الدكتور جميل حمداوي

سيمياء القصة القصيرة جدا في المملكة العربية السعودية

(حسن علي البطران نموذجا)

المؤلف: جميل حمداوي

العنوان : سيمياء القصة القصيرة جدا في المملكة العربية السعودية

الطبعة الأولى:٢٠١٥م

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

الإهـــــداء

إلى أمي وأبي

إلى أهلي وعشيرتي

إلى أساتذتي

إلى زملائي وزميلاتي

إلى الشموع التي تحترق لتضئ الآخرين

إلى كل من علمني حرفا

أهدي هذا البحث الأكاديمي راجياً من المولى

عز وجل أن يجد القبول والنجاح

المقدمـــة

يتناول هذا الكتاب سيمياء القصة القصيرة جدا بالمملكة العربية السعودية بالتوقف عند مبدع سعودي معروف في الساحة الثقافية العربية ألا وهو حسن علي البطران بالدراسة والوصف والتحليل النقدي، انطلاقا من رؤية نقدية مغربية معاصرة، تروم دراسة الأدب الخليجي بصفة عامة، والأدب السعودي بصفة خاصة[1]. ومن ثم، فالكتاب - في الحقيقة- عبارة عن مقالات ودراسات نقدية حول حسن علي البطران ، كنا نشرناها - سابقا- في الصحف و الكتب والمواقع الرقمية هنا وهناك، ثم جمعناها - اليوم- بين دفتي الكتاب.

وهذا الكتاب أيضا عبارة عن دراسات جادة ورصينة وحداثية من جهة، وأبحاث لسانية وسيميائية وتداولية نظرية وتطبيقية من جهة أخرى. والغرض منها هو التعريف بالقصة القصيرة جدا بالمملكة السعودية بنية ودلالة ووظيفة، بالتوقف - خصوصا- عند المبدع السعودي حسن علي البطران. لذلك، استفدنا كثيرا من المرتكزات المنهجية لكل من المقاربة السيميوطيقية والمقاربة الميكروسردية على حد سواء.

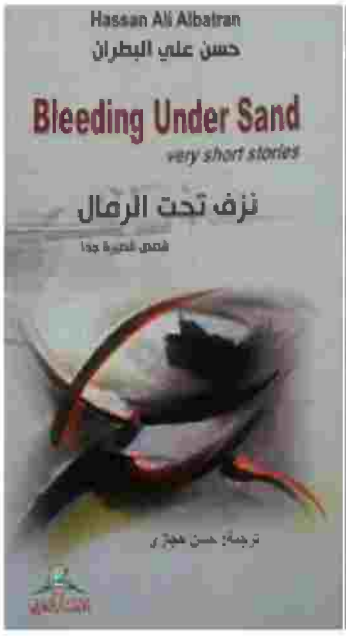
هذا، ويتخذ الكتاب طابعا نظريا وتعريفيا تارة، وطابعا تطبيقيا علميا فيه اجتهادات وآراء ومحاولات شخصية تارة أخرى. ومن ثم، يمكن أن يكون الكتاب مرجعا علميا مفيدا للباحثين في مجال القصة القصيرة جدا بالمملكة العربية السعودية. ومن ناحية أخرى، يمكن أن يفيدهم هذا الكتاب في الانفتاح على آليات المقاربة السيميوطيقية، ولاسيما سيميوطيقا الأهواء،

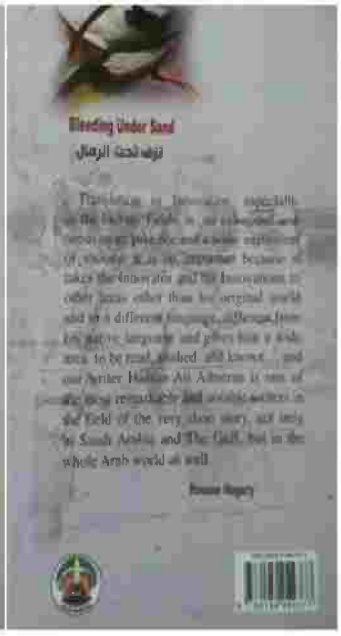
---

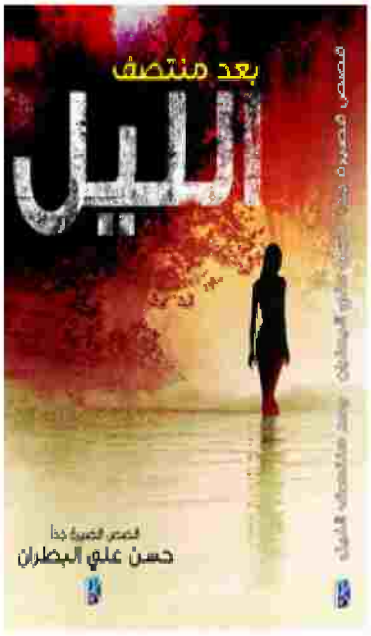
[1]- كنا خصصنا الكويت بدراسة نقدية عنوانها(**جماليات القصة القصيرة جدا** عند المبدعة الكويتية هيفاء السنعوسي، مطبعة رباط نيت، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٤م. كما خصصنا الخليج العربي بدراسة مستوفية لأدب الطفل في كتابنا : جميل حمداوي: **أدب الأطفال في الوطن العربي**، مطبعة الجسور ، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م؛ **مدخل إلى الأدب السعودي- مقاربة ببليو- سيميوطيقية وميكروسردية**، دار التنوير، الجزائر، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٤.

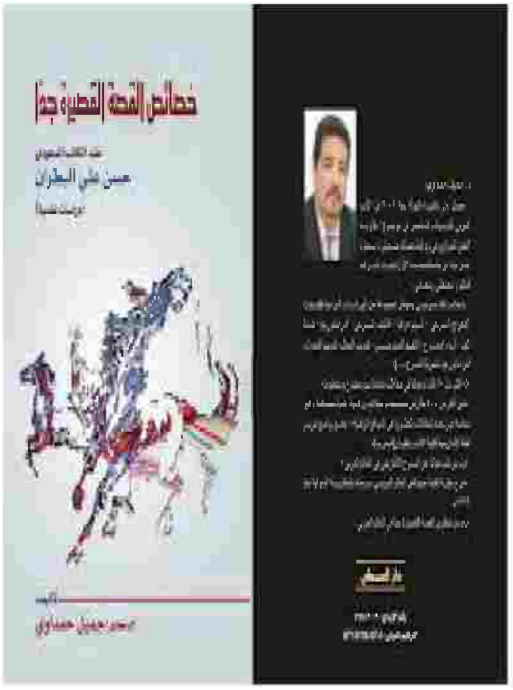
والتعرف إلى مكونات المقاربة الميكروسردية وسماتها، ومختلف مبادىء السيميائيات النظرية والتطبيقية.

ونرجو من الله عز وجل أن يلقى هذا الكتاب المتواضع رضا القراء، ويعود عليهم بالنفع والفائدة، داعيا لنفسي بالمغفرة والتوبة من أي تقصير أو ادعاء أو نسيان أو خطإ أو سهو.


Hassan Ali Albatran
حسن علي البطران
Bleeding Under Sand
very short stories
نزف تحت الرمال
قصص قصيرة جدا
ترجمة: حسن هجرس


Bleeding Under Sand
نزف تحت الرمال


بعد منتصف الليل
قصص قصيرة جدا
حسن علي البطران


خصائص القصة القصيرة جدا
حسن علي البطران
دراسات نقدية
د. جميل حمداوي

حسن علي البطران
ماء البحر لا يغلو من ملح
قصص قصيرة جدا

الفصل الأول:

سيميوطيقا الأهواء في القصة القصيرة جدا

(قصيصة(سريالية) لحسن علي البطران نموذجا)

تعد القصة القصيرة جدا نصا ميكروسرديا قابلا لإخضاعه لمجموعة من المناهج النقدية تفكيكا وتركيبا، أو فهما وتفسيرا، أو تحليلا وتأويلا. والسبب في ذلك أنه نص صغير الحجم، ومحدود الكلمات، يتسم بالاختصار والتكثيف والإيجاز. ومن ثم، يصلح لأن يكون موضوعا للتطبيق البيداغوجي والنقدي، ولاسيما أنه مطية سهلة لتلك المناهج التي تتميز بشساعة التنظير ، وكثرة المستويات والمصطلحات، فضلا عن عمق التطبيق والإجراء، كالمناهج البنيوية ، والمناهج اللسانية، والمقاربات السيميائية.

ومن هنا، فقد اخترنا قصة قصيرة جدا للكاتب السعودي حسن علي البطران تحت عنوان(**سريالية**)، بغية دراستها في ضوء سيميائية الأهواء، كما بلورها مجموعة من السيميائيين الغربيين ككريماص Greimas، وجاك فونتاني Jacques Fontanille، وهرمان باريت H.Parret، وآن إينو Anne Hénault ...

إذاً، ما مكونات الخطاب الاستهوائي في هذه القصة القصيرة جدا تركيبا ودلالة؟ وما خصائصه التكوينية تحليلا وتأويلا؟ هذا ما سوف نرصده في هذه الدراسة السيميائية التي بين أيديكم.

المبحث الأول: الفــرش النظــري

يمكن الحديث عن مجموعة من المشاريع السيميائية كسيميائية الفعل والعمل مع كريماص، و أعضاء مدرسة باريس، وجماعة أنتروفيرن Groupe Entrouverne؛ وسيميائية الأهواء مع كريماص وجاك فونتاني Jacques Fontanille في كتابهما القيم(**سيميائية الأهواء**)[٢]؛ وسيميائية الكلام الروائي مع الباحث المغربي الدكتور محمد الداهي[٣]؛ إلى جانب مشاريع سيميائية أخرى كسيميائية التأويل مع بول ريكور Paul Ricœur؛ وسيميائية التشاكل مع فرانسوا راستيي F.Rastier؛

---

[2] - Greimas et Jacques Fontanille : **Sémiotique des passions**. SEUIL .PARIS. France.1991.

[٣] - محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م، ص:١٧٧.

وسيميائية الإيحاء مع أوريكشيوني Catherine Kerbrat-Orecchioni؛ وسيميائية شغف الأشياء مع جان بودريار Jean. Boudriard

هذا، وتقترن سيميائية الأهواء بالذات وحالات النفس الفردية مقابل سيميائية الأشياء والعالم الخارجي. وقد سبق لكريماص أن تناول سيمائية الأهواء ، وخاصة هوى الغضب ، ضمن كتابه(**المعنى، الجزء الثاني**) ، بدراسة برامج حكائية وسردية، فاستخلص منها ثلاث مكونات سردية: الحرمان والسخط والعدوانية.[٤] لكن سيميائية الأهواء لم تخضع للتقعيد وإعادة البناء إلا في العقود الأخيرة، إذ خاض فيها بعض السيميائيين بروح علمية، وخصصوا لها كتبا مستفيضة[٥].

ومن بين أهم هؤلاء الدارسين السيميائيين، نذكر كلا من: هرمان باريت H.Parret في كتابه(**الأهواء: بحث حول تخطيب الذاتية**)[٦]، حيث أولى أهمية كبرى للذات بدراسة مكون التجلي والتمظهر، وإعادة النظر في البنية العميقة، وربطها بالذات أو النفس الفردية، واستجلاء الأفعال الانفعالية عبر الدراستين: النفسية والتداولية اللغوية، ضمن المسار التوليدي الاستهوائي.

هذا، وقد انطلق باريت، في دراسته للأهواء، من ثلاثة مستويات منهجية: المستوى المورفولوجي للأهواء (يعتمد باريت هنا على النص لا على الوحدات المعجمية)، والمستوى التركيبي، ومستوى التخطيب. وقد توصل باريت إلى أن هناك ثلاثة أصناف من الأهواء: الأهواء المتقاطعة، والأهواء الانتعاظية، والأهواء الحماسية. وقد ركز باريت كلامه على الذات المستهوية والذات المضادة، فتعرض لمركب الأهواء ، ثم الحديث عن التوازن العاطفي والتعويض. كما تطرق إلى آليات التخطيب ، وأشار

---

[4] -Greimas (A.J): (De la colère), In: **Du Sens 2**, Seuil, 1983, pp:255-245.

[٥]- محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، ص:١٤.

[6] - Parret (H): **les passions:essai sur la mise en discours de la subjectivité**, Mardaga, 1986.

كذلك إلى أفعال الكلام وعمليات التلفظ ، واستحضر القوة الإنجازية لتخطيب الانفعالات والمشاعر.

ومن جهة أخرى، فقد قام كل من كريماص وجاك فونتاني Jacques Fontanille بإصدار كتابهما القيم(**سيميائية الأهواء**)[٧]. وتتعلق هذه السيميائية بعالم الذات والهوى والانفعال، وكل ما يتعلق بالرغبات والأهواء كالحب، والكراهية، والحزن، والسرور، والانفعال ، والكدر، والهم، والغم...ويتضمن الكتاب سيميائية جديدة متعلقة بالبعد الانفعالي أو الوجداني ، وهي سيميائية مستقلة عن السيميائية العامة، كما يشتمل الكتاب على قسمين: نظري وتطبيقي.

وقد تبين ، من الناحية النظرية، أنه إذا كانت سيميائية العمل مع كريماص تهتم بالفعل في علاقة بالموضوع و التحولات وبنية العوامل الستة، فإن سيميائية الأهواء تهتم بالحالة الفردية ، وتعنى بالذات الانفعالية مقابل عالم الموضوع والأشياء. ويعني هذا أن هناك سيميائية تهتم بالأشياء، وسيميائية تهتم بالحالة النفسية في علاقة بتلك الأشياء.

وعلى مستوى التطبيق، فقد درس الباحثان هويين مختلفين: البخل والغيرة اعتمادا على معياري التركيب والدلالة، سطحا وعمقا، مع الاستعانة بمجموعة من الخطابات كالخطاب المعجمي، والخطاب الأدبي، وخطاب علماء الأخلاق، من أجل تصيد الاستخدام الفردي والجماعي لهوى البخل وهوى الغيرة، باعتبار أن الهوى أساس الدلالة ، كما يعد كذلك المولد الفعلي لكل التمظهرات الخطابية والنصية.

وفي هذا الإطار أيضا، يمكن الحديث عن العامل الانفعالي والفاعل الاستهوائي، والتقويم الأخلاقي على مستوى التمجيد المعرفي والأكسيولوجي. وفي هذه الحالة، يقوم الفاعل، داخل النص السردي ، بدور انفعالي أو استهوائي. ويعرف كل من كريماص وجاك فونتاني الدور الانفعالي بقولهما:"مقارنة مع الأدوار العاملية التي يخضع ترابطها لتتابع التجارب والموجهات، فإن الدور الانفعالي يظهر عموما بوصفه مقطعا

من المسار العاملي، ويصبح ديناميا بواسطة التركيب البين- جهي. إن التلفظ - الذي يروم التخطيب- يعتمد على المقاطع الجاهزة والمقولبة للتعبير عن المناطق الحساسة في المسار العاملي".[٨]

وعلى الرغم من صعوبة الفصل بين الفاعل الموضوعاتي والفاعل الانفعالي، فيمكن التمييز بينهما بشكل واضح ودقيق، فما يفصل بينهما أن" تجلي الدور الموضوعاتي يخضع قطعا لانبثاث الموضوع في الخطاب، في حين أن تجلي الدور الانفعالي يخضع لمنطق الأشباه الاستهوائية، وللانبثاث الخيالي المستقل عن الموضوع."[٩]

ويضيف كريماص وجاك فونتاني إلى الدور الاستهوائي /الانفعالي ما يسمى بالدور الأخلاقي،" ففي الزهو، يتحدد الدور الأخلاقي الأول على نحو مستقل عن التجلي الاستهوائي، وذلك انطلاقا من تقويم تحققي (رأي مبالغ فيه).أما الدور الأخلاقي الثاني، فيتحدد انطلاقا من التجلي الاستهوائي نفسه(المغالاة)"[١٠].

وعليه، فالفاعل الاستهوائي هو الذي ينجز مجموعة من الوظائف الانفعالية في شكل أحاسيس وانطباعات ومشاعر وجدانية وعاطفية. ومن ثم، تخضع تلك الأهواء للمعايير الأخلاقية المتعلقة بثقافة المتلقي الممكنة.

ويمكن الحديث أيضا عن آن إينو Anne Hénault[١١] التي أصدرت كتاب(**السلطة بوصفها هوى**) ، وقد ميزت فيه بين سيميائية الهوى وسيميائية العمل، حيث تقول إينو:" مما لاشك فيه أن كريماص يعطي

---

8 - Parret (H) :(L'énonciation en tant que déictisation et modalisation), **Langages**, no 70, 1983, p : 91.

9 -Roulet (Eddy) : (Modalité et illocution : pouvoir et devoir dans les actes de permission et de requête),**Communication**, no :32,1980,p :216 .

10 - Parret (H) :(La pragmatique des modalités, in **langage**, no 43, 1976, p : 47.

11 - Hénault (A): **le pouvoir comme passion**, PUF, 1994.

الأولوية للعمل(ليس فقط على مستوى تاريخ أفكاره، بل كذلك على المستوى الإبستمولوجي) في تمفصل سيميائية العمل وسيميائية الهوى، وذلك لأن تحليل كفاية الذات الإبسيتمولوجية الفاعلة هو الذي يفضي إلى قضية الهوى أو قضية الأهواء."[١٢]

ولقد اختارت إينو ، على مستوى التطبيق ، دراسة يوميات روبير أرنو داديلي R.A.D'Adilly ، عبر الفترة الممتدة زمنيا من سنة ١٦١٤ إلى سنة ١٦٣٢م، ويبلغ عدد صفحاتها (١٢٠٠) صفحة.

هذا، وقد اختارت إينو أن تبحث في سيميائية الأهواء، عبر دراسة تطورية دياكرونية لمختلف الفواعل التاريخية، وهي تتفاعل مع الأحداث، مع رصد مختلف الردود الانفعالية والاستهوائية تجاه الحكم والسلطة والمجتمع، انطلاقا من تصورات ورؤى سوسيولوجية وأنتروبولوجية. وقد استخلصت إينو من دراسة حالة السلطة، عبر ثنائية الجذب والقوة، أن هناك ثلاث حالات سيميائية للأهواء: الانتقال من حالة الحبور والتقدير إلى حالة الخيبة والفشل في إقرار السلم، مرورا بحالة التنبيه الشرعي، وفقدان الهيبة.[١٣]

وعليه، فقد ركزت هذه الكتب المذكورة على سيميائية الأهواء تركيبا ودلالة، سطحا وعمقا، لسانا وكلاما، بالاعتماد على خطابات متنوعة: معجمية، وأدبية، وسياسية، واجتماعية، وأخلاقية... وذلك كله من أجل البحث عن المعنى وآثاره، والتقعيد لبنية الخطاب الاستهوائي، كما يتجلى في الخطابات المدروسة والمنجزة.

---

[12] - Hénault (A): **le pouvoir comme passion**, PUF, 1994, p:214.

[١٣] - محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، ص:١٩.

المبحث الثاني: نــص الانطــلاق

كتب القاص السعودي حسن علي البطران في قصته(**سريالية**) ما يلي:" **نظر إليه .. فلما رآه بصق على الأرض!.. "**

المبحث الثالث: تقطيـع النـــص

إذا حاولنا تقطيع هذه القصة القصيرة جدا، فهي تتكون نحويا وتركيبيا وطبوغرافيا ودلاليا من أربعة مقاطع صغرى، في شكل جمل متتابعة ومتراكبة ومتوالية:

١- مقطع عنواني: " هذه سريالية".

٢- المقطع الأول: " نظر إليه".

٣- المقطع الثاني:" فلما رآه".

٤- المقطع الثالث:" بصق على الأرض!.."

المطلب الأول: المقطــع العنـــواني

يتكون المقطع العنواني الأول من جملة اسمية خبرية مثبتة، تتكون من مبتدإ محذوف تقديره " هذه" ، وخبر ذلك المبتدإ هو "**سريالية**". ويعتبر النص القصصي بكامله خبرا لهذه الجملة العنوانية. ومن هنا، فالعنوان قد ورد في شكل جملة بسيطة، تتكون من محمول متأخر حالي واحد "**سريالية**"، وموضوع غائب غير شخصي في شكل متقدم موضوعي. ويعني هذا أن القصة بكاملها ،على المستوى الدلالي، عبارة عن حالة سريالية. ويرد العنوان المحمولي بمثابة بؤرة أساسية ؛ لأنه يحمل في طياته معلومة جديدة إلى الموضوع المتقدم المعروف" هذه " . هذا، ويعرف النحو التداولي الوظيفي (فان ديك Van Dijk) البؤرة بأنها التي"

تسند إلى المكون الحامل للمعلومات الأكثر أهمية أو الأكثر بروزا في الجملة."[١٤]

ويعني هذا كله أن العنوان يتكون من محورين مكملين: محور المعطى أو محور المسلمة " هذه"، ومحور الجديد أو الإضافة"سريالية". وتعتبر كلمة سريالية هي الكلمة المحورية والبؤرية في القصة، وعليها مدار الدلالة والتوليد والتحول سطحا وعمقا. ويمكن القول كذلك: إن اسم الإشارة المحذوف افتراضا وتقديرا " هذه" بمثابة المتقدم. أما كلمة سريالية، فهي بمثابة المتأخر. والمقصود من هذا تداوليا أن" المتقدم هو الشيء المتحدث عنه الذي يفترض المتكلم معرفة المخاطب له، والمتأخر هو الجزء المتمم للجملة الذي يضيف إلى معلومات المخاطب السابقة معلومات جديدة تتصل بالمتقدم، والمسلمة هي ما يقدمه المتكلم من معلومات يدركها السامع من مصدر ما في المحيط (أي المقام، أو النص السابق)، والإضافة ما يقدمه المتكلم من معلومات لا يدركها السامع من مصادر أخرى."[١٥]

ونستنتج، مما سبق، أن هذه الجملة العنوانية جملة خبرية ابتدائية مثبتة خالية من المؤكدات، كما أنها تقريرية خاضعة لمنطق التعيين المباشر والحرفي Dénotation. ويعني هذا أن الجملة تقدم معلومة إضافية وخبرا جديدا، قد يدفع المخاطب إلى الشك وسوء الاعتقاد، مادامت الجملة خالية من المؤكدات التي تزيل كل شك وظن.

أما إذا انتقلنا إلى دلالات كلمة السريالية، فتحيل على الفوضى والجنون والعبثية السالبة، والتمرد عن الواقع، والثورة على نواميس العقل والمنطق والأخلاق. وقد ارتبطت الكلمة أيما ارتباط بمدرسة فنية إبداعية في مجال التشكيل والشعر والمسرح. وقد تبلورت هذه المدرسة رد فعل على التيار الواقعي والطبيعي، وامتحت تصورها من سيكولوجية **فرويد** القائمة على اللاشعور والعقل الباطن، واستلهام الذاكرة والأحلام. وقد ظهرت هذه

---

[١٤] - حافظ إسماعيلي علوي: **اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م، ص:٣٥٢.

[١٥] - محمد محمد يونس علي: **مدخل إلى اللسانيات**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م، ص:٧١.

الحركة السريالية فعلا في سنة ١٩١٩ م، ونضجت في العشرينيات من القرن الماضي. ويقول أندري بريتون في إعلانه الشهير أن السريالية هي" الحركة الذاتية للنفس بصورة نقية خالصة".[١٦]

ومن مبادئها النظرية : التسلح باللاوعي واللاعقلانية، وأن الحقيقة هي التي يعبر عنها العقل الباطن والأحلام ، بالتحرر من سيطرة العقل والوعي والمنطق. وقد أعطت هذه المدرسة الأهمية الكبرى للنفس الإنسانية، واستنطاق اللاوعي. لذا، تعتبر الفن نابعا من الفوضى والهذيان على غرار التحليل السيكولوجي القائم على تداعي المعاني تداعيا حرا، بدون رقابة أو محاسبة عقلية واعية من قبل الأنا الأعلى.

ومن المنظرين لهذا المذهب الأدبي، نذكر: **أندريه بريتون André Breton** ، و **لويس أراغون Louis Aragon** ، و**فيليب صوبولت Philippe Soupault .**

ومن ممثليه في مجال الدراما، نذكر: **ڤيوم أبولينير** كما في مسرحيته(**أثداء تيريزيا**)، و**روجر ڤيطراك Roger Vitrac** صاحب مسرحية(**ڤيكتور أو أولاد السلطة**)، و**جان كوكتو** الذي عرف بمسرحية عنوانها (**الآباء المفزعون**)، وهي تسير في الاتجاه السريالي الثائر على الواقع الموجود. أما عن أبرز الرسامين السرياليين في مجال التشكيل، فنستحضر الرسام الإسباني سلفادور دالي.[١٧]

وتحيل تيمة " **سريالية**" على مجموعة من اللكسيمات والوحدات المعجمية القاموسية والسياقية: التشاؤم- العبث- الفوضى- العدوان- الصراع- الجنون- اللاعقل- اللامنطق- اللاواقع- الغرابة- الشذوذ- الهدم- التحطيم- العدمية- الهجوم- العنف- الإباحية- اللاهدف- الأحلام-

---

[١٦] - نهاد صليحة: **المدارس المسرحية المعاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م، ص:٦٠.

[١٧] - جميل حمداوي: **المدخل إلى الإخراج المسرحي**، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م، ص: ٢٥-٢٦.

اللاشعور- اللاوعي- الثورة- النفس- الحياة النفسية المستقلة عن الخارج- حركة الذهن الحر- التداعي الذهني- الغيبوبة – النوم- الحركة الذاتية- التلقائية التامة- العفوية- الخيال اللاواعي- الغريزية- إبعاد العالم الخارجي- التنويم المغناطيسي- الهذيان- تناول العقاقير- التخلص من الأفكار الموروثة- التوتر- السخرية- الرعب- الخوف- الموت- التضاد- التناقض- السادية- الحركة- الانفصال- اللاتفاهم- اللاتواصل- الصراع- القسوة- الغضب- الأسطورة- تكسير القواعد الفنية والجمالية...

ويتبين لنا ، من خلال هذه اللكسيمات والوحدات المعجمية، أنها دلاليا تتمحور حول تيمة الجنون وتيمة العدوان. أي: إن السريالية عبارة عن سلوك فردي عبثي عدواني فوضوي سائب وعدمي، وكونه أيضا بمثابة تصرف مجنون غير مسؤول ولا ملتزم، وتقابل "**سريالية**" كلمة العقل والمنطق والوعي.

المطلب الثاني: المقطـــع الأول

يتكون المقطع الافتتاحي: " **نظر إليه**" من جملة فعلية خبرية ابتدائية تقريرية ومثبتة . وهي جملة بسيطة تتركب من محمول فعلي واحد (نظر)، وموضوع اسمي واحد شخوصي مغيب (الفاعل المجهول الغائب الذي يحيل عليه الضمير الشخصي" هو")، والمفعول غير المباشر الذي يتمثل في الجار والمجرور(إليه). أي : تتكون الجملة من فعل وفاعل ومفعول. وتستوجب هذه الجملة هنا حضور السارد والمسرود له، عبر رؤية سردية من الخلف la vision en arrière قوامها: حياد الراوي، واستعمال ضمير الغياب، والتسلح بمعرفة كلية مطلقة. كما يستعمل الكاتب ضمير الغياب الذي يحتمل أن يكون شخوصيا أو غير شخوصي(قد يدل على الشخص أو الجماد أو الحيوان أو النبات):

الذات←النظرة←الذات (شخص)

الذات←النظرة←الموضوع(شيء)

هذا، ويقول إميل بنيفيست Emile Benveniste عن ضمير الغياب الشخوصي وغير الشخوصي:" إن الشكل المسمى بضمير الغائب، يشمل إشارة لقول حول **شخص معين أو حول شيء معين**، لكنه غير مرتبط بضمير شخصي خاص... ويمكن أن نصوغ النتيجة بشكل واضح: إن ضمير الغائب ليس بضمير شخصي، إنه صيغة الفعل التي تؤدي وظيفة التعبير عن مقولة الضمير اللا-شخصي."[١٨]

ويحيل هذا الضمير أيضا على ثنائية الأنا والآخر: هو←الآخر. وهنا، نستحضر ما قاله إميل بنيفيست Emile Benveniste في هذا المجال أيضا :" إننا بجمع الضمائر في نظام ثابت وفي مستوى موحد تكون محددة فيه بتواليها ومرتبطة بهذه العناصر: أنا، وأنت، وهو، لا نعمل إلا على التحويل، داخل نظرية شبه لغوية، لمجموعة من الفروق ذات الطبيعة المعجمية. وهذه التسميات لا تقدم لنا عناصر حول ضرورة المقولة، أو حول المحتوى الذي تتضمنه ولا حول العلاقات التي تجمع بين مختلف الضمائر. يجب، إذاً، البحث في كيفية تعارض كل ضمير مع الضمائر الأخرى ، وما هو المبدأ الذي ينبني عليه تعارضها، لأننا لانستطيع فهمها إلا من خلال ما يحدد الاختلاف والتعارض بينها."[١٩]

ويعني هذا أن هذه الجملة النصية الأولى تتكون، على مستوى بنية التواصل، من موضوعين تداوليين متقابلين: موضوع منفذ (فعل النظر) وموضوع مستقبل(الشخص الغائب المنظور إليه). ومن ثم، فهناك علاقة جدلية سلبية بين الناظر والمنظور إليه قوامها الحذر والصراع والعدوان.

أما إذا انتقلنا إلى كلمة " **نظر**" للبحث عن دلالاتها المعجمية في قاموس(**لسان العرب**) لابن منظور، فنجد اللكسيمات المعجمية التالية: - العين- حس العين- التوقع- الرؤية- يرى- شاهد- المشاهدة- تعلمون- العلم-

---

[18] - Benveniste(E) :(la nature des pronoms), In:**Problèmes de linguistique génerale1**, édition Gallimard, Paris, 1966, p:228.

[19]-Benveniste(E) :(la nature des pronoms), In:**Problèmes de linguistique génerale2**, edition Gallimard, Paris, 1974, p:79.

تقابل- متجاور- محاذية- النقطة السوداء الصافية في وسط سواد العين، وبها يرى الناظر مايرى- البصر...[٢٠]

ويعني هذا أن النظر رؤية بصرية حسية تنطلق من وسط العين نحو الآخر، سواء أكان ذاتا أم موضوعا. ويرتبط النظر بالعلم والمشاهدة والحسية والتوقع والرؤية، وهذا كله في إطار علاقات التقابل والتجاور والمحاذاة:

ذات ← مشاهدة بصرية←ذات أو موضوع←تقابل أو تجاور

ويعني هذا أن النظر يستوجب الناظر والمنظور إليه عبر علاقات التقابل والتجاور والتحاذي. وقد تكون هذه العلاقة التي تجمع بينهما علاقة إيجابية قائمة على التعاون والتعايش أو علاقة سلبية مبنية على الصراع والعدوان والحذر والترقب.

ونستحضر في هذا المقام مثال :(**النظرة le Regard**) الذي استشهد به جان بول سارتر Sartre، وينطبق على الجملة النصية الأولى، فالذات – هنا- تملك العلم والقدرة والمعرفة والوعي والقصدية والفعالية والقوة، بينما الموضوع الثاني(المنظور إليه) يبدو شيئا ماديا فاقدا لكل هذه الصفات والخصائص. ومن هنا، فالذات الأولى تسلب الآخر حريته، وتجعله موضوعا قابلا للاستلاب والتشييء. فتحدث - إذاً- بينهما هوة فاصلة تفقد الغير كل مقوماته كالوعي والحرية والإرادة. ويعني هذا أن ليس هناك مساواة بين الذات والموضوع على مستوى التواصل الإنساني. وهذا ما أثبته سارتر في كتابه(**الوجود والعدم**):"يقوم بين الذوات المختلفة، التي يعزى انفصالها إلى الأجسام، مايشبه مكانا، أي ، على وجه التحديد، عدما معطى، مسافة مطلقة تنفعل بها الذوات وتتحملها...إن الغير إذ يتجلى لنا

---

[٢٠] - ابن منظور: **لسان العرب**، الجزء الرابع عشر، دار صبح بيروت، لبنان، وأديسوفت، الدار البيضاء،المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م، ص:١٨٢-١٨٣.

داخل عالم مكاني، فإن ما يفصل بيننا هو مكان واقعي مادي أو نظري فكري."[٢١]

والمقصود من هذا أن بين الأنا والآخر علاقة عدوانية قائمة على الانفصال الذهني والمكاني . وبذلك، تتحول هذه العلاقة إلى جحيم وعدم. ومن هنا، يترجم لنا مثال النظرة حالة الاستلاب والعدوان، فإذا أخذنا - مثلا - طفلا يتصرف بكل عفوية وتلقائية وحرية ، فما أن ينظر إليه إنسان آخر ، فينتبه إليه الطفل، آنئذ تتجمد حركاته وأفعاله، وتفقد عفويتها وتلقائيتها، ولعل هذا ما تعبر عنه عبارة سارتر المشهورة: " **الجحيم هو الآخرون**".

وهكذا، نفهم أن النظرة في الجملة النصية الأولى تقوم به ذات واعية حرة لها كل مقومات الإرادة والقوة لتطويق الآخر، وتشييئه عدما واستلابا. ومن ثم، فهناك تقابل وهوة وجودية فاصلة بين الذات والموضوع.

وعليه، تنبني وضعية الاستفتاح القصصي على نظرة عدائية تجاه الآخر، قوامها هوة فاصلة تتمثل في أفعال استهوائية وانفعالية كالحذر والترقب والخوف والسخط والغضب.

المطلب الثالث: المقطـــع الـــثاني

أما المقطع الثاني من القصة القصيرة جدا، فيتمثل في جملة " **فلما رآه** " ، وهي جملة فعلية مركبة مع الجملة الثانية :" **بصق على الأرض**" ، وهي مسبوقة بلما التي تقتضي ترابط جملتين، تكون الأولى منها مبدوءة بالفعل الماضي ، و تحمل " لما" هنا دلالات التسلسل والاتساق والربط الزمني. ومن ثم، فهذه الجملة المركبة تتكون من محمولين فعليين:رأى وبصق.

وإذا تأملنا جملة " **فلما رآه**"، فهي بمفردها جملة بسيطة تتكون من محمول فعلي: رآى، وفاعل في شكل ضمير غائب قد يكون شخصيا أو غير شخصي، بالإضافة إلى مفعول به مباشر يتمثل في الضمير المتصل"

---

[21] - Sartre (J.P):**L'Etre et le néant**, Gallimard, Paris, 1943, pp:285-287.

الهاء"، والعائد على موضوع من جنس المذكر. ومن هنا، تستحضر هذه الجملة القصصية الحدث(الرؤية)، والعوامل: الذات والموضوع، والزمان(لما+ الماضي). ويقترن هذا كله بتجذير الحضور في المكان والزمان معا.

أما إذا انتقلنا إلى دلالات كلمة " **رأى**"، فنجد اللكسيمات التالية: الرؤية- الرؤية بالعين- العلم- النظر بالعين والقلب- الرعي- الإخبار...[٢٢]

ويعني هذا أن كلمة رأى تدل على الرؤية البصرية الحسية بالعين والرؤية الوجدانية بالقلب، مع وجود العلم ودقة الاستخبار. ويعني هذا أن الرؤية أكثر اتساعا من النظر، لأن النظر مقصور على البصيرة السطحية الحسية الخارجية، بينما الرؤية ترتبط بالداخل(القلب) والخارج(العين). وتستلزم الرؤية العلم، وتملك المعرفة والخبر في التعامل مع الآخر، والتواصل معه.

المطلب الرابع: المقطـــع الـثالث

يتمثل المقطع الثالث في جملة:" **بصق على الأرض!..** "، وهذه الجملة بدورها جملة بسيطة ذات محمول فعلي واحد(بصق)، متبوع بفاعل إنساني يتميز بالمقومات التالية:+ إنسان + حي+ مذكر+ متحرك + باصق+ غير متخلق. ومن المعلوم أن الثقافة الإسلامية تمنع المسلم من البصاق على الأرض. أما الموضوع المستقبل للبصق، فيكمن في الأرض، ويؤشر هذا الفعل التنفيذي للفاعل / الذات على السخط والغضب والكراهية والحقد والعدوان. ومن هنا، يتضح لنا ، من خلال هذه القصة القصيرة جدا، أن الفاعل/ الموضوع يملك قوة تنفيذية عالية وسلطة قاهرة (البصق)، بينما المستقبل يبدو ضعيفا لا حول له ولا قوة. أما علامة التعجب - باعتبارها علامة أيقونية بصرية-، فهي تحمل دلالات الاستغراب والسخرية من هذا التصرف الشاذ والغريب.

---

[٢٢] - ابن منظور: **لسان العرب**، الجزء الخامس، دار صبح بيروت، لبنان، وأديسوفت، الدار البيضاء،المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م، ص:٨٠-٨٣.

أما كلمة" **بصق**" في الجملة الثانية من المقطع الأخير، فتحيل معجميا على المعاني التالية: البزاق- بزق- بسق- أبكاء الغنم- طرح الزائد- الإنزال...[٢٣] ويعني هذا أن البصاق كل ما يطرح أرضا، وينزل من الزوائد التي لا قيمة لها. والبصاق فعل مستهجن، وسلوك منحط، ويوحي بالازدراء والاحتقار، ولاسيما إذا كان المحتقر منحطا وكائنا زائدا لا قيمة له.

وإذا جمعنا كل الدلالات المعجمية المتشاكلة لكلمة نظر ورآى وبصق والأرض، فنجد احتقار الذات للآخر في الزمان(لما) والمكان(الأرض). ويعني هذا أن التشاكل الدلالي في هذه المقاطع النصية تتمثل في الاحتقار والسخرية والاستعلاء ، وكل هذا من باب العبثية والعدوان والغرابة.

المبحث الثالث: البنيـــة السطحيـــة

يمكن تقسيم هذه البنية إلى مستويين: المستوى التركيبي، والمستوى الدلالي. ففي المستوى التركيبي، يتم الحديث عن بنية الأفعال والتحولات وبنية العوامل والبرامج السردية ومنطق الجهات. أما على المستوى الدلالي، فيمكن الحديث عن الحقول المعجمية والسياقية والصور الدلالية وأدوار الفاعل.

المطلب الأول: البنيـــة التركيبية

تتكون هذه القصة القصيرة جدا من برنامجين سرديين متقابلين: برنامج سردي يقوم به العامل المتطفل (الأنا الناظرة)، وبرنامج سردي يقوم به الآخر رد فعل على عملية التطفل والترقب والرصد. ومن هنا، يمكن الحديث عن مجموعة من العوامل الاستهوائية لكل برنامج سردي على حدة. فإذا أخذنا على سبيل المثال البرنامج السردي الأول، فيمكن تمثيله بالشكل التالي:

---

[٢٣] - ابن منظور: **لسان العرب**، الجزء الأول، دار صبح بيروت، لبنان، وأديسوفت، الدار البيضاء،المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م، ص:٤٠٦.

♦ محـــور التواصل:

المرسل ـــــــــــــــــــــــــــــــــ المرسل إليه

↓ ↓

معرفة الغير الناظر

♦ محور الرغبة:

الذات ـــــــــــــــــــــــــــــــــ الموضوع

↓ ↓

الأنا الناظرة معرفة الآخر

♦ محور الصراع:

المساعد ـــــــــــــــــــــــــــــــــ المعاكس

↓ ↓

الحرية، والعفوية، والتلقائية، الوعي الرائي

أما البرنامج السردي الذي قام به الرائي المضاد، فيمكن توضيحه بدوره على الشكل التالي:

♦ **محـــور التواصل:**

المرسل ـــــــــــــــــــــــــــــــ	المرسل إليه
↓	↓
العدوان	الرائي

♦ **محور الرغبة:**

الذات ـــــــــــــــــــــــــــــــ	الموضوع
↓	↓
الأنا الرائية	تقريع الناظر

♦ **محور الصراع:**

المساعد ـــــــــــــــــــــــــــــــــــ المعاكس

↓ ↓

القوة، والحرية، والتلقائية، الوعي النـاظر المراقب

وهكذا، تجسد هذه القصة القصيرة جدا الفعل (فعل الناظر)، ورد الفعل(فعل الرائي) . كما تؤشر على هوى التطفل وهوى الاحتقار، وتوحي بثلاث لحظات سردية متعاقبة:

❶ **وضعية الافتتاح**: التطفل والرغبة في معرفة الغير؛

❷**وضعية التحول** : الرؤية العدوانية المباغتة، ووضعية الاضطراب قوامها البصاق والاحتقار.

❸**وضعية النهاية والانفراج** التي تتمثل في سريالية الفعال والتصرفات. ومن هنا، يمكن التخطيط لهذه البنية السردية ضمن هذه الترسيمة التالية:

ب. س: [وف ﴿ وح ﴿ ض ﴿ ون]

وهكذا، يتكون البرنامج السردي الاستهوائي من وضعية افتتاحية(النظر)، تعقبها وضعية التحول(الرؤية المضادة)، فالاضطراب(البصاق على الأرض)، ثم الوضعية النهائية(الاستغراب).

وعلى المستوى التركيبي، فهناك مجموعة من الأفعال والتحولات :

١ـ الذات (الناظر) :[الذات ٨ الموضوع (معرفة الرائي) ← الذات ٧ الموضوع].

ويعني هذا أن الذات الناظرة، بعد أن اتصلت بموضوعها المتعلق برصد الآخر ترقبا وتطفلا ومعرفة واستخبارا، انفصلت عنه ، وخاصة حينما باغته الرائي برؤية عدوانية شزراء غريبة.

٢ـ الذات (الرائي): [الذات ٨ الموضوع(الناظر) ← الذات ٧ الموضوع(الناظر)]

ويعني هذا أن الذات الرائية منفصلة عن موضوعها، بعد أن كانت تتصل به مباغتة.أي: تحولت هذه العلاقة إلى انفصال بعد استهجان الموضوع واحتقاره، فأصبح ذلك الموضوع المباغت غير مرغوب فيه.

ويتضح لنا ، مما سبق، أن الذات ، سواء أكانت ناظرة أم رائية، تنطلق من محفز التطفل والرصد والعدوان . وبعد ذلك، تتسلح هذه الذات المزدوجة بمجموعة من المؤهلات المتعلقة بالإرادة والمعرفة والقدرة والواجب الذي يتمثل في معرفة الغير، و الرد على هذا الفعل الاستهوائي المشين(التطفل والترقب) . ومن ثم، تدخل الذات المزدوجة في الإنجاز الاستهوائي السلوكي، والتحقيق الإجرائي عن طريق أداء مجموعة من الأفعال الاستهوائية، كالنظر غير المشروع، والتطفل، ومراقبة الآخرين ، وتتبع عوراتهم، والتحملق في الذات المقابلة أو المجاورة، ثم الازدراء والاحتقار من قبل الآخر، والسخرية منه بصاقا ولعنا وسبا. بيد أن المكافأة ـ هنا ـ تتم بشكل سلبي (عقاب معنوي)، باحتقار الغير ، والحط منه عن طريق البصاق على الأرض. كما أن التقويم ـ هنا ـ يتخذ طابعا أخلاقيا باعتبار أن التطفل والاحتقار سلوكان مشينان مرفوضان في الثقافة العربية الإسلامية نصا وعقلا. والدليل على هذا التقويم أن الكاتب استخدم كلمة" سريالية"

في العنوان، دلالة على الاستهجان والاستغراب من واقع الأمر، والتنديد بهذه التصرفات الشائنة والمنحطة أخلاقيا.

أما أدوار الفاعل الاستهوائي ، فتتمثل في مراقبة الآخر رصدا واستخبارا، والتطفل عليه كما عند الذات الناظرة، أو السخط والغضب والعدوان والاحتقار للآخر كما لدى الذات الرائية:

الذات الناظرة← الاعتداء ←الذات المرئية

الذات الرائية← الاحتقار← الذات المنظورة إليها

ومن هنا، يتمثل الخطاب الاستهوائي في البنيات النفسية التالية:

بنية التطفل، وبنية العدوان، وبنية الاحتقار، وبنية الجنون والاستغراب.

المبحث الرابع: البنيــة العميقــة

تدرس البنية العميقة مجموعة من التشاكلات السيميولوجية ، كما ترصد المربع السيمائي باعتباره جماع العلاقات المنطقية والدلالية.

وعلى أي حال، فمن خلال تتبع الحقول المعجمية والدلالية التي تتمثل في حقل الرؤية، وحقل العدوان، وحقل الازدراء، وحقل الجنون. ننتقل إلى استخلاص مجموعة من الصور التصويرية الاستهوائية الانفعالية التي تتمثل في : المتطفل (نظر إليه)، والمعتدي (نظر إليه) ، والغاضب(لما رآه...)، والمزدري (بصق على الأرض)، والمجنون (الناظر والرائي- سريالية).

وينتج عن هذا أن ثمة بعض القواسم الدلالية والتكرارات المشتركة والمتواترة التي تشكل ما يسمى بالتشاكل السيميائي الذي يتمظهر في تيمة

العدوان أو الصراع أو العنف. وهذا ما يبرز لنا أن علاقة الأنا بالغير قائمة على الصراع والعدوان. وهذا سلوك سريالي طائش وغير معقول. ومن هنا، فقد يستوجب الصراع أو العدوان مقابله الدلالي أونقيضه المعجمي الذي يتمثل في التعايش والتواصل والتفاهم بين الأنا والآخر. فحن -إذاً- أمام حالتين استهوائيتين: حالة الصراع وحالة التعايش، أو حالة العدوان وحالة التواصل.

وعليه، فالمربع السيميائي أو النموذج التأسيسي، في هذا النص القصصي الاستهوائي الانفعالي، مبني على ثنائية العدوان والتعايش، ولها علاقة وطيدة بجدلية العقل واللاعقل، وجدلية الصراع والتواصل. ويعني هذا أن الفاعل داخل هذه القصة الاستهوائية يتأرجح استهوائيا بين ثنائية العدوان والتعايش.

ويمكن توضيح العلاقات المنطقية لهذا المربع السيميائي على الشكل التالي:

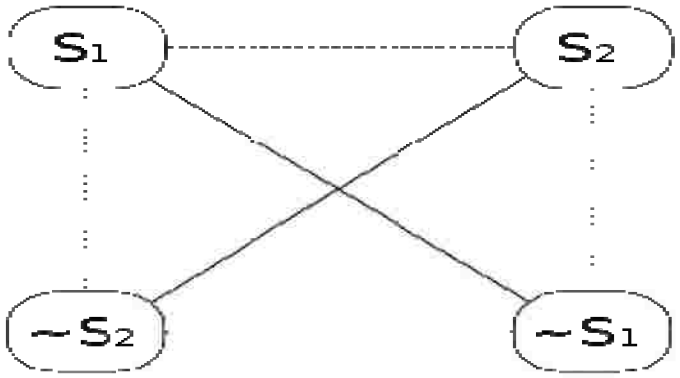
١- **علاقات التضاد**: العدوان والتعايش؛

٢- **علاقات شبه التضاد**: اللاعدوان واللاتعايش ؛

٣- **علاقات التناقض:** العدوان واللاعدوان ، والتعايش واللاتعايش؛

٤- **علاقات التضمن**: العدوان واللاتعايش، والتعايش واللاعدوان.

التعايش **العدوان**



اللاعدوان **اللاتعايش**

وهكذا، نصل، بعد عمليتي التفكيك والتركيب، إلى أن القصة القصيرة جدا، تلك التي كتبها حسن علي البطران تحت عنوان (**سريالية**)، تعالج موضوعا سيميائيا استهوائيا قائما على رصد مجموعة من الحالات النفسية الذاتية التي تتحكم في العلاقات الموجودة بين الأنا والغير. وتتمثل هذه الحالات الاستهوائية في خاصية الصراع والعدوان والعنف والنبذ والاحتقار والجنون. ومن ثم، تجسد لنا هذه القصة هوى العدوان، وهوى الصراع، وهوى الاحتقار، وهوى الجنون، وهوى الفوضى، وهذا كله مقابل هوى التعايش، وهوى المحبة، وهوى التواصل، وهوى الصداقة، وهوى الأخوة.

الفصل الثاني:

قراءة سيميائية في قصيصة (أعمق من الوسن)

يعد حسن علي البطران من أهم كتاب المملكة العربية السعودية الذين ساهموا في تأسيس القصة القصيرة جدا ، وتجنيسها فنيا وجماليا، بل يعتبر أيضا من الكتاب القلائل الذين جربوا التقنيات السردية الحداثية في قصصهم القصيرة جدا. وقد أصدر مؤخرا مجموعته الأولى في هذا الجنس الأدبي الجديد، وكانت تحت عنوان(**نزف من تحت الرمال**)[٢٤]. وقد خصصنا، لهذا المبدع الشاب، كتابا مركزا في نقد قصصه القصيرة جدا ودراستها دراسة ميكروسردية، وعنوان الكتاب هو(**خصائص القصة القصيرة جدا عند الكاتب السعودي حسن علي البطران**)[٢٥]، ويعد هذا المؤلف في رأينا أول كتاب يتناول القصة القصيرة جدا بالسعودية درسا وتحليلا وتقويما.

هذا، وسنحاول في هذه الدراسة مقاربة قصة قصيرة جدا لحسن علي البطران تحمل عنوانا اسميا مركبا ألا وهو (**أعمق من الوسن**) يتكون من الإسناد الاسمي المحذوف والمركب الحرفي للتأكيد والتقرير والإثبات حجاجا واستنتاجا. ولقد اخترنا ، منهجيا، التمثل بمبادئ المقاربة السيميائية الشكلانية، اعتمادا على خطوتين إجرائيتين هما: التفكيك التشريحي والتركيب البنيوي، مع الاستفادة من نتائج التحليل النفسي الفرويدي .

---

[٢٤]- حسن علي البطران: **نزف من تحت الرمال**، إصدارات نادي القصيم الأدبي، بريده، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.

[٢٥]- جميل حمداوي: **خصائص القصة القصيرة جدا عند الكاتب السعودي حسن علي البطران**، دار السمطي للطبع والنشر والتوزيع والإعلام، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م؛

المبحث الأول: النص المنطلق

يقول حسن علي البطران في نصه الإبداعي الجديد (**أعمق من الوسن**) المنشور في الموقع الرقمي (مجلة الفوانيس[٢٦])، وهو من جنس القصة القصيرة جدا :

"يفرش ذيله كطائر طاووس.. يقترب منه وتتلاطم السحب وتهطل الأمطار.. يتلاعب بثدييها.. يسجل ثلاثة أهداف في مرمى البرازيل ويُقذف بالحجارة. تغلق أمامه أبواب المدينة ويمنع من الدخول... يصحو من نومه وثيابه مبللة "

المبحث الثاني: مرحلة التفكيك

تستند قصة حسن علي البطران إلى مجموعة من الأفعال المضارعة المتعاقبة والمتراكبة بناء وحذفا وإضمارا هي :يفرش، ويقترب، وتتلاطم، وتهطل، ويتلاعب، ويسجل، ويقذف، وتغلق، ويمنع، ويصحو... وتدل هذه الأفعال على زمن الحاضر، وهو زمن الفعل والإنجاز والتحرك الدرامي. وتحمل هذه الأفعال دلالات سطحية وعميقة تقربنا من اللقطات السينمائية الديناميكية الدالة على المواقف الحركية ذات المنحى الصراعي والكوريغرافي. كما أن الجمل ذات طابع فعلي، وهي جمل بسيطة ذات محمول فعلي واحد؛ لأن الغرض منها هو الاختصار والتكثيف والاختزال . هذا، وتتجمع القصة في مجموعة من الأفعال النووية الدالة والمعبرة عن الصراع المشهدي الذي يتكون من اللحظات الدرامية التالية :

أولا: لحظة الافتراش التي تحيلنا على النوم أو التظاهر بالنوم أو الاستلقاء على الأرض أو التمدد فوقها.

---

[٢٦]- حسن علي البطران: "أعمق من الوسن"، قصة قصيرة جدا، **مجلة الفوانيس الرقمية**، ٢/ ٥/ ٢٠٠٩م.

ثانيا: لحظة الاستعداد للاقتراب كما يدل على ذلك فعل يقترب.

ثالثا: لحظة الصراع والتشبيك الدرامي، كما تدل على ذلك أفعال أخرى مثل: تتلاطم، وتهطل، ويتلاعب، ويسجل، ويقذف، ويمنع، ويغلق.

رابعا: لحظة الصحو والاستفاقة من السكر والانتشاء، كما يدل على ذلك فعل يصحو .

وقد تكون هذه اللحظات الدرامية واقعية مباشرة، وقد تكون لحظات لاشعورية مجازية ورمزية تقع في اللاوعي والعقل الباطن ، كما تؤشر على ذلك عبارة القصة: "يصحو من نومه وثيابه مبللة" التي تتكون من أفعال ثلاثة: النوم، والصحو، والتبول في الثياب. وتتركب هذه الأفعال أيضا من متواليات سردية متعاقبة منطقيا وكرونولوجيا سببا واستنتاجا : متتالية النوم، ومتتالية الصحو، ومتتالية التبول، وهي كذلك لقطات سينمائية ومشهدية ، تعبر عن صيرورة طفولية حالمة ومعقدة ومكبوتة .

وعلى أي حال، تتألف القصة من تسع جمل مركزة في بنياتها التركيبية دلاليا ومقصديا؛ فالجملة الأولى تحمل تشبيها حسيا بلاغيا، يوحي بجمال الموصوف، وبراءته الطاهرة الصافية، ووسامته الرائعة "كطائر طاوس"، بينما يوحي المشبه بكونه كائنا حيوانيا "يفرش ذيله"، وقد يكون كائنا بشريا منكرا على مستوى الغياب، يفترش لباسه ، وما يجر وراءه كالذيل، كحال العروس التي تلبس ملاءتها البيضاء أثناء حفل العرس، فتجرها كما تجر الذيل، وهذا التأويل ممكن على مستوى التخييل المجازي. ويحمل فعل "يفرش" ، في طياته، دلالات النوم والدفء وحرارة المكان، فضلا عن معاني التمدد والاستلقاء في أوضاع متعددة، تؤشر على وجود فضاء حميمي للانكماش والإيواء. ويمكن تلخيص جملة هذه اللقطة المشهدية في البؤرة الدلالية التالية: "الجمال يفترش الأرض في وضعية استلقاء ."

وترد الجملة الثانية "يقترب" بكل مكوناتها النحوية التامة، فتحمل فاعلا منكرا ، ومفعولا به غير محدد. ومن المعلوم أن التنكير من مكونات القصة القصيرة جدا. وهكذا، يحيل القرب في هذه القصة على الصداقة والمودة والمحبة، والميل الإيجابي، والتواصل الحميم، والتعايش الحقيقي، والاستعداد للالتحام، والترابط الجدلي، والاشتباك النفسي. ويعني هذا أن ثمة ألفة بين المتقاربين، سواء أكان ذلك على مستوى الواقع أم على مستوى اللاشعور والتخييل الباطني .

أما جملة "تتلاطم السحب"، فعلى الرغم من حمولاتها الطبيعية والفلكية المباشرة، فهي تؤشر سيميائيا على حالة التجمع والاستعداد والتداخل والتضام الطبيعي والتراكب التلاصقي، وتحمل السحب في معانيها دلالات الخصوبة والتوالد والحياة. أما تتلاطم، فتحيل على الصراع الجدلي والطبيعي، وتحيلنا أيضا على عمليتي المد والجزر، فتذكرنا بأمواج البحر وتلاطمها. وهنا، نستحضر مكون الماء والخصوبة في هذه العملية الاقترابية التي يتم فيها الاشتباك الطبيعي من أجل تحقيق التناسل والتواليد الإيروسي الإيجابي، كما في الخطاب الديني (القرآن)، والفلسفي (أنبادوقليس)، والشاعري (غاستون باشلار). وتزكي جملة "تهطل الأمطار "دلالات هذه القصة المركبة المتشعبة دلاليا، فجملة "تهطل الأمطار" مؤشر حقيقي على الخصوبة والتوالد وانسياب الماء الذي قد يشبه المني بصفة خاصة، وبهما تتحقق الحياة الشبقية، والفعالية الإنسانية الطبيعية، والحياة الفطرية، سواء في المواقف الأخلاقية الملتزمة أم في المواقف الرومانسية الوردية غير الشرعية التي توحي بالعشق والغرام والحب الإنساني أو الجسدي .

وإذا انتقلنا إلى الجمل الأخرى داخل القصة القصيرة جدا ، تلك الجمل التي نحن بصدد دراستها ومقاربتها شكلانيا، فنبدأ - مثلا - بالجملة التالية: "يتلاعب بثدييها"، تذكرنا هذه الجملة باللعب الطفولي؛ لأن الطفل يمر

بمراحل منذ صغره لدى المحلل النفسي سيغموند فرويد كمرحلة القضيب، ومرحلة الامتصاص، والمرحلة الشرجية، ومرحلة الكمون، ومرحلة التبلور الجنسي. فهنا، نجد أنفسنا أمام مرحلة الامتصاص التي تنصب فعليا على مص الثديين، باعتبار ذلك الفعل لعبا سيكولوجيا، يحمل في طياته دلالات الحرمان، وفقدان عاطفة الدفء والحنان الأمومي. كما أن الثديين في الثقافة العربية الإسلامية رمز للعطاء والكرم والجود والخصوبة، ورمز كذلك للأمومة والحنان والعطف البشري. علاوة على ذلك، أن أهم عضو في الجسد الأنثوي الجميل هو الثديان اللذان يعبران عن لحظة الانتشاء، والاستعداد للاشتباك الإيروسي العاطفي .

ويتحول هذا الاشتباك الشبقي الجنسي إلى لعب واقعي حقيقي توهيما وتخييلا ، حينما يقول الكاتب في قصته منتقلا إلى سياق قصصي ودلالي آخر: "يسجل ثلاثة أهداف في مرمى البرازيل ويُقذف بالحجارة"، فيوحي تسجيل الأهداف في المرمى بالانتصار والزهو، وتحقيق المراد من الاشتباك والتفاعل البيولوجي والنفسي، والمرمى - هنا - كذلك فضاء داخلي مقعر عليه يقع الانتصار والظفر والفوز، وتدل الإصابات الثلاث على انتصار كمي كبير على الآخر المنهزم. ونلاحظ ، هنا، تقابلا في الصور، وتماثلا بين لوحة الواقع الشعوري ولوحة اللاشعور الخيالي. ويجعل هذا التناظر من قصة حسن بطران مشهدا سينمائيا مركبا في لقطاته المتشعبة المتداخلة التي يتداخل فيها الواقع الموضوعي والواقع اللاشعوري .ويمكن أن يوحي اللعب الكروي بحلم الذات بالتفوق والشهرة، وتمجيد الذات، خاصة أن القاذف قد تفوق على الفريق البرازيلي الذي يصعب أن ينتصر عليه فريق من الفرق الكروية المعروفة في العالم إلا بشق الأنفس. لكن هذا التفوق يتجاوز الدلالة المباشرة إلى الدلالة الإيروسية المجازية. وتحمل عبارة "ويقذف بالحجارة" دلالة على الانتقام والثأر، كما تحمل ، في السياق الإيروسي للقصة، دلالات الحد والتعزير

والمحاسبة والمنع، ولاسيما إذا كان الفعل الذي قام به المكلف فعلا غير شرعي مثل: فعل الزنى واللواط .

وينتج عن فعل "الانتصار على القوي وهزمه أشد هزيمة" مجموعة من العقوبات التأديبية الزجرية، كقذفه بالحجارة رجما وحدا ومنعا، مع تغريبه خارج المدينة، كما تدل على ذلك العبارة المركبة التالية: "تغلق أمامه أبواب المدينة ويمنع من الدخول...". وينطلق الكاتب ، تناصيا ، من فقه النوازل والحدود للتعبير عن وضعية الحالم المتخيل الذي كان يمتلك لاشعوريا قدرة فائقة على الحب والاستمناء، وتحقيق البطولة اللعبية. بيد أن هذه القدرات لم تكن فعلا حقيقية على مستوى الواقع، بل كانت بمثابة حلم منامي وتخييلي، كما في هذه العبارة"يصحو من نومه وثيابه مبللة". ويعني هذا أن جميع التصرفات التي قام بها الشخص هي بمثابة تعويض سيكولوجي للإحساس بالنقص والحرمان، وتعبير نفسي عن التسامي والاستعلاء. وعليه، تتوفر هذه القصة على النفس القصصي السردي الذي يتشكل من البداية والعقدة والصراع والحل والنهاية، كما تتكون هذه القصة أيضا من المتواليات السردية التالية: النوم، و الاقتراب، و التهيج، والاشتباك، و القذف، و الانتصار، و العقاب، و التغريب، و اليقظة . ويعني هذا أن شخصية القصة كانت تحلم على مستوى اللاشعور بأحداث متداخلة ومتشابكة متشعبة، يتداخل فيها الواقع والخيال، والشعور واللاشعور، والوعي واللاوعي، والظاهر والباطن، والذات والموضوع. ومن ثم، تسترجع الشخصية الأحداث الإيروسية والعلاقات الوردية غير المشروعة واقعيا من خلال الفعل الحلمي والاستمناء الانتشائي.

وهكذا، يتقابل ، في النص القصصي، على مستوى إنجاز الفعل، الواقع والحلم، الحقيقة والخيال. والدليل على تخيل المشاهد، وعدم واقعيتها، هو استيقاظ الحالم من نومه مبلل الثياب. أي: إنه كان يحلم حلما شبقيا قائما على الاستمناء والانتشاء الجسدي، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على

الحرمان الواقعي والكبت الاجتماعي؛ بسبب وجود الأنا الأعلى، وهيمنة سلطة المجتمع.

وعلى أي، ينقل لنا النص القصصي حالة من الخوف يعيشها الكاتب على مستوى اللاشعور الخيالي . ومن ثم، تعبر عن رغباته المكبوتة، وميله الشبقي نحو الأنثى، وما البطولة في القصة سوى مفتاح تخييلي للظفر بالآخر، والفوز عليه انتصارا وإفراغا للمكبوتات المضمرة والصريحة .

المبحث الثالث: مرحلـــة التركيب

وهكذا، نصل إلى أن قصة حسن علي البطران قصة مركبة سينمائيا، وهي تقوم على تناظر الصورة الومضة، وتماثلها مشهديا. كما تتأرجح اللقطة القصصية بين الواقع والخيال، والانتقال من لحظة النوم إلى لحظة الصحو. أي: من لحظة الموت إلى لحظة الحياة، ومن لحظة السكون إلى لحظة الحركة. ومن ثم، فالقصة، من حيث التركيب، متشعبة البناء، ومعقدة التوليف، تتكون من لقطتين مغايرتين: لقطة التغزل بالطبيعة، ولقطة الانتصار في اللعب. بيد أن اللقطتين معا تكملان بعضهما البعض دلاليا وسيميائيا. ويتضح لنا ، من نسيج النص، أن الجمل القصصية تتعاقب بسرعة تتابعا وتراكبا للتأشير على سرعة الإنجاز والصراع، وإن كان هذا التعاقب ، على مستوى الظاهر، مشتتا بفعل الانزياح، والتخريب الدلالي، وتمزيق اللوحات دلاليا ومرجعيا، على الرغم من وجود الوحدة الموضوعية والعضوية على المستوى النفسي والشعوري والبنيوي . وتتحول الشخصيات القصصية إلى عوامل طبيعية، وكائنات بشرية مغيبة غير قابلة للإنجاز الواقعي. لذالك، تلتجئ حلميا وخياليا إلى التعويض والتسامي لإثبات الذات واقعيا وموضوعيا. كما أن الشخصيات غير خاضعة للتسمية، بل يقيت حبيسة التنكير والتكنية والمجاز. ويظهر لنا محور التواصل العاملي أن الذات العاشقة تريد أن تحقق رغبتها الشبقية

والسيكولوجية عن طريق الظفر على الآخر لإرضاء غرائزها الشبقية، وإشباع أهوائها اللاشعورية الدفينة، وتطويع مشاعرها الظاهرة، لكنها تواجه قوى المنع والزجر التي تتمثل في سلطة المجتمع وسلطة الأنا الأعلى. أما فضاءات التخييل، فنجد الفراش الذي يحيلنا على الغرفة والانتشاء الشبقي والإيروسي، وفضاء الطبيعة الدال على التهيج والتوالد والخصوبة، والمرمى الذي يدل على مكان الهدف، وتحقق النشوة، وتحصيل لذة الفرح والظفر، والبرازيل التي تحيل على البلد المستضيف، وفضاء التخييل الحلمي، والمدينة التي تحمل في القصة دلالات التغريب والنفي والزجر .

ونلاحظ - فنيا- قلة الوصف تكثيفا واقتضابا واختزالا، مع التركيز على القصصية والأحداث الإسنادية الرئيسية، وإهمال الأفعال الثانوية والأجواء التكميلية. كما يقرب هذا الحجم القصير النص الذي بين أيدينا من جنس القصة القصيرة جدا تكثيفا وإضمارا واقتضابا وومضة .علاوة على ذلك، تتميز القصة بأبعادها المجازية والرمزية والتجريدية القائمة على الغموض الفني، والانزياح، والإيحاء، والتكنية، والمشابهة. ومن هنا، تنتقل القصة من الواقعية الحسية إلى التجريد الرمزي، وترتحل من عالم السكر والانتشاء إلى عالم اليقظة والصحو. ويمكن أن تكون هذه القصة ، على مستوى التأويل والافتراض القرائي، مجرد تجربة عرفانية صوفية وجدانية، تعاش على مستوى الخيال والمنام ، مادامت فيها مراوحة بين لحظة السكر ولحظة الصحو، أو الانتقال غيبيا من لحظة اللاوعي إلى لحظة الوعي .

وخلاصة القول: تعتبر قصة (**أعمق من الوسن**) من أروع قصص حسن علي البطران ؛ بسبب غموضها ، وتجريدها الرمزي، وطابعها التركيبي المتشعب والمتداخل. ويمكن القول أيضا: إنها قصة سينمائية مركبة،

ولقطة مشهدية وامضة، وصورة معبرة دراميا ، طافحة بأحداث حركية تحيل على مجموعة من العوالم الطبيعية والشبقية واللعبية التي تؤشر- بدورها- على اضطراب نفسي عميق ومترسب لدى الشخصية المحورية التي تعاني من الحرمان والنقص والكبت وفقدان الحنان الأمومي، ناهيك عن غياب الشعور الإنساني السوي. إذاً، يتذكر الكاتب - في هذا النص المركب الشقي- طفولته الواعية واللاواعية، من خلال الإتيان بأفعال لاشعورية طبيعية وشبقية ولعبية، تعبر عن رغباته المكبوتة، وتفصح عن مشاعره المقموعة على مستوى الذات والموضوع على حد سواء .

الفصل الثالث:

خصائص القصة القصيرة جدا

في أضمومة (نزف من تحت الرمال)

تطرح مقاربة القصة القصيرة جدا كثيرا من الصعوبات النظرية والمنهجية والتطبيقية، فما زال هذا الفن الجديد والمستحدث في ساحتنا الثقافية العربية في حاجة ماسة إلى أدوات تقنية، وتصورات نظرية، ومفاهيم إجرائية لتقويم نصوص القصة القصيرة جدا،ودراستها صياغة ودلالة ومقصدية.

هذا، وقد وجدنا مجموعة من النقاد والدارسين في ساحتنا الثقافية العربية الحديثة والمعاصرة ، يقاربون القصة القصيرة جدا بمفاهيم النقد الروائي ، أو بمكونات القصة القصيرة ، أو في ضوء مناهج نقدية تأويلية خارجية، كالمنهج النفسي أو المنهج الاجتماعي أو المنهج الفني أو المنهج التأثري الانطباعي ، أو يتسلحون بأدوات الشكلانية الروسية أو بتقنيات النقد الجديد، كما لدى ألان روب غرييه، وجان ريكاردو، وميشيل بوتور؛ أو الانطلاق من آليات البنيوية السردية، كما عند رولان بارت، وفليب هامون، وجوليا كريستيفا ، و كلود بريموند ، و جيرار جنيت، فيشرع هؤلاء النقاد العرب المعاصرون في الحديث عن القصة، بالتركيز على الأحداث والشخصيات والفضاء المكاني والزماني. وبعد ذلك، ينتقلون إلى دراسة الخطاب، بالتركيز على الراوي والمنظور السردي، ودراسة الوصف، والصيغة التعبيرية، والتزمين السردي، كما هو الشأن مع الناقد التونسي عبد الدائم السلامي الذي قارب قصص المبدعين المغربيين: عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري في ضوء المقاربة السردية في كتابه القيم(**شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا**).[٢٧]

وفي المقابل، هناك دراسات نقدية حاولت مقاربة القصة القصيرة جدا بأدوات هذا الجنس الأدبي الجديد ، وبمفاهيمه النظرية والتطبيقية، كما هو

---

[٢٧] - عبد الدائم السلامي: **شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا**(قصص عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري أنموذجا)، منشورات أجراس، مطبعة دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧م.

حال كتاب(**القصة القصيرة جدا**) للدكتور أحمد جاسم الحسين [٢٨]، وكتاب(**القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق**) للدكتور يوسف حطيني[٢٩]، وكتاب(**الماكروتخييل في القصة القصيرة جدا بالمغرب**) للدكتور عبد العاطي الزياني[٣٠]،وكتابا (**القصة القصيرة جدا بالمغرب**)[٣١]، و(**خصائص القصة القصيرة جدا عند الكاتب السعودي حسن علي بطران**) للدكتور جميل حمداوي[٣٢]،و(قطوف قلم جريء)" **لأحمد دوغان**[٣٣]، ...

ومن هنا، فقد طرحنا منهجية نقدية جديدة تعد الأولى من نوعها في الوطن العربي لمقاربة القصة القصيرة جدا ، وقد سميناها(**المقاربة الميكروسردية**) ؛ لكونها تتعامل مع المكونات الداخلية للقصة القصيرة جدا ، مع تبيان شروطها الخارجية ، و الانفتاح على مكونات الأجناس الأدبية الأخرى. وقد اشتققنا مصطلح **الميكروسردية** من الكلمة الإسبانية **MICRORRELATOS** المعروفة في الأدب الإسباني وأدب أمريكا اللاتينية ، و يعني ، في دلالاته الحرفية، القصة القصيرة جدا. ومن هنا، تتكون المقاربة **الميكروسردية** التي وضعنا تسميتها الاشتقاقية عنوانا ومفهوما وتوليدا واصطلاحا من كلمة ميكرو. أي: القصير جدا أو

---

[٢٨] - أحمد جاسم الحسين: **القصة القصيرة جدا**، دار عكرمة، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٧م.

[٢٩] - يوسف الحطيني: **القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق**، مطبعة اليازجي، دمشق، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م.

[٣٠] - عبد العاطي الزياني: **الماكروتخييل في القصة القصيرة جدا بالمغرب**، منشورات مقاربات، آسفي، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.

[٣١] - جميل حمداوي: **القصة القصيرة جدا بالمغرب**، منشورات مقاربات، آسفي، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م؛

[٣٢] - جميل حمداوي : **خصائص القصة القصيرة جدا عند الكاتب السعودي حسن علي بطران (دراسات نقدية)**، دار السمطي للنشر والإعلام، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م.

[٣٣] - أحمد دوغان: **قطوف قلم جريء**، دار الثريا بحلب ، سوريا، الطبعة الأولى عام ٢٠٠٤، وبلغت صفحاته /١١٥/ صفحة.

العنصر الجزيئي في غاية الدقة واللاتناهي، وكلمة سردي التي تحيل على الحكي القصصي والكتابات السردية التي ينتمي إليها فعل الحكي والقص.

إذاً، ما أهم مستويات المقاربة الميكروسردية في ضوء مجموعة (**نزف من تحت الرمال**) لحسن البطران[٣٤]؟ وما مكوناتها الداخلية وشروطها الخارجية؟ وما مقاييسها النقدية ومعاييرها التحليلية ؟ وما المصطلحات النقدية التي يمكن الاستعانة بها للإحاطة بالنص الأدبي وتطويقه دلاليا وفنيا وجماليا؟ تلكم هي الأسئلة التي سوف نحاول التركيز عليها في هذه الدراسة التي بين أيديكم.

المبحث الأول: البنية المناصية

نعني بالبنية المناصية مجموعة من العتبات المحيطة والفوقية، مثل: عتبة المؤلف، وعتبة العنوان، وعتبة الإهداء، وعتبة التقديم، وعتبة الهوامش، وعتبة المقتبسات، وعتبة القراءات، وعتبة الشهادات، وعتبة الحوارات...

المطلب الأول: عتبة المؤلف

يعتبر حسن بن علي البطران من أهم كتاب القصة القصيرة جدا في المملكة العربية السعودية إلى جانب طاهر الزارعي، ومشعل العبدلي، وأميمة البدري، وعلي حمود المجنوني، ونورة شرواني، وتركي الرويتي، وجابر عامر عوض الشهدي، وسهام العبودي، وعبد العزيز القصعبي، وآخرين....

وقد أعد حسن بن علي البطران مجموعة قصصية تنتمي إلى القصة القصيرة جدا بعنوان(**نزف من تحت الرمال**)، تضم أربع وثمانين قصيصة، تتسم بالتجريد الدلالي ، والمجاز البلاغي، والغموض الفني

---

[٣٤]- حسن علي البطران: **نزف من تحت الرمال**، مجموعة قصصية قصيرة جدا، وهي من إصدارات نادي القصيم الأدبي، بريده، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م. لكن اعتمدت على النسخة المخطوطة. لذا، لم أوثق صفحات الشواهد القصصية.

المقصود ، وتشغيل الرموز الموحية، والتأرجح بين التعيين والتضمين أو بين التقرير والإيحاء. كما تتوجه هذه المجموعة القصصية أيضا إلى الإدهاش، واستعمال خطاب الغموض الناتج عن الإيغال في الترميز، واستعمال الدوال المضمرة، وتشبيك الدلالات النصية، وتعقيدها عبر الكثافة المجازية، وتجويع الألفاظ، وإشباع المعاني.

المطلب الثاني: عتبة العنوان

إذا تأملنا عنوان المجموعة (**نزف من تحت الرمال**) التي كتبها حسن بن علي البطران، فنجده يتكون من أربع مونيمات (كلمات) لفظية هي: نزف - من - تحت – الرمال، وقد صيغت في إطار الجملة الاسمية. ومن ثم، فكلمة (**نزف**) خبر لمبتدإ محذوف تقديره: هذه نزف. وبعد هذا الإسناد الاسمي، ننتقل إلى شبه الجملة التي يتحكم فيها حرف الجر(**من**) الذي يفيد الانطلاق والبداية . وبعدها، نلفي المركب الظرفي الذي يتكون من (**تحت**) والمضاف إليه (**الرمال**). ويعني هذا أن العنوان يتألف تركيبيا من جملة الإسناد، وشبه الجملة، والمركب الظرفي، كما يتألف دلاليا من الحدث(**نزف**)، والمكان (**من – تحت**)، والمكون الشيئي (**الرمال**). أما بلاغيا، فيتسم العنوان بشحنة الانزياح والخرق والترميز والإيحاء.

ونخلص من هذا كله إلى أن هذه القصص ماهي إلا معاناة إنسانية، وآلام متقدة نابعة من أعماق الأرض الصلدة، ورمالها الجافة المحترقة التي تؤشر على العذاب الإنساني، وتمزقه الوجودي، وذوبانه كينونيا . وتدل أيضا على مصيره السيزيفي العابث. ومن هنا، يصور الكاتب شروخ الإنسان السعودي، ويجسد مكابداته الذاتية والموضوعية، وخاصة في صراعه مع المحيط الواقعي المحبط المهترىء الذي يفتقد القيم الإنسانية الأصيلة.

ينطلق الكاتب، إذاً، من رؤية سوداوية حزينة إلى العالم قوامها: الترنح والتألم من شدة الاحتراق والاكتواء المكاني. أي: يعاني الكاتب من

الاغتراب الذاتي والمكاني ، في فضاء جاف مترهل، وعالم قاحل ذبلت فيه القيم الإنسانية، وماتت فيه العواطف البشرية.

المطلب الثالث: عتبة التجنيس

تندرج هذه المجموعة الإبداعية ضمن القصة القصيرة جدا التي تعتمد على إجاعة اللفظ، وإشباع المعنى. ويعني هذا أن القصة القصيرة تقتصد في الألفاظ، وتوسع في المعاني. لذا، يلاحظ القارئ المتمرس أن هذا الجنس الأدبي يتسم بقصر الحجم، وقلة الأسطر، وتكثيف الرؤية، والتقليص من عدد الألفاظ والكلمات والعبارات من أجل تمطيط المعاني، وخلق الإيحاءات الدلالية، وتوسيعها عبر الإحالات الرمزية والكنائية والمرجعية.

وتنطبق كل هذه الصفات والمواصفات على قصص حسن بن علي البطران الذي أبدع لنا مجموعة من النصوص القصصية القصيرة التي كتبها بطريقة رمزية وشاعرية، منتهجا طريقة القصيدة النثرية في الاقتصاد والتراكب والتتابع، وترصيف الكلمات والعبارات السردية، وتنضيدها بطريقة انزياحية موحية ثرية بالإيقاعات المتجاوبة والمتنافرة.

المبحث الثاني: الخصائص الموضوعية

يناقش حسن بن علي البطران، في مجموعته القصصية الجديدة(**نزف من تحت الرمال**)، مجموعة من القضايا الذاتية والموضوعية، علاوة على القضايا المحلية والوطنية والقومية والإنسانية، مستعملا الرؤية الواقعية الفاضحة، و الكتابة الانتقادية التشخيصية الساخرة القائمة على المفارقة والترميز والباروديا والتهجين والتصوير الإيحائي، دون أن ننسى المواضيع الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية التي صاغها في قالب مأساوي تراجيدي.

فمن حيث السياسي، فقد ناقش الكاتب وضعية حقوق الإنسان في العالم العربي، و تمادي السلطة الجائرة في تغييب الأبرياء الصارخين في السجون والزنازن، وتعذيبهم بطرائق غير قانونية ولا شرعية، تودي بهم إلى الموت المحتوم، كما في قصة (**الرحيل**) التي أكد فيها الكاتب بأن انتظار سراح المعتقل بمثابة عبث يائس أو محاولة غير مجدية :

" وصلَ مكشوفَ الرأس ...

الهواء يتلاعب بشعيراته المتناثرة فوق صحراء

رأسه ..!

ظل واقفاً أمام أسوار المعتقل..!

ورقة صفراء تصل إليه

ارحل ..!

الوردة ذبُلت

وتطاير أريجها..

أمسك بيديه ورحل إلى حيث لا يدري ..!"

ومن حيث الاجتماعي، يتحول الكاتب إلى إنسان سلبي، متأمل شارد، يرصد واقعه بريشة الصمت والصراخ المبحوح الذي يتشقق في الصدر الداخلي بدون جدوى، كما في قصة(**شرود**).

ويناقش الكاتب أيضا قضية العولمة التي غيرت الكثير من أفكار المجتمع، فتغيرت معها قيم الشباب وعاداتهم ، ثم انتشر العقوق، والتفكك الأسري،واضمحلال المثل النبيلة، وانتشار القيم الكمية المادية، وتفسخ المجتمع انحطاطا وانبطاحا. كما يصور الكاتب، في قصصه الرمزية والواقعية، مدى انسلاخ الأبناء والأحفاد عن أعراف المجتمع وتقاليده

الأصيلة؛ وانصهارهم في براثن الفساد، ومهاوي الرذيلة، والانبهار ببريق الغرب وأوهام السراب، ويتضح هذا الطرح واضحا في قصة(**عولمة**):

" ينتظرُ منه كما تعود

كل صباح ..

لكن اختلف الأمرُ هذا اليوم .!

الولد : أنا بذاتي وأمري بيدي ..

أنا كبرت ..!"

و يلتقط الكاتب، بريشته الاجتماعية المعبرة، صورة المرأة العربية المتحررة ، والمتفسخة أخلاقيا وقيميا، كما في قصة(**ميلاد جديد**):

"تهمسُ في أذنِ صديقتِها :

انظري لمرآتك ..!

ودعي بطاقتك في حوزتِه وتناسيها ،

لعلك تتحررين من سجنك ..

وتنفضي ما على خيوطِ العنكبوتِ

من غبار ..!"

ويثور الكاتب، في قصصه الموحية ، على التشاؤم القاتل، ويرفض فلسفة الانتظار المميتة التي تعصف بالمجتمع العربي سلبا وفسادا، فلا نرى سوى الانتظار يعقبه الانتظار، كما في قصة(**الانتظار**): **" وقف ينتظره، ووقف ثاني وثالث ورابع و ... ثم جاء سابع ووقف ينتظره ،**

ثم ... و عاشر و...

الكل ينتظره .

ثم جاء يبتسم ووقف

وتفرق المنتظرون إلا عدداً منهم ..!

وتلاشت ابتسامته وغاب وجودهم

إلا من وطأت أقدامهم ..! ".

ويندد الكاتب أيضا بسياسة التفقير والتجويع التي يتعرض لها الإنسان العربي في مجتمعه، حيث يتحول فيه إلى حيوان يتصارع حول لقمة الخبز، كما في قصة(**اعتصام**)**:" أسراب من النمل الأبيض تحمل فتات الخبز اليابسة ..**

يعترض أحد الجيران طريقها

ويأخذ الفتات منها ..

يعتصم النمل أمام المنزل ..!"

وتتجسد هذه السياسة أيضا في قصة(**نزف**) الرمزية التي يقابل فيها الكاتب بين عالم الفقر المدقع وعالم الثراء الفاحش:

" قطط داخل برميل قمامة ..

تتصارع بتفنن من أجل فك تنوع هذه القمامة ،

التي تتجدد كل ساعة بجانب هذا المنزل ..!!

بالجانب الآخر ..

هيكل امرأة بخمسةٍ تمد يدها ... !"

ويصور الكاتب كذلك ، في قصيصاته الاجتماعية، خيبة أمل الإنسان، وسراب مستقبله، وتآكله ذاتيا ، وسقوطه اجتماعيا، وانبطاحه نفسيا، مع تبخر أحلامه الواهمة، وكساد تصوراته الخادعة، كما في قصته(**تبخر أمل**):

" تركها والمخاض يداعبها، وراح يعلن للملأ أنه

أصبح أب ..

عاد وقد تبخرت فرحته

وأعلن الحداد .."

ويتناول الكاتب، في قصصه القصيرة جدا، مجموعة من المواضيع الاجتماعية المؤرقة الأخرى، كالشر الشيطاني الذي يحصد الأبرياء، ويقتل الحياة في النفوس، ويفسد المجتمع، وينهك الطفولة الطاهرة، ويعدمها، كما يتضح ذلك جليا في قصته(**براءة رمال**):

" امرأة شمطاء تغطيها الغيوم ، تمشي وسط قريتها ، يتساقط من تحت عباءتها شظايا زجاج ..!

أسراب بشرية يتبعونها ، لا يشعرون بعمق جراحاتهم ، نهر من دماء يجري خلفهم ..

هي تحاول زرع أشواك أمام بيوتات قريتها ،

رمال متحركة تغطي هذه القرية ..

شجرة حناء تنمو فوق هذه الرمال."

كما يحتقر الكاتب القيم الشيطانية الدنيئة التي تتمثل في الاحتيال، وخبث الأخلاق، ودناءة المكر، كما في قصة (**شيطان ..!**):

" استدرجه وهبط به إلى نقطةِ وحلٍ سحيقةٍ

تمثلتْ خباثةِ أخلاقهِ ..

لكن متانة أخلاق قرينه انتشلته

منه وأخذ يتخطى ويسمو سِلمة سِلمة نحو سماءِ

المعالي ..

وظل يطارده إلى أن استقر شيطانه خلف

القضبان .."

وفي الوقت نفسه، يثمن الكاتب، في هذه القصة بالذات، صفة الأخوة، والتعاون، والتضحية، والإيثار، وحب الآخر، وسمو الأخلاق، والابتعاد عن الصفات الشيطانية الحقيرة.

هذا، ويشير الكاتب، في مواقع أخرى من قصصه، إلى كثير من الأمراض الاجتماعية المزمنة، كالسرقة، والخداع، والغش الذي يفسد قيم صاحبه، ويجعله عرضة نزواته وأهوائه المنحطة، كما في قصة(**سرقة**)**:**

" يلتفتُ يمنةً ويسرى ..

يستغفلُ ضميره ويخرج ورقةً صغيرةً ،

ينقلُ ما بها إلى ورق إجابتِه ..

معلوماتها تاريخية ..

وورقةٌ أسئلته علمية ..!"

ومن الظواهر الاجتماعية المشينة التي أشار إليها الكاتب، نذكر: معاناة الإنسان في واقعه الميتافيزيقي والوجودي من جراء الشك والحيرة والقلق،

وما لهذه الصفات المستهجنة من تأثير سلبي على نفسية الإنسان، وصحته، وكينونته، كما في قصة(**قلق**):

" بعد منتصفِ الليل

يتعاقبُ رنينُ هاتفِ منزله ..

يرفعُ سماعته ..

يسمعُ أنفاساً تكادُ

تحرق طبلة أذنِه من حرارتِها ..!

رقم الاتصال يجهلهُ ؛

تدخلُه الوساوسُ ..

صديقةٌ قديمةٌ يتذكرُها ،

يشكُ بأنها هي ..

يتساءل : من أين أتت برقم هاتفي الجديد ..؟!!

لقد هجرتُها منذ عشراتِ السنين ..!

ويبقى المشهدُ يتكررُ

كل ليلةٍ ..

ويظلُ يتصارعُ مع هواجسِه .."

وصور الكاتب الغيرة أيما تصوير ، ليبين لنا ما لهذه الصفة من انعكاسات سلبية على الذات في علاقتها مع الآخر، ولاسيما إذا كانت مبنية على الشك الواهم، وتفسخ الأخلاق، كما في قصة (**غيرة**) :

الوردةُ الحمراء التي تقطفها

له كل صباح ذبُلتْ

وتلاشى أريجُها ..

بعد عودته من سفره ..!"

وينتقد الكاتب، في قصصه الواقعية، صفة الغدر البشري، كما في قصة(**إتيكيت**) :

" تفرغتْ لنفسها وضيوفها ؛

استغلتْ

تلك هذا الوضع ..

جذبته عنها إليها ..!

وأصبحتْ السيدة

الأولى ..!"

ويصف الكاتب أيضا معاناة الإنسان، وصراعه المرير مع الداء، من أجل إثبات ذاته الوجودية، وفرض كينونته الواقعية والشخصية، كما في قصة(**قارورة**):

" قارورة العلاج ترافقه ودوماً بجانبه ..

علتــه مستديمة ، استحالة شفائه منها ..

صحته ياسمين ..!

يواصل حمل القارورة ..!"

وفي المقابل، يمجد الكاتب العمل، ويشيد به أيما إشادة ، باعتباره مفتاحا للسعادة الدنيوية والأخروية ، ونبراسا للتحرر ، وتحقق الإنسانية النبيلة،

كما في قصة(**توحد**) التي تعبر عن توحد المزارع بأرضه إلى درجة العشق والحب والهيام:

" حصياتُ الطريق حفظتْ خطواتَه ..

تتشوقُ إليه كل يومٍ ..!

شجيراتُ ونخيلاتُ طريقِه تتمايلُ له بخفقاتِ أقدامِه حينما تسمعها ..!

يستمرُ بين بيتِه ومزرعتِه ،

ويموتُ بعيداً ..!!"

وفيما يخص الجانب الثقافي ، يثور الكاتب على النظام التربوي العقيم في العالم العربي ، مادام يرتكن إلى شرح الكتب الصفراء، واستحضار الماضي المعتق، و النبش في التراث التليد؛ مما يدفع المتعلمين إلى النفور من المدرسة، ويهربون من فضاءاتها المنغلقة، ويتجلى هذا الأمر واضحا في قصة(**الحقيبة**):

" يحمل معه حقيبة صفراء
الفصل غايته بعد أن سمع قرع الجرس ..

الطلبة في حالة تهيؤ للدرس

بدأ الشرح ..

فتح حقيبته الصفراء

التفت خلفه ، لا يوجد طلبة ..

الفصل فارغ ..!

الباب الخلفي

مفتوح .."

ويطرح الكاتب قيما تربوية وإصلاحية أخرى، كالاهتمام بالمراهقة، والتركيز على سن البلوغ لدى الأنثى، كما في قصة(**نضوج ..**)

" فزعتْ من نومها خائفة ، وصرختْ :

أمي .. أمي ، سأموت ، سأموت ..!!

أمها على عكسها تماماً ، فرحتْ وابتهجت ..

ابنتي لقد أصبحت امرأة .".

ويشير الكاتب كذلك إلى واقع الرجولة في المجتمع العربي، وما لها من طقوس رمزية واجتماعية، تجسد فحولة الرجل، وقوامته الدينية مقابل أنثوية المرأة، وضرورة استسلامها للرجل طاعة وإجلالا واحتراما، كما في قصة(**رجولة**):

« تتأمل نقوش حنائها التي يطفو فوق أديم

يديها ..

هالات مضيئة تعلو سماء سمرتها ، ونهر دموع عينيها يجري ويروي عطش بستانها ؛ ويزيد لمعان زجاجات براءة فرحتها ..

من ورائها أسراب تغني وترقص

إلى مخدع أنوثتها ..!

من خلفه يحكم الباب ..

تنزوي في زاوية غرفتها ، يدنو منها تضطرب

وتتراقص أطرافها ، وتتهاطل مطراً ..!

أشعة الشمس تحميها من رجولته ، وتطرد وحشتها ..

الباب يُقرع ..

صوت أمه من خلفه يخترق غلاف طبلة أذنه:

أتستحق لقب خليفة أبيك ..؟؟!!"

ولم ينس الكاتب المواضيع الذاتية ذات الطابع الوجداني والفردي، ولاسيما القضايا الرومانسية، كالحب والمعاناة والعشق والتذكر، كما في قصة(**ندى الغروب**):

" حان وقت الغروب وهو يتأمل حمرة السماء، الوقت الذي التقى

بها أول مرة ..

القدر لم يجمعهما ..

يحاول نسيانها لكنه لا يستطيع .."

علاوة على ذلك، تتسم قصص حسن بن علي البطران ، من الناحية الدلالية، بالإيروسية، وتصوير الجسد، وتشكيل تضاريسه البلاغية للتأشير على الخصوبة، وتدفق الحياة، والتأكيد على جدلية الذكورة والأنوثة، من خلال تصوير الحب الشبقي، كما في قصة(**عناق**) :" **عانق إحدى شفتيها وانسابت سكرانة تحت أذيال**

أطرافه ..

موسيقى نبراته الهادئة أعادت إليها وعيها ،

بعد فيضان نهره الدافئ في بستانها توسلت به أن لا تنبت أشجاره

قبل فصل الربيع ..!!".

تصور هذه القصة - إذاً- تجربة رومانسية إيروسية طافحة بالعواطف الجسدية، بعيدا عن كل مسؤولية أخلاقية، أو التزام برسالة الأدب السامية التي تتمثل، بالأساس، في الرفع من قيمة الإنسان، وتحسين صورته، وتهذيب أخلاقه، وبناء المجتمع بناء صحيحا، لايقوم على الاستهتار، أوالتفريط في القيم النبيلة.

هذا، وتنماز قصص حسن بن علي البطران بحب الوطن، والإشادة به ولاء وإخلاصا، والدفاع عن راية البلد نضالا وشعورا ووجدانا، كما في قصة(**وطن**): **" أطل الأب على ابنه وهو يحمل أبروفة خارطة منزله الجديد ،**

فوجده يرسم علم دولته على بدلته البيضاء باللون الأخضر ..".

ومن هنا، لم يترك الكاتب، في مجموعته القصصية، موضوعا إلا وتطرق إليه بالمعالجة العامة أو الخاصة، أو التلميح إليه تعريضا و تلويحا وإشارة وإحالة. ومن ثم، يحمل الكاتب ، في صدره المحموم، هموما ذاتية وواقعية وقومية وإنسانية، تجعله يصدر ، في قصصه الدامية، عن رؤية مأساوية قوامها المعاناة والألم ، وتقطير النزيف من أجل تخليد ذاته المنكسرة، واستقطار ذاكرته المترنحة الموشومة بالمآسي التراجيدية والأحزان السوداء، وترسيخ تجربته الإبداعية المريرة فوق صفحات الرمال المذهبة والمستنزفة.

المبحث الثالث: المقومات الفنية والجمالية

تستند قصص حسن بن علي البطران (**نزف على الرمال**) إلى عدة مميزات ومقومات فنية وجمالية التي يمكن حصرها في السمات والخصائص الشكلية التالية:

المطلب الأول: الحجم القصير

يكتب حسن بن علي البطران قصصا قصيرة جدا، تتجاوز الجملة الواحدة، لتستغرق القصيصة عنده نصف صفحة أو صفحة كاملة بالتقريب، من خلال تراكب الجمل وتجاورها، وانفصالها اتساقا وانسجاما .

ويحول هذا الحجم المحدود النص المنكتب إلى قصيصة أو قصة قصيرة جدا، تمتاز بالتكثيف والاختزال والاختصار والإضمار، وانتقاء جمل متناهية العدد للتعبير عن معان لامتناهية العدد.

ومن الأمثلة النصية التي تعبر عن قصر حجم قصص الكاتب نورد نص(**ضباب**) ، من باب التمثيل ليس إلا:

" سقطتْ من سريرها قطعةُ قماشٍ ، وأصرتْ بشدةٍ
على عدمِ أخذها ..!"

تتركب هذه القصة من جملتين بينهما رابط عطفي يحقق للقصيصة تماسكها اللغوي، واتساقها التركيبي، وانسجامها الدلالي، ويعبر حجمها القصير عن غموضها المقصدي، والتواء معانيها، وتمنعها على المتلقي دلاليا .

لذا، تحتاج قصص حسن بن علي البطران إلى السبر والتقسيم، ومشرط التشريح والتأويل، واستنطاق المضمرات المخفية، واستكناه الألغاز العميقة، وتحويلها إلى منطوقات سطحية واضحة لفهمها وتفسيرها، وتمثل دلالاتها المرجعية ، واستيعاب مقاصدها التداولية القريبة والبعيدة.

ونورد- الآن - نصا قصصيا آخر يستغرق صفحة كاملة من البياض والسواد، كقصة(**رائحة العلقم**) التي يصور فيها الكاتب مرارة الحياة، وحموضة ذوقها:

" وجده مرميا على حافة طريق ..

انتشله ، وغرسه وهو في حالة متهالكة في أرضٍ ذات عطاء،

واخضرت أوراقه ..

الماءُ من تحته ، وضوء الشمس يحرسه ..

وبعد فترةٍ أصبح وكأنه شجرةٌ من عشرات السنين في أصالتها وعراقتها ..!!
زهراتٌ متناثرةٌ فوق أفرعه ..

نهايتها ثمرات جذابة ومغرية .

لكن حينما تتذوقها تجدها مرة وعلقمية ..!

بعد تصفح تاريخ هذا الغصن تبين أنه يعود إلى

بقايا نباتٍ له علاقة بشجرة الحنظل .!"

ومن هنا، يتبين لنا أن حسن بطران يحترم كثيرا المقياس الكمي، باعتباره معيارا أساسيا لتحديد القصة القصيرة جدا، وتمييزها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى، كالقصة القصيرة، والأقصوصة، والرواية، والمحكيات السردية الأخرى.

المطلب الثاني: تنويع الفضاءات القصصية

ينوع الكاتب فضاءاته القصصية بياضا وسوادا، بعيدا عن الفضاء المتوازي أو السيمتري الذي نجده في الشعر الخليلي العمودي المتناظر البيتين، فينتقل الكاتب، في هذه المجموعة القصصية، من فضاء الجملة كما في قصة(**ضباب**):

" سقطتْ من سريرها قطعةُ قماشٍ ، وأصرتْ بشدةٍ
على عدمِ أخذها ..!"

إلى فضاء السرد القصصي، كما في هذه القصة القصيرة الرمزية الموحية التي كتبها حسن بطران في هيئة سرد منثور، يهيمن فيه السواد على الفراغ ، وتسود فيه مساحة البياض، كما في قصة (**انفلات**):

" على وجلٍ تلاقت نظراتهما على المائدة ، وكلاهما شحن وجدانه بالآخر ، سنحت فرصة للقاء بينهما ، وفيه اشترى كلاهما من الآخر (كومة) من العسل والسمن البلدي الأصيل ..!

ولم ينس كلاهما أن يهدي الآخر الذهب والعقيق ..!"

وبعد ذلك، ينتقل الكاتب من الفضاء المسردن حكائيا إلى الفضاء الشاعري الذي يشبه طبوغرافية الشعر، وخاصة فضاء القصيدة المنثورة، باستعمال الأسطر والجمل الشعرية والمقاطع البصرية، كأني بالشاعر يكتب النثر بالشعر، والعكس صحيح أيضا.

ومن أمثلة القصص التي تكشف لنا هذا النوع من الفضاء الشاعري قصة(**انتصار حمامة**) التي يجسد فيها الكاتب انتصار الحب والسلام على الحقد البشري والشر الإنساني:

" رآها خلف الجبل مستلقية على ظهرها ناشرة ثدييها ،

عيون من بعيد تتلذذ بتقاطر لبنها ..!

بالجهة الأخرى من الجبل حمامتان فوق شجرة تنوحان ..

يهطل المطر ، ويقرب قطيع الغنم ،

وتغطي ثدييها وترحل ..

ويُعلن أن النصر قد تحقق ."

ومن مظاهر شاعرية هذه القصص استعمال تراكيب جملية مدورة قائمة على الوقفة الدلالية، كما في هذا النموذج القصصي الذي استعمل فيها الكاتب التدوير التركيبي ، من خلال إيراد المكون الوصفي في السطر الثاني الذي لايتكامل في المعنى إلا بالارتباط مع السطر الأول:

" صعد فوق سطح منزله ورفع (خرقة)

حمراء ممزقة،

وأرتفع صوت أطفال القرية بالبكاء والصياح .."

وقد استعان الكاتب أيضا بفضاء المفارقة الناتج عن تناقض الدوال والقيم، وتداخل السالب والموجب في تشكيل الصورة القصصية المتوترة، عن طريق اللعب بالمتضادات والمتناقضات الساخرة، كما في قصة(**تبخر أمل):**

" تركها والمخاض يداعبها، وراح يعلن للملأ أنه

أصبح أبا ..

عاد وقد تبخرت فرحته

وأعلن الحداد .."

وعلى العموم، فقد استعمل الكاتب فضاء الجملة، وفضاء السرد، والفضاء الشاعري، وفضاء المفارقة، وهذا التنوع الفضائي يغني تجربة حسن بطران القصصية والإبداعية.

المطلب الثالث: القصصية

تمتاز قصص حسن بن علي البطران بتوفرها على مقومات الحبكة السردية، من بداية وعقدة وصراع وحل ونهاية، علاوة على تضمنها للتوتر الدرامي والتأزم القصصي الذي قد ينتهي بالانفراج المباشر أو بحلول مضمرة موحية، كما في هذه القصة القصيرة جدا التي يندد فيها الكاتب بعبثية الانتظار، ونقد البيروقراطية المتعفنة التي تجعل الإنسان ينتظر الذي يأتي ولا يأتي :

" وقف ينتظره ، ووقف ثاني وثالث ورابع و ... ثم جاء سابع ووقف ينتظره ،

ثم ... و عاشر و...

الكل ينتظره .

ثم جاء يبتسم ووقف

وتفرق المنتظرون إلا عدداً منهم ..!

وتلاشت ابتسامته وغاب وجودهم

إلا من وطأت أقدامهم ..!

ويتجلى التوتر الدرامي التراجيدي كذلك في قصته(**صدى ..**) التي يعبر فيها الكاتب عن حتمية الموت الزؤام، بطريقة جنائزية مأساوية تثير الحزن والأسى:

" ناولته وردةً بنفسجيةً بعد حفلةِ عيد ميلادِه الثلاثين .

أبتسم ..

ولا يدري إنها ابتسامته الأخيرة ..!"

ويعني هذا كله أن نصوص المجموعة ذات نزعة قصصية واضحة بمكوناتها السردية، بيد أنها تفتقد، في بعض الأحيان، تلك النزعة، فتتحول هذه النصوص إلى مقاطع وجمل شعرية أقرب إلى القصيدة النثرية منها إلى القصة القصيرة جدا، كما في قصة(**عمق حب**):

" أحببتُها كحبي لحليبِ

أمي ..

أنتظرُ منها مجاملةً كلمة أحبك ..

تعيشُ وحيدةً ؛

وأعيشُ مخلصاً لحبها ..!"

ويلاحظ أن هذه القصة القصيرة جدا التي بين أيديكم أقرب إلى الشعر والخاطرة والشذرة الإبداعية؛ لانعدام الحبكة السردية القصصية بكل مكوناتها الدرامية . لذا، فليست كل القصص الواردة في هذه المجموعة تحترم خصائص جنس القصة القصيرة جدا من ناحية البناء القصصي والسردي والحكائي، بل تختلط كما قلنا بالشعر المنثور وأدب الخواطر وأدب الشذرات الفلسفية.

المطلب الرابع: الحذف والإضمار

تتسم قصص حسن بن علي البطران بخاصية الحذف والإضمار. وينتج هذا عن خاصية التكثيف والإيجاز والاختزال والاكتفاء بالوظائف الأساسية، والابتعاد قدر الإمكان عن الوظائف الثانوية، ووصف الأجواء والتوسع فيها. ومن ثم، يتهرب الكاتب من الإفصاح والتواصل الشفاف إلى استخدام لغة موحية قائمة على حذف المنطوق، واستبداله بالمضمر لأسباب سياسية واجتماعية وأخلاقية ودينية، ومراعاة المقدسات، واحترام الطابوهات الموروثة عن المجتمع . ومن هنا، تحضر علامات الحذف الثلاث على مستوى الترقيم البصري ، لتحيل القارئ على عالم الصمت والتشتت والشرود والانطواء على الذات كما في قصة(**شرود**):

" يجلس بجانب الشجرة يحتسي

القهوة ..

غارقاً في تفكير عميق ..

حجارة صلدة ترمى بالقرب

منه ..

محبس من الألماس

يغطيه الماء الذي يتساقط من أعلى الجبل ..

يحاول أخذه ..

لا يستطيع ..

قوة هائلة تمنعه ..!"

لايكشف لنا الكاتب في هذه القصة هذه القوة التي تمنعه، ولا يوضحها بشكل دقيق، كما تفعل الرواية أو القصة القصيرة مثلا، بل يختم الجملة القصصية بنهاية فارغة، ليملأها المتلقي النابه بتأويلاته الممكنة والمفترضة. ويعني هذا أن الكاتب يسكت عن المقول الواضح، لكي لا يسترسل في شرح القوى المانعة التي تتعدد في المجتمعات المطلقة التي تحرم الناس من حقوقهم الشرعية، وتمنعهم من بناء أحلامهم الوردية، وتتركهم عرضة الشرود والتأمل العاصف.

ويساهم الحذف- فنيا وجماليا- في تحريك وجدان القارئ، واستفزازه، ودفعه لتشغيل مخيلته عبر فعل التأويل، وتشغيل الذاكرة، واستخدام المعرفة الخلفية، والتفكير العاصف، كما في قصة (**حقد**) التي تشير إلى الطمع البشري، ورغبة الإنسان في الاستيلاء على ميراث الغير حقدا وأنانية:

"أخذت الورقة ، ورمقها ببصره ، فصرخت

ثم ابتسمت ..

وقال :من يشاركني في تركة أمي ..؟! "

تؤشر علامات الحذف ، في هذه القصيصة ، على الإضمار، وتجاوز التصريح والمعلن الواضح ، وتعويض ذلك بالعلامات الرمزية والدوال الكنائية، والإكثار من نقط الحذف التي تثير رغبة المتلقي في تفكيك سنن القصة ومكنوناتها السيميائية.

المطلب الخامس: الوصف المقتضب

يبتعد الكاتب، في مجموعته القصصية، عن الوصف المسهب، والاستطراد المطنب الذي نجده في الرواية بكثرة، ليعوض ذلك بجمل قصصية، تكتفي بموصوفات مختزلة، ونعوت قليلة، وأحوال مركزة، وصور بلاغية مكثفة كما في قصة(**بصمة**):

" تفاجأ ، وهو يرتدي ثوبه
الجديد ..

بأنه مثقوب ..!

خيوط الحرير لا تمحو عيبه ،
ولا تستر عمقه ..
يظل الثقب فيه بصمة

للأبد ..!"

ومن هنا، يبتعد الكاتب - قدر الإمكان- عن الوصف المسهب الذي قد يقرب القصة القصيرة جدا من الأقصوصة أو القصة القصيرة أو الرواية، إذا استرسل الكاتب في تطويل القصيصة بالوصف، وإيراد النعوت والأحوال، وتوظيف أسماء التفضيل وصور المشابهة و المجاورة.

المطلب السادس: التصوير المجازي

تستند مجموعة من قصيصات حسن بن علي البطران إلى التصوير البلاغي القائم على المجاز ، والمشابهة، والتضمين الموحي، والمجاورة، والترميز ، وتشغيل الاستعارات ، والتشخيص، والأنسنة، وتجسيد الأشياء، مع تحويل المجردات إلى الحسيات، كما في قصة(**صمت**) التي استخدم فيها الكاتب الاستعارة والكناية والمجاز لتصوير مرارة الصراع مع الموت:

" تُصارع الموت على فراشها ..

تنظر إليه

عيناها توصيه، لا تبخل على نفسك بعد سفري ..!

يصمت .. يسقط ..

تصل إليها وثيقة سفره الأخير ..!"

كما يرتكن الكاتب إلى استعمال الرموز والإشارات اللغوية الانزياحية للإحالة على الدوال المضمرة ، كما يثري المبدع قصصه القصيرة فنيا بخاصية الإيحاء، وخلق المعاني المتعددة كما في قصة(**نبش في الظلام**):

" رحلت القافلة وهي تقلهم

هي إحداهن .

وقفت القافلة فجأةً ..

وأضاءت الشمعة المكان ،

وتعرت هي ، وصمت الجميع وهم ينظرون إليها ..!

واحترقت الشمعة .."

ومن ثم، تتحول الشمعة والاحتراق إلى علامات رمزية تحيل على جمال الفاتنة، وتوهجها المثالي، واحتراقها للآخرين الذين وقفوا صامتين من شدة الانبهار والإعجاب.

كما تتحول الخرقة الحمراء الملطخة بدماء العروس إلى رمز ثقافي وأنتروبولوجي في المجتمعات العربية، فتؤشر على انتهاك الطابو المقدس، وفض البكارة، كما في قصة(**فصول ..):**

" صعد فوق سطح منزله ورفع (خرقة)

حمراء ممزقة،

وأرتفع صوت أطفال القرية بالبكاء والصياح .."

وعلى أي حال، يتهرب الكاتب، في قصصه القصيرة جدا، من التعيين، ويخاف من السقوط في الخطابية والمباشرة، والوقوع فنيا وجماليا وأدبيا في التقرير عبر استخدام الأسلوب المباشر الذي يقتل الإبداع، ويحوله إلى وثائق إخبارية أو سردية جافة. لذلك، يطعم الكاتب قصصه بنبرات بلاغية رمزية واضحة تارة، أو غامضة تارة أخرى، كما يغلفها بصور مجازية موحية غنية بالتضمين والإيحاء.

المطلب السابع: الانزياح التركيبي

يشغل الكاتب، في قصصه القصيرة جدا، تراكيب فعلية حبلى بالتوتر الدرامي والحركية السردية، بتأزيم العقدة، وتحبيك ذروتها الرمزية التي تنفرج بحلول مباشرة، أو حلول غامضة موحية مضمرة، عبر تتابع نقط الحذف، ولغة الاختزال والاختصار، ليستحضر الكاتب من خلال ذلك كله شخصية القارئ ليشارك الكاتب في تلقي النص، وبنائه فنيا وجماليا.

ويمتاز التركيب القصصي لدى الكاتب بترابط الجمل البسيطة والمركبة اتساقا وانسجاما، وصلا وفصلا. كما تترنح نصوص الكاتب القصصية بصيغ الانزياح تقديما وتأخيرا. وهذا كله ناتج عن التشويش الذي يصيب الرتبة النحوية ، وتخريب المعيار التركيبي ومواضعات الجمل المألوفة،

عبر انتهاك معايير التركيب الجملي، وتدمير قواعده الأساسية المعروفة قصد جلب الوظيفة الشعرية انتقاء وتأليفا ، واستحصال خاصية التضمين والإيحاء بلاغيا ، والبحث عن المجاز التصويري بغية إخراج القصص من طابع التعيين والمباشرة ، والانتقال بها نحو الشاعرية السردية والرمزية الموحية.

وإليكم نصا قصصيا بعنوان(**شلل**) ينتهك فيه الكاتب معايير التركيب النحوي، حيث يقدم الخبر على المبتدإ، والفاعل على الفعل والمفعول به، والحال قبل شبه الجملة . والغرض من هذا التخريب اللغوي المتعمد هو التخفيف من حدة المباشرة، والتخلص من هيمنة التقرير والتعيين، قصد خلق جمالية أسلوبية مستفزة للمتلقي:

" أدار محرك سيارته ..

شاطئ البحر

هدفه ..

افترش رمال الشاطئ

دخان أفكار تهاجمه ..

يغلف جبل رأسه ..!

خريف أوهام يحاصره ..

تمنى أنه لم يطو أرضه للشاطئ ..

سحب أعضاءه

مشلولاً عائداً إلى حيطانه الأربعه ..!"

ويظهر لنا - من خلال ما أوردناه من نماذج قصصية- أن الانزياح التركيبي من المكونات التعبيرية الأساسية التي تستند إليها القصة القصيرة جدا عند الكاتب السعودي حسن البطران ، وبه تغتني قصص مجموعته فنيا وجماليا لتحقيق بلاغة الإمتاع والإقناع على حد سواء.

المطلب الثامن: السخرية والمفارقة

تحبل قصص حسن بن علي بطران بالسخرية الكاريكاتورية، والمفارقة الرمزية ، والانتقال من عالم الألفة إلى عالم الغرابة، إذ تتحول نصوصه القصصية جدا إلى رسائل مقصدية وشفرات رمزية موحية، قائمة على التلويح والنقد والتعريض، كما نجد ذلك بينا في قصة (**اهتمام**)، حيث يهتم الأب بأشياء تافهة على حساب الأشياء الهامة والضرورية. وهذه المفارقة المنطقية لا يمكن تصديقها، أو استساغتها ذهنا أوعرفا ، إذ تعبر ، في منطوقها اللغوي، عن قسوة الأب، وفقدانه للإنسانية الحقيقة، وغلبة فلسفة التشييء على حياتنا الاجتماعية؛ بسبب غلبة منطق المادة، وحب امتلاك الأشياء، وترجيح معايير الكم على منطق الروح ومعايير الكيف:

" يهتمُ به كثيراً ؛ يتفننُ في نظافته والاعتناء به ..

يفضله كأصغر أبنائه ..!

فجأةً يفقده ..

يبحثُ عنه ، يسأل ، بناته ، أولاده ، زوجته ..

يؤكدون عدم درايتهم به ..

تقدحُ شرارةٌ ويشتعلُ ويتفجرُ حرارةً

ويثورُ بركانُ غضبه ..

بعد ساعاتٍ خمد بركانه ..!

عندما وجده عند حفيده

يقصُ به ورقاً

ملوناً .. "

ويتضح لنا من هذه النماذج القصصية القصيرة جدا أن المفارقة الساخرة والكاريكاتورية البشعة هي من أهم المقومات التي تنبني عليها القصة القصيرة جدا بصفة عامة، وقصص الكاتب السعودي حسن البطران بصفة خاصة.

المطلب التاسع: تفعيل الأحداث والمواقف

تتميز قصص حسن بن علي البطران بالخاصية الفعلية التي تساهم في توفير الحركية الدينامكية، وتحصيل الدرامية المتأزمة والتوتر المشحون المتحكم في الحبكة القصصية أو في إطار الحكاية المنكتبة. ويعني هذا أن الكاتب يقلل من الجمل الاسمية الدالة على الثبات والتأكيد، ويعوضها بجمل فعلية حركية ديناميكية. أي: يقوم الكاتب بتفعيل قصصه سرديا ودراميا ، وتنشيطها دلاليا وتركيبيا ، حيث يشغل خاصية التراكب التعاقبي، وتتابع الأفعال، واستخدام الزمنية الكرونولوجية المتسلسلة كما في قصة(شلل) :

" أدار محرك سيارته ..

شاطئ البحر

هدفه ..

افترش رمال الشاطئ

دخان أفكار تهاجمه ..

يغلف جبل رأسه ..!

خريف أوهام يحاصره ..

تمنى أنه لم يطو أرضه للشاطئ ..

سحب أعضاءه

مشلولاً عائداً إلى حيطانه الأربعه ..!"

في هذه القصة، نلاحظ مجموعة من الأفعال التي تتوالى عبر أسطر القصة: أدار- افترش- تهاجمه- يغلف- يحاصره- تمنى- سحب. وأغلب هذه الأفعال حركية باستثناء فعل تمنى، فهو فعل تصوري ذهني وشعوري. كما تدل هذه الأفعال قاموسيا على معجم الحرب والصراع والقتال كرا وفرا. ويبين لنا هذا مدى معاناة الكاتب ذهنيا ووجدانيا، إذ يعيش تمزقا نفسيا محبطا، وصراعا داخليا وموضوعيا. كما يعوض عجزه وفشله في تغيير الواقع باستخدام أفعال القوة خياليا ولاشعوريا.

ونستشف من هذا أيضا ظاهرة الالتفات التي تتمثل في تغيير الأزمنة والأساليب، إذ انتقل الكاتب من الماضي إلى الحاضر عبر أفعال المضارعة، وانتقل أيضا من أساليب الإثبات إلى أساليب النفي، ويترجم لنا هذا كله مدى التردد الذي يعيشه الكاتب كينونيا وأنطولوجيا، واضطرابه نفسيا ووجوديا وواقعيا.

المطلب العاشر: الإيقاعية

تقترب كثير من قصص حسن بن علي البطران من الخطاب الشعري، خاصة من القصيدة النثرية؛ بسبب وجود الصور الفنية والعبارات المجازية الموحية والكتابة النثرية الشاعرية، وتداخل محور المجاورة التركيبية مع محور الانتقاء الاستبدالي الذي يحقق لقصص الكاتب الوظيفة الشاعرية . كما تتقاطع في النص النزعتان القصصية والشعرية، لنجد

أنفسنا - بعد ذلك- أمام ما يسمى بالمحكي الشعري الذي تحدث عنه كثيرا إيف تاديه (Jean Yves Tadié).[٣٥]

وتتجلى إيقاعية قصص الكاتب في استعمال القافية الموحدة (استعمال روي الهاء)، كما في قصة(شلل):

" أدار محرك سيارته ..

شاطئ البحر

هدفه ..

افترش رمال الشاطئ

دخان أفكار تهاجمه ..

يغلف جبل رأسه ..!

خريف أوهام يحاصره ..

تمنى أنه لم يطو أرضه للشاطئ ..

سحب أعضاءه

مشلولاً عائداً إلى حيطانه الأربعه ..!"

كما وظف الكاتب التوازي الإيقاعي الداخلي الذي يتجلى في التكرار (تكرار كلمة الشاطئ)، وترديد مجموعة من الأصوات المتوازية، كالأصوات الصفيرية المهموسة (السين والشين)، والأصوات التكرارية كالراء، والأصوات المجهورة كالباء والميم والنون.... ويعني هذا أن الكاتب يعزف على إيقاع التوازن الصوتي، والتعادل الهرموني، والتوازي الصوتي والصواتي.

---

35 - Jean Yves Tadié**:Le récit poétique**,P.U.F.Paris, 1778.

كما التجأ الكاتب أيضا إلى ظاهرة التدوير التركيبي، كما في السطرين الثاني والثالث على غرار التركيب الشعري ، وذلك علامة على الانزياح الإيقاعي الناتج عن خلخلة الرتبة المحفوظة.

المطلب الحادي عشر: المنظور السردي

يستعمل الكاتب ، في أغلب قصصه القصيرة جدا ، الرؤية من الخلف، أو ما يسمى عند جيرار جنيت بالتبئير الصفري الذي يؤشر على الحياد والموضوعية، واستقلال السارد عن التحكم في مجرى القصة، وعدم التدخل في تفاصيل الحكاية[٣٦] .ويعني هذا أن الكاتب يستعمل رؤية موضوعية في سرد الأحداث على غرار المنظور السردي التقليدي. ويمتاز هذا المنظور باستخدام ضمير الغائب، وتشغيل المعرفة المطلقة في نقل الأحداث كما وكيفا، ويكون الراوي في هذا المنظور أكثر علما من الشخصيات. كما يتولى السارد في هذه القصص عملية السرد، والتنسيق بين الشخصيات، ويتحمل مهمة التعليق والوصف والتقويم وتبليغ الرسائل، والتعبير عن المشاعر والانفعالات.

وإليكم قصة يشغل فيها الكاتب الرؤية من الخلف بعنوان(**العاصفة**):

" نهضت من نومها فزعة ..

شرشف أبيض تزينه رسومات

بجوارها ..

قطة سوداء تتلاعب به ،

تجره إلى خارج الغرفة ..

عاصفة تنقله إلى مكان

---

[٣٦]- انظر: جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ترجمة محمد معتصم وعمر حلي وعبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦م.

آخر ..

إلى سرير آخر في غرفة

بعيدة ..!"

يتبين لنا من خلال هذه القصة أن السارد يتوارى وراء قناع الشخصية، ملتزما الحياد ، حاملا كاميرا خلفية تعكس لنا الشخصية المحورية، من خلال سرد الأحداث، وحكي تفاصيلها ،ورصد ملامحها المكثفة، مع ذكر مواصفاتها، تاركا للقارئ مساحة التخيل والتدبر الذهني لتفكيك الرسالة، واستكشاف حمولاتها الرمزية والمرجعية.

المطلب الثاني عشر: الشخصية المغيبة

من يقرأ قصص حسن بن علي البطران القصيرة جدا، فسيجدها قصصا محبكة سرديا وشعريا، لكنها تشتغل بشخصيات مغيبة وغير محددة بدقة. أي: شخصيات هلامية مجهولة الاسم والهوية والقسمات، وغير موصوفة بإسهاب وتفصيل، كما في الروايات الكلاسيكية. وتقترب هذه الشخصية من الشخصيات الموظفة في الرواية الجديدة، حيث تتحول إلى علامات ودوال شعرية أو سردية وأرقام بدون حمولات إنسانية أو مرجعية أو واقعية. [٣٧]

ومن الأمثلة الدالة على الشخصية المغيبة لغويا ومرجعيا، نذكر على سبيل التمثيل: قصة(عناق):

" عانق إحدى شفتيها وانسابت سكرانة تحت أذيال

أطرافه ..

موسيقى نبراته الهادئة أعادت إليها وعيها ،

---

[٣٧]- محمد أدادا: **الشعري في الكتابة الروائية**، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب، مكناس، مطبعة إنفوبرانت ، فاس، الطبعة الأولى سنة٢٠٠٧م.

بعد فيضان نهره الدافئ في بستانها توسلت به أن لا تنبت أشجاره

قبل فصل الربيع ..!!"

ونورد قصة أخرى بعنوان(**مستقبل**):

" كل صباح يحمل حزمته ويخرج من وكره

ويستقر على شاطئ هو بإمكانه أن يحفره وينقشه :

شاطئ أمان ..

أو شاطئ خسران ..!"

هكذا، نستنتج أن قصص الكاتب تغيب فيها الشخصيات المرجعية الواقعية المحددة بالاسم والهوية، ولا نجد فيها سوى الضمائر التي تحيل عليها، إضافة إلى مجموعة من المحددات اللغوية التي تؤشر على كينونة هذه الشخصيات التي تأخذ طابعا كليا مجملا.

المطلب الثالث عشر: سيميائيات علامات الترقيم

من أهم مكونات القصة القصيرة جدا الاهتمام بعلامات الترقيم، والتحكم فيها فنيا وجماليا عن طريق المفارقة والتهجين والباروديا . والمقصود من هذا الكلام أن الكاتب يرسي قصصه على الخطاب الترقيمي الساخر ، عبر تشغيل علامات أيقونية سيميائية، تعبر عن موقف الكاتب من الذات والواقع والعالم . فنقط الحذف وعلامة التعجب والفواصل والنقط الواقفة كلها تتكلم شعوريا ولاشعوريا، وتبوح بالفكاهة الكاريكاتورية لانتقاد الواقع وتعريته، وتعبر بكل جلاء ووضوح عن سخرية الموقف الحدثي.

ويتبين لنا هذا كله بجلاء في قصة (**رجولة**)، حيث يستعمل الكاتب الفواصل والنقط وعلامات الحذف والتعجب والاستفهام للتعبير عن المنطوق والمستور اندهاشا واستغرابا واستفهاما؛ لأن الكثير من القضايا

لدى الكاتب تحتاج إلى نقاش ومعالجة جادة. ومن ثم، يطرح الكاتب مجموعة من الاستفهامات المثيرة، ويستعرض الإشكاليات المحيرة للإجابة عنها:

" تتأمل نقوش حنائها التي يطفو فوق أديم

يديها ..

هالات مضيئة تعلو سماء سمرتها ، ونهر دموع عينيها يجري ويروي عطش بستانها ؛ ويزيد لمعان زجاجات براءة فرحتها ..

من ورائها أسراب تغني وترقص

إلى مخدع أنوثتها ..!

من خلفه يحكم الباب ..

تنزوي في زاوية غرفتها ، يدنو منها تضطرب

وتتراقص أطرافها ، وتتهاطل مطراً ..!

أشعة الشمس تحميها من رجولته ، وتطرد وحشتها ..

الباب يُقرع ..

صوت أمه من خلفه يخترق غلاف طبلة أذنه:

أتستحق لقب خليفة أبيك ..؟؟!!"

وعليه، فعلامات الترقيم لغة سيميائية ضمنية تساهم في تبئير الأحداث التي تتضمنها القصص ، وتفجير مدلولاتها الإيحائية المضمرة التي تخفي الواضح، وتواري المنطوق، لتدخل المتلقي في لعبة التخييل والتفكيك، وتشريح الرموز والدوال المبطنة بالإشارات الموحية الحبلى بالدلالات العميقة.

تلكم هي أهم الخاصيات الفنية والجمالية التي تمتاز بها المجموعة القصصية (**نزف من تحت الرمال**) لحسن بن علي البطران. بيد أن أهم هذه المميزات يمكن حصرها في خاصية المحكي الشاعري، وخاصية الترميز، وتشغيل لغة الانزياح والإيحاء، وتجويع الألفاظ من أجل إشباع المعنى.

نستشف ، مما سبق ذكره، أن الكاتب حسن بن علي البطران سيبقى من أهم الكتاب المتميزين في المملكة العربية السعودية في مجال القصة القصيرة جدا ؛ لأنه حاول أن يزاوج بين خاصية التجنيس (تأسيس معالم القصة القصيرة جدا بالمملكة العربية السعودية)، وخاصية التجريب (استعمال الخطاب الشاعري، والمفارقة الرمزية، والإدهاش التأويلي، والرؤيا الانزياحية)، كما وفر لمجموعته القصصية (**نزف من تحت الرمال**) البعد الدرامي المتوتر الناتج عن الرؤية المأساوية للعالم، وحقق لقصصه أيضا خاصية الانزياح التركيبي، والمجاز المشوش، والمفارقة الساخرة، والاقتراب من بلاغة الغموض والغرابة لخلق عوالم قصصية موحية، غنية بالإيحاء والتضمين، وثرية بالدوال السيميائية الوارفة الظلال بكل أبعادها المرجعية والرمزية.

هذا، وقد عبر الكاتب، في مجموعته القصصية، عن عوالم ذاتية وموضوعية بكل صدق وجرأة، منطلقا في ذلك من رؤية واقعية انتقادية، تلتقط كل مشاكل الواقع الذي يحيط به من جميع جوانبه، مستعملا في ذلك ريشة إبداعية رمزية تارة، ومباشرة تارة أخرى، تتقطر نزيفا وتوهجا وحرقة وألما ومعاناة قصد بناء مستقبل أفضل قوامه: الأمل، والديمقراطية، وحرية الإنسان، والدفاع عن آدمية البشر وكرامة الرجل.

ومن أهم السمات التي تفرد الكاتب، وتميزه فنيا وجماليا في مجال الكتابة القصصية، هو استخدام المحكي الشاعري، بالمزاوجة بين النثرية السردية والشعرية الموحية، علاوة على الاشتغال على الإيقاعية المتوازنة،

والتعادل المتوازي، واستثمار سيميائية علامات الترقيم والدوال البصرية الأيقونية التي تتمظهر في التقابل بين البياض والسواد و الفراغ والملء ، وتشفير لغة قصصية رمزية انزياحية موحية ومكثفة، بعيدة كل البعد عن لغة التقرير والخطاب المباشر.

وخلاصة القول: يحمل الكاتب فوق ظهره أثقال العالم المنهار والمحبط ، ويتشرب ، من خلال نصوصه القصصية، هموما ذاتية وموضوعية وآهات وجودية حزينة ومتقدة ، ويعبر بكل حرقة ودموية سيزيفية مترنحة عن عذابات الإنسان السعودي، واغترابه ذاتيا ومكانيا ووجوديا وأنطولوجيا .

الخاتمـــــة

وهكذا، نصل إلى أن حسن علي البطران من أهم مبدعي القصة القصيرة جدا في المملكة العربية السعودية، ويتميز بالسرد الرمزي الموحي، واحترام آليات الكتابة القصصية القصيرة جدا بنية ودلالة ووظيفة. ويعني هذا أن حسن علي البطران قد أثبت وجوده في الساحة الثقافية السعودية بشكل كبير، بما كتبه من قصص قصيرة جدا في مواضيع شتى. ومن ثم، تتسم قصيصاته بالعمق، والانزياح، والرمزية، والسخرية، والمفارقة ، كما يبدو ذلك واضحا في مجموعاته الثلاث.

وعليه، تعالج قصيصة (**سريالية**) موضوعا سيميائيا استهوائيا قائما على رصد مجموعة من الحالات النفسية الذاتية التي تتحكم في العلاقات الموجودة بين الأنا والغير. وتتمثل هذه الحالات الاستهوائية في خاصية الصراع والعدوان والعنف والنبذ والاحتقار والجنون. ومن ثم، تجسد لنا هذه القصة هوى العدوان، وهوى الصراع، وهوى الاحتقار، وهوى الجنون، وهوى الفوضى، وهذا كله مقابل هوى التعايش، وهوى المحبة، وهوى التواصل، وهوى الصداقة، وهوى الأخوة.

ومن جهة أخرى، تعتبر قصة (**أعمق من الوسن**) من أكثر قصص حسن علي البطران انزياحا وتميزا وروعة؛ بسبب غموضها ، وتجريدها الرمزي، وطابعها التركيبي المتشعب والمتداخل. ويمكن القول أيضا: إنها قصة سينمائية مركبة، ولقطة مشهدية وامضة، وصورة معبرة دراميا ، طافحة بأحداث حركية تحيل على مجموعة من العوالم الطبيعية والشبقية واللعبية التي تؤشر-بدورها- على اضطراب نفسي عميق ومترسب لدى الشخصية المحورية التي تعاني من الحرمان والنقص والكبت وفقدان الحنان الأمومي، ناهيك عن غياب الشعور الإنساني السوي. إذاً، يتذكر الكاتب - في هذا النص المركب الشقي- طفولته الواعية واللاواعية، من خلال الإتيان بأفعال لاشعورية طبيعية وشبقية ولعبية، تعبر عن رغباته

المكبوتة، وتفصح عن مشاعره المقموعة على مستوى الذات والموضوع على حد سواء .

وبناء على ماسبق، يعد حسن علي البطران من رواد القصة القصيرة جدا بالمملكة العربية السعودية تجنيسا وتجريبا وتأصيلا، إذ كان وفيا لمكونات جنس القصة القصيرة جدا وسماته الفنية والجمالية. وأكثر من هذا، فقد كان هذا المبدع يحمل فوق ظهره أثقال العالم المنهار والمحبط ، ويتشرب، عبر نصوصه القصصية، هموما ذاتية وموضوعية وآهات وجودية حزينة ومتقدة ، ويعبر بكل حرقة ودموية سيزيفية مترنحة عن عذابات الإنسان السعودي، واغترابه ذاتيا ومكانيا ووجوديا وأنطولوجيا .

ثبت المصادر والمراجع:

☚ المصـــــادر الإبداعية:

١-حسن علي البطران: **نزف من تحت الرمال**، إصدارات نادي القصيم الأدبي، بريده، المملكة العربية السعودية، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.

٢- حسن علي البطران: (أعمق من الوسن)، قصة قصيرة جدا، **مجلة الفوانيس الرقمية**، ٢/ ٥/ ٢٠٠٩م.

☚المصـــادر العامـــة:

٣-ابن منظور: **لسان العرب**، الجزء الرابع عشر، دار صبح بيروت، لبنان، وأديسوفت، الدار البيضاء،المغرب، الطبعة الأولى ٢٠٠٦م.

☚المراجع المكتوبة باللغة العربية:

٤-أحمد جاسم الحسين: **القصة القصيرة جدا**، دار عكرمة، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٧م.

٥- أحمد دوغان: **قطوف قلم جريء**، دار الثريا بحلب ، سوريا، الطبعة الأولى عام ٢٠٠٤م.

٦-جميل حمداوي: **القصة القصيرة جدا بالمغرب، المسار والتطور، مع ببليوغرافيا شاملة**، مؤسسة التنوخي للنشر والطبع والتوزيع، آسفي،المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٨م.

٧- جميل حمداوي: **خصائص القصة القصيرة جدا عند الكاتب السعودي حسن علي البطران** ، دار السمطي للطبع والنشر والتوزيع والإعلام، القاهرة، مصر، ٢٠٠٩م.
٨- جميل حمداوي: **السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق**، الوراق للنشر والطبع، عمان، الأردن، الطبعة الأولى سنة ٢٠١١م.
٩- جميل حمداوي: **القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق**، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٤م.
١٠- جميل حمداوي: **جماليات القصة القصيرة جدا عند المبدعة الكويتية هيفاء السنعوسي**، رباط نيت، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٤م.
١١-جميل حمداوي: **أدب الأطفال في الوطن العربي**، مطبعة الجسور ، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.
١٢-جميل حمداوي: **خصائص القصة القصيرة جدا عند الكاتب السعودي حسن علي البطران**، دار السمطي للطبع والنشر والتوزيع والإعلام، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.
١٣-جميل حمداوي: **المدخل إلى الإخراج المسرحي**، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٠م.
١٤-جميل حمداوي: **مدخل إلى الأدب السعودي- مقاربة ببليو-سيميوطيقية وميكروسردية**، دار التنوير، الجزائر، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٤م.
١٥-جميل حمداوي: **القصة القصيرة جدا والمشروع النظري الجديد**، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٤م.
١٦-جيرار جنيت: **خطاب الحكاية**، ترجمة محمد معتصم وعمر حلي وعبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة بالدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ١٩٩٦م.
١٧-حافظ إسماعيلي علوي: **اللسانيات في الثقافة العربية المعاصرة**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.
١٨-حسين المناصرة: **القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات**، عالم الكتب الحديث، إربد ، الأردن، الطبعة الأولى سنة ٢٠١٥م.

١٩-حميد لحمداني: **نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا**، إنفوبرانت، فاس، المغرب، الطبعة الأولى سنة٢٠١٢م.
٢٠-خالد أحمد اليوسف: **أنطولوجيا القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية**، مطابع الحميضي، الطبعة الأولى ٢٠٠٩م.
٢١-عبد الدائم السلامي: **شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا**(قصص عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري أنموذجا)، منشورات أجراس، مطبعة دار القرويين، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٧م.
٢٢-عبد العاطي الزياني: **الماكروتخييل في القصة القصيرة جدا بالمغرب**، منشورات مقاربات، آسفي، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٩م.
٢٣- محمد أدادا: **الشعري في الكتابة الروائية**، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والآداب، كلية الآداب، مكناس، مطبعة إنفوبرانت ، فاس، الطبعة الأولى سنة٢٠٠٧م.
٢٤- محمد الداهي: **سيميائية الكلام الروائي**، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٦م.
٢٥-محمد يحيى قاسمي: **الإبداع الأدبي المعاصر بالجهة الشرقية من المغرب**، مطبعة الجسور، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨م.
٢٦- محمد محمد يونس علي: **مدخل إلى اللسانيات**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة ٢٠٠٤م.
٢٧- نهاد صليحة: **المدارس المسرحية المعاصرة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٦م.
٢٨-يوسف حطيني: **القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق**، مطبعة اليازجي بدمشق، سوريا، الطبعة الأولى ٢٠٠٤م.

☚المراجـــع الأجنبيـــة:

29-Benveniste(E):**Problèmes de linguistique génerale1**, édition Gallimard, Paris, 1966.
30-Benveniste(E):**Problèmes de linguistique génerale2**, édition Gallimard, Paris, 1974.

31-Hénault (A): **le pouvoir comme passion**, PUF, 1994.

32-Greimas (A.J): **Du Sens 2**, Seuil, 1983.

33-Greimas et Jacques Fontanille **:** **Sémiotique des passions**. SEUIL .PARIS. France.1991.

34-Groupe D'Entrevernes : **Analyse sémiotique des textes**, les éditions Toubkal, Casablanca, Maroc, première édition, 1987.

35-Jean Yves Tadié**:Le récit poétique**, P.U.F.Paris, 1778

36-Joseph Courtés **: la sémiotique du langage**, Armand Colin2003.

37-Parret (H): **les passions: essai sur la mise en discours de la subjectivité**, Mardaga, 1986.

38- Parret (H) :(L'énonciation en tant que déictisation et modalisation), **Langages**, no 70, 1983.

39-Roulet (Eddy) : (Modalité et illocution : pouvoir et devoir dans les actes de permission et de requête), **Communication**, no : 32,1980.

40-Sartre (J.P):**L'Etre et le néant**, Gallimard, Paris, 1943.

☚المقـــالات:

41- سعيد بعبد الواحد:(مفاهيم نظرية حول القصة القصيرة جدا في إسبانيا وأمريكا اللاتينية) ، **مجلة قاف صاد**،المغرب، العدد الأول، السنة الأولى، ٢٠٠٤م.

الفهـــــرس

الإهـــداء	٣
المقدمة	٥
الفصل الأول:	٧
سيميوطيقا الأهواء في قصيصة (سريالية)	
الفصل الثاني:	٣١
قراءة سيميائية في قصيصة (أعمق من الوسن)	
الفصل الثالث:	٤١
خصائص القصة القصيرة جدا في أضمومة (نزف من تحت الرمال)	
الخاتمة	٧٩
ثبت المصادر والمراجع	٨١
الفهـــرس	٨٦

سيــرة الباحــث:

- جميل حمداوي من مواليد مدينة الناظور المغرب.

- حاصل على دكتوراه الدولة سنة ٢٠٠١م.

- أستاذ التعليم العالي .

-أديب ومبدع وناقد وباحث، يشتغل ضمن رؤية أكاديمية موسوعية.

- حصل على جائزة مؤسسة المثقف العربي (سيدني/أستراليا) لعام ٢٠١١م في النقد والدراسات الأدبية.

- حاصل على جائزة ناجي النعمان الأدبية سنة٢٠١٤م.

- رئيس الرابطة العربية للقصة القصيرة جدا.

- رئيس المهرجان العربي للقصة القصيرة جدا.

- رئيس الهيئة العربية لنقاد القصة القصيرة جدا.

- رئيس الهيئة العربية لنقاد الكتابة الشذرية ومبدعيها.

- رئيس جمعية الجسور للبحث في الثقافة والفنون.

- رئيس مختبر المسرح الأمازيغي.

- عضو الجمعية العربية لنقاد المسرح.

-عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية.

- عضو اتحاد كتاب العرب.

-عضو اتحاد كتاب الإنترنت العرب.

-عضو اتحاد كتاب المغرب.

- من منظري فن القصة القصيرة جدا وفن الكتابة الشذرية على الصعيد العربي.

- خبير في البيداغوجيا والسيميولوجيا والثقافة الأمازيغية.

- ترجمت مقالاته إلى اللغة الفرنسية و اللغة الكردية.

- شارك في مهرجانات عربية عدة في كل من: الجزائر، وتونس، ومصر، والأردن، والسعودية، والبحرين، والعراق، والإمارات العربية المتحدة، وسلطنة عمان...

- مستشار في مجموعة من الصحف والمجلات والجرائد والدوريات الوطنية والعربية.

- نشر العديد من المقالات الورقية المحكمة وغير المحكمة التي تربو على الألف. علاوة على عدد كبير من المقالات الرقمية، وأكثر من (١١٤) كتاب في مجالات متنوعة. وبهذا، يكون أكثر إنتاجا في المغرب العربي من حيث الكتب والمقالات.

- ومن أهم كتبه: الشذرات بين النظرية والتطبيق، والقصة القصيرة جدا بين التنظير والتطبيق، والرواية التاريخية، تصورات تربوية جديدة، والإسلام بين الحداثة وما بعد الحداثة، ومجزءات التكوين، ومن

سيميوطيقا الذات إلى سيميوطيقا التوتر، والتربية الفنية، ومدخل إلى الأدب السعودي، والإحصاء التربوي، ونظريات النقد الأدبي في مرحلة مابعد الحداثة، ومقومات القصة القصيرة جدا عند جمال الدين الخضيري، وأنواع الممثل في التيارات المسرحية الغربية والعربية، وفي نظرية الرواية: مقاربات جديدة، وأنطولوجيا القصة القصيرة جدا بالمغرب، والقصيدة الكونكريتية، ومن أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا ، والسيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، والإخراج المسرحي، ومدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، والمسرح الأمازيغي، ومسرح الشباب بالمغرب، والمدخل إلى الإخراج المسرحي، ومسرح الطفل بين التأليف والإخراج، ومسرح الأطفال بالمغرب، ونصوص مسرحية، ومدخل إلى السينما المغربية، ومناهج النقد العربي، والجديد في التربية والتعليم، وببليوغرافيا أدب الأطفال بالمغرب، ومدخل إلى الشعر الإسلامي، والمدارس العتيقة بالمغرب، وأدب الأطفال بالمغرب، والقصة القصيرة جدا بالمغرب،والقصة القصيرة جدا عند السعودي علي حسن البطران، وأعلام الثقافة الأمازيغية...

- عنوان الباحث: جميل حمداوي، صندوق البريد١٧٩٩، الناظور٦٢٠٠٠، المغرب.

- الهاتف النقال:٠٦٧٢٣٥٤٣٣٨

- الهاتف المنزلي:٠٥٣٦٣٣٣٤٨٨

- الإيميل:Hamdaouidocteur@gmail.com

Jamilhamdaoui@yahoo.fr

كلمات الغلاف الخارجي:

يتناول هذا الكتاب سيمياء القصة القصيرة جدا بالمملكة العربية السعودية بالتوقف عند مبدع سعودي معروف في الساحة الثقافية العربية ألا وهو حسن علي البطران بالدراسة والوصف والتحليل النقدي، انطلاقا من رؤية نقدية مغربية معاصرة، تروم دراسة الأدب الخليجي بصفة عامة، والأدب السعودي بصفة خاصة. ومن ثم، فالكتاب - في الحقيقة- عبارة عن مقالات ودراسات نقدية حول حسن علي البطران ، كنا نشرناها - سابقا- في الصحف و الكتب والمواقع الرقمية هنا وهناك، ثم جمعناها - اليوم- بين دفتي الكتاب.