جماليّات (ق ق ج)

قصص زيد عبد الباري سفيان أنموذجاً

دراسة فنّيّة تحليليّة لبنية القصّة القصيرة جدّاً

الطبعة الأولى
2020م- 1441هـ

ديوان العرب
للنشر و التوزيع

ملحـوظـــــــــة: حقوق الطبع جميعها محفوظة للمؤلف

عنـــوان الكتاب: جماليّات (ق ق ج) قصص زيد عبد الباري سفيان أنموذجاً

اســـم المـؤلف: د. مسلك ميمون

التصنيف الأدبي: دراسة فنّيّة تحليليّة لبنية القصّة القصيرة جدّاً

رقـم الإيـــداع: 13249 / 2020

الترقيـم الدولي: 1 - 01 - 6830 - 977 – 978

لوحة الغلاف: الفنان محمد رباط

التدقيـق اللغوي: د. هبة ماردين

التنسيق الداخلي: محمد وجيه

رقـــم الطبعـة: الطبعة الأولى

المديـــر العام: د. فادية محمد هندومة

دار ديوان العرب للنشر والتوزيع - مصر - بورسعيد

جوال: 00201211132879

البريد الإلكتروني: mohamedhamdy217217@gmail.com

حقـوق الطبـع والنشر لهذا المصنف محفوظة للمؤلف، ولا يجـوز بأي صورة إعادة النشـر الكلـي أو الجزئـي، أو نسـخه أو تصـويره أو ترجمتـه أو الاقتبـاس منـه، أو تحويله رقمياً وإتاحته عبر شبكة الإنترنت، إلا بإذن كتابي مسبق من المؤلف أو الناشر.

جماليّات (ق ق ج)
قصص زيد عبد الباري سفيان أنموذجاً

دراسة فنّيّة تحليليّة لبنية القصّة القصيرة جدّاً

د. مسلك ميمون

دار ديوان العرب للنشر والتوزيع
ديوان العرب
حقق حلمك

إهداء

إلى روائي اليمن الطّيب الوديع محمد الغربي

وإلى عميد القصّة المغربيّة د. أحمد بو زفور.

وإلى قاصّ العراق المجدّد حنون مجيد.

د. مسلك ميمون

****

استهلال

القصّة القصيرة جدًّا، هي أوّلًا وقبل كلّ شيء قصّة. وليست إشارة، ولا ومضة... إلّا في نسقها الشّكليّ. فإذا لم نستوعب مفهوم قصّة، سنمضي في اجترار الغثاء، وتحبير الإنشاء. والكلام الزّئبقي المنفلت، والتّركيب التّمطي السّاذج بعيداً، عن روح القصّة وما تتطلّبه من تحبيك ومقصديّة حكائيّة. إنّ من أسباب الرَّداءة الثّقافيّة، أن أصبحت الأمور تسمّى بغير أسمائها الحقيقيّة، وبغير خصائصها الذّاتيّة، وأصبح التّمييز مُغيّبًا مُعطّلًا، والتّفكير جامدًا متبلّدًا. وعلى العيون غشاوة. نرى ولا نرى، نسمع ونردّد ما سمعنا كالببغاوات ولا نعي، ولا نفقه شيئًا...

إنَّ كتابة قصّة قصيرة جدًّا، لا ينبغي أن يكون مرتكزها الحجم، واعتباره الأساس، إنّه مجرّد خاصيّة، وميزة لهذا الجنس ضمن مجموعة من الخصائص، والميز التي لا يجدر بنا الاستئناس بدورها ووظائفها فقط، فهي مجتمعة، أو متفرّقة، أو بعضها دون البعض الأخر.. مما تتطلّبه ظروف الكتابة، وفكرة النّص.. كالحرَفيّ أمامه أدواته كلّها، ولا يَستعمل منها إلّا ما يتوقّف عليه.

فالقصّة القصيرة جدًّا، قصّة بحدثٍ وتأزيمه، وشخصيّات وتفاعلها، وزمن وتفضُئ، وبداية، وخرجة، ومقوّمات فنّيّة أساسها الاختزال والّتلميح. بعيدًا عن كلّ تقرير وتصريح.. البعض عن غير وعي، أمعن في الاختزال والحذف..

فأتى بنصٍّ في بضع كلمات، وفي صيغة نمطيّة مكررة، أساسها الجملة الفعلية. والبعض اعتمد التّلغيز فأغــرق نصّــه في معميات، لا قاموس يفكّ طلاسمها، ولا أظنّه يعي ما يَكتب، أو يعبر على ما في ذهنه، بل هي هلوسةٌ وهذيانٌ ليس إلّا، والبَعض على غير ذلك يلجأ إلى الوضوح، والجمل البسيطة، والاستغناء عن الرّمز، ويكتفي بالحدث، ويصرّ على تبليغه.. والبعض الآخر يُلامس في كلّ ما يكتب روح الطّرفة، ولسعة السّخرية، ولعبة الكناية... فمن جهة جميل هذا التّنوّع والاختلاف برغم ما له وما عليه. ولكنّ الأجمل أن تكون الانطلاقة على أسسٍّ من الفهم والوضوح.. فإذا علمنا مُسبقًا مثلًا، أنّ الغرفة المعتمة بداخلها خطر ما، سنحتاط، إلى أن نجده فنتخلّص منه، ونرتاح في غرفتنا، نبدع فيها كما نشاء بأمن وأمان. ولكن إذا وقع العكس لا شكّ أنّ الأمر سينتهي بنا إلى أسوَأ العواقب.. فالغرفة المعتمة هي القصّة القصيرة جدًّا. الّتي يقتحمها البعض بدون سابق علم، ولا معرفة.

تستهويه النّصوص المنبثّة كالفطر في وسائل الاتّصال الاجتماعي، والمواقع الالكترونيّة، فيجاري التيّار.. وهو لا يَدري أنّ معظم تلك النّصوص هي لمبتدئين مثله، يلتمسون طريقهم في عتمة الغرفة.. فماذا يحدث حين يقلّدُ مُبتدئٌ مُبتدئاً؟

لهذا كان الأولى معرفة هذا الجنس عن قرب: شكله، تركيبته، فلسفة وجوده.
ـ الشّكل، لا شكّ أنّه يُغري، حجم قصير جدًّا، من سطرين إلى خمسة أسطر أو تزيد قليلًا.
ولكنّ خطورة (الغرفة المعتمة) تكمن في هذا الشّكل، الّذي يبدو سهلًا، وممكنًا ومُتيسّرًا..
لأنّ لا شيء أصعب من الشَّيء الدّقيق، الصّغير، والمتناهي في القصر، لأنّ المبدع مُطالب بشحنه بتصوّر دلاليّ وفكريّ وبطريقة فنّية غير مباشرة..
إنّ الأمرَ يشبهُ طبخ جَملٍ في قدر سعته محدودة، ومحدودة جدًّا؟
ـ أمّا تركيبته، فتلك حكاية لغويّة صرفة، وبلاغيّة بامتياز.. فهذا الجنس لا توافقه لغة القصّة القصيرة، ولا الطّويلة أو الرّواية، ولا أيّ جنس سرديّ آخر.
لغته تكاد تكون مُتفرّدة خاصّة. فانتقاء مُفرداتها، ونَسقيّة تركيبها، وبُعد دلالتها، وومض تلميحها.. كلّ ذلك ليس في إمكان الجميع.. فهي مسألة دراسة وحسن اطّلاع، وممارسة وصبر وتأنٍ... ولا تتأتّى لمستعجل، أو محبٍّ للظّهور من أجل الظّهور...
إنَّ الحديث عن بلاغة القصّة القصيرة جدًّا يبدوغريبًا! بحكم أنّ البلاغة كانت ومازالت لصيقة بالشّعر وصوره.غير أنّ النّقد الحديث، وبحثًا في مجال السّرديات وبخاصّة الرّواية، استوقفته الصّور السّردية المختلفة، فانفتح عليها دراسة، وتمحيصًا مثل:

- البلاغة العامّة لجماعة مو، أو بلاغة الصّورة لفرانسوا مورو، أو بنية اللّغة الشّعرية لجان كوهن. وتطبيقات بارث، وتودوروف، وباختين، وباشلار، وجنيت، وإيزر وياوس وغيرهم من أعلام البنيوية، والشّكلية، والتّلقي. فضلًا عن كتاب واين بوث **Wayne C.Booth** حول بلاغة الرّواية **Rhetoric of Fiction** سنة **1961** إذ عرّف بلاغة الرّواية: "هي كلّ الطّرائق والوسائل الفنّيّة والأسلوبيّة والفكريّة أي الحجاجية، التي تجعل القارئ يقتنع بأنّه بصدد حكاية وليس بصدد فكرة، بأنّه لا يقرأ مقالًا أو رأياً أو فكرة وإنّما حكاية "([1])، هذا التّعريف نفسه ينطبق على القصّة القصيرة، والقصّة القصيرة جداً. فبدون حكي لا مجال للحديث عن القصّ والإمتاع القصصي.

هذا الكتاب يتضمّن:

1) ـ نظرات في القصّة القصيرة جدّاً.

2) ـ جماليات التّشكيل اللّغوي في قصص زيد عبد الباري سفيان.

3) ـ جماليات البناء القصصي في قصص زيد عبد الباري سفيان.

4) ـ خلاصة.

[1] ـ بلاغة السرد بين الرواية والفيلم / صليحة مرابطي
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/18713

نظرات في القصّة القصيرة جداً

قبل الخوض في مجال جماليّات القصّة القصيرة جدًّا عند القاص زيد عبد الباري سفيان. أرى أنّه من المفيد لقارئ هذا الجنس، أن يقف معي وقفة تأمّل وتدبّر في شأن بعض الإشكالات الّتي تعترض القاص، وذلك من خلال هذه النّظرات كردٍ ونقدٍ لبعض الأطروحات الّتي صادفتها في ملتقيات، وعروض، ومحاضرات، أو حوارات صحفيّة حول القصّة القصيرة جدًّا.

(1) الـ (ق ق ج) وإشكاليّة العنوان

لا شكَّ أنَّ العنوان في العمل الإبداعي سرديًّا كان أو شعريًّا، إشكالية ابتكار، وتفكير وتجانس، وملاءمة، ودوام واسْتمرارية... بما لا يفيدُ المباشرة أو المُكاشفة.. على خلاف العنوان التّجاريّ، أو الإشهاري المباشر والتّقريريّ... الّذي الهدف منه العرض والإخبار من أجل الإقبال، ووظيفته محدودة في الزّمان والمكان.

فالعنوان في الأعمال الإبداعية، أوّل عتبة تثير الانتباه، وتغري بالتّأمل، والتّصفّح، والقراءة.. سواء بتأثر الشّكل الهندسيّ لخطّه، أو لونه، أو أبعاد دلالته، أو المساحة الّتي يشغلها من غلاف الكتاب.. فالمسألة تصبح سيميائياً، صورة أيقونية محلَّ دراسة.. ومن ثمّ لا يجوز الارتجال في اختيار

العنوان. وإنْ كانت عمليّة الاختيارِ صعبة ولا شكّ! ويَتعثّـرُ فيهـا الكثيرُ من المُبدعين، حتّى الكبار منهم، كالرّوائيين، والقاصّين، والشّعراء، والمَسرحيين. لأنّ العنوانَ في العمل الإبداعي، مجموعة من العلامات اللّسانية الدّالة، حسب ليوهوك (Leohoek): "مفردة، كلمات، جملة.." أمّا جاك فونتني (J Fontanille) فيرى " أنّ العنوان، مع علامات أخرى، هو من الأقسام النّادرة في النّص التي تظهر على الغلاف، وهو نصّ موازٍ له." أي خطاب أدبي صغير (mini-récit).

ولأهمّية العنوان في الدّراسات الحديثة، خُصِّص له عِلم خاص: علم العنونة (Titrologie) الّذي كان حصيلة أبحاث: جرار جينيت، وليو هوك، وكلود دودشي، وجون مولينو، وروبرت شولز، وجون كوهين، وفرنسو فروري، وأندري فونتنا، وشارل جرفال..

والقصّة القصيرة جدًّا كغيرها من فنون الإبداع، تتميّز بالعَنونة. ويفتنّ القاصّون في اختيار عناوين، مُغرية، ولافتة، ومنها أنواع:

1ـ العنوان الغرائبيّ: كبعض عناوين القاص إسماعيل البويحياوي "أشربُ وميض الحبر"، " ندفُ الرّوح" أو "سَفرٌ تحتَ الجلد" للبشير الأزمي، أو "حائك العتمات" لعلي بنساعود، و"قبلات في يد الهواء" لعز الدين الماعزي، و"للفرح عمر واحد" لزيد عبد الباري سفيان، و"نافذة بلا جدار" لمحمد ياسين

صبيح، و"سيمفونية الببغاء" لحسن برطال، و"عناق ظلال مراوغة" لجمعة الفاخري... فهذه الغرابة المقصودة لذاتها وظيفيّة بإحكام، لأنّها استفزاز لمعارف المتلقّي، وخلخلة لخياله المُستكين، وفتح لزاوية التّساؤل وإغراء بالبحث.. وذلك يوافق ما ذهب إليه أمبيرتو إيكو (umberto Eco) إذ قال: " إنّ العنوان يجب أن يُشوّش على الأفكار لا أن يقولبها، فهو أحد المفاتيح التّأويلية. ولا يهمّنا إذا كان الكاتب قد وضع العنوان قبل أو بعد الانتهاء من كتابة القصّة، ولكنّ الّذي يهمّنا هو هل التقط الكاتبُ مكوّنات العنوان اللّغوية والدّلالية من نسيج النّص أم لا؟ "

2 ـ العنوان الواضح المُركّب، وهو الخالي من الغَرائبيّة، وقد يأتي جملة اسميّة في الغالب: مثل" تلك الأشياء"لشريف عابدين، "نجي ليلتي" لميمون حيرش، و"عزف منفرد" لأحمد رزيق، و"الرّقص تحت المطر" لحسن البقالي...
وقد يأتي جملة فعليّة مثل: "يموتون ولا يموت " لحنون مجيد و" قال لي ومضى" لعبد الحميد الغرباوي، أو شبه جملة مثل: " في غيابِ الجواب" لوفاء عبد الرزاق،" وفي معراج الشّوق أرتقي" لسعاد النّاصر" و "حيث يعلو الجدار" لمحمد محقق...

3 ـ العنوان البسيط المفرد، وقد يأتي عبارة عن اسم سواء معرّف أو نكرة مثل: "فقاقيع" لجمال الدين الخضري "أكواريوم" لعبد الحميد الغرباوي، "حبيباتي" لجمعة الفاخري "رعشات" لسناء بلحور، و"أقواس" لسمية البوغافرية، و"صريم" لحسين زروق و"دينوغرافيا" لتوفيق بوشري...

4 ـ العنوان نكرة أو معرفة:

أمّا بخصوص تعريف العنوان أو تنكيره في القصّة القصيرة جدًّا:

فالتّعريف والتّنكير خاص بالأسماء لأنّه يميّزها عن الأفعال. فالاسم النّكرة يدلّ على العموم. وهو أصلُ المعرفة، لأنّه في غنى عن كلّ قرينة توضّحه. ويقبل النّصب على الحال، والتّمييز، ودخول (كم) الخبريّة، والاستفهاميّة.

أمّا المعرفة ما دلّ على اسم بعينه. وهو أنواع: الأعلام/ شخصٌ مُعينٌ، لقب لعلم، أو كنيته، أو حيوان مُعين، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، والمُعرّف بـ(ال) والمُعرّف بالإضافة، والضّمائر.

ولكنّ العنوان في القصّة القصيرة جدًّا وفي صيغة المفرد غالبًا ما يـأتي نكرة، فإذا كانت المعرفة تَعني كَغرضٍ: التّعيين، فإنّ النّكرة أرحبُ وأوسع في الأغراض نَحويًا وبَلاغيًا إذ تُستخدم لغرضِ التّقليل يقول تعالى: (لم يلبثوا إلاّ ساعةً منْ نَهارٍ) (الأحقاف/35)

كما تُستخدم لغرض التّعظيم: كما هو في الأثر: "إنّ من البيان لسحرًا" ونجدها في غرض بيان النّوع: كأن تستفسرَ فَتسألَ: أرَجُلٌ أم امرأةٌ؟ وفي غرض التّهويل. وغرض التّحقير..

5 ـ نصٌّ بدون عنوان

نصادف مجموعات قصصيّة نصوصها غير معنونة إلّا بعدد، قد يكون ترتيبيًّا (1،2،3..)، أو بحروف هجائيّة (أ،ب،ت..).أو بتنقيط(.....).

والغاية من ذلك اكتشاف ردّة فعل القارئ من جهة، ومن جهة أخرى ترقب ما عسى أن يقترحه، لنص بدون عنوان.. ولكن ومع ذلك يبقى العنوان وإثباته على رأس النّص، قيمة فنّيّة وإبداعيّة.

6 ـ أخطاء توظيف العنوان:

من أخطاء توظيف العنوان في القصّة القصيرة جدًّا:

1/6ـ عنوان يكشفُ المضمون: مثل "غرام وانتقام" و "بيت سيّء السّمعة" وكأنّ القاص يؤمن بمقولة الرّسالة تقرأ من عنوانها. هذا لا ينبغي أن يكون في الأعمال الإبداعيّة. كما لو أنّه يُرادُ أن يُعرَف بكلّ تركيز، العنوان بوّابة النّص، وأداته الدّعائيّة، يتّسم عمومًا بالقصر، والاختصار، والكثافة، والغموض، ولفت الانتباه، والإيحاء، والإغراء، والتّحفيز، وهو في

الغالب الأعمّ حمّال أوجه.. لأنّه لم يعد معادلاً موضوعيًّا كما كان في الأدبيّات الكلاسيكيّة.

2/6ـ عنوان يلخّص المضمون مثل: "وهمُ السّعادة" و " نِهاية اللّعبة" هذا مما كان عليه الاعتقاد قديمًا، وما يشاكله مازال ترويسة البحوث والدّراسات الأكاديمية. أمّا في الإبداع الحديث سردًا وشعراً.. ينبغي أن نعتبر العنوان نصًّا موازيًا (**Paratexte**) لنص الحكي، فلا يكشفه، ولا يلخصّه كما يرى البعض، وإنّما يحظى بوشائج التّرابط العلائقي بروح النّص. فيكون مفتاحًا لمغالقه، كما يكون أداة لقراءات تأويليّة، تجعل منه قيمة فنّية مضافة.

3/6ـ عنوان تجريدي. فهو العنوان السّديمي الذي يعني ولا يعني شيئاً. ويصعب إيجاد علاقة له بالنّص، إلّا تعسّفًا وإسقاطًا (**projection**).. بدون مسوّغ ملائم.
وهذا لا يخدم فكرة النّص، ولا تحليلها..

4/6ـ العنوان الواضح البسيط:

هو أقلّ العناوين فائدة، ووظيفيّة، لأنّه كاشف، وملخّص، ويجعل النّص بدون متعة قرائيّة، ولا مجال للدّهشة، والحيرة، والتّأمل، والتّساؤل، والتّشويق لمعرفة خبايا النّص...

العنوان ككلّ الأعمال الإبداعيّة، يتطلّب جُهدًا وتدبّرًا وثقافة... لأنّه أهمُّ عتبات الكتاب البارزة، والمفتاح المُساعد على فتح مَغالق النّص. فلا يجوز اختياره عاطفياً، كما نختار أسماء أبنائنا. أو ألقاب أحبتنا، أو مسميّات حيواناتنا الأليفة، أو أماكننا الأثيرة... ولكن لا بدّ من اختياره لوظيفته الفعليّة، والدّلالة، والشّفريّة... على رأس النّص.

(2) لغة البياض في (ق ق ج)

إنَّ من تقنيات الكتابة القصصيّة توظيف لغة البياض. وهي لغة حقّاً ترتسم في ذهن القارئ. لا على الورق، ولا كتابة من القاص. ولكن يوحي بها السّارد لغة أشبه ما تكون بالوحي، أو أحلام اليقظة، أو الخواطر التّأويلة التّأمليّة...

لغة البياض ليست خاصّة بجنس أوفنّ مُعين، فهي في كلِّ الأجناس السّردية، كما هي في الشّعر، والفنون التّشكيليّة، والسّينما.. لغة مقصودة فنيًّا، لتفسحَ المجال رحبًا لخيال المتلقّي. كي يسبح بعيدًا في خضم تساؤلات، وافتراضات، وتأمّلات.. وكأنّها دعوة صريحة له، للمشاركة في عمليّة الكتابة الإبداعيّة، بدل السّلبية والاستهلاك فقط..

حقّاً إنّ تقنية البياض ـ وبخاصّة في القصّة القصيرة جدًّا لصغر حجمها ـ قد تشوّش الفهم، وقد تربك القراءة الخطّية للنّص، وبخاصّة عند البعض الّذين لم يألفوا هذا الجنس في تركيبه وبنائه. ولكن مع ذلك، فلغة البياض التي تجسّدها نقط الحذف.. تساعد في الإيجاز والتّكثيف والإيحاء.. إذ يجد المتلقّي نفسه في حوار افتراضي، تخييلي تأويلي.. مع شخصيّات صامتة وحيثيات وعلامات سيميائية يوحي بها سواد النّص. الشّيء الّذي يؤدّي إلى إثارة فكريّة، وعاطفيّة، لا تخلو من تلاؤم وتنافر وفق السّياق العام، وفكرة

النّص. والشيءُ الّذي يكون من شأنه خلق خلخلة في مسلّمات المتلقّي، الّذي يَشعر من حيث لا يدري أنّه انتقل من قارئ عادي، إلى قارئ مهتمّ يَعنيه أن يترصّد معرفة الحدث، كيف نشأ، وتطوّر، وانتهى.. وماذا بعد ذلك؟ أي يصل إلى مستوى الاستشراف، وكأنّه يمدّ الحدث الأساس بأحداث تكميليّة تجعل النّص القصير جدًّا ينطوي على رواية كاملة..

إذاً، لغة البياض في القصّة القصيرة جدًّا، محاولة لإنتاج المعنى الغائب. الّذي يصرّ القاصّ ألاّ يكتبه واضحًا، كما يُكلّفُ السّارد ألّا يبوح به صريحًا، بل يُترك ذلك لخيال المتلقّي، يعيه باستنتاجه وفهمه، ويعقله باستنباطه ووعيه... ومن ذلك تخيّل طباع ونفسيات، وصفات الشّخصيات، واستحضار أفكار وتمثّلات.. من رحاب المتخيّل الدّينيّ والفكريّ والشّعبيّ فضلًا عن استكشاف المسكوت عنه (**Le non dit**) بكلّ ما تتّسع له الأنسكولوبيديا الجنسيّة..

كالّذي نجده في نص (خياطة) للقاص اليمني زيد عبد الباري سفيان

(تمّ تكليفه... استصغر حجم العمل.

مسؤول القص والخياطة، أمر بجدع أنفه... أصبحت الوظيفة على مقاسه)

نلاحظ أنّ النّص قصير جدًّا.

كتب بلغة رمزيّة لمّاحة. لغة تثير الأسئلة، وتحمل على التّفكير والتّأمّل:

من يكون البطل؟ بماذا كُلّف؟ من كلّفه؟ لماذا استصغر حجم العمل؟ وماحجمه؟ ومانوع العمل؟ لماذا المسؤول أمر بجدع أنفه؟ وهل ذلك حقيقة أم مجاز ليس إلّا؟ ولماذا بعد جدع الأنف أصبحت الوظيفة على مقاسه؟..... هكذا تتناسل الأسئلة كدليل على الحذف والإضمار فالسّارد سكت عن أشياء كثيرة، كدليل على ما مورس على النّص من تشذيب وتهذيب.. فترك بياضًا كبيرًا لخيال المتلقّي. وكما قلنا آنفًا هي دعوة له ليشارك في كتابة النّص بذوقه وخياله بدل أن يستهلك ما كُتب ويمضي... وكما نلاحظ فالسّياق الدّلالي للنّص ترك مايساعد على التّأويل والفهم.. لهذا لا يصعب ملء البياض.. والمتعة كلّ المتعة في ملئه، فلو اجتمع خمسة قرّاء، فكلّ قارئ يسوّد بياض النّص بشيء مختلف عن الآخرين، لاختلاف الثّقافة وتنوّعها، وعمق الفهم وانسجامه مع النّص.. وهذا يعدّد القراءات، ويجعل للنّص أبعادًا ربّما لم تخطر على بال القاص نفسه... وهكذا يكون النّص قد أثبت حيويّته، واستمراره، وتأثيره).

ولغة البياض لا تنشأ من فراغ، بل أساسها الحذف، والإضمار، وتجنّب السّارد الثّرثار.

ويُستحسن عدم الإكثار منها في النّص الواحد، كما لا يجب إهمالها. لأنّها الحقّ الاستكشافي (**Spéculative**) بالنّسبة للمتلقي، وبالتّالي فهي احترام لذكائه وفهمه... لأنّ مسألة توزيع البياض وإن كانت أوضح في القصّة

القصيرة، والرّواية، فإنّها في القصّة القصيرة جدًّا خليقة بإضفاء قوّة دلاليّة وإبلاغيّة..

لكن مع الأسف، إنّ بعض القاصّين يوزّعون البياض كيفما اتّفق. حتّى تصبح نقط الحذف في كتابتهم تقوم مقام الفاصلة (،) ولقد رابني في مسابقة للقصّة القصيرة جدًّا، جُرّد النّص من كلّ مقوّماته السّرديّة الأساسيّة، ولم تترك فيه إلّا جملتين اثنتين. الشّيء الّذي أبعده كلّ البعد أن يكونَ قصّة مستوفية لشروط القصّ. ومع ذلك رحّبت به اللّجنة، ورشّحته للمرّتبة الأولى وانصبّت التّهاني والتّعاليق تشيد بالنّص وما فيه من بياض. وفي هذا خلط كبير بين البياض كتقنيّةٍ فنّيّةٍ هادفة. تنبثق كتكملة لسياق قصصيّ.. وبياض سببه المبالغة في الحذف رغبة في الإيجاز، والاختصار. ولو على حساب قصصيّة النّص. مع أنّ الهدف الأسمى، هو المتعة السّردية، ولذّة الحكي.. وليس الحذف من أجل الحذف، أو البياض من أجل البياض..

(3) القصّة القصيرة جدًّا وتجلّيات الحدث

أريد أن أقف عند الحدث في (ق ق ج) وقبل ذلك أسأل:

ـ هل يمكن كتابة القصّة القصيرة بطريقة القصّة؟

طبعًا لا. لأنّ القصّة أكثر تفصيلًا، وأزمنة، وأمكنة، وشخصيات.. من القصّة القصيرة.

ـ هل يمكن كتابة القصّة كما تكتب الرّواية؟

طبعًا لا. لأنّ عالم الرّواية أرحب، ويتطلّب تقنيّات قديمة/ حديثة تميّز الرّواية عن القصّة وإلّا انتفى الاختلاف وأصبحا جنسًا واحدًا.

ـ هل يمكن أن نكتب (ق ق ج) كما نكتب القصّة القصيرة؟

طبعًا لا. ولكن لماذا البعض يُجري على (ق ق ج) ما يجريه على القصّة القصيرة وعنده الفرق في الحجم فقط؟ هذا ليس منَ التّصور السّليم. لأنّ الحجم جزء من الكلّ، وليس الكلّ.

فالـ ق الـ ق جدًّا، تنطلق من فلسفة الإيجاز، على أنّها قصّة، تنتمي للسّرديات ولكن في صورة تعتمد القصر والتّكثيف اللّغوي. ولضمان هذا ينبغي لكلّ عناصرها المكوّنة، أن تخضع لهذه الفلسفة، بما في ذلك الحدث.

الّذي ألفناه متطـوّرًا في القصّـة القصيرة، والقصّة، والرّواية وحتّى المسرحيّة بل وفي الحكاية والخرافة... لأنّ المجال والحيّز يسمح بالسّرد المُسهب، لكن في (ق ق ج) المجال ضيّق، والحيّز تُعَدّ كلماته عداً (توِترياً) فكيف نأتي

بالحدث، ونبين كيف نشأ؟ وأسبابه؟ وكيف تلاحقت؟ وتطوّرت؟ وكيف بلغ ذروة التّعقيد؟ وما ترتّب عن ذلك؟ وكيف كان الحل..؟

أليس كلّ هذه الأسئلة كثيرة جدًّا بالنّسبة لثلاثة أسطر إلى خمسة.. حجم القصّة القصيرة جدًّا؟

ربّما يقول قائل، ستكون الجمل قصيرة، ومتتالية، وقفز على الزّمن والمكان... والسّؤال أليس ذلك على حساب المتعة القرائيّة؟ ومتعة السّرد؟ أليس ذلك على حساب بناء النّص نفسه؟ ثمّ كيف سمحنا لأنفسنا في (تجويع) اللّغة بتكثيفها، واختزالها بشكل لا يسمح بفائضٍ لغوي واحد، ونأتي للحدث ـرغم أهمّيته ـ فنصرف إليه كلّ الاهتمام، وكأنّنا نقدّم للقارئ شيئًا جديدًا، مُبهرًا، لا علم له به!...

كلّ الأحداث في القصّة، إلّا والمتلقّي على بيّنة منها، سواء كانت اجتماعيّة، أو سياسيّة أو نفسيّة... فالقاص لا يضيف شيئًا لعلم القارئ. إذا كان الحدث مثلًا: خيانة زوجيّة، أو ظلم واستبداد، أو أزمة اكتئاب... فما جدوى أن أحدّثه في مواضيع يعرفها وعلى اطّلاع بأسبابها ومُسبّباتها؟ أو يمكنه تخيّل ذلك؟ وبخاصّة في الق الق جدًّا، حيث مجالها السّردي، وحجمها في غاية الضّيق والصّغر. فهل نستغني عن الحدث؟

طبعًا لا. هذا لا يجوز. والقصّة لابدّ لها من حدث. ولا قصّة بدون حدث. فما دام الأمر كذلك نأتي بالحدث كاملًا مُجملًا... ونشتغل على تجليّاته، أو على أهمّها، وأبرزه.

فمن جهة نكون قد اختزلنا الحدث في مجمله، ومن جهة أخرى انشغلنا فيما ترتّبَ عنه، أو أهمّ ما ترتّب عنه، بصورة من الإيجاز، والتّكثيف اللّغوي. ونعطي أمثلة من نصوص لبعض كتّاب هذا الجنس، على سبيل المثال لا الحصر: النّص الأول"انتحار" للقاص جمال الدين الخضيري/ المغرب، من مجموعته "وثابة كالبراغيث" : لما تلاشت المسارح في بلدي، فوجئ النّاس بانتحار الغابات الموحشة منها والمعمورة، تاركة يافطة مكتوب فيها:

ـ الشجرة التي لا تتحول إلى خشبة عقبة.

نلاحظ الحدث [لمّا تلاشت المسارحُ في بلدي]

لم يذكر الأسباب، أو كيف تلاشت وانقرضت، ولا من ساهم في ذلك، ولا لماذا عزف الجمهور للذّهاب إليها... جاء القاص بالحدث مجملًا. ثمّ تلاه بتجليّاته، أي ما نتج عن تلاشي المسارح، وهو هنا يشكّل: جسد الق الق جدًّا.

[فوجئ الناس بانتحار الغابات الموحشة منها والمعمورة، تاركة يافطة مكتوب فيها:

ـ الشّجرة التي لا تتحوّلُ إلى خَشبةٍ عَقبة.]

وفي هذا رسالة ضمنيّة للأوساط الثّقافيّة، للعناية بالمسرح. وبخاصّة أنّها جاءت رمزيًا من خشب الغابات، الّذي به تُعدّ خشبةُ العرض المَسرحي.

وفي نص رمزي ساخر للقاص د شريف عابدين / مصر تحت عنوان " تقشف " من مجموعة: " تلك الأشياء "سأل الرّجل السّلحفاة عن عمرها المديد؟ أخرجت فمها ونكشت التّراب! تعجب: تقصدين العيش الزّهيد؟ ظلّت تشير إلى درقتها وتتطلّع إلى خاصرته! صاح شدّ الأحزمة! لكني لم أتخيلك بوقًا للنظام".

الحدث المجمل المكتمل الذي لا يحتاج تطوراً:

[سأل الرّجل السّلحفاة عن عمرها المديد] العمر المديد للسّلحفاة.

ما جاء بعد ذلك من تساؤلات، وتعجب... هو تجلّيات للحدث ليس إلّا.

ومن مجموعة "سحابة مسك ' نص"خيانة "، للقاص جمعة الفاخري /ليبيا

"أَمْلَيْتُ عَلَى سَارِدِي قِصَّتِي وَنِمْتُ.. لَكِنَّ المُرَاوِغَ الْخَؤُونَ حِينَ لَمَحَ فِي عُيُونِكِم غَيْمَاتِ إِعْجَابٍ تَهْذِي اِنْدِهَاشًا، رَمَقَنِي بِعَيْنٍ خَائِنَةٍ لِيَظْمَئِنَّ عَلَى نَوْمِي.. وَادَّعَى أَنَّهَا قِصَّتُهُ هُو"!!.

قصّة رمزيّة ذات بعد أخلاقي... يهمّنا منها الحدث:

ـ الحدث ونجده في: [أَمْلَيْتُ عَلَى سَارِدِي قِصَّتِي وَنِمْتُ] إملاءُ القصّة، جاء مجملًا.

بمعنى أنّ مهمّة الكاتب القاص انتهت، والنّص أصبح جاهزًا والحدث الّذي هو الإملاء انتهى ومع ذلك الحدث أصبحتْ له تبعات:

"لَكِنَّ المُرَاوِغَ الْخَؤُونَ حِينَ لَمَحَ فِي عُيُونِكِم غَيْمَاتِ إِعْجَابٍ تَهْذِي اِنْدِهَاشًا، رَمَقَنِي بِعَيْنٍ خَائِنَةٍ لِيَطْمَئِنَّ عَلَى نَوْمِي.. وَادَّعَى أَنَّهَا قِصَّتُهُ هُوَ!"

وهذا كلّه لا يشكّل تطوّرًا للحدث، لأنّ هذا الأخير، بقي في حدود الإملاء.

وللمبدع القاص حسن البقالي المغرب، نص " دمى روسية " من مجموعته " الرّقص تحت المطر":

لاشكّ أنّ الأمر يتعلّق بانتهاك فادح لروح الإبداع، أن أسوّد الصفحات، لا لشيء، إلّا لأن التّاشر ينتظر منّي العمل الجديد الذي وعدت به في لحظة حماسة زائدة.

لذلك وعوض الخمسمائة صفحة للموعودة، سأكتفي برواية من مائة صفحة، بل بقصّة قصيرة من ثلاث صفحات، وفي النّهاية، لمَ لا أحصر اهتمامي في قصّة قصيرة جدّاً من سطر واحد، تكون كالتّالي:" أخيراً كتبتُ قصّة قصيرة جدّاً"

قصّة ساخرة، لما آل إليه الابتداع ولكن ــ ودائمًا ـ يهمّنا الحدث لنلاحظ كيف جاء مجملًا:

ـ [الأمر يتعلّق بانتهاك فادح لروح الإبداع]

كلّ ما أتى بعد ذلك وكما هو في النّص هو نتيجة الانتهاك/ الحدث، بمعنى أنّ الحدث، استوفى حدّه، وأنّ ما جاء بعده إنّما ليوضّح صور الانتهاك الّتي

تدرّج نزولًا من خمسمائة صفحة، لسطر واحد هو قصّة قصيرة جدًّا. تمامًا، كالدّمى الرّوسيّة كلّما فتحنا الكبرى نجد بداخلها الصّغرى.

ومن ذلك أيضًا قصّة "انتحار" ليوسف حطيني/فلسطين، من مجموعته "جَمل المحامل" **100** قصّة فلسطينية قصيرة جدًّا:

"كان ناجحًا في عمله السّري. سَرى بين المناضلين مثل سمّ الأفعى، فقدّم للمحتلّين قوائم بأسماء الخلايا والقادة وأماكن الاجتماعات...

سال بسببه دم كثير، وانتظرت نساء عودة أبنائهنّ وأزواجهنّ بدون جدوى.

خطر له بعد هذا النّجاح المبهر أن ينظر في المرآة".

ومرّة أخرى يأبى النّاقد والقاص يوسف حطيني إلّا أن يأتي بالحدث مُجملًا:

[كان ناجحًا في عمله السّرّي]

وكلّ ما جاء بعد ذلك، هو مجرّد تجلّ للحدث لإبراز فظاعة الوشاية بعناصر المقاومة.

ولا يمكن الادّعاء أنّ ذلك ساهم في تطوّر الحدث. لأنّ هذا الأخير جاء كاملًا في العبارة الّتي تصدّرت النّص.

وهكذا يتّضح أنّ الحدث، قد يكتفي القاص بتجليّاته، دون أن يعمد لتطوّره للأسباب التّالية:

1ـ تطوّر الحدث رهين بحيز يتّسع لأسباب التّطور. (القصّة، الرّواية، المسرحيّة)

2ـ إذا توفّر الحيز لا يمكن القفز على أسباب التّطوّر، لأنّ النّص سيفقد متعته القرائيّة.

3ـ الحدث في القصّة دارج،ومعروف كأيّ فكرة شائعة، والقاصّ لا يكتب إلّا فيما هو رائج ومعروف عند الجميع...

4ـ الق الق جدًّا لا تتّسع لتطوّرات الحدث، فهناك أجناس أخرى تتّسع لذلك، بما فيه الكفاية.

خلاصة القول: الخلط بين الأجناس السّردية من حيث الكتابة، يجعل مصطلحاتها المعتمدة اعتباطية، ولا فائدة اصطلاحيّة ترجى منها، لأنّها تصبح غير دالّة، ولا مميّزة، فكلٌّ وما أعِدَّ له، والق الق جدًّا تحتمل التّكثيف والإيجاز، والاختزال في كلّ عناصرها المكوّنة بدون اسْتثناء طبقًا لفلسفتها الّتي من أجلها وُضعت.

(4) (ق ق ج) والجملة الفعليّة

منذ أنْ ظهرت الكتابات القصصية القصيرة جدّاً، واهتمّ بها القاصّون العرب كأصغر حكي ممكن (**Le récit minimal**) في بحر التّسعينيات، كانت مجرّد تقليد لما عُرف عن هذا الجنس في أمريكا اللّاتينية وبعض دول الغرب كفرنسا وانجلترا.. ثمّ بدأت عملية التّبلور، والتّعريب، فاكتسبنا جنساً جديداً للسّرديات العربية بِنَفَسٍ عربيّ. وهذا حدث نتيجة النّقد التّنظيري الأوّلي الّذي حاول أنْ يُتابع هذا الجنس ويحرصَ على تنظيمه، وتقعيده ضمنَ قواعد اعتبرها خصائصَ أساسية. ومن ذلك الجُملة الفعلية.

يقول د.جميل حمداوي في مقالة (مقاربة الجملة الفعلية في القصة السعودية القصيرة جداً): "تعد فعلية الجملة من أهمّ الأركان التي تنبني عليها القصّة القصيرة جدّاً، وتعتبر أيضاً من أهمّ تقنياتها اللّسانية والتّركيبية والدّلالية؛ لأنّ الجملة الفعلية تتخطى ملفوظها الكلامي نحو رسالتها الإخبارية والفنّية والجمالية ومن ثمّ، نجد كثيراً من كتّاب هذا الفنّ الجديد يستخدمون جُملًا فعلية متعاقبة، تدلّ على الحركة والتّوتر والاضطراب، سواء أكانت تلك الجمل الفعلية بسيطة أم مركّبة، سواء أكانت مبدوءة بالفعل الماضي أم بالفعل المضارع أم مصدرة بفعل الأمر".

ويقول د. يوسف حطيني: في كتابه (القصّة القصيرة جدّاً بين النّظرية والتّطبيق): "..فالقاص الّذي يتابع حكايته، وينمّي حركتها، يتعامل بشكل أكبر مع الجملة الفعلية، أو مع الجملة ذات القدرة على الفعل (الجملة الاسمية التي يأتي خبرها جملة فعلية)، وقد استعرضت عدداً كبيرًا جدّاً من هذه القصص فرأيت ميلًا حادّاً، يبدو لي قسرياً، نحو استخدام هذا النّوع من الجمل".

والسّبب كما نلاحظ من القولتين: إنّ الجملة الفعلية ديناميكية /حركيّة، تخلق في النّص حيويّة الفعل، وتساعد على التّسريع، أو التّوالي، والتّتابع نحو النّهاية.. وهذا ما ترتضيه القصّة القصيرة جدّاً. إلاّ أنّ المشكل يكمن في أنّ جميع المنظّرين والنّقاد، قد غفلوا عن أشياء هامّة كمن يرى الحسناء في خانتها فحسب، فترتّب عن ذلك ما لم يكن في حسبانهم:

1 ـ الجملة الفعليّة، لا شك أنّها هامّة، وأهمّيتها ليس في الصّيغة المتداولة في القصّة القصيرة جدّاً [فعل + مرفوع + مُتمم] هذه صيغة من ست عشرة صيغة. وقد تختزل في نصف العدد عند بعض النّحويين الجدد. أغلبها لا نجدها في النّصوص، وكأنّ القاصَّ غير مطّلع عليها. لأنّ الأفعال تختلف نوعاً: متعدّية ولازمة. وتتنوّع شكلاً: مَبنية للمعلوم أو مبنية للمجهول. وقد تتقدّمُ الجملةَ كما هو معروف، وقد تتوسطها، وقد تتأخّر حسب ما يفرضه التّركيب والسّياق، ونتيجة ذلك يتمّ التَّعدّد المَوقعيّ، وتتحدّد نماذج

الجُملة الفعلية. وما دامت هذه النّماذج مُغيبة، أو قليلة التّوظيف لدرجة لا تكادُ تذكر. فإنّ الصّيغة الأولى:

[فعل+ مرفوع+ مُتمم] هي السّائدة.

2 ـ ومادامت صيغة واحدة مُهيمنة بهذا الشّكل دون باقي الصّيغ، الّتي كان من الممكن أن تخلقَ التّنوّع والاختلاف التّركيبي والأسلوبي.. نشأ شكلٌ معياري انغمسنا في لجّته جميعاً، من خلال كتاباتنا الإبداعية. وهو انتشار النّمطية (**Stéréotype**) الشّكلية، وهي واضحة لا تَسمح بالتّميز.. فلا يمكن الاطّلاع على مجموعة قصصية دون أن تلفتَ الجملُ الفعلية انتباه المُطّلع، بشكل يفوق الجمل الاسمية بمختلف تَشكُّلاتها. وحين تتكرّر الصّورة، هنا وهناك.. لا شكّ أنّها ترسَخ في الذّهن، كقاعدة مُتّبعة.

لنتأمّل هذه النّصوص التي هيمنتْ عليها الجمل الفعليّة من انتقاء الأستاذ رشيد الأشقر:

** (استجابة) / محمد علي مدخلي.

أطال في سُجوده، دعا على مَنْ ظلمَه، سقط الإمام مغشيًّا عليه.

** (عقوق)/ محمد غازي النعيمي.

تطرّف في أفكاره، تشدّق في أقواله، حدّ سكينته، جزَّ رأس أمّه، انتصر لنفسه.

** الزرّ الأحمر / إبراهيم شرف

يستدرجه، يباغته، يَشْزر، يُكَشِّر، يَنْهت، يزأر، يزمجر، ينقض.. يأكل ظله.

** (تكريم) / فوزي الكوراني

وزّعوا الأكفان على الأحياء؛ نعق الغُراب. ضحك الصّيّاد. زفرت الأرض، نبتتْ شقائق النعمان.

** (مفقود) / هدى إبراهيم أمون

تفسحُ البساتينُ ممراتها لهم، يضجّ القفرُ بسيل خطاهم، تتنوّع اتجاهاتهُم والهدف واحدٌ.. ينقشع الغبار عن بقعة شوكية الأعشاب تتوسّطها وردة جافة.

** (فداء) / أمل عطية

زهرةٌ أينعتْ، أهملتها يدُ الرّعاية، تكاثرتْ حولها الأشواك، أصابها الجفاف، تطلعت للرّواء، تساقطت بمنتصف الطريق دهستها الأقدام، انتشر أريجُها فوّاحًا.

** (دوائر) / أ.فتيحة قصاب

ذات جدب، ألقمته شقّ تمرة، تدلّت عراجين "الخصاب" من فمي، ملأت بطونا خاوية، ضاق بي عميان الألوان، غمروني بسوادهم اللّزج، رفعتني أكفّ خفيّة للسّماء، تحصّنتُ في جوف سحابة، اكفهرتْ؛ هطلتُ رطبا ملوّنا....

إذاً من خلال هذه النّماذج، وغيرها كثير يتّضح أنّ القصّة القصيرة جدّاً دخلت نفق الرّتابة والنّمطية. لأنّها أصبحت تشكّل بنية مهيمنة (**Structure dominante**) وهذا كلّه حبًّا في التّسريع.

(**Accélération**) فماذا لو أهملتْ خاصّية التّسريع وكتب النّص كتابة قصصيّة بليغة، مسكوكة، مصقولة، تنبض بالحيويّة، والمتعة السّردية وحسن التّكوين (**Bien formé**).. وتجمع أصناف الجمل الفعليّة ولواحقها، والاسميّة وتوابعها..؟

فالجملة الاسميّة إذا كان خبرها جملة فعليّة. فهي مُتضمّنة للفعل ولواحقه وللاسم (المبتدأ) ولواحقه: نعته والعطف عليه، وتوكيده، والبدل منه.. وبذلك تصبح الجملة الاسميّة أثرى لواحقًا، وأرحب تعبيراً..

وبذلك لا يمكن اعتبار الجملة الاسميّة للثّبوت والسّكون المطلق، وهي متضمّنة خصائص الجملة الفعليّة، فضلًا عن ذلك ما ذكره ابن الأثير: التّوكيد بإنّ واللّام في خبرها، ولام الابتداء ولام القسم، أمّا الفعليّة فلا يذكر لها إلّا نون التّوكيد الثّقيلة والخفيفة. فإنْ كان خبرها فعلاً مضارعاً دلّت على التّجدّد والنّشوء. أمّا إذا كان ماضياً فلا استمرارية ولا تجدّد.

إنّ اعتبار الجملة الفعلية ـ وتكرارها لدرجة الابتذال ـ أمر أساسي لبناء القصّة القصيرة جدًّا.. قول مردود، لأنّه يخالف قواعد التّركيب والأسلبة

(**la stylisation**). وينبغي التّحرّر من ذلك. وإن دعا الأمر نبذ وإلغاء فكرة التّسريع. الّتي أصبحت تشكّل هاجساً لدى البعض. ففي جميع الحالات فالنّص قصير جدّاً. وكلماته تعدّ على رؤوس الأصابع.. فما معنى التّسريع لما هو سريع أصلًا..؟!

(5) الـ (ق ق ج) سرد وحكي وأسلوب:

كلّ قصّة قصيرة جدّاً، هي نتاجٌ فردي ذاتي، يخصّ القاصّ من حيث وعيه، وثقافته، ورؤيته للعالم.. فالقاص لا يكتب النّص بتجرّدٍ وحيادٍ تامٍ، وإن حاول فكثير من الأشياء الذّاتية واللاشعورية تنعكس على النّص في شكل ألفاظ، أو تراكيب، أو وجهات نظر.. يستشفّ منها مدى وعي القاص بفنّه، وتمكّنه منه ومن ثمّ لا يمكن القول أنّ النّصوص في القصّة القصيرة جدّاً تتشابه، لأنّ ذلك محكوم بسردية ذاتية مستحكمة. كما أنّه يمكن التّمييز بين النّص القصصي من غيره، والفيصل في ذلك يعود لتوفّر ثلاثة ركائز، لا تقوم القصّة إلّا عليها: السّرد، والحكي، والأسلوب.

ونعني بالسّردية الطّريقة المنتقاة من طرف القاص لكي يروي قصّته، بشكل فنّي ممتع هادف.. فالسّرد عملية تنظيم للأحداث، والشّخصيات والتّفضي، والأزمنة.. والقصّة القصيرة جدّاً كباقي السّرديات، ما هي إلّا سرد لحدث، وتقديم لشخص، أو شخصيات في مكان وزمان معين، قد يحدّد، وقد يفهم من السّياق، ومن العلاقات التّرابطية السّردية الّتي تشكّل الفضاء العام للنّص والّذي لا يقتصر دوره على عرض الحدث أو الأحداث، وإنّما نسجُ شبكة من النُّظُمِ التّواصلية مع المتلقي، فبدون تواصلٍ، واعتمادهِ، تستحيل فكرة النّص جثّة هامدة. كخيط الهاتف إذا انعدمت فيه الحرارة.

والسّرد أنواع كثيرة، فأهمّها وأكثرها تداولًا:

ـ أوّلًا: السّرد البسيط الذي تتوالى فيه الأحداث بشكل منتظم، أو بتقديم وتأخير في انزلاق إلى نقطة النّهاية في شكل أفقي. ما يُعرف بالبنية السّردية السّطحية (**Surface structure**).

ـ ثانيًا السّرد المُركّب حيث تكون حكاية داخل حكاية فالأولى رئيسة، والثّانية ثانوية، وقد يندرج فيما يُعرف بالبنية السّردية العميقة (**Deep structure**) فالقصّة القصيرة جدّاً احتفت بالنّوع الأوّل في الغالب لضرورة حجمها ودواعي التّركيب، والتّبئير، والإيجاز..

أمّا الحكي أو الحكائية، فهي مادّة الحكي، إذ القصّة بكاملها هي الحكي، والحكي عام والسّرد خاص، ويقوم الحكي على دعامة الوصف بشكلٍ أو بآخر، والوصف في الحكي ذو وظيفتين: وظيفة جماليّة، ووظيفة تفسيريّة، ولا يقوم إلّا بلغة قصصيّة محضة، لا صلة لها تركيباً باللّغة المعيارية الإخبارية. والحكي يشغل المسافة بين نقطة البداية ونقطة النّهاية. والخلاف واضح بين الحكي في القص الكلاسيكي الذي كان يراعي مدى الانسجام بين البداية والنّهاية فقط. وبين الحكي في القصّ الحديث الذي يُراعي الممكن والمُحتمل لخلق نهايات لا تعتمد منطق السّببية، وتخرق بالتّالي أفق توقّع المتلقّي، لخلق عوالم جديدة، وأفكار مختلفة.. وبذلك لا تتحقّق (الحكائية) في الكلام أيّ كلام إلّا من خلال العناصر التّالية:

ـ فعل أو حدث قابل للحكي ـ فاعل أوعامل يضطلع بدور مّا في الفعل
ـ زمان الفعل.
ـ مكانه أو فضاؤه وإن كان عنصرا الزّمان والمكان، قد يغيبان في القصّة القصيرة جدّاً.

أمّا الأسلوب فله ارتباط وطيد بشخصية القاص الثّقافية واللّغوية والفنّية لأنّها تنعكس جمالياً على النّص، وإلى ذلك ذهبت الآراء قديماً وحديثاً، قال (افلاطون): "كما تكون طبائع الشّخص يكون أسلوبه". وقال (بوفون): "الأسلوب هو الإنسان نفسه." وقال (جوته): "الأسلوب هو مبدأ التّركيب النشط، والرّفيع، الّذي يتمكّن به الكاتبُ النّفاد إلى الشّكل الدّاخلي للغته، والكشف عنه". فالأسلوب هو فنّية الأداء اللّغوي، وجمالية التّشكيل التّركيبي، وهندسة الخلق من حيث التّنوع والابتكار، والانتقاء اللّفظي... لذلك قال: (ستاندال): الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معيّن جميع الملابسات الكفيلة بإحداث التّأثير الّذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه. ويقول (ريفاتير): الأسلوب هو البروز؛ الذي تفرضه بعض لحظات تعاقب الجمل، على انتباه القارئ، فاللّغة تعبر، والأسلوب يبرز".

وقد انتهى (جاكبسون) في حديثه عن الأسلوب إلى: "عدم إمكانية تعريف الأسلوب، خارج الخطاب اللّغوي كرسالة؛ أي كنصّ يقوم بوظائف إبلاغية، في الاتّصال بالنّاس، وحمل المقاصد إليهم. فالرّسالة تخلق الأسلوب، إلّا أنّ

الخطاب الأدبي، خطاب متميّز؛ بفعل أنّ الوظيفة الشّعرية هي الّتي تغلب فيه، فهو خطاب مركّب في ذاته، ولذاته."

فالقصّة القصيرة جدّاً، لا يمكن أن تخرج عن إطار السّرديات، فهي كغيرها محكومة بتقنية السّرد، وضرورة الحكي، وجمالية ودقّة الأسلوب. ثلاثة أشياء لا مفرّ منها، ولا يمكن القفز عليها، بدواعي الحداثة، أو ما بعدها، أو ادّعاء الرّغبة في التّجريب والتّجديد.. وكتابة نصوص بلا هوية، ولا فنّية، ولا تجنيس محدّد.. وللغرابة، تنعت قصّة قصيرة جدّاً وبالقوّة، لا بعمل وإبداع، وإتقان وجودة، وفنّية وابتكار الشّيء الّذي جعل هذا الفنّ الجميل الصّعب المتمنّع، يُستباح من طرف أقلام بغير علم ولا معرفة.. إنّنا دخلنا ظلمات اللاّ منطق منذ كسرنا قواعد الشّعر، وجعلنا النّثر العادي شعراً. وأصبح البعض يتبجّح بإبداع اللّا إبداع صباح مساء، وجمهور الغوغاء يشجّعه ويُجزل في الثّناء. لقد قلنا ونعيد القول إنّ أغلب ما كُتب باسم القصّة القصيرة جدّاً، لا صلة له بالقص، لا من قريب ولا من بعيد.

(6) الـ (ق ق ج) ومسألة الحجم

كتب القاص العراقي الأستاذ هيثم بهنام بردى ما يلي:

إلى أساتذتي.

مع التقدير...

هيثم بهنام بردى

***

غالباً ما يتداول دارسو جنس القصّة القصيرة جدّاً، والشّباب منهم تحديداً، أن هيثم بهنام بردى يحدّد عدد كلمات هذا الجنس السّردي الحديث ما بين خمسمائة إلى ألف وخمسمائة كلمة.

والحقيقة أنّني في كافّة مداخلاتي المتواضعة في كتابيّ [القصة القصيرة جدّاً في العراق] الصّادر بطبعتين، الأولى عن المديرية العامّة لتربية نينوى عام **2010**، والثّانية عن دار الشّؤون الثقافية عام **2015**، و [القصّة القصيرة جدّاً/ الريادة العراقية] الصّادر عن دار غيداء بعمّان عام **2016**، اعتمدت هذه المعلومة استناداً إلى النّاقد الأمريكي ترنتويل ميسيون رايت في دراسته الموسومة (ميكانيك الأقصوصة) والّتي قال ما نصّه تحت عنوان "الطول":

(قد تتراوح الأقصوصة في الطّول بين خمسمائة وألف وخمسمائة كلمة، وأنسبها الصّالح للنّشر الرّابح ذات الألف ومئتي كلمة)

وكلمة (الأقصوصة) وردت باجتهاد من النّاقد المعلم المترجم والعراب الأستاذ كاظم سعدالدين الذي ترجم الكتاب بعنوان [فن كتابة الأقصوصة] الصّادر عام **1978**، ضمن منشورات وزارة الثقافة والفنون في الجمهورية العراقية - (الموسوعة الصّغيرة) تسلسل **16**، الذي وردت فيه الدّراسة وعنوانه الأصلي هو:

Sylvia E. Kamerman.

Writing the short short story

U.S.A .1946

والترجمة الحرفية للكتاب هو: كتابة القصة القصيرة القصيرة

بإشراف: سيلفيا.

أي كامرمان الصادر في الولايات المتحدة الأمريكية – **1946**

وعندما ترجم المترجمون العرب المصطلح اتفقوا على الاستعاضة بال (القصيرة) المكررة بـ(جداً) فصارت (قصة قصيرة جداً)...

أطلب، وبمحبة، من الدّراسين إحالة هذه المعلومة لرايت وليس لبردى.

مع الاحترام والتقدير

هيثم بهنام بردى

4/ 6/ 2019

*** *** ***

فكانت ارتساماتنا في الموضوع كالتّالي:

الحديث عن الحجم في نطاق (ق ق ج) يذكّرني ببعض أسباب كتابة الشّعر الحديث. والأخوة في العراق لا يخفى عنهم هذا، ففضلًا عن التّأثّر بالشّعر الانجليزي، كان من مسوغات البعض أنّ الحرص على النّظم والعروض الخليلي، يفقد الشّاعر عمق أفكاره، وصدق مشاعره، وطلاوة لغته وفنّه.. وينصرف كلّ همّه لتحقيق الوزن، بدل شاعريّة الشّعر... نفس الحكاية تتكرّر الآن، مع حجم (ق ق ج). هل خمسون كلمة؟ أم مائة؟ أم يا تُرى خمسمائة إلى ألف وخمسمائة كلمة؟ كما يرى النّاقد الأمريكي ترنتويل ميسيون في دراسته (ميكانيك الأقصوصة):

(قد تتراوح الأقصوصة في الطّول بين خمسمائة وألف وخمسمائة كلمة، وأنسبها الصّالح للنّشر الرّابح ذات الألف ومئتي كلمة).

أعتقد أنّ مسألة الحجم في (ق ق ج) حسمت بكلمة (جدّاً)، والّذي لا يعرف معنى (جدّاً) لغوياً، نقول، في القاموس:

ـ رَجُلٌ عَظِيمٌ جِدّاً: في مُنْتَهَى العَظَمَةِ وغايتها.

ـ حَسَنٌ جِدّاً: أَكْثَرُ مِنْ حَسَنٍ، غَايَةٌ فِي الحُسْنِ.

ـ ثَمَنُ المِعْطَفِ بَاهِظٌ جِدّاً: ثَمَنُهُ مُرْتَفِعٌ كَثِيراً، مُبَالَغٌ فِي ثَمَنِهِ.

ـ جِدًّاً: بمعنى، إلى حدٍّ بعيد، كثيرًا..

إذاً، كلمة جدّاً تفيد، المنتهى في، والأكثر في..، والمبالغة في.. والبُعد في... وفي إعرابها ما لم تتأثَّر بعوامل داخلةٍ عليها، مثل: "أغضبه جدًّا"، ثلاثة أوجه:

1- مفعولٌ مُطلقٌ منصوبٌ لفعلٍ محذوفٍ، والتَّقدير: أغضبه أجِدُّ جِدًّا.

2- نائبٌ عن المصدر منصوبٌ (وهو ما يُعرف خطأ بالنَّائب عن المفعول المطلق)، والتَّقدير: أغضبه غصباً جِدًّا.

3- حالٌ منصوبةٌ، وهذا على أنَّ المصدر هنا وقع حالاً مؤوَّلاً بالمشتقِّ، ووقوع المصدر حالاً معروفٌ في اللُّغة، فالتَّقدير: أغضبه جادًّا.([2])

إذاً، نحن أمام المفعوليّة المُطلقة، وأمام حالة صاحب الحال، وينبغي

---

[2]ــ وللمزيد حول وقوع " جِدًّا" مفعولًا مطلقًا راجعْ (همع الهوامع للسّيوطيّ (ج2/ 122، والتَّذييل) والتَّكميل) لأبي حيَّان الأندلسيِّ ج7/ 204.

استيعاب هذا جدّاً. وترك الحرّيّة للمبدع أن يستنشق هواءً نقيّاً بدل حصره في عدد الكلمات. فكم من نصّ جاء رائقاً في خمسين ستين كلمة.. وكم من نصّ جاء أحسن في مائة وخمسين كلمة.. شريطة ألّا يتحوّل نص (ق ق ج) إلى أقصوصة أو مشروع قصّة قصيرة. أو يأتي بلغة غير مكثّفة أو بفائض لغوي (**L'inguistic redundancy**).

فاللّغة القصصيّة الفنّيّة (**Artificial language**) هي المؤشّر. ومن خلالها يتّضح رسم الجنس السّرديّ.بل يتّضح هل بالإمكان اتّخاذها وعاء: لفكرة / حدث / لقطة / ومضة خاطفة.. أم ترى تتّسع لأكثر من ذلك. علماً أنّه شتّانَ بين اللّغة المعيارية، أو الخاطرة أو لغة القصّة القصيرة، أو القصّة، أو الرّواية، فما بالك بـ (ق ق ج)؟ والكثير الكثير من كُتّاب القصّة لا يميّزون بين هذا التّشكيل اللّغوي المتنوّع والمختلف...

فمن حيث الحجم، هناك خلاف كبير. وأحياناً كثيرة أشعر أنّه عبثي ليس إلّا. فحين أقرأ ما كتبته نتالي ساروت من قصص قصيرة جدّاً في كتاب بعنوان (انفعالات)، أجد القصّة عندها طويلة نسبياً دون أن أقول: ورقة كاملة. ولكن حين أقرأ للقاص والرّوائي الكبير ارنست همنغواي، أجده قد كتب يوماً قصّة قصيرة جدّاً: في خمس كلمات وهي: (للبيع، حذاء أطفال، غير مستهلك). ("**For sale: baby shoes, never worn**) وحين أنظر في الأدب الانجليزي الحديث أجد ما يُعرف بقصّة السّتّ كلمات (**Six**

word story). وأنّ بعض المواقع الأدبية أعلنت عن مسابقات للقصّة القصيرة جدّاً، بشرط أن تكون كلماتها محصورة بين كلمتين إلى ثلاثمائة كلمة. بل وأجد رأياً آخر يحصر القصّة القصيرة جدّاً في ستّين كلمة وينصح الكاتبَ لكي يحافظ على المجموع (ستّين) كلمة أو أقل، ينبغي أن يضع (ستّين) سطراً مرقماً على أساس أن يتضمّن ـ أثناء الكتابة ـ كلّ سطر كلمة وكلمة واحدة. وهناك من نصح بالكتابة في الخانة التويترية حتّى لا يتجاوز حدّاً معلوماً من الكلمات...

وفي هذا خلافٌ عبثيٌّ لا أراهُ يخدم هذا الجنس الجميل والممتع.. فالقصّة القصيرة جدّاً إن جاءت في نصف صفحة. أو في فقرتين من ثلاث مائة كلمة، أو أقلّ كمائة كلمة، أو ستّين وبدون شطط ولا زيادة غير مرغوب فيها؛ فهذا جميل. وعموماً التّكثيف والإيجاز واللّغة الشّعرية... كلّ ذلك لا يسمح بالاستطراد والشّطط والإطناب. ومن ثمّ أجد مبدع القصّة القصيرة جدّاً من المبدعين البلغاء. فهو إن لم يكن بليغاً ومتمكّناً من ضروب البلاغة، لا يُمكنه أن يأتي بالحدث في إيجاز بليغ فنيّ، وإن حاول ذلك مِـــراراً.

لأنَّ مسألة عدم فهم الحجم وما تتطلبه عملية الإبداع القصصي، أوقعتِ البعضَ في وهم الاستسهال وفيما نُسمّيه: السّقوط في الأدب الاسْتعجالي (Littérature de l'urgence) الّذي لا طعم ولا رائحة له. لذا:

ـ لا ينبغي التّشدّد في مسألة الحجم ما دام هناك احترام لكلمة (جِدّاً).
ـ ولا ينبغي تحديد عدد الكلمات، فكلّ وأسلوبه ولغته وقدراته، ومستوى بلاغته..
ـ لا ينبغي مواصلة التّبعية المطلقة للنّقد الغربي، إلّا من باب الاستئناس به فقط .
ـ لا ينبغي للمسابقات أن تنبني على أساس عدد الكلمات، بل على أساس الجودة الفنّية.
ـ لا ينبغي أن يكون الحجمُ حدّاً وكبتاً للعمليّة الإبداعيّة، بل خاصية وإطار عمل فقط.
وعموماً الحرّيّة المسؤولة في الإبداع، أساس الإبداع، فلا مبالغة في التّحديد، ولا إطلاق الحبل على الغارب في التّمديد. وإنّما أن يكون الأمر في ذلك قواماً.

(7) (ق ق ج) وأخطاء الكتابة..

إنّ القصّة القصيرة جداً، تمرّ بنكسةٍ إبداعية، لسوء الفَهم، والانجرار وراء الاسْتسهال، والاستعجال، والرّغبة في الظّهور ولو بِدون استيعاب لهذا الجِنس، ولا لِمقوّماتهِ الفنّية ولا لفلسفَته الّتي من أجلها وُجد وعمّ وانتشر... وإن كانَ ـ مع الأسَف ـ قد حقّق انْتشاراً مَرضياً. وككلّ مرضٍ لهُ أسبابٌ. سَنحاولُ باقتضابٍ رَصد بعضها:

1- اللّغـــة: ليسَ كلُّ لغةٍ وتَركيبٍ، يَصلحُ لهذا الجنْس، فكَما أنّ للشّعرِ لُغته الخاصّة، وللرّوايةِ والقصّة القصيرةِ.. كلّ لهُ لغتهُ الخاصّة والمُتميّزة.. فللقصِّ القصيرِ جدّاً لُغتهُ الّتي أساسُها "الرّايات الثلاثة": التّركيزُ، والإيجاز، والمَجاز. التّركيز: إبعاداً لأيّ شططٍ أو ألفاظ زائدة، والتّمركز حول فكرة النّص أولاً وأخيراً. الإيجاز: حفاظاً على الحجم وقصره، وتحقيق مُبتغى ودلالة كلمة (جدّاً) فضلاً عن تحقيق جانبٍ هامٍّ من التّكثيف اللُّغويّ. أمّا المَجاز: تجنّباً للمباشرة والتّصريح، ورغبة في تحقيق الإشارة والتّلميح. وبثّ الحكي والحلم والتّخييل

والخطأ هنا، أنْ نجعلَ التّركيزَ مُهلهلاً كتوظيف السّارد الثّرثار.. أو الإيجاز مجحفاً، مبالغاً فيه. فيضيع المَسار السّرديّ، والخطاب القصصيّ بسبب جمل مُتقافزة، لاهثة.. والخطأ أيضاً أن يُصبح المجاز إشكالية فهم، لسوء التّركيب،

وقصور البِناء، وضحالة المَعنى.. فالمشكلة ليسَ في عدم استحضار أدوات العمل بشكلٍ كاملٍ، ولكن أيضاً في سوء استعمالها. ومن ثمّ فكاتب القصّة القصيرة جدّاً، لا بدّ أن يكون مُلمّاً ومُتمرّساً بضروب البلاغة ومُقتضيات سيميائية النّص.. تجنّباً لِلُغة المعنى الحقيقيّ المُباشر. وعملاً بظلالِ الدّلالة (Connotation).

2- الرّمــز: القصّة القصيرة جدّاً، قصّة رمزيّة بامتياز. والرّمز يُساعد على تحقيق خاصّة الإيجاز، والتّكثيف (la condensation) اللّغوي. لأنّه هو نفسه يوجز كلاماً مُستفيضاً، ويلمّح لأشياء لا تُكتب، ولا يُفصح عنها السّارد، فيحقّق المقاربة الاختزالية، ويكتسب النّص أبعاداً أخرى متنوّعة، ومختلفة، تحفّز القراءات، وتثير التّأويلات، انطلاقًا من البنية الرّمزية، وتقنية القصّ، وأسلوب السّرد، ولغة الحكي..

والخطأ هنا، أنْ يصبح الرّمز هو الهدف والأساس، بيد أنّه مجرّد وسيلة، وتقنية فنّية ليس إلّا.

والخطأ أيضاً أنْ يُفهم الرّمز كشرط ضَروري (Condition nécessaire) فالنّصّ وفكرته، وظروف الكتابة، واحتمالاتها.. هي الّتي تسمح به أو تتلافاه، رغم أهمّيته ودوره في بناء النّص القصير جدّاً، كما هو شأنه في مختلف صنوف الإبداع.

3ـ المفارقة (Paradoxe / L'ironie) : تقنيّة أخرى تستند إليها القصّة القصيرة جدّاً لخلق وتعميق الصّراع المَشهدي، والفكري، وبثّ الدّهشة والمسارات الصّورية الغرائبيّة، وفق بنيات لغويّة مختلفة، انتهاكاً للمألوف، وخرقاً لنسقية المَعروف، والإيغال في كسر أفق المتلقي... وذلك بالجمع بين المتنافرات، والأضداد، والتئام بين النّقائض في صور مركّبة، تفيد: التّعريض والتّورية، والذّمّ بما يشبه المدح، والمحاكاة السّاخرة والسّخافة والتّهريج (Grotesque)والتّهكم والهزل.. وليس دائماً، فقد تأتي المفارقة في التّوافق والتشابه فتحدث الدّهشة وتدعو للتّأمل والتّدبّر كالذي نجده في نص "توافق" للقاص العراقي: مجيد حنون: "يراقبه الرجل العجوز من فتحة الباب، يتشمّم رائحة طعام.. يفتّش حواليه، ثم يتسلّق جسد برميل القمامة، ليستوي عليه. يتحسّس بأنف مرهف مرتجف رائحة الطّعام المخبّأ هناك. فيدور حول الفوهة المستديرة. ثمّ يدور ويدور ليجدها مغلقة بإحكام. يهبط الأرض خائباً مخذولًا ويولي الأدبار.. كان العجوز الرابض على كرسيه في المطبخ جائعاً ينتظر بلهفة من يَستيقظ من نومه الثّقيل ليعدّ له طعام الإفطار". والخطأ في المفارقة على أهمّيتها، قد يُهملها البعض، فيأتي النّص كموجز إخباري، أو في أحسن الأحوال مجرّدَ سرد أفقي لحدثٍ ما، خالٍ من الدّهشة أو المفاجأة. وهذا يعني، أنّ شيئاً هامّاً ومُميّزاً في هذا الجنس قد ألْغى، إمّا إهمالاً، أو نِسياناً، أو جهلًا..

والخطأ أيضاً أنْ تأتي المُفارقة غير مَحبوكة ومَسكوكة بل تبدو وكأنَّها مُفتعلة، ومُصطنعة فتفقد قيمتها الدّلالية والفنّية، والفعلية.. ويكونُ لذلك تأثير سلبي على بنائية النّص برمّته، إذْ ينطفِئ فيه الوَهج الفنّيّ الإبداعي لانعدام أنطلجية التّخييل المُلهِم (L'inspirateur)

4ـ التّشاكــل (Isotopie)

والمراد به الخلط وعدم التّمييز بين (ق ق ج) والشّذرة وغيرها.. وهو أمر شائع بشكل فظيع، فأغلب ما يكتب تحت مسمّى (ق ق ج) إنّما هو شذرة. والغريب، أنّ الكاتبَ يكتب شذرة ولا يعلم ذلك. وشتّان بين (ق ق ج) والشّذرة. فإذا كانا معاً يتّفقان حول قولة فيثاغورس: (لا تقل القليلَ بكلماتٍ كثيرة، بل الكثير بكلمات قليلة.) فهذا جعلهما يعتمدان التّكثيف، والإضمار، والإيجاز، والحذف، والتّركيز، والتّبئير.. إلا أنّهما يختلفان في التّجنيس والإبداعية (Créatrice) فالشّذرة نفور من التّحليل العقلانيّ المنطقيّ، وتفاد للكتابة النّسقية، واتّباع شِعرية الانفصال، وبلاغة التّشظي. والتّأمّلات الذّهنية والوجدانية، والمبالغة في الخيال، والذّاتوية والرّؤى الفلسفية في علاقة بالذّات والمجتمع و(ق ق ج) على خلاف ذلك تماماً، لأنّها سرد قصصي، بين جملته الأولى والأخيرة حكي نسقي، وغير نافر من التّحليل العقلانيّ، ولا متشظٍ متفكّك، ولا يَغرق في

الخيال.. بل القصّ ومساره وإنْ كان يتقاطع ومسار الشّذرة في بعض الوجوه الفنّية، إلّا أنّه لا يمعن فيما أمعنت فيه. وتبقى بذلك الكتابة الشّذرية (l'écriture fragmentaire)مختلفة كلّياً عن الكتابة القصصية. كما يوضّح ذلك علم السّرد.

والخطأ هنا، الخلط بين (ق ق ج) كحكي متكامل شكلًا ومضموناً، و(الشّذرة) كتأمّل وشعرية، وتشظ، وذاتويّة نرجسية.

والخطأ أيضاً في اعتبار الطّرفة السّاخرة، والحكمة المنطقية، والمثل السّائر، والخاطرة التأمّلية.. (ق ق ج)، والنّسجُ على منوالها.

5ـ البنية النّهائيّة (Dénouement)

ما يسميّه بعض منظّري هذا الجنس بـ (القفلة)، ولا أجده مصطلحاً مناسباً، وأفضّل بدلًا من ذلك مصطلح (الخَرجَة) لأنّ (ق ق ج) لا قفل لها بل تنتهي بأبواب ونوافذ مُشرعة، رغبة في التّأويل، وتعدّد القراءات.. لهذا كانت بنية الخَرجَة تتطلّب حرصاً، وتقنية دقيقة، ووعياً بالكتابة، لأنّها الجملة الأخيرة في النّص، فينبغي أن يكون لها بالغ الأثر والتّأثير في نفسية المتلقي، سواء في اختيار كلماتها،أو تركيبها،أو دلالتها، أو تلميحها وإشارتها..

الخطأ هنا، أنّ جملة الاختتام، تأتي في بعض النّصوص نهاية للقصّة بمعنى الكلمة. والواجب في هذه الحالة، أن تكون ختماً افتراضيّاً مفتوحاً للمكتوب

على الورق، لتقصي أبعاده ومراميه، والتماس مساراته التّأويلية والخطأ أيضاً، الإتيان بخرجة لا تنبثق من فكرة النّص، أو أن تكون ارتجالية، أو تجريدية تستعصي على الفهم، بله التّأويل، فبدلَ أن تساعد على فسح مجال القراءات تصبح معضلة، وأزمة نصّية. تحول دون المتعة القرائيّة، والفائدة الدّلاليّة.

6 ـ الرّؤية الإنشائيّة (vision poétique)

ونعني بها الاهتمام ـ خطأ ـ بالقيمة الجمالية بدل الدّلاليّة، أي الحرص على اللّغة الشِّعرية المُكثّفة. بتوظيف لضروب البلاغة: من كناية، واستعارة، ومجاز... ولكن بشكلٍ مبالغٍ فيه.

لا نختلف أنّ الكتابة الإبداعية، فنّية، وجمالية، تخصّ كلّ الأجناس السّردية. ومنها القصّة القصيرة جدّاً، الّتي تحتفي بكلّ ما هو شاعري، فمن وراء ذلك ـ لا شكّ ـ صور سرديّة، وإيحاءات سيميائية، تضفي على النّص روعة وجمالاً فنّياً، يعمّق من فكرةِ النّص، ويجعله في إطار من الاهتمام والتّدبّر. وبخاصّة إذا ما استفيد من الرّؤية الإنشائية استفادة ذكية، تكون في خدمة النّص، وأبعاده التّأويليّة ..

ولكنّ الخطأ هنا، هو اعتبار الشّكل منتهى المَرام، حتّى ولو عن غير قصد، ومنتهى الإبداع.. ولو دون إقرار بذلك.. علماً أنّ الشّكل رغم كلّ فنّيته، إن لم يكن في خدمة النّص كفكرة ومضمون، فهو لا يعدو أن يكون بهرجة

لغويّة ليس إلّا. وهذا لا يعني أنّ المضمون أهمّ وأولى، ولكن أهمّية النّص القصصيّ في تكامله، ووحدته، وانسجامه، وتلاؤمه... شكلاً ومضموناً. ومن الخطأ أيضاً، أن تكون كثافة اللّغة الشّعرية تشكِّل بنية مُهيمنة، وسواء عن قصد أو عن غير قصد. فإذا كان الشّكل الشّاعري أهمّ ما يسترعي انتباهَ المُتلقّي، فهذا قد يصرفه عن دلالةِ النّص، وخطابه المُرتقب.

7 ـ اللّقطــة السّرديــة:

كلّما تحدثتُ عن (ق ق ج) إلاّ واستحضرتُ ذاك السّائح الذي يَتجوّلُ في المدينة وعلى صدره تتدلّى آلة التّصوير. كلَّما رأى منظراً جَميلًا، أو آخر لافتاً، أو شاهد إنساناً في وضع ما، أو حيوانًا أو طيراً أو أزهاراً... إلّا والتقط آلته بشغف، واتَّخذ وضعاً مُلائماً، وحرص على الإضاءة الكافية، وعمدَ إلى نموذجه الأثير، في لقطةٍ معبِّرة رائقة.. هي اللَّقطة الّتي صدمته أوّل وهلة.. فكذلك (ق ق ج) هي لقطة، عفويّة، صادمة، لها أثر بليغ في التّفس..

فبراعة اللّقطة السَّردية، مُكوِّن فنِّي، يرقى بالعمل القصصي درجات التَّميز، والإبداع.

وكما أنّ ليسَ كلّ من أخذَ آلةَ التَّصوير يستطيع أخذ اللَّقطة المَشهدية الرَّائعة. فكذلك ليس كلّ من حمل قلماً يستطيع نقل اللَّقطة السَّردية المُتوهّجة، المُتميّزة.

والخطأ أنَّ البعض يكتبُ (ق ق ج) كما يكتب القصَّة القصيرة، أي بنفسِ الأسلوب، والصِّيغة، (Mode)، بل أحياناً بنفس التَّراكيبِ اللُّغوية. ما يجعل من عمله مشروعَ كتابة قصّة قصيرة. ومنَ الخطأ أيضاً تجاهل مفهوم اللَّقطة السّردية، إنْ لم أقل جهلها، في مجالٍ محكومٍ بالحجم ولتَّكثيف اللُّغوي. ما ينتج عنه عمل يشبه شكلًا الـ (ق ق ج) دون أن يكونَها.. ليس إلّا..

8 ـ الإبهار والمُفاجأة والإدهاش

نبقى مع المصوّر الفوتوغرافي، إنَّ ما جعله يلتقط الصّورة: انبهارهُ بمشهدِها، ومُفاجأته أن تكونَ كذلك، واندهاشُه أن تكون على ما هي عليه في الزّمان والمكان المحدّد... وهذه المشاعر الثّلاثة "الإبهار والمُفاجأة والإدهاش" شكّلتِ التّحفيـــز (Motivation) فكانت اللّقطة الفنّيّة المُؤثِّرة، الّتي تعكسُ نفس المشاعر للمتلقّي ولَربَّما بصورةٍ أعمق، وأكثر تأثيراً.. فكذلك (ق ق ج): إبهار، ومفاجأة، وإدهاش.. فهذا الثّلاثي يشكّل نَكهة هذا الفنّ المُتميّز. فحين يُفتقدُ، أو يَخفت أو لا يُعنَى به العناية الواجبة.. يُصبح النَّص كجسدٍ فارقته نَسمةُ الحياة. ومن ثمَّ كثير من النّصوص تفقد فاعليّتها القصصيّة، وتصبح ركاماً لفظياً، يَحسبه من يجهلُ هذا الفن عملاً قصصياً، وهو بمعيار الفنّ أبعدُ من أن يكون كذلك.

والخطأ هنا، في كتابة (ق ق ج) بدون وعي بمقوّماتها الأساسيّة، في حدود حجمها ومُتطلّباتها، ومُقتضى بنيتها، وخطابها..
والخطأ أيضاً أن يُنْهيَ المتلقّي النّص، فلا هو انبهر بشيء، ولا شيء فاجأه أو أدهشه، فذاك إعلان عن فشل كتابة النّص.

9 ـ اللّغـــة الفاعلـــة:

ونبقى مع مصوّرنا الفتوغرافي. لا شكَّ أنَّ اللّقطة التي أتانا بها، فأبهرتنا، وفاجأتنا، وأدهشتنا.. قد فعلت به ذلك من قبل، وإلاّ ما كان ليلتقطها. ولكن لو كانت آلة تصويره رَديئة، أو غير مُتوازنة ومضبوطة.. أو كان المُصوّر نفسه لا يُحسن تقنيّة وفنّيّة آلة التّصوير.. أكانت اللّقطة تأتي بهذه الجودة، الّتي حَظيت بإعجابنا؟

كذلك لغة (ق ق ج) ينبغي أن تكون فاعلة، مؤثّرة، تخدم فكرة النّص. والأمر هنا رهين بقاموس القاص، وقدرته على الكتابة (**Le pouvoir d'écrire**) عِلماً أنَّ الجملة القصيرة أصعب من الطّويلة، لأنّها رغم قصرها فهي خزّان كلام كثير، ومُضمراتٍ لمْ يُفصَحْ عنها. وبالتَّالي قد لا تعني معناها الظّاهر، بل يتَّضح ذلكَ نتيجة تأويل فنّي، أو تفسيرٍ رَمزي، لأنَّها جملة بَلاغيّة، قد تكون مَجازيّة، أو رَمزيّة أو مُؤسطرة.. والخطأ هنا، اعتماد اللُّغة المعيارية (المباشرة) بدل اللُّغة الإيحائية

(الشّعرية) والتَّوسّل بالخطاب الإنشائي، أي (اعتماد الوصف) بشكل خاص. ما يجعل النّص ينتهي بانتهاء قراءته، كأيّ رسالة، أو خبر عادي. ومن الخطأ أيضاً أن يطمئنّ القاصُّ لرصيده اللُّغوي، ويظنُّه كاف لكلِّ وجوه التَّعبير. بل لا يطمئنُّ حتَّى للنّقد الّذي يخصُّ لغته.. الشَّيء الذي يجعله يكتب ولا يكتب إلّا ما يزيد الرُّكام الموجود ركاماً آخر، لا يُجدي فنّيّاً، ولا يُجدي قصصيّاً..

10 ـ الإيحـــاء، التّلميـــح..

ونأبى ألّا نُفارق السّائحَ المُصور.. ونتساءل: ماذا لو أخذنا الصُّورة الملتقطة لمنظر طبيعي ما. وحكمنا أنّها لقطة جميلة. فإنَّ كلَّ شيء سينتهي عند كلمة (جميلة). فكذلك النّص القصصي إذا راقنا شكلاً ومضموناً وحكمنا أنّه (جميل) فإنَّ النّصّ ينتهي عند كلمة (جميل) ولكن لو عُدنا لصور المصوّر ووجدنا أنَّه أبدع في لقطة ما، إذ صوّر السُّحب الدَّاكنة كأنَّها ستسقط على المدينة، وأنّ الأشجار اكتست قتامة، وكأنَّها افتقدت الاخضرار اليانع. والشّارع الممتدّ يبدو مقفراً، إلّا من قطّ أسود تائه وحده، وأوراق جافّة متناثرة، وبنايات شاهقة تعانق سطوحُها الضّباب... فهذه لقطة تبعث على التّساؤول ولربَّما توحي بأشياء وتخيّلات ولربّما تستدعي صوراً وأفكاراً ثاوية في الذَّاكرة... المهمُّ في الأمر، لا يكفي أن نقول اللّقطة جميلة... بل سنقول إنَّها معبِّرة، ولمَّاحة، وتوحي بأشياء كثيرة...

فكذلك (ق ق ج) لا يُرادُ لها أن تعتمدَ أسلوب الإخبار من أجل الإخبار. فذلك مجاله الإعلام، وإنَّما دورها الإيحاء و التّلميح... لأنّها كتبت لمثقّف ذكي، يقرأ ما بين السُّطور القليلة ويَستقطرُ معاني الجمل التّخييليّة، ويُدرك المعاني والأبعاد، وهذا ما تقرّه النّظرية التّداوليّة المعرفيّة، الّتي تعتبر التّخييل من مظاهر التّواصل.

والخطأ هنا، سُوء توظيف العامل الشّفري، أو الرّمزي أو الأسطوري.. أو إهماله إطلاقاً.. واختيار الكتابة ذات النّزعة التّقريريّة، المباشرة، قصد إفادة المعنى وتبليغه..
والخطأ أيضاً، عدم التّمكن من فهم السّنن اللّغوي:(صوت، تركيب، معجم، دلالة..)

11 ـ الابتكـــار:

لو عدنا إلى سائحنا المصوّر، وتأمّلنا صوره فوجدناها كلّها، أو أغلبها صور للطّبيعة. وفوق هذا أُخِذت بنسقٍ واحدٍ لم تحِد عنه. لربّما ستروقنا الصّورة الأولى، والثّانية ولكن لمَّا يتكرَّر نفس النّسق بدون اجتهاد أو ابتكار، ونفس الموضوع (الطّبيعة)، ستصبح الصّور عادية جداً. وكأنّها تكرِّر نفسَها. نفس الشّيء يقع في (ق ق ج) بمجرّد أن يحقّق نص ما بعض النّجاح ويحظى ببعض الثّناء يتّخذه القاص كنموذج ينسج على منواله كلّ القصص

الّتي تليه بنفس النّسق، والتّركيب، والرّؤية السّردية.. وهذا يحدث كثيراً مع استسهال كتابة النّص القصير.

والتّشجيع اللّا مسؤول، في وسائل التّواصل الاجتماعي، والمواقع الالكترونية، ويُسرُ النَّشر وتوفُّر امكانات الطَّبع.. وبالمقابل قلَّة النَّقد الموضوعي، والمتابعة التَّوجيهية كُلُّ ذلك ساهم بشكل أو بآخر في عدم الاهتمام بالابتكار(Innovation) كخاصيّة تضمن تجدُّد الإبداع واستمراره، ابتعاداً عن النَّمطيّة والتّكرار..

والخطأ هنا، أنَّ القاصَّ لا يلتمس وجه النَّقد الحقيقي، بحثاً عن المرآة الصّافية، الّتي تعكس ما لديه بكلّ جلاء وصفاء وصدق.. بل تجده يرتمي في أحضان اللاَّ نقد، واللّا توجيه، بحثاً عن الثّناء الّذي لا يَستحقُّه إنتاجُه، والافتخارُ بالشَّواهد التَّقديريّة الّتي لا تقدِّر شيئاً.. وبذلك ينعدم الابتكار، وينحسر التَّجريبُ والتَّجديد.

ومن الخطأ أيضاً قلّة الاطلاع على ما يُكتب في هذا الفنّ الجميل، وما يُكتب عنه من نقد وتنظير. وقلَّة المتابعة والاهتمام باللّسانيات النَّصية (Linguistique textuelle).. فليت شعري كيف يبدعُ القاصُّ ويَبتكر.. وبينه وبين هذا المجال قطيعة ابستمولوجية؟!

12 ـ أخلاقيّات الكتابـة:

وقبل أن نودّع السَّائح المصوّر، الّذي راكم مجموعة من الصّور الجميلة الفنّية والّتي نالت إعجابنا، وجعلتنا نعيدُ النَّظر فيما حولنا، ونقدّر فنّية ما نرى.. لا شكّ أنّ هذه الصّور لم تكن اعتباطاً أو محض مُصادفة.. بل جاءت نتيجة آلة تصوير جيِّدة، ونتيجة مصوّرٍ بارعٍ نالَ حظَّه من ثقافة التَّصوير: اطلاعاً وممارسة، فكانت له أخلاقيات التَّصوير الفنّي.

نفس الشّيء بالنّسبة لكاتب (ق ق ج) لا بدّ له من أخلاقيّات الكتابة:

1ـ الموهبة وحدها لا تفيد، بل لا بدّ من صقلها بتكثيف المطالعة القصصيّة، وكلّ ما يتعلق بـ (ق ق ج) إبداعاً، ونقداً، وتنظيراً.. بمعنى اعتماد الثّقافة السّردية.

2 ـ الابتعاد عن كتابةِ النّصوص المعيارية الّتي تنحصر فيها الاحتمالات الدّلالية في المعنى وينطبق عليها المصطلح الأصولي: (قطعيّ الدّلالة). فهذه نصوص لا صلة لها بنسق (ق ق ج).

3 ـ الاهتمام ببناء الحبكة، وتقنية القص، وأسلوب السَّرد، ولغة الحكي، والصّورة السّرديّة الّتي أساسها اللّغة والعاطفة، والخيال.. دون إهمال الوعي بالتَّجربة الحياتيّة، والقصصيّة، والمتغيّرات الاجتماعيّة والسّياسيّة.. ولكن الخطأ، إهمال كلّ هذا، أو اعتماده بدون وعي أو اهتمام.. فينعكسُ

الأثر السّلبي على كلّ النّصوص المكتوبة، فتبدو ارتجاليّة، مُتهافتة، مُباشرة، تقريريّة (**Dénotative**) لا تمتّ بصلة ما للقصّة القصيرة جدّاً.

والخطأ أيضاً في غياب هذه المقوّمات السّردية، أو بعضها، اتّباعاً للواقعيّة النّمطيّة، والفهم الخاطئ لعمليّة القصّ. وبخاصّة القصّ القصيرُ جداً.

ربّما كان من المفيد إعداد هذا المدخل قبل الخوض في جماليّة الق ق ج عند القاص زيد عبد الباري سفيان.. لأنّ الدّراسة حافلة بخصائص وردت في قصصه.. ولها علاقة بما جاء في المدخل.

جماليات التّشكيل اللّغوي

في قصص زيد عبد الباري سفيان

حين يتم الحديث عن لغة القصّ في نصٍ ما، إنّما نبتغي الحديث عن أنساق سرد وفهمها وإدراك بنيتها وتراكيبها لتحقيق معمار سرديّ قصصيّ، لأنّ كلّ لفظ أو جملة هي لبنة في صرح، لها دورها وأهمّيتها. وما دام الأمر كذلك فهذا يحتّم قدرة في الاختيار والتّوظيف وهذا لا يتحقّق إلّا من خلال ذوق، وتفهّم، واستيعاب لغوي.. يخصّ الأفعال وتصريفها، والأسماء ودلالتها، واللّواصق واللّواحق وأصواتها، والضّمائر ومرجعيّتها، والجمل وحالاتها وإحالاتها...

واللّغة القصصيّة لصيقة بوعي ونفسية وثقافة القاص، بل هي إفراز تعبيريّ لما نشأ عليه من فكر وثقافة، ليس في اللّفظ وحده، بل في المعنى والغاية أيضاً.. فهو يتصرّف في قاموسه الخاص وفق منطوق شخصيّاته ودورها، فينطق كلّ شخصية بألفاظ تناسب وضعها، ومقامها القصصي، ومن أجل ذلك كان الرّاوي / السّارد الذي ينوب عن القاص في عمليّة توزيع الأدوار، واللّغة الخاصّة بكلّ فاعل في النّص أو شخصية.. لأنّ كلًّا ولغته الخاصّة، الّتي تحكمها ظروف تعليميّة، وثقافيّة، واجتماعيّة، ونفسيّة..

وفي نهاية الأمر إنّما كلّ ذلك من مخزون قاموس مختلف ومتنوّع للقاص نفسه، لأنّه لا يغرف من فراغ، بل من رصيد وموروث هو حصاد ما مضى من سنين التّعلم والتّجريب والممارسة والمعايشة.. فبلاغة لغة القص، في مدى التّنوع والتّحكّم فيه، من طرف القاص. للمحافظة على مقاييس

كمّيّة، وكيفيّة، ومقصديّة تداوليّة ودلاليّة... فضلًا عن غنى معجميّ، وتشكيل نحويّ، وترميز دلاليّ..

إذا كان القول إنّ هناك لغة الشّعر، ولغة الرّواية، ولغة السّيرة الذّاتية، ولغة الخاطرة، فحتماً هناك لغة القصّة.

والخلاف قد لا يظهر للمتلقّي العاديّ، فكلّها لغة، بل الفرق قد لا يتبدّى أحياناً حتّى لبعض المثقّفين المهتمّين بالهاجس السّردي القصير، نظرًا لأنّ مختلف هذه الأصناف اللّغوية... قد تتقاطع فيما بينها، فيقع التّمازج، وتكثر أوجه الشّبه، فيحدث الخلط. بيدَ أنّ المتلقّي الحَصيف، والمتمكّن من علم السّرديات (**Narratologie**)

فإنّه لا شك يميّز بين الأصناف اللّغوية، كما يميّز بين خصائصها الدّلالية: اجتماعية أو بيئية، أو نفسية ..

وهذا يعني أنّ اللّغة القصصية ليست قوالب خاصّة، أو قواعد ثابتة تدرّس للتّطبيق... إذ كيف يمكن الحديث عن الدّراسة، والتّطبيق لكائن متطوّر باستمرار؟ بل أكاد أجزم أنّ لكلّ قاص لغة قصصيّة خاصّة، تختلف عن غيرها أسلوباً وبناءً واختياراً للألفاظ... وقدرة على إيصال الخطاب بطريقة فنّيّة هادفة وممتعة... ولكن ـ ومع ذلك ـ تبقى في النّهاية خصائص إن لم توحّد، فقد تخلق نوعاً من التّقارب، والتّشابه... بصورة لا تخلو من تفاوت نسبي بين هذا القاص وذاك، بحكم المثاقفة والتّأثير، والتّأثّر... من جهة

ومدى الوعي بتوظيف الكلمات المناسبة، واختزال الجمل الاستطراديّ، والابتعاد عن التّعابير الجاهزة التّقريريّة، أو التّفسيرية... إلّا لضرورة يستوجبها السّياق، وتفرضها دواعي فكرة النّص...

ومن ثمّ، أصبح النّص القصصيّ في حجمه القصير جدّاً، أشبه بلغة الشّعر، لا يقبل فائضاً لغوياً، ولا يحفل بالاستطراد، أو التّوضيح أو المباشرة، أو حتّى الجمل الاعتراضية، أو التّنميقية الّتي تدخل في (زخرف القول) بل على العكس من ذلك أصبح لكلّ كلمة في النّص دورها، ووظيفتها في خدمة فكرة النّص أو التّلميح إليها.

وهي مسألة بلاغية، ونحوية، وصرفية.. أساسها ضروب المجاز وحسن توظيفها، والأفعال وديناميّة حركاتها، والأسماء ورتابة سكونها، واللّواصق واللّواحق وجرْس أصواتها.. ففي هذا تختلف القُدرات، وتتباين الأذواق، وتختلف الاختيارات.. فيكون هذا التّنوع في اللّغة القصصيّة.

فضلًا عن ذات القاص، وثقافته، ومعتقداته، وإيدلوجيته، ووعيه ونظرته للعالم وتأثير بيئته، وظروفه الخاصّة والمجتمعية، والعامل السّياسي، والاقتصادي... ودواعي العصر ومستجداته، وإكراهاته... هذا إلى جانب ما تفرضه فكرة النّص كلباس لتقديمها، فكلّ فكرة حسب نوعها، ومصدرها، ودلالتها.. تفترض نوعيّة لغويّة خاصّة، بألفاظ وظيفيّة متميّزة.. كلّ ذلك مجتمعاً ينصهر في العملية الإبداعيّة، لتظهر كتابة خاصّة، بلغة أكثر خصوصية.. تضمن التّجانس والتّناغم التّام بين الشّكل والمضمون.

وهذا يقودنا إلى نمط اللّغة في السّرد القصصي، ذلك النّمط الإشكالي المتنوع والمختلف، الّذي يكشف كوامن الشّخصية، ويبيّن فكرها وإحساسها، وانشغالها ورغبتها.. فالشّخصية ساكنة، كائن مجهول، لا تُعرف إلّا بالكلام وقديماً قــال الفيلسوف سقراط لأحدهم يختال في مشيته ولباسه " تكلّم حتّى أراك " وفي ذلك مثل واضح أنّ الرّؤية الفهمية العميقة ليست رؤية العين، الّتي هي رؤية مظهرية تخصّ الشّكل، وإنّما رؤية عميقة تخصّ أسس الشّخصيّة في بعدها الفكري، والفلسفي، والقيمي..

وإنّ مكالمة عبر الهاتف يستطيع النّبيه أن يميّز صاحبها دون أن يراه أو يعرفه من قبل، كأن يقول لك: صاحب المكالمة: نجّار أو خبّاز، أو حدّاد، أو كهربائي..

أو يقول: أستاذ، أو صحفي، أو محامٍ أو طبيب...

أي استطاع أن يميّز حرفة الصّنف الأوّل، وربّما درجة وعيه وثقافته كما استطاع فوق هذا أن يميّز وظيفة الصّنف الثّاني، ويتأكّد من ثقافته ودرجة وعيه.. علمًا أنّ لا أحد صرّح بحرفته ولا بوظيفته. يبقى السّؤال: كيف تمّ معرفة ذلك؟

لاشكّ أنّ الجواب: لغة المتكلّم.

وحتّى في الحياة الاجتماعية، والسّلوكات البشريّة، أوّل ما يثير الاهتمام: طريقة الكلام، ولغته.. فيكون التّقييم: فلان مؤدّب، مثقّف، طيب.. أو العكس، فلان فظّ، جاهل، شرّير...

أو فلان بسيط، واضح، سمح.. أو العكس، فلان معقّد، غامض، متشدّد.. كلّ هذه الأخلاقيات فرزتها، وأبانت عنها.. اللّغة الموظّفة ليس إلّا. إذاً اللّغة حمّالة معانٍ، وكاشفة أسرار، ووعاء فكر وثقافة.. ولا يمكن البتة الاستهانة بها في جميع المجالات، فما بالك في الأعمال الفنّيّة السّردية، الّتي تتطلّب الدّقة، والنّباهة، والذّكاء، وحسن التّوظيف..

وإن كان عصر الحداثة ، وما بعد الحداثة، قد جاء بنظرة مختلفة للّغة في بعض النّظريات الحديثة، إذ أصبح التّفسير الأسطوري، والرّمزي يحظيان بقبول كبير على حساب ضروب البلاغة العاديّة.

لعلّ القصّة القصيرة قديماً، والقصّة القصيرة جدّاً حالياً، من الفنون السّردية الّتي أسالت مِداداً كثيراً: إبداعاً وتنظيراً، ونقداً.. حقّاً ليس في مستوى الرّواية الّتي تظلّ المَعلمة الكبرى في عالم السّرد، ولكن الّذي حدث في مجال القصّة لا يُستهان به.

والمتتبّع للدّراسات السّردية وبخاصّة حول القصّة، يلاحظ أنّ الاهتمام انصبّ على جُلِّ مكوّناتها، بنوع من التّفاوت الّذي تمليه أهمّية المكوّن، ومقدار تميّزه وإن كانت كلّ المكوّنات لها أهمّيتها، وتميّزها في مجال البناء

السّردي القصصي حتّى لا يمكن ـ بتاتاً ـ الاستغناء عن أيّ مكون، أو استبداله بغيره. ولكنّ الدّارسين لهم في اختياراتهم ما يُحتّم التّركيز على البعض دون البعض الآخر.

كالاهتمام بالمعمار القصصي: «الحدث، والشّخصية والمعنى ولحظة التّنوير». والبينية الفنّية: «اللّغة والسّرد والوصف والحوار» كما هو الأمر عند رشاد رشدي في جُلِّ كتاباته عن القصّة.

وهناك من انصبّ اهتمامه كلّياً على: «هيكل القصّة»: العقدة، الصّراع النّاشئ عن العقدة، الخلل النّاشئ عن الصّراع، الشّخصية، الأسلوب، الحوار، كما هو الأمر عند حسين القباني.

ومن الدّارسين من اهتمّ بعناصر القصّة ولكن أولى اهتماماً خاصّاً بالحبكة، وأصبحت في كلامه وكأنّها هي الأساس، سواء في صورتها المفكّكة، أو العضوية المتماسكة، والبسيطة من حدث واحد، أو المركّبة من حدثين فأكثر.. كالّذي نجده في كتابة د محمد يوسف نجم.

وهناك من الدّارسين من قفزوا على العناصر كلّها بحكم وجودها، وفعاليتها، ووظيفتها البيّنة، التي لا تحتاج ـ في رأيهم ـ إلى بيان، وتركّز بحثهم على وظيفتها الأساس: اجتماعية، وسياسيّة، وفنّيّة..

ومن عناصر القصّة التي لم يكتب عنها الكثير: اللّغة القصصية رغم أهمّيتها، إذ بدون لغة، لا يمكن فهم حدث، ولا تمييز شخصيّة، ولا ذكر حبكة.. بل لا تكون أصلًا أي قصّة مكتوبة أو شفهيّة، فاللّغة قطب الرّحى.

والذين تحدّثوا عن اللّغة القصصيّة ثلّة قليلة ([3])، ومع ذلك كان حديث بعضهم عَرضياً، ولا غروَ في ذلك، فالرّواية على عظيم قيمتها، وأهمّيتها في عالم السّرديات لم تكن دراسة لغتها بشكل مكثّف. يقول نذير جعفر من سورية:" تكاد مسألة اللّغة في الرّواية شبه مغيّبة عن الدّرس النّقدي العربي! وكأنّها مسلّمة بديهية لا تَحتاج إلى نقاش! وإن تمّ تناولها في بعض الدّراسات فمن باب البلاغة التّقليدية المرتبطة بالمنجز الشّعري، أو من باب الإشكاليـة القائمـة بين العاميّـة والفصحى، أو من زاوية صلتها بعلمي النّفس، والاجتماع، وليس انطلاقـاً من خصوصيتها النّثرية في هذا الجنس الأدبي دون سواه. ومن هنا تزداد ضرورة الوعي بها، وبمستوياتها، ووظائفها في الرّواية.

---

[3] ـ ينظر في بعض هذه الجهود التطبيقية كما أشار إلى ذلك نذير جعفر:
ـ نعيسة، د. جهاد: في مشكلات السرد الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، «مشكلة الأداء اللغوي» ص28.
ـ الباردي، د.محمد: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص80، ص243.
ـ حمداوي، د.جميل، اللغة في الخطاب الروائي العربي، جريدة الرأي، 2006/11/27 .

فإذا كان الأدب ـ بتعبير بارت ـ ليس « سوى لغة. أي نظام من العلامات، ووجوده ليس في رسالته، بل في هذا النّظام» ([4]). فإنّ للّغة في الرّواية نظامها العَلامي الخاص بها. الّذي يميّزها من لغات الأجناس الأدبية الأخرى. مثل: الشّعر. والمسرح. والمقال. وحتّى القصّة القصيرة. وأبرز سمات هذا النّظام العَلامي: الوظائفية، والتنوّع، والانفلات (اللامركزي) ([5])

هذا، وإن كان كلام البعض جادّاً في اللّغة القصصيّة على قلّتهم، فإلياس الخوري من لبنان يرى أنّ الموضوع يستوجب الدّراسة اللّغويّة والفنّيّة التي يستحقّها ويرى أيضاً أنّ اللّغة المشكلة الأكثر إلحاحاً في البناء القصصيّ بأسره، لأنّها هي انعكاس لمشكلة المُجتمع مع تطوّر لغته، وتتحدّد من ثلاث زوايا متكاملة:

ـ الزّاوية الأولى: هي الازدواج اللّغوي المَحكي والمكتوب.

ـ الزّاوية الثّانية: هي عناصر التّجديد اللّغوي التي اتّخذت لنفسها أكثر من مقترب: المقترب الشّعري، أو شبه الشّعري، والمقترب التّراثي..

ـ الزّاوية الثّالثة هي التّركيب اللّغوي.

وقد تعالج اللّغة القصصية وفق ما عولجت به لغة الرّواية فيما يخص:

---

[4] ـ فضل، د. صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص: سلسلة عالم المعرفة 164

[5] ـ http://www.arabicstory.net/forum/index.php?showtopic=17141

التّهجين **L'hybridatio**، الأسْلبة: **la stylisatio**، المحاكاة السّاخرة / الباروديا **la parodie**، السخرية **L'ironie**، التناص، البوليفونية **polyphonique** / الفصحى والعامية، الصورة الحوار، لغة النّسج السّردي، اللّغة الحوارية، اللّغة الغنائيّة، لغة المناجاة، اللّغة الدّرامية، اللّغة السّينمائية، لغة الرّسائل، اللّغة الشّعرية• لغة الوصف/ متينة، لغة السّرد/ مكثّفة، لغة الحوار/ حسب الشّخصية.

بعد هذا الاستهلال، الّذي اتّضح من خلاله مدى النّقص في التّعامل مع لغة القصّة، رغم وجود كتابات قليلة.. أردنا أن نقف بالقارئ وقفة طويلة عند ملامح اللّغة القصصية عند القاص زيد عبد الباري سفيان الذي يتعامل مع اللّغة القصصية بعشقٍ كبير، ورغبة في التّجريب والبحث.. حتّى أصبحت لغة قصصه لا تتّسم بالتّعبير والوصف والإيصال والنّسقية الفنّية.. فحسب، بلْ أصبحتْ هي نفسها موضوع بحثٍ ودراسةٍ في نطاق الخطاب القصصيّ.

أوّلاً: لغــة السَّـــرد

أ ـ اللّغــة:

اللّغة مشتقّة من لَغي يَلغو إذا تكلّم. ولا خِلاف أنّ اللّغة من أسمى ما ميّزَ به اللّهُ الإنسانَ عن غيره من الكائنات، وإنْ كانت لها لغتها الخاصّة التي لا ندركها. كما أشار القرآن الكريم إلى ذلك ([6]). إنّما تبقى اللّغات البشرية أرقى وأسمى لغات الكائنات. فهي أصلاً من حروف محدّدة، وكلمات جامعة، وجمل مركّبة، وفقرات متناسقة متكاملة هادفة... ومن ثمّ كانت لغة تواصل وتفاهم، ووعاء للأفكار، والخبرات، والفلسفة، والإبداع..

وفي المجال الأدبي، احتلّت اللّغة المكانة السّامية والرّفيعة، في بعض الأجناس كالشّعر، وحظيت بالدّراسة والبحث.. لما أقامته من عُرى التّواصل بين المبدع والمتلقّي. إذ أصبحت فنّيّاً وأدبيّاً «هي المعيار الأساسي المعوَّل عليه لِما تحمله من طاقات، وإمكانات، فهي الّتي تبعث على الإدْهاش أو عدمه، أو الغرابة والوضوح (...) فالمادّة الأساسيّة الّتي تشكّل الإغراء ليس الموضوع الذي تتحدّث عنه لغة النّص فقط، بل اللّغة نفسها.»([7])

---

[6] - مثلا الآية الكريمة :(حتى إذا أتوا على واد النمل قالت نملة يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان و جنوده و هم لا يشعرون.)النمل/18 بعض العلماء يجعلونها لغة كميائية ..

[7] - موسى ربايعية، جماليات الأسلوب و التلقي، دار جرير للنشر و التوزيع عمان الأردن ط1 2008

فلا عجب أن تصبح اللّغة في حدّ ذاتها موضوعاً، لأنّ اللّغة الفنّيّة ليست أي لغـــة أخرى.. والمتعامل معها ليس أي إنسان آخر، سواء كان مبدعاً، أو متلقيّاً مهتمّاً..

فهي لغة متميّزة، متطوّرة، لمّاحة، تكتنز كمّاً من الإشارات، والإيحاءات، والرّموز الّتي تجعل للسّياق النّصي قراءات مُتعدّدة.. على عكس اللّغة المِعيارية الأحَدية البُعد والهدف.

فـ «الأديب المبدع لا يأخذ ألفاظه من الكتب، وإنّما يستمدّها من نفسه (...) والكاتب يبدع ألفاظه، لأنّ اللّفظة كالوتر لا تحمل معنى وإنّما تحمل معاني، ولا تخرج معانيها من ذاتها إلّا إذا وفّق الأديب في انفعالاته عليها»([8])

نخلص إلى أنّ اللّغة متطوّرة، ومتجدّدة باستمرار، بفضل اجتهاد المبدعين، والواقع الاجتماعي والثّقافي والسّياسي المحيط بها في تداول دائم.. الشّيء الذي ينجم عنه توالد لغويّ كأنّه الاشتقاق اللّانهائي، ومن ثمّ لم يكن المشكل في إيجاد المعنى، ولكن في إخضاع اللّفظ للمعنى، وفي ذلك مهارة الكتابة..

[8] ـ إليا الحاوي،"في النقد الأدبي "ج/ 3 دار الكتاب اللبناني ،بيروت ط/1، 1980ص/362

ب ـ السّـــــرد:

لغويّاً ورد في لسان العرب، السّرد: "التّتابع في الحديث، يقال سرد الحديث ونحوه، يسرده سرداً، إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً، إذا كان جيّد السّماع له"

والسّرد كمصطلح نقدي عرف في الكتابات الغربيّة، انطلاقاً من المنهج الشّكلاني، فلفظـــة **narratology** التي جذرها **narrate** بمعنى: سرَد، وقصَّ، وروى ومنـــه، الصّفة **narrative** وتعني المَروي، أو المحكي. ولقد ارتبط هـــذا المصطلح بالسّردية، وتعني الطّريقة التي يُروى بها العمل السّردي. وهي مصطلح حديث ظهر في فرنسا بدافع البنيويّة، ويعني الدّراسة النّظرية وتحليل السّرد، وإن كان علم السّرد في نشأته يعود لإيخنباوم سنة **1918** إلا أنّه لم يتبلور كمصطلح إلّا سنة **1959**بفضل تزفيتان تودوروف.

والسّرد عمليّة تنظيميّة لعناصر المحكي: أحداث، وأشخاص، وفضاءات وأزمنة.. أي العناية بالأسلوب، والبناء، والدّلالة.. وقد يكون نمط لساني يتبلور في عمل كتابي لغويّ أدبي. ولهذا يتداول كنسقٍ تنظيمي في الأخبار، والتّراجم، والرّوايات والقصص.. والخطابات المختلفة... يقول د.عز الدين

إسماعيل، في كتابه الأدب وفنونه،" إنّه نقل الحادثة من صورتها الواقعيّة إلى صورتها اللّغويّة." ومن أجل ذلك كان علم لغة السّرد ([9])

ج ـ نسق لغة السّرد في مجموعة: للفرح عمر واحد

نتّفق أنّ لغة السّرد عند القاص زيد عبد الباري سفيان فصيحة، بل هو حريصٌ على ذلك في كلّ قصصه، ولكن ما خصوصيّة هذه اللّغة الفصيحة في نطاق السّرد؟ للكشف عن ذلك، نستعين بنصوص المجموعة القصصية المتميّزة: " للفرح عمر واحد":

[9] ـ علم لغة النّص ليس قديمًا. فالمهتمّون بهذا العلم يعيدون بداية النّشأة والتّبرعم إلي أبحاث لغويّة تعود لنهاية القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين، ويمكن الحديث عن اكتمال صورته وتميّزه في الثّلاثة عقود الأخيرة من القرن العشرين. وحين نصفه بالتّميز إنّما نعني تحديدًا تشعّباته الكثيرة، ومفاهيمه المتعدّدة والمختلفة، وتصوّراته الخاصّة الّتي تتحكّم فيها وجهات النّظر المختلفة من باحث لأخر، ومن منظومة بحثية لأخرى وفقاً للزّمان والمكان، هذا فضلًا عن تعدّد المناهج والاتّجاهات المتّبعة: كعلم اللّغة الوصفي، أو الوظيفي ،التّركيبي /البنائي، أو التّحويلي/ التّوليدي.. ولا نعني النّقاء والصّفاء فهو كعلم لا يخلو من تقاطع مع علوم أخرى. كما أنّ افتقار النّص إلى تعريف محدّد متّفق عليه، وتداخل البحث اللّغوي والأسلوبي والبلاغي من جهة، والتّداولي من جهة أخرى فضلًا أنّ الكلّ في خدمة المضمون وإبرازه وتأطيره... كلّ ذلك جعل علماء لغة النّص يجدون صعوبة في ممارسة مهمّتهم في تحديد ما هو نصّي وما هو غير ذلك. بل الأمر يتعلّق أيضاً بالبلاغة، والدّلالة التوليديّة، والدّلالة التداوليّة الكلّ يسعى لإيجاد قوانين ضابطة لتفسير النّص.
وعموماً لا يمكن بحال من الأحوال نكران جهود اللّغوين دي سوسير، ونعوم تشومسكي، ومن نهج نهجهما من فضل في هذا المجال..

1 ــ خصائـص العناويـن:

لقد كان من جرّاء إهمال لغة النّص القصصي، إهمال العنوان أيضاً. لرؤية قاصرة، اعتبرت ذلك لا يفيد في شيء. لذا كان الإهمال من طرف الغربيّين والعرب لوقت طويل تبعاً لإهمال باقي العتبات النّصية. والاهتمام كلّيّاً بالنّص ودلالته، والبناء وفنّيّته الشّيء الّذي أفقد الدّراسات التّحليليّة، الكثير من الفوائد الجمّة، كان من الممكنِ أن تساعدَ على الغوص في الفهم، وإدراك أبعاد النّص، وتفاعله، وفاعليّته.

ولم يحدث الاهتمام والانتباه لعتبات النّص والعنوان ([10])

بخاصّة أو النّص الموازي (La para textualité) إلّا أخيراً، كالّذي نجده عند جيرار جنيت، في (العتبات) أو (هوامش النّص) عند هنري ميتـران، أو(العنوان بصفة عامّة) عند شارل كريفل)...

---

[10] ـ في لسان العرب:" وعننت الكتاب وأعننته لكذا أي عرضته له وصرفته إليه. وعنّ الكتابَ يَعُنُّه عنّا وعنّنته: كعنونه، وعنونته وعلونته بمعنى واحد، مشتق من المعنى. وقال اللحياني: عننت الكتاب تعنينا وعنّيته تَعْنِيَةً إذا عنونته، أبدلوا من إحدى النونات ياء، وسمي عنوانا لأنه يَعُنُّ الكتاب من ناحيتيه، وأصله عَنّان، فلما كثرت النونات قلبت إحداها واوا، ومن قال عُلوان الكتاب جعل النون لاما لأنه أخف واظهر من النون .ويقال للرجل الذي يعرَض ولا يصرح: قد جعل كذا وكذا عنوانا لحاجته، وأنشد:

وتعرف في عنوانها بعض لحنها * وفي جوفها صمعاء تحكي الدّواهيا**

فالعنوان «هو العلامة الّتي تطبع الكتاب أو النّص، وتسمّيه، وتميّزه عن غيره، وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنّص الرّئيس إلى جانب الحواشي والهوامش والمقدّمات والمقتبسات والأدلّة الأيقونية»([11]) ويعرفه ليو هوك (**Léo H.ock**) بأنّه «مجموع العلامات اللّسانيّة (كلمات مفردة، جمل، نص) الّتي يمكن أن تدرج على رأس نصّه لتحدّده وتدلّ على محتواه العام، وتعرّف الجمهور بقراءته »([12]) كاسم مفرد أو مركّب أو جملة لا تعدو أن تكون علامةً دالّة، وسمةً محدّدةً، وأثراً ذا فائدة، وبذلك تتميّز الأشياء. وإذا عدنا إلى كلمة: عنوان فهي بالفرنسية (**Titre**) وفي الإيطالية والإنجليزية، والإسبانية (**Title**) والأصل يعود للّفظة اللّاتينية (**Titulus**) والغريب أنّها تعني اللّافتة الإشهاريّة، أو ما يوضع على مادّة للإشارة إليها قصد البيع. وهو في جميع الحالات يفيد العرض لا التّصريح. ولعلَّ أوضح ارتباط للعنوان كالّذي نجده في علاقة بالنّص الأدبي عامة والسّردي بخاصّة. فالعنوان في مجال القصّة يأتي «نصّاً مُختزلًا ومكثّفاً ومختصرًا» ([13]) ولأهمّيته

---

[11] ـ جميل حمداوي: صورة العنوان في الرواية العربية، 2007/01/22http://www.arabicnadwah.com/articles/unwan-hamadaoui.htm

[12] ـ Léo H.ock , la marque du titre , dispositifs Sémiotiques d'une moutors publishers .Paris 1981, p5.

[13] ـ الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء ،والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 15، 16، أفريل ،2002 ، ص52.

في الخطاب السّرديّ وقد أصبح علماً قائماً بذاته يسمّى علم العنونة **(titrologie)** وذا وظائف. مثلاً من وظائفه وخصائصه: التّعيين، والإعلان، والتّرغيب في القراءة/ التّلقي، والتّأويل هذا قبل أن يتمّ الاستفادة من الوظائف اللّغوية التّواصليّة عند (جاكبسون) وما أفاده السّميائيون بعد ذلك لأنّ ذلك يشكّل:« نظاماً سيميائياً ذا أبعاد دلاليّة وأخرى رمزيّة تغري الباحث بتتبّع دلالاته ومحاولة فكّ شفرته الرّامزة»([14])

كالّذي نجده عند (جرار جنيت) فيما يخصّ وظائف العنوان:

أ- الوظيفة التّعيينيّة. وقد عرفت بأسماء أخرى:

- الوظيفة الاستدعائيّة: عند (غريفل).
- الوظيفة التّسمويّة: عند (ميتيران)
- الوظيفة التّمييزيّة: عند (غولدنشتاين)

ب – الوظيفة الوصفيّة: وهي كذلك لها أسماء أخرى.

- الوظيفة التّلخيصيّة: عند (غولدنشتاين)
- الوظيفة اللّغويّة الواصفة: عند (كونتورورويس)
- الوظيفة الإيحائيّة
- الوظيفة الإغرائيّة

[14] ـ بسام قطوس،: سيمياء العنوان ، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص33.

1/1عنوان المجموعة: للفرح عمر واحد.

من النّاحية التّركيبيّة النّحويّة، العنوان جملة اسمية، تقدّم الخبر (للفرح) عن المبتدأ وصفته (عمر واحد). ومسألة تقديم الخبر فيها نظر بين البصريّين والكوفيّين. وإن كان الأصل في الخبر التّأخير ([15]) لأنّه وصف في المعنى للمبتدأ. إلّا أنّ جمهور النّحويّين أجازوا تقديمه لأهمّيّته، ودوره في الجملة المعينة. وبخاصّة إذا لم يحدث لبس في المعنى المراد. كالّذي ذهب إليه البصريّون. ولكن هناك حالات أربع يتقدّم فيها الخبر وجوباً ([16])

نذكر ما يهمّنا منها، وما له علاقة بعنوان المجموعة:

أ ـ أن يكون المبتدأ نكرة ليس لها مسوّغ إلا تقدم الخبر. والخبر ظرف أو جار ومجرور

نحو: عندي درهم، ونحو: لي وطر. إذ لا يصحّ: درهم عندي، ووطر لي. ولكن إذا كان للنّكرة مسوّغ جاز تقديم الخبر وتأخيره كما هو في عنوان المجموعة، إذ يصحّ تقديم الخبر: "للفرح عمر واحد"، كما يصحّ تأخيره:

---

[15] ـ و الأصلُ في الأخبار أنْ تؤخرا *** وجوَّزوا التقديمَ إذْ لا ضرر

[16] ـ و نحو عندي درهم و لي وطر *** ملتزمٌ فيه تقدم الخبر
كذا إذا عاد عليه مضمر*** مما به عنه مبيناً يخبر
كذا إذا يستوجبُ التَّصديرا *** كأينَ منْ علمته نصيرا
و خبر المحصور قدّم أبداً *** كما لنا إلا اتّباع أحمدا

"عمر واحد للفرح" لأنّ النّكرة موصوفة. ومن حيث الدّلالة يبدو الأمر غريباً. أو يبعث على الغرابة والتّساؤل.. لماذا بالضّبط تخصيص الفرح بعمر واحد؟ هل باعتبار أنّ العمر لحظة من اللّحظات الحياتيّة؟ أليس للفرح لحظات، أي أعماراً متعدّدة؟ أم ترى الفرح الحقيقي ليس له إلّا عمراً واحداً، أمّا الباقية ليست أفراحاً حقيقيّة؟

بهذه الأسئلة وغيرها.. وبهذا العنوان الإشكالي الّذي صيغ بنسق غرائبي (Exotique) تستقبل المجموعة قارئها بتنبيه على غلافها مفاده أنّ النّصوص، قد لا تعطيك نفسها وخبياها بسهولة، أو من أوّل وهلة. وهذا يعود لعدّة عوامل أهمّها النّسق اللّغوي. باعتبار اللّغة نشاط تداولي (Pragmatique) وإيحاء وتصوّر إبستمولوجي. صحيح أنّ النّظريات البنيويّة (Structurales) قدّمت خدمات جُلى في معرفة الأنساق اللّغوية والتّراكيب، والنّظم، ولكنّها لم تتمكّن من كشف الوجه الآخر للّغة، والإجابة الشّافية عن تساؤلات اللّسانيّين والفلاسفة من قبيل: من المتكلّم؟ ومن المخاطب؟ ما مكانزمات عمليّة الكلام؟

وما حدود الكلام؟ الفرق بين التّلميح والتّصريح؟ كيف يحدث الإقناع...؟ فاستشعرَ النّقد الحديث، أنّ النّسقَ اللّغوي في المجال الإبداعي يفترض دراسة خاصّة مجالها السّيميائيات، لأنّ اللّغة منظومة من العلامات

المُتفاعلة فيما بينها، وبينها وبين مستعمليها. الشّيء الذي ينشأ عنه علم التّراكيب، وبالتّالي علم الدّلالة والتّداوليّة كما يرى شارل موريس (**Charles Morris**). ويكفي أن نعلم أنّ التّداوليّة هي دراسة النّسق الوظيفي الاستعمالي للّغة كما ترى أوركيوني (**Orecchioni**) أنّ وظيفة التّداولية "في استخلاص العمليات الّتي تمكّن الكلام من التّجذّر في إطاره الذي يشكّل الثّلاثية الآتية: المرسل – المتلقّي – الوضعية التّبليغية. إنّ أيّ تحليل تداولي يستلزم بالضّرورة التّحديد الضّمني للسّياق الذي تؤول فيه الجملة " ([17])

إذًا الكتابة الفنّية السّردية وبخاصّة في القصّة القصيرة جدّاً تحتمل نسقية خاصّة، بعيدة عن التّقرير والتّصريح، مشبّعة بالمضمر، والمسكوت عنه، والرّمزي الغامض، والضّمني المستنتج من السّياق (**Contexte**).

---

[17] Orecchioni, C. K : Enonciation de la subjectivité dans le langage.- Paris, Armand Colin, 1980.-p. (...)

1 /2 عناوين نصوص المجمــوعة:

بلغ عدد عناوين نصوص المجموعة ستّون ومائة نص منها:

ـ عشرة نصوص مركّبة:

[ضربة لازب ص/ 22]، [أكباد أبي ص/ 26]، [احتفالية مدرسيّة ص/54]، [مظلة دفاعية ص/62]، [حلم عصفور ص/ 63]، [شهد شاهد ص/64]، [حفلة تنكّريّة ص/77]، [بضاعة مزجاة ص/78]، [الأرجوحة الدّوارة ص/86]، [قبل الغروب ص/93].

3/1 دراسة العناويــن المركّبــة:

ـ [ضربة لازب ص/ 22] جملة اسمية حذف المبتدأ، وذكر االخبر / مضاف ومضاف إليه. وتقديرها هذه ضربة لازب. في سورة الصّافات الآية /11 ورد قوله تعالى: (فَاسْتَفْتِهِمْ أَهُمْ أَشَدُّ خَلْقًا أَم مَّنْ خَلَقْنَا ۚ إِنَّا خَلَقْنَاهُم مِّن طِينٍ لَّازِبٍ)

أي: خلقوا من طين لاصق. لأنّه ترابٌ خُلِطَ بماءٍ، وكذلك والعرب تُبدل أحيانًا هذه الباء ميمًا، فتقول: طين لازم: ومنه قول النّجاشي الحارثي :بنــى اللّــؤم بيتًــا فاســتقرّت عمــاده **عليكــم بنــي النّجــار ضربــة لازم[18]

18 ـ البيت من شواهد أبي عبيدة في مجاز القرآن مصورة الجامعة الورقة ص/ 208

ومن اللّازب قول نابغة بني ذُبيان:

ولا يحسبون الخير لا شرَّ بعدهُ *** ولا يحسبون الشّر ضربة لازب[19]

وقد يبدلوا الزّاي الّتي في اللّازب تاء، فيقولون: طين لاتب، زعم الفرّاء أن أبا الجراح أنشده:

صداعٌ وتوصيمُ العظامِ وفترة *** وغثي مع الإشراق في الجوف لاتب[20]

بمعنى: لازم، والفعل من لازب: لَزِبَ يَلْزُب، لزْباً ولُزوباً. لازب أي لازماً شديداً ثابتاً والعرب تقول: ليس هذا بضربة لازب ولازم. يبدلون الباء ميماً لتقارب المخارج. قال أبو بكر معنى قولهم: ما هذا بضربة لازب. أي ما هذا بواجب لازم. أي ما هذا بضربة سيف لازب. وهو مثل. وصار الشّيء ضربة لازب، أي لازماً هذه اللغة الجيدة وقد قالوها بالميم، والأوّل أفصح [21]

[19]ـ وهذا البيت من شواهد أبي عبيدة في مجاز القرآن مصورة الجامعة ص 208 - 1

[20] ـ البيت من شواهد الفراء في معاني القرآن مصورة الجامعة ص 271.

[21] ـ تاج العروس ص/ 303 ـ ج /2

إذًا عنوان النّص، كان فيه استيحاء من الآية الكريمة فيما يخصّ لفظة (لازب) كما فيه تناص كامل مع ما هو شائع كمثال أخذاً من بيت الشّاعر حسّان بن ثابت (ضربة لازب)

ـ [أكباد أبي ص/ **26**] إنّ التمعن في هذا العنوان يجعل الفكر يسترجع مع كلمة (أكباد) ذخيرة هامة ممّا ارتبط بها. كدليل أنّها لم تكن عفواً، وإنّما هي نتيجة مثاقفة خاصّة.

ففي الحديث الشّريف:عن أبي هريرة (يُوشِكُ أَن يَضْرِبَ النَّاسُ أَكبَادَ الإِبِلِ يَطلُبُونَ العِلمَ فَلاَ يَجِدُونَ أَحَدًا أَعلَمَ مِن عَالِمِ المَدِينَةِ) ([22])

والمعنى في ذلك أنّ طلب العلم، كان يتطلّب قطع مسافات على ظهر الإبل، ومن أجل ذلك كانوا يستحثّون الإبل بضربها على جنوبها الّتي فيها الأكباد، فصار هذا القول كناية عن كلّ مسارعة إلى طلب العلم على المشايخ وقطع المسافات إليهم.

ومن ذلك قول عمر بن عبد العزيز: "الأكباد الجائعة أولى بالصّدقات من البيت الحرام."

ومن ذلك لغويّاً:

أَوْلاَدُنَا أَكْبَادُنَا: أَوْلاَدُنَا جُزْءٌ مِنَّا وَأَعَزُّ مَا نَمْلِكُ، وسود الأكباد: حاقدون، لا يعرفون التّسامح، ومنه غليظ الكبد: جافٍ، شرس، قاسٍ،

[22] ـ رواه الترميذي وقال هذا حديث حسن. والحديث يقصد الإمام مالك بن أنس رضي الله عنه.

ومن ذلك فلذة الكبد: الولد، الابن والابنة، ومن قول الشّاعر حِطّان بنِ الْمُعَلَّى الطَّائِي: ([23])

وإنَّمـــا أولادُنـــــا بَينَنـــــــــا *** أكبـادُنا تَمشي على الأرضِ
إنْ هَبَّتْ الرِّيحُ على بَعضِهم *** لَمْ تَشبـعْ العيـــنُ مِن الغَمضِ

ويبدو أنّ العنوان استشفّ من هذا المعنى الأخير.

ـ [احتفالية مدرسيّة ص/**54**]

الاحتفالية: اسم مؤنّث منسوب إلى الاحتفال، وهو مصدر صناعي، عبارة عن تجمّع لأشخاص، الغرض منه الاحتفاء بذكرى ذات طابع اجتماعي، أو وطني، أو عالمي، أو مناسبة خاصّة.. ومنها: احتفالية عيد الأم، أو اليوم العالمي للمرأة/**8** مارس.أو عيد الطّالب، أو عيد المعلّم، أو احتفالية يوم الشّهيد، أو احتفالية اليتيم... وما إلى ذلك.

ويبدو أنّ عنوان النّص يمتّ بصلة ما للصّنفين الأخيرين من نوع الاحتفال..

---

[23] ــ ديوان الحماسة ـ (وهو مختارات من شعر شعراء العرب : ـ أبو تمام ، حبيب بن أوس الطائي)توفي 228 هـ أو 231 هـ / 845م أو 846م (، طبعة دار الكتب العلمية سنة 1998م بتحقيق أحمد حسن بسج.

ـ [مظلّة دفاعيّة ص/62]

مصطلح جيو استراتيجي عسكري دفاعي جاء نتيجة اختلاف وتغير توازن القوى في منطقة الشّرق الأوسط لصالح إيران. بما ينعكس سلباً على إسرائيل، وأمن الطّاقة وتدفّق النّفط في منطقة الخليج العربي. وبذلك ستكون مظلّة "ردع عسكري استراتيجي" وليست مظلّة ذات طابع هجومي، والغرض الظّاهر والمعلن (إعادة تشكيل منظومة الأمن الإقليمي في منطقة الشّرق الأوسط)".([24])

ويتّضح أنّ عنوان النّص مستوحى من المظلة الدّفاعية الّتي تنوي نشرها الولايات المتّحدة الأمريكيّة دفاعاً عن إسرائيل ومؤيّديها من الدّول العربيّة في الشّرق الأوسط.

---

[24] ـ تعتزم الولايات المتحدة مدَّ مظلة دفاعية من منابع النفط بمنطقة بحر قزوين الجيو استراتيجية إلى مضيق عدن والمحيط الهندي تستهدف في المقام الأول احتواء إيران إقليميًّا، وتأمين تدفق النفط عبر المضايق والممرات البحرية الحيوية، والتصدي لإيران في حال امتلاكها لأسلحة نووية مستقبلاً. وذلك بمنح "إسرائيل" ودول عربية أخرى بوصفها "معتدلة" مظلة نووية. أو غطاءً ردعياً لتحقيق "ترتيبات أمن الخليج"، و المظلة الدفاعية تتكون من مجموعة من نظم البطاريات المضادة للصواريخ "باتريوت"، ومراكز تحميل معلومات رئيسية، وقواعد اتصالات مركزية، كما ستتضمن أيضاً طائرات (أواكس) بعيدة المدى. وستتخذ المظلة شكل نصف قوس كامل، يمتد من غرب إيران من بحر قزوين، وصولاً إلى منطقة بحر العرب، مروراً بالبلقان والبحر الأحمر وباب المندب وشرق أفريقيا.

ـ [حلم عصفور ص/ **63**] عنوان يحيلنا على الحلم وبخاصّة حلم يتخلّله عصفور، ويفسّر الحلم انطلاقاً كما هو في تفسير ابن سيرين، من وضعه، ولونه، وصوته، وعدده...

كما أنّ التّفسير يختلف حسب جنس وحالة الحالم: كأن يكون رجلاً، أو شابّاً، أو عزباء، أو امرأة حامل، أو امرأة متزوّجة...

فعنوان النّص يشير إلى صور لا تكون إلّا حلماً، في حاجة لتفسير في علاقة بالعصفور.

ـ [شهد شاهد ص/**64**] هذا العنوان مقتبس من سورة "يوسف " الأية 26 (قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَن نَّفْسِي ۚ وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَا إِن كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِن قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ) والاقتباس من القرآن والتّراث كثير في عناوين المجموعة سواء منها العناوين المركّبة أو المفردة. وهذا يدلّ على مدى ارتباط القاص بالثّقافة العربيّة الإسلاميّة.

ـ [حفلة تنكّرية ص/**77**] هي نوع من الاحتفال الغربي، ليس له تاريخ محدّد. يرتدي خلاله الحاضرون البالغون والمسنّون ألبسة غير معتادة، وقد يخفون وجوههم بأقنعة مختلفة، وتصادف هذه الاحتفالات عيد القدّيسين. وفي الولايات المتّحدة الأمريكيّة تكون الحفلات التّنكريّة في موسم الكرنفالات تعاطته الماسونيّة اليهوديّة لإخفاء وجوه أعضائها وبخاصّة

(السنهدريم) من رجال الدّين والسّياسة وكانت الألبسة التّنكريّة تعبّر عن قدّيسين، وشياطين وملائكة. وهي مازالت سارية لحدّ الآن.

كما تعاطت للاحتفال المسيحيّة في أعياد القدّيسين في المسارح وقصور البارونات والدّوقات خلال القرن الوسيط. وقد وصلت مسألة التّنكّر إلى الأدب حيث كتب الانجليزي (لويس كارول) رواية (أليس في بلاد العجائب) سنة **1895** وجعل أبطاله يرتدون أقنعة حيوانات وطيور. كما أنّ قبائل إفريقيا استعملت الأقنعة في الاحتفالات التّنكّرية من قبل مجموعات (الطوطم)

وعنوان النّص مستوحى أصلًا من الحفلات التّنكّرية، ومعبّراً عن الدّلالة السّردية.

ـ [بضاعة مزجاة ص/**78**]

العنوان مقتبس كلّيّاً من الآية الكريمة **88** / سورة يوسف (فَلَمَّا دَخَلُوا عَلَيْهِ قَالُوا يَا أَيُّهَا الْعَزِيزُ مَسَّنَا وَأَهْلَنَا الضُّرُّ وَجِئْنَا بِبِضَاعَةٍ مُّزْجَاةٍ فَأَوْفِ لَنَا الْكَيْلَ وَتَصَدَّقْ عَلَيْنَا ۖ إِنَّ اللَّهَ يَجْزِي الْمُتَصَدِّقِينَ) (**88**)

والبضاعة المزجاة لغوياً: القليلة، وغير المرغوب فيها لرداءتها، والمُزجى: الشّيء القليل أو الرّديء.

ـ [الأرجوحة الدّوارة ص/**86**] آلة كبيرة دوّارة تشدّ إليها مقاعد يركبها الأطفال فتدور بهم فتحلّق الكراسي المشدودة بسلاسل، فترتفع صرخات الأطفال بين مذعور خائف وبين مبتهج بهذا الدّوران في الهواء... وهناك فضلًا عن هذا الأرجوحة غير الدّوارة المتأرجحة أمامًا وخلفًا (**Balançoire**) ومن مزاياها أنّها لعب في الهواء الطّلق، يطوّر عضلات الأطفال ويقوّيها، وينمّي لديهم الثّقة بالنّفس. والمشاعر القويّة. والأرجوحة كعنوان ورد في أعمال أدبيّة كرواية محمد الماغوط، والمسلسل العربي الأرجوحة، فضلًا عن أفلام، ومسرحيّات، وأعلى أرجوحة في العالم في أمستردام بهولندا([25])

ـ [قبل الغروب ص/**93**]. إذا كان الغروب هو اختفاء الشّمس خلف الأفق غرباً. تاركة ما يسمّى الشّفق الأحمر.. يليه الشّفق الأبيض، الّذي يسبق مرحلة الغسق التي تمهّد للظّلام. فإذا كان الغروب بمعنى ذهاب الشّمس وانصرافها فإنّ الغرب جهة الغروب، الّذي عرف بأسماء منها: غياب. مَغِيب. أُفُول. زَوَال. وُقُوب... فإنّ ما قبل ذلك إلى الشّروق هو النّهار الّذي جعله الله معاشاً...

[25] ـ أرجوحة العاصمة الهولندية أمستردام التي تقع في برج شيل وسط المدينة و التي يبلغ ارتفاعها على سطح الأرض330 قدماً، و يوجد عليها إقبال من الشباب و المراهقين ..

وما "قبل الغروب " ورد في القرآن الكريم: قال تعالى: (... وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ قَبْلَ طُلُوعِ الشَّمْسِ وَقَبْلَ الْغُرُوبِ)، «سورة ق: الآية **39**»،و قوله تعالى أيضا:: (فَاصْبِرْ عَلَى مَا يَقُولُونَ وَسَبِّحْ بِحَمْدِ رَبِّكَ قَبْلَ طُلُوعِ الشَّمْسِ وَقَبْلَ غُرُوبِهَا...)، «سورة طه: الآية **30**»، وكعنوان تردّد في عدّة أعمال دراميّة كمسلسلات، وأفلام ([26])

2 ـ العناويــن المفــردة

وهي الأكثر في المجموعة إذ بلغ عددها مائة وخمسين عنواناً. يمكن تصنيفها من حيث الدّلالة النّوعية إلى التّالي:

1/2 ـ عناوين ذات طبيعة مادّية:

جدران، سلالم، هيكل، قشور، الكباب، اسفنجة، طواحن، شاهد، خطوات، طارق، هيكل، غنائم، سترة، آبل، شخيب، انتقال، تجلي، منبت، مشانق، كمين، بدلاء، تميمة، مكاسب، جبل، سحابة، وطن، حدود، منفذ.

---

[26] ـ منها الفلم الشهير(قبل الغروب) الذي تنبأ بانهيار كنيسة "نوتردام" فيلم دراما رومانسي تم إنتاجه عام 2004 وهو فيلم تابع لفيلم قبل الشروق والذي أنتج 1995، من قبل المخرج ريتشارد لينكليتر، وبطولة إيثان هوك وجولي دلبي .تلقى الفيلم إشادة واسعة من النقاد، وترشح لجائزة الاوسكار لأفضل سيناريو مقتبس .

2/2 ـ عناوين ذات طبيعة سلوكية:

دعابة، وصيّة، أدوار، إيماءة، إلحاح، مجاراة، تكريس، اختيار، أناي، وعيد، استشعار، مراوحة، مداركة، إغراء، تحفيز، توقع، كبرياء، رق، غلظة، كفالة، شهادة، اتّباع، ثأر، مجازفة، السّباق، رعونة، مارثون، تحوير، مساس، وشاية، شرف،

3/2 ـ عناوين ذات طبيعة حالية:

وضاعة، اغتراب، عقدة، امتطاء، رفد، كرم، زوبعة، منازعة، عدم، خيانة، صقيع، فجاجة، عروض، اختفاء، نفاذ، تعطيل، تعاسة، تجريف، انحسار، تنحية، لهاث، صمت، دركات، ضيزى، مفاقمة، ثلمة، رانبو، نواح، انقشاع، دوائر، عراء، تسطيح، اختلال، استباق، مطبّات، استلاب، بشاعة، أشلاء، اتّكال، ارتكاس، هرطقة، تقاطع، تضوّر، كسوف، تشوّه، بلقنة، هموم، ضمور، خيبة، انتظار، أشباه، عري، تدرع، صلابة، تمدن، رسوب، حماقة، اضطراب، مواجهة، انتساخ، استخفاف، مناصة، استدراك، ضلالة، انكباب.

4/2 ـ عناوين ذات طبيعة عمليّة:

تحنيط، خلخلة، تجبير، مونتاج، مقايضة، حفريات، تقاسم، قرصنة، خياطة، تسويق، تفريغ، تأطير.

5/2 ـ عناوين ذات طبيعة صوتية:

ترجيع، فحيح، ضجّة، اسكات، دندنة.

6/2 ـ عناوين ذات طبيعة تجنيسية:

إنسان، براقش (اسم كلبة)

7/2 ـ عناوين ذات طبيعة ثقافية:

نظريات، رواية، ديالكتيك، كاريكاتور.

8/2 ــ عناوين ذات طبيعة دينية:

الأضحى، استجابة.

9/2 ــ عناوين ذات طبيعة شخصية:

نيرون.

من خلال هذا التّصنيف الّذي راعينا فيه دلالة المعنى النّصي وانعكاسها في العنوان يتّضح أنّ العناوين ذات الطّبيعة الحالية هي الأكثر تليها عدديًّا العناوين ذات الطّبيعة السّلوكية، ثمّ ذات الطّبيعة المادّية. أمّا باقي العناوين فاختلفت في تناقص عددي.

فلماذا كانت العناوين ذات الطّبيعة الحالية هي الأوفر؟

لعلّ القاص زيد عبد الباري سفيان يدرك أنّ القصّة إنّما هي سرد لحالة ما. قد تكون نفسيّة أو اجتماعيّة، أو سياسيّة... وهو المفهوم الغالب على الحدث، وإن اختلفت وجهات النّظر، وصور السّرد من قاصٍّ لآخر.

3 ـ الجملة القصصية في مجموعة " للفرح عمر واحد "

إنّ جنس القصّة القصيرة جدًّا، يحتفي بالجملة انتقاءً وتركيباً وتلميحاً وخدمةً للفكرة العامّة المراد إيصالها كخطابٍ سرديٍّ، بصورةٍ فنّيّةٍ تطفح بجمالية الحكي الإيحائي، الّذي يقول الكثير بالقليل من الكلام، لذلك ومن خلال النّصوص المجموعة سنحدّد صورة الجملة الموظّفة في نسيجها التّركيبي:

1/3 الجملـــــــــــة:

الجملة وإن كانت أصغر وحدة إلّا أنّها مناط البحث والدّراسة النّحوية من حيث نوعها وتركيبها ووظيفتها.. كما اهتمّ بها الدّرس اللّغوي الحديث لأنّها " نتاجٌ يتقبّله وينتجه المتكلّم. دون أن يقوم بأيّ نشاط له فيها البتّة. بل ليس لتفكيره فيها من نشاط، سوى نشاط التّركيب." ([27])

وتبعاً لحجم القصّة القصيرة جدّاً، فذلك يفترض فنّيّاً توظيف جمل بسيطة، لا من حيث الدّلالة والمعنى، ولكن من حيث الصّياغة والتّركيب.. ويستحسن أن تكون جملًا ذات محمول واحد، ضماناً للإيجاز، والتّكثيف اللّغوي..

---

[27]- الدارالعربية للكتاب ليبيا تونس 1985 ص/34
فردناند دي سوسير. دروس الألسنية العامة. تعريف صالح القرمادي و محمد عجينة.

فكلّما تعدّت الجملة المحمول الواحد سواء كان فعلياً، أو اسمياً، أو ظرفياً، أو حالياً.. إلّا وأصبحت جملة طويلة ومركّبة ذات محمولات متعدّدة، وهذا ينعكس على جودة النّسق النّصي، إن لم يجعله نصّاً واضحاً تقريريّاً مباشراً... خالٍ من التّلميح والإيحاء غير قابل للتّأويل...

وهذا ما تجنّبه القاص زيد عبد الباري سفيان إذ اعتمد في أغلب نصوص المجموعة جملاً بسيطة، ذات محمول واحد.. ساعدت على تسريع الحدث، في نسق يعتمد الإضمار والحذف، تلافياً لكلّ إسهابٍ وإطنابٍ أو حشوٍ غير مرغوبٍ فيه. وبخاصّة في جنس أساسه الإيجاز والاختزال... نتأمّل ذلك في نص " ترجيع " ص**15**

"حاصرتني القيعانُ، رسمتُ نفسي يمامًا، أمسك بي الصّيادون، ربطوني دون اكتراث لنواحي، حين ألفته، فكّوه عنّي، نجا القيد ومات اليمام."

ـ حاصرتني القيعان.

ـ رسمتُ نفسي يمامًا.

ـ أمسكَ بي الصّيادون.

ـ ربطوني دون اكتراثٍ لنواحي.

ـ حين ألفته، فكّوه عنّي.

ـ نجا القيد.

ـ (و) مات اليمام.

جمل فعلية قصيرة، وحتّى الظّرفية منها بسبب التّقديم والتّأخير (حين ألفته، فكّوه عني.)، أصلها: (فكّوه عنّي، حين ألفته).

وفي نطاق هذا الجنس، هناك انجذاب شبه نمطي لأغلب الكُتّاب. بل هناك من يعتبر الجملة الفعلية أحد الأسس البنيويّة للقصّة القصيرة جدّاً، حتّى إذا ما أحصيت خصائصها، أو ذكر تعريف لها.. فالأمر لا يخلو من إشارة إلى الجملة الفعليّة، لما تحدثه من حركيّة وديناميّة خدمة لفكرة النّص، على عكس الجملة الاسمية الّتي تتّسم بالسّكونية والّلاحركة...
ولكن في غير هذا، أعتبر أنّ توظيف الجمل على اختلافها وصيغها.. لا ينبغي أن يكون باعتبار أنّ القصّة القصيرة جدّاً تفترض ذلك، ولكن باعتبار أنّ فكرة النّص وصياغتها تستوجب التّوظيف الملائم لنوعية الجمل، سواء جملة فعليّة، أو اسميّة، أو شبه جملة..

لذا نلاحظ وإن أكثر القاص زيد عبد الباري سفيان من توظيف الجمل الفعلية جرياً على ما هو سائد إلّا أنّه كان حريصاً في تنويع الجمل، كالّذي نجده في نص "اغتراب " ص/18

" يدي الّتي أكلَ منها الحمام، أصبحت قصيرةً، جدّفوا بعيداً.. رغم الارتباك الّذي أحدثته فوضى الارتحال، شمالي فقط لم تصافح يميني."
نلاحظ أنَّ الجمل الاسميّة أكثر:

ـ يدي الّتي أكل منها الحمام.
ـ رغم ([28]) الارتباك الذي أحدثته فوضى الارتحال.
ـ شمالي فقط لم تصافح يميني.

أمّا الجمل الفعلية، فقط اثنتان:
ـ أصبحت قصيرة.
ـ جدّفوا بعيداً...

2/3 تلاحق الجمل.

مسألة تلاحق الجمل وتراكيبها خاصّية تبلورها الجمل الفعلية بخاصّة. إذ يشعر القارئ أنّ الجمل في تلاحق لافت وكأنّها قطرات ماء تتزحلق على سطح زجاجي لتنتهي إلى منتهاها في القعر، وهي في تلاحقها تخلق مساراً سريعاً، ينمّي حسّاً دراميّاً بالحدث وتطوّره، ويوحي بفكرة دون أن يحدّد ملامحها الكلّيّة، ويومئ إلى أشياء دون أن يعيّنها، ويستدعي أشياء من ذاكرة القارئ دون أن يخصّها بشيء..

[28] ـ باعتبار أنّ المصدر " رغم " مفعول به لأنه جاء مضافاً.
لأن لإعراب المصدر "رغم " ثلاث حالات، وتهمنا الحالة الأولى: الحالة الأولى: يكون مضافاً وله ثلاثة حالات:
1 ـ يكون مفعولاً به وهو نادر.مثال: لم أبال رغمَ أنفه.
2 ـ يجر ب (على). مثال: زرتك على رغم متاعبي.
3 ـ يجر بالباء. مثال : زرتك برغم انشغالاتي.

كالّذي نلمسه في نص " إنسان " ص/**20**

"رمى تمراته، ألقى بنفسه في الرّدى، ترمّد الصّخر، تصاعدت البتلات أدخنة. زحف يفتّش عن حوريات، ارتطم بيد تبحث عن من هدّم بنيانها. "

نلاحظ: [رمى..] + [ألقى..] +[ترمَّد..] + [تصاعدت..] + [زحف..] + [ارتطم]،

ووفق هذا التّلاحق السّريع، الّذي لا يمهل القارئ التقاط أنفاسه، تنبثق موسيقى تناغميّة وإيقاعات الكلمات المنتقاة. وفي ذلك يقول خوصي خيمينيث لوتانو: " إنّ لكلّ نوع من السّرد درجة عالية داخليّة خاصّة بها وما يسمّى (**Tempo**) أي: درجة سرعة في غناء مقطع موسيقي، والقصّة القصيرة جدّاً لها سرعة خاصّة بها، ولها تواتر آخر، وهي تعتمد على المحذوف، والتّشذيب، والتّركيب، والمقتصد، والبنية الموجزة الدّقيقة، والمعمّقة."([29])

نلاحظ أنّ القاصَّ زيد عبد الباري سفيان تنبّه لهذا جيّداً في كلّ نصوص مجموعة (للفرح عمرٌ واحدٌ) وسواء كان يعرف هذا من قبل، أو أنّ الأمر امتلكه من فعل التّجربة القصصية والممارسة السّردية في هذا المجال...

[29] ـ سعيد بن عبد الواحد (مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جداً في إسبانيا وأمريكا اللاتينية) مجلة قاف صاد، المغرب، العدد الأول، السنة الأولى، 2004م، ص/32

ولكن أحسب أنّ المسألة تغدو آليّة إذا انتهجت الكتابة نسقيّة الحذف والإضمار، وتقليص الوصف واعتماد الإيجاز والاختصار... والنّصوص هنا ممعنة في ذلك كالّذي نلمسه في نص "امتطاء" ص/**20**

"انطلقت.. خلال عبورها بُهِتَ المارة:
ـ أمازالت تعمل وقد ارتطمت بجدار متين؟
مضت تنهش المسافة، وتنهكها التّعرجات.
توقّفت عند محطّة، اندلق أحدهم.
برفقة مصابيح ناعسة، مضت تلعق الهجير."
تحبيكاً، وتخطيباً جاء القاصُّ بأفعالٍ تفيد التّسريع: [انطلقت]، [عبورها]، [...تعمل]، [ارتطمت]، [مضت]، [تنهش..]،[تنهكها..]..

3/3 نصوص بجمل إسنادية

رغبة في الإيجاز، والتّكثيف اللّغوي، وتجنّباً للحشو والإطناب... اعتمد القاصُّ في معظم النّصوص، الجمل الإسنادية، بمعنى: مبتدأ وخبر، فعل وفاعل، ولهذا كانت الجمل قصيرة شبه خالية من الفضلات النّحويّة، أو المتمّمات أو المكمّلات (**compléments**)

حقاً أنّ الدّراسات اللّغوية واللّسانيّة تعتمد التّركيب الإسنادي، ولكن ليس هذا معناه إهمال المكمّلات، (من نعتٍ وبدلٍ، وعطف بيان، وعطف

نسق، وتوكيد..) واعتبارها دون أهمّيّة أو وظيفة، بل على العكس من ذلك فكلّ إلحاق (Expansion) يفيد في المعنى ويوضّحه ويخدم المسند والمسند إليه... وهذا ما نلاحظه في المقالة، والقصّة القصيرة، والرّواية، والمسرحيّة، والخاطرة... وبخاصّة في الأعمال الكلاسيكيّة..

أمّا في القصّة القصيرة جدّاً، فالأسلوب محكوم بالإيجاز، وعدم الحشو والإطناب، واعتماد التّركيز، والتّلميح.. وعلى ذكر التّلميح فإنّ الجملة في القصّة القصيرة جدّاً، كما تُلمّح لمعنى أو معاني، قد يصل إليها القارئ النّبيه، فهي تلمّح لأبعد من المُسند والمُسند إليه دون ذكر المكملات اللّازمة، بل يترك ذلك لخيال القارئ، ولقد اعتمدَ القاصُّ زيد عبد الباري سفيان أسلوب القفز على المكمّلات، والتّركيز على العمدة: المسند والمسند إليه. لنتأمّل ذلك:

نص "عدم" ص/26

"فاضَ الحلمُ بالأمنيات، تشبّثتُ بأستاره، سفحتُ له القرابين، كَبُرَ وغدت عينه بسعة الأفق، أغلقها ليبتلعني، مرتبكًا هربتُ من الباب المفضي إلى الحياة."

نص: " خيانة " ص/27

هاجرتُ لأنتشل نفسي من الخراب، وصلتُ ولم أجدني، جاهرَت أبعاضي بالعصيان، عدتُ من حيث أتيت، أيقنتُ أنّ الموت لا يأتي من مسافة بعيدة.

نص: " مونتاج" ص/28

"مكّنتها من استغفالي، منحتني إحساسًا بالرّضا، افتتنَت بشيبتي، نحنحاتي، بتعثّر عكّازي.

خشيتُ عليه يبلى فيتمزّق، تسلّلتُ إلى مخدعها، دسستُ لها عدداً من الأقنعة."

نلاحظ من خلال النّصوص الثلاثة وكما هو في باقي نصوص المجموعة، هذا الحرص على جعل الجمل إسنادية، ومحاولة تجنّب المتمّمات، ليس إغفالًا، أو نفوراً، أو عدم اقتناع بها، وبأهمّيتها.. ولكن استبدال كلّ ذلك بجمل قصيرة ولكن توحي بلواحقها وتوابعها.. وتفسح المجال رحباً لعمليّة التّخيل، وكأنّها دعوة للقارئ غير مباشرة أن يُساهم في الكتابة بسدّ النّقص، وتسويد البياض.. حتّى لا يبقى مُستهلكاً للنّص فحسب، بل يصبح مشاركًا في إنتاجه، وإعداده..

4/3 الجمـــل المكثّفـــة

ولعلّه من تحصيل الحاصل، فإذا كان النّص بهذا الإيجاز، والحذف والإضمار والتّبئير والاستغناء عن المكمّلات... فحتماً ستكون الجمل في أغلبها مكثّفة، تهدف للإيحاء والتّلميح...

هي عمليّة ليست بالسّهلة، لأنّ أهمّ مزالقها انغلاق النّص على نفسه، ويصبح في حاجة لقارئ خاص، متشبّع بروح التّأويل، وسعة الخيال والتّخييل.. وقدرة على التّفسير.. وليس كلّ القراء بهذه الموهبة... لهذا حين يعمد القاص إلى تكثيف جمله، فغالباً ما يترك مؤشّرات دالّة، فيصبح النّص في المتناول قراءة وفهماً، وتارة يصبح التّأويل وسيلة للفَهم وملامسة ما يرمي إليه النّص.

كنص: " اختيار" ص/31

"وزعوا الأدوار، حملوا الغذاء للملوك، ادّخروا المؤن، اعتنوا ببيوض المملكة، حفر لهم أديم الأرض ثقوب نمل."

أو كنص: " اختفاء" ص/32

" بحثَت عن الوجوه الّتي راقصت المرايا، وجدتِ التّوافذ مهشّمة، السّماء مشروخة على سطح المروج.

رياح بعثرت أثرهم على أديم الأرض، أشكل عليها التّمييز بين أقدامهم وخطوات الشّيطان."

ولكن في حالات أخرى ــ وإن كان هذا قليلًا نسبيّاً ـ تنعدم المؤشّرات إمّا عن قصد أو عن غير قصد، فيصبح النّص صعب الفهم.

كما هو في نص "كرم " ص/22

"حلّوا ضيوفاً.. شغفوا لما رأوا الحرائر، أهداهم جواري القصر، امتعض الأباطرة، ضربوا أخماساً لأسداس."

وكذلك ما جاء فيما يُسمّى ومضة قصصيّة، أو القصّة الومضة (Flash story) نص "فجاجة " ص/32 وهو نص قصير جدّاً في ثماني كلمات:

"عبس اللّيل، انفجر البركان، عزلوا الرّأس، واختاروا ذيله."

وهذه عندي أقرب إلى الشّذرة منها إلى القصّة القصيرة جدّاً.

5/3 الجملة والنّص:

لا شكّ أنّ وشائج الرّبط بين الجملة والنّص ككل تكون وطيدة وخدومة، حتّى لا تكون الجملة فائضًا لغويًّا (**L'inguistic redundancy**) . بل إنّ الجملة في هذا الجنس تكتسي أهمّيّة دلاليّة وبنائيّة كالعقد الذي إذا نقصته درّة واحدة تشوّه، وإذا أضيفت إليه درّة زائدة فقد جماليته.. وفي هذا تشكّلت الجمل الوظيفيّة وصنّفت في المجموعة إلى أصناف نذكر منها:

أ ـ جمل الحكي والتّسريد

ونعني بها الجمل الّتي تتضمّن الحكي المراد إيصاله إلى المتلقّي بأسلوبٍ شائقٍ، ومتعة وصفيّة، حقّاً أنّ هذه الخاصّيّة قد تكون عامّة في جميع النّصوص، إلا أنّها تتّسم بالزّئبقيّة والاختلاف من نصّ لآخر، حسب الأسلوب، ولحظة الكتابة وظروفها، وفي جميع الأحوال تبقى لصيقة بفكرة النّص وخدمتها كما هو في نص " جدران " ص/14

" ألقي بي في زنزانة، تسلّلتُ منها، وجدتُ نفسي في وكرٍ كبيرٍ ممتلئ بمخلوقاتٍ عارية.

عدتُ إلى سجني الصّغير ورسمتُ ظلًّا ومشنقة."

النّص ـ كما نلاحظ ـ يتعلّق بسجن وسجين وسجّان. وجاء العنوان معبّراً عن ذلك "جدران " ولكن تهمّنا جمل الحكي والتّسريد وارتباطها بالنّص:

ـ [ألقي بي في زنزانة]

ـ [تذكّرتُ نزيلًا قبلي غافلَ السّجان ورسم شمساً ونافذة]

ـ [تسلّلتُ منها،]

ـ [وجدتُ نفسي في وكرٍ كبيرٍ ممتلئ بمخلوقات عارية.]

ـ [عدتُ إلى سجني الصّغير ورسمتُ ظلًّا ومشنقة.]

فكلّها جمل تنبض بالحكي الذّاتي وترسم لوحة قاتمة عن سجن ظالم، كلّ ما فيه يشعر ببؤس السّجن فالسّجين /الأنا، ليس أمامه إلا جدران التّعاسة

والشّقاء، عليها رسومات لنزيل سابق، رسم شمساً تجسّد حقيقة يريدها أن تشرق ويشعّ ضياؤها، ونافذة، كأمل للخروج مما هو فيه وعسى أن تكون الحقيقة قد ظهرت، والنّافذة قد فتحت وعساه يتنفّس الحرّيّة من أعماقه... ذاك ما جعل السّجين/الأنا، يتعلّق بالنّافذة آملًا أن يغادر زنزانته. ولكن خلف النّافذة كان الشّقاء والعذاب لمخلوقات جرّدت من ملابسها، وأصبحت أجساماً عارية تواجه مصيراً من التّنكيل..

فعاد السّجين/الأنا إلى محبسه، من نافذة لم تفتح، ليواجه همّه وأحزانه، في عتمة زنزانة، أغلقت عنه، ولا يدري متى ستفتح... فرسم ظلًّا لكائن هو الأنا ورسم مشنقة، وكأنّه حدّد المصير الّذي ينتظره.

الجمل لم تعتمد الحكي فحسب كما رأينا، ولكن ارتبطت بالنّص بمفردات دالّة لولاها لما اتَّضحت الصّورة: [جدران، زنزانة، نزيل، السّجّان، تسللت، مخلوقات عارية، سجني الصّغير، مشنقة.]

وإلى حدٍّ ما يشبه نص " ترجيع " ص/**15** نص " جدران " سواء من حيث الحبس أو الرّسم، أو الشّعور بالظّلم، أو جمل الحكي..

" حاصرتني القيعان، رسمتُ نفسي يماماً، أمسك بي الصّيادون، ربطوني دون اكتراث لنُواحي.

حين ألفته فكّوه عنّي، نجا القيد ومات اليمام."

ب ـ الجمل الوصفية.

الوصف والاهتمام به يكون في مختلف الأجناس السّردية، إلّا أنّه في القصّة القصيرة جدًّا يأتي مقتضباً، ومقتضباً جدّاً، تستدعيه الضّرورة، وحتمية توضيح معالم الشّخصية أو صفات، أو اضطرابات النّفس والمشاعر...أو الوضع البيئي، والمكاني، والزّماني وللأسف لم تكن هناك عناية نقدية للوصف في السّرديات، إلّا من بعض المُنظّرين الغربيّين أواخر القرن الماضي مثل (فليب هامون) في كتابه (ما هو وصفي)، و(جان ميشيل آدم) و (أندري بيتي جون) في كتابهما المشترك (النّص الوصفي). أمّا الدّراسات العربيّة رغم استفادتها من النّظريات الغربيّة، في مسارها التّطوّري فقد ظلّت حبيسة الاهتمام بالسّرد، واعتبار الوصف كمكمّل للسّياق ليس إلّا. وإن ظهرت أخيراً بعض الدّراسات حول الوصف أو تركيزاً على الوصف كمادّة للتّحليل ([30])

وفي جميع الحالات فالوصف فنّ وظيفي ليس تكميلًا أو تزييناً في كلّ الأجناس السّردية.. وإن كان في القصّة القصيرة جدّاً يأتي مُقتضباً لأنّ هذا الجنس بطبعه، وحجمه الضّئيل أساسه التّلميح لا التّصريح، ولقد كان القاص زيد عبد الباري سفيان على بيّنة واطّلاع من هذا في كلّ النّصوص

---

[30] ـ نذكر من ذلك كتاب هيفاء الفريح (تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية) نشر المركز الثقافي العربي، النادي الأدبي الطبعة الأولى 2009
وكذلك كتاب د نبهان حسون السعدون: جماليات تشكيل الوصف في القصة القصيرة.قراءة تحليلية في المجموعات القصصية لهيثم بهنام بردى دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع/ دمشق

الّتي اعتمد فيها الجملة الواصفة، في ارتباطها بالنّص. كالّذي نجده في قصّة "أدوار" ص/16

"بعد مرورهما تلوّنت السّماء بالشّفق الأحمر، تناثرت النّجوم أشلاء. سقطت القلوب في قاع اللّوعة.
أناي والشّيطان انزويا في غمد المؤامرة. أشارا إلى بعضهما بالسّبابة."

لنتأمّل:
ـ [تلونت السّماء بالشّفق الأحمر] وصف خارجي واقعي.
ـ [تناثرت النّجوم أشلاء] وصف خارجي مجازي.
ـ [سقطت القلوب في قاع اللّوعة] وصف داخلي نفسي مجازي.
ـ [أناي والشّيطان انزويا في غمد المؤامرة] وصف ذاتي غيبي مجازي.
فهذا التّشكل الوصفي أطّرته وغذّته جمل وصفية متكاملة لامست الدّاخلي، والخارجي والذّاتي، والغيبي، والمجازي.. فاكتسب النّص رونقاً في التّعبير والحكي الفنّي.

ج ـ شبـــه الجملـــة
ونعني بها ما هو معروف نحوياً الجارُّ والمجرور، ظرفُ الزَّمان وظرفُ المكان والظُّروفُ تشمُل أسماءَ الشَّرطِ والاستفهامِ الدَّالَّةَ على الظَّرفيَّةِ. والنّحاة يطلقون هذه التّسمية على الظّرف والجار والمجرور، وتسميتها بشبه

الجملة يرجع إلى أسباب؛ منها أنّهما - سواء كانا تامّين أو غير تامّين-لا يؤدّيان معنى مستقلًّا في الكلام، وإنّما يؤدّيان معنى فرعياً، فكأنّهما جملة ناقصة أو شبه جملة، ومنها -وهذا هو السّبب الأهم عندهم- أنّهما ينوبان عن الجملة، وينتقل إليهما ضمير متعلّقيهما في رأيهم. فأنت حين تقول: زيد في البيت أو زيد عندك.

فإنّ معنى كلامك هو: زيد استقرّ في البيت، وزيد استقرّ عندك. فالجار والمجرور والظّرف ينوبان هنا عن الخبر الّذي يتكوّن من الفعل وفاعله، أي أنّهما شبيهان بالجملة في مثل هذا الموضع، كما أنّ الضّمير المستتر في الفعل قد انتقل مضمراً في الظّرف ([31])

وفي مجموعة " للفرج عمرٌ واحد " نلاحظ أنّ القاصَّ تعامل مع شبه الجملة بما يقتضيه التّعبير، ودافع إيصال الفكرة للمتلقّي كما تلاحظ في نص: "تحنيط" ص/17

" إبّان عودتي مظفّرًا استقبلوني بالأهازيج، زخرفوا صدري بالأوسمة، رفعوا صورتي في الميدان.

انطفأت مصابيح الزّينة، تلعثم المدى، قبعتُ أسيراً في الظّلمة."

المصلحة عمرها قصير، فإذا ما قضيت وانتهت، أهمل صاحبها وكأنّه لم

[31] ـ عبده الراجحي / التطبيق النحوي، ص/355

يكن، بل يحنّط حيّاً من شدّة الإهمال... تعبيراً عن هذا استوجب الأسلوب الحكائي القصصي توظيف شبه الجملة ليكتمل التّوضيح، وتستقرّ العبارة كاملة متكاملة:

ـ [إبّان عودتي مظفّراً] توظيف "إبّان " بمعنى: حين، أثناء، وقت.. فهي ظرف زمان، متعلّق بالمصدر "العودة "

ـ [استقبلوني بالأهازيج] توظيف الجار والمجرور " بالأهازيج " متعلّقان بالفعل: "استقبل"

ـ [زخرفوا صدري بالأوسمة] توظيف الجار والمجرور " بالأوسمة" متعلّقان بالفعل: " زخرف "

ـ [رفعوا صورتي في الميدان] توظيف الجار والمجرور" في الميدان" متعلّقان بالفعل: " رفع "

ـ [قبعتُ أسيراً في الظّلمة] توظيف الجار والمجرور" في الظّلمة" متعلّقان بالفعل: " قبع "

الملاحظ أنّ النّص يتكوّن من سبع جمل منها خمس شبه جملة.

د ـ الجملة الشّعريـــــــة.

وهي كثيرة بشكلٍ ملحوظ في كلّ النّصوص. وكأنّي بالقاص زيد عبد الباري سفيان يغترف من بحور الشّعر بشرهٍ وشغفٍ، أو كأنّه أتى القصّة من آفاق الشّعر وفضاءاته الرّحبة. فالميزة البارزة في كتابته القصصيّة هذا التّكثيف

اللّغوي، والإيحاء المجازي، الّذي نتجت عنه نصوص تتّسم بالشّعرية المتميّزة الّتي جاءت نتيجة جمل شعريّة..

وإن كنت دائماً أقف على حذر وتحفّظ من النّسق الشّاعري في القصّة سواء منها القصيرة، أو القصيرة جدًّا.. وأفضّل عدم المُبالغة إلّا ما جاء عفو الخاطر، دون تكلّف أو تصنّع.. فإنّما ذلك عندي يرجع لسبب تقني، أساسه ألّا يُهيمن ما هو شعري، على ما هو سرديّ، لكن لماذا هنا بالضّبط خفّ تحفّظي؟

ذلك أنّ القاص ربّما عن قصد أو عن غير قصد، تفهّم دور الهيمنة، وإن كان عاشقاً لما هو شعري، فقد وظّف بفنّية ذلك خدمة للسّرد، فوفّر المتعة الشّعرية بمرجعيّة سرديّة. فالقارئ لا يقف عند الجملة الشّعرية لأنّها شعريّة فقط، ولكن لأنّها خدمت الفكرة، ولربّما حلّقت بخياله بعيداً، أبعد من تخوم النّص.. وهذا أمر نكاد لا نجده عند أغلب القاصّين وبخاصّة الّذين توافدوا بقلّة خبرة سردية، من مجرّات الشّعر السّابحة. فوظّفوا ما اعتادوه من لغة شعرية خالصة في كتابة نصوص قصصيّة، بل حتّى حين عاتبنا البعض بأنّ الغاية هي السّرد، دون الإمعان بما هو شعري كان ردُّ البعض بنوع من التّهرب اللّامسؤول:" إنّني أكتب قصّة شعرية." وقوله هذا لا ينفي، ما ذهبنا إليه أي هيمنة ما هو شعري على ما هو سردي.

فكما لا يقبل الشّاعر أن يقرأ قصيدة يهيمن عليها ما هو سردي على ما هو شعري. كالّذي أصبحنا نقرؤه تحت مسمّى قصيدة النّثر. وبالمناسبة هي نثر خالص، بثّته موجة من الاستسهال، حتّى أصبح أغلب الفاشلين في كتابة الشّعر بين عشيّة وضحاها شعراء يشار إليهم بالبنان، ويستدعون لملتقيات، ويحظون بالتّصفيق والتّرحيب... فلفظ قصيدة لن يجعل كلاماً نثريّاً شعراً. اللّهم نصوصًا خاصّة، لشعراء متميّزين، وهم قلّة قليلة.

فالقاص زيد عبد الباري سفيان، قاصٌّ حذقٌ في اختيار جمله الشّعرية، وقد وفّق في ذلك خدمة للنّص القصصي. لنتأمّل الجمل الشّعرية في بعض النّصوص:

ففي نص: " خطوات " ص/**24**

" توارت المسافات تحت الأفق.

سابق الشّمس، قبّل زقزقة الصّباح. بوتيرة أسرع انتقل إلى ضفاف الظّهيرة. وجد نفسه يمشّط خصلات غابة من رماد."

[توارت المسافات تحت الأفق.] اختفت واحتجبت مسافات (زمنيّة أو مكانيّة) تحت ذلك الأفق العظيم كفم واسع، كالثّقب الأسود الذي يبتلع النّجوم والكواكب والمجرّات...

[سابق الشّمس] فهو في سباق مع الزّمن، يرغب في تحقيق مآربه قبل أن يدركه الغروب..

[قبّل زقزقة الصّباح] من أجل غاية ما في نفسه استيقظ باكراً وزقزقة الصّباح كناية عن زقزقة العصافير، الّتي تهبّ من أعشاشها معلنة عن يوم جديد، وبحثاً عن رزقها في البراري والحقول..

[بوتيرة أسرع انتقل إلى ضفاف الظّهيرة] وفي سباقه مع الزّمن وبما بذله من سرعة في الإنجاز رغبة في أن يدرك ما يريد ويحقّق رغبته قبل الغروب/ النّهاية. انتقل إلى حيث يريد إلى ضفاف الظّهيرة أي إلى غايته من سباق الزّمن الذي ابتدأ من زقزقة الصّبح إلى ضفاف الظّهيرة. [وجد نفسه يمشّط خصلات غابة من رماد.] وكم هو مؤسف جدّاً، أن يكون كلّ هذا السّباق والجهد المضني من أجل غاية غير مجدية لأسباب مغيبة على القارئ تخيّلها ورسم معالمه فيكفي القاص فنّية أنّه عبّر عنها بجملة شاعرية توحي بالمأساوية والإحباط والاحتراق والرّماد.. وهي مفارقة تستوجب التّأمل.

نصٌّ ثانٍ:" قشور" ص/**33**

" ناداني مرجان البحر وفيروز الشّطآن.
فارقت البر وأسرعت للغوص في الحوض العميق.
صفعتني المياه الضّحلة، تقافزت التّماسيح.
انتشلتُ بعضاً منّي، فقأتُ عيوني."

النّص، على عكس الأوّل أغرقته الشّعرية في سديمها، فأصبح عرضة للتّأويل لا محالة.

هـ ـ الجملـة التّناصيـــة

التّناص (**Intertextuality**) في الكتابة الإبداعيّة، يبدو أمراً عاديّاً، لأنّه يعكس ثقافة الكاتب، ومدى تفهّمه، وتعامله مع مقروئيّاته.. ثمّ إنّ الكاتب لا يكتب من فراغ، فقد تأتيه كلمات وجمل هي من مخزونه الثّقافي القرائي، وعن قصدٍ فنّي، أو عن غير قصد، قد يوظّفها، لأنّه يجدها تعبّر بعمق وفنّيّة عمّا يريد إيصاله للقارئ. فلا يتردّد في دمجها في نصّه وكأنّها من تعابيره الخالصة. ولحسن توظيفه لها، تبدو وهي في النّص، كتركيب مُتناسق، كأنّها لا تمُتّ إلّا للنّص. ولا صلة لها بالأصل، ولا يتمكّن منها إلّا ناقد حاذق. تقول جوليا كريستيفا:

" النّص ترحال للنّصوص وتداخل نص في فضاء نص معيّن تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى" ([32]) ويعرف جيرارجينت التّناص بأنّه " هو ذلك الرق الّذي أزيلت منه الكتابة الأولى لتحلّ محلّها أخرى، ولكنّ العمليّة لم تطمس كلّيّاً النّص الأوّل مما يمكّن من قراءة النّص القديم من وراء الجديد مثل ما يحدث في " التشفيف " وهذه الحالة

[32] ـ علم النص – جوليا كريستيفا: ترجمة فريد النراهي، توبقال للنشر، ص 21.

تبيّن أن نصّاً يمكن أن يستر نصّاً آخر ولكن لا يخفيه كلّية إلّا في القليل النّادر. فالنّص في الغالب يتقبّل قراءة مزدوجة، إذ يتشابك فيه على الأقل نص "مشتق" ونصّه المشتق منه.

وأعني بالنّص المشتق كلّ الأعمال المتفرّعة عن عمل سابق بالتّحويل كالمحاكاة السّاخرة أو التّقليد أو كالمعارضة... ويمكن للنّص على الدّوام أن يجعلك تقرأ نصّاً آخر وهكذا دواليك حتّى نهاية النّصوص" ([33])

وفي نصوص المجموعة نلاحظ جُملًا تناصيّة كما هو الأمر في نص:

"هيكل " ص/**28**

" بدا وسيماً و أنيقَ المظهر، وقعَت في حبّه، خالف شنّ طبقة، عانقَته..

سقط عظاماً نخرة."

ـ خالف [شن طبقة]

القاصّ هنا، استبدل كلمة (وافق) بكلمة (خالف) لأنّ المثل من التّراث العربيّ كالتّالي:

"وافق شنّ طبقة " وملخّص حكاية المثل:

يُحكى أنّ رجلًا من دهاة العرب وعقلائهم، يقال له شن: قال والله لأطوفنّ حتّى أجد امرأة مثلي أتزوّجها.. فبينما هو في مسيرته إذ قابل رجلًا في الطّريق فسأله شن، أين تريد؟ فقال الرّجل: أريد القرية التي يقصدها شن:

[33] ـ جيرارجينت نقلا عن د/ محمد ناجي محمد احمد، ص/47

فوافقه حتّى إذا أخذا في مسيرتهما.. فقال له شن: أتحملني أم أحملك؟ فقال له الرّجل يا جاهل أنا راكب وأنت راكب فكيف أحملك أو تحملني؟ فسكت عنه شن، وسارا حتّى وصلا قرية، فرأى شنّ زرعاً قد حُصد فقال له: أترى هذا الزّرع أكله أهله أم لا؟ فقال له الرّجل: يا جاهل ترى نباتاً مستحصداً فتقول أكل أم لا: فسكت عنه شنّ، حتّى دخلا القرية فلقيا جنازة فقال له شنّ: أترى صاحب هذه النّعش حيّ أم ميّت؟ فقال له الرّجل: ما رأيت أجهل منك، تَرى جنازةً وتسأل عنها ميّت صاحبها أم حيّ؟ فسكت شنّ وأراد مفارقته، فأبى الرّجل أن يتركه حتّى يسير معه إلى بيته فوافقه شنّ.. وكان للرّجل بنت يقال لها طبقة.. في غاية الجمال والذّكاء، فلمّا دخل عليها أبوها سألته عن ضيفه، فأخبرها بمرافقته إيّاه وشكا لها جهله، وحدّثها بحديثه فقالت: يا أبتي ما هذا بجاهل، أمّا عن قوله أتحملني أم أحملك.. يراد به أتحدّثني أم أحدّثك حتّى نقطع طريقنا، وأمّا قوله عن الزّرع أكل أم لا.. يقصد هل باعه أهله وأكلوا ثمنه أم لا.. وأمّا قوله عن الجنازة هل صاحب هذا النّعش ميّت أم حي؟ فأراد هل ترك أحداً يحيي به ذكراً أو لا... فخرج الرّجل فقعد مع شن فحادثه ساعة ثمّ قال له: أتحبّ أن أفسّر لك ما سألتني عنه قال: نعم فسّره، فقال: كذا وكذا.. قال له شن: ما هذا بكلامك فأخبرني عن صاحبه.. قال له: ابنة لي يقال لها طبقة.. فخطبها منه، فزوّجه إيّاها، فحملها شنّ إلى أهله.. فلمّا رأوها قالوا: وافق شنّ طبقة..

أمّا جملة التّناص الثّانية في النّص

ـ سقط [عظاماً نخرة] فالتّناص والآية الكريمة (11) من سورة "النّازعات ": (أَإِذَا كُنَّا عِظَامًا نَّخِرَةً)

ونجد التّناص أيضاً في نص: " عروض" ص/29

"ولدت بعين واحدة، سمّوني الدّجّال، رموني بالجمرات، حفروا جسدي تابوتاً لجمجمتي، بعد موتي الأخير نبتُّ قصيدة."

" الدّجّال " أو المسيح الدّجّال كائن مشوّه بعين واحدة هو رأس الكفر والفتن يخرج في آخر الزّمان ويعثو فساداً في الأرض، ويدّعي الألوهية إلى أن يقضي عليه المسيح ورد ذكره في الكتب المسيحيّة واليهوديّة، ولم يذكر في القرآن ولكن وردت عنه مرويّات عن النّبي صلّى الله عليه و سلم ([34])

وهناك نصوص أخرى وظّف فيها التّناص، كنص " مراوحة" ص/41

" نكثَت بؤبؤ الأحلام، خربشَت آثار خطواتي.

---

[34] ـ (5)راجع مثلا: صحيح مسلم (1/ 398)، مسند الطيالسي (3/ 284)
(6)راجع مثلا: مسند الطيالسي (2/ 73)
(7)راجع مثلا: مسند أحمد (23/ 373)
(8)راجع مثلا: مسند أحمد (25/ 354)، صحيح مسلم (14/ 159)
(9)راجع مثلا: الفتن لحنبل بن اسحاق (ص: 3)
(10)راجع مثلا: موطأ مالك (5/ 430)
(11)راجع مثلا: مسند الحارث (1/ 34)
(12)راجع مثلا: مسند الطيالسي (7/ 164)
(13)راجع مثلا: سنن أبي داود (11/ 398)
(14)راجع مثلا: مصنف ابن أبي شيبة (8/ 646)
(15)راجع مثلا: المطالب العالية للحافظ ابن حجر العسقلاني (13/ 26)

بعد أحقابٍ من الصّمت تململتُ، كالَت لي أطناباً من التّفاهة.
نهضتُ أنقذ صوتي من الاغتيال، رفعَت المصاحف فوق أسنّة الرّماح. "
والمراد [رفعت المصاحف فوق أسنّة الرّماح]
وهذا يحيلنا على معركة صفّين ([35]) بين جيشي علي بن أبي طالب ومعاوية بن أبي سفيان فلمّا كانت الغلبة لجيش علي، أشار قائد جيش معاوية الدّاهية عمرو بن العاص برفع المصاحف على أسنّة الرّماح إعلانًا لتحكيم كتاب الله.
علي بن أبي طالب فطن لخدعة الخصم. ونبّه قادة جنده.
ولكنّهم، وبعد ثلاثة أشهر من القتال أشاروا عليه بقبول التّحكيم، فأناب عنه أبو موسى الأشعري، واختار معاوية ابن أبي سفيان. عمرو بن العاص الّذي أقنع أبا موسى الأشعري بأن يتنازل علي بن أبي طالب عن الخلافة حقنًا لدماء المسلمين.

[35] ـ "معركة صفين وقعت بين الثامن والعاشر من صفر سنة 37 هجرية (657 ميلادي – 26 28من شهر تموز) ، وحسب بعض الروايات في 11-13 من شهر صفر . وكانت بين جيشي معاوية اين أبي سفيان والخليفة الرابع علي بن أبي طالب ، وكان تعداد جيش الإمام علي ما يقارب 80000 مقاتل وتعداد جيش معاوية ما يقارب 120000مقاتل . وكان قائد جيش خليفة المسلمين الإمام علي ، مالك الأشر ، وقائد جيش معاوية بن أبي سفيان ، عمرو ابن العاص . واستغرقت المواجهة ما يقارب ثلاث أشهر "

و ـ الجملة الميتا سردية

من الواضح أنّ مواضيع المجموعة اختلفت وتنوّعت.. ومن ذلك توظيف أسلوب الميتا سرد، (**Métarécit**) وقد يعرف عند النّقاد بمصطلحات أخرى مثل الميتاقص أو الميتاتخييل..([36]) وذلك لإبراز عمليّة الكتابة، وبعض أسرارها، ومعاناتها كعمليّة إبداعيّة خالصة، فهو خطاب متعالي تنظيراً ونقداً.. ما يشكّل رؤية نرجسية، تجعل السّرد يتّخذ من ذاته موضوعاً، فيحقّق مهمّة ميتالغوية وصفية (**Fonction métalangage**) يعكس أشكال الكتابة الإبداعيّة الّتي قد تصل المتلقّي جاهزة، كاملة، وقد مرّت بقنوات مغيبة، ومعاناة غير معلنة، ومحطّات مسكوت عنها..

ومن ذلك في مجموعة " للفرح عمر واحد" نص: " رواية " ص/**30**

" منذ السّطر الأوّل خطّطَت لاغتياله.

توارى في طيّات الحكاية، صهلتِ الحروف، ركضَت تبحث عن المخفي قسراً.

حملت السّاردة القناديل، خرجَت تنعي الغيبة الكبرى."

ـ [منذ السّطر الأوّل خطّطت لاغتياله]

---

[36] ـ : الميتاسرد (Métarécit)، والميتاقص، والميتاتخييل(Métafiction) ، والتشخيص الذاتي، والرواية-المرآة، والرومانيسك(Romanesque)، والروائية، والتضمين (l'enchâssement)، والحكايات المتضمنة (Histoires intercalées)، أو الحكايات المؤطرة أو المتخللة(Histoires intercalées)،أو المحكي المؤطر (récit encadré) ، أو القصة داخل القصة(le récit dans le récit)، أو الحكايات الملحقة أو خارج النص(Hors-texte)، وميتاخطاب (métadiscours) ، أو السرد أو الأدب النرجسي(narcissisme littéraire)، والميتاشارح (Métarécit)، والخطاب الميتاسردي، والخطاب الميتالغوي

النّص يرسم معالم رواية يقتلُ فيها البطل، وقد أقرّت السّاردة منذ البداية حسب الجملة
الميتاسردية بالتّخطيط لوقوع جريمة قتل، ومن أجل ذلك وضعت خطّة للقتل الافتراضي.

ـ [توارى في طيّات الحكاية]

إلّا أنّ البطل المرشّح للقتل، ولظروف ما، استوجبتها مسألة الحكي، وأحداث ربّما لم تكن في الحسبان.. اختفى..

ـ [صهلت الحروف]

ضجّت الحروف/الرّمز. وقد هالها الاختفاء المفاجئ. هي تريد أن تسجّل اغتياله، اختفاءه، فالاختفاء لا يعني الاغتيال.

ـ [ركضت تبحث عن المخفي قسراً]

جملة ميتاسردية ترمز لمدى انشغال السّاردة، بانفلات البطل مما أعدته لاغتياله، وكأنّه يتمنّع عن الاغتيال. أو يعاند، أو يشاكس السّاردة فيما ترمي إليه.. مما يشكّل حيرة واضطراباً، وقلقاً كتابيّاً. لا يهدأ إلّا بإعادة البطل المختفي إلى الاستجابة لحكم صدر منذ البداية، ويحتمل الاغتيال قضاء وقدراً..

ـ [حملت السّاردة القناديل]

بمعنى اضطرّت الساردة، أن تأتي بمسوّغات للاختفاء القسري. لتحقيق

أمرين اثنين: الحد من تمرّد البطل / الضّحية. وتحقيق ما خطّط له منذ البداية.

ـ [خرجت تنعي الغيبة الكبرى]

سواء كانت المسوّغات مجدية فضمنت للتّركيب والنّسق الرّوائي أن يتم بصورة فنّية مرضية. أو لم يحصل ذلك إطلاقاً.. فالأمران معاً سيّان. لأنّ السّاردة كشفت سرّ الغياب القسري، وأنّ البطل/ الضّحية دخل مدارج الغيبة الكبرى، وفارق الحياة.

والنّص بجمله المتاسردية، ومفرداته الوظيفيّة (السّطر، خطّطت، الحكاية، الحروف، الساردة) يكشف إشكاليّة الكتابة المخطّط لها سابقاً.. العمليّة الإبداعيّة إحساس داخليّ يتموّج في تلاطم، ويسعى للخروج وبإلحاح وإصرار كالمخاض. فلا جدوى من التّخطيط والبرمجة.. ففي ذلك خنقٌ للعمليّة الإبداعيّة، وتضييقٌ لعمليّة التّخييل.. وقد أبدى النّص ذلك في الإشكال الّذي وقعت فيه السّاردة إذ أحسّت وكأنّ البطل الّذي صنعته يتمرّد عليها بالاختفاء، ويتمنّع عن الاغتيال المقرّر سلفاً.. ورغم اجتهادها لإيجاد مسوّغات لعملية الاختفاء القسري، إلّا أنّها لم تستطِع اغتياله كما خطّطت بل جاء موته خارج إرادتها وتخطيطها.. الشّيء الّذي يجعل النّهاية غير واقعية ولا منسجمة. لأنّ السّؤال لدى المتلقّي يكون كالتّالي:

كيفَ كلّ الأسباب تطالب برأس البطل، وفي الأخير يموت موتة غامضة، لا علاقة لها بأسباب وحوادث الرّواية..؟

وكأنّي بالنّص ووفق جمله الميتاسردية، يدعو لكتابة إبداعيّة تلقائيّة، عفويّة، وأن يكون التَّفكير من خلال الكتابة لا قبلها.

(2) جماليات البناء في قصص

زيد عبدالباري سفيان

1ـ المستوى المظهري:

نصوص القاص زيد عبد الباري سفيان في مجموعة " للفرح عمر واحد" نصوص قصيرة جدّاً، بل في منتهى القصر، وهي في ذلك متفاوتة بين سطر إلى أربعة أسطر وليس دائماً يكون السّطر تامّاً كاملًا.. فقد تكون فيه جملة أو كلمة فقط.

ونظراً لقصر النّصوص، فقد ارتأى القاص أن يجعل كلَّ نصّين في صفحة على عكس المجموعة السّابقة " حين أتعثّر ببعضي" ([37]) الّتي استقل كلّ نص في صفحة واحـــدة.

كما أنّ النّصوص جاءت معنونة ومرقّمة ترقيماً ترتيبياً. ولكن لم تكن مشكولة كالمجموعة السّابقة، وفي أعلى كلّ صفحة. عنوان المجموعة على اليمين، وعلى اليسار اسم القاص الثّلاثي بخط أصغر من خطّ النّصوص، ومختلف عليه، كما أنّ خطّ عناوين القصص جاء مختلفاً عن الخطّين السّابقين، كما أنّ الورق (كريمي) فاتح يسمح بقراءة هادئة، دون انعكاسٍ لأشعّة المصباح أو الشّمس...

[37] ـ حين أتعثر ببعضي، زيد عبد الباري سفيان، أفق للنّشر والتّرجمة الجزائر العاصمة، الجزائر، الطبعة الأولى /2018

1 /1 ــ التّشكّـل النّصّـي:

الأجمل في القصّة القصيرة جدّاً، أنّها تصاغ بطرائق شتّى، ويُساعد على ذلك تنوّع فهم كلّ قاصٍّ لهذا الجنس المُستحدث، ومدى مكتسباته من الجنس الّذي زاوله قبل أن ينتهي به الإبحار إلى ضفاف القصّ القصير جدّاً.

ففي مجموعة " للفرح عمر واحد " وسابقتها مجموعة: "حين أتعثّر ببعضي" نلاحظ مظهرياً تنوّعاً شكليّاً في رسم النّصوص والتّعامل معها على مُستوى فضاء الصّفحة. وفي هذا إبعاد للنّمطية الّتي سادت وعمّت في أجناس مختلفة بما في ذلك هذا الجنس، الّذي مع الأسف يحشره البَعض في قوالب ضيّقة، ويصرّون أن يكون كذلك، والفنّ عموماً ضــدّ صرامةِ التّقعيد، وضيق الأفق، وانْحسار الرّؤية.. ولن يتحقّق الإبداع إلّا بوجود فسحة من الحرّية، وإمكانات التّصرف، والاجتهاد، والتّجديد، والتّجريب...

فمظهرياً تبدو النّصوص من خلال المجموعتين، وبخاصّة مجموعة: "للفرح عمر واحد" مختلفة ومغايرة.. وذات استفادة وتقاطع مع أجناس أخرى. ذلك أنّ القصّة القصيرة جدّاً ليست كياناً فنّياً مُنعزلاً، أو مُستقلّاً، بل هي دائمة الانفتاح على باقي الأجناس الأخرى دون التّماهي أو الذّوبان. بل تحافظ على مميّزاتها الرّئيسيّة، الّتي تجعل منها جنساً قائماً بذاته، وإن كان البعض يعتبرها نوعاً سردياً، وينفي أن تكون جنساً...

فمن التّشكّلات النّصية ما يلي:

2/1 ـ جملــة البدايــة:

وإن كانت في الغالب الأعمّ جملة فعلية، فإنّ القاصَّ لم يكتفِ بها، بل وظّف الجملة الاسمية، وبنصيبٍ لا يُستهانُ به شبه الجملة، ربّما رغبة في تكسير سلطة الجملة الفعليّة الّتي يوظفّها البعض لحركيّتها، وديناميّتها.. كما أسلفنا، ويعتبرونها خاصيّة أساسيّة في هذا الجنس، ولا نرى ذلك ضروريّاً وواجباً.. فكلّما تنوّعت الجمل الفاعلة، الوظيفيّة، بما تتطلّبه فكرة النّص والتّعبير عنها.. كلّما كان ذلك جيّداً، إبعاداً للرّتابة والنّمطيّة..

فمن أمثلة جمل البداية الفعليّة:

ـ [ألقي بي في زنزانة،] جدران ص/**14**

ـ [قضم أساس دارنا،] دعابة ص/**14**

ـ [حاصرتني القيعان،] ترجيع ص/**15**

ـ [رُكن اللّحن المكسور في الزّاوية] سلالم ص/**16**

ـ [رمى تمراته] إنسان ص/**20**

ـ .....

ومن أمثلة جمل البداية الاسميّة:

ـ [الفأس الّذي تماهى مع حطّاب] وضاعة ص/15

ـ [يدي الّتي أكل منها الحمام أصبحت قصيرة] اغتراب ص/18

ـ [العاشق الّذي مشّطت أنامله الجلنار] وصيّة ص/19

ـ [الشّيخ العجوز يقرأ خبراً جديداً..] كاريكاتور ص/44

ـ [طائر العشق المجنون أفلت من قفصه] بشاعة ص/60

ـ .....

ومن أمثلة شبه الجملة كبداية:

ـ [بعد مرورهما تلوّنت السّماء بالشّفق الأحمر] أدوار ص/16

ـ [إبّان عودتي مظفّراً استقبلوني بالأهازيج] تحنيط ص/17

ـ [أمام المرآة انتزعته من فكّيها ووضعته جانبًا] تجبير ص/18

ـ [منذ أن مات الكناري أسيراً] عقدة ص/19

ـ [في أرض جدّي نعق الزّمان،] أكباد أبي ص/26

ـ .....

أمّا في مجموعة " حين أتعثّر ببعضي" الّتي تتكوّن من تسع وتسعين نصّاً. فإنّ الوضع بالنّسبة لجملة البداية كان مختلفاً نسبياً..

فقد ظلّت الجملة الفعلية في الصّدارة وبفارق كبير، وتلتها شبه جملة في اثني عشر نصّاً فقط: [هلال ص/31، منخرق السّربال ص34، شقروات ص/39، تعاليم ص/40،حيف ص/60، منحنيات ص/63، أضمومة ص/71، هوس ص/79، توال ص/80، بارانويا ص/92، إعطاب ص/93، سلام ص/95]

أمّا الجمل الاسمية كبداية نصّية فقد وردت في ثمانية نصوص:

- [أمّنا المحترقة،] أطوار ص/23
- [قلبي نفخ ..] عشق ص/41
- [بخطى حثيثة] لجوء ص/46
- [الياسمينة الّتي قاومت الجفاف..] تبعثر ص/75
- [زوجان يعيشان في سلام] نقمة ص/94
- [هتافاته « لا تصالح »] سراب ص/ 108

وهكذا يتّضح أنّ الجملة الفعليّة في بداية النّصوص وعلى صعيد المجموعتين " للفرح عمر واحد " و " حين أتعثّر ببعضي " تحتلّ مكان الصّدارة تليها شبه جملة مع فارقٍ كبيرٍ، وتأتي بعد ذلك الجمل الاسمية بنسبة أقلّ جدّاً.

3/1 ــ المقام الصّرفي في النّصوص:

أ ـ المقام الصّرفي وأهميته في النّصوص:

إنّ النّصوص القصصيّة تعاملت مع قواعد الصّرف بما يحقّق المعنى، أو ما يلمّح له في إطار فنّي قصصي. وعلم الصّرف، أو التّصريف ([38]) كما هو عند البعض. زادٌ لا بدّ منه في الكتابة. بل لا تستقيم بدونه. وذلك في تكاملٍ وقواعد النّحو.

فأهمّية الصّرف تتجلّى في القدرة على تغيير وتحويل الأصل، إلى أبنية متنوّعة ومختلفة في تركيبها ودلالتها: قرأ، أقرأ، قارئ، مقروء، مستقرئ... وبخاصّة الأفعال المتصرّفة وصحّتها، وعلّتها، بالإضافة إلى أصولها، وزياداتها، فالفعل

[38] ـ إنّ واضع علم الصرف هو عالم لغوي كوفي غير مشهور كغيره اسمه معاذ بن مسلم من موالي محمد بن كعب القرظي، وكنيته أبو مسلم ولقبه الهرّاء لبيعه الثياب الواردة من مدينة هرات، وهو أديبٌ ونحويٌ وراوٍ للحديث اشتُهر بطول عمره حتى قال فيه أحد الشعراء المشهورين وهو سهل بن أبي غالبٍ الخزرجي:

إن معـــاذ بن مسلـــم رجل /// ليس لميقات عمره أمـــــد
قد شاب رأس الزمان واكتهـل /// الدهر وأثواب عمره جـــدد
قل لمعـــاذ إذا مـررت بـه /// قد ضج من طول عمره الأمد

توفي سنة 187 للهجرة، وقال عنه ابن النديم:" ولا كتابٌ له يُعرف."

يحتلّ المركز الأوّل من حيث الأهمّية في علم الصّرف إذ منه تشتقّ كلمات مختلفة الدّلالة وصيغ متنوّعة كاسم الفاعل، واسم المفعول، والصّفة المشبهة، واسم الآلة، وصيغ المبالغة والتّعجب.. ثمّ تلي الأفعال الأسماء المعربة. وجميع الأسماء معربةً ما عدا الضّمائر، وأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة، وأسماء الشّرط، وأسماء الاستفهام، والظّروف، والأعداد المركّبة، واسم الفعل...

فالصّرف بمثابة كيمياء الكلمة لأنّه يهتمّ بها، وبها فقط، بغضّ النّظر عن تركيبها النّحويّ، والكلمة في حدّ ذاتها الأكثر من حرفين، من حيث انتقائها وما تعرفه من زيادة، أو نقصان، أو إبدال، أو القلب.. هي لبنة البناء القصصي، فإن صيغت صياغة صرفيّة، استقامت الجملة القصصيّة وإلّا سيعابُ كلّ شيء بسبب الرّكاكة، وسوء التّوظيف...

لذا نلاحظ أنّ نصوص المجموعتين:" حين أتعثّر ببعضي" و " للفرح عمر واحد" تعاملتا وقواعد الصّرف بما يوفّر قراءة المتعة والفائدة.. وأعتقد أنّ الصّيغ الصّرفية بالأهمّية بمكان، ولا يمكن للقاصّ أن يتجاوزها أو يغفل عنها، لأنّها السّند الأقوى في تقوية وتميز وتغيير الأسلوب، كما أنّ المعاني النّاتجة عن حروف الزّيادة ([39]) هامّة، ومفيدة

[39] ـ "الزيادة في الأفعال استقرى الصّرفيُون الأمثلة المزيدة فوجدوا أنّ حروف الزّيادة لا تتعدّى في حالٍ من الأحوال عشرة أحرف وهي: (السّين، والهمزة، واللّام، والتّاء، والميم، والواو، والنّون، والياء، والهاء، والألف). وقد جُمِعَت في عبارة (سألتمونيها)، أو (اليوم تنساه)، و غيره."

لدعم الكتابة، وإيصال المفاهيم المرادة: كالتّعدية، والمبالغة، والصّيرورة، والاستحقاق، والتّعدية، والزّيادة والتّكثير، والتّوجه، واختصار الحكاية، والإزالة، والمشاركة، والمتابعة، والتّدرّج، والتّظاهر، والطّلب، والمُطاوعة، والاتّخاذ، والطّلب والسّؤال، والتّحول، والتّكلّف والزّيادة..

وعودة للنّصوص القصصيّة نجد أنّ القاص قد تعامل مع الصّيغ الصّرفيّة بتؤدة، وفنّية، ووظيفيّة ...

ب ــ العنايـة بالجملة الفعليـة:

الملاحظ أنّ بنية النّصوص، تقوم أساساً على الجملة الفعليّة. لقد اعتمدت القصّة القصيرة جدّاً الجملة الفعليّة، لأنّها بطبيعة وضعها تفيد الاستمرار ([40]) والحدوث، فإن كانت بفعل مضارع فإنّها تتيح صيغة الأمر في المُستقبل، وإذا كانت بفعل ماض أحالت كلّ الأحداث لزمن مضى وانتهى.. وفي جميع الأحوال، ومقتضيات الحكي هناك حركيّة وديناميكيّة، على عكس الجمل الاسمية الّتي لم يوظّفها القاصُّ كثيراً، بل عددها أقلّ حتّى من شبه الجملة. وذلك لأنّها تفيد الثّبات والاستقرار.. فمن مجموعة " حين أتعثّر ببعضي" نقتطف نص: " انسداد " ص/**32** الّذي يوضّح مدى الاهتمام بالجملة الفعليّة في بناء النّص، وخدمة الفكرة/

[40] ـ وقد تفيد الاستمرار التجددي بالقرائن، كما في قول المتنبي مادحاً سيف الدول: على قدر أهل العزم تأتي العزائـم ... وتأتي على قدر الكرام المكـارم
وتعظم في عين الصغير صغارها ... وتصغر في عين العظيم العظائم

الحدث:

" أطلّ من الشّرفة، دثّره جدّه، عارك كفنه، مزّق المسدل على وجهه، بلغهم صراخه، حضر المسعفون، مسخوه قرداً !"

[أطل.. دثره.. عارك.. مزّق.. بلغهم.. حضر.. مسخوه.]

ومن مجموعة: للفرح عمر واحد" نأتي بنص " خيانة" ص/27

" هاجرتُ لأنتشل نفسي من الخراب.
وصلتُ ولم أجدني، جاهرَت أبعاضي بالعصيان.
عدتُ من حيث أتيت.
أيقنتُ أنّ الموت لا يأتي من مسافة بعيدة."

[هاجرت.. أنتشل.. وصلت.. أجدني.. جاهرتْ.. عدتُ.. أيقنت.. يأتي]

طبعاً، هذا الاحتفاء بالجملة الفعليّة، ليس خاصّاً بنصوص المجموعتين. بل هو ما دأبت عليه الكتابة القصصيّة القصيرة جدّاً.

ج ـ تتابع النّسق والدلالة:

أو ما يُسمّى بالرّبط المعنوي. لأنّ القصّة القصيرة جدّاً وحدة متكاملة، وجملها وإن جاءت في المجموعتين خالية من أدوات الرّبط أو تكاد، فالرّبط

المعنوي يتحقّق نتيجة التّتابع المُنتظم والمُتوالي، محدثاً إيقاعاً وتناغماً ومعنى.. كالّذي نجده في نص "انفراط " من مجموعة: " حين أتعثّر ببعضي" ص/19

"عاركتُ أبي ليُبقي على الطّاولة المنسيّة بعد أن أصرّ على التّخلص منها."

أكرع كؤوس الألم مُتسائلًا:

كيف أصبحت أمّي خارجاً بينما تتوسّط هي مجلس الدّار..؟! ([41])

نلاحظ هذا التّتابع من حيث نسق الحكي ودلالة المعنى:

" [عاركت أبي] ←← [ليُبقي على الطاولة المنسية] ←← [بعد أن أصرعلى التخلص منها.] ←← [أكرع كؤوس الألم متسائلاً:] ←← [كيف أصبحت أمّي خارجاً] ←← [بينما تتوسّط هي مجلس الدّار..؟ !]

نفس الشّيء نجده في نصوص مجموعة: " للفرح عمر واحد" ففي نص:" إلحاح " ص/27

" تخبّط في الرّغائب، انزلق إلى ذلّ السّؤال، طال وقوفه خلف أبواب مقفلة. انخرط في التّمثيل، أتقن بروفات للقيام بدور ذبابة."

نلاحظ هذا التّتابع من حيث نسق الحكي ودلالة المعنى:

" [تخبّط في الرّغائب،] ←← [انزلق إلى ذلّ السّؤال،] ←← [طال وقوفه

[41] ـ علامتا الاستفهام والتعجب لم تكونا في النص.

خلف أبواب مقفلة.] ←← [انخرط في التمثيل،] ←← [أتقن بروفات للقيام بدور ذبابة.] "

د ـ التّسريــع:

إنّ عملية التّتابع المنتظم، وبخاصّة لجمل قصيرة متناغمة في الغالب الأعمّ.. تفضي إلى عمليّة تسريع، أشبه ما تكون بكرات ثلجيّة تنحدر من أعلى الجبل، لا استقرار لها إلّا في السّفح. وكذلك جمل النّصوص في المجموعتين، نجدها في اندلاقها تخلق تسريعاً سردياً ينتهي بسرعة فائقة إلى الخرجة، حيث يبدأ التّأمّل، والتّساؤل، والتّأويل...

ففي نص " تواتر " ص/**22** من مجموعة " حين أتعثّر ببعضي"

" تبللت وسحّ حبرها. استخرج الجرائد القديمة من مكبّ النّفاية.

انخرط يبيعها منادياً:

ـ ما أشبه اللّيلة بالبارحة. "

وفي نص: " مونتاج" ص/**28** من مجموعة: " للفرح عمر واحد " نلاحظ حركيّة التّسريع الّتي أساسها جمل فعليّة قصيرة متتابعة:

" مكّنتها من استغفالي. منحتني إحساسًا بالرّضا.

افتتنت بشيبتي، نحنحاتي، بتعثّر عكّازي.

خشيتُ عليه يبلى فيتمزّق.

تسلّلتُ إلى مخدعها، دسستُ لها عدداً من الأقنعة."

2 ـ علامات التّرقيم:

بالنّسبة لعلامات التّرقيم، وأعتبرها ضروريّة وأساسيّة في كلّ الأجناس السّردية، وفي القصّة القصيرة جدّاً بخاصّة، ولكن الملاحظ أنّ القاصَّ يوظّف بكثرة الفاصلة وتحتها نقطة، بل ويضعها أحياناً مكان النّقطة. ويلي ذلك الفاصلة المجردة، والنّقطة وبخاصّة مع نهاية النّص أو نقطة فوق أخرى بعد قال، أو توضيح غامض. أمّا باقي العلامات فلا وجود لها عدا علامة استفهام والقوسين بعدد ضئيل جدّاً:

في نص " زوبعة" ص/**23** نجد علامة استفهام:

في منتهى الجرح صرخوا:

ـ كم لبثنا؟

وفي نص " تجلي" ص/**51**

ـ استبدّت بي الحيرة، كيف يغيثني وأنا بلا مساحة شاسعة لاستقبال مطره؟

وفي نص "تسطيح " ص/**56**

ـ هل من طبٍّ يشفي؟

وهناك جملة من الأقواس ( ) وقد وظّفها القاص لحصر بعض الأمثلة الرّائجة، أو الأقوال السّائرة:

ـ (اسمع وأطع وإن ضرب ظهرك وأخذ مالك..) نص "تكريس " ص/**30**

ـ (لا يستقيم الظّل والعود أعوج) نص " تسطيح" ص/56

ـ (الطّير يرقص مذبوحًا من الألم) نص " أشلاء " ص/63

ـ (لا يفل الحديد إلّا الحديد) نص "حدود " ص/87

كما استعمل " " لبعض الآيات أو العبارات المقتبسة

ـ " حفنة تراب" نص" هرولة" ص/58

ـ " حسبي الله ونعم الوكيل " نص " مظلة دفاعية" ص/62

ـ "رب إني ظلمت نفسي فاغفر لي " نص " "مساس" ص/83

لا أدري ما سبب إهمال علامات التّرقيم؟!

هل القاص يتّبعُ موجةً ظهرت أخيراً ليس أكثر من عقد من الزّمن تدعو لإهمال علامات التّرقيم، وبدأت بالشّعر الحديث، وقصيدة النّثر، ثمّ انتقلت إلى القصّة القصيرة جدّاً. فصدرت مجموعات قصصيّة شبه خالية من علامات التّرقيم، واعتبروا ذلك من التّجديد والحداثة، ونوعاً من التّجريب.. أم أنّ القاصَّ عن غير قصد ولا اتّباع كتب نصوصه بهذه الطّريقة..؟ فبمقارنة حالات علامات التّرقيم بين المجموعتين: " للفرح عمر واحد" و"حين أتعثر ببعضي. نلاحظ نفس الاختيار من حيث علامات التّرقيم، يجمع بين المجموعتين:

ففي مجموعة: "حين أتعثر ببعضي"

نجد النّقطة، والنّقطتين، ونقط الحذف، والفاصلة، والفاصلة المنقوطة، والأقواس الصّغيرة وعلامة الاستفهام، وعلامة التّعجّب/التّأثر، وهذه الثّلاثة الأخيرة قليلة بشكل ملحوظ..

أ ــ علامات الاستفهام في مجموعة " حين أتعثر ببعضي":

ـ هل تصالحت واللّيل الطّويل؟ نص " تعتيم " ص/35

ـ حز الأسى قلبه، تساءل: ألسنا أيضًا أضحية؟ نص " حسيس " ص/50

ـ أيبقى أداة حطّاب قاتلة؟ نص " عروج " ص/ 62

ـ أأطعتم من أحقّ به أن يُعصى..؟! نص " تلبيس " ص/69

ـ لِمَ تبكي؟ ما الّذي ينقصني عن بقيّة التّماثيل؟ نص " صراع " ص/72

ـ أنّى يكون لي؟ نص " كفر " ص/110

ب ــ علامات التّعجّب في مجموعة " حين أتعثّر ببعضي"

ـ [انسكبت حمائم هاربة إلى اللّوحة!] نص " لجوء " ص/46

ـ [استيقظتُ في أحضان أم عامر!] نص "منحنيات " ص/63

ـ [أأطعتم من أحقّ به أن يُعصى..؟!] نص " تلبيس " ص/69

ـ [احتار الجرّاح كيف ينقذه !] نص " تطبيب " ص/ 96

ـ [تزوجَت مثليًا] نص " وهم " ص/101

ـ [تذكّر أنّه قرأ المستطرف وترك صفحة عرقوب!] نص "تورية" ص/105

ـ [منحوه تصريحاً بالاغتصاب] نص " إباحة " ص/ 107

ج ــ الأقواس الصّغيرة في مجموعة " حين أتعثّر ببعضي"

ـ [من المنبر شرح العالم السّمح «واضربوهنَّ»] نص " تعاليم" ص/40

ـ [يحمل حقيبة منتفخة ينادونه «دكتور »] نص " نطيط " ص/ 97

ـ [تراكمت المساءات، مدّت تصافح ظلّها « وتشتكي إلى الله »] نص "احتباس" ص/102

ـ [هتافاته « لا تصالح »] نص " سراب " ص/ 108

ـ [« تذوي على جمر السّؤال »] نص " كفر " ص/110

ـ [تقلّب وجهها في السّماء « أنّى يكون لي.. »] نص "كفر" ص/110

من خلال هذا يتضّح أنّ القاصَّ حاول أن يكون وفيّاً لعلامات التّرقيم، ولم يهملها إهمالًا تامّاً كالّذي أصبحنا نجده في الكتابات القصصيّة الجديدة للقصّة القصيرة جدّاً، وأستحضر نماذج عارية تماماً من علامات التّرقيم، وبعضها يستعيض عن كلّ علامات التّرقيم بفواصل، ويختم بنقطة، والبعض

الآخر يكتفي بنقط الحذف، وعنده تقوم مقام علامات التّرقيم، أو هكذا يظنّ.. والّتي بلغ عددها خمسة عشر علامة، فضلًا عن مستجدّات التّقنية الحديثة والبرمجة الألية وبخاصّة بعد انتشار الحاسوب والإنترنت... وقد أصبح هذا الإهمال أو التّراخي في استعمال علامات التّرقيم، يشكّل معضلة لغويّة. وحسبنا أن نراقب ما ينشر على المواقع الإلكترونية والتّواصل الاجتماعي كالفيس بوك وتويتر... وما نشرته بعض الجمعيّات المهتمّة بالقصّة القصيرة جدّاً من كتب مشتركة لأعضائها ([42]) يلاحظ قلّة الاهتمام بعلامات التّرقيم من بعض القاصّين، ونصوصهم شاهدة عن ذلك.

[42] ـ كتاب: "حيوات "تأليف الرابطة المغربية للقصة القصيرة جداً. الطبعة الأولى 2019مطبعة وراقة بلال فاس/ المغرب.
ـ كتاب:"سنابل من حبر" الناشر دار المثقف للنشر و التوزيع/ الجزائر الطبعة الأولى 2018
ـ كتاب :" أشرعة من ضوء" ، رابطة القصة القصيرة جداً في سورية، الكتاب الأول، الطبعة الأولى ، إشراف: د محمد ياسين صبيح.

3ـ مكوّنات البناء القصصي:

مكونات البناء القصصي كثيرة ومتنوعة.. وليس من الضّروري أن نجدها كاملة في مجموعة قصصية. وذلك يعود للقاصِّ وطبعه، وذوقه، وثقافته.. وما دام هناك تفاوتٌ واختلافٌ بين قاصٍّ وآخر، فلا بدّ أن ينعكس على النّتاج ومكوّناته البنائيّة.

ولا شك أنّ في هذا فائدة للسّرد وتنوّعه، واختلافه وتباينه من قاصٍّ لآخر. فالقاصّ زيد عبد الباري سفيان يطمح ألّا يستقر على نسيج معيّن، بل وهو يكتب كأنّه يبحث عن ذاته الكاتبة المتعطّشة للجديد. وذلك يبدو واضحاً بين مجموعتيه. سواء لغة، أو تحبيكاً وتسريداً.. وقلّة من يمتلكون هذا القلق الإبداعي. فالأغلبيّة تركن للتّقليد والنّسج على منوال الآخرين. ما جعل النّمطيّة تتفشّى بشكل مريب.

ولكن إذا كان زيد عبد الباري سفيان بهذا القلق الفنّي الإبداعي، والبحث عن الجديد.. هل يمكن القول أنّه يكتب بارتجال وعفويّة دون خطاطة سردية (**Schéma narratif**)؟

أعتقد أنّ كلّ قاصّ يمتلك في اللّا شعور، خطاطة سردية معيّنة، مكتسبة ومهذّبة بفضل الممارسة والإنصات لنبضات النّقد البنّاء. حقّاً قد يعجز القاصُّ أنْ يحدّد معالم خطاطته، أو قد ينكر أنّ في ذهنه خطاطة أو ما يشبهها، وقد يكون ذلك صدقاً لا ادّعاء.. لأنّ المسألة ليست مُعقلنة حتّى

يعيها، بل هي أقرب ما تكون نفسيّة لا شعوريّة، وليس كلّ النّاس تدرك إحساسها، وشعورها بعمق، بله اللّاشعور وما يدور فيه من مضمرات.. وكما يستطيع الطّبيب النّفساني أن يسبر اللّاشعور انطلاقاً من طرائقه وتقنياته... يستطيع النّقد أن يسبر أغوار أسرار الكتابة، وهل هي على ضوء خطاطة متّبعة، أم هي تقليد واجترار لخطاطات متآكلة من فرط الاستعمال لدرجة الابتذال..

وإنّ السرّ يكمن فيما تخبّئه النّصوص، في لغتها القصصية، وصياغتها، وفي مدى استقرارها وثبوتها، أو مدى تطوّرها ونمائها.. وهذا يحتّم الاطّلاع على أغلب ما كتب القاصُّ في هذا المجال. إنّ عمليّة مواكبة الإبداع، ورصده وتتبّعه. لا شكّ أنّها تكشف أسرار الكتابة...

وذاك ما سنفعل من خلال تفحّص مكوّنات القصّة في كتابة القاص زيد عبد الباري سفيان.

1/3 التّحبيـــك:

ونريد به الصّياغة القصصيّة من بدايتها، وتأزيمها، ونهايتها / الخَرجة ([43]) واللّعبة القصصيّة تتمّ بين هذه الأركان الثّلاثة. فالإجادة في مدى إتقان بنائها، والفشل في الإخلال بدورها وسوء نسجهما...

[43] ـ أفضل مصطلح (الخرجة) بدل القفلة.لأن نهاية القصة القصيرة جداً مفتوحة على مصراعيها على التأويل، و التساؤل، و التأمل، و لا تكون إلا كذلك، و ليست منغلقة أو مقفلة.

ففي نص: " لصوصية " ص/**25** من مجموعة " حين أتعثّر ببعضي " تتجلّى عمليّة التّحبيك كما سنلاحظ من خلال تحليل النّص:

إنّ الفنَّ عموماً، يَستلهم الأفكارَ والرّؤى من الواقع المعيش. وقد يمازج استلهامه بين ما هو واقعيّ وما هو محضُ خيال. وقد يكون الاستلهام من المبادئ والقيم وأحكامها، أو من نصوص الدّين وفروضه... وكلّما كانت قوّة الاستلهام قويّة وعميقة ودالّة.. إلاّ واكتسب النّص أبعاداً من القراءة والتّأويل، والاستيهام والتّخييل. كالّذي نجدهُ في نص القاص زيد عبد الباري سفيان: " لصوصية "

"شاهَدْتهُم ينفّذون حدّ السّارق؛ فكّرتُ في من سرقت دموعي، قلبي وعقلي.. ضحكتُ.. ياللغباء! كم تحتاج من الأيدي كي تتطهّر."

نفس التّحبيك مع اختلاف في الرّؤية السّردية والتّيمة نلاحظه في نص "تورية " من نفس المجموعة ص/**105**

" ضربت المواعيد، انجذم حبلها.

سألها : من تكون ؟

قالت:

ـ صفحة لم تقرأها بعد.

تذكّر أنه قرأ المستطرف وترك صفحةَ عرقوب !"

إنّ التّراث بمفهومه العام، كان ومازال عامل تاثير وإيحاء لكلّ ضروب الفنّ والأدب. وليس بالمفهوم التّكراري الاستنساخي، ولا بإعادة ما كان.. وإنّما بمقاربة الاستيحاء والتّوظيف الفنّي، وابتكار رؤية جديدة... ومن ذلك نص: " تورية "

1 ـ العنوان: [التّورية] لغة: إخفاء الشّيء.

وقد وردت في القرآن الكريم بهذا المعنى: قال الله عَزَّ وجَلّ : (فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ) المائدة / 31 وقال عَزَّ من قائل : (يَا بَنِي آدَمَ قَدْ أَنزَلْنَا عَلَيْكُمْ لِبَاسًا يُوَارِي سَوْءَاتِكُمْ وَرِيشًا وَلِبَاسُ التَّقْوَىٰ ذَٰلِكَ خَيْرٌ ذَٰلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ لَعَلَّهُمْ يَذَّكَّرُونَ) الأعراف / 26.

أمّا التّورية في الاصطلاح: فأسلوب أدبيّ بديع، وهي من جماليات اللّغة العربيّة، من وَرَّى يُوَرِّي تَوْرِيَةً، إرادة المتكلّم بكلامه أمراً خفياً غير الظّاهر منه.

والفعل: ورّى، ومنه، ورَّى الشَّيءَ: أخفاه وستره وأظهر غيره. وورَّى عن الشَّيءِ: أراده وأظهر غيرَه. كقول نصير الدّين الحمامي:

أبياتُ شعرك كالقصور ولا قصور بها يعوق**ومن العجائب لفظها حرّ ومعناها "رقيق"

2 ـ النّص يقوم على أربعة مقاطع متناهية في القصر:

1/2 ـ [ضربت المواعيد، انجذم حبلها.] خبران: أحدهما (ضربت المواعيد) يفيد أنّها حدّدت مواعيد للقاء، والمنتظر الأعم منها أن تفي بوعدها، وتحضر مواعيدها، كنوع من الوفاء والإخلاص والفضيلة.. الخبر الثّاني (انجذم حبلها) يفيد أنّها لم تحقّق ما وعدت به، ولم تحضر مواعيدها المقرّرة.

2/2 ـ [سألها: من تكون؟] سؤال غير حقيقي لأنّه يعرفها ويعرف من تكون.. ولكن السّؤال هنا للتّعجب والغرابة.. فتكرار وعودها الّتي لا تتحقّق، ومواعيدها الّتي تبقى مجرّد كلام، أذهلته، وجعلته ينظرها بكلّ غرابة وتعجّب، وكأنّه لا يعرفها، أو كأنّه يبحث عن امرأة أخرى يعرفها أو يخال أنّه يعرفها، غير الّتي أمامه..

3/2 ـ [قالت: ــ صفحة لم تقرأها بعد.] إقرار منها بعدم فهمه لطبعها.. فهي لم تلتمس عذراً. أو تختلق مسوّغاً يكفيها حمأة الإحراج.. بل فضّلت إشعاره أنّها صفحة معدّة للقراءة والفهم.. ولكنّه لم يقرأها ويعي ما فيها..

4/2 ـ [تذكّر أنّه قرأ المستطرف وترك صفحةَ عرقوب !] قفزة سرديّة، من صفحتها الّتي لم تقرأ ولم تفهم. إلى صفحة من كتاب المستطرف ([44]) الّذي يستعرض قصّة عرقوب الّذي لم يفِ بوعده الّذي ضربه ([45]) كما هو في الأثر. لأنّه صار مثلًا في مخالفة الوعد، وقد أشار إليه بعض الشّعراء:

أمنجزٌ أنتمُ وعدًا وثقت به * أم اقتفيتم جميعًا نهجَ عرقوب

وقال كعب بن زهير:

صارت مواعيد عرقوب لها مثلًا * وما مواعيدهـا إلّا الأباطيل

فليس تنجز ميعادًا إذا وعدت * إلّا كما يمسك الماءَ الغرابيلُ.

3 ـ فنّيــّاً:

1/3 مطابقة العنوان لمضمون النّص من غير أن يكشف المضمون. بمعنى: إحساس وتلميح لما سيرتسم في ذهن القارئ عن حدثٍ ما. ذلك الحدث

---

[44] ـ كتاب " المستطرف في كلّ فنّ مستظرف" تأليف شهاب الدّين أحمد أبي الفتح الأشبهي

[45] ـ " يحكى أنه كان هناك رجلًا يهوديًا من يثرب يضرب به المثل في الكذب ، وخلف الوعود ، وفي مرة أتاه أخاه في طلب له ، فقال له عرقوب ، وقد كان لدية نخلة يزرعها : حينما تثمر النخلة سأعطيك طلعها.فلما أثمرت النخلة عاد أخاه إليه مرة ثانية يطلب ما وعده به عرقوب ، فما كان من عرقوب الكذاب إلا أن قال له دعها حتى تصير بلحًا ، فلما أبلحت رجع إليه الأخ مرة ثالثة يسأله عما وعده به ، فماطل عرقوب أخيه قائلًا : له دعها حتى تصير زهوًا .

فانصرف أخوه وعاد لما زهت يسأله عن ثمر النخلة ، فقال له عرقوب : دعها حتى تصير رطبًا ، وانتظر الأخ مرة أخرى ، ولما أرطبت الثمار ذهب يطلبها ، ولكن عرقوب الماكر طلب منه أن يدعها حتى تصير تمرًا .

فلم يملك الأخ سوى الانتظار حتى يأتي عرقوب بما وعد ، ولكنها لما أتمرت ، صعد إليها عرقوب ليلًا ، وجمع تمرها ، ولما عاد الأخ لم يجد في النخلة شيئًا ، فحزن لذلك كثيرًا ."

الّذي لا يمكن أن يُقرأ من العنوان. وكأنّه في اختفاءٍ وتستّرٍ تكشف عنه القراءة ليس إلّا. وهذا من حسن التّوظيف. فقلّة قليلة من القاصّين من يوفّقوا في اختيار العنوان المناسب، الّذي يشكّل نصّاً موازياً يساعد على فهم، وسبر أغوار النّص...

2/3 الإحساس بالحكي من أوّل جملة. [ضربت المواعيد] وهذا الإحساس يستجمع قدرات القارئ التّخييلية، ويدعوه لنسج عوالم التّقبّل، والتّنبّؤ، ويقدح بداخله فضولًا معرفيّاً.. وتشويقاً جيّاشاً، وحبّ استطلاع.. الأمر لا يتعلّق بموعد واحد، بل بمواعيد كثيرة، هل حضرتها؟ وماذا حدث خلالها؟ أم ترى لم تحضرها؟ ولماذا؟

3/3 الحوار. وإن كان النّص القصير جدّاً يتّسع للحوار المقتضب. إلّا أنّه قد يخدم النّص وفكرته، وقد يسئ لفكرة الاختزال ولغة التّكثيف إذا أُسيّئ توظيفه.
هنا في هذا النّص جاء متجانساً مع ما قبله وما بعده. والتّجانس اللّغويّ، والدّلاليّ جعل منه قيمة مُضافة، تخلق التّعجّب، والتّساؤل، والدّهشة.. [سألها من تكون؟] فهو سؤال لا يُنتظرُ منه جوابٌ ما، لأنّه يستلزم معنى يفترضه السّياق... وما دام الأمر كذلك فحتّى الجواب لم يكن مباشراً يفيد معلومة، بل جاء في صيغة التّلميح، والرّمز، والإحالة للتّأمل والتّفكير:

[صفحة لم تقرأها بعد.] بمعنى: كلّ ما تعرف عنّي.. كأنّك لا تعرف شيئاً.

4/3 سياق الإحالة (**Context of reference**) والّذي نجده في جواب البطلة. فإنّ من الأجوبة ما تكون شافية مقنعة، ومن الأجوبة من تحيل المخاطب على استنطاق ذاكرته ومعلوماته ومخزونه التّجريبي والحياتي... فكذلك كان جوابها، فكلمة (ورقة) كانت أشعاراً له بما لم يقرأه في كتاب المستطرف، والّذي يخصّ عرقوب. الّذي أصبح مثلًا سائراً منذ العصور الخالية فيما يتعلّق بمخالفة الوعد وعدم الالتزام به.

5/3 لم تكن اللّغة مباشرة استعراضيّة للحدث، بقدر ما كانت بلاغيّة مجازيّة كالاستعارة المكنية [انجذم حبلها] وكأنّ المواعيد المتكرّرة استطالت دون أن تتحقّق فأصبحت حبلًا طويلًا من الوعود.. ولكنّه الآن انقطع، حين دقّت ساعة المواجهة [سألها من تكون؟].
ويأتي الجواب كناية عن نفس لعوب، لا تقدّر العواطف، ولا تحترم المشاعر، بل لا تحرج أن تلمّح أن وعودها وعود عرقوب. [ــ صفحة لم تقرأها بعد.]

6/3 توظيف آلية الاسترجاع (**Flash back**) بطريقة ذكيّة فنّيّة، جعلت البطل يتلقّى الإشعار من قول البطلة، فيعود للذّاكرة، للحظة الماضية للورقة/الرّمز الّتي لم تقرأ، والّتي هي صميم النّص وفكرته، إذ ليس المهمّ

إنشاء علاقة.. ولكن مع من؟ ذلك هو السّؤال الهام الّذي لم يطرحه البطل على نفسه، وظلّ مخدّراً منتشياً بعلاقة واهية. إلى أن كانت صدمة الواقع، وتبيّنت لحظة الحقيقة..(the moment of thruth)

7/3 الرّمزية: (**symbolism**) إنّ الرّمز الموظف في هذا النّص، سواء في شكله اللّغوي/السّردي [انجذم حبلها] أو في صورته اللّفظية:[صفحة] أو في صورته التّراثية [عرقوب] منح النّص غلالة شفّافة سمحت بالتّأويل، والتّخمين، وتعدّد القراءات، وأصبحت عمليّة التّخييل لدى المتلقّي تكتسب آفاقاً أرحب مما تحدّده تخوم منطوق النّص.

8/3 توظيف الإسقاط **(projection)** ويتجلّى ذلك بإسقاط قصّة (عرقوب)/ المثل السّائر، على طبع البطلة، لتطابق حالتيهما في عدم الوفاء بالوعد... حقّاً نحن أمام حقيقة افتراضيّة (**Virtual reality**) ولكنّها لا تخلو من واقع معيش... ظاهرة أصبحت تتكرّر لأسباب مختلفة تربوية ونفسية واجتماعية...

9/3 مفارقة الحدث. فإذا كانت تقنيًّا تجمع بين التّناقض والّلا مَنطق والحيرة.. فهنا في هذا النّص هي أبين من أن توضّح. فالعلاقة ينبغي أن تنبني أساساً على الصّدق والوفاء.. وليس على المكر وما يسبّب التّعاسة والشّقاء.

فالبطلة لغرض في نفسها تعِد بما لا تفي به، والبطل عن حسن نية يجاريها ملتمساً لها الأعذار... ولكن تبيّن أنّ البطلة بطبعها تشاكل طبع عرقوب في وعوده الكاذبة.

10/3 العلاقة الرّابطة بين العنوان وجملة البداية والخرجة ([46]) تبدو وثيقة مستحكمة ما يجعل النّص في ترابطٍ عضوي، فلا لفظ زائد، ولا نشاز، أو إسهاب واستطراد...

العنوان [تورية] بمعنى إخفاء القصد وإظهار ما لا يفيده. وكذلك البطلة [ضربت المواعيد]. وضربها للمواعيد هو الظّاهر الّذي يخفي الباطن، أو الشّجرة الّتي تخفي الغابة. الشّيء الّذي ينتهي بخرجة مفادها: [تذكّر أنّه قرأ المستطرف وترك صفحةَ عرقوب!]

هكذا نلاحظ من خلال تحليل النّصين أنّ مسألة التّحبيك قد روعيت من البداية إلى التّأزّم إلى الخرجة، وذلك بتوظيف آليات فنّية لخدمة النّص وفكرته...

[46] ـ أفضل مصطلح " الخرجة " بدل القفلة.

3/ 2 التّنكيـــــر.

تنكير الشّيء، ضدّ تعريفه. ومنه النّكرة كلّ اسم لا يخصّ ذاتاً معيّنة من جنسٍ واحدٍ، بل يطلق على كلّ واحد من نفس الجنس. مثل: إنسان وحيوان. وللنّكرة علامتان تميّزانها. قبولها بدخول (أل) أو (ربَّ) فنقول في التّعريف: الإنسان ونقصد به من عامّة الإنس إنساناً معيّناً، نفس الشّيء بالنّسبة لكلمة: حيــوان.

فإذا التمسنا تعريف الشّخصيات، في قصص زيد عبد الباري سفيان فنجدها في حكم التّنكير، لأنّها في الغالب الأعمّ عبارة عن ضمائر. وهي خاصية غالبة في القصّة القصيرة جدّاً عموماً، وإن كانت هناك استثناءات عند البعض.

ففي مجموعة " حين أتعثّر ببعضي " وفي نص " رفد " ص/ 14 نجد الشّخصية عبارة عن ضمير غائب:

"يتركها في مؤخّرة القارب. يصمّ أذنيه عن زفراتها الحَرّى. يعارك مجدافه المعاند أمواجاً عاتية. تتحطّم مشاريعه على حافّة الإبحار. تجعل من ذراعيها مجدافه الثّاني"

وعلى هذا المنوال، تنسَج باقي النّصوص في المجموعة. بل وفي مجموعة "للفرح عمر واحد" فيما يخصّ الشّخصية، والشّخصية الرّئيسة بخاصّة. إذ يتراوح

الأمر بين ضمير المتكلم، أو الغائب. ما عدا نص "بضاعة مزجاة" ص/78 فقد جعل القاصّ للبطل لقباً: "أبو رغال" وربّما مسألة التّنكير، ما دامت عامّة ولا تخصّ كتابة قاصٍّ بعينه، قد يُثار سؤال حول سبب توظيف التّنكير في القصّة القصيرة جدّاً؟

فإن كان التّعريف وارد، وإن بنسبة أقل من التّنكير، فإنّ اعتماد التنكير: يعود للتّالي:

ـ فسح المجال لكي يصبح دور الشّخصية، دوراً عامّاً، قد يحصل لأيّ شخص، إن توفّرت نفس الأسباب ونفس الظّروف..

ـ التّنكير يساعد على اختزال النّص وتسريع جمله وتواليها في نسقٍ يتّسمُ باليسر.

ـ التّنكير يفيد حيث لا يفيد التّعريف لأنّه يندرج في مناحي علم المَعاني.

ـ التّنكير على عكس التّعريف فهو مطلق يختلف به مفهوم الكلمة دلالة وأسلوباً.

ـ التّنكير يخصّ المسندَ والمُسند إليه وفي ذلك أحكام بلاغيّة هامّة ([47])

3/3 قلّــة الوصـــف:

وهذه خاصية عامّة في هذا الجنس، الكلّ يتحاشى الوصف إلّا ما تتطلّبه فكرة النّص، والسّبب في ذلك الخوف من الإسهاب، والرّغبة في التّكثيف اللّغوي، والإيجاز قدر الإمكان.

في قصص زيد عبد الباري سفيان هناك وصف مقتضب جدّاً يقتصر على كلمة هنا وأخرى هناك، بمعنى، لا يعتمد القاصُّ الوصفَ كاختيارٍ في التّعبير، بل كلّ ما ورد في بعض النّصوص بصورة مقتضبه فرضته فكرة النّص، أمّا أغلب النّصوص ينعدم فيها الوصف.. ولكن يشعر المتلقّي بوصف ضِمني، يوحي به السّياق، والتّراكيب.. ما يُتيح للمتلقّي أن يستشفَّ من الوصف ما يريد وما يراه أنسب. لنتأمّل الاقتصاد في الوصف، في نص: "فجر" من مجموعة: "حين أتعثّر ببعضي"

" طرقتْ أمّي توقظنا...

---

[47] ـ الإفراد، كقوله تعالى: (وجاء رجل من أقصى المدينة يسعى) القصص/20
ـ التعظيم والتفخيم، كقوله تعالى :(ولكم في القصاص حيوٰة) البقرة 179/2
ـ التكثير ،كقوله تعالى : (علمت نفس ما أحضرت) التكوير 14/81
ـ التّقليل ، كقوله تعالى : (و رضوان من الله أكبر) التوبة 72/9
ـ النوعية ، كقوله تعالى (و على أبصارهم غشاوة) البقرة 7/2
ـ بيان الجنس و التركيز عليه ، كقول العرب :" شرّ أهرّ ذا ناب"
ـ كما هناك التنكير في المسند و منه: إرادة إفادة عدم الحصر والعهد، و تباع المسند إليه في التنكير. و التّخصيص، الإبهام و الغموض..

أمسكت بعنان فرسي، من شرفتي طرت على متنه صوب قبلة البوصلات.
عدت متأبّطاً خيباتي.
لمحت فرسي بلا خبب ولا صهيل، تاهت من حنايا المداءات.
سألتني عن بقيّة إخوتي... عن جذوة النّور الّتي انطفأت...
قلت:
ـ الكلّ نيام ومازال الوقت ممسيًا."

ومن مجموعة "للفرح عمر واحد" نص "دندنة" ص/ **88**
"حَلَّ اليباس بقلبي. بعثتُ النّبض يتسوّل بعضاً من حياة.
تأرجح بين مدّ وجزر. ارتجف صقيع اللّيل.
ربتَت على هضاب الحزن العصافير. ثرثر القمر بأنوار صغيرة.
انبعثت من بين الرماد، دنوت من الحافلة، نفثَت أدخنة.
ومضت تسحق في طريقها امتدادات الألق."

4/3 التنـــــاص:

التّناص **(Intetextuality)** خاصية فنّية كما سبقت الإشارة من قبل، فمن شدّة ما أصبحنا نصادفها في النّصوص القصيرة جدّاً حتّى أصبح الاعتقاد أنّها من خصائص هذا الجنس. مع أنّها وجدت كاصطلاح في الشّعر والرّواية منذ السّتينات وبالضّبط سنة **1967** على يد جوليا

كريستيفا، "الّتي اعتمدت في دراستها لهذا المصطلح على مجمل دراسات باختين في الرّواية، حيث أقامته على بناء الباختيني حول مفهوم الحوارية، وخصّصت جهدها لتعميقه وفحصه، فانبثق منه كثير من المصطلحات الإجرائيّة الفرعية المتنوّعة، وقد عدّت كريستيفا رواية جيهان دوسانتري، الرّواية الوحيدة من كتابات *دي لاسال* الّتي تكون نسخًا وتجميعًا أو مرسلات سفر أو رسائل مواساة، وهي حكايات تبْنى كخطابٍ تاريخي أو فسيفساء لا مُتجانسة من النّصوص" ([48]) (كما اعتمدت جوليا كريستيفا النّاقد الفرنسي رولان بارث من خلال كتابه (لذّة النّص)، وأيضاً النّاقد الفرنسي جيرار جينيت من خلال كتابه "بالمبسيست" **(Palimpsestes)**.

فالتناص قد لا يعيه القارئ العادي والبسيط. ولكن يستشعره القارئ النّبيه، والناقد المتمكّن. فالتناص هو إفراز نص جديد قوامه نصوص سابقة أو نقول: "إنّها العملية الّتي تقع أثناء الفعل الكتابي دون أن يعبأ بها المبدع أو يعبأ بسبل تسرّبها من اللّاوعي إلى الحضور الإبداعي" ([49])

فالقاص زيد عبد الباري سفيان اعتمد التناص سواء عن قصد أو عن غير قصد في مجموعتيه: "حين أتعثّر ببعضي " و " للفرح عمر واحد" كما سنرى: التّناص في المجموعة الأولى:

---

[48] ـ رولان بارث، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحاز لذة النص، دار توبقال، للنشر، ط.1، 1988، ص 14.

[49] ـ حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول مقار بة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، ط. 2002/2001 ص .193

ـ التناص من القرآن الكريم

فيما يخصّ تطبيق الحدّ على السّارق بقطع يده. جاء في نص "لصوصية" ص/25

[شاهدتهم ينفّذون حدّ السّارق..... يا للغباء كم تحتاج من الأيدي كي تتطهّر؟]

وحدّ السّرقة نجده في الآية الكريمة: قال الله سبحانه وتعالى في سورة المائدة:{ وَالسَّارِقُ وَالسَّارِقَةُ فَاقْطَعُوا أَيْدِيَهُمَا جَزَاءً بِمَا كَسَبَا نَكَالًا مِّنَ اللَّـهِ ۗ وَاللَّـهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ } ﴿38﴾

وفي نص:" تعاليم " ص/40

يستفتح النّص بهذه العبارة: [من المنبر شرح العالم السّمح "واضربوهن"] والجملة من قوله تعالى في آية طويلة من سورة النّساء: {الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ بِمَا فَضَّلَ اللَّهُ بَعْضَهُمْ عَلَى بَعْضٍ وَبِمَا أَنْفَقُوا مِنْ أَمْوَالِهِمْ فَالصَّالِحَاتُ قَانِتَاتٌ حَافِظَاتٌ لِلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ اللَّهُ وَاللَّاتِي تَخَافُونَ نُشُوزَهُنَّ فَعِظُوهُنَّ وَاهْجُرُوهُنَّ فِي الْمَضَاجِعِ وَاضْرِبُوهُنَّ فَإِنْ أَطَعْنَكُمْ فَلَا تَبْغُوا عَلَيْهِنَّ سَبِيلًا إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلِيًّا كَبِيرًا} النساء/34 .

وفي نص: "هياكل" من مجموعة "للفرح عمر واحد" نجد العبارة التّالية: [سقط عظامًا نخرة]

ولقد سبق الإشارة إلى ذلك في الجملة التّناصية.

وفي نص: " انكباب "ص/33 من نفس المجموعة

نجد العبارة التّالية : [بصوتٍ واحدٍ: ــ سمعًا و طاعة]

فالعبارة في تناص و الآية الكريمة من سورة البقرة : { آمَنَ الرَّسُولُ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْهِ مِن رَّبِّهِ وَالْمُؤْمِنُونَ ۚ كُلٌّ آمَنَ بِاللَّهِ وَمَلَائِكَتِهِ وَكُتُبِهِ وَرُسُلِهِ لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِّن رُّسُلِهِ ۚ وَقَالُوا سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا ۖ غُفْرَانَكَ رَبَّنَا وَإِلَيْكَ الْمَصِيرُ (285) }

ومن نفس المجموعة أيضًا، هناك نص: "غنائم" ص/65

وقد جاء حافلا بالتّناص القرآني على غير النّصوص السّابقة:

العنوان: [غنائم]

يقول الله تعالى في سورة الأنفال: { فَكُلُوا مِمَّا غَنِمْتُمْ حَلَالًا طَيِّبًا ۚ وَاتَّقُوا اللَّهَ ۚ إِنَّ اللَّهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ (69) }

ثمّ وردت عبارة: [حينما وزّعت خزائن الأرض]

تناص والآية الكريمة: { قَالَ اجْعَلْنِي عَلَىٰ خَزَائِنِ الْأَرْضِ ۖ إِنِّي حَفِيظٌ عَلِيمٌ (55) }

ثمّ وردت العبارة التّالية: [حظي بمفاتيح قارون]

وفي ذلك تناص والآية الكريمة من سورة القصاص: { إِنَّ قَارُونَ كَانَ مِن قَوْمِ مُوسَىٰ فَبَغَىٰ عَلَيْهِمْ ۖ وَآتَيْنَاهُ مِنَ الْكُنُوزِ مَا إِنَّ مَفَاتِحَهُ لَتَنُوءُ بِالْعُصْبَةِ

أُولِي الْقُوَّةِ إِذْ قَالَ لَهُ قَوْمُهُ لَا تَفْرَحْ ۖ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْفَرِحِينَ (76) }
ثمّ العبارة الأخيرة من النّص: [بعد طول انتظار أيقنت أنّ حصتها صبر أيوب]
وفي ذلك تناص والآية الكريمة من سورة يوسف: { واذْكُرْ عَبْدَنَا أَيُّوبَ إِذْ نَادَى رَبَّهُ أَنِّي مَسَّنِيَ الشَّيْطَانُ بِنُصْبٍ وَعَذَابٍ *ارْكُضْ بِرِجْلِكَ هَذَا مُغْتَسَلٌ بَارِدٌ وَشَرَابٌ *وَوَهَبْنَا لَهُ أَهْلَهُ وَمِثْلَهُمْ مَعَهُمْ رَحْمَةً مِنَّا وَذِكْرَى لِأُولِي الْأَلْبَابِ *وَخُذْ بِيَدِكَ ضِغْثًا فَاضْرِبْ بِهِ وَلَا تَحْنَثْ إِنَّا وَجَدْنَاهُ صَابِرًا نِعْمَ الْعَبْدُ إِنَّهُ أَوَّابٌ } [41- 44]

وتبعاً للمجموعة أيضاً نجد نص:" بشاعة " ص/ 60 ويختتم بهذه العبارة: [أبرزت خريطة الحرائق بجسده بأنّه من أصحاب الأخدود.] وتهمّنا [أصحاب الأخدود] فإنّها تناص جزئي وقوله تعالى في سورة البروج الأية/4:
{ وَالسَّمَاءِ ذَاتِ الْبُرُوجِ، وَالْيَوْمِ الْمَوْعُودِ، وَشَاهِدٍ وَمَشْهُودٍ، قُتِلَ أَصْحَابُ الْأُخْدُودِ، النَّارِ ذَاتِ الْوَقُودِ، إِذْ هُمْ عَلَيْهَا قُعُودٌ، وَهُمْ عَلَى مَا يَفْعَلُونَ بِالْمُؤْمِنِينَ شُهُودٌ، وَمَا نَقَمُوا مِنْهُمْ إِلَّا أَنْ يُؤْمِنُوا بِاللَّهِ الْعَزِيزِ الْحَمِيدِ }
ودائماً من نفس المجموعة، نصادف نص " مظلّة دفاعيّة" ص/62

وقد انتهى النّص بـهذا الدّعاء القرآني العظيم: [حسبي الله ونعم الوكيل]
وهو تناص والآية الكريمة: {الَّذِينَ اسْتَجَابُوا لِلَّه وَالرَّسُولِ مِنْ بَعْدِ مَا أَصَابَهُمُ الْقَرْحُ لِلَّذِينَ أَحْسَنُوا مِنْهُمْ وَاتَّقَوْا أَجْرٌ عَظِيمٌ. الَّذِينَ قَالَ لَهُمُ النَّاسُ إِنَّ النَّاسَ قَدْ جَمَعُوا لَكُمْ فَاخْشَوْهُمْ فَزَادَهُمْ إِيمَانًا وَقَالُوا حَسْبُنَا اللَّه وَنِعْمَ الْوَكِيلُ. فَانْقَلَبُوا بِنِعْمَةٍ مِنَ اللَّه وَفَضْلٍ لَمْ يَمْسَسْهُمْ سُوءٌ وَاتَّبَعُوا رِضْوَانَ اللَّه وَاللَّه ذُو فَضْلٍ عَظِيمٍ} آل عمران[172 174]

وفي نص:" سباق" ص/71 من نفس المجموعة.هناك تناص وآيتان من سورة " العاديات" ورد في النص: [ركضت العاديات، قدحت سنابكها الشّرر..]
وفي هذا تناص وقوله تعالى:{ وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا (1) فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا(2) }

ـ التناص من الحديث الشّريف:

ورد في نص " معركة " ص/ 43 من مجموعة " حين أتعثّر ببعضي" [ألقي القبض على الهلال، نحر البراق على شرف النّصر] و " البراق " ورد في الحديث الشّريف."البراق" هو الدّابة التي ركبها النّبي صلّى الله عليه وسلّم ليلة الإسراء والمعراج، قال النّووي رحمه الله: قَالَ أَهْلُ اللُّغَةِ: الْبُرَاقُ:اسْمُ الدَّابَّةِ الَّتِي رَكِبَهَا رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ لَيْلَةَ الْإِسْرَاءِ، قَالَ ابن دُرَيْدٍ: اشْتِقَاقُ الْبُرَاقِ مِنَ الْبَرْقِ، إِنْ شَاءَ اللَّهُ تَعَالَى ، يَعْنِي لِسُرْعَتِهِ، وَقِيلَ:

سُمِّيَ بِذَلِكَ لِشِدَّةِ صَفَائِهِ وَتَلَأْلُئِهِ وَبَرِيقِهِ، وقال الحافظ ابن حجر رحمه الله: يَحْتَمِلُ أَنْ لَا يكون مشتقّاً.

ما رواه البخاري ومسلم، أنّه صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: (أُتِيتُ بِالْبُرَاقِ، وَهُوَ دَابَّةٌ أَبْيَضُ، طَوِيلٌ، فَوْقَ الْحِمَارِ، وَدُونَ الْبَغْلِ، يَضَعُ حَافِرَهُ عِنْدَ مُنْتَهَى طَرْفِهِ) .

قَالَ: (فَرَكِبْتُهُ حَتَّى أَتَيْتُ بَيْتَ الْمَقْدِسِ)، قَالَ: (فَرَبَطْتُهُ بِالْحَلْقَةِ الَّتِي يَرْبِطُ بِهِ الْأَنْبِيَاءُ) والمعنى: يَضَعُ رِجْلَهُ عِنْدَ مُنْتَهَى ما يرى بَصَره. إنّ البراق: دَابَّةٌ أَبْيَضُ، طَوِيلٌ، فَوْقَ الْحِمَارِ، وَدُونَ الْبَغْلِ، يَضَعُ حَافِرَهُ عِنْدَ مُنْتَهَى طَرْفِهِ، له لجام، وسراج، كانت تركبه الأنبياء عليهم السّلام. ولم يثبت في حديث، لا مرفوع ولا موقوف أنّ البراق كان له جناحان، وإنّما ورد ذكر ذلك في بعض الأخبار الّتي لا يحتجّ بها لضعف أسانيدها.

وفي نص " عليم" ص/**48** من نفس المجموعة.

ورد التّالي: [لهجَت ألسنتهم بالدّعاء، أضمرتُ.. نهروني قائلين: يحبّ الله أن يُسأل.]

"يحبّ الله أن يُسأل " تناص والحديث النّبوي الشّريف:

عن أبي هريرة رضي الله عنه قال: قال النّبي صلّى الله عليه وسلّم: (منْ لم يَسألِ الله يَغْضَبْ عليهِ.) ([50])

[50] ـ أحمد في المسند 18/3، وفي الترمذي عن جابر بن عبد الله برقم 3381، وعن عبادة بن الصامت برقم 3573، وحسنهما الألباني في صحيح الترمذي 140/3، 181.

وعن أبي هريرة رضي الله عنه عن النّبي صلّى الله عليه وسلّم قال :ليس شيءٌ أكرَمَ على الله تعالى من الدّعاء)([51])

وهذا كلّه يستشفّ من قوله تعالى: {وَقَالَ رَبُّكُمُ ادْعُونِي أَسْتَجِبْ لَكُمْ إِنَّ الَّذِينَ يَسْتَكْبِرُونَ عَنْ عِبَادَتِي سَيَدْخُلُونَ جَهَنَّمَ دَاخِرِينَ} سورة غافر، الآية: **60.**

وفي نص: " حسيس " ص/**50** من نفس المجموعة.

ورد ما يشير إلى أدب نحر الأضحية ومنه: [أحدّ شفرته بعيداً عنها...أضحية.. لمَ لا يريح الجزارُ ذبيحته؟] فهذا تناص والحديث الشّريف: (إنّ الله كتب الإحسان على كلّ شيء فإذا قتلتم فأحسنوا القتلة وإذا ذبحتم فأحسنوا الذّبحة وليحدّ أحدكم شفرته وليرح ذبيحته.) رواه مسلم وهذا القول هو الصحيح.

وفي نص: "عربدة" ص/**70** من نفس المجموعة. ورد في مقدّمته: [يمسكون إيمانًا واحتسابًا] وتهمّنا العبارة التّالية [إيمانًا واحتسابًا.] فهي تناص وأحاديث نبويّة ثلاثة:

1ـ حديث أَبِي هُرَيْرَةَ قَالَ: قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: (مَنْ صَامَ رَمَضَانَ إِيمَانًا وَاحْتِسَابًا غُفِرَ لَهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِه)

[51] ـ الترمذي 456/5، برقم 3373، وابن ماجه 1258/2، وأحمد 442/2، وحسن إسناده الألباني في صحيح الترمذي 138/3.

2 ـ حديث أَبِي هُرَيْرَةَ أيضًا أَنَّ رَسُولَ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ قَالَ: (مَنْ قَامَ رَمَضَانَ إِيمَانًا وَاحْتِسَابًا غُفِرَ لَهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِهِ)

3 ـ حديث أَبِي هُرَيْرَةَ عن رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أنه قال :(مَنْ يَقُمْ لَيْلَةَ الْقَدْرِ إِيمَانًا وَاحْتِسَابًا غُفِرَ لَهُ مَا تَقَدَّمَ مِنْ ذَنْبِهِ) ([52])

وفي نص: " بدلاء" ص/76 من مجموعة: " للفرح عمر واحد" إشارة تناصيّة للحديث الشّريف الّذي يخصّ تصفيد الشّياطين.

ففي النّص: [حلّت الأيّام المباركات، صفّدت الشّياطين..] وهذا نجده في تناص مع الحديث الشّريف: قال صلى الله عليه وسلم:

(إِذَا كَانَ أَوَّلُ لَيْلَةٍ مِنْ شَهْرِ رَمَضَانَ صُفِّدَتِ الشَّيَاطِينُ وَمَرَدَةُ الْجِنِّ، وَغُلِّقَتْ أَبْوَابُ النَّارِ فَلَمْ يُفْتَحْ مِنْهَا بَابٌ، وَفُتِّحَتْ أَبْوَابُ الْجَنَّةِ فَلَمْ يُغْلَقْ مِنْهَا بَابٌ، وَيُنَادِي مُنَادٍ: يَا بَاغِيَ الْخَيْرِ أَقْبِلْ، وَيَا بَاغِيَ الشَّرِّ أَقْصِرْ ولله عُتَقَاءُ مِنَ النَّارِ وَذَلِكَ كُلَّ لَيْلَةٍ) ([53])

---

[52]ـ صحيح البخاري برقم 35- 37 – 38

[53]ـ رواه الترمذي واللفظ له (682) وقال:غريب، وابن خزيمة في صحيحه بنحوه (1883)، وابن حبان (221/8) وقال الشيخ شعيب في التحقيق (إسناده قوي (، والحاكم في المستدرك (1532) وقال: (حديث صحيح على شرط الشيخين.

ـ التناص الثّقافـــي: وأقصد به الإشارة التّناصيّة مع كلّ ما من شأنه أن يكون في الحقل الثقافي: من أدب وفن وأمثال، وعموم الإبداع..

لقد وردت في ختام نص " متاريس" ص/36

[عُرضت الغنائم.. كتاب الأمير الصّغير، وضفيرة..]

وكتاب االأمير الصغير بالفرنسية (Le Petit Prince) هي رواية صغيرة للكاتب الفرنسي أنطوان دو سانت إكزوبيري (1944-1900). وقد تمّ التّصويت لرواية «الأمير الصّغير» كواحدة من بين أفضل كتب القرن العشرين في فرنسا وذلك في الكتب التي اختارتها صحيفة لوموند، وتحافظ هذة الرّواية على المبيعات في جميع أنحاء العالم أكثر من مليون نسخة سنوياً. وقد ترجمت إلى أكثر من 230 لغة ولهجة وبيعت أكثر من 80 مليون نسخ في جميع أنحاء العالم، مما يجعلها واحدة من أفضل الكتب مبيعاً من الكتب المترجمة من الفرنسية. تدور القصّة في 28 فصل تتراوح بين الوسط والصّغر والصّغر المتناهي.([54])

وفي نص: " البادئ أرحم " ص/89

[54] ـ الموسوعة الحرة (وكيبيديا)
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D9%85%D9%8A%D8%B1_%D8%A7%D9%84%D8%B5%D8%BA%D9%8A%D8%B1_(%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%8A%D8%A9)

وردت عبارة أصبحت دارجة على الألسن كمثال، وهي: [قرّرت ردّ الصّاع صاعين]

في اللّغة: الصّاع مكيال وهو يساوي أربعة أمداد، والمدّ يساوي (650) جرامًا أي ملء يدي رجل واحد، وكايله: قال له مثل قوله أو فَعَلَ كفعله فهي مثل شاتَمَه في المعنى وهذا التّعبير (ردّ له الصّاع صاعين) كناية عن أنّه شاتمه فأربى عليه أي جازاه بضعف شَرّه فهذا القول تعبير اصطلاحي خرج عن معناه الأصلي إلى معنى آخر بلاغي وجرى مجرى المثل، وشاع استعماله بهذا المعنى البلاغي. ويقال في سياقات مختلفة.([55])

وفي نص: " غمد" ص/91

وردت في المقدمة هذه العبارة: هدهدني التّعب بحثًا عن إبرة وسط قش.

وفي هذا تناص والمثال الشّائع:"أصعب من البحث عن إبرة في كومة قش"، وهو مثل توارثته شعوب العالم جميعًا، ويضرب للتّعبير عن صعوبة العثور على شيء ما.

وفي نص:" سراب " ص/108

نجد في مقدّمة النّص هذه العبارة: [هتافاته " لا تصالح " رتّلته نشيدًا..]

وما يهمّنا هنا جملة [لا تصالح]

---

[55] ـ د عبد الله الدايل
(http://www.aleqt.com/2019/03/07/article_1555501.html)

عنوان لقصيدة شهيرة للشّاعر أمل دنقل.([56])

" لا تصالحْ !

ولو منحوك الذّهبْ..

أترى حين أفقأ عينيكَ،

ثم أثبِّتُ جوهرتين مكانَهما..

هل ترى..؟

هي أشياء لا تُشترى ":

ومن مجموعة " للفرح عمر واحد " نص: " هيكل" ص/28

وردت العبارة التّالية: [بدا وسيمًا وأنيق المظهر، وقعت في حبّه، خالف شنّ طبقة

والأمر يتعلّق بـ [شنّ و طبقة] وقد سبقت الإشارة إليه بتفصيل فيما يتعلّق بالجملة التّناصيّة.

وفي نص: " تسطيح " ص/56 من نفس المجموعة.

نجد في بداية النّص هذه العبارة: [طالما حدّثني: ـ يا بني (لا يستقيم الظّل والعود أعوج) ويعنينا من ذلك [لا يستقيم الظّل والعود أعوج] فهو أقرب ما يكون من الاقتباس، لولا أنّ القاص تصرّف فيه فاستبدل (متى) ب

[56]ـ شاعر مصري، ولد في عام1940 بقرية القلعة، مركز (فقط) بمحافظة قنا في صعيد مصر. كان والده عالما من علماء الأزهر الشريف، الأمر الذي ألقى بظلاله على شخصية الولد، فورث عنه موهبة القريض.

(لا) النّافية فالعبارة وقد أصبحت مثلًا رائجاً هي صدر بيت من قصيدة (للبرعي) يقول في بيتين منها:

متى يستقيمُ الظلُّ والعـودُ أعوجُ *** وهلْ ذهـبٌ صـرفٌ يُسـاويـهِ بهرجُ

ومنْ رامَ إخراجَ الزّكاةِ ولمْ يجدْ *** نِصاباً يزكيـــــهِ فمنْ أيْـــــنَ يخرجُ

وفي نفس المجموعة نجد نص: "اختلال" ص/ **58** يتضمّن مثلًا رائجاً: [لكلّ جواد كبوة]

هذا المثل يخصّ الرّجل الصّالح حين يسقط السّقطة، وشُبّه الرّجل بالجواد لأصالته وصلاحه وعلو شأنه، ويقال إنّ أوّل من قال هذا المثل ابن القِرية حينما دخل على الحجّاج فأخذ يوبّخه؛ لأنّه خرج عليه مع ابن الأشعث ولكنّ ابن القرية أقنعه ببليغ القول أنّه لمّا خصّه بالحمد والثناء، شدّ بالوثاق وضيّق عليه الخناق وتلألأت فوقه السّيوف، فعذره الأمير وأرسله إلى هند ليطلّقها في كلمتين اثنتين.

فذهب إليها وقال: إنّ الأمير يقول لك كنت فبنت، فقالت: والله ما فرحنا به إذا كان، ولا حزنّا عليه إذا بان، وبعدها انصرف ابن القِرية ([57]) إلى الحجّاج فطلب منه خطبة يخطبها في النّاس، ولمّا انتهى قال له كيف

[57] ـ أيوب ابن القرية ، والقِريّة بكسر القاف هو أسم أمه وهي خماعة بنت جُشم بن ربيعة وكان يلقب بها ، كان ابن القرية أعرابيا أميا ، وكان يضرب به المثل في فصاحته وبيانه وبلاغته ، ووفد على عبد الملك بن مروان ، وعلى الحجاج بن يوسف الثقفي فأعجب بفصاحته وجعله من أصحابه.

رأيتني؟ فأجاب ابن القرية قائلًا: رأيت الأمير خطيباً مصعقاً، فقال له الحجّاج لتخبرني كيف؟

فقال: رأيت الأمير يشير باليد، ويكثر بالرّد، ويستعين بأمّا بَعدُ، واستكمل ابن القرية حديثه قائلًا: إن رأيت أن تأذن لي بكلمات أتكلّم بهنّ يكن بعدي مثلاً، قال: هاتهن، قال: أيّها الأمير، لكلّ جواد كبوة، ولكلّ شجاع نبوة، ولكلّ كريم هفوة، ثم أنشأ يقول:

أقلني أقلني لا عدمتك عثـــــرتي ... فكلّ جواد لا محالةً يعثـــــــر
لعمري لقد حذرتني ونعيتنـــــــي ... وبصرتني لو أنّني كنت أبصر
ليالي سهامي في اليدين صحيحة ... ألا كل سهـــم مرةً يتكســـــــر
وأحسن ما يأتي امرؤ من فعالــه ... تجاوزه عن مذنب حيـــن يقدر

ومن ذلك أيضًا مثال ورد في نص:" أشلاء" ص/**63** من نفس المجموعة. جاء في العبارة الأخيرة منه: [لم يدر في خلدهم أنّ (الطّير يرقص مذبوحًا من الألم)]

وفي هذا تضمين مع بيت أبي الطّيب المتنبّي:

لا تحسبوا رقصي بينكم طربًا *** فالطّير يرقص مذبوحًا من الألم

وفي نص: " مجازفة " ص/**65** دائما من نفس المجموعة:

هناك إشارة لمثال رائج، ورد في النّص:

[نلت إعجابها ولم تدرِ أنّ يدي قصيرة..] والمراد [أنّ يدي قصيرة] دليل العجز وعدم القدرة. وأصل هذا المثل يعود إلى زمن المأمون

الأصمعي احتاج إلى مال فقصد بيت كريم فوجد بالباب حاجبًا فمنعه من الدّخول وقال له: والله يا أصمعي ما أوقفني على بابه لأمنع من هو مثلك، ولكنّه أوقفني لرقّة حاله وقصور يده.

فكتب الأصمعي على رقعة بيتًا:

إذا كان الكريم له حجاب *** فما فضل الكريم على اللّئيم؟

فلمّا سلّم الحاجب الرّقعة للرّجل الكريم كتب على ظهرها بيتاً:

إذا كان الكريم قليل مال *** تحجّب بالحجاب عن الغريم

فأعاد الحاجب الرّقعة للأصمعي مع صرّة من خمسمائة دينار. فسرّ الأصمعي، وأخبر المأمون بكرَم الرّجل. فاستحضره. فلمّا حضر قال له المأمون: ألست أنت الّذي بالأمس شكوت رقّة الحال، فأعطيناك هذه الصّرة لتصلح بها حالك؟!

فقال الرّجل: بلى والله ما كذبت فيما شكوت من رقّة حالي، ولكنّي استحيت من الله سبحانه وتعالى أن أعيد قاصداً جاء لبابي.

فردّ عليه المأمون قائلًا : لله أنت يا رجل فما ولدت العرب أكرم منك.

هكذا، ذهب قول الحاجب مثلًا وطوّرته العامّة فأصبح (العين بصيرة واليد قصيرة).

وفي نص:" مكاسب " ص/**81** من نفس المجموعة نصادف قولة شائعة تعني الثّبات

والمقدار وهي " قيد أنملة" والأنملة هي المفرد من أنامل (أي أطراف الأصابع). وعبارة قيد أنملة تعني مقدار ضئيل جداً أو مسافة بسيطة جداً بقدر طرف الأصبع. فعندما تقول لم يتحرك قيد أنملة، أي بقي ثابتاً في مكانه ولم يتحرك. فأصبح هذا التّعبير قولة مأثورة.

وقد جاء في النّص: [نافحت عنها المنابر، منحت قيد أنملة.] والمراد: [قيد أنملة] المقولة المأثورة، والّتي نجدها في الشّعر أيضاً:

فأخطَأتْهُ المَنَايَا قِيسَ أُنْمُلَــةٍ *** ولا تَحَرَّزَ إلّا وهْـــــوَ مَكْتُوبُ

لو كان لي أو لغيْري قدْرُ أنملة *** فوقَ التّرابِ لكانَ الأمر مُشْتَرَكا

وفي نص:" مواجهة " ص/**87** من نفس المجموعة نصادف مثلًا رائجاً. لقد ورد في النّص: [.. لا يفلّ الحديدَ إلا الحديد .]

وفي ذلك تناصٌ وقصّة هذا المثل، إذ تجبّر الوليد بن طريف التغلبي، فقتل والي هارون الرّشيد بالجزيرة. وحاصر أرمينيا حتّى افتدوا أرواحهم. ثمّ حاصر أذربيجان وحلوان وأرض السّواد فافتدوا أنفسهم بمائة ألف. فضاق الخليفة من ظلمه فنصحه مستشاروه بأن يستعين بابن عمّ الوليد الفارس المقاتل يزيد بن مزيد.. وبعد فترة مخاتلة، التقى الجيشان فانتصر جيش

يزيد وقتل الوليد وقطع رأسه. فارتاح النّاس من بطشه. وقيل في المناسبة شعر:

يا بني وائل لقد فجعتكـــم *** من يزيـــــد سيوف بالوليد
لوسيوف سوى سيوف يزيد *** قاتلته لاقت خلاف السّعود
وائل يقتل بعضهم بعضـــا *** لا يفل الحديد إلّا الحديـــد

التناص التّاريخي:

وفي نص : " تحنيط " ص/76

زرد في آخره : [جرجر الملبّين لندائه إلى محاكم التّفتيش]

وتهمّنا عبارة [محاكم التّفتيش]

بعد سقوط غرناطة آخر قلوع الإسلام في الأندلس سنة (897 هـ=1492م) أنشئت محاكم التّفتيش تابعة للدّيوان المقدّس في إسبانيا الكثوليكية :

(بالإسبانية: Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición)

أسّسها الملوك الكاثوليك:فرناندو الثاني، و إزابيلا الأولى سنة 1478 بموافقة البابا سيكستوس الرّابع، وقد عملت على تنصير المسلمين، وألحقت بهم أذى

كثيراً فضلًا عن الإعدامات تحت طائلة التّعذيب الوحشي ([58])

وفي نص:" ديمقراطية" ص/**78**

نجد تلميحاً لقرار قريش بقتل الرّسول صلّى الله عليه و سلّم، حين انتخبت من كلّ قبيلة شابّاً؛ فوقفوا ينتظرون خروج الرّسول ليضربوه ضربة واحدة، فيتفرّق دمه على سائرالقبائل. ([59])

وذلك ما جاء في خاتمة النّص:

[وجد قريشاً تنتخب من كلّ قبيلة شابًّا وخنجرًا لقتل النّبي..]

وفي مجموعة " للفرح عمر واحد" نجد نص: " ضربة لازب"

في آخر النّص: وردت هذه العبارة: [ليس في كلّ مرّة ينتصر بروتس] و[بروتس] كان قائداً رومانيا من قادة يوليوس قيصر، وتقول بعض المصادر أنّه كان يحبّه ويوثره عن غيره، بل هناك من يذهب أنّه كان ابنه، وإن لم يعترف القيصر بذلك.

والمهم رغم كلّ ما قدّمه يوليوس قيصر إلى روما غدر به قوّاده الكبار وقتلوه

---

[58]ـ محمد عبد الله عنان، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين، مكتبة الخانجي، القاهرة الطبعة الرابعة 1408هـ=1987م.

ـ عادل سعيد بشتاوي، الأندلسيون المواركة، القاهرة، الطبعة الأولى 1403هـ=1983م.

ـ ليونارد باتريك هارفي – تاريخ الموريسكيين السياسي والاجتماعي والثقافي. (دراسة في كتاب الحضارة العربية في الأندلس التي أشرفت على إعدادها الدكتور سلمى الخضراء الجيمي). مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت – الطبعة الأولى 1419-1998.

59ـ السيرة النبوية؛ لابن هشام (2/ 68)

غدرًا في شهر مارس من عام **44** ق.م ومنهم [بروتوس] الذي طعنه في ظهره فالتفت إليه قيصر، فحين رآه قال له: حتّى أنت يا بروتيس؟ فإن نجح القاتل الخائن مع باقي القادة فليس النّصر دائماً سيكون حليفه. فقد دخلت روما في أتون حرب أهلية أخرى وحزن كبير على فقدان القيصر، حيث انتقم ماركوس أنطونيوس «زميل قيصر» وأغسطس قيصر «ابن قيصر بالتبني» من مغتالي قيصر وهم بروتس ومن معه..([60])

وفي نفس المجموعة، نجد نص: "هرولة " ص/**58**

يحيلنا التّناص على واقعة إسلاميّة بين المسلمين والرّوم. ففي النّص وردت العبارة التّالية:

[قيل إنّ فحواها: إلى كلب الرّوم، الجواب ما تراه لا ما تسمعه.] وهذا تناص وقصّة هارون الرّشيد وملك الرّوم نقفور:

وصلَ خطابٌ طويلٌ من ملك الرّوم إلى هارون الرّشيد فيه سبٌّ ولعنٌ وتهديدٌ ووعيدٌ.. بالقضاء على المسلمين وتهديم الكعبة.. فالتفت هارون إلى كاتبه، وقال له اكتب خلف خطابه احتقاراً لهُ: " من هارون الرشيد أمير المؤمنين إلى نقفور كلب الرّوم. إنّ الجواب ما ترى لا ما تسمع! والسّلام على من اتّبع الهدى."

[60] ـ مسرحية : يوليوس قيصر ، و ليام شكسبير.

ثمّ خرج ونادى في النّاس: الجهـــاد الجهـــاد وخلال وقت قصير التأم الجيش فقاده إلى نقفور ملك الرّوم.. بعد أن فتح البلاد تلو البلاد... فحاصر عاصمة الرّوم وشدّد عليهم الحصار.. وحلف أن لا يرجع إلّا برأس نقفور.. فأعطاه الرّوم ما شاء من المال والذّهب والجزية.. لكنّه أبى، فقام الرّوم بالانقلاب على نقفور، وسلّموا رأسه إلى هارون الرّشيد قتيلاً.. ثمّ استسلموا ودفعوا له الجزية أذلّة صاغرين.. وعاد رضي الله عنه منتصراً قويّاً..

5/3 بدايـــة القصّـــة:

البداية في القصّة عموماً هي فتيل الاشتعال، فكلّ ما يأتي بعدها، هو نتيجة ما تختزنه، من فعلٍ وتفاعلٍ ومن مخاضٍ يعد بأشياء لم تكن في الحسبان. والبداية رغم أهمّيتها لم نجد لها اهتماماً كبيراً في ساحة النّقد والمتابعة، فيما يخصّ القصّة القصيرة جدّاً.

فباستثناء ما كتبه: أحمد جاسم الحسين في كتابه: "القصّة القصيرة جدّاً ([61]) "، ويوسف الحطيني في كتابه:" القصّة القصيرة جدّاً بين النّظرية والتّطبيق "([62])، وجاسم خلف إلياس في كتابه:" شعرية القصّة القصيرة

[61] ـ أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جداً، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1997م، ص:48

[62] ـ يوسف الحطيني: القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، مطبعة اليازجي، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م، ص:105-111

جدّاً" ([63])، وجميل حمداوي في كتابه:" من أجل مقاربة جديدة لنقد القصّة القصيرة جدًّا- المقاربة الميكروسردية.." ([64]) لا نجد إلّا مقالات تستلهم من هذه الكتب، دون إضافات جديدة..

فحين نعود للمجموعتين: " حين أتعثّر ببعضي" و " للفرح عمر واحد " للقاص زيد عبد الباري سفيان، سنجد تشكّلًا وتنوّعاً من البدايات، تنمّ على ما ينتاب القاصّ من مشاعر وأفكار وهواجس.. وهو مُقدمٌ على كتابة النّص. فهو يدرك بحسّه القصصي أن البداية حجرة الأساس، الّتي عليها ينبني الصّرح القصصي، ونقطة الارتكاز الّتي لا ينبغي أن يحد عنها. فهي الّتي تحدّد الغاية من النّص من حيث الأدْرمة والسّخرية، والذّاتويّة، والموضوعيّة، والغرائبيّة، والخيال، والتّعبيريّة، والسّريالية، والتَّجريديّة، والرَّمزيّة، والأيقونيّة...

قد نَعجب أن يكون كلّ هذا وغيره في جملة البداية! ولكن قد يزول كلّ العجب، إذا علمنا أنّ هذه الجملة لأهمّيتها تسبق العنوان الّذي يتصدّر النّص وتسبق عقدته وخرجته، بل هي الأولى وكلّ أجزاء النّص تنبثق منها، فهي مصدر الإلهام السّردي.. لذا من السّهل كتابتها، حتّى وإن كانت فكرة

[63] ـ جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2010م، ص:179

[64] ـ د جميل حمداوي : من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جداً، مطابع الأنوار المغاربية، وجدة الطبعة الأولى سنة 2011م

النّص تشغل القاصّ. فقد يمضي أيّاماً مثلًا، يحدّث نفسه: سأكتب نصّاً حول (الوعي الشّقي) ويمضي أيّاماً لا يكتب شيئاً. ولكن ما أن تبرق الجملة الأولى في ذهنه، حتّى تتدفّق الجمل الموالية، وكأنّها كانت مأمورة، تابعة لجملة البداية.

ـ أنـواع البدايـة:

ونتابعها من خلال مجموعة: " حين أتعثّر ببعضي "

** البداية المَشهدية:

المشهد لغة اسم مكان، مصدر ميمي من: شهد ،جمعه : مشاهد ، ويطلق على المجتمع من النّاس، أي الحضور، ويستعمل بكثرة في الثّقافة، والفنون، كمشهد من مسرحيّة أو فيلم..

فالجملة المشهديّة، هي الّتي تجسّد أرضية قابلة للمشاهدة، وما يجري عليها من حدث أو أحداث، تتّسم بالفعل وأثره وتأثيره، كالّذي نجده في نص " تضوّر "ص/13

" ذبح نباحه طمأنينة المكان...

تنكّبوا عنه، خاتلوا صمته، اختلسوا نظرة، لم يرفع بصره...

أطلقوا عواءً.. بينما واصل الكلب الدّفن."

فإنّ جملة البداية:" ذبح نباحه طمأنينة المكان..." عبّرت عن مشهد، من الممكن أن يتّسع في خيال المتلقّي بسبب نقط الحذف، وما سكت عنه السّارد.. وفي ذات الوقت هي بداية مكانيّة لأنّ المشهد رهين بالمكان. وما يُماثل هذه البداية ما نجده في نص " رفد" ص/14

" يتركها في مؤخّرة القارب.."

كما هو في نص: "حلم عصفورة " ص/16

" أحاطني خراب شاسع.."

وكذلك نص: " لصوصية" ص/25

" شاهدتهم ينفّذون حدّ السّارق.."

وكذلك نص: "إنزال" ص/30

"احتدم النّزال، ركض الخيل، تقدّمت البيادق.."

وكذلك نص:" هلال" ص/31

" قبيل الموعد اتّخذوا وضعية قتالية.."

** البدايــة الرَّمزيــة:

وهي كثيرة الاستعمال، وبخاصّة أنّها تأتي كطوق نجاة، لما يضطرب في ذهن القاص. وهو في حيرة من أمره لا يعرف كيف يبدأ، أو ماذا يكتب. وإن كان مشحوناً بفكرة تلحّ عليه إلحاحاً، فتأتي جملة الرّمز بعمقها الإيحائي،

ودلالتها الممعنة في التّستر والاختفاء.. لتشي ببعض ما يَعتمل في نفس القاص كالّذي نجده في نص: " عري " ص/15

" تنكّستِ الغمامة في جوف الغياب.

آثرت أمّي الصّمت متوارية خلف دمعها، امتثلتُ لرغبة ساذجة في اللّهو فرحًا بمن تزاحموا على بيتنا، ومسحوا على رأسي.

لم نرهم بعد ذلك، والخبز أيضاً..

ثمّ مات أبي .."

البداية الرّمزية: " تنكّستِ الغمامة في جوف الغياب." لو قُرِئَت الجملة وحدها دون النّص، لكانت جملة شعرية، ولكن يصعب فهمها لما يلفها من رمز. فما هي الغمامة؟ وأيّ غياب؟

ولكن بعد قراءة النّص كاملًا. نكتشف أنّ السّارد طفل صغير، يحكي عن أمّه الّتي أخرسها الحزن فتوارت خلف دمعها ومرض والده، وكيف أنّ الدّار امتلأت بالمعيّدين الّذين كانوا يمسحون على رأسه وكأنّهم يعلنون تيتّمه قبل الأوان. ولكن ذلك ما حدث إذ خلت الدّار من المعيدين، ولم يعد الطّفل يراهم، ولا الخبز... ثمّ مات أبوه.

فجملة البداية الرّمزية تتّضح معالمها، فما الغمامة إلا سواد الحزن بسبب غياب الأب.

ومن ذلك نص:" وليمة" ص/28

" سكب نفسه شمساً وغمامة.."

ومن ذلك نص" مراوغة" ص/56

" اخضرّت يداه، لقّب بالنّخلة "

** البدايــة السّرديــة:

وهي شائعة بطبيعة الجنس القصصي، فما أن يعتزم القاص كتابة قصّة إلا وقصدية السّرد ماثلة في ذهنه، لذا لا غَرو إن كانت البداية السّردية لها قصب السّبق في مجال كلّ البدايات القصصة. سواء في مجموعتي القاص زيد عبد الباري سفيان. أو في مجموعات أخرى لقاصّين آخرين.. ومن ذلك نص " عيد " ص/17

يتشاقون صباحًا، يستيقظ الآباء للتّوبيخ فتبتهج براءتهم.

حين ضرب العنكبوت على الرّوضات خيوطه، حملت الأمّهات براعمها إلى المراقد حيث يتوسّدون الصّمت، ولا يتذمّرون، احتفوا بعيدهم، أهدوهم باقات دمع."

ويتكرّر هذا في نص "التجاج " ص/18

" رسمت تفاصيله على الخريطة.."

وكذلك نص " انفراط" ص/19

" عاركت أبي ليبقي على الطّاولة المنسية بعد أن أصرَّ على التّخلص منها "

وكذلك نص: " تصفيق" ص/ 20

" تردّد صدى صفيرها.."

وكذلك نص:" تواتر" ص/22

" تبلّلت وسحّ حبرها.."

وكذلك نص: "تغميض" ص24

" انبثق من أتون التّوقّد.."

** البدايــة التقريريــة:

ويُراد بها أنّ أحد شّخصيات القصّة يقرّ بشيء كان غامضاً، أو خفيّاً، أو سرّاً من الأسرار قد يخصّه أو يخصّ غيره.. فهو إقرار ذاتي، قد يكون بضغط، أو بدونه كالرّضوخ لتأنيب الضّمير.. فعليه يُبنى النّص كلّه. مثلما هو في نص "إشباع" ص/21

" كشفت عن مكرها.. تماهيتُ معها للإيقاعِ بي.

ركنتني في زاوية فارغة، تراجعت دوافعها لاستغفالي.

وأدتُ ذاتي داخلي وتزعَّمتُ المُؤامرة.."

فإنّ جملة " كشفتْ عن مَكرها.." هي البداية التّقريريّة.

ومن ذلك نص: "أطوار" ص23

"أمّنا المحترقة أنجبتنا رمادًا "

وكذلك نص:" استهتار" ص/29

" نبوغه الّذي أهّله لتقليص المسافة بكمشة واحدة حفّزه لمزيد من الابتكار."

وكذلك نص: "متاريس" ص/36

" قرعوا العصا للنّجوم، جلدوا الخيول.."

وكذلك نص:" غلف" ص/37

" تعهّد بانجاز لوحة يحتفي بها الوطن.."

** بداية تفيـد المكـان

المكان، أو التّفضّي (Spatialisation) من عناصر القصّة، فلا أحداث إلّا وتكون في مكانٍ ما، والمكان في القصّة القصيرة جدّاً قد يذكر كتابةً، وقد يفهم من السّياق. وكيفما كان الحال فهو مسرح الأحداث. وأحياناً يحتلّ دوراً أساسيّاً في النّص. إذ يصبح هو الفكرة المحورية كالّذي نجده في نص:

" منخرق السّربال" ص/34

" في الوحل تعبث الرّياح بأسمال حافية.
تتضوّر الأرصفة من عضّة الضّواري، ووحشة المساء.
تلتفّ السّاق بخاصرة الرّغيف.
يضطجع في الشّارع الطّويل، أضحى جملة اعتراضية."

إذًا البداية تخصّ مكاناً موحلًا تعبث به الرّياح: " في الوحل تعبث الرّياح بأسمال حافية "

ومن ذلك نص: "تعاليم" ص/40

" من المنبر شرح العالم السّمح.."

ومن ذلك أيضا نص :" لجوء" ص/46

" بخطى حثيثة يسوّر الصّيّادون واحة بحاجز من ضباب ."

** بدايـة زمانيـة:

فكما للمكان مكانة في القصّة فكذلك الزّمان أو التّزمين (Temporalisation). إذ لا يعقل أن يحدث حادث بدون زمن، أو خارج الزّمن. فالحياة بأحداثها رهينة بالمكان والزّمان، وهذا الأخير قد يكون حاسماً في النّص، وبخاصّة حين يذكره القاص، أو يأتي بما يشير إليه: [قبل، بعد، حين، أثناء، غداة..]

كما هو في نص: " شقروات " ص/39

"عقب تعليلها لغيابه يئس الجميع من عودته مشيّعين ذكراه باللّعنات. لم يخفّف عنها تضامنهم، كانت في قرارة نفسها تؤمن أنّ كلّ الرّجال مفتونون بالجنيهات الذّهبيّة."

فكانت الصّيغة الزّمنية: " عقب تعليلها لغيابه.." بمعنى بعد زمن تعليلها لغيابه.

ومن ذلك نص: " حيف " ص/60

" منذ النّشأة وهو يفرغني من محتواي."

** بدايـة استفهاميّـة:

ومن صيغ البداية أن تأتي بصيغة استفهام.. فيكون ذلك يستوجب جواباً، إمّا مباشراً، أو تلميحيّاً مجازيّاً. فبالاستفهام والجواب غير المنتظر. ينشأ صرح قصصي. ليس الغرض منه تفسير وتوضيح، إنّما الغاية التّلميح لصورة سردية ما، أصبح لها أثر في الحياة الشّخصية أو العامّة... مثل الّذي نجده في نص: " تعتيم " ص/35

" سألني: لماذا سكن التّوق الجميل؟

هل تصالحت واللّيل الطّويل؟

قلت: انتظر دورة التّاريخ. فهؤلاء لا يفرّقون بين النّاقة والجمل. بكى بحرقة صديقي على الجمل!"

إذاً كما يتّضح أنّ البداية كانت بصيغة سؤال: " سألني: لماذا سكن التّوق الجميل"

** بدايـة رومانسية:

وقد تكون عاديّة جدّاً، ما دام النّص يتعلّق بالمشاعر والعشق المتبادل، ففكرة النّص تتحكّم في مجريات النّص دلالياً ولفظياً. إذ تتحقّق الوحدة المعجميّة (Lexème) سواء كان النّص شعراً أو سرداً. فالمواءمة والانسجام بين الشّكل والمَضمون من أسباب نجاح صياغة النّص الإبداعي.. كما هو في نص: " عشق " ص/41

"قلبي نفخ وعيناها أوكتا، وقعنا في المحيط.

تصادم الجحيم بالجنّة، تعاركت الأمواج، تتبّعنا خيطاً رفيعاً.. نجونا عند غابة يغطّيها الرّماد."

البداية الرّومانسيّة: "قلبي نفخ وعيناها أوكتا.."

** بدايـة استرجاعيّة:

استرجاع الذّكريات، (Analepsie) وما مضى من أحداث. مادّة غنيّة في القص بصفة عامّة. وما الحكي منذ كان إلّا: (كان يا ما كان) استقاء من الماضي القريب، أو البعيد. الواقعي، أو الخيالي الأسطوري. ومنه الاسترجاع الخارجي (Analepsie externe) كما هناك الاسترجاع الدّاخلي (Analepsie interne) كالذي نجده في نص: "ترحيل"

" تذكّرتُ يوم استولى عمّي على مال أبي المتوفّى وبتواطئ من القاضي. أخي الأكبر لم يعد بعد، حمل ملف القضيّة إلى الله."

فمن هذا الاسترجاع الدّاخلي، جاءت جملة البداية الاسترجاعيّة: " تذكّرتُ يوم استولى عمّي على مال أبي المتوفّى.."

** بدايـة بأزمـة:

المألوف، والمتعارف عليه في القصّة عموماً أنّ الحدث يتطوّر إلى حالة التّأزّم/ العقدة. ولكن أحياناً بدل هذا التّدرّج العادي والطّبيعي، يرتئي القاص عكس النّسق المتداول. ويبدأ بالأزمة أوّلًا بحثاً عن أسبابها، ودواعيها، وكيفية التّخلّص منها. وهذا أسلوب عرفته القصّة القصيرة والرّواية والمسرح أيضاً فهي مسألة إعادة البناء (**Restructuration**)

ومن ذلك نص: " تخبّط" ص/**55**

" تعطّلت العجلات.. انتفخ بطن الوسوسة.

سقاهم المداوي كؤوساً..

لمّا تعافوا، نقر رؤوسهم قائلًا:

ـ العطب كان ها هنا. "

البداية بأزمة كما هي: " تعطّلت العجلات.."

** البدايـــة الشّاعرية:

قد يكون من الإجحاف غير المقصود أن نخص البداية بخاصية الشّعرية/بويطيقا، في الوقت الّذي نصوص كثيرة من بدايتها إلى نهايتها شعريّة النّسق واللّغة. ولولا عنصر الحكي البيّن لعدت النّصوص مقاطع شعريّة من قصيدة نثر طويلة... ولكن ما دمنا بصدد البداية، نأخذ أنموذجاً، نص: " منحنيات" ص/63

" في فم الشّتاء عصفتْ بها الرّياح... أسكنتُها أقاصي الرّوح.

اتّكأتُ على كتف الوفاء. استيقظتُ في أحضان أمّ عامر !!"

نلاحظ أنّ القاصّ استهلّ النّص بجملة مجازية، غير اعتياديّة فاستعار للشّتاء فماً..

ومثل هذا في نص: "انبلاج". ص/64

" يصطحب ظلّه البنفسجي... "

ومن ذلك أيضًا نص: "تقليم" ص/66

" دخل في جوار الشّمس حيث يمتلئ الفضاء بالعذارى "

ومن ذلك نص: "تبعثر "ص/75

" الياسمينة الّتي قاومت الجفاف ربتت على أمنياته المسحوقة.."

ومن ذلك نص: " تحنيط " ص76

" نحث تماثيلًا.. سيّجها بالعيون الشّائكة."

ومن ذلك نص:" انعتاق " ص/85

" رفرفت فراشات الأسئلة.."

وكذلك نص: "تطبيب " ص/96

" يئنّ الحبّ من حروق، ينحني القمر باكيًا."

** البدايـة الفانتاستيكية:

ويراد بها كلّ عجائبيّ غرائبيّ غير مألوف إلّا في تلافيف الحلم، والتّخريف الأسطوري(Fabulation) ما يحقّق فسحة من التّخييل من خلال مفردات المبنى ومآلات المعنى وينتهي إلى الإبداعيّة (Créatrice). كالّذي نلمسه في نص: " تحجيم". ص/67

"انطلقَت رحلتي نحو الفضاء. بلغت المرتقى الصّعب، اصطدمت بسياجات جدَّي.

صودرت مركبتي المنهكة..

عدتُ أدراجي، أقضي حكماً، بترميم جدارات أمسي."

فالغرائبية تجسّدها البداية : " انطلقت رحلتي نحو الفضاء. "

ومن ذلك نص: " توال " ص/80

" في المدرسة فتحت جمجمته حشيت بسيفين ونخلة"

** البدايــة الميتاسرديــة:

ونقصد بالميتاسرد أو الميتاقص (**Métarécit**) ذاك الخطاب الوصفي الّذي يُعنى بعمليّة الكتابة الإبداعيّة، ومعاناتها. فهو خطاب متعالي ميتالغوي يحقّق وظيفة واصفة (**Fonction métalangage**) لعمليّة الكتابة/ نشأة وإبداعاً.. كالّذي نجده في نص:

" انقلاب " ص/**68**

" تاق للكتابة عن الغيمة الماطرة.

أجذلته التّجلّيات، سحّ السّرد، شقّ النّبع سواقي جديدة.

أنقذتِ البطلة الأشجار...

تلبّسته الغواية...

اغتالها واختطف الحكاية."

نلاحظ أنّ البداية الميتاسردية كانت: " تاق للكتابة عن الغيمة الماطرة."

وكذلك نص: "حيلة" ص/**86**

" تنتقي جميل مفرداتها بعناية فائقة "

** البدايــة النّهايــة:

ليس جديداً، أو بدعة.. أن تبدأ القصّة من نهايتها.. فكيفما كان الأمر هي حكي عن ماضٍ.

السّاردُ العليمُ يعرفُ بدايته ونهايته، وله الحقّ أن يبدأ من حيث يشاء. فإن بدأ من الأسباب الّتي أدّت إلى العقدة، وتأزّم الحدث، فهو متدرّج، في توال مُنتظم أفقي معتاد. وإن اختار النّهاية كبداية فهو يرجع القهقرة ملتمساً الأسباب الّتي أدّت إلى العقدة. فهي تقنية، عرفتها الرّواية، وبخاصّة الرّواية البوليسية.. ونص: " تلبيس " ص/ **69**

يمثّل هذه الخاصية في مجموعة "حين أتعثّر ببعضي"

" لم يمتعضوا من الجذام وقد قضم أطرافهم.

إلى خلف الحياة تجرجرهم كلمة الوالي المأثورة:

هذا أمر الله.

من تحت الخوذة النّحاسيّة نادتهم الزّهراء:

ـ أأطعتم من أحقّ به أن يُعصى؟!

إذاً، كانت البداية النّهاية: " لم يمتعضوا من الجذام وقد قضم أطرافهم."

** البدايــة التناصيــة:

التّناص (**intertextual**)هو تداخل نصّي، أو وجود ما يدلّ على نصّ غائب ذات نصّ حاضر. وذاك ما يكتشفه القارئ المطّلع، وقد يغيب عن القارئ العادي القليل الإطّلاع.

وظاهرة التّناصيّة (intrtextuality) قديمة وفي جميع آداب الأمم نتيجة عملية المثاقفة والتّعامل الفكريّ والفنّي البشري.. ومن ذلك نص "عربدة" ص/70

"يمسكون إيمانًا واحتسابًا. من جيدها النّازف الممتدّ بين الفجور والغروب تفطر المدافع."

"يمسكون إيماناً واحتساباً."كبداية تناص". وفي ذلك تناص وثلاثة أحاديث نبويّة شريفة سبق الإشارة إليها في فقرة التّناص مع الحديث، وبخاصّة (إيماناً واحتساباً).

ومن ذلك نص " احتباس" ص/102

" حمل الغبار صوته المترهّل يلوك " الّتي تجادل في زوجها "

ومنه أيضًا نص: "سراب " ص/108

" هتافاته: " لا تصالح " رتّلته نشيدًا، صاغته رصاصة."

** البدايـــة الفلسفيـة:

الإنسانُ كائنٌ متفلسفٌ، وما الفلسفة إلّا سؤال جوابه يصبح سؤالًا مطروحاً. بمعنى نعيش للأسئلة وطلباً للأجوبة الّتي لا تشفي الغليل فنسأل من جديد في إطار ما لدينا من أجوبة. وتبقى الحقيقة غائبة، ومن ثمَّ كانت (الماهية) و (الوجود) محطّ التّساؤل منذ أرسطو، والفارابي والشّيخ الرّئيس

ابن سينا وغيرهم من المتكلّمين كالفخر الرّازي، والقطب الرّازي، وسعد الدّين التّفتازاني، والمُلاّ صدر الدّين الشّيرازي، وكذلك لاهوتيّ المسيحيّة، كالقدّيس توما الأكويني، ودونس سكوت، إلى فلاسفة العصر الحديث..

وفي نص " مطاردة" ص/**74** ما يلمّح لذلك

" طاف عقلي المشتّت ينقّب عن ماهيتي.

ترصّدتني حبيباتي في شوارع الذّكريات.

جلدتني الحيرة ." زرعتُ ذاكرة ألكترونية"

وجدتهنّ مختبئات فيها على هيئة فيروسات برمجيّة.."

وتهمّنا البداية الفلسفيّة في ماهية الذّات، السّؤال الّذي جوابه مازال يفرز الأسئلة منذ أرسطو:

" طاف عقلي المشتت ينقب عن ماهيتي."

ومن ذلك نص :"هلاس " ص/**90**

" خامرني إحساس بالعبث خرجتُ من داخلي "

** البدايـة مقتبســة:

خلافاً لكلّ ما رأينا آنفاً. قد تكون جملة البداية كلّها مقتبسة. والاقتباس كما هو معروف النّقل المباشر الحرّ من مصدرٍما، ويكون في إطار علامتيّ التّنصيص. كما هو الشّأن في نص: "كفر" ص/**110**

" « تذوي على جمر السّؤال » ، تحملق في يديه، تقترب هسهسة خطواته الشّتويّة، تغفو في حضن مشروخ، تنسحب ملطّخة بعفونته. تقلّب وجهها في السّماء" أنى يكون لي..؟"

تضع رأسها على الحاوية. تجري المفاوضة بين القبر ونعش الخطيئة."

تهمّنا من النّص جملة البداية المقتبسة:« تذوي على جمر السّؤال »

وفي ذلك اقتباس من معنى بيت الشّاعر عدنان الشّبول:

إِنِّـي عَـلـى جَـمْـرِ الـلَّـظَـى مُتَـقَـلِّـبٌ = والقَـلـبُ مِـنْ نـارِ البِـعـادِ قَـدِ اكـتَـوَى

6/3 نهاية القصة أو الخرجة:

البعض يسميّها القفلة. والقفلة من القفل. ولا أعتقد أنّ القصّة القصيرة جدًّا ذات قفل، أو ينبغي لها ذلك، بل هي مشرعة أبوابها، على القراءات المتجدّدة والتّأويل، والتّساؤل والتّأمّل. ولست أدري من حاله هكذا ينبغي له قفلة. أو يتوقّف عليها. فالمصطلح غير مناسب، لذا نفضّل بديلًا له وهو: الخَرجَـة.

فلنتأمّل أنواع التّهايات الموظّفة في المجموعة الثّانية: " للفرح عمر واحد"

** النّهاية الإحباطية:

قد يكون من العسير أن نتصوّر عملًا قصصيّاً، أو فنّيّاً عموماً، ينتهي بإحباط. فالعمل الإبداعي وإن كان ومازال يعكس صور الواقع من وجهات نظر مختلفة.. فإنّه يصرّ أن يُبقي بصيص الأمل، لا أن يعمّق اليأس والإحباط... ربّما يكون من السّهل أن نقول هذا.

ولكن صور الواقع المرير الّتي لا تزيد إلّا مرارة وقسوة، في الوطن العربي، تنعكس سلباً على نفسية المبدع. فينتابه شعور مسود قاتم. يمنعه أن يرى غير الصّورة القاتمة.. بل ينتابه إحساس قهري بأنّ كلّ تمويه للواقع، وتلوينه، وإضاءته ولو بشمعة.. إنّما هو كذب وخداع.. وليس أفظع من أن يكذب الشّخص على نفسه.. لذا جاء نص "جدران" ص/14

"ألقي بي في زنزانة، تذكّرتُ نزيلًا قبلي غافل السّجّان ورسم شمسًا ونافذة. تسلّلتُ منها. وجدت نفسي في وكرٍ كبيرٍ ممتلئ بمخلوقات عارية. عدت إلى سجني الصّغير ورسمت ظلًّا ومشنقة."

النّص يختنق بالسّواد، بما يحمله من مفردات: [زنزانة، نزيل، السّجّان، وكر، مخلوقات عارية...] كلّها تسيّج وضعاً بئيساً.

وإن كان النّزيل السّابق في الزّنزانة قد رسم [شمساً ونافذة] في غفلة من السّجان. كرمز للأمل والحرّيّة. فإنّ النّزيل الموالي/السّارد حاول التّسلّل من نافذة الحلم، ومعانقة شمس الحرّيّة، ولكنّه وجد نفسه في وكرٍ كبيرٍ

لمخلوقاتٍ عاريةٍ، كرمزٍ للمعذّبين فلم يجد بُدًّا من البقاء في زنزانته، الّتي هي رمزٌ للحصار، والانغلاق.. ومن ثمّ جاءت النّهاية الإحباطيّة في صورة رمز (ظل ومشنقة) وكأنّها تقابل (الشّمس والنّافذة)

" عدت إلى سجني الصّغير ورسمتُ ظلًّا ومشنقة."

وتتكرّر نفس المشاعر السّوداء. في نص " ترجيع" ص/ **15**

"حاصرتني القيعان، رسمت نفسي يماماً، أمسك بي الصّيادون.

ربطوني دون اكتراث لنواحي.

حين ألفته فكّوه عنّي، نجا القيد ومات اليمام."

ففي عمليّة مقابلة بين النّصين الأوّل (جدران) والثّاني (ترجيع) ستنكشف الرّؤية الإحباطية في نهايتي النّصين:

"ألقي بي في زنزانة" ← "حاصرتني القيعان"

".. نزيلًا قبلي غافل السّجان ورسم شمسًا ونافذة " ← "رسمت نفسي يمامًا"

"وجدت نفسي في وكرٍ كبيرٍ ممتلئ بمخلوقات عارية." ← " أمسك بي الصّيادون.

ربطوني دون اكتراث لنُواحي."

".. رسمت ظلًّا ومشنقة" ← "نجا القيد ومات اليمام"

** النّهاية التّحويلية:

ونعني بها تحويل مسار الحدث، أو ظروف الشّخصية، أو شيء من الأشياء. إلى ما لم يكن مرتقباً أو منتظراً من المتلقّي تبعاً لما جاء في البداية أو الاستهلال.. والغاية من ذلك خرق أفق انتظار القارئ. دون أن يكون ذلك مقحماً أو غير متجانس.. بل على العكس من ذلك يبدو الأمر مترابطاً متكاملًا في سياق حكي متّزن.. ونظرية التّحوّل ليست جديدة، بل هي من طبيعة الحياة البشرية،"حيث اعتمدت في بدايتها على رعي المواشي، والانتقال من مكانٍ إلى آخر، ومن ثمّ الاهتمام بالعمل الزّراعيّ، وصولاً إلى تحوّل المجتمعات إلى مجتمعاتٍ صناعيّةٍ تتميّزُ باعتمادها على المُؤسّسات والمُنشآت الّتي تعمل في مجال الصِّناعة؛ ممّا ساهم في تحويل الإنتاج الزّراعيّ أو الموارد الطّبيعيّة المُنتشرة على سطح الأرض، أو المُستخرَجة من باطنها إلى مجموعة من المنتجات المُفيدة للمجتمعات البشريّة." ([65]) ومنها الصّناعة التّحويليّة (**Manufacturing**) وما يدلّ على هذا المعنى ما نجده بشكل مبسّط في نص..

"وضاعة " ص/**15** من مجموعة :"للفرح عمر واحد":

[65] ـ عبد الحميد الملكاني / الموسوعة العربية

"الفأس الّذي تماهى مع حطّاب أحيل إلى التّقاعد، رماه في الطّريق، يرنو إلى المارّة بمسكنة، التقطه حدّاد، أعاده إلى الخدمة منجلًا متغطرسًا يحزّ أعناق السّنابل.

"فإن كان التّحوّل وقع على ذات الشّيء [الفأس] فصار [منجلًا] فإنّ في نص "ترجيع" السّابق ذكره، فقد وقع التّحول على ذات السّارد/البطل: [رسمت نفسي يمامًا] ولكنّ النّهاية [نجا القيد ومات اليمام]

كنتيجة عن بعض التّحوّل غير الموفّق الّذي ينتهي نهاية دراميّة.

** النّهايـــة الإسقاطيـة:

ونعني بها نهاية أساسها تبرئة النّفس، كلّ يحاول التّخلص من تبعات الحدث، والتّبرّؤ منه ما أمكن، وإسقاط كلّ المسؤوليّة على الآخر، سواء كان هذا الآخر كائناً موجوداً مادّياً أو معنوياً..

وهي حالة من عدم تقبّل تحمّل المسؤوليّة في وضع حدثٍ ما. وحالة من الدّفاع عن النّفس بإلصاق كلّ التّهم بالآخر. ومصطلح الإسقاط تداولته عدّة علوم منها: الهندسة والفيزياء وعلم النّفس وغيرها من العلوم، وأصلها من الكلمة اللّاتينية **projectio** ، والّتي تترجم حرفيّاً باسم "التّقديم للأمام". إلى أن أصبح الإسقاط من مصطلحات علم النّفس الّتي

تبنّاها سيغموند فرويد، في عام **1894** فبالنّسبة له الإسقاط آلية لحماية النّفس في ظروف صعبة.

من أجل الحفاظ على الصّحّة العقليّة، وسلامة الشّخصية ولو على حساب تشويه الحقيقة. والسّبب في ذلك الخوف من العقاب، أو الشّعور بوطأة الذّنب، والقلق، والاضطراب..

وهذا ما نجده في نص: "أدوار" ص/**16** من نفس المجموعة:

"بعد مرورهما تلوّنت السّماء بالشّفق الأحمر، تناثرت النّجوم أشلاء، سقطت القلوب في قاع اللّوعة، أناي والشّيطان انزويا في غمد المؤامرة، أشارا إلى بعضهما بالسّبّابة."

إذاً: الأنا والشّيطان ركنا الإسقاط ←←← أشارا إلى بعضهما.

وفي ذلك تلميح لآية من القرآن الكريم، ومن سورة إبراهيم حين يقضى الأمر بين الخلائق المؤمنون في الجنّة، والكفّار في النّار يجادلون الشّيطان الّذي أغواهم في الحياة الدّنيا فيخطب فيهم قائلًا: (وَقَالَ الشَّيْطَانُ لَمَّا قُضِيَ الْأَمْرُ إِنَّ اللَّهَ وَعَدَكُمْ وَعْدَ الْحَقِّ وَوَعَدتُّكُمْ فَأَخْلَفْتُكُمْ ۖ وَمَا كَانَ لِيَ عَلَيْكُم مِّن سُلْطَانٍ إِلَّا أَن دَعَوْتُكُمْ فَاسْتَجَبْتُمْ لِي ۖ فَلَا تَلُومُونِي وَلُومُوا أَنفُسَكُم ۖ مَّا أَنَا بِمُصْرِخِكُمْ وَمَا أَنتُم بِمُصْرِخِيَّ ۖ إِنِّي كَفَرْتُ بِمَا أَشْرَكْتُمُونِ مِن قَبْلُ ۗ إِنَّ الظَّالِمِينَ لَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ) الأية (**22**) كلٌّ يحاول إسقاط تبعات وجودهم في النّار على الآخر.

** نهايــة عدم التّناغـم:

التّناغم هو الانسجام مع الذّات، ويسمّى الانسجام الداخلي (Cohérence interne) وهناك الانسجام مع الذّات الأخرى ويسمّى الانسجام الخارجي (Cohérence extérieur)

ولكن في فتور هذا الانسجام، أو ضعف هرمونيّته، واتّساقه.. أو ربّما انعدامه كلّيًّا.. يحدث الانفصام والتّنافر على جميع المُستويات.

فالتّناغم (Harmonie) وسيلة توافقيّة للعيش بسلام واطمئنان بين الذّات والذات الأخرى.

لكنّ هذا لا يكون ممكناً دائماً. إذ يحدث عدم التّوافق، ولذلك أسباب منها:

/عدم القدرة على خلق التّناغم والانسجام بين الذّات والآخر.

/الشّعور بعدم الرّضا والأمن والسّعادة بين الذّات والآخرين.

/عدم الإحساس بالحرّيّة والمرونة غريزيّاً وبيولوجيّاً تّجاه ما هو اجتماعي وأخلاقي.

/عدم عقلانيّة السّلوك والفشل في تحقيق الغايات المرجوّة.

/تعارض مصلحة الذّات ومصالح الآخرين.

/عدم الاستعانة بالوسط الاجتماعي، والاصطدام بالعوائق.

فكلّ هذه وغيرها مما حدّدته كتب علم النّفس يؤدّي إلى الشّعور بالإحباط، والعقد النّفسية، كالاكتئاب، والانعزال، والمشاعر السّوداء.. وهذا ما تحاول قصّة "سلالم" ص/**16** التّعبير عنه بصورة فنّيّة قصصيّة:

"ركن اللّحن المكسور في الزّاوية، تقبّل أن تحتويه طبلة جوفاء.
عاهدته أن يظلّ قيثارتها السّرمديّة.
لمّا أخفق في التّناغم مع إيقاعها، مزّقَت أوتاره."

** النّهاية الدّراميــّة:

لعلّ من أقوى المؤثّرات في الكتابة الفنّية ومنها السّرديات على اختلافها.. النّهاية الدّرامية ([66])، لأنّها دائماً تشعر المتلقّي بالضّعف والنّقص البشري. ذاك النّقص الّذي يقوده إلى مواقف مأساويّة، مفادها كما يرى أرسطو إلى أنّها " تثير الرّحمة والخوف فتؤدّي إلى التّطهير من هذه الانفعالات. " ومن جملة المواقف الدّرامية، ما يحدث أن يمدح الشّخص بشيء لا يملكه، أو هو مستعار، وليس من خصائصه الذّاتية، فيشعر بحزن بدل الاغتباط والمأساة بدل الابتهاج والفرح كالّتي تتجمّل بمساحيق فتبدو جميلة حسناء،

[66] ـ كلمة (دراما) إغريقية الأصل ، وهي من (Drao) أو (Dromenon) ؛ ومعناها : أنا أفعل، أو الشيء المفعول. وقد تطور مفهوم ودور الدراما في العصر الحاضر ليخرجها من نطاقها التقليدي وهو المسرح إلى مجالات مختلفة...

فيشيد بجمالها الحضور. فلا تستمتع بذلك المدح والإثراء.. إلّا قليلًا. وربّما لا تجد متعة قط.. لأنّها إذا عادت إلى نفسها وأدركها اللّيل، ستتخلّى عن كلّ وسائل التّجميل، وتعود سيرتها الأولى.. وفي ذلك مأساة صامتة لا تشعر بها إلّا هي.. وذلك ما عبّرت عنه قصّة " تجبير" ص/18

" أمام المرآة انتزعته من فكّيها ووضعته جانباً، تبلّلت القصيدة بدموعها. إطراؤه لأسنانها النّاصعة صقل حزنها، انتحرت الابتسامة."

فكانت النّهاية، خرجة حزينة: " انتحرت الابتسامة " تلك الابتسامة الّتي لم تدم طويلًا. واستبدلها حزن عميق..

** النّهاية التاريخية:

إنّ تأريخانيّة النّهاية، يجعلها خرجة منفتحة على فسحة من االماضي البعيد المتعارف عليه إنسانيّاً، قصد اكتساب النّص أبعاداً من الرّؤى والتّطلعات.. فقصّة "ضربة لازب" ([67]) تشير ضمنيّاً إلى "يوليوس قيصر" وماركوس جونيوس بروتوس الّذي كان من رجال السّياسة في الجمهوريّة الرّومانيّة وعضواً في مجلس الشّيوخ الرّوماني وله شهرة كبيرة لاشتراكه في مؤامرة

[67]ـ و قد سبق الإشارة إلى ذلك في التناص التاريخي

اغتيال يوليوس قيصر ،خصوصًا أنّه كان من المقرّبين من القيصر وهناك من يرى أنّه ابنه البيولوجي.

وقد زادت شهرته بعد أن جعله وليم شكسبير شخصيّة محوريّة في مسرحيّته يوليوس قيصر، خصوصاً بعد أن قال شكسبير على لسان قيصر عند اغتياله إحدى أشهر جمل المسرحيّة، ألا وهي "حتّى أنت يا بروتوس؟". كما رأينا آنفاً.

وعندما هزم قيصر بومبي في معركة فارسالوس في **48** ق.م، تمّ القبض على بروتوس. سرعان ما عفا عنه قيصر، ربّما نتيجة لتأثير والدته.

أصبح بروتوس عضواً في كهنوت الكبار من الحاخامات من عام **47** إلى **45** قبل الميلاد.

وجعله قيصر حاكماً في بلاد الغال عندما غادر إلى إفريقيا بحثًا عن كاتو وماتيلوس سكيبيو. وفي **45** قبل الميلاد، رشّح قيصر بروتوس ليكون بمثابة مشرف في المناطق الحضريّة.

في هذا الوقت، بدأ العديد من أعضاء مجلس الشّيوخ يخافون القيصر وبخاصّة بعد تعيينه إمبراطوراً إلى الأبد. وأقنع أعضاء مجلس الشّيوخ بروتوس بالانضمام إلى المؤامرة ضدّ القيصر. ولي نعمته. فعندما جاء القيصر إلى مجلس الشّيوخ، هاجمه المتآمرون. ويقال أنّ سيرفيلوس كاسكا

هو أول من قام بمهاجمته بطعنة في الكتف، والّتي قاومها قيصر، لكن عندما رأى بروتوس مع المتآمرين، غطّى وجهه واستسلم لمصيره بخيبة أمل.

واستوطن بروتوس بعد ذلك في جزيرة كريت في الفترة من **42** إلى **44** ق.م.

سارت جيوش أوكتافيان وأنطوني لمقابلة بروتوس وحليفه القاتل غايوس كاسيوس لونجينوس، وبالتّالي بدأت الحرب الأهلية. حيث التقى الجانبان في اثنين من المعارك المعروفة باسم معركة فيليبي. وبعدما تعرّضت قوّات بروتوس للهزيمة في **23** أكتوبر عام **42** قبل الميلاد انتحر.

فجاءت نهاية قصّة "ضربة لازب" وحيًا من كلّ هذا. وبخاصّة نهاية بروتوس:

"بات بلا قلب، رغم الخيبات أعطاهم ظهره.

دخلوا طامعين، ابتدرهم، طعنه قبل غيره قائلًا:

ـ ليس في كلّ مرّة ينتصر بروتس."

3/7 المقطـــع السّردي:

ـ إنّ علم النّص: (لسانيات النّص وتحليل الخطاب) ([68]) يساعد أيّما مساعدة في تحليل النّص وتبيان مركّباته، وبلاغته، وانسجامه، بل وتحديد

[68] ـ عرف هذا التخصص العلمي من لسانيات الملفوظ مع إميل بنفنست (E. Benveniste) ليتطور ، بعد ذلك، مع توزيعية هاريس (Harris) ، وتداوليات فان ديك (Van Dijk) وهاليداي.(Halliday)

معانيه ودلالته، ونسقه الجمالي.. ونحاول من خلال ذلك النّظر في نصوص القاص زيد عبد الباري سفيان كنصوص متكاملة في حدودها النّصّيّة بعد أن درجنا سابقًا على مناهج تجزئ النّص. والعناية بالجملة وفي ذلك ــ وكما هو جار به العمل ــ فإنّ تحليل الخطاب وفق نحو الجمل ينتهي بالنّص إلى صورة من التّجريد والشّكلانيّة. فضلًا عن ذلك، فإذا كانت اللّسانيات تدرس الجملة ضمن مستويات صوتيّة، وفونولوجية، وصرفيّة، وتركيبيّة، ودلاليّة، وتداوليّة، فإن لسانيات النّص تجاوزت هذه الجملة إلى النّص أو الخطاب.

فعلم النّص ينظر إلى النّص كوحدة لغويّة متعدّدة المكوّنات والمستويات " على حين نجد الجمل عناصر من نظام افتراضي والجملة كيان (قواعدي) خالص يتحدّد على مستوى النّحو فحسب. أمّا النّص فحقّه أن يعرف تبعاً للمعايير الكاملة للنّصّيّة (**textuality**)" ([69])

[69] ـ روبرت دي بوجرانج، النص والخطاب والإجراء، ترجمة تمام حسان، عالم الكتب، ط /2 سنة 2000/ ص89 /90

مفهوم المقطع السّردي:

إنّ المقطع لغة لا يعدو أن يكون بداية ونهاية، أو إعلان عن وقف وابتداء ومجموع المقاطع تكون النّص في ترابط نسقي دلالي ([70]).

وفي الدّراسات الحديثة وبخاصّة على مستوى اللّسانيات، فإنّ المقطع (Strophe) في النّص السّردي يتضمّن جملًا متناسقة دلاليّاً تجمعها آليات الاتّساق والتّجانس والانسجام..

وفي النّص السّردي، يحدث أن يكون مقطع أساس تليه مقاطع ثانوية أو مكملة، كما أنّ المقاطع تتنوّع وتختلف: المقطع السّردي، والمقطع الوصفي، والمقطع الإخباري، والمقطع التّفسيري، والمقطع الحجاجي، والمقطع الحواري، والمقطع الإحالي، والمقطع الشّذري، والمقطع الفلسفي، والمقطع الميتاسردي، والمقطع الشّاعري.. وأهم من أولى اهتمامًا للمقاطع إن لم يكن الأسبق ، فلاديمير بروب (V.Propp) في كتابه: " الحكايات الرّوسية العجيبة" الّذي صدر سنة 1928 ([71]) وقارئ الكتاب يلاحظ أن الكاتب وضع مجموعة من

---

[70] ـ يعرف المقطع، ف(لسان العرب)، لابن منظور كالتالي" :مقاطع الأودية: مآخرها. ومنقطع كل شيء: حيث ينتهي إليه طرفه. والمنقطع: الشيء نفسه .وشراب لذيذ المقطع أي الآخر والخاتمة. وقطع الماء قطعاً: شقه وجازه. وقطع به النهر وأقطعه إياه وأقطعه به: جاوزه، وهو من الفصل بين الأجزاء. وقطعت النهر قطعاً وقطوعاً: عبرت. ومقاطع الأنهار: حيث يعبر فيه. والمقطع: غاية ما قطع. يقال: مقطع الثوب ومقطع الرمل للذي لا رمل وراءه. والمقطع: الموضع الذي يقطع فيه النهر من المعابر. ومقاطع القرآن: مواضع الوقوف، ومبادئه :مواضع الابتداء.

[71] ـ فلادمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة : إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.

المعايير للتّنظيم المقطعي كما أنّ الباحث السّويسري جان ميشيل آدم **(J.M.Adam)** اجتهد في مجال لسانيّات النّص، والمقطع النّصي، وقد حدّد خمسة مقاطع: المقطع السّردي، والمقطع الوصفي، والمقطع الحجاجي، والمقطع التّفسيري، والمقطع الحواري([72])

إذاً، هو نظام كامل من الجمل السّردية، ويشكّل حكاية بسيطة في حدّ ذاته والحكاية يجب أن تحتوي على مقطع واحد على الأقل، ويمكنها أن تشتمل على عدّة مقاطع ومن أنواعه: التّضمين، أو التّسلسل أو التّناوب.([73])

أمّا غريماس "**J.GREIMAS**" في تحليله السّيميائي لأقصوصة "غي دي موبسان" الصّديقان "**Les Deux Amis**" كيفية جديدة في التّعرف على مقاطع النّص القصصي معتمداً على المواضع التي يلحظ فيها الاتّصال

---

[72] ـ أولى السيميوطيقيون السرديون أهمية خاصة للمقاطع، مثل غريماس(Greimas، وجوزيف كورتيس (J. Courtés) ،وجماعة أنتروفيرن...(Groupe D'entrevernes) ، فلقد ألح السيميائي الفرنسي غريماس (Greimas) كثيراً على تقطيع النصوص قبل بداية عملية التحليل السيميائي،لما تحققه من دقة في الفهم و التحليل و ذلك في مجموعة من كتبه مثل): في المعنى (DU sens) ، و موباسان : سيميوطيقا النص Maupassant: la sémiotique du/ (texte)، وتبعهما في ذلك مجموعة من السيمائيين الغربيين، مثل :كلود بريمون، ورولان بارت، وتودوروف، وجوليا كريستيفا، وجوزيف كورتيس، وجماعة أنتروفيرن، وجا فونتاني.. فضلا عن السيميائيين العرب كمحمد مفتاح، وعبد المجيد نوسي، وسعيد بنكراد، وعبد الحميد بورايو، ومحمد الداهي، ومحمد السرغيني، وعبد الرحيم جيران، وعبد اللطيف محفوظ، وطائع الحداوي، والسعيد بوطاجين، وجميل حمداوي، وعبد المجيد العاب...

[73] ـ خليل رزق، تحولات الحبكة ، مؤسسة الإشراق بيروت ، ط/1 لبنان ، جنفي 1998 ص/23

والانفصال الزّماني، أو المكاني، أو المتعلّق بالفاعلين. يمكن تلخيصها في النّقاط الأربعة التّالية:

فقد عرف المقطع السّردي تطبيقيّاً انطلاقاً من اتّصال وانفصال ما هو زمنيّ أو مكانيّ.

مثلاً: الانفصال أو الاتّصال الزّمني، ويتحدّد في انقلاب الزّمن في الفعل من الحاضر إلى الماضي، أو العكس ففي ذلك التّحوّل ما يحدّد المقطع الّذي بدوره قد يتضمّن مشهداً أو أكثر.

كما قد يحدث الانفصال أو الاتّصال المكانيّ، وهو مرتبط بالزّمن ارتباطاً وطيداً، فالتّحوّل من مكان لآخر يكون في ذات الزّمن حاضراً أو ماضياً أو مستقبلاً، وكلّما وقع التّحوّل تحدّد المقطع السّردي.

وفضلًا عن الزّمان والمكان فقد يتحدّد المقطع بانفصال أو اتّصال الفاعلين. فظهور الفاعل/الشّخصيّة القصصيّة أو اختفاؤها، يترتّب عنه حدث ما.. رهين بالزّمن والمكان، الشّيء الّذي يترتّب عنه نشوء مقطع سردي.

وقد يحدث أن يكون النّمط الخطابي " **Nouvelle Catégorie Discursive**": وتغيّر صيغته التّعبيريّة خلافاً لما سبق، أو ما جاء بعده، سبباً في تحديد المقطع السّردي.

أهمُّ المقاطــع النّصيـّة:

لا شك أنّ القاصَّ زيد عبد الباري سفيان أتى عن قصد أو عن غير قصد أو مما يستوجبه الحدث وفكرة النّص بعدّة مقاطع مختلفة، لا يمكن فهم النّص فهماً موضوعيّاً إلّا بتحليلها والوقوف عند جزئيّاتها، وبنيتها التّركيبيّة:

1 ـ المقطــع السّردي:

مقطع يقوم على أساس السّرد، في إطار من الحكي والحبكة النّصية معتمّداً ما درجت عليه القصّة الكلاسيكيّة: [بداية، عقدة، صراع، و نهاية.]

نستشفُّ ذلك من نصوص من مجموعة "حين أتعثّر ببعضي" للقاص زيد عبد الباري سفيان. مع التّوضيح، أنّ المقطع السّرديّ هو أبين وأوضح في النّصوص الأطول قليلًا في إطار القصّة القصيرة جدًّا.

ويبدو ذلك جليّاً في نص "عُري" ص/15 من مجموعة : "حين أتعثّر ببعضي"

"تنكّست الغمامة في جوف الغياب.

آثرت أمّي الصّمت متوارية خلف دمعها.

امتثلتُ لرغبة ساذجة في اللّهو فرحًا بمن تزاحموا على بيتنا، ومسحوا على رأسي، لم نرَهم بعد ذلك، والخبز أيضاً..

ثمّ مات أبي..."

توالت الجمل السّردية في شكل متوالية متجانسة: [تنكّست الغمامة..] + [آثرت أمّي..]+[امتثلت لرغبة..] + [تزاحموا على بيتنا] + [مسحوا على رأسي] +[مات أبي]

انسجام وتجانس الجمل المكوّنة لهذا المقطع السّردي، حقّقت بنية دلاليّة مفادها أنّ مأساة الأب بسبب مرض الوفاة جعل غمامة الحزن تنتكس جاثمة على الأسرة، فالأم من شدّة حزنها، وإحساسها بحرقة المعاناة وما تنتظره من أيّام صعبة توارت في صمت خلف دمعها.. أمّا صغيرها الّذي لا يعي جسامة ما حدث، كان مبتهجاً بمن أتوا للمواساة، فتزاحموا في البيت كما لو لم يحدث ذلك من قبل، ومسحوا رأسه تلطّفاً وشفقة.. ولكن بعد ذلك، لم يعد لهم أثر في الدّار، ورحل الأب.

كما يبدو ذلك أيضاً في نص: "منخرق السّربال" ص/34

"في الوحل تعبث الرّيح بأسمال حافية.

تتضوّر الأرصفة من عضّة الضّواري، ووحشة المساء..

تلتف السّاق بخاصرة الرّغيف.

يضطجع في الشّارع الطّويل. أضحى جملة اعتراضيّة"

لو تأمّلنا النّص وفق ما رأينا من تعارف للمقطع السّردي سنجده يتركّب من أربعة مقاطع:

1ـ [في الوحل تعبث الريح بأسمال حافية.]

2ـ [تتضوّر الأرصفة من عضّة الضّواري، ووحشة المساء..]

3ـ [تلتف السّاق بخاصرة الرّغيف.]

4ـ [يضطجع في الشّارع الطّويل. أضحى جملة اعتراضيّة.]

نلاحظ أنّ المقاطع يحكمها اختلاف المكان: [الوحل، الأرصفة، خاصرة، الشّارع]

وفي نص " غُلفٌ " ص/**37** نجد الزّمن هو الّذي يحدّد المقطع السّردي لاختلافه:

"تعهّد بإنجاز لوحة يحتفي بها الوطن، قبض المكافأة.

حان الموعد، تلوّن الرّسام، تلجّلج، تحجّج.

طبطب حدبته قائلًا: بل رسمت لوحة عن أخلاق في زمن الحرب."

نحن أمام ثلاثة مقاطع يحدّدها الزّمن:

1ـ [تعهّد بإنجاز لوحة يحتفي بها الوطن، قبض المكافأة.]

2ـ [حان الموعد، تلوّن الرّسام، تلجّلج، تحجّج.]

3ـ [طبطب حدبته قائلًا :بل رسمت لوحة عن أخلاق في زمن الحرب.]

ـ (تعهّد) قبل وقت إنجاز اللّوحة.

ـ (حان الموعد) بمعنى آن أوان عرض إنجاز اللّوحة.

ـ(بل رسمت) عودة لزمن بين زمني: (التّعهد) و (العرض)

فكما رأينا أنّ المكان واختلافه، والزّمن وتنوّعه، فإنّ الحدث وإشكاله يحدّد المقطع السّردي أيضاً. كما هو في نص " شقروات " ص/**39**

"عقب تعليلها لغيابه. يئس الجميع من عودته مشيّعين ذكراه باللّعنات. لم يخفّف عنها تضامنهم. كانت في قرارة نفسها تؤمن أن كلّ الرّجال مفتونون بالجنيهات الذّهبيّة."

النّص وفق الحدث وتشكّله يتحد في أربعة مقاطع:

1ـ [عقب تعليلها لغيابه.]

2ـ [يئس الجميع من عودته مشيّعين ذكراه باللّعنات.]

3ـ [لم يخفّف عنها تضامنهم.]

4ـ [كانت في قرارة نفسها تؤمن أنّ كلّ الرّجال مفتونون بالجنيهات الذّهبيّة.]

ـ (تعليلها لغيابه).

ـ (يأس الجميع).

ـ (عدم تخفيف تضامنهم).

ـ (الإيمان بما يفتن الرجال).

ويتكرّر المقطع السّردي أيضاً وبسارد مشارك في: "حلم عصفور" ص/ **16** ونص " التجاج " ص/**18** ونص" انفراط" ص/ **19** ونص "إشباع" ص/**21** وفي نص: "عيد" ص/**17** بساردٍ محايد وكذلك نص " تصفيق" ص/**20.** ونص"متاريس" ص/**36**

2 ـ المقطع الفانتاستيكي:

هو مقطع يطغى عليه عنصر الخيال لدرجة يبدو الواقع كأنّه منعدم، وأنّ ما يروى لا علاقة له بالمعيش اليومي، صور غير معتادة، وتراكيب تحيل إلى مجالات تتّسم بالغرابة.. ولكن في كلّ ذلك ما يحلّق بخيال القارئ أبعد ما يمكن من تخوم النّص، إذ تستبدل الألفاظ الغريبّة ودلالته العجيبة إلى ما يمكن قراءته قراءة عميقة، تجس نبض أشياء تسكننا ولا ندري كيف الوصول إليها وملامستها والتّعرف عليها.. وكأنّها تلك الأشياء الثّاوية في اللّاشعور، الّتي لا تطلّ برؤوسها الغرائبية إلّا في أحلام النّوم، أو أحلام اليقظة.. لذلك تكتسي ألفاظ المقطع الفانتاستيكي وتراكيبه.. رمزيّة دالّة كالّذي نجده في هذا النّص الممعن في القصر: "أطوار" ص/ **23**

"أمّنا المحترقة، أنجبتنا رماداً. انتظرنا الإرث يأتينا، فرقّتنا الرّياح الهباب.."

ومن ذلك أيضاً نص " تَغميض" ص/**24**

"انبثق من أتون التَّوقد، التهبَ الجمر في محبرته، طُوّق بحصار هاصر، نكثوا جُمجمته، ثقبوا ممرّاً إلى أعْماقه، ضَجرت القضبان.
تلوَّن لسانه... تمرَّغ حبره بالخجل "

ومن ذلك نص: "حوادث" ص/**26**

3 ـ المقطع الاسترجاعي:

أساسه استعادة ذكريات ماضية. وأحداث تركت أثراً ما في النّفس. لم تطمسها الأيّام رغم تعاقبها، ولم تخفِها الأحداث رغم كثرتها وتراكمها.. بل ظلّت تؤرق صاحبها كلّما استعادها، أو طفت فجأة على وجه الذّاكرة..

إنّ الفنَّ عموماً، يَستلهم الأفكارَ والرّؤى من الواقع المَعيش. وقد يسترجعها من مخزون ذكريات سابقة، وقد يمازج استلهامه بين ما هو واقعي وما هو محضُ خيال. وقد يكون الاستلهام من المبادئ والقيم وأحكامها، أو من نصوص الدّين وفروضه... وكلّما كانت قوّة الاستلهام قويّة وعميقة ودالّة.. إلاّ واكتسب النّص أبعاداً من القراءة والتّأويل، والاستيهام والتّخييل. كالّذي نجدهُ في نص القاص زيد سفيان: "لصوصية" ص/**25**

"شاهَدْتهُم ينفّذون حدّ السّارق؛ فكّرتُ في من سرقت دموعي، وقتي، حروفي، قلبي عقلي. ضحكتُ..
ياللغباء! كم تحتاج من الأيدي كي تتطهّر".

4 ـ المقطع الإخباري:

قد نتّفق أنّ القصّة ليست خبراً صرفاً، ولا يمكن أن تكونه. فمجال الأخبار والإخبار مجال الإعلام، وذاك قطاع خاص، بمقوّماته ومكوّناته وفنّيّته التّبليغيّة المباشرة الّتي الغرض منها فائدة الخبر، وإيصاله بتقنية التّواصل والاتّصال..

ولكن رغم ذلك، لا يمكن تجريد العمل القصصي من نفحات الإخبار، الّتي تكون جدّ مختلفة تقنيّاً وفنّيّاً عن الخبر العادي. ففي جميع الأحوال القصّة حكي من طرف سارد إلى متلقٍّ يجد متعة فيما يقرأ.. والسرّ في هذه المتعة سردٌ لا يخلو من أخبار قد يكون السّارد عليم بها، أو مشارك في أحداثها، أو يلتزم الحياد في روايتها.. فتموقع السّارد يجعله يستجيب لما ينبغي وما لا ينبغي ذكره.. وفي ذلك تتحوّل المادّة الإخبارية إلى صيغة قصصيّة، فنّيّة.. بعيدة عن المباشرة تومئ بالإيحاء، وتنزع إلى التّأمّل والتّفكير... مُشَكّلة علامات لسانيّة (L'inguistique) تتشكّل من خلال النّسيج التّركيبي، والأشكال، والنّظرة، والوضعيّة المتّبعة، والمقاربة الاختزاليّة (Le réductionisme)ومن ذلك نص: " استهتار" ص/29

"نبوغه الّذي أهّله لتقليص المسافة بكمشة واحدة، حفّزه لمزيد من الابتكار.

أجرى كلّ عمليّاته بنجاح، لولا المنيّة الّتي وافت المرضى."

5 ـ المقطع الحواري:

إنّ الحوار في القصّة القصيرة جدًّا يقلّ بشكل ملحوظ. وبخاصّة أنّه يجعل النّص القصصي لضآلة حجمه وقلّة ألفاظه وميله للإيجاز والتّكثيف.. يفقد بعض مقوّماته، ولربّما أهمّها كالتّكثيف فيصبح أكثر وضوحاً، إلّا عند بعض القاصّين الذين تفهّموا كيمياء الكتابة الموجزة والمكثّفة، وبخاصّة من جاؤوا هذا الجنس من رحاب الشّعر.

ففي نص " تعتيم" من مجموعة: "حين أتعثّر ببعضي" ص/35

"سألني: لماذا سكن التّوق الجميل؟

هل تصالحت واللّيل الطّويل؟

قلت أنتظر دورة التّاريخ، فهؤلاء لا يفرّقون بين النّاقة والجمل.

بكى بحرقة صديقي على الجمل !!"

وفي نص: "تسطيح" ص/ 56 من مجموعة (للفرح عمر واحد) يتجلّى مدى الاقتصاد في الحوار.

"طالما حدّثني:

ـ يا بني (لا يستقيم الظّل والعود أعوج)

لمّا كبرت صرخت من داخلي:

ـ هل من طبّ يشفي؟

من يقوّم هذه الأسنان المعوّجة أو ينزعها؟

قلعوها. بقيت قواطع الحيتان منغرزة في عنق الحياة."

لقد تلخّص الحوار في قولة الأب، في شكل استرجاع، وموعظة: [يا بني (لا يستقيم الظّل والعود أعوج).

والصّرخة الدّاخليّة للأنا /السّارد في شكل تساؤل: [هل من طب يشفي؟ من يقوّم هذه الأسنان المعوّجة أو ينزعها؟

ونلاحظ أنّ صيغة الحوار- هنا - تشكّل هيكل النّص.

وقد يتّخذ المقطع الحواري صيغة مختلفة كما في نص "اختلال" ص/58 "برّر الفرس عثرته بقوله:

- لكلّ جواد كبوة.

استمر صاحبه في تعنيفه واصماً الحيوانات بالغباء.

اعترض الحمار مطالباً بعدم التّعميم."

نلاحظ أنّ قولة الفرس جاءت واضحة: [لكلّ جواد كبوة.]

بينما اعتراض الحمار جاء على لسان السّارد: [اعترض الحمار مطالباً بعدم التّعميم]

ويتكرّر مثل هذا في نص "مواجهة " ص/87 من نفس المجموعة:

"تهتكت الأستار وتعرّت الحقيقة..

صديقي العائد للتّوّ همس في سرّي:

- (لا يفل الحديد إلّا الحديد)

التزمت الصّمت فاستأنف حديثه:

.. لن يكبح جماحهم غير حركة عاريات الصّدر. "

نلاحظ أنّ الحوار تجسّد في قول الصّديق الّذي جاء واضحاً كاقتباس من مثل شائع. [(لا يفل الحديد إلّا الحديد).

بينما جاء ردّ السّارد الصّمت: [التزمت الصّمت] وفي ذلك كلام غير منطوق، قد يؤول تأويلاً. بينما استأنف الصّديق، وقد حفّزه صمت السّارد: [..لن يكبح جماحهم غير حركة عاريات الصّدر].

ومرّة أخرى يؤطّر ويهيكل الحوار النّص.

6 ـ المقطع الوصفي:

الوصف وسيلة فنّيّة من وسائل التّعبير. نجده في مختلف الفنون الأدبية، يحقّق دقّة التّصوير، ويدعم قوّة التّعبير، ويضفي جمالية ومتعة وبلاغة على النّص.. فإن كان ملازماً لكلّ السّرديات، فإنّ القصّة القصيرة جدّاً لا تخلو منه، وإن كان في صورة مقتضبة تقتصر في الغالب على لمحات قليلة أو بضع كلمات تحقّق التّعت/الصّفة الّتي تخدم الفكرة. وتبقى المسألة لافتة على مستوى النّقد إذ حظي الشّعر بالوصف والدّراسة،.. بينما على مستوى السّرد لا نجد اهتماماً بالوصف إلّا على مستوى الرّواية. بينما القصّة القصيرة بل والقصّة القصيرة جدًّا فلا نكاد نعثر إلّا القليل القليل الّذي لا يكاد

يذكر، فإذا كان هذا يجد له مسوّغاً في مجال القصّة القصيرة جدّاً، واعتمادها السّرد المقتضب واللّغة المكثّفة وحيثيّات الحجم القصير.. فإنّ هذا المسوّغ ـ الّذي فيه نظر ـ يكاد لا يوجد في القصّة القصيرة لأنّ وصف الشّخصيات ونفسيّتها ووضعها في النّص، والمقام الزّمكاني الّذي يشكّل مسرح الحدث أو الأحداث يفترض وصفاً.. غير أنّ النّقد غضّ الطّرف عن ذلك إلّا لماماً. أمّا بالنّسبة للقصّة القصيرة جدّاً، فعدم الاهتمام بالوصف إلّا مصادفة يشكّل القاعدة. واعتبر هذا عاملًا غير مشجّع لاستمرار هذا الجنس وتطوّره.لأنّ عامل السّرد هو الطّاغي بتجرّد يكاد يكون تامّاً من الوصف. نتفهّم أنّ إدراج الوصف في هذا الجنس سيجعله ـ إلى حدّ ما ـ مُترهّلًا، أو يميل إلى البَساطة والوضوح، وبخاصّة لدى غير المُتمكنين.. ولكنّ الإهمال عن قصد أو عن غير قصد، سيفقد السّرد إحدى أهمّ خصائصه الفنّية، وسيصبح الحكي برمّته جملًا أقرب إلى التّجريد، لا تلامس شيئاً بعينه..

المقطع الوصفي في قصص زيد عبد الباري سفيان، حاضر، حقّاً ليس بصورة مكثّفة، أو اعتباره خاصية في كلّ النصوص، ولكنّه يسجّل حضوره. بشكل أو بآخر..

كالّذي نجده في نص "منخرق السّربال" من مجموعة "حين أتعثّر ببعضي" ص/34

"في الوحل تعبث الرّياح بأسمال حافية.
تتضوّر الأرصفة من عضّة الضّواري، ووحشة المساء.
تلتف السّاق بخاصرة الرّغيف.
يضطجع في الشّارع الطّويل، أضحى جملة اعتراضية.."

أو في نص "احتباس" ص/102 من نفس المجموعة:

"حمل الغبار صوته المترهّل يلوك 'الّتي تجادل في زوجها'
انفتقت جراحاتها بعبارات نارية متتالية، طفحت الدّمامل من أركاحها.
تراكمت المساءات، مدّت تصافح ظلّها ' وتشتكي إلى الله ' بينما يتناوبها ذيله الهارب وأنفه المدبّب."

وفي نص " كفر" ص/110

" ' تذوي على جمر السّؤال' تحملق في يديه، تقترب هسهسة خطواته الشّتوية، تغفو في حضن مشروخ، تنسحب ملطّخة بعفونته.
تقلّب وجهها في السّماء ' أنّى يكون لي...؟ '
تضع رأسها على الحاوية، تجري المفاوضة بين القبر ونعش الخطيئة..."

كما أنّ مجموعة " للفرح عمر واحد " لا تخلو من نصوص وردَ فيها الوصف بصيغة النّعت كنص " كاريكاتور" ص/44 و نص "تسطيح" ص/56 و نص"غلظة" ض/57..

والملاحظ أنّ النّصوص الّتي تحفل بالوصف هي أطول النّصوص نسبياً. بينما النّصوص الأقل ألفاظاً، والأقصر حجماً.. تكاد تتجرّد من كلّ وصف، إن لم تكن مجرّدة...

(3) – تحليل نصوص قصصية...

أعتقد أنّ الوقوف على نصوص قصصيّة من مجموعات القاص زيد عبد الباري سفيان وتحليلها، يكشف ما سبق الإشارة إليه..

النّص الأوّل: "عدم" من مجموعة "للفرح عمر واحد"

"فاض الحلم بالأمنيات، تشبّثتُ بأستاره، سفحتُ له القرابين.
كبر وغدت عينه بسعة الأفق.
أغلقها ليبتلعني.
مرتبكًا هربتُ من الباب المفضي إلى الحياة"

في عالم كثرت فيه المنغصّات، والإحباطات، والعراقيل.. أصبح الفرار إلى الأماني، والاستنجاد بأحلام اليقظة، أو حتّى أحلام النّوم وسيلة طبيعيّة للتّنفيس عن النّفس، وأداة لتصريف مخزونات اللا شعور... فنص: "عدم" يندرج في هذا المجال.

العنوان: "عدم"

العدم حسب الدّراسات العلميّة الحديثة، وبخاصّة الأبحاث الفيزيائيّة والتّنظيرات الفلسفيّة لا يعني الفراغ والّلا مكان والّلا زمان، وفسّره البعض بأنّه الفراغ بين الذرّات فقط، ونفى البعض مطلقاً أن يكون هناك عدم في الحياة. بل نحن في عالمٍ مليءٍ بأشياء ندركها، وأخرى يستعصي علينا إدراكها لنقصنا.

وفي الفلسفة نشأت نظرية العدميّة، فلسفة نسبة للعدم "**Nihilism**" تتّسم بنعرة إلحادية، تذهب إلى أنّ " العالم كلّه بما في ذلك وجود الإنسان عديم القيمة وخالٍ من أي مضمون أو معنى حقيقي." وكان لها تأثير على

الأدب ولعلَّ من أبرز الأدباء الرّوائي الرّوسي ديستوفسكي، صاحب "الجريمة والعقاب"، والشّاعر والنّاقد جوتفريد بن، الذي جعل العدميّة مذهباً أدبيّاً، بمعنى تفسير العالم تفسيراً سوداويًّا.

أمّا العدم لغة فيقتصر على أنّه ضدّ الوجود أي نفي شيء من شأنه أن يُوجد. وقد يتّسع لمعنى أخر حسب إسناده..

مقاطع النّص: يتكون النّص من ستة مقاطع:

1ـ [فاض الحلم بالأمنيات.] إنّ الأماني التي تخامر السّارد، أصبحت حلماً، بل أصبح الحلم يفيض بها، كدليل على مدى ارتباطه بها ورغبته في تحقيقها، وكلّما كانت الأماني ذات خصوصيّة وحميميّة.. كلّما عمد صاحبها إلى التّستر وعدم الإعراب عنها للغير، فتتخمّر في اللّاشعور درءاً لما يحظره المجتمع ([74]) وما دام هذا الآخير لا يطيق اختزان المكبوتات، فيصرفها في الأحلام سواء منها أحلام اليقظة أو أحلام النّوم، على شكل رموز دالّة قابلة للتّأويل. فالحلم (**Dream**) ما يراه النائم، وهو الرّؤيا لقوله تعالى:

﴿لَقَدْ صَدَقَ اللَّهُ رَسُولَهُ الرُّؤْيَا بِالْحَقِّ﴾ سورة الفتح الآية/**27**

[74] ـ انظر فرانك كاربريو ، تفسير السلوك : 279 ، نقلاً عن الأحلام بين العلم و العقيدة : 89 ، لعلي الوردي ، الطبعة الثانية ، سنة : 1994 ميلادية ، طبعة : دار كوفان / لندن.

وقد قال البيضاوي: (الرّؤيا كالرّؤية غير أنّها مختصّة بما يكون في المنام)([75])

وقد غلب اسم الرّؤيا على ما يراه النّائم من خير، والحلم على ما يراه من شر. وفي الحديث الشّريف: " الرّؤيا من الله، والحلم من الشيطان" ([76])

2 ـ [، تشبّثتُ بأستاره]

التشبث بالحلم وما به من أماني يرجى تحقيقها دليل رغبة دفينة. تلحّ على السّارد إلحاحاً، فقد يرى فيها بغيته ومراده، ولربّما خلاصه ونجاته...

3ـ [سفحتُ له القرابين.]

تعبيرٌ مجازي، الغرض منه تبيان مقدار ما بذل السّارد من جهد وتضحية في سبيل تحقيق حلمه الأثير، المضمّخ بأحلى وأجمل الأماني الّتي تخامره..

4 ـ [كبر وغدت عينه بسعة الأفق.]

وككلّ حلم يبدأ صغيراً وبقدر ما تكبر الرّغبة في تحقيقه، يكبر، ويبدو وكأنّه يتمنع أو يستعصي على التّحقيق..

---

[75] ـ بحار الأنوار 152/58

[76] ـ القاموس الفقهي :101

5ـ [أغلقها ليبتلعني.]

الحلم وقد تعاظم، وأصبحت عينه فقط بسعة الأفق فماذا عن حجمه وكتلته؟ ماذا عن أبعاده وتشكّله..؟ لقد أصبح مخيفاً مرعباً وبخاصّة حين أغلق عينه وقد استحوذ على السّارد وامتلكه لدرجة الابتلاع..

6ـ [مرتبكاً هربتُ من الباب المفضي إلى الحياة]

تهيّباً واضطراباً وجد السّارد أنّه لا يطيق حلماً أصبح عنفواناً يقوده للمجهول.. فلا يستطيعه ولا يطيقه.. فبعد أن كان متشبّثًا بأستاره، رغبة وحبّاً في تحقيقه كوجود وحقيقة.. أصبح نافراً هارباً يقصد باب الحياة، أو الواقع المعيش، لا الوهم والخيال...

فنّيـاً:

1ـ لقد زاوج القاصُّ بين الموهبة القصصيّة، والواقع المعيش، وسحر الخيال فيما يسمّيه النّقد الحديث بالواقعيّة السّحرية ويتجلّى ذلك في مدخل النّص: "فاض الحلم بالأمنيات، تشبّثتُ بأستاره، سفحتُ له القرابين.."

2ـ كما وظّف الرّمز اللّغوي في صورته المجازيّة الاستعارة إبعاداً للنّص أن ينغمس في التّجريد والإبهام:

[فاض الحلم] ← [الحلم]

[تشبّثت بأستاره] ← [أستاره]

[كبر وغدت عينه بسعة الأفق] ← [سعة الأفق]

وفي هذا تجسيد لغير مجسّد، إذ أصبح للحلم جسد وحش ينو ويكبر وتصبح عينه بسعة الأفق. تلك العين الّتي يغلقها رغبة في أن يبتلعه [أغلقها ليبتلعني]

3 ـ وتأتي البنية النّهائيّة (**dénouement**) [مرتبكاً هربت من الباب المفضي إلى الحياة] كعلامة ومؤشّر أنّ ليس كلّ الأحلام، قابلة للتّحقيق، بل منها ما يمكن أن يستهلك صاحبه، ولا يتحقّق أبداً.. إذًا القاص لا يجعلنا أمام مقطع وصفي فحسب، بل ينتقي فنّيّاً مقطعاً وصفياً حيّاً (**Hypotypose**) ما يُحقّق للنّص رغم رمزيته اللّغوية، بعداً واقعيّاً، [الباب المفضي إلى الحياة] ويتمثّل ذلك في الوعي، والهروب في ارتباك من وهم الحلم (اللّا حلم) وفيضان الأمنيات.. الشّيء الّذي تكشف عنه الرّؤية الفنيومينولوجية، أي التّأويل الظّاهراتي.

4ـ القاص يوظّف شعرية التّنافر (**La poétique de la discordance**) في شكل مفارقة (تناقض ظاهري) وهي من خصائص القصّة القصيرة، سرعان ما ورثتها عنها القصّة القصيرة جدّاً، فبرزت أهمّيتها الفنّيّة بشكل واضح ومتميّز كالّذي نجده في هذا النّص:

[فاض الحلم بالأمنيات، تشبّثت بأستاره، سفحت له القرابين]
[كبر وغدت عينه بسعة الأفق. أغلقها ليبتلعني.]

5 ـ وظّف القاص السّارد في صورة الأنا المكتمل. (**Le moi unifié**) الّذي وإن انخدع بالحلم وما فيه من أمنيات عذاب. فلم يرضخ له حتّى يبتلعه، بل استفاق في اللّحظة المناسبة وغادر لجّة الحلم الّتي كادت تبتلعه، في صيغة تذويتيّة خالصة: [تشبثت، سفحت، ليبتلعني مرتبكاً، هربت.]

6 ـ وعلى غرار ما سارت عليه القصّة القصيرة جدّاً من إيجاز وتكثيف لغويّ، محقّقة ما يعرف في الدّراسات الحديثة بالنّصوص الصّغرى (**Micro -texte**) أو أصغر حكي ممكن (**Le récit minimal**) وفي نفس الوقت استجابة لما قاله فيثاغورس: " لا تقل القليل بكلمات كثيرة، بل الكثير بكلمات قليلة "، واستفادة من قولة النّفري: " كلما اتّسعت الرّؤيا ضاق الكلام " فإنّ القاص زيد عبد الباري سفيان عمد إلى الإيجاز عمداً في كلّ كتاباته القصصيّة، ما جعل بعضها مجرد ومضة، ولكن تبرق بإشارات إيمائيّة، وعناصر تكوينيّة، تفتح باب التّأويل على مصرعيه.

النّص رغم قصره الشّديد، فكأنّه صدى لبيت شعري لأحمد شوقي ([77]) جاء فيه:

الأماني حلم في يقظة *** والمنايا يقظة من حلم

ولكنّه يتّسم بخاصّة التّنبيه اللّامباشر، لمن تستعذبه الأماني وتغرقه الأحلام. فإنّ للوهم نكهة لا تنتهي إلّا بموقف مأساوي، لا يجدي معه تدارك، ولا تراجع، إلّا من استفاق باكراً

وهربَ بعيداً.. إلى دنيا الواقع...

[77] ـ أحمد شوقي علي أحمد شوقي بك (16 أكتوبر 1868 - 14 أكتوبر 1932)، كاتب وشاعر مصري يعد من أعظم شعراء العربية في العصور الحديثة، يلقب بـ "أمير الشعراء". نظم الشعر العربي في كل أغراضه من مديح ورثاء وغزل، ووصف وحكمة، وله في ذلك أيادٍ رائعة ترفعه إلى قمة الشعر العربي.

النّص الثّاني: " شقاوة " ص/42 من مجموعة "حين أتعثّر ببعضي"

"كنتُ شغوفاً بالرّسم، أعزّ لوحاتي لقلب يخترقه سهم، كبرت وفقدت الّلوحة، بقي السّهم في القلب.."

شقاوة: نصٌّ قصيرٌ جدّاً، من أربعة عشر كلمة وحرف عطف (الواو) وحرف جر (في). وأربعة مقاطع: [كنت شغوفًا بالرّسم]، [أعزّ لوحاتي لقلب يخترقه سهم]، [كبرت وفقدتُ الّلوحة]، [بقي السّهم في القلب]

العنوان:

شقاوة: شقِيَ / شقِيَ في.. يَشقَى، اشْقَ، شَقاءً وشَقاوةً، فهو شَقِيّ، والمفعول مَشْقِيّ فيه، شقِى الرّجُلُ: كفَر وضلَّ الشّقاوة: البُؤْس، الشَّقَاء، والعسْر والشّقاوة : لعب عنيف مع ضجيج، ومنه شقاوة الأطفال.

شقِي في حياته: تعب واشتدّ عَناؤُه، تعس وساءت حالُه، عكسه سعِد:

- ومنه: إنّ الشقيَّ بكلّ حبلٍ يُخنق.

ـ "الشَّقاءُ والشَّقاوةُ، بالفتح: ضدُّ السعادة، يُمَدُّ ويُقْصَرُ، شَقِيَ يشْقَى شَقاً وشَقاءً وشَقاوةً وشَقْوةً وشِقْوةً ـ

وفي التّنزيل العزيز: ربَّنا غَلَبَتْ علينا شِقْوَتُنا؛ وهي قراءة عاصم وأَهل المدينة؛ قال الفراء: وهي كثيرةٌ في الكلام، وقرأَ ابن مسعود شَقاوَتُنا؛

ـ وفي التّنزيل العزيز: هود آية **106** (فَأَمَّا الَّذِينَ شَقُوا فَفِي النَّارِ لَهُمْ فِيهَا

زَفِيرٌ)

- وفي الشّعر:

ذو العقل يشقى في النّعيم بعقله *** وأخو الجهالة بالشّقاوة ينعمِ

ـ وأَنشد أَبو ثروان:

كُلِّفَ مِنْ عَنائهِ وشِقْوَتِهْ *** بِنتَ ثماني عَشْرَةٍ من حِجَّتِهْ ([78])

الكتابة المقطعية /المشهدية من سمات القصّة القصيرة جدّاً / والقاص زيد عبد الباري سفيان يعتمدها في كلّ نصوصه القصصيّة، مخافة الاستطراد، أو الإسهاب..

1 ـ [كنت شغوفًا بالرّسم]

المواهب تظهر بوادرها في الطّفولة المبكرّة، فإن وجدت العناية اللّازمة، والظّروف الملائمة.. تزهر وتثمر. وأحياناً قد لا تتوّفر كلّ مستلزمات العناية الفائقة ولكن يحدث أنّ الموهوب يخلق ذاتيّاً قدرات الاستمرار، والخلق والإبداع..([79])

---

[78] ـ لسان العرب، المعجم الوسيط، المعجم الغني، الرائد.

[79] ـ يكفي الرجوع للسير الذاتية لبعض الموهوبين العالميين من أمثال: وليام شكسبير عبقري الأدب العالمي ، أعظم كاتب مسرحي وشاعر إنجليزي. وليوناردو دا فينشي هو أعظم فنان عبقري في كل العصور ، وهو ألمع ممثل لفن عصر النهضة. و يوهان فولفغانغ فون جوته كاتب ألماني شاعر ومفكر سياسي ألماني و .اسحق نيوتن هو فيزيائي إنجليزي طور نظرية النسبية. ستيفن هوكينج عالم فيزياء عبقري ، ومعروف للعلم ، وهو واحد من أكثر العلماء تأثيرًا في عصرنا، رغم إعاقته..

إذاً، الموهبة تزيد صاحبها شغفًا بما هو مقبل عليه سواء في ميدان العلوم أو الفنون...

2 ـ [أعزّ لوحاتي لقلب يخترقه سهم]

أعتقد أنّ المقطع بدون لام تتصدر كلمة " قلب" فيكون المقطع: (أعزّ لوحاتي قلب يخترقه سهم) لكل مبدع ـ كان صغيراً أو كبيراً ـ عمل يحظى باهتمامه وإعجابه.. وقد يعود الأمر لعلاقة رابطة، أو ذكرى أثيرة، أو لتميّز فنّي جعل ذلك العمل متميّزاً عن غيره..

وإنّ فحوى اللّوحة يعكس مدى الاعتزاز. ذلك أنّها تمثّل قلباً يخترقه سهم، والرّسم في حدّ ذاته أيقونة ترمز للحبّ واختراقه للقلب العاشق. والقاص استقى ذلك من أسطورة كيوبيد في الميثولوجيا الرّومانية فهو ابن الإلهة فينوس وقد اشتهر دائماً بحمله للسّهم وبكونه طفل، كان شديد الجمال، وكان سهمه يصيب البشر فيسبّب وقوعهم في الحب. وغالباً ما يصوّر كطفل صغير - قليل الحظ - في هيئة ملاك بجناحين، ومعه سهم الحب. وأحياناً كان يصوّر أعمى كرمز على أنّ الحبّ أعمى .

واشتهر بقوسه وأنّ أيّ إنسان يصيبه سهمه يقع في الحبّ بشكل جنوني. وحدث أن أصيب كيوبيد في أحد الأيّام بسهمه فجرحه وأوقعه في غرام امرأة تدعى بسايكي. أحبّها حبّاً شديداً، ولكنّه لم يكن يريد أن تعلم بحبّه خوفاً من غضب أمّه فأمر والدها أن يذهب بها إلى جزيرة مرعبة،

بعيدة، وأنّها هناك ستتزوّج كما أخبرها أنّها ستتزوّج شخصاً لن يظهر لها إلّا في المساء، وأنّها لن ترى منه غير طيفه، وحذّرها من محاولة رؤيته.. ولكنّ فضولها دفعها لمعرفة من هذا الذي تزوّجته، وفي يوم من الأيّام أنارت الضّوء وهو نائم، واكتشفت أنّه كيوبيد. فازداد حبّها له، وعندما علمت فينوس بذلك أمرت كيوبيد بالابتعاد عنها. وبالفعل تمّ ذلك وقامت بسايكي بعدّة محاولات ومغامرات لرؤية كيوبيد مـرّة أخرى، وفي نهاية الأمر اقتنعت فينوس بحبّهما ووافقت على زواجهما.. ومن هذه الأسطورة القديمة استوحي رمز القلب المصاب بسهم، ليدلّ على جنون الحب ...

3 ـ [كبرتُ وفقدتُ الّلوحة]

لقد أصبح رمز القلب والسّهم، رمز العشق حقّاً.. وبخاصّة لدى المراهقين، خلال تبادل رسائل الحبّ، إذ كان القلب المخترق بسهم كأنّه توقيع غرامي في ختام الرّسالة. وحين لا يحدث تبادل الرّسائل، ويكون الحبّ من طرف واحد، يعبّر العاشق الولهان عن مدى عشقه بحفر قلب مخترق بسهم على جذع شجرة، أو يرسمه بالطّباشير على جدار ما.. ولكنّها مرحلة، سرعان ما تنطوي صفحتها، بمضي العمر.. لذا عبّر النّص (كبرتُ وفقدتُ اللّوحة) بمعنى لم يعد الطّفل الّذي كبر يعبّر عن حبّها بالطّريقة الكيوبيدية..

4ـ [بقي السّهم في القلب]

ولكن إنّ فقد اللّوحة، وتلاف رسمها، ولم يعد يحفل به كأيقونة دالّة. فإنّه بات يشعر مع ذلك أنّ في قلبه شيء ينغرس كالسّهم.. فالتّعبير الّذي كان ظاهريّاً مجسّداً في لوحة. أصبح في الكبر تعبير مكتوم، يجسّده إحساس خفي ذاتي، في رمزيّة السّهم والقلب.

فنّيـــاً:

1ــ النّص على قصره، وقلّة ألفاظه، حافظ على اتّساقه، وانسجامه، وتفاعله، في إطار شفرة أسطورية وسنن وصفي لمشاعر حميميّة انبنت على التّجسيد في مرحلة عمريّة مرّ بها السّارد، ثمّ تحوّلت إلى مشاعر تجريديّة ذاتيّة، وكأنّها جمعت بين خاصّيّتين: الوصفي والإشفاري (le descriptif et le décryptif).

2ـ الاهتمام بالجملة الفعليّة، جرياً على المعتاد في هذا الجنس: [كنت، أعزُّ، كبرت، فقدت، بقي] الشّيء الّذي أحدث نسيجاً، أساسه جمل قصصيّة تآلفت فيما بينها فكان المقطع السّردي الّذي ينطوي على دلائل لا تستبعد الإيحاء، لأنّها تؤلف نسقاً مكوّناً من علامات..

3ـ الإستفادة من أسطورة كيوبيد، في مرحلتين: مرحلة الصّغر. ومرحلة الرّشد والكبر. ولم يكن ذلك من أجل مسارات تصويريّة (**Parcours figuratifs**) وإنّما للعب دور ثيماتي/ سيميائي، ما حقّق دواعي التّأمّل، وبلاغة الشّكل، ورمزية المضمون..

" كنت شغوفاً بالرّسم، أعزّ لوحاتي لقلب يخترقه سهم، كبرتُ وفقدتُ اللّوحة، بقي السّهم في القلب.."

4ـ البعد الأيقوني ([80]):

ونجده في ثلاثة مقاطع في النّص:

[أعزّ لوحاتي قلب يخترقه سهم] ← قلب يخترقه سهم ← فالصّورة الأيقونية عبارة عن رسم تصويري.

[كبرت وفقدت اللّوحة] ← فقدت اللّوحة ← صورة الفقد الذّهنية: تعبير عن تجاوز مرحلة من العمر إلى مرحلة يستحيل فيها الشّعور المادّي إلى شعور تجريدي..

---

[80] ـ يرجع مصطلح و مفهوم الأيقون أو الأيقونة (**Icon**) إلى السيميائي الأمريكي شارل سندرس بيرس (**CH.S.Peirce**). ويدل على التمثيل القياسي ال المخالف للأنظمة اللسانية. وتعبر الأيقونة عن تماثل بين الدال والمدلول. وتشمل الرسومات التشكيلية، والمخططات، والصّور الفوتوغرافية، والعلامات البصرية.

[بقي السّهم في القلب] ← بقي السّهم في القلب ← صورة تجريديّة ولكنّها ذاتيّة وحسّيّة. تجمع ما بين البداية والنّهاية:

(قلب يخترقه سهم) ← (بقي السّهم في القلب)

وفي ذلك يقول كاوزن (**Kowzan**): في معرض حديثه عن الأيقونة كعلامة في العرض المسرحي:"يحوّل العرض العلامات الطّبيعيّة إلى علامات مصطنعة.. (ومضة ضوء)، ويستطيع في ذلك أن يصطنع العلامات. قد تكون هذه العلامات مجرّد أفعال لا إراديّة في الحياة. وبالرّغم من ذلك، فإنّ المسرح يحوّلها إلى علامات إراديّة. وقد لا تكون لها أيّة وظيفة اتّصاليّة في الحياة، وبالرّغم من ذلك، فإنّها تكتسب ضرورة هذه الوظيفة في المسرح "([81])

[81] – Kowzan, Tadeusz :(the sign in the theatre)

النّص الثّالث:"لصوصيّة" ص/25 من مجموعة" حين أتعثّر ببعضي"

"شاهَدْتهُم ينفّذون حدّ السّارق؛ فكّرتُ في من سرقت دموعي، وقتي، حروفي، قلبي عقلي، ضحكتُ..
يا للغباء! كم تحتاج من الأيدي كي تتطهّر".

العنوان :

لصوصيّة: من لَصَّ لَصَصًا، لُصوصيّة فهو ألصّ، وهي لصَّاء والجمع: لُصٌّ. لَصَّ فلانٌ: كَانَ لِصّاً أي: سارقاً. لَصَّ الشّيءَ: سرقه ولفعل " لصّ" معاني أخرى تفيد التّقارب (لصّ منكباه) فلان تقارب منكباه، أو الضّيق (لصّت جبهته) بمعنى ضاقت، أو التّستّر (لَصَّ فِعْلَهُ: فَعَلَهُ فِي سِتْرٍ) وقد يعني الإغلاق (لصّ الباب: أغلقه) ولكنّ الأشهر والمتداول: لصّ: بمعنى سرق. ومنه المصدر: "اللّصوصية " أو " التّلصّص "

إذاً: اللّصوصيّة /السّرقة في اللّغة أخذ المال خِفية. أمّا شرعاً: أخذ مال الغَير خِفية ظلماً من حرز مثله بشروط معيّنة.

النّص ـ كما نلاحظ ـ قصير جِدّاً، في تسع عشرة كلمة. وأربع لقطاتٍ:

1ـ [شاهَدتهم ينفّذونَ حدّ السّارق]

السّارد مارّاً بساحة ما، شاهد منفّذي الحكم الشّرعيّ بصدَد إقامة الحدّ على سارق. ومسألة حدّ السّرقة تستند لنصّ قرآني: (وَالسَّارِقُ وَالسَّارِقَةُ فَاقْطَعُواْ

أَيْدِيَهُمَا جَزَاء بِمَا كَسَبَا نَكَالاً مِّنَ اللهِ وَاللهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ) (سورة المائدة):38، وطبعاً، ليس كلّ سارق تقطع يده بل لا بدّ لإقامة حدّ القطع من استيفاء ثمانية شروط حُدّدت في كتب الفقه الإسلامي.

2 ـ [فكّرتُ في مَنْ سرقتْ دموعي، قلبي وعقلي..]

السّارد وقد شاهد العمليّة، استدعت ذاكرته مَن سرقتْ دموعَه، وقلبه، وعقله.. استدعاء عاطفيًّا حزينًا، يوحي بأنّ السّارد عانى من لواعج الحبّ، والهيام... فبكى من حرقة معاناة، وألمِ هَجر، وأحسّ وكأنّما قد فقد قلبه، وعقله، لأنّ هاجِرته رحلتْ، ورحل معها كلّ ما يكتنزُ الإحساسَ والمَشاعر، وما يَنتظم الفِكر والمنطق والتّعابير.. فهي عمليّة سرقة مَوصوفة (مجازيّاً)، بعد وعود، وأحلام، وذكريات...

3 ـ [ضحكتُ.. يا للغباء!]

رغم مأساة الفراق والهَجر، والسّرقة والخِيانة، والوعود الكَاذبة، والأحلام الورديّة الّتي جفّ مَعينها، وخبا بَريقها... كلّ ذلك لم يَمنعِ السّاردَ منَ الضَّحك!

ترى مما يَضحك؟ وهل مأساته العاطفيّة تثيرُ الضّحك؟ ولكنّه يعقّب: يا للغباء! هل في قصّته الغراميّة غباء؟ وهل هو نادم لأنّه أحبَّ من لا تستحق كلّ ذلك الحبّ؟ أم تُرى هوغباء منها لأنّها لم تقدّر عواطفه النّبيلة،

ومشاعره الصّادقة؟ لقد وظّف القاصّ صيغة التّعجّب السّماعية الّتي هي أصلًا لغير التّعجب، ثمّ تدلّ عليه بالاسْتعمال المَجازي. كالتّعجّب بالنّداء.عِلماً أنّ" للتّعجّب صيغتان معروفتان:(ما أفْعلَ) و (أفْعِلْ به).

4 ـ [كمْ تحتاجُ من الأيْدي كي تتطهّر]

بعد الوصول إلى جملة الخرجة، يتبيّنُ أنّ الضَّحك الغريب لم يكنْ لهذا ولا لذاك، السّارد يَضحكُ ضِحكَ المَرارَة، والإشفاق، منْ خليلةٍ لمْ تقترفْ سَرقة واحدة، بلْ ثلاث... ولكي تتطهّر من رجْس السّرقة (كم تحتاج من الأيدي)؟! يد للدّموع الّتي اسْتبيحت، ويد للقلب الّذي امتلكته عُنوةً، ويد للعقل الّذي استبدّت به... وهي ـ مع ذلك ـ لا تملك إلّا يدين اثنتين. فكانَ هذا مثار ضحكه المَرير... ووقفة تأمّل وتدبّرٍ للمتلقّي قصدمساءلة المفارقة السّردية **(Anachronie narrative)** .

فنّيـــــاً:

أ ـ اعتمد النّص توظيف جزئيّة دينيّة تخصّ حدَّ السّارق فكان التّناص (**intertextualité**) فرغم أنّ حدّ السّارق معطّل في مُعظم الدّول الإسلامية، وقد عوّض بالعقوبة السّجنية، الّتي لا تساوي العقوبة الزّجريّة كما في الدّين الإسلامي. ولكنّ القاص زيد سفيان وظّفها كحقيقة دينيّة،

لا يمكن أن تلغيها الأحكام، والقوانين الوَضعيّة، أو الظّروف والأنظمة التّحكّميّة، أو توالي الأزمنة والحِقبِ المتتالية...

ب ـ مسألة حدّ السّارق لم تكن غاية وهدفاً في حدِّ ذاتها في النّص. بقدر ما كانت وسيلة توظيفيّة ساخرة، من معاناة عاطفيّة قاهرة، يلتمسُ من خلالها السّارد تخفيف لواعجه ولوعته، وثقل صدْمته... ويكشف قيمة ما أُخِذَ منه في إطار تجربة عاطفيّة فاشلة.

ج ـ ارتباطُ العنوان بمكوّنات النّص:

ـ ارتباط العنوان بالبداية: لصوصيّة ← [شاهدتهم ينفّذون حدّ السّارق]

ـ ارتباط العنوان بفكرة النّص: لصوصيّة ← [سرقت دموعي، قلبي وعقلي..]

ـ ارتباط العنوان بالخَرجة: لصوصيّة ← [كم تحتاج من الأيدي كي تتطهّر.]

د ـ اعتمد النّص الجمل الفعليّة [شاهَدتهُم.. فَكّرتُ.. ضَحكتُ..] لأنّ فكرة اللّصوصيّة تتطلّب ديناميكيّة حركيّة، وتستوجب الفعل. لهذا كانت الجمل الفعليّة مهيمنة.

هـ ـ الخَرجَة، وقدْ جاءتْ جملة اسْمية تصدّرتها (كمْ) الخبريّة الّتي تفيد الكثرة. فالسّارد يستكثر عدد الأيدي ما دامتِ السّرقة مُتعدّدة، وهي وسيلة

لاستعظام ما حلّ به، ودعوة لتأمّل فداحة المُصاب العاطفي، الّذي قد لا يُحسّه أحدٌ سواه. لهذا وظّف (كمْ) الخبريّة الّتي تعْرَبُ مثل (كمْ) الاسْتفهاميّة، فهي اسمٌ مبني على السّكون، يَختلفُ محلّه من الإعراب باختلافِ مَوقعه. وقد يُجرُّ تَمييزها بمنْ كمَا هو الشّأن هنا. لأنّه فُصلَ بَينها وبينَ تمييزِها بفعلٍ مُتعدٍّ (كمْ تحتاجُ من الأيدي...)

و ـ الجمع بين المفارقة الدّراميّة (**paradoxe dramatique**) والسّخرية (**ironie**) فالمتلقّي يشعر بلوعة السّارد، ومعاناته من فشل علاقة عاطفيّة، ثمّ فجأة ينتقل به النّص إلى خَرْجة ساخرة، تحيله على مدى كثرة الأيدي الّتي سَتقطعُ نتيجة هذه اللّصوصيّة، والسّخريّة: هل سارقة الدّموع، والقلب، والعقل... تملك أكثر من يدين؟!

ز ـ توظيف السّرد الذّاتي (**Récit subjectif**) باعتماد (أنا) المتكلّم. [شاهَدتهُم .. فَكّرتُ.. ضَحكتُ..] فالسّارد حاضر ومُشارك، بل هو بطل الحكي. ما يُعرف في علم السّرد بجواني الحكي (**Homodièghétique**) فالسّارد هنا عليم بالأحداث والشّخصيات. ما يشكّلُ تبئيراً داخليّاً، ورؤية (مع).

ح ـ النّص ليس مُنغلقاً يخصّ الخليلة، وهَجْرها، وخيانتها فقط... بل هو منفتحٌ على كلّ ما من شأنه أن يخيّب الآمال، ويسرق الأحلام، وينسى

الوعود... والحياة مليئة باللّصوصيّة واللّصوص الّذين لا يراعون (إلاًّ ولا ذمّة...) والعبرة بعموم اللّفظ، لا بخصوص السّبب...

النص الرّابع:" مسرح" النص رقم 27 من مجموعة طاعن في الضوء

" تاهوا في تلافيف المسرحيّة، طحنتهم فصولها؛
طفق يسأل زميلته:
هل نحن في زمن السّياسة أم المسرح؟
خرجَت عن النّص:
- زمن الرّويبضة.
سقطَ المُخرج من علِ "

إنّ ما أصبح يعيشه الإنسان في هذا الزّمن، من تغيّرات متسارعة، وأشياء غير ثابتة، وألوان متداخلة، وعلاقات متنافرة، وقيم منهارة، ومستجدّات طارئة.. كلّ ذلك جعل فكره مشوّشاً، وإيمانه مضطرباً، يعي ولا يكاد يعي من أموره شيئاً. كأنّ الحياة أصبحت مسرحيّة من مسرحيّات العبث أو اللّامعقول. فإنسان العصر الحديث في دوّامة من الأسئلة، يبحث عن الفهم ليستريح، ويظلّ الفهم متملّصاً هارباً وتظلّ الأسئلة حوله متناثرة أهمّها: في أيّ زمن نحن؟
نحن بصدد نصّ قصصي من أربعة مقاطع، في صيغة حوارية:

1 ـ [تاهوا في تلافيف المسرحيّة، طحنتهم فصولها؛]

2 ـ [طفق يسأل زميلته:

ـ هل نحن في زمن السّياسة أم المسرح؟]

3ـ [خرجَت عن النّص:

ـ زمن الرّويبضة]

4 ـ [سقطَ المُخرج من علٍ .]

العنوان : " مسرح "

تلك فكرة هذا النّص " مسرح " والحياة مسرح كبير، ضمّ كلّ التّناقضات البشرية والوجوديّة والمعرفيّة.. فقد ورد في معجم مصطلحات الأدب مثلاً، أنّ المسرح يُعبِّر عن الإنتاج المسرحي لمؤلّف معيّن أو عدّة مؤلّفين معيّنين في عصر معيّن، كما عرّفه على أنّه البناء الّذي يشتمل على خشبة المسرح، والمُمثّلين، وقاعة المتفرّجين، وقاعات أخرى للإدارة ولاستعداد الممثّلين لتمثيل أدوارهم، كما يمكن أن يقتصر المسرح على قاعة المشاهدين والمُمثّلين فقط، وقد ورد تعريف المسرح في دائرة المعارف البريطانيّة إذ ينصّ على أنّ فنّ المسرح يقتصر على العروض الحيّة المُوجّهة بكلّ دِقّة، وبتخطيط مُحكَم لخلق إحساس عميق بالدّراما.([82]) إذًا فالحياة مسرح، لذلك قال الممثّل والمصمّم والكاتب والمخرج الأسترالي بريت بيلي (**Brett**

[82] ـ د.مجيد صالح بك (2002)، تاريخ المسرح عبر العصور (الطبعة الأولى)، القاهرة: الثقافيّة للنشر، صفحة: 9-13.

Bailey) في اليوم العالمي للمسرح سنة **2014** " أينما كان هناك مجتمع إنساني. تجلّت روح المسرح الّتي لا يمكن كبتها " ([83])

البنية الدّلاليّة للنّص:

1 ـ [تاهوا في تلافيف المسرحيّة، طحنتهم فصولها]

الحياة المعاصرة، حياة مليئة بالأحداث المتلاحقة، الّتي قد تنهك الفكر والجهد فيصبح الإنسان رغم منصبه الاجتماعي أو السّياسي أو الاقتصادي.. يعيش في دوّامة لا تتوقّف من المنغصّات والمشاكل المختلفة، وكلّما كبر شأنه، كلّما كبرت مشاكله، وكأنّها معه في عناد ومكابرة.. لهذا أصبح الشّعور بالتّيه وارداً في خضم المسرحيّة/ الحياة.. فكلّما تخلّص من معظلة، أتته الأيّامُ بغيرها فيجد نفسه طحين الأحداث، لا يملك لنفسه شيئاً..

2 ـ [طفق يسأل زميلته:

ـ هل نحن في زمن السّياسة أم المسرح؟]

[83] – https://www.feedo.net/LifeStyle/Arts/Theatre/WorldTheatreDay.htm

السّؤال كان دائماً نتيجة عدم الفهم، أو الجهل بالأشياء، والرّغبة الملحّة في استيعاب ما يطرأ. وهل هو عادي وعام ومن سنن الحياة وإفرازاتها؟ أم هو خاص لا يعني إلّا البعض دون البعض الآخر.

ومن ذاك هل نحن في زمن السّياسة؟ وما تعريف السّياسة أوّلًا؟ فقد عرّفها ديفيد إيستون بأنّها (تقسيم الموارد في المجتمع عن طريق السّلطة) ،كما عرّفها الشّيوعيّون بأنّها (دراسة العلاقات بين الطّبقات)، أمّا الواقعيّون فقد عرّفوها بأنّها (فنّ المُمكن أي دراسة وتغيير الواقع السّياسي موضوعيّاً وليس الخطأ الشّائع بأنّه فنّ الخضوع للواقع السّياسي، وعدم تغييره بناءً على حسابات القوّة والمصلحة) حقّاً هي أفكار مختلفة ولكنّها قابلة للنّقاش.. رغم كلّ ما يترتّب عنها، من جرائم واستبداد وشطط وضحايا كثر.. والتّاريخ شاهد على ذلك.. أم تُرى نحن في زمن المسرح؟ وكلّ يمثّل على الآخر ما شاء من أدوار، ويوظّف ما شاء من ديكورات، ويستعين بما أراد من ممثّلين وممثّلات ويتّخذ له ما شاء من ملابس، ويستعين بمن اختار من مخرجين. المهم في ذلك أن يصل إلى غايته.. من خلال التّمسرح. ولا يهمّ بعد ذلك الضّحية، ومن انطلت عليه أحداث المسرحيّة.

3 ـ [خرجَت عن النّص:

ـ زمن الرّويبضة]

يأتي الجواب، ولو خارج النّص المقرّر، يأتي من بعيد، من زمن الرّسالة، من حديث لرسول الله صلّى الله عليه وسلم.

"روى أبو هريرة عن رسول الله صلّى الله عليه وسلّم أنّه قال: سيأتي على النّاس سنوات خدّاعات، يُصدَّق فيها الكاذب ويُكذَّب فيها الصّادق، ويُؤتمَن فيها الخائن ويُخَوَّن فيها الأمين، وينطق فيها الرّويبضة. قيل: وما الرّويبضة؟ قال الرّجل التّافه يتكلّم في أمر العامّة." ([84])

ألا ينطبق الحديث عن العصر بكلّ ما فيه من علامات دالّة، ومآثر جليّة..؟

4 ـ [سقطَ المُخرج من علِ .]

المخرج سواء كان فرداً أو جماعة، هو قطب الرّحى في أيّ معالجة مسرحيّة، أو سينمائيّة.

وهي مهمّة صعبة وحيويّة، تكلّف المخرج القسط الأوفر في العمل الفنّي: فهو الّذي يختار النّص الأدبي / المسرحيّة، ويحدّد طريقة الإبداع، واختيار الممثّلين والممثّلات، وألبستهم والدّيكور الّذي يؤثّث الرّكح، والإنارة.. لذا ينبغي أن يكون له إلمام بأشياء كثيرة، وعلى رأسها فنّية الإخراج.. فماذا لو

[84] ـ حديث شريف رواه الإمام أحمد وابن ماجه وغيرهما.

اجتهد المخرج في كلّ هذا لتمرير فكرة ما، أو جملة من الأفكار الّتي يحفل بها النّص المسرحي أو سيناريو.. ويُفاجأ أثناء التّمثيل بممثّل يخرج عن النّص المحدد، وقد يرتجل، ما يؤثّر على فكرة العمل برمّته.. فلا شكّ أنّ هذا سيكون له بالغ التّأثير على المخرج وهذا ما عبّرت عنه خرجة النّص: بالسّقوط من عل.

فنّيــّاً:

1ـ جاء النّص حواريّاً سرديًّا، أو يغلب عليه الحوار.. والحوار وإن كان من خصائص النّص السّردي القصصي، إلّا أنّه قليلًا ما يوظّف في مجال القصّة القصيرة جدّاً لأسباب منها ما سبق الإشارة إليه في نطاق الحوار:
أ ـ من الصّعب إدراج الحوار في مجالٍ ضيّقٍ والحوار جدل حجاجي وخلافي.. ويتطلّب مجالًا أرحب وأوسع كالّذي نجده في القصّة القصيرة أو الرّواية.

ب ـ يخشى كثير من كتّاب القصّة القصيرة جدّاً، أن يفقدوا خاصية الإيجاز والتّكثيف اللّغوي، والسّقوط في بساطة المعالجة، والوضوح، وربّما ترهّل النّص. وخرق النّسقيّة..
ج ـ اختلاف الحوار العادي عن حوار القصّة القصيرة جدّاً فبقدر ما يكتسب الأوّل حرّيّة في التّعبير، والتّكرار، والتّفسير، وتوظيف الأمثلة،

والشّواهد، والأدلّة والحجج ... فيأتي نسيجه (texture) التّركيبي متحرّرًا مختلفاً.. بقدر ما الحوار الثّاني، في القصّة القصيرة جدّاً يستغني عن كلّ ذلك، ويميل إلى الاقتضاب، والإيجاز، والتّلميح.. سعياً وما يفترضه الحجم والتّكثيف..

ويبدو واضحاً من خلال كلّ النّصوص بما فيها هذا النّص أنّ القاص زيد عبد الباري سفيان يعي جيّداً دور الحوار كخاصية قصصيّة، ويجيد توظيفه..

2 ـ توظيف الرّمز اللّغوي:

استغل القاص بعض مصطلحات المسرح كرموز دالّة: (تلافيف المسرحيّة، فصولها، المسرح، النّص، المخرج)

ـ المسرح / تلافيف المسرحيّة / الفصول: رمز للحياة في تشكّلاتها واختلافها، ومشاكلها ومنغّصاتها، وقديمها وجديدها، وفرصها الضّائعة وإحباطاتها، وحظوظها ونجاحاتها.. فهي مسرح لأحداث متنوّعة، وشخوص نفسيّاتهم متباينة.. ورغباتهم وأهدافهم متفاوتة..

ـ النّص: والمراد به الدّور المنوط بكلّ شخص أن يؤدّيها في مسرح الحياة، دون شطط أو الخروج عنه لأنّ ذلك سيربك حياته وحياة الآخرين..

ـ المخرج: ويراد به النّظام، والسّلطة الفعليّة، الّتي تنسج الفعل الحياتي للأشخاص، وتحرص أن يكون كلّ شيء كما أرادت وخطّطت. بمعنى لا

حرّيّة شخصيّة إلّا في نطاق ما هو متّفق عليه سلفاً، وفق منظور تراتبي (Perspective hiérarchique) و إلّا يعد ذلك خارج النّص (Hors-texte).

3 ـ التّناص (L'intertextualité) و نجد هذه الخاصية تحقّقت في ورود كلمة (رويبضة) الّتي تحيلنا على الحديث النّبوي الشّريف السّالف الذّكر.

4 ـ هيمنة الجمل الفعليّة:

تبعاً لما هو شائع فالقاص زيد عبد الباري سفيان يتّخذ من الجمل الفعليّة ذات الطّبيعة التّعبيريّة الدّيناميكيّة أساساً للحكي بصيغة الماضي: [تاهوا، طحنتهم، خرجت، سقط]

فاللّغة وإن جاءت في مستويين: حوار وسرد، إلّا أنّها اتّسمت بانسجام حافظ على المعنى والمبنى، وفق فضاء سيميائي انزياحي / المسرح

النّص الخامس:"مخالب"من مجموعة" طاعن في الضّوء " رقم /84

ذوَت على ذلّ السّؤال، رمقته بروحٍ مضعضعة؛
غفَا البرعم الغض في حضنٍ مشروخ.
سحبت جسدها ملطّخةً بالضّجر.
قلّبَت وجهها في السّماء: ("أنَّى يَكُوْنُ لِيْ هذا..)
تقوسّت على نشيج الرّضيع، أسندت رأسها على حاوية،
همسَت:
ـ أنتِ القبر وأنا نعش الخطيئة.

نص "مخالب" تميّز بطوله النّسبي خلافاً لباقي النّصوص، إذ بلغ عدد ألفاظه تسعاً وثلاثين لفظة. ينزع إلى ما هو اجتماعي، مأساوي، معتمدّاً المقاطع السّردية وقد بلغت ستّة مقاطع متفاوتة في طولها، معتمدة التّعبير المشهدي،...

1 ـ العنوان: " مخالب " جمع مخلب، وهو: ظُفْرُ كلِّ سَبعٍ من الماشي والطّائر.. أو المِنجَلُ السَّاذَج لا أَسنان له، أو كُلاّب لتعليق اللّحم.. ظاهريّاً يبدو ألّا صلة له بالنّص، ولكن بعد قراءة مُتأنّية تفضي بالمتلقّي إلى دلالة العنوان.

مخالب الصّقور إذا استمسكت بطريدة لن تنفلت منها، ولا تنتهي إلّا في جوفها، فكذلك الهموم والمآسي إذا استمسكت بصاحبها تنال منه ومن وضعه ونفسيّته. ومن ذلك المثل السّائر: (فلانٌ بين مخالب طائر): أي يعاني الضّجر والقلق وعدم الاستقرار..

2 ـ مقاطع النّص :

1/2 ـ [ذوَت على ذلّ السّؤال، رمقته بروحٍ مضعضعة]

تعبير على ما آلت إليه نفس منكسرة، من همّ وغبن .. فهي ذاوية، ذابلة، كأيّ زهرة افتقدت كلّ ما يمكن أن ينعشها، ويعيد إليها نضارتها ورونقها، نفس عانت من ذلّ السّؤال، فانكفأت ترمق ما بين يديها، والألم بلغ بها حدّ التّضعضع والانهيار..

2/2 ـ [غفَا البرعم الغض في حضنٍ مشروخ]

كان رضيعها الغضّ يغفو في حضنها الّذي أمسى كقطعة زجاج باردة مشروخة. لا تعرف كيف تلتمس لها الدّفء، ولا كيف تلملم شروخها...

3/2 ـ [سحبت جسدها ملطّخةً بالضّجر]

اعتزمت المشي إلى حيث لا تعرف أين . تائهة في ظلمة حزن ومأساة لا تعرف كيف ولا متى تنجلي.. يثقل مشيها قلق وضجر، لا تطيق ما حولها،

ولا تعرف كيف تطوّر هذا الّذي حلّ بها. وكأنّه نزل كالصّاعقة، فأتلف كلّ شيء..

4/2 ـ [قلّبَت وجهها في السّماء: ("أنَّى يَكُوْنُ لِيْ هذا..)]

لا تملك خلاصاً مما هي فيه. كلّ الأبواب تبدو لها مغلقة، وكلّ المسالك تتجلّى غير سالكة. فتزداد حيرتها، وتشتدّ أزمتها، فتشعر بدنياها ضيّقة، بل تزداد ضيقاً واختناقًا.. فلم يعد أمامها إلّا باب السّماء، فتطلّعت إلى الأفق البعيد متسائلة (أنّى يكون لي هذا؟) وكأنّها تنتظر جواباً يواسيها، أو يخفّف من لواعج معاناتها...

5/2 ـ [تقوسّت على نشيج الرّضيع، أسندت رأسها على حاوية،]

خائرة القوى، وقد انتهى بها مشيها الضّعيف إلى حاوية، فانهارت إلى جانبها، أسندت إليها رأسها الثّقيل، لم تعبأ بما حولها. كانت تلتقط أنفاسها بمشقة. فالتفّت حول رضيعها حين بدأ في نشيج، لعلّه أحسّ الجوع، ولسعات البرد، أو روائح الحاوية...

6/2 ـ [همسَت:

ـ أنتِ القبر وأنا نعش الخطيئة]

تأمّلت الحاوية بعينين ذابلتين، يغمرهما الدّمع.. وهمست: لن تكوني بعد اليوم حاوية كما أريد لك أن تكوني. أنت منذ الآن شريكة لي، الآن ستنتهي المغامرة والمعاناة. أنت قبر الخطيئة، فحسبي معاناتها، وحملها، ومخاضها، وولادتها.. وأنّني كنت نعشها..

نص حول (الأمّهات العازبات)، اللّواتي عن قصد أو عن غير قصد يقعن في الخطيئة. ويعانين من نتائجها. فمن هنّ من تحافظ على حملها، وتناضل من أجل بقائه ونموّه.. ومن هنّ من تتخلّص منه، كما هو في النّص. وهي حالات كثيرة تدخل في إطار المسكوت عنه.

فنيـّاً:

1/3 ـ اعتمد النّص مقاطع سرديّة قصيرة، هي عبارة عن لوحات تعبيريّة، عن حالة خاصّة بامرأة، داهمتها المأساة فانهارت. فجاء المقطع مشبع بالوصف الحيّ (**Hypotypose**) لأنّ فكرة النّص تستلزم ذلك لتوضيح قيمة المأساة: [ذوت.. بروح مضعضعة.. البرعم الغض.. حضن مشروخ.. تقوّست...]

2/3 ـ هيمنة الجمل الفعليّة.

كما هي العادة في كتابة القصّة القصيرة جدّاً، يعمد كتّابها إلى الجمل الحركيّة /الفعليّة. رغبة في خلق ديناميكيّة نصّيّة، بعيداً عن الرّتابة

والسّكونيّة.. بل يعتبرون ذلك خاصية لا مناص منها وأعتقد أنّه تصوّر مبالغ فيه. لأنّ ذلك إذا ما اعتمد في نصوص كثيرة، سيخلق رتابة ونمطيّة، وتفتر قيم بلاغيّة أسلوبيّة لسانيّة... ففنّية النّص تتجلّى في تنوّع سياقه وأسلوبه واختلاف جمله وتراكيبه من حيث التّقديم والتّأخير.. ولكن في هذا النّص نلاحظ هيمنة الجمل الفعليّة تبعاً لما هو الأمر عليه: [ذوت.. رمقته.. غفا.. سحبت.. قلّبت.. تقوّست.. أسندت.. همست..]

3/3 ـ التّناص (l'intertextualité)

في معظم قصص زيد عبد الباري سفيان، نصادف هذا الاشتغال على التّناص وبخاصّة ما يتعلّق بالتّراث، والتّراث الإسلامي بخاصّة كما هو في هذا النّص، فهناك تناص وقصّة مريم عليها السّلام وإن كان الجانب الثّيمي مختلف، فقصّة مريم عليها السّلام كما وردت في القرآن الكريم كان حملها إرادة من الله الّذي أراد من ولادة المسيح دون أب ليكون آية ([85]) ولكن في هذا النّص، الحمل كان نتيجة بغاء. فشتّان بين هذا وذاك !

[85] ـ (وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا (16)فَاتَّخَذَتْ مِنْ دُونِهِمْ حِجَابًا فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا (17)قَالَتْ إِنِّي أَعُوذُ بِالرَّحْمَنِ مِنْكَ إِنْ كُنْتَ تَقِيًّا (18) قَالَ إِنَّمَا أَنَا رَسُولُ رَبِّكِ لِأَهَبَ لَكِ غُلَامًا زَكِيًّا (19)قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيًّا (20)قَالَ كَذَلِكِ قَالَ رَبُّكِ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ وَلِنَجْعَلَهُ آيَةً لِلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِنَّا وَكَانَ أَمْرًا مَقْضِيًّا (21))

ومع ذلك التّناص يتجلّى في العبارة الّتي همست بها بطلة النّص: (أنّى يكون لي هذا؟) وفي هذا ما يذكّرنا بالآية عشرين من سورة مريم: (قَالَتْ أَنَّى يَكُونُ لِي غُلَامٌ وَلَمْ يَمْسَسْنِي بَشَرٌ وَلَمْ أَكُ بَغِيًّا **(20)**).ولكن من حيث السّياق والمعنى لا شكّ أنّ الأمر يختلف.

فحين تساءلت بطلة القصّة بقولها:(أنّى يكون لي هذا؟) فهي تتساءل عن وضع آلت إليه وهي تعرف أسبابه، ومدى الخطيئة الّتي ساهمت فيها فتساؤلها تساؤل استنكاري. بينما تساؤل مريم عليها السّلام كان تساؤلًا حقيقيّاً لأنّها كانت تجهل الحقيقة إلى أن أخبرها الملك (قَالَ كَذَلِكِ قَالَ رَبُّكِ هُوَ عَلَيَّ هَيِّنٌ وَلِنَجْعَلَهُ آيَةً لِلنَّاسِ وَرَحْمَةً مِنَّا وَكَانَ أَمْرًا مَقْضِيًّا **(21)**)

4/3 ـ الأدرمة (Dramatisation)

لقد عمد القاص زيد عبد الباري سفيان إلى أدرمة النّص ومن البداية: (ذوَت على ذلّ السّؤال، رمقته بروحٍ مضعضعة؛) واتّخذ في سبيل ذلك أسلوب التدرّج، انتهاء بهوّة المأساة: (ــ أنتِ القبر وأنا نعش الخطيئة.) ومع ذلك يمكن قراءة هذه الأدرمة، على أنّها الحلقة المفرغة في حياتنا. ومفادها أنّنا نخطئ ولكن لا نملك الشّجاعة لمواجهة أخطائنا وتقويمها ومعالجتها، بل نعمد إلى التّستّر على ما كان وكأنّه لم يكن، الشّيء الّذي يجعل الخطأ يتكرّر مراراً، والمعاناة تكشف عن وجهها كلّ حين..

5/3 ـ البنية النّهائيّة (dénouement)

أو ما أسمّيه بـ (الخرجة) فقد جاءت مفاجئة. لم تكن متوقّعة من البداية. فالقاص أمعن في وصف حالة البطلة ونفسيّتها.. ما جعل المتلقّي يبقى حبيس أحوالها يتوقّع حلًّا ناجعاً لها ولرضيعها، بمعنى كان التّوقّع أنّ الحلّ ـ رغم كلّ الظّروف ـ سيكون مرضياً. فتهيّأت النّفوس بشكل أو بآخر لمثل هذه النّهاية. ولكن الحلّ المنتظر جاء مأساويّاً فظيعاً صادماً.. ما حقّق خاصية الإدهاش. وخرق أفق توقّع المتلقّي.

جماليات أثر قصيدة النثر

في قصص زيد عبد الباري سفيان

مجموعة "طاعن في الضوء"

حين نذهب إلى أنّ القصة القصيرة جداً جنس مستقل بذاته. كلامنا لا يعني أنّ هذا الجنس المستحدث، يتمتع بالصّفاء الجيني، و لا يستفيد من أجناس أخرى، أو يتقاطع معها..

بل الحقيقة أنّ القصّة القصيرة جداً، لم يسطع نجمها من فراغ، بل هي جنسٌ سرديٌّ يمتلك خصائص مشتركة، و يستفيد من معطيات مختلفة، تضمن له التّعايش السّردي.. دون أن تجعله يتماهى، أو يفقد بعض خصائصه المميزة..

وهذا ما نلاحظه في مجموعة "طاعن في الضّوء" ([86]) المجموعة القصصية، استفادت من خصائص قصيدة النّثر أسلوباً، وتقنية.. بل جاءت بعض النّصوص، لو قرئتْ خارج مناخ المجموعة لعدّها القارئ نصوصاً من قصائد النّثر. ولكن القاص ببراعة فنّية استطاع أن يحافظ على هامش كبير من القصّ، ودفقة الحَكي، بمعنى لم يحدث التّماهي المُطلق، أو التّمازج الكلّي الذي من شَأنه الذّوبان والتّجانس..

[86] ـ " طاعن في الضوء" للقاص زيد عبد الباري سفيان، دار ديوان العرب للنشر والتوزيع، مصر، بور سعيد الطبعة الأولى 2019

وإذا استعرضنا خصائص قصيدة النّثر([87]) عند النّقاد، سنجد أنّها في معظمها كالتّالي:

ـ لا وزن فيها ولا قافية إلا ما جاء عفواً وعرضاً..

ـ لا تعنى بالمحسنات البديعية إلا ما جاء مصادفة.

ـ أواخر الجمل والسّطور والمقاطع ساكنة.

ـ تتسم بالغموض وعصية على الفهم والتفسير.

ـ قابلة للضّغط والاختزال والشّطب وتبديل مواضع الكلمات والجمل.

وتختصر سوزان برنار كلّ الشّروط في ثلاثة:

ـ الوحدة العضوية.

ـ المجانية أو اللازمنية.

ـ الإيجاز.

فالقاص زيد عبد الباري سفيان يحاول الاستفادة من هذه الخصائص، وبخاصّة شروط سوزان برنار الثلاثة:

---

[87] ـ وروّادها الأوائل بودلير، ورامبو، وملارمي، وفي الفترة (1954-1984)، حسب (موسوعة ويكيبيديا الحرّة)، (14 شاعراً) هم: (جبرا إبراهيم جبرا – توفيق صايغ – محمد الماغوط –شوقي أبي شقرا – أدونيس – أنسي الحاج) – (فاضل العزاوي– عز الدين المناصرة) – (سرجون بولص – بول شاؤول – سليم بركات – عباس بيضون – بسّام حجّار – صلاح فائق). و من الشعراء المغاربة: محمد الصباغ، و محمد السرغيني، و محمد بوجبير، و حسن نجمي..

1 ـ الوحدة العضوية:

الوحدة العضوية ـ و كما هو متعارف عليها ـ أنْ تأتي القصيدة بنية متكاملة فكرياً، وشعورياً، و توازناً، وانسجاماً.. ولا تأتي أفكاراً مجنّحة، متفرقة، مختلفة.. لا يربطها رابط، ولا يوحدها تناسق وتجانس.. وإن كانت تبدو كذلك حين يكتنفها الغموض أحياناً.

فالوحدة العضوية مصطلح ليس بالجديد، فأوّل من أثاره: أرسطو في كتابه (فنّ الشّعر) كما نجد له أثراً في نقدنا العربي القديم. ففي القرن الرّابع الهجري تحدث الحاتمي عن الوحدة العضوية دون ذكرها بالاسم، كما هو متعارف عليها الآن. ولكن من خلال كلامه فهو يقصدها قصداً إذ قال كما جاء في كتاب العمدة لابن رشيق: "العمدة في صناعة الشّعر ونقده" وكتاب في "زهر الآداب وثمر الألباب" للحصري القيرواني،

إذ قال الحاتمي: " من حِكَم النسيب الذي يَفتتح به الشّاعر كلامه، أن يكون ممزوجًا بما بعده من مدحٍ أو ذمٍّ، متصلاً به، غير مُنفصلٍ عنه؛ فإنّ القصيدة مثلها مثل خلْق الإنسان في اتِّصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصَل واحد عن الآخر، وبايَنه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهةً تتخوَّن محاسنه، وتُعفِّي معالم جماله، ووجَدت حُذَّاق الشّعراء وأرباب الصناعة من المُحدثين، يَحترسون من مثل هذه الحال احتراسًا يَحميهم من

شوائب النُّقصان، ويقف بهم على مَحجة الإحسان".

نفهم من ذلك حرص الحاتمي على مدى الانسجام والتناسق بين مكونات القصيدة، فلا تنافر ولا نقص ولا هيمنة، مشبهاً ذلك بالجسد المتكامل.

وممن تحمّسَ للوحدة العضوية في العصر الحديث عباس محمود العقاد في نقده لشعر شوقي في كتاب "الديوان في الأدب والنّقد" فقد عابَ عليه تفكك بعض قصائده. كالجمع بين الأغراض المتنافرة كالمطلع الغزلي وما يليه من أغراض لا صلة لها بالغزل.

ومن الشعراء الذين التزموا الوحدة العضوية نذكر:

1ـ الشاعر خليل مطران.

2ـ شعراء مدرسة الديوان (العقاد، المازني، عبد الرحمن شكري)

3ـ شعراء مدرسة المهجر (جبران خليل جبران، وميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي، ونسيب عريضة، وأمين الريحاني.

فهل استجابت نصوص مجموعة: "طاعن في الضوء " للوحدة العضوية؟

لنتأمل ذلك في بعض النّصوص:

نص: "مدح" ص/16

"قالوا بأنَّ قلبي غيمة، وبالشّعر سأمسح وعثاء السّفر عن العصافير، شهقت بهجة.

في جمع غفير أجازني المتنبي...

خفضت رأسي ليوشحني وساماً على عنقي علق طبلاً.

لو انطلقنا من العنوان "مدح"

لغة: مدحَ، يمدَحُ، مَدْحًا، فهو مادِح، والمفعول مَمْدوح."

ومدَح الشَّخصَ أو الشَّيءَ: أثنى عليه بما له من الصِّفات الحَسَنة، أي: أحسن الثَّناء عليه، وضدّ ذمّه. فلا شك أنّ المتلقي ينتظر مدحاً، حقّاً هو لا يعرف نوعيته أو مناسبته، أو لمن كان هذا المدح.. وليس من دور العنوان أن يفصح عن هذا. ولكن دوره الأساس أن يثير الاهتمام إلى مثل هذه التّساؤلات شوقاً لمعرفة الأشياء المسكوت عنها.. لكن ما دمنا في إطار الوحدة العضوية هل كلّ ما جاء بعد العنوان متماسك وفي سياق المدح؟

1 ـ نلاحظ أنّ النّص جاء مترابطاً من حيث المقاطع:

"[قالوا بأنَّ قلبي غيمة] ←← [وبالشعر سأمسح وعثاء السفر عن العصافير،] ←← [شهقت بهجة.] ←← [في جمعٍ غفيرٍ أجازني المتنبي...] ←← [خفضت رأسي ليوشحني وساماً على عنقي] ←← [علّقَ طبلاً.]"

2 ـ الألفاظ والعبارات تزكي المدح وتخدمه:

..قلبي غيمة + بالشعر سأمسح..+ شهقت بهجة + في جمع غفير + أجازني المتنبي + خفضت رأسي ليوشحني + علق طبلاً. (والطبل رمز البهجة والاحتفال) أمّا اللا زمنية، ولا نقصد بها زمنية الأفعال، وإنّما توقيت حدوث الحدث: صباحاً بعد الظهر، مساءً، قبل شهر بعد عام.... إذ من

المستحيل تجريد الفعل من الزّمن سيستحيل مصدراً على أساس النّحو وإنّما تحديد الزّمن: [نهار، نصف النهار، العشية الأصيل، الغروب مساء منتصف الليل....] فهذا ما يشكل يوتوبيا ([3])

أمّا الايجاز فذلك خاصية واضحة في كلّ نصوص المجموعة. فمن سطر من تسع كلمات كما هو في نص: تناسل ص/**35**

"حدّقَ في معروضات الفترينة، ذرفت عيناه لمّة من الأطفال"

إلى تسعة أسطر ـ علماً أنَّ السّطر قد يتكون من جملة واحدة،

ـ كما هو الأمر في نص "دوامة" ص/**64** والذي يتكون من ثمانٍ وأربعين كلمة.

إذاً كما نلاحظ خصائص قصيدة النثر متوفرة. وأنّ القاص ينسج نصوصه القصصية على منوالها، مستفيداً من خصائصها. لهذا لولا وجود عنصر القص، وهاجس الحكي.. لكانت النصوص أقرب ما تكون إلى مقاطع لقصائد نثرية.

وما دامت قصيدة النثر تعمد إلى الظلال والعتمة والغموض الفنّي، فإنَّ نصوص «طاعن في الضّوء» هي الأخرى تتسم بالغموض وقد يضيع المتلقي بحثاً عن الدلالة لولا الكلمة أو الجملة المفتاح.. والسرُّ في ذلك أنَّ القاص زيد عبد الباري سفيان اعتمد آليات مختلفة في بناء الدلالة القصصية، إسوة بما هو في تركيبة قصيدة النثر.

آليات بناء الدلالة في مجموعة «طاعن في الضوء»

1/1 ــ البؤرة ([88]) وإنتاج الدلالة:

ـ التّبئير الخارجي ([89])

ويُعنى به أنّ زاوية الرّؤية ونقطة الارتكاز والبؤرة تكون خارجة عن الشّخصية المروي عنها. بمعنى أنّ الشّخصية تعرف أكثر مما يعرف عنها الرّاوي لأنّها مصدر الفعل الحركي، والدراية المظهرية، والخوالج النّفسية بينما الرّاوي لا يعرف إلا ما يرى وما تلتقطه حاستا البصر والسّمع، وليس كلّ ما تلتقطه الحاستان بالحقيقي والواقعي.. لهذا يكثر في التّبئير الخارجي الوصف المشهدي، لأنّ السّارد لا يملك ـ هنا ـ قدرة الغوص في أعماق الشّخصية، و قراءة أفكارها و تخميناتها و إحساسها...ذلك الوصف الذي لا

---

[88] ـ جاء في لسان العرب: بَأَرْتُ أَبْأَرُ بَأْرًا حفرت بؤرة يطبخ فيها والبؤرة موقد النار ومنه البئر مكان تجتمع فيه المياه. وكلها معني تدل على الجمع والحصر (لسان العرب ص 285).

و في الاصطلاح مفهوم: هو تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته وسمي هذا الحصر بالتبئير، لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرّؤية وتحصره. والتبئير سمة أساسية من سمات المنظور السّردي أي من يرى (معجم مصطلحات الرواية ص 40) واستعمل مصطلح البؤرة أو التبئير في اللسانيات التداولية قبل أن ينتقل إلى ميدان الرّواية والنقد الروائي وهو ترجمة عربية اقترحها أول مرة د أحمد المتوكل ثم شاعت بين النقاد العرب فيما بعد، والتبئير أو بؤرة السرد هو مصطلح اقترحه كل من الناقدين كلينيث بروكس و روبيرت وارين بدلا من مصطلحي "رؤية" و"وجهة نظر" ومنهما استمد هذا المفهوم الإجرائي لتحليل البنية السّردية (النص والأسلوبية ص 91.)

[89] ـ يقسم جيرار جنيت عملية التبئير إلى ثلاثة أصناف تتحصل من مقارنة معلومات الراوي بمعلومات الشخصية التي يتناولها. التبئير: (1) التبئير الصفر أو اللاتبئير؛ (2) التبئير الداخلي؛ (3) التبئير الخارجي.
هذه الأصناف يقابلها عند جون بيون ثلاث رؤيات هي: (1) الرؤية مع؛ (2) الرؤية من الخلف؛ (3) الرؤية من الخارج.

يرق إلى تفسير أو وجهة نظر معينة، فالراوي عبارة عن كاميرا تلاحق الشّخصية عاكسة مظهرها، و شكلها، وحركاتها، أو ما يصدر من أقوالها... وفي ذلك مبدأ تقني يخصّ هذا النّوع من التّأبير، مفاده إطفاء هالة من الغموض والتّشويق...

ونلمس هذا في مجموعة من النصوص من مجموعة "طاعن في الضوء" مثلا نص:

"بصيرة" ص/14

"أغمض الأخضر ضوءه مفسحاً المجال لمن يقبعون خارج حسابات المدينة. هرع يمسح النّوافذ الجانبية، نطّ إلى الزّجاج الأمامي، لمعه بأكمامه، بيده، بعبرة حائرة..

بمحاذاة إشارة المرور، لوّحت بائعة المناديل بيدها:

ـ لا..لا.. ليس هنا.. الغبار يعلو قائد المركبة."

النص يجعل القارئ أمام المُبئِّر السارد/ الملاحظ.

والمبأر: الحالة بعد انطفاء الضوء الأخضر: (ماسح الزجاج، بائعة المناديل)

التّبئير: وقد تمّ بالعين والأذن.

فمن خلال هذا التّبئير الخارجي، تمّ تسليط الضوء على الدلالة، لربّما يتساءل القارئ: ثمّ ماذا بعد هذا الوصف الخارجي؟

وربما يأتيه الجواب في شكل أسئلة:

ـ لماذا الإشارة للضّوء الأخضر وانطفائه؟

ـ لماذا الإشارة إلى من يقبعون خارج حسابات المدينة؟

ـ لماذا التّركيز بشكل خاص على الطفل ماسح زجاج السيارات وبائعة المناديل؟

الدّلالة تبدو واضحة من خلال هذا التّبئير، هي صورة البؤس والفقر الذي يعيشه أطفال الأسر الفقيرة، التي تستل رزقها، في تشغيل أطفالها، في أعمال بئيسة لا تذرّ عليها ما يسد جوعتها أو يخفف من فقرها. كما هي التفاتة لحقوق الطفل، التي تحفل بها ترسانة القوانين والمنظمات الدولية، والتي تبقى حبراً على ورق في الواقع المعيش، فبدل المدرسة والتعليم تحتضن مفترق الطرق عند الإشارة الضوئية المنظمة للمرور طفلين: غلامٌ وبنتٌ، كلاهما ينتظر انطفاء الضوء الأخضر، وتوقف السيارات ليرتمي هذا على زجاج السيارات يمسحها من الغبار، ولتعرض تلك مناديلها الورقية للبيع..

ومن ذلك نصوص أخرى وفق هذا النهج مثلاً:

ـ نص "تمرغ" [رغم ما يكتنف أيامه من شحوب قاوم إغراءات التّسلق. جاهد في رسم عالمه التّجريدي....] ص/**19**

ـ نص "خروج عن النص" [دائم الحزن واللّوعة، يذرف الدّموع في الأفراح والأتراح...] ص/**26**

ـ نص "ذريعة" [نفدت المخازن مما يقيم الأود، سارت الحشود تدق أبوابه.. خرج يبكي السكينة العامة....] ص/ 27

2/1 ـ التّبئير الدّاخلي:

أو ما يسميه تودروف بالرّؤية مع (vision avec) أو الرّؤية المحايثة([90]) وفي هذا الإطار الرؤيوي تتساوى معرفة الراوي ورؤية الشخصية، فلا وجود لتوضيح أو تفسير أو معرفة استباقية.. إلا ما تكون الشخصية الحكائية قد توصلت إليه. وأوضح ما يكون في المنولوغ الدّاخلي، ما جعل التشومسكي يصفه بـ (السّرد الذّاتي) بحيث تصبح الشّخصية مجرد بؤرة (Focus) ([91]) والسّرد بضمير المتكلم.

ففي المجموعة نصوص وفق التّبئير الدّاخلي منها مثلاً:

ـ نص: "مدح" [قالوا بأنّ قلبي غيمة، وبالشّعر سأمسح وعثاء السفر عن العصافير شهقت بهجة.....] ص/16

ـ نص: "عاقبة" [اكتفت الحرب بخطف يدي تحت غمرة الفرح لم أفقه معنى أن ينادوني الشهيد الحي.....] ص/16

ـ نص:"رداءة" [نبئت أنّ حوافر القحط تخرش خصب بلادي.....] ص/20

---

[90] ـ تودروف تزيفتان " الأدب و الدلالة" ص/78 و يستعمل الشومسكي (السرد الذاتي)

[91] ـ معجم مصطلحات نقد الرواية ص/ 42

فلو أخذنا النّموذج الثاني: "عاقبة"

"اكتفت الحرب بخطف يدي..

تحت غمرة الفرح. لم أفقه معنى أن ينادوني الشهيد الحي.

لمّا فاحت رائحة الفقر منّي.. أدركت أنّ معاشي قد أحيل إلى الجنّة"

أ ـ العنوان: "عاقبة "

لغوياً، عاقبة، جمعها عواقب، آخِرُ كلِّ شيءٍ وخاتمتُه، الجزاءُ بالخير أو الشَّرِّ :

و منه حسنُ العاقبة، أي خيرها. و أمرٌ وخيم العاقبة :مُضِرّ، رديء سيّئ– و منه أيضاً: النَّظر في العواقب تلقيح للعقول، و كذلك –من نظر إلى العواقب سَلِمَ من النَّوائب [مثل]، و في القرآن الكريم - {وَإِلَى اللهِ عَاقِبَةُ الأُمُورِ} – و كذلك :{ وَالْعَاقِبَةُ لِلْمُتَّقِينَ } ولها معانٍ أُخَرْ، مثل: - العاقبة عندكم في المسرَّات: عبارة تذيَّل بها بطاقات الدّعوة لحفلات الزِّفاف، للمجاملة وردّ التهنئة وقد تفيد عدم النسل، كقولنا :

- ليست لفلان عاقبة. وعموماً وحسب سياق النص المراد الخاتمة والنهاية..

ب ـ النص يتكون من ثلاثة مقاطع مقطع قصير، ومقطعان طويلان نسبياً:

ـ المقطع الأول: ["اكتفت الحرب بخطف يدي..]

إخبار من طرف السارد / الأنا. بأنّه فقد يده في الحرب الدائرة، وخرج معطوباً، ولولا الأجل الذي لم يحِن بعد لكان قد فارق الحياة. ولكنّه مازال حياً أبتر، يحكي قصته..

ـ المقطع الثاني: [تحت غمرة الفرح. لم أفقه معنى أن ينادوني الشهيد الحي.] من فرحة نجاته، ولو بعُضوٍ مبتورٍ من جسمه... لم يعِ تمام الوعي كلامهم عنه ووصفه بالشّهيد الحي. علماً أنّ الشّهيد في العرف العام من ماتَ فداءً لقضية شريفة عادلة. فالسارد/ الأنا خرج من أتون حرب مدمرة حياً رغم عطبه. فكان ذلك مدعاة لفرحه وابتهاجه، وافتخاره بشجاعته، وحنكته..

ـ المقطع الثالث: [لمّا فاحت رائحة الفقر منّي.. أدركتُ أنّ معاشي قد أُحيل إلى الجنّة"]

لكن الأيّام أثبتت للسارد/ الأنا أن فرحته لم تتم، وأنَّ ابتهاجه وافتخاره مسألة لا يعتد بها، وأنّ عطبه في الحرب، سرعان ما نُسي من الجميع، وأصبح رقماً من أرقام المحاربين. حتى لو فقد الرّوح في سبيل القضية كان سيُنسى ويهمل، والسرُّ في ذلك أنه مجرد محارب فقير، دخل الحرب معدماً وغادرها أقل مما دخلها، لقد فقد يده، ولا أحد أصبح يعبأ به له معاشه وظروف حياته. فأرجأ ــ في يأس ــ كل شيء إلى الآخرة، عند ملك مقتدر عادل.. لا يضيع عنده شيء..

ج ـ التبئير (Focalisation). الملاحظ أنه جاء داخلياً. فالقارئ يتعرف على مشاعر الشّخصية، من خلال بوحها بآلامها وحسرتها. فالبؤرة ذاتية. وتتحدد في التركيز على الذات، بتوظيف ضمير المتكلم: [يدي... لم أفقه، ينادوني، الشهيد الحي. منّي.. أدركت، معاشي]

ومن خلالها تتضح الدّلالة النّصية. التي مفادها أنّ حرباً غير نظامية كحرب الميلشيات كلّ محاربيها مآلهم النسيان والإهمال ماتوا أو عاشوا.. فإذا كان هذا يحدث في الجيوش النّظامية، التي يحظى فيها الجندي البسيط بمعاشٍ هزيلٍ بئيسٍ فما بالك ووضع محارب (ميلشياوي)..لا معاش، و لا اعتبار ولا تعويض على ما ضاع.

3/1 ــ التبئير الصّفر أو اللاتبئير:

ويعبّر عنه بالسارد كليّ المعرفة، أو السارد العليم (**Omniscient**) الذي يعلم كلّ شيء عن شخصياته..

لنتأمل ذلك من خلال نص: "تمرغ" ص/**19**

"رغم ما يكتنف أيّامه من شحوب. قاوم إغراءات التسلق..

جاهد في رسم عالمه التّجريدي.

من خلف الأسوار غازله وميض الزّجاج.

قاده إلى سركٍ، استهواه اللعب.. راح ينطّ ويتشقلب.

عاد من غيابه ينسج الحكاية الجديدة.

قال صديقه:

ـ ولِمَ لا؟ ولِمَ لا؟

حينما شاهده يقفز من مكانٍ إلى آخر."

ففي هذا النص السّارد/الراوي يعرفُ كلّ شيءٍ عن الشّخصية، ويشعر المتلقي بذلك.

فهو على علمٍ بأيّام الشّخصية التي اتّسمت بالشّحوب، ويعلم كيف قامت الإغراءات في سبيل التّسلق، وكيف خطّطت ورسمت ما تأمل تحقيقه في عالمٍ تجريدي. بل يعلم حتّى ما وراء الأسوار من وميض، وبريق للزجاج.... فالسّاردُ دائم الحضور، منتهي العلم بكلّ شيء، ويروي بحرية مطلقة، ولا يعترضه عارض.. فلا يمكن الحديث عن تأبير، لأنّه منعدم (صفر).

2 ـ الصّورة وإنتاج الدّلالة:

إنّ الصورة في العمل الإبداعي كانت ومازالت فعلاً فنّياً يحدّد مدى عمق الرّؤية والدّلالة، ويُجلى وجه الغموض والتداخل إلا أنّ الصورة لم تبقَ في إطارها المألوف الأرتودكسي كما كانت في الشّعر الكلاسيكي العمودي بل وحتّى شعر التفعيلة، بل تطورت بشكلٍ ملحوظٍ مع قصيدة النثر التي أحدثت انقلاباً في المسار الشّعري. وتحولاً غير معهود.

فالصّورة في قصيدة النّثر لا تعَدّ امتداداً للصورة القديمة النمطية، ولا تمثلاً للتراكيب الجاهزة المكرورة.. بقدر ما هي حديثة، حداثية، متجددة من شاعر لآخر. تعبيراً عن نمط جديد يعكس ملامح عصر مختلف فهي وليدة فكرٍ متحررٍ، وتشكيلٍ شعريٍّ متوثر، وتركيبٍ لغويٍّ مستقل عن البلاغة القديمة.. الشيء الذي جعل القصيدة عرضة لكلّ الاحتمالات

التّأويلية والقرائية... لهذا اختلفت الصّورة في قصيدة النثر، عمّا هو مُعتاد في الشّعر العمودي أو شعر التفعيلة " وجاء بناء الصورة داخل قصيدة النثر أكثر حسية وجمالية حيث تميّزت بحشد التفاصيل، ونقل الأشياء عبر وعي الشّاعر، وبناء صورة مستمدة من الحواس مما يساهم في رسم صورة بصرية تعتمد على تحديد اللّون بدقة ورسم الظلال والضّوء داخل القصيدة، وبذلك تستمدُ الصورةُ قدرتها في التأثير على المتلقي عبر جدلية بناء القصيدة. وهذا يتناسب مع طبيعة قصيدة النثر التي أهملت الإيقاع الموسيقي التقليدي، واعتمدت نوعًا خاصاً من الموسيقى الدّاخلية مع وجود تقنيات السرد والحوار التي تمتزج مع نوعٍ من الغنائية الذاتية تختلف عن الإيقاع الخليلي الذي خضعت له الذائقة العربية قرونًا طويلة." ([92])

فكيف ساهمت الصّورة الشّعرية في تجسيد دلالة النّص في مجموعة "طاعن في الضوء"؟ بدءاً، ليس هناك صورة واحدة بل القاص، ومن أجل خلق تواصل دلالي بين المتلقي والنّص، وظف أنواعاً من الصور:

---

[92] ـ إبراهيم عاطف إبراهيم (أنموذجًا) موقع : الكتابة (http://alketaba.com)

1/2 ـ الصورة الومضة: التي تحفل بها قصيدة النّثر، والشّذرة وقصيدة الهايكو وهي صورة برقية، مركزة، ذات شحنة انفعالية قوية وعالية... كالذي نجده في نص: "خجل" ص/**22**

"سألني:

ـ من انتصر في المعركة؟

بكى السّؤال حينما رفعت يدي المبتورتين."

نصٌّ قصيرٌ جداً/ من إحدى عشر كلمة. حقّقَ صورةً دلالية، أساسها السؤال الذي جاءَ مبكراً وبدون تقديم: "من انتصر في المعركة؟"

وكلّما جاء السّؤال يتصدر النّص، كلّما كان عامل الحذف نشيطاً. فالمتلقي لا يعرف أشياء كلّها كانت تحت طائلة الحذف، مثلاً فهو لا يعرف السّائل، ولا المسؤول، ولا سبب المعركة، ولا من انتصر حقاً، بل يجهل المعركة نفسها، وأسبابها، ومن أضرم نارها... فبذلك حققت الصورة الومضة شيئاً من الغموض، يسمح بفسحة من الخيال والتّخييل...

وفي ذات الوقت أشارت إلى دلالة النّص من خلال: "الخرجة": "بكى السّؤال حينما رفعت يدي المبتورتين"

بمعنى لا منتصر في الحرب، حتّى الذي ينجو بنفسه، ينجو معطوباً. بما لا يسمح له بالعيش بصورة عادية، وبخاصّة إذا كانت الحرب أهلية

2/2 ـ الصورة المشهد:

وتعني أنّ النص تؤثثه مشاهد متوالية، وككّل مشهد يدرك بصرياً، لأنّه ما وضع إلا ليشاهد، ومن خلال عناصره المكونة وتفاصيله الضرورية تنبثق إشارات وتلميحات..

كالذي نجده في نص: "تأثير" ص/25

"أشجى الليل قلوبنا الهشّة. سهرنا في حديقة المنزل.

مكثنا نراقب يراعاً ووميضها اللافت.

لم يطل الوقت حتّى انجذب نحوها ذكر.

أيقنت أنها ولهى تبحث عن عشيق.

عادت بي الذاكرة القهقرى..

التفت إلى رفيقتي.

لم نشهد يراعاً ترسل هذه الإشارات الضوئية !!

ـ في مدينتنا كل شيء يقتفي الظلام."

نلاحظ أنّ كلّ جملة تشكل مشهداً خاصاً، أو صورة مشهد ما.. ومجموعها يشكل الدّلالة العامّة للنص:

1 ـ مشهدا الليل والسّهر..

"أشجى الليل قلوبنا الهشّة. سهرنا في حديقة المنزل."

2 ـ مشاهد مراقبة اليراع.

"مكثنا نراقب يراعاً وومیضها اللافت.

لم يطل الوقت حتى انجذب نحوها ذكر.

أيقنت أنها ولهى تبحث عن عشيق."

3 ـ مشاهد التذكر والرفيقة ..

عادت بي الذاكرة القهقرى..

التفت إلى رفيقتي.

لم نشهد يراعاً ترسل هذه الإشارات الضوئية !!

4 ـ مشهد المدينة ...(الخرجة)

ـ " في مدينتنا كل شيء يقتفي الظلام."

و لبناء الصورة المشهد، استعان القاص بأفعال وكلمات وعبارات لها من حيث الدلالة ما يفيد المشاهدة والمشهدية:

[أشجى الليل، الهشة، سهرنا، حديقة المنزل، نرقب يراعاً، وميضها اللافت، انجذب نحوها ذكر، تبحث عن عشيق، التفت إلى رفيقتي، لم نشهد يراعاً، الإشارات الضوئية، يقتفي الظلام]

الكلمة المفتاح في هذا النص (الليل/الظلام) بمعنى أنّ العلاقات ذات الخصوصية، والذاتية، تتم تحت جناح الظلام لما تكتسيه من سرية،

وإمعان في التكتم.. فالصورة المشهدية تمت جميعها في الليل/الظلام. فعودة للنص يتضح ذلك:

"أشجى الليل قلوبنا الهشّة. سهرنا في حديقة المنزل. ← ليلاً
مكثنا نراقب يراعاً ووميضها اللافت. ← ليلاً
لم يطل الوقت حتى انجذب نحوها ذكر. ← ليلاً
أيقنت أنها ولهى تبحث عن عشيق. ← ليلاً
عادت بي الذاكرة القهقرى.. ← ليلاً
التفت إلى رفيقتي. ← ليلاً
لم نشهد يراعاً ترسل هذه الإشارات الضوئية !! ← ليلاً
ـ في مدينتنا كل شيء يقتفي الظلام ." ← ليلاً

فتكاثف هاجس الظلام، نشأت عنه خرجة دلالية ، ظلامية، رمزية : (في مدينتنا) و(يقتفي الظلام) ما يجعل باب التأويل مشرعاً، حسب خيال واستيعاب المتلقي.

3/2 ـ الصورة المسترسلة:

لغة: استرسل (فعل: سداسي لازم، متعدٍ بحرف •(اِسْتَرْسَلَ، يَسْتَرْسِلُ، والمصدر اِسْتِرْسالٌ• نقول: اِسْتَرْسَلَ الشَّعَرُ: - تَدَلَّى• واِسْتَرْسَلَ في حَدِيثِهِ، أو • -اِسْتَرْسَلَ في غَيِّهِ بمعنى: اِسْتَمَرَّ، واِتَّسَعَ•

وفي ذلك ما تدل عليه الصورة المسترسلة كما هو واضح من نص: "خروج عن النص" ص/**26**

"دائم الحزن واللوعة، يذرف الدموع في الأفراح والأتراح.

في فاجعته الأخيرة، فاجأ الجميع بالصّمت.

يمشي اليوم في الطرقات وهو يضحك."

من بداية النص يتّضح أنّ الشّخصية غير سوية : "دائم الحزن و اللّوعة" إذ ليس هناك إنسان طبيعي، متزن دائم الحزن مستمر اللّوعة، فما دامت صورة الشّخصية قد اتّضحت ومنذ البدء أليس في هذا توضيح يغني عن متابعة القراءة؟

فيأتي الجواب أن الصّورة لها استرسال، وامتداد، وتوسع، ذلك أنّ الشّخصية: "تذرف الدّموع في الأفراح والأتراح" إذاً هي ــ فعلاً ــ شخصية غير سوية.

توحد بين النقيضين:

الأفراح والأتراح، وفي نفس الوقت تؤكد ما جاء في تصدير النص "دائم الحزن" فهل اكتملت الصورة؟

لا، ليس بعد، هناك استرسال مفاده: "في فاجعته الأخيرة، فاجأ الجميع بالصّمت."

إذاً، خالف ما عوَّد عليه الآخرين، فهو لم يبكِ، قد يقال أنّ وقع الصّدمة جعله مشدوهاً، لا يستطيع البكاء، وهذا يحدث، وبخاصّة إذا كان الأمر

يتعلّق بفاجعة. إذاً، فهو بكاء صامت. ومن صور الصّمت أن يكون ذلك تعبيراً عن حزن عميق.. إذاً الشّخصية لازالت دائمة الحزن. فهل انتهت الصّورة؟ لا، لازالت مسترسلة: " يمشى اليوم في الطرقات وهو يضحك. "إذاً كسر صورة الحزن الدّائم. فالمشي في الطرقات ضاحكاً، يؤكد المعنى الأوّل، ولكن بجزئية جديدة. تتمّ الصّورة. إذا الصورة المسترسلة، صورة عبارة عن جزئيات، قد تكون منسجمة أو متناقضة، ولكن في تجميعها تتحدّد معالم الصّورة التي يتغياها السّارد.

4/2 ـ الصورة الغنائية:

وهي صورة وشائجها ذاتية، عليقة بالذكريات، ولحظات الطفولة.. ترتبط بما مضى من العمر، وما درجت عليه الأيّام الطّيبة أو الصّعبة، وما استبقته من آثار تبرق في الذاكرة من حين لآخر، فتثير اللّوعة والحنين، أو الحزن الدّفين.. كالذي نجده في نصوص في المجموعة، ومنها نص: "انفراط" ص/**40**

"عاركت أبي ليبقي على الطاولة المنسية إثر عزمه التّخلص منها.

بقلبٍ مفعمٍ بالتعاسة تساءلت:

ـ كيف أصبحت أمي خارجاً بينما تتوسط هي مجلس الدار؟"

إنَّ الصّورة الغنائية في هذا النص، تساعد على فهم الكره واستيعاب الدلالة فإن التركيز على الأنا [عاركت، أبي، تساءلت، أمي،] الأب وقد عوض زوجته المتوفاة بأخرى، يريد عن قصد أو عن غير قصد، بإرادته أو مدفوعاً من

غيره.. أن يتخلص من الطاولة المنسية. تلك الطاولة التي التفت حولها الأسرة أياماً خلال وجبات الغداء، والعشاء، والولائم، والمناسبات.. واستعرضت حكايات وذكريات.. ونسجت خطط مشاريع وأمنيات.. فالطاولة رمز لما مضى من الزمن الجميل الذي رسخ في ذهن الطفل.. بينما الأب تنصل من كل ذلك، واختلق لنفسه عالماً آخر تتوسطه امرأة / زوجة جديدة، لربّما أنسته كلّ الذي كان، أو جعلته يحمل نفسه على النّسيان. فلم تبقَ أمامه إلا تلك الطاولة، التي تشدّه لماضٍ ولّى بحلوه ومرّه.. فأراد التّخلص منها. لكن ابنه على خلاف ذلك، كان يحاصره سؤال: "كيف أصبحت أمّي خارجاً بينما تتوسط هي مجلس الدّار؟"

إذاً: إذا اجتمعت الرّغبة في التّخلص من الطاولة. ووجود امرأة/ غريبة تحتل مكان الأم.. فكلّ هذا جعل نفسية الطفل مضطربة منفعلة قلقة لدرجة أن السّارد/ الطفل قال مع بداية النّص: "عاركتُ أبي..."

وهي حالة نفسية تنتاب الطفل الذي يفقد أمّه، سواء بوفاة أو طلاق ويتزوج عنها والده... فالطفل وبخاصّة في حالة الطلاق لا يستطيع التّخلص من الشعور الأسود في أنّ لزوجة الأب دوراً أساسياً في الذي حدث بين أمّه وأبيه.. فيتجمع الحقد والضّغينة ضد زوجة الأب بل تصبح امرأة شريرة، إذ تشيطن كلّ أفعالها حتّى وإن كانت صالحة. وهذا لا يمنع أن تكون كذلك فإذا رجعنا بالذاكرة إلى قصص الأطفال الشهيرة سنجد نمط زوجة الأب الشّريرة حاضراً بقوة، في "ساندريلا" التي تعرضت للظلم من زوجة أبيها،

وفي قصّة "بياض الثلج" التي تعرضت لمحاولات اغتيال مستمرة من زوجة الأب الشّريرة، كذلك في قصّة "هانسيل وجريتل" إذ قامت زوجة الأب برمي الطفلين في الغابة! ([93])

3 ـ النّحو وإنتاج الدلالة:

لا خلاف في مدى أهمية النّحو في الكتابة عموماً، وفي الكتابة الفنّية بخاصّة. كما لا خلاف في أهمية النّحو في تحليل النّصوص ونقدها. إذاً الأهمية في البناء وفي التّحليل.

فلكلّ نص ظواهر تركيبية خاصة، يرتضيها الكاتب، وبالتالي تشكل قاموسه اللّفظي، واختياره التّركيبي. وإن كان النّص، وظروف الكتابة تفترض نسقاً، قد لا يكون وارداً عند الكاتب قبل الشّروع في الكتابة.

فتلك الظواهر التّركيبية لا تخلو من دلالة و لطائف بلاغية.. أساسها النّحو الذي هو في وثاق تام والمعنى، فاللفظ لا ينزّل منزلة عبثية، وكما اتّفق.. بل كلّ لفظ في التركيب يقوم بوظيفة دالة، لا يستقيم المعنى إلا بوجوده ووظيفته.. فهو يقيم علاقة بين ما سبقه وما يليه، كما أنّه يحتل منزلة في المعنى فإذا قدّم فلأهميته في الجملة كما هو شأن الخبر أحياناً يتقدم المبتدأ..

---

[93] ـ مقال" Jules Fortman من ساندريلا إلى زوجة الأب: أسطورة زوجة الأب الشريرة"، منشور فيvocal.media ، تمت مراجعته في 2019/12/11.

ففي جميع الأحوال، ينجم عن ذلك ما يفيد مستجدَّ المعنى.([94]) وفي مسألة إهمال النّحو، أو عدم الاهتمام به كما هو منصوص عليه، يقول عبد القاهر الجرجاني: "وإنّك إن عمَدت إلى ألفاظ فجعلتَ تُتبع بعضَها بعضًا من غير أن تتوخَّى فيها معانيَ النّحو، لم تكن صنعتَ شيئًاً تُدعَى به مؤلِّفًا" ([95])

ويقول د/ محمد حماسة عبد اللطيف:"الأشكال النَّحوية لا يكون لها أهميَّة أسلوبية إلا حين تُربط بالسّياق الذي يضعُها فيه الكاتب، وليس اتِّفاق الأشكال النّحوية دليلاً على اتفاق دلالتها، بل إنّها تُشير إلى ظواهرَ أسلوبيَّةٍ مختلفة" ([96]) ويؤكد ذلك د محمد عبد الله جبر بقوله: "وفي ظنِّي أنّ التّراكيب النّحوية أولى بأن تكون مجالاً للدَّرس الأسلوبي؛ فإنَّ ما يقرِّره

---

[94] ـ يقول عبد القاهر الجُرجاني موضِّحًا العلاقة بين ترتيب الكلمات والمعاني في النفس" :ومما يجب إحكامه بعقبِ هذا الفصل :الفرقُ بين قولنا: "حروف منظومة" و"كلِمٌ منظومة"؛ وذلك أنَّ نظمَ الحروف هو تواليها في النطق فقط، وليس نظمها بمقتضًى عن معنى، ولا الناظم لها بمقتفٍ في ذلك رسمًا من العقل اقتضَى أن يتحرَّى في نظمه لها ما تحرّاه، فلو أنَّ واضع اللُّغة كان قد قال: "ربض" مكان ضرب، لَما كان في ذلك ما يؤدي إلى فساد، وأما نظم الكلم، فليس الأمر فيه كذلك؛ لأنك تقتضي في نظمها آثارَ المعاني وترتُّبها على حسَب ترتيبِ المعاني في النَّفس، فهو إذًا نظمٌ يعتبرُ فيه حالُ المنظوم بعضه مع بعض، وليسَ هو النظمَ الذي معناه ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتَّفق" (دلائل الإعجاز، ص49)

[95] . ـ دلائل الإعجاز، تأليف الشيخ الإمام أبي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، قرأه وعلق عليه/ محمود محمد شاكر، الناشر: مطبعة المدني بالقاهرة، ودار المدني بجدة، الطبعة الثالثة 1413هـ - 1992م ص/370-371 .

[96] الإبداع الموازي (التحليل النصي للشعر)، د/ محمد حماسة عبد اللطيف، دار غريب ص/27 .القاهرة - 2001م

علم النحو من البدائل المتاحة أمام الأديب قدرٌ غيرُ قليل من التَّراكيب الصّحيحة، وإن تكنْ متفاوتةَ الدّرجة من حيث القبولُ." ([97])

فإذا كانت أهمية النّحو واردة في كلّ الكتابة فهي في الكتابة الفنّية التي تعتمد الحذف، والتّقديم، والتّأخير، والإيجاز، والتّكثيف.. أجدى وأنفع.. ليس من باب الحفاظ على سلامة الكتابة من الخطأ فحسب، ولكن ـ أيضاً ـ في تسهيل إحكام الرّؤية التّأويلية.

فما هي الوجوه النّحوية التي أفادت إحكام المعنى والدّلالة في مجموعة "طاعن في الضّوء"؟

1/3 الجملة الفعلية، أو المركبات الفعلية (Syntagme verbal)

ـ الجملة الفعلية: بداية، لعلّه من المفيد الإشارة أنّ الدّراسات السّردية وبخاصّة دراسة القصة اهتمت بشكلٍ مكثفٍ بالمضمون.. ربّما الأمر له ارتباط مباشر بظرف معين كانت فيه الإيديولوجية تفرض نفسها، وبخاصّة فترة الحرب الباردة.. فكان الإغفال شبه التام عن الوسيلة التي تقدم بها هذه المضامين، وتلك الأفكار ألا وهي اللّغة القصصية وتركيبها ومقوماتها، فكلّ

97- الأسلوب والنحو (دراسة تطبيقية في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النحوية) ص/7.د/ محمد عبد الله جبر، دار الدعوة للطباعة والنشر بالإسكندرية، الطبعة الأولى 1988م

الدراسات التي عرجت على لغة القص إنّما كانت تلميحات مقتضبة و إشارات عابرة... و إنْ حظي الشعر بحظ الأسد فيما يخصّ اللّغة .

وفي مجال القصة القصيرة جداً يكتشف القارئ لغة متميزة مختلفة عمّا اعتاده في القصّة القصيرة، والرّواية وغيرها من الأجناس، لغة قريبة من لغة الشّعر، حتّى أنّها تكاد تتماهى وقصيدة النّثر كما هو الأمر في مجموعة: "طاعن في الضّوء" لزيد عبد الباري سفيان.

فالمجموعة تتكون من مائة وثمانين نصاً معظمها جاءت جملة البداية فعلية. كما هو حسب ترتيب النصوص: [أغمض، يوارونها، قالوا، اكتفت، أسفرت، حشر، آلمه، نبئت، سألني، شاهدتهم، قفز، نعقني، أشجى، أدهن، نفدت، لم يكن، انسلت، طحنني، علقت، يسير، وثب، علق، بسطت، تمادى، يسرحون، تسامق، حدق، يجر، ركبن، شرع، عاهد، يتقن، عاركت، أطل، تعاركا، وقفت، مشى، خفضت، أوتي، تقدمت، نزل، تهاوت، كسرت، مشوا، نفروا، فقس، يؤدي، يرسمهم، رفعت، تذكرت، دعهم، نفض، خرجت، انتابه، وقفنا، جفت، يئن، أنفق، ذوت، تجولت، أجهش، جمع، أفاقوا، انسحب، أجذلته، نبضت، سعى، عبروا، انزلق، انبعث، وقعت، ساوت، تعثرت، مشى، أقنعونا، انطلقت، انتهى، انبثقت، اصطفت، أمسك، أرهقته، أطلق، خضعت، اتقدت، عربد، استجاب، تظاهرت، أكمدني، أقبل، اتهمتني، أخبرني، رأى، تنازعنا، انتصبت، شرعت، ألقى، رسفت، أعقبه، اشتم، استنكرت، تلطفت، عصف، لم يحفل، تكاثف، شاخ، يسير، طق، يقضم،

استقر، أرسل، يحدق، حذرتهم، جنحا، كشفت، أعاد، مر، تربصت، كدر، أغرتهم، مزق، يشد ، تطايرت، دقت، اختفى ، نصبت، تغلغل، رفده، غالبه.]

أمّا شبه جملة: [في يوم، قبيل، على أرض، من خلف، على صفحة، في حافلة، على كتف، في حالك، خلال عبوره، لأيام، في متجر، في قرية، في المنفى، في ميدان، بعد أن، على هيئة، في نهار، بعد تطبيق، طالما قالت، بعد موت، لما غزاها، الرسائل، بعد كفاح، في شارع، عندما، خلال، قبيل، فور.

أمّا الجملة الاسمية أو المركبات الاسمية (**Syntagme nominal**):

[ثلاثتنا، أمنا، نكاية، سحيج، سنوات، وحش، لا شيء، العجوز، الشجرة، أبي، سنون، صبي، مشى، قتلوا، زلزال، مائلة.

هكذا نلاحظ أنّ الجمل الفعلية في صدارة النّصوص هي الأكثر قياساً لشبه الجملة / من الجار و المجرور أو الظّرف.. أو الجمل الاسمية التي هي أقلّ منهما.

2/3 ـ أحوال الجملة في بناء الدّلالة:

أ ـ جاءت الجملة بسيطة أحياناً لا تتعدى محمولاً واحداً. وهذا ما يتطلبه الحجم، الذي لا يتلاءم والجمل الطّويلة المركبة، التي تجعل النص يتناقض ومبدأ الإيجاز والتّكثيف، والتّلميح، ولعلّ الجمل البَسيطة المركزة من فعل وفاعل ومفعول به وأحياناً صفة. كالذي نجده في نص: "نكث" ص/**39**

"عاهد النمل شجرة الخرنوب، بأن لا تكشف لها عورة.
منحتهم جوفها سكناً، رفدتهم بالحياة.
تاه النمل في دهاليز الإرث، علق في عفريت الغبار،
غزت الخنافيس الجذوع.. بعثرتهم الرياح الهباب. "

لنلاحظ الدّور الذي لعبته الجملة الفعلية في هذا النص:

[عاهد النمل شجرة الخرنوب] + [منحتهم جوفها سكناً] + [رفدتهم بالحياة] + [تاه النمل في دهاليز الإرث] + [علق في عفريت الغبار] + [غزت الخنافيس الجذوع] + [بعثرتهم الرياح الهباب.]

لقد هيمنت الجمل الفعلية على النص هيمنة واضحة. أو نقول المركبات الفعلية(**Syntagme verbal**) ومادامت هناك هيمنة واضحة فهي التي تخدم الفكرة.

سواء بزمنها الماضي (عاهد، منحتهم، رفدتهم، علق، غزت، بعثرتهم) أو دلالتها الوظيفية.

ولقد اجتهد القاص في نصوص مختلفة أن يأتي بكلّ عناصر ووجوه الجملة الفعلية لاعتماده عليها فمن حيث الفاعل المعلوم أو عدمه: الفعل المبني للمعلوم والفعل المبني للمجهول، وحسب زمن الفعل: الماضي، والمضارع، والأمر. وحسب الحاجة إلى مفعول به: الفعل اللازم، والفعل المتعدّي. وحسب الصّحة والاعتلال: الفعل الصّحيح والفعل المعتل. أمّا أنواع الفاعل

فقد حرص على تنويعه: حسب السّياق واختلافه: الفاعل، اسم ظاهر (ظاهر مذكر، وظاهر مؤنث) والفاعل ضمير متصل، والفاعل مصدر مؤول من حرف مصدري وفعل أو من أنّ ومعموليها... الشّيء الذي جعل الجملة الفعلية تهيمن، وتكسب النّصوص تنوعاً تركيبياً، وأسلوبياً، وبالتّالي تخدم دلالة النّص بشكل وظيفي..

3/3 الجمل في تتابعها وتسريعها:

لا شكّ أنّ خاصية التتابع يفرضها نسق النّص، وحتمية القصّ القصير جداً، والذي يفترض التّسريع أيضاً، ولا يمكن تصور نص قصير دون هاتين الخاصيتين، وإلا سيسقط النّص في رتابة القصّة القصيرة أو الرّواية.. وبالتّالي يفتقد النّص ميزة التتابع والتّسريع..

يقول خوصي خيمينيث لوتانو: " إنّ لكلّ نوع من السّرد درجة عالية داخلية به أو ما يسمى (**Tempo**) أي درجة سرعة غناء مقطع موسيقي والقصّة القصيرة جداً لها سرعة خاصّة بها و لها توتر آخر. وهي تعتمد على المحذوف، والتّشذيب، والتّركيب، والمقتصد، والبنية الموجزة الدّقيقة والمعمّقة " ([98])

[98] ـ سعيد بن عبد الواحد مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جدا في اسبانيا وأمريكا. مجلة قاف صاد المغرب، العدد الأولالسنة الأولى 2004 ص/32

لنتأمل النّص التّالي: "إفاقة" ص/42

"في متجر المدينة تحين فرصة ليُلاطفها،

اقترب..عاجلها بابتسامة،

ـ مرحباً عمي،

احدودب ظهره، ابتاع عكازة، و عاد إلى وجعه "

وفي نص آخر: " غوغاء "ص/45

"أوتي الحكمة.. علم ما في اليوم والأمس قبله.

استشرف الغد، سلك المناطق الملغومة لتأمين السفر. حملوا عليه بمديهم ـ أخرقتها لتغرق أهلها."

4/3 الإيقاع الداخلي:

لعلّ الخلاف الأبين بين قصيدة التّفعيلة وقصيدة النّثر أنّ الأولى إيقاعها على أساس تفعيلة بحر معين وبخاصّة البحور الصّافية التي تتكرر فيها تفعيلة واحدة: كالكامل والمتقارب، والرمل، والرجز، والوافر، والهزج، والمتدارك..

أمّا الثانية فتخضع لإيقاع شخصي الذي يختلف من شاعر لآخر دون نسق محدد. ما جعل نقاداً يخالفون شعراء قصيدة النثر من حيث ادعائهم الوزن الدّاخلي، فنازك الملائكة تعتز بالوزن في الشّعر فتقول : "النشوة والموسيقى

والدفء من مصاحبات الوزن" ([99]) وتوضح أنّ شعراء قصيدة النّثر إنّما يخادعون المتلقي بوضع كلمة (شعر) على الغلاف فتكون المفاجأة حين " يفتح القارئ تلك الكتب متوهماً أنَّه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلك شيئاً وإنّما يطالعه في الكتاب نثر اعتيادي مما يقرأ في كتب النّثر"([100]) ويذهب سامي مهدي مذهب نازك الملائكة ويلاحظ أنّ الإيقاع الدّاخلي إن كان جائزاً في بعض اللّغات كالفرنسية فينبغي التنبه إلى أنّ إيقاع الشعر الفرنسي المقطعي أو الإيقاع الشعري الانجليزي النبري لا يمكن أنْ يقارنا بإيقاع الشعر العربي الكمي، كما أنّه ما يجوز تطبيقه على لغةٍ ما لا ينبغي أن ينطبق على مختلف اللغات كالعربية وأن الإيقاع مرتبط بالوزن، وبدون وزن فلا مجال للحديث عن الإيقاع. ([101]) بل حتى المعتدلين من النقاد اعتبروا "أنّ قصيدة النّثر تظلّ مجرّد افتراضات نظرية ليس إلا" ([102])

ومسألة الإيقاع الدّاخلي وردت أوّل ما وردت في مقال لأدونيس (في قصيدة النثر) نشر في مجلة "شعر"البيروتية ، العدد الرابع سنة **1960** إذ أكد لمناوئيه في هذا المجال: " إنَّ الشّعر لا يحدّد بالعروض، وهو أشمل منه، بل إنَّ

---

[99] ـ نازك الملائمة ـ قضايا الشعر المعاصر ص/ 226 - 14

[100] ـ نفس المصدر ص/213

[101] ـ أفق الحداثة و حداثة النمط. ص/ 108– 109

[102] ـ الصوت الآخر : ص/284

العروض ليس إلا طريقة من طرائق التّعبير الشّعري"([103]) ويضيف في تبيان العلاقة بين الشعر والموسيقى: "إنَّ نشأة الشعر لا بد أنْ تكون مرتبطة بأصل موسيقي، وأنَّ تكرار الصوت في فواصل منتظمة، وتساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات التي يحققها الوزن الشّعري المقنن توفر للشّعر عنصراً موسيقياً لا يمكن إنكار أنّه ضرورة من ضرورات الشّعر، ولكنّه من جهة ثانية يؤكد أنَّ "إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات، والمعاني والصّور، وطاقة الكلام الإيحائية، والذّيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعدّدة هذه كلّها موسيقى، وهي مستقلة عن موسيقى الشّكل المنظوم." ([104]) ويوضح أدونيس عوامل الإيقاع في قصيدة النّثر بأنّها "تتجلى في التوازي والتّكرار والنّبرة والصّوت وحروف المدّ وتزاوج الحروف وغيرها.." ([105]) فشجّعت مثل هذه الآراء مناصر قصيدة النّثر فأصبحوا يردّدون بجرأة وتحدٍ.." الشعر إيقاع لا عروض " ([106])

فمن ثمّ بدأ الاشتغال على إيجاد مكونات الإيقاع في قصيدة النثر، التي في الحقيقة توجد في أجناس أخرى، ولا تخصّ قصيدة النّثر فحسب ومنها:

---

[103] ـ في قصيدة النثر، مجلة (شعر): 75.

[104] ـ نفس المصدر: ص/77

[105] ـ نفس المصدر : ص/ 80

[106] ـ محمد بنيسالشعر العربي الحديث/3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،الطبعة الثانية، 2001م: 41.

التكرار، والتوازي الدّلالي، والتّركيبي، الفكرة وتوترها، التّشاكل، والتّمفصل، والنّبر، والتّنغيم، وتزاوج الحروف، التلوين الصّوتي، التّضاد، التّعاقب..

وهذه خصائص وإن كانت عامّة، وإن حاول مناصرو قصيدة النثر أن يجعلوها خاصّة.

فإنّ القاص زيد عبد الباري سفيان حاول توظيفها في القصّة القصيرة جداً، وسواء كان ذلك عن قصد أو عن غير قصد، فإنّ التّوظيف أعطى لقصصه نكهة قصيدة النّثر..

كما سنرى:

لنلاحظ الإيقاع الناتج عن الذّاتوية، والتّشكيل الصوتي، والتّوازي الدّلالي والتّركيبي في نص: "جدث" ص/**44**

خفضت لها جناح المواطنة الصّالحة، ولم يفت ذلك في قسوتها...

تقمصت شخصية أبكم، وما زالت تطاردني بالكمد.

قضيت دهراً أختبئ خلفي...

وحين عدت إلى المنبت، ربتّ على باب الدار فاحتضن الغياب.

صرخت ها أنا ذا قد أتيت فضمّني إليك...

شهقت النافذة:

ـ أين أنت؟

التفت خلفي فلم أجدني...

ـ النبرة الذاتوية حادّة ومجلجلة ومهيمنة:

[خفضت، تقمصت، قضيت، أختبئ، عدت، ربت، صرخت، ها أنا ذا، أتيت، فضمني، التفت خلفي، أجدني]

ـ التشكيل الصوتي فيما يخص الضمائر:

لا شك أنّ تاء المتكلم كما هو في الأفعال أعلاه كانت مهيمنة تليها ياء المتكلم:

[فضمني، خلفي، أجدني]

فضلاً عن ألف المد: [لها، المواطنة، الصّالحة، قسوتها، ما زالت، تطاردني، باب، الدار، الغياب، ها أنا ذا، النافذة.]

ـ التوازي الدّلالي والتّركيبي:

[خفضت لها جناح المواطنة الصّالحة،] ←←← [ولم يفت ذلك في قسوتها...]

[تقمصت شخصية أبكم،] ←←← [وما زالت تطاردني بالكمد]

[قضيت دهراً أختبئ خلفي...] ←←← [التفت خلفي فلم أجدني...]

وهذا بعض مما توظفه قصيدة النثر لتحقيق الإيقاع، أو الموسيقى الداخلية عوضاً عن الوزن العروضي..

ومن ذلك وهو كثير في مجموعة: " طاعن في الضوء" التتابع والتّسريع:

كالذي نجده في نص "غوغاء"

"أوتي الحكمة... علم ما في اليوم والأمس قبله.
استشرف الغد، سلك المناطق الملغومة لتأمين السّفر.
حملوا عليه بمديهم:
ـ أخرقتها لتغرق أهلها؟ "
لنلاحظ التتابع وتسريع وثيرة الحكي: من العرض إلى الجزاء إلى توضيح دواعي الجزاء.
في إيجاز وتكثيف لغوي.

ـ العرض:
أوتي الحكمة... ←←← علم ما في اليوم والأمس قبله. ←←←
استشرف الغد، ←←← سلك المناطق الملغومة لتأمين السّفر.

ـ الجزاء:
حملوا عليه بمديهم:
ـ توضيح دواعي الجزاء:
أخرقتها لتغرق أهلها؟

5/3 توظيف الغروتيسك ([107])

من الخصائص التي تميزت بها قصيدة النثر توظيفها للغروتيسك، (**Grotesque**) وقد يأتي على شكل هذيان، أو لا معنى، بحيث تنفلت قبضة الوعي عن اللا وعي، فترف المخيلة بعيداً في حرية مطلقة. لذلك قال باختن عن الغروتيسك بأنّه: "عملية تحرّر" والقاص زيد عبد الباري سفيان، وقد استهوته قصيدة النثر، أو هكذا يبدو لي، فقد وظّف هذه الخاصية في مجموعة من نصوص مجموعة " طاعن في الضوء"

كالذي نجده في نص: " إباحة " ص/**66**

"سعى لترميم هيكله المهترئ، رفضت أن تكون عكازته المخادنة. تسلل المال إلى الجماجم الجائعة، منح تصريحاً رسمياً بالاغتصاب."

أثر "الغروتيسك" الذي نجده في قصيدة النثر واضح في هذا النص، سواء من حيث الغموض:

---

[107] ـ" قد يتشكل الغروتيسك **Grotesque** ، وهو يتمثل على مستوى الهيئة والفكر، كرؤية إنثربولوجية، وذلك بالنظر إلى كيفية حياة المجتمعات الإنسانية، وطرق عيشها التي تمثل الأبعاد الثقافية المتعددة، كالكتابة والطقوس الدينية، والرسوم، والمعرفة، والتواصل المعرفي مع المجتمعات الأخرى، ليندرج الغروتيسك في البعد الأنثروبولوجي العام **Anthropologie** والإثنوغرافي **Ethnographie** لمجتمع ما ، والإثنولوجي **Ethnologie** لمجتمعات متعددة، فالأنثروبولوجيا تشمل جزئيتي الإثنوغرافيا والإثنولوجيا." منصور عمايرة ، مجلة " نزوى" الغروتيسك في المسرح :**https://www.nizwa.com**

[سعى لترميم هيكله المهترئ] من هو السّاعي؟ كيف يرمم هيكله؟ وبماذا يرممه. [رفضت أن تكون عكازته المخادنة.] من هي التي رفضت أن تكون عكازته المخادنة؟ ولماذا رفضت؟

[تسلل المال إلى الجماجم الجائعة] كيف تسلّل المال إلى الجماجم؟ ولماذا هي جائعة؟ وما علاقة تسلل المال إلى الجماجم والسّاعي لترميم هيكله. والتي رفضت أن تكون عكازته..؟ [منح تصريحاً رسمياً بالاغتصاب] من منحه التّصريح الرّسمي بالاغتصاب؟ وما علاقة هذا بما سبق؟

هذه الأسئلة كلّها تشعر بمدى الحذف الذي مورس على النّص. كما تشعر بمدى الصّمت الذي مارسه السارد كنوع من الغموض.. الشيء الذي ـــولاشك - يدفع المتلقي إلى التّساؤل والبحث، ومحاولة الفهم عن طريق المُقاربة، والإضافة، والتّأويل وهذا رهين بحسن القراءة، وحسن التّكوين " **Bien formé**" والاستفادة بعمق من الإشارات الإيمائية

" **Gesticulations** " الواردة في النّص.

فالسّارد في هذا النّص كما هو في أغلب نصوص المجموعة ليس بذلك السّارد الذي يدلي بكلّ الحقائق.. بل على العكس من ذلك فهو يكتفي بالتّلميح، ويتجنّب التّصريح، ويوشوش بدل أنْ يصرخ وهذا من خصائص قصائد النّثر..

والتي من سماتها وخصائصها الإضمار والغموض..

وإن خاصية الغروتيسك " **Grotesque**" أوضح ما تكون في نص "عدم" ص/**67** ع:

"في نهار موحل ألقمه الطبيب صقيعاً.

غادر منحنياً.. ابتاع دمية وراح يطوف بها الشوارع رأى طيوراً في ملعب الصبيان، تنقر الألعاب القديمة..

دفع بفلذة الكبد وسطها.. تحول إلى عصفور محنط." في هذا النّص تتحقق خاصية (الهذيان أو اللا معنى) المصاحبة للكثير من قصائد النثر، التي حاول روادها أن ينحوا بها منحى مختلفاً عن قصيدة التفعيلة، وتميزاً عنها، وتبايناً عن نسقها.. لهذا اتّسمت بالتلقائية، ومنح اللاوعي فرصة التّعبير، دون صرامة العقل وسلطته الواقعية.. الشيء الذي أتاح فرص الابتكار والدّهشة، مما جعل النّص يتَّسم بالتَّحرر من المعتاد، والمألوف.. وبخاصّة في مجال اللّغة، وتوظيفها، الشّيء الذي جعل كتابة قصيدة النّثر عبارة عن مغامرة في الصّورة، واللّغة، والفكرة.. وما جعل أسلوب الهذيان واقتحام فضاء اللاّ معنى، طريقة سالكة لاقتناص معنى اللّحظة المتملّصة.. وهذا بالضّبط ما نجده في نص "عدم" الذي يتطلب جهداً في الرّبط، والتّأويل، على غرار قصيدة النّثر... التي تعْرفُ كما أسْلفنا بخاصية "تتّسم بالغُموض ما يجعلهاعصية على الفهم والتّفسير."

إنّ مجموعة "طاعن في الضوء" للقاص زيد عبد الباري سفيان، فضلاً عن جماليتها القصصية في إطار القصّة القصيرة جداً.. تعدّ مثالاً واضحاً عن مدى التقاطع، والاستفادة، والتّوظيف الأسلوبي، والتّناصي (**Intertextualité**) بين القصّة القصيرة جداً، وقصيدة النّثر.

وهذا ليس بالأمر الجديد، فتقاطع الأجناس من حيث مُكوناتها، وخصائصها يغني ويثري.. النّسق الفنّي .. وذلك ما يفيده علم التّراكيب (**Syntaxe**)، شريطة عدم المغالاة لدرجة التّماهي. بمعنى أن التّقاطع، أو الاستفادة..لا يمنع كلّ ذلك: نوعية النّص وميزته وخصوصيته.. ولقد وُفق إلى ذلك القاص زيد عبد الباري سفيان، فجاء بتمازج فني، أضفى على نصوصه القصصية، متعة السرد ونكهة الشعر...

خلاصـــة

من خلال كلّ هذا، نستنتج أنّ القاص زيد عبد الباري سفيان، وهو يكتب، يعيش عشقاً للّغة في صورة حكي متواصل، يوظّف اللّفظة المُلائمة في مكانها المُلائم، مراعياً مدى خِدمتها لفكرة النص. والمِعمار القصَصي.. ففي فصل: جماليات التّشكيل اللّغوي تعرضت الدّراسة إلى: السّرد ولغته ونَسقيته في مجموعة (للفرح عمر واحد)، وخصائص العناوين الواردة فيها.. والجملة القصصية، وتلاحقها، والجمل الإسنادية، والجملة والنّص، والجمل الوصفية، وشبه الجملة، والجملة الشّعرية، والجملة التّناصية، والجملة الميتا سردية.

أمّا في فصل: جماليات البناء القصصي فتطرقت الدراسة إلى: المستوى المظهري، والتشكل النصي، وجملة البداية، والمقام الصّرفي في النّصوص، والعناية بالجملة الفعلية، وخاصية التّسريع، وعلامات التّرقيم، ومكونات البناء القصصي، والتحبيك، والتّنكير، وقلّة الوصف.. كما تطرقت الدّراسة إلى خاصية التّناص، سواء من القرآن، أو من الحديث الشّريف، والتّناص الثّقافي، والتّناص التّاريخي..

كما اهتمت الدراسة ببداية القصّة وأنواعها: البداية الرّمزية، والسّردية، والتّقريرية، والبداية المكانية، والبداية الزّمنية، والبداية الاستفهامية، والبداية الرومانسية، والبداية الاسترجاعية، والبداية بأزمة، والبداية الفانتاستيكية، والبداية الميتا سردية، والبداية النّهاية، والبداية التّناصية، والبداية الفلسفية، والبداية المقتبسة.

ثم اعتنت الدراسة بنهاية القصّة أو الخرجة: النّهاية الإحباطية، والنّهاية التّحويلية، والنّهاية الإسقاطية، ونهاية عدم التناغم النّصي، النهاية الدرامية، والنهاية التاريخية..

والمقطع السّردي ومفهومه، وأهمّ المقاطع: المقطع السّردي، المقطع الفانتاستيكي، المقطع الاسترجاعي، المقطع الإخباري، المقطع الحواري، المقطع الوصفي.

أما الفصل الأخير: جماليات أثر قصيدة النثرفي قصص زيد عبد الباري سفيان / مجموعة: "طاعن في الضّوء"

فقد تطرّق الفصل إلى الوحدة العضوية، والتّبئير الخارجي، والتّبئير الدّاخلي، والتّبئير الصّفر، ثمّ اعتنى بالصّورة وإنتاج الدّلالة، والصّورة المشهد، والصّورة المسترسلة، والصّورة الغنائية.

ومن الجهة النّحوية، أثيرت مسألة النّحو وإنتاج الدّلالة، والجملة الفعلية (المركبات الفعلية)، وأحوال الجملة في بناء الدّلالة، والجمل في تتابعها وتسريعها..

واختتم الفصل بالحديث عن الإيقاع الدّآخلي، والتشكيل الصّوتي فيما يخص الضمائر..

أمام كلّ هذا التّنوع من حيث الخصائص البنيوية، والأساليب المتنوعة، والتيمات المختلفة، والطرائق المستحدثة.. استطاعت كتابة زيد عبد الباري سفيان أن تكتسب تميّزها النّصي من خلال مجموعاته القصصية الثلاث: "حين أتعثر ببعضي" و " للفرح عمر واحد" و " طاعن في الضّوء" الشّيء الذي يَعِد بجماليات إبداع قصصي متنوع وماتع..

المراجع

المراجع العربيّة

1- زيد عبد الباري سفيان " للفرح عمر واحد " الطبعة الأولى 1440/ 2019م القاهرة

2- زيد عبد الباري سفيان "حين أتعثر ببعضي"، أفق للنشر والترجمة الجزائر العاصمة، الجزائر، الطبعة الأولى /2018

3- زيد عبد الباري سفيان " طاعن في الضّوء" الطبعة الأولى 1441هـ/ 2020/ ديوان العرب/ مصر

4- تاج العروس ص/ 303 – ج /2

5- لسان العرب، المعجم الوسيط، المعجم الغني، الرائد.

6- الموسوعة الحرة (وكيبيديا)

7- عبد الحميد الملكاني / الموسوعة العربية.

8- ديوان الحماسة - (وهو مختارات من شعر شعراء العرب : - أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي)توفي 228 هـ أو 231 هـ / 845م أو 846م (، طبعة دار الكتب العلمية سنة 1998م بتحقيق أحمد حسن بسج

9- فردناند دي سوسير. درو س الألسنية العامة. تعريف صالح القرمادي و محمد عجينة. الدار[1]العربية للكتاب ليبيا تونس 1985 ص/34

10- عبده الراجحي / التطبيق النحوي، ص/355

11- رولان بارث، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحاز لذة النص، دار توبقال، للنشر، ط.1، 1988، ص 14

12- جوليا كريستيفا ـ علم النص : ترجمة فريد النراهي ، توبقال للنشر، ص 21
13- شهاب الدين أحمد أبي الفتح الأشبهي كتاب " المستطرف في كل فنّ مستظرف" .
14- إليا الحاوي،"في النقد الأدبي "ج/ 3 دار الكتاب اللبناني ،بيروت ط/1، 1980ص/362
15- الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء ،والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 15، 16، أفريل ،2002 ، ص52
16- بسام قطوس،: سيمياء العنوان ، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص33
17- هيفاء الفريح (تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية) نشر المركز الثقافي العربي، النادي الأدبي الطبعة الأولى 2009
18- نبهان حسون السعدون: جماليات تشكيل الوصف في القصة القصيرة.قراءة تحليلية في المجموعات القصصية لهيثم بهنام بردى دار تموز للطباعة و النشر والتوزيع/ دمشق
19- حبيب مونسي، فعل القراءة النشأة والتحول مقار بة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض، منشورات دار الغرب، ط. 2002/2001 ص .193
20- محمد عبد الله عنان، نهاية الأندلس وتاريخ العرب المتنصرين، مكتبة الخانجي، القاهرة الطبعة الرابعة 1408 هـ=1987م.
21- عادل سعيد بشتاوي، الأندلسيون المواركة، القاهرة، الطبعة الأولى 1403هـ=1983م.
22- ليونارد باتريك هارفي – تاريخ الموريسكيين السياسي

والاجتماعي والثقافي. (دراسة في كتاب الحضارة العربية في الأندلس التي أشرفت على إعدادها الدكتور سلمى الخضراء الجيمي). مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت – الطبعة الأولى 1419-1998.
23- السيرة النبوية؛ لابن هشام (2/ 68)
24- القاموس الفقهي :101
25 - صحيح البخاري برقم 35- 37 – 38
26- صحيح مسلم (1/ 398)، مسند الطيالسي (3/ 284)
27- كتاب: "حيوات "تأليف الرابطة المغربية للقصة القصيرة جدا. الطبعة الأولى 2019 مطبعة وراقة بلال فاس/ المغرب.
28- كتاب:"سنابل من حبر" الناشر دار المثقف للنشر و التوزيع/ الجزائر الطبعة الأولى 2018
29ـ كتاب :" أشرعة من ضوء" ، رابطة القصة جدا في سورية، الكتاب الأول، الطبعة الأولى ، إشراف: د محمد ياسين صبيح.
30ـ مسرحية : يوليوس قيصر ، و ليام شكسبير.
31 ـ أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدا، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1997م، ص:48
32ـ يوسف الحطيني: القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، مطبعة اليازجي، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2004م، ص:105-111
33ـ جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 2010م، ص:179.
34ـ د جميل حمداوي: من أجل تقتية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا، مطابع الأنوار المغاربية، وجدة الطبعة الأولى سنة 2011م.

35ـ فلادمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ترجمة : إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.
36ـ خليل رزق، تحولات الحبكة ، مؤسسة الإشراق بيروت ، ط/1 لبنان ، جنفي 1998 ص/23.
37ـ فرانك كاربريو ، تفسير السلوك : 279 ، نقلاً عن الأحلام بين العلم و العقيدة: 89 ، لعلي الوردي ، الطبعة الثانية، سنة: 1994 ميلادية، طبعة : دار كوفان / لندن.
38ـ د.مجيد صالح بك (2002)، تاريخ المسرح عبر العصور (الطبعة الأولى)، القاهرة: الثقافيّة للنشر، صفحة: 9-13.

المراجع الأجنبية

39- Léo H.ock , la marque du titre , dispositifs Sémiotiques d'une moutors publishers .Paris 1981, p5.

40- Orecchioni, C . K : Enonciation de la subjectivité dans le langage.- Paris, Armand Colin, 1980.-p. (...)

41-. Paris: 1987 G. Genette:Seuils, EditionsSeuils, COLL. Poétique-

42 - Kent Thompson:Open Windows:Canadian short short stories, Quarry Press,1988,109pages.

مقـــــالات

43ـ بلاغة السرد بين الرواية و الفيلم / صليحة مرابطي https://www.asjp.cerist.dz/en/article/18713

44ـ جميل حمداوي: صورة العنوان في الرواية العربية، 2007/01/22http://www.arabicnadwah.com/articles/unwan-hamadaoui.htm

45ـ سعيد بن عبد الواحد (مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة حداً في إسبانيا و أمريكا اللاتينية) مجلة قاف صاد ، المغرب، العدد الأول، السنة الأولى، 2004م ، ص/32

46ـ د عبد الله الدايل (http://www.aleqt.com/2019/03/07/article_1555501.html)

47ـ روبرت دي بوجرانج، النص و الخطاب و الإجراء، ترجمة تمام حسان ، عالم الكتب، ط /2 سنة 2000/ ص89 /90

48ـ فضل، د. صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص: سلسلة عالم المعرفة 164

مؤلفات الكاتب

ـ أثـر الـقرآن في تآليـف بديـع الزمـان .
ـ النّقـد المنهجـي عند العرب (التأريـخ ،المنهج، المصطلحـات، المراجع.)
ـ مصطلحـات العـروض والقافيـة في لسـان العـرب./ معجم
ـ بنيـة القصيـدة عنـد ابـن زيـدون .
ـ جدلية الشعر و الذّات في شعر إسماعيل زوريق.
ـ إواليات التخييل في قصص جمعة الفاخري.
ـ الصورة السردية في قصص شريف عابدين.
ـ التجريب و التجديد في قصص حنون مجيد.
ـ الشخصية في قصص عبد الحميد الغرباوي.
ـ النقد التطبيقي (دراسة تحليلية في بعض أعمال د جميل حمداوي.)
ـ غواية السرد القصير(مقالات في فن القصة القصيرة و القصة القصيرة جداً.)
ـ ما قبل السرد (تصديرات لمجموعات قصصية.)
ـ جماليات (ق ق ج) قصص زيد عبد الباري سفيان أنموذجا
ـ سُعْـدى (ثلاثون قصة للأطفال)

محتويات الكتاب

الإهداء 4

استهلال 5

نظرات في القصّة القصيرة جدّاً 9

جماليّات التّشكيل اللّغوي في قصص زيد عبدالباري سفيان 58

جماليّات البناء في قصص زيد عبدالباري سفيان 118

جماليات أثر قصيدة النثر في قصص زيد عبد الباري سفيان.....248

خلاصة 288

المراجع 291

مؤلفات الكاتب 297

محتويات الكتاب 298

تم بحمد اللّه

جماليات (ق ق ج)
قصص زيد عبدالباري سفيان أنموذجا

د. مسلك ميمون

الطبعة الأولى
1441 هـ 2020 م

دار ديوان العرب للنشر والتوزيع
مصر – بورسعيد

جوال: 00201211132879

E-mail: mohamedhamdy217217@gmail.com