التّجريب في القصّة القصيرة
"حيوانات أيامنا" لمحمد المخزنجي مثالًا

The experimentation technique in the short story setting "Animals in our days" collection for Mohamad Al-Makhanji as an example

لبابة أمين الهواري*

كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر-قطر lrk1980@outlook.com

تاريخ الإرسال:	تاريخ القبول:	تاريخ النشر:
2021-10-14	2021-12-22	2022-06-01

ملخّص: تتجه هذه الورقة البحثية إلى دراسة التّجريب في القصّة القصيرة، في المجموعة القصصيّة حيوانات أيامنا، فتعمل على رصد مظاهر التّجريب، وشرحها باستخدام الأمثلة من النص، وقد قسمت الورقة البحثية إلى فصلين أساسيين، ومقدمة، وخاتمة، الفصل الأول الإطار النظري؛ وفيه شرح وإيضاح للمصطلحات الرئيسية، أما الفصل الثاني وهو الجانب التطبيقي؛ الذي يعمل على تحليل القصص القصيرة، وكشف مظاهر التّجريب فيها، وعرض أنواع هذا التّجريب، وتوضيحه، وشرحه، ثم خاتمة تتضمن النتائج، والتوصيات.

وخلصت الورقة البحثية إلى استخراج مجموعة من مظاهر التجديد في القصة القصيرة، التي تمثلت في تصنيف النص، ومداخل القصص، والصور، والمتن، أدت الغرض الذي وضعت له، وأعطت بعدًا جماليًا وفنيًا قيّمًا على القصص، وكسرت أفق توقع القارئ وجعلته مشاركًا في رسم الصور، وتحليل أبعاد القصّة، وإسقاطاتها على الواقع.

كلمات مفتاحيّة: الأجناس الأدبيّة؛ القصّة القصيرة؛ التّجريب؛ المداخل؛ المتن؛ التجديد.

Abstract: This research paper is dedicated to studying the effect of experimentation's technique of the short story in the short story collection "Animals of our Day". The

* المؤلف المرسل

study detects the experimentation aspects in the short story by highlighting these aspects and explaining them using examples brought from the text.

Furthermore, the study declared the impact and benefits of the experimentation style to create a realistic perspective simulating the events mentioned in the story. The research paper concluded by extracting a set of manifestations of renewal in the short story, which was represented in the classification of the text, the entrances to the stories, the text, and how it attended the purpose it was set for. Additionally, it provided an aesthetic and artistic dimension to the story.

Keywords: Literary Genres; Short story; Experimentation; Entrances; Renewal.

1-المقدمة: إن قضية الأجناس الأدبيّة من القضايا النقدية القديمة، التي ما تزال محط الحديث والاهتمام، فقد برزت منذ العهد اليوناني، واستمرت بتطور وتجدد حتى عهدنا هذا، ولم يجمع النقاد والعلماء على قول فصل مشترك فيها، ويعود هذا الاهتمام بالأجناس الأدبيّة؛ لأنها جزء من النقد، يساعد في قراءة النص وفهمه، فكلّ نصٍ يحمل روح الجنس الذي ينتمي إليه، ويلتزم بالأطر الأساسيّة له، لذا كانت نظريّة الأجناس الأدبيّة هي المحدد الأساسي للنّص، والضابطة لقواعده.

وتعدّ القصّة القصيرة من الأجناس الأدبيّة الحديثة، التي برزت بدايات القرن العشرين، وهي وليدة تجارب وتطورات طرأت على أشكال السرد المتنوعة؛ فأدت إلى ولادتها، وعلى الرغم من حداثة هذه الولادة؛ فإن القص في حياة الإنسان فعل قديم قدم وجوده، ارتبط بحاجة الإنسان إلى الحديث، والتعبير، والاتصال بالآخرين، فكان السرد، والحكاية، والقصّة هي الأساليب التي اتبعها لتبادل الخبرات، والتعبير عن المشاعر، والحديث عما يجول في خاطره.

وما تزال القصّة القصيرة تشهد حركات تطور، وتحديث مستمرة؛ نتيجة للتجريب الذي يجريه الأدباء والكتّاب باستمرار عليها، في محاولات دائمة لكسر القوالب التقليدية، والخروج عن المألوف ضمن إطار الجنس، بهدف إيصال الأفكار، وشدّ القارئ، والتّعبير عن الواقع، عبر قوالب جديدة ذات بنية حديثة، وفضاءات سردية متنوعة، لم يسبق

لأحد الكتابة فيها، أو طرق عوالمها. فكل جيل يسعى لإثبات هويته بتجديد بنية القصّة لديه، بما تقتضيه حاجة التطور والتبدل في المجتمعات.

ويتجه هذا البحث إلى دراسة تبديات التّجريب في المجموعة القصصيّة (حيوانات أيامنا) لمحمد المخزنجي، فيحاول الكشف عن أنواع التّجريب التي اعتمدها الكاتب في مجموعته، بدءًا من التصنيف، ثمّ المتن، والصور، والمداخل، وانتهاءً بالأسلوب، فيعمل على كشف هذه المظاهر، وشرحها، وتوضيحها، عبر سلسلة من الأمثلة من النص، وذلك من خلال إثارة عدة تساؤلات، تُشكّل الإجابة عنها أهدافًا أساسيّة للبحث، وهي: أيّ شكل من أشكال التّجريب اختبرتها المجموعة القصصيّة؟ هل قدّم التّجريب في القصّة القصير فائدة سرديّة؟ ما مظاهر التّجديد في البنية السّردية في القصص؟ وما الوظيفة السرديّة التي أدّتها هذه المظاهر؟

وقد سبق هذا البحث عدة دراسات في التّجريب، من هذه الدّراسات؛ دراسة (القصّة الشاعرة وفعل التّجريب)1 لربيحة الرفاعي، إذ عملت على دراسة الجنس الأدبي الجديد، الذي برز نتيجة للدّمج بين شعر التّفعيلة، والقصّة القصيرة، والقصّة القصيرة جدًا، فعمدت الباحثة إلى دراسة هذا الجنس الجديد، الذي كوّن خصائصه كاسرًا الأجناس الأدبيّة التي ولد منها، وأثبتت وجوده، وماهيته وخصائصه. كذلك هدفت دراسة إلهام علول (التّجريب الرّوائيّ وتداخل الأجناس الأدبيّة بين الشّعري والحكائيّ في نسيان. كم لأحلام مستغانمي)[2] إلى تسليط الضّوء على التّجريب الرّوائي الذي قامت به الكاتبة أحلام، من خلال دمج الشّعري والنّثري في لغة الرّواية، لتسليط الضّوء على تجربة شخصيّة، وتجارب للآخرين. وقدّمت سامية حامدي دراسة في (التّجريب السّردي مقاربات في الرّواية المغربية)[3] فعملت على دراسة التّجربة الرّوائية المغربيّة في التّجريب، والتّجديد، والتّفرد الذي قدّمه هذا التّجريب، وضبطت مظاهر التّجريب في الروايات التي درستها.

ولم يعثر البحث على دراسات خُصّصت لدراسة التّجريب في القصّة القصيرة، لذا كانت هذه الورقة البحثيّة؛ لتسليط الضّوء على التّجريب في القصّة القصيرة في المجموعة القصصيّة حيوانات أيامنا.

وللقيام بدراسة منهجية منظّمة للتّجريب في القصّة القصيرة؛ قُسّم البحث إلى قسمين: الإطار النّظري، والذي يعرض مفهوم الأجناس الأدبيّة ونشأتها، ومن ثم تاريخ نشأة القصّة القصيرة وتطوّرها، وفن التّجريب وأهميته، ومن ثمّ إطار تطبيقيّ؛ اهتمّ بدراسة مظاهر التّجريب في القصّة القصيرة.

2- المهاد النظري

1.2 الأجناس الأدبية: تعدُّ قضية الأجناس إحدى القضايا الأدبيّة النّقدية التي لم يجمع النّقاد والأدباء فيها على قول فصل مشترك، يحدّد إطارها وتعريفها، فبقيت محطّ جدل وخلاف، وقضية مثارة للنّقاش باستمرار، وما زال الحديث فيها متجددًا، يواكب تطوّر حركة الأدب المتجدّدة عبر الأزمان، فلم يجمع النّقاد على إطار معين يتمّ وضع النّظرية فيه، بل بقيت ساحة للتداول والنقاش، تتطوّر مع التّطور الأدبيّ للنّصوص. ويعود الاهتمام بالجنس الأدبي بسبب عدّه جزءًا من النّقد، إذ يساعد في قراءة النّصّ، وفهمه، واستيعابه، لأن كل نصٍ محكوم بقواعد الجنس الأدبي الذي ينتمي له، لذا كانت نظرية الأجناس الأدبيّة هي المحدد الأساسيّ للنّص الأدبيّ، والضابط الأول لقواعده[4].

والحديث عن الأجناس الأدبيّة وتصنيفاتها، قديم قدم الاهتمام بالأدب، فمنذ العصر اليونانيّ كانت آراء أرسطو (384-323 ق.م) في كتابه الشّعر هي آراء في الجنس الأدبيّ، إذ حدّد طريقة كتابة الشّعر، وترتيب القصص، ومكوناتها وآليّة الكتابة فيها، وقد سبقه أفلاطون (427 -347 ق.م) في الحديث عن الأجناس الأدبيّة اليونانيّة، وقسّمها إلى ثلاثة أنواع، هي: الغنائيّ، والدّراميّ، والملحميّ، فالغنائيّ: يكون السّرد فيه بصوت المؤلف، أما الدّراميّ: فيكون السرد بصوت الشّخصيّة، ويجمع الملحميّ في

سرده بين صوتي المؤلف والشّخصيّات[5]. إلا أنّ ما أورده أفلاطون يعدّ تقسيمًا لأنواع الرؤية السّردية، أكثر من كونه تقسيمًا للجنس الأدبيّ بهذه التّعريفات، لذا يُعدّ ما أورده أرسطو من آراء؛ أكثر تحديدًا، الأمر الذي يجعله المُنظِّر الأول للأجناس الأدبيّة.

وقد تطورت نظرية الأجناس الأدبيّة تاريخيًا، وفنّيًا، وجماليًا بمرور الزّمن، كما تطوّر المستوى النّظريّ والتّطبيقيّ لها، منذ آراء أرسطو وأفلاطون، مرورًا برونوتيير (1849-1906م)، وباختين (1895-1975م)، وتزفيتان تودوروف(1939-2017م)، وجيرار جينت (1930-2018م)، وغيرهم، إذ ساهموا جميعًا في تطور نظرية الأجناس الأدبيّة، وأبدوا آراء قيمة فيها[6].

ونظرية الأجناس الأدبيّة: تتعلق بمبادئ تنظيمية للأدب، تصنّف الإنتاج الأدبي وفق معايير، تعتمد على النّظام، والبنية الدّاخليّة للنّص الأدبيّ[7]، وتستمد هذه المبادئ التّنظيميّة من الأعمال الرّفيعة ذات الصّيت، المنتشرة في المجتمع، إذ تتحول طرائقها، وتقنياتها، وطرق كتابتها إلى أسس، ومبادئ للجنس الأدبي، بفعل مجموعة من العوامل الاجتماعية، فتصبح معايير أساسيّة، يعتمدها الكتّاب عند الكتابة في جنس معين[8].

ولأن هذه المبادئ التّنظيميّة تختلف باختلاف المنظّر لها، والقوالب المجتمعية المعتمدة، كانت نظرية الأجناس الأدبيّة متغيّرة، قابلة للتّجديد مع تطوّر الأجناس الأدبيّة، بفعل حركة تطوّر الأدب، إلا أن إطارها العام يبقى ثابتًا؛ فجنس القصّة القصيرة، وجنس الرّواية، وجنس الشعر؛ كلها أجناس بإطار عام واضح لا يمكن تجاهله، على الرّغم من التّداخل الذي قد يحدث أثناء عملية الكتابة بين جنس وآخر، إذ ثمّة صفات من جنس أدبيّ موجودة في جنس آخر، كما في الأشعار الملحميّة، التي تحمل روح القصّة، واختلاط المسرحيّة بالرّواية، وشعريّة القصّة القصيرة، وغيرها. إلا أن الصّفات الأساسيّة للجنس الأدبيّ تبقى ظاهرة.

2.2 القصة القصيرة: والقصّة القصيرة من الأجناس الأدبيّة التي نتجت عن تطوّر فعل القصِّ عند الإنسان، فالإنسان قاصٌّ بالفطرة، اقتضت طبيعة حياته الاجتماعية الحاجة للتّعبير عما يجري معه من أمور، وما يمرّ به من أحداث، لذا اتّخذ القصّة والحكاية طريقة للتّعبير عما يجول في خاطره، وعلى الرّغم من هذا الارتباط الوثيق بين الإنسان وفعل القصِّ؛ إلا أن القصّة القصيرة بشكلها الحاليّ لا تحمل الذّاكرة التّاريخيّة لهذا الارتباط الوثيق، بل هي نتاج التطوّر الذي مرّت فيه أشكال السّرد، التي كانت تعبر عن الإنسان، باختلاف ثقافته ومجتمعه، من خرافات، وأساطير، ونوادر، وحكايات شعبية، ومقامات، وأحلام وغيرها، كلها كانت بمنزلة الإرهاصات المبكرة التي أدّت إلى ولادة فنّ القصّة القصيرة بشكلها الحاليّ المتعارف عليه. وهذا ما يؤكده النّقاد، عند حديثهم عن تصنيف القصّة القصيرة، ووصفها بأنّها "نوع سرديّ لا علاقة له بالأشكال، والأنماط السّرديّة العربيّة القديمة، وإنما هي تطوير لها"[9].

وقد ظهرت القصّة القصيرة بشكلها الحاليّ في بدايات القرن التّاسع عشر، في أمريكا، على يد مجموعة من الأدباء[10]، كان من أشهرهم إدجار آلان بو (1809-1849م)، تواكبت جهوده مع جهود الرّوسيّ جوجول (1809-1852م)، حين ألّف قصّة المعطف، وغيرها من قصصه التي تحمل طابعًا إنسانيًا، بعد ذلك ساهم كلّ من الفرنسيّ جي دي موباسان (1850-1893م)، والرّوسيّ أنطون تشيكوف (1860-1904م)، في إحداث تطوّرات كبيرة في القصّة القصيرة، لا سيما الأخير تشيكوف؛ إذ ترك بصمة كبيرة في كل من جاء بعده[11]. إلا أن دخول القصّة القصيرة إلى السّاحة العربيّة بشكلها الحديث؛ لم يكن إلا في بدايات القرن العشرين، على يد مجموعة من الأدباء الذين تأثروا بتشيكوف، على رأسهم ميخائيل نعمة (1889-1988م)، ومحمد تيمور (1892-1921م)، وطاهر لاشين (1894-1954م)، تبعهم بعد ذلك يوسف إدريس (1927-1991م)، ونجيب محفوظ (1911-2006م)، وزكريا تامر

(1931م)، ومحمد زفزاف (1943-2001)، إذ جعلوا القصّة وسيلة للتّعبير عن الواقع، بأسلوب قويّ، وسرد محكم، ولغة راقية[12].

ولعل حداثة القصّة القصيرة؛ ساهم في عدم الاتفاق على تعريف محدّد لها، فعلى الرّغم من محاولات الأدباء إيجاد تعريف دقيق يحدّد ماهيتها؛ لم يحفظ التّاريخ الأدبي النّقديّ أيًا من تلك التعاريف، لكثرة القائلين بها، ولأنها ككل العلوم الحديثة ما تزال قيد التّطوير، والتّجريب، والإبداع، والابتكار، الأمر الذي يساهم في تغيرها الدائم[13]. ويمكن تعريف القصّة القصيرة، بأبسط صورها، بأنّها حكاية تتسلسل أحداثها مثل فقرات الإنسان، وتجسد الواقع بتشبيه دقيق[14]، وهي أيضًا "نصّ أدبيّ نثريّ، يصوّر موقفًا، أو شعورًا إنسانيًا تصويرًا مكثّفًا ذا أثر ومغزى"[15]، وتنشأ عن موقف معيّن، ثمّ تتصاعد أحداثها بالضّرورة إلى نقطة التّأزم، التي يصبح عندها الحدث مكتملًا[16].

وإذا كان الأدباء والنقاد قد اختلفوا في تعريف موحّد محدّد للقصّة القصيرة؛ فإنهم قد أجمعوا على مجموعة من المعايير التي تغلب على القصّة القصيرة، وتميّزها عن غيرها، وقد وضعت هذه المعايير بناء على المقارنة بين القصّة والرّواية، فمن ذلك (الطّول)، فالرّواية تتميز بطولها، وعدد صفحتها غير المحدود، أمّا القصّة تتميز بقصرها، ومحدودية صفحاتها، فتصل كحد أقصى إلى ثلاثين صفحة، فما زاد عنها سُمّي رواية قصيرة. أما المعيار الثاني الأكثر شيوعًا وتمييزًا بين القصّة والرواية فهو (الزمان)، فالرواية تدرس تطور الأحداث والشخصيات في فترة زمنيّة طويلة، على عكس القصّة؛ التي يتركّز فيها الحدث في فترة زمنيّة قصيرة، تتراوح في معظم الأحيان بين دقائق معدودة إلى يوم كامل. وتعدّ (الشّخصيّة) ثالث المعايير؛ إذ ترصد الرّواية حياة عدّة شخصيات، وتفاصيلهم، وما يمرون به، وتكتفي القصّة القصيرة برصد شخصيّة، أو اثنتين في موقف بسيط، ويمثل (الحدث) معيارًا آخر في المقارنة، إذ تُصوّر الرّواية أحداثًا مركّبة متتابعة، وتركّز القصّة القصيرة على حدث واحد، أو لحظة شعوريّة تتأزّم

عندها الحكاية، وتختلف القصّة عن الرواية في (البناء) أيضًا؛ فبناء القصّة يقوم على بداية تشدّ القارئ، ونهاية تترك الأثر والدّهشة في نفسه، وبين البداية والنهاية؛ تقنيات يعمل عليها الكاتب لإكمال الرؤية التي يريد إيصالها، مستخدمًا الأدوات التي تعمل على صنع نسيج قصصيّ متقن، يترك البصمة والأثر، كذلك فإن (المكان) في القصّة القصيرة يكون معّينًا، وغالبًا ما تنطوي القصص القصيرة على مكان واحدٍ يمثل الحدث. ويتطلب القصر والتركيز في البناء والأحداث والمكان والزمان في القصّة القصيرة؛ لغة مركّزة، ذات جمل قصيرة، بعيدة عن الوصف، فهي لغة مكثّفة، بعيدة عن الحشو والاستعراض لثروة الكاتب اللّغوية، إذ على الكاتب انتقاء ألفاظه بعناية، بما يحقق الغرض اللّغويّ منها. فأحداث القصّة السّريعة المتتالية المتوتّرة تتطلب الجمل القصيرة المركّزة، فهي تعتمد على وحدة الحدث، وتكثيفه، وسرعة توتره، في جوّ من الدّراما التي تشدّ القارئ، وتجعله يلتهم السّطور تباعًا للوصول إلى النهاية[17].

2.3 التّجريب: إن معايير القصّة المحددة والواضحة لم تمنع هذا الجنس الأدبي من دخول معترك التّجريب والتّجديد، فساهم مجموعة من الأدباء في دخول القصّة القصيرة ساحة التّجريب، في سبعينيات القرن الماضي، الأمر الذي أدّى إلى ظهور عدد من التّجارب الكتابيّة القصصيّة الجديدة، فكلّ جيل كان يتمرّد على الجيل الذي سبقه، مواكبًا العصر الذي خلق فيه، ويكون إبداعه استجابة لحركة التّحولات السّريعة المجتمعيّة، ويحاول كل جيل تجريب تقنيات جديدة، تعمل على تجديد الدّماء في القصّة القصيرة، وتعطيها سمة الإبداع، وتفتح آفاقًا جديدة للكتاب[18].

ودخل مصطلح التّجريب في الأدب على يد إميل زولا (1840–1902)، الذي كان يرى أنّ الرّواية يجب أن تكون نتيجة تجربة تقوم على جمع الحقائق والمعطيات، وإعادة صياغتها، في قالب قصصي، بحيث تحمل بصمة حقيقية مقنعة للقارئ[19]. ويأخذ تعريف التّجريب منحنىً سرديًا أكثر دقّة عند بعض النّقاد، الذي يرون أنّه

"ممارسة واعية، تنطلق من تصوّر شامل للصّنيع الأدبي، وتعمل في كلّ مناحي السّرد؛ في الموضوعات، واللّغة، وأسلوب العرض، والمنظور، والحبكة، والفضاء، والزّمن، والرّاوي، والشّخصيّات"[20]، فهو وفقًا للتّعريف؛ تجديد على مختلف مستويات العمل الأدبيّ، تتضمّن كلّ معاييره الأساسيّة، ويمكن النّظر إلى التّجريب بأنّه مرادف للإبداع، لأنه يقوم على ابتكار الأساليب، والطّرق، والجمل التّعبيريّة الفنّية، متجاوزًا المألوف، وقد يكون التّجريب عبر خلق فضاءات جديدة، وعوالم لم يتداولها أحد من قبل، ولم تُطرح في فضاءات السّرد المعتادة، أو عبر استحداث تقنيات فنّيّة، واختيار أنماط لغويّة أسلوبيّة جديدة[21].

وعرف التّجريب في الأجناس الأدبيّة كلها، وأثمر عن تنوع مدهش في كل جنس كان يمسّه، مما أضاف حيويّة، وإثراءً جماليًا، واكب الإبداع المنشود، هذا التّجريب في الجنس الأدبي اقتضى المحافظة على الإطار العام للجنس، لا يخرجه عن جنسه، بل يجدّد فيه دون كسر لإطاره الذي يميزه عن غيره، ليشكل نصًا مختلفًا متجددًا في ذات الإطار الذي ينتمي له، ويهدف هذا التّجديد إلى كسر أفق المتلقي، وإدهاشه بطرح جديد، يجبره على إعمال العقل والتفكير، وإعادة النظر مرة بعد مرةٍ، وعادة ما يكون التّجديد في البنية والأسلوب، إذ يستطيع الكاتب إدخال تجارب جديدة تحفظ بقاء الجنس، وتعطيه حرية الإبداع، ليصل إلى مبتغاه في العملية الإبداعية السردية[22].

وبرز مجموعة من الكتاب العرب الذين مارسوا التّجريب والتّجديد في فن القصّة القصيرة؛ منهم: محمد حافظ رجب (1935م)، ومحمد المخزنجي (1950م) من مصر، ووليد رجيب (1954) من الكويت، ومحمود شقير (1941) من فلسطين، وزكريا تامر (1931م) من سورية، وغيرهم ممن ساهموا في إبداع نصوص مبتكرة ومتجددة في الساحة العربية[23].

وقد خُصص هذا البحث للوقوف على تجربة الكاتب محمد المخزنجي في كتابه (حيوانات أيامنا)، وهو مجموعة قصصية، عمد فيها الكاتب إلى تجربة نوع جديد من الكتابة، في ظل القصّة القصيرة، كاسرًا القوالب التقليدية، صدرت طبعتها الأولى عن دار الشروق في القاهرة عام 2006، إلا أن الطبعة التي قام عليها البحث هي الطبعة الثالثة الصادرة عام 2014.

ومحمد المخزنجي أديب وناقد مصري، "تخرج من كلية الطبّ في المنصورة، وتخصّص في الطّب النّفسي بأكرانيا؛ لكنّه هجر العمل الطبيّ، والتحق بالصّحافة، ويعمل الآن مستشار تحرير في مجلة العربيّ في القاهرة، صدر له سبعة كتب قصصيّة، ورواية، وكتابان في الأدب البيئيّ للأطفال، وكتاب علمي، وكتاب عن أدب الرحلات، وحاز على جائزة أفضل كتاب قصصي صدر في مصر سنة 1992م، وجائزة الأديب المصري لكبار الكتاب في القصّة سنة 2005م"[24].

3-الإطار التّطبيقي: يعمل هذا البحث على دراسة مظاهر التّجريب في المجموعة القصصيّة (حيوانات أيامنا)، وهي كتاب قصصي كما أحبّ أن يسمه الكاتب، يتضمن نوعًا جديدًا من الطرح في الكتابة السّرديّة القصصيّة. ويحمل الكتاب بصمة مختلفة، تزاوج بين عالم الإنسان والحيوان، فالعنوان الذي اختاره يدّل على هذه المزاوجة، وعادة ما يكون العنوان موضع تردد عند الكاتب، فيحار بين العناوين التي تطرأ على عقله وتنهال عليه؛ لكنه يعمل بكل جهده لصياغة عنوان دقيق محكم التوصيف، يعبّر عن هويّة نصّه، ويمنحه قيمة، يعمل على إثارة شهّية القراءة للنّص، عبر عنوان خارج عن المألوف، يجعل القارئ يلج مسرعًا متحمسًا إلى صفحاته[25].

فالكلمة الأولى (حيوانات) تمثّل عالم الحيوان، ويمكن إعرابها بأنّها مبتدأ لخبر محذوف، تقديره (موجودة)، أي أنّ الحيوانات موجودة، وما على القارئ إلا قراءة النّص، والتأكد من وجودها[26]، إلا أن الكلمة الثانية (أيامنا) التي أتت مضافة إليها؛ غيرت

المعنى وقلبته، وجعلته يحمل الوجهين، فقد يقصد الكاتب الكائنات الملقبة بالحيوانات، التي تعيش في هذه الأيام، وقد يقصد الإنسان الذي حمل طبائع الحيوانات وغرائزها، وبدأ يصول ويجول في أيامنا هذا، ولعلّ المعنى الثاني هو الأكثر قربًا من القارئ، بتخيله لأنواع من البشر سُحبت منهم الإنسانية، فأضحوا حيوانات بهيئة بشر. وبالنّهاية فإن اختيار الكاتب لهذا العنوان؛ يؤكّد أنّ عنوانه يشكّل البؤرة الرئيسية لعمله، والتي تتجمع عندها كلّ الحكايات، وتنطلق منها أيضًا، فكان العنوان بمنزلة تكثيف حكائيّ لكلّ المشاهد القصصيّة، التي ستأتي مدرجة متتابعة في الكتاب، بما يجعل القارئ يتذكر دومًا أنه دخل لعالم الحيوانات، بمجرد ولوجه لهذا الكتاب.

بعد هذه التهيئة التي اقتضاها العنوان؛ تأتي المقدمة على شكل (لمحتان)؛ وهما عبارة عن فقرتين مقتبستين من كتاب الحيوان للجاحظ، الفقرة الأولى اختتمها بالرّسالة التي يريد للقارئ التقاطها، وهي "**فلا تذهب إلى ما تريك العين، واذهب إلى ما يريك العقل**" فهو يريد من القارئ إعمال العقل خلال القراءة والاطلاع، فلن تحمل الصّور التي تراها بعينك الحقيقة كاملة، بل سيدلّك عقلك على بقيّتها. أمّا الفقرة الثّانية، فقارن فيها بين طبائع الإنسان، وطبائع حيوانات مختلفة، فجمع الإنسان من كلّ حيوان طبعا شبهه به، هذا التّناص الظّاهر مع كتاب الحيوان للجاحظ؛ يعطي لمحة تقود القارئ إلى الصّفة المراد الحديث عنها عند ذكر الحيوان لاحقًا في النصوص. وبهذا؛ تكون اللّمحتان قد أقرّتا معنى العنوان، وهو حديثه عن الإنسان الذي أخذ طبع الحيوان بجيّده وقبيحه. بعد ذلك، أتت القصص على شكل أربع عشرة قصة، تحمل أسماء الحيوانات، تتفاوت بالطول، والقصر، والرّسمات، وعددها. بدأت القصص بمدخل يمثّل تناصًا ظاهرًا، يتكون من فقرة متنوعة مقتبسة من كتب مذكورة، تحمل مغزى توضحه القصّة، هذا المدخل لم يأخذ طابعًا واحدًا، إذ حمل معلومات في بعض الأحيان، وأشعارًا وأقوالًا في أحيانٍ أخرى، وتحمل القصص رموزًا ودلالات يحتاج القارئ معها إلى وصية الجاحظ

في اللمحة الأولى؛ عن إعمال العقل للوصول إلى الفكرة، والنتيجة التي يريد الكاتب للقارئ الوصول إليها.

1.3 مظاهر التّجريب:

1- تصنيف النص: لعل إدراك المخزنجي للكسر المتعمّد في قواعد القصّة القصيرة في كتابه، هو ما دفعه لاختيار تصنيفٍ جديدٍ لقصصه، لم يسبق أن صُنّفت به القصص القصيرة، فتَحتَ العنوان مباشرة؛ ثبّت المخزنجي عنوانًا صغيرًا (كتاب قصصي) يؤكّد فيه أمرين؛ الأمر الأول هو أنّ ما ستقرؤه هنا سيكون مختلفًا عن كونه قصصًا قصيرةً، والأمر الآخر أن كلّ الغرابة التي سيلاحظها القارئ، وقواعد القصّة القصيرة المختلفة في هذه النّصوص؛ مردّها إلى أنّ ما بين يديه هو كتاب قصصيّ، وليس مجموعة قصصيّة.

وبالتّوقف على التّركيب اللّغويّ للتّصنيف الجديد؛ فإنّ كلمة كِتابُ يقصد بها: "ما يكتب فيه"[27]، أما كلمة قصصيّ: اسم منسوب إلى قصص، والقصة "الَّتِي تكْتب وَ[هي] الْجُمْلَة من الْكَلَام، والْحَدِيث، وَالْأَمر، وَالْخَبَر، والشأن، و[هي] حكاية نثرية طَوِيلَة، تستمد من الخيال أَو الْوَاقِع، أَو مِنْهُمَا مَعًا، وتبنى على قَوَاعِد مُعينَة من الْفَنّ الْكِتَابِيّ"[28] ويبدو أن المخزنجي يريد أن يلفت الانتباه إلى أنّ ما يُروى هنا هي أحاديث تكسر أفق التّوقع في تكوينها، فهي تحمل طابع الأحاديث والقصص؛ لكن لا تحمل طريقتها التّقليديّة.

هذه ليست المرّة الأولى التي يقوم فيها المخزنجي بتسمية مجموعاته القصصيّة باسم (كتاب قصصيّ)، فقد سبق أن سمّى مجموعة (رشق السّكين) بهذا الاسم، إلا أن (رشق السّكين) حملت روح المتتالية القصصيّة؛ إذ قسّم القصص إلى مجموعات تتراوح بين قصتين إلى ثلاث قصص، وكلّ مجموعة تحمل الفكرة ذاتها، وتكلمها مع اختلاف الشّخصيات والمواقف، قد تتفق الشّخصيات فتكتمل ملامحها في القصص الثّلاثة،

فيكون دور المتتاليّة هنا كشف ملامح الشّخصيّات، ورسم صورة كليّة للواقع بطرح جديد مختلف عما سبقه. هذا التّجديد بطرح القصّة القصيرة دفع المخزنجي لتسمية مجموعته (رشق السّكين) بكتاب قصصيّ؛ فكسر قواعد القصّة القصيرة المتعارف عليها بهذا الخط الجديد الذي بدأه.

إلا أنّ الأمر يبدو مختلفًا مع مجموعته الثانية (حيوانات أيامنا)، التي أطلق عليها تصنيف (كتاب قصصي) مع مجموعة من الإشارات الضمنيّة، التي تدلّ على أنّ المخزنجي أراد التخفّف من قيود القصّة القصيرة التّقليديّة، والتّجديد فيها؛ فعمد إلى تصنيف (كتاب قصصي)؛ مانحًا بذلك نفسه الحق بتضمينه ما يشاء، فالكتاب عادة يضمّ كلّ ما يكتب، دون تقييد بنوع أو هيئة، وإطفاء كلمة قصصيّ عليه هي لتمرير القصص التي ستُحاك على نحو خارج عن المألوف. وفي هذه التّسمية انسلال ذكيّ من أقلام النّقاد، والمنافحين عن القصّة القصيرة بقالبها التّقليديّ، فالكاتب يقدم نصّه بذكاء مسوغًا له هذا الخروج عن المألوف تحت كلمة (كتاب قصصي).

2.3 مظاهر التّجريب:

2- مقدمة الكتاب (اللّمحتان): على غير عادة المجموعات القصصيّة، وكتب الأدب بأصنافها؛ يبدأ الكاتب كتابه دون إهداء، أو تقديم، أو شكر، يبدأ بصفحة أشبه بالمقدمة، لم تحمل عنوان مقدمة، وإنما حملت عنوان (لمحتان)، وليس اختيار العنوان هنا عبثًا، فاللّمحة هي "النَّظْرَةُ بالعَجَلةِ، وَلَا يَكُونُ اللَّمْحُ إلا مِنْ بَعِيدٍ"[29] وهي "النظرة العجلى"[30]، فهي نظرة سريعة لأمر يريد الكاتب من القارئ معرفته على عجالة، دون التّوقف عنده، إشارة وتلميحًا لأمر سيُفهم لاحقًا، فلا داعي لإطالة النّظر فيه، أو تقليب البصر في كلماته، وإنما الإضاءة السّريعة تكفي وتفي بالغرض.

واللّمحتان هما تناصٌ ظاهر من كتاب الحيوان للجاحظ، وكتاب الحيوان كتاب يتضمّن مختلف العلوم والمعارف، التي تفوق العنوان الذي وسم به، فقد عرّج الجاحظ

فيه على القرآن الكريم وآياته، والأحاديث الشـــريفة، والثّقافة المجتمعيّة، والعادات والتّقاليد، وذكر بعض الأمراض التي تصيب الحيوان والإنسان على حدّ سواء، وطرق العلاج، كما أنّه مرّ ببعض قضايا المعتزلة، وتحدث عن الجغرافيا والتّاريخ. ولعلّ هذا التّناص مع كتاب الحيوان يعيد القارئ إلى عنوان الكتاب (حيوانات أيامنا) فربما أراد المخزنجي الاقتداء بالجاحظ في اختيار عنوان يخصّ عالم الحيوان، ويحمل أشـــياء مختلفة في داخله!

وقد ورد التناص الأول في اللمحة الأولى، التي احتوت عدّة مقارنات بين حيوانات مختلفة، ووجه المقارنة هو مكانتها عند الله تعالى، وبدأت بمخاطبة القارئ بفعل (أظنك) وهدفه إرجاع المحاكمة لعقل القارئ "**وأظنك ممن يرى أن الطاووس أكرم على الله تعالى من الغراب**"[31]، فالعبارة في ظاهرها توحي أن الحكم بيد القارئ؛ لكن في باطنها إقرار الكاتب بهذه الحقيقة، ونجد أنّ الجاحظ تابع المقارنات دون التّوقف لبيان السّبب وذكر الفرق، ثم أوضح أنّ السّبب هو انعكاس هذا الفرق في عيون النّاس، وانتقل بعد ذلك لمزاوجة الأمر مع الإنسان، فأقرّ بوجود تشابه بين طبائع العباد والحيوانات، وختم بالعبارة التي يريد أن يُضاء العقل بها وهي "**فلا تذهب إلى ما تريك العين، واذهب إلى ما يريك العقل**"[32]، وهنا البوصلة الحقيقية التي ترشد القارئ إلى نوع القراءة المتبع في هذا الكتاب، فليس كل ما تراه العين حقيقي، ولا هو كلّ الحقيقة، ثمّة جزء يجب أن تراه بعقلك، وتستدلّ به بفؤادك حتى لا تفقد البوصلة، ولا تتوه في الطرق والكلمات.

أما اللّمحة الثّانية فبدأت تشرح أسباب التّشابه بين الإنسان والحيوانات، فالإنسان يسمى عالمًا صغيرًا، يشبه العالم الكبير كما سماه الجاحظ، وسبب هذه التّسمية هو التّشابه بينه وبين العالم الكبير الذي يعيش به، يظهر هذا التشابه بحواسه ومحسوساته، وطبيعة طعامه المتنوعة بين اللحوم والنباتات، فهو يأكل طعام الوحوش

الضّارية، ويأكل طعام البهائم الضّعيفة، ثمّ أتى على ذكر صفات الحيوانات الموجودة عند الإنســـان "**ووجدوا فيه صـــولة الجمل، ووثوب الأســـد، وغدر الذئب، وروغان الثعلب، وجبن الصـــقر، وجمع الدّرّة، وصـــنعة السُّـــرفة، وجود الديك، وإلف الكلب، واعتداء الحمام**"[33]، وأتت هذه الصـــفات في بني الإنســـان بتفاوت يرجع أصـــلها إلى الحيوانات، إلا أنّه لا يستطيع – الإنسان– أن يأخذ كلّ صفات حيوان بعينه، فإن أخذ قوة الجمل، لا يســـتطيع أخذ صـــبره وتحمله، وإن أخذ غدر الذّئب، لا يســـتطيع أخذ مكره.

ولعلّ ما أراد الكاتب إيصاله من عرض اللّمحتين في بداية الكتاب قبل أيّ أمر آخر؛ هو الإقرار بطبيعة الإنسان وأصل صفاته، وتهيئة القارئ لما سيكون في القصص، فكلّ الإسقاطات وإن بدت من عالم الحيوان؛ مردّها الحقيقي صفات الإنسان المختلطة بصفات الحيوان، فكأن المخزنجي يريد للقارئ أن يهدأ فلا يستنكر ما سيمرّ عليه، ولا يستهجن الرّبط بين عالمي الإنسان والحيوان، بل عليه أن يتذكر باستمرار ما ورد في اللمحتين من معالم توضع طريق القراءة، وترجع الأمور إلى نصابها، وفق ما رسمه الكاتب لها، ووفق ما أراد بيانه من قصصه. كما أنّه يريد أن تكون نوع القراءة للنصوص قراءة استيعابية متدبّرة لكلّ تفاصيل النّص، باستخدام العقل، ومحاولة كشف ما وراء النّصوص من أشياء لم ترها العين، نوعًا من كشف المضمر والمستور المختبئ خلف السطور، هذه القراءة هي التي ستعطي القارئ المعنى الحقيقي الذي يريد إيصاله الكاتب، وتوضّح له الصورة كاملة، فبدون إدراك من العقل وإعمال له ستكون العين عمياء عن الحقيقة.

3.3 مظاهر التّجريب:

3- مداخل القصص: من بين أنواع التّجريب التي استخدمها محمد المخزنجي في قصصه؛ أسلوب مداخل القصص، إذ عمد في بداية كل قصة إلى مدخل يسبق العنوان،

على شكل تناصٍّ ظاهرٍ، يتراوح طوله بين سطرين إلى نصف صفحة، يكون على شكل نقطة واحدة، أو عدّة نقاط، تصل إلى أربع نقاط، كلّ نقطة منها تحمل طابعًا مختلفًا، تنوّعت مظاهر هذا التّناصّ؛ ما بين أبيات شعرٍ، ومعلوماتٍ علميّة، وأقوال حكيمة، ومعلومات تاريخية عن عادات بعض الشعوب، وبعض أخبار الخلفاء، وبعض الأقوال في تفسير المنامات، كما ضمّت المداخل بعض قصص الحيوان، وأتت الاقتباسات التي تمثل المداخل في معظمها موثّقة باسم الكتاب والكاتب.

هذا التّنوع الكبير في المداخل يجعل القارئ يعيد القراءة عدّة مرات، لا سيما عندما تتضمّن نقاط المدخل الواحد؛ بيت شعر، ومعلومة، وقصة، الأمر الذي يجعل القارئ يستذكر اللمحة الأولى فيحاول إعمال العقل لفهم الرابط بين نقاط المدخل، ومن ثمّ ربطها بعنوان القصّة وما سيأتي بها، فيستنتج أنّ الرّابط الوحيد بين نقاط المدخل الواحد؛ هو حديثها عن الحيوان ذاته، الذي ستكون القصّة عنه. كما في قصّة (غزلان) النّقطة الأولى من المدخل كانت تناصًا مع بيت شعري للشاعر (علي بن الجهم 188-249هـ):

"**عيون المها بين الرصافة والجسر جَلبْنَ الهوى من حيث أدري ولا أدري**"[34]

فبيت الشّعر يتحدّث عن جمال المها، والعشق الذي يصيب المرء برؤيتها، ويترتب في نفس القارئ شعور بالجمال واللّطافة إثر قراءة البيت، لكنه عندما ينتقل للنّقطة الثانية من المدخل؛ يجد أنها تناصٌ مع معلومة مقتبسة من مجلة علمية، مختلفة تمام الاختلاف عن بيت الشعر، تتحدث عن موضوع آخر لا يمتّ إلى الأول بصلة سوى أنّ محور الحديث الغزال أو المها، فالمعلومة الواردة هي: "**في بحث ميداني اكتشف الدكتورة لاريسا كونرادت والبروفسور نيم روبروت أن المجموعة الديمقراطية الاستثنائية هي مجموعة الغزال الوردي، فلقد تبين لهما باستخدام نموذج حسابي للمقارنة بين أساليب اتخاذ القرار التي تحدد سلوك المجموعات المختلفة من الحيوانات**

البرية، وتأثيرات ذلك في الأفراد، أن هذه المجموعة الديمقراطية الاستثنائية لا تتحرك من المرعى إلا بعد أن يصل عدد الأفراد الذين رفعوا رؤوسهم عن العشب شبعًا إلى نسبة 62% كما أن هذا النوع من الغزلان عندما يجد مجموعة منه ترعى في مكان معين يبحث عن مكان آخر للرعي بوداعة وفي هدوء. وتتوافق الغزلان على تنفيذ القرارات الديموقراطية السلمية هذه كلها، بنداءات خاصة من لغة الأجساد المتفق عليها بين أفراد المجموعة"[35]، فالمعلومة هنا تؤكد طبائع إيجابية محببة للإنسان السويّ، تكاد تختفي في مجتمع الإنسان، إلا أن هذه الجماعة من الحيوانات وهي الغزال الورديّ لا زالت محتفظة بها، فهي تأخذ قراراتها (بديموقراطية) وباجتماع معظم الأصوات، وتبتعد عن أماكن النزاعات، وتحرص على رأي الجماعة وتوافقها. وحين يعمل القارئ على الرّبط بين النقطتين اللّتين مثلتا مدخل القصّة؛ يجد أن الأولى جمعت جمال الشّكل أو الخَلْقِ، والثّانية جمعت جمَال التَّصرف أو الخُلقِ. وهي صورة معيّنة يريد الكاتب للقارئ تكوينها والتفكّر بها قبل الولوج لعالم القصّة.

تأتي القصّة بعد ذلك تحمل عنوان غزلان، فتكتمل انسيابية الصّورة في ذهن القارئ، فيبدأ بقراءة السّطور لكنه ينفصل تمامًا عن الصّورة الذّهنية التي كونها، فأول كلمات القصّة هي "**دخل المارينز إلى القصر بعد ليلة طويلة من برق القصف ورعد الانفجارات**"[36]، نقلة من عالم الحيوان إلى عالم الإنسان، وليس أي إنسان وإنما جنود (المارينز) الذين ارتبط حضورهم بالقتل، والدّمار، والحروب، والدّماء، كما أنّ دخول جنود (المارينز) القصر مقترن في الأذهان بسقوط بغداد على يد الأمريكيين، ودخول جنود (المارينز) القصر الرّئاسيّ. فالنّقلة هنا نوعية لم تكن على صعيد الصّورة الذّهنية فحسب؛ بل على صعيد المشاعر والحالة النّفسيّة، لأن استحضار مشاهد الدمار والخراب في السّطور الأولى من القصّة يثير عاطفة الغضب والقهر في نفس القارئ، ويهيج أشجانه، فيكمل القصّة ليعرف أنّ الغزلان العربية الأصيلة من فصيلتي المها

والظباء؛ كان مصيرها حفلة شواء أقامها جنود (المارينز)، وأن الأسود الضارية القادرة على قلب موازين المعادلة كانت مصفدة في الأقفاص.

والقصّة هنا برمزيتها وترتيبها المبتكر تعيد تعريف الحيوان والإنسان وفقًا للمنطق الحقيقيّ، فجنود (المارينز) لا يمكن أن يكونوا بشرًا وإن كانوا بهيئة بشر؛ فهذا الإيذاء المتعمّد، والتّفنّن في القتل يجردهم من إنسانيتهم، كذلك الغزلان بديموقراطيتها وقدرتها على احترام قرارات المجموعة، واحترام الآخر لا يمكن أن تكون مجرد حيوانات، بل ارتقت لمستوى الإنسان الحكيم العاقل، الذي يجيد تدبير أموره وتصريفها وفقًا لواقعه. ولعل هذا ما أراده الكاتب من هذا الطرح الجديد، وهو إعادة تعريف للحيوانات الحقيقية في هذا الزمن، ونتيجة القصّة تصبّ في العنوان الذي يجعل القارئ يردد مع آخر كلمات القصّة: إنهم حيوانات أيامنا!

واحتوت قصة (الأفيال ترتوي) على مدخل طويل مكونٍ من أربع نقاطٍ، أتت النّقطة الأولى على شكل تناصٍّ ظاهر مع معلومة علميّة عن عالم الحيوان، وذلك بذكر بعض الحيوانات التي تسمع الأصوات شديدة الانخفاض، ومنها الأفيال، ثم كانت النّقطة التّالية تناصًا ظاهرًا مع قصّة من كتاب كليلة ودمنة، وهي: "**توجّه الأسد نحو الصّيد فلقيه فيل، فقاتله قتالًا شديدًا، وأفلت الأسد مثقلًا يسيل دمًا قد جرحه الفيل بأنيابه، فكان لا يستطيع أن يطلب صيدًا، فلبث الذئب والغراب وابن آوى أيامًا لا يجدون ما يعيشون به من فضول الأسد**"[37]، والعبرة من ذكرها في المدخل؛ هو إيضاح ترتيب القوى في عالم الحيوان، ولمن تكون الغلبة، لا سيما إن كان القتال مع الأسد ملك الغابة، الذي يعدُّ الأقوى، أو هكذا رُوِّجَ له، فأخذ السّمعة بالقوة، والسّيطرة، والسّطوة، إلا أنّ القصّة أتت لتوضح أن منازلة الفيلة خاسرة، وإن كان الطّرف الثّاني هو ملك الغابة، فقوّة الفيل أعتى من بطش الأسد وسيطرته، وأكّد هذه النتيجة التّناص مع قول الجاحظ من كتاب الحيوان في النّقطة الثّالثة من المدخل "**وهل قتل الأسد قط فيلًا؟**

ومتى أكله؟! وإنه مع ذلك لربما ركله الركلة، فإما أن يقتله وإما أن يذهب عنه هاربًا في الأرض"[38]، وهي تأكيد على قوة الفيل، وخسارة الأسد؛ إن حدثت بينهما مواجهة، فيكفي أن يركل الفيلُ الأسدَ ركلةً، إما أن تؤدي لموته، أو لإصابته وهربه، وهذه نتيجة طبيعيّة، ففرق الحجم والقوة يجعلان المعركة محسومة، إلا أن سطوة الأسد، وهيبته، تفرض عليه محاولة المواجهة؛ لكنه يبوء بالخسارة! ثم كانت النّقطة الرّابعة تناصًا ظاهرًا مع معلومة تتحدث عن سلوك الفيلة بعضها تجاه بعض، وكيفية تعاملها في حالة سقوط أحدها على الأرض، وهي اقتباس من كتاب عجائب المخلوقات للقزويني (1203-1283م) "**الفيل إذا وقع على جنبه لا يقدر على القيام، فتخبر الفيلة بعضها بعضًا فيأتيه الفيل الكبير، يجعل خرطومه تحته وسائر الفيلة يعاونونه حتى ينتصب على قوائمه**"[39]، وهذه النقطة تضع المرء أمام المفارقة العجيبة، فهذا المخلوق الذي لا يغلبه الأسد؛ إن سقط يعجز عن القيام، ويحتاج لمساعدة جماعة من الأفيال ليعود وينتصب على قوائمه! في ذات الوقت يحمل المشهد التعاون والتلاحم العميقين بين الأفيال، بدءًا من إخبار بعضهم بالحادثة، وعدم تجاهل من سقط، ثم حضور أكبرهم ليقود الموقف، ويحلّ الأزمة، وتكاتف الجميع لشدّ الفيل الذي سقط، في مشهد يفوق تعاون بني البشر بعضهم مع بعض.

هذه النّقاط الأربعة التي أوردها الكاتب في مدخل القصّة؛ تُجبر القارئ على تكوين صورة ذهنيّة معينة عن الفيل، فهو رهيف السّمع، لا يغلبه الأسد، ولا يستطيع إيذاءه، لكن أضعف من القدرة على النّهوض إن سقط، وجماعة الأفيال متعاونة متكاتفة، تساعد بعضها، وتسند ضعفها، ويقودها فيل كبير يحتكم الكلّ لأمره، هذا الفيل الكبير هو من يقود الجماعة، ويحلّ المشاكل، وتنتهي إليه الأمور.

تأتي القصّة بعد ذلك لتتحدث عن عنوانها (ارتواء الأفيال) فمحور القصّة الرئيسيّ هو مشهد ارتواء الأفيال الذي حرص بطل القصّة على مشاهدته بالسّفر إلى إفريقيا،

وانتظاره عدّة أيّام بصحبة زميله والمرشد، كان مشهد ارتواء الأفيال مشهدًا عظيمًا جمع الهيبة الحضور، وعظمة التّرتيب، والتّعاون، والانسجام، ولا يشعر القارئ بالغرابة بعد المدخل الذي هيّأه لهذا المشهد، فالفيلة الأم تقود القافلة، ثم الأمّهات، والفيلة الصّغار، والذّكور وراءهم، ثم تتعاون الأمهات لتنظيف البحيرة عبر النفخ عليها، ويشرب أطفال الفيلة أولًا، ثم الأمّهات، وبعد ذلك الذّكور، هذا التّرتيب، والتّنظيم، والانصياع لأوامر الفيلة الأم الكبيرة، يجعل المشهد مهيبًا، يكاد يخرج هذه الحيوانات من عالمها، ويجعلها ترتقي بتنظيمها وتعاونها لعالم الإنسان.

والتّناسق بين المدخل والقصّة؛ جعل الصّورة الذهنية تكتمل في عقل القارئ، وتقوم على عدة مقارنات؛ تشمل: أنواع الأقوياء وفق المعروف (كالأسد)، والأقوياء وفق معطيات أرض الواقع (كالفيل)، ويعمل عقل القارئ في مستويات أخرى للخطاب لا تتوقف عند المعطيات الملموسة عبر القصّة والمدخل، بل تتجاوز ذلك إلى مستويات أعلى، تجعله يحللّ، ويفكّر، ويعيد النّظر في مسألة من الحيوان الحقيقيّ هذه الأيام؟!

ولم تخلُ المداخل من بعض الغرابة؛ كما في مدخل قصة (الأتن)، إذ تكوّن المدخل من نقطتين؛ الأولى تتحدث عن تفسير حلم، والثّانية معلومة غاية في الغرابة، أما النّقطة الأولى من المدخل فهي "**والحمارة في المنام امرأة معينة على العيش كثيرة الخيرات، نسل وربح متواتر. ومن ركب حمارة في المنام خلفها جحش فإنه يتزوج امرأة لها ولد. ولفظ الأتان من الإتيان، وربما دل صياحها على الشر والأنكاد**"[40]، غرابة الأمر تنطوي على أنّ المخزنجي لم يأت على ذكر تفسير الأحلام في مجموعته القصصيّة ومداخله، وكان هذا المدخل الوحيد الذي ذكر فيه تفسير حلم رؤية الحمارة بالمنام، دون مقدمة أو نقطة سابقة، فبدأ المدخل بهذا التفسير سابق الذّكر، ولم يذيّل التفسير بحاشية توضّح أهو اقتباس أم اجتهاد من الكاتب، ولأن الكاتب سبق أن استخدم التّناص الظاهر في بقية مداخله، وذيّل كل تناصّ بأسماء الكتب والكتاب، فيُرَجّح أن

تفسير المنام كان اجتهادا شخصيّا منه ليناسب قصة الأتن التي اختلطت فيها الحقائق بالأحلام.

ولم تكن النّقطة الثانية من المدخل بأقل غرابة من الأولى؛ بل لعلها تتجاوزها غرابة؛ إذ إن الفكرة أتت على هيئة تناصّ ظاهر مبني على معلومة مقتبسة من كتاب عجائب المخلوقات: "**لبن الأتان يسقى منه الصبي الذي يكثر بكاؤه يزول عنه**"[41]، هذه الحقيقة التي لم تطرق باب الأمهات سابقًا، ولو طرقتها لتنافسن على لبن الأتان لإيقاف بكاء صغارهنّ! فالمدخل حمل غرابة في تفسير الحلم، ومن ثم غرابة المعلومة بعمل مدروس يهيئ من خلاله القارئ لاستقبال قصة غريبة، تناسب المدخل بمعلوماتها، وتداخل أحداثها بين اليقظة والحلم.

وهذا يجعل مداخل القصص التي اختارها الكاتب موفّقة، تقوم بالغرض الذي وضعت له، فتارة تأتي لترسم صورة ذهنيّة معينّة، يجري القارئ معها المقارنات عقب قراءة القصّة، وأخرى لتقرّ حقائق غابت عن القارئ، أو تعطيه فرصة لتفسير أحداث القصّة، وأحيانًا تكون المداخل غريبة تناسب غرابة القصص نفسها، فيدّل هذا كلّه على أنّ المداخل أدّت الوظيفة التي وضعت لها، وأنّ التّجريب في وضع مداخل للقصّة القصيرة على شكل تناصّ ظاهر، كان مدروسًا ومنظمًا، خدم القصّة، وساهم في بنائها، وأعطاها أبعادًا جديدة لدى القارئ.

4.3 مظاهر التّجريب:

4- الصّور: من الأمور التي أدخلها الكاتب على كتابه القصصي؛ الصّور، ولا يقصد بها صورة الغلاف التي حملت كل أنواع الغرابة؛ بل الصّور المرفقة بالقصص، فكلّ القصص في الكتاب بها صور مرسومة لحيوانات، كلّ قصة صورها تناسب الحيوان الذي تتحدث عنه، تختلف في الحجم، والمساحة التي تأخذها من الصّفحة، إلا أن جميع القصص بدون ألوان، وإنما رسمت بالأبيض والأسود فحسب.

وعالم الصور الذي اختاره المخزنجي يبدأ من الصفحة الأولى من الكتاب، وهي الصّفحة التي تحمل اسم الكتاب والكاتب، أتت مرفقة بصورة فيل يضع تاجًا، كأن المخزنجي يقرر أن من يستحق تاج الملك في مملكة الحيوان هو الفيل لا الأسد، "**فالأفيال ترهب الأسود، والأسود ترهب من عداها، فالرهبة العظمى في البراري تمثلها الأفيال، وهي رهبة لا تفترس أحدًا ولا تقتات بلحم أحد، فهل تلعب الأفيال دور الرادع السلمي؟ وهل يمثل وجودها ضرورة قصوى لحماية دورة الحياة من استدماء الوحوش المحتمل؟**"[42]، هذا الاقتباس الذي أتى على لسان المخزنجي في إحدى القصص يفسر سبب وجود الفيل بالتّاج، فهو يحاول جاهدًا لفت النّظر إلا أن المعلومات التي ورثناها عن ملك الغابة غير حقيقية، وأن ملك الغابة الحقيقيّ هو من يستطيع حماية الجميع، وإيقافهم عند حدودهم، ويحفظ حقوقهم، دون الاعتداء عليهم، فهو مهاب يصون من حوله. هذه الرّسالة التي حملتها الصّورة في أوّل الكتاب، وأكدّتها القصّة الأخيرة منه، تساهم في إعادة ترتيب مفاهيم القارئ، وصياغة الحقائق، وتغيير المفاهيم المتوارثة التقليدية.

ولم تخلُ صفحة المقدمة (اللّمحتان) من الصّور، فكانت صورة الحصان الذي يجري في أسفل الصّفحة مناسبة للعنوان، فكما ذكر سابقًا عن اللّمحة بأنّها النّظرة على عجل، جاءت الصّورة تمثل هذه العجلة، كأنّها تستحثّ القارئ على المسارعة والانطلاق إلى الصّفحة التّالية، دون تأمل أو توقف.

● «نحن يولوحيا على وجه الدقة، وليس المجال نشه الأرانب، حين يأتل العشب الرطب بنهب في الضوء الذي يسيل القمر، حيث تنتشر الشورة، ثم يجتمع وصغيره يتلمسه وقد بلله الندى، وفجأة يقفز حوله بعنف.» (جيلبرت هاسولد، وسيزاد ماكارثي. حين تبكي الأفيال)

● «والأرانب تنام مفتوحة العين فريسا جاهزا للقناص، فوجدها كذلك فيظنها مستيقظة، ويقال إنها إذا رأت البحر ماتت.» (الدميري. حياة الحيوان الكبرى)

أرانب مسحورة

لم أستطع الانتظار عندما تناهى إلى سمعي ما يحكونه عن الظهور الليلي، لتلك الأرانب في ميدان مدينتنا القديم، بعد أن احترق محول الكهرباء الرئيسي، و حسا عند السودان و ما حوله ظلام دامس ، بحيث لا يستطيع أحد رؤية أبعد من شبر

وبالانتقال إلى القصص؛ احتوت القصص جميعها على صور لحيوانات، بعض القصص اكتفت بصورة واحدة، وبعضها الآخر يتراوح العدد فيه بين صورتين إلى ثلاث صور، تختلف في أحجامها، والمساحة التي تأخذها من الصّفحة. المشترك بين كلّ القصص؛ أنّ الصّورة الأولى تكون قبل العنوان والمدخل في أوّل الصّفحة، وتكون على هيئة صورة صغيرة للحيوان الذي ذكر في العنوان، مثال ذلك: الصّورة المرفقة، هي من قصة (أرانب مسحورة)، ويتضح فيها ترتيب القصّة، فبدأت القصة بالصّورة الصغيرة للحيوان الذي ذكر في العنوان، ثم بقية المكونات التي تكونت منها القصّة، ووجود الصّور المرفقة بالقصص أتى لهدف محدد، فعلى الرغم من حرص الكاتب على بناء صورة ذهنيّة محددة في عقل القارئ، فإن وجود نموذج مصور أمام القارئ يحدّ من عمل الخيال، ويجعل الصورة المراد تكوينها محددة بإطار وضعه الكاتب

مسبقًا، فهو يريد من القارئ التّفكير؛ لكن في إطار محدّد، مختار بعناية، ومرسوم بدقة، يبدأ من الصّورة، فالمدخل، فالعنوان، فالحكاية.

وأتت الصّور المرفقة بالمتن لتمثل المشاهد التي وصفها الكاتب في القصّة، فلم تكن صورة الحيوان فحسب، بل رسمت معها الخلفية بطريقة بسيطة تمثّل المشهد المراد إيصاله كاملًا، ففي قصة (غزلان) أُرفق بالمتن صورة لغزال خائف يقف بين الأشجار، مطابقة للمشهد الذي وصفه الكاتب في القصّة "**كانت الغزلان متجمدة من الرعب في حضن شجيرات الأسيجة**"[43]، فلو أمعن القارئ النّظر في الصّورة لوجد الخوف يظهر على الغزال؛ فهو يقف مفردًا متراجعًا، قوائمه الأربعة ثابتة، كأن الهرب أضحى مستحيلًا، فيقف وقفة المنتظر لقدره الذي سيحلّ به، وإذا كان هذا السلوك لا يتناسب مع الغزال الذي يهرب عَدْوًا إن أحس بالخطر، فإنّه يتناسب مع الإنسان الذي يصيبه الجمود في لحظات الخوف والرهبة، فيقف في زاوية مجمّد الأطراف، يترقب النهاية، وهذا يعيدنا للمزاوجة بين عالم الإنسان والحيوان، ويستحضر فكرة أنّ الصّور قد تمثّل عالم الحيوان ظاهريًا؛ إلا أنّها قد تمثّل عالم الإنسان باطنيًا.

ويقع هذا التّفصيل في الرّسم في ذات الدّائرة التي شُرحت سابقًا؛ وهي الإطار المُحَدِّدُ للخيال الذّهني، فعلى الرغم من اللمحة الأولى التي أشار إليها الكاتب في بداية المقدمة، وطلبه من القارئ إعمال عقله؛ إلا أنّه يحاول مرّة بعد مرّة وضع القارئ في

هذا الاختبار، فهو يضع له الصّور، والعنوان، والمداخل التي تتحدث عن حيوان بعينه، ثم يذكّره أن ما تراه العين ليس كاملًا؛ بل عليه إعادة النّظر بعقله ليصل إلى الحقيقة.

وقد وُفِّقَ الكاتب في تجربة إضافة صور ورسومات إلى النّص، وتوظيفها واستخدامها بما يخدم الفكرة، فأتت معبرة عن المضمون، شارحة جزءًا من المشاهد، تحمل في طياتها مشاهد متداخلة بين عالم الإنسان والحيوان، تحدّد الصّورة الذّهنيّة للقارئ من جهة، وتتحدّاه لكسرها من جهة أخرى، بهدف الوصول إلى المعنى المقصود.

5.3 مظاهر التّجريب: 5- المتن: عمد الكاتب إلى التّجريب في المتن مستخدمًا أسلوب التّقرير التّوثيقيّ، أي إنّه حوّل القصّة إلى تقرير لحقائق معينة، أو توثيق لمعلومات محدّدة، فاستخدم التّقرير الأدبي حاملًا معه رشاقة الأسلوب، والعبارة الواقعية دقيقة الصّنع، تشبه السّهل الممتنع، فبقدر سهولتها وبساطتها؛ تحتوي على تركيبات دقيقة، لا يستطيع نسجها إلا محترف يعي في فنّيّات القصّة والكتابة، يطوّع الكلمات والعبارات لتخدم النّص وفق الأسلوب الذي اختاره، فانسيابية الألفاظ ورصانتها، أعطت جمالية خاصّة للنّص، وبالنظر إلى وصفه لمشهد الشروق في قصة (اكتئاب الخيول) "**بزغ قرص الشمس كبيرًا من قلب المياه، مغالبًا غبش الضباب البنفسجي في الصبح الباكر، وكنت يقظان مع النوارس أعاود الاتصال بالمدينة**"[44]، يبدو أن بساطة الأسلوب ورصانته ورشاقته جعلته يؤدي الغرض المساق له ليكون أسلوبًا تقريريًا أدبيًا.

كما أتى المتن خاليًا من العقدة التي تعدّ أساس التّشكيل السّردي للقصة القصيرة؛ إذ نحا نحو الوصف الدّقيق لكلّ الأماكن، والأحداث، محاولًا نقل القارئ إلى أجواء المشهد الذي يرسمه، فكانت القصص أشبه بوصف لمشهد معين، أو حدث محدد كما في قصة (الأتن) عندما وصف مشهد التّعب "**رحت أشدّ بيميني خشب الدرابزين المصقول للسلم الصغير شدًا، بينما كنت أطعن بطرف عصاي درج السلم طعنا يدعم ارتقائي، صعدت الدرجات القليلة بقدميّ ويديّ فعلاً**"[45] هذا الوصف الدّقيق لمشهد

صعود الدّرج، لرجل متعب، يجعل المشهد يتمثّل أمام القارئ، دون الحاجة إلى التفكير بتفاصيله، فالتّفاصيل حضرت مع الوصف الدقيق، ولم يقتصر الوصف على الأحداث والمشاهد، بل تجاوزها إلى وصف الأماكن بدقّة متناهية، فحين وصف نقطة (البير) في قصة البغال رسم التفاصيل بالكلمات محدثًا لوحة كاملة أمام القارئ "**البقعة غريبة الانخفاض قي الوادي الأقرب إلى النقطة هي (البير) وهي تشبه بئرًا بالفعل؛ إذ تنحدر فجأة إلى الأسفل، تتسطح غائرة لمسافة قصيرة، صم تصعد ثانية بحدة؛ لتكون في مستوى الوادي**"[46]، هذه الدّقة المتناهية في وصف الأماكن والأحداث، تأتي دون وجود تصعيد تتأزّم عنده الأحداث، وتحتدم محدثة عقدة، أو عدّة عقد تحتاج إلى حل، لكن هذا الأمر غاب على نحو متعمد من الكاتب بغرض التّجريب والتجديد؛ إذ إن الكاتب استخدم النّص عكازًا لنقد المجتمع البشري، وإظهار عيوبه مستحدثًا أدوات جديدة في القصّة للوصول إلى الغاية، وفي كلّ قصة كان يسعى للكشف عن عيب معين، مرة في الأخلاق، وثانية في التّعامل، وثالثة بوضع القارئ في مقارنة بين الإنسان والحيوان وأعمالهما، وترك المحاكمة بين يديه ليقرر من الحيوان الحقيقي في هذه الأيام.

وعلى الرغم من دقّة وصف الأماكن والأحداث؛ أتى حضور الأشخاص دون أي وصف أو ملامح تذكر، فمعظم الشخصيات التي وردت كانت شخصيّات دون أسماء، اكتفى بالإشارة إليها بألقاب كالمارينز، ابن الرئيس، الغريب، السّائس، واكتفى الكاتب بحضور أعمالهم وتصرّفات بديلًا عن هيئاتهم، فعند قراءة الفعل يتخيّل المرء الهيئة المرادة للشّخصيّة؛ كما في قصة (مهر)، التي بدأت بوصف ابن الرئيس، مستخدمة وصف الفعل لا الهيئة: "**اندفع المهر الصغير مرتعشًا بين قوائم أمه، عندما صك سمعه دويّ الانفجارات، ووميض في عينه بريق القذائف، لم يسمع صوت أي من البشر الذين كان يأنس بهم ولا حتى الصوت المخيف لابن الرئيس الذي كان ما إن يحضر إلى مضمار القصر حتى يرتعش السيّاس وترتعش الخيول، كان صوته**

خشنًا ويده ثقيلة وغاشمة وله أسنان كبيرة تظهر وهو يكشر للآخرين ويضحك له"[47]، تبدأ القصّة بالمشهد السّابق، مع جوّ الرّعب الذي يسيطر على المكان نتيجة للانفجارات، إلا أنّ الوصف يقود لمشهد رعب متجدد في نفوس الكائنات هناك عند حضور ابن الرئيس، الذي استخدم الكاتب لوصف حضوره، وأفعاله بعض الكلمات، مستغنيًا بها عن وصف الهيئة، والشكل الخارجي له **(الصوت المخيف، صوته خشنًا، يده ثقيلة غاشمة، أسنان كبيرة، يكشر للآخرين)** كلها مرادفات لهيئة البطش والظلم والجبروت التي أراد الكاتب للقارئ أن يشعر بها، دون حاجته إلى وجود وصف دقيق لملامح الشكل.

ولعل الوصف المقتضب للشّخصيّات، والتّركيز على الأماكن والتّفاصيل، ساهمت في تشكيل الأسلوب التّقريريّ الذي اختاره الكاتب، لتأدية الغرض المنوط من القصص، فلعل الكاتب يحاول تسليط الضوء على العيوب المجتمعية المتفشّية في مجتمع الإنسان؛ بدءًا من الصّفات السّيئة التي يتمتّع بها أهل المناصب، وانتهاءً بالحروب والقتل والانتقام، الذي يمرّ على الأخضر واليابس، في ذات الوقت يوجه النص لبيان صفات عالم الحيوان وأخلاقه، ليضع القارئ مجددًا مع مواجهة من هي حيوانات أيامنا؟! ويترك له المحاكمة.

4-خاتمة: برر المخزنجي خروجه عن قواعد القصّة القصيرة بمسوغٍ ذكيٍّ، حين اختار تصنيف مجموعته باسم (كتاب قصصي)، ليكون هذا المخرج السّليم له من القوالب التّقليدية، التي عمد إلى كسرها بالتّقنيات الجديدة المتّبعة في كتابه القصصيّ، والذي ضمّ معلومات، وأشعارًا، ومقولات، وروسومات، وآراءً متنوعة في المداخل، بالإضافة إلى القصص.

مهّد الكاتب لكتابه بلمحتين تحملان رسالة يريد الكاتب إيصالها، وهي رسالة تهيّئ القارئ لطبيعة النصوص التي سيقرؤها، فكلّ الإسقاطات وإن بدت من عالم

الحيوان؛ مردّها الحقيقي صفات الإنسان المختلطة بصفات الحيوان، ثمّ حدّد للقارئ نوع القراءة التي ستفيده لفهم النصوص؛ وهي القراءة باستخدام العقل، ومحاولة كشف ما وراء النصوص من أشياء لم ترها العين، نوعًا من كشف المضمر والمستور المختبئ خلف السطور، هذه القراءة هي التي ستعطي القارئ المعنى الحقيقي الذي يريد إيصاله الكاتب، وتوضّح له الصّورة كاملة، فبدون إدراك من العقل وإعمال له ستكون العين عمياء عن الحقيقة.

ابتدع الكاتب أسلوب مداخل القصص لتساهم في البناء الدّاخلي للقصّة، وبهذا يجعل مداخل القصص التي اختارها تقوم بالغرض الذي وضعت له، فتارة تأتي لترسم صورة ذهنيّة معينّة يجري القارئ معها المقارنات عقب قراءة القصّة، وأخرى لتقرّ حقائق غابت عن القارئ، أو تعطيه فرصة لتفسير أحداث القصّة، وأحيانًا تكون المداخل غريبة تناسب غرابة القصّة وعجائبيتها، كل هذا يدل أن المداخل أدت الوظيفة التي وضعت لها، وأن هذا التّجريب في وضع مداخل للقصّة القصيرة كان مدروسًا ومنظمًا، خدم القصّة، وساهم في بنائها، وأعطاها أبعادًا جديدة لدى القارئ.

ووفق الكاتب في تجربة إضافة صور ورسومات إلى النص، وتوظيفها واستخدامها بما يخدم الفكرة، فأتت معبرة عن المضمون، شارحة جزءًا من المشاهد، تحمل في طياتها مشاهد متداخلة، بين عالمي الإنسان والحيوان، تحدّد الصّورة الذّهنيّة للقارئ من جهة، وتتحداه لكسرها من جهة أخرى للوصول إلى المعنى المقصود.

واستخدم الكاتب أسلوب التّقرير التّوثيقي، أو ما يسمى بأدبيّة التّقرير قالبًا لقصصه، فغابت مكونات القصّة القصيرة، والعقدة والحل، وكانت القصص أشبه بوصف للأحداث لتؤدي الغرض المراد منها، فالكاتب يبذل الجهد لتسليط الضّوء على العيوب المجتمعية المتفشية في مجتمع الإنسان، في ذات الوقت يوجه النص لبيان صفات عالم الحيوان وأخلاقه.

هذا يجعل تجربة المخزنجي تجربة جديدة في كسر قالب القصّة القصيرة، وتقديم القصص بقوالب جديدة، تؤدي الغرض الذي وضعت له، وتضفي بعدًا جماليًا وفنيًا قيّمًا على القصص، وتخرج القارئ من الطريقة التقليدية في القراءة، وتلقي القصص، وتكسر أفق توقعه، فيصبح مشاركًا في رسم الصور، وتحليل أبعاد القصّة، وإسقاطاتها على الواقع، الأمر الذي يجعل الكتاب معنيين بمحاولات تجديد مستمرة، ويحمّل الباحثين والنقاد مهمّة العمل على مزيد من الدراسات التي تتناول التّجريب في الفن القصصي، وبيان دوره وفائدته للجنس الأدبي.

5- قائمة المراجع:

المصادر:

- محمد المخزنجي. حيوانات أيامنا، دار الشروق (القاهرة: 2014).

المراجع:

الكتب:

- إبراهيم مصطفى، وآخرون، المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، (طهران: د.ت).
- إيف ستالوني، الأجناس الأدبيّة. (ترجمة: محمد الزكراوي)، المنظمة العربية للترجمة، (بيروت: 2014).
- تزفيتان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبيّة. (ترجمة: عبد الرحمن، بوعلي). دار نينوى، (دمشق: 2016).
- تزفيتان تودوروف، وآخرون، القصّة الرواية المؤلف. (ترجمة: خيري دومة)، دار شرقيات، (القاهرة: 1997).
- جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبيّة، أفريقيا الشرق، (المغرب: 2011).

- حنان بومالي، نظرية الأجناس الأدبيّة بين مقصدية المبدع وثقافة المتلقي. جامعة عمار ثليجي، (الأغواط: 2014).
- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة. دار رؤية للنشر، (القاهرة: 2010).
- سيد النساج، اتجاهات القصّة المصرية نظريًا وتطبيقيًا، دار المعارف، (القاهرة: 1978).
- شكري الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، (بيروت: 1993).
- شوقي يوسف، هاجس الكتابة. دار أباتوب، (القاهرة: 2016).
- صلاح فضل، التّجريب في الإبداع الروائي كتاب الرواية العربية ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر ديسمبر 2004، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 2006).
- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، (القاهرة: 2005).
- فؤاد قنديل، فن كتابة القصّة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (القاهرة: 2002).
- لطيف زيتوني، الرواية العربية البنية وتحولات السرد، الدار العربية للعلوم والناشرون، (بيروت: 2012).
- مجد الدين الفيروزآبادي، القاموس المحيط. (ت: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة). مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع. (بيروت: 2005).
- محمد الداهي، شعرية السيرة الذهنية. رؤية للنشر والتوزيع. (القاهرة: 2008).
- محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (القاهرة: 2012).
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، ط3. (بيروت: 1414هـ).
- يوسف الشاذلي، القصّة القصيرة نظريًا وتطبيقيًا، دار الهلال، (القاهرة: 1977).

الأطروحات:

- سامية حامدي، التّجريب السردي مقاربات في الرواية المغاربية، 2017-2018، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة الحاج خضر، الجزائر.

المقالات:

- ربيحة الرفاعي، القصّة الشاعرة وفعل التّجريب، المجلة العربية مداد، ع7، 2019، 63-76.
- إلهام علول، التّجريب الروائي وتداخل الأجناس الأدبيّة بين الشعري والحكائي، مجلة منتدى الأستاذ، ع 19، 2017، 188-134.

الهوامش والإحالات.

---

[1]- ربيحة الرفاعي، القصّة الشاعرة وفعل التّجريب، المجلة العربية مداد، ع7، 2019، 63-76.

[2]- إلهام علول، التّجريب الروائي وتداخل الأجناس الأدبيّة بين الشعري والحكائي، مجلة منتدى الأستاذ، ع19، 2017، 188-134.

[3]- سامية حامدي، التّجريب السردي مقاربات في الرواية المغاربية، 2017-2018، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، جامعة الحاج خضر، الجزائر.

[4]- انظر: إيف ستالوني، الأجناس الأدبيّة. (ترجمة: محمد الزكراوي)، المنظمة العربية للترجمة، (بيروت: 2014)، ص 14.

[5]- انظر: تزفيتان تودوروف، نظرية الأجناس الأدبيّة. (ترجمة: عبد الرحمن، بوعلي). دار نينوى، (دمشق: 2016)، ص 15-18.

[6]- انظر: جميل حمداوي، نظرية الأجناس الأدبيّة، أفريقيا الشرق، (المغرب: 2011)، ص8-9.

[7]- انظر: شكري الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، (بيروت: 1993)، ص96.

[8]- انظر: حنان بومالي، نظرية الأجناس الأدبيّة بين مقصدية المبدع وثقافة المتلقي. جامعة عمار ثليجي، (الأغواط: 2014)، ص 69.

[9]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة. دار رؤية للنشر، (القاهرة: 2010)، ص53.

[10]- انظر: تزفيتان تودوروف، وآخرون، القصّة الرواية المؤلف. (ترجمة: خيري دومة)، دار شرقيات، (القاهرة: 1997)، ص79.

[11]- انظر: فؤاد قنديل، فن كتابة القصّة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (القاهرة: 2002)، ص32-33.

[12]- انظر: فن القصة القصيرة. ص 33-34.

[13]- انظر: عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، (القاهرة: 2005)، ص 59.

[14]- انظر: سيد النساج، اتجاهات القصّة المصرية نظريًا وتطبيقيًا، دار المعارف، (القاهرة: 1978، ص 40.

[15]- فن القصة القصيرة. ص35.

[16]- انظر: يوسف الشاذلي، القصّة القصيرة نظريًا وتطبيقيًا، دار الهلال، (القاهرة: 1977)، ص ص 66-76.

[17]- انظر: فن القصة القصيرة. ص ص 36-61.

[18]- انظر: قضايا الرواية العربية الجديدة. ص ص 63-64.

[19]- انظر: محمد برادة، الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (القاهرة: 2012)، ص 48.

[20]- لطيف زيتوني، الرواية العربية البنية وتحولات السرد، الدار العربية للعلوم والناشرون، (بيروت: 2012)، ص30

[21]- انظر: صلاح فضل، التّجريب في الإبداع الروائي كتاب الرواية العربية ممكنات السرد، أعمال الندوة الرئيسية لهرجان القرين الثقافي الحادي عشر ديسمبر 2004، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: 2006)، ص85.

[22]- انظر: ربيحة الرفاعي، القصّة الشاعرة وفعل التّجريب، المجلة العربية مداد، ع7، 2019، صص62-66.

[23]- انظر: يوسف الشاذلي، صص 135-136.

[24]- محمد المخزنجي. حيوانات أيامنا، دار الشروق (القاهرة: 2014)، ص 130.

[25]- انظر: محمد الداهي، شعرية السيرة الذهنية. رؤية للنشر والتوزيع. (القاهرة: 2008). 189-190

[26]- انظر: المرجع نفسه.

[27]- مجد الدين الفيروزآبادي، القاموس المحيط. (ت: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة). مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع. (بيروت: 2005). باب الكاف ص 128.

[28]- إبراهيم مصطفى، وآخرون، المعجم الوسيط، دار إحياء التراث العربي، (طهران: د.ت)، ج2، ص 740.

[29]- ابن منظور. (1414ه). لسان العرب. بيروت: دار صادر. ط3. باب اللام. ج2. ص584.

[30]- مصطفى، إبراهيم. ج2. ص 838.

[31]- محمد المخزنجي. ص5.

[32]- المرجع نفسه.

[33]- المرجع نفسه.

[34]– المرجع نفسه. ص7

[35]– المرجع نفسه.

[36]– المرجع نفسه.

[37]– المرجع نفسه. ص 109

[38]– المرجع نفسه.

[39]– المرجع نفسه.

[40]– المرجع نفسه. ص 79.

[41]– المرجع نفسه.

[42]– المرجع نفسه. ص119.

[43]– المرجع نفسه. ص 7.

[44]– المرجع السابق. ص51.

[45]– المرجع نفسه. ص86.

[46]– المرجع نفسه. ص 40.

[47]– المرجع نفسه. ص9.