سيميائية التكثيف السردي في القصة القصيرة جدًا

الدكتورة: قوتال فضيلة

جامعة ابن خلدون ـ تيارت ـ الجزائر

لقد أنتجت المثاقفة مع الآداب الغربية، في العقود الأخيرة، فنا سردياً حديثاً عرف باسم القصة القصيرة جداً. وعلى الرغم مما أحدثه هذا النوع الأدبي من جدل حول مسألة انتمائه إلى أنواع السرد، وعن مدى صحة استعمال مصطلح (قصيرة جداً)، إلا أن ميدان الإنجاز الأدبي فيه قد عرف انتشاراً، حاملاً معه ملامح سرد جديد، يتميز في بنيته اللغوية، وعناصره السردية بالإيجاز و الإشارة والتكثيف. حيث تتضاعف الوظيفة الدلالية لكل من الشخصيات و أفعالها و أقوالها. إذ تعمل على صنع التسلسل المنطقي لبنية السرد، و تفعِّل في الآن ذاته اشتغالها الدلالي، في طابعه التأويلي من أجل أن تصنع حبكة موازية، أكبر حجماً، و أكثر أحداثاً، في مخيلة القارئ.

Abstract

In recent decades, acculturation with Western literature has produced a modern narrative art known as the very short story. In spite of the controversy caused by this type of literary over the question of belonging to the types of narrative, and the validity of the use of the term (too short), the field of literary achievement has been widespread, bringing with it the features of a new narrative, characterized by its linguistic structure, and narrative elements of conciseness, signal and condensation; where the semantic function of each of the characters their actions and words is multiplied, working on the logical sequence of the narrative structure, and at the same time activating its semantic work, in its interpretive nature, in order to make a parallel, larger and more recent plot in the reader's imagination.

يحتل السرد على تنوع أشكاله البنائية، واختلاف أنماطه اللغوية منزلةً وجوديةً، ويتحول إلى «مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات والعالم، والنصُ السرديُّ: ينطوي على أفقين: أفق التجربة: وهو أفق يتجه نحو الماضي، ولابد أن يكتسب صياغة تصويرية معينة، تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي، وأفق التوقع، وهو الأفق المستقبلي الذي يُهرَّب به النص السردي، بمقتضى تقاليد النوع نفسه، أحلامه وتصوراته، ويوكل للمتلقي أو القارئ مهمة تأويلها[1]» بينما تقف القصة القصيرة جدا، مرتكزة على الطرف الثاني، أكثر من سابقه. ذلك لأنها تقدم للقارئ صورة عن المشهد المحتمل المحايد الذي يمكن لأي شخص أن يكون

بطلَه، أو الضحيةَ فيه، أو حتى شخصيةً معايِشةً لوضعٍ مماثلٍ، تؤدي فيه أحداثُ السرد دورَ الترتيب المنطقي، أو النهايةَ الحتمية التي تؤول إليها كل السيناريوهات المماثلة.

وعليه فإن الأفق المستقبلي يتحد مع الزمن الفعلي بوصفه محتَملاً، لا بوصفه واقعًا، داخل القصة القصيرة جدا، وكلما كان هذا النص السردي، في بنيته الداخلية، ملاصقا لأفق التوقع ومنفصلا عن الواقع، كان التأكيد على خصوصيته المتفردة التي تبعده عن أن يكون نمطا سرديا آخر، كالقصة، أو القصة القصيرة. وبهذا التحول «تشابك الشعريُ مع الذاتي، واتخذ تذويت السرد إلى جانب شعريته صوراً وأنماطاً شتى [2]» نتيجةً لما يحمله التأمل الذاتي من وظيفة شعرية يؤديها القاص أثناء البحث عن مواضيعِ قِصَصه عبر مراقبة الواقع، ثم تحويل النظر إليه من داخل الذات لا من خارجها، بل ونجده في كثير من القصص القصيرة جدًا قد حوَّله إلى لغة وجدانية داخلية مكثفة لا تحمل إلا رؤيا الروح التي تختصر الموضوع كله في مشهد تأمليّ.

وهنا نستحضر مفهوم القصة بوصفها تحولا «يقع ما بين حالتين متشابكتين، ارتداديتين، ومختلفتين، مؤسس على تقابل قريب جدا من ذلك الذي كان نقطة انطلاقنا[3]» في تغيير مستمر محكم الإغلاق، ينقل الحالة الأولى (أ)، إلى الحالة الثانية (ب) من خلال استثمار مبدأ التعاقب الحتمي، الذي يبرهن العقل على تتابع معطياته، بناءً على ما يمليه المنطق والتجربة.

لقد برزت ملامح المبدأ التعاقبي، في صيغته التراجيدية، في ثنايا قصة "تواضع" لإدريس الواغيش التي لم تكتف برصد تتابع واحد رئيسي، و ربط ما بين حالة (التكبر)، و حالة (الوحدة) بوصفها نتيجة حتمية لسابقتها، بل ووضح الحالات الثانوية التي تقع بينهما حيث يقول :

تواضع

حين وصله الخبر، طار من الفرح...

من يومها و هو طائر في السماء، يسبح في فقاقيع من العسل، وعيون الناس جاحظة إليه، تتبعه بنظرات ملؤها الاستغراب والتعجب.

و لأن السماء لم تعد كافية لعزلته المتعالية، انتبه إلى جسمه، فإذا هو كائن غرائبي، يحملق الغيم العالي في خلقته...

حشرة تطير بجناحي بعوضة، تجر خلفها ذيل طاووس. فكر في الهبوط إلى الأرض... استعصى عليه الأمر، كان أصعب مما يتصور.[4]

التعاقب الكلي: حالة أولى (التكبر) ←ــــــــ الحالة الثانية (الوحدة)

التعاقب الجزئي (1): العجب بالنفس فرحا ←ــــــــتعجب الناس استغرابا.

التعاقب الجزئي (2): التعالي ⟵ العزلة

التعاقب الجزئي (3): الاغتراب ⟵ محاولة الرجوع.

فيما تعمل النهاية المفتوحة المتمثلة في عبارة " كان أصعب مما يتصور " سلسلة الأحداث التي يمكن للمتلقي أن يتخيلها، علما بأنها لا تمثل درجة الاستحالة، بل إنها على العكس من ذلك تفتح باب الإمكان على الرغم من صورة الشقاء و الصعوبة فيه .

إنه لمن الملاحظ أن أحداث هاته القصة القصيرة جدا، لا ترتبط بالتجربة الواقعية، من خلال تفاصيلها وعناصرها الخاصة، بل من خلال هيكلها العام وأحداثها العامة، إذ لم يرد ذكرُ نوعِ الخبزِ، إلا كونُه مفرحاً، ولا ذكر صفة حياته الجديدة، إلا ما يجول في مخيلته من فقاقيعه العسلية، وهذا ما يجعل النص السردي في هذه الحالة نصا تفاعليا، يُرغم أو يدعو القارئ لأَنْ يختار ما يناسب هذا الهيكل العام من تفاصيل يستقيها من واقعه الخاص، وما أكثر النماذج البشرية الملائمةُ قصتُها لهذا المشهد السردي .

إن الاشتغال الدلالي الخاص بهذا النوع الأدبي يدفع النص إلى أن«.. يقدم نفسه كلغز أو سؤال له جواب. فهو لا يعطي معناه إذن من خلال الكلمة التي ينقلها القارئ لكي يضع حدًا لصمته، وفي هذه الحالة فإن أنواع الأجوبة المحتملة للسؤال الذي يطرحه العمل الأدبي تبقى غير محدودة نظريا، على اعتبار أن كل قارئ هو دائما الإنتاج المختلف لثقافةٍ وللغةٍ و لمتخيلٍ[5]» خاصٍ، يدفع به إلى بعث حياة جديدة في النص الأدبي عامة، و القصة القصيرة جدا خاصة، ذلك لأنها تمنحه لغة شعرية قائمة على التعددية الدلالية، التي عليه، أو له الحق في التلاعب بها من أجل فك اللغز. لا على الطريقة البوليسية التي تجعل من رواياتها مسارح للبحث عن الشخصية المجرمة، بل على الطريقة الفنية التي تحاول رسم ملامح الشخصيات جميعها، إذ تعمّد الكاتب ترك مساحات للشك ولليقين في رسم وجوهها. وهنا أستحضر نص حسن برطال التالي :

قلم رصاص

اكتشفَتْ بأن الرصاصات التي أطلقتها من سلاحي المحظور لم تخترق الورق .

فاشترت الكتاب....وضَعَتْه على صدرها لتصد كلماتي .....[6]

حيث يحتوي النص على مجموعة من المؤشرات الدلالية المتباعدة والتي يصعب الكشف مبدئيا عن التشاكل الدلالي بينها وهي :

رصاصات سلاح محظور	الورق الكتاب كلماتي قلم رصاص	هي صدرها	أنا

حيث يجمع النص بين قلم رصاص والسلاح، وبين الكلمات والرصاصات. في تفاعل دلالي أول قائم على التداخل الدلالي، الذي سرعان ما ينهدم بسبب ما يحمله النص من علاقات تقابل بين: الرصاصات والورق، من جهة أولى، ضمن فعل الاختراق، وبين الكتاب والكلمات من جهة أخرى ضمن فعل الصد، فسرعان ما تنقلب موازين التأويل في عملية التلقي. وهو الأمر الذي يصنع اللغز الشعري في هذا النص السردي الموجز من أجل أن يكون مكثفًا بدرجة قصوى .

إن متابعة تطور الحكاية وعملية فهم متوالية الأحداث المنطقية ليست شيئا آخر سوى«..الانتقال من اسم إلى اسم آخر، وعندما يصبح النص معروفا كليا، وعندما يكون الاسم الأخير، ذلك الاسم الذي يشرح كل شيء، قد لفظ داخليا من قبل القارئ، فذلك معناه أن السرد قد انتهى والمهم في هذه الحالة أن عمل التسمية هذا نفسه يوجد في طريقة الاقتراب من النص المتعدد، فإذا لم تمكن سلسلة الشفرات من إعطاء اسم صارم ومحدد إلى المتوالية، اللغوية، فإن القراءة كليا تصبح ملزمة بعملية التسمية[7]» حيث يلتبس فعل القراءة كليا بفعل الكتابة، ويعجز القارئ حينها عن إيجاد هذا الحل المنشود. فتتحول الغاية المبتغاة من تلقي النص السردي-وهي المرتبطة، أصلا، بالفضول و متعة الكشف بعد نشوة التشويق التي تصنعها الأحداث والشخصيات، في وضوحها أو في غموضها- إلى غاية مرتبطة بتلقي النص الشعري، حيث يكون الكشف السريع بصمة عار تَسِم النصوص التي لا تمنح القارئ متعة التفاعل مع كلماتها ضمن اللعب اللغوي، حسب اصطلاح "ريفاتير".

إن هذا النوع السردي هو نتاج تهجين النوع القصصي، إذ تحولت اللغة فيه إلى لغة شعرية بصيغة سردية جديدة، ذلك لأن الشعر« لم يعد مركزا في نصوص شعرية خالصة، وإنما أصبح يمرر إلينا عبر النصوص السردية، ومع هذا التحول نتذكر أن النوع السردي كان متضمنا في الشعر القصصي ثم استقل لاحقا في صيغته النثرية وكأننا أمام تحول جديد على مستوى انحلال بعض الأنواع الأدبية وتبدل مراتبها[8]»(فضلا عن تغير مفهومنا لمعنى الشعرية العامة) بناء على ما قدمته العلوم اللسانية والسيميائة .

إن الملامح الشعرية التي نزحت، ها هنا إلى النصوص السردية لا تقتصر على عناصرها الإيقاعية كما وقع في نص "برانويا" لصاحبه محمد أنوار محمد :

"يا جبال تماسكي، إن أقدامي قادمة

يا بحار تحملي إن ميولي صادمة"

بل تعدت ذلك إلى فن صناعة الكلمة الشعرية التي تتقن رشق فكر القراء بالمفاجأة الدلالية، غير المتوقعة، كما في قوله أيضا : في نص (ميقات رقمي) :[9]

أخبر من يعرف وكثيرا ممن لا يعرف

أن العرس الكبير

في سادس يوم

من سادس شهر

من سادس عام

وفي العام السادس

انتظروا الشهر السادس

و في الشهر السادس

انتظروا اليوم السادس

وفي اليوم السادس

لم يحدث العرس الكبير..

فقال لهم ببساطة:

"نسيت أن أقول لكم..

في العام السادس

من الألفية السادسة؟"

حيث يعمل التركيز على الرقم ستة وتكراره بصفة ثابتة مع المتغيرات يوم، شهر، سنة، ألفية، على إضفاء صبغة الدقة و الصرامة في التعداد، وهو ما يسمى بلغة العصر من رقمنة تعرفها تكنولوجيا الإلكترونيات، وتشير إلى ذلك عبارة (من يعرف وكثيرا ممن لا يعرف) دلالة على العلاقات الاجتماعية ضمن الشبكة العنكبوتية. إلا أن نتيجة الدقة تلك لم تكن صائبة بسبب هفوة في العد أو في الذكر، مما يوحي للمتلقي بهشاشة هذا العالم الإلكتروني رغم علميته. إنها الثقة التي صرنا نواجه بها آلات من حديد وكهرباء تأسرنا، تفرض علينا اللجوء إليها كتابةً، قراءةً، عدًا، وتخيلاً، وتخدعنا من حين لآخر، نستشعر الصدمة جراء معلومة خاطئة، أو وثيقة مزورة، وملف مسحه الزر خطأ من ذاكرة الحاسوب، ونعود لنستعملها من جديد إذ لا مفر من هذا الصراع اليومي المعاصر الذي تمثله ثنائية الذكاء البشري والذكاء الاصطناعي.

إن القراءة التراجعية للزمن، حيث تُقرأ نهاية السرد بالرجوع إلى بدايته، وبدايتُه انطلاقا من نهايته، تُؤسِّس لفهم نقدي يعتبر الحبكة السردية قائمة على تقديم التكرار السردي المصور للفعل الإنساني في الزمان وفي الذاكرة، « فالذاكرة تكرِّر مجرى الأحداث استنادًا إلى

نظام معين، هو نظير الامتداد الزمني بين البداية والنهاية، يزعم ريكور، فضلا عن ذلك، أن مفهوم التكرار يعني استرداد أكثرِ إمكانياتِنا .. هكذا ينطوي التكرار على تعميق الحركة الزمنية من خلال الاسترداد الصحيح للأحداث الماضية، كشروطٍ واحتمالاتٍ تجعل الفعلي، الذي هو نهاية السرد، ممكنا (حاضرا).. ومن هنا يضفي التكرار على الحركة الزمنية للسرد ذلك النوعَ من الضرورة الذي ندعوه بالقدر أو المصير[10]» إلا أن ما يميز بنيةَ القصة القصيرة جدا هو كونُها مشهداً متكرراً في الحياة الواقعية، وهي إذ ترِد مجردةً من كل التفاصيل توحي لقارئها بتكررها مع كل شخص، وفي كل زمان ومكان، حاملة لواء العبرة، حالُها حالُ المثلِ الذي تؤسسه مقارنةٌ قائمةٌ على محاولةِ المماثلة بين مجالين أحدهما معروف ومقبول الحكم والآخر مجهول، مبهم أو جديد. ويتم نقل حكم الأول إلى الثاني لتشابههما. وهو الأمر الذي توضحه عبارة (حشرة تجر ذيل طاووس بجناحي بعوضة) في نص إدريس الواغيش، الذي أوردته سابقا.

إن للمثل بنية دلالية تسمح بتصور المعاني «بصورة الأشخاص لأنها أثبت في الأذهان لاستعانة الذهن فيها بالحواس، ومن ثم كان الغرض بالمثل تشبيهَ الخفي بالجلي و الغائبِ بالشاهد[11]»إذ يقوم على بلاغة الإيجاز «التي يسعى بها المتكلم إلى قصده عن طريق الإيماء والإيحاء والإشارة، أي باستدعاء قدرة القارئ أو السامع .. لكي يستحضر هو نفسه كل تلك السياقات التي تشير إليها الإيماءات والإيحاءات[12]»، التي تختصر محكيا في بعض كلمات مكثفة، تنقل مورد المثل بحكايته المشوقة إضافة إلى الحكم الموكول إليه، ويستمد الوصف فيه قوته من متانة المشابهة وبراعة الاستعراض المتراكب للمتخيل السردي، الذي يحرر القول من ربقة الواقع الحاضر إلى واقع آخر تحكمه أبعاد زمنية ومكانية مغايرة.

إنه «التوافق المتنافر للسرد والتنافر المتوافق للزمن[13]» ذلك لأن السرد هو محاولة التأليف بين المتغيرات، فإذا ما تغلب «التنافر في تجربة الزمان الحية على التوافق فالتوافق يظل الموضوع الدائم لرغبتنا.. أما إذا تغلب التوافق على التنافر فإن ما يشكل السرد هو الصراع بينهما حقا[14]» على الرغم من أن تشوش البنية الزمنية في القصص القصيرة جدا هو الذي يمنحها خصوصيتها الجمالية. خاصة عندما تُختصر فيها المؤشرات الزمنية، إلا من أفعالها اللغوية، كما في النص التالي:

(إذا دخلتَ المدينة، ستدرك وجود خلل في دماغ ما. الشوارع عرجاء، والعمارات منغولية، من يخطط؟ حين سأل رجلا يحتسي عصير التفاح، قال : "الله اعلم". ثم سمعه يحتج على النادل: "معمرينو غير بالما". يحتج على النادل، ولا يحتج على الخلل في دماغ المدينة! تخوف، فترك المقهى بسرعة وتوجه إلى فضاء الأنترنيت. بحثا عن المدينة في غوغول ماب. نقر على النقطة، ثم على علامة +، ظهر النهر الملوث، ومنزله المجير، ومدرسته المخربة، فسمع نفسه يتمتم مستغربا:

"خلل ما؟")[15]. و تتمثل مؤشراته الزمنية في أزمنة الأفعال، دون تحديد آخر. وحتى في تحديده للأمكنة لم يقدم إلا ما يشابه كلمتي: مدينة، مقهى، وهي عناصر مفتوحة لا تحديد فيها.

يقول محمد أنوار محمد في نص آخر عنونه بـ: (حقد حالم)

جلس على الأريكة حزيناً.
أعلن المذيع أن المدينة معرضة لتسونامي
بسبب زلزال قوي ضرب عمق البحر.
تبدل حزنه إلى فرح،
فصعد إلى سطح العمارة،
وشرع يترنم ويرقص .
تقدمت الموجة الكبيرة
كاسحة ما أمامها وقبل أن تنقض عليه،
لبس جناحيه،
وحلق بعيدا في الأفق.

حيث يترك النص مساحة كبيرة من المقاطع المحكية برتبة المسكوت عنه، ومنه ما يشير إليه الشطر الأول من القصة إذ تحمل كلمة (حزينا) تأويلات عدة، بعد أن تفجر التساؤل الحتمي بذهن المتلقي: ما الذي يحزنه ؟ وهنا لا يمكن أبدا، أن يتجاوز الإجابة عن هذا السؤال لأنها تمثل الجزء الأهم من الحكاية، الذي تفهم من خلاله نهايتها.

وعند مواصلة التقدم داخل النص بحثا عما يمكن أن يفسر ما سبق نلحظ بأن كلماته في تقدمها السردي تمنحنا بعض الإعانات الدلالية التي تسهم في حل لغز البداية، وكأنك في مربع الكلمات المتقاطعة تتجاوز السطر الأفقي، وتنتقل إلى ما يتقاطع معه من الأسطر العمودية بغية ملء فراغاته والكشف عن أجزائه الصوتية، إلا أن الفارق هنا هو أن مادة البحث تكون دلالية دائما. إنها بنيات المعنى التي وصفها "غريماس" في مفهوم البنية العميقة.

إن مقابلة السطر الأول(جلس على الأريكة حزينا)، مع السطر الرابع: (تبدل حزنه إلى فرح)، ترغمنا على الاستعانة بالعلاقة المنطقية بين الحزن والفرح وهي التضاد، من أجل الكشف عن المسكوت عنه في السطر الأول. ذلك لأن سبب الحزن سيحمل علاقة تضاد متعدية إليه في مقابل سبب الفرح. ولما كان هذا الأخير مرتبطا في هذه القصة القصيرة جدا بموجة التسونامي، نتج عن ذلك التأويل التالي :

موجة التسونامي
- ← **كارثة عظمى + تخريب عام +تحويل إلى الدرجة الصفر+ بناء جديد.**
- ← **إعادة البعث بعد الفناء**

مما يدفع إلى الاستنتاج المنطقي بأن سبب ذلك الحزن هو الوضع الحالي للواقع بكل أبعاده، وشموليته السلبية تلك تنتجها شمولية التخريب، أو التغيير (تسونامي). لأنها ليست موجة عادية، أو فيضاناً مألوفاً، لا بل إنها ظاهرة طبيعية لا تحدث في أي زمان أو مكان، وعندما يحين أوانها يتحدث عنها الجميع مُسبقا، يتنبئون بها، يعدُّون درجاتها، يدرسون توتراتها. و بعد الكارثة تسيل أطنان من الحبر على الصحف المستغربة، وعلى المجلات المتخصصة وبين ثنايا الرسائل الأكاديمية المنظرة. إنها كالحدث التاريخي، يصنع معلما زمنيا جديدا. يفرض نفسه في أحاديث العامة والخاصة (..قبل التسونامي، ....بعد التسونامي). معلم التغيير، والتجديد، شبيه بالثورات التحررية التي لا يتوقف سيلها إلا بعد أن تمحو تقاسيم الأوضاع السابقة وترسمها من جديد .

يقدم النص، إذن، وصفا لحالة نفسية إنسانية يؤرقها الشعور بعدم الرضى، أو بالحقد على الواقع، كما يعلن العنوان منذ البداية. و يجدر بنا التوقف، هنا، عند ما يستدعيه العنوان من شدة القوة المغناطيسية التي عليها أن تجمع بين قطبيها (الحقد) و (الحلم) حيث يمثل الأول القطب السالب بكل ما تحمله الكلمة من وقع مشين على النفس، إذ لم يكن الحقد يوما مرغوبا فيه أو محمودا.بينما يمثل الثاني قطبه الموجب، لاتفاق البشرية جمعاء على شرعية الحلم والحث عليه وعلى الرغم من أن قوانين الطبيعة توجب التصاق السالب بالموجب بوصفه من الظواهر الحتمية، إلا أن القواعد اللغوية الدلالية تقر عكس ذلك. إذ يستدعي الأمر بنيةً تشاكليةً، تنسج خيوط التشابك بين السمات المعنوية للكلمتين. إنه الأمر الذي يفسر التناقض الحاصل في المقطع الأخير من القصة :

وقبل أن تنقض عليه

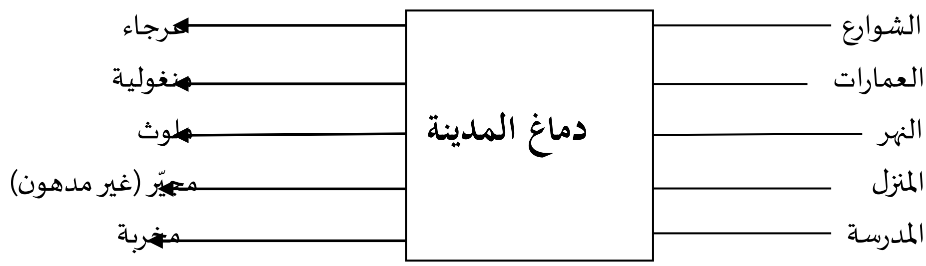
لبس جناحيه

و حلق بعيدا في الأفق

أي بين كلمة "تنقضُّ" التي تمثل رمزا للعداوة و المواجهة و بين كلمة (حلق... في الأفق) التي تحمل دلالة الانطلاق نحو الرؤى المستقبلية .

يقدم المفهوم السيميائي للملفوظ السردي، في إحدى مستوياته، جهة التحقيق وتتمثل في الطور «الذي يبرز الخفايا التي يضمرها كل فاعل في نص سردي معطى ففيه يُسقِط الفاعل عناصر كفاءته على الأداء الأساسي المحوِّل للحالات، وفيه أيضا تختفي الأطراف المحفزة له (المرسل) وتظهر الأطراف المضادة للفاعل (anti-sujet) والمعيقة لرغبته في تنفيذ برنامجه والساعية إلى زعزعة قواعده الإستراتيجية، مواجهة ينشأ عنها الطابع الجدالي (caractère polémique) للقصة الذي تتم عبره التحويلات الأساسية وتنشأ في إطاره المواقع الإستراتيجية

للعوامل ومواضيع القيمة وتنقلاتها من طرف إلى آخر وذلك تبعا لقوة هذا الطرف وضعف الطرف الآخر[16]». ويمتثل الطرف الآخر، في نص (خلل ما) فيما وصفه القاص بدماغ المدينة:



وهي ممثلة على نحو تمثيل البرنامج السردي :

[ذا1.........◄ (ذا2 U مو)]

إنه توليف لممثلي الذاتين، أي« .. الدَوْران التركيبيان لذا1 (كذات فعل) وذا2 (كذات حالة) يجب أن يتكفل بها نفس الممثل وحده[17]»، وهو (دماغ المدينة) الذي شوه كل شيء، إما تحويلا عن حالة أولى سوية، وإما أن كيفية البناء معوجة منذ البداية، وينطبق عليها في هذه الحالة أيضا البرنامج السردي ذاته على اعتبار أن الهيئة السوية هي الهيئة الأصلية المتحول عنها .

[دماغ المدينة ————◄(الشوارع U الاستقامة)]

[دماغ المدينة ————◄(العماراتU الهندسة)]

[دماغ المدينة ————◄(النهر U الصفاء)]

[دماغ المدينة ————◄(المنزل U الدهان)]

وبينما يوحد السرد بين أفعال كثيرة ليشكل منها حبكة يشير الكل الناتج دائما إلى« فعل ذي مقاس كبير: تقدم العمر، كيفية التصرف مع الحب، حل لغز جريمة قتل، وبنية الفعل، ذي المقاس الصغير أو الكبير شيء مشترك في الفن و الحياة[18]» إلا أن كيفيات حضوره في القصة القصيرة جدا تختلف عما هي عليه في الأنماط السردية الأخرى لأن مدة الظهور أقصر بكثير. لكن ذلك لا ينفيها إذ لا يمكن أن يقوم النص السردي دون تكوينه للفعل العام المؤسِّس لموضوعه عبر مراحله سواء أكانت مفصَّلة أم مختصرة .

لقد أظهرت مقاربة بعض من النماذج السردية للقصة القصيرة جدا أن تهجينها الناتج عن «..التكاثر الكيفي وليس الكمي بالنسبة للنصوص الأدبية[19]» قد أورثها ثراءً في بنيتها السردية، دون أن يخرجها عن حدود التصنيف، علما بأن تغيير العناصر كان باعثا على تجديدها لا انعدامها فيها. هذا وقد برزت للعيان متعة التعامل مع نمط جديد كان قد أثرى عجلة الإنتاج الأدبي المعاصرة، مع الإبقاء على ملامح الهوية السردية فيه.

مراجع البحث وإحالاته:

1سعيد الغانمي، الفلسفة التأويلية عند بول ريكور، ضمن: الوجود والزمان والسرد. فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، ص 31، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1999.

2محمد عبيد الله، جماليات القصة القصيرة في الأردن، مجلة علامات، ع.20، ص 49.

3جوزيف كورتيس، الأشكال السردية، تر : عبد الحميد بورايو، ضمن الكشف عن المعنى في النص السردي، ص 49، دار السبيل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008 .

4إدريس الواغيش، تواضع، موقع دروب. www.doroob.com

5فانسان جوف، الأدب عند رولان بارط، تر: عبد الرحمن بو علي، ص 118، دار الحوار، ط1، سوريا، 2004 .

6حسن برطال، قلم رصاص، موقع دروب.www.doroob.com

7فانسان جوف، الأدب عند رولان بارط، تر : عبد الرحمن بو علي، ص 136.

8محمد عبيد الله، جماليات القصة القصيرة في الأردن، شعرية السرد، ومبدأ التذويت، علامات، ع20، ص49.

9محمد أنوار محمد، موقع دروب.www.doroob.com

10ج.م.بيرنشتاين، المرويات الكبرى، ضمن: الوجود و الزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ص 151 .

11جلال الدين السيوطي: الاتقان في علوم القرآن، دار مكتبة الهلال، بيروت، دت، ج2، ص 131 .

12نور الهدى باديس، بلاغة الوفرة وبلاغة الندرة، مبحث في الإيجاز والإطناب، ص 8-9، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2008.

13بول ريكور، الحياة بحثا عن السرد، ضمن: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، تر: سعيد الغانمي، ص 54.

14م س، ص 54.

15محمد أنوار محمد، خلل ما؟، موقع دروب.www.doroob.com

16رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية ص.ص 22-23، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.

17عبد الحميد بورايو، الكشف عن المعنى في النص السردي، ص.ص 116-117 ، دار السبيل 2009.

18ديفيد كار، ريكور والسرد، تر: سعيد الغانمي، ضمن: الوجود والزمان والسرد، ص 218.

19عبد الستار جبر الأسدي، حدود الأفق المفتوح، قراءة في خريطة تزاوج الأصناف الأدبية، علامات، ع 18، ص:33 .