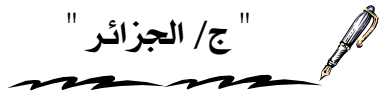
الاختزال الفني في القصة القصيرة
(تَمثّل وتمثيلٌ)

أ، د. عثمان بـدري
" ج/ الجزائر "



1

يهدف هذا البحث إلى معاينة شكل دقيق وحساس وحاد، من أشكال القول الأدبي، التي تعتد وتحتج "بوقع" (effet) سلطة "الهامش"، أو "المتفرع"، أو "الجزء" أو "المنتبذ" متمثلا في ما تم ترجيح وسمه – من بين مسميات عدة – باسم: "القصة القصيرة"(1) "la nouvelle": استكشافا لكيفية امتصاصها الفني لحساسيات جمالية وثقافية واجتماعية وأديولوجية وإنسانية جديدة، متغيرة في مجرى الزمن، ومتغايرة في أنظمة المكان: حساسيات ولدها ووسع من مساحة مبدعيها ومستقبليها، الاحتكام إلى ثقافة إرادة الاختيار، التي يبدو أنها لازالت قيد التأسيس في مجتمعنا العربي الذي تربت ملكاته الجمالية وعبئت مداركه العقلية والوجدانية بتوريث ثقافة الاكتمال التي ما فتئت تبدي وتعيد، في إنتاج نفسها وسلطتها المتكلسة منذ قرون من الزمن.

وفي هذا السياق كان الكاتب المتعدد المواهب والكفاءات، يوسف إدريس(1927-1991)، قد أصاب المفصل في شهادته القيمة للقصة القصيرة، والتي جاء فيها: "إن القصة القصيرة أصعب شكل أدبي وأسهل شكل أدبي في آن واحد، إنه شكل سهل لابد أن يمارسه كل شخص ولو في جانبه الشفوي. ولكنه فن صعب يحتاج إلى قدرة خارقة للأخذ بتلابيب نفسية خاطفة والتعبير عنها في

كلمات"(2)، ".. و إنما لأني أستطيع بالقصة القصيرة أن أصغر بحرا في قطرة، وأن أمرر جملا في ثقب إبرة. أستطيع عمل معجزات بالقصة القصيرة، إنني كالحاوي الذي يملك حبلا طوله نصف متر ولكنه يستطيع أن يحوط به الكون الذي يريد(3)".

2

و إذا كانت أشكال القول الأدبية تتغذى من بعضها داخليا وجوبا، وتمتلك قابليات "تداولية"، للانفتاح على أشكال عديدة، من القول "الخارج/ أدبية"، ضرورة، فإن ذلك لا يحول دون التأكيد بأن "الاعتقاد في قواعد تحكم عملية السرد لا يعني نفي فردية العمل السردي أو تفرده"(4).

وعلى هذا النحو تتكامل مجمل شهادات أو معاينات أهل الثقة في مصب أساس مؤداه أن القصة القصيرة شكل اختزالي يقوم على تفريد الوعي الفني بضرورة مقاومة ثقافة الوصاية والتوريث والإلحاق، بما يجعلها نوعا "غرائبيا" (exotique)، و إن كانت مادته منتقاة من الواقع الحيوي الحي، المألوف(6).

ولعل هذا الارتياب في معيارية القصة القصيرة، هو الذي أسس عليه الناقد، المبدع، (فرانك أوكنور) (Frank O.Connor)، دراسته المشهورة بعنوان: "الصوت المنفرد"(7)، الذي يرى أن القصة القصيرة وعي شارد ومتمرد في حياة غير جوهرية إذ "لا يوجد شيء يطلق عليه الشكل الجوهري عند كاتب القصة القصيرة، لأن الإطار الذي يستخدمه مرجعا له، لا يمكن أن يشمل الحياة الإنسانية. إن عليه أن يختار النقطة التي يستطيع بها الاقتراب من الحياة"(8).

ولهذا فقد رجحنا أن نؤسس للموضوع المقترح للتداول، في هذا البحث، بسؤال "كم/نوعي"، مركب، وهو "بم"، و"كيف" تتميز القصة القصيرة؟

وقد أسسنا هذا السؤال في ضوء الوعي النقدي الذي مؤداه أنه إذا كان "مقول القول" مهما، فالأهم منه، هو كيفية القول نفسها(9).

ولاستكشاف ما هو متاح، من متعلقات السؤال السابق، بجدر بنا أن نضيء فضاء هذا السؤال، بسؤال آخر، وهو: كيف استطاعت القصة القصيرة، في العالم العربي أن تتدرج في انتزاع الاعتراف الأدبي والاجتماعي والتقني بتفرد خصائصها التعبيرية، وبجاذبية وحيوية خصوصياتها على امتداد القرن العشرين عموما، وخلال العقود الأخيرة منه خصوصا، حيث تبينت معالم وقسمات تراكماتها وتكرست وتنوعت وتغايرت تجارب وأساليب ورؤى أجيالها المبدعة في علاقاتها الاشتراطية بالأجيال القارئة أو المتلقية أو المستقبلة لها(10).

3

وانطلاقا من هذا التمثل المجمل، المؤسس على معاينة "مجاميع" عديدة لأجيال متنوعة في القصة القصيرة العربية، بدا لنا أن من بين الآليات التركيبية الألصق بتشكيلها – دون أن تتشكل في صيغ نموذجية مكتملة – هو ما اقترحناه للتداول باسم "الاختزال الفني في القصة القصيرة: تمثل وتمثيل"، وذلك لأننا نفترض أن هذا الشكل الملتبس قد يختلف، جزئيا أو كليا في مشارب قوله، أو في "المجالات الموضوعاتية" لقوله، أو في محتمل المعنى الذي يلوّح به قوله، ولكنه يأتلف –إلى أبعد الحدود- في آلية "الاختزال الفني"، التي جعلت منه شكلا أدبيا يتفرد –وربما ينفرد في بعض إنجازاته- بقابليته "لاقتناص" وقع الواقع، على نحو حيوي مركز ومكثف، "يقوم على الاختزال في كل شيء: اختزال اللغة، مادة وأسلوبا ووظيفة، اختزال فضاء المكان والزمن والشخصيات، ثم – نتيجة لكل ذلك - اختزال الموقف والرؤية الفنية المقترحة"(11). وربما نتيجة لذلك بدا لشيخ الرواية العربية، وأحد فرسان القصة القصيرة (نجيب محفوظ)(1911-

2006)، أن مآل القصة القصيرة هو "الصورة" القائمة على حيوية التركيب والاختزال، كما في "السينما"، يقول نجيب محفوظ: "نحن في عصر التحول في الأدب من الكلمة إلى الصورة. ولن يبقى للأدب المكتوب إلا قاعدة محدودة في عالمنا. وربما ارتبط مستقبل كل شكل أدبي بإمكانية تحويله إلى صورة في التلفزيون والسينما."(12). وقد لا نعمم حين نشير إلى أن مهارة الاشتغال على "بلاغة الاختزال"، هي التي جعلت من القصة القصيرة "فنا مراوغا، عنيدا، يستهوي الكثير من التجارب الإبداعية المبكرة، ولكنه لا ينقاد -بسهولة- إلا للتجارب الإبداعية الفذة، المؤسسة، التي أوتيت موهبة القول، مشفوعة بامتلاك أدوات إنجازه"(13).

ولتعميق الوعي بالموضوع، يجدر أن ننبه إلى أن اشتغال مبدعي القصة القصيرة، الذين أوتوا ملكة القول وانتزعوا كفاءة الإنجاز، مجسدتين في الاختزال الفني، يأتي ضمن قاموس مفتوح من "الكلمات المفاتيح" " Les Mots Clefs" الأكثر دورانا وتأثيرا في بناء أطر ومؤطرات القصة القصيرة، من قبيل "الإجمال"، و"الاكتناز"، و"التركيب"، و"التداخل" و"التشكيل"، و"التكثيف" ، و"الوحدة"، و"الاستلزام"، و"الإضمار"، و"الإيحاء"، و"التزامن"، و"التزمين"، و"التشخيص"، و"التوامض"، و"التبئير"، و"التردد" و"الوقع"، الخ.. إن هذه اللائحة المفتوحة من "العلامات/ المعالم"، وما إليها مما لم نشر إليه، تشملها أو تفضي بها أو تعيد إنتاجها، آلية الاختزال في القصة القصيرة. وفي ما يشبه القاعدة المطردة، فإنه كلما ضاق الحيز المكاني، وا ستقطر الزمن، و"بئرت الشخصيات: "صار الاختزال ضرورة والإيحاء حتمية والكثافة أمرا لا محيص عنه"(14).

إن اختلاف الحساسيات الجمالية والثقافية للأجيال المتلاحقة من مبدعي ونقاد القصة القصيرة، لم يحل دون تكاملهم في الاحتجاج لهذا الفن بمفهوم "الاختزال"، الذي جمع -في آن واحد- بين كونه ضرورة "تقن/دلالية" تستوجبها التجربة الفورية، الفوارة، التي يشكلها أو يومض بها مكون القول في

القصة القصيرة، وبين كونه من بين الضرورات السياقية المعرفية والعلمية التي يحتمها التدفق المعلوماتي الكثيف، المتسارع، الواسع، الذي يبدو فيه الحرص على الاقتصاد في استهلاك الزمن هو المفتاح لتفسير "الاختزالية"، في الوعي المعرفي "الحداثي" أو "المابعد /حداثي"، الذي شكل وتيرة الحياة الإنسانية، خلال العقود الأخيرة من القرن الماضي، على وجه الخصوص.

4

و إذا كان صحيحا أن شراهة آلة "العولمة" (mondialisation) الكاسحة، لإنتاج وتسويق واستهلاك المعلومات، الواقعية أو الافتراضية، تقتضي الوعي الاختزالي، إلى أبعد حد ممكن، فإن ذلك لا يعني فحسب، أن الاختزال الفني في القصة القصيرة مجرد آلية تقنية، إجرائية، تحقق أعلى قدر من محتمل التجانس والتناسب والتركيز في الاقتصاد الكمي للعملية السردية، من موقع المبدع والمتلقي، وعلى نحو متماثل ومطرد في مسارات القصة القصيرة لعشرات العقود والأجيال المختلفة، جزئيا، حينا، وكليا حينا آخر، و إنما هي -إلى جانب ذلك- ضرورة فنية "تداولية"(15) (pragmatique) متغيرة نسقيا ومتغايرة سياقيا، مما يشي بأن براعة الاختزال السردي ذي المعايير المتواترة عند جيل ما يعرف بـ "المدرسة الحديثة"، التي يتصدرها شيخ القصة القصيرة العربية محمود تيمور (1894-1973)، قد لا تبدو كذلك عند الأجيال اللاحقة، التي بقدرما استفادت من التجارب المكرسة قبلها، في محيطها المباشر، أو في المحيط الخارجي غير المباشر، فإنها لم تبق أسيرة الانبهار بـ (إدجار آلان بو)(16)(Edgar Alain Poe) (1809-1849)، و(جي دي موباسان) (G. de Maupassant) (1850-1893) و(أ. تشيخوف) (1860-1904)، و(ن. جو جول) (1809-1852) و(ويليام فولكنر) (W. Faulkner) (1897-1962)، وغيرهم، على نحو ما أفضت بذلك القصة القصيرة عند يحي حقي(17) (1905-1987) ونجيب محفوظ(18) (1911-2006)، ويوسف إدريس (19) (1927-1991)، وغيرهم من مجايليهم الذين

نهجوا نهجهم، وإن لم يلهجوا لهجتهم. وما يتفاوت في الاحتكام إليه هؤلاء الكتاب الذين لم يكتفوا باقتراض الشكل الغربي للقصة القصيرة، وإنما وطنوه وأصلوه، لا يمكن أن تعتد به –وإن عدته- وتمتثل له الأجيال اللاحقة من مبدعي القصة القصيرة أثناء العقود الأخيرة من القرن العشرين، وفي مطلع القرن الحالي (ق21)، إذ تتكامل جل أعمال مبدعي هذه المرحلة القلقة، في "نسبية" الوعي المعياري النمطي المغلق للأجناس الأدبية، وتتكامل –مقابل ذلك- في حيوية انفتاح تلك الأجناس على بعضها، وفي تقنية اختزال الخصائص التعبيرية لها في القصة القصيرة، بحيث "يتداخل في النسيج القصصي الخبر والحكاية والخرافة والقصة والحكمة والمثل والأقصوصة والسيرة والمقال والشعر والحوار المسرحي"(20).

وبموازاة ذلك نجد أن كثيرا من هؤلاء الكتاب لم تعد تستوقفهم براعة محاكاة النماذج العديدة للقصة القصيرة في الفضاء الغربي من موقع تبجيل "التابع" "للمتبع"، و"التلميذ" "للأستاذ"، وإنما صار يستغرقهم تشكيل "وقع" البوح الداخلي بمرارة المكاره والإكراهات المركبة التي "تناسلت مورثاتها وتفاقمت أعراضها، لتصبح ظاهرة اعتلال مزمنة في فضاء العالم العربي، أكثر من أي فضاء آخر"(21)، ما يعني –في الواقع- أن القصة القصيرة العربية خلال العقدين الأخيرين من القرن الغارب، وفي بدايات العقد الأول من القرن الحالي، استطاعت أن تختزل "وقع" الشعور الدرامي بالهوية العربية المتشظية، على نحو متعامد، أفقيا وعموديا.

5

ولأن المقام لا يتيح معاينة بلاغة الاختزال في المدونة المترامية للقصة القصيرة في العالم العربي، فقد رجح البحث استكشاف وتوصيف وتفسير أسلوبية الاختزال الفني في نماذج من الأعمال القصصية لكاتبين تكاملا –دون اتفاق أو قصد- في تفاوت الاشتغال على اللغة السردية المكثفة في طبيعتها،

والمكثفة في وظيفتها الفنية، في مجمل ما أنجزاه من قصص قصيرة تتحقق فيها بلاغة اختزال الحالات والمواقع والرؤى والمواقف، على عدة مستويات متفاوتة، بتفاوت البصمات الإبداعية الخاصة بكل كاتب، وهما:

1-أ. د. أبو العيد دودو (1934-2004) (رحمه الله وطيب ثراه)، الذي فقدت فيه الجزائر، واللغة العربية فيها، أستاذا أكاديميا رائدا وملهما للأجيال، في الثقافة والحضارة والآداب العالمية، الشرقية أو الغربية، عموما، وحجة واثقة موثوقة، في "الأدب المقارن" الذي يعتبر أحدث وأهم وأجدى تخصصات العلوم الإنسانية المتصدرة في أروقة حوار الثقافات والحضارات والآداب واللغات والمجتمعات، ومترجما أمينا، دقيقا، بقدر ما هو بارع، مكين، ومبدعا بديعا في أشكال شتى من القول الأدبي يتصدرها تفرده في فن القصة القصيرة، التي ينتمي بعضها إلى الكتابة المعيارية ذات الخصائص والأعراف الفنية المتواترة في عالم المبدعين، وينتمي بعضها الآخر، إلى فسيفساء من "الصور السلوكية" المبتكرة، التي استطاع من خلالها أن يختزل المجرى العام لواقع الحياة اليومية، الرتيبة، المختلة، المفرغة من المعنى، في الاتجاه المعاكس، الذي جعلها محل سخرية (كاريكاتورية)، مقلوبة وحادة في آن معا. لقد "أصدر أبو العيد دودو إلى حين وفاته سبعة أعمال قصصية، أربعة منها من النوع المعياري المعروف للقصة القصيرة وهي: "بحيرة الزيتون" (1967) و"دار الثلاثة" (1971) و " الطريق الفضي" (1981)، و"الطعام والعيون" (2000)، وثلاثة من النوع الذي ابتكره وأعطاه إسم "صور سلوكية"، وأصدر منه "صور سلوكية" جـ1، (1985)، و"صور سلوكية" جـ 2 (1990) و"من أعماق الجزائر" (1993)"(22).

والواقع أن ما يستوقف القاريء في مجمل القصص القصيرة عند أبي العيد دودو هو الشكل الفني الذي حول فيه القصة القصيرة إلى لوحة فنية أقرب ما تكون إلى اللقطات المشهدية المعبرة عن قرب، التي خصها باسم: "صور

سلوكية"، والتي يقدمها هو نفسه قائلا: "تختلف طبيعة الصور السلوكية من صورة إلى أخرى، إلا أنني أستطيع أن أقول عموما إنها تقوم على المفارقة، ابتداء من العنوان، كما تقوم على التقمص (...)، بمعنى أني أتقمص فيها شخصية من الشخصيات وأتناولها من الداخل وعلى لسانها بالنقد والسخرية، وكأنها هي التي تتحدث عن نفسها بنفسها، (...) وتقوم الصورة السلوكية على الواقع الفني أكثر مما تقوم على الواقع الحقيقي، (...) ومن العناصر الأساسية في الصورة أيضا التلاعب بالألفاظ وتوظيف معاني الكلمات في العديد من الاستعمالات.. غير المألوفة قدر ما يسمح به التعبير العربي، والتشويق تمهيدا للوصول إلى مفاجأة القارئ، بما لم يكن يتوقعه"(23).

واستئناسا بهذه الإضاءة المختزلة، ومن معاينة مائة وثلاثة وثلاثين 133 صورة سلوكية، تستوقفنا ببراعة الاختزال الفني فيها، على عدة مستويات: نجمل أهمها، في ما يلي:

1-1: لعل أول دليل للاختزال الفني في الصور السلوكية لأبي العيد دودو، يتمثل في التكوين النسقي أو السياقي للوحة العتبات النصية، التي جاءت إما في شكل لافتة مصغرة لتورية (أيقونية) مؤسسة على محتمل مضمر لسياق مشخص وشاخص في المكان، ويشي -وفق العلاقة الاستلزامية- بالزمن، مثل: "في الباب – في الشارع – في الصورة – في المصلحة – في الشباك – في السيارة – في المحطة، الخ.."، وإما في شكل لافتة ساخرة مركبة من اسمين متنافيين، يشخصان وضعية شاذة، تنتظمها مفارقة مقلوبة تماما، مبعثها أن منطق الواقع الخارجي عندما تتملكه المخيلة الإبداعية يتحول إلى "معادل فني"، يتسع لاحتمالات الواقع ويتجاوزها في آن معا، كما تومض بذلك العناوين التالية -على سبيل المثال-: "النوم: حراسة – الحجابة: سلطة – الكسل: أناقة – الوساطة: حليب – الموقع..

مطبة – المستوى.. نقيصة – الاستراحة.. تسول – المزاد.. وطن – الدخول.. عملة – الإدارة.. رسالة، الخ..".

إن هذه العناوين، بل وكل عناوين قصص أبو العيد دودو، مؤسسة على نسق تجريدي لمحتمل محمول معنوي مضمر، ومتنوع، يحفز القاريء ويغريه بالدخول في لعبة فك لغز: ما يكون هذا الباب، ومن به في عنوان: "في الباب"، وما يكون هذا "الشارع"، ومن يسوده ويفيض به في عنوان: "في الشارع"، وأي "صورة"، ومن بها في عنوان: "في الصورة"، وما العجيب، الغريب، الذي جعل سلم القيم الاجتماعية والإنسانية النبيلة، يختل ويتراجع في واقع وآفاق المجتمع الجزائري عموما، وفي واقع وآفاق النخبة المثقفة المبدعة خلال السبعينات والثمانينات وبداية التسعينات من القرن العشرين خصوصا؟

إن كل عناوين "صور سلوكية" لأبي العيد دودو، تتكامل في تأسيس "ملمح" "الاتجاه المعاكس" غير المتوقع، الذي بقدر ما كان أبو العيد دودو مناهضا له، ساخرا من زيف الإرادة المرئية أو المتوارية ، التي غذته وأنتجته ومكنت له، وتمكنت به ، بقدر ما كان –في الآن نفسه- يلوِّح – فيما يشبه الحدس- بتشظي "الإنسان الإنساني"، المتجذر، وباغترابه –بين أهله وداخل وطنه- وبنفي إرادة الاختيار عنده في الحياة، حيث يتحول إلى مجرد ضرورة بيولوجية، أهم ما فيها هو المحافظة على بقاء النوع، كيفما اتفق، كما تتوامض بذلك مجمل العناوين المركبة تركيبا مفارقا، ينحو، مناحي "غرائبية"، مثيرة للسخرية(24).

2-1: ولا شك أن أبا العيد دودو، الأكاديمي المتميز، والمبدع المجرب، كان يدرك أنه لو كتب عما شغله واشتغل عليه في "صور سلوكية"، بالطرق والآليات التي كتب بها قصصه القصيرة ذات المواصفات المعيارية المتعارف عليها، لتطلب منه ذلك إنجاز عشرات المجاميع القصصية، ومن هنا كان عليه أن

يستكشف شكلا أكثر انتظاما في الاختزال الفني وأكثر تجسيدا للقاعدة الذهبية القائلة :"خير الكلام ما قل ودل" ، فكان أن اكتشفه في المجموعات الثلاثة، التي تحمل عنوانا شارحا لها جميعا وهو "صور سلوكية"، التي تتأكد فيها إرادة المخيلة الإبداعية لكاتب القصة القصيرة على الاختزال في عناصر المادة القصصية وعلى التضييق في مجالاتها، وعلى الحصر في زوايا ومواقع النظر فيها، على نحو يذكرنا فيه أبو العيد دودو، بما أثر عن شيخ القصة القصيرة في الأدب الفرنسي الحديث (G. De Maupassant) ، الذي قال: ".. أن تحكي كل شيء، فهذا أمر غير ممكن، لأنه يلزمك مجلد كامل لكي تروي ما يحدث لشخص واحد في يوم واحد"(25)، ويذكرنا، أيضا -وهو المتشبع بقضايا الأدب المقارن، الفنية أو المعنوية- بالتوصيف النقدي الذي يرى أن "القصة القصيرة هي شكل سردي "مونولوجي"، في جوهره، بما أنه يتطلب واحدية الحافز والحدث والمنظور والإطار الزمني-المكاني، والأثر العام، كما هو معروف"(26).

ففي سياق مؤشر الاختزال الكمي للقصة القصيرة، نلاحظ أن "الصور السلوكية"، بالأجزاء الثلاثة، تتطابق في الفضاء الكمي الذي تشغله على مساحة الورق، المتمثل في أربع 04 صفحات: (ق: م)، وفي مدة قراءتها المتلفظة، التي تتراوح، بين 10د، كحد أدنى، و15د كحد أقصى، كما تتماثل في كثير من المتخللات النصية، التي ينتظمها مفهوم "النص الموازي"(27)، والتي أبرزها الكلام الاعتراضي الساخر، أو الهازيء الذي سك أسلوب أبو العيد دودو، في مجمل ما أنجزه من قصص قصيرة عموما، وفي "صور سلوكية"، خصوصا(28).

1-3:على أن الأهم في الاختزال الفني عند أبي العيد دودو، هو تماهي المؤشرات الكمية مع المؤشرات النوعية، وفي هذا السياق، نلاحظ في كل نصوص "صور سلوكية"، عدم احتفاء المبدع بالوجود المادي، التقني للعناصر القصصية المتواترة في القصة القصيرة، ما يعني أننا هنا أمام تجربة نوعية جديدة، ينتظمها تجريب صيغة سردية غير تقليدية للقص، تشبه صيغة "محكي

الكلام"(29)، وذلك لأن ما يملأ المساحة النصية لكل "الصور السلوكية"(30)، عند أبي العيد دودو، هو حاصل عملية اختزال مكون الشخصية القصصية أو الحدث القصصي، أو العلامة المكانية أو الزمنية، المتراتبة، في بعضها بحيث تبدو "الصورة السلوكية"، أو "القصة القصيرة"، المنجزة بالفعل:"القراء..عيون" (31)، "الحزن.. صداقة"(32)، "الكفاح.. محاسبة"(33)، اختزال "كم/ كيفي" لها، هي نفسها في حالة افتراض إنجازها وفق التصميم المعياري المعهود في كتابة القصة القصيرة.

ويتمثل هذا الاختزال في كفاءة انتقاء و"تشخيص" حالة أو وضعية أو وظيفة أو عرف طارئ، أو نزوة أو منفعة أو تيار أو أيديولوجيا سلوكية "مفارقة"، تؤطرها صور تعبيرية تنساب، انسيابا فوريا من ذاكرة حكاء حي بصيغة ضمير المتكلم في "الحاضر" عن "الماضي"، على نحو مركب يبدو فيه معه هذا الحكاء قد اختزل صورة "المشهود" له، أو عليه، في صوت الشاهد، واختزل سياقات ظرفية واقعية خاصة أو عامة أو أعم: سلطة البوابين والحراس والحجاب والإداريين و"البيروقراطيين" وأصحاب النفوذ السياسي أو المالي، الخ.. في "عقدة الأنا" الفردية أو الفئوية المتضخمة التي تمثل المجال الأوسع لمؤتلف ومختلف "صور سلوكية" لأبي العيد دودو، على نحو غير معهود، يجعل المتلقي يراها قاب قوسين أو أدنى من ومض الوعي الشعري ودرامية "المناجاة الداخلية"، ووهج الحكايات الشعبية الحية، التي لا حدود لفضائها الاجتماعي والإنساني، وإن شكلت حكايات "ألف ليلة وليلة" و"بخلاء" الجاحظ، ومقامات بديع الزمان الهمذاني وتلميذه الحريري، أحد أهم معالمها المرجعية في المخيلة السردية العربية(34).

2-وفي سياق توسيع مساحة الاختزال الفني، وتنويع آلياته في القصة القصيرة، العربية، خلال وبعد أواخر القرن الماضي (ق: 20)، تأتي الإنجازات الإبداعية المتنوعة في القصة القصيرة، للكاتب العراقي المغترب، عبد الإله عبد القادر، والتي تجاوزت **مائة 100 عنوان قصة قصيرة، ينتظمها جميعا اختزال "وقع" الحالات المؤتلفة، أو المختلفة لرؤية الاغتراب والنفي من الحياة والتيه في المجهول، التي شكلت -الرؤية السابقة- المجال الوظيفي المتصدر لانشغال واشتغال كتاب القصة القصيرة في العالم العربي،** مثل، زكريا ثامر، من سوريا، وعمار بلحسن، وأبو العيد دودو وأحمد منور، ومصطفى فاسي، وجيلالي خلاص ومرزاق بقطاش والسعيد بوطاجين، من الجزائر، و إسماعيل فهد اسماعيل، وليلى العثمان، ووليد الرجيب من الكويت، وعبد الله باخشوين، وعبده خال ، وليلى الأحيدب، من السعودية، ومحمد زفزاف من المغرب، الخ.. **وفي الفضاء المتناثر، المتشظي، المتنافي للعراق خصوصا، كما أبدعت في بناء "وقع" ذلك أعمال عبد الرحمن مجيد الربيعي ومحمد خضير وعبد الإله عبد القادر،** وغيرهم.

2-1:ويقتضي الإنصاف أن نشير إلى أن اختيار أعمال عبد الإله عبد القادر القصصية، أو أعمال أبو العيد دودو، قبله، ليس لأنها الأفضل في المشهد المترامي للقصة القصيرة في العالم العربي، **وإنما لأن جزءا كبيرا منها يستجيب** – دون عناء – **لوجهة النظر "التقن/ أدبية" التي تقترحها هذه الورقة، وهي أن القصة القصيرة فن اختزالي متفرد في امتصاص الوعي المتشظي للحياة الإنسانية، على كل المستويات(35).**

وبموجب ذلك أرجأنا توصيف الأعمال السردية الـ "بين/ بين"، أو التي يتجاذبها منطق التوسع والاستقطاب والتعدد في الخطاب الروائي، ومنطق الانكماش والتوحد و"التبئير"، في القصة القصيرة(36)، وركزنا على تمثل

القصص الأقصر، فالقصيرة، المتصدرة في الاستثمار الكمي والنوعي للاختزال الفني عند هذا الكاتب الذي تكاملت أعماله السردية، القصصية القصيرة، أو المتوسطة، أو الروائية، في **إنتاج مفارقة (paradoxe)، وجودية مركبة، تتناسل داخلها ثنائيات عديدة لافتة للنظر بانسجام تناقضها، مثل "الانفصال والاتصال"، و"الاجتثاث والتجذر"، و"النفي والإثبات"، و"الاغتراب والولاء"، و"الاختيار والضرورة"، و"الحرية والقهر"، و"الانغلاق والانفتاح"،الخ...**

وقد تمثلت تلك القصص القصيرة في منتقيات انتخبناها من مجمل ما ورد في كتاب: "الأعمال القصصية، المجلد الأول، والثاني، الصادران عن دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى سنة 2000 (37)، وفي منتقيات انتخبناها من مجمل ما ورد في مجموعة "نجمة ماركيز"(38) الصادرة عن دار العين للنشر بالقاهرة، في طبعتها الأولى سنة 2006، وفي مجموعة: "أحزان عازف السكسفون"(39)، الصادرة عن الدار نفسها سنة 2008، في طبعتها الأولى، أيضا.

ورغم اختلاف البصمات الأسلوبية، وتفاوت مقامات الحال الظرفية، فإن كثيرا من الأعمال القصصية لعبد الإله عبد القادر، تتكامل مع كثير من "الصور السلوكية" لأبي العيد دودو في **براعة التخلص من أسر المواصفات المعيارية (الصناعية) المتواترة عند كثير من مبدعي ونقاد القصة القصيرة، الذين انتصروا لهذا الاتجاه الفني أو ذاك، أو انحازوا لسلطة هذه الأيديولوجيا أو تلك، على حساب الحرية التلقائية للتجربة الإبداعية الحية، التي تبدو في "صور سلوكية" لأبي العيد دودو، وفي الأعمال القصصية لعبد الإله عبد القادر هي مبعث القول ووسيلته والغاية منه.**

وفي هذا السياق تستوقفنا أعمال عبد الإله عبد القادر ببراعة الاختزال الفني للقصة القصيرة، على مستوى مؤشر العنوان(40) (le titre)، بالقدر نفسه الذي يتجلى في اختزال المكون النصي لها، فبعد رصد ومعاينة واجهة الأعمال

القصصية لهذا الكاتب، لاحظنا أن مجمل عناوينه تتفاوت في الاختزال الفني لها، بتفاوت امتداد أو تقلص الحيز النصي الذي تشغله القصة في وجه الكتابة على الورق أو في قفاها، **إذ كلما امتدت القصة، امتدادا نمطيا، متعاقب الوحدات السردية أفقيا، كلما كان الاختزال الفني محدودا، أو لا يثير حالة اندهاش المتلقي، وإن جاءت القصة محبوكة البناء، مكتنزة القوام، وكلما كانت القصة متداخلة العناصر، متماوجة الإيقاع، انكمش المكان وتضاءلت الأحجام والكتل، واختزل الزمن في اللحظة الآنية المقطرة، وغابت الوضعيات والحيثيات والصيغ المتعددة للشخصيات، وبالتالي شرعت "اللغة الثانية" في إدراج، وإدماج "الحكاء" و"المحكي" و"المحكي له"، في كل متفاعل يجعل القصة تفيض برؤية عن الواقع أو عن الحياة أعمق وأشمل مما هو مؤطر في ظاهر خطابها السردي: "رؤية تتسع لفحوى الأصوات الشعرية، دون حضور قائليها، وللمشاهد الدرامية الجنائزية، دون انتظام في معايير البناء المسرحي الدرامي، وللموقف الملحمي و" التعاويذ " الأسطورية** ، دون استحضار ملحمة أو أسطورة بعينها"(41).

2-2:إن مجمل القصص القصيرة لعبد الإله عبد القادر، ومجمل "صور سلوكية" لأبي العيد دودو، ينتظمها التمثل السابق، الذي استنتجناه منها، منفصلة أو متصلة، بعد رصد ومعاينة تفرد لغتها في الاشتغال على أسلوبية الاختزال الفني فيها، ما **جعل محتمل القول، سواء عند أبي العيد دودو، أو عند عبد الإله عبد القادر، ينفتح على تعدد وتنوع المعنى الرمزي الذي يولده المتلقي بالاستناد إلى مؤشرات وجهة الخطاب التي رسمها المبدع، وذلك ليس من باب تفسير وتأويل المتلقي للوعي الفني والمعنوي، الكثيف، المختزل، فحسب ولكن من باب مشاركته الفعلية في إنجاز محتمل القول المضمر، أو المؤجل، أو المستكن، الذي يريد المبدع نفسه أن يستفتي فيه المتلقي، ولو كان ذلك من خلال صيغة "القول على القول" خارج القول.**

ولاشك أن أعلى منسوب للاختزال الفني عند عبد الإله عبد القادر، يبدو متركزا في مجمل الأعمال القصصية المجهرية الأقصر، التي تبدو بنيتها الكلية، انطلاقا من عنوانها، مؤسسة على **"وقع" الصورة الفورية المقتنصة "عن قرب"، ضمن إطار مشهدي درامي مفاجيء، يعمق في وعي و"لاوعي" المتلقي "وحدة الانطباع" بآيات الغربة والاغتراب وجوديا(42)، والتيه في "المجهول/ المعلوم"، كونيا، والنفي من الحياة في قلب الحياة، إنسانيا(43).**

ويمكن أن نمثل لذلك بمعاينة عينية حية لقصتين مجهريتين، تبرهنان على أن بلاغة القصة القصيرة تكمن في مهارة اختزال "رؤية العالم"، في "عين إبرة"، كما لمح إلى ذلك يوسف إدريس سابقا ، وتعود إحدى هاتين القصتين إلى سنة 1991، وهي قصة "رصيف"، أما الثانية فتعود إلى سنة 2006، وهي قصة: "رحيل"، ونصيهما:

نص قصة "رصيف": "الثلج يتساقط، يزحف على كل شيء، قلبه يتجمد مثل أعضائه وحواسه، صوت "دايانا" هو الوحيد الذي بقي دافئا.

بالأمس كان لقاؤنا، لماذا لم نودع بعضنا اليوم؟

القطار قادم، والثلج يغطي قباب المدينة، كل شيء ينتظر ليبدأ،

أما قلبي فسيظل في انتظار عودتك المستحيلة،

القطار لم ينتظر طويلا، ظلت "دايانا" تغني بحرارة وبحزن، وهو لم تتحرك قدماه عن رصيف المحطة"(44).

نص قصة "رحيل": "ستمطر الليلة.. كم أتمنى أن تكوني معي لتبددي وحشة الليل.. وصوت الريح.. ما تعودت أن أنام ليلة ماطرة لوحدي..

دائما كنت أتمسك بأذيال قميصك.. وأحضنك.. وأشعر بدفء صدرك.. وأنسى كل صوت الريح.. لكنك بعيدة عني هذه الليلة الموحشة.

المطر آت..

البرد اشتد في غرفة نومي..

والمدفأة تعجز عن منح عظامي دفء صدرك..

ربما.. لا.. أعرف.. أنه المستحيل.. لن تعودي..

البرد يسري بأصابع قدمي.. وأطرافي لا تتحرك..

الريح تصفر في السماء..

والمدفأة انطفأت..

وأنت لا تجيبين ندائي..

ا.. لـر .. يـ .. ح .. ت .. عـ .. صـ .. فـ ..

أ .. خـ .. ا .. ف...

ألا .. نـــ .. لـــ .. تـــ .. قـــ .. ي .

.....

.....

....."(45).

2-2-1:لاشك أن أول ما يميز القصة القصيرة عند عبد الإله عبد القادر بالاختزال الفني، هو عبوره بشكل القول فيها منغلقة على نفسها إلى شكل قولها وسط أحضان القول الشعري عموما، وشكل القول الشعري "الحداثي"، العربي، الذي يطيب لدعاته ومريديه أن يميزوه باسم "قصيدة النثر"، خصوصا(46).

وبموازاة ذلك أو نتيجة له تتكامل الأعمال السردية لعبد الإله عبد القادر في جعل المتخيل الإبداعي متماه مع عنف وغرائبية الواقع، الواقعي، الحي، على نحو تزول فيه الحدود الافتراضية الحافة بين ثنائية الواقع والمتخيل(47)"، ما

يعني -في نهاية التشخيص- أن: **"فانتازيا" الواقع الخارجي، "الغرائبي" "العبثي"، المنتج لتقاطبات "اللامعقول" في الحياة، قبل الفن، هي التي جعلت المخيلة السردية لعبد الإله عبد القادر لا تنغلق على "نوع" أو "جنس" أدبي محدد المعالم، وإنما هي تصر على ممارسة لعبة "التجنيس" أو "التخلق" السردي خارج إطار الكتابة المعيارية الموصفة للقصة القصيرة أو الرواية"**(48)، **ولعل من بين ما يمكن أن نعلل به ذلك، أن الصيغ الموروثة عن الوعي الملحمي بالواقع، قد تراجعت، أو اختزلت في الصيغ المتشظية للواقع الإنساني في الشعر، وما إليه.**

وانطلاقا من ذلك فإن بلاغة القصة القصيرة عند عبد الإله عبد القادر عموما، ومن خلال هذين النموذجين، خصوصا، لا تكمن في براعة "تحبيك" و"تأزيم" الحدث الأساس أو الأحداث المتولدة، أو في تفريد أساليب بناء شخصية "بؤرية" أساس، أو في "تشخيص" و"أنسنة" "المكان" و"الزمن"، للتعبير بهما، أو في تذرع الكاتب بالقصة القصيرة للانحياز إلى صوت وجداني أو فكري أو حضاري، يريده أن يعلو في مجرى واقع الحياة، وإنما **تكمن في ملكة اختزال وتماهي كل هذه العناصر في بعضها أولا، وفي اختزال "وقعها" الفني الذي جعل قصة "رصيف" و"رحيل"، و"أوراق مبعثرة"**(49)، **و"صوت المغني"**(50)، **و"الباب"**(51)، **و"أحزان عازف السكسفون"**(52)، **الخ.. تفيض دفعة واحدة، بمفارقة نفي أو انتفاء الحياة، في قلب الحياة، ثانيا.**

2-2-2:وكما أسلفنا الإشارة فإن اللغة الإبداعية (الثانية)، هي التي حققت أعلى سقف للاختزال الفني في القصة القصيرة، عند عبد الإله عبد القادر، سواء أكان ذلك على مستوى طبيعة المادة المعجمية والطراز الأسلوبي، أم كان على مستوى الحمولة الدلالية الكثيفة.

وكمبدإ عام فإن من أخص خصائص اللغة الإبداعية في مجمل أعمال عبد الإله عبد القادر عموما، وفي قصصه القصيرة، خصوصا، والمجهرية الأقصر، على الأخص، **براعة صهر "اللغة التمثيلية" في "اللغة التعبيرية"، من حيث الطبيعة، وبالضرورة من حيث الوظيفة، ولذلك فبقدرما كانت هذه اللغة "مكثفة" في ماهية بنيتها، بقدرما كانت "مكثفة"، في علاقاتها الوظيفية، ومن ثمة، فهي لغة تستجيب لاستبصارات** (رومان ياكبسون) (Roman Jakobson)، حين رأى أن النص الأدبي خطاب: "تغلبت فيه الوظيفة الشعرية للكلام (..)، إذ ليست اللغة فيه مجرد قناة عبور الدلالات، و إنما هي غاية تستوقفنا لذاتها"(53).

والحال أن ما تستوقفا به اللغة في قصتي: "رصيف" و"رحيل"، هو كفاءتها في الاختزال الفني، المتماهي، كميا ونوعيا، في آن واحد، فقصة "رصيف" تتكون من 60 كلمة، ما بين أسماء وأفعال وروابط موقعية أو زمنية، ومن ثلاث فقرات مقلصة إلى أبعد الحدود، ولم يتجاوز زمن القراءة المتلفظة لها أكثر من دقيقة واحدة، وتتكون قصة "رحيل" مما لا يتجاوز 89 كلمة، موزعة على ثلاث فقرات لا يشغل زمن قراءتها المتلفظة أكثر من دقيقتين، في المدى، الأبطأ، الأقصى، وأزيد من دقيقة في المدى السريع، الأدنى.

إن هذا التناهي في الاختزال الكمي لمكون المحكي في العينتين السابقتين يتكافأ مع التناهي في الاختزال الكيفي، على نحو لم يعد المتلقي يميز فيه بين أول القول وآخره، وظاهره وباطنه، وذلك لأن البؤرة المقتنصة في القصتين هي بؤرة "رؤية" مفارقة النفي من الحياة، في قلب الحياة، ما جعل المبدع يختزل الكيان القصصي الافتراضي المظهر، في حالة التشبع بمحتمل القول المضمر الذي يشغل كل مساحة "ما وراء اللغة"(54)، ((méta-langage)، الأوسع والأشمل من مساحة النص القصصي المظهر، ولذلك فالذي يستوقف المتلقي في قصتي "رصيف" و"رحيل"، وما إليهما، ليس هو العلامات النصية المظهرة التي تحيل

على نفسها، و إنما تستوقفه وتغريه بمزيد من الاندماج والاستلذاذ والمسؤولية، العلامات النصية ، القصصية المظهرة، من حيث إحالتها على محمول متواري تذخره وتتوامض به الكلمات والجمل والتراكيب الأسلوبية المتدافعة، المشحونة بحمولة معنوية أثقل وزنا وأوسع حجما من حاملها، وتشي به، وتخفيه معا، علامات البياض النصي، القصدية، خصوصا في قصة "رحيل"، التي يذكرنا وجهها بقفاها المكتنز برائعة (بدر شاكر السياب) (1926-1964)، "رحل النهار"(55)، إذ هما معا، قصة "رحيل"، وقصيدة "رحل النهار"، تتعالقان، وتتعانقان في اتخاذ مكون العلامات النصية المظهرة، منطلقا للدخول في مجال محتمل "المضمر" الملتبس الذي يبدو هو "العائد عليه"، في هذين النصين، المتناصين أيضا، في إغراء المتلقي للدخول في مداريهما، استمتاعا بلذة البحث عن هذا المضمر، الذي يبدي ويصد، على نحو يبدو فيه المبدع ، متواطئا – ضمنا- مع المتلقي الذي لم يعد يقنعه دور "الشاهد" على مفارقة النفي من الحياة، في قلب الحياة، في كل الأعمال القصصية لعبد الإله عبد القادر، و إنما صار يطمح للتماهي مع عالم هذه المفارقة الكبرى، أي أن يجمع في آن واحد بين صوت "الشاهد"، وموقع "المشهود".

ومما تقدم يمكن أن نستخلص ما يأتي:

1- على مستوى الزمن البيداغوجي ، العملي المتصدر في وتيرة حركة الحياة أواخر القرن العشرين ، وفي بداية القرن الحادي والعشرين ، أتاحت أسلوبية الاختزال الفني في القصة القصيرة للمتلقي اقتصادا في الوقت وتكثيفا بكيفية القول ، وتبئيـرا للوعي الجمالي والفكري ، إذ تستطيع القصة القصيرة أن تجادل بأنها في المواقع الأريح والأجدى للقراء ، قياسا إلى غيرها من أشكال القول الأدبية الأخرى.

2- كشفت معاينة تقنية الاختزال الفني عند كل من أبي العيد دودو ، وعبد الإله عبد القادر ، عن تضاعف مسؤوليات المتلقي في إعادة إنتاج مقول القول ، وكيفيته معا ، في القصة القصيرة .

3- تستطيع القصة القصيرة ، عبر بلاغة الاختزال الفني ، أن تحاجج بأنها الأكثر إقناعا بمهارات امتصاص أو استكناه الحالات والمواقف والسلوكيات الوجودية ، الدرامية ، الموجودة في هوامش الحياة الاجتماعية والإنسانية ، أو على ضفافها ، أو المنتبذة في زوايا الظل فيها .

4- على أن الأهم ، إنما يتمثل في كفاءة الاختزال الفني عند أبي العيد دودو ، وعبد الإله عبد القادر ، لوقع حياتهما الأخص في الحياة الخاصة بمواقع وتجارب ورؤى جيليهما من المبدعين أو المثقفين الذين راهنوا على ضرورة الإرادة مقابل إرادة الضرورة . فبهذه الآلية استطاعت القصة القصيرة أن تذيب الحدود المرعية بين أشكال القول الأدبية ، ذات العلاقة الأقرب أو القريبة أو البعيدة ، أو الأبعد.

الهوامش والإحالات

(1)-أنظر - على سبيل المثال - المراجع التالية:

-Florence Goyet, *La Nouvelle,* 1870-1925, Presses Universitaires de France, Paris 1993, p.p. 15-43 / 61-78 / 91-105.

-شكري محمد عياد، القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فن أدبي"، دار المعرفة، القاهرة 1979، ص: 11-21 / 31-78.

-صبري حافظ: "الخصائص البنائية للأقصوصة"، مجلة "فصول"، المجلد 2، عـ: 4، يوليو / سبتمبر 1982، القاهرة، ص: 19-31.

-ماري لويز براث: "القصة القصيرة، الطول والقصر"، ترجمة: محمود عياد، المرجع السابق، ص: 47-57.

-د.عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة 2005، ص: 57-148.

(2)-فصول، السابق، ص: 306.

(3)-نفسه، ص: 307.

(4)-جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2003، ص: 5.

(5)-القصة القصيرة من خلال تجاربهم، فصول (السابق) ص: 258-309.

-(6) -Florence Gayet, *La Nouvelle* (Ibid), p.p. 91-105.

(7)-لعل أكفأ ترجمة لهذا الكتاب، إلى اللغة العربية هي ترجمة أ.د.محمود الربيعي، "الصوت المنفرد"، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1969.

(8)-ماري لويز براث: "القصة القصيرة، الطول والقصر"، ترجمة: محمود عياد، فصول، السابق، ص: 51.

-(9) -Tzevetan Todorov, Critique de la critique, ed. du Seuil, Paris 1984, p.p. 106-107.

(10)-بخصوص العلاقة المتواشجة بين "السارد" و"المتلقي" و"القراءة" في القصة القصيرة، أنظر:

-Florence Goyen, *La Nouvelle* (Ibid), 1870-1925, p.p. 182-197.

(11)-عثمان بدري: "من مؤشرات رؤية الإغتراب في القصة القصيرة للكاتب العراقي عبد الإله عبد القادر"، مجلة "اللغة العربية"، المجلس الأعلى للغة العربية، عـ:8 صيف 2003، الجزائر، ص: 56-57.

(12)-فصول (السابق) ص: 303، وبخصوص القصة القصيرة والسينما، أنظر:

-Florence Gayet, *La Nouvelle* (Ibid), p.p. 239-244.

(13)-عثمان بدري، مجلة "اللغة العربية"، السابق، ص: 57.

(14)-صبري حافظ: "الخصائص البنائية للأقصوصة"، فصول، السابق ص: 31.

-(15) -Dominique Mangonneau, Pragmatique pour le Discours Littéraire, ed. Bordas, Paris 1990, p.p. 1-99 / 101-180.

(16)-نبيل راغب، موسوعة أدباء أمريكا، جـ: 1، دار المعارف بمصر، القاهرة 1979، ص: 109-116.

(17)-أحمد إبراهيم الهواري: "الرحيل إلى الأعماق، قراءة نقدية في قصص يحي حقي"، فصول (سا) ص: 59-71.

(18)-حلمي بدير، "القصة القصيرة عند نجيب محفوظ" فصول (سا) ص: 81-91.

(19)-ب.م. كرير شويك، "قصص يوسف إدريس، تحليل مضموني"، فصول (سا)، ص: 93-114.

(20)-ثناء أنس الوجود، "بنية الحداثة في قصص محمد مستجاب"، فصول، مجـ: 8، عـ: 1، 2، مايو 1989، ص: 174.

(21)-عثمان بدري، "وقع رؤية "التيه" في رواية "الجهجهون"، للكاتب عبد الإله عبد القادر"، مجلة "اللغة العربية"، المجلس الأعلى للغة العربية، عـ: 22، السداسي الأول 2009، ص: 120.

(22)-أحمد منور: "النظر في المرآة، قراءة في مجموعات أبي العيد دودو القصصية"، مجلة "اللغة العربية"، المجلس الأعلى للغة العربية، عـ: 1، خريف 2004، ص: 90.

(23)-أبو العيد دودو، من أعماق الجزائر، دار الأمة، الجزائر ، 1993، ص: 1-2.

(24)-تتكامل كل أعمال أبو العيد دودو القصصية، التقليدية، أو المبتكرة، في الإنتصار لصيغة "سلطة الثقافة" المتجذرة، التي تتغذى فيها الأصالة بالمعاصرة، وتتغذى المعاصرة بالأصالة، وفي المقاومة الساخرة لصيغة: "ثقافة السلطة"، التي تعتبر -في ما أقدر- هي مصدر كل "صور سلوكية" بالأجزاء الثلاثة.

(25)-نادية كامل: "الموباسانية في القصة القصيرة" فصول، مجـ: 2، عـ: 4، يوليو-سبتمبر 1982، القاهرة، ص: 187.

(26)-محجب الزهراني، موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، القصة القصيرة ، نصوص مختارة ودراسات ، دار المفردات ، الرياض، ص: 61-62. ولمزيد من الإلمام بالموضوع، أنظر:

-Florence Goyet, *La* Nouvelle, 1870-1925 (Ibid), p. p. 133-219.

وأنظر أيضا:

-شكري محمد عياد، القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فن أدبي"، دار المعرفة، القاهرة 1979 ص: 11-21 / 31-78.

(27)-العربي الضيفاوي، النص الروائي الموازي، ترجمة: حسن الغالب، مجلة علامات، عـ: 31، المدينة الجديدة – مكناس، المغرب 2009 ص: 20-29.

(28)-أبو العيد دودو، صور سلوكية جـ 1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985، ص: 33-36 / 37-40 / 59-61 / 103-107.

-أبو العيد دودو، صور سلوكية جـ 2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990، ص: 5-9 / 11-14 / 23-27 / 37-48 / 123-148.

-أبو العيد دودو، من أعماق الجزائر، دار الأمة، الجزائر، 1993، ص: 3-8 / 25-27 / 28-39 / 99-142 / 153-169.

(29) -Gérard Genette, Figures 3. ed. Seuil, Paris 1971, p.p. 189-203.

(30)-أنظر –على سبيل المثال:
-أبو العيد دودو، صور سلوكية جـ 1 (سا) ص: 41-45 / 47-50 / 67-74 / 121-135 / 165-180.
-أبو العيد دودو، صور سلوكية جـ 2 (سا) ص: 23-27 / 37-59 / 89-108.
-أبو العيد دودو، من أعماق الجزائر (صور سلوكية) جـ 3 (سابق) ص: 12-14 / 15-17 / 37-39 / 43-45 / 90-94.
(31)-أبو العيد دودو، المصدر السابق، ص: 153-156.
(32)-نفسه، ص: 166-169.
(33)-نفسه، ص: 184-187.
(34)-في تقديري فإن "صور سلوكية" لأبي العيد دودو، ومجمل أعمال عبد الإله عبدالقادر، القصصية، مستلهمة من "ألف ليلة وليلة"، ومن أمشاج لا حصر لها من المحكيات المروية أو المكتوبة، ولأهمية "ألف ليلة وليلة"، أنظر:
-محسن جاسم الموسوي، مجتمع ألف ليلة وليلة، مؤسسة سلطان بن علي العويس الثقافية، الإمارات العربية المتحدة 2007، ص: 19-140 / 143-187 / 487-524 / 527-550.

(35) -Florence Gayet, *La* Nouvelle, (Ibid), p. p. 28-78.

(36)-عبد الإله عبد القادر، الأعمال القصصية، مجـ: 1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا 2000، ص: 259-271 / 283-300 / 303-336.
-عبد الإله عبد القادر، الأعمال القصصية، مجـ: 2 (سا)، ص: 63-109 / 115- 202 / 267-295.
-عبد الإله عبد القادر، مجموعة "نجمة ماركيز"، دار العين للنشر، القاهرة 2006 ص: 61-75 / 77-103.
(37)-عبد الإله عبد القادر، الأعمال القصصية مجـ: 1 (سا) ص: 15-50 / 89- 156.
-عبد الإله عبد القادر، الأعمال القصصية مجـ: 2 (سابق) ص: 31-59 / 61-99/ 187-220 / 223-235.
(38)-عبد الإله عبد القادر، "نجمة ماركيز" (سابق) ص: 5-43 / 61-75. (39)-عبد الإله عبد القادر، "أحزان عازف السكسفون"، دار العين للنشر، القاهرة 2008، ص: 5-14 / 15-19 / 31-39.

(40)- أنظر:

-Leo Huk, La Marque du Titre, ed. Du Mouton, Paris 1973, p.p. 2-20 / 27-57 / 99-124 / 177-184.

-Henri Mitterrand, Les Titres de Guye des Gars, in. Claude Douchet, Sociocritique, ed. Fend, Nathan, 1979 p.p. 91-104.

-Charles Grivèle, Production Del. Intérêt Romanesque. Ed. Mouton, Paris 1973, p.p. 166-184.

(41)-عثمان بدري، مجلة "اللغة العربية"، عـ 8، صيف 2003، ص: 59.

(42)-أمينة علي الزهراني، الذات في مواجهة العالم، "تجليات الاغتراب في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب 2007، ص: 37-108 / 185-271.

(43)-عثمان بدري، "وقع رؤية التيه في رواية "الجهجهون"، للكاتب عبد الإله عبد القادر"، مجلة "اللغة العربية"، المجلس الأعلى للغة العربية، عـ: 22، السداسي الأول 2009، الجزائر، ص: 119-144.

(44)-عبد الإله عبد القادر، الأعمال القصصية، المجلد الأول (سا) ص: 23.

(45)-عبد الإله عبد القادر، نجمة ماركيز، العين للنشر، القاهرة (سا)، ص: 5-6.

(46)-إذا استأنسنا بما يروج له دعاة "قصيدة النثر"، من أن "الإيقاع" الشعري أوسع من "الوزن"، الكمي، الكلي أو الجزئي، الذي يتمثل في علم العروض العربي، فإن جزءا كبيرا من القصص القصيرة عند عبد الإله عبد القادر، يمكن إدراجه في "قصيدة النثر".

(47)-عثمان بدري، "وقع رؤية التيه في رواية "الجهجهون" للكاتب عبد الإله عبد القادر"، مجلة اللغة العربية، عـ: 22، السداسي الأول 2009، ص: 124.

(48)-عثمان بدري، المرجع السابق، ص: 124.

(49)- عبد الإله عبد القادر، الأعمال القصصية، المجلد الثاني (سا) ص: 41-59.

(50)-عبد الإله عبد القادر، نجمة ماركيز، (سا) ص: 55-59.

(51)-عبد الإله عبد القادر، أحزان عازف السكسفون (سا) ص: 5-10.

(52)- عبد الإله عبد القادر، أحزان عازف السكسفون، (سا) ص: 15-19.

(53)-عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس 1977، ص: 91 / 111.

(54) -Josette Rey-Devolve, Meta Language, le Robert, Paris 1978, p.p. 25-55 / 163-250 / 251-291.

(55)-بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت – لبنان 1971، ص: 229-232.