الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة
معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

جماليات القصة القصيرة في المجموعة القصصية "عرائس الماريونيت" لإلهام مزيود

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: لغـــة و أدب عـــربي التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
- إيمان نيتيم
- حنان حراتي

إشراف الدكتور:
موسى كراد

السنة الجامعية: **2019/2018**

بسم الله الرحمن الرحيم

شكـر وعـرفان

لا يفوتنا في هذا المقام المتواضع أن نتقدم بالشكر الخالص إلى الأستاذ المشرف «كراد موسى» الذي بذل من الجهد الكثير رغم انشغالاته العلمية المختلفة، إلَّا أن صدره كان أرحب من كل هذا، وأسهم في توجيه هذا البحث حتى اكتمل.

كماأشكر اللجنة المناقشة وجميع أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها بالمركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف –ميلة-

لما أولوه من رعاية وتوجيه من بينهم الأستاذ: يوسف بن جامع والأستاذ: بوشمة معاشو، والأستاذة: زهيرة بوزيدي.

دون أن ننسى الزملاء والأصدقاء والإخوان الذين أسهموا من قريب ومن بعيد في إخراج هذا البحث على هذا الشكل.

والفضل فوق كل هذا يعود إلى الخالق عزَّوجل فنسأله أن يتقبل منا هذا العمل ويوفقنا عليه.

إهـــــــداء

بسم الله الرحمان الرحيم

إلى من كان لي معينًا ونصيرًا إليك ربي عسى أن تقبله منّي خالصًا لوجهك الكريم.

إلى من قال في حقهما سبحانه وتعالى «وبالوالدين إحسانا»

إلى نبع الحنان الصافي من جعل الله الجنة تحت أقدامها إلى أغلى حوَّاء –أمي- أدامك الله.

إلى أقحوان الجنّة، إلى الذي جعلني أصل إلى قمة نجاحي

إلى أطيب آدم على وجه الأرض –أبي- حفظك اله.

إلى سندي في الحياة إلى صاحب القلب الحنون بعد أبي وأمي إلى من تحمل معي التعب والشقاء وكان لي اليد اليمنى والدافع الأكبر

إليك زوجي «خالد».

إلى من قاسموا رحم أمي إخوتي الأعزاء، عبد القادر، ياسمين، ابتسام، سعاد.

إلى عائلتي الثانية: عائلة زوجي كل باسمه.

إلى رفيقتي في هذا العمل: حنان

إلى كل النفوس الطيبة التي عرفتها

إلى من نسيهم قلمي ولم ينسهم قلبي

إيمـــــــان

إهـــــــداء

بسم الله الرحمان الرحيم

إلى من كان لي معينا ونصيرا إليك ربّي عسى أن تقبله منّي خالصا لوجهك الكريم.

إلى من قال في حقهما سبحانه وتعالى: «وبالوالدين إحسانًا»

إلى نبع الحنان الصافي إلى من جعل الله الجنة تحت أقدامها

إلى من سهرت الليالي لتنير حياتي إلى أغلى حواء –أمي- أدامك الله.

إلى أقحوان الجنة الذي جعلني أصل إلى قمة نجاحي وإلى أطيب آدم -أبي- أدامك الله.

إلى أفراد أسرتي أخي العزيز: نور الدين وعائلته الصغيرة.

إلى أخواتي العزيزات: غنية، مسيكة وزوجها وأولادها.

إلى أختي: فادية وكريمة وزوجها وأختي رقية وزوجها وابنها

وإلى أخواي العزيزان أحمد وحمزة وإلى خالتي العزيزة والى كافة الأصدقاء وإلى رفيقتي في هذا العمل "إيمان" وإلى كل الأحباب وإلى كل أساتذتي وطلبة معهد اللغة العربية،

إلى كل النفوس الطيبة التي عرفتها وإلى من نسيهم قلمي ولم ينسهم قلبي.

حنـــــان

مقدمة

تنوعت الفنون النثرية الأدبية في شتى الأنواع مما أتاحت لدارسيها سبلا معرفية كثيرة حسب مجال وتخصص كل دارس وباحث من أجل الكشف عن كيفية تشكيل ملامحها وكذلك الإطلاع على ما تحتويه من ميزات واختلافات قد تكون العامل الأساسي في بنائها وتميزها عن بعضها بعضا لذلك شهدت الدراسات السردية العربية الحديثة تطورا كبيرا في هذا المجال.

إذ تعد القصة القصيرة من أحدث الأجناس الأدبية المعاصرة وذلك لامتلاكها لغة خاصة تنفرد بها لذاتها وترسم بها جمالية تمكنها من البروز في الساحة الأدبية المعاصرة، وذلك باعتبارها ذات بعد جمالي مبني على الأحداث والشخصيات وكذلك الأزمنة والأماكن ولكل دوره في بناء القصة القصيرة والتحامها فيما بينها باعتبارها عنصراً لابد من وجودها في القصة، فالأديب المبدع تفاعل مع هذه العناصر محاولا الوصول إلى التصور الجمالي أو ما يعرف بالجماليات.

وحتى نمسك بخيوط بناء القصة لابد أن نصل إلى إجادة التعامل معها ولابد من الوقوف عند بعض النقاط كي نستوعبها ونعرف ما يستتر خلف تلك القصص، ومن الطبيعي أن هناك جماليات يحضى بها البناء الفني للقصة وذلك لأنها تتضمن مجموعة من العناصر والمكونات كالحكائية والتناص والمفارقة.

فقد اخترنا المجموعة القصصية للكاتبة "إلهام مزيود" محاولين الكشف عن مدى احتواء القصة على هذه الجماليات، وكان اهتمامنا بهذا الموضوع لأسباب ذاتية وأخرى موضوعية منها:

-التوجه لدراسة العمل القصصي الذي أهمل في بعض الدراسات النقدية وهذا ما حرك رغبتنا في الغوص للإطلاع على خبايا هذه المجموعة وما تخفيه من أسرار وما مدى مطابقتها للواقع الإنساني.

أما الإشكالية التي يدور حولها بحثنا تتمثل في:

– فيم تكمن جماليات القصة القصيرة في المجموعة القصصية "عرائس الماريونيت" لإلهام مزيود؟

وللإجابة على هذه الإشكالية اتبعنا خطة أردناها أن تكون شاملة وقد تمثلت في مقدمة ومدخل تمهيدي نظري خاص بظبط المفاهيم في الفصل الأول، أما الفصل الثاني التطبيقي فقد كان مخصصا للبحث في جماليات القصة القصيرة حيث تناولنا فيه: جمالية اللغة وكذا الحكائية وأيضا الإحالة والعنوان والمفارقة والتناص.

وأخيرا ختمنا بحثنا بخاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

وقد اعتمدنا في دراستنا لهذا الموضوع على المنهج السميوأسلوبي المناسب لقراءة هذه الأعمال الفنية وتحليلها تحليلاً أسلوبيا ومعرفة ما تحتويه من جماليات فنية.

ولقد اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

– القرآن الكريم، فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، جماليات المكان في الشعر العباسي الحسن الجمالي وتاريخ الفن، القصة القصيرة ومميزاتها وغير ذلك من المصادر والمراجع المعتمدة.

أما عن الدراسات السابقة فلم نعثر –حسب إطلاعنا– على دراسات تناولت هذه المجموعة القصصية، وقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات والعراقيل نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

–ضيق الوقت.

–صعوبة الالمام بالمعلومات وترتيبها.

وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر والعرفان لمشرفنا الفاضل " **موسى كراد** " على توجيهاته وملاحظاته الدقيقة والقيمة وأملنا أن يكون هذا البحث بوابة لبحوث أخرى ويكون مرجعاً مفيداً لكل طالب يهوى القصة القصيرة.وأخيرا نسأل الله عزّ وجلّ التوفيق والسداد.

الفصل الأوّل

مفاهيم ومصطلحات

المبحث الأول: الجمالية

أولا/ الجمال والجمالية

ثانيا/ الجمال في التراث الفسفي الغربي والعربي

المبحث الثاني: القصة القصيرة

القصة القصيرة النشأة والتطور

المبحث الأول: الجمالية

أولا: الجمال والجمالية

1 -مفهوم الجمال:

لقد حظي الجمال بمساحة كبيرة من الاهتمام الإنساني، وانتظمت علاقات وشائج من الحب والرضا والألفة بين هذا المفهوم بكل مظاهره ونفس الإنسان منذ بداية الوجود البشري وما يزال، وأثمر هذا الاهتمام وهذه العلاقات نظريات فلسفية وآراء ناضجة، عبر أزمنة متعاقبة.

أ -لغةً:

ارتبط مفهوم الجمال في الفكر الإنساني بكثير من نواحي الحياة، وكان انعكاسًا لظواهر مادية، وتعبيرًا صادقًا لمفاهيم كثيرة في ميادين الحياة البشرية، وقد وردت في القرآن الكريم والمعاجم ومنها قوله تعالى: ﴿**وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ** ﴾[1]. أي أن الجمال هو ذلك الحسن والبهاء الذي يريح النفوس.

وورد كذلك في "لسان العرب" لـ "ابن منظور": «قول إبن سيدة: الجمال يكون في الفعل والخلق، وقد جمُل الرجل بالضم جمالًا فهو جميل»[2].

أما في "معجم الوسيط" فقد عرف: **جَمَلُ: وجَمْلُ:** معروف، وشدِّ للأنثى، فقيل: شربت لبن جملي. أو هو جمال إذا أربع، **أجْمَالُ:** وجامل. وجُمل وجمالٌ وجِمالة وجُمالةٌ، وجُمالاَتٌ وجَمالات وجِمالات وجمائِل وأجامل. **جميلٌ:** الشحم الذائب.[3]

---

[1]– القرآن الكريم، سورة النحل: الآية 06، برواية ورش.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، تح: خالد رشيد القاضي، دار الصبح، بيروت، لبنان، مجلد 2، مادة جمل، ط 1، 2006م ص338.

[3]– مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، القاهرة، ج1، ط5، 2011م، ص136.

ويتّضح من خلال هذا التعريف أن الجمال يقع على الشكل فهو مادي حسي نجده في ظاهر الأشياء الملموسة ومعنوي موجود في صفات الكمال.

أما في معجم "تاج العروس": الجمالُ: الحسن يكون في الخُلق وفي الخَلق... ويجوز أن يكون الجمل سمين بذلك لأنهم يعدون بذلك جمالاً لهم... وقال "سيبويه": الجمال رقّة الحسن[1].

والجمال في معجم "القاموس المحيط" هو: جَمَالٌ: (ج.م.ل) مصدر جَمَل وجمِل: جمالها فاتنٌ – حسنها وبهاؤها، جَمَّالٌ: (ج.م.ل)، وقف الجمَّالُ يراقب جماله: صاحب الجمال[2].

من خلال هذه التعريفات يتبين لنا أن الجمال هو الحسن الكثير في الصفات والأفعال وهو ما يتجمَّل به ويتزيَّن فهو ضد القبح، ونفهم من هذا أن الزينة في اللغة تطلق على معنى زائد على أصل الخلقة، أي شيء أضيف على أصل الخلقة، والحسن: الجمال، كل مبهجٍ مرغوب فيه، وأحْسَنَ: فَعَلَ ما هو حَسَنٌ لقوله تعالى: ﴿**وَصَوَّرَكُم فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ**﴾[3]. وحَسَنُ الشيء: زينه، والأحسنُ: الأفضل: لقوله تعالى: ﴿**الَّذِينَ يَسْتَمِعُونَ القَوْلَ فَيَتَّبِعُونَ أَحْسَنَهُ**﴾[4].

أي أن الجمال هو الشيء الحسن والأفضل وهو اتباع لما هو حسنٌ مقبولٌ ومستحسنٌ.

ب- اصطلاحًا:

اعتمد العلماء في تعريفهم للجمال اصطلاحًا على المعنى اللغوي له فقد شغلهم من خلال دراستهم واهتمامهم به على مرّ العصور، فقد اهتم الفلاسفة به بالدرجة الأولى، واعتبروا الجمال "صفة للأشياء تبعث في النفس السرور والرضا والقبول وهو أحد المفاهيم

[1]– حمادة تركي زعيتر، جماليات المكان في الشعر العباسي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2013م ص24.

[2]– الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، (دط)، 2007م، ص 358 .

[3]– القرآن الكريم، سورة غافر: الآية 64.

[4]– القرآن الكريم، سورة الزمر: الآية 18.

الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم، أعني الجمال والحق والخير" [1]. ومعنى هذا أنه صفة من الرقَّة والحسن تبعث في الروح والنفوس السرور والمحبة وقبول الآخر وهو من الصفات التي تتعلق بالرضا واللطف فهو يتضمن أحد القيم الخالدة: **الجمال – الحق – الخير**.

أما المفهوم الفلسفي للجمال يختص في ميدان القيم الفنية، وهذا ما يجعله يختلف عن مفهوم الأخلاق الذي يبحث في السلوك والقيم، وقد أثار هذا المصطلح اهتمام العديد من الفلاسفة منهم "سقراط"[2]. فرأى: "أنه يحقق النفع أو الغاية الأخلاقية العليا". ويرى "أفلاطون" أن: "الجمال هو الصلاح والفضيلة" [3]. ويتفق "أرسطو" و"أفلوطين" و"تولستو" مع "أفلاطون" في رؤيتهم للجمال[4].

أي أنهم لديهم نفس الرؤى حول الجمال وهو ما يتضمّن القيم الخالدة ألا وهي: الحق والخير والجمال.

وقد عرفه "الغزالي" بقوله: «كل شيء جماله وحسنه في أن يحضر كماله اللائق به الممكن له، فإذا كان جميع كمالاته الممكنة حاضرة فهو في غاية الجمال، وإن كان الحاضر بعضها قلّة من الحسن والجمال بقدر ما حضر، فالفَرَسُ الحسنُ هو الذي جمع كل ما يليق بالفرس من هيئة وشكل ولون وحسن عدوٍ وتيسير كرٍّ وفرّ عليه، والخطُّ الحسنُ كل ما جمع كل ما يليق بالخط من تناسب الحروف وتوازيها واستقامة ترتيبها وحسن انتظامها، ولكل شيء كمالٌ يليق به، وقد يليق بغير ضدّه، فحسن كل شيء في كماله الذي يليق به، فلا يحسن الإنسان بما يحسن به الفَرَسُ، ولا يحسنُ الخطُّ بما يحسنُ به الصوتُ، ولا تحسن الأواني بما تحسن به الثيابُ، وكذلك سائر الأشياء»[5].

---

[1]– حمادة تركي زعيتر، جماليات المكان في الشعر العباسي، ص25.

[2]–المرجع نفسه ، ص25.

[3]– المرجع نفسه، ص25.

[4]– ينظر، المرجع نفسه، ص26.

[5]– الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد، إحياء علوم الدين، بيروت، لبنان، دار المعرفة، د.ت، ج4، ص299.

وفي ما معناه الجمال هو الكمال ويختلف جمال الشيء باختلاف نوعه. فلكلٍّ جمالٌ معينٌّ، فإذا كان الجمال بالنسبة للإنسان يتمثل في مواصفات حسية كلون العيون الشعر...الخ.

فهو في الخطّ ضوابط وقواعد للكتابة، أما في الصوت فتناغم الحروف وتوازيها وحسن انتظامها، إذن فلكل جمالٍ مقاييسه.

وميدان علم الجمال هو الإحساس الجمالي والإبداعي الفني وشروطه، ويوضح "بومغارثن" مفهوم "الإيستيثيقا" فيراه: «منطق المعرفة الحسية الغامضة التي تدور حول الكمال، فالكمال إذًا أصبح موضوعًا لمعرفة متميزة أُتصف بالحق، أما إذا طُبق السلوك فإنه يعرف بالخير، أما إذا كان موضوعًا لشعورنا وإحساساتنا فهو يصير جمالاً»[1].

من خلال قول "بومغارثن" عن مفهوم الجمال فيراه في المعرفة الحسية وكمال الخِلقة فهو حصرها في ثلاث قيم فُضلى وهي: الحق، الخير والجمال.

إذاً «فالجمال هو كل شيءٍ جميل بقدر ما فيه من جمالية »[2] فهو يبعث فينا التذوّق والمتعة باعتباره يوجد في المحسوسات ولابد أن يكون شاملاً أي كليًّا، فهو متعلق بالقيم الخالدة وما تحمله ما صفات قوية، الحق، الخير، الجمال، وباعتبار هذا الأخير مرتبط بالإنسان لأنه في ديمومة مستمرة للبحث عن كُنْهِهِ، فهو مرتبط بالذات وما يختلجها من أحاسيس ومشاعر، فالجمال إن وُجد فإن مصدره هو الإنسان وما يتمتع به من مشاعر ووجدان.

فمن خلال قول "أفلوطين" الذي يرى أن الفن يتلخص في تجاوز المحسوس إلى ما وراءه إلى مبادئ العالم العقلي. وأن القبح في العالم المحسوس الظاهري وأن الموجودات كلها إنما توجد بفضل مشاركتها في الحقيقة العقلية التي يتحدّ فيها الوجود بالخير والجمال. وأن

---

[1]– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998م ص95.

[2]– المرجع نفسه، ص93.

الجمال يصدر عن الصورة أو المثال الذي ينتقل من الخالق إلى مخلوقه كما ينتقل الجمال بالفن من الفنان إلى عمله الفنّي[1] وهنا تكمن الجمالية.

2 –مفهوم الجمالية:

الجمالية أو علم الجمال وهي مصطلح يستعمل في الفكر المعاصر: للدلالة على تخصص من تخصصات العلوم الإنسانية التي تعنى بدراسة "الجمال" من حيث هو "مفهوم" في الوجود، ومن حيث هو "تجربة" فنية في الحياة الإنسانية.

"**فالجمالية**": إذن علم يبحث في معنى "الجمال" من حيث مفهومه وماهيته ومقاييسه ومقاصده و"الجمالية" في الشيء تعني أن "الجمال" فيه حقيقة جوهرية وغاية مقصدية فما وُجد إلا ليكون جميلاً[2].

ومصطلح "الجمالية" أو "علم الجمال" ترجمة لكلمة "استيثيقا" والحقيقة أن هذا العلم قد نشأ متّخذًا هذه الوجهة البحثية، فلقد أطلق "بومغارتن" سنة **1750م** اسم "الإستيثيقا" المنحدر من الأصل الإغريقي الذي يشير إلى الخبرة الحسية، وعلى المعرفة التي تتعلق بمنطق الإحساس والشعور الجمالي، تمييزًا لها عن المعرفة التي تتعلق بمنطق التفكير العقلي [3]. فهي عنده دراسة الحساسية والإدراك عن طريق المشاعر.

فالجمالية تعتبر ذلك الفرع من فروع الفلسفة الذي يهدف إلى دراسة التصوّرات الإنسانية عن الجمال من جهة والإحساس بها من جهة ثانية، ثم إصدار الأحكام عليها من جهة ثالثة.

ومن ثم يتحوّل تعريف الجمالية إلى ثلاث مراحل هامة يكتمل بها تعريفه هي: مرحلة التصوّر ثم مرحلة الإحساس فمرحلة الحكم[4].

---

[1]– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، المرجع السابق، ص92.

[2]– ويلتر– ت– ستيس، معنى الجمال، نظرية في الاستيثيقا، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، نشر المجلس الأعلى للثقافة مصر، 2000م، ص94.

[3]– سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت، 1992م، ص9.

[4]– راوية عبد المنعم عباس، الحسن الجمالي وتاريخ الفنّ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1 1998م، ص199.

وتتصل فلسفة الجمال عن كثَبٍ بتاريخ الفن وفلسفته من جهة أخرى، ومن بين التعريفات الحديثة التي تذهب إلى توثيق الصلة بين الفن والجمال هو التعريف الذي يرى أن الجمال هو: «كلُ تفكيرٍ فلسفيٍ في الفنِّ»[1].

من خلال القول نرى أن الصلة بين الجمال والفنّ هي صلة وثيقة إلى حدّ كبير، بَيْدَ أنَّنَا نجد ثمَّة اختلاف بين دراسة كل من هذين المجالين، فللدّراسات الجمالية مجالها الخاص بها حيث أنها لا تتعدّى حدود البحث في تصنيف الأعمال الفنية أو محاولة تحديد خصائصها كما أنها لا تقف عند حدّ توضيح ما تتسم به هذه الأعمال من مميّزات، ولا تبحث في تحقيق نسبتها أو تأصيلها تاريخيًّا، ومن جهة أخرى فليس من اختصاصها أن تتدخل كما يحدث في فلسفة الفنّ في دقائق عمل الفنّان، لأنها ترتفع فوق ذلك وتتجاوزه إلى محاولة البحث في مجرّد الإحساس بالجمال، وتقدير شروط تحقيقه ومقدار إبداعه، والحق أن مسألة الإحساس بالجمال كانت هي الهدف من فلسفة الجمال في العصر الحديث، وهي ما عُرفت باسم "الإستيثيقا"[2].

[1]– راوية عبد المنعم عباس، الحسن الجمالي وتاريخ الفنّ ، ص199.

[2]– المرجع نفسه، ص200.

ثانيا: الجمالية بين الغرب والعرب

1 -الجمالية في التراث الفلسفي الغربي:

إذ صحَّ أن الفنَّ قد صاحب الإنسان منذ وجوده على هذه الأرض إلاَّ أنَّ فلسفةَ الفنِّ والجمال لم توجد إلَّا مع نشأةِ الفلسفة مع أعلامها قدماء اليونان، ففلسفة الجمال لا تنفصل عن الفلسفة إذ تستمدُّ أصولها من مذاهب الفلسفة أو تنعكس على هذه المذاهب فتضيء جوانبها.

إن مفهوم الجمال في الفكر الغربي يتطلب أن نبحثه منذ العصور اليونانية القديمة وبيان أسلوب تفكيرهم... لقد كان فلاسفة اليونان قبل "أفلاطون" من الطبقة الأرستقراطية، لذلك كانوا يفضلون الفنّ الذي يصوّر ويمثّل المواضيع التي يستمدها الفنّان من أساطير الآلهة وأبطالها القدماء لأنها أرفع من الناحية الأخلاقية بالنسبة لهم، لأن العامة من الناس لا تمثل إلا طبقة تافهة، وكما يسمّيهم "**هيرقليدس**" بالقرود[1].

وقد أثار هذا المصطلح اهتمام "أفلاطون" ويرى أن: «الجمال هو الصلاح والفضيلة»[2]. إذ يعدّ "أفلاطون" أول من أرسى قواعد الجمال من خلال نظرية "المحاكاة" التي عالج فيها قضية مشكلة الفنّ والأدب.

لقد كان اتجاه "أفلاطون" للفنّ واضحًا كل الوضوح فقد كان له نقده الفنّي الذي وجّهه لفن عصره، وكانت له آراءه الخاصة بشروط الجمال الفنّي [3]، ولعلَّنا لا نجانب الصواب إذا قلنا أن مذهب "أفلاطون" المثالي لهوَّ مدين بكل عظمته وشهرته لآراء وأفكار "سقراط" الأب والمعلم الأول له وصاحب مدرسة الفضيلة التي انتهت في أبسط صورها وأرفعها شأنًا إلى

---

[1]- ماجد محمد حسن، مفهوم الجمال بالفكر العربي، 2004/10/17م، الفلسفة، علم النفس، علم الاجتماع 2019/02/04م، www.ahewar.org/s.asp.

[2]- حمادة تركي زعيتر، جماليات المكان في الشعر العبّاسي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، 2013م، ص26.

[3]- أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، القاهرة، مصر 1998م، ص37.

المثالية التي اشتهر بها "أفلاطون" عبر الزمان [1]. "فأفلاطون" هنا سار على نهج "سقراط" وتشرّب بالنَّزعةِ العقليةِ إلى أنْ أفْرَدَ للمعقولات عالمًا مفارقًا خاصًا بها وهو عالم المُثُل. «فقد استمدَّ "أفلاطون" مبحثه في الجماليات من نظرته الميثافيزيقية إلى العالم، ومن ثمّ تعدّ فلسفته الجمالية جزءًا لا يتجزّأ من فلسفته بصفة عامة فقد تميزت نظريته في الجمال بالهجوم على الجانب العاطفي والحسّ والنزوع نحو الجانب الأخلاقي والمثالي واحترام المنطق والعقل والاهتمام بإثارة الحماس والنخوة والشجاعة »[2]، من هنا نرى أن "أفلاطون" استمد مبحثه في الجمال من الماورائيات ففلسفته غلبت عليها النزعة العقلية وقام بالتغلّب على الجوانب العاطفية والحسيّة وتشجيع ما يدفع إلى إثارة هذا الجانب في الإنسان.

فقد قام "أفلاطون" بتأمل الجمال الموزع والمتفرق على الموجودات الحسيّة، وكذلك الأفراد وبعد ذلك أخذ يعلو بالتدريج من هذا الموضوع الجزئي المحدود المحسوس حتى بلغ العلّة الأولى أو الأصل المتسامي له في «مثال الجمال بالذات »[3]، الذي يشارك فيه الجمال المحسوس ثم ربط بينه وبين القيم المطلقة الحق والخير.

وهذه الأمور المجتمعة في الإتجاه الأفلاطوني قد رفعت "بأفلاطون" إلى تأسيس نظرية في الجماليات قائمة على اتجاه مثالي أخلاقي يهتم بخدمة المجتمع، وينمي اتجاهات الشباب الأخلاقية والتربوية[4].

ومما يؤكد قيام الجماليات على ضوء فلسفة عامة هي فكرته في المحاكاة وهي تلك الفكرة التي أتت من اعتقاده بوجود عالم المثل الذي دفعه إلى تأكيد قيام الفنون جميعها على فكرة المحاكاة.

---

[1]– راوية عبد المنعم عباس، الحسن الجمالي وتاريخ الفن (دراسة في القيم الجمالية والفنية)، دار النهضة العربية، ط 1 بيروت، لبنان، 1998م، ص35.

[2]– المرجع نفسه، ص36.

[3]– المرجع نفسه، ص36.

[4]– المرجع نفسه، ص36.

وهنا نستخلص أن الفن عند "أفلاطون" قائم على التقليد والمحاكاة وأن كل الفنون تنطلق من إيمانه واستناده غلى الفلسفة المثالية، والعالم عند "أفلاطون" مقسم إلى عالم مثالي وآخر محسوس وأن العملية الفنية ذات مرجعية فلسفية ترى أن الوعي أسبق من المادي.

أي أن الوعي سبق ما هو محسوس وأن أسمى الغايات التي يبحث عنها الإنسان هي معرفة الحقيقة وعليه فإن الفنّ عند "أفلاطون" هو محاكاة للموجودات الحسية ومحاكاة للطبيعة.

وهكذا تمثل فلسفة الجمال عند "أفلاطون" جزءًا هامًا من ميثافيزيقاه، ومن إيديولوجيا العصر اليوناني بما يتسم به من دعوة إلى العقل والكمال والجمال الجسمي والأخلاقي[1].

من خلال هذا نرى أن "أفلاطون" يؤمن بالعقل باعتباره المدخل إلى عالم المثل فهو شكك في المحسوس (من عواطف وأهواء وأحاسيس) خِيفة أن تنال الجوانب الحسية على العقلية، فهو يعتبر أنّ العقل هو الكمال.

"فأفلاطون" هنا يقدم معرفة حقيقية لأنه يحاكي أصولاً معروفة قائمة وهي المُثل، والمُثل عنده هي الصور الخالصة لكل الموجودات وهي النماذج الحقيقية والمطلقة والمتَّسمةُ بالثبات والتمام والكمال[2].

فمثلا: «إن لكل الطاولات ماهية نوعية أي جوهر ذاتي يتحقق كمالها في الطاولة النموذج، ودرجة الإتقان في صنع الطاولة واقعية محكومة بمدى اقتراب صانع هذه الطاولة من المثال الخالد والنموذج الكامل»[3]، فالطاولة هنا شوهدت لمرتين: مرة عند صناعة النجار ومرة أخرى عند رسمها المصور على شكل خيالات وظلال للصورة المشوهة التي ظهرت في صناعة النجار، يبدو أن الفنان عند "أفلاطون" يُرتَّبُ في المرتبة الثالثة بعد الخالق الحقيقي

---

[1]– راوية عبد المنعم، الحسن الجمالي وتاريخ الفن، مرجع سابق، ص36.

[2]–لحسين كيري، المثقف قضايا وآراء، نظرية المحاكاة عند الفيلسوف أفلاطون، www.almothaqaf.com. 2019/02/04م

[3]– المرجع نفسه.

على مستوى التمثل ويُعدُّ النجار بعد أن حاكى المُثل، وبذلك فالفنان يقوم بمحاكاة المحاكاة أي تقليد التقليد.

من خلال هذا نرى أن "أفلاطون" يعتبر أن العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل والمثال السابق يبين لنا ذلك. فالعالم الطبيعي عنده يتسم بالنقص والتزييف والقصور وجعله في مرتبة ثالثة.

وأيضًا انطلق من فكرة مفادها أن: «الأشجار المتعددة في العالم الطبيعي مجرد محاكاة لفكرة الشجرة الموجودة في عالم المثل، وتعدد الأشجار علامة على عدم تطابقها مع تلك الكرة، وعلامة على كونها ناقصة ومشوّهة»[1].

فمن خلال هذا نفهم أن الأشجار في عالمنا الطبيعي هي عبارة عن محاكاة لعالم مطلق وثابت ألا وهو عالم المثل، وكذلك بالنِّسبة للطَّاولة فأصلها الشجرة والشجرة في تعددها فهي تدل على أنها مزيفة والأصل أنها شجرة واحدة في عالم المثل. وأن الموجودة ما هي إلا تزييف وتشويه للأصلية، أما في فكر الطاولة فقد اعتبرها إلهام رباني، وأن الصانع والنجار هو الذي يحاول أن يحاكي تلك الفكرة، فعمل النجار عنده هو محاكاة للمحاكاة.

ويُسهِب "أفلاطون" في محاوراته في شرح بلوغ الجمال المطلق الذي يتطلب عددًا من المراحل يتم خلالها إعداد وتجهيز النفس وتهيئتها حتى يتسنّى لها التوجه إلى طريق الخير والحب المثالي[2].

فهو هنا يرى الجمال في الرجوع والعودة إلى الحقائق المثالية التي عرفتها قبل أن تحل في جسدٍ ما، فالجميل عنده يصير جميلاً بالجمال.

فهو يقصد هنا أن الجميل هو في المثال المطلق الذي لا يمكن أن يسمّيه مثال آخر ألا وهو عالم المثل، فالجمال المطلق يتَّحِد بالجمال المطلق.

---

[1]– شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص20.

[2]– راوية عبد المنعم، الحسن الجمالي وتاريخ الفن، ص38.

من خلال ما سبق نرى أن "أفلاطون" من أعظم من استطاع التعبير عن موقف الإنسان حين يجد نفسه ممزّقًا بين وجوده الأرضي في عالم الصيرورة والتغيير، وبين تطلعه إلى العالم الأعلى حيث يتمثل له فيه الجمال والكمال والخلود[1].

فهو يعتبر أن عالم المثل هو العالم الذي يتميَّز بالجمال والكمال والديمومة والخلود وهو عالم الحقيقة المطلقة.

فالعمل الفنّي عنده موجه لخدمة المجتمع وتهذيب سلوكيات الأفراد وأخلاقهم، فالإنسان العادي عنده يختلف عن الفنان باعتبار هذا الأخير يقلّد الطبيعة باعتبارها في حد ذاتها تقليدًا أو محاكاة لصورة أو ظل لمثل أعلى ومثال أسمى في عالم المثل، لهذا يصبح هؤلاء الفنانين مجرّد مقلدين، ويصبح الفنّ محاكاة لمحاكاة[2].

فالفنّ إذاً عند "أفلاطون" هو ذلك الكل المتكامل الذي لا يقبل الزيف وهو المطلق الذي لا يخضع للنسبية وتكون فيه الحقيقة مطلقة وهو امتداد للقيم الخالدة التي تتمثل في: الحق والخير والجمال.

ونجد أيضًا "أرسطو" يتفق مع "أفلاطون" فيما ذهب إليه فهو يرى أن «الجمال هو الصلاح والفضيلة»[3] وأن مصدر الجمال عنده في تحقيق الصلاح والفضيلة والقيم الخالدة الخير والحق، والجمال عنده هو تناسق التكوين لعالم يظهر في أسمى وأجمل مظهر له، وقد عبّر عنه في الفصل الخامس من كتابه "فن الشعر" حيث يقول: «المأساة هي محاكاة لكائنات مبتدلة»[4].

ولم يختلف "أرسطو" عن "أفلاطون" في تأكيده لأهمية الفنون الجميلة في التربية والإرشاد للخير والفضيلة الإنسانية تفسيره لطبيعة اللذّة الجمالية، إذ رأى "أرسطو" في هذه اللذّة تصفية للإنفعالات الضارة بالنفس وتنظيمًا للمشاعر المضطربة في حين خلط "أفلاطون" بينها وبين

---

[1]– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، ص41.

[2]– راوية عبد المنعم عباس، الحسن الجمالي وتاريخ الفنّ، ص55.

[3]– حمادة تركي زعيتر، جماليات المكان في الشعر العبّاسي، ص26.

[4]– المرجع السابق، ص56.

الصوفي أو اللذّة الحسية. فالفنان الملهم هو قادر على رؤية المثل أمَّا الفنان السيء فهو المحاكي للعالم الحسي المثير للإنفعالات الضارة باتزان النفس[1].

فيما سبق نرى أن "أرسطو" لم يعرِّف الفن بأنه "محاكاة للطبيعة" بالمعنى الحرفي لهذه الكلمة بدليل ما يؤكده هو غير ذلك فالفن في تصوره إما أن يكون أسمى من الطبيعة أو أدنى منها[2]. ولا يكون في مستواها والفارق الذي يميز الملهاة عن المأساة هو أن هذه تصور الناس أخيارًا وتلك تصورها أسوأ مما تراهم عليه في الواقع.

ومن جهة أخرى فإن فلسفة "كانط" في الوقت الذي ردت فيه الإحساس بالجمال إلى الذات الإنسانية فإنها انتهت إلى معيار مطلق ثابت مشترك بين البشر جميعًا، مما ترتب عليه نشأة اتجاه شكلي في النقد الفني ظل سائدًا في الفكر حتى العصر الحديث، فالنزعة الذاتية عند "كانط" لم تنته إلى معايير نسبية في النقد الفني على نحو ما نجد عند الفلاسفة الحسيين والتجريبيين عمومًا، بل انتهت إلى نزعة مثالية تحدد للجمال معايير ثابتة مطلقة مستمدة من افتراض ثبات الطبيعة البشرية، وقد تجلّت النزعة الشكلية المستمدّة من فلسفة "كانط" عند خلفائه الذين عرّفوا الجمال بأنه في الصورة المجرّدة أو العلاقة بين الألوان والخطوط أو بين الأفكار[3].

"فكانط" هنا انتقل بالجمال من المرحلة الميثافيزيقية الماورائية أي البحث عن الجمال في ماهيته ووجوده إلى المرحلة النقدية أي البحث في إمكانية وشروط إدراك الإنسان وحكمه بالجميل.

"فكانط" هنا استطاع أن يجعل من الخبرة الجمالية خبرة بذاتها لا تستمد من التأملات الميثافيزيقية.

---

[1]– أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، ص68.

[2]– راوية عبد المنعم عباس، الحسن الجمالي وتاريخ الفن، ص62.

[3]–المرجع السابق، ص120.

فقد ذهب "كانط" بعد أن فصل الطبيعة عن الحرية، والمعرفة عن العمل والقوانين العليَّة عن القوانين الغائية، إلى محاولة إيجاد صلة بينهم[1].

فالجمال حسب قوله هو ما يتعلق بتحقيق السعادة وهو التوافق والانسجام والجمال عند "هيجل" هو التجلي المحسوس للفكرة فمضمون الفن ليس سوى الفكرة، أما الصورة فتتلخص في تصويرها المحسوس والخيالي[2]. ويذهب "هيجل" إلى: «أن الفن الحقيقي هو الذي يحاول فيه الإنسان أن يتسامى فوق مستوى الواقع، فالتعبير عن الجمال يقتضي علوَّه عن الحقيقة والواقع، فالفنّ ليس تقليدًا أو محاكاةً للطبيعة»[3].

فالفن عند "هيجل" وسيلة من وسائل تطهير النفس وتنقيتها والتسامي بها وأنه يتحقق في كونه حقيقة جمالية والهدف فيها تحقيق الجمال المطلق. إذًا فالجمال عنده يعبر عن الفن وليس على الطبيعة وأن ميدان الفن هو المجال الذي تتجلى فيه الحقيقة عن طريق الوسائط الحسيَّة.

نستخلص أن الفنّ عند "هيجل" ما هو إلا سموٌّ نحو الخيال. فهو عنده يتسامى فوق الواقع ويتجاوزه تحقيق الجمال المطلق.

2 -الجمالية في التراث الفلسفي العربي:

لقد اهتم المسلمون بالفنون والجماليات بشكل كبير على الرغم من ضيق النظرة إلى الفنّ في العالم الإسلامي فقد فرض على بعض من أنواعه التحريم، فعند عرض فلسفة الجمال والفنون يمكن أن نتجاهل دور المسلمين الإبداعي في مجال الخلق الفنّي وقد تميزت فلسفة الجمال الإسلامية بكثرة مؤلفاتها الهندسية، فقد برع المسلمون في الهندسة والعمارة وكذلك فنّ الزخرفة[4].

---

[1]- راوية عبد المنعم عباس، الحسن الجمالي وتاريخ الفن، ص133.

[2]- المرجع نفسه، ص141.

[3]- المرجع نفسه، ص144.

[4]- المرجع نفسه، ص73.

فقد كان هناك جدلٌ حول تحريم الإسلام لبعض الفنون مثل فنِّ الرسم أي تصوير الكائنات الحيّة، مثل صناعة التماثيل المجسمة لها، فكان مبدأ التحريم هو مبدأ وحدانية الله، وقد استند المسلمون في تحريمهم إلى القرآن الكريم، وذلك في سورة المائدة في قوله تعالى: ﴿**يَا أَيُّهَا الذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الخَمْرُ وَالمَيْسِرُ وَالأَنْصَابُ وَالأَزْلاَمُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ**﴾[1] وهذا دليل من الله تعالى للذين حرّموا على أنفسهم اللّهو من نساءٍ وملذّاتٍ أنه حدّد لهم ما هو محرّمٌ عليهم فيجب بذلك اجتنابه لأنه دعوة من الشيطان لاتباعه.

ولقد دعى الحديث الشريف إلى ترك الرسم والتصوير وصناعة التماثيل لما يتعارض وعبادة الله وخشية العودة إلى عبادة الأوثان، وهو ما يتنافى مع تنزيه الله عن المادة والتعدّد والدليل على ذلك قوله عزَّ وجلَّ في الآية الكريمة: ﴿**وَهُوَ الله الخَالِقُ البَارِئُ المُصَوِّرُ لَهُ الأَسْمَاءُ الحُسْنَى**﴾[2].

تأثّر المسلمون "بأرسطو" بواسطة حركة الترجمة الواسعة في العصر العباسي وأول من فتح باب ترجمة علوم اليونان إلى العربية هو "أبو جعفر المنصور"، وجاءت خلافة المأمون فأنشأ دار الحكمة سنة 217هـ... .

وقد اشتغل الفلاسفة المسلمون عليها لاسيما كتب "أرسطو" إبتداءً من: «حسين بن اسحاق، يعقوب الكندي، ثابت بن قرّة، وأبو زيد البلخي، يحي بن عُدي وفلاسفة البصرة، أو إخوان الصفا والفرابي وابن سينا والجرجاني»[3]. وفي القرن الرابع للهجرة «أبو بكر الرازي وأبو نصر الفرابي، وفي القرن الخامس ظهر ابن سينا، كما ظهر الغزالي وابن الهيثم وجاء بعدهم في القرن السادس للهجرة السهروردي، وعمر بن الفارض»[4].

---

[1]– القرآن الكريم، سورة المائدة: الآية 9، برواية ورش.

[2]– القرآن الكريم، سورة الحشر: الآية 465.

[3]– حمادة تركي زعيتر، جماليات المكان في الشعر العباسي، ص37.

[4]– المرجع نفسه، ص37.

فنجد "أبو نصر الفرابي" وفّق بين ميثافيزيقية "أفلاطون"، ووضعية "أرسطو" وسمى هذا التوفيق بالأفلاطونية الجديدة[1]. فقد وجد هذا التوفيق ميدانًا خصبًا في العقل العربي الذي هو أميل إلى الحقائق الواقعية.

إن سعة عقلية هذا الفيلسوف وعمق نظرته الفلسفية جعلتها «تعارض الخيال المتمرد بين الحِسْ والعقل، الذي يظهر بنوع خاص في مبتكرات الفن وفي الخيالات الدينية»[2].

فمن خلال هذا القول نرى أن "الفرابي" يميل إلى الحقائق الواقعية ويستبعد الخيال والميثافيزيقا وقد تمرّد بين الحسّ والعقل.

أما "ابن سينا" فإنه سعى إلى المعرفة اليقينية، فهو يرى أنه: «لابد من مجاهدة الحسّ للترقّي بالتفكير إلى الأمور العقلية الخالصة التي نستطيع بها الوصول إلى المعرفة اليقينية»[3].

فمن خلال القول نرى أن "ابن سينا" ربط بين مجاهدة وترقية الحواس وذلك لما يخدم التفكير والوصول إلى الحقائق اليقينية فالحسّ يأتي قبل التفكير مما يساهم في الوصول إلى المعرفة الخالصة.

أما "أبو حامد الغزالي" في كتابه "إحياء علوم الدين" حيث يفصّل أولاً القول في السماع ويبيِّن أنه يمر بحالة من القلب ويسمى الوُجد، وأن الوجد يؤدي إلى تحريك الأطراف بحركات غير موزونة تسمى الإضطراب، ويبين أن كل سماعٍ إنما يكون عن طريق قوة إدراك وهي الحواس الخمسة، أما القوى الباطنية من قوة العقل والقلب لها تلذّذ بموضوعها إذ يستحق هذا الموضوع الشعور باللذّة والشعور باللذّة لا يمكن إلاَّ بإدراك ما للموضوع من جمالٍ، فنميل إليه ونحبّه ونتلذَذ به:

---

[1]– حمادة تركي زعيتر، جماليات المكان في الشعر العباسي، ص37.

[2]– المرجع نفسه، ص38.

[3]– المرجع نفسه، ص38.

«واعلم أن كل جمال محبوب عند مدركِ ذلك الجمال، والله تعالى جميل يحب الجمال ولكن الجمال إن كان بتناسب الخلقة وصفاء اللون أدرك بحاسة البصر. وإن كان الجمال بالجلال والعظمة وعلو الرتبة وحسن الصفات والأخلاق وإرادة الخيرات لكافة الخلق...»[1].

فمن خلال هذا القول يؤكد "الغزالي" أن لا خير ولا جمال ولا محبوب في العالم إلاَّ وهو حسنة من حسنات الله تعالى وأثر من آثار كرمه تعالى فهو ربط الجمال بالجمال الإلهي.

[1]– ينظر، الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد، إحياء علوم الدين، ص280.

المبحث الثاني: القصة القصيرة

تعريف القصة القصيرة – النشأة والتطور

القصة القصيرة فرع من فروع الأدب القصصي النثري وهي مبنية على القصة الواحدة التي لها تأثير واحد، وهي تعرض مجالاً واضحًا وخاصًّا من الزمن [1].

إذًا فالقصة القصيرة لون من ألوان التعبير النَّثري،وهي مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب بتناول حادثة أو عدَّة حوادث تتعلَّق بأشخاص وأزمنة وأماكن مختلفة.

ويعرفها "عبد الله خليفة الركيبي": «أن القصة القصيرة هي التي تعبر عن موقف أو لحظة معينة من الزمن في حياة الإنسان ويكون الهدف هو التعبير عن تجربة إنسانية تقنعنا بإمكان وقوعها» [2].

نفهم من ذلك أن القصة تتناول مواضيع عديدة بما يتناسب مع الفترة الزمنية المعاشة فيتمكن القارئ من فهم الرسالة وتفسيرها حسب إمكانياته الفكرية والثقافية.

إن «القصة بمفهومها العام شديدة الصلة بالحياة اليومية منذ فجر التاريخ، فلا تكاد تخلو منها حياة أي شعب من الشعوب سواء كانت مدونة أو مروية شفاهيا» [3].

في ظل التعريفات الكثيرة والمتعددة لمفهوم القصة القصيرة يمكننا القول أن القصة القصيرة هي فنٌّ أدبيٌّ نثريٌّ، حديث النشأة يتوفر على عناصر فنية تتمثل أساسا على: الشخصيات والزمان والمكان والأحداث... كما أنها نوع نثري حكائي يُقرأ في جلسة واحدة.

---

[1]– حسين شمس أيادي، نشأة القصة القصيرة ومميزاتها في مصر مجلة ثقافية، العدد الحادي عشر، ص2.

[2]– عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس، ط3، 1977م، ص152.

[3]– محمد الصديق باغورة، ملاحظات عامة في القصة الجزائرية، محاضرات الملتقى الأول للأدب والفكر. سيدي بلعباس أيام 25/24/23 ديسمبر 2008م، ص30.

وعليه فعلى كل من سلك مسار القصة القصيرة أن يكون ملمًّا بجمالياتها، علَّه يصيب شيئًا مما يتوقعه القارئ.

«إن مصطلح القصة القصيرة لم يتحدَّد كمفهوم أدبي إلا عام 1933 في قاموس أوكسفورد»[1].

فلقد عرفت القصة منذ القديم عند كل الأجناس البشرية واختلف النقاد والأدباء حول أصل القصة، وما إن كانت لها أصل عربي أو أنها تقليد محض لذلك الفن عند الأوروبيين كما صدرنا بكثير من علمهم وأنماط فنونهم[2].

ومنه: «فكان لهم قَصَص عربي آخر واقعي يتمثل في أيام العرب ويدور حول وقائعهم الحربية»[3].

إن المتمعن فيما سبق يدرك أن القصة مردّها إلى ما قبل الإسلام وحتى بعد مجيئه، فقد عزَّزَ القرآن حضورها، وضمن بقاءها لديهم فحينما «أدرك القرآن دور القصة في إثارة الوجدان وتحريك العواطف، وجذب انتباه القارئ والسامع، فجعلها إحدى وسائله في تحقيق غاياته من إثبات الوحي وتأكيد الرسالة وتأصيل الدعوة الإسلامية»[4].

يذهب الباحثون والمهتمون بتاريخ الأدب العربي، إلى أن جذور القصة العربية الحديثة لا ترجع إلى التراث العربي القديم وإنما تعود إلى الأدب القصصي الغربي الحديث ومن خلال ذلك «لن تنشأ القصة من أصل عربي كالمقامات والقصص الحماسية والحكايات والأمثال والخرافات والأساطير والنوادر، وإنما ترعرعت بتأثير من الأدب الأوروبي مباشرة »[5]، وذلك

---

[1]– خليل ابراهيم أبو ذياب، دراسات في فن القصة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، ص11.

[2]– محمد طه الحاجري، نشوء فن القصة في الأدب العربي الحديث، مجلة الثقافة، مصر، 28 يناير 1976م، ص8.

[3]– الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6، 1992م، ص23.

[4]– المرجع نفسه، ص26.

[5]– الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة ، ص109.

عن طريق الترجمة «وعن طريق الصدمة الحضارية التي أفاق فيها المصريون على مدافع نابليون تأذن بغزو البلاد، وتمهيدًا لحركة استعمارية أكثر تنظيمًا وأبعد غورًا»[1].

فهؤلاء يرون أن فن القصة في الأدب العربي الحديث تعود أصوله إلى فن القصة في الأدب الغربي، وأننا أخذنا فنيات هذا الشكل الأدبي من الغرب عبر مراحل، ثم انطلق فن القصة في الأدب العربي يأخذ معالم القصة وقواعدها، وباطلاع المبدعين العرب على النماذج القصصية الغربية بدأت تتضح لديهم معالم ورواية واضحة على قواعد هذا الفن.

«إن هذا الفن يضرب بجذوره في التراث العربي قبل الإسلام وبعده وعلى مدى عصور الإزدهار... ويعدون في هذا الصدد قصص الكُهَّان والقصص القرآنية وحكايات كليلة ودمنة ونوادر البخلاء ومقامات الهمذاني، كما يحتجون بالأدب الحديث فيذكرون ليالي سطيح لحافظ إبراهيم وحديث موسى بن عصام لإبراهيم المويلحي»[2].

فكل هذه المحاولات في كتابة القصة القصيرة في الأدب العربي، والتناقضات حول ميلادها ونشأتها في الوطن العربي إلا أنها تبقى جنسًا أدبيًا واردًا إلينا من الغرب له ميزاته وخصائصه وقواعد تميِّزه عن باقي الفنون الوافدة إلينا وحتى الأصيلة عندنا.

أما بالنسبة إلى نشأة القصة القصيرة في الجزائر فيمكن القول أنها لحقت متأخرةً عن ركب القصة في العالم العربي وذلك لأسباب تتمثل أساسا في الاستعمار الفرنسي وما انتهجه من سياسة الفرنسة والقضاء على معالم العروبة والإسلام ومنع كل ماله صلة بالثقافة إلاَّ أن ذلك لم يمنع من ظهور محاولات في القصة لعل أبرزها ما «ذكره الباحثون حول أول محاولة قصصية ظهرت في الأدب الجزائري الحديث، فقد ذكر "عبد المالك مرتاض" أن قصة "فرانسوا والرشيد" لـ "محمد السعيد الزاهري" التي نشرت في العدد الثاني من جريدة الجزائر في

[1]– ابراهيم بن صالح، القصة القصيرة عند محمد تيمور، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، ط3، 2005م، ص5.
[2]– المرجع نفسه، ص14، ص15.

يوم الاثنين 20 محرم 1344هـ الموافق لـ 10 أوت 1925م»[1] هي أول قصة جزائرية وقد أكد ذلك بقوله: «أن أول محاولة قصصية عرفها النثر الحديث في الجزائر تلك القصة المثيرة التي نُشرت في جريدة الجزائر»[2].

ثم ذكرت "عايدة أديب مامية" «إلى أن أول قصة منشورة هي قصة "دمعة على البؤساء" التي نشرتها جريدة الشهاب »[3] في عدديها الصادرين يومي 18-28 من شهر أكتوبر 1926[4].

ومن هنا نستطيع القول أن القصة أو المجموعات القصصية السالف ذكرها جاءت لمعالجة موضوعات تكاد تكون واحدة وهي الموضوعات المتأثرة بالمنهج الإصلاحي الذي تجلى في كتاب "الإسلام بحاجة إلى دعاية وتبشير لـ "الزّاهري" حيث أنهم قدموا على انقاذ ما تسبب فيه المستعمر من خراب للفكر الديني والثقافي في الجزائر.

«وكانت الجزائر آخر من لحق بالركب القصصي القصير، وتقدّم لنا في هذا المجال ثلاثة قصّاصين: "أبو العيد دودو" (...) "الطاهر وطار" (...) "أحمد منور" (...)[5].

فقد تأخر ظهور القصة الجزائرية القصيرة مقارنة بظهورها في الدول العربية، وقد عدد الدارسون والمتخصصون أسباب كثيرة لذلك منها: «نشأت القصة القصيرة الجزائرية متأخرة بالنسبة إلى القصة في العالم العربي نتيجة وضع خاص وظروف عرفتها الجزائر دون غيرها

---

[1]- امقران ليدية، جماليات الشكل والبناء في المجموعة القصصية "هيثم الزمن" لعبد المالك مرتاض ، رسالة ماجستير 2016-2017م، ج بجاية، ص5.

[2]- عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، بيروت، لبنان، ط1، ص162، ص163.

[3]- د.عايدة أديب مامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)، ت.د، محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982م، ص306.

[4]- محمد السعيد الزاهري، الإسلام بحاجة إلى دعاية وتبشير، م ق، ط3، دار الكتب، الجزائر، 1983م، ص13.

[5]- الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، ص23.

من الأقطار العربية وقد أحاطت هذه الظروف بالثقافة العربية في الجزائر فأخرت نشأة القصة»[1].

ولما ظهرت القصة القصيرة في الجزائر كانت القصة في العالم العربي قد تطوّرت: «القصة في المشرق العربي قطعت شوطًا طويلاً ورسخت أقدامها بفضل أدباء مشهورين أمثال "تيمور" و"عيسى عبيد" (...) و"إبراهيم المصري" وغيرهم»[2].

ومن بين الأسباب التي جعلت القصة الجزائرية تتأخر «الضعف الثقافي بصفة عامة الذي كانت تعيشه الجزائر في هذه المرحلة بسبب انقطاعها عن المنابع الحسية للثقافة العربية»[3]، لأن المستعمر لم يكن ليسمح للجزائريين عامة وللمثقفين خاصة بالإحتكاك مع غيرهم بل مارس عليهم سياسة التجهيل بواد الثقافة الإسلامية والعربية وهدم جسر التواصل والاتصال معهم، حيث «كان من الممكن أن تستفيد القصة الجزائرية من القصة العربية في غير الجزائر»[4].

إن من بين أسباب تأخر القصة القصيرة هو سوء فهم الأدب الجزائري الذي كان مفهومًا على أنه الشعر والشعر فقط، فظهور القصة – هذا الفن الفتيّ – كان لابد من لمتَّبعيه والخائضين في غماره الإحاطة بفنيّاته وسماته الخاصة، حيث كان يتطلب تطوير هذا الفن كل العوامل المساعدة على تصوره، فقد «وجدت عوامل أخرى ساعدت القصة على الظهور والتطوّر لعل من بينها الاتصال بالمشرق العربي...»[5].

---

[1]– عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص10.

[2]– عبد الله خليفة الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م ص144.

[3]– مصطفى فاسي، القصة الجزائرية القصيرة، مجلة الثقافة، العدد 18، ديسمبر2008م، ص88.

[4]– عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص11.

[5]– المرجع نفسه، ص146.

وقبل أن تبلغ القصة الجزائرية مرحلة نضجها الفني أثناء الثورة التحريرية، لا يمكن الحديث عن فن قصصي واضح بكل فنياته وجمالياته، فقد مرّت بفترتين يصعب الفصل بينهما فصلاً تامًا «فالقصة الجزائرية ظهرت في شكلها البدائي (المقال القصصي/ الصورة القصصية) وقد ظهرا معًا في أواخر العقد الثالث من القرن الماضي»[1].

فعلى الرغم من صعوبة التمييز بين المقال القصصي والصورة القصصية إلا أنه يمكن تحديد بعض الفروقات.

أ **المقال القصصي:** تميَّز المقال القصصي لدى ظهوره بكونه مزيجًا من عدة أنواع أدبية كالمقامة والرواية والمقالة الأدبية، وأنه قد تأثّر بشكل مباشر بالمقال الديني الذي عرف ازدهارًا كبيرًا على يد رجال الحركة الإصلاحية أمثال: "ابن باديس"، "البشير الإبراهيمي"، "الطيب العقبي"، "مبارك الميلي" وغيرهم[2].

وعليه فإن الشكل الذي جاء به المقال القصصي لا يعدو أن يكون صورة بدائية للقصة ذلك لأن العناصر الفنّية غير منضبطة بقواعد هذا الفن تمامًا كطول الزمن فيه والذي قد يكون عدة شهور وتنوع عنصر البيئة وحشد الأفكار الكثيرة خلال مرحلة امتدّت من 1925-1947[3].

«ففي هذه المرحلة كانت الشخصيات القصصية تأخذ بعدًا واحدًا فإن كانت تنتمي إلى بيئة إصلاحية فهي شخصية خيِّرة، أما إذا كانت تنتسب إلى بيئة أخرى خاصة بيئة رجال الطرف فهي شرّيرة»[4].

---

[1]- مصطفى عبد الشافعي، ملامح من أدبهم القصصي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر 1998م، ص162.

[2]- عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص64.

[3]- المرجع نفسه، ص13.

[4] - عبد الله خليفة الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص157.

ب- **الصورة القصصية:** ظهرت هذه الأخيرة في المرحلة التي نشأ فيها المقال القصصي وذلك في كتاب (الإسلام بحاجة إلى دعاية وتبشير) لـ "الزاهري" وأول صورة قصصية ظهرت هي صورة (عائشة) التي تصدّرت مواد ذلك الكتاب[1].

كما تناولت الصور القصصية موضوعات الإصلاح في تلك المرحلة وهي ما عالجه المقال القصصي حيث أن الصورة القصصية لم تختلف عن المقال القصصي من حيث الجانب الفنّي سواء في الحدث أو الشخصيات فقد تميّزت بقصر الحجم ، وهذا ما يميّز القصة القصيرة. فكلاهما تناولا موضوعات محددة ويتميّزان بقصر الحجم فكلٌّ منهما يكمل الآخر.

وبعد الحرب العالمية الثانية تطوّرت الصورة القصصية تطوّرًا كبيرًا في الشكل والمضمون «فلم تظهر بدايتها إلا بعد الحرب العالمية الثانية وتطورت بعد ذلك»[2].

فقد عُنِيَ الكتّاب برسم شخصياتهم الفنية، كما أولوا لعناصر السّرد والحوار اهتمامًا حسنًا وتناولوا قضايا جديدة كحرية المرأة، الحب، الزواج بالأجنبيات، وقد ارتكزت الصورة الفنية القصصية حول ثلاثة محاور:[3]

1 -رسم الشخصية الكاريكاتورية وتحديد تصرفاتها بغرض السخرية.

2 -الإلحاح على فكرة نقد المجتمع وعاداته وتقاليده ونقد الإستعمار.

3 -وصف الطبيعة والحب وغيرها من المواضيع الرومانسية.

أما الظهور الحقيقي للقصة الجزائرية بفنياتها وخصائصها المعروفة «لم تظهر في واقع الأمر بصفتها شكلاً أدبيًا فنيًّا يفرض وجوده إلا ابتداء من بعض محاولات الأديب المعروف

---

[1]- عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص91.

[2]- مصطفى عبد الشافعي، ملامح من أدبهم القصصي، ص163.

[3]- عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص90.

"رضا حوحو"، الذي بدأ يكتب في الثلاثينيات »[1] من القرن الماضي وقد ساعده في ذلك «اطلاعه على نماذج عامة من القصة الغربية وخاصة منها الفرنسية، مع الإشارة إلا أنه كان يحسن اللغة الفرنسية التي ترجم منها بعض النصوص وأعاد كتابة بعضها الآخر في شكل قصة»[2].

والحقيقة أن "رضا حوحو" هو الرّائد الذي وضع اللبنة الأولى للقصة العربية الحديثة في الجزائر. والحقيقة الثانية والأكيدة هي أنَّه الكاتب الوحيد الذي تحّمل عبئها في مدّة لا تقل عن عشر سنوات كاتبًا وناقدًا ومترجمًا في زمن خلت القصة من كتابها[3].

فأخذت بفضله القصة تتطوّر فنيًا وجماليًا في الأربعينيات من القرن الماضي، أما الفترة التي كانت بحق فترة ازدهار وتطوّر بعد العقود السابقة فهي فترة الخمسينيات وخاصة مع اندلاع الثورة فكانت التحوّل الجذري في القصة، إضافة إلى الإحتكاك بالثقافة والمثقفين العرب وكذا على الآداب المترجمة وغيرها، ونرجع إلى الثورة وفضلها في تطوّر وازدهار القصة، عندما اندلعت الثورة «تغير كل شيء فوق الأرض ومعها مفهوم القصة الجزائرية »[4] فقد انتقلت مواضيع القصة القصيرة الجزائرية المستهلكة إلى مواضيع منفعلة مع الواقع الجديد – الثورة.

لم يكن تأثير الثورة على القصة تأثيرًا موضوعيًا فقط بل تعداه إلى النضوج الفنّي الذي لم يسبق أن تميزت به القصة القصيرة قبل الثورة ليستمر التجديد فترة بفترة، ومن هنا يمكن القول أن الثورة التحريرية كانت مرحلة الانطلاق الفعلية والفنية للقصة القصيرة.

---

[1]– عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص135، ص136.

[2]– مصطفى فاسي، القصة الجزائرية القصيرة، مجلة الثقافة، ص199، ص120.

[3]– مخلوق عامر، مظاهر التجديد في القصة الجزائرية القصيرة، دار الأمل للطباعة والنشر، المدينة الجديدة، تيزي وزو ط2، ص46.

[4]– عبد الله خليفة الركيبي، الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، ص148.

أما بعد الاستقلال فقد عرفت مواضيع القصة القصيرة اختلافًا كبيرًا تمثل في الثورة كماضٍ والثورة كحاضر والهجرة إلى المدن أو إلى الخارج.

أما في السبعينات فقد ظهرت أسماء جديدة في ميدان القصة القصيرة وتنوعت المواضيع وتعدتها إلى القضايا الوطنية والقومية متناسين بذلك – أدباء السبعينات – طموحاتهم الشخصية وآمالهم وأحلامهم – من حب و... لقد «تميزت قصة جيل السبعينيات في الجزائر بتعدد موضوعاتها وبتنوّعها وجديتها»[1].

فجاء جيل الثمانينات ثائرًا عل الشكل التقليدي للقصة وما يمكن الحديث عنه هو القصة القصيرة ما بعد 1988 الذي شكّل التحول الجذري فيها وفي مسارها وموضوعاتها حيث أن: «يجب النظر إلى انتفاضة أكتوبر 1988 كمرحلة ثالثة في تاريخ الأدب الجزائري (...) عملت على تعميق الإشكالية الأدبية عمومًا ومنها إعراض الجيل الجديد عن سابقه، الذي تحوّل من إعراض أدبي إلى إعراض سوسيولوجي إيديولوجي، ويصبح حضور القصة القصيرة في هذه المرحلة مرهونًا بالذهنية السائدة»[2].

فقد ظهرت بذلك أشكال جديدة ومستحدثة للقصة القصيرة منها القصة القصيرة جدًا.

عرفت القصة القصيرة في فترة التسعينيات تطوّرًا واضحًا رغم الأحداث الدموية فقد امتزجت بتلك الوقائع المأساوية وظهرت لنا إلى العلن أساليب فنية جديدة تطرح بها القصة «كالرسائل، عرض النص بالذكرى، تداخل النصوص واللصق، فن اللقطة السينمائية وغيرها من الفنيات»[3].

---

[1]– مصطفى فاسي، القصة الجزائرية القصيرة، مجلة الثقافة، ص157.

[2]– محمد رابحي، راهن القصة القصيرة في الجزائر، محاضرات الملتقى الأول للأدب والفكر، سيدي بلعباس، أيام 25/24/23 دسيمبر 2009م، ص23.

[3]– محمد الصديق باغورة، ملاحظات عامة في القصة الجزائرية، الملتقى الأول للأدب والفكر أيام 25/24/23 ديسمبر 2008م، ص30، ص31.

ومن هنا يمكننا القول صراحةً بأن القصة القصيرة الجزائرية عرفت من التطور والفنية القدر الكامل أو على الأقل المحترم حتى الاحترافية والازدهار طيلة ثمانية عقود من الزمن ما أوصل المهتمين بشأن القصة الجزائرية القصيرة إلى تأسيس جبهة كتّاب القصة القصيرة وهو أول موقع إلكتروني يشجع لكتابة هذا النوع من الفن، إضافة إلى توسيع مجال الدراسة والنقد على الرغم من أن: «القصة من أخص فنون الأدب وأصعبها على التقييم والنقد الموضوعي، وهي تحتاج إلى ناقد متخصص ومتجرّد »[1] وبهذا نعلم أن القصة تحتاج إلى المعالجة والتقييم من فترة إلى فترة ومن مرحلة إلى أخرى.

[1]– أبو القاسم سعد الله، تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م، ص135، ص136.

الفصل الثاني

جماليات القصة القصيرة

"عرائس الماريونيت"

أولا/ اللغة

ثانيا/ الحكائية

ثالثا/ الاحالة

رابعا/ سميائية العنوان

خامسا/ المفارقة

سادسا/ التناص

إن القصة القصيرة وباعتبارها جنسا أدبيا ذا بعدٍ جمالي فهي في موجبها مؤلفة من شخصيات ولغة وأحداث وأزمنة، فلكل دوره في بنائها والتحامها مما يكسبها جمالية لدى القارئ والمتلقي، فقد تناولنا مجموعة من الجماليات منها: اللغة، الحكائية التي تندرج ضمنها كل من الشخصية بنوعيها وكذا الزمن بتقنيَّتيه الإستباق والإسترجاع، أيضا الإحالة وكذا العنوان.

أولا/ جمالية اللغة:

لقد استطاع الأدباء العرب المعاصرون أن يبتكروا استخدامات جديدة للغة، إذ تتمثل هذه الاستخدامات الجديدة في الكلمات والجمل وسياقاتها الجديدة ودليل ذلك قدرة بعض الأدباء على تفجير اللغة [1]. إذ تعتبر هذه الأخيرة بمثابة الوعاء الذي يكتسب فيه البناء القصصي وجودًا في الواقع، وهي النقطة التي تنطلق منها الأبعاد الأخرى وترتكز عليها، حيث أن «لغة القصة ليست خارجها وليست أداة اتصال وإنما أداة إنتاج والنسيج الداخلي الذي يتحدد بجميع العناصر الأخرى »[2]. بمعنى أن اللغة هي الخيط المتين الذي تعتمد عليه القصة باعتبارها الوسيلة التي تتحكم في مجرياتها بما تحمله من فاعلية إذ تضفي عليها نوعًا من الحيوية لما لها من إيحاءات فهي لم تعد للتعبير فقط بل أصبحت تعتمد على الإيحاء.

«قد شكل استخدام اللغة انتهاكًا لما هو مألوف وعادي فقد وسمت هذه الاستخدامات بالإنحراف والتوتر والفجوة والصدمة والمفاجأة والخلخلة وكسر بنية التوقعات قياسًا على معيار الحقيقة »[3]، أي أن اللغة أصبحت تعبر عن ما هو دون المألوف وأصبحت إبداعًا يمكِّن من إحداث نوع من الإنحراف والخروج عن المألوف وكسر بنية التوقعات مما يساهم في جعل القارئ متذوّقًا للنص وشعوره بالحيوية.

---

[1]– ينظر، أ.د. موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1 2008م، ص122.

[2]– جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار تينوي، دمشق، سوريا، دط، 2010م، ص129.

[3]– موسى ربابعة، جمليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، ص122.

إذ يرى "بالي" أن: «اللغة الفعلية تكشف عن كل مظاهرها وجهًا فكريًا ووجهًا عاطفيًا يتفاوت الوجهان كثافةً حسب ما للمتكلم من استعداد فطري وحسب وسطه الإجتماعي والحالة التي يكون فيها »[1]. بمعنى أن الواقع اللُّغوي أو الخطاب ينقسم إلى قسمين: ما هو حاملٌ لذاته وغير مشحون بشيء، ومنه ما هو حامل للعواطف والإنفعالات ومعنى هذا الأخير هو كيفية نقل شتى الإستعمالات اللغوية المؤثرة وجدانيًا على المستمع والقارئ فاللغة في هذا الجانب تفجيرٌ لما يختلج النفس الإنسانية وما لها من استعمالات وجدانية.

فقد اكتسى طابع الوجدان والعواطف استخداما كبيرا في لغة القصة القصيرة وهذا ما نجده في المجموعة القصصية "عرائس الماريونيت"لإلهام مزيود [*]، إذ نجدها مفعمة بتعابير وجدانية لا تخلو العاطفة منها فهي تعبر عن ما يختلج النفس ومن هذه التعابير نجد: قصة "لقاء الزهايمر"

–"منذ ذلك الزمن الجميل الذي جمع مشاعرهما الطاهرة"

–"اشتقت إليك"

–"إعتذر من العجوز حين رآه شاردًا منقسما بين الدهشة والغبطة"[2]

من خلال القصة نلاحظ أن العاطفة موجودة رغم العنوان الموحي للنسيان، فاللقاء مفعم بتعابير تدل على الحب والاسترجاع لما هو ماضٍ وأصبح من النسيان، إلاَّ أنه هناك قرائن تدل على مشاعر ولو أنها أصبحت بها نوع من الخلخلة والتوتر إلَّا أنها تعبر عن صدق المشاعر رغم هرمها. فهنا نجد نوعا من الإنحراف في استخدام اللغة وما تحمله من توتر إذ

[1]– شارل بالي وأسلوبيته التعبيرية في الفكر اللساني الحديث، المدرس الدكتور مجيد مطشر عامر، جامعة دي قاز، كلية الآداب ص112.

[*]– الهام مزيود: كاتبة ومدونة جزائرية من مواليد 03 سبتمبر 1987 بولاية ميلة،بدأت الكتابة كمدوِّنة على عدَّة منصَّات ومواقع عربية، صدرت لها مجموعة قصصية بعنوان "عرائس الماريونيت عام 2016،، شاركت في عدة معارض وطنية ودولية.

[2]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت المجموعة القصصية، الناشر الجزائر تقرأ، ط2، 2017م، ص7.

جمع بين متناقضين وهما: "اللقاء" وما يحمله من مشاعر الحب والشوق واللهفة. وأيضا "الزهايمر" بما يحمله من نسيان وصدمة ودهشة وكسر ما هو متوقع.

إن اللغة وما لها من استخدامات سواء كانت في اللغة بحد ذاتها من كلمات أو سياقات أو جمل أو تعبيرًا عن العواطف والوجدان فهي لا تخلو من استخدامات للغة الحياة اليومية.

«فقد عمد الشعراء والأدباء المعاصرون إلى الإفادة من معجم اللغة العامية ويبدو أن وراء مثل هذه الإفادة طموحا من هؤلاء الشعراء والأدباء لمعالجة قضايا الإنسان وتفصيلات حياته اليومية لما يوحي بأن بعض الكلمات أو الاستخدامات العامية يمكن أن تكون فاعلة ضمن نسيج متماسك له لغته الخاصة المكثفة»[1].

بمعنى أن اللغة العامية لها دور كبير في أي عمل أدبي وذلك لأنها تساهم في إيصال الفكرة وكذا ترسيم مسافة واضحة بين القارئ والمتلقي وعدم وجود هوة بين القارئ والمتلقي أي دون مراعاة الفوارق بين المستويات وذلك ضمن النسيج المتماسك بين النص والقارئ.

فقد تجلت لغة الحياة اليومية في مجموعة "عرائس الماريونيت" من خلال: قصة "غربة"

–"يا الرايح وين مسافر تروح تعيا وتولي"

–"شحال ندموا العباد الغافلين قبلك وقبلي"[2]

وهي مقطع من أغنية شعبية. فمن خلال هذه القصة نرى أن الكاتبة استعملت لغة يومية نستعملها في حياتنا اليومية.

وأيضا في قولها:

–"عزيز المڤري"

[1] – موسى ربابعية، جمليات الأسلوب والتلقي دراسات تطبيقية، ص128.

[2]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت، ص21.

–"حوش المنزل"

–" في فرنسا العمل مرمي على الطرقات"[1]

–"معليهش تسمعيني زوج دقايق"[2]

فقد استعملت الكاتبة اللغة اليومية التي يتحدث بها عامة الناس وذلك لجعل عامة الناس يفهمون وتكون هناك فاعلية بين القارئ والنص مما يكسبه نوعًا من الجمالية.

وتكمن جمالية القصة القصيرة في بساطة لغتها وجعلها مفعمة بتعابير متداولة وتلقى نوعًا من التقبل والفهم لدى عامة الناس ، إذ أنها تعالج قضايا في المجتمع البسيط تلك الاستخدامات البسيطة للغة تجعلها تكتسي نوعًا من الجمالية.

فاللغة هي إبداع الكاتب أو القاص فهو يتفاعل معها محاولا الوصول إلى التصور الجمالي وهذا ما نعرفه بجماليات اللغة القصصية.

وأيضا نرى أن الكاتبة استعملت لغة مجازية وذلك لترك بصمة من الجمالية داخل النص.

فاللغة المجازية هي التجاوز والتعدي وهي صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلى معنى مرجوح بقرينة.

فقد استعملت الكاتبة تعابير مجازية وذلك في قصة "لقاء الزهايمر" [3] فالعنوان يوحي بوجود علاقة غير مباشرة بين اللفظ والمعنى فالكاتبة استعملت وسيلة من الوسائل البلاغية التي تساهم في جعل النص مفعما بتعابير منسقة وقابلة للتحليل وتجاوز المألوف إلى ما هو موسوم بالإنحراف والتجاوز والتعدي.

---

[1]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت، ص22.

[2]– المصدر نفسه، ص92.

[3]– المصدر نفسه، ص7.

وأيضا في قولها: "أمعن النظر في تلك العينين اللتين كانتا مأواه" [1]، من خلال هذا القول نجد الكاتبة قد استعملت اللغة المجازية بما تحمله من استعارات وكسر ماهو عادي وذلك لجعل النص يكتسي نوعا من التذوق ويكسبه جمالية. فقد شبهت تلك النظرات المرموقة المتبادلة بينهما إلى العينين اللتين كانتا مأواه في يوم ما.

وأيضا في قولها في قصة وعد أجوف: "تقاسما فيه معا عقدا من لآليء الأحلام والأماني المعلقة على مشجب الصبر [2] كانت تحس بغبطة داخلية تدغدغ كافة خلايا جسدها وترقص على أوتار لحنها الشجي نبضات قلبها لتحلق روحها كفراشات ربيع أذهلها ما جاد به هذا الفصل عليها.

[1]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت ، ص7.

[2]– المصدر نفسه، ص19.

ثانيا/ جمالية الحكائية:

تعد البنية القصصية أو الحكائية أو السردية، سواء أكانت حاضرة أم غائبة شرط مهم في القصة القصيرة وأهم العناصر التي تفضي بهذه القصة إلى أن تصنف أو توصف بهذا الوصف، فالحكائية هي التي تجعل هذه القصة بنية قصصية بالدرجة الأولى، مع ما ينتاب هذه البنية من تركيز، تنكير، وتنكيت وتلغيز، اقتضاب وتكثيف وإضمار، وحذف، وغياب [1]. بمعنى أن الحكائية هي الشرط الأساسي للقصة القصيرة فهي بمثابة الركيزة الأساسية فغياب الحكاية بفقد القصة القصيرة أهم عناصرها، ومن أهم عناصرها:

1 -الشخصية:

أ- مفهوم الشخصية: الشخصية هي العمود الفقري للعمل الفني الروائي والأدبي بصفة عامة فهي تشكل المحور الأساسي والدور الفعال في نجاح الأعمال الفنية فهي بمثابة المحرك الرئيسي الذي يدفع بتطور الأحداث داخل العمل الروائي فالشخصية «هي المحور العام الرئيسي الذي يتكفل بإبراز الحدث وعليها يكون العبء الأول في الإقناع بمدى أهمية القضية المثارة في القصة وقيمتها»[2].

أي أن الشخصية تلعب دورا بارزا في بناء القصة القصيرة وذلك من خلال الدور الذي تقوم به داخل القصة.

أما "محمد غنيمي هلال" يرى أن: «الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة»[3].

من خلال هذا القول نرى أن الشخصية هي قلب الحدث والمحور الرئيسي لاستقطاب الأحداث وتجسيدها في الأعمال الفنية.

---

[1]– حسن المناصرة، القصة القصيرة جدا، رؤى وجماليات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، دط، 2015م، ص94.

[2]– نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين أحمد علي كثير ونجيب الكيلاني، دراسة موضوعية وفنية، ط 1، دار العلم والإيمان، 2009م، ص40.

[3]– نادر أحمد عبد الخالق، المرجع نفسه، ص44.

إذ تعتمد الشخصية في وجودها على عبقرية الفنان المبدع وخياله البنَّاء حتى يستطيع نقل تلك الشخصية من عالمها الخاص إلى عالم تصبح فيه نماذج عامة، أي أن الشخصية تعني الحركة والتفاعل مع الأحداث كما تشارك في الحياة الواقعية.

بالإضافة إلى أن الشخصية تعد «العمود المتين في القصة وأساسها القويم. بها يبنى الحدث ويعرف. ومنها يفهم الزمان ويكشف ويُرى من وجودها المكان وعلى أساسها تصطرع الأفكار والإيديولوجيات وهي كالهواء للإنسان وكالماء للأسماك، وبدونها يصبح السرد أجوف وإلى المقال أقرب »[1]. فمن خلال هذا التعريف نرى أن الشخصية هي المرآة العاكسة للأحداث داخل الإطار النصي فهي تمثل الهيكل العام للقصة وبنائها. فمن خلال مجموعة "عرائس الماريونيت" فتعتبر جميع شخصيات القصص مجرد عرائس في مسرح الحياة وتعتبر الظروف بمثابة الخيوط المتحكمة في مسرى كل شخصية، بمعنى أن الشخصية هي العمود المتين في القصة.

ب– أنواع الشخصيات:

تتسم القصة كما نعلم بتنوع الشخصيات داخل إطارها الحكائي فهي بمثابة الجسم الذي يعمل على تحريك الأحداث فلكل شخصية في العمل القصصي دور ووظيفة تقوم بها وهذا ما جعلنا نقسم الشخصيات إلى عدة أنواع منها ما هي رئيسية وأخرى ثانوية:

1/ الشخصيات الرئيسية:

هي المحور العام الذي تدور حوله الأحداث ويتمحور حولها السرد فالشخصية الرئيسية «هي التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطلة العمل دائما، ولكنها هي الشخصية المحورية وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه

[1]– نبيل جمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة سليمان فياض أنموذجا، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2013م. ص17.

الشخصية»[1] بمعنى أن الشخصية الرئيسية لها دور كبير وهي العنصر الفعال في القصة لكن هذا لا ينفي دور الشخصيات الأخرى في العمل الأدبي سواء كان روائيا أو قصصيا.

وأيضا تعد «الشخصية الفنية الي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي »[2]، أي أن الشخصية الرئيسية هي الدائرة المحيطة بالواقع وهي محور الأحداث وهي تظهر أكثر من الشخصيات الأخرى وهي محط اهتمام من الشخوص الأخرى أي أنها محورها.

رغم ما قيل في شأن الشخصية الرئيسية إلا أن هذا لا يعني أن سائر الشخصيات الأخرى لا وجود لها، «فالشخصيات الثانوية تلعب دورا هاما في بعث الحركة والحيوية داخل البناء الروائي أو القصصي »[3]، بمعنى أن الشخصية الثانوية خادمة للشخصية الرئيسية في العمل الأدبي.

2/ الشخصية الثانوية:

تشكل الشخصية الثانوية المساعد الرئيسي للشخصية الرئيسية فهي تتميز بالوضوح والبساطة «فهي التي تضيء الجوانب الخفيَّة أو المجهولة للشخصية الرئيسية »[4]. أي أنها النافذة التي تسمح لنا بمعرفة أحداث ومجريات النص فهي تلعب دورا مهما في مساعدة الشخصية الرئيسية وإبراز الأحداث، وقد أكد لنا "عبد المالك مرتاض" أنه لا يمكن فصل الشخصيات الرئيسية عن الثانوية ويظهر جليا في قوله: «لا يمكن أن تكون الشخصية المركزية في العمل الأدبي إلا بفضل الشخصيات الثانوية»[5].

---

[1]– صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ط1، 2006م، ص131.

[2]– شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2009م ص45.

[3]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، ط1، 2010م، ص57–58.

[4]– عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، ط3، عمان، الأردن، 2000م، ص135.

[5]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات الكتابة الروائية، دار المغرب، وهران، الجزائر، دت، ص133.

إذن فالشخصية الثانوية تتناول حدثا أو فكرة وتدور كل الأحداث حولها وقد جسدتها القاصة في عدة قصص منها:

لقاء الزهايمر

–التقى بها صدفة بعد أن شاخا وشاخ بهما الزمن.

–إشتقت إليك.

–ظهر شاب طبعت ملامحها على تقاسيم وجهه بتفاصيل متناهية الدقة.

–دخلت الجدة برفقة حفيدها[1].

فالكاتبة هنا تجسد الشخصية الرئيسية وهي كل من العجوزين الكبيرين في السن فبعد فراق طويل التقيا وكان اللقاء فريدا من نوعه. فمن خلال قولها شاخا وشاخ بهما الزمن، فهما التقيا لقاءً مفعما بالنسيان من خلال كلمة "الزهايمر" إذ لا جدوى من لقائهما لأنهما لم يتعرفا على بعضهما البعض. فالشخصيتان تمثلان قصة حب كانت في الماضي ولم يكتب لها إلا لقاء موسوم بالإنحراف أي أن قواها العقلية ينتابها نوع من النسيان، أمَّا الشخصية الثانوية فهي تتمثل في الشاب الذي طبعت ملامح أمه على وجهه، ذلك الشاب الذي اعتذر من العجوز حين رآه شاردا منقسما بين الدهشة والغبطة وطلب منه العفو إن كانت أخطأت المرأة المسنة في حقه.

غربة

–حين تقدم عزيز لخطبة رحيمة حلم عمره لم تستوعبها الدنيا من شدة غبطتها.

–إنجاب أربعة أطفال.

–أحد زبائنه[2].

[1]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت، ص7.

[2]– المصدر نفسه، ص22.

تبين لنا من خلال القصة أن الشخصية الرئيسية هي عزيز ورحيمة اللَّذان أحبا بعضهما وتزوجا ورزقا بأربعة أطفال فهما يمثلان الشخصية الرئيسية وكل من الأطفال وكذلك شخصية الزبون كلها شخصيات ثانوية.

أرقام خيالية

–عمري الآن ثمانية وثلاثون سنة بالتمام.

–من حسن حظي أن علامات الجمال بادية على وجهي.

–بالرغم من أنني لم أكمل تعليمي الثانوي فثقافتي ليست محدودة أبدا.

–حين رسبت في الباكالوريا أخي الذي تولى مسؤولية البيت آنذاك وطلب مني التوقف عند هذا الحد، سبب مصاريفه الكثيرة من جهة وأختي وزواجها من جهة أخرى، وخلو البيت ممن يخدمه من جهة أخرى.

–مرض أمي واستقالتها من أعمال البيت[1].

تجسد لنا الكاتبة الشخصية الرئيسية حيث أنها تمثل الفتاة "العانس" أي التي تأخرت عن الزواج وهي تسرد لنا قصة المعاناة التي عاشتها والمعاملة التي تعرضت لها من الناس الذين تعرفهم خصوصا عندما تقدم بها العمر وأصبحت في سن الثامنة والثلاثين من العمر ولم تتزوج، وانزعاج الناس ومحاولة إيجادهم أسباب مقنعة لعدم زواجها إلا أنها لم تعرهم اهتماما فالكاتبة مثلت الدور الرئيسي وكأنها عايشت الحدث ومرت بنفس المرحلة.

أما الشخصيات الثانوية فتمثلت في أخيها الذي كان يتولى مسؤولية البيت وأيضا الأخت الكبرى التي تزوجت وأيضا الأم التي تعاني من المرض كل هذه الأسباب جعلتها تتوقف عن الدراسة.

[1]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت ، ص28–29.

"نجاح فاشل"

–كانت ناجحة فيما مضى من أيام طفولتها وشبابها.

–تزوجت ثم أنجبت أطفالا حملت وسهرت كثيرا كأية أم.

–كانت تملك زوجا قرأ وجع روحها[1].

يوحي لنا عنوان القصة بأن هناك مفارقة التضاد حيث أن الكاتبة تسرد لنا قصة بدايتها كانت متواضعة، فهي تحكي عن تلك المرأة التي تطمح وتريد النجاح في كل الميادين فرغم بدايتها المتواضعة إلا أنها نجحت وتمكنت من إرضاء طموحها، إلا أنها خسرت في الأخير وذلك لإهمالها لعائلتها وجريها وراء تحقيق الشهرة والنجاح. فالشخصية الرئيسية في هذه القصة هي تلك المرأة أما الشخصيات الثانوية فتجسدت في الزوج وكذا الأطفال.

فالكاتبة هنا جعلت أحداث القصة تتمحور حول المرأة بصفتها شخصية رئيسية، أما الشخصيتين الثانويتين (الزوج والأطفال). فيعتبران المساعد الرئيسي في مجريات القصة وكان لهما الدور في وجود نهاية لها، فالمرأة هنا كان همها الوحيد الوصول إلى الشهرة وتحقيق الأحلام على حساب العائلة التي كانت في حاجة ماسة إلى الإهتمام والرعاية.

وعد أجوف

–أحبًّا بعضهما كثيرا.

–تزوجا وعاشا حياة سعيدة ليست كنهايات المسلسلات المكسيكية.

–عاشا معا عقدا من الزمن تقاسما فيه معا عقدا من لآليء الأحلام.

–جاء اليوم الذي فتح فيه عينيه ولم تقاسمه فتح عينيها.

–حضر المعزُّون وتغير كل شيء في ساعات محدودة[2].

[1]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت، ص86.

[2]– المصدر نفسه، ص19–20.

تحكي لنا الكاتبة قصة حب لبطلين احبَّا بعضهما كثيرا وعاشا حياة زوجية سعيدة ليست كنهايات المسلسلات، إلا أن طرف من هذين الطرفين خلف بالوعد ولو أنها مشيئة الله حيث ماتت الزوجة وتركت فراغا في قلب الرجل وحزنا، فالشخصيتان الرئيسيتان هما الرجل والمرأة أما الشخصيات الثانوية هم المعزُّون، نلاحظ تغيرًا في الأحداث من خلال الشخصيات الثانوية "المعزُّون" كدلالة على الحزن فتحول البيت من سعادة إلى حزن.

نلاحظ من خلال هذه المجموعة القصصية أن الكاتبة هي الساردة في معظم القصص على لسان الشخصيات، كما ساهمت الشخصيات الثانوية في تطور الأحداث وتسلسلها فدور الكاتبة في هذه القصص والوظيفة التي قامت بها أضفى على القصة القصيرة جمالية وفنية رهيبة.

2- الزمن:

يعدّ الزمن إحدى الإشكاليات التي استوقفت الباحثين والنقاد والروائيين بحثا عن النسبة السردية.

فالزمن كما عرفه "عبد الصمد زايد" هو «المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة، بل إنها لبعض لا يتجرأ لكل المواقف وكل موجود حركاتها ومظاهرها وسلوكها»[1].

فالزمن من خلال هذا القول يعمق الإحساس بالحدث والشخصيات لدى المتلقي، فهو مادة غير محسوسة أي أنه معنوي وهو مرتبط بالحياة.

فزمن القصة هو زمن وقوع الأحداث المروية فيها، فلكل قصة بداية ونهاية ويخضع زمن القصة للتتابع المنطقي، أما زمن السرد فهو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة[2].

[1]– عبد الصمد زايد ، مفهوم الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار العربية للكتاب، د.ط، 1988، ص7.

[2]– محمد بوغرة، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، ط1، 2010م، ص87.

من خلال ما سبق يتضح لنا أن زمن القصة يخضع إلى تسلسل منطقي فهناك قصة فيها أحداث، تلك الأحداث متسلسلة ومتوالية أثناء السرد أما في زمن السرد فالزمن لا يخضع إلى ترتيب منطقي، فالراوي يلعب بالزمن كما يشاء كأن يسرد أحداثا ماضية ثم ينتقل إلى الحاضر أو العكس.

- **تقنيات الزمن:**

أ/الإسترجاع:

يعد الإسترجاع من أكثر التقنيات السردية تجليا في الرواية والقصة، إذ يشكل ذاكرة النص وفيه ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي فهو: «تتبع الراوي تسلسل الأحداث طبقا لترتيبها في الحكاية ثم يتوقف راجعا إلى الماضي ليذكر أحداثا سابقة التي يلغيها في سرده (...) ويذكر أحداثا سابقة على الحدث الذي يسرد في لحظته الحاضرة، ويرتبط بالذاكرة الشخصية لأن زمنه الماضي ومن خلال اختراقه، يتم استدعاء بعض الوقائع والمواقف وجعلها تنشط في نطاق الحاضر[1].

أي أن القاص يتذكر ويستدعي الماضي أي عودته إلى أحداث سابقة واسترجاعها، حيث أن القاص يوقف الأحداث ويعود إلى الماضي ويستحضرها وذلك من خلال تمحور الأحداث حول تجربة الذات مما يترك جمالية وذلك من خلال أنواع الإسترجاع المتمثلة في الإسترجاع الخارجي والداخلي.

وقد يبرز الاسترجاع في قول الكاتبة: منذ ذلك الزمن الجميل الذي جمع مشاعرهما الطاهرة[2].

---

[1]– بان البنا،الفواعل السردية، دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الجديد للنشر والتوزيع، إربد، الأردن ط1 2009، ص46– 47.

[2]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت، ص7.

فهي تحكي عن ذكريات كانت تجمع بينهما في الماضي فقد استرجعت الزمن الماضي في تلك اللحظة التي تمثل الحاضر التي التقيا.

***أنا والغيرة:**

"لا يمكنني أن أنسى وأنا تلك الطفلة كيف دثرني أبي باهتمامه ورعاني بحبه وأغ دق علي بفيض حنانه".

"وكان يمتلك روحي شيء من الحسد والغيرة لم تكن متشبعة الأسباب فمصدرها الرئيسي كان يتمثل في صديقتي التي كان يمتلك والدها محلا لبيع السكاكر"[1].

"حين أصبحت مراهقة لم تعد تغريني صديقتي بمحل والدها ولا بكمية المصاصات الزاهية بالألوان التي يبدع في عرضها أمام أمثالي".

فالكتابة هنا تذكر أحداثا جرت في الماضي وتعتبر عنها بواسطة صور ومظاهر من الطفولة وتتمثل أساسا في السَّكاكر.

وعد الأجوف:

"أحبَّا بعضهما كثيرا، تزوجا وعاشا حياة زوجية ليست سعيدة كنهاية المسلسلات المكسيكية أو التركية".

"كانت حياتها عادية تطبع عليها صبغة الحبّ".

"عاشا معًا عقدًا من الزمن"[2].

يتبين لنا من خلال تعبير الكاتبة عن ذكريات عاشها كل من الزوجين ولو أن النهاية كانت مأساوية إلا أن الكاتبة استحضرت الماضي بصبغة جمالية تترك في المتلقي نوعا من

[1]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت ، ص10.

[2]– المصدر نفسه، ص19.

التشويق والإثارة، فهي تسرد لنا قصة الحب التي جمعت بين الزوجين لمدة محدودة وهي عقد من الزمن.

نجاح فاشل:

"كانت ناجحة فيما مضى، من أيام طفولتها وشبابها، بل متفوقة جدًّا في مسارها الدراسي إلى أن تخرجت، تزوجت مباشرة ثم أنجبت أطفالا حلمت بهم وسهرت كثيرا كأي امرأة على تشكيل حروف أساميهم"[1].

من خلال هذا السرد يتبين لنا أن القصة تسترجع أحداثا كانت بالماضي وأن نجاحها مرتبط بنجاحها في الماضي.

النخاسة الحديثة:

"وصلت قبله بدقائق، تسارعت نبضات قلبها مع كل دقة كانت تختزل ذكريات أحلام السنين التي خبأتها لهذا الفارس المجهول"[2].

أي أنها استرجعت تلك المواصفات المكبوتة المرسومة في مخيلتها لهذا الفارس المجهول.

حلم الشهرة:

وبالنسبة لهذه الثقة فإنها لم تكن وليدة الحاضر بل هي سليلة نعومة الأظافر[3].

من خلال هذا القول نرى أن الكاتبة استحضرت الماضي في قصة هذه الفتاة إذ نلتمس من خلال هذا الاسترجاع وجود نرجسية وحب الأنا من خلال الثقة الزائدة والغرور التي جُبلت عليها منذ نعومة أظافرها.

تندرج جمالية الاسترجاع في مجموعة عرائس الماريونيث من خلال مخالفة لسير السرد قامت على عودة القاصة الى أحداث سابقة فهي بذلك تسلط الضوء على ما فات ومضى

[1]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت ، ص86.

[2]– المصدر نفسه، ص93.

[3]– المصدر نفسه ، ص96.

من حياة الشخصية في القصة أو ما وقع لها أثناء غيابها عن السرد وبذلك تخيلنا القاصة على أحداث سابقة حين تقف على نقطة وصلت إليها القصة.

ب/ الاستباق:

يأتي الاستباق بالمقابل ليعبر عن مفارقة زمنية سردية تتجه نحو الأمام، وهو يمثل تصور مستقبليا لحدث سردي، ويدل الاستباق على حركة سردية تقوم على أن يروي حدثا لاحقا أو بذكره مقدَّما ويعرّفه «برنار فاليط» "بأنه يعني سرد حدث مستقبلي بالتكهّن به "[1] أي أن الاستباق هو تصور مستقبلي وهو تنبؤ بما سيحدث، وقد وظفته القاصّة في معظم القصص بذكر منه: عالم افتراضي

"أخبرها بأن الحب الذي سيعيشه معها هو حب الروايات.

وسوف لن يذهلها عدد الغرف والطوابق في البيوت التي ستراها...

أكدت بدورها أنها لن تحرق هناءه بنار غيرتها، وستكون الثقة هي مفتاح نجاح علاقتهما"[2].

القاصّة هنا وظفت الاستباق من خلال توعّد الزوج العاشق لزوجته بأنه سيعيش معها قصة حب مماثلة لتلك الموجودة في الروايات، وأكدت بدورها أنها لن تغريها الماديات وأنها ستعمل جاهدة لأن يكونا في رغد وهناء وحياة ملؤها الحب والثقة، إلّا أن هذه الوعود قد فشلت فشلا ذريعا من أول سنة زواج.

هواية مبتورة:

" أجزم أو هكذا خيّل إليه أنها ستسمعه دون أن يتكلم وانّ همسات قلبيهما ستربط بينهما لغة سرمدية...

[1]– نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة، سليمان فياض نموذجا، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2013م، ص198.

[2]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيث، ص8.

وقد أقنع نفسه أنّها لن تشتكي ولن تلوم ولن تتذمر وستسكت حين يكون في غنى عن سماع أي صوت كان.. ستكون قطعا وبدون أدنى جدال الحَمَل الوديعَ..".[1]

القاصة هنا عبرت عن الاستباق من خلال تصويرها للهواية المبتورة، الغير مجسّدة على أرض الواقع، لأنَّ عشقه لتلك المرأة جعله يبدع في رسمها في مخيلته بالرغم بأنه ليس له علاقة بهواية الرسم أو هواية أخرى.

X:

"وحتى لا يحمّل صاحب هذا السرّ عبء حياة لم يخترها لنفسه.

وكي تجنبهّ عناء البحث بين القبور عن مرقد لوالده أو والدته قررت أن يكون صدرها مرقدا لهمومه وقلبها متنفسا لنجواه وشجونه

قرّرت أن تعفيه من التشتت وأن تبعده عن نية روحه ليكون محياها قبلته الأولى والأخيرة.

خوفا من فضيحة ستحصدها وحدها...

بسبب ذنب لم يقترفه فيعيش لمستقبل مجهول.

أتى ليلقي به في مستقبل ابنه وقلب من رعته[2].

تكمن جمالية الاستباق في قصة "X" من خلال استباق الأمّ المربية للطفل، للأحداث التي ستحصل مستقبلا المتعلقة بالوضع الذي سيعيشه في المستقبل.

عمى:

فكر والدموع تُغرق كامل وجهه في الطريقة التي سيرضي بها ابنه في اختيار ألوان اللوحات الفنية الطفولية، التي يساعده في رسمها وتلوينها كل مساء، بماذا سيجيب إن خبره هذا الولد الصغير...[3]

---

[1]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت ، ص14.

[2]– المصدر نفسه ، ص34–35–36–37.

[3]– المصدر نفسه، ص90.

أضاءت القاصّة زمن السرد باتجاهها نحو الأمام؛ أي بما سيفعله الأب مستقبلا لإرضاء عائلته وبوجه عام ورسم مستقبل مشرق مبتسم لإبنه حتى يعيش مستقبل يُبصر فيه للحياة نبض الأمل.

وتكمن جمالية الاستباق في "عرائس الماريونيت" في أن القاصة أضاءت الواقع السردي بما هو متوقع حدوثه في المستقبل، ولكن ليس شرطا أن يتحقق كل ما توقعته وتنبأت به لأن باستعمالها لأدوات وأحرف الاستقبال نقلت المضارع من الزمان الضيق وهو الحال، إلى الزمان الواسع وهو الإستقبال، تاركة بذلك تشويقا لدى المتلقي ليعرف ما يمكن أن تتوقعه القاصة.

ثالثا/ جمالية الإحالة:

أ– الإحالة لغةً: الإحالة في "لسان العرب" «المحال من الكلام ما عدل به عن وجهه وحوله، جعله محالا، وأحال أتى بمحال، ورجل محوال: كثير الكلام، ويقال أحلت الكلام أُحيله إحالةً إذا أفسدته. وروى "ابن شميل" عن الخليل بن أحمد أنه قال: المحال الكل شيء... والحوال: كل شيء حال بين اثنين... حال الرجل يحول تحوّل من موضع إلى موضع وقال "الجوهري": حال إلى مكان آخر أي تحوّل...»[1].

وجاء في معجم "لاروس" «إحالة مصدر الفعل أحال، إسم يدل على المرة "ج" إحالات إحالة مزدوجة: تنبيه القارئ في مكان من كتاب أو مقالة بالرجوع إلى مكان آخر يعالج ما يتصل بالموضوع قيد الدرس وذلك لربط نواحي الموضوع الواحد وخروج بعضها ببعض»[2].

ومن التعاريف السابقة نستنتج أن الإحالة هي الإنتقال من موضع إلى موضع أو نقل شيء من حالة إلى آخرى بواسطة عناصر تربط الموضوع الواحد.

ب– الإحالة اصطلاحًا: يعرفها "أحمد عفيفي" بأنها: «ليست شيئا يقوم به بتعبير ما ولكنها شيء يمكن أن يحيل عليه شخص ما باستعمال تعبير معين »[3]، نفهم من هذا التعريف أن للمتكلم كل الحق في الإحالة حسبما يريد وعلى المحلل أن يفهم كيفية تلك الإحالة حسب النص، ويعرفها "الأزهر الزناد" «هي قسم من الألفاظ لا تملك دلالة مستقلة، بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب، فشرط وجودها هو النص وهي تقوم على مبدأ التماثل على ما سبق ذكره في مقام ما، وبين ما هو مذكور بعد ذلك المقام»[4]، كما يضيف "عثمان بوقرة" تعريفا آخر بقوله أن الإحالة هي «العلاقة القائمة بين

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط1، 1993م، ص306.

[2]– أحمد العايد، أحمد مختار عمر وآخرون، لاروس، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1983م، ص366.

[3]– أحمد عفيفي، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهرة الشرق، ط1، 2001م، 117–118.

[4]– الأزهر الزناد، نسيج النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989م، ص118.

الأسماء والمسميات »[1]، ومن هنا نعرف أن العلاقة الموجودة بين الأسماء والمسميات هي علاقة دلالية.

قبل أن نتطرق إلى أنواع الإحالة لابد أن نشير إلى أن اللغة تشتمل على نوعين من العناصر يمثلان قطبي الإحالة وهما العنصر الإشاري والعنصر الإحالي ونعرفهما بإيجاز:

1 -العنصر الإشاري:

يعرفه "الأزهر الزناد" في كتابه "نسيج النص" «كل مكون لا يحتاج في فهمه إلى مكون آخر يفسره»[2] فقد يكون لفظا دالا على حدث أو ذات كإحالة ضمير المتكلم (أنا) على ذات صاحبه وحينها يرتبط العنصر الإحالي بالعنصر الإشاري غير لغوي ممثلا على ذلك بذات المتكلم، أو موقع ما في الزمان. ويكون العنصر الإشاري كترجمة لزمان و مكان.

يذكر "شاهر الحسن" في السياق ذاته: «إن المؤثرات اللغوية – الضمائر أسماء الإشارة والظروف الزمانية والمكانية... تتحدد مدلولاتها الدقيقة في ضوء عناصر المقام والعبارة التي ترد فيها هذه المؤشرات»[3].

2 -العنصر الإحالي:

يعرفه "محمد خطابي" بقوله هو: «أن العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكتفي بذاتها من حيث التأويل إذ لابد من العودة إلى ما تشير إليه من أجل تأويلها، وتتوفر كل لغة طبيعية على عناصر تملك خاصية إحالية»[4].

---

[1]– نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، جدار للكتاب العالمي عمان، الأردن، ط1، 2009م، ص81.

[2]– الأزهر الزناد، نسيج النص، ص127.

[3]– شاهر الحسن، علم الدلالة السمانتيكية والبرغماتية في اللغة العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط 1 2001م، ص167–168.

[4]– محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2 2006م، ص12.

وذلك يعني بأن العنصر المحيل يحتاج للعودة إلى المحيل إليه؛ أي أنها لا تكتفي بذاتها فكما يعرفه "الأزهر الزناد" «العنصر الإحالي هو كل مكون يحتاج في فهمه إلى مكون آخر يفسره»[1]. ومن هنا يتضح أن العناصر الإحالية لا تتضح إلا إذا توفر ما يفسرها.

وفي المجموعة القصصية المتميزة التي نحن بصدد دراسة جمالياتها يتضح لنا في الكثير من المواضع أن العنصر الإشاري له علاقة تتابع مع العنصر الإحالي.

ففي قولها: «في حين بقي هو مشدوها يتساءل ما إذا كانت تلك الكلمة التي تمناها كثيرا وانتظرها طويلا...»[2].

إذ يتبين لنا من خلال هذا المقطع أن هناك علاقة تتابع وتكامل بين العنصر الإشاري ذلك وبين العنصر والإحالي الذي ورد – ضمير– ويزيل غموضه وبالتالي فوجوده ضروري سواءا كان متقدما أو متأخرا حتى تتم الإحالة إليه.

وللإحالة نوعان كونها لغوية داخل النص تتمثل في:

أ إحالة قبلية أو الإحالة على السابق Anaphoric reference:

يعرفها "صبحي ابراهيم الفقي" بأنها: «استعمال كلمة أو عبارة تشير إلى كلمة أخرى أو عبارة أخرى سابقة في النص أو المحادثة فوظيفة الإحالة هي الإشارة لما سبق من ناحية والتعويض عنه بالضمير أو بالتكرار، أو بالتوابع أو بالحذف من ناحية ثالثة»[3].

أما حسب "أحمد عفيفي" «تعود على مفسر سبق التلفظ به، وهي أكثر الأنواع دورانا في الكلام»[4] فضمير الغائب مثلا في الكلام يحيل إلى السابق أو إلى ما قبل.

---

[1]– الأزهر الزناد، نسيج النص، ص131.

[2]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت، ص7.

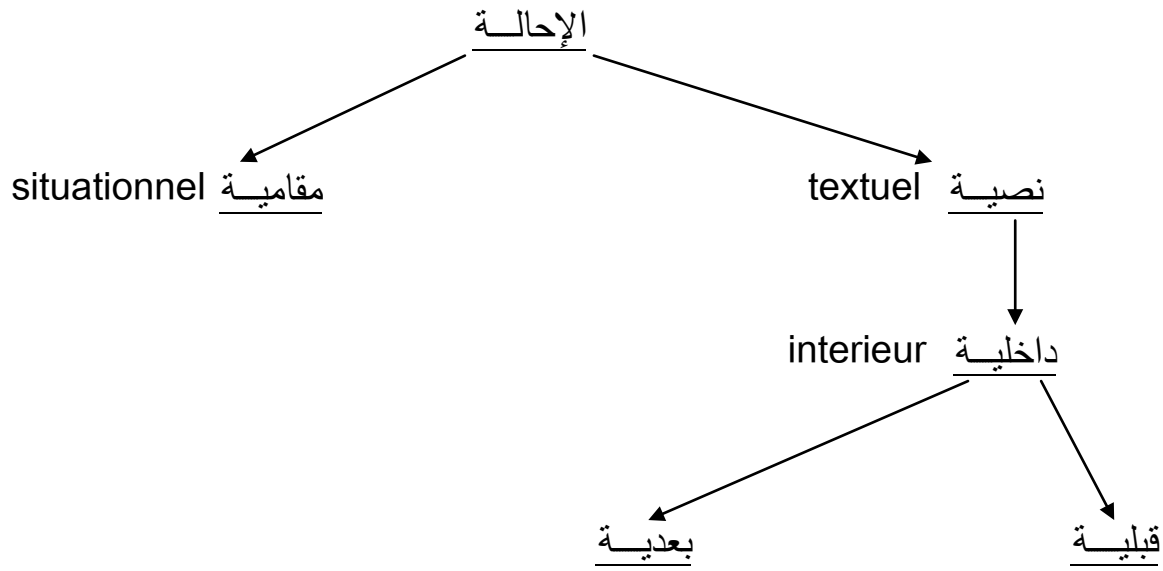
[3]– صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1 ص41.

[4]– أحمد عفيفي، نحو النص، ص117.

ب– إحالة بعدية أو الإحالة على اللاحق Cataphorer:

عرفها "صبحي ابراهيم الفقي" «بأنها استعمال كلمة أو عبارة أخرى سوف تستعمل لاحقا في النص أو المحادثة»[1].

كما عرفها "أحمد عفيفي" على «أنها تعود على عنصر إشاري مذكور بعدها في النص ولاحق عليها، ويمكن الإستعانة بهذا المخطط كما جاء عند هاليداي ورقية حسن»[2].



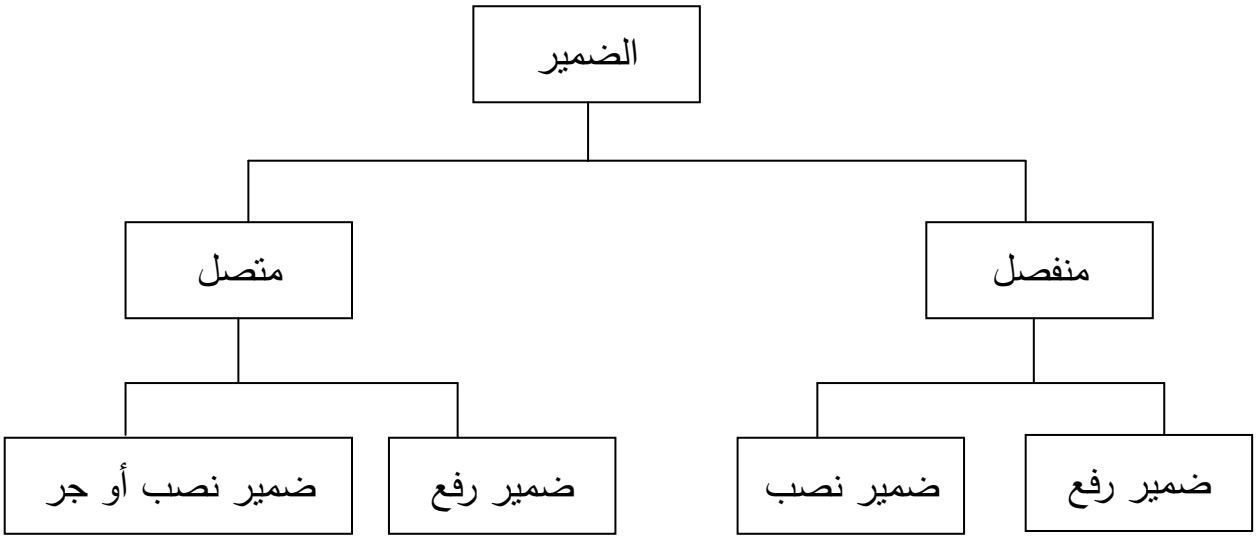
- **أدوات الإحالة وجمالياتها في المجموعة القصصية "عرائس الماريونيت" "لإلهام مزيود":**

إن الإحالة في المجموعة القصصية "عرائس الماريونيت" كثيرة ومتعددة ومتنوعة كذلك ضمائر مختلفة للمتكلم، للمخاطب والغائب، بالتكرار، بأسماء الإشارة، بالأسماء الموصولة وبأدوات المقارنة:

[1]– ابراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ص40.

[2]– أحمد عفيفي، نحو النص، ص117.

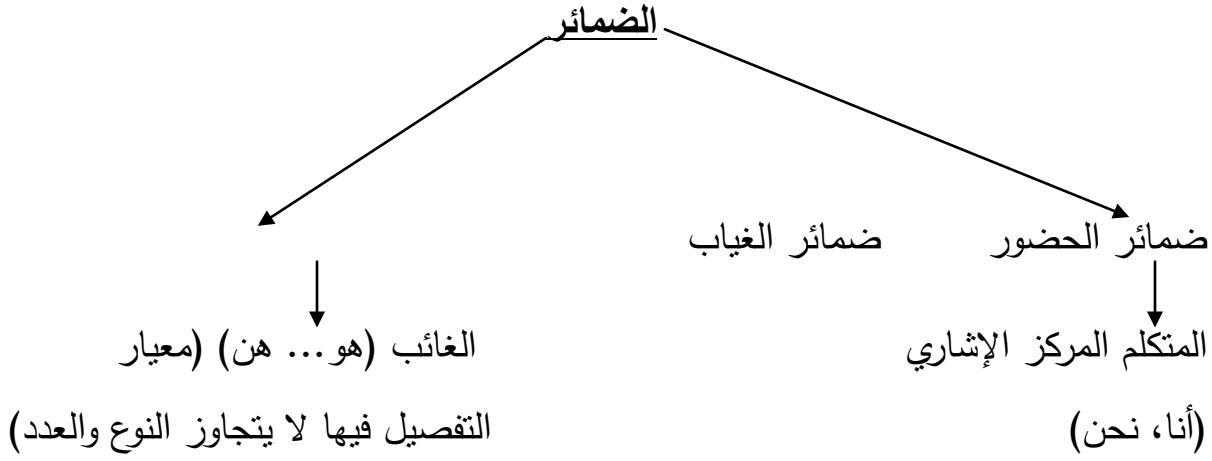
أ **-الإحالة بالضمائر:** يعد الضمير من العناصر الإشارية التي تحقق الترابط والتماسك النصي، وقد يحال بالضمائر على الأشخاص أو على الأشياء، ومن المهم أن نعرف أولا بالضمائر وأنواعها ولذا نقوم بعرض شجرة الضمير كما جسدّته "شريفة بلحوت".



من خلال هذه الشجرة يتبين أن للضمائر جانبين، أحدهما يتعلق بجانب الإعراب والثاني يتعلق بجانب المعاني.

(فجانب الإعراب يتمثل في أنه أثر ظاهر أو مقدر يجعله العامل في آخر الكلمة أما الجانب المعنوي فهو تغير أواخر الكلم لاختلاف العوامل الداخلة عليه لفظا أو تقديرا).

تتفرع الضمائر في اللغة العربية إلى نوعان نوضحها في المخطط التالي:



أ– **الإحالة بالضمائر في المجموعة القصصية "عرائس الماريونيت":**

العنصر الإحالي	أداتها	نوع الإحالة	العنصر المحال إليه	دوره في تماسك النص
إلتقى بها... صدفة بعد أن شاخا...	ضمير مستتر تقديره هو. ضمير متصل تقديره هي.	إحالة داخل النص وهي قبلية بعدية.	هي	العنصر المحيل تتمثل في الضمير هو حيث يحيل إحالة داخلية قبلية حيث حققت الاتساق والانسجام داخل القصة ص7
أعتذر من العجوز حين رآه شاردا.	ضمير مستتر تقديره هو.	إحالة داخل النص وهي قبلية	الشاب	العنصر المحيل تتمثل في الضمير هو حيث يحيل إحالة داخلية قبلية حيث حققت الاتساق والانسجام داخل القصة ص7
حين شبَّ وخلع عن محياه	ضمير مستتر تقديره "هو"	إحالة داخل النص وهي قبلية	محياه	العنصر المحيل يتمثل في "هو" حيث يحيل إحالة داخلية وهي قبلية يعود

				على –محياه– حيث حققت الاتساق والانسجام داخل القصة ص13
اتخذت أخيرا قرارها	ضمير مستتر تقديره "هي" والهاء تعود على الضمير هي	إحالة داخل النص وهي قبلية	قرارها	العنصر المحيل يتمثل في "هي" حيث يحيل إحالة داخلية قبلية يعود على قرارها حيث حققت الاتساق والانسجام داخل النص
فكل الرجال هكذا هم عصبيون	ضمير منفصل "هم"	إحالة داخلية قبلية	الرجال	العنصر المحيل يتمثل في "هم" حيث يحيل إحالة داخلية قبلية يعود على –الرجال– حيث حققت الاتساق والانسجام داخل القصة ص16
عمري الآن...	ضمير مستتر تقديره "أنا"	إحالة خارجية	الكاتبة	العنصر المحيل يتمثل في "أنا" يعود على

				الكاتبة وعرفنا ذلك من خلال سياق المقام حيث حققت الاتساق والانسجام في القصة ص28
هو كريم ولطيف معي أو هكذا يعتقد	ضمير منفصل هو	إحالة داخلية قبلية	الأخ	العنصر المحيل هنا هو الضمير "هو" يعود على الأخ وهي إحالة داخلية قبلية حيث حققت الاتساق والانسجام داخل القصة ص32

التعليق على الجدول:

الإحالة بالضمير تعد من أهم وسائل الاتساق والانسجام في المجموعة القصصية "عرائس الماريونيت"، حيث نجد معظم عباراتها تقريبا تحوي على الإحالة بالضمير وقد تنوعت طرق الإحالة أو الضمائر المستعملة كما يلي:

1 -**الإحالة الضميرية للمتكلم:** وردت بواسطة الضمير أنا، حيث كان لها دور كبير في تحقيق التماسك بين أجزاء القصة.

2 -**الإحالة الضميرية للمخاطب:** وفيها تكون الإحالة بواسطة (أنت، أنتِ) وهذا ما ورد في المجموعة القصصية.

3 –**الإحالة الضميرية للغائب:** وهو أكثر ما لفت انتباهنا في هذه القصص بواسطة: (هو–هي–هم–هن–هما).

من خلال هذه المعطيات نستنتج أن الإحالة الضميرية للغائب هي التي وردت بشكل كبير في هذه القصص وجدنا أن الكاتبة قد حاكت القصص انطلاقا من أطياف المجتمع.

لتأتي الإحالة الضميرية للمتكلم في المرتبة الثانية تليها الإحالة الضميرية للمخاطب بنسبة قليلة.

ب– الإحالة بإسم الإشارة:

يشير إلى هذا "ابن يعيش" في كتابه "شرح المفصل" قائلا: «أعلم أن هذا الضرب من الأسماء هو الباب الثاني من المبنيات وهي الأشياء التي يشار بها إلى المسمى وفيها من أجل ذلك معنى للفعل ولذلك كانت عاملة في الأحوال وهي ضرب من المبهم »[1]، فوظيفة أسماء الإشارة هو الربط القبلي والبعدي بمعنى أنها تربط أجزاء سابقة بأخرى لاحقة ومن ثم تساهم في اتساق وانسجام النص.

وفي لغتنا العربية توجد مستويات يمكن التمييز بينها بوضوح في استخدام أسماء الإشارة هما: قريب ويعبر عنه بـ: "ذاك" وبعيد ويعبر عنه بـ: "ذلك" ويضيف البلاغيون إلى هذين المستويين مستوى ثالث هو المستوى المتوسط. الذي يعبر عنه بحذف اللام من "ذلك" فتصبح "ذاك" وهو كذلك رأي جمهور النحاة وهو ما يوضحه "ابن عقيل" «والجمهور على أن له ثلاث مراتب، قربي ووسطي وبعدي»[2].

[1]– بوعياد نوارة، الحجاج وبعض الظواهر التداولية في الخطاب التعليمي الجامعي، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة الجزائر، 2009–2010م، ص148.

[2]– بهاء الدين عبد الله بن عقيل، مغني اللبيب، شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك – تحقيق يوسف الشيخ محمد البقاعي بيروت، 1994م، ص110.

اسم إشارة	نوع الإحالة	العنصر المشار إليه	دوره في تماسك النص
منذ ذلك الزمن الجميل	إحالة داخلية بعدية	الزمن	اسم الإشارة هو ذلك للدلالة على البعيد في القصة ص7 وهي تشير إلى الزمن وهي إحالة نصية بعدية ساهمت في اتساق وانسجام أجزاء العبارات
أمعن النظر في تلك العينين	إحالة داخلية بعدية	العينين	اسم الإشارة هو ذلك للبعيد في القصة ص7 وهو يشير إلى العينين وهي إحالة داخلية بعدية حققت الاتساق والانسجام داخل العبارات
... وأنا تلك الطفلة	إحالة داخلية بعدية	الطفلة	اسم الإشارة هو ذلك للبعيد في القصة ص10 وهو يشير إلى الطفلة وهي إحالة داخلية بعدية ساهمت في الاتساق والانسجام داخل النص.

نسيت كل ذلك حين صرت امرأة ناضجة	إحالة قبلية داخلية	(ما ورد عن الراوي من هموم)	اسم الإشارة هو ذلك يشير إلى ماذكرته القاصة في القصة ص11 وهي إحالة داخلية قبلية ساهمت في ربط المعنى بين الجمل
... فهناك فقط في مخيلته	إحالة خارجية المكان بعدية	المخيلة	اسم الإشارة هناك يشير إلى المكان المتوسط في القصة ص13 يشير إلى الأشواق يحيل إلى مكان متوسط وليس بعيد حققت الاتساق والانسجام داخل النص
لكنها تأبى أن تصدق هذا الاحتمال	إحالة داخلية بعدية	الاحتمال	اسم الإشارة هذا للقريب في القصة ص19 وهي تشير إلى الاحتمال وهي إحالة داخلية بعدية ساهمت في تماسك عبارات النص
فيترآى له أن هذه	إحالة داخلية بعدية	الإجابة	اسم الإشارة هذه

الإجابة			للقريب في القصة ص20 وهي تشير إلى الأشواق إحالة داخلية بعدية حققت الاتساق والانسجام داخل أجزاء القصة.
وعدهم أنه سيرده إليهم فور استقراره هناك وراء البحار	إحالة بعدية	وراء البحار	اسم الإشارة هناك في القصة ص23 وهي تشير إلى ما وراء البحار إلى البعد وهو ما زاد في الجمل جمالية وترابطا.
... وسعادته تعانق برج إيفل هناك تسمر بوضعيات مختلفة...	إحالة داخلية قبلية	برج إيفل	اسم الإشارة هو هناك تشير إلى برج إيفل وهي إحالة داخلية قبلية ما حقق الاتساق والانسجام في العبارات.
هو محظوظ من هذه الناحية	إحالة داخلية بعدية	الناحية	اسم الإشارة هو "هذه" يشير إلى الناحية في القصة ص 25 وهي إحالة داخلية بعدية حققت الترابط والتماسك بين جمل القصة.
في عقول أبناء هذا	بعدية	المجتمع	اسم الإشارة هو "هذا"

المجتمع			يشير إلى المجتمع في القصة ص

التعليق على الجدول:

من خلال قراءتنا المتمعنة في المجموعة القصصية "عرائس الماريونيت" نجد أن أسماء الإشارة والمتمثلة في (هذا، هذه، هنا، هناك، ذلك، تلك) قد وردت على شكل إحالات، منها نصية وأخرى خارجية التي تحيل إلى مشيرات مختلفة فالقاصة بفضل حسن استخدامها للإحالة بأسماء الاشارة استطاعت ربط القبلي بالبعدي، أي أنها ربطت أجزاء سابقة بأخرى لاحقة ومن ثم قد ساهمت هذه الإحالات في اتساق وانسجام النص وإضفاء لمسة جمالية لغوية عليها.

رابعا/ جمالية العنوان في المجموعة القصصة "عرائس الماريونيت":

يعرفه "ابن فارس «يدل على ظهور الشيئ وأعراضه، والآخر يدل على الحبس... عنوان الكتاب، لأنه أبرز ما فيه وأظهره»[1].

فالعنوان هو البوابة للولوج في العمل الأدبي أيًّا كان جنسه سواء (رواية – قصة...) لذا نجده قد اكتسى أهمية بالغة، فهو أولى الإشارات اللغوية إلى مسارات النص.

«فالعنوان علامة لغوية تعلو النص لتسمه وتحدده، وتغري القارئ بقراءته »[2]، فالعنوان يرتبط في تجلياته بالبعد السيميائي حيث تعد وظيفته العلامية مهمة في بداية التأويل «فهو إشارة سيميائية مهمة تدفعنا لإعادة القراءة ويفجر فينا طاقات جديدة»[3].

ومن هنا نعلم تماما أن العنوان يعد علامة مميزة وفارقة في العمل الأدبي فعبره يتم الد

خول بشفرات خاصة لداخل النص.

ولدراسة العنوان سيميائيا لابُدَّ أن نُعَرِّج على مستويين:

أ- المستوى المعجمي:

يعد المعجم مدخلا مهما في القراءة السيميائية للعنوان حيث «يعتبر لحمة أي نص كان، فمهما اختلفت النصوص فالمعجم يحتل موقعا مركزيا فيها »[4] فتتابع الكلمات يشكل حقلا خاصة أو حقولا، مما يجعله يعبر عن إيحاءات.

---

[1]– ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: محمد عبد السلام هارون، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1985م، ص155.

[2]– عبد القادر رحيم، علم العنونة، دراسة تطبيقية، دار التكوين، سوريا، ط1، 2010م، ص45.

[3]– بسام قطوس، سيمياء العنوان، كتاب صادر عن وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م، ص36.

[4]– محمد فتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، ص61.

فعنوان المجموعة التي ندرسها – عرائس الماريونيت – عبارة عن جملة إسمية متكونة من لفظتين – عرائس والماريونيت – فالعنوان عبارة عن دلالة لوجود شخص خفي يحرك هذه العرائس أو القصص ويتحكم في خيوطها، فالجانب الإيحائي هنا هو اللغة الإيحائية التي تتمثل في العرائس التي تمثل الدال، والشخص الخفي الذي يمثل المدلول. فيتوجب علينا تفكيك العنوان للوصول إلى القراءة الصحيحة له.

وكأن الكاتبة تريد أن توصل لنا شيئا، هو أن شخصيات المجموعة القصصية ما هي إلا دمى في قبضة شخص خفي يحرك خيوطها وتخضع للقدر أيضا فلو ولجنا إلى العناوين الداخلية للمجموعة لوجدنا مفارقات كثيرة أو مشاكلات بين لفظين يحدث من خلالها شد للمتلقي واستفزاز يدفعه للدخول في القصة بشحنة عاطفية خاصة ومثال ذلك "ستر معرى" "نجاح فاشل"، "النخاسة الحديثة".

ففي قصة "أنا والغيرة" نجد المعجم يتحدث عن "الآنا"، فالكاتبة تبدع في تصوير الصغر والمعاناة النفسية التي تسببها الغيرة، فالقراءة الأولية للعنوان تجعل القارئ في اضطراب قبل الدخول إلى النص، ويجعله ينتقل من الدلالة الذاتية إلى الدلالة الإيحائية فالمفردتين توحيان بالربط بين الآنا والآخر: «... غير أني في قرارة نفسي كنت أحس بنوع من النقص... وكان يمتلك نفسي شيء من الحسد والغيرة»[1].

فالألفاظ هنا تنتمي إلى معجم العواطف والأحاسيس أو سيميائية الأهواء.

ب– المستوى التركيبي والترابطي:

عبر هذا المستوى تنتقل إلى مجال الربط بين كلمات المعجم بين كلمات المعجم في علاقات مختلفة مما يجعلها تحمل دلالات مكثفة، فالتركيب اللغوي هو عمود اللغة التي تعد

[1]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت، ص10.

مدار العملية الإبداعية كلها[1]، وعبره يتم التعرف على التقنيات المختارة من طرف الكاتبة كما يكشف عن أبعاد العلاقات بين الكلمات وكيف تنعكس على القصة المرتبطة بها، فمثلا في عنوان – عرائس الماريونيت – التي اختارته القاصة – إلهام مزيود– عنوانا لمجموعتها القصصية، لم تختره اعتباطيا فقط وإنما لماله من علاقة مع سائر القصص داخل المجموعة القصصية هي عروس من العرائس في مسرح الحياة فتصرفاتهم وتحركاتهم تحركها أياد مختلفة سواء القدر أو الظروف أو العادات أو التقاليد.

فالعنوان منفصل وفي ذات الوقت يخدم جميع القصص. فالكاتبة تحيلنا إلى موقفها ككاتبة أنثى تكتب بجرأة وقوة في مجتمع تقليدي، ذكوري، صعب، فعلا: الكاتبة تريد القول أن الشخصيات التي كتبت معاناتها سواء كانت معاناة جسدية أو معنوية تتعلق بالفقر بالحب، بالغيرة بكل مجالات الحياة ما هي إلا إرهاصات بالفكرة... بالألم... من تبعات المجتمع وتوحشه أحيانا... .

ومن العناوين التي قدمت تركيبا متميِّزا في المجموعة نرصد عنوان: "ستر معرَّى" يظهر الشكل المميز للعنوان والعلاقات الكثيرة على متنه، وهنا تعود من جديد ظاهرة ثنائية التضاد فالستر مرتبط بالسرية والخصوصية بينما "معرى" يحيل إلى الكشف والظهور، وعبر هذا التضاد يتم شحن العنوان ونقل شحناته إلى المتلقي وجعله يدخل إلى النص وكله استعداد لسبر أغواره واكتشاف وتلقي المختلف.

ج– المستوى التصويري:

عبر هذا المستوى نبحث فيما تقدمه الصور البلاغية والرمزية للعنوان من أبعاد سيميائية مختلفة، وتختلف الصورة في العناوين حسب طبيعتها والموجهة له حيث «يمكن تصنيف الصورة حسب الحاسة التي تتجه إليها، سمعا أو بصرا...»[2].

---

[1]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996م، ص76.

[2]– ميدلتون موري، هربرت ريد وآخرون، اللغة الفنية، تعريب وتقديم محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، مصر ط1، 1985م، ص73.

وهذا في عموم النصوص الإبداعية، وعبر تتبع مختلف العناوين نجد الكاتبة استخدمت أنظمة تصويرية مختلفة منها البلاغي ومنها الرمزي فمثلا في عنوانها: "لقاء الزهايمر"[1] يظهر التعبير المجازي الذي تولد فجوة دلالية تعبر بالمتلقي نحو النص الذي يفتتح عباراته بـ: التقى بها صدفة بعد أن شاخا وشاخ بيهما الزمن... [2] وعبر المجاز الموجود في العنوان وعلى إثر قراءة الأسطر الأولى، نجد القارئ قد تحرر من قيود السطحية لتأخذه العبارات بعيدا عن مستواها السطحي مما يشكل دلالات خاصة في عالم متحرر من المباشرة.

ونجد الأمر يتكرر في الكثير من العناوين الحاملة للبعد البلاغي في التصوير كعنوان قصتها "هواية مبتورة" فالمجاز هنا يدفعنا إلى الغوص عميقا لتجاوز سطح العبارة وهذا يولد مسارات متعددة للتأويل، فالهواية تعرف على أنها ممارسة «محسوسة للإبداع بمختلف أنواعه أما لو ولجنا في داخل النص لوجدنا الهواية التي تحدثت عنها الكاتبة إنما هي هواية خيالية تتم عبر الخيال ويتجسد ذلك في قولها: ... هناك فقط في مخيلته استطاع أن يعطي الحرية لريشة خياله ويطلق العنان لألوان قلبه... »[3] وهذا المجاز يعطي تفسيرا لموضوع القصة مفاده أن الحكاية تدور حول عاشق لا يملك من الهوايات شيئا إلاَّ رسم محبوبته على جدران خياله ويتركز إبداعه داخله من حيث رسمها والتفنن في رسم ملامحها، ثم تحيلنا القصة المأساوية في الأخير إلى أن هذا العاشق قد سحب من طرف محبوبته عميقا إلى أن مات أسير عالمها...[4] عوض أن يجلبها إلى عالمه لتنيره له.

إضافة إلى التصوير البلاغي نلاحظ أن بعض العناوين حملت رموزا مختلفة، فمثلا في قصتها: "x" نجده رمز رياضي يقصد به التعبير عن المجهول «حاولت قدر حبها الذي استكان في قلبها لأجله أن لا تخبره أنه مجرد "ايكس" في هذه الحياة »[5]، فالرمز "x" يوحي بالمجهول والغموض مما يجعله يخلق فجوة دلالية كبيرة تولد إيحاءات مختلفة يصلها المتلقي عبر قراءته المتعددة، وهو ما ينعكس على المتن القصصي، كما يفتح التأويل على مصرعيه في القصة.

---

[1]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت، ص7.

[2]– المصدر نفسه ، ص7.

[3]–المصدر نفسه، ص13

[4]– المصدر نفسه، ص14.

[5]– المصدر نفسه ، ص34.

خامسا/ جمالية المفارقة:

إن المفارقة أسلوب أدبي غامض ملتبس محتجب يعبر على غير المتخصص الخوض في غماره والكشف عن مؤداه الغوري، الأمر الذي يثيره "ميويك" بقوله: «تكمن العقبة الرئيسية في طريق تعريف بسيط للمفارقة، أن المفارقة ليست بالظاهرة البسيطة»[1].

لهذا فقد تعدّدت تعاريف المفارقة ولم يكن لها تعريف واحد جامع لها فكلٌّ تناولها بحسب مرجعيته المعرفية وعليه: «المفارقة لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صاحب المفارقة أو صانعها النص بطريقة تثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه العرفي، وبذلك يرتبط بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده»[2].

إذن فهي بنية مراوغة وغير مستقرة بوصفها انزياح لما تحمله من تعدّد للدلالات.

وعرفت أيضا بأنها: «نوع من التضاد بين المعنى المباشر المنطوق والمعنى غير المباشر له»[3].

أي أن الكلام الحرفي يكون مغايرا ومناقضا للكلام الخفي والمستتر، أي بين المعنى المباشر والغير مباشر.

وأيضا: «هي إستراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية والمقارنة طريقة لخداع الرقابة حيث أنها شكل من

---

[1]– دي سي ميويك ، المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م، المجلد4، ص19.

[2]– حسني عبد الجليل يوسف ، المفارقة في شعر عدي بن زايد العبادي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، نقلا عن: نوال بن صالح جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، دراسة نقدية في تجربة محمود درويش، الأكاديميون للنشر والتوزيع عمان، الأردن، ط1، 2016، ص 18.

[3]– محمد العيد، المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1994م، ص15.

الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة، فالمفارقة في كثير من الأحيان تراوغ الرقابة بأنها تستخدم على سطح قول النظام السائد نفسه، يبد أنها تحمل في طياتها قولًا مغايرًا»[1].

إذن فالمفارقة من خلال هذين القولين هي ذلك التعارض والتناقض بين المعنى الظاهري والمعنى الخفي وهذا ما يسمى في علم البلاغة بالتورية.

لقد وظفت القاصة المفارقة في مجموعتها القصصية وبكل إبداع وجدارة وذلك بكسر أفق توقع القارئ؛ أي أنها تخلق مسافة جمالية تجعل القارئ وهو في طريقه لسرد أطوار القصة يقف أمام مراوغة اللفظ ومعناه وما يكتنفه من معاني تكون معاكسة لأفق توقعه.

ونجد المفارقة جلية في المجموعة القصصية ومن بين أهم القصص نجد ما يلي:

*** لقاء الزهايمر:**

أمعن النظر في تلك العينين اللتين كانتا مأواه في غَمرَةِ تضارب الذكريات وأحداثها...تفادى أن يسألها عن حالها وتقصدت أن تجيبه عمّا يدورُ في خاطره فقالت «إشتقت إليك»...

....رحلت الجدّة برفقة حفيدها في حين بقي هو مشدوهاً يتساءل ما إذا كانت تلك الكلمة التي تمنّاَها كثيرا وانتظرها طويلا قد أفضت بها في لحظة حضورٍ أو غيابٍ، فالقاصَّة وظفت المفارقة باستعمال ثنائية ضدّية وهي الحضور والغياب، فالقصة تدور حول لقاءٍ وما يندرج فيه من حضور، فالقارئ في مطلع القصة سيعتقد أن نهايتها تكون كما ظنّها الشيخ المُسِنُ إلا أن إصابة العجوز بالزهايمر كسرت المتوقع والمألوف وأخذت بذلك القصة منعرجاً

[1]– سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، العدد2، مجلة النقد الأدبي، فصول تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتابات يناير، فبراير، مارس، 1982م، المجلد2، ص143.

آخر فالقاصّة غيرت مسار الأحداث ومجراها وجمعت بين حدثين هما "الحضور" الشخصي للعجوز والشيخ و "الغياب" المتعلق بالذاكرة فالحدث الأول متناقض مع الحدث الأخير.

أحلاهما مُرْ

من خلال العنوان نجد أنَّ هناك نوع من المفارقة والمتمثلة في التضاد بين شيئين فالقصة تمثلت في اتخاذ المرأة المقهورة قرارها بالرحيل دون رجعة إلاّ أنها وبعد أخذٍ وردٍّ عزفت عن قرارها، فالقاصّة استثارت القارئ وجعلته يتساءل بحيرة أي الحلّين أَحْلَى وأيَّهُمَا مر؟.

ستر معرّى

– الزواج سترة يابنيتي، لا مفرّ لك منه. هذا ماقالته لي أميّ بصوتها المبحوح الذي يزيدها طيبة فوق طيبة قلبها.

– هجرني بغير عودةٍ مخلفاً وراءه قلباً مغتصباً وروحاً قاحلة وإنسانة زوجوها لتستر فتعرت أكثر...[1]

القاصة هنا جمعت بين متناقضين وهما "ستر" "معرّى" من خلال قول الأم: الزواج سترة يابنيتي، لأنّ الزواج في المنطق سترٌ للأنثى والكاتبة بتناولها لهذين المتناقضين المتنافرين أخذت القارئ في رحلة بحثٍ ليجد ويستخرج دلالات وإيحاءات متنوعة وذلك بانتقال لفظة "ستر" من سياق إلى سياق مضاد لها، ففي الحدث الأول تزوجت الفتاة بهدف الستر لكن سرعان ما إنعكست الأحداث وآلت إلى نقيض الستر وهو التعرّي بمفهومه في القصة بسبب هجرة الزوج وتركها في غياهب الفقد تصارع ألم الوحدة، فهي هنا –الكاتبة– تراوغ في الألفاظ والدلالات.

[1]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت، ص 69–74.

نجاح فاشل

–كانت ناجحة فيما مضى.

–نجحت فيما طمحت إليه وبنت عالماً خارجياً منقطع النظير وقوي الإبهار ومتناهي الجمال.

–...وأن الذي كان في اليد البارحة جعله الإهمال يحلّق اليوم إلى أيادٍ أخرى تعرف كيف ترعاه وتهتم به.[1]

استعملت القاصة هنا ثنائية التناقض "النجاح" "الفشل" حيث بينت كيف سارت هذه المرأة الطموحة نحو النجاح وحصلت عليه، ثم انعكست الأحداث لتصبح هذه المرأة فاشلة رغم نجاحها بسبب الأنانية وحب الشهرة.

النخاسة الحديثة

تدور أحداث القصة حول شابٍّ أو رَجُلٍ –إن صحَّ القول– يريد الزواج بطريقة تقليدية: «حين عزم على الزواج تضافرت كلَّ الجهود واستنفرت كل العائلة، أمه، أخته، خالته، عمّته وهو بكل تأكيد...كل الوسائل والحيل تم استحضارها ليجدوا له العروس التي تسر قلبه وخاطره».[2]

فالقاصة تقصد بالنخاسة الحديثة: العبودية الحديثة لأن مجتمع الحريات لا يشترط هذا النوع من الزيجات بحكم العصرنة التي نعيشها، فالحداثة كمفهوم مبنية على الحرية فالنخاسة لا ترتبط مع الحداثة بل مع القِدَم وبهذا تكون متنافرة معها فترجمتنا للفظ النخاسة الحديثة سيكون بالضرورة العبودية في عصر الحريات ويتجلى ذلك في قول «انصرف هو الآخر

[1]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت، ص86–87.

[2]– المصدر نفسه، ص92.

ورغم إحساسه باهتزاز داخلي هذه المرة لأنه رُفِضَ وهو الرّافض غالباً غير أنّه بعدما هَدَّأَ من روعه وكَبَح اهتزازه لَمْ يُفوّت الفرصة بالإتصال بأخته هذه المرّة، فسوق النخاسة حسب اعتقاده مشرِّعٌ بَابَهُ على مصرعيه إلى أن يجد الفتاة التي ترضي غروره»[1].

تكمن جمالية المفارقة في المجموعة القصصية في أن القاصّة استعملت ثنائيات ضدّية، كما وظّفت التضاد بين الأحداث مما ساهم بشكل كبير في إعطاء مدلولات متنوعة أدّت إلى خلق نوع من الجمالية.

[1]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت، ص95.

سادسا/ جمالية التناص:

التناص (intertextualité) مفهوم جديد أدخلته جوليا كريسيفا (Julia Kristeva) إلى حقل الدراسات الأدبية في أواسط الستينيات من القرن العشرين أخذته عن ميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) الذي اكتشف مفهوم الحوارية (البوليفونية، أو تعدد الأصوات) عام 1929، وعدّته وظيفته تناصية تتقاطع فيها نصوص عديدة فهو عندها –كريستيفا– «لا يتعلق بالإنتحال أو ما يسمى السرقة الأدبية (le plagiat)أو التقليد، ولهذا فإن قراءة نص معناه أن يفتح نحو النصوص الأخرى التي اشتركت في نسجه وبناءه، أو قراءة نص هو العثور في تناصيته على آثار نصوص سابقة، ومقاطع مفرّقة، إنها ما بين النصوص»[1].

صاغته في البداية جوليا كريستيفا ثم أعاد (جيرار جينيت) (Gerand Genette) صياغته، فاعتبره بمثابة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص أو هو حضور فعلي لنص داخل نص آخر بواسطة السرقة (le plagiat) والاسْتشهاد (Citation ثم التلميح (l'allution)[2].

إذاً هو تقنية نقدية جديدة، تعني حضور نصوص غائبة في نصوص حاضرة وتتداخل بينها ولكي نعرّف التناص وجب أوّلا المرور بالنص فهو بنية إنتاجية عن طريق الكتابة فالذات هي التي تنتج الدلالة إنطلاقا من خلفيات ونصوص سابقة، بمعنى أن النصوص المنتجة الجديدة ما هي إلاّ إعادة لبناء وبث لنصوص قديمة موجودة في ذاكرة المبدع، فيقوم باستذكارها أثناء عملية الإبداع أو الكتابة.

---

[1]– أنور المرتجي، سيميائية النص الأدبي، ص42–43– دراسة: عبد الجليل مرتاض، التناص، ديوان المطبوعات الجامعية 2011، ص13.

[2]– عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية تطبيقية)، إفريقيا شرق، المغرب، 2007م، ص22.

ويرى ميخائيل باختين أن «كل نص يقع عند متلقي عدد من النصوص هو بإزائها في نفس الوقت قراءة ثانية وإبراز وتكثيف ونقل وتعميق»[1].

فالنص هو التناص أو بعبارة أخرى التناص قدر كلّ نص وهذا ما يعبر عنه رولان بارت بقوله «كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة(...) لأن الكلام موجود قبل النص وبعده»[2].

إذن التناص هو التفاعل النصي وهو العلاقة الداخلية بين النص الأصلي والنصوص المتناصة معه، وتكون هذه العلاقة خفية وغير مباشرة.

أنواع التناص:

1/ التناص الديني:

إن العمل الأدبي في علاقته وترابطه ربما يشبه شجرة النسب العريقة والتي تمتد إلى الأعماق كالكائن البشري، فكثير من الأدباء والقُصَّاص يلجؤون إلى ربط هذه العلائق وإدماجها مع نصوصهم، ومن بين هذه النصوص النص الديني، إذ يعد هذا الأخير: «هو تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الإقتباس وتضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينية مع النص الأصلي »[3]. أي أن القاص أو الأديب يقتبس من الأصل الحقيقي بألفاظ وكلمات تكون من القرآن الكريم أو أحاديث نبوية أو قصص دينية ويوظفها في نصه.

---

[1]– نور الهدى لوشن، التناص بين التراث والمعاصرة، ص1222، دراسة مقدمة لنيل شهادة الماستر، أماني حسناوي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2016/2015م.

[2]– مديحة عتيق، التناص والسرقات الأدبية، مجلة ضفاف الابداع، العدد الأول، مايو 2006م، ص21.

[3]– أحمد الزغبي، التناص نظريا وتطبيقيا (مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبة، ورواية القلب لابراهيم نصر الله)، مؤسسة عثمان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص37.

أ– **التناص القرآني:** «ويكون باقتباس الأديب أو الشاعر نص من القرآن الكريم بطريقة مباشرة فيُذكر كما هو، أو بطريقة غير مباشرة فيُحوّر أو يُغير، ثم يُوظِّف ذلك في سياق نصه الجديد»[1].

وقد وظفت القاصة التناص القرآني من خلال قولها في قصة *الأرض ليست لمن يخدمها*

"لاتسمن ولاتغنى" وهذا تناص من القرآن الكريم من قوله تعالى في سورة الغاشية [لَا يُسْمِنُ وَلَا يُغْنِي مِنْ جُوعٍ][2].

–وفي قولها:ضاحكا مستبشرا وهذا أيضا تناص من قوله تعالى: [ضَاحِكَةٌ مُسْتَبْشِرَةٌ][3].

ب– التناص مع الحديث النبوي:

لقد تأثر الأدباء بالحديث النبوي الشريف، باعتباره المصدر الثاني للتشريع بعد القرآن الكريم، وقد جاء مفسراً لكثير مما جاء في القرآن، ولم يكن صاحبه ينطق عن الهوى إن هو وحي يوحى لذلك استلهم الأدباء كثيراً من الأحاديث النبوية الشريفة لفظاً ومعنى، فكان الحديث حقلاً واسعاً من حقول اتكائهم على ما فيه من المعاني والأفكار[4].

من خلال قصة ***بائع السعادة*** * نلاحظ أن القاصة قد إقتبست من الحديث النبوي الشريف ولو أنها لم تذكر الحديث إلاّ أنّها ذكرت لفظ يدل على ذلك من خلال قولها:

– رفقا بالقوارير.[5]

---

[1]– ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، دار حامد للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2013م، ص50.

[2]– القرآن الكريم، سورة الغاشية، الآية07.

[3]– القرآن الكريم، سورة عبس، الآية 39.

[4]– ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص131.

[5]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت، ص57.

من خلال هذه الجملة نفهم أنّ الرسول صلى الله عليه وسلم اهتم بالمرأة وقدّرها كما أنه حثّ على احترامها والرفق عليها من خلال قوله "رفقاً بالقوارير" والمعلوم أن القارورة تصنع من الزجاج لابدّ من التعامل معها برفق ولين، وأن التعامل معها بعنف يؤدي إلى كسرها كذلك الحال بالنسبة للمرأة.

وأيضا في ذكر الرّجل لقول الرسول في قصة الأرض ليست لمن يخدمها: «ما من مسلم يغرس غرساً إلا كان ما أكل منه له صدقة، وما...»[1].

من خلال قول الرسول صلى الله عليه وسلم نرى أن محاسن غرس الشجرة تدوم وأجره يبقى صدقة، فكل من أكل منها ولو كان سرق منها فهو صدقة، وما أكل السبع منه فهو صدقة له، وما أكلت الطير منه فهو صدقة له، أي أن الأجر من خلال قوله صلى الله عليه وسلم: «...وما سرق منه له صدقة، وما أكل السبع منه له صدقة، وما أكلت الطير فهو صدقة، ولا يزؤره أحد إلا كان له صدقة »، فهنا يثني الرسول صلى الله عليه وسلم على محاسن غرس الشجرة وإعتبارها صدقة جارية.

ج/ التناص الأدبي:

إن التناص الأدبي وباعتباره مادة أساسية يعتمده كل أديب فهو إعادة قراءة لنص سابق [2] أي تداخل النصوص الأدبية القديمة مع النص الحديث للقصة عن طريق التضمين، أي أن القاص يأخذ من النص القديم ويضمن في نصه الجديد.

وما نلمسه في المجموعة القصصية أن القاصَّة أخذت من نصوص أدبية وشعراء وأدباء قدامى.

[1]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت، ص40.

[2]– ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص20.

الأرض ليست لمن يخدمها

لا شيء أقسى على الروح من رائحة الأحلام وهي تتبخر.[1]

القاصة هنا وظفت كلمات من أبيات الشاعر محمود درويش.

واستحضرت كلمات لمحمود درويش وهذا يدل على أنها متأثرة به ولها ثقافة أدبية واسعة.

الجوع الكافر مقطع لأغنية لزياد الرحباني

أنا مش كافر بس الجوع كافر

أنا مش كافر بس المرض كافر.

أنا مش كافر بس الفقر كافر والذّل كافر. أنا مش كافر. لكن شو بعملك إذا اجتمعوا في كل الأشياء الكافرين.[2]

القاصة أخذت من كلمات لأغنية لزياد الرحباني الذي يعتبر ملحن وشاعر ومسرحي وهذا دليل على أن القاصة تأثرت به.

ستر معرى

«الشرف –ياولدي– ليس في الجسد فقط كما يضن بعض أهل الشرق!

الشرف في الكلمات والوعد والعمل والحب.

لاتكن شريفا في أمر ما. وأقل شرفاً في أمرٍ آخر!

كن شريفاً في كل أمور حياتك».[3]

القاصة أخذت من كلمات للكاتب محمد الرطيان من كتابه "وصايا" إذ أنها تأثرت بكلماته ووظفتها في سرد القصة لتحكي الواقع المعاش في الحاضر.

---

[1]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت، ص38.

[2]– المصدر نفسه، ص50.

[3]– المصدر نفسه، ص69.

أرقام خيالية

في الماضي كانت إبنة الثمانية عشر.

عانسا إن لم تتزوج.

ثم أصبحت إبنة العشرين.

فالخامسة والعشرين.. ثم الثلاثين

وغداً قد تصبح ابنة الخمسين.

العنوسة إذاً قصة لا وجود لها هي أرقام خيالية.[1]

القاصة تناصت مع هاني نقشبندي باعتباره كاتبا فهي أخذت من القدامى والسابقين أي تداخل النصوص القديمة مع الحديثة.

د/ التناص مع التراث الشعبي:

ويكون بمحاكاة اللغة الشعبية والقصص الشعبي والحكايات القديمة والموروث الشعبي ومايترك ذلك من أثر في نفس الشاعر [2]، أي أن القاص يأخذ من اللغة الشعبية والقصص الشعبية وكذا الأغنية الشعبية والأمثال الشعبية باعتبارها موروثاً شعبيا.

غربة

–يارايح وين مسافر تروح تعيا وتولي.

– شحال ندمو لعباد الغافلين قبلك وقبلي.

– شحال شفت البلدان العامرين والبر الخالي

[1]– المصدر نفسه، ص28.

[2]– ظاهر محمد الزواهرة، التناص في الشعر العربي المعاصر، ص50.

–شحال ضيعت وقات وشحال تزيد مزال تخلي

––يالغايب في بلاد الناس شحال تعيا ما تجري.[1]

هذا المقطع من أغنية شعبية لدحمان الحراشي.

نرى أن القاصة تأثرت بالتراث الشعبي أي أنها استحضرته على شكل أغنية شعبية وذلك له معان كثيرة؛ أي المغترب عن أهله لا بدَّ له من العودة لا محالة.

كما كان للأمثال الشعبية دورٌ كبيرٌ في إثراء المجموعة،إذ نرى أن القاصة وظفت الأمثال الشعبية باعتبارها موروثا ويتجلّى ذلك في قصة "النخاسة الحديثة"

– "كل شيء مكتوب وكل واحد يدي اللي مكتبله ربي"[2].

أي أن القاصة أخذت من الأقوال والأمثال الشعبية التي تعبر عن الواقع المعاش.

x

إن الأم ليست من تنجب، بل من تربي.[3]

القاصة تناصت مع المثل الشعبي القائل: «الأم اللّي تربي مش اللّي تولد » وظفت هذا المثل لتوضيح فكرة التكفّل لأن من تربي طفلاً ليس بولدها تعتبر أمه الحقيقية حتى لو لم تنجبه.

وللإشارة أيضا فإن القاصة تناصت مع القصص العالمية ووظفتها في المجموعة القصصية ونجد ذلك في قصة ***مرآتي يامرآتي***.

مرآتي يا مرآتي من أبشع الفتيات**!**[4].

[1]– إلهام مزيود، عرائس الماريونيت ، ص21.

[2]– المصدر نفسه، ص94.

[3]– المصدر نفسه، ص36.

[4]– المصدر نفسه، ص75.

فالقاصة هنا اقتبست من قصة بياض الثلج، فالمرآة هنا رمز لصفة الجمال أو القبح فهي تعكس المعاناة التي تعيشها بطلة القصة بسبب الأعمال الشاقة والمعاملة السيئة التي تتلقاها بسبب عملها كخادمة.

وتكمن جمالية القصة القصيرة في أن القاصة تناصت في معظم قصصها مع القرآن الكريم وأيضا مع الحديث النبوي الشريف، وذلك لما لها من دلالات إيحائية تخدم النص القصصي كما أنها تناصت من شعراء وأدباء وفنانين امثال: محمود درويش، هاني نقشبندي،زياد الرحباني، محمد الرطيان، حيث تداخلت النصوص القديمة مع الجديدة وعكست مدى اطلاع الكاتبة إلهام مزيود على الأدب والفن، كما تناصت من الأغنية الشعبية والأمثال الشعبية كأغنية دحمان الحراشي، مازاد فاعلية النص الأدبي وكشف عن دلالات متعددة وما يدل على أنها محافظة على الثقافة الشعبية.

خاتمة

تكمن جمالية القصة القصيرة في عرائس الماريونيت لإلهام مزيود من خلال ما يلي:

- **اللغة:** التي تعد أساس الجمالية باعتبارها الوعاء الذي يكتسب فيه البناء القصصي وجودًا في الواقع مبرزا جمالياتها من خلال لغة العاطفة والوجدان وكذلك اللغة المجازية وأيضا لغة الحياة اليومية.

- **الحكائية:** وهي شرط كل نثر حكائي تجعل القصة بنية قصصية بالدرجة الأولى وهي الركيزة الأساسية في أي قصة وغيابها يفقد القصة القصيرة أهم عناصرها والمتمثلة في الشخصيات بنوعيها الرئيسية والثانوية وكذا الزمن بتقنيتيه الاستباق والاسترجاع.

- **العنوان:** بصفته البوابة الأولى للولوج إلى القصص الداخلية فهو أولى الإشارات اللغوية إلى مسارات النص فقد اختارت القاصة عنوان مجموعتها القصصية ببراعة وبدقة بما يتماشى والحالات الإجتماعية المحكي عنها في المجموعة.

- **الإحالة:** التي كانت بأدوات مختلفة تنوعت بين الضمائر، أسماء الإشارة وغيرها التي حققت ذلك الإنسجام والتماسك بين أجزاء النص وتعمل على ربط السابق باللاحق، حيث تشكل التماثل بين أجزاءه ومستوياته.

- **المفارقة:** لقد تمكنت القاصة من توظيف عنصر المفارقة بجدارة وبفنية عالية حيث أبرز التناقض والتضاد بين الأقوال والأفعال وجعل بذلك المتلقي في حالة ترقب لما سيحدث من خلال انتقال الألفاظ من سياقها إلى سياق مضاد لها وهذا ما أعطى دلالات مختلفة وأضاف للقصة القصيرة جمالية خاصة.

التناص: ساهم التناص في إبراز جمالية القصة القصيرة إذ يعد ظاهرة نقدية ظهرت بظهور الدراسات النقدية الحديثة فهو يقوم بتداخل النص القديم والنص الحديث وهذا ما نلمسه عند الكاتبة وذلك بتوظيفها لنصوص قرآنية وقصائد شعرية ومقولات أدبية منها والشعبية.

خاتمة:

وفي الأخير يمكن القول أن تجربة القاصة إلهام مزيود من التجارب الشابة التي استطاعت أن تعبر بكل إحساس عن تطور الإبداعات الشابة الجزائرية، وذلك من خلال براعتها وتوفيقها في توظيف عناصر وجماليات القصة القصيرة في قالب فني.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش

المصادر:

- إلهام مزيود عرائس الماريونيت

المراجع:

1-المراجع العادية:

1 -إبراهيم بن صالح: القصة القصيرة عند محمد تيمور، دار محمد علي للنشر صفاقس تونس، ط3، 2005م.

2 -أحمد الزغبي: التناص نظريا وتطبيقا "مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في رواية رؤيا لها شم غرابية ورواية القلب لإبراهيم نصر الله، مؤسسة عثمان للنشر والتوزيع عمان، الأردن.

3 -أحمد العايد أحمد مختار عمر وآخرون، لاروس المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1983م.

4 -أحمد عفيفي: نحو النص اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهرة الشرق، ط 1، 2001م.

5 -لأزهر الزناد: نسيج النّص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989م.

6 -أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، مصر، 1998م.

7 -الغزالي، أبو حامد محمد بن محمد: إحياء علوم الدين، بيروت، لبنان، دار المعرفة د.ت، ج4.

8 -جان البنّا: الفواعل السردية، دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة، عالم الكتب الجديد للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2009م.

9 -بسام قطوس: سيمياء العنوان: كتاب صادر عن وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1 2001م.

10 -بسام قطوس: سيمياء العنوان: كتاب صادر عن وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1 2001م.

11 -حسين المناصرة، القصة القصيرة جدا، رؤى وجماليات، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، د.ط، 2015م.

12 -حسن شمس أبادي: نشأة القصة القصيرة ومميزاتها في مصر، المجلة الثقافية العدد11.

13 -حمادة تركي زعيتر، جماليات المكان في الشعر العباسي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013م.

14 -خليل إبراهيم أبو دياب: دراسات في فن القصة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر.

15 -راوية عبد المنعم عباس، الحسن الجمال وتاريخ الفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

16 -سيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1992م.

17 -سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر، العدد 2، مجلة النقد الأدبي فصول تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتابات، يناير، فبراير، مارس، 1982م، مجلد 2.

18 -شاهر الحسن: علم الدلالة سمانتيكية والبرجماشية في اللغة العربية، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2001م.

19 -شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر ، الجزائر، د.ط، 2009م.

20 –شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، 2005م.

21 –صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1.

22 –صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصّي بين النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1.

23 –طاهر أحمد مكي: القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6، 1992م.

24 –طاهر أحمد مكي: القصة القصيرة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط6، 1992م.

25 –د.عايدة أديب مامية: تطور الأدب القصصي الجزائري، (1925– 1967م)، د.ت محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982م.

26 –عبد الجليل مرتاض: التناص، ديوان المطبوعات الجامعية، 2011م.

27 –عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار العربية للكتاب، د.ط، 1988م.

28 –عبد القادر أبو شريفة: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، الأردن ط3، 2000م.

29 –عبد القادر بقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي –دراسة نظرية تطبيقية– إفريقيا شرق، المغرب، 2007م.

30 –عبد القادر رحيم، علم العنونة، دراسة تطبيقية، دار التكوين، سوريا، ط1، 2010م.

31 –عبد الله خليفة الركيبي: الأوراس في الشعر العربي ودراسات أخرى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982م.

32 –عبد الله خليفة الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس ط3، 1977م.

33 –عبد المالك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، (1931– 1954م)، بيروت لبنان، ط1

34 –عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات الكتابة الروائية، دار المغرب، وهران، الجزائر، د.ت.

35 –ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق محمد عبد السلام هارون، بيروت، الدار البيضاء ط1، 1985م.

36 –أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983م.

37 –محمد السعيد الزاهري: الإسلام بحاجة إلى دعاية وتبشير، م.ق، ط 3، دار الكتب الجزائر، 1983م.

38 –محمد العبد: المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1994م.

39 –محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2 1996م.

40 –محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، ط 1 2010م.

41 –محمد خطابي: لسانيات النصّ مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م.

42 –محمد طه الحاجري: نشوء فن القصة في الأدب العربي الحديث، مجلة الثقافة، مصر 28 يناير 1976م.

43 –مخلوق عامر: مظاهر التجديد في القصة الجزائرية القصيرة، دار الأمل للطباعة والنشر، المدينة الجديدة، تيزي وزو، ط2.

44 –مديلتون موري، هربرت ريد، وآخرون: اللغة الفنية، تعريب وتقديم محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، مر ط1، 1985م

45 –مصطفى عبد الشافعي: ملامح من أدبهم القصصي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، مصر، 1998م.

46 –د.موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دراسات تطبيقية دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008م.
47 –نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين أحمد علي ياكثير ونجيب الكيلاني دراسة موضوعية وفنية، ط1، دار العلم والإيمان، 2009م.
48 –نبيل حمدي: الشاهد: بنية السرد في القصة القصيرة، سليمان فياض أنموذجا، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2013،1م.
49 –نعمان بوقرة: المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب دراسة معجمية، جدار الكتاب العالمي، عمان الاردن، ط1، 2009م.
50 –نوال بن صالح: جماليات المارقة في الشعر العربي المعاصر، دراسة نقدية لتجربة محمود درويش، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016م.

2- المراجع المترجمة:

1 ويلتر– ت– ستيس، معنى الجمال، نظرية في الاستينيفا، ترجمة: إمام عد الفتاح إمام نشر المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000م.
2 –دي سي ميوويك: المفارقة وصفاتها، موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993م، المجلد 4.

3- القواميس والمعاجم:

1 الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت،د.ط، 2007م.
2 ابن فارس: مقاييس اللغة، تحقيق محمد عبد السلام هارون، بيروت، الدار البيضاء ط1، 1985م.
3 إبن منظور، لسان العرب، تح: خالد رشيد القاضي، دار الصبح، بيروت، لبنان، مجلد 2، مادة الجمل، ط1، 2006م.
4 مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، القاهرة، ج1، ط5، 2011م.

4-مجلات ومواقع وملتقيات:

1 - لحسين بكري، المثقف قضايا وآراء، نظرية المحاكاة عند الفيلسوف أفلاطون،2019/02/04م. www.almothaquaf.com

2 - ماجد محمد حسن، مفهوم الجمال بالفكر العربي، 2004/10/17م الفلسفة، علم النفس، علم الاجتماع، 2019/02/04م. www.ahewar.org/s.asp

3 - محمد الصديق باغورة: ملاحظات عامة في القصة الجزائرية، محاضرات الملتقى الأول للأدب والفكر، سيدي بلعباس، أيام: 24،23، 25 ديسمبر 2008م.

4 - محمد رابحي: راهن القصة القصيرة في الجزائر، محاضرات الملتقى الأول للأدب والفكر، سيدي بلبلبعباس، أيام 23، 24، 25 ديسمبر 2009م.

5 - مديحة عتيق: التناص والسرقات الأدبية، مجلة ضفاف الإبداع العدد الأول، مايو 2006م.

6 - مصطفى فاسي: القصة الجزائرية القصيرة، مجلة الثقافة العدد 18 ديسمبر 2008م.

5-رسائل جامعية:

1 - أمقران ليدية: جماليات التشكيل والبناء في المجموعة القصصية «هيثم الزمن» لعبد المالك مرتاض - رسالة ماجستير-، 2017/2016.

2 - نور الهدى لوشن: التناص بين التراث والمعاصرة، ص 1222، دراسة مقدمة لنيل شهادة الماستر، أماني حسناوي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة 2015-2016م.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

الموضوع رقم الصفحة

مقدمة.....أ-ج

الفصل الأول: مفاهيم ومصطلحات..... 6-31

المبحث الأول: الجمالية.....6

أولا: الجمال والجمالية..... 6

1 مفهوم الجمال..... 6

2 مفهوم الجمالية..... 10

ثانيا: الجمالية بين الغرب والعرب.....12

1 -الجمالية في التراث الفلسفي الغربي..... 12

2 -الجمالية في التراث الفلسفي العربي..... 18

المبحث الثاني: القصة القصيرة..... 22

تعريف القصة القصيرة النشأة والتطور..... 22

الفصل الثاني: جماليات القصة القصيرة..... 33-44

أولا: جمالية اللغة..... 33

ثانيا: جمالية الحكائية..... 38

1 الشخصية..... 38

أ/ مفهوم الشخصية..... 38

ب/ أنواع الشخصيات..... 39

2 الزمن:..... 44

ثالثا: جمالية الإحالة..... 51

- مفهوم الإحالة لغة واصطلاحا..... 51

- أدوات الإحالة وجماليتها..... 54

رابعا: جمالية العنوان..... 64

خامسا: جمالية المفارقة..... 68

سادسا: جمالية التناص..... **73**

- أنواع التناص..... 74

أ/ التناص الديني..... 74

ب/ التناص الأدبي..... 76

جـ/ التناص مع التراث الشعبي..... 78

خاتمة..... 82

قائمة المصادر والمراجع..... 85

الفهرس..... 92

ملخص.

ملخص

ملخص:

لقد سعت هذه الدراسة الموسومة بجمالية القصة في "عرائس الماريونيت" لإلهام مزيود نموذجا إلى إبراز جماليات القصة القصيرة، حيث إعتمدنا على المنهجين الأسلوبي والسميائي.

لقد ضبطنا مجموعة من المفاهيم والمصطلحات الخاصة بالبحث،ثم قمنا باستخراج الجماليات الموجودة في المجموعة القصصية من لغة وحكائية وما يندرج ضمنها من شخصيات وزمن بتقنيتيه الاستباق والاسترجاع.

وختمنا هذه الدراسة بمجموعة من النتائج تمثلت في براعة القاصة في توظيف جماليات القصة القصيرة وإبرازها بطريقة فنية في مجموعتها القصصية.

الكلمات المفتاحية: اللغة، الحكائية، الجمالية، التناص، الاحالة، المفارقة

Abstract

This study ,whish is chanacterized by the beauty of short story in « Marionete brides » of « ilhem Mezioud » , sought to illustrate the aesthetic of short story , where we relied on the stereotypical and seniotic methods. We have aelapted aset of concepts and terms of research, and than we extracted the aesthetic found in the language and what is included among the personalities and time of his technique of waiting and recovery we have concluded this study with aset of results represented in the proficiency of the writer in the recrutment of the aestics of the short story and highted in artistic way in her story collection

Key words : the language,spatical, aesthetics harmony, assigment, the paradox.