



المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف، ميله

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
المرجع:

التكثيف الدلالي في القصة القصيرة جدًا

"هيئاتيا" لمريم بغيغ

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

إشراف الدكتورة:

د/ وسيلة مرباح

إعداد الطالبة:

ماجدة راجح

السنة الجامعية 2023-2022

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

"وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون وستردون
إلى عالم الغيب والشهادة فينبئكم بما كنتم تعملون".

سورة التوبة الآية: 104.

مقدمة

مقدمة:

تعد القصة القصيرة جدا من بين الأشكال الأدبية النثرية التي زاد الاهتمام بها في العقود الأخيرة، بتنوع فنونها من حيث الشكل والأسلوب والمضمون إذ تعدّ القصة القصيرة جدا إحدى هذه الفنون باعتبارها وليدة ونتاج فن الرواية انتقالا للقصة وصولا إليها بنوع وشكل جديد من التجريب الذي مسّها على مستوى الشكل والمضمون، ما جعلها تفرض وجودها في الساحة الأدبية تنافس في ذلك الأجناس الأدبية الشقية الأساليب.

ونظرا لنشاط التأليف فيها تفاوتت معاييرها نوعا ما، لكن التركيز كان على رقعتها الضيقة وحساسية السرد فيها.

تبوأت القصة القصيرة جدا مكانة احتفي بها في ملتقيات وندوات أدبية حملت اسمها في الوطن العربي، خاصة الجزائر حيث تم العمل والتطوير من أساليبها التي جعلتها صعبة المنال والإمكان، وهو ما تعمل عليه مريم بغيغ في مجموعاتها القصصية، أبرزها هيباتيا قصص بحجم كفّ اليد، ما فتح المجال أمام الباحثين لتقصي مكنوناتها والكشف عن مواطن جمالها البارزة في التكثيف الدلالي ودوره في التلاعب بحجمها ودلالاتها. ونظرا للأهمية البالغة التي حظي بها جراء كونه آلية من آليات نجاح القصة القصيرة جدا كجنس له حدوده الحساسة وتحقيق المقصدية الجمالية فيها مرتبط به.

وللخوض في الدراسة كان منطقي الإجابة عن جملة من الإشكالات المطروحة وهي:

كيف اشتغل التكثيف الدلالي على النصوص في المجموعة القصصية هيباتيا وما هي آلياته؟

وقد جاء اختياري لهذا الموضوع لسببين، أولهما موضوعي، وهو التوسع في دراسة التكثيف الدلالي للقصة القصيرة جدا في المجموعة القصصية هيباتيا خاصة كونها من بين الدراسات

التطبيقية القليلة عليها، إذ لم تحظى بالكثير من الدراسات، أما السبب الآخر ذاتي، يتمثل في اهتمامي بجنس القصة القصيرة جدا وحب الكشف عن الدلالات الخفية بتأويلها.

وإنما العمل على الإجابة عن هذه الإشكالات ابتغاء تحقيق جملة من الأهداف المرجوة من البحث هي:

- التوسع في التطبيق على المجموعة القصصية هيباتيا لمريم بغيغ كونها من الدراسات التطبيقية القليلة للمدونة.

- تحري آليات التكتيف الدلالي في القصة القصيرة جدا دون الانحصار في واحدة فقط.

- بيان سلطة التكتيف الدلالي بالتلاعب في طبقات النص.

وكأي بحث أكاديمي لا ينطلق من فراغ، فقد أفادتني في اعداد بحثي تشكيلة من المراجع والدراسات السابقة على رأسها:

- التكتيف في القصة القصيرة جدا مجموعة بين بكاءين لحنان بيروتي نموذجا لفادي نهار المواجه.

- شعرية القصة القصيرة جدا لإلياس جاسم خلف.

- التكتيف البلاغي في القرآن الكريم لأحمد محمد إدعيس دعسان.

وانطلاقا من عنوان الدراسة: "التكتيف الدلالي في القصة القصيرة جدا هيباتيا لمريم بغيغ" قد تبين لي اتباع المنهج الأسلوبي في استقصاء واستخراج الأساليب والآليات القصصية وتحليل طبقات ومستويات النص القصصي.

وقد هيكلت البحث وفقا لخطة مقسمة لفصلين وخاتمة، جاء التعريف بالموضوع في المقدمة، انتقالا للفصل الأول المعنون بمقاربة اصطلاحية. يندرج تحته مبحثان، الأول خُصص للبحث في مفهوم شعرية التكتيف، أما الثاني لتحري ما مرت به القصة القصيرة جدا.

أما الفصل الثاني كان بمثابة دراسة تطبيقية للمدونة، عنون بآليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية هيباتيا لمريم بغيغ.

سطر تحته مبحثين، الأول لدراسة آليات التكثيف اللغوية إضافة لدراسة آليات التكثيف المعنوية، تليهم خاتمة في شكل جملة نتائج لما توصلت إليه في الدراسة.

وكون البحث العلمي شاقا يأخذ من وقتك ومالك وصحتك الكثير فقد واجهتني صعوبات كثيرة أهمها صعوبة لغة القصص وغموضها الشديد، إضافة لعدم توفر دراسات حول المدونة كونها حديثة الإصدار.

في الختام أحمد الله سبحانه وتعالى الذي وفقني لإتمام بحثي كما أتوجه إلى الأستاذة الفاضلة "وسيلة مرباح" التي كانت لها بالغ الأثر في توجيهي فضلا عن تواضعها وصبرها.

الفصل الأول

مقاربة اصطلاحية

مدخل: مفاهيم في الشعرية والدلالة:

لقد ارتبطت شعرية التكثيف -اللغوي، الدلالي- بالدلالة منذ القدم، باعتبارها سمة من السمات المميزة للأديب وطبعة أسلوبه في عمله الأدبي.

كما ارتبطت شعرية التكثيف بالرموز أيضا، ما جعل الأدباء الحداثيين يميلون للغامض منه أكثر من الواضح، وربما لحاجة في نفس الأديب، أو لإتباعهم أحد المذاهب الأدبية التي تأخذ هذه الأخيرة كمعايير أساسية وجب اتباعها من طرف الأدباء، كالمدارس الأدبية التجديدية مثلا -أبولو، مدرسة الديوان-، ولربما لتحقيق مقتضيات أجناس أدبية معاصرة -مثلا القصة القصيرة جدا تقتضي توظيف التكثيف بأنواعه-.

هذا لا يجب أن يغفلنا على أن الشعرية منذ كانت تقليدية إلى أن صارت حديثة ومعاصرة لا يمكن ضبطها و تقنينها كون الشعرية شعريات باختلاف الأساليب الأدبية وباختلاف الأساليب الأدبية وباختلاف الرؤى النقدية. لكن ما يمكن قوله عن الشعرية في الأدب أنها دراسة لتلك الخصائص الأدبية التي تجعل من النص الأدبي أدبا والبحث فيها، بتنوع هذه الخصائص -مثلا التكثيف- على أن هذه الخصائص تترك أثرا جماليا في نفس القارئ وتثير في مسافة التوتر كما أسماها كمال أبو ذيب، باختلاف الأساليب، هذا ما جعل الشعرية الأدبية مفتوحة. تفتح مجال لتعدد القراءات وبذلك تعدد الدلالات.

والتكثيف بأنواعه أحد أبرز هذه الأغراض الشعرية والأسلوبية التي تفتح مجال للدلالات والفجوة مسافة التوتر.

بحيث يجمع معظم الدارسين على أن القصة القصيرة جدا في العصر المعاصر، استطاعت أن تتخذ لنفسها مكانا على خارطة الإبداع النثري على الرغم من صغر حجمها. ولعل ما سمح لها بأن تفتك بهذا المنصب هي آليات التكثيف التي وظفت فيها مما زاد في نسبة شعريتها وخصوبة أدبيتها.

وكل جنس أدبي رائج في ميدان الأدب نجده يحصد كما من الانتقادات، لكن ما أجمع عليه الكثير من النقاد أنه لا يوجد جنس أدبي جيد وآخر رديء بل هناك نص أدبي جيد وآخر رديء فلا يجب التعميم انطلاقاً من أحكام ارتجالية. فالقصة القصيرة جداً لها ما يكفيه أن ارتقت كفن معاصر في كل ربوع العالم والعربي خصوصاً، من نسبة عالية من الشعرية.

هذا النجاح الذي حققته القصة القصيرة جداً بانشغالها على آليات التكتيف الدلالي عن طريق المفارقة والانزياح، التناص، الرموز وغيرها اختزالاً لكل أطناب واسترسال سردي لعناصرها من شخصيات بأقوالها وأفعاله، حيث تتضاعف الوظيفة الدلالية والطابع التأويلي لدى القارئ بتفعيل شحنة انفعالية على خلاف ما في الأجناس الأخرى، مع الإبقاء عادة على نهاية مفتوحة يحددها القارئ كعنصر فعال. وهنا تكمن شعرية التكتيف الدلالي السردية في القصة القصيرة جداً. التي لا يتأتى معناها من القراءة الأولى نتيجة بعد المسافة بين الدال والمدلول بحيث تتطلب قارئاً متمكناً من فك شيفراتها باختلاف التأويلات اللامتناهية من متلقٍ لآخر حسب الدورة الدلالية لكل شخص.

وهذا ما نجده في المجموعة القصصية هيباتيا التي وظفت فيها المفارقات بأنواعها والتناص والانزياحات فكسرت المعايير السائدة في الميدان النثري والعدول عنها بآليات حققت لها هذا النصر الجدير.

المبحث الأول: التكثيف الدلالي

1. تعريف التكثيف:

1.1. لغة:

تجلت شعرية التكثيف في الأدب بشقيه -الشعر منه والنثر- بأوجه كثيرة ومتعددة هذا التجلي شوهد منذ القدم حتى الزمن الحاضر في مختلف الأجناس الأدبية. والتكثيف من أبرز معالم الشعرية في العمل الأدبي، حاز مصطلح التكثيف كغيره من المصطلحات والملفوظات على آراء متباينة في محاولة تحديد وضبط مفهوم واضح المعالم شامل كامل له.

"قابن منظور" في معجمه لسان العرب يرى أن التكثيف «كثف: والكثافة الكثرة والالتفاف والفعل كثف، يكثف كثافة، والكثيف اسم كثرته يوصف به العسكر والماء والسحاب (...) وتحت كثيف الماء في باطن الثرى (...)»، ويقال استكثف الشيء استكثافا وقد كثفته أنا تكثيفا (...) والكثيف والكثاف الكثير، وهو أيضا الكثير المتراكب، الملتف من كل شيء (...) وامرأة مكثفة كثيرة اللحم (...)».¹

ومعنى هذا التعريف أن رؤية ابن منظور لمفهوم التكثيف انحصرت في زاوية مادية وفي الجانب المقابل نجد "الزمخشري" في كتابه أساس البلاغة يقول: «كثُف الشيء، كثر مع الالتفاف وتكاثف عددهم واستكثف بعد رفته، واستكثفته. وجاء في كثف من الجيش وعسكرٍ وسحابٍ وشجرٍ وماءٍ كثيف، قال أمية: وتحت كثيف الماء في باطن الثرى * ملائكة تنحط فيه وتسمع.»² وفي معنى هذا التعريف أن الشيء الكثيف هو ما كثر عدده، وشبه في ذلك الجيش في منتهى كثرته فبقال عنه جيشٌ كثيفٌ، وشجرٌ كثيفٌ وسحابٌ كثيفٌ.

¹ محمد بن مكرم بن علي ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، مج5، ج46، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، (د، ت)، مادة (كثف).

² أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، ج2، مكتبة لسان العرب، (د، ط) ذو القعدة 1327هـ، ص168.

الفصل الأول: مقارنة اصطلاحية

وهو في مفهومه هذا يركز الزمخشري على نقطة جوهرية هي كون التكثيف هو كثرة الشيء .
أما عبد السلام المسدي فيقول في كتابه (الأسلوب والأسلوبية): «التكثيف مادة فصيحة في بنيتها الفعلية، كثف ويكثف كثافة، وتكاثف غلظ والتفّ فهو كثيف. وتستعمل صيغة استكثف الشيء كان كثيفا، واستكثف الشيء كثيفا.»¹

والملاحظ أن عبد السلام المسدي في كثفه عن المصطلحات بالتحديد مصطلح التكثيف قد أجحف فيه نوعا ما مقارنة بإحاطته للمفوضات الأخرى، فقد ركز على البنية المعجمية والفعلية ولم يتجاوزها على غير عادته.

أما محمد حسن عبد الله في تعريفه للمصطلح في كتابه الصورة والبناء الشعري يقول: «فالتكثيف -وهو أهم أسرار المجاز- ليس اختصار (...) إنه اختصار في سبيل العمق والإطناب إن صح التعبير وحرية التصور، بل لقد نظر هربرت ريد إلى أنواع المجاز جميعا على أنها نوع من أنواع الإطناب المركز، قصد به اختصار صفات الشيء، ومن ثم يؤكد فضيلتها نافيا عنها أن تعتبر مجرد نوع من إثثار الموارد أو عدم المباشرة في التعبير، بل هي (...) تشير إلى نمو في الحساسية الشعرية ووسيلة رئيسية في تنمية الذكاء، وتنمية اللغة أيضا.»²

في اعتبار التكثيف نوعا مجازيا ينبني على اقتصاد لفظي وشحن دلالي وتعبير عن حساسية شعورية وشعرية في نفس الأديب.

وانطلاقا من كل هذه التعاريف والرؤى اللغوية اجماعا، فإن مصطلح التكثيف في مفهومه اللغوي يمكن حصره في البنية الفعلية كثّف يكثف تكثيفا، والشيء الكثيف هو ما كثر التق. وهو وصف يطلق على الشجر والسحاب والمياه... الخ.

وهو أحد أنواع المجاز يقوم في أساسه على إيجاز لفظي، وشحن معنوي دلالي، وكثافة الشيء كثرته ووفرته والمقصود هو وفرة المعاني في قلة للألفاظ.

¹ عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، (د، ت)، ص192.

² محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر، 1981م، ص126.

2.1. اصطلاحا:

في إطار دراسة مفهوم وتعريف مصطلح التكتيف، وجب علينا التعرّيج على المفهوم الاصطلاحي للمفهوم، بتعدد في البحوث والدراسات السابقة. فنجد «أحمد محمد إدعيس ديسان» في رسالته يجمع آراء نقادٍ كثير فيقول أن: «التكتيف عند أحمد زكريا ياسوف في كتابه دراسات فنية في القرآن الكريم يقول معلقا عليه: هو اختزان اللفظ أو الأسلوب للدلالات المراد نقلها إلى المتكلم، بحيث تنزاح فيه الكلمة عند حدودها المعجمية، وينزاح التركيب عن حدوده النحوية، والأسلوب عن حدوده النمطية، مع اصطياغ هذا الاختزان بصيغة الإيجاز والقصر...»¹ ووقفا عند هذا القول، فإن الدارس حسب وجهة نظره بأن التكتيف إيجاز في الألفاظ إطناب في الدلالات، إن لم نقل أن هذه الدلالات تخرج عن استعمالها المعهود، وتكسر المألوف وأفق العادة الثابتة، قد يخرج هذا التكتيف إلى انزياحات ومفارقات دلالية وبلاغية، وهذه المقدرة لن تتأتى إلا لكاتب كفى.

وهذه الدراسات الحديثة لو فرتها لا يمكن لها أن تغنينا عن أمهات الكتب والمصادر الأدبية القديمة «فهناك من المسميات التي تتقاطع مع مفهوم التكتيف أو تتصل به لوجه من الوجوه. ومن ذلك ما أشار إليه الجاحظ (ت 255هـ) في كتابه الحيوان تحت مسمى (الإيجاز) يقول: ولي كتاب جمعت فيه آيا من القرآن لتعرف فضل ما بين الإيجاز والحذف، وبين الزوائد والفضول...» فإذا قرأتها رأيت فضلها في الإيجاز للمعاني الكثيرة بالألفاظ القليلة...»²

وتعريجا على هذا القول في مجمله أنه حتى وإن لم تكن دراسات للمصطلح المعاصر (التكتيف) إلا أنه كانت هناك اهتمامات بالمصطلحات النقدية المقاربة له (الإيجاز) بمعنى يقارب معناه الاصطلاحي.

¹ أحمد محمد إدعيس ديسان، التكتيف البلاغي في القرآن الكريم، إشراف إيمان محمد أمين خضر الكيلاني، رسالة مكملة للحصول على درجة الماجستير في اللغويات، الجامعة الهاشمية، الأردن، كانون الأول، 2008م، ص5.

² المرجع نفسه، ص6.

الفصل الأول: مقارنة اصطلاحية

ومن التكتيف ما جاء تحت تسمية (الاتساع).

يقول ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة في صناعة محاسن الشعر وآدابه ونقده (ت456 هـ): في باب الاتساع: «وذلك أن يقول الشاعر بيتا يتسع فيه التأويل، فيأتي كل واحد بمعنى، وإنما يقع ذلك لاحتمال اللفظ وقوته واتساع المعنى».¹

فقد يتصل معنى التكتيف في العمل الأدبي باتساع دائرة تأويلاته وتعدد الدلالات وبالتالي تعدد القراءات، هذا الاتساع إنما يكون في الملفوظ الواحد الحامل لمعاني متسعة قوية مشحونة بدلالات تختلف من قارئ لآخر حسب خلفيته المعرفية وحسب أفق توقعاته.

في زاوية مقابلة نجد جاسم خلف إلياس يطرح إشكالية التكتيف بأنواعه في النص الأدبي السردية خاصة، في كتابه "شعرية القصة القصير جدا" فيقول: «التكتيف مصطلح منقول من ميدان (علم النفس) إلى ميدان (علم الأدب) وظيفته (إذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة وجعلها في كل واحد أو بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف) وهو يحدد بنية القصة القصيرة جدا ومتانتها لا بمعنى الاقتصاد اللغوي فحسب وإنما في فاعليته المؤثرة في اختزال الموضوع وطريقة تناوله، وإيجاز الحث والقبض على وحدته».²

وفي موجز هذا التعريف قدم الباحث جاسم خلف إلياس تعريفا أكثر ما يمكن أن يقال أنه تعريف شامل جامل، خاصة وأنه أسقطه على حقل الأدب في الدراسات السردية وأفضل ميدان تجلى فيه هذا المصطلح بفعاليته هو القصة القصير جدا على أنه أحد أهم العناصر في تحديد حجم بنية القصة القصيرة جدا سواء من حيث الاقتصاد اللغوي من جهة أو من حيث إيجاز الموضوع والحدث والقبض على وحدته من جهة أخرى، كل هذه المكونات السردية تلتف وتشحن في موجز لفظي مفهوم، مشحون بدلالات قد تكون لا نهائية حسب طبيعة القارئ. بصيغة أخرى، يمكن أن

¹ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تح: محمد يحيى الديب عبد الحميد، ج2، مطبعة السعادة بمصر، مصر/القاهرة، ط2، ذو القعدة 1374هـ، ص93.

² جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سورية/دمشق، (د، ط)، 2010م/1430هـ، ص117.

نقول أن مختلف هذه التعاريف والمفاهيم المتباينة فيما بينها تجتمع في عامل مشترك في ميدان الأدب وأجناسه، كون التكثيف وكثافة الشيء في الإيجاز والاختصار بلُب مشحون محمل، هكذا هو الأمر مع التكثيف في النص الأدبي عبارة عن إيجاز لفظي واختصار واختزال المكونات السردية من زمن ومكان وحدث في ملفوظات مشحونة بدلالات مفخمة توجه لقارئ عادي قد لا يفهم مغزاها، بينما القارئ الكفء فيؤولها لدلالات لا نهائية مساعد على هذه اللانهاية الدلالية. هذا بدوره يسقط في ميدان الشعرية كون التكثيف أحد أهم تجليات الشعرية في النص السردى - القصة القصيرة جدا -

2- تعريف الدلالة:

1.2. لغة:

على غرار المصطلحات الشائعة في الميدان الأدبي والنقدي وحتى اللساني والتي تعددت تعاريفها، وتزاحمت الآراء حول ضبط مفهوم لها. نجد مصطلح الدلالة أبرزها، فقد تواجد في التراث العربي وصولاً إلى الدرس اللساني الحديث، فسواء كان الأمر عند العرب أم عند الغرب فقد حاز المصطلح على حيز لا بأس به من الدراسة، حتى صار علما مستقلا بذاته يهتم بدلالة الألفاظ على المعاني، فأصل الألفاظ قوالي المعاني، والعرب أصلا كانت لهم طريقة في الفهم والإفهام، ولهم مناح في الكلام فلا بد من عقل يستصيح اللفظ ويفهم المعنى فاللفظ لوحده ليس كافيا لفهم دلالات السياق. ونجد اجتهادات عربية قديمة في تحديد مفهوم الدلالة من الجانب اللغوي.

فإذا نظرنا لمعناه في المدونات العربية من حيث المعنى اللغوي لوجدنا ابن المنصور يعرفه في مادة (دل): «أدلّ عليه وتدلّل (...) ودلّ فلان إذا هدى، ودلّ إذا افتخر والدّلة: المنّة. قال ابن الأعرابي: دلّ إذا هدى، ودلّ يدلّ إذا مَنّ بعبثائه والأدلّ المَنّان بعمله. والدالة ممن يدل على من له عنده منزلة شبه جراءة منه (...) وأدلّه على الشيء يدلّه دلا ودلالة فاندلّ: سدده إليه، ودلّته

الفصل الأول: مقارنة اصطلاحية

فاندل. قال أبو منصور: سمعت أعرابيا يقول لآخر أما تتدل على الطريق؟ والدليل: ما يستدل به والدليل: الدال وقد دلّه على الطريق. يدلّه دلالة دلولة.

وأنشأ أبو عبيد: «إني امرؤ بالطريق ذو دلالات (...)»¹

ومن الواضح في ما أورده ابن منظور في تعريف الدلالة أنه يعني بها الهدى والإرشاد وإبانة الطريق للسائل، ودلالته إلى الطريق المستقيم أي هديته وأرشدته أما الزمخشري فلا يخرج عن هذا المعنى أيضا في كتابه أساس البلاغة فجاء في مادة (دل): «دلّه على الطريق، وهو دليل المفازة وهو أدلاؤها، وأدلت الطريق: اهتديت إليه (...)» ومن المجاز «الدال على الخير كفاعله»² وإجماعا على هذه التعاريف العربية القديمة فإنها تجمع على أن الدلالة والدال والدليل كلها مفردات تصب في معنى الهدى والإرشاد وإبانة الطريق وما هو مبهم.

2.2. اصطلاحا:

أما اصطلاحا فنجد الجرجاني (ت816) يورد في كتابه التعريفات بأن الدلالة هي: «هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم شيء آخر، والشيء الأول هو الدال الثاني هو المدلول»³ وكون الدال والمدلول قطبي الدلالة فبالضرورة يستوجب حضور الأول حضور الثاني، فالعلاقة بينهما اعتباطية لا تفسير لها.

«أما من حيث اصطلاح الغربيين فنجد كلمة دلالة *Sémantique* مشتقة من *Séma* دال. وقد كانت في الأصل صفة تدل على كلمة معنى. ولم يصبح هذا العلم مستقلا إلا بعد أن نشر ميشال بريال: *Michel Breal* مقالته عام 1897م تحت عنوان "مقال في علم الدلالة، علم المعاني"، أو من خلال الكتاب الذي نشره بعنوان: "Essai de Sémantique" من السنة نفسها وأنه أًصطلح

¹ ابن منظور، لسان العرب، مج5، ج46، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، (د،ت)، ص1413/1414.

² الزمخشري، أساس البلاغة، ج2، مكتبة لسان العرب، (د،ط)، ذو القعدة 1327هـ، ص295.

³ علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح محمد صديق المنشاوي، (د،ج)، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، (د،ط)، 2004، ص91.

على هذا العلم بعلم الدلالة ويرى أن الدلالة هي دراسة جديدة جدا إلى درجة أنها لم تتلق اسما لها بعد. وأكد على أنها تنسب في الواقع بعد تجديدها واغنائها إلى ما يسمى بعلم المعاني¹.
وحاول الباحث هنا بضبط إرهابات هذا العلم، كعلم مستقل بذاته عند الغرب. ظهور مع ميشال بريال بمقالاته ودراساته. لكن هذا لا يعني أن العرب ليس لهم نصيب من هذا العلم. فنجد عبد السلام المسدي في كتاب الأسلوبية والأسلوب وكالعادة في كشفه للمصطلحات يجل في ضبط مفهوم الدلالة اصطلاحا، فيقول: «الدال والمدلول وكذلك العلامة (*Le Signe*) من المفاهيم الأساسية التي قامت عليها نظريات اللسانيات ورغم الفوارق التعريفية (...) فالعملية التي يقترن بها فيها الدال بالمدلول في أذهاننا فهي التي تسمى الدلالة (*Le signification*) وقد ألح سوسير على الالتحام القائم بين الدال والمدلول حتى شبهها بوجهي ورقة واحدة (...)، وجود الدلالة يمكن أن نسميه بحصول المعنى أو حدوث الفهم، مرتبط بعملية ثلاثية².
هذه الثلاثية كما هو معروف أنها الدال والمدلول والمرجع. وهي عناصر تجمع بينهما علاقات اعتباطية، ضرورة الوجود لحصول الدلالة، ويمكن التعرّيج هنا على أن المسافة بين عناصر هذه العملية إن تطابقت فإنه لن تكون هناك جمالية دلالية -شعرية- بينما أن يعد المسافة بين الدال والمدلول سيحقق جمالية شعرية تتمثل في تعدد الدلالات وسيرورتها، وإنها كلما زادت المسافة بين الدال والمدلول كلما زادت الفجوة مسافة التوتر -فتزداد نسبة الشعرية والأدبية وهذا هو الضامن لخلود النص وعدم موته.

¹ إدريس بن خويا، علم الدلالة في التراث العربي والدرس اللساني الحديث دراسة في فكر ابن قيم الجوزية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إريد/الأردن، ط1، 2016م، ص12.

² عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، (د،ت)، ص152/153.

3. التكثيف الدلالي والشعرية:

الشعرية كعلم وكنظرية قائمة بذاتها لدراسة الخصائص الجمالية التي تجعل من النص الأدبي أدبا وتمظهرت هذه الخصائص تتجلى بالدرجة الأولى في لغة شعرية تعنى بشحن الدوال والملفوظات بطاقات تعبيرية تمكنها من الوصول لكفاءة جمالية، «ليشيع النص بدلالات باطنية تسري في جسد القارئ على حد سواء».¹

وهذه مظاهر الشعرية واللغة المشحونة بدلالات لا نهائية في بنية النص يستكشفها القارئ الذي بدوره يعتبر منتجا آخر لدلالات هذه اللغة وقد يتعدها لتأويلات أبعد منها حيث أن كل قراءة خلق جديد للنص الأدبي، فاللغة الشعرية كما قال أدونيس في كتابه مقدمة للشعر العربي: «اللغة الشعرية أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم، إنها وسيلة استبطان واكتشاف. ومن غايتها الأولى أن تشير وتحرك وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق (...) هذه اللغة فعل نواة حركة، خزان طاقات. والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها، لها وراء حروفها ومقاطعها "م" خاص ودورة حياتية خاصة. فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا جلده. وطبيعي أن تكون اللغة هنا إحياء لا إيضاحاً».²

وانطلاقا مما ورد في قول أدونيس هذا، يمكن اجمال مفهوم خالص مبسط للغة الشعرية باعتبارها أكثر بسمة من اللغة العادية، فهي لغة خوالج نفسية شعورية ينظمها الأديب في قوالب أجناسية مختلفة يضخ فيها دلالات وطاقات مخزنة. فحروفها وملفوظاتها مجرد ظواهر -جلد- كما سماها، أما مضمونها فهو الدم الدافق في بنية النص داخل دورة دلالية غير منتهية. ولعل هذه الشعرية تجلت في أجناس أدبية شعرية وسردية إن لم نقل كلها بتمظهرات شتى. وبتسليطها الضوء على التكثيف الدلالي كأبرز هذه التمظهرات «باعتماده على الاقتصاد والايجاز

¹ صليحة سباق، التكثيف الدلالي وشعرية الأصوات في (زهور) أصل دنقل دراسة من منظور أسلوبية التلقي، مجلة الآداب واللغات، جامعة الجزائر 2، العدد 11 جوان 2020، ص 100.

² علي أحمد سعيد (دونيس)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 79.

والتخلص من الزوائد في الجمل والكلمات والحروف (...) على أنه اختزال الأسلوب للدلالات المراد نقلها إلى المتكلم، بحيث تنزاح فيه الكلمة عن حدودها المعجمية، وينزاح التراكيب عن حدوده النحوية، والأسلوب عن حدوده النمطية (...)».¹

هذا الاختزال والايجاز على مستوى الألفاظ والتكثيف على مستوى المعاني والدلالات انعكاس جلي للشعرية واللغة الشعرية الحاملة لنسب مشحونة من الجمالية.

فالعصر الحديث خاصة لم يعد يسكنه تلك الرتابة الأدبية وتلك الأغراض التقليدية، بحثا عما هو حداثي تجنبنا لتلك الاستطرادات الوصفية وتقادي التكرار واختزال الأحداث وتلخيصها في أفعال رئيسية تماشيا مع مقتضيات الأجناس الأدبية الحديثة والمعاصرة، بخاصة القصص القصيرة، فهو يضبط حدودها وحجمها البنائي فهو العنصر الحيوي فيها.

وكون التكثيف الدلالي أحد أبرز مظهرات الشعرية في النصوص الإبداعية وضبطا لموقع الدراسة في مسار تاريخ الأدب، فإن التكثيف تجلى مؤخرا في جنس أدبي معاصر جدا، هي قصص بحجم كف اليد، أو ما تسمى بالقصة القصيرة جدا (ق، ق، ج).

تتجلى شعرية التكثيف الدلالي فيها عن طريق تشاكل وتآلف مجموعة من العناصر داخل النص الأدبي والسردية. التي تمثل وجهها الاستبدالي الذي يخرج الخفي إلى الجلاء، عن طريق فتح آفاق وفضاءات لتأويل ما هو مبهم وكسر غموضه من بين هذه الآليات المشكلة لذلك «الرموز باختلاف أنواعها والإيحاءات والحذف (...)» والترميز والغموض عنصران يساهمان في حث الذهن على تقليب تربة النصوص لاستخراج كنوزها. إذ لا بد من بعض الجهد».²

ومقتضى ذلك أن المبدع يراوغ في مساحة ضيقة تتطلب لاعبا ماهرا يتقن فنون اللعبة، فالتكثيف لعبة وهو «قول القليل للحديث عن الكثير، ومراوغة القارئ بخلق الدهشة لديه عن طريق خرق

¹ فادي نهار المواجه، التكثيف في القصة القصيرة جدا مجموعة بين بكاءين لحنان بيروتي نموذجا دراسة نحوية بلاغية، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات التربوية والنفسية، عمان، الأردن، 19-06-2019م، ص 99.

² ينظر، مريم بغيغ، هيباتنا، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعرييج، الجزائر، ط1، أكتوبر 2021، ص 8/7.

أفق توقعه وجعل المعنى ينفلت من بين يديه ليعيد النظر من جديد حتى يقبض على هذا المنفلت والمتأبى¹. وهذا ما يضفي لمسة التجريب والتجديد على النص بتييمات مختلفة تنزاح عن المؤلف وهي تصب في شعرية الانزياح عند جون كوهين.

في مقابل هذه الآليات التي تطبع سمةً جمالية ونسبة شاعرية على النص «فعلى العكس، حين يتخلى القاص عن عنصر التكثيف فإنه سيقود قصته إلى الترهل (...) وإن التكرار على مستوى الأحداث وعلى مستوى التضاد وعلى مستوى اللغة نحوًا وصرفًا وتركيبًا جعله قصة مترهلة يمكن حذف كثير منها دون أن تتأثر بنيتها الأساسية بل إن الحذف يمكن أن يدفع القصة نحو تحقيق فكرتها بنجاح. خاصة وأن الترميز فيها ينحدر إلى أوطأ درجاته إذا جاز التعبير»². وهنا تكمن فاعلية التكثيف وآلياته في إخراج العمل الإبداعي مما هو سائد لكسر المؤلف واختراق أفق توقع القارئ بالتخلي عما هو فائض لفظيًا بحذفه وإما باستغلال الرموز والمفارقات باختلافها، ما لا يحدث أي خلل على البنية الرئيسية ومعانيها بأي شكل من الأشكال. على العكس من ذلك، بل غنها ترقى لتصبح رقعة للتلاعب بفكر القارئ وتأويلاته سواء من ناحية الأسلوب أو من ناحية الآليات المعاصرة والطابع الموحى والمختصر بأقل عد ممكن من الشخصيات بحوار مركز وجمل مشحونة بصور فنية دون إغفال الاختزال الشديد في الإطار الزمكاني.

كل هذه التعريجات برزت حديثًا في أجناس أدبية سردية أكثر منها في الفنون الشعرية، وإنه من أبرز ما تجلى فيه التكثيف بأنواعه والدلالي خاصة. «القصة القصيرة جدًا».

¹ ينظر، المصدر السابق، ص7.

² جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدًا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2010، ص120.

المبحث الثاني: القصة القصيرة جدا

احتضن الأدب العربي منذ القديم أشكال مختلفة من القصص، ترعرعت هذه الأشكال في بيئة عربية حتى اكتملت واستوت لنتج فنونا بخصائصها وجمالياتها ليستضيفها الأدب العربي الحديث كأجناس قصصية قصيرة.

والقصة جنس أدبي سردي وشكل من أشكال التعبير الإنساني، قديم على الإطلاق وجد بوجود التفاعل فيلا الحضارات الإنسانية سواءً مشافهة أو رسماً.

وتتحد منها في الموروث العربي القصص الشعبية، تروي أحداثاً ووقائع في زمن ما ومكان معين، أبطالها شخصيات. لتتطور فيها بعد لنتج أجناساً أدبية حديثة ومعاصرة طبق عليها القصص آليات مستحدثة حتى لا نقول أنها غريبة محضة. أبرزها اليوم "القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا والأقصوصة والقصة الومضة باختلاف تسمياتها". تعتمد على التكتيف الدلالي والمعنوي في بنيتها بالدرجة الأولى.

وقد برزت القصة القصيرة جدا في الوطن العربي عموماً خلال الآونة الأخيرة وقد حصدت جوائز أدبية لا تحصى، ولا يخوض فيها إلا المتمكن والماهر في هذا المجال. كما لا يستطيع فك شيفراتها إلا قارئ ذو كفاءة معرفية قادر على التأويل، فهي فن سردي حساس جدا عرف بفن الاختصار الشديد والتكتيف القوي في اللغة للوصول للمعنى المراد بعيداً عن كل إطناب زائد.

1. إرهابات القصة القصيرة جدا في الوطن العربي:

تعد قضية الإرهاب والجذور التاريخية لفن القصة القصيرة جدا في الوطن العربي من أكثر القضايا جدلاً، دون إغفال قضية التجنيس أو الأجناسية وتداخل الأجناس التي ساعدت على ظهور هذا الجنس الأدبي المعاصر الحامل لسمات مختلف الأجناس.

«فيقول في ذلك الناقد الأدبي الدكتور حسين حمودة: "خلال العقود الثلاثة الماضية تصاعدت أشكال قصصية مثلت اختباراً لحدود النوع القصصي القصير، وذهبت في ذلك مذاهب شتى تمثلت

خلالها القصة القصيرة، لغة الشعر وأدواته، أو استلهمت روح (الأمثلة) أو الخاطرة أو اللوحة القصصية... الخ، وتم طرح نتاج قصصي جديد، فرض نفسه فانتبه إليه النقاد وبدأوا يبحثون عن تسميات مناسبة له، وعن سمات أساسية في تكوينه، وخصوص هذه الأشكال القصصية الجديدة قد بدأ في الأدبين العربي والغربي في فترات شبه متقاربة يردها أغلب الباحثين إلى العقود القليلة الأخيرة الماضية، بينما انتشر في العقود الثلاثة الماضية شكل (القصة القصيرة جدا) انتشارا ملحوظا في عدد من البلدان العربية. وكان قد انتشر انتشارا واسعا في الأدب المكتوب بالإنجليزية قبل ذلك بوقت قصير».¹

والمغزى من التفاتة الناقد، بداية طرح اشكال تداخل الأجناس في جنس سردي معاصر حمل سمات مختلف الفنون من لغة الشعر الإيحائية وشكل الخواطر كل هذا التفاعل في ميدان القصص القصيرة بفعل الانفتاح الثقافي لفت انتباه النقاد والدارسين وصولا لمشكل الريادة وأسبوعية ظهور هذا الفن بين 'ن كان عربيا خالصا أم مستوردا من الغرب، أم أنه موروث عربي مطور بآليات غربية! وعلى الأغلب فإنه ظهر منذ ثلاثة عقود الأخيرة الماضية بشكل متقارب نوعا ما. فهناك اختلاف في آراء النقاد عن حقيقة الأسبوعية، بينما «هناك شبه اجماع على أن منشأ القصة القصيرة جدا يعود إلى الغرب، فهو يعد البيئة الأولى البيئة التي احتضنت هذا النوع الأدبي الذي لم يظهر صدفة بل أفرزته مجموعة من الظروف».²

على غرار أغلب الفنون كالمسرح والرواية والمناهج الأخرى، التي وصلتنا من بيئة غربية لكن هذا لا يعني أن العرب ليس لهم باعٌ معرفي بها، بل إن الإشكال الوحيد يكمن في غياب التطبيق وتأسيس قواعد وبدايات لهذه الأخيرة، إنما تظل مجرد محاولات إلا بعد انتشارها في العالم الغربي وظهور آليات سردية معاصرة تس تجلبُ لتُطبق على محاولات العرب.

¹ داليا عاصم، نقاد وكتاب: "القصة القصيرة جدا هي سرد المستقبل"، جريدة العرب الدولية للشرق الأوسط، القاهرة، 24 يوليو 2016م.

² حنان مامي، القصة القصيرة جدا في النقد العربي المعاصر - نماذج مختارة -، إشراف: حفيظة سولامية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د) في النقد الحديث والمعاصر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2021/2022م، 25.

وكون القصة القصيرة جدا حازت على موقع يتصدر الفنون الأخرى اليوم ويتصدر الكثير من المواقع الإلكترونية لمميزات فنية طبعت عليها وهي التكتيف وقصر الحجم تتناسب ومعطيات الرغبة الإنسانية في العصر المعاصر، هذا ما جعل دائرة الأبحاث والنقد تتسع حولها، ليمرر تباين في آراء النقاد واتجاهاتهم حول أصولها.

«فقوم حاولوا ربط القصة القصيرة جدا عندنا بالتراث العربي القديم، ويمثلهم يوسف حطيني. ومجموعة أخرى من الباحثين رأوا أن ظهور القصة القصيرة جدا لا علاقة له بالسرد العربي القديم لا من قريب ولا من بعيد. وإنما هي ذات أصول غربية بامتياز، ويتزعم أولئك الناقد محمد رمصيص ومحمد يوب. ورأي توسط الرأيين السابقين، يحرص على الجمع بين التأثير الغربي وبين التأسيس من خلال السرد العربي القديم. وعلى رأسهم جاسم خلف إلياس وجميل حمداوي. والموقف الأخير الذي ينفي استيراد القصة القصيرة جدا العربية من الغرب، كما ينبغي عنها اتكائها على التراث القصصي القديم، وإنما يقول بأنها تطورت من القصة القصيرة العربية ريادة هذا الرأي لأحمد جاسم الحسين».¹

وهذا الاختلاف من حيث المواقف لا يعني الانتصار للقصة القصيرة جدا كفن معاصر بأن ريادتها كانت عربية أم غربية، بل هي وجهات نظر لنقاد وباحثين عن مصدرها الأصلي، حتى وإن كانت أغلب الآراء تجمع على أن الغرب أسبق لتأسيسها كفن بآلياته بفترة زمنية متقاربة إلا أنه لا بد من دراسة التجربة العربية لها. «فقد ظهرت محاولات للعديد من القاصين العرب في مجال القصة القصيرة جدا، والتي تتدرج ضمن مرحلة البدايات، ففي العراق في فترة الأربعينات نشر المحامي نوئيل رسام قصتان قصيرتان جدا بعنوان (موت فقير)، و(اليتيم)، كما يقول الناقد باسم عبد الحميد حمودي، فقد ذلك بداية لظهور هذا الفن في العراق، ثم تلاحت تجارب الكتاب العرب حتى بلغت درجة كبيرة من النضج الفني في مرحلتي الستينات والسبعينات والثمانينات، إذ نشرت

¹ بومكحلة جيلالي، "جذور القصة العربية القصيرة جدا في الوطن العربي"، مجلة المرقى، جامعة بلحاج بوشعيب، عين تيموشنت، مج 04، العدد 01، 29 مارس 2021م، ص54-66.

بثينة الناصري في مجموعتها (حدوة حسان) الصادرة عام 1974م قصة أسمتها (قصة قصيرة جدا). ونشر القاص نبيل حديد مجموعته القصصية القصيرة جدا (الرقص فوق الأسلحة) عام 1976م، ونشر زكريا تامر في مجموعة (دمشق الحرائق) عام 1987م.¹

وهذا الانتشار والنشاط بين القصاص ساعد في بروز هذا اللون القصصي في الآونة الأخيرة على امتداد الوطن العربي من شرقه إلى غربه، وجدوا فيه متنفسا من شكل جديد ومعاصر لنقل مختلف القضايا. «فمن مصر: عبد الله مهدي إبراهيم عطية، محمد فؤاد منصور، أحمد مليجي، سيد يوسف مرسى، عبد الواحد محمد. ومن الأردن: سعود قبلات، مفلح العدوانى، مريم جبر، محمود الجبور (...). ومن فلسطين: يوسف حطيني، حنان درويش، فاروق مواسي، محمود علي السعيد. ومن تونس الخضراء: إبراهيم درغوثي، أحمد الصغير، فيصل الزوايدي ومهدي عليمي. ومن السودان: فاطمة السنوسي، علي إدريس، مصطفى مدثر، ومن العراق: إبراهيم أحمد، نجم الله كاظم، فلاح العيساوي (...) ومن اليمن: محمد الغربي عمران وانتصار السري (...)»² هؤلاء وغيرهم الكثير ممن لمعت أسمائهم في سماء هذا الفن القصصي القصير جدا وخاضوا فيه تجريبا وتحديًا. أما من المغرب العربي الكبير كسائر المرات التي برع فيها أدباؤها وقصائصا فقد شاركوا وأسهموا بشكل لافت على غرار سائر الفنون فنجد «من الجزائر: أحمد بلقمرى، بسباس عبد الرزاق، رقية هجريس، علاوي حاجي. ومن المغرب: محمد إبراهيم بوعلو والمهدي الودغيري وحسين زروق (...)»³. والمقصود من ذلك أن المغاربة أيضا كان لهم باع في غمار هذا الجنس القصصي، شأنهم شأن المشاركة. والوطن العربي شأنهم شأن الغرب الذي يرجح الكثير على أنه الموطن الأول للقصة القصيرة جدا وغيرهم من رفضوا ذلك، أعددهم في المواقف التالية:

¹ أسماء بنت صالح بنت مطلق العمرو، "الخصائص الفنية في القصة القصيرة جدا دراسة لمجموعتي (قال كل شيء في الظلام) للكاتب السعودي فهد إبراهيم البكر"، المجلة العلمية لكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالبحر، جامعة الأزهر، مج 39، (د، ع)، ديسمبر، 2020م، ص 4154/4204.

² المرجع نفسه، ص 4174.

³ المرجع نفسه، ص 4174.

• الموقف الأول:

حاول أنصاره الدفاع بقوة عن علاقة القصة القصيرة جدا بالسرد العربي القديم ونفوا استفادتها من السرد الغربي بأي شكل من الأشكال يقول في ذلك: "يوسف حطيني": «وتعتز القصة القصيرة جدا بأن لها أصولاً في الأدب القديم وقد جاءت هذه الأصول على شكل حكايات" وهو طبعاً يقصد ما حواه سردنا القديم من أخبار ونواذر وطرائف وحكايات وغيرها». ¹ إذ ليس عيباً الانتصار لأدبهم وموروثهم العربي لكنه رأي متطرف نوعاً ما فهم يحصرون ميدان الدراسة في زاوية حضارية في أصولها، في مقابل ذلك يتجه أنصار الموقف المقابل إلى أن:

• الموقف الثاني:

يرون بأن القصة القصيرة جدا جنس أدبي مستحدث وفد إلينا من بوابة الغرب، وينفون تماماً تأثرها بالسرد العربي القديم. يقول في هذا الشأن "محمد رمصيص": «إن القول بالأصل العربي لنشأة القصة الومضة موقف نكوصي يترجم رد فعل ضد الغرب كخضم». ² وقد رجح أنصار هذا الموقف إمكانية أن يكون الغرب قد استعانوا بموروثنا العربي القديم أكثر مما استخدمناه نحن العرب. وإن أول أعمال فنية عند الغرب كانت "قصص أرنست هيمغوي 1225م، أو انفعالات ناتالي 1932م، الغواتيمالي أوغستو مونتيروسو سنة 1959م". ³ وكل المتناقضات دائماً هناك رأي وسط ومحيد.

• الموقف الثالث:

يرى أصحابه أنه لا يمكن نفي الأصل العربي القديم للقصة القصيرة جدا، كما أقروا بتأثرهم بإنتاجات الغرب. ورائد هذا الموقف جاسم خلف الياس «قد تبنى هذا الرأي وهو أن للقصة القصيرة

¹ بومكحلة جيلالي، "جذور القصة العربية القصيرة جدا في الوطن العربي"، ص55.

² المرجع نفسه، ص56

³ ينظر، المرجع نفسه، ص56.

جدا منبعان، المنبع الغربي والموروث العربي القديم»¹ وعلى الأرجح هذا هو الموقف الأنسب لهذه الدراسة وتحديد جذور القصة القصيرة جدا وبداياتها، يقابله رأي يوافقه نوعا لا يحبذ إلغاء الأصول الأدبية، إنما هذا الفن هو إبدال لما هو قديم بأجناس معاصرة رائده الناقد جاسم حسين. ولكل هذه المواقف حق الدفاع عن رأيها في ظل الجدلية حول تحديد الجذور الأولى لهذا الفن والتشبه فيه. مع التأكيد على استحالة وجود القصة القصيرة جدا بمفهومها المعاصر في التراث العربي القديم.

2. خصائصها وتقنياتها:

قبل الخوض في دراسة خصائص وتقنيات القصة القصيرة جدا كفن أدب وجب علينا تحديد مفهومه أولا.

القصة القصيرة جدا هي: «قطعة مختصرة من النثر القصصي أكثر تكثيفا من القصة القصيرة، ويتراوح طولها أحيانا بين 500 كلمة و 1500 كلمة وذلك الطول (أو القصر) يجعل من الضروري معالجة الصراع والتشخيص والمشهد في حذق وتدبر. ويمتلك هذا الضرب من القصة القصيرة جدا كل مكونات القصة القصيرة موجزة مكثفة تكثيفا عاليا في بؤرة قاطعة التحدد».²

قدم الناقد هذا التعريف في فترة زمنية متقدمة نوعا ما، إذ أنه لم يحدد بدقة الطول أو الحجم المتداول اليوم، لكنه ركز على نقطة جوهرية وهي التكتيف لكن هذا التعريف ناقص نوعا ما يشملته حسين مناصرة بتركيز أكثر فيقول: «ومع تحديد الحجم لا يعني هذا أن القصة القصيرة جدا قد نالت مرتبة من التعريف، لأن هذا النوع الأدبي له خصائص فنية أخرى تميزه، فالقصة القصير جدا فن سردي يمتلك جماليته الخاصة من خلال عدد من العناصر بدء من الحجم الضيق أو

¹ المرجع السابق، ص59

² إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاق، الجمهورية التونسية، العدد 01، ط1، 1986م، ص276.

الصغير كما أسلفنا، مروراً باللغة الشعرية المكثفة والدقيقة الدالة التي لا تقبل أي حشو أو ترهل، وانتهاءً بجملته القفلة (الخاتمة) التي تقضي التأويل والمفارقة، ويبقى الإيحاء والتكثيف وما ينتج عنهما من ترميز ومفارقات كلها سمات تميز هذا الفن السردى».¹

واسناداً إلى ما سبق يمكن التنويه إلى حداثة هذا المفهوم على خلاف المفهوم الأول الذي يمكن وصفه بالمتشعب، وإن حسين المناصرة في كتابه القصة القصيرة جداً رؤى وجماليات ممن أجادوا في الإحاطة بالموضوع من كل جوانبه مركزاً في تعريفه على الناحية الشكلية والحجم الخارجي للقصة القصيرة جداً على أنها نص مثلها مثل غيرها من الفنون رغم حجمها الصغير فيقول: "الرواية نص، والقصة القصيرة نص، والقصة القصيرة جداً نص، وكاتب الرواية سارد كما هو كاتب القصة القصيرة جداً (...) وإن الحجم يبدو المعيار الحاسم في التمييز بين هذه الأنواع السردية، (...) وهو عتبة أولى مهمة لتعريف القصة القصيرة جداً".²

أولى حسين المناصرة عناية كبيرة بحجم القصة القصيرة جداً وحدده قائلاً: «(...) إن أقل حجم في متن القصة القصيرة جداً بلغ أربع كلمات (...) وأن أكبر حجم لهذه القصة بلغ حوالي 270 كلمة (للقصة الواحدة)، في حين تتراوح حجم جل القصص بين 20 و60 كلمة، ولعلي أزعج أن نص القصة القصيرة جداً المثالي ينبغي أن يكون في حدود خمسين كلمة».³ وهذا تحديد وجيه للحجم المناسب لمتطلبات هذا الفن القصصي القصير جداً المعاصر باعتبار الحجم رقعة أساسية مختزلة الطول. على عكس من سبقوه من نقاد لم يصيبوا في تحديد الحجم المناسب لربما يرجع سبب ذلك في كون الفن حديثاً دخيلاً عما عهده من الأجناس فيصعب تحديد حجم مناسب له، فعلى غير المعهود حالياً أن نجد قصة قصيرة جداً تتراوح بنيتها بين 500 و1500 كلمة في القصة القصيرة جداً الواحدة.

¹ حسين المناصرة، القصة القصيرة جداً رؤى وجماليات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015م، ص8.

² المرجع نفسه، ص7.

³ المرجع نفسه، ص8.

وهذا لا يعني أن تعريف القصة القصيرة جدا يكتمل بالحديث عن حجمها فقط كونه عتبة دراستها، لكن مثلها مثل جل الفنون الأخرى تتطلب بنية داخلية تساعد على بناء البنية الخارجية (الحجم)، ويقول في ذلك حسين المناصرة مكملًا تعريفه لها: "ومع تحديد الحجم لا نزعّم أيضًا بأن القصة القصيرة جدا قد أصبحت معرفة تعريفًا جامعا مانعا وإن كان الحجم ضروريا في تعريفها من الناحية الشكلية. لأن هذا الفن يحتاج إلى قيم جمالية وإنشائية أخرى، تقضي به إلى أن يكون قصة قصيرة جدا ذات مستويات محددة في عناصرها السردية أو في اللغة المكثفة المشحونة بالرؤى والدلالات المتشكلة في متنها، إضافة إلى سلامة اللغة والتراكيب، لأن هذه القصة لا تحتمل الترهل والركاكة والإنشائية المسطحة".¹

وخلاصة قوله هذا أن هذا الفن القصصي المدروس يحتاج بدرجة كبيرة جدا الجانب التركيبي والبلاغي أو ما يسمى بالبنية الداخلية للنص من لغة مكثفة مشحونة تتأتى ببراعة الأسلوب أولا وبتمكن القارئ ثانيا، وهوفن ذو حساسية لا يتحمل الركاكة الأسلوبية بل على العكس من ذلك فهي جنس أدبي جريء ومثير للتساؤلات. وإنه من الأساس أن يكون كل إبداع لمسة فنية تعكس أسلوب صاحبها، هكذا هو الأمر مع القاص «فإذا اعتبرنا تعريف القصة القصيرة جدا حجما من جهة، وشروط فنية من جهة أخرى فإن الاحتراف في كتابة هذه ينبغي أن يكون من ضمن التجربة المتكاملة للقاص، الذي ينبغي أن يكون على وعي تام بكون كتابة القصة القصيرة جدا أمرا ليس سهلا»²، لذلك في الأصل قد يكون القاص روائيا أيضا على دراية بآليات الكتابة «فنلاحظ كثيرا من المبرزين في هذا الفن القصير جدا هم في الأساس قاصون وروائيون في الوقت نفسه».³

وناقلة القول أن القاص سواء كان روائيا أو شاعرا مادام قد خاض في كتابه هذا الفن فإنه بالضرورة قد أعلن عن احترافه في التجربة السردية أو الأدبية، وإنه في ذلك لا يبدع إلا المبدعون

¹ المرجع السابق، ص 8.

² حسين المناصرة، القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات، (مرجع سابق)، ص 9/8.

³ المرجع نفسه، ص 9.

من لهم القدرة على التحكم باللغة ودلالاتها اللامتناهية والأساليب البلاغية في قالب مختزل الحجم بما لا يقل على أربع كلمات ولا يتعدى 60 كلمة كما قال حسين المناصرة وغيره من الدارسين، هذا على المستوى النظري.

أما على المستوى الإجرائي والتطبيقي سأعمد لدراسة خصائص وتقنيات القصة القصيرة جدا فهي قد حظيت بجملة من الخصائص التي تميزها كغيرها مما سبقها من الفنون، فطابعها الهجين بالتقاء مختلف الأجناس والآخذ بطرف خصوصياتها المختلفة، فوجب الوقوف عند علاقتها بالأجناس الأخرى، ثمة تماس كبير واضح بين القصة القصيرة جدا والقصيدة القصيرة جدا ليس في التسمية فقط، بل من خلال المدلول فالعلاقة بينهما وطيدة حتى أننا نجد الكاتب المغربي عبد العزيز الراشدي يتناول تلك المسألة قائلاً: "أقر الكثير من القصص، فأجدها قصائد صغيرة -ومضات- وأحيانا أجد بعض النصوص الشعرية التي تشبه القصة إلى حد بعيد، والسبب في اعتقادي يرجع إلى انفتاح الأجناس على بعضها"¹، ومما لا شك فيه أن هذا رأي الكثير والنقاد غير الكثير من الدارسين يتوجهون لهذا الرأي وعلى الأغلب هو الأرجح، فانفتاح العلوم والآداب على بعضها واحتكاك الشعوب منذ العصر العباسي ساعد على بروز طبقة جديدة مما لم يكن سائداً حتى يومنا هذا.

«(...) ولعل حالة الالتباس بين القصة القصيرة جدا والقصيدة القصيرة جدا سببه جنوح العديد من نماذج القصة القصيرة جدا إلى الشعرية، إلا أن هناك فاصل يميز بينهما يتمثل في أن القصة تقوم على السرد والإخبار كما تستلزم وجود أحداث وشخصيات، بينما القصيدة القصيرة جدا تقوم على المجاز والصوت والإيقاع والإحساس الجارف».² وغيرها الكثير من الأجناس والفنون الأخرى كالخرافة والشعر والموسيقى والمسرح خصوصاً. فالقارئ لها يتخيلها مسرحية تجري أحداثها ما يساعده على إمكانية التأويلات ويظل الجدل في إشكالية التجنيس أو تداخل الأجناس قضية لا

¹ أسماء بنت صالح بن مطلق العمرو، الخصائص الفنية في القصة القصيرة جدا، مرجع سابق، ص4172

² المرجع نفسه، ص4172.

نهائية لكن هذا لا يعني أن نفع حقيقة أن القصة القصيرة جدا أضحت فنا معاصرا لا يمكن الاستغناء عنه يتماشى مع متطلبات العصر والقارئ الذي يبتغي السرعة وقصر الحجم. من الخصائص المميزة لها أيضا، عناصرها التي تقوم عليها كأساس:

أ. **الحكاية:** «فوجود الحكاية شرط كل نثر حكاية من الرواية إلى القصة إلى المسرحية والمقامة... الخ غير أن غياب الحكاية في القصة القصيرة جدا يبدو مكشوبا، فهذا النوع الأدبي لا يتحمل الموارية بسبب قصره الشديد، وأي خلل لا يستطيع الاختفاء وراء مساحة النص».¹ وتتجلى بدورها في القصة القصيرة جدا لعناصر هي:

• **الحدث:** وهو محورها والفعل الذي تقوم به الشخصيات داخل القصة "والحدث الذي تقدمه هذه القصة يختلف في طريقه سرده وتركيبه وأنساق بنائه، إذ يشرع بعرضه من لحظة التأزم، يفتقر إلى النمو والدرامية، يبدو للوهلة الأولى مشهدا مقتظا من قصة طويلة ولهذا فأغلب كتاب هذا النوع يقتنصون فكرة تمثال الومضة اقتطعت من أحداث هامشية من الحياة اليومية، ويكون الصراع فيها محدودا له أهمية خاصة يمتاز بالقصر والتكثيف والمحدودية"². وهذا إن دلّ على شيء فإنه على ما يسمى بالصراع وذروة تأزم القصة تقوم الشخصيات بتنفيذها فنلاحظ هنا فيها غياب نموه تماشيا بما تقتضيه أبعاد القصة القصيرة جدا ومحدودية حجمها وعادة ما يبدأ به مباشرة.

• **الشخصية:** "لا تحتل القصة القصيرة جدا تعدد الشخصيات، وشرح التفاصيل التي تتعلق بها، بسبب محدودية حدثها، وهذه الشخصيات تعمل بوصفها علامة لها وظيفة تتجلى في السياق الدلالي للقصة وترتبط بالحدث، وهي تتوغل بتيار الوعي في مناجاتها ومنولوجها،

¹ يوسف حطيني، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، مطبعة اليازجي، دمشق، ط1، 2004، ص27.

² فائزة بوراس، مقارنة نقدية في القصة القصيرة جدا وفلسفتها وشاعريتها، مجلة المداد، جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2، الجزائر، مج 8، العدد 2، 31 ديسمبر 2020م، ص151.

ويسعب علينا فهم الواقع القصصي من غيرها، واختيارها يعتمد على طبيعة الحدث وغالبا ما تظهر شخصية واحدة وقد تظهر معها شخصية مساعدة أو شخصية معارضة، واختيار الشخصية يتم وفق غرض مزدوج يعطي القارئ المعلومة الضرورية وينقل الحدث فيها نحو الأمام¹ وهذا يعني أن كل شخصيات القصة لها علاقة بالواقع الحقيقي ومستوحاة منه وما يعيشه القاص بشكل واع كما هي منولوجها وتركيبها تتماشى مع طبيعة الحدث بالضرورة عادة ما تكون شخصية رئيسية فقط وقد تكون معها شخصية مساعدة أو معارضة، وهي الجانب الأكثر إثارة في بنائية القصة القصيرة جدا، عن طريق انتزاعها من الحياة ووضعها بين السطور.

• **الزمن:** «تتعامل معه القصة القصيرة جدا بمحدودية مغايرة فهامشيتها وبساطتها تعرض زما قصيرا، لأن الأفكار والشخصيات لا تتمدد إلا في مساحة صغيرة، والقاص ملزم بالإيجاز والابتعاد عن التشتت والتكرار ويتحقق باستخدام صيغ حكائية تختزل زمن القصة وتقلصه إلى الحد الأدنى دون ذكر تفاصيلها، ويكون بذكر إشارات زمنية ظاهرة أو ضمنية تستغرقها الأحداث ويعينها السياق اللغوي، أو بذكر وقائع مجملة دون الخوض في جزئياتها»² فهو ضابط الحدث والشخصية وينظمها في شكل محدود بحدود حجم القصة بتوظيف مؤشرات زمنية قد تكون جلية أو مستترة يكشفها القارئ من خلال السياق اللغوي، خصوصا أنه يضفي وظيفة شعرية جمالية وتشويق على الأحداث. في مقابل الزمن نجد المكان.

• **المكان:** «تتعامل معه وفق العلاقات التي تربطه مع بقية عناصر السرد (الحدث والشخصية والزمن)، لأنه داخل بداهة في بنائها الفني، فيتبادل معها علاقتي التأثير والتأثر ... فيتحول إلى بعد جمالي لما يمنحه من إمكانية الغوص في أعماق البنية المتخفية التي تؤسس للفضاء

¹ المرجع السابق، ص 151.

² المرجع نفسه، ص 151.

المتخيل (...) وتأتي الأمكنة غالبا موجة لها أبعاد»¹ ومن البديهي أنه الإطار والفضاء الذي تجري فيه الأحداث ويخضع للاختزال شأن العناصر الأخرى. إلا أنه وعلى الرغم من كون الحكائية شرطاً من شروط البنية في القصة القصيرة جداً وعنصر هام في تكوينها إلا أنها قد تضيع ولا تتمحور بشكل واضح، لكن هذا لا ينقص من شاعرية النص ولغته المكثفة وهذا راجع لحجمها بالدرجة الأولى، وهي ما تفصل القصة القصيرة جداً عن الخاطرة.

ب. **الوحدة:** «كما تعد الوحدة (وحدة الحبكة والعقدة بشكل خاص) ركناً لا غنى عنه، لأن تعدد الحكايات والعقد والحوافز المحركة للأحداث، وتكرر النماذج المتشابهة، يمكن أن يقود إلى نوع من الترهل الذي يفقد القصة القصيرة جداً تمركزها».²

بما لا يدع مجالاً للشك أن الأصل في القصة القصيرة جداً يقوم على اختزال كل ما هو مكرر والاكتفاء بالوحدة الكبرى لبنية النص الداخلية وهي الحبكة الواحدة والعقدة الواحدة تقادياً للإطناب كما هو الأمر بحذف الشخصيات وكثرة الأحداث بما يتناسب مع أبعاد الفن وتقنياته.

ج. **التكثيف:** «وهو أهم عناصر القصة القصيرة جداً، ويشترط فيه ألا يكون مخلاً بالرؤى أو الشخصيات، وهو الذي يحدد مهارة القاص، وقد يخفق كثير من القاصين أو الروائيين في كتابة هذا النوع الأدبي، بسبب عدم قدرتهم على التركيز أو عدم ميلهم إليه»³، فقد يتمتع بعضهم بمهارة الأسلوب والصياغة لكن بكلام مسهل مطول، فلا يجيد الدقة في الوصف والإصابة في التعبير بأقل قدر ممكن من الألفاظ. «وقد حدد أحد الباحثين الخطوات التي يستخدمها القاص للوصول إلى التكثيف الشديد في القصة القصيرة جداً وهي:

¹ المرجع السابق، ص 151.

² يوسف حطيني، القصة القصيرة جداً بين النظرية والتطبيق، ص 31.

³ المرجع نفسه، ص 33.

الفصل الأول: مقارنة اصطلاحية

- الجمل القصيرة المركزة ذات الطابع الموحى والمختصر في أسلوب سردها والقدرة على الإيحاء والتعبير والإشعاع بأكثر من دلالة.
 - الاقتصار على أقل عدد ممكن من الشخصيات.
 - تركيز الحوار أو الاستغناء عنه إذا أمكن ذلك.
 - شحن الجملة القصصية بالصورة الفنية التي تؤدي دور وصف وتشيء بالمعنى وتتم عنه.
 - اختزال الحدث القصصي وينطبق على التركيز المكاني، والسقف الزماني للقصة القصيرة جدا.
 - العناية الخاصة بالاستهلال في جذب القارئ.
 - الاهتمام بنهاية القصة التي تعطي انطباعا مؤكدا لنجاح القصة أو اخفاقها.¹
- في مقابل ذلك نجد من يجل التكثيف في القصة القصيرة جدا مع قصر الحجم واستثناء كل ما هو زائد عن القصة ولا يعني هذا أن التكثيف مرادف للقصر، إذ يمكن أن يكتب أحدهم قصة قصيرة جدا في 20 كلمة لكن بها من الوصف الذي يمكن الاستغناء عنه.
- د. اللغة: «تشكل اللغة الوعاء المادي الذي يكتسب فيه البناء القصصي وجودا واقعيا، فالبعد اللغوي هو البؤرة التي تنطلق منها الأبعاد الأخرى وترتكز عليها (...) إن لغة القصة ليست خارجها وليست أداة اتصال وإنما أداة إنتاج، والنسيج الداخلي الذي يتحدد بجميع العناصر الأخرى ويحددها في آن. ولهذا البعد في القصة القصيرة جدا خصوصية أكثر بسبب كثافتها الشديدة واقتربها من لغة الشعر في أجواء تعبيرية ورمزية سواء على صعيد الجملة التي تنتج صورا ومجازات أو على صعيد الدلالة العامة التي تنتجها القصة كلها»²

¹ أسماء بنت صالح، الخصائص الفنية في القصة القصيرة جدا، ص 4197/4198

² جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية/دمشق، (د،ط)، 2010م، ص 129.

وتفسير ذلك أن اللغة في القصة هي الجانب المادي لأفكار معنوية في ذهن القاص واسقاطها على ميدان الأدب. فتجلى في لغة بأبعادها الدلالية ميزتها التكثيف واقتربها من لغة الشعر، محملة بصور ومجازات، وظفت فيها المفارقات والتناص... الخ.

«فاللغة تضفي جمالية خاصة على القصة بواسطة الخرق الدائم لقواعد اللغة المعيارية (...)» بتحويل مستمر للمسافات القائمة بين الدال والمدلول وخلق دلالة جديدة مشبعة بطاقة البث الإيحائي، هي لغة شاعرية تستعير من النص الشعري إمكاناته التي تجعل القارئ يتعامل مع تلك الموجودات النصية تعاملًا شعريًا¹. ما يعمل على تشتيت القارئ وفتح أفق لتداعيات المعاني وخلق صراعات بين التأويلات وقلة الملفوظات. أما على المستوى الاجرائي فيعتمد كل قاص في كتابة قصته القصيرة جدا على جملة من التقنيات الضرورية لكل جنس أدبي آخر تستلزم وجودها وإلا ستفقد قيمتها وتميل للترهل، أعددها كالتالي:

أ/ الانزياح: «مصطلح (L'écart) عسير الترجمة لأنه غير مستقر في متصوره لذلك لم يرضى به كثير من رواد اللسانيات والأسلوبية فوضعوا مصطلحات بديلة عنه (...)» هو عبارة عن ترجمة حرفية للفظ (Ecart) على أن المفهوم ذاته قد يمكن أن نصطلح عليه بعبارة التجاوز، أو أن نحوي له لفظية عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي عبارة "العدول"، وقد حاول جاكبسون تدقيق مفهوم الانزياح فسماه خيبة الانتظار (Decelved Expectation)، وهو ما يعني حرفيا "تلهف قد خاب"²

إذ يجدر بنا الإشارة للمفهوم المتشعب لمصطلح الانزياح وما أطلق عليها عند البلاغيين العرب بعبارة التجاوز والعدول عما هو مألوف وكسر أفق توقع القارئ، ليعبر عنه رومان جاكبسون بشكل أدق بعبارة التلهف الخائب، بمعنى آخر أنه يقصد القارئ المتلهف للامساك بشتات القصة أو بمعناها لكن مع وصوله لنهايتها يخيب ظنه فيما توقعه، إذ أنه القاص تعمد ذلك لتشتيته ليعيد مرة

¹ المرجع السابق، ص 129.

² المرجع نفسه، ص 129.

أخرى محاولة إعادة قراءتها قصد التمكن من فهمها، إذ يستحيل فهم ما دخل عليه الانزياح كسمة أسلوبية من القراءة الأولية، إذ تزيد نسبة الشعرية والبلاغة «فالانزياح هو مفهوم ينتمي إلى الشعرية والبلاغة معاً، باعتبار أن البحث البلاغي بحث عن الأساليب والطرق التي تحقق النص الفني الجمالي بالخروج عن القواعد النحوية المعيارية الجامدة وبالتالي اكتساب النص سمات شعرية تلفت انتباه المتلقي بالانحراف عن القواعد اللغوية وتشكيل نظام خطابي جديد فالبحث ف الانزياح هو بحث في الشعرية أو البحث في لغة الشعر»¹.

هذا وقد أكسب الانزياح الأسلوبية ثراء سواء من ناحية الأساليب البلاغية وما تضيفه من جمالية فنية، عن طريق كسر وخرق معايير اللغة المألوفة والتي عادة ما نجدها في لغة الشعر التي ترقى بنسبة شعرية أكثر من غيرها من الأجناس الأخرى يوظفه الكاتب عمداً لتشتيت القارئ. فيقول في هذا الصدد جان كوهن (Cohen): «الانزياح في الشعر خطأ يستهدف من ورائه الوقوف على صحيحه الخاص (...) فكما اقتربنا من اللغة الشعرية زاد الانزياح، فسبيل الانزياح هو لغة الشعر التي تتعالى عن الكلام العادي، فالشعر هو انزياح من معيار قانون اللغة»²، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل بالضرورة إلى أن لغة القصة القصيرة جداً تقترب من اللغة الشعرية وهذه هي وظيفة التكثيف الدلالي والموضوعي بتوظيف الانزياح بشكل أساسي الذي بدوره يؤدي خصوبة إيحائية خارجة عن المؤلف وكل ما هو سائد.

ب/ المفارقة: يعد النقد المفارقة كأسلوب بلاغي أحد أهم عناصر وأركان العمل الإبداعي الناجح من ناحية التشتيت وتداعي الأفكار بالتنقيب عن الدلالة المطلوبة في ظل لا نهائية الدلالة، عرفها جاسم خلف إلياس أنها: «هي من التقنيات التي تفعل القصة القصيرة جداً وتشكل أحد أسسها الجمالية، إذ تحول التداولي الحياتي إلى معطى لغوي ذي حمولات متزاحمة وتقترب اقتفاء حساسية

¹ سعاد بولحواش، شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، إشراف محمد زرمان، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012/2011م، ص 106.

² جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترج محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 02 أكتوبر 2015، ص 06.

الخطاب الإنساني في واقع متخم بالمفارقات اليومية الساخرة (...) إذ يتكى بناء القصة القصيرة جدا على منظومة من المفارقات المتشكلة من خلال السخرية والدعابية فنجد أنفسنا في عالم يمتلئ بها، ويقودنا إلى مستويات التعددية القراءة أو الإيحاءات لأن المفارقة لعبة عقلية ذكية ومن أرقى أنواع النشاط العقلي (...)»¹ ، بمعنى آخر أنها قائمة على الغموض بالدرجة الأولى اعتمادا على التخيل في القصة متجاوزة الواقع كليا لتشكيل بنية هيكلية جديدة غير مطابقة للهيكل الأولى.

«فالمفارقة تعني في أبسط صورها القصصية جريان حدث بصورة عفوية على حساب حدث آخر هو المقصود في النهاية (...) لا غاية لها إلا الخروج على السرد المباشر وهو خروج يبعث على الاثارة والتشويق»² فهي تنسج على أساس سرد حدث ليتضح في نهايتها أنه العكس من ذلك وليس المقصود، وهي بحد ذاتها قائمة على أربعة عناصر (04):

1. وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد: المستوى السطحي والمستوى الكامن الذي يلح القارئ على اكتشافه.
2. إدراك التعارض أو التناقض بين الحقائق على المستوى الكلي الخاص.
3. التظاهر بالبراءة التي قد تصل إلى حد السذاجة أو الغفلة.
4. لابد من وجود ضحية متهمة أو برئية غافلة وهذا ما يجعل المفارقة منطوية على المضحك والمبكي معا»³

وفصلا عن كل هذا أن المفارقة (Paradox) بعد لغوي تتحكم فيه المتضادات وهذا هو منبع جمالياتها بتوريط المتلقي بمحاولة اكتشاف معنى لكن يقصد به غيره كأن تمدح لكنك حقيقة تدم، كأن القاص يحاول بتوظيفها للمفارقة أن يوازن العالم الداخلي بالقصة القصيرة جدا من حوادث سلبية تجري واقعا فيعكسها بأخرى إيجابية مثالية محاولا ترقيعها عن طريق السخرية والاستهزاء.

¹ جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سورية/دمشق، (د،ط)، 2010، ص153.

² المرجع نفسه، ص154.

³ المرجع نفسه، ص154.

وقد تجلت في النصوص القصصية القصيرة جدا بأنواع اختلفت حسب خصوصية كل قصة. فمنها: «المفارقة اللفظية»: يقوم هذا النوع من المفارقة أساسا على الغموض والازدواجية الدلالية ذلك لأنها تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين، الأول حرفي ظاهر وجلي والثاني متعلق بالمغزى موحى وخفي.

المفارقة الموقفية: في هذا النوع يتسع سياق المفارقة (...) فنتج مفارقة الأحداث من خلال التعارض بين ما يتوقع حدوثه، وبين ما هو حادث فعلا ... أي أن ثمة انقلابا لا يجعلها تسير وفق ما يتوقع لها وإنما تتجه اتجاهها آخر مغايرا¹

فقدرة القاص على التلاعب بالمسافات بين الدال ومدلوله والإتيان بمدلول مضمّر تنتج تلاعبا بالأحداث مما يزيد في غموضها هذا الغموض يؤدي للتخيل والتنقيب عن المراد الحقيقي من متاهة الأحداث هذه وصولا للفهم، وكل حسب قدرة استيعابه وفهمه. أما «المفارقة التصويرية»: تعرف المفارقة التصويرية بأنها تكتيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، وإذ يتبادر إلى الذهن من خلال هذا المفهوم مصطلح الطباق والمقابلة (...) باعتبارهما قائمان على فكرة التضاد، إلا أن المفارقة التصويرية تكتيك مختلف تماما (...) فهي تقوم على إبراز التناقض بين طرفيهما وفكرة استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل²، بمعنى آخر أن المفارقة في تصوير الأحداث في القصة القصيرة جدا تعتمد بالضرورة على التضاد فلا يتم الكشف عن صورة الحدث الحقيقية بشكل ظاهر، إنما يخبئها القاص ضمنا وبشكل مضاد حتى أن القارئ يستطيع الموافقة بين الظاهر والمضمّر لفهم المضمون، كأن يظهر القاص أنه يمدح لكنه في الحقيقة يذم.

¹ وسيلة مباح، المفارقة في القصة القصيرة جدا قراءة في نماذج جزائرية، مجلة اللغة الوظيفية، المركز الجامعي عبد الحفيظ بالصوف ميله، عدد 02، مج 8، 2020، ص 271-273.

² المرجع نفسه، ص 274.

ج/ **التناص:** لعل أو ما يتبادر إلى أذهاننا عند تداول لفظة تناص هي الناقدة جوليا كريستيفا صاحبة نظرية التناص، «إذ يعد النص الأدبي عند الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا خطايا يخترق وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة ويتطلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها ومن حيث هو خطاب متعدد يقوم النص باستحضار ذلك البلور المحمل بالدلالة المأخوذة في نقطة معينة، ذلك الاستحضار أو (التناص) أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عليها أو معاصرة لها (...) فهو عملية ترحال للنصوص وتداخل نصي (...) وهو تقنية نقدية جديدة تعني حضور نصوص غائبة في نصوص حاضرة وتتداخل بينها»¹، وخلاصة هذا القول أن النص الأدبي مهما كان جنسه نص مفتوح على مختلف الإمكانيات في بنيته كأنه تمثال بلوري ثمين محمل بدلالات مأخوذة هي بدورها من خلفيات معرفية سابقة لدى الكاتب، لينتهي دوره هنا ويبدأ دور المتلقي القارئ للنص الظاهر كبنية سطحية فيستحضر المخزون الدلالي والمعرفي لديه الذي سماه شارل ساندرس بيرس بالسيموزيس متداخلة لفك شيفرات النص المولد والمضمر عن طريق التأويل. «وتتأتى علاقة التناص بالقصة القصيرة جدا في أن التناص يتيح للمبدع القاص الكيفية الفنية في التعامل مع نصه بصورة مفتوحة وتمنحه حرية بالتحرك الأسلوبية والموضوعاتي عبر التجاور الحكائي وتأنيث نصوصه بمختلف التقنيات البديعية الأخرى (...) فالقصة القصيرة جدا لا تكتسب قيمتها الدلالية والقرائية إلا عن طريق التناص»²، فالقاص مقيد من جهة بمحدودية الحجم لا يمكنه أن يورد فيها بشكل مطول فيوظف فيها كلمات رموز ليفتح المجال للقارئ كطرف أساسي ليؤول ويطنب كما يشاء. ومن جهة أخرى فهو بتوظيف الأساليب الفنية والتناص أبرزها وإلا فلن ترتقي مصاف القصة القصيرة جدا الناجحة.

¹ موسى كراد، التوظيف الجمالي للتناص الأدبي في قصص مريم بغيغ، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية، جامعة عبد الحفيظ بوالصوف-ميلة، عدد 03، مج 10، 16 جوان 2021، ص 355.

² المرجع نفسه، ص 355.

العنوان والخاتمة: إن نجاح القصة من نجاح مؤلفها وهذا النجاح مرهون بتمكنه من حسن الربط المسترسل بين عناصر البنية القصصية وهي المتن تسبقها عتبة العنوان ويليها خاتمة أو قفلة، أما «عنوان النص القصصي يمثل شفرة فنية رمزية تحمل سحر جاذبية علامات اللغة وإشارات حين توظف توظيفاً فنياً، وتقدم للقارئ عن متعة غير عادية تنشأ على مهل بعد القراءة الثانية والثالثة للنص (...)» تقدم لهذا القارئ العديد من فرص السباحة والغوص في بحار التأويل لعلم العلامات (...)»¹، فالعنوان هو العتبة الأولى التي يقف عندها القارئ بمثابة هوية للتعريف بالنص قبل الولوج إليه، فقد يكون لفظة واحدة حاملة لدلالات مدعمة لأحداث القصة لكنه لا يفشي بفحواها منذ البداية، فمن العبث افشاء سر القصة من العنوان. في مقابل العنوان تأتي الخاتمة أو القفلة، و«القفلة في اللغة تعني الغلق الأخير أو سد الباب أو ختم الكلام فيها إحياء بالدهشة كتخريجة ذكية تكسر أفق توقع القارئ فيتوقف السرد عنها»² وكثيراً ما تأتي النهاية مفتوحة أو مغلقة وعادة ما يتركها القاص مفتوحة لغرض إثارة تأويل القارئ «وتحمل الخاتمة صدمة أو مفارقة أو ما يناقض البداية (...)» كأن تكون البداية شوقاً وعشقا ثم تكون النهاية خيانة وغدراً»³ وانطلاقاً مما سبق ذكره، أن القفلة أو الخاتمة تمتاز بخصوصية تنبع من دورها إذ تحمل جملاً تفجيرية تحقق الإدهاش في ذهن القارئ وتحقق المفارقة المطلوبة.

مثلها مثل العنوان أو الاستهلال فهما متصلان ومرتبطان يضعهما القاص بغرض تدعيم نص قصته نتيجة تعزيمه الشديد من ناحية الحجم، فيستعين بهما القارئ كآليات مساعدة في فهم المغزى من القصة القصيرة جداً.

¹ أسماء بنت صالح، الخصائص الفنية في القصة القصيرة جداً، ص4193، (مرجع سابق)

² فتيحة بلحاجي، جمالية القفل في القصة القصيرة جداً-قصص فاروق ومواسي أنموذجاً، مجلة لغة-كلام المركز الجامعي مغنية، تلمسان، الجزائر، عدد02، مج07، مارس 2021، ص382.

³ حسين المناصرة، القصة القصيرة جداً رؤى وجماليات، ص116-117، (مرجع سابق)

3. القصة القصيرة جدا في الجزائر:

إن المتتبع للشأن الأدبي في، الجزائر يلحظ الإنتاج المحتشم لفن القصة القصيرة جدا مقارنة بغيره من الفنون الأخرى، سواء من ناحية الإنتاج الذكوري أو غيرهن من القاصات النسوة، لكن وجب الاعتراف بأنه فن على الرغم من قصر حجمه وعمره مقارنة بالشعر والرواية والمسرح إلا أنه لا يزال يبحث عن موضع قدم بينهم مثبتا فعاليته تزامنا مع مقتضيات عصر السرعة في الجزائر حتى وإن كان متأخرا نوعا ما، «فإذا كان عبد المالك مرتاض قد حسم ريادة القصة الجزائرية المعاصرة لصالح محمد السعيد الزاهوري (...) بمحاولة قصصية عنوانها فرانسوا والرشيد، فمن غير الممكن أن تحسم أمر ريادة القصة القصيرة جدا ونذكر منهم القاص حسين فيلالي في مجموعته القصية (السكاكين الصدئة) 1991م. التي لم تتعدى صفحة ونصف وعدها بعضهم قصة قصيرة جدا بالنظر إلى حجمها وسماتها الفنية وتقنياتها»¹ وفصلا عن هذا تبقى مشكلة الريادة للقصة القصيرة جدا الجزائر قائمة على الجدل كما هو الأمر في إشكالية جذورها العربية أم الغربية، إلا أن نقاد الجزائر قد عدوها وليدة القصة القصيرة التي تخللها نوع من التكثيف والمفارقة وغيرها من الأساليب مع القاص حسين فيلالي إلى أن تطورت وتواصلت مع منشورات «علي لونيبي، سنة 1995م لخمس قصص قصيرة جدا عنوانها ب (فاقة الذاكرة، لم أعد شهيدا، الصواب، المكبوت، اللغز) على الترتيب، ثم محمد الصالح حرز الله بقصة حزاب 2004، وأمثال القاص الواحد بن عمر بقصة ما لا يوجد في الرمل 2012م، وتستمر مع السعيد موفقي، كما أسهمت الأفلام النسوية (الأنثوية) في كتابة القصة القصيرة جدا، فلم تعد كتابة هذا النوع السردية رهينة فئة ذكورية مع رقية هجريس وريم بغيغ 2017 بمجموعتها كهنة»² وتعد القاصة مريم بغيغ الجزائرية الجنسية واحدة من رائدات في كتابة القصص القصيرة جدا وتصدرت مؤخرا مجموعتها القصصية هيباتيا

¹ رابح بن خوية، القصة القصيرة جدا في الأدب العربي الجزائر أنموذجا، مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعريش، عدد 01، مج 16، 24 مارس 2019م، ص 157.

² المرجع السابق، ص 157.

2021 الواجهة بما يمثله الاسم من دلالات «بتيمات تاريخية ومرجعيتها الثقافية والفكرية (...)» تقوم على التجريب في إطار نسق سردي غني بتنوع وتعدد تيماتها (...)»¹.

أما من ناحية الدراسات النقدية والأدبية لهذا الجنس فيمكن وصفها بالشحيحة نوعا ما في حدود أنها حظيت بدراسات أكاديمية جامعية لطلبة كانت أطروحات ماجستير ودكتوراه ومقالات منشورة لأساتذة مثلا «رسالة ماجستير للباحث محمد يوسف غريب بعنوان شعرية القصة القصيرة جدا في الجزائر بجامعة تيزي وزو 2013م، وموسوعة القصة القصيرة جدا في الجزائر سير ونصوص لعلاوة كوسة 2017 والتي ترجمت لـ 60 كاتباً في هذا الفن»²

¹ مريم بغيغ، هيباتيا، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعرييج، الجزائر، (ط1)، أكتوبر 2021، ص16.

² رابح بن خوية، القصة القصيرة جدا في الأدب العربي الجزائري أنموذجا، ص158.

خلاصة الفصل:

وختاماً لهذا الفصل المعنون "مقارنة اصطلاحية"، فما يلاحظ من خلال الدراسة الإجرائية، أن جل الأجناس الأدبية جيدة سوى الممل منها كما قال الفيلسوف الفرنسي فولتير، ويقصد الطويلة المملة، لكن مع القصة القصيرة جداً لن نشعر بهذا الممل، كونها تتماشى مع مقتضيات العصر المعاصر من سرعة. وتعريجا على مقولة فولتير وتطويرا لها، فإنه لا يوجد جنس أدبي جيد وآخر رديء إنما يوجد نص أدبي جيد وآخر رديء. من هذا المنطلق يمكن أن نقول أن المسألة في شكل شجرة جذرها السرد، يتفرع ليتعاطى مع أشكال متعددة فرضها الواقع ومقتضياته، فجنس القصة القصيرة جداً لم يختلف بعناصره وإنما اختلف بطريقة تعاطيه وطريقة التعامل مع هذه المكونات، إنما التعامل معها يكون بطريقة سريعة مكثفة لا مجال للحشو فيها أو للتفاصيل، فعلى القاص التقيد بالمساحة الضيقة فإن خرج عنها فسيختلط بأجناس أخرى.

هذا ما جعلها تتميز بكونها فن المفارقة والانزياح بامتياز، فقصر شريطها اللغوي المختزل لا يتيح لها التعاطي بشكل مناسب مع بعض التقنيات الكتابية لذا تحتاج لشيء لامع يغطي هذا القصور فلم تجده سوى في المفارقة والانزياح والتناص.

هي تقنيات وآليات التكتيف الدلالي التي يستخدمها الكاتب في كتابة القصص والروايات وبرزت بشكل لافت في القصص القصيرة جداً، وتعني التناقض والتباين بين ما هو متوقع وما يحدث بالخروج عن المعايير المألوفة بكسرها بغرض تحقيق نتائج بلاغية وفنية تلعب على ذهن المتلقي، فهي عناصر درامية يلجأ إليها القاص.

الفصل الثاني

آليات التكثيف الدلالي في

المجموعة القصصية

"هيباتيا" لمريم بغيغ

المبحث الأول: آليات التكثيف الدلالي في "هيباتيا"

يمكننا الوقوف عند نقطة لا جدل فيها، أن المجموعة القصصية هيباتيا تمكنت من أن تحمل نسبة شعرية عالية، سواء من ناحية المفارقات التي تضج بها من جهة أو من ناحية الإنزياحات والتناص بكسر المعايير السائدة في الميدان النثري والعدول عنها بآليات حققت التكثيف الدلالي واللغوي.

وإن القصة القصيرة جدا تتميز بكونها مادة لغوية لا تطابق الواقع المادي وما تحاكيه بل تنزاح عنه وعن كل تعبير واقعي مألوف، بل تحلق فوقه كالظل مما ينمي صراعات المعنى لدى القارئ.

1. الانزياح:

وهو من عوامل زيادة الشعرية السردية وتحقير الجمالية الفنية للنص بالخروج عن القواعد النحوية المعيارية الجامدة. بل أكثر من ذلك تكسبه سمات شعرية تلفت انتباه المتلقي. فجاء في مفهوم الانزياح «أنه ترجمة حرفية للفظة (Ecart)، وقد أحيا له البلاغيون لفظة عربية وهي عبارة "العدول"¹، والعدول عن المعنى آلية للخروج عن سلطة النموذج الثابت للغة وقيودها لتأدية وظيفة جمالية.

«والانزياح لغة: مصدر للفعل نزح، فالانزياح لغة في لسان العرب يدل على البعد والتباعد، وهو مصدر للفعل المطلوع انزاح، أي ذهب وتباعد، إذ أن هذه الكلمة تعني في أصل لغتها البعد. ولا يختلف المعجم الوسيط، ولا القاموس المحيط عن "لسان العرب" في تأكيدهم على "البعد" عند التعرض للفعل نزح، أما القاموس الموسوعي لاروس فالباحث في مادة (Ecart) يلاحظ أن النزياح هو حركة عدول عن الطريق أو خط المسير، وإحداث الانزياح هو وضع مسافة، فاصل، اختلاف»²

¹ ينظر، عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص162، (مرجع سابق)

² سعاد بولحواش، شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، ص15، (مرجع سابق)

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

ويبقى اختلاف المصطلحات قائماً في سبيل تحديد مفهوم ثابت لمصطلح الانزياح، أو العدول (Ecart)، فيما يعنيه بالبعد عن المعنى الحقيقي الذي وضع لأجله في سياق النص لتحقيق غرض الوظيفة الجمالية ما يكسب النص سمة الشعرية.

وينقسم الانزياح إلى نوعين رئيسيين، الأول متعلق بالدلالة اللغوية ويسمى انزياح دلالي، أما الآخر فهو ما تعلق بالتركيبة النحوية ومواضع الكلم في السياق ويسمى الانزياح التركيبي. ويعد الانزياح التركيبي من المظاهر البارزة في المجموعة القصصية هيباتيا، وقد شكلته مظاهر عدة كالتقديم والتأخير، والحذف وكلها قد أدت دوراً جمالياً وبلاغياً. من أمثلة ذلك:

استسلام:

«في زنزانتني ... دونت حقوقي وخبأتها في جيبي ... أخرجها

السجان من عقلي وأمرني أن أكتب!

ارتعشت يدي وهي تمسك القلم ... سألني: هل تستطيع

إعادة كتابتها من جديد؟

: أنا أُمي لكنني أعرف رسم الشمس.¹

فقد وظف في النص تشكيل لغوي تمثل في التقديم والتأخير إذ يمثل اللعب على أوتار البنى التركيبية عاملاً في تشكيل نص إبداعي، فقد تضمنت القصة تقديم شبه الجملة "في زنزانتني" على الفعل "دونت"، فقد كان الأولى أن يقول: (دونت في زنزانتني ...)، إلا أنه قدم "في زنزانتني" على الفعل، لغرض تخصيص المكان الذي يتواجد فيه وهي الزنزانة حيث تقيد جميع الحقوق والأحلام لكن الصورة انزاحت عن المنطق اللغوي فهو دون حقوقه في زنزانته وطالب بها، «وإن ملامح التقديم والتأخير هنا تشير إلى أن النص يتجاوز المعيارية، إذ أن شعرية اللغة في القصة القصيرة جداً ليست لغة معيارية وهو ما يسمى بالانحراف أو الانزياح، وهذا يعني أن الأصل باق

¹ مريم بغيغ، هيباتيا، ص 28.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

والانحراف أو الانزياح طارئ...¹، وهنا تتبدى أهمية التقديم والتأخير كظاهرة تركيبية عند القاص من خلال توظيفها في نصوصه واللعب على أوتار البنية التركيبية وتجاوز المعنى المباشر والانتقال للدلالات التأويلية وما وراء النص.

إضافة لذلك فقد وظف أسلوب الحذف أيضا على تفاصيل القصة داخل الزنزانة فاتحة المجال للقارئ فرصة تصور مدى معاناة الشخصية في قول: "في زنزانتني ... دونت حقوقي وخبأتها في جيبتي ... أخرجها السجان". يوحى للقارئ بمقصدية القاص بشكل مكثف، ولعل المتمعن في الدلالة الضمنية المضمرة من خلف نقاط الحذف الثلاث في النص السابق يستشعر بصيص الأمل المخبأ في نفسه رغم الاضطهاد في الزنزانة.

- ويمكننا الوقوف عند الحذف كظاهرة من ظواهر الانزياح التركيبي كونه من «التقنيات التي يوظفها القاص وقد يضيف على النص ملمحا بلاغيا يوحى للقارئ بالكثير مما يود القاص قوله بشكل مكثف (...) وتقنية الحذف هي ظاهرة تنطوي على القراءة الضمنية للنص الغائب، وهذا النمط يمثل درجة عالية من إشراك القارئ في إنتاج النص (...) وأحسب أن الحذف يشير إلى كثافة النص من حيث المضامين التي أراد أن يوصلها (...) وقد يحذف الشاعر لأغراض ن مثل: "عم رغبة المبدع في معالجة الموضوع، أو لترك للقارئ أن يملأ هذا الفراغ، والفراغ هو المقابل للصمت"، وقد يحتمل المحذوف من الدلالات وتعدد القراءة ملا يحتمله النص المكتوب»²

فإن الحذف شأنه شأن الأغراض البلاغية الأخرى التي تؤدي غرضا جماليا في القصة القصيرة جدا، أساسه البحث في الدلالات والقراءات الضمنية لما هو محذوف لفك شيفراته ما يشكل كثافة الأفكار المبنوثة من قبل القاص وعلى القارئ التحري عنها ونماذج ذلك من قصص الأضمومة،

¹ زيد خليل القرالة، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص دراسة تطبيقية، مجلة الجامعة الإسلامية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، مج17، عد1، ص228.

² المرجع نفسه، ص235.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

قصة هيباتيا:

«ينتظر بشغف ولادة وريثه ... تصرخ من أوجاع المخاض

تتكور الروح ...

يقف عند بابها منتظرا فرحته الأولى ... بينما تتجب هي

الحكمة ... يتمتم: يا ليتها عقت ... يا ليتها عقت!¹

هذا النوع من الحذف في القصة القصيرة جدا بتوظيف ثلاث نقاط هو حذف شكلي والقصد منه ترك مجال للقارئ لتحسس المفردات وفهم ما تجاوز ذكره كونها تقنية سردية معاصرة، تحمل دلالات ضمنية مضمرة تتضح عن طريق التأويل.

وأما في تأويل هذه القصة فإن الزوج الشخصية الأولى كان في انتظار وريثه (الذكر) وكما هو معروف أن الذكر يرث ويحمل اسم والده بينما زوجته تصارع آلام المخاض لكنه لا يكثرث لأمرها، تتكور الروح وتضع مولودها فتحذف من النص التفاصيل شكليا بثلاث نقاط اختزالا، أما الزوج فلا يزال على أمل استقبال ابنه الذكر البكر فيخيب ظنه بفتاة رمزت لها القاصة بالحكمة تلميحا للعنوان هيباتيا الفيلسوفة الحكيمة في مفارقة أخرى معناها حتى إن حمل الذكر إرث والده فإن الأنثى قد تحمل حكمة تورثها لأجيال كما فعلت الفيلسوفة هيباتيا التي قتلها الجهل في هيئة ذكر. فيضيع الحلم وتتبخر الآمال مع نقاط الحذف الثلاثة والتفاصيل الضائعة خلفها من حسرة، فقد ترك المجال مفتوحا بين بضع كلمات وبضع أخرى مثلته نقاط الحذف التي حملت في طياتها شذرات أمل وضياعه، تحكي مكانة المرأة المهمشة في عقيدته من نعومة أظافرها، كلها قراءات ضمنية لنقاط الحذف التي يقابلها الصمت.

- أما النوع الآخر من الانزياح هو الانزياح الدلالي، النوع الذي يتجاوز حدود اللغة وتراكيبها بالخروج عن سلطة المؤلف وكسره إلى اللامألوف ويتخذ في ذلك أساليب عدة وهي المجاز والكناية والتورية وغيرها الكثير.

¹ مريم بغيغ، هيباتيا، ص28.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

«وصية:

يتقلب على جنبيه ... تشخص إليه الأبصار، تلوح له
الأخرى من نافذة السماء: هنا الجسم لا يبلى ... هنا النفس
لا تموت.

وعندما تشد عليه السكرات، يصرخ فيهم: لا تتفرقوا ... لا تتفرقوا ...
تصاعد أنفاسه بثقل، بينما خطواتهم بسرعة تسلك
سبل الشتات!«¹

تكن جمالية الصورة في هذه القصة في تشخيصها للموت كأنها إنسان يلوح لمريض يحتضر من
نافذة السماء، فهي آتية إليه تمنيه بدوام الشباب والخلد في الجنة، قصد محاولة إعطائها صفة
إنسانية في محاولة لتقريب المعنى. وعكس صورة لحياة العصر، بحيث قد تعكس تجربة ذاتية.
فالقصة جاءت انزياحا عن القضية الفلسطينية التي شخّصت في جسد عجوز تزوره الموت، ينفك
من حوله الشعوب العربية بينما تعدهم الموت بالخلد في جنة الشهداء. واضفاء جمالية على صورة
الانزياح الدلالي على سبيل استعارة مكنية.

«عهر

دست يدي البيضاء في جيب التاريخ، أتحسس
حريتي ... لفظها حمراء!
تغامزت الأعين ...

لطمت وجهه المزيف، بينما كنت أحصي البطون
المنتفخة من وراء القضبان«²

¹ المصدر السابق، ص17.

² المصدر نفسه، ص18.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

ووقوفاً عندها نجدها قصة قصيرة جدا اختزلت فيها كما من القضايا ذات بعد تاريخي حضاري على مر العصور خاصة في المجتمعات المتحفظة، اشكالها أن حرية المرأة مقيدة بشرفها والتاريخ بدوره اختزل قضية الشرف في جسد المرأة بل في قطرة دم غير ذلك فإنها ستجلب العار لقبيلتها وستظل الأعين تطعن فيها، لكن المضمهر يرفض ذلك بلطمها لوجه التاريخ المزيف فلا ترضى بمثل هذا التقييد الشكلي لحريتها. وهو ما فرضته الأعراف والتاريخ على المرأة وإلا فإنها جريمة عهر جزاؤها السجن خلف القضبان.

في هذا المقطع تتعكس صورة مجازية تمثل حضور حاسة اللمس والتحسس كأن الحرية المعنوية شيء ملموس تتحسسها، وهذه الصورة انزياح دلالي على سبيل المجاز المرسل.

«سيمفونية:

يتمايل القارب ... يثبت عكازه تحت إبطه، يطوق ابنه
بنصف ذراع: ستصل، وسترسل لي قريباً بعض المال، لأجل
الأطراف الاصطناعية ...

يتحرك القارب باتجاه الشمس ... بينما هو يعرج على موج
البحر، لا يفصله عنه سوى الرؤوس التي تحوم حول
أنفاسه الأخيرة!»¹

ومن الصور الانزياحية التي وظفت في القصة استعارة تصريحية على سبيل الحرب العالمية الثانية وما ترتب عنها من خسائر مادية وبشرية، ابتدأت القصة بقرينة لغوية دالة وهي - سيمفونية- المسماة بسيمفونية بيتهوفن الشهيرة، سيمفونية الموت التي أنشدت خصيصاً للحرب العالمية الثانية التي فقد العجوز أطرافه إبانها، بينما يشد ابنه رجاله للهجرة على قارب الموت باتجاه الشمس أي بلدان النور عله يجمع أموالاً يرسلها لوالده من أجل الأطراف الصناعية.

¹ المصدر السابق، ص20.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

في هذه الصورة الانزياحية يستتر فيها المعنى وراء وجوه متعددة ويتأرجح القارئ كل باختلاف رأيه باتساع أفق التوقعات لتحقيق الغاية من القصة القصيرة جدا من طاقة جمالية.

2. المفارقات:

وإن الأصل في المفارقة أنها جاءت بمعنى استخدام اللفظ في غير معناه وخروجه عن المعنى المراد به، أي لجوء القاص لإبراز التناقض بين ما يقال وما يقصد منه على سبيل علاقة عكسية أو ضدية.

ورد في لسان العرب أن «الفرق خلاف الجمع، فرقه يفرقه فرقا، والتفرق والافتراق سواء. ومنهم من يجعل التفرق للأبدان والافتراق في الكلام، يقال فرقت بين الكلامين فافترقا وفرقت بين الرجلين فتفرقا...»¹

«وجاء في معجم اللغة العربية المعاصر: فارق يفارق مفارقة وفراقا، فارق فلانا أي ابتعد عنه، باعده، انفصل عنه ووردت لفظة المفارقة في القرآن الكريم في قوله تعالى "فأمسكوهن بمعروف أو فارقوهن بمعروف" (الآية 2 سورة الطلاق)».²

حيث ورد مفهومها بتجليها «في مظاهر عديدة ترتبط بالوجود والانسان والمجتمع وتبرز في زوايا التناقض والتضاد بين عناصر كان ينبغي أن تكون موافقة فتظهر لنا موقف على عكس حقيقته، حيث يختلط اللعب بالجد، والصدق مع الكذب».³

والمأمل في القصة القصيرة جدا للقاصة مريم بغيغ يرى أنها تضج بالمفارقات والتناقضات قصد تبيان عكسها أو خلق نوع من الإدهاش والسخرية في كم لغوي قصير جدا. فلا يمكن الاستغناء عنها كونها أبرز جماليات القصة القصير جدا.

وعلى سبيل المثال تعدد أبرز القصص في المجموعة هيباتيا التي تجلت فيها المفارقة بأنواعها.

¹ ابن منظور لسان العرب، مادة فرق.

² صليحة سبقاق، المفارقة في الشعر العربي الحديث بين سلطة الإبداع ومرجعية التنظير، جامعة سطيف، الجزائر، ص 48.

³ المرجع نفسه.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

❖ المفارقة اللفظية:

«مهرج»

سألني صديق: مذ سقطنا على الأرض ونحن نمشي ...
قطعنا الوديان والأنهار ... قفزنا بين حلقات النار ...
أحمتنا الحجارة والأشواك ... صرنا نجري مع الشمس ...
إلى أين؟!

تأملته ضاحكا: إلى مستقر! ¹.

عنوان النص: مهرج. جاء العنوان كلمة مفردة نكرة، إنه عتبة رئيسية أحالتنا على مجموعة من وكشف موضوع النص، لكنها لم تعر تيمته. والسؤال المطروح من هو المهرج؟
في النص الذي بين أيدينا أتقنت القاصة استعمال تقنية الحذف والاضمار قصد دفع المتلقي للتأويل ما أخفته نقاط الحذف الثلاثة، ولعل ما ميز هذه القصة هو لجوئها للمتناقضات بالدرجة الأولى وإن حاولنا استخراجها من قصة مهرج نجد: **مذ سقطنا على الأرض/ونحن نمشي وقفزنا بين حلقات النار**. ما يتضح هنا التناقض منذ الولادة بدل أن ينعموا بالأمان والراحة إلا أن المفارقة استدعت أن تستقبلهم الحياة بالشقاء وما بين نقاط الحذف يحكي ذلك **صرنا نجري مع الشمس/إلى أين؟!** أراد أن يقول لصديقه أنهم لا إراديا وقصد تحقيق متطلبات الحياة صاروا يركضون خلف الشمس وبلدان النور التي تتوفر فيها الحياة النعيمة حسب اعتقادهم والمفارقة أنه لا يعلم إلى أين كمن لا وجهة له.

تأملته ضاحكا: **إلى مستقر!/الاستقرار**، جاءت جملة جواب السؤال بأسلوب سخرية لما سبقها من جدية وتشاؤم والمفارقة هنا هي ما يربط بين عنوان النص مهرج والبحث عن مستقر بأسلوب ساخر في وسط الحياة اللامستقرة، كمن يريد اخباره بأن من ولد في الشقاء لن يجد مستقرا ولا ركض مع الشمس وهي سخرية من الواقع المعاش.

¹ المرجع السابق، ص32.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

«نقصان:

وجدنا أنفسنا في غابة خضراء ... تألفت أرواحنا.

تجمعت حولنا الأشجار وقالت: من كان منكم بلا خطيئة

فهو الغزال الجميل؟!

ألقينا أقلامنا أينما يكون الغزال ... لم أفق من نشوة الفوز

إلا حين أكلني الأسد، وحول النسر بقايا جيفتي إلى عظام

رميم».¹

برزت في القصة مفارقة في العلاقة بين العنوان "نقصان" / من كان منكم بلا خطيئة فهو الغزال الجميل / لم أفق من نشوة الفوز إلا حين أكلني الأسد، لقد عمدت القاصة لمثل هذه المفارقة واللاتطابق في الأحداث والأقوال على سبيل المفارقة اللفظية للدلالة على النقصان الذي أفصح عنه العنوان مقابل عدم الكمال، فلا إنسان دون خطيئة، إذ نلمس التناقض الغير متوقع في القصة، والمتوقع أن من منهم بلا خطيئة غزال جميل قد ينجو لكن ما حصل هو نقيض ذلك. كونه فاز بلقب الغزال الجميل جعله لقمة سهلة الافتراس من قبل الأسد والنسر حتى صار عظاما رميمًا، وهذه هي المقصدية الجمالية التي تحققها المفارقة اللفظية كأن تقول مدحا لكن المعنى منهم دم واحتقار.

❖ **المفارقة التصويرية:** تتبنى في أصلها على التناقض بين صورتين أو فكرتين قائمتين على الاختلاف ومثال ذلك:

«ديماغوجيا:

تحمس الفكرة، اعتقد أن حرية التعبير تجعل الظلال

وردية والحقول خضراء ... لم يحدث ذلك!

¹ المصدر السابق، ص32.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

: كل كلمة ترسم باللون الذي يناسبها ... قال الشغف

أحرق الكراهية علبة الألوان، وذرت الرماد في عيونه».¹

جاءت في هذه القصة مفارقة تصويرية مررتها القاصة من خلال صورتين الأولى: صورة المواطن الذي ظن أن الحكام سيعطونه حقه في التعبير عن رأيه، قصد التغيير فعلا، فخيل له أحلام يمكن أن تتحقق. لكن المفارقة جاءت بأن تصدم بما هو غير مطابق تماما الصورة الأولى وهي أن الحكام لم يفوا بالوعد الذي نادوا به فتحرق جميع أحلام المواطنين الوردية، عبرت عنها القاصة منذ البداية بمصطلح "ديماغوجيا" في العنوان كعتبة نصية دالة وهي مجموعة من الأساليب والمناورات السياسية التي يلجأ إليها السياسي لإغراء الشعب والجماهير بوعود كاذبة من أجل الوصول للحكم هذا الإقناع يكون استنادا للآثمة من النوايا ومخاوفهم. ما جعل القصة تتميز نوعا ما بالتعقيد في نقل الحقائق السياسية بشكل غير مباشر فليس من السهل فك شيفرات هذه الشقية العصية العصية القصة القصيرة جدا.

«صالح:

كلما حدثهم عن الصدق تفرقوا عنه، هو الآن وحيدا
يعاشر السكوت ... حتى أصابته الحبسة. يحدق إليهم
بدهشته، وهم يؤلفون الحكايات الجميلة على لسانه ...
ويضعون الزهور على قبره!».²

نلمس لا تطابق وتناقض فكرتين داخل القصة، هي في الأساس مفارقة تصويرية جاء في فكرة الصورة الأولى: أن رجلا صالحا حدث قومه عن الصدق ابتغاء أن يهديهم، فكان من المفروض أن يتبعوه لكن المفارقة جاءت أن لا يصدقوه ويتفرقوا من حوله فظل يعاشر في وحدته حتى مات،

¹ المصدر السابق، ص59.

² المصدر نفسه، ص58.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

تقابلها الصورة الأخرى فبدل أن لا يحضروا جنازته كما هجروه جاءت المفارقة أن حضروا الجنازة وقد أحبوه ورددوا على لسانه حكايات جميلة.

فقد بنيت هذه القصة القصيرة جدا من أساسها على التناقض بين الأفكار التي كان من شأنها التوافق.

❖ المفارقة الموقفية:

يتسع سياق المفارقة الموقفية ليتجاوز سياق الجملة في المفارقة اللفظية وسياق الرؤية في المفارقة التصويرية «تدخل مفارقة الأحداث من خلال التعارض بين ما يتوقع حدوثه وبين ما هو حادث فعلا ... أي أن ثمة انقلابا يحدث مع الزمن في سير الأحداث، لا يجعلها تسير وفق ما يتوقع لها، وإنما تتجه اتجاهها مغايرا»¹. وهو ما سبق التطرق إليه في دراسة المفارقة بأنواعها بأن يأتي المعنى الظاهر مناقضا للمعنى الباطني ويظل مجال التأويلات مفتوحا للمتلقي كونه أيضا عنصرا فعالا للكشف عن الزخم الدلالي، بفك شيفرات وإيماءات القصة انطلاقا من أول العتبات النصية هو العنوان، ومثال ذلك في المجموعة القصصية هيباتيا.

«أعراف:

تفكر في شخصية روايتها الجديدة، تمارس سلطتها عليها

بالكتابة ... تقرأ مستمتعة

وعندما تتزوج، تترك قلمه يكتب تفاصيل النهاية،

وتختبئ بين دفتي دفتره»²

جاءت المفارقة الموقفية هنا مبنية على كسر المتوقع لإحداث توتر لدى القارئ ويبرز ذلك في الموقف الأول: وهي المرأة الطموحة التي تمارس هواية الكتابة والقراءة فبدل أن تكمل القاصة السرد فيما هو متوقع في نقطة مفصلية هي أن تتزوج وتؤسس أسرة مثقفة مع إمكانية اكمال

¹ وسيلة مرياح، المفارقة في القصة القصيرة جدا قراءة في نماذج جزائرية، ص273.

² مريم بغيغ، هيباتيا، ص21.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

هوايتها بشكل أنجح مع كثير من الدعم من زوجها جاءت المفارقة من خلال موقف ثان لا متوقع نقيض تماما لما سبق وهو: عندما تتزوج تترك قلمه يكتب تفاصيل النهاية وتختبئ بين دفتي دفتره العائلي.

وهذا ما أرادت أن تنقله لنا القاصة من خلال هذه القصة وهي سلطة الأعراف والتقاليد على حرية المرأة وتقييدها بمجرد زواجها، ما يحطم طموحاتها. فكيف لها ذلك وقد صارت تحت ذمة رجل، لابد من أن يبرز سلطته الرجولية في تسيير شؤونها.

«أصفاد:

لا يهدأ من خلف القضبان ...

يحدث نفسه: لم يبق الكثير.

حيث بلغ من الذل عتيا أطلقوه ... يمد خطواته عبثا نحو

الحرية.

يرتد زاحفا إلى قفصه ... يتأمل السجان ... يترجاه أن يعيد

عقارب الساعة إلى الوراء!»¹

وتبرز كذلك في هذا المثال المفارقة الموقفية كما جاء في المثال السابق من خلال موقفين متناقضين تماما يأتي أحدهم لكسر توقعات القارئ التي بناها في الموقف الأول فقد جاء في قصة أصفاد تطلع السجين للخروج من خلف تلك القضبان ومواساته لنفسه بأن لم يبق الكثير لإطلاق سراحه نحو الحرية كالمتلهم.

فمن المتوقع أنه بمجرد إطلاق سراحه سيخرج من زنزانته ولن ينظر خلفه فرحا. لكن المفارقة جاءت في موقف لا متوقع نقيض تماما، فالسجين بمجرد إطلاق سراحه ارتد زاحفا لزنزانتة وأكثر من ذلك فإنه يترجى السجان أن يعيد عقارب الساعة للوراء، فهو لم يعد يريد الخروج ولا يريد الحرية. فعقله وذهنه ظلا مصفدين معتقلين فما نفع حرية الجسد عبثا.

¹ المصدر السابق، ص26.

3. التناص:

إنما التناص آلية برزت في مختلف الأجناس الأدبية، أبرزها جنس قصير جدا هو القصة، وظفها القصاص لتحقيق الاقتصاد اللغوي وتوازنها كونه أهم عناصرها.

«إنما هو أبسط معانيه دخول نص أو مجموعة نصوص سابقة في علاقة مع نص آخر ينتج عن هذه العلاقة نص جديد»¹. وهذا بما يتيح من إحياءات دلالية استنادا للخلفية المعرفية لكل قارئ، وقد ورد مفهوم التناص في معجم لسان العرب في مادة نص: «يقال نص الرجل نصا إذا سأله عن شيء حتى يقتضي ما عنده، ونصه كل شيء منهاه ... ونصت الرجل إذا استقصيت مسأله عن الشيء، حتى تستخرج كل ما عنده ويقال: نصت الشيء حركته ... ونص القرآن، ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام»²

ومقابل ذلك، إن ما يحمله التناص من استطرادات تتنافى مع طبيعة حجم القصة القصيرة جدا يتحايل القصاص في توظيفه من خلال كلمة واحدة أو جملة على الأكثر دالة إما ضمنا فيفهم في سياق السرد وإما شكليا بتوظيف ملفوظات دالة على ذلك، وهي بدورها إما تكون تناصا مباشرا ما يمكن اعتباره سرقة حرفية علنية أو تضمينا لمعنى نص آخر في نص جديد.

أما القصة القصيرة جدا باعتبارها جنس معاصر يتميز بالتعقيد والتشفير فقد عمد القصاص لتوظيف التناص كآلية أساسية لكن بطريقة غير مباشرة إما تلميحا أو باستعمال أشهر الظواهر الأدبية وهو الرمز بأنواعه.

فنلمس ذلك بشكل وافر في مجموعة هيباتيا لمريم بغيغ وأمثلة ذلك:

¹ أبو المعاطي خيرى الرمادي، جماليات التناص في القصة القصيرة جدا (روح الحكاية) لمنير عتيبة أنموذجا، مجلة الأثر، جامعة الملك سعود، مج18، عدد1، جوان 2021، ص176.

² ابن منظور، لسان العرب، مادة نص.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

أ. التناص الديني:

إذ يعد التناص الديني استنادا للقرآن الكريم والحديث النبوي الأكثر شيوعا، «فالحجوة إلى القرآن الكريم أو الكتب السماوية الأخرى، يفجر لدى الشاعر طاقات دلالية وإبداعية جديدة، الأمر الذي يعزز فيهم بناء الرؤى الشعرية»¹

وشرحا لذلك فإنه يعد أحد أوجه الشعرية وزيادة نسبة الأدبية في النص السردي إضافة أنه يؤدي دوره كمرجعية دلالية ودينية في القصة القصيرة جدا ومثالا لذلك:

«نزوير:

أخبرته بتوبتي ...

صمت التاريخ، لكنه لم يغلق نوافذه، أكلوا لحمي.

صرخت فيه: وماذا عنهم ... يجهرون بالمعصية ولا

يستغفرون!؟

يخرج محاته ليلا، وفي الصباح يقلب الصفحات!»²

جاء التناص الديني بقول أخبرته بتوبتي/ يجهرون بالمعصية ولا يستغفرون!؟ جملتان

نقيضتان لهما حضور ملفت في القصة باستحضار لقيمة التوبة والتشبع بقيم الإسلام في نفحة

مجازية تناصت مع قوله تعالى: "فمن تاب من بعد ظلمه وأصلح فإن الله يتوب عليه إن الله

غفور رحيم"³ ونقيضها في الاستغفار عن الذنب في قوله تعالى: "أفلا يتوبون إلى الله

ويستغفرونه والله غفور رحيم"⁴ وكما نلمس التناص الديني أيضا وحضوره بقوة في قصة:

«زلفى:

¹ عبد الفتاح داود كاك، التناص دراسة نقدية في التأصيل لنشأة المصطلح ومقارنته ببعض القضايا النقدية القديمة دراسة وصفية تحليلية، (د،ط)، 2015م، ص47.

² مريم بغيغ، هيباتيا، ص20.

³ سورة المائدة، آية 39.

⁴ سورة المائدة، آية 74.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

لم أسجد لصنمهم ... حرمتني أمي من دعواتها ... حملني أبي
أوزارا كالجبال.

ضربني أحدهم بصخرة على رأسي ... غبت عن الوعي لا
أدري كم لبثت.

حين صحوت، رأيت الصنم يأكل الطعام ويمشي في
الأسواق، ويكلم الناس كذبا!¹

وتحليلا يمكن الادراك من خلال العنوان كونه علامة مشعة (زلفى) ومضمون القصة في قول:
لم أسجد لصنمهم / لا أدري كم لبثت.

حيث تناص العنوان زلفى مع قوله تعالى: "ألا لله الدين الخالص والذين اتخذوا من دونه أولياء
ما نعبدهم إلا ليقربونا إلى الله زلفى إن الله يحكم بينه في ما هم فيه يختلفون إن الله لا يهدي
من هو كذاب كفار"²

في محاولة شرحها أن والداه قدماه قربانا لصنمهم لأنه لم يسجد له وهنا تناص مع قوله تعالى: "وإذ
قال إبراهيم لأبيه آزر أتتخذ أصناما آلهة إني أراك وقومك في ضلال مبين"³، حتى أنه لم يدر كم
لبث وهنا أيضا تناص مع قوله تعالى: "وكذلك بعثناهم ليتساءلوا بينهم قال قائل منهم كم لبثتم
قالوا لبثنا يوما أو بعض يوم قالوا ربكم أعلم بما لبثتم فابعثوا أحدكم بورقكم هذه إلى المدينة
فلينظر أيها أزكى طعاما فليأتكم برزق منه وليتلطف ولا يشعرن بكم أحدا"⁴

ولعل التناص الديني -القرآني- آلية سردية كبيرة لتحقيق شعرية عالية من الإدهاش خاصة مع كم
لغوي محدود جدا عن طريق استخدام رموز توسع بدورها دلالات لقضايا كبرى. وقد جاء هذا
التنصص مقدسا بتوظيفه للمعنى الذي وضع لأجله في القرآن الكريم ولم يُدَنَّسْ.

¹ مريم بغيغ، هيباتيا، ص29.

² سورة الزمر، آية 03.

³ سورة الأنعام، آية 74.

⁴ سورة الكهف، آية 19.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

ب.التناص التاريخي:

فباعتبار التاريخ زخم معرفي يمكن الاستفادة منه في شتى العلوم خاصة بانتساع آفاق الأدب وأجناسه لمختلف الإمكانيات، فتوظيفه في القصة القصيرة جدا يعد ثراء دلاليا، وتماشيا مع المعمار اللغوي لهذه الأخيرة فذلك يتحقق من خلال استحضار لفظة دالة فقط تشع للكشف عن كامل الأحداث التاريخية ومثال ذلك:

«سيمفونية:

يتمايل القارب ... يثبت عكازه تحت إبطه، يطوق إبنه
بنصف ذراع: ستصل، وسترسل لي قريبا بعض المال، لأجل
الأطراف الاصطناعية ...
يتحرك القارب باتجاه الشمس ... بينما هو يعرج على موج
البحر، لا يفصله عنه سوى الرؤوس التي تحوم حول
أنفاسه الأخيرة!¹

فقد جاء التناص في القصة انطلاقا من أول عتبة هو العنوان (سيمفونية) كرمز تاريخي دال على الحرب العالمية الثانية، فالسيمفونية هي أنشودة أو مقطع موسيقى تم نظمه بمناسبة الحرب العالمية الثانية، سميت بأنشودة الموت، لتكمل ذلك مع إحدى مظاهر الحرب بخسائرها المادية والبشرية.

وكمثال آخر عن الأحداث والمواقف التاريخية ذات بعد حضاري نلمسه في قصة:

«هيباتيا:

ينتظر بشغف ولادة وريثه ... تصرخ من أوجاع المخاض
تتكور الروح ...

¹ مريم بغيغ، هيباتيا، ص20.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

يقف عند بابها منتظرا فرحته الأولى ... بينما تتجب هي

الحكمة ... يتمتم: يا ليتها عقت ... يا ليتها عقت!¹

ومن القضايا التي عبرت عنها القاصة مريم بغيغ قصص ذات بعد حضاري تاريخي فنلمس في قولها: يا ليتها عقت ... يا ليتها عقت! على لسان الزوج تناص مع قضية سادت قديما في العصر الجاهلي وهي وأد البنات والمكانة الهامشية التي كانت تعاني منها المرأة في عصر ومجتمع ذكوري بامتياز. وقد وظف التناص التاريخي في هذه المجموعة القصصية مدنسا بحيث تم صياغته بالمعنى الذي أرادته ولم يوظف النص الأول بالقصة الأساسية التي وضع لها.

ج. التناص الأسطوري:

وظف الأديب المعاصر الأسطورة بوصفها إحدى تقنيات القصة القصيرة جدا التي ترفع من نسبة الشعرية، فاستعمال البعد الماورائي يثري النص الأدبي كنهه ويمسك بطرف مختلف العلوم ولجؤه لتوظيف الأساطير في جنس أدبي قصير جدا وإن دل عن شيء فإنه يدل على تمكنه من مكنونتها، هكذا تبرز جمالية توظيف الأسطورة كرمز وتناص ومثال ذلك:

«نرسييس:

مشى في الطريق القديم بزي حديث ... شيع النماذج

العابرة أنبأني بأنه قد غير فطرته!

لكنه يستمع لأفكاره فقط. هذا ما قالته لي عيونه التي لم

تتحرك نحو يوما!²

وقد استطاعت القصة احتواء وتوظيف أسطورة نرسييس التي ترمز للرجسية وحب الذات كما أشارت الدراسات النفسية لفرويد، الذي كان في شدة التكبر ولا يهتم إلا بنفسه فلاحظت الآلهة

¹ المصدر السابق، ص28.

² المصدر نفسه، ص18.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

غروره وأخذته لبحيرة في شدة الصفاء وهناك لاحظ نرسييس انعكاس صورته على الماء فوق في حب نفسه ما جعله يرفض المغادرة إلى أن مات. وهناك أساطير تقول أن زهرة جميلة نبتت مكانه تسمى زهرة النرجس وانطلاقاً منها سميت النرجسية أي حب الذات، وفي ذلك أشارت القاصة بقولها هذا ما قالت عيونه التي لم تتحرك نحوي يوماً، أي أنه من شدة الغرور وحبه لنفسه لم يلتفت لها يوماً.

وكمثال آخر عن التناص الأسطوري يتوضح ذلك في قصة:
«خزعلات:

تاق للحب ... حين لازمته الخيبات ... ترجى "بيجماليون" أن
ينحت له معشوقاً ... علّ الحياة تدب فيه!
تصدع الحجر المرمي ... مازال يسأل عنه "جالاتيا" ولم
تجبه؟»¹

وظفت في القصة أسطورة الحب لبيجماليون الذي صنع تمثالاً للمرأة المثالية التي يتمناها خالية من كل عيب بينما كان يتهرب من كل النساء والمفارقة أنه عشق التمثال الذي صنعه يده أسماء جالاتيا، فتضرع للآلهة لتبعث الحياة فيها وبالفعل تحقق له ذلك، المغزى من توظيفها لهذه الأسطورة هي أننا متى أحببنا شيئاً من الصميم سواء شخص أو عمل أو شيء لابد من الصدق والإخلاص في ذلك. استعملت الأساطير كما هي في الأصل حيث تم تقديسها في هذه المجموعة، واستحضارها بمعناها الأساسي.

¹ المصدر السابق، ص18.

المبحث الثاني: التكثيف الدلالي المعنوي في القصة القصيرة جدا

1. الشخصيات:

وانطلاقاً مما سبق ذكره فإن التكثيف الدلالي في القصة القصيرة جدا يمكن اعتباره بمثابة مظلة مفتوحة تتشعب منها آليات تحقيق هذا التكثيف الذي يؤدي دوراً في التحكم في معمار وهندسة الحجم المختزل للقصة القصيرة جدا. وإن كانت الانزياح بتجلياته والمفارقة بأنواعها والتناص بأنواعه يؤدون هذه الوظيفة بامتياز إلا أنه لا يمكن أن نغفل توزيع الشخصيات في القصة وتركيز الحوار بشكل يعقد معناها، كما هو الأمر مع أبعاد اختزال المكان والاقتصاد في الزمن.

وإن كانت الشخصيات هي المحرك الفعال للأحداث وتطورها فلا يمكن تخيل قصة بدون شخصيات مهما كان نوعها، فالقصة القصيرة جدا تقترح أقل عدد في الشخصيات تركيزاً في أدوارها عن طريق الرموز.

ففي المجموعة القصصية هيباتيا نصطدم بعدة شخصيات تصطف فيها القاصة لتمثل المبتغى الذي أرادته من القصة فنلاحظ غياب التشخيص الذاتي لها، بمعنى آخر أن القاصة ذات منحى زائعي في مجموعتها بعيداً عن كل ذاتية، وتنقسم الشخصية في القصة القصيرة لثلاث أنواع نذكرها مع التمثيل بما جاء في المجموعة القصصية هيباتيا:

1.1 الشخصية الرئيسية: هي التي تتمتع بالفاعلية والقوة التي يمنحها لها القاص ومثال ذلك

قصة: «يوفوريا»:

انتابه مرح الجنون ... يطلق رصاصات عشوائية، وينثر عليهم المتفجرات كالورود ... يدندن رأسه وترقص باقي الأعضاء.

يتوارى الغراب في ظلمة القفص. من هول ما رأى قبل أن

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

تصمت اهتزازات آلة حفر القبور»¹

هذه القصة أبرز مثال لتوضيح الشخصية الرئيسية المسيطرة على أحداث القصة أولاً القاصة لم تشخص ذاتها ما يبرز واقعية قصتها. بمعنى آخر أنها تعبر عن قضايا واقعية، تحرك أحداثها شخصية رئيسية مسيطرة تتمتع بالفاعلية والقوة كان هو محورها، فلم تظهر شخصيات أخرى غيره، تماشياً مع المعمار الهندسي للقصة.

2.1. الشخصية المساعدة: الشخصية المساعدة «تشارك في نمو الحدث القصصي وبلورة معناه، والإسهام في تصوير الحدث، ويلاحظ أن وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية، رغم أنها تقاوم بأدوار مصيرية أحياناً في حياة الشخصية الرئيسية»²، ما يعني أنها تساعد نوعاً ما في تحريك الأحداث حتى وإن لم تكن رئيسية تدور حولها القصة إلا أن لها فاعلية في حياة الشخصية الرئيسية ومثال ذلك:

«هامش:

جاور النور وتركني أقاوم الظلام وحدي.

خاصمته لأنه الأول ... لولا تلك السيارة التي دهسته لما

تفوقت عليه!

يتلبسني الفشل كلما ذكروا اسمه»³

وتفسيراً لأحداث هذه القصة، نلاحظ أن الأحداث تجري حول مسابقة على المرتبة الأولى يحرك أحداثها شخصيتان، الشخصية الرئيسية تحركها شخصية ثانية مساعدة لها جعلتها تتنافس معها على المرتبة الأولى ولولا أن السيارة التي دهست الشخصية المساعدة لما فازت بها. بالرغم من

¹ المصدر السابق، ص 43.

² شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1980، اتحاد الكتاب العرب، 1988م، ص 32.

³ مريم بغيغ، هيباتيا، ص 55.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

موتها تحرك حياتها، فكلما ذكروا اسمه شعرت بالفشل، فهو قد جاور النور وتركها تقاوم الظلام وتأنيب الضمير.

3.1. الشخصية المعارضة: وهي شخصية تمثل القوى المعارضة في النص القصصي وتقف في طريق الشخصية الرئيسية أو الشخصية المساعدة. وتحاول قدر جهدها عرقلة مساعيها، وتعد أيضا شخصية قوية ذات فاعلية في القصة (...) وتظهر هنا قدرة الكاتب الفنية في الوصف وتصوير المشاهد التي تمثل الصراع.¹

فبما أن القصة القصيرة جدا في أساسها فن مفارقات وتتناقض ضمن الضرورة وجود مثل هذه لشخصيات المعارضة، تماشيا مع قصر حجمها. وإن توظيف الشخصية في القصة يكون غالبا يقتصر على شخصية أو اثنتان فقط، يحركانها تناقضا ما يؤدي للصراع، مثال ذلك:

«استسلام:

في زنزانتي ... دونت حقوقي وخبأتها في جيبي ... أخرجها
السجان من عقلي وأمرني أن أكتب!
ارتعشت يدي وهي تمسك القلم ... سألني: هل تستطيع
إعادة كتابتها من جديد؟

: أنا أُمي لكنني أعرف رسم الشمس»²

واستنادا للمواقف التي جرت في هذه القصة نجد أن ضمنها شخصيتان متعارضتان الأولى شخصية الرئيسية تحاول ممارسة حريتها داخل الزنزانة وتتفاعل مع الأحداث لكن تقابلها شخصية أخرى قوية تعرقل مبتغاها ويسلبها كل حقوقها، مما يفتح مجالا للصراع بين الشخصيتين من أجل الحصول على شمس الحرية.

¹ شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص33.

² مريم بغيغ، هيباتيا، ص28.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هياتيا" لمريم بغيغ

و«إن بناء الشخصية ليعد من الأمور الصعبة، بحيث تستلزم جهدا فنيا كبيرا، وخبرة عميقة بأساليب الفن القصصي، لعدة أسباب كقصر شكلها، ومحدودية زمنها وبيئتها»¹ ولكي تكون هذه الشخصيات مقنعة لابد أن تكون ذات أبعاد مضاربة وميثولوجية، فنلاحظ أنها تحمل من الزحم المعرفي والمضمون الفكري في أسطر معدودة.

2. تركيز الحوار:

وكما جرت العادة في سائر الأجناس الأدبية السردية فباحثائها على الشخصيات بالضرورة أن يجري حديث بالأخذ والرد بينها. ما يسمى بالحوار، «الحوار في المصطلح هو تبادل الحديث بين الشخصيات في قصة ما ومن وظائفه في العمل الأدبي بعث روح الحيوية في الشخصية، ومن شروطه أن يكون مناسباً وموافقاً للشخصية التي يصدر عنها، إذ لا يعقل أن يورد الكاتب دوراً فلسفياً عميقاً على لسان شخصية أمية، غير مثقفة»². فميزة الحوار أنه يكسر ملل ورتابة السرد خاصة إن طال، فيلعب خاصية ادخال الحيوية على القصة ويمنحها صيغة الواقعية أكثر. أما الحوار في القصة القصيرة جداً فهو شيء مختلف تماماً من شروط تحقيقه التركيز الكثير والايجاز والسرعة فلا يصح الإطالة فيه ما يضر ببناء القصة القصيرة جداً. واستشهدا بما جاء في المجموعة القصصية هياتيا نجد تركيز الحوار في:

«مهرج:

سألني صديق: مذ سقطنا على الأرض ونحن نمشي ...
قطعنا الوديان والأنهار ... قفزنا بين حلقات النار ...
أحمتنا الحجارة والأشواك ... صرنا نجري مع الشمس ...
إلى أين؟!

¹ شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 34.

² المرجع نفسه، ص 30.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

تأملته ضاحكا: إلى مستقر!». ¹

وتكملة لما سبق فإن الحوار كما تمت الإشارة له وظائف كثيرة يؤديها داخل القصة القصيرة جدا أبرزها تخفيف رتبة السرد، مما يريح القارئ من الشعور بالملل. وتجلى ذلك في حوار الصديقين عن حالهما وشقائهما منذ ولدا وعلى الرغم من قصر الحديث إلا أنها رتبة سرده لكيفية قطعها للوديان والأنهار وحلقات النار بحوار مركز مختزل في بضع ملفوظات "إلى أين؟" / "إلى مستقر!". ما جعله يظهر بأسلوب سخرية من أساسه. ومن أهم الملاحظات في الحوار التي يجب على القاص المتمكن الانتباه لها، عدم التلميح والإفصاح عن المضمون وترك المجال للمتلقي والتأويل، إضافة أن لا تكون خطابة في الحوار كما جرى المثال في:

«حظر:

تمسك شحمة أذني: لا تقتربي من عتبة قلبه.

: لكنه يراودني.

غير مبالية! ألقى بحبل الوصل فتقطعه.

يتصاعد الشغف ... أخلع نعلي وأحمل نعشي» ²

فقد عمدت القاصة الولوج للقصة بحوار، فقد حذف كل ما يلم بها من تفاصيل ومقدمات، من دون تعرج للخطابة أو ما شابهها من أسلوب النداء والمخاطبة إذ دخلت مباشرة في صلب الموضوع والأم تعاتب ابنتها بالابتعاد عن الشاب أو ما شابه ذلك لأنها لا تفصح ولا تلمح لمجريات وأحداث القصة سيظل سقف التوقعات مفتوحا، ما يلفت الانتباه أكثر هو اختزال الحوار والأخذ والرد في الكلام في كلمتين وكما أن الحوار في القصة القصيرة جدا يتماشى مع

¹ مريم بغيغ، هيباتيا، ص23.

² المصدر نفسه، ص40.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

مقتضياتها، فمن غير الممكن أن يأتي مطنبا ومحشوا بالعبارات الزاخرة فرقة القصة القصيرة جدا ليست ساحة للتباهي من هو الأبلغ حديثا.

«أوتار:

اتفقا ذات فرح مع الزمن ... أقسم لهما أن يكون وسيلة
لترتيب الأحداث ...

أخلف وعده ... انعرجت الوتيرة ... انقلبا غريبين
أخرج رأسه من فم الحياة

: من قال أنني أعود للوراء؟!¹

لقد تعدت أبعاد الأجناس السردية انحصار الشخصيات في الانسان فقط، بل تتعدى ذلك لأن يصبح المكان والزمان والأشياء شخصيات نامية داخل القصة ويبرز هنا إمكانية تحاورها مع الشخصيات الأخرى. حتى إنه احتل مكانة الشخصية الرئيسية ولم يف بوعده لترتيب الأحداث مع الشخصيتين الأخريين ويشارك بجملة حوارية كانت هي القفلة بسيطة مختصرة لكنها غامضة في صيغة سؤال أو استهزاء وسخرية، يترك الفرصة للقارئ بفك شيفراتها وقد عمدت القاصة أن تجعل جملة هي القفلة بغرض خلق توتر دلالي لا يفهمه إلا المتمكن.

وعلمنا أن الحوار في القصة القصيرة جدا وتوظيفه كآلية سردية لتخفيف رتابة السرد ليس بالهين خاصة مع المساحة الضيقة وخوفا من الانزلاقات السردية وتفاصيل الحوار المتضمن الأخذ والرد، لهذا يجب أن يكون الكاتب على دراية بحبكة الحوار وتجنب اجهاد النص وتحمله ما لا طاقة له به.

¹ المصدر السابق، ص30.

3. اختزال المكان والاقتصاد في الزمن:

1.3. اختزال المكان:

وكما جرت العادة في السر والروايات والقصص أنها تقوم على عناصر أساسية إطارها وهي: الأحداث، الشخصيات، الحبكة، البيئة الزمكانية، كذلك هو الأمر بشأن القصة القصيرة جدا، إنما الاختلاف الوحيد يكمن كبقية سرد هذه الأحداث ضمن إيقاع زمني وإطار مكاني في شدة الاختزال، لهذا ستظل تحمل نصيبا كبيرا من الحساسية «إذ لابد من أن يلتزم القاص بالإيجاز والابتعاد عن التشتت ويجنح كثيرا إلى التكثيف ولاسيما بخصوصية العلاقات التي تربطه مع بقية عناصر السرد المختلفة فبهذه العلاقات يتبادل المكان علاقته التأثير والتأثر»¹. فقد يحظى المكان كعنصر فعال في القصة القصيرة جدا بأهمية كغيره من العناصر على أساس أنه الإطار والفضاء الذي ستجري فيه الأحداث، إذ لابد للقاص أن يحدد ما يسمى بجغرافية النص / المكان، لتتبع إشارات للقارئ تمكنه من تصور المكان الذي تنتج فيه القصة وهذا ما يسمى أيضا بشعرية المكان في السرد وله دلالات سيميائية أبرزها أنه يدل على الوضع النفسي والاجتماعي للشخصيات وقد يكون انعكاسا للواقع كذلك. والمكان في القصة القصيرة أنواع نعددها مع التمثيل

❖ المكان العام / المكان الخاص:

أ. المكان الخاص:

«نلتمس شعرية جغرافية المكان عبر ما عرضه القاص من أمكنة عامة كالمدن والقرى والقاعات والأرصفة والشوارع والمقاهي والحوانيت والمنتزهات العامة والسينما والسوق والمطعم والساحات العامة فضلا عن المكان الخاص من حيث البيوت والأكواخ والخيمة والتابوت والمكتبة والقصر»².

¹ نبهان حسون السعدون، شعرية المكان في القصة القصيرة جدا قراءة تحليلية في المجموعات القصصية (1989-2008) لهيثم بهنام بردي، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012، ص24.

² المرجع نفسه، ص40.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

أي يمكن أن نصنف الأمكنة الخاصة وهي التي لا تحتوي على أجسام عديدة ولا تسع لأفراد كثر بينما المكان العام فهو مجموع الأمكنة الخاصة عادة ما يكون متاحا للعامة به الكثير من الأجسام. ومثال ذلك من المجموعة القصصية هيباتيا:

«أصفاد: لا يهدأ من خلف القضبان (...) يرتد زاحفا إلى قفصه ... يتأمل السجان»¹.

«استسلام: في زنزانتني ...»². «سعادة: يسجنها في حجرة لا تربو في طولها ولا في عرضها عن المتر ...»³. «ثلاثين: نظر إلى ظل الراقص على حائط زنزانته الانفرادية (...)»⁴.

إنما يمثل المكان الخاص في القصص القصيرة جدا مكانا أو حيزا جغرافيا تألفه الشخصيات، فالبيت يمثل خصوصية سكنية بما ألفتها خفايا النفس بحجراته ويظهر ذلك بتجاوزه للبيت مثلا بل بالغوص لوصف جزئياته بشكل مختزل مكثف جدا، الحجرة وطولها وعرضها، الغرفة بما فيها من سرير وتير وتطاير قرميد السقف وتساقط الجدران.

وتؤطر القاصة البعد الجغرافي بشعريته للمكان الخاص لكن هذه المرة خارج حدود الغرفة أو البيت، بل في السجن والزنزانة الانفرادية خلف القضبان، إذ تتعلق الشخصية عبر ذاكرتها بفضاء الزنزانة وجزئياتها فيرفض للحظة الخروج منها ومغادرتها إنما ينسب نفسه إليها فيقول زنزانتي.

تحاول القاصة عرض الإطار المكاني للقصص كونه حيز جغرافي خاص ما تؤدي بدورها شعرية جغرافية المكان في علاقتها بالشخصيات في محاولة لعرض المشهد الحياتي للشخصية في ومضة سريعة جدا تاركة المجال المفتوح أمام القارئ لإمكانية التأويل في إطار غير محدود، بتصور لأبعاد وموقع المكان الذي تجري فيه القصة. حتى وإن كان المكان خاصا ومغلقا قد تأتي القصة تبعا لذلك بقفلة مغلقة لكن هذا لا يعني أن القارئ لا يستطيع تصور نهايات أخرى مختلفة إنما هذا مرتبط بفهمه لما تنتشعب إليه أبعاد القصة ضمن تكثيفها المعقد.

¹ مريم بغيغ، هيباتيا، ص 17.

² المصدر نفسه، ص 26.

³ المصدر نفسه، ص 28.

⁴ المصدر نفسه، ص 41.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

ب. الماكن العام:

إنما نلمس شعرية جغرافية عرضته القاصة من أمكنة عامة مفتوحة كالرصيف والسوق، المسرح، المكتبة العمومية. فلم تحدد القاصة أسماء ولا عناوين هذه الأمكنة، إنما اكتفت بعرض المكان كفكرة بعلاقتها الوطيدة التي نشأت بينها وبين الشخصيات، فضلا عن تقديم توصيفات معبرة لما يحدث في أزقتها.

ومثال ذلك في الأضمومة هيباتيا: «مهرج: مذ سقطنا على الأرض ونحن نمشي (...) قطعنا الوديان والأنهار ... قفزنا بين حلقات النار (...)»¹. «معادن: صادفت امرأة أربيعينية في المكتبة العمومية (...)»². «أضحوكة: يرسم على وجهه ابتسامة يخفي بها وجعه عن المشاهدين ... وحين تتطلق ضحكاتهم، ينتهي العرض (...)»³. «لاجئ: يفرك أحذيتهم بقطعة ناعمة (...) عند الغروب يجرها على الكرسي المتحرك (...) يقف بها على عتبة الخيمة (...)»⁴.

لم تحدد الكاتبة أسماء الأماكن، وبالنظر لعناوين القصة يتضح للوهلة الأولى أنه لا وجود لعلاقة بينها، لكن العلاقة تتضح في شعرية العلاقة بين العنوان والحدث التي تجري كلها ضمن إطار جغرافي عام يتضمن وجود العديد والكثير من الأجسام.

إذ تم عرض الأرض باتجاهاتها عن طريق سرد المشهد الحياتي للشخصيات وأحداثها بوصف جزئياتها من وديان وأنهار والقفز بين حلقات النار ومخاطر الحياة التي تواجههم مع مختلف الأشخاص في الحياة اليومية.

وتتنوع القاعات في القصص من حيث المكتبة العمومية والمسرح فنلمح هنا التناقض إذ تعرض قصة الحب والإعجاب في قاعة المكتبة العمومية. فمن المتوقع أن تكون العلاقة بين الشخصيات

¹ المصدر السابق، ص23.

² المصدر نفسه، ص27.

³ المصدر نفسه، ص54.

⁴ المصدر نفسه، ص46.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

الإطار الجغرافي الذي يسوده الجو المناسب بأزهار النرجس، فتبرز شعرية المكان العام للوقوع في الحب صدفه.

بينما المسرح قد يبدو بوصفه مكانا للترفيه عموميا يرتاده الناس لمشاهدة عروض بينما تنقل لنا المفارقة في قاعة المسرح التي يملأها الإحباط الذي يخيم على الممثل.

بينما الساحات العامة كالطريق والرصيف ينظر إليها في القصص أنها أماكن عامة تضج بالناس بينما الشخصية الرئيسية يتكبد عناء لنيل لقمة العيش وسط ذلك الاكتظاظ، فما هو إلا ترميز لأزمة داخلية على المستوى الحياتي فتصور القاصة تصوير اللاجئ بامتياز عند وقوفه عند باب الخيمة يتطلع الصبح الأجمل.

إضافة للأماكن المفتوحة التي ترد في الكثير من القصص والروايات وعموما ما تكون أماكن مفتوحة على الطبيعة يتمتع بالاتساع والتحرر عادة ما يكون خاليا من الأجسام والضجة مثال ذلك: البحر في قصة «سيمفونية: يتمايل القارب (...)»، يتحرك القارب باتجاه الشمس (...)»¹، أما الصحراء فهي لا تختلف في قصة «حلم: في صحراء مقفرة ... بين الأشواك»²، إذ تعتبر الغابة في الوسط الحي أبرز الأماكن المفتوحة ومثال ذلك قصة «نقصان: وجدنا أنفسنا في غابة خضراء ...»³.

هذا المفهوم من توظيف الأماكن المغلقة في أغلب القصص ما يبعث نوعا من التشاؤم في عكس الواقع الاجتماعي، ما قد يعطي جانبا إيجابيا متمثلا في الاتساع والتحرر مقابل الجانب السلبي الذي يمثل الخوف والضييق خاصة في أمكنة السجون والزنازة. وهذا ما يدل على محاولة لموازنة في مشاعر الطبيعة الإنسانية.

¹ المصدر السابق، ص20.

² المصدر نفسه، ص19.

³ المصدر نفسه، ص32.

2.3. الاقتصاد في الزمن:

تكملة لعنصر المكان فإن الزمن من العناصر الأساسية في بناء الأجناس السردية بارتباطه مع العناصر الأخرى من أحداث ومن يحركها من شخصيات، بمعنى آخر فإن الزمن باعتباره المدة أو الفترة الزمنية التي تحدد فيها بداية ونهاية القصة فله القدرة على افراز وبلورة النص السرد في القصة القصيرة جدا ما يمكن أن يسمى بشعرية الزمن، فالقاص المتمكن بإمكانه أن يجعل من الزمن شخصية في حد ذاته ومثال ذلك قصة:

«أوتار:

اتفقا ذات فرح مع الزمن ... أقسم لهما أن يكون وسيلة
لترتيب الأحداث ...

أخلف وعده ... انعرجت الوتيرة ... انقلبا غريبين
أخرج رأسه من فم الحياة

: من قال أنني أعود للوراء؟!»¹

فباعتبار دراسة الشخصية لا يعني ذلك دراستها بانعزال عن علاقتها بالمكان والزمن فزمن القصة هنا دخل في أحداث القصة بوصفه شخصية رئيسية متمردة على الشخصيات الحقيقية وهذا كله من إفرازات المفارقة وشعرية التكثيف.

في جانب مقابل نلمس تصوير القاصة في صراعات متعددة مع الزمن تقوم على تقنيات سردية تهتم بترتيب الأحداث وتنظيمها كرونولوجيا. أبرز التقنيات المستعملة في هذه الأضمومة -هيباتيا،

أ. الاسترجاع:

جاء في مفهوم الاسترجاع عموما من الفعل استرجع، يسترجع بمعنى استذكر في الزمن الحاضر أحداث مضت فجاء في قاموس السرديات لجيرالد برنس أنه «مفارقة زمنية باتجاه

¹ المصدر السابق، ص30.

الفصل الثاني: آليات التكتيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

الماضي انطلاقاً من لحظة الحاضر، استدعاء حدث أو أكثر وقع قبل لحظة الحاضر»¹. والهدف من توظيف الاسترجاع هو إضفاء البعد الجمالي وشعرية الزمن على فكرة وحبكة القصة ومثال ذلك: «عهر: دسست يدي البيضاء في جيب التاريخ، أتحسس حريتي ...»² فإن أول ما يلفت انتباه القارئ المحلل لقصة عهر هو استنكار الشخصية الرئيسية للحدث الرئيسي فتعود بها الذاكرة للتاريخ الماضي في زمن الحاضر. والغرض من ذلك هو البحث عن معنى لحريتها في عمق التاريخ ونظراته إليها، هذا التساؤل سببه مكانة المرأة في المجتمع حالياً، إذ يمكن اعتبارها استرجاع لتاريخ كامل في مجرد ومضة تخضع للتكتيف بالدرجة الأولى.

«بلاء:

صديقي الذي صمد عندما استسلمت ... ذكرني بصورة
جمعتني به ذات صيف (...)³»

إن الغاية من هذا الاسترجاع هو محاولة الشخصية الرئيسية استرجاع ذكريات حدثت ذات صيف عند استسلامه في تحقيق أحلامه بينما صديقه صمد في الماضي ومازال صامداً بينما هو مازال يستسلم فاقداً للإرادة فقد كان كذلك ومازال على حاله هذه.

ب. الاستباق:

عادة ما يقترن الاستباق بالاسترجاع وكلاهما تقنيتان يوظفهما القاص في الزمن السردى قصد كسر رتابة الحكي وهي نقضية الاسترجاع، بمعنى أن تتوقع الشخصية ما سيقع في المستقبل من أحداث أو بما يسمى استشراف المستقبل، وهي تقنية يلعب بها القاص في أحداث قصة بأن يقول على لسان شخصياته ما يريد أن يحصل باعتبارها قفزة الغرض منها إضفاء تيمة جمالية وتحقيق المتعة السردية على بناء القصة القصيرة جداً والملاحظ أن القاصة مريم بغيغ لم توظفه

¹ جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص16.

² مريم بغيغ، هيباتيا، ص18.

³ المصدر نفسه، ص19.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

بشكل لافت لعل السبب راجع لمبدئها في كتابة القصة القصيرة جدا بما تمثله من أبعاد التي تعكس الحقيقة الإنسانية بكل عيوبها وقد يكون ذلك لسبب آخر إنما الإشراف بالمستقبل يتطلب نوعا من الإسهاب في السرد والإطناب ومثال ذلك أنها حاولت توظيفها في قيمة فنية في قصة: «حظر»:

تمسك شحمة أذني: لا تقتربي من عتبة قلبه.

: لكنه يراودني.

غير مبالية! ألقى بحبل الوصل فتقطعه.

يتصاعد الشغف ... أخلع نعلي وأحمل نعشي»¹

يدل الاستباق في هذه القصة عن قفزه زمنية وكسر لرتابة الأحداث السردية التي حصلت بمجرد أنها لم تصغ للنصيحة فسرعت الأحداث وأنبأت القارئ بمصيرها الحتمي فهي لن تبتعد عن عتبة قلبه حتى وإن كان يسبب لها الضرر، ففضلت أن تقطع كثرة الأحداث وفصلها بالانقطاع عن نقطة النهاية واستشرافها للمستقبل بموتها.

ج. تسريع الحكى:

وهو تقنية يوظفها كل مبدع في زمن الحكى يتمثل في الحذف والخلاصة باختصار الزمن في أقل قدر ممكن من الملفوظات.

❖ **الحذف:** "يلعب دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته (...). يقتضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث ومثال ذلك قصة: «زلفى: ضربني أحدهم بصخرة على رأسي ... غبت عن الوعي لا أدري كم لبثت. حين صحت، رأيت الصنم يأكل»².

¹ المصدر السابق، ص 40.

² المصدر نفسه، ص 29.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

هذه الفترة أقصيت من السرد حيث أنه لم يذكر الأحداث التي وقعت، فقد تم إسقاطها ونحن نجهل ما حدث فيها من وقائع لأن القاصة تجاوزتها بنقاط الحذف فقد تكون أحداث إضافية لا فائدة منها.

«صافرة: (...) بعد قرن تقف على الرصيف»¹، في هذا الصدد فإن الحذف هنا محدد فقد عمدت القاصة لتحديد الفترة الزمنية التي سقطت بقرن ولم يحدد السرد ماذا فعلت المرأة طوال مدة قرن حتى إنه من غير المعقول أنها مازالت على قيد الحياة وهنا تكمن مفارقة زمن القصة.

❖ **التلخيص:** جاءت الخلاصة عند جيرار بمعنى: "أنها تقنية زمنية، تلخص فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة"²، برزت هذه التقنية بوضوح في القصص القصيرة جدا ومجموعة هيباتيا خصوصا ومثال ذلك: «مهرج: مذ سقطنا على الأرض ونحن نمشي (...) صرنا نجري (...)»³، عمدت القاصة لتلخيص ماضي الشخصيات وما واجهاه في مواقف حياتهما فجاءت في شكل خلاصة أنهما ولدا ثم مشيا على الأرض، ثم صارا يجريان، هذا المقطع السري يقف عند أهم المواقف في حياتهما في شكل ملخص بغرض تسريع السرد دون إحداث أي خلل في تسلسلها.

¹ المصدر السابق، ص31.

² جيرار جينت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997، ص145.

³ مريم بغيغ، هيباتيا، ص23.

الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

خلاصة الفصل:

إن المتمعن في عناصر ومباحث هذا الفصل الذي سلكته من المنظور الإجرائي على المجموعة القصصية هيباتيا لمريم بغيغ تطبيقاً على آليات التكثيف الدلالي فيها من ناحية بلاغية من جهة ومن ناحية معنوية من الجهة الأخرى، فحري بنا إذا الوقوف عند تلخيص شامل لما جاء فيه.

إنما القصة القصيرة جداً كونها وليدة جنس الرواية قد حظيت بمكانة مرموقة خصوصاً مع السابق التكنولوجي لعصر السرعة الذي يتطلب مجازة مقتضياته، وكون الأدب أحد أبرز الأوجه وأكثرها اندماجاً مع الإمكانيات الأخرى فإنه بالضرورة قد يتماشى معه. فبرزت عن ذلك القصة القصيرة جداً كجنس أدبي جد مختزل، جد مكثف. فالقارئ اليوم ما عاد يحبذ الإسهاب والاسترسال في السرد نجده متلهفاً قلقاً لإنهاء ما يقرأ. وكونه جنس أدبي مكثف وقصير فهذا لا يعني أنه يلين لمن يقرأه فلا يتمكن منه سوى متمكن. كذلك هو الأمر مع القصص في الجزائر فنجد مريم بغيغ في مجموعتها هيباتيا المشحونة بمعاني ورموز حضارية وميثولوجية والتلميحات السياسية دون الإفصاح عنها.

وعلى ذكر المفارقة فاعتبار القصة القصيرة جداً فن المفارقة بامتياز عمدنا لتحليل والتطبيق عليها لنجدها تضح بكم هائل من الآليات المساعدة على تحقيق التكثيف الدلالي من مفارقة وانزياح وتناص بأنواعه. مما جعل نسبة شعرية السرد فيها مرتفعة جداً، ومسافة البعد بين الدال والمدلول زادت غموض الأفكار والحبكة في القصص.

في الجانب المقابل لهذه الآليات المعنوية من الدراسة تتضح آليات إجرائية على بنية القصة القصيرة جداً. فحسن توظيفها يحقق الهندسة المعمارية القصيرة جداً، وهي الشخصيات ومحدوديتها فلم توظف أكثر من شخصيتين في هيباتيا، أما الحوار الذي يجري بين الشخصيات فقد تحكم فيه بجدية، فلا نجده يتعدى الجملة الواحدة التي تحمل ثلاث إلى أربع ملفوظات لا أكثر. وهذا مثال

الفصل الثاني: آليات التكتيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ

لأشد تكتيف واختزال يمكن أن يكون في القصة، ما يحافظ على حجمها الذي لا يسمح بأي إطالة أو استعراض لبلاغة الشخصيات، فيحذف كل ما هو زائد.

أما الآليات السردية من مكان مفتوح ومغلق عام وخاص، وتقنيات الزمن من حذف واستباق واسترجاع وتواتر في الحكي وغيرها المتعارف عليها في الروايات، إنما الفرق الوحيد يكمن في نسبة القصر والتكتيف.

الخاتمة

خاتمة:

ختاما لموضوع البحث في الدراسة المرسومة: التكتيف الدلالي في القصة القصيرة جدا "هياتيا" لمريم بغيغ قد حققت الأهداف المرجوة منها، أبرزها بيان شكل التكتيف الدلالي في المجموعة القصصية هياتيا بآلياته الفنية.

واستخلاصا لما سبق يمكن تسجيل أهم النتائج المتوصل إليها من الدراسة:

- التكتيف الدلالي من الآليات التي يعتمد عليها الكتاب في القصة القصيرة جدا.
- القصة القصيرة جدا تخرج عن المؤلف بكسر المعايير المعمول بها.
- التكتيف أحد أبرز الأغراض الشعرية والأسلوبية التي تفتح مجالات للدلالات والفجوة مسافة التوتر.
- القصة القصيرة جدا تعتبر أكثر الفنون قربا لروح العصر كونها تتمتع بالإيجاز والتكتيف.
- يعتبر موضوع الحجم في القصة القصيرة جدا معيارا أساسيا يبرز الفرق بينها كجنس نثري معاصر وباقي الأجناس الأخرى كالرواية والقصة.
- تحمل القصة القصيرة جدا قيمة عالية من الشعرية السردية فهي تضج بالمفارقات والانزياحات والرموز والتناص.
- القصة القصيرة جدا فن المفارقة بامتياز، إذ نجدها طبقت عليها بدرجة كبيرة وظفتها الكاتبة قصد الإشارة لأبعاد معرفية تحاكي الواقع بتعبير غير مألوف.
- المفارقة في المجموعة القصصية هياتيا جاءت بمعنى التناص والشعرية والاستهزاء.
- الانزياح بمعنى العدول عن المعنى الحقيقي في القصة القصيرة جدا والانحراف عن الأساليب المعتادة في التعبير.
- شعرية الانزياح لعبت دورا لا غنى عنه في المجموعة القصصية هياتيا.

- التناص آلية سرديّة برزت في هيباتيا حمل إحياءات دلالية عن طريق تداخل النصوص منها ما قدّس ومنها ما دُنّس.
- القصة القصيرة جدا جنس أدبي معاصر تميز بالتعقيد والتشغير معماره الصغير ورقعته المحدودة.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع.

1/ المصادر:

1. مريم بغيغ، هيباتيا، دار خيال للنشر والترجمة، برج بوعرييج، الجزائر، أكتوبر 2021.

2/ المراجع:

أولاً: الكتب:

1. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر، وآدابه، ونقده، تح: محمد يحيى الديب عبد الحميد، ج2، مطبعة السعادة بمصر، مصر/القاهرة، ط2، ذو القعدة 1374هـ.
2. إدريس بن خويا، علم الدلالة في التراث العربي والدرس اللساني الحديث دراسة في فكر ابن قيم الجوزية، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إريد/الأردن، ط1، 2016م.
3. جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جداً، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية/دمشق، (د،ط)، 2010م.
4. جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترج محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 02 أكتوبر 2015.
5. حسين المناصرة، القصة القصيرة جداً رؤى وجماليات، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2015م.
6. عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، (د،ت).
7. علي أحمد سعيد (أدونيس)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
8. محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، مصر، 1981م.

9. يوسف حطيني، القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، مطبعة اليازجي، دمشق، ط1، 2004.
10. جيرار جينت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997.
11. شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1980، اتحاد الكتاب العرب، 1988م.
12. عبد الفتاح داود كاك، التناص دراسة نقدية في التأصيل لنشأة المصطلح ومقارنته ببعض القضايا النقدية القديمة دراسة وصفية تحليلية، (د،ط)، 2015م.
13. نبهان حسون السعدون، شعرية المكان في القصة القصيرة جدا قراءة تحليلية في المجموعات القصصية (1989-2008) لهيثم بهنام بردي، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012.

ثانيا: المعاجم والموسوعات

1. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعااضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاق، الجمهورية التونسية، العدد 01، ط1، 1986م.
2. أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، ج2، مكتبة لسان العرب، (د،ط)، ذو القعدة 1327هـ.
3. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2003.
4. علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح محمد صديق المنشاوي، (د،ج)، دار الفضيلة للنشر والتوزيع والتصدير، القاهرة، (د،ط)، 2004.
5. محمد بن مكرم بن علي ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، مج5، ج46، دار المعارف، كورنيش النيل، القاهرة، (د، ت).

ثالثاً: الرسائل

1. أحمد محمد إدعيس ديسان، التكتيف البلاغي في القرآن الكريم، إشراف إيمان محمد أمين خضر الكيلاني، رسالة مكملة للحصول على درجة الماجستير في اللغويات، الجامعة الهاشمية، الأردن، كانون الأول، 2008م.
2. حنان مامي، القصة القصيرة جدا في النقد العربي المعاصر - نماذج مختارة -، إشراف: حفيظة سوامية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د) في النقد الحديث والمعاصر، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2022/2021م.
3. سعاد بولحواش، شعرية الانزياح بين عبد القاهر الجرجاني وجان كوهن، إشراف محمد زمران، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012/2011م.

رابعاً: المجلات والدوريات

1. أبو المعاطي خيرى الرمادي، جماليات التناص في القصة القصيرة جدا (روح الحكاية) لمنير عتيبة أنموذجاً، مجلة الأثر، جامعة الملك سعود، مج18، عدد1، جوان 2021.
2. أسماء بنت صالح بنت مطلق العمرو، "الخصائص الفنية في القصة القصيرة جدا دراسة لمجموعتي (قال كل شيء في الظلام) للكاتب السعودي فهد إبراهيم البكر"، المجلة العلمية لكلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنين بالقاءرة، جامعة الأزهر، مج 39، (د،عد)، ديسمبر، 2020م.
3. بومكحلة جيلالي، "جذور القصة العربية القصيرة جدا في الوطن العربي"، مجلة المرتقى، جامعة بلحاج بوشعيب، عين تيموشنت، مج 04، العدد 01، 29 مارس 2021م.
4. داليا عاصم، نقاد وكتاب: "القصة القصيرة جدا هي سرد المستقبل"، جريدة العرب الدولية للشرق الأوسط، القاءرة، 24 يوليو 2016م.

5. رابح بن خوية، القصة القصيرة جدا في الأدب العربي الجزائري أنموذجا، مجلة العلوم الاجتماعية، جامعة محمد البشير الإبراهيمي، برج بوعرييج، عدد 01، مج 16، 24 مارس 2019م.
6. زيد خليل القرالة، التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص دراسة تطبيقية، مجلة الجامعة الإسلامية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة آل البيت، مج 17، عدد 1.
7. صليحة سباق، التكثيف الدلالي وشعرية الأصوات في (زهور) أصل دنقل دراسة من منظور أسلوبية التلقي، مجلة الآداب واللغات، جامعة الجزائر 2، العدد 11 جوان 2020.
8. صليحة سباق، المفارقة في الشعر العربي الحديث بين سلطة الإبداع ومرجعية التنظير، جامعة سطيف، الجزائر.
9. فادي نهار المواج، التكثيف في القصة القصيرة جدا مجموعة بين بكاءين لحنان بيروتي نموذجا دراسة نحوية بلاغية، مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات التربوية والنفسية، عمان، الأردن، 19-06-2019م.
10. فايزة بوراس، مقارنة نقدية في القصة القصيرة جدا وفلسفتها وشاعريتها، مجلة المداد، جامعة محمد لمين دباغين سطيف 2، الجزائر، مج 8، العدد 2، 31 ديسمبر 2020م.
11. فتيحة بلحاجي، جمالية القفل في القصة القصيرة جدا-قصص فاروق ومواسي أنموذجا، مجلة لغة-كلام المركز الجامعي مغنية، تلمسان، الجزائر، عدد 02، مج 07، مارس 2021.
12. موسى كراد، التوظيف الجمالي للتناص الأدبي في قصص مريم بغيغ، مجلة دراسات إنسانية واجتماعية، جامعة عبد الحفيظ بوالصوف-ميلة، عدد 03، مج 10، 16 جوان 2021.
13. وسيلة مرباح، المفارقة في القصة القصيرة جدا قراءة في نماذج جزائرية، مجلة اللغة الوظيفية، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة، عدد 02، مج 8، 2020.

الملاحق

السيرة الذاتية للمؤلفة:

- بغيغ مريم من مواليد الثامن من أفريل سنة 1983 حاصلة على شهادة الماجستير أدب جزائري حديث ومعاصر من جامعة منتوري بقسنطينة سنة 2010.
- شهادة الدكتوراه في الأدب الجزائري الحديث والمعاصر 2020 بجامعة منتوري قسنطينة .
- أستاذة مساعدة بجامعة محمد الصديق بن يحيى جيجل من "2010 / 2019".
- أستاذة محاضرة بالمركز الجامعي عبد الحفيظ بوصوف حاليا.

لديها:

- مجموعة في القصة القصيرة جدًا إلكترونية عن دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني بعنوان "غابرون" سنة 2016.
- مجموعة في القصة القصيرة جدا بعنوان "كهنة" عن دار أجنحة للنشر والتوزيع، الجزائر 2017.
- مجموعة في القصة القصيرة جدا بعنوان "صعلوك حدثي" عن دار المثقف للنشر والتوزيع. الجزائر 2018.
- هيباتيا مجموعة في القصة القصيرة جدا، دار خيال للنشر والتوزيع 2021.
- قيد الطبع "الحصار" مجموعة قصصية قصيرة.
- المشاركة في كتاب جماعي في القصة القصيرة جدا في مصر مع مجموعة من الأدباء بعنوان "ترانيم القصص" عن دار بيلومانيا للنشر والتوزيع ، مصر 2017.
- المشاركة في كتاب جماعي : قصص قصيرة جدا بعنوان "أشعة من ضوء"، مجموعة من الكتاب العرب، رابطة القصة القصيرة جدا في سوريا، إشراف الدكتور محمد ياسين صبيح، دار بعل للنشر، سوريا 2018.
- المشاركة في كتاب جماعي: قصص قصيرة جدا بعنوان "ترانيم الحرف 1" الصادر عن دار المتن للنشر والتوزيع، وبرعاية منظمة إدراك للتنمية البشرية بالعراق 2018.
- المشاركة في كتاب جماعي: وهو الإصدار الأول لجمعية الرابطة المغربية للقصة القصيرة جدا.
- الكتاب بعنوان "حيوات"، وهو أضمومة في القصة القصيرة جدا، بمشاركة مغربية وعربية.

- نالت المراكز الأولى في العديد من المسابقات الخاصة بالقصة القصيرة جدا في الوطن العربي أهمها :مسابقة أفضل قصة قصيرة جدا عن اللغة العربية في 18ديسمبر 2017 والهدف منها تسليط الضوء على أهمية اللغة وتشجيع الشباب العربي على الكتابة والتعبير حول اللغة العربية والاهتمام بها ، التي قامت بها "استكتب" منصة العمل الحر لصناعة المحتوى الكتابي في العالم العربي.

- المرتبة الاولى في المسابقة الدورية لرابطة القصة القصيرة جدا في سوريا في دورتها13/2018.

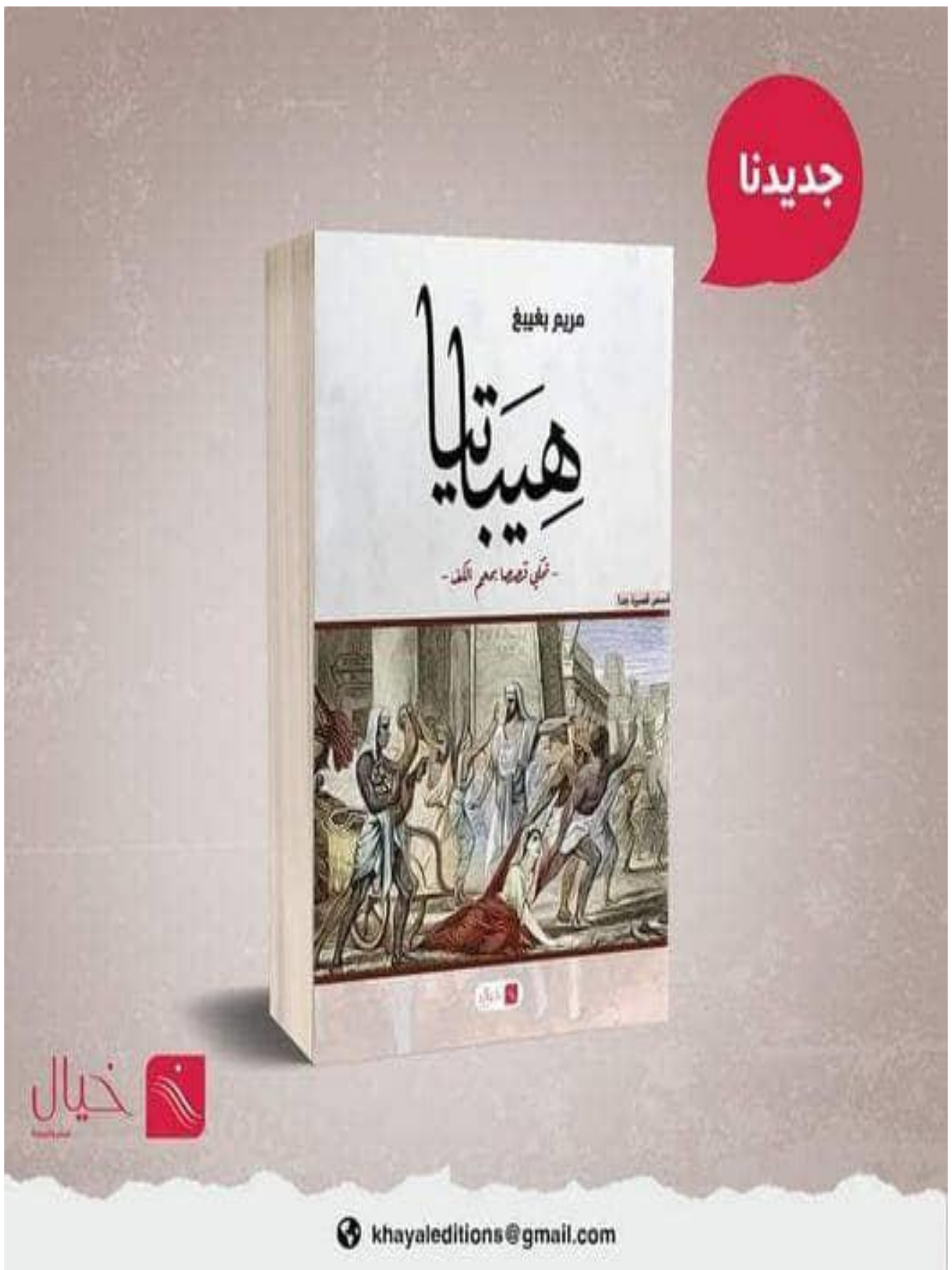
- نشرت العديد من نصوص في القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا ودراسات نقدية في مجلات وجرائد ومواقع وطنية وعربية ودولية، إلكترونية وورقية.

- تم اختيارها من قبل منظمة سيزار أجيدو سيرانو الاسبانية (سفيرة للكلمة في الجزائر) هذا بعد مشاركتها في المسابقة السنوية الخامسة للقصة القصيرة جدا لمسابقة متحف الكلمة، ضمن 43185 متسابق من 172 بلد في العالم...حيث نشرت لها في صفحة المنظمة بالفيسوك قصتين الأولى بعنوان "سراب" والثانية بعنوان " نرق".

- شاركت في تحكيم مسابقة وكالة خبر السنوية الدولية للقصة القصيرة جدا في نسختيها الثالثة والرابعة بالعراق.

- شاركت في تحكيم مسابقة دمشق لافضل مجموعة قصصية قصيرة جدا لعام 2021، وسنة2022، وسنة2023.

- رئيسة تحكيم جائزة عمار بلحسن للقصة القصيرة سنة2021 /وسنة2023.



فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
ب	مقدمة
	الفصل الأول: مفاهيم نظرية لمصطلحات التكثيف والشعرية والقصة القصيرة جدا
02	مدخل: مفاهيم في الشعرية والدلالة
03	المبحث الأول: التكثيف الدلالي
03	1. تعريف التكثيف
03	1.1. لغة
05	2.1. اصطلاحا
07	2. تعريف الدلالة
07	1.2. لغة
08	2.2. اصطلاحا
10	3. التكثيف الدلالي والشعرية
13	المبحث الثاني: القصة القصيرة جدا
13	1. إرهابات القصة القصيرة جدا في الوطن العربي
18	2. خصائصها وتقنياتها
32	3. القصة القصيرة جدا في الجزائر
34	خلاصة الفصل
	الفصل الثاني: آليات التكثيف الدلالي في المجموعة القصصية "هيباتيا" لمريم بغيغ
36	مدخل
37	المبحث الأول: آليات التكثيف الدلالي في "هيباتيا"
37	1. الانزياح

43	2. المفارقات
49	3. التناس
50	أ. التناس الديني
52	ب. التناس التاريخي
53	ج. التناس الأسطوري
55	المبحث الثاني: التكثيف الدلالي المعنوي في القصة القصيرة جدا
55	1. الشخصيات
55	1.1. الشخصية الرئيسية
56	2.1. الشخصية المساعدة
57	3.1. الشخصية المعارضة
58	2. تركيز الحوار
61	3. اختزال المكان والاقتصاد في الزمن
61	1.3. اختزال المكان
65	2.3. الاقتصاد في الزمن
69	خلاصة الفصل
72	خاتمة
75	قائمة المصادر والمراجع
80	الملاحق
84	فهرس المحتويات
	الملخص

ملخص

ملخص:

القصة القصيرة جدا فن نثري أدبي حديث متطورة عن الرواية والقصة تتشابه في توظيفها لآليات السرد إنما والاختلاف بينها هو حساسيتها تجاه الاطناب والتفاصيل تركز على التكثيف والايجاز تخضع لمعيار الحجم، تحاكي الواقع بطريقة واقعية غير مالوفة ساخرة تخترق الأفق السائد، تضج بالمفارقات والانزياحات والتناص والرموز. وقد حظيت القصة القصيرة جدا في الجزائر بكم من الاهتمام والعمل على تحسينها من الجانب الشكلي والمضموني، والقاصة "مريم بغيغ" أبرز مثال على ذلك في أضمومتها "هيباتيا" المشحونة بنسبة عالية من شعرية الانزياح والمفارقات التي ساعدت في تحقيق شكل مناسب ومضمون أنسب وأغمض.

Summary:

The tale is a modern literary prose art born from the novel, and the story is similar in its employment of narration mechanisms, but the difference between them is its sensitivity to redundancy and details that focus on condensation and brevity. The very short story in Algeria has received a lot of attention and work to improve it from the formal and content side, and the storyteller "Maryam Baghebig" is the most prominent example of this in her compilation "Hypatia", which is charged with a high percentage of poetic displacement and paradoxes that helped achieve an appropriate form and content that is more appropriate and obscure.