الجمهوريّــة الجزائريــة الدّيمقراطيّــة الشّعبيّــة

وزارة التّعليــم العالــي والبحث العلمــي

جامعة الإخوة منتوري– قسنطينة1

كلية الآداب واللّغات

قسم الآداب واللّغة العربية

University Fréres Mentouri –Constantine1

Faculty Of letters And Languages

Department of Literatures And

The Arabic Language

رقم التسجيل: 70/D3C/2023

الرقم التسلسلي: 06/AR/2023

القصّة القصيرة جدّا في المنجز النقدي العربي المعاصر

– دراسة في نقد النقد -

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل. م. د) في اللّغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

فتيحة مجمم

إشراف الأستاذة الدكتورة:

وافية بن مسعود

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ	الدرجة العلمية	الجامعة	الصفة
أ.د رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1	رئيسا
أ.د وافية بن مسعود	أستاذة التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1	مشرفا ومقررا
د.صورية غجاتي	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1	عضوا مناقشا
أ.د زهيرة بولفوس	أستاذة التعليم العالي	جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل	عضوا مناقشا
أ.د فيصل الأحمر	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل	عضوا مناقشا
د. فوزية قفصي	أستاذة محاضرة "أ"	جامعة باجي مختار عنابة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1444–1445هـ/2022–2023م

شكـــــر وعرفـــــان

قال الله تعالى﴿ فَاذْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ وَاشْكُرُوا لِي وَلَا تَكْفُرُونِ ﴾

الحمد لله الواحد الأحد الصمد الذي تتم بنعمته الصالحات

والصلاة والسلام على خير الخلق سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم

وبعد: أتقدّم

كلّ معاني الشكر والامتنان للمشرفة الأستاذة الدكتورة "وافيـــة بن مسعـــود "

التي أضاءت لي خطوات البحث بتوجيهاتها الدائمة ودعمها الجميل حتى اكتمل العمل

سدّد الله خطاها ورزقها فتوح العارفين.

كلّ الشكر والعرفان للجنة المناقشة الموقرة على مجهوداتهم الطيبة في تقييم البحث وتصويبه حتى استقام

كل الشكر والعرفان لأسرة الجامعة أساتذة وموظفين الذين رافقونا خلال هذا المسار العلمي بكل خطواته.

كلّ معاني الشكر والمودة لكل من علمني حرفا.

كلّ معاني الشكر والتقدير لكل من كانت له يد في هذا البحث

مقدمـــة

خطَت السرديات العربية الحديثة والمعاصرة خطوات كبيرة في مسار الإبداع، وخصوصا بعدما صارت مكونا ثقافيا مهمّا في الثقافة العربية؛ حيث صارت الحاجة لفنّ السّرد ضرورة ملحّة للتعبير عن الواقع بمختلف تفاصيله وقضاياه، من هنا وجد الأدباء في هذه التجرِبة الإبداعية طريقهم للوصول إلى الباطن الإنساني والاقتراب من مشاغله واهتماماته. وقد أفرزت إنتاجاتهم مختلف الأعمال الإبداعية مثل الرواية، والقصّة القصيرة، والقصة الومضة، والقصّة الترابطية والقصّة القصيرة جدّا. وكلّها نماذج أدبية عرفت اهتماما على مستوى الإبداع والتلقي، ولكن بنسب متفاوتة من نوع أدبي إلى نوع أدبي آخر.

وتعدّ القصّة القصيرة جدّا من الأشكال السردية التي وقع عليها اختيارنا من أجل البحث والدراسة محاولين بذلك التعرّف على مسارات تشكّل هذا المشروع الفنّي الجديد؛ وذلك بالوقوف على مجموعة من العينات النقدية التي قامت بمعالجته. وبعد الدراسة والنقد والتقييم لتلك الأعمال النقدية، تمّ استخلاص أهم النتائج التي تُبرز حقيقة هذا الكائن الأدبي، من ناحية المفهوم، والمصطلح، والتجنيس، ومن ناحية المكونات السردية والجمالية، ليَتبيّن لنا بعدها وجود جدل كبير حول تلك المسائل.

اختلفت آراء النقّاد والباحثين حول معطيات هذا الفن بكل حيثياته، من النشأة والتطوّر، والتسمية والمفهوم، والمكونات السردية، والمعايير الجمالية والفنّية، وحول مسألة تطبيق المناهج النقدية على النماذج القصصية القصيرة جدّا، وكلّ باحث حاول تقديم رؤيته النقدية حول تلك القضايا. وعلى سبيل التعريف يمكن القول عنه إنّه فن ضيق في مبناه، وعميق في معانيه ودلالته، وفسيفسائي في شكله الطباعي، ومتفرّد في خصوصياته النوعية، وعليه لقي ترحيبا كبيرا من طرف بعض المبدعين والقرّاء والباحثين، وصنع مكانته في المشهدين الأدبي والثقافي في فترة وجيزة. وبالمقابل اصطدم بجدار الرفض والتهميش من طرف فئة من الباحثين والمبدعين، وقد كان لذلك الرفض أسبابه وظروفه تمّ توضيحها في ثنايا البحث.

وقد ساعد على ظهور وانتشار هذا الفن مجموعة من العوامل؛ تمثّلت في تطوّر الخدمات الشبكية بكل تفاصيلها الرقمية في الواقع الأدبي، وهذا الانتقال من أفق التلقي السمعي إلى أفق التلقي البصري زاد من مساحة تناول هذا الفن على مستوى الشاشة الزرقاء، إلى جانب نوعية التلقي التي صارت تتمحور حول استهلاك النصوص الأدبية الموجزة بكثرة، والتي تناسب معطيات وتغيرات العصر السريعة، إلى جانب دخول النص الأدبي في طور التجريب والمغايرة في التجربة الإبداعية، وهذا ما خلق فسحة أمام الكتاب للبحث عن نموذج أدبي أصغر بكثير من الرواية والقصّة القصيرة، يكون مختصَرا في ملفوظاته، ومكثَّفا في موضوعاته، ومعبِّرا

عن اللحظات الخاطفة والقضايا العميقة للإنسانية، فكانت القصّة القصيرة جدّا هي الظاهرة الفنّية الأنسب للتعبير عن خلجات الكاتب من جهة، ولنقل الوقائع السريعة بكل تفاصيلها من جهة أخرى.

قدّم المنظرون العرب أعمالا نقدية وإبداعية حول مشروع القصّة القصيرة جدّا، وقد تمّ اختيار مجموعة من المدونات النقدية التي اشتغلت على هذه الظاهرة الفنّية بالدراسة والتحليل والنقد والتقييم؛ حيث حاولوا فهم نظريتها المعرفية، والتعرّف على مكوناتها وخصائصها النوعية، وأهم هدف رسمه هؤلاء الباحثون من تلك الدراسات النظرية والتطبيقية هو من أجل تحقيق مقولة الاعتراف بهذا الفن جنسا قائما بذاته، ويحق له التصنيف في مصاف الأجناس الأدبية الأخرى، وقد تمّ وضع أعمالهم النقدية تحت عنوان رئيسي للبحث، تمثّل في:

" **القصّة القصيرة جدّا في المنجز النقدي العربي المعاصر– دراسة في نقد النقد**".

وهذا العنوان تفرّع إلى قضايا جوهرية تمّت مناقشتها في حيثيات البحث، وقد تجلّت في محاور أساسية وهي: دراسة ونقد وتقييم النظرية المعرفية التي وضعها النقّاد والباحثون للقصّة القصيرة جدّا، وتحليل وتقييم أعمالهم التطبيقية التي اشتغلوا عليها بتفعيل آليات إجرائية لمختلف المناهج النقدية على مجموعة من النماذج القصصية القصيرة جدّا، وأخيرا النظر في مسألة تلقي هذا الفن في النقد العربي المعاصر.

ومسألة اختيارنا لهذا النشاط الفكري كان بالاتفاق مع الأستاذة الدكتورة المشرفة، والذي أثمر هذا العمل العلمي، تمّ فيه تفكيك وتشريح المدونات النقدية التي نظّرت لفنّ القصّة القصيرة جدّا، وكان هذا الاختيار ضرورة منهجية ومعرفية، رغبةً لفهم هذا الكائن الهلامي بمجهر نقدي دقيق، يحسن النظر في القيم الفنّية والجمالية والتكوينية لهذا الفن، وذلك من أجل التوغّل أكثر في تفاصيله التاريخية والتكوينية، والتطلع على انتاجاته لمعرفة مدى النجاح الذي حقّقه حضوره في الواقع الأدبي. ومحاولة الخروج بمسلمات نقدية صائبة، تعيد قراءة ومراجعة الأقوال النقدية التي قيلت في حقّ هذا المولود الأدبي الجديد، والاجتهاد في إعادة بناء نظرية نقدية لفن القصّة القصيرة جدّا بعيدا عن كلّ الخلافات والاختلافات التي طالتها، وغربلة المسائل الكبرى التي أعاقت استمراريتها.

أمّا الدراسات السابقة التي أُنجزت حول هذا المشروع، فوجدنا عدّة أعمال حول التنظير لفنّ القصّة القصيرة جدّا، وتطبيق مختلف المناهج النقدية عليها، لكن من ناحية تفعيل نشاط نقد النقد على الأعمال النقدية التي عالجت القصّة القصيرة جدّا تنظيرا وتطبيقا قليلة جدّا ومعدودة، نذكر منها:

1- أسماء أولاد إبراهيم: تجربة القصّة القصيرة جدّا في الجزائر- قراءة في نماذج جزائرية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)، جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم، 2023-2024.

2-حنان مامي: القصّة القصيرة جدّا في النقد العربي المعاصر- نماذج مختارة-، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)، جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي، 2021-2022.

3-لزهر ساكر: شعرية السرد في القصّة القصيرة جدّا " مجموعة زخة...ويبتدئ الشتاء" لجمال بوطيّب أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)، جامعة محمد بوالضياف- المسيلة،2018-2019.

بعد تَتَبع مسار هذه البحوث، وجدنا أنّها تدور حول مسائل وقضايا كبرى تخصّ النظرية المعرفية للقصّة القصيرة جدّا، وقد اعتمدت على عينة معينة من المؤلفات لتوضيح مسار اشتغالها؛ لنجد الباحثة أسماء أولاد إبراهيم اهتمت بالنظرية المعرفية للقصّة القصيرة جدّا عند المبدعين الجزائريين.

أمّا الباحثة (حنان مامي) فقد اختارت مجموعة من المدونات النقدية لمجموعة من النقّاد، وهم: جاسم خلف إلياس، وحسين المناصرة، وسعاد مسكين، ويوسف حطيني، ودار محور عملها حول التعريف بالنظرية المعرفية التي وضعها هؤلاء النقّاد لهذا الفن، وقد رصدت مختلف المعالم الأساسية التي نظّروا لها لهذا الفن (المكونات والمعايير والتقنيات والخصائص) مع استحضارها لبعض النماذج التطبيقية لكشف مواطن تلك التنظيرات بداخلها. أمّا الباحث لزهر ساكر فهو الآخر اهتم بالنظرية المعرفية لهذا الفن؛ من ناحية النظر في المعطيات البنائية والجمالية مثل: الشعرية، والتقنيات، والعتبات، والبناء القصصي في مجموعة زخة...ويبتدئ الشتاء.

أمّا بحثنا فجاء مكمّلا لتلك البحوث، ومختلفا عنها في مواطن أخرى ؛ أولاً لأنّه لم يكتف برصد النظرية المعرفية لهذا الفن عند فئة معينة من النقّاد، بل اشتمل على أهم المدونات النقدية التي عالجت هذا الفن تنظيرا وتطبيقا، وثانيا لأنّه لم يكتف بالتعريف بالنظرية المعرفية فقط لهذا الفن، بل قمنا بتفكيك وتحليل تلك التنظيرات؛ وذلك بوضعها تحت مجهر الدراسة والنقد والتقييم، ثم تمريرها تحت عنصري التغيير والتعديل، وثالثا لأنّه لم يكن مجرّد تقييم للمادة النقدية التي قدّمها المنظرون العرب في حقّ هذا الفن، بل قمنا بوضع تلك العينات النقدية تحت خانة المقارنة، من أجل الخروج بنتائج تكشف عن مواطن الاتفاق والاختلاف بين

المنظرين العرب حول كلّ المسائل الخاصة بمفاصل هذا الفن(تسمية- نشأة- بنية سردية- تجنيسا- خصائص جمالية وفنية- ومن ناحية التلقي). وأخيرا تمّ التفريق بين التنظيرات السلبية والإيجابية منها بعد تَتَبع مسارات تشكّله.

يدور محور الدراسة حول إشكالية جوهرية، تمثّلت في:

-كيف نظّر النقاد العرب لفنّ القصّة القصيرة جدّا في النقد العربي المعاصر؟

وتحت هذه الإشكالية الأساسية، تجلّت عدّة تساؤلات فرعية تمثّلت فيما يلي:

- كيف اشتغلت المدونات النقدية العربية على القصّة القصيرة جدّا، على مستوى البناء الشكلي (المفهوم، والمصطلح والنشأة)؟

-كيف نظّر النقّاد العرب للبنية السردية للقصّة القصيرة جدّا، وماهي معاييرها الجمالية والفنّية؟

- ما هي المعايير والمقاييس المعتمدة من طرف الباحثين والنقّاد، في حقّ النص القصصي القصير جدّا؟

- ما هي مواضع الإيجاب والسّلب التي وقفت عندها نظرية النقد الأدبي، في إحاطتها بمفاصل القصّة القصيرة جدّا؟

-ما هي مواطن التوافق والاختلاف بين مقاربات المنظرين العرب في إطار دراسة هذا المشروع وتقييمه؟

- ما هي المواقف النقدية التي توصّل إليها النقّاد بعد مقارباتهم للنصوص القصصية القصيرة جدّا؟ وكيف كانت مقاربتهم له في إطار الشبكية الرقمية؟

وللإجابة عن هذه الإشكاليات تمّ الوقوف على مجموعة من المدونات النقدية التي عاينت هذه الظاهرة الفنّية، وهي:

1-أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدّا-مقاربة تحليلية.

2-جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا.

3-حسين المناصرة: القصة القصيرة جدّا-رؤى وجماليات.

4-حميد ركاطة: القصة القصيرة جدّا، قراءة في تجارب مغربية.

5-ذكريات حرب: القصة القصيرة جدّا في الأردن-الرؤية البنية وتقنيات السرد.

6-سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب- تصورات ومقاربات.

7-محمد أقضاض: مقاربة القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا في أمريكا- الإسبانية والعالم العربي.

8-مصطفى ولد يوسف: في نقد متخيل الاختزال السردي- من القصّة القصيرة إلى القصّة القصيرة جدّا.

9-نور الدين الفيلالي: القصّة القصيرة جدّا بالمغرب- بحث في مراحل تشكل نوع سردي جديد.

10-هيثم بهنام بردى: القصة القصيرة جدّا-الريادة العراقية.

وقد تمّ اختيارنا لهذه المدونات النقدية لأنّها مهمّة في المنظومة النقدية، حيث قامت بمعاينة القصّة القصيرة جدّا والنظر في مختلف مفاصلها وحيثياتها تنظيرا وتطبيقا.

اعتمد منهج الدراسة في هذا البحث على مجموعة من الآليات الإجرائية، انطلقت من أدوات نقد النقد بوصفه نشاطا معرفيا يعيد قراءة النقد وتحليله وتأويله، والذي يقوم بتفكيك المادة النقدية التي عالجت القصّة القصيرة جدّا، وقد تلمّسنا بتلك الأدوات المنهجية التنظيرات والتطبيقات النقدية، التي قدّمها النقّاد والباحثون حول الظاهرة الفنّية الجديدة، في إطار تكوينها الجينالوجي، وتحديد بنائها وخصوصياتها الجمالية. وقد تمّ تقييم تلك الأعمال النقدية باتباع معايير نقدية مثل: التحليل، التفسير، التأويل، التعديل. وذلك للخروج بمادة نقدية جديدة، أفرزتها عمليات المقارنة والموازنة بين أقوالهم ومواقفهم اتجاه هذا الفن الأدبي. كما اقتضت منهجية البحث أيضا الاستعانة بآليات إجرائية أخرى من آليات المنهج المقارن، من أجل تطبيق منحى الدراسة القائم على المقارنة، والوصف، والنقد والتقييم.

جاءت هذه الدراسة بشقيها النظري والتطبيقي لتقييم الأعمال النقدية التي قدّمها الباحثون حول فنّ القصة القصيرة جدّا؛ وذلك بالوقوف على العلامات الفارقة بين مقارباتهم النقدية، وكشف الغموض عن التشابهات والاختلافات التي وقعت في أقوالهم النقدية. فلكل باحث وناقد وجهات نظر معينة، تختلف عن الآخر تبعا لطريقة تفكيره والمنهج المتبع في تحليله لهذا الفن، وتبعا لمرجعياته الإيديولوجية. وعملية تقييم الاختلافات بين النقّاد لا يأتي بناء على تلك المقاييس (الانتماء، والتفكير)، وإنّما المقياس ينحصر فقط على مراجعة المادة النقدية الموجّهة للقصّة القصيرة جدّا وإعادة النظر فيها بطريقة موضوعية؛ وذلك من أجل الوصول إلى المواقف المتفق عليها التي تطمح إلى مأسسة هذا الفن وتحديد مكوناته الأدبية، من: الأركان والتقنيات والخصائص الجمالية والفنّية، وكذا من أجل تحديد المرتكزات المنهجية والفكرية والفلسفية التي انطلق منها مسار تشكّل هذا الفن.

بعد النظر في المدونات النقدية المقدّمة حول مشروع القصّة القصيرة جدّا، ظهرت عدّة مواقف وآراء مختلفة ومتشابهة حول معطيات ومكونات هذا الفن؛ فهناك مواقف تشابهت في بعض الأقوال ومنها ما كانت متباينة، وتلك الفروقات في تحليل هذا الفن، تعود بالضرورة إلى اختلاف إيديولوجيات وفكر النّقاد والباحثين إلى جانب اختلاف أماكن الانتماء، وكذا اختلاف المناهج المعتمدة في التحليل والدراسة، وبسبب تلك الاختلافات كثرت المفاهيم المقدّمة لهذا الفن، وتعدّدت معاييره وتسمياته، وكثرت عناصره ومكوناته، وهذا الخلاف والاختلاف حال دون الاتفاق على معاييره الدقيقة لبنيته الشكلية ولقالبه الأدبي.

وهذا ما أدّى إلى عرقلته، وإبقائه فنّا عالقا بين هاجس التلقي والرفض، ولا سيما وقوعه في مزالق الضبابية والغموض، والتأكيد على تبعيته لباقي الفنون الأدبية الأخرى بسبب غياب أرضية صلبة تثبت وجوده وتجنيسه.

وقد تمّ تقسيم هذا البحث وفق خطة منهجية اشتملت على بابين؛ **الباب الأوّل** نظري، وجاء بعنوان: **تنظير النقد العربي المعاصر للقصّة القصيرة جدّا**. و**الباب الثاني** تطبيقي وتمّ تسميته بعنوان: **تطبيقات على القصّة القصيرة جدّا في النقد العربي المعاصر**. وقبل هذين البابين سبقتهما مقدمة ومدخل؛ فجاءت المقدمة عتبة تمهيدية لمعطيات البحث بكل عناصره. أمّا المدخل فجاء بعنوان: مفهوم نقد النقد، التصورات والآليات، وتمّت الإشارة فيه إلى مفهوم هذا المصطلح، وتوضيح آلياته النقدية وشروطه المعرفية.

وعناصر الباب الأوّل تمّ التفصيل فيها كما يلي:

الفصل الأوّل جاء بعنوان: **القصّة القصيرة جدّا المصطلح والمفهوم والأصول في النقد العربي المعاصر**، وتمّ فيه توضيح مسألة مفهوم هذا الفن وتسميته، ونشأته عند بعض النقّاد، ثم المقارنة بين تلك المواقف النقدية، باتباع آليات نقد النقد، ومن ثمّة تصنيف الأقوال المستحسنة والصائبة التي قيلت في حقّه وبالمقابل كشف المفاهيم والأفكار الضعيفة التي طالها الشك والالتباس، وإعادة غربلتها من الشوائب.

الفصل الثاني وتمّ عنونته بـ: **أركان وتقنيات القصّة القصيرة جدّا في التنظير النقدي العربي المعاصر** وتمّت الإشارة فيه إلى مكونات القصّة القصيرة جدّا التي تمّ وضعها من طرف جماعة المنظرين العرب، والعمل عليها بتفعيل آليات النقد والمقارنة والتقييم، لمعرفة المكونات الأقرب للبنية السردية لهذا الفن، إضافة إلى تحديد أهم التقنيات التي عملت على تكوين وتحقيق تلك المكونات السردية لهذا الفن، ومن ثمّة إعادة تقييمها وغربلتها، للخروج بالآليات الإجرائية الدقيقة التي تلامس بنية هذا الفن من الداخل والخارج.

الفصل الثالث وتمّ تسميته بـ: **الخصائص الجمالية والفنّية للقصّة القصيرة جدّا عند المنظرين العرب** وتمّ النظر فيه في محاولات النقّاد في توصيف الظواهر الجمالية المتواجدة في هذا الفن، وخصوصا البحث في الخصائص المتميّزة التي ينفرد بها على باقي الأجناس الأدبية الأخرى، ومن ثمّة تقييم تلك المعايير الجمالية والمقارنة بين أقوالهم النقدية، واستخلاص الجماليات النوعية التي تلامس بنية هذا الفن.

الفصل الرابع وسمّي بـ: **مسألة التفاعل الأجناسي والفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند النقّاد العرب** وتمّت الإشارة فيه إلى محاولات التجنيس التي عرفها هذا الفن، والبحث في العوائق التي حالت دون تجنيسه. إضافة إلى النظر في مراحل تأسيس هذا الفن والبحث في مصوغات تكوينه، إذا ما كان فنّا أدبيا تكوّن من ذاته ولذاته، أم أنّه مولود أدبي انسلخ عن السرود العربية القديمة أو الحديثة. والبحث في مسائل التفاعل الفنّي الحاصلة بين هذا الفن، وبين باقي الأنواع الأدبية الأخرى.

أمّا الباب الثاني فقد قُسّم إلى أربعة فصول، وهي كما يلي:

الفصل الأوّل جاء بعنوان: **التحليل البنيوي للقصّة القصيرة جدّا في النقد العربي المعاصر**، وقد تطرّق فيه الباحثون إلى تحليل بعض المجموعات القصصية القصيرة جدّا، باستخدام آليات المنهج البنيوي والسيميائي، محاولة منهم لمعرفة مدى تقبّل هذا الفن القصير جدّا لمعطيات تلك المناهج. فتّم تقييم هذه الأعمال النقدية لمعرفة مدى تفعيل النقاد لتنظيراتهم على الجانب التطبيقي في تحليل النماذج القصصية.

الفصل الثاني تم عنونته بـ: **التعلّق النصّي في القصّة القصيرة جدّا عند المنظرين العرب**، وتمّ فيه تقييم ونقد التطبيقات التي اشتغل عليها الباحثون في قضايا التفاعل الفنّي على مستوى نصوص القصّة القصيرة جدّا ومعرفة إيجابيات وسلبيات التفاعل النصّي والفنّي في هذا النموذج الأدبي الجديد عند المنظرين العرب.

أمّا الفصل الثالث فجاء بعنوان: **التحليل الثقافي للقصّة القصيرة جدّا عند المنظرين العرب**، واحتوى على مقاربات متنوعة من: تحليلٍ للأنساق الثقافية المختلفة في النص القصصي القصير جدّا، والبحث عن الأبعاد الإيديولوجية والاجتماعية المضمرة في مضامينه. وقد تمّ تقييم تلك الدراسات لمعرفة مدى تطبيق النقّاد لتنظيراتهم في تلك النصوص وكيف كانت أعمالهم التطبيقية في إطار التحليل الثقافي والدراسات الثقافية في هذا الفن.

أمّا الفصل الرابع فسميّ بـ: **تلقي القصّة القصيرة جدّا في النقد العربي المعاصر**، واهتم فيه المنظرون بمسألة تلقي هذا الفن عند جمهور القرّاء، وعلى مستوى المنظومة الأدبية والنقدية، محاولين بتلك الدراسة التعرّف على القيمة والمكانة التي اكتسبها هذا الفن بعد انتشاره واستهلاكه، ومعرفة سبب التأخر في تجنيسه والاعتراف

به فنّا قائما بذاته بعد تلقيه في المشهد الأدبي والثقافي. والبحث أيضا في مسائل رفضه ومنع تصنيفه في مصاف الأجناس الأدبية الأخرى. لذا تمّ تقييم تلك الأعمال النقدية لمعرفة موضع هذا الفن من القبول والرفض في النقد العربي المعاصر.

ومن أهم المؤلفات النقدية المعتمدة في هذا البحث، والتي اشتغلت على القصّة القصيرة جدّا تنظيرا وتطبيقا، واشتغلت أيضا على تلك المدونات النقدية بالدراسة والتقييم وجدنا:

1- "القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد- المقاربة الميكروسردية"، وكتاب "دراسات في القصّة القصيرة جدّا"، لجميل حمداوي.

2-نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا- قضايا ونماذج تحليلية، لحميد لحمداني.

3-القصّة القصيرة جدّا بين النظرية والتطبيق، ليوسف حطيني.

4-"مضمرات القصّة القصيرة جدّا"، وكتاب" القصّة القصيرة جدّا- الخروج عن الإطار"، لمحمد يوب.

وبما أنّ البحث اعتمد على الآليات الإجرائية لنقد النقد، فقد تمّ اختيار مجموعة من المؤلفات النقدية لدعم الدراسة، وأهمّها:

1-نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، لمحمد الدغمومي.

2-نقد النقد- رواية تعلم، لتزفيتان تودوروف.

3-نقد النقد- بين التصوّر المنهجي والإنجاز النصّي، لعبد الرحمن التمارة.

لكل بحث أهداف منشودة يحاول الباحث التوصّل إليها، ومن كل تلك الجهود الموضوعة لتقييم تلك المدونات النقدية، وجدنا فيها إطلالة تحفيزية لمواصلة النظر في هذا المشروع، وتشجيع الباحثين لفتح محاورات أكثر في المؤسسات النقدية والأدبية لتقييم الجهود المقدّمة له من ناحية الإبداع ومن ناحية النقد؛ حيث كشفنا فيه جهودا كبيرة من ناحية الإبداع فيه، لكن من ناحية الدراسة والنقد فلا يزال يحتاج العديد من الإنتاج والممارسة.

ودراستنا لتلك المدونات النقدية ليس لإقامة الجدل حول مجهوداتهم وإسقاط قيمتها، بقدر ما هو عمل يهدف لنقد وتحليل تلك المواقف المتشابهة والمختلفة بين الباحثين في دراسة فن القصّة القصيرة جدّا، للتعرّف على مواطن الإيجاب والسلب فيها، والتعرّف على النظرية المعرفية لهذا الفن؛ لأنّ الاتفاق على بعض معاييره ومكوناته السردية والجمالية، يثبت حقيقة الاقتراب من تجنيسه مستقبلا.

لكل بحث صعوبات تعرقل مساره، وتعيق تقدّمه، ومن تلك المعوقات التي صادفت هذا البحث نذكر: قلّة المراجع المختّصة في نقد النقد المتعلّقة بمجال القصّة القصيرة جدّا، فهناك بعض المقالات الآكاديمية المقدّمة لتقييم تلك المدونات النقدية على صفحات الويب، إلاّ أنّ المؤلفات النقدية في هذا المجال قليلة جدّا. إضافة إلى قلّة الدراسات السابقة التي اشتغلت على تلك المدونات النقدية في إطار مشروع نقد النقد. مع العلم أنّ نشاط نقد النقد موضوع مستجد في ساحة النقد ولم يبلغ بعد درجة تصنيفه مع المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، لذلك صعُب تطبيق آلياته في هذا المشروع لغياب تأطير نقدي دقيق له، من ناحية الآليات الإجرائية. ومن الصعوبات أيضا التي واجهت هذا البحث وجود خلافات كثيرة بين النقاد والباحثين حول تكوين هذا المشروع، وهذا ما أدى إلى الوقوع في متاهات لتقييمه وفرز معاييره.

وصفوة هذه الديباجة نشكر المشرفة الأستاذة الدكتورة **وافية بن مسعود** التي كان لها فضل كبير في مرافقة هذا البحث بكل عتباته وتفاصيله، بتوجيهه وتقييمه وتقويمه حتّى وصل إلى النور. والشكر موصول **للجنة المناقشة** على تكرّمها بمعاينة وتقييم هذا البحث، وتوجيهنا لتصويب ما وُجد فيه من نقائص لها كل الاحترام والتقدير.

وما نقُص منه فمن أنفسنا وما أصبناه فبتوفيق من الله عز وجلّ له الحمد والشكر والطاعة.

مدخل

شـــهد الفكر النقدي العربي في الثلث الأخير من القرن الماضـــي توتّرات عنيفة هزّت كيانه وزعزعت أوصاله، وذلك بسبب التحوّلات الكبرى والانعطافات التي توغّلت إليه بقوة، حيث غيّرت ملامحه وشكّكت في العديد من مقولاته النقدية. وعلى هذا الأساس التفت النقّاد إلى ضرورة إعادة تحديد الحركة النقدية وتفريغها من كلّ الشّـوائب التي عكّرت صـفوها، وأطلقوا على هذه التجربة النقدية الجديدة ظاهرة" **نقد النقد (méta-) critique** معتبرين إيّاها الحلّ الأنسـب لغربلة النّصـوص النقدية من كلّ المدخلات والمخرجات التي مسّـت مصداقيتها.

أضـحى النقد رفيقا للأدب والفن وبه تسـتمر عجلة الحياة ويسـتمر روح التجديد والطموح؛ فهو رافد مهم في كل المحطات الحياتية الاجتماعية والنّفسـية والسـياسـية والأدبية، وحيثما كان التغيير والتطور كان النقد هو الدافع، وسـعيه الحثيث في كشـف الزلاّت وتقويمها زاد من اهتمام الدارسـين له وبآليات اشـتغاله، فلم يعد مجرّد نقد يُعتمد لتقديم أحكام نقدية غير مقنّنة قصـد الإعجاب بالشّـعراء، وتمييز الأحسـن بينهم؛ بل صـار جهازا مفهوميا تحدّدت معالمه مع تطوّر الزّمن؛ بدءا من أعمال فكرية وفلسـفية لأفلاطون وسـقراط وأرسـطو ف "اليونان القدماء هم الذين سبقوا إلى وضع أصول النقد وقواعده... وقد بدأ النقد عندهم بدءا سـاذجا، ثم أخ يتعقّد شيئا فشيئا حتى أخذ شكله النهائي عند أرسطو"[1] إلى غاية الأعمال النقدية المعاصرة، لتتشكّل بذلك خلال هذه الفترة أدواته وقوانينه الصّـارمة، فصـار منهجا يسـتعينه النّاقد في تحليله للأعمال الإبداعية وتقييمها بموضوعية وعلمية.

كثرت الأعمال النقدية وتنوّعت ليصبح للنصّ الأدبي الواحد العديد من الممارسـات النقدية، ونظرا لهذا التعدّد النقدي والاختلاف في الآراء؛ تشـابكت النّصـوص النقدية فيما بينها وحصـل تراكم هائل في عالم النقد ولاسيما المنعرجات الجديدة التي أحاطت به وغيّرت بنيته التكوينية بفعل الحداثة والتي تعدّ نقطة تحوّل حاسمة في مفاصل النّقد.

[1] – شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط1، دس، ص9.

وقد تفاعلت المناهج النقدية الغربية مع العقل النقدي العربي وأفرغت في محتواه النقدي أفكارا وفلسفات غربية ليكتسب النقد بذلك مفاهيم جديدة زادت من تعقيده، وجعله أرضا متشعّبة احتارت عليها أقدام النقّاد "ذلك أن النقد الأدبي صار ينتمي إلى إيديولوجيات واتجاهات فكرية، ونظريات معرفية التي من شأنها أن تساعده في إنارة النّص الأدبي"[1]، أصبحت الحركة النقدية بعد التشرّب الذي حصل لها من تخوم الحداثة والعصرنة متكئة على منهج علمي دقيق ومقنّن؛ فلم تعد مجرّد تمييز لجيد النّص من رديئه، وإنّما صارت عملية ممنهجة تقف على أرضية نقدية تضاريسها واضحة المعالم. وبما أنّ النّص النقدي مؤخرا ارتقى عن الممارسات النقدية التقليدية فقد أضحى نصّا ثانيا بعد النّص الإبداعي له استقلالية ومشروعية ولم يعد مجرّد تابع للنّص المنقود.

لكن رغم هذه الأهمية التي حظي بها النّص النّاقد إلاّ أنّه لم يَخْلُ من هفوات وزلاّت زعزعت مكانته في العديد من المحطّات الفكرية والثقافية والأدبية؛ حيث حصل تراكم كبير في الخطابات النقدية وتشابك بين النقّاد في العديد من القضايا النقدية، و في ظل هذه المنازعات ظهرت انتقادات عديدة وُجّهت للنقّاد شكّكت في مقولاتهم النقدية وزعزعت مصداقيتها، يقول (محمد الدغمومي) في هذا الصّدد: " أكبر حجّة لدى من يقوّم واقع النّقد في العصر الحديث والمعاصر هي تلك الحجّة التي تؤكّد غياب المنهج أو التقصير المنهجي في اكتشاف قوانين التطوّر الأدبي العام؛ أي اكتشاف المسار العام للحركة الأدبية العربية الحديثة من ناحية والقوانين المضمرة في التجربة الأدبية"[2]. وقف الناقد بقوله هذا عند مفترق الطرق التي لم يتفق فيها النقّاد على رأي واحد أو طريق واحد، حول مناهج التحليل النقدي للنصوص الأدبية من جهة، وحول العجز الذي أقعدهم دون الوصول إلى جوهر الأعمال الإبداعية من جهة أخرى. ولإصلاح هذه النقائص وجب البحث عن بديل يملأ الفراغات والعجز الذي آل إليه النقد مؤخرا.

بدأ النقد مجرّد إعطاء رأي وتعليق عفوي لتقييم الأعمال الإبداعية، ومع مرور الزّمن تطوّر وصار عبارة عن نظريات نقدية ذات قاعدة ومنهج، وقد اتسمت بالتعدّد والتراكم من جهة والخلاف والاختلاف مرّات أخرى. وعلى هذا الأساس تبنّى النقّاد ظاهرة نقدية جديدة تفصل في النزاعات النقدية وتغربل الأخطاء وتصفّي الشّوائب الموجودة في المقولات النقدية سُمّيت "**بنقد النقد**"، وقبل التفصيل في مفاصل وتكوين هذا المصطلح لابد من الإشارة إلى مفهوم النقد.

---

[1]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، دط، 2010، ص30.

[2]- محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، المغرب، ط1، 1999، ص141.

1- مفهوم النقد ووظيفته:

تعدّدت مفاهيم النقد وتنوّعت منذ بداية تكوينه؛ حيث بدأ تأثّريا يقف عند حدّ التذوّق الفطري وتطوّر بعدها ليصـــير مقنّنا وممنهجا. ومن التعريفات التي قُدّمت في إطار مفهوميته يقول (محمد الدغمومي): "النقد ممارسة علمية محدّدة تدرس مستويات العمل الأدبي، ومداخلة معرفية في حقل الأدب تسعى إلى تقييم وتصحيح الأدب"[1] . يعدّ النقد في نظر الكاتب ممارسة مؤسسة تعتمد أصولا معيّنة في فهم الأدب، وتفسيرا لمستوياته الفنّية وضبطها من حيث الصّحة والخطأ، وهذا العمل التقويمي يبيّن قيمة العمل الإبداعي؛ فهو يقوم بدراسة الأثر الأدبي ويراقب تطوّر الحركة الأدبية، ويراجع القوانين التحتية التي تحكم كل نص أدبي. إنّه: "فعل معرفي بنّاء ومنتج، فهو ليس محاكمة"[2]، فالنقد إذن يعمل على فتح باب الإنتاج أمام الأعمال الإبداعية وكذلك يساهم في "إعمال الفكر إلى فتح الأبواب المغلقة أو كسر الأطر الجامدة أو التحرّر من الأنظمة الصّارمة"[3] لتصبح المعرفة مجالا مفتوحا للتطوّر والتجديد، وليس بيتا منغلقا على مجموع أفكار ثابتة يستحيل تغييرها.

يقول رولان بارت أيضا في مسألة النقد:" النقد لا يتعامل مع العالم، بل مع الصياغات اللغوية التي قام بها آخرون، إنه خطاب على خطاب La critique est discours sur un discours إنه لغة ثانية، أو لغة ما ورائية كما يقول علماء المنطق"[4]، فالنّص النقدي يندرج إذن ضمن صيرورة إنتاجية لغوية وثقافية أبعد مما كان عليه في السابق حين عُدّ مجرّد حُكْمٍ قيمي للهيكل الشكلي والداخلي للنص الأدبي؛ حيث صار نصّا ثانيا يحتوي أنساقا وحقولا معرفية عميقة. وقد صاحب هذا النّص نصّا ثالثا آخر تولّد من نسيجه أطلق عليه النقّاد مصطلح "**نقد النقد**" هذا الخطاب الجديد اصطنعه النقّاد لحماية المنظومة النقدية من المغالطات والأعمال المرفوضة في حقّ المعرفة.

---

[1]- محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص197.

[2] - علي حرب: كتاب الممنوع والممتع نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص19.

[3]- المرجع نفسه: ص24.

[4]- ينظر، محمد مريني: نقد النقد في التكوّن والاشتغال، مركز الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية بوجده المملكة العربية، 16 مارس 2010، ص41.

2- مصطلح نقد النقد الإطار النظري:

2-1. نقد النقد النشأة والتأسيس:

2-1-1. نقد النقد في الممارسات النقدية الغربية:

يُعَدُّ خطاب نقد النقد ظاهرة نقدية قديمة ظهرت مع بواكير التشكّل الأوّل للنقد، وقد أكّد النقّاد على وجود إرهاصات وتصوّرات له في عدّة مؤلفات، وعدّ الناقد (باقر جاسم محمد) "نظرية أرسطو في المحاكاة البذرة الجنينية الأولى التي وصلتنا ممّا يمكن عدّه نوعا من نقد النقد غير المباشر على نظرية أستاذه أفلاطون في المثل التي وردت في كتابه الجمهورية..."[1]، فنقد النقد نشاط فكري تواجد في بطون أمهات الكتب القديمة على شكل أفكار نقدية ولكنه لم يتبلور مصطلحا إلاّ في القرن العشرين. فمن حيث مسألة التأسيس له يُعَدُّ الكاتب" (سرج دوبروفسكي Serge dobrovsky) أوّل من سنّه في كتابه "لماذا النقد الجديد"[2]؛ حيث أشار إليه في إطار السِّجال الذي كان في كتابات بارت حول النقد الجديد؛ مصرّحا أنّ ما يحتاج إليه هو نقد النقد الذي يُعنى بتقديم المناهج المختلفة.

وقد ظهر هذا المفهوم باصطلاح آخر في كتاب (مارينو أدريان Adrian Marino) باسم: (نقد الأفكار الأدبية)؛ وهو كتاب تمّت فيه إعادة بناء المراحل الأخيرة للتفكير النقدي، وفيه يقول: "يصبح نقد الأفكار الأدبية شرطا جوهريا لكينونة كلّ نقد أدبي لأنه يضع إجباريا الحقل المفاهيمي لنقد الأدب ويتحرّاه ويوضّحه ويوجّهه ويحدّد إطاره النظري، كما يطبعه بتوجه عميق للبحث عن كيفية انتشار الأفكار والنزعات عبر العصور"[3]. اشترط الكاتب لبناء النص النقدي الانطلاق أوّلا من نقد الأفكار الأدبية حتى يتحقق شرط النقد، وخلال هذه العملية يتم تصحيح الأفكار النقدية والأدبية على المستوى التنظيري والتطبيقي. وإلى جانب أعمال (أدريان مارينو) نجد مؤلفات أخرى أسّست لمشروع نقد النقد تمثّلت في: كتاب "النقد الأدبي في القرن العشرين" (لجون إيف تاديه Jean yves Tadié) والذي وضع فيه بعض القضايا النقدية تحت المساءلة والمحاورة للتأكّد من سلامتها، والاتيان بالجديد وقوفا عند المشكوك فيها، وقد نادى فيه الناقد إلى ضرورة تقييم النقد موازاة مع الممارسات النقدية "فالنقد يتوق إلى أن يكون قراءة وكتابة في نفس الوقت"[4]، فالنقد في هذه الفترة

---

[1]- هارون رشيد: الأسس النظرية لنقد النقد، مديرية تربية بابل، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، الجامعة العراقية، م2، ع1، حزيران، 2012، ص121.

[2]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة، دط، 2010، ص53.

[3] - أدريان مارينو: نقد الأفكار الأدبية، تر: محمد الرامي، المركز القومي للترجمة، 1ط، 2008، ص26.

[4]- جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص9.

استدعى إعادة شرحه مقرونا بمعنى النص. وفي نفس الفترة ظهر كتاب "نقد النقد" (لتيزفيتان تودوروف) وكتاب "ألسكندرسكو S.Alescandrescu*" ويُعَدَّان من أهمّ المؤلفات التي تناولت هذا المفهوم بدقة لكن أبحاث عبد الملك مرتاض عدّت "تزفيتان تودوروفTzfetan Todorov هو أوّل من صاغ واصطنع مصطلح نقد النقد ومنحه الإطار المنهجي في كتابه نقد النقد"[1]

2-1-2. نقد النقد في الممارسات النقدية العربية:

بدأت المحاولات الأولى لنقد النقد عند العرب مع كتاب "(في الشعر الجاهلي لطه حسين) حيث أراد في هذا الكتاب التعامل والتحاور مع الأقوال الأدبية والنقدية ووضع منهجية لذلك بعدما وُضعت البلاغة والنقد العربي في مقاربة مع المرجع اليوناني والغربي"[2]، وقد عدّ النقّاد هذا الكتاب أوّل مشروع عملي مؤسّس لمشروع نقد النقد، حيث تمّ فيه تحديد مفهومه وقيمته الموضوعية، وبعده ظهرت محاولات عربية أخرى رسمت بداية الوعي بالاختلاف الموجود بين نقد النقد والنقد الأدبي عند البلاغيين وباقي النقّاد، كتجربة "علي بن عبد العزيز الجرجاني" الذي دافع عن المتنبي وشعره وعن طه حسين. وهناك عدّة كتب نقدية أخرى ساهمت أيضا في تكوين نقد النقد*[3].

إضافة إلى أعمال عبّاس محمود العقّاد في مقدّمة ديوانه "(بعد الأعاصير عن العصبية والهوى والذاتية في النقد المعاصر) حيث يرى أنّه لا محيص من نقد النقد لتقرير قيمة الأدب والفن"[4]. كما كتَب "(أمين الخولي) مقالات على صفحات جريدة الأهرام)" [5]، وكان موضوعها نقد النقد.

وقد تطرّق (محمد غنيمي هلال) أيضا في كتابه "النقد الأدبي الحديث" إلى قضية نقد النقد في مقالات دعا فيها إلى ضرورة إعادة تقويم النقد وتفريغ محتواه من المغالطات، وفيه يقول: "فالخلاف بين هذه النظريات لا يغض من شأن النقد، بل ينير جوانب الموضوع ويوسّع آفاق النقاد "[6]، فالبحث في النقد بمثابة كشف عن الأخطاء التي لم ينتبه إليها النقّاد من خلال أعمالهم النقدية، وتوسيع لوجهات النظر النقدية المختلفة والإتيان

---

[1] – عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها) دار هومة، 2010، ص248.

*S. A.lescandrescu, Discours d'interprétation : la critique littéraire, Métadiscours et théorie de l'explication, Hachette université, 1972, Paris

[2] – محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص77-78.

[3]*عبد العزيز قلقيلة: في نقد النقد في التراث العربي –نبيل سليمان: نقد النقد الأدبي – محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر – أمجد الطرابلسي: نقد الشعر عند العرب حتى القرن الخامس للهجرة.

[4] – محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص113-114.

[5]– محمد مريني: نقد النقد في التكون والاشتغال، ص39.

[6]– محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة–مصر، 1997، ص15.

بالجديد دوما. وعدّ الناقد نشـاط نقد النقد مسـارا فكريا طويلا انطلق من فلسـفات وأفكار النقّاد منذ القديم وأي ناقد أراد التمرّس على نقد النقد عليه الانطلاق من تلك الأفكار السابقة في هذا الميدان "أمام الناقد تراث ضخم من نظريات النقد في عصور التاريخ المختلفة...وهو ما نستطيع أن نسميه (نقد النقد) وهو فيها صادر عن حقائق موضوعية يجب أن تكون دعامة لذوقه السليم"[1].

يرى (محمد مفتاح) في هذا السياق أيضا أنّ نقد النقد بدأ في مراحله الأولى مع القدامى؛ حيث عبّروا عن "آرائهم بطرقهم المختلفة وبكيفية حرّة وطليقة من أي قيد"[2]، فالنقّاد القدامى إذا مارسوا نقد النقد إمّا تحت مفهوم النقد، وإمّا تحت مفهوم السـرقات الأدبية، وإمّا تحت رواية أقوال وآراء نقدية للعلماء. وكلّها محاولات أنتجت ممارسات نقدية سلّطت الضوء على قراءة الأفكار الأدبية والنقدية. لكن يبقى التنظير الفعلي والمنهج لنقد النقد مع: (حميد لحمداني) في كتابه "سـحر الموضـوع"، و(محمد الدغمومي) في كتابه "نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر".

2-2. مفهوم نقد النقد:

يعدّ النقد ممارسـة ممنهجة تعتمد المعرفة العلمية في الحكم على مختلف النّصـوص الإبداعية وتحديد الجيّد منها من الرديء، والتغلغل في فنّيات النّص بتذوق جمالياته، والتعامل مع الأثر بوعي لإظهار العلاقة بينها وبين الواقع الاجتماعي. والنّاقد حين يقف لمحاورة هذه النّصـوص ومتابعتها وتقييمها وكشـف القوانين الخاصـة لمسـار الأدب، لا يمكنه الإحاطة بكل دقائق الأمور في تقييمه، فيتعرّض لمهاجمة نقدية. وعلى هذا الأسـاس اسـتدعت الضرورة التخطيط بوعي لإعادة تقييم وجهات النظر القاصرة التي حكمت على الأعمال الأدبية بالخطأ.

إنّ نقد النقد نشاط فكري صاحب تشكّل النقد منذ بداياته، إلاّ أنّه لم يصرَّح به مصطلحا علميا قائما بذاته، فهو المظهر الثالث في المعرفة النقدية الجديدة بعد النقد والنّص المنقود، وقد سـاهم هذا النشـاط وبشـكل كبير في تقويم الفكر النقدي العربي وإعادة غربلته من كل شـــائبة، ومراجعة النظريات النقدية، وتحديد هذا المصطلح لم يكن رائجا إلاّ بعد ترجمة (سامي سويدان) لكتاب نقد النقد لتودوروف.

اشـــتغل النقّاد على تقديم مفهوم دقيق لهذا المصـــطلح رغم صـــعوبته، وعنه يقول (عبد الحكيم الشندودي): "إنّه مشروع صعبٌ تحديده وتعريف وظيفته وتحديد مقاصده"[3]، ونظرا لصعوبة تحديد مفاصل هذا

[1] - محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، ص18-19.

[2]- عبد الحكيم الشندودي: نقد النقد حدود المعرفة النقدية، أفريقيا الشرق-المغرب، دط، 2016، ص102.

[3] - المرجع نفسه: ص 17.

المصـطلح وفصـله عن النقد الأدبي تمّ النظر إليه "مجرّد نشـاط معرفي يقوم بمراجعة الأقوال النقدية كاشـفا عن سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية"[1]، فهذا الحقل النقدي الجديد جاءت به طائفة من النقاد لإعادة النظر في الأعمال النقدية والبحث في جوهرها التركيبي.

يمكن الإشارة إلى تعريفات بعض النقّاد حول هذا المصطلح فيما يأتي:

2-2-1. يوسف نوفل:

يعرّفه بقوله: "نقد النقد أسـلوب أدبي اسـتعمله القدماء بتسـمية: (قول على قول) فهو تعليق وتعقيب على الأعمال الأدبية"[2]، فهذا النشـاط جاء على شـاكلة معنى المعنى والكلام على الكلام؛ بمعنى كلّ ما جاء في سياق شرح قول لقول آخر أو تعقيب عليه عُدّ من قبيل نقد النقد، خصوصا وأنّ القدامى اشتغلوا وبكثرة على نصوص معنى المعنى، مثل (عبد القاهر الجرجاني) والذي تطرّق وبكثرة لهذا الموضوع في أعماله البلاغية والنحوية، ومثل هذا الاشتغال لم يُؤسس له مصطلحا علميا قائما بذاته، لكنه يبقى من الإرهاصات الأولى التي مارس فيها النقّاد القدامى مشـروع نقد النقد بوعي نقدي. ونجد (عبد الملك مرتاض) أعطاه مفهوما آخر اعتبره بمثابة عتبة تابعة للنقد" فيمكن أن يمثل في التعقيب أو التعليق على نقد كان كُتب من قبل حول ظاهرة أدبية ما أو نظرية معرفية ما"[3]، وقد وضـع الناقد "(قراءة القراءة) مفهوما موازيا لهذا المصـطلح، كما اعتبر اللغة النقدية يمكن أن تستعمل "اللغة الواصفة، أو اللغة الحاوية أو لغة اللغة، أو كتابة الكتابة" [4]، فالناقد صاغ قضية هذا المصطلح من قبيل الشرح على الشرح، وتوسيع المعاني من خلال تداعيها من نفسها.

2-2-2. نجوى القسطنطيني:

ترى الناقدة أنّ نقد النقد "خطابٌ يبحث في مبادئ النقد ولغته الاصـطلاحية وآلياته الإجرائية وأدواته التحليلية"[5]، فهذا النشـاط من وجهة نظرها يقف على طبيعة الممارسـة النقدية، وتحليل آلياتها وإجراءاتها التنظيرية، إذ يبحث في أدوات النقد ويعمل على تفسـير كيفية اشـتغالها. وقد أكّد (عبد الرحمان عوف) على

[1]- محمد سالم خليل: نقد النقد في أدبنا المحلي مقاربة عامة، الحوار المتمدن، محور الأدب والفنّ، ع4654، 2014، ص1.

[2]- أمينة عادل: نقد النقد. فن يحتضر في مشهد أدبي مضطرب، دار الإعلام العربية، البيان، 12 فبراير، 2016، ص1.

[3]- عبد المالك مرتاض: في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة، دط، 2010، ص68.

[4]- المرجع نفسه: ص222.

[5] - هارون رشيد: الأسس النظرية لنقد النقد، ص123.

"ضـرورة النظر في المراحل المختلفة للنقد وأسـاليب التعبير الأدبي لضـمان سـلامة الحكم النقدي"[1]، وكل هذا التدقيق في المراحل النقدية يضمن سير الحركة النقدية دون عثرات.

2-2-3. محمد الدغمومي:

عرّف الناقد نقد النقد " على أنه فعل تحقيق واختبار وإعادة تنظيم المادة النقدية بعيدا عن أي ادّعاء بممارسـة النقد الأدبي، إنه يقوم فعلا بنقد آخر وصـلته بالأدب غير مباشـرة "[2]، أقرّ الناقد باسـتقلالية هذا المصطلح عن النقد الأدبي، وعملُه موجّه لإعادة قراءته ومراجعته وليس السير على منواله.

قدّم (محمد الدغمومي) تعريفا آخر لنقد النقد، وفيه يقول: "إنّه بناء معرفي إجرائي وظيفي يعمل باستراتيجية واحدة ليست أبدا إستراتيجية التنظير أو النظرية الأدبية أو النقد، وإنّما يستهدف من خلال معرفة طبيعة الممارسـات النقدية آلياتها، مبادئها، غاياتها، معرفتها"[3]، فكلّ عمل موجّه لدراسـة النقد يكشـف الخلل فيه، ويراجع المعايير التي يعتمدها في قراءة النصوص الإبداعية، ويقوم بتفسيرها وتحليلها وفق معاني النص.

لم يتحدّث محمد الدغمومي في كتابه نقد النقد عن مصـطلح "نقد النقد"، لكنه أشـار إليه بأنه ممارسـة معرفية علمية الطابع تتأسّـس على قدر كبير من الموضـوعية، وتجعل منه ممارسـة علمية تسـائل نفسـها بنفسـها وتشتغل في ضوء فرضيات تصبح عبارة من آليات اختبار النقد.

2-2-4. حميد لحمداني:

يرى الناقد في نقد النقد: "هو نقد في مسـتوى آخر من البحث المعرفي"[4]، فالأسـاس الذي يبحث فيه ناقد النقد هو معرفة الكيفية التي نعرف بها الأدب وليسـت معرفة الأدب. يخبرنا (حميد لحمداني) أن نقد النقد مرتبط بنقد الإبداع لا بالإبداع ذاته، وعليه فمن الضـروري أن تُراعى هذه الحقيقة عند كل محاولة للحديث عن منهج نقد النقد. بالتالي على الناقد مراعاة هذا النشاط ويتخلّى عن تبني أحد مناهج نقد الإبداع وأن يترك هذا الاختبار لنقّاد الإبداع أنفسـهم، لأنّ المجال الحقيقي لبحثه الخاص ليس هو المعرفة بل هو معرفة المعرفة، "فالمعرفة

[1]- عبد الرحمن عوف: فصول النقد والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، 1996، ص39.

[2]- هارون رشيد: الأسس النظرية لنقد النقد، ص124.

[3]- محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص25.

[4] – حميد لحمداني: سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، منشورات دراسات سيميائية أدبية ولسانية (دراسات سال)، فاس- المغرب، ط2، 2014، ص9.

تحتاج المعرفة لترسي نفسها، والمرء يحتاج المعرفة ليعرف ما هي المعرفة"[1]، فالأفكار والمعارف تخدم بعضها وتتداعى من نفس الحقل الإبستيمولوجي، ولهذا تشابكت العلوم والمعارف فيما بينها وحصل تراكم كبير في حقل النقد.

2-2-5. عبد الله الغذّامي:

أعطى الناقد صورة مغايرة لمفهوم النقد و نقد النقد يقول: " الكتابة بنوعيها الإبداعي والنقدي مغامرة و نقد النقد هو مغامرة أكثر خطورة "[2]، فالمشتغل على ممارسة نقد النقد لابد أن يكون ناقدا ملمّا بالثقافة المعرفية الواسعة وبالوعي النقدي حتى يستطيع تفكيك الأعمال النقدية، وليس كلّ ناقد بإمكانه الاشتغال على نقد النقد لصعوبة ممارسته؛ فهو "عملية على جانب كبير من الأهمية والخطورة ولا ينهض بها إلاّ ناقد نابغ ...بالاستناد إلى الثقافة الشاملة والذهنية الواسعة بالنقد كرؤيا كلية لعملية الإبداع في الحياة"[3]، بالتالي يتطلّب الوقوف على هذا النشاط التوسّع المعرفي والتدقيق النقدي للتمكّن من الإحاطة بمفاصل المقولات النقدية وتحليلها بعمق وبرؤية واضحة.

2-2-6. سمير سعيد:

يعرّف الناقد نقد النقد أنّه: "شكل من أشكال تقييم النقد وفق معايير عملية تمكّن الناقد من الوقوف على مشكلاته النظرية والمنهجية، وإيجاد الحلول لها وتفسيرها دون الاكتفاء بوصفها أو تسجيلها كما تظهر في الواقع العملي، وهو ميدان ليس ثابتا أو متعارف عليه إنما هو ميدان متطور والكتابات فيه لازالت محدودة أو نادرة"[4]، هذا النوع الجديد من النقد هو نشاط دقيق يعيد فيه ناقد النقد النظر في العمل النقدي بفحصه ومراجعة آلياته، والعمل على الإتيان ببديل لكل الفجوات التي يقف عندها من الأخطاء النقدية والنقائص التي أوقفته أثناء عمله النقدي.

وفي مفهوم آخر يرى أحد النقاد أنّ نقد النقد نشاطٌ "يشير إلى قول آخر من النقد يدور حول مراجعة القول النقدي ذاته وفحصه وأعني مراجعة مصطلحات النقد وبنيته المنطقية، ومبادئه الأساسية وفرضياته

---

[1] – باتريك هيلي: صور المعرفة مقدمة لفلسفة العلم المعاصرة، تر: نور الدين شيخ عبيد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت–لبنان، 1ط، 2008، ص186.

[2] – عبد الله الغذّامي: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب–بيروت، 1ط، 1991، ص120.

[3]– ابراهيم رمّاني: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، ط1، 1985، ص18–19.

[4]– سمير سعيد: مشكلات الحداثة، الدار الثقافية للنشر، القاهرة–مصر، ط2، 2002، ص29.

التفسيرية وأدواته الإجرائية"[1]، هذا التعريف مثله مثل باقي التعريفات السابقة الذكر؛ فكلّها تشير إلى أنّ هذا النشاط جاء لتقييم النصوص النقدية ومراجعة آلياتها، وإعادة التبصّر في أدواتها التحليلية وذلك للتحقّق من سلامتها.

صنّف (جابر عصفور) الكتابات التي جاءت في نقد النقد ضمن " الكتابات التي تراجع النشاط النقدي في فعل الممارسة من منظور الوصف والتفسير والتقييم"[2]، فهذا التصنيف وضعه الناقد من نتاج الممارسات النقدية التي أقامها على المقولات النقدية والتي استدعت حضور أدوات التفسير والتحليل ووضعها تحت الفحص والتقييم. أمّا بخصوص تصنيفه منهجيا فهو له صلة شبكة من الأنظمة:" النظام الأدبي- النظام الثقافي- النظام الاجتماعي والنظام الاقتصادي"[3].

وهذه الأنظمة التي وُضع نقد النقد في سياقها تعد حقولا واسعة ومتنوعة؛ لكون هذا النشاط يمتح من عمق المعارف المختلفة المشارب، والمتعدّدة الفلسفات. فإذا كان مجال النقد واسعا يحيط إحاطة واعية بالنقد ورؤيا كلية للأعمال الإبداعية، فنقد النقد يقدم مسحا كُلّيا لكلّ مفاصل النّقد على أساس أنّه إبيستيمولوجيا نوعية خاصّة بالنّقد.

2-2-7. عبد الرحمان التمّارة:

يرى الناقد أنّ: "نقد النقد هو نقد في مستوى آخر من الممارسة النقدية، فالنّص الثالث (نقد النقد) يتعالى معرفيا استجابة لموقعه وترتيبه، مما يجعل منه إبيستيمولوجيا نوعية خاصة بالنقد"[4]، فنقد النّقد إذن نص ثالث يكون أعلى مستوى من النّص الأدبي والنّص الناقد، من حيث المعرفة والمصداقية في المقولات النقدية فهو نقد مثله مثل النقد الأدبي لكنه يختلف عنه في طبيعة موضوعه، فهو "ممارسة معرفية منطلقها النّص النقدي (النّص الثاني)، وقوامها تشييد معرفة نوعية ومميزة مخالفة للمعرفة المؤسسة في نص الانطلاق"[5]، فالنّص النّقدي إذن ينطلق منه الناقد ليبني عليه نصّا مكمّلا له ومتميزا عنه في اللغة والمادة والعمق.

انطلاقا ممّا سبق نلاحظ أن النقّاد تقاربت تعريفاتهم لمفهوم نقد النقد، وتباعدت في توصيفه وتحديد حدوده ووظائفه، فبَعْضٌ منهم يراه نشاطا معرفيا دقيقا في لغته وأكثر إحاطة بالتنظيرات النقدية بجزئياتها

[1]- عمر زرفاوي: نقد النقد مقاربة إبستيمولوجية، مجلة كلية الآداب، مجلد28، جامعة الملك سعود-الرياض -السعودية، 2016، ص202-203.
[2]- المرجع نفسه: ص 203.
[3]- محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص117.
[4]- عبد الرحمن التمارة: بين التصور المنهجي والإنجاز النصّي، كنوز المعرفة للنشر، عمان، ط1، 2017، ص17.
[5]-المرجع نفسه: ص 17.

وكلياتها، من حيث البنية النقدية والآليات الإجرائية من النص النقدي الأول، ويعتمد في ممارســته على التقييم والتقويم، والتحليل العميق للمادة النقدية الممارَسة على النصّ الإبداعي، وذلك للخروج بنص نقدي ثالث خالٍ من الأخطاء والأحكام النقدية القاصـرة. وبعضٌ آخر يركّز على صـعوبة ممارسـته بصـورته الدقيقة لأنّه ليس في متناول كلّ النقاد، ولذلك نعته (عبد الله الغذّامي) بأنّه درجة عليا من درجات التحليل الخطيرة، والتي تحتاج إلى دراية واسعة بالمعرفة وبالوعي النقدي. بالتالي تظلّ ممارسته ضرورة إلزامية لتفعيله وذلك لتصفية المنظومة النقدية من الزلاّت.

ومما اتفق عليه النقّاد في هذه التعاريف نجد:

*يوسف نوفل وسمير سعيد: اتفقا في تحديد مهمّة نقد النقد، والتي حصراها في التعقيب على الأعمال النقدية وتقيمها، والوقوف على النصوص النقدية المشكوك في مصداقيتها، والعمل على تعديلها، والإتيان ببدائل نقدية تكون بمثابة تصحيح لتلك المغالطات التي طالت النصوص النقدية.

*نجوى القسطنطيني ومحمد الدغمومي: ركّزا على قضية التركيبة الإبستيمولوجية والفلسفية للمادة النقدية، حيث استخلصا نجاح عملية نقد النقد انطلاقا من مدى معرفة طبيعة الممارسات النقدية وتفريغها من كلّ الشوائب وذلك بعد تحليل آلياتها الإجرائية وأهدافها ومبادئها، وبالوقوف على هذه الجزئيات يصـبح نقد النّقد بمثابة متابعة مرحلية دقيقة لمسار الحركة النّقدية.

*حميد لحمداني وعبد الرحمن التمارة: صـنّفا نقد النقد في مسـتوى آخر من الممارسـات النقدية وهي الدرجة الثالثة بعد النص المنقود والنصّ الإبداعي، وعدّا هذه الدرجة سببا في تميّز هذا النشاط ووضعه في حقل المعرفة العليا التي تبحث في المعارف الأقل منها درجة، وعليه أضـحى نقد النقد هو النشـاط الذي يمكنه الإحاطة بدقائق النصـوص النقدية والتوغل إلى جوهرها؛ وذلك للخروج بنصـوص نقدية سـليمة وخالية من التراكمات والأخطاء. وأضاف عبد الله الغذّامي لهذه الدرجة صفة أخرى سمّاها المغامرة الخطرة، فهو بهذا التوصيف يعطي لنقد النقد أبعادا نقدية أخرى مضـلّلة؛ بمعنى أنّ آلياتها الإجرائية ليسـت بالأمر الهين الذي يمكن التنظير له وإعداده مشـروعا نقديا جديدا، خصـوصـا وأن المنظومة النقدية مؤخرا لاقت الكثير من التراكمات المعرفية والخلافات، والوقوف على هذه القضـايا من طرف نقد النقد يتطلّب وعيا نقديا دقيقا بكل مفاصـل النقد والنصّ الإبداعي وحدودهما.

*اتفق الناقدون من خلال تعريفاتهم على قضـــية فصـــل نقد النقد عن النقد الأدبي من ناحية الوظيفة والمجال المعرفي، واستقلالية مجال اشتغاله؛ كونه كيانا معرفيا له معطياته العلمية، وآلياته الإجرائية التي يختلف فيها عن النقد الأدبي.

2-2-9. ألسكندر سكو:

عدّ "نقد النقد خطابا ماورائيا يرتهن وجوده بوجود خطاب آخر"[1] هذه الصورة الماورائية التي وصف بها الناقد هذا النشاط، تشي بوجود عدّة أفكار وفلسفات تقوم على أنقاض كلّ الخطابات، فالناقد بهذا التصريح يقرّ بأنّ الخطاب مهما كان شكله ولونه فهو يحتاج دوما لتداعي نصّ آخر من رحمه، بالتالي تصبح النصوص الأدبية والنقدية في هذا السياق بمثابة نصّ تتفجّر عنه عدّة نصوص تكون أعلى منه لغة وبتشكيل مغاير.

2-2-10. مارينو أدريان:

يرى الناقد في كتابه (نقد الأفكار الأدبية) أنّ "النقد -يصبح بدوره- "أدبا نقديا" يرى نفسه في ذات الوقت مضطرا إلى الانكباب ، بنفس القدر على موضوعه الخاص بتأمّل عميق ودقيق، وإلى القيام من الداخل بمقاربة جوهره، قصد تبرير ذاته وإثباتها...لا يصبح نقد النقد ممكنا فقط، بل ضروريا كذلك بالمعنى الكامل للكلمة، ،أي نقد الوعي النقدي للأدب"[2]، فالناقد في مؤلفه قد عالج قضية نقد الأفكار الأدبية وكيفية ترتيبها وغربلتها من الشوائب، وذلك انطلاقا من وقوفه على قضية الوعي بالنقد في حدّ ذاته، والتوغّل أكثر في مفهوميته وجوهره لأجل توضيح صورته، وإعادة تكوينه بصورة أخرى أكثر مصداقية ووضوح.

يقول الناقد في سياق آخر: "نقد الأفكار الأدبية يصبح شرطا أساسيا لوجود كل "نقد أدبي" ممكن لأنه يضع إلزاميا معالم الحقل المفاهيمي للنقد الأدبي، ويتحرّاه ويوضّحه وينظّمه ويحدد إطاره النظري كما يطبعه بتوجه عميق، باختصار إنّه يوطّد جميع أشكال النقد وجميع المناهج والمفاهيم الجوهرية ويؤكّدها ويشرحها وينوعها ويدعّمها"[3]. يقرّ مارينو أدريان في هذا المفهوم أنّ النقد الأدبي يحتاج بالضرورة لمن يراقبه ويقف على أدواته بالتحقيق والتحليل؛ حتى يمنع حصول خلط وتراكم في النصوص النقدية وخصوصا تلك التي كثرت فيها الاختلافات في الآراء، وقيام مشروع نقد النقد هو الحدّ الفاصل لمثل تلك الخلافات.

2-2-11. تزفيتان تودوروف:

---

[1]- محمد المريني: نقد النقد في المفهوم والمصطلح المقاربة المنهجية، مجلة علامات، ج64، مج16، فبراير2008، ص40-41.

[2]- مارينو أدريان: نقد الأفكار الأدبية، ص44.

[3]- المرجع نفسه: ص45.

عالج الناقد في كتابه "نقد النقد "مسألتين: ما هو الأدب؟، وكيف هو حال النقد؟، وللإجابة عن هاتين الإشكاليتين أجرى مناظرات نقدية بين النقّاد وقام بتقييمها وذلك لأجل "التعرّف إلى الأفكار الأدبية والنقدية في القرن العشرين وتمييز الأصلح والأصح بينهما، وتحليل التيارات الإيديولوجية للقرن المذكور انطلاقا من ذلك وتحديد الأسلم و الأثبت منه"[1]، فالناقد في هذا القول يوضّح أنّ الممارسات النقدية في القرن العشرين عرفت موجة من الشكوك في المقولات النقدية التي يقدّمها النقّاد، وهذا ما استدعى إعادة الوعي النقدي بما يحصل في الساحة النقدية، وخصوصا بعدما حصل تباعد واسع بين آراء النقّاد حول بعض القضايا النقدية ومثل هذه الفجوات لابد لها من ترميم وإعادة هيكلة للمنظومة النقدية، فصار إلزاميا وضع مراقب للنقد حتى لا يسقط في حقل الأخطاء.

2-3. الآليات والإجراءات المنهجية لنقد النقد:

سطّر (حميد لحمداني) مجموعة إجراءات وآليات لنقد النقد وهي كالآتي[2]:

1-الأهداف: يقصد بها تتبع ناقد النقد للناقد الأدبي في تحقيق هدفه من الدراسة التي هو بصدد إنجازها.

2- المتن: تحديد متن الدراسة يعد عملية أساسية في مجال نقد النقد.

3- الممارسة النقدية: يعمل ناقد النقد على تبين مدى مطابقة خطوات التحليل مع الاقتراحات النظرية مُركّزا على إبداء التقصير والانحراف والخطأ.

4- الوصف: وصف عمل الناقد حسب ما هو موجود في الدراسة وتتدخل في هذه النقطة ثقافة ناقد النقد.

6- التنظيم: الوقوف على اختبار الزاوية التي ينظر منها الناقد للنص.

7- التأويل: وقد لا نجده في جميع المناهج فالبنيوية مثلا ترفضه.

8- التقويم الجمالي: قد يستند إلى معايير علم المجال وقد يلجأ الدارس إلى تحقيقه عن طريق المقارنة بين العمل المدروس وأعمالٍ أخرى، وقد لا يوليه عناية على الإطلاق.

9- اختبار الصحة: هو أداة ضرورية بالنسبة لناقد النقد. يمكن أن يصاحب هذا العنصر جميع الخطوات السابقة سواء تعلّق الأمر باختبار صحة المعلومات النظرية التي اعتمدها الناقد ومراقبة مدى شمولية التحليل

[1]- تزفيتان تودوروف: نقد النقد –رواية تعلم، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد-العراق، ط2، 1916، ص7.

[2]- حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص 17-51.

وفحص سـلامة النتائج التي تم التوصّـل إليها، ويلجأ ناقد النقد إلى هذا الإجراء في الحالات التي يعتمد فيها الناقد على نصوص محددة حتى يتفادى متاهة القراءة المضادة لقراءات نقاد الأدب.

هذه الخطوات نجد لها علاقة بالمنطلقات المنهجية المعتمدة في نقد النقد وإنها لا تخرج عن واحدة من الخيارات المنهجية التالية: "ناقد النقد يواجه النّص النقدي بحمولة معرفية قبلية، فيظهر ممتلكا لمعرفة نظرية مرتبطة بالأجناس الأدبية، وبطبيعة الفاعلين في الممارسة النقدية(النقّاد)، وبأنواع الخطابات النقدية وما يستدعيه ذلك من معارف فهم آلياتها التنظيمية وخلفياتها الفلسفية وأجهزتها المفاهيمية وإطاراتها المنهجية"[1]، فالناقد المشتغل على نقد النقد لابد أن يكون مصحوبا بكمّ معرفي واسع عن المقولات النقدية بشروطها المنهجية والتنظيرية وأن يكون له معرفة واسعة بباقي العلوم والمعارف حتى يستطيع الإحاطة بالقضايا النقدية ويميّز فيها الصحيح من الخطأ. ولا يمكنه ممارسة نقد النقد إلاّ برسم خطة منهجية دقيقة تنظّم عمله وتذهب به في الأخير إلى نتائج دقيقة ويقينية.

كما حدّد (عبد الرحمن التمارة) بعض الخطوات المتبعة في تحقّق نقد النقد كما يلي[2]:

- اعتماد مدخل ملائم لمحمولات النّص النقدي.
- توضيح الهندسة البنائية للنص النقدي ودراستها.
- كشف أهداف النّص النقدي.
- توصيف محمولات النّص النقدي.
- إظهار مرجعية مفاهيم النّص النقدي.
- ضبط الرؤية المنهجية في النّص النقدي.
- تحديد المتن أو الظاهرة المدروسة في النّص النقدي.
- إبراز عناصر الممارسة النقدية.

فهذه الخطوات التي رسمها الناقد لتحقيق ممارسة نقد النقد تبدو من الوهلة أنّها تنظيم دقيق لبناء مشروع نقدي مدروس من كلّ الجوانب (منهجيا- معرفيا- مفاهيميا)، وعليه يبقى على ناقد النقد اتباع الخطوات المبرمجة لهذا المشروع سواء أكانت من وضعه أو من وضع ناقد آخر، وذلك للخروج بعمل نقدي سليم، ومقبول في الساحة النقدية.

[1]- عبد الرحمن التمارة: نقد النقد بين التصوّر المنهجي والإنجاز النصّي، ص24.

[2]-المرجع نفسه: ص22-37.

2-4. شروط خطاب نقد النقد:

يعدّ خطاب نقد النقد نشاطا فكريا عميقا من حيث العمق والتطبيق، فهو في نظر النقاد " عملية على جانب كبير من الأهمية والخطورة، ولا ينهض بها إلاّ ناقد نابغ بالاستناد إلى الثقافة الشاملة والنهضة الواسعة والإحاطة الواعية بالنقد كرؤيا كلّية لعملية الإبداع في الحياة"[1]، إنّ تتبع مسار الحركة النقدية دون التعارض مع التأويلات والمعطيات الإيديولوجية والواقعية، التي اعتمدها النّقّاد تحتاج الاهتمام بوصف هذه الجوانب، بمراقبة عمليات التفكير والتحليل والاستدلال، لأنّ خطاب النقد توصيف دقيق للأعمال النقدية، وليس كل ناقد يمكنه ممارسة هذا الخطاب والاشتغال عليه.

وقد حدد (باقر جاسم محمد) شروط ومعايير القراءة العلمية لناقد النقد والمتمثلة فيما يلي [2]:

-دقة أحكام الناقد المستندة إلى وقائع نصّية مأخوذة من النصّ المنقود، وعدم تناقض هذه الأحكام.

-دقّة تصنيفاته للظواهر النصّية المدروسة.

-وضوح المنهج فيما يطرحه الناقد والتزامه بسياقات في التحليل والرصد لظواهر النص المنقود، منسجمة مع منهجه.

-دقة استخدام المصطلحات المتخصّصة ووضوح مقاصد الكاتب من استعمالها.

-سلامة لغة النص النقدي ودقّة صوغها، وخلوها من وجود الغلط في التركيب النحوي وفي ضبط علامات التنقيط بوصفها جزءًا مهما من نظام الكتابة.

-تناسق استراتيجيات القراءة التي اعتمدها الناقد وأقام على أساسها قراءته النقدية وتناسبها مع طبيعة النص الأدبي المنقود.

من هذه الشروط التي سنّها الناقد نخلص إلى ما يلي:

-على ناقد الناقد أن يكون واسع المعرفة ملّما بحيثيات الممارسات النقدية والوعي النقدي، حتى يبني عليها آراءه الصائبة في تحاوره معها، ومع المناهج المعتمدة في تحليل الأعمال الإبداعية.

-أن يكون عمله حواريا موضوعيا وإن اختلف مع وجهات النظر لباقي النقّاد، دون المساس بشخص الناقد أو أفكاره وذلك بطريقة علمية ونزيهة.

---

[1]- ابراهيم رماني: أوراق في النقد الأدبي، ص5.

[2]- محمد باقر جاسم: الفكر النقدي وأسئلة الواقع، مركز الكتاب الأكاديمي، عمّان- الأردن، ط1، 2013، ص139.

-يجب أن يتّصف ناقد النقد بسيمات النزاهة والموضوعية في أحكامه النقدية، وقد صرّح الناقد يوسف بكّار في هذا المقام عن مسألة النزاهة، بقوله: "نحن في مسيس الحاجة إلى نقد بنّاء نزيه بعيد عن الهوى وعن صراعات الاتجاهات، والمدارس والمذاهب والمناهج كافة، وإلى نقد النقد دون ادعاء أو تزييف"[1].

-بما أنّ السّاحة النقدية عرفت تراكما مذهلا وهزّة عنيفة في الخطابات النقدية والمناهج تطلّب ذلك إعادة النظر في آلياته التحليلية لإيجاد نظرية نقدية أعلى وأقوى لفك النزاعات الحاصلة بين النقاد والتشابك الحاصل بين مختلف النظريات النقدية والفصل فيما بينها والخروج بأحكام نقدية دقيقة.

-يقوم نقد النقد إذن بالكشف عن الحقائق والشبهات التي دُسّت في المقولات النقدية بعيدا عن عالم الكاتب حيث يحاول ناقد النقد إسقاط الزائف منها وتفريغها من كل الشوائب، والإبقاء على ما صحّ فيها وأصاب وذلك لإعطاء صورة نموذجية للنقد وللخطاب المنقود، وهذا لتجديد الحركة النقدية والتحقيق في نتائجها من جهة وتطويرها من جهة أخرى. ومن ثمّة التوسيع في الآراء النقدية القوية ووجهات النظر، لخلق الجديد دوما والإبقاء على المسار النقدي مفتوحا.

وعليه يرى (حميد لحمداني) أنّ هذه النظرية "تنقلب إلى ذاتها لتعيد بناء نفسها من جديد وفق مقتضيات اكتشافاتها الجديدة"[2]، وهذه العودة التي يقوم بها نقد النقد إلى نفسه هي بمثابة محاورة ذاتية وإسقاط للمقولات النقدية وغربلتها من الشوائب ومسح دقيق لها. إضافة إلى "متابعة مدى وضوح الفرضيات والنتائج وانسجامها وقدرتها على الإقناع بالتأويلات والدلالات المقترحة"[3]، وذلك لتوضيح المنهجية والحقول العلمية التي يشتغل عليها النقد. وفي هذه المقام لا يسعنا إلاّ القول بأنّ: نقد النقد يتابع مسار الحركة النقدية وينتقد الأخطاء العالقة في النظريات والمناهج النقدية، فهو عملية معرفية بنّاءة تزيد من منتوج العقل النقدي، وتفتح آفاق معرفية وعلمية دقيقة وتكسر الأنظمة النقدية الصارمة.

2-5. موضوع نقد النقد ومستوياته:

يعدّ نقد النقد نشاطا معرفيا واسعا يحتوي النظريات والأقوال النقدية؛ يفكّكها ويكشف عن سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية فموضوع **نقد النقد** هو **النقد الأدبي**، وفي هذا السياق

---

[1]- أحمد إبراهيم عبد الرحمن الرقب: يوسف بكّار الناقد، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الكرك-الأردن، 2005، ص56.

[2]- حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص 14.

[3]- المرجع نفسه: ص15

يقول (محمد مريني): " نقد النقد إنّه خطاب واصـــف للنقد، إنه خطاب يجعل من النّصـــوص النقدية مدار اشـتغاله"[1]. وبالتالي هو خطاب "يسـتعير مرجعيات النقد ويسـعى عبر تمظهراته الخطابية إلى قراءة المتن النقدي ومكوناته ضمن مسارات هي التنظير والتاريخ والتعليم والتحقيق"[2]، يقف نقد النقد في اشتغاله على مادة النقد حيث يقوم بفحصـها وغربلتها، ويحتفظ بالأصـح فيها ويعدّل ما يجب تعديله، ويضـيف المقولات البديلة التي تعوّض الأخطاء التي يقع فيها النقّاد، وطبعا هذه العمليات التقييمية لابد أن يكون صـاحبها على وعي نقدي وله معرفة واسعة ينهل منها أحكامه وتجاربه في النقد.

يقتحم نقد النقد الممارسـات النقدية من خلال مفاتيح معرفية ومسـتويات تحليلية تتجلى في: "**التقويم التعديل، التقييم**" وهي تقنيات نوعية يعتمدها ناقد النقد للوصـــول إلى الجديد من خلال أعماله، كما يعمل على فحص واختبار المصـــطلحات والمفاهيم النقدية الموظفة في العمل النقدي. فعملية **التقييم** عبارة عن قراءة للنّصـوص النّقدية من خلال الوقوف على مواضـع الإيجاب والسـلب والتحقيق فيها. وأمّا **التعديل** فهو عنصـر جوهري في تصـفية المقولات النقدية من المغالطات ومحاولة تعديل ما يمكن تعديله من الزلاّت والأخطاء، وذلك بالعودة إلى الأصـول الفكرية والفلسـفية والمعرفية للنقد، ووضـع الكلام النقدي الذي تمّ الاتفاق على مصـداقيته من طرف جمهور المنظومة النقدية. وفي الأخير تأتي عملية **التقويم** حيث ينصـــرف إلى إعادة تنظيم المادة النقدية وذلك بإعادة هيكلة المقولات النقدية الخاطئة والمشتبه فيها ومحاولة بنائها على الأرضية الصحيحة. بالتّالي يُعَدُّ النّصّ الثّالث بمثابة تفكير معرفي يتتبّع مسـار النقد وتحولاته، وانعطافاته ومدار حركته، ومسـاءلة طرق اشـتغاله والتبصّر في مضمراته، والاستقصاء العميق لفهم حركية التّفاعل بين النّصّ النقدي والنص المنقود.

2-6. مهمّة نقد النقد ووظائفه:

يعكس نقد النقد العلاقة التفاعلية بين الناقد والنّص المنقود، ولتحقيق هذه العلاقة يقف هذا النشـــاط المعرفي على جملة من الوظائف والمهام لتفكيك خطاب النقد وبيان تمفصـلاته الكبرى وخصـوصـياته الجزئية، وفي هذا السـياق يرى (عبد المالك مرتاض) : "أنّ وظيفة نقد النقد تعمل على تقعيد شـؤون النقد الأصـلية ومعرفة الأنسـاق المتحكمة في عملية التأهيل المنهجي والتأصيل المعرفي والتثمين القيمي"[3]، فالناقد بهذا المنظور يوضّـح

[1]- يمينة بن سويكي: نقد النقد المفهوم والإجراء، مجلة العلوم الإنسانية، مجلد31، ع1، جوان 2020، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1، ص46.

[2]- أسامة عميرات: الآليات المنهجية للكتابات الميتانقدية– بحث في اشتغال نقد النقد في الخطاب العربي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، النقد الأدبي المعاصر، إشراف: محمد زرمان، جامعة باتنة، 2017/2016، ص177.

[3]- المرجع نفسه: ص231.

وظيفة نقد النقد والتي تتمثّل في إعادة قراءة الأســـس التنظيرية للنقد الأدبي، ومراجعة آلياته وإجراءاته التحليلية في إطاره المعرفي الميثانقد.

يعمل نقد النقد إذن على تقويم حركة الفكر والمعرفة، وإعادة توجيهها عبر مسارات نقدية جديدة حيث يعمل على إعادة النظر في النظريات النقدية وذلك من خلال "التشـــكيك في جدواها أو دقتها وتبيين جوانب القصور فيها"[1]، فهذا النشاط يخضع لمعاينة دقيقة؛ حيث يعاد النظر فيما قدمه من إنتاج نقدي حول الأعمال الأدبية.

ويمكن توضيح بعض الوظائف الخاصّة بنقد النقد فيما يأتي:

* يقوم نقد النقد بإعادة الإلمام بالتشـظّي الحاصـل في البنيات الفكرية للخطابات النقدية العربية، وإخراجها من أسر المرجعيات والخطابات النقدية التقليدية الصارمة.

* مراجعة النقد الأدبي وتتبع مساراته؛ وذلك بالوقوف على خصوصياته وامتيازاته، والتحقّق من صلاحية آلياته وإجراءاته ومدى الاستمرار في العمل بها.

*كما يسـعى إلى معرفة طبيعة الممارسـة النقدية وطبيعة تركيبتها، للوصـول إلى الكشـف عن الخلل الموجود فيها والعمل على تدعيم هذه الممارسة وتبرير وتجديد تشغيلها للإجراءات في ممارسة منهج ما.

* يقوم نقد النقد بعملية "فحص النظريات النقدية والأدبية بما هي بناءات معرفية"[2]، وذلك للمقارنة بين المنتوج النقدي لكل نظرية، والعمل على اختيار المقولات المنطقية والقابلة لممارســتها على ســطح النصــوص الأدبية فعملية فرز المقولات النقدية وتصفيتها أمر يصعب إنجازه، ولا يسهل إلاّ بعد التشريح المعمّق للنظريات النقدية بمختلف توجهاتها.

* يقول (محمد الدغمومي): "نقد النقد (الناقد) إعادة تنظيم المادة النقدية وليس إجراء تعديل في النّص النقدي والأدبي، بل هو مناقشـة أسـسـه المنهجية ومنطلقاته الفكرية، وانسـجام نتائجه مع حقائق النّص الأدبي المنقود من جهة ومع منطلقات الناقد من جهة أخرى"[3]. وظيفة نقد النقد في نظر الناقد هي محاورة للنص المنقود للتأكّد من صـحّة ما كتبه في إطار نقد النّصـوص الإبداعية، وإعادة تنظيم للمادة فحسـب، ونفى عنها عملية تعديلها، لكن لا يمكن المســـاس بتنظيم المادة النقدية ومراجعتها دون التغيير والتعديل في المقولات الخاطئة

[1]- باقر جاسم: الفكر النقدي وأسئلة الواقع، ط1، 2013، ص132-133.

[2]- محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص52.

[3]- رشيد هارون: الأسس النظرية لنظرية نقد النقد، ص125.

والمشكوك فيها، فبمجرّد وضع النصوص النقدية تحت مجهر القراءة والمراجعة لابد أن يمرّ على عمليات التقييم والتقويم، والتعديل، وعليه أيّ حوار مع النصّ النقدي هو بمثابة تعقيب وتصحيح للمادة النقدية سواء كان ذلك من طرف واضعها، أو كان من طرف مختصين في نقد النقد. وذلك للتحقق من مصداقية ما وُضع من أُسس وإجراءات آلية ومنهجية لها.

– يري (محمد الدغمومي) في وظيفة نقد النّقد أنّه: يستهدف من خلال معرفة طبيعة الممارسات النقدية (آلياتها وغاياتها ومبادئها ومعرفتها) وذلك للوصول إلى أحد المرامي الآتية: "كشف الخلل فيها – تدعيم هذه الممارسة وتبريرها –تحديد تشغيل الإجراءات في ممارسة منهج ما – فحص النظريات النقدية والأدبية بما هي بناءات معرفية"[1]، فهذه العناصر التي وضعها الناقد بمثابة مراقبة مستمرة للحركة النقدية وتقييم لكيفية اشتغال عناصرها التنظيرية.

– التحقيق في المرتكزات المعرفية والمرجعيات التي يستند عليها الناقد الأدبي في تقييمه للنصوص، ومساءلة كل عملية تأصيلية للنظريات النقدية والمناهج المتداولة بكثرة، وذلك لتجنّب الوقوع في المبهمات التي تشكّك في أصول العقل النقدي.

– أمّا (نجوى القسطنطيني) فترى في وظيفة نقد النقد أنّه: "خطاب يبحث في مبادئ النقد ولغته الاصطلاحية وآلياته الإجرائية وأدواته التحليلية"[2]. نقد النقد في نظر الناقدة يختص بتقييم المعطيات الإجرائية المعتمدة في الجانب النظري والتطبيقي أثناء تشريح النّصوص النّقدية.

– نقد النقد يدرس النقد الأدبي وتاريخه؛ بالتالي هو تفكير معرفي وُجد لتتبع مسار النقد وتحولاته وانعطافاته ومدار حركته وطرق اشتغاله.

– حدّد (جابر عصفور) وظائف ومهام لنقد النقد بقوله:" ويتصل أوّل هذه المهام بعمليات المراجعة الفاحصة التي يجريها النقد الشارح على النقد التطبيقي من حيث الوصف، والاصطلاح والتناغم المنطقي بين العمليات الإجرائية، وسلامة الأدوات التصويرية القائمة على مبادئ وفرضيات أساسية، والمهمة التفسيرية"[3]؛ ذلك لأن فعل الاستنطاق الذي يقوم به هذا النقد فعل تأويلي في جانب منه، فهو قراءة تبحث عن دلالة في قراءة وجدت دلالة.

---

[1]– محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي، ص 52.

[2]– هارون رشيد: الأسس النظرية لنقد النقد، ص123.

[3]– جابر عصفور: نظريات معاصرة، دار الكتب، الأعمال الفكرية، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، مصر، 1998. ص292.

والمهمة الثالثة التي حدّدها الناقد أيضـــا هي المهمة التي تقوم "بدور التأصـــيل على مســـتوى المنهجي الخالص في نوع من المراجعة الكلية التي تنشـــغل بالمفاهيم والتصـــورات النقدية الكبرى التي فرغ منها التنظير النقدي، وانطلقت الممارســات النقدية من التســليم بها ويرتبط هذا الدور بتأمّل موضــوع النقد الشــارح داخل سياق محدد من علاقات إنتاج المعرفة النوعية بالنقد الأدبي؛ ويعني ذلك مجاوزة عتبات العلم النقدي إلى فلسفته وربط هذه الفلســـفة في تفاعلها مع نظريات المعرفة المتاحة بالنظريات الاجتماعية للمعرفة الأنثروبولوجية الثقافية"[1]، وهذه المهمّة التأصيلية تدخل ضمن المستويات الكبرى والنماذج الكبرى العليا للمحاورة الميتامعرفية للعلوم والفلســـفات والنظريات، ولاســـيما الربط بين التيارات النقدية والعمل على تطويرها. وهذا هو الدور الطليعي لوظيفة نقد النقد الأساسية فإنه: "لا يمكن ليّ عنق النّص النقدي المتضـمّن لخطابه وتقليبه على أوجه متعددة، واستنباط فيه مباشرة بل حوار مفتوح ومساءلة، قد تكون هادئة أو حامية مع تيارات ونظريات فكرية وفلسفية وتيارات، تفرض على ممارس نقد النقد التصادم معها سلبا أو إيجابا لجلب المعاني المكتنزة الآسرة لديه وعرض المخفي وتقديمه للمتلقي بطبق من الوضوح والبساطة "[2].

– تنحصر مهمّة نقد النقد في المساءلة المعرفية لماهية النقد ومهمته المنوطة به، والكشف عن النسق المضمر لهذا الخطاب، عبر الاستقصاء الدقيق لإمكانات الممارسة النقدية للنصوص النقدية والأدبية، وفهم حركية الآليات المنهجية في الكشف عن المعنى المتولّد عبر التفاعلات المختلفة التي تقيّمها الذوات الفاعلة مع البنيات الداخلية للنصوص.

– يعد نقد النقد: "مشروع نهضوي وقراءة متأنية ومتفحّصة للنص النقدي كونه الأقرب له، وقراءة أخرى للنص الأدبي كونه الأبعد له وباندماج حصـــيلة الاثنين معا تنتج القراءة الثالثة بعد إلمامها بإفرازات النّصـــين بخطابيهما"[3]. يصنف هذا النوع من الكتابة ضمن الكتابات الهادفة والمصحّحة لمسار النقد الأدبي، والمحدّدة أيضا لميادين ومجالات الاشتغال الصحيح والاستثمار الصريح. ويتمّم (جابر عصفور) مهمةّ نقد النقد بقوله هو: "قول يراجع قولا للتأكّد من صحة الجهاز النقدي وللتأكّد من سلامة توصيل الموضوع"[4]، فهو ممارسة معرفية فكرية تقوم على منهج علمي، يراجع الأقوال النقدية ليثبت مصداقيتها وسلامتها.

[1] – جابر عصفور: نظريات معاصرة، ص295-296.

[2]– أسامة عميرات: الآليات المنهجية للكتابات الميتانقدية–بحث في اشتغال نقد النقد في الخطاب العربي المعاصر، ص 154.

[3]– سامي شهاب أحمد جبوري جدل الخطاب النقدي الحديث والمعاصر حول شعر أبي العلاء المعري، دراسة في نقد النقد، دار جرير للنشر والتوزيع، 2013، ص149.

[4]–ينظر، هارون رشيد: الأسس النظرية لنقد النقد، ص123.

– يعتبر نقد النقد "ميدانا دراسيا ينهض على أساس تقييم النقد، وفق معايير علمية والوقوف على مشكلاته النظرية والمنهجية، وإيجاد الحلول لها وتفسيرها دون الاكتفاء بوصفها أو تسجيلها كما تظهر في الواقع العملي وهو ميدان ليس ثابتا أو متعارفا عليه وإنّما هو متطوّر والكتابات فيه لازالت محدّدة"[1]، نقد النقد نشاط يتحقّق بفعل مجموعة من الشروط تثبت استمراريته بدءا من ارتباطه بالمنظومة النقدية نفسها وليس بفلسفات أخرى وأيضا اشتغاله على الملابسات النقدية التي طالتها المسائلات والشكوك، والخروج بمنتوج نقدي دقيق وقابل للتطوير والممارسات المابعد نقد النقد.

– يقوم نقد النقد بفحص الخطاب النقدي ورسم معالمه الجديدة وحدوده، وتحديد أهدافه وغاياته.

– يعمل نقد النقد على الحفر في أوليات تشكّل المصطلح النقدي، وفهمه أكثر والتحرّي عن مرجعياته.

– جاء نقد النقد لمراجعة مستوى الجهاز المفاهيمي، ومعاينة الأجهزة التصوّرية الصانعة للحدث النقدي والإقرار بأنّ النقد يحتاج دائما إلى الفحص على مستوى الوعي والتقبّل. والوقوف على الأثر الجمالي والبعد الرؤيوي والحضاري للنقد وللنصوص الإبداعية.

– يعمل نقد النقد على الإحاطة بمجالات استعمالات النقد الأدبي وحدود اشتغاله، فهدفه ليس اكتشاف صيغا للحقيقة بل اكتشاف صيغا للمشروعية.

– يشكّل خطاب نقد النقد صيغة الاختلاف وبنية عدم الائتلاف لخطاب النقد، سواء من حيث بؤرة الاهتمام أو طريقة التناول.

– تدخل لغة نقد النقد في العملية الإبداعية بعد تقييم لغة النقد الأدبي، وقد اعتبر (محمد الدغمومي) نقد النقد خطوة ترسم تصحيحا للمسار النقدي، وتتضمّن تصوّرا لما ينبغي أن يكون عليه في "مرحلة تأمّل النقد نفسه، لتكون القراءة استنطاقا للصّوت المتحكّم في النقد نفسه"[2]، وبالتالي تصبح عملية اشتغال نقد النقد هي بمثابة استنطاق لمكنوناته الداخلية وإعادة بناء وترجمة له ولتفاصيله الداخلية، والخروج بلغة نقدية ثانية انبعثت من صميم النص النقدي.

– يؤكّد (جابر عصفور) على" الطابع الإبستيمولوجي لهذه الممارسة باعتبارها نشاطا معرفيا ينصبّ على مراجعة الأحوال النقدية، بهدف الكشف عن مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية، ويؤكّد جابر عصفور على صلة هذه الممارسة التحليلية بالهيرمنيوطيقا الأدبية من خلال التركيز على أفعال التفسير

[1]– أسامة عميرات: الآليات المنهجية للكتابات الميتانقدية–بحث في اشتغال نقد النقد في الخطاب العربي المعاصر، ص 151.

[2]– محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص281.

والتأويل"[1]. ويوجّه الناقد في هذا القول مسار نقد النقد نحو اقتراح بدائل للمناهج والنظريات النقدية السائدة التي تكون موضع الدرس النقدي.

– جاء مشروع نقد النقد لنقد الأفكار النقدية وفحصها، ولاختبار صحتها، ولبيان مدى قدرتها على مواصلة الآداء والعطاء، وكذا لتقديم البدائل والدلائل على عدم الصلاحية والاستمرار في النصوص النقدية، فهو نقد يختصّ بالبنية التحتية للعقل النقدي. والتي تتعلّق بـــ: "التفكير في القوة الاستدلالية– الصيغة النظرية الجديدة– التمحور حول سؤال أو فرضية أو مركزية– الوعي الإبيستيمولوجي ذو المرجعية المحدّدة– النسق المفاهيمي"[2] فنقد النقد يتحرّى بدقة الفلسفات والمعارف والإيديولوجيات التي يُبنى عليها النص النقدي، ولاسيما التركيبة الجينالوجية للنقد في حدّ ذاته ليكون تفكيكه وتحليل صيغه بصورة منطقية وعلمية.

– يشتغل نقد النقد على قراءة المرجعيات والحفر في أنساقها المضمرة كونها بمثابة "الخلفيات المعرفية والمنابع الفلسفية التي يصدر عنها النقّاد العرب المعاصرون في خطاباتهم النقدية، فلا يمكن لأي باحث أو ناقد أن ينطلق من العدم أو الفراغ، لابد من تراكم معرفي وأصول فكرية يستند إليها هي التي توجّه خطاباته بعد ذلك في ممارسته النقدية"[3]. يقدّم خطاب نقد النقد آليات تفسيرية وتحليلية وتأويلية، لتقييم الأصول المعرفية والمرجعيات للنص النقدي، ولاشكّ فيه أنّه مشروع نقدي متأصّل ومحكوم بشروط خاصّة، فقد اكتملت بنيته بهيكلتها هذه مع نتاج القرن العشرين، ولكن لا يجوز لأحد ما "تخطّي الجذور الأولى لتكوينه التي ساعدت على انبثاقه على النحو الذي بين أيدينا الآن، فالنظريات الأدبية تأسّست بعدما اكتملت هيئة النقد وبحسب الاكتمال راحت النظريات تضع الشروط والضوابط التي تحكم المسار النقدي من منطلقاتها الخاصّة"[4] لا يمكن لنقد النقد أن يتخلى عن النصوص النقدية القديمة، فهي اللَّبِنَة الأولى التي تثبت مصداقية النص النقدي الحديث وتتمّم مشروعية وجوده، خصوصا وأنّ الفلسفات النقدية أغلبها وُجدت مع الفكر اليوناني والعربي القديم، فنقد النقد جاء لتقويم حركة الفكر، ولإعادة توجيه مسارات جديدة، فهو جزء من تركيبة العقل النقدي القديم، بناءً على هذا يمكن لنا القول: إنّ نقد النقد قد كان في جوهره تطويرا للنظرية النقدية، ولكنه تطوير سيؤدي بالضرورة إلى استقلال نقد النقد تحقيقا لمنطق العلم الذي يشهد على تكوّن الفروع المعرفية الجديدة

[1]– محمد مريني: نقد النقد في التكوّن والاشتغال، ص1.

[2] – أسامة عميرات: الآليات المنهجية للكتابات الميتانقدية– بحث في اشتغال نقد النقد في الخطاب العربي المعاصر، ص 163-164.

[3]– بشير ابرير: مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، ج49، م13، سبتمبر2003، ص598.

[4]– أسامة عميرات: الآليات المنهجية للكتابات الميثانقدية– بحث في اشتغال نقد النقد في الخطاب النقدي المعاصر، ص 160.

واستقلالها في رحم فروع معرفية أخرى مستقرّة، وعليه "يتجه نقد النقد الأدبي نحو النّصوص النقدية النظرية لقراءة المصطلح والمنهج والمفهوم والإجراء النقدي، إضافة إلى مساءلة النظريات الفكرية المؤسسة ومدى قدرة النقد الأدبي على قراءة النّصوص الأدبية وما هو المختلف الذي يقدّمه كلّ اتجاه نقدي على سواه، وماهي تركيزاته وأسسه وما يتميّز به عن سواه"[1]، وكلّ مسار يأخذه نقد النقد هو مسارٌ للوصول إلى تقييم النصوص الإبداعية انطلاقا من المقولات النقدية التي قيلت في معالجتها.

– جاء مشروع نقد النقد لنقد النظرية النقدية من جهة الأسس التنظيرية للاتجاهات النقدية السائدة ولتشكيك في جدواها، وفي دقتها، ولتوضيح جوانب القصور فيها.

– يُعدّ النقد الأدبي نصّا "تعددي من حيث الجوهر؛ لكنه برغم ذلك (مشروع عقلاني) كما أسماه ستيفان تولمان، يحمل قواعده الكامنة في مجرياته، وليس حقلا مفتوحا للعب الفوضوي الحر حيث كل شيء مقبول"[2] فالنقد في باطنه يحمل عدة مقولات نقدية مختلفة، ولكن هذه الحوصلة من النقود يجب أن تكون مدروسة من طرف نقد النقد ومبنية على أسس علمية ونقدية ثابتة، فليست كلّ الأحكام التي يضعها النقّاد يتقبلها العقل ويتواضع عليها الجماعة.

– يُعدّ مجال نقد النقد فضاء مفتوحا على عدّة خطابات، وكل التيارات النقدية تتعالق وتتداخل فيما بينها بالتالي ممارسات نقد النقد لا يمكن حصرها في حقل معرفي واحد، فهي تنهل من عدّة مشارب فكرية ومعرفية وعليه وجب تفكيك النصوص النقدية انطلاقا من إرجاعها لعدّة حقول فكرية وثقافية "إنّ البحث عن وحدة العلوم هو سراب: فما هو موجود هو تنوع منتج، إذ أن المناطقية تقاوم مثل هذا الهدف في توحيد المعرفة والعقل يعمل دائما مع نفسه، حتى عندما يحدّد أغراض البحث، ويعتقد فوكو أنّه بإمكان المرء أن يبني تاريخا صدفيا للعقلانية، وإنّه من الممكن القيام بانتقاد عقلاني للعقلانية"[3]، فقراءة النصوص النقدية انطلاقا من عدّة قراءات ووجهات نظر يفتح المجال دوما لحقل النقد بالتنوع والتطوّر أكثر.

ويعدّ (باقر جاسم محمد) من أكثر النقّاد حرصًا على تمييز وخوصصة نقد النقد بجملة من الوظائف وهي كما يلي[4]:

---

[1]– عابد الجرماني: اتجاهات النقد السيميائي للرواية العربية، منشورات ضفاف، بيروت –لبنان، ط1، 2012، ص11.

[2]– بول .ب. ارمسترونغ: القراءات المتصارعة التنوّع والمصداقية في التأويل، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، ط1، 2009،ص35.

[3]– باتريك هيلي: صور المعرفة مقدمة لفلسفة العلم المعاصرة، ص186.

[4]– باقر جاسم محمد: الفكر النقدي وأسئلة الواقع، ص135–136.

1-يقوم بتفكيك النقد الأدبي لفحص العناصـــر الإيديولوجية الثاوية في المزاعم الأدبية، ويكشـــف عن طبيعة المؤثرات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي جعلت الناقد يتبنّى منهجًا نقديًا دون سواه واضعًا عمل الناقد في سياق أكبر.

2-يقوم بقراءة مزدوجة الهدف، فهو يقرأ النّص النّقدي بقراءة محاورة واختلاف، وفي الوقت نفســه ينجز قراءته الخاصّة.

3-يحدد الأنساق المضمرة النفسية والثقافية التي جعلت الناقد يتبنى منهجًا نقديا دون سواه.

4-يكشــف عن صــيرورة النقد الأدبي وتحوّلاته، ويربط بين العوامل الســياقية الخارجية التي تحفّز عملية التطور الأدبي ومن ثم تطوّر النقد الأدبي نفسه.

5-يعمل على إعادة تشكيل وعي القارئ غير المنتج لرؤية نقدية مدونة، ليكون على بصيرة تتجاوز مسألة فهم ما قاله الناقد بحق عمل أدبي بعينه إلى مسألة معرفة كيف قال الناقد ذلك ولم قاله.

6-ينتج علاقة جديدة معقّدة بين القارئ والنّص والنقد المكتوب فيه.

7-يثير إشكالات تتصل بطبيعة النقد الأدبي وإجراءاته ولغته، وهو لذلك يتوجّه في البحث إلى النقد الأدبي في المقام الأوّل.

8-ينتج معرفة بفلسفة نقد النقد وآلياته ومقاصده.

9-مراجعة مصطلحات النقد وبنيته التفسيرية وأدواته الإجرائية.

انطلاقا من هذه الوظائف التي سطّرها (باقر جاسم) نلاحظ أنّ نقد النقد عنده يقوم على:

*التحاور مع النّصوص النقدية بكل ما تحمله من رؤى ووجهات نظر ومرجعيات، وفي هذا السياق يقول (جابر عصـــفور): "إنّ نقد النقد قول آخر في النقد يدور حول مراجعة القول النقدي ذاته وفحصـــه، وأعني مراجعة مصـــطلحات النقد وبنيته التفســـيرية وأدواته الإجرائية "[1]، بالتالي يلزم التغلغل في جزئيات الممارســـة النقدية ومنافسة الأسس النظرية للمناهج، وتقييمها وتصحيحها في إطار مفهوميتها.

*العمل على إنتاج خطاب نقدي ثانٍ تابع ومكمّل للنقد الأوّل وموصـــول بالنّص المنقود، فهناك تقارب بين نقد النقد والنقد الأدبي في بعض الآليات الإجرائية النقدية.

[1]- هارون رشيد: الأسس النظرية لنقد النقد، ص123.

*الحفر في الخطابات النقدية للكشف عن التأويلات المضمرة، والأنساق المخفية والاستقصاء العميق لفهم حركية التفاعل بين النّص النقدي والنّص المنقود.

*التعرّف على مختلف القراءات النقدية والأدبية، والتشارك معها لإبداع قراءة ثالثة جديدة مستقلة في النقد الأدبي والنّص المنقود، وقد كشف (نبيل سليمان) عن الوظيفة المنوطة لخطاب نقد النقد بقوله: "نقد النقد يستنهضك إلى التبصّر بما يكمن وراء الظاهرة الأدبية ووراء العملية النقدية في نفس الوقت من متشابكات يتعاون كل من الأدب والنقد على إخضاعها، فهو بذلك يستحثك أن تهتك الحجب والأستار فتنقد بعين التبصّر وروح الاعتبار إلى حيث يغيب بصر الآخرين"[1]، يرى (نبيل سليمان) من وجهة نظره أنّ عملية نقد النقد لا يتمكنّ من سلطتها إلاّ كلّ ناقد يمتلك رؤية وتبصّر نافذ، وذلك للتمكّن من معاينة الجهاز الاصطلاحي والمفاهيمي للنّقد الأدبي من جهة، والتوصّل إلى فهم التفاعلات القائمة مع النّص المنقود من جهة أخرى.

2-7. أهداف نقد النقد:

خطاب نقد النقد خطاب واصف وتحليلي للمقولات النقدية؛ بحيث يشتغل عليها ويفكّكها للتحقيق فيها والتأكّد من مدى مصداقيتها، وعلى هذا الأساس يمكن تسطير بعض الأهداف المنهجية والعلمية التي تطمح لها هذه الممارسة النقدية الجديدة وهي كالآتي:

- يقف الناقد (محمد بلوخي) على هدف نقد النقد بقوله إنّه خطاب: "يتساءل عن صلاحية المناهج النقدية المتبعة في قراءة الإبداع والظواهر الأدبية، وعن الأصول المعرفية والإبستيمولوجية لهذه المناهج، وما هو الموقف الذي ينبغي أن يأخذه ناقد النقد وهو يتفحّص أعمالا نقدية تحتك مباشرة بالإبداع الفنّي" [2]، أعطى الناقد بتصريحه هذا نظرة شمولية لهدف نقد النقد، وذلك من خلال تحقيق مراقبة ماسحة لمصداقية المناهج والنظريات النقدية، والأصول التي تنبني عليها، ورؤية ناقد النقد هل هي في محلها أم أنه مجردّ نقد عملي.
- الوقوف على الخطاب النقدي وتفكيك شقيه النظري والتطبيقي، والخروج بنظريات نقدية مؤسسّة ودقيقة.
- الحدّ من أزمة التراكم على مستوي الخطاب النقدي ومصطلحاته ومفاهيمه المتشابكة وغربلتها، والفصل بين النّظريات النّقدية المتضاربة.
- العمل على إصلاح المناهج المشكوك فيها، والتحذير من الخلط فيها بينها في تحليل النّصوص.

[1]- أسامة عميرات: الآليات المنهجية للكتابات الميتانقدية- بحث في اشتغال نقد النقد في الخطاب العربي المعاصر، ص148.

[2]- عمر زرفاوي: نقد النقد، ص205.

– العمل على تفسير المادة النقدية، وذلك بـ: "الحكم عليها بالمصادقة من طرف الجماعة النقدية"[1]، وإذا اتّفق جمهور النّقّاد على أفكار نقدية معينة يتم توثيقها والمصـــادقة عليها من طرف المنظومة النقدية المختصـــة بمراقبة أنشطة النقد.

– الكشف عن كينونة الاستلاب الفكري والثقافي والحضاري، وعن سرّ هذا الولع المعرفي بالمنجز الغربي والحفر في البنيات الجينالوجية للخطاب النقدي العربي الموصـــول ليد غربية. ومحاولة خلق بدائل معرفية تخلّص العقل النقدي العربي من زيف الفكر الغربي ومن هزاته المعاصرة، والعودة للموروث النقدي العربي القديم.

– القطيعة الإبيستيمولوجية مع الثوابت الأصلية للمعرفة الإنسانية تفرض مساءلات جمّة، ومراجعة نقدية لتقديم بدائل معرفية مغايرة، والتخلّص من الثوابت المرجعية الصّارمة وبناء منظومة فكرية ونقدية تتماشى ومستجدات العصر. وقد اعتبر (عبد السلام المسدي) نقد النقد من الكتابات الهادفة والمصحّحة لمسار النقد الأدبي والمحدّدة أيضا لميادين ومجالات الاشتغال الصحيح.

بناءً على ما سبق يمكن الخروج بمجموعة من النقاط حول مشروع نقد النقد فيما يلي:

– خلَق مشروع نقد النقد تباعدا في آراء النقّاد حول مفهوميته، فمنهم من عدّه نشاطا معرفيا جاء إلزاميا لتقييم المادة النقدية وإعادة النظر في آلياتها الإجرائية ومقولاتها دون التعديل فيها، ومنهم من وقف على ضرورة تقييم وتقويم النصوص النقدية وتعديل المقولات الخاطئة والمشكوك في مصداقيتها، ومنهم من ركّز على ضرورة النظر في الجوانب المعرفية والمنهجية للنظريات النقدية، والعمل على مراجعتها وتقييمها، وذلك بأخذ المقولات الصائبة من كلّ نظرية وإسقاط المادة النقدية التي كثر فيها الخلاف والاختلاف، ولاسيما التراكمات النقدية التي زادت من ضـــجّة المقارنات بين الآراء النقدية، ولتفادي كلّ هذه المزالق في حقل النقد لجأ النقّاد لنقد النقد كحلّ وسيط لفك النزاعات النقدية.

في هذا المقام يمكننا القول: لا يمكن لنقد النقد أن يقف على جزئية من جزئيات النقد الأدبي لوحدها دون الالتفات لباقي العناصـــر التي تكمّل المادة النقدية تنظيرا وتطبيقا، وعليه يجب أن تكون نظرة ناقد النقد للنصوص النقدية رؤية شمولية وواسعة؛ تنطلق فيها من الجزئيات إلى الكليات؛ بمعنى يُشرّح التفاصيل الخاصّة بالجانب الإبستيمولوجي للنصّ النقدي والمرجعيات والخلفيات الفلسفية، وبعدها يستعين بالآليات الإجرائية والمعطيات العلمية التي يتبعها في مراحله النقدية، وبعدها يركّز على طبيعة المادة النقدية في حدّ ذاتها تكوينا

[1]– محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، ص 228.

وموضـوعا، باتباع تقنيات التحليل والتفسـير، وفي الأخير يقف على أسـاسـيات نقد النقد من: التقييم والتقويم والتعديل. وذلك للخروج بأحكام نقدية دقيقة تخدم النص النقدي وتؤكّد مصداقية معلوماته.

– كلّ آراء النقّاد حول مشـــروع نقد النقد عزّزت من كينونة النقد الأدبي والنّص الإبداعي، وبالاشـــتغال على نقد النقد تمّ إخراجهما من بوتقة الذاتية. ليصير كلٌّ منهما تحت جناح المراقبة النقدية، وهذا ما زاد من منتوجية الأعمال الإبداعية الراقية، والتي صاحبتها نصوص قرائية نقدية دقيقة، وبلغة راقية وأحكام علمية دقيقة.

– أمّا بخصـوص الآليات الإجرائية التي صـيغت لممارسـة نقد النقد على النصـوص الإبداعية، فيمكن اعتمادها معطيات أساسية لتمرير النصوص تحت مجهر التحليل والتفسير، ووضعها في حقل علمي يخضع لمنهجية وقوانين دقيقة. وكلّما تطورت النصـــوص الإبداعية احتاجت المنظومة النقدية لمزيد من التجديد في الإجراءات التحليلية وذلك للإبقاء على حركية النشاط الفكري والنقدي مفتوحا ومستمرا.

– يعتبر نقد النقد نشاطا معرفيا واسعا فلا يمكن حصره فقط في النّقد الأدبي والنصوص الإبداعية، بل يمكن أن يتعدّى اشتغاله إلى باقي الفنون الإبداعية، نظرا لاحتوائه على عدّة حقول معرفية متشعبة الموضوعات.

بناءً على ما سبق سيتم في هذا البحث تفعيل هذه الآليات النقدية لنقد النقد، من أجل مراجعة المعرفة النقدية العربية في مجال القصّـــة القصـــيرة جدّا، ومحاولة تفكيك مقولاتها النقدية، والنظر في آلياتها وطرق تحليلها لهذا الفن الجديد، وذلك للوصـــول إلى مواضـــع الاتفاق والاختلاف بين النقاد حول مقارباتهم لهذا المشـــروع القصصي الجديد. والوقوف على مواضع الصواب والخطأ في تخريجاتهم النقدية حول هذا الفن القصصي القصير جدّا. وذلك برسـم خطّة منهجية تقوم على الآليات الإجرائية لنقد النقد وتطبيقها على المدونات النقدية، نذكر منها:

*أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدّا–مقاربة تحليلية.

*حسين المناصرة: القصة القصيرة جدّا–رؤى وجماليات.

*حميد ركاطة: القصة القصيرة جدّا، قراءة في تجارب مغربية.

وإلى جانب تلك المدونات النقدية المشـتغل عليها، توجد أيضـا أعمالا أخرى نظّرت وعاينت القصّـة القصيرة جدّا مثل أعمال: (حميد لحمداني) و(جميل حمداوي) اللّذين قدّما مؤلفات عدّة حول فنّ القصّة القصيرة جدّا تنظيرا وتطبيقا، أمّا بخصـوص الأعمال النقدية التي قُدّمت حول هذا الفن الجديد قليلة جدّا، نظرا لأنّ هذا النوع الأدبي ما يزال في طور الدراسة والتجريب، ولم يتفق النقّاد بعد على مشروعية تجنيسه.

الباب النظري:

تنظير النّقد العربي المعاصر

للقصّة القصيرة جدّا

الفصل الأول:

القصّة القصيرة جدّا، المفهوم والمصطلح والأصول في النّقد العربي

تمهيد:

أخذ السّرد مؤخرا مسارا وتحوّلا جديدًا على مستوى الأنواع النثرية المختلفة، وهذا التغيير صاحبه تشكيل جديد للبنية القصصية؛ حيث شقّ الكُتّاب طريقهم نحو الإبداع بصورة مغايرة عن النّمط السّردي القديم، محاولين بهذا الانعطاف رفع القصّ إلى مصافّ الدّرجة العُليا في الكتابة، وذلك انطلاقا من خرق قواعد الكتابة الكلاسيكية والعمل على خلخلة الأنموذج القصصي.

ومن الأشكال السّردية التي أخذت على عاتقها مهمّة تطوير القصّ والتّعالي به عمّا كان عليه في القديم نجد فنّ القصّة القصيرة جدّا؛ هذا اللّون الأدبي الجديد الذي دخل السّاحة الأدبية متحوّرا على نفسه وعلى باقي الأجناس الأدبية الأخرى، حيث دخل الواقع الأدبي بقوة وحقّق مكانته في ظرف وجيز، وذلك لما يمتلكه من طواعية التّلاقُح مع مختلف الظروف المستحدثة، إلى جانب قدرته المتميّزة في التّماهي مع العالم الافتراضي بسهولة. ولاسيما امتلاكه لمرجعيات فنّية وثقافية، ومعرفية، فتحت له آفاقا واسعة لاختراق القوانين المألوفة للمكتوب الخطّي ودخول العالم البصري ومختلف العوالم الطُّبوغرافية، وعليه أخذ الكتّاب مهمّة تطوير القصّ وتوسيع أفق التّلقي فيه تجاوبا لرغبات القارئ الذي صار يطلب منتوجا قرائيا سريعا وقصيرا، لتكون القصّة القصيرة جدًّا هي الإبداع الأكثر طلبا على مستوى السّاحة الأدبية والثّقافية. ورغم تهافت القرّاء على هذا المولود الأدبي الجديد تبقى إشكالية تجنيسه وعدم الاعتراف به ما تزال قيد التجريب والمساءلة، خصوصا وأنّ الممارسات النّقدية المهتمّة به معدودة ولم يتّسع نطاق التنظير لها بعد.

شغلت القصّة القصيرة جدّا اهتمام النقاد منذ ظهورها في فترة التسعينيات من القرن الماضي، واتسع نطاقها حتى صارت جنسا أدبيا لم يكتمل مشروعه بعد، نظرا لغياب اتّفاق نهائي بين النقاد في المنظومة النقدية حول مكوّناتها وعناصرها ومعاييرها السّردية، فكلّ واحد منهم أدلى بدلوه النّقدي ولم يقدّم تقرير حاسم حول شروطها المعرفية والتنظيرية، مثلها مثل باقي الأجناس الأدبية الأخرى. وعليه كثرت الآراء وتنوعت حول مسألة تركيبة لهذا اللّون الأدبي، وصار لزاما على النقاد تصفية هذه الإشكالية وإحاطتها بمقاربة نقدية تقرّبها من التجنيس أكثر، وفي هذا السّياق قُدّمت عدّة أعمال نقدية عالجت هذا المشروع الإبداعي الجديد وحدّدت معاييره وتشكيلته السّردية إلى حين الموافقة عليه جنسا أدبيا مستقلا بذاته.

1-1. مفهوم القصّة القصيرة جدّا:

تعدّدت المفاهيم والمصطلحات التي وُضعت لمشروع القصّة القصيرة جدّا، وهذا الاختلاف والخلاف في تحديد شروطها خلق ضبابية حول مفهومية المصطلح، وقد وُجّهت له عدّة تعاريف من طرف النقاد، وكلّ ناقد رسم حدوده بحسب ذائقته الفنّية ورؤيته النّقدية، ولم يستقرّوا على تعريف جامع مانع يحدّد هويته، ومن هنا يمكن عرض بعض المفاهيم التي قدّمها النقاد لهذا اللّون الأدبي محاولة منهم للوصول إلى بنيته الدّاخلية والتّعرّف على جوّانيته الجوهرية أكثر، من خلال ممارساتهم النّقدية على مختلف النّصوص القصصية القصيرة جدّا تنظيرا وتطبيقا.

1-1-1. مفهوم القصّة القصيرة جدّا عند أحمد جاسم الحسين:

لم تُقَل في القصّة القصيرة جدّا الكلمة الفصل حول مفهومها، فتعدّدت التّعاريف وتنوعت، ومن النقاد الذين أحاطوا بهذا الفنّ القصصي نجد (أحمد جاسم الحسين)، ويعدّ من النقاد الأوائل الذين نظّروا لهذا الجنس وعنها يقول: "إنّها قصّة أوّلا وقصيرة جدّا ثانيا، قصّة بمعنى أنّها تنتمي للقصّ حدثا وحكاية وتشويقا، ونموا وروحا وتنتمي للتكثيف فكرا واقتصادا ولغة وتقنيات وخصائص"[1] أعطى الناقد لهذا الفنّ تيمتين جوهريتين هما: تجنيسها بالقصّة وتمييزها بالقصر الشّديد، وعلى هذا الأساس صارت نوعا مقبولا في الواقع الأدبي بحكم تمثّلها لصورة الحكاية القصيرة جدّا، وهذه العلامات ساهمت في ترسيخ مكانتها في المشهد الثّقافي في فترة وجيزة، نظرا لما انفردت وتميّزت به من ثيمات تمثّلت في التكثيف والتشويق والاقتضاب اللّغوي، وكذا احتوائها لجماليات التّشكيل البلاغي والأسلوبي، مع تعدّد قوالبها، وانفتاحها على باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

1-1-2. مفهوم القصّة القصيرة جدّا عند جاسم خلف إلياس:

أمّا (جاسم خلف إلياس) فيقول في مفهومها :" القصّة القصيرة جدّا هي التّسمية المطابقة تماما لنوع قصصي قصير يستقي أُسُسَهُ الجمالية من بيئته الدّاخلية التي منحت (الجدّا) وجودا شرعيا لا يفرضه من الخارج عليه بل بتفاعلها مع تجليات وتمظهرات قصصية جعلتها تغاير المواصفات المتحقّقة في أنواع قصصية أخرى بتعاقد بين المؤلف والقارئ فرضته التّغيرات الشمولية وبتأثير متبادل بينه وبين الأنواع الأدبية المجاورة له في سياقاته التاريخية والجمالية"[2]، انطلق الناقد في هذا التعريف من نقطة جوهرية؛ وهي ترسيم لهوية القصّة القصيرة جدّا انطلاقا من

[1]- أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا-مقاربة تحليلية، دار التكوين، دمشق-سوريا، دط، 2010، ص11.

[2]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا- دراسة، دار نينوى، دمشق-سوريا، 2010، ص84.

نسيجها الدّاخلي الضِّمني، معتبرا إيّاه الأساس في تكوين مفاصلها وهيكلها، وكذا هو المسؤول عن صنع جمالياتها الفنّية وتصغير حجمها من خلال تكثيف الأحداث وشحنها داخل النصّ، وهذه العملية التكوينية لهذا اللّون من الإطار الدّاخلي يحدث تماما كما يحدث للقصّة القصيرة، فهما يتشابهان في القالب والبناء، ولذلك صار أغلب النقاد يعتبرون هذا اللّون الأدبي الجديد امتدادا وتطويرا للقصّة القصيرة.

كما أشار الناقد إلى العلاقة الوطيدة التي تنشأ بين القاصّ والقارئ؛ حيث يحاول هذا الأخير تأويل النصّ القصصي وفهم مغزاه، وذلك من خلال تفكيك شِفراته السّردية وعُقَدِهِ الحكائية، وذلك لاستخلاص الهدف الذي رسمه القاصّ في نصّه، والكاتب كثيرا ما يعتّد بعنصري المفارقة والدّهشة في القصّ القصير جدّا لإرباك القارئ وبعث التوتر النّفسي بداخله، وخلق النّشوة القِرائية فيه، بالتالي يتطاول خياله فينتعش بالقراءة وبالمقابل يفسّر موضوع القصّة.

من خلال الطّرح الذي قدّمه (جاسم خلف إلياس) نجده قد ركّز على البنية العميقة للقصّة القصيرة جدّا وذلك حين التفت بنظره للجمالية التي تنبعث من جوانية القصّة وليس من خارجها، وهذا الحُكم دقيق ويحتاج لتوضيح أكثر؛ لأن التركيبة الدّاخلية للقصّة القصيرة جدّا لا تقوم فقط على التّكثيف الدّاخلي لعناصرها، وإنما تتوزع من البنية الدّاخلية لتتواشج مع البنية الخارجية والمتشكلة من عدّة جمل، محمّلة بشُحنة سياقات تاريخية واجتماعية وثقافية وفنّية، لينتهي بعدها بصورته النّهائية نصّا قصصيا متميّزا، بالتّالي لا يمكن للباحث أن يعطي الأولوية لتكوين هذا الفنّ من البنية العميقة وحدها، لأنّه وحدة عضوية وموضوعية لا يفصل فيها الخارجي عن الجوّاني. ولا يمكن الدّخول إلى البنية أو البيئة الدّاخلية للنّصّ دون مقدمات وعتبات تمهيدية ترسم الطّريق للجوهر أو لداخل النّصّ.

كما أنّ الناقد لم يعرّف بقية عناصر هذا الفنّ، واقتصر فقط على ذكر (الجدّا)، وهذه الثيمة –في نظره– تكوّنت من حوصلة تكتّلات سردية داخل بنية النّص، دون أن يشير بوضوح إلى العناصر الدّاخلية وماذا يقصد بها؟ كما يرى في الوقت نفسه أنّها هي التي خلقت خصائص علائقية نصّية أسهمت في تركيز الحكي والاقتضاب اللّغوي فيه. بالتّالي يبقى قوله مجرّد إشارة لعلاقة القصّة القصيرة جدّا بالقصّة القصيرة من خلال الفُروق التّمييزية بينهما انطلاقا من صيغة (الجدّا)، وأيضا هنالك تقنيات تفرّق بين تركيبتهما الداخلية، فتخلق المغايرة والاختلاف بينهما، ومن ثمة لا يمكن اعتبارهما من اللّبنة السّردية نفسها.

يبقى كلام الناقد ضبابيا يحتاج لتوضيح أكثر حول علاقة البنية الدّاخلية للقصّة القصيرة جدّا مع بيئتها الخارجية. فلكلّ قصّة طبيعتها ونسيجها المنفرد تختلف فيه عن تركيبة قصّة أخرى، ولكلّ نصّ مقوّماته وشروطه الدّاخلية والخارجية. إضافة إلى أنّ درجات التّأثير على القرّاء تختلف أيضا من قصّة إلى أُخْرى.

1-1-3. مفهوم القصّة القصيرة جدّا عند سعاد مسكين:

قدّمت الناقدة (سُعاد مسكين) طرحا آخر حول مفهوم القصّة القصيرة جدّا؛ حيث تقول عنها إنّها: " نوع سردي مستقلّ بذاته، وله خصوصياته البنيوية والفنّية، وصار له حضور قوي كمنتج أدبي وفنّي في السّاحة الثقافية العربية والغربية، وهي نوع سردي مَرِن: يمتح خصائصه من أنواع أدبية، وأشكال فنّية أخرى، منها ما يرتبط بالسّرد القديم (النكتة/الخبر/الأمثولة)، ومنها ما يرتبط بأشكال التّعبير الحديثة (قصيدة النثر/القصّة القصيرة/الفنون التشكيلية/السينما)"[1] صرّحت الناقدة في موقفها هذا باستقلالية القصّة القصيرة جدّا؛ فلها ثيماتها وخصائصها التي تنفرد بها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وقد استطاعت تحقيق وجودها المتميّز وسط تلك الأشكال السّردية بفضل مكوّناتها الجوهرية وتركيبتها المذهلة بناءً وفنّا، وعليه صار الإقبال عليها قويا من طرف الكتّاب، إلى جانب ارتباطها بالمنتوج السردي القديم، والمنتوج السردي الحديث. وهذا الانفتاح والتّلاقح مع الأجناس الأدبية الأخرى زاد من تثمين نصّها وتطعيمه لغة ومضمونا، وكذا شحن معانيها بمختلف القضايا البسيطة منها والمعقّدة.

نجد الناقدة قد قدّمت رأيها بحزم ولم تنتظر استكمال مشروع القصّة القصيرة جدّا، بل عدّتها جنسا أدبيا قائما بذاته له شروطه الفنّية ومكوناته السّردية، وهذا يعطيه الحقّ في التنظير والممارسة الفعلية والعملية من طرف الكتّاب والنقاد، كما قامت بتحديد معطياته السّردية، ولاسيما تمكُّنه من ناصية التّداخل والتّفاعل مع باقي الأجناس الأدبية القديمة منها والحديثة، بالتّالي أطلقت الناقدة العنان لهذا الفنّ وحرّرته من قوقعة الانغلاق، مُعتبرة إياه نصّا لامتناهيا، وكلمّا تعالق مع النّصوص الإبداعية الأخرى قويت بنيته السّردية أكثر.

انطلاقا ممّا قدّمته (سعاد مسكين) عن هذا الجنس، نجدها لم تُعْطِهِ حقّه في التّعريف، كونها نظرت إليه نظرة شمولية فوقية ولم تحفر أكثر في بنيته وخصوصياته النوعية الجمالية والفنّية، فقط منحته حقّه في التّجنيس والاستقلالية، وأطلقت له العنان للتّلاحم والامتزاج مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وبصمت على وجوده

[1]- ينظر، سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب- تصورات ومقاربات، التنوخي للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2011، ص8.

بالحضور الحاسم والفعلي في وسط السّاحة الأدبية، نظرا لما تميّز به من خصوصيات فتحت له أفق الانتشار. لكن يبقى طرحها قويا وداعما لهذا المولود للاستقلالية بمفاصله وكيانه.

1-1-4. مفهوم القصّة القصيرة جدّا عند حسين المناصرة:

أمّا (حسين المناصرة) فقد فسّر مفهوم القصّة القصرة جدّا من وجهة نظر أخرى، وفيها يقول:" إذا اعتبرنا تعريف القصّة القصيرة جدّا حجما من جهة، وشروطا فنّية من جهة أخرى؛ فإنّ الاحتراف في كتابة هذه القصّة ينبغي أن يكون من ضمن التجربة المتكاملة للقاصّ؛ الذي ينبغي- إلى درجة ما- أن يكون على وعي تامّ بكون كتابة القصّة القصيرة جدّا أمرا ليس سهلا، وأنّ القاص ينبغي أن يكون كشاعر قصيدة النثر الذي يكتب شعر التّفعيلة والشّعر العمودي، لذلك يكون كاتب القصّة القصيرة جدّا قاصّا في الأصل (يكتب القصّة القصيرة) وربما روائيا أيضا، حيث يصبح هناك معنى لكتابة القصّة القصيرة جدّا من خلال احترافية الكتابة"[1] ركّز الناقد في تعريفه للقصّة القصيرة جدّا على مسألة كفاءة الكتاب في كتابة هذا النّوع الأدبي؛ فهو يعدّه نصّا راقيا، وليس مجرّد كلمات موجزة، إنّه نصّ نوعي يحتاج إلى قدرات واسعة، ونظرته تلك أفرزت نتيجة مفادها أنّ هذا الفنّ لا يكتبه إلاّ المتمكّنون من صنعة الكتابة في كلّ الأنواع الأدبية، ولا يمكن أن ينزل هذا الفنّ إلى أضعف الدّرجات فيكون فسحة كتابة لكلّ المبدعين؛ لأنّه يحتاج إلى وعي أكثر بهذا الفنّ القصصي الجديد.

اختصر الناقد مفهوم القصّة في ثلاثة عناصر: (الحجم- توفرها لشروط فنّية- الوعي بالكتابة)، هذه الثّلاثية التي ركّز عليها أراد بها التفريق بين الدّرجة العُليا في الكتابة والدّرجة الدّنيا، ومن ثمّة صنّف القصّة القصيرة جدّا في النّوع الأوّل حيث الكتابة العليا، وهذه النتيجة التي توصّل الناقد إليها مرّت بعدّة ممارسات إبداعية ونقدية، ليخرج بمقولته: " كتابة القصّة القصيرة جدّا أمر ليس سهلا"[2]، من هنا نجد الناقد قد منح هذا الفنّ الدّرجة العُليا في الكتابة والإبداع، وحذّر من التساهل في كتابته؛ لأنّه نموذج قصصي غير مباح لكلّ المبدعين، بل هو مختار لفئة معيّنة تمتلك قوّة الإبداع والاحترافية في صناعة كلّ الأنواع الأدبية.

ركّز (حسين المناصرة) في قوله هذا على خلق معايير جديدة لكتابة القصّة القصيرة جدّا، فاختار لها أسلوبا كتابيا راقيا وحديثا، يتماشى مع عصر المستجدات الجديدة، ويتوافق مع السّياق الاجتماعي والثّقافي، وكلّ تلك

[1] - حسين المناصرة: القصّة القصيرة جدّا- رؤى وجماليات، عالم الكتب الحديث للنشر، إربد- الأردن، ط1، 2015، ص8.

[2] - المرجع نفسه: ص8.

الظّروف قدّمت مبررات لإمكانية خلق هذا النوع القصصي القصير، ولاسيما دخوله أفق التجريب الذي مسّ الرواية وباقي الأجناس الأدبية.

وفي تعريف آخر لهذا الفنّ يقول (حسين المناصرة): "بمعيارية نسبية يمكن تعريف القصّة القصيرة جدّا على أساس أنّها بضع كلمات أو بضعة أسطر، تشكّل نصّا سرديا مكثّفا، هو الحجم الأصغر في سلسلة "فنّ القصّ" المتدرجة من الرواية، فالقصّة، فالقصّة القصيرة، فالأقصوصة، فالقصّة القصيرة جدّا"[1].

حدّد الناقد مساحة هذا الفنّ في بضع كلمات محدودة، محقّقة كمّا معيّنا لحجم القصّة يختصر الحكي ويكثّف ملفوظاته، ومع حضور تقنيات القصّة ومعاييرها تصبح التركيبة القصصية لهذا الفن مختصرة جدّا، وأي تطاول على حجمها المتواضَع عليه من طرف النقاد تصير قصّة قصيرة أو رواية.

ركّز (حسين المناصرة) في تنظيره لهذا الفنّ على عُنْصُرَي (القصير جدّا والتّكثيف)، وقد قدّم هذا الاختيار ليثبت الفروق التمييزية بين هذا الفنّ وباقي الأجناس الأدبية الأُخرى، وذلك انطلاقا من نوع الجنس في حدّ ذاته ومن حجمه أيضا، وعليه يمكن القول إنّ الناقد له وجهة نظر دقيقة في تمييز الفضاء السّردي للقصّة القصيرة جدّا عن باقي الفضاءات السّردية الأُخرى. غير أنّ الحجم والتّكثيف وحدهما لا يكفيان للفصل بينها وبين باقي الأنواع الأدبية، لأنّ التنظير الدّقيق لمفهومية أي مصطلح يحتاج لتدقيق عميق يُظهر مفاصل هذا الكائن الأدبي من خصوصياته، وتكوينه الابستيمولوجي والإيديولوجي، وحضوره في مجمل السياقات المختلفة، إلى جانب تحديد فاعليته الوظيفية في إطار المنظومة السّردية، من ثمة يبقى كلام حسين المناصرة غير مكتمل يحتاج للتذييل والشّرح لتثبيت مشروعية هذا المولود الجديد أكثر.

1-1-5. مفهوم القصّة القصيرة جدّا عند هيثم بهنام بردى:

في حين نجد (هيثم بهنام بردى) لم يقدّم تعريفا واضحا للقصّة القصيرة جدّا، سوى أنّه جمع بعض المقولات النقدية لمفهوميته، ومن التعريفات التي ضمّنها في مدونته النقدية نجد قول (مسلك ميمون): "القصّة القصيرة جدّا عمل إبداعي فنّي يعتمد دقة اللغة، وحسن التعبير الموجز، واختيار اللفظة الدالة، التي تتسم بالدور الوظيفيfonctionnel والتركيز الشديد في المعنى، والتكثيف اللغوي الذي يحيل ولا يخبر، ولا يقبل الشّطط ولا

[1] – حسين المناصرة: القصّة القصيرة جدّا- رؤى وجماليات، ص147.

الإسهاب، ولا الاستطراد ولا التّرادف، ولا الجمل الاعتراضية، ولا الجمل التفسيرية، والمضمون الذي يقبل التأويل ولا يستقر على دلالة واحدة، بمعنى يمسح بتعدّد القراءات...ووجهات النظر المختلفة"[1].

نلمح في هذا التعريف إشارة دقيقة لخصائص وثيمات القصّة القصيرة جدّا، والمتمثلة في الإيجاز وحسن اختيار الكلمات، والتي تحقّق حركية الحدث من خلال الجملة الفعلية؛ والتي إذا أُسقطت من النص القصصي القصير جدّا سقط القصّ، إلى جانب التكثيف اللغوي الناتج عن الترابط الرّصفي والترابط المفهومي للنسيج البنيوي للنص القصصي القصير جدّا، مع حضور شحن في المعاني الرمزية، والذي يشكّل لُحْمة قصصية مخزِّنة لكثير من الأفكار، أحيانا تفصح وأحيانا لا تخبر. وبالمقابل لا يقبل هذا الفنّ الجمل المطولة التي تطيل الحكي فتذهب صورة النّصّ القصصي القصير جدّا.

من خلال تعريف (مسلك ميمون) نخلص إلى أنّ القصّة القصيرة جدّا لون أدبي يمتاز بمجموعة صفات ثابتة وغيابها سيلغي الخاصية القصصية القصيرة جدّا، وعليه صارت كل من التكثيف والاقتضاب اللغوي والقصر الشديد هي العناصر الأساسية لهذا اللون الجديد، فقول (مسلك ميمون) واضح ودقيق في تحديد الخصوصيات النوعية لهذا اللون، ولا يمكن لشروطها السردية أن تتحقّق بغيابها، وفعلا كل تلك العناصر تعدّ أهم معايير هذا النوع القصصي وعمق المعاني وتعدّدها يفتح آفاقا واسعة ونوافذ متعددة نحو تنوع القراءات والتي تفرز بدورها تنوعّا في جماليات التلقي، وهذه الخاصية تجعل النصّ ممتنعا لا يفصح عمّا في جوانيته بسهولة، والتعقيد فيه من أهم أسراره، ولا يمتلك ناصية اللعب القرائي عليه إلاّ من كانت له دقة الملاحظة والحفر في الصنعة السردية.

1-1-6. مفهوم القصّة القصيرة جدّا عند محمد أقضاض:

كما نجد (محمد أقضاض) أيضا له وجهة نظر قريبة من رؤية (جاسم خلف إلياس) في معالجته لمفهوم القصّة القصيرة جدّا، وفيها يقول:" القصّة القصيرة جدّا هي شكل سردي قصصي أدبي جديد، شبيه في جدته بقصيدة النثر، أضحت تتلمس، خاصة في أمريكا- اللاّتينية طريقها نحو نظريتها الخاصة، لأنّها رغم تطورها، لم تنضج بعد وقد أنهت أكثر من نصف قرن في عمرها ببعض البلدان، فضلا عن كون طبيعتها زئبقية تمتنع عن الدخول في حظيرة مسيجة بحدود وقواعد مضبوطة، لأن بنيتها، مثل القصّة القصيرة، في الانفلات والتحرر الدائم"[2] يوضّح

[1] – هيثم بهنام بردى: القصّة القصيرة جدّا- الريادة العراقية، ج1، دار غيداء، 1ط1، 2017، ص16.

[2] – محمد أقضاض: مقاربة القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا في أمريكا- الإسبانية والعالم العربي، دار فضاءات، عمّان، ط1، 2016، ص 161.

الناقد في طرحه هذا رؤيته الواسعة لنوع القصّة القصيرة جدّا، حيث شبّه شكلها بقصيدة النثر وهذا التشبيه يستدعي وجود عناصر متماثلة يشتركان فيها، في الشكل والمضمون والتركيبة، لكن الناقد لم يستحضر تلك العناصر سوى أنّه لمح لوجود تشابه لخّصه في كلمة الحداثة، بحيث صنّف هذا المولود في مَصَافّ الحداثة مُصاحبا الفترة التي انتشرت فيها قصيدة النثر، ومثل هذا التقارب يحيل إلى أنّ هذه الفترة عرفت عدّة تطورات على مستوى الإبداع الأدبي، وأتت بنماذج سردية وشعرية جديدة، ولاسيما الظروف الحداثية وما بعدها كانت أرضا خصبة لنمو تلك الأنواع الأدبية.

كما عدّ الناقد هذا اللون الأدبي نوعا هُلاميا لا تمسكه الحدود، نصٌّ تنفلت منه الكلمات فتسبح في فضاء طبوغرافي حرّ غير مقيّد، وهذا النصّ الذي يتصوّره الناقد يشبه في انفلاته القصّة القصيرة، بالتالي جرّد الناقد القصّة القصيرة جدّا من أي قوانين تحكمها وتجعلها خاضعة لها، وأراد توصيفها بالكائن الهلامي المنطلق من مكان وزمان غير محدّدين، وتخييل لا يحتاج لتخطيط مسبق، فصنّفه بهذه الصورة جنسا أدبيا مفرغا من القوانين بالتالي يمكن اعتبار هذا التساهل من طرف (محمد أقضاض) في تحرير جنس القصّة القصيرة جدّا من المعايير التنظيرية التي تحكمه بمثابة إجحاف في حق هذا الفنّ الجديد، لأن هذا التماطل يسحب منه حق مشروعيته، وأيضا يجعل منه نصّا مستباحا لكل الأقلام الراقية والضعيفة منها. وحقيقة هذا اللون الأدبي على حدّ ما يمتاز به من تيمتي السهل الممتنع لا يستطيع نَسجه إلاّ من امتلك صنعة الكتابة العليا في الإبداع. لأنّه مهما بلغ درجات الانفلات والتحرر يبقى تابعا لجملة من القوانين والمعايير تضبط سرديته وتكوينه.

لم يكتف الناقد فقط بتحرير القصّة القصيرة جدّا من معطيات القواعد، بل ضمّ إليها القصّة القصيرة واعتبرها من الأجناس المنفلتة من ضوابط معطيات السّرد، وعليه يمكن القول إنّ طبيعة كِلا النوعين الأدبيين ليستا شعر هايكو أو مقالا مفتوحا حتى يظلاّ دون حدود، فطبيعة كلّ جنس سردي يخضع بالضرورة لقوانين تميّزه وتحكم معماره. فتحدّد توصيفاته السردية إضافة إلى ثيمة الانفلات التي تتجسّد فعلا في موضعين: الانفتاح على النصوص الأدبية المختلفة والتماهي فيها، وكذا الانفلات في المعاني وتداعيها.

بناء على ما سبق نجد الناقد (محمد أقضاض) قد سبق العديد من النقاد الذين عالجوا القصّة القصيرة جدّا ووضعوها تحت مجهر الدراسة والتجريب، لينتهوا إلى ضرورة تقنين هذا الجنس ووضعه في حدوده التنظيرية التي تسمح له بالانضمام إلى حقل المنظومة النقدية. والاعتراف به جنسا مستقلا في الساحة الأدبية.

1-1-7. مفهوم القصّة القصيرة جدّا عند ذكريات محمود حرب:

كما نجد (ذكريات محمود حرب) قدّمت مفهوما وضّحت فيه هيكلة هذا الفنّ، تقول:" هي حدث قصصي مختزل، مغلّف بالتكثيف والمفارقة، ونذكر منهم؛ خيري دومة الذي يرى أنّ فنّ القصّة القصيرة جدّا أحد تنويعات القصّة القصيرة، وشكل حديث، ويعبّر عن وعي حديث، ويمتاز بالخفّة والسرعة والقصر والاختزال، وهو مُستمد من تراث تعليمي قديم، من أشكال القصّ الشّعبي، والحكاية الشعبية والنّادرة والنكتة"[1].

ترى الناقدة في القصّة القصيرة جدّا أنّها كبسولة قصصية مختزلة الأحداث، وقد انقبضت تفاصيلها بفعلٍ من آليات الاختصار اللّغوي، والتكثيف وهذا الأخير يعد من أهم العناصر التي وقف عندها النقاد مطوّلا تحليلا ودراسة، نظرا لأهميته في تكوين بناء هذا الفن، إلى جانب المفارقة التي تخلق الدّهشة والارتياب السّردي، والتوتّر على مستوى الأحداث، فيرقى النصّ بتلك المواصفات إلى مصاف الإبداع المتميّز، وقد دعّمت (ذكريات حرب) رأيها برؤية (خيري دومة) الذي عدّ هذا الفنّ نموذجا قصصيا متطورا عن القصّة القصيرة، وممتدا للسرود العربية القديمة. من ثمّة تطّورت تشكيلة هذا النوع الأدبي مع مرور الزمن لتنتهي على هذه الصورة الحديثة، متلازمة مع معطيات العصر ومتطلباته، خصوصا وأنّ هذا الفن ظهر في سياق تاريخي عرف العزوف عن القراءة المطولة، والعالم الافتراضي الذي تماهى فيه بقوّة.

يبقى الطّرح الذي قدّمته الناقدة قاصرا في بعض المواضع، خصوصا وأنّها استعانت بتعريف غيرها ولم تحدد رؤيتها الإبيستيمولوجية لهذا الفن بدقّة؛ حيث أنّها لم تعلن عن تفاصيله الأساسية في تشكيلته السردية، ولم تقدّم توضيحا حول مسألتي التكثيف والمفارقة اللتين أشار إليهما، وركّزت على القصر والسرعة، وفصّلت في قضية النّشأة من خلال تأصيله بأنّه نوع سردي قديم.

لكن في الأساس أي تعريف يُسند لأي نوع أدبي لا بدّ أن يحدد مفهومية المصطلح بدقة؛ فيستحضر خصوصيات الجنس الأدبي وهويته وأركانه، حتى يعطي صورة نموذجية لتفاصيله المعرفية والمفهومية بدقة، إضافة إلى أنّها لمحت لجنس القصّة القصيرة من خلال استحضارها لقول (خيري دومة)، دون أن تعقّب على قوله أو تُجري مقارنة بين النوعين الأدبيين، ليبقى تعريفها إذن ناقصا يحتاج إلى تفصيل أكثر وتوضيح لحيثيات هذا المشروع القصصي القصير جدّا.

[1]- ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن: الرؤية، والبنية، وتقنيات السرد-دراسة نقدية، دار فضاءات، 2017، ص25.

تبقى إشكالية عدم اكتمال المفاهيم حساسية متجذرة في جلّ التعاريف التي قدّمها النقاد، فهل يرجع هذا السبب لعدم مشروعية هذا الجنس الأدبي؟ رغم أنّه يعدّ جنسا قائما بذاته بوصفه قصّة في حدّ ذاته، وأيضا لانتشاره بصورة واسعة، مع الاشتغال عليه في مختلف المهرجانات الثقافية والملتقيات الأدبية، وهذا يمنح له الحق في الاستقلالية بجنسه والاعتراف بوجوده. أم يمكن إرجاع ذلك لعدم دقّة واكتمال المفاهيم التي قيلت في حقّه، أم يرجع لعدم التفات النقاد إليه بقوة وبوعي نقدي أكثر؟

1-1-8. مفهوم القصّة القصيرة جدّا عند مصطفى ولد يوسف:

من النقاد أيضا الذين قدّموا وجهات نظر في التنظير لهذا النوع الأدبي، نجد (مصطفى ولد يوسف) الذي ارتفع بهذا الفن إلى عالم آخر حيث اللاّمنتهى واللاّحدود، وفي تعريفه يقول: "القصّة القصيرة جدّا كائن اصطناعي افتراضي ينمو على أساس التكيّف مع وسائل التواصل والفضاء الأزرق، أي الشابكة، ومن ثمة فإنّها قائمة على جدولة سردية مفروضة عليها، قوامها التفاعل المباشر بين الفرد والفضاء الأزرق، وبالتالي فالقصّة القصيرة جدّا وأسميها (القِصَنَتْ) ضرورة رقمية، فهي شرط مسبق لتاريخ الرقمنة"[1].

افتتح الناقد مفهوم القصّة القصيرة جدّا بتصنيفها في مصاف السياق التاريخي للفكر المعاصر؛ حيث جرف التيار التكنولوجي معه هذا الكائن الافتراضي وضمّنه في نسيج الرقمنة، وعلى حسب تكوينه اختار له الناقد منبتا يحوطه فضاء افتراضي نما بالضرورة وسط تراكمات حداثية استدعت وجوده في لحظات من السرعة. وكلّ الظروف والمستجدات التي تزامنت مع ظهوره منحته طواعية التكيّف مع مختلف الموضوعات العصرية.

عدّ الناقد هذا النموذج القصصي نتاجا حتميا لعصر الحداثة وما بعدها، والذي فجّر كمّا لا محدودا من المعارف والأفكار، لتكون حوصلة هذا التحول والانعطاف الفكري والحضاري، فسحة للكتاّب المبدعين لتسجيل لحظات الحياة تلك بتعقيداتها وبساطتها، ومنذ فترة التسعينيات أخذ الوعي بالكتابة يتطوّر أكثر وينفتح على آفاق التحوّل والتحوير على مستوى الكتابة، ليدخل الأدب بشكله ومضامينه حقل التجريب. ولاسيما استجابة هذا المنتوج لشروط الحياة المعاصرة والقارئ المستعجل، بالتالي صار لزاما تغذية المتلقي بما يستهويه من النصوص القرائية السريعة والمفعمة بالإمتاع والإدهاش. فانتقلت الكتابة بذلك من الواقع المتخيل النمطي إلى الواقع الافتراضي الذي جنح إلى اختزال السرد في بضع كلمات مبرمجة على الشاشة الزرقاء، وعلى طبوغرافيا صمّاء بكلمات وحروف

[1]- مصطفى ولد يوسف: في نقد متخيل الاختزال السّردي (من القصّة القصيرة إلى القصّة القصيرة جدّا)، دار الأمل، الجزائر،2019، ص29.

مختصرة في فضاء يكسوه البياض أكثر من لغة السواد، وقد فتح هذا الجو الافتراضي الجرأة الكتابية أمام القاصين لخوض تجربة الكتابة الرقمية وإنتاج نصوص جديدة تختلف عن الصنعة الخطية.

إنّ القصّة القصيرة جدّا أنموذج افتراضي مبرمج في الحقل الحاسوبي على حدّ قول (مصطفى ولد يوسف) وقد تجلّى هذا الفنّ نتيجة حتمية لظروف الحياة المتطورة، ولاسيما إقبال الثقافة الاستهلاكية على كلّ ما هو سريع ومختصر للزمن، بالتالي صارت القصّة القصيرة جدّا هي البديل للرواية والنصوص المطوّلة، فهي لم تُلْغِ تلك الأشكال السردية لكنها استلبت منها الأضواء مؤخرا، نظرا للذائقة القرائية التي صارت تبحث على المنتج الأدبي الحديث والمغاير عن النمط السردي القديم، إلى جانب ضرورة اتّصافه بالقصر والتميّز، ومثل هذه الثيمات اتصفت بها القصّة القصيرة جدّا فصارت هي النموذج المحبّب عند جمهور المبدعين والقرّاء مؤخرا.

يبدو (مصطفى ولد يوسف) بموقفه هذا منحازًا إلى النقاد الذين جعلوا الحداثة منبتا للقصّة القصيرة جدّا وجعل وجودها نتيجة حتمية لتطورات العصر، من هنا يمكن القول إنّ قوله يصدق من جهة لأنّ هذا الفنّ بكل ما يتصف به من خصائص السرعة والشروط المحيطة به تجعل منه نصّا حديثا دون شكّ، لكن من جهة أخرى وبالعودة إلى الوراء وتعرية السياق التاريخي والمرجعيات المعرفية للقصّ نجد بعض النصوص القصيرة التي تنبئ بوجود هذا النموذج مسبقا، كان بصيغة مغايرة عمّا هو عليه حاليا، من قبيل الحكايات والقصص القصيرة جدّا، وفي العصر الحديث تلوّنت بصور العصر، ومستجدات الحياة.

ركّز الناقد في مقولته على التنشئة الجينولوجية للقصّة القصيرة جدّا واعتبرها جزءا من البيئة الرقمية الافتراضية ولم يشر إلى معاييرها وخصوصياتها التي تميّزها، ليبقى رأيه قاصرا ويحتاج إلى تفسير أكثر لتبيان شروط تكوين هذا الجنس الأدبي وتحديد حدوده الإبستيمولوجية وبعدها النظر في سياقات تكوينه.

1-1-9. مفهوم القصّة القصيرة جدّا عند جميل حمداوي:

أمّا رؤية (جميل حمداوي) للقصّة القصيرة جدّا فقد جاءت واسعة، حيث قدّم مفهوما مفصّلا لها، يقول: "القصّة القصيرة جدّا جنس أدبي حديث يمتاز بقصر الحجم، والإيحاء المكثّف، والانتقاء الدقيق، ووحدة المقطع علاوة على النزعة القصصية الموجزة، والمقصدية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلا عن خاصية التلميح والاقتضاب، والتجريب، واستعمال النَّفَس الجُملي القصير الموسوم بالحركية، والتوتّر المضطرب، وتأزّم المواقف

والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار. كما يتميّز هذا الخطاب الفنّي الجديد بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر إلى ما هو بياني ومجازي ضمن بلاغة الإيحاء والانزياح والخرق الجمالي"[1].

ركّز الناقد في طرحه هذا على التعريف بخصائص القصّة القصيرة جدّا وتحديد أركانها، فجعل من التكثيف العنصر الحيوي فيها ولا يمكن الاستغناء عنه، متبوعا بالتراكم الكمّي والاقتصاد في حجم النصّ، إلى جانب اتّصافه بالاختزال والإيحاء والنضج في التعبير، وأكمل تعريفه بذكر بعض الثيمات التي تصنع الأثر الجمالي الذي يتجلّى من خلال الأساليب البلاغية الموحية، إلى جانب تقنيات التجريب التي تبعث فيه النفس القرائي الحداثي.

وفي مفاهيم أخرى للقصة القصيرة جدّا ترى (ندى الدانا): "أنّ القصّة القصيرة جدّا هي لقطات من الحياة أشبه بالتصوير الفوتوغرافي أو بالمشهد السينمائي، وتتميز بالتكثيف والتركيز واختزال معان كثيرة في أسطر قليلة.. أحيانا تقترب من الحكمة ولا تكونها.. وأحيانا تقترب من الطلقة المصوبة ببراعة...وبإمكانها التقاط تفاصيل كثيرة من الحياة مهمة جدّا، رغم أنّها تبدو هامشية"[2] تقرّ (ندى الدانا) بتميّز هذا النوع الأدبي عن باقي الأجناس الأدبية؛ بوصفه نوعا أدبيا يتمحور حول عنصر سردي مهم وهو اللّقطة السريعة التي تحوي طاقة قصصية مركّزة ومكثّفة، تشبه طلقة الصياد الذي يحسن الرماية فيصيب الهدف، ليثمر نصّا فنّيا ناضجا وهادفا ومن جهة أخرى يحقق المتعة ولذّة القراءة، بالتالي هو خلاصة وثمرة الإبداعات السردية المتماهية في الطول والتجريب.

مما سبق نخلص إلى أنّ القصّة القصيرة جدّا كائن هلامي لا ثبات فيه، فقد تعددّت تعاريفه وتنوّعت بسبب كثرة الآراء النقدية المختلفة حول حقيقة معماره وهيكلته السردية والبنائية، وهذا الخلاف في تثبيت مفهوميته سيفتح الباب أمام خلق فوضى معرفية عن مرجعياته، وتركيبته، إلى جانب تشكّل ضبابية لفهم مكوناته السردية وشروط تكوّنه، بالتالي لابد من إعادة النظر أكثر في بنياته الداخلية والخارجية والعمل على التقريب بين المفاهيم التي خصّها النقاد لهذا الفنّ الجديد، لأجل الإجماع على مفهوم جامع مانع يحتوي جلّ العناصر الهّامة التي تقنّنه وتجعل منه جنسا أدبيا مدروسا بدقة حتى يرقى إلى مصاف الأجناس الأدبية الأخرى.

وقول النقاد بحداثة هذا المشروع القصصي يحيل إلى انفتاح هذا النوع على مجمل الآداب العالمية وتماهيه مع مكونات النّص التجريبي المعاصر، بالتالي جعل منه النقاد نوعا تجريبيا مستحدثا وُلد من رحم اللقطات

[1]- جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد (المقاربة الميكروسردية)، دار نشر المعرفة، الرباط- المغرب، 2014، ص14.

[2]- هيثم بهنام بردى: القصّة القصيرة جدّا- الريادة العراقية، ص17.

السريعة في الحياة المعاصرة، ومن التجارب الفكرية والحياتية المختلفة، والتي اعتُصرت واختُزلت في أقصر وحدة لفظية ممكنة ذات حمولة دِلالية مركّزة، تعبّر عن مختلف اللحظات الخاطفة في الحياة العميقة منها والبسيطة.

بناءً على المفاهيم السابقة الذكر نجد تقاربا فيما بينها في مواطن معيّنة، وتباعدا في مواطن أخرى، ومن الأقوال النقدية التي تشابهت حول مفهوم القصّة القصيرة جدّا، نجد تعريف (أحمد جاسم الحسين) قد وافق التعريف الذي قدّمته (ذكريات حرب) من حيث التركيز على الصفات الداخلية لهذا الفن؛ والمتمثلة في التكثيف والإيجاز والاقتصاد اللغوي، وكلّ هذه العناصر منحت لهذا الفن حقّه في الانفراد بخصوصياته، ومن ثمّة نجد المفاهيم التي قدّمها النقاد ترتكز على التكوين الجينالوجي لهذا الفن بعيدا عن المؤثرات الخارجية التي تمنحه حقّه في الممارسة والإبداع.

أمّا (جاسم خلف إلياس) و(سعاد مسكين) و(محمد أقضاض) فنجدهم قد عالجوا مفهوم هذا الفن بوجهة نظر مختلفة عن رأي أحمد جاسم الحسين وذكريات حرب، حيث كانت نظرتهم إليه أكثر شمولية؛ وذلك بالتركيز على العلاقات التفاعلية التي استطاع هذا الفن اصطناعها لنفسه مع القارئ، ومع باقي الأنواع الأدبية الأخرى القديمة منها والحديثة، معتبرين هذا التداخل الأجناسي من القدرات الجوهرية التي اختّص بها هذا الفن في بناء ذاته القصصية، وهذا التداخل هو ما زاد من جماليات هذا الفنّ.

وبخصوص الطرح الذي قدّمه (حسين المناصرة) و(مصطفى ولد يوسف) عن مفهوم القصّة القصيرة جدّا فنجد (حسين المناصرة) قد ركّز في تعريف هذا الفن على نوعيته المتمثلة في الصعوبة والامتناع؛ وعدّه نوعا أدبيا ينتمي للكتابات العليا؛ أي الكتابة التي وصلت الدرجة العليا في الإبداع والاحتراف ولا يمكن لكل الكتّاب الإبداع فيها، لأنّه نصّ يحتاج لقاص متمكّن من صنعة الشعر ولمختلف النصوص الإبداعية الراقية.

أمّا (مصطفى ولد يوسف) فقد كانت له نظرة مغايرة عن كلّ النقاد في تعريف هذا الفن، حيث نجده قد ركّز على السياقات التي بنت هذا المولود الجديد، واعتبره كائنا رقميا ترعرع ببنات أفكار الرقمنة والعالم الافتراضي وعليه صار نوعا أدبيا رقميا، يمتلك صفات السرعة والإيجاز والاختزال.

بناء على المفاهيم التي قدّمها النقاد حول مفهوم القصّة القصيرة جدّا، نقول إنّها تنظيرات متطابقة من حيث تخصيص هذا الفنّ ببعض الصفات البنائية، ومختلفة من حيث الإشارة إلى مسألة تداخله مع باقي الفنون التراثية والنصوص الحديثة، فكّل باحث نجده قد ركّز على مستوى معيّن لهذا الفن؛ فنجد فئة ركّزت على التركيبة

الداخلية له، وفئة أخرى اهتمت بالتركيبة الخارجية التي تنشأ انطلاقا من علاقة هذا الفن مع باقي الأنواع الأدبية الأخرى من خلال علاقات التّلاقح والتّماهي والامتداد، وأمّا الفئة الثالثة فقد اهتمّت بالسّياقات الحداثية والافتراضية التي ساعدت على تنشئة هذا الفن ودعمه للانتشار والتوسّع مع مجريات العصر.

اختصّ كل باحث منهم بعنصر مهمّ أو خاصية مهمّة في هذا الفن، دون التدقيق أكثر في تفاصيله المفهومية، والتي تتطلّب تقديم تعريف أوسع من كلّ التعاريف المقدّمة، فكان لزاما على النقاد الاهتمام بكل تفاصيل هذا الفن شكلا ومضمونا والاهتمام بالسّياقات التي ساهمت في تنشئته، ومن ثمّة تكتمل مهمّة تعريفه وليس فقط التركيز على جانب أو حقل معرفي معين مثلما فعل النقاد.

وعليه يمكن الجمع بين كلّ هذه المفاهيم المقدّمة في تعريف موحدّ والقول بأنّ هذا الفن: (نوع أدبي ذات نزعة قصصية، لغته شعرية، يمتاز بالتكثيف والتركيز اللغوي والموضوعاتي، والاقتصاد اللغوي، طبيعته هلامية في إنتاج نفسه لنفسه، وزئبيقة في التلاقح مع باقي الفنون الإبداعية، يحتاج إلى وعي واحترافية لكتابته، لأنّه السهل الممتنع وهو ظاهرة فنّية صالحة لكل الأزمنة والأمكنة لأنّه يغترف من كل تفاصيل الحياة القديمة والحديثة السيئة والجميلة البسيطة والعميقة).

1-2. إشكالية المصطلح في القصّة القصيرة جدّا:

إنّ الاختلاف في مفاهيم القصّة القصيرة جدّا نابع بالضرورة من تنوع رؤية النقاد حول جوهر هذا الفنّ ومشروعيته، وعدم اكتمال ملامحه، وهذا الاضطراب التنظيري خلق مشكلة التعدّد في تسمياته وتحديد مصطلحاته وهذه الإشكالية نفسها خلقت فوضى إبيستيمولوجية في مأسسة وتجنيس هذا الفنّ، وحتّى يستقيم هذا النوع الأدبي ويُضم إلى المنظومة النقدية لابد له من اصطلاح نقدي علمي ودقيق يرسم حدوده، ويحدّد مسارات التشكّل التي يقف عليها، والاصطلاح في مجمل القول هو:" الاتفاق على شيء محدّد، له دلالة محدّدة من قبل فئة من العلماء ويشترط أن يكون واضحا معبّرا، ومستلا من باطن النصوص، ملائما للمناسبة التي استخدم فيها، ولا تتحقق قيمة المصطلح إلاّ بالتوحد والوضوح والانتشار"[1] فالقصّة القصيرة جدّا لابد أن تمرّ على مراحل من الممارسة والتدقيق حتى يتبلور مصطلحا مُتفقا عليه من طرف الجماعة النقدية، ليخرج بعدها إلى حقل الأدب والنقد بالتنظير والتطبيق.

[1] – ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن– الرؤية، والبنية، وتقنيات السّرد– دراسة نقدية، ص18.

1-2-1. القصّة القصيرة جدّا في التنظير الإصطلاحي عند أحمد جاسم الحسين:

تطرّق (أحمد جاسم الحسين) لقضية المصطلح، واعتبر تسمية القصّة القصيرة جدّا هي الأنسب لهذا المولود الجديد، نظرا لانتشاره لدى المنظّرين والمبدعين بكثرة، إلى جانب ليونة في نطقه واستعماله، يقول في هذا السياق: "إنّ ضرورة المصطلح تبدو ملحّة في حقول الفكر، والنقد الأدبي أحده، فهو تكثيف واختصار، وعيٌ باللغة، وتطّور في مسيرتها، وإشارة على التحقّق والوجود، وحين نقول (مصطلح): هذا يعني تحقّق وتشكّل، قد يسمحان بوجوده ومن ثمّة باستعماله"[1].

يقرّ الناقد أنّ أيّ مفهوم أو معرفة أو نشاط أدبي وفنّي، لابد أن يقيّد بمصطلحات دقيقة تسيّج حقله المعرفي، وانتماءه الإيديولوجي، حتى يتسنى للباحثين التمييز بين العلوم و مختلف الأبحاث، ويصبح لكلّ علم وفنّ استقلاليته عن غيره، سواء من حيث التسمية، أو من حيث الوظيفة والحقل الذي ينتمي إليه، وعليه وجد الناقد بين مصطلح القصّة القصيرة جدّا وبنيتها الدّاخلية مناسبة طبيعية، فاختار الاسم الذي يليق به نظرا لما تحمله بين طياتها من خصوصيات جوهرية تنبئ عن فحواه وبنيته الداخلية، وهذا الفنّ اختار له الناقد القصير جدّا علما منه بشمولية هذا المصطلح لنوع الحكاية القصيرة جدّا.

حدّد (أحمد جاسم الحسين) بعض التسميات التي وضعت لهذا اللون الأدبي من:" القصّة اللقطة، القصّة المكثّفة، القصّة البرقية، الخبر القصصي، القصّة الومضة، اللوحة القصصية..."[2].

تعدّ هذه المصطلحات الأكثر تداولا عند النقاد والقاصّين، وهذا التعدد خلق مشكلة تحديد تسمية هذا الفنّ، وقد حدّد الناقد أسباب هذا الإشكال المتعلق برفض مصطلح القصّة القصيرة جدّا فيما يلي "مجافاة التجديد والحرص على التفرّد عن الآخر عبر استعمال مصطلحات خاصّة، وأمّا النقطتان اللتان تخصّانها فهما متناقضتان الأولى تتجلّى في محاولة الإساءة إليها والانتقاص من قدرها، والأخرى تحاول رفع شأنها عبر نسبتها إلى أجناس وفنون أخرى"[3].

---

[1]- أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا – المقاربة التحليلية، ص25.

[2]- المرجع نفسه: ص26.

[3]- المرجع نفسه: ص27.

يُرْجِعُ الناقد سبب رفض هذه التسمية إلى الخلافات الكثيرة التي حصلت حول توحيد هذا المصطلح؛ فمنهم من رفع من شأنها وخصّها بهذا الاسم، ومنهم من رفضه حتى يُسْقِطَ من قيمتها، بالتالي صار النقاد يتواضعون على المصطلحات على حسب أهوائهم ورغباتهم، لأجل التميّز والتفرّد بهذا الإبداع، وهذا العمل سيؤدي بالضرورة إلى خلخلة حقل المصطلحات وتشعبّها، وبالتالي خلطها مصطلحيا ومعرفيا ودخولها في متاهة التعدد.

ولذلك يدعو (أحمد جاسم الحسين) إلى ضرورة توحيد المصطلح والتخلّي عن إظهار الذّات التي فرّقت شمل الحقل الثقافي والأدبي. وهذا التقسيم للمصطلحات في نظر الناقد يدل على ثلاثة شعب:" الشعبة الأولى وتشمل سبعة مصطلحات (القصّة القصيرة جدّا- القصّة الومضة- القصّة اللقطة- القصّة القصيرة للغاية- القصّة المكثّفة- القصّة الكبسولة- القصّة البرقية) الأوّل عبر التأكيد (جدّا)، والثاني من الومض، ووميض البرق إشارة إلى القصر والسرعة، والثالث جاء من عالم الفنّ، السينما والتلفزيون والتصوير الفتوغرافي، أيضا يدل على الحالة الواحدة، وعدم الإفاضة، ومن ثمة (القصيرة للغاية)، عبر سمة القصر الشديد، والمكثّفة بما تدل عليه من اختصار شديد مع الإيحاء أمّا مصطلح (الكبسولة) فيشير إلى صغر الحجم مع المقدرة على ترك الأثر، وهو مأخوذ من عالم الأسلحة ليدل إلى السرعة في الانفجار، والمصطلح الأخير يشير إلى الحرص على إيصال مقولة ما بأقصر الطرق...وتشترك في صفتين القصّ والقصر الشديد"[1] أظهر الناقد من خلال هذا الشرح وجود عدّة فروقات دلالية بين المصطلحات التي سميت بها القصّة القصيرة جدّا، وأردف كلامه بضرورة تجنب الخلط بين المصطلحات، فلكل واحدة معناها وسياقها الخاص بها، وكل واحدة لها مقصدها والمقام الذي قيلت فيه، بالتالي صار لزاما عدم إلصاق هذه التسميات بهذا الفنّ الجديد بمجرّد التجريب عليه وتسميته بأي مصطلح يقترب من خصائصه الفنّية.

أمّا الشعبة الثانية والثالثة فينسبهما إلى فنون وأجناس أخرى، وهي: " اللوحة القصصية، الصورة القصصية النكتة القصصية، الخبر القصصي، الشعر القصصي، الخاطرة القصصية...تحيل إلى الفنّ التشكيلي، والسينما والإضحاك، والصحافة، والشعر، والخاطرة وهي مصطلحات تشير للفن الآخر أكثر من تأكيدها للقصصية، وفيما يخصّ القصّة القصيرة جدّا، فهي قصّة أوّلا، وقصيرة جدّا ثانيا، وهي تستفيد من سمات عدد من الفنون والأجناس الشعبة الثالثة وتوحي بشيء من حكم القيمة المسبق، وقد يشير بعضها على حالة كتابتها، وهي (القصّة الجديدة- القصّة الحديثة- الحالة القصصية- المغامرة القصصية)...ربما استعملت هذه المصطلحات كتعبير فرضته جدّتها

[1]- أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا- المقاربة التحليلية، ص31.

وحداثتها، ربّما لم يصل كثير منها إلى مرتبة المصطلح بالمعنى النقدي للكلمة، وأعتقد أنّ عددا منها كان اسما وآية تميّزها من غيرها ليس إلاّ"[1].

قدّم الناقد شروحا مفصّلة في هذه الشعبة عن معنى كلّ مصطلح وذلك من باب تمييز الفروق الفردية ولا يجب الخلط أو خلق الترادف فيما بينها، وعليه كان لزاما عدم الإكثار من هذه التسميات حتى لا يغرق هذا الفنّ الجديد في عشوائية المصطلحات وضبابية مفهومه، وعليه وجب على المنظرين والنقاد الحدّ من ظاهرة تعدد المصطلح لتجنب فوضى المعرفة.

1-2-2. القصّة القصيرة جدّا في التنظير الاصطلاحي عند جاسم خلف إلياس:

عالج (جاسم خلف إلياس) أيضا إشكالية تعدد المصطلح لهذا الفن، وفي هذه المسألة يقول: "تسمية القصّة القصيرة جدّا وهويتها تحمل نصيبا من الحساسية ماتزال عالقة في تصنيفات النقاد المنكرين والمتحمسين لها ... ولم تضف المصطلحات المجترحة إزاء القصّة القصيرة جدّا سوى الاضطراب والضبابية، وإنّ تجاهل مصطلح القصّة القصيرة جدّا والسعي الحثيث إلى توليد مصطلحات جديدة بطريقة انطباعية أو اعتباطية لن يزيد المسألة إلاّ تشابكا وتعقيدا فـ(ليس من المجدي طرح تسميات بديلة أيّا كانت؛ لأنّ كثرة الأسماء مدعاة للبلبلة والفوضى وليست القيمة في اختراع تسمية جديدة بل القيمة في الاتفاق على المصطلح، والأخذ به وإغنائه بالممارسة وحسن الفهم والتطبيق ليستقر، وما كثرة الأسماء إلاّ دليل تفرق وتمزق ودليل عدائية وعد اعتراف بالآخر به وما أحوجنا على المستويات كلّها للقبول والاتفاق والوحدة"[2].

أرجع الناقد قضية تعدد مصطلحات القصّة القصيرة جدّا إلى عدم فهم تكوينه جيدا من طرف النقاد حيث ركّزوا على توصيف خصائصه وتحديد أركانه وتقنياته، دون البحث في تشكيلته الاصطلاحية الأقرب إلى خصوصياته الفنيّة وبنيته الداخلية، ليصبح هذا التعدد من قبيل الإبداع والتجريب، والخروج عن المألوف في تنويع تسمية الأنواع الأدبية، بالتالي عالج (جاسم خلف إلياس) إشكالية المصطلح من وجهة نظر واسعة أراد منها لفت أنظار النقاد الذين جعلوا من هذا المولود الجديد موضة العصر، والتي يحق لأي قاص تبنيها بسهولة، وفعلا هذا النوع الأدبي ليس

[1]- أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا- المقاربة التحليلية، ص31-32.

[2]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص69-72.

نصّا متساهلا حتى يعمّ على جماعة المبدعين، فهو كائن ممتنع، له خصوصيات فنّية زئبقية، وتميّزه هو من جعل منه نصّا صعب الاتفاق على هيكلته وتشكيلته السردية.

ونظرا لصعوبة فهم جوهره استعصى على الدارسين وضع مصطلحات موحّدة تكون جامعة مانعة لهذا الفن ليبقى رهنا للفوضى المصطلحية والتراكم المعرفي، وبالتالي أضحى فنّا غير مقبول في الواقع النقدي كون معالمه لم تتوضّح ولم تتفق عليها جماعة الإبداع والنقاد.

1-2-3. القصّة القصيرة جدّا في التنظير الاصطلاحي عند سعاد مسكين:

استثمرت (سعاد مسكين) عوامل أخرى لإشكالية تعدد المصطلح لهذا الفن على لسان تودوروف بقوله: "وهو اضطراب قد يكون راجعا إلى طبيعة هذا المجال الذي ما يزال بكرا مفتقرا إلى النظريات الجامعة وإلى أدوات العمل الدقيقة، بل هو مجال لا يتوفر على تقاليد رصينة ولا على قواعد مضبوطة تُقنّنه إضافة إلى تعدد مصطلحات سجله المفاهيمي والخلط بينها..أمّا فليب هامون فيرى أن الدراسات والبحث في هذا الشأن مازالت محل نقص وغموض واضطراب في جوانب كثيرة"[1] أخذت الناقدة بهذا القول ظنّا منها أنّ القصّة القصيرة جدّا تعرّضت لتعددية المصطلح كونها مشروعا لم تتكمل ملامحه بعد، لذلك وضع له النقاد عدّة تسميات اختلفت فيما بينها وعليه يبقى الاتفاق على وضع مصطلح موحّد لهذا الجنس إشكالية معلّقة حتى يتم ضبط قوانينه ومعاييره النقدية وإلى غاية تحديد معطياته يبقى مصطلح القصة القصيرة جدّا هو الأنسب لتسمية هذا الجنس باتفاق الأغلبية عليه من طرف النقاد والقاصين.

1-2-4. القصّة القصيرة جدّا في التنظير الاصطلاحي عند حميد ركاطة:

قدّم (حميد ركّاطة) أيضا طرحا في إشكالية القصّة القصيرة جدّا، ليجد فيها تضاربا في الآراء حول "ماهيته وتصنيفه (القصّة الومضة/ القصّة القصيرة جدّا/ الطلقة القصصية/ قصص منيمالية/ أقصوصة...)"[2].

وهذه التسميات المختلفة هي مجموعة مصطلحات قريبة من جنس القصّة القصيرة جدّا من حيث الحجم ولكنها متباعدة من حيث القيمة والحمولة الدلالية التي تحتويها، فهذه المصطلحات تختلف من حيث نسبة القصر والهدف والنوع، بالتالي لا يمكن عدّ هذا التوزيع بمثابة تصنيف لتسميات القصّة القصيرة جدّا، حتى وإن عبّرت عن

[1]- سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب- تصورات ومقاربات، ص31.

[2]- حميد ركاطة: القصّة القصيرة جدّا- قراءة في تجارب مغربية، ص41.

بعض خصائصها، فهي لا تحيل إلى كلّ جزئياتها الظاهرة والباطنة، ولا إلى هوّيتها، وكل مصطلح من هذه التسميات يشير إلى خصيصة من خصائصها الفنّية وليس لتشكيلتها الكلّية، وفي المقابل عدّ الناقد هذه التسميات خلطا وفوضى مصطلحية في تثبيت هذا الجنس وتحديد تسميته الدقيقة، لتبقى إذا إشكالية توحيد المصطلح بعيدة كلّ البعد عن حقل هذا الفن الجديد، إلى غاية تثبيت وجوده والاتفاق على مشروعيته جنسا قائما بذاته.

1-2-5. القصّة القصيرة جدّا في التنظير الاصطلاحي عند ذكريات محمود حرب:

أطلق النقاد الغرب على القصّة القصيرة جدّا عدّة تسميات، وكلّ تسمية تختلف عن الأخرى من ناحية المصطلح والحمولة الدلالية، ومن التسميات المتعددة التي وضعها النقاد نجد: " قصص بحجم راحة اليد في اليابان وفي الصين قصص أوقات التدخين، أمّا أوروبا اللاتينية قصص ما بعد الحداثة، وفي أمريكا قصص الومضات، وهناك مسميات أخرى مثل: قصّة الأربع دقائق والعشرون دقيقة والقصص السريعة والقصص الصغيرة جدّا، والمجهرية وقصص برقية، والصعقة، وشرارات، وبورتريهات، ومشاهد قصصية، والقصّة القصيرة الشاعرية والقصّة القصيرة جدّا"[1] هذا المصطلح الأخير ترى (ذكريات حرب) أنّه حوصلة لمجموعة مصطلحات من:" القصّة الومضة، واللقطة والقصيرة للغاية، والمكثّفة والبرقية، واللوحة القصصية، والخبر القصصي، والنكتة القصصية والخاطرة القصصية، والحالة القصصية، ومقطوعات قصصية والأقصوصة"[2].

تبدو التسميات التي تَتَبّعت الناقدة مسار تشكلّها عبر مختلف الدول، أنّها تختلف تماما من منطقة لأخرى فكلّ تسمية ربطها النقاد بسياق معين، فهناك القصّة المتعلقة بأوقات الاستراحة، أو القصص المتولدة من الفكر الحداثي، والقصص التي سجّلت اللحظات السريعة من الحياة، ومثل هذه السياقات التي أنشأت فنّ القصّة القصيرة جدّا عدّها الناقد بمثابة دال لمدلول، حيث حُدّدت بواسطتها مصطلحات تقريبية لهذا الفن القصير جدّا والخاصية الأكثر تفاعلا وحضورا في تلك المصطلحات هي ثيمة القصر الشديد، مع إدخال بعض النماذج القصصية المتماثلة مع هذا الفن، كالنكتة والخاطرة.

ركّزت (ذكريات حرب) في تحديد المصطلح الدقيق لهذا الفن على إشباعه بمعاني القصر والاختزال، والسرعة والحدث الهادف، لكنها لم تفصل بين تلك المصطلحات؛ لأنّ كل مصطلح له حقله الدلالي ومعانيه، فالقصّة

[1]- محمود ذكريات حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن- الرؤية، والبنية، وتقنيات السّرد، ص19.

[2]- المرجع نفسه: ص19.

اللوحة ليست هي النكتة القصصية، فالأولى تحيل إلى عوالم نصّ قصصي مكثّف وتشكيلته البصرية توحي بلوحة شعرية تحكي عن قصّة ما، في حين النكتة لها تشكيلتها الخطّية المختلفة، وموضوعها الفكاهي البعيد تماما عن الأولى، كما نجد أيضا القصّة الومضة ليست هي اللقطة، فلكل ملفوظ خصائصه الجمالية والوظيفية، وتقنياته الأسلوبية. بالتالي عملية الخلط في وضع هذا الفنّ بتسميات متنوعة قسرا سيؤدي إلى خلق ضبابية حول مفهوميته وتعدد في مصطلحاته، وهذا التعدد يعني بالضرورة عدم اكتمال مشروع هذا الفنّ وعدم نضجه والاتفاق على شروط تكوينه، وعليه وجب على النقاد وضع المصطلحات القريبة من الحمولة الدلالية الخاصّة بالبناء الداخلي للقصّة القصيرة جدّا.

ترجع (ذكريات حرب) سبب هذا الخلط الاصطلاحي لجملة عوامل: "يدل الخلط في دلالات المصطلح الواحد على عدم استقراره، وغياب المعايير النقدية التي يمكن توحده، وذلك بسبب اختلاف الأنساق الثقافية وأنساق المصطلح، وطبيعة التحولات الاجتماعية والثقافية- وتعدد مشارب واضعي المصطلحات أدى إلى اختلاف في المفاهيم، وتباين في التعبير عنها، ثمّ في تعريبها- واستخدام المصطلح الواحد للدلالة على عدّة مفاهيم، وهذا لا يخدم العملية الإبداعية- الترجمة ضرورة حضارية، وعملية لغوية، وترجمة المصطلح من اللغة الأصلية إلى لغة أخرى لا يتسق في نمط واحد، إنّما بأنماط متعددة ومتغايرة، ممّا يجعل المصطلحات النقدية والأدبية متعددة ومتشتتة، ولا تخضع لخطاب موحد، فالمصطلح يتغير معناه وفقا للأوضاع السائدة التي يستخدمها"[1]. حدّدت الناقدة عوامل تعدد المصطلح، والتي أظهرت أسباب عدم الاتفاق على مصطلح واحد، لذا لابد من تعميق البحوث والدراسات حول جنس القصّة القصيرة جدّا لتثبيت معطياتها وعناصرها، تفاديا لفوضى المصطلحات.

1-2-6. القصّة القصيرة جدّا في التنظير الإصطلاحي عند مصطفى ولد يوسف:

أمّا الناقد (مصطفى ولد يوسف) فقد قدّم مصطلحا مغايرا لهذا الفن الجديد سمّاه: "القصنت" [2] حيث اعتبره ضرورة رقمية، قام بسلّه من البيئة الرقمية التي نشأ فيها، وقام بالتركيب المزجي بين اللفظتين "القصّة والانترنت" في ملفوظ واحد قصنت. وهذا الحشو بين المفردتين من خلال التركيب العشوائي خلق إشباعا تركيبيا وعنفا لغويا بين الكلمتين، وعليه كان على الناقد أن لا يجمع بينهما بمجرّد صورة بصرية تحمل حروفا (ق. ص. ة.

[1]- ينظر، محمود ذكريات حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن- الرؤية، والبنية، وتقنيات السّرد- دراسة نقدية، ص20.

[2]- مصطفى ولد يوسف: في نقد متخيل الاختزال السّردي (من القصّة القصيرة إلى القصّة القصيرة جدّا)، ص29.

ن. ت) من الكلمتين، فليس كلّ صورة بصرية للحروف المتراصة التي يضعها المبدع بالضرورة تؤدي معنى ما وتصلح للنحت أو الاشتقاق أو عملية التركيب المزجي، فالكتّاب أحيانا يغالون في وضع مصطلحات عشوائية جوفاء لامعنى فيها ولا قيمة دلالية لها.

استعمل الناقد مصطلحا بعيدا عن جنس القصّة القصيرة جدّا وعن حمولتها الدلالية، ولا علاقة بين الملفوظ الأوّل والثاني ليجمعهما في مفردة واحدة تحمل معنى يقترب من هذا الفنّ، سواء من الناحية الإبستيمولوجية المعجمية، أو من الناحية النسقية والبلاغية والأسلوبية، بالتالي صار لزاما إعادة النظر في المقولات النقدية التي استسهلت وضع المصطلحات دون التدقيق فيها، ونشرها للتداول دون وضعها تحت مجهر المراقبة النقدية، ليخرج مصطلحا مقبولا في المشهد الثقافي والأدبي تسميةً ومعنًى.

ويشير (عبد الدايم السلامي) "أنّ الدراسات والبحوث في هذا الشأن...مازالت محل نقص وغموض واضطراب في جوانب كبيرة. وهو اضطراب قد يكون راجعا إلى طبيعة هذا المجال الذي لايزال مفتقرا إلى النظريات الجامعة وإلى أدوات العمل الدقيقة، بل هو مجال لا يتوفر على تقاليد رصينة في الدراسة ولا على قواعد مضبوطة تقنّنه، بالإضافة إلى تعدد مصطلحات سجله المفاهيمي والخلط بينهما"[1].

يرجع الناقد سبب هذا التعدد في تسميات القصّة القصيرة جدّا إلى عدم اكتمال شكلها النهائي وتوضيح معالمها أكثر من طرف المبدعين والنقاد، إلى جانب غياب دراسات نقدية بحتة تختص بهذا الحقل وتقنّن مشروعه وتجعل منه نصّا محكّما لا ارتباك فيه ولا رفض. وفي النهاية سيخرج بنتائج يقينية تفتح له أفق الانتشار والممارسة مقيّدا بشروط حتى يسمّى جنسا قصصيا قصيرا جدّا، وفي هذا السياق يقول (حميد ركاطة): "ولعلّ هذا الجدل القائم بقدر ما سيفتح امتدادا واتساعا كبيرا بقدر ما سينتهي بتوضيح معالم هذا الجنس الزئبقي في النهاية كما حدث مع كلّ الأجناس التي دخلت تربة غير تربتها (المسرح/ والرواية..)"[2].

يتنبّأ الناقد بانتهاء النزاعات الطائلة حول هذا الجنس الجديد، بعدما انتشر بشكل كبير في الساحة الأدبية والنقدية، وبعد المحاورات حول مفهوميته وهيكلته أكيد سيوضع تحت الأمر الواقع، وتُسند له أركانه ومقوماته وقواعده مثله مثل باقي الأجناس الأدبية، وخصوصا بعد محاولات التنظير له من طرف المنظرين.

[1]- حميد ركّاطة: القصّة القصيرة جدّا- قراءة في تجارب مغربية، ص42.

[2]- المرجع نفسه: ص42.

1-2-7. القصّة القصيرة جدّا في التنظير الإصطلاحي عند جميل حمداوي:

تطّرق الناقد (جميل حمداوي) أيضا لهذه الإشكالية العويصة التي خلقت جدالات عقيمة بين النقاد حول تسمية هذا المشروع الجديد، يقول في هذا الصدد: "بأنّ أحسن مصطلح في اعتقادنا لإجرائيته التطبيقية والنظرية ألا وهو مصطلح القصّة القصيرة جدّا، لأنّه يعبّر عن المقصود بدقة ووضوح، مادام يركّز على ملمحين أساسيين لهذا الفن الأدبي الجديد هما: قصر الحجم، والنزعة القصصية، كما أنّه يترجم المصطلح الإسباني المعروف المعبّر عن هذا الجنس الجديد في مجال السرديات الأدبية(Microrrelatos). ويعني هذا المصطلح الأجنبي المحكي القصير جدّا أو السرد القصير جدّا، أو القصّة القصيرة جدّا"[1].

فصّل (جميل حمداوي) في قضية تسمية هذا الفنّ الجديد، وأقرّ بمصطلح القصّة القصيرة جدّا كونه الأنسب والأقرب إيديولوجيا، وذلك بالعودة إلى التراث الغربي الذي فصّل في المعنى اللغوي لهذا المصطلح، وعليه صار لزاما الأخذ بهذا المفهوم وتثبيته في التربة العربية اصطلاحا ومعنى، وهي مرجعية معرفية تنبئ عن سلالته وجذوره الغابرة في التراث العربي والغربي معا، إضافة إلى إحالته إلى مقاصد خطاباته الهادفة، وبالتالي أراد الناقد أن يعود بالمصطلح إلى أصله الأوّل، وإلى عراقته، وعمق دلالاته الفكرية والأدبية. حتى يثبت للباحثين أنّه مصطلح نشأ وتبلور عبر العصور حتى وصل لجنس القصّة القصيرة جدّا قلبا وقالبا. ويثبت أن بدايته الأولى كانت في العراق، وأوّل من استخدم مصطلح القصّة القصيرة جدّا على المستوى العربي فهو" القاص العراقي إبراهيم أحمد عندما كتب عام 1973 خمس قصص قصيرة وضعها في ملف بعنوان (قصّة قصيرة جدّا)"[2].

انطلاقا ممّا سبق يمكن القول إنّ المنظّرين والقاصين لجنس القصّة القصيرة جدّا قد تهاونوا في تثبيت هذا المشروع وتحديد تسمية موحّدة تحجب عنه الوقوع في زلاّت الخلط بينها وبين السرود القصيرة جدّا، ولاسيما المسّماة على شاكلتها، باعتبار أنّه لكلّ لون أدبي له دلالاته الخاصّة به، وله مراحله الزمنية التي تطّور فيها وتبلور في النهاية على شكل قصصي معين، وله بنيانه السردي الخاص به من الخصائص الجمالية الفنّية، والتقنيات، والأركان والمعايير، بالتالي كلّ مصطلح وُضع لهذا الفنّ فهو بعيد كلّ البعد عن الخصائص الجوهرية لجنس القصّة القصيرة

[1]- جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد (المقاربة الميكروسردية)، ص16.

[2]- امتنان عثمان الصمّادي: القصّة القصيرة جدّا بين إشكالية المصطلح ووضوح الرؤية: مجموعة (مشي) أنموذجا، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد 34، كلّية الآداب، الجامعة الأردنية، ع1، 2007، ص147.

جدّا، إلاّ في تيمتين: القصصية والقصر، فهما عنصران يحضران في أغلب التسميات التي أطلقها النقاد على هذا الفنّ.

بالتالي وجب على القاص مراجعة نصّه إذا ما توفّرت فيه شروط القصّة القصيرة جدّا بمصطلحها ودلالاتها ليعدّ بعدها عمله هذا من جنس هذا النوع الأدبي الجديد، وإلاّ يخرج عن مسار تشكيلته التي سنّها (أحمد جاسم الحسين) وغيره من النقاد الذين فضّلوا توحيد المصطلح بالقصّة القصيرة جدّا.

1-3. نشأة وتطوّر القصّة القصيرة جدّا:

أخذ الأدب على عاتقه مهمّة تسجيل حياة البشرية بمختلف ألوانها منذ عصور، وقد حفظت أمهات الكتب جلّ الحكايات والأخبار، التي تفوّه بها الأدباء حينها إلاّ ما ذهب سهوا ولم يدوّن، وتعدّ القصص من اهتمامات الكتّاب آنذاك حيث أبدعوا فيها بمختلف أشكال السرد، وظلّت تلك المؤلفات تتناقلها الأجيال جيلا بعد جيل حتى وصلت لحظة النقد والتنقيح وإعادة القراءة، وذلك لتأكيد انتماء تلك الأعمال الإبداعية للعقل والفكر العربي، ولأجل إحيائه وبعثه من جديد مع مستجدات العصر.

وتعدّ القصّة القصيرة جدّا من الأجناس الأدبية التي سخّر لها الأدباء والنقاد أقلامهم إبداعا وتنظيرا لتوسيع مشروعها. وفعلا حظيت بمكانتها في الواقع الأدبي في فترة وجيزة، وعلى هذا الأساس وقف المنظّرون على عتبة هذا الفنّ الجديد لمأسسته وتوضيح حدوده، وحتى تثبت مفاصله ويتوضّح مساره لابد من الأخذ بكل العناصر التي تحيط بفضائه من الأركان والتقنيات، والعناصر والخصائص الجمالية، والتربة التي أتت بهذا المولود والظروف المحيطة بتكوينه. كلّ هذه النقاط وقف عندها النقاد محاولة منهم لتحقيق استقلالية هذا الفن الجديد والاعتراف بمشروعيته جنسا قائما بذاته.

شهدت القصّة القصيرة جدّا تطوّرا سريعا في مختلف الأقطار العربية، نظرا لسرعة التلقي الذي حظيت به من طرف القرّاء. وقد مرّت على عدّة مراحل تبلورت على إثرها بهذا الشكل، وبالعودة إلى أصول هذا الفنّ وجدنا عدّة مقولات اختلفت وتنوّعت حوله قضية التأسيس له في إطار سياقاته التاريخية والثقافية.

ويعدّ هذا الفن من أكثر الأنواع ارتباكا حول مفهوميته ونشأته، وتحديد معالمه، لذلك طالته عدّة مقولات لم تتفق على رأي واحد حول هذه العناصر" والقصّة القصيرة جدّا على الرغم من قصر عهدها إلاّ أنّها تعرّضت لمحاولات تهدف تزوير تاريخها، وراحت أقلام كثيرة تنهشها، ونصب بعضهم نفسه رائدا، وآخر سيدا، ولا ينفصل

تاريخ القصّة القصيرة جدّا عن إشكالية تأريخ الأجناس الأدبية في سوريا...فلو حاولنا أن نحصل على نبذة تاريخية عن هذه الأجناس لما وجدنا كتابا وافيا شافيا حول هذا الموضوع، قد نجد قصصا، كتبا، تحدّثت عن بعض الظواهر والأحلام لكننا لن نجد تاريخا"[1].

يرى (أحمد جاسم الحسين) أنّ هذا الفن تعرّض إلى إجحافٍ كبير في مسألة التأريخ له وحفظه من الضياع نظرا لكثرة الخلافات حوله، وخصوصا في قضية نشأته، فكل بلد ينسب ميلاده إليه، لذلك ظلّ هذا الفن في دوامة الشكّ والرفض. من هنا نجد الناقد قد أشار إلى قضية هامّة هي مسألة غياب التأريخ الدقيق لهذا الجنس، وهذه الإشكالية تفتح العديد من التساؤلات، هل هذا الفنّ موجود فعلا في التراث القديم ولم يؤرخ له؟ هل يمكن اعتباره نموذجا سرديا تطوّر وتكوّن من لحمة ونسيج أجناس أدبية أخرى؟ هل غياب التأسيس له يعني أنّه لا يرقى إلى مصاف الدرجات العليا في الكتابة التي حظيت بها الرواية والقصّة القصيرة...حتى يؤرخ له؟ أم أنّه تقليد للغرب؟ للإجابة عن هذه الإشكاليات لابد من طرح بعض المقولات النقدية التي خصّ بها النقاد هذا الفن في هذه القضية الشائكة.

1-3-1. نشأة القصّة القصيرة جدّا عند أحمد جاسم الحسين:

نجد (أحمد جاسم الحسين) يقول في هذا الصدد: "وبما أنّ القصّة القصيرة هي أخت كبرى للقصّة القصيرة جدّا، يمكن أن نقول حول تاريخها في سورية جملا قليلة إذ أنها نشأت وترعرعت في العقدين الثالث والرابع ووصلت إلى قصّة فيها شيء كبير من النضوج مع العقدين الخامس والسادس، وراحت المجموعات تترى سنة بعد أخرى إلى أن وصلت مع نهاية عام1996إلى ما يزيد عن700 مجموعة"[2].

انطلق الناقد في التأسيس لجنس القصّة القصيرة جدّا تزامنا مع نشأة القصّة القصيرة، حيث ترعرعا معا على نفس الظروف والظواهر التي مرّت بها سوريا وباقي الأقطار العربية، لتتوسّع في تلك الحقب الزمنية وتتطوّر حتى بلغت ذروتها في فترة التسعينيات، وهو السياق التاريخي الذي حصل فيه تصدّع وانعطاف كبير على مستوى العالم من التطورات، والمثاقفات. وهذا ما فتح أفقا واسعا أمام هذا الفنّ للبروز في السّاحة الأدبية إلى جانب الأجناس الأدبية الأخرى.

---

[1]- أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا- المقاربة التحليلية، ص152-153.

[2]- المرجع نفسه: ص153.

يقول الناقد (أحمد جاسم الحسين): "إنّ هذا الجنس قد تلبّس بلبوس عربي، وأخذ طابعا عربيا، وحقّق انتشارا عربيا، وشكلا خاصّا به فرضته البيئة العربية وهمومها أيضا، هناك كتابات عالمية لـ (كافكا وآلان غرييه وفرجينيا وولف وأو.هنري) ولعلّ كتاب ناتالي ساروت (انفعالات) هو الصّورة الأولى المترجمة إلى العربية، لكن حين نقرأ المقدمة نفاجأ قليلا إذ كتب على أساس أنّه رواية جديدة وليس قصصا قصيرة جدّا"[1].

ألبس الناقد القصّة القصيرة جدّا ثوبا عربيا رغم ظهور قصّة (ناتالي ساروت Nathalie sarraute) التي رجّح النقاد أولويتها في ظهور هذا الفنّ، لكنها بعد النقد وجدوا أنّ خصائصها تعبّر عن جنس الرواية، وعليه يرى الناقد في هذا الفن نشأة عربية خالصة" فقد اكتسب شكلا وتقانة وبنية ودلالات عربية الطابع، وهي منتوج مجتمع عربي"[2] بالتالي أخذت القصّة القصيرة جدّا بنيتها التكوينية من ظروف وسياقات الحياة العربية بمختلف ألوانها وتصوراتها الفكرية والثقافية، وهذا ما جعلها تتميّز بثيمات السرد العربي، عن السرود الغربية.

لكن في هذه النقطة لا يمكن الموافقة على رأي الناقد، الذي حصر نشأة وتكوّن هذا الفنّ انطلاقا من الخصائص العربية التي ميّزت بنيتها، لأنّ السرود على اختلافها عربية كانت أم غربية تتشابه في البنية التركيبية السردية، وتتماثل في بعض الخصائص النوعية، نظرا لأنّ النوع النثري له بنية معمارية محدّدة في بعض العناصر (تقنيات، وشكلا) ولا يمكن أن تختلف رغم اختلاف الانتماءات. والفاصل الذي يميّز بينها هو السياقات التاريخية والحضارية والإيديولوجية التي تبلورت فيها تلك السرود، وكل قصّة تحكمها البيئة التي نشأت فيها مع بعض الخصوصيات في القيم الدلالية والخصائص الجمالية والفنّية لا غير.

يرى الناقد في نشأة هذا الفنّ، أنّه لا ضرورة للتسابق على مرض الأسبقية في الريادة، لأنّه مع مرور الوقت يفقد من هيبته وتبقى قيمته التاريخية، والمهم عنده هو" استعمال المصطلح بمفهوم نقدي، والوعي بالجنس الأدبي وترسيخ جذوره"[3] اشترط (أحمد جاسم الحسين) في قضية الريادة لواضع هذا الفنّ أن يكون عمله محاطا بشروط الجنس الأدبي من الوعي (العقلي والمعرفي والنقدي)، وبمعايير تأسيسه، وإلاّ يعدّ هذا الفنّ مجرّد خواطر وحكايات

[1]- أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا- المقاربة التحليلية، ص154-155.

[2]- المرجع نفسه: ص155.

[3]- المرجع نفسه: ص155.

عابرة. وفعلا هذه المعايير الأساسية التي أشار إليها الناقد في سياق كلامه، هي التي عليها أن تُحدّد نشأة القصّة القصيرة جدّا.

يرى (أحمد جاسم الحسين) أنّ مسألة نشأتها كانت "في العراق وسورية انطلقت بواكيرها مع بداية السبعينات، وإن سُبقت بإرهاصات حائرة...وأوّل محاولة تنظير لها، وتحديد لبعض ملامحها، هي تلك المحاولة التي نشرت في ملف خاص بها تضمّن رؤى نقدية ونصوصا (الموقف الأدبي/ عدد آب/ 1974)، وتلت جهود عربية كمحمد المخزنجي/ مصر، ووليد الرجيب/ الكويت"[1] عيّن الناقد إرهاصات القصّة القصيرة جدّا في منبت عربي وبالتحديد في سوريا، والعراق. وهي المناطق العربية الأولى التي ارتوت بالآداب العربية منذ سنين، وفيها ترعرع هذا الفن وتبلور، ثمّ تطوّر مع المثاقفة والصحافة، والنوادي الأدبية والملتقيات الجامعية الأكاديمية، التي أقيمت حوله وحول باقي الإبداعات والفنون، ومن هنا انتشر عبر الأقطار العربية.

1-3-2. نشأة القصّة القصيرة جدّا عند جاسم خلف إلياس:

تتبع (جاسم خلف إلياس) المسار التاريخي للقصّة القصيرة جدّا، انطلاقا من العودة بها إلى التراث السردي القديم (أشكال القصّ الشعبي، والحكاية، والنادرة)، ومرورا بالسرد الحديث وتأثرهم بالغرب، ثمّ حدّد بعض الكتّاب الذين كان لهم فضل الريادة في هذا الفنّ، يقول: " ويعدّ نوئيل رسّام، وذنوب أيوب، وتوفيق عواد، وجبران خليل جبران، ونجيب محفوظ...من روّاد الكتابة القصصية الجديدة "[2].

يرى (جاسم خلف إلياس) أن الأدباء العرب تأثّروا في انتاج هذا النوع الأدبي بقصص الغرب، مثل العمل القصصي الذي قيل عنه أنّه أوّل قصّة قصيرة جدّا وضعها الغرب، والذي كان (لناتالي ساروت) حيث كتبت روايتها "انفعالات" على شاكلة قصّة قصيرة جدّا" إذ شكّلت كتاباتها المغايرة بداية التمرّد على سكونية النصّ التقليدي وهي في جوهرها صور وليدة اللّحظة"[3] من هنا عدّ الكتّاب والنقاد العرب هذا العمل القصصي بمثابة التحوّل السردي في النص السردي القصير جدّا، وظلّوا متمسكين بآداب الغرب إلى أن ظهرت فئات أخرى أدبية ونقدية أعادت للأدب العربي مكانته بإحياء التراث وإعادة بعثه من جديد حتى لا يتوسّع الإبداع الغربي على

[1]- أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا- المقاربة التحليلية، ص156.

[2]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص21.

[3]- المرجع نفسه: ص56.

حساب المنتوج العربي، لذلك اعتبر (جاسم خلف إلياس) الشكل السردي "الخبر يشكّل النواة الأولى لكتابة القصّة القصيرة جدّا"[1].

يرى الناقد في هذين النوعين وجود خيوط تماس بينهما، حتّى وإن اختلفا في بعض العناصر، فالخبر يقوم على تسجيل المسار التاريخي لأي حادثة بلغة سردية تقريرية بسيطة، لكن القصّة القصيرة جدّا تكون أبعادها الفنّية خيالية، بعيدة كلّ البعد عن التقريرية، لكن تبقى بينهما متشابهات من حيث البنية التركيبية، من الأحداث والشخصيات. لكن حقيقة "ربط الخيال بالواقع على حدّ تعبير (إنريكي اندرسون امبرت) من خلاله تُعرف الأحداث غير العادية التي وقفت أثناء مسار الحياة اليومية أيا كانت درجة موضوعية الخبر أو بساطته فإنّ الهدف من الخبر هو إحداث التأثير على القارئ بالإحساس بالمفاجأة وأخذ حذره أو الفرحة أو الغضب أو الشفقة وعندما يقوّم كاتب السرد واقعه فعليه على الورق فإنّه يبنيها داخليا ويعيد تنظيمها ويشرحها ويضع لها المقدمة النهائية أي يضفي عليها شيئا من الخيال"[2] .

يرى الناقد على لسان (إنريكي اندرسون امبرت Enrique Anderson Imbert) أنّ علاقة الخبر بالقصّة القصيرة جدّا تتضّح من خلال علاقات التقارب بينهما في البنية السردية البلاغية والإخبارية في نقل موضوع ما، أو حادثة، عن طريق خلق جوّ تأثيري إغرائي للمتلقي، ممزوجا بشيء من الدهشة والمفاجأة، وحين ينتقل الخبر إلى القصّة القصيرة جدّا يكتسي لونا آخر غير المفاجأة والإحساس بالدهشة من خلال التلون بعنصر التخييل والشعرية وفنّية السرد، فتختفي ملامح الخبر بذلك ويصبح نصّا قصصيا، بالتالي يعدّ الخيال والجمال السردي هو الفارق البارز في تمييز هذين النوعين، ولا يمكن وضعهما في حقل أدبي واحد، إلاّ إذا توفّرت شروط التشابه بينهما.

لكن رأي الناقد في هذه النقطة يبقى نسبيا، لأنّه إذا نظرنا أولا إلى فنّ القصّة القصيرة جدّا وحاولنا قولبتها في قالب الخبر فإنّها تصلح، حتّى وإن غاب في الخبر تخييل وفنّية، ذلك لأنّ هناك أنواعا قصصية عديدة لغتها بسيطة غير شعرية وأسلوبها تقريري، لا عقدة فيها ولا تأزّم سردي لحادثة ما، فقد تحتوي شخصيات وقد تكون مضمرة، بالتالي يمكن القول إنّ الخبر والقصّة القصيرة جدّا يوجد بينهما تماثل وتقارب انطلاقا من توفّر شروط التشابه بينهما، وبغيابها يبقى كلّ نوع منفصل عن الآخر بصفاته وخصوصياته. والخبر فاتحته السردية "حدثّنا

[1]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص58.

[2]- المرجع نفسه: ص60. نقلا عن: فريال جبوري غزول: شعرية الخبر، مجلة فصول، مجلد 16، ع1، 1997، ص192.

وحدّثني" وهي ديباجة تغيب في القصّة القصيرة جدّا إلاّ إذا أراد القاص تضمينها في بداية نصّه القصصي من باب التفاعل الفنّي مع الخبر، بالتالي نقول إنّ الخبر قولٌ يدل في مُجمل تعريفه على تقرير الأخبار أو الحقائق، فكيف للنقّاد إذًا اعتباره قطعة سردية شبيهة بشكل هذا الفن أو القول بأنّه لبنة لبنائه، وهذا الاعتراف يسمح للخبر بأن يكون قصّة قصيرة جدّا وهذا لا يعقل.

كما يرى الناقد في النادرة نوعا سرديا انسلخت منه القصّة القصيرة جدّا، وذلك " لوجود ثيمة المفارقة قاسما مشتركا بينهما، وفي واقعيتها وتستمد منها ملمح للشخصية لا شخصية بذاتها في معظم الأحيان ولها وحدة متكاملة (بداية وسط ونهاية)"[1] اعتبر الناقد النادرة نموذجا سرديا آخر تشكّلت على بنيانه القصّة القصيرة جدّا وبالتالي حصل بينهما تقارب، مادامت شروط التماثل والتشابه بينهما موجودة من المفارقة والوحدة، وخصوصا بعد تمثّلها؛ أي (النادرة) لصفات الشخصية. فالنادرة تشبه هذا الفنّ في قصر حجمها، وفي موضوعاتها، كونها تحمل مغزى هادف من وراء السخرية الذي تظهره، لتصل القارئ وكأنّها قصّة قصيرة جدّا، وعليه أسّس النقاد لنشأة هذا الفنّ انطلاقا من اعتباره خبرا أو نادرة.

على العموم يبقى التشابه بين تلك الأشكال السردية القديمة وهذا الفنّ من حيث العناصر والخصائص الجمالية من البديهيات مادامت كلّها سرودا من نفس النوع السردي الحكائي، لكن التأصيل لجنس أدبي لابد أن لا يُقاس بالمشابهة، أو التماثل، فالنوع الأدبي حتى يكون جاهزا لتوضيح جذوره، لابد أن يكون مستقلا في ذاته وشروط تكوُّنِه واضحة، ومعاييره التنظيرية متفَقا عليها من طرف جماعة المنظّرين والنقاد، وإن غاب عنصر من هذه الشروط يبقى النوع الأدبي قاصرا حتى تكتمل ملامحه ويؤسَّس له في إطار سياقه التاريخي والإيديولوجي والمعرفي. بالتالي لا يمكن اعتماد الخبر والنادرة بوصفهما اللبنة الأولى في مأسسة هذا الفن الجديد.

اعتبر الناقد النكتة والأسطورة أيضا من المتشابهات لهذا الفن، فهي –في نظره– نماذج سابقة تطوّرت منها القصّة القصيرة جدّا، وتحمل حمولات دلالية تنّم عن فحوى القصّ القصير جدّا ومبناها، وأمّا "الخرافة فقد استحضر الناقد قول الاسباني (لويس مايثودبيث Louis Maithudbeth): تلتقي القصّة القصيرة جدّا مع الخرافة في قدرتها الدلالية والإيحائية"[2] تقترب الخرافة من هذا الفنّ في شحناتها الدلالية المتمثلة في الحكي المضمر الذي يحيل

[1]– ينظر، جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص61.

[2]– جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص63.

بالباطن أكثر ممّا يظهر المقصود والمخفي، والمطّلع على الخرافة يجد نفسه أمام حكاية قصيرة جدّا، تبدو أكذوبة من حكايا الجدّات والأزمان الجاهلية الغابرة، لكن في صميمها بيت القصيد؛ حِكمٌ وعِظاتٌ ومشاهد حيّة عن الحياة البدائية الأولى للبشرية، وانطلاقا من هذا التشابه وقع النقاد في شباك الخلط بين هذا الفن والشذرات الحكائية الأولى، يقول (خوثي ماريا ميرنو فيريJothi Maria Merno Ferry) : " (الخرافة هي النوع الأدبي السابق للقصّة القصيرة جدّا)"[1].

نرى في قول (خوثي ماريا ميرنو فيري) نفس رأي (جاسم خلف إلياس) في تحديد جذور هذا الفنّ الجديد بسبب النقاط التي يلتقيان فيها، ومثل تلك التمظهرات التي تجلّت في الخرافة تبقى مجرّد علامات سردية تجلّت عفوية فيها حتى تبدو وكأنّها حكاية حقيقية احتوت شروط القصّ (الحدث والشخصيات والموضوع والزمن والمكان واللغة السردية).

وأمّا المثل فيتحدّد التشابه بينه وبين هذا الفن الجديد –في نظر الناقد– في صيغة" قصّة المثل أي التمثيل الحكائي الذي ينبني عليه الإيجاز البالغ"[2]. يظهر في هذا الطرح وجود تقارب كبير بين القصّة القصيرة جدّا والمثل كونهما يحملان توصيفات مشتركة من الحكمة، والمغزى، والاقتضاب اللغوي، والحجم القصير. والفارق بينهما هو أنّ المثل أقصر بكثير من القصّة القصيرة جدّا، لكنه في أصله حكاية وخطاب ثقافي اجتماعي صاغته ألسنة الحكماء على شاكلة مثل موجز.

وفي الأخير قدّم (جاسم خلف إلياس) نموذجا تراثيا آخر شبيها بالقصّة القصيرة جدّا، تمثّل في قصص الحيوان؛ بحيث" تبلغ نسبة التحوّل من قصص الحيوان إلى القصص القصيرة جدّا نسبتها المطلقة عند بعض القصاصين ومنهم القاصّ السّوري زكريا تامر والقاص العراقي طلال حسن في كتاباته القصصية القصيرة جدّا للأطفال، ليس غرضها تسلية الطفل وإنّما رفع كفاءة الانفتاح الذهني على مسارب تلك الرموز ومساراتها بصورة تتجاوز مرحلة الطفولة إلى مناطق فكرية عالية"[3].

---

[1]– جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص63–64. نقلا عن: بحثا عن الديناصور مختارات من القصّة القصيرة جدّا في أمريكا اللاتينية، تر: سعيد بن عبد الواحد وحسن بوتكي، منشورات مجموعة البحث في القصيرة بالمغرب، ط1، 2005، ص15.

[2]– المرجع نفسه: ص64.

[3]– المرجع نفسه: ص65.

اعتبر الكتّاب قصص الحيوان نفسها القصّة القصيرة جدّا نظرا لالتقائهما عند نفس التركيبة القصصية ولاسيما اشتراكهما في نفس معايير الحكي مع حضور الرمز في كليهما، لذلك صعُب على القاصين التفريق بينهما خصوصّا وأنّ هذا النوع من الكتابة على ألسنة الحيوان يعدّ من مغامرات التجريب السردي، وكسر المألوف بتغيير الشخصيات بجماد أو بحيوانات أو علامات سيميائية مختلفة، بالتالي لا ضير في اعتماد قول (جاسم خلف الياس) في تصوّره لقصص الحيوان قصص قصيرة جدّا، مادام القاسم بينهما هو الرمز والأنساق المضمرة من ورائه، بالتالي اختلطت الأجناس الأدبية فيما بينها وصار صعب التفريق بينها.

انطلاقا ممّا سبق يمكن القول إنّ القصّة القصيرة جدّا لا يمكن التأسيس لها على أنقاض الموروثات بمجرّد العثور على متشابهات بينها، فلكل نوع أدبي خصوصياته السردية، وسياقاته التاريخية والمعرفية المختلفة، حتى وإن وُجدت ثيمات القصّة القصيرة جدّا في تلك الأشكال فلا يعني هذا نسبها للخبر أو النادرة...ولكل نوع تشكيلته الخاصّة به، إضافة إلى أنّ القصّة القصيرة جدّا شروطها تقترب من لغة الحداثة والمعاصرة فكيف لها أن تكون سردا غابرا في بطون أمهات الكتب ولم ينتبه له النقاد حينها، ولكن هناك مواقف أخرى تبقى في خانة الفرضيات، تقول بوجود تشابه بين هذا الفن والأشكال السردية القديمة في بعض الخصائص؛ حيث اعتبروا هذا التقارب امتدادا سرديا من نص القصّة القصيرة جدّا إلى نص تراثي.

1-3-3. نشأة القصّة القصيرة جدّا عند سعاد مسكين:

قدّمت (سعاد مسكين) في مسألة نشأة القصّة القصيرة جدّا ثلاثة مواقف، وهي: " القصّة القصيرة جدّا منتج مستورد من أمريكا اللاّتينية- القصّة القصيرة جدّا لها جذور تراثية لصيقة بأنواع سردية قصيرة كالخبر، والنكتة والأمثولة- القصّة القصيرة جدّا تطوّر طبيعي وجينّي للقصّة القصيرة"[1].

ترى الناقدة في هذه الثلاثية اختلافا كبيرا في تحديد جذور ونشأة القصّة القصيرة جدّا، وخصوصا لما كثرت الخلافات حولها ولم يتفق المنظّرون على رأي واحد جامع يثبت نشأتها الفعلية، لذلك دعت إلى تجاوز هذا الجدال العقيم المتعلق بأصول القصّة القصيرة جدّا" لأنّها اعتبرتها مدوّنة سردية منفتحة على مختلف الأنواع الأدبية، كما أنّها منفتحة على كلّ الثقافات المحلية والعالمية، ويبقى للمبدع الدور في تغليب ثقافة على أخرى في منجزه القصصي"[2]

[1]- سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا- تصورات مقاربات، ص15-16.

[2]- المرجع نفسه، ص16.

وسبب هذا الاختلاف راجع إلى المتشابهات بين هذا الجنس الأدبي والتراث السردي القديم، وبسبب الإفرازات التي أحدثتها التطورات والانعطافات على مختلف الأصعدة التي جرفها الفكر الحداثي، بالتالي تزعزع النظام السردي الكلاسيكي، وتحوّلت معه الأشكال السردية من الكتابة النمطية إلى كتابة المغامرة والتجريب، وبدأت ملامح التغيير مع الشعر والنثر معا عبر العصور الإبداعية.

تعدّ القصّة القصيرة من النماذج السردية التي طالها التغيير في الخصائص السردية، وبنيتها الجمالية، وقد اعتبرها العديد من المنظّرين نموذجا سرديا ظهر بقوة في زحام الفكر الحداثي، فلم تعد مجرّد حكايات يتناقلها المؤلفون عبر الأزمان، وإنّما أخذت نصيبها من كلّ مجالات الحياة، فهي" ليست مجرّد خبر تقع في صفحات قلائل بل هي لون من ألوان الأدب الحديث، ظهر في أواخر القرن التاسع عشر، له خصائص ومميزات شكلية معينة"[1].

أخذت القصّة القصيرة موقعا هامّا في الساحة الأدبية، في عصرٍ شهد تحوّلات وانعطافات سريعة على مستوى محطات الحياة، بجوار ما أتت به النهضة من تطورات في المشهد الثقافي والمعرفي والأدبي. وكلّ هذه المفرزات عزّزت من توسيع مجال الكتابة القصصية. وكان لهذا الفنّ حضوره في تصوير تلك المشاهد الحياتية والإنسانية، على اختلاف صورها وموضوعاتها، ويصرّح (عبد الله الركيبي) أنّ القصّة القصيرة" تعبر عن موقف أو لحظة معينة من الزمن، في حياة الإنسان ويكون الهدف التعبير عن تجربة إنسانية تقنعها بإمكان وقوعها، فهي تصوير حيّ لجانب من الحياة في إيجاز وتركيز" [2] أخذت القصّة القصيرة في نظر الناقد فسحة نظر واسعة لتصوير مختلف اللحظات التي عايشها الإنسان في العصر الحديث، وقد طعّمتها التكنولوجيا التي بسَطت جناحها على مختلف المجالات وهذا ما زاد الأدب انتشارا وتوسّعا أكثر، فكان لهذا اللون نصيب في فرض نفسه في الواقع الأدبي إلى جانب الرواية والشعر وباقي الأجناس الأدبية الأخرى.

من هنا كان لزاما تقديم التفاتة للقصّة القصيرة من أجل الوقوف على بعض عناصرها الداخلية التي تميّزها ومن تلك العناصر يمكننا المقارنة بينها وبين القصّة القصيرة جدّا، من حيث الحجم والمكونات والخصائص، وهذه المقارنة أكيد ستقوم بفرز العناصر المشتركة بين النوعين والعناصر الفارقة بينهما، ومن ثمّة يسهل التفريق بينهما انطلاقا من مبدأ التشابه والتماثل وليس بناء على مبدأ التطابق والامتداد مثلما أقرّ بعض النقاد عن هذه النقطة لأنّ

[1]- رشاد رشدي: فنّ القصّة القصيرة، دار العودة، بيروت، ط3، 1984، ص7.

[2]- عبد الله الركيبي: القصّة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي،2009، ص133.

التشابه في حدّ ذاته يمكن أن يكون مفارقة سردية وليس بالضرورة تشاركا إبيستسمولوجيا بين النوعين الأدبيين ولهذا تمّ استحضار القصّة القصيرة في هذا البحث من أجل الدفاع عن حق القصّة القصيرة جدّا في الانفراد بذاتها وعناصرها ونوعها.

إضافة إلى أنّ القصّة القصيرة ظهرت في فترات زمنية مختلفة تماما عن متطلبات العصر الذي انتشرت فيه القصّة القصيرة جدّا؛ لأنّ هذه الأخيرة نشأت حسب المنظرين لها مع مجريات الحداثة والسرعة والنص الرقمي، وأمّا القصّة القصيرة" فقد بدأ الاهتمام بها في القرن التاسع عشر، حيث أصبحت نوعا أدبيا متميزا، ذا خصائص محددة بارزة المعالم"[1] ، قريبة من فترة ظهور القصّة القصيرة جدّا.

ويرى الناقد (محمد يوسف نجم) في القصّة القصيرة:" مجموعة الأحداث التي يرويها الكاتب وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدّة، تتعلّق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها، وتصرّفها في الحياة على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض ويكون نصيبها في القصة متفاوتا من حيث التأثير والتأثُر"[2] استحضر الناقد عناصر القصّة القصيرة من الحدث، وعلاقة التأثير بينها وبين القارئ من خلال ما تحمله من موضوعات تجسّ نبض الظروف التي يعيشها الانسان، بمختلف صفحاتها البيضاء والسوداء، وتسجّل كلّ لحظة قاسية أو مفرحة تكسره أو تقوّيه، ومثل هذه الحالات الإنسانية تستهوي الكتّاب ويولّونها عناية كبيرة.

وقد برعوا في تغيير أشكال القصّ من خلال تغيير آليات الوصف والسرد، وتحويله من نموذج سردي قديم إلى نموذج سردي تجريبي ومغاير، يحمل ثيمات الحداثة والمغامرة، وكسر للترتيب الزمني والمكاني لنظام السرد، واشتغال السرد على تقنيات التجريب كالاستباق والاسترجاع، فنجد "في القصّة القصيرة تهشيم للخطّية الزمنية غير المنحى الاسترجاعي أو المنحى الاستباقي، ونظرا لضيق المساحة النصّية، وانحصار الوصفي إلى الحدّ الأقصى، فإنّ الزمن البؤري المكثّف سمة بارزة فيها، حيث الفاعلية الزمنية، فكلّ قصة قصيرة ترتكز على زمن الحسم"[3].

[1]- ولسن ثورنلي: كتابة القصّة القصيرة، تر: مانع حماد الجهني، النادي الثقافي الأدبي بجدة، جامعة الملك سعود بالرياض-المملكة العربية السعودية، ط1، 1996، ص6.

[2]- محمد يوسف نجم: فنّ القصّة، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، 1996، ص5.

[3]- مصطفى ولد يوسف: في نقد متخيل الاختزال السّردي (من القصّة القصيرة إلى القصّة القصيرة جدّا)، دار الأمل، الجزائر، 2019، ص28.

لتصبح القصّة القصيرة بهذا التشكيل نمطا سرديا سريعا معتمدا على أشكال الاختزال السردي من المشهد والحذف والإضمار. بناء على تلك العناصر السردية المتقاربة بين النوعين جمع المنظرون والنقاد بين هذا الفن والقصّة القصيرة في قالب قصصي واحد.

1-3-4. نشأة القصّة القصيرة جدّا عند نور الدين الفيلالي:

أمّا (نور الدين الفيلالي) فيرى في القصّة القصيرة جدّا نموذجا سرديا نشأ وتبلور في نهاية القرن التاسع عشر من بينها محاولات" جبران خليل جبران مثل: التائه والسابق والمجنون، والبدائع والطرائف "[1].

تعدّ الأعمال القصصية القصيرة جدّا التي أنتجها (جبران خليل جبران) من المحاولات الأولى التي كُلّلت بالنجاح والانتشار في عصر النهضة، نظرا لنوع الكتابة التي اعتمدها القاص في تلك المجموعات؛ حيث ضمّنها الناقد فلسفاته وتأملاته، ومختلف الأفكار عن الحياة الإنسانية بكل ألوانها، على لسان الإنسان أو الحيوان، نحو: "قصص النسر والقبرة، الكلاب في قصّة الحرب والسلام، والأسماك في قصّة البحار الأخرى، وعناصر الطبيعة كالريح في قصّة دوارة الريح"[2] وإلى جانبه نجد كتابات (مصطفى صادق الرافعي) في القصّة القصيرة جدّا حيث تمثّلت في: "تأملات وخواطر نثرية" كان ينشرها في مجلة الرسالة، بعضها سرود قصيرة جدّا.

ومن هذه القصص: "**غلب على امرأة كانت تهواه، وجعل يُباهي بما صنع، فقلتُ له: يا هذا، إن من السخرية أن تزعم أنك تَعبتَ في فتح باب مفتوح**"[3] انتشرت المقاطع السردية القصصية القصيرة جدّا بمختلف الأشكال النثرية على يد (جبران خليل جبران) و(مصطفى صادق الرافعي)، ولكنها بسبب الإغفال النقدي لم تدوّن تحت تسميات القصّة القصيرة جدّا بل اعتبروها مجرّد حكايات وأقوال مأثورة صيغت في حقل النثر التعليمي و"زيادة على بريق القصّة القصيرة جدّا القادم من أمريكا اللاتينية وأوربا، كلّها عوامل أسهمت في إغفال كتابنا الجدد لهذه اللحظة القصصية القصيرة جدّا وبامتياز، والتي كان من الممكن الالتفات إليها، والنهل من معينها"[4] فالإغراءات الغربية القصصية القصيرة جدّا أخفت الجهود العربية في هذا الفن، ولم تترك لها المجال للبروز.

---

[1]- نور الدين الفيلالي: القصّة القصيرة جدّا بالمغرب- بحث في مراحل تشكل نوع سردي جديد، ط1، 2012، ص14-15.

[2]- المرجع نفسه: ص16.نقلا عن: مصطفى صادق الرافعي: كلمة وكليمة، دار ابن كثير، دمشق- بيروت، 2002، ص35.

[3]- المرجع نفسه: ص17.

[4]- المرجع نفسه: ص17-18.

وعليه صار لزاما على النقاد الوقوف عند عتبة هذه الإشكالية ومحاولة إحصاء الأعمال الأدبية العربية التي أُنتجت في هذا اللون الجديد في فترات النهضة، وإعادة مأْسَسَتِها وتسميتها بمصطلحاتها الدقيقة، فإن توفّرت فيها شروط القصّة القصيرة جدّا فلماذا لا تُصنّف تحت خانتها، دون اللجوء دوما للجذور الغربية في تأصيل الأعمال الإبداعية العربية.

وقد ذكر (نور الدين الفيلالي) أنّ تلك النماذج القصصية القصيرة جدّا مثلها مثل الأقصوصة الصغيرة" تلغي عناصر أساسية من التشكيل القصصي مثل الفضاء والزمان والحدث، بهدف تسليط الضوء على قضية مركزية من حياة الشخصية، ويقترب هذا النمط من الكتابة من "القصّة القصيرة جدّا"، الرائجة في عصرنا الحالي"[1] فالخصوصيات التي خصّها الناقد لتلك القصص التي أُنتجت في عصر النهضة تحمل في جوّانيتها بعضا من خصائص القصّة القصيرة جدّا الحالية، وهذا يُعطيها الحق في تصنيفها من المبادرات القصصية الأولى، ولولا الإهمال النقدي لها لما عُدّت كتابات ناتالي ساروت وغيرها من الكتّاب هم أصحاب الإبداع الأوّل في مجال القصّة القصيرة جدّا، بالتالي يعدّ التاريخ والكتب النقدية من السجلاّت الرسمية التي تثبت تأصيل العمل الإبداعي ووجوده الفعلي وما قدّمه (جبران خليل جبران ومصطفى صادق الرافعي) ليس مجرّد حكايات عابرة أو تأملات فلسفية ونفسية صنّفها التاريخ قسرا في حقل الحكم والمأثورات.

والدليل على وجودها ما نُشر في تلك الفترات الزمنية من قصص قصيرة جدّا تجلّت في مجموعة تمظهرات "الجرائد الوطنية وملاحقها الثقافية (جريدة البيضاوي، المنعطف الثقافي..)، ومواقع أدبية عامة، مثل موقع (دروب) الذي يحتضن العديد من الأسماء المغربية اللامعة في مجال القصّة القصيرة جدّا: حسن برطال، عزّ الدين الماعزي سعيد منتسب...ومواقع أدبية متخصصة في مجال القصّة، مثل موقع (ألف قصّة)، حيث نجد محاولات قصصية لعبد الله المتقي، ومواقع شخصية ونشير هنا إلى موقع القاصّة فاطمة بوزيان"[2].

تعدّ هذه الأعمال القصصية بمثابة الميلاد الحقيقي للقصّة القصيرة جدّا، إلى جانب أعمال قصصية أخرى مثل: "جزيرة زرقاء لسعيد منتسب، والكرسي الأزرق لعبد الله المتقي، حبٌ على طريقة الكبار لعز الدين الماعزي

[1]- نور الدين الفيلالي: القصّة القصيرة جدّا بالمغرب- بحث في مراحل تشكل نوع سردي جديد، ص20.

[2]- المرجع نفسه: ص44-45.

مظلة في قبر لمصطفى الغتيري، أبراج لحسن برطال"[1] واعتبرها (نور الدين الفيلالي) لحظات الميلاد الفعلي لهذا الفن الجديد الذي قطع الحبل السري لكيانه عن السرود الأخرى وصار مستقلا عنهم بذاته، ولكن نظرا لغياب الشرعية اللازمة لاستقبال هذا المولود الجديد نقديا وعلى مستوى الساحة الأدبية، ظلّت تلك المحاولات مجرد إبداعات لا أساس لها في التنظير ولا دعم قوي لنشرها.

1-3-5. نشأة القصّة القصيرة جدّا عند هيثم بهنام بردى:

في حين نجد (هيثم بهنام بردى) يرى في القصّة القصيرة "وليدة القرن الرابع عشر عندما كتب جيوفاني بوكاشيو (الديكاميرون) عام1353، أمّا القصّة القصيرة جدّا فهي لا تختلف عن رديفتها القصّة الاعتيادية إلاّ في بعض السمات لم يكن لها وجود ضمن المعيار الاصطناعي إلاّ في مستهل العقد الثاني من القرن العشرين حيث كتب آرنست همنغواي قصّته الشهيرة وجاءت في ست كلمات (للبيع، حذاء الطفل، لم يُلبس قط) عام 1925"[2].

يرى الناقد في القصّة القصيرة جدّا نموذجا حديثا ظهر بعد فترة طويلة من انتشار القصّة القصيرة، وقد ترسّخت كمصطلح "قبل عقود بمصطلحه الوليد الراسخ story short story، وبترجمة حرفية قصّة قصيرة"[3] في العالم الغربي.

أمّا عند العرب فلم تُعرف القصّة القصيرة جدّا في نظر الناقد هيثم بردى إلا في بلدان محدّدة، منها" مصر وقد عرفت اسمان مبكران من جيل الستينات هما: يحيى الطاهر عبد الله، ومحمد مستجاب نشرا منذ السبعينات قصصا قصيرة جدّا. وفي سوريا كتب وليد إخلاصي في مجموعته (الدهشة في العيون القاسية) عام 1972، وزكريا ثامر في مجموعته (دمشق الحرائق) عام 1978. وفي الأردن وفلسطين في منتصف الثمانينات حظي هذا النوع بمجموعة هامّة تمثّل مرحلة مركزية في تطوّر هذا النوع محليا وعربيا ونعني مجموعة محمود شقير (طقوس للمرأة الشقية) 1986، وفي الكويت نجد هيفاء السنعوسي رائدة القصّة القصيرة جدّا بأعمالها وأضموماتها الكثيرة والمتنوعة، وفي السودان نجد فاطمة السنوسي تعتبر من رائدات القصّة القصيرة جدّا وقد نشرت نصوصا بالصحف بانتظام في بداية

[1] – نور الدين الفيلالي: القصّة القصيرة جدّا بالمغرب– بحث في مراحل تشكل نوع سردي جديد، ص46-47.

[2] – ينظر، هيثم بهنام بردى: القصّة القصيرة جدّا– الريادة العراقية، ص9-11.

[3] – المرجع نفسه: ص10.

الثمانينات والمغرب، والبداية الحقيقية كانت مع محمد العتروس في1994 بمجموعته (هذا القادم)، وفي الإمارات المتحدة كانت البداية الفعلية عامي 2011و2012، وتعد عائشة خلف رائدة هذا الفن في الإمارات"[1]

بعد هذا التقديم الذي عرضه (هيثم بهنام بردى) نجد أن فترة عقود الستينيات والسبعينيات والثمانينيات هي البداية الحقيقية لميلاد القصّة القصيرة جدّا في الأقطار العربية، وفي "تسعينيات القرن الفائت ظهرت في المغرب والجزائر وتونس، وفي لبنان ظهرت في الأربعينيات من القرن العشرين، والعراق يعد بحق الحاضن والرائد لهذا الجنس الأدب فنيا وتاريخيا من خلال الرائدين رسام ولطفي"[2] يرى (بهنام بردى) أنّ العراق هي المنبت الأوّل لفن القصّة القصيرة جدّا، وهذا الرأي دعّمه (جميل حمداوي) بقوله" ويتبيّن لنا من كلّ هذا أن ولادة فنّ القصّة القصيرة جدّا وذلك من حيث الوعي والمقصدية بشروط الجنس تحبيكا و تخطيبا، كانت ولادة عراقية، وذلك على غرار ولادة قصيدة التفعيلة مع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة"[3] .

يعترف الناقد (جميل حمداوي) بالريادة العراقية لهذا الفن، متفقّا مع رأي (هيثم بهنام بردى) ، بحيث يعتبر القاص "نوئيل رسّام الريادة التاريخية وبجدارة وهو بحق يعد الرائد الحقيقي للقصّة العربية القصيرة جدّا، ودليلنا على ذلك قصصه الثلاث التي نشر الأولى عام 1930 في جريدة البلاد، والثانية في جريدة الزمان (بدل البلاد) عام 1931، مثبتا على الثالثة المصطلح الصريح قصّة قصيرة جدّا، فإن كانت ساروت قد نشرت نصها رقم 2 عام 1932 دون أن تضع التسمية بل أسمته (اجتياحات) بحسب ترجمة نهاد التكرلي، وإن كان أو هنري وأدغار ألن بو وأرنست همنغواي...لم يثبتوا المصطلح بل نشروا قصصهم القصار جدّا تحت مصطلح القصّة الاعتيادية، وإن كان جبران خليل جبران قد كتبها أيضا فإنّه لم يجنّسها، وبناء على هذا يعد نوئيل رسّام الرائد الحقيقي للقصّة القصيرة جدّا"[4].

انطلاقا من الشاهد التاريخي الذي قدّمه (جميل حمداوي وهيثم بهنام بردى)، تبدو لنا القصّة القصيرة جدّا عراقية المنبت، والأرض الأم التي وُلد عليها هذا الفن، ولولا حرص التاريخ على التدقيق في نشأة هذا المولود ومأسسة الأعمال القصصية العراقية، لما كان هناك نصيب لـ (نوئيل رسّام) في الريادة القصصية القصيرة جدّا، وقد

[1] – ينظر، هيثم بهنام بردى: القصّة القصيرة جدّا– الريادة العراقية، ص19– 23.

[2] – المرجع نفسه: ص26.

[3] – المرجع نفسه: ص26.

[4] – المرجع نفسه: ص29–30.

أشار (هيثم بهنام بردى) لوجود إهمال من طرف النقاد في هذا المسار لحفظ تلك الأعمال القصصية القصيرة جدّا التي قدّمها نوئيل رسّام، يقول: "ولحمودي الفضل الكبير في إماطة لثام النسيان والإهمال عن هذا القاص وعن محاولته الفذة، في دراسته النقدية الضافية المنشورة في مجلة (الأقلام) العراقية في عددها المزدوج الصادر خريف عام 1988، والخاص بالقصّة العراقية، وتوّج دراسته بنشر قصتي رسّام الموسومتين (موت الفقير) و(اليتيم)".[1]

بالتالي يمكن القول إن أعمال القاص (نوئيل رسّام) لم تلق القبول والنشر اللازم، إلاّ بعد الوقفة التي قدّمها (هيثم بهنام بردى وجميل حمداوي وعبد الحميد حمودي) في سبيل نشر أعماله وتوصيفها بالميلاد الأوّل لهذا الفنّ الجديد، وقد عدّ (هيثم بهنام بردى) أعماله: (اليتيم وموت الفقير) من القصيصات القصيرة جدّا التي اكتمل نضجها، نظرا لتوفر خصوصيات هذا الفن فيها من: "الإيجاز والإيحاء والقفلة، فضلا عن توافر الوحدات الأرسطية الزمان، المكان، الحدث... وبتوافر العناصر الأساسية لهذا الجنس السردي... يمكننا أن نبشّر بالقاص نوئيل رسّام رائدا للقصّة العراقية والعربية القصيرة جدّا"[2] تعدّ هذه السمات التي توفّرت في (قصتي اليتيم وموت فقير) من العناصر الضرورية لتحقيق ثيمات الحجم الموجز، والتعبير البليغ لفن القص القصير جدّا، وعليه صار نوئيل رسّام هو الرائد الفعلي في هذا الفنّ لنضج نصوصه واحتوائها لتقنيات هذا الفن وعناصره الضرورية.

إلى جانب نوئيل رسّام نجد القاص عبد المجيد لطفي من روّاد هذا الفنّ أيضا، وله أعمال قصصية متقاربة من أعمال رسّام بعنوان "(أصداء الزمن) الصادرة عام 1938... لنا حقّا أن نفخر بعبد المجيد لطفي ناحتا للقصّة القصيرة جدّا، بسمتها الفنّية المتطورة التي تؤشر إليه كاسم رائد في كتابة القصّة القصيرة جدّا كصنو نوئيل رسّام عراقيا وعربيا"[3].

يبدو أن (هيثم بهنام بردى) أعطى الريادة لهذا الفنّ للعراقيين (نوئيل رسّام، لطفي، وإبراهيم أحمد، أحمد خلف، بثينة الناصري، حسب الله يحيى، خالد حبيب الراوي وغيرهم)، من ثمّ تصبح أعمال همنغواي وأدغار ألن بو -في نظره- مجرّد محاولات غربية ساقها التاريخ الغربي إلى مصاف السرود القصصية الأولى، وإن كانت في أصلها النص القصصي الأوّل على مستوى الساحة العالمية.

[1] - هيثم بهنام بردى: القصّة القصيرة جدّا- الريادة العراقية، ص30.

[2] - ينظر، المرجع نفسه: ص30.

[3] - ينظر، المرجع نفسه: ص33- 35.

من هنا يمكن الاعتراف بالريادة العراقية لهذا الفن، بناء على الإثباتات التاريخية التي قدّمها هيثم بهنام بردى وغيره من النقاد للفصل في هذه القضية، ومن جهة أخرى لا يمكن عدّ المثاقفة بين العالمين العربي والغربي، هي السبب في نقل هذا الفن من بلد إلى آخر، فلكل عالم أعماله الإبداعية، وكل الشعوب عرفت أشكال السرود نفسها، وقضية التأثير والتأثّر تبقى مجرّد همزة وصل بين المبدعين الذين أرادوا التشارك فيما بينهم في الإبداع والتجريب والمغامرة التي تنفتح على أداب العالم، وقضية الريادة مفروغ منها مادامت هناك تواريخ دقيقة تفصل بين ذلك، ولاشك في أن الكتب التاريخية والمدونات النقدية كفيلة بإثبات هذه الأمور من التأسيس والنشأة للنصوص الإبداعية على اختلاف أنواعها تجاربها وأجناسها.

1-3-6. نشأة القصّة القصيرة جدّا عند محمد أقضاض:

أمّا الناقد (محمد أقضاض) فقد أرجع نشأة هذا الفن واكتمال معالمه إلى الأدب القديم، وتطوّر في العصر الحديث، وفي هذا الصدد يقول: "سوف نلاحظ أنّها أيضا تطوّرت منذ القدم تلقائيا من سلف بسيط ومتعدد ومن تنوّع في الوظيفة، وازدهرت أيضا في العصر الحديث، من خلال بعض مقولات حكمية وعبارات شعرية، إلاّ أنّها بدأت وجودها كشكل سردي رسمي مستقل، في بعض المناطق بالعالم، منذ ما يتعدّى خمسة عقود"[1] .

وضع الناقد فضاء مفتوحا لجنس القصّة القصيرة جدّا ولم يسيّجه في فترات زمنية معينة؛ حيث عدّه نموذجا متحوّرا عرفته كلّ الأزمان، فقط شكله يختلف باختلافات طفيفة في موضوعاته، ولا يمكن الحكم عليه من خلال أنّه نمط سردي قديم أو حديث، فهو موجود مع وجود الحكي منذ القديم، بالتالي عدّ الناقد هذا القصّ هو من وضع الجماعة الإبداعية البسيطة حيث كانت الحكم والمأثورات هي الأنواع النثرية السائدة في سابق الأزمان، ومع مرور الوقت تطوّرت صنعة القصّ وصار لها معايير وقوانين تُقنّنها جنسا قائما بذاته، وهذا ما حصل مع فنّ القصّة القصيرة جدّا، اكتسح السّاحة الفنّية في العصر الحديث حين حاول النقاد مأسسته والوصول إلى نتائج تقرّ باستقلاليته عن القصّة القصيرة وعن باقي السرود الأخرى.

قدّم (محمد أقضاض) إلتفاتة لأصول القصّة القصيرة جدّا ودعّمها بآراء النقاد والقاصين الغرب والعرب حيث وجد أنّ القصّة القصيرة جدّا بحسب رأي النقاد (لويس ماتيو دييس وبيوليتا روخو) تعود إلى مصادر القصّة القصيرة نفسها في التراث الإنساني الأقدم منذ بداية الملفوظ السردي، ثمّ إلى الثقافة اليونانية فاللاّتينية، غير أنّ

[1]- محمد أقضاض: مقاربة القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا في أمريكا- الإسبانية والعالم العربي، ص9.

لاورو سابالا: يعتقد أن سلف التخييل القصير جدّا يوجد في كتابات الساردين الهنود، الذين حاولو تقييد واقعهم على الورق، لأنّه بالنسبة لهم واقع غير مفهوم، وضمن هذا الفعل أبدعوا أوّل جنس من ميني تخييل، مثل حكايات حيوانات أمريكا- لاتينية، فجعلوا صفات الحيوانات المجهولة مجازا ورمزا"[1] .

يرى الناقد أنّ هذا الفن له بوادر ظهور قديمة في العالم الغربي، حيث نطقت الألسن بمختلف الحكايات التي عبّر بها الهنود أو اليونان وأمريكا اللاتينية عن هفوات حياتهم الإنسانية المختلطة مع عالم الطبيعة والحيوان، وتلك التعابير الرمزية والإيحائية، جعلت من النقاد يعتبرونها نصوصا سرديا سيقت على لسان السليقة، ولم تثبت بالتنظير والقوانين السردية، ويحق لها أن تكون ملمحا من ملامح التخييل القصير جدّا.

لكن إن اعتبرنا تلك الملفوظات التي نطق بها الإنسان الأوّل وحاكى بها الطبيعة والحيوانات نصوصا سردية إبداعية، ومن ثمّة نعتمدها قصّة قصيرة جدّا أو أي نموذج أدبي آخر قديم الظهور، فهذا لا يُعقل؛ فلماذا إذن لا نعدُّ الرواية أو المسرحية أو قصيدة النثر والشعر الحر نصوصا إبداعية قديمة في ظهورها، أليست الرواية شبيهة بحكايات ألف ليلة وليلة، وحكايات الأسفار والسمر، وشبيهة بحكايات الرحلات والسيرة قديما؟

وأيضا لماذا لا نعتبر قصيدة النثر هي خلاصة الكلام العربي المبين الذي صنعته فصاحة الخنساء أو حسّان بن ثابت أو المتنبي؟ ولماذا لا نعد الشعر الحرّ هو ثمرة الموشحات التي ساقتها السليقة من شعراء الأندلس؟ كلّ هذه التساؤلات تحتاج للمسائلات أكثر حول قضية الموروث الأدبي، ونتاجات العصر.

وعليه يمكن القول إنّ الأدب في حقيقته كما أشار له كلاّ من (لويس ماتيو وبيوليتا روخو) له بدايات تخييل قديمة قيلت في العصور الإنسانية الأولى، ولكن أن نعتمدها قصّة قصيرة جدّا فهذا غير ممكن؛ لأن كل جنس أدبي له شروطه ومعاييره تثبت انتسابه لبيئة وزمن معين، وبلد معين احتضنه حتى اشتد عوده، ويقوى ويصير نصّا أدبيا ناضجا ومعترفا به من طرف المنظومة النقدية، وله مستوى عال من التلقي على مستوى الواقع الأدبي.

بالتالي حين نتأمّل رؤية (محمد أقضاض) في عدّه لفن القصّة القصيرة جدّا نموذجا سرديا قديما، ولم يحدّد بيئة معينة ظهر بها ولا سياق أدبي كانت له بوادر لظهوره، يبقى رأيه قاصرا بعض الشيء لأنّ عملية التأصيل لأي نوع أدبي يتطلّب تحديدا دقيقا لبيئته وعصر تبلوره، وكذا يحتاج لذكر السياقات الاجتماعية والتاريخية والمعرفية التي ساهمت في تكوينه، والقصّة القصيرة جدّا مثلها مثل باقي الأجناس الأخرى لها بيئتها وشرطها وخصوصياتها التي

[1]- محمد أقضاض: مقاربة القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا في أمريكا- الإسبانية والعالم العربي، ص154-157.

تفصلها عن باقي السرود الكبرى القديمة، حتى وإن وُجدت تقاربات بين القصة القصيرة جدّا والسرود القديمة الكبرى، تبقى تلك الوصلات من باب المتشابهات، علما أنّ السرود كلّها تتشابه فيما بينها في بعض العناصر والثيمات، لكن تبقى الخصوصيات الفنّية والجمالية، من المختلفات بين تلك السرود ولكل نوع أدبي قالبه الشكلي والمضموني، وتركيبته السردية النوعية التي تميّزه عن باقي الأجناس الأخرى.

ترى الناقدة (بيوليتا الروخو) أنّ فنّ القصّة القصيرة جدّا كانت بدايته الفعلية نصّا ناضجا في أمريكا اللاتينية، عند "بعض الشعراء أمثال روبين داريو، خوسي أنتونيو راموس سوكري، وخلال الثلاثينيات والأربعينيات والخمسينيات كانت كتابة النصوص القصيرة جدّا عملا فرديا، تقاطع حوله عدّة كتّاب: خوليو تورّي، خورخي لويس بورخيس...وخلال الستينيات وبداية السبعينيات حقّق هذا الشكل أوّج تطوّره مع نص الديناصور الذي كتبه مونتيروسو، ومن بعدهما ماركو دينيبي وخوليو كورتسار، وغييرمو كابريرا إينفانتي."[1]

يبدو أنّ الناقدة قد حصرت فترة تبلور فنّ القصة القصيرة جدّا بين الثلاثينيات والثمانينيات، وفعلا هي فترات التحوّل والانعطافات الطفيفة على مستوى بنية العقل البشري، وتغيّر الأفكار نحو النهضة وتحسين الأوضاع ومحاولة عقلنة مختلف المواقف التي كانت مجرّد افتراضات وأوهام عاشها الإنسان أيّام الحروب وزمن تصدع البشرية على مختلف الأصعدة، وكلما وصلت ذروة العقد في الحياة أوّجها كان الأدب هو الأنيس الذي يدوّن ويسجّل تلك اللّحظات المفاجئة، وهذا ما فعله الأدباء خلال تلك العصور حيث جنّدوا أقلامهم لمحو الكلام العابر بكلمات شعرية وسردية تعي الواقع وتصوّره بمختلف ألوانه الحقيقية والواقعية.

أمّا عند العرب فيشير (محمد أقضاض) لمحاولات أدبية لفنّ القصّة القصيرة جدّا تطوّرت على يد "جبران خليل جبران خلال العشرينيات من القرن الماضي، كما هو الأمر في كتبه"المجنون"، "رمل وزبد"، "التائه"... غير أن هذه المحاولة لم تتم من أجل شكل قصصي جديد يسمّى القصّة القصيرة جدّا، ولم تكن منطلقة من وعي فنّي يؤسس وجودها هذا المبدع العربي.. ثمّ ننتظر إلى الستينيات والسبعينيات، لنقر أن نصوصا مشابهة عند نجيب محفوظ(مصر) وزكريا ثامر(سوريا)، عبد الكريم التمسماني (المغرب). ثمّ محمد زفزاف ومحمد إبراهيم بوعلو (المغرب)

[1]- محمد أقضاض: مقاربة القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا في أمريكا- الإسبانية والعالم العربي، ص157-158.نقلا عن:
Elminicuento :Cracterizacion discursiva y desarrollo en Venzuela .en. Del cuento y sus alredores. Aproximacion a una teoria del cuento.Ed. Carlos Pachero y luis Barrera linares. Monte Avila.Editorial latinoamericas.LX.1997p166.

خلال السبعينيات والثمانينيات، ومجموعة "ذو القرنين" للكاتب الأردني قاسم توفيق وجدنا قصتين كتبتا سنة 1977، لكن إلى حدود هذه الفترة لم تكن القصّة القصيرة جدّا تعي نفسها كشكل إبداعي قائم بذاته واع بهويته وصفاته وغايته ومكانته"[1]

تحدّث (محمد أقضاض) في البدء عن ملامح القصّة القصيرة جدّا التي بدأت مع الحكميات والمأثورات القديمة، ولم تتوضّح طبيعة هذا الفن إلاّ في عصور لاحقة، تمثّلت في أعمال جبران خليل جبران ومحمد زفران وغيرهما من الأدباء، وعدّ الناقد (محمد أقضاض) هذه الفترات الزمنية لحظات تشكّل فنّ القصّة القصيرة جدّا، وبقي انتشارها متواترا عبر العصور وبإنتاج قليل، ليبقى هذا الفن في نظره، شكلا قصصيا فرضته شروط الزمن الراهن بكل ألوانه وتعقيداته، وإن كان له وجود افتراضي سابق في السرود الكبرى.

وفي سياق الكلام دعّم رأيه بقول الناقدة (نانا رودريكيس روميرو Nana Rodriques Romero): "كل مرحلة تتطلّب أشكال التعبير التخييلية وتقنياتها الجمالية وحجم النصوص والرؤيات للعالم، وليست القصّة القصيرة جدّا إلاّ نتاجا لمرحلة ما بعد الحداثة" [2] انطلاقا من قول الناقدة نجدها قد أعطت للقصّة القصيرة جدّا فترات ظهور حديثة تماشت مع المستجدات والتطورات المختلفة التي مسّت العالم في كلّ مجالات الحياة، بالتالي صارت الظروف الحضارية والثقافية، هي مسارات راهنة لتشكُّل مختلف الألوان الإبداعية.

أمّا الناقد شارل جونسون فيشير إلى أنّ هذا الفن ابن بيئته، يقول في هذا المقام: "إنّ القصّة القصيرة جدّا هي ثمرة مرحلة السرعة في كلّ شيء، حيث الإيقاعات مشروطة بإعلام ذي برامج تتوقف لتمرير تسع دقائق من الإعلانات الإشهارية وتلخيصات مركّزة للاهتمام وثلاث دقائق لمقاطع موسيقية، وإعلانات عن مطاعم الأُكلات السريعة"[3] انطلاقا من هذا الطرح نجد أن أغلب النقاد يرجعون منبت هذا الفنّ الجديد إلى ظروف السرعة التي صنعته، ومختلف اللحظات الخاطفة، بالتالي عُدّ نموذجا سرديا جرفه الفكر الحداثي مع تياره.

بناء على ما سبق يمكن القول إنّ القصّة القصيرة جدّا لها جذور وملامح تشكّلت في السرود القديمة من قبيل الأمثال والحكم والحكايات القصيرة، والأخبار والنوادر، ولكنها لم تُحدّد ملامحها الجوهرية وتتوضّح تركيبتها

[1] – محمد أقضاض: مقاربة القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا في أمريكا– الإسبانية والعالم العربي، ص158.

[2] – المرجع نفسه: ص159.

[3] – المرجع نفسه: ص159.

السردية حتى يُقال عنها أنّها قصص قصيرة جدّا، إضافة إلى أن الخصائص السردية التي تميّزت بها تلك السرود قديما تختلف كثيرا عن التركيبة القصصية القصيرة جدّا التي تشكّلت في عصر النهضة والحداثة وما بعدها، وعليه يبقى لكل عصر نصوصه الإبداعية، وجنس القصّة القصيرة جدّا على ما يبدو يعد نموذجا حديث الظهور نظرا للخصوصيات الفنّية والجمالية لتي انفرد بها، فهو يقترب من طبيعة الحياة المعاصرة وصورها السريعة، وعليه يمكن الخروج إلى نتيجة مفادها إنّ هذا اللون الجديد مرّ على عدّة محاولات حتى استقر في الأخير بهذا الشكل الوامض القصير جدّا، وأثمر في سياق التحولات السريعة.

1-3-6. نشأة القصّة القصيرة جدّا عند ذكريات حرب:

أمّا الناقدة ذكريات حرب فقد أرجعت نشأة القصّة القصيرة جدّا تزامنا مع ظهور القصّة القصيرة في القرن التاسع عشر، حيث كتب فيها" غي. دي. موباسان، وفرجينيا وولف، وفرانز كافكا، ويرى بعض النقاد أن الكتّاب الروسيين كانوا على دراية بتقنيات القصّة القصيرة جدّا، أبرزهم أنطوان تشيخوف وما كان مصطلح القصّة القصيرة جدّا الذي أطلقه آرنست همنغواي عام 1925 على نصّه(للبيع) القصير جدّا" للبيع، حذاء لطفل، لم يلبس قط والذي يعدّه أعظم ما كتب في تاريخه، لا تتويجا لفن بدأت ملامحه في منتصف القرن العشرين"[1] ترى الناقدة من خلال طرحها أن القصّة القصيرة جدّا وليدة محاولات جادّة اهتمت بالتقنيات وعناصر هذا الفن، لتصبح مكلّلة بالنجاح على يد ما قدّمه (آرنست همنغواي Ernest Hemingway) في نصّه القصير جدّا والذي اشتمل على خصوصيات هذا الفن، من الإيجاز والإيحاء والقفلة المدهشة.

كما ظهرت في "الأرجنتين عام1950 قصص قصيرة جدّا مع مجموعة من الكتّاب أمثال: بيوي كازاريس وجون لويس. وانتقلت إلى الولايات المتحدة الأمريكية و أروبا وبلغت ذروتها في ثمانينيات القرن الماضي"[2] كانت هذه بعض محاولات الفنّ الجديد عند الغرب وقد طعمّها الأدباء بمستجدات العصر والتحويرات الطفيفة من الرقمنة والتكنولوجيا.

أمّا في الوطن العربي فقد ذكرت ذكريات حرب أنّه يصعب تحديد الريادة في جنس القصّة القصيرة جدّا ويعود ذلك إلى عدّة أسباب "التقارب الزمني في تجريب فنّ القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا(أقصوصة)، كما

[1] – ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن الرؤية، والبنية، وتقنيات السّرد– دراسة نقدية، ص31– 32.

[2] – المرجع نفسه، ص33.

فعل يوسف نجم الذي أطلق على قصّة ميخائيل نعيمة (العاقر) التي كتبها عام 1914 (أقصوصة)، وهناك من منح الريادة لجبران خليل جبران إثر كتابيه (المجنون1918 والتائه 1932)، وهناك من أعطى الريادة للكاتب اللبناني توفيق يوسف عواد في مجموعته (العذارى) في 1944، ويرى يوسف حطيني أنّ الكاتب الفلسطيني محمود علي سعيد من أوائل الذين استخدموا مصطلح القصّة القصيرة جدّا في مجموعته (الرصاصة) عام1979"[1].

جمعت ذكريات حرب بعض الأسماء التي كان لها فضل في تثبيت كيان القصّة القصيرة جدّا انطلاقا من انتاج مجموعات قصصية وتسميتها بالمصطلح الصريح "قصص قصيرة جدّا"، ونظرا لغياب تنظير دقيق لهذا الفن صعُب على النقاد تحديد الريادة فيه، فلو كانت شروطه ومعاييره واضحة ومُجمع عليها من طرف المنظومة النقدية والأدبية لسهُل عليهم تحديد الموطن الذي وُلدت فيه ومنه انتشرت إلى باقي الأقطار.

1-3-7. نشأة القصّة القصيرة جدّا عند مصطفى ولد يوسف:

أمّا الناقد (مصطفى ولد يوسف) فقد عدّ القصّة القصيرة نموذجا تشكّل وتطوّر عن القصّة القصيرة" هذا الشكل الكتابي هو تطوّر طبيعي للقصّة القصيرة وليس فنّا قائما بذاته، فالعقل المتوتر الرقمي أسهم في تحجيم النص القصصي، مستثمرا في تكنولوجيا الإعلام وثقافة الصورة والملصقات، وهما عاملان مهمّان في بروز القصّة القصيرة جدّا، ومن ثمة فإطارها المرجعي العالم الافتراضي، كما كانت الصحافة الورقية الإطار المرجعي للقصّة القصيرة"[2].

ربط الناقد نشأة هذا الفنّ بالقصّة القصيرة؛ وذلك انطلاقا من التغييرات التي طالت بنيتها من التجريب والاختزال أكثر في مقولاتها القصصية، والتكثيف والإضمار في ملفوظاتها، وهذا التحوّل أثمر لونا أدبيا جديدا إضافة إلى عوامل أخرى ساهمت في تشكيل هذا النوع الكتابي القصير جدّا من: التكنولوجيا والرقمنة، واختلاط النصوص القصصية بالعالم الافتراضي، لتصبح في الأخير نصوصا حداثية قصيرة جدّا احتوت مختلف اللحظات الخاطفة، سمّاها مصطفى ولد يوسف محكيات قصيرة جدّا.

بناءً على ما سبق يمكن القول إنّ فنّ القصّة القصيرة جدّا نوع أدبي جديد في قالبه، وقديم في تشكيلته وذلك بوصف المحكيات القديمة التي تتشارك معها في عدّة متشابهات، في الخصائص الفنّية الجمالية والشكلية من القصر والترميز وقوة الإيحاء، ولكن تبقى تلك المتشابهات مجرّد حلقة وصل بين السرود الكبرى والصغرى، إضافة إلى

[1]- ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن الرؤية، والبنية، وتقنيات السّرد- دراسة نقدية، ص35.

[2]- مصطفى ولد يوسف: في نقد متخيل الاختزال السّردي (من القصّة القصيرة إلى القصّة القصيرة جدّا)، ص55-56.

أنّ كل الأشكال السردية تتماثل فيما بينها نظرا لانتمائها لنوع نثري واحد يضم الملفوظ الحكائي والحدث والزمن والمكان والشخصيات واللغة، وكلّها عناصر تحضر في أغلب القصص.

وبعض النقاد يرون في هذا الفن نموذجا سرديا وصل إلينا بعد تطورات عديدة مرّ عليها حتى خرج من جلده لهذا اللون القصصي القصير جدّا، لكن في حقيقة الأمر لا يمكن عدّ هذا الفن الجديد بالضرورة تطورا طبيعيا لفن القصّة القصيرة أو جنس أدبي آخر، وذلك انطلاقا من مقولة لكل مقام مقال، أو مقولة النص ابن بيئته، وعليه يمكن عدّ هذا الفن نتيجة حتمية لتطورات ومستجدات الحياة، وعليه أخذ الكتّاب على عاتقهم مهمّة تشكيل نوع سردي جديد يتماشى وحيثيات العصر، وبالفعل كان هذا التشكيل الكتابي صورة حيّة تنطبق مواصفاته على ثيمات العصر السريع والمتفكك والمدهش، وجلّ تلك اللحظات لم تجد لها قالبا أفضل من القصّة القصيرة جدّا قصّة الومضة واللقطة واللحظة، إضافة إلى ما اتسمت به من التقنيات جديدة من بداية ونهاية ووسط غير محكوم بترتيب أو تتالي سردي أو زمني، إلى جانب خلخلة الجمل القصصية وتشكيلها على صورة لقطات مشهدية خاطفة، وعليه يمكن عدّ هذا التحوّل على مستوى القصّ هو من تعقيدات الصنعة القصصية القصيرة جدّا الملازمة لتعقيدات الحياة المعاصرة.

أمّا بخصوص قضية نشأة القصّة القصيرة جدّا من خلال الطرح الذي قدّمه النقاد يمكن اعتبارها وجهات نظر صحيحة في التقارير التاريخية والفترات الزمنية التي تمّ فيها تحديد الريادة بعناية لمن كان له السبق في انتاج هذا الفن، ولكل بلد عربي مُنتجاته القصصية، ويبدوا أنّ الإجماع كان على الريادة العراقية في هذا الفنّ وتأصيله كان على يد نوئيل رسّام و عبد المجيد لطفي، والفترات الزمنية التي تمّ فيها تطوير هذا الفنّ بشدّة كان ما بعد الستينيات إلى غاية فجر ما بعد الحداثة، أمّا المنتوج القصصي الذي قدّمه الغرب فيمكن عدّه نموذجا تجريبيا تزامن مع زمن انبثاق الفكر التحرري خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر، إلى بداية القرن العشرين، ولم يقدّم النقاد الغرب تنظيرا دقيقا لفنّ القصّة القصيرة جدّا وظلّ مجرّد محاولات سردية انفلتت من صنعة النمط السردي الكلاسيكي ليصبح هذا الفن الجديد تشكيلة نوعية وتجربة جريئة، تبنّاها الكتّاب لخلق نوع أدبي يستطيع التعبير عن مجريات الحياة الحاسمة والمعقّدة.

الفصل الثاني:

مكونات القصّة القصيرة جدّا وآلياتها الإجرائية في النقد العربي المعاصر.

تمهيد:

حظيت القصّة القصيرة جدّا باهتمام الأدباء والقرّاء، وذلك بفضل تركيبتها الجديدة والمغايرة عن السرديات الصغرى الأخرى؛ حيث استقلت عنها في مفاصلها وتشكيلتها السردية، واختلفت في الكثير من موضوعاتها، وعليه عدّه أغلب النقّاد فنّا أدبيا منفردا بكيانه وبخصائصه المائزة عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وهذا ما يُعطيه الحق في الاعتراف به جنسا قائما بذاته. ولإثبات هذه المقولة لابد من تحديد دقيق لمكوناته وهيكلته الشكلية والمضمونية من الأركان، والتقنيات، والخصائص الجمالية، حتّى يتوضّح قالبه.

اختلف النقّاد والأدباء في مسألة رسم خريطة واضحة لمكونات القصّة القصيرة جدّا، مثلما اختلفوا في ضبط مصطلحاتها ومفاهيمها، وتحديد الإطار التاريخي لنشأتها؛ وهذا الاختلاف راجع إلى غياب تنظير دقيق ومكثّف حولها، إلى جانب كونها بذرة لم يكتمل نضجها بعد، فهي لا تزال قيد الدراسة والتجريب، وهذا الإشكال خلق عراقيل أفرزت تعدّدا في تسمياتها، وتنويعا في تحديد عناصرها وتيماتها الجوهرية، وصعوبة في ضبط معاييرها السردية وعليه حاول مجموعة من النقّاد والنقاد الوقوف على بعض المجموعات القصصية القصيرة جدّا بالنقد والتحليل والتفسير، لتحديد مكوناتها، واستخراج خصوصياتها الفنّية، بناء على مقاربات نقدية ومناهج مختلفة، وهذا ما سيتم الوقوف عنده في هذا البحث، من خلال تقديم قراءة تحليلية وصفية، وصولا إلى بعض التأويلات بعد التقييم الموجّه لتلك المقولات النقدية التي عالجت قضايا تكوين هذا الفن.

2-1. مكونات القصّة القصيرة جدّا عند المنظرين العرب:

تمهيد:

عالج النقّاد والكتّاب مسألة تركيب هذا الفنّ، وذلك بالوقوف على مختلف الأضمومات القصصية القصيرة جدّا للخروج بقاعدة نقدية عامة توضّح تركيبته السردية. ومن المنظرين الأوائل الذين كان لهم السبق في تحديد عناصره ومكوناته نجد (أحمد جاسم الحسين)، الذي اعترف باستقلاليته وبمسألة تجنيسه، وقد فصّل في عناصره المتمثلة في: (الأركان والتقنيات والخصائص الجمالية).

2-1-1. مكونات القصّة القصيرة جدّا عند أحمد جاسم الحسين:

عدّ الناقد الأركان من المكونات الأساسية التي يُبنى عليها بنيان هذا الفنّ، وباقي العناصر اعتبرها من المكمّلات لها، يقول في هذا الصدد" ليس بالضرورة حضور كلّ التقنيات والعناصر في النصّ الواحد، أمّا الركن فغيابه يؤدي إلى خلل واضح يساهم في خلخلة البنية وضعضعتها... وتزداد أهميتها ودورها عبر حسن استفادتها من التقنيات والعناصر... وبناء القصّة القصيرة جدّا يتأسّس على أربعة أركان رئيسية هي: القصصية- الجرأة- وحدة الفكر والموضوع- التكثيف"[1]. إنّ تكوين البنية الداخلية لهذا الفنّ كتلة قصصية، وأوّل ما يجب تصميمه فيها هو الأركان، والتي تتكون من مجموعة عناصر تتمثّل في: (القصصية، والجرأة، والوحدة والتكثيف)، ولم يمنح الناقد لتلك المكونات نفس الدرجات من الأهمية، حيث عدّ كلاّ من (القصصية والتكثيف) هما الركن المحوري لهذا الفن" قد يبدو أنّ الركنين الرئيسين هما القصصية والتكثيف، وهذا ممّا لاشك فيه، لكن ذلك لا يعني أنّ الجرأة والوحدة ليست أركانا بل هي أركان، لكنها تالية للركنين الأولين"[2] ركّز الناقد في هذا الطرح على تقديم الأهمية لركني (القصصية والتكثيف) على باقي العناصر السردية الأخرى، إذ لا يمكن إسقاط وجودهما من نظام هذا الفن، أمّا (الجرأة والوحدة) فهي عناصر مكمّلة لهما وغيابها لا يؤثّر على تشكيلة وبنية هذا الفنّ، لكنها أيضا لا تقلّ عنهما أهمية.

تعدّ هذه الأركان بمثابة الأسس التي يُبنى عليها نسيج هذا الفن في نظر (أحمد جاسم الحسين)، وكلّ قصّة قصيرة جدّا لابد أن تحضر فيها هذه العناصر بقوة ولا يمكن إغفالها، وبالوقوف عند هذا الطرح الذي قدّمه الناقد حول مكونات هذا الفن نجد خللا في أحكامه النقدية؛ وذلك من خلال إعطائه الأهمية الكبرى للقصصية

[1]- أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا- مقاربة تحليلية، ص43.

[2]- المرجع نفسه: ص43-44.

والتكثيف على حساب العناصر الأخرى، فالتنظير الذي وضعه بتفضيل ركن أدبي على ركن آخر دون تبرير دقيق يلغي مقولته التي استهدفت الإنقاص من دور الوحدة والجرأة، حيث صرّح بأهمية عنصرين فيه والباقي مكونات تابعة له وهذا تحليل غير منطقي.

فالقصصية والتكثيف عنصران مهمّان لبناء هذا الفنّ، لكن بالمقابل لا يمكن التقليل من أهمية الجرأة والوحدة، هذا الحكم الشامل الذي أطلقه الناقد لا يمكن اعتماده مقياسا لكل القصص القصيرة جدّا، فلكل قصّة طبيعتها وبنيتها الداخلية، فقد يغيب ركن ما وقد يحضر الآخر، وبالمقابل يمكن أن تزيد أهمية ركن على آخر بحسب وظيفته في النص القصصي "هذه الأركان ليست أحجارا صمّاء ثابتة لا تتحوّل. إنّ هذا الركن أو ذاك قد يخفّف وهجه في تلك القصّة أو هذه، حتى يكاد أن يصير عنصرا، لكنه يبقى حاضرا بطريقة ما، إيحاء أو مباشرة وغياب أحدها قد يساهم في خلخلة الآخر وإماتة كثير من توهّجه"[1] من هنا نجد أنّ الحكم على هذه الأسس يتأكّد انطلاقا من دورها السردي في البنية الداخلية للقصّة ودرجة حضورها، ومدى تأثيرها على مسار الأحداث في النص القصصي، وليس بالاعتماد على التصنيف الذي قدّمه (أحمد جاسم الحسين) في عدّ التكثيف والقصصية أولى من الوحدة والجرأة، فلكل عنصر وظيفته الفعلية في القصّة، ولا يمكن بأي حال من الأحوال الاستغناء عن أي ركن في هذا الفن، إلاّ إذا أراد القاصّ التركيز على توظيف عنصر التكثيف بكثرة في نصّه، أو اختار الاهتمام بعنصر الجرأة على حساب التكثيف.

أمّا بخصوص القصصية فيجد الناقد فيها ركنا" يتبدى في مظاهر متعددة كالشخوص* والحوار والأحداث المتتالية والتنامي... وهي ترفض ثبات هذه العناصر وإن حافظت على لبها وجوهرها لكنها تقودها للتخلّص من الاستطالات والجزئيات مركّزة على روحها فقط"[2] ربط الناقد ركن القصصية أو الحبكة السردية بجملة عناصر تحضر بالضرورة في القصّة وتساهم في تشكيل بنيتها السردية من (الشخصيات والأحداث المتتالية والتنامي في الأفكار والحوار)، ومثل هذه المكونات يعتمدها الكتّاب أجزاء أساسية في متونهم السردية، حتى يكتمل بناء النص الذي يريد المبدع توصيله للقرّاء.

[1]- أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا- مقاربة تحليلية، ص44.

[2]- المرجع نفسه: ص44. *الشخوص: الصحيح هو الشخصيات، لأنّها تعبّر عن التمثيل الذهني للشخص الواقعي، وليس التمثيل الجسدي لها.

يمكننا عدّ تلك العناصر أساسية في النص؛ لأنّها تندرج ضمن البناء السردي له، وأحيانا لا يستحضر الكاتب إلاّ بعضها، ولكنها من جهة أخرى لا تكفي لتحقيق شرط القصصية كما صرّح الناقد، فهي مكونات غير مكتملة لوحدها حتى تصنع القصصية، لأنّها في حقيقتها كتلة من نسيج حكائي يتطلّب فعل الحكي، موشّح بنمط سردي وأسلوب فنّي، مع ضرورة حضور الشخصية والحدث والحوار أحيانا وفكرة النص، حتّى يكتمل بناء القصّة ومثل تلك العناصر يهتم لها القاص بكثرة في هذا اللون الأدبي الجديد، خصوصا من ناحية الإيجاز فيها وحسن اختيارها، ولأنّ الحكائية تُصنع من صميم الشاعرية فإنّ القصصية بالضرورة تتقاطع مع الجزئيات السردية وتمتزج مع باقي مكونات النص من الحدث والشخوص وباقي المكملات السردية للنص، لتبقى العناصر التي ذكرها الناقد في تكوين ركن القصصية ناقصا ويحتاج إلى عناصر أخرى جوهرية. بالتالي صار لزاما على الناقد أن يعرف حدود القصصية ومكوناتها الحقيقية.

ركّز الناقد على القصصية لأنّها العنصر الذي يميّز هذا الفن عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى، كالقصة القصيرة والقصيدة الومضة وغيرها من الأنواع، وقد وضع شروطا لتحقّق القصصية تمثّلت في حضور: الشخصيات الحوار، الأحداث المتتالية والتنامي؛ فتُوظّفُ الشخصيات بإيحاء دون الإكثار في وصفها، والأحداث يجب أن تكون مبنية على التكثيف؛ حيث يختار القاص كلمات موحية تعبّر عن تطوّر الحدث دون الحاجة إلى الإطالة في وصف الأحداث، وأمّا الحوار فيكون استعماله سريعا. لذا لابد من الإشارة لمسألة علاقة القصصية بالقصّة وبالقصّة القصيرة، حتّى يتبين لنا لماذا حصر الناقد تركيزه على القصصية أكثر من باقي العناصر.

يرى النقاد أنّ القصصية تقترب من صفة الحكائية؛ أي النمط القصصي الذي يفصل النص النثري عن النص الشعري، ولذلك منحوا لأي عمل أدبي يحتوي على فعل القص عنصر القصصية، وأمّا القصّة، فهي" أحداث متسلسلة تتضمن شخصيات، تتضمن الأحداث أحداثا طبيعية وغير طبيعية، وتتدخل الشخصيات من حيث كونها عوامل (تسبب الأحداث)"[1] من هنا نجد القصّة تتوافق مع العناصر نفسها التي سنّها الناقد في القصصية؛ من حضور الحدث والشخصيات.

أمّا القصّة القصيرة فهي: "عبارة عن سرد نثري موجز يعتمد على خيال قصاص فرد برغم ما قد يعتمد عليه الخيال من أرض الواقع، فالحدث- الذي يقوم به الإنسان والحيوان- يتألّف من سلسلة من الوقائع المتشابكة في

[1] - يان مانفريد: علم السرد- مدخل إلى نظرية السرد، ص52.

حبكة حيث نجد التوتّر والاسترخاء في إيقاعهما التدريجي من أجل الإبقاء على يقظة القارئ ثم تكون النهاية مرضية من الناحية الجمالية"[1]، تحتوي القصّة القصيرة هي الأخرى شروط القصصية نفسها التي وضعها الناقد، من خلال توفّر النص القصصي على عنصرَيْ الحدث والشخصيات، وعليه يمكن القول إنّ الناقد ركّز اهتمامه على عنصر القصصية لأنّه يعتبرها معمار القصّة القصيرة جدّا، ومن خلال توفّر تلك الشروط تصبح نوعا أدبيا مثلها مثل باقي الأنواع الأدبية الأخرى.

أمّا رأيه في الجرأة فهو مغاير تماما عن رأيه في التأكيد على استحضار القصصية بقوة في النص، حيث عدّها ركنا سرديا لا يحتاج إليه القاص دوما في نصوصه القصصية. وعنها يقول: "وهي (الجرأة) تعني قض مضاجع أشياء لم يُعْتَد الاقتراب منها، فهي تحمل تجديدا وخروجا عن مألوف وهي كسر بطريقة ما لحَلْزنة، وانزياح من السّلب إلى الإيجاب، وعلامة تحوّل مضيئة"[2] وجد الناقد في الجرأة ركنا مهمّا؛ وتعني خروج الفعل السردي عن العُرف، أو المسكوت عنه. ولكنها غير ثابتة في هذا الفن، فقد تحضُر وقد تختفي، بحسب حاجة النص إليها. حيث تعمل على تحويل مسار الحكي، والخروج به عن مزالق المألوف الذي اعتاد عليه القرّاء في النماذج القصصية القديمة وهذا اللون الجديد في نظر الناقد خطا خطوة جريئة، نحو كسر ذلك النمط المعتاد في الكتابة، وتحميل القالب الأدبي بموضوعات قصصية جديدة كانت تؤرّق الكتّاب وتمنعهم من الاقتراب أو المساس بها، سواء أكانت مقدسات أم طابوهات في المجتمع، ومختلف القضايا الكبرى المسكوت عنها في العالم. وعليه عدّ الناقد هذه الخطوة بمثابة تجديد وسيرورة سردية جديدة نقلت التجربة الإبداعية من النصّ المألوف إلى النص الفاضح والمكشوف.

تعدّ هذه الالتفاتة التي خصّ بها (أحمد جاسم الحسين) القصّة القصيرة جدّا، بمثابة تطوّر في منحى السرد لذلك وضع الناقد هذا الركن الجديد في حقل المكونات الأساسية لتغيير نمط السرد، وخصوصا في هذا اللون الجديد الذي حمّلها بحمولة دلالية عميقة، ومنحها قيمة نوعية ومتميّزة في طَرقِها للموضوعات التي عرّت الوقائع وفي المغايرة والتنويع الكتابي من جهة أخرى، وهذا التغيير في المضامين أكيد سيصحب معه تحوّلات وانزياحات على مستوى الأسلوب واللغة، "فالجرأة بكسرها للمألوف، وبكونها إعادة نظر في كثير من المكرورات، تبتكر طرقها الفنّية وتقنياتها الخاصّة بها، لتوصل رسالتها التي تريدها، ويقودها ذلك بالضرورة إلى التكثيف وتقنياته من رمز وتناص

[1] – إنريكي أندرسون إمبرت: القصّة القصيرة النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص52.

[2] – أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا– مقاربة تحليلية، ص46.

وانزياح، من ثمّة تقديم نص له كثير من الخصوصية الإيحائية مع خصب دلالي وأثر عميق"[1] يرى الناقد أنّ الجرأة لا تغيّر في مواضيع الكتابة فقط، بل تُحدث معها تغييرات على مستوى اللغة والأسلوب، حيث تنزاح اللغة العادية إلى مسار لغوي أكثر بلاغة وفنية، لأجل تمرير مختلف القضايا على مساحة تلك القصص بصور مختلفة، تحمل معاني السخرية، والكشف، والتصريح. إضافة إلى أنّها تُضفي عليها أسلوبا كتابيا جديدا قوامه اللغة الكاشفة، ولغة التلغيز والترميز التي تُفصح مرّة ومرّات أخرى تُخفي المعنى خلف السطور.

وإلى جانب تلك التقنيات نجد التناص من اهتمامات الناقد، والذي صنّفه ضمن نتاجات الجرأة، حيث يساهم في الكشف عن مختلف الطابوهات في الحياة الإنسانية، وذلك من خلال آليات التداخل والتفاعل بين الواقع والتخييل، في مقاطع قصصية أسطورية وأحيانا واقعية، حيث تسهّل مهمّة القاصّ في نقل صورة الواقع من باطنه الحقيقي المسكوت عنه، إلى صورته الكتابية المستهلكة من طرف القرّاء، والحرص على تحميل مختلف القضايا التي يصعب على القاص التصريح بها مباشرة في نصوصه، فيلجأ إلى مختلف المرجعيات التناصية، للتعبير عنها في نماذج سردية ترميزية تعبّر بها عن مختلف المظاهر بجرأة، ومثل تلك التقنيات تزيد من عمق النص معنى ومبنى.

من هنا نجد الناقد قد ربط التقنيات والأركان في حقل واحد؛ حيث اعتبر كلاّ من الترميز والتناص والانزياح من إفرازات الجرأة، لأنّ هذا الركن حين يستعين به القاص فإنّه سيقف على معايير أسلوبية تغيّر منحى السرد من المألوف إلى النمط السردي غير المألوف، ولا يتمّ هذا التحويل على مستوى الحدث إلاّ بتلك التقنيات ولذلك جمع الناقد بين الأركان والتقنيات في مسار واحد كونها عناصر متلاحمة تخدم بعضها بعضا، وعليه صارت الجرأة رهينة بحضور تلك التقنيات من الترميز والتناص والانزياح، وغيابها سيغيّب معه عنصر الجرأة في النص.

بناءً على الطرح الذي قدّمه الناقد حول إلزامية حضور تلك التقنيات مع عنصر الجرأة، نجده حكما غير منطقي، لأنّ ركن الجرأة ليست ثابتة في حضورها في النص القصصي القصير جدّا فيمكن لها أن تحضر ويمكن أن تغيب بحسب طبيعة النص وموضوعه، وتلك التقنيات أيضا يمكن حضورها في النص ويمكن أن تغيب ولا يمكن للباحث أن يربط وجود ركن الجرأة بتواجد تلك التقنيات بالضرورة، فقد تتواجد في نص قصصي ما مع غياب تلك التقنيات تماما، كأنْ تحضر الجرأة في النص بصفة خاصية من الخصائص أراد القاص استحضارها بطريقة إيحائية حتى يعلن في نصّه عن قضية جريئة معيّنة دون أن يستعين بالتناص أو الانزياح أو الترميز.

[1]- أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا- مقاربة تحليلية، ص48.

من هنا نلاحظ أنّ الناقد لم يحسن الفصل في مسألة الأركان والتقنيات؛ حيث نجده قد ربط بينهما دون مبررات منهجية، علما أنّها عناصر متفاوتة في طبيعتها، ومختلفة في وظائفها ،وهذا الجمع بينها سيؤدي إلى عشوائية في مسألة توضيح مكونات هذا الفن وفصل عناصره عن تقنياته، وعن خصائصه، لذلك كان عليه أن يقوم بعملية فرز دقيقة لتلك المعطيات وإسناد وظيفة كلّ عنصر بعيدا عن وظائف المعطيات السردية الأخرى، فلو افترضنا أنّه أراد اعتبار الانزياح والتناص والترميز من إفرازات الجرأة، فكان عليه القول بأنّ الجرأة تحتاج أحيانا لبعض التقنيات أو الآليات الإجرائية حتّى تتحقّق على مستوى النص، دون أن يجعل ذلك الرابط حتميا، فلا يمكننا ربط الأركان بالتقنيات بمجرّد وجود توافق سردي بينهما، وما قدّمه الناقد حول تلك القضية يبقى حكما عامّا ويحتاج لكثير من الدراسة لإثبات تلك العلاقات السردية.

بناءً على ما سبق يمكن القول إنّ الجرأة كما عبرّ عنها الناقد تعدّ من مكمّلات البنية التركيبية لهذا اللون الجديد، خصوصا وأنّ عالم ما بعد النهضة قد عرف تطوّرات وانعطافات عديدة على مستوى الثقافة والفكر، وهذا التحوّل خلق معه إفرازات وانكسارات سلبية في بنية المجتمع على مختلف الأصعدة، وحتى يسجّل القاص تلك اللحظات لابد له أن يقفز بلغته الساذجة والمحافظة، إلى لغة الفضح والكشف وتعرية الحقائق، وإظهار المضمرات التي طال السكوت عنها منذ القدم، وقد زاد انتشار الموضوعات الكاشفة للحقائق أكثر مع حملات الانفتاح السريع في المجتمعات.

لكن رأيه القائل بأنّ الجرأة ركن غير ضروري في هذا الفن وقد يسقطه القاص من نصّه متى أراد ذلك، فهو حكم قسري على هذا الركن، فلا يمكن التنازل عنه ببساطة وخصوصا إذا كانت المواضيع المطروقة في هذا الفن تمسّ الطابوهات والقضايا الإنسانية والاجتماعية المسكوت عنها في المجتمع، فهي ركن مهم يختاره القاص بحسب الموضوعات التي يطرقها، ولا يمكن الجزم بأهميته أو عدمه، لأنه يحدّد حضوره أو غيابه بحسب المحطات السردية التي تخدم موضوع النص، وتعبّر عنه بقوة إلى جانب مقام النص الذي يستدعيه، فلو كان جوهر النص القصصي يحكي عن مظاهر الثالوث مثلا فأكيد سيصبح ركن الجرأة مهمّا في بناء النص القصصي دون أن تتجاوز تلك الأهمية عنصر القصصية؛ لأنّه هو الأساس مقارنة بباقي الأركان الأخرى التي وضعها (أحمد جاسم الحسين) لهذا الفن.

بالتالي ما تستدعيه طبيعة النص من أركان يتفاوت من ركن إلى آخر، فأحيانا يكون كلاّ من (الجرأة والوحدة) هي العناصر المهّمة في قصّة ما، و(القصصية والتكثيف) مكملان لهما، وعليه كان لزاما على الناقد ألاَّ

يضع تلك الأركان على محكّ المفارقة، حتى لا يصعب على النقاد فهم بناء النص وتقييمه من ناحية تحديد عناصره وربط تلك الأركان بنسبة أهميتها في النصّ ومدى تأثيرها وفاعليتها فيه.

وأحيانا يرجع ذلك الحكم والتقييم إلى المتلقي أو الناقد، حيث يحدّدان دور وأهمية كل ركن انطلاقا من التأثير الفنّي الذي يتركه في النص وفي جماليات التلقي التي يصنعها. وليست كلّ القصص تحمل الخصوصية نفسها والأركان نفسها، فقد تبرز الجرأة في قصّة ما بوضوح، وقد تختفي في نصوص قصصية أخرى. فالحكم الكلّي الذي أطلقه الناقد على أهمية أركان على حساب أركان أخرى يبقى حكما عشوائيا، لا قيمة له من الناحية المنهجية ولا من الناحية التنظيرية لهذا الفنّ الجديد.

أمّا بخصوص وحدة الفكر والموضوع في القصّة القصيرة جدّا، فيقصد به (أحمد جاسم الحسين)" أن تتوحد الأفكار لتأدية المعنى المراد، وقد يؤدي هذا بالضرورة إلى وحدة موضوعاتية، حادثاتية، بحيث تتواشج مجموعة الأفكار مع مجموعة الحوادث لتعميق المراد، وتلك الوحدة تبدو جدّ ملائمة لق ق جدّا ومنسجمة مع روحها غير الميالة للأشياء الفضفاضة"[1] يجد الناقد في الوحدة عنصرا مهمّا في تماسك نسيج البناء الخاص بهذا الفن؛ وهذا التماسك يتحقّق من خلال تلاحم الأحداث مع الأفكار لتخلق بذلك انسجاما وتراصّا في الوحدة العضوية للنص القصصي، وعليه أصبح توحّد الأفكار مع الأحداث في جوانية النصّ هو السبيل لتحقيق قصّة متماهية في التركيز والتكثيف، لأن هذا الركن عند الناقد هو الذي يقلّص من حجم النصّ، ويقزّم في جمله من الاستطالات غير المرغوب فيها وينتهي بها إلى الطول المتماهي في القصر الشديد جدّا، وعليه صار لزاما على القاصِّين حسن اختيار مضامين النص المتماسكة في أفكارها وأحداثها، والمتماهية في عناصرها، والوعي بمثل هذا التركيب يحقّق نصّا مكتملا في تشكيلته الفنّية والموضوعاتية.

نجد الناقد قد منح لركن الوحدة قيمة عليا في بناء نظام هذا الفن من حيث انسجامه، وهذا أمر لاشك فيه، لأن غياب الوحدة العضوية والموضوعية في النصّ الأدبي سيؤدي بالضرورة إلى خلل في بنائه وتركيبته، ويصبح هذا النص مجرّد رصف للكلام وجمل مبعثرة هنا وهناك، دون انسجام أو ترابط مفهومي ودلالي في مضامينه، فرأي الناقد في هذه النقطة دقيق وصائب، لكنه من جهة أخرى لم يكتمل؛ لأن الوحدة في النص القصصي لا تنحصر فقط في الأفكار والأحداث، بل في الجانب الشكلي أيضا، بحيث تتوحّد الخصائص الفنّية واللغوية بعضها مع

[1]- أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا- مقاربة تحليلية، ص49.

بعض، وكذا التراكيب الصرفية والصوتية للملفوظات، فلا يكون هناك تنافر لغوي أو بلاغي في نسيج القصّة والشكل الداخلي يخدم الشكل الخارجي للنص، ولو غابت علاقات التنظيم بينهما، سيفرز هذا الأمر جّوا من التنافر واللاّنسجام واللاّتساق في وحدات النص، وهذا الاضطراب الشكلي والمضموني يؤدي إلى فساد المعنى وخلخلةً في النظام الكلّي للقصّة.

من هنا يمكن القول إنّ الوحدة تتحقّق في نصّ القصّة القصيرة جدّا، بتلاحم الوحدة العضوية والموضوعية والشكلية للنصّ، فينتج عن هذا التلاحم تكثيف منظّم للكلمات والعبارات القصصية، وكذا تحقيق اقتصاد لغوي صحيح وسليم، ومن ثمّة تتماسك لحمة النصّ ويتوحّد نسيجه الجواني والباراني" هذا التوحدّ وعمق المعنى عبر مجموعة الأفكار والحوادث الموجودة في القصّة يجرّها إلى أثر أكبر في النفس، إذ تتواشج هذه الأفكار كلٌّ بحسب أهميتها وما تحتويه من دفقات نفسية، واجتماعية وفكرية... في حين أنّ عدم التوحّد يميت بعضه بعضا"[1] يؤكّد الناقد على رأيه حول الوحدة بضرورة حضورها في النص، وإلاّ انكسرت بنيانه المرصوصة، وصار مجرّد جمل رُصفت كلماته عبثا دون ربط مسبوق بوعي الكاتب، وبرغبته في التأثير على القارئ من خلال نصّه المنظّم.

وفعلا أي قارئ بإمكانه التمييز بين النصوص الممتازة والرديئة، وذلك من خلال ملاحظة مدى تماسكها مبنى ومعنى، وأيّ تمزّق لأوصالها يذهب وميضها ويكسر صورتها السردية، وتصبح مجرّد كلمات لا تعبّر عن فحوى النصّ، ولا تثير إحساس القارئ فتحرّك ذائقته القرائية إلى هذا النص المبهر في كلماته والمثير في تراصفه.

أمّا الركن الأخير الذي أعطاه الناقد دورا رئيسا في القصة القصيرة جدّا ولا يمكن الاستغناء عنه هو التكثيف، يقول فيه:" يشكّل التكثيف علامة مضيئة في بنية القصّة القصيرة جدّا في كلّ شيء، وهذا القصر الشديد فرض معه رقابة على العناصر كي لا تستطيل... التكثيف يفترض بحضوره عددا من العناصر والتقنيات على مستوى اللغة في التركيب والمفردة والجملة، وعلى مستوى الموضوع القصصي، وطريقة التناول، واختيار الفكرة والمحافظة على حرارة الموضوع، والقبض على نبض الحدث، وهو في حالة توهج وانبثاق، إضافة إلى ما يتطلّبه من رفض للشرح والسببية والتعليل"[2] يرى الناقد في التكثيف خلاصة تقليص لكل عناصر القصّة القصيرة جدّا من الأحداث والأفكار واللغة والموضوع، فهو المسؤول عن تصغيرها والاقتصاد في حجمها حتى تصير وحدات مكثّفة

[1]- أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا- مقاربة تحليلية، ص49-50.

[2]- المرجع نفسه، ص51-52.

قصيرة جدّا، وتلك العلاقات الاختزالية في التكثيف مبنية على تجنّب الاستطالة في الحكي و الشرح الزائد. وعليه صار هذا الركن هو الأساس في صنع النص القصصي القصير جدّا، وتخزين محتوياته وموضوعاته في أصغر وحدة لفظية ممكنة، ومن ثمّة لا يمكن الاستغناء عنه.

وجد الناقد في التكثيف الركن الأساس الذي به تُبنى هيكلة القصّة القصيرة جدّا شكلا ومضمونا وظيفته الضغط على العناصر لتقليص حجمها إلى وحدات شديدة التركيز، مع الحفاظ على معناها وروحها وهدفها، ودون كسر لمسارها السردي، وعليه صار هذا الركن –في نظره– هو العنصر المفعِّل لحيثيات الحكي ومسؤولا عن تكوين وتركيب بقية عناصرها المختزلة، وإذا غاب التكثيف خرجت القصّة عن مسار جينالوجيا هذا الفن والذي يشترط التقزيم الشديد لعناصرها ومكوناتها. ولتوضيح دور التكثيف أكثر يقول:" فالمحافظة على القصصية من أهم مهام التكثيف، والمحافظة على متانة البناء دون تضييع المقولة، مع ما يفرضه من حذف للروابط، والاستفادة من الضمائر والاقتصاد في الوصف، التكثيف هو ليس اقتصادا لغويا، بل هو الطين الذي يمسك مداميك البناء"[1] أسند الناقد حضور القصصية في القصّة إلى مدى وجود التكثيف ودوره في تفعيل هذا الركن، فكلما جاء النصّ مبنيا على لغة وأحداث وموضوعات مكثّفة تحقّق شرط القصصية في هذا النصّ، وعليه صار كلٌّ من (القصصية والتكثيف) وحدات متلازمة في القصّة القصيرة جدّا وغياب أحدهما يسقط شروط وجود الركن الآخر، لأن حضورهما معا يكمّل بناء القصّة.

وقد أظهر الناقد بعضا من تقنيات التكثيف والتي تبدو في حذف الروابط، واعتماد الضمائر للإشارة إلى مسميات ما، والاقتصاد في الوصف وتجنّب الاستطراد فيه، وتلك العلامات الإشارية تعبّر عن المضمرات والأنساق المخفية في النص، ليصبح بذلك التكثيف هو المسؤول عن شدّ مداميك وهيكلة بناء هذا الفن، وإذا غاب يتهدّم ذاك البناء وتتلاشى صورته القصصية القصيرة جدّا، لنجد في كلام الناقد انجذابا قويا لعنصر التكثيف؛ حيث ربط مصوّغات هذا الفنّ به وإذا غاب سقطت كلّ معايير بنائه، وعليه صار لزاما على الكتّاب الاحتراف في كيفية تقليص جزئيات هذا الفن، والاقتصاد في مكوناته السردية، حتّى يبرز فنّا تليق به تسمية القصّة القصيرة جدّا.

[1]– ينظر، أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا– مقاربة تحليلية، ص52–53.

انطلاقا من هنا يمكن القول إنّ التكثيف ركن أساسي في بناء هذا الفن، ولا يمكن بأي حال من الأحوال الاستغناء عنه ولو من باب المغايرة والتجريب، لأنه عنصر ضروري وعليه يُقام توصيف (القصير جدّا)، والذي يتحقّق بفعل الإيغال في الاختزال والاقتصاد قدر الإمكان في مكونات وعناصر السرد.

بالتالي أضحى هذا الركن أساسيا في البنية السردية لهذا الفن، وإذا أسقطه القاص منه صار لونا أدبيا آخر غير القصّة القصيرة جدّا. إلى جانب القصصية التي أضْفت على النص طبيعة القص، ولا يمكن تعويضه بركن آخر لأنه الأساس في تحقّق شرط الحكائية التي تستحضر الأحداث والشخصيات والزمكان، والنمط السردي القصصي في النص الأدبي القصير جدّا. لذلك نعدّ موقف (أحمد جاسم الحسين) في هذا الصدد صائبا مادام قد أقام الحجّة بضرورة حضور التكثيف بجانب القصصية وغياب أحدهما يؤثر على بناء هذا الفنّ.

يعد الطرح الذي قدّمه (أحمد جاسم الحسين) في التنظير لأركان القصّة القصيرة جدّا صائبا في بعض الأمور لكنه في أمور أخرى خَلط في تصنيف عناصرها؛ فالتكثيف والقصصية والوحدة ممكن اعتبارها أركانا، لكن الجرأة ليست ركنا بل هي خاصية من الخصائص الفنّية أو تقنية من التقنيات السردية التي يلجأ إليها الكتّاب للتغيير في أسلوب النص من العادي إلى غير المألوف، ولو كانت ركنا فلماذا إذن لم يستحضرها كلّ القاصّين في قصصهم؟ بالتالي نجد منهم من عدّها تقنية من تقنيات التجريب السردي، ومنهم من ضمّها إلى الخصوصيات الجمالية للنص الأدبي. إضافة إلى أنّ عنصري الاختزال والتكثيف لا يدلاّن دوما على أنّ النص القصير جدّا هو فنّ القصّة القصيرة جدّا، فقد يكون نكتة وقد يكون خاطرة أو حكمة، وحتّى تنسب تلك المكونات لهذا الفن لا بد من توفّر شروط أخرى مكمّلة ليصير لونا أدبيا تحت مصطلح القصّة القصيرة جدّا.

وقد تحدّث بعض النقاد عن الأركان التي سنّها (أحمد جاسم الحسين)، ومنهم (حميد لحمداني) الذي عدّها عناصرَ مألوفة موجودة في الأعمال الأدبية كلّها، يقول عنها:" مجموع هذه الخصائص يمكن العثور عليها بسهولة في فنون أخرى كالقصّة القصيرة والرواية، فالخاصية القصصية مشتركة بينها جميعا، والوحدة تتحقق في كثير من النصوص السردية، أمّا الجرأة والتكثيف فهما موجودان أيضا فيها جميعا مع اختلاف في النسبة ودرجة الشدّة"[1] وجد الناقد (حميد لحمداني) في مواقف (أحمد جاسم الحسين) حول مكونات القصّة القصيرة جدّا أنّه قد بالغ فيها؛

[1]- حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا- قضايا ونماذج تحليلية، ص22.

حيث سنّ مجرّد مواضعات كانت موجودة سلفا في مختلف الأعمال الإبداعية الأخرى، قبل ظهور هذا الفن ولم يدّقق النظر فيها أو يُضف عليها شيئا جديدا، فلماذا يعدّها الناقد إذا أركانا تخصّ هذا الفن الجديد بالتحديد.

يبقى الطرح الذي وضعه (أحمد جاسم الحسين) يحتمل الصحة في مواضع والخطأ في مواضع أخرى. من حيث الصحّة نجد أن هذا الفن لا يمكن أن يكتمل بناؤه إلاّ بحضور التكثيف والقصصية والوحدة التي تصنع كتلة متراصة للنص، وأمّا الخطأ فقوله بضرورة حضور الجرأة في هذا الفن ركنا أساسيا في تركيبتها السردية، وهذا لا يمكن تقبّله، كما تمّت الإشارة إليه مُسبقا، لأن غيابه لا يؤثر على تكوين هذا الفن ولا يسقط من قيمه الجمالية والمضمونية.

إلى جانب ذلك نجد (حميد لحمداني) قد أعاب عليه فكرة ربط الأركان مع التقنيات في النص القصصي القصير جدّا، كما أنّه اعتبرها عناصر موجودة في كل الأعمال الإبداعية، إضافة إلى أنّ (أحمد جاسم الحسين) لم يقدّم جديدا لهذا الفن، ولم يحاول توضيح أركانه بخصوصياتها الجوهرية بشكل دقيق بحيث ينفرد بها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

وفي سياق آخر يقول (حميد لحمداني): " الطابع القصصي في الق الق جدّا يتميّز بتقليص الحضور الحدثي لفائدة الإشارات السردية المقتضبة، على عكس ما هو حاصل في القصّة القصيرة، كما أن ركن وحدة الفكر والموضوع يبدو ملحوظا بشكل بارز في معظم القصص الق جدّا ذات القيمة الفنّية والمضمونية، ويتم أحيانا تفكيك وحدة الموضوع وتشتيتها لتوليد دلالات احتجاجية أو أنماط تعبيرية وجمالية جديدة".[1]

يرى الناقد أنّ وظيفة الأركان في القصّة القصيرة جدّا غير مهمّة، بقدر الاهتمام الذي أعطاها إيّاه (أحمد جاسم الحسين) الذي عدّها من الأساسيات في تكوين هذا الفن، فوجد (حميد لحمداني) في وحدة الفكر والموضوع صفة غالبة ومتواجدة في كل النصوص القصصية القصيرة جدّا، ولكن من جهة أخرى نلاحظ أنّ الميزة التي ينفرد بها هذا النوع بخصوص تلك العناصر أنّها غير ثابتة؛ لأن قيمته الفنّية أحيانا تظهر في انكسار وحدته وشتات مفرداته وليس في الوحدة والتماسك النمطي للموضوع والفكرة، وكلّما تصدّعت وحدة النص وتفكّكت كلّما تنوعت الدلالات وتزايدت. وهذا من صميم صنعة التجريب في النص السردي، وبه تكتمل جماليات هذا الفن وتحضر قيّمه المضمونية.

[1]- حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا- قضايا ونماذج تحليلية، ص23.

2-1-2. مكونات القصّة القصيرة جدّا عند جاسم خلف إلياس:

أما الناقد (جاسم خلف إلياس) فكانت له وجهة نظر أخرى في التنظير لهذا الفن، مغايرة عن نظرة سابقيه من النقّاد، يقول: " لا يمكن أن نعدّ كل نص يمتلك خاصية الإيجاز والتكثيف قصّة قصيرة جدّا... فما يحدّد هوية النص وانتمائه إلى نوع أدبي بعينه مكونات متعددة بل مجموعة من الحوافز بتعبير الشكلاني الروسي توماتشفسكي فعندما تتوسل تقنيات التكثيف والإيجاز في أي نص بلغة رصينة وحيوية تقف العناصر الأساسية للقص (شخصية حدث، زمان، مكان) الفارق الأساس في كشف هويته إذ بدونها لن يكون سوى شعر"[1] حدّد الناقد بعض العناصر الضرورية لاكتمال بناء هذا اللون الجديد إلى جانب الإيجاز والتكثيف، من الشخصيات والحدث والزمن والمكان، وكلّها معايير ضرورية لاكتمال تشكيلة هذا الفن. حيث أنّها تمثّل اللَّبِنة الأولى التي يتشكّل منها أيّ نص سردي وغياب عنصر منها يرجع للكاتب، هو وحده يختار العناصر التي يحذفها والتي يضمرها في نصّه، بحسب موضوع النص وحجمه المطلوب. وهذا طبعا باعتماد تقنيات الحذف والترميز واستحضار التكثيف والإيجاز.

وقد تحدّث الناقد أيضا عن عنصر التكثيف بعد تحليله لمقولات (أحمد جاسم الحسين) حول أركان هذا النوع الأدبي، يقول:" التكثيف مصطلح منقول من ميدان علم النفس وظيفته إذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة وجعلها في كل واحد، أو بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف، وهو يحدّد بنية القصّة القصيرة جدّا ومتانتها"[2] عدّ (جاسم خلف إلياس) التكثيف عنصرا مهما في القصّة القصيرة جدّا، فبفضله يتحقّق الإيجاز في عناصرها، وتذوب مختلف التفاصيل المتضادة والمتناقضة لتتماهى فيما بينها وتصبح مكتملة، وبه يتحدّد الفارق بين هذا الفن والأجناس الأدبية الأخرى، وليس كلّ فنّ مكثّف هو قصّة قصيرة جدّا، بل هناك وظائف أخرى أضافها الناقد لهذا الركن انطلاقا من استحضاره لقول محمد مينو: " التكثيف أحد العناصر التي يستند إليها هذا النوع القصصي، ويلجأ إليه ليضمن غنائية صريحة، وقصرا شديدا، فلا مجال للترادف ولا مكان للهذر والوصف فإذا ما احتاجت القصّة إلى التعبير عن تطوّر الحدث وتقدّمه، رصدته كليمات قليلة ذات إيقاع وإيحاء"[3].

---

[1]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص81.

[2]- المرجع نفسه: ص117.

[3] - المرجع نفسه: ص121.

دعّم الناقد طرحه برأي (محمد مينو) الذي وجد في استحضار التكثيف أمرا مهمّا لتحقّق الإيجاز في النص القصصي القصير جدّا، وذلك من خلال اختيار الملفوظات الغنائية الموحية وذات الإيقاع الغنائي، بالتالي تتشارك في التكثيف عدّة مقومات بلاغية وتركيبية تساهم في الضغط على الملفوظ القصصي، بحيث يصبح التصغير في حجم الجمل وإيقاع الكلمات وشعريتها، والاقتصاد في الوصف دليل على أنّ هذا اللون الأدبي موجز جدّا ويصنّف تحت تسمية القصّة القصيرة جدّا.

وعليه أضحى التكثيف شرطا أساسيا لاكتمال الصياغة التركيبية لهذا الفن؛ بمعنى أنّ " التركيز الشديد وأقصى الاقتصاد في الألفاظ أو العبارات هو من أولى سمات هذا النوع من القصّة"[1]، ليصبح التكثيف بتصريح الناقد هو الركن الأساس الذي لا يمكن التساهل معه أثناء صناعة نسيج القصّة القصيرة جدّا، بحيث يختار القاص ملفوظاته بعناية، ويختار التعابير الموجزة والموحية، والقصيرة في حجمها والمركّزة في مضامينها، فتنبعث معاني النص فلاشات سريعة، فلا تكون غامضة ومبهمة بسبب التركيز الشديد، ولا تكون مباشرة فتذهب بلاغتها وفنّيتها؛ لأنّ القاص إذا تعمّد الاقتصاد فيها من باب التزيين السردي، حتى يبدو شكلها قصّة قصيرة جدّا، ويترك باطنها مُبهَما شديد الترميز والتلغيز، فهذا لا يعتبر إبداعا ولا نضجا في النص، بل يعد بابا من أبواب الحصول على الشهرة.

إن هذا العمل تهشيمٌ لبناء النص وكسرٌ لموضوعه، والمبهمات من المعاني لا تليق في النصوص الناضجة. فلا يجب تصغير الجمل القصصية وحشوها بكلمات جوفاء لا تخدم مضمون القصّة، والأساس أن يكون هذا التركيز والضغط على النص غير قسري حتّى لا يذهب وميض النص وهدفه" فالحكي المضغوط والمكثّف لدرجة تقطيره عبر مصفّاة دقيقة جعل منها عنصرا جماليا وليس هدفا في حدّ ذاته، أقصد القوّة الاقناعية للتعبير المركّز الملتقط للحظة شعورية أو حدث مثير أو شخصية فارقة وهذه إحدى التمفصلات التي يمكنها اختزال حركية العالم في جمل محدودة"[2] فهذا الطرح يجيز عملية الاقتصاد والتكثيف في النص القصصي بشرط أن لا يتمادى القاص في ذلك ويعصر مكنوناته من معانيه، فيختّل بناؤه ويفقد قيمته السردية والموضوعية والجمالية.

وفي سياق آخر يجد (جاسم خلف إلياس) في توظيف التكثيف والاختزال، هو" الذي يؤدي بأخذ القصّة القصيرة جدّا باتجاه الصفاء الخالص الذي تحدّث عنه أوكونور؛ بمعنى تصفيتها من الحدوتة والقص والاعتماد على

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص125.

[2] – المرجع نفسه: ص126.

التكثيف الشعري والدرامي وحده أي اختزال العالم بلمحة عميقة عابرة، إذن التكثيف عنصر أسلوبي يرتبط بالنص كلّيا فيتسع المفهوم على الملفوظ باشتراطات تحافظ على قصصية القصة القصيرة جدّا وتبعدها عن السطر الشعري بحجّة التجريب أو اختراق القوانين.

كما يجب الحفاظ عليها في الوقت ذاته من الانفلات باتجاه الحكمة أو النادرة أو النكتة وبذلك تفقد انتماؤها النوعي"[1] انطلاقا من هذا الطرح نجد الناقد قد أضاف وجهة نظر أخرى في نظرته للتكثيف؛ بحيث لم يعتبره ركنا كما عدّه (أحمد جاسم الحسين)، بل عدّه عنصرا أسلوبيا يحوّل القصّة القصيرة جدّا على حسب تركيزه الداخلي، ليصبح هذا الركن بمثابة نمط سردي أسلوبي يتحكّم في مجريات النص ومعاييره البلاغية والانزياحية، وذلك من قبيل مقولة القول إنّ " الأسلوب هو الرجل"، ليصبح التكثيف هنا هو الرجل الافتراضي المسيّر لمجريات القصّة والمسؤول عن الانزياحات القائمة بها، وأي اختراق نحو التجريب والمغايرة هو من باب التكثيف في عناصر القص وتكسيرٍ لصورته النمطية، التي اعتمدها الكتّاب قديما من الحشو والاستطالة في الحكي. بحيث يحسن القاص اختيار طريقه لتكثيف نصّه انطلاقا من الأساليب التعبيرية الموجزة، وتكون في نفس الوقت إيحائية ومجازية بشرط أن لا توصف بلغة الشعرية المبالغ فيها فتنزاح عن مسار السرد نحو الشعر.

كما يحذّر (جاسم خلف إلياس) القاص من الانزلاق في كثرة الاختزالات دون مبرر، والذي يُدخل النص إلى متاهة المتشابهات مع النكتة والأمثال والحكم، بوصفها أنواعا سردية قصيرة جدّا، فهي تقترب من هذه الأنواع الأدبية في بعض الثيمات، بالتالي يقف الكاتب هنا بين المطرقة والسندان، إمّا أن يحسّن تكثيف نصّه دون الإيغال في الضغط عليه فيصبح نوعا أدبيا آخر، وإمّا أن يبتعد عن إنتاج هذا الفن حتّى يتمكّن من صنعته ويرقى إلى مصاف المبدع المتمكن.

وهذا الفن كثيرا ما يشبه فنّ القصة القصيرة أيضا في عدّة معايير ومقومات، ولأجل الفصل بينهما لابد من تحديد نسبة التكثيف في كلّ واحدة منهما خصوصا وأننا نجد عدّة نقّاد قدّموا تعاريف تجمع بين النوعين، كقول (طه وادي) في تعريفه للقصّة القصيرة بأنّها:" تجربة أدبية تعبّر– بالنثر– عن لحظة في حياة إنسان، فهي إذن فن يقوم على التركيز والتكثيف في وصف لحظة"[2]، يجد الناقد أنّ القصّة القصيرة تملك ثيمتين أساسيتين التركيز والتكثيف

[1]– جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص127.

[2] – هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي في القصّة القصيرة، الخرطوم، ط1، 2008، ص58.

وهو بهذا القول ينفي وجود فوارق بين هذا اللون وبين القصّة القصيرة جدّا، لذلك على النقّاد الحذر في توصيف الأنواع الأدبية المختلفة بمفاهيم متقاربة، تجمع بين الأنواع الأدبية في حقل واحد. فيجب تعريفها وتحديد عناصرها المنفردة بها بدقة عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، حتى لا تقول الأجيال من بعدهم مثلا: أنّ القصّة القصيرة جدّا متطوّر جيني عن القصّة القصيرة، أو عن أي نوع أدبي آخر، أو يعتبره النقّاد أنّه مجرّد نص مُعاد ومكرور على شاكلة تلك السرود الصغرى.

وفي مقام آخر يعدّ الكثير من النقّاد هذا الفن نوعا أدبيا متفرعا عن جنس القصة؛ ذلك لأنها تحافظ على خصائصها رغم التشويه الذي يصيبها، وهو الاتجاه الأقرب إلى المنطقية، كما أنه في عرف الأدب المقارن لا تظهر الأجناس الأدبية الجديدة من فراغ، وإنما هي تحويل أو تطوير، أو في أقوى الحالات تجاوز لجنس موجود سلفا.

2-1-3. مكونات القصّة القصيرة جدّا عند حميد ركاطة:

كما نجد الناقد (حميد رَكّاطة) من المنظِّرين الذين ساهموا في وضع تفاصيل لهذا الفن، ومنها الأركان التي عدّها وجوها أخرى عن الأركان التي حُدّدت فيما سبق، وعنها يقول:" من أركان القصّة القصيرة جدّا (اللعب المتعدد)؛ بحيث يتم اللعب على المعنى انطلاقا من بناء مركب بدقة وبكلمات محمّلة بمعاني متعددة، يفهمها كلٌّ حسب قدراته واجتهاداته وتأويلاته، وهو نوع من اللعب الذي يبرز القدرة والحركية سواء في الكتابة أو اللعب بالدلالات لإبراز ذلك الوجه اللعوب للقصّة القصيرة جدّا"[1]

اختار الناقد لهذا النوع القصصي مقومات أخرى غير الأركان التي ذكرها النقّاد من قبله، حيث عدّ (اللعب المتعدد) هو الركن المهم في هذا الفن وبه تكتمل قيمته الفنّية وتركيبته البنائية، إذ يتجلّى هذا العنصر بقوة في مدى مرونة الجمل وتلاعباتها المتنوعة لخلق معانٍ متنامية في إنتاجها، وهذه الصورة المكثّفة للمعاني تجعل من النصّ كائنا حلزونيا ملتفّا حول نفسه وعلى العالم الخارجي، لينتهي في الأخير فسيفساء من النصوص التي يتداعى فيها نص من نص آخر، أو معنًى من معانٍ أخرى، وهذا التلاعب الدلالي في النصّ عدّه (حميد رَكّاطة) وجها من أوجه الصنعة القصصية القصيرة جدّا، فبه تتحقّق فعلية الجمل وحركيتها، وبه يتميّز هذا النوع القصصي، فيحمل في كلمة واحدة أكثر من دلالة، وعليه صار هذا النص متعدد المعاني ومنفتح القراءات رغم صغر حجمه.

[1] – حميد ركاطة: القصّة القصيرة جدّا– قراءة في تجارب مغربية، ص24.

استطاع الناقد في طرحه هذا الكشف عن مزايا هذا الفنّ الجديد؛ انطلاقا من عدّه نموذجا قصصيا ممتنعا في معانيه، بوصفه كتلة حكائية متراكمة المعاني والدلالات الظاهرة والباطنة، وهذا المسار الذي اتبعه القاص في كتابة نصّه وشحَنه بقواعد من التلاعبات والانزياحات، جعلت من القصّة القصيرة جدّا كوكبة من النصوص المتماهية فيما بينها وصعبٌ على القارئ الإمساك بمعانيها إلاّ بعد فهم اللعبة التي انبنى عليها النص، وهذا التصعيد في مسار الحكي نحو التعقيد أكيد سيزيد من ذروة القصّ وتأزمّها، حتى يصل إلى درجة الدهشة والمفارقات، ولكن في المقابل إن زاد هذا اللعب عن المطلوب، فسوف يحصل إبهام للنص كلّما اختلطت المعاني أكثر وتعقّدت، وعليه يبقى وجه اللعب الذي تحدّث عنه (حميد ركّاطة) من مميزات النصّ الحداثي، ومن تقنيات التجريب والمغامرة الإبداعية في النص الأدبي.

أمّا قوله بأنّ هذا العنصر(اللعب المتعدد) ركنٌ من أركان القصّة القصيرة جدّا، فهذا غير مقبول من الناحية المنهجية في التنظير لهذا المولود؛ لأنّ الأساس في الركن عبارة عن مقوّم أصيل وأساسي في بنية النص الأدبي وغيابه سيؤدي إلى ذهاب وجوده وكيانه الملموس، والعنصر الذي تحدّث عنه الناقد يمكن تصنيفه في خانتين، إمّا أن يكون من الخصائص الفنّية للقصّة القصيرة جدّا لأنّه عنصر فاعل ومحرّك لمجريات النص والتداعي المستمر في معانيه ومولّد لأفكاره، وإمّا أن يكون من تقنياتها باعتباره عنصرا قريبا من طرائق التناص والتداخل النصّي بين الأجناس الأدبية لأن اللعب المتعدد هو في النهاية تعدُّدٌ في دلالات النص الواحد، وتداخل بين المعاني المنسلّة من النصوص والفنون الأخرى. فليس كلّ ما يجده الناقد مفعّلا لعناصر الحكي القصصي القصير جدّا، يُضمّ إلى مكونات هذا الفن.

وجد (حميد ركاطة) القصّة القصيرة جدّا نوعا هلاميا غير واضحة المعالم، وكتابتها تتطلّب كثيرا من الممارسات، وقد استعان بقول (حسن المودن) في توضيح صعوبة هذا الفن "القصّة القصيرة جدّا كثيرا ما تشبه الحلم في أشياء كثيرة.. فهي تستخدم آليات التكثيف والتحويل والترميز، والنوع الدرامي السريع، وتقوّل الذاتي والغريب واللاّمرئي واللاّواقع، وتنتهك الحدود بين الواقع والمتخيّل"[1] انطلاقا من هذا القول نجد أنّ أغلب النقّاد صنّفوا هذا النوع الأدبي في مصاف الدرجة العليا من الكتابة مثلما وصفها (حسين المناصرة)، نظرا لما يمتاز به من ثيمات يصعب رسم ملامحها بوضوح، ولا يستطيع كتابتها كلّ الأدباء. لذلك يلجأ كتّاب هذا النوع من القصص إلى

[1]- حميد ركّاطة: القصّة القصيرة جدّا- قراءة في تجارب مغربية، ص67، نقلا عن: محمد مودن: شعرية القصّة القصيرة جدّا نصوص سعيد منتسب وعبد الله المتقي نموذجا، جريدة روافد، العدد6، 2007.

الخيال الممزوج بالواقع، حتّى يتسنى لهم التلاعب بهذا النص، فيصبح كما يتصوّره الناقد حلما يستحيل الإمساك به فبمجرد الخروج من غفوته، ينفلت من اليد ويصعب فهمه واسترجاع صورته الواضحة.

إضافة إلى أنّه نصّ التكثيف والترميز وهي من المقومات الأساسية التي يذكرها الناقد دائما إلى جانب هذا الفنّ، كما شبّه الناقد هذا الفنّ بالمشاهِد الدرامية التي تتجلّى للمُشاهد على شكل لقطات أو مقاطع سينمائية سريعة، وأحداث متتالية مدهشة وصادمة، لذلك عدّها الناقد قصصا غير واضحة المعالم مادامت تقترب من الفنون التخييلية والميثاسردية، وكذا الدرامية منها.

يتابع (حميد رکاطة) تنظيراته النقدية حول هذا الفن بمقولات أخرى يحاول بها توضيح مكونات هذا المولود الجديد، ففي سياق آخر يقول:" لعلّ من حسنات الكتابة القصصية القصيرة جدّا جرأة كتابتها على التوظيف الجامح، المبتكر، باعتماد رؤية ومنظور وتناول مغاير يسعى إلى التكثيف والإيماء والومض لإرسال خطاب يستنفر حواس متلقيه، ويجبره على مواجهة نقط الحذف والفراغات التي غالبا ما تدهشه بل تبرز عجزه المطلق عن مواجهتها، لكون دلالة المعنى تبقى رابضة خارج النص لا داخله، وبين بقايا شذرات يتطلّب لمّ شتاتها مجهودا خاصّا لتكوين رؤية مقرّبة تمكّن من فهم عالم يعج بالحركة والتناقض"[1] كلّ التوصيفات التي وضعها الناقد لهذا النوع الجديد تنحصر بين التكثيف واللقطات الخاطفة والومضة، والاختزال، والغموض، إلى جانب صعوبة فهمه.

وهذه الثيمات جعلته نصّا ممتنعا يصعب استقبال معانيه بسهولة، وقراءته تتطلب الكثير من التمعّن والمراوغة للوصول إلى معانيه الباطنية والمضمرة. وكلّ تلك الخطوات هي من جرأة الكتابة في هذا المجال السردي، لأنّه يصعب جدّا كتابة قصّة في أقصر ملفوظ سردي ممكن أن يحتوي على الأحداث، والشخوص والزمكان، واللغة الراقية، بالتالي عدّه الناقد من الفنون المكتملة والناضجة بسبب الطاقات الكامنة والمكثّفة بداخلها. وليس كلّ نوع أدبي يرقى إلى مصاف هذا التميّز.

فالكتابة الشذرية التي تكلّم عنها (حميد رکاطة) تنبع من صميم اللحظات السريعة والموضوعات المثخنة بشيء من العمق والأثر النفسي، ولهذا يختار القاص القصّة القصيرة جدّا لأنّها القالب المناسب لتحميل تلك الحمولات الحضارية والإنسانية في نص سردي مضغوط بشدّة، فيعمل الكاتب فيه على تحويرها في بنية تمزج بين الواقع الذي ينقل الحقائق، والخيال الذي يصنع جمالية النص، وأهم ما يطبع هذا النوع الأدبي هو التكثيف الذي

[1]- حميد رکّاطة: القصّة القصيرة جدّا- قراءة في تجارب مغربية، ص110-111.

يجعل من القصّة عبارة عن ومضة تتوسّل بعناصر الاختزال والترميز، وأحيانا تتوسّل بميكانيزمات الفضاء الطبوغرافي لتصغير حجم النص أكثر، وفي الواجهة الأخرى للتلقي يستعين القارئ بعلامات إشارية ومرجعيات ثقافية ومعرفية يمتلكها مُسبقا، لملء الفراغات التي يجدها في النص ويفك شفراته الترميزية والمضمرة ليتوصل للمغزى العام من القصّة.

2-1-4. مكونات القصّة القصيرة جدّا عند حسين المناصرة:

ومن النقاد الذين اهتموا أيضا بمكونات القصّة القصيرة جدّا، نجد (حسين المناصرة) الذي قدّم تنظيراته النقدية لهذا الفن، مركّزا فيه على الجماليات التي تصنع فرادته عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وأمّا بخصوص مكوناته فقد أعطاها تسميات مغايرة عن سابقيه من النقاد، يقول في هذا السياق:" التكثيف هو خلاصة الجماليات؛ سواء أكان في اللغة، أم المضمون، أم العناصر الفنّية، أم الاستجابة لذهنية التلقي المتذوقة، أو الواعية لهذه الجماليات...كما تحتفي بالمفارقة التي تقوم على تناقض المعنى المباشر والمعنى الآخر التأويلي المقصود، وهي أهم أسس الصدمة أو الإدهاش، والسخرية التي تتولّد من المفارقة"[1] يعدّ كلاّ من التكثيف والمفارقة من الخصائص الجمالية لفن القصّة القصيرة جدّا، وبهما تكتمل سمات الكتابة الفنيّة لهذا اللون الأدبي؛ بحيث لم يعتبرها الناقد أركانا لهذا الفن بل عدّها من الخصائص التي تصنع جمالياته وفنّيته.

وقد وجد في التكثيف عنصرا يتمظهر في "اللغة الإبداعية وهي لغة مجازية من الدرجة الأولى، أي أنّها تتكئ على الصورة الفنّية والرمز والغموض الشفافين، فتغدو بذلك لغة مكثّفة... التكثيف اللغوي، عنصر حيوي في بناء حجم القصّة القصيرة جدّا من حيث الشكل العام"[2] ربط الناقد التكثيف بالجانب اللغوي وعدّه عنصرا مفعّلا لباقي المعايير النصّية لهذا الفن، فهو إذا حضر في أي نص بالضرورة يستحضر معه الصور البلاغية الرمزية والمجازية التي تعمل على تقليص الجمل في كلمات موحية.

وعليه يمكن القول إنّ (حسين المناصرة) لم يقدّم أي تنظير دقيق لمكونات القصّة القصيرة جدّا ولا لمقوماتها المائزة عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، وإنّما ركّز فقط على التفاصيل السردية التي تصنع جماليتها وأدبيتها وهذا العمل ليس له أي أساس نقدي، ويعتبر مجرّد محاولات أدبية في كيفية تحسين كتابة هذا الفن، وذلك باتباع

[1]- ينظر، حسين المناصرة: القصّة القصيرة جدّا رؤى وجماليات، ص16.

[2]- المرجع نفسه: ص34.

اللغة المجازية الموشّحة بشتّى أشكال البيان والبديع والصور البيانية، مع المحافظة على التكثيف في عباراتها، والتعامل مع الجمل من الجانب التكثيفي اللغوي، لأنّه في نظر الناقد هو الذي يخلق التكثيف الجمالي والنصّي لهذا الفن.

ومن هنا نقول إنّ الناقد ركّز في تحليله على بعض الثيمات الجمالية، والتي تصنع فرادة هذا الفن فقط في اللغة المجازية والمكثّفة التي يعتمد عليها القاص في نصوصه، لكنه من جهة أخرى لم يحدّد بدقة مكونات هذا الفن ولم يفصل في عناصرها بدقة، وخصوصا إذا وجدنا النقاد من قبله قد صنّفوا التكثيف في خانة الأركان الأساسية لهذا الفن ولم يعتبروه مجرّد خاصية فنّية، لأنّ الركن بالضرورة لا يمكن إغفاله أو إسقاطه من الجنس الأدبي، وأمّا الخصائص الفنّية فهي غير ثابتة ومتحوّلة من نصّ إلى آخر، وهذا ما يعاب على (حسين المناصرة) الذي جعل من التكثيف خاصية جمالية، وأضاف إليه خطأ آخر، اعتماده للمفارقة أيضا خاصية فنّية لهذا الفن، رغم أنّ النقّاد صنّفوها في خانة التقنيات وهناك من اعتبرها ركنا مهمّا وجوهريا في هذا الفن.

بناءً على الطرح الذي قدّمه الناقد، نجد فيه نقصا حول مسألة التنظير لهذا الفن من الناحية المنهجية والمعرفية؛ لأنّ تحليله كان مجرّد انطباعات حول هذا السرد، ولم يبرّر أقواله النقدية، كما لا يملك أي أرضية نقدية تثبت صحّة قوله بأنّ التكثيف هو خاصية فنّية وليس ركنا له.

2-1-4. مكونات القصّة القصيرة جدّا ذكريات حرب:

كما نجد (ذكريات حرب) من النقاد الذين اهتموا بتحديد مكونات هذا الفن وتوضيح معاييره السردية وقد تحدّثت عن مكوناته في عدّة مواضع نقدية، وانتقدت بعض الآراء التي قدّمها النقاد حول مكوناته، وفي مسألة الجرأة مثلا نجدها قد خالفت رأي (أحمد جاسم الحسين) ولم تعتبره ركنا، تقول في هذا الصدد: "مادامت الجرأة متوافرة في أعمال نثرية وشعرية قديمة وحديثة لا مجال لحصرها"[1] وفعلا لا يمكن عدّ هذا العنصر ركنا لهذا الفنّ، لأنّه لا يحضر بالضرورة في كلّ الأعمال القصصية، لذلك أسقطته الناقدة من الأركان، فهي تراه متواجدا في الشعر والنثر وقد يغيب بحسب طبيعة النص، لكن ليس كلّ جديد عرفته السرود والأشعار القديمة نقول أنّه قصّة قصيرة جدّا بمجرّد احتوائه على التكثيف والجرأة، فلماذا إذن خصّه (أحمد جاسم الحسين) بهذا النوع الأدبي الجديد، لأنّه بطبيعة الحال قدّم مقارنات بين هذا النوع وبين تلك النماذج السردية والشعرية القديمة.

[1]- ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن- الرؤية، والبنية، وتقنيات السرد- دراسة نقدية، ص81.

قدّمت الناقدة (ذكريات حرب) مقولاتها النقدية حول مكونات القصّة القصيرة جدّا، حيث تقول:" إنّ بعض الآراء التي ذكرناها في أركان القصّة القصيرة جدّا وتقنياتها لم تخرج عن أصل أركان القصّة وتقنياتها، كالحدث القصصي، والتكثيف، والمفارقة، لكن تميّزها بالتقاطة مشهد ما، وبلغة موجزة مقتضبة، منحها جنسها الأدبي والفنّي لتتناسب إلى حدّ ما مع إيقاع عصرها"[1] نظرت الناقدة للمقولات النقدية التي حاولت التنظير للقصّة القصيرة جدّا وحدّدت بعض أركانها ومفاصلها، لتجد في كلامهم شيئا من التكرار وإعادة بعث للقديم في هذا الفنّ الجديد فاعتبرت الحدث القصصي، والتكثيف، والمفارقة عناصر ظهرت في الأصول الأولى للقصّة الأم، ولا اختلاف فيها مادامت منحدرة من سلالة السرود الكبرى. لكن الجديد فيها هو كيفية بعثها وتلوّنها بميكانيزمات العصر، وطريقة كتابتها مختلفة عن الكتابة الكلاسيكية شكلا ومضمونا، مع اختلاطها بإفرازات مستحدثة في المشهد الثقافي والحضاري. والصورة التي انتهت إليها القصّة القصيرة جدّا من خلال تلوّنها بحيثيات العصر جعلت منها جنسا قائما بذاته، بسبب اختلافاتها الظاهرة عن الأجناس الأدبية القديمة.

من هنا يمكن القول إنّ الناقدة أصابت في رأيها؛ لأن تلك العناصر التي ذكرتها موجودة منذ وجود السرد في الزمن الإبداعي الأوّل، لكن طبيعة كتابتها في النصوص الإبداعية اختلفت من جيل أدبي إلى جيل أدبي آخر وبحسب السياقات والثقافات التي أحاطت بالجنس الأدبي وساهمت في تكوينه وإنتاجه.

لكن الأمر الذي لم تفصّل فيه الناقدة هو أنّ الركن مهما تغيرت الأزمان والمناخات المؤثّرة عليه يبقى عنصرا ثابتا ولا يمكن تغييبه أثناء القصّ، فلماذا إذا حمّلت الركن بتسميات العنصر أو التقنيات، وبهذا التوصيف يتعرّض للتشويه، فكل مكون للقصّة له خصائصه ومفهوميته، والأركان والمقومات أو المعايير والخصائص ، كلّها عناصر مختلفة عن بعضها بعض ولا يمكن للباحثة أن تضّم الحدث القصصي والتكثيف والمفارقة تحت خانة الأركان والتقنيات، وأبقت على طرحها مُبهما دون أن تفصل الأركان عن التقنيات، وهذه المقولات النقدية الناقصة ستخلق ضبابية حول التنظير لمشروع القصّة القصيرة جدّا، فالركن عنصر ثابت في الجنس الأدبي ومهما تأثّر النوع الأدبي بمصوغات التجريب والحداثة يبقى الركن ركنا، لكن التقنيات والخصائص هي التي تتحوّل وتتغيّر.

تقول الناقدة (ذكريات حرب) في مسألة نقدية أخرى:" القصصية أولى أركان القصّة القصيرة جدّا فهي مأخوذة من لفظة(القص)، وهذه دلالة على أنّ القصّة القصيرة جدّا تقوم على الحدث القصصي الذي يتمظهر في

[1]- ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن- الرؤية، والبنية، وتقنيات السرد- دراسة نقدية، ص81.

الشخوص، والحوار، والزمكان. فإذا خلا النص من الحدث القصصي، لا يُدرج تحت مفهوم القصّة"[1] تكمل الناقدة حديثها عن الأركان معتبرة القصصية هي الركن الأساس الذي تُبنى عليه القصّة، كونه يحقّق شرط فعل القص، وقد ربطت وجود هذا الركن بالحدث الذي يتجلّى في:(الشخصيات- الحوار- الزمكان)، وإذا غاب الحدث عن النص سقطت منه صفة القصصية، وفعلا لا يمكن للقصّة أن تسمّى بمثل هذه التسمية إلاّ إذا توفّر الحدث القصصي بعناصره التي ذكرها الناقد. فكلّها عناصر ومقومات مهمّة لبناء العمل السردي.

لكن القصصية في حقيقتها لا تتمثّل في الحوار والشخوص والزمكان كما ذكرت الناقدة، بل تشتمل على عناصر أخرى متمثلة في: الحبكة والحكائية واللغة السردية، وهذا المفهوم(القصصية) اختلف فيه النقّاد، منهم من سمّاها الحكائية ومنهم من عدّها حبكة، وهذا الإشكال في ضبط المفاهيم خلق ضبابية حول مفهوميته ووظيفته السردية، لكن على العموم يبقى مصطلح القصصية أقرب إلى فعل القصّ، ويتشابه في بعض الوظائف مع فعل الحكي والسرد، لأنّ القص والحكي والسرد مصطلحات متقاربة لكنها مختلفة مفهوميا، وغياب فعل القص عن النص يصبح مجرّد نص عادي بعيد عن تصميم القصّة وبغياب القصصية يصبح النص شعرا أو مقالا عاديا.

وفي سياق آخر تقول الناقدة(ذكريات حرب): " الحدث القصصي: هو الفعل الذي تقوم به الشخصية داخل القصّة، ويتنامى وفق رؤية القاص، بشرط أن يكون متوترا لا ساكنا، متحرّكا لا جامدا، متطوّرا وفق التغير الذي يطرأ على الشخوص التي تصنعه، والذي يجب أن يكون في حالة تصاعدية منذ اللحظة الأولى؛ ولذا لا يمكن الفصل بين الحدث والشخصية، فالشخصية هي الحدث عندما تعمل، وإذا وصف الأديب الفعل دون الفاعل، فإنّه يخرج من مجال البناء القصصي إلى ميدان السّرد الخبري"[2] تستمر الناقدة في التأكيد على الحدث القصصي الذي به تُبنى قصصية النص، وغيابه يؤدي إلى عدّ هذا النص مجرّد سرد خبري، بالتالي صار الحدث والشخصية هما العامل المفعّل للقصّة، واجتماعهما معا يصنع قصصية النص الأدبي، فالناقدة إذا صدقت حين اعتبرت بناء القصّ لا يكتمل إلاّ بحضور الحدث والشخصيات التي تقوم بوظائف التحريك السردي وتفعيل الأحداث وإحيائها في الأعمال الأدبية، لكن من جهة أخرى نجد هذه الأمور ليست بجديدة حتى تعتّد بهما الناقدة وتخصّ بها القصّة القصيرة جدّا، فكل الأنواع الأدبية تشتمل على الأحداث والشخصيات، وهي عناصر ضرورية في فعل السرد ولا

[1] - ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن- الرؤية، والبنية، وتقنيات السرد- دراسة نقدية، ص81.

[2] -المرجع نفسه: ص 81-82.

يمكن تغييبها إلاّ إذا أراد الكاتب أحيانا إخفاءها. بالتالي لم توضّح الناقدة الدور الجديد لهذين العنصرين في هذا الفن الجديد سوى أنّها عدّتهما ضروريان فيه لا غير.

بناءً على ما سبق يمكن القول إنّ القصصية لا تمثّل الحدث القصصي كما صرّحت الناقدة، فهي ركن أساسي في القصّة القصيرة جدّا، تندرج تحته عدّة عناصر أخرى متمثلة في: الحكائية ومكونات القصّة (الحدث- الزمكان- الشخصيات- اللغة- الحوار)، مثلما جاء في قول الناقد (محمد الميالي) الذي فصل الأركان عن التقنيات والخصائص يقول:" إنّ الأركان الرئيسية في القصّة القصيرة جدّا الحديثة هي ثلاثة أركان:(الحبكة- التكثيف- المفارقة)، الحبكة وهي تسلسل الحدث وهذا يعني أنّها تجمع فيها كلا من(العنوان- الحكاية- الصراع- وحدة الفكر- فعلية الجملة)، التكثيف هو الركن الأساسي وتجتمع فيه (الرمزية- الشعرية- والاختزال- الانزياح)، المفارقة وهو الركن الصادم والمباغت لروح التلقي ويرتبط فيه الإدهاش بملازمة حتمية"[1]

فصّل الناقد في قضية الأركان التي اختلف فيها النقّاد؛ حيث حاول تصنيف كل ركن وعنصر في حقله المناسب ولم يخلط بين تلك العناصر، فعدّ الحبكة هي الوحدة التي تحقّق سبك عناصر النص، وخلق علاقات الترابط فيما بين العنوان والحكاية والصراع الداخلي ووحدة النص وفعلية جمله، ليأتي بعدها التكثيف الذي يعمل على اختزال الحكي وشحنه في علامات رمزية لغوية وغير لغوية، وبعدها يتدخّل عنصر المفارقة الذي يجعلها أكثر امتاعا ودهشة لحظة الجمع بين التناقضات والتضادات في النص، ويتلاعب بها القاص على أوتار المتلقي.

وضع الناقد أركانا لهذا الفن الجديد وتمثّلت في: (الحبكة- التكثيف- المفارقة) وهي المكونات البارزة التي يُمَيَّز به هذا الفن عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وعليه يمكن عدّ هذه العناصر أركانا للقصّة القصيرة جدّا، لأن التكثيف اتفق عليه أغلب النقّاد وأكّدوا على ضرورة استحضاره في كتابتها، والحبكة أيضا هي من المعطيات الأساسية في البناء السردي الذي تقف عليه بنية النص ولو غاب اتساق النص وانسجامه فسُد نسيجه، وصار مجرّد كلمات مبعثرة هنا وهناك، وأمّا المفارقة فهي أيضا من العناصر التي ركّز عليها المنظّرون في تحديد مكونات هذا النوع الأدبي واعتبروها عنصرا خاصّا لهذا الفن ولا تختّص به كل الأجناس الأدبية، ولكن يحضر بنسب متفاوتة فيها. أمّا في القصّة القصيرة جدّا فهو جوهر النص الذي يصنع فُرادته وتميّزه، ولو غابت المفارقة فيه لصار مجرّد مقامة أو حكاية عادية.

[1] - محمد الميالي: دهشة الوجيز- مقالات وقراءات في السرد، ط1، العراق، 2021، ص16-18.

أمّا الناقد (يوسف حطيني) فلم يركّز على مصطلح الأركان للقصّة القصيرة جدّا، فقط اعتبر أنّ مقوماتها عناصر لا يمكن تغييبها من: " الحكائية: فوجود الحكاية شرط كل نثر حكائي، غير أنّ غياب الحكاية في القصة القصيرة جدّا يفقد أهم عناصرها، ويحوّلها إلى خاطرة...كما تُعدّ الوحدة (وحدة الحبكة والعقدة) ركنان لا غنى عنه لأنّ تعدد الحبكات والعقد والحوافز المحركة للأحداث، وتكرّر النماذج المتشابهة، يمكن أن يقود إلى نوع من الترهل الذي يفقد القصّة القصيرة جدّا تمركزها. أمّا التكثيف هو أهم عناصر القصّة القصيرة جدّا، ويشترط فيه أن لا يكون مخلا بالرؤى أو الشخصيات...المفارقة وهي من العناصر التي لا غنى عنها أبدا وتعتمد على مبدأ تفريغ الذروة وخرق المتوق"[1].

عدّ الناقد الحكائية والتكثيف والوحدة والمفارقة عناصر ضرورية في اكتمال هذه الظاهرة الفنّية، ولا يمكن للقاص التنازل عنها في كتابته لهذا الفن الجديد، وأيّ غياب لهذا الشرط يعدّ خروجا عن المكونات الأساسية له وخروجا عن مسار السرد، فرأيه إذا يدعّم رأي (أحمد جاسم الحسين)، لكنه خالفه في قضية الجرأة وعدّها "مجرّد تقنية ممكنة الاستخدام، وكم من القصص القصيرة الناجحة تفتقر إلى الجرأة"[2] فالجرأة إذن عنصر غير ضروري لهذا الفن ويستحضره القاص حين يحتاجه للتعرية عن مضمرات معيّنة، وللتعبير عن وقائع مسكوت عنها.

نخلص مما سبق إلى ما يلي:

إنّ (أحمد جاسم الحسين) اعتبر تلك العناصر الأربعة (القصصية- التكثيف- الوحدة- الجرأة) ماعدا فعلية الجملة، هي الأساس في مكونات القصّة القصيرة جدّا وعدّ التكثيف والقصصية عناصر مهمّة لا يمكن تغييبها في هذا الفن، و(جاسم خلف إلياس) وضع عناصر مهمّة لهذا الفن، تمثّلت في: (الإيجاز-التكثيف-الشخصيات- الحدث- الزمكان) وقد ركّز اهتمامه على التكثيف، وعدّه الركن الأساس الذي لا يمكن إغفاله في صناعة هذا النوع الجديد.

أمّا (حميد رَكّاطة) فتحدّث أيضا عن محسّنات الكتابة القصصية القصيرة جدّا والتي تتمظهر في: (اللعب المتعدد- الدهشة- المفارقة- الجرأة- التكثيف)، وعدّ (اللعب المتعدد) هو الركن المهم لهذا الفنّ، ولا يمكن إسقاطه

[1]-ينظر، يوسف حطيني: القصّة القصيرة جدّا بين النظرية والتطبيق (الجذور- الواقع- الآفاق) - دراسة نقدية، الأوائل للنشر، سورية- دمشق، ط1، 2004، ص27-35.

[2] - المرجع نفسه: ص41.

وباقي العناصر ما هي إلاّ خصائص فنّية سردية تميّز هذا الفن بحضورها، في حين نجد (حسين المناصرة) قد ركّز على الجانب الجمالي الفنّي في مقولاته النقدية حول هذا الفنّ، ودرس مجموعة نماذج قصصية قصيرة جدّا في هذا المضمار مركّزا على(التكثيف- المفارقة) ليستخلص في الأخير أنّ التكثيف هو خلاصة جماليات هذا الفن، ليصبح بذلك التكثيف إذن عنده هو الركن الأساسي لفنّية هذا الفن، وباقي العناصر ماهي إلاّ محسنات كتابية فيه.

أمّا الناقدة (ذكريات حرب) فكان بحثها نوعا ما متسلسلا؛ بحيث بنت عملها على عناصر مهمّة في القصّ ومن تلك العناصر استخلصت مقومات القصّة القصيرة جدّا وهذه العناصر هي (الشخصيات- الحوار- الزمكان) وبتكامل بعضها مع بعض يتحقّق الحدث القصصي، والحدث هو الذي يصنع قصصية القصّة القصيرة جدّا، لتصبح القصصية عند الناقدة هي الركن الأساسي لهذا الفن.

أمّا (محمد الميالي) و(يوسف حطيني) فقد حاولا التوصّل إلى مشترك بين أراء ومواقف النقّاد حول تلك الاختلافات بخصوص قضية أركان ومقومات هذا الفن، ليتّخذ محمد الميالي من:(الحبكة- التكثيف- المفارقة) أركانا رئيسية والأصح لغة رئيسة لبناء فن القصّة القصيرة جدّا، و(يوسف حطيني) وجد في رأي (أحمد جاسم الحسين) هو الفيصل بين تلك المقولات بشرط أن لا يتجاوز دور الجرأة من عنصر ثانوي إلى عنصر رئيسي ثابت، أو يتحوّل إلى ركن من أركان هذا الفن، فأحيانا يأخذ شكل تقنية، وقد يكون خاصية من الخصائص الجمالية لهذا الفن، بحكم أنّ طبيعة النصّ هي التي تفرض تقنيات وخصوصيات النص الإبداعي.

قدّم النقّاد عدّة آراء حول مكونات القصّة القصيرة جدّا، منهم من فصّل في أركانها وخصائصها ومنهم من عدّها مقومات، والآخر اعتبرها عناصر، وهذه الخلافات حول هيكلة هذا الفن والتنظير له، خلقت تنظيرات عشوائية وغير دقيقة، وهذا ما عطّل وصولهم لآراء واحدة تضبط عناصره الثابتة، فنجد اتفاقات فيما بينهم في بعض جزئياتها واختلافات عديدة حول مكوناتها، ومثل هذه الخلافات تعود إلى هذا النوع الأدبي في حدّ ذاته، فهو لون لم يتم الاعتراف به جنسا قائما بذاته، ولم يعطه النقّاد حقّه في البحث والتقييم النقدي، ولهذا ظلّ لونا مرفوضا عند بعض المنظرين لكثرة الخلافات والاختلافات حول مفهوميته ومشروعيته الأدبية.

لذا لاحظنا وجود متشابهات واختلافات حول تصنيف مكونات القصّة القصيرة جدّا؛ فمن المتشابهات نجد أنّ أغلبية النقاد اتفقوا على أنّ (التكثيف) هو الركن الأساسي لهذا النوع الأدبي ولا يمكن غيابه عن هذا الفنّ أبدا ومن العناصر التي اختلفوا حولها نجد عنصر (القصصية) حيث لم يتفق على أهميتها في هذا الفنّ إلاّ (أحمد جاسم

الحسين وذكريات حرب ويوسف حطيني)، وأمّا (المفارقة) فقد اتفق عليها كلّ من (حميد ركاطة وحسين المناصرة وذكريات حرب، ويوسف حطيني)، وبخصوص (الوحدة) فلم يتكلّم عنها أي ناقد في مصاف الأركان إلاّ (أحمد جاسم الحسين)، والجرأة اهتم بها (أحمد جاسم الحسين وحميد ركاطة ويوسف حطيني). وقد كان اهتمام النقّاد بمثل تلك المكونات بنسب متفاوتة فمنهم من غالى في الاهتمام بها وعدّها أركانا لازمة لا غنى عنها، ومنهم من اعتبر وجودها عاديا في القصّة، وهناك من اعتبرها مجرّد تحسينات في الكتابة القصصية القصيرة جدّا، ويمكن التنازل عن إحداها في بعض القصص.

من هنا يمكن القول إنّ مسألة الخلاف حول التنظير لهذا الفن الجديد أمر غير مرغوب فيه، لأنّ المشروع الذي تكثر فيه الخلافات والاختلافات مثلما بدا لنا سابقا في المواقف المختلفة أكثر من المواقف المتفق عليها حول مسائل التنظير له. فلا يمكن بأي حال الوصول إلى اتفاق واحد حول مكوناته ومفاصله، مهما كانت المحاولات والاجتهادات، لكن يمكن التقليل من تلك العوائق والخلافات العقيمة.

وحتى تتوضّح صورته لابد من الوقوف على آراء واحدة لضبط مكوناته أكثر وإعادة صياغة عناصره وتوضيحها بدقة. وخصوصا قضية الخلط بين الأركان والخصائص وإعطاء أهمية لركن على ركن آخر، فبأي منهجية اشتغل هؤلاء النقّاد حتى يعتبروا التكثيف ركنا لا غنى عنه، وعدّ البعض الآخر القصصية ليس ركنا أصلا، فهذا التشويش والضبابية في ضبط العناصر ومحاولة شحنها بحمولات معرفية غير دقيقة، يحتاج الكثير من الممارسة والتنقيح، لضبط المصطلحات والمفاهيم أكثر، ولاسيما العودة المعرفية والإيديولوجية للمعاجم العربية الأولى، وكذا السرود الكبرى لضبط إشكالية هذا المولود الجديد وتحديد هيكلته الفنّية والسردية.

يظهر لنا أنّ كلام الناقد (محمد الميالي) أقرب إلى الصواب والمنطق؛ لأنّه جمع تلك الآراء المتناقضة في عناصر ثلاثة لا غنى عنها في هذا الفن "الحبكة- التكثيف- المفارقة"، كما أنّه لم يسقط أي ركن مهم لهذا الفن وجمع تحت هذه الثلاثية المكونات الأساس لهيكلته. وبذلك وضّح بعض الخطوط العريضة لهذا الفن، والخيوط الرفيعة هي المكملات التابعة له.

ومن جهة أخرى نقول إنّ هذه الثلاثية ليست ثابتة لاعتبارها المكونات الأساسية لهذا الفن، لأنّ الحبكة تعتمد الترتيب السردي والتوازن في العلاقات السردية، في حين القصّة القصيرة جدّا لا تحتاج لمثل ذلك التوازن لأنّها تُكتب على مسار سردي متوتر لا يعتّد كثيرا بالحبكة السردية، أمّا التكثيف فهو عنصر ضروري في تكوين هذا

الفن، يكاد أغلب النقاد يتفقون على أهميته وضرورة حضوره، أمّا المفارقة فهي موجودة في مختلف الأجناس الأدبية وحضورها في هذا الفن لا يعني أنّها انفردت بخاصية جوهرية أو أنّها أضافت لنفسها صيغة سردية جديدة لم تكن متواجدة في السرد قديما.

2-1-5. مكونات القصّة القصيرة جدّا عند جميل حمداوي:

أمّا الناقد (جميل حمداوي) فهو الآخر قدّم نظرته حول مكونات القصّة القصيرة جدّا، من خلال عودته إلى الجهود الغربية في هذا المشروع؛ حيث نجده استحضر بعض الأقوال النقدية حول مكوناتها، ليقف عند رأي (لويس بريرا لينباريس) الذي وضع مؤشرات لهذا الفنّ تمثّلت في: " حضور عنصر الدهشة- العلاقة بين العنوان والحبكة والنهاية- تركيب الجمل داخل النص- اجتناب الشّرح أو التوسيع- تنوّع النهاية- القاعدة السردية- النص القصير جدّا ليس نكتة"[1] نجد الناقد لويس بريرا هو الآخر وضع معاييرَ لهذا الفن لكنه لم يوضّح الأركان من التقنيات والخصائص وقدّمها في سياقها العام، لنجد فيها العناصر التي ركّز عليها النقّاد العرب، من الإدهاش والحكائية والإيجاز والتكثيف، إلى جانب العناصر الأخرى المكمّلة لمكونات القصّة، وعليه تبقى تلك العناصر مكونات ضرورية لهذا الفن.

كما نجد الناقدة الفنزويلية (بيوليطا روخو) هي الأخرى قدّمت تصريحا حول مكونات القصّة القصيرة جدّا وتمثّلت في: " المساحة النصّية- الحبكة- البنية- الأسلوب- التناص"[2] فهذه العناصر التي سنّتها الناقدة لهذا الفن تبدو مهمّة في التكوين الجينولوجي لبنيتها، ولا يمكن الاستغناء عنها لبناء تركيبتها السردية وصياغتها الأسلوبية وفعلا القصّة دون لغة أو فضاء نصّي يحتويها، وفضاء معين تقوم عليه، لا تصلح لتكون قصّة.

وطبعا بحضور الحبكة التي بفضلها تتسق العناصر وتنسجم، فلا يمكن عدّه نصّا قصصيا بغياب تلك العناصر، وقد أضافت الناقدة التناص كعنصر أساسي في مكونات القصّة القصيرة جدّا، يمكن احتواء هذا العنصر في حقل التقنيات التي يستعين بها القاص لتثمين نصّه أكثر وإشباعه بجملة نصوص وفنون أخرى، تزيد من عمق

---

[1]- جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد (المقاربة الميكروسردية)، ص251. نقلا عن مجلة Quimera، عدد211، ص25-34.

[2]- المرجع نفسه: ص252. نقلا عن كونثيثيوس باضوس تريا: (الحالة الراهنة لفن القصّة القصيرة جدّا في أمريكا اللاتينية)، مجلة Quimera، عدد112-212، ص35-38.

النص وجمالياته. وهناك نقطة أخرى لم تُشر إليها الناقدة وهو عنصر التكثيف أو الإيجاز، علما أنّ هذا النص لا يقوم إلاّ بحضور هذين العنصرين، ولم تتكلّم عنه الناقدة ربما لأنّها أدخلته مع عنصر الحبكة.

كما نجد (جميل حمداوي) قد قدّم رأيه حول أركان القصّة القصيرة جدّا، وصنّفها على شكل معايير وهي:" المعيار الطبوغرافي: وهو ما يتعلق بتنظيم الصفحة تبييضا وتسويدا، وكلّ ما تحويه من مؤشرات أيقونية وبصرية وعلامات سيميائية تشكيلية، ومن هذه الأركان مقياس القصر- الترقيم- التنوع الفضائي"[1] فصّل الناقد في شروط هذا الفنّ في عدّة معايير، فأشار للقِصَر الذي يتمثّل في "خمسة أسطر على الأقل، وهذا الحجم القصير جدّا هو الميسم الحقيقي لهذا الجنس الأدبي، والترقيم الذي يتمظهر في علامات الترقيم، والتنوع في الفضاء يقصد به فضاء الجملة أو الفضاء المسردن الغالب على القصّة أو الفضاء الشعري الذي يتخلل النص والفضاء الدرامي، والفضاء الشذري أو المتقطع"[2] قام الناقد بتحديد مكونات هذا النوع من الجانب الشكلي، بحيث اختار له حجما معيّنا لا يتعدّى بضع كلمات، كما ركّز على الجانب البصري الذي يتوزّع على فضاءاته علامات الترقيم والمقاطع السردية المتشظية هنا وهناك.

أمّا المعيار الثاني فأطلق عليه تسمية (المعيار السردي) وأهم المقاييس التي ضمّنها تحت هذا الحقل نجد "القصصية- التركيز- التنكير- الاقتضاب- التكثيف- الإضمار والحذف"[3] انتقل (جميل حمداوي) من الترسيم الخارجي للقصّة القصيرة جدّا إلى بنيتها الداخلية والمتمثلة في: النزعة القصصية والتي تتلخّص في "صياغة الأحداث والشخصيات، والفضاء، والوصف، والمنظور، والزمن، والسجلات اللغوية"[4] اعتمد الناقد في توضيح رؤيته للقصصية على مقولات (ذكريات حرب) التي عدّت الحدث وما يحتويه من شخصيات وحوار وزمكان هي مكونات للقصصية، وأضاف عليها الوصف والمنظور والصياغة اللغوية.

[1] - ينظر، جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد (المقاربة الميكروسردية)، المرجع نفسه: ص253-265.

[2] - ينظر، المرجع نفسه: ص253-263.

[3]- المرجع نفسه: ص265-278.

[4]- المرجع نفسه: ص266.

أمّا مقياس التركيز "فتنبني في القصّة القصيرة جدّا على الوظائف الأساسية والأفعال النووية مع الاستغناء عن الوظائف الثانوية والأفعال التكميلية الزائدة وينبغي على المبدع أن يركّز على الأفعال الإسنادية ويتجنّب قدر الإمكان الفضلات القائمة على التوسيع والإسهاب والتمطيط، والتفصيلات المتشعبة"[1]

شرح (جميل حمداوي) قضية التركيز في هذا النوع الأدبي وأسندها للجمل الفعلية المقتضبة والمكثّفة للحدث في القصّة، بحيث تكون مركّزة في معناها ومبناها ومستغنية عن كل استطراد وإسهاب. ومقياس التنكير يقصد به استغناء الكاتب عن تعريف الشخصيات وذكرها بذوات نكرة، لتتحول "في عصر العولمة إلى كائنات معلبة ومستلبة ومشيأة ومرقمة بدون هوية ولا كينونة وجودية، وتبقى أيضا بدون حمولات إنسانية"[2] أسقط الناقد (ال) التعريف من الشخصيات وأسقط معها الذات الإنسانية، بما فيها من قيم، واعتبر الأسماء المجهولة التي تُكنّى بها مختلف التسميات مجرّد ذوات جامدة، ومثل هذا القول يفرغ الشخصيات القصصية من محتواها الإنساني، فالقاص حين يكتب يستعين بالشخوص على اختلاف أنواعها ووظائفها، قد تكون إنسانية وقد تكون من الجمادات والأشياء بغض النظر عن التعريف أو التنكير، فالكاتب مسؤول عن اختيار شخصياته الورقية ويحمّلها مجموعة من الوظائف بحسب دورها في النصّ، ولا يهتم بالتنكير إلاّ إذا أراد أن يتركها شخصيات مجهولة أو جمادات وأشياء.

أمّا مقياس التنكيت والتلغيز فقد أضافه (جميل حمداوي) لأركان هذا النوع الجديد؛ لأنّه يرى فيه عنصرا ضروريا لاكتمال الفراغات والبياضات المتواجدة بالنصّ، فكلما حضرت الأحداث الملغزة والترفيهية استمتع القارئ بالنص أكثر وازداد طلبه على فك الألغاز والترميز الموجود به. كما اهتم الناقد بالاقتضاب في الوصف والتقليل من الحشو والإسهاب في التعابير القصصية، يقول في هذا الصدد: " فلابد من عملية الاقتضاب في الوصف تشذيبا وانتقاء، ولابد من الاقتصاد فيه إيجازا واختزالا وتدقيقا"[3] وفعلا أي نص يتجاوز الوصف المطلوب في هذا الفنّ يخرج عن مساره ويصبح قصّة قصيرة أو نوعا أدبيا آخر. والقصّة القصيرة جدّا تتطلّب الإيغال في التكثيف والاقتصاد في الملفوظات.

[1]- ينظر، جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد (المقاربة الميكروسردية)، ص267.

[2]- ينظر، المرجع نفسه: ص269.

[3] - المرجع نفسه: ص272.

ليكمل (جميل حمداوي) مساره النقدي حول تصنيف مكونات هذا الفن، وعن التكثيف يقول:" نعني بتكثيف القصّة اختزال الأحداث وتلخيصها، وتجميعها في أفعال رئيسة وأحداث نووية مركّزة بسيطة، والتخلّي عن الوظائف الثانوية التكميلية، والابتعاد عن الأوصاف المسهبة، أو التمطيط في وصف الأجواء"[1] يرى الناقد في التكثيف أنّه خلاصة امتصاص لمجموعة أحداث في مقاطع قصصية قصيرة جدّا، تكون نواة في القصّة ولا يمكن إسقاطها من الحكي، والقاص يتخلّى عن الجُمَل الثانوية الزائدة، والابتعاد عن إطالة الوصف قدر الإمكان حتى لا تتحوّل القصّة إلى نوع أدبي آخر. إلى جانب ضرورة التزام القاص بالحذف والإضمار في عمله حتى يضمن حجمه القصير جدّا، وتقنيات الحذف يعوّضها بعلامات الترقيم أو البياضات، والكلمات البليغة المشحونة بعدّة معان، تعبّر عن الكلام المحذوف.

والمعيار الثالث الذي وضعه (جميل حمداوي) مقوّما لهذا الفنّ (القراءة والتقبّل)، ويشتمل هو الآخر على عدّة مقاييس تمثّلت في:" الاشتباك، المفاجأة، الإدهاش فالأوّل يقصد به اشتباك النص مع قارئه ذهنيا ووجدانيا وحركيا عبر مجموعة من العمليات التفاعلية كالإدهاش، والإبهار، والإرباك، والمفاجأة، والحيرة الدلالية، والتركيز على الوقع الجمالي، والتحكم في المسافة الجمالية، ومراعاة أفق التلقي. أمّا الثاني فيقصد به مفاجأة المتلقي، وإثارته فنّيا وجماليا ودلاليا، عن طريق الانزياح، وتكون المفاجأة عند حدوث الوقع الجمالي، وانتهاك المسافة الجمالية، وتخييب أفق انتظار القارئ، والعنصر الثالث ناتج عن الإضمار، والغموض والحذف والتخييل"[2]

جمع الناقد بين عنصري الاشتباك والمفاجأة لتحقيق هدفين، أوّلا خلق تلاحم وجداني بين النص ومشاعر القارئ، وثانيا تحقّق لذة القراءة وبعدها تأتي لحظة تأزّم الأحداث وصدمة القارئ من النصّ، بحيث يندهش من نهاية النص أو مغزاه، فتنكسر أفق التوقع لديه، فيعيد القراءة مرة أخرى بحثا عن مقاصد النص، وهذه العملية التفاعلية بين النص والقارئ، تخلق نصوصا أخرى جديدة يساهم المتلقي في إنتاجها بعد استهلاكه لها، فيخلق من خلالها تعدّد القراءات وانفتاح التأويل على معانٍ لا متناهية للنّص الواحد.

من هنا نقول إنّ (جميل حمداوي) قد أصاب في طرحه هذا؛ لأنّ أي قراءة يستحبّ أن يكون القارئ فيها حاضرا بكل جوارحه، وفكره وأحاسيسه، حتى يستجمع قواه ويفهم النصّ ومعناه، ويذوب بذاته في جوانية النصّ

[1] – جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد (المقاربة الميكروسردية)، ص274-275.

[2] – ينظر، المرجع نفسه: ص278-280.

حتّى تتحقّق اللذة القرائية والفنّية من القراءة، ويستمتع بكل حرف يتلقّفه من القصّة، وخصوصا بعدما يستحضر خيالاته الواسعة ومعارفه السابقة كمعين لفك شفرات النص وأنساقه المضمرة، وتخيّل الأحداث التي وظّفها القاص في قصّته. وكلّ تفاعل بين القارئ والنص أكيد سيحقّق المعيار الذي قدّمه (جميل حمداوي) في صيغتي الدهشة والمفاجأة.

تبقى العناصر التي قدّمها الناقد طبيعية وموجودة سلفا عند أغلب الأعمال الإبداعية، فأي كاتب يقدّم عملا أدبيا بالضرورة سيخلق ردا فعليا من طرف المتلقي، سواء من ناحية التأثر والانفعال ومن ثمّة تحقّق الإدهاش والمفاجأة، أو من ناحية غياب التأثير على المتلقي، ومن ثمّة فشل عملية التفاعل بين النص والقارئ، و(جميل حمداوي) حين قدّم كلّ تلك التفاصيل حول معيار (القراءة والتلقي)، لم يكن بالضرورة كلّ ذلك الإسهاب والتكرار حول موضوع واحد، كان بإمكانه اختصاره في كلمتي استحسان أو استهجان القارئ لهذا النص.

أمّا المعيار الآخر الذي تحدّث فيه عن التركيبة البنيوية لهذا النوع، فتمثّل في (المعيار التركيبي) والذي يضمّ " مقياس الجمل البسيطة، والفعلية، والتراكب، والتتابع والتسريع، والتناغم الداخلي"[1] فالمعيار التركيبي تتبّع فيه الناقد مسار الشكل الخارجي للقصّة وكيفية تماسكها، من الناحية التركيبية حيث بدأ اهتمامه بالجمل، يقول عنها: " فكلما كانت القصّة القصيرة جدّا مبنية على الجمل البسيطة ذات المحمول الواحد، وابتعدت عن الجمل الطويلة والمركبة ذات المحمولات المتعددة، كانت القصّة أكثر تركيزا واقتضابا واختزالا وابهارا للقارئ"[2]. تعدّ الجمل البسيطة غير المركّبة عند (جميل حمداوي) هي الأساس في بناء القصّة القصيرة جدّا، وإذا خرج القاص عن هذا الشرط ووظّف في نصّه جملا معقّدة مركّبة اتسع الوصف وكثُرت العبارات، ومن ثمّة صار نصّا قصصيا آخر غير القصّة ذات الحجم القصير جدّا، بالتالي يتحقق تقلّص هذا النص إذا استوعب جملا بسيطة فقط.

أمّا (مقياس الفعلية) فهو أيضا عنصر عدّه الناقد مهمّا في هذا النوع الأدبي، وقد سبق ذكره عند (محمد الميالي ويوسف حطيني)، يقول (جميل حمداوي) عن هذا المقياس: " الجمل الفعلية تسهم في تفعيل الحبكة، وتأزيمها توتّرا وتعقيدا ودرامية، كما أنّ الجمل الفعلية دالة على الحركة والحيوية والفعلية الحدثية، من خلال تتابع الأفعال

[1] – ينظر، جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد (المقاربة الميكروسردية)، ص281-286.

[2] – المرجع نفسه: ص281.

وتراكبها استرسالا أو تضمينا"[1] أراد الناقد بهذا القول بعث الحياة والحركة في النص القصصي، لأنّ الجمل الفعلية في رأيه هي التي تخلق تصعيدا لذروة النص وتعقيدا لأحداثه، وكلّما ازدادت حركية النصّ ونشاطه كلّما ازداد إنتاج النصّ وانفتاحه على مشاهد ثقافية وفكرية أوسع، لأن الجمل الاسمية على حدّ تعبير الناقد تشدّ نَفَس النص وتجعله جامدا لا حراك فيه، وكلّما كثرت الجمل الاسمية بالنص كلّما تراجعت الحياة فيه، وصار مجرّد لوحة قصصية مجرّدة لا روح فيها ولا حرارة للحكي، ورأي (جميل حمداوي) في هذا المقام صائب لأنّ القصّة التي تكثر فيها الأفعال والأحداث المتحركة، تجسّ نبض القارئ وتجبره على دخول العالم الحي الذي يعيشه. والمتلقي لا يحبّ رتابة الأحداث وثباتها، بقدر ما تجذبه الحكايات الساحرة بأفعالها والمثيرة بأحداثها، والقريبة من حياته.

كما يساعد تحريك فعل القصّ (مقياس التراكب) والذي يقصد به الناقد" تراكب الجمل، وتتابعها في سياق النص من أجل تأزيم العقدة، وخلق التوتر الدرامي عبر تسريع وتيرة الجمل، وركوب بعضها البعض"[2] فالناقد يريد من القاص أن يركّز في كتابة جمله القصصية على نقطة مهمّة وهي تفعيل مسار الحكي بشكل تسلسلي درامي؛ بحيث يحافظ على تراتب الأحداث دون ترك فجوات بينها، تؤدي إلى غموض المشاهد القصصية، وحتى لا يكون هناك توتّر على مستوى الفهم فيعجز المتلقي عن تلقّي رسالة لغوية واضحة عن مجريات القصّة، ومثل تلك الفجوات تفسد بالضرورة اكتمال القصّة وتنقص من أحداثها وتفقد حلقاتها، بالتالي لابد أن تكون القصّة مبنية على حلقات متتالية، غير متقطعة، حتّى يتسنّى للقارئ فهمها بيسر. وهذا التتابع بالضرورة سيؤدي إلى تسريع الأحداث، لذا "يوظّف الناقد في تحبيك قصصه القصيرة جدّا إيقاعا سرديا يتميّز بالسرعة، وينتج هذا الإيقاع عن تراكب الجمل وتتابع الأفعال منطقيا وكرونولوجيا"[3]

اعتبر الناقد في هذا الطرح فعلية الجمل واختزالها، والتسريع فيها من المعايير الضرورية للقصّة القصيرة جدّا فتصبح بهذه التركيبة عبارة عن مشاهد درامية سريعة، بعيدة عن الحشو والثقل في الحكي، وعليه صار لزاما على القاص أن يختار جمله بعناية، تكون متمسّكة بإيقاع السرعة المصاحب لفعلية الجمل المتتابعة. فكلّما كانت المشاهد القصصية سريعة أصبحت أقصر في القراءة وأسرع.

---

[1]- جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد (المقاربة الميكروسردية)، ص282.

[2]- المرجع نفسه: ص282.

[3] - المرجع نفسه: ص285.

والمقياس الأخير الذي سمّاه (جميل حمداوي) بـ (التناغم الداخلي) فيقصد به" البناء المحكم والوحدة الموضوعية والعضوية والاتساق والانسجام، وارتباط العنوان بالنص، أو ارتباط البداية بالنهاية"[1] إنّ (الوحدة) التي تحدّث عنها (أحمد جاسم الحسين)، أطلق عليها (جميل حمداوي) تسمية (التناغم الداخلي)، والتي تحصل من خلال اتساق وانسجام مكونات النصّ، فتتحقّق عضويته ووحدته الفكرية والموضوعية. وكلّ نص قصصي يُبنى على التنافر بين الوحدات والأفكار سيكون مفكّكا ومتوتّرا.

أمّا المعيار الخامس الذي وضعه (جميل حمداوي) فسمّاه (المعيار المعماري)، ويضم "مقياس البداية والجسد والقفلة، والتركيب الحدثي"[2] ، فالمقياس الأوّل يقول فيه "ينبغي على المبدع أن يجود استهلال قصته القصيرة جدّا، ويختار البداية الموفقة، وينبغي أن يبتعد عن المقدمات الإنشائية المستهلكة أو المجترة، وترد مجموعة من المقدمات، منها: البداية التأملية، الشاعرية، الحلمية، السببية، الزمانية، المكانية، الوصفية"[3] ذكر الناقد هذه المقدمات من باب التفريق بين بداية النصوص ونهايتها، فإذا كان استهلال النص ينبني على التأمّل والتفكير في واقعٍ ما ستكون النهاية فيها تأمّل أيضا، وإذا استهل القاص بدايته القصصية بالحديث عن حلم ما، سينهي نصّه بالانفلات من قبضة اللاّواقع، والخروج من متاهة الحلم والإطلالة على واقع الحياة. فيصبح النص المقروء عبارة عن عالمين عالمٌ يستهله القاص بوصف حالة ما، والعالم الثاني يتوقّع فيه القارئ نهايات مختلفة بحسب البدايات، فقد تكون مفرحة أو مأساوية، واقعية أو خيالية، مدهشة أو عادية، مفاجئة أو مألوفة... وغيرها من النهايات.

وأحيانا ما تكون البدايات نفسها النهايات، وهذه الأخيرة يقول الناقد عنها:" تسمّى الخاتمة بالنهاية أو القفلة أو الخرجة، وهي مهمّة في تركيب القصّة القصيرة جدّا، لابد أن يجود الكاتب خاتمته، ويستحسن أن تكون مفاجئة وصادمة ومخيبة لأفق انتظار القارئ، وتكون واخزة ومحيرة ومدهشة ومربكة، ويستحسن أن يتجنّب الكاتب النهايات المستهلكة، وللقفلة أنماط تركيبية تتمثّل في: الخاتمة الكلاسيكية، والشاعرية، والتراجيدية، والسعيدة والمفتوحة، والمغلقة والحوارية، والزمانية والمكانية، والوصفية"[4] تتشابه النهايات مع البدايات في بعض الصيغ كالزمانية والمكانية والوصفية، والأخرى الباقية تكون مختلفة تماما، ويصرّ الناقد في قوله على ضرورة اهتمام القاص بقفلة نصّه

[1] – جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد (المقاربة الميكروسردية)، ص286.

[2] – المرجع نفسه: ص292– 296.

[3] – المرجع نفسه: ص292–293.

[4]– المرجع نفسه: ص294–295.

حتى تكون مؤثرة على نفسية المتلقي من خلال المفاجآت النهائية التي تكسر توقعاته وتدهشه، وعليه تبقى البداية والقفلة عنصرين مهمّين لابد من اختيارهما بحذر حتى يكون النص القصصي ناضجا ومتميّزا يستحق القراءة ويحقّق قيم التفاعل وجماليات التلقي.

أمّا قول الناقد بـ (المقياس التركيبي الحدثي)، فيقصد به "مستويات التنامي والتصاعد وتعاقب الأفعال والأحداث سببيا وكرونولوجيا، وهذه التراكيب هي الدائري، والسهمي الصاعد، والسهمي الهابط "[1] ؛أي أنّ القاص يتتبع مسار تشكّل الحكي عبر حلقات من التنامي والتصعيد في مجريات الأحداث، وكلّما تعقّدت أفكار النص زاد تعاقب الأفعال المفعّلة لذروة الحكي، وبهذا التتابع يصبح الحكي عبارة عن مشاهد متتالية تنتقل من البسيط إلى المعقّد، وهنا تحصل المتعة القرائية.

والمعيار الأخير الذي وضعه (جميل حمداوي) لهذا الفن، فتمثّل في" المعيار البلاغي ويضم مقياس الصورة الومضة، والمفارقة، والسخرية"[2] وهذا المعيار وضعه الناقد ليثبت أنّ القصّة القصيرة جدّا لا تكتمل إلاّ من خلال توفّر شروط البلاغة فيها، والذي لخّصه في الصورة الومضة" والتي تستند إلى التوهج والإبهار والإدهاش واللحظات اللامعة المشرقة، وذلك عن طريق التأرجح بين صور المشابهة وصور المجاورة والصورة الرؤيا، إنّ الصورة الومضة هي صورة مركبة ومركّزة ومختزلة"[3] تعد السمّات السريعة التي أسندها الناقد لهذا الفن بمثابة تكوين داخلي له، فهو كما يتصوّره عبارة عن كوكبة صغيرة جدّا أو كبسولة من اللحظات الخاطفة تُختزل في قصيصة واحدة، وكأنّها شرارة من الشهاب الخاطف الذي لا يُمسَك باليد لسرعته وعجلته، وعليه عدّ الناقد تلك القصص عبارة عن ومضات تشعّ باللمعان وتبعث على الإدهاش لحظة تلقيها من طرف القرّاء، وفعلا الذي يتصفّح المدونات القصصية القصيرة جدّا يجدها مقتطفات صغيرة جدّا، تتلقّفها العين لحظة واحدة قبل الفكر، ولذلك عدّ الناقد هذا التمثل الوامض بمثابة صورة بصرية بلاغية وجمالية لذلك الفنّ.

أمّا المفارقة والإدهاش فكلاهما صورتان تحملان حمولة بلاغية وأسلوبية أشار إليهما العديد من النقّاد، لما لهما من وقع على أفق التلقي لدى القارئ، يقول (جميل حمداوي): " ترتكز المفارقة على الجمع بين المتناقضات

[1]- جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد (المقاربة الميكروسردية)، ص296-297.

[2]- ينظر، المرجع نفسه: ص298- 301.

[3]- المرجع نفسه: ص298.

والمتضادات تآلفا واختلافا، كما تنبني على التناقض وتنافر الظواهر والأشياء، في ثنائيات متعاكسة ومفارقة في جدليتها الكينونية والواقعية والتخييلية"[1] يرى الناقد في المفارقة ظاهرة مشجّعة على انتاج الدلالات وتداعيها في النصّ من خلال علاقات التجاور والاختلاف والتضاد في النص، وهذا التوافق والتنافر بين المفردات سيؤدي إلى كسر المعنى المباشر للنص، وتحويله إلى نصّ ممتنع يصنع الدهشة والمفارقات على مستواه الظاهر، ومن ثمّة يزيد عمق النصّ وجمالياته البلاغية والفنّية على مستواه الباطن.

وفي هذا السياق يقر (يوسف حطيني) أنّ" المفارقة وهي عنصر من العناصر التي لا غنى عنها أبدا، وتعتمد على مبدأ تفريغ الذروة، وخرق المتوقع، ولكنها في الوقت ذاته ليست طرفة، وإذا كانت هذه القصّة تضحك المتلقي، فإنّها تسعى إلى تعميق إحساسه بالناس والأشياء، ولعلّ إيجاد المفارقة أن يكون أكثر جدوى في التعبير عن الموضوعات الكبيرة، كالعولمة والانتماء ومواجهة الذات"[2] فالمفارقة عند الناقد ليست مجرد متعة قرائية أو طرفة يتلذذ بها القارئ، وإنّما هي خرق للمتوقع الذي يكسر أفق الانتظار لديه، فتصبح المفارقة السبيل لتعميق معنى النص وإيقاظ مشاعر التذوق لدى القرّاء، وتحسيسه بوعي القراءة. ولاسيما تمثيل القضايا الكبرى بعيون المفارقة، وعليه عدّها الناقد عنصرا مهمّا لا يمكن التنازل عنه في تلك القصص وإلاّ صار الحكي مجرّد كلمات لا إحساس فيها ولا عبر. فالمعطيات الأساسية لتأويل القصّة القصيرة جدّا وفهمها يتطلّب المعنى اللغوي المرتبط بالمعنى البلاغي، والسياق العام الذي يرد فيه النص، والمفارقة التي تجعل من مفهوم النص مركبا وأكثر تعقيدا.

بناءً على ما سبق يمكن القول إنّ الناقد (جميل حمداوي) صنّف أركانا للقصّة القصيرة جدّا على ثلاثة حقول: " الشكلي والدلالي والبصري"، وكل حقل ضمّنه مجموعة مقاييس بمثابة معايير ضرورية لبناء هيكلة هذا الفن، والتي أطلق عليها تسميات المعيار (الطبوغرافي- السردي- القراءة والتقبّل- التركيبي- البلاغي)، وكلّها عناصر مهمّة في تكوين القصّة القصيرة جدّا، وغياب أي عنصر من تلك المعايير سيؤدي إلى عدم اكتمال هذا الفنّ ولذلك قام الناقد بإجراء دراسة على مجموعة قصص ليلاحظ مدى أهمية تلك المعايير فيها، سواء من ناحية

[1]- جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد (المقاربة الميكروسردية)، ص299.

[2]- يوسف حطيني: القصّة القصيرة جدّا بين النظرية والتطبيق، ص35.

حضورها أم ناحية غيابها، ومن القصص التي وقف عندها مثلا نجد:" قصص مصطفى لغتيري في (مظلة في قبر)- حسين زروق في (الخيل والليل)- فاطمة بوزيان في(ميريندا)- إبراهيم الحجري في (حياة)...الخ"[1].

لكن الناقد من ناحية أخرى لم يكشف لنا عن صورة الأركان بصفة دقيقة لهذا الفنّ، وإنّما أعطاها صفات تكاملية وشمولية؛ بمعنى أنّه جمع مجموعة مقاييس ووضعها تحت خانة المعيار الذي يقصد به الركن، ولكن هذا الإسناد غير واضح، فتلك المقاييس التي تحدّث عنها قد تكون تقنيات في بعض النصوص وقد تكون عبارة عن خصائص جمالية في نصوص أخرى، لذلك كان عليه التدقيق أكثر لفرز الأركان من الخصائص الجمالية والتقنيات. بالتالي تبقى محاولته جيّدة في توضيح أهمية تلك المعايير في تكوين هذا الفن، لكنها تبقى بالمقابل غير واضحة ومختلطة فيما بينها.

انطلاقا ممّا سبق يمكننا أن نخرج بنتيجة مفادها أن الأركان الأساسية لهذا الفنّ تتمثّل في:" التكثيف- المفارقة- الوحدة- القصصية- التشكيل الطبوغرافي النوعي"، فهي العناصر البارزة لهذا الفنّ والتي لا يمكن الاستغناء عنها، وباقي الأركان التي ذكرها النقّاد تبقى مجرّد معايير وشروط تختلف من قصّة إلى أخرى، والركن يبقى ثابتا في النوع الأدبي وأيّ سقوط لتلك الأركان يختل نظام هذا الفنّ وبالتالي تذهب صورته المتمثلة في القصير جدّا(الإيجاز)،كما تذهب وحدة مكوناته، وصورته القصصية، وأمّا مسألة ضرورة تحقق الدهشة والمفارقة التي تجعل منه نصّا مخالفا لباقي السرود القصيرة جدّا كالمثل والحكمة، فتبقى أقوالا صائبة لأنّ الفن الذي تغيب عنه صيغتي الإرباك والإدهاش يبقى نصّا جامدا، والتشكيل الطبوغرافي يمكن عدّه الفيصل الوحيد الذي يصنع الفارق بين شكل القصّة القصيرة جدّا وبين شكل الأجناس الأدبية الأخرى؛ نظرا لاحتوائه على هلامية التشكيلات الطباعية التي تصنع فرادته وتميّزه.

2-2. تقنيات القصّة القصيرة جدّا عند المنظّرين العرب:

تمهيد:

لكلّ جنس أدبي متطلبات تقنية وآلية تساعد في تكوينه وتثبيت أركانه ومعاييره، وبناء نظامه السردي الداخلي والخارجي، وتحديد خصوصياته الفنّية والأسلوبية داخل النص وخارجه، إلى جانب الإفرازات التي تثمرها تلك التقنيات في خلق علاقات بين مكونات النص الأدبي. وقد تعدّدت تلك الآليات واختلفت من نص إلى آخر

[1]- ينظر، جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد (المقاربة الميكروسردية)، ص253-284.

مع وجود آليات مشتركة بين الأنواع الأدبية، وهذا ما سنحاول الوصول إليه من خلال الاطلاع على مجموع التقنيات والآليات التي حدّدها النقّاد لفن القصّة القصيرة جدّا.

2-2-1. تقنيات القصّة القصيرة جدّا عند أحمد جاسم الحسين:

أشار النقّاد لتقنيات هذا الفن في العديد من مقولاتهم النقدية، وكل ناقد فسّر وظيفتها بحسب دورها السردي في النص، ومنهم نجد (أحمد جاسم الحسين) الذي اهتم بتقنيات هذا الفنّ، وعدّها عناصر ضرورية لأي نوع أدبي كونها تساهم في تشكيل هيكلته ، بالتالي عُدّت من مكونات النصّ ومستلزماته، وخصوصا التي يكون حضورها قويا في النص ولا يمكن الاستغناء عنها وإلاّ فسد معنى النص، يشير إلى هذا الكلام بقوله: " ميزة هذه التقنيات أنّها ليست وليدة شكل فقط أو مضمون، بل هي ثمرة يانعة للمضمون الذي يخلق شكله، ومن ثمّة فهي مجلّى النص في دالّه ومدلوله"[1] تمثّل التقنيات في نظر الناقد جزءا مكمّلا لبناء القصّة القصيرة جدّا، بوصفها آليات مهّمة في خلق دلالات النص وشحنها بحمولات جديدة، وعليه صار لزاما على القاص حسن اختيار تلك التقنيات التي تناسب مضمون القصّة وشكلها، فتخلق تواشجا معها وتبادلا للوظائف في النص. والتقنيات الضرورية التي حدّدها (أحمد جاسم الحسين) لهذا الفنّ تتمثّل في: (خصوصية اللغة- الانزياح- المفارقة- التناص- الترميز- الأنسنة- الحيوان- السخرية- البداية والقفلة).

يرى الناقد في (خصوصية اللغة) تنويعا في وظائفها التي تقوم بها داخل هذا الفن، ويقصد بها" أسرار اللغة من حيث الحذف والتقديم والتأخير وإمكانيات الفعل والاسم، والأسلوب الإنشائي والخبري، والروابط والانزياح اللغوي المؤدي إلى كثير من الخصب الإيحائي، والتضاد"[2]. عدّ الناقد وظيفة اللغة في النصّ من التقنيات الأساسية التي تعمل على توجيه أسلوب النص وتفعيل عناصره، فهي التي تحرّك الأحداث والشخصيات والمفردات في جوانيته.

وعليه صار اختيار القاص للغة من الآليات اللازمة لتحسين النص والتحكّم في مضمونه، وخصوصا الانزياحات الأسلوبية التي تحصل على مستواه بحيث يزيد الدلالات عمقا وجمالا، وفعلا لا يمكن تجاهل ضرورة خصوصية اللغة في أي نص كان مادامت هي الواجهة التي تعبّر عن نضجه اللغوي والبلاغي، وتنامي أفكاره.

[1]- أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا- مقاربة تحليلية، ص55.

[2] - المرجع نفسه: ص56.

أمّا (الانزياح) فهو سمة أسلوبية تعمل على تغيير مسار اللغة إلى أساليب غير عادية، فيتحوّل معها الحكي من الكلام العادي إلى البلاغي والشعري، وعنه يقول (أحمد جاسم الحسين): " الانزياح اللغوي أمر لابد منه لإثراء الدلالة، وإكسابها مزيدا من الخصب والغنى ذلك أنّه يعطي المفردات والتراكيب مداليل جديدة، ويبعث فيها الحياة بعد أن تكون قد استهلكت وفق تعبيراتها المعتادة...فهي تقنية تكثيفية لا غنى للقصّة القصيرة جدّا عنها، والانزياح الفكري والموضوعاتي، هو الخروج عن مألوف العادات والتقاليد، والمعطيات الاجتماعية والمعتقداتية، وبحضور الانزياح يحصل التوتر والصراع وحركة وديناميةفي النص"[1] يخرج النص من نمطه المألوف إلى أنماط أسلوبية جديدة انطلاقا من الانزياحات التي تتخلّل اللغة سواء كانت لغوية أو مضمونية فكرية.

وكلما كان النص مبنيا على لغة الانزياح، كثرت فيه الدلالات العميقة والمراوغات الأسلوبية، وصار نصّا أكثر حركية وإنتاجا؛ لأنّ " الانزياح هو المولد الرئيس لشاعرية اللغة، فهو يقوم بخرق القوانين المعيارية للغة النثرية والتي تعتمد على التوافق بين الوقفة التركيبية الدلالية والوقفة الصوتية بحسب معيار المعنى"[2] فالانزياح بهذا التصور يُبرّر سبب لجوء القاصين إليه بكثرة لأنّه السبيل لرفع أعمالهم من الكتابة العادية إلى الكتابة الشعرية الفنّية. فخرق قانون الكتابة لا يعني أنّها صورة سلبية لذاك الإبداع بقدر ماهي صورة إيجابية تبعث على الإبداع، والنضج في العمل الأدبي وخلق الجديد فيه.

وأمّا عنصر (المفارقة) فهو في نظر الناقد" خلاصة موازنة ومقارنة بين حالتين، يقدّمهما الكاتب من تضاد واختلاف وثنائيات لغوية، فهي تزيد من تعميق فهمنا للأمور وإيصالها بطريقة إيحائية، وهي بتعبير دي. سي. ميويك (فن قول شيء ما دون أن يُقال بشكل فعلي)"[3] يُبنى النص القصصي القصير جدّا على مجموع ثنائيات متضادة تصنع الفارق في النص، بحيث يفصح النص عن المضمرات من تحت العلني، وبالتالي تحوّل تلك المفارقات معاني النص إلى دلالات متراكمة والتي يعمل القاص على إخفائها تحت مجموع مفردات متضادة، والقارئ في هذه اللحظة عليه أن يتحسّس معنى النص من خلال فهم تلك المفارقات المبطِّنة لمغزى القصّة وهدفها.

[1] – أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا– مقاربة تحليلية، ص57–58.

[2] – ينظر، يوسف إسكندر: اتجاهات الشعرية الحديثة– الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، ط2، 2008، ص128–129.

[3] – أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا– مقاربة تحليلية، ص58–59.

يعدّ النص نسيجا من النصوص المتماهية فيما بينها، وكلّما زادت إنتاجية النص وضغطه على باقي النصوص والفنون زادت حمولاته الدلالية وجمالياته الفنّية، ولذلك يلجأ العديد من الكتّاب إلى تقنية التناص لتثمين نصوصهم وقد افتعل الأدباء هذه الآلية منذ بداية إنتاج السرود والأشعار منذ القديم.

إنّ النصّ إذن نسيج جديد من استشهادات سابقة ونصوص لاحقة، وهو مجال معرفي واسع ومفتوح من مختلف الصيّغ الظاهرة والباطنة المتعددة، ليصبح بذاك الانفتاح والتداخل في صورة وضعية إنتاجية مستمرة وبؤرة تتركّز فيها عدّة نصوص مختلفة الألوان والأشكال، وقد أشار (فيصل الأحمر) في مؤلفه "معجم السيميائيات" إلى دلالة مفهوم التناص، يقول: "إنّ كلّ نص يتشكّل كفسيفساء من الاستشهادات وكلّ نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى، النص هو أفق مفتوح تتقاطع عبره جملة من النصوص الغائبة مشكّلة فضاء من المدلولات والرّموز تمنحه إمكانات قرائية لامتناهية"[1] فالنص بهذا التصوّر المفهومي يحيل إلى أنّه شجرة نسب قابعة في المقتطفات الشعورية واللاشعورية لمختلف النصوص الإبداعية، ليصبح بهذا التداخل فضاءً خصبا لجملة حقول معرفية.

من خلال التعريفات السابقة نخلص إلى أنّ التناص صوت يستحضر مختلف الأصوات أو النصوص ويمزجها في نص واحد، وهذا العمل التفاعلي بين مختلف النصوص يزيد من خصوبة الدلالات وامتزاجها لخلق معاني أخرى جديدة ومتوالدة في النص.

وقد وقف الناقد (أحمد جاسم الحسين) عند هذه التقنية مطوّلا نظرا لأهميتها وعنها يقول: "ويجعل التناص من النص حمّالة دلالات تمور بالمعاني والأفكار، وهو بصورته الحسنة أحد أهم عوامل أدبية النص القصصي"[2] يجد الناقد في التناص عاملا مهمّا في تخصيب النص بالدلالات. واعتماده على عنصر التكثيف في تقليص تلك النصوص المتلاحقة بالنص الأصل، ولابد من حسن استعمال التناص حتى لا يفسد معاني النص ويجعله مجرّد نصوص متراكمة لا انسجام بينها ولا اتساق، فلابد أن تذوب معاني النصوص فيما بينها.

أمّا بخصوص مسألة تعدّي النص الواحد إلى نصوص أخرى، فهو يعتمد على آليات إجرائية لتهجير النصوص إلى بعضها، وقدّ قدّم (أحمد جاسم حسين) شاهدا نقديا على تلك العلاقات التفاعلية، بقوله: "للتناص أنماط وآليات وجماليات ترتبط أكثر ما ترتبط بطريقة الاستعمال والنص المعطى، وهو انفتاح ووعي، انفتاح للدلالة

[1] – فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت– لبنان، ط1، 2010، ص145–146.

[2] – أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا– مقاربة تحليلية، ص59–60.

إلى خارج النص، لذا فإنّه بصورة ما تقنية ثقافية تعوّل كثيرا على متلقيها عبر تفتيح مداركه إلى عدد من الأمور وحثّه على قراءتها مجدّدا، فهي فعالية مثلثة الفوائد على النص الحالي إغناء وخصب، والنص القديم لفت انتباه وبعث حياة، وعلى المتلقي فعلٌ معرفي وحث على القراءة، ومن ثمّة فهو معطى بنيوي يتجلّى عبر العلائق التي قد تقوم على التلاقي أو التعارض أو التكثيف أو التوسيع"[1] حافظ الناقد على مصطلح التناص الذي أتت به (جوليا كرستيفاJulia Kristeva) واتفق عليه النقاد من بعدها، ليعتبره بذلك (أحمد جاسم الحسين) تقنية مهمّة لانفتاح نص القصّة القصيرة جدّا على باقي النصوص الإبداعية، بناءً على مجموع آليات إجرائية تتحقّق من وراء هذا التداخل، والذي يتم بفعل ربط دلالة النص بمداليل جديدة تكون من خارج النص، والتناص بتلك التلاقحات يفرز نصّا مركّزا ذا أبعاد ثقافية وفكرية ومعرفية مختلفة.

ليجد الناقد في تقنية التناص ثلاث فوائد تزيد من تركيز النص وتكثيفه؛ بحيث يُحدِثُ في النص عملية إغناءٍ وتخصيبٍ وعودة للنص القديم، فتتجاوز تلك التفاعلات والتعالقات بين النص السابق والنص اللاحق إلى تفاعل آخر في فضاء التلقي يحصل بين القارئ والنص؛ وهذا الأخير يفتح للمتلقي مجالات أوسع للتعرّف على الثقافات الغابرة والحاضرة، فتزيد من معارفه وتفتح أمامه نوافذ أوسع للتعرف على العالم، والتناص –في نظر الناقد– هو مدلول لساني يقوم على مجموع العلاقات البنيوية للنص؛ الذي تتراكم بنيته العميقة مع عدّة بنى نصّية أخرى مختلفة الأنساق والتراكيب.

أمّا تقنية (الترميز) فهو من الآليات الضرورية في القصّة القصيرة جدّا، والمساعدة على التكثيف، فكلّما اختصر القاص في جمله واعتصرها في مجموعة رموز كان نصّه أكثر تركيزا وكثافة، ولهذا يستعين به كتّاب هذا النوع القصصي تفاديا للحشو والاستطراد مثل توظيف الحيوان تعبيرا لبعض صفات الإنسان دون اللجوء إلى الإطالة في الحكي ووصف الشخصية القصصية بصفات حيوانية. في هذا المقام يقول (كارل يونغCarl Young):" الرمز أحسن طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل فكري آخر، من الحق أن مضمونه المنطقي أو العقلاني يستطاع إدراكه وفهمه، لكن مضمونه اللامنطقي لا يمكن تفسيره تماما، وإنّما يتلاقطه الحدس"[2] فالرمز بناءً على هذا الطرح يعدّ تقنية بديلة للتعبير عن الأفكار التي لا يمكن التعبير عنها بالكتابة، فيعوّضها الأدباء بترميزات معينة

[1]– أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا– مقاربة تحليلية، ص60.

[2]– محمد يوب: مضمرات القصّة القصيرة جدّا، مكناس– المغرب، مكتبة ووراقة البوغاز، 2011، ص72.

تفي بالغرض، لذا عليهم اختيار الرموز بحذر حتى لا يحدث إبهام في النص، ويكون مناسبا لسياق الحدث، مع اختيار حمولات ثقافية وتاريخية ومعرفية معينة تليق بحجم القصّة ونوع موضوعها، فلا يختار الرموز غير المهمّة، ويوظّف الرموز العميقة المبهمة، لأنّ النص الأدبي على العموم يحمل مستويات ظاهرة ومستويات باطنة، وهذا الفن يقترب في جوهره إلى المستوى الثاني، بحكم تركيزه الشديد.

ومن أمثلة هذا الترميز "الأنسنة"؛ وقد اعتبره (أحمد جاسم الحسين) "خصيصة لغوية رمزية...وهي تعني إعطاء الأشياء الجامدة والحيوانات صفات إنسانية"[1]. تعدّ الأنسنة مُعطى أسلوبيا بلاغيا في النصّ؛ بحيث يساهم في تحريك الجمادات في النصّ وإحداث حوار بينها وبين الأحياء حتى يكون النصّ أكثر تفاعلا وحركة، ومن ثمّة يعيش القارئ لحظة قصصية حيّة حتى وإن امتلأ النص بالجماد، فالأنسنة تقتل ذاك الثبات في النص وتحوّله إلى جوّ من الحياة. لذلك يوظّف القاص الترميز بالحيوانات أحيانا للسخرية وإمّا لتوصيل رسالة تعليمية ما، والسخرية عدّها (أحمد جاسم الحسين) تقنية مهمّة في بناء القصّة القصيرة جدّا، لأنها تساهم بطريقة أو بأخرى في تعرية الواقع، ونقد المجتمع وإنتاج عبرة من النص يعتبر منها القارئ ويستفيد من مغزاها.

ختم (أحمد جاسم الحسين) تقنيات القصّة القصيرة جدّا بـ(البداية والقفلة) وعنهما يقول:" البداية افتتاح للنص، واللبنة الأولى في المعمار، ولابد أن تكون هذه اللبنة جاذبة للمتلقي، ويمكن لهذه البداية أن تكتسب مداليل جديدة مقارنة مع الخاتمة، فالمطلوب منهما معا أن يفتحا كثيرا من الأبواب المغلقة، فهما يتصفان بشيء من السحر والجاذبية، حيث تساهم القفلة مساهمة أكيدة في تحقيق الإدهاش الناتج عن إتمام المفارقة أو المفاجأة"[2] أعطى الناقد لبداية القصّة ونهايتها دورا مميّزا تجلّى في تأثيرهما الملفت على المتلقي؛ وذلك من خلال الدهشة والمفاجأة التي تصنعها القفلة فتكسر أفق التوقع عنده، ومن ثمّة يحس بمفارقات النص الجمالية والفنّية من وراءها، وهذا ما يجعله نصّا مقبولا ومتميّزا، وكلّما أحسن الكاتب الاستهلال في نصّه وقدّم بداية مشوّقة جذب إليها القارئ، ودفعه لمواصلة القراءة حتى النهاية، كما أن الخاتمة تتبع البداية في الوظيفة السحرية، ويربطهما خيط تخييلي على طول مساحة القصّة، وإذا انقطع الخيط بين البداية والنهاية فقدت القصّة وحدتها وسقطت أركانها البنيوية التي تربط الجزء

[1]- أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا- مقاربة تحليلية، ص62.

[2]- المرجع نفسه: ص60.

مع الكلّ؛ بمعنى أنّ التماسك الداخلي للنص ينكسر فتفقد الوحدات القصصية والعناصر السردية الخاصة ببنية القصّة روحها ومغزاها. وعليه تبقى البداية والقفلة ضروريتين لنضج النص واكتمال دلالاته.

حدّد (أحمد جاسم الحسين) تقنيات القصّة القصيرة جدّا ووقف عندها لتبيان وظائفها السردية في النص وأكّد على أهميتها في تفعيل أركان القصّة ومعطياتها النصّية، وفعلا يمكن عدّها عناصر ضرورية لاكتمال مسار الحكي. ومن ثمّة لا يمكن للكاتب أن يبني نصّه بعيدا عن تلك التقنيات التي وضعها الناقد، ولكن من جهة أخرى يمكن اعتبار بعضا منها مجرّد عناصر سردية وخصائص فنّية للنص مثل: السخرية، الترميز، الانزياح، خصوصية اللغة، كلّ نص يوظّفها بطريقة مغايرة عن النص الآخر.

تبقى السخرية مثلا خاصية فنّية يلجأ إليها بعض الكتّاب لفضح الوقائع وتعرية الحقائق للتنبيه أو النقد، وقد قال فيها الكاتب العربي الساخر (أميل حبيبي): " لجوئي إلى السخرية يعود إلى أنني أرى فيها تعبيرا عن مأساة هي أكبر من يتحملها ضمير البشرية"[1]، وجد الناقد في السخرية الملاذ الذي يحتضن آلام الإنسان المثقلة بالهموم، فيلجأ إلى تلك الصور الساخرة حتّى ينفّس عن الطاقات السلبية بداخله ويحرّك بداخله الضمير الإنساني، وهذا ما يزيد النصّ قيمة تعليمية ووعظية إلى جانب قيّمه الإبداعية.

وليس كلّ النصوص توظّف تلك العناصر لأنّ طبيعتها هي التي تستدعي الخصائص المطلوبة أو التقنيات اللاّزمة، وعليه نجد (أحمد جاسم الحسين) قد وقع في قضية الخلط بين العناصر الآلية لهذا الفنّ وبين الخصوصيات الجمالية والمعطيات السردية، فهو لم يحدّد التقنيات بوضوح بل قام بشرحها دون الفصل فيها، لذلك وجب عليه وعلى النقاد قبل التأسيس لهذا المولود الجديد التفريق بين مكوناته الأساسية، والتكميلية والثانوية حتى يسهل فهمه والتنظير له بدقة.

2-2-3. تقنيات القصّة القصيرة جدّا عند جاسم خلف إلياس:

اهتم (جاسم خلف إلياس) بالتقنيات وعدّها عناصر مكمّلة لأركان القصّة القصيرة جدّا، ولا يمكن التخلي عنها كونها" تسهم إسهاما منقطع النظير في تشكيل خصائص النص ومنحه المزيد من العمق، والجدّة، والابتكار

[1]- فلاح العيساوي: نظرات نقدية في سرديات القاص فلاح العيساوي- مجموعة من نقاد العراق والعرب، دار السكرية، القاهرة- مصر، ط1، 2019، ص74.

والإدهاش"[1] فالدور الكبير للتقنيات في نظر الناقد تزيد في إنتاج معاني النص وتجديدها، وكذا تعميق معناها أكثر. والتقنيات التي وضعها الناقد باجتهاد لهذا الفن تمثّلت في: (المفارقة، التناص، الاستهلال والخاتمة). وهذه العناصر الثلاثة تسهم في تعميق دلالات النص وانفتاحه على نصوص أخرى. وكلّ عنصر له وظيفة معينة في بناء النص القصصي.

وعن المفارقة يقول الناقد:" يتكئ بناء القصّة القصيرة جدّا على منظومة من المفارقات المتشكلة من خلال السخرية والدعابية فنجد أنفسنا في عالم يمتلئ بها، ويقودنا إلى مستويات لتعددية القراءة أو الإيحاءات، لأنّ المفارقة لعبة عقلية ذكية، تقوم على الإحباط، والضحك والغموض، واعتماد التخييل في تجاوز الواقع"[2] تعد المفارقة من التقنيات المهمّة التي وقف عندها العديد من النقّاد والكتّاب نظرا لأهميتها في خلق التوتّر داخل النص وإغفال القارئ عن الحقائق المضمرة في متن النص، بحيث ينصدم أمام إحباطات النص من النقد والسخرية، ولكن في المقابل سيحصل على المتعة القرائية ويمسك بهدف النص بعد قراءة فاحصة، فهي بالرغم من إفرازاتها لقيم سلبية تكشف وتصرّح، تبقى "معطى لغوي تتحكّم فيها التضادات الثنائية وتكمن جماليتها في أنّها تورّط المتلقي في (اكتشاف قول وتقصد غيره)، أو(تمدح لكي تذم وتذم لكي تمدح)، أو(سخرية وهزء)...فهي تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم"[3]

يبدو أنّ المفارقة تحمل مستويين للمعنى، أحدهما ظاهر والآخر خفي، والثاني هو الذي يصنع لعبة المفارقة؛ فكلّما تعقّدت ذروة النص لكثرة الثنائيات والتضادات زادت المفارقات أكثر، وزاد غموض النص وانفلاته من المعاني المباشرة؛ وحيث تركن حقيقة النص وراء المضمرات التي تقبع خلف الثنائيات، على القارئ أن يحسن فهم تلك التقابلات التي تحصل نتيجة التعارضات والتناقضات الموزّعة على مستوى الملفوظات، حتى يصل إلى جوهر النص.

وهذه التقنية القصصية يعتمدها القاص بقوّة في كتابة هذا النوع من الفن، فبدلا من إطالة الحكي يعمل على اختيار كلمات متناقضة تبدو في ظاهرها متنافرة، ولكن المعنى الخفي لها يكتمل من ذاك التعارض والتنافر

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

[2]- المرجع نفسه: ص154.

[3]- المرجع نفسه: ص154-155.

والتضاد. من هنا نقول لا يمكن إسقاط تلك التقنية؛ لأنّها بارزة في صناعة هذا الفن بوصفها صورة قصصية مثمرة في النص القصصي القصير جدّا، بحيث تصنع التشويق والإثارة وتبعث على الإدهاش، فتكسر أفق التوقع لدى القرّاء، وقد أكّد (توماس مان غوتهthomas mann Goeteh) على أهميتها بقوله:" إنّ المفارقة هي ذرة الملح التي وحدها تجعل الطعام مقبول المذاق"[1] وجد الناقد في المفارقة تشابها بين نوع الطعام ونوع النص، فإذا فقد الطعامُ الملحَ ذهب طعمه وذوقه وطبيعته، وبالمثل النص القصصي القصير جدّا إذا فقد المفارقة ساء ذوق النص وتراجعت نكهته القرائية، وصار مجرّد كلمات متراصة تحكي عن حدث ما بدون فائدة أو متعة قرائية.

أمّا تقنية التناص فهي الأخرى معطى مهم في الدراسات النقدية الحديثة، يستحضره الكتّاب في أعمالهم لدعم نصوصهم والتنويع في معانيها وتوالدها باستمرار، ويؤكّد (جاسم خلف إلياس) على أهمية هذه الآلية في تخصيب النص أكثر انطلاقا من كثرة التعالقات الداخلية بين النصوص في نص واحد، يقول في هذا الصدد: " التناص تقنية تشترك فيها الأنواع الأدبية، يستخدمها القاص لأنها تتيح له حرية في الحركة أو القول لا يتاحان له خارج التناص فضلا عن البعد العلاماتي الذي ينحرف بالنص إلى وظيفة جمالية، وما يمنحه للنص من غنى وخصب وانفتاح"[2] يُرجع الناقد خصوبة النصّ وغنى معانيه إلى تقنية التناص التي تفتح آفاقا واسعة أمام القاص لتوسيع بنية نصّه داخليا، وتكثيفها من حيث المعارف والثقافات التي يوظّفها في نصّه؛ وذلك باعتماد علاقات الاجترار، أو الحوار، أو الامتصاص مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

أمّا التقنيات الأخرى التي اهتم بها الناقد (جاسم خلف إلياس) فهي الاستهلال والخاتمة، فقد اعتبرهما مكونات أساسية لبناء النص، فالاستهلال عبارة عن " استراتيجية في فهم آليات تكوّن النص وانفتاحه، ويشكّل دورا توجيهيا يقود الدلالة من الكثافة والغموض إلى حقول توسع المعنى وتضيئه"[3]، إنّ النص الذي تكون بدايته واضحة ودليلا لفهم القصّة، لا يجد القارئ صعوبة في مواصلة القراءة، وخصوصا إذا كان استهلالا مشوّقا ويفتح الشهية للولوج إلى جوانية النص.

---

[1]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص155، نقلا عن دي سي ميويك، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، دار المأمون للترجمة والنشر، ط2، 1988، ص16.

[2]- المرجع نفسه: ص166.

[3] - المرجع نفسه: ص179.

وعليه يبقى للقاص حرية اختيار الكلمات المؤثرة في بداية نصّه، بحيث" يغوي القارئ ويجره إلى سيرورة قرائية، تشركه في تحريك النص، وملء فراغاته لقول ما هو مسكوت عنه"[1] فالتوظيف البارع لآلية الاستهلال من طرف الكتّاب يمنح للنص مكانة مهمّة في الساحة النقدية وخصوصا إذا كان متبوعا بخاتمة مدهشة تحمل الكثير من المفاجآت، وبوصفها أيضا " لحظة تنوير تستأثر باللحظة الحاسمة التي ينفك فيها الصراع بين البنية الشكلية من جانب وبنية الموضوع التي تنعكس خواص السياق الاجتماعي فيه"[2]. تحمل القفلة إذن صفات جمالية (بلاغية وأسلوبية) تساهم في تمييز لحظة نهاية القصّة، وحسن التخلص كما قيل عنه قديما في الشعر، وفيها قال (عبد العزيز الجرجاني):" أنّ حسن التخلص هو الخروج والانتقال ممّا ابتدئ به الكلام إلى الغرض المقصود برابطة تجعل المعاني آخذة بعضها برقاب بعض، بحيث لا يشعر السامع بالانتقال من نسيب إلى مدح، أو غيره لشدة الالتئام والانسجام"[3]، وفعلا نعتبر حسن الخروج من النص نمطا أسلوبيا يمنح النص قيما جمالية وثقافية تتلخّص في لحظات التوتّر الذي تحدثه المفارقات، والعبر المستخلصة من الحكي. وأحيانا لا يضع القاص عبرة أو مغزى للنص في خاتمته وإنّما يترك نصّه مفتوحا بعلامات استفهام يدعها للقارئ يؤوّل ويجيب عنها.

كما أنّ الاستهلال والخاتمة لابد أن يكون بينهما امتداد على طول النص؛ بحيث تربطهما علاقات تصنع نسيج النص وتمنع عنه الوقوع في فجوات وانكسارات اللاّوحدة، فتنقطع أوصاله بمجرّد انقطاع الخيط السردي والتخييلي بين البداية والقفلة.

2-2-3. تقنيات القصّة القصيرة جدّا عند حسين المناصرة:

إذا انتقلنا إلى الناقد (حسين المناصرة) نجده لم يميّز الأركان من التقنيات ومن الخصائص الجمالية، وقد أطلق عليها على العموم تسمية العناصر أو المقومات، يقول في هذه النقطة: "أهم عناصر الحقل الجمالي للقصّة القصيرة جدّا أو شجيراته أو إشكالياته (سواء كانت أركانا أم تقنيات أم خصائص)، تتلخّص في: القصصية أو الحكائية أو السردية، التكثيف أو الإيجاز، المفارقة، الرمزية، الأسلوب، الوحدة، الجرأة، الأنسنة، حركية العنوان إلى الخاتمة

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص179.

[2] – المرجع نفسه: ص179.

[3] – ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، دمشق– سوريا، ص25–26. نقلا عن عبد العزيز الجرجاني: جواهر البلاغة، ص420.

البنية"[1]، هذه العناصر التي فصّل فيها الناقد وتحدّث عن وظائفها السردية في النص عدّها معايير ضرورية لهذا الفن لكنه بالمقابل لم يستحضر مصطلح آليات أو تقنية، إلاّ في حديثه عن التكثيف حين قال:" ويكون هذا التكثيف بصفته تقنية حداثية في اللغة، والحدث، والوصف، والشخصيات والصورة... فتغدو القصّة ومضة، لكنها ليست نكتة، أو مثلا أو حكمة"[2].

عدّ الناقد التكثيف من تقنيات هذا الفنّ والذي يتحقّق عن طريق عناصر أخرى من اللغة والحدث والوصف والشخوص والصورة، وبتلاحم تلك المكونات يكتمل النص المركّز والمكثّف فيصير نصّ الومضة، وذلك استنادا إلى التكثيف الذي هو وسيلة" لإذابة العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة، وجعلها في بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف"[3]؛ انطلاقا من هذا التوصيف لآلية التكثيف، نجده العامل الداخلي المهم في النص والذي يعمل على امتصاص العناصر الزائدة في الحكي وتحويلها إلى وحدات قصصية مركّزة لا إطالة فيها ولا حشو وهو ما يعرف عند النقّاد بالقص الوامض. والتكثيف الذي يرى فيه بعض النقّاد ركنا أساسيا لهذا الفنّ عدّه (حسين المناصرة) أحد تقنياته المساهمة بشكل كبير في تصغير عناصر القص والإيجاز فيها.

بناءً على ما سبق يمكن القول: يعدّ التكثيف من المقومات أو الأركان الضرورية التي تمّ إسقاطها من مقومات القصّة القصيرة جدّا، ولم يتمّ تصنيفها في مصاف حقل الأركان بل تمّ تصنيفها مع الآليات الإجرائية لتكوين هذا الفن، وهذا فيه إجحاف من طرف الناقد في الحكم عليه، لأن الركن بالضرورة من مكونات البنية السردية للقصّة، وأمّا التقنية فحضورها مرتبط بطبيعة النص وموضوعه وإذا أراد القاص أن يستغني عن تقنية ما أو يبدلها بتقنية أخرى فهذا لا يؤثر على مسار الحكي ولا يغير من موضوع القصّة، بعكس الركن الذي إذا غاب عن القصّة ذهبت صورتها واختّل نظامها السّردي، بالتالي كان لزاما على الناقد أن يحسن استغلال المصطلحات في تحديد مكونات القصّة القصيرة جدّا وتوضيح أركانها بدقة دون خلطها بالتقنيات أو الخصائص، وهذا الخلط بالضرورة سيؤدي إلى ضبابية في تمييز مفاصل هذا الفن، وسيعمل على تضييق الخناق عليه أكثر بحيث يُرفض في المنظومة النقدية بحجّة غياب تنظير دقيق له وعجز عن تحديد عناصره بدقة.

[1] – حسين المناصرة: القصّة القصيرة جدّا رؤى وجماليات، ص92-93.

[2] – المرجع نفسه: ص97.

[3] – أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا- مقاربة تحليلية، ص52.

2-2-4. تقنيات القصّة القصيرة جدّا عند ذكريات محمود حرب:

لم يفرّق (حسين المناصرة) بين الأركان والتقنيات، لكن (ذكريات حرب) خالفت رؤيته النقدية وقدّمت تفسيرا مغايرا لأعماله؛ حيث نجدها توقفت عند العناصر الآلية التي اتفق عليها أغلب النقاد، المتمثلة في: (التناص والترميز والأنسنة والانزياح)، وقد حاولت تقييم دورها في القصّة القصيرة جدّا من خلال ممارسات تطبيقية على بعض النصوص القصصية.

فعن (التناص) تقول إنّ القاص يلجأ إليه" لإغناء إبداعاتهم الأدبية من جهة، ولإحالة المتلقي لقراءة ما وراء النص، وتمكينه من تأويله...ويستخدم في العنوان والمتن"[1] ترى الناقدة في هذه التقنية عنصرا مهمّا لدى الكتّاب لما له من دور في تخصيب النص القصصي وإكسابه المزيد من الدلالات والموضوعات الخفيّة، والتي تجذب القارئ للبحث من تحت العلني في النص، أو قراءة ما وراء النص الظاهر للوصول إلى النصوص المضمرة المتداخلة. وبالتالي أضحى للتناص دلالتين: جمالية تمنح للنص عمقا وخصوبة وقيمة فنّية في تشكيلته الطبوغرافية، ودلالة ثقافية كونها فجّرت النص من الداخل بتلاحم عدّة نصوص في جوانية نص آخر. وفعلا تعدّ هذه التقنية فاعلة ومفعّلة للمكونات الداخلية للنص لأنّها تزيد من تنوّع الفضاء النصّي على مستوى الموضوعات واللغة وتعدد الأصوات وأيضا تزيده جمالية ونضجا بفضل تلك التعالقات والتداخلات الفنّية في النص الواحد.

أمّا بخصوص (الترميز) فترى الناقدة أنّه تقنية ليست ضرورية في كلّ النصوص القصصية، فقد تحضر أحيانا في نصوص معينة، وقد تغيب في نصوص أخرى؛ لأنّ القاص يستحضرها " لتغطية الإفرازات السياسية والاجتماعية، والاقتصادية. إضافة إلى تصوير أبعاد نفسية خاصة في واقع تجربته الشعورية، أو إثراء القصّة القصيرة جدّا جماليا بالدلالات والمعاني الرمزية، وتتنوع الرموز في هذا الفن مثل: الطبيعة، والفنّية، والفانتازية، والمكانية واللغوية، والتاريخية، والأسطورية، والصوفية"[2]، تستحضر القصّة مختلف الرموز في متنها في حالة ما إذا كان القاص يريد تعرية واقع مستور على مختلفة الأصعدة الحياتية، إلى جانب التعبير عن شعور نفسي دفين أراد الكاتب إخراجه إلى العلن من خلال علامات رمزية، وهذا ما حاولت الناقدة تأكيده من خلال قولها الذي اعترفت فيه بأنّ هذه التقنية ليست لازمة في النص القصصي القصير جدّا، وإنّما تكون حاضرة بحسب موضوعات النص.

---

[1]- ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا بالأردن، ص144-145.

[2]- ينظر، المرجع نفسه: ص159.

أمّا عنصر (الأنسنة) فنظرت إليه الناقدة نظرة فوقية ولم تفصّل فيه، فقد استحضرت نماذج قصصية، عالجت فيها تلك الآلية وانتهت إلى أنّ" التعامل معها يجب أن يكون مشوبا بالحذر، حتى لا تصبح الرؤية وسيلة علمية مباشرة يلقنها القاص للمتلقي، فقد يستطيع القاص أن يؤنس حيوانا أو شيئا ما، لكن برؤية تشكّل دلالة مكثّفة في تعاطي الإنسان معها"[1]. تعدّ هذه الآلية من التقنيات المهمّة التي يلجا إليها القاص بكثرة وذلك لتغيير مسار الحكي، وخلق فضاءات مختلفة في النص الواحد؛ بحيث يصبح فضاء خصبا يحتوي عالم الانسان والحيوان والجماد مع تبادل الوظائف فيما بينها، فقد تصبح وظيفة الحيوان إنسانا أو كرسيا في القصّة، وقد تتحوّل الوظيفة السردية للإنسان إلى حيوان أو جماد في النص، بحسب تقلبات السرد ورغبة القاص في تصوير موضوعات معينة بمختلف الأوجه والرموز، وعليه تبقى هذه التقنية من حاجات ومطالب الراوي وكيف يسيّر النص في تبادل الأدوار بين الشخصيات وطرق التعامل معها.

كما تحبّذ الناقدة أن يكون وضعه واختياره في القصّة بليونة وليس تلقينا مباشرا للقارئ، ليحقّق استجابة من وراء هذا التشخيص وإلاّ ذهبت جمالية النص وفنّيته، وصار مجرّد كلام مأثور تعليمي يبعث على النصح والإرشاد.

أمّا (الانزياح) فعدّته الناقدة عنصرا ضروريا لمكونات القصّة القصيرة جدّا ولا يمكن التخلّي عنه لأنّه كما يقول (عبد القاهر الجرجاني): " هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولاتزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك أن قُدّم فيه شيٌ وحُوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[2]. يرى الجرجاني في الانزياح محاسن كثيرة تعمل على خلق نص جمالي موشّح بمختلف التعابير البلاغية التي اصطنعها بمساراته الملتوية الفنّية، وعليه صار هذا العنصر الأسلوبي من متطلبات الفن القصصي، مثلما هو مطلوب في النص الشعري. والذي يُخرِج النص من التعابير الجامدة والعادية إلى التعابير البلاغية المفعمة بالمجازات والصور البيانية، خصوصا وأنّ القص اليوم أخذ مسارات تحوّل جديدة على مستوى اللغة والأسلوب؛ وذلك بكسر النموذج السردي المألوف وتعويضه بالأساليب

[1]- ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا بالأردن، ص163.

[2]- المرجع نفسه: ص167، نقلا عن الجرجاني أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، الطبعة الإلكترونية، موقع الوراق (د.ت)، ص31.

العجائبية والغرائبية من جهة، والرمزية من جهة أخرى، وتلك من صنعة اللغة الفنّية. ولطالما اهتم الأدباء منذ القديم بصنعة الأسلوب لما له من أثر في تعميق معاني النصّ، وإضفاء لوحة فنّية على تعابيره، إلى جانب جذبه للقارئ الذي يحبّذ كثيرا القراءات المثقلة بالبيان والصور والبديع وحسن التعابير.

بناءً على ما سبق من أقوال الناقدة نجد أنّها أحسنت القول حين اعترفت بأهمية التقنيات التي اختارتها من أفواه النقّاد الذين سبقوها في التنظير، فأعطت للانزياح والتناص دورا مهمّا في تغيير مسار الحكي من العادي والبسيط إلى المعقّد والمركّب وغير المألوف، وهي ثيمات سردية بارزة في النصوص القصصية والروائية أيضا، الحديثة منها والمعاصرة، أمّا قولها عن الأنسنة والترميز أنّهما عنصران ثانويان لا يلجأ إليهما القاص إلاّ نادرا فهذا الحكم غير دقيق، فالقصّة القصيرة جدّا بما أنّها تبنى على ركن التكثيف والقصر الشديد، فهذا بالضرورة يتطلّب استعمال الترميز بكثافة حتى يتسنّى للقاص تصغير نصّه قدر الإمكان، كما يقوم باستبدال الأدوار بين الإنسان والحيوان والجماد عن طريق الترميز فلا يحتاج للإكثار من الصفات ليفرّق بين تلك الموصوفات.

وحين يسمّي شخصيته مثلا باسم الأسد فصورة الأنسنة تختزل من ورائها العديد من الصفات التي أراد القاص أن يسقطها على شخصيته الورقية من الشجاعة والجرأة وغيرها من الصفات. فيسقط تلك الصفات المتعدّدة ويحتفظ فقط بمصطلح الأسد الذي يحيل إلى تلك الصفات المحذوفة.

وعليه يمكن القول إن الترميز والأنسنة لهما حضور قوي في هذا النوع الأدبي، ولولاهما لما استطاع القاص تجنّب الحشو والاستطالة في القص. بالتالي كان على الناقدة التفصيل في الدور الوظيفي الذي تقدّمه تلك التقنيات للنص القصصي القصير جدّا، وليس بالحكم عليهما قسرا بنظرة فوقية، وكأنّهما عناصر زائدة. إضافة إلى أنّها اتبعت مسار المقولات النقدية التي وضعها النقّاد حول التقنيات، ولم يكن لها موقف جديد ومغاير عمّا وضعوه، كما لم تفصّل بين تلك العناصر وتمنح لكل واحد منه قيمته السردية. ولم تنظر بدقة في التقنيات اللازم توفّرها في هذا المولود الأدبي الجديد، ليصبح كلامها نصوصا مكرورة للمقولات السابقة، ولم تضف لتنظير هذا الفن أي تقنية جديدة.

2-2-5. تقنيات القصّة القصيرة جدّا عند جميل حمداوي:

تحدّث (جميل حمداوي) أيضا في كتابه (القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد) عن تقنيات هذا الفن، وقد صنّفها مثل الأركان في معايير وهي كما يلي:(المعيار المناصي- المعيار التفاعلي- المعيار البلاغي- معيار التخطيب- المعيار الدلالي).

يضم (المعيار المناصي) مقاييس معيّنة تتمثّل في:(العنونة، الانفتاح التجنيسي)، فالعناوين كما هي معروفة" عناوين رمزية وموحية ومفارقة لا تعير مباشرة عن نصوصها ومتونها، فهناك علاقات انزياحية غامضة مختلة بسبب خلخلة أفق انتظار القارئ"[1] يعتبر الناقد العناوين مجرّد مقدمات يفتتح بها القاص نصوصه، ولا تعبّر بالضرورة عن مجريات الأحداث بداخلها، وعليه يجد فيها مقدّمة تشوّش أفق انتظار القارئ؛ إذ أنّه حين يقرأ العنوان ونصّ القصّة يدخل في صدمة من الغرابة والدهشة بالفجوة الكبيرة بين العنوان والمتن، وهذا من عيوب الإبداع عند الكاتب لأنّه يفسد عمل صاحبه، بالتالي هو يرى ضرورة وجود علاقة طبيعية بين العنوان والمتن، والابتعاد عن توظيف عناوين غامضة لا تخدم النص ولا تمت بصلة بمغزى النص، وهذا كلام معقول لأنّ العنوان الذي يتصف بصفات الضبابية والنفور من المتن لا يصلح أن يكون نصّا موازيا أو مصاحبا للنص القصصي القصير جدّا، لأنّ العنوان في حقيقته هو النّص المختزل للنص الكبير، شكلا ومضمونا، وهو البنية المركّبة والعميقة التي تسِمُ النصّ وتعيّنه وتثبته وتُعلن عن مشروعيته القرائية، وعليه لا مجال للقاص بأن يستغل نصّه للترويج بعناوين تجارية لامعة تجذب القرّاء لنصّه، ولكن فحواها الإبستيمولوجي والسردي لا يخدم النص.

ولتوضيح ماهية العنوان نجد تعريفا عنه عند (جون كوهنJean Cohen)، يقول فيه:" النص إذا كان بأفكاره المبعثرة مُسنَدًا فإنّ العنوان، مسند إليه، فهو الموضوع العام، بينما الخطاب النصّي يشكّل أجزاء العنوان، الذي هو بمثابة فكرة عامة أو محورية، أو بمثابة نص كلّي"[2]، وجد الناقد في العنوان تركيبة كليّة تمثّل البنية العامة للنص، وهذه السلطة التي يمتلكها العنوان دليل على أهميته في التلميح لمضمون النص والتعريف به.

---

[1] -جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد، ص307.

[2]- فاطمة بخيت وآخرون: رسالة من المنفى (لمحمود درويش)، و(نامة) لأحمد شاملو (دراسة نقدية)، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ع33، 2014، ص5.

يبقى العنوان العتبة الحاسمة التي يجب على كاتب القصّة القصيرة جدّا أن يختاره بحذر نظرا لما يتميّز به هذا النوع الأدبي الجديد من غموض وترميز، فلابد أن يكون مؤشرا لفهم النص واستمالة المتلقي للقراءة. ولا يكون شفرة لا تخدم النص ولا وظيفة العنوان في حدّ ذاته، فيجب أن" تبوح علاقة العنوان بالنص عن وظيفتين، أنطولوجية وإحالية، وتبعا للوظيفة الأولى فإنّ العنوان يهب النص هوّيته أو مكانه في الوجود، يخرجه من العماء إلى فضاء التمييز والاختلاف، وإذ بالاسم يحوز الكائن هويته واختلافه، وهذا ما يحقّقه العنوان بامتياز، وهكذا يكون العنوان تعيينا للنص في الكينونة، به يُعرف"[1]، أغلب النقّاد قدّموا قيمة عليا للعنوان وصنّفوه في مصاف الأهمية التي يحظى بها النص، ولا يمكن الاستغناء عن العناوين إلاّ إذا أراد القاص إضماره تحت علامات الترقيم، أو علامات بصرية أخرى، ولكل عنوان استراتيجية معينه في الطول أو الحجم والكثافة والدلالة يعبُر من خلالها القارئ إلى متون النصوص الإبداعية.

انطلاقا مما سبق يمكن القول إنّ العناوين مهمّة لبناء النص القصصي القصير جدّا وتسهيل مهمّة الولوج إليه، وهذه العتبة نعتبرها بمثابة مكوّن رئيسي في النص القصصي، ولا يمكن عدّها تقنية كما نظّر لها (جميل حمداوي)، لأن العنوان مقوّم ثابت في أغلب النصوص ومادة سردية مندمجة مع الإطار البنيوي للنصّ وليست مجرّد آلية يتوسّل بها الكاتب متون نصوصه متى يشاء.

وأمّا قوله عن (الانفتاح الأجناسي) فهو الصورة المماثلة للتناص، ويمكن عدّه تقنية مهمّة لكل الأجناس الأدبية، وأهم انفتاح –في نظر جميل حمداوي– لهذا الفنّ هو انسياقه وراء الشاعرية، فلهذا المولود الجديد "استيعاب لفن الشعر وتوظيف الشاعرية السردية، أو ما يسمّى عند (جون إيف تاديه "Jean –Yves Tadié") بالمحكي الشاعري، ويعني أنّ الكبسولة القصصية تنساق وراء الشاعرية بواسطة استخدام القالب الشعري، واللغة الموحية والصور الشعرية الانزياحية"[2] وجد الناقد بين القصّة القصيرة جدّا والشعر انجذابا كبيرا كونهما يلتقيان في الصور الشاعرية نفسها التي تعمل على بعث شرارة اللغة الشعرية والمحكيات الشاعرية، ولا سيما الكلمات المشحونة بالعواطف الجيّاشة والصور البيانية والبلاغية، وعليه صار الشعر في نظر الناقد أكثر الأجناس التي تنفتح عليها القصّة القصيرة جدّا وتمتص صورا من الشعرية التي تُرسم بها ملامح الأشعار.

[1] – أحمد عفيفي وسها السطوحي: تجديد الخطاب النقدي في ضوء علم النص، دار كنوز المعرفة، عمّان، ط1، 2019، ص306.

[2] – جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد، ص307-308.

ورأي الناقد كان صائبا حين جمع بين القصّة القصيرة جدّا والشعر، مثلما فعل المنظرون من قبله، وهذا الجمع حصل بسبب الصفات المشتركة المتواجدة بينهما، من ناحية اللغة الشعرية والأسلوب البلاغي الفنّي، لكن من جهة أخرى لا يمكن حصر انفتاح هذا الفن الجديد على الشعر فقط؛ فأغلب المضمومات القصصية القصيرة جدّا تثبت أنّها منفتحة على الكثير من الأجناس الأدبية الأخرى وليس الشعر وحده، بوصفها بنية اختلطت مع مختلف الأنواع الأدبية؛ حكمة، أمثال، قصيدة نثر، نص روائي.

والمعايير الأخرى التي أسند إليها باقي التقنيات أطلق عليه اسم (المعيار التفاعلي) ويضم مقياس التناص ويُعدّ نفسه الانفتاح الأجناسي فقط اختلاف في الاصطلاح، ويرى في هذا المقياس أنّه مطلوب بشدّة لدى القاصين وقد تعامل هذا الفنّ مع مجموعة من المستنسخات، منها:" المستنسخ الديني، الرقمي، العلمي، الفلسفي، التاريخي السياسي، الأدبي، الأسطوري، الفنّي، وآليات التعامل مع التناص هي ثلاثة أنواع: الاستنساخ الحرفي والوظيفي والإبداعي"[1]

يرى الناقد في هذا النوع الأدبي كبسولة من المستنسخات التي تماهت مع نسيجها، وأفرزت نصّا مختلط المرجعيات ولكل مرجعية إحالات تناصية اقتطعها القاص من نصوص معينة لأجل تخصيب نصّه وجعله أكثر حبكة وتراكما وتنوّعا. وهذا الثقل المعرفي للنص من جرّاء التناصات المختلفة يجعل منه نصّا ثريا وغنيّا على مستوى موضوعاته، ولغته ومادّته السّردية. والنصّ بما أنّه يقبل الانفتاح على باقي النصوص الأخرى فهو يحفل بالعديد من الصور التاريخية والإنسانية والاجتماعية والثقافية، ومن ثمّة يصبح نسخة نصّية لعدّة مستنسخات، ارتحلت إليها تلك المدلولات المعرفية وهاجرت نحوها عن طريق آلية التناص، والذي يقوم بجمع النصوص مع بعضها في قطعة واحدة إمّا بواسطة النقل الحرفي أو الجزئي أو الوظيفي وإمّا بنقل الأفكار والمعاني.

تابع الناقد حديثه عن المعايير المساهمة في بناء هذا الفن حيث وضع معيارا آخر سمّاه (المعيار البلاغي) والذي يضم مقياس الأنسنة والانزياح، والفانطاستيك والغموض، وقد فصّل الناقد في هذه المقاييس انطلاقا من وقوفه على مجموعة نماذج قصصية قصيرة جدّا، ليتوصّل في الأخير أنّ تلك الآليات ضرورية لاكتمال نمو هذا المولود الجديد، فقد وجد في مفهوم الأنسنة أنّها عبارة عن" أقنعة رمزية تحمل عدّة دلالات معبّرة، إنّها بمثابة عوامل

[1] – جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد، ص310-311.

سيميائية فاعلة في مسار القصّة بأبعادها الإحالية والمرجعية والرمزية"[1]، عدّ الناقد الأنسنة في تعالقها مع آلية الترميز من التقنيات الفاعلة التي تحوّل شخوص النص إلى أشياء أو جمادات وحيوانات، ومثل هذا التوظيف يعمل على الاقتصاد في السرد الوصفي المطوّل؛ بحيث يستغني القاص عن الوصف في كلّ مقطع سردي، ويلجأ إلى استبدال الوظائف السردية بين الموصوفات. وعليه يصبح التشخيص استعارات بلاغية تعبّر عن الشخصيات المتحركة في النص، وتلك التعبيرات عدّها الناقد إحالات جمالية وخطابات رمزية قلّصت في جمل القص وغيّرت مجرى التوقعات لدى القارئ.

وأمّا الانزياح فهو أيضا من الآليات المهمّة التي عدّها الناقد ضرورية في تغيير مسار الحكي في القصّة بحيث" يتشخص الانزياح في خلخلة التركيب والمعنى، وتدمير الدلالة المنطقية، والخروج عن معايير التفضية البصرية المألوفة، مع تخريب الانسجام الإيقاعي"[2] منح الناقد لهذه التقنية دورا فاعلا في التحكّم في مسار القصّة القصيرة جدّا، انطلاقا من توظيف أساليب ممزوجة بلغة الانزياح وكسرٍ للقاعدة النمطية في اللغة السردية المألوفة، وانتهاك القاعدة اللغوية المعروفة؛ بمعنى أنّ كاتب هذا النوع القصصي يستغني عن اللغة البسيطة ويلجأ إلى توظيف اللغة المعقّدة والمركّبة والتي تنشأ من عمل الانزياح، هذا الأخير الذي يخلخل نظام السرد كليا بطريقة شاعرية فنّية، وليس مجرّد تخريب للأسلوب أو التعابير، لأن الانزياح يخلق من عمق البلاغة ومن أراد كتابة قصّة قصيرة جدّا عليه أن يكون عارفا بقواعد البيان والبديع.

وبخصوص الفانطاستيك فهي تقنية تتمظهر في هذا الفن" من خلال التأرجح بين الغريب والعجيب واستعمال خطاب التحولات الخارقة التي تعبّر عن تداخل الوعي واللاوعي، وتنافر الواقع واللاّواقع، والمألوف واللاّمألوف، لتشبيك عالم الغرابة والفانتازيا، والتدليل على الامتساخ البشري والحيواني"[3] ينتهك الفانطاستيك نظام السرد من خلال الصور العجائبية والغرائبية التي تتخلّل النص، وذلك لإعطاء النص نكهة من التخييل والشاعرية المفرطة، وإخراج النص من دائرة الحكي الواقعي إلى الحكي الغرائبي، والنص الذي يختلط بين الواقعية والخيال يزيد من جمالية النص، وإمتاع القارئ بالمشاهد العجيبة.

---

[1] – جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد، ص313.

[2] – المرجع نفسه: ص316.

[3] – المرجع نفسه: ص318.

ولقد حفلت النصوص الأدبية منذ القديم بالمقاطع الغريبة، وعُدّت من قبيل الأدب الناجح "فالعجائبي هو التردّد الذي يحسّ فيه كائن لا يعرف غير قوانين الطبيعة فيما يواجه حدثا غير طبيعي حسب الظاهر، والغرائبي فيمثّل لدى فرويد الشعور بأنّ الوضع الحالي شاذ أو غير واقعي "[1]، تجتمع العجائبية مع الغرائبية في حقل الفانتازيا التي تخوض في مجالات اللاواقع، والخيال، واختراق حدود المنطق والمعقول، أمّا" الفنتازيا هي احتمال تقديم الأسطورة والميثولوجيا والفولوكور والقصص الطوبوية ورؤى الأحلام ومقاطع السّريالية والخيال العلمي وقصص الرعب"[2] إنّ حضور العناصر الفانتاستيكية في النص القصصي القصير جدّا يخلق جوّا من التوتر داخل النص وخارجه، بحيث يصبح القصّ بمجرّد التماسه لصور العجائبي والغرائبي فضاء من العوالم الخارقة التي تستميل إليها القارئ، مرّة بالتردّد في قراءة هذه الأباطيل، ومرّات أخرى تنعش ذاكرته بالتراث القديم الحافل بقصص المغامرات والخوارق.

يستمتع المتلقي بقراءة تلك النصوص التي تطهّر نفسيته أحيانا من الثقل الداخلي، وأحيانا يلجأ القاص لمثل تلك النصوص حتى ينفّس عن مكبوتات عميقة قد أرّقته لسنين، وربما يختار الكتابة بقلم الأساطير والحكايات العجائبية حتى يصنع من قصصه التألق والمغامرة في الكتابة. والمتلقي بالمقابل يستمتع بتلك القصص لأنّها تستدرجه إلى عالم اخترق الفضاء الزماني والمكاني فينسى بهذه الرحلة نفسه ويتعايش بجوارحه وخيالاته مع تلك الشخوص المجنّحة والشياطين في الكهوف المظلمة وغيرها من صور الفانطاستيك.

تعدّ تقنيات الفانطاستيك منتشرة بكثرة في الآونة الأخيرة في النصوص الإبداعية، وخصوصا السّرد، حيث حوّل الكاتب ريشته من الكتابة الواقعية إلى التجريب والتحليق فيما وراء المعقول، لتصبح الكتابة الخيالية من متطلبات العصر وهذا ما تجلّى في الرواية التجريبية والقصص القصيرة جدّا، وفي هذا السياق يقول (مالكم براد بريmalkm Brad Bree):" القص الحداثي هو التحليل والتأمّل والهروب والخيال، وإطلاق العنان للأحلام"[3] يسعى الكاتب إلى تغيير نصّه من العادي إلى العجيب باتّباع سُبُل تهشيم الوقائع وكسر المألوف وتوظيف أقنعة في قصصه، حتى يصنع عالما غير العالم الذي اعتاد عليه القُرّاء قديما، وكلّ هذه التجاوزات صارت موجودة بكثرة في

[1] –سناء شعلان: السرد العجائبي والغرائبي في الرواية والقصّة القصيرة في الأردن من عام 1970إلى 2002، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن–عمّان، 2007، ص22–25.

[2] – المرجع نفسه: ص26.

[3] – المرجع نفسه: ص31.

النصوص القصصية القصيرة جدّا، وهذا ما تحدث عنه الناقد (جميل حمداوي) حين أقرّ بأهمية هذه التقنية لهذا الفن، ليخرج بذلك القارئ بلذة القراءة، ويلج العالم الخيالي هروبا أحيانا من صدمات الواقع.

إذن نستطيع القول إنّ عالم الفانطاستيك واسع وعميق يقبع وراء قصصه عدّة صدمات نفسية وصراعات إنسانية، وحقائق مخفية يحاول القاص تصويرها من خلال تلك العوالم العجائبية والغرائبية، والقصص القصيرة جدّا يمكن شحنها بتلك الصور حين يحتاج القاص إليها؛ لأنّها تبعد عن النص الرتابة والجمود وتفتح فيه عدّة عوالم خيالية وفي باطنها عوالم حقيقية وكاشفة للمستور، تَكَشَّفت من خلال العجائب والغرائب التي استحضرها الأديب في نصّه" فالعجب إنّما هو للمعنى الخفي سببه، والصيغة الدالة عليه تسمّى تعجبا مجازا"[1] من هذا الطرح نجد أن العجيب والغريب دائما ما يُخفي من ورائه المعاني الحقيقية، وعليه أضحت الصور الفنتاستيكية والغموض في النصوص الإبداعية سلاحا للأديب يشهر بها قلمه لتعرية الحقائق وكشف المسكوت عنه. وأحيانا يوظّفها لإرباك المتلقي وخلق التوتر على مستوى العمل القصصي فيزيد ذلك من جمالياته وبلوغه درجات الرقي في الكتابة.

نجد في رأي (جميل حمداوي) جانبا من الصواب في تأكيده على أهمية العجائبي والغرائبي لهذا الفنّ الجديد ومن جهة أخرى نقول إنّه خَلط في تصنيف تلك العناصر؛ بحيث لا يمكن تصنيفها ضمن حقل التقنيات بمجرّد انتشارها في العديد من القصص ومساهمتها في تغيير أساليب الحكي، لأنّها في الحقيقة تدخل ضمن الخصوصيات الجمالية للنوع الأدبي أو الثيمات الفنّية والبلاغية التي تطبع العمل الإبداعي، ولا يمكن عدّها آليات أو تقنيات سردية، فهذا الخلط بين المصطلحات يؤدي إلى متاهة لفهم مكونات هذا النوع الأدبي الجديد وأيضا يفسد المقولات النقدية التي صاغت مفاصل البنية السردية للرواية التي استعانت بالعجائبية، وباقي الأجناس السردية التي وظّفت هذا الجانب التجريبي الجديد في الإبداع الحداثي، من ثمّة لابد من إعادة النظر في مثل تلك المقولات التنظيرية التي حاولت التأسيس لهذا الفن دون مراعاة الدقّة والموضوعية في ذلك.

من المعايير الأخرى التي ذكرها أيضا (جميل حمداوي) لهذا الفن (معيار التخطيب) ويضم مقياس الأسلبة والتبئير السردي، والالتفات. فالأسلبة يقصد به" التنويع في الأساليب السردية للقصّة القصيرة جدّا ومستوياتها اللغوية، وسجلاتها الكلامية والتلفظية، والانتقال من الإخبار إلى الانشاء، واستثمار نظريات الحجاج ونظريات

[1] – ضياء الكعبي: السّرد العربي القديم الانساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص37.

أفعال الكلام، والاسترشاد بالقدرات التداولية الإنجازية"[1] يبدو أنّ الأسلبة تسمية أخرى للانزياح والناقد من وراء هذا المصطلح وكأنّه يعيد كلامه ويدور في نفس الفلك، بالتالي نقول ما الحاجة إلى الإكثار من وضع التقنيات وخلق فوضى مصطلحية في ذلك والإكثار من المترادفات والمتشابهات في المصطلحات، بما أنّ القصّة القصيرة جدّا نوع أدبي لم يتم الاتفاق على مشروعيته بعد، فلماذا الناقد لم يركّز على وضع مصطلحات دقيقة تحدّد مكوناته السردية وتقنياته الواضحة، فليس كلّ خاصية فنّية هي تقنية وليست كل تقنية هي خاصية جمالية فيه، لأن الآليات بعيدة كلّ البعد عن الخصائص.

إضافة إلى أنّه أكثر الكلام عن الآليات وخَلط بينها، ولم يقدّم معايير واضحة لهذا الفن؛ فالآليات اللغوية ليست هي الآليات البلاغية، فكل مصطلح تابع لحقل دلالي ومعرفي معين، والناقد أحدث تهشيما كبيرا لمنظومة المصطلحات والمفاهيم. وكل هذا الخلط سيدخل هذا الفن في متاهة؛ بسبب تطعيمه بمفاهيم لا تليق ببنائه، ولا بطبيعته السردية خصوصا وأنّ أغلب تفسيراته تصلح للظواهر الأسلوبية.

ونفس الشيء نجده في قوله عن مقياس الالتفات والذي يتمظهر من خلال" تنويع الضمائر تكلما وتخاطبا وغيابا، ويعبّر الالتفات الضمائري عن اختلاف مستويات الرصد الشخوصي، وطبيعة التفاعل بين الأصوات المتحاورة في القصّة القصيرة جدّا"[2]، هذا المقياس أيضا لا يصلح حتى يوضع ضمن التقنيات، لأنّ التنويع في الضمائر ولفت انتباه القارئ بها ما هي إلاّ لغة الخطاب التي يعتمدها القاص في نصّه، بحيث يخلق عالما من تعدد الأصوات وتنوّعها، تكون موزّعة بين الشخوص والضمائر والتشخيصات المختلفة، وعليه يمكن عدّ الالتفات أيضا من السمات الأسلوبية واللغوية في بناء هذا الفن ومن ثمّة اعتبارها من الخصائص الجمالية للقصّة. ولغة الالتفات لا تختصّ بها القصّة القصيرة جدّا لوحدها، لأنّها متواجدة في النصوص الإبداعية منذ القديم، وليست حكرا على هذا الفن لوحده.

وعليه يبقى على الناقد مراجعة مقولاته النقدية التي خصّ بها هذا الفن الجديد وأخلط في تحديد أركانها من خصائصها وتقنياتها، والتنظير الدقيق لها قبل أن تمر في سجّل المنظومة النقدية القائمة على هذا المشروع الأدبي

[1] – جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد، ص322-323.

[2] – المرجع نفسه: ص325.

الجديد. فلابد أن يكون عمله مدروسا بحذر ودقيقا في معاييره وليست مجرّد محاولات قسرية لم تعطه حقّه الأدبي والنقدي مثل التنظيرات الناقصة التي سبقته من طرف النقّاد.

أمّا المعيار الأخير الذي تحدّث عنه الناقد فأطلق عليه تسمية (المعيار الدلالي) ويضم مقياس التشخيص والجرأة أو التجاسر، انطلاقا من هنا نلاحظ أن الناقد مازال يسير في الخطأ نفسه، فهو من جهة ذكر فيما سبق تقنية الأنسنة، ثم يأتي بمقياس آخر ويسميه التشخيص، وما الفارق بين هذين المصطلحين؟ فكلاهما لديهما الوظيفة السردية النفسية، أو لنقل أنّ الأنسنة هي ترادف مفهومي للتشخيص، فلماذا هذا التكرار في المصطلحات، أم أنّ الناقد يريد من وراء هذا التفصيل الإكثار والتنويع في المفاهيم، رغم أنّ أغلبيتها تدور في الحقل الإبيستيمولوجي نفسه.

أمّا قوله عن مقياس الجرأة والتجاسر فلا يمكن عدّه أيضا تقنية من تقنيات هذا الفن، فهو يصلح أن يكون كما قال (أحمد جاسم الحسين) ركنا لهذا الفن بوصفه نوعا أدبيا وُلد في زمن الانكسارات والصراعات والضغوطات النفسية، ومن ثمّة جاءت القصّة القصيرة جدّا محمّلة بمواضيع جريئة غيّرت المألوف السردي، ووُضعت خصيصا لوصف مستجدات العصر. كما يمكن اعتبارها خاصية فنّية يمتاز بها هذا الفنّ عن غيره من الأنواع الأدبية الأخرى.

بناءً على ما سبق يمكن الخروج ببعض النتائج المتوصل إليها بعد النظر في التنظيرات النقدية التي وضعها النقّاد لتحديد تقنيات هذا المولود الجديد، فنجد بين أقوالهم تشاركا في بعض العناصر واختلافا في البقية. ومن التقنيات التي اشتركت بينهم نجد التناص؛ حيث اتفق عليه كلٌّ من (أحمد جاسم الحسين، وجاسم خلف إلياس وذكريات حرب وجميل حمداوي)، حيث اعتبروا هذه الآلية مهمّة جدّا في تخصيب القصّة القصيرة جدّا معنى ودلالة إلى جانب جعلها نصّا مفتوحا على مختلف الأجناس الإبداعية تمتص منها مختلف الأفكار والمقاطع الأدبية، ومن ثمّة تتوسّع معارف تلك الأضمومات وتزيد معانيها وتتنامى داخليا.

كما نجد أيضا تقنية المفارقة اتفق عليها (أحمد جاسم الحسين وجاسم خلف إلياس وحسين المناصرة)، وهذا الأخير(حسين المناصرة) أشار إليها مقوّما ضروريا لهذا الفنّ لكنه لم يطلق عليها اسم التقنية، وهذه الآلية جعلت من هذا الفنّ نموذجا قصصيا مختلفا عن باقي الأنواع الأدبية من خلال سمات الدهشة والتوتر التي تصنعه تلك التضادات والثنائيات المتقابلة والمتشابهة على مستوى النص، فهي على العموم "صيغة بلاغية تعني قول المرء نقيض ما يعنيه لتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتأكيد الذم بما يشبه المدح، وفي القصّة القصيرة جدّا لعبة فنّية أو تقنية

قصصية لا غاية لها إلاّ الخروج على السرد، وهو خروج يبعث على الإثراء والتشويق"[1]، فبفضل المفارقة تتعدّد زوايا القراءة في هذا الفن، فتحجب المعاني عن القارئ ويبرز البعض منها، وتلك اللعب التي يمارسها القاص على مستوى نصّه لها دورها الفاعل في تحريك مسار الحكي، ويرى محمد (غازي التدمري):" أنّ المفارقة هي العنصر الأهم في بنية القصّة القصيرة جدّا، لأنّها الحامل الأهم في تحريك كمون شحنة اللغة باتجاه الفعل الذي يحرّك بدوره أنساق الدلالات بهدف الانتقال من الانفعال إلى الفعل، مشكّلا حركة تصادمية، تسعى إلى تعميق إحساس المتلقي بالأشياء المحيطة به"[2] فالناقد منح للمفارقة قيّما عميقة في القصّة القصيرة جدّا لأنّها تدفع بها نحو التأويل والتعدد الدلالي ومن ثمّة امتاع القارئ بمحاسن التلقي.

ومن هنا يقف القارئ على عتبة من المناصات المضلّلة والمقاطع المتوترة، فأحيانا يفهم النص، وأحيانا لا يستطيع الاقتراب من سر الكتابة بسبب تلك المفارقات التي خلقت عدّة تساؤلات داخل النص وخارجه. وتلك من صنعة اللغة المتلاعبة وأيضا لتزيين النص بالصور الفنّية الجمالية.

أمّا تقنية الترميز فاشترك فيها (أحمد جاسم الحسين وحسين المناصرة وذكريات حرب)، وقد اعتبروها آلية تابعة للتكثيف ولا يمكن التخلّي عنها، فمادام النص القصصي القصير جدّا يُبنى على التكثيف والاقتصاد اللغوي والفكري والموضوعاتي، فلابد من اللجوء إلى الترميز في بعض التعابير القصصية حتى يتجنّب القاص الحشو في الحكي والإطالة في الوصف.

أمّا تقنية الانزياح فنجد (أحمد جاسم الحسين وحسين المناصرة وذكريات حرب وجميل حمداوي) قد أجمعوا على دورها الفاعل في تفعيل مسار الحكي، من خلال المنعرجات الأسلوبية والصور البلاغية التي يستعين بها القاص في كتابة هذا النوع الأدبي الجديد، وذلك لخلق لغة شاعرية فيه مشحونة بطاقات جمالية وشعرية تنبع من وراء تلك الالتواءات الانزياحية، وعليه يبقى الانزياح مهمّا في قلب النص من نمطه العادي والبسيط إلى نمطه السردي المعقّد والجمالي.

كما اهتم أيضا هؤلاء النقّاد بآلية الأنسنة واعتبروها إلى جانب الترميز عنصرا مهمّا في تحقّق ركن التكثيف لأنّ الكاتب كلّما لجأ إلى الرمز وعنصر الأنسنة وتشخيص المسميات، ابتعد عن كثرة الوصف والإكثار من ذكر

[1] – محمد داني: تجليات الكتابة القصّة القصيرة جدّا (عبد الرحيم التدلاوي والمصطفى كليتي وعبد الله فراجي أنموذجا)، ط1، 2020، ص38.

[2] – المرجع نفسه: ص38.

الموصوفات واستعان بالرمز لاستبدال الأدوار السردية بين الأشياء والحيوانات والانسان. وبالتالي تصبح الأنسنة بمثابة تكثيف في وصف الشخوص ووظائفها داخل الفضاء القصصي، ومثل هذه التقنية ضرورية جدّا في كشف الحقائق وتصوير وجه البشرية على حقيقتها من خلال استعارة بعض الأوصاف من الجمادات والحيوانات وبالتالي يكون القاص قد وصل إلى مبتغاه من خلال ذاك التوصيف التشخيصي، سواء أكان يحمل تمثلات سلبية أم إيجابية فهي تعين القاص على الاقتضاب في الحكي. وإيصال رسالته من خلال تلك التسميات المستعارة.

وقد كان لهذه التقنية حضورٌ منذ بدايات التأليف في السرود العربية الكبرى؛ فنجدها مثلا في قصص كليلة ودمنة وغيرها من النصوص الإبداعية الجريئة. أمّا بخصوص اللغة فلم يعتبرها النقّاد تقنية إلاّ (أحمد جاسم الحسين وحسين المناصرة) اللذين اعتبراها السبيل الوحيد لتمييز فرادة هذا النوع الأدبي عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى وقد قال (حسين المناصرة): إنّ لغة القصّة القصيرة جدّا تدخل في نطاق الدرجة العليا من الكتابة، بالتالي لغة هذا الفنّ لابد أن يختارها القاص بعناية ويستعين بالملفوظات القوية المؤثرة والتي تحمل معانيَ عميقة، ولا تكون مجرّد كلمات مبعثرة هنا وهناك ويسمّيها صاحبها قصّة قصيرة جدّا، لذلك عدّ (أحمد جاسم الحسين) كاتب هذا النوع الأدبي من الأدباء الكبار وليس المبتدئين في صنعة الأدب.

اشترك (أحمد جاسم الحسين) أيضا مع (جاسم خلف إلياس) في تقنية الاستهلال والخاتمة، واعتبراها عنصرا مهمّا في تماسك وتناسق بناء القصّة القصيرة جدّا، فكلّما ارتبطت البداية مع القفلة أحسّ القارئ بوجود خيط سردي خيالي وشعري وفكري يربط مقاطع النص من بدايته إلى نهايته، بحيث يقرأ القارئ البداية ليتوقّع النهاية، وإذا كانت هناك فجوة بينهما وغاب التنسيق والارتباط الشعوري والإبداعي بينهما، أكيد سيحسّ المتلقي بغرابة هذه القصّة وبوجود انكسار وتوتّر داخلي في مقاطعها ومعانيها، وفعلا هذا التكامل بين البداية والقفلة يسهّل مهمّة التلقي ويصنع اللوحة المتكاملة لهذا النص.

على العموم نجد مقولات النقّاد حول تقنيات القصّة القصيرة جدّا فيها تشابه في بعض العناصر المهمّة، أمّا الاختلافات فقد تجلّت في بعض العناصر الثانوية الأخرى والتي لم يلتفت لها إلاّ بعضٌ منهم مثل: الحيوان، السخرية التبئير السردي، والعنونة والالتفات والتجاسر أو الجرأة والفانطاستيك، والغموض.

وعليه يمكن القول إنّ التقنيات الضرورية لهذا المولود الجديد يمكن اختيار منها: (التناص، الترميز، الانزياح) وباقي العناصر الأخرى يمكن عدّها ثانوية تدخل تحت هذه التقنيات الثلاثة، والبعض منها يمكن عدّها من

الخصائص الجمالية؛ لأن التناص يعمل على تخصيب النص وتوليد المعاني والأفكار بداخله، والترميز يساعد على تحقّق التكثيف والإيجاز في النص، وتجنب الحشو في الجمل والكلمات القصصية إلى جانب المساهمة في كتابة لغة راقية تختار فقط من الكلام الكلمات المختصرة والمشفّرة، وتلك هي لغة هذا النوع الأدبي الجديد، والانزياح آلية لتفعيل وتحريك مسار الحكي والتحكّم في بنية القصّة القصيرة جدّا لغة وأسلوبا وبلاغة، ومن ثم يمكن اعتبارها تقنيات لتحريك مكونات هذا الفن، والبقية تكميلية يمكن الاستغناء عنها متى أراد القاص، أمّا تلك العناصر فلا يمكن للقاص إسقاطها من نظام الفضاء السردي لهذا الفن ولا لبنائها.

الفصل الثالث:

الخصائص الجمالية والفنّية للقصّة القصيرة جدّا عند المنظّرين العرب.

تمهيد:

لكل عمل أدبي مميزات وثيمات فنّية وجمالية تصنع فرادته وخصوصيته عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، والقصّة القصيرة جدّا بما أنّها لم يتفق بعدُ على مكوناتها وتقنياتها الإجرائية بشكل نهائي فقد حاول النقّاد توصيفها ببعض الخصائص التي تجلّت عند عامّة كتّاب هذا النوع الأدبي الجديد. وبما أنّه نوع أدبي زئبقي ومستحدث فصعبٌ تحديد خصائصه. إضافة إلى أنّه لايزال في طور التفاعل والإنتاج. لهذا لجأ النقّاد إلى تحديد معالمه الجمالية في إطار السياق الثقافي والاجتماعي المعاصر، والنظر إليه برؤية حداثية منفتحة على كل جديد ولتحديد خصائصه الجمالية وقفنا على عتبة المدونات النقدية للنقّاد الذين سلف ذكرهم لقراءة المقولات النقدية التي عالجت الجانب الجمالي ومحاولة النظر في أهم خصائصه التي تميّزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، علما أن الأنواع النثرية تشترك في بعض الخصوصيات بوصفها نوعا أدبيا تولّدت من نفس النوع النثري، وباقي الاختلافات ماهي إلاّ خصوصيات جوهرية لكل جنس أدبي.

3-1. الخصائص الجمالية للقصّة القصيرة جدّا عند أحمد جاسم الحسين:

يُعَدُّ (أحمد جاسم الحسين) من أوائل النقّاد الذين أسّسوا لهذا النوع الأدبي ووقفوا على كلّ تفاصيله رغبة منه في تجنيسه والاستمرارية في إنتاجه، مؤكّدا على ضرورة الاعتراف به مادام نوعا أدبيا تحدّدت بعض ملامحه وخصائصه الجمالية، وفي هذا المقام يقول:" روح القصّ كالعصفور إن حاولت أن تقبض عليه وتحدّده فإنك قد تزهق روحه"[1]، اختزل الناقد خصوصيات هذا الفن في هذه المقولة والتي أشارت إلى جانبين مهمّين لهذا اللون الإبداعي الجديد؛ أوّلا: نجد هذا النوع الأدبي يملك بداخله جوهرا يتحدّد من خلال روح القصّ أو تيماته الداخلية المتميّزة، وثانيا: لا يمكن الإمساك بتلك الثيمات بسهولة لأن ذلك يؤدي إلى كسر جوهرها والمساس بالروح الجمالية لهذا اللون الأدبي، وعليه عدّ الناقد هذا النوع كائنا ليّنا لابد من التعامل معه بليونة وقد أخرج الناقد من روح هذه القصّة بعض الثيمات الجمالية والمتمثلة في: "(الطرافة- الإدهاش- عمق الأثر- خصب الدلالة- الإيقاع القصصي)"[2].

عدّ الناقد الطرافة خصيصة لتمييز القصّة القصيرة جدّا عن باقي النصوص الأخرى، يقول عنها: "كلّما كان النص طريفا كان جاذبا للمتلقي، ينفد لأعماقه ليقنع ويغيّر، كما تعمل الطرافة على توصيل البعد

[1] - أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا- مقاربة تحليلية، ص67.

[2] - بتصرّف، المرجع نفسه: ص67-71.

المأساوي من وراء الأفكار والموضوعات الطريفة"[1]. خصّ (أحمد جاسم الحسين) هذا الفن بخصيصة الطرافة معتبرا إياها همزة فصل بين النص العادي المألوف والنص الطريف؛ فهذا الأخير يكون أكثر متعة وجاذبية للقارئ حينما يحتوي على أفكار طريفة وفكاهية تلعب على أوتار الابتسامة فيأنس بالقراءة ويستمتع بمغزاها وكثيرا ما يقبع وراء تلك الطرائف موضوعات جادّة وحسّاسة يريد القاص توصيلها للقارئ بحذر، فالمتلقي أحيانا ينفر من الكتابات الصارمة والجافة والمأساوية لذلك يستعين الأديب بطرافة القص حتى يؤثّر على جمهور القرّاء وفعلا من طبعِ الانسان الانسياق وراء العواطف والنصوص اللينة والفكاهية، بالتالي ينجح القاص كثيرا حين يصف القضايا الإنسانية الكبرى من وراء تلك الطرائف الصغرى.

وليست القصّة القصيرة جدّا تختّص بصفة الطرافة، لأنّ أغلب الأعمال النثرية والشعرية تحتوي عليها وتزيد من إقبال القرّاء على استهلاكها، بالتالي نقول إنّ الناقد قد بالغ في قوله لما جعل الطرافة حكرا على هذا الفن لوحده. فهو إذا لم يضف جديدا بل هو يعيد ما جاء به التراث العربي القديم.

وإذا نجح القاص في توظيف تلك الخاصية الجمالية في نصّه فإنّها بالضرورة ستخلق جوّا من الدهشة والانبهار أمام تلك القصص، و" الإدهاش محصول النصّ بكامله، يأتي في آخر القصّة لينير أجزاءها السابقة ويمنحها دلالات جديدة... فإنّ نص القصّة القصيرة جدّا بصورة ما نصّ مدهش بكليته، بجمله، بصوره بانزياحه، بفكرته، قد يترك متلقيه في حيرة"[2] تعدّ خاصية الإدهاش من الثيمات المميّزة التي ينفرد بها هذا النوع الأدبي، بوصفه نموذجا قصصيا يمسح على الموضوعات المستجدّة والقضايا الكبرى، وأيّ نص قصصي –في نظر أحمد جاسم الحسين– لا يملك الدهشة والاستغراب في ثنايا جمله لا يعدّ قصّة قصيرة جدّا، فهي ببساطة نصّ متكامل من اللحظات السريعة المدهشة والتي تدغدغ جوارح القاص بموضوعات جدّية تتصاعد كلّ مرّة لتصنع لحظات التوتر، وتخلق فجوات داخل النص، ومن خلالها يحتار القارئ.

وكلّما تأزّمت ذروة الحكي بفعل الإدهاش والمفارقة في النص زاد عمق الأثر. وعليه وجد الناقد في تلك الخاصية وقعا على القارئ من خلال كسر أفق التلقي لديه، ومن خلال جماليات التلقي التي تنتج من وراء مقاطع الدهشة المتحوّرة مع أساليب النص، والنص العادي والمباشر لا يكون له تأثيرٌ قويٌ، بقدر ما يكون نصّا صانعا للدهشة والاستغراب في حوصلة كلّ قصّة، وتلك هي قمّة الجمالية في النصّ الناضج والمتفاعل مع القرّاء.

[1]– ينظر، أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا– مقاربة تحليلية، ص68-69.

[2]– المرجع نفسه: ص69.

أمّا قوله بعمق الأثر فيقصد به قوّة تأثير النص على المتلقي، ويضع شاهدا على هذا الأثر النفسي بقوله: " حتى ينفذ النص إلى أعماق النّفس فهذا يحتاج إلى تكامل عموم النص مع مبدعه، وأن يكون متسلّحا بجملة من العناصر والأركان والتقنيات التي جمعت الخيال والواقع والعاطفة، لتؤثر في متلقيها"[1]. إنّ عبور النص إلى أعماق النفس القارئة ليس بالسهولة التي يتوقعّها الكاتب، لأنّ قلب القارئ لا يتقبّل كل ما يُكتب، وهذا الحاجز النفسي يمنع ولوج النص إليهه ببساطة، كما قد يُبقيه أثناء التلقي حدّ السمع لا غير، وحتى يمرّ النص لابد أن يتمتع ببعض الصفات التي تمنح له صك العبور لعمق النفس القارئة، وقد حصرها (أحمد جاسم الحسين) في تواشج الأركان مع التقنيات والخصائص، بشرط أن يُحدِث ذاك التلاحم بين مكونات القصّة أثرا ووقعا على نفس القارئ ويستميله فيتلذّذ بالنص ويتقبّله إحساسه وفكره لقراءته والاستمتاع به. فالنص الذي لا يترك أثرا على المتلقي ويحرّك جوارحه اتجاه الحروف والكلمات والمعاني العميقة للنص، يبقى قاصرا وفاشلا في نظر (أحمد جاسم الحسين).

ومن الخصائص الفنّية التي خصّ بها الناقد هذا النوع الأدبي أيضا خصوبة الدلالة، والتي تتحقّق من خلال تلاحم مكوناتها، يقول في هذا السياق: "وللبناء المحكم وتواشج العناصر حروفا وكلمات وجملا، حيث تتناغم كل تلك الأمور للوصول إلى سرد مراوغ يعطي من جهة ويخفي من جهة أخرى، يتحكّم بحركة التقبل والنفور عبر ما يدعى بالإيقاع القصصي"[2]. أراد الناقد من كلامه توضيح قضية تخصيب الدلالة التي تنتج من تواشج عناصر البنية السردية للقصّة أركانا وتقنيات وخصائص جمالية، ولا يكتمل نمو الدلالات إلاّ بعد تمكّن القاص من اللعب على أوتار تلك المكونات من خلال صنع لعبة المضمر والظاهر لمعاني النص، فيزيد توالد المعاني وخصوبة الدلالة أكثر، وعليه لابد على القاص أن يُحكِم بناء نصّه ولا يترك عنصرا فيها شاذا أو خارج فضاء القصّ فيحصل انكسار داخلي لمبنى النص وتذهب معانيه ودلالاته، ومن ذاك التركيب المحكم شكلا ومضمونا تتحقّق خاصية الإيقاع القصصي، والتي أفرزها ذاك التلاحم المذهل لمكونات القصّة القصيرة جدّا.

وعليه يصبح الإيقاع السردي بمثابة الأوتار التي يتدّرب عليها القاص لإخراج نغمات نصّه، وذاك الإيقاع لا يحصل إلاّ بعد التوافق بين مكونات النص والوعي بكتابة الموضوع، فتتناسق الكلمات مع المعاني وتتكاثف التعابير مع بلاغة النص ومفرداته الجمالية فيتحقّق إيقاع النص الذي يؤثر على أذن القارئ قبل ذائقته

[1] – أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا– مقاربة تحليلية، ص70.

[2] – المرجع نفسه: ص71.

القرائية، وعليه وجب على الأديب حسن اختيار كلمات النص فتكون شعرية وإيقاعية، وبليغة تبعث في القصّة ألوانا من المتعة فتتحقق جماليات التلقي البصرية والسماعية.

بناءً على ما سبق يمكن القول إنّ كلام (أحمد جاسم الحسين) دقيق في تحديد الخصائص الجمالية لهذا النوع الأدبي، لأنّها كلّها تدور في فلك الحقل الجمالي للسرد وقد سبقه إليها نقّاد الرواية والقصّة القصيرة وذكروا تلك الخصائص وعدّوها من المحاسن الجمالية، ولم يضف الناقد لهذا الفن أي خاصية جديدة ينفرد بها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، كونها متواجدة في أغلب الأنواع الأدبية، لذلك كان عليه أن يوضّح بدقّة الخصوصية الجمالية لهذا الفن، دون إعادة تلك الخصائص المألوفة.

3-2. الخصائص الجمالية للقصّة القصيرة جدّا عند جاسم خلف إلياس:

ومن النقّاد الذين نظّروا أيضا لخصائص هذا الفن نجد (جاسم خلف إلياس) الذي حاول تحديد بعض خصوصياتها والتي تعبّر عن هويتها، بقوله:" القصّة القصيرة جدّا لا ترتبط بالاجترار والتكرار قدر ارتباطها بحساسية تشترط صيرورة البنى الاجتماعية وحمولاتها المتشظية في واقع تحوّلت فيه من أداة لهتك الأكاذيب الكبيرة التي تخنق الضمير العربي، إلى التقاط المفارقات ورسم صور كاريكاتيرية سريعة، ونافذة لحالة ما، واللدغ على عجل بصور مكثّفة موحية، واقتصاد في اللغة، وإيجاز شديد في سرد التفاصيل، ودمج كل ذلك في جو من المفارقة الشعرية الساخرة"[1] من خلال هذا الطرح نستخلص بعض الثيمات الفنّية التي يتميّز بها هذا الفن الجديد –كما نظّر لها الناقد- من: التمثلات الاجتماعية، التشظّي، الإظهار والكشف، الإيجاز في الوصف والمفارقات، والكلمات السريعة والخاطفة، التعابير المكثّفة، والاقتضاب اللغوي، الإيحاء، الاختزال في الأحداث والموضوعات والأفكار، اللغة الشعرية. فالنص في نظر الناقد إذا اتصف بتلك الصفات والخصوصيات الجمالية صار نصّا قصصيا قصيرا جدّا، لأنّه بالضرورة يختلف عن باقي الأنواع الأدبية وخصوصا القصر الشديد والاقتصاد في مساحة الأحداث والكلمات والجانب الطبوغرافي، وكذا الاقتصاد في اللغة.

وجد الناقد من خلال طرحه أنّ ذاك القصر يعود على السرعة الداخلية للنص، وفي هذا السياق يقول (خوثي خيمينيث لوتانو Jose Jimenez Lotano):" لكل نوع من السرد درجة عالية داخلية خاصّة به أو ما يسمّى tempo أي درجة سرعة في غناء مقطع موسيقي، والقصّة القصيرة جدّا لها سرعة خاصة بها، ولها

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص74.

توتّر آخر، وهي تعتمد على المحذوف والتشذيب، والتركيب، والمقتصد، والبنية الموجزة الدقيقة والمعمّقة"[1]. يرى الناقد (خوثي خيمينيث لوتانو) في هذا الفن وجود سمة جوهرية تنبع من الداخل والمتمثلة في السرعة الخفية الداخلية التي تقبض على مسار الحكي ومكونات القصّة؛ بحيث تعمل على اختزالها من جهة، والتسريع في حركتها من جهة أخرى، ولذلك استحضر (جاسم خلف إلياس) هذا الطرح ليؤكّد على نوعية هذا الفن الذي تنبني صورته انطلاقا من الداخل المفعم بالحركات الخاطفة والسريعة على مستوى الأحداث.

كما وقف الناقد على أقوال بعض النقّاد الغربيين حول خصائص القصّة القصيرة جدّا، ومنهم (لويس بريرا لينارياسLuis Pereira Linares) الذي وضع مؤشرات تنفرد بها تمثّلت في:" الدهشة، العلاقة بين العنوان والحبكة والنهاية، التركيب القصير للجمل داخل النص، اجتناب الشرح أو التوسع الذي يفقدها سحرها الخاص، تنوع النهاية مفاجئة، القاعدة السردية لا تقبل وصفا مطولا أو تأملات فلسفية مستفيضة، النص القصير جدّا ليس نكتة"[2]. اتجه لويس برير في توصيف هذا الفن بنفس المسار الذي اتبعه النقّاد العرب، حيث اختار لهذا الفن بعض الخصائص الجمالية من الإدهاش، والوحدة العضوية والموضوعاتية من بداية النص إلى نهايته مع تقارب المتن والعنوان في المعنى والمضمون، إضافة إلى سمة الإيجاز واختلاف النهايات من قصّة إلى أخرى. وكلّ هذه الخصائص تحدّث عنها النقّاد واعتبروها من العناصر الأساسية لهذا اللون الأدبي الجديد.

3-3. الخصائص الجمالية للقصّة القصيرة جدّا عند سعاد مسكين:

وبعد آراء (جاسم خلف إلياس) نجد الناقدة (سعاد مسكين) قد قدّمت بعض العناصر التي تمثّل خصوصيات هذا الفن بعد وقوفها على تجارب قصصية بالنقد والدراسة، لتجد أنّها تتسم ببعض الخصائص الجمالية و"التي بنت بها صرحها إذ تتأسّس على القصر والإيجاز، وحضور المعنى المقتضب، وتفادي الجمل الطويلة، واجتناب الإطناب، وإيحائية المعنى، وحضور عنصر الدهشة، وباقي الخصائص مشتركة عند أغلب النقاد مثل الكثافة، الاستعارة، السخرية"[3]. خصّت الناقدة هذا الفن ببعض الخصائص الجمالية التي تنفرد بها عن باقي الأنواع الأدبية، وبعضها وجدت فيها مشتركا بين كلّ الأجناس الإبداعية. لأن الخصائص التي ذكرتها تطرّق إليها النقّاد فيما سبق، فالقصر والإيجاز لازمة لا يتخلّى عنها بناء القصّة القصيرة جدّا، وتجنب الحشو

[1]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص75. نقلا عن: مفاهيم نظرية حول القصّة القصيرة جدّا في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، سعيد بن عبد الواحد، مجلة قاف صاد، ع1، 2004، ص11.

[2] - ينظر، المرجع نفسه: ص76.

[3] - ينظر، سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب، ص75-77.

وإطالة الحكي كثيرا ما لفت انتباه المنظرين لهذا الفن، فحيث ما يكون القصر الشديد في الوصف والتعابير يغيب الاطناب وتتلاشى الجمل الطويلة.

ولذلك ركّز كتّاب هذا الفن على تضييق جمله المشحونة بالمعاني الموحية والمؤثرة على أنفاس القارئ ولاسيما التركيز على استحضار عنصر الدهشة الذي يصنع التوتّر، ومن ثمّة يخلق انعطافات على مستوى التلقي، بحيث تضيق مسافة فهم القارئ في استيعاب القصّة، لذلك عليه التمعّن في جوانية النص أكثر حتى يصل إلى الفهم المقصود من وراء هذا النص.

وهناك بعض الخصائص المشتركة التي ركّزت عليها الناقدة مثل الكثافة التي وجدت حضورها بقوة في النصوص القصصية القصيرة جدّا، ومادام شرط هذا النص الإيغال في التكثيف فأكيد سيكون هذا العنصر مشتركا عند أغلب القاصين ولا يمكن إسقاطه من قانون القاعدة السردية لكتابة هذا الفن، أمّا الاستعارة فهي من الجزئيات البلاغية التي يستعين بها القاص لخلق صور تضمينية يعبّر بها عن بعض المجازات المختلفة. والسخرية أيضا من مفرزات القضايا الإنسانية والاجتماعية الكبرى التي يستعين بها القاص لتفريغ بعض الحمولات السلبية من مستنقع المجتمعات، فيعمل على توصيف بعض الظواهر في إطار تلميحي من الفكاهة والنكت، ولكنه بالمقابل يرمي تلك الصور الكاريكاتورية في وجه الظالمين لفضحهم.

3-4. الخصائص الجمالية للقصّة القصيرة جدّا عند حسين المناصرة:

أمّا (حسين المناصرة) فهو أكثر النقّاد اهتماما بجماليات هذا الفن، حيث ركّز في مدونته على جماليات مكوناته، والتي حصرها في بعض الثيمات، يقول: " الجماليات الخاصّة للقصّة القصيرة جدّا تتمثّل في الحجم الضيق أو الصغير، اللغة الشعرية، المكثّفة الدقيقة الدالة، التي لا تقبل أي حشو أو ترهل، والقفلة التي تفضي إلى التأويل، والمفارقة، ثم يبقى الإيحاء والتكثيف وما ينتج عن ذلك من: ترميز، ومفارقات، وتلميح، واقتضاب وحذف، وتوتّر، وانزياح، وشعرية...أهم سمات هذه الكتابة السردية"[1]. اختار الناقد لهذه الكتابة العليا -كما يقول عنها- بعض الخصائص الجمالية التي تصنع فُرادتها وتميّزها عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى، ومجمل تلك الخصائص تعمل على خلق الجماليات الداخلية والخارجية لهذا الفن، وخصوصا اللغة الشعرية التي تنبعث شرارتها من الانزياح والإيحاء الذي يفعل فعله لتغيير السرد من العادي إلى الجمالي المفعم بالمجازات والترميزات اللفظية والمختارة بعناية من طرف القاص.

[1] - حسين المناصرة: القصّة القصيرة جدّا رؤى وجماليات، ص15.

إضافة إلى العناصر التي ركّز على جمالياتها، نجده أطلق العنان لجماليات تمثّلت في فنيّة العنوان الذي وجد فيه عتبة غير عادية بالنسبة لهذا الفن، فهو يرى أنّ الكاتب مسؤول في اختيار عنوانه، وكلّما أحسن وضعه كلّما زادت جماليات النص، فلا يكون هناك تنافر بين النص والعنوان، لأنّه دلالة سيميائية تعين القارئ للولوج إلى أغوار النص وفهم محيطه العام والاقتراب من مضامينه الخفية.

إلى جانب اهتمامه بجماليات المكان، الذي يرى فيه فضاء فنّيا لا يمكن حشوه في النص بمجرّد أنّه قطعة من الحدث، بل عدّه النموذج الجمالي الذي يعطي للنص فسحة جمالية من خلال استحضار القاص للأماكن الجميلة في النص، من خلال أدوات فنية تفتح المجال للنص بالتنوع؛ الذي يجمع بين أماكن واقعية وأماكن أخرى متخيّلة اصطنعها الكاتب، يتقاطع معها فكر القارئ، فيستحضر تلك الأماكن في مخيلته ويتعايش معها، إلى جانب اهتمامه بفضاءات أخرى، تمثّلت في الفضاء الطبوغرافي الذي يصنع لمسة فنّية لخريطة النص.

كما أنّه اعتبر تعدّد الدلالات في البنية النصّية الواحدة من التعابير العميقة التي تزيد من خصوبة النص وتداعي معانيه، ومن ثمّة الزيادة في قيمه الجمالية والفكرية والمعرفية والثقافية.

3-5. الخصائص الجمالية للقصّة القصيرة جدّا عند ذكريات حرب:

كما نجد أيضا الناقدة (ذكريات حرب) قد ركّزت على بعض العناصر المهمّة لجماليات هذا الفن والتي تجلّت في: اللغة، والعنوان، والتلقي والتأويل، فاللغة في نظرها" تشكّل البؤرة الارتكازية لخصوصية القصّة القصيرة جدّا التي تنسج بمفردتها وجملتها التركيبية التحولات الجذرية للحدث القصصي"[1]، اللغة في نظر الناقدة تمثّل أداة اتصال تنقل مختلف التعابير التي يريد القاص إيصالها إلى القارئ من خلاله نصوصه الإبداعية، وحتى تكون تلك التعابير مقبولة ومؤثرة لابد أن تُختار لغتها بعناية، فلا تكون مجرّد كلمات ناقلة للأحداث وجوفاء من الحمولات الشاعرية والسحرية، خصوصا وأنّ النص القصصي القصير جدّا ليس لديه مساحة واسعة لاستعمال الحجج والبراهين، أو التأويلات الفلسفية، بل هي كلمات معدودة لابد أن تكون لغتها شعرية ومعبّرة، تحمل إيحاءات ودلالات بليغة تحقّق المتعة في قلب القارئ كما تصيب الطلقة حين تصيب الهدف. لتحقّق بذلك اللغة القصصية خصوصيتها الفنّية على مستوى التلقي والفهم، وتحقيق الوعي بالكتابة لهذا النوع الجديد.

ويُعَدُّ العنوان من الخصوصيات الجمالية التي ينفرد بها هذا الفن من خلال طريقة وضعه على مستوى بياض الصفحة وأيضا نوعيته؛ فقد يكون عبارة عن حروف وربما كلمة واحدة، أو مجرّد علامات ترقيم، لذا

[1] – ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا بالأردن، ص171.

اهتمت الناقدة (ذكريات حرب) بهذه العتبة النصّية لما لها من صور نصّية متنوعة تفتح أمام القارئ عدّة تساؤلات" يمثّل العنوان العتبة النصّية دورا مساندا وتنويريا يعمل على إيصال العلاقة بين القراءة والنصوص إلى أعلى درجة من التفاعل والتفاهم والإنتاج"[1]. يعتبر العنوان الواجهة الأولى التي يأخذ عنها القارئ انطباعا عن النص، بالتالي لابد أن يضعه القاص بحذر ويُحسن اختياره، كونه النص الموازي هو الذي يشي عن مضمرات المتن، وكلّما كان العنوان جاذبا امتلك يد القارئ لمواصلة القراءة، وإذا كان عاديا وبسيطا لا يجد قبولا من طرف جمهور القرّاء، ولذلك اهتمت الناقدة بقضية التلقي وعدّتها نقطة جوهرية في اكتمال نضج هذا الفنّ؛ لأن التفاعل بين النص والمتلقي هو جوهر نجاح القصّة القصيرة جدّا، وخصوصا إذا اتسمت بالانفتاح وقبول القراءات المتعددة، وإذا لم تجد "القصّة القصيرة جدّا القارئ المناسب المؤهل لفتح مغاليقه، فإنّها تنغلق على نفسها"[2]

وضعت الناقدة شرطا لخلق انفتاح النص على تعدد المعاني، والمتمثل في قدرة المتلقي على فك شفرات النص وفهمه، ودون هذا التفاعل يبقى النص عاجزا عن توصيل فحواه، ومن جهة أخرى تبقى معانيه المضمرة بعيدة عن طاقة استيعاب التلقي، لذا يشترط وجود تفاعلا فكريا ومعرفيا وثقافيا بين النص والمتلقي، ووجود إحساس في القراءة. لكن تبقى كلٌّ من اللغة والعنوان من مكونات هذا الفن أو أي فنّ أدبي آخر وليس من الجماليات التي تميّز نصّا عن نص آخر، لذلك يبقى كلام الناقدة عاما ولا تفصيل فيه لتحديد كيفية تحقُّق جماليات اللغة والعنوان في هذا الفن الجديد.

حاول العديد من المنظّرين نقد تلك المدونات النقدية والتعقيب عليها والرد على تنظيراتهم النقدية حول هذا الفن الجديد، ومن بينهم نجد (حميد لحمداني ومحمد أشويكة)، وهذا الأخير نجده قد وضع معاييرَ لهذا الفن في كتابه" المفارقة القصصية"، وعن خصائصها الجمالية يقول:" المميزات الخاصّة بالق الق جدا فهي: القصر الانفتاح على جميع العوارض في نطاق تأثير الزمان والمكان والخصوصية النفسية للكاتب، صياغة مغامرة ذهنية وسردية مغرية عبّر عن لحظة وجودية وتعالج إشكالية الانسان الراهن، الاشتغال على المفارقات، تقديم الملاحظات الجزئية والابتعاد عن اليقين أو الحلول الجاهزة، خلق الكثافة واللجوء إلى الاختزال، توليد شعرية خاصة تختلف عن الشعر، ملاءمة الق الق جدا للتقنوقاص المجدد على الدوام لأدوات التعبير بسبب حالته

[1] – ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا بالأردن، ص178.

[2] – المرجع نفسه: ص191.

المتميزة بالتشظّي والضياع والصراع"[1]. تطرّق الناقد للثيمات نفسها التي تحدّث عنها النقّاد الذين سبق ذكرهم من القصر والانفتاح الأجناسي والمفارقات، التكثيف والإيجاز. وتيمة الجدّة والرقمنة.

والإضافة التي أتى بها على مقولاتهم، نجد السياق العام الذي تُكتب فيه القصّة تكون مُحاطة بالسياق الزمني والمكاني ونفسية الكاتب، وكتابة مقاطع قصصية سريعة جزئية تشير إلى بعض جزئيات النص دون ذكر التفاصيل كلّها، والتركيز على القضايا الإنسانية والفكرية الراهنة، والتفريق بين شعرية القصّة القصيرة جدّا والشعر وعدم الخلط بينهما. وقد أشار إلى خصائص أخرى لهذا الفن تمثّلت في:" الومضة والشَّذرة"[2] واعتبرها الصيغة المناسبة لهذا الفن على اعتباره نموذجا قصصيا قصيرا جدّا ومكثّفا.

لكن في حقيقة الأمر هذه الخصوصيات التي خصّ بها (محمد أشويكة) القصّة القصيرة جدّا ليست بجديدة في الساحة الإبداعية، لأنّ كل عمل أدبي يتميّز ببعض الخصائص الجوهرية، فالقصر والتكثيف والاختزال الذي خصّ به الناقد هذا الفن نجده بكثرة في النصوص السردية القصيرة جدّا كالأمثال والحكم والمقامات والمفارقة موجودة في الرواية بكثرة، ومصطلح "التقنو قاص" استعمله من قبله (مصطفى ولد يوسف) بصيغة متقاربة لـ"القِصَنت ضرورة رقمية"[3] من هنا نجد (محمد أشويكة) لم يُضِفْ أي جديد لما قدّمه النقّاد من قبله حول هذا الفنّ، بل أعاد صياغة تلك الخصائص حسب رؤيته النقدية الخاصة به لا غير.

كما أنّ القصة القصيرة جدّا ليست بعيدة في تيماتها عن القصّة القصيرة وباقي الأجناس الإبداعية القصيرة كالحكمة والأمثال، فأكيد ستكون بينهما مشتركات في الخصائص الجمالية وأحيانا يصعب التفريق بينها، وقوله بفصل شعرية هذا الفنّ عن شعرية الشعر يستحيل تطبيق هذا الحكم، فالأثر الأدبي على العموم مبني على خلاصة من القواعد البلاغية والنحوية المشتركة، ومن ثمّة يدخل عامل الانزياح ليصنع شعرية النص سواء أكان نثرا أو شعرا، وعليه تتعالق لغة الشعر مع لغة القصّة. ويصعب التفريق بين النمطين إلاّ من خلال الوزن والقافية الذي يفصل بين النص الشعري والنثري، وباقي العناصر من الشعرية والموضوعات والخاصية الجمالية كثيرا ما تشترك بينهما، لذا كان على الناقد أن لا يخلط في هذه القضية، لأنّ شعرية القصّة القصيرة جدّا تتخلّلها الصور البلاغية واللغة الشاعرية القريبة من لغة الشعر. ولذلك أدخل النقّاد الشعر مع النثر وأطلقوا عليه تسمية قصيدة النثر نظرا لغياب الحدود بين النوعين وتماهيها في بعض العناصر.

---

[1] – حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا قضايا ونماذج تحليلية، ص42. نقلا عن محمد أشويكة: المفارقة القصصية، ص75.

[2] – المرجع نفسه: ص42، نقلا عن: محمد أشويكة: المفارقة القصصية، ص31-32.

[3] – مصطفى ولد يوسف: في نقد متخيّل الاختزال السّردي (من القصّة القصيرة إلى القصّة القصيرة جدّا)، ص29.

والجديد في القصّة القصيرة جدّا وموضوعاتها هو في طريقة تشكيل الشعرية وأسلوبها؛ فهي تعتمد كثيرا على الكثافة الشعرية؛ حيث نجدها تستغني عن الصور البيانية الكثيرة والصفات البلاغية الظاهرة والمباشرة وتختزلها في كلمات مشحونة بكم معرفي وفكري عميق، وبمعاني شاعرية خاطفة، ولذلك قيل عن هذا النوع أنّه نصّ الومضة واللحظة.

وضع الناقد (حميد لحمداني) خصائص أخرى للقصّة القصيرة جدّا استخلصها من أقوال (عبد العاطي الزياني) في كتابه" الماكرو تخييل في القصّة القصيرة جدا" وسمّاها ذخائر لهذا الفن، وذكر فيه بأنّ " القصّة القصيرة جدّا تستفيد من بعض الحقول المعرفية، التأثّر بالثقافة البصرية (السينما، المسرح، الرسم..)، توظيف الحلم واستبطان اللاشعور، تجسيد الذات المتشظية، التعبير عن المنسي والهامشي"[1]، نجد من خلال الطرح الذي قدّمه عبد العاطي الزياني أنّه لم يدخل في تفاصيل هذا الفن، واقتصر على تصنيفه في مصاف الفنون الكبرى بوصفه نمطا حكائيا ينفتح على مختلف المعارف، ويتماهى معها في بعض التراكيب، وهو بهذا التوصيف خلق فضاء رحبا للقصّة القصيرة جدّا إذ تستطيع التفاعل مع مختلف الفنون اللغوية والبصرية، ومن ثمّة هي نصٌّ ليّن يتطاول على الأجناس الأخرى ويختلط بصناعتها ويمتص من جمالياتها، دون أن يدري القاص أنّه صنع من عدّة فنون ونصوص نصّا فسيفسائيا صغير الحجم.

استطاع هذا الفن أن ينكمش على نفسه ويختزن تلك الفنون البصرية في جوانيته بفضل تمكّن القاصين من ناصية اللغة ومحاولاتهم المستمرة في تطوير الكتابة والوصول إلى أعلى درجات الإبداع، واستفادتهم من تطورات العصر ومستجداته، إلى جانب امتلاكهم القدرة على تمثيل الباطن الإنساني في صور اجتماعية عميقة واستخراج الذات المخفية من وراء اللاشعور وتمثيلها في سطوره القصيرة جدّا، ليصبح هذا النوع الجديد سبيلا نفسيا لتفجير الطاقات المكبوتة والتعبير عنها بمقاطع قصصية تُفصح وتكشف عن ما تحت العلني.

وبناءً على رأي (عبد العاطي الزياني)، يمكن القول إنّ هذا الفن فعلا يملك القدرة على التماهي مع باقي الفنون الإبداعية الأخرى والأخذ من معاييرها وإذابتها في نسيجه، والدليل على ذلك أنّ أغلب النصوص القصصية القصيرة جدّا تشبه الفن الكاريكاتوري في توظيف صور السخرية والنكت الهادفة، والمشهد السينمائي الذي يتمظهر في هذا النص من خلال مقاطع قصصية تشبه المقاطع المشهدية السريعة في السينما والمسرح وأيضا تيمة السرعة واللحظات الخاطفة التي نجدها في تشكيل هذا الفن قريبة جدّا من تلك الفنون.

[1] – حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا قضايا ونماذج تحليلية: ص49، نقلا عن عبد العاطي الزياني: الماكرو تخييل في القصّة القصيرة جدّا، ص17-18.

ولذلك عدّها الناقد نموذجا قصصيا لا ينفصل عن الفنون البصرية، كما وجد فيها جانبا حيّا مأخوذا من عمق الحياة الإنسانية؛ بحيث يلجأ القاص إلى هذا الفن الذي يعينه على التصوير الصادق لشعور الإنسان الظاهر والباطن، ومن ثمّة يكتب كلمات رقيقة وقصيرة جدّا، ولكنها تعني الكثير وتعبّر بعواطف جيّاشة عن بواطن النفس البشرية. وحيثما تكون الحروب والضغوطات النفسية التي يمرّ بها الإنسان، يكون القلم الأدبي أبلغ تعبيرٍ عن تلك الجروح والآلام الإنسانية.

لكن القصّة القصيرة جدّا ليست بالضرورة تستفيد دوما من حقل السينما والمسرح لأنّ تكوينها النهائي لم يتفق عليه النقّاد بعد، وكلّ تلك المتشابهات بالضرورة موجودة بين الفنون الإبداعية، ولا يمكن الحكم قسرا على القصّة القصيرة جدّا بأنها أخذت بعض الخصوصيات الجمالية من المسرح والسينما، لأنّهما في حقيقتهما قبل أن يُنقلا إلى منصة المسرح والمشاهدة كانتا مجرّد نصوص نثرية، ومن ثمّة نجد هذا الفن قد تشابه معهما في بعض العناصر بحكم التشارك الموجود بالضرورة بين كلّ الأنواع النثرية.

وحين يُحوّل ذاك النص المسرحي والسينمائي إلى مشاهد وأفعال حركية تسقط منه بعض الخصائص اللغوية والسردية، ويكتسب ثيمات أخرى تداولية تليق بساحة العرض، وعليه لا يمكن الجزم بأنّ هذا الفن قد أخذ معاييره الجمالية من تلك الفنون البصرية، فلكل فنّ مكوناته وخصوصياته، بالتالي هو لم يعطها حقّها في تحديد خصوصياتها الجمالية، سوى أنّه جمعها في الحقل المعرفي نفسه مع باقي الفنون، ونحن نعلم أنّ أغلب الآداب والفنون البصرية بينهما متشابهات ومختلفات في التكوين وفي الخصوصيات الجمالية، ولم يذكر أيّ صفّة جديدة تميّزها عن باقي الأعمال الإبداعية.

انتبه (حميد لحمداني) إلى قضية التشابه في الخصائص الجمالية التي حدّدها النقّاد، ولم يركّزوا على بعضها من حيث شدتها ودرجة حضورها في المجموعات القصصية، ولذلك خصّها بثيمات لا يمكن إغفالها في أي قصّة قصيرة جدّا، يقول: " فلا وجود لجنس سردي آخر مثلا يضاهي الق الق جدّا في القصر الشديد وتكثيف الدلالة، واستخدام المفارقات وتقليص الوصف والحدث، والإدهاش"[1]. استخرج الناقد من خلاصة الخصائص التي تحضر بقوة في هذا الفنّ وتميّزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وتمثّلت في خاصية الحجم القصير والمركّز من حيث التكثيف، والمفارقات التي تتخلّل أغلب الموضوعات، والإيجاز في الوصف والتقليص في محتوى الأحداث والإشارة إليها فقط بإشاريات رمزية، والإدهاش الذي يصنع التوتّر على مستوى القفلة، فينتج متعة ويفتح المجال لتعدد القراءات وتنوّعها.

[1] – حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا قضايا ونماذج تحليلية، ص97.

أضاف الناقد أيضا لتلك الخصائص ثيمات أخرى من مجمل الخصائص التي وضعها النقّاد وقسّمها إلى خصائص شكلية فنّية وتضم:" القصصية، الحذف، التثغير، تقليص الزمن والمكان، اقتصاد اللغة، التذويت (مركزية رؤية السارد)، التشكيل، الشعرية، الانزياح، السينمائية، المشهدية، الترميز، الترابط (الحبكة)، تحجيم الحدث وتوتيره، التهجين، حذف الروابط، الفراغ (البياض)، الميتاحكي، التجريب، الرؤية المجهرية، الصنعة البنائية، وحدة الموضوع، الحكائية (التأثّر بالحكاية)، الخبرية، التشظي (الشذرية)" [1]. تبدو هذه العناصر مختلطة لأنها تضم أركان هذا الفنّ وخصائصه الجمالية وتقنياته السردية، و(حميد لحمداني) اعتبرها خلاصة الصياغة النظرية والتطبيقية لهذا الفن دون أن يراعي الحدود الفاصلة بين تلك العناصر، بحيث لا يمكن وضعها تحت حقل الخصائص كلّها فلكل عنصر وظيفته السردية والفاعلة في النص ولا يمكن عدّها جميعا من خصوصيات هذا الفن، لأنها تبدو لأي باحث من عموميات الخصائص لأغلبية الفنون الأدبية.

أمّا الخصائص الدلالية فتتمثّل في:" السخرية، الطرفة، الإضحاك (التنكيث)، عمق الأثر، الخصوبة الدلالية، نزعة التقويض (الهدم)، التلغيز، توظيف الحلم، الاستبطان النفسي، المأساوية، النزعة الهامشية، النزعة القيمية، الأسطرة، الاستشراف، الشفافية، وحدة الانطباع، البعد الفلسفي، النقد اللاّذع، التجاسر (عدم اللياقة)، مَركزة الفكرة، النزعة الإنسانية، الانتقال من الخاص إلى العام" [2].والشيء نفسه يُقال في هذه العناصر لا يمكن اعتبارها الخصائص البارزة في القصّة القصيرة جدّا، لأنّها تعبّر أيضا عن المكونات السردية والآليات فلماذا إذن ضمّنها الناقد تحت حقل الخصائص الفنّية، فهذا الخلط يخلق التراكم المعرفي في ضبط مفاصل هذا النوع الأدبي والتشتت في تحديد معاييره.

قدّم (حميد لحمداني) بعض التعقيبات على المدونات النقدية، حيث نجده ينتقد رأي (أحمد جاسم الحسين) الذي وضع (الخاصية القصصية والجرأة والوحدة والتكثيف) أركانا خاصة بالقصّة القصيرة جدّا، فهي –على حدّ قول حميد الحمداني– متوفرة و: " يمكن العثور عليها بسهولة في فنون أخرى كالقصّة القصيرة والرواية، ولكن الاختلاف النسبي في جميع الخصائص أو الأركان التي تحدّث عنها أحمد جاسم الحسين هي أهم علامة فارقة بين الق الق جدّا وبين باقي الفنون السردية المعروفة سابقا"[3]، وبالتالي وجد الناقد في تلك الأركان وجودا سابقا في الأعمال السردية، ولم توضع فقط لهذا الفن، لكن الجديد الذي أضفاه (أحمد جاسم الحسين)

[1] – حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا قضايا ونماذج تحليلية، ص102– 103.

[2] – المرجع نفسه: ص103.

[3] – المرجع نفسه: ص22–23.

على تلك الأركان هو تمييزه لنسبة حضور تلك العناصر في الفنون الإبداعية أو غيابها، ومن حيث درجة تركيزها.

كما أشار الناقد إلى مسألة مهمّة في التنظيرات التي قدّمها (أحمد جاسم الحسين)، يقول فيها:" نشير إلى التداخل الحاصل في التسميات بين الأركان والخصائص والتقنيات، فالحدود التي رسمها الناقد غير واضحة بما فيه الكفاية، ومع ذلك نرى أن هدفه الأساسي كان محاولة عرض كل المظاهر الجمالية والمدلولية التي استفادت منها القِ القِ جدّا لبناء خصوصياتها الإبداعية"[1]. ركّز (أحمد جاسم الحسين) في دراسة هذا الفن والتنظير له على إظهار قيمه الجمالية، والبحث في أبعاده وأنساقه الدلالية، دون أن يهتم لمسألة الفصل بين الأركان والخصائص والتقنيات، وهذا الإهمال سيؤدي -في نظر حميد لحمداني- إلى الضبابية في توضيح حدود هذا المشروع.

قدّم (حميد لحمداني) قراءة أخرى لكتاب شعرية القصّة القصيرة جدّا عند (جاسم خلف إلياس) ووجد فيه دراسات قيّمة للتأسيس لنظرية هذه الظاهرة الفنّية، وعن مؤلفه يقول:" تعدّ محاولة خلف إلياس مرتبطة إلى حدّ كبير بنظرية القراءة عند هانس روبرت ياوس وفولغانغ إيزلر، كما أنّها ترسو في بناء نظرية القِ القِ جدّا على المتحوّل وليس على الثابت، فكتابه نموذجي ، وأغلب الأفكار الواردة فيه موثقة علميا ومسنودة بوعي منهجي نسبي يوفر الوضوح والإقناع الضروريين في بحث ينتمي إلى مجال معرفة المعرفة، لكنه حصر أركان وتقنيات هذا الفن في المفارقة والتناص، لكنها تتعدّى إلى الانزياح والسخرية والترميز فضلا عن التكثيف الذي سمّاه عنصرا"[2].

وجد الناقد في كتاب (جاسم خلف إلياس) النموذج المطلوب للتأسيس والتنظير لهذا الفن، فقد اهتم بالجوانب الجمالية والفنّية له، إلى جانب اهتمامه بفعل القراءة الذي يحقّق تفاعلا بين النص والقارئ، وحين يصل النص إلى مستوى قرائي معيّن تتحقّق جماليات التلقي بناءً على شعرية النص والمعايير الفنّية والأسلوبية التي يمتلكها للتأثير على المتلقي، وقد وجد الناقد في الدراسة التي قدّمها (جاسم خلف إلياس) منهجية وعلمية كونه دعّمها بشواهد توثيقية تثبت عمله النقدي، والشيء الذي عابه عليه (حميد لحمداني) تركيزه على عنصري المفارقة والتناص، دون العناصر الأخرى، لأنّ هذا الفن في نظره لا يختّص بتلك الخصائص فقط بل يتعدّى إلى عناصر أخرى.

[1] – حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا قضايا ونماذج تحليلية، ص23-24.

[2] – المرجع نفسه: ص36.

واصل الناقد تقييمه للمدونات النقدية؛ حيث قام بقراء كتاب (سعاد مسكين) أيضا، ومن المسائل التي وقف عندها، يقول عنها:" يجمع بحث الكاتبة بين علم السرد ونظرية التلقي وملامح المنهج النفسي وسوسيولوجيا الأدب"[1]. اشتغلت الناقدة على مشروع القصّة القصيرة جدّا بناءً على عدّة مرجعيات اعتمدت عليها، من المنهج النفسي ونظريات التلقي، وعلم السرديات، وسوسيولوجيا الأدب لأجل ضبط حدود تنظيراتها والبحث في خصائص هذا المشروع الجديد والاقتراب منه أكثر من خلال اعتماد تلك المرجعيات للتعرّف على الخصوصيات الأدبية والاستيطيقية له وفهم نظريته المعرفية.

كما بيّن الناقد بعض الأخطاء التي وقعت فيها (سعاد مسكين)، يقول في هذا الصدد:" هناك تقارب بين خاصيتي القصر والإيجاز التي ذكرتها الناقدة عند تحديد مميزات هذا الفن، كما أن صيغة الدهشة غير مناسبة لتوصيف الطبيعة القصصية، لأنّ الدهشة هي حالة نفسية تتجلّى لدى الإنسان، وتحصل لدى المتلقي بسبب خاصية الإدهاش، والمصطلحات التي وضعتها تحت توصيف المجاوزة لا يستقيم أن تكون صيغا دالة على الخاصيات الفنّية أو الدلالية"[2]. وجد الناقد في أعمال (سعاد مسكين) بعض الخلط في المصطلحات والتصنيفات، فهو يعتبر مصطلح القصر والإيجاز تقريبا يقعان في الحقل الدلالي نفسه، ويستغرب لماذا الناقدة فرّقت بين المصطلحين، إضافة إلى استعانتها بمصطلح الدهشة كخاصية جمالية لهذا الفن، رغم أنّ الإدهاش هو المصطلح الأقرب لتوصيف حالة التلقي التي صاحبت الحالة النفسية للقارئ، لأنّ الدهشة مجرّد حالة نفسية تعبيرية عن حالة الوجه.

وقد أشار (حميد لحمداني) لبعض التعليقات التي قدّمها النقّاد حول كتاب (سعاد مسكين)، ومن بينهم (سعيد بوعطية) الذي يقول في مؤلفها:" أمّا بالنسبة للجانب المصطلحي فقد عرف المؤَلَّفُ عدم الضبط والتحديد، خاصة فيما يتعلّق بمفاهيم من قبيل: الجنس، النوع، النمط، والحال أنّ النوع أعم من الجنس، والنمط يندرج ضمن الجنس"[3]. يرى الناقد في كتاب (سعاد مسكين) بعض التناقضات في استعمال المصطلحات النقدية والسردية لتوضيح مسألة تسمية هذا الفن بالنوع أو الجنس؛ فهي لم تقدّم له تصنيفا محدّدا بل تركته في تصنيف افتراضي، فقد يكون- في نظرها- نمطا كما يصدق عليه مصطلحي الجنس والنوع، وهذا اللُّبس سيُبقِي هذا الفن في تشتّت مصطلحي.

[1] – حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا- قضايا ونماذج تحليلية، ص51.

[2] – المرجع نفسه: ص58.

[3] – المرجع نفسه: ص61.

وفي الأخير يقول (حميد لحمداني) عن كتاب (سعاد مسكين): " قراءته حقّا شديدة الإرهاق، لا بعُمق أفكاره بل بفوضاها وتناقضاتها وبعد ضبط العبارات والفروق بين النقد ونقد النقد ونظرية الأدب وبين الأجناس الأدبية وأنواعها، وبخوله من التصوّر المنهجي، ونقصد بالتصوّر حصول الوعي بالمناهج، وخلو الكتاب من الأطروحة المعرفية والأهداف الأساسية من الدراسة"[1]. نجد أن (حميد لحمداني) أنقص من قيمة التنظير الذي قدّمته (سعاد مسكين) لهذا المشروع، صحيح أنّها أخطأت في بعض التصنيفات وأخلطت بين بعض المصطلحات، لكن هذا لا يعني أنّ عملها غير منهجي، وناقص من الناحية المعرفية، فالناقدة أرادت توصيل طموحها من خلال توضيح صورة نظرية لهذا المشروع الجديد، ورغم البعد الموجود بين مقالاتها، يبقى عملها قيّما وواضحا، من حيث المنهج والرؤية.

يبقى لكل باحث محاولاته واجتهاداته لبعث هذا الفن إلى طريق الاستمرارية، وباقي الزلات والأخطاء ستسقط في النهاية من نظرية القصّة القصيرة جدّا ويبقى فقط الأصح. لأن كل بحث علمي يبقى نسبي في كل الجهود.

كما أشار (حميد لحمداني) لأبحاث (نور الدين الفيلالي)، الذي اهتم بتحقيب مراحل نمو القصّة القصيرة جدّا، يقول في تلك الجهود:" بالغ في تقسيم اللحظات وتحقيبها بدت وكأنّها ترسم معالم ولادة عسيرة للق القصّة جدّا على عكس ما هو حاصل في واقعها الفعلي"[2]. قدّم (نور الدين الفيلالي) تقسيما تاريخيا للمراحل التي مرّ عليها تكوين هذا الفن، ولكنه بالغ في تلك التقسيمات التي زادت من أزمة بقاء هذا النوع الأدبي ضمن فضاءات الشك والتردّد في الاعتراف به وبمكوناته. لذلك كان لزاما عليه عدم الإطالة في تلك التقسيمات من أجل التسهيل لقيام هذا المشروع دون معوقات وصعوبات.

3-6. الخصائص الجمالية للقصّة القصيرة جدّا عند جميل حمداوي:

أمّا (جميل حمداوي) فهو الآخر قد خصّ القصّة القصيرة جدّا ببعض التيمات والخصائص الفنّية والمتمثلة في:" الحجم القصير جدّا- انتقاء الأوصاف- انتهاك الرتبة النحوية- الجرأة في الطرح- الصورة النقيضة- صورة الفانطاستيك- السخرية- التسريع- فعلية الجملة- الفواصل القصيرة- الاهتمام بالعتبات- الخاتمة المفاجئة أو الصادمة- الحبكة السردية المركزة- المفارقة- الميتاسردية- الرمزية- التراثية- الشاعرية-

[1] - حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا- قضايا ونماذج تحليلية، ص62.

[2] - المرجع نفسه: ص64.

الإيحاء- الشذرية- التناص- الإضمار"[1]. نجد الناقد قد ركّز على الخصوصيات الفنّية الداخلية لهذا الفن؛ حيث تطرّق لبعض العناصر التي سبق وتطرّق إليها النقّاد من قبله، من: القصر الشديد، الجرأة، السخرية المفاجئة والإدهاش، المفارقة والترميز، والشعرية والتناص، والجديد الذي أضافه على ما وضعوه: حسن اختيار الصفات دون الإطالة فيها، اللعب في التركيب النحوي، التناقض، فعلية الجمل، الحبكة، الميتاسردي، اعتماد التراث التشذير، والإخفاء.

تعدّ هذه الثيمات التي أسندها الناقد إلى فنّ القصّة القصيرة جدّا من العناصر البارزة والحاضرة بقوة في أغلب الأضمومات القصصية القصيرة جدّا، ولكنها في الحقيقة لا تخصّ هذا النوع فقط فهي متواجدة في كل السرود، والفاصل بينها هو طريقة التوظيف ودرجة الإيغال أو التوسط في استعمالها، وعليه يمكن الأخذ من الطرح الذي قدّمه الناقد بعض الخصوصيات التي تحضر بكثافة في هذا الفن والمتمثلة في: القصر الشديد، فعلية الجملة التي تخلق طاقة حركية في النص القصصي، الشذرية التي تحقّق عملية الإيجاز والحذف في النص، الخاتمة المفاجئة والصادمة تجعل من دلالات النص مسارات ملتوية بحيث يصعب على القارئ الوصول إلى جوهر النص، إلى جانب الشعرية التي يستثمرها هذا الفن بوضوح، بحكم قيامها على عنصر التكثيف وانتقاء لغة فنّية تليق بها. أمّا باقي العناصر فكلها مميزات ومعايير تتواجد في أي جنس أدبي آخر، وأمّا تلك الخصائص فيبدو حضورها لازم في هذا الفن ولا يمكن إسقاطها من بنيانه القصصي.

بناءً على ما سبق يمكن استخلاص بعض النتائج حول الخصوصيات الجمالية لفن القصّة القصيرة جدّا وذلك انطلاقا مما قدّمه النقّاد في التنظير النقدي لها، وقد تمّ التوافق بين النقّاد في بعض الخصائص، وظهر الاختلاف أيضا في بعضها.

ومن الخصائص التي اشترك فيها أغلبية النقّاد نجد خاصية القصر الشديد والتضييق في حجمه، ونجدها عند (جاسم خلف إلياس، وسعاد مسكين، وحسين المناصرة، ومحمد أشويكة، وحميد لحمداني، وجميل حمداوي)، وقد فصّل كل باحث في هذه التيمة برؤيته النقدية الخاصّة، وخرجوا بنتيجة مفادها أنّ من شروط اكتمال فنّية هذا الفن ونضجه من الناحية الشكلية والدلالية لابد من توفّره على الاقتصاد اللغوي والفكري والمضموني، ولو زاد حجمه عن المطلوب يخرج عن القاعدة السردية التي تقول بالقصّ القصير جدّا، وفعلا تسمية هذا الفن تنطبق أيضا وتتلازم مع صفاته لذلك وجب على كلّ قاص احترف صنعة هذا الفن أن يركّز على خاصية القصير جدّا حتى لا يختلط نصّه مع باقي الفنون الأدبية القصيرة.

[1] - ينظر، جميل حمداوي: دراسات في القصّة القصيرة جدّا، دار نشر المعرفة، الرباط- المغرب، 2014، ص45-67.

ومن العناصر المشتركة أيضا خاصية الإيحاء في المعنى والدلالة واتفق عليها كلٌّ من (جاسم خلف إلياس وحسين المناصرة، وجميل حمداوي)، حيث وجدوا فيها التيمة المناسبة للقصر الشديد، فكلّما تقلّص حجم النص لابد أن يكون أكثر إيحاءً وتعبيرا عن المعاني الظاهرة والمبطّنة تحت الحكي، وعليه أضحت هذه الخاصية من الخصوصيات الجمالية لهذا الفن، بحيث تزيد من عمق الأثر وتداعي المعاني أكثر من جوانية النص القصصي.

كما نجد أيضا توافقا حول خاصية الإدهاش والمفاجأة ونجدها عند (أحمد جاسم الحسين، وسعاد مسكين، وحميد لحمداني وجميل حمداوي)، واعتبروها ميزة مهمّة في كسر أفق التوقّع لدى القارئ، وتأزيم عقدة الحكي في النص القصصي، ولاسيما تصعيد مسار السرد من البساطة إلى التعقيد فيعجز المتلقي عن تفسير معنى النص وتحقّق الوعي بالقراءة، لذلك أصبح الإدهاش من الخصوصيات الجمالية التي تخلق التوتّر على مستوى النص وتزيد من لذّة القراءة وقوّة نضجه شعريا وبلاغيا وتحفيز القارئ على تناول ذاك النص؛ لأنّ الدهشة أصلا تخلق من جرّاء التناقضات والتضادات التي يُبطّنها في هذا الكائن السهل الممتنع. وكلّ ذاك الإدهاش يأتي من صميم المفارقات؛ التي طالما أكّد النقّاد على أهميتها في تفعيل مسار الحكي لهذا الفن.

وقد خاض في توضيح أهمية الإدهاش كلٌّ من (جاسم خلف إلياس، وحسين المناصرة، ومحمد أشويكة وحميد لحمداني، وجميل حمداوي)، وجاء رأيهم هذا مخالفا لبعض المقولات التي قالت بأنّ المفارقة ركنٌ للقصّة القصيرة جدّا، لكن هؤلاء عدّوها من الخصوصيات الجمالية التي ترفع من قيمة هذا الفن في تكثيف الدلالات وفتح أفق التأويل.

أمّا السّخرية فلم يعتبرها النقّاد خاصية إلاّ القليل منهم، ونجدها عند (جاسم خلف إلياس وسعاد مسكين، وحميد لحمداني)، وباقي النقّاد منهم من صنّفها في حقل الأركان ومنهم من عدّها من التقنيات. والسخرية على العموم تعدّ من الخصائص الجمالية التي تأتي بالتهكم الذي يؤدي بالضرورة إلى النقد، وبحكم حضورها غير الدائم فيها، فأحيانا يستحضرها القاص بحسب مضمون القصّة وأحيانا يستغني عنها، ولذلك لم يلتفت إليها المنظّرون بقوّة.

ومن الخصائص الأخرى التي كثُر الحديث عنها التكثيف أو الكثافة في هذا النوع الأدبي، حيث اهتم بها (جاسم خلف إلياس، وحسين المناصرة، ومحمد أشويكة، وحميد لحمداني)، واعتبروها من أهم العناصر اللازم بروزها في هذا الفن، لأن خاصية القصر الشديد لا تكتمل بدون التكثيف في اللغة والموضوعات والأحداث والأفكار في هذا النوع الأدبي، ولاسيما امتصاصه للجمل وتصغيرها قدر المستطاع حتى تكتمل صورة هذا الفن بلوحة فنّية مكثّفة القالب ومركّزة المعاني، وفعلا إذا غاب التكثيف عن هذا الفن خرج النص عن تكوينه المصغّر

وتحوّل على جنس أدبي آخر، ولذلك وقف النقّاد على عتبة هذه الخاصية الفنّية مؤكّدين على مدى تأثيرها في تكوين البنية السردية لهذا الفن، على جانب دورها الجمالي الذي يكتمل دوره في تفاعله مع الشعرية والإيحاء والمفارقة، وهناك من اعتبر هذه الخاصية من أركان هذا الفن نظرا لأهميته وحضوره الدائم فيه، ولا يمكن إسقاطه من القاعدة السردية على الإطلاق، فبه تكتمل وظائف باقي الأركان والتقنيات وكذا الخصائص.

ومن هنا يمكن القول إنّ الخصائص الجمالية التي اشترك فيها النقّاد تعدّ من الأغراض الأساسية لنضج هذا الفن، ولو أعرض القاص عن استعمالها ضعُف نصّه وصار نوعا أدبيا آخر، وبما أنّ النقاد اتفقوا على تلك العناصر فهي على العموم الثيمات الأساسية التي تمثّل خصوصية هذا الفن، وباقي الخصائص التي تطرّق إليها الناقدون فيما سبق ولم يشتركوا فيها فهي مجرّد محاولات تنظيرية أرادوا بها التأسيس لهذا الفن، واستخلاص بعض خصائصها الثابتة انطلاقا من بعض الممارسات التطبيقية التي عالجوا فيها بعض الأضمومات القصصية القصيرة جدّا، لتنتهي محاولاتهم بفتح باب التساؤل: لماذا لم يتفقوا على خصائص ثابتة ومعينة لهذا الفن؟ هل لأنّهم اختلفوا في الآليات الإجرائية لقراءة هذا الفن؟ أم أنّهم اتبعوا مناهج نقدية مختلفة في معالجة تلك القصص ولذلك انتهت أعمالهم ببعض الاختلافات؟ أم أن هذا الفن هو الذي يفرض نفسه على النقد، فلم يستطع الإحاطة بمكوناته والإمساك بمكوناته الثابتة والدائمة؟

وعليه يمكن القول إنّ الاختلاف بين هؤلاء النقّاد لا يعني الفشل في وضع قوانين القصّة القصيرة جدّا وتحديد مفاصلها ومكوناتها السردية، بل الفيصل في ذلك هو طريقة الرؤية التي اختلفت من ناقد إلى آخر فمنهم من نظر إليها انطلاقا من اعتبارها نموذجا قصصيا متطورا عن السرود الكبرى ولذلك أعادوا إحياء بعض الخصائص الفنّية وأدخلوها في رحم هذا الفن وأضافوا إليها الثيمات الأخرى، ومنهم من عدّها نموذجا حيّا جديدا ولد من عمق التطورات المعاصرة، ولذلك لابد أن تستخرج خصوصياته من ثنايا السرعة والقلق والتوتر ومختلف تمظهرات الحياة المعاصرة مع تشابه هيكلته بالفنون الحديثة والمعاصرة ولهذا يستحقّ إدراجه ضمن الإبداعات المعاصرة. كلّ تلك الظروف أثّرت على النقّاد في فهم هذا الفن والوعي بالكتابة القصصية الجديدة.

لكن على العموم يمكن الخروج بنتيجة واحدة وهي أنّ الاشتراك في خصائص هذا الفن أو الاختلاف فيها بين النقّاد لا ينقص من أهميتها ولا يزيد في ذلك شيئا، ولكن كثرة الخلط في خصائصه ومكوناته يزيد من تعقيده ويزيد من صعوبة فهمه وتحديد حدوده الإبستيمولوجية. والإشكال الوحيد الذي يخلق توتّرا في تلك الاختلافات أو التنوّع في تحديد ثيمات وخصوصيات هذا الفن يخلق ضبابية وخلخلة في بنيتها الإبستيمولوجية ومرجعياتها المعرفية، وكذا صعوبة تحديد بنيتها السردية الدقيقة، ولهذا لا يزال هذا النوع الأدبي قيد الجدل ولم

تثبت مشروعيته بعد، بسب تلك الخلافات والاختلافات في التنظير له. بالتالي وجب على النقاد إعادة النظر في مفاصل هذا الفن وتوسيع الدراسات التطبيقية حول الأضمومات القصصية حتى يتسنّى لهم إحصاء مدى التوافق والاختلاف في عناصرها ومن ثمّة الخروج بمكونات دقيقة لهذا الفن تكون واضحة المعالم.

الفصل الرابع:

مسارات تشكل القصّة القصيرة جدّا في النقد العربي المعاصر.

تمهيد:

كل نوع أدبي يحتوي عناصر ومكونات بنيوية تميّزه عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى؛ بحيث تحمل تفاصيله الجينالوجية التي تجعل منه جنسا أدبيا قائما بذاته، وتلك العناصر الثابتة هي التي ستضمن استمراريته وبقاءه تحت تسمية مصطلح أدبي ونقدي مختار بعناية، وبتلك التسمية المجمع عليها من طرف جماعة المنظرين يصبح ذلك النوع الأدبي تحت تصنيف الجنس الأدبي.

ويمكن لهذا النوع أن يدخل عليه عدّة تطورات مع مرور الوقت؛ بحيث تفنى بعض العناصر الأدبية وتدخل عليه عناصر أخرى جديدة بديلة عنها، أفرزتها حملات التجديد والتغيير، وهذا الجديد لا يعني إسقاط مكوناته الأصلية التي كونت لَبِنَتَهُ الأولى، بل يبقى النوع الأدبي محتفظا بتسميته وتركيبته، ومن جهة أخرى يصبح متجدّدا في عناصره بحسب المتغيرات التي تدخل عليه كل مرّة. وبسبب تلك المتغيرات في النوع الأدبي الواحد حصل خلط كبير وتداخل بين الأجناس الأدبية، حيث صارت تتشابه فيما بينها في بعض الخصائص والمعطيات التركيبية، من ثمّة ظهرت مشكلة تداخل الأجناس الأدبية وانعدام نقاء النوع الأدبي.

وتُعَدُّ القصّة القصيرة جدّا من الفنون الأدبية التي لم تدخل بعد مجال التجنيس؛ بسبب إشكالية التفاعل الأجناسي؛ فمنهم من عدّها نموذجا منسلخا من الأنواع السردية القصيرة قديما، ومنهم من اعتبرها نموذجا سرديا ممتدا عن القصّة القصيرة، ومنهم من عدّها نموذجا لا أساس له في الوجود. وبسبب تداخل الأنواع الأدبية فيما بينها صار صعبا الفصل في مسألة تأصيل وتجنيس كل جنس لوحده.

وهذه المسائل تفضي إلى عدّة إشكاليات: ما علاقة القصّة القصيرة جدّا بالفنون السردية القديمة، وما هي مواطن التقارب والتباعد فيما بينها عند المنظرين العرب؟ كيف صنّف النقّاد النقاد القصّة القصيرة جدّاهل هي ظاهرة فنّية، أم نوعا أدبيا، أم جنس أدبيا مستقل بذاته؟ وما هي مواطن التجديد والمغايرة في هذا الفن؟ وللإجابة عن تلك الأسئلة قدّم النقّاد مجموعة من المواقف حول مسألة تجنيس هذا الفن يمكن التفصيل فيها فيما يأتي.

4-1- مسألة التفاعل الأجناسي في القصّة القصيرة جدّا عند المنظرين العرب:

4-1-1. تجنيس القصّة القصيرة جدّا عند جاسم خلف إلياس:

تعرّضت القصّة القصيرة جدّا لعدّة هزّات عنيفة منعت استقرارها وثباتها على تسمية واحدة، وهذا التردّد في تحديد مصيرها أدّى إلى تعدّد المواقف والآراء حول تفاصيل تكوينها، وتسميتها، وتحديد مرجعياتها الإبستيمولوجية، وحتى مسألة الاعتراف بها جنسا أدبيا قائما بذاته ظلّت قضية جدل ومسائلات عقيمة، لم تصل إلى نتائج. لذلك اجتهد النقاد في هذه المسألة من أجل التوصّل إلى حلّ نهائي ينصف هذا الفن ويعطيه الحق في الاعتراف به.

ويعدّ (جاسم خلف إلياس) من المهتمين بهذه القضية، ومن الأقوال التي ساقها في هذه المسألة، يقول: "سنقارب القصّة القصيرة جدّا بوصفها انزياحا نوعيا يحيل في أحد مفاهيمه إلى مرونة النوع وقدرته على الإفادة من معطيات الأنواع الأخرى، ومن تقنيات تزيده فرادة وتطورا يمثل الخطوة الأولى في المسير باتجاه المغايرة والاختلاف عن نوع قصصي راسخ هو القصّة القصيرة، ومن الصعوبة أن نحصل على خروج كلّي عن النسق السابق، ولكن هذا لا يمنع من تحديد المعايير والخصائص الفنّية"[1]، وجد الناقد في القصّة القصيرة جدّا نموذجا أدبيا منسلخا عن القصّة القصيرة، وهذا التصريح أخرجها من قاعدة نقاء النوع الأدبي؛ لأنّه أسندها إلى نوع أدبي آخر تمثّل في السرد القصصي القصير ، وذلك بحكم العناصر التي وجدها مشتركة فيما بينهما، وهذا التداخل حصل نتيجة وجود معايير وعناصر تكوينية متقاربة بينهما، منعت انفراد كل نوع أدبي بمكوناته وخصائصه، ليصبح هذا الفن في نظر الناقد نوعا أدبيا مرنا لم يأتِ من عدم؛ وإنّما جاء بناءً على المكونات التي بنيت عليها القصّة القصيرة فأصبح شبيها لها وممتدًّا منها.

استند الناقد في هذا الطرح على مسألة تطوّر الأنواع الأدبية؛ معتبرا هذا الفنّ نموذجا ممتدًّا لنوع أدبي آخر بالضرورة، بحكم الأنساق الضمنية التي تربط بين علاقات النص النثري، وعليه يبقى هذا التلازم بين الأنواع الأدبية من المبررات التي قرّبت بين الأنواع الأدبية الجديدة وبين الأنواع الأدبية التراثية، وهذا الاعتقاد منع تجنيس العديد من الأنواع الأدبية؛ بسبب الأحكام القسرية التي جعلت من هذا الفن وغيره من الفنون نصوصا إبداعية بُنيت على قاعدة سردية قديمة، فنجدهم اعتبروا قصيدة النثر نموذجا منسلخا عن المقامة، والمسرح نتج من الشعر

[1] – ينظر، جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص53.

الملحمي. وهذا ما حصل تماما مع القصّة القصيرة جدّا التي ظلّت محطّة للشك في مسألة تجنيسها بسبب نسبها لأنواع أدبية أخرى.

وقد أشار الناقد في نهاية طرحه إلى قضية مهمّة، وهي أنّ الأنواع الأدبية مهما تداخلت واندمجت فيما بينها، يبقى لكل نوع أدبي خصوصياته النوعية ومعاييره الجمالية، التي تفصله عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى مهما كان التطابق التركيبي فيما بينها، ومهما تماهت الخصائص بينهما؛ لأنّ "كل نوع يتم تعريفه من خلال الرجوع إلى النظام والأنواع الداخلة فيه، وبناءً عليه، فإنّ النوع يفهم في علاقته مع الأنواع الأخرى لدرجة أنّ أهدافه وأغراضه في وقت معين تحدّدها تشابهاته واختلافاته مع الأنواع الأخرى"[1]، فالنوع الأدبي إذن مهما كان ممتدا لنوع أدبي آخر، فإنّه سيستمر في التكوّن من ذاته؛ بحيث يبني مكوناته الخاصة به، فيُسْقِطُ بعض العناصر التي أخذها من الأنواع الأخرى، ويعيد بناءه الخاص به.

كما استند الناقد أيضا إلى بعض المبررات والحجج التي جعلت منه يربط القصّة القصيرة جدّا بالقصّة القصيرة، تمثلت في الطّابع الغنائي الذي وجد فيه صيغة جمالية مشتركة بينهما، يقول في هذا السياق:" القصّة القصيرة جدّا تستعمل وسائل غنائية من ترتيب حدث لتوكيد تأثيره (حركة في حدث خارجي)، تقابلها (حركة في الحياة الداخلية)، وحدث طقوسي غير واقعي، ومشاركة القارئ في تحقيق الكشف واستعمال الرموز واستغلال الإيحائية"[2]. وجد الناقد في هذا الفن بعض المعايير الجوهرية التي جعلت منه نصّا ذا طابع غنائي يقترب من فنّ القصّة القصيرة؛ وقد تجلّت في السرعة الداخلية للنص التي نتجت من خلال علاقات السرد التفاعلية.

من هنا تمّ ترتيب الأحداث بحسب واقع النص الداخلي، إلى جانب معيار التخييل الذي يجعل النص أكثر تأويلا وانفتاحا، ومعيار التفاعل الذي يجعل النص فسحة منتجة تُخلق بين النص المقروء والقارئ. إلى جانب ثيمات الترميز والإيحاء، وكلّها علامات تمييزية تنبئ باقتراب هذا الفن من معايير القصّة القصيرة، وقد أستند الناقد في رأيه هذا على طرح الناقدة (سوزان لوهافرsusan havre) التي أقرّت بحضور الغنائية في كلا النوعين الأدبيين بالمعطيات والمواصفات نفسها، والتي اعترفت بقولها، بأنّ:" تحقيق الغنائية يتم بواسطة دمج عناصر إضافية في القاعدة المحاكية، وهي عناصر متوقعة في الشعر على نحو متميّز، وتظهر أحيانا في السرد النثري، وهي: انحراف محدد عن التسلسل التاريخي، واستغلال مصادر شفوية نقية مثل النغمة والصورة، والتركيز على الوعي المتزايد

[1]- تزفيتان تودوروف وآخرون: القصّة الرواية المؤلف- دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997، ص28.

[2]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص36.

ودرجة عالية من الإيحائية والشدة العاطفية، وتتحقّق هذه في القصّة القصيرة جدّا بوسائل التقاطع مع التسلسل التاريخي أو النمو الحدثي، وانحيازها إلى كل ما يمنحها هذه الغنائية، فضلا عن توجهها نحو درامية القصّة"[1] لتصبح القصّة القصيرة جدّا من هذا الطرح نصّا شبيها بالقصّة القصيرة بسبب المعطيات التي انتقلت من النوع الأدبي الأوّل إلى النوع الأدبي الجديد، ويظهر بوضوح" التعاون الغنائي والدرامي المتكفل بخلق قصّة تتمتع بعاطفة مركزية أساسها التكثيف والدهشة والدفق الداخلي للغة الشعرية"[2]

بناءً على الطرح الذي قدّمه (جاسم خلف إلياس) يمكن القول إنّ الناقد لم يقدّم لهذا الفن حقّه في حرية التجنيس؛ لأنّه نَسبه للقصة القصيرة، وعدّه نوعا أدبيا تابعا لها في مكوناتها وعناصرها، مع اختلافه عنها في بعض الخصوصيات الجوهرية، وهذا التشارك بين النوعين، حصل نتيجة وجود تفاعل بين النوعين في الخصائص والمكونات القصصية، وهذا ما منع القصة القصيرة جدّا من انفرادها بالتجنيس" وستبقى القصّة القصيرة جدّا محتفظة بالاسم النوعي للقصّة القصيرة"[3]. من هنا نجد الناقد من الدارسين الذين أرجعوا هذا الفن لمرجعيات أدبية أخرى، ورأيه هذا يبقى ناقصا؛ لأنّ مسألة إرجاع ولادة نوع أدبي لنوع أدبي آخر يحتاج إلى كثير من البحث والتنقيب في هذا التشارك؛ لأنّ هذا الفن بالضرورة له صلة قريبة بالقصّة القصيرة بحكم المتشابهات التي وُجدت بينهما.

وقد أشار الناقد إلى أنّ عملية تأصيل الفن القصصي العربي، تعود إلى دواعي إيديولوجية؛ وقد أشار إلى هذا السبب الإيديولوجي بقوله:" هو نزعات الهوية القومية وإكراهاتها التي وضعت السردية العربية برمتها على محك الإبداع الأصيل الذي يبتعث تقاليده في سيرورة وعي الذات والآخر"[4]. بناء على هذه المرجعيات الإيديولوجية بقيت القصّة القصيرة جدّا نوعا أدبيا ممتدا للسرد العربي القديم، بحكم المتشابهات التي وُجدت بينها وبين تلك الأشكال السردية، وبحكم النزعات القومية التي تدعوا للحفاظ على التراث السردي، أصبح هذا الفن نوعا أدبيا عريقا بالرغم من وجود فئات أخرى تنعت هذه الظاهرة الفنّية ببنت العصر، وبالمقابل أضحى هذا الفن في نظر بعض النقاد والمبدعين نموذجا منتحلا من السرود القديمة، كالقصّة القصيرة والمقامة والأمثال والحكم.

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص38.نقلا عن سوزان لوهافر: الاعتراف بالقصّة القصيرة: تر: محمد نجيب لفتة، ص 28.

[2] –المرجع نفسه: ص39.

[3] –المرجع نفسه: ص35.

[4]– المرجع نفسه: ص57. نقلا عن: عبد الله أبو عوف: استلهام الموروث السردي في القصّة العربية، مجلة الكاتب العربي، السنة الثانية والعشرون، ع67-68، 2005.

وفي مسار آخر رصد الناقد بعض الأقوال التي شكّكت في مسألة التأصيل العربي لهذا الفن؛ وذلك من خلال إرجاع ولادته الفعلية لـ(ناتالي ساروت)، والتي تقر بعض التقارير النقدية بأنّها أوّل من كتب هذا النموذج القصصي الجديد، يقول (جاسم خلف إلياس) في هذا الصدد:" بعد ترجمة روايتها انفعالات التي شكّلت كتاباتها المغايرة بداية التمرد على سكونية النص التقليدي وهي في جوهرها، صور وليدة اللحظة كلماتها مكثّفة ومحدّدة تعبّر عن أحاسيس، هذه الأحاسيس عفوية، وصادقة، ولصيقة بالأشياء، وهذه الأشياء منظورة مسموعة ووليدة ملاحظة ثاقبة ومراقبة شديدة"[1]. عدّ الناقد هذه القصّة لحظة المفارقة التي فصلت بين النص القصصي القديم والنص القصصي الحديث؛ بناءً على التغيرات الجديدة التي أدخلتها القاصة ناتالي ساروت إلى السرد القصير والتي تمثّلت في مجموعة من التيمات السردية؛ والتي تجلّت في القصّ السريع الذي ينحصر في لحظة زمنية معينة والتكثيف وتصوير الأحاسيس بصدق وعفوية دون وضع لقناع الصنعة، والتعبير عن أدق التفاصيل على بساطتها وعمقها والتصوير البصري والسمعي لمختلف المشاهد والوقائع المرتبطة بحياة البشر.

لتصبح تلك الثيمات الجديدة هي لحظة الانعطاف القصصي، الذي غادر اللغة الوصفية المعتادة في النصوص القديمة، منتقلا من التقريرية والتكلّف في الأسلوب والإطالة في الحكي، إلى العفوية والاختزال في الكلام السردي، والانتقال من التصنّع في الأحداث، إلى رسم تفاصيل الحياة من واقع البشرية بكل حقائقها. بناءً على هذه الخلفية التاريخية التي تؤصّل لهذا الفن العربي من جنس قصصي غربي، صعُب على المنظرين والدارسين تحديد هويته وانتمائه السردي، ولذلك اصطدم النقّاد بقضية تجنيسه.

وبالمقابل اعتبر الناقد مسألة التأصيل العربي لهذا الفن هي الأصّح؛ حتى لا يسقط من قيمة النص القصصي العربي الأصيل، وعدّ ذلك التشابه بين النص العربي وقصّة ناتالي ساروت من باب المثاقفة بين الأعمال الإبداعية؛ وحتّى يحافظ على رأيه القائل بتأصيل هذا الفنّ قدّم بعض النماذج التراثية التي تشبه هذا الفن في تركيبته السردية وخصائصه الجمالية، والمتمثلة في الخبر والنوادر والطرائف، والأساطير والخرافات والأمثال والحكم والتوقيعات، وقصص الحيوانات، وكلّها نصوص إبداعية وجد فيها تقاربا شديدا مع بنية هذا الفن، ولذلك اعتبره نموذجا قصصيا ممتدا للتراث العربي القديم ومنه نشأ وتأسّس.

وقد فصّل الناقد في تلك السرود القديمة وعلاقتها بالقصّة القصيرة جدّا؛ ليجد في الخبر مثلا صيغة سردية شبيهة بهذا الفن، فهي:" ممتعة، وشيقة، مؤثرة بلغتها وأسلوبها، فلا ركاكة ولا ابتذال، ولا جفاف، ولا

[1]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص 56-57.

هلهلة، لغة طبيعية في تناغم محتواها، أسلوب مترابط الآداء متدرج الحبك، متصاعد التأزم، يتحرّك تلقائيا وأحداثه سريعة"[1]، كل هذه الثيمات وجدها الناقد قريبة من خصائص هذا الفن، ولذلك اعتبره النقاد أمثال: "سعاد مسكين، ونور الدين الفيلالي، ويوسف حطيني" نموذجا منسلخا عن الخبر وعن باقي الأشكال السردية القديمة. ليتحوّل من قول خبري بسيط يتميّز بالتقريرية والمباشرة، إلى نص أدبي جمالي يتمتّع بصفات بلاغية تعلن انتقاله من نص الخبر إلى نص القصّة القصيرة جدّا بعد جملة من التغييرات التي طرأت عليه بفعل الظروف الجديدة التي دخلت الواقع الأدبي.

ليصبح هذا الفن بديلا عن الخبر في الساحة الثقافية، ولأنّ القارئ تستهويه الأخبار السريعة حيث يلتقطها دون تردد، أو رفض لموضوعاتها، ابتدع القاصون هذا الشكل الخبري الجديد في قالب قصصي أقرب إلى العاطفة بعدما كان مجرّد معلومة خبرية سريعة وجافة، وفي هذا المقام يقول:" ولأنّ الخبر وسيلة قولية لنقل الأخبار صار وثيقة إعلامية تحرف المتلقي معها، دون أن يهذب ذائقته أو يعمّق وعيه، فيصبح القارئ مستلبا فاقد الحساسية لذلك أعاد القاص ربط الخيال بالخبر حتى يكون أكثر صدقا وإحساسا، فيستدرج القارئ بلغة الإقناع والإمتاع فيوقض القارئ من غفوته ويستنهض فيه التأمل باشتراطات قصصية امتلأت بالحضور الإنساني"[2]. تحوّل نص الخبر من خطاب تقريري جاف إلى خطاب فنّي جمالي، يحمل صفات أكثر عمقا وقربا من مشاعر وخلجات الذات القارئة، بالتالي عدّ النقاد هذا النموذج القصصي القصير جدّا، نسخة مطابقة عن الخبر مع اعتماد بعض التغييرات عليه، التي جعلت منه نصّا أكثر واقعية ومقروئية، وأكثر تذوقا.

أمّا النوادر والطرائف فهي الأخرى نماذج سردية اعتبرها النقاد البنية الصلبة التي تأسّس عليها هذا الفن بحكم المشتركات التي تجمع بين النوعين، لغة وموضوعا؛ بحيث "تتحوّل النادرة أو الطرفة إلى قصّة قصيرة جدّا وهي قصيرة نسبيا، وذات محتوى يتمثّل في مغزى تدور حوله النادرة، إمّا شكل انتقاد أو سخرية، وإمّا في شكل عظة إنسانية، وتشاطر القصّة القصيرة جدّا النادرة غالبا في واقعيتها، وتستمد منها ملمح للشخصية لا شخصية بذاتها، ولها وحدة متكاملة"[3]. تشابهت القصّة القصيرة جدّا مع النادرة في عدّة معطيات سردية تمثّلت في اتفاقهما على المواضيع نفسها المتمثلة في النقد والسخرية والقيم الإنسانية، واشتراكهما في وظيفة الشخصية التي تظهر في صورة مجازية لا تُظهر حقيقتها، لتوصل رسائل الانتقاد والسخرية.

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص58.

[2] – بتصرّف، المرجع نفسه: ص59-61.

[3] – المرجع نفسه: ص61.

كما أنّ الطُّرفة تتشارك مع القصّة القصيرة جدّا، من حيث: "هي نص سردي يهدف إلى الإضحاك تحديدا ويختلقها الراوي ساخرا من الفكرة التي يختزنها معتمدا على مبدأ الإدهاش وعدم التوقع، ولعل ما يميّزها هو سخريتها السوداء التي تفضح الواقع المرير في سرد خاطف وخيال جامح وحدث طريف وحوار لماح"[1]. تتشابه القصّة القصيرة جدّا مع الطُّرفة في ثيمات السرعة، والمغزى الذي يحمل قيما إنسانيا، إضافة إلى احتوائهما على عنصر التخييل، واعتمادهما على علاقات الحوار داخل النص. وكلّ هذه الصفات خلقت تماثلا وتقاربا بينهما فصعُب الفصل بين النوعين أثناء التلقي، ولأنّ هذا الفن كثيرا ما يكتب بتلك الصفات، عدّه النقاد نموذجا تأسّس على البنية السردية القديمة المتمثلة في الطُّرفة.

قام (جاسم خلف إلياس) بالوقوف عند نماذج سردية تراثية أخرى تعالقت مع هذا الفن، والمتمثلة في الأسطورة والخرافة؛ ليجد أنّ الأسطورة تلتقي مع القصّة القصيرة جدّا: " من ناحية كونها تقف بين التاريخ والخيال.. لقد تمّ انتقاء الأسطورة بواسطة الذاكرة الشعبية ثم اكتسبت استقلالا أدبيا ذاتيا، فتلتقي بالقصّة القصيرة جدّا لأنّها لا تستطيع صياغة خطابها بعيدا عن الرموز والمجازات التي تصوغ وفاءها الفعّال لإنسانيتها من خلال التعبير عن المشاكل الشمولية التي تحيط بالإنسان"[2]. اعتبر الناقد الأسطورة خطابا تاريخيا يقترب من هذا الفن من حيث اعتمادهما على الخيال، وإعادة كتابة التاريخ، وهذا التماثل الضمني بين الخطابين جعلهما نصّين يصعب الفصل بينهما، بناءً على اللغة الرمزية والمجازية التي يستعملها كلٌّ من هذا الفن والأسطورة. إلى جانب احتوائهما على بعض الأفكار الفلسفية التي تعبّر عن حضارات الإنسان، وتحاكي الطبيعة والواقع البدائي الذي يرسم التاريخ الأوّل للبشرية. والقصّة القصيرة جدّا معروفة كثيرا بنزعتها الفلسفية.

أمّا الخرافة فهي "حديث متعة وخيال واسع خصب يثير الدهشة والإعجاب والذهول، وعن علاقة القصّة القصيرة جدّا بالخرافة يقول الإسباني لويس مايثودبيت: تلتقي القصّة القصيرة جدّا مع الخرافة في قدرتها الدلالية والإيحائية"[3]. استحضر الناقد رأي (لويس مايثودبيت) في حديثه عن الخرافة، ليقدّم برهانا على قوله بأنّ الأحاديث الخرافية تشبه كثيرا هذا الفن في بعض المعطيات والمتمثلة في: الدهشة والتخييل والدلالة والإيحائية فبالرغم من قصر الخرافة، فهي تحمل أنساقا عميقة تشي عن الأعراف والتقاليد التي عاشتها الذاكرة الجماعية قديما، وتلك الصفات اجتمعت في هذا الفن، ولذلك صار لزاما التقريب بين النوعين من باب المشابهة والتشارك.

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، المرجع نفسه، ص62.

[2] – المرجع نفسه: ص62-63، نقلا عن: انريكي اندرسون امبرت: القصّة القصيرة جدّا النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم علي منوفي، ص41.

[3] – المرجع نفسه: ص63، نقلا عن: علي عبد الحليم محمود: القصّة العربية القصيرة في العصر الجاهلي، ص21.

أمّا "خوثي ماريا ميرنو فيري Khothi Maria Merno Ferry " فهو الآخر يرى "أن الخرافة هي النوع الأدبي السابق للقصّة القصيرة جدّا"[1]، ويرجع كلٌّ من النقاد ولادة القصّة القصيرة جدّا لفن تراثي قديم تمثّل في الخرافة، بسبب وجود علاقات تداخل بين النوعين، من حيث الشكل والمضمون. وبناءً على تلك الأقوال اقتنع (جاسم خلف إلياس) بحتمية: "التقاء القصّة القصيرة جدّا بالخرافة، والذي ينبني على ثنائية التقليد/التحديث التي تتمظهر في قدرة الموروث السردي على التحوّل واستيعاب روح العصر، وعلى أسس جوهرية متماثلة في العينات الجمالية لكل منهما"[2]. يرى الناقد بعد استناده على الأقوال النقدية التي قدّمها الناقدان الغربيان، بوجود علاقة تلازمية حتمية بين النصوص التراثية والنصوص الحداثية، لذلك اعتمد الأدباء على القاعدة السردية القديمة لبناء أعمالهم الحداثية، من خلال اعتماد ثيمات التجريب والمغايرة من أجل الخروج بنص حداثي يتماشى مع روح العصر، بعدما انسلخ من روح التراث.

لم يرفض الناقد مسألة التأصيل السردي للقصّة القصيرة جدّا من خلال النماذج السردية القديمة التي استحضرها، لتدعيم رأيه القائل بوجود أسس سردية لهذا الفن انطلقت من السرود القديمة، وذلك بالعودة للخطاب التراثي على اختلاف تسمياته، وهذا التمديد الذي قدّمه الناقد جاء نتيجة للتشابه الكبير الذي وجده بين هذا الفن والنصوص التراثية القديمة.

وهناك نماذج أخرى اعتبرها الناقد تمهيدا لميلاد هذا الفن، والمتمثلة في المثل، يقول فيه بأنّه: "التمثيل الحكائي الذي ينبني عليه الإيجاز البالغ"[3]، إضافة إلى الحكم والتوقيعات، التي وجدها نصوصا متماثلة مع هذا الفن. وأمّا قصص الحيوان، فوجدها نماذج سردية تلتقي مع القصّة القصيرة جدّا في: "استخداماتها الرمزية واتخادها الحيوانات معادلا موازيا لرؤية القاص وإعطاء صورة مكشوفة في الظاهر ودلالة مخفية في الباطن"[4] لتصبح تلك الصيغ الرمزية والمجازية صورا موجودة في قصص الحيوان، وبالمقابل موجودة في هذا الفن، لأنّ هذا الأخير يحتوي مشاهد ظاهرة وأحيانا مضمرة، فيحاول القاص توصيل رسالاته على أفواه الحيوانات إلى القرّاء ويتركها في فضاء القراءة ملغّزة بترميزات حيوانية ويتركها للتحليل والتأويل، للكشف عن القيم والأنساق المبطّنة في النص.

---

[1]- جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص63-64، نقلا عن: بحثا عن الديناصور، مختارات من ق ق جدّا: تر: سعيد بن عبد الواحد، ص15.

[2] - المرجع نفسه: ص64.

[3] - المرجع نفسه: ص64.

[4] - المرجع نفسه: ص65.

وجد الناقد في تلك الأنواع السردية القديمة خصوصيات جوهرية متواجدة في القصّة القصيرة جدّا وهذا التماثل هو الذي جعل النقاد يقرّون بوجود قاعدة وأرضية صلبة لهذا النموذج الجديد في النثر العربي القديم. ومن جهة أخرى أشار الناقد إلى التغييرات التي طرأت على تلك النصوص القديمة لتصبح قصّة قصيرة جدّا، وذلك بدخول الوسائل التقنية والمعلوماتية الحديثة على الخطاب الأدبي؛ والتي أثّرت على الكتابة القصصية القصيرة جدّا فحصلت" التفاتة إلى نوع جديد غاية في القصر اعتنت بتقنيات الجملة ودفعتها باتجاهات تتناسب ومعطيات المناخ الداخلي لهذه الكتابات فكان التكثيف اللغوي، واختزال المضمون، وخيبة أفق الانتظار الذي يتوقعه القارئ وهيمنة عنصر المفارقة، وانزياح المعنى والتداخل الأجناسي"[1] أرجع الناقد تغيّر تلك النصوص التراثية إلى نص حداثي بسبب حملات التوعية، والتطور الفكري والمعرفي والتكنولوجيا وكلّها ظروف جاءت لتأسيس هذا الفن ونقله من البيئة البدوية القديمة إلى بيئة معاصرة، تحت مسمّى القصّة القصيرة جدّا.

تعدّ تلك التحولات البدايات الأولى لتكوين هذا الفن، بناء على الدوال الجديدة التي دخلت على لغته إلى جانب الكتابة في مواضيع جديدة تتناسب مع مجريات العصر، والتخلي عن موضوعات العصور الأولى، إلاّ في حالات التناص مع النصوص التاريخية القديمة، يرجع القاص إلى الماضي لاسترجاع بعض الأحداث وتضمينها في نصّه لتخصيبه، والزيادة في جمالياته، ومن أجل تذكير القارئ ببعض الأحداث الغابرة في العصور القديمة.

لكن رغم تلك الإحصاءات التاريخية لهذا الفن، وإرجاعه لإيديولوجيات ومرجعيات قديمة، ووجود دلائل تقرّ بأنّه نوع أدبي منسل من الكتابة السردية القديمة، لا يزال محلا للشك والملابسات في حقيقة انتمائه، وليومنا هذا لم يتم الاتفاق على تجنيسه والاعتراف به نوعا أدبيا منفردا بذاته إذ "إنّ تسمية قصّة قصيرة جدّا وهويتها تحمل نصيبا من الحساسية ما تزال عالقة في تصنيفات النقاد المنكرين والمتحمسين لها"[2]، ولذلك أرجع الناقد سبب تأخر تجنيس هذا الفن للنقاد المنكرين له، فلو ظهر في صفوف النقّاد اهتمام كبير بهذا الفن لما بقي كلّ هذا الوقت دون هوية وأرضية تميّز هيكلته الخاصة به، وعليه يبقى هذا التراجع في تصنيف هذا الفن والإقرار بوجوده من مسؤولية المؤطرين والنقاد، وأي مبادرة منهم في الوقوف على هذا المشروع ووضع لبنة صلبة له فأكيد سيجد صدى كبيرا أمام المبدعين والقرّاء، من أجل الاستمرار في إنتاجه واستهلاكه، وبسبب ذلك التأخّر في تثبيته، بقي رهينا لتسمية "الظاهرة الفنّية" وأحيانا أخرى تحت تسمية "الفن" أو "النوع الأدبي" دون أن يرقى إلى مصاف الأجناسية أو تسمية (الجنس الأدبي).

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص68.

[2] – المرجع نفسه: ص69.

ولقد أطلق النقاد على هذا الفن تسمية القصة القصيرة؛ لأنّه لا يختلف عنها كثيرا في توصيفاتها السردية واعتبرها (جاسم خلف إلياس) في بعض مواقفه حكما قاسيا على هذا الفن، لأنّها تسمية أُلقيت بصورة عشوائية عليه دون مبررات اِصطلاحية، بل أدّت إلى سلب هوية هذا النوع وإخفاء لوجوده من الأساس يقول: "وضعها النقاد قسرا تحت مسميات بعيدة عن مسارها الصحيح في أثناء محاولاتهم للكشف عن خصائص الفنية وتقنياتها الأسلوبية، لذا فهي ليست جنسا أدبيا مستقلا بذاته إنّما هي نوع أدبي قائم هو القصّة القصيرة، التي تشترك في تقنياتها الجمالية والنوعية ولا تزيد عليها إلاّ بالقصر وما يتطلبه من صفات الاختزال والتكثيف والاقتضاب والاقتصاد، وذلك لعدم وجود هذه التسمية في النقد والممارسات القصصية"[1]. يجد الناقد في التسميات المتعددة التي أطلقها النقاد على هذا الفن تهشيما لبنيتها وخصوصياتها، وتقصيرا في حق هذا المشروع الجديد وعدم الاعتراف بفرادته يعرّضها للشك بسبب كثرة التسميات والمصطلحات التي طالتها حتى وإن تشاركت فيما بينها في بعض الصفات والخصوصيات الجمالية، فهذا لا يعطيهم الحق بتسميتها تحت مصطلح قصّة قصيرة.

لكن يبقى في نظر الناقد شكل القصّة القصيرة هو الأقرب لهذا الفن، دون الإيقاع به في تسميات لا تليق ببنائه، وبخصوصياته الجمالية والفنّية، وحتى الجانب المضموني، وقد جمع (أحمد جاسم الحسين) بعض التسميات التي وضعها النقاد لتسمية هذا الفن، نحو:" القصّة اللقطة، الخبر القصصي، الخاطرة القصصية النكتة القصصية، الحالة القصصية، المغامرة القصصية"[2]، تعدّدت المفاهيم وتنوّعت حول تسمية هذا الفن؛ وقد أدّى هذا التعدد إلى خلق ضبابية حول بنائه، وكان همّ النقاد انتقاء بعض التسميات القريبة من خصائص هذا الفن دون النظر في المعنى الإبيستيمولوجي لكل مصطلح، وهذا ما توضّح من خلال تلك المصطلحات المختلفة التي أُسندت له؛ فنجد تسمية القصّة اللقطة بعيدة كلّ البعد عن مكونات وخصائص هذا الفن، لا من ناحية البنية التركيبية ولا من ناحية البعد المفاهيمي لهذا الفن، لأنّ كلمة لقطة، تستعمل في الغالب لتصوير مختلف المشاهد الدرامية المسرحية والسينمائي، وهي أصغر وحدة في الحدث الدرامي لبناء المشهد.

وقد وُظّفت تسمية اللقطة في الرواية التجريبية؛ والتي استعانت بمشاهد الفلاش باك في التعبير عن بعض المواقف الروائية المختصرة جدّا والمباغتة، وبالتالي كل نص سردي أو شعري يتجه نحو الاختصار الموغل فيه يسمى لقطة، وهذا لا يعني أنّ القصّة القصيرة جدّا لم تستفد من معاني اللقطة في مادتها القصصية، ويمكن القول عنها

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص70.

[2] – أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا مقاربة تحليلية، ص26.

إنّها من الخصائص المضمونية التي استعان بها بعض القاصين للتعبير عن بعض المقاطع القصصية الموجزة والمكثّفة؛ حيث يستعين بها الكاتب للتقليل من الجمل والابتعاد عن الحشو والإطناب. أمّا القول بتسمية هذا الفن بالقصّة اللقطة فهذا لا يجوز تماما، لأنّ تسمية أي لون أدبي يحتاج الكثير من الدراسة والتدقيق في اختيار المصطلحات المناسبة لعنونته، وهذه التسمية لا تصلح لتسمية هذا الفن، لأنّه أحيانا يكون مجرّد جمل قصصية تحتوي الحدث والشخصيات والزمن والمكان، ويغيب كلّ مؤشر دلالي أو سردي يحمل حمولات القصّة اللقطة.

أمّا تسمية الخبر القصصي فهي الأخرى لا تصلح لتسمية هذا الفن بهذا المصطلح، لأنّ الخبر على العموم يدل على مادة قولية تقريرية، تحيل على نص إخباري يكون في الغالب نصّا تقريريا لنقل الأخبار، بعيد في مكوناته عن البناء الفنّي، فقد يغيب فيه عناصر السرد من مقدمة وعقدة وحدث فنّي وخاتمة، وإذا غابت بعض تلك العناصر لا يمكن القول عنه نصّا فنّيا، لأنّ شروط النص الفنّي فيه غير مكتملة الحضور. وعليه لا يمكن تسمية هذا الفن بالخبر القصصي، لأنّه نص فنّي يحتوي شروط الأثر الأدبي من الخاصية الفنّية والاستهلال والعقدة والقفلة، والخبر في الغالب يفتقر لتلك المكونات، حتى وإن تمّ إسناد صفة القصصية إلى الخبر فالمسند وحده في معناه العام لا يليق بتسمية هذا الفن، فلماذا إذا يستسهل النقاد هذه المسألة ويطلقون تسميات غير مقنّنة من الأساس.

أمّا تسمية الخاطرة القصصية، فهي قريبة إلى القصّة القصيرة أكثر من القصّة القصيرة جدّا؛ لأنّ الخاطرة في تعريفها العام عبارة عن مقال قصير شبيه بالقصّة القصيرة، يحتوي خصائص فنّية وشكلية معينة من الاختصار واستعمال المحسنات البديعية بكثرة، أكثر موضوعاتها تدور حول الانفعال الوجداني والعاطفي، وعليه يمكن القول إنّ هذه التسمية لا تليق بهذا الفن، الذي يتميّز بالقصر الشديد مقارنة مع طول الخواطر، إضافة إلى أنّه نصّ لا يقوم فقط على تصوير المشاهد الوجدانية والعاطفية بقدر ما هو يميل إلى الموضوعات الإنسانية والواقعية، كما أنّ نص القصّة القصيرة جدّا لا يحتاج إلى المحسنات البديعية بكثرة، لأنّه يستعين بالترميزات والكلمات المكثّفة. وعليه لا يمكن اعتبار كلّ قصّة قصيرة جدّا هي خاطرة. وهذا الكلام يقال على التسمية نفسها التي سُمّيت بها القصّة القصيرة جدّا بالحالة القصصية؛ لأنّ هذا الفن لا يدور حول الحالات الانفعالية والوجدانية فقط كما سبق القول بل يعبّر عن كلّ الحالات الباطنية للإنسان، والحالات الخارجية المحيطة به في الواقع المعيشي بكلّ تفاصيله.

وبخصوص تسمية المغامرة القصصية، فهي أيضا تسمية بعيدة جدا عن المفهوم العام للقصّة القصيرة جدّا الذي يحتمل الجدّ والهزل، ويحتمل الواقع والخيال، ومن ثمّة يمكن القول إنّ مصطلح المغامرة عبارة عن خاصية فنّية تحتمل الهزل والتسلية أكثر من الجدّ؛ لأنّ القصّة القصيرة جدّا تحتوي على الموضوعات الجدّية التي تعبّر عن الواقع

أكثر من احتوائها على موضوعات هزلية، فالمغامرة في مفهومها العام عبارة عن حادثة وهمية ومفاجئة تحضر بكثرة في الروايات الخيالية، والقصّة القصيرة جدّا لا تحتاج لتلك المخاطر التي تعبّر عنها المغامرات حتى تصل إلى مغزاها ومن ثمّ لا يمكن القول بأنّ هذا الفن يليق به تسمية المغامرة، لأنّ فيها تجاوزا لموضوع هذا الفن، وتجاوز لمقاصد القاص من تلك القصص. وإفراغا لهذا الفن من حمولته الدلالية المنشودة.

بناءً على ما سبق يمكن القول إنّ التعدد في تسمية هذا الفن لن يقدّم له مفاتيح فهمه، بقدر ما سيزيد من الغلق عليه في تحديد هوّيته وضبط مفهومه، فعلى النقاد الحذر في مسائل الاصطلاح، والعمل على اختيار التسميات المناسبة لهذا الفن ودراستها بعمق من ناحية الماهية والوظيفة. لأنّ التسمية لابد أن تتوافق مع نوع هذا الفن وشكله وتدل على سماته الداخلية.

وقد رفض الناقد اختلاف النقاد في مسألة تجنيس هذا الفن، يقول في هذا الصدد: "(إنّ ثقافتنا لم تعد ثقافة تجنيس الأجناس الأدبية) ونرى في هذه المقولة القسوة والتجني على الأنواع الأدبية وربطها بالعولمة، التي لن تزيدها إلاّ ضبابية وفوضى وتبعية لمسمى واحد فحسب هو(نص) لا غير"[1]. وجد الناقد في المنظومة النقدية تراجعا كبيرا في أعمالهم النقدية التي تحوّلت إلى مجرّد دراسات تتابع مجريات العولمة، وكل جديد في الأدب، يُخلق في هذه البيئة العصرية يعدّه النقاد نصّا عاديا يحاكي العصر ولا فائدة من الانسياق وراء جهود لإثبات تسميته ومجالاته ومعاييره وتجنيسه. بالتالي أصبحت العولمة ظاهرة إيديولوجية ثقافية فرضت شروطها على هذا الفن الموجز والسريع ومنعت عليه مشروعية تجنيسه وأهملت حقّه في تحديد خصوصياته البنائية التكوينية، والنظر إليه مجرّد قالب نصّي محمّل بحمولات ثقافية وعصرية.

من هذا المنطلق اعتبر الناقد تلك المواقف العشوائية التي أطلقها النقاد على هذا الفن قاسية في حقّه حيث بقي يتخبّط في عشوائية المصطلح والخوف من الاعتراف بوجوده جنسا مستقلا بأركانه وصفاته السردية ومعاييره الجمالية، دون تقديمهم لأسباب معرفية ومنهجية مقنعة حجّة لتلك المواقف، ومع كثرة الخلافات حول تسميته ظهرت عدّة مصطلحات تشير إليه، وللخروج من هذا التصادم فضّل أغلب النقاد والمبدعين تسمية هذا الفن بالقصّة القصيرة جدّا لأنّه الأكثر تداولا عند النقاد والقاصين حيث "بدأ المؤلفون اجتراح تسميات جديدة تتبادل المواقع بتداخل يصعب قبوله أو رفضه للوهلة الأولى، فقصة، أقصوصة، قصة قصيرة، صورة قصصية

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص71.

أقصوصة، قصّة قصيرة جدّا، القصّة اللوحة، والقصّة الومضة"[1]. أدّى تعدّد تلك التسميات إلى إدخال هذا الفن في متاهة التعدد المصطلحاتي، وهذا ما سيخلق ضبابية واضطراب في مسألة التجنيس.

وقد أرجع (أحمد جاسم الحسين) أسباب اجتراحها والأهداف التي دعت إلى استعمالها في نقاط أربع:" مجافاة التجديد-الحرص على التفرّد عن الآخر عبر استعمال مصطلحات خاصة-محاولة الإساءة إليها أو الانتقاص من قدرها-محاولة رفع شأنها عبر نسبتها إلى أجناس وفنون أخرى"[2]. قدّم الناقد بعض الظروف التي حالت دون توحيد مصطلح القصّة القصيرة جدّا، وعدم توضيح صورتها بصورة جدّية، وهذا التردد في توضيح مسألة وجود هذا الكائن أسقط من قيمته، وأذهب عنه اهتمام النقاد.

بالتّالي صرّح (جاسم خلف إلياس) بأنّ تجاهل مسألة التجنيس لهذا الفن "وتجاهل مصطلح قصّة قصيرة جدّا والسعي الحثيث إلى توليد مصطلحات جديدة بطريقة انطباعية أو اعتباطية لن يزيد المسألة إلاّ تشابكا وتعقيدا"[3]، لتبقى تلك الهواجس التي رافقت تجنيس هذا الفن وتحديد مصطلحه الدقيق طريقا صعبا وضيقا؛ بسبب تلك الخلافات التي أدّت إلى الإطالة في توضيح مساره السردي، وتقبّله في الساحة الأدبية والنقدية وفي المشهد الثقافي، ولن يستقر هذا المشروع حتى تزول كل تلك العقبات والعوائق التي منعت اكتماله.

بناءً على ما سبق نجد الناقد قد قدّم نظرة شمولية حول مفهومي النوع الأدبي والجنس الأدبي وعلاقتهما بالقصّة القصيرة جدّا، وذلك من خلال مقارنتها بالنصوص التراثية ليجدها بعد الدراسة والمقارنة والتفسير نوعا أدبيا متصلاّ في بنائه وتركيبته بالسرد القديم وبالخصوص القصّة القصيرة شكلا ومضمونا.

كما أنّه لم يكتف بهذا القدر من المقارنة بل حاول تقريبها أيضا من نصوص قصصية أخرى، تمثّلت في الأقصوصة والقصّة الومضة والقصيدة النثر، يقول في هذا الصدد:" قصيدة النثر تطورت وأخذت شكلا أدبيا مستقرا ومنتظما، والقصّة القصيرة جدّا مازالت قلقة تمارس وجودها بشكل متذبذب وهذه إحدى الصعوبات التي واجهتنا وقدرتها التي تتلاءم مع الراهن ووعيه هي التي أشعرتنا بضرورة متابعتها"[4].

واجه هذا الفن صعوبات عديدة منعته من الوصول إلى مرحلة النوع أو التجنيس، لذلك ظل في نظر الناقد مجرّد شكل أدبي، يتخبّط بين عشوائية التسمية، وضبابية المفهوم، ومن ثمّة صار مجرّد فنّ يشبّه بالقصص

[1] - جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص72.
[2] - المرجع نفسه: ص72.
[3] - المرجع نفسه: ص72.
[4] - المرجع نفسه: ص79.

القصيرة أو الأجناس الأدبية الأخرى الموجزة، مع تصنيفها في حقولها عشوائيا بمجرّد وجود متشابهات بينها وبين تلك الإبداعات "فالتكثيف والإيماض والإيقاع والمفارقة مسارات تتكئ عليها الكتابة القصيرة جدّا"[1] وعليه صار هذا التماثل من الشروط التي سمحت للقصّة القصيرة جدّا بالانضمام إلى فضاء السرود القصيرة.

انطلاقا ممّا قدّمه الناقد حول مسألة تسمية هذا الفن وتصنيفه ضمن التراث القديم أو الحديث، نقول لكل نوع أدبي مكوناته ومعاييره الخاصة به، ولكل نص بواعثه وظروفه التي عملت على تنشئته وتكوينه، وتلك المتشابهات بين الأنواع الأدبية تبقى ضرورة حتمية بينها؛ لأنّ النوع الأدبي بالضرورة يشترك مع نوع أدبي آخر في بعض الخصائص التكوينية والفنّية، ولا ضرورة لنسب نوع أدبي إلى نوع أدبي آخر بمجرّد وجود متشابهات بينهما. ومن أسباب التداخل بين الأنواع الأدبية لجوء الكتّاب إلى عمليات التجريب على النوع الأدبي الواحد، ومحاولة محاكاته مع باقي الأنواع الأدبية.

وفي الأخير يستنتج (جاسم خلف إلياس) بأنّ :"تسمية القصّة القصيرة جدّا هي التسمية المطابقة تماما لنوع قصصي قصير يستقي أسسه الجمالية من بيئته الداخلية التي منحت الـ(جدّا) وجودا شرعيا لا بفرضه من الخارج عليه، بل بتفاعلها مع تجليات وتمظهرات قصصية جعلتها تغاير المواصفات المتحققة في أنواع قصصية أخر وبتعاقد طبيعي بين المؤلف والقارئ، وبتأثير متبادل بينه وبين الأنواع الأدبية المجاورة له في سياقاته التاريخية والجمالية"[2] اقتنع الناقد في الأخير بأنّ مصطلح قصّة قصيرة جدّا هو الأنسب لتسمية هذا الفن وتجنيسه بناءً على هذه التسمية، وذلك لأنّها الأقرب إلى خصوصياته الجمالية التي يمتلكها داخليا وخارجيا؛ ولأنّ تسمية (قصّة قصيرة) منحته الصورة الحكائية والصيغة القصصية التي تسمح بانتسابه لفن القصّ، وكلمة (الجدّا) هي الأخرى منحته طابعا مختزلا في حجمه وعدد كلماته، لذا صار بإمكان النقاد الاعتراف بمكوناته السردية ومنحه حقّه في التجنيس بناءً على هذا المقياس النوعي الذي يحمل روح القص، والكمّي الذي يعبّر عن الحجم الضيق، وخصوصا بعدما وجد هذا الفن ضالته بهذا المصطلح الشائع عند المبدعين والقرّاء، وهذا التفاعل مع التسمية والظاهرة الفنّية الجديدة زادت من قدرته الإنتاجية.

بناءً على الطّرح الذي قدّمه (جاسم خلف إلياس) يمكن القول إنّه أصاب في مواقف معينة، ولم يُصِبْ في مواقف أخرى؛ حيث نجده دافع عن خصوصيات هذا الفن؛ من خلال الاعتراف بوجوده من جهة، وبانفراده ببعض الخصائص الجمالية والمعايير التكوينية له من جهة أخرى؛ أي أنّه دعّم رأي النقاد المدافعين عن تجنيسه.

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص80.

[2] – المرجع نفسه: ص84.

لكنه من جهة أخرى منع هذا الفن من التفرّد في مكوناته الجينالوجية لأنّه اعتبره نوعا أدبيا متماهيا في نوع القصّة القصيرة، ولا يمكن الفصل بينهما بحكم العناصر السردية التي جمعت بينهما، والخصائص الفنّية التي وجدها مشتركة بينهما لا يمكن تجاهلها في نظره بل اعتبرها مادة قصصية متقاربة بين النوعين، وهذا ما يجعل هذا الفن تابعا بالضرورة لفنّ القصّة القصيرة وهي السابقة في الظهور والتكوّن، وهذه الرؤية جعلته يسقط حق التجنيس من هذا الفن الجديد؛ بوصفه نوعا ممتدا لنوع نثري آخر، وهذا الامتداد سيجعله بالضرورة نصّا معادا ومكرورا له.

إضافة إلى أنّه قدّم تحليلا عميقا للنصوص التراثية القديمة، من: الخبر والنوادر والطرائف والأساطير واعتبرها اللبنات الأولى التي انطلقت منها فكرة بناء هذا النموذج القصصي الجديد، بحكم العناصر التكوينية، والخصائص السردية التي تتشابه بين تلك الأنواع وهذا الفن؛ بحيث ينطلق كتّاب هذا الفن من الأرضية السردية للنموذج القديم، لبناء هذا الفن الجديد. كما نجده في مقام آخر تطرّق للقصّة القصيرة جدّا الغربية، والذي وجدها انطلقت مع ناتالي ساروت في قصتها "انفعالات" معتبرا إيّاها النموذج الأوّل الذي اعتمده العرب للإتيان بهذا الفن.

كما أنّه لم يحبّذ فكرة بقاء هذا الفن دون تجنيس لأنّه سيتعرّض لهزات الاستسهال والتجاهل لوجوده، لذا دعا إلى ضرورة تجنيسه وتسميته بالمصطلح الأقرب إلى بنيته الداخلية والخارجية باسم القصّة القصيرة جدّا، وكذا الخروج من أزمة تعدد المصطلحات التي رافقت هذا المشروع منذ بداية ممارسته والاشتغال عليه.

من هنا يمكن القول إنّ الناقد حاول الحفاظ على مشروعية هذا الفن وتجنيسه حتى يخرجه من فضاء العتمة الذي أعاق عملية الاعتراف به جنسا قائما بذاته، لكنه من جهة أخرى لم يحسن الدفاع عنه لأنّه أسقط عنه هوّيته التي تقرّ بخصوصياته، والتي تميّزه وتجعل منه نموذجا قصصيا مستقلا بعناصره، ومكوناته، وخصائصه الجمالية وعملية إرجاع بنائه الأول للنوع الأدبي العربي القديم، أو النوع الأدبي الغربي، سوف يجعل منه دوما فنّا أدبيا تابعا لنوع آخر وناتج عنه بالضرورة.

لذا كان على الناقد تفسير تلك العناصر التي تتشابه بين هذا الفن وباقي الأنواع الأدبية الأخرى دون أن يضعه في حلقة وصل بنائية مع نص آخر، وهذا الامتداد سيظل يرافقه ويمنع عنه حقّه في الاستقلالية والتجنيس لأنّ النوع الأدبي حتّى يدخل مرحلة التجنيس لا بد أن يكون مستقلا بعناصره وبنائه ومكوناته الجينالوجية وخصوصياته الجمالية، حتّى وإن وُجدت بعض المتشابهات بينه وبين الأجناس الأدبية الأخرى؛ لأنّ نظرية الأجناس الأدبية أقّرت بصعوبة فصل الجنس الأدبي عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، ومن ثمّة يصعب خلق نوع أدبي خالص لذاته، لأنّه أكيد سيلتقي بجنس أدبي آخر عبر مسارات الانفتاح والتفاعل الأجناسي التي تفرزها تحولات وانعطافات العصر على الإبداع. لكن يبقى لكل جنس خصوصياته الجوهرية وبناءه الداخلي الخاص به. ليبقى

هذا التشابه والتماثل بين النصوص الأدبية مجرّد تلاقح فنّي يبعث دوما للتجديد والتجريب على مستوى النص النثري والشعري.

4-1-2. تجنيس القصّة القصيرة جدّا عند سعاد مسكين:

اهتمت (سعاد مسكين) بكامل تفاصيل هذا الفن؛ من حيث مكوناته وخصائصه الجمالية، ومن ناحية تلقيه في الواقع الأدبي، وكلّ تلك الاجتهادات جاءت بها لإثبات وجوده والدفاع عنه مشروعا أدبيا خالصا لذاته ولم تَكْتَفِ بهذا المقدار من الدراسة بل أرادت حسم مسألة تجنيسه وتحديد مجاله السوسيوثقافي الخاص به، والبحث في فضائه البنائي لتوضّح هيكلته السردية بصورة دقيقة.

عالجت الناقدة مسألة تجنيس القصّة القصيرة جدّا، لأجل الفصل بين مصطلح النوع والجنس، ومعرفة إلى أي تسمية ينتمي هذا الفن، تقول في هذا السياق:" القصّة القصيرة جدّا نوع سردي على اعتبار النوع السردي هو كل ما يدرج تحت الجنس، ويتميّز النوع بالخصائص والصفات ومجموعها هو ما يحدد الجنس باعتباره مقولة عامة وثابتة، بهذا ترتبط القصّة القصيرة جدّا كنوع سردي بجنس القصّة في خصائص مشتركة هي: الحكائية المفارقة، الكثافة، وحدة الحدث، فالقصّة هي الجنس الكلي العام وتندرج تحته ثلاثة أنواع سردية: القصّة القصيرة القصّة القصيرة جدّا"[1]، حاولت الناقدة الوقوف على قضية التجنيس بناءً على إسناد القصّة القصيرة جدّا إلى الفرع الأصلي للنثر وهو القصّة، وباعتبارها جنسا أدبيا له مكوناته السردية ومعاييره الجمالية، فإنّها تعدّ هذا الفن نوعا أدبيا قائما بذاته؛ بحكم الخصائص التي يمتلكها من البناء الكلّي للقصة؛ من: الحكائية، والمفارقة والكثافة وحدة الحدث.

وعليه أضحى هذا الفن – في نظرها- نموذجا سرديا يحتوي خصوصيات النوع الأدبي ويستقي أسسه بناءً على انحداره من حقل القصّة، لذلك منحت الناقدة هذا الفن حقّه في التسمية والتجنيس والاعتراف به نوعا أدبيا يمتلك خصوصياته القصصية مثل باقي القصص. ولا يمكن اعتباره نوعا أدبيا منسلخا من القصّة القصيرة فهما معا يعتبران نماذج سردية فرعية من القصّة الأم التي بدأ معها مسار الحكي.

وقد وجدت الناقدة السبب الذي منع القصّة القصيرة جدّا حقّها في التجنيس، والذي تمثّل في وجود:" مشابهة بين النوع والجنس وتنتج عن وجود خصائص مشتركة بينهما، ووجود تداخلا بين مجموعة من النصوص تنتمي إلى نوع سردي واحد، ووجود مجاورة نتجت عن علاقة النوع الأدبي بأنواع أخرى، والمجاوزة التي تعني تحوّل

[1] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب- تصورات ومقاربات، ص42.

النوع الأدبي إلى نوع جديد، وعدم انسجام التسمية القصّة القصيرة جدّا مع نوعها وشكلها(القصر) نراه مبررا يحتاج إلى التعمق أكثر"[1]، حاولت الناقدة التوصّل إلى بعض العقبات التي حالت دون تجنيس هذا الفن؛ والمتمثلة في وجود عدّة خصائص مشتركة بين النوع والجنس، لأنّ الأصل في مراحل تطوّر الأدب عليه أن ينقل العمل الأدبي على مرحلة النوع التي تميّزه عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى، وبعد الاعتراف بوجوده وبمعاييره التكوينية ينتقل إلى مرحلة التجنيس ليصبح جنسا أدبيا جديدا قائما بذاته مستقلا عن باقي الأجناس الإبداعية الأخرى والنوع الأدبي لا يمكن له أن يتحدّد في فضاء مفاهيمي وحده دون وجود أنواع أخرى يوضع معها في ميزان المقارنة، حتى تتجلّى الخصائص المتشابهة والمختلفة فيما بينها؛ أي أنّ "خصائص نوع لا تبرز إلاّ بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى، وتعريف النوع يقترب من تعريف (العلامة) عند دوسوسير: النوع يتحدّد قبل كل شيء بما ليس واردا في الأنواع الأخرى"[2]، فالنوع إذن يحمل مجموعة من التيمات البنائية والجوهرية التي تفصله وتميّزه عن نوع آخر، وهذا التمايز يمنح لكل نوع إبداعي خصوصياته التي ينفرد بها، ومن هنا تبدو علامات الاختلاف بين النوعين بناء على التركيبة المختلفة لكل نوع.

ومع تعرّض هذا النوع لمتغيرات الزمن يصبح جنسا قائما بذاته، مكتملا في خصوصياته ومكوناته "فالجنس الأدبي عبارة عن محددات سابقة على النص؛ أي بنيات نصّية سابقة، والنوع يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز العناصر نفسه، مما يعني أن ظهور مفهوم النوع الأدبي يقتضي تعددا في النصوص"[3]. يتحدد مفهوم الجنس والنوع في هذا الطرح من خلال المادة الأولية التي تحدّد الجنس الأدبي عن الجنس الآخر، ومن خلال المقارنة بين الأجناس يتجلّى النوع وينفرد بخصوصياته التي تحدّد عناصره.

ويقول (ميخائيل باختينMikhail Bakhtin) في تعريفه العام للنوع " النوع يعرف بموضوع التلفظ وغايته، والوضعية الخاصة به"[4] ؛ بمعنى أنّ النوع يحمل حمولة دلالية معينة تحدّد مادته، وطريقة التلفظ بهذا الخطاب الذي يتوفر على وضعيات ومعايير بنائية خاصة به.

بناءً على تلك المفاهيم، يمكن القول إنّ (سعاد مسكين) قد أخلطت بين مفهوم النوع ومفهوم الجنس حين جمعتهما في مادة دلالية واحدة، والصحيح أنّهما مختلفان تماما في الماهية والوظيفة، والفارق بينهما يتحدّد

[1] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب– تصورات ومقاربات، ص42-43.

[2]– مصـــطفى الغرافي: في مســـألة النوع الأدبي– دراســـة في إجراءات المفهوم وتطبيقاته في الغرب وعند العرب، عالم الفكر، مجلد42، ع1، 2013، ص128.

[3] – المرجع نفسه: ص165.

[4] – تيزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص159.

من خلال عملية تصنيف الظاهرة الأدبية على مستوى التنظير والتطبيق. والفصل بين النوع والجنس في إطار نظرية الأجناس الأدبية ونظرية الأنواع، ما هي إلاّ معطى تاريخي حاول النقاد من خلاله ترتيب الأعمال الأدبية للفصل في مسألة الفصول والفروع في العمل الأدبي. وكذا لتجنيس الأعمال الأدبية على مرّ العصور.

لذلك نجد الناقدة قد دخلت في متاهة من الخلط في المفاهيم والمصطلحات، وهذا التداخل أدّى إلى وقوع هذا الفن الجديد في مشكل تحديد المفهوم، ومن ثمّة منعت هذه المسألة استقراره على تسمية محدّدة ودقيقة حيث نجد فئة من النقاد تسميه نوعا أدبيا، وفئة أخرى تسميه ظاهرة فنية، وفئة ثالثة منحته حقّه في التجنيس دون الخوض في مسائل تصنيفه نوعا أو فنّا.

إنّ مسألة الخلاف بين النوع والجنس أدّت إلى تعدد تسميات هذه الظاهرة الفنّية، نحو: القصّة الومضة والقصة القصيرة، والقصّة القصيرة جدّا، وهذا المصطلح الأخير اشترك فيه العديد من النقاد بحكم انتشاره ومعقولية تسميتة بهذا الاسم؛ فوصفه بـ(الجدّا) جاء خطًّا فاصلا بين هذا الفن وفنّ القصّة القصيرة، لكن الناقدة لم تَكْتَفِ بتلك المبررات لهذه التسمية بل أبقت عليها في ميزان الدراسة والتقييم أكثر حتى يستقيم مشروعها النّقدي بشكل منطقي وعملي أكثر.

وعليه يمكن القول إنّ الناقدة لم تمنع عن هذا الفن حقّه في الانتساب لحقل النوع الأدبي أو الجنس الأدبي، لأنّه يحتوي معايير سردية تعطيه هذا الحق في الانتساب، إلى غاية الاتفاق النهائي على استقراره ومشروعيته، ولكنها وقفت متردّدة أمام تسمية القصّة القصيرة جدّا ووجدتها مصطلحا يحتاج إلى التبرير؛ الذي جعل من النقاد يختارون هذه التسمية دون غيرها من التسميات الكثيرة التي أطلقها النقاد على هذا الفن، والقائل بأنّ صفة (جدّا) هو الفاصل لهذه التسمية يبقى ذريعة غير مبرّرة في نظر الناقدة وتحتاج لمزيد من الاستراتيجية المصطلحية، لنسب تسمية إلى فن دون تسمية أخرى.

انطلاقا من الطرح الذي قدّمته (سعاد مسكين) حول مسألة التجنيس، نجدها قد منحت لهذا الفن شرعية تجنيسه بناءً على الأرضية السردية التي تقول باكتمال حدوده، ووضوح عناصره ومعطياته الأدبية، بالتالي لا حرج في توصيفه بالنوع الأدبي أو الجنس الأدبي؛ ولأنّ "النوع أعم من الجنس"[1] تنبّأت الناقدة باستقلالية هذا الفن الجديد؛ لأنّه في أصله ينتمي إلى النوع النثري الكلي الذي يحتوي على أرضية الكتابة السردية، ويحتوي معمارا وبناءً جينالوجيا يثبت أنّه نوعٌ أدبيٌّ، وبعد الاعتراف بنوعه الأدبي يمكن تصنيفه في مصاف الجنس الأدبي؛ " فإذا

[1] – ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن– الرؤية والبنية وتقنيات السرد– دراسة نقدية، ص21، نقلا عن: فينست. م. لابيه، نظرية الأنواع الأدبية، تر: حسن عون، ص22.

كان الجنس يتحدّد من خلال الأنواع المندرجة تحته فإنّ النوع يختلف من حيث الأشخاص أي الهيئات والصفات"[1]؛ أي أنّ النوع يتميّز بمجموعة من الثيمات والخصائص، ومجموع تلك الثيمات المائزة هي التي تميّز الجنس الأدبي عن الجنس الأدبي الآخر.

أصابت الناقدة في هذا الطرح الذي قدّمته حول مسألة تجنيس هذا الفن، وخصوصا بعد تجنّبها لقضايا التداخل بين النوع والجنس، بل حاولت الحفاظ على هذا المشروع انطلاقا من اعتباره جنسا قائما من ذاته ولذاته ويحق له الدخول إلى فضاء الأجناس الإبداعية الأخرى.

يُعَدُّ العمل الذي قدّمته الناقدة قيّما وناضجا، وخاصة لما أضافت إليه ثيمات أخرى جديدة كان قد أهملها (جاسم خلف إلياس) من قبلها، وهي تيمة الاستقلالية والانفصال عن أي نوع أدبي آخر أو جنس أدبي آخر؛ حيث اعتبرته نوعا وجنسا أدبيا مستقلا تماما عن القصّة القصيرة ولا علاقة بينهما، بالرغم من وجود مشتركات فنّية وتركيبية جمعت بينهما؛ بحكم انتمائهما للنوع القصصي أو النثري الكلي، وهذا التشابه أمر عادي- في نظرها- لا يؤدّي بالضرورة إلى امتداد هذا الفن للقصّة القصيرة، تقول في هذا الصدد:" القصّة القصيرة جدّا ليست بديلا للقصّة القصيرة لأنّ كل حركة إبداعية لا شك أنّها ستأخذ حيزها في الانتشار كي تؤسس لنفسها كيانا مستقلا وثابتا، والزمن وحده كفيل بذلك، وإنّ تداخل القصّة القصيرة جدّا مع أجناس أدبية أخرى هو من صنع الكتاب أنفسهم وليس من صلب النوع السردي ذاته"[2]، لتصبح هذه الظاهرة الفنّية عند الناقدة نوعا أدبيا مستقلا عن أي نوع أدبي آخر، ولا يمت له بصلة، رغم التقارب الشكلي و الضمني بينهما.

كما أنّها حاولت الحفاظ على مسألة التسمية التي تمثّلت في (القصّة القصيرة جدّا)، لكنها تطالب بالمزيد من التجريب والتقييم الذي يبرّر إلصاق هذه التسمية عند أغلبية النقاد والمبدعين لهذا الفن، فبإمكان تسميتها بالقصّة الومضة، أو القصة الموجزة، أو القصّة الرصاصة، لذلك لابد من إعادة النظر في هذه التسمية أكثر ومحاولة إخراجها من هاجس التردد في تسميتها والاعتراف بكيانها.

اجتهد الكتّاب والنقاد وأضافوا الـ(جدا) لهذا الفن؛ حتى يبعدوها من قضية الامتداد للقصّة القصيرة أو باقي الفنون الأخرى، وهذه النقطة التي أشارت إليها الناقدة ركّزت عليها كثيرا وطالبت بشدة ضرورة إعادة النظر في التسمية، إمّا بوضع حجّة منطقية تبرّر هذه الإضافة(جدّا)، وإمّا بوضع تسمية أخرى لهذا الفن تكون أيضا

[1] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب- تصورات ومقاربات، ص42، نقلا عن علي بن محمد الجرجاني، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ص78.

[2] – المرجع نفسه: ص46.

مدروسة بعناية، وقد دعّمت الناقدة طلبها هذا بقول (هيثم بهنام بردى)، الذي يقول في هذا السياق:" القصة القصيرة جدّا لها علاقة وثيقة بالقصّة القصيرة، لكن ثمّة اختلافات غير جوهرية تميّز القصّة القصيرة جدّا، فهما صنوان بناء ودلالة ومقصدية، وهي ليست تابعة عمياء للقصّة القصيرة، أو أن بنيتها مغيبة أو شاحبة إزاء صنوها القصّة القصيرة"[1]. استندت الناقدة على قول (هيثم بهنام بردى) لأنّها وجدت فيه سببا وجيها ومنطقيا في الفصل بين هذا الفن والقصّة القصيرة، ولأنّ المصطلح الذي يطلق على الجنس الأدبي لابد أن يكون مختارا بعناية من لوازم وشروط جنسه الأدبي، وليس من معطيات جنس أدبي آخر.

أمّا من ناحية تفاعل هذا الفن مع باقي الأنواع الأدبية فقد كان لـ(سعاد مسكين) نصيب في هذه المسألة؛ حيث نجدها من النقاد الذين أرجعوا هذا الفن للتراث العربي القديم بحكم علاقات التشابه التي وجدتها بين تلك الأشكال السردية وهذا الفن، ومن النماذج السردية التي وجدت بينها وبين هذا الفن توافقا في بعض الثيمات الخبر، تقول عنه:" هناك عناصر التقاء وتشارك بينهما نظرا لتميّز القصة القصيرة جدّا بطابعها المنفتح ليس فقط بالنظر إلى بنيتها الداخلية، بل بالنظر إلى التقائها مع الأجناس الأخرى التي توظّفها، أو تأخذ من خصوصياتها، وهذا الالتقاء جاء إمّا بدعوى التناص أو التطور النوعي للأجناس، أو الحاجة إلى تجريب أنماط جديدة في أبنية الكتابة القصصية، وعناصر الالتقاء بين الخبر والقصّة القصيرة جدّا، تجلّت في: القصر والإيجاز التركيز على الوحدة العضوية"[2].

جمعت الناقدة بين الخبر والقصّة القصيرة جدّا في مستوى واحد من المشابهة بحكم العناصر التي جمعت بين الشكلين السرديين، من حيث القصر والاختزال والوحدة العضوية، لكن هذا التشابه الذي أرادت به (سعاد مسكين) وضع القصّة القصيرة جدّا في مسار تشكل قديم يعود للتراث العربي القديم، لا يمكن الجزم بصحته، لأنّ العديد من الأشكال السردية القديمة والحديثة تحتوي تلك الثيمات التي اشترك فيها كلاّ من الخبر وهذا الفن، ولا يمكن عدّها معايير ثابتة لنسب هذا الفن لنوع أدبي آخر واعتباره نصّا منسلخا عنه بالضرورة، لأنّ علاقات التداخل بين مختلف الأنواع الأدبية هي نتيجة حتمية لتطور النوع الأدبي النثري، بحيث ينتج نوعا أدبيا جديدا مع مرور الأجيال الأدبية، فيسقط بعضا من عناصر ويحتفظ بعناصر المادة الأولية التي انبنى عليها النص النثري منذ القديم.

[1] – ذكريات حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن، ص27. نقلا عن: جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا في العراق.

[2] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب– تصورات ومقاربات، ص18.

لا يمكن لـ(سعاد مسكين) أن تعدّ هذا المقياس علامة على امتداد القصّة القصيرة جدّا للتراث السردي القديم، فقديما كانت السرود تقوم على السليقة وأحيانا لا يعتدّون بالوحدة العضوية، ويهتمون بالمقامات وسياق الحال الذي قيل فيه هذا النص، أمّا القصّة القصيرة جدّا فهي خطاب قصصي مختار بعناية، ويركّز القاص في تكوينه لنصّه على الوحدة العضوية والتكثيف أكثر من اهتمامه بسياق القصّة أو المقصدية فيه، وأغلب القصص القصيرة جدّا نلمح في معمارها فضاءً مغايرا عن السرود القديمة، ليبدو وكأنّه نصّ منتَج في زمن المعاصرة، لكن ذاك التفكيك والتوزيع الطبوغرافي للفقرات والبياضات، وغياب علامات الترقيم؛ وعلامات التوتر المختلفة يثبت أن هذا الفن جديد في معطياته، ووحدته العضوية تحقّقت من تشكيلته الغريبة والهلامية على خلاف النصوص القصصية القصيرة جدّا في القديم حيث كان يُراعى فيها علامات الترقيم، والتنظيم المتتالي في ملفوظاته وكذا في ترتيب أحداثه وأفكاره، أمّا القصّة القصيرة جدّا فلا تعتدّ بهذا الترتيب، فهي قالب قصصي لا يعتّد بترتيب الأفكار ولا الأحداث، وذاك التفكيك هو لب الإبداع وذروة اللذة في الكتابة الشذرية.

كما يتوافق شكل القصّة القصيرة جدّا حسب (سعاد مسكين) مع خصائص النكتة، تقول في هذا السياق: "هناك عناصر بنيوية أساسية في النكتة تحضر في القصّة القصيرة جدّا منها التلميح عوض التصريح والتثغير (الفجوات) الذي على القارئ ملء بياضاته"[1]. وحّدت (سعاد مسكين) في هذا الطرح بين بنية القصّة القصيرة جدّا وبنية النكتة من خلال مجموعة من العناصر تمثّلت في الإضمار والإخفاء والتلميح في الصيغ الدلالية لكليهما، والقارئ هو من يتفاعل مع تلك المضمرات ويحاول تفكيكها للوصول إلى المعاني المخفية خلف تلك الملفوظات، علما أنّ كلّ النصوص السردية تبطّن بداخلها مقولات لا تفصح عنها؛ لأنّ الإبداع الأدبي لا يرقى إلى مصاف القيم الجمالية والبلاغية، إلاّ إذا احتوى بعض المضمرات التي تزيد من عراقة النص وعمقه، والبعد أكثر في معانيه، والكاتب المتمكن هو من يستطيع بناء نص ممتنع يحرّض القرّاء فيه على التفكيك والتأويل للوصول إلى أغواره.

بناءً على قول الناقدة نجد تشابها صريحا بين القصّة القصيرة جدّا والنكتة في بعض العناصر والخصائص السردية، لكن هذا التشابه لا يجعل منها فنّا قصصيا تابعا للنكتة أو الأشكال السردية الأخرى القديمة، لأنّ الرجوع إلى تعريف النكتة نجدها على العموم نصّا قوليا قصيرا جدّا يقوم على الهزل وأغلب موضوعاته وُضعت للترفيه والتسلية، لكن القصّة القصيرة جدّا موضوعاتها جدية أكثر ممّا هي هزلية، وهذا التداخل بين النوعين ليس

[1] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب– تصورات ومقاربات، ص19.

لأنّ القاص وقف على القاعدة السردية للنكتة ورسم على هيكلتها هذا الفن، بل لأنّ الأنواع الأدبية على العموم تقترب فيما بينها في بعض الخصائص العامة، وبالمقابل نجد كل نوع ينفرد بتيماته وتركيبته الشكلية، وقد صرّحت الناقدة بأنّ:" النكتة والقصة القصيرة جدّا يتشابهان لأنهما من العائلة نفسها لكنهما يختلفان في الجمالية والاشتغال على اللغة، ويمكن للنكتة أن تكون قاعدة أو مادة خام لبناء القصّة القصيرة جدّا"[1].

يبدو أن الناقدة أسقطت من هذا الفن الكثير من خصوصياته البنائية لما اعتبرته نصّا مصطنعا من بنية النكتة، وهذا أمر نجد فيه الكثير من المغالاة، فلا يمكن الحكم على هذا النوع بالتبعية لنوع آخر في شكله وتركيبته بمجرد وجود متشابهات بينهما، فلكل نوع بناؤه وصيغته الخاصة به، ولا يمكن الإيقاع به قسرا في مصاف التبعية لنوع آخر بالرغم من وجود علاقات التفاعل الأجناسي بين النوعين.

لأنها بالضرورة تبقى علاقات حتمية أفرزتها محاولات التجريب على النصوص الإبداعية من أجل الإتيان بجنس أدبي جديد، وقد أشارت الناقدة لهذه المسألة رغم اعترافاتها بتفاعل القصّة القصيرة جدّا مع الخبر والنكتة والأمثولة، تقول:" يمكن تفسير علاقة القصّة القصيرة جدّا بالأمثولة وببقية الأنواع السردية التراثية بالتبرير الذي قدّمه "إبولتو نابارو Iboultou nabarouحول علاقة القصّة القصيرة جدّا بالخرافة إذ يرى أنّها من صنع الكتاب، وليس من طبيعة الجنس ذاته"[2]، فالشّاهد الذي استندت عليه الناقدة في تبرير موقفها يشير إلى أنّ القصة القصيرة جدّا ليست نصّا منسوخا عن الأشكال السردية التراثية، بل هي من إنشاء الكتاب الذين حاولوا اصطناع نص جديد شبيه بتلك الأشكال، وليس لأنّ هذا الجنس الأدبي بالضرورة مهيأ لقبول تلك المعايير الجديدة منتقاة من أشكال سردية أخرى، فيمكن أن نجد في طبيعة جنس أدبي ما نفورا حول خصائص معينة لا يمكن للكاتب إدخالها قسرا على بنيته وإلاّ أفسدت تركيبته. وبالمقابل نجد جنسا أدبيا آخر يقبل تلك العناصر الجديدة التي أتى بها الكاتب من جنس أدبي آخر، بالتالي تبقى تلك التفاعلات الأجناسية من وضع الكتّاب.

وفي مقام آخر نجد (سعاد مسكين) قد جمعت بين هذا الفن وقصيدة النثر بسبب وجود تداخل السردي مع الشعري في هذه الظاهرة الفنّية، تقول:" تكتسي اللغة في القصّة القصيرة جدّا خصوصيتها الشعرية واقترابها من الشعر عبر أجوائها التعبيرية الرمزية (الصور والمجازات)، وعبر كثافتها الشديدة (الاقتصاد)، وعبر هرمونيتها الداخلية (الإيقاع)"[3]. وجدت الناقدة بين هذا الفن والشعر علامات توافق وتشابه تجلّت في ملامح الاقتضاب

[1]- سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب- تصورات ومقاربات، ص20.

[2]- المرجع نفسه: ص21.

[3]- المرجع نفسه: ص21.

اللغوي، في قالبه الشعري، والتكثيف الشديد في الكلمات، إلى جانب الحركة الإيقاعية داخل النص، وكلّها علامات تمييزية اجتمعت في هذا الفن والشعر، ومن ثمّ أضحى كلٌّ منهما جنسا أدبيا متفاعلا مع الآخر في شكله وبنائه، وهذا ما جعل الناقدة تعترف بانفتاح القصّة القصيرة جدّا على مختلف الأجناس الإبداعية الأخرى.

بناءً على قول الناقدة نعترف بوجود تقارب شكلي بين القصّة القصيرة جدّا والشعر من ناحية تلك العناصر التي أشارت إليها الناقدة، لكن لا يمكن الجزم بأنّها تحمل الحمولات الدلالية نفسها وطاقة الحركة الداخلية نفسها لكلّ منهما؛ لأنّ الشعر له إيقاع صوري وداخلي خاص به من ناحية الوزن أو الشكل الطبوغرافي في الكتابة ومن ناحية السرعة الداخلية لمقاطعه الشعرية، أمّا القصّة فهي الأخرى تحتكم لنظام إيقاعي خاص مختلف في تركيبته الطبوغرافية وفي بنائه الداخلي الذي يقوم على الطاقة الفعلية للجمل، بالتالي نجد الشعر فيه مغالاة في الصيغ الشعرية والإيقاعية، ولن تذهب صورته (بغض النظر عن نوع الشعر إذا كان قصيدة نثر أو شعرًا حرًّا)؛ لأنّ طبيعته من الأساس تُبنى على نظام لغوي مفعم بالأدبية والجمالية والاقتصاد والكثافة والانزياح، والإيحائية لكن القصّة القصيرة جدّا إذا تجاوزت المقدار الكمي لتلك الحمولات الدلالية (الشعرية والانزياحية، والإيحائية) تخرج عن طابعها السردي إلى الشعري فتفقد معمارها القصصي.

انطلاقا مما سبق يمكن القول إنّ (سعاد مسكين) حاولت الإبقاء على هذا الفن جنسا أدبيا قائما بذاته لأنّه يمتلك طاقاته الإبداعية الخاصة به ولا يمكن تجاوز عناصره السردية التي انطلق منها في بناء معطياته والتأسيس له، لكنها بالمقابل لم تُعْطِه كل الحرية في عناصره واعتبرته نموذجا سرديا منفتحا على مختلف الأجناس الأدبية بسبب العلاقات التفاعلية التي جمعت بين تلك الأشكال في اللغة والموضوع والصياغة والتركيب، وأبقت على طرحها في خانة من التساؤل، هل فعلا يمكن اعتبار القصّة القصيرة جدّا نسخة عن الخبر والنكتة والشعر، هذا التصريح يحتاج لمزيد من التحليل والتأويل من أجل الخروج بمسلمات تثبت مصداقية كلامها؛ بأنّ هذا النوع الجديد ما هو إلاّ نوع سردي مصطنع من أشكال سردية أخرى، ولكنها في مقام آخر قدمت شاهدا مناقضا ومغايرا تماما لكلامها السابق حول امتداد هذا الفن للأشكال الأدبية القديمة؛ حيث أشارت إلى أنّ طبيعة هذا الفنّ لا صله له بالنصوص التراثية، بل الكُتّاب هم الذين اختلقوا تلك المتشابهات فيما بين الأجناس الأدبية، من باب التجريب في الكتابة القصصية، ليصبح هذا الطرح الثاني الذي أضافته الناقدة عتبة من الضبابية تقرّ بأنّ آراءها مجرّد فرضيات تحتمل الصحة وقد تحتمل الخطأ، ولم تقدّم تصريحا دقيقا حول مسألة التفاعل الأجناسي لهذا الفن بالرغم من اعترافها بانفتاحه على كل الأنواع الأدبية.

وقد أجاب (تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov) عن إشكالية:" من أين تأتي الأجناس؟ بقوله: بكل بساطة تأتي من أجناس أدبية أخرى، والجنس الجديد هو دائما تحويل لجنس أو عدّة أجناس أدبية قديمة عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف"[1]. صرّح الناقد في هذا النقطة بوجود امتداد بين الأجناس الأدبية؛ فكلما ظهر نوع جديد أخذ بعض الثيمات والعناصر التركيبية من الأنواع التي سبقته في الظهور وترك صفات معينة ليستبدلها بصفات جديدة، ومن ثمّة لا يمكن القول باستقلالية النوع الأدبي بحكم التعالقات النصّية والميثانصية التي تجمع بين كلّ الأنواع، وفعلا نجد انجذابا بين كلّ تلك الأجناس مادامت تنحدر من النوع النثري نفسه، إلى جانب العناصر المشتركة التي تسمح لها بالتجاور والاندماج دون التنافر.

وعليه وجب وضع قاعدة سردية لهذا الفن تكون من وضع الكتّاب والنقّاد، حتّى لا يقع في جدل الاعتراف به نوعا أدبيا مستقلا بذاته وبكيانه أو اعتباره نوعا أدبيا متداخلا مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى، وإخراجه من هاجس الرفض؛ بحجة غياب تأصيل وتأسيس موثّق لولادته، "وإذا كان هذا الفن نوع أدبي سردي حديث لازال في مراحله الأولى من التكوّن والتجنيس فإنّه لا محالة يحتاج إلى الرعاية والدعم من طرف مختلف المؤسسات الأدبية كي تكفل له الاستمرار والتداول"[2]. بناءً على هذا الطرح صار لزاما تدعيم هذا الفن من طرف الكتّاب والقرّاء والمؤسسات النقدية حتى يستمر مشروعه الإبداعي. بشرط أن تكون تلك الأعمال التنظيرية علمية وموضوعية.

4-1-2. تجنيس القصّة القصيرة جدّا عند ذكريات حرب:

قدّمت (ذكريات حرب) العديد من النصوص النقدية حول قضية التنظير لهذا الفن، و تعدّ مسألة التجنيس من أهمّ القضايا التي وقفت عندها الناقدة باهتمام كبير، لتجد أنّ سبب هذه الإشكالية التي طال الجدل فيها راجع إلى" تعدّد المصطلحات والمفاهيم التي تناولها النقّاد والكتّاب مسبقا حول تجنيسها، فهناك من يقتسمها مع أجناس أدبية أخرى: (الشعر، المقالة، الخاطرة، النكتة)، متكئين على تلاشي الأجناس الأدبية ودعوى الكثيرين إلى كتابات مفتوحة ونصوص لا تخضع للمعايير الأدبية أو الفنّية، أو حتى تنسيبها إلى جنس ما وهذا أمر بالغ الخطورة"[3].

[1] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب– تصورات ومقاربات، ص58.

[2] – المرجع نفسه: ص48.

[3] – ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن– الرؤية والبنية وتقنيات السرد– دراسة نقدية، ص23.

وجدت الناقدة أنّ السبب الذي حال دون استقرار هذا الفن على قاعدة تجنيسية هو من صنع الكتّاب والنقاد، الذين تماطلوا جدّا في اتخاذ قرارات منصفة لهذا الفن من ناحية فصله عن الأجناس الأدبية الأخرى؛ لأنّه ببساطة نظروا إليه نوعا أدبيا منسلخا عن تلك الأجناس الأدبية، فأهملوا بذلك مسألة تجنيسه، بحجّة الانفلات من مسألة التجنيس وتركه حرّا دون قيود واضحة تحيل إلى أنّه جنس أدبي منفرد بذاته، وليس مجرّد نص تحوّل بالضرورة عن نص شعري أو قصصي قصير جدّا منسلاّ من التراث القديم، وعليه صار هذا الإهمال الكبير من طرف المبدعين والمنظرين خلاصة عمل فاشل منع هذا المشروع من الخروج من أزمة التعدد في التسمية، وأزمة التشارك في معماره وبنائه مع نوع أدبي آخر، وهذا التماطل وجدته الناقدة خطرا جسيما على هذا الفن الجديد الذي كادت معالمه أن تتوضّح، إلاّ أنّه بقي في وسط الطريق تحت تسمية الفن أو النوع، ولم يرق بعد إلى المرحلة الأخيرة التي تقرّ بتجنيسه، والتي تفصله عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

كما أشارت الناقدة إلى تعدّد المواقف النقدية حول مسألة تجنيس هذا الفن، ومسائل تفاعله مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى، تقول:" هناك من نسب القصّة القصيرة جدّا إلى الأصل الغربي، وأنكر الجذور العربية والموقف الثاني فقد أقرّ لها التأثّر في القصّة الأوربية، والموقف الثالث أسّس وجودها من الجذور العربية مثل؛ النوادر والطرائف، والمنامات، والتوقيعات، ولا نعتقد أنّ الموقف الثالث دقيق في كلامه، فالفنون الأدبية السابقة لا تمت للأسلوب القصصي- في شكلها الحديث- فإذا اتفقنا أنّ الإيجاز والتكثيف سمات الكتابة الأدبية السابقة، والتي تختزلها خصائص القصّة القصيرة جدّا، فهذا لا يعني بالضرورة تأصيل جذورها في الأدب العربي القديم، فالعلائق بين الفنون أمر وارد في الكتابة الأدبية "[1].

اعترفت الناقدة في هذا الكلام باستقلالية القصّة القصيرة جدّا بخصائصها المائزة التي تنفرد بها عن باقي الأنواع السردية القديمة، واعتبرت تلك العلاقات التفاعلية بين الأجناس الأدبية وهذا الفن من باب الكتابة الأدبية العادية، لأنّ الكاتب حين يكتب نصّا مهما كان جنسه، فإنّه بالضرورة سيجمع بين خصائص الشعر، وخصائص قصيدة النثر وخصائص المقامة مثلا في هذا الفن، معتبرة تلك العناصر المشتركة تحضر في حالات عفوية أثناء الإبداع اجتمعت في النص الواحد بحكم طبيعة النص النثري الذي يمكنه احتواء مختلف الصيغ في الكتابة الأدبية.

وهذا الكلام الذي قدّمته الناقدة يمكن اعتباره كلاما منطقيا وصائبا، لأنّ كاتب هذا الفن حين يطمح لكتابة نصّه القصصي، فهو سينتقي في مخيلته؛ من الشعر لغته الشعرية، ومن الرواية صيغها التجريبية، ومن المقامة

[1]- ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن- الرؤية والبنية وتقنيات السرد- دراسة نقدية، ص24-25.

أسلوبها البليغ، ومن النكتة طرافتها، ليصنع في الأخير قصّة قصيرة جدّا مستقلة بذاتها وبموضوعها، وهو في النهاية لم يقصد احتواء تلك المواصفات التي اختارها من صنعة باقي الأجناس الأدبية الأخرى، بل لأنها معايير سردية دقيقة يقيم الكاتب عليها نصّه، بحيث تحضر في نصّه، وقد تحضر في باقي الأنواع الأدبية الأخرى.

مرورا على الطرح الذي قدّمته الناقدة نجدها مهتمة كثيرا بهذا المشروع، ولم ترحّب بفكرة دمجه مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى ولو من باب التجريب والتجديد والمغايرة، لأنّ النوع الأدبي في نظرها لابد أن يتفرّد بخصوصياته التي يشارك في ضبطها الكتّاب والنقّاد، كما لا يمكن التساهل مع المبدعين الذين تركوه عرضة للتشارك والمشابهة مع باقي الأنواع الأدبية الأخرى، لأنّ هذا التشارك أكيد سيمنع عنها حقّ التجنيس والاستقلالية بنوعها وجنسها الأدبي.

لذلك نجد في طرح الناقدة صوابا لأنّها تطمح إلى بناء مشروع قصصي قصير جدّا منفصلا عن كلّ سابق ولاحق من الأعمال الإبداعية، ولا يهم إن كانت هناك متشابهات سردية بين هذا الفن وباقي الأجناس الأدبية الأخرى، لأنّ الأهم في هذه الدراسة هو تحقيق نموذج سردي قصصي قصير جدّا منطلق من ذاته ولأجل ذاته ويؤسّس نفسه من ذاته القصصية، بعيدا عن كلّ التداخلات الأجناسية التي تُسقط من قيمته كجنس أدبي ناضج وتُذهب عنه تيمة التبعية لنص سردي قديم يتّكئ عليه حتّى يبني معماريته، أو مستلهم من نص غربي، وتخرجه من حلقة الجدل الذي لا ينتهي حول مصداقية وجوده أو عدمه.

أمّا رأيها حول مسألة علاقتها بالقصة القصيرة:" فهي تتفق معها في الحدث القصصي والتكثيف، والمفارقة وبعض التقنيات الخاصة باللغة والعلاقة بينهما ليست تبعية، وتقاربها مع فنون أخرى لا يعني أنّها لا تحتفظ بتمايزها، فقد تنبئ بمستقبل مُغدق بكتابات إبداعية"[1]. ختمت الناقدة بحثها في مسألة التجنيس بالاعتراف بوجود علاقات سردية بين القصّة القصيرة جدّا وباقي الفنون الأدبية الأخرى، وبالخصوص القصّة القصيرة التي قاربتها في الحدث والتكثيف والمفارقة، لكنها تبتعد عنها في خصوصياتها الجوهرية وبنائها التكويني، ولا يمكن اعتبارها نموذجا تابعا أو منسلخا من بنية القصّة القصيرة.

4-1-3. تجنيس القصّة القصيرة جدّا عند مصطفى ولد يوسف:

أمّا (مصطفى ولد يوسف) فقد أخذ في هذه المسألة طرحا آخر مغايرا عن سابقيه من النقّاد، حيث أشار فيها إلى قضية النوع الأدبي وتطوّره إلى أجناس أدبية أخرى، من هنا يقول: "وفي ظلّ انهيار مقولة الانتقاء الطبيعي

[1] – ذكريات حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن، ص28.

التي تستدعي الاختفاء أو الانقراض الحتمي لجنس أدبي ما، مقابل إحلال جنس أدبي آخر، ظهرت مقولة التعايش الأجناسي كمنجز الحداثة والمعاصرة، وبالمقابل يسعى كل جنس أدبي إلى فرض وجوده عبر تطوير أدواته الإغرائية استجابة لراهن ذوقية العصر المتغير باستمرار"[1] ركّز الناقد في هذا المقام على طبيعة النوع الأدبي الذي يتوالد من نوع إلى نوع أدبي آخر، منتهيا إلى نتيجة مفادها ضرورة كسر الحدود بين الأنواع الأدبية، بحكم العلاقات الترابطية التي تجمع الأصول النثرية للنوع الواحد فيما بينها، ولاسيما التطوّر الطبيعي للأنواع الفرعية من الأنواع الأصلية وهذا التطوّر في النوع الأدبي يحيل إلى وجود عناصر مشتركة بين الأجناس الأدبية.

ومع المتغيرات التي طالت الفنون الإبداعية انفردت بعض الأجناس الأدبية بخصوصيات ذاتية، ولم تسمح بالتداخل الأجناسي. ومن جهة أخرى بقيت بعض المعطيات مشتركة بينها، وتطوّرت إلى تيمات أخرى و"تبقى الخصوصية الأجناسية صفة قائمة، في ظل حركية إبداعية متحولة باستمرار"[2] فالنوع الأدبي يتطور إلى أنواع أدبية ويستمر في الوجود بحسب الظروف والعصر الذي ينتمي إليه، دون أن تذهب صورته الأصلية الأولى.

وقد أسند الناقد لهذا الفن ثيمات تخرجه من الأنموذج التقليدي بعيدا عن المعيارية والنمطية، وفي هذا السياق يقول:" راحت القصّة القصيرة جدّا تستنطق اللغة غير المكتوبة؛ بعيدة عن اللغة المتقادمة، مخلخلة الخطوط اللغوية المتعارف عليها، من خلال تهشيم المرجع المعجمي فكان التشظّي والتّذري والتعدد والتداخل الأجناسي والبوح علاماتها الجوهرية"[3]. وجد الناقد في هذا الفنّ سمات جديدة أكسبته تشكيلة قصصية مغايرة عن النص التقليدي، وهذه التمثّلات المغايرة نقلت النص من أفق التلقي السمعي إلى أفق التلقي البصري؛ بحيث صار النص قطعة قصصية بصرية بعدما كان قطعة لغوية، وذلك من خلال العلامات والإيماءات التي صارت العتبة القرائية الأولى للذات القارئة؛ من عتبات الترقيم إلى حجم الأسطر ونوع الخط وبعض الرسوم، وكلّ تلك المعطيات عبارة عن عناصر جديدة ارتقى بها القاص للتجديد في الإبداع، والخروج من نمط اللغة التقليدية، وهذا الوعي بالكتابة منطلقه الإفرازات السوسيو ثقافية والحضارية والانعطافات التكنولوجية التي عرفها العالم الفنّي والإبداعي، إلى جانب الاهتمام بالعالم المرئي الذي يلخّص القضايا المسكوت عنها فيستعين القاص بالترميزات والصور الغاليغرافية والطباعية لتوصيل رسالته، وقد وجد الكاتب في هذا النمط الجديد من الكتابة تنويعا في معالم الكتابة جمع فيها ما بين المنطوق والصامت في تلك الدوال اللغوية والميثا لغوية.

---

[1] – مصطفى ولد يوسف: في نقد متخيّل الاختزال السّردي (من القصّة القصيرة إلى القصّة القصيرة جدّا)، ص69.

[2] – المرجع نفسه: ص86.

[3] – المرجع نفسه: ص66-67.

بناءً على ما سبق يمكن القول إنّ القصة القصيرة جدّا مولود أدبي جديد لم يُسَمَّ بعد بتسمية مطلقة لا يمكن التعدد فيها أو الاختلاف حولها، ومن هذا الباب عالج (جاسم خلف إلياس وسعاد مسكين وذكريات حرب) قضية التسمية والتجنيس، لنجد تقاربا في آرائهم حول هذه القضايا واختلافا طفيفا فيها، لنجد من المواقف التي اتفق عليها الجميع هو مسألة الاعتراف بها وتسميتها بالقصّة القصيرة جدّا وطبعا بعد دراسة هذا المصطلح بدقة وتوسّع أكثر، وليس من باب كثرة استعمالاته عند المبدعين والنقّاد يكون حجّة لتسمية هذا المولود به، فلابد من إعادة النظر فيه من الناحية المورفولوجية والمفهومية، حتى يصادق عليه اسما ثابتا له.

ومن المواقف التي اتفق عليها النقّاد الثلاثة الأسباب التي منعت تجنيس هذا الفن، والتي تمثّلت في نظرهم في: تعدّد التسميات والمصطلحات التي أُطلقت عليه، وهذا التعدد خلق ضبابية في فهمه، وتحديد مساره، إلى جانب اعتبارهم مسألة الانفتاح على باقي الفنون والأجناس الأدبية الأخرى أقحمها في مشكل التبعية لها والامتداد منها، وخصوصا مع التراث السردي القديم، إلى جانب وقوع هذا الفن في مسائل الخلط بين النوع والجنس، وهذا ما صعّب قضية تحديد هيكلته إذا كان فنّا، أو نوعا أدبيا أو جنسا أدبيا.

وفي مسار هذا الخلاف أيضا وُجد جدل آخر حول مسألة تحوّل النوع الأدبي إلى جنس أدبي مع مرور الوقت، لذلك اعتبره بعض الكتّاب نوعا متحوّلا من نص تراثي أو نص حداثي، وقد يكون نصّا ناتجا عن نص غربي وهذا ما أضافه (جاسم خلف إلياس) إلى مسألة الاستقلالية والتجنيس حول العوائق التي منعت عنه ذلك الحق، وبسبب اعتباره نموذجا سرديا منسلخا من نص ناتالي ساروت (انفعالات)، حيث اعتبر بعض الكتّاب المنبهرين بالنص الغربي هذا النص هو الولادة الفعلية لنص القصّة القصيرة جدّا، لذلك بقيت في حلقة من الضياع واللاّستقرار.

كما اتفق الثلاثة على أنّ أسباب منع تجنيس هذا الفن هو تماطل المؤطرين والنقاد للتسريع إلى تسمية هذا المولود بصفة نهائية من خلال المصادقة على تسمية قصّة قصيرة جدّا بعد إثبات مفهوميتها التي تناسب بيئتها الداخلية، وكذا ضرورة دعمه ماديا وتطبيقيا من طرف المؤسسات النقدية والأدبية حتى يستقل بجنسه وخصوصياته ومكوناته القصصية.

كما نجد (جاسم خلف إلياس) قد وافق رأي (سعاد مسكين) في مسألة رفض امتداد هذا الفنّ للقصّة القصيرة، بحكم التقارب الموجود بينهما؛ لأنّه –في نظرهما– مجرّد تشابه في الصفات، مثل: التكثيف والمفارقة والاختزال، ولذلك أخلط الكثير من المبدعين بين النوعين، ولهذا دعا الناقدان إلى ضرورة الفصل بينهما.

وقد وضع (جميل حمداوي) بعض المعايير النقدية التي يمكن اعتمادها قاعدة للتفريق بين القصّة القصيرة جدّا وباقي الأنواع الأدبية الأخرى مثل القصّة القصيرة، ومن تلك القوانين: "المماثلة، الأهمية، القيمة المهيمنة الثبات، التطور، أفق الانتظار، المقارنة، المشابهة، التصنيف، التقسيم، المأسسة، الاختلاف، التفاعل، التحوّل التغيّر، الجمال، المفاضلة، التأويل، الممانعة"[1]. نجد في هذه القوانين التي سنّها الناقد نصيبا من الصحة والمنطقية؛ لأنّ التفريق بين هذا الفن والقصّة القصيرة لابد أن يحتكم لمثل تلك المعايير التي تجتمع كلّها تحت حقل المقارنة والمفاضلة بين النوعين من أجل استخلاص ثيمات التشابه والاختلاف بينهما، وعليه يمكن عدّها محاولة إيجابية لإخراج هذا الفن من جدلية الأصل والفرع، والخروج بقاعدة تثبت استقلالية معاييره السردية والجمالية عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى بغض النظر عن وجود صفات مشتركة بينها.

بناءً على ما سبق يمكن القول إنّ القصّة القصيرة جدّا مشروع أدبي جديد، لم يستطع النقّاد تحديد صورته بوضوح، فمنهم من اعتبره ظاهرة فنّية، ومنهم من عدّه نوعا أدبيا، ومنهم من اعتبره جنسا قائما بذاته وكثرة تلك الآراء لن توصل هذا الفن إلاّ إلى متاهات وغموض وعدم الاعتراف به، وبسبب كثرة تلك المواقف والشكوك حوله هل هو ظاهرة أدبية جديدة أم قديمة، صار من الضرورة وضع اجتهادات جبّارة لتصنيفه داخل المنظومة الأدبية والنقدية؛ والخروج به من متاهة تلك الشكوك العقيمة، والحل الأنسب هو الاتفاق على تجنيسه وتحديد تسميته وشروطه الفعلية، وإخراجه من مزالق الضبابية وهاجس التبعية، وجدل التسميات، حتى يضمن استمراريته وتفاعله في الوسط القرائي والإبداعي، ويجد مكانته في الواقع الأدبي والمشهد الثقافي دون عوائق وصعوبات.

وتلك المعوقات التي منعت تجنيس هذا الفن لم تكن وحدها، بل هناك أسباب أخرى أكثر عمقا منعت وقوفها على أرضية ثابتة، تمثّلت في ظروف تاريخية وإيديولوجية منعت اكتمال هذا المشروع، وذلك بسبب تلك الانزياحات الشخصية التي جعلت منه نصّا مملوكا لكل الأفواه على اختلاف ألسنتها وانتماءاتها؛ وقد أقرّ (جاك قوازينJack Quaisin) أنّ العوائق التي تمنع تجنيس الفن الأدبي الجديد، راجع لكثرة الخلافات العرقية والانتماءات التاريخية، التي يطمح فيها كل باحث إلى نسب العمل الجديد لبلده وتراثه وفكره، يقول في هذا الصدد:" التحديد الماهوي للجنس الأقصوصي، لن يكون شموليا وأقرب إلى الدقة والموضوعية، إلاّ بتجاوز كل عزلة قومية أو محلية، والمراهنة على الرؤية العالمية النقدية التاريخية"[2]، إذن فمسألة التجنيس ليست مسألة عدم

[1]- ينظر، جميل حمداوي: القصّة القصيرة جدّا وإشكالية التجنيس، ص9-32.

[2] - جاك لاقوازين: ما الأقصوصة، تر: عبد النبي ذاكردار تينل- مراكش، ط1، 1995، ص17.

الاتفاق على المكونات السردية لهذا الفن أو الاختلاف في تسميته فقط، بل الانتماءات الإيديولوجية للباحثين واختلاف آرائهم حول تأصيل هذا الفن، أدّت إلى كثرة المواقف حول مسألة مسارات تشكّله وتجنيسه.

4-1-4. تجنيس القصّة القصيرة جدّا عند جميل حمداوي:

كما نجد (جميل حمداوي) أيضا قد أرجع جذور القصّة القصيرة جدّا للأشكال السردية النثرية في تراثنا العربي القديم من "الحديث، الخبر، الفكاهة، النادرة، المستملحة ... وهذا يعني أنّ للقصّة القصيرة جدّا جذورا عربية قديمة تتمثل في السور القرآنية القصيرة، والأحاديث النبوية الشريفة وأخبار البخلاء واللصوص المغفلين والحمقى وأحاديث السمارة ومن ثم يمكن اعتبار الفن الجديد هو امتدادا تراثيا للنادرة، والخبر، والنكتة والقصّة"[1]. اعترف الناقد بتطوّر هذا الفن عن الأنواع التراثية القديمة، وتداخل الأجناس الأدبية فيما بينها حقيقة موجودة لا يمكن تجاهلها.

يرى (جميل حمداوي) في القصّة القصيرة جدّا نموذجا مستوحى من السرود العربية الكبرى من القصص والأخبار المختلفة، حيث تشكّلت من صنعة السرود العربية الأولى ويستشهد على ذلك بوجود تلك القصص" في كتاب "المستطرف في كل فن مستظرف" لـ (شهاب الدين محمد بن أحمد الأبشيهي) بمجموعة قصص قصيرة جدّا، وهي تتخد طابعا تراثيا ورمزيا واجتماعيا"[2]. وهذه الالتفاتة للوراء مبرّرها أن هذا الفن تشكيلته السردية شبيهة بتلك النصوص القديمة وموجودة في سياق القصص القرآنية وبعض الحكايات، لذا عدّها بمثابة قصص قصيرة اختلفت في موضوعاتها ومقاماتها، والفارق بينها هو تسميتها، وعلى هذا الأساس اعتبر النقّاد هذا التماثل التركيبي بين القصّة القصيرة جدّا والتراث السردي القديم إشارةً لانفتاح النصوص الأدبية على بعضها وتماهيها فيما بينها.

من هنا نقول لا يمكن اعتبار هذا الفن وليدا للنصوص التراثية بحكم تلك المتشابهات؛ لأنّه لكل نوع أدبي تيماته البنائية والجمالية التي تظهر وظيفته، ومقاصده، وكل نوع أدبي هو وليد لحظة تاريخية واجتماعية وثقافية وإنسانية معينة، ويبقى لهذا المشروع لغته التي تثبت هويته وقاموسه الخاص به، والمنظرون لهذا الفن أهملوا تلك الخصوصيات الفرعية الجوهرية التي ينفرد بها، لذلك ظلّ يتخبّط في أزمة الفن، ولم يثمر نصّا أدبيا معترفا به من طرف جماعة النقّاد والنقاد، وبقي رهينا لهاجس الرفض وقلق القبول، لذلك وجب الاتفاق على معاييره السردية والجمالية فلا يعقل أن يبقى في عتمة الجدل إلى الأبد.

---

[1] – جميل حمداوي: دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص7.

[2] – المرجع نفسه: ص8.

4-2. مسألة التفاعل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند المنظرين العرب:

تمهيد:

مرّت النصوص الإبداعية بعدّة مراحل تكوينية ساهمت في تشكيلها والتنويع في مضامينها، وبتغيّر الأجيال الأدبية عبر العصور اكتسب الجنس الأدبي ملامح جديدة ومغايرة، وبالمقابل حافظ على مقوماته التكوينية الأولى، ومن المستجدات التي صاحبت تكوين النوع الأدبي كثرة انفتاحه على باقي الفنون والأجناس الأدبية المختلفة، وهذا الانفتاح فتح مسارات تشكّل جديدة لبنيته؛ حيث انعطف إلى النص المنفتح على مختلف الخطابات. وكلّ هذا التحّول حصل بفعل التعالقات والتفاعلات الفنّية والتي سمحت بتلاقح الأعمال الإبداعية والتماهي فيما بينها.

وبما أنّ النقّاد وضعوا تصورات متشابهة حول مكونات القصّة القصيرة جدّا، من الأركان والتقنيات والخصائص الجمالية؛ فهذا يعني أنّ محاولاتهم بدأت تقترب من تجنيس هذا الفن، وخصوصا بعد اتفاقهم على العديد من العناصر، مثل التسمية، و القِصر الشديد، والتكثيف والمفارقة والإدهاش، والانزياح والتناص وهذه التقنية الأخيرة اهتم لها النقاد أثناء اشتغالهم على عنصر التكثيف؛ فهم يعتبرونه خلاصة أفكار متعدّدة اندمجت في هذا النص الموجز، بناءً على علاقات التداخل الأجناسي والفنّي بين مختلف الفنون والأعمال الإبداعية، وعليه قدّم النقاد رؤيتهم النقدية حول تلك التفاعلات مؤكدين على أهميتها في هذا النص الجديد، والتي تسمح له بالانفتاح دوما.

أدخل الأدباء ظاهرة التداخل الفنّي في نصوصهم السردية بكثرة، بوصفها مظهرا من مظاهر التجريب والتجديد في الكتابة، وهذا الانفتاح غيّر معطيات السرد من مجرّد نص نثري مكتف بموضوع واحد إلى عالم من النصوص المندمجة والمتماهية فيما بينها، ومن ثمّة تعدّدت الموضوعات وتنوّعت المعاني، إلى جانب توسيعٍ في الطابع الجمالي والفنّي الذي أفرزه هذا التفاعل النصّي مع باقي النصوص، وتعدّ القصّة القصيرة جدّا من الفنون الإبداعية التي طرقت باب التفاعل الأجناسي مع مختلف الفنون والأجناس الأدبية رغم صغر حجمها، إلاّ أنّها استطاعت تضمين مختلف المقاطع الأدبية والفنّية في جوانيتها، وهذا ما زادها عمقا وتكثيفا، وتخصيبا للدلالات.

استحدث الكتّاب إذن أوجها جديدة في المحكيات، وصاحب هذا التجديد تغيير في اللغة وتنويع في الأنساق النصّية، وفي الأساليب الكتابية. وفن القصّة القصيرة جدّا من السرديات التي عرفت بناءً ومعمارا جديدا بحكم بنيتها الهلامية؛ فهي بنية اختلفت عن باقي السرود القصيرة جدّا في تيماتها وخصوصياتها الفنّية، وهذا

الانبعاث الجديد على مستوى بنية النص القصصي، فتح آفاقا واسعة أمام الأدباء للاهتمام بمسألة التناص في هذا الفن، ومحاولة تحوير تلك المقاطع المهاجرة إليه وإدماجها في مضمونه بحذر، لأن الأساس في تركيبتها السردية هو الحجم القصير جدّا، لذلك وجد القاص صعوبة في الضغط على هذا الفن وشحنه بمختلف المرجعيات الثقافية والأدبية.

بالتالي صار على المبدع التحايل في عمله حتى يستطيع مزج نصّه مع باقي النصوص المتداخلة معه، وهذا ليس بالأمر الهين، لا من ناحية الحجم؛ من حيث تخزين تلك الحمولة التفاعلية في ذلك النموذج المختصر جدّا ولا من ناحية المضمون؛ من خلال التفكير في كيفية الضغط على النص القصصي القصير جدّا وإدخال موضوعات جديدة تتفاعل معه دون تنافر. والنصوص الإبداعية في أصلها بنيات سردية معقّدة مكونة من عدّة معالم معرفية وفنّية وأدبية، ولا يمكن تجاهل تلك التداخلات التناصية فيما بينها، يقول (شكري عياد) في هذا السياق" لا يوجد شكل أدبي جامد، وإنّ الأسماء التي نضعها للأشكال الأدبية تحتوي في حقيقة الأمر على جملة أنواع لا على نوع واحد"[1]. استعارت تلك الأنواع الأدبية لنفسها لغة الحوار مع مختلف الأجناس الإبداعية؛ لتشكّل في النهاية نصّا مركّبا مختلف الموضوعات، وبالرغم من تفرّد النوع الأدبي ببعض الخصوصيات النوعية لتكوينه نجده يشترك مع عدّة نصوص في مجموعة معايير ومقومات تجعلها تنحدر من نفس النوع النثري الواحد.

والسؤال الذي يطرح نفسه هل حظيت القصّة القصيرة جدّا بالتفاعل الفنّي نفسه على مستواها، بالقدر الذي وُجد وانتشر في باقي الأجناس الأدبية الأخرى؟ نظرا لصغر حجمها الذي يعرقل إمكانية تماهيها مع باقي الفنون والأنواع الأدبية الأخرى، هذا ما سنحاول الإجابة عنه بعد التعريج على المقاربات النقدية التي مسحت على ظاهرة التفاعل الفنّي في مختلف النصوص القصصية القصيرة جدّا.

[1] – عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، ط3، 2005، ص24.

4-2-1. إيجابيات التفاعل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند المنظرين العرب:

تحدّث النقّاد عن قضية التفاعل الفنّي في مدوناتهم النقدية الخاصّة بالتنظير للقصّة القصيرة جدّا، منهم من وجدها ضرورية لها، ومنهم من عدّها من الثيمات الجمالية التي تغيب أحيانا في القصص وأحيانا أخرى تحضر من باب التزيين والتنويع في المضمون.

4-2-1-1. التفاعل الفنّي في القصة القصيرة جدّا عند جاسم خلف إلياس:

يعدّ (جاسم خلف إلياس) من النقاد الذين استحسنوا مسألة التفاعل الفنّي، حيث وجد في هذا الفنّ نوعا أدبيا له القدرة في الانفتاح على باقي الأجناس الأدبية الأخرى، بوصفه نوعا أدبيا يمتلك طواعية التخزين ويمتلك طاقات تكثيفية سمحت له بالتعامل معها، وفي هذا السياق يقول:" هو نوع قصصي قصير يستقي أسسه الجمالية من بيئته الداخلية بتفاعلها مع تجليات وتمظهرات قصصية جعلتها تغاير المواصفات المتحققة في أنواع قصصية أخرى، بتعاقد طبيعي بين المؤلف والقارئ فرضته التغيرات الشمولية وبتأثير متبادل بينه وبين الأنواع الأدبية المجاورة له في سياقاته التاريخية والجمالية"[1]. يشير هذا الطرح إلى وجود تفاعل فنّي داخلي بين القصّة القصيرة جدّا وبين الأنواع الأدبية الأخرى، من خلال تعالق المرجعيات التاريخية المختلفة فيما بينها، لتفرز في النهاية نصّا متعدّد الثقافات، وهذا التداخل الضمني هو الذي يخلق فرادة وجمالية هذا الفن الجديد، ويجعل منه نصّا مركّزا من الداخل، لكنه من جهة أخرى يبقى طرحا قاصرا بعض الشيء كونه أشار إلى السرعة الداخلية للنص التي تصنع حجم هذا الفن، دون أن يوضّح كيفية تمظهر تلك الأسس الجمالية بداخله، وكيف تتحقّق علاقات التفاعل بينه وبين باقي النصوص الأدبية الأخرى.

وإشارته للتأثير الموجود بينه وبين باقي الأنواع الأدبية الأخرى، تبقى مسألة شمولية في نظره؛ لأنّ هذا الفن يقترب من باقي الفنون والأجناس الأدبية في بعض الخصائص والمكونات السردية، فيحصل التطابق والتمازج بمجرّد التوافق بين تلك المعطيات، وحين يتفاعل هذا الفن مع مكونات تلك الأنواع، يترك أثره الداخلي الذي يغلب على الأثر الذي تدخله تلك النصوص المقتبسة، بالتالي وجب على الناقد توضيح قضية النص الفاعل والمتفاعل ودرجة التأثير بينهما، ولاسيما الأثر الجمالي الذي يتركه ذاك التفاعل على مستوى النص من خلال تقنية التناص.

[1] – ينظر، جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص84.

وفي سياق آخر يشير (جاسم خلف إلياس) إلى أهمية التناص في الدراسات النقدية بقوله:" يشكّل التناص مرتكزا أساسيا في الدراسات النقدية الحديثة التي تبني عليه إجراءاتها، كونه يقف راهنا في الشعرية ويتحكّم في إنتاجية النصوص وتوالداتها المستمرة فلم يعد هناك نص يؤسس نفسه بنفسه"[1]. وجد الناقد في ظاهرة التناص مطلبا ضروريا في النصوص الحداثية؛ حيث تغيّرت تشكيلاتها الإبداعية تماشيا ومعطيات التجريب والتجديد وهذا التغيير النصّي صاحبه زيادة في انتاجياتها الدلالية، وتنويعا في قيمها الجمالية والثقافية والاجتماعية والمعرفية على مستوى شكلها وموضوعاتها، ليصبح التناص من الظواهر الفنّية التي غيّرت مسارات الحكي وقرّبت المسافات بين مختلف النصوص والفنون في قطعة فنّية واحدة.

كما أنّها أثّرت في القارئ النموذجي الذي يميل للقراءات العميقة ويحبذ النصوص التأويلية، لأنّ الانفتاح في حقيقته يزيد من عمق النص ونضجه، وصلابته، وكذا تنامي أفكاره، فتقنية التفاعل الفنّي " تشكّل فاعلية قرائية تسهم في فتح المغاليق النصّية وتعالق الداخل بالخارج"[2]، فالتناص إذن يمنح للنص تفاعلا على مستواه من خلال التداخلات الشكلية والمضمونية بين الأجناس الأدبية المختلفة في السياق الداخلي والخارجي، كما يخلق تفاعلا وتشاركا بين النص والقارئ الذي يعمل على تفكيك تلك النصوص وفهم المرجعيات التناصية؛ لأنّ "كلّ نص هو آلة كسولة تتوسّل إلى القارئ بأن يقوم بجزء من مهامها، وحذار إذا قال النص كلّ ما يجب أن يفهمه القارئ، إنّه لا ينتهي أبدا"[3]. يمنح النص للقارئ حرية تفكيك بنياته السطحية والعميقة، وكلّما زاد من عناده للتقرّب من جوهر النص ومقاصده استطاع التعرّف أكثر على تفاصيله وجزئياته الدقيقة. فيتعرّف بذلك على مجمل النصوص المضمّنة في النص الواحد، وخصوصا إذا كان القارئ له خلفيات ومرجعيات قبلية واسعة تساعده على فهم النص وفكّ شفراته، فيقف على محطات الحضور والغياب المضمرة في النص.

وتلك النصوص السابقة واللاحقة قد تكونت مقاطع مباشرة يقتطعها القاص من المسرح أو الرواية، أو الشعر والرسم، وقد تكون مقاطع غير مباشرة، مبّطنة في إشاريات ترميزية، على شاكلة اسم أسطورة، أو عنوان رواية، أو اسم شخصية تاريخية، أو علامات ترقيم، وغيرها من التمثيلات التشفيرية التي تنوب عن استحضار مقاطع أدبية طويلة جدّا.

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص165.

[2] – بتصرّف، المرجع نفسه: ص165.

[3] – أمبرتو إيكو: نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط1، 2005، ص20.

قدّم (جاسم خلف إلياس) إيجابيات لظاهرة التناص في هذا الفن، بقوله:" ففي القصّة القصيرة جدّا يستخدمها القاص لأنّها تتيح له(حرّية في الحركة أو القول لا يتاحان له تماما خارج التناص) فضلا عن البعد العلامي الذي ينحرف بالنص عن مساره الإخباري إلى وظيفة جمالية، فالإشارات اللغوية من ترتيب الكلمات أو الاقتباسات أو التلميحات الثقافية بأنواعها المختلفة كلّها علامات تحفّز التخييل على استنطاق الموجودات النصّية لتأسيس فضاء دلالي بين دال(مركّز ومكثّف) ومدلول(واسع وشمولي)...فضلا عن أبعاده الجمالية وخصائصه الكشفية وما يمنحه للنص من غنى وخصب وانفتاح على كوى عديدة من الاحتمالات والرؤى"[1]. توقف الناقد عند مسألة التفاعل الفنّي وذكر بعض العلامات الإيجابية التي يتركها في هذا الفن، نحو إمداد النص بالحركية التي تزيد التفاعل بداخله بين النص الأصل والمقاطع المقتبسة، وهذه العلائق بين السابق واللاحق خلقت جوّا من الحركية والنشاط داخل النص الواحد، فغيّرت مسارات القص بداخله من مجرّد قول إخباري وكلام متتالٍ بسيط إلى مقاطع شاعرية فنّية متنوعة الصيغ، تكونّت نتيجة تلاحم وتمازج بين كوكبة من النصوص المختلفة المضامين لتصبح فسيفساء من العلامات والرموز أفرزت معاني متعدّدة الأنساق والتعابير، وكلّ هذا التفاعل زاد من إيحائية النص وتخصيبه.

بناء على ما سبق نجد (جاسم خلف إلياس) من النقاد الذين استحسنوا قضية التفاعل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا؛ حيث وجد في هذه المسألة ضرورة فنّية لاكتمال بناء نسيج هذا الفن، وذلك انطلاقا من التعالقات والتفاعلات التناصية والفنّية التي تحدث على مستوى البنية الداخلية لهذا الفن، ليجد ذاك التمازج والتماهي طريقه في هذا الفن لتنويع موضوعاته وتوسيع معانيه بتوالدها، وأثناء تلقي القارئ لهذا النص سيجد في باطنه نصوصا متعدّدة الأوجه لا موضوعا واحدا، ليجد الناقد في هذا التفاعل سبيلا لتحقيق عمق النص.

نجد في مقولة الناقد شيئا من الصحة باعتبار أنّ التفاعلات النصّية تزيد فعلا من متانة النص مضمونا وشكلا من خلال التعالقات التي تحصل بين النصوص فتتماهى الموضوعات المختلفة فيما بينها، كما يتخلّل الشعري السردي، وكلّ تلك التناصات تجعل من النص الواحد مجرّة من النصوص المندمجة فيه، دون أن يحسّ القارئ بوجود فراغات وفجوات توتّر النظام الداخلي للنص بسبب دخول أجسام غريبة إلى باطنه، لأن التّناص حتى تتم وظيفته لا بد أن يتوفّر على شروط التوافق والتكامل والالتئام بين مختلف الأجناس الأدبية، فيدخل تلك المادة الغريبة إلى نصّه وتصبح قطعة قابلة للتماهي مع موضوعه، بالتالي على القاص أن يحسن اختيار المقاطع أو

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص166.

الرموز التي يرغب في توظيفها في نصّه فتتوافق شكلا ومضمونا مع نصّه، وليس مجرّد توظيف من باب الإكثار من المواضيع في النص الواحد.

4-2-1-2. التفاعل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند سعاد مسكين:

ومن النقاد الذين اهتموا أيضا بمسألة التفاعل الفنّي في هذا الفن نجد (سعاد مسكين) التي اهتمت كثيرا به وحاولت دعمه للاستمرارية، وفي هذا السياق تقول:" إنّ تداخل القصّة القصيرة جدّا مع أجناس أدبية أخرى هو من صنع الكتّاب أنفسهم وليس من صلب النوع السردي ذاته، لهذا لا يعد تحديد خصائصها وأركانها أمرا لصيقا بالنقاد وحدهم بل على الكتاب أيضا أن يسهموا في هذه العملية إما عبر بيانات أو تنظيرات"[1]. ترى الناقدة في هذا التفاعل ممارسة إبداعية اصطنعها الأدباء لتغيير صورة السرود الصغرى، وإضافة تيمات جديدة لهذا الفن، وليس إنتاجا تجلّى من عمق معماره، فهذا الفن في نظرها قصير جدّا فكيف له القدرة على اختزان الأجناس الأدبية الأخرى بكل بساطة، فتلك التراكمات التناصية تثقل النص وقد تفقده خصائصه النوعية التي تميّزه من القصر الشديد والتكثيف.

تبقى عملية تحديد الإطار السردي العام لهذا المشروع من مسؤولية الكاتب الذي يسهم بدوره في إنتاج هذا النص، وليس من وضع النقّاد وحدهم لأنّ الكاتب بالدرجة الأولى حين يبدع يكتب نصّا قصصيا قصيرا جدّا فهو في نفس الوقت يضع المعايير التي تشكّل مكونات هذا الفن وشروط التأسيس له، ولذلك تدعو (سعاد مسكين) إلى ضرورة الحذر في إنتاج هذا النوع الجديد والتحقّق من طبيعته النصّية ومدى تقبّله للظواهر الفنّية الأخرى التي تقيم بنيانه مثل التناص أو التفاعل الفنّي وغيره من الظواهر الفنّية الأخرى، لأنّ أي جنس أدبي جديد قبل وضع هيكلته النهائية يحتاج لكثير من الممارسة والتجريب حتى يخلص إلى عناصره ومعاييره الثابتة في النهاية، وليس مجرّد كتابة سردية من باب المغايرة والإبداع.

دعّمت (سعاد مسكين) مسألة التفاعل الفنّي معتبرة القاص هو المسؤول عن تحقيق هذه الظاهرة الفنّية في نصوصه وليس النص في حدّ ذاته؛ لذا لم تركّز على طبيعة النص القصصي القصير جدّا ومدى قدرته على تقبّل الظاهرة التناصية، وإنّما أرجعته لمدى قدرة القاص في خلق نموذج قصصي مرصّع بمختلف الترميزات التي تحتوي حمولة نسقية مختلفة المرجعيات، بحيث تحمل تلك العلامات الترميزية تعابير متنوعة الدلالات، لتصبح قدرات القاص هي الفاعل الأساسي في تجميع عوالم مختلفة في كوكبة نص واحد. بالتالي صار التفاعل الفنّي في

[1] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب– تصورات ومقاربات، ص46-47.

هذا الفن من القيم الجمالية التي يجب على القاص التمكّن من تحقيقها على مستوى نصّه لتزيد في صورته السردية اكتمالا ونضجا.

من هنا يمكن القول إنّ الناقدة أصابت حين حذّرت من قضية التساهل في إنتاج هذا الفن، ولا يمكن إدخال كلّ الظواهر الفنّية عليه قسرا لأجل خلق نموذج قصصي يجذب الشهرة، فيمكن لخصوصيات هذا الفن النوعية أن تتطابق مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى فيصحّ التقاطع معها، فيستطيع القاص استعارة الأسطورة وحشرها في باطن النص سواء بكلمة من ذاك النص الأسطوري أو عن طريق الترميز باستخدام كلمة ما تحيل إلى تلك المرجعيات الأسطورية، أو استعارة مقامة قديمة وتوظيفها في القصّة، ويجب أن يكون هذا التوظيف مدروسا بعناية حتى لا يكسر النظام السردي لهذا الفن.

نجد الناقدة قد حكمت على هذا الفن بالانغلاق على ذاته والتقوقع فقط على نظامه الموجز الذي لا يحتمل دخول أي عنصر غريب إلى بنائه، إلاّ إذا أراد الكاتب افتعال ذلك التناص في نصّه، تقول في هذا الصدد: " القصّة القصيرة جدّا نص مفتوح على أنواع أدبية أخرى يتحكّم الكاتب في توظيفها، والاشتغال عليها من أجل خلق تنويع في الكتابة السردية، وخلق حساسيات مختلفة في المنجز القصصي تخييلا وتشكيلا"[1]، فالقصّة القصيرة جدّا بنية قصيرة جدّا لا تقبل الحشو والإطناب، ويمكن لها الانفتاح حين يريد القاص التنويع في موضوع نصّه. لكن في المقابل نقول إنّ لهذا الفن ثيمات داخلية تنبع من جوانيته تمكّنه من قبول مختلف الفنون والأجناس الإبداعية، لأنّ القاص المتمكّن يستطيع دمج المقاطع المختلفة في نص قصصي دون أن يترك أثرا للفجوات التي توتّر نظامه وتفسد صورته القصصية الداخلية.

يستطيع القاص أن يتحكّم بتقنيات وخصوصيات نصّه الإبداعي فيوظّف ما يشاء من التعابير والصيغ البلاغية المختلفة، ويدخل إليه مختلف الأجناس الأدبية على اختلاف أشكالها، لكنه في المقابل لا يمكن تجاهل طبيعة وبنية ذاك النص القصصي إذا كانت بنيته الداخلية تصلح لكل التفاعلات الفنّية أم أنّ نظامه السردي الداخلي لا يقبل بكل تلك التعالقات، فقد نجد نصا يقبل بفكرة التداخل مع الأسطورة أو المسرحية، لكنه بالمقابل لا يستوعب دخول مقاطع شعرية في مادته، وعليه وجب على المبدع أن يختار المقاطع المناسبة ليدمجها في نسيج نصّه، فيحدث التوافق والمطابقة بين معاني النص الأصلي ودلالاته، فتزيد من قوة معناه، وتوسّع دلالاته، وتزيد من جمالياته.

[1] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب– تصورات ومقاربات، ص69.

وبما أنّ هذا الفن يتميّز بقوة التكثيف والتركيز، فبإمكانه استعارة مختلف الأجناس الإبداعية والفنون وتوظيفها في متنه؛ بحيث يجعل من كلّ مقطع شعرا كان أو رمزا أسطوريا وحتى عنوانا لرواية ما، صورة مندمجة داخل هذا الفن، ومن ثمّة تكون طبيعة هذا الفن منفتحة على الفنون الإبداعية الأخرى، ولا يمكن منع هذا الفن من التفاعل الفنّي على مستواه بحكم قِصَرِه الشّديد. فهذا المعيار الشكلي لا يمكن اعتماده قاعدة صارمة لخنق هذا الفن بحكم عدم تقبله لمواضيع عديدة تفتح عليه باب الحشو، بل الاقتصار على موضوع قصصي واحد وبضع كلمات محدودة. فتركيزه الداخلي يمكّنه من استقبال مختلف المقاطع الفنّية وتمريرها من تحت العلني، والقارئ الذي يمتلك معارف وخلفيات واسعة بإمكانه فهم التفاعلات التي حصلت في ذلك النص وتأويل معانيه لاستخراج المقاطع الدخيلة على هذا الفن. وعليه يصبح الجنس الواحد مكونّا من عدّة أجناس أدبية متماهية فيما بينها بفعل التناص.

وقد أشار (محمد يوب) إلى مدى الحاجة إلى التفاعل الفنّي لهذا الفن، بقوله: " القصّة القصيرة جدّا لا يمكن أن تنتج نفسها من نفسها، وإنّما تنمو وتنهض في علاقتها بنصوص أخرى تتناص معها سانكرونيا وديا كرونيا، وهذا التناص هو الذي يحيي ويولّد الإيحاءات والمضمرات الخفية في ذهن المتلقي، حيث تكون الاستجابة مع هذه النصوص، إيجابا عند تقبّلها والتجارب مع محتوياتها، وسلبا عندما تتعارض مع ما تنطوي عليه من دلالات وحمولات فكرية وأيديولوجية مضمرة"[1]. عدّ الناقد عملية التداخل الفنّي بين هذا الفن وباقي الأنواع الأدبية من الضروريات، لأنّ ذلك التقاطع الوصفي والمرجعي بينها يزيد من خصوبة النص القصصي القصير جدّا ويساهم في تقريب المتلقي من هذا الفن بحكم علاقاته المتعددة مع باقي النصوص الأخرى، لأنّ النقّاد عدّوا ظاهرة التناص من الآليات الإجرائية التي تمنح للنص الجِدّة والحداثة والتجريب. ولاسيما العمق الدلالي الذي تكسبه لمعاني النص جرّاء اختلاط النصوص فيما بينها.

وانفتاح القاص على كل العوالم الإنسانية يبرّر انفتاح نصّه على باقي الأجناس الأدبية الأخرى، حتى يجعل من نصّه مشاهد حيّة تعبّر عن الوجود الكلّي للإنسان، يلتقطها في قصيصاته، ثم ينشرها عبر هذا الجسد السردي الموجز للقارئ ليرى فيها نفسه وغيره.

[1] – ينظر، محمد يوب: مضمرات القصّة القصيرة جدّا، ص56.

4-2-1-3. التفاعل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند حميد ركاطة:

اهتم (حميد ركاطة) بمسألة التفاعل الفنّي، فأعطاها منحى مغايرا عن سابقيه من النقاد، حيث تحدّث فيه عن تأثير المدارس الفنّية والفلسفية على القصّة القصيرة جدّا من السريالية والعبثية، وفي هذا الصدد يقول:" لعلّ انفتاح القصّة القصيرة جدّا على مدارس فنّية، وإبداعية سابقة جعلها تنزع هي الأخرى للبحث عن القالب الفنّي المغاير، لتحقيق كتابة متفرّدة وغير مألوفة وتقديم نصوص تستمد وهجها وبريقها المطلق من خصوصيتها ومنظورها المغاير"[1]. وجد الناقد في هذا الفن ظاهرة أدبية متميّزة عن باقي الأنواع الأخرى بفضل قدرته على استيعاب مختلف الأفكار والفلسفات التابعة للمدارس الفنّية.

وتلك العلامات مكّنتها من التمايز والانفراد في تكوينها ما جعلها تحفة فنّية جمعت بين الواقعي والجمالي والخيالي والعبثي. ولأنّ" روح القص مستلهم من وجوه القصّة المتعددة، وتطعيم مشاهد النصوص بواقعية وهمية يتم تكسيرها بشكل عجائبي أو سريالي داخل بؤرة حلم رهيبة، يجسّد طرحا فلسفيا ومنظورا مغايرا للحياة، وركيزة لفهم الأشياء وأبعادها وهي تندّد بغياب بعد النظر، وواقعية الدلالات"[2]، وعليه صنّفها الناقد ضمن الأجناس الفنّية المختلفة في صفاتها، بحكم بنيتها الهلامية التخييلية التي تستطيع إدماج مختلف المقاطع الأدبية والفنّية.

منح (حميد ركّاطة) مكانة عليا لهذا الفنّ بوصفه ظاهرة فنّية استطاعت التعامل مع مختلف الظواهر الفنّية والفكرية والثقافية، وهذا التلاقح مع الأفكار الفلسفية زاد من انفتاحه أكثر، ومن ثمّة تتعدّد المعاني وتتنوّع بين الأفكار الأدبية والفنّية والفكرية المضمرة بداخله، وكلّ هذا الاستيعاب يزيد من عمق هذا الفن رغم قِصَره وتركيزه الشديد، لكن في المقابل لا يمكن للباحث أن يحصر هذا التميّز فقط في هذا الفن بحكم استيعابه لمختلف الفلسفات والثقافات؛ لأنّ الأجناس الأدبية الأخرى هي أيضا تمتلك تلك القدرات في الانفتاح على تلك المدارس الفنّية و النهل من أفكارها وفلسفاتها.

من هنا نقول إنّ القصّة القصيرة جدّا تمكّنت من صنع عالمها الواقعي وكذا العجائبي الغرائبي من خلال تلك العلاقات التي جمعتها مع العالم الأدبي والفنّي والفكري. ومن جهة أخرى يبقى ذاك الانفتاح موضوعا بشروط؛ بحيث لا يهشّم الصورة السردية للنص القصصي القصير جدّا وتكون تلك المقاطع الملحقَة رموزا تخدم فحوى النص وتزيد من قيمته التعبيرية والفنّية، وليس مجرّد مشاهد فلسفية عبثية وُضعت فقط لتزيينه فأفقدته منطقه ومغزاه.

---

[1] – حميد ركاطة: القصّة القصيرة جدّا– قراءة في تجارب مغربية، 114.

[2]– ينظر، المرجع نفسه: ص129.

أضاف (حميد ركاطة) بعض الملحقات التي تتداخل مع نص القصّة القصيرة جدّا، والمتمثلة في النصوص التاريخية، يقول: " لقد استفادت القصّة القصيرة جدّا بانفتاحها على المتن التاريخي وأحداثه من خلال إعادة كتابتها بشكل مخالف، الهدف منه إبراز الحقيقة التاريخية لفترة أو حدث بشكل بارق ووامض مختزلة إياه في بضعة أسطر أو فكرة ساخرة تبعث على التأمل والشك والتفكير العميق بغية انتقاد أو إعادة تشكيل أو دفع نحو الرفض بالمسلمات من خلال إعادة الحفر وضغط الحدث وتقديمه للقارئ ممزوجا بشكل رهيب وبتركيز بعيد عن الإطناب والتزييف لحقائقه"[1]. تعدّ المادة التاريخية السجل الذي يحفظ الانتماء العرقي والإيديولوجي والفكري للإنسان وأي انفصال عن التاريخ البشري هو انفصال عن الهوية، وعليه عَمِل المؤرخون على تسجيل الأحداث التاريخية المعاشة جيلا عن جيل، وبالمقابل اهتم الأدباء بهذا الجانب الحسّاس الذي يؤصّل لحياة البشر ويغذّي مرجعياتهم عبر العصور، فأخذوا بذلك على عاتقهم مهمّة إدخال التاريخ في أعمالهم الأدبية من باب الإبداع، ومن باب إعادة إحياءٍ للمحطات التاريخية وبالخصوص العريقة منها والمهمّة.

فظهرت الروايات التاريخية والأشعار التي سجّلت العديد من الأحداث، والقصّة القصيرة جدّا هي الأخرى اهتمت بهذا الجانب من التأليف التاريخي، وقد عدّ (حميد ركّاطة) هذا النوع من الكتابة مغامرة جديدة لإعادة إحياء المحطات المنسية من تاريخ الإنسانية وبعثها من جديد عبر (العنقاء) التي تنفض غبارها وتنهض من جديد على أسطر من الومضات القصصية القصيرة جدّا، نحو تفجير للحقائق المنسية منها والمزيّفة.

ومن ثمّة يعدّ الناقد هذا الجانب التاريخي الذي التفتت إليه القصّة القصيرة جدّا بمثابة تحريك للوقائع التي تلامس حياة الإنسان بكل تفاصيلها البسيطة منها والمعقّدة، وتصويرها في بضع كلمات مركّزة توصف بعنف اللغة وصدق الشعور.

وفي مقام آخر يقول (حميد ركاطة) عن التفاعل الفنّي: " قوّة القصّة القصيرة جدّا تكمن في رهاناتها الكبيرة، وفي قدرات كتابها على تطويع اللغات والقوالب، وتنويع أساليب الحكي والرصد، من خلال انفتاحهم على مختلف الأجناس الأدبية تجريبا وتطويرا، وتوظيفا لتقنيات جديدة، ونهلهم من التراث الفكري والثقافي الإنساني الذي يمنح القصّة وهجا وبريقا وتجددا مستمرا"[2]. يُعَدُّ الانفتاح عند الناقد من المحاسن التي زادت من قوّة هذا الفن، بسبب تعالقه مع باقي النصوص الإبداعية ومختلف الثقافات والفلسفات والأفكار، ولاسيما العودة إلى التراث الذي زاد من تطوّره ودخوله عالم التجريب، واكتسابه تقنيات سردية جديدة مغايرة عن السرود الصغرى

[1] – حميد ركاطة: القصّة القصيرة جدّا– قراءة في تجارب مغربية، ص136.

[2] – المرجع نفسه: ص142-143.

السابقة، وهذا التغيير ساهم في زيادة جماليات الأثر الأدبي ووهجه وبقاء دلالاته لامتناهية، تتداعى كلّما دخلها عامل التناص.

نلتمس في الطرح الذي قدّمه الناقد رؤية واسعة وشمولية أراد منه الناقد تلخيص مختلف العوالم الكونية والإنسانية والاجتماعية والثقافية والفكرية في كويكب صغير جدّا هو هذا الفن، معتبرا ذاك التطاول على مختلف الفلسفات هو نوع من التجديد والتميّز لهذا الفن، وفعلا يمكن القول إنّ تمكّن القاص من تصغير تلك الفلسفات في ترميزات وعلامات قصصية تحيل بالضرورة إلى بلوغه درجات الوعي بالكتابة وقدرته على خرق المعلوم ومحاولة الوصول إلى الكتابة القصصية عبر النوعية، وذلك بتوظيف مختلف الفنون والأفكار الفلسفية في نصه تحمل حمولات معرفية واقعية تفتح عين القارئ على مشاهد حيّة عن مجريات الحياة، وغير واقعية تجرّه للتحايل على الذات القارئة واستمالتها للدخول إلى هذا العالم القصصي الهلامي المليء بالقيم الجمالية والثقافية.

من هنا نجد وجهة نظر مختلفة للباحث عن سابقيه من النقاد في قضية التفاعل الفنّي. لكنها غير مخالفة لهم؛ حيث اهتم بهذه القضية في ظلّ محاكاتها للفنون والفلسفات ولمختلف المدارس الفنّية، ومن هذا المنطلق عدّ الناقد الكتابة القصصية التي أخذت من الفكر السريالي والعبثي، واندمجت في متاهات ما فوق الواقعي واللانتماء والفوضى، هي النوع الأدبي المكتمل الذي يتحاور مع مختلف الأفكار والعوالم التخييلية.

من ثمّ عدّ الناقد هذا الاستعلاء على الواقع والثبات والخروج نحو اللامعقول واللامتناهي، لغة وأسلوبا وموضوعا من الخصوصيات الجوهرية التي يتفرّد بها هذا النوع انطلاقا من اندماجه بذاك العالم المتحرّك.

وعليه تبقى الصورة التي قدّمها الناقد عن التفاعل الفنّي غير واضحة لأنّه ركّز فقط على مسألة المرجعيات التناصية الفلسفية والفكرية، وتلك التصورات تبقى مجرّد خيط للربط بين العالم الواقعي والمجرّد، لكنه لم يعط للأجناس الأدبية دورا في هذا التفاعل، لأن أغلب الكتابات السردية تولي الأولوية لتداخل الأجناس الأدبية مع بعضها" الجنس الجديد هو دائما تحويل لجنس أو لعدّة أجناس أدبية قديمة، عن طريق القلب أو الزخرفة أو التوليف...لم يوجد قط أدب بدون أجناس إنّه نسق في تحوّل مستمر "[1] فالجنس الأدبي لا يتكون بناءه من ذاته إلاّ بالمرور على مراحل تكوينية يمرّ عليها عبر آليات التحوّل والقلب حتّى يكسب صورة نصّية جديدة تجلّت انطلاقا من ذاك التداخل الأجناسي.

[1] -تزفيطان تودوروف: نظرية الأجناس الأدبية- دراسات في التناص والكتاب والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى، دمشق- سورية، ط1، 2016، ص25-26.

بناءً على ما سبق نجد النقاد قد عالجوا قضية تفاعل الأجناس الأدبي فيما بينها من الناحية الشكلية والمضمونية معتبرين التداخل الذي يحصل بين النص الواحد وباقي الفنون والأجناس الأدبية والمدارس الفنّية، يزيد من تكثيف النص القصصي القصير جدّا وتخصيب دلالاته والتنويع في معانيه، والزيادة في قيمه الجمالية والفنّية والثقافية، وكذا التنويع في صياغته لغة وأسلوبا، وهذا ما يصنع منه نصّا ناضجا متنوع المشارب عميقا في نصّه الخطابي، لكنهم من جهة أخرى لم ينظّروا له من الناحية النقدية والمنهجية ولم يذكروا آليات ومعطيات التفاعل الفنّي بين القصّة القصيرة جدّا وباقي الأجناس الأدبية الأخرى، ولم يفصّلوا في أنماط التناص الذي يحقّق التداخل النصّي، فهل هو تناص كليّ أم جزئي، وهل تتم المطابقة السردية والفاعلية بين هذا التفاعل، أم أنّ هناك تنافرا بين المحاورات التي تتم بين القصّة القصيرة جدّا وباقي الفنون والأنواع الأدبية الأخرى، وعليه تبقى الأطاريح التي قدّمها النقاد قاصرة ولم تُعْطِ لمصطلح التفاعل الفنّي حقّه. سوى أنّهم لمّحوا إلى دوره في تعزيز البنية السردية لهذا الفن ومدى تحقّق التفاعل والتداخل الفنّي على مستواها.

كما أنّهم لم يتطرّقوا للجوانب السلبية التي يتركها أثر التفاعل الفنّي المبالغ فيه من طرف القاصين على النص القصصي القصير جدّا بحكم حجمه الصغير جدّا ولا يمكن له استيعاب كل العوالم في لحظات زمنية متتالية. فقد يحتمل ترميزات تحيل إلى أسطورة العنقاء أو الملاحم الأسطورية، وغيرها من التصاوير البلاغية المجازية، لكنه في الوقت نفسه لا يمكن أن يعبّر عن الفنّ والعبثية والشعر والمقامة وباقي الأنواع الأدبية في قطعة قصصية قصيرة جدّا.

بالتالي نتوقف عند هذه النقطة بالقول: إنّ القصّة القصيرة جدّا فعلا تحتاج مثلها مثل باقي الأنواع الأدبية إلى التفاعل الفنّي الذي يزيد من نموها من الداخل والخارج، لكن بحكم طبيعتها الهلامية المنفلتة وحجمها الموجز جدّا فلابد من اختيار القطع المقتبسة بعناية، بحيث لا يحصل تنافر بينها وبين النص الأصلي، فلابد أن يحصل التطابق والتكامل والتلاحم والانسجام بين النص السابق والنصوص اللاحقة.

ويكون التناص مع الأجناس الأدبية الأخرى وباقي الفنون بطريقة جزئية وإيحائية. بحيث يختار القاص مثلا بدل التعابير المطوّلة من مسرحية أو شعر أو أي نص مقتبس آخر ترميزا عنه ويدخله باتساق مع التعابير القصصية.

إنّ القصّة القصيرة جدّا بالرغم من قِصرها الشديد استطاعت الإحاطة بهذا العالم الواسع والعميق، ورسم زواياه من كلّ الجوانب، والتركيز الجوهري كان على الإنسان الذي صار في نظر الكاتب هو المحرّك الأوّل لحكاياته ومؤلفاته، ومن ثمّة وقف القاص على عتبات حياته بالإبداع الذي يتخاتل ما بين الواقع والخيال؛ فيكتب، ويسرد

ويتحاور ويتخيّل، ويسجّل مختلف اللحظات التي تعيشها النفس البشرية، لذلك صار النص الأدبي هو السجل الذي يحفظ حضارة الإنسانية بأكملها.

كما نجد المسرح أيضا من الملاحق التي اهتم لها النقّاد، واعتبروها من النصوص المهمّة في الأدب، كونها تعبّر عن المشاهد الحيّة التي تعيشها البشرية مثل التاريخ تماما، فنجد المسرح قد أفرغ محتوياته في هذا الفن من الحوارية والمقاطع المشهدية، وعليه صرّح (محمد يوب) بوجود ذاك التلامس بين هذا الفن وباقي الأنواع الأدبية بناءً على الممارسات النظرية والتطبيقية التي أجراها على مختلف النصوص القصصية التي تحتوي على جملة من الاقتباسات. وفعلا أغلب الأضمومات القصصية تحمل بداخلها تلك التعالقات التاريخية والمسرحية بين السابق واللاحق، رغم صِغَر حجم هذا الفن. والقاص المتمكّن هو من يحسن استحضار تلك المقاطع ويضمِّنُها في باطن نصّه دون أن يترك خللا فيه أو تكسيرا لمعماره السردي. ولابد أن يختار المقتبسات الموجزة والتي تحمل معاني عميقة وبليغة حتى يتمكّن من خلق التوازن في نصّه.

إنّ هذا الفن ليس مجرّد كلمات يضعها الكاتب ليمرّر قصته إلى جمهور القرّاء، ولكنها عالم من التفاعلات الشكلية والمضمونية مع العالم الأدبي والفنّي، وقد صرّح (محمد يوب) في هذا الصدد بقضية الانفتاح بين الأجناس الأدبية وباقي المعارف بهذا الفن بقوله:" في القصّة القصيرة جدّا يتداخل الفلسفي بالسياسي بالرمزي والأسطوري والاجتماعي، وهذا التداخل يفرض على القارئ اعتماد مناهج نقدية مرنة تتعامل مع النصّ القصصي القصير جدّا، كبنية مركّبة من جميع هذه المعطيات المشكلة لهذا النوع من الخطابات السردية"[1]. منح الناقد لهذا الفن كلّ الحرية في التعالق والتداخل مع العوالم الأخرى من الأدب والفنون ومختلف المعارف، وهذه القدرة التي يمتلكها في اختزال الأنواع الأدبية والفنية وتضمينها في المتن تدل على مدى مرونته في استقبال مختلف المقتبسات، ومن ثمّة أضحى نصّا قصصيا مفعما بالمواضيع المختلفة.

بناءً على الطرح الذي قدّمه (محمد يوب)، يمكننا القول: إنّ التفاعل الفنّي الذي يحصل بين مختلف الأنواع الأدبية أمر طبيعي مادامت النصوص تتماهى فيما بينها في بعض المقاطع الأدبية، وهذا التقارب حصل نتيجة سهولة الامتزاج بين مكونات هذا الفن وخصوصياته مع مكونات وخصوصيات تلك الأنواع. ولهذا نجد احتفاء الكتّاب بهذه الظاهرة الفنّية التي منحت لأعمالهم الإبداعية قيما جمالية ونضجا أكثر.

[1] – محمد يوب: القصّة القصيرة جدّا– الخروج عن الإطار، ص7.

وفي نظرهم تعدّ تلك الممارسة من قبيل التجريب والتجديد في الفن القصصي، وكسرًا للحدود بين مختلف الأعمال الأدبية والفنّية، وهذا الانعطاف التجديدي غيّر من هندسة المحكيات الصغرى وقادها إلى مسارات تشكّل مغايرة. فقد نجد في الرواية مقاطع قصصية أو مسرحية أو شعرية، وبالمقابل نجد القصّة القصيرة جدّا تحمل في طياتها مقاطع سردية روائية أو مقاطع شعرية أو مسرحية، والتفاعل الفنّي بين الشعر والقصّة يظهر من خلال مجموعة من التيمات التي تشترك بينهما من خلال الإيقاع الموسيقي؛ حيث يتجلّى ذلك في الشعر من خلال الوزن والقافية والتكرارات والإيقاع الداخلي المتتالي، للصور البديعية والبيانية داخل النص الشعري، وأمّا النص النثري فتتجلّى موسيقاه في التضادات والتكرارات والجرس اللفظي والذي ينتج من خلال الصور البديعية والبيانية والمجازية، مع التدفق المتتالي من المعاني العميقة والألفاظ المتناقضة.

والمفارقات التي تؤثر على أذن السامع رغم التركيز الشديد للقصّة القصيرة جدّا الذي يبدو للناظر أنّه يستحيل أن يتضمّن أكثر من موضوع واحد، لكنه فنّ متميّز وناضج استطاع أن يتوسّل بتقنيات الترميز والإخفاء والإضمار والتكثيف، واستطاع تخليل الشعري والمسرحي في بنائه السردي، وهذا التفاعل زاد من عمق معانيه والتنويع في موضوعاته، والتكثيف في مقاطعه، ليظهر لنا" جمال القصّة القصيرة جدّا ومتعتها في تقاطعها مع هذه الأجناس دون أن يضيق بها أو تضيق منه، فهي تأخذ من الرواية ومن المسرحية ومن المشاهد الفلكلورية، ومن المشاهد السينمائية ومن اللوحات الفنّية"[1]. وجد الناقد في قضية التفاعل الفنّي ضرورة فنّية وذلك للزيادة في جماليات هذا الفنّ، فكلّما استحضر نصوصا أخرى إلى جوانيته فتح لها آفاقا أخرى حول التميّز والإبداع أيضا وخصوصا حين يحصل التوافق بين مقاطع هذا الفن وباقي المقاطع الأدبية والفنّية الأخرى، فتُصنع الفسيفساء بداخل هذا الحجم الصغير جدّا.

فلو أراد القاص توظيف الحوار مثلا في قصصه فلا يوجد أفضل من آليات الحوار المسرحي؛ بحيث تتقابل الأصوات بداخل النص وتقوم بتحريك معطيات القصّة فتتفاعل فيما بينها من خلال تبادل الأدوار السردية بين أطراف القص(الشخصيات)، إلى جانب استحضار بعض المقاطع المسرحية وتوظيفها في القصة القصيرة جدّا.

وإذا أراد القاص توظيف تقنيات التجريب من كسرٍ لزمنية النص أو تسريع في أحداث القصّ، ما عليه إلاّ أن يستعين بآليات الرواية وتوظيف بعض المقاطع الروائية التي تزيد من متانة الحكي، أمّا توظيف القاص للشعر

[1] – محمد يوب: مضمرات القصّة القصيرة جدّا، مكناس، مطبعة ووراقة البوغار، 2011، المغرب، ص22-23.

في قصصه فهو من باب التكثيف في لغتها الشعرية، وإظهار المحاسن الجمالية لهذا الفن من خلال الصور البلاغية التي تزيد من عمق اللغة القصصية، فتتجلّى للقارئ قصّة شاعرية راقية.

كما أنّ "التفاعل الفنّي بين القصّة القصيرة جدّا والحكاية والنكتة والومضة والشذرة وغيرها من الأجناس فهي كلّها تتفق في الخصائص التالية: عدد الكلمات أقل من مائة كلمة- استخدام أفعال الحركة- استخدام الصفات والظروف- استخدام الإيحاء والتلميح- استخدام الحوار بدل السرد- الاعتماد على الصراع والتوتّر- تركيز الحوار على الشخصية الرئيسية- القفلة ينبغي أن تكون منطقية"[1].

استخلص (محمد يوب) بعض العناصر المشتركة بين هذا الفن وباقي الأجناس الأدبية الأخرى بحكم حضورها المتكرّر في الأضمومات القصصية، وهذا ما فتح المجال أمامه في التلاقح مع باقي الأنواع الأدبية واستحضار أي مقطع من تلك الأنواع في هذا الفن وتحقّق التناسق والانسجام الفنّي والموضوعي بينها أكيد سيُذهب تلك الفجوات، ويمنع انكسار النص الذي قد يحصل نتيجة إدخال نص في نص آخر عبثا، وكلّما كان القاص متمكّنا من التلاعب بتلك التقاطعات التناصية وتوظيفها بحذر في نصّه، كلّما زاد ذلك من جماليات عمله الإبداعي.

4-2-1-4. التفاعل الفنّي في القصّة القصيرة عند حسين المناصرة:

كما وجد (حسين المناصرة) في مسألة التفاعل الفنّي طاقة إيجابية لتوسيع القيم الجمالية والشعرية في النص القصصي القصير جدّا، بحكم التعالقات الحاصلة بين النص الأصلي والنصوص الأخرى المهاجرة إليها، ومن ثمّة تتنوّع الموضوعات وأحيانا تتعدّد اللغة والأساليب القصصية، وكل هذا التشاكل يفضي إلى تنوع القيم الجمالية للنص وخصوبته، لذلك لجأ الناقد إلى مسألة التفاعل النصّي من خلال الإنتاجية النصّية، لأنّها لا تزيد من معاني النص وتنوّعها فقط بل تزيد من التصوير البلاغي والجمالي الذي ينعكس من داخل النص إلى خارجه عبر المرجعيات التناصية المختلفة.

يقول في هذا السياق:" يعدّ التناص من سمات القصّة القصيرة جدّا، سواءً أكان من خلال التناص مع الشعرية من جهة، أو من خلال استثمار نصوص أخرى ومعارف معيشية عديدة في المتن السردي"[2] ليصبح التناص -في نظر الناقد- من التقنيات المهمّة التي تزيد من خصوبة هذا الفن انطلاقا من استثماره لعدّة نصوص أخرى تندمج معه فتزيد من عمقه ودلالاته.

[1] - محمد يوب: مضمرات القصّة القصيرة جدّا، ص20.

[2] -حسين المناصرة: القصة القصيرة جدّا رؤى وجماليات، ص17.

وفعلا تعد التفاعلات الفنّية من محاسن الكتابة التي اهتم لها المبدعون مؤخّرا؛ حيث اعتبروها من الخصوصيات الفنّية للتجريب والتي تمنح للنص قيما ثقافية واجتماعية وإيديولوجية مختلفة، وهذا ما يجعل منه نصّا فنّيا مميّزا بسبب قدرته على إذابة مختلف النصوص في نص واحد من خلال مختلف الترميزات والإيحاءات التي تُضمر وتُبطّن في طيات النّص، والقارئ المتمكّن هو الذي يحسن تفكيك تلك النصوص وتحليل أنساقها المضمرة ليخرج المقاطع الفنّية المذابة في النص.

وقد ركّز (حسين المناصرة) على الجانب الشعري والجمالي فقط للنصّ وعدّ تلك التفاعلات بمثابة تزيين لهيكلة النص من خلال الفسيفساء المركّبة من عدّة نصوص، لكن في حقيقة الأمر تبقى وظيفة التداخل الفنّي أوسع بكثير من الجانب الشكلي الذي حصرها (حسين المناصرة) فيه، لأنّ التّناص يخدم الشعري والقيم الجمالية من جهة، كما يسهم في تنويع القيم الاجتماعية والثقافية والمعرفية في فضاء النصّ الواحد فتتنوّع المرجعيات كلّما ضاق النصّ القصصي جدّا تتوسّع حلقات أنساقه من الباطن من خلال حلقة الوصل بين نص سابق ولاحق.

4-2-1-5. التفاعل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند ذكريات حرب:

أمّا (ذكريات حرب) فهي الأخرى أعطت لمسألة التفاعل الفنّي وجهة نظر إيجابية؛ بحيث عدّته ظاهرة فنّية تزيد من خصوبة النص، ومعطى سردي لتكثيف النص القصصي القصير جدّا، تقول في هذا الصدد:" يوظّف القاص تقنية التناص كونه مُعطىً مُكثفًا للقّصة القصيرة جدّا وإيحاءات ودلالات تزداد بتعدد القراءات المتكئة على تعالق النص القصصي بتشكّله الداخلي من حيث المعنى والمركب اللفظي الممتد في ثنايا النص القصصي فالنص التناصي يشكّل أداة تفاعلية لفتح مغاليق القصّة القصيرة جدّا، وتحفيزا لذهنية المتلقي"[1]، انطلاقا من هذا الطرح وجدت الناقدة في التداخل الفنّي المنبع الذي يزيد من توالد الدلالات في النص الواحد بعد تعالقه مع مختلف الأجناس الأدبية والفنّية، فيزيد هذا التداخل من عمق النص، ومن ثمّة يساعد القارئ على استنطاق مضمراته بناء على تلك التعالقات الداخلية المتعددة والتي تحمل أكثر من معنى، وهذا ما يمنحه مفاتيح النص وتأويله بمختلف الأوجه.

وعليه يمكن القول إنّ طرح الناقدة جاء صائبا لأنّها لم تهتم لا بطبيعة النص التي تستقطب مختلف النصوص، ولا بالقارئ الذي يختار ما يشاء من النصوص ويوظّفها في نصّه، بل اختزلت كلامها في جملة مفيدة بأنّ التفاعل الفنّي يخصّب النص، ومن ثمّة يزيد من كثافته وعُمْقِه. وهذا هو الدور الرئيس الذي يمكن للتداخل

[1] -ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن- الرؤية والبنية وتقنيات السرد- دراسة نقدية، ص151.

أن يؤديه على مستوى القصّة القصيرة جدّا في مجال التكثيف وتخصيب الدلالات، وقد أكّد (لوران جيني Laurent Jenny) على قضية إنتاج المعنى من خلال ظاهرة التفاعل بقوله:" التناص عمل تحويل وتشرّب لعدّة نصوص يقوم بها نصّ مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"[1]، فالانفتاح على باقي النصوص لابد أن يكون إشارة فنّية لتنويع أفكار النص وخلق معانٍ جديدة انطلاقا من محاكاة النصوص المختلفة فيما بينها شكلا ومضمونا، وهذا الخرق في تحويل النصوص من الخصوصيات الجديدة للنص الحداثي الذي يترك النص مفتوحا.

4-2-1-6. التفاعل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند مصطفى ولد يوسف:

كما قدّم (مصطفى ولد يوسف) في هذا الطرح قضية التفاعل الفنّي معتبرا إيّاه من التقنيات المائزة التي نقلت النص إلى مسار تشكيلي جديد، مختلفا عن النصوص السردية القديمة التي كثيرا ما احتفت بالوحدة الموضوعية، وهذا المعمار التفاعلي الجديد فتح أفقا للتلاقح بين النصوص الإبداعية وأثمر تنويعا في المعاني وتعدّدا في الدلالات، ومن ثمة أضحت تلك التفاعلات الفنّية على مستوى التعابير تبئيرا سرديا جديدا لتوسيع المساحة القرائية وجذب المتلقي للخوض في هذا العالم المتعالق في كتلة قصصية واحدة، وعليه صار التداخل الفنّي من الخصوصيات التي تميّز هذا الفن، بالرغم من حجمه القصير جدّا.

وقد قدّم طرحا مغايرا عن سابقيه من النقاد؛ بحيث اهتم لمسألة النوع الأدبي وتحوّله إلى نوع أدبي آخر وذلك انطلاقا من تعالقه معه، فتجتمع مادّة النّوع الأدبي الأوّل مع مادة النوع الأدبي الثاني لينتج في الأخير نوعا أدبيا جديدا، يقول في هذا الصدد: " من الوظائف الأساسية التي يؤديها مفهوم التناص في النظرية النقدية الحديثة هي الوظيفة التحويلية والدلالية؛ إذ أنّ الأمر لا يتعلّق بإعادة إنتاج المادة المقتبسة بحالتها القائمة الأولى، ولكن بتحويلها ونقلها وتبديلها"[2]، فالنصّ إذن يتعرّض لعوامل التغيير والحذف والتحويل حتى ينتج نصّا نهائيا مكوّنا من عدّة مقتبسات، فتختفي أجزاء من النص الأول وتتحوّل إلى معطيات جديدة يمتصّها النص الثاني بالتحويل والاستبدال والنقل.

وهذا الطرح جاء مناسبا لقول النقاد بتطوّر القصّة القصيرة إلى القصّة القصيرة جدّا، بحكم المتشابهات التي جمعت بين النوعين، وهذا ما نظّر له الناقد بالقول بأنّ هذا الفن توالد نتيجة تعالق مجموعة أجناس أدبية

[1]- عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي- دراسة نظرية وتطبيقية، تقديم: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص25.
[2] - المرجع نفسه: ص24.

مختلفة في قطعة فنّية قصيرة جدّا أطلق عليها اسم القصّة القصيرة جدّا، ليصبح التفاعل الأجناسي والفنّي في نظره من التيمات الجوهرية التي تصنع معماره، وتبني خطوطه السردية انطلاقا من التناصات المختلفة.

4-2-2. سلبيات التفاعل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند المنظرين العرب:

تمهيد:

وجد بعض المنظرين العرب في التفاعل الفنّي قيّما جمالية وموضوعية، زادت من متانة هذا الفنّ؛ وذلك بفضل المعطيات الجديدة التي اكتسبها من فنون إبداعية أخرى، ومن ثمّة صار نصّا انتاجيا وناضجا بوصفه نموذجا منفتحا على مختلف الملاحق الإبداعية الأخرى، وبالمقابل ظهرت فئة أخرى رفضت انفتاح هذا الفن وتفاعله مع باقي الأنواع الأدبية الأخرى واعتبرت تلك الحمولات اللاحقة إليه، والمهاجرة إلى مضامينه حِملا ثقيلا على محتواه (الموجز جدّا)، والذي لا يمكنه تقبّل كلّ تلك المقتبسات ببساطة. وهذا ما سيظهر من خلال الأقوال التي قدّمها بعض المنظرين في هذه المسألة.

4-2-2-1. سلبيات التفاعل الفنّي عند أحمد جاسم الحسين:

رفض مجموعة من النقاد مسألة التداخل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا، ومنهم نجد(أحمد جاسم الحسين) الذي وقف عند هذه الظاهرة وقفة رافض لكثرة التناص في هذا الفن القصير جدّا، والذي لا يمكنه تحمّل كل تلك الطاقة الهائلة من المعاني في حجمه القصير جدّا، وفي هذا الصدد يقول:" تعدد التناصات في القصّة الواحدة مؤد إلى التشتّت، خاصة إذا لم تتكامل فيما بينها"[1] يرى الناقد أن كثرة التناص في هذا الفن سيؤدي إلى تمزّق بنيته السردية، وتشتّت وحداتها، لأن القاص الذي يستدعي مختلف الأنواع الأدبية ويدخلها قسرا في هذا الفن القصير جدّا دون حبكة واتساق وانسجام في عناصرها الداخلية، سيمزّق وحدة النصّ ويفسد مبناه لذلك وجد الناقد في هذه التقنية من المحاسن التي وجب على القاص الحذر من الإكثار منها في هذا الفن، وإلاّ تحوّلت إلى مجرّد تراكم سردي يُذهب جمالية النص ومعناه. ومجرّد حشو في الكلام.

لم يهتم الناقد كثيرا بقضية التفاعل الفنّي، لأنّه في نظره يعيق النظام السردي لهذا الفن ويشتتّ بنيانه، لكن في حقيقة الأمر يبقى النص مفتوحا لكل التقاطعات التي تحصل بداخله نتيجة كثرة التناص، المقصود أو العفوي من طرف المبدع، خصوصا وأنّ هذه الظاهرة التفاعلية صارت من التقنيات المائزّة في النص الحداثي والمعاصر وفن

[1] – أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا– مقاربة تحليلية، دار التكوين، ص114.

القصّة القصيرة جدّا من النصوص التي لامست تركيبتها آليات التجريب وأدخلت فيها عدّة ثيمات جديدة مغايرة عن النموذج الماضي.

وأغلب النصوص التي تحتوي على أكثر من نص واحد بداخلها صُنّفت في مصاف الكتابات النوعية والراقية، والتي بلغت درجات الإبداع والتجديد، والنص الأدبي في حقيقته" إنّما ينتج ضمن حركة معقّدة من إزاحة نصوص من مكانها ومحاولة الإحلال محلّها، مما يدخل النص الحال في صراع من النص مع النص المزاح، فيحاول إبعاده وإزاحته، لكنه لا يستطيع نفيه كلية، بل يظلّ مترسبا في كيانه وفي أجنته وفي شتى طبقاته سواء وعى النص ذلك أم لا يعيه"[1] يشير هذا الطرح إلى وجود صراع وتصادم بين النصوص الإبداعية في نص واحد، بحيث يحاول كلّ نص أن يظهر لتتجلّى معانيه للقارئ، لكن القاص هو الذي يحسن ترتيب تلك النصوص بحسب دورها السردي، والنص الأصل هو الذي يغلب حضوره في المتن وباقي النصوص المستَحضرة تبقى مكملات له وزيادة لمعانيه وجمالياته.

انطلاقا مما سبق نجد (أحمد جاسم الحسين) قد رفض كثرة التناص في هذا الفن القصير جدّا بحجّة عدم قدرته على تحمّل كثرة النصوص بداخله بسبب صغر حجمه؛ وكلماته معدودة فكيف لها أن تتفاعل مع مختلف الفنون والأجناس الأدبية، هل يمكن لهذا النص المكثّف جدّا أن يقتبس ما يشاء من المقاطع ويوظّفها في جوّانيته؟ هذا التراكم العشوائي والتداخل يؤدي إلى خلخلة نظامه وانكسار مضمونه بسبب التداخل القسري بين النصوص وعدم وجود انسجام بينها، بالتالي وجد الناقد في ظاهرة التفاعل الفنّي عائقا يحول دون استفادة هذا الفن من تلك الظاهرة بسبب حجمه الموجز جدّا والذي لا يحتمل تلك التداخلات.

من هنا نجد رأي الناقد على هذه الظاهرة التفاعلية غير منطقي ويفتقر إلى المنهجية والدقة في حكمه النقدي، فكيف له أن يغلق القصّة القصيرة جدّا على نفسها ويمنعها من التفاعل مع باقي الفنون والأجناس الأدبية الأخرى، بسبب حجمها الموجز.

فهذه النظرة الضيقة من طرف الناقد جعلت من هذا الفن نصّا جافا في معانيه، وممتنعا في تنويع دلالاته وتعابيره، علما أنّه يتميّز بقوّة التركيز والتكثيف والترميز، وهذا يكون كافيا لاعتبار مادته قطعة قادرة على التفاعل الفنّي وله القدرات الكافية في امتلاك باقي النصوص والاقتباس من مقاطعها سواء كان اقتباسا مباشرا أو عن طريق الأفكار.

[1] – عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي– دراسة نظرية وتطبيقية، ص27.

بالتالي يمكن القول: إنّ هذا الفن قصير جدّا في حجمه لكنه كبير في محتواه، فقد يمتلك بضع كلمات معدودة لكن بالمقابل نجد لكل كلمة حقلا معينا من المعاني والصور، فالقصّة الواحدة بالرغم من قلّة كلماتها قد تحمل تعدّدا في المعاني والموضوعات؛ فقد تكون كلمة معينة تحكي عن أسطورة والكلمة الموالية عن فلسفة ما والكلمات المتتالية عن المسرح والنحت، وعن مختلف الفنون، ومن هذا المنطلق يصبح هذا الفن منفتحا على نفسه وعلى غيره من الأجناس الأدبية من خلال علاقات الاتصال والتعالق، والتي تصنع في النهاية نصّا مكتملا مختلف الخطابات ومتنوّع الأنساق، بالتالي يجدر على الناقد النظر إلى هذه الظاهرة الفنّية من زاوية القيم الجمالية والثقافية والمعرفية، التي تتكاثف داخل النص القصصي القصير جدّا بفعل التفاعل الفنّي وليس من الانغلاق على ذاته.

4-2-2-2. سلبيات التفاعل الفنّي عند نور الدين الفيلالي:

يعد (نور الدين الفيلالي) من النقاد الذين رفضوا كثرة التناص في هذا الفن، وفي هذا الصدد يقول:" إنّ حجم القصّة القصيرة جدّا قد لا يسمح باستغلال كل العلاقات التناصية المتاحة، بل أقصى ما يسمح به هو إشارات وإضمارات بسيطة وتلميحات مكثّفة، لذلك فإنّ الملمح الطاغي في النصوص التي تعاملنا معها هو توظيف أسماء الاعلام. ودقة الإحالات التناصية تزيد في دلالات جديدة للنص، فيمكن توظيف الشعر كما في قصة طوق الحمامة لعبد الله المتقي.

كما استفادت من تقنية التقطيع السينمائي التي تجعل الأحداث تتسلسل في لقطات ومشاهد، وتوظيف تقنيات التقرير"[1] اتفق الناقد في هذا الطرح مع رأي (أحمد جاسم الحسين) القائل بالقليل من التداخل الفنّي في هذا الفن، وذلك بحكم قصره الشديد، وهذا يمنع تحمّله لكل تلك الطاقات التعبيرية التناصية، فيمكن للقاص أن يختار لهذه الظاهرة بعض الترميزات فقط دون الإطالة في الحكي.

اعتبر الناقد هذا التفاعل بمثابة زيادة للقيم الجمالية في هذا الفن، وتنويع للكتابة السردية، بحيث يمتزج السردي مع الشعري ومع السينمائي والمسرحي وغيره من المظاهر الفنّية الأخرى، التي تغيّر من أسلوب القصّة ومضمونها، وموضوعاتها، وتكثّف لغتها وتنوّع فيها، إلى جانب الإكثار من الصور المجازية والبلاغية التي تفتح عتبات العمق والغموض للنص، ومن ثمّة يصير هذا التعقيد الدي جمع بين عدّة نصوص وفنون، بمثابة إطلالة من داخل النص القصصي القصير جدّا على عالم خارجي وزّعه القاص في باطن نصّه.

[1] – بتصرّف، نور الدين الفيلالي: القصّة القصيرة جدّا بالمغرب- بحث في مراحل تشكّل نوع سردي جديد، ص54-58.

اتبع (نور الدين الفيلالي) في مسألة التفاعل الفنّي نفس الوجهة التي قدّمها (أحمد جاسم الحسين) في طرحه، حيث عدّ ظاهرة التناص لا تناسب هذا الحجم الصغير ليتفاعل مع مختلف الفنون والأجناس الأدبية بوصفه نصّا قصصيا معدودا في كلماته، يعبّر عن مواضيع معيّنة عن طريق الإشارات والرموز، وعليه لا يمكن للقاص أن يدخل عليه تلك الاقتباسات.

من هنا نجد الناقد قد منح لهذا الفن الجديد ثيمات السكون والثبات، والانغلاق على نفسه، وهذا سيخلق عائقا أمام التنويع في المعاني والنقص في انتاج الدلالات، بالتالي وجب على الناقد الانتباه إلى أنّ هذا الفنّ يمكنه الاستعانة بالتناصات المختلفة بطريقة بعدّة أوجه؛ وذلك باستعمال مختلف العلامات والترميزات التي تحمل في طياتها العديد من المقاطع المقتبسة من مختلف الفنون والأجناس الأدبية، فلغة الشعرية وتيمة التكثيف التي تتوّسل بهما القصّة القصيرة جدّا في خلق مختلف القيم الجمالية والفنّية، تمكّنها من تكثيف مختلف المقتبسات وتضمينها في جوّانيتها عن طريق الإشارات ومختلف الترميزات، ليصبح النص بذاك التوصيف مجموعة نصوص ممزوجة ومتماهية في نصّ واحد، وهذا التلاقح بين مختلف الأعمال الفنّية هو الذي يصنع جمالية النص، ويزيد من تخصيب دلالاته وتنوّع معانيه وتفجير طاقاته من الداخل، وعليه يبقى الانفتاح على باقي الأجناس الأدبية والتفاعل معها من الخصوصيات الجمالية التي تزيد من فرادة هذا النوع الأدبي بسبب ما يصنع من مفارقات التكثيف والمزج بين مختلف المقاطع الأدبية في ملفوظة قصصية موجزة جدّا.

بناء على الأطاريح السابقة الذكر في قضية التفاعل الفنّي يمكن القول: إنّ فنّ القصّة القصيرة جدّا قطعة فنّية موجزة لا تحتمل الإطالة في التعابير ولا الإكثار من المقاطع القصصية، والقاص حين يشتغل على ظاهرة التناص عليه أوّلا أن يعي نوع الكتابة التي هو بصدد الإبداع فيها؛ أي أنّه مسؤول عن حجم هذا النص وعدد كلماته ونوع القضايا التي يقدّمها في متن نصّه، وإذا أراد بنصّه الانفتاح أكثر على مختلف الموضوعات و الدخول إلى عالم التفاعل الفنّي ما عليه إلاّ أن يختار بعناية المقاطع المقتبسة ويحسن التقزيم فيها ويوظّفها في كلمات وعلامات ترميزية تكون ذات معنى وصياغة تعبيرية دقيقة، تشي بكثير من الدلالات الهادفة.

ليصبح هذا النص عن طريق التداخل والتمازج مع باقي الفنون والأجناس الأدبية فسيفساء من العلامات المختلفة، وكلّ علامة تحمل حمولة خطاب معين، والقارئ المتمكن هو من يستطيع فهم تلك التعابير المكثّفة في تشكيلة قصصية موجزة جدّا.

وعليه نجد في ظاهرة التناص وظيفة جمالية وفنّية يوظّفها القاص في نصوصه للزيادة في معانيها، وتحميلها بمختلف القيم الجمالية والثقافية والمعرفية المختلفة. ولا يمكن بأي حال من الأحوال اعتبار التفاعل الفنّي عائقا أمام هذا الحجم القصير جدّا.

وعليه نستنتج أنّ القصّة القصيرة جدّا استطاعت أن تحظى بهذا التفاعل الفنّي بالقدر الذي حظيت به باقي الأنواع الأدبية، بفضل ما تمتلكه من قدرات الاختزال والتكثيف والتقزيم.

الباب التطبيقي:

تطبيقات على القصّة القصيرة جدّا في النقد العربي المعاصر

الفصل الأول:

التحليل البنيوي للقصّة القصيرة جدّا عند المنظرين العرب.

تمهيد:

قدّم النقّاد دراسات نقدية مختلفة حول مسألة التنظير لفن القصّة القصيرة جدّا، ولاتزال عملية الاشتغال على هذا المشروع قيد الدراسة والتجريب حتى يتم الاتفاق على مشروعيته جنسا قائما بذاته، وعليه أخذ النقاد مهمّة البحث في مكوناته البنيوية للخروج بقاعدة سردية تحدّد عناصره ومعاييره الجمالية، وحتى يكتمل هذا العمل التنظيري قاموا بتحليل ودراسة بعض الأضمومات القصصية القصيرة جدّا باستخدام مختلف المناهج النقدية، وذلك للنظر في مدى تقبّل هذا المشروع لتلك المناهج.

ومن المناهج التي اختارها النقاد لتجريبها على تلك الأقصوصات نجد المنهج البنيوي والمنهج السيميائي؛ وكان التطبيق عليها محاولة منهم للخروج بمسلمات نقدية تسهّل عملية فهم تكوينها الداخلي والخارجي، وفيما يلي سنسلّط الضوء على بعض النماذج القصصية التي عالجها المنظرون في إطار آليات هذا المنهج البنيوي والسيميائي، وذلك باتّباع الآليات الإجرائية لنقد النقد من التحليل والتفسير، والتقييم والنقد. ومن النقاد الذين اشتغلوا على هذا المنهج نجد: جاسم خلف إلياس، سعاد مسكين، ذكريات حرب.

2-1-1. التحليل البنيوي للقصّة القصيرة جدّا عند جاسم خلف إلياس:

قدّم (جاسم خلف إلياس) بعض المقاربات البنيوية للقصّة القصيرة جدّا حول العناصر البنيوية التي لم تتحدّث عنها (سعاد مسكين)، وهي: (الحدث والمكان والشخصيات)، وقد قدّم تفسيرا بنيويا عن الحدث كيف يجب أن يكون في هذا الفن بقوله: "هو في طريقة سرده، وتركيبه، وأنساق بنائه، يتجه أكثر نحو البساطة ويغادر التعقيد (فإذا كان الحدث يشتمل على ثلاثة عناصر هي العرض، والنمو، والعنصر المسرحي) فإنّ القصّة القصيرة جدّا حسب ما يظن (شجاع العاني) تقتصر على عرض الحدث، وتفتقر إلى النمو والدرامية، وإذا ما جاوزت الأول إلى الثاني فإنّها قد لا تتجاوز الثالث وإلا خرجت عن صنفها إلى صنف آخر هو القصّة أو السرد القصير"[1]. وجد الناقد في حدث هذا الفن عنصرا سرديا بسيطا يبتعد في طبيعته عن الغموض والتركيب والتعقيد؛ بوصفه فنّا مختزلا لا يحتاج الكثير من الأحداث والإطالة في التعابير، وقد دعّم رأيه بقول (شجاع العاني)؛ الذي وجد في مسألة الحدث عنصرا لا يحتاج إلى التنامي والتطوّر في هذا الفن؛ فيحتفظ فقط بحدث أو حدثين لا أكثر، وإذا تعدّى النص إلى أكثر من ذلك خرجت من مسمّى القصّة القصيرة جدّا إلى نوع أدبي آخر أطول منه حجما.

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص100.

بالتالي لا بد من التزام كتّاب هذا الفنّ بتوظيف حدث بسيط، حتى لا يقعوا في إشكالية التعدّد الموضوعاتي، ومن ثمّة تتعقّد القصّة فتزيد أحداثها، وتطول جملها، فتخرج عن حجمها القصير جدّا، علما أنّ أغلب موضوعاتها عبارة عن صور مشهدية مأخوذة من تفاصيل الحياة البسيطة واللحظات السريعة، ولا تحتاج إلى تعقيد سردي حتّى تحقّق قيمها الجمالية والفنّية.

اعتمد (جاسم خلف إلياس) في تحليله لبعض النماذج القصصية القصيرة جدّا على التنظير النقدي لمسألة بناء الحدث عند (تودوروف) والذي يقوم في نظره على ثلاثة أنساق:" (نسق التتابع- نسق التناوب- نسق التضمين)، وفي القصّة القصيرة جدّا نجد نسق التتابع هو الأكثر شيوعا وبساطة، وفيه (تروي القصّة جزءا بعد آخر مع وجود خيط رابط بينهما دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيئا من قصّة أخرى، وقد طوّعته لمادتها وموضوعاتها بسبب محدودية العقدة ودقتها وسرعة حلّها حينا وتلاشيها حينا آخر) ويقل فيها التناوب فالتضمين"[1]. انتشر نسق التتابع بكثرة في النصوص القصصية القصيرة جدّا، بوصفها أعمالا إبداعية لا تحتاج إلى التعقيد وكثرة الأحداث والتطويل في الحكي، وخصوصا إذا كان النص يحتوي حدثا وموضوعا واحدًا على مستوى الفضاء السردي، وكلّما ضاق مجال الحدث ضاق حجم القصّة.

إنّ الحدث القصصي هو الأساس الذي يصنع البنية الكلّية للنص، لأنّه "ينبثق من الحَبكة الفنّية، التي تشير في أصلها اللغوي إلى الشدّ والإحكام، وتحسين أثر الصنعة في الثوب، وإجادة نسجه، والتوثيق والتخطيط، وحسن التدبير"[2]. كلّما كان حدث النص الأدبي متماسكا ومترابطا في تفاصيله ترابطا عضويا كلّما تحقّق اتساق وانسجام لحمة النص من الداخل، وزاد نضوجه فنّيا وجماليا من الخارج.

بناءً على ما سبق من تنظيرات لهذا الفن بنائيا، نجد (جاسم خلف إلياس) قد عالج مسألة الحدث في القصّة القصيرة جدّا على أساس المؤشرات الزمنية التي تحدّد مدة القص ومدى امتداده على مساحة النص، وقد بحث في مسألة بناء الحدث في مجموعة نماذج قصصية، منها: قصّة (مذيعة) لعبد الستّار ناصر، يقول فيها:" **كان يطاردها في كل شبر من بغداد(...) في شارع النهر، وهي تعبر(جسر الشهداء) وتقطع(شارع حيفا) (رجل يطارد امرأة في كلّ شبر من بغداد دون أن ينطق بكلمة واحدة وبعد أيام وشهور، بعد عذاب وأسئلة وأعصاب تحترق تكتشف البطلة أن الرجل الذي يطاردها مجرّد إنسان أخرس، لكنه يحبّها حقا**

[1] – بتصرف، جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص100.

[2] – هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص113-114.

ويرى في هذا العيب حاجزا يمنعه من الوصول إليها)"[1]. وجد (جاسم خلف إلياس) صراعا في أحداث النص، وقد علّق على هذا التصادم بقوله: " لكنه لا يمتد على صفحات طويلة كما هو في الرواية والقصّة القصيرة لأنّها (ليست جسدا مفصولا عن القصّة القصيرة ولكنها تراعي التكثيف والجو الخاص وضربة النهاية وتراعي التركيز والاقتصاد في الكلمات)"[2]. ظهر في هذا النموذج القصصي صراع داخلي حصل بين المرأة والرجل الأخرس، وصراع نفسي وقع بين علامة الحب الأسمى وعلامة سمة الأخرس، وهذه الأخيرة منعت اكتمال تلك السعادة بسبب العيب الخَلْقي الذي يعانيه الرجل، ومن ثمّة أصبح حاجزا بينهما.

وهذا الصراع زاد من تعقيد الحدث داخل النص وتأزّم الأوضاع بين الطرفين، ولاسيما المعاناة التي تعرّض لها الرجل وهو يقطع كلّ تلك المسافات المكانية (شوارع بغداد)، والزمانية (شهورٌ وأيام)، ليصل إليها لرُبما ترضى به رغم النقص الذي يعانيه، وللأسف وجد بابًا مُغلقا بسبب عاهته تلك التي منعته من تحقيق حلمه، وهذا الصراع النفسي نتج عن الأعراف والتقاليد الاجتماعية التي تنقص من شأن الرجل المصاب بتلك العاهات.

وبالتالي وجد الناقد في هذا النموذج القصصي صراعا داخليا على مستوى حدث النص، لكنه لم يتجسّد بوضوح على مساحة القصّة، بل أخذ فضاءً محدودا لم يشغل إلاّ أسطرا قليلة نظرا لصِغَر حجم هذا الفن وقلّة جُمله وملفوظاته، فلا يحتاج إلى أحداث كثيرة لتتصارع داخل هذا الفضاء السردي القصير جدّا. وقد اعتبر (جاسم خلف إلياس) جسد هذا الفن منسلخا عن القصّة القصيرة، ولذلك سيتطابق هذا الفن في بعض خصوصياته الفنّية وتقاناته السردية معها، ويختلف عنها في بعض المعايير من ناحية التكثيف الشديد، والنهايات المفارقة، والاقتصاد والتركيز.

من هنا يمكن القول إنّ الناقد ركّز في مقولاته النقدية لقصّة (مذيعة) على تحليل مسألة بنية الحدث من حيث تعددّ موضوعاته وصراعاته الداخلية التي تزيد من توتّر القص، فكانت مقاربته تكاملية اعتمدت على الاختصار والتعميم، والسرعة في تقييم الأعمال القصصية دون التفصيل في جزئياتها التركيبية، والفنّية والجمالية والدلالية الناتجة عن الصراع الداخلي للحدث في هذه القصّة.

كما أنّه لم يوضّح علاقة ذلك الحدث بباقي عناصر النص، و"الحدث القصصي: هو الفعل الذي تقوم به الشخصية داخل القصّة، ويتنامى وفق رؤية القاص، بشرط أن يكون متوترا لا ساكنا، متحرّكا لا جامدا

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص101.

[2] – المرجع نفسه: ص102.

متطوّرا وفق التغيير الذي يطرأ على الشخوص التي تصنعه، والذي يجب أن يكون في حالة تصاعدية منذ اللحظة الأولى؛ ولذا لا يمكن الفصل بين الحدث والشخصية"[1]، فالحدث هو العمود الفقري الذي يحرّك القصّة، ويحرّك باقي العناصر(اللغة، الزمن، المكان)، وفي مقاربة الناقد نجد غيابا تاما لتلك العلاقات الترابطية بين الحدث وتلك العناصر السردية، وإهماله لمسألة تحريك الشخصية للحدث.

كما نجد القاص في قصّته تلك، قد استعان بالموضوع المفرد والحدث الواحد، والناقد لم يحدّد في هذه الحالة نوع القصّ في تلك القصّة، كما أنّه(القاص) استعان بوظائف بنيوية في نص (مذيعة) من التلخيص أو الخلاصة؛ وهي على حدّ تعريفها (الخلاصة) تعبّر عن:" صيغة إخبارية يكثّف فيها السارد سلسلة فعل الأحداث في سرد للأفكار الأساسية بنظام وتركيز"[2]، مع الاستعانة بالحذف الضمني، والذي عمل مع التلخيص على اختزال الأحداث التي مرّت على الرجل الأخرس وهو يطارد المرأة في أنحاء بغداد، فتقلّصت اللحظات وقد أشار إليها الكاتب بقرائن لفظية زمنية (شهور وأيام) عبّرت عن الفترات الزمنية المحذوفة، لتصبح تلك الثغرات الزمنية بمثابة إشاريات دلالية؛ تدل على مدى تعقّد الأحداث وتراكمها، كما تنبئ عن حالة الرجل الذي أصيب بخيبة أمل أمام عاهته.

لذلك ربط القاص بين اللحظات السابقة واللاحقة بتلك القرائن الزمنية؛ حتى يحيل إلى وجود أحداث محذوفة في النص، ومن أجل الدلالة على التسريع في حركة السرد، بالتالي توقفت تلك المشاهد، بمجرّد توقف حركة تنامي السرد في القصّة؛ لأنّ هذا الفن أحيانا في بعض القصص لا يحتمل أكثر من حدث أو حدثين على الفضاء النصّي، ولا يمكن الضغط عليه بكثرة الموضوعات، بحيث تكون تلك الوقائع المختارة مختصرة وموجزة على مستوى الفعل السردي للنص، ويحتاج القاص لكثير من الحذف والاختصارات، وعليه نجد تحليل الناقد سطحيا وغير دقيق في توضيح تلك المحذوفات وبيان وظيفة تلك الصيغ الزمنية.

أمّا بخصوص الشخصية فقد قدّم (جاسم خلف إلياس) طرحه بخصوصها كما يلي:" القصّة القصيرة جدّا لا تحتمل تعدّد الشخصيات كما في الرواية أو القصّة القصيرة وشرح التفصيلات التي تتعلق بهم بسبب محدودية حدثها وقصرها الشديد، (فالشخصية صانعة الحدث، وهي النظام العصبي للقصّة القصيرة جدّا، لأنّنا ببساطة يصعب علينا فهم الواقع القصصي من غير شخصية فهي تشكّل بؤرة ومحورا؛ لأنّها مركز الحدث ونقطة

[1] – ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن– الرؤية، والبنية، وتقنيات السرد– دراسة نقدية، ص81.

[2] – يان مانفريد: علم السرد– مدخل إلى نظرية السرد، ص124.

إشعاعه التي يكوّن نتاج حركتها، وأفعالها، وتعبيرها الملموس، والمرئي)"[1]. وجد الناقد في شخصية هذا الفن عنصرا جوهريا لا يمكن التخلي عنه، وإذا غاب سقط نظام الحدث والحكي من جوانيّة النص السردي وبالمقابل اعتبر تعدّد الشخصيات في هذا الفن غير ضرورية، بحكم حجمه الصغير جدّا والذي لا يحتمل أكثر من شخصية، وإذا أراد القاص إدخال أكثر من شخصية في نصّه عليه الاستعانة بالضمائر للإشارة إليها، دون ذكر للأسماء حتى لا يطيل الكلام، ولابد من الإنقاص من الشخصيات حتى لا تكثر الأدوار في النص فتتعقّد، ولا يزيد حجم النص عن مساحته المطلوبة بسبب كثرة الحوارات.

نجد الناقد قد التفت إلى ركن الشخصيات من جانب وظيفتها السردية؛ من حيث علاقة الحضور والغياب، واعتبر غيابها مخلاّ بنظام النص القصصي القصير جدّا، لأنّها العصب والجوهر في تحريك الأحداث ومختلف الوقائع، وهي التي تحرّك العلاقات بين أركان النص ومختلف عناصره، وعليه يصعب حذف هذا الركن من النصوص الإبداعية، والشخصيات ليست إنسية بالضرورة، فقد يعبّر عنها القاص بجمادات وحيوانات، أو أساطير وشخصيات ورقية تخييلية، وأحيانا واقعية.

وقد ركّز (جاسم خلف إلياس) على حضورها الوظيفي في النص، يقول في هذا الصدد" إنّ التحليل البنيوي وهو يجرّد الشخصية من جوهرها السيكولوجي ومرجعها الاجتماعي لا يتعامل مع الشخصية بوصفها (كائنا) أي شخصا، وإنّما بوصفها فاعلا ينجز دورا أو وظيفة في الحكاية، أي بحسب ما تعمله، ومن ثمّ يستبدل غريماس مفهوم الشخصيات بمفهوم العوامل"[2]، تعامل الناقد مع الشخوص القصصية بوصفها عوامل سردية تؤدي وظيفتها داخل النص، دون الحاجة إلى تحديد صورتها الجسدية أو النفسية التي تعبّر عن طبيعتها النوعية في النص، فعدّ وظيفتها في النص – بالتالي – بمثابة علامة بنيوية تؤدي فعلها السردي كشخصية متحركة في النص، حتّى ولو كانت تلك الشخصية مجرّد علامات سيميولوجية ترميزية.

وعليه نجد الناقد قد عالج بناء الشخوص في إطار تحرّكها العاملي في النص، دون المساس بمرجعياتها الثقافية والاجتماعية، ودون النظر في مواصفاتها الداخلية والخارجية، كما قدّم بعض التفسيرات للمعاني السطحية لعناصر النص مع تحديد وجودها فيه، من حيث التسمية والوظيفة. كما أشار إلى دورها في القصّة القصيرة جدّا كبنية لغوية عدّها نظاما جوهريا فيها لا يمكن الاستغناء عنها.

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص103-104.

[2] – محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص39.

عالج الناقد ركن الشخصيات في بعض النماذج القصصية القصيرة جدّا، ومنها قصّة "اللعبة" لهيثم بهنام بردى، يقول فيها:

"-**دخل ابنه بجسده الفتي إلى الغرفة في صخب طفولي أليف وهتف:**

-بضربة واحدة أسقطه في الحال.

وقبل أن يسأل الصبي في حبور:

-سآتيك به..

شيعه بنظرة حب حتى خرج من الغرفة، مشى صوب المكتبة، انتقى كتابا وقبل أن يستدير سمع صوت ابنه من خلفه:

-أحرز ما هو؟

-رمان

-لا

-فراشة

-لا

أحسّ بسخف العملية فتحرّك لكي يستدير ولكن جاء ابنه...

-لا تستدر يا بابا سأزعل

جمد في مكانه، ولغرض حسم الموقف قال في حزم

-ما هو...

-لم تحزر..

-نعم..

-تعترف بانتصاري عليك

-نعم.."[1]

قدّم الناقد تقييمه النقدي حول هذا النموذج القصصي بقوله: "لحوار الشخصيات فاعلية كبيرة في تسيير الحدث القصصي، إذ يقلّل من وطأة السرد ويساعد في تحليل ومعرفة المستوى الاجتماعي والثقافي

[1] - جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص106-107.

للشخصية فضلا عن إضاءة جوانب أخرى في القصّة، وبسبب طبيعته الشعرية المركّزة والمقتضبة والشديدة الإيحاء والدلالة في الوقت نفسه يقترب من دائرة الشعر"[1]، فعالج –(أي الناقد)– مسألة الحوار الخارجي الذي يتم بين الشخصيات؛ حيث يتخلّى الراوي عن دوره ليصبح الحوار قائما بينهما، وهذا الحوار يعمل على التقليل من ملفوظات النص وتكثيف جملها، وقد حصل بين الأب وابنه بكلمات مختصرة، دون الإطالة في رد الجواب بينهما كما تجلّى ذلك في النص.

وقد وضّح هذا الحوار المستوى الاجتماعي والثقافي لكل شخصية؛ فذات الأب تمثل السلطة الأبوية التي تحمل قيم الرحمة واللطف والحنان، والابن يمثل الذات الناضجة التي تحمل قيم الشجاعة، والصرامة والتحدّي، وهذه المسابقة بين الابن ووالده جاءت من باب إثبات العلاقة الودية والقوية بين الطرفين، لتتجلّى لنا بعض صفاتهما من خلال حلقة الحوار بينهما؛ ليظهر الولد طفلا مطيعا، محترِما، وصديقا لوالده، وهذا الأخير تحلّى بصفات العطف، والتعاون مع ابنه ليجعل منه ولدا ناضجا بإمكانه إثبات ذاته وقدراته في التحدّي.

وعليه أفرز هذا الحوار علاقات اجتماعية تبادلية متينة بين الطرفين، أدّت إلى كسر السلطة الأبوية القاسية واستبدالها بالتواضع، حتى يصل الأبناء إلى مقام الثقة بالنفس والاستناد على كتف الأب في مشاغل الحياة وصعوباتها. وهذا التواضع من طرف الأب فتح لابنه متعة اللعب معه دون خوف أو تراجع للفوز باللعبة ومن ثمّة صارت شخصية الأب هي (العامل الحافز) الذي شجّع على استمرارية اللعبة، والخروج بنتيجة مفادها نجاح الابن على الأب مع رضا الطرفين باللعبة.

قام الناقد بتفسير دور الشخصيات في النص، بموجب العلاقة الاجتماعية والثقافية بين الطرفين، ووصف مدى أهمية الحوار في النص، حيث اختزل في الكلام، واقتصد في مقولات الحوار، ولهذا تحوّلت أدوار الشخصيات إلى" ضربات سريعة هي في جوهرها (تعرض فكرة أو حالة لا تصوّر شخصية إطلاقا)"[2]،ويعد هذا العرض السريع لتوضيح صورة الشخصية للقارئ من خصوصيات الشخصية السريعة في حضورها في المشهد القصصي للقصّة القصيرة جدّا، والذي يكتفي فيها القاص بالتنبيه لمواضع من الأحداث تشير إلى أدوارها داخل النص، دون الإشارة إلى كامل تفاصيل الحوار الذي تتبناه في الفضاء القصصي، والقارئ وحده يكمل تلك النقائص ويؤوّل ما يشاء.

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص106.

[2] – المرجع نفسه: ص106.

انطلاقا ممّا سبق نلاحظ أنّ (جاسم خلف إلياس) قد اهتم بالعلاقات التي تربط بين عناصر النص وكيفية بناء الشخصيات من خلال تقديم أدوار معينّة لها، لكنه في المقابل لم يقدّم توصيفا لها ولم يبرز نوعها، ولا التصنيف الذي وُضعت فيه، مثلما وضّحه (مارين الدودMarine Dod) في تحديد مواصفات وأدوار بنيوية للشخصيات، وهذا الدور يحتاج إلى تصنيف، وقد صنّفها(مارين الدود) إلى أربعة عناوين رئيسية لرسم الشخصيات ونوعها؛ وهي بحسب الشخصيات قصص متنوعة: " قصّة تعتمد في أهميتها على الحبكة الذكية المخادعة وليس على الصفة السائدة لدى الشخصية- قصّة تعتمد على ربط الحبكة برسم الشخصيات- قصّة تعتمد على الصفة الدائمة- قصّة تعتمد على الاستجابة السيكولوجية للشخص وهذه الاستجابة نتيجة في حدث درامي مؤثر عاطفيا"[1]، وهذا التصنيف الذي وضعه (مارين الدود) هو توضيحٌ لمسار الشخصيات في مختلف القصص؛ لأنّ هناك أنواعا مختلفة من الشخصيات، ولكل نوع منها خصوصية في وظيفتها؛ لتصبح شخصية قصّة "اللعبة" في مقام العنوان الرئيس الذي وضعه مارين الدود، والمتمثل في: (القصّة التي اعتمدت على ربط الحبكة برسم الشخصيات)، فشخصية الأب والابن مثلتا معًا على مستوى الحوار كتلة متكاملة دالة على وحدة الأسرة، وقد توفرتا على المواصفات السيكولوجية نفسها من العواطف والأفكار المتكافئة بينهما وعليه أفرز ذاك التكامل حبكة نصّية متناسقة ومنسجمة بفعل السرد(في البنية العميقة/ المضمون، والبنية السطحية/ تناسق وانسجام بين الملفوظات) والذي انبنى هو الآخر(فعل السرد) على الترابط بين الحوافز والعوامل داخل النص.

لكن الناقد في هذه القصّة لم يوضّح العلاقة بين الصفات والوظائف، والملفوظات السردية من حيث تمرير أفعال الشخصيات وكيف تتحرّك في النص، بصيغة الأفعال كانت أم بصيغة الأسماء، أم كليهما معًا على مستوى النص. سوى أنّه قدّم إشارة لأهمية الشخصيات في المتن القصصي، وسبب التقليل من الشخصيات الذي يعود للحجم القصير جدّا لهذا الفن، وحقيقة تركيب الشخصيات لا يأتِ عبثا في فضاء النص، ولا يأتِ من باب تحريك مسار الأحداث في النص، بل هي عوامل محفّزة لتمرير كلّ عناصر القصّة؛ فـ"الشخصيات تقوم بدور العامل في الجملة القصصية، تؤدي مجموعة من الوظائف اللحظية (الموتيفات) التي يحدّدها القاص وتتحدّد صفاتها من خلال علاقاتها بباقي العلامات الأخرى، وتنعت هذه الشخصيات بأنّها ورقية؛ انفلاتية، زئبقية، غير معدّة سلفا وإنّما يتم بناؤها مع بناء المشهد القصصي القصير جدّا، وهو ما يسميه البلاغيون ببلاغة

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص105.

الشخصيات"[1]. فمن هذا المنطلق نجد الشخصيات عوامل موجَّهة من طرف مجموعة من الحوافز في النص؛ بحيث يرسم لها الراوي خريطة معينة للسير داخل النص، مع ربطها بمجموعة علاقات تضبط مساراتها الصحيحة، وتحديد تحولاتها المختلفة تبعا لنمط القص، وتعدّ الأحداث المحرّك الأول لتلك الشخوص، حيث تندفع لتأدية أدوارها داخل الحدث من أجل استمرارية القصّة ومواصلة الوقائع في التنامي والتحرّك، وبغياب الشخصيات يستعين القاص بمجموعة قرائن رمزية، يستعين بها لتعويض الشخوص المفقودة في النص؛ فيفعل ذلك إمّا لإخفائها داخل الحدث، وإمّا للتقليل من الملفوظات داخل هذا الفن المكثّف.

والشخصيات على العموم في بنائها إمّا أن تكون بسيطة وسطحية، وإمّا معقّدة ومركّبة، والقاص يختار الشخصية التي تناسب حجم هذا الفن وموضوعه المركّز، فلا يستطيع الإكثار من الشخصيات فيؤدي ذلك إلى تعدّد في الأدوار والوظائف، ومن ثمّة يؤدي إلى توسيع واستطالة في القصّة وذلك لا يناسب هذا الفن، كما لا يستطيع توظيف الشخصيات المركبّة؛ لأنّها تحتاج أحيانا إلى ثيمات وتوصيفات تعرّف بها وبوظائفها السردية وهذا أيضا يزيد من طول السرد والوصف داخل هذا الفن.

كما نجد الناقد لم يقدّم صورة تفصيلية لشخصياته من حيث الأوصاف الداخلية والخارجية، واكتفى فقط ببعض التلميحات الاجتماعية، إضافة إلى أنّه لم يحدّد الشخصية الرئيسية من الشخصية الثانوية، وقد ظهرت في هذا النص شخصية الطفل هي الشخصية الرئيسية؛ لأنه جوهر اللعبة في تلك القّصة. كما أنّ الناقد أيضا لم يحدّد هل هي شخصيات بسيطة من حيث الصفات أم معقّدة وعميقة.

وبالتالي يظهر بناء الشخصية في هذا النص من خلال الأهمية التي يقدّمها القاص لها على المستوى الوظيفة السردية، وعلى مدى حضور دورها المكثّف في النص؛ لتظهر شخصية الطفل رئيسية تختص بثيمات تجلّت في القصّة ولم يُشر لها الناقد؛ من حيث "قدرتها على الإدهاش والإقناع- لها دور حاسم في مجرى الحكي- تستأثر بالاهتمام- لا يمكن الاستغناء عنها، وأما الشخصية الثانوية/ الأب فتميّزت بثيمات مسطّحة- ثابتة- ساكنة- واضحة- ليست لها جاذبية"[2].

كما أنّ الناقد لم يفصّل في العلاقات التي ربطت بين الأب وابنه (العلاقة العمودية)، ولم يقدّم لها توصيفا لها بحكم سلطة الأب على الأبناء، وقد حدّد (تودوروف) ذلك التشارك في ثلاث علاقات:" الرغبة

[1] – محمد يوب: القصّة القصيرة جدّا- الخروج عن الإطار، ص 79.

[2] – بتصرّف، محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص58.

التواصل والمشاركة"[1]، ومن خلال هذه الثلاثية نجد القاص قد حقّق تلك العلاقات بين الأب وابنه من خلال الحوار الشيّق بينهما ومحاولة الأب في ربط التواصل والمشاركة بينه وبين ابنه، وتحقيق طموح الولد في الفوز على والده، وهذا ما سهّل تطوّر مسار الحكي والإبقاء على علاقات التشارك والحوار قائم بين الطرفين، دون انقطاع أو ردع من طرف الأب في منع ابنه من مواصلة اللعب وتحقيقه لذة و متعة اللعب معه.

وبخصوص مسألة الزمن فقد اعتمد (جاسم خلف إلياس) على التقسيم الذي وضعه (جيرار جنيت) في ضبطه للتحليلات الزمنية في رصد العلاقات الزمنية، والذي حدّدها في ثلاث آليات:" الترتيب والديمومة(السرعة)، والتواتر"[2]. وقف الناقد عند مسألة الترتيب، والذي ينهض على نمطين:" نمط يتوازن فيه زمن القصّة مع زمن بنيتها أي يتوازى ترتيب وقوع الأحداث في الواقع المتخيل مع ترتيب وقوعها في النص السردي، ونمط يتخلخل فيه زمن القصة مع زمن بنيتها فيؤدي هذا التخلخل إلى ظهور تقانتين زمنيتين هما: الاسترجاع، والاستباق وهذا النمط هو الأهم في دراسات العلاقات الزمنية"[3]. ويقوم النص السردي على تقنية الترتيب الزمني؛ حيث يتساوى زمن القص مع زمن الكتابة، فيسير زمن السرد بحسب المقولات القصصية التي يرصدها القاص بترتيب وقائعها وأحداثها مع زمن الكتابة، وعند دخول بعض المرجعيات التاريخية والاجتماعية والثقافية السابقة منها واللاحقة، ينعطف زمن القص عن الترتيب الزمني في الحكي، وينتقل إلى زمن الاستذكار والاستباق، ومن هنا تصبح أزمنة النص حوصلة من الماضي والحاضر والمستقبل.

وهذا ما حاول الناقد مقاربته في قصّة (نظرة قصيرة فقط) لهيثم بهنام بردى، والذي يقول فيها:" **مدّ ذراعه المتعبة نحو الكراس وفتحه على الصورة الأثيرة إلى نفسه فتذكّر الكوخ وهو يسبح في مويجات الشمس الفتية وسرب الدجاج والحساسين...**"[4]. يظهر في نص القاص عودة إلى الوراء لاسترجاع بعض الذكريات في الكوخ، وقد التفت (جاسم خلف إلياس) لتلك العودة ووسمها:" بالاسترجاع الداخلي؛ وهو استرجاع ذاتي يرتبط بالشخصية التي تمثّل محور الحكي، أي إن أفكارها المتعلقة بالماضي تأتي على شكل ذكريات، فتداعت في مخيلته هذه الصور في القصّة وهو يحدق في رسم شكل لديه عالما من الذكريات"[5]. توقّف الناقد عند مسألة الزمن الاستذكاري الذي استعان به القاص لجلب بعض الأحداث التي حصلت في زمن

[1] – بتصرّف، محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص63.

[2] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص108.

[3] – المرجع نفسه: ص109.

[4] – المرجع نفسه: ص109.

[5]– بتصرّف، المرجع نفسه: ص109.

مضى في الكوخ، وتلك الوقائع سمحت للنص بالخروج من زمن اللحظة إلى زمن بعيد يعيد الإنسان إلى ذكريات سعيدة ماضية.

يستعيد القاص بعض اللحظات الخاطفة في الذاكرة المتخيلة، ويعمل على إسقاطها في جوّانية نصّه حتى يزيد من دلالاته والتوسيع في حقوله المعرفية، لأنّ استحضار الماضي يفتح الباب على العديد من الذكريات الثقافية والاجتماعية العميقة، والتي لا يمكن للإنسان أن ينسلخ منها، ولاسيما تلك المتعلقة بالتراث، أو الحضارة، والتي تمثّل إلى حدّ بعيد ذات وهوية الشخص مهما كان أصله وفصله فلابد له من امتداد وانتماء عرقي لحضارة معينة.

تبقى تلك اللحظات الاستذكارية في القصّة، من المقاطع السردية التي تزيد من نضج النص، وانفتاحه على أكثر من مرجعية، والشخصية في نظر الناقد هي المحرّك الفاعل لمسار تلك الذكريات في النص، وهي البؤرة التي تؤثّر في باقي عناصره، بالتالي يمارس القاص لعبته على أوتار القصّة من خلال الصفات التي يمنحها للشخصية، فقد تكون ثابتة أو متحولة، وسطحية أو مركبة، وتلك الثيمات هي التي تمنح للشخصية حقّ التفاعل مع الزمن السردي؛ وذلك انطلاقا من وظيفتها الفاعلة في استحضار بعض المقاطع الماضية وتخليلها في الزمن السردي الحاضر، أو الانتقال بزمن النص إلى زمن المستقبل.

وعليه وقف الناقد عند تلك العلاقة الرابطة بين الشخصية والزمن الاستذكاري، وهذا فعلا ما يتم في أغلب النصوص السردية حيث يستعين الأدباء بتلك التقنيات من باب الانفتاح على عوالم معرفية أوسع ومحاولة تعرية للتاريخ والاقتطاع من أوراقه بعض المشاهد الماضية فيه، وذلك من أجل النهوض بالنص الإبداعي من النموذج السردي القديم، إلى النموذج التجريبي والمغاير.

بناءً على طرح (جاسم خلف إلياس) يمكن القول إنّ النص القصصي القصير جدّا أحد النصوص الإبداعية التي دخلت عالم التجريب في كل شيء، شكلا ومضمونا، ومسألة الاسترجاع في نصوصها موجودة في أغلب النصوص القصصية، لكن الأدباء لم يأخذوا بهذه التقنية إلاّ عند الحاجة إليها، بحكم قصره الشديد.

وقد أصاب (جاسم خلف إلياس) حين اعتبر تقنية الاسترجاع من ضروريات العمل السردي في هذا الفن، لكنه بالمقابل لم يصب في مسألة قوله بضرورة ربط الزمن بالشخصية، واعتبرها السبيل لاسترجاع الذكريات من خلال أفكارها الماضية؛ لأن الشخصية أحيانا تغيب في النص، وبالخصوص في هذا الفن القصير جدّا الموسوم بالدقة والاقتصاد، فيحتاج القاص أحيانا إلى التخلي عن الشخصيات في نصّه ويعوضّها ببعض

القرائن اللفظية الموجزة والرمزية، وحين يحذف صوت الشخصيات فهو يعتمد على نوع الحدث الذي يكون مكتملا في معناه ومبناه ولا يحتاج للشخصية لإيصال رسالته، فـ" البطل ليس ضروريا للقصّة وبإمكان القصّة بوصفها نسقا من الحوافز أن تستغني استغناء تامّا عن البطل وسماته المحدّدة أو بالاعتماد على ثنائية الثبات/ التحوّل فالشخصية كائن متحول ولا يشكّل سمة مميّزة يمكن الاستناد إليها فربما التخلي عنها والبحث في بنية الحكائية وما تقدّمه من وظائف هو الأجدى"[1].

إنّ الطريقة التي يوظّف فيها القاص شخصياته تعتمد على مدى أهميتها في تنامي الأحداث، وإذا كان الحدث في حدّ ذاته كفيلا بالتعبير عن وقائع النص فيمكن للقاص التخلّي عن الشخصية، فقد يبقيها على شكل قرائن وقد يضمرها في الأنساق المخفية لنصّه.

الزمن الآخر الذي تحدّث عنه الناقد هو الزمن الموضوعي" ويرتبط بالراوي الذي يرى ضرورة الرجوع إلى الوراء لمد القارئ بمعلومات إضافية عن تاريخ مكان ما أو ماضي الشخصية (استرجاع خارجي)، كما في (قصّة الأعجوبة) لهيثم بهنام بردى/ فقد اكتفى بجملة واحدة تعدّ استرجاعا خارجيا يمنحنا معلومات إضافية عن علاقة حصلت في زمن ما (**هي بقايا أطلال وسط المدينة العتيقة**) ليعود إلى الحاضر (**بعصاه المعقوفة يضرب الحجارة الخرسانية ويحدق عبر عينيه الكامدتين**)"[2]. وضّح الناقد في هذا النموذج القصصي المختصر جدّا نوعية الزمن الذي بُني عليه النص، وتمثّل في الزمن الموضوعي الاسترجاعي، حيث استعمله القاص دون ذكر للشخصيات فذكر الراوي بعض الذكريات الماضية وأشار إليها بالملفوظات الدالة على زمن مضى، مثل: (بقايا أطلال- العتيقة). وأشار للشخصية بضمير متصل بكلمة(عصا/ه).

إن الناقد أجاز إمكانية حذف الشخصيات إذا كان زمن القص استرجاعًا موضوعيًّا، وفي حالة استحضار ذكريات خارجة عن عالم الشخوص، وبالمقابل منع حذف الشخصيات إذا كان زمن الاسترجاع ذاتيا متعلقا بشخصيات القصّة، لكن في هذا السياق لا يمكن الجزم بحكم الناقد في ضرورة الاحتفاظ بالشخصية في القصّة التي تحتوي زمنا استرجاعيا ذاتيا، لأنّ القاص بإمكانه الحديث عن شخص معين ويستجلب ذكرياته دون ذكر اسمه، فقط يذكر شيئا من سماته أو علامات مميّزة تحيل عليه، والقارئ بمجرّد فهم تلك العلامات سيتعرّف على تلك الشخصية المحذوفة من النص.

[1] - جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص104.

[2] - المرجع نفسه: ص110.

يمكن الاستغناء عن الاسترجاع في بعض المجموعات القصصية، إذا كان ذلك الاستذكار يطيل من أحداث القصة ويخرجها عن حجمها المطلوب، أمّا إذا كانت تلك الذكريات مجرّد لحظات خاطفة وفلاشات سريعة يشير إليها القاص ولا تضرّ بشروط هذا الفن؛ فلماذا إذن الاستغناء عن الاسترجاع، فهو أحيانا يزيد من نضج النص وانفتاحه على عدّة مرجعيات، لذلك يمكن للقاص اللجوء إليه ولكن عليه أن يحسن اختيار مقاطع مختصرة ومناسبة لسياق النص.

أمّا في تقنية الاستباق فقد وقف الناقد عند قصة (المسدس) لـ (جمال النوري) يقول فيها:" **إذا ما تعرّضت مثل جاري العزيز إلى سرقة مفاجئة(...) سيحسم هذا المسدس كل شيء(...) سيتبدد شمل اللصوص(...) إنّ مسدسي العجيب سيلقنهم درسا بليغا(...) ستكون معركتي حديث الساعة وفي غمضة عين ستطبق شهرتي الآفاق)**[1] ... وقد عالج (جاسم خلف إلياس) مسألة الاستباق في هذه القصّة، بقوله:" الاستباق (تقنية سردية تتمثّل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا وتسمى بسبق الأحداث) وهي نادرة في القصّة القصيرة جدّا كما في قصّة المسدس"[2]. عدّ الناقد هذه التقنية قليلة في حضورها في نص (جمال النوري)، ولم يعقّب على السبب في تلك القلّة، والاستباق أو الاستشراف عبارة عن مقاطع قصصية وفلاشات يستحضرها القاص إلى نصّه القصصي لدعم الأحداث، محاولة منه لتذكّر بعض الوقائع، وإمّا لاستباق الأحداث في النص قبل وقوعها الفعلي في النص، ويلجأ القاص لتلك التقنية لأجل جلب انتباه القارئ إلى أحداث لم تقع بعد في نصّه، وتستفزه لمواصلة القراءة وإعطائه بعض الملامح التي تشير إلى نهاية النص.

تعدّ تقنية الاستباق من التقنيات المهمّة التي يستعين بها القاص لتمرير بعض الأحداث التي لم يصل إليها بعد في نصّه القصصي، وهذا الفعل السردي، يعمل على تسريع الأحداث والقفز على أزمنة النص من الماضي إلى الحاضر، وهذا المسار الذي بنى عليه القاص نظام القصّة يساعد على تقليص الحكي؛ بحيث يقدّم توقعات ونهايات لنصّه قبل الوصول إلى قفلته، فيتخلّى عن بعض الجمل ويعوضّها بعلامات إشارية زمنية تحيل إلى الزمن المستقبلي للأحداث، وعليه أضحت تقنية الاستباق من التقنيات المساعدة على تكثيف نصّ القصّة القصيرة جدّا، وبعث الدهشة والصدمة في النص، وكسر أفق الانتظار أمام المتلقي، فحين يجد نهايات النص قد تجلّت

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص110.

[2] – المرجع نفسه: ص110.

قبل أوانها فإنّه سيتوقع النهايات، ولكنه في نهاية النص قد يتعرّض لخيبات في القراءة بعد تغيير الكاتب لأفق التوقّع.

كما نجد الناقد أيضا قد اهتم بباقي التقنيات التي تناسب حجم القصّة القصيرة جدّا؛ مثل الحذف ويعدّ من العناصر الرئيسية التي تعمل على تكثيفها والتقليص في تفاصيلها، ومن ثمّة يتسارع الحكي بفعل عامل السرعة أو الديمومة:" وتتحقّق هذه التقنية الزمنية باستخدام صيغ حكائية تختزل زمن القصّة وتقلّصه إلى الحدّ الأدنى، بطريقة فنّية مكثّفة موحية للمرور على فترات زمنية يرى الراوي عدم أهمية ذكر تفاصيلها، وتنقسم الديمومة إلى نوعين: الحذف، الخلاصة(المجمل)"[1]؛ تعمل الديمومة على الاقتصاد في التعابير والاختصار في مسافات الكتابة، والتقزيم في الأفضية التي تصنع وقائع القص.

وقد عالج (جاسم خلف إلياس) هذه المسألة في قصّة (أعقاب) للقاص (فرج ياسين) وفيها يقول:" **بعد ساعتين رأى عامل المشرب القرويين الثلاثة يندفعون خارجين من باب الصالة"**[2]. عرّف الناقد نوع الحذف الموجود في هذا النص القصصي القصير جدّا "بالحذف الظاهر؛ وهو الذي يشير إليه القاص في عبارات موجزة"[3]، تجلّى هذا النوع من الحذف في باطن القصّة حين تهيّأ القرويون للخروج من الصالة، وتلك المسافة الزمنية بين وجودهم بالقاعة وعزمهم على الخروج استغرقت زمنا من الوقت حدّده القاص بالساعتين، وهذه الفترة التي قضاها هؤلاء الأشخاص داخل الصالة لم يذكر تفاصيلها، ولم يشر إليها سوى أنّه أضمر وقائعها وتخلّى عن الأحداث التي وقعت داخل الصالة، وأبقى فقط على الشخصيات الثلاثة التي رافقت مسار الحكي وفعل الخروج، ومن هنا نجد الناقد قد أثار مسألة الحذف الظاهر في هذا النموذج القصصي لكنه لم يفصّل فيه هل هو حذف خلّف من ورائه إيجابيات في النص القصصي وحافظ على تكثيفه دون التخلّي عن موضوعه الأساسي وعن عناصره المكونة له، أم أنّ هذا الحذف ترك غموضا في النص، وجعله بعيدا عن الموضوع الجوهري فيه.

بناءً على ما سبق نقول إنّ الحذف الضمني الذي تكلّم عنه الناقد في نص (فرج ياسين) هو حذف يقترب إلى تقنية الخلاصة؛ فلو قلنا إنّ هذا النص اعتمد الحذف فقط فهو حكم غير صائب، لأنّ الحذف في النص يحتاج إلى علامات تمييزية وإحالات لغوية أو طبوغرافية تحيل إلى المقاطع المحذوفة أو تعبّر عنها، لكن نص

[1] – ينظر، جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص110-111.

[2] – المرجع نفسه: ص111.

[3] – المرجع نفسه: ص111.

(أعقاب) لم يقدّم للقارئ أيّ إحالات تحيل إلى المواضيع المحذوفة، سوى الفترة الزمنية (ساعتين) التي ذكرها القاص في نصّه؛ لأنّه اعتمد على تسريع السرد، والتقليص في زمنها دون الخوض في تفاصيل القصّة.

وفي هذا المقام يقول الأديب المكسيكي (خوان رولفو *Juan Rulfo*):" القصّة القصيرة جدّا هي ضربات فأس هنا وهناك، وعمليات مراجعة وحذف وإضافة؛ وطرح وجمع؛ والقصّة من هذا النوع لها فرصة واحدة في الزمان والمكان، حظها يتقرّر في الحين مباشرة بعد مرحلتين: كتابتها ثم قراءتها؛ فأي طلب أو تعديل أو إضافة أو وصية لاحقة أو تنميق أسلوبي لا جدوى منه؛ بمعنى أنّ النص القصصي ينبغي أن يكون دقيقا وملغزا وذكيا مليئا بالدلالات مشحونا بالرؤى الفكرية والفلسفية"[1]، وعلى هذا الأساس بُني نص (أعقاب) على التكثيف السريع، والدقة في اختيار جمل موجزة صنعت حركة السرد، ورسمت الحدث، والذي بدأ من دخول الشخصيات إلى الصالة إلى خروجها السريع منها، وهذا ما توضّح في ظاهر القصّة، لكن لفظة ساعتين أخفت من ورائها عدّة أحداث حصلت ولكن القاص استغنى عن ذكرها، وتجاوزها لتحقيق شروط القص القصير جدّا، من التكثيف والاختزال والتسريع في الحكي.

أمّا الحذف الثاني الذي أشار إليه الناقد فهو" الحذف الضمني ويتم الانتقال فيه من مدة إلى أخرى بعيدا عن التحديد الدقيق، كما في قصّة(أديب) للقاصة (عائشة عطية النعيمي)، تقول:" **قرّر قبل موته أن يحرق كل كتاباته ويمزّق مسوداته بعد أن فشل في نشر قصّة واحدة(...) وبعد انتحاره نصبوا له تمثالا في وسط المدينة وكتب تحته: هذا هو الأديب الذي حرم الإنسانية أروع ما كتب**"[2]، عدّ الناقد هذا النوع من الحذف تقنية سردية تعمل على التسريع في ذكر الأحداث؛ وذلك بالانتقال من مقطع إلى مقطع آخر، مع ترك فراغات بينهما تدل على ذلك الحذف مثل علامات الترقيم المختلفة، دون ذكر الفترة الزمنية المخفية في النص وهذا ما ظهر جليا في نص(أديب)، حيث تمّ حذف بعض المقاطع السردية، وتمّ الإشارة إلى المحذوف ضمنيا من خلال الجملة الأخيرة التي تمّ ذكرها في آخر النص، وكأنّها اختزال لجمل الأحداث المفقودة في القصّة، وعليه اعتمد القاص تقنية الحذف الضمني لتمرير مسار الحكي بسرعة، وقدّم إحالات ظاهرة تمثّلت في علامات الترقيم والقفلة، إشارة للمقاطع المضمرة والمحذوفة.

[1] – محمد يوب: القصّة القصيرة جدّا– الخروج عن الإطار، ص104.

[2] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص111.

أمّا الحركة السردية السريعة الأخرى التي وقف عندها (جاسم خلف إلياس) هي تقنية الخلاصة(المجمل) وعنها يقول:" تعتمد القصّة القصيرة جدّا على هذه التقنية الزمنية وتكثر فيها بما يلائم طبيعتها القصيرة جدّا فتكثف الأحداث وتسرع بالزمن إلى حدّ اللهاث، كما في قصة(القطار): **حينما وطئ أرض المحطة اختلج فؤاده وهو يسمع آخر صفارات القطار، ثم حين هدر القطار وتململ ببطء، ناشرا في الفضاء بخاره الكثيف، شد إلى جسده حقيبة أشيائه وخف إليه، ثم لما اكتشف طول المسافة الفاصلة بينهما، ضم حقيبته إلى صدره وأسرع نحوه ليجد إن سرعته ازدادت فجأة وأبوابه انغلقت**"[1]. استعان القاص في هذا النص بتقنية الخلاصة من أجل القفز على اللحظات الطويلة التي تحصل في المحطة، بالتالي تمّ اختصار بعض المقاطع والمشاهد في ملفوظات قصيرة، تدل على موضوع القصّة، وكلّما اختزل القاص في الوقائع، كلّما تقزّم حجم النص وضاقت مساحته السردية.

عالج الناقد مسألة الاختزال والتقليص في هذه القصّة، بوقوفه عند تقنية الخلاصة والتي وجد فيها تقنية زمنية يستعين بها القاص للتقليل من الجمل القصصية، وحذف بعض عناصرها الجزئية وذكر المهمّة منها، وهذا التسريع في الحكي اعتمد على استخدام أفعال مختارة بعناية" **وطئ، اختلج، شد، اكتشف، ضم، أسرع** تتابعت في زمن سردي قصير جدّا كثّفه القاص ليصور بلمحة عابرة مدة زمنية ملخصة في دقائق معدودة"[2] وتسير تلك الأفعال في مسار زمني واحد؛ حيث تمّ فعل الدخول إلى المحطة، وبعدها مباشرة انتابه شعور معيّن ثم شدّ حقيبة السفر، وفي الفترة الزمنية نفسها ضمّها إلى صدره وأسرع نحو القطار.

إنّ الأفعال التي استعملها القاص قامت بتضييق مسافة الحكي والتوالي في أحداثها بسرعة، دون الشعور بوجود فجوات أو توترات على مستوى النص، وذلك لتجنب الشرح أو الإطالة في ذكر أفعال أخرى صاحبت المسافر في سفرته، لذا اختار القاص بضع كلمات كافية لرسم خريطة قصيرة جدّا لتحرّكات المسافر في أقصر فترة زمنية، وعليه تعد الخلاصة حوصلة لمجمل الأحداث التي وقعت للشخص المسافر في المحطة. لذلك وجد (جاسم خلف إلياس) في هذه التقنية ضرورة لتجاوز بعض المحطات القصصية، والإشارة إليها بأفعال أو علامات أخرى، تعوّض عن المقاطع المحذوفة، وكلّما أنقص القاص من ملفوظاته الحكائية تمكّن من تحقيق

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص112.

[2] – المرجع نفسه: ص112.

شروط القصّة القصيرة جدّا التي تدعو إلى الاختزال والتكثيف الشديد. في حين الديمومة نجدها لا تعمل على اللغة وإنما تعمل على الأحداث والأفعال.

بناءً على ما سبق نلاحظ أنّ (جاسم خلف إلياس) قد خلط بين مفهوم ووظيفة التقنيات الزمنية، ولم يفصّل في مفاهيمها ووظائفها جيّدا، إلى جانب أنّه لم يفسّر طريقة الاختزال والتكثيف في النصوص القصصية التي عالجها بدقة، فنجده مثلا قد خلط بين الخلاصة والحذف، وفي هذا السياق نشير إلى وظائف بنيوية يؤديها التلخيص أو الخلاصة في القصّة القصيرة جدّا ذكرها (سيزا قاسم)، والتي تتجلّى في:" المرور السريع على فترات زمنية طويلة- تقديم عام للمشاهد والربط بينها- تقديم عام لشخصية جديدة- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث- تقديم الاسترجاع"[1]. ويتجلّى التلخيص في النصّ القصصي انطلاقا من تحقّق تلك الوظائف في النص، وذلك بالانتقال من فترة زمنية إلى أخرى دون إسقاط المحطات المهمّة في النص، بل وجب إضمارها في تعابير معينة تحيل إليها، وتدلّ على المحذوف منها، بالتالي يعمل التلخيص على التقليص في الأحداث وذكرها بشكل عام وإخفاء بعض الجزئيات الثانوية، دون أن يؤدي هذا الحذف إلى ركاكة في الترتيب، وتوتّرا على مستوى القص.

من هنا يمكن القول إنّ التلخيص اختزال لمجموعة من الأحداث، وأمّا الحذف فهو حذف لأحداث كليا دفعة واحدة، كما يمكن للقاص أن يستعين بلفظة عامة معبّرة عن جملة طويلة محذوفة، أمّا تقنية الحذف فهي تقترب إلى ماهية الاختصار والاختزال والتسريع في الحكي، لكنها تختلف عنها في الوظيفة،" فالحذف هو التقنية التي تعمل على تسريع حركة السرد، حين قام الراوي بإسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة، من زمن الحكاية، دون أن يتطرق لما جرى فيها، من الأحداث وما مرّ بها، من الشخصيات، بل اكتفى بتحديد العبارات الزمنية الدالة على مكان الفراغ الحكائي، أو أنّه عمد إلى عدم تحديدها"[2]. ويختلف الحذف عن الخلاصة في كونه(الحذف) يسقط بعض اللحظات والوقائع من القصّة، دون الإشارة إليها أو التلميح لها عكس الخلاصة التي تلمّح للمقاطع المحذوفة، وتقنية الحذف يستعين بها القاص لتضييق المسافات الزمنية للسرد والتخلّي عن اللحظات التي لا تخدم النص أحيانا.

إنّ صياغة هذا النص الفنّي إذن ترتكز على العلاقات الترابطية" بين المهيمنات اللغوية، وبين المهيمنات الثيمية، والقصّة القصيرة جدّا معنية في تناول حدث محدّد في لحظة توتّر بأقل عدد من الكلمات وهي بذلك

[1] – آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص122.

[2] – ينظر، المرجع نفسه: ص125-126.

لابد أن تكون نصّا مكثّفا سريع الإيقاع، فعلي الجملة، مكثّف الهوية، ينأى بنفسه عن أي حشو أو تطويل وليست مولعة بالأحداث المتعددة"[1]. ركّز (جاسم خلف إلياس) في طرحه هذا على تأكيد ضرورة الإنقاص في الموضوعات التي يتطرّق إليها هذا الفن، واعتماد حدث واحد محدّد، دون التجاوز إلى أحداث أخرى فرعية أو مكمّلة للحدث الرئيسي، لأنّ تلك التداخلات والتراكمات، تؤدي إلى خلخلة شروط هذا الفن والذي يركّز على التكثيف الشديد، والعبارات الموجزة، واختيار أقل عدد ممكن من الشخصيات.

والتركيز على تقنيات الحذف والتلخيص دون الإيغال في التكثيف السلبي، وذلك " بسبب أنّ التكثيف الشديد يحوّل عناصر القصّة القصيرة جدّا أحيانا إلى مجرّد أطياف، وبذلك تنعدم الملامح الفردية وتقترب من لغة الشعر بسبب ميلها الشديد إلى التكثيف الذي يعد أحد الجوانب الغنائية في القصّة القصيرة جدّا والذي يقوم على المبالغة في القصر وما يستدعي هذا القصر من تركيز وكشف في لمحة عميقة عابرة، فالدقة والرهافة والحساسية الشديدة في صياغة النص"[2]، فالتكثيف في أصله يعتمد على الإيجاز المقبول والمناسب للنص دون أن يؤثر على وظيفة باقي العناصر السردية، أو يسقط دورا مهما من الوظائف البنيوية للعوامل والحوافز السردية وعليه وجب على القاص عدم الضغط الموغل فيه على موضوعات النص وأفكاره، حتى لا يُفقده قيمه الجمالية ويُحدث خللا في معماره البنيوي والفنّي، وعدم الانفلات به نحو الشعر أو الأقوال السردية القصيرة جدّا كالحكمة والمثل، بحجة التجريب والمغايرة، فيصبح بذاك التجاوز مجرّد ترميزات وطلاسم يصعب على القارئ فهمها واستيعاب مضمونها.

ركّز الناقد في تحليله على أدوات التحليل البنيوي السردي، وفي الجانب الآخر من التحليل قدّم إشارات تحليلية ضمن المنهج البنيوي خاصة بأدوات التحليل الأسلوبي، يقول في هذا المقام:" من آليات التكثيف المناسبة لهذا الفن: الرمز والتناص، والانزياح (اللغوي، والفكري، والموضوعاتي)، والاستعارة، والمفارقة، وتسريع الحدث، فتستمد القصّة القصيرة جدّا خاصية قصرها من طابع الشذرة بما فيها من تأمّل فلسفي- طابع المفارقة المستند إلى تعدّد الدلالات والاستعارية- طبع الإندغام بالشاعرية والأسطرة، بشرط أن تبقى محافظة على اشتراطاتها القصصية"[3]. وقف الناقد في هذا الطرح على ذكر الآليات المنهجية التي يتم بها تحليل بنية القصّة

[1] - جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص124-125.

[2] - المرجع نفسه: ص122.

[3]- المرجع نفسه: ص128.

القصيرة جدّا، والتي تتلخّص في آليات التكثيف المتمثلة في: تقنيات الترميز، والانزياح، والمفارقة والتسريع في وتيرة الحدث، وكلّها معايير بنيوية وأسلوبية تعمل على تقزيم هذا الفن إلى أقصر وحدة لفظية ممكنة.

نلاحظ أنّ الناقد في هذا الطرح قد أخطأ في تقديم آليات المنهج البنيوي؛ حين حصرها في آليات التكثيف؛ ومن هنا نجده قد خلط بين آليات المنهج الأسلوبي، والمنهج البنيوي، والمنهج السيميائي، والدراسات التداولية؛ حيث انتقى من كلّ منهج آلية معينة وضمّنها في طرحه، فالانزياح والتكثيف تقنيات تنتمي إلى حقل المنهج الأسلوبي، وأمّا الترميز والاستعارة والمفارقة فتنتمي هي الأخرى إلى حقل آليات المنهج السيميائي الذي يقوم على تحليل وتأويل الترميزات المبطّنة في النص الأدبي، لنجد الناقد بذلك قد تهاون في ضبط آليات تحليل بنية القصّة القصيرة جدّا، وقام بمعالجتها في سياق عام تحت مسمّى آليات التكثيف.

من هنا يمكن القول إنّ الناقد لم ينتبه لفكرة مفادها أنّ القصّة القصيرة جدّا بحكم الخصائص البنائية والجمالية التي تمتلكها، بإمكان النقاد معالجتها بمختلف المناهج النقدية النسقية والسياقية المختلفة، وهذا دليل على أنّ نصّ القصّة القصيرة جدّا نموذج أدبي ناضج ومكتمل في معاييره، لذا يمكن مقاربته بمختلف المناهج.

والقصّة القصيرة جدّا نظرا لحاجتها إلى الاقتطاع في الجمل وتجنب الإطالة في الحكي، تلجأ إلى اللغة الرمزية في موضوعاتها فتستعين بمجموعة من الإشاريات الرمزية، من قبيل علامات الترقيم، والتشكيل البصري المتنوع في خطّ الكتابة والحذف والبياض والسواد، مع مختلف الأشكال الرمزية الطباعية التي يستعين بها القاص لتعويض المضمرات والمحذوفات في النص، إلى جانب استعانته ببعض الكلمات المفتاحية العامة التي تكون عتبة مناصية للتدليل على الكلام المحذوف، مثل توظيف كلمات تحمل أسماء الشخصيات التاريخية وتوظيف رموز أسطورية.

وحتّى يتحقّق هذا التوظيف السردي يجب أن يستعين القاص بتقانات التناص والتداخل الفنّي الذي يعمل على تلاقح النصوص والفنون فيما بينها، وهذا التفاعل سيؤدي بالضرورة إلى انفتاح النص الواحد على عدّة عوالم معرفية وأنساق ثقافية.

وهذا التداخل الفنّي لا يمكن تحقّقه إلاّ إذا كان القاص يملك خلفيات معرفية واسعة بالعلوم والآداب تمكّنه من تخصيب نصّه وتوسيع دلالاته ومعانيه، وهذا التلاقح يحتاج إلى لغة قصصية قادرة على المزج بين تلك الأعمال الإبداعية، فيلجأ القاص في هذا المقام إلى تقانات الانزياح والأسلوب المجازي، حتّى يستطيع بناء نص قصصي قصير جدّا يخفي معانيه ويبرز بعضا منها على سطح القصّة.

كما يجب أن يمتلك لغة بلاغية شعرية، موجزة ومكثّفة، تتعالى على المعيارية. وفي الوقت نفسه موحية ومعبّرة؛ لأنّ الحشو في الكلام يؤدّي بالضرورة إلى ركاكة التعبير، وغموض في أفكار النص ومن ثمّة تذهب عنه القيم الجمالية، ولهذا يحتاج هذا الفنّ إلى محفزات لفظية موحية تناسب السرعة الداخلية للنص، بالتالي وجب على القاص اختيار الأساليب البلاغية الموجزة والموحية.

إنّ القصّة القصيرة جدّا في حقيقتها" تعتمد على المحذوف، والتشذيب، والتركيب، والمقتصد، والبنية الموجزة الدقيقة، والمعمّقة"[1]، لتصبح هذه الصفات أدوات أسلوبية بارزة في أغلب النصوص القصصية القصيرة جدّا، وهذا هو الحكم الجامع نظرا لاتفاق أغلب النقاد والنقّاد على هذه العناصر المائزة في هذا الفن التخييلي الجديد.

وهذا النوع من الأدب يختار اللغة المستعملة بعناية، لأنّ" اللغة القصصية القصيرة جدّا تتصف بصفة النمو والحركية؛ تتحرّك بشكل هارموني متوازن؛ يراعي البنية الصرفية؛ وترتيب الفونيمات ضمن سياق تركيبي معين؛ ويحافظ على العلاقات النحوية الوظيفية حيث الأفعال تقدّم وظيفة داخل الجملة، وتؤدي المعنى المناسب لها، حينها تكون اللغة مولدة تؤدي المعنى الدلالي الذي يستفز القارئ"[2]، فيجب أن تتلاءم اللغة المختارة للنص القصصي القصير جدّا مع حجمه الموجز، ولا يجب أن تكون شعرية بإسهاب فتفقده قيمته، ولا شاعريةً فتذهب عنه شكله السردي، ذكر الناقد في كلامه مجموعة معايير لتحليل لغة القصّة القصيرة جدّا، والتي تتعلّق بالمنهج البنيوي؛ والذي يقوم على تفكيك البنية السطحية والبنية العميقة للبنى التركيبية من أجل تحديد المتتاليات النصّية التي تقيم علاقات التماسك والانسجام داخل بنية النص، وبالمقابل نجد آلية من آليات المنهج التداولي المتمثل في أفعال الكلام التي تؤدي وظائف معينة على مستوى الخطاب، إضافة إلى جماليات التلقي التي أشار إليها في آخر طرحه، لنجد الناقد في هذا الطرح قد جمع بين مختلف الآليات الإجرائية التي تنتمي إلى مناهج مختلفة في وظائف لغوية واحدة، ولم يفصل بين الآليات الإجرائية لمقاربة هذا الفن بالتفصيل.

إضافة إلى أنّه أهمل مسألة مهمة والمتمثلة في اللغة الشعرية، والتي" قد تعمل على ترهل القصّة وتفقدها إحكامها، إذا لم يتم توظيفها جيدا"[3]، حيث إنّ توظيف القاص للغة الشعر داخل هذا الفن يزيد من جمالياته

[1]– جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص، 75، نقلا عن سعيد بن عبد الواحد: مفاهيم نظرية حول القصّة القصيرة جدّا في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، مجلة قاف صاد، ع1، السنة الأولى، 2004، ص11.

[2]– محمد يوب: القصّة القصيرة جدّا– الخروج عن الإطار، ص103.

[3] – هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي في القصّة القصيرة، ص242.

ولكنه في المقابل إن كان توظيفا خشنا ومبالغا فيه فإنّه سيفقد النص طبيعته، ويصبح مجرّد هذيان شعري موشّح بالصور الإيقاعية والغنائية، والقصّة القصيرة جدّا في نظر (عبد الله أبو هيف) أخذت بهذه التسمية بسبب" طابع الشذرة مما فيه من تأمل فلسفي وطابع تجنيح اللغة اندغاما بالشعرية والأسطرة"[1]. بالتالي نجد أنّ هذا الفن أخذ خصوصياته الجوهرية من معالم الطبيعة الفلسفية والمرجعيات الأسطورية التي لازمت موضوعاته، إلى جانب اللغة الشاعرية التي توشّح تعابيره.

نجد الناقد قد أهمل الجانب الشكلي أيضا للنص، والذي يخفي في فضاءاته علامات سيميولوجية عديدة، لنجد فيه مسألة الحذف المقرون بالبياض، وعلامات الترقيم، ودورها الفاعل في تخزين لحظات سردية معيّنة، والسرد حين يسكت عن تلك الوقائع يعوّضها بتلك العلامات، لإضفاء قيم جمالية وفنّية على النص. والأساس الذي قدّمه الناقد هو بحثه في مسألة الشعرية التي تبني النص القصصي القصير جدّا؛ حيث ركّز على اللغة القصصية الشعرية، يقول في هذا السياق:" فرمزيتها وعلاقتها المجازية وانزياحاتها اللغوية والدلالية تمنح القصّة اكتفاء شاعريا، وإذا فقدت القصة تلك الوصوفات اللغوية يعلو خطابها التقريري، فتغادر بروقها وإشاراتها التي تمنحها زخما دلاليا وفضاء خصبا للقراءة"[2]. وجد الناقد في اللغة الشعرية الطابع الجمالي الذي يضفي قيما فنّية لهذا المولود الجديد، وإذا غابت تلك اللمسات الشعرية اقترب أكثر إلى الأقوال العادية التي تبعث على القول الخبري والتقريري. وحتّى تتحقّق تلك القيم الجمالية لا بد من حضور بعض المقومات التي تصنع فرادة هذا الفن والمتمثلة في الترميز، والتركيب البلاغي بمختلف صوره من المجاز والبيان والبديع، وكذا توفّره على اللغة الانزياحية التي تجعل منه نصّا مرنا. وعليه يصبح هذا الفن بتلك المواصفات قالبا ناضجا يقترب إلى صنعة الشعر.

بناءً على ما سبق نجد الناقد قد عالج القصّة القصيرة جدّا تحت تسمية المنهج البنيوي، لكنه في الحقيقة يحمل أكثر من منهج نقدي؛ فهو لم يحسن التفريق بينها، ولم يحاول ضبط آليات التحليل تحت المنهج المناسب لها، وترك عمله يدور في حلقة من العشوائية والخلط؛ حيث جمع بين مختلف الآليات الإجرائية تحت منهج واحد؛ فنجده قد استفاد من التحليل البنيوي الذي قدّمه كلاّ من تودوروف، وجيرار جنيت ورولان بارت وكمال أبو ديب.

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص75.

[2] – المرجع نفسه: ص136.

أمّا المنهج الأسلوبي فنجده اعتمد على التحليل الذي قدّمه جون كوهين، وميكائيل ريفاتير، وأمّا المنهج السيميائي فنجده قد اعتمد على التحليل الذي قدّمه أمبرتو إيكو، وجوناثان كلر، وبول ريكور، وفي سياق نظرية التلقي فقد استعار آليات التحليل التي قدّمها كلٌّ من ياوس وإيزر في مقاربة النصوص الإبداعية.

إضافة إلى اعتماده على بعض الأعمال النقدية لكل من عبد الله الغدامي، وأحمد جاسم الحسين وسعيد يقطين، ويمنى العيد في مقاربة القصّة القصيرة جدّا.

كما وقف الناقد عند مجموعة من المفاهيم بالدراسة والتحليل، نحو: الشعرية، الشاعرية، الإنشائية البويطيقا، وقام بالوقوف على المكونات البنيوية الأساسية للقصّة القصيرة جدّا، من الحكائية والتكثيف واللغة الشعرية. وفصّل في أهم آلياتها الإجرائية والمتمثلة في المفارقة والتناص والترميز، وأشار إلى ضرورة حبكة أحداث النص من الاستهلال إلى القفلة. محاولا بتلك الدراسات تقديم البناء العام لهذا الفنّ وتحديد خصوصياته الجوهرية والتي تنطلق من الشعرية والأدبية وتعود إلى تلك النقطة نفسها.

2-1-2. التحليل البنيوي للقصّة القصيرة جدّا عند سعاد مسكين:

عالجت (سعاد مسكين) بعض النماذج القصصية القصيرة جدّا في ضوء آليات المنهج البنيوي، محاولة بذلك استخلاص أهمّ المكونات البنيوية فيها، وقبل تحليلها لتلك النماذج القصصية قدّمت مشروعها التنظيري الذي يوضّح الخصوصيات البنيوية لهذا الفن، والمتمثلة في قولها: " تتسم القصّة القصيرة جدّا بجملة من الخصائص البنيوية جعلتها تبني صرحها الخاص الذي يميّزها عن الأشكال السردية المحايثة لها: القصّة والقصّة القصيرة، إذ تتأسّس على القصر والإيجاز، وحضور المعنى المقتضب، وتفادي الجمل الطويلة، واجتناب الاطناب، وإيحائية المعنى، وحضور عنصر الدهشة "[1]. وجدت الناقدة في القصر الشديد، والمعاني المختزلة الموحية، والجمل القصيرة جدّا، والدهشة، من الخصوصيات التي انفرد بها هذا الفن؛ معتبرة إيّاها من المكونات البنيوية الأساسية التي صنعت معماره وبنت حجمه القصير جدّا، بالتالي يمكن تصنيف تلك العناصر – على حسب قولها- مع المكونات السردية لهذا الفن، غير أنّها في مقاربتها تلك لم تفصّل في مسألة تلك الخصوصيات البنائية، ولم تُعْطِهَا حقّها في التصنيف.

كما أنّها أيضا لم توضّح ما إذا كانت تلك العناصر من المكونات الداخلية البنيوية الضرورية لهذا الفن أم يمكن الاستغناء عنها في بعض النصوص القصصية، حيث نجدها اكتفت بالإشارة إليها فقط بأنّها خصائص

[1] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب- تصورات ومقاربات، ص75.

بنيوية لا غير، لذا نقول في هذا السياق إنّ الخاصية ليست مثل الركن أو المكونات، لأنّها أحيانا تحضر وأحيانا أخرى تغيب، لكن الرّكن والمكوّن البنيوي لا يمكن التنازل عنه، أو إسقاطه من البنية التكوينية للنص.

ومن النماذج القصصية التي وقفت عندها الناقدة بالدراسة والتحليل وفقا لآليات المنهج البنيوي، نجد قصيصة "بالثلثين (3)" (لعز الدين الماعزي)، يقول فيها: "((**تسلم كرسي الجماعة باع اشترى مزق خربق طوق الكرسي بالحنين...أغمض هدم ناقش راسل دوزن حول صرف وظف حاصر جادل فوت. في الجمع العام أسقطوه بالثلثين.**))[1].

ركّزت الناقدة في تحليل هذا المقطع القصصي القصير جدّا على استخلاص الخصائص البنيوية البارزة فيه، والتي تمثّلت في:" التركيز اللغوي، والاقتصاد الكلامي، والاسترسال الجملي السريع غاية في حدّ ذاتها إذ يسلبك ويجعلك بالكاد تترنم مرغما على تتبع إيقاعه ومساره من أجل القبض على عمق دلالته"[2]. إنّ الخصائص الفنّية التي استخلصتها الناقدة من هذه الظاهرة الفنّية الجديدة، هي على العموم تمثّل العناصر الأساسية لهذا الفن؛ من الحجم القصير جدّا وقوّة التركيز، والاختزال اللغوي والموضوعاتي، والناقدة هنا لم تقدّم شيئا جديدا في قراءتها؛ لأنّها تحدّثت في مسألة تلك العناصر في التنظير النقدي لهذا الفن، واعتبرتها من الخصوصيات الجمالية الجوهرية فيه.

كان بإمكان الناقدة في هذا النموذج القصصي تفكيك المقاطع السردية إلى وحدات بنائية لأجل استخلاص الخصوصيات الجمالية لهذا الفن؛ انطلاقا من تحديد عناصرها البنيوية، وذلك بتقديم تحليل جزئي للوحدات اللغوية وصولا إلى التحليل الكلّي للملفوظات؛ أي أنّ تقطيع القصّة إلى ملفوظات جملية قصيرة جدّا سوف يعطينا تصنيفا للأفعال بعيدا عن حقل الأسماء وعن حقل الصفات، وتمييزا للجمل السريعة من البطيئة وكذا تحديدا دقيقا لكلمات الوصف في هذا المقطع التي تُظهِر ظاهرة الإيجاز والقصر، والدهشة في النص.

بالتالي جاء تحليلها ناقصا ومجرّد دراسة شكلية؛ لأنّها ببساطة لم تُشِر إلى الجمل البنيوية التي تدل على خاصية القصر والتركيز، ولا إلى الجمل البنيوية التي تحمل خاصية الدهشة، ولا إلى الجمل البنيوية التي تعبّر عن السرعة الداخلية للكلمات في النص. يبقى تحليلها إذن غير واضح المعالم، كونه لم يصل إلى نسق العلاقات

[1] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب– تصورات ومقاربات، ص 76.

[2] – المرجع نفسه: ص76.

البنائية الداخلية التي تبيّن كيفية ترابط النص من الداخل، والذي ينعكس في الوقت نفسه على ظاهر النص من خلال بروز ظاهرتي الاتساق والانسجام النصّي فيه.

ومن خلال وقوفنا عند عتبة هذه القصّة نلاحظ فيها حضورا بارزا للأفعال أكثر من الأسماء والصفات؛ ودور الأفعال في النص يسمح باستمرارية الحدث وتواصل حركية السرد؛ وهذا الاندفاع في حركية الأفعال يزيد من السرعة الداخلية للنص؛ والذي يسمح في الأخير بتتالي أحداث النص وتنامي أفكاره، وخصوصا إذا كان النص يحتوي تعددّا في الموضوعات، فستكون الحركة الداخلية أكثر توتّرا وسرعة.

والقصّة القصيرة جدّا نظرا لتكثيفها فإنّها لا تحتمل كثرة الأحداث في جوّانيتها، لذلك يستغني القاص عن تعدّد الموضوعات فيلجأ إلى الترميز والتلغيز في النص، لأجل إخفاء بعض التفاصيل وإضمارها ما تحت العلني، وهذا الاختزال مفاده تجاوز الإطالة في الحكي، لذلك استعمل القاص في قصّة (الثلثين) كلمات مفردة محدودة لكن معانيها متعددة الدلالات، وهذا ما جعل المعاني موحية وبليغة معبّرة عن السلطة التي يمتلكها الحاكم عند اعتلاء العرش، ونظرا لسوء أفعاله سقط من ذاك الكرسي، ولم ينجح في الانتخابات التي لوّن بها اسمه حتى يفوز، حيث خسر حين تكشّفت صورته الحقيقية أمام الناس.

ومن الخصائص البنائية الأخرى التي وقفت عندها (سعاد مسكين) أيضا صيغة الزمن؛ حيث نجدها قد عالجت مسألة توزيعه في القصّة، وقد صنّفته إلى ثلاثة أصناف من الزمن: زمن القصّة، وزمن الخطاب، وزمن القراءة.

وبخصوص زمن القصّة فقد عالجته في مجموعة (الزهرة رميج)" عندما يومض البرق" في قصّة الأرجوحة: **((بالليل، وخاصة عندما يكون مخمورا، يرفعها إلى السماء السابعة، بالنهار يهوي بها على الأرض السابعة.**

يتعاقب الليل والنهار

يتعاقب الرفع والخفض

يتعاقب التقديس والتحقير

تستمر الأرجوحة في الارتفاع والانخفاض

تستمر الحيرة في الدوار

أيهما تصدق؟ وحي الليل الجميل أم محو النهار الجارح))[1]

[1] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب– تصورات ومقاربات، ص97.

قدّمت الناقدة مقاربة نقدية حول هذه القصّة بقولها:" النظام الليلي يحضِر النظام النهاري كمعادلة لاكتمال الوجود الإنساني الذي يحيي دائما التناقض الأليم بين الحركة والسكون، بين الحضور والغياب، وبين الوجود والعدم... بهذا التكثيف البليغ، والثنائيات الضدية، يلخّص لنا السارد واقع المرأة بين لحظتين: الليل الذي تودّه ألا ينتهي أو يزول لأنّه يمثّل لحظة التعالي والسعادة، والنهر الموغل في الجرح والتحقير تنزاح رؤية القاصّة عبر جدلية الليل والنهار عن الشائع والمتداول من الرؤى إذ غالبا ما ارتبط الليل بالقلق، والعتمة والقساوة في حين يقترن النهر بالأمل والإشراق"[1]. عالجت (سعاد مسكين) مسألة زمن القصّة معتمدة في ذلك على ذكر الثنائيات الضدية لنظام الكون؛ من الليل والنهار، والوجود والعدم، معتبرة هذا النظام الذي بنت عليه القاصة نصّها هو عبارة عن قانون الحياة الذي يسير على مسار الكون الممتلئ بالتناقضات.

وقد أسقطت القاصة تفاصيل تلك الثنائيات على مسار الخط القصصي والذي مثّل الحياة المتقلبة التي تعيشها المرأة بين السعادة والحزن، والخير والشر، وغيرها من المعاني المتناقضة، من هنا نجد (سعاد مسكين) قد نظّرت لزمن القصّة من حيث هو فترة زمنية معينة تصنع مختلف اللحظات والمواقف للإنسان في هذه الحياة حيث تتناوب تلك اللحظات في مسارها فأحيانا يحضر الحزن ومن ورائه يأتي الفرح، وأحيانا يختفي الليل لينجلي النهار بنوره وبهجته بعد الظلام، مع كل ما يحمله من تعابير وتباشير الأمان والحرية والسعادة، على غير الليل الذي كثيرا ما يدل حقله الدلالي على علامات الحزن والعزلة، والصمت، والهروب من الحقيقة والواقع.

ومن هنا نقول إنّ زمن القصّة لا يقاس بتلك الدلالات المتضادة، والمعاني المتناقضة التي رسمتها الناقدة في طرحها النقدي؛ لأنّ "زمن القصّة هو الزمن التخيلي الذي تستغرقه الواقعة الفعلية، وبصورة أكثر شمولية الذي يستغرقه الحدث كلّه، ولتحديد زمن القصّة فإنّ المرء يستند عادة إلى مظاهر سرعة سير النص، والحدس والتلميحات النصّية الداخلية "[2]، فزمن النص القصصي بناءً على هذا الطرح، نجده لا يقاس بالقياس الذي ذكرته الناقدة فيما سبق بأنّه مجرّد مشاهد متناقضة متتالية أو متعاقبة ومتضادة، وإنّما هو عبارة عن مدة زمنية تسير تزامنا مع حركة السرد أو فعل القص، وهذه الحركة تظهر من خلال سرعة الحكي أو بطئه، ومن خلال مدته طويلة كانت أم قصيرة، وتتجلّى أكثر تلك الحركة الزمنية من خلال التوترات السردية الداخلية التي كثيرا ما تحصل نتيجة وجود مفارقات داخل النص.

[1] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب– تصورات ومقاربات، ص97.

[2] – يان مانفريد: علم السرد– مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، سورية– دمشق، ط1، 2011، ص119.

والقاص حين يكتب نصّه يختار المقاطع بعناية، بحيث يحسن ترتيب أحداثها زمنيا ويدخل عليها أحيانا بعض المقاطع التي تكسر نمطية الخط السردي وترتيب زمن الحكي، وذلك من أجل التنويع في أسلوب ونمط الكتابة؛ وهذا من باب التجديد في صورة القص عمّا كان عليه في النموذج السردي القديم.

أما بخصوص زمن الخطاب فترى فيه (سعاد مسكين) جدلية بين الماضي والحاضر، بعكس زمن القصّة الذي يرتبط بمدة زمنية واحدة ولحظات متعاقبة، تقول في هذا المقام:" نجد تداخلا بين الحاضر والماضي ويحتكم البناء السردي للقصة إلى نسق زمني هابط في الغالب تستعيد فيه الذاكرة نشاطها بعودتها عن طريق الاسترجاع إلى اللحظات القديمة، والزمن الضائع"[1]. إنّ زمن الخطاب عند الناقدة عبارة عن تناوب بين زمنين؛ زمن ماضي وزمن حاضر، ويقوم السرد على هذه الثنائية حيث يقدّم القاص في نصّه لحظات سردية تحمل مدة زمنية آنية وأحيانا يتوقف عند مقاطع معينة يرجع بها إلى الوراء، لتسمى تلك العودة بزمن الاسترجاع، وفيها يستحضر القاص بعض الذكريات الماضية ويحشرها ضمن سياق السرد الحاضر، لتختلط بذلك الأحداث وتتداخل فيما بينها.

وهذا الاسترجاع يستعين به الكتّاب إمّا لإقامة الحجّة في نصوصهم؛ وذلك من خلال توظيف بعض المقاطع تكون شاهدا على أقوالهم لإقناع القارئ بها، وإمّا لتحقيق فاعلية التداخل النصّي بين مختلف الأجناس الأدبية والفنّية" فاللقطات الاسترجاعية/ الاستذكار/ اللواحق: عرض الأحداث التي حدثت قبل القصّة، الآن الحالية، وتعرض اللقطات الاسترجاعية الخارجية الأحداث التي حدثت قبل خط القصّة الرئيسي"[2]. يبدو أنّ اللحظات الاسترجاعية عبارة عن لقطات سريعة يستعين بها القاص للعودة بزمن الخطاب إلى الزمن الماضي سواء أكان قريبا أو بعيدا، وحين يسرد أحداثا معينة يوقِف السرد وينتقل بالزمن القصصي إلى زمن غير الزمن الحاضر في النص.

وهذا الانتقال من زمن إلى زمن آخر عبارة عن حالة استذكار لبعض الأحداث يفضّل القاص تزيين نصّه بها. وعلى العموم "خاصية زمن السرد، أنّه لا يطابق الترتيب الطبيعي للأحداث في القصّة، وهذا ما يسمى بالمفارقات الزمنية وتحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصّة، سواء بتقديم حدث على آخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه"[3]، فتلك التقاطعات النصّية التي يدخلها القاص على

[1] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب– تصورات ومقاربات، ص99.

[2] – يان مانفريد: علم السرد– مدخل إلى نظرية السرد، ص117.

[3] – محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص88.

مستوى نصّه عبارة عن مفارقات زمنية تجمع بين مختلف الأزمنة، ومن ثمّة يتغيّر نمط السرد ويفتعل القاص هذا المسار التجريبي للإبقاء على نصّه مفتوحا ومفعما بالمعاني والدلالات اللامتناهية.

يستعين القاص باللحظات الماضية في نصّه حتى لا يشعر القارئ برتابة الحكي، وتلك النصوص المقتطعة من نصوص أخرى لا تعتبر مجرّد إضافة إلى جوانية النص أو مكملات لموضوعه، وإنّما هي عناصر جوهرية في النصّ تزيد في معاني النص وجمالياته، كما تساهم في تخصيب مضمونه؛ فاللحظات الاستباقية التي يستحضرها القاص –مثلا– من زمن مخفي، يستدرجها القاص إلى نصّه حتى يجعل منها أبوابا مطلة على المستقبل المجهول فيؤول القارئ ما يشاء من تلك المقاطع أفكارا مختلفة لا وجود لها في النص، "فاللقطات الاستباقية هو عرض الأحداث المستقبلية قبل موعدها الصحيح، وتتضمّن اللقطة الاستباقية الخارجية حدثا وقع بعد انتهاء خطّ القصّة الأساسي"[1]. يوظّف القاص بعض اللحظات الاستشرافية التي تجعل من نصّه فضاءً مفتوحا على عوالم مجهولة ومعلومة حتى يفاجئ القارئ بها ويستدرجه للوقوع في شباك أفق الانتظار، وأحيانا يصوّر له تعابير معينة يوظّفها قبل وقوعها في نهاية النص ليُعْلِمَه عن النهايات التي سيرسمها لنصّه.

وتلك اللقطات السريعة التي تتوسط الحكي بين زمن ماضٍ، وزمن حاضر، وزمن مستقبلي، تزيد من حماس القراءة لدى المتلقي، وتقوّي من رغبته في المواصلة لمعرفة خواتم النص كيف تكون. وقد وضّح (باشلار Bachelard) في هذا المقام العلاقة التلازمية بين الزمن الماضي والزمن الحاضر، في قوله: "سرعان ما توصلنا إلى الاعتراف في الواقع بأنّ الذكرى لا تُعلّم دون استناد جدلي إلى الحاضر فلا يمكن إحياء الماضي إلاّ بتقييده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة بكلام آخر حتى نشعر أننا عشنا زمنا، لابد لنا من معاودة وضع ذكرياتنا شيمة الأحداث الفعلية في وسط من الأمل أو القلق، في تماوج جدلي فلا ذكريات بدون هذا الزلزال الزمني بدون هذا الشعور الحيوي"[2]. يُكسَر التتابع الزمني في النص حتى يزيد من فرص التنويع في أنماط الحكي؛ حيث ينتقل الكاتب من لحظات آنية إلى لقطات استرجاعية واستباقية، وهذا التقاطع الثلاثي في الأزمنة يخلق نوعا من التوتر والتماوج على مستوى الأحداث، ومن ثمّة تنويعا في الموضوعات والأفكار، ليصبح النص بعد هذا التلاقح الزمني حيويا ونشطا متعدد الأوجه والدلالات.

[1] – يان مانفريد: علم السرد– مدخل إلى نظرية السرد، ص117.

[2] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب– تصورات ومقاربات، ص99. نقلا عن: غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1992، ص47.

وهذا الطرح الذي قدّمه (باشلار) حاولت (سعاد مسكين) إسقاط معاييره على نصّ (عبور) تجسيدا لفكرة امتداد الماضي في الحاضر، ونص القصّة هو: "**الجو هذا الأيام، شديد التقلب، قلت لابنتي: –البسي معطفك الصوفي، فالبرد قارس. أمام إصرارها على الخروج، بملابسها الخفيفة، صحت فيها غاضبة: –هل تفضلين إبراز مفاتنك على حساب صحتك؟ ردت هي بلهجة صادمة:**

–إذا كنت أنت تشعرين بالبرد هل ينبغي على العالم كله أن يشعر به؟

انتصبت، في لمح البصر، صورة مماثلة أمام عيني، صورة انبثقت من أعماق الذاكرة، حوار بيني وبين أمي التي كانت تعاني من آلام المفاصل أخبرتني الصورة بما كنت أجهله...بما كنت أتجاهله...بما كنت أصر على تجاهله"[1].

عالجت (سعاد مسكين) قضية زمن الخطاب في هذا النموذج القصصي بقولها: "ينبني المشهد الدرامي على تكرار الصورة نفسها (صراع الأم مع البنت) في نوع من المحاكاة التطابقية، على الرغم من اختلاف الجيل والزمان، بهدف إظهار نواقص الإنسان وأخطائه، وإظهار أنّ الزمن كفيل بأن يشعر المرء بالندم، ورغبة كل شخصية(الأم، البنت) العيش وفق إيقاعها الذاتي، ولحظة انفراج الصراع يفسح المجال للذاكرة كي تنبش في الأصول، وبذلك يقوم الاسترجاع في هذه القصّة بدور تكميلي وليس تكراريا لأنه يعمد إلى جعل الماضي جوهرا لروح الحاضر، وما صورة البنت إلاّ صورة مطابقة لصورة الأم"[2]. فصّلت الناقدة في زمنية هذا المقطع القصصي وذلك من خلال وضع صورة تطابقية بين (جدلية الماضي والحاضر)، مع صورة العلاقة الجدلية بين (الأم والبنت) في إطار نظام العلاقات الاجتماعية التي حكمت سلطة الأم على البنت قديما وحديثا، وهذا ما تجلّى في القصّة حيث حاولت الأم فرض سيطرتها على البنت؛ وذلك لتطبيق قيم الأمومة والأخلاق الاجتماعية بين سلطة الأم وطاعة الأبناء.

وعليه وجدت الناقدة في قيم الماضي اللبنة الصحيحة التي حدّدت الحقوق والواجبات بين الكبير والصغير، وكلّ تجاوز لتلك القوانين يكسر بناء الأسرة، فاستحضرت بذلك القاصة تلك الصورة التماثلية لتصّور الجدل والصراع بين ذاتية الأم وذاتية البنت في الزمن الماضي والحاضر، لتكشف بتلك المقارنة عن تغيّر القوانين وسقوط نظام الأسر؛ حيث صار الصغير يملك سلطته على الكبير.

[1] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب– تصورات ومقاربات، ص99.

[2] – ينظر، المرجع نفسه: ص100.

وبالمقابل نجد القاصّة قد حوّرت في أفق التوقع في هذا النص؛ بحيث صوّرت تمرّد البنت على قانون الحياة الأسرية من خلال رغبتها في تنظيم حاجاتها بنفسها ولوحدها، دون تدخل لأي شخص فيها من الأسرة؛ أي دون تدخل لسلطة الأم والأب، وهذا التمرد تطلّب إدخال مقطع سردي يوضّح تلك المفارقة التي تحمل بعض الذكريات المستلبة من الماضي لتوضيح الفارق بين نظام الأسرة قديما، والذي كان يقوم على التوافق وتحقّق قيم الطاعة بين أفراد الأسرة، بعكس أسرة اليوم التي صارت فيها البنت هي الآمرة والناهية في علاقاتها مع الأم ومع المجتمع، وهذا الانقطاع والتراجع السلبي في العلاقات والقيم والعادات، نزع من المجتمع صورته المسالمة بين أفراد العائلة، وفقد صورته الصحيحة التي تنطلق من نظام الطاعة، وأضحى بنية متوترة ومنكسرة في قوانينها الاجتماعية.

يبدو أن (سعاد مسكين) ركّزت في تحليلها لزمنية هذا النص القصصي على الجانب الاجتماعي في العلاقات الأسرية؛ حيث ربطت تراجع قيم المجتمع بغياب تلك (الذكريات/ العلاقات الاجتماعية الصحيحة) والتي كانت تدعو إلى طاعة الصغير للكبير وتبادل لقيم الأخلاق بين الأفراد في زمن مضى، وبغياب تلك الفترة الزمنية الاستذكارية التي رافقت وجود تلك القيم الأخلاقية ذهبت صورة المجتمع.

وبالتالي صار عالم البنت اليوم منفصلا عن عالم الأم، وهذه الأخيرة ليست لها سلطة في التدخل في شؤون أبنائها، وهذا التراجع أدى إلى تفكّك الأسر، ومن ثمّة وجدت الناقدة في تلك القيم التي كانت موجودة بكثرة في الزمن الماضي حلقة مفقودة اليوم، ولذلك حاول القاص في نص (عبور) استرجاع تلك القطعة الأخلاقية المفقودة وتوظيفها في الزمن الحاضر، الذي يشهد بتراجع تلك القيم.

من هنا يمكن القول إنّ الناقدة أصابت حين صرّحت بتغيّر قوانين الأسرة وتراجع القيم التي حفظت بناء الأسر قديما، لكنها عالجت تلك الظاهرة زمنيا من ناحية الجانب الاجتماعي والتاريخي، ومدى تأثيراتها على بنية المجتمع، ولم تركّز على العناصر الزمنية الموجودة في النص بالتدقيق، ولم تناقشها وفق آليات بنيوية، فقد اهتمت فقط بالأبعاد التاريخية والاجتماعية لبناء المجتمعات، ولم تشر للعناصر السردية التي تعبّر عن زمن الاستذكار في النص.

وبخصوص الآليات الإجرائية للمنهج البنيوي فقد حدّدها (جيرار جنيتGerard Genet) في المعايير التالية: "النظام: وفيه تبرز تقنيتا الاسترجاع والاستباق، المدة: وفيه تبرز أربع تقنيات سردية، هي التلخيص

الحذف، المشهد، الوصف، التواتر"[1]. وضع (جيرار جنيت) مجموعة من المكونات البنيوية التي تحدّد العلاقات الداخلية في البنية السردية للأعمال الأدبية، وأغلب النصوص نجدها تحتوي هذه العناصر البنائية، وكل أديب يمكنه توظيف تلك التقنيات بحسب طبيعة النص الذي ينسجه، والقصّة القصيرة جدّا من النصوص التي وقفت على تلك التقنيات في بعض المواضع، وخصوصا التلخيص والحذف، وباقي العناصر تبقى من اختيارات القاص في وضعها أو حذفها.

نجد (سعاد مسكين) قد قسّمت الزمن السردي في النص، إلى: "زمن تاريخي (أو اجتماعي)، زمن نفسي، زمن داخلي (خرافي)"[2]، ولم تهتم بالزمن الخاص بامتداد السرد ومدته، وسرعته، واختارت التقسيم الاجتماعي للأحداث؛ من خلال الانزياح عن الواقع وممارسة عمليات الاستذكار واستحضار بعض اللحظات الماضية وتحليلها في الزمن الحاضر، من أجل دعم النص ومنحه فسحة جمالية إبداعية؛ لأن إلغاء الترتيب الزمني يزيد من جماليات النصوص الأدبية، وتلك القصّة تحتمل أكثر من تفسير للزمن السردي، بالتالي تبقى نظرتها للتحليل البنيوي لذلك النموذج قاصرة ورؤيتها شمولية، تحتاج لكثير من التفصيل والتحليل والتفسير، إلى جانب إغفالها لباقي العناصر السردية التي لم تتطرّق إليها من (الشخصيات- المكان- الرؤية السردية- اللغة والأسلوب)، فالزمن تقنية مهمّة في النص السردي، ولكنها لن تكتمل وظيفتها إلاّ بحضور تلك العناصر السردية.

كما نجد أيضا (بول ريكورPaul Ricor) قد أشار إلى العلاقات البنيوية التي تصنع اللحظات الزمنية للنص السردي بقوله:" تضيف العلاقات البنيوية تعقيدا إلى التفاعل الناشط بين أمدين زمنيين. إنّ ترتيب المشاهد ومجموعات الأحداث التوسطية، والأحداث المهمة، والانتقالات لا يتوقف عن تعديل الكميات والاتساعات، الاستشرافات، الاسترجاعات، والروابط البينية التي تمكّن ذكرى آماد شاسعة من الزمن من أن تضمّن في تتابعات سردية موجزة، لتخلق بذلك أثر العمق المنظوري، بينما هي تكسر التعاقب الزمني"[3]. عبّر (بول ريكور) عن التمثلات البنيوية التي تحصل في النص السردي، وكلّها معايير يستند عليها القاص حتى يكتمل نصّه شكليا وفنيّا، لتصبح بذلك عمليات التوقف بين الأحداث لإدخال مقاطع من الزمن الماضي بمثابة

[1] - ينظر، جيرار جنيت: خطاب الحكاية-بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1997، ص51-226.

[2] - آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق/ دراسات- أدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 2015، ص97.

[3] - ينظر، بول ريكور: الزمان والسرد- التصوير في السرد القصصي-تر: فلاح رحيم، الجزء الثاني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2006، ص140.

تحكّم في الصيرورة الزمنية للسرد، حتى يُضمِّن الأزمنة بعضها في بعض، وتلك اللعبة الزمنية يمارسها الكاتب في نصوصه، ليزيد من نضجها الجمالي والبنائي.

لكن هذا التقطيع الزمني للسرد لا يمكن أن ينطبق على كل الأجناس الأدبية، وخصوصا النصوص القصيرة جدّا، وفنّ القصّة القصيرة جدّا من تلك الفنون الأدبية التي يصعب تحقيق تلك التقاطعات الزمنية على فضائها السردي ومساحتها الطباعية، بحكم قصرها الشديد جدّا، ومن أراد إدخال تقانات الاسترجاع والاستباق فيها لابد أن يحسن اختيار المقاطع القصصية التي تقبل عناصر الاستذكار والاستباق وتتوافق معها فهذه الرؤية البنيوية كثيرا ما تعبّر عن العلاقات الداخلية التي تنشأ بين مكونات النص وعناصره، والعلاقات الثقافية والمرجعيات المختلفة المتواجدة في الباطن النصّي والبنى العميقة للنص.

وهناك من النقّاد من رفضوا فكرة تلك التقاطعات الزمنية في هذا الفن الجديد، ومنهم (توماس ي. بيرنزThomas J. Burns) يقول في هذا المقام:" من الأفضل عدم استعمال الاسترجاع أي ومضات الماشي (الفلاش باك)، لأنّه ليس هناك متسع من الزمن في القصّة القصيرة جدّا لتزويقها بأحداث ماضية"[1]. ينصح (توماس بيرنز) بعدم إدخال تقانات الاستذكار والاستباق في هذا الفن القصير جدّا لأنّه في نظره لا يمكنه تحمّل أكثر من زمن سردي واحد، بحكم قصره الشديد، ولا يمكن الإطالة في تعابيره من أجل إضفاء لمحة جمالية عليه من خلال تلك الاسترجاعات.

وهذا موقف يمكن القول عنه إنّه صائب، ولكنه من جهة أخرى هو ليس حكما جامعا؛ لأن القاص إذا أراد الخروج من نمطية وترتيب الزمن السردي لنصّه القصير جدّا، فبإمكانه الاستعانة ببعض القرائن اللفظية أو الرمزية للدلالة على مقاطع سردية ماضية أدخلها في الزمن السردي الحاضر، ومن ثمّة يكون قد استعان بتقانات الاسترجاع والاستباق بأقلّ التعابير، وبأسرع مدة زمنية. وحتى يتمكّن الكاتب من التحكّم في سرعة السرد لابد من الاستعانة بتقنيات تقلّل من سرعة زمن السرد أو تقوم بالإبطاء منه، والمتمثلة في:"(الخلاصة- الحذف- المشهد والوقفة)"[2].

أمّا بخصوص المفارقة الزمنية الموجودة في النص والتي عملت على جذب الماضي إلى الحاضر، نجد (سعاد مسكين) لم تركّز عليها، وتعرف "بالمفارقة السردية، وهي المسافة الزمنية التي يرتدّ فيها السرد إلى الماضي

[1] – زينب عبد المهدي نعمة الطائي: القصّة القصيرة جدّا في العراق (1986- 2000)، مجلس كلية التربية للبنات- رسالة ماجستير في اللغة والأدب العربي، جامعة بغداد، 2002.

[2] – ينظر، محمد بوعزة: تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص93-98.

البعيد، القريب، واتساعها هو المساحة التي يشغلها ذلك الاسترجاع"[1]. تحصل تلك المفارقة في السرد نتيجة كسر للتسلسل الطبيعي لزمن القص، من ثمّة يتحوّل السرد إلى أحداث غير متتالية من النصوص والمقاطع الممزوجة في نص واحد، تكون مختلفة الأزمان ومتنوعة الموضوعات.

وتعدّ قصّة (عبور) نموذجا سرديا يمثل مستوى الزمن البعيد، بحكم العلاقات الاجتماعية التي تغيّرت من زمن مضى بفترة طويلة، وكيف تحوّلت أوضاع العائلات اليوم إلى تشتت وانكسار وتراجع للقيم، و"المسافة الزمنية هي التي تفصل بين فترة في القصّة يتوقّف فيها الحكي، وفترة في القصّة يبدأ فيها الحكي المفارق، هي التي يسمّيها بالسعة، ويمكن للمفارقة أن تغطي مدة طويلة أو قصيرة من القصّة وهي المدى"[2]، وتلك هي المفارقة السردية التي تقاطعت ما بين زمن الماضي وزمن الحاضر في القصّة؛ حيث بدأ الحكي مع البنت، ثم عاد في لحظة مفارقة إلى زمن الحكي الماضي ليسترجع ذكريات سلطة الأم، وهذه اللحظة في حدّ ذاتها تعدّ توتّرا على مستوى القصّة، وتصعيدا للأحداث من الواقع الطبيعي إلى وقائع عجيبة وغريبة حصلت في الزمن الحاضر.

بالتالي عمل القاص في نصّه هذا على خلق فجوة عميقة في البنية الاجتماعية؛ حيث أدخل فيها قطعة سردية محمّلة من الزمن الماضي ساهمت في تغيير أبعاد النص وحمولاته الدلالية، وهي قطعة قامت بتوسيع مفارقات الدهشة والتوهّج في معاني القصّة، كما أنّ تلك الاقتباسات أنبأت هي الأخرى عن وجود تغيرات وانعطافات على مستوى مسار قانون الطبيعة والحياة الاجتماعية بين الماضي والحاضر.

وقد صرّح (خليل موسى) في مقولته عن وظيفة المفارقة قائلا:" إنّ أي جنس أدبي لابد أن تتوافر فيه سمتان: التوهّج والإثارة، فالتوهج خاصية ناجمة من التجربة الصادقة، والبناء المرصوص المكثّف في النص، والإثارة هي ما تتميّز به في نفس المتلقي من إعجاب ودهشة ولذة، وأي نص يفتقد أحد هذين العاملين لا نقبله في حقل أي جنس أدبي"[3]. بناءً على هذا الطرح نجد في عنصر المفارقة حضورا لازما لتحقّق إثارة النص وتوهجه وهذا ما بدا جليا في القصّة حين ظهرت تلك المفارقة التي قدّمت قيما أدبية وفنّية، وبالمقابل هي تمثيلٌ للعبة الخفاء والتجلّي بين الماضي والحاضر؛ بحيث يسرد القاص وقائع حيّة في نصّة ثم يعود إلى الوراء ويحفر في الذاكرة الجماعية، ليسلخ منها شيئا من الذكريات ويوظّفها في نصّه بحسب السّياق الذي يريده.

[1] – ينظر، زينب عبد المهدي نعمة الطائي: القصّة القصيرة جدّا في العراق (1986– 2000)، ص102.

[2] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد– التبئير)، ص77.

[3] – محمد داني: تجليات الكتابة في القصّة القصيرة جدّا– عبد الرحيم التدلاوي والمصطفى كليتي وعبد الله فراجي أنموذجا– ط1، 2020، ص110.

والتحليل البنيوي للنص الأدبي يقف بالضرورة على الثنائيات الضدية الظاهرة والمخفية في النص من قبيل: الأنا/ الآخر، الداخل/ الخارج، الواحد/ المتعدد، وكلّها ثنائيات تصنع المفارقة النصّية، وتنبئ عن المعنى الحقيقي للقصّة، وتلك المفارقات والمتضادات اللفظية تزيد من عمق النص وتخصيبه، وتجعله خطابا مدهشا وصادما للقارئ.

ويرى (محمد غازي التدمري) "أنّ المفارقة هي العنصر الأهم في القصّة القصيرة جدّا، لأنّها الحامل الأهم في تحريك كمون شحنة اللغة باتجاه الفعل الذي يحرّك بدوره أنساق الدلالات بهدف الانتقال من الانفعال إلى الفعل، مشكّلا حركة تصادمية تسعى إلى تعميق إحساس المتلقي بالأشياء المحيطة به، لذلك كان من وظائفها التقنية تشكيل الصدمة الإدهاشية"[1]، إنّ المفارقة صيغة بلاغية تطمح إلى إخراج المعنى الحقيقي للنص وتفجيره من وراء الدلالات التي صنعتها قيم الدهشة، فتظهر الصورة القصصية للمفارقة من الألفاظ المتناقضة والخفية فيما تحت العلني في النص. وهذا الأسلوب البلاغي إذا وظّفه القاص في القصّة القصيرة جدّا فسيزيد من عمقها الدلالي، وسيضفي عليها قيما جمالية أوسع من الأسلوب العادي.

لذلك عدّت (سعاد مسكين) المفارقة من العناصر المهمّة في هذا الفن؛ لأنّها تختزل الجمل الطويلة والتعابير الزائدة، وتخفي المعاني أكثر ممّا أنها تبرزها على السطح، وخصوصا إذا ما تحقّق ذلك بحضور أفعال وأسماء متضادة، وصفات القص التي تضغط على النص لحذف الاستطالات؛ وهذا يستدعي مصوغات الألفاظ المتضادة" فالمفارقة درامية وتعني قول المرء نقيض ما يعنيه لتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتأكيد الذم بما يشبه المدح...وفي القصّة القصيرة جدّا لعبة فنّية أو تقنية قصصية لا غاية لها إلاّ الخروج على السرد، وهو خروج يبعث على الإثارة والتشويق"[2]. تعمل المفارقة في هذا الفن على تجاوز المساحة الواسعة في الفضاء القصصي وتجنّب التسطيح والاستطراد في الجمل القصصية، فيلجأ القاص لتلك التقنية البلاغية حتى يختزل من الكلام في مفردات متضادة تعمل على أبعاد عديدة في النص؛ حيث تلعب على لعبة التخفي والتجلّي في المعاني لتعبّر عن مغزى النص، وفي الوقت نفسه تنفي بعض التفاصيل والصفات التي يخفيها الراوي، لذلك يمثّل بتلك المفارقات فلسفته في الحياة، ووعيه بصنعة هذه الكتابة الجديدة.

بناءً على ما سبق نجد أنّ القاص قد استعان بتلك المقاطع السردية الماضية/ الاستذكارية لملء الفجوات في نصّه وللزيادة في المعاني والدلالات " فالاسترجاع تقنية زمانية ذات وظائف بنيوية متعددة، تخدم السرد

[1] – محمد داني: تجليات الكتابة في القصّة القصيرة جدّا– عبد الرحيم التدلاوي والمصطفى كليتي وعبد الله فراجي أنموذجا، ص38.

[2] – المرجع نفسه: ص109.

وتسهم في نمو أحداثه وتطورها، مثل ملء الفجوات التي يخلّفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة، أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث، ثم عادت للظهور من جديد"[1]، فالاسترجاع تقنية ضرورية في النصوص السردية كونها تمنح للنص فرصة المزج بين الأزمان السردية، وكذا جعل النص أكثر انفتاحا ونضجا إلى جانب المسحة الجمالية والفنّية التي يضفيها عليه.

أمّا الزمن الآخر الذي عالجته (سعاد مسكين) في القصّة القصيرة جدّا، فهو زمن القراءة وقد أطلقت عليه مصطلح: "الزمن السيكولوجي الذي يسمح بنقل الانفعالات والأحاسيس من ذات المبدع عبر سارده التخييلي وشخصياته إلى نفسية ولاشعور القارئ فيظل مشدودا إلى عوالم القصّة وإيقاعاتها المتوترة أو المنفرجة حينا، أو السريعة أو البطيئة أحيانا أخرى"[2]. ترى الناقدة في هذا الزمن طريقا قريبا للوصول إلى نفسية القارئ؛ وذلك من خلال مشاركته في تحليل النص السردي ومن خلال تلك اللحظات يتساوى زمن السرد مع زمن القراءة، بحيث يصبح القاص يكتب والقارئ معه في نفس الوقت يقرأ ويحلّل، ويكتب أفكارا جديدا على ما كتبه.

يتداخل زمن القراءة مع زمن الكتابة ليصنع هذا التداخل بعدها حلقة وصل وجدل بين القاص والقارئ "وزمن فعل السرد: إنّه زمن قراءة أكثر منه زمن كتابة، وليس في مقدورنا إلاّ قياس معادله الذي يحسب بعدد الصفحات والسطور، بينما يحسب الزمن المروري بالأعوام، والشهور، والأيام، ويمكن أن نجد تحديدا لتاريخه في العمل نفسه"[3]. يقاس زمن القراءة بحسب الصفحات التي يسطّرها الكاتب في نصّه، فقد تطول وقد تقصر بحسب الطاقة الكتابية التي يريد تفريغها على الفضاء الطباعي، وأمّا زمن الكتابة فهو محسوب بالفترات الزمنية الكرنولوجية والتي تتحدّد بالسنة أو الشهر أو التاريخ. وتلك الأزمنة قد تكون حقيقية في النص وقد تكون مجرّدة من الزمن الحقيقي، لتصبح مجرّد تخييلات زمنية يضعها الكاتب لتمرير قصصه.

قدّمت الناقدة تحليلا حول زمن القراءة في قصّة (لعبة الألم) وممّا جاء فيها:" **عندما أشعر بالألم...ألم الروح...ألم الجسد... ألجأ إلى لعبة لا أدري أين ومتى تعلّمتها. لعبة أصبحت أدمن عليها، أكرّرها بعدد حبّات الرمال، أدخل دبوسا حادّا في باطن كفّي، أضغط عليه بقبضة يدي، أغمض عينين، أركّز على نقطة**

[1] – آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق/ دراسات– أدب، ص104.

[2] – المرجع نفسه: ص101.

[3] – بول ريكور: الزمان والسرد– التصوير في السرد القصصي–تر: فلاح رحيم، الجزء الثاني، دار الكتاب الجديد المتحدة، ص142.

اختراق الدبوس باطن كفّي. وأضغط إلى أن يتلاشى إحساسي بالجسد نفسه...بالزمان...بالمكان...إلى أن أتحوّل إلى رأس دبوس...مجرّد رأس دبوس لا أدري في أي فضاء يهيم..."[1].

وجدت (سعاد مسكين) في هذا النموذج القصصي ترابطا بين القاص والقارئ؛ وذلك من خلال نقاط التقاطع التخييلية والنفسية التي جمعت بينهما أثناء القراءة، وفي هذا السياق تقول: "يتحقّق أثر القصّة سيكولوجيا عند القارئ لحظة قيامه بعملية القراءة بفعل تواتر سردي يتأسّس على تكثيف شديد، وحذف مسترسل، وحركة فعلية دؤوبة، ومتصاعدة نحو الأمام، تصاعد ذروة الألم والدبوس يحفر ثقبا بالكف، إلى أن تتجرّد الذات من الجسد وتعيش في عزلة عن الزمان والمكان. وفي غواية هذه اللعبة يستشعر القارئ الإثارة والنشوة"[2]. قامت الناقدة بتفكيك الزمن السردي في نص (لعبة الألم)، من خلال ربطه بالحالة النفسية التي لازمت القارئ وهو يمارس فعل القراءة؛ بحيث يتطابق زمن القراءة مع زمن الكتابة؛ فالحالة النفسية التي عايشها القارئ وهو يصارع ألم الدبوس، استحضر فيها ذروة الألم، بكل تفاصيله العميقة، وكلّما تعمّق في القراءة زاد ألمه وتوقفت لحظة الكتابة مع تلك اللحظات الشعورية المؤلمة.

يختلف النص القصصي الحديث والمعاصر عن النص الكلاسيكي في عدّة تفاصيل ومعالم سردية، من حيث طريقة توظيف الزمن، ويعترف (طه وادي) أنّ تعريف القصّة الحديثة ليس أمرا يسيرا، يقول عنها" أنّها تجربة إنسانية يعبر عنها أدبيا بأسلوب النثر: سردا، وحوارا، من خلال تصوير شخصية فرد أو مجموعة أفراد يتحركون في إطار اجتماعي محدد المكان والزمان، ولها امتداد معيّن من ناحية الطول أو القصر، يحدّد شكلها النوعي"[3]، وبالتالي صعب تحديد مميزات القصص مؤخرا بسبب الصفات الجديدة التي اكتسبتها مع موجات التجريب والمغايرة على مستوى النصوص الإبداعية.

ليصبح الزمن السردي للنص الأدبي متعلقا بتطابق زمن القص مع زمن القراءة، ومن ثمّة تتصاعد الأحداث المؤلمة التي يشعر بها القارئ ويمتصها من صميم الأحداث ويسقطها على ذاته، ليتحقّق حينها فعل التطهير، والذي يعمل على التخفيف على الذات القارئة، وكأنّه جزء من الشخصيات الورقية التي عايشت لحظة الألم التي وظّفها القاص في نصّه" أيّ زمن لا يمكن أن (يستهلك)؛ أي يرهّن إلاّ في زمن محدّد هو زمن

[1] – آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق/ دراسات– أدب، ص101.

[2] – المرجع نفسه: ص101.

[3] – هاشم ميرغني: بنية الخطاب السردي في القصّة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم، ط1، 2008، ص47.

القراءة"[1]. ارتبط زمن القراءة باللحظة التي يتم فيها تلقي النص والتلفظ بكلماته، حيث يقوم القارئ بتتبع أحداث النص المكتوب في زمن معين قد يكون طويلا ممتدّا وقد يكون قصيرا، بحسب المدة الزمنية التي يقضيها المتلقي في زمن القراءة.

كما "ميّز (تودوروف) في هذا المقام بين زمن الكتابة وزمن القراءة فالأوّل يصبح عنصرا أدبيا بمجرّد ما إن يتم إدخاله في القصّة، أو في الحالة التي يتحدّث فيها الراوي، في حكيه الخاص عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه لنا، أمّا الثاني فيتحدّد في إدراكنا إيّاه ضمن مجموع النص، ولا يصبح عنصرا أدبيا إلاّ بشرط كون الكاتب معتبرا في القصّة"[2]. يُعَدُّ زمن القراءة هو التجسيد الفعلي لزمن الكتابة، فبمجرّد استهلاك النص وممارسة التلقي وفعل القراءة ينتقل زمن القص من زمن الكتابة إلى زمن القراءة، وعليه فصل (تودوروف) بين الزمنين انطلاقا من فعل التطبيق على ساحة القراءة وفعل التلقي، وهذا الزمن لم تتطرّق إليه (سعاد مسكين) في قراءة النصوص القصصية القصيرة جدّا لزهرة الرميج، بل ركّزت على تفسيرها الدلالي، وبحثت في صيغتي الاسترجاع والاستباق.

انطلاقا مما سبق يمكن القول إنّ (سعاد مسكين) لم تركّز في معالجة القصّة القصيرة جدّا وفق آليات المنهج البنيوي إلاّ على بعض الجزيئات منه؛ حيث نجدها اهتمت بتحليل العناصر التّالية: (زمن الخطاب- الزمن التاريخي الاجتماعي- المفارقة الزمنية-الاسترجاع- الاستباق- زمن القراءة وهو الزمن السيكولوجي)، وفي كلامها النقدي نجد العديد من الإشارات الدلالية على المنهج الأسلوبي والسيميائي، إلّا أنّها لم تهتم لتلك العناصر السردية. واتجه عملها فقط نحو المسائل الزمنية.

ولم تتحدّث بالتفصيل في هذه العناصر سوى أنّها أظهرت بعض الأحداث التي توقفت عند تلك المحطات الزمنية، ومن جهة أخرى نجدها لم تحدّد المسافة الزمنية التي حصلت على مستوى النماذج القصصية هل هي عبارة عن أيام أم سنين، أم مجرّد فلاشات ولقطات سريعة، أم أنّها لحظات آنية خاطفة، ولم تحدّد أيضا مدة تلك الفترات الزمنية هل هي طويلة أم قصيرة أو متوسطة، إلى جانب إهمالها للأفعال والإشاريات الزمنية المساهمة في بناء زمن القص.

إضافة إلى أنّها تحدّثت عن المفارقة الزمنية بصورة سطحية ولم تفصّل أو تشر لباقي عناصرها؛ من حيث النظام، والتواتر، والديمومة. وخصوصا إشاراتها السطحية للمفارقة لم تكن كافية لتوضيح دورها في معمارية البناء

[1] – سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997، 76.

[2] – تزفيتان تودوروف وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص57.

السردي بناء على التعارضات التي أحدثتها في هذا الفن، و"المفارقة في القصّة القصيرة جدّا، تعني لجوء القاص إلى إبراز تناقض ما (تعارض ما، تقاطب ما)، بين المنظومات الموضوعية، أو البنى الفنّية التي تشكّل النص سعيا إلى تعميق الإحساس بالظاهرة التي يتبناها القاص"[1]، لتصبح تلك المفارقات من بين التقنيات المهمّة التي تصنع نظام القصّة وتحدث توتّرا على مسارها القصصي.

كما أنّها أهملت بعض العناصر المهمّة في التحليل البنيوي للنص السردي، والمتمثلة في مظاهر الخطاب السردي والذي يشمل:(مسألة الراوي، ووجهة النظر (وجهات النظر في النص)، ووظائف الراوي في النص)، ولم تتطرّق أيضا" لصيغ الخطاب السردي والمتمثل: في الأسلوب المباشر وغير المباشر)"[2]، وغياب تام لتحليل بنيوي لفضاء المكان، ربما لأنّها اعتبرته من الملاحق التي تهتم لها السيميولوجيا في دراسة الفضاءات، لذا تجاوزت هذا المبحث، كما أنّها لم تهتم أيضا بالأحداث في مقارباتها النقدية، ولو بصورة سطحية.

بالتالي يبقى عملها مقاربة بنيوية وصفية تحليلية، ومن جهة أخرى نظرتها كانت انطباعية سطحية تحتاج لمزيد من العمق والتدقيق الذي يمسّ الآليات الإجرائية للمنهج النقدي البنيوي، والعمل على تحليل البنى العميقة والسطحية للنص القصصي القصير جدّا بوصفه نصّا مختزلا ومكثفا في مقاطعه البنائية، وإيحائيا في معانيه وتعابيره.

مما سبق نقول إنّ (سعاد مسكين) قد عالجت القصّة القصيرة جدّا من مختلف التصورات، من ناحية دراسة بنائها السردي وذلك بتحليل المكونات البنيوية السردية لهذا الفن، واهتمت بمعالجة الزمن الاجتماعي التاريخي في بعض النماذج القصصية، إضافة إلى أنّها أشارت إلى بعض الخصائص الجمالية لهذا الفن والتي تتلخّص في القصر والتركيز الشديد والإيحاء في المعنى، وحضور عنصر الدهشة، واهتمامها الكبير في هذا المنهج كان متمحورا حول الزمن السردي.

2-1-3. التحليل البنيوي للقصّة القصيرة جدّا عند ذكريات حرب:

عالجت (ذكريات حرب) الصيغة السردية للحدث في مجموعة نماذج قصصية، نذكر منها قصّة" مجرّد سؤال"(لمحمد جميل خضر) يقول فيها:" **أبحث عن بيت مشمس ودافئ وصغير، في شرق عمّان..في قلب**

[1] – محمد محضار: خصائص القصّة القصيرة جدّا عند القاص عبد الحميد الغرباوي، مجموعة (قال لي ومضى) نموذجا، ط1، فاس- المغرب، ص67.

[2] – ينظر، محمد بوعزة: تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم، ص71-85.

الأحياء الشعبية الصاخبة بالحب والحسد والكلام والإشاعات والطيبة والضغائن والفوضى والحياة..أبحث عن بيت مشمس ودافئ وبسيط بحجم بساطة الهدف الذي أنتظر تحقيقه بعد استئجاري له: أن تأتي الحبيبة مفتونة بوعد الشمس، مأخوذة بإيقاع دفءٍ يصدُ البرد"[1]، وقد علّقت ذكريات حرب على هذا النموذج القصصي بقولها:" يتفرّد القاص محمد جميل بحالاته الشعورية دون أن يضعها في قالب قصصي، ولذا افتقد النص ركنا أساسيا من أركان القصّة القصيرة جدّا- الحدث القصصي...فأصبحت بوحا أو دفقة شعورية"[2].

ترى الناقدة في قصّة (مجرّد سؤال) أنّها عبارة عن حالات شعورية راودت القاص في فترات زمنية معيّنة فوصفت تلك الحالة في قالب سردي لم يَرْقَ إلى مصاف النص القصصي القصير جدّا؛ لأنّه يفتقد لركن من أركانها وهو الحدث، فالقاص لم يقم بتحديد حدث لقصّته، بل قام بإسقاط باطنه الشعوري من الحالات النفسية التي راودته، وحمّلها في جمل سردية تقريرية، وعليه وجدت فيه الناقدة مجرّد خاطرة شعورية لم تحقّق شروط هذا الفن لغياب الحدث فيه.

لكن بالعودة إلى تعريف القصّة القصيرة جدّا عند بعض النقّاد، نجد تعريف (ندى الدانا)، تقول عنها:" هي لقطات من الحياة أشبه بالتصوير الفوتوغرافي أو بالمشهد السينمائي، وتتميّز بالتكثيف والتركيز واختزال معان كثيرة في أسطر قليلة..أحيانا تقترب من الحكمة ولا تكونها..وأحيانا تقترب من الطلقة المصوبة ببراعة. وبإمكانها التقاط تفاصيل كثيرة من الحياة مهمّة جدّا، رغم أنّها تبدو هامشية"[3]. يبدو من تعريف الناقدة لهذا الفن أنّه عبارة عن حوصلة لمختلف تجارب الحياة اليومية المهمّة منها والهامشية، وتلك اللقطات قد تكون حالات شعورية رافقت القاص فأضمرها في طيات نصوصه، أو حالات نفسية استحضرها من المشاعر البشرية المختلفة. وقد تكون وقائع وقضايا إنسانية معينة، اقتطعها القاص من صميم الحياة العامة وأسقطها على نصوصه الإبداعية.

بالتالي نجد (ذكريات حرب) اهتمت بالناحية المضمونية للقصّة، والتي تدور حول حالة نفسية معينة، ولم تُشِر للجانب الشكلي للقصّة الذي يقترب من الشعر أكثر ممّا أنّه يتجه نحو النثر، وتلك العناصر الشكلية بالضرورة لها تأثير على التكوين الداخلي للنص، وهذا ما أوقع بالنقاد في مسائل الخلاف حول قضية تحديد

[1]- ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن الرؤية، والبنية، وتقنيات السرد- دراسة نقدية، ص82.

[2] - المرجع نفسه: ص82.

[3] - هيثم بهنام بردى: القصّة القصيرة جدّا- الريادة العراقية، ص17.

المكونات الأساسية لهذا الفن وتحديد نوعه، فمنهم من يرى في الحدث ضرورة سردية لابد منها حتى يتحدّد نوعه الأدبي، ومنهم من اعتبر غياب الحدث في هذا الفن ليس بالضرورة؛ لأنّه أقرب إلى هيكلة الشعر، أكثر من اقترابه من القص، ومن ثمّ بإمكانه التخلي عن العناصر المطوّلة التي تؤدي به إلى الحشو والإطناب، كتعدد الشخصيات والإطالة في الحدث.

وفي قصّة (مجرّد سؤال)، وقفت الناقدة على الحالة النفسية الشعورية التي رسمها القاص؛ حيث أراد فيها الهروب من مشاغل الحياة وتناقضاتها، والبحث عن الأمان والحب والسكينة في قطعة من أرض عمّان يعمّها السلام. وقصّته تلك احتوت على أغلب العناصر التي تتطلّبها مقومات القصّة القصيرة جدّا من: التكثيف والإيجاز، والقصصية، إلى جانب توفّرها على باقي العناصر السردية التي تبني معمارها القصصي، من المكان والزمان واللغة، والشخصية.

كما أنّها احتوت أيضا على علاقات بنيوية صنعت بناء الحدث وتمثّلت في علاقات التضاد، وعلاقات الجمل الفعلية مع الجمل الإسمية، والوصف السريع الذي استعمله القاص في توصيف مظاهر الحياة الاجتماعية من الحُبّ والحسد والكراهية، وهي حركة سردية قام بها القاص للقفز من الجو الحزين إلى جو مليء بالسعادة.

وهذا الانتقال السريع اختصر مسافات زمنية بين عوالم مختلفة عاشها القاص، ليصنع في الأخير الدهشة بأنّ النهاية لابد أن يصاحبها دفء يصدّ فصل الشتاء؛ لأنّ الفعل الذي وظّفه القاص (أبحث) مارس فعل السرد المتواصل، بمعنى أنّه فعل ترك حدث القصّة في تنامي حتى يتحقّق ما يريده القاص في نصّه.

كما نجد القاص قد استعان بتكثيف الحدث؛ وهذا الأخير هو الذي "يحدّد بنية القصّة القصيرة جدّا ومتانتها لا بمعنى الاقتصاد اللغوي فحسب وإنّما في فاعليته المؤثرة في اختزال الموضوع وطريقة تداوله، وإيجاز الحدث والقبض على وحدته"[1]. يعتمد هذا الفن إذن في أوّل شروطه على الاقتصاد اللغوي والاقتصاد الموضوعاتي، حتى ينتج هذا التفاعل في التقليص حدثا موجزا مكونّا من بنية ووحدة منفردة، بعيدة عن تعدّد الموضوعات.

أمّا اللغة التي استعان بها القاص فهي بسيطة وعادية يفهمها القارئ، بنيتها السطحية أسلوب مباشر وبنيتها العميقة تحفر في مختلف الحالات الشعورية للإنسان، وكلّ هذه التفاصيل لم تُعِرْهَا (ذكريات حرب) اهتماما حتى تحكم ذلك الحكم القسري على أنّها ليست قصّة قصيرة جدّا.

[1] – محمد يوب: مضمرات القصّة القصيرة جدّا الخروج عن الإطار، ص82.

انطلاقا ممّا سبق يمكن القول إنّ (ذكريات حرب) حاولت إخراج تلك القصّة من نوعها القصصي بمجرّد شمولها على وحدة موضوعية تحاكي حالة نفسية عابرة، وبالنظر إلى أغلب القصص والروايات والأشعار ومختلف الأجناس الأدبية نجدها مبنية على حالات شعورية ونفسية مختلفة، وأحيانا تكون حالات استوحاها من عالم الخيال لا وجود لها في الباطن الداخلي للكاتب، وعُدّت في المقابل نصوصا أدبية ناجحة، بالتالي لا وجود لمقاييس سردية منعت من تصنيع مادة الأدب من الحالات الشعورية العابرة، بل هي نصوص بلغت ذروة النضج والإبداع.

كما أسقطت الناقدة من قصّة (مجرّد سؤال) شرعية التكثيف بمجرّد تمثيلها لمشهد تصويري؛ يعبّر عن حالات شعورية عابرة، أو أنّها دفقة شعورية لا تصلح أن تكون صيغة سردية للحدث، وتلك القصّة بما أنّها احتوت ركن التكثيف فهي قصّة قصيرة جدّا، لأنّ الحدث على العموم ينسلخ من هذا الركن، وبغيابه تسقط من النص معاييره التي سبق ذكرها.

أمّا في بناء الشخصيات فقد عالجت (ذكريات حرب) مجموعة نماذج قصصية وقفت فيها على وظيفة الشخصيات فيها، ودورها الفاعل في تحريك مسار الأحداث، وفي هذا السياق تقول:" إنّ القصّة القصيرة جدّا تكتفي بشخصية واحدة مأزومة في مشهد ما، تاركة للمتلقي مهمة تخيلها وفق الحدث الذي انطلقت منه، أو الذي تعيشه، فهي من تصوغ الحدث، وليس بالضرورة أن تكون مفصلة جسديا ونفسيا وحسّيا، وهي تبدأ بالنقيض الذي تحمله، أو مواجهة الحدث الذي تلتقيه، فهي ليست مستقرة ولا حالمة، بل تعيش أزمتها منذ اللحظة الأولى"[1]. وجدت الناقدة في هذا الفن نموذجا قصصيا قصيرا جدّا لا يحتاج لكثرة الشخصيات، بل يكتفي بشخصية واحدة للتحكّم في مسار الحدث القصصي، وبإمكانها التحوّل داخل القصّة لتأدية عدّة أدوار، وترك باقي التحركات للقارئ، فهو من يتخيّل مجريات القصّة كيف تمّت بحضور تلك الشخصيات؛ أي أنّ القاص في نظرها قادر على إعطاء الشخصية الواحدة وظيفة سردية مباشرة تحرّك بها مسار الحدث وتوصله إلى الذروة، دون التطرّق إلى تفاصيل تلك الشخصية وتوصيفها؛ لأنّ الإكثار من الشخصيات والإكثار من وصفها، ومتابعة كلّ تحركاتها داخل النص سيؤدي بالضرورة إلى خروجها عن حجمها الموجز، وتصبح جنسا أدبيا آخر.

[1] – ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن– الرؤية، والبنية، وتقنيات السرد، ص92.

عالجت الناقدة مسألة بناء الشخصيات في نماذج قصصية مختلفة، ومنها قصّة (الجوع) لـ (سمير الشريف)، يقول فيها:" **للشهر الرابع لم يتذوق أطفالي طعم اللحم، للمرة الرابعة أقف أمام الجزار أضم قبضتي على قروشي القليلة، للمرة الأخيرة أمسكت بي نظراته متلبسا بحيرتي، قبل أن أمتطي سرج شجاعتي وأطعنه بسؤال: احتاج عظمات للكلاب في بيتي..**"[1]. قدّمت الناقدة تحليلا لهذا المقطع القصصي بقولها:" في هذه القصّة أدركنا أزمة الشخصية منذ البداية، والأزمة هي جوع الأطفال الذين لم يتناولوا اللحم للشهر الرابع، فالشخصية؛ أبٌ متأزم بسبب قلّة حيلته، والقروش التي يقبض عليها لا تكفي، لكنه يتحوّل إلى قوة ضاربة أمام نظرات الجزار الصارمة، ويضطر أن يطلق على أولاده لفظة (الكلاب) ليناسب العظمات التي يود أن يشتريها لهم، رغم علمه أن الأزمة الحقيقية هي في العظمات التي سيحملها إلى أطفاله، لتبقى ذروة التأزم في ذهن المتلقي في ذهن المتلقي الذي سيطرح سؤاله: تُرى، هل سيقبل الأطفال العظمات؟"[2]، ترى الناقدة في هذا النص القصصي وجود نقطة تأزّم انطلق منها مسار الحدث ودور الشخصية، والتي تمثّلت في تضايق الأب من رؤيته لأطفاله محرومين من اللحم لمدة أربعة أشهر، فلم يَهُنْ عليه هذا المنظر الحزين، فقصد الجزار وطلب منه العظام للكلاب، وهو في الحقيقة استعار صورة الكلاب خجلا منه من طلبها لأبنائه، لأنّه لا يملك قرشا واحدا لدفع تكلفة اللحم، فاختار تلك الحيلة حتى يستطيع بها جلب رائحة اللحم لبيته حتى ولو كانت مجرّد عظام.

قامت الناقدة بتحليل القصّة بناء على جانبها الموضوعي الاجتماعي؛ حيث فسّرت مسألة تأزّم الحدث في القصّة والذي تجلّى في عجز الأب عن القيام بمسؤولياته اتجاه أبنائه؛ بسبب عدم قدرته على شراء اللحم لهم، وهذا الحرمان دفع به إلى اختيار مخرج يكون سببا في سعادة الأطفال، ومن ثمّة تنحلّ عقدة التأزّم في النص، فاختار إحضار العظام من عند الجزار بحجة حاجة الكلاب إليها.

إنّ الفعل السردي (لم يتذوّق) قامت عليه حركية القصّة وذروة تعقّدها، حيث أدّى إلى تحريك المشاعر الأبوية نحو البحث عن حلّ يسعد به الأطفال، فلم يجد الأب أمامه سوى النزول بكرامته خِفْيَة عن الجزّار حتى يعوّض الحرمان الذي تعانيه عائلته. وتعدّ تلك الحركة هي العقدة التي ساعدت على تصعيد الحدث، حيث اختار القاص صورة الكلب لتمثيل الواقع الاجتماعي والسياسي الذي تعانيه الأسر، من ذل فقر وحرمان

[1] – ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن– الرؤية، والبنية، وتقنيات السرد، ص93.

[2] – المرجع نفسه: ص93.

ومعاناة، وعليه تبقى تلك الصورة بمثابة تعبير مجازي يفضح الوقائع ويكشف عن الأوضاع المزرية للمجتمعات وهذا ما أراد القاص توصيله للقارئ من خلال رسالته تلك ليبين لهم أنّ الطبقية غزت العالم، وأنّ الفقر قد أغدق ليلَهُ على الأسر.

بناءً على الطرح الذي قدّمته (ذكريات حرب) في القصّة نلاحظ أنّها مقاربة انطباعية أشارت فيها إلى هشاشة البنية الاجتماعية ووجود فجوات عميقة في الأسر نتجت عن عوامل الفقر والحرمان، وتلك الثغرات أدّت إلى خلق عجز كبير أمام الآباء في تحقيق رغبات أطفالهم، وحتّى تتحقّق تلك الأمنيات وضع القاص في قفلة القصّة حلّا لفك الأزمة من خلال استحضار عظام الكلاب التي تعبّر عن انهيار قيمة الإنسان، وهذا ما وصلت إليه الأوضاع بغياب الضمير، وسقوط قيم الرحمة و التعاون بينهم، وعليه يبقى ذلك الحل هو السبيل لطريق الفرح أمام الأطفال ولا يهم الوسيلة في ذلك.

عالجت الناقدة مسألة البناء السردي للنص القصصي القصير جدّا من الناحية الاجتماعية فقط، وقد ركّزت على توضيح الحركة السردية للشخصية، ولم تقدّم في هذا التحليل قراءتها البنيوية اللغوية لباقي العناصر كما أنّها لم تقدّم التحليل الكافي لركن الشخصية، فتحدّثت عن وظيفتها ولم تشر لنوعها ودلالاتها، ولم تقدّم بعض سماتها السردية والشعرية التي تدلّ على خصوصية القصّة القصيرة جدّا في بنائها السردي البنيوي.

كما أنّها تجاهلت أيضا تقديم بعض الشروح لباقي العناصر المكونة للقصّة، وأبقت تحليلها متمحورا بين الحدث والشخصية. وتفسير هذه العناصر الأخيرة يحتاج بالضرورة إلى ربط العلاقات البنيوية بينها وبين المكونات السردية الأخرى للقصة من الزمن والمكان والصيغة والمنظور السردي للقاص.

كما نجد نماذج أخرى قصصية عالجتها الناقدة وفق المنهج البنيوي وذلك بوقوفها على توصيف الأحداث من ناحية التأزم والعقدة والانفراج، والشخصيات من حيث أبعادها الداخلية والخارجية، دون أن يتعدّى ذلك التحليل إلى إقامة قراءة دقيقة تستخلص منها المكونات البنيوية للقصّة القصيرة جدّا في باقي العناصر السردية.

بناءً على ما سبق يمكن الخروج ببعض النتائج حول المقاربات النقدية التي قدّمها المنظرون العرب في مسألة البنية التكوينية للقصّة القصيرة جدّا، لنجد بعض المقولات تتشابه فيما بينها، وبعض منها تختلف في باقي العناصر البنائية لهذا الفن، ومن المتشابهات نجد اتفاقا بين رأي (سعاد مسكين) و(جاسم خلف إلياس) في مسألة الصيغة السردية لهذا الفن؛ والتي يجب أن تنبني على الترتيب المتواتر والمتمثل في تقانات الاسترجاع

والاستباق، حيث وجد الناقدان في هذه النقطة ضرورة الاستعانة بتلك التقنيات لما لها من دور دلالي في تخصيب النص والزيادة في معانيه، والتنويع في أفكاره، وأيضا الزيادة في معانيه الجمالية والفنّية بناءً على القيم الفنية التي يضفيها التناص بين مختلف الفنون والنصوص الإبداعية في النص القصصي القصير جدّا.

وبالمقابل نجدهما لم يستعملا المصطلحات نفسها في تفسير تلك الصيغ الزمنية؛ حيث نجد (سعاد مسكين) قد أطلقت عليها زمن الخطاب معتبرة إياه علاقة جدلية بين الماضي والحاضر، ويتجلّى في الاستباق والاسترجاع، أمّا (جاسم خلف إلياس) فقد أطلق عليهما (الاستباق والاسترجاع) ويقصد به صيغة الترتيب؛ حيث عدّ تلك التقنيات السبيل لكسر الترتيب النمطي لزمن السرد في هذه الفن، وهذا بالضرورة سيخلق توتّرا على مستوى الأحداث القصصية، ودخول أساليب سردية جديدة مصاحبة لهذا التوتّر.

والتقنية الأكثر أهمية عند (جاسم خلف إلياس) هي الاسترجاع؛ لأنّها بمثابة طاقة شاحنة للنص بمختلف الذكريات والمرجعيات المخصّبة لمعاني النص، لكن (سعاد مسكين) نجدها قد اهتمت بالزمن الاستباقي والاسترجاعي، وعدّتهما حمولة ثقافية واجتماعية ونفسية وتاريخية لهذا الفن الجديد.

والنقطة الأخرى التي اتفق عليها الناقدان هي مسألة التكثيف والاختصار في العناصر البنائية المكونة لهذا الفن؛ حيث أكّدا على ضرورة اختيار القاص في نصّه لحدث بسيط وغير معقّد، وشخصية واحدة على الأقل ولا يجب الإكثار من الشخوص، وتفادي الجمل الطويلة التي تفسد بناء النص. كما اتفقت معهما (ذكريات حرب) في مسألة وحدة الشخصية وعدم التعدد فيها من أجل الحفاظ على قصر حجم النص.

والمسألة التي اختلف فيها كلاّ من (سعاد مسكين) و(جاسم خلف إلياس) هي قضية تحديد العناصر البنيوية المهمّة لهذا الفن؛ حيث نجد (سعاد مسكين) قد ركّزت على المكونات الزمنية والتي قسّمتها إلى: (زمن القصّة) وتقصد به الثنائيات المتضادة في النص القصصي من الليل/ النهار، الوجود/العدم...وعدّتها مجموعة من اللحظات الزمنية المتعاقبة والمتناوبة فيما بينها، و(زمن الخطاب) في نظرها هو جدلية بين الماضي والحاضر ويدل على الاستباق والاسترجاع في النص، وأمّا (زمن القراءة) فتقصد به الزمن السيكولوجي الذي يسمح بنقل الانفعالات والأحاسيس أثناء التلقي.

كما أشارت الناقدة أيضا إلى ركن الشخصيات في النص من حيث التركيز على شخص واحد ولا يمكن التخلي عنها، بعكس (جاسم خلف إلياس) الذي قال بضرورة حذف الشخصية من النص في حالة واحدة إذا كان الزمن موضوعيا؛ لأنّ الذكريات في نظره تنوب عن الشخصية بوظائفها وتوصيفاتها.

والنقطة الأخرى التي اختلفت فيها (سعاد مسكين) عن (جاسم خلف إلياس) هي إهمالها لمسألة الحدث والمكان واللغة في التركيبة البنائية لهذا الفن، بعكس (جاسم خلف إلياس) الذي اهتم بكل تلك العناصر واعتبرها من المكونات البنيوية لهذا الفن، ولا يمكن تجاوزها في أي نص قصصي قصير جدّا، ولا سيما تأكيده على مسألة اللغة الشعرية التي تزيد من تخصيب الخطاب الأقصوصي من الناحية الجمالية والبلاغية.

أمّا (ذكريات حرب) فنجدها قد ركّزت على عناصر أخرى لم يلتفت لها الناقدان؛ حيث ركّزت على الحالات الشعورية التي اعتبرها أغلب الأدباء حدثا في العمل الأدبي، و(ذكريات حرب) اعتبرتها لحظات عابرة لا يمكن اعتبارها بنية تكوينية لحدث هذا الفن؛ لأنّ الحدث عندها يجب أن يبنى على واقعة ملموسة حتّى يعدّ بنية واقعة في النص، وباقي اللحظات الشعورية هي من عالم التخييل ولا يمكن اعتبارها حدثا نصّيا مبنيا على أسس سردية.

لكن رأي الناقدة هنا ليس صائبا لأنّ الأدب في أصله مزيج بين الواقعي والتخييلي، والحالات الشعورية الخيالية والواقعية تعدّ من صميم الأعمال الإبداعية وأغلب المدونات الأدبية نجدها مبنية على تلك اللحظات الشعورية وهذا ما يزيد من اقتراب القارئ من النص لأن تلك اللحظات أحيانا تعبّر عن عالمه وحالاته النفسية العميقة.

وقدّم (مصطفى ولد يوسف) الملامح البنيوية التي يجب توفّرها في القصّة القصيرة جدّا، إضافة إلى ما قدّمه المنظرون، بقوله:" القصّة القصيرة جدّا تؤسس لشعرية جديدة، أهمّ ركائزها التلميح والدلالة الخاطفة، وسمو اللغة، إضافة إلى الطبيعة الثقافية والفلسفية والجمالية التي تحملها"[1]. جمع الناقد في هذا الطرح بين المقولات النقدية التي قدّمها النقّاد فيما سبق حول المكونات البنائية لهذا الفن؛ والمتمثلة في شعرية اللغة، والتعابير الخاطفة الموحية، والتلميح دون التصريح أو الإطالة في الجمل القصصية، إلى جانب احتوائها على شحنة من الطاقات الثقافية والفلسفية التي تعمل على تخصيب النص، وإمداده بعمق المعاني وتنوّعها.

إضافة إلى تزيين النص بالقيم الجمالية؛ والتي تنتج من مفرزات التلاقح بين النصوص الإبداعية، إلى جانب بناء فضائها السردي على التشكيل الطباعي المختلف في الإشاريات التعبيرية التي تجمع بين الترميزات اللغوية وغير اللغوية؛ وهذه الكتابة الشذرية النوعية تنفرد بتلك الخصوصية القصصية عن باقي الأنواع السردية

[1] – مصطفى ولد يوسف: في نقد متخيّل الاختزال السردي (من القصّة القصيرة إلى القصّة القصيرة جدّا)، ص59.

الصغرى، حين تقدّم تلك الصيغ البنيوية مجموعة من الصيغ النصّية والدلالية- السابق ذكرها- التي تبعد هذا الفن من مجرّد قول تقريري عادي إلى نص مركّز مفعم بالشعرية والانتاجية.

الفصل الثاني:

التعلّق النصّي في القصّة القصيرة جدّا عند المنظرين العرب.

تمهيد:

أضحى التناص في نظر النقاد، من الضرورات اللازمة للكتابة المستمرة والتجريبية، وخصوصا ما تتركه في نفس القارئ من أثر الاستطلاع على مختلف الثقافات والمعارف عن طريق هذا العالم القصصي القصير جدّا لذا لجأ الكتّاب لهذه التقنية لتوثيق أعمالهم القصصية ببعض المشاهد الثقافية والتاريخية الحيّة، والتنويع في المقاطع السردية؛ بحيث " يعدّ التناص من سمات القصّة القصيرة جدّا سواء أكان من خلال التناص مع الشعرية من جهة، أو من خلال استثمار نصوص أخرى ومعارف معيشية عديدة في المتن السردي، يضاف إلى ذلك ضرورة الحرص على البعد الدرامي من خلال الاحتفاء بمفارقات العادي والمألوف واللغة التداولية"[1]. لقد وجد (حسين المناصرة) في التناص طريقا لتخليص النص من الانغلاق، والتقاطع مع مختلف النصوص والفنون والمعارف، وهذا التنويع في المضامين يجعل من لغة النص مفتوحة على عدّة لغات ولهجات، وهذا ما يزيد من جماليات الإيقاع الصوتي والحواري في النص.

وقد ذكر (حسين المناصرة) بعض الكتّاب الذين أدخلوا تقنية التناص لنصوصهم القصصية القصيرة جدّا، من خلال توظيف الشعر الحديث في مضامينها، أمثال:" أحمد عسيري وأمل مطير، جمعان الكرت وحسن البطران، وحسن الشيخ، وشيمة الشمري، وفهد الخليوي...وغيرهم"[2].

وقد أشار (أحمد جاسم الحسين) لأهمية التناص في هذا الفن، بقوله:" وللتناص دلالتان: **جمالية**، يمنح للقصّة القصيرة جدّا توهجا وعمقا وخصبا وانفتاحا على الكثير من الاحتمالات والرؤى، **معرفة ثقافية**، تدفع المتلقي لقراءة النصوص القديمة، ومحاولات لبعث الحياة فيها عبر العلائق القائمة على التلاقي أو التعارض أو التكثيف أو التوسيع"[3]، فالتناص إذن تقنية مهمّة لتكوين إيديولوجية النص والتعريف بمرجعياته التاريخية والثقافية، وكلّما منح القاص للنص سلطة للنصوص السابقة في النص اللاحق، وأحسن توظيفها وتعيين دورها بطريقة جيدة دون تنافر أو ضرر على النص الأصل كلّما زادت جمالياته، وتوسّعت معانيه أكثر بانفتاحها على الزمن السيكولوجي الماضي.

[1] – حسين المناصرة: القصّة القصيرة جدّا– رؤى وجماليات، ص17.

[2] – المرجع نفسه: ص20.

[3] – بتصرّف، أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا– مقاربة تحليلية، ص60.

2-2-1. التداخل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند جاسم خلف إلياس:

تطرّق (جاسم خلف إلياس) لبعض النماذج القصصية التي احتوت على التداخل الفنّي، منها قصّة (الحطيئة) للقاص (أحمد زياد محبك)، وممّا جاء فيها: "**(طرق الباب فجفلت ابنتي، إذ ما ألفنا أن يزورنا أحد، وأسرعت زوجتي ترفع كؤوس الشاي وصحن الزيتون وبقايا الخبز، فقلت لها: –اتركي كل شيء على ما هو عليه، فلير ضيفنا فقرنا، خير من أن يرى بخلنا. وفتحت الباب، وإذا بأعرابي يسلّم، ثم يقول: – أنا الحطيئة فدعوته إلى الدخول، فذهل لما رأى الحجرة والطعام والأولاد، فبادر إلى السؤال: – ولماذا رمى بك عمر أولادك في قعر هذه البئر؟ –ما هذه ببئر، يا أخا العرب، إنّما هي داري، اشتريتها بالتقسيط أفنيت من عمري خمسة عشر عاما في سداد ثمنها. فسألني لماذا لا تبيع النوق، فتشتري خيرا منها؟ –ليس عندي أي ناقة، يا هذا. فسأل؟ – ولماذا؟ هل أنت دعي أو لحيق بعشيرتك، وهممت بالجواب، ولكن ابنتي الصغيرة سبقتني إلى القول: بابا معلم:** "[1] وجد الناقد في هذا المقطع تناصا أدبيا مع شخصية الحطيئة حيث أخذ من التراث العربي القديم نابغة في الشعر والأدب ووظّفه في نصّه.

وتفسير الناقد لهذا التناص والتداخل بين حطيئة القاص وحطيئة العرب، جاء في قوله:" القصّة لا تحتاج إلى تأويلات عدّة فقد فضحتها العلامات اللغوية التي توفّرت فيها فأربكت التخفّي وأعلنت ما تريد بوضوح"[2] لم يقدّم الناقد في تفسيره هذا أي توضيح لكيفية التناص الذي حصّل في النص من خلال استحضار شخصية الحطيئة ، وما الوظيفة التناصية والتفاعلية التي أضافها للقصّة، سوى أنّه ذكر نوع التناص المتمثل في البعد الأدبي، بحجّة أنّ الدخيل إلى القصّة شخصية أدبية معروفة في التراث العربي القديم، وهذا التوظيف اللغوي بذكر اسم الشخصية، أغنى القاص عن ذكر صفاته وتوصيف طريقة عيشه في سالف الأزمان في البيئة العربية القديمة.

وعليه نقول إنّ الوظيفة التي أدّاها حضور شخص الحطيئة في هذا النص هو من باب رغبة القاص في تفكيك بعض القيم الثقافية والاجتماعية السائدة في القديم ولا تزال مستمرة حتى يومنا هذا، والمتمثلة في: (البخل/ الكرم، الفقر/ الغنى، الماضي/ الحاضر)، وهي ثيمات ثنائية جمعت بين حطيئة الشاعر القديم الذي عُرف بالبخل والجشع وكثرة السؤال، وشخصية الحطيئة البخيل التي رسمها القاص في نصّه، وقد عبّر عن ذاك التقابل ببعض الأفعال والأسماء التي وظّفها لنقل مسار الحكي من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر، مثل: (**أخا**

[1] – جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص175-176.

[2] – المرجع نفسه: ص176.

العرب، النوق، دعي، لحيق بعشيرتك)، وكلّها إشارات لفظية ساهمت في نقل شخص الحطيئة من البيئة العربية القديمة(خطاب سابق)، إلى نص حديث ومعاصر(خطاب لاحق) هو نص القاص أحمد زياد محبك.

وعليه نجد في هذا التفاعل الفنّي أبعادا ظاهرة ومضمرة، منها ما بدت للعيان ومنها ما تحتاج العودة إلى الوراء والتذكّر كيف عاش الحطيئة بين قبيلته، وكيف كانت صفاته حينها.

لقد كانت نظرة (جاسم خلف إلياس) لقصّة الحطيئة ضيقة؛ لأنّه حين وضع في تنظيره لهذا الفن أركانا للقصّة القصيرة جدّا، والتي تمثّلت في (الإيجاز والتكثف، والشخصيات والحدث والزمكان)، لكنه في هذا النصّ لم يحّلل تلك العناصر ولم يقدّم فيها وجهة نظره حول التناصات التي حصلت في أركان هذا الفن، والنص المقتبس، وخصوصا الإيجاز والتكثيف لم يذكر كيف ساهمتا في تلخيص العناصر المقتبسة في النص.

إلى جانب أنّه اعتمد (التناص، الاستهلال، والخاتمة، والمفارقة) من التقانات المهمّة حين نظّر لهذا الفن لكنّه لم يبيّن دورها في تحقيق التفاعل الفنّي بين النص السابق والنص اللاحق. سوى التناص الذي أشار إليه سريعا في النص، ولم يفصّل أيضا في العلاقات والتعالقات النصّية والمضمونية التي جمعت بينهما لذلك كانت مقاربته سطحية.

2-2-2. التداخل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند حميد ركاطة:

أشار (حميد ركاطّة) في قصّة (في انتظار غودو) لمسألة التداخل الفني، والتي احتوت على التناص، ومما جاء فيها:" **في الصيف القادم شوهدت الصراصير تنخر التمثال الذي لم يسافر...السابعة إلاّ ربع كان وحيدا في المحطّة ينتظر قطار السابعة، الحادية عشر شتاء ولم يأت القطار"**[1] **وهذا التوقيت قد حضر ذكره في مسرحية جودو:"-بوزو: كم الساعة؟**

-استرجون: (يعاين السماء) لنرَ.

-فلاديمير: السابعة! الثامنة! "[2]

أخذ القاص من مسرحية (جودو) تلك المقاطع المشهدية والتي تمثّلت في الفضاء الزمني الذي ينتظر فيه استرجون وفلاديمير وصول جودو إلى المطار، وعليه يعدّ هذا الاقتباس المباشر من طرف القاص بمثابة تصوير فنّي حاول من خلاله إدخال الدراما إلى نصّه، وتقريبه من أفعال الحركة المشهدية، وهذا التناص ساعد على جعل

[1] - جاسم خلف إلياس: شعرية القصّة القصيرة جدّا، ص116.

[2] - صمويل بكيت: في انتظار جودو، تر: بول شاوول، منشورات الجمل، بيروت- لبنان، ط1، 2009، ص156.

النص متعدّد الدلالات والأوجه، فهو من جهة قالب مكتوب، ومن جهة أخرى يحمل في طياته معايير المسرح والدراما.

انطلاقا من عتبة العنوان نجده مناصا يتقاطع مع عنوان مسرحية (في انتظار غودو) لصاحبها (صموئيل بكيتSamuel Beckett) حيث بناها على فصلين وخمس شخصيات، تدور حول تحاور دار بين فلاديمير واسترجون حول قضية العبث. وخلاصة هذه المسرحية هي كما يلي:" يأتي الغلام ويبلغ استرجون وفلاديمير بأن جودو لن يتمكّن من المجيء هذا المساء وأنّه بالتأكيد سيأتي غدا، ثم يمضي الغلام، استرجون وفلاديمير يحاولان الانتحار، لكن الحبل كان أقصر من أن ينفّذا العملية به، وفي النهاية لا شيء، لا أحد يأتي ولا ينتحران ويزمعان على الرحيل، ويبقيان مكانهما"[1]

وهذا مقطع من المسرحية:" **–استرجون: ننتظر**

–فلاديمير: طيب، ولكن أثناء انتظارنا.

–استرجون: ماذا لو نشنق نفسينا حالا؟

–فلاديمير: قد يؤدي ذلك إلى الانتشاء"[2]

وقد عالج الناقد هذه القصّة القصيرة جدّا من خلال النظر في أبعادها التناصية، مع تلك المسرحية. وعن هذا التفاعل الفنّي بين مقطع المسرحية، والقصّة القصيرة جدّا يقول:" يتم التلاعب بالأزمنة وتكسير تسلسل الفصول بنوع من العبث الذي يبعث على التساؤل والحيرة، فكتابة النص لم يقصد منها تحقيق تسلسل زمني يحترم منطق الزمن بقدر ما تمّ تسريع وثيرة الحكي وتكسير عامل الزمن للوصول إلى نهاية غير مألوفة، لكنها تعبّر عن مأساة مسافر ظلّ ينتظر زمن سفره، الذي لم ولن يتحقّق، بنوع من الاستماتة والاستباق الزمني والعبثية، إنّ التناص المحقّق في النص هو تناص محيل منذ البداية إلى مسرحية صاموئيل بكيت(في انتظار غودو) وهو انتظار طال أمده وتمدّدت لحظاته حدا من الرتابة والقلق في محطة فارغة منذ البداية، ولقد شكّل عامل الزمن المحور الأساسي والسارية التي بنيت عليها أحداث النص ليتحكم في مسار الحدث والبطل بشكل كاريزمي وعبثي أدعى إلى الدهشة والجنون ولم نجزم بأنه من العبث الخالص"[3]

[1] – صمويل بكيت: في انتظار جودو، ص23.

[2] – المرجع نفسه: ص52.

[3] – المرجع نفسه: ص116.

اعتبر الناقد هذا النوع من الاقتباسات والتناصات، انتهاكٌ للحدود بين الفنون ومختلف الأجناس الأدبية، ودخولٌ للعالم الفنتازي والعجائبي والغرائبي؛ "لإنّ العمق الفكري للقصّة القصيرة(جدّا) ينبني على التجديد...(ف)القاص امتداد لتاريخ الذاكرة الجماعية التي يحيا وسطها"[1] فالظاهرة التفاعلية في هذا الفن بمثابة إضافة ثرية للقص من حيث تعزيز مبناه بالتراث الفكري والحضاري القديم، وإعادة إحيائه في متون هذا الفن الذي يمتلك طواعية تكييف تلك المرجعيات وتوظيفها بمرونة في علامات ورموز إيحائية تحمل من المعنى الكثير.

فسّر الناقد مسألة التفاعل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا، انطلاقا من إفرازات التفاعل بين النصوص الاستذكارية والنصوص الحاضرة، والاسترجاع صيغة زمنية مهمّة في نظره لتحقيق تقنية التناص، بين نص سابق ونص لاحق، وهذا ما ظهر في قصّة غودو، حين تفاعلت قطعة مسرحية درامية مع قطعة قصصية قصيرة جدّا. وهذا التفاعل يتم بناءً على نجاح عمليات التعالق والتلاقح بين الزمن الماضي والزمن الحاضر.

2-2-3. التداخل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند حسين المناصرة:

ومن النقاد الذين أضافوا رأيا حول التفاعل الفنّي لهذا الفن نجد (حسين المناصرة) الذي اهتم كثيرا بالجانب الجمالي والشعري لهذا الفن، يقول:" تعد المرجعيات التناصية، بالنسبة إلى القصّة القصيرة جدّا بنية ثقافية جمالية مهمّة في هذه الكتابة القصصية، التي تستحضر من معين الواقع والنص والثقافة أشياء كثيرة، يمكن أن تغني النص وتسهم في امتداده إلى ذاكرة المتلقي وثقافته"[2]. نظر الناقد لهذه الظاهرة الفنّية نظرة جمالية، ونظرة ثلاثية؛ وذلك من خلال المسحة التزيينية التي تضيفها تلك التقاطعات النصّية بين النصوص في فن قصير جدّا وكأنّه كويكبة من المجرّات اللامعة التي اجتمعت على اختلاف ألوانها و أشكالها فزيّنت بتقاطعاتها نجمة واحدة مختلفة الألوان ومتعدّدة الشرارات، ومن جهة أخرى حقّق ذاك التفاعل حلقة وصل بين النص والقارئ والمتلقي بسبب تلك المجرّة المعرفية والواسعة التي تحتويها تلك القصّة بداخلها من ثقافات ومعارف بفعل التلاقح والتداخل فيما بين تلك الكواكب الأدبية المختلفة.

وقد ذكر الناقد نموذجا من هذا التلاقح في "قصّة(جاهلية) التي تتناص مع العصر الجاهلي، لنجدها تستحضر ثقافة ذلك العصر؛ لتقنّع به الزمن المعاصر، وتهيمن من خلاله على الواقع، فتستلبه إلى أن يتسع الرقع على الراقع...ومما جاء في النص:(**فوّهة تتسع وتكسر جسور تواصلنا..فلسفة تقليصها وردم عمقها، ومهارة**

[1] – صمويل بكيت: في انتظار جودو، ص206(نقلا عن محمد أشويكة المفارقة القصصية، منشورات سعد الورزازي، ص66).

[2] – حسين المناصرة: القصّة القصيرة جدّا– رؤى وجماليات، ص107.

ترقيع أقمشتها باءت بالفشل..يوجد تاريخ قديم..يحافظ على بقائها)"[1]. عالج الناقد مسألة التناص في هذا الفنّ وعدّه ضروريا من الناحية المعرفية والثقافية، حيث يساعد القارئ على التعرّف على مختلف الإيديولوجيات والحضارات السابقة بمجرّد حضورها في النص القصصي القصير جدّا، وهذا الاستذكار ساهم في قصّة(جاهلية) على إمداد المتلقي صورة عامة عن حياة الجاهلية والمتمثلة في البساطة، والعفوية في مختلف ظروفها الاجتماعية(من ترقيع الثياب...)، وصراع الانسان مع هذا العالم الأوّل والطبيعة الصعبة جعلت منه كائنا عاقلا يفكّر كيف يعيش، وبعد تفكير وتأمّل لمظاهر الحياة والطبيعة بنى عالمه البشري المنفصل عن عالم الحيوان والطبيعة بناءً على مسلمات فلسفية، وافتراضات عميقة كانت بمثابة نظريات علمية كبيرة صنعت البشرية فيما بعد.

تعدّ هذه النظرة التي قدّمها الناقد عن فائدة التناص في هذا الفن منطقية وصائبة، لأنّ التناص التاريخي يجعل المتلقي مرتبطا بماضيه، وبهويته وبتاريخ أجداده، من ثمّة صار هذا الاستحضار بمثابة حفظ للتاريخ من الاندثار، وبمثابة تعميق للنص الأدبي ومنحه دلالات فنّية جديدة ومتناهية في العمق والمعاني، بالتالي نجد الناقد قد ركّز على إيجابيات التناص من ناحية الموضوع، وتثمين الذاكرة الجماعية للقارئ بالمرجعيات السابقة، لكنه في المقابل لم يركّز على الناحية الجمالية التي يتركه ذلك التناص من بصمات وأثر في هذا الفن، وخصوصا من ناحية المزج بين ألفاظٍ اندثرت قديما وتخلّى عنها الأدباء، وألفاظ جديدة أتت بها حملة التجديد في المعاجم والقواميس العربية، وما لجديد الذي سيضيفه هذا التفاعل الفنّي بين معاجم قديمة ومعاجم جديدة في نسيج السرد.

وهذا ما تجلّى في النص القصصي من علامات تمييزية أضافتها الملفوظات المقتطعة من البيئة الجاهلية من (**فلسفة– ترقيع أقمشتها– تاريخ قديم**)، وكلّها ألفاظ جاهلية لا تزال مستعملة ليومنا هذا؛ والقاص استعارها من بيئة العصر الجاهلي؛ لأنّها تحيل إلى مدّ الجسر بين العالم المعاصر والعالم الجاهلي، ومحاولة الكاتب المزج بين ثقافة العالمين، وتبيين مدى الاتفاق والاختلاف بينهما على مرّ العصور. ورغم التقّدم الذي أحرزته البشرية مؤخرا يبقى امتدادها للماضي حلقة وصل قوّية لا يمكن التخلّي عنها، وإلاّ حصل انسلاخ عن التراث والهوية والحضارة الأصيلة التي كانت هي القاعدة الصلبة في بناء الحياة الحديثة والمعاصرة بكل تفاصيلها.

عدّ الناقد التفاعلات الفنّية التي تحصل على مستوى هذا الفنّ ثيمات وخصوصيات جمالية، زادت من خصوبة النص وكثافة تعابيره، ولاسيما تعريف القارئ ببعض الثقافات الغابرة التي تناستها الذاكرة الجماعية ومن ثمّة صار القاص يستعين بتلك اللحظات حتى يجعل من نصّه مزيجا بين الخيالي والواقعي. وفعلا أي تيمة جمالية

[1] – حسين المناصرة: القصّة القصيرة جدّا– رؤى وجماليات، ص107–108.

نتجت من خلال التعالقات التناصية وزادت من كثافة النص تُعَدُّ من العلامات المائزة التي ينفرد بها هذا الفن بحكم قدرته على اختزان مختلف الثقافات والأجناس الأدبية في جوانيته.

وتقنية التناص ساهمت في جمع شتات العديد من الثقافات والفنون القريبة والبعيدة، ومحت الحدود فيما بينها، فصار القاص يستنسخ من الثقافات العربية، والهندية والعبرية وغيرها من الثقافات المختلفة التي يجد فيها طاقة إيجابية لنضج نصّه وموضوعاته.

2-2-4. التداخل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند ذكريات حرب:

أمّا (ذكريات حرب) فهي الأخرى اهتمت بهذا الجانب من التفاعل الفنّي لما له من دور في تخصيب هذا الفن، تقول:" يعد التناص معطى مكثّفا للقصّة القصيرة جدّا، وإيحاءات ودلالات تزداد بتعدد القراءات المتكئة على تعالق النص القصصي بتشكّله الداخلي من حيث المعنى والمركّب اللفظي الممتد في ثنايا النص القصصي فالنص التناصي يشكّل أداة تفاعلية لفتح مغاليق القصّة القصيرة جدّا، وتحفيزا لذهنية المتلقي"[1]. وجدت الناقدة في علاقة النص بالتناص ضرورة ملحّة لإخراج النص من المغاليق التي قد تؤدي به إلى فقدان استمراريته في إنتاج المعاني والدلالات المختلفة، وعليه صارت تلك الظاهرة في نظرها بمثابة الحبل الذي يربط بين مضامين مختلف النصوص والمعارف، والمزج فيما بينها في نص قصصي واحد، يشترك في المعاني ويتمّم مبنى النص على اختلاف موضوعاته.

وهذا الترابط زاد من إنتاجية النص، ومن ثمّة فتح آفاقا واسعة لتوسيع مساحة القراءة والتلقي، وقد ذكر (ريفاتيرrevateer) دور المتلقي في هذا التفاعل بقوله:" إنّ النص الثاوي في أعماق نص آخر هو عبارة عن إدراك القارئ لعلاقة بين أثر ما وجملة من الآثار السابقة أو اللاحقة بل يذهب إلى أكثر من ذلك حيث يساوي بين التناص ومفهوم الأدبية ذاتها إذ يرى أن التناص هو عبارة عن آلية القراءة الخاصّة بالنصوص الأدبية وغير الأدبية والتي لا تنشئ شيئا غير المعنى"[2] فالنص الواحد إذا يحتاج لجملة من التناصات والتفاعلات على متنه حتى يزيد من نضج معانيه، والقارئ المتمكن من ناصية الإبداع يمكنه فرز النص الأصلي من النصوص المهاجرة إليه.

[1] – بتصرف، ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن– الرؤية والبنية وتقنيات السرد دراسة نقدية، ص151.

[2] – بسمة عروس: التفاعل في الأجناس الأدبية– مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرنين الثالث إلى السادس هجريا، مؤسسة الانتشار العربي، تونس، 2007، ص107.

ترى الناقدة أن عمليات التناص تخلق حوارية بين النص القصصي والنصوص اللاحقة رغم التمايز والتغاير بين طبيعة كل نص، وكل هذه التعالقات تزيد من حركية النصوص واستمراريتها في التفاعل فيما بينها والمساهمة في إنتاج أدبية النص من خلال توالد المعاني وإنشاء سياقات جديدة من الداخل حيث تتشابك النصوص فيما بينها، وكثيرا ما اعتبر الأدباء تطوّر النص يكون بعبور مراحل عديدة انطلاقا من اندماج أنساق الأجناس الأدبية فيما بينها.

وفي مقام آخر نجد (ذكريات حرب) قد قاربت بعض النماذج القصصية قصيرة جدّا من ناحية الأبعاد التناصية، ومنها قصّة (حذاء رامسفيلد) للقاصة (سامية العطعوط)، وممّا جاء فيها:" **خرج الصياد فجرا، ملأ ثقوب شباكه بالأمل، وهوى بها في البحر، قهقه البحر بخبث حين أعادها بحذاء رامسفيلد**"[1] عالجت الناقدة في هذه القصّة مسألة سياسية أدّت إلى تحطيم دولة العراق، وقد صوّرت ذلك المشهد الدرامي من خلال حذاء رامسفيلد، وفي تفسيرها وتحليلها لهذا النص تقول:" القاصّة تعبّر عن المرحلة التي عاشتها المنطقة العربية إبّان تسليم (دونالد رامسفيلد) وزارة الدفاع الأمريكية الذي كان سببا في تدمير العراق، وأثر ذلك على المنطقة العربية"[2] نظرت الناقدة إلى قضية الحرب على العراق نظرة إيديولوجية سياسية في هذا النص، ولم تقدّم رؤيتها الأدبية في مسألة التناص، ودوره في هذا النص، والقارئ حين يقرأ هذا النص رغم قصره الشديد جدّا، يجد أنّه اختزل مأساة عربية كبيرة في شسع نعل رجل واحد حطّم دولة عربية بأكملها.

وقد أشارت القاصّة لهذه الكارثة الإنسانية في نصّها من خلال الصدمة الكبيرة التي وجدها الصياد أمام البحر، حين رمى شباكه ليرتزق عاد فارغا بلمح البصر، بسبب حذاء قطع رزقه وأرجع شباكه إلى اليابسة، دون صيد ودون أمل، وهذه الصورة الدقيقة التي رسمتها القاصة في نصّها استحضرت فيها مقطعا لشخص رامسفيلد، الذي ساهم في إسقاط العراق. والصياد إذا تطرّقنا إلى طريقة عيشه من وجهة نظر طبيعية فهو في حقيقته يخرج الحوت من بلده، فكيف للبحر الذي ينتمي إليه أن يقطع عليه رزقه؟ هنا تظهر لنا مفارقة بوجود إحالات خفية تنبئ عن وجود خونة عرب يتعاطفون مع المحتل الأمريكي، وإلاّ كيف وصل حذاء رامسفيلد إلى قعر بحر العرب؟ فهي إذا حقيقة مأساوية تشير إلى الحالة التي يعيشها العراقي بعد الحرب، من دمار وفقر وأمراض، وحرمان من أمل الحياة على أرض قد دنّستها حذاء رامسفيلد، فهذا التناص إذا لا يحمل بعدا سياسيا فقط كما أشارت إليه (ذكريات حرب)، وإنّما يحيل إلى أبعاد ثقافية اجتماعية ومعرفية وحضارية، لأنّ دمار البلد

[1] – ذكريات حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن– الرؤية، والبنية، وتقنيات السرد– دراسة نقدية، ص144.

[2] – المرجع نفسه: ص145.

هو دمار للهوية وللحضارة وللحياة الإنسانية. إلى جانب القيم الجمالية والفنّية التي أضافها هذا التفاعل الفنّي بين القصّة وبين علامات إيحائية (لحذاء رامسفيلد).

نستنتج من هذا الطرح النقدي أنّ تلك الأنواع الفنّية المبطّنة في نصّ القصّة القصيرة جدّا اندمجت فيما بينها بفعل التفاعل الفنّي الذي أخفى الحدود بين تلك المقتبسات وهذا الفن، ومن ثمّة صار النص الأصل بتفاصيله الدقيقة لا يُعرف عن باقي الأنواع الأخرى الدخيلة عليه، ليصبح قطعة قصصية واحدة مختلفة الخطابات تمثّلت في صورة قصّة قصيرة جدّا، حيث " إنّ السرديات الصغرى تدخل في علاقة جدلية مع جميع أشكال الإبداع الأخرى، ونقصد بالجدل هنا عملية التكامل والتفتح، فالقصّة القصيرة جدّا تبدو في مظهرها كتابة سردية موجزة، لكنها تتغذى من خواص الشعر لغته الشعرية ومن المسرح أسلوبه الحواري، واستفادتها من الفكر الفلسفي، والتجريب عندما تستفيد من الفنون التشكيلية"[1] يقرّ الناقد (محمد يوب) بوجود تلاقح بين هذا الفن والشعر والمسرح وباقي الفلسفات، وهذا يدل على وجود تلاقي وتناسب بين خصوصيات تلك الأنواع الأدبية وهذا الفن، ولذلك اندمجت فيما بينها عن طريق التفاعل الفنّي، فأغلب القصص القصيرة جدّا تشبه في صورتها الطباعية شكل الشعر وكأنّها موزونة على شاكلته إيقاعا ووزنا، إلى جانب لغتها القصصية الشعرية والبلاغية التي تقترب كثيرا في كثافتها من لغة الأشعار.

وقد أشارت (ذكريات حرب) في هذا المقام إلى قضية التعالق بين هذا الفن وبين الشعر من خلال نموذج قصصي قامت بمعالجته، تمثّل في قصّة (صراحة) للقاصّة (جلنار زين) تقول فيها:" **سألته: متى خلعت عنك رداء الناسك؟! فأجابها: منذ أن أفضيتِ علي بسهام لحظكِ الفاتكة؟!**"[2] وجدت الناقدة تناصا بين هذا المقطع القصصي وبين نص شعري قديم، وقد قدّمت تفسيرها لهذا التداخل، بقولها:" التناص يعود بنا إلى تاجر عراقي قدم إلى المدينة ليبيع الخُمُر بألوانها المختلفة باستثناء اللون الأسود لم يستطع بيعه، فشكا إلى (الدرامي)، وكان قد نسُك وتعبد، فأنشد بيتين وأمر أن يغني بهما في المدينة:

قل للمليحة في الخمار الأسود ماذا فعلت بناسك متعبد

قد كان شمر للصلاة إزاره حتى قعدت له بباب المسجد

[1]– محمد يوب: القصّة القصيرة جدّا– الخروج عن الإطار، منشورات روافد، إمارة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2016، ص44-45.

[2] – ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن– الرؤية، والبنية، وتقنيات السرد– دراسة نقدية، ص155.

فشاع الخبر في المدينة أن الدرامي رجع عن زهده وتعشّق صاحبة الخمار الأسود، فهب الجميع لشراء الخُمُر السود، ولما تيقّن(الدرامي) أنّها نفدت من السوق، ترك الغناء ورجع إلى زهده وتنسكه ولزم المسجد"[1] قدّمت الناقدة لهذا النموذج القصصي تفسيرا عن التناص الموجود في قصّة (صراحة)، حيث أطلقت عليه اسم "التناص الأدبي- التاريخي"، وذكرت النص المقتبس الذي يعود إلى (شاعر) ناسك متعبد لزم التعبّد والزهد ولكن تلك الفتاة ذات الخمار الأسود أخرجته من ذاك العالم المثالي إلى عالم الحبّ والسعادة الأبدية.

وعليه أصبح كلاّ من القصّة القصيرة جدّا والشعر نصوصا أدبية متقاربة جدّا في القالب الشكلي وخصوصا في اللغة الشاعرية التي تنسب للشعر؛ حيث تصنع الموسيقى الداخلية للنص بناء على تناغم الحروف والملفوظات والجمل فيما بينها على طول النفس الشعري، ويقول (كوهنKuhn) في هذا السياق:" الفرق بين الشعر والنثر فرق ذو طبيعة لغوية أي شكلية، وهو فرق لا يوجد في جوهر الرنين الصوتي، ولا في الجوهر الشكلي، ولكن في نمط العلاقات الخاص الذي توجده القصيدة بين الدال والمدلول من جهة، وبين المدلولات يعضهما وبعض من أخرى"[2] يتميّز الشعر عن النثر بناء على ما يحتويه من علاقات النظم التي تجعل منه مختلفا عن السرد، ولهذا لا يمكن اعتماد كل موزون هو بالضرورة شعرا لأن الوزن وحده لا يكفي لتحديد طبيعة الشعر، بدليل قصيدة النثر التي احتوت على مقاييس الوزن ولكن تمّ تصنيفها في مجال السرديات، ومنهم من عدّها من الشعر. لذا وجد كوهن في التفاصيل اللغوية وعلاقات الدال والمدلول هي العناصر الدقيقة التي تجعل من النص الأدبي شعرا.

ولكن هذا لا يعني أن يجد القاص حرّيته الكاملة في التنميق في قصصه وتزيينها بمختلف الصور البلاغية، لأنّ هذا الإيغال في الشعرية يؤدي إلى فقدان النص لمسحته القصصية النثرية، وفقدانه لنوعه جنسا قائما بذاته، وعملية المحاكاة بينهما تحتاج الكثير من الممارسة والدقة في المزج بين النوعين في وحدة نصّية واحدة.

انطلاقا ممّا قدّمته الناقدة حول تفسيرها للقصّة وعلاقتها بنص الناسك المتعبد، نجد أنّه لم يكن تحليلا كاملا؛ لأنّها أشارت فقط إلى نصّ التقاطع بين النص النثري والنص الشعري وركّزت على تقنية التناص الذي تحدّثت عنه في التنظير لهذا الفن، والذي تمثّل في اختزال دقيق لحادثة الزاهد المتعبّد بطريقة ذكية من طرف

[1] – ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن- الرؤية، والبنية، وتقنيات السرد- دراسة نقدية، ص155، نقلا عن الأبشيهي، شهاب الدين محمد بن أحمد الفتح، المستطرف في كلّ فنّ مستظرف، ط1، عالم الكتب، بيروت، ص242.

[2] – فيروز رشام: شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي- دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، فضاءات، عمّان، ط1، 2017، ص41.

القاصّة، وتحليل الشعري في النثري ضمنيا، دون أن يكون هذا التوظيف تناصا مباشرا، والناقدة لم تشر لهذه النقطة في مقاربتها للقصّة، إضافة إلى أنّها لم تحدّد نقاط التقاطع بين النصّين من حيث: الأفعال، الأسماء الصفات، الزمن والمكان، والهدف من التوظيف التناص في القصّة، ولم تصرّح في قولها أيضا بالجانب الإيجابي أو السلبي الذي خلّفه التناص في تلك القصّة، بالتالي جاء تحليلها وتقييمها للقصّة قاصرا، ورؤيتها محدودة لم تقم على أي منهج نقدي دقيق يفسّر فاعلية ذاك التداخل الفنّي. إضافة إلى أنّها لم توضّح كيفية حصول التناص في الأركان الأساسية التي وضعتها لهذا الفنّ والمتمثّلة في (الحدث القصصي، والتكثيف والمفارقة)؛ أي أنّها لم تظهر مدى تأثير التناص على تلك الأركان في النص القصصيي الذي عالجته وفق آليات التناص.

وبالرجوع إلى قصّة(صراحة) نجد القاصّة قد استحضرت المقطع الشعري –السابق ذكره– استحضارا ضمنيا بحيث لم توظّف البيت الشعري كما هو في قصّتها، ولم تأخذ مقطعا منه من الصدر أو العجز، بل أشارت إلى ذاك النص المقتبس فقط بملفوظات تحيل عليه، والتي تمثّلت في: "خلعت عنك رداء الناسك" فكلمة الناسك هي اللفظة الوحيدة المتواجدة في البيت الشعري، وباقي الألفاظ ما هي إلاّ إشاريات لفظية وعلاماتية تعبّر عن مضمون الشعر الذي تقاطع مع النص القصصي، إلى جانب إشاريات بصرية لمحت بها القاصّة إلى البيت الشعري أيضا من خلال توظيفها لعلامتي التعجب والاستفهام، واللتين مسحتا في معناهما الضمني إحالة إلى تساؤل الشاعر في قوله:" ماذا فعلت..."، كما نلاحظ أيضا تقاطعا تناصيا بين النصّين من خلال الحوار الذي وظّفته القاصّة في نصّها من خلال قولها: "سألته...فأجابها"، وهو تطابق حواري مع قول الشاعر:" قل للمليحة..."، فالناسك هنا أسند كلامه في البيت الشعري إلى شخص مجهول يخاطب المليحة ذات الخمار الأسود، كيف أثّرت في زهده وتعبّده، وكأنّها بذلك التساؤل والكلام الموجه لها حاضرة في مقام الحدث وتحتل فضاء مكانيا معيّنا وسوف ترد على كلامه، ولهذا نجد تفاعلا تناصيا بين النص السردي والشعري من خلال حوار ظاهري، وحوار آخر ضمني.

كما نجد القاصة أيضا أحسنت تكثيف النص والتقزيم فيه، لأنّها لم تأخذ بكل النص المقتبس، وإنّما حافظت على شروط القصّة القصيرة جدّا التي تقف على الحجم القصير جدّا، والتكثيف الذي يقوم بإذابة واختزال الملفوظات المختلفة في بؤرة واحدة، وقامت بتوظيف فقط لفظة الناسك، وهي إحالة رمزية كافية لتذكير القارئ المتمكّن من معرفة الشعر الذي تفاعلت معه، كما أنّها استعملت لفظة رداء لتعوّض بها عن لفظة المتعبد الزاهد، وكأنه تخلّى عن عمامة وقميص الصلاة، وتخلّى عن الزهد، ليدخل عالم الرومانتيكية مع ذات الخمار الأسود.

وهذا التوظيف السريع في التناص الأدبي التاريخي، الموجز والمختصر جدّا، ساهم في تكثيف حدث النصّ، والتقزيم في الأحداث التي حصلت بين الشخوص، واختصار المسافات بين الزمن الماضي والزمن الحاضر من خلال توظيف تقنية الاسترجاع وتوظيف الشعر العربي القديم في نص نثري حديث وجديد، وهذا ما زاد القصّة جمالية من حيث البلاغة، ولا سيما ليونة تخليل السردي في الشعري، دون أن يحس القارئ بانكسار أو توتّر في النص، فكان توظيفا ظريفا وذكيا من طرف (جلنار زين)، دون أن يحس القارئ بهذا التقاطع بين نصّين مختلفين تماما في الفضاء الزمكاني والقالب الشكلي، مع توافقهما في الحدث والشخوص، والموضوع، فكانت قصّة جريئة لتجريب هذا الفن في مدى تقبّله لظاهرة التفاعل الفنّي، فنجده قد حقّق تفاعلا على مستواه من خلال تخصيب القصّة وتعميق معانيها ودلالاتها، والإشارة إلى موضوعها وأحداثها.

وفعلا نجد في هذه الممارسة التي قدّمتها القاصّة، قدرة هذا الفن القصير جدّا، على اختزان عدّة نصوص مقتبسة في جوّانيته، من خلال توظيف ترميزات وعلامات إشارية، ومقاطع نصّية وفنيّة، وثيمات طبوغرافية تدّل عليها.

وعليه يمكن القول إنّ الناقدة لم تقدّم لنا نتيجة دقيقة تصرّح فيها عن أهمية التناص في هذا الفن، تظهر مدى فاعليته في تغيير مساره السردي، ولم تشر أيضا للجانب الجمالي الذي يضفيه على مكوناته وعناصره السردية، كما نجد إغفالا من طرفها في مسألة العنوان القصصي إذا كان هناك تلاقحا وتقاطعا بينه وبين عنوان الشعر المقتبس، لأنّ المتن بالضرورة نص موازي للعنوان، وخصوصا حين أشارت في تنظيراتها لخصوصيات هذا الفن والمتمثّلة في: (اللغة، العنوان، والتلقي والتأويل)، لهذا كان لزاما عليها تفسير هذه المسألة المتعلّقة بتناص العناوين، وبمسألة الاقتصاد اللغوي بمجرّد دخول مرجعيات تناصية للنص، وكيف سيتلقى القارئ هذا الكائن الأدبي الذي يحمل لوحة فسيفسائية من الأجناس الأدبية المختلفة.

2-2-5. التداخل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند مصطفى ولد يوسف:

عالج (مصطفى ولد يوسف) مسألة التفاعل الفنّي بين القصّة القصيرة جدّا والمسرحية من خلال قصّة (السقوط من المسافات البعيدة) للقاصّة (سهام بوخروف)، حيث امتهنت المبدعة تقسيم عملها إلى مشاهد وتمثّلت في مقاطع قصصية:" (**– إنّي أسقط...فجأة وجدت نفسي معلّقة في فضاء شاسع مظلم...آخرون غيري جرفهم التيار للسقوط في أمكنة أخرى بعيدة...أمّا أنا فأحس أنّه لا مكان لي...**) وأطلقت عليه" زمن السقوط"، وجاء على شكل حوار داخلي "مونولوج" عن العجز في تحديد جغرافية المكان وضياع رهيب

يتحكّم في العالم حول الشخصية المهّدة بالسقوط في العدم "[1]. وجد (مصطفى ولد يوسف) في هذا المقطع القصصي تقاربا من الدراما المسرحية، حيث تخيّلت القاصّة نصّها في فضاء مادي تمثّل على خشبة المسرح، بداخله عدّة شخصيات، تناوبت الأدوار في الحوار والسقوط من مرتفعات في مواقع مكانية معيّنة.

وهذا الإسقاط من القص الدرامي إلى النص الورقي جعل الناقد يرتاب أمام تلك المشاهد، واعتبرها نموذجا قصصيا متوترّا بسبب غياب الزمن الذي يُتْرَك مع فعل السقوط، وفعل الحوار بين الشخصيات إلى جانب غياب تام لفضاء المكان الذي وجب على القاصّة تحديده حتّى يسهل على الشخصية السقوط في بقعة معينة من خشبة المسرح، بالتالي عدّ الناقد هذا التجاهل من طرف القاصّة عتمة واضحة في القصّة، وغموض تام في عناصر القصّة من الشخصيات، الزمكان، اللغة المتحاور بها، أدّى في نظره إلى ضياع للشخصية في آداء أدوارها.

من هنا يمكن القول إنّ الناقد أصاب حين ذكر غياب بعض التفاصيل التي تحدّد بدقة مسار الدراما القصصية، وخصوصا حين أرادت القاصّة افتعال المسرح على خط الكتابة، لكنها لم تستطع تمثيل تلك المشاهد بدقة ونقلها من الفضاء المشهدي إلى الفضاء الورقي، فالقاصة لم تأخذ التناص الفنّي من المسرح وأخذت التناص عن فكرة. لأن المسرح يقوم على عناصر أساسية تتمثّل في:" الممثل- النص الدرامي(العرض)- المشاهد- الحوار الدرامي. والعناصر التكميلية هي: الأزياء- المظهر الخارجي للشخصيات وملامحها- السينوغرافيا- الإضاءة والصوت/ الحركة والإيقاع- الصراع الدرامي الذي يصنع مفارقة الأحداث"[2].

بناءً على هذه التفاصيل التي ذكرها (رشاد رشدي) في قواعد بناء فن المسرح، نجد أنّ القاصّة لم تبن نصّها على كلّ تلك العناصر سوى بعضٍ منها؛ لأنّها بصدد اختيار عناصر منها لتحقيق التطابق بين النص القصصي ودراما المسرح، والناقد لم ينتبه إلى أنّ القاصّة لم تختر العناصر الأساسية في المسرح واستعانت فقط بتفاصيل بسيطة جدّا لم تَرْقَ إلى جعل القصّة القصيرة جدّا تتماس مع حدود الكتابة المسرحية، فكان لزاما على الناقد ذكر العناصر الأساسية للمسرح وتحليل الأدوار التي اعتمدتها القاصّة في النص، وما هي العناصر التي تخلّت عنها أثناء كتابة المشهد الدرامي القصصي، مع ذكر بعض التفاصيل التي تسهّل مهمّة الشخصيات كتوصيفها ببعض الصفات، والإشارة لموقعها في آداء فعل السقوط من مكان معين وزمن معين، ولو كان ذلك

[1] – بتصرّف، مصطفى ولد يوسف: في نقد متخيّل الاختزال السّردي (من القصة القصيرة إلى القصّة القصيرة جدّا)، ص70.

[2] – بتصرّف، رشاد رشدي: فنّ كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص30-80.

بإشاريات سريعة وبسيطة، حتى لا يفسد مسار المشهد. ويبقى مجرّد فلاشات وقعت من فراغ في النص المشهدي.

والقاصّة بما أنّها أسقطت تلك الدراما على هذا الفنّ القصير جدّا، فإنّها التزمت بشروطه وحافظت على التكثيف والإيجاز فيه، واستعانت بنقاط الحذف التي تدّل في نظرها على المشاهد الدرامية المفقودة، والتي أخفتها عن القارئ ليتخيّل المشهد كيفما شاء، وهي بالتالي لم تخطئ في عملها كثيرا. لكنها بالمقابل أخطأت حين حذفت بعض التفاصيل الضرورية التي تجعل من القصّة – فِعْلاً – مشاهد حقيقية أمام القارئ، وخصوصا القارئ النموذجي الذي يريد تحليل القصّة على منهج معين مثل المنهج التداولي، فإنّ تحليله لهذا الخطاب المشهدي سيعيق عمله، ويعرقل عملية تطبيق آلياته الإجرائية لتحليل هذا المشهد القصصي، لذلك كان على القاصّة أن تحسن اختيار ملفوظاتها الموجّهة للقارئ المتفرج، وليس للقاري على الورق فقط. بالتالي وجب على الكاتب أن لا يكتب فقط من أجل الإمتاع والمشاهدة، ويترك إبداعاته محلاّ للسخرية من طرف الناقد، لأنّ النص المبهم والموغل في الغموض لا أرض له خصبة في الدراسات النقدية، ولا في الساحة الأدبية.

أمّا المقطع الثاني فتقول فيه القاصّة:"(**–انظري أبحث تحت أقدامنا أرض صلبة. هكذا قلت وقد كنت في الأمس القريب فقط تحيا زمن السقوط والضياع...ترميك المسافات البعيدة من ملجأ لآخر...ثم تضيف الشخصية سائلة: –لمن هذه الأرض؟ قلت بجنون: أرضنا...أرض الأموات**)"[1]، وقد أطلقت القاصة على هذا المشهد اسم(أرض البدايات)، وهو المشهد الذي عقب سقوط الشخصيات من مرتفعات مجهولة، على أراضي معلومة أسمتها بأرض الأموات، حيث أكملت القاصّة قصّتها الدرامية، فأسقطت الشخصيات من فضاءات مجهولة لم تحّدد مدى ارتفاعها، لتقع في أرض الأموات، وكأنّ القاصّة في هذا المشهد تريد صدم القارئ، الذي يجد فجأة أنّ الشخصية قد انتهى دورها وانتهت عندها الحياة بمجرد سقوطها على أرض الأموات، وهذا التصعيد الشعوري القاسي وتحسيس المشاهِد بالحزن اتجاه المنظر المخيف الذي وقعت فيه الشخصيات، يجعل من النص متوترا ومعقّدا أكثر، والقاصة في نصّها لم تُعْطِ للقارئ أي فرصة في هذا المشهد لبعث الأمل والنجاة أثناء السقوط، لأنّه كان سقوطا شاقوليا نحو الموت مباشرة.

وانتقل الناقد للمشهد الثالث، والذي تقول فيه القاصّة:" (**آه يا إلاهي هذه الأرض هذه الأرض تتآكل...تسقط...تتلاشى...تنتهي**)، ويعقّب مصطفى ولد يوسف عليه: تتآكل الأرض وتتلاشى تحت أقدام

[1] – مصطفى ولد يوسف: في نقد متخيّل الاختزال السّردي (من القصة القصيرة إلى القصّة القصيرة جدّا)، ص71.

الجميع فيكون السقوط حتما، في جبّ عميق وضيّق...إنّها مشاهد متتابعة لتنتهي القصّة بلقطة السقوط غير المتوقّع، حيث استغلّت القاصّة العناصر المسرحية في تقديم قصّتها حيث تحرّكت الشخصيات في بناء دائري يقوم على العودة إلى نقطة البداية كان الهدف من وراء ذلك تقديم صورة العالم المنهار بفعل الخراب الذّهني والمادي"[1].

يرى الناقد أنّ المشاهد التي قدّمتها القاصّة في نصّها تعالقت مع مكونات المسرح، من خلال علاقات التحاور التي تمّت بين الشخوص، ومن خلال مسار المشاهد الدائري الذي انطلق من فضاء معدم غير معلوم وانتهى إلى الفضاء نفسه حيث السقوط والتلاشي، والعدم، وهي صورة حقيقية مثّلت العالم كيف هو قائم، فإذا بدأ مسار الإنسان من العدم والخراب والعمل الفارغ لا معالم له، ولا قاعدة ثابتة فإنّه بالضرورة سيزول ولا هدف من ورائه، وذلك نتيجة حتمية للفكر الذي اتبّع الماديات فانهارت ممالكه التي بناها على الخراب.

وفعلا رأي الناقد صائب، لأنّ العالم الذي ينهض في أوّل بداياته على التوتّر والخراب والأرضية الهشّة أكيد في النهاية مصيره الزوال والبقاء في العدم، وهو تصوير سيكولوجي عميق لرسم مسارات الحياة البشرية وهذا ما قامت القاصّة بتصويره؛ حيث بنت المشاهد على فلسفات العدم والعبثية، ورسمت مسارا مُغْلقا يدور في الدوامة نفسها، انطلق من لحظة السقوط وعاد على السقوط نفسه، بالتالي المسافات البعيدة التي جمعت بين بداية السقوط ونهاية السقوط احتوت عالما واسعا من التجارب الكارثية التي مرّت عليها الشخصيات على خشبة المسرح، ليكون مصيرها المحتوم سقوط فموت فعدم.

قدّم الناقد طرحا قاصرا حول الخصوصيات الجوهرية لهذا الفن؛ بحيث لم يوضّح وظيفة تلك العناصر واكتفى بالإشارة إليها، وخصوصا مصطلح التّداخل الفنّي الذي يحتاج إلى توضيح عميق لمواطن التفاعل داخل هذا الفنّ.

كلّ نصّ قصصي له طبيعة معمارية معينة، فهناك من يحتوي موضوعًا واحدًا، وهناك ما تتعدد فيه الموضوعات، وقضية تنوّعها عدّها المبدعون من الكتابات النوعية التي تحتوي التجديد والمغايرة، وهذا ما دفع بهم للتركيز على قضية التفاعل الفنّي في أعمالهم الإبداعية لما له من دور في تنويع المعاني وتوالد الدّلالات، وتفاعلها فيما بينها على اختلاف المرجعيات التي انبعثت منها، والقصّة القصيرة جدّا من النّماذج الفنّية التي استفادت من الظاهرة التناصية ووظّفت آلياتها التفاعلية على مستوى نصوصها، وبالرّغم من قصر حجمها وصورتها

[1] – بتصرّف، مصطفى ولد يوسف: في نقد متخيّل الاختزال السّردي (من القصة القصيرة إلى القصّة القصيرة جدّا)، ص 71.

التكثيفية التي تمنع تعابيرها من الحشو والاستطراد، وإطالة الحكي. إلاّ أنّ الكتّاب استطاعوا تطويع مختلف الفنون والأجناس الأدبية وإدراجها في نص قصصي واحد، باستخدام تقانات الترميز والاختزال والمزج والدّمج بين الموضوعات المختلفة، والأساليب المتنوعة.

وفي هذا السّياق وقف النّقّاد عند مسألة التفاعل الفنّي على مستوى القصّة القصيرة جدّا منهم من عدّها من محاسن الكتابة السردية لهذا الفن، ومنهم من عدّها خلخلة لنظامه القصير جدّا الذي لا يحتمل تراكم الموضوعات فيه، ولاسيما تراكم المعاني التي تنزع القيم الفنّية والجمالية لهذا النص.

الفصل الثالث:

التحليل الثقافي للقصّة القصيرة جدّا في النقد العربي المعاصر.

تمهيد:

أخذت القصّة القصيرة جدّا مساحة واسعة على مستوى المشهد الأدبي والثقافي؛ بفضل الخصوصيات النوعية التي أضافتها للخطاب القصصي؛ فقد تمكّنت من خرق قواعد الكتابة التي قام عليها النص السردي القصير جدّا في القديم، وقدّمت ثيمات جديدة للنوع النثري شكلا ومضمونا؛ ليصبح هذا الفن من الظواهر الفنّية المتداولة بكثرة من طرف المبدعين والقرّاء، بوصفه نوعا أدبيا تمكّن من ملامسة العديد من الموضوعات الإنسانية، والاجتماعية والثقافية، والإيديولوجية، والفلسفية؛ مع توسّع استعمالاته في الفضاء الورقي والرقمي.

كما حاول الأدباء تجاوز مقولة انغلاقه على ذاته بوصفه نصّا موجزا لا يقبل إلاّ موضوعا واحدا في جسده السردي، حيث مارسوا عليه لعبة القص واللصق في بنائه، وذلك بتفعيل تقنية التناص بداخله وإدخال عليه جملة من المقاطع المختلفة إلى نسيجه، من الشعر والمسرح، والرواية، ومختلف الفنون. ليصبح هذا الفن نصّا ثريا بمختلف الأنساق الثقافية والمعرفية بفضل تفعيل آليات التفاعل الفنّي بداخله، إذ صار بناء على تلك التداخلات والتعالقات بينه وبين مختلف الفنون الأدبية والإبداعية كوكبة من الموضوعات المختلفة المضّمنة في بواطنه، وهذا ما زاد من نضجه واتساع مشاربه، ليصبح نصّا مركّزا ومكثّفا في مضامينه.

وهذا الانتشار السريع لهذا الفن، فتح عليه أبواب الدراسة والتحليل من طرف النقّاد والباحثين؛ حيث عالجوا مختلف النصوص القصصية القصيرة جدّا بمختلف المناهج النقدية النسقية والسياقية؛ من أجل استخلاص أهم القيم الجمالية، والمعرفية، والثقافية التي ضُمّنت في كنهها وجوهرها، لنجد مجموعة من النقّاد قدّموا قراءات نقدية حول تلك الأعمال الأدبية، ومنهم نجد: حميد ركاطة، محمد أقضاض، مصطفى ولد يوسف.

2-3-1. الأبعاد الإيديولوجية في القصّة القصيرة جدّا عند المنظرين العرب:

مرّت القصّة القصيرة جدّا على عدّة منعطفات وتحوّلات ساعدت على تكوينها، وإثبات وجودها في الواقع الأدبي؛ وهذا التقدّم الذي أحرزته في الساحة الأدبية زاد من توسّل نصوصها بطَرق مختلف الموضوعات (الاجتماعية والثقافية والدينية والفلسفية) في متونها، وهذا التنويع في مضامينها جعل منها كوكبة متلاقحة جمعت بين الماضي والحاضر والمستقبل. ليصبح هذا الفن سريع التداول والانتشار بحكم اطلاعه على مختلف القضايا الحضارية التي تخص الإنسانية، وقد زاد لاهتماماته أيضا تناول المواضيع التاريخية والإيديولوجية كونها ارتبطت بهوية الانسان وانتمائه، وفي هذا المقام وقف مجموعة من النقاد عند عتبة تلك المواضيع بالدراسة والتحليل لاستخلاص أهم الأبعاد التي أفرزتها تلك الحقول المختلفة في هذا الفن.

عالج النقّاد مسألة حضور الظاهرة الإيديولوجية في القصّة القصيرة جدّا في عدّة مواضع قصصية، وقبل الولوج إلى تلك الأبعاد لابد من التعريج على مفهوم الإيديولوجيا والذي يعرّف في المعاجم بأنّه:" نظام فكري أو نسق من الأفكار التي تعتنقها مجموعة من البشر، وتحدّد رؤية العالم أو تفسير ظواهره، وترسم من ثم أسلوب مواجهة الحياة، وقد يتضمن النسق بعض التناقضات، ولكنها تستخدم بطريقة تخفي تناقضها عمن ينتقضونها"[1].

من هذا الطرح نجد أنّ الإيديولوجيا عبارة عن مجمل الأفكار التي أفرزتها جلّ المفاهيم الكونية والحياتية ومن ثمّة تستخلص الجماعة البشرية من تلك التصورات بعض القوانين والقواعد ليسير عليها المجتمع، لتصبح تلك الأفكار تبِعات للإنسان يتشارك فيها مع بَنِيه من البشر في مختلف المواقف من الحياة، ومع مرور الزمن تصبح تلك المقاطع مشاهد حيّة تدخل التاريخ، لتتكون في الأخير بنيات إيديولوجية مختلفة المواضيع تعبّر عن انتماء الفرد وطرق تفكيره.

إنّ الفكر الإيديولوجي ذاكرة جماعية لا يمكن للإنسان الانفلات منها؛ لأنّها دائما تجذبه إلى ماضيه ليمضي به نحو حاضره ومستقبله، وهذا المسار الذي يتبعه يجد فيه مختلف الأعراف والعادات والتقاليد التي لا يمكنه الخلاص منها خاصة إذا كانت تمثّل هويته وثقافة مجتمعه، فنجده يحافظ على الأصول منها، وبالمقابل يستغني عن العادات والأفكار التي لا تناسب حاضره، ولا تتوافق مع تطورات العصر، وكلّ تلك التغيرات التي تحصل على مستوى الحياة الاجتماعية والثقافية يكون الكاتب رقيبا عليها؛ حيث يقوم بتسجيلها في أعماله الإبداعية، ليصبح الأدب رفيق الإنسان في محطات حياته العامة.

وتعدّ القصّة القصيرة جدّا من النماذج السردية التي لامست مظاهر الحياة بمختلف ألوانها، فهي:" إنصات متأن لسرعة العالم وتبطيء للسريع والمتسارع من أجل القبض عنه أو محاولة فهمه بعمق"[2]، فهذا الفن يمسك بالعديد من اللحظات والموضوعات الإنسانية والحضارية، ليصبح بذلك سجلا لتمثيل الواقع بكل تفاصيله الاجتماعية والثقافية والفكرية والفلسفية والإيديولوجية، لذلك حظي هذا الفن باهتمام الباحثين والمبدعين لما له من جانب مضيء في رسم انعطافات الحياة البشرية. أمّا في الساحة الأدبية فنجد له حضورا قويا في مختلف الأعمال الإبداعية، إلى جانب الدراسات النقدية التي عالجت الجانب الإيديولوجي في تلك

[1]– محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة– دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجان، ط3، 2003، مصر، ص42.

[2] –حميد ركاطة: القصّة القصيرة جدّا– قراءة في تجارب مغربية، ص131.

النصوص الأدبية، وقد كان لهذا المفهوم الإيديولوجي حضور قوي بين طيات القصّة القصيرة جدّا، وحضور بارز في المدونات النقدية التي وقفت على تلك النصوص بالدراسة والتقييم.

ومن النقاد الذين اهتموا بهذا الجانب من الدراسة الإيديولوجية نجد: حميد ركاطة، محمد أقضاض مصطفى ولد يوسف.

2-3-1-1. البعد الإيديولوجي للقصّة القصيرة جدّا عند حميد ركاطة:

قدّم (حميد ركاطة) رؤيته النقدية حول مسألة حضور البعد الإيديولوجي في هذا الفن، وفي هذا المقام نجده قد استحضر طرحا لأحد الباحثين، وممّا جاء فيه:" القصّة القصيرة جدّا تعبير عن كونية جنس أدبي جاء ليعبّر عن مرحلة دقيقة في تاريخ الإنسانية، مرحلة تمثّلت في سقوط الأيديولوجيات الطوليتارية الكبرى التي كنست إنسانية الإنسان وكرامته من سجلها التاريخي وسقوط الأيديولوجيات الكبرى"[1]. وجد الناقد في هذا الفن سجّلا لحفظ مختلف اللحظات التاريخية التي عايشتها البشرية، وبالخصوص اللحظات الانتقالية الصعبة التي كانت سببا في تغيير قوانين العالم؛ وقلب معاييره، وتعد فترة التوتاليتارية، أو الأنظمة الشمولية، من المراحل الكبرى التي مرّت عليها البشرية؛ حيث حوّلت معها حكم المجتمع إلى الليبرالية والدكتاتورية، وقد رافقت تلك الفترات الاستعمارية مجموعة من الأحزاب والحركات السياسية مثل النازية والفاشية وغيرها من الأنظمة الفاسدة وتعد الحركة التوتاليتارية من أشد الأنظمة قهرا على الشعوب وعلى حرياتهم، وقد لخّص "حنّة أرندت hannah Arendt"مفهومها في قوله: " إنّ الإرهاب الكلّي، جوهر النظام التوتاليتاري، لا يوجد من أجل الناس ولا ضدهم...وكلّما تقدّمت حركتها اتضح أنّ قوتها كانت أعظم من أقدر القوى التي كانت قد ولّدتها نشاطات البشر أو إراداتهم"[2]. يبدو من هذا الكلام؛ أنّ التوتاليتارية وضعت أنظمة أقوى من نظام الدولة وصارت تتحكم بالشعوب، وتسيطر على اهتماماتهم ونشاطاتهم، ومن رفض التبعية لها كان مصيره الدمار، وبسبب تلك القوانين الظالمة، انتشرت الطبقية بكل مظاهرها من الظلم والحكم القسري على الشعوب الضعيفة.

فالإيديولوجيا إذن عبارة عن تراكم معرفي محمّل بمختلف مظاهر الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية والتاريخية التي عاشتها الإنسانية منذ عصور؛ بمعنى أنّ "الإيديولوجيا تشير إلى الطرائق التي يحيا بها البشر أدوارهم

[1] – حميد ركاطة: القصّة القصيرة جدّا– قراءة في تجارب مغربية، ص133، نقلا عن محمد الدوهو: شعرية التكثيف في مجموعة الكرسي الأزرق لعبد الله المتقي، المنعطف، ع142، 2007.

[2] – حنة أرندت: أسس التوتاليتارية، تر: أنطوان أبو زيد، دار الساقي، بيروت– لبنان، ط1، 1993، ص254.

في المجتمع الطبقي وإلى القيم والأفكار والصور التي تربطهم بوظائفهم الاجتماعية"[1]، وقد ترّسخ الفكر الإيديولوجي في المجتمعات نتيجة للظروف الاجتماعية المزرية التي عاشها العالم خلال فترات التحوّل والانتقال من سلطة إلى سلطة أسوأ منها، وهذا ما خلّف انكسارا وهشاشة في بنية المجتمع، فصار الشعب يعيش تحت تهديد الحكّام وسلطة العسكر ما قبل فترة النهضة وما بعدها، وخصوصا الفترات التي صاحبتها انقلابات عسكرية عند النازية والبولشيفية، حينها انقلب العالم إلى لون من الدماء والحروب، وكلّ تلك الصراعات خلّفت من ورائها انتشار أفكار التمرّد على السلطة وتكوين أحزاب شعبية للخروج من سلطة الحكّام، وكل هذه الظروف قسّمت العالم إلى إيديولوجيات سياسية مختلفة المذاهب، وكل مذهب له توجهاته ومطالبه نحو الحرية أو السلطة أو التمرد.

مع مرور الزمن بقيت تلك الأفكار الإيديولوجية عالقة في الذاكرة الجماعية، وصارت من القوانين التي ينظّم بها الفرد مسار حياته ولا يمكنه الانسلاخ عنها فـ"النظام الأيديولوجي كيان متسق من صور وأفكار ومُثُل مشتركة، توفّر لمن يشتركون بها توجّها اجماليا متسقا"[2]، لتصبح تلك الأفكار نمطا معينا من القرارات الصارمة التي يجب على الناس اتباعها مهما كانت نتائجها.

ولذلك وجد النقّاد ترسبات تلك الأفكار في متون الأعمال الإبداعية، منها ما جاء تبَعا لفكر الكاتب ومنها ما جاء موضوعا لكتاباته، هذا ما أراد (حميد ركاطة) توضيحه من خلال المقولات النقدية التي قدّمها حول مسألة التنظير لهذا الفن، محاولا بذلك تسليط الضوء على تلك الإيديولوجيات التي ضمّنتها القصص القصيرة جدّا في مضامينها، معقّبا على تلك المستجدات بقوله:" وهذا ما أضفى على القص القصير جدّا هالة خاصة، بل ومنحه باستحقاق وسام الكونية كجنس أدبي في ظل التحولات الكبرى التي شهدها العالم، وكأنّها جاءت استجابة وتلبية لمطلب أساسي للتعبير عن خصوصيات مرحلة حرجة جدّا"[3]. وجد الناقد في هذا الفن طاقة داخلية هائلة في استيعاب مختلف القضايا التي عايشتها البشرية، والقبض على الفترات الانتقالية الحرجة التي غيّرت خريطة العالم؛ بحيث تمكّن –بالرغم من حجمه الموجز جدّا– من احتواء القضايا الكبرى في جوّانيته وهذا ما ساعده على البروز في الساحة الأدبية.

[1] – ايج ايجلتون تيري: النقد والإيديولوجية، تر: فخري صالح، عمان، 1992، ص10.

[2] – بول ريكور: محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت– لبنان، ط1، 2002، ص348.

[3] – حميد ركاطة: القصّة القصيرة جدّا– قراءة في تجارب مغربية، ص133.

وقد وقف الناقد عند تلك الأفكار الأيديولوجية في مجموعة نماذج قصصية، نذكر منها قصّة(كسوف) (لمصطفى لغتيري) ومما جاء فيها:" **بزغ في بلاد الهند الفقيرة قمر عار ببطء وثبات زحف في كبد السماء، ثم ما لبث أن كشف شمسها**"[1]. وقف الناقد عند هذا النموذج القصصي القصير جدّا بالتحليل والتأويل، قائلا:" أظهر النص من خلال حرب الريف، وجهة نظر تاريخية إنسانية ترقى إلى مستوى فكري كوني في تحديد مفهوم حاولت الإمبريالية بمستشرقيها ترويجه من أجل تحقيق أطماعها التوسعية في مختلف بقاع العالم... والحرب التي قادها الإسبان، والاستعمار البريطاني في آسيا، إشارة إلى المقاومة السلمية لغاندي الرجل الأعزل الذي قاد شعبا نحو الحرية من براثن إمبراطورية لا تغيب عنها الشمس"[2]، أظهر الناقد في مقولته النقدية لنص(كسوف)، توافد العديد من القّوات العسكرية الإسبانية والبريطانية على بلاد الهند وباقي الدول الآسياوية، من أجل استعمارها؛ حيث حاولت بسط نفوذها إمّا بالطرق السلمية والمتمثلة في الترويج لبعض الأفكار التي تجعل منهم مجتمعا تابعا لهم، وإمّا بالقصف العسكري عليهم، وهذا ما حدث فعلا إبّان الحربين العالميتين، لكن الشعب بالمقابل لم يستسلم لتلك الحروب وضحّى بالنفس والنفيس من أجل الحفاظ على أرض أجدادهم من أيادي العدو، فوقفوا وقفة الرجل الأعزل، ولكنهم حقّقوا النصر وأشرقت شمس الحرية على بلادهم، بالرغم من الخسائر البشرية والمادية التي حصلت أثناء تلك المقاومات.

وهذا في سياق الدراسات الثقافية يكشف النص عن خبايا الاستيطان الغربي الذي دخل البلدان بحجة نشر التطوّر الاقتصادي والاجتماعي، ولكنه بالمقابل لم يجد مسلكه سهلا في السيطرة على بعض البلدان؛ بفضل انتشار الوعي، ووجود طبقة من المثقفين دعّموا الثورات الشعبية وساعدوهم لتحرير أوطانهم، وتلك المركزية الغربية لم تترك بلدا غربيا ولا عربيا إلاّ وأرادت نهب خيراته، لكنها فشلت في الكثير من المحاولات في فرض مركزيتها على العالم.

بالتالي وجد الناقد في هذا النموذج الذي قدّمه (مصطفى لغتيري) عودة للتاريخ البعيد الذي عرفه العالم أيام الحروب، وانتشار الأيديولوجيات السياسية بكثرة، والتي كانت سببا في سقوط الأنظمة الاشتراكية والديمقراطية، وانقسام بنية المجتمع إلى طبقات، بالتالي حاول القاص هنا استرجاع قطعة تاريخية من الماضي وتضمينها في نصّه القصصي من أجل التعريف بالأفكار والثقافات السائدة في السابق، وتأثيراتها فيما بعد علىعقلية الشعوب؛ وهذا ما يشهد عليه التاريخ "ففي العشرينيات كانت الإيديولوجيات، الفاشية، والبولشفية

[1] – حميد ركاطة: القصّة القصيرة جدّا– قراءة في تجارب مغربية، ص137.

[2] – المرجع نفسه: ص137-138.

والنازية قد صيغت، من قِبل أناس كانوا ونشأوا قبل الحرب ولبثوا يتذكرون تلك المرحلة بصورة مميزة، ليصبح المناخ العام السياسي والثقافي هو طغيان التوتاليتارية"[1]. طغت العقائد الأيديولوجية بقوة في المجتمعات الأوروبية ولم تتوقف عند حدودها الجغرافية بل توسّعت لتشمل باقي الدول المجاورة، وهذا ما زاد من اختلاط الأجناس فيما بينها من خلال تبادل الثقافات، وهذا التآلف خلق جوّا من الاختلاط الفكري أدّى إلى اكتساب قيم فاسدة دمّرت العديد من المجتمعات بسبب الأفكار العبثية التي لا تخدم الفرد، بل جرّته إلى عادات وتقاليد سيئة أثمرت في النهاية بجمود الفكر لديه، والنخبة الحاكمة هي من سَلِمت من تلك الأباطيل لأنّها أرادت من وراء تلك الأيديولوجيات تدمير عقول البشر للسيطرة عليهم وعلى ممتلكاتهم.

نجد في الطرح الذي قدّمه (حميد زكاطة كلاما) طرحا معقولا؛ لأنّ الأدب ببساطة هو السجّل الأمين لتاريخ البشرية؛ وهذا ما قامت به القصّة القصيرة جدّا؛ حيث عملت على إعادة إحياء الماضي الذي شهد توتّرا وتصدّعا عنيفا على مستوى المجتمعات قديما، والإشارة لتلك الأفكار العقيمة التي قيّدت الفرد بتلك الترهات من الفكر الليبرالي والبرجوازي والبلشفي، والنازي، والديكتاتوري، وباقي الأيديولوجيات التي أفرغت محتواها الفاسد في أذهان البشرية.

لتصبح حينها الحياة صراعا داميا بين الدول، وبين الأحزاب والحركات المختلفة؛ من أجل تحقيق السلطة وإثبات الوجود للقوي على الضعيف، بالتالي نجد في نص (كسوف) صورة تمثيلية حقيقية للشمس التي غابت حينها على البشر، بسبب تلك الأفكار المظلمة، وبسبب الحروب من جهة أخرى، ولم يتخلّص العالم من تلك الأفكار إلّا بعد التمرّد من طرف الشعوب على الحكومات الظالمة، رغم أنّ تلك الأيديولوجيات والعصبيات – مهما حاول العالم التملّص منها – لا تزال ليومنا هذا، ولا يمكن الانفلات منها لأنّها ببساطة صارت جزءا لا يتجزّأ من ذاكرة ونظام المجتمعات.

من هنا يمكن القول إنّ التأويل الذي قدّمه الناقد في نص(كسوف) عميق، لأنّه أشار إلى الضرر الذي سبّبته تلك الأفكار الفاسدة على البنية الاجتماعية وعلى الفكر البشري، لكنه بالمقابل لم يحسن التحليل؛ لأنه عالج النص وفق مقاربة تحليلية وصفية، ولم يقدّم تحليلا واسعا كما يجب؛ لأنّه لم يُشِرْ لمكونات الخطاب الأيديولوجي في النص القصصي؛ وذلك بتوضيح الدوال اللغوية التي تبين ارتباط النص بتلك الأفكار الأيديولوجية.

[1] – حنة أرندت: أسس التوتاليتارية، تر: أنطوان أبو زيد، دار الساقي، بيروت– لبنان، ط2، 2016، ص59–60.

ولم يوضّح بشواهد تاريخية، هل هي أيديولوجيات حقيقية مأخوذة من صلب التاريخ أم أنّها مجرّد تصورات وأفكار بناها القاص من بنات أفكاره التخييلية، إضافة إلى أنّه لم يذكر السياق الذي كتب فيه القاص هذا النص، هل هو سياق تاريخي، أم ديني، أم سياسي واقتصادي. لذلك نجد في هذه المقاربة نقصا في توصيف وشرح الأبعاد الأيديولوجية في نص (كسوف).

عالج (حميد ركاطة) نصّا قصصيا آخر تطرّق فيه لمسألة العلاقة بين المثقّف والسلطة، بعنوان (بهلوان) يقول القاص فيه:" **حين انتهى التوحيدي من ذكر ما لديه، خاطبه الوزير كعادته قائلا: هات يا أبا حيان ملحة الوداع– فكر التوحيدي لحظة ثم قال: في سالف العصر والأوان، كان ملك من بني ساسان يستقدم حكيما يستنصحه، وحين يقضي منه حاجته، يأمره الإتيان بما يضحكه كان يفعل ذلك، ليذكره، دوما، بأنّه مهما عظم شأنه، فهو ليس سوى بهلوان، ضحك الوزير أضحك الله سنه وغادر التوحيدي المكان**"[1]. دار حوار في هذا النص بين (أبي حيان التوحيدي) و(وزير ملك ساسان)؛ حيث حاول الملك استغلال (أبي حيان التوحيدي) لقضاء حاجاته وللترفيه عن نفسه، دون النظر إلى مستواه الثقافي والعلمي، والذي يعطيه الحق أن لا يكون خادما لأحد، لكن الملوك لا يأبهون لتلك الرتب، لذلك يلجأ المثقف لدهائه وحنكته لتجنب مظالم الملوك.

وقدّ فسّر (حميد ركّاكة) دهاء (أبي حيان التوحيدي) بقوله:" التاريخ الإنساني يشهد على كبوات المثقفين وسقوطهم وإبداعهم ضحية للإيديولوجيات الرسمية التي بمجرّد ما تنهار دعامتها ينهار معها كل شيء نظرا لكون الفكر الحر كان ملغيا مفعوله ومكبلة حريته، وعلاقة المثقف بالسلطة شابها عبر التاريخ حركة مد وجزر، ولا يعلو شأن المثقف ولا تتحدد مكانته إلاّ بمعرفة نوعية ارتباطه وعلاقته بالسلطة أو الدولة، فالنص أبرز التوحيدي كمثقف وازن في عصره ونموذجا يجب الاقتداء به"[2]، نجد الناقد في هذا الطرح يفضح قضية التلاعب بالمثقفين في العصور السابقة، من طرف ملوك الدولة؛ حيث كانوا يستغلونهم لخدمة مصالحهم الشخصية لتقوية سلطتهم؛ وذلك من خلال الاستفادة من إنجازاتهم العلمية التي يقدّمونها للدولة، فيضعها الحاكم تحت إمرته واسمه ليزيد من مكانته أمام الناس، وبالمقابل يصبح هؤلاء المفكرون والناقدون أمثال (أبي حيان التوحيدي) مجرّد تابعين وخدّام لهم، دون أن يكون لهم مكانة معلومة في مجلس الدّولة أو البلاط. وهذه القصّة أفرزت حقائق تاريخية عن علاقة السلطة بالمثقف؛ وهو صراع في نسقين داخل المجتمع، بين الطبقة الحاكمة والطبقة المثقفة.

[1] – حميد ركاطة: القصّة القصيرة جدّا– قراءة في تجارب مغربية، ص140.

[2] – المرجع نفسه: ص140-141.

ومن ثمّة أظهرت القصّة علاقة جدلية بين نسقين، نسق المثقف مع نسق السلطة، لتتجلى للقارئ من وراء تلك العلاقات تعرية للحقائق التي تمّ إخفاؤها عن العامة من الناس، التي تخصّ قضايا تهميش المثقفين وحرمانهم من مناصبهم في الدولة، وكذا محاربة أقلامهم خوفا منهم من كشف سياسات وإيديولوجيات الحكام المخفية.

وهذا ما برز في نص (بهلوان) حيث حاول القاص تقديم صورة حقيقية للواقع المرير الذي مرّ به (التوحيدي) وغيره من العلماء والمفكرين في البلاط من ذلّ وإنقاص لقيمتهم، لذلك يلجأ العديد منهم للتحايل على الملوك بحنكتهم للحفاظ على مكانتهم الاجتماعية والثقافية في المجتمع. وهذا ما قام به (التوحيدي) حين أتّم حواره مع الملك، حيث أعطاه نصيحة مثلما طلب منه، عن أحد ملوك ساسان. ففي بعدها الظاهر تقول بأنّ ملك ساسان تكون نهايته بصورة بهلوان، ولكن بعدها الخفي تحيل إلى أنّ الملك الذي يشتغل عنده هو البهلوان ولا يقصد ملكا غيره، وتلك من حنكة وذكاء التوحيدي.

وقد تفطّن التوحيدي لقلّة ذكاء الملك وقال له من باب السخرية: الملك مهما عظمت قوته وارتقت مكانته يظلّ في الأخير بهلوانا، فأُعجب الملك بهذه النصيحة، التي يظنّ أنّ التوحيدي وجّهها لملك غيره ولكنها في الحقيقة موجّهة له. فبفضل دهاء التوحيدي لم يستطع الملك فكّ شفرة تلك النصيحة، وهذا السياق أبرز حقيقة غباء الملوك، أمام دهاء وحنكة المفكرين والعلماء في زمن التوحيدي، وقد أوضح (حميد ركاطة) هذه النقطة بقوله:" أبرز دهاء المثقف وقدرته على التنصل من مطالب غريبة لا ترقى إلى قدره ومكانته وهيبته فيواجهها بدهاء ومكر وانتقاد، وملقنا درسا لصاحب الطلب"[1]. تمكّن التوحيدي من التخلص من طلبات الملك بفضل قدراته الذهنية والفكرية والثقافية، والتي جعلت منه شخصا مثقفا لا يمكن الاستهانة به وإسقاط قدره أمام الملوك.

حاول القاص تسليط الضوء في نصّه(بهلوان) على علاقة الملك بالمثقف، وهذه العلاقة الجدلية جعلت (حميد ركاطة) يتوقف عندها؛ ليجد سبب تلك الصراعات هو غياب حقوق المثقفين؛ حيث كان الملك في القديم يستخدم المثقف لنفسه بكل طاقاته الثقافية والفكرية لتمرير مصالحه "عبر الأجهزة الإيديولوجية والقمعية، يسعى إليها للحفاظ على مصالحه الذاتية"[2]، وعليه نجد الملوك قديما يحتمون تحت غطاء المثقفين

[1] – حميد ركاطة: القصّة القصيرة جدّا– قراءة في تجارب مغربية، ص140.

[2] – بتصرّف، حميد ركاطة: القصّة القصيرة جدّا– قراءة في تجارب مغربية، ص141. نقلا عن: سليم دولة: ما الثقافة، منشورات دار المستقبل، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص47.

لتوسيع مستعمراتهم، والمثقف في المقابل يبقى من حاشية الدولة لا سلطة له ولا قيمة تُذكر، بالتالي يحاول المثقفون التملّص من تلك الأغطية الأيديولوجية التي يحتمي بها الملوك من خلال استخدام قدراتهم العقلية من الذكاء والدهاء للتهرّب من خدمة الملوك. وهذا ما حاول (حميد زكاطة) ملامسته في القصّة القصيرة جدّا (بهلوان) من صور الأيديولوجية السياسية والثقافية التي اصطنعها الملوك لأنفسهم على حساب المثقفين.

بناءً على التفسير الذي قدّمه (حميد زكاطة) لنص (بهلوان)، نجده قد أصاب من ناحية التحليل الوصفي له؛ حين قدّم توصيفا دقيقا للغطاء الأيديولوجي الذي يحتمي تحته الملوك على حساب المثقفين الذين كانوا يستغلون قدراتهم وطاقاتهم الفكرية والمعرفية لخدمة مصالحهم الشخصية، وهذا التبرير السياسي مفاده أنّ المثقف لا سلطة له تعلو على سلطة الدولة، وهذا في نظر (حميد زكاطة) إجحاف كبير في حق (التوحيدي) ومن معه من المثقفين، وهذه العلاقة بين الملك والمثقف ظلّت متناقلة عبر العصور، بسبب القيم الأيديولوجية السائدة في المجتمعات في تلك الفترات التي عاشها التوحيدي، وهي قيم تنصّ على قوانين وقواعد تمنع المثقف من مجاراة الملك أو ردّ طلباته مهما كانت، مع منعه من التطاول لبلوغ كرسي المجلس أو السلطة، وتلك القوانين القسرية أسقطت من قيمة المثقفين، إلاّ الذين كانت لهم الفطانة والدهاء في التحايل على الملوك للهروب من شباكهم.

وتلك القوانين التي سنّتها الدولة صارت بمثابة كتاب مقدّس لا يمكن لأي أحد المساس به ولو كانوا من طبقة النخبة والمثقفين، ولذلك استحضر القاص في نصّه (بهلوان) علاقة الحاكم بالمثقف، ليرشدنا إلى المظاهر السلبية التي تفشّت وبكثرة في عهد الملوك قديما، وكيف كانت علاقاتهم بهم مصالح شخصية، من هنا نقول إنّ قصّة بهلوان أمسكت خيطا رفيعا من الخيوط الأيديولوجية العظيمة التي عرفتها المجتمعات قديما، من غطرسة الملوك وظلمها للشعب وللنخبة المثقفة.

نلاحظ في تحليل (حميد زكاطة) لقصّة (بهلوان) المقاربة الثقافية نفسها التي اتبعها مع نصّ (كسوف) فلم يضف لتلك المقاربة النقدية جديدا، واكتفى فقط بالتحليل الدلالي لسياق النص؛ حيث ذكر الأيديولوجيات السياسية التي كانت غطاءً يحتمي خلفه الملوك لخدمة مصالحهم في الدولة على حساب المثقفين والمفكرين، وبالمقابل ذكر بعض الصفات الدالة على حنكة هؤلاء المثقفين، وكيف كانوا يستدرجون الملوك بملاحة أقوالهم ودهاء تفكيرهم من أجل التملص من خدماتهم وظلمهم.

ليبقى هذا التحليل خاليا من التأسيس المنهجي؛ فهو يتمحور حول سياقات ثقافية، تحدّث فيها عن مسائل الحدث والمقام الذي ذكر فيه (بلاط الملك)، ولم يقدّم الناقد الدوال اللغوية ولا العلامات التي تدل على الأنساق الثقافية في تلك النصوص القصصية، والتي تشير للسياق الأيديولوجي الموجود فيها، ولم يذكر الأبعاد

التي تركتها تلك الأفكار في المجتمع سوى بعض الإشاريات اللغوية التي ذكرها في تحليله (دهاء، مكر، انتقاد كبوات المثقفين، سقوطهم للأيديولوجيات، الفكر الحر ملغى...)، وبالتالي نجد تحليله شموليا لا يتلاءم مع خصوصيات القصّة القصيرة جدّا، ولا يشير إلى تأثير تلك الأيديولوجيات في مكوناتها السردية، إذا كانت مجرّد مناصات تفاعلية أدخلها القاص إلى نصّه، من باب الانفتاح على الأيديولوجيات السياسية التي عرفتها البشرية قديما، أمّ أنّها علامات مائزة أدخلها القاص إلى نصّه بحكم أنّ هذا الفن يملك مكونات سردية تمكّنه من اختزان أكثر من موضوع في جوانيته، من التكثيف والاختزال.

وعليه نجد الناقد لم يقدّم الإجراءات اللازمة لاستنطاق القصّة القصيرة جدّا، ولم يحسن استخدام العناصر التي سنّها للقصّة القصيرة جدّا أثناء التنظير لها، إذ كان عليه تطبيق تلك الأركان التي وضعها لهذا الفن من: (اللعب المتعدد، الدهشة، المفارقة، الجرأة، التكثيف)، وتحليل النص القصصي بحسب العناصر التي يجدها تلائم النص، وتلائم الظاهرة الأيديولوجية الموجودة في نص (كسوف)ونص (بهلوان). ولم يفصّل في مسائل الدراسات الثقافية الخاصة بالمركزي والهامشي، ولم يشر لآليات التحليل الثقافي ليبرّر تحليله المنهجي، عن الأنساق الإيديولوجية الثقافية المضمرة في القصص التي اشتغل عليها.

2-3-1-2. البعد الأيديولوجي في القصّة القصيرة جدّا عند مصطفى ولد يوسف:

قدّم (مصطفى ولد يوسف) إلى جانب (حميد زكاطة) بعض الآراء النقدية حول مسألة حضور الظاهرة الأيديولوجية في الكتابات السردية، وبالخصوص في القصّة القصيرة جدّا التي كان لها دور كبير في تعرية العديد من الحقائق والوقائع التي عجزت باقي النصوص عن كشفها.

ومن القضايا التي وقف عندها قضية الهامشي والمركزي حيث يقول: " لقد أفضى تعالي المركز لإقصاء خطاب المساواة، وهذا ما تجلّى ما بعد الكولونيالية في مسألة الذكورة والأنوثة؛ حيث انتقل امتياز المركز إلى الذكورة في هذه البلاد؛ حيث وضعت المرأة داخل أسطر مسطرة، لتتحول السيادة إلى سلطة سادية للذكورة تمارس طقوس تعذيب الأنوثة اجتماعيا ونفسيا، وبقي هذا التعالي مستمرا في ظل بقاء المركز الغربي أو الذكوري مهيمنا على البناء الذهني، ومن ثمّة نشأت الكتابة المنددة باستمرارية الحضور الذكوري في الواجهة عبر سلطة السياسة والعرف"[1]. تطرّق الناقد في هذا الطرح لمسألة عالمية انتشرت منذ سالف العصور، وهي مسألة السلطة الذكورية التي أسقطت من قيمة المرأة، ونظرت لها نظرة الجسد، والضعف، وأمّا مستواها الثقافي فلم يعرها المجتمع

[1] – بتصرّف، مصطفى ولد يوسف: في نقد متخيل الاختزال السّردي (من القصّة القصيرة إلى القصّة القصيرة جدّا)، ص78.

انتباها، لذلك وقفت المرأة ضد السلطة الذكورية لتغيير مسار تلك النظرة الدونية التي وُسمت بها، فاختارت لنفسها القلم والاندماج في المجتمع للمواجهة.

كما أنّ هناك فئة من النساء اختارت لها طريقا مغايرا عن عالم الذكورة، وانضمت للجمعيات والأحزاب التي تناهض بحقوقها بعيدا عن سلطة الرجل، ومع مرور السنين استطاعت استرجاع هيبتها وقيمتها وصنعت عالمها القوي بكل مقوماته الإنسانية والثقافية والاجتماعية، وعليه تراجعت تلك السلطة السادية التي سلبت منها كلّ حقوقها، لتصبح بذلك إنسانا يتساوى مع الرجل في الحقوق، وفكرة التعالي على المرأة لم تنحصر في هذا الجانب الإنساني فقط؛ بل هناك جانب آخر مظلم في الحياة تمّ السكوت عنه لسنوات؛ أو لِنَقُلْ تمّ إسكاتهم عنوة حتى لا تظهر الحقائق.

ومن تلك الأفكار التي طال وجودها على المعمورة فكرة الهامشي والمركزي؛ والتي بسببها انقسم العالم إلى قطبين، عالم القوة والمركزية يتحكم في العالم الثاني الضعيف والهامشي، من هنا ظهرت الطبقية وكل مظاهر الاستغلال والاستعمار، وهذا ما جعل العالم متعدد الأيديولوجيات والسياسات. وكلّ تلك الحقائق تمّ الكشف عنها بفعل الدراسات الثقافية، أو النقد الثقافي؛ حيث تمّ فضح الحكّام والسياسيين الذين دمّروا العديد من الدوّل، ونهبوا من خيراتها، وتلك الحقائق التي تمّ إبقاؤها لسنوات في السجلات محفوظة كشفت عنه الدراسات الثقافية في النصوص الأدبية، وتمّ تسجيله في الكتب التاريخية.

وكلّ تلك الظروف الاجتماعية والسياسية التي مرّت عليها الدول كانت حديث الأخبار والصحف والمجلات، ولم تقف عند هذا الحد من الانتشار بل وقف الأدباء بأقلامهم لتسجيل تلك اللحظات بكل وقائعها، والقصّة القصيرة جدّا من النصوص الأدبية التي اهتمت بكثرة بتلك الموضوعات، لذلك عدّها (مصطفى ولد يوسف) من الفنون السردية التي استطاعت الإحاطة بتلك الأيديولوجيات، من خلال التعرية على القضايا السياسية الكبرى التي هزّت العالم وغيّرت من نظمه ومساراته، على نحو التفريق بين الرجل والمرأة مثلما توضّح في قصّة "شبح الباب الصغير" (لعيسى شريط)، وممّا جاء فيها:"...**إيمان تسير بمفردها، لا تكلم أحدا، ولا تهتم بمعاكسات المتسكعين...الناس كلهم ذئاب؟...في الثامنة فكّرت في الكتابة إلى الله أسأله عن سبب خلقي أنثى؟**"[1]. وجد الناقد في هذا المقطع القصصي القصير جدّا أصدق تمثيل لصورة المرأة الدونية في المجتمع؛ بحيث ينظر لها أنثى للإغراء، وليس امرأة مثقفة تخدم المجتمع مثل الرجل، يشرح الناقد هذا النص

[1] – مصطفى ولد يوسف: في نقد متخيّل الاختزال السّردي، ص119.

بقوله:" نكتشف نسقا مضمرا غير واع وغير معلن يقول شيئا آخر، وهو امتداد الثقافة الكولونيالية إلى ما بعد الإنسان لمحاصرة الكائن الأنثوي، من خلال تبني الثقافة الذكورية لأسسها المعادية للإنسان المختلف عرقا ودينا وتاريخا وجنسا، وإخضاع الآخر الضعيف معرفيا واقتصاديا، وبدنيا ومورفولوجيا، فهي ثقافة الاستعلاء والتمييز"[1]، ويبدو في كلام الناقد أن السيطرة على فضاء المرأة من طرف الرجل يحمل تاريخا عميقا منذ الأزل؛ حيث يشي بإخضاعها بالقوة لخدمة الرجل، وتفريغها من محتوياتها الإنسانية والمعرفية والثقافية، لتصبح مجرّد أشياء يطلبها الرجل متى شاء، وهي سلطة قمعية لم تستمر طويلا بمجرّد الوعي النسوي الذي انتشر بقوة وندّد بضرورة تحرير المرأة من قبضة الرجل المتسلط، وإعطائها حق السلطة في كل شيء.

لذلك جاء هذا الفن- في نظر الناقد- للكشف عن القضايا المسكوت عنها، وتوجيه رسالات صريحة ومنها مشفّرة للحكّام الذين سلبوا الشعوب من أدنى حقوقهم الإنسانية، ليصرّح عن نتائج تلك الأيديولوجيات بعد تحليل نص(شبح الباب الصغير):" لقد حيّدت الثقافة الكولونيالية الإنسان من هوية المستعمر ليتم تصفيته جسديا عبر المجازر التي ارتكبها في حق السكان الأصليين، وثقافيا ومعنويا عبر التغريب والمسخ الهوياتي"[2] ليصبح هذا الفن انطلاقا من هذا المنبر خطابا سياسيا في قالب أدبي موجّه للعالم بأسره لإعادة الاعتبار للمرأة وللمظلومين، وفضح الحكّام الذين استولوا على المعمورة بالأفكار الدكتاتورية الفاسدة.

قدّم (مصطفى ولد يوسف) نموذجا قصصيا آخر استخرج منه بعض الأبعاد الأيديولوجية، والمتمثّل في قصّة (فرسان الفجر الأخير)، وممّا جاء فيها:"...**دامية كانت الحرب الأخيرة وإذا خمدت خمود الجمر الذي غشاه الرماد...فليس سوى لتمكينهم من استعادة أنفاسهم المنقطعة بالكاد، تهيئوا للمراحل المقبلة**"[3]. يروي القاص في هذا المقطع القصصي القصير جدّا عن التاريخ الجزائري الذي سجّل معاناة سوداء عاشتها الجزائر عقودا طويلة، وقد فسّر الناقد هذا المقطع بقوله:" يسرد الراوي بأسلوب وصفي أحداثا تاريخية مدمجة في الفعل البطولي للمجتمع الجزائري وصموده، ضد إمبراطور أوروبا، وفرنسا. وهي حالة فريدة في التاريخ الإنساني باعتبارها نتيجة تراكم الصراع الوطني في تاريخ الجزائر الممتد من ماسينيسا إلى يومنا هذا، فشيّد القاص نصّه على فعل الصمود في مواجهة الدخلاء والعملاء"[4]. عدّ الناقد القضية الجزائرية من أكبر البطولات التي عرفها

[1] - مصطفى ولد يوسف: في نقد متخيّل الاختزال السّردي، ص119-120.
[2] - المرجع نفسه: ص117.
[3] - المرجع نفسه: ص113-114.
[4] - المرجع نفسه: ص113-114.

العالم، وذلك لعظمة شعبها وقوّة صبرهم في مواجهة العدّو والتصّدي له بالنفس والنفيس لتحرير بلادهم، وهذا ما تحقّق على أرض الواقع، حيث وقف الجزائريون وقفة واحدة وحرّروا أرضهم من كلّ الطغاة.

بناءً على ما سبق نجد الناقد قد بنى تحليلاته النقدية على مستويين (الذكوري والكولونيالي) وقد بدا هذا التوصيف من خلال القصص القصيرة جدّا التي وقف عندها؛ ليجد صراعا بين الذكورية والأنثوية، وصراعا آخر بين المركزية والهامشية، وكلّها صراعات تصب في الهدف نفسه؛ بحيث تصبوا إلى إدخال العالم الضعيف والمرأة في قوقعة الضعف والانكسار والتشيؤ، وكلّها أفكار أيديولوجية سياسية نزعت من العالم السلام الداخلي، وجعلت منه حروبا دامية لم تتوقف إلّا بعد سنوات طوال، فأثمرت من ورائها إفساد العقول، وتدمير حرية المرأة، ولم يهدأ العالم من ذاك الانكسار والتصدّع إلاّ بعد محاربة تلك الدكتاتوريات وإسقاط الحكّام المتمسكّين بالحرب، ليعم بعض السلام في العالم، وتستعيد المرأة شخصها المفقود في فضاء الرجل المتسلط.

وعليه نجد (مصطفى ولد يوسف) قد ساند النصوص القصصية القصيرة جدّا التي دعت لتحرير العالم من الأيديولوجيات الفاسدة، كما أنّه منح للمرأة وسام المرأة المثقفة والإنسانة، وليس مجرّد هواية للرجل، بالتالي نجده قد فسّر تلك المظاهر التاريخية بالاستعانة ببعض القرائن التفسيرية، من خلال وقوفه على عتبة المظاهر السردية الموجودة في النص القصصي، من أسلوب الوصف الذي اعتمده القاص، مع الاستعانة بالظواهر اللغوية التي توضّح مسألة التأريخ لتلك القضايا السياسية العريقة في تاريخ العالم، وتاريخ الجزائر على الخصوص، فنجده أشار إلى الإشاريات الدلالية التي استعان بها القاص من الزمن التاريخي كالثورة التحريرية، والفضاء المكاني الجزائر وأوروبا وفرنسا، والشخصيات التي مثّلت البعد الأيديولوجي، من المرأة المظلومة الهامشية، والرجل الذكوري الظالم، والمنظومة الكولونيالية المركزية، وبالمقابل المنظومة الهامشية الضعيفة، وكلّ هذه الثنائيات قسّمت العالم إلى قسمين: حاكم ومحكوم، ظالم ومظلوم. ومن ثمّة صارت تلك الملفوظات والدلالات عند الناقد بمثابة تصريح وكشف وتعرية للحقائق المدفونة في الزمن الكولونيالي وتاريخ البلدان.

ليصبح هذا الأسلوب الذي اتبعه القاص بمثابة لغة فاضحة وتهشيم للأعراف والعادات الفاسدة القديمة التي سادت المجتمعات قديما، وفي الوقت نفسه هو خروج عن المألوف في الكتابة السردية من خلال اعتماد تقانات السخرية، والجرأة والكشف لفضح المضمرات في تاريخ الإنسانية، وهي ثورة جريئة امتهنها كتّاب القصّة القصيرة جدّا لملامسة الأنساق الثقافية والسياسية والاجتماعية والأيديولوجية من عمق الحضارات.

وبناءً على الطرح الذي قدّمه (مصطفى ولد يوسف) للأبعاد الأيديولوجية في القصّة القصيرة جدّا، نجده قدّم تحليلا دقيقا لبعض المظاهر السياسية والاجتماعية والثقافية العريقة التي عرفها العالم منذ زمن، حيث استعان

ببعض المشاهد التاريخية التي استعملها القاص في نصّه من أجل التأكيد على وجود عقليات وأفكار فاسدة سادت العالم وغيّرت مساراته الطبيعية، كما أنّه عالج الأسباب التي أدت إلى تقسيم العالم وتصدّعه إلى عالم ضعيف وآخر قوي يتحكّم فيه. والنتائج التي أثمرت سلبيا على الكوكب البشري من وراء تلك المنظومات الدكتاتورية. ذ

وعليه يبقى التحليل الوصفي الذي قدّمه الناقد دقيقا من ناحية تفسير الظواهر الأيديولوجية بكل حذافيرها في نصوص القصّة القصيرة جدّا، ومنهجيا من خلال وقوفه على الفضاء السردي الذي اشتغل عليه القاص من حيث أفعال السرد التي وظّفها، وكذا الفضاء والزمن والحدث والموضوع المبطّن والصريح لتلك المنظومات.

لذا نجد تحليل (مصطفى ولد يوسف) أعمق من التحليل الأيديولوجي الذي قدّمه (حميد ركاطّة)، من حيث التفسير والتحليل والمعالجة المنهجية، إلى جانب سعته المعرفية بالقضايا الأيديولوجية التي عرفها العالم ولكن بالمقابل نجد بعض النقائص في تحليل (مصطفى ولد يوسف)؛ فهو من ناحية الموضوع نجده قد قدّم شرحا كافيا لتلك الأيديولوجيات مع التمثيل لتلك المنظومات السياسية والاقتصادية، ولكنه لم يقدّم بعض الجوانب الجمالية للنص القصصي الناتج عن إدخال تلك الوقائع التاريخية مع المتخيّل السردي المختزل، فنجد مثلا الثنائيات التقابلية التي أشار إليها الناقد من الهامشي والمركزي، والمرأة والرجل كلّها أنساقا جمالية تخدم النصّ القصصي من حيث توفير عناصر الدهشة والمفارقة والتلاعب اللغوي في النص، إلى جانب المساحة البلاغية الناتجة عن تلك التناقضات، ومن ثمّة تصبح تلك القيم الجمالية منحى شعريا للقصّة، وأيضا منحى فكريا ومعرفيا يشي بمختلف الظواهر التاريخية العالقة في ذاكرة الجماعة البشرية والمكتوبة منها في سجلات التاريخ. فتستعيد القصّة القصيرة جدّا تلك المقاطع التاريخية لإعادة بناء الحضارة الإنسانية المنكسرة وبعثها في صورة قصّة، تحمل أفكارا تحكي عن البطولات التي قادتها الشعوب أيام الحروب.

تعد المعالجة التي قدّمها الناقد تأصيلا للنص القصصي القصير جدّا الذي أراد فيه بعث الحياة الإنسانية من جديد، وإخراج الإنسان من ظلمات الأفكار التي سادت العقل البشري وأرهقته في البحث عن السلام الداخلي، لذلك وجد الناقد في النصوص التي عالجها متنفسا له لمنح المرأة قيمتها الإنسانية كما يجب وإخراجها من السلطة الذكورية، ومحاولة محو التقسيم القسري الذي عرفه العالم وبعثه من جديد فضاء واحدا لا قويَ فيه يحكم على الضعيف، وتلك القيم الأخلاقية التي تبحث عن السلام والحرية وجدها الناقد في تلك النصوص

القصصية القصيرة جدّا، وهي حقائق حضارية عدّها من صلب الأعراف والعادات التي لا يمكن للمجتمع التخلي عنها.

2-3-2. الأبعاد الثقافية في القصّة القصيرة جدّا:

تعد الأبعاد الثقافية والاجتماعية والسياسية فضاءات خصبة للأعمال الإبداعية؛ حيث يلجا إليها الكتّاب بكثرة لتثمين إبداعاتهم بالشواهد والحقائق، التي تمسّ الداخل الإنساني وتعبر عن تاريخ الحضارات العميق، ومن ثمّة صارت تلك العلاقات المرجعية أنساقا عميقة تدخل في تركيبة النصوص الأدبية ولا يمكن للأدباء تجاوزها مادامت تقدّم فسحة جمالية وقيّما مختلفة لمساحة النص.

وقد أشار (حميد ركاطة) و(مصطفى ولد يوسف) إلى مسألة تضمين الأبعاد الأيديولوجية في النص القصصي القصير جدّا، وانتهى الباحثين في الأخير –بعد الدراسة والتقييم– إلى نتيجة مفادها أنّ هذا الفن كوكب عميق من الأنساق والمرجعيات؛ بحيث يمكنه تسجيل التاريخ الإنساني لمختلف الحضارات العريقة، بوصفه لونا أدبيا يتسّم بالتكثيف والتخزين، وهذا يعطيه قدرة الضغط على ملفوظاته القصصية لتحميل أكبر قدر معين من المعارف والأحداث.

أخذت القصّة القصيرة جدّا توجهات عديدة في تجاربها الكتابية، وهذا ما زادها قبولا من طرف المبدعين وجمهور القرّاء؛ حيث استطاعت الغوص في عمق الواقع الاجتماعي للإنسان والاقتراب من القضايا المهمّة في حياته، فكانت الثقافة والظروف الحياتية بمختلف ألوانها من السياقات التي وقف عندها القاصون بالكتابة والتسجيل، وبما أنّ الحياة لا تتوقف على لحظات معينة بل تتغيّر الظروف وتتجدّد الأحوال وتتغيّر، فإنّ القصّة هي الأخرى تقف على كلّ تلك الانعطافات والمستجدات التي تحوط بحياة البشر، وتعدّ الثقافة من اللحظات الحاسمة في تغيّر جغرافية العالم؛ بحيث تسقط أفكار من المجتمع وتظهر أفكار جديدة بحسب المتغيرات وبحسب تقبل الذاكرة الجماعية لتلك الأفكار، ومن هنا وقف النقّاد على مسألة تلك المتغيرات الثقافية التي انتقلت إلى هذا الفن مثل باقي الأجناس الأدبية.

تعد الخلفيات الثقافية من الملاحق المعتمدة بكثرة في النصوص الأدبية، لما لها من دور كبير في الكشف عن انتماءات الشعوب والتعريف بعاداتها وتقاليدها، وقد وظّف كتّاب القصّة القصيرة جدّا تلك المرجعيات بكثرة في نصوصهم الإبداعية للتنويع في دلالاتها والزيادة في قيمها. وهذا ما تجلّى في النصوص القصصية التي عالجها نقّاد هذا الفن، حيث وقفوا على تلك المقتطفات الثقافية التي ضمّنها القاصون في نصوصهم. ومنهم نجد حميد ركاطة ومصطفى ولد يوسف.

2–3–2–1. البعد الثقافي للقصّة القصيرة جدّا عند حميد ركاطة:

تتبّع (حميد ركاطة) مسارات تشكّل القصّة القصيرة جدّا؛ فوقف على عناصرها الجوهرية القائمة على مجموعة أركان تمثّلت في: " اللعب المتعدد، والدهشة والمفارقة، والجرأة والتكثيف"، ووجد في تلك المكونات خصوصيات نوعية زادت من تخصيب هذا الفن، والزيادة في عمق معانيه ودلالاته، فبفضل التكثيف والمفارقات المختلفة، استطاعت استيعاب العديد من القضايا الإنسانية الكبرى والصغرى، ولذلك عدّها الناقد مخزونا كبيرا لتاريخ البشرية، وفي هذا السياق يقول:" القصّة القصيرة جدّا لها قدرة على استيعاب سجلات إنسانية من خلال سياقات ودلالات تدعو إلى التحريض والمواجهة والرفض ترثي المجتمع المعاصر وتحدد مفاهيمها الجديدة للأشياء وتنبئ بمنظور جديد للقيم وفق تصورات مخالفة تحاول إعادة بناء أو كتابة تاريخ الإنسان بحفرها في عمق المطلق من مقدس ومدنس في محاولة لإعادة التشكيل من جديد"[1].

قدّم الناقد في طرحه هذا تفسيرا عميقا للقصّة القصيرة جدّا؛ حيث أسند لها عدّة معطيات وسّعت من مجالاتها، ونوّعت في وظائفها السردية، وقد تجلّت تلك القدرة في رصد مختلف تطورات الحياة من خلال الوقوف على الخلفيات التاريخية والثقافية التي عاشها الإنسان منذ عقود؛ حيث تقف القصّة على استرجاع تلك المشاهد وتضمينها بين طياتها، لتعرّف القارئ على ذلك المخزون الكبير من الذكريات التي تحمل شجرة الحضارات بمختلف أجناسها وثقافاتها، وكذا تسجيلها لمختلف اللحظات الحياتية بعمقها وبساطتها ملوّنة بمختلف المفارقات.

ولم تقف القصّة عند هذا الحدّ من التسجيل واسترجاع الماضي، بل أحدثت انعطافا فكريا ومعرفيا في ساحة الكتابة؛ من خلال إعادة بناء تاريخ الحضارات بأشكال وأفكار مختلفة تطمح إلى التغيير والتجديد، للخروج من الأفكار السلبية التي سادت الثقافات الماضية.

وقد وقف الناقد على نماذج قصصية لـ(إسماعيل البويحياوي)، منها مجموعة طوفان؛ يقول في أحد نصوصها:" **مزقوا أبناء حنبل عضلة، عضلة..أحرقوهم فكرة فكرة، لم يرتو عطش اللعبة..الأفكار النيرة مشتعلة، النيران الحارقة متربصة..هؤلاء يفكّرون..هؤلاء يحرقون، لذلك خلعت النار لظاها وتلفعت بوميض النور**"[2]. صنع القاص في هذا النموذج القصصي انتقالا فكريا من الحياة الجاهلية حيث انتشرت الظلمات والأباطيل إلى الحياة الواعية والعقلانية، بعيدا عن كلّ الترهات؛ ليجد الناقد في هذا النموذج القصصي وغيره من نصوص طوفان" خلخلة ثقافية بالمغرب؛ حيث أبرزت الوجه الآخر لحركية ثقافية مدهشة، وقد توفّرت

[1] – حميد ركاطة: القصّة القصيرة جدّا قراءة في تجارب مغربية، ص43.

[2] – المرجع نفسه: ص53.

على خاصيات جمالية من بلاغة الإضمار والحذف وتكثيف مسافة الحكي..ولغة مشحونة بإيحاءات متعدّدة، والاشتغال على المتن القرآني للتوغّل في كل السجلات الإنسانية الدينية، والفلسفية والفكرية والتراثية، فهي نصوص خلقت قراءة جديدة للتاريخ ونظرياته واستلهام واضح لقوانين لعبة بليغة، واعتماد التناص والتكثيف وكلّها اعمال لأجل بناء النص المغاير ومنحه أسلوبا يمنح القصّة وجها آخر"[1]. قدّم الناقد في هذا الطرح تفسيرا أوسع لمجموعة طوفان لإسماعيل البويحياوي؛ فنجده قد استعان ببعض الآليات الإجرائية لتحليل النماذج القصصية من التكثيف، التناص، الدهشة، اللعب المتعدد، الإضمار والحذف، لغة إيحائية، لنجد الناقد بناءً على هذه العناصر قد وظّف بعض الأركان التي سنّها لهذا الفن، ثم أضاف إليها بعض الخصوصيات النوعية التي تميّزه عن باقي الأنواع الأدبية.

ممّا سبق نجد الناقد قد قدّم وجهة نظر واسعة لهذا الفن، انطلاقا من الأبعاد الأيديولوجية والثقافية التي وقف عندها في هذا الفن؛ والنقد الثقافي يقوم على عدّة معطيات، فهو:" يكشف الطاقات والأنظمة الثقافية والإشكاليات الأيديولوجية وأساليب الهيمنة والسيطرة المختزنة في النصوص"[2]. يعمل النقد الثقافي –في نظر الناقد– بناءً على هذا الطرح، على توعية العالم من خلال المشاهد الحيّة التي يدرجها القاص في المتون القصصية، لتصبح تلك الحقائق بمثابة تاريخ جديد مبني على التاريخ القديم مع تغيير طفيف لقوانينه الطبيعية والثقافية والفكرية، وهذا التحوير والتحويل من الواقع المعيشي إلى الواقع المكتوب على نص القصّة القصير جدّا يحتاج إلى آليات إجرائية تساعد على تصغير تلك القضايا الكبيرة وتضمينها في هذا الفن القصير جدّا، وذكر الناقد تلك الآليات المتمثلة في التكثيف والإيجاز واللغة الموحية والتناص والترميز، ودخول عالم التجريب السردي، ليصبح هذا العالم الكبير والمعقّد ملخّصا في منجز سردي مكثّف، يتخلّله عدّة نصوص تاريخية وثقافية تتوسّل بأنساق مضمرة تنبئ عن بواطن الحضارات وثقافاتها.

لذلك وجد الناقد في هذا النموذج السردي، نموذجا واعيا في الكتابة؛ بسبب قدرته على استيعاب مختلف تطوّرات العصر والاستجابة لملامحها العصرية، وتحويرها في مقاطع قصصية محمّلة بأفكار تتابع وتيرة العصر، من هنا تعمل القصّة القصيرة جدّا على إدخال مفاهيم جديدة للكتابة تتناسب وحيثيات العصر؛ وذلك بتوظيف فضاءات سردية جديدة تشتغل على قالب التراث الفكري والثقافي والاجتماعي للحضارات، وتعيد صياغته من جديد بصور عصرية.

[1] – بتصرّف، حميد ركاطة: القصّة القصيرة جدّا قراءة في تجارب مغربية، ص46–50.

[2] – أرثر أيزا برجر: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص13.

ويستعين القاص بمجموعة مصوغات لتغيير تلك المرجعيات؛ حيث تساعد على ضبط القيم الجديدة للعالم الجديد وتأويل الثقافات القديمة بمنظور حداثي، وذلك من خلال استعمال اللغة والتعابير البلاغية المغايرة عن الأنماط السردية القديمة، وتوظيف الموضوعات الجريئة، إلى جانب استعمال صور ومشاهد حيّة من الواقع المعيشي، حتى يصبح النص المقدّم للقارئ رسالة منسلخة من عالمه اليومي.

عالج (حميد ركاطة) مجموعة من النصوص القصصية القصيرة جدّا مستخلصا منها بعض الأبعاد الثقافية، ليستنتج في الأخير أنّها نماذج" تتجاوز المألوف باحثة و مستشرفة آفاقا أرحب وأجمل من أجل الانتصار للحرية والحب، لتحقيق عدالة اجتماعية تكسر زيف الإيديولوجيات والطابوهات وتفضح المسكوت عنه، فهي قصص تؤلف لسلطة جديدة والانتصار لفئات عريضة من المسحوقين تحت الأنظمة المتسلطة استعمار ودكتاتوريات اعتمادا على سخرية لاذعة... وهي كتابة حاولت الذات القاصة فيها التوسل بالومض والبعث التخييلي القصصي القصير جدّا لتصحيح مسارات قيم إنسانية وانتظارات خانها الحلم وأخطأت موعدها مع التاريخ"[1].

قدّم الناقد في هذا الطرح وجهة نظر دقيقة حول أهمية المواضيع التي تتطرّق إليها القصّة القصيرة جدّا؛ والمتمثلة في إعادة بناء التراث على عقلية جديدة مختلفة عن عقلية الجماعة التي بنت حياتها على مجموعة أعراف وتقاليد صارمة، لتتدخّل الكتابة القصصية بجرأة لتنفض الغبار عن بعض الثقافات الباطلة وإعادة تفريغها من الحمولات السلبية؛ وبعثها بأفكار إيجابية تخدم الفرد في الحياة الجديدة.

وهذا النهوض الذي أشار الناقد إليه هو بمثابة نهضة لقلب موازين العالم؛ من أجل نشر الوعي في الوسط الاجتماعي لمواجهة الدكتارتوريات التي رسمت خريطة العالم خدمة لمصالحها، لتصبح الكتابة القصصية في نظر الناقد بمثابة مرآة عاكسة لحقائق العالم؛ حيث كشفت المستور، وأعطت الحافز للبشرية لردع تلك السلطات الفاسدة، لتصبح القصّة سلاحا فكريا من خلال الوعي الثقافي الذي رسمته للقرّاء.

بناءً على هذا الطرح نجد الناقد قد أصاب في اعتبار القصّة نموذجا نوعيا في الكتابة، لما لها من أثر في نشر الوعي، إلى جانب تمكّنها من إعادة بعث التراث على صورة جديدة تتماشى مع معطيات العصر. كما نجد الناقد قد استعان في تقديم طرحه النقدي على مجموعة معايير نقدية عدّها النقّاد من الخصوصيات الجوهرية في هذا الفنّ والمتمثلة في السخرية، والومضة، وتجاوز المألوف، الجرأة، وتعدّ هذه الأخيرة من العناصر التي وضعها الناقد ضمن أركان هذا الفن، وباقي العناصر تطرّق لها باقي الباحثين.

[1] – بتصرّف، حميد ركاطة: القصّة القصيرة جدّا قراءة في تجارب مغربية، ص45.

من هنا يمكن القول إنّ الناقد أصاب حين اعتبر هذا الفن نموذجا منفتحا على الماضي والحاضر بكل أبعاده المضمونية، ولكنه من جهة أخرى لم يقدّم تحليلا كافيا لتوضيح كيفية اشتغال القاص على تلك النماذج القصصية من الناحية السردية؛ لأنّ مسألة البحث في الأبعاد الثقافية في القصّة القصيرة جدّا يحتاج إلى معطيات إجرائية تساعد على حضورها في النص القصصي القصير جدّا، مثل تقنية التناص التي تعمل على استحضار المرجعيات الماضية في النص، وإذا غابت تلك التقنية فكيف للقاص أن يستذكر الذاكرة الجماعية الماضية ويحاول تغيير تفكيرها بتفكير آخر حداثي، بالتالي نجد الناقد قد تجاوز هذا التفسير، إلى جانب غياب المعطيات التي ذكرها في تنظيره النقدي لهذا الفن لمّا أسند له (اللعب المتعدد، والدهشة والمفارقة والجرأة والتكثيف)؛ وكلّها عناصر كان بإمكانه الاشتغال عليها في النص القصصي الذي قام بتحليله وتقييمه.

كما كان عليه الإشارة إلى بعض المصوغات اللغوية التي اشتغل عليها القاص في نصّه وساعدته على تقديم نص قصصي غير مألوف لغة وموضوعا، لأنّه اكتفى بذكر القيمة الثقافية في القصّة القصيرة جدّا، ومرّ سريعا على القيمة الجمالية بقوله:" التجديد القصصي لا يعني التدمير الجمالي بل صناعة الجمال، والقصّة القصيرة جدّا مفتوحة على آفاق الجمال مادام الجمال ينبع من الذات المتأملة"[1]. تتحقّق القيم الجمالية في هذا الفن بناءً على درجة التلقي التي يحقّقها؛ انطلاقا من مستوى النضج الفنّي الذي يصنعه النص فتتحقّق لذّة القراءة للقارئ، ومنه يكون النص قد وصل ذروته الفنّية والجمالية.

نلاحظ مما سبق أنّ الناقد لم يستعن بأدوات التحليل الثقافي لتفكيك النص القصصي القصير جدّا، سوى أنّه قدّم بعض العلامات الثقافية التي أضمرها القاص في نصوصه، وركّز في تحليله على تقديم بعض المظاهر الثقافية والإيديولوجية المضمرة، وقدّم تفسيرا دلاليا لها دون أن يستعين بالأدوات المنهجية التي سنّها النقّاد في تحليل النصوص الأدبية وفق معايير معيّنة، ومن الباحثين الذين اهتموا بالتحليل الثقافي للنص الأدبي، نجد (عبد الله الغدامي)، الذي وضع أساسيات نقدية، أو آليات إجرائية لقراءة النصوص وفق معطيات النقد الثقافي، والمتمثلة في:" عناصر الرسالة(الوظيفة النسقية- المجاز(المجاز الكلي)- التورية الثقافية- نوع الدلالة- الجملة النوعية- المؤلف المزدوج"[2]. نجد في هذه المعطيات منطلقات منهجية للنقد الثقافي وعليها يعتمد الناقدون في استقراء النصوص الأدبية في ظل التحليل الثقافي أو الدراسات الثقافية، والناقد مرّ على نصوص

[1]- حميد زكاطة: القصّة القصيرة جدّا- قراءة في تجارب مغربية، ص46، نقلا عن عبد الله المتقي: حوار مع القاص إسماعيل البويحياوي، المنعطف الثقافي، ع246.

[2] - عبد الله الغدامي: النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005، ص63.

القصّة القصيرة جدّا مرورا سريعا لقراءة الأبعاد الثقافية لكنه لم يقدّم أية أداة إجرائية من تلك الأدوات المنهجية للنقد الثقافي، فكانت قراءته سطحية وتفكيكه للنصوص ناقصا وتحليله وصفيا، لذا نخلص إلى أنّ الناقد لم يكن له وعي منهجي بالتحليل الثقافي.

2-3-2-2. البعد الثقافي في القصّة القصيرة جدّا عند مصطفى ولد يوسف:

قدّم (مصطفى ولد يوسف) وجهة نظر مختلفة عن (حميد زكاطة) حول مسألة البعد الثقافي في القصّة القصيرة جدّا؛ حيث ركّز على العالم الافتراضي الذي أفرزته معه تلك الكتابة الشذرية، يقول في هذا الصدد:" إنّ المنجز الأقصوصي جدّا محكوم بظرف سوسيو ثقافي، متعاطيا مع العالم الافتراضي، ومفرزا تقاليد وسلوكيات جديدة، تقوم على الوهمي الحكائي، وعلى الصورة الجذّابة، ذات جمالية ومثيرة للجدل وتبحث في شتى الوضعيات الإنسانية"[1]، فالناقد يرى أنّ هذا الفن أخذ مسارات مغايرة في المشهد الثقافي؛ حين دخل العالم الافتراضي؛ حيث أسّس لنفسه صورا مشهدية داخل هذا الفضاء البصري، لتخرج للقارئ لمحات جمالية تعبّر عن مختلف القضايا الإنسانية.

وجد الناقد في تلك الانعطافات الثقافية التي حصلت مؤخرا سببا في تغيير الكتابة ونقلها من أفق التلقي السمعي إلى أفق التلقي البصري؛ حيث رافق القاص تلك المستجدات بكل تفاصيلها؛ ولم يكتف بنقل أعماله الأدبية من الواقع المعيشي فقط، بل قام برسمها طبوغرافيا على حسب المستجدات والثورة الرقمية والثقافية التي غزت العالم اليوم، فصار السرد الرقمي من الأعمال الأدبية التي لقيت رواجا كبيرا؛ وذلك لاقترابها من معطيات التطوّر المعلوماتي.

أخذت القصّة القصيرة جدّا على عاتقها مهمّة تجاوز الكتابة المألوفة؛ وذلك بتغيير نمط الكتابة التقريرية والكلاسيكية، إلى الكتابة البصرية التي تحفل بلغة الرموز والإشارات اللغوية والصامتة، وكذا الاستعانة بمختلف الرسومات الطباعية التي تعلن عن لغتها الصامتة داخل النص القصصي، ليصبح هذا الفنّ بذلك التجاوز نصّا منتهكا للأطر الثقافية المعتادة إلى خلق ثقافة كتابية جديدة تتوافق ورهانات العصر.

وقد وقف الناقد على نموذج قصصي قصير جدّا مشبّع بالمعطيات الرقمية، وهو قصّة "غياب" لـ(فاطمة ناصر)، تقول في:" **تتوشح غيمة تعزف عشقا...هي تحمل سكينا هو يحمل وردة...قتلتها حبّا !...فقتلته بالغياب !**"[2]. وجد الناقد في هذا النص القصصي ملامح تنبئ عن خروج القاصة عن المعيارية

[1] – مصطفى ولد يوسف: في نقد متخيّل الاختزال السّردي (من القصّة القصيرة إلى القصّة القصيرة جدّا)، ص37.

[2] – مصطفى ولد يوسف: في نقد متخيّل الاختزال السّردي (من القصّة القصيرة إلى القصّة القصيرة جدّا)، ص38.

السردية الكلاسيكية الصارمة، وفي هذا الصدد يقول:" تحقّقت الطاقة البلاغية الكبرى عبر المكون الاستعاري..وقد غابت الحبكة لأن النص امتهن النانو سردي، في حين موطن الحبكة هو المكرو سردي، ومن ثمّة تحلّ الملصقة السردية مكان الصورة السردية استجابة فورية للقارئ المستعجل لإشباع فضوله الآني"[1]. وجد الناقد في هذا النص خروجا عن المألوف السردي الذي اعتاد الترتيب الجملي، والحبكة المنتظمة، ليصبح نصّا رقميا موشّحا بتفاصيل البيانات الافتراضية من الفلاش، والسرعة، والصورة اللقطة أو الملصقة البصرية، وكلّها تشكيلات نصّية بصرية تشبع الذات القرائية لذتها في سرعة استهلاك النص.

ربط الناقد القصّة القصيرة جدّا بمعطيات العصر، من خلال المعايير الرقمية التي وسمها في فضائها الطبوغرافي، وبالمقابل وجد في التلقي إقبالا كبيرا ومدهشا بسبب تحقيقها لمتطلبات جمهور القرّاء في قبول هذا النموذج السريع، من ناحية صورتها الطباعية التي توفّرت على شروط الاختزال والتكثيف، ولكن من جهة أخرى نجده لم يقدّم تفسيرا كافيا للأبعاد الثقافية في هذا النموذج القصصي، سوى أنّه ركّز على الجانب الشكلي له من خلال اعتماد القاصة على التشكيل البصري في الكتابة من علامات الترقيم، والحذف الظاهر، والمضمر، والإيجاز الموغل في الجمل، ولم يقدّم تحليلا حول تأثير ذلك التغيير الثقافي والفكري والمعرفي على الكتابة وعلى الأبعاد المضمونية داخل النص، لذلك يبقى تحليله النقدي ناقصا.

أكمل الناقد تقديمه لتلك المسألة الكتابية الجديدة، بقوله:" هُشّمت المعيارية السردية، فحلّت معيارية التكثيف؛ وقوامها الإدهاش والإشارة الرمزية، فيلتقي هذا الفن مع الفن الكاريكاتوري، لأنّه خاضع لثقافة تقوم على المستعجل، والرّسم السردي، وتختصر القراءة على الثقافة المفيدة، ليتحقّق الإشباع المعرفي والجمالي"[2]. أضاف الناقد لطرحه السابق نتائج أخرى أثمرت نتيجة دخول هذا الفن العالم الافتراضي وامتهانه لغة الرقمنة؛ فوجد فيه تكسير للكتابة النمطية النموذجية السائدة قديما شكلا ومضمونا؛ ومن ثمّة صارت القصص عبارة عن معطيات كاريكاتورية تحمل حمولات سردية غنّية بالسخرية والتلغيز والترميز، وكلّ تلك الملصقات السردية –كما يقول الناقد– هدفها إدهاش القارئ، وتعريفه على مختلف القضايا الكبرى التي يعايشها في لحظة زمنية آنية، لا تستغرق مدة طويلة أو جملا طويلة حتى يفهم العالم من حوله.

بناءً على ما سبق يمكن القول إنّ الأحكام الذي قدّمها (مصطفى ولد يوسف) حول الأبعاد الثقافية في القصّة القصيرة جدّا صائبة في بعض منها، وبعضها الآخر لم يُوفّق فيها؛ حيث نجده قد أصاب حين اعتبرها

[1] –المرجع نفسه: ص38.

[2] – بتصرّف، المرجع نفسه: ص39.

نموذجا قصصيا أفرزته معطيات العصر الرقمية والتكنولوجية؛ لأن هذا الفن الموجز تتناسب تشكيلته السريعة والومضة، مع تفاصيل الساعة المستعجلة بمختلف قضاياها، ولا سيما القارئ الذي صارت الكتابات الموجزة أنسَه في هذه الحياة المتسارعة لحظاتها، لذلك وجد هذا الفن ظروفا اجتماعية وثقافية ومعرفية، ساعدته على البروز والانتشار على الشاشة الزرقاء مثل انتشاره ورقيا، وعليه يصبح العالم الافتراضي الذي تبنى هذا الفن بمثابة محفّز لتطوير الكتابة البصرية، ونقل العمل الأدبي إلى التشكيل الملموس على صفحات الويب وغيره من النصوص الترابطية.

أمّا الجانب الآخر الذي أخفق فيه الناقد فيتمثل في غياب النصوص الورقية للقصّة القصيرة جدّا في تحليله للبعد الثقافي، حيث نجده قد ركّز على النص الترابطي والنص الافتراضي الذي صنعته الرقمنة، لكنه لم يركّز على النصوص الكثيرة التي شغلت المشاهد الثقافية بمختلف موضوعاتها، ولم يقدّم تحليلات نقدية حول القضايا الثقافية التي أثّرت في النص القصصي القصير جدّا، وحصر عمله فقط في العالم الافتراضي، إضافة إلى أنّه اهتم بمستوى واحد من ناحية تأثير الظروف الرقمية على تنشئة القصة القصيرة جدّا، ولم يقدّم المستوى الثاني المتمثل في الدور الإيجابي الذي قدّمته في استحضار القضايا الثقافية في نصوصها، ومدى توعيتها للقارئ بالثقافات المختلفة للشعوب، من خلال تقنية التناص والترميز. وعليه يبقى طرحه النقدي غير مكتمل.

بناءً على ما سبق يمكن الخروج ببعض المتشابهات والمختلفات بين الطرح الذي قدّمه (مصطفى ولد يوسف) و(حميد ركاطة) حول مسألة حضور الأبعاد الأيديولوجية والثقافية في القصّة القصيرة جدّا فيما يأتي:

– عدّ (حميد ركاطة) البعد الأيديولوجي في القصّة القصيرة جدّا فكرا تأصيليا لحضارة الإنسان؛ كونها تنقل المعطيات السياسية والثقافية المختلفة التي ساهمت في بناء المجتمعات، كما تعرّف بالأفكار التي غزت العالم في فترة الصراعات الأيديولوجية والتي تمثّلت في اللبيرالية، والبلشفية، والبرجوازية، وكلّها مظاهر سياسية لها تأثير قوي في تغيير خريطة العالم، لذلك وقفت هذه الظاهرة الفنّية(القصّة القصيرة جدّا) عند تلك الأبعاد لتسجيل اللحظات الحاسمة في تاريخ البشرية، وتعريف جمهور القرّاء بتطورات الفكر الإنساني عبر العصور كيف كان وأين أصبح، وهذا السرد القصصي أفرز تلميحات كثيرة للأفكار الفاسدة التي غزت المجتمعات منذ قرون، لتحاول هذه الكتابة النوعية إعادة كتابة التاريخ بتهشيم تلك الأفكار الباطلة، ومحاولة بعث الحياة بصورة إيجابية تختلف عن الفكر الأيديولوجي القديم.

بالتالي وجد الناقد في هذا الفن مستويين؛ مستوًى أوليا أراد منه القاص نبش الماضي والتصريح بمختلف الظواهر الكونية والإنسانية التي عرفتها البشرية، ومستوى ثانيا يطمح إلى إزاحة الستار عن تلك العقليات

الفاسدة واستبدالها بأفكار تتلاءم مع روح العصر الذي يطمح إلى التجديد، والاعتراف بقدرات الذات الإنسانية في العيش بسلام وقوة دون الرضوخ للآخر، إلى جانب نشر الوعي لدى القرّاء بضرورة التعرّف على الأفكار الباطلة التي يجب مسحها من الذاكرة الجماعية ولها تأثير سلبي على المجتمعات. وقد قدّم نموذجا عن فساد تلك الأفكار من خلال تهميش طبقة المثقفين والمفكرين أمام الحكّام والملوك واستغلال قدراتهم الفكرية والمعرفية لخدمة مصالحهم الشخصية.

وقدّ عالج الناقد تلك الأبعاد بطريقة تحليلية وصفية دون الاعتماد على الآليات الإجرائية التي سنّها لهذا الفن، من الدهشة والجرأة واللعب المتعدد والمفارقة والتكثيف، لذلك يبقى عمله ناقصا ويحتاج إلى تحليل منهجي ودقيق.

– أمّا (مصطفى ولد يوسف) فقد كان تحليله للظواهر الأيديولوجية أعمق؛ حيث نجده قد قدّم تفسيرا مطوّلا حول الأبعاد الأيديولوجية في النصوص القصصية القصيرة جدّا، ولم يركّز فقط على الأيديولوجيات القديمة في العالم مثلما فعل (حميد ركّاكة)؛ وقد أشار (مصطفى ولد يوسف) لبعض القضايا المهمّة التي طرقتها تلك النصوص القصصية والمتمثلة في الهامشي والمركزي، ولم يَكْتَفِ الناقد بدراسة هذه الثانية بناءً على انقسام العالم إلى شطرين، القوي والضعيف، أو خضوع العالم الضعيف للقوى الليبرالية والمركزية في العالم، بل تعدّى هذا التحليل إلى دراسات أوسع شملت ثنائية الذكورة والأنوثة وسيطرة السلطة الذكورية على مسار الحياة للمرأة، وهي نقطة مهمّة وقف عندها الناقد، من أجل الإشارة إلى التأثير السلبي الذي خلّفته الأيديولوجيات المختلفة على مسار العالم وعلى تكوين بنية المجتمع.

بالتالي كان عمله أقرب إلى الدقة والشمولية من حيث الكم المعرفي، والكم النوعي في التحليل، حيث ذكر بعض الثنائيات السردية التي تطرّق لها القاصون في نصوصهم القصصية، إضافة إلى أنّه لم يهمل الوظائف السردية لتلك النصوص في تعاملها مع الظواهر الأيديولوجية، وقد وقف الناقد لمعالجتها، وتمثّلت في الفضاء المكاني والزماني لمجريات الأحداث، والحدث القصصي، والموضوع المطروق في النص.

لذلك كان عمل (مصطفى ولد يوسف) أدقّ من عمل (حميد ركاطة)، وأقرب إلى المنهجية لأنّه استعان ببعض الآليات الإجرائية في التحليل انطلاقا من المعايير السردية التي خصّها لهذا الفن؛ وخصوصا حين اعتبر هذا الفن مستخرجا آنيا يتلاءم مع صوت العصر تكثيفا، وإيجازا ومضمونا، وهذا التقليص في الملفوظات يحتاج إلى تقليص في أحداث النص، لذلك عدّ الناقد تلك الثنائيات المتناقضة التي استعملَها الكتّاب في نصوصهم بمثابة لعب لغوي، يفضي إلى الترميز والتقليل من الوصف في الكلام، نحو: الذكورة والأنوثة، الهامشي

والمركزي، الأنا والآخر. غير أنّه أهمل أيضا بعض الإشاريات اللفظية التي تنبئ بدور المفارقة والدهشة في تحقّق تلك الثنائيات السردية.

وقف الناقد(مصطفى ولد يوسف) عند معالجة العلامات التضادية في النص القصصي القصير جدّا، من ناحية مضامينها، وتحديد دورها في دلالات النص القصصي فقط، لكنه لم يقدّم تفسيرا نقديا حول القيم الجمالية التي تقدّمها ظاهرة الثنائيات الضدية؛ لأنّ حضورها في النص يمثّل صيغا بلاغية تعمل على الاختصار في الكلام، بحيث يوظّف القاص تلك الثنائيات التضادية من أجل الاقتصاد في الكلام ويصبح بهذا التوظيف تلغيزا وتلميحا، ومن ثمّة تتحقّق لذّة النص بناءً على تلك المجازات التقابلية، إضافة إلى دورها السردي في تكثيف هذا الفن والتقليل من الوصف والإطالة في الحكي، لأنّ الإتيان بكلمة ونقيضها في النص تغني الكاتب من التطويل في الكلام وإعادة شرح الموصوفات، على غرار (حميد زكاطة) الذي قدّم بعض التفسيرات لأفعال الكلام المتواجدة في النصوص التي قام بدراستها حيث وجد الكتّاب قد استعانوا ببعض المفردات الأيديولوجية الموجزة دون الحاجة إلى ذكر التفاصيل التاريخية لتلك الأفكار الأيديولوجية.

– أمّا من ناحية الأبعاد الثقافية فنجد (حميد زكاطة) قد وجد في هذا الفنّ صورة حكائية مصغّرة عن العالم الكبير الذي يحتوي على أكثر من ثقافة وفكر، فهذا المبنى الضيق يحمل أكثر من مخزون ثقافي بين طياته، والقاص حين أدخل تلك المشاهد الثقافية في القصّة القصيرة جدّا لوّنها بمجريات العصر، وأدخل عليها تفاصيل حديثة تعبّر عن الواقع المعيشي الجديد، الذي يحاول الإنسان من خلاله تغيير حياته من أفكار وثقافات باطلة إلى أفكار أكثر وعي ونضج تساعد الإنسانية على بناء مجتمعات صلبة، أفضل من المجتمعات الماضية التي عرفت تصدّعات وانكسارات على مستوى بنائها الاجتماعي والسياسي والثقافي، لذلك وجد الناقد في هذا الفنّ مخرجا للتنفيس عن تلك الأفكار القديمة، والأباطيل الزائفة ومحاولة بعث العالم من جديد، حيث القيم الصالحة والحياة الصافية بعيدا عن النزاعات والأفكار المظلمة.

لذلك وجد الناقد في تلك الأبعاد نشرا للوعي لدى المتلقي بضرورة التمسّك بالأفكار الحداثية التي تطمح للنجاة من كل فكر سلبي يضر بحياة الإنسان، وعليه اهتم الناقد بهذه الظاهرة الفنّية من ناحية قدرتها على استيعاب ثقافات العالم ومحاولة التملص من السلبيات فيها والتمسّك بالإيجابيات، وإعادة بناء تلك الثقافات الفاسدة بصورة مستحسنة تخدم المجتمعات.

وعليه نجد الطرح الذي قدّمه الناقد حول تلك المشاهد الثقافية في النصوص القصصية تحليلا دقيقا وصائبا، ولكنه من جهة أخرى يبقى عملا ناقصا كونه اهتم فقط بالجانب الموضوعي للنص القصصي القصير

جدّا ولم يستعن بالآليات الإجرائية التي تعينه على تقديم تحليل أكثر منهجية، لأنّ الحديث عن استحضار الثقافات والأيديولوجيات في النص القصصي القصير جدّا، يحتاج إلى تفسير كيفية استعانة القاص بتلك المقاطع النصّية، لذا كان عليه الحديث عن التناص، والتكثيف، والترميز، والدهشة والمفارقات، لأنّها العناصر المناسبة التي تستحضر المشاهد الثقافية للنص القصصي. وخصوصا حين صرّح بضرورة بعث التراث من جديد بصورة حداثية تتلاءم ومجريات العصر، وهذا يحتاج لبعض المعايير السردية التي توضّح مشروع التجديد في الكتابة، وذلك بذكر التجريب، وتجاوز المألوف، والجرأة، والانزياح اللغوي والموضوعي، وكل هذه العناصر تساهم بالضرورة في بعث التراث في صورة سردية جديدة.

– أمّا الطرح الذي قدّمه (مصطفى ولد يوسف) حول الأبعاد الثقافية في هذا الفن، فهو مختلف عن سابقه؛ حيث نجده اهتم بالثقافة الرقمية ودورها في تفعيل النص القصصي القصير جدّا، ووجد في ثقافة العصر منبتا خصبا لنمو وانتشار هذا الفن بليونة، لأن الخصوصيات الجوهرية التي يحتوي عليها جاءت بناءً على متطلبات العصر من السرعة والعجلة والاختصار في كل شيء؛ وقد استعان كتّاب هذا الفن بِلُغة العصر للتعبير عن الثقافات التي سادت المجتمعات قديما، وحاولوا رسمها من جديد بصيغة حداثية مندمجة مع العالم الافتراضي، وفي هذه النقطة نجد توافقا بين (حميد ركاطة ومصطفى ولد يوسف) في محاولة كلّ منهما بعث التراث من جديد بصورة حداثية تناسب تطلعات العصر إلى التجديد، ولكلّ واحد طريقته في بعث هذا التراث؛ فمصطفى ولد يوسف أراد بعثه بناءً على معطيات العالم الافتراضي، وحميد ركاطة أراد بعثه بناءً على عيون الحداثة والمعاصرة والتجديد في الفكر والوعي بالكتابة الحداثية.

اختلف (مصطفى ولد يوسف عن حميد ركاطة) في طريقة تحليل النصوص القصصية؛ حيث نجد (مصطفى ولد يوسف) قد استعان بالتنظيرات النقدية التي سنّها لهذا المشروع الفنّي الجديد من خلال توظيفه للأركان التي سبق ذكرها في تحليله، أمّا (حميد ركاطة) فلم يهتم لتلك العناصر وقدّم وصفا وتفسيرا للظواهر الأيديولوجية والثقافية الموجودة في القصّة القصيرة جدّا، لكن (مصطفى ولد يوسف) اهتم بتلك الأركان وأشار إلى تفاعلاتها السردية مع تلك الظواهر.

الفصل الرابع:

تلقّي القصّة القصيرة جدّا في المنجز النّقدي العربي المعاصر.

تمهيد:

أخذت القصّة القصيرة جدّا مسارات تشكّل جديدة في مادة القص شكلا ومضمونا، وهذا الانعطاف والتحوّل ساهم في انتشارها وتوسّعها لتصل إلى آفاق أوسع؛ حيث وجدت طريقها إلى قلوب القرّاء والأدباء وخصوصا بعد ملامستها للباطن الإنساني وتأويلها للتاريخ الذي يربطه بماضيه؛ ولأنّ هذا الفن استطاع التطرق لبعض القضايا الثقافية والأيديولوجية والاجتماعية المهمّة في الفكر البشري، صار كتابة نوعية على جانب كبير من التأثير الإيجابي في الساحة الأدبية من خلال التعريف بمختلف المشاهد الحيّة التي مرّت عليها الحضارات المختلفة الأجناس.

كما لقي اهتماما كبيرا أيضا من طرف النقاد والنقّاد الذين أخذوا بدراسة هذا المشروع الفنّي المغاير بسبب الخصوصيات الجوهرية النوعية التي تميّز بها على خلاف السرود الأدبية الصغرى – وهذا ما ظهر في المدونات النقدية المشتغل عليها في البحث – وبمقابل هذا التقدّم الذي حقّقه في الواقع الأدبي والنقدي وجد رفضا واصطداما أيضا من طرف بعض النقاد والكتّاب بحجّة عدم نضجه الفنّي وعدم اكتمال معاييره السردية بصورة واضحة. وقد ساعد على ظهور هذا الفن وقبوله في المشهد الثقافي والأدبي، مجموعة من الظروف والملاحق يمكن الإشارة إليها فيما يأتي.

2-4-1. بواعث ظهور فنّ القصّة القصيرة جدّا:

لقت القصّة القصيرة جدّا اهتماما كبيرا في المؤسسات الأدبية والثقافية، حيث انتشرت بكثرة في المجلات الثقافية والنوادي الأدبية والأنترنت والملتقيات الأكاديمية، والصحف، وقد رصدت الناقدة (سعاد مسكين) بعض المجلاّت والملاحق الثقافية التي ساهمت في نشر أعمال القاصين لهذا الفن، مثل:" المنعطف العلم، العرب العالمية، مجلة قاف صاد ومجرة ومقاربات، والمجلة العربية السعودية، والجوبة والقوافل وتراسيم"[1].

وهناك عدّة جمعيات ثقافية دعّمت وجوده بقوة وساعدت على نشره؛ وهي ثلاث جمعيات:" جمعية التواصل بلفقيه بن صالح، والنجم الأحمر بمشرع بلقصيري، والصالون الأدبي بالدار البيضاء"[2]. وبسبب انتشار هذه النوادي الأدبية والجمعيات المساعدة على تشجيع مشروع هذا الفن، وقف مجموعة من النقّاد والمبدعين للتنظير له، محاولين بذلك تحديد معالمه الإبستيمولوجية وتعيين مفاصله الداخلية والخارجية للخروج من المساءلات والجدل الذي تعرّض له في الواقع الأدبي وعلى مستوى التلقي.

[1] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب– تصورات ومقاربات، ص50.

[2] – المرجع نفسه: ص51.

أمّا من ناحية الدراسات النقدية، فقد اهتم له مجموعة من النقّاد سبق ذكرهم في البحث، ويعد هؤلاء من المنظّرين الأوائل الذين اجتهدوا في وضع اللبنة الأولى للتنظير لفنّ القصّة القصيرة جدّا، مثل: (أحمد جاسم الحسين وحسين المناصرة، وجاسم خلف إلياس) وغيرهم من المنظرين العرب... حيث قدّموا مقاربات نقدية تناولت هذا الفن من حيث الأركان والتقنيات والخصاص الفنّية. وقدّموا موقفا ترحيبيا له مطالبين من خلاله الاستمرارية في إنتاج هذا الفن.

وقد توسّعت حركة قبول هذا الفن بسبب الظروف التي زادت في إثبات وجوده، ومن الملاحق الأخرى التي نشط على مستواها نجد الملتقيات والنوادي الإبداعية، منها:" مهرجان سورية للقصّة القصيرة جدّا ما بين سنتي 2000 و2004، ومهرجان الإمارات العربية بالشارقة سنة2013، ومهرجان المغرب ما بين سنتي 2008 و2013"[1]، وقد ساهمت تلك النوادي في التشجيع بقبول هذا المشروع والعمل على المواصلة في إنتاجه ودراسة تفاصيل تكوينه.

وقد صرّح (يوسف حطيني) عن أهمية تلك الجمعيات الثقافية والنوادي الأدبية بقوله: "إنّ ملتقى القصّة القصيرة جدّا يجمع العشرات من المبدعين، وهذه فرصة للقاء المثمر والفعّال بين أدباء يمتدون على مساحة قطرنا العربي السوري، كما يجمع الجمهور، ويعرّفهم بأساسيات هذا النوع الأدبي، ويعرّفهم على نماذجه، كما يسهم في تنشيط المشهد الثقافي في سورية، ولأن له كل هذه الفضائل فلا شك أنّه سيبقى ظاهرة مفيدة"[2]. بدأ قبول هذا الفن من بلد سورية والعراق، وهناك اجتمعت فئات مختلفة من الكتّاب والقاصين من مختلف الأقطار العربية حيث ناقشوا هذا المشروع، وقدّموا آراء تمهيدية لبنائه السردي والجينالوجي إلى أن تكتمل صورته النهائية مع الوقت، وكلّ هذه الاجتهادات أثمرت بعض المواقف النقدية التي تدعو إلى تجنيسه والاعتراف به جنسا قائما بذاته.

وحتى لا يتراجع هذا المشروع عن مساره وطموحاته، قدّم النقاد عدّة توصيات لتطويره والإبقاء على استمراريته "وذلك بضرورة إيلاء فن القصّة القصيرة جدّا الاهتمام والعناية اللازمين إعلاميا وأكاديميا، وإدماجها في البرامج التعليمية، وأخذها بعين الاعتبار ضمن مخططات مؤسسات تدبير الشأن الثقافي الأهلية والرسمية والسعي إلى إنجاز أنطولوجيا عربية موسّعة لها، والعمل على ترجمة نصوصها إلى لغات العالم الحيّة، وإنشاء بنك

[1] – بتصرف، جميل حمداوي: دراسات في القصّة القصيرة جدّا، دار نشر المعرفة، الرباط– المغرب، 2014، ص88-89.

[2]– يوسف حطيني: القصّة القصيرة جدّا بين النظرية والتطبيق (الجذور– الواقع– الآفاق) – دراسة نقدية، الأوائل للنشر، سورية– دمشق، ط1، 2004، ص71.

توثيقي لتجميع منجزها، إبداعا ونقدا، وتحفيز المبدعين العرب على الكتابة في هذا الجنس الأدبي، وإنشاء موقع إلكتروني على الشبكة العنكبوتية ليكون لسان حال الكاتب العربي لها"[1]. يبقى نجاح هذا المشروع رهينا بمدى اهتمام المؤسسات الإبداعية العربية به، وكلّما قلّت النشاطات الثقافية والأدبية التي تخدمه وتساعد على دمجه في الواقع الأدبي والنقدي، سيصبح مجرّد خواطر اصطنعها القاصون للترفيه عن أنفسهم.

2-4-2. القصّة القصيرة جدّا وواقع القبول في النص النقدي العربي:

عرف هذا الفن جدلا واسعا حول مشروعية قبوله جنسا قائما بذاته؛ حيث وجد صعوبة في بدايات ظهوره الفعلي في المؤسسات الثقافية والنوادي الأدبية، وظلّ يسير في حلقة مضطربة بين القبول والرفض؛ بحكم غياب معايير دقيقة تثبت انتماءه، وتمنح له حق الاعتراف به جنسا أدبيا للتصنيف مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى؛ فكانت بداياته الأولى مجرّد محاولات واجتهادات حاولت إثبات وجوده والتشجيع على الكتابة فيه.

وقد صادفته عدّة عراقيل أبطأت من انتشاره السريع، وذلك بسبب أنّه "لم يستطع مواكبة جلّ النصوص والإبداعات التي بدأت تتكاثر بزخم كبير في السنوات الأخيرة، كما يعاني فوضى التجنيس بسبب تعدد المفاهيم والمصطلحات، كما يؤرقه عدم الاعتراف به جنسا قائما بذاته، فيدرجونه ضمن خانة القصّة القصيرة أو خانة القصص أو السرد"[2]. اعترضت ميلاد هذا الفن عدّة عوائق منعت قبوله حين دخل فضاء الإبداع؛ وذلك بسبب تعرّضه للتعدد الاصطلاحي، وكثرة الخلافات والاختلافات حول مسألة تجنيسه، وكذا دخوله في متاهة الانتماء والهوية بين جدل الأصالة والمعاصرة. وفيما يلي سيتم الكشف عن مختلف الآراء النقدية التي قدّمت هذا المشروع بالرفض والقبول. حسب النماذج النقدية التي نعمل عليها.

وهذا التمهيد يطرح التساؤلات التالية: كيف عالج النقّاد والناقدون العرب مسألة تلقي القصّة القصيرة جدّا، في المشهد الثقافي، والواقع الأدبي؟ وما مدى تقبّل القرّاء لهذا المولود الأدبي الجديد؟

2-4-2-1. تلقي القصّة القصيرة جدّا عند أحمد جاسم الحسين:

وجد الناقد في تلقّي القصّة القصيرة جدّا تراجعا كبيرا بسبب العوائق التي صادفتها في التجنيس وتعددية المصطلح، وفي هذا الصدد يصرّح قائلا:" إنّ الذائقة السائدة شعبيا وثقافيا هي ذائقة إلى حدّ كبير ترفض ق ق جدّا لأسباب فكرية واجتماعية؛ إذ لا يمكن تلقّي نصّا جديدا كُتب بروح جديدة وظروف

[1] – بتصرّف، جميل حمداوي: دراسات في القصّة القصيرة جدّا، ص101-102.

[2] – ينظر، المرجع نفسه: ص81.

وتقنيات جديدة بذائقة قديمة عفا عليها الزمان"[1]. يرى الناقد أنّ هذا الفن تعرّض للرفض الكبير من قبل جمهور القرّاء والمثقفين؛ بسبب الظروف التي أحاطت به ولم تسهّل له الذيوع في أوساطهم، والتي تمحورت في طريقة عيشهم وتفكيرهم القديم، بالتالي صعُب على القارئ تلقي هذا النموذج النوعي بسهولة. فلا يمكن ببساطة التخلي عن الذائقة الفنّية التي اعتادوا عليها في تذوّق النصوص.

دعا (أحمد جاسم الحسين) إلى ضرورة تبني هذا الفن وتلقيه دون عوائق، وقد وجّه كلامه لجمهور المبدعين والقرّاء، بقوله:" يجب تلقي هذا الفن من ذاته، بعيدا عن ربطه بأجناس أخرى فهي ليست خلطة أجناس، مع ضرورة تلقيها بطريقة جديدة لأنّها نصّ جديد"[2]. يرى الناقد في مسألة رفض أو قبول هذا الفن الحق في قبوله؛ بحكم احتوائه على معايير سردية –كان قد سنّها في مؤلفه– متمثلة في (الأركان والتقنيات والخصوصيات الجمالية)؛ لذلك وجب الاعتراف به جنسا قائما بذاته، ولا يجب الخلط بينه وباقي السرود الأخرى، لأنّه فن له خصوصياته النوعية.

وهذا القبول في نظر الناقد يتوقف أيضا على مدى التوافق بين المتلقي والنص القصصي القصير جدّامن حيث طريقة تناول هذا النص، وكيفية استهلاكه، لأنّه نصٌّ في نظره حداثي ويحتاج لآليات قرائية وتحليلية حديثة تتماشى ومكوناته السردية والموضوعية.

بناءً على الطرح الذي قدّمه (أحمد جاسم الحسين) حول تقبّل هذا الفن، نلاحظ دعوته الشديدة لتقبل هذا المشروع الجديد دون تعريضه للشك، والدخول به إلى فضاء من المسائلات والجدل، وهذه العوائق ستؤدّي بالضرورة إلى إضعاف صورته أمام المبدعين والقرّاء، ولهذا لا يمكن الاستهانة بهذا الكائن الأدبي الجديد لأنّه في بدايات نموّه وانتشاره في الواقع الأدبي والثقافي؛ وطبيعة بنائه تحتاج إلى سياقات معينة تناسب منبته؛ وعليه أقرّ الناقد بأنّ قبول هذا الفن يحتاج إلى قارئ متذوق لصنعة القص السريع والجريء، لأنّ النصوص التقليدية كانت تأخذ بعين الاعتبار ثقافة المجتمعات كالمحافظة على بعض القيم الأخلاقية، وعدم التصريح بالقضايا السياسية الكبرى، والكشف عن المحرّمات، أمّا نص اليوم مثل القصّة القصيرة جدّا فهو نص الكشف والتصريح والجرأة؛ لذلك قال الناقد بضرورة تلاؤم تذوق القرّاء مع مواضيع هذا الفن، حتى لا يحدث تنافر بين الطرفين.

[1] – أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا– مقاربة تحليلية، ص22.

[2] – المرجع نفسه: 193.

وهذا التوافق بالضرورة سيخلق تطابقا في العلاقات بين النص والمتلقي؛ أو بين سوسيولوجية التكوين النصي لهذا الفن وسوسيولوجيا المتلقين، والقراءة تنعكس باتجاه الذات؛ بمعنى أن القارئ الذي يجد نفسه مرتاحةً في النص المقروء سيحقّق في النهاية لذّة القراءة ويحصل تماهي وتطابق بين نفسية القارئ والنص؛ أي أنّ" القراءة هي قراءة الذات نفسها وليست مجرّد قراءة للنص"[1]، فالقارئ بمجرّد فهمه لمعطيات النص، سيحصل بداخله تداعٍ للأفكار والمعارف المختلفة التي تحضر في مخيلته وتساعده على فهم اللحظات الحاضرة في النص، إلى جانب عودته للمرجعيات التي تعينه على فكّ شفرات النص، وخصوصا التاريخية والسوسيو ثقافية، لأنّها تحتاج الكم المعرفي والفكري لتأويل المضمرات في النص، وبتوفر ذلك التقاطع بين فكر القارئ والنص المقروء يتحقّق الفهم.

من هنا نجد أن الناقد قدّم مشروعا فنّيا موصولا بشروط ثقافية واجتماعية ونفسية في طريقة إدراكه ولا يمكن للقارئ تقبّله إلاّ إذا تغذّى من السّياقات نفسها التي تطوّر فيها هذا الفن وترعرع، وهذا الحكم الذي قدّمه الناقد صائب لأنّ القارئ الذي يعاني من الفراغ الفكري والمعرفي، لا يمكنه استيعاب واحتواء النص القصصي القصير جدّا، مهما كانت مضامينه وتعقيداته النصّية، بالتالي وجب على جمهور القرّاء والمثقفين دخول هذا المشروع بالكفاءات الثقافية التي تمكّنهم من فهمه وحسن تذوّقه.

لكن الناقد في هذه النقطة ركّز فقط على السياقات التي نشأ فيها هذا الفن؛ وعدّها السبيل الوحيد لتذوقه والتمكّن من قبوله، لم يقدّم تفصيلا عن السياقات النصّية التي تمكّن القارئ من قبوله، من ناحية الكفاءة اللغوية وكذا حسن التذوّق للمعايير الجمالية؛ فليس كل ما يُكتب يعدّ ناضجا ونوعيا، لذلك يحتاج النص هو الآخر إلى قارئ متذوق يحسن تقييم النص من ناحية معاييره اللسانية والفنّية، لأنّ" العلاقة الجدلية بين النص والقارئ، تخلق علاقة تفاعلية تسمى استجابة جمالية؛ لأنّها تثير قوى التخيّل والإدراك لدى القارئ مع أنّها تنبع من النص"[2]. ولإنتاج قصّة قصيرة جدّا لابد من توفّر شروط الفهم والتفسير والإدراك لدى المتلقي، وبالمقابل يجب أن يكون النص متفاعلا مع تلك التفسيرات وغير مبهم يصعب فك شفراته، لذا لابد من تجنّب تنافر الكلمات في النص، وتناقض الأفكار ليكون إخراج النص للقراءة في متناول القرّاء، فيحصل الفهم والإقناع؛ ومن ثمّة التأثير عليه بما هو موجود في النص.

---

[1]– عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة– دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص245.

[2]–ينظر، علياء الداية: الوعي الجمالي في السرد القصصي، دار الحوار، سورية، ط1، 2012، ص40. نقلا عن إيزر فولفجانج: فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة– القاهرة، 2000، ص27.

كما عبّر (أحمد جاسم الحسين) عن قضية تلقّي النّص القصصي القصير جدّا، وأصّر على ضرورة تخصيب النص وتحسينه من طرف القاص حتى يكون التلقي غنيا ومؤثرا فيه، فيعيد إحياءه بصورة جديدة، يقول في هذا المقام: "فالقصّة القصيرة جدّا نصّ إبداعي يترك أثرا ليس فيما يخصّه فقط، بل يتحوّل ليصير نصّا معرفيا دافعيا لمزيد من القراءة والبحث، فهو محرّض ثقافي يسهم في تشكيل ثقافة المتلقي عبر تناصاته ورموزه وقراءاته للواقع، وعبر متطلباته التي يفرضها حيث تحث المتلقي على البحث والقراءة "[1]. وجد الناقد في القراءة شكلا من أشكال التواصل بين القاص والمتلقي، فكلّما كان نص الأديب ناضجا ومستحسنا، كلّما ضاقت بينه وبين القارئ مسافة الغموض، وصعوبة الفهم، واتسعت جماليات التلقي أكثر، بحيث يصبح القارئ ملمّا بمعطيات النص وقادرا على فهمه، بوسائط ومرجعيات يمتلكها في ذهنه وفكره مُسبقا، ومن ثمّة يتمكّن من تحقيق مطالب القاص في تفسير نصّه وحسن استيعابه.

2-4-2-2. تلقي القصّة القصيرة جدّا عند سعاد مسكين:

أكملت (سعاد مسكين) الطرح نفسه الذي قدّمه (أحمد جاسم الحسين) بخصوص مسألة التلقي في القصّة القصيرة جدّا؛ حيث أكّدت على ضرورة وجود تقبّل من طرف القرّاء لهذا الفن حتى يستمر، تقول في هذا السياق: "يعدّ القارئ هو البطل في القصّة القصيرة جدّا لأنّ نجاح التلقي رهين بمدى قدرته على الإمساك بتلابيب معاني القصّة، وهي تمارس عليه لعبة الإغواء المتمنّع، تحتاج لقارئ صبور"[2]، حيث ربطت الناقدة نجاح هذا المشروع بمدى تقبّل القرّاء له، وهذا التقبّل ليس مجرّد قراءة سطحية للاستمتاع بهذا النص السريع، والمثير في موضوعاته وكلماته، بل لابد من توفّر شروط الفهم والاستيعاب التي تخلق للنص قيمة ونضجا، وبمجرّد وصول القارئ لمضمرات النص، و تمكّنه من كشف خباياه التي أضمرها القاص؛ سيحصل تفاعل بين النص والقارئ؛ لأنّ الفهم حصل والمتعة القرائية وصلت إلى الدرجة التي يرجوها القاص من عمله القصصي.

أشارت الناقدة في كلامها إلى أنّ هذا الفن ليس في متناول كلّ القرّاء؛ لأنّه في جوهره نصٌ ممتنع؛ يحتاج إلى عدّة قراءات حتى يتحقّق التأويل النهائي لمضامينه القصصية، بالتالي يحتاج هذا الفن إلى معطيات تساعد على فهمه، وهي متعلّقة بالمكتسبات الفكرية والمعرفية التي يمتلكها القارئ وتمكّنه من دخول هذا الفن الجديد.

[1] – أحمد جاسم الحسين: القصّة القصيرة جدّا– مقاربة تحليلية، ص21.

[2] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب– تصورات ومقاربات، ص46.

وقد لقي هذا الفن صعوبة في تقبّله بسبب معطياته السردية الجديدة، والمغايرة عن باقي السرود، وقد أشارت (سعاد مسكين) لهذا الرفض بقولها:" إذا كان الكاتب المسرحي الروماني أوجين يونسكو يرى كلّ أدب جديد هو عدائي والعدائية تمتزج بالأصالة، وهي تقلق ما اعتاد عليه الناس من أفكار"[1]، ومن هنا نجد أن الأدب الجديد كثيرا ما يصادف عقبات الرفض والتقبل في وسط الساحة الإبداعية ووسط جمهور القرّاء، وهذا راجع لتمسكهم بالأصالة، وبالقراءات التي اعتادوا عليها منذ قرون في تناول النصوص الإبداعية، لذلك رفضوا كلّ ما هو جديد بعيد عن مقاييس الأدب القديم، ولا يناسب أذواقهم القرائية، من ثمّة صار في نظرهم أدبا بعيدا عن تخيلاتهم وواقع معيشتهم.

ولذلك صارت القصّة القصيرة جدّا في مصاف تلك الأعمال الأدبية الجديدة المرفوضة بشدة، لتشير الناقدة إلى هذه النقطة بقولها:" فإنّنا نتلمس سبب رفض بعض المبدعين والنقاد لهذا النوع السردي المستحدث نظرا لوفائهم للأنواع السردية الأصلية، الرواية والقصّة القصيرة، ولم يقنعهم بعد هذا التراكم القصصي المعروض في الساحة الثقافية المغربية"[2]، وتقرّ (سعاد مسكين) بوجود مسافة بعيدة بين هذا الفن والمتلقين؛ وقد حصلت تلك الفجوة بسبب تمسّك القرّاء بالأعمال الإبداعية القديمة؛ حيث أُلِفت عقولهم ذلك النمط من القراءة فصعُب عليهم تغيير مسار القراءة من أفق التلقي السمعي إلى أفق التلقي البصري، بحكم أنّ هذا النوع القصصي الجديد مزيج بين الصورة السمعية والصورة البصرية، ويحتاج لبعد النظر والفكر في فهمه، ومن ثمّة اصطدم هذا الفن بهاجس الرفض بقوة، بالرغم من الكم الكبير الذي أنتجه المبدعون في الساحة الأدبية.

أرادت الناقدة الدفاع عن هذا المشروع وتعزيز وجوده من أجل الحفاظ على بقائه واستمراريته، لترد على الفئة التي رفضته بحجة جِدّته وغرابته عن الأعمال الإبداعية القديمة، بقولها:" ابن قتيبة حين رفض التفضيل بين الشاعر القديم لقدمه، أو الحديث لحداثته، بقوله: ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل أعطيت كلا حظه، ووفّرت عليه حقّه، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن ولا خص به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كل دهر وجعل كل قديم حديثا

[1] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب– تصورات ومقاربات، ص47. نقلا عن: أحمد عمران: مقاربة حول أدب القصّة القصيرة جدّا، مجلة أفق الثقافية.

[2] – المرجع نفسه: ص47.

في عصره"[1]. استحضرت الناقدة قول (ابن قتيبة) لتحلّ النزاع حول مسألة الأصالة والمعاصرة في هذه المسألة وتوقف الصرامة الموجودة في الفكر الإنساني الذي بقي رهينا للقديم. فالجديد في نظرها ليس عيبا ولا خروجا عن المبادئ المألوفة في الذاكرة الجماعية، بل هو استحداث لأفكار تلائم العصر المعاش بلحظاته.

والقصّة القصيرة جدّا ظهرت في فترات يمكن القول عنها منفلتة وسريعة، انسلخت من عالم العصرنة والرقمنة والحداثة، لذلك استغرب المتلقي شكلها وحجمها القصير جدّا، فصعُب استيعابها بحكم تلك التشكيلة الجديدة التي أتت بها، وهي في حقيقة الأمر ليست غريبة ولا تستحق كلّ هذا الجدار الرافض لها. لأنّها ببساطة ابنة العصر السريع في كل شيء، لذلك أتت الناقدة بقول (ابن قتيبة) الذي حاول الرد على الذين هاجموا الشعراء وحاولوا التفريق بين الشاعر القديم والشاعر الحداثي، معتبرا الشعر القديم حديثا في عصره، والشعر الحديث هو قديم في عصره، ولم يفرق بينهما ما دام كل نص شعري هو حكمٌ لعصره ويتلاءم مع المقام والظروف التي أحاطت به.

وأحالت الناقدة إلى القضية نفسها في سياق القول الذي قدّمه (ابن قتيبة) بالنسبة لهذا الفن؛ حيث اعتبرته ابن الظروف الحداثية التي انتجته ويحق له الثبات والاستمرارية، والاعتراف به جنسا قائما بذاته، وليس الوقوف له بالرفض بمجرّد خروجه عن النموذج السردي القديم، أو عدم تطابقه مع تذوق القرّاء الذين اعتادوا نصوصا تتطابق مع تفكيرهم القديم. وعليه تبقى وجهة النظر التي قدّمتها الناقدة هي السند والدعم للرأي الذي قدّمه (أحمد جاسم الحسين، في ضرورة قبول هذا الفن بعيدا عن أي تعصّب سواء كان للقديم أو الحديث؛ لأنّ الأدب تنتجه البيئة التي وُلد فيها وتُكوِّنُه الظروف المحيطة به، ولكل زمن وعصر سماته في التحوّل والتغيّر. والقصّة القصيرة جدّا نموذج سردي نوّه إليه أغلب النقاد بانتمائه لبيئة عصرية بحكم اتصافه بالسرعة والعجلة والتقزيم.

بناءً على الطرح الذي قدّمته (سعاد مسكين)، نقول إنّ القصّة القصيرة جدّا لم تجد قبولا كبيرا بسبب اختلاف تركيبتها السردية عن السرود القديمة، وهذا الاختلاف لا يمنع من الترحيب بها في وسط الكتابة الحديثة، لأنّ كل نص إبداعي أتت به الظروف المحيطة به وحاجة الكتّاب إلى خلق نوع أدبي جديد قادر على تبني مختلف المستجدات في الحياة. وهذا الفن وجده المبدعون كفيلا لمجاراة معطيات الرقمنة والعصرنة، وقد أصابت الناقدة في كلامها لأنّ النص الإبداعي يقاس على البيئة التي أنتجته وليس بالزمن الذي ظهر فيه. وهذا

[1] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب– تصورات ومقاربات، ص47.نقلا عن: ابن قتيبة الدنيوري: الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص5-6.

ليس سببا لرفض هذا النوع الأدبي الجديد، لأنّ رد فعل القرّاء والنقاد في رفض هذا المشروع ليست أسبابا مقنعة.

أشارت الناقدة أيضا إلى العوائق التي منعت تقدّم هذا المشروع من ناحية فقط؛ حيث ركّزت على صعوبة تقبّل هذا المشروع بسبب حداثته واختلافه عن النص السردي القديم، لكنها لم تشر لبعض العوائق التي هي جوهر رفضه من قبل فئة القرّاء والنقاد، والمتمثلة في صعوبة قراءته بسبب ترميزاته الكثيرة وقصره الشديد الذي يخفي أحيانا موضوعه الحقيقي، إلى جانب غياب تنظير نقدي له يحدّد معاييره بدقة فيسهل على المبدعين الإنتاج فيه دون عوائق، ولذلك وضع (نور الدين الفيلالي) بعض الشروط التي تناسب الاعتراف بميلاد هذا الفن، وهي:" وضع متن قصصي كاف للنشر يكسب المشروعية لهذا المولود الجديد- ذوق لدى المتلقي لاستقبال هذا المولود- جرأة على اكتساح هذا المجال"[1]. إنّ هذه الأسس التي وضعها الناقد بمثابة تحفيز لتقبل هذا المولود دون تردد؛ لأن الفن الذي تكثر فيه الخلافات والجدل يعيق الاعتراف به.

يبقى هذا المشروع بحاجة إلى العديد من الدراسات والتقييم، حتى يجد طريقه للاعتراف به، ورغم وجود عدّة معارضات اصطدم بها، إلاّ أنّه أخذ منعرجات أخرى للتوسّع في الفضاء الرقمي، وقد لقي قبولا كبيرا على الشاشة الزرقاء و المواقع الرقمية، وقد نوّهت (سعاد مسكين) في هذا الصدد باحتمالية طغيانه على مواقع الفضاء الرقمي، أكثر من الفضاء الورقي، لجدية الكتابة فيه من طرف المبدعين، بقولها: "تبيّن أن آفاق القصّة القصيرة جدّا قد تكون آفاقا رقمية نظرا لاكتساح الوسيط الرقمي الثقافة المغربية والعربية، فقد يقبل القارئ الرقمي أو الافتراضي على قراءة القصّة القصيرة جدّا على الشاشة في برهة من الزمن، في حين قد يتقاعس في حمل مجموعة قصصية ورقية"[2]. وجدت الناقدة اقبالا واسعا من طرف جمهور القرّاء في تناول هذا الفن؛ نظرا لما يتسّم به من تيمات الإيجاز والسرعة في القراءة، ولاسيما موضوعاته المثيرة التي كثيرا ما لامست الواقع الإنساني العميق، إلى جانب تماهيه بقوّة في العالم الافتراضي، وهو العالم الذي صار قارئ اليوم يبحر فيه أكثر من إبحاره في الكتاب الورقي، ولذلك اكتسح مواقع القراءات الإلكترونية بقوة.

كما قدّم (حميد لحمداني) الطرح نفسه الذي قدّمته (سعاد مسكين) حول حيثيات ظهور هذا الفن يقول الناقد في هذا السياق: "الق الق جدّا مرتبطة بعصر النص الترابطي والنص الشبكي، وهي لذلك تحاول بجميع الوسائل الفنّية الممكنة أن تتكيف مع خصائص هذا العصر الجديدة، تلك التي تجعل من سهولة تداول

[1] – نور الدين الفيلالي: القصّة القصيرة جدّا بالمغرب، ص41.

[2] – سعاد مسكين: القصّة القصيرة جدّا في المغرب- تصورات ومقاربات، ص63.

مضامين الثقافة وسرعة الوصول إلى المعلومات غاية أساسية"[1]. عدّ الناقد هذا الفن من إنتاجات عصر السرعة وعصر الويب؛ حيث يعمل هذا الفن على مسايرة المستجدات، فيتجاوز الكتابة الورقية إلى الكتابة الرقمية بكل تمظهراتها الطبوغرافية والمضمونية، ليصبح هذا الفن في نظر حميد لحمداني نموذجا فنّيا من النماذج التي أفرزتها تطورات العصر.

2-4-2-3. تلقي القصّة القصيرة جدّا عند حميد ركاطة:

أضاف (حميد ركاطة) تصورات أخرى حول مسألة تلقي هذا الفن، في وسط الساحة الأدبية والثقافية وعند جمهور القرّاء، في قوله:" لقد استطاعت القصّة القصيرة جدا التصالح مع متلق ظل عازفا عن قراءة الأعمال الطويلة جدّا في زمن الرسائل القصيرة. وهي نصوص تميّزت بقدرتها على الإقناع والنفاذ لعمق وكيان قارئها، وتحقيق تفاعل منشود ومرغوب جدّا، إلاّ أنّها لم تنل حظّها من المتابعات النقدية، والتعريف بها وبإصداراتها فجاءت الحاجة لتكسير طوق الحصار الذي ضرب عليها من طرف معارضيها ومنتقديها"[2]. حاول الناقد إنصاف المبدعين الذين قدّموا إنتاجات عديدة في هذا الفن، حيث وجد لأعمالهم صدى من طرف القرّاء الذين رحّبوا بحفاوة بهذا المولود الجديد، وخاصة بعد مللهم من النصوص الطويلة التي دامت لعقود طويلة فاختاروا هذا النموذج القصصي القصير جدّا لقصره الشديد، وملامسته لحياتهم العامة بكل تفاصيلها، فصار في نظرهم هذا النص هو المؤنس.

ومن جهة أخرى لم يجد هذا الفن ترحيبا من طرف النقّاد والمنظِّرين، حيث عكفوا على دراسة باقي الأجناس الأدبية المعاصرة دون أن يلتفتوا لهذا المشروع ومحاولة التقرّب من الكتّاب للتعرّف أكثر على شروطه ومعاييره السردية التي وضعها القاصون، بغض النظر عن المدونات النقدية القليلة التي وضعت بعض التنظيرات لهذا المشروع، تبقى قليلة جدّا مقارنة بالنصوص القصصية القصيرة جدّا الكثيرة التي كتبها المبدعون، لكنها لم تنل حظها من الدراسات والتحليل. والوقوف على عتباتها للتنظير النقدي لها من أجل الوصول إلى اتفاق على شروطها السردية والجمالية والاعتراف بتجنيسها وانفصالها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

وقد أشار (أحمد خلف) للطرح نفسه الذي قدّمه (حميد ركاطة) حين سأله (هيثم بهنام بردى) عن مسألة التأسيس لهذا الفن، فأجابه بقوله:" وجدنا أنفسنا نكتبها ونتفنّن في الحديث عنها ونجود في أساليب تقديمها للقرّاء تلاقفوها كجنس جديد ينبغي تشجيعه، وأظّن قلّة من النقّاد من رعاها ودافع عنها وهناك من

[1] – حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا- قضايا ونماذج تحليلية، ص7.

[2] – حميد ركاطة: القصّة القصيرة جدّا- قراءة في تجارب مغربية، ص7.

هاجمها ولم يكن معني بها..كما نعلم أنّها سوف تصمد وتستمر في الانتشار"[1]. بالتالي يؤكّد أحمد خلف من هذا المنبر بأنّ القصّة القصيرة جدّا لها مستقبل زاهر، وستستمر في الوجود بالرغم من صدّها ورفضها في الساحة الإبداعية والنقدية.

كما أشار الناقد (حميد ركاطة) إلى أهمية الشعرية في تحقّق جماليات التلقي اعتمادا على الطرح الذي قدّمه عبد الدايم السلامي، والذي يقول فيه:" الشعرية تضمن للقصّة القصيرة جدّا أشراط الإنقرائية، وتتحوّل علاقتها بالقارئ من التلقي بما هو فعل أحادي التأثير إلى التلاقي بما يحيل على حميمية وتواصل واندماج"[2]. تُعَدُّ الشعرية مقياسا لتقييم محاسن النص الأدبي؛ وتتحقّق من خلال توفّر معايير البلاغة والأسلوب الانزياحي واللغة غير المألوفة في النص، وبغياب تلك العناصر الأدبية يصبح النص مجرّد كلام تقريري خالٍ من الفنّية والتعابير الجمالية، والنص القصصي القصير جدّا يتوفّر على خصائص المجاز والترميز والتكثيف، وتوظيف هذه العناصر يحتاج إلى لغة شعرية تشحن تلك المختصرات بحمولة من الطاقات الجمالية؛ من المجاز والصور البلاغية المختصرة، وبذلك تتحقّق شعرية النص ويصبح ناضجا من الناحية الجمالية، وحين يرقى النص القصصي القصير جدّا إلى مصاف تلك الجماليات، يقترب أكثر من المتلقي الذي يحسن تذوق ذلك الإبداع المبهر في موضوعاته وجمالياته.

لذلك عدّ (حميد ركاطة) الشعرية من المعايير المشروطة لتقبلّ هذا الفن من طرف المتلقين، لأنّ النص الذي لا يحتوي على تلك المرتكزات الجمالية، يصبح مجرّد بناء سردي أجوف، وبناءً لغويا خاليا من لمسات فنّية، فلا يستحسنه القارئ ولا يتذوقه، وخصوصا جماعة القرّاء المثقفين الذين يمتلكون حسن التذوق للنصوص. بالتالي وجب على صنّاع هذا المولود الجديد أن يختاروا كلماته التي تخدم الفكرة وتخدم الجمال الأدبي في الوقت نفسه، فتصبح قالبا يجذب قلب القارئ إليه ويقلّص إليه المسافة.

أضحى النص القصصي القصير جدّا نموذجا سرديا مطلوبا عند القرّاء بسبب توفّره على بعض المعايير الجمالية التي فتحت عليه باب القراءات والتأويلات الواسعة، لذلك وجد فيه (حميد ركاطة) نموذجا حيّا لمرافقة القرّاء في تفاصيل حياتهم.

---

[1]- هيثم بهنام بردى: القصّة لقصيرة جدّا- الريادة العراقية، ص106.

[2]- حميد ركاطة: القصّة القصيرة جدّا- قراءة في تجارب مغربية، ص118، نقلا عن: عبد الدايم السلامي: شعرية الواقع في القصّة القصيرة جدّا (قصص عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري أنموذجا)، منشورات أجراس والصالون الأدبي 2007.

بناءً على الطرح الذي قدّمه الناقد يمكن القول إنّ القصّة القصيرة جدّا وجدت مكانا لها بسبب موجة القبول التي عرفتها من طرف جمهور القرّاء، وكلّما اتسعت مساحة استهلاكها زاد الإنتاج فيها أكثر، لكن هذا النجاح الذي حقّقته لا يكف لاستمراريتها فلابد من وجود منظومة نقدية تحيط بها وتمارس عليها سلطة القراءة والتقييم والنقد، حتى تستطيع الخروج بعناصرها الدقيقة والصحيحة التي تمثّل مكوناتها السردية والجمالية، وتمنحها حق التجنيس والانفصال عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى. بالتالي نجد الناقد قد أظهر الأسباب التي حالت دون انتشار هذا المشروع مثل باقي الأجناس الأدبية والمتمثل في إهمال النقّاد له، والقارئ وحده لا يمكنه تثبيت هذا المشروع دون وجود دعم من طرف المؤسسات النقدية.

لكن الناقد في طرحه هذا لم يشر لبعض العناصر المهمّة التي منعت انتشار هذا الفن، والتي تتمثّل في غياب تواصل تام بين منتجي هذا الفن من أجل مناقشة هذا المشروع الجديد، والاتفاق على عناصره الضرورية التي تسمح باستمراريته جنسا قائما بذاته، لكن تلك الأعمال المشتركة لم تدم لفترة طويلة بل ظلّت حبيسة المؤسسات الثقافية والأدبية التي أقيمت في السنوات الأولى لظهورها بالعراق وسورية، واستمر الإنتاج فيه بعد تلك اللقاءات، ولكنه ظلّ حبيسا ضمن فئة القاصين، وعند فئة القرّاء تراوحت عملية قبوله بين الرفض والترحيب، وأمّا عند فئة النقّاد فلم يأخذ اهتماما كبيرا، وهذا ما أدى إلى تهميشه في الساحة النقدية وتأخّر تجنيسه.

كما نجد الناقد قد بالغ حين ركّز على ضرورة توفّر الشعرية لقبول هذا الفن، لأنّ هناك العديد من القصص القصيرة جدّا تخلوا من الشعرية وهناك عدّة شواهد للكتّاب الذين تركوا بصمتهم في هذا الفن وإن كانت أعمالهم تلك بسيطة وقليلة، فلا زخرفة لفظية فيها ولا بلاغة ولا مجاز، ولا صور شاعرية ضِمنها؛ بل مجرّد حكاية بسيطة التقطها القاص من أفواه العامة من الناس، أو شعور معين أراد إسقاطه في قالب قصصي قصير جدّا، والدليل على ذلك قصّة (إصرار):" **حين أقبل الليل.. قال الجندي: –إنني حزين، ما ذنب هؤلاء الناس الآمنين لكي أوجه الرصاص إليهم؟ وتذكّر قولا حزينا لأمّه الباكية.. تجلس على بساط عتيق وترتجف..بينما يتساقط الثلج في الخارج تقول دائما: –حافظ على الطيور التي تأتي إلى بيتك عند البرد..إنّها أمانة بين يديك..تساءل: لماذا يُسجن ويُقتل البعض..نحن أخوة. البشر الذين أقاتلهم هم قومي وعشيرتي ودمي...لم يطلق رصاصة جديدة قال إنني مع وحدة الصف وبناء مجد الحياة**"[1]، نجد في هذه

[1] – هيثم بهنام بردى: القصّة القصيرة جدّا– الريادة العراقية، ص83.

القصّة القصيرة جدا البساطة في لغتها، وأسلوبها عادي مألوف لدى العامة من الناس، لكنها في المقابل قصّة مثيرة وتحمل معانيَ عميقة ورسالة إنسانية عالية جاءت على لسان الجدّة التي جعلت من الضعفاء أمانة عند الجنود، دون أن يحتاج القاص إلى لغة شاعرية من أجل أن يبلّغ تلك الرسالات الأخلاقية والقيم الإنسانية المناشدة للسلم والسلام.

بالتالي يمكن أن تكون تلك القصص مجرّد وقائع بسيطة يصطنعها القاص بلغة عادية مألوفة يفهمها القارئ بمجرّد قراءتها دون محاولة لتأويلها أو تفسير دواخلها، كما يمكنه الإعجاب بتلك القصيصات لأنّها عبّرت عن حاجاته النفسية ولامست مجريات حياته بكل تفاصيلها، بالتالي القارئ هنا نجده لا يهتم دائما بالنص الراقي، فهو يحتاج لنص يعبّر عن اهتماماته ونشاطاته، ويعبّر بصدق عن ضميره وإنسانيته، في أبسط الكلمات، فيحتاج لقراءته بعين البساطة حتى ينفّس عن الضغوطات التي يعيشها في حياته. ولا يحتاج من القاص أن يلبس هذا النص ثوب الزخرف اللفظي والبلاغي حتى يبلغ منتهاه من الصدق والجمالية.

ومن خلال القراءة يتخيّل نفسه قد قفز وانتصر على تلك الصعوبات فيحصل بذلك قبول النص. بالتالي لا يمكن الحكم على هذا الفن بتلك الأحكام العشوائية التي تجعل منه نصّا لا يقبل الموضوعات واللحظات البسيطة التي تكتب بلغة بسيطة وعادية، ويستوعب فقط موضوعات معقّدة وعميقة فتحتاج للّغة الراقية والشاعرية، وهذا الحكم القسري أسقط من هذا الفن قيمته، لأنّه ببساطة يعدّ المولود الجديد الذي وجد فيه الأدباء ضالتهم للتعبير عن كلّ القضايا الإنسانية والكونية البسيطة ومنها والعميقة، والجوهرية والهامشية.

2-4-2-4. تلقي القصّة القصيرة جدّا عند ذكريات حرب:

قدّمت (ذكريات حرب) عدّة مواقف نقدية حول مسألة التنظير لفن القصّة القصيرة جدّا، محاولة بذلك تشجيع استمرارية هذا المشروع بالرغم من العوائق التي عطّلت مسار تحرّكه وانتشاره، وقد كان لها وجهة نظر حول مسألة تلقي هذا الفن، وفي هذا الصدد تقول:" رفض بعض النقاد والكتّاب هذا الجنس الأدبي رفضا قاطعا، والبعض الآخر لم يقبله في البداية، معلّلا أنّ معظم كتّابه يركضون وراء (الموضة الأدبية) التي تجذبهم فيستسهلون كتابته، إلى جانب خوفهم على موروثات الكتابة التقليدية، لكنه بعد استقرارها، أعاد التفكير بها وتقبّلها كجنس أدبي جديد، وهناك من تريث في الحكم عليها بموضوعية اتجاه أركانها وتقاناتها التي إمّا أن تؤهلها للبقاء والاستمرار أو التنازل عنها، وهناك من تحمّس لها فور ظهورها مدافعا عنها ومعلنا أنّها نوع أدبي

مستقل"[1]. قدّمت الناقدة في طرحها هذا ثلاث فئات من المواقف، موقف رفض هذا الفن؛ لأنّهم اعتبروه من النصوص المبهرجة التي تركض وراء الموضة، ولا علاقة لها بالنص الأدبي الذي يمتلك قيمة النصوص التقليدية من حيث موضوعاتها و شكلها، وبعد انتشار هذا الفن وتعيين بعض حدوده ومسارات تشكّله، أعاد الرافضون له النظر فيه، ليتقبلوه في الأخير.

وموقف ثانٍ وقف عنده بالقبول تارة والرفض تارة أخرى؛ بسبب عدّم توضّح صورته التي تسمح بتجنيسه والاعتراف به جنسا قائما بذاته، بالتالي وجدت هذه الفئة في الأركان والتقانات هي الشروط التي تعطي له الحق لقبوله، وغياب تلك العناصر الدقيقة فيه لا يمنحه فرصة للاعتراف به أو تقبّله. وفئة ثالثة اعترفت به مباشرة دون عوائق أو تخمين لرفضه.

وقفت (ذكريات حرب) عند مسألة تلقي هذا الفن؛ حيث مرّت على ثلاث فئات تفاوتت آراؤها بين رافض له بشدّة، وبين مرحّب له بحفاوة، وبين رافض وقابل له في الوقت نفسه، وقد قدّمت الناقدة لكل فئة سببا لموقفها، فوجدت سبب الرفض له هو ولادته من رحم العولمة والتطورات السريعة، لذلك نَفر منه القرّاء والناقدون لأنّهم اعتبروه قالبا صُنع لأجل التظاهر ببعض القصص المزينة بلغة العصر، وهي في حقيقته لا يمتلك رصانة وقوّة النصوص القصصية القديمة، والفئة الثانية بقيت حائرة بين قبوله أو رفضه والسبب في نظر الناقدة عدم ثبات مكوناته السردية من الأركان والتقانات، فلو ظلّ نصّا بدون شروط ومعايير تضبط صورته السردية فلا يمكن القبول به في الساحة الإبداعية، وأمّا الفئة الثالثة فوجدت فيها الناقدة مساندة بشدة لهذا الفن دون اعتراض أو تعطيل له.

من هنا يمكن القول إنّ الناقدة أصابت حين رصدت تلك المواقف التي انقسمت بين رافض ومتمسك بهذا الفن، وهي حقيقة ظاهرة وموجودة في الواقع الأدبي ووسط التلقي، لأنّه من الأساس نوع أدبي لم يجد القبول النهائي لتجنيسه والاعتراف به جنسا قائما بذاته، لأنّه لا يزال حتى يومنا هذا يتراوح بين تلك الآراء ولم يتوقف الجدل حوله.

لكن هناك بعض الأسباب التي منعت رفض هذا المشروع لم تشر إليه الناقدة؛ والمتمثلة في صعوبة فهمه بسبب حجمه الصغير جدّا؛ والذي يكاد يحجب عنه معانيه ودلالاته المقصودة، لأنّ عتبة فهمه نقطة مهمّة لقبول أي نوع أدبي، والكثير من الكتّاب تمادوا في تعقيد هذا الفن، وجعله فسيفساء من الترميزات والتلغيزات وكأنّه موجّه فقط لطبقة القرّاء المثقفين، وهذا أكيد سيضيق المسافة بينه وبين فهمه من طرف كلّ القرّاء دون

[1] – بتصرّف، ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن–الرؤية، والبنية وتقنيات السرد– دراسة نقدية، ص24.

النظر في مدى قدراتهم في التأويل والتحليل، لأنّ النص الناجح هو النص الذي يقترب من قلوب المتلقين مهما كانت قدراتهم القرائية والذوقية، المهم أنّهم يستمتعون بقراءته. ولا بأس في وجود بعض النصوص القصصية القصيرة جدّا المعقّدة والتي لا يفهمها إلاّ القرّاء المتمكنون من لغة الترميز. لأنّ الأدب على العموم يتراوح ما بين الواقعي والخيالي، والبسيط والعميق. وكلّه أدب مقبول مادام يحقّق الفهم والتأويل وجماليات التلقي.

كما نجد عوائق أخرى منعت قبول هذا الفن؛ وهي غياب اتفاق النقاد على مشروعيته والاعتراف به جنسا قائما بذاته، وعدم وضع لبنة وقاعدة سردية تضم معاييره السردية والجمالية فتمنع الاستسهال في كتابته لأن القوانين السردية الخاصة به حين يبصم عليها جماعة النقّاد والنقاد وحتى الكتاب، أكيد سيمنع الاستهانة به وتصنيفه مع النصوص المرفوضة، بل سيصير له شروطه والمدافعون عنه، وتقلّ مشاكله في تعدد المصطلح وتعدّد الأركان والتقانات والخصائص، وتصبح كلّها عناصرَ ثابتة وظاهرة، مثله مثل باقي الأجناس الأدبية الأخرى بالتالي يعدّ إهمال النقاد لهذا النوع الجديد سببا كبيرا لرفضه عند القرّاء والكتّاب، لأنّهم ببساطة يمثّلون المؤسسة العليا التي بإمكانها المصادقة على صك الاعتراف به، ومن ثمّة ينتشر أكثر ويزيد الإقبال عليه دون قيد أو شرط.

إضافة إلى حاجة القرّاء إلى هذا المولود الجديد؛ يمكن عدّه من الدوافع التي بإمكانها التشجيع على تجنيس هذا المشروع وقبوله؛ فكلّما تزايدت القراءات حوله، زادت معادلة الاستهلاك والإنتاج حوله، ومن ثمّة يزيد سوق الطلب عليه، فيتشّجع المبدعون على الإتيان دوما بالجديد حول هذا المشروع، فيدخل أبوابا واسعة للاستمرارية والانتشار أكثر. ولا ننسى دور المؤسسات الثقافية والأدبية، ودور النشر، التي يجب عليها دعمه ماديا ومعنويا ليستمر في التوسع.

والكاتب وحده لا يمكنه الإبداع فيه وتحديد مكوناته وعناصره السردية، دون وجود فئة من القرّاء تتقبّله وتدفعهم لمواصلة الإبداع والإنتاج فيه. كما أنّه يحتاج لمؤسسات ثقافية وأدبية تدعم وجوده وخصوصا المنظومة النقدية التي من صلاحياتها أن تتابع هذا المشروع وتصوّغ له مسألة المشروعية والاستمرارية.

وقد ركّزت الناقدة في مقام آخر حول مسألة تلقي هذا الفن، في إطار العلاقة التي تربطه مع المتلقي تقول في هذا الصدد: "ما يميّز القصّة القصيرة جدّا هو أنّها نص مشترك بين الملقي والمتلقي، فانفتاحها القابل للتأويل تنتظر المتلقي الواعي الذي يحاول أن يصل إلى ما وراء النص القصصي، للتعرّف على فكر مبدعها وتعدّد القراءات توصل المتلقي إلى معان ودلالات مختلفة، غير أنّ القصّة تصبح مغلقة إذا لم تجد المتلقي

المناسب والمؤهل لفتح مغاليقها، وتقع في فخ الانغلاق عندما تقرأ في جانبها السانكروني؛ أي عندما يفهم النص من الداخل دون ربطه بعالمه الخارجي الذي يساعد على تعدد المعنى"[1]. وجدت الناقدة في هذا النموذج ليونة في حصول علاقة بينه وبين القارئ، رغم نوعه الذي يتسّم بالامتناع أحيانا، فيصعب فهم معانيه إلاّ بعد محاولات من القراءة والتأويل، ولذلك اشترطت الناقدة حتى لا يحصل تنافر وفجوات أثناء تلقي هذا الفن ضرورة غوص القارئ في جوانيّة النص وتفسير أنساقه الداخلية بناءً على ربطه بعلاقاته وظروفه الخارجية؛ والتي تتمثّل في المرجعيات الثقافية والاجتماعية والمعرفية التي استلهم منها القاص أفكار نصّه، ومن ثمّة تسهل عملية القراءة، وتنفتح مغاليق النص.

من هنا نلاحظ اهتمام الناقدة بالعلاقة التي تجمع القارئ والنص القصصي القصير جدّا، لأنّ القارئ في نظرها هو المؤلف الثاني للنص، وكلّما تعدّدت قراءاته وتأويلاته، زادت دلالات النص وأنتجت نصّا جديدا على أنقاض النص الأول جاء من تخمينات وتصورات القارئ لذلك النص الأول، ولذلك اهتمت الناقدة بالقارئ الواعي الذي بإمكانه التعرّف على مواطن التلغيز في هذا النوع القصصي، والاجتهاد في فك مغاليقه بناءً على معطيات من التفسير والتأويل، وبهذه الممارسة القرائية التي تتعدّى حدود القراءة اللغوية، إلى القراءة التأويلية، تختفي الفجوات وتضيق المسافة بين النص والمتلقي.

أصابت الناقدة حين أشارت إلى أنّ هذا الفن نموذج قصصي نوعي؛ ينتقل من البنية المغلقة إلى البنية المنفتحة بناءً على قدرات القارئ ووعيه في فهمه واستيعاب معطياته؛ لأنّ النص في حقيقته يبقى بنية لغوية ولمّا ينتقل على لسان ومسامع القارئ يصبح بنية اجتماعية وثقافية وإيديولوجية، بناءً على التصورات التي يلتقطها القاص من عالم الإنسان، فيحوّر في تلك المشاهد الواقعية بتقانات التخييل، ليعيد صناعتها في نمط قصصي قصير جدّا يحاكي واقع الإنسان ويختزل تفصيله في أقصر وحدة لغوية ممكنة.

إنّ هذا الفن نتاج حتمي لتطورات العصر؛ وبالرغم من تعرضّه لعدّة هزّات عنيفة منعت القبول به ليكون حوصلة تلك الإفرازات الفكرية والحضارية وفسحة للكتاّب المبدعين، لتسجيل لحظات الحياة بتعقيداتها وبساطتها، فهو ليس مجرّد صورة لواقع الحياة الإنسانية المعاصرة، إنّما هو قطعة أدبية اصطنعها الأدباء احتجاجا على أوضاع العالم، والكشف عن القضايا المسكوت عنها، وعليه استطاعت هذه الظاهرة الفنّية الجريئة الالتفات إلى تلك الجزئيات الحسّاسة من حياة الإنسان محاوِلةً استرجاع ذاته في هذا العالم القصصي القصير جدّا.

[1] – ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن–الرؤية، والبنية وتقنيات السرد– دراسة نقدية، ص191.

انطلاقا ممّا سبق نجد تفاوتا في الآراء والمواقف التي تناولت مسألة تلقي هذا الفن، مثلما اختلفت أطروحاتهم حول التنظير له، ومسألة إثبات هذا الفن ليس رهينا فقط بمدى تقبّل القرّاء له على مستوى الساحة القرائية؛ بل هو مطلب وجب تنشيطه من طرف جماعة الكتّاب والمبدعين؛ وهذا ما سيفتح آفاقًا واسعة أمام النقّاد والنقاد لدعمه والتعجيل بالتنظير له، وتصنيفه في مصاف الأجناس الأدبية الأخرى.

وقد ساعد على انتشاره في المشاهد الثقافية منذ فترة التسعينيات؛ بسبب موجة الوعي في الكتابة التجريبية، والتخلي عن النموذج السردي القديم، دخلت القصّة القصيرة جدّا بشكلها ومضامينها حقل التجريب والمغايرة. وفي المقابل واجهت رفضا من طرف بعض المنظّرين؛ بحجّة أنّه نوع أدبي مستنسخ من القصّة القصيرة أو من النماذج الأدبية القصيرة الموجودة في السرود العربية الكبرى قديما بحيث "اعتبروه مستنسخا عن أجناس أدبية أخرى، وإن كل من يكتب في هذا المجال إنّما يستسهل الكتابة الأدبية، التي تحتاج في حقيقة الأمر إلى مجهود فكري ولغوي وقدرة عالية على الإبداع الفنّي والجمالي"[1]، وبالتالي لا وجود له جنسا قائما بذاته، ولا علاقة له بالتجريب أو التجديد بل مجرّد انسياق وراء الموضة والنص المنفتح جرفه الفكر الحداثي معه.

هناك إذن من تقبّل فكرة وجود هذا المولود الجديد، وهناك من عدّه عالما مجهولا مُعدَما، وقد وقف (محمد يوب) عند قضية رفضه، بقوله: "قد لجأ إلى القصّة القصيرة جدّا في رأيهم كثير من الشعراء الذين فشلوا في الكتابة الشعرية الموزونة، ثم بعد ذلك التجأوا إلى قصيدة النثر وما بعدها تعلّقوا بأهداب القصّة القصيرة جدّا"[2]. توجّه بعض الأدباء لصنع هذا النموذج الأدبي الجديد، من أجل التغطية على فشلهم في الكتابة الشعرية، وخصوصا من رُفضت أعمالهم الشعرية ولم يجدوا لها صدى في الساحة القرائية، لذلك اختاروا هذا الفن القصير جدّا بديلا لأعمالهم، ظنّا منهم أنّه سهل، وسيمكّنهم من صنع الشهرة التي لم يحققوها مع الشعر.

ومن ثمّة صارت قصيدة النثر والقصّة القصيرة جدّا هروبا لهم من ذاك الفشل. من هنا نطرح التساؤل التّالي: هل انجذاب الكاتب والمتلقي للقصّة القصيرة جدّا جاء ليشبع حاجاتهم الجمالية والذوقية للسرديات الصغرى المستحدثة؟ أم أن هذا الانجذاب جاء من باب انسياقهم وراء الرقمنة والشهرة والسرعة في تناول الأدب؟ للإجابة عن هذه الإشكاليات نعرّج على بعض الشواهد النقدية التي قدّمها النقاد والناقدون حول مسألة تلقي هذا الفن.

[1] – محمد يوب: مضمرات القصّة القصيرة جدّا، 2011، ص24.

[2] – المرجع نفسه: ص24.

وقد أقرّ (محمد يوب) بنقص عمليات الإنتاج في هذا المشروع الجديد، وقد استحضر شاهدا على قوله فيما يلي: "ما يكتب الآن في المغرب على أنّه قصّة قصيرة جدّا لا يوجد فيه من القصّة إلاّ ما يوجد في قاع المنجم ذرات قليلة من الذهب بين ملايين الذرات من التراب"[1]. يرى الناقد نقصا كبيرا في اهتمام المبدعين بهذا الفن، وهذا التراجع سيؤدي إلى غيابه على مستوى المشهد الثقافي والأدبي، وسبب رفض هذا الفن له عدّة دواعي وأسباب منعت انتشاره في الوطن العربي، ومن بين الأسباب التي يراها (محمد يوب) عائقا كبيرا في استمرارية هذا الإبداع، مسألة "الاستسهال في كتابة القصّة القصيرة جدّا، نتج عنه إسهال أدبي مرضي، الذي أعطى بدوره هذه النماذج المرضية التي تسمّي نفسها أعمال أدبية"[2]. أدّى هذا الاستسهال إلى النظر إلى هذا الفن نظرة دونية؛ بحيث اعتبره البعض كيانا عاديا يمكن الكتابة فيه بكل المعايير الممكنة دون النظر إلى مستوى نضجه فنّيا وشكليا، ومن ثمّ صار مجرّد إنتاج بسيط يحق للمبدعين المبتدئين التلاعب بصنعته كما يشاؤون فأخذوا ينتجون قصصا قصيرة جدّا تشبه صورة هذا الفن ويطلقون عليها تسمية قصّة قصيرة جدّا.

وعليه حذّر (محمد يوب) من هذا التساهل الذي سيُفقد هذا الفن قيمته ومكانته، وقد دعّم موقفه برأي (أحمد بوزفور)، ليُثبت للعالم الأدبي أنّ الكتّاب والنقّاد أهملوا هذا المشروع، يقول:" أخشى ما أخشاه أن يكون هذا التهافت في كتابة القصّة القصيرة جدّا، وبهذه الخفة والسطحية والاستسهال جزءا من اتجاه عالمي في الثقافة يمجد التفاهة والابتذال والخفة والسرعة والتشابه"[3]. يرى الناقد بناءً على هذا الشّاهد أنّ القصّة القصيرة جدّا تسير مسارا نحو الاستخفاف بقيمتها والشك في نجاحها؛ وذلك بسبب دخولها حيّز الاستسهال واللاهتمام من طرف الكُتّاب أنفسهم، ومن طرف غياب الجماعة النقدية التي تؤطره وتمنع عنه مثل تلك التجاوزات. بالتالي صار لزاما على المبدعين والنقاد حماية هذا المشروع الفنّي من تلك التمظهرات الفاسدة على مستوى إنتاج النصوص الإبداعية، ووضع قوانين صارمة تحدّد مسارات تشكّل دقيقة لهذا الفن، ومنع التهاون في الكتابة فيه دون التقيد بشروطه الفنّية والشكلية والجمالية.

قدّم (إبراهيم أحمد) وجهة نظره حول مسألة تلقي هذا الفن، بقوله: "حين أعدّ طراد الكبيسي ملفا عن القصّة القصيرة جدّا في العراق، أوائل السبعينات شاركنا فيه كمجموعة من كتابها ونشره في مجلة الموقف الأدبي...بدا وكأنّه يسجّل لتفجير حدث أدبي نوعي جديد، أمّا عنها في تونس والمغرب والجزائر فلم نكن

[1]- محمد يوب: مضمرات القصّة القصيرة جدّا، ص24 . نقلا عن أحمد بوزفور: تحولات القصّة الحديثة بالمغرب، ص183.

[2] - المرجع نفسه: ص25.

[3] - المرجع نفسه: ص25. نقلا عن أحمد بوزفور: تحولات القصّة الحديثة بالمغرب، ص183.

نسمع عن تيار لها عندهم قبل نهاية القرن المنصرم! أعتقد أن القصّة القصيرة جدّا في العراق هي الأغنى نوعا وكمّا"[1]. يشير الناقد إلى أنّ هذا الفن بدأت ولادته بالعراق، ومنها انطلق وتوسّع بعد نشره في المجلات والنوادي الإبداعية، كما ساعدت المهرجانات الأدبية التي أُقيمت لتكريم كتّاب هذا الفن على انتشاره أكثر، وبعدها بدأ يتوزّع على الدول العربية بحركة بطيئة، وهذا التكاسل في نشره ما منع قبوله في المنظومة النقدية والمؤسسة الأدبية لقلّة المهتمين به تنظيرا وكتابة.

كما أشارت (ذكريات حرب) أيضا إلى بعض الشواهد النقدية التي عالجت مسألة تلقي هذا الفن حيث استحضرت قول (جمعة الفاخري)، والذي أرجع ظهور هذا الفن لظروف عصرية استدعت وجوده بقوة وعنها يقول" القصّة القصيرة جدّا، أصبحت ضرورة أدبية اقترحتها وتيرة العصر المتسارعة، مبتعدة عن الثرثرة اللفظية، مانحة للمتلقي مساحة أوسع للتفكير، والتخيل، والابتكار السردي، وتحدّ حقيقي يتمثّل في اختبارات المتلقي على التماهي مع خيال الكاتب، وتحفّزه على تجريب قدرته على الاشتباك التخيلي بيننا وبينه، لينسج معا نصّا ناضجا مكتملا مقتضَباً بمضامينه الخفية وعوالمه غير المكتشفة بسحره وروائه"[2]. ربط الناقد مسألة تلقي هذا الفن بسياقات الفكر الحداثي وإيقاع الحياة السريع، وخصوصا حاجة الإنسان المعاصر الذي صارت الفنون البصرية والسريعة مطلبه، ولذلك وجد في هذا الفن المختزل الملاذ لإشباع ذائقته القرائية، وإنعاش مخيلته بتلك القصيصات الومضة، والتي تحمل كمّا من الموضوعات العميقة ولاسيما المرتبطة بشخصه وبعالمه، بحيث صار يتفرّج على البشرية بعين هذا الفن؛ من خلال تلك المشاهد الحيّة المضمّنة في قوالب قصصية ولقطات سريعة.

لم يجد هذا الفن الثبات والاستقلالية بجنسه ونوعه وخصوصياته، بسبب تلك المواقف التي ردعته بقوة وبنت حائطا اصطدم به، رغم أنّه فن لا يمكن أن يكون موطنا لكل الأقلام، فهو السهل الممتنع؛ لا يكتبه إلاّ من امتلك سلطة الكتابة على كلّ الأجناس الأدبية. ومسألة رفضه قد تؤدي به إلى ذهاب قيمه الفنّية والموضوعية، لذلك حذّر (محمد يوب) من مسألة التهميش التي طالته، بقوله:" أخشى ما أخشاه أن يكون هذا التهافت على كتابة القصّة القصيرة جدّا، وبهذه الخفّة والسطحية والاستسهال جزءا من اتجاه عالمي في الثقافة يمجّد التفاهة والابتذال والخفّة والسرعة والتشابه"[3]. نبّه الناقد إلى مسألة مهمّة تتعلّق باستمرارية هذا المشروع

[1] – هيثم بهنام بردى: القصّة القصيرة جدّا– الريادة العراقية، ص108.

[2] – ذكريات محمود حرب: القصّة القصيرة جدّا في الأردن، ص26.

[3] – محمد يوب: مضمرات القصّة القصيرة جدّا، ص25.

والمتمثلة في التمادي الكبير في تجاهل هذا الفن وتركه لكل المبدعين ينتجونه ويتنافسون عليه، دون الوقوف على عتبات مكوناته السردية ومعاييره الفنّية الواضحة التي تمنع هذا التسيّب، وهذا الاغفال النقدي الذي لم يُعْطِهِ حقّه ضمن الأعمال الإبداعية الراقية، وتركه متداولا عند أنامل من لا يملك صنعة الكتابة.

وإلى جانب (محمد يوب) نجد باحثا آخر دافع عن هذا المشروع بقوة، وأراد له الاستمرار والثبات، وهو (عبد الدائم السلامي) الذي وجد فيه قطعة أدبية غالية الثمن، فهو عنده بمثابة " نمط أدبي أكثر له قدرة على تقطيع الواقع، وتمثّل تفاصيله لبناء معناه الشعري مهما تنوّعت رؤى المبدعين بخصوص وظيفتها، ومهما تباينت آراؤهم بشكل ملامحها وأشكالها الكتابية"[1]، فالكتابة القصصية القصيرة جدّا في نظره هي الأقرب لملامسة واقع البشرية، والأقوى للتعبير عن قضاياها ونقلها للقرّاء بمصداقية، ويبقى هو النص الأكثر إلماما بتفاصيل الحياة بالرغم من اختلافات المنظرين حول تحديد مكوناته الفعلية والعملية.

بناءً على تلك الأقوال النقدية، يمكن القول إنّ هذا الفن على العموم متداول لدى العامة من النقاد والمبدعين، ومسألة رفضه أو قبوله تبقى قضية عالقة حتّى تتوضّح معاييره السردية والجمالية، والاتفاق على مشروعيته ومسألة تجنيسه، بالتالي يبقى لكل باحث وكاتب رؤيته الإبداعية حول هذا الفن، والمهم في كلّ تلك الخلافات والاختلافات وجود كم هائل من القرّاء قد استحسنوا هذا الفن، ورحبّوا به بصدر رحب، وهذا التفاعل الكبير سيزيد من إنتاجه والتشجيع على استمراريته رغم الرافضين له. وخصوصا بعدما وجده طريقه لقلوب القرّاء، لذلك يرى (حميد لحمداني) أن عملية القراءة في هذا الفن ينبغي أن تحقّق التفاعل بين النص والمتلقي، و"يعني مفهوم التفاعل غياب المقصدية التامة للكاتب وغياب الهيمنة التأويلية التامة للقارئ، مع الأخذ بعين الاعتبار طبيعة الق الق جدّا باعتبارها حالة إبداعية خاصّة... فهي ممتلئة بمواقع الفراغ، وكل هذا يستدعي تورّط القراء بصورة أقوى من تورطهم في فنون أخرى، هذه الخاصية يمكن أن نسميها: ثراء المقروئية وهي ميزة مرتبطة بالتثغير، أي خلق فجوات في النص قابلة للملء تجعل الق الق جدّا بالضرورة خاضعة لما نشير إليه فيما بعد بالقراءة النسقية"[2]. وجد الناقد في تلقي هذه الكتابة تفاعلا وتشاركا بين القاص والقارئ؛ بحيث يقدّم الأوّل نصّا أدبيا يضغط على الذات القارئة، من خلال الأدوات الكتابية والتعبيرية التي تستميله، فتمارس عليه سلطة القراءة من خلال توظيف لغة الحوارية ولعبة الغياب والحضور في الخطاب القصصي، فيرضخ القارئ له ويتفاعل معه، لفك شفرات النص وملء فجواته، ومن ثمّة تتحقّق معاني التأويل والفهم، وتنفتح مغاليقه

[1] – محمد يوب: مضمرات القصّة القصيرة جدّا، ص28.

[2] – حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا، قضايا ونماذج تحليلية، ص70.

ويتحقق التفاعل بين استراتيجيات النص واستراتيجيات القارئ، فصارت بالتالي عملية القراءة لدى (حميد لحمداني) بمثابة تحريض ثقافي لتوريط القارئ في تحقيق جماليات هذا النص.

كما فصّل (محمد يوب) في شروط تلقي هذا المشروع؛ وذلك بحضور مجموعة من المعايير التي تحقّق هذا التفاعل الإيجابي بين القاص والقارئ، يقول: "إنّ من أهم الشروط التي ينبغي أن تتوفر في القاص المهتم بالقصّة القصيرة جدّا، هو دفع المتلقي إلى معايشة الحدث والانفعال معه، لأنّ القاص البارع هو الذي يمتلك لغة بعيدة المدى، لغة تحرق الحواجز ولو كان القارئ ثقيل الفهم"[1]، يرى الناقد في علاقة التفاعل بين القصّة القصيرة جدّا والمتلقي علاقة تفاعل وتبادل بين الطرفين، وتكتمل بتوافق وظيفة التفاعل بينهما؛ والتي تتأكّد من خلال تمّكن القاص من استعمال أدوات تعبيرية تقنع القارئ بنصّه، وتمنحه بناتا من أفكاره حتى يفهمه ويستوعب مضمونه بسهولة، وهذا الفهم يتم من خلال إدخال القارئ (بعالمه الفكري والثقافي واللاشعوري) في عالم القاص التخييلي، وإسقاط ذاته القرائية بكل جوارحها النفسية والعقلية في واقع عمله، ومن ثمّة يصبح المتلقي جزءا من العمل الإبداعي ليتمكّن من فك رموزه "فالقصّة القصيرة جدّا ليست مجرّد خطاب يؤدي المتعة الفنّية والجمالية فقط، بل هي أيضا مصدر لتقديم المعرفة والفكر والفلسفة...حيث المعنى يكون مندسّا وراء هذه الجمل المعتّمة القصيرة جدّا"[2]، ليصبح النص القصصي حلقة وصل ثقافية وفكرية بين القارئ والقاص، مع محاولة الإغراق أكثر في مغاليقه لفهم مكنوناته، وملامسة حقائقه السطحية والمضمرة منها.

ويذكر أيضا (حسين المناصرة) في هذا السياق أنّ جماليات التلقي لا تنتج وحدها بمجرّد امتلاكه لثقافة ومعرفة مُسبقة، فلابد من انبعاث جماليات التلقي أولاّ من نص القصّة وبعدها يحصل التأويل من طرف القارئ؛ "فالمتلقي الواعي يدرك جيدا أنّ القصّة القصيرة جدّا ذات لغة مكثفة، تمتلك الصدمة، وتولد الانفعال والدهشة واللذة، والتشبع بشاعرية التوتر الناتجة عن الرؤى والدلالات والموسيقى"[3]، لتصبح عملية التفاعل بين القاص والمتلقي مشروطة بمدى تحقّق الانجذاب بين الطرفين؛ من خلال تحقّق آليات الفهم والوعي بالكتابة وتقبل النص بكل تفاصيله الشكلية والمضمونية، وبمدى تحقّق لذة القراءة، وبعدها يمكن القول إنّ النص قد حقّق الفائدة والجماليات القرائية ويؤكّد (جون. بول. سارترJohn. pee. Sartre) على ضرورة التفاعل بين طرفي القارئ والمبدع؛ بقوله: "إنّ العمل الإبداعي لحظة غير مكتملة في العمل الأدبي، لأن عملية الكتابة تفترض عملية

[1] – محمد يوب: مضمرات القصّة القصيرة جدّا، ص41.

[2] – محمد يوب: القصّة القصيرة جدّا– الخروج عن الإطار، منشورات روافد، إمارة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، 2016، ص7.

[3] – حسين المناصرة: القصّة القصيرة جدّا– رؤى وجماليات، ص16.

القراءة كتلازم جدلي، وهذان الفعلان المرتبطان هما: المؤلف والقارئ"[1]، ويبقى العمل الإبداعي ناقصا بغياب التفاعل التام بين القاص والقارئ، حتّى يتّم الفهم وتنفتح مغاليق النص، وتكتمل مقاصده التي سطّرها المؤلف.

قدّم (محمد يوب) إضافة أخرى لمسألة تلقي هذا الفن؛ حيث كان تركيزه على جماليات التلقي التي تتحقّق أثناء قراءة هذا النموذج القصصي القصير جدّا يقول في هذا الصدد: " لا يمكن فهم المنجز القصصي القصير جدّا، دون استحضار عنصري اللعبة الإبداعية بين الملقي والمتلقي، وهذا يبين أهمية استحضار الملقي لنوع المتلقي ومستواه الثقافي وقدرته على اقتناص اللحظات الجميلة في المشاهد القصصية، وتمثّل الجوانب الفنّية والجمالية والدلالية، الشيء الذي يسهّل عملية التواصل والاندماج بينهما على المستوى البنيوي والدلالي والسيميائي"[2]، فقد وجد الناقد في هذا الفن متعة فنّية بناءً على اللعبة التفاعلية التي يحقّقها هذا الاندماج بين النص والمتلقي، واشترط لحصول ذلك التشارك وجود خلفيات مسبقة في ذهن القارئ تمكّنه من فهم النص القصصي وتقبّله، وكلّما استطاع القاص امتلاك سلطة على المتلقين، كلّما تماهت الحدود بين الطرفين، لذلك ركّز الناقد على مسألة جماليات التلقي في تناول هذا النص القصصي، لأنّه نصّ يمتاز بلغة مدهشة ومؤثرة وتلقيه يبعث في النفسية القارئ شيئا من الانبهار والحماسة، وتلك المتعة التي يحقّقها تفرز معها لذّة في القراءة.

بناءً على ما سبق يمكن القول، إنّ مسألة تلقي القصّة القصيرة جدّا في الساحة الأدبية والنقدية، لم تجد لها ترحيبا واهتماما كبيرا بالنظر إلى باقي الأجناس الأدبية الأخرى، حيث نجد من النقاد من دعّم حضورها في الواقع الأدبي، مثل (سعاد مسكين)؛ التي وجدت فيه صورة حيّة للمشاهد الكونية والإنسانية التي يعيشها العالم، وقد استطاعت تلك النصوص الجريئة ملامسة أغلب القضايا الكبرى التي كانت النماذج القصصية القديمة تتجنب ذكرها، ليكسر النص القصصي القصير جدّا كل تلك الطابوهات ويكتب عن كل صغيرة وكبيرة تهم المجتمع، وعليه اعتبرت الناقدة القارئ هو البطل الفعلي الذي بإمكانه تشجيع تطوّر هذا المشروع وقبوله في الواقع الأدبي والاجتماعي؛ لأنّه ببساطة يحمل رسالات إنسانية تخدم البشرية، وتدفع عنه مختلف الفلسفات القديمة والأفكار الباطلة، فقارئ هذا النص هو قارئ واعٍ، وكلّما غاص في أعماق تلك النصوص كلّما اقترب أكثر من الحقائق والوقائع الممنوعة والمبهمة في حياة الفرد.

وقد كان لـ (أحمد جاسم الحسين) الرأي نفسه حين اعتبر هذا الفن محرّضا ثقافيا؛ من خلال تحريكه للقضايا الثقافية والاجتماعية والسياسية المحاطة بالإنسان، وبمجرّد استهلاكه لتلك النصوص فهو في مقام تأويل

[1] – ينظر، جون بول سارتر: ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص56.

[2]– محمد يوب: مضمرات القصّة القصيرة جدّا، ص56-57.

وتحليل مختلف القضايا التي تمسّ المجتمعات وتؤثر على تفكيرها. وعليه أصبح هذا النوع الأدبي في نظر الناقد يحمل مستويين؛ مستوى أول يقوم بتشجيع تناول هذا الفن لأنّه يعرّفه على مستجدات العالم الذي يحيط به ويبعث فيه الوعي الثقافي الذي يصوّر له مختلف المشاهد الحية التي يعيشها، والمستوى الثاني الذي يحمله هذا الفن قدرته المعرفية والفكرية التي تزيد من ثقافة الفرد وإكسابه المزيد من المعلومات عن تاريخ الحضارات وثقافتها، وتعريفه على أفكارها وفلسفاتها، بالتالي صار هذا الفن يحمل طاقات إيجابية تثمر في نفسية الفرد وتزيده وعيا، واطّلاعا على الجديد من حوله.

كما نجد (أحمد جاسم الحسين) قد قدّم أسبابا منعت تقدّم هذا الفن وقبوله في الساحة الإبداعية؛ والمتمثلة في تعوّد أذواق القرّاء على نوع من القراءة الكلاسيكية؛ وأي جديد في العمل الإبداعي اعتبروه خارجا عن المألوف فرفضوه بحجة عدم توافقه مع أفكارهم، ولذلك اتسعت مسافة التلقي بين القرّاء والنص القصصي القصير جدّا، وصارت الكتابة القديمة هي مطلبهم، وقد اتفقت (سعاد مسكين) مع الناقد في هذه الأسباب التي حالت دون تلقّي هذا الفن، معتبرة هذا الرفض وفاء من طرف القراء للأعمال الإبداعية القديمة، والتي تحمل هوياتهم وانتماءاته، وأصول الشعوب على اختلاف أجناسها، بالتالي صار قبول هذا الفن نقطة خوف وتردد أمام بعض القرّاء في مسألة تلقيه وتقبّله. وكل قارئ أراد استهلاك هذا الفن اصطدم بعلاقاته القديمة مع النصوص الإبداعية الأولى، من هنا بقي هذا الفن بين جدلية القبول والرفض حتى تتوضّح مكوناته بصورة واضحة وجدّية.

وقد كان لـ(ذكريات حرب) أيضا تقريبا الطرح نفسه الذي قدّمه (أحمد جاسم الحسين وسعاد مسكين) في الظروف التي منعت قبول هذا الفن، رغم اختلاف طفيف في طرحها للمسألة من وجهة نظر مغايرة؛ فهي لم تهتم للأسباب بصورة كبيرة بقدر ما حاولت تقسيم الفئات التي تناولت هذا الفن، وقسّمتها إلى ثلاث آراء، فئة رفضت هذا المشروع بصورة قطعية لا رجعة فيها، وفئة أخرى رفضته بحجّة أنّه جاء من بنات الفكر التكنولوجي؛ وظهر نتيجة للظواهر التي رافقت عصر الرقمنة والسرعة، بالتالي اختار القاصون هذا النموذج الفنّي للتعبير عن تلك اللحظات الزمنية السريعة، ملوّنة بثيمات البهرجة والموضة، فصار محطّة لكل المبدعين سواء في النص الورقي أو النص الترابطي، لذلك عدّت الناقدة هذا الفن مجرّد قصيصات لا تعبرّ عن لغة الأدب الحقيقية ولا تمت بصلة للنص التقليدي الناضج في لغته وموضوعاته. ولم تقف هذه الفئة عند هذا الرأي الرافض؛ بل أعادت التفكير في هذا النموذج القصصي، وخصوصا بعد انتشاره السريع، وظهور دراسات نقدية وأكاديمية

فعلية تحاول إثبات وجوده ومنحه حقّه في التجنيس. واشترطت هذه الفئة قبول هذا الفن على أن تتحدد معاييره وتقنياته السردية مثل باقي الأنواع الأدبية؛ حتى يسهل على المتلقّين استيعابه بحماسة.

أمّا الفئة الثّالثة فهي الفئة نفسها التي أشار إليها كلّ من (أحمد جاسم الحسين وحسين المناصرة)، وهي الفئة التي تمجّد التراث، ولا تبحث عن التجديد أو التفريط في القديم، لذلك اعتبروا هذا النموذج الفنّي منافيا لشروط السرد التي اعتادوا عليها في النصوص الإبداعية القديمة، وكل خروج عن قاعدة النموذج الكلاسيكي يعدّ في نظرهم تجاهلا للإبداع القديم، وانسياق خاطئ نحو الفكر الحداثي، ومجريات الكتابة الحديثة والمعاصرة التي تعدّ في نظرهم مجرّد كلام مبهم.

أمّا (حميد ركاطة) فنجده قدّم طرحا مغايرا لأسباب رفض تلقي هذا الفن، والمتمثلة في ملل القرّاء من النصوص الكلاسيكية المطوّلة؛ حيث وجدهم قد سئموا من تلك الصفحات الطويلة جدّا، في الرواية والمسرحيات، وحتى الشِّعر الطويل، لذلك اختاروا هذا النموذج القصصي القصير جدّا بديلا عن تلك النصوص المطولة، وقد وجدوا فيها حاجاتهم النفسية والفكرية والمعرفية، لأنها ببساطة خُلقت من لغة العصر السريع ومظاهر التحول والتحدي في مسارات الحياة مؤخرا، لذك وجدت تلك الفئة هذا الفن كفيلا بالتعبير عن مجريات الحياة بكل تفاصيلها دون الحاجة إلى التعبير عنها في مئات الصفحات.

كما وجد الناقد أيضا سببا آخر في سرعة تقبّل هذا الفن؛ والمتمثّل في لغته الشاعرية التي جذبت أذواق المتلقين، حيث صار في نظرهم النص الناضج والراقي؛ ولا يمكن بأي حال من الأحوال رفضه مادامت شروط الشّعرية والفنّية متوفرة فيه.

من هذا المنطلق نجد تفاوتا في مواقف النقاد حول مسألة تلقي هذا الفن، وكلّها آراء تبقى رؤية نقدية خاصة بكل ناقد، ولا يمكن الإجماع على صحتها أو خطئها مادام هذا المشروع قيد الإنتاج والتجريب، وحتى تكتمل محاولات تحديد مكوناته ومعايير السردية والجمالية، وفي هذه الحالة يمكن فقط الجزم بمصداقية تلك الآراء النقدية. لكن ما يعاب على مواقفهم انحيازهم الشخصي لبعض المواقف دون غيرها، وتلقي هذا الفن لا يعني بالضرورة أنّه اجترار للتراث، ورفض للجديد، لأنّ مسألة رفضه وصدّه عن التلقي في الساحة الأدبية والثقافية يبقى مسؤولية القرّاء والكتّاب والنقاد والنقّاد الدارسين له، وتلقّي هذا الفن لا يعني بالضرورة أنّه اجترار للتراث، ورفض للجديد، وليس مسؤولية القرّاء والنقّاد وحدهم كما أشار الناقدون في طروحاتهم النقدية.

وعليه يمكن القول: لكل باحث رؤيته النقدية، ومنظوره الخاص في تحليل وتفسير الظواهر الأدبية والفنّية، وذلك لأنّ الناقد يختلف عن ناقد آخر في مذهبه ومرجعياته الفكرية والمعرفية، وانتمائه الاجتماعي ونوع

البيئة التي يعيش فيها، وحتى الوسط الثقافي الذي يعيش فيه يختلف عن أوساط النقاد غيره؛ لذلك نجد تشابها وتعضيدا في الأقوال وأحيانا تناقضا:" ودرجات التعضيد هي: المطابقة، والمناظرة، والمحاذاة، والمماثلة والمضاهاة والمضارعة والمشاكلة والمشابهة، وأمّا درجات المناقضة: فهي الاختلاف والتمايز والتغاير والتضاد والتقابل والتطابق، والتناقض والمزايلة"[1]، ومثل هذه الصفات نجدها في مواقف النقّاد والنقاد حول هذا المشروع، ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون هناك تطابق تام بين آرائهم، إلى غاية اكتمال هذا المشروع وتسميته جنسا قائما بذاته، ولكن تبقى الخلافات والاختلافات دائما حول أي مشروع أدبي، تحتاج إلى وقفات إجرائية وعملية من طرف نشاط نقد النقد حتى تضبط وتغربل تلك الأقوال والشوائب الباطلة ويبقى إلاّ الصحيح فيها. لأنّ هذا الفن في حقيقته كائن نوعي قابل للتمدد والتغيير والتحديث والمغايرة، ولن يظل على صورة واحدة عبر تطوّر الأجيال الأدبية، ومن ثمّة ستكثر المواقف وتختلف الآراء حوله.

[1] – محمد مفتاح: التشابه والاختلاف– نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996، ص27.

وفي نهاية البحث يمكن القول:

- يعتبر كتاب (أحمد جاسم الحسين) الباكورة الأولى للتنظير لفنّ القصّة القصيرة جدّا، وكتابه هذا جمع بين الجانبين النظري والتطبيقي؛ حيث اهتم بمسألة التنظير لجنس القصّة القصيرة جدّا من خلال تحديد أركانها وتقنياتها وخصائصها الجمالية، كما أشار لمراحلها التاريخية من خلال تركيزه على محطات نقدية تمثّلت في تحديد المصطلح والمفهوم والجنس، والبحث في الظروف التي ساعدت على تنشئة هذا المولود، إضافة إلى اهتمامه بموضوعاتها، معتمدا على نظرية الأدب ونظرية النقد في بعض المواطن، كما اعتمد على نظرية التلقي في تحليل النصوص القصصية القصيرة جدّا بحثا عن المضمرات الدلالية، فتراوح عمله بين جملة من الآليات المنهجية التي أخذها من المنهج الأسلوبي والبنيوي والنفسي والاجتماعي والتاريخي، وكان صميم عمله يدور حول تحديد مكونات هذا الفن، ليشير في الأخير إلى المعوقات التي عرقلت حركة هذا الفن ومنعت ثباته واستقراره.

ما يعاب على (أحمد جاسم الحسين) وقوعه في خطأ الخلط في مسألة تأصيل هذا الفن، فمرّة يعتبر أصله من أمريكا اللاتينية، ومرّة أخرى يعترف بامتداده للقصّة القصيرة والأقصوصة، وتعدّد المواقف حول قضية واحدة سيؤدي إلى الشك في مصداقيتها، لأنّه بهذا الرأي أوقع نفسه في شباك الحيرة؛ حيث لم يقدّم تصريحا واضحا حول نشأة هذا الفن، وتركه معلّقا.

إضافة إلى أنّه استطاع الفصل بين مكونات هذا الفن، لكنه من ناحية أخرى لم يصل إلى تحديد دقيق لتلك العناصر من خلال تفضيله ركنا على ركن آخر، ومن ناحية خلطه بين التقنيات والخصائص الجمالية فكل العناصر التي ذكرها قريبة من حجم هذا الفن وبنائه، لكنها بقيت دون صياغة وتبويب جيّد.

- أمّا (سعاد مسكين) فقد وضعت كتابا نقديا جمع بين التطبيق والتنظير، معتمدة فيه على آليات نقد النقد وعلى آليات المنهج البنيوي، إضافة إلى استعانتها بآليات المنهج المقارن الذي اعتمدت فيه على المقارنة بين القصّة القصيرة جدّا، والنصوص السردية التراثية، فانقسم عملها بين بعد تأملي يبحث في حقيقة وجود هذا الفن، وتسميته وخصائصه ومكوناته السردية، والبحث عن هويته المتماهية ضمن الأنواع الأدبية الأخرى والقسم الثاني من كتابها كان ذا بعد مقارباتي حاولت فيه إسقاط تأملاتها على بعض النصوص القصصية القصيرة جدّا من أجل الخروج بنتائج توضّح المكونات البنائية لهذا الفن وخصوصياته الجمالية، ولا سيما التركيز على جوهرية المقومات البلاغية فيها.

فكان عملها موضوعيا بعيدا عن الذاتية، ومتنوعا بين النظري الذي اعتمدت فيه على تركيبة متداخلة بين علم السرد ومرجعيات نقد النقد، للبحث في معايير هذا الفن واعتباره جنسا أدبيا قائما بذاته، ويحتاج هذا الجنس إلى تحديد دقيق لمقوماته ومعطياته السردية والجمالية، وتطبيقي حاولت فيه تطبيق آليات إجرائية من نظرية التلقي، والمنهج النفسي وسوسيولوجيا الأدب.

ليصبح المنهج الذي اعتمدته الناقدة على العموم هو المنهج التكاملي، لكنها في نظر (حميد لحمداني) تبقى بعيدة عن الدقة في اعتماد هذا المنهج، يقول في المنهج الذي اعتمدته:" إنّه حقّا منهج تكاملي في صيغة شبه عصرية، لكنه يضمن دائما عدم التزام الكاتبة بأية أسس منهجية محددة، والنتيجة الأساسية التي تقود إليها هذه الوضعية هي خلق حالة من عدم الانضباط في الخطاب التحليلي النقدي ومسامحة الذات لنفسها في قول الشيء هنا وقول ما يغايره او يناقضه هناك، والانتقال من المنهج إلى النظرية الأدبية ثم من هذين إلى نقد النقد وعودٌ على بدء دون مبررات منطقية، كما أغفلت الإشارة إلى بعض الكتب التي تشتمل على أفكار سابقة بناءة في نظرية القصّة القصيرة جدّا، ولم تحدّد في كتابها ضوابط ومؤهلات البحث في مجال معرفة المعرفة وتقديم تبرير معرفي مستند إلى مناهج العلوم الإنسانية"[1]

– أمّا (نور الدين الفيلالي) فقد اتبع في كتابه مراحل نمو فنّ القصّة القصيرة جدّا، والتي بدأت مع مرحلة ميلاد نص قصصي قصير تمثّل في الأشكال السردية التراثية، ثم مرحلة الإغفال التي أشار فيها لحظة المثاقفة بين الأعمال الإبداعية العربية والغربية، وهذا التصادم خلق إنتاجا جديدا تمثّل في فنّ القصّة القصيرة جدّا، مثل محاولات (جبران خليل جبران والرافعي) إلى غاية مرحلة الإقصاء لعديد من المصطلحات السردية التي صاحبت هذا الفن نحو: أقصوصة، قصة صغيرة، وأقصوصة صغيرة، ووضعوا هذا الفن تحت مسمّى عام هو القصّة، ثم لحظات التشكّل والمخاض التي ظهرت فيها ملامح القصّة القصيرة جدّا وأخيرا تابع لحظات التميّز والمتابعة التي عرفها هذا الفن من حيث التلقي والقبول والانتشار. لنجد الناقد بتلك المراحل قد اهتم بالجانب الكورنولوجي التاريخي لهذا الفن بصفة عامة، فهو لم يقدّم تحليلا مفصّلا حول تلك المراحل، سوى أنّه أشار لبعض المواضيع التنظيرية لهذا الفن بصورة سريعة ودون تبرير منهجي للدواعي التي دفعته إلى اعتماد هذا التقسيم.

إضافة إلى أن تحليله لميلاد هذا الفن لم يكن مبنيا على مرجعيات وخلفيات معرفية ثابتة تثبت صحة كلامه بأنّ هذا الفن نص عربي أصيل وبالمقابل هو نص غربي، فتلك الفرضيات التي وضعها في التأسيس لهذا

[1] – حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا– قضايا ونماذج تحليلية، ص51–52.

الفن تبقى معالم مبهمة دون منهج محدّد للبحث، ودون سياق تاريخي مرتبط بمعالم تأريخية صريحة تبيّن صحّة تقسيمه هذا.

إضافة إلى أنّه أدخل هذا الفن إلى دوامة تعدّد المصطلح حين تكلّم عن قضية إغفال مصطلح الأقصوصة والقصة الصغيرة، وغيرها من التسميات التي وجدها مناسبة لهذا الفن، وهذا كلام غير منطقي؛ فكل عنوان يحمل تسمية صغيرة أو قصيرة، لا يعني أنّه يصلح لتسمية هذا الفن؛ لأنّ المصطلح الذي يطلق على أيّ نوع أدبي هو في حدّ ذاته يحتاج لكثير من الدراسة والمقاربة الإبيستيمولوجية، حتى يرقى إلى درجات التسمية المناسبة لذلك النوع؛ بحيث يكون مناسبا له شكلا وقالبا ويكون مناسبا لمكوناته الداخلية والخارجية. بالتالي كان عمله تنظيريا أكثر ممّا هو تطبيقي.

– أمّا (جاسم خلف إلياس) فركّز في كتابه على شعرية هذا الفن، فكان عمله تطبيقيا أكثر منه تنظيريا؛ حيث حاول دراسة هذه الظاهرة وفق مقاربة فنّية قامت على معطيات المنهج البنيوي والسيميولوجي الذي يركّز على استخلاص العناصر البنيوية الشعرية المتوفرة فيها، قام أولاّ بتتبع مفاهيم الشعرية وتحولاتها ، وبعد الوعي العميق بها قام بتفكيك الظاهرة الفنّية الجديدة بناء على معطياتها، إضافة إلى اهتمامه بمسألة التجنيس والبحث في جذور هذا الفن، وعناصره البنائية وتقنياته السردية، ليصبح كتابه إضافة جديدة لتنظير هذا الفن انطلاقا من اهتمامه بالمكونات البنائية لهذا الفن، واهتمامه بالخصائص الشعرية التي تصنع جوهر هذا الفن. بالتالي نجده اعترف بجدارة هذا الفن في الانفتاح على التجريب بناء على المعطيات الشعرية التي يمتلكها.

– وبخصوص (هيثم بهنام بردى) فنجد أعماله نظرية أكثر ممّا هي تطبيقية حول مسألة التنظير لهذا الفن؛ حيث كان عمله مقاربة تاريخية لهذا الجنس الجديد في العراق، كما اهتم بمسألة تسمية هذا الفن بالقصّة القصيرة جدّا، من خلال الوقوف على بعض التعريفات والمفاهيم النقدية للمصطلح، واهتم بمسألة المقارنة بين القصّة الومضة والقصّة القصيرة جدّا، لكنه من ناحية تحليل النصوص القصصية القصيرة جدّا، وتقييمها لم يهتم لهذا الجانب غير أنّه عرض بعض النماذج القصصية العراقية التي كانت لها فضل الريادة في هذا الفن، ليصبح مؤلفه مجرّد تحقيب وإحصاء تاريخي للريادة العراقية في هذا الفن.

– أمّا (ذكريات حرب) فنجد تنظيراتها لهذا الفن جمعت بين النظري والتطبيقي، من حيث اهتمامها بمسألة التأسيس لهذا الفن في التراث العربي القديم والحديث، وفصّلت في مسألة الكتابة النسائية والذكورية لهذا الفن الجديد، كما اهتمت بمسألة تجنيسه وتسميته، إلى جانب تركيزها على القصّة القصيرة جدّا الأردنية كتابة

وبيبليوغرافيا، وكان اهتمامها في الجانب التطبيقي على مكونات هذا الفن من الأركان والخصائص والتقنيات محاولة من تلك الدراسة والتقييم الوصول إلى العناصر الجوهرية التي تميّز هذا الفن عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى، بالتالي أولت اهتمامها بالجانب الدلالي والجمالي والبلاغي لهذا الفن، فكانت مقاربتها تاريخية، وفنّية وبنيوية.

– والأعمال التي قدّمها (مصطفى ولد يوسف) نجدها تركيبة بين النظري والتطبيقي، حيث نجده اهتم بمسألة التأسيس لهذا الفن، حيث قارن بين هذا الفن وبين الأقصوصة والقصة القصيرة وبعض الفنون التراثية، إلى جانب اهتمامه بالسياقات التي صنعت هذا الفن في الوسط الرقمي، واهتم بالتجاذبات الأجناسية التي عرفها هذا الفن، إلى جانب الوسط الثقافي الذي ترعرع فيه هذا الفن، بالتالي اعتمد على منهج المقاربة التكاملي.

– أمّا (حميد ركاطة) فكان عمله تنظيريا وتطبيقيا، حيث نجده وقف على دراسة بعض النصوص القصصية القصيرة جدّا من أجل الوصول إلى السمات الجمالية والدلالية، كما حاول المقارنة بين الكتابة الذكورية والكتابة الأنثوية في هذا الجنس، ومدى اهتمام كل فئة بهذا الفن وما الموضوعات المطروقة، فكانت دراسته وصفية تحليلية، ولم يركّز على منهج معين بل ركّز على التحليل الدلالي والثقافي للمتون النصّية من أجل تصنيف هذا الفن ضمن الكتابات الذكورية أم النسائية. وهو تحصيل حاصل لمقارنة وصفية بين النصوص.

– أمّا (محمد أقضاض)فقد قدّم قراءة مقارنة لفن القصّة القصيرة بين أمريكا– الإسبانية والعالم العربي، لأجل دراسة النواحي المتشابهة والمختلفة بين النوعين، ومن أجل الفصل في مسألة التشابه بين القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا واعتمد على المنهج البنيوي لدراسة المكونات الداخلية، وركّز على البعد السيكولوجي للشخصيات، والناقد وجد في هذا الفن عمقا وغموضا ولذلك وجد في تعدّد المناهج ضرورة لدراسته والوصول إلى جوهره، فأعماله التنظيرية والتطبيقية عبارة عن قراءة نقدية شمولية اعتمدت التحليل والتأويل، بالاستناد على مرجعيات نقدية لمختلف المناهج، من المنهج البنيوي والمنهج الأسلوبي، والتاريخي والمقارن والنفسي والسيميولوجي، بالتالي يكون عمله مركّزا بالاعتماد على مختلف التحاليل.

– وفي الأخير نجد عمل (حسين المناصرة) كان منصبًّا على الجانب التطبيقي، محاولا بتلك الدراسة والتحليل والتفسير إبراز المقومات الجمالية والفنّية لهذا الفن، انطلاقا من الوقوف على بلاغة جماليات عناوين هذا الفن وتقييم الصيغ البلاغية التي تمنح قيما جمالية لهذا الفن وقوفا على اللغة والأسلوب والشكل والمضمون، والوقوف على عناصر تصنع شعرية هذا الفن والمتمثلة في التكثيف والترميز والمفارقة والحكائية، وكلّ تلك العناصر

البلاغية والتركيبية عدّها الناقد خلاصة جماليات هذا الفن، ليكون المنهج الذي اعتمد على آلياته الإجرائية في التحليل والتطبيق هو المنهج الأسلوبي، والمنهج البنيوي.

خاتمة

شهد الفن القصصي في الوطن العربي حركة نشِطة في العقود الأخيرة، بسبب التغيرات السريعة التي عرفها العالم؛ حيث أفرزت تلك الانعطافات نمط جديد في الكتابة، وخلقت معها نماذج أدبية قصيرة تتلاءم مع روح العصر، فكانت القصّة القصيرة والقصة القصيرة جدّا، من النماذج الإبداعية التي لامست بقدراتها السردية، والجمالية المستجدات التاريخية والحضارية والإنسانية بمختلف ألوانها وقضاياها.

وتعدّ القصّة القصيرة جدّا من الأشكال السردية التي رافقت موجة التغيير، وذلك بوصفها نوعا هلاميا مكثّفا، يمتلك طاقات تعبيرية مكنّتها من اختزان ثقافة العصر في كيانها بمختلف تفاصيله، من هنا وقف العديد من المبدعين والنقاد لدراسة هذا المشروع الجديد، وتقييم حضوره في الواقع الأدبي والثقافي، والبحث في مسألة تكوينه وتطوّره التاريخي، وقد أفرزت تلك الاجتهادات الإبداعية والنقدية مجموعة من المؤلفات القصصية القصيرة جدّا والمدونات النقدية، وهذه الأخيرة فتحت عليها بابا من النقد والتقييم والتقويم، لأجل النظر في كيفية معالجتها للقصة القصيرة جدّا تنظيرا وتطبيقا.

بناء على تلك المقاربات النقدية تمّ الخروج بالنتائج التالية:

– ارتبطت نشأة القصّة القصيرة جدّا بعدّة مواقف نقدية؛ ما بين الامتداد للنموذج السردي القديم، وبين الانسلاخ عن القصّة القصيرة، والانتماء لإفرازات الحداثة والمعاصرة، والقول الأقرب إلى الصواب –في اعتقادنا– هو اعتبارها ظاهرة فنّية نتجت عن إفرازات العصر الحديث؛ وقد توضّح ذلك في شكلها وقالبها الطباعي، ولاسيما اللغة المستعملة التي اقتربت من الممارسة الشعرية. إلى جانب خصوصياتها الجوهرية المائزة التي تحمل ملامح جديدة، نحو: تخليل الشعري في السردي، التكثيف الموغَل فيه، الفضاء الطبوغرافي المنفلت في تشكيلته، شكلها الإيقاعي أقرب للإيقاع الشعري، وهذا ما أدّى إلى التباس في مسألة تصنيفها.

– تسمية هذا الفن الجديد بالقصّة القصيرة جدّا، يتلاءم مع طبيعتها البنائية والتي تنحصر في التكثيف والاختزال، والاقتضاب اللغوي، والاقتصاد في الوحدات اللسانية، والسرعة الداخلية لها تلائم الجمل الفعلية التي يستعملها القاص بكثرة في هذا النموذج الفنّي.

– تعريف القصّة القصيرة جدّا لا ينحصر فقط في تركيبتها الجينالوجية وفي جانبها الشكلي والإبيستيمولوجي بل يضاف إليهما قيمها الجمالية والموضوعية، وصفاتها التمييزية التي تنفرد بها لنفسها عن باقي الأنواع الأدبية الأخرى، وتحديد المرجعيات التي ساعدت على تكوينها، وبهذه العناصر يكتمل مفهوم هذا الفن.

– القصّة القصيرة جدّا نوع أدبي أكثر ممّا هي جنس أدبي، لأن معطيات النوع تجلّت فيها، في حين معايير التجنيس فيها لم تكتمل بعد، حتّى يقال عنها جنسا أدبيا قائما بذاته.

– التسميات المتعددة التي وسمت هذا المشروع الفنّي، لم يكن لوضعها من طرف النقاد فائدة، سوى أنّها أدّت إلى الإيقاع بهذا الفن في متاهة التعدد المصطلحاتي، ومن ثمّة الدخول في عالم من الضبابية والشك في مصداقية هذا الفن، والقصّة القصيرة جدّا، هي الأقرب في التسمية لهذا المشروع، من ناحية اتفاق أغلب النقّاد عليها ومن ناحية اقترابه من تركيبته الجينالوجية والمفهومية لهذا الفن.

– إنّ صعوبة الكشف عن أسرار تكوين هذا الفن من مكونات وتقنيات وخصائص جمالية، يكشف عن امتناعه، وعن عمق خصائصه الجمالية، إلى جانب اختلافه عن الأجناس الأدبية الأخرى، لذلك تعدّدت وجهات نظر النقّاد في تحديدها، واختلفت المواقف وتعدّدت، كما يثبت هذا انفتاح القصّة القصيرة جدّا على معطيات التجريب، بفضل ما تمتلكه من ميكانيزمات التفاعل مع النصوص الأدبية الأخرى، وتفاعلها مع جمهور القرّاء.

– حدّد النقّاد والباحثون أركان أساسية لهذا الفن، تمثّلت عند أغلبيتهم في: التكثيف، والقصصية، والجرأة وباقي العناصر الأخرى مثل: الجرأة والوحدة والمفارقة والحدث القصصي، كلّها أركان أساسية لم يتفق عليها الجميع.

– أمّا التقنيات الأساسية التي اتفق عليها أغلبية المنظرين؛ فهي: التناص، المفارقة، الترميز، وباقي العناصر الأخرى، نحو: السخرية، الأنسنة...وضعها بعض النقاد ولم يتم الاتفاق عليها.

– أمّا بخصوص الخصائص الجمالية التي تم الاتفاق عليها، فتمثّلت في: القصر والإيجاز، التكثيف، المفارقة الإدهاش، وباقي العناصر التي تمّ ذكرها من طرف النقاد، مثل: خصب الدلالة، السخرية، الشعرية، الإيحاء السخرية، التلميح، الانفتاح، فهي خصائص فنّية متفرقة لم تتوحّد عند جميع النقاد، فكل باحث وضع خصائص معينة.

– نلاحظ خلطا كبيرا بين النقّاد في التمييز بين الأركان والتقنيات، والخصائص الجمالية؛ حيث نجد بعضا منها تحضر في الركن، وتحضر أيضا في التقنية، وتحضر نفسها في الخاصية الجمالية. وهذا خطأ منهجي ومعرفي فيجب الفصل بين كلّ تلك المصطلحات وتصنيفها في حقلها المناسب، وغياب الاتفاق بين المنظرين على توحيد تنظيراتهم لهذا الفن، يدل إمّا على صعوبة هذا الفن الذي منع ضبط قوانينه، وإمّا يدل على استهتار النقاد في التقنين لهذا الفن، دون التقيّد بمادة نقدية دقيقة تميّز عناصره ومعاييره بدقة وموضوعية.

– يمكننا استخلاص –ممّا سبق– الأركان الأساسية لهذه الكتابة الشذرية وتتمثّل في: (التكثيف– المفارقة– الوحدة– القصصية– التشكيل الطبوغرافي)، وأمّا تقنيات هذا الفن، فهي– في اعتقادنا– تتمثّل في: (التناص الترميز، الانزياح)، وباقي التقنيات التي ذكرها المنظرون فهي عناصر ثانوية يمكن للقاص الاستغناء عنها، أمّا

الخصائص الجمالية والفنّية- في نظرنا- التي يكثر حضورها في القصص القصيرة جدّا، فتتمثّل في: (الإيقاع الداخلي، الإدهاش، الشعرية، الكشف، الإيحاء، الاقتضاب اللغوي والموضوعي، السخرية، الانفتاح، التأثير بالفضاء الطبوغرافي، عمق الدلالة).

- نظر بعض المنظرين لهذا الفنّ نظرة النوع الأدبي، الذي لم يرق بعدُ إلى مصاف التجنيس، ومنهم من عدّه جنسا أدبيا قائما بذاته، وهذه الخلافات أوقعت به في إشكالية جدلية بين الرفض والقبول، وهذا ما زاد من صعوبة الإمساك بالتنظير الفعلي له، وأوقع به في مزالق التبعية للأشكال السردية القديم، وإنكار وجوده من الأساس، لذا كان على المنظرين تدارك تلك المسائل التي شكّكت في مصداقية مشروعيته، والإسراع لضبط مقوماته البنائية السردية والجمالية، حتى يدخل عالم التجنيس.

- إنّ عملية تطبيق المناهج النقدية على القصّة القصيرة جدّا، خرج عن مساره الفعلي في بعض الأعمال التطبيقية، وكشف عن خلط كبير في تطبيق الآليات الإجرائية عليها؛ لأنّهم طبّقوا تلك المناهج عنوة عليها وذلك لأجل استخراج معاييرها النقدية وقيمها الجمالية. والأثر الأدبي قبل أن يوضع تحت مجهر منهج معيّن لابد أن يكون جنسا أدبيا قائما بذاته؛ معاييره واضحة، ومكوناته وخصوصياته الفنّية أيضا معلومة، وهذا الفن لم يصل لهذه المرحلة النهائية بعد، فكيف غامر بعض النقاد بكسر بنيته بالتجريب عليه من باب الشهرة أو الإتيان بالجديد، ومنهم من طبّق مختلف المناهج لفهم هذه الظاهرة الفنّية، وهذا أمر غير مقبول، إنّه فن يمكن تطبيق عليه مختلف المناهج لاستخلاص مكوناته السردية وخصوصياته التمييزية، لكنه بالمقابل لا يزال قيد الدراسة والتجريب حتى يصبح جاهزا لتطبيق كلّ المناهج النقدية عليه. واجتمعت أغلب تطبيقاتهم ما بين التحليل البنيوي والأسلوبي، والتحليل الثقافي، والنفسي والتاريخي والاجتماعي.

- نجد أعمال أحمد جاسم الحسين، وسعاد مسكين، وذكريات محمود حرب، ومصطفى ولد يوسف، وحميد ركاطة، ومحمد أقضاض، تنظيرية تطبيقية، أمّا أعمال نور الدين الفيلالي، وهيثم بهنام بردى، فجاءت تنظيرية أكثر مما هي تطبيقية، أمّا أعمال جاسم خلف إلياس وحسين المناصرة فكانت تطبيقية أكثر مما هي تنظيرية.

- أغلب مواطن الاتفاق بين المنظرين العرب لفنّ القصّة القصيرة جدّا، كان في التسمية، والأركان، أمّا الاختلافات الكثيرة فكانت في التقنيات والخصائص الجمالية والفنّية، وأيضا في مسألة نشأتها.

- يكشف هذا الفن الأدبي عن تشكيلة بصرية وفنّية فسيفسائية، يحمل حمولة دلالية عميقة تتداعى من وراء التكثيف، والترميز، ويحمل مستويين خطي مفعم بالشعرية، وإيقاع موسيقي داخلي مفعم بالسرعة الداخلية للأحداث والأفعال، كما يكشف باطنه عن قضايا إنسانية وحضارية مختلفة تجمع بين الماضي والحاضر ويشتغل

على حساسية من جماليات التلقي التي تستحضر الدهشة والمفارقة وعمق الأثر، كما ينفتح على طاقات تعبيرية عميقة تجمع نسق الحداثة مع نسق التراث. والقيم الجمالية والثقافية التي يتضّمنها هذا الفن تكشف عن الوعي بالكتابة الشذرية والسريعة التي تناسب عصر الرقمنة.

– أفرزت القصّة القصيرة جدّا بظهورها تحوّلات جديدة في التجربة الإبداعية؛ وذلك بانعطافها من فضاء الكتابة الخطّية إلى فضاء الكتابة البصرية، وامتلاكها قيّما جديدة في الكتابة الشذرية. وتلك المعطيات التي أتت بها أدخلت فن القصّ إلى مسارات تشكّل جديدة ومغايرة عن النموذج القصصي القديم، وعليه وجب على النقاد والمبدعين والمنظرين، والمؤسسات النقدية والثقافية، إعادة النظر في هيكلة هذا الفن بكل تفاصيله الشكلية والجمالية، لأجل التأسيس له والاعتراف بمشروعيته جنسا قائما بذاته، ووضع شروط الإنتاج فيه، لأنّه قطعة أدبية بدأت تلمع من أفق بعيد لكنها لا تزال حبيسة نفسها، بعيدة عن أضواء الساحة الأدبية والنقدية والثقافية.

– أمّا من حيث مسألة التوافق بين الجانب النظري والجانب التطبيقي في هذا البحث فقد كان فيها خللاً؛ فنجد أغلب النقاد لم يفعّلوا تنظيراتِهم النقدية على النماذج القصصية القصيرة جدّا أثناء مقارباتهم لها كما يجب، ومنهم من اجتهد وطبّق تنظيراته عليها؛ فنجد (جاسم خلف إلياس) حلّل نماذج قصصية وفق المنهج البنيوي دون أن يعتمد على آلياته، فاقتصر عمله على تفسير علاقات التتابع في الحدث القصصي. ودرس الاستباق والاسترجاع من خلال تفعيل تقنية التناص الذي نظّر له في تقنيات هذا الفن. ودرس قضيتي حضور وغياب الشخصيات، وأخلط بين التقنيات الزمنية. كما أنّه تحدّث عن العناصر الأساسية لهذا الفن من التكثيف والإيجاز والمفارقة والاستهلال والخاتمة، لكنه لم يعالج حضورها في النماذج التطبيقية.

– أمّا (سعاد مسكين) فهي الأخرى أشارت إلى الخصائص البنيوية في التنظير، والمتمثلة في (الإيجاز، وحضور عنصر الدهشة...وغيرها)، لكنها لم تقدّم لتلك العناصر ممارسة فعلية وتقييمية للنصوص التي قاربتها وفق المنهج البنيوي، وتحدّثت عن الزمن السردي وأحسنت تقسيمه إلى (زمن الخطاب وزمن القراءة والزمن السيكولوجي) وقد قدّمت تفسيرا لذلك التقسيم وفق النماذج التي قاربتها. لكنها أهملت التنظيرات التي تحدّثت عنها من: (الحدث واللغة والمكان) ولم تدرس حضورها في النماذج التطبيقية، بعكس (جاسم خلف إلياس) الذي فسّر وعالج حضور الحدث واللغة والمكان في النماذج التطبيقية.

– أمّا (ذكريات حرب) فنجدها رفضت النماذج القصصية القصيرة جدّا التي يكون (الحدث القصصي) فيها (حالة شعورية)، بل اشترطت أن يكون (حدثا واقعيا) حتى يصبح قصّة قصيرة جدّا، وفي نفس الوقت اعتبرت

(التكثيف) الذي يعبّر عن حالة شعورية ليس تكثيفا، لأنّه يجب أن يكون أيضا واقعيا، ولكنها أثناء تنظيراتها لمكونات هذا الفن لم تضع هذه الشروط الضرورية، وافتعلتها في التطبيق بالتالي يبقى عملها ضبابيا بين النظري والتطبيقي. كما أنّها نظّرت لـ(المفارقة والتكثيف) مكوناتٍ لهذا الفن لكنها لم تعالجها في النماذج القصصية المدروسة. لكن نجدها أحسنت الإشارة لتقنية التناص –التي نظّرت لها– في مسألة التفاعل الفنّي في النماذج التطبيقية، كما أحسنت تحليل عناصر اللغة والعنوان والتلقي والتأويل–التي نظّرت لها– في تلك النماذج التطبيقية.

– أمّا (حميد ركاطة) فقد أحسن دراسة مسألة حضور (التناص والاستباق الزمني والدهشة) في النماذج القصصية القصيرة جدّا التي قاربها، لكنه غيّب في تلك النماذج المدروسة عنصر المفارقة التي نظّر لها، كما لم يشر في تحليله أيضا لعناصر الاختزال والترميز الحاضرة في النماذج. كما أشار لعنصري اللعب المتعدد وتعدد المعاني–في التنظير– لكنه في التحليل الإيديولوجي والثقافي للنصوص لم يستفد من تطبيق تلك العناصر. لكنه استفاد من عناصر السخرية والومضة والجرأة في تحليل تلك النماذج القصصية في إطار التحليل الثقافي.

– أمّا (حسين المناصرة) فقد ركّز في تحليله على التناص التاريخي في النموذج القصصي القصير جدّا الذي عالجه، دون الإشارة إلى علاقاته الجمالية والفنّية بباقي العناصر التي نظّر لها من التكثيف والمفارقة والترميز والشعرية والتأويل والانزياح.

وعلى اختلاف التصورات والأقوال النقدية التي قدّمها الباحثون والمنظرون، والزلات الكثيرة التي وقع فيها بعضهم، إلى جانب الفقر المنهجي في تنظيراتهم النقدية للقصّة القصيرة جدّا، تبقى محاولاتهم اجتهادات قيّمة بوصفها أعمالا دقيقة ولم تكن مجرّد مؤلفات بسيطة التَفتَت لهذا الفن، وإنّما كانت أعمالا نقدية علمية ومنهجية، اعتمدت على خلفيات فكرية وأدبية، أرادوا منها إثبات مشروعية هذا الفن، وتصنيفه في مصاف الأجناس الأدبية الأخرى.

– وفي آخر البحث لا يسعنا إلاّ أن نفتح بابا آخر على القصّة القصيرة جدّا، وهو وضعها نموذجا للدراسة والتحليل تحت مختلف المناهج النقدية المعاصرة، لمعرفة مدى توافق تلك المناهج مع هذا الفن حتّى وان لم يتم تجنيسه بعد. لأنّه كلما زادت إمكانيات الإنتاج في هذا المشروع الأدبي واستهلاكه ممارسة ونقدا ودراسة، كلما اقتربنا من تجنيسه وفهم نظريته المعرفية أكثر.

كما يجب إعادة النظر في العديد من المواقف النقدية والأدبية التي هاجمت هذا الفن وأعدمت وجوده وجعلت منه ظاهرة فنّية موجودة سلفا في التراث العربي القديم، فلو كانت تلك المواقف صائبة فلماذا يحتاج

هؤلاء النقاد لكل تلك الجهود للاعتراف باستقلاليته والاعتراف به جنسا أدبيا جديدا بعيدا عن كل تبعية. وحتى ندافع عن هذا الفن لابد من وضعه في مصاف المقارنة مع باقي النصوص الأدبية التراثية العربية، وحتى الغربية منها في إطار المنهج المقارن والدراسات الثقافية والنقد الثقافي والدراسات البينية الإبداعية والفنّية. حتى يستعيد حقّه في الانفراد بكيانه وبأدواته البنائية.

الحمد لله الذي تتم بنعمته الصالحات

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- المصادر:

1. أقضاض محمد: مقاربة القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا في أمريكا- الإسبانية والعالم العربي، دار فضاءات، عمّان، ط1، 2016.

2. إلياس جاسم خلف: شعرية القصّة القصيرة جدّا- دراسة، دار نينوى، دمشق-سوريا، 2010.

3. بردى بهنام هيثم: القصّ القصيرة جدّا- الريادة العراقية، ج1، دار غيداء، 1ط1، 2017.

4. حرب ذكريات محمود: القصّة القصيرة جدّا في الأردن: الرؤية، والبنية، وتقنيات السرد-دراسة نقدية، دار فضاءات، 2017.

5. ركاطة حميد: القصة القصيرة جدّا قراءة في تجارب مغربية، منشورات وزارة الثقافة، 2013.

6. الحسين أحمد جاسم: القصّة القصيرة جدّا-مقاربة تحليلية، دار التكوين، دمشق-سوريا، دط، 2010.

7. الفيلالي نور الدين: القصّة القصيرة جدّا بالمغرب- بحث في مراحل تشكل نوع سردي جديد، ط1، 2012.

8. مسكين سعاد: القصّة القصيرة جدّا في المغرب- تصورات ومقاربات، التنوخي للطباعة والنشر، الرباط، ط1، 2011.

9. المناصرة حسين: القصّة القصيرة جدّا- رؤى وجماليات، عالم الكتب الحديث للنشر، إربد- الأردن، ط1، 2015.

10. ولد يوسف مصطفى: في نقد متخيل الاختزال السّردي (من القصّة القصيرة إلى القصّة القصيرة جدّا)، دار الأمل، الجزائر،2019.

2- المراجع العربية:

11. الأحمر فيصل: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت- لبنان، ط1، 2010.

12. إسكندر يوسف: اتجاهات الشعرية الحديثة- الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط2، 2008.

13. باقر محمد جاسم: الفكر النقدي وأسئلة الواقع، مركز الكتاب الآكاديمي، عمّان- الأردن، ط1، 2013.

14. بقشى عبد القادر: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي- دراسة نظرية وتطبيقية، تقديم: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007.

15. بن محمد الجرجاني أبو علي، التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983.

16. بوعزة محمد: تحليل النص السردي- تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

17. التمارة عبد الرحمن: نقد النقد بين التصور المنهجي والإنجاز النصّي، كنوز المعرفة للنشر، عمان، ط1، 2017.

18. جبوري سامي شهاب أحمد: جدل الخطاب النقدي الحديث والمعاصر حول شعر أبي العلاء المعري، دراسة في نقد النقد، دار جرير للنشر والتوزيع، 2013.

19. الجرماني عابد: اتجاهات النقد السميائي للرواية العربية، منشورات ضفاف، بيروت –لبنان، ط1، 2012.

20. حرب علي: كتاب الممنوع والممتع نقد الذات المفكرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995.

21. حطيني يوسف: القصّة القصيرة جدّا بين النظرية والتطبيق (الجذور- الواقع- الآفاق) - دراسة نقدية، الأوائل للنشر، سورية- دمشق، ط1، 2004.

22. حمداوي جميل: القصّة القصيرة جدّا وإشكالية التجنيس، المغرب، ط1، 2016.

- : القصّة القصيرة جدّا والمشروع النظري الجديد (المقاربة الميكروسردية)، دار نشر المعرفة، الرباط- المغرب، 2014.
- : دراسات في القصّة القصيرة جدّا، دار نشر المعرفة، الرباط- المغرب، 2014.

23. داني محمد: تجليات الكتابة في القصّة القصيرة جدّا- عبد الرحيم التدلاوي والمصطفى كليتي وعبد الله فراجي أنموذجا- ط1، 2020.

24. الداية علياء: الوعي الجمالي في السرد القصصي، دار الحوار، سورية، ط1، 2012.

25. الدغمومي محمد: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب بالرباط، المغرب، ط1، 1999.

26. رشام فيروز: شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي- دراسة أجناسية لأدب نزار قباني، فضاءات، عمّان، ط1، 2017.

27. رشدي رشاد: فنّ القصّة القصيرة، دار العودة، بيروت، ط3، 1984.

28. رشدي رشاد: فنّ كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

29. الركيبي عبد الله: القصّة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي،2009.

30. رمّاني ابراهيم: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، ط1، 1985.

31. الزياني عبد العاطي: الماكرو تخييل في القصّة القصيرة جدّا.

32. سعيد سمير: مشكلات الحداثة، الدار الثقافية للنشر، القاهرة-مصر، ط2، 2002.

33. شرفي عبد الكريم: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة- دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

34. شعلان سناء: السرد العجائبي والغرائبي في الرواية والقصّة القصيرة في الأردن من عام 1970إلى 2002، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي.

35. الشندودي عبد الحكيم: نقد النقد حدود المعرفة النقدية، أفريقيا الشرق-المغرب، دط، 2016.

36. ضيف شوقي: في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط1.

37. عادل أمينة: نقد النقد. فن يحتضر في مشهد أدبي مضطرب، دار الإعلام العربية، البيان، 12 فبراير، 2016.

38. عبد المهدي زينب نعمة الطائي: القصّة القصيرة جدّا في العراق (1986-2000)

39. عروس بسمة: التفاعل في الأجناس الأدبية- مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرنين الثالث إلى السادس هجريا، مؤسسة الانتشار العربي، تونس، 2007.

40. عصفور جابر: نظريات معاصرة، دار الكتب، الأعمال الفكرية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، مصر، 1998.

41. عفيفي أحمد والسطوحي سها: تجديد الخطاب النقدي في ضوء علم النص، دار كنوز المعرفة، عمّان، ط1، 2019.

42. عناني محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة- دراسة ومعجم إنجليزي عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجان، ط3، 2003، مصر.

43. عوف عبد الرحمن: فصول النقد والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، 1996.

44. العيساوي فلاح: نظرات نقدية في سرديات القاص فلاح العيساوي- مجموعة من نقاد العراق والعرب، دار السكرية، القاهرة- مصر، ط1، 2019.

45. الغذّامي عبد الله: الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب-بيروت، 1ط، 1991.

- : النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005.

46. غنيمي محمد هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة-مصر، 1997.

47. الكردي عبد الرحيم: البنية السردية للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب للنشر، القاهرة، ط3، 2005.

48. الكعبي ضياء: السّرد العربي القديم الانساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

49. لحمداني حميد: نحو نظرية منفتحة للقصّة القصيرة جدّا قضايا ونماذج تحليلية، مطبعة آنفو برانت، فاس، ط1، 2012..

- : سحر الموضوع عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر، منشورات دراسات سيميائية أدبية ولسانية (دراسات سال)، فاس- المغرب، ط2، 2014.

50. محضار محمد: خصائص القصّة القصيرة جدّا عند القاص عبد الحميد الغرباوي، مجموعة (قال لي ومضى) نمودجا، ط1، فاس- المغرب.

51. مرتاض عبد المالك: في نظرية النقد (متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها)، دار هومة، دط، 2010.

52. مريني محمد: نقد النقد في التكوّن والاشتغال، مركز الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية بوجده المملكة العربية، 16 مارس 2010.

53. مفتاح محمد: التشابه والاختلاف- نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996.

54. الميالي محمد: دهشة الوجيز- مقالات وقراءات في السرد، بغداد، ط1، العراق، 2021.

55. ميرغني هاشم: بنية الخطاب السردي في القصّة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، الخرطوم، ط1، 2008.

56. نجم محمد يوسف: فنّ القصّة، دار صادر، بيروت- لبنان، ط1، 1996.

57. ولد يوسف مصطفى: في نقد متخيل الاختزال السّردي (من القصّة القصيرة إلى القصّة القصيرة جدّا)، دار الأمل، الجزائر،2019.

58. ياسين النصير: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، دار نينوى، دمشق- سوريا.

59. يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997.

60. يوب محمد: القصّة القصيرة جدّا- الخروج عن الإطار، منشورات روافد، إمارة الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، 2016.

61. يوب محمد: مضمرات القصّة القصيرة جدّا، مكناس، مطبعة ووراقة البوغار، 2011، المغرب.

62. يوسف آمنة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق/ دراسات- أدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، 2015.

3- المراجع المترجمة:

1. آرمسترونغ بول .ب.: القراءات المتصارعة التنوّع والمصداقية في التأويل، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2009.

2. أرندت حنة: أسس التوتاليتارية، تر: أنطوان أبو زيد، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط1، 1993.

3. أرندت حنة: أسس التوتاليتارية، تر: أنطوان أبو زيد، دار الساقي، بيروت- لبنان، ط2، 2016.

4. إيكو أمبرتو: نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2005.

5. ايج ايجلتون تيري: النقد والإيديولوجية، تر: فخري صالح، عمان، 1992.

6. إيزر فولفجانج: فعل القراءة (نظرية في الاستجابة الجمالية)، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة- القاهرة، 2000.

7. أمبرتو إيكو: نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2005.

8. إنريكي أندرسون إمبرت: القصّة القصيرة النظرية والتقنية، تر: علي إبراهيم علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

9. باشلار غاستون: جدلية الزمن، تر:خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1992.

10. برجر أرثر أيزا: النقد الثقافي تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.

11. بكيت صمويل: في انتظار جودو، تر: بول شاوول، منشورات الجمل، بيروت- لبنان، ط1، 2009.

12. تاديه جان إيف: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996.

13. تزفيتان تودوروف وآخرون: القصّة الرواية المؤلف- دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997.

14. تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996.

15. تزفيتان تودوروف: نقد النقد –رواية تعلم، تر: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد- العراق، ط2، 1916.

16. تزفيطان تودوروف: نظرية الأجناس الأدبية- دراسات في التناص والكتاب والنقد، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى، دمشق- سورية، ط1، 2016.

17. تزفيتان تودوروف وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.

18. جنيت جيرار: خطاب الحكاية-بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1997.

19.ريكور بول: الزمان والسرد- التصوير في السرد القصصي-تر: فلاح رحيم، الجزء الثاني، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2006.

20.ريكور بول: محاضرات في الأيديولوجيا واليوتوبيا، تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت- لبنان، ط1، 2002.

21.سارتر جون بول: ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة،

22.سوزان لوهافر: الاعتراف بالقصّة القصيرة: تر: محمد نجيب لفتة.

23.لاقوازين جاك: ما الأقصوصة، تر: عبد النبي ذاكردار تينل- مراكش، ط1، 1995.

24.مارينو أدريان: نقد الأفكار الأدبية، تر: محمد الرامي، المركز القومي للترجمة، 1ط، 2008.

25.مانفريد يان: علم السرد- مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، سورية- دمشق، ط1، 2011.

26.ميويك دي سي: موسوعة المصطلح النقدي- المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر، ط2، 1988.

27.هيلي باتريك: صور المعرفة مقدمة لفلسفة العلم المعاصرة، تر: نور الدين شيخ عبيد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت-لبنان، 1ط، 2008.

28.ولسن ثورنلي: كتابة القصّة القصيرة، تر: مانع حماد الجهني، النادي الثقافي الأدبي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1996.

4- المجلات والدوريات:

1.ابرير بشير: مرجعيات التفكير النقدي العربي الحديث، مجلة علامات في النقد، ج49، م13، سبتمبر2003.

2.بخيت فاطمة وآخرون: رسالة من المنفى (لمحمود درويش)، و(نامة) لأحمد شاملو (دراسة نقدية)، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، ع33، 2014.

3.بن سويكي يمينة: نقد النقد المفهوم والإجراء، مجلة العلوم الإنسانية، مجلد31، ع1، جوان 2020، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1.

4.بن عبد الواحد سعيد: مفاهيم نظرية حول القصّة القصيرة جدّا في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، سعيد بن عبد الواحد، مجلة قاف صاد، ع1، 2004.

5. جبوري فريال غزول: شعرية الخبر، مجلة فصول، مجلد 16، ع1، 1997.

6. خليل محمد سالم: نقد النقد في أدبنا المحلي مقاربة عامة، الحوار المتمدن، محور الأدب والفنّ، ع 4654، 2014.

7. رشيد هارون: الأسس النظرية لنقد النقد، مديرية تربية بابل، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، الجامعة العراقية، م2، ع1، حزيران، 2012.

8. زرفاوي عمر: نقد النقد مقاربة إبستيمولوجية، مجلة كلية الآداب، مجلد 28، جامعة الملك سعود-الرياض -السعودية، 2016.

9. الصمّادي امتنان عثمان: القصّة القصيرة جدّا بين إشكالية المصطلح ووضوح الرؤية: مجموعة (مشي) أنموذجا، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مجلد34، كلّية الآداب، الجامعة الأردنية، ع1، 2007.

10. الغرافي مصطفى: في مسألة النوع الأدبي- دراسة في إجراءات المفهوم وتطبيقاته في الغرب وعند العرب، عالم الفكر، مجلد 42، ع1، 2013.

11. مريني محمد: نقد النقد في المفهوم والمصطلح المقاربة المنهجية، مجلة علامات، ج64، مج16، فبراير2008.

5- الرسائل الجامعية:

1. الرقب أحمد إبراهيم عبد الرحمن: يوسف بكّار الناقد، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في الأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الكرك-الأردن، 2005.

2. عبد المهدي الطائي زينب نعمة: القصّة القصيرة جدّا في العراق (1986- 2000)، مجلس كلية التربية للبنات- رسالة ماجستير في اللغة والأدب العربي، جامعة بغداد، 2002.

3. عميرات أسامة: الآليات المنهجية للكتابات الميتانقدية- بحث في اشتغال نقد النقد في الخطاب العربي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم، النقد الأدبي المعاصر، إشراف: محمد زرمان، جامعة باتنة، 2017/2016.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات	الصفحة
البسملة	
شكر وعرفان	
مقدمة:	أ
مدخـــــل: نقد النقد المفهوم والآليات الإجرائية	11
1- مفهوم النقد ووظيفته.	13
2- مصطلح نقد النقد الإطار النظري.	14
2-1. نقد النقد النشأة والتأسيس.	14
2- مصطلح نقد النقد الإطار النظري.	14
2-1-1. نقد النقد في الممارسات النقدية الغربية.	14
2-1-2. نقد النقد في الممارسات النقدية العربية.	15
2-2. مفهوم نقد النقد.	16
2-2-1. يوسف نوفل.	17
2-2-2. نجوى القسنطيني	17
2-2-3. محمد الدغمومي.	18
2-2-4. حميد لحمداني.	18

2-2-5. عبد الله الغذّامي.	19
2-2-6. سمير سعيد.	19
2-2-7. عبد الرحمان التمّارة.	20
2-2-9. ألكسندر سكو.	22
2-2-10. مارينو أدريان.	22
2-2-11. تزفيتان تودوروف.	23
2-3. الآليات والإجراءات المنهجية لنقد النقد.	23
2-4. شروط خطاب نقد النقد	25
2-5. موضوع نقد النقد ومستوياته	26
2-6. مهمّة ووظائف نقد النقد.	27
2-7. أهداف نقد النقد.	35
الباب النظري: **تنظير النّقد العربي المعاصر للقصّة القصيرة جدّا**	
الفصل الأوّل: **القصّة القصيرة جدّا، المفهوم والمصطلح والأصول في النّقد العربي**	
تمهيد	40
1-1. مفهوم القصّة القصيرة جدّا.	41

1-1-1. مفهوم القصّة القصيرة جدّا عند أحمد جاسم الحسين.	41
1-1-2. مفهوم القصّة القصيرة جدّا عند جاسم خلف إلياس.	41
1-1-3. مفهوم القصّة القصيرة جدّا عند سعاد مسكين.	43
1-1-4. مفهوم القصّة القصيرة جدّا عند حسين المناصرة.	44
1-1-5. مفهوم القصّة القصيرة جدّا عند هيثم بهنام بردى.	45
1-1-6. مفهوم القصّة القصيرة جدّا عند محمد أقضاض.	46
1-1-7. مفهوم القصّة القصيرة جدّا عند ذكريات محمود حرب.	48
1-1-8. مفهوم القصّة القصيرة جدّا عند مصطفى ولد يوسف.	49
1-1-9. مفهوم القصّة القصيرة جدّا عند جميل حمداوي.	50
1-2. إشكالية المصطلح في القصّة القصيرة جدّا.	53
1-2-1. القصّة القصيرة جدّا في التنظير الاصطلاحي عند أحمد جاسم الحسين.	54
1-2-2. القصّة القصيرة جدّا في التنظير الاصطلاحي عند جاسم خلف إلياس.	56
1-2-3. القصّة القصيرة جدّا في التنظير الاصطلاحي عند سعاد مسكين.	57
1-2-4. القصّة القصيرة جدّا في التنظير الاصطلاحي عند حميد ركاطة.	57
1-2-5. القصّة القصيرة جدّا في التنظير الاصطلاحي ذكريات محمود حرب.	58
1-2-6. القصّة القصيرة جدّا في التنظير الاصطلاحي عند مصطفى ولد يوسف.	59
1-2-7. القصّة القصيرة جدّا في التنظير الاصطلاحي عند جميل حمداوي.	61

1-3. نشأة وتطوّر القصّة القصيرة جدّا.	62
1-3-1. نشأة القصّة القصيرة جدّا عند أحمد جاسم الحسين.	63
1-3-2. نشأة القصّة القصيرة جدّا عند جاسم خلف إلياس	65
1-3-3. نشأة القصّة القصيرة جدّا عند سعاد مسكين.	69
1-3-4. نشأة القصّة القصيرة جدّا عند نور الدين الفيلالي.	72
1-3-5. نشأة القصّة القصيرة جدّا عند هيثم بهنام بردى.	74
1-3-6. نشأة القصّة القصيرة جدّا عند محمد أقضاض.	77
1-3-6. نشأة القصّة القصيرة جدّا عند ذكريات حرب.	81
1-3-7. نشأة القصّة القصيرة جدّا عند مصطفى ولد يوسف.	82
الفصل الثاني: **مكونات القصّة القصيرة جدّا وآلياتها الإجرائية في النقد العربي المعاصر.**	
تمهيد:	86
2-1. مكونات القصّة القصيرة جدّا عند المنظرين العرب.	87
2-1-1. مكونات القصّة القصيرة جدّا عند أحمد جاسم الحسين.	87
2-1-2. مكونات القصّة القصيرة جدّا عند جاسم خلف إلياس.	98
2-1-3. مكونات القصّة القصيرة جدّا حميد ركاطة.	101
2-1-4. مكونات القصّة القصيرة جدّا عند حسين المناصرة.	104

2-1-4. مكونات القصّة القصيرة جدّا ذكريات حرب.	105
2-1-5. مكونات القصّة القصيرة جدّا عند جميل حمداوي.	112
2-2. تقنيات القصّة القصيرة جدّا عند المنظّرين العرب.	122
2-2-1. تقنيات القصّة القصيرة جدّا عند أحمد جاسم الحسين.	122
2-2-3. تقنيات القصّة القصيرة جدّا عند جاسم خلف إلياس.	128
2-2-3. تقنيات القصّة القصيرة جدّا عند حسين المناصرة.	131
2-2-4. تقنيات القصّة القصيرة جدّا عند ذكريات محمود حرب.	132
2-2-5. تقنيات القصّة القصيرة جدّا عند جميل حمداوي.	135
الفصل الثالث: **الخصائص الجمالية والفنّية للقصّة القصيرة جدّا عند المنظّرين العرب.**	
تمهيد:	147
3-1. الخصائص الجمالية للقصّة القصيرة جدّا عند أحمد جاسم الحسين.	147
3-2. الخصائص الجمالية للقصّة القصيرة جدّا عند جاسم خلف إلياس.	150
3-3. الخصائص الجمالية للقصّة القصيرة جدّا عند سعاد مسكين.	151
3-4. الخصائص الجمالية للقصّة القصيرة جدّا عند حسين المناصرة.	152
3-5. الخصائص الجمالية للقصّة القصيرة جدّا عند ذكريات حرب.	153
3-6. الخصائص الجمالية للقصّة القصيرة جدّا عند جميل حمداوي.	161

الفصل الرابع: **مسارات تشكل القصّة القصيرة جدّا في النقد العربي المعاصر.**	
تمهيد:	167
4-1- مسألة التفاعل الأجناسي في القصّة القصيرة جدّا عند المنظرين العرب.	168
4-1-1. تجنيس القصّة القصيرة جدّا عند جاسم خلف إلياس.	168
4-1-2. تجنيس القصّة القصيرة جدّا عند سعاد مسكين.	182
4-1-2. تجنيس القصّة القصيرة جدّا عند ذكريات حرب.	191
4-1-3. تجنيس القصّة القصيرة جدّا عند مصطفى ولد يوسف.	193
4-1-4. تجنيس القصّة القصيرة جدّا عند جميل حمداوي	196
4-2. مسألة التفاعل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند المنظرين العرب.	197
4-2-1. إيجابيات التفاعل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا.	200
4-2-1-1. التفاعل الفنّي في القصة القصيرة جدّا عند جاسم خلف إلياس.	200
4-2-1-2. التفاعل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند سعاد مسكين.	203
4-2-1-3. التفاعل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند حميد ركاطة.	206
4-2-1-4. التفاعل الفنّي في القصّة القصيرة عند حسين المناصرة.	212
4-2-1-5. التفاعل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند ذكريات حرب.	213
4-2-1-6. التفاعل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند مصطفى ولد يوسف.	214

4-2-2. سلبيات التفاعل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند المنظرين العرب.	215
4-2-2-1. سلبيات التفاعل الفنّي عند أحمد جاسم الحسين.	215
4-2-2-2. سلبيات التفاعل الفنّي عند نور الدين الفيلالي.	217
الباب التطبيقي: **تطبيقات على القصّة القصيرة جدّا في النقد العربي المعاصر.**	
الفصل الأول: التحليل البنيوي للقصّة القصيرة جدّا عند المنظرين العرب.	
تمهيد:	221
2-1-1. التحليل البنيوي للقصّة القصيرة جدّا عند جاسم خلف إلياس.	221
2-1-2. التحليل البنيوي للقصّة القصيرة جدّا عند سعاد مسكين.	242
2-1-3. التحليل البنيوي للقصّة القصيرة جدّا عند ذكريات حرب.	258
الفصل الثاني: التعلّق النصّي في القصّة القصيرة جدّا عند المنظرين العرب.	
تمهيد:	267
2-2-1. التداخل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند جاسم خلف إلياس.	268
2-2-2. التداخل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند حميد ركاطة.	269
2-2-3. التداخل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند حسين المناصرة.	271
2-2-4. التداخل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند ذكريات حرب.	273
2-2-5. التداخل الفنّي في القصّة القصيرة جدّا عند مصطفى ولد يوسف.	278

الفصل الثالث: التحليل الثقافي للقصّة القصيرة جدّا في النقد العربي المعاصر.	
تمهيد:	284
2-3-1. الأبعاد الإيديولوجية في القصّة القصيرة جدّا عند المنظرين العرب.	284
2-3-1-1. البعد الإيديولوجي للقصّة القصيرة جدّا عند حميد ركاطة.	286
2-3-1-2. البعد الأيديولوجي في القصّة القصيرة جدّا عند مصطفى ولد يوسف.	293
2-3-2. الأبعاد الثقافية في القصّة القصيرة جدّا.	299
2-3-2-1. البعد الثقافي للقصّة القصيرة جدّا عند حميد ركاطة.	300
2-3-2-2. البعد الثقافي للقصّة القصيرة جدّ عند مصطفى ولد يوسف.	304
الفصل الرابع: تلقّي القصّة القصيرة جدّا في المنجز النّقدي العربي المعاصر.	
تمهيد:	312
2-4-1. بواعث ظهور فنّ القصّة القصيرة جدّا.	312
2-4-2. القصّة القصيرة جدّا وواقع القبول في النص النقدي العربي.	314
2-4-2-1. تلقي القصّة القصيرة جدّا عند أحمد جاسم الحسين.	314
2-4-2-2. تلقي القصّة القصيرة جدّا عند سعاد مسكين.	317
2-4-2-3. تلقي القصّة القصيرة جدّا عند حميد ركاطة.	321
2-4-2-4. تلقي القصّة القصيرة جدّا عند ذكريات حرب.	324
خاتمة:	343

قائمة المصادر والمراجع.	350
فهرس المحتويات	359
الملخص	-

ملخص

ملخص البحث:

عرف الواقع الأدبي منذ القرن الماضي وبداية الألفية الثالثة، بروز عدّة أشكال سردية قصيرة، اكتسحت الساحة الإبداعية والثقافية. فكانت القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّا من الأشكال القصصية التي أفرزتها حيثيات العصر بكل معطياته الجديدة، حيث حقّقا انتشارا واسعا في فترة وجيزة، وذلك بسبب اقترابهما من مختلف المظاهر الإنسانية، وقدرتهما على التوغّل في مختلف التمثّلات الحضارية والثقافية التي تمسّ حياة الإنسان، من هنا زاد اهتمام المبدعين والنقّاد بتلك النماذج السردية كتابةً ونقدًا.

وتعدّ القصّة القصيرة جدّا من أكثر الظواهر الفنّية اهتماما من طرف الأدباء والقرّاء، وذلك بوصفها نمطا قصصيا جديدا دخل الأدب الوجيز وصنع مكانته فيه بسهولة، فتطلّب هذا الدخول الوقوف على مشروعه؛ لأجل فهم منظومته المعرفية، والتعرّف على مكوناته السردية وتطوّره التاريخي.

وهذا ما تمّ الاشتغال عليه في هذا البحث؛ حيث وقفنا على مجموعة من المدونات النقدية التي قاربت القصّة القصيرة جدّا تنظيرا وتطبيقا، وذلك بمعاينة مختلف المواقف النقدية التي قيلت في حقّها، على مستوى المفهوم، والتسمية، والمعايير البنائية والقيم الجمالية والفنّية، والنشأة. وكذا النظر في مسألة تفعيل مختلف المناهج النقدية على نصوصها القصصية القصيرة جدّا.

وبعد معالجة تلك المدونات النقدية، باتباع تقنيات التحليل والتفسير والنقد والتقييم، والتقويم والتعديل، تمّ الخروج بعدّة آراء ومواقف نقدية؛ منها ما كانت متشابهة بين الباحثين والنقّاد، ومنها ما كانت مختلفة ومغايرة من ناقد إلى آخر، وسبب تلك الخلافات والاختلافات في التجربة النقدية، تعود بالضرورة إلى عدّم اكتمال الصورة السردية الواضحة لهذا الفن، وغياب الاتفاق على مشروعية استقلاله عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، إضافة إلى بقائه رهينا بين جدلية الرفض والقبول. وكلّ تلك المعوقات أدّت إلى تأخّر تجنيسه وتحديد مكوناته.

تتكوّن مفاصل هذا البحث من مقدمة؛ جاءت عتبة تمهيدية للتعريف بموضوع الرسالة، وتوضيح أهدافه، وأسباب اختياره، وطرح الإشكالية الأساسية فيه، والتي تتمحور حول التساؤل التالي:

– كيف عالج المنظرون العرب القصّة القصيرة جدّا تنظيرا وتطبيقا؟ وللإجابة عن هذه الإشكالية تمّ وضع خطّة منهجية تُبيّن مسارها، والتي قامت على بابين؛ باب نظري اشتمل على التعريف بهذا الفن، والإشارة إلى عناصره السردية من: المكونات والتقنيات والخصائص الجمالية. وتتبع مسار تطوّره التاريخي، ومن ثمّ الانتهاء عند مسألة التفاعل الأجناسي والفنّي لهذا الفن. والباب الثاني تطبيقي وجاء لتقييم هذا المشروع الإبداعي في ظلّ المناهج النقدية؛ حيث تمّ تقييم بعض النصوص القصصية القصيرة جدّا التي اشتغل عليها المنظرون بالمنهج البنيوي والسيميائي. وتقييم الأبعاد الثقافية والإيديولوجية في نماذج قصصية أخرى استخلصها المنظرون من الأنساق المضمرة في هذا الفن. كما تمّ التعرّف على مسألة قابلية هذا الفن للانفتاح والتداخل مع مختلف النصوص الإبداعية والفنّية، وفي الأخير تمّ الوقوف على مسألة تلقي هذا الفن في المنجز النقدي العربي المعاصر.

تضمّن البحث أيضا مدخلا جاء بعنوان نقد النقد المفهوم والآليات الإجرائية، وقد دعت منهجية البحث الاعتماد على تقنيات هذا النشاط الفكري، من أجل تحقيق فاعلية الدراسة التي تدور حول نقد النقد، والتقييم والتعديل.

وفي ختام البحث تمّ التوصّل إلى حوصلة من النتائج أفرزتها عمليات المقارنة بين المدونات النقدية، ليتوضّح بعدها أنّ هذا الفنّ مشروع قصصي جديد، جاء ليسائل الوعي بالكتابة الشذرية. وبالرغم من بقائه في أفق عدم الاعتراف به جنسا قائما بذاته، يظّل نوعا أدبيا يمتلك مقومات نوعية (بنائية، جمالية، ودلالية) ومسألة إخراجه من مآزق الضبابية في المفهوم والتعدد الاصطلاحي والاختلاف في عناصره السردية، يحتاج لدراسة ودعم كبير من طرف المنظرين، والمبدعين والقرّاء لتوضيح هيكلته. كما يتطلّب عناية نقدية من طرف المؤسسات الثقافية والمنظومة النقدية، والتي صار لزاما عليها النظر في هذا المشروع الجديد ما دام قد أثبت حضوره في مختلف المشاهد الإبداعية.

Research Summary

Since the last century and the beginning of the third millennium, literary reality has witnessed the emergence of several short narrative forms that have swept the creative and cultural arena. The short story and the very short story were among the narrative forms that were produced by the circumstances of the era with all its new data, as they achieved a wide spread in a short period, due to their closeness to various human manifestations, and their ability to penetrate into the various civilizational and cultural representations that affect human life. Creators and critics of these narrative models in writing and criticism. The very short story is considered one of the most interesting artistic phenomena by writers and readers, as it is a new narrative style that entered the short literature and made its place in it easily, so this entry required standing on its project; In order to understand its epistemological system, and to identify its narrative components and its historical development. This is what was worked on in this research; Where the researcher stood on a group of critical blogs that approached the very short story in theory and application, by examining the various critical positions that were said about it, at the level of concept, naming, structural criteria, aesthetic and artistic values, and origin. As well as examining the issue of activating various critical approaches to their very short narrative texts.

After addressing those critical blogs, by following the techniques of analysis, interpretation, criticism, evaluation, evaluation and modification, several critical opinions and positions were concluded. Some of them were similar between researchers and critics, and some of them were different and different from one critic to another, and the reason for these differences and differences in the critical experience, necessarily due to the incompleteness of the clear narrative picture of this art, and the absence of agreement on the legitimacy of its independence from the rest of the other literary genres, in addition to His survival is a hostage between the dialectic of rejection and acceptance. All of these obstacles led to a delay in naturalizing it and defining its components.

The chapters of this research consist of an introduction; A preliminary threshold came to define the topic of the thesis, clarify its objectives, the reasons for its selection, and raise the basic problem in it, which revolves around the following question: - How did Arab theorists treat the very short story in theory and practice? In order to answer this problem, a systematic plan was drawn up showing its path, which was based on two chapters; A theoretical section that includes an introduction to this art, and a reference to its narrative elements: components, techniques, and aesthetic characteristics.

It follows the course of its historical development, and then concludes with the issue of the gender and artistic interaction of this art. The second chapter is practical and came to evaluate this creative project in the light of critical approaches. Some very short narrative texts that theorists worked on were evaluated using the structural and semiotic approach. And assessing the cultural and ideological dimensions in other narrative models that theorists have drawn from the systems implied in this art. The issue of this art's ability to open up and overlap with various creative and artistic texts was also identified. Finally, the issue of receiving this art in the contemporary Arab critical achievement was examined.

The research also included an introduction titled Criticism of Conceptual Criticism and Procedural Mechanisms. The research methodology called for relying on the techniques of this intellectual activity, in order to achieve the effectiveness of the study that revolves around criticism of criticism, evaluation and modification. At the end of the research, a culmination of the results was obtained from the comparison processes between the critical blogs, after which it became clear that this art is a new narrative project, which came to question awareness of fragmentary writing. Although it remains on the horizon of not being recognized as a stand-alone genre, it remains a literary genre that possesses qualitative elements (structural, aesthetic, and semantic). structure it. It also requires critical attention on the part of cultural institutions and the monetary system, which has become obligated to consider this new project as long as it has proven its presence in various creative scenes.