الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل –

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

عنوان المذكرة:

جمالية التلقي في القفج

المجموعة القصصية كهنة لمريم بغيبغ

مذكرة مكملة لمتطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
– أميرة بومنجل
– رانيا طالب

إشراف الأستاذة:
د/ حليمة بولحية

أعضاء لجنة المناقشة:

د/ جمال بلقاسم	جامعة جيجل	رئيسا
د/ حليمة بولحية	جامعة جيجل	مشرفا ومقررا
أ/ نور الدين سعيداني	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية: 2019/2018

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل –

كلية الآداب واللغات

الرقم التسلسلي:

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

جمالية التلقي في القفج

المجموعة القصصية كهنة لمريم بغيبغ

مذكرة مكملة لمتطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

– أميرة بومنجل

– رانيا طالب

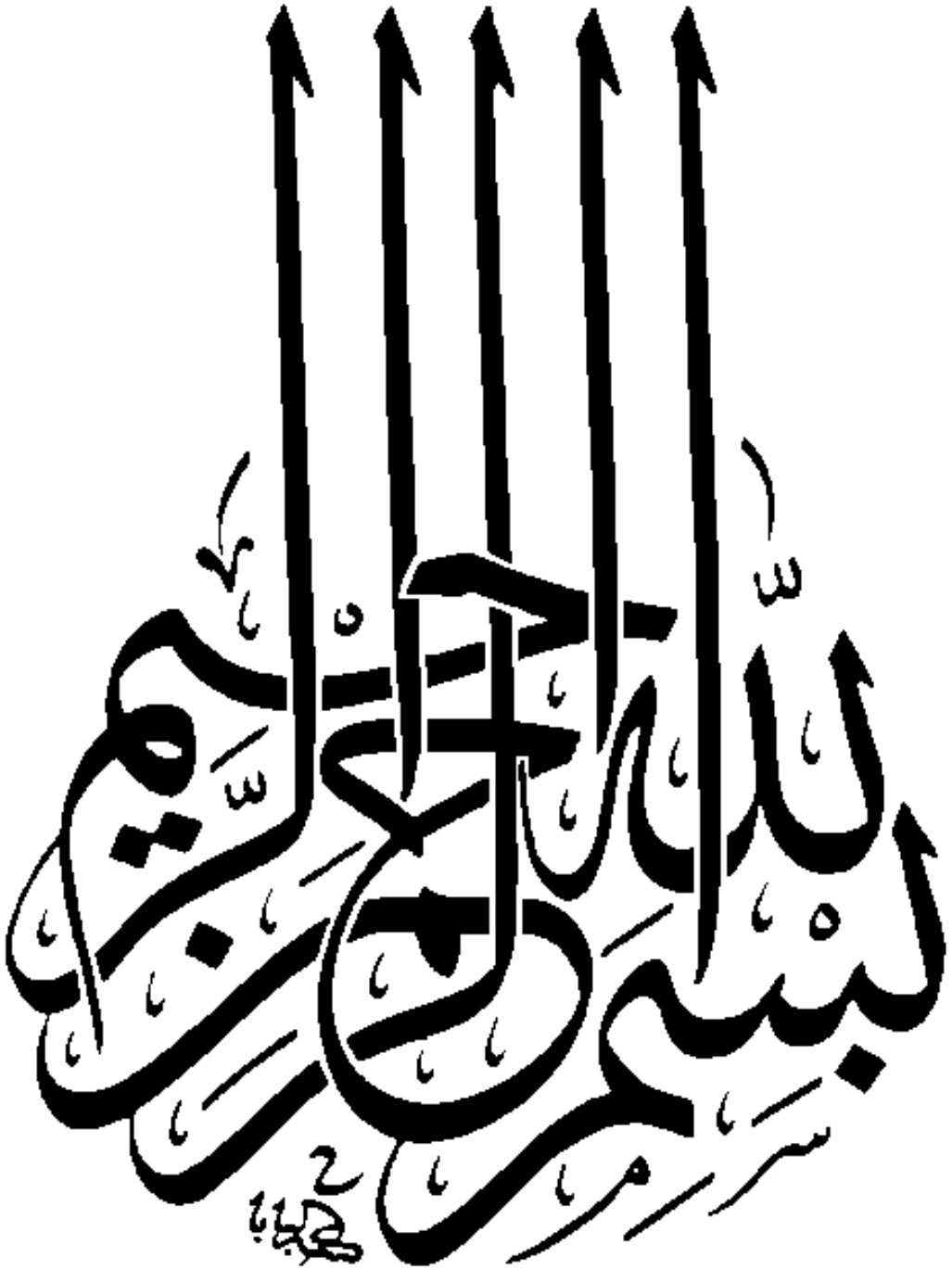
إشراف الأستاذة:

د/ حليمة بولحية

أعضاء لجنة المناقشة:

د. جمال بلقاسم	جامعة جيجل	رئيسا
أ/حليمة بولحية	جامعة جيجل	مشرفا ومقررا
أ/ نور الدين سعيداني	جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية: 2019/2018


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

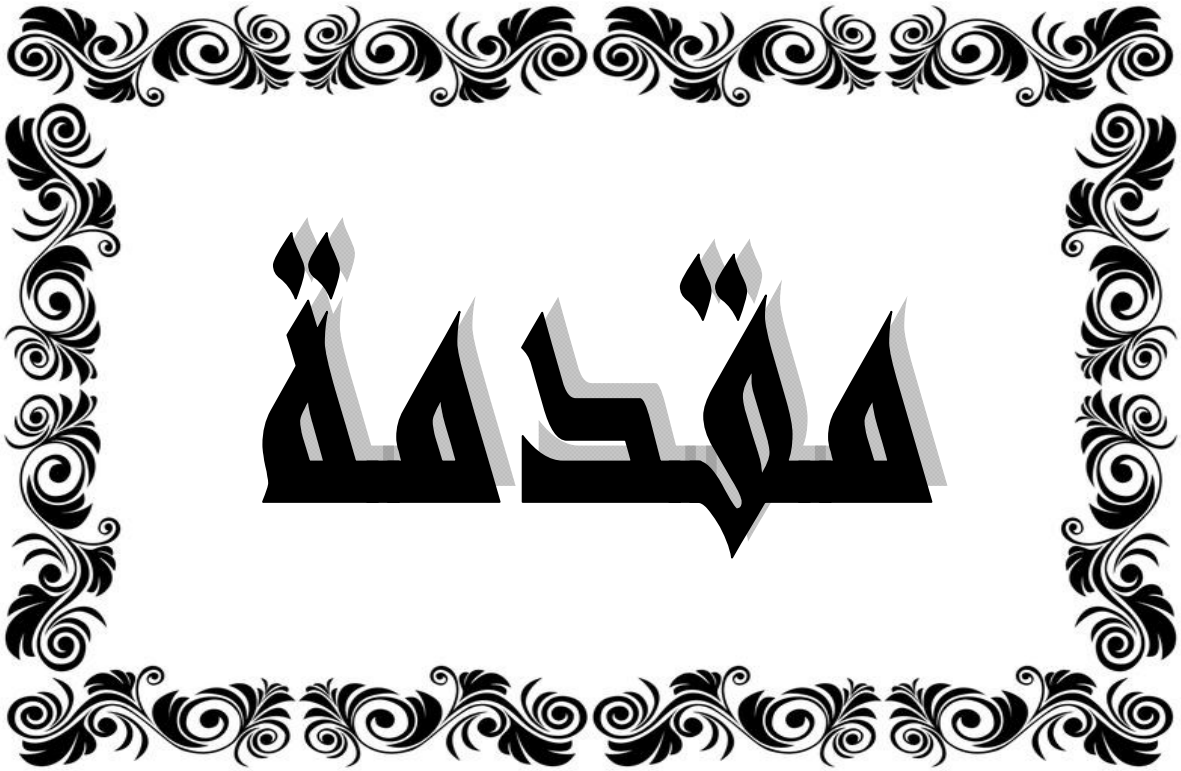
نحمد الله عز وجل ونشكره وهو أحق من يشكر على توفيقه لنا على إتمام هذا البحث.

نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذتنا الفاضلة

الدكتورة "حليمة بولحية"

التي تفضلت بالإشراف على هذا البحث وإرشادها لنا وصبرها على أخطائنا وزلاتنا

إلى كل من أعاننا وساندنا في إنجاز هذا البحث ولو بالكلمة الطيبة.


مقدمة

مقدمة:

تعد عملية القراءة الهاجس الأكبر الذي شغل النقاد وذلك للولوج إلى خفايا العالم الداخلي للنصوص بتفكيك شفراتها والكشف عن مضامينها ودلالاتها ومقاصدها، فالأدب له تفاصيل دقيقة تجعل القراءة والتأويل تختلف من شخص لآخر، هذا ما أدى إلى اختلاف المناهج فيما بينها حول الظاهرة الأدبية وكيفية التعامل معها، فهناك من اعتبر المبدع هو الأساس الذي يرتكز عليه النص الأدبي فتوجه إلى دراسة شخصيته وحالته النفسية والاجتماعية... وهناك من اعتبر النص وثيقة تعكس المجتمع وأعلن عن "موت المؤلف"، لتبرز نظرية جديدة ألا وهي "نظرية التلقي".

تسعى هذه النظرية إلى إشراك المتلقي في عملية القراءة وجعله طرفا مشاركا في إنتاج المعنى الذي لم يعد بحوزة الكاتب أو النص، بل في نقطة التفاعل بين النص والقارئ، وفرضت هذه النظرية حضوره، إذ أصبح هو الركيزة الأساسية لكتابة العمل الأدبي، فانتقل دوره من مجرد قارئ للنص إلى شريك ومنتج للنص.

استغلال المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي لابد منه لتأويل القصة القصيرة جدا باعتبارها جنسا أدبيا مليء بالرمزيات، وهذا لفك وفهم المعاني المقصودة وما بين السطور، فهذا الفن الأدبي يشرك المتلقي مع نصوصه يدفعه إلى التأويل.

من دوافع اختيار هذا الموضوع نذكر:

أولا- الرغبة في البحث في هذا النوع من المواضيع القائمة على التأويل.

ثانيا- الرغبة في تناول موضوع جديد واكتشاف خفاياه ومحاولة توسيع وبناء معارف جديدة.

ثالثا- المجموعة القصصية مسايرة الأحداث السياسية الراهنة ومحاولة كشف الأيادي الخفية التي تتحكم في المجتمعات العربية بطريقة غير مباشرة.

ومن أبرز التساؤلات التي وجّهت مسار البحث: كيف تتم عملية القراءة في المجموعة القصصية "كهنة"؟ ما هو مفهوم النظرية؟، وما هي المنطلقات المعرفية والنقدية التي أسهمت في نشأتها؟، وهل يمكن تطبيق المفاهيم الإجرائية التي أتى بها كل من "ياوس" و"إيزر"؟ وكيف أسهمت هذه المبادئ في إضفاء جمالية على هذه المجموعة القصصية؟، وما هي المواضيع التي تناولتها القاصة فيها؟، وهل استطاعت لفت انتباه القارئ وتخييب أفقه؟.

اعتمدنا في هذا البحث على مراجع كثيرة أهمها: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي لـ"هانس روبرت ياوس"، وقراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي لـ"محمود عباس عبد الواحد"، وكذلك مقاربات نقد القصة القصيرة جدا والمشروع البديل – الميكروسردية- لـ"جميل حمداوي"، واعتمدنا على مصدر واحد هو المجموعة القصصية كهنة لـ"مريم بغيبغ".

ولكي يتم عرض الإشكالية والإجابة عن أهم التساؤلات، قسّمنا البحث إلى مدخل وفصلين:

تناولنا في المدخل الموسوم بـ"نظرية التلقي المفهوم والتأصيل" تمهيد تم من خلاله التعريف بنظرية التلقي ونشأتها، والأسس الفكرية والفلسفية والمعرفية وأهم المنطلقات النقدية التي ساهمت في نشأتها، وأهم المبادئ التي ارتكزت عليها لإعادة الإعتبار للقارئ، وأهم روادها.

عالجنا في الفصل الأول الموسوم بـ"مفاهيم عامة حول القصة القصيرة جدا" المفهوم، النشأة ، وأهم الأسماء التي ساهمت في تطور هذا الجنس، والأركان التي تقوم عليها ومكوناتها وسماتها وأخيرا العوائق والهموم.

خصصنا الفصل الثاني للجانب الإجرائي كمحاولة تقريبية لتوضيح ما قدمناه سلفا، والمعنون بقراءة في المجموعة القصصية "كهنة" لمريم بغيبغ وهو دراسة في تشكل العتبات النصية فيها وقراءات وتأويلات لبعض نماذج المجموعة.

وللتحكم في الخطة الموضوعة اعتمدنا على المنهج التحليلي الوصفي المناسب لهذا النوع من الدراسة القائمة على التأويل.

واجهتنا صعوبات عديدة في هذا المشروع البحثي، تمثلت في:

- قلة المراجع والدراسات التطبيقية التي يمكن أن تخدم هذا الاتجاه من دراسة القصة القصيرة جدا.
- الزمن الذي كان حاجزا كبيرا منعنا من إعطاء الموضوع حقه إضافة إلى قلة أو شبه انعدام دراسات حول الكتاب المصدر والقصة القصيرة جدا عموما.

في الأخير نتقدم بالشكر والعرفان للأستاذة المشرفة ولجنة المناقشة على طول صبرهم وتحملهم عناء قراءة البحث ونرجو أن نكون قد وفقنا في ما سعينا إليه وأن يلقى هذا الجهد قبولا حسنا، وما توفيقنا إلا بالله.

مدخل: نظرية التلقي المفهوم والتأصيل

1- دلالة المصطلح (نظرية التلقي).

2- المنطلقات المعرفية والأصول النقدية لنظرية التلقي.

3- التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية.

عرف النقد الأدبي في مسيرته ظهور مناهج متنوعة، إذ اهتمت المناهج السياقية بـ"المؤلف" وأهملت "النص" و"المتلقي"، في حين اهتمت المناهج النسقية "بالنص"، وجعلته محور العملية الإبداعية وهذان الاتجاهان أهملا "المتلقي"، إذ تعرض للتهميش مما نتج عنه ظهور نظرية جديدة أولت اهتماما كبيرا بالمتلقي وجعلته مركز العمل الأدبي لأنه يساهم في بناء المعنى، وهذه النظرية هي نظرية التلقي، التي كسرت كل الحواجز والإهمال الذي تعرض له القارئ واهتمت بعلاقة القارئ بالنص الأدبي، فما هي نظرية التلقي؟ وما هي أهم العوامل والمنطلقات التي ساهمت في نشأتها؟ ومن هم أهم روادها؟.

1- دلالة المصطلح (نظرية التلقي):

قبل الإشارة للتلقي كنظرية سنعرض مفهوم مصطلح"التلقي" في معاجم اللغة:

* **المعاجم الأجنبية:** «يقال بالانجليزية réception أي استقبل وتلقى ويقال rèceptionist أي متلقيه يستقبل الوافدين في مكتب ويقال receptive متلق ومستقبل»[1]، فهو لم يكن مألوف بالنسبة لأذان المنشغلين بحركات النقد في الشرق والغرب على السواء.

* **المعاجم العربية:** جاء في باب اللام من (مادة لقا) معنى كلمة تلقي استقبال «وفلان يلتقي فلانا أي يستقبله»[2] إذ يأخذ التلقي معنى الاستقبال أو الانتقاء على العموم.

* **القرآن الكريم:** ورد مصطلح التلقي في القرآن الكريم في عدة مواضع منها:

---

[1] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي –دراسة مقارنة، دار الفكر الغربي، مصر، ط1 1996، ص 13.

[2] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري: لسان العرب، المادة (لقا)، ج 1، تح: عبد الله علي الكبير (وآخرون)، دار المعارف، القاهرة، د ط ص 4066.

1- ﴿فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيۡهِۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ٣٧﴾[1] ؛ أي بمعنى استقبل آدم كلمات من ربه ونتيجة هذا الاستقبال كانت التوبة.

2- ﴿وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلۡقُرۡءَانَ مِن لَّدُنۡ حَكِيمٍ عَلِيمٍ ٦﴾[2] ، فالاستخدام القرآني للكلمة يدل على الإيحاءات والإشارات التي تحتويها للتفاعل.

بما أن التلقي هو عبارة عن تفاعل فقد تحول إلى جمالية ومن ثم إلى نظرية قائمة بذاتها أساسها التفاعل وهدفها إقامة علاقة بين القارئ والنص ويمكن القول بأنها «مجموعة المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منذ منتصف السبعينات على يد مدرسة تدعى كونستانز تهدف إلى الثورة ضد البنيوية الوصفية وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ أو المتلقي باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ»[3]؛ أي أنها جاءت كرد فعل على المناهج النسقية التي اهتمت بالنص وأهملت القارئ ومنحت القارئ دوره الفعال في العملية الإبداعية وجعلته محورها.

يوضح "ياوس" "yauss" (1921- 1997) في كتابه معنى المصطلح المشكّل لتسمية نظريته الجديدة «ويعني مفهوم "التلقي" هنا معنى مزدوجا يشمل الاستقبال (أو التملك) والتبادل».[4] أي أنه يحتمل تسميات متعددة وهذا ما أدى إلى الغموض أثناء الاستعمال الفعلي للمصطلح.

وجهت نظرية التلقي اهتمامها نحو القارئ والقراءة، حيث أصبح القارئ محل الدراسة النقدية وأصبحت

---

[1] سورة البقرة، الآية 37.

[2] سورة النمل، الآية 6.

[3] سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، مصر، ط 1، 2001، ص 145.

[4] هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن جدو، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط 1، 2016 ص109.

النظرية تقوم على ثلاثة عناصر أساسية هي: (القارئ، النص، المبدع)، فهي تعطي القارئ دورا فعالا في عملية التلقي واستقباله للنصوص، بعد إبعاده عن ساحة النقد طويلا وهذا ما نجده في قول "ياوس": «تعيد جمالية التلقي للدور الفعال الذي يخص القارئ كامل قيمته في التفعيل التعاقبي لمعنى الأعمال عبر التاريخ. ومن وجهة أخرى لا ينبغي خلط جمالية التلقي بسوسيولوجية الجمهور التاريخية التي ينحصر اهتمامها في تحولات دوقه ومصالحه أو إيديولوجياته»[1] فهذه النظرية أعطت للقارئ مكانته في النقد، وأصبح عنصرا فعالا في عملية التلقي.

تدرس هذه النظرية صيرورة التلقي على المستوى الذاتي والجمالي فتقوم «بدراسة الصيرورة التاريخية أو صيرورة القراءة ذاتها هي التي ستعطي لهذه النظرية ميزتها وجدتها وبعدها الخاص وتذهب بعيدا عن تفسير الشفرات الداخلية وآليات البناء النصية».[2] بمعنى أنها تتبع صيرورة القراءة مستفيدة من أي قراءة عبر التاريخ مبتعدة أيضا عن الآليات والشفرات الداخلية للنص متجهة نحو التأويل.

تعد نظرية التلقي «نظرية توفيقية تجمع بين جمالية النص وجمالية تلقيه، استنادا إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصرا فعالا وحيا يقوم بينه وبين النص الجمالي تواصل وتفاعل فني ينتج عنهما تأثر نفسي ودهشة انفعالية. ثم تفسير وتأويل، فحكم جمالي استنادا إلى موضوع جمالي ذي علاقة بالوعي الجمالية»[3] ومن خلال هذا المفهوم يتبين أن نظرية التلقي أولت اهتمامها بتلك العلاقة الجدلية الموجودة بين النص وقرائه وليس القارئ وحده.

---

[1] المرجع السابق، ص 110.

[2] ينظر، مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة، دمشق، د ط، 2013، ص 16.

[3] محمد عبد البشير مسالتي: الجاحظ في قراءات الدارسين المحدثين، أطروحة مكملة لنيل شهادة دكتوراه، تخصص أدب عربي قديم، إشراف: عبد الغني بارة، جامعة سطيف، 2013/ 2014، ص 4، 5.

2- المنطلقات المعرفية والأصول النقدية لنظرية التلقي:

تبدو نظرية التلقي من الوهلة الأولى حديثة، وذلك راجع إلى إجراءاتها وروادها، لكن المتمعن في هذه النظرية يجد أن لها جذور في تاريخ النقد والأدب العربي ولها أسس فكرية، فلسفية وإيديولوجية، مما جعلها تنفرد بمميزاتها.

كانت البذرة الأولى لها في العهد اليوناني مع"أرسطو" في كتابه "فن الشعر" الذي أبدى اهتماما بالعمل الفني، فكان التلقي عنده هو الرابط بين الشاعر والمتلقي وبين النص والجمهور، «حيث نسب للأدب وظيفة تطهيرية ولذلك فإن الوضعيات التي يتم فيها التمويه تعد ذات شأن في تحقيق الاندماج التام للمتلقي المشاهد مع العمل الدرامي، ولذلك فقد استند أرسطو إلى طريقة في تحقيق الإبهام وهي المماثلة التي أقامها بين المحاكاة (العالم الرمزي) والطبيعة (العالم الطبيعي)»[1]، إذ أنه كان يقوم بإثارة خوف المشاهد وتحريك كوامنه ويثير شبهة المتخيل غير الواقعي (البطل) ومشاعره يوجهها لغاية تطهير النفس وكأنّه يقول بأنّ العمل الأدبي يؤثر في المتلقي.

لم تتوقف إرهاصات هذه النظرية هنا، إذ امتدت إلى عصور أخرى وظهرت الملامح الأولى لها في عدة مناهج ساهمت في نشأتها وقد حدده "روبرت هولب" في قوله: «وعلى هذا الأساس أفردت في باب الإرهاص خمسة مؤثرات هي: الشكلانية الروسية، وبنيوية براغ، وظواهرية رومان إنجاردن، وهرمينوطيقا هانز جورج جادامر ((وسوسيولوجيا الأدب))» [2]؛ أي أن نظرية التلقي استمدت أصولها المعرفية والنقدية من هذه المؤثرات وهذا ما أدى إلى تطورها وازدهارها، لذا سنتطرق إليها كالتالي:

---

[1] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1997، ص 12.

[2] روبرت هولب: نظرية التلقي- مقدمة نقدية، تر: عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000، ص 48.

2-1- الشكلانية الروسية:

حركة نقدية ظهرت في روسيا في بواكير القرن العشرين تهتم بالشكل والذوق معا وتستبعد من العمل الأدبي كل المقاربات الفلسفية والاجتماعية والنفسية «فهم يأبون ممارسة الطريقة النفسانية أو الفلسفية أو الاجتماعية التي كانت يومئذ تسوس النقد الأدبي الروسي»[1]؛ أي أنّهم يرفضون أي شرح للعمل في نطاق تفسيرات الكاتب وما يدور حول النص من ظروف.

إن النص عند الشكلانيين الروس هو عبارة عن شكل إذا اهتمت به الشكلانية الروسية (الشكل)، كما أنها لم تلغ الجانب الجمالي في النص واهتمت به، إذ قامت بـ«... الاهتمام بالعلاقة ما بين النص والقارئ وذلك طريق توسيع مفهوم الشكل ليشمل الإدراك الجمالي وتعريف العمل الأدبي على انه مجموع وسائله الفنية (devices) وتوجيه الانتباه إلى سيرورة التفسير ذاتها بفضل كل ذلك أسهمت الشكلانية الروسية بإعطاء تأويل جديد للأعمال الأدبية، قريب جدا من نظرية الاستقبال»[2]، فالشكلانية الروسية أصبحت تنظر إلى الشكل من وجهة نظر مختلفة متعددة وفقا لتعدد الدلالات وأصبحت تهتم بالقارئ والنص والعلاقة بينهما.

يرى الشكلانيون الروس أن حركية الأدب تخضع لحركية الواقع والتاريخ وهذا أحد مبادئ نظرية التلقي عند "ياوس" حيث أنه يشترط ضرورة دراسة تاريخ القراء إذ يقول: «أن تاريخية الأدب* لا تنحصر فقط في التطور

---

(1) مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 2002، ص 11.

(2) كلاراسروجي- تجراوي: نظرية الاستقبال في الرواية العربية الحديثة، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، ط 1، 2011، ص 25.

* تاريخية الأدب: هي عملية دمج المعرفة التاريخية بالمعرفة الجمالية وذلك من أجل مقارنة معاني الماضي كجزء من تطبيقات الحاضر أي الربط بين الماضي والحاضر عن طريق تأريخ الأدب؛ وتعني أيضا القراءات عبر العصور وهي تأكيد على أنّ القراءات لا تلغي بعضها وإنّما تتكامل عبر العصور والأزمنة. ينظر، روبرت هولب: نظرية التلقي- مقدمة نقدية، ص 98.

الداخلي للأشكال بل تستمر السيرورة العامة للتاريخ فقط»[1]؛ يعني أن "ياوس" لم يهمل نظرة الشكلانيين بل أرجع الفصل لهم في تحديد الفهم التاريخي.

قدّمت الشكلانية بعض المفاهيم التي كان لها صداها لدى أنصار نظرية التلقي وقد ذكرها "روبرت هولب" في كتابه "نظرية التلقي" وهي:

- **الإدراك والأداة:** هناك تحول جذري طرأ على ثنائية (المؤلف والعمل)، إذ تحولت إلى ثنائية جديدة هي ثنائية (النص والقارئ). «وحسب رأي "روبرت هولب" فإن "شكلوفسكي viktor shklovskii" في كتاباته يعتبر أن الصورة ليست هي العنصر المكون للأدب، لأنّها مجرد أداة لخلق أقوى انطباع لذلك وجب على قارئ الأدب ألا يبدأ دراسته بالاستعارات وغيرها من الرموز بل لا بد أن ينطلق من قوانين الإدراك العادي ليتمكن من الوصول إلى مقاربة صحيحة للأشكال، فالإدراك العادي الذي يرتبط باللغة عندهم يؤدي بالضرورة إلى تشكيل إدراك مألوف أما الفن فإنه وظيفة أساسية»[2]. وعليه فإنّ الإدراك والمتلقي أهم عنصرين يتكون منهما الفن وليس الإبداع والإنتاج.

- **التغريب:** هذا المفهوم يرتبط ارتباطا وثيقا بالمفهوم السابق "الأداة"، إذ يشير "شكلوفسكي" إلى تلك الخاصية الموجودة بين النص والقارئ والتي تنزع الشيء من حلقة الإدراك العادي ولذلك كان له الدور الفعال في تأسيس العمل الأدبي، إذ يبسط عملية الإدراك في نفسية المتلقي «إن التغريب وإن قصد به المؤلف إلى أهداف عملية إدراكية، يظل عملية تنشأ علاقة بين القارئ والنص، وهذه الفاعلية نفسها هي التي تجدد الأدب بوصفه فنا»[3] فالعلاقة بين النص والقارئ من أهم المجالات التي أهتم بها أصحاب نظرية التلقي.

---

(1) سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع "البحث النقدي ونظرية الترجمة"، فاس، ط1، 2009، ص 21.

(2) ينظر، روبرت هولب: نظرية التلقي- مقدمة نقدية، ص 51.

(3) المرجع نفسه، ص 54، 55.

- **التطور الأدبي**: من أهم ما جاء به الشكلانيين الروس هو تاريخ الأدب الذي كان له أثر كبير على نظرية التلقي، حيث تعتبر ثمرة بالنسبة لهم، «وحسب رأي روبرت هولب أن شكلوفسكي يرى أنه لا بد أن تطور الأجناس الأدبية لا يكون معزولا عن الاتجاهات النفسية وإنما يجب أن تكون له جذور قد تمتد إلى أجيال أدبية ماضية وهكذا يستمر التاريخ الأدبي من جهة أخرى يرى أن "نتنيانوف" yury tynyanov" يذهب إلى أن نظرة شلكوفسكي تتسم بأحادية النظر إلى حد ما»[1]، وكان إسهامه في تاريخ الأدب هو الكشف عن سر الأداة إذ قام بطرح فكرتين في «مقالته "المهم" عن "الثورة الأدبية" ويتجاوز من خلالهما ما جاء به شكلوفسكي، الأولى ترتبط بخاصية الأدب النوعية والوظيفية من حيث التطور الأدبي على أنه "إحلال نظام مكان آخر" والثانية تتعلق بالمصطلح السائد dominant وهو العنصر أو جملة العناصر التي يدفع بها إلى الصدارة في عمل بعينه أو خلال حقبة بعينها»[2]، وعليه فالتعاقب في التاريخ الأدبي هو إحلال مستمر لمجموعة من العناصر السائدة مكان أخرى وعلى أن هذه الأخيرة لا تستبعد نهائيا من النوع ولكنها بالأحرى تتراجع إلى الخلفية.

كانت لهذه التفسيرات الدينامية حول التاريخ أثر واضح في فكر "ياوس" "أفق التوقعات" وإيزر في فكرته "الفجوات".

2-2- البنيوية (بنيوية براغ): لا يمكن إغفال إسهامات التيار البنيوي الذي يعتبر ثاني مصادر التأثير في نظرية "القراءة والتلقي"، إذ مهد "بارت" للتلقي حينما أعلن عن "موت المؤلف" ومن خلال حديثه عن لذة النص «والتي تكون حسب ثلاثة نماذج تستطيع صورة القراءة أن تستولي على اهتمام القراء من خلالها، فالأولى تكون للقارئ مع النص المقروء علاقة تقديسية، وهو يلتذ بالكلمات وببعض الكلمات والنموذج الأنسب هو نموذجا لقراءة "استعمارية أو شعرية"، أما الثانية على عكس القراءة الأولى، حيث يكون القارئ مشدودا بشكل ما إلى

---

[1] ينظر، المرجع السابق، ص 57، 58.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 58، 59.

الأمام وذلك على مدار الكتاب، حيث توجد قوة تشده وهي تكون على الدوام تقريبا متنكرة ومبنية على الترقب أمّا الأخيرة فثمة مغامرة للقراءة ويقصد بها مغامرة الكتابة لأن القراءة تؤدي إلى الرغبة في الكتابة إننا متأكدون الآن بأن ثمة متعة للكتابة، وأن لا تزال بالنسبة إلينا لغزا»،[1] إذ أنهم لم يستطيعوا تفسير لذة الكتابة.

يتضح أثر "حلقة براغ" في مجال القراءة والتلقي الجمالي للنص الأدبي جليا في أعمال المنظرين الكبار للمدرسة «من أمثال جان موكاروفسكي ورغم أهميته بكونه المنظر الأكبر في هذه المدرسة إلا أن أعماله لم تلق رواجا كبيرا في فرنسا التي ورثت مدرسة براغ البنيوية، حيث لم تولى أعماله إلا قليل من الاهتمام، أما في ألمانيا تعد أعماله أكثر المصادر النظرية سيادة خصوصا خلال السنوات الأخيرة من الستينات والسنوات الأولى من السبعينات، حيث ظهرت ترجمات ألمانية لعدد كبير من كتاباته حيث ما كانت تذكر نظرية التلقي أو البنيوية في ألمانيا كانت الإشارة إلى موكاروفسكي»[2].

تعتبر بنيوية براغ أحد الأسس التي اعتمدتها نظرية التلقي في بناء نفسها لأن براغ في الأساس قد قامت على تطوير أبحاث الشكلانيين، «لأن "موكاروفسكي" بدا شكلانيا يؤمن بأن التحليل الأدبي لا يتعدى حدود اللغة، إلا أن نظريته تغيرت في منتصف الثلاثينيات وأصبح يدرك أن التحليل الداخلي للنص في نطاق ما تقوله اللغة أو حتى الاهتمام التاريخي للأدب على رأي تينيانوف»[3]. ومن أهم القضايا التي عالجها في هذا المقام «التفريق بين الصيغ art fackt والموضوع الجمالي objet esthétique. فالأول هو المظهر المادي والأخير يتميز بكونه يتحول عبر التاريخ»[4]، وهذا يعني أن العمل الأدبي في بنيته عبارة عن دوال وموضوعات جمالية

---

[1] ينظر، رولان بارت: هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، المركز الحضاري، حلب، ط1، 1999، ص 54، 55.

[2] ينظر، روبرت هولب: نظرية التلقي– مقدمة نقدية، ص 69.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

[4] ينظر، سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، ص 22.

(مدلولات)، منتقلا بذلك من طابع النص الحسي (المادي) إلى طابعه الجمالي لأنّ القارئ هنا يصبح له سيادة تذوق النص وإصدار الحكم بيده.

ومن هذه الزاوية استطاع "ياوس" أن يقتفي أثر بنيوية "براغ" عندما قال: «إنني أقصد بهذا المفهوم (التحقق)، مشاطرا النظرية الجمالية لبنيوية براغ، المعنى الذي يسند في كل مرة وبصفة متجددة، إلى مجموع بنية العمل باعتبارها موضوعا جماليا وذلك تبعا لتغير الشروط التاريخية والاجتماعية لتلقيها»[1]، إذ كانت البنيوية تقوم على البنية اللسانية والتي تؤدى بطريقتين الحاملة للدلالة والمستقلة بذاتها، أما أصحاب نظرية التلقي فيجدونها إحدى المؤثرات في فهم النص، غير أن هذه البنية لا بد أن تقوم على مرجعيات ذاتية قائمة على الفهم ومدى إدراك القارئ.

انطلقت نظرية موكاروفسكي من التجارب السوسيولوجية وصولا إلى إدراك الذات للعمل الأدبي حيث، أنها «لا ترى في الشخص المدرك فردا مثاليا مستقلا بذاته فلا هو شخص ظواهري مجرد ولا هو مدرك مثالي يعرف التاريخ الأدبي معرفة دقيقة، والأصح أن الملتقي نفسه، رجلا كان أو امرأة، هو نتاج للعلاقات الاجتماعية»[2] أي أن الجانب الاجتماعي دخل في تفاعل العمل الفني مع المدرك أو المتلقي إذن، فلأعمال هذا المنظر فضل كبير في نشأة نظرية التلقي، حيث كانت أعماله ثرية وشاملة لجوانب كثيرة في عملية التلقي والتي تبناها بعده تلميذه فيليكس فوديشكا والذي أخذ من أفكار أستاذه وطورها، ولا يمكن إهمال منهج بنيوي نقدي ساهم في جعل القارئ محور العملية الإبداعية وهو المنهج التفكيكي، إذ قضى على كل التقاليد والسنن النصية والمناهج السياقية حيث يقول "عبد العزيز حمودة": « لا نكون مبالغين إذا قلنا إن أهم الأدوار في إستراتجية التفكيك هو دور القارئ وليس المؤلف أو العلاقة أو النسق، أو اللغة، القارئ فقط هو الذي يحدث عنده المعنى ويحدثه ومن دون هذا الدور

---

[1] المرجع السابق، ص 22.

[2] روبرت هولب : نظرية التلقي- مقدمة نقدية، ص72.

لا يوجد نص أو لغة أو علامة أو مؤلف. من هنا فإنّ أي مناقشة للتفكيك لا بد أن تبدأ بالقارئ وتجربة التلقي التي لا يوجد قبل حدوثها شيء»[1]؛ أي أنّ هذا الاتجاه أولى أهمية كبيرة دور القارئ وإستراتجية تلقيه للأعمال.

2-3-الظاهراتية:* إن الفلسفة الظاهراتية هي الأصل المعرفي الأول الذي ارتكز عليها أصحابها في المراحل الأولى لنشأتها فقد وجدوا فيها ما لم يجدوه في غيرها من فروع المعرفة الأخرى، خاصة اهتمامها بالذات، حيث أنّها الفلسفة الوحيدة التي آمنت بالذات وجعلتها هي المركز «ويعد هوسرل الأب الروحي لهذه الفلسفة، والذي جاء بمفهومين اثنين كان لهما صدى واسعا على مستوى نظرية التلقي هي القصدية والتعالي» [2]؛ إذ أن الوعي موجه دائما نحو موضوع أي يكون الشخص واعي، وكذلك يتكون المعنى في عالم الشعور الداخلي الخالص من خلال خاصية الفهم عند الفرد.

استفادت نظرية التلقي من الفلسفة الظواهراتية من أهم مفاهيمها «ممثلة في ذات القارئ، والقصدية الذي أصبح المفهوم المركزي لا يعرف بمقاربة التفاعل الأدبي عند أعلام النظرية» [3]، إذ تعدّ أبرز المفاهيم الظواهراتية المؤثرة في نظرية التلقي: مفهوم القصدية وإسهامه في تطوير العلاقة بين الذات المتلقية والبنية النصية.

يبدو مفهوم«(التعالي) هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي، وقصد به (هوسرل) أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم

---

[1] عبد الحميد حمودة: المرايا المحذبة من البنيوية إلى التفكيك، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع/232 أبريل 1998، ص280، 281.

* ظهرت فلسفة الظاهريات على يد فيلسوف ألماني توفي سنة 1938 عن 79عام وهو إدموند هوسرل حاول في مستهل هذا القرن أن يقدم تحليلات لفقرة الظاهريات من ناحية ثم للمنهج الظاهري في التفكير من ناحية أخرى، الظاهرية عند هوسرل هي عبارة عن وصف وتحليل لأحداث التي تقع على هيئة تمثل وحكم ومعرفة، عبد الفتاح الديدي: الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، دار القومية للطباعة والنشر، د ط، ص20.

[2] بومعزة فطيمة: نظرية القراءة والتلقي المرجعيات والمفاهيم، مجلة النّاص، ع/22، 2017، ص172.

[3] المرجع نفسه، ص173.

الشعور الداخلي الخالص» [1] ؛أي أن عملية البحث في المعنى تكمن في الخفايا الداخلية للذات من أجل تحقيق استنتاج شعوري يقوم على الفهم الداخلي القائم على التأمل للظواهر الحسية الخارجية.

قام "أنجاردن" بتعديل مفهوم "التعالي" وذلك بإعطائه بعد إجرائيا، حيث طبقه على العمل الأدبي «ويعني التعالي لديه أن الظاهرة، وهو يطبق ذلك على المعنى الأدبي، تنطوي باستمرار على بنيتين: الأولى ثابتة ويسمها نمطية وهي أساس الفهم وأخرى متغيرة ويسميها (مادية) وهي شكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي...» [2] يحتوي مفهوم التعالي عند "أنجاردن" على تفاعل بنيتين الأولى ثابتة أي نمطية الأخرى متغيرة أي مادية فعندما يتحدان يتحقق المعنى.

تعتبر القصدية «من المفاهيم المشكلة لفلسفة هوسرل لأنها على تماس بالقصد (أي عن الشيء)، والوعي والشعور الخالص، إلا أن ما يميزها هو كونها تتضمن هذه الفعاليات، فالوعي والشعور الخالص والقصد كلها تجري ضمن إطار القصدية »[3] وهي تدل كذلك «على ضرب من التفكير يتضمن على نحو مثالي شيئا أخر غيره»[4] ومعنى هذا أنّ المعنى لا يتشكل من التجربة أو المعطيات السابقة بل يرتبط مفهوم القصدية باللحظة التي يواجه فيها المتلقي العمل الأدبي أي الفهم الذاتي الذي يقوم على القصدية في الإدراك والتفسير القائم على الحوار الباطني للذات والموضوع.

يتجه رومان أنجاردن إلى أنّ «العمل الفني الأدبي موضوع قصدي صادر عن المبدع وأن فعل التحقق نشاط

---

[1] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص34.

[2] المرجع السابق، ص35.

[3] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية نظرية التلقي، ص80.

[4] صلاح قنصوة: الموضوعية في العلوم الإنسانية، دار التنوير، د ط، 2007، ص223.

قصدي ينجزه المتلقي» [1] وهذا يعني أن نظرية التلقي قد استقت أسسها المعرفية من الفلسفة الظواهرية وما قدمته من فرضيات وإنجازات في وضع مفاهيمها الإجرائية.

2-4- الهرمينوطيقا (التأويلية):

قامت نظرية التلقـي على أساس ديني فلسفي يعرف باسم "الهرمينوطيقا" أو التأويل ويتم استخـدام هـذا المصطلح في الدراسات اللاهوتية من قبل المفسرين "للكتاب المقدس" منذ القدم، حيث قاموا بتأويل النص المقدس وأعطوا له تفسيرات وتأويلات ولا يزال مستمرا في الأوساط البروتيستانية.

يستمد المصطلح جذوره من الأصل اليوناني، حيث يقصد بكلمة hermenenein التأويل أو الترجمة ويعني «أن يؤول المرء أو يترجم إلى لغته الخاصة أمرا ما ليستوضحه ويجعله قابلا للفهم، ويصوغه في تعبير والإله hermes في الأساطير اليونانية يقوم بتأويل رسائل الآلهة للبشر» [2]؛ وهذا يعني أنّ الهرمنيوطيقا كانت بدايتها على تأويل وتفسير النصوص المقدسة.

أما التأويل الحديث فكان «على يد "شلايرماخر" لأنه يعد أول من أخرج التأويل من دائرة الإهتمامات الدينية والعقائدية. حيث ضاع ما يعرف "بالدائرة الهرمينوطيقية"»[3] والتي يرى من خلالها أن الجزء لا يفهم إلا من خلال الكل والعكس صحيح، فمعنى الكلمة عنده يتحدد من خلال الجملة، فالكلمة جزء من الجملة ويرى "ديلتاي" «أنّ هذا الفهم understanding هو الأداة المنهجية التي يمكن أن تستند عليها العلوم الإنسانية وهي كذلك وسيلة التواصل بين الأنا والأنت وإعادة اكتشاف كل منها للآخر» [4]؛ وهذا يعني أنّ "ديلتاي" يرى

---

[1] سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، ص25.

[2] سامي إسماعيل: جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص75، 76.

[3] المرجع نفسه، ص76.

[4] المرجع نفسه، ص78.

بأن هناك اتصالا وثيقا بين الفهم والهيرمينوطيقا لأنّه عندما نريد أن نفهم شخصا، علينا أن نقوم بتأويل كل تصرفاته.

تأثر أصحاب نظرية التلقي بفلسفة "هانس جورج غادامير" «من خلال قواعده الجديدة في الفهم والتفسير والتطبيق أي أن عملية الفهم في هذه المرحلة ترتكز على الفهم دون إغفال التاريخ أثنـاء ذلك وفي هـذه المرحلـة بدأت الهيرمينوطيقا تتحول من نظرية المعنى الوحيد إلى نظرية المعنى المتعدد»[1].

سعت الهيرمينوطيقا إلى البحث عن المغيب في النص الأدبي والفجوات التي تتخلله، كما أنّها تهدف إلى فك وكشف مغاليق العمل الأدبي عن طريق تصفحه من أجل تحصيل نص ذو سياق معرفي أدبي تتناسل منه الرؤى بدل الرؤية الواحدة فـ« التأويل إجراء مفتوح لا تختزله أية رؤية»[2] وهذا ما ركز عليه "هانس جورج غادامير" حيث اهتم بثلاثة عناصر هي: الفهم والتأويل والتطبيق، وقد استخلص هذه العناصر عن طريق استفادته من أفكار ومقترحات كل من "شلايرماخر" و"دلتاي" «الذين يرجع إليهما الفضل في وضع قواعد وإجراءات تساعد المؤول لكي يتغلب على سوء فهم نصوص فنية أدبية ثقافية ...»[3] ومن هنا نفهم بأنه يرى أن مرحلة الفهم والإدراك ومن ثم التأويل بواسطة هذا الفهم ينتهي المؤول بعدها بالتطبيق وهذا الأخير يقوم المؤول باستعادة تأويلات الآخرين المرتبطة بآفاق تاريخية معينة ليستخلص منها ما يلائم أفقه الراهن.

2-5-سوسيولوجيا الأدب:

حاولت البنيوية عزل النص عن السياقات المختلفة والاكتفاء بلغة المحايدة التي تعد الأداة الأساسية في بنية النص، ويعد أمرا مستحيلا من الناحية الإجرائية، لأن المؤلف لا يكتب نصا من فراغ، وهو خال الذهن وإنما

---

(1) ينظر، سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، ص17.

(2) بول ريكور: من النص إلى الفعل، تر: محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسة والبحوث الإنسانية والاجتماعية،ط1، 2001، ص38.

(3) المرجع نفسه، ص17.

النص يكون نتاج نصوص أخرى، وتراكمات اجتماعية ونفسية وتاريخية، ولكي ننشأ نصا لا بد أن نفهم هذه اللغة وما تعبر عنه وما يختلج في الذات الكاتبة وما يجري حولها، موقفها وموقعها، كذلك شأن المتلقي فهو لا يأتي النص مجردا من الخلفيات وإنما يستقبله بثقافة اجتماعية وحالات نفسية مختلفة وهكذا أسهمت سوسيولوجيا الأدب في نظرية التلقي من خلال ثلاث أقطاب:

أ/ ليولوفينتال (علم الاجتماع النفسي):

لم يكن فينتال مهتما بالبحث القائم على التجريب، لأنه لا يؤدي إلى الاستمرار في فقه "اللغة الصرف" أو في "جمع المعلومات" لذلك وجب على الدراسات المتعلقة بالتلقي أن تقدم بديلا عنهما ويرى أنّ الأصح هو «الكشف الأكثر تعمقا عن الخصائص الاجتماعية والنفسية في نطاق البنيات الاجتماعية» [1] وأبدى استياءه من إهمالها، كما أكد على التلقي النفسي للأدب من أجل تحقيق الجمالية الشعرية «فبدون سوسيولوجيا الفن وبدون دراسة المثيرات الشعورية المتضمنة في المثلث السوسيولوجي الذي يكون المؤلف والأدب والمتلقي أضلاعه الثلاثة لن تكون هناك جمالية شعرية»[2]؛ مما يعني أنه جعل علم النفس عنصرا مهما في دراسة التلقي والبحث عن العلاقة بين العمل الفني والمتلقي.

ب/ جوليان هيرش (التلقي والتأريخ):

تناول هيرش هذه المسألة من باب شهرة الأعمال وخلودها وما هو السبب وراء استمرارها وخلودها، حيث تناول هذه القضية «من زاوية استقبال الأعمال تاريخيا، لأن الإجابة على سؤال الشهرة لم تقنعه مما جعله يبحث عن ما يجعل هذه المجموعة أو تلك في وقت إدراك الذات التي تناقلت هذه الشهرة حيث أعطى هيرش مثالا عن

---

[1] روبرت هولب: نظرية التلقي– مقدمة نقدية، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

بعض الأشياء التي حققت شهرة شيكسبير من خلال تلقي أعماله حيث عرف شكسبير بأنه من أكبر شعراء الانجليز، ثم يجد القارئ ذلك في الصحف ويعرف أستاذية شكسبير في التقنيات الدارسة(المسرح) وهذا ما يجعل الطالب الانجليزي يبدي إلا الإعجاب لا غير، كما دعى إلى وصف السير الذاتية بأنها ظواهر فاصلة لأن أحكامنا على ماضي الأفراد يستند على شكلهم الظاهراتي أي دراسة الفرد على أنه ظاهرة، حيث حظيت تأرخت الظواهر على مكانتها عند أصحاب نظرية التلقي»[1].

ج/ ليفين شوكنج: سوسيولوجيا الذوق:

اعتمد شوكنج على الذوق في دراسة تاريخ الأدب، حيث أعطى بديل مهم وهو الـذوق الذي أهملتـه الدراسات السابقة والذوق عنده يشير إلى قدرة عامة على تلقي الفن وهي: «علاقة بالفن تنعكس فيها الفلسفة الكاملة للحياة لدى إنسان ما، أو هي على أي حال علاقة تنطوي على الوجود الإنساني نفسه في أعمق أعماقه»[2] كما أن الذوق ليس شيئا ثابتا وإنما متغير حسب الظروف «ليس خاصية ثابتة على مر الزمن، أو قاعدة كونية، بل بالأحرى هو شيء يتغير مع الزمن»[3]؛ أي أن الذوق مرتبط بروح العصر حيث يعالج الأدب المكتوب في تلك الفترة من الزمن، مما يعني أن دراسة تاريخ الذوق هو مهمة سياسية لمؤرخ الأدب.

3- التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية:

ساهمت المنطلقات المعرفية والأصول النقدية وكل الجهود السابقة في نشأة نظرية التلقي وبروزها كقطب في ألمانيا خلال الستينات من القرن الماضي، حيث تعتبر «مدرسة كونستانس الألمانية بما قدمته من أطروحات نظرية هي الموطن الحقيقي لنظرية التلقي وقد يبدو أن ما قامت به هذه المدرسة من خلال ممثليها المشهورين "هانز

---

[1] ينظر، المرجع السابق، ص91-93.

[2] المرجع نفسه، ص94.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

روبرت ياوس"، "فولفجانج إيزر" هو أنها قد أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من حيث تكوينها عبر التاريخ، وطرق فعالية القراءة ودور القارئ في إنتاج هذه العملية»[1] أي أن هذه المدرسة وجهت كل اهتمامها نحو العلاقة الموجودة بين النص والقارئ وتناولت هذه العلاقة بوجهتي نظر مختلفتين، فالأولى تدعى "جمالية التلقي" عند "ياوس" و"جمالية التأثير" عند "إيزر"، فما هي المفاهيم الإجرائية التي وضعاها كأسس لنظرية التلقي؟.

3-1- هانز روبرت ياوس:

يعتبر الرائد الأول حيث يعد «أحد أساتذة جامعة "كونستانس" الألمانية في الستينات، ومن الرواد الذين اضطلعوا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا وهو باحث لغوي رومانسي، متخصص في الأدب الفرنسي متطلع إلى التجديد في مقارنة الأكاديمية، فكان هدفه المعلن منذ البداية هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ، على أساس أن النماذج الأدبية تعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية»[2]، فتاريخ الأدب عند "ياوس" قائم على إنتاج النصوص وقراءتها وإعادة إنتاجها، مما يخلق لنا نصوص جديدة، كما عمل على إصلاح المناهج السابقة والعمل على إيجاد حل للأزمة التي أصابت تاريخ الأدب.

يسعى "ياوس" من خلال بحثه أن يخلص «الأدب الألماني من الثنائية المفروضة عليه بتأثير المذهب الماركسي في النقد، ومذهب الشكلية الروسية فالتعارف بين الاتجاهين قائم على أساس أن القارئ الماركسي يتعامل مع النص الأدبي من خلال التفسير المادي للتاريخ، فهو في نظر ياوس قارئ يستقبل النص تحت وطأة الجبرية المذهبية لتقاليد ماركس، وبالتالي فهو معزول تماما عن جمالية النص، وأما القارئ في مذهب الشكلية الروسية فهو يستقبل النص معزولا عن مواقفه التاريخية، وغاية همه أن يقف عند البناء الشكلي»[3] يبحث "ياوس" هنا على ضرورة

---

[1] سامي إسماعيل: جمالية التلقي، ص 30.

[2] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجمالية التلقي، ص 27.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

استدعاء الخبرات السابقة واستخدامها في الحاضر داخل قالب جديد مع احترام ماهيته، دون الاهتمام بزمن قائله لكي يتحرر الأدب من قيود الماركسية والشكلية الروسية.

تعتبر الذات المدركة هي المركز بالنسبة لياوس، حيث أولاها كل اهتمامه، مما يؤدي إلى اتحاد التاريخ وعلم الجمال «تتمثل الدلالة الجمالية الضمنية في حقيقة أن أول استقبال من القارئ للعمل ما يشتمل على اختيار لقيمته الجمالية، مقارنا بالأعمال التي قرأت من قبل، والدلالة التاريخية الواضحة لهذا هي أن فهم القارئ الأول سيؤخذ به وسينم في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل، وبهذه الطريقة سوف تتكرر الأهمية التاريخية للعمل ويتم إيضاح قيمته الجمالية»[1]؛ مما يعني أنّ التاريخ يلعب حلقة وصل بين الماضي والحاضر، إذ ينتقل عبر الأجيال، لكنه يهدف من خلال قوله إلى أن القارئ لا يتقبّل الأعمال الأدبية فقط، وإنما يعيد تأويلها وربطها بظروف سابقة مع التركيز على كل التغييرات التي طرأت عليها وتقييمها مما ينتج عنه دراسة جديدة مبنية على فهم القارئ، فكل جيل يتناول هذه الأعمال الأدبية في إطار سلسلة تاريخية ثم يعطيها تأويلات جديدة، فمثلا أنّ القارئ لابد له من الرجوع إلى الماضي لكي يفهم المعاني السابقة، لأن هناك ارتباطا وثيقا مع الممارسات الراهنة وبذلك يعطي أعمالا أدبية جديدة.

يشير "ياوس" إلى ضرورة الابتعاد عن النزعة الموضوعية التاريخية، والاهتمام بجمالية الإنتاج والتلقي «فتاريخية الأدب لا تكمن في علاقات متماسكة قائمة بين جملة من "الأحداث الأدبية" المستخلصة من معطيات تجريبية ولكنها ترتكز على خبرة القراء المسبقة بالآثار الأدبية هذه العلاقة الحوارية تعد المعطى الأول بالنسبة لتاريخ الأدب أيضا لأن مؤرخ الأدب مطالب دائما بأن يصبح بدوره قارئا قبل أن يتمكن من فهم أثر ما وتحديد موقعه أي أنه

[1] روبرت هولب: نظرية التلقي- مقدمة نقدية، ص 103.

مطالب بتأسيس حكمه الخاص بناءا على وعيه بوضعيته في السلسلة التاريخية للقراء المتعاقبين»[1] ويتضح من خلال هذا القول بأن "ياوس" اتبع تصور مغاير لمفهوم تاريخية الأدب، مما أدى إلى مفهوم جديد لعمليتي القراءة والتأويل؛ فقيمة المؤرخ حسب "ياوس" تكمن في فهمه للعمل الأدبي، وبذلك يعطيه مكانته التاريخية بقراءاته المختلفة، وفتح أفق التحاور بين الماضي والحاضر فالرجوع إلى تجارب المتعاقبين تساعده على التأويل.

عمل "ياوس" أيضا على سد الهوة بين العمل الأدبي والتاريخ لتركيزه على الدور الفعال الذي يقوم به الجوهر التاريخي للعمل الأدبي، وأن نتناول العلاقة بين الإنتاج والتلقي بطريقة جدلية «وهذه الجدلية مستمرة بين الإنتاج والتلقي هي التي توفر إمكانيات القراءة والتأويل للأعمال الأدبية»[2] أي أن العلاقة القائمة على النقاش والتحاور هي التي تعطي تأويلات وقراءات مختلفة.

ارتبط مفهوم التأويل عند "ياوس" بطريقة فهم النص الأدبي، وكيفية تحديد معناه أو معانيه المختلفة «وفي هذا السياق لم يجد ياوس بدلا من العودة إلى آراء أستاذه كادامير وخاصة حديثه عن مراحل فهم العمل الأدبي باعتباره سيرورة هيرمينوطيقية»[3] وهذا ما تطرقنا له مسبقا في المنطلقات المعرفية إذا أنّ "ياوس" قد تأثر بأفكار أستاذه وتبناها في تأويله للعمل الأدبي والذي يقوم على ثلاثة مراحل هي: الفهم والتأويل والتطبيق، حيث دس هذه الآراء النقدية في أعماله.

يقترح "ياوس" في كتابه "نحو هيرمينوطيقا أدبية" ثلاث مراحل لتأويل النص الأدبي، على خلاف المراحل التي بنى عليها فن الفهم عند "كادامير" وهي:

---

[1] هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، تر: محمد مساعدي، النايا للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1 2014، ص59.

[2] محمد القاسمي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص08.

[3] هانس روبرت ياوس: نحو جمالية التلقي، ص92.

«أ- القراءة الجمالية أو الأفق الجمالي: وفي هذه المرحلة يكون الفهم بالتدريج عند القارئ لكي يفهم العمل الأدبي فهو لا يتقبل العمل دفعة واحدة.

ب- القراءة التأويلية أو أفق التأويل الاسترجاعي: ويقصد به استرجاع النصوص السابقة، عن طريق القراءة وإدخال تغيرات عليها تكون مناسبة.

ج- القراءة التاريخية أو أفق التطبيق: يقصد به الرجوع إلى تجارب المتعاقبين يساعد على التأويل حيث يكون هناك حوار بين الماضي والحاضر لأن القارئ هنا يعتبر مؤرخ لابد له من الرجوع لكي يدرك الأعمال الأدبية»[1].

ومن خلال هذه المراحل التي اقترحها ياوس يتشكل مفهوم جديد في تأويل النص الأدبي وربطه بالتاريخ مما يؤدي إلى انصهار تاريخ النص وجماليته.

تميز "ياوس" عن غيره بمشروعه النقدي القائم على مجموعة من المفاهيم الإجرائية التي تضبط عملية القراءة وهي:

3-1-1- أفق الانتظار (أفق التوقع):

يعد مفهوم أفق التوقعات هو الركيزة الأساسية في النظرية الجمالية عند ياوس، وهو من أهم الأسس التي أدت إلى نشوء نظرية التلقي مع الإشارة إلى أن هذا المصطلح تم استخدامه مسبقا، فهو ليس من ابتكار ياوس فقد استخدمه أستاذه كاداميرا، وقد تناوله كل من هوسرل وهايدجر بنفس الطريقة «وتفطن هنا إلى أن جدامر قد استخدمه ليشير به إلى ((مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينيه مناسب))» [2] أي أن

[1] ينظر، محمد القاسمي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص10.

[2] روبرت هولب: نظرية التلقي- مقدمة نقدية، ص104.

ياوس استند في صياغة أفق التوقع إلى المنطلقات المعرفية والفلسفية السابقة، فالنص ينفتح على قراءات مختلفة وهنا يتضح دور القارئ لإحياء معنى النص.

يشير "ياوس" أنّه استفاد من مفهوم "كارل بوبر" والذي يرى أنه «حين نتحقق من خطأ فرضياتنا نباشر اتصالنا بالواقع الفعلي... لذلك يتحرر القارئ من ضغوط الحياة الواقعية ومن أحكامها المسبقة» [1]، مما يعني أنه لابد على القارئ أن يدرك النصوص الأدبية ويعرف نوعها ومقوماتها ويعطيها تفسيرا يحمل طابعا شخصيا للأدب.

يقر "ياوس" أنّ مفهوم أفق التوقع الذي وضعه كأساس لنظريته مازال يعاني من الغموض، لأنّه يحتمل أو يستبعد أي معنى سابق للكلمة في نفس الوقت، كما يحتوي على جملة من الألفاظ والعبارات المركبة «وأن سنن المعايير الجمالية الخاصة بجمهور أدبي محدد، كما سيعاد تشكيله، يمكن وينبغي تعديله سوسيولوجيا بحسب التوقعات النوعية للفئات والطبقات وربطه كذلك بمصالح الوضع التاريخي والاجتماعي وحاجاته التي تحدد هذه التوقعات»[2] ونتيجة هذه التغيرات يجب أن نميز بين أفق التوقع الأدبي للعمل الجديد وأفق التوقع الاجتماعي فالذوق الخاص للقراء هو الذي يحدد كيفية تلقي الأعمال الأدبية.

يتضح أن "ياوس" في تعريفه لمصطلحه الأساسي، اعتمد على الإدراك العام لدى القارئ «ربما ظهر "مصطلح" أفق التوقعات لكي يشير إلى نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات إلى "نظام من العلاقات" وجهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص»[3]. غير أن هذا المصطلح لم يتمكن من تفادي العراقيل أثناء الاستخدام الفعلي.

---

[1] عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، د ط، 1999، ص109، 110.

[2] هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص144.

[3] روبرت هولب: نظرية التلقي– مقدمة نقدية، ص 105.

يرى "ياوس" أنّه لابد من الاعتماد على مرجعية تاريخية لكي يتمكن القارئ من فهم النص الأدبي وذلك في قوله: «إن الأثر الأدبي لا يقدم نفسه حتى في اللحظة التي ظهر فيها باعتباره جديدا جدة مطلقة منبثقة من فراغ من الأخبار فانطلاقا من مجموعة كبيرة من الإعلانات والإشارات –الظاهرة والخفية– ومن الإحالات الضمنية والخصوصيات التي أصبحت مألوفة، يكون جمهوره مستعدا لنمط معين من التلقي، فهو يثير أمور سبق أن قرأت ويضع القارئ في هذا الموقف الانفعالي أو ذاك ويخلق منذ بدايته نوعا من التوقع لما سيأتي في "وسط الحكاية" و"نهايتها" (أرسطو)، هذا التوقع يمكن أن يحتفظ به مع تقديم القراءة، وأن يكيف أو يعاد توجيهه أو يقطع بالسخرية...» [1] وهذا يعني أنه لابد للقارئ أن يدرك النص في الماضي وما هو عليه في الحاضر أي الربط بينهما وهكذا يبنى انتظار القارئ انطلاقا من جملة الأفكار والاحتمالات وكل القراءات السابقة، مما يسهل عملية فهم النص الأدبي وتقديمه في قالب جديد أو إحياء معناه.

ومن هذا المنطلق أقر "ياوس" بأن هناك أفقين هما: «الأفق الذي يحمله العمل الأدبي والأفق الذي يوجد في وعي المتلقي، فالأول مرسوم في النص ويدعى التأثير، أما الثاني معطى من قبل القارئ ويدعى التلقي» [2] ومعنى ذلك أنه عندما يقوم القارئ بدراسة الأعمال القديمة والتأمل المستمر في الماضي وربطه بالحاضر المعاش، سيحدث أثر بالضرورة في القارئ، مما يؤدي إلى استخدام خبراته السابقة في تقييمه للنص وإعادة تشكيله وإنتاجه، مما يحقق لنا الجمالية التاريخية.

ورد في مقال لياوس بعنوان "نظرية الأجناس وآداب العصور الوسطى" الذي نشره في كتابه "نحو جماليات التلقي" رابط بين أفق التوقعات ونظرية الأجناس الأدبية فـ «أفق الانتظار ذلك الذي يتكون عند القارئ من خلال تراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة السابقة، وبالحال الخاصة التي يكون عليها الذهن وتنشأ مع بروز الأثر

[1] هانس روبرت ياوس: نحو جمالية التلقي، ص 64، 65.

[2] سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، ص 32.

الجديد عن قوانين جنسه وقواعد لعبته»[1] فمفهوم الأفق يتجدد من خلال تتبع تطور الأجناس الأدبية، فإنّ تطور الجنس الأدبي يقف على فهم المتلقي، كما تلعب القواعد السابقة دورا في توجيه فهم القارئ وتمكنه من استقبال العمل الأدبي وتضمن استمرارية النوع الأدبي.

صاغ ياوس مفهوم "أفق الانتظار" انطلاقا من ثلاثة مبادئ أساسية ساهمت في اتساع إطار الأفق وهي:

«أ- تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل.

ب- أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل.

ج- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي»[2].

فبتطبيق هذه المبادئ يتبين لنا أنه أثناء ممارسة فعل القراءة لابد على القارئ أن يكون له معرفة، أو خلفية عن النصوص وذلك جراء احتكاكه بالنصوص ومعرفته بخصائصها الفنية التي تميز كل جنس عن غيره مع إدراكه لسيرورتها عبر الزمان، مما يتيح للقارئ إمكانية إدراك أثر أدبي جديد حسب إمكانياته وتطلعاته.

استخدم "ياوس" مصطلح خيبة الأفق، إذ يتكون مفهوم الانتظار عنده من شقين متكاملين هما: التخييب والاستجابة ولا يمكن الاستغناء عنهما، فعندما يحدث احتكاك بين القارئ والنص فالمتلقي قد يتقبل ما يقدمه النص أو يخالفه «وقد استوحى ياوس مفهوم التخييب من كارل بوبر الذي ذهب إلى العامل الأساسي في إنجاز أي مشروع علمي بصفة خاصة أو فني أي تجربة إنسانية بصفة عامة يتمثل في تخييب الانتظار»[3]؛ ويقصد أن

---

[1] ينظر، هانس روبرت ياوس: نحو جمالية التلقي، ص 38.

[2] هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص 55.

[3] سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، ص 32، 33.

النص الذي يلبي أفق تطلعات المتلقي يكون بسيطا، أما النص الذي يخالف أفق القارئ ويصيبه بخيبة انتظار لما كان يتوقعه هذه الخيبة تترك أثر لدى المتلقي وتعطي العمل الأدبي جماليته.

3-1-2- المسافة الجمالية (تغير الأفق):

تعد المسافة الجمالية مكملا لأفق التوقع، وهي من أهم المفاهيم الإجرائية المعتمدة من طرف "ياوس" «إن الأثر الأدبي قد يستجيب فور ظهوره لتوقع جمهوره الأول وقد يتجاوزه أو يخيبه أو يعارضه، هذه الطريقة التي يتفاعل بها الأثر الأدبي مع الجمهور تزودنا بمعيار للحكم على قيمته الجمالية، فالمسافة بين أفق التوقع والأثر الأدبي، بين المعايير المألوفة التي زودتنا بها الخبرة الجمالية السابقة "وتغيير الأفق" harizon twandel" الناتج عن استقبال الأثر الأدبي الجديد يحدد لجمالية التلقي، الخاصية الجمالية الخالصة لأثر أدبي ما»[1]؛ يعني هذا أنها هي المسافة التي تفصل بين أفق الانتظار الموجود مسبقا والعمل الأدبي الموجود حاليـا أو في الحاضر وهذا ما يصطلح عليه بالعدول الجمالي أو الخروج عما هو مألوف.

تعد المسافة الجمالية في نظر "ياوس" هي المعيار الذي يحدد قيمة العمل الأدبي ومدى جودته فـ«المسافة الجمالية هي الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد وتُلحظ هذه المسافة بشكل واضح في العلاقة بين الجمهور والنقد»[2]، أي أنها يمكن تحديدها من خلال ما يتوقعه القراء وما يجدونه أثناء تلقيهم للنص مما ينتج عنه إما استجابة من طرف المتلقي أو تخيب لأفق الانتظار، فكلما اتسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي الجديد والعمل الأدبي مسبقا، كلما ازدادت قيمته الفنية، إلاّ أنّه كلما كانت المسافة ضيقة أصبح العمل بسيطا ومألوفا «وينجم عن التخييب حدوث مسافة جمالية distance est hétique، بين أفق الانتظار السائد وبين الأفق في العمل الجديد، وهذا ما يدفع الجمهور المعاصر لمثل هذا العمل، إلى القيام بردود فعل مختلفة

---

[1] هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص69، 70.

[2] عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 111.

مثل استنكار العمل ورفضه، أو الاعتراف بنجاحه المفاجئ والإعجاب به، أو فهمه على نحو تدريجي ومتأخر»[1] يعني أن بعض الأعمال الأدبية قد تلقى رفض وعدم استقبال من الجمهور، إلا أنّ هذا لا يمنع أن تحضى هذه الأعمال بقبول وأن يكون لها قراء في المستقبل.

يرى "ياوس" أن أهمية العمل تقاس بناءا على ردود القراء المختلفة وأهمية العمل وقيمته الجمالية و«أن تخييب أفق انتظار الجمهور الأول يمثل معيارا للحكم على قيمة العمل الجمالية»[2] أي أن الخيبة هي التي تحدد المعيـــار الذي تقاس به القيمة الأدبية.

يضاف أيضا أنه لا يمكن فصل المتعة الجمالية عن وظائفها وخاصة من الناحية التطبيقية فهي «الوحدة الأولية بين فهم المتعة والاستمتاع بالفهم كذلك»[3] وهو يشير هنا إلى المتعة الناتجة عن التجربة الجمالية عندما يوظف المرء قدراته الإبداعية الذاتية.

أصبحت جمالية الأعمال الأدبية مرهونة بمدى تخييب أفق توقعات القارئ، ومدى اتساع المسافة بين أفق التوقع في الماضي وما هو عليه في الحاضر «فكلما تقلصت هذه المسافة وتحرر وعي المتلقي من إرغام إعادة توجهه نحو أفق تجربة تعد مجهولة كان العمل أقرب من مجال فن الطبخ أو التسلية منه إلى مجال كتب فن الأدب»[4] فعندما يكتشف القارئ بأن توقعه خاطئ يكون له استعداد كبير للاحتكاك بالواقع، فكلما تقلصت المسافة فقد العمل الأدبي قيمته الجمالية، ذلك يشترط الخروج عما هو مألوف وإلا فهو لا يعتبر عمل أدبي فني مع الإشارة أنه ليس دائما بإمكان القارئ أن يحدد المسافة بين الأفق والعمل الأدبي.

---

[1] سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، ص 34.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] روبرت هولب: نظرية التلقي– مقدمة نقدية، ص 125.

[4] محمد القاسمي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، ص 13.

3-1-3- مفهوم إندماج الأفق:

استمد "ياوس" مفهوم اندماج الأفق من "جادمر" الذي عرف عنده بمنطق السؤال والجواب ويشترك "ياوس" مع "جادمر" في هذا المفهوم في كتابه "الحقيقة والمنهج"، حيث «قام بوصف مبدأ تاريخ التأثير وسعى لإيضاح واقعية التاريخ في فهم نفسه كتطبيق لمنطق السؤال والإجابة عن التقاليد التاريخية»[1]؛ وهذا يعني أن فهم السؤال الذي يقدمه النص إلى المتلقي يعتبر جوابا.

يقوم القارئ بعملية التأويل والتحليل من أجل الإجابة عن السؤال الذي يعد النص إجابته، فلا يمكن فهم النص إلا إذا أطلعنا عن نوعية السؤال الذي أجاب عنه ومن هذا المنطلق تبين لياوس أنّ النص الأدبي هو جواب عن سؤال القارئ، «كما تبين له أن فهم نص أدبي ينتمي إلى الماضي يقتضي إعادة اكتشاف السؤال الذي قدم له جوابا في الأصل، أي إعادة بناء أفق الأسئلة أو أفق انتظار القراء الأوائل»[2] فلدراسة نص أدبي لابد من معرفة السؤال الذي طرح في الأصل وهذا ما يفتح المجال أمام أسئلة جديدة وبالتالي انصهار أفاق الماضي والحاضر.

عمل "ياوس" على الدمج بين التفسير "الدياكروني" و"الساكروني"، لأنهما عنصران متلاحمان أساسيان في تشكيل البنية «فإن المقطع السانكروني المقتطف من وسط الإنتاج الأدبي المنتمي إلى فترة محددة من التاريخ يفترض بالضرورة وجود تقاطيع أخرى تم إجراؤها في مواقع أخرى سابقة ولاحقة من المسار الدياكروني»[3]؛ أي أنّ ديمومة الأعمال الأدبية تستمر عبر التطورات والاستقبالات من طرف القراء، وهذا ما يعطي لها أهمية تاريخية، حيث أنّها في كل عصر تظهر في صورة جديدة عن طريق الربط بين الدياكرونية والساكرونية.

---

[1] سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص 98.

[2] سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، ص 35.

[3] هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، ص 94.

3-1-4- المنعطف التاريخي:

أخذ "روبرت ياوس" مفهوم المنعطف التاريخي من "هانس بلومنبرغ" "hans Blumenberg" في تأريخه للفلسفة، فالانتقال من مرحلة إلى أخرى ومن فهم إلى فهم آخر لا يمكن استيعابه إلا من خلال معرفة طبيعة الأفق التاريخي الذي فرض هذا الانتقال، ومن هنا يذهب ياوس إلى أنه يمكن أن نضع لتاريخ الأدب مثل ما اقترحه بلومنبرغ لتاريخ الفلسفة الذي بناه بأخذ «أمثلة المنعطفات التاريخية Epochens chwellen والذي أقامه أثناء إعداده لتصوره الخاص لمنطلق السؤال والجواب: ويتعلق الأمر "بنسق صوري" لتفسير العالم (...) ضمن بنية تتيح إعادة تحديد مواقع التوزيعات العالمية المميزة للمسار التاريخي، والتي تضفي على بعض أوجهه الخاصية الجوهرية لتغير من تغيرات العصر»[1] وعلى هذا الأساس وبناء على الأفكار التي استمدها من "بلومنبرغ" في تأريخه للفلسفة وذلك من أجل إعادة تشكيل أفق الأسئلة والتوقعات لكل عنصر وبالتالي لابد من معرفة ذلك الأفق الذي كان يحكم التلقي في لحظته التاريخية وأهم التحولات التي تطرأ عليه ومن شأنها أن تساعد في توليد قراءة جديدة في أعمال جديدة مرتبطة بهذه المنعطفات.

ركز "ياوس" على التقنيات أو القراءات واختلافها في ظل المنعطفات التاريخية الكبرى من أجل وضع قراءات جديدة للأعمال الأدبية وهذا بتغير النظرة التي اعتاد عليها القارئ مسبقا ولذلك يجب أن ننظر إلى تاريخية الأدب بدءا من ثلاثة عناصر: «الدياكرونية –تلقي الآثار الأدبية عبر الزمن (الفصل 10) –السانكرونية- نسق الأدب في فترة زمنية محددة. وتتابع الأنساق السانكرونية (الفصل 11) – وأخيرا العلاقة بين التطور الداخلي للأدب وتطور التاريخ بشكل عام (الفصل 12)» [2] ومن خلال هذا القول نلاحظ أن جمالية التلقي تقوم على

[1] المرجع السابق، ص 95.

[2] المرجع نفسه، ص 82.

العلاقة التكاملية بين هذه العناصر وأن كل قراءة جديدة تتطلب آفاق مختلفة ومغايرة ينتج عنها استجابات القراء المتنوعة، إذ تسهم المنعطفات الكبرى في وضع قراءات مغايرة ومتباينة وفقا للتحولات المواكبة لروح العصر.

3-2- فولفغانغ إيزر:

يعتبر "فولفغانغ إيزر" «مؤسس للجنة وحدة البحث المسمات ((الشعرية والهيرمينوطيقا))، وهو عضو بمجلس تأسيس جامعة ((بيليفيلد)) ورئيس اللجنة المخططة لجامعة كونستانس»[1]، وتناول إيزر نظرية التلقي من ناحية التأثير الذي يحدثه النص في المتلقي «وقد كان ما أثار اهتمام إيزر منذ البداية هو السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ وفي أي الظروف وقد أراد على النقيض من التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى الخبئ في النص- أن يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ...» [2] وهذا يعني أن "إيزر" يهدف إلى إنتاج المعنى عن طريق احتكاك القارئ بالنص وبمجرد تعامل القارئ مع النص يتحول إلى نشاط عملي.

اعتمد "إيزر" في تشكيل نظريته الجديدة على مفاهيم إجرائية نذكر منها:

3-2-1- التفاعل بين النص والقارئ:

إن العلاقة التبادلية بين النص والقارئ من أهم النقاط التي تناولها "إيزر" بالدراسة «نقطة البدء في نظرية فولفغانغ إيزر الجمالية هي تلك العلاقة الديالكتيكية التي تجمع بين النص والقارئ وتقوم على جدلية التفاعل بينهما في ضوء إستراتيجيات عدة»[3] وعليه فالمعنى لا يتجلى في النص وإنما يتشكل عن طريق التلاحم بين النص

---

[1] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، تر: حميد الحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، الدار البيضاء، دط، 1995 ص09.

[2] روبرت هولب: نظرية التلقي- مقدمة نقدية، ص 135.

[3] سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص 111.

والقارئ والتحليل من جهة واحدة فقط لن يكون مقنعا إلا إذا كانت العلاقة هي علاقة بين مرسل ومتلقي، حيث يقول "إيزر": «أما في الأعمال الأدبية فيرسل الخطاب في اتجاهين اثنين، لأنّ القارئ "يتلقاه" وهو يركبه»[1] فالمعنى لا يتحقق إلا إذا أرسل الخطاب من ناحيتين (النص والقارئ) لأن القارئ يستقبل النص ويقوم بتأويله من خلال عملية القراءة.

3-2-2- الفجوات:

عندما تطرق "إيزر" إلى قضية بناء المعنى وإعادة بعثه من جديد تحدث عما أسماه "بالفجوات" التي تتخلل بنية كل نص ولابد لمفاهيم إجرائية لسد هذه الفراغات من أجل تحقيق التفاعل مع النص، إذ يقول: «إنه حاول تقديم نظرية في الفراغات المبنية حتى يتمكن من وضع الاتصال الأدبي في تصورات ومفاهيم»[2]؛ أي أنّه الغموض الذي يتخلل النص.

بمجرد احتكاك القارئ مع النص يحدث تفاعل بينهما حيث تلعب الفراغات دورا محوريا في تحريك القارئ فهي ركيزة أساسية للفهم «وهكذا ترسم الفراغات والمواطن الخاوية مسارا لقراءة النص، عن طريق تنظيم إسهام القارئ في بنية الأوضاع المتحولة الخاصة بها، وهي تضطر القارئ في الوقت نفسه في أن يكمل البنية وأن ينتج بذلك الموضوع الجمالي»[3] أي أن القارئ هو من يملأ الفراغات التي استخلصها من النص مما ينتج عند إكماله البنية النصية وتحقيق جمالية النص.

إذن، نفهم أنّ هناك تباين بين القراء في ملأ فراغات النص، وذلك راجع للقدرات العقلية للقراء وما يمتلكه

---

[1] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، ص 12.

[2] حسن البنا عزالدين: قراءة الآخر/ قراءة الأنا- نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط1، القاهرة، 2008، ص 45.

[3] روبرت هولب: نظرية التلقي- مقدمة نقدية، ص 148.

من خلفيات سابقــة اتجـاه النص، فلكل قارئ رؤية وتحليل خاص به، حسب تلقيه للنص، ونتيجـة ذلك يعطـي قراءات جديدة وهذا ما ذهب إليه "إيزر" وهو إشراك القارئ في العملية الإبداعية.

3-2-3- القارئ الضمني:

يعد القارئ الضمني أهم ما توصل إليه إيزر ويتميز عن باقي القراء الآخرين، وهو ممتد في صميم العمل الإبداعي إذ ميز "إيزر" بين قارئه الضمني والقراء الآخرين الذين حددتهم القراءات البنيوية والأسلوبية التي سبقته كالقارئ المثالي، القارئ المعاصر، القارئ الجامع، القارئ المخبر، القارئ المستهدف وغيرهم «فقارئ إيزر ليس له وجود حقيقي (...) فهو يجسد التوجيهات الداخلية للنص ...» [1]؛ بمعنى أن الدراسات حول القارئ الضمني أوجدت اختلافا بينه وبين القراء الآخرين في الدراسات السابقة ويكمن هذا الاختلاف من حيث الإجراء، ويمكن التفريق بينهم كالآتي:

- «القارئ المعاصر: عبارة عن قارئ يحيا في حقبة تاريخية فهو ما يتماشى مع روح العصر بطرحه لأحكام نقدية سابقة.
- القارئ الجامع: هو مساعد لمجموعة من المخبرين، إنه المخمن الذي يكشف عن مرتبة عليا من التكاثف في سلسلة من الترميز وهو يضع الدلائل للنص ويدرس الانزياحات وكل التغيرات التي تطرأ على اللغة.
- القارئ الخبير: هو الذي يتقن لغة النص ببراعة ويتحدث بها بفصاحة ويكون ذو قدرات عالية في فهم النص ومعاينته وتقديمه بأسلوب سهل إلى المستمع، فهو ذو كفاءة أدبية، إذ يتلاعب بمفاهيم النص ببساطة.
- القارئ المستهدف: هو عبارة عن أفكار يتصورها القارئ ويجد صداها عند المؤلف، حيث يكشف عن

[1] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، ص 51.

الاستعدادات التاريخية للجمهور القارئ الذي كان يستهدف المؤلف»[1].

نلاحظ من خلال هذه المفاهيم السابقة وحسب رأي "إيزر" أنها مفاهيم ناقصة وجزئية وتقع ضمن نظريات مختلفة، فهذه المفاهيم تقتصر على وظائف جزئية وغير قادرة على فهم العلاقة بين النص والمتلقي وبسبب قصور هذه المفاهيم طرح "إيزر" مفهوم القارئ الضمني وذلك بوصفه نظاما مرجعيا للنص.

استمد "إيزر" مفهوم القارئ الضمني من "واين بوت" "wascne booth" «ويعرف القارئ الضمني في الكتاب الذي يحمل اسمه بأنه حالة نصية وعملية إنتاج للمعنى على السواء»[2]؛ أي أنه بنية نصية تتكون بمجرد ولوج المتلقي إلى عالم النص وإنتاجه للمعنى.

فالقارئ الضمني موجود في ذهن الكاتب ومتغلغل في بنية النص عبر آلية اللغة، إذ يتمكن النص من جذب القارئ والتأثير فيه، وهذا الأخير يختلف بحسب اختلاف بلاغة المبدع وبالتالي فـ«إن جذور القارئ الضمني "مغروسة بصورة راسخة في بنية النص" بل إنه في أحد المواضع يكتب قائلا إن مفهومه هو " بنية نصية" تتطلع إلى حضور متلق ما ...» [3] إذن، فالقارئ الضمني هو المرسخ في النص، أما القارئ العادي فهو الذي يتصفح النص.

يتضح لنا أن نفي وجود القارئ الضمني مستحيلا ولو كفكرة في ذهن الكاتب، فهو موجود منذ لحظة الكتابة الأولى.

خلاصة القول أنّ عملية القراءة تدخل ضمن نظرية التلقي، فالقراءة عملية جدلية تبادلية تسير في اتجاهين

---

[1] ينظر، عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص، ص 133، 136.

[2] روبرت هولب: نظرية التلقي– مقدمة نقدية، ص 136.

[3] المرجع نفسه، ص 137.

هما: من "القارئ إلى النص"ومن "النص إلى القارئ" معتمدة على محوري الزمان والمكان، فهي لم تقتصر على نظرة أحادية مثلما كان سائد في المناهج "السياقية والنسقية"، والقراءة التي يقصدها رواد نظرية التلقي، هي القراءة الحية والخلاقة التي تضفي على النص حيوية وجمالا، وفقا لمعايير وأسس إجرائية تضبطها.

وهذا ما أتى به كل من "ياوس وإيزر" إذ وضعوا مفاهيم إجرائية تجعل عملية القراءة مبنية على التأويل والتفاعل بين القارئ والنص المقروء الذي هو عبارة عن جملة من العلامات التي يتعامل معها القارئ في جانبها المادي ثم ينقلها إلى الجانب الدلالي بواسطة قراءاته واستيعابه للنص وذلك بفك شفراته وسد ثغراته.

استخدم "ياوس" مفهوم أفق الانتظار من أجل بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ويبرز دور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق تأويله للعمل الأدبي الذي هو محور المتعة الجمالية.

عمل "إيزر" أيضا على بناء المعنى وذلك عن طريق ملئ الفراغات وسد الفجوات التي تتخلل النص بواسطة التفاعل بين القارئ والنص، وعلى الرغم من الاختلافات التي نجدها بينهما في تقديم مفاهيمهما الإجرائية والاستناد إلى مرجعيات مختلفة، إلا أنهما لا يتعارضان في المنطلقات.

يشترك كل من "ياوس" و"إيزر" في هدف واحد وهو إعادة الاعتبار للقارئ أو المتلقي الذي همش لزمن طويل فكل منهما مكمل للآخر، يستحيل الفصل بينهما، ف"ياوس" انشغل بالبعد التاريخي و "إيزر" اهتم بالبعد النصي والفردي لقراءة النصوص إذ عملا على إيجاد القارئ المتمكن الذي يبرز ما هو خفي في النص، استنادا إلى المخزون الثقافي وخبراته السابقة وطريقة تعامله مع النص، وذلك بتحرير القارئ من كل الضوابط الفنية والأنظمة العقائدية والفكرية (الشكلانية – الماركسية)، لأنها تحدّ من رؤيته وتقبله للنصوص، فالقراءة تهدف إلى البحث عن المعاني الغائبة والخفية في النص، وهكذا يسهم القارئ في بناء المعنى وإعطائه أبعادا جديدة لا وجود لها في النص مما يعطي للقارئ أهمية ودور فعال في عملية القراءة.

بما أنّ القارئ قد اطلع وعرف عديد من الأجناس الأدبية، فقد اختلفت قراءاته حسب الجنس، إذ أنّ الأجناس تختلف وبالتالي فنوعية طرحها مختلفة وطريقة تلقيها مختلفة، وبما أنّ هناك اختلاف فكيف يستقبل ويتلقى قارئ القصة هذا الجنس الأدبي؟.

الفصل الأول: مفاهيم عامة حول القصة القصيرة جدا

1- مفهوم القصة القصيرة جدا.

2- النشأة والتطور.

3- أركان القصة القصيرة جدا.

4- مكونات القصة القصيرة جدا.

5- سمات القصة القصيرة جدا.

6- عوائق القصة القصيرة جدا وهمومها.

تعدّ القصة القصيرة جدا جنس أدبي حديث النشأة واجه الرفض بداية تكوينه، أو عدم الاعتراف به كيانا شرعيا مستقلا بين أمثاله من الأصناف الأدبية داخل النوع القصصي، لكن المعروف أنّ كل جنس جديد لا يستساغ في بداياته، ثم يصبح مألوفا بعد أن يأخذ حيزا في عالمه الخاص فيفرض وجوده.

من أهم أسباب رفض القصة القصيرة جدا هو إشكالية التجنيس لأنها تتداخل مع أجناس عديدة كالخاطرة، القصة القصيرة، الشعر، المقالة، النكتة والخبر الصحفي، وتعتبر القصة القصيرة من أكثر الأجناس الأدبية التي يتم الخلط بينها وبين القصة القصيرة جدا إلا أن الفرق بينهما يكمن في عدد الصفحات ؛ فالأولى قد تتجاوز العشر صفحات على عكس الثانية التي لا تمتد إلى أكثر من صفحتين، وهي أكثر اختزالا وتكثيفا.

رغم العوائق التي صادفت القصة القصيرة جدا منذ البداية إلا أنها استطاعت أن تفرض وجودها كجنس أدبي له أركانه وتقنياته وعناصره وإشكالياته أيضا، فما هي القصة القصيرة جدا؟ وكيف تطورت؟ وما هي مكوناتها وسماتها؟.

1- مفهوم القصة القصيرة جدا:

ساد الالتباس حول مصطلح القصة القصيرة جدا في الدراسات النقدية، إذ اختلف الدارسون في التسمية فهناك من يطلق عليها اسم الأقصوصة ويرى بأنهما وجهان لعملة واحدة، ولها تسميات أخرى هي «القصة اللقطة، القصة المكثفة، القصة البرقية، الصورة القصصية، الخبر القصصي، الخاطرة القصصية، القصة الحدثية القصة الومضة، القصة القصيرة للغاية، القصة الكبسولة، اللوحة القصصية، النكتة القصصية، القصة الشعر، القصة الجديدة، الحالة القصصية» [1] ومن خلال هذا القول يمكن تقسم هذه التسميات إلى ثلاث أقسام: القسم الأول يضم كل من (القصة القصيرة جدا، القصة الومضة، القصة اللقطة، القصة القصيرة للغاية، القصة المكثفة، القصة الكبسولة، القصة البرقية) وهذه المصطلحات تدل على السرعة والقصر وتأكيد كلمة (جدا). القسم الثاني يقسم

[1] أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدا- مقاربة تحليلية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، د ط، 2010، ص26.

(اللوحة القصصية، الصورة القصصية، النكتة القصصية، الخبر القصصي، الشعر القصصي، الخاطرة القصصية) فقد انتسبت إلى عالم الفن، القسم الثالث يضم مصطلحات فرضتها الحداثة والجدة وهي (القصة الجديدة، القصة الحدثية، الحالة القصصية، المغامرة القصصية).

دعا تنوع التسميات إلى خوض رحلة لتحديد المصطلح والمفهوم وقد ذكر جاسم خلف إلياس تعريفا لها قدمه "أحمد جاسم الحسين" في هذا الصدد:« القصة القصيرة جدا نص إبداعي يترك أثر ليس فيما يخصه فقط بل يتحول ليصير نصا معرفيا دافعا لمزيد من القراءة والبحث فهو معرض ثقافي ساهم في تشكيل ثقافة المتلقي عبر ثقافاته ورموزه وقراءاته للواقع وعبر متطلباته التي يفرضها حيث تحث المتلقي على البحث والقراءة.» [1]، فهذا السرد القصير جدا يحث القارئ على الدخول في عالم النص ويفتح له الباب على المعارف ويجعل المتلقي أكثر ثقافة.

يعرفها "جميل حمداوي" بأنها «جنس أدبي حديث يمتاز بقصر الحجم، والإيحاء المكثف، والانتقاء الدقيق ووحدة المقطع. علاوة على النزعة المقصدية الموجزة، والقصصية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلا عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب، واستعمال النفس الجملي القصير الموسوم بالحركية، والتوتر المضرب، وتأزم المواقف والأحداث. بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار»[2]، هذا التعريف الشامل للقصة القصيرة جدا يذكر فيه كل ما يخصها بداية من حجمها ونزعتها مرورا بإسمائها وأسلوبها واستعمالها الرموز والتلميح لبعض المعاني قصد إثارة انتباه القارئ وخلق الدهشة والحيرة لديه لتحقيق المتعّة الجمالية.

يرى"عبد الله أبو هيف" أنها «شكل من أشكال السرد أشد كثافة وأكثر بلاغة من القصة القصيرة أو المتوسطة»[3]، فهي تتميز بكونها أبلغ وأكثر كثافة عن أنواع القصة الأخرى.

---

[1] جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د ط، 2010، ص84.

[2] جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا في ضوء المقاربة الميكروسردية، ط3، 2017 ،ص14.

[3] جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص84.

2- النشأة والتطور:

اختلفت الآراء حول تأصيل هذا الفن، فهناك من يرى أن القصة القصيرة جدا ذات أصول غربية وأنكر جذورها العربية، في حين ذهب آخرون إلى أنها ذات أصول عربية ولا تمد بأي صلة للغرب.

2-1- عند الغرب:

كان أدباء أمريكا اللاتينية هم السباقون لدخول مغامرة القصة القصيرة جدا، ثم انتقلت فيما بعد إلى أوروبا وتُجمل جلّ الدراسات على أن التجديد الذي أنجزه القاصون لتجاوز المفاهيم الكلاسيكية قد «انبثق من مهارة التجريب الروائي عموما والفرنسي خصوصا "ألان روب غرييه، ناتالي ساروت، كلود سيمون، ميشال بورتور روبير بيانجيه، مارغرين دورا، وغيرهم"»[1] وهم من أبرز الأسماء الغربية التي كانت معها البداية الأولى لهذا الفن، إذ تميزت لغتهم بالتكثيف.

انعكست أساليبهم التجريبية على التدوين السردي الغربي منذ الستينيات بتجاوزهم كل ما هو مألوف وفتح المجال أمام الانفتاح على الفنون الأخرى كالرسم والشعر والموسيقي... الخ لكسر القواعد الكلاسيكية التي تتعارض مع أذواق الجمهور «ومن ثم لن تخطب الرواية أو القصة إلا نخبة من متابعي هذا النوع الكتابي لأنها تقرأ بصعوبة»[2]؛ وهذا يعني أنهم ثاروا على المعايير الكلاسيكية التي لا تتماشي مع أذواق الجمهور وتخاطب نوع محدد من الجماهير مما يؤدي إلى صعوبة في قراءتها.

يعود الفضل الكبير في تطور القصة القصيرة جدا إلى أعمال "ناتالى ساروت"، إذ كتبت عام 1932-1933 مجموعتها القصصية والتي أطلقت عليها اسم "انفعالات" وأصدرتها كتابا عام 1938، ثم

---

[1] جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص56.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

تترجم إلى اللغة العربية عام 1971»[1] فبعدما تُرجمة روايتها "انفعالات" طرأ تغير وتمرد على الجمود والسكون السائد في النص الكلاسيكي، وهي في جوهرها «صور وليدة اللحظة، ترجمتها الكاتبة إلى كلمات ... هذه الكلمات مكثفة ومحددة تعبر عن أحاسيس، هذه الأحاسيس عفوية وصادقة ولصيقة بالأشياء...»[2] فالكاتبة هنا عملت على وصف وترجمة الانفعالات واستخراج الباطني منها، وهذا النوع من القصص فيه تعبير عن حياتنا وقصصنا وكل ما ينطوي على مخاوفنا.

2-2- عند العرب:

مرت القصة القصيرة جدا في الأدب العربي بمجموعة من المراحل المتعاقبة تاريخيا وهي حسب "جاسم خلف إلياس" كالآتي:

2-2-1- المرحلة التراثية:

وجدت القصة القصيرة جدا منذ القديم عند العرب في أشكال قصصية مختلفة وهي: (القصة/ الخبر) (القصة/ النادرة)، (القصة/ المثل)، (قصص الحيوان)، إذ استفادت القصة القصيرة جدا من هذه الأشكال من الناحية الجمالية:

-الخبر: تكمن خاصيته الفنية في كونه ممتعا وشيقا ولا ابتذال ولا هلهلة فيه، وهو« يشكل النواة الأولى لكتابة القصة القصيرة جدا»[3] إذ تطورت القصة القصيرة جدا عن فن الخبر القائم على السرد التاريخي، أما هي فتقوم على السرد الأدبي.

-النادرة: وهي أقصر من حيث الحجم وتدور حول مغزى محدد لتنقد وضعا معينا أو سخرية، أو عضة إنسانية «والنادرة تسجيل حرفي لحدث اجتماعي أو تاريخي غير مألوف يتصف بالغرابة والإدهاش... وهي تلي

---

[1] ينظر، ناتالي ساروت: انفعالات، تر: فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ط1 ،1971 ، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص58.

الخبر من حيث اقترابها من القصة القصيرة جدا لا بل تتحول النادرة أو الطرفة إلى قصة قصيرة جدا وهي قصة نسبيا»[1] إذ تتسم النادرة بالغرابة والإدهاش وتعتبر سجل اجتماعي وتاريخي وهي أقرب الأشكال إلى القصة القصيرة جدا بعد الخبر.

– **الأمثال والحكم**: يعتبر المثل من أهم الأنواع السردية، فهو الذي يعطي الأشكال السردية فاعليتها وشكلها وفق سياق اجتماعي معين «ولا تتحدد العلاقة بين المثل والقصة القصيرة جدا في صيغة المثل ذاته بل في قصة المثل أي التمثيل الحكائي الذي ينبني عليه الإيجاز البالغ»[2]، إذ تكمن العلاقة بين المثل والقصة القصيرة جدا في القصة التي بني عليها المثل وكانت سببا لظهوره، «ويختلف المثل عن الحكمة في كونه أقل تجريبا منها وأكثر تخصصا وهو في أكثر الأحيان ذو بعد حسي»[3] أي أن الحكمة تقدم المواعظ والنصائح مستخدمة في ذلك العقل على عكس الأمثال المعتمدة على الأحاسيس.

– **قصص الحيوان**: تشترك مع القصة القصيرة جدا في «استخداماتها الرمزية واتخاذها للحيوانات معادلا موازيا لرؤية القاص وإعطاء صورة مكشوفة في الظاهر ودلالة مخفية في الباطن»[4] وبالتالي فالقصة القصيرة جدا تستخدم الرموز الحيوانية المقتبسة من قصص الحيوان لإشغال ذهن المتلقي وإثارة الدهشة والغموض حولها، إذ تستعمل للدلالة علي معاني مختلفة.

2-2-2- مرحلة الكتابة اللاواعية:

تتميز هذه المرحلة بالتلقائية والعفوية في الكتابة دون إعطاء أهمية لقضية التجنيس، أو اللاوعي في الكتابة من حيث التصنيف «وكانت بدايتها في بداية القرن العشرين، وامتدت حتى التسعينيات في بعض الدول العربية

---

[1] المرجع السابق، ص61.

[2] المرجع نفسه، ص64.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] المرجع نفسه، ص65.

فمثلا: المغرب أو حتى سنوات الألفية الثالثة في بعض الدول العربية الأخرى كالجزائر وليبيا وموريتانيا وتونس، إذ وجدت نماذج سردية قصيرة جدا مكتوبة بتلقائية دون الوعي بمعايير التجنيس وعدم إعطاء أهمية لتجنيس هذا النوع»[1]؛ أي أن القصص القصيرة جدا في هذه المرحلة تكتب بلاوعي أو دراية بقوانين التجنيس، فمثلا: جبران خليل جبران في كتابه(التائه)، (المجنون) وهناك نصوص كثيرة كتبت بدون وعي إذ تكون الأفكار فيها مسترسلة وتلقائية.

2-2-3- مرحلة الوعي بتجنيس :

أصبح القاصون في هذه المرحلة أكثر وعي بقضية التجنيس، أي القصد في الكتابة «وكانت بدايتها من السبعينيات إلى يومنا هذا، وكانت الانطلاقة الأولى للقصة القصيرة جدا من العراق مع"بثينة الناصري" في مجموعتها القصصية (حدوة حصان) عام 1974م وسمتها (قصة قصيرة جدا)، ومن الرواد الأوائل الذين استعملوا مصطلح القصة القصيرة جدا "محمود علي السعيد" الذي أصدر عام 1979م مجموعته القصصية (الرصاصة) بيد أن قصصه القصيرة جدا غلب عليها الطابع الشعري، نظرا إلى أنه كان شاعرا موهوبا وهذا ما جعله يوظف أساليبه الشعرية في الكتابة»[2].

نلاحظ من خلال ما سبق أن فترة السبعينيات من القرن الماضي هي الانطلاقة الفعلية للقصة القصيرة جدا في العالم العربي، فهي البداية الأولى التي أصبح فيها القاصون يكتبون عن قصد ودراية بالتجنيس، ويمكن القول بأنها مرحلة التجنيس والتأسيس، التي أثرت القصة القصيرة جدا من الناحية الفنية والجمالية، كما نشير إلى أن هناك قصص في الستينيات، لكنها كتبت بدون وعي بقضية التجنيس، كما ذكرنا في المرحلة السابقة، فالقصة القصيرة جدا اكتسبت مقوماتها وأركانها الفنية والجمالية مع بداية التسعينيات من القرن الماضي، خاصة في العراق والشام وبالأخص سوريا إلا أن القصة القصيرة جدا ازدهرت وتطورت في المغرب بشكل كبير، فهي الدولة الأكثر

---

[1] ينظر، جميل حمداوي: حوارات مفتوحة مع جميل حمداوي، ط2، 2016، ص83.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

ترويجا لهذا الجنس الأدبي المستحدث، إذ أبدع أدبائها وتم توثيقها.

2-2-4- مرحلة التجريب والمثاقفة:

تأثر كتاب القصة القصيرة جدا في هذه المرحلة بالسرد الغربي بدءا « بأمريكا اللاتينية، كما كتبها كل من خوليو كورناثار، وخوان خوسي أريولا وخوليو طوري، وأدوليفوبيوي كاسارس، وإدورد وغاليانو...» [1] ومن خلال هذا القول يتبين لنا أن هناك أسماء كتاب غربيون كثر تأثر بهم الكتاب في العالم العربي وأخذوا عنهم بعض التقنيات التي تساعدهم في تطوير هذا الجنس القصصي المستحدث ومن بين التقنيات التي استعانوا بها نذكر التشظي وتشغيل الاسترجاع، والإكثار من نقط الحذف، وتسريع الزمن والميل إلى الاختزال والتكثيف والاقتضاب وتخييب أفق الانتظار، وخلخلة السرد، والاستفادة من الفانطاستيك، والشاعرية، والأسطورة، والرمز والتناص...إلخ.

إذن، فالكتاب في العالم العربي تأثروا بالثقافة الغربية وأخذوا عنهم تقنيات الكتابة السردية، ودعموا بها أدبهم وطوّروه.

2-2-5- مرحلة التأصيل:

تعد هذه المرحلة بداية تأصيل الأعمال الأدبية ونسبها إلى العالم العربي والتخلص من كل ما له علاقة بالغرب، إذ عمل الكثير من الأدباء على تأصيل قصصهم القصيرة جدا وتخليصها من كل الشوائب قالبا وبناءا وشكلا ومضمونا «ونلاحظ هذا التأصيل جليا عند بعض الكتاب المغاربة، أن بطريقة جزئية، وأن بطريقة كلية مثل مصطفي الغتيري وجمال بوطيب، ومحمد تنفو» [2] أي أن هذه المرحلة التي أحدثت تحول في تصنيف الأدب القصصي القصير جدا إلى الأصول العربية وأصبح لدينا أدب عربي أصيل.

---

[1] المرجع السابق، ص84.

[2] المرجع نفسه، 85.

إذن، القصة القصيرة جدا كغيرها من الفنون الأدبية، لم تظهر ناضجة بل كانت بدايتها باهتة وظهرت ملامحها في بعض الأشكال الفنية عند العرب لتتطور عند الغرب وعادت للظهور مؤخرا في الساحة الأدبية عند العرب، وقد عرفت انتشارا واسعا يرجع إلى عدة أسباب منها: «التسهيل وانتشار وسائل الإعلام والاتصال والنشر الإلكتروني وهذا لمواكبة روح العصر وملائمة ظروف الحياة وهي تتماشي مع عصر السرعة إذ أنها تعبر عن الحالة السريعة التي شهدتها الحياة المعاصرة»[1] وأيضا رغبة الصحافة في هذا النوع القصير والمكثف والذي يتماشي مع روح العصر.

نشير في الأخير إلى أنه توجد عديد من الأسماء من مختلف الدول العربية برزت في مجال القصة القصيرة جدا أو ما يعرف بال "ققج" واختصارا للمصطلح، وقد ظهرت مجموعة كبيرة من الأعمال القصصية في عالمنا العربي شرقه وغربه بالرغم من قصر حجمها ومحدوديتها من حيث عدد الكلمات إلا أنها إستهوت عدد كبير من المؤلفين أبدعوا في هذا النوع الأدبي الجديد وتركوا بصمتهم فيه وذكر "جميل حمداوي" مجموعة منهم وصنفهم حسب بلدانهم إذ استحضر مجموعة من كتاب القصة القصيرة جدا في «"فلسطين": محمود على السعيد، يوسف حطيني فاروق مواسي، ومن "سوريا": زكريا ثامر، عدنان محمد، محمد منصور، جمانة طه، ومن "العراق": شكري الطيار وإبراهيم شبي وبثينة الناصري، وذكر من "المغرب": جمال الدين لخضيري، مصطفي لغتيري، حسن برطال، ومن "تونس": إبراهيم درغوثي، ومن "مصر": شريف عبدين، ومن "الأردن" بسمة النسور، ومن "الجزائر": عبد القادر برغوت، ومن "السعودية": خالد المرضي الغامدي، فهد المصبح، شيمة الشمري، ومن "الكويت": ليلى العثمان وهيفاء السنعوسي ويوسف خليفة، ومن "ليبيا": جمعة الفاخري»[2].

نجد من جهة أخرى "حسين المناصرة" قد قدم مجموعة من الكتاب الذين برزو في هـذا المجـــال (الققج):

---

[1] ينظر، محمد يوب: مضمرات القصة القصيرة جدا، د ط، 2012، ص8 ،9.

[2] ينظر، جميل حمداوي: حوارات مفتوحة مع جميل حمداوي، ص117، 118.

«حسن البطران (نزف من تحت الرمال، وبعد منتصف الليل وماء البحر لا يخلو من الملح)، جارالله الحميد (رائحة المدن) ».[1]

ذكر كذلك "أحمد جاسم الحسين" مجموعة أخرى من القاصين هم: « نبيل صالح (تنورة حبيبتي إلى "زكريا تاجر")، عماد نداف (العاشق)، أيمن الحسن (الأصابع)» [2]ساهمت هذه الأسماء في تطور وانتشار القصة القصيرة جدا، والمتتبع لهذا الأدب يجد أن الأقلام الرجالية غلبت الأقلام النسائية، إذ أن عدد القاصين يفوق عدد القاصات ولكن هذا لا ينقص من أهمية أعمالهن، إذ أنهن قدمن إبداعات في هذا المجال.

3- أركان القصة القصيرة جدا:

حدد" أحمد جاسم الحسين" الأركان المؤسسة للقصة القصيرة جدا بأربعة أركان: «القصصية والتكثيف والجرأة والوحدة»[3] سنصنفها كالآتي:

3-1- القصصية:

تُعدّ من أبرز عناصر القصة القصيرة جدا و«تحمل القصة القصيرة جدا في مصطلحها دلالة على القصصية غير أن ذلك لا يعنى أنها تأخذ كل ما في القصصية، بل هي تختار وتأخذ ما ينفعها وتترك ما يضرها وما تأخذه تجري عليه عدد من التغيرات كفيلة ببعث هذا الركن من جديد»[4]؛ أي أنّ القصصية موجودة في القصة القصيرة جدا، لكن ليس بالصورة المتواجدة عليها في القصة القصيرة بل إن تواجدها هنا ضئيل، وهذا التواجد الجزئي تقوم "القفج" بصهره مع غيره ، فهي تلغي بعض عناصر القصصية وهذا للتخلص من الإطالة والجزئيات.

عرفت الأنواع القصصية تطورا هائلا نظرا لما تحتويه من وعي بالمغامرة وإستراتجية القص وأهم شروطه

---

[1] ينظر، حسين المناصرة: القصة القصيرة جدا رؤى وجماليات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2015، ص55، 90.

[2] ينظر، أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدا- مقاربة تحليلية، ص195-197.

[3] المرجع نفسه، ص12.

[4] المرجع نفسه، ص44.

"الحدث" إذ لا يمكن الاستغناء عنه، فهو لا يقدم عن طريق الوسائل غير المباشرة وإنما يقدم بطريقة مباشرة ويتميز بالبساطة «وهو ثلاثة عناصر هي: (العرض، النمو والعنصر المسرحي)، كما تقوم القصة القصيرة جدا على نسق التتابع لبناء الحدث فيها، إذ تعتمد عليه بكثرة لربط الأحداث ويكون مبني على التسلسل الزماني».[1]

3-2- الجرأة:

تتميز القصة القصيرة جدا بالجرأة فهي «تعنى قص مضاجع أشياء لم يعتد الاقتراب منها، فهي تحمل تجديدا أو خروجا عن مألوف وهي كسر بطريقة ما لحلزنة وانزياح من السلب إلى الإيجاب، وعلامة تحول مضيئة»[2]؛ فالقفج تتحدث عن الكوامن وتكسر الحواجز والمألوف وتتطرق إلى الطابوهات والممنوعات.

3-3- وحدة الفكر والموضوع:

يعني هذا أنه لا توجد فكرة واحدة أو موضوعا واحدا متناولا في القفج بل يعني «أن تتوحد الأفكار بتأدية المعنى المراد، وقد يؤدي هذا بالضرورة إلى وحدة موضوعاتية، حدثية، بحيث تتواشج مجموعة الأفكار مع مجموعة الحوادث لتعميق المراد... وتلك الوحدة تبدو ملائمة للقفج جدا ومنسجمة مع روحها غير الميالة للأشياء الفضفاضة»[3]، إذ تتوحد الأفكار لتأدية المراد ولتشكل وحدة عضوية، مما يؤذي إلى تقديم الأفكار عبر طريق قصير جدا.

3-4- التكثيف:

يعدّ من أبرز ما يميز القصة القصيرة جدا ويشكل التكثيف «علامة مضيئة في بنية القصة القصيرة جدا في كل شيء، وهذا القصر الشديد فرض معه رقابة على العناصر كي لا تستطيل، وتطلب تكثيفا يحمل في اسمه

---

[1] ينظر، جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، ص 99، 100.

[2] أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدا- مقاربة تحليلية، ص46.

[3] جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جداً، ص49.

دلالات هامة يمكننا أن ندلف من خلالها إلى طبيعة القصة القصيرة جدا» [1]فالتكثيف ضروري وهو العنصر الأبرز في القصة القصيرة جدا ولا يمكن الاستغناء عنه فهو الذي يمنح للقصة قصرها الشديد ويمنع أي إطالة.

4- مكونات القصة القصيرة جدا:

تقوم القصة القصيرة جـدا على عناصر ومكونات أساسية ويمكن استجماعها في مجموعة من المعاييـر قام بتحديدها جميل حمداوي وهي كالآتي:

4-1- المعيار الطبوغرافي:

يُقصد بالمعيار الطبوغرافي «كل ما يتعلق بتنظيم الصفحة تبيضا وتسويدا، وكل ما تحتويه من مؤشرات أيقونية وبصرية وعلامات سيميائية تشكيلية »[2] إذ يقوم هذا المعيار بدور المسير والمنظم في الأعمال الأدبية عامة وفي القفج خاصة وله عدة أركان ويمكن حصرها فيما يلي:

4-1-1- مقياس القصر:

يجب أن لا تتعدي القصة القصيرة جدا الـ«مائة كلمة في غالب الأحوال أي: خمسة أسطر على الأقل وصفحة واحدة على الأكثر لكي لا تتحول إلى أقصوصة أو قصة قصيرة»[3]؛ إذ يجب ألا تتجاوز حجم القصة القصيرة جدا صفحتين إلا في حالات قليلة "والقصر" هو السمة الحقيقية لهذا الجنس الأدبي.

4-1-2- مقياس الترقيم:

تعتبر "علامات الترقيم" من أبرز مكونات القصة القصيرة جدا، فهناك من يرفض أن يخضع للوقفات والفواصل التي تقف أمام التدفقات الشعورية، وهناك من يحترم هذه العلامات ويستخدمها بدقة وفي مكانها المناسب، وهناك من وقف بين الموقفين أي بين الرفض والاحترام ويتصرف فيها لأغراض جمالية فنية بحثية

---

[1] المرجع السابق، ص51.

[2] جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا، المكونات والسمات – مقاربة مكروسردية، ط1، 2017، ص13.

[3] الرجع نفسه، ص14.

و«يلاحظ كذلك أن كثيرا من كتاب القصة القصيرة جدا يكثرون من علامات الحذف الثلاث والفاصلة من أجل تحقيق التكثيف والإيجاز والاقتضاب وخلق الجمل القصيرة المتراكبة والمتتابعة سرعة وإيقاعا» [1]، إذ يستعملون بعض علامات الترقيم فيما يخدم أركان القصة القصيرة جدا من تكثيف وإيجاز وهناك من يستخدم علامة الاستفهام ليدفع القارئ إلى التخيل والبحث عن جواب افتراضي ، واستعمال علامات الحذف لإثارة المتلقي ودفعه إلى التخيل والبحث عن الأجوبة.

4-1-3- مقياس التنوع الفضائي:

للقصة القصيرة جدا فضاءات عدة مختلفة ويمكن تصنيفها حسب:«فضاء الجملة الواحدة الفضاء المسردن (هو الفضاء الموجود بكثرة في القصة القصيرة جدا)، فضاء القصيدة الشعرية، الفضاء الشذري المتقطع (أي أنه يتقطع في مقطوعات متتالية سردية) » [2]وبالتالي هناك فضائين هما فضاء منسجم موحد وفضاء متقطع مجزء.

4-2- المعيار السردي:

تقوم القصة القصيرة جدا على معيار سردي وبدوره ينبني على مجموعة من المقاييس وهي:

4-2-1- مقاييس القصصية:

تقوم القصة القصيرة جدا على مقياس القصصية، إذ«تشترك القصة القصيرة مع باقي الفنون السردية كالأقصوصة والقصة القصيرة والرواية والرواية القصيرة، في الانطلاق من الفكرة ومعالجتها عبر أحداث مركزة تؤديها عوامل وشخصيات معينة وغير معينة، في أفضية محددة أو مطلقة، مع الاستعانة بالأوصاف المكثفة أو المسهبة، وفق منظور سردي معين، وضمن قالب زمني متسلسل أو متقطع أو هابط سرعة وبطئا»[3] أي أن

---

[1] المرجع السابق، ص19.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 22.

[3] الرجع نفسه، ص26.

القصة القصيرة جدا تحتوي على مقومات وشروط القصة وإذا افتقدتها ستتحول إلى جنس أدبي آخر لا علاقة له بالقص.

4-2-2- مقياس التركيز:

يستعمل كاتب القصة القصيرة جدا الوظائف الأساسية ويبتعد عن الزوائد والوظائف الثانوية، فعلى المبدع أن «يبعد عن نصه كل الفضلات والملحقات التي لا تخدم الحبكة القصصية بأي حال من الأحوال» [1] ؛ أي أن يبتعد عن كل التفاصيل وأن يكتفي بما يخدم نصه.

4-2-3- مقياس التنكير:

تقوم القصة القصيرة جدا على التنكير الذي فرضه زمن اللاكينونة واللاوجودية الذي انعكس على القصة القصيرة جدا و«إذا كانت مجموعة من الروايات والقصص القصيرة الواقعية والرومانسية تحمل أسماء علمية محددة بدقة، تعبر عن كينونات ذوات إنسانية تحمل أسماء علمية محددة بدقة، تعبّر عن كينونات وذوات مرصودة من خلال رؤى فزيولوجية ونفسية واجتماعية وأخلاقية، فإن القصة القصيرة جدا تتخلص من هذه الأسماء الشخوصية العلمية المعرفة، فتصبح ذواتا مجهولة نكرة»[2]، وبالتالي تصبح جامدة ومشيأة بدون هوية وهذا ما يتطابق مع الذات المبدعة المهمشة الضائعة.

4-2-4- مقياس التنكيت والتلغيز:

تستخدم القصة القصيرة جدا الألغاز والنكت من أجل الترفيه و«التلغيز والتنكيت من المكونات الضرورية لبناء القصة القصيرة جدا، وكتابتها فنيا وجماليا ووظيفيا»[3] وهذا لحاجة في نفس الكاتب وهي اشتغال ذهن المتلقي ليقوم بعملية التأويل في بناء المعنى وذلك بسد الفراغات التي تركها المبدع.

---

[1] المرجع السابق، ص28.

[2] المرجع نفسه، ص29.

[3] المرجع نفسه، ص31.

4-2-5- مقياس الاقتضاب:

تبتعد القصة القصيرة جدا عن الحشو والتكرار بأنواعه وذلك بتركيزها على «الاقتضاب في الوصف بالابتعاد عن الحشو الزائد، وتجنب الاستطرادات الوصفية والتأملات الشاعرية، وتفادي التكرار اللفظي والمعنـــوي والتقليل من النعوت و الصفات، والابتعاد عن التمطيط في التصوير الوصفي صفحات وصفحات» [1]، لذا يجب على كاتب القصة القصيرة جدا ألا يستخدم فيها الأوصاف إلا للضرورة وألا يقوم بالحشو ويجب على الكاتب أن ينتقي ما يلائمه فيختار ما يلائمها ويخدمها إذ يجب أن يورد القليل من النعوت وأن يستعمل مقياس الاقتضاب.

4-2-6- مقياس التكثيف:

يقصد بالتكثيف الاختزال في الأحداث وتركيبها في أحداث مركزة وبسيطة و« يعد التكثيف أو الإيجاز أو اجتناب الشرح والتوسع أو الغياب... أهم سمات القصة القصيرة جدا » [2]؛ أي أنه من أهم مميزاتها فهو يؤدي إلى تجنب التحليلات والشروحات، «ونعني بتكثيف القصة اختزال الأحداث، وتلخيصها، وتجميعها في أفعال رئيسية وأحداث نووية مركزة بسيطة، والتخلي عن الوظائف الثانوية التكميلية، والابتعاد عن الأوصاف المسهبة، أو التمطيط في وصف الأجواء» [3]، إذ يجب الاختزال في القصة القصيرة جدا وأن يكون فيها تكثيف وتجمع أكبر قدر ممكن من الأحداث في مساحة قصصية محددة.

يتشكل التكثيف من الحدث والموضوع والفكرة وأيضا اللغة و«يفترض بحضوره عدد من العناصر والتقنيات على مستوي اللغة في التركيب والمفردة والجملة، وعلى مستوى الموضوع القصصي، وطريقة التناول واختيار الفكرة والمحافظة على حرارة الموضوع، والقبض على نبض الحدث وهو في حالة توهج وانبثاق، إضافة إلى ما يتطلبه من

---

[1] المرجع السابق، ص32.

[2] حسين المناصرة: القصة القصيرة جدا- رؤى وجماليات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 ،2015، ص 97.

[3] جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا- المكونات والسمات، مقاربات ميكروسردية، ص35.

رفض للشرح والنسبية والتعليل ...»[1]، فهو يحافظ على البناء اللغوي وتماسكه بالرغم من التخلي عن الشروحات والتفاصيل وحذفها، كما يحافظ على روح التوهج من أجل أن يدمج بين العناصر لتشكيل لوحة فنية، فالعناصر في القصة القصيرة جدا تتداخل وتنفتح على عناصر أخرى ويمكن الاستغناء عن أحد التقنيات لإبراز تقنية أخـــرى للحفاظ على فنية النص.

4-2-7- مقياس الإضمار والحذف:

يستخدم كـاتب القصة القصيرة جدا الإضمـــار والحذف، إذ أنهـما من أهم أركانها ويستعملهـــا «من أجل التواصل مع المتلقي قصد دفعه إلى تشغيل مخيلته وعقله والهدف من ذلك كله هو ملئ الفراغات البيضاء وتأويل ما يمكن تأويله»[2] فاستعمال الأحداث والتفاصيل المعروفة في القصة القصيرة جدا يعتبر حشوا لذلك يقوم الكاتب بحذف المنطوق والتلميح بدلا من التوضيح، والغرض من لجوء الكاتب إلى الحذف والإضمار هو إضفاء ضبابية حول النص، مما يثير رغبة لدى القارئ لفهمه وملئ فراغاته مستخدما في ذلك التأويل ومكتسباته القبلية.

تتضمن القصة القصيرة جدا مجموعة من المضمرات وهي: مضمرات «النصية والتناصية والبصرية والتخطابية والتداولية ونقصد بالمضمرات النصية والبصرية، العناصر الفنية المشتركة التي تؤثث عالم النص القصصي الفني بما فيه من لغة وتصوير وحوار وشخصيات وحدث وزمان ومكان...أما المضمرات التداولية والتخطابية فنقصد بها مضامين وامتدادات النص النفسية ومضمراته الإيديولوجية ورؤاه العميقة إلى العالم وكيفية معالجة الأديب للقضايا الاجتماعية والكونية» [3]فالقصة القصيرة جدا استخدمت هذه المضمرات الخمس سواء من حيث اللغة باعتبارها وسيلة تواصل اجتماعي يشترك فيها كل من القارئ والمؤلف ولا يجب حصرها على الجانب التركيبي فقط وإلا أصبحت جامدة ساكنة، أو من حيث الشخصيات... أو من حيث مضمون النص وخفاياه.

---

[1] أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدا- مقاربة تحليلية، ص51.

[2] جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا، المكونات والسمات، ص37.

[3] محمد يوب: مضمرات القصة القصيرة جدا، ص41.

4-3- معيار القراءة والتقبل:

يقوم هذا المعيار على مجموعة من المقاييس أهمها:

4-3-1- مقياس الاشتباك:

يجب على القصة القصيرة جدا أن تشتبك مع القارئ وأن يتفاعل معها بالاندهاش والارتباك والانبهار وغيرها «وتسهم قصص التلغيز - مثلا - في إثارة مخيلة القارئ بينما تسهم قصص التنكيت في إثارة وجدان القارئ وتحريكه سيكولوجيا. أما قصص السخرية والمفارقة، فهي تساهم في دغدغة المتلقي، واستفزازه»[1]، هذه الإثارة وهذا الاستفزاز يثيران ذهن المتلقي وخياله ويدفعاه لإيجاد الحلول والإجابات.

4-3-2- مقياس المفاجئة:

يعد عنصر المفاجأة مهم في القصة القصيرة جدا، إذ«تعمل كثيرا من القصص القصيرة جدا على مفاجئة المتلقي، وإثارته فنيا وجماليا ودلاليا، واستفزازه بالانزياح والصورة الومضة، وإيقاعه في شرك الحيرة والتعجب اندهاشا إرباكا وسحرا»[2] إذ تعمل على تخييب أفق انتظار المتلقي وتكمن المفاجأة في بداية القصة ونهايتها، وهي من أهم مكوناتها؛ إذ يجب على الكاتب استعمال عنصر المفاجأة لإدهاش المتلقي وإرباكه وخلق الغموض.

4-3-3- مقياس الإدهاش:

من أهم مميزات القصة القصيرة جدا الإدهاش وهي خاصية «ناتجة عن الإضمار والغموض والحذف والتخيل، والمترتبة كذلك على ترك البياضات الفارغة، واصطناع لغة المفارقة، وتشغيل العلامات الملتبسة المحيرة»[3] وتجذب القصة القصيرة جدا المتلقي عن طريق الإدهاش المتولد من الفراغات والحذف.

---

[1] جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا، المكونات والسمات، ص39.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص 41.

4-4- المعيار التركيبي:

يشتمل هذا المعيار على مجموعة من المقاييس هي:

4-4-1- مقياس الجملة البسيطة:

تبنى القصة القصيرة جدا على الجمل البسيطة لتحـافظ على إيقاعها و«كلما كانت القصة القصيرة جدا مبنية على الجمل البسيطة ذات المحمول الواحد، وابتعدت عن الجمل الطويلة والمركبة ذات المحمولات المتعددة كانت القصة أكثر تركيزا واقتضابا واختزالا وإبهارا للقارئ، وإدهاشا له»[1]، إذ تقوم على جمل بسيطة فعلية أو اسمية أو ظرفية أو حالية أو غيرها، فتكون الجمل القصيرة متناغمة وتقوم بتسريع الأحداث والتدليل على الحركية.

4-4-2- مقياس الفعلية:

نظرا للدور الفعال الذي تؤديه الجملة الفعلية وخاصة في حبكة النص، فهي تستخدم كمقياس للتفعيل والتعقيد والتأزم فيها «ويبدو هذا العنصر نتيجة أكثر من كونه شرطا، فالقاص الذي يتابع حكايته وينمي حركتها يتعامل بشكل أكبر مع الجملة الفعلية، أو مع الجملة ذات القدرة على الفعل (كالجملة الاسمية التي يأتي خبرها جملة فعلية)»[2] فالجمل الفعلية تضفي حركية وحيوية بتتابع الأحداث والأفعال وهي تزيدها تعقيدا ومتعة.

4-4-3- مقياس التراكب:

تتراكب الجمل في القصة القصيرة جدا وهذا لتأزيم العقدة بتسريع وتيرة الجمل لإسقاطها في التأزم والتواتر الدرامي الحركي ويمكن القول بأن «من أهم الظواهر البارزة التي تلفت الانتباه في القصة القصيرة جدا ظاهرة تراكب الجمل، وتتابعها في سياق النص من أجل تأزيم العقدة، وخلق التوتر الدرامي، بتسريع وتيرة الجمل، وركوب بعضها البعض، ولاسيما في القصص التي تسرد بواسطة الجمل الفعلية المسردة»[3]؛ إذ تتراكب الجمل وتتداخل فنيا

---

[1] المرجع السابق، ص 42.

[2] يوسف حطيني: القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2004، ص 38.

[3] جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا- المكونات والسمات، ص 43.

وتتعاقب دون أيّ حدود وقد اعتمد على التراكب مجموعة من الكتّاب، لأنّ تراكب الجمل يجعل لها رونقا وشاعرية وهذا المقياس من أهم أركان القصة القصيرة جدا.

4-4-4- مقياس التتابع:

تبنى الحبكة في القصة القصيرة جدا على التسلسل الزمني للأحداث، فتكون الأفعال والجمل متتابعة ومرتبطة ببعضها البعض فلا يحس القارئ بوجود خلل أثناء القراءة، إذ «يستند الكاتب في تحبيك قصصه القصيرة جدا إلى توظيف إيقاع سردي يتميز بالسرعة والإيجاز، وكثرة التعاقب في تسلسل الأحداث، وتتابع الأحوال والحالات»[1] إذ أن تتابع الأفعال والجمل تحمل في ثناياها ما يريد الكاتب إيصاله بطرق مختلفة كالسخرية والاستهزاء أو نقد الواقع.

4-4-5- مقياس التسريع:

يقوم الكاتب بتسريع الأحداث إذ «يوظف الكاتب في تحبيك قصصه القصيرة جدا إيقاعا سرديا يتميز بالسرعة (Tempo). وينتج هذا الإيقاع عن تراكب الجمل، وتتابع الأفعال منطقيا وكرونولوجيا، والميل إلى الإيجاز وكثرة التعاقب في تسلسل الأحداث، وتتابع الأحوال والحالات»[2] فالتسريع يحدث حركية للأفعال والأحداث ويصور سرعتها ويسترسل في الجمل.

4-4-6- مقياس الاتساق والانسجام:

لا تخلوا القصة قصيرة جدا من روابط الاتساق والانسجام المحققة للتناغم الداخلي، فالقصة القصيرة جدا تقوم على «البناء المحكم والوحدة الموضوعية والعضوية والاتساق والانسجام، وارتباط العنوان بالنص، أو ارتباط البداية بالنهاية. ويتم اتساق القصة بمجموعة من الروابط اللغوية الشكلية، كأسماء الإشارة، والأسماء الموصولة وضمائر الإحالة، والاستبدال، والحذف، والتكرار اللفظي، والدوران حول لفظ واحد. كما ينبني النص على

[1] المرجع السابق، ص 44.

[2] المرجع نفسه، ص 46.

مجموعة من العمليات الذهنية»[1] كل هذا يساهم في اتساق وانسجام النص وتماسكه، وتستخدم الروابط اللغوية الحجاجية وكذا التكرار ذو الوظيفة الحجاجية الإيقاعية التي تقوم بخلق اتساق وانسجام منطقي يستوعبه القارئ كما يستخدم التجانس اللفظي الذي يخلق لغة إيقاعية.

4-5- المعيار المعماري:

يرتكز هذا المعيار على مجموعة من المقاييس وهي:

4-5-1- مقياس البداية والجسد والقفلة:

القصة القصيرة جدا كغيرها من الفنون تقوم على بناء معماري معروف وهو: بداية (مقدمة)، جسد (عرض)، قفلة (خاتمة).

- البداية القصصية:

يجب على الكاتب أن يختار بداية جيدة لقصته «ويوجد عدد كبير من البداية في القصة القصيرة جدا وهي: البداية التأملية، البداية الشاعرية، البداية الحلمية، البداية السببية، البداية الزمانية، البداية المكانية، البداية الحدثية البداية الوصفية، البداية الشخوصية، البداية الحوارية، البداية الحكائية»[2].

- الجسد القصصي:

توجد ثلاثة أنواع من الجسد القصصي في القصة القصيرة جدا وهي «الجسد القصصي القصير وهو عبارة عن جمل قليلة جدا، الجسد القصصي المتوسط ويكون بين خمسة أسطر ونصف صفحة الجسد القصصي الطويل وهو يتعدى الصفحة»[3]، فالجسد القصصي قد يكون مركزا مختصرا أو متوسطا أو طويلا متناميا.

---

[1] المرجع السابق، ص 47.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 54.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 54، 55.

- **القفلة القصصية:**

القفلة شرط أساسي لنجاح القصة القصيرة جدا ومكون رئيسي لها، ولا تستقيم القصة إلا بها ويستحسن أن تكون القفلة مفاجئة صادمة مخيبة لأفق انتظار المتلقي، والقفلة في القفج لها أنواع هي: «الخاتمة الكلاسيكية الخاتمة الشعرية، الخاتمة التراجيدية، الخاتمة السعيدة، الخاتمة المفتوحة، الخاتمة المغلقة، الخاتمة الحوارية الخاتمة الحدثية الخاتمة الزمانية، الخاتمة المكانية، الخاتمة الوصفية، خاتمة المضمنة، الخاتمة الصادمة، الخاتمة الساخرة، الخاتمة الخرجة الخاتمة الملغزة والخاتمة المفارقة»[1].

تعتبر البداية والجسد والقفلة مهمة في القصة القصيرة جدا ولا يمكن الاستغناء عن أي منهم و«إن لبداية ق ق جدا وقفلتها خصوصية كبيرة، تنبع هذه الخصوصية من دورهما أولا، ومن قصر عدد كلمات ق ق جدا ثانيا، إن الدور المنوط بهما كبير، فالبداية افتتاح للنص، واللبنة الأولى في المعمار ولابد لهذه اللبنة أن تكون جاذبة للمتلقي وموظفة بحيث تخدم عموم القصة وهذا يتطلب خصوصية في انتقاء المفردة أو الجملة، لتساهم مع سواها في تشكيل إيقاع القصة بعامة، خاصة أنه غير مطلوب منها أن تصف أو تقدم بمقدمات طويلة أو قصيرة، إن بعض المطلوب منها يتمثل في الإمساك بالمتلقي وشده»[2] ويعني هذا أنه لابد على المؤلف من التنويع في بداياته ونهاياته وأن يعتمد على البدايات المثيرة والنهايات الخارقة غير المألوفة مستخدما الرمز والإيحاء والشعرية كما يجب عليه التغيير والتنويع في النهايات.

4-5-2- مقياس التركيب الحدثي:

هناك عدّة أنواع من هذا التركيب وهي:

---

[1] ينظر، المرجع السابق، ص 55، 56.

[2] أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدا- مقاربة تحليلية، ص 65، 66.

- التركيب الدائري:

يستعمل عديد من الكتاب التركيب الدائري في كتاباتهم وهذا ما نجده في قصة "تجربة": «فتح باب القفص، فارتعش العصفور، وخرج للتحري، بعد بضع جولات جاع، فبحث عن قفصه»[1] فالكاتب هنا ينطلق من الفكرة الأولى التي قدمها ثم يجول في أعماق النص قم يعود إلى نقطة البداية أي الفكرة التي انطلق منها أي العودة إلى نقطة الانطلاق.

- التركيب الصاعد:

تبنى الكثير من القصص القصيرة جدا على أساس تركيبي تصاعدي، إذ تنطلق من نقطة البدء متجهة إلى النهاية وهذا ما نجده عند الكاتبة "ابتسام شاكوش" في قصتها "تحرر": «وقفت تخطب على المنابر، حضرت اجتماعات، سارت في مظاهرات تحدثت، ناقشت، أثارت قضايا، طرحت حلولا في أول سانحة دخلت منزل الزوجية الدافئ وألقت عبء تحرر المرأة على الأجيال القادمة»[2] تعتمد الكاتبة هنا على التسلسل الزمني والسرد المنطقي للأحداث، فهي تنطلق من نقطة البداية في الحاضر نحو النهاية في المستقبل في شكل بناء تصاعدي.

- التركيب الهابط:

ينطلق هذا التركيب من الحاضر إلى الماضي؛ إذ «لا نلاحظ في هذه الحالة تتابع الأفعال، بل نلاحظ تراجعا من الحاضر نحو الماضي هبوطا ونزولا»[3] أي استرجاع الماضي انطلاقا من الحاضر لأنه ينطلق من فكرة معاشة ليسترجع فكرة ماضيه وهو ما يسمى بالتسلسل العكسي.

---

[1] يوسف حطيني: القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، ص 132.

[2] المرجع نفسه، ص 151.

[3] جميل حمداوري: القصة القصيرة جدا- المكونات والسمات، ص 58.

4-6- المعيار البلاغي:

يتكون هذا المعيار من مجموعة من المقاييس وهي:

4-6-1- مقياس الصورة الومضة:

تقوم الصورة الومضة بإبهار المتلقي وهذا باستخدامها «جميع الآليات التصويرية والتشخيصية، كصور الانزياح، وصور التنكيت والتلغيز مع استثمار الاستعارة والمجاز وصور التشخيص والأنسنة والترميز والإيحاء والتضمين لخلق عوالم تخييلية فانطاستيكية وأسطورية وأجواء كاريكاتورية، قوامها: السخرية والاستهزاء بما هو كائن والتنديد بالواقع السائد، مع استشراف ما هو ممكن ومحال»[1]إذ تنتج صورة مركبة مليئة بالخيال متداخلة فيها مجموعة من الصور وهي تقوم على السخرية والاستهزاء.

ومن الذين استعملوا الصورة الومضة نجد "مصطفي لغتيري" في مجموعته القصصية "تسونامي" وهذا في قصة "حريق":«على ورقتها رسمت ضحى نجمة ... فجأة اشتعلت النجمة، فاحترقت الورقة... شبت النار في قاعة الدرس... هرب التلاميذ... أخبروا المدير، فنادي رجال الإطفاء.

على عجل أطفئت النار... وجد المعلم يحتضن النجمة،لكنه لم يحترق»[2]، "مصطفي لغتيري" هنا وظف المجاز والانزياح الدلالي والمنطقي.

4-6-2- مقياس المفارقة:

تعتمد القصة القصيرة جدا على عنصر المفارقة و«ترتكز المفارقة على الجمع بين المتناقضات والمتضادات تآلفا واختلافا. كما تنبني على التناقض وتناثر الظواهر والأشياء، في ثنائيات متعاكسة ومفارقة في جدليتها الكينونية والواقعية والتخيلية» [3]؛ إذ أن هذا العنصر قائم على التضاد والتنافر والتناقض وتقوم المفارقة على

---

[1] المرجع السابق، ص59.

[2] مصطفي لغتيري: تسونامي، منشورات الأجراس، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص53.

[3] جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا- المكونات والسمات، ص60.

الانتقاد والتهكم والهجاء.

4-6-3- مقياس السخرية:

السخرية في القصة القصيرة جدا موجودة بكثرة وظاهرة السخرية ناتجة عن «المفارقة الصارخة، والانزياح المنطقي، وكثرة الباروديا، وهيمنة الخلل العقلي، وتكسير المواقعات السائدة، وتخييب أفق انتظار القارئ، وانقلاب موازين القيم، وانكسار القواعد السائدة المقبولة ذهنيا وواقعيا أمام اللاعقلانية الضاحكة وحقيقية الجنون»[1]، إذ يسخر كتاب القصة القصيرة جدا من الواقع ويتهكمون عليه باستعمالهم للمفارقة والانزياح وكذا الخروج عن المألوف لمفاجئة المتلقي.

نستخلص مما سبق أن أركان القصة القصيرة جدا متنوعة، إذ هناك أركان ترتبط بالجانب الطبوغرافي أو الجانب السردي، أو الجانب التركيبي، أو جانب القراءة والتقبل، أو الجانب المعماري، أو الجانب البلاغي، وهذه الأركان تعطي القصة القصيرة جدا جمالية وتميزا.

5- سمات القصة القصيرة جدا:

القصة القصيرة جدا ركن إبداعي يقوم على مجموعة من الركائز ويستند على مجموعة من الشروط اللازمة والقصة القصيرة جدا باعتبارها فن أدبي، فإن لها سماتها الخاصة بها التي تميزها عن غيرها من الفنون ويمكن حصر هذه السمات فيما يلي:

5-1- العنوان:

يعد العنوان البوابة التي تدخل القارئ إلى متن المنجز القصصي، فالعنوان هو: «القصة القصيرة جدا والقصة القصيرة جدا هي العنوان، إنهما يسيران في شكل متواز حيث لا يمكن أن نعتبر العنوان ثانويا أو ملحقا بالنص»[2] أي أن العنوان عنصر رئيسي في القصة القصيرة جدا لا يمكن الاستغناء عنه، فهو بوابتها التي توصل القارئ

---

[1] المرجع السابق، ص68.

[2] محمد يوب: مضمرات القصة القصيرة جدا، ص22.

للنص، كما أن قولنا بأنه مواز للمتين القصصي القصير جدا لا يعني بأن العنوان سيتصف بالتقريرية والمباشرة التي تكشف خفايا النص وإنما لكي نبين الارتباط الوثيق بين العنوان والنص فهما وجهان لعملة واحدة.

يسهم العنوان في جذب انتباه القارئ لذا « ينبغي أن يكون ذا صلة بمتن القصة ومحتواها لكي يكون القارئ مستعدا لتقبل النص وتذوقه، فهو بمثابة المقبلات في الأكل إذا كانت المقبلات مغرية يكون الأكل شهيا والعكس صحيح»[1]؛ وهذا يعني أن العنوان هو المرآة العاكسة للنص وهو أول ما يجدب القارئ إلى العمل القصصي، فكلما كان العنوان شيقا ومدهشا وصادقا أقبل نحوه القارئ للاستمتاع بمحتوي القصة القصيرة جدا.

يستخدم كتاب القصة القصيرة جدا عناوين متنوعة لمجموعاتهم الإبداعية وهي تختلف حسب علاقتها مع النص القصصي القصير جدا وعلى سبيل المثال نذكر:«عناوين "مفارقة" لا علاقة لها بمضامين المجموعة، عناوين "كلاسيكية" تتناسب مع مضامينهما، عناوين لهما علاقة جزئية بالمجموعة، عناوين لها علاقة كلية بالمجموعة عناوين رمزية كنائية، عناوين "مباشرة"، عناوين صادمة وواخزة وغريبة ومجردة، عناوين متنية نسبة إلى المتن»[2].

ونلاحظ أن العناوين التي تقدم للعمل القصصي القصير جدا لا تكون بطريقة مباشرة وإنما تقوم على الإيحاء والعلاقات الانزياحية وتوظيف الرمز وخاصية الإدهاش من أجل جذب القارئ.

5-2- الانفتاح التجنيسي:

تتميز بكونها جنس أدبي منفتح عن باقي الأجناس الأخرى حيث نجدها تتمازج و«تستوعب مجموعة من الأجناس الأدبية والفنون المجاورة، كتشغيل اللقطة السينمائية، ولمحة الخاطرة، وسخرية النادرة، ولغة التنكيت»[3] أي أنها تتداخل وتتمازج مع هذه الفنون الأدبية وتستمد جمالياتها منها، وأكثر انفتاح عرفته القصة القصيرة جدا هو استيعابها لفن الشعر وقيامها بتوظيف الشاعرية السردية واللغة الموحية والصور الشعرية الانزياحية بطريقة رائعة في

---

[1] المرجع السابق، ص23.

[2] ينظر، جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا-المكونات والسمات ، ص67،68.

[3] جميل حمداوي: مقاربات نقد القصة القصيرة جدا والمشروع البديل، ط1، 2017، ص94.

متن العمل، فالقصة القصيرة جدا منفتحة على الأجناس الأخرى عامة والشعر خاصة.

5-3- التناص:

تتميز القصة القصيرة جدا بتوظيف التناص بأنواعه لأنه يمنح القاص حرية في الحركة والقول والاستدلال فالتناص «يتحكم في إنتاجيه النصوص وتوالداتها المستمرة فلم يعد هناك نص يؤسس نفسه بنفسه»[1]؛ أي أن كل نص هو عبارة عن تناص مجموعة من النصوص الأخرى مزجت في النص الجديد بتقنيات مختلفة، يستخدم القاص تقنية التناص في العمل الأدبي في «محورين رئيسيين للتناص هما: 1- تناص العنوان، 2- تناص المتن»[2]. فالكاتب يأخذ عنوان نصه من نص آخر، كما يمكنه أن يدخل على متن قصته من نص آخر أو مجموعة من النصوص الأخرى، من أجل إحياء النصوص القديمة وإثراء نصه.

إذن، فالقاص يستخدم تقنية التناص وهذا بتوظيفه مجموعة من النصوص القديمة أو الشعرية أو الأساطير...إلخ، من أجل توليد الإدهاش والرغبة لدي القارئ الذي يبحث عن تأويلات بإرجاع هذه التناصات إلى لحظة كتابتها ومعرفة أهم الأسئلة والأجوبة التي قدمت لها أي ربط الماضي بالحاضر، ويقوم بإعطائها قراءة جديدة باستخراج ما هو مبثوث وما هو أصلي.

نشير إلى أن كثرة استعمال التناص يؤثر بالسلب على العمل الأدبي، وإلى أن القصة القصيرة جدا استفادت من المستنسخات التناصية عن طريق التعامل معها وهي كالآتي:« المستنسخ الديني، المستنسخ الرقمي، المستنسخ العلمي، المستنسخ الفلسفي، المستنسخ التاريخي، المستنسخ السياسي... »[3]؛ أي أن القصة القصيرة استفادت من كل الجوانب في إثراء آفاقها.

---

[1] جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، ص165.

[2] المرجع نفسه، ص167.

[3] ينظر، جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا-المكونات والسمات، ص72.

5-4- الأنسنة:

تقوم القصة القصيرة جدا على أنسنة الجماد والأشياء والحيوان، إذ تتحول إلى إنسان رمزي وهذا من خلال: الاستعارة والتشخيص والمجاز والإيحاء والتشبيه والترميز... وهذا لخلق نص معبر يؤثر في المتلقي، إذ «تتحول الحيوانات، في القصص الفانطاستيكية، إلى أقنعة رمزية قائمة على الأنسنة، والتشخيص الإستعاري والمفارقة الرمزية الموحية»[1] وبالتالي يسقط الكاتب خصائص إنسانية على الحيوان أو الجماد ليرسم صورة حية تجدب المتلقي، لذا تعتبر الأنسنة من أهم شروط القصة القصيرة جدا.

5-5- الترميز والإيحاء:

تتميز بخاصيتي الترميز والإيحاء وهي بهذا تشترك مع باقي الأجناس الأخرى ويعرف الترميز بأنه «خدين الأدب، إذ أن الأدب يعرف من جملة ما يعرف أنه استعمال اللغة بطريقة رمزية، والكلمات في أساسها رموز لمعان، لكن ما يميز القق جدا أنها تحاول أن تخلق رموزها الخاصة بها واستغلال المرموزات السابقة إلى منتهاها»[2] أي أنها تعمل على اختيار وانتقاء الرموز الأكثر تعبيرا وإيحاءا وملائمة لها، وقد تتنوع الرموز إلى: رموز حيوانية رموز دينية، رموز تاريخية، رموز أسطورية، رموز صوفية، رموز فنية...إلخ وتستعمل هذه الرموز بصيغة بلاغية أو فنية موحية ومعبرة.

5-6- الغموض:

تستعمل خاصية الغموض الفني لكي تربك القارئ العادي وتحدث زعزعة في مفاهيمه الجمالية المألوفة وذلك بكسر عملية تقبله للأعمال القصصية وقراءتها بصورة عادية «وهكذا تعتمد مرحلة التجريب في القصة القصيرة جدا على خلخلة النسق السردي الكلاسيكي التقليدي، والانتقال من الإيقاع الكرونولوجي التعاقبي نحو

---

[1] المرجع السابق، ص75.

[2] أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدا، ص61.

كتابة شعرية رمزية ايحائية تجمع بين الأجناس الأدبية، وتوظيف الغموض وتشغيل الانزياح السردي الحداثي»[1] وهذا يعني أن القاص يلجأ إلى الغموض الذي يشغل ذهن القارئ نتيجة صعوبة تلك الرموز الغامضة والتي تحمل في طياتها معاني إيحائية كثيرة وكل هذا يؤدي إلى كسر عملية تقبل القارئ، مما يدفعه إلى البحث وتفكيك الرموز الموحية والإنزياحات التي تحدث على مستوى النص.

5-7- التبئير السردي:

يعتبر السرد من خصائصها مثلها مثل باقي الفنون السردية الأخرى، إذ يستعمل الكاتب في سرده أنواع الرؤيا الثلاث (الرؤية من "الخلف" ثم الرؤية "مع" ثم الرؤية من "الخارج") «وتستخدم أغلب القصص القصيرة جدا الرؤية من الخلف، وضمير الغياب بكثرة من أجل الالتزام بالحياة والموضوعية في نقل الأحداث الخارجية، وتصوير المشاعر الداخلية ويسمي جيرار جنيت هذه الرؤية السردية بدرجة الصفر في الكتابة. وهنا، ينزل الكاتب منزلة الحياد الموضوعي، ويأبى التدخل داخل عالم القصة، بل يكتفي بالوصف»[2]، كل هذا يستعمله الكاتب في سرده لأحداثها، لأن السرد يعتبر شرطا أساسيا فيها لأنه يدخل في عملية تحبكها.

5-8- الانزياح:

تشترك مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى في خاصية الانزياح «وغالبا ما يتشخص الانزياح في خلخلة التركيب والمعني، وتضمير الدلالة المنطقية، والخروج عن معايير التفضية البصرية المألوفة، مع تخريب الانسجام الإيقاعي »[3] وهذا يعني أن الانزياح هو الخروج عن كل ما هو مألوف وخرق للقواعد وعدم احترامها، ومن أمثلة ذلك نذكر: تقديم الحال على الفعل، أو الاسم على الفعل، أو تقديم الخبر وتأخير المبتدأ.

---

[1] جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا-المكونات والسمات، ص82.

[2] المرجع نفسه، ص86.

[3] المرجع نفسه، ص77، 78.

5-9- المقياس الموضوعاتي:

تطرح القصة موضوعات شائكة وكبيرة وتنقسم هذه الموضوعات إلى ثلاث أنواع هي:

5-9-1- الموضوع الذاتي:

تهتم القصة القصيرة جدا بالذات الإنسانية وتصويرها لتصور لنا هموم الذات وصراعاتها سواء مع نفسها أو مع الواقع «وقد عكست القصة القصيرة جدا سيزيفية الإنسان، وعذابه التراجيدي وسقوطه المأساوي، وانتظاره اللامعقول، فتعددت الرؤى الفلسفية اتجاه الذات التي أصبحت مرقمة»[1] فقد حملت القصة القصيرة جدا على عاتقها نقل هموم الذات الضعيفة المهمومة المنكسرة المحبطة في ظل عالم قد نسج شرنقة الجمود لتصبح الذات عبارة عن أرقام فقط.

5-9-2- الموضوع الواقعي:

تطرقت القصة القصيرة جدا إلى موضوعات جادة وواقعية تتعلق بقضايا وطنية وإنسانية وقومية ودينية... «وقد عبرت هذه القصص المستحدثة عن مجموعة من القيم الإنسانية السلبية والايجابية برؤى تختلف من مبدع إلى آخر. ومن أهم القضايا الكونية التي شخصتها القصة القصيرة جدا ظاهرة العولمة التي أصبحت إمتساخا حضاريا وأخلاقيا»[2] أي أن القصة القصيرة جدا كانت منبرا للقضايا العادلة، وثارت على العولمة التي نسفت القيم الأخلاقية والاجتماعية وخلقت ما يسمي بالانبهار بالآخر وكذا التقليد الأعمى للغرب.

5-9-3- الموضوع الميتاسردي*:

يطلق على الشعر الميتاشعر لأنه يقدم نفسه بنفسه، أما القصة القصيرة جدا فيطلق عليها الميتاسردية، وتعد

---

* الميتاسردي: هو القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه، وهو سرد واصف أي مروي في الحكاية أو حديث الرواية في الرواية أو الحكاية في الحكاية ينظر، نضال عبد الجبار حسوني الخفاجي: المبنى الميتاسردي في رواية (رامة والتنين) لأدوارد الخراط، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية ع/42، بابل، 2019، ص 1421.

[1] المرجع نفسه، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص90.

الميتاسردية من بين الخصائص التي تتميز بها القصص القصيرة جدا، فهي تتحدث عن السرد بالسرد نفسه فالقصة القصيرة جدا لا تهتم «بتصوير الذات والواقع فقط، بل شخصت كينونتها الفنية والجمالية بطرح أسئلة جوهرية وميتاسردية تتعلق بدواعي إنكتابها، وطرائق إبداعها، ووظيفتها في المجتمع، والبحث عن ماهيتها النظرية والتطبيقية، ورسالتها في الحياة»[1]، وهذا يعني أن القصة القصيرة جدا اتجهت للبحث عن ذاتها وكينونتها من أجل منحها اسما كالفنون وأصبحت تسمي بالميتاميكروسردي.

نستخلص مما سبق أن القصة القصيرة جدا لها شروط ومميزات وسمات تميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى وتمنحها صفات خاصة بها كالترميز والإيحاء، والتبئير السردي والغموض والانفتاح على باقي الأجناس الأخرى والقصة القصيرة جدا تتميز بكونها قصيرة وموجزة، حيث يعتبر القصر من أهم ما يميزها إذ يمكن قراءتها في جلسة واحدة، فهي موجزة بشكل كبير وتكون المعلومات المقدمة فيها ذات صلة بالحكاية بأكملها كما أنها تترك انطباعا لدى القارئ وهي في الغالب توجه إلى القراء الذين لديهم تجارب شخصية ومعارف مسبقة حولها لأنها موجزة.

6- عوائق القصة القصيرة جدا وهمومها:

6-1- عوائق القصة القصيرة جدا:

واجهت القصة القصيرة جدا عديد من الهموم والعوائق التي عرقلت نموها، نظرا لكونها جنسا أدبيا مستحدثا وله خصائص فنية وجمالية وله أركان وشروط خاصة به وتميزه عن باقي الأجناس الأدبية، كما أسلفنا الذكر ومن بين الصعوبات التي صادفت القصة القصيرة جدا نذكر:

6-1-1- عدم استغلال العتبات بشكل جيد:

تعد العتبات بوابة المنجز القصصي القصير جدا إذ تقوم بتوجيه القارئ نحو متن النص، كما تساهم العتبات

[1] المرجع السابق، ص 93.

في زيادة الرغبة لدى المتلقي في تأويله للعمل القصصي، لذا يجب على القاص أن يستغل هذه العتبات ويحسن توظيفها لأن عدم القدرة على استغلال العتبات يعتبر من أكبر عوائق القصة القصيرة جدا التي تؤدي إلى عدم المقروئية لأن ما يجذب انتباه القارئ نحو النص هو تلك العتبات «عتبة الغلاف، عتبة العنوان، عتبة الإهداء، عتبة الاستهلال»[1] فهي تؤدي الوظيفة الإغرائية (تغري القارئ لشراء الكتاب وقراءة النص).

6-1-2- الخلط بين الأجناس الأدبية:

من مميزات القصة القصيرة جدا الانفتاح على باقي الأجناس الأدبية الأخرى «فهي تستوعب مجموعة من الأجناس الأدبية والفنون المجاورة كالخاطرة والنادرة ولغز التنكيت وتستمد جماليتها منها خاصة من الشعر»[2] وذلك راجع في أغلب الأحيان إلى التجربة الشعرية للكاتب، وهناك من الكتاب من يتجه إلى الكتابة في ضوء النص القصصي أو النص الروائي وكذلك استعمال المواعظ والنزعة التعليمية، هذا ما يؤدي بالقاص إلى الوقوع في الخلط بين الأجناس الأدبية وعدم التمييز بينما، كما أن التمازج بين الأجناس وسوء توظيفها في النص القصصي القصير جدا يؤدي إلى فقدان القصصية وقد تتحول القصة القصيرة جدا إلى جنس آخر.

6-1-3- التعويل على الجرأة وسطحية التجربة:

تعتبر الجرأة من أهم أركان القصة القصيرة جدا ويؤدي سوء استخدامها إلى هشاشة هذا الركن، «فهي لابد أن تبنى بمهارة، لكن هناك من يستسهلها ويجعلها تتخلى عن عمقها لتتوجه نحو السطحية فتصبح مجرد أفكار عابرة تنفيسية دبابيسية، لا تجذب انتباه القارئ»[3] مما يؤثر بالسلب على القصة القصيرة جدا.

6-1-4- مواكبة تطورات الواقع:

تتميز القصة القصيرة جدا بمسايرتها للتطورات الحاصلة «غير أن مواكبتها للواقع وتطوراته، لا تعني بحال من

---

[1] ينظر، محمد يوب: مضمرات القصة القصيرة جدا، ص 19- 28.

[2] ينظر، جميل حمداوي: مقاربات نقد القصة القصيرة جدا والمشروع البديل، ص 94.

[3] ينظر، أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدا، ص 74.

الأحوال الانشغال بالمناسبات، وأن تصير أداة لاهثة خلف الجديد»[1] ويتبين من خلال هذا القول أن اهتمام القصة القصيرة جدا منصب نحو التطورات الآنية، مما جعلها تفقد قيمتها فقد صارت تبحث عن كل ما هو جديد بغض النظر عن أهميتها، مما جعلها تقع في مستنقع المباشرة والتخلي عن "الغموض" الذي يعتبر من أهم أركان القصة القصيرة جدا، إذ أصبح هدفها تقديم الحلول والمواعظ وهذا ما يتنافى مع غايتها.

6-1-5- غياب أحد أركان القصة القصيرة جدا:

تقوم القصة القصيرة جدا على مجموعة من الأركان وهذا ما أشرنا إليه سابقا وينتج عن غياب أي ركن إلى خلل فيها فمثلا: «غياب "التكثيف" يؤدي إلى التطويل والإسهاب والتفصيل مما يحولها إلى جنس آخر وبفقدها صفة القصيرة جدا، أما غياب "القصصية" أو "الحكائية" فيكون بسبب الاهتمام بالحبكة مما يؤدي إلى خلل في بناء القصة القصيرة جدا وفقدانها لمقوماتها الفنية والجمالية نظرا لغياب ملامح القصصية في الحبكة السردية، عدم "احترام قصر الحجم" الذي يؤدي إلى تحولها إلى جنس أدبي آخر لهذا يجب احترام الحجم القصير الذي يتناسب مع التكثيف والتركيز وألا تخرج القصة القصيرة عن معيار القصر»[2] وهذا بتفادي التكرار والإكثار من الجمل الاسمية والإنشائية والتخلي عن الوصف والشروحات.

6-1-6- عدم التنويع في البداية والقفلة:

البداية هي التي تستهوي القارئ وتجذبه لدخول عالم النص، والقفلة هي ما يختم به القاص نصه وهناك من الكتاب من «يبدأ قصصه دائما بمقدمة استهلالية فضائية أو شخوصية أو حدثية ليس فقط، فينهي قصته القصيرة جدا بالقفلة الفضائية، أو القفلة الشخوصية، أو القفلة الحدثية المغلقة نفسها»[3]؛ هذا يعني عدم التنويع في البداية والقفلة مما يعود بالسلب على النص (القصة القصيرة جدا)، لأنّ القارئ تعود على تلك البدايات والنهايات لذلك

---

[1] المرجع السابق، ص74.

[2] ينظر، جميل حمداوي: عوائق القصة القصيرة جدا ومشاكلها وهمومها، ط1، 2017، ص 12، 28.

[3] المرجع نفسه، ص 29.

يجب أن تكونا متنوعتين وصادمتين ومخيبتين لأفق توقعات القراء لإضفاء جمالية النص.

6-1-7- الإبهام والالتباس:

يستعمل الكتاب اللغز والمجاز والرمز لكن «تتحول بعض القصص القصيرة جدا إلى ألغاز مطلسمة ومجازات مبهمة غامضة، على الرغم من أن الغموض من الخاصيات الإيحائية في الإبداع القائم على الترميز والأسطورة»[1] إذ تتحول القصة القصيرة جدا إلى قصة مبهمة غامضة وهذا ما يؤثر سلبا على القارئ ويجعله لا يفهم القصة.

6-1-8- فراغ الرسالة من الهدف:

يحمل الأدب بأنواعه رسالة وكل نص من النصوص الأدبية رسالة في ثناياه سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة لكن «ثمة مجموعة من كتاب القصة القصيرة جدا يكتبون نصوصا قصصية خالية من الرسالة والهدف حيث تتحول نصوصهم إما إلى كتابات ماجنة عابثة، وإما إلى كتابات غرضها التحجية والتسلية والتنكيت»[2] إذ ألغوا الهدف من الكتابة وهو الرسالة والهدف النبيل ولذا يجب أن تتوفر القصة القصيرة جدا على رسالة سامية إنسانية وأخلاقية بطريقة جمالية فنية.

6-2- هموم القصة القصيرة جدا:

هناك مجموعة من الهموم للقصة القصيرة جدا وتعود للوضع الثقافي الذي يتخبط فيه الأدباء، مما ينعكس بالسلب على القصة القصيرة جدا ونستعرض مجموعة من هذه الهموم فيما يلي:

6-2-1- الاستسهال:

يظن الكثير من الكتاب أن كتابة القصة القصيرة جدا أمر سهل وهذا يعود لقصر حجمها وقلة سطورها فأصبحوا يستهينون بكتابة القصة القصيرة جدا، ويعتبرونها أمر سهل، وهذا ما أدى إلى توجيه انتقادات لهم و«القصة القصيرة جدا أصعب من الرواية والقصة القصيرة بكثير، فهي فن صعب المراس،يتطلب الحبكة والخبرة

---

[1] المرجع السابق، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

والتجربة، وإلماما بقواعد السرد والاستعانة بنظرية الأدب، ومعرفة تامة بنظرية الأجناس الأدبية»[1]، هذا الاستسهال لهذا الفن يجعل الكاتب يبتعد عن أركان القصة القصيرة جدا ويسقطه في فخ الخلط بين الأجناس، إذ يصبح كل همه الخروج بقصة قصيرة الحجم حتى وإن كانت أقرب إلى أي جنس من القصة كالألغاز والنادرة...إلخ.

6-2-2- الأدلجة والتسيس:

يكتب بعض الكتاب قصصهم القصيرة جدا تحت تأثير عقائدي أو ذاتي، مما يؤثر على جمالية القصة القصيرة جدا وهي «ترفض كثيرا من الأدلجات المسبقة والمواقف التي تكون بدوافع غير فنية على أية حال لا يمكن أن توجه هذه التهمة لكثير ممن كتبها حتى الآن، لأن أكثرهم أصحاب تجربة طويلة في القصة القصيرة، والكتابة بعامة»[2] أي أن الكتابة في ضوء المعتقدات والإيديولوجيات تؤدي إلى الموت البطيء للقصة وتبعدها عن غايتها في إرساء الأدب.

6-2-3- عدم الوعي بالتجربة:

يكون الاستسهال في الكتابة نتيجة عدم الوعي بالتجربة لدى كتاب القصة القصيرة جدا وقلة الإنتاج في هذا الجنس المستحدث، كما توجد أسباب أخرى هي: «عدم مواكبة النقد للمنتج القصصي القصير جدا بالقراءة، والتحليل، والتقويم، والتوجيه. كما يترتب عدم الوعي بالتجربة في عدم الإطلاع على نتائج علم السرديات، وعدم بدل مجهود من أجل الاستفادة من نظرية الأدب والانفتاح قدر الإمكان على الآداب العالمية والقدرة على التمييز الجيد والدقيق بين الأجناس الأدبية بشكل علمي ومضبوط»[3] هذه الأسباب هي التي جعلت المبدع العربي غير واع بهذه التجربة وهذا راجع إلى نقص الإمكانيات وعدم الانفتاح على الآخر.

---

[1] المرجع السابق، ص 41.

[2] أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدا، ص 76.

[3] جميل حمداوي: عوائق القصة القصيرة جدا ومشاكلها وهمومها، ص 41.

وخلاصة القول أنه لكي يكون لدينا عمل قصصي (قصة قصيرة جدا) متكامل لابد من مراعاة أركانه وسماته، وشروطه، وذلك لتفادي أي عراقيل قد تواجه القصة القصيرة جدا، كما تعاني هذه القصة من هموم ذكرنا منها: الاستسهال، الأدلجة والتسيس، عدم الوعي بالتجربة وذلك راجع لكونها أدب مستحدث في طريق النمو وإثبات الذات، وبما أننا تعرفنا على القصة القصيرة جدا، وكل ما يتعلق بها، وقلنا أنها توجد في عديد من البلدان العربية، فقد اخترنا مجموعة قصصية لـ"مريم بغيبغ" تحت عنوان "كهنة" لنكتشف جمالية القراءة والتأويل فيها.

الفصل الثاني: قراءة في المجموعة القصصية "كهنة" لمريم بغنيغ

1- تشكيل العتبات النصية.

2- قراءة في بعض نماذج المجموعة القصصية "كهنة".

استطاعت القاصة العربية المعاصرة أن تنقلنا إلى عوالم "الكهنة" معبرة عن تجربتها الذاتية والمرئية، بطرحها قضايا إنسانية، بلغة مكثفة وبليغة وأساليب إنزياحية جميلة وحس رمزي وهكذا أثبتت الكاتبة نفسها، إذ تصنف من بين الأقلام النسائية الأولى التي كتبت في هذا الجنس الأدبي، حيث تعتبرها جنس أدبي مواكب لعصر السرعة لذلك عملت على تفسير الواقع وتقديم آرائها وأفكارها إزاء تلك الأنظمة الاستبدادية التي تتحكم في مصائر الناس، وذلك عن طريق استخدام اللفظة الشعرية والإيحائية في سردها، والتي تذهب بخيال المتلقي إلى مفاهيم فلسفية وروحانية حوارها تاريخ الفكر الإنساني، ومن هنا نستطيع طرح التساؤل هل استطاع القارئ فهم وتأويل هذه القصص؟ وهل كان لها أثر في نفسه؟ وهل تمكنت القاصة من إيصال حسها إلى المتلقي ولفت انتباهه إلى ما هو مسكوت عنه؟.

1- تشكيل العتبات النصية:

تعد العتبات النصية بوابة المنجز القصصي، وهنا يمكن الإشارة إلى ما أورده الناقد "سعيد يقطين" وهو بصدد تقديم كتاب عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) "لعبد الحق بلعابد"، إذ يقول:«النص بناء لا يمكن الانتقال بين فضاءاته المختلفة دون المرور من عتباته. ومن لا ينتبه إلى طبيعة ونوعية العتبات يتعثر بها، ومن لا يحسن التمييز بينها، من حيث أنواعها وطبائعها ووظائفها يخطئ «أبواب» النص، فيبقى خارجه، أو حتى عندما يدخل إليه يبقى خارج فضاء النص لأن ما انتهى إليه لا يسلم إليه نفسه لأنه ليس الفضاء الذي يقصد»[1] وهذا يعني أنه لا بد من التمييز بين العتبات من حيث أنواعها ووظائفها لفهم محتوى النص، فالنص لا يمكن أن يظهر عاريا من هذه العتبات (صورة الغلاف، اسم المؤلف، العنوان ونوع الجنس الأدبي...)، فهذه العتبات هي التي تجعل النص يفرض نفسه على قرائه، إما بالانجذاب نحوه أو الرجوع منه.

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1،2008، ص15، 16.

1-1- صورة الغلاف (اللوحة الفنية):

تنوعت الفنون النثرية في سردها، فهناك المباشرة الواضحة، وهناك الرمزية التي تتطلب التحليل والتفكيك لكلماتها ومعانيها من أجل الوصول لدلالاتها المضمرة وتعابيرها الموحية التي تتطلب التأويل والتفسير المعمق لما تحتمله، فكل جزء منها يستوجب الوقوف عليه سواء كلمات، عناوين أو غلاف الكتاب... فإذا أخدنا كمثال المجموعة القصصية "كهنة" لمريم بغيبغ ووقفنا على صورة غلافها، والتي تكون اللوحة الفنية نصا موازيا أكثر تكثيفا ينقل رؤية القاص من المكتوب إلى ما هو مرسوم.

اللوحة الفنية المثبتة على غلاف المجموعة القصصية "كهنة"[1]

[1] مريم بغيبغ: كهنة، دار أجنحة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2017، (صفحة الغلاف).

داخل هذه اللوحة التي تتصدر غلاف المجموعة القصصية "كهنة" مكان واقعي يمثل غرفة اجتماع، وتبدو غرفة مغلقة والأشياء فيها صامتة لا تعبر عن شيء وفي نفس الوقت تعبر عن كل شيء، فالأثاث القديم والسجادة البالية يرمزان إلى العتاقة والقدم، أما من الناحية النفسية، فهما يعبران عن حالة نفسية متجذرة تعاني من الاغتراب منذ القدم، فالمتمعن في الديكور يجد بأنه يعبر عن الثقافة الغربية. وقد يبني القارئ أفق توقعه بإسقاط العنوان على صورة الغلاف، وأن القاصة تجسد من خلال هذه الصورة كهان المعابد وأن ذلك الكتاب فيه تفسيرات وقوانين عقائدية لا يمكن تجاوزها وأنهم يمثلون القداسة والتحكم في مصائر الناس، كما كان شائعا في القدم، إلا أنه يعيد النظر في الصورة مرة أخرى، لأن اللباس الذي يرتدونه لا يعبر عن اللباس الذي كان يرتديه الكهنة، مما يجعله في حيرة من أمره، ما الذي تقصده القاصة بهذه الصورة؟ وما هي الفكرة التي تريد إيصالها إلينا؟. وهذا ما يدفعه إلى إعادة بناء افقه من جديد عن طريق تأويل وتفسير كل ما تحتويه الصورة من أشياء وقيم مضمرة.

يتضافر كل من اللون والشكل في جعل اللوحة الفنية تحمل إيحاءات دلالية متعددة، فالسوداوية والخراب الذين يلفان المكان في قصص "مريم بغيبغ" وخاصة صورة الغلاف، يكشفان عن نفسية امرأة مأزومة (القاصة) لا تنظر إلى العالم من زواية مشرقة، نظرا لاستحالة ذلك لأن تلك النظرة السوداوية «التشاؤمية إلى الحياة تؤدي إلى اضطراب في النفس وذهول في الأحكام، وإذا برزت في الكتابة دلت على الكآبة والقلق والتشاؤم، وهذا ما يدعى بداء العصر»[1] وهذا ما عبرت عنه القاصة في صورة الغلاف.

تعبر الصورة أيضا عن رجال كبار في العمر أو شيوخ يجلسون على الطاولة، إذ يعم السواد من جهة واحدة وهي التي يجلس عليها شيوخ العرب، أما الذي يترأسهم فهناك نور أو شعاع من جهته ومن هيئته يتضح لنا بأنه شخصية غربية، فهو مختلف عنهم في اللباس وقبعته ترمز إلى الغرب، فلا يضع عمامة مثل باقي الشخصيات في الصورة، فمن خلال الكتاب الذي أمامه وإشارة يده يتبين لنا بأنه هو من يصدر الأوامر أما البقية فهم مجرد

[1] محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص532.

مستقبلين لا غير، وليس لهم أي إضافة أو سلطة على المعارضة، فالصورة تعبر عن مرور السنين وأن هذه الشخصيات أصبحت مسنة وكبيرة في العمر وأن لا شيء تغير، وهكذا يغدوا المكان منطقة مظلمة بلا أحاسيس.

توضح الصورة سخرية سوداء من حكام العرب الذين تحولوا إلى مجرد دمى بشرية يحرك خيوطها الغرب، كما يشاء، فتسيل بذلك ذاتيتهم بألوانها الداكنة على أرضية بلدهم، لأنهم أصبحوا مجرد مستهلكين لا غير، يرضخون للغرب في كل شيء ولا يستخدمون عقولهم وهذا ما يسميه "ماركيوز" بـ"العقل الأداتي"، كما تكشف هذه السخرية التي تحتويها الصورة عن مدى المعاناة التي تعيشها القاصة وكل من لا يرضى الذل والخضوع.

يتحول الإنسان إلى مجرد وعاء مغلق، يستقبل فقط ولا ينتج، عندما يتخلي عن ذاتيته وعقله، وهكذا يتشيأ الإنسان تدريجيا ما دام أن إنسانيته قد سلبت منه وهذا ما يذهب إليه "لوكاتش جورج" في تعريفه للتشيؤ بأنه: «هو العملية التي تصبح منتجات العمل البشري "أشياء" مستقلة أو ظواهر معطاة تتحكم في الناس عن طريق قوانين تبدوا كأنها لا ترد، فيتحولون من الناحيتين الذاتية والموضوعية إلى مشاهدين سلبيين بدلا من أن كانوا ذوات فاعلة مبدعة، يخضعون نشاطهم الإنساني الخلاق لقوى لا شخصية غريبة عنهم ومدمرة لطبيعتهم الأصلية»[1] وهذا ما يعبر عنه الكتاب الذي يعبر عنه الكتاب الذي رمي على الأرض، ومن المحتمل أن يرمز إلى مبادئ العرب، ورميه على الأرض دليل على أنه فقد وظيفته وتم تجاوز ما يحتويه من قيم، فلم يعد معتمد عليه، فلا قيمة لكتاب تم التخلص منه، كما لا قيمة لجسد بدون روح وعقل، فالصورة هنا تعبر على التبعية الفكرية والانبهار بالغرب في شتى الميادين.

استطاعت القاصة أن تجسد لنا أفكارها وآرائها في لوحة فنية، فهي لم تكتف بجمالية الكلمة الأدبية فحاولت عكس الواقع في صورة ملموسة، لكي تتضح الفكرة أكثر للقارئ، إذ عبرت عن الاكتئاب والتشيؤ الذي تعانيه المجتمعات العربية في ظل الأنظمة الغربية، فهي من خلال هذه اللوحة تفضح ما هو مسكـوت عنـه وتنقـد

[1] عبد الغفار مكاوي: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، هنداوي سي أي سي، دط، ص76.

الواقع المتأزم.

1-2- خصوصية العنوان في المجموعة القصصية "كهنة" لمريم بغيبغ:

أولت القاصة عناية كبيرة بالعنوان، لأنه أول ما يشد انتباه القارئ نحو النص، فالمادة اللغوية التي يتشكل منها العنوان تكون بمثابة فروض استكشافية لدى القارئ، نظرا لما تثيره من أفكار وتخمينات وفقا للتوقعات، فكل كلمة تخلق فضاءا تصوريا لديه معتمدا في ذلك على عملية القراءة لاكتشاف وتأويل البنية المعجمية والدلالية التي يحملها عنوان النص، لذلك فالعنونة عند "مريم بغيبغ" ليست مجرد حلية يزين بها أعلى النص أو على صفحة الغلاف، بل هو أفق من التعبير والمدلولات وتواصل تكويني مع النص ومنجزه القيمي والجمالي.

عنوان نصنا الذي نشتغل عليه بإمكانه أن يستهوي قارئه ليدخله في مدارج نصه. لقد عُنونت المجموعة بهذه الصيغة "كهنة" وهي كلمة اسمية جمع مفردها "كاهن"، وإذا حاولنا تأويل هذا العنوان، أمكننا القول: أن هذه الكلمة تعود في جذرها اللغوي إلى الثلاثي«كهن يكهن ويكهنّ: كهانة بمعني قضى له بالغيب، وأخبره به»[1] إن أهم ما يلتقط من هذا الجذر اللغوي هو الإدعاء بالقداسة وعلم الغيب.

إذن، هذه بنية العنوان من الناحية اللغوية، الذي يبقى يطرح جملة من الأسئلة أهمها: ماذا تريد أن تقول القاصة من خلال هذا العنوان؟ ماذا تقصد به؟ هل تقصد كهنة المعابد أم هناك دلالات أخرى للكلمة؟ كل هذه الأسئلة تفتح أمامنا أفق انتظار وتوقع واستنادا على المعنى اللغوي، يتجه القارئ لمعرفة المعنى الدلالي للكلمة، والتي تدل على أن الكهنة هم رجال دين يدعون القداسة وعلم الغيبيات، كما يتصفون بالكذب والدجل على الناس البسطاء منذ القدم، وهكذا تتشكل الصورة في ذهن القارئ بأن القاصة تعبر عن رجال الدين وصفاتهم من خلال هذا العنوان، لكن سرعان ما يصاب القارئ بخيبة أمل، فالعنوان يضمر عديد من الدلالات، فالقصة القصيرة لا تمنح نفسها للمتلقي دفعة واحدة، وإنما تنفتح أمامه بالتدريج، وفي كل مرة يشعر بأنه يقرؤها للمرة الأولى، مما يدفع

[1] جبران مسعود: الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1992، ص676.

القارئ إلى بناء أفق توقعاته من جديد، فالمعنى لا يتضح إلا بفعل القراءة، والذي يتحول من قراءة فردية إلى قراءة جماعية، ونقصد بهذه الأخيرة قراءات متعددة لقارئ واحد من أجل فهم وتأويل خفايا النص.

بعد القراءات التي أجراها القارئ يتضح له، بأن الكاتبة تعبر عن دورة حياته كاملة عرفها الإنسان منذ ولادته إلى نهاية حياته، ففي القديم كان يعيش في ظل الأوهام والاعتقادات التي كان يدعيها كهنة المعابد، إلا أن هذه المعاناة مازالت مستمرة إلي يومنا هذا، فالأنظمة العربية الحاكمة من أكبر الكهنة والدجالين، فهم يسرقون خيرات البلاد بطرق مختلفة، ويسخرونها لصالح الدول الأوروبية، فالقوى الخارجية هي المتحكمة في المجتمعات العربية بصفة عامة.

دلالة العنوان الرابطة بين ما هو داخل النص، وما هو خارجه هي التي تجعل القارئ ينساق وراء متاهاتها، فهي كوحدة لغوية ليس بإمكانها أن تحيل القارئ إلى مرجع معين، ومن شأنها أن تستفز ذاكرته وخلفيته الثقافية.

1-3- المؤشر الأجناسي (indication gènèrique):

يقر جيرار جينيت «أن المؤشر الجنسي هو ملحق بالعنوان (annexe du titre)... فهو ذو تعريف خبري تعليقي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك»[1]، فالمؤشر الجنسي هو الذي يحدد لنا نوع النص، وغالبا ما نجده على صفحة الغلاف أو صفحة العنوان، أو فيهما معا، كما يمكن أن نجده في آخر الكتاب أو قائمة كتب المؤلف... الخ.

تكمن وظيفته الأساسية في إخبار القارئ بنوعية العمل الذي سيقرؤه، وقد نجد المؤشر الأجناسي بجانب العنوان الرئيسي والغرض من توظيفه هو تنبيه المتلقي إلى أن الكتاب يحمل في طياته متعة ولذة أدبية وهذا ما نجده عند "إيزر" عندما تناول العلاقة التفاعلية بين القارئ والنص المقروء.

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص89.

لا يظهر المؤشر الأجناسي في أعمال "مريم بغيبغ" بجانب العنوان الرئيسي المثبت على الغلاف ولا في خلفية الغلاف فحسب، وإنما يتغلغل داخل النص المحكي، فالقارئ يقرأ على غلاف المجموعة بأن هذا العمل ينتمي إلى جنس القصة القصيرة جدا، كما أنه بقراءاته لمحتوى المجموعة يتعرف على نوعية الجنس.

1-4- الإهداء:

يحوي الإهداء دلالة «تقدير من الكاتب وعرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصا، أو مجموعات (واقعية أو اعتباطية) »[1]، وقد خصصت القاصة إهدائها لشخصيات واقعية لا خيالية، وقد مارست هذه الشخصيات وجودها ضمن نسيجها القصصي، إذ استثمرت بعض نصوصها للتعبير عن هذه الشخصيات وتجربتها الذاتية.فالإهداء في المجموعة القصصية "كهنة" يتميز بالبساطة والإيجاز والتكثيف.

إهداء

إلى عصفورة غادرتنا لكنها مازالت تغرد على شرفات الحزن

لتمنحنا الكثير من الأمل... اسمها (رزان).

إلى أبي الذي غادرنا مبتسما... سلاما على روحك الطيبة.

إلى سوريا التي تسكنني... ياسمينة شامخة لا تنحني أبدا.

مريم بغيبغ[2]

[1] المرجع السابق، ص93.

[2] مريم بغيبغ: كهنة، (صفحة الإهداء).

قراءة الإهداء المفعم بالحزن، من شأنه أن يورط القارئ في طرح عديد من الأسئلة التي ستمكنه من فتح باب التأويل المرتبط بأفق النص. ولعل السؤال الذي يتبادر إلى الأذهان هو: لماذا خصت القاصة هؤلاء بالذات؟ وهل أنا كقارئ متشكل ضمن خطاب هذا الإهداء؟ وهل ضمنت القاصة من وجهت لهم الإهداء في نصوصها؟

إن قارئ هذا الإهداء يلاحظ بأنه يحمل طابعا شخصيا، فالقاصة تتوجه بالإهداء إلى إبنة أختها الكبرى (رزان) والتي كانت تعاني من إعاقة كلية، وأيضا إلى أبيها، كما أنها توجهت بإهدائها إلى سوريا التي تربطها علاقة محبة وأخوة بهذا البلد وكتعبير منها على المساندة.

يحمل هذا الإهداء بعدا وقيمة معنوية، فالقاصة قدمته تقديرا واحتراما واعترافا بجميل والدها عليها، وأيضا تعبيرا عن الحزن والأسى الذي تشعر به منذ فراق (رزان) التي غادرتهم في عمر الزهور إذ تقول في قصة "وداع": «دلفت البيت تباغتها الذكرى الأولى... استدار الوجع لصوت يناديها: ماما... ماما... أحست بحريق يسلخ فؤادها... فيما راح النفس الأخير يتلوا آخر صلواتها».[1]

نلاحظ أن هذا النص لا يحمل قراءة معقدة وهو بسيط، إذ حمل الشعور أفعالا حركية مليئة بنبرة الحزن وجمالية الأسلوب، لكنه لا يملك مفارقة تميز فن القصة الومضة. إلا أن هذا الألم الذي عاشته القاصة جعلها تدرك بأننا نحن المعاقون ذهنيا ونفسيا وروحانيا، لأننا فقدنا ذاتيتنا وأصبحنا مجرد أشياء بلا معنى أو بالأحرى دمى بشرية في يد الدول الغربية التي قضت على إنسانيتنا ومبادئنا وهذا ما نعكس على نصوصها، فهي ترفض هذا الواقع الذي نعيشه.

يدرك القارئ بأن القاصة لم تتوجه بالإهداء إلى سوريا من فراغ وإنما ذلك الشعور الذي تحمله نحوها متجذر في بعض نصوصها وهذا ما نجده في قصة "رفعة" إذ تقول: «طاف الكواكب باحثا عنها... في كل كوكب نبتت زهرة تشبهها...كلما وقف أمامهن ركعن له... بسيف الغدر يقطع رؤوسهن... وحدها الياسمينة ظلت

[1] المصدر السابق، ص50.

شامخة فعانقتها الشمس...».[1]

نفهم من هذا النص بأن القاصة ترمز بالكواكب إلى المدن وأنه في كل مدينة توجد زهرة تشبهها فالزهرة هنا تزمر إلى الإنسان، أما المقصود بركعن له هو أن هناك بعض المدن السورية كـ"الرقة" ركعن لداعش ومدن أخرى كـ"حلب" قاومت ببسالة ولم ترضخ ولم تركع، فالقاصة هنا تقصد هذه المدن التي لم ترضخ للطغيان وظلت شامخة ونشير إلى أن سوريا تعرف ببلد الياسمين.

إذن، يتبين أن الإهداء لدى "مريم بغيبغ" لا يأخذ بعدا فنيا فحسب، وإنما يأخذ بعدا جماليا يمتد إلى المحكيات، لتمارس هذه الأخيرة عبر تقاطعها مع الإهداء تأثيرها على القارئ،كما يحمل هذا الإهداء بعدا ذاتيا إذ خلدت أسماء لن تنساها فاختارت أن تزين بها صفحات كتابها ليتذكرها العالم. فهذه الأسماء كان لها الفضل في فتح أبواب الحقيقية أمام الكاتبة لتكشف الواقع وتعبر عنه، كما أشرنا سابقا بأن هناك علاقة حميمة تربطها بسوريا وشعبها، وقد يكون ذكر سوريا أحد الرموز والمؤشرات التي ستوجه القارئ، فيما بعد لتحديد مواضيع المجموعة القصصية.

2- قراءة في بعض نماذج المجموعة القصصية "كهنة":

2-1- قراءة في قصة "خراب":

"خراب"

ملّكوني مفاتيح هذه الأرض. أعارني أحدهم لسانه.

أشرت إلي رأسي الفارغ، همس في أذني كبيرهم: أنا العقل المدبّر...

دفعني بقوة أمام الرعية. كلما خطبت فيهم رفع البعض ذيله والبعض الآخر نهق.[2]

---

[1] المصدر السابق، ص54.

[2] المصدر نفسه، ص22.

2-1-1- القراءة الأولى (قراءة سطحية):

***قراءة خطية في العنوان:**

يتضح من عنوان هذه القصة للقارئ بأنه نص ثري يحمل في صياغته وسرده المتقن عديد من المفردات المعبرة فكان العنوان رمزا موحيا مختصرا في كلمة واحدة "خراب" أي أنه مفعم بالحذف، وهذا ما جعله محل تساؤل وحيرة ودهشة في أن واحد.

يتبادر إلى ذهن المتلقي حينما يقرأ العنوان "خراب" أن القاصة تتحدث عن مخلفات الحرب، كما يستند القارئ في تفكيك معنى الكلمة إلى الجذر اللغوي، وهي من الثلاثي(خرب) وتعني «دمار، ضد العمران، جمع أخربة وخراب.»[1]؛ أي التهديم، وهذا هو المدلول اللغوي للكلمة. كما أن القارئ عندما يقرأ العنوان، فإنه يربطه بمصطلحات قريبة من المعنى اللغوي مثل: (الظلم، الفساد، الجهل، الحقد، القتل، الانهيار...)وكل هذا يؤدي إلى الخراب سواء كان من الناحية السياسية أو النفسية أو الاجتماعية، ربما يتفق أغلبية القراء على أن الكلمة تدل على سوء الحال وتدهوره، مهما كان موطنه ومرجعه.

لكن القارئ الذي يدخل النص بعين ناقدة لن ترضيه هذه القراءة الخطية (السطحية)، لأنه يدرك بأن القاصة لم تختر هذا العنوان من فراغ أو لكي تشير إلى هذه القراءة البسيطة، وهذا ما يدفعه للبحث والتحري من أجل معرفة مضمرات النص عن طريق التعمق في المعنى إلى درجة محاولة فهم الذات الكاتبة وما هو الدافع وراء اختيار هذا العنوان؟ وماذا تقصد بـ"الخراب"؟ وهذا ما سنجيب عنه بعد تأويل القصة بدءا بعنوانها.

*** قراءة خطية في المتن:**

بعد الوقوف على عتبة العنوان الذي يفتح أمامنا أفق من الأسئلة والتصورات، وجدنا أنفسنا في مفترق طرق، وهذا ما يثير الدهشة والحيرة في نفس القارئ، لذا قمنا قبل تناول النص بتقسيمه إلى وحدات من أجل تتبع

[1] جبران مسعود: الرائد، ص330.

مراحل السرد في القصة.

تبدأ القصة بفعل (ملّكوني)، وهذا الفعل يدل على القيد وعدم الرضا بما يحدث معه، وجاء بعدها «مفاتيح هذه الأرض»[1] أي إعطائه السلطة مرغما، ثم تتوقف الكاتبة لتقول مرة أخرى «أعاريني احدهم لسانه»[2] أي بدأت الجملة بفعل ماض أي أن الجمل ملتصقة بالماضي الذي دلت عليه كلمة "خراب" في العنوان، هذا الماضي الذي نحاول الخروج منه ولكنه لن يتركنا وسيظل معنا، فالفعل الأول (ملّكوني) يدل على الإرغام والفعل الثاني (أعاريني) يدل على الجهل أي أنه تولى السلطة دون الوعي بمقاصدها، فالفعل الثاني جاء نتيجة الفعل الأول، وهنا نلاحظ تسلسل في سرد الأفكار أو ما يعرف بالتجاور الحكائي، فالقاصة عمدت إلى بناء متن القصة على أحداث متجاورة بدءا بالعنوان، لأن كل الأفعال مترابطة (ملّكوني، أعاريني، أشرت، همس، دفعني) فكلها تدل على المتحكمين والمسيطرين على هذه الشخصية.

نلاحظ أن هذه الذات تسترجع ماضيا مريرا مليئا بالظلم والاستعباد والإهانة، حتى وإن كان مجهول الفاعل أحيانا، وهذا يعني أن الطغاة كثر، لكن هذه الذات تحاول أن تؤثر بخطابها في الذات القارئة وتأمل أن يتغير هذا الواقع، وإذا «كانت القراءة الخطية هي الأكثر احتراما لقواعد اللعبة، فإنها ليست بالضرورة الأكثر أهمية، فالتتابع ليس هو البعد الوحيد للحكاية، إذ أن النص ليس فقط «سطحا» ولكنه أيضا «حجم» حيث إن بعض الارتباطات لا تدرك إلا في ظل القراءة الثانية»[3] وهذا يعني إعادة القراءة من أجل تعمق في فهم محتوى النص.

2-1-2- القراءة الثانية (قراءة محترسة):

ترتكز هذه القراءة على اللغة باعتبارها مكونا أساسيا فيها، لكن أي قراءة محايدة للنص لا يمكن أن تكون قراءة نهائية، إذ تستوجب أن يتوجه القارئ إلى ما وراء اللغة أو الميثالغة، حيث يصبح مضطرا إلى سد الفـراغات

---

[1] مريم بغيبغ: كهنة، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

[3] فانسون جوف: القراءة، تر: محمد آيت لعميم وشكير نصر الدين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016، ص38، 39.

فالقاصة لا تستطيع لغتها أن تنقل العالم، لكن هذا العالم يجب أن يكون في خلفية القارئ، لأن المعاني تتشكل من خلاله، فالمعاني التاريخية والاجتماعية والثقافية التي يحويها الدال هي التي تسهم في بناء المعنى وردم الفجوات فمثلا: عندما تذكر القاصة كلمة (أرض) يتساءل القارئ عن أي أرض تتحدث ...الخ.

لا تقل أهمية الجملة الاستهلالية عن عتبة العنوان، وقد استهلت القاصة قصتها بـ «ملّكوني مفاتيح هذه الأرض»[1]، وهي جملة واضحة اعتمدت فيها القاصة على التحديد المكاني (هذه الأرض) والفعل الجمعي (ملّكوني) واسم الإشارة (هذه)، الذي يدل على المعنى القريب، والقاصة لم تذكر أي أرض تقصد فهي تركت المجال مفتوح أمام القارئ لكي يسقط اختياراته على الأرض التي يريد وينتمي إليها، وبالتالي تركت التأويل والاختيار مفتوحا أمامه وهذا ما جعله في حيرة من أمره إلى أي أرض تشير القاصة وهذا يعني أنها وفقت في جذب القارئ نحو النص وخلق الدهشة لديه، مما يشير إلى أن بدايتها كانت موفقة. كما يحتمل أنها تقصد (بهذه الأرض) "سوريا" إذا انطلقنا من الإهداء كمؤشر، فالنصوص لا تقتصر على نص واحد وإنما تتعدد القراءات فالرؤية الأحادية تقتل النص حسب "جاك ديريدا".

الفعل (ملّكوني) فعل ماض يدل على الآنية وذلك لربط الماضي بالحاضر وهذا ما يسمى بتاريخية الأدب عند "ياوس"، فالقضية التي تتحدث عنها القاصة متجذرة منذ القدم وامتدت إلى الحاضر، فمعنى كلمة ملّكوني في المعجم هي: «ملّك تمليكا الشيء: جعله ملكا له، القوم عليهم فلانا: جعلوه ملكا عليهم»[2] أي الانتخاب واختيار الرعية للراعي وهذا في الظاهر، لكن في الباطن –المعنى الخفي– تحمل في السياق دلالة على القيد وعدم الرضا عن السلطة الممنوحة لها لإدراكها أنها عبارة عن وسيلة لوصولهم إلى أهدافهم وغاياتهم، و"الياء" تدل على الذاتية، هذا التناقض بين المعنى في النص والمعنى اللغوي يرجع إلى الإنزياحات التي طرأت على المعنى وهذا نوع من أنواع "البديع" ويسمى "نفي الشيء بإيجابه" أي أن الكلام في الظاهر إيجاب وفي باطنه نفي وهنا دلالة على أنه

---

[1] مريم بغيبغ: كهنة، ص22.

[2] جبران مسعود: الرائد، ص768.

تولى السلطة مرغما فهو لم يطلب السلطة وإنما أولوه إياها وسيروه وفق مصالحهم، فالكاتبة هنا لم تصرح بالفاعل وذلك من أجل فتح أفق انتظار لدى القارئ لكي يؤول من هو المتسبب في توزيع السلطة وإسقاطها على واقعه.

استعملت القاصة الصور البيانية من أجل تعميق المعنى وإضفاء جمالية عليه لإخراج القارئ عما ألفه، إذ وظفت استعارة مكنية في قولها: «مفاتيح هذه الأرض»[1]، فذكرت المشبه وحذفت المشبه به (الباب) وجاءت بلازمة من لوازمه وهي "الفتح"، وهذه الجملة تدل على التسليم والتحكم في زمام الأمور ظاهريا، فالكاتبة تريد "قارئا ضمنيا" يتحول من خلال قراءاته الأولى والثانية إلى قارئ خبير ونموذجي قادر على فهم مضمرات النص القصصي، ثم يتحول إثر قراءاته المتعددة إلى قارئ بإمكانه استخراج أفكار ومعلومات وأحاسيس وجماليات عبرت عنها القاصة.

بعد انتهاء الجملة وضعت علامة الترقيم (.) التي تدل على الوقف والانتهاء من الفكرة ومعناها، ومفادها هنا أن الجملة قصيرة وليست مرتبطة بما سيأتي بعدها بشكل تتابعي وذلك لتكثيف المعنى وإثارة الدهشة في نفس المتلقي.

استخدمت الكاتبة جمل مكثفة وموجزة في متنها ونلتمس ذلك في قولها: «أعاريني أحدهم لسانه... أشرت إلي رأسي الفارغ»، [2]كما قلنا سابقا فأسماء الإشارة لها دور في تقييد أفق التوقع، فبعد أن بنى أفقه على أن القاصة تقصد الأرض التي يعيش بها، تقوم بكسر هذا الأفق باسم الإشارة وهذا من أجل تحقيق المتعة الجمالية فكلمة أشرت تثير انتباه القارئ وتجعله في حيرة من أمره وتدفعه إلى بناء أفق توقع جديد، كما نجد في عبارة (أعاريني أحدهم لسانه) وجود المجاز المرسل علاقته الجزئية لأنها ذكرت اللسان وهو جزء من الكل (الإنسان) كذلك وظفت الكناية في قولها (أشرت إلى رأسي الفارغ) وهي كناية عن الجهل والغباء، وبالعودة إلى الجملة الأولى

[1] مريم بغيبغ: كهنة، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

(أعاريني أحدهم لسانه) نجد أن من قام بالإعارة شخص مجهول وهذا ما يدفع القارئ إلى طرح السؤال الآتي: من قام بالإعارة؟ ولذلك يقوم بربط الجملة الاستهلالية (ملّكوني) بـ(أحدهم) لأنه هو من قام بفعل الإعارة لمن (ملّكوني)، إذ أنهم هم من يفكرون ويخططون لتحقيق أهدافهم ثم يتحدثون بلسانها، فهي عبارة عن شيء لا معنى له، تحركها أيادي خفية كدمى الكراكوز التي تتلاعب بها الأيادي كما تشاء، لتصبح مجرد عقل أداتي وهذا ما ذهب إليه "ماركيوز" في كتابه "الإنسان ذو البعد الواحد" فهو يرى «أن الإنسان في ظل الأنظمة الصناعية أصبح مجرد آلة فهو يستهلك ولا ينتج»[1]، أما في قولها (رأسي الفارغ) لا تعني دائما العدم، أو عدم وجود مخزون ثقافي وإنما قد يقصد به في المعنى الخفي أنه لم يكن على علم أو معرفة بذلك الأمر المرتبط بإعارة اللسان وما يراد من هذه الغاية، ووضع القاصة "لنقاط الحذف" (...) لم يكن عبثا فهي تهدف إلى خلق تصورات في ذهن القارئ كي يملأ ذلك الفراغ حسب خلفياته لينتج تأويلا للنص.

تشير في قولها: «همس في أذني كبيرهم: أنا العقل المدبر... دفعني بقوة أمام الرعية»[2] إلى أنّ من قام بفعل الهمس هو(كبيرهم)؛ أي أنه أكثر معرفة وعلما بما يجري وإن صح القول هو أكثرهم قوة ومعرفة ونفوذا وأنه على دراية بالمراد من الحدث السابق وذلك بربط الضمير (هم) العائد على من قاموا بفعل (ملّكوني)، وكبيرهم هذا همس في الماضي ولكنه يدل على الحاضر كذلك والهمس هو الكلام الخافت الذي يدل على السرية وإخفاء الأمر.

استعملت ضمير الإثبات (أنا) دلالة على أن (أحدهم) هو المتحكّم في الأمور ويقر هنا على أنه هو من يصدر القرار ويفرض الأوامر، وبذلك يستنتج القارئ أن (كبيرهم) ماكر وذو نوايا سيئة، لأن بعد الفعل همس تأتي نقاط الحذف (...) ثم عبارة (دفعني بقوة أمام الرعية) فالقاصة هنا تعمدت وضع نقاط الحذف بين (همس) و(دفعني)، لأنّ علامة الحذف في النص أو القصة لا توضع احتراما لقاعدة إملائية أو لضرورة الكتابة والتحرير إنمّا تفرض ذاتها حين لا تجد القاصة في اللغة ما يعبر بقوة وصدق وعمق عن معنى مختلف خاص أو عن شعور مميز

---

[1] ينظر، عبد الغفار مكاوي: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، ص21.

[2] مريم بغيبغ: كهنة، ص 22.

حاد. فتلجأ إلى علامة الحذف ليلمس القارئ عمق الفراغ الذي تركته وسعة المكان الذي لم تملأه، وهذا ما يدفع القارئ إلى استحضار المعاني الغائبة والمضمرة في النص والمسكوت عنها.

يبدأ القارئ على هذا الأساس بتأويل العبارة بربطها بما سبقها من أجل سدّ الفراغ وبناء المعنى، فبعد عملية الهمس جاءت كلمة (دفعني) التي تنتمي إلى مجموعة الأفعال الحركية الانتقالية القوية الدالة على الحركة والقوة والانتقال بسرعة ويقصد بهذه الكلمة حسب سياقها في الجملة أن هذا الفعل تمّ بدون علم من وقع عليه الفعل إذ وقع فجأة على حين غرة، كما يدل الدفع أيضا على أنّ المدفوع كان رافضا، لكن قوة الدفع أكبر منه وتنتهي الجملة بعلامة الوقف (.) التي يأتي بعدها خبر يدل على الاستمرارية وذلك في قولها «كلما خطبت فيهم رفع البعض ذيله والبعض الآخر نهق»[1] فكلمة رفع ذيله تدل على من قبل الخطاب وهي ترمز إلى الود والمحبة، فعندما يهز الكلب ذيله يفهم من ذلك انه أليف، حيث يمكن الاقتراب منه بلا خوف، أما القطة فهي العكس فعندما ترفع ذيلها فإنها تريد الأذية وهذا ما يستدعي الخوف وهنا ترمز إلى الفئة الرافضة للخطاب والمعادية له ، فرفع الذيل تعود على كلا الحيوانين وما يملكانه من الصفات وهذا ما أثبتته الدراسات المتخصصة في دراسة سلوك الحيوانات، وتوجد فئة ثالثة وهي التي عبرت عنها القاصة في قولها :«البعض الآخر نهق» [2]؛ فالنهيق هو صوت الحمار وهو يدل على من يقوم بالتصفيق والقبول بدون وعي أو دراية أو تخمين، ويتبيّن أنّ هناك من أعلن وفائه أثناء الخطاب، ومنهم من كان يرفض ويتذمر (الرّعيّة).

2-1-3- قراءة تأويلية :

بعد القراءة الخطية الأولى والنظر في بعض مكونات الدلالة كالصور البيانية والمجاز والرمز يمكن أن نخوض في قراءة تأويلية تكشف جوانب دلالية يحتملها النص، والبحث في الدلالة والمعنى المراد من هذا النص أمر صعب وخاصة فن القصة القصيرة جدا، الذي يتميز بالتكثيف والاختزال وإضمار المعاني.

---

[1] المصدر السابق، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

يتمحور هذا النّص القصصي القصير جدا حول موضوع دبلوماسي سياسي وهو الفساد الذي تعاني منه كل القطاعات وما تؤول إليه المصائر بلغة مكثّفة ورمزية إيحائية، وقد عبرت عنه القاصة بشكل جميل جدا، فالنص لم يكن فيه حشو أو استطرادات، كما استخدمت أساليب بلاغية وأحسنت صياغتها وذلك باستخدامها (الكناية والاستعارة والمجاز)، فالنّص فيه إشارة بأن هذا الفساد متجذر منذ القدم والدليل على ذلك هو استخدامها للأفعال الماضية الآنية لربطه بالحاضر كذلك، فالإنسان يفتح عينيه وهو يحيا في هذا الخراب.

أضافت المفارقة لمسة جمالية على هذا النص وذلك من خلال توظيف جمل الحدث وهي: (أعارني لسانه/ أشرت إلي رأسي الفارغ/ رفع البعض ذيله/ البعض الآخر نهق)، حيث عبرت عن الجهل الذي يسود المجتمعات العربية التي تعاني من هيمنة الغرب، هذا النص ذو طابع توجيهي توعوي، إذ وجهت كلمتها لأصحاب الضمائر النائمة ليتحدوا مع إخوانهم، لأنّ في الإتحاد قوة، فبدون الإتحاد والتكاثف لن تتغير الأوضاع للأفضل وأحسن مثال يعبر عن الوضع العربي الراهن هو المثل الذي يقول أكلت يوم أكل الثّور الأبيض.

2-2- قصة "فريسة":

تحمل بين أحشائها خططهم الدنيئة، أحسوا بخطرها... اختارها قائدهم بأن تكون عروسهم الليلة..حنطوا أحلامها... ألبسوها الفستان الأبيض وربطوا خصرها بحزام ناسِف [1].

2-2-1- القراءة الأولى (قراءة سطحية):

*** قراءة خطية في العنوان (فريسة):**

لا يحيلنا هذا العنوان على قضية ما بشكل مباشر أو عنوان تلميحي بقدر ما هو لغز لم يحل إلا عن طريق سرد الأحداث، وقد تم الكشف عن صورته البسيطة من خلال الدلالة المعجمية: «الفريسة من أصل فرس: فرس

[1] مريم بغيبغ: كهنة، ص 14.

يفرس: فرسا الأسد أو نحوه فريسة: اصطادها وقتلها، الذبيحة كسر عنقها قبل موتها»[1]؛ أي الاصطياد والقتل وأول ما يتبادر إلى ذهن المتلقي حين قراءته لهذا العنوان أنه يحمل معنى: الظلم، القتل، الموت والاستيلاء، هذا العنوان يرغم القارئ على التعمق في النص لتقديم قراءاته وتأويلاته، لأنه يحمل كثير من الرموز والدلالات المضمرة خلف هذا العنوان وهو ما يدفعه إلى التساؤل: ماذا تقصد القاصة بالفريسة؟ وما الغرض من وضعها هذا العنوان؟ هل تقصد الفريسة من عالم الحيوان أو عالم آخر؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه بتفكيك النص وتأويل دلالاته.

*** قراءة خطية في المتن:**

تبدأ القصة بفعل مضارع (تحمل) الذي يدل على: الثقل، الحبل والمعاناة...كما تدل عبارة (بين أحشائها خططهم الدنيئة) على أنها تحمل أمر مريبا، مما يجعل القارئ يتبع الأحداث وينتظر ما يأتي بعدها، ثم تقول (أحسوا بخطرها) لتدخل القارئ في متاهة وحيرة، فمن هم الذين أحسوا بخطرها؟ وما هو هذا الخطر؟ وهنا تضع القاصة نقاط الحذف (...) لكي يكمل القارئ هذا الفراغ محاولا ربطها بما سيأتي بعدها، لتفاجئه بقولها:«اختارها قائدهم بأن تكون عروسهم الليلة»[2] وهذا ما جعله يتبع الأحداث اللاحقة لمعرفة مجريات الأحداث.

تدغدغ القاصة خيال القارئ وتثيره بوضعها نقاط الحذف التي تكسر أفق توقعه، ليليها فعل ماض (حنطوا) الذي يدل على أنها أصبحت جسدا بلا روح، فتكسر أفق توقعه من جديد بقولها «ألبسوها الفستان الأبيض»[3] هذه العبارة تدل على الفرح، لتتوالى الصدمات في هذه القصة إذ كانت نهايتها صادمة وقوية للقارئ وذلك في جملة «ربطوا خصرها بحزام ناسف»[4]، وهكذا أشبع أفق انتظار القارئ ولكن هذا الإشباع كان بسيطا.

نلاحظ تتابع الأفعال الدالة على الزمن والحدث (تحمل/ أحسوا / اختارها / حنطوا / ألبسوها/ ربطوا)، إذ

---

[1] جيران مسعود: الرائد، ص 598.

[2] مريم بغيبغ: كهنة، ص 14.

[3] المصدر نفسه، ص ن.

[4] المصدر نفسه، ص ن.

أنّ الفعل الأول جاء مضارعا، قد يدل على الماضي والحاضر معا، أما بقية الأفعال فهي أفعال ماضية آنية.

2-2-2- القراءة الثانية (قراءة محترسة):

استهلت القاصة هذه القصة بجملة فعلية «تحمل بين أحشائها خططهم الدنيئة»[1] فالفعل (تحمل) يدل على المضارع وهو في سياق الكلام يدل على الحمل والعبء الذي تحمله داخلها، فالجملة الفعلية تسهم في تفعيل الحبكة، وتأزمها وتزيدها حركية وحيوية، ويأتي بعد هذا الفعل ظرف مكان (بين) للدلالة على المكان وهو (أحشاؤها) والأحشاء هي ما في جوف البطن، هذا الحمل هو (خططهم)، إذ نجد بأنها استعملت في هذه العبارة المجاز العقلي الذي يفهمه القارئ من سياق الكلام، فعادة يكون الحمل جنينا وليس خططا ومشاريع ،مما يدل على أن الجملة والقصة بكاملها مليئة بالدلالات وعلى القارئ أن يقوم بقراءتها وتفسيرها.

تستوقفنا علامة الوقف (.) الدالة على نهاية الجملة والتوقف، ليقوم القارئ بتخيل الأحداث وترك المجال مفتوحا لأفق توقعه «الذي يعتمد على مخزون المتلقي الثقافي (ذخيرته المعرفية)»[2]، مما يساعده على فهم النصوص والدلالات ويبدأ في بناء أفقه من جديد.

استعملت القاصة كلمة (أحسوا) وهي تدل على الشعور والإدراك أي أنهم أدركوا الخطر الذي تشكله عليهم، وهنا وظفت الضمائر الدالة على الغائب: أحسوا (هم)، خطرها (هي)، لتأتي بعد هذه الجملة نقاط الحذف (...) التي تحفز القارئ على ملأ الفراغات والفجوات وهنا يتساءل القارئ ماذا سيحدث بعد إدراكهم للخطر؟.

يتوقع القارئ بأنهم بعد إدراكهم للخطر المحدق بهم قد يولّوا هاربين أو يخضعوا لها، فبعد بناء أفق توقعه يصاب بخيبة أمل فهو لم يتوقع أن يتمادوا في خسّتهم ودناءتهم لأن الجملة الموالية «اختارها قائدهم بأن تكون

---

[1] المصدر السابق، ص14.

[2] خالد علي مصطفى وربى عبد الرضا عبد الرزاق، مقومات القراءة والتلقي، مجلة ديالي، جامعة ديالي، ع /69، 2016، ص 69.

عروسهم الليلة»[1]، مما يؤدي إلى إعادة بناء أفق توقعه من جديد وذلك بتحليله وتأويله للجملة وما تحمله في طياتها، بدءا بالفعل الماضي الذي يتصدر الجملة ومعناه في المعجم هو: «اختار اختيارًا. (خ ي ر) أو الشيء: اصطفاه، انتقاه»[2]؛ أي حددها وجعلها غايته، وتعود (الهاء) على الضمير الغائب (هي) والقائد هو الزعيم وكبير الجماعة وبربط الفعل (اختارها) بالفعل الذي سبقه (أحسوا) لتتشكل الصورة لدى القارئ أن نتيجة ذلك الإحساس بالخطر كان اختيارها بأن تكون عروسا وزوجة ﴿وَمِنْ ءَايَـٰتِهِۦٓ أَنْ خَلَقَ لَكُم مِّنْ أَنفُسِكُمْ أَزْوَٰجًا لِّتَسْكُنُوٓا۟ إِلَيْهَا وَجَعَلَ بَيْنَكُم مَّوَدَّةً وَرَحْمَةً ۚ إِنَّ فِى ذَٰلِكَ لَـَٔايَـٰتٍ لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ ﴿٢١﴾﴾[3]، فكلمة عروس في الظاهر تدل على الفرح والاستقرار والسكن، لكن المعنى المبطن هو أن هذا العرس كان جماعيا، فاختياره لها كان انتقاما منها وليس حبا فيها، فقد اختارها لتكون عروسا لعدة أشخاص (عروسهم) وهذا وإن دل على شيء فإنه يدل على الاغتصاب الجماعي، واستخدمت (..) دلالة على أن الفكرة لم تنته بعد، وأن القارئ لا يتوقف عند نهاية الجملة بل يتتبعها.

تشير القاصة بكلمة (حنطوا) إلى عملية التحنيط التي كان يقوم بها المصريون القدامى لحفظ جثث موتاهم فيبدو مظهر الميّت كأنه حي ويمنع التحنيط تعفن الجثة، وهذا لإيمانهم أن الموت هو باب العبور إلى الحياة الدائمة فبحثوا عن سر الخلود واخترعوا التحنيط، لذا استعملت هذا المصطلح لإيمانها بأن أحلام هذه العروس المغتصبة ظاهرة للعيان بأنها ماتت وتلاشت، لكنها في الحقيقة محنطة تأمل أن تبعث من جديد، لتليها نقاط الحذف (...) التي تخلق فراغا يتطلب من القارئ ملأه.

---

[1] مريم بغيبغ: كهنة، ص 14.

[2] جبران مسعود: الرائد، ص31.

[3] سورة الروم، الآية21.

تنتهي القصة بجملة صادمة وهي «ألبسوها الفستان الأبيض وربطوا خصرها بحزام ناسف»[1] إذ نجد مفارقة في الحدث: (ألبسوها/ ربطوا) ومن حيث الصفات: (الفستان الأبيض/ الحزام الناسف)، فالفستان الأبيض يرمز إلى الحياة الجديدة والحزام الناسف يرمز إلى الموت ونهاية الحياة، فالمتعمق في الفكرة يجد بأنها مبنية على التضاد.

جاءت القفلة تراجيدية، حزينة وصادمة للقارئ وهي مترابطة مع العنوان، إذ أنهم ربطوا خصرها بحزام ناسف، أي حكم عليها بالموت، فكانت بمثابة فريسة وضحية لهم.

2-2-3- قراءة تأويلية:

بعد تتبعنا لأحداث القصة وتسلسلها الزمني وتحليل وتفكيك الرموز اللغوية والإنزياحات التي طرأت على النص ومحاولة نزع القناع عنه وذلك بإسقاط القصة على الواقع، فإننا سنقدم قراءة تأويلية للنص.

يسهم العنوان "فريسة" برسم صورة في ذهن المتلقي لضحية بين أنياب وحش كاسر، والإعتيادي أن يكون المفترس حيوانا وهنا إشارة إلى أن المفترس ذو طباع حيوانية، ويطلق هذا الفعل (الإفتراس) على الأفعال الوحشية والمعروف أن الفريسة تكون من عالم الحيوان، إلا أن هذا لا يجعلنا نتوقف عند هذا الحد، فالمفترس والفريسة ترتبط كذلك بالعلاقات الدولية، فلا تخلوا الساحة العالمية من دول مفترسة تتربص بأخرى لتفترسها، هذا ما يجعلنا نقف بين جدلية المعنى القريب (الإفتراس الحياوني) والمعنى البعيد (الإفتراس السياسي).

بنت القاصة قصتها على ضميري الغائب (هي) وذلك في قولها: «تحمل، أحشائها، خطرها، أحلامها خصرها»[2] وقد تقصد بهذه الكلمات "فلسطين"، و (هم) الذي ورد في النص في عدة كلمات هي: «خططهم أحسوا، قائدهم، حنطوا، عروسهم، ألبسوها، ربطوا»[3] وربما تعود على اليهود.

---

[1] مريم بغيبغ: كهنة، ص14.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص ن.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص ن.

تحمل فلسطين داخلها "هيكل سليمان" وهو سبب اختيار اليهود لهذه الأرض، وجعلوه دليلا على أن هذه الأرض أرضهم وأرض أجدادهم، واختارها اليهود لتكون وطنا ومستقرا لهم فاغتصبوها عنوةً وجمعوا فيها يهود الشتات، ودخلوها في بادئ الأمر حاملين رايات السلام إلى أن ظهرت نواياهم الحقيقية وتفننوا في نشر القتل والموت والدمار، وقد وفقت القاصة في اختيار هذا العنوان الذي يعبر على معاناة القضية الفلسطينية التي لم تكن إلا فريسة لوحش حيواني يدعى بني صهيون.

2-3- قصة "غفلة":

خرج من رحمها، أنكرها... في نشوة الوجود تسلق عُمره. غمزته نجمة.. صفق له القمر... لا يفقه ما يحدث له... كان يصعد نحو الأسفل... تذكر بعد حين من الزمن أنه كان يرقص بدون سيقان. [1]

2-3-1- القراءة الأولى (قراءة سطحية):

*** قراءة خطية في العنوان:**

جاء العنوان نكرة مفردة تعني في جذرها اللغوي «غفل يغفل: غفولا وغفلا وغفلة عنه: تركه وسها عنه إهمالا الشيء سره.» [2]؛ أي أنّ الغفلة شيء ما خارج نطاق إدراكنا كتفكير ومادة في آن واحد وهي ما يحدث فجأة وبمهلة قصيرة بدون سابق إنذار.لعل ما يلفت انتباه القارئ اختيار القاصة لهذه اللفظة النكرة كعنوان لنصها بالرغم من أنها تدل على أن الحدث وقع في فترة قصيرة جدا، فما الذي دفعها إلى اختيار هذا العنوان؟.

*** قراءة خطية في المتن:**

اعتمدت القاصة في بداية نصها على الفعل الماضي (خرج) ثم تلتها عبارة (من رحمها) وهنا يتشكل لدى القارئ أفق توقع بأن القصة تقوم على هذا الحدث وهو (الولادة)، ليليها فعل صادم (أنكرها)، فالقارئ هنا قد

---

[1] المصدر السابق، ص 13.

(2) جيران مسعود: الرائد، ص 582.

يتوقع بأن جزاء الأم هو الاعتراف بالجميل والبر، لكن خيبت القاصة أفق توقعه إذ جعلت جزاء هذه الولادة هو النكران ثم تتبعها نقاط الحذف التي تستدعي التأويل من أجل إشباع أفق التوقع وخلق إجابات لسبب هذا النكران، ثم تأتي الجملة الموالية «في نشوة الوجود تسلق عمره»[1] مترابطة مع ما قبلها من حيث الدلالة.

تتابع الأحداث «غمزته نجمة... صفق له القمر...لا يفقه ما يحدث له... كان يصعد نحو الأسفل»[2] لتدل على معنى واحد وهو الضياع وإتباع المغريات وهكذا يتوقع القارئ بأن هذه الشخصية تعاني من الاغتراب والشتات وانصهاره مع عالمه الخاص، ليأتي الفعل (تذكر) ليكسر أفق توقعه، إذ يدل على انتهاء كل ما سبقه، وأن هذا الشخص أفاق من "غفلته" (بعد حين من الزمن) والتي تدل على الزمن البعيد، أي أن فترة الحدث طالت ليصف حاله أثناء غفلته (أنه كان يرقص بدون سيقان).

نلاحظ أن القاصة اعتمدت على التجاور الحكائي وبنت قصتها على تسلسل الأفعال الماضية (خرج أنكرها، تسلق، كان يصعد، تذكر، كان يرقص...).

2-3-2- القراءة الثانية (قراءة محترسة):

جاء العنوان معبرا عن النص وهو الفكرة الأساسية التي يقوم عليها المتن وقد استهلت القاصة نصها بـ«خرج من رحمها، أنكرها»[3] وهنا صورة لعقوق الأبناء وهي جملة فعلية تتكون من جملتين قصيرتين مترابطتين ببعضهما وأيضا ليكونا جملة استهلال واحدة بصورة معبرة ومكثفة دون التطرق للأسباب والتفاصيل رغم أن في عمقها الكثير من الدلالات والإيحاءات، فالجملة هنا دالة على حدث سردي وتعبير رصين يصف العقوق وضعت بعد هذه الجملة نقاط الحذف (...) لتفادي الإطالة.

(1) مريم بغيبغ: كهنة، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

(3) المصدر نفسه، ص ن.

تعود القاصة بجملة جديدة «في نشوة الوجود تسلق عمره»[1] لإكمال معنى الجملة التي سبقتها في قولها (في نشوة الوجود) يدل حرف الجر (في) على التعبير المجازي في هذه الجملة، وتحمل كلمة نشوة معاني، فهي قد تدل على نشوة النّصر، الفرح والطرب... أما في النص فهي قد تعني نشوة الخمر التي بدأت تلعب بعقله وهي أول علامة تدل على السُّكر، أما (تسلق عمره) فالفعل تسلق معناه في المعجم هو «تسلق تسلقا (س ل ق)- الحائط أو عليه: صعد عليه»[2] ومعناه في النص الطموح والارتقاء.

يُلاحظ بأن القاصة وفقت في الصياغة المكثفة وانتقاء المفردات المعبرة عن الحدث (خرج من رحمها/ نشوة الوجود/ تسلق عمره) والتي تعبر عن مرحلة عمرية وباستحضار المتلقي لمخزونه الثقافي لتأويل هذه المرحلة ربما يتوقع أن الشخصية في مرحلة المراهقة أي في بداية الشباب وغالبا ما نجد هذه الفئة تتصف بعقوق ورفض الأهل والثورة عليهم والتهور، وتنتهي هذه الجملة بنقطة النهاية لانتهاء الفكرة، وبداية فكرة جديدة.

تقول القاصة (غمزته نجمة) وهي استعارة مكنية إذ ذكرت المشبه (النجمة) وحذفت المشبه به (المرأة) وجاءت بلازمة من لوازمه وهو(الغمز)، فالنجمة والقمر يرمزان إلى الليل؛ أي أنه كان يتسكع في الشوارع ليلا كما ترمز بالنجمة للمرأة الجميلة اللعوب، لنجد نقاط التواصل (..) الدالة على ارتباطها بالفكرة التي تليها، (صفق له القمر) وهي استعارة مكنية إذ شبهت القمر بالإنسان وذكرت صفة من صفاته وهي (التصفيق) كدلالة على رفيق السوء الذي شجعه على الإكمال في هذا الدرب، تأتي نقاط الحذف (...) التي تستدعي القارئ لاستحضار ما هو غائب في النص وذلك بتأويل ما سبق وربطه بما بعده.

يضاف من خلال جملة «لا يفقه ما يحدث له...»[3] أنها نفت وعيه وإدراكه لما قام به. تلتها نقاط الحذف التي تستدعي تشغيل ذهن القارئ وتجعله يتساءل، لماذا لا يدرك ما يحدث له؟ فالإنسان واع لتصرفاته

(1) المصدر السابق ، ص13.

(2) جيران مسعود: الرائد، ص 212.

(3) مريم بغيبغ: كهنة، ص 13.

وأفعاله، وهنا يحدث انصهار لأفق توقعه، هذا ما يجعل الصورة تتضح أكثر بأن الشخصية في سن المراهقة والجملة الموالية «كان يصعد نحو الأسفل»[1] تصيب القارئ بالدهشة والإعجاب لبراعة تكثيف المعاني ودقتها، كما وظفت القاصة في هذه العبارة الرمز والإيحاء فإذا ربطنا المعنى بالفعل (يصعد) فإنه يدل على تطور حدثي مراد هنا، لكنه كان سالب في اتجاهه نحو السلب (الأسفل).

وضعت نقاط الحذف (...) لتترك القارئ أسير دهشته لتكسر هذه الدهشة بقولها: «تذكر بعد حين من الزمن أنه كان يرقص بدون سيقان»[2]؛ إذ أن الفعل (تذكر) يدل أنه أفاق من غفلته ليكتشف أنه كان (يرقص بدون سيقان) وهذا ما حقق الدهشة ولفت انتباه القارئ، ممّا قد يؤدي إلى طرح السؤال كيف يرقص بدون سيقان؟ وهذا راجع إلى براعة وإتقان القاصة لإثارة إعجاب المتلقي، تنتهي القصة بإفاقة الشخصية من غفلتها وتترك المجال للقارئ لإكمال باقي الأحداث التي وقعت بعد الإفاقة من الغفلة، فالقاصة لم تشبع أفق توقعه.

اعتمدت القاصة في سردها على الأفعال والتراكيب والمفردات المنطقية (نشوة/ تسلق/ نجمة/ صفق/ القمر لا يفقه/ تذكر/ يحدث/ يصعد)، كما ساهمت الأفعال في إعطاء النص توازنه (المتن) واعتمدت على التنقل والتصاعد الحدثي في سردها التصويري.

جاءت الصياغة دقيقة ومتقنة، إذ استعملت المفردات والأفعال والتراكيب والرموز الدلالية وأيضا توظيف علامات الترقيم في موضعها فلم تضعها من فراغ وإنما كان لها معنى في النص.

ارتبطت القفلة بالعنوان (الغفلة– الرقص بدون سيقان) وهي كناية عن عقول غافلة تصدر أحكاما بدون وعي والبحث عن حرية بدون حدود وبلا مبادئ أينما وجدت ملذاتها ركنت وبقيت وهذه النهاية لم تكن صادمة أو مبهمة ولكنها مدهشة وتجبر القارئ على خلق تأويلات جديدة.

(1) المصدر السابق، ص13.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

2-3-3- قراءة تأويلية:

أدت القراءة الأولى إلى إعطاء لمحة عن النص، كما أسهمت الألفاظ والانزياحات في توضيح الفكرة وتبسيطها، لذا نقدم تأويلا للنص لفهم ما ترمي إليه القاصة من خلال هذه القصة.

جاء العنوان "غفلة" متمما للنص كأنه شعاع غطت خيوطه كل أنحاء النص وظفته القاصة بمعناه الحقيقي وهي شيء خاص بالإنسان، (خرج من رحمها، أنكرها) وهي صورة قد تعبر عن عقوق الوالدين، أما جملة (في نشوة الوجود تسلق عمره) النشوة هي اللذة وهي أول مراحل السكر وبالتالي قد ترمز إلى أول المراحل العمرية (المراهقة) التي يعرف فيها لذة الحياة ويحاول تلبية كل رغباته دون أن يكترث بالعواقب، فالغاية تبرر الوسيلة.

ترمز القاصة لفتاة الهوى الجميلة (بالنجمة)، فهي التي ساهمت في إكماله لهذا الدرب، وبـ (القمر) لصديق السّوء الذي شجعه على ما يقوم به وذلك من خلال التّصفيق له وتؤكد غفلته بقولها: «لا يفقه ما يحدث له»[1] أي أنه غافل عن الواقع يحيا في عالم الأحلام والخيال إذ (كان يصعد نحو الأسفل) فهو يعتقد بأنه يسير في الطريق الصحيح ليصل إلى أحلامه، لكنه كان يسير نحو القاع ليصل إلى نتيجة حتمية وهي عقوق الوالدين التي تذكرها متأخرا، فعبارة (كان يرقص بدون سيقان) تدل على غضب الأم فالجنة تحت أقدام الأمهات، فبفقدان أقدام الأم دلالة على فقدانه للجنة، فهذا النص يتمحور حول قضية اجتماعية وربما كتبته القاصة لتوعية وإيقاظ الضمائر النائمة من غفلتها وأن ملذات الدنيا فانية.

يحتمل هذا النص قراءة أخرى، فالقراءات تتعدد من متلقي لآخر وكذلك قد تتعدد لدى القارئ نفسه فالجملة (خرج من رحمها. أنكرها) تدل على الولادة وبما أن الوطن هو الأم الثانية، وهي قد تقصد الخروج من الوطن بصعوبة أي "الهجرة غير الشرعية" وبقولها (أنكرها) دلالة على حرق أوراقه الثبوتية وهويته، فأنكر بذلك أصله وانتماؤه، (في نشوة الوجود تسلق عمره)؛ أي أنه أفنى عمره في مسايرة أهوائه، ترمز القاصة إلى أحلامه التي

(1) المصدر السابق، ص13.

يريد تحقيقها في الضفة الأخرى "بالنجمة"، ورمزت للجمال سواء (جمال الدول الأوروبية أو حسناواتها) بالقمر (فلا يفقه ما يحدث له) أي أنه منبهر ومشدوه، وبالرغم من أنه قد يحقق أحلامه إلا أنه كان يتجه نحو الأسفل.

يتشيأ الإنسان ويصبح همه الوحيد هو تحقيق أحلامه المادية، فيفقد ذاته ومبادئه وأخلاقه، كحال أغلب المهاجرين؛ أي أنّه عندما يصل إلى مبتغاه يحس بالغربة ليكتشف بأنه بلا ركيزة (السيقان) أي بلا أهل وبلا وطن.

2-4- قصة "كهنة":

أوهموني بحلمهم ومعرفتهم للتعبير، سرقوا السنبلات الخضر... سقطت سنبلتي السابعة، أينعت وربت أحرقوا الحقل... أدركت جهلهم... كنت كالمجنون أنتظر (يوسف) [1]

2-4-1- القراءة الأولى (قراءة سطحية):

***قراءة خطية في العنوان:**

جاء العنوان في حقل لغوي ينتمي للغيبيات الروحانية بصورة مادية على منوال (علماء/ شيوخ/ رسل/ حكماء)، أما الجذر اللغوي والمعاني البسيطة التي تتبادر إلى الذهن بمجرد تلقي العنوان، فقد تطرقنا إليها مسبقا في عنوان المجموعة التي استمدت عنوانها من هذا النص.

***قراءة خطية في المتن:**

تفتتح القصة بجملة فعلية هي: «أوهموني بحلمهم ومعرفتهم للتعبير»[2]، فالفعل الماضي (أوهموني) يدل على التخيل والتصور، وهنا يطرح القارئ تساؤله لماذا أوهموه؟ ومن هم؟ وهذا ما يستلزم ربط الفعل بالجملة الموالية (بحلمهم ومعرفتهم للتعبير) والتي تدل على الصفح والتسامح وإتقان الدور ببراعة وهنا يبني القارئ تصوره أن الشخصية مدركة لخفايا لعبة تحاك ضده ليستوقف القارئ لبرهة بعلامة ترقم (،)،لتقول القاصة (سرقوا السنبلات

(1) المصدر السابق، ص 46.

(2) المصدر نفسه، ص ن.

الخضر)، فالفعل سرق يدل على النهب والاختلاس واللصوصية والأخذ خفية وهذه الفكرة تتمحور حول نهب الخيرات، فالمتتبع هنا يلاحظ تسلسل منطقي في سرد الأحداث.

وظفت نقاط الحذف لتجنب الإطالة والاستطرادات التي تعد إحدى عوائق القصة القصيرة جدا، أما الجملة (سقطت سنبلتي السابعة)، فبعد توقع القارئ لنهب كل السنابل يفاجئ بقول القاصة (سقطت سنبلتي السابعة) وهذا ما يربك القارئ، ليتوقف برهة بعلامة الترقيم (،) ويعيد بناء أفقه مرة أخرى، بأنه رغم نجاة السنبلة من النهب والسرقة إلا أنّ مصيرها التلف والموت بعد السقوط وهنا يصاب بخيبة أمل، لأن القاصة تكسر أفق توقعه من جديد بقولها (أينعت وربت)؛ أي أن هذا السقوط لم يكن إلّا عبارة عن سبب لحياة جديدة لها، لتتوالى الصدمات بقولها (أحرقوا الحقل) كدلالة على موتها وانتهائها، فكلما وضع القارئ تصور حول مجريات القصة تصدمه القاصة بأحداث غير متوقعة، تؤدي إلى تغيير أفقه، ليتوصل القارئ إلى أنّ هذه الذات (أدركت جهلهم) وعدم درايتهم بالأمور، وضعت نقاط الحذف لتفادي الشروحات والإطالة وعدم اختلال المعنى، فهذا من أركان القصة القصيرة جدا لتنتقل إلى نهاية القصة راسمة صورة لها كمجنون أي أنها تعاني من الاغتراب والاضطراب حيث أنه تنتظر المنقذ (يوسف).

نلاحظ أن القاصة اعتمدت على التجاور الحكائي والتسلسل المنطقي للأحداث، فهي مترابطة ليس فيها تقديمات أو تأخيرات أو انتقال في غير محله، كما أنها بنت قصتها على الماضي الآني (أوهموني، سرقوا، سقطت أينعت، ربت، أحرقوا، أدركت).

2-4-2- القراءة الثانية (قراءة محترسة):

تشكلت هذه القصة على سمياء الأفعال (أوهموني/ سرقوا)، فالإيهام غاية للسرقة، والسرقة نتيجة للإيهام كما نلاحظ الترابط بالصفات بين الإيهام والسرقة كسبب (حلمهم/ معرفتهم)، ثم التخصيص لتعزيز الثقة جاء التأكيد من خلال (للتعبير) وهنا نجد عنصر الإيحاء لنستخلص بعدها مفارقة الأفعال التي تتابع على طول محور

النص:

أوهموني/ سرقوا

سقطت/ أينعت

أحرقوا/ أدركت

- مفارقة بالصفات:

حلمهم/ أحرقوا

معرفتهم/ جهلهم

أوهموني/ أدركت

تأكيد علاقة الكهنة بالمعنويات والابتعاد عن الماديات، مما يؤكد أهمية المادة لاكتمال الصورة الاجتماعية للمعنى، فالإيمان لا ينفصل عن المادة وفي حال انفصل يبقى مجرد وهم لا أكثر هذا ما نجده في الدلالة من خلال قولها: «معرفتهم للتعبير»[1] وأثرت القاصة نصها باستلهام مفردات من القرآن الكريم وهي: (السنبلات الخضر) (سنبلتي السابعة) إذ قال تعالى: ﴿يُوسُفُ أَيُّهَا ٱلصِّدِّيقُ أَفۡتِنَا فِي سَبۡعِ بَقَرَٰتٖ سِمَانٖ يَأۡكُلُهُنَّ سَبۡعٌ عِجَافٞ وَسَبۡعِ سُنۢبُلَٰتٍ خُضۡرٖ وَأُخَرَ يَابِسَٰتٖ لَّعَلِّيٓ أَرۡجِعُ إِلَى ٱلنَّاسِ لَعَلَّهُمۡ يَعۡلَمُونَ ٤٦﴾[2] وهذا ما نسميه بإنتاجية النصوص وتداخلها مع بعضها البعض، فالقاصة استحضرت نصا غائبا وهو قصة "سيدنا يوسف" ووظفته في نص حاضر وهذا ما نسميه بتداخل النصوص والربط بين الماضي والحاضر حسب جوليا كريستيفا.

(1) المصدر السابق، ص 46.

(2) سورة يوسف، الآية 46.

اعتمدت القاصة على استخدام الرمز والإيحاء وذلك في عبارة (السنبلات السبع) التي ترمز إلى الحياة الاقتصادية المزدهرة (سنبلتي السابعة) ترمز إلى سنوات سبع عجاف، (الحقل) يرمز إلى الأرض، (المجنون) فقدان العقل، (يوسف) وهو رمز للمنقذ وأغلب هذه الرموز دينية.

استعملت الصور البيانية وذلك في قولها «كنت كالمجنون»[1] وهو تشبيه بليغ حيث شبه نفسه بالمجنون فهو واقع بين الشّك واليقين وهذا ما جعله يتصرف تصرفات لاإرادية والانتظار دلالة على الأمل.

جاءت تميمة النص (النفاق/ الجهل)، فالقصة تتمحور حول هذه الفكرة الأساسية، واستعملت الضمائر التالية (أنا، هم) فالضمير (أنا) يدل على أن هذه الذات مشتتة وأن أحلامها مرتبطة بأوهام لا يمكن أن تتحقق وهذا ما أكدت عليه نهاية القصة، والضمير (هم) يعود على الفاعل المجهول، إذ لم تصرح به القاصة واعتمدت على أحد أركان القصة القصيرة جذا وهو "الجرأة" ونقد الواقع والتّمرد عليه وفضح ما هو مسكون عنه ويتضح لنا أن النص وجداني نقدي يسلط الضوء على إدعاءات رجال الدين في تسخير معتقداتهم من أجل خدمة مصالحهم.

انتهت ثورية النص باضطراب الشخصية عند تناقض المعنى بالإدراك المادي، كما نلتمس أن المفارقة في هذا النص ضعيفة لأن القاصة لم تخف أي نص عميق، فالمعنى ارتبط بالمفهوم "الدوسيسري"؛ أي ارتباط الدال بالمدلول

لا غير حيث تحققت الدهشة والصدمة بالنتائج المترتبة على الحدث وليس بانقلاب السيرورة التأويلية.

2-4-3- القراءة التأويلية:

يحوي النص عدة تأويلات وقد أعطينا قراءة تأويلية لهذا النص من خلال صورة الغلاف وقمنا بإسقاطها عليه من خلال تفكيكنا وتأويلنا لدلالاته نجدّ أنه قد يعبر عن العرب وتبعيتهم للغرب، وكذا يعبر عن نهب الحكام

(1) مريم بغيبغ: كهنة، ص 46.

العرب لخيرات شعوبهم وضخّها في خزينتهم وخزينة الغرب وادعائهم تحقيق العدل وخدمة الشعب وما هذا إلا أوهام يرسموها لشعوب لإسكاتهم.

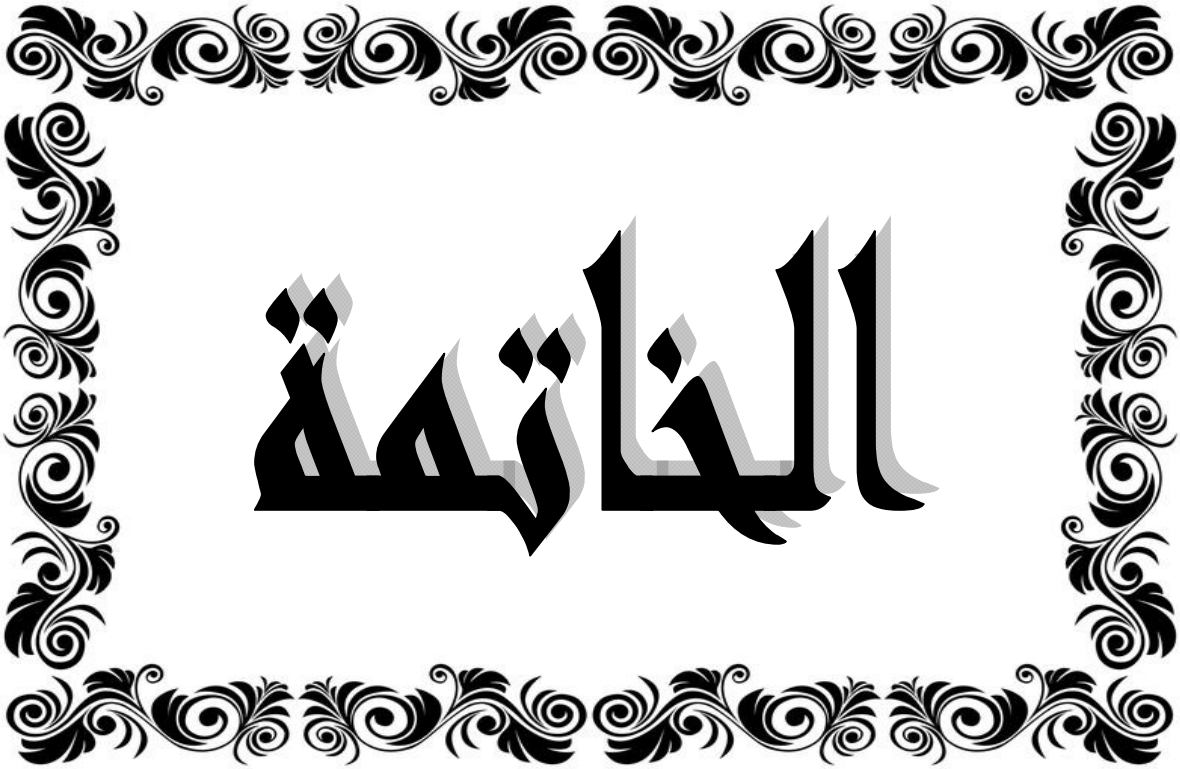
تحتمل هذه القصة قراءة أخرى وهي الحديث عن الربيع العربي، إذ أشارت له في قولها: «أوهموني بحلمهم ومعرفتهم للتعبير»[1] فحرية التعبير هي سبب خروج الشعوب العربية للاحتجاج رفضا للأنظمة، التي نهبت خيرات أوطانها، لتسقط سوريا بعد ست دول عربية وهي:فلسطين، العراق، تونس، مصر، ليبيا واليمن، وهذا بربط الإهداء بالقصة وكذا بالمعاني الدّالة على ذلك، ورمزت القاصة للاستقرار والهدوء الذي كان ينعم به السوريون بقولها: (أينعت وربت)، وصوّرت بعبارة (أحرقوا الحقل) حجم الكارثة والدمار التي حلت بسوريا، لتظهر عدم وعي السوريون بما كانت ستؤول إليه نتائج هذه الثورة، لتنتهي هذه القصة بانتظار من سينقذهم ويغير هذا الوضع ونلاحظ أن ضمير (أنا) يعود على سوريا و(هم) يعود على النظام وداعش.

خلاصة القول أن القاصّة تناولت مواضيع واقعية، تعبّر عن الواقع الراهن من الناحية السياسية والاجتماعية، وهذا ما انعكس في النصوص التي قمنا بدراستها، ففي قصة "خراب" تحدثت القّاصة على الفساد الذي يعم كل الأنظمة، أمّا في قصة "فريسة" فتناولت القضية القومية الفلسطينية، وبيّنت المعاناة التي تعيشها الشعوب المستعمَرة.

تواصل القّاصة حديثها عن الدمار الذي عمّ المجتمعات العربية وقضى على مبادئها وكينونتها وجعلها تعاني الاغتراب والتشيؤ والتبعية وهذا ما نجده في قصة "كهنة" التي تحمل اسم عنوان المجموعة القصصية وتناولت فيها أهم قضية شغلت الرأي العام العالمي وهي قضية الربيع العربي، وتتجلى مظاهر هذا الفساد والدمار والاضطهاد في قصة "غفلة" التي ركّزت فيها على قضيتين تمسان استقرار المجتمع وهما: عقوق الوالدين المتسبب في انهيار المجتمع والأخلاق والمبادئ، والهجرة غير الشرعية ليظل المجتمع بلا أساس أو حمى، وهذا ما تهدف إليه السياسة الغربية.

(1) المصدر السابق، ص 46.

جاءت قصص المجموعة مترابطة ومكملة لبعضها البعض، فكلها تعالج قضايا إنسانية بغرض توجيهي توعوي، فهي كلها تدخل ضمن العنوان الرئيسي، فالقاصة انطلقت من العام إلى الخاص، فكل هذه العناوين الفرعية تندرج تحت الأوهام والإدعاءات التي تروج لها الدول الغربية بصفة عامة والحكام العرب بصفة خاصة وهذا ما عبّرت عنه صورة الغلاف التي توضح تحكم الغرب في العرب، وأنّ كل الحكام شيوخ وذلك دليل على تمسكهم بالحكم، عدم تركه للشباب، وهكذا حاولت القّاصة الإحاطة بكل المواضيع التي تعكس الواقع العربي.


الخاتمة

الخاتمة:

بعد تتبعنا لهذا البحث توصلنا إلى جملة من النتائج نوردها كالآتي:

1- رأينا أنّ الإجراءات التي أتى بها كل من "ياوس" و"إيزر" غير منتظمة أو مضبوطة، فلا توجد قاعدة تحددها فالجانب التنظيري يغلب على الجانب التطبيقي.

2- تُعدّ مريم بغيبغ من بين الأقلام النسائية الأولى التي أبدعت حسب رأينا في جنس القصة القصيرة جدا وامتازت عناوينها بالتلميح والترميز من أجل استفزاز القارئ ولفت انتباهه نحو النص.

3- توصلنا من خلال تقديمنا لقراءات حول النماذج إلى عدم وجود قراءة صحيحة أو خاطئة أو واحدة للنص وإنما هناك قراءات متعددة وذلك حسب المخزون الثقافي والخلفيات المعرفية للمتلقي، حيث كانت نهاية كل قصة تناولناها مدهشة.

4- كان التأويل في متونها ونهاياتها ضعيف، فهي لم تخف أي نص عميق الدلالة، فإدهاش النص وصدمته كانت بالنتائج المترتبة عن الحدث وليس بإنقلاب السيرورة التأويلية.

5- تقوم علاقة القارئ بالنص على أطر مرجعية يتسلح بها هذا القارئ للرد على ما يطرحه النص الأدبي، فالخيبة التي يصاب بها أثناء كسر أفقه تُفعِّل عملية القراءة وتثير في نفسه الحيرة وجملة من التساؤلات تدفعه للبحث عن إجابة لها ليشكل أفقا جديدا من خلال تغيير أفقه، وهذا ما قدمته قصة "كهنة" من خلال تناولها قضية "الأنا والآخر" الذين خيبا أفق القارئ ودفعاه إلى بناء معنى جديد للقصة. و ذلك من أجل تخطي المفهوم البسيط ومجارات الأسئلة المتجددة وعدم التوقف عند المفهوم القديم لهذه القصة وربطها بالواقع.

6- حققت القاصة التفاعل بين القارئ والنص في بناء المعنى من خلال استعمال نقاط الحذف والبياضات، التي ترغم القارئ على سدها من أجل إكمال المعنى وتحقيق المتعة الجمالية وذلك باستدعاء القارئ لفك رموزها والغموض الذي ميزها وجعله يشارك في عملية تشكيل نص قصصي جديد.

7- عمدت القاصّة إلى إحداث المفارقة في نصوصها، لإدخال القارئ في متاهة من التأويلات.

8- اعتماد القاصّة على صورة القناع في النصوص التي تناولناها وهذا ما أعطى لها بعدا زمنيا ورمزيا، إذ أظهرت معاناة الشعوب المقهورة بواسطة توظيف الأفعال الدالة على الآنية والتي تحمل دلالتين مختلفتين، فالظاهر إيجاب والباطن سلب كالفعل "ملَّكوني" الدال على الرضا والخضوع ولكن في باطنه الرفض وعدم الرضا حسب السياق.

9- حققت القاصة أهم خاصية في القصة القصيرة جدا وهي التكثيف ومواكبة روح العصر، إذ ابتعدت عن كل القيود الكلاسيكية والتبعية وكل ما يخل بهذا الجنس الأدبي من تكرار وشرح.

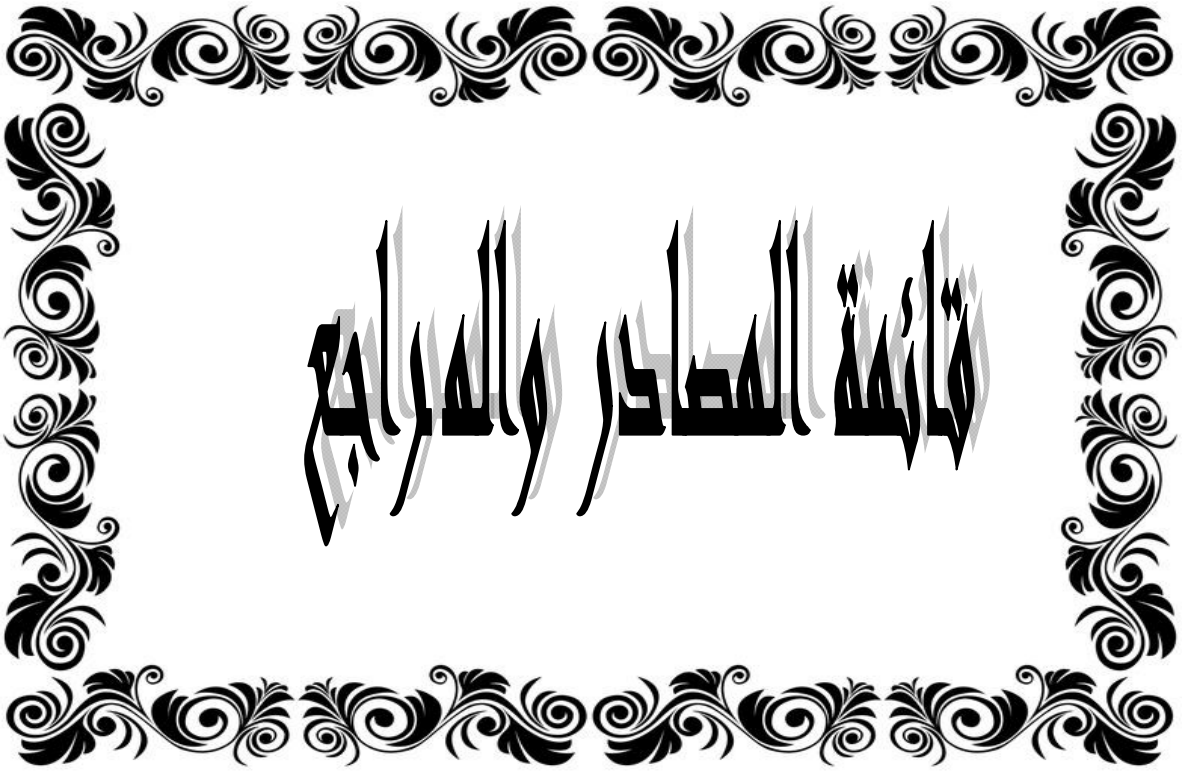
10- يتجلى مفهوم الانتظار في المجموعة القصصية "كهنة" بدءا بعنوانها، حيث عمدت القاصة إلى تخييب أفق انتظار القارئ منذ البداية وذلك من أجل تحريره من القرائن الاجتماعية التي اجتمع بها مع قراءاته السابقة.

11- ساعد المنعطف التاريخي الذي استثمر في المجموعة القصصية "كهنة" على تشكيل قراءات جديدة واختلاف العوامل المؤثرة وهذا ما يجسده عنوانها، إذ أن جل القراء ربطوا المجموعة بشخصيات دينية قديمة نظرا لعنوانها، وهو أهم نقطة تفاعل فيها القارئ مع المجموعة وفقا لخلفياته الثقافية.

12- تدل ثنائية الأنا والآخر في النماذج على القارئ الضمني من خلال الضمائر التي ساهمت في فهم فحوى النص.

13- إن قراءة قصة "كهنة" في ضوء نظرية التلقي أعطت النص باعتباره نصا أدبيا جماليا بعدا ثقافيا يشتمل على الجمالي والأدبي والاجتماعي والسياسي، وكلها مكونات تنصب في حقل الثقافة وتنمحي قصدية الكاتب في القراءة التأويلية، لأنها تتميز بكثرة الإحتمالات وتبنى قراءات أخرى مغايرة إنطلاقا من النص الكامل.

ونسأل الله أن ينفعنا وغيرنا بهذا البحث، وأن يجعل عملنا نية خالصة لوجهه الكريم.


قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا– المصادر:

1) مريم بغيبغ: كهنة، دار أجنحة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2017.

ثانيا– المراجع:

1– الكتب:

أ– الكتب العربية:

2) أحمد جاسم الحسين: القصة القصيرة جدا– مقاربة تحليلية، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق سوريا، د ط، 2010.

3) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2001.

4) جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا د ط، 2010.

5) جميل حمداوي: حوارات مفتوحة مع جميل حمداوي، ط2، 2016.

6) ـــــــــــ: القصة القصيرة جدا، المكونات والسمات– مقاربات ميكروسردية، ط1، 2017.

7) ـــــــــــ: عوائق القصة القصيرة جدا ومشاكلها وهمومها، ط1، 2017.

8) ـــــــــــ: مقاربات نقد القصة القصيرة جدا والمشروع البديل، ط1، 2017.

9) ـــــــــــ: القصة القصيرة جدا في ضوء المقاربة الميكروسردية، ط3، 2017 .

10) حسين المناصرة: القصة القصيرة جدا– رؤى وجماليات، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1 2015.

11) سامي إسماعيل: جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

12) سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع "البحث النقدي ونظرية الترجمة" فاس، ط1، 2009.

13) صلاح قنصوة: الموضوعية في العلوم الإنسانية، دار التنوير، د ط، 2007.

14) عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الإختلاف، الجزائر ط1،2008.

15) عبد العزيز حمودة: المرايا المحذبة من البنيوية إلى التفكيك، مجلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع/232، أبريل 1998.

16) عبد الغفار مكاوي: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، هنداوي سي أي سي، دط.

17) عبد الفتاح الديدي: الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، دار القومية للطباعة والنشر، د ط.

18) عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات القاهرة، د ط، 1999.

19) كلاراسروجي- شجراوي: نظرية الاستقبال في الرواية العربية الحديثة، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها ط1، 2011.

20) محمد القاسمي: قضايا النقد الأدبي المعاصر، دار يافا العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010.

21) محمد يوب: مضمرات القصة القصيرة جدا، د ط، 2012.

22) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر الغربي، مصر، ط1، 1996.

23) مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، منشورات الهيئة العامة، دمشق، د ط 2013.

24) مراد عبد الرحمن مبروك: آليات المنهج الشكلي، دار الوفاء لدينا للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1 2002.

25) مصطفي لغتيري: تسونامي، منشورات الأجراس، الدار البيضاء، ط1، 2008.

26) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1 1997

27) يوسف حطيني: القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق، سورية ط1، 2004.

ب- الكتب المترجمة:

28) بول ريكور: من النص إلى الفعل، تر: محمد برادة، حسان بورقية، عين للدراسة والبحوث الإنسانية والاجتماعية،ط1، 2001.

29) روبرت هولب: نظرية التلقي- مقدمة نقدية، تر: عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1 2000.

30) رولان بارت: هسهسة اللغة، تر: منذر عياشي، المركز الحضاري، حلب، ط1، 1999.

31) فانسون جوف: القراءة، تر: محمد آيت لعميم وشكير نصر الدين، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1 2016.

32) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، تر: حميد الحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، دط، 1995.

33) ناتالي ساروت: انفعالات، تر: فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ط1 1971.

34) هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، تر: محمد مساعدي، النايا للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

35) ــــــــــــــــ: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن جدو، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط 1، 2016.

2- المعاجم والقواميس:

1) جبران مسعود: الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1992.

2) سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الأفاق العربية، مصر، ط1 2001.

3) محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

4) أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري: لسان العرب، ج 1، تح: عبد الله علي الكبير (وآخرون)، دار المعارف، القاهرة، د ط.

3- الرسائل الجامعية:

5) محمد عبد البشير مسالتي: الجاحظ في قراءات الدارسين المحدثين، أطروحة مكملة لنيل شهادة دكتوراه تخصص أدب عربي قديم، إشراف: عبد الغني بارة، جامعة سطيف، 2013/ 2014.

4- المجلات:

1) بومعزة فطيمة: نظرية القراءة والتلقي المرجعيات والمفاهيم، مجلة النّاص، ع/22، 2017.

2) خالد علي مصطفى وربى عبد الرضا عبد الرزاق: مقومات القراءة والتلقي، مجلة ديالي، جامعة ديالي ع/69، 2016.

3) نضال عبد الجبار حسوني الخفاجي: المبنى الميتاسردي في رواية (رامة والتنين) لأدوارد الخراط، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، ع/42، بابل، 2019.

فهرس الموضوعات

العنوان ..... الصفحة

البسملة

شكر وعرفان

مقدمة .....أ-ج

مدخل: نظرية التلقي المفهوم والتأصيل..... 5-36

1- دلالة المصطلح (نظرية التلقي). 5

2- المنطلقات المعرفية والأصول النقدية لنظرية التلقي. 8

2-1- الشكلانية الروسية. 9

2-2- البنيوية (بنيوية براغ). 11

2-3- الظاهراتية. 14

2-4- الهيرمينوطيقا (التأويلية) 16

2-5- سوسيولوجيا الأدب 17

3- التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية 19

3-1- هانس روبرت ياوس. 20

3-1-1- أفق الانتظار. 23

3-1-2- المسافة الجمالية. 27

3-1-3- مفهوم اندماج الأفق. 29

3-1-4- المنعطف التاريخي. 30

3-2- فولفانغ إيزر. 31

3-2-1-التفاعل بين القارئ والنص. 31

3-2-2- الفجوات (الفرغات). 32

3-2-3- القارئ الضمني. 33

الفصل الأول: مفاهيم عامة حول القصة القصيرة جدا. 38-71

1- مفهوم القصة القصيرة جدا. 38

2– النشأة والتطور. 40
2-1- عند الغرب. 40
2-2- عند العرب. 41
3– أركان القصة القصيرة جدا. 46
4– مكونات القصة القصيرة جدا. 48
5– سمات القصة القصيرة جدا 60
6– عوائق القصة القصيرة جدا وهمومها 66
6-1- عوائق القصة القصيرة جدا 66
6- 2- هموم القصة القصيرة جدا 68
الفصل الثاني: قراءة في المجموعة القصصية "كهنة" لمريم بغيبغ 73–103
1– تشكيل العتبات النصية 73
1–1– صورة الغلاف (اللوحة الفنية) 74
1–2– خصوصية العنوان في المجموعة القصصية "كهنة" لمريم بغيبغ 77
1–3– المؤشر الأجناسي (indication gènèrique) 78
1–4– الإهداء 79
2– قراءة في بعض نماذج المجموعة القصصية "كهنة" 81
2–1– قراءة في قصة "خراب" 81
2–2– قصة "فريسة" 88
2–3– قصة "غفلة" 93
2–4– قصة "كهنة" 98
الخاتمة 105–106
قائمة المصادر والمراجع 108–111
فهرس المحتويات 113–114
الملاحق

الملاحق

السيرة الذاتية:

بغيبغ مريم من مواليد الثامن من أفريل سنة 1983 حاصلة على شهادة الماجستير أدب جزائري حديث ومعاصر من جامعة منتوري بقسنطينة سنة 2010، بصدد تحضير مذكرة الدكتوراه في الأدب الجزائري، أستاذة مساعدة بجامعة محمد الصديق بن يحي جيجل الجزائر، لديها:

- مجموعة في القصة القصيرة جدا، إلكترونية عن دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني بعنوان "غابرون".
- كتاب جماعي في القصة القصيرة جدا في مصر مع مجموعة من الأدباء بعنوان "ترانيم القصص" عن دار بيبلومانيا للنشر والتوزيع، مصر 2017.
- "كهنة":مجموعة في القصة القصيرة جدا عن دار أجنحة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2017.
- كتاب جماعي: قصص قصيرة جدا، مجموعة من الكتاب العرب، رابطة القصة القصيرة جدا في سوريا، إشراف الدكتور "محمد ياسين صبيح"، دار بعل للنشر، سوريا 2018.
- نالت المراكز الأولى في العديد من المسابقات الخاصة بالقصة القصيرة جدا في الوطن العربي أهما: مسابقة أفضل قصة قصيرة جدا عن اللغة العربية في 18 ديسمبر 2017 والهدف منها تسليط الضوء عن أهمية اللغة وتشجيع الشباب العربي على الكتابة والتعبير حول اللغة العربية والاهتمام بها، التي قامت بها "إستكتب" منصة العمل الحر لصناعة المحتوى الكتابي في العالم العربي.
- المرتبة الأولى في المسابقة الدورية لرابطة القصة القصيرة جدا في سوريا في دورها 2018/13.
- نشرت العديد من نصوص القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا ودراسات نقدية في مجلات وجرائد وطنية وعربية إلكترونية وورقية[1].

(1) مريم بغيبغ: كهنة، ص 5، 6.

ملخص الدراسة:

يبدو لنا مفهوم جمالية التلقي من الناحية النظرية واضحا جليا، إلا أن الممارسة التطبيقية تعكس مدى صعوبة التعامل مع تلك الآراء النظرية، فيما يشبه التعاطي مع السهل الممتنع، والدارس لتلك المفاهيم الإجرائية التي أتى بها رواد مدرسة كونستانس وعلى رأسهم "ياوس" و"إيزر" إذا اشتغل الأول ضمن حقل التلقي الأكبر، أي تتبع المراحل التاريخية لتلقي النصوص، في حين اشتغل الثاني ضمن حقل التلقي الأصغر، أي دراسة البنية الداخلية للنصوص، إذ حاولنا تطبيق هذه الإجراءات على القصة القصيرة جدا، والتي تعد جنس أدبي حديث الظهور لم يستوي بعد، جاء نتيجة لمستجدات الحياة ولمواكبة عصر السرعة الذي يستهوي كل ما هو قصير ومكثف ويستدعي التفكير ويفضح كل ما هو مسكوت عنه.

الكلمات المفتاحية: التلقي، القارئ، تاريخية الأدب، أفق الانتظار، خيبة الانتظار، المسافة الجمالية المنعطف التاريخي، التفاعل بين القارئ والنص، الفجوات أنماط القراءة، القارئ الضمني، القفج الجرأة، التكثيف، المفارقة.