جماليّة المختزل وشعريّة القصّة القصيرة جدًّا في مجموعة «قلبها التّاسع» للقاصّة العمانيّة "ليلى البلوشي".

The aesthetics of the abbreviated and the poetic of the short short story in the collection "ninth heart "by the omani storyteller "laila el ballouchi"

د. مصطفى ولد يوسف*

تاريخ الاستلام: 03-02-2021 تاريخ القبـول: 02-12-2021

توطئة: في مجموعة "قلبها السّابع" للمبدعة "ليلى البلوشي" اقتحام لسرديّة الاختزال واستظهار محكم للّغة المكثّفة، تفترض الممكن الجماليّ وتؤسّس لحوار المتعة بلفتات تعبيريّة عميقة الدّلالة؛ تؤرّخ فنيا للهمّ الدّاخليّ والوضعيّات المتدنّيّة للإنسان الحديث.

في اختيار القاصة للمختزل الأقصوصيّ غامرت في جنس القصّة القصيرة جدا الذي مازال في طور التّنظير الجنيئ، ولكن قدرتها الواضحة على تطويع المعاني الشّاردة والأنفس التّائهة وتحويلها إلى مكتسبات فنيّة وكائنات جماليّة حافلة بالسّخريّة الانتقاديّة، واللّغة الرّاقيّة جعلت منها قوّة ضاربة لسّرديّة الاختزال في متخيل الكتابة النّفسيّة تحديدا.

الكلمات المفتاحيّة: سرديّة الاختزال؛ اللّغة المكثّفة؛ الكتابة النّفسيّة؛ القصّة القصيرة جدًّا.

Abstract: In "**the seventh heart**" by" **laila al balushi** "intrusion into the shorthand narrative and a refined revelation of condensed language that assumes the aesthetic potential and establishes a dialogue of pleasure with expressive gestures of deep significance artistically chronicling the inner

* - جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر.
البريد الالكترونيّ:ouldyoucefmustapha@gmail.com (المؤلّف المرسل).

concern and the inferior positions of the modern man. In choosing the storyteller for the short storyteller she ventured into the genus of the very short story, which is still in the stage of embryoscopy but her ability to subjugate meanings and transform them into artistic acquisition and aesthetic creature in a sophisticated language made her a clever innovator in the narrative of shorthand in her psychological angle

Keywords : shorthand narrative; intensive language; psychological writing; very short story.

مقدّمة: لا ضير إذا قلنا بأنّ المنجز الأقصوصي العمّانيّ قد حقق قفزة نوعيّة في جغرافيّة الإبداع العربي؛ ومن خلال القاصّة "**ليلى البلوشيّ** " تجلّت تلك الطّفرة الفنيّة على مستوى **الأداء** و**التّجريب** في تأسيس وتدعيم "**كتابة الاختزال**" التي تجسدت ملامحها في القصّة القصيرة جدا.

من خلال محاولة استنطاق المدونّة حاولنا أن نتحرى كيف كان التّمثيل الاختزالي لدى القاصّة؟ وهل كسبت الرّهان في تقديم العالم في صورته **الخلفيّة** لا **الواجهة** التي يبثها؟ ولماذا كان أمر الكتابة القصصيّة المختزلة مرتبطا بالقلق الوجوديّ والنّفسيّ وانكماش زمن التّأمل والتّريث.

1. المنجز السّردي الإيحائي وإكراهات الفضاء النّصّي الضّيّق: عندما نطلق تصنيفا جديدا لأيّ نصّ، فذلك يعود إلى اكتسابه لنظام سرديّ وملفوظاتي غير متداول فنّيا، يفضي إلى البحث عن تصنيف أجناسي جديد، تؤطّره معايير فنيّة وجماليّة واضحة المعالم ومستحدثة. وبما أنّ "الهويّة الأجناسيّة التّصنيفيّة لنصّ معين هي مفتوحة[1]"، فإنّ القصّة القصيرة جدا وإن استندت إلى الموروث الأجناسيّ السّابق أي القصّة القصيرة الكلاسيكيّة ذات التّوازن المعماريّ في مقوّماتها المعروفة من حدث، وزمن، وحبكة وفضاء، فإنّها لا تتساوى في المعروض السّردي الكميّ معها؛ ولا في هندستها الفنيّة، إذ تختلف في كونها ذات ديناميكيّة تسلسليّة وتسارعيّة (accélération de mots)لافتة للمشاهد المكثّفة دلاليّا والمركّزة لغويّا "concentre de mots"، لتجعل منها أشبه بومضة إشهاريّة، تسعى إلى إغراء القارئ الفطن من خلال:

أ - **المنجز السّردي المختزل**: وذلك عبر تركيبّة نصيّة شديدة التّلاحم، ذات طبيعة غير متوقّعة.

ب -**المنجز الإيحائي**: ويتمظهر عبر رسالة مبطّنة، يؤشّر عليها القاص بأسلوبيّة مشفّرة، ذات أفق تأويليّ في القصّة القصيرة الكلاسيكيّة حضور الحكاية أو الصّورة؛ فإذا كان بناء القصّة القصيرة يستند على المادة الإخباريّة تكون التّقنيّة الموظّفة في هندستها مرتبطة **بالفعل** أو **الحدث أو الحركة**، وإذا كانت المادة التّصويريّة غالبة في القصّة، تكون التّقنيّة المستعملة فيها مرتبطة بالرّسم و**التّصوير**[2].

أمّا القصّة القصيرة جدا فتنزع في عمومها إلى المادّة الإخباريّة فنيا لا إلى المادّة التّصويريّة التي تستدعي فضاء نصّيًا أوسع وممتدا فيزيائيا؛ وبما أنّ أساس الصّورة /الوصف، وما يتضمّنه مستواها اللّغوي اللّساني من جمل اسميّة ونعوت وأحوال[3] الذي ينشد الاتساع عند الانتقال من السّردي إلى الوصفيّ، فإنّ هذه الإمكانيّة غير متوافرة في كلّ مرة لضيق مساحة النّص الفيزيائيّ، وبالمقابل يستنجد القاص بالوصف الموجز والمكيّف لتمرير القصديّة الإخباريّة، وتحقيق النّجاعة النّصيّة، فنطلق مصطلح "**الوصفيّ جدا**" أو "**الوصفي اللازم**" الذي لا يعيق حركيّة السّرد وثباتيّة التّدفق المجازي واللغويّ للقصّة.

تتقاطع القصّة القصيرة جدا مع المثل" (proverb" أوparole proverbiale") وهذه الكلمة "في معناها الأولي تشير إلى شكل شعبي موجز، يعبر بطريقة مجازيّة عن حقيقة تجربة...وفي معناها الفرعي دلّت هذه الكلمة على شكل من أشكال الكوميديا القصيرة راجت في القرنين الثّامن والتّاسع عشر"، ومن ثمة تجمع القصّة القصيرة من ناحيّة منجزها الإيحائي مع المثل، ومن ناحيّة منجزها السّردي مع الكوميديا القصيرة، فاقترح مصطلح "السّرد المثليّ"(narration proverbiale) كتوصيف تقريبي للقصّة القصيرة جدًّا.

إذا تطرقنا إلى المنجز السّردي المختزل في طبعته الإخباريّة بالنّسبة للقصّة القصيرة جدا فإنّه يهدف بالدّرجة الأولى إلى إبراز ذلك التّرقب الفضولي الذي يتملك القارئ، وهو يتتبع سلسلة الأفعال الموثّقة للنّص، ففي القصّة القصيرة جدا تتأسس الإخباريّة/اللّقطة أو الومضة كعلامة طاغيّة، فلا وجود للحبكة في شكلها التّقليديّ حيث الامتداد الإخباري يملأ الفضاء النّصي الضّيّق جدا، وتظهر النّهاية غير المتوقعة بعد

عمليّة انتقاء للأخبار في ظل هيمنة الفعل لا المدى القصيّ، ومن أمثلة ذلك قصّة «فاتورة» للقاصة «ليلى البلوشي» حيث يتم رصد خبر إذعان ثم تحقيق المنتظر من الشّخصيّة، لينتهي بها الأمر إلى الموت بسكتة قلبيّة، ففي النّص ثلاث محطّات فعليّة هي:

أ-أذعن أخيرا لإعذارها...

ب-اقتنى لها فرنا كهربائيا...

ت-قبضته أزمة قلبيّة...[4].

فكانت حصيلة للملفوظات «أذعن، اقتنى وقبضته»[5] فقدانه للحياة «فارق الحياة على أثرها»[6].

إنّ المسافة الفاصلة بين الفعل «أذعن» والفعل «فارق» خاضعة للسّرد التّداولي وبالتّالي يكون المتلفظ «فارق» مرتبطا بالمتلفّظ «أذعن» على مستوى إنجازه غير المتوقّع بالنّسبة للقارئ، ومن ثمّة ترهين الملفوظ «أذعن» على المستوى الفهميّ فالتّداوليّة ترى في الجملة في تأسيسها للدّلالة قد تتجاوز الدّلالة الملموسة إلى الدّلالة الضّمنيّة[7]، والقرينة اللّفظيّة «فارق» فهي كاشفة ضمنيّة عن مدى الخراب النّفسي الذي ألحق بالشّخصيّة جراء الإذعان، والتّوقع لدى المتلقي شيء آخر، فيسمو المشهد السّردي من تعبيريّة متداولة إلى تعبيريّة تداوليّة خاضعة لغير المنتظر غير المطابق للعاديّ (non conforme)، فتتحقّق فنيّة الأداء من خلال ممارسة فعل التّأويل لغير المتوقّع.

ويتكرّر الأنموذج السّرد التّداولي في الأقاصيص الأخرى، ففي قصّة «فاصل إذاعي» نجد توظيفات تداوليّة للزّمن، حيث نسي المذيع أوراق الحلقة، والبث سيبدأ في غضون ثوان، فأعلن البث، ثم ترك المستمعين مع أغنيّة لأم كلثوم، ليأتي بأوراقه عائدا من البيت.

عبر المسافة الزّمنيّة التي تحتاجها الأغنيّة لإصلاح ضرر النّسيان بتأجيل برنامجه إلى حين يحدث التّواصل غير المنتظر، ولكن بالمقابل ترمي الأقصوصة إلى وجود أغراض (symptômes")عدم الاحترافيّة في التّعامل مع الآخر واحترامه لتكون الحيلة شكلا من أشكال الانفلات من الورطة حتى ولو على حساب هذا الآخر الذي يترقب الجديد، ويصبح الزّمن كوحدة فيزيائيّة غير هامة في حياة الشّعوب التي تستكين للتّأجيليّة، وما ينتظره المستمع منّا يأتي في الدّرجة الدّنيا؛ فالشّخصيّة قامت بما يجب في قياس

اللّحظة الذّاتيّة (mesure de l'instant") ولم تبال بقياس لحظة المستمع الذي ينتظر الحلقة بفارغ الصّبر.

إنّ أغنيّة "أم كلثوم" إشارة لغويّة ورمزيّة على حالة التّفسخ القيميّ والاجتماعي في مجتمع كلّما وجد نفسه في مأزق، يبحث عن استكشاف الحلول السّهلة، لإخفاء إخفاقاته، وهذا ما يتضح بشدة في الكائن الانهزاميّ الذي دائما وأبدا يؤجل التّفكير في مشاكله العميقة وتحمل المسؤوليّة الأخلاقيّة.

أمّا في أقصوصة «ليس بيدي» فالسّارق يكرر عبارة «ليس بيدي»، وهو أمام القاضي والمرأة الضّحيّة: «حين اتهمته المرأة أمام القاضي بنشله "سوقته" مبلغا من المال من حقيبتها ظل يكرر...ليس بيدي، ليس بيدي... وهو يشير إلى يده مرارا وتكرارا» [8].

«ليس بيدي» في حيز الفضاء الصّريح أنّه بريء، ولكنّ في الحيّز الضّمني تقترح العبارة «ليس بيدي» تمثيلا للواقع اليوميّ في إنكار الحقيقة حتى لو كانت ماثلة أمامنا فالعبارة المذكورة أكثر من خمس مرات في حيز نصّي ضيق علامة خطابيّة تساعد على تشكل المخيال المضمر لحالة رفض الاعتراف بالخطأ أو الجرم أو التّقاعس حتى في حالات «اللامخرج» ("huis clos") على حد تعبير "جون بول ساتر"، فيكون الإنكار لازمة لدى الفئة المتنصلة عن هويّة الاعتراف.

إنّ القصّتين المدروستين منتجتان للكائن الاجتماعي المهزوز نفسيّا في ظل قاموس تردي القيم الأخلاقيّة والعلاقات الاجتماعيّة، وفقدان القدرة على المواجهة الصّريحة، فتأسّست مشاريع المراوغة والمنافقة من خلال آليات الخداع والغش «tromperie».

أمّا في قصّة «قلم» فإنّها تفقد الشّخصيّة لسانها، ولكنّها تعوضه بالقلم، فتصبح أكثر تأثيرا من قبل، فالكتابة فضاء الممكن ومستخرجات الفكر التّنويريّ، ومن ثمّة ذات معامل تأثير لا يستهان به في تشكل الوعي الجماعي، ولا تنمحي مع مرور الزّمن بخلاف الشّفويّ، وتبحث دائما عن موقع التّشهير الإيجابيّ: «...لكن روحه المؤثرة جعلته يبتكر طريقة ... ليشاركه الآخرون ولا....»[9]؛ بينما في قصّة "تحد" تتحول الهزيمة إلى أفق مشرق، حيث تصبح محفزا لبناء الغد: «في لحظة ما قام بجمع كل المصائب والكوارث والهموم التي اجتاحت حياته...وصنع منها سلما للصعود»[10].

بين الخداع والغش «fictus» والممكن المحتمل «fiction» مسافة الكتابة غير المتوقّعة، ففي شعور الذّات سلسلة من الاستخدامات العباريّة، مفتاحها الفعل «شعر»، ولكنّ امتداداته الاحتماليّة غير مستنسخة آليا، ومن ثمّة غير خاضعة للتّشيع، لأنّها ذات حمولة مبتكرة ومقاومة للنّمطيّة ، تفاجئ ذهن القارئ الحامل لثقافة استهلاكيّة مسيطرة على مجاله الحيوي، وهي القراءة المتوقعة، فعندما تقرأ «شعر بالتّعب» يتوقّع جملة «فذهب إلى النّوم مثلا» وهذا المتّوقع يعيد إنتاج المنسوخات العباريّة أو الفكريّة المتداولة، ولكنّ «الأصلي» «original» يكمن في عدم تمثيل المحتمل الشّائع، بخلق "المباغتة""inattendu"، فعندما يعجز القارئ تمثيل الفعل «شعر بالليل» بإشعال أضواء قلبه، يتحوّل "اللّيل" إلى رمز الإحساس بالانقباض الذي يستدعي الأمل لفك كرب النّهار، فتنتعش رؤى القارئ إلى ما بعد الفعل «شعر» نحو آفاق اكتساب المقدرة على التّعاطي مع أكثر من وضعيّة للفهم والمتّعة، متجاوزا خدعة التّركيب الجمليّ، فينتشي المحرّض النّفسي للفضول الأدبي أو الفني. وفي هذا الجدول توضيح لذلك:

جدول 01:

شعر بالنّهار فاشترى جريدة...!
شعر باللّيل فأشعل أضواء قلبه...!
شعر بالكرامة فهتف صارخا: أنا إنسان...!
شعر بالحريّة فأطلق بالونا في الأفق...!
شعر بالسّلام فاشترى بذورا ونثرها لسرب حمام في الطّريق
شعر بالجوع فحرر عصافير بطنه...!
شعر بالحنين فاتصل بوطنه...![11].

في الدّرس التّداوليّ والتّأويلي تكتسب ملفوظة «شعر» أدائيات جديدة غير متوقّعة تتلاءم والوضعيّة النّفسيّة للقارئ، فالشّعور مرتبط بتموقع الفرد في محيطه السّيسوثقافي أو السّيكو وجودي.

إنّ الحقل المفرداتي لكل من «اللّيل والنّهار» تجاوز التّعبيريّة المنتظرة منها إلى اكتساب صفة الانزياح بإلحاقه بالمعطى «الجريدة والقلب»، فكان العبور إلى الحقل

الدّلالي، حيث يتحوّل النّهار إلى الإحساس بالفراغ، ويتحوّل اللّيل إلى الإحساس بالانقباض، والشّيء نفسه ينطبق على بقيّة النّماذج الأخرى:

جدول 02:

الحقل المفرداتي	القرينة	الحقل الدّلالي
الحريّة	الأفق	القمع
السّلام	الحمام	الحرب
الجوع	حرّر	الإفراط في الأكل
النّهار	الجريدة	الفراغ
اللّيل	القلب	الانقباض
الكرامة	الصّراخ	المذلة

2. توأمة الحدث بالحالة ومحاولة تأسيس الحكي الحبكيّ: تتمثل خصوصيّة القصّة القصيرة جدا في اختزالها للحدث أو الحالة، فالموضوع مهما كان نوعه متعلّق بالحدث أو الحالة، والفرق بينهما أنّ الحدث مرتبط بالزّمن، والحالة بالفضاء [(12)].

ففي القص المختزل تتحقّق توأمة الحدث بالحالة، فالفعل الحدثي يفضي إلى وصف الحالة، والعكس صحيح، وبذلك تتأسّس الحبكة البسيطة التي تقوم على «وحدة (فرد) في الشّخصيّة والحدث والمكان والزّمن» [(13)].

قد تختفي هذه الحبكة البسيطة في «قصّة اللفتة» وأقصد بهذا المصطلح القصص المؤلّفة من سطر أو سطرين، وهي في المستوى الأدنى من القص، حيث «حضور الشّخصيّة يكون كافيا لإنتاج السّرديّة»[(14)]، بينما في «قصّة اللّقطة» حيث القصّة مؤلّفة من أكثر من سطرين تظهر الحبكة فيها بدائيّة، ولكنّها ذات فعاليّة في استمالة فضول المتلقي وتنشيط خياله وتوقعاته، وبذلك فهي في المستوى الأعلى من القص إذ تتوافر على التّراتبيّة الحبكيّة المعروفة «المخطط الهرمي للإنجاز القصصي» ومن أمثلة ذلك قصّة «شهوة» حيث تقول السّاردة: داروا حوله كشعوب همجيّة تقدس نارها، والتّهموه بأفواههم الكبيرة لقمة سائغة[(15)].

إنّنا أمام قصّة لا تحبيك فيها، ومن ثمّة تنتمي إلى المستوى الأدنى من القص وبالمقابل يخلق التّرقب عندما يتم توقع أحداث معينة (استباق) فنكون فضوليين بشأن

كيفيّة حدوثها [16]، إضافة إلى طبيعتها الكنائيّة التي تجعل القارئ لا يكتفي بظاهر القصّة الهزيل ملفوظاتيا، الغزير دلاليا بعد عمليّة التّحري السّردي للمحتوى الكنائي.

في «قصّة اللفتة» ثلاث مميزات فنيّة هي:

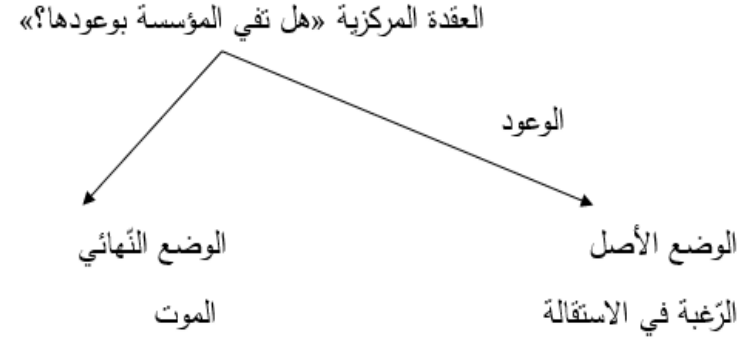
أ-لا تحبيك فيها.

ب-التّرقب.

ج-الطّبيعة الكنائيّة فيها.

أمّا النّموذج المنتمي للمستوى الأعلى فنأخذ قصّة «استغلال» نجد ما يلي: «عمل طوال حياته بكد وعناء وإخلاص حين عزم أخذ قسط من الرّاحة بقيّة عمره قدم طلب استقالة ولكنّهم وعدوه بها بعد شهرين. وبعد مضي شهرين وقف أمام المدير وورقة الاستقالة بيده تسبقه بقيّة الأمل، لكن المؤسّسة كانت تمنّي طلبه بوعود التّأجيل...في يوم شاع خبر وفاته، بعثوا له التّعازي وورقة الاستقالة...!»[17].

في النّص حضور للحبكة البسيطة، وبالتّالي فهو في المستوى الأعلى من القص فيمكن إنجاز المخطط الحبكي لها كالآتي:



تشترك قصّة «اللّفتة» والقصّة «اللّقطة» في طبيعتهما الكنائيّة ذات الوفرة التّأويليّة؛ أمّا في قصّة «استغلال» فيستثنى المعنى كعنصر محوري في غياب المنجز المجازي بالتّأكيد على تغييب الإنسان كقيمة اجتماعيّة ونفسيّة، إذ أضحى مجرد قيمة اقتصاديّة في المعادلة الإحصائيّة للمؤسّسة وبالتّالي تحسم " التيمة " مسارها، وليس الطّفرة المجازيّة كالقصّتين السّابقتين.

إنّ الإيمائيّة إشارة حتميّة في القصّة القصيرة جدا، إذ دونها يجد القارئ نفسه أمام عجز تام في استثمار النّص دلاليا، لأنّه أمام حشو إخباري يفتقر للأدبيّة والفضول وكذا

الإثارة والعمق ولذلك فالإثارة الإيمائيّة أهم مقياس في مثل هذه القصص المختزلة جدا، والشّخصيّة بوصفها عنصرًا هامًّا في ديناميّة القص، مع الكثافة اللّغويّة.

في المجموعة نوع آخر من القصص وهو «قصّة المقطع» أو «الشّذرة» وهي «مقطع أخذ من كتاب أو من خطاب عن سابق تصور وتصميم»[18] ومن نماذجها قصّة «مثقف».

- مثقف: ما اسم الكتاب الذي تتصفه؟
- قارئ: «أنا كارنينا..
مثقف: آه، تلك التي كتبها «فلوبير»
قارئ: بل «تولستوي»
مثقف: آه، صحيح، طبعا، بالمناسبة ما جديده في هذه الأيام؟
قارئ: بعد صمت طويل ها...في الواقع إنّه متوفى عام 1880...!»[19].

هذا المقطع مقتبس من رواية " أن تقرأ لوليتا في طهران"وفي قصّة «بين رشدي أباظة وسعاد حسني» نجد:

«رشدي بحب:
-أين كنت من عشرين سنة...؟
سعاد بمرح:
-كنت في الرّوضة
وكسر قهقهتَها الصّاخبة سكون المكان»

في هذه الشّذرة أخذت القاصة الحوار من فيلم جمع بين الممثلين[20]، فأعادت إنتاجه وفق منظور أقصوصيّ يواكب رؤيّة عالمها في حوار تناصيّ مثمر.

3. الطّبيعة النّفسيّة لسرديّة الاختزال: لقد تنوعت قصص المجموعة ومن ثمّة يمكن تصنيفها إلى ثلاثة أصناف هي:

أ - **قصص اللّفتة:** وتمتاز بحركيّة سرديّة سريعة تدفع القارئ إلى الوعي باللّحظة الزّمنيّة التي يعيشها نفسيا أو ذهنيا.

ب -**قصص اللّقطة**: وتمتاز بحركيّة سرديّة متوسطة السّرعة، عوالمها مباغتة وغير منتظرة، تدفع القارئ إلى الوعي باللحظة الزّمنيّة التي عاشها ربّما ذهنيا أو نفسيا أو ماديا.

ت - **الشّذارات**: تدفع القارئ إلى استحضار الخليفة المعرفيّة والثّقافة والفنيّة ليعشها من جديد وقد لجأت القاصة إلى السّرد النّفسي «psycho-narration» للتّعبير عن وضعيات الرّغبة أو المحولات الذّهنيّة والهذيانيّة في إطار امتداد نفسي من خلال ملفوظاتيّة مشحونة بشعور رهيب بالأفق المسدود لدى الشّخصيّة واضطراب ينم عن خلل في المنظومة الأخلاقيّة والذّهنيّة والنّفسيّة لها.

في أكثر من قصّة حاولت القاصة إنشاء بيانات مرضيّة «unepantographie» كما فعل "لافورغ" «Laforgue» للشّخصيّة القصصيّة التي تقود إلى مرضيّة «pathologie» الإنسان الحديث في إطار السّرد النّفسي المتمظهر من خلال الأفعال والأسماء المؤشرة للعمليات الذّهنيّة[21]، وفي هذا الجدول توضيح لذلك:

القصّة	المؤشّر الفعلي أو الاسمي	طبيعة الضّرر النّفسي أو المادّي
بلاغة لغويّة	أتعرى...	الكبت/الإعدام
خيانة	الجريمة...	الجوع الجنسي/الخيانة
رجل قصير	القصر	مركب نقص/الدّونيّة
//	//	//
خلف الكواليس	الحرب/الخصويّة	فقدان الإحساس بالآخر/السّاديّة
//	//	//
لكل حادث حديث	نحف-الوقار	نرجسيّة/الأنا المضخّمة
طفلة	خربشت	الوأد/ مبغض النّساء/misogyne
ضجر	القتل المجاني	عصابي nécrosé
تاريخ	الفرار من الماضي	الاغتراب / dépaysement
مسدس	القتل العمدي	عصابي nécrosé
احتلال	عربي بالاسم فقط	الإحساس بالدّونيّة والعجز
عراك	الشّجار وسط العامة	عصبي/العصبيّة البغيضة

في جل القصص تتمظهر صورة غير سويّة لسلوك الشّخصيّة حيث تتحوّل هذه السّلوكيات إلى علامات نفسيّة مرضيّة(signes pathologiques)"، حيث تتأكد عبرها حالة التّشرذم في الإعداد الذّاتي لمواجهة الوجود، ومدى انهيار المنظومة القيميّة لتحل التّبريريّة وحمولتها البراغماتيّة التي عجلت بظهور أنماط سلوكيّة تستجيب للدّرس النّفسي والقلق المرضيّ، فالكل مأزوم وجوديا ونفسيا، والعلاقات الإنسانيّة في المجتمع الحديث قائمة على لعب الأدوار حسب المعطيات الرّاهنة والمستجدة، وبالتّالي يخضع السّلوك الفردي لعامل التّكيف المستمر، فتتهاوى الرّؤى الصّحيحة، ومن ثمّة ضاعت أسئلة الحقيقة في زيف الأجوبة التي أضحت هي الحقائق في حياة الإنسان اليوميّة.

خاتمة: في قصص "ليلى البلوشيّ" تنتصر سرديّة المختزل في جماليّة الإثارة فتنتشي ذاكرة التّأويل لمصاحبة المتلقي على تخطيّ المقروء الواضح بتفعيل أرصدة فضوله على المضمر كما أنّها خاضت تجربة مبايعة الكتابة الأقصوصيّة جدا /**اللّفتة** كما أسميها، فنجحت في صنع غدها، وهي تتابع مراحل تخلي الإنسان عن عفويته وصراحته، فجاء سلوكه استجابة طبيعيّة لإكراهات الواقع المتحول باستمرار وتراكمات التّوتر، فتعدّدت السّلوكيات في الكائن الواحد، فكان الإخفاق الوجداني والنّفسي الذي بدوره أفضى إلى إخفاق اجتماعي واقتصادي واضطرابات نفسيّة. في قصص القاصّة عدم وجود مركزيّة سرديّة ثابتة، فكلّ قصّة مشروع سردي مستقل، يتحرك وفق ديناميكيّة اللّغز، وهي أشبه بالأحجيّة في الوقت نفسه، فكل القصص مادة دسمة للمشرحة القرائيّة، حيث الشّخصيّة تستجدي القارئ لإسعافها.

إحـالات:

1. بسام بركة وما تيو قويدر، مبادئ تحليل النّصوص الأدبيّة، مكتبة لبنان ناشرون شركة المصريّة العالميّة للنشر، ط1، 2002.

2. بول آرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبيّة، تر: محمّد محمود، مجد المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، 2012.

3. جان ماري شيفر، ما الجنس الأدبي، تر: غسان السّيّد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ط1، 1997.

4. سعيد جبار، من السّرديّة إلى التّخييليّة، الجزائر، بيروت، ط1، 2013.

5. عبد الرّحيم الكرودي، البنيّة السّرديّة للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر ط3 2005.

6. ليلى البلوشي، قبلها التّاسع، بلاتينيوم بوك، الكويت، ط1، 2014.

7. مونيكا فلوردنك، مدخل إلى علم السّرد، تر: باسم صالح حميد، دار الكتب العلميّة لبنان ط1، 2012.

8. نجوى الرّياحي القسنطيني، في نظريّة الوصف الرّوائي، دار الفارابي، بيروت، لبنان ط1 2008.

الهوامش:

(1) جان ماري شيفر، ص107.

(2) عبد الرّحيم الكرودي، ص96،95.

(3) نجوى الرّياحي القسنطيني، 2008، ص126.

(4) بول آرون وآخرون، 2012، ص975.

(5) ليلى البلوشي، 2014، ص15.

(6) ليلى البلوشي، ص15.

(7) ينظر: سعيد جبار، 2013، ص24.

(8) ليلى البلوشي، ص20.

(9) المصدر نفسه، ص22.

(10) المصدر نفسه، ص75.

(11) ليلى البلوشي، ص من 99 إلى 101.

(12) بسام بركة وماتيو قويدر، 2002، ص91.

(13) بسام بركة وماتيو قويدر، مبادئ تحليل النّصوص الأدبيّة، ص93.

(14) مونيكا فلوردنك، 2012.

(15) ليلى البلوشي، ص28.

(16) مونيكا فلوردنك، ص98.

(17) ليلى البلوشي، ص67.

(18) بول آرون وآخرون،2012، ص647.

(19) ليلى البلوشي، ص68.

(20) المصدر، نفسه، ص27.

(21) مونيكا فلودرنيك، ص165.