إيقاع السَّرد في بنية القصّة القصيرة جدًّا
مجموعة (بعد منتصف الليل) للقاص السعودي
حسن علي البطران نموذجًا

د٠ البندري بنت ضيف الله المطيري (*)

المقدمة :

الحمد لله ربّ العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة وأتمُّ التسليم، ثمّ أما بعد:

فقد كانت هذه الدراسة الموسومة بـ (إيقاع السَّرد في بنية القصّة القصيرة جدًّا، مجموعة (بعد منتصف الليل) للقاص حسن علي البطران نموذجًا) ظاهرةً فنية جديدة، تنتمي إلى مرحلة ما بعد الحداثة التي أقبل الكتّاب على الالتزام بشكلها أسلوبًا وتقنية، اليوم؛ الأمر الذي دفع النّقاد إلى دراستها تنظيرًا وتطبيقًا. وعند قراءة مجموعة (بعد منتصف الليل)، وجدت الباحثة أنَّ ظاهرة (القصّة–القصيدة)، والنّصّ المفتوح من الكتابة عبر النوعية التي كان رائدها تنظيرًا وتطبيقًا في الوطن العربي الناقد متعدد المواهب إدوار الخرّاط، ظاهرةٌ تنطبق على المجموعة –قيد الدراسة– كما وجدت الباحثة أنّ هذه المجموعة القصصيّة لم تحظَ بدراسة نقديّة مستقلّة –حسب علمها– فأفردتها بهذه الدراسة النقدية. أما منهج الدراسة فقد كان المنهج البنيوي الشكلي الذي يسعى إلى استكشاف جماليات النّصّ الأدبي، مستفيدًا من نظرية السَّرد الحديثة التي اعتنت بدراسة السَّرد الروائي والقصصي معًا، لدى رواد السَّرد والبنيوية، وأشهرهم: (استيفان تودروف، وجيرار جينيت، ورولان بارت... وسواهم).

(*) أستاذ الأدب والنَّقد المساعد، بقسم اللّغة العربيّة، كلّية العلوم والآداب بساجر، جامعة شقراء – المملكة العربيّة السُّعوديّة.

– وأما محاور الدراسة فتنقسم إلى محورين مسبوقين بتمهيد يتناول مفهوم القصّة القصيرة جدًّا، وعناصرها، ثم إيقاع السَّرد القصصي. وأما المحوران فيتشكلان كالآتي:

– **المحور الأول: إيقاع السَّرد والنّصّ المفتوح.**

أ) توطئة.

ب) نماذج التّحليل.

– **المحور الثاني: إيقاع السَّرد والصورة السّينمائيّة.**

أ) توطئة.

ب) نماذج التّحليل.

تمهيد

١) مفهوم القصّة القصيرة جدًّا:

يتعدّد مفهوم القصّة القصيرة جدًّا ويتنوع لدى نقاد السَّرد الذين يجمعون على أنّ ((القصّة القصيرة جدًّا جنس أدبي حديث، يمتاز بقِصَر الحجم، والإيحاء المكثّف، والنّزعة القصصيّة الموجزة، والمقصديّة الرمزيّة المباشرة وغير المباشرة، فضلًا عن خاصّية التلميح والاقتضاب والتجريب والنَّفَس الجملي القصير الموسوم بالحركية والتّوتّر وتأزّم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار، كما يتميز هذا الخطاب الفنّي الجديد بالتّصوير البلاغي الذي يتجاوز السَّرد المباشر إلى ما هو بياني ومجازي ضمن بلاغة الانزياح والخرق الجمالي))[١].

فالقصّة القصيرة جدًّا ((يجب أن تكون موجزة، وفي الوقت نفسه مؤثّرة؛ لكي تعوِّض القوّة ما تفقده حجمًا))[٢]. كما ينبغي أن تكون القصّة القصيرة جدًّا مكثّفة؛ ((فالتّكثيف هاجس كلّ مبدعٍ يريد الارتقاء بنصّه لمستوى العالميّة))[٣].

علاوةً عن أن ((القصّة القصيرة جدًّا، هي نصٌّ سردي أقلّ طولًا من النّصّ القصصي القصير؛ بحيث لا يتجاوز (٦٠ كلمة) لدى البعض. ويتميّز؛ نتيجة لطبيعته هذه، بعدّة خصائص مهمّة، منها ما يلي:

١- الحكائيّة، وهي صفة قارّة في كلّ سرد.

٢- التّكثيف اللّغوي.

٣- الوحدة العضوية للموضوع.

٤- حضور المفارقة))[٤].

باختصار، فإنّ ((هذا اللّون هو فنُّ اللّحظة الحاسمة واللّقطة السريعة والغرض الواضح، يتم التّعبير عنه من خلال الحدث أو الموقف أو الانفعال. وتبعًا لذلك، فإن القصّة القصيرة تتلوّن أساليبها وطرقها، وتتنوع مفرداتها وإيقاعاتها

بما يخدم الفنّ القصصي بوجهٍ عام))[٥]. وعمومًا، ((فالذي يعني القصّة القصيرة في الدرجة الأولى هو اعتقال (اللّحظة القصصية) وإضاءتها ميكروسكوبيًا، تاركةً للرّواية مهمّة التّوسعة والإضاءة الماكروسكوبية))[٦].

٢) عناصر القصّة القصيرة جدًّا:

عناصر القصّة القصيرة (بشكل عام) هي مكونات بنيتها السَّردية التي تجعل منها جنسًا أدبيًا متميزًا، يمكن أن نطلق عليه اسم (قصّة).

وهي؛ لذلك، مفهومٌ فنّي يمكن أن ينضاف إلى جملة المفاهيم الفنّية للقصة بحسب عناصرها المكوّنة لها، وبحسب نجاح القاص في التأليف بين العناصر، أو بعضها داخل الفضاء النّصّي لقصّته القصيرة؛ ((فالبناء القصصي والحبكة والحدث وتوظيف الحدث وتصعيد الحدث وخلق الشخصيات وتركيبها، والتمكن من اللغة والابتعاد عن السَّرد مع إجادةٍ في فنِّ الحوار. كلّ ذلك قليل من كثير مما ينبغي أن يلمّ به الكاتب القصصي؛ حتى يستطيع أن يكتب قصّة قصيرة ناجحة))[٧].

ومن المعلوم لدى نقّاد القصّة القصيرة والقصيرة جدًّا ((أن القصّة القصيرة جدًّا، تنبني معماريًا على البداية والعقدة والجسد والنهاية. وتسمّى النهاية أيضًا بالقفلة))[٨]، وتسمّى أيضًا بلحظة التنوير، وهي ((النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلها، فيكسب الحدث معناه المحدّد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه))[٩]. أما البداية، فيرى نقّاد السَّرد أنه ((لا يمكن الحديث عن البداية بشكل جيّد ودقيق في غياب العقدة والجسد السَّردي، والنهاية. فهذه المكونات كلّها هي التي تحقّق للقصة القصيرة جدًّا اتّساقها وانسجامها وترابطها وتماسكها النّصّي))[١٠].

أما لغة القصّة القصيرة والقصيرة جدًّا فهي ((لغة بسيطة التركيب، ولكنها مدهشة في الإيصال، هي لغة ذات جملة خبرية، قصيرة، تبتعد قدر الإمكان عن

النعوت وعن التسيب في الانسيال اللغوي المتدفق دون رادع، وهي ترتبط كذلك بالشخصيات ومستوى وعيها ارتباطًا حثيثًا، بعكس اللغة التعبيرية التي تعتمد الموقف أكثر من اعتمادها على الشخصية، ففيها تكثر التشبيهات والاستعارات، في محاولة للوصول إلى صورة أقرب إلى الشعرية لتصوير الحالة –الموقف المطروح– ثم إنّ لغة القصّة القصيرة في معظمها تعتمد جملًا فعلية تفيد الحركة والتتابع، وتحافظ على بناء توتّري يساعد على سرعة التواصل بين القصّة وقارئها))[١١]. ومن هنا تبرز أهمية اللغة؛ ((فاللغة عنصر مهمٌّ لبث الروح في القصّة، وجعلها كائنًا نابضًا بالحياة؛ حتى تبتعد عن الرتابة))[١٢].

أما الحوار فإنه ((يمكن أن يُستخدم، ومن الضروري جدًّا أن يكون قصيرًا، موجزًا، محكمًا، بلا فضول، بل قد يلعب الحوار دورًا رئيسًا كعنصر قصصي. وهناك قصص تقوم في مجملها على الحوار))[١٣]. وتسمّى قصصًا حوارية. وأما الشخصية فيمكن أن ((يضغط القاص مادته؛ لكي يعطيها وحدة نغمٍ قوية: أمامنا عدد قليل من الشخصيات، وشخصية واحدة تكفي، ملتزمين بموقف نترقّب حلّ عقدته بفارغ الصبر))[١٤]. وأما الحدث فإنّه ((الشخصية وهي تعمل. وتصوير الفعل دون الفاعل يجعل القصّة أقرب إلى الخبر المجرد؛ لأن القصّة تصور حدثًا متكاملًا له وحدة، ووحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل))[١٥].

٣) إيقاع السَّرد القصصي:

لا نقصد بالإيقاع في بنية النّصّ القصصي القصير جدًّا، بالتكرار، كما ذهب إلى ذلك جماعة من نقاد السَّرد حينما عنوا به التكرار بالدرجة الأولى[١٦]، بل إن الإيقاع لدى الباحثة في هذه الدراسة الموجزة يتعامل مع حركة أفعال المنطوق السَّردي في علاقتها بوحدات السَّرد الثلاث ذات البداية والوسط والنهاية، وهي تشكل تارةً المنطوق السَّردي في اتجاهه إلى ما يسمّى بـ(النّصّ المفتوح) في الكتابة عبر النوعية، مثلما تشكل تارةً أخرى، الصورة السينمائية التي تجعل من

المنطوق السَّردي مجرّد مشهدٍ حركيّ تتحكم فيه عينا الراوي (غير الظاهر) اللتان تشبهان عندئذٍ عدسة الكاميرا السينمائية المتحركة. ذلك ما سوف نلاحظه في محوريْ هذه الدراسة البنيوية، لاحقًا. ((فدراسة الإيقاع هندسة جديدة للنص وإعادة بناءٍ لمعماره؛ بحثًا عن المشترك والعام الذي قد لا ننتبه إليه في إطار خطّة التجريب المتسارع الرامية إلى هدم ما تبقى من عناصر القصّة التقليدية. ولا تفوتنا الإشارة إلى أنّ كلّ مكوّن من مكونات القصّة إلا وله إيقاعه الخاص))[١٧]. فضلًا عن أن له علاقة بالمتلقي، فـ((إذا كان فعل الإيقاع هو ضبط بنية النّصّ ومعماره وإضفاء الحيوية وروح الحركة والنظام عليه، فإن هذا الإيقاع يبقى عامل جذب للمتلقي؛ من أجل أن يواصل القراءة))[١٨]، علاوةً عن أن الإيقاع في الشعر يختلف عن الإيقاع في القصة؛ أي ((إذا كان الإيقاع مصطلحًا نقديًا تُرى آثاره على صعيد الصوت والتركيب والأعاريض والقافية في الشعر، فإن الإيقاع في فنّ القصّة له شأنٌ آخر، يتجسّد في تقنيةٍ حكائيّة مخصوصة أو جملة أساليب إجرائية متعدّدة قد تتجسّد كلّها في النّصّ أو بعض منها، تخلق إيحاءً عند المروي له "القارئ"))[١٩].

وقبل أن نتناول المحورين اللذين ينطلق منهما التحليل البنيوي السَّردي، نودُّ التنويه إلى أنّه لا توجد نصوص خالصة لمحور علاقة الإيقاع بالنّصّ المفتوح من دون حضور الصورة السينمائية التي سوف يأتي تحليلها في المحور الثاني من خلال علاقتها بإيقاع السَّرد، كما لا توجد صورة سينمائية ليس لها علاقة بالنّصّ المفتوح، لكن الضرورة النقدية هي التي تطلّبت الفصل بينهما على النحو الذي قمنا به في هذه الدراسة البنيوية.

- المحور الأول: إيقاع السَّرد والنّصّ المفتوح.

أ) توطئة:

يرى نقّاد الحداثة وما بعدها على وجه الخصوص، أن تعريف النّصّ المفتوح مسألة عصيّة، وقد تكون مُلبسة، وقد ((أجمعت الدراسات العربية المنشورة حول النّصّ المفتوح أنه يجمع أكثر من جنس، ولا يخضع لمقاييس الأجناس الأدبية التقليدية، كما أنه يفتح باب التأويل والقراءات على مصراعيه، والشكل الشعري الأحدث والابن الشرعي لقصيدة النثر..))[٢٠]. والذين رأوا أن قصيدة النثر شكلٌ من أشكال النّصّ المفتوح وأقرب النّصّوص إلى القصّة القصيرة، قالوا: ((والفرق بين القصّة القصيرة جدًّا وقصيدة النثر/الومضة على مستوى التعاطي النقدي، أن الثانية تطورت وأخذت شكلًا أدبيًا مستقرًا ومنتظمًا كثيرًا، ويمكن محاولتها فحسب من كاتب مشبع تمامًا بفهم هذا الاستقرار والرسوخ، وأن الأولى مازالت قلقة تمارس وجودها بشكل متذبذب (..). كما أن ما يزيد العلاقة اشتباكًا بين القصّة والقصيدة هو استمرار اللعب اللغوي بوصفه عنصرًا مهمًّا في كتابة القصّة القصيرة جدًّا، بفنّية اللغة المجازية التي تجمع بين شاعرية القصّ والقيمة الجمالية، إلى الحدِّ الذي سمّاها بعضهم (الأقصودة)؛ لما لها من تماسٍ يكاد يقترب من المطابقة مع قصيدة الومضة))[٢١].

ولكي لا تخوض الباحثة في جدلٍ واسع ليس من شأنها الاستفاضة فيه؛ فقد عادت إلى مرجع رصين اتفقت فيه مع مؤلفه وهو ينظّر ويطبّق حول موضوع (النّصّ المفتوح)؛ ألا وهو الناقد المتعدد المواهب (إدوار الخرّاط)، وهو يتكلم عمّا أسماه: (الكتابة عبر النوعية) في مقالاته عن ظاهرة ((القصّة-القصيدة))، مفترضًا هذه الظاهرة ((أقرب الأنواع الأدبية للشعر، تتميز بنوع من تعدد العناصر، والتركيبة الخاصة، والتفصيل، ومتابعة سير الحركة الداخلية والخارجية للعالم؛ أي بنوعٍ من الدّرامية التي تتصل - دائمًا ومهما حدث- بتقاليد الحكاية القديمة والسَّرد؛ لتطور أحداث وخلجات وهواجس ووقائع حتى لو كان هذا

الاتصال على سبيل القطيعة أو التضاد؛ بحيث نجد أن تيار الحكاية في القصّة بأيّ من معاني "الحكاية" يجرف في النهاية سدود القوالب الجمالية الشاعرية الخالصة والمنزّهة عن التفصيلات التي يتميز بها الشعر))[٢٢]. وهو يرى ((أن الجنسين الأدبيين "القصّة–القصيدة"، و"القصّة السَّردية" يتقاربان، بل يوشكان أن يمتزجا. وهنا يأتي دور النقد الأكاديمي التنظيري الذي لا بد أن يقوم بعد أن يتوافر لهذين النوعين قدرٌ كافٍ من الإنجاز والتحقق في سياق أدبنا العربي))[٢٣]. وعلى أساس ذلك، ينظّر إدوار الخرّاط للنص المفتوح بالقول: ((أما من حيث اندماج الشكلين في نوعٍ واحد فهنا يبرز جانب آخر هو ما أسميته "بالكتابة عبر النوعية" بدلًا من اصطلاح "النّصّ المفتوح على الأنواع"، وهي الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية، تحتويها في داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها؛ بحيث تصبح الكتابة الجديدة في الوقت نفسه "قصة– مسرحًا– شعرًا" على سبيل المثال مستفيدة أيضًا أو أحيانًا من منجزات الفنون الأخرى من تصوير، وموسيقى، ونحتٍ، وسينما، ومعمار. أي إن هناك نوعًا من التملك الشعري للبنية السَّردية في "القصّة–القصيدة"، ولكنه لا يسود، ولا يجرف أمامه عنصر السَّرد))[٢٤]. ولأجل ذلك؛ يضع إدوار الخرّاط لظاهرة "القصّة–القصيدة" هذه شروطًا مناسبة لهذا النّصّ الذي تنفتح فيه القصّة على فنّ الشعر وبعضٍ من اشتراطاته الفنية التي يمكن لها أن تتجلى في بنية القصّة دون أن تلغي فيها هيمنة السَّرد بالدرجة الرئيسة، ويقول في ذلك: ((ما أسميته "القصّة–القصيدة" في النهاية، اقتراح بتسمية "شكل" أو "نوع" له قسماته التي حاولت أن أشير إليها بقدر ما يسعني من الدقة، أولاها: الوجازة؛ إذْ إن شقّ القصيدة في "القصّة–القصيدة" يتطلب قدرًا من الإيجاز أو ضيق المساحة الزمنية (حتى لو كان في تراثنا وتراث غيرنا كمٌّ من القصائد المطولات، فكم فيها من جوهر الشعر في ركام القوالب وحشد الزوائد؟). وثانيها: الكثافة والتركيز، وهي قرين الوجازة والزهد في الحشو والإسهاب. وثالثها: إيقاعية التشكيل وموسيقية

الجملة والتركيب على السواء. أما أهمّها وأفعلها، ولعلها المعيار، فهي، في النهاية، سيادة السَّردية –بأيٍ من مناحيها وأشكالها ومساربها الخفية والمعلنة. ولعل من المهمّ هنا أن "القصدية"– أي ما يقصد إليه الكاتب قصدًا لها اعتبارها– على خلاف ما يقال عادةً))[٢٥].

ولذلك غدا النّصّ المفتوح معبّرًا عن ظاهرة "القصّة–القصيدة" التي ابتدعها إدوار الخرّاط، وكتب لها تنظيرًا وتطبيقًا، وهو يعلن عن ذلك بالقول في الكتاب ذاته الذي اتصف بالريادة له: ((لا أعرف إن كنت مبتدعًا لهذا المصطلح أم لا، لا أستطيع أن أقطع بهذا. لكني ذكرت المصطلح أكثر من مرّة، وذكرته على الأخصّ بالنسبة لأعمال "يحي الطاهر عبد الله" الأخيرة، استخدمته نتيجة لملاحظة فعلية لأعمال قائمة من قبيل أعمال "بشر فارس" في الثلاثينيات، و"بدر الديب" في الأربعينيات وغيرها، وربما كانت بعض كتابات النفري وأبى حيان التوحيدي وغيرها مما يمكن أن تسمَّى (قصصًا–قصائد)، لكن أعمال "يحيى الطاهر" في عدّة مجموعات هي التي أثارت عندي هذا المصطلح. وجدت في هذه الأعمال نوعًا مختلفًا يتطلب التحليل، ليس هو القصّة القصيرة التي كان يكتبها هو نفسه ويكتبها معه آخرون في الوقت نفسه، وليس شعرًا خالصًا. إن العمل الفنّي أملى وفرض التوصيف النقدي، وهذا ما يجب أن يحدث باستمرار. لن أختلف مع فكرة النّصّ المفتوح على الأنواع، وسأعطيه تسمية أخرى، وتوصيفًا ربما كان أدقّ وأكثر تحديدًا، وسأظلّ مع ذلك أميل إلى تلمّس السمة الأساسية أو إن شئت الانتماء الأساسي، لكل نصٍّ من هذا النوع))[٢٦].

من النّصّ المفتوح الذي أطلق عليه إدوار الخرّاط اسم ظاهرة "القصّة–القصيدة" من الكتابة عبر النوعية* بحسّب مفهومها لديه، وبحسب اشتراطاتها الفنية التي أوردناها. وكان من أهمّها: هيمنة السَّردية القصصية حتى مع حضور عددٍ من الاشتراطات الفنّية للقصيدة. في ضوء ذلك، سينطلق تحليل الباحثة التي ترى أنّها نصوصٌ مفتوحة على الشعر بالدرجة الرئيسة.

ب) نماذج التحليل:

يتعيّن تحليل نماذج قصصية مختارة من مجموعة (بعد منتصف الليل لحسين البطران) بوصفها نصوصًا مفتوحة على تقنيات القصيدة الحديثة، لكنها بالدرجة الرئيسة قصصٌ أو ظواهر قصصية يهيمن عليها السَّرد الحكائي الذي وضعه إدوار الخرّاط في الطرف الأول من ظاهرة "القصّة–القصيدة"، وليس العكس، دالًّا بذلك على هيمنة العنصر الحكائي على هذه الظاهرة من النّصّ المفتوح الذي جعلناه عنوانًا لهذا المحور الأول من الدراسة، بالنظر إلى شيوعه في كتبنا النّقدية الحديثة.

وبهدف التحليل والتوضيح؛ سوف تضع الباحثة نماذج التحليل المختارة بحسب منطوقها القصصي القصير جدًّا بين يدي القارئ؛ لاستكشاف جماليات هذا النّصّ السَّردي المفتوح على جنس الشعر والمتجاوز للشعر إلى ما أطلق عليه الخرّاط اسم ظاهرة "القصّة–القصيدة" من الكتابة عبر النوعية على النحو الآتي:

١) قصة: نهاية نبض.

يقول منطوق هذه القصّة القصيرة جدًّا: ((كشف عن نيّته.. ازداد معدّل نبضات قلبها.. أراد أن يطمئنها، فشل في خطّته.. تدثّر تحت نيّةٍ جديدة))[٢٧].

يتجلّى إيقاع القصّة عبر هذه الجمل الفعلية القصيرة ذات التتابع المتوازن نسبيًا من أول المنطوق السَّردي الذي يوهمنا فنّيًا بحضور وحدات السَّرد الثلاث ذات البداية والوسط والنهاية، التي عهدناها في الحكي التقليدي؛ لذلك نقول أولًا: نحن أمام قصة، لكن لغة هذه القصّة، وبخاصة القفلة فيها؛ أي النهاية السَّردية، مكثفة للغاية، ومنفتحة على لغة الشعر الاستعارية تحديدًا: ((تدثّر تحت نيّة جديدة))؛ حيث ربط القاص بين المحسوس والمعنوي، فجعل النّيّة التي هي شعور غير ملموس شبيهةً بغطاء النوم الذي نتدثّر به على سبيل الاستعارة، فأصبحت القفلة بذلك منفتحة على لغة الشعر التي هي في الغالب مجازية ومتخيلة. فالقفلة

-إذن- منفتحة على الخيال اللامحدود الذي يمكن للقارئ أن ينفتح هو أيضًا عليه، علاوةً على ذلك ما أحدثه الإيقاع السَّردي لأفعال القصّة المتتابعة من جرسٍ موسيقي شبيهٍ بشكل فنّي بالجرس الموسيقي الذي تحدثه القصيدة؛ قصيدة التفعيلة، وكذا الإيحاء الذي تحقّقه مثلًا، قصيدة النثر المكثّفة جدًّا.

٢) قصة: ابتسامة.

((ابتسم في وجهه.. بادره بطعنة. نزف، وتلاعب بدمه، وتغنّى أواخر الليل.. ومنع أذان الفجر!))[٢٨]. يتجلّى النّصّ المفتوح في هذه القصّة القصيرة جدًّا، من خلال موسيقى الإيقاع السَّردي فيها عبر الأفعال (الماضية) المتتابعة، والموحية بحضور وحدات السَّرد الثلاث المتمثلة في البداية والوسط والنهاية، والدالة على هيمنة الحكي على المنطوق السَّردي المنفتح هنا على الشعر في لغته الموجزة والمكثّفة من ناحية، ومن ناحية أخرى المنفتح على البلاغة الشعرية عبر توظيف أسلوب التضاد؛ فابتسم على النقيض من (بادره بطعنة)، و(نزف بألم) تتضاد مع الطرف الآخر الذي انتشى حين تلاعب بدم الطرف الأول "مثلًا"، و(تغنى أواخر الليل) طبعًا بصوت، تتضاد مع (منع أذان الفجر) الدال على انقطاع الصوت، فضلًا عما توحي به الكلمات والجمل من بُعدٍ رمزي مجازي؛ فالمبادرة بالطعن ليس بالضرورة أن تكون حقيقية، بل ذات معانٍ رامزة ومجازية، كالخيانة (مثلًا). حتى النزيف ليس بالضرورة أن يكون حقيقيًا، بل قد يكون دالًا على الجرح: معنى ومجازًا. والتلاعب بالدم كذلك يمكن أن يكون دالًا على حرق الأعصاب (مجازًا)، والغناء دليل النشوة، وليس بالضرورة أن يكون قد حصل بالفعل، حتى منع أذان الفجر في القفلة قد يكون دالًا على أن الفاعل منتشٍ إلى حدّ عدم الإصغاء لصوت أذان الفجر، إلى آخر ذلك من المعاني اللامحدودة التي يمكن أن يدلّ عليها منطوق هذه الأقصوصة المنفتحة على لغة الشعر المكثّفة بلاغةً وإيقاعًا.

٣) قصة: احتراق طفولة.

((طلب الطفل من أبيه أعواد شوكولاتة، فأعطاه حزمة من أعواد الكبريت.. أشعل الطفل النار، فابتسم الأب، وبكى الطفل، واحترقت طفولته..))[٢٩]. يظل إيقاع الأفعال دالًا على حضور الموسيقى التي تتناسب هنا مع هذا النّصّ النثري (الأقصوصة) مع حضور ما يوحي بالبداية والوسط والنهاية الدالة عليها وحدات السَّرد الثلاث، لكن لغة هذا النّصّ القصصي القصير جدًّا، كالنّصّ السابق، فيه بلاغة مجازية يدل عليها التضاد الذي يبدو بين ما توحي به كلمة (أعواد الشوكولاتة) وما تدل عليه كلمة (أعواد الكبريت)، وكذا بين (ابتسم) و(بكى)، وما نجم عن هذا التضاد والتوتّر في المنطوق السَّردي كلّه من نهاية مأساوية تدميرية دلّت عليها القفلة بالقول: (واحترقت طفولته)، وهي كثافة انفعالية موجزة نجدها كثيرًا في لغة الشعر بوصفها أقرب اللغات إلى جنس القصّة الذي غدا نصًّا مفتوحًا كثيرًا على الشعر في ظاهرة "القصّة–القصيدة" التي أشار إليها إدوار الخرّاط، واتفقت معه الباحثة في ذلك.

٤) قصة: زهرة حنظل.

((نظروا إليها وردةً، شمُّوا رائحتها وردةً، لمسوها وردةً.. سألوها قالت: أنا زهرة حنظل. تذوَّقوها وتوارثوا الخرس والإجهاض!))[٣٠]. تتجلّى ذروة الإيقاع السَّردي منذ الأفعال الثلاثة الأولى التي يتكرر معها اسم (الوردة) مشكّلًا موسيقى واضحة كالتي نجدها في فنّ الشعر، وفنّ التكرار البلاغي (نظروا إليها وردةً، شمُّوا رائحتها وردةً، لمسوها وردةً)، كأنما كانوا متأكدين من أنّها كذلك (وردةً)، إلى أن (سألوها) فصدمتهم إجابتها الدالة على أنها ليست وردة، بل زهرة حنظل (مُرَّة). أكّد ذلك تذوقهم لها، وصمتهم الذي وصل حدَّ (الخرس)، مع أنهم (قبل ذلك) سألوها عبر الكلام الذي هو على العكس من (الخرس). وكذا تدل كلمة (الإجهاض) في القفلة

والإجهاض على عدم العطاء؛ لأنها زهرة حنظل لا تعطي إلا الطعم الأشدَّ مرارةً من أي طعم.

٥) قصة: استغاثة.

((حاصرها المخاض، استغاثت به وأراد أن يطلق رصاص مسدّسه في مرمى الطفل، بكى الطفل.. وأعاد مسدّسه إلى غمده))[٣١].

الأقصوصة منفتحة في موضوعها على عنصر المفاجأة والغرابة الشعريين منذ البداية، فالوسط، فالنهاية. وذات لغة مكثّفة وموجزة للغاية، مع أن الموضوع قد يصلح لعمل روائي طويل نسبيًا، اختزله القاص في كلمات مناسبة لشكل القصّة وحجمها القصير جدًّا هنا، مع حضور الإيقاع السَّردي لأفعال السَّرد (الماضية كلها هنا). ويبدو عنصر المفاجأة في القصّة في القفلة التي أعاد فيها الرجل (الزوج مثلًا) المسدّس إلى غمده منفتحًا على القارئ الذي لعله يُصاب بالدهشة من هذا الزوج الذي كان يريد أن يطلق رصاص مسدّسه على الطفل الذي وُلد للتّو، حتى أثاره بكاء الطفل الذي بدا كأنما هو في حال تسجيل موقف من رغبة والده في قتله، وليس سلوكًا طبيعيًا معهودًا عند الأطفال لحظة الولادة. وهو مسوغ فني حقٌّ للقاص أن يعدّه كذلك في مخيَّله السَّردي الذي يجوز فيه ما لا يجوز في واقعنا الفعلي، مثلما حقٌّ للقارئ أن يضع لهذه القفلة (النهاية السَّردية المفتوحة) عدّة احتمالات لموقف الأب من الطفل، بل من الأم في حالة مخاضها وضعفها، وهي تستغيث بالزوج، فلم يرأف بها، لكنه خضع لبكاء الطفل الذي وقع في تأثير بكائه، فأعاد المسدّس إلى غمده.

٦) قصة: الخسوف.

((صعد معها إلى القمر، وتركها فيه ونزل، وظل ينظر للقمر، فحينما أصاب القمر الخسوف.. أغمض عينيه..!))[٣٢].

القصّة في ميزان الواقع الفعلي غير مقنعة منطقيًا، لكنها من وجهة نظر المتخيل السَّردي مقنعة ومدهشة. وهي في غاية التكثيف لغةً وموضوعًا، وهي

لذلك منفتحة على جنس الشعر، ليس من حيث التكثيف والدهشة الممتعان فنيًا، بل أيضًا من حيث التضاد الذي صنعته كلماتها المختزلة للغاية بين صعد وَنزل، وبين الإضاءة والخسوف، وبين ينظر وأغمض، فضلًا عن ذلك محافظتها على إيقاع السَّرد الشبيه بموسيقى الشعر عزفًا وايحاءً عن طريق أفعالها المتتابعة، والبعد الرمزي الذي تحمله لغتها البعيدة عن الأسلوب التقريري المباشر، ومساحة الخيال المكثفة والشبيهة بالخيال الشعري الموحي بمعانٍ لا محدودة تسمح بتأويل لا محدود يمكن للقارئ الانفتاح عليه من دون أية قيود تمنعه من التأويل والتحليل في ضوء اللغة المجازية المكثفة والنهاية المفتوحة على كلّ المعاني والاحتمالات المعبّرة عن هذه اللغة الاستعارية التي تبدو الحبيبة معها شبيهة بالقمر جمالًا وبهاءً تارة، وظلمةً ووحشةً، تارةً أخرى.

٧) قصة: الثقب.

((يغطي منزله رداء الظلام حينما ترحل الشمس. تتسلل خيوط الضوء إليه من ثقوب جدار جاره.. يكتشف الجار ثقوب الجدار، يسدُّها ويعلن الحرب..))[٣٣].

عبر أفعال السَّرد المتتابعة يبرز إيقاع السَّرد الموسيقي، وعبر موضوع القصّة المختزل بإيجازٍ شديد تنفتح فيه القصّة على الشعر، مع هيمنة واضحة للحكي عبر وحدات السَّرد ذات النهاية المفتوحة على القارئ؛ كي يتوقَّع هذا الأخير بداية الحرب التي يعلن عنها الجار، حتى لكأن القصّة بداية لسلسلة من الحكايات القادمة التي للقارئ أن يتخيل بداياتها ووسطها ونهاياتها اللاّمحدودة، مع الحضور الفنّي للتضاد اللغوي والموضوعي الذي بدأته القصّة وهي تتحدث عن الظلام الاستعاري في كلمة (رداء الظلام) الذي يحضر في غياب الشمس (ترحل الشمس)، وَ(خيوط الضوء) التي تتسلل من الثقوب المظلمة أساسًا قبل أن يتسرَّب إليها ضوء بيت الجار، والتي يسدُّها الجار لتعود مظلمةً من جديد قبل أن يعلن الحرب القادمة على جاره في هذه النهاية المفتوحة على الشعر كثافةً وإيحاءً

وتأويلًا، لا متناهيًا، تبدو فيه القصّة نموذجًا واضحًا لظاهرة "القصّة–القصيدة" من النّصّ المفتوح الذي تحدَّث عنه إدوار الخرّاط وهو ينظِّر للكتابة عبر النوعية.

٨) قصة: النّصّ الوردي.

((دعا إلى كتابة نصّ أدبي، توافدت النّصّوص إليه سعيًا وزحافًا.. جمعها وأشعل النار فيها، وتوّج النّصّ الوردي كأفضلها..))[٣٤].

القصّة نصٌّ انفتح بكثافة تامّة على الشعر عبر الاستعارة المكنية التي جسّد القاص فيها النّصّوص بأنسنتها، وجعلها على هيئة أشخاص يستجيبون للدعوة (سعيًا وزحافًا)، لكنه يعود لوصفها بكونها كتبًا، حين جاءته ووصلت إليه (جمعها وأشعل النار فيها) إلا نصًا واحدًا عدّه القاص من أفضل نصوصه؛ كونه يتصف باللون الوردي. وهي قصة ذات انفعال مكثّف، بالقياس إلى الحدث الذي انبنى عليه إيقاع الأفعال الماضية والمتتابعة والموحية بحضور وحدات السَّرد الثلاث ذات البداية والوسط والنهاية، لكنها بسبب انفتاحها على تقنيات الشعر كالتكثيف والايجاز والمجاز الاستعاري؛ صارت نصًا مفتوحًا تتحقق في منطوقه السَّردي ظاهرة "القصّة–القصيدة" من الكتابة عبر النوعية لدى إدوار الخرّاط.

٩) قصة: انتصار.

((رفع علم بلاده في احتفالٍ دولي، وبالرغم من عدم تحقيق بلاده أي انتصار فإن كبار الحضور وقف له وصفَّق بحرارة..))[٣٥].

في هذه القصّة الومضة والقصّة البرقية يتجلّى النّصّ المفتوح من خلال اقتناص اللّقطة التي رُفع فيها العلم والتصفيق الناتج عن ذلك. التصفيق ليس تحية للنصر الذي لم يتحقق، بل للشخص الذي (رفع علم بلاده..). وهنا يتحقق التضاد الشعري بين عنوان القصّة (انتصار) والمنطوق السَّردي الذي يعلن عن عدم الانتصار (بالرغم من عدم تحقيق بلاده أيَّ انتصار..)، لنجد أنفسنا أمام ثنائية ضدّية بين العنوان ومنطوقه السَّردي، مع إيقاع السَّرد المختزل جدًّا والمنفتح، مع

ما ذكرناه، عن ظاهرة "القصّة-القصيدة" التي هيمنت معها السَّردية حتى مع حضور تقنيات الشعر واشتراطاته الفنّية.

١٠) قصة جُحْر.

((يروى أنّه: كان يخرج من جُحْره من فترة لأخرى ويلوّح بيده.. حينما يقترب منه أحدٌ يدخل جُحْره ويتظاهر بالمرض.. ينادونه.. يردم فوهة جُحْره.. وتشع رائحة من الجُحْر..))[٣٦].

نحن أمام إيهام فنّي بحكاية متداولة بين الناس، ومنهم القاصّ الذي يرويها لنا، كما سمعها، وهي في الأصل قصّة قصيرة جدًّا تنبني على الحيلة الفنية التي يتقاسمها المجاز البلاغي وموضوع القصّة. فمن ناحية تتكرر كلمة (جُحْر) أربع مرات في المنطوق السَّردي الموجز للغاية + عنوان القصّة، فالقاصّ يتحدث عن شخص يسكن جُحْرًا، لا بيتًا، والجحر بيت بعض الحيوانات، كالأرنب، والثعلب، والثعبان.. وليس الإنسان هو الذي يسكن الجحر إلا في اللغة المجازية الاستعارية. لكننا حسب إيقاع الأفعال المتتابع نقبل منطق القصّة الفنّي الذي تحقّقت معه وحدات السَّرد الثلاث ذات البداية والوسط والنهاية. والذي يبدو للباحثة في موضوع هذه القصّة القصيرة جدًّا أنها تنبني -كما لاحظت- على الحيلة التي تبرز معها لغة المشابهة بين شخص ما وبين الثعلب، وهو من يدخل الجحر ويهرب إليه، و(يردم فوهة جحره)، لكن من (يقترب منه) هو (أحد الناس)، وهم من ينادونه باسمه (مثلًا)؛ أي الشخص. لكن لغة المشابهة بين الشخص والثعلب (مثلًا) جعلت منها كائنًا واحدًا، فجاء من يروي عنه في منطوق هذه القصّة التي تعدُّها الباحثة نصًّا مفتوحًا على تقنيات القصيدة المختزلة جدًّا.

١١) قصة: دفء الغرق.

((تعرَّى قلبه وسط جنّة محاطة بأسوار شائكة.. احتوته.. مدَّته بالدفء وأهدته كامل وردها. استقرَّ فيها.. غرق في لججها.. ومازال يغرق ويغرق

ويغرق.. يعشق الغرق في أمواجها رغم قربه من رمال الشاطئ. يرفع يده: الغرق في بحرها شهادة!))[٣٧].

القصّة من أولها إلى نهايتها مسكوبة في قالبٍ مجازيٍ خالصٍ ومكثفٍ للغاية. وعند تحليل لغتها الاستعارية الغنية بالمعاني، نستطيع أن نفهم موضوعها الذي يختزل قصّة حبٍّ بين اثنين، يشرح الطرف الأول فيها تأثيرها القوي على مشاعره؛ ما دفعه إلى الاستعانة باللغة المجازية؛ لعلّه يصل إلى وصفها. فمنذ أول المنطوق السَّردي تنفتح هذه القصّة على لغة الشعر الاستعارية في قوله: (تعرَّى قلبه) على سبيل التشخيص الفنّي. وعلى الرغم من تعرّيه (مجازًا)، لم يخش الجنّة (مجازًا) المحاطة (بأسوار شائكة)، وهذه الجنة التي عشقها (احتوته، مدّته بالدفء، وأهدته كامل وردها): الحبيبة، مجازًا، حتى (استقر فيه) ليس في عشبها وبين ورودها، فحسب، بل (غرق في لججها) أعماق بحرها، مؤكّدًا ذلك بالانفتاح على التكرار الشعري الذي يؤدّي جرسًا موسيقيًا بديعًا حين يحضر في جنس الشعر. وهنا القصّة (ومازال يغرق ويغرق ويغرق)، مؤكدًا عشقه للغرق في أمواج بحر الحبيبة (مجازًا)، معلنًا أن الغرق في بحر الحبيبة نوع من أنواع الشهادة الصوفية التي تقبل من وجهة نظر القاصّ الفنّية الموت في سبيل العشق الواصل حدَّ الشهادة التي تُدخل صاحبها الجنّة (مجازًا)، لنستنتج بعد هذا التّحليل أننا بالفعل أمام نصٍّ مفتوح على لغة الشعر المجازية المكثّفة في ظاهرة "القصّة–القصيدة" المشار إليها في سياق أكثر من تحليل سابق.

١٢) قصّة: رائحة البصل.

((دخل عليها وهي تقطع البصل.. رأته وقطعت يدها، تلوَّن البصل بدمها.. أهدته دمها وأهداها قشور البصل!! وعدها بشراء سكّين بلاستيكية))[٣٨].

بأسلوبٍ مغاير لما ألفناه في السَّرد التقليدي وهو يروي مثلًا عن العلاقة بين الزوجين.. تأتي هذه القصّة الحداثية لتحكي بشكل مكثّفٍ للغاية، وجديدٍ للغاية عن التضاد الذي قد نجده أحيانًا بين مشاعر الزوجين: الزوج الذي يدخل بيته في

واحدٍ من مواقفه العابرة فما إن تراه الزوجة حتى تقطع يدها بدلًا من تقطيع البصل كناية عن مشاعرها المتدفقة والمخلصة التي تفوق مشاعر الزوج الباردة، تجاهها: (رأته وقطعت يدها). فالقصّة من أولها تنفتح على لغة الشعر البلاغية عبر التضاد من ناحية، وعبر (التناص) مع آيات القرآن الكريم وقصصه، في قوله تعالى: ((**فَلَمَّا رَأَيْنَهُ أَكْبَرْنَهُ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَاشَ لِلَّهِ مَا هَذَا بَشَرًا إِنْ هَذَا إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ**))[٣٩]. ومع أن الزوجة في القصّة (قطعت يدها..) حتى (تلوَّن البصل بدمها..إلخ)، فلم تكن ردة فعل الزوج في قفلة القصّة إلا أن (وعدها بشراء سكين بلاستيكية) لا تقطع اليد ولا حتى البصل، على سبيل الاستخفاف والسخرية من زوجته. نفهم ذلك من متابعة إيقاع السَّرد من أول القصّة فوسطها فنهايتها المشار إليها عند الحديث عن وحدات السَّرد الثلاث التي تجعل السَّرد القصصي هو المهيمن على بنية القصّة القصيرة جدًّا حتى مع حضور الشعر في لغة النّصّ المفتوح.

١٣) قصة: غواية.

((راودته عن نفسه، ولمّا استجاب لها حرمته من لذته.. اتهمته بالغواية فحرَّم على نفسه قراءة النّصّوص الرمزية..))[٤٠].

يعود السبب في عدِّ هذه القصّة نصًّا مفتوحًا بامتياز على الشعر، توظيف القاص فيها للتناص توظيفًا شبه عكسي بقصة نبي الله يوسف –عليه السلام– مع امرأة العزيز المذكورة في القرآن الكريم التي قال فيها الله عزّ وجلّ: ((**وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ**))[٤١]. لكن القصّة القصيرة جدًّا هذه غيَّرت بعض الحقائق في القصّة القرآنية؛ حتى تتناسب مع موضوعها الذي يتبعه إيقاع أفعالها السَّردية بأن جعل الأنثى في القصّة بعد أن راودت فتاها عن نفسه حرمته من لذته أولًا، ثم اتّهمته بالغواية، فكان أن عدّها نصًّا رمزيًا غامضًا حرَّم على

نفسه قراءته على سبيل المشابهة (مجازًا)، فانطبق على مثل هذه القصّة القصيرة جدًّا ما أسماه إدوار الخرّاط في نظريته عن الكتابة عبر النوعية.. بظاهرة "القصّة–القصيدة" التي جعلت القصّة تنفتح بإيجازٍ شديدٍ على تقنيات الشعر المكثّفة للغاية.

١٤) قصة: مرآة.

((لون سيارته لا يعجبها.. غيَّره بلونٍ آخر.. لم يعجبها، غيّره.. لم يعجبها.. في المرة السابعة طلبت منه ورقة طلاقها..))[٤٢].

يبرز إيقاع السَّرد في هذه القصّة القصيرة جدًّا من خلال التوظيف الفني للتكرار الذي أحدث في بنيتها السَّردية موسيقى كالتي نجدها في الشعر:

(لا يعجبها، لم يعجبها، لم يعجبها) ثلاث مرات لموضوع قد يكون ساذجًا، لكن عنصر المفاجأة الذي جعل منه موضوعًا جادًا تجلّى في القفلة التي انتهت بها القصّة (في المرة السابعة طلبت منه ورقة طلاقها). كأنما التكرار في كلمة (لم يعجبها) كان لست مرات وليس لثلاث مرات، لكن القاص أوجزه في لغة القصّة التي انفتحت على لغة الشعر على النحو الذي قرأناه.

- المحور الثاني: إيقاع السَّرد والصورة السينمائية.

أ) توطئة:

الصورة بشكل عام ((هي بديلٌ بصري للواقع، هي اقتطاع لجزء من الواقع ووضعه أمام المتلقي، أي إنها تجعل العالم مرئيًا، بل يمكن استحضاره، بل الإمساك به حتى في أدق تفاصيله (..). فالصورة اليوم تحاصر الإنسان بشكل لم يسبق من قبل، فهو محاط بعالم مليءٍ بالصورة (إعلانات، ملصقات، صور جرائد، سينما، تلفزيون)، وهو لا يدرك تأثيرها الفاعل في حياته. فنحن في عصرٍ يرتكن بشكلٍ كلّيّ وجزئي على الصورة في تلقّي المعلومات والإدراك والمعرفة، فالسينما اليوم أصبحت إحدى أهم المراجع البصرية التي يعتمد عليها الأفراد العاديون في شؤون حياتهم كافة))[٤٣]. والصورة كما اشتهر عن الحكيم الصيني (كونفشيوس) خيرٌ من ألف كتاب.

وإذا ما انتقلنا، بشكل خاص، إلى مفهوم الصورة السينمائية، فإننا سنجد لها مفاهيم عدّة، من قبيل أن الصورة السينمائية ((هي تلك الصورة المتحركة التي تظهر على شاشة دور العرض، داخل ذلك الإطار المستطيل الأفقي الأسود في ظلمة تحيط المكان بالكامل حتى نراها زاهية جميلة، كبيرة، متسعة. أو الصورة السينمائية هي ما تحمل لنا من أحداث ومعانٍ درامية عديدة مؤثرة فنّيًا وعاطفيًا ووجدانيًا وشعوريًا وعقليًا.. أو الصورة السينمائية هي ذلك الخليط من الرؤية والسمع والتمثيل والموسيقى والإبهار. أو الصور السينمائية هي محصلة وبوتقة علوم وفنون الجنس البشري لأحقاب متتالية طويلة. أو الصور السينمائية هي الوسيلة الأكثر تأثيرًا الآن في عقول البشر، بما تبثّه ليلًا ونهارًا، وليس في دور العرض فقط، بل في الآلاف من المحطات الأرضية والأقمار الصناعية الفضائية حول كوكبنا الأرضي الذي أصبح مثقلًا بها. أو الصور السينمائية هي تلك الصور الثابتة المتلاحقة التي تتحرك بسرعة ٢٤ صورة في الثانية الواحدة، سواء

في التقاطها بالكاميرا أو العرض السينمائي))[٤٤] عبر ما يسمَّى ((لقطة ترافلينغ: وهي تلك اللقطة السينمائية التي يمكن رصدها باستخدام الكاميرا المتحركة، سواء أكانت بواسطة عربة متنقلة أم باستخدام سكّة حديدية لملاحقة المشهد السريع))[٤٥]. كما يُقال: يسهم في ذلك (المونتاج)، ذلك أن ((المونتاج هو تركيب وتنظيم الصور المتحركة (..). والمونتاج بمعناه الدقيق ليس عملية تقطيع وتوصيل وتجميع الصورة، داخل حجرة المونتاج، لكنه عملية تركيب خلاّق لجزيئات الفيلم من حيث تكوين الأفكار والمعاني، فهو أهم مرحلة من مراحل العمل الفني؛ حيث يتضمّن جميع العمليات التي تتم بالنسبة للصوت والصورة الفيلمية بين نهاية التصوير والعرض النهائي))[٤٦].

عقب هذه المقدمة الموجزة لأهم التقنيات السينمائية التي أثَّرت في شكل القصّة القصيرة جدًّا في مرحلة ما بعد الحداثة خصوصًا، وقبل أن ننتقل إلى تحليل نماذج الصورة السينمائية في علاقتها بإيقاع السَّرد، في المجموعة القصصية –قيد الدراسة– نود أن نوجز الحديث عن تقنية مهمّة في هذا الجانب، وهي تقنية (الراوي غير الظاهر) الذي يكون (أحيانًا) عبارة عن كاميرا متحركة (ترافلينغ) تشبه فيها عينا هذا الراوي عدسة الكاميرا وهي تتابع بالصوت وبالصورة المشاهد متابعة سينمائية، فيصبح دوره –والحال هذه– دور المخرج، القابع خارج المشاهد الماثلة، بل دور الكاميرا المتحركة الآلي، لكنه أحيانًا أخرى يكون عبارة عن كاميرا مثبتة في زاوية معينة من المشهد الماثل؛ أي ((عبارة عن كاميرا خفية أو عدسة مثبتة في زاوية من زوايا العالم المصور، هذه الكاميرا أو العدسة هي التي تلتقط ما يقع في محيطها وما يمتد إلى مرماها، فيبدو الشيء القريب منها كبيرًا، والبعيد عنها صغيرًا، والذي يقع في مجالها معلومًا، والذي لا يقع في مجالها مجهولًا، كما أن لون العدسة وشكلها يعكسان لون العالم المصوَّر وهيأته، فيتلون هذا العالم بلونها، وينكسر بانكسارها، ويلتوي وينكمش بتقعّرها، ويستطيل بتحدّبها، ويستوي باستوائها، ومن ثم فإن طريقة بناء هذا العالم المصور كله بكل

جزيئاته وهيئاته وألوانه تتشكل تبعًا لشكل هذه العدسة الراصدة ولونها وزاويتها وموقعها))[٤٧].

ب) **نماذج التحليل:**

وكما حللت الباحثة نماذج مختارة من مجموعة (بعد منتصف الليل لحسين البطران)؛ لتكون موضوع محورها الأول: إيقاع النّصّ المفتوح، تحلل الآن نماذج مختارة من المجموعة ذاتها؛ لاستكشاف جماليات إيقاع السَّرد والصورة السينمائية التي تجلّت في أكثر من قصّة حتى لو اشتملت القصّة على تقنيات النّصّ المفتوح أو سواها، لكننا من أجل التنويع في اختيار النماذج القصصية؛ لن نكرّر النّصّوص ذاتها، بل سنختار نماذج أخرى على النحو الآتي:

١) **قصة: حرف الكاف.**

((أحبّها.. أهداها سلسالًا من الذهب. غضبت.. رمت به.. فوهة المجاري مصيره. اكتفى فقط بكتابة ثلاثة حروف، وأضاف إليها رابعًا.. "أحب....ك" هي الكلمة التي جمعت حروفها. بكت بشدّة بعد قراءتها حرف "الكاف"..!))[٤٨].

يتجلّى إيقاع السَّرد في هذه القصّة القصيرة جدًّا، من خلال تلاحمه البنيوي بالصورة السينمائية، وعبر الجمل التي تبدأ قصيرة في إيقاعها السَّردي الذي تلتقطه عينا الراوي غير الظاهر والمستعين هنا بضمير الغائب، وهو يرصد عبر الأفعال الماضية هذا الإيقاع السَّردي السينمائي منذ أول القصّة. فسين من الناس: أحبّها (أولًا)، ولأجل ذلك؛ (أهداها سلسالًا من الذهب)، مختزلًا ردّة فعل الحبيبة المبدئي بفعلين وجملة اسمية: (غضبت، رمت به، فوهة المجاري مصيره)، معبّرًا بذلك عن موقف الحبيبة (الطرف الثاني من القصّة) الانفعالي المتسرِّع من دون شرح التفاصيل التي كانت تُعنى بها القصّة التقليدية، مع ملاحظة النقاط بين الأفعال الدالة على كلام حذفه الراوي موجزًا إيقاع أفعاله السَّردي، ومحافظًا على إيقاع الصورة السينمائية التي تجسّدت بإيقاع السَّرد الذي حضرت فيه الوحدات

السَّردية الثلاث ذات البداية والوسط والنهاية التي قرأت فيها الحبيبة كلمة (أحبك)، منتبهة إلى حرف الكاف الذي التقطته عينا الراوي (غير الظاهر) الشبيهتان بعدسة الكاميرا المتحركة (ترافلينغ)؛ فكانت النهاية، بل النتيجة، أن بكت الحبيبة بشدّة. وانتهت القصّة والمشهد السينمائي المكثّف للغاية.

٢) قصة: ابتلاع.

((يلفُّ بسيارته حول المدينة، يتأمّل الشمس حينما يبتلعها البحر.. يظهر له خيالها على وجه الماء حينما يتذكرها، ويتخيل حبّة الخال التي في خدَّها.. ويختفي بين الأمواج.. يعاود الظهور مرّة أخرى كلما جاء ذكرها، ويكتفي كلما تذكرها بركعتين حتى ينساها..!))[٤٩].

نلاحظ كيف يندمج إيقاع السَّرد مع حركة الكاميرا التي يرصد من خلالها الراوي (غير الظاهر) المشهد الماثل أمام عينيه، وهو عبارة عن عاشق (يلفّ بسيارته حول المدينة)، منطلقًا في إيقاعه السَّردي من الأفعال المضارعة المتتابعة: (يلفُّ، يتأمّل، يبتلع، يظهر، يتذكر، يتخيل، يختفي، يعاود، يكتفي، ينسى). فالعاشق الذي ترصده عدسة الكاميرا المتحركة، وهو يلفُّ بسيارته حول المدينة، يتأمّل الشمس وهي تغطس في البحر؛ أي تنعكس صورتها في البحر، فتعطي مشهدًا بديعًا يفتن خيال المحب وذاكرته التي تستحضر الكاميرا السينمائية لها خيال الحبيبة في الماء، ومنه (حبّة الخال التي في خدها). هذا الخيال الذي سرعان ما يختفي بين الأمواج عبر المونتاج والتقنيات السينمائية، حتى يعود خيال الحبيبة بين الفينة والأخرى في هذه اللعبة السينمائية المشهدية التي ينهيها الراوي باكتفاء العاشق بركعتين كلما تذكرها. هكذا يتلاحم إيقاع السَّرد بحركة الأفعال المشهدية مشكّلة صورة سينمائية في غاية الإبداع والجمال.

٣) قصة: احتجاج.

((وقف أمام الطلبة في الاصطفاف الصباحي ورفع يده اليسرى، وفي اليمنى كتاب.. الطلبة ينظرون وينتظرون..! بعد صمت وعمق نَفَس، أنزَل يده ووضع

الكتاب أمامهم وغادر المكان..))[٥٠]. القصّة عبارة عن لقطة مشهدية ترصد إيقاعها السَّردي عينا الراوي (غير الظاهر)، وتتبع حركتها السينمائية منذ أن (وقف) الأستاذ أمام الطلبة.. وتحركت عينا الراوي باتجاه يده اليسرى حين رفعها (وفي اليمنى كتاب)، وحين كان الطلاب (ينظرون وينتظرون..) ما سيقوله، كما رصدت عينا الراوي لحظة الصمت وعمق النفس، حتى (أنزل الأستاذ يده)، (ووضع الكتاب أمامهم وغادر المكان..)، منهيًا اللقطة المشهدية بمغادرة الأستاذ المكان وبنقطتين تدلان على كلام لم يُقَل، وعلى أفعال لم تُرصد في القفلة؛ لأن هذه اللقطة المشهدية عبارة عن الصورة السينمائية التي بدت لعينيّ الراوي (غير الظاهر) الشبيهتين بعدسة الكاميرا المتحركة ذات الوظيفة الآلية في تصوير ما يبدو لها من أصوات وصور مركبة.

٤) قصة: القطيع.

((قطيع من الغنم يقوده تيس، كلابٌ شرسة تحرس القطيع، التيس يتنطّط هنا وهناك.. تنبح الكلاب.. رصاصة طائشة تصيب التيس، تتلوَّن الصخور بدم التيس.. وتهرب الكلاب، وتنسى القطيع، وتتشتت الأغنام..))[٥١].

يعتمد إيقاع السرد في هذه القصّة القصيرة جدًّا على المشهد المعروض أمام أعيننا، فهو مشهدٌ يبدو فيه قطيع من الغنم وتيس وكلاب حراسة تصورهم عينا الراوي الشبيهتان بعدسة الكاميرا السينمائية المتحركة من أول المشهد عبر امتزاج الأسماء بالأفعال الآتية: (يقوده، تحرس، يتنطّط، تنبح، تصيب، تتلون، تهرب، تنسى، تتشتّت) حتى ينتهي هذا المشهد العابر، مشكّلًا صورة سينمائية هي في نهاية الأمر القصّة التي تجلّت عبر وحدات السَّرد الثلاث ذات البداية والوسط والنهاية.

٥) قصة: ألوان.

((شاشة تلفازه ملونة.. تبخَّرت ألوانها فجأة.! أدار عنقه يبحث عنها، فرأى ألوانًا تشعُّ من معطفها الذي أهداه لها قبل سفره الأخير.. استغنى عن التلفاز.. احتضنها واكتفى بسمع همسها والنظر في عينيها.. كفّر عن ذنبه بأن أهدى التلفاز للجيران..))[٥٢].

لقطة مشهديّة لموقف زوج مع زوجته، نفهمه هكذا من السياق العام للقصة، وهي تعلن عن تبخُّر ألوان شاشة التلفاز (مجازًا) حين أدار الزوج عنقه، ليس بحثًا عن الألوان، بل عن شريكة حياته؛ حيث رأى ألوانًا غير ألوان التلفاز التي تبخرت فجأة، بل ألوانًا تشعُّ من معطف زوجته؛ لأنّها الأجمل في عينيه، حتى (استغنى عن التلفاز)، واحتضن زوجته...إلخ. وكانت هذه اللقطة المشهدية هي القصّة التي أسهمت أفعال السَّرد ذات الإيقاع المتتابع في أن تكوّن وحداتها السَّردية المتلاحمة مع عيني الراوي (غير الظاهر)؛ لنجد أنفسنا أمام هذه اللقطة المشهدية التي ما هي في نهاية الأمر إلا صورة سينمائية حركية مكثّفة.

٦) قصة: براميل.

((انسلَّ من بين الحضور؛ كي يصل إليها، ويهنئها بالعيد، وصل شرفتها وحالت بينها وبينه براميل.. ظنها براميل نفطٍ قديمة، تفحَّصها قبل أن يزيحها ويدحرجها من أمامه، فتفاجأ بأنها أبدان بشرية..! ارتهب وخاف منها وحاول الهرب.. لكنه عاد وبرفقته برميل منها..!))[٥٣].

القصّة تبدأ على الفور من قلب الحدث الموجز الذي يحكي –كما نفهم– عن علاقة رجل بامرأة، لعلها علاقة إعجاب جعلت الرجل في مناسبة العيد ينسل من بين الحضور عبر الفعل الماضي (انسلَّ) الذي يبدأ به إيقاع السَّرد الفعلي؛ بهدف أن يصل إلى أنثاه (ويهنئها) عبر الفعلين المضارعين (يصل + يهنئ)، لكنه – كما يقول إيقاع السَّرد في علاقته بعينيّ الراوي (غير الظاهر) وهو يتابع نمو الحدث الموجز.. فوجئ بما يحول بينه وبين (شرفتها)، وهي (البراميل البشرية)،

وأنه لم يكن المعجب الوحيد بها.. وينمو الحدث الموجز عبر الأفعال الآتية.. (ظنها، تفحصها، فتفاجأ، ارتهب وخاف، عاد)، لتنتهي القصّة بما يثير الدهشة والاستغراب حينما (عاد وبرفقته برميل منها..!). فالنقطتان وعلامة التعجب تدلان على أن القصّة يمكن أن تنفتح على حكيٍ آخر قد يضعه القارئ مكان النقطتين، لكن القاص أنهى إيقاع سرده بالتوقف عند هذا الحد الذي التقطته كاميرا الصورة السينمائية المتحركة.

٧) قصة: براءة أدب.

((يستمع لقصصها الجميلة.. يدٌ سوداء من خلفه، ما إن انتهت حتى جلس على قارعة الطريق يمد يده للمارة.!))[٥٤].

لقطة عابرة رصدتها عينا الراوي (غير الظاهر) باختزال تامٍ، وأسهم إيقاع السَّرد في عدّها قصةً قصيرةً جدًّا، بدأت بالفعل المضارع الدال على الاستمرارية (يستمع)، ولا نعرف من هو الذي (يستمع)، ومن هي التي (تحكي)، كما لا نعرف من هي اليد السوداء التي جاءت (من خلفه)، لكنه كان يستمع حتى انتهى الحكي (ما إن انتهت)؛ لنفاجأ أن المستمع (جلس على قارعة الطريق يمد يده للمارة) يتسوَّل. ومع ذلك فنحن أمام قصّة مكثّفة للغاية رصدتها عينا الراوي (غير الظاهر) رصدًا سينمائيًا فيه حركة وتسلسل لقصة هي كذلك، على الرغم من غموضها.

٨) قصة: تأمُّل.

((يقف أمام المرآة، يغوص في بياض شعر رأسه، يحاول يخفيه. لكن بعد سويعات تعتلي وتطفح مياه المجاري، وتخضِّب رائحتها أجواء المدينة..!، ويتناقل بين الناس خبر انتحاره))[٥٥].

ترصد عينا الراوي (غير الظاهر) إيقاع أفعال السَّرد لهذا الحدث الموجز للغاية، بدءًا من الفعل (يقف) أحدهم (أمام المرآة) حسب ما يبدو لعيني الراوي

وهو يتابع هذا الرجل الذي (يغوص في بياض شعر رأسه، يحاول يخفيه). ولكي يكتمل الحدث الموجز بنهاية غير متوقعة؛ ينتهي الحدث بخبر انتحار هذا الرجل، وتسهم أفعال السَّرد في تحقّق الخبر (تعتلي، تطفح، تخضب، يتناقل..)، لنجد أننا بالفعل أمام قصة قصيرة جدًّا، وذات وحدات سردية متكاملة منذ البداية فالوسط فالنهاية، كوَّنت بتلاحمها مع إيقاع الأفعال السَّردية صورة سينمائية متحركة.

٩) قصة: حرث.

((حرث الأرض وهيّأها للزراعة.. مُنع عنه الماء، وصلّى صلاة الاستسقاء؛ لهطول المطر..))[٥٦].

لقطة قصصية قصيرة جدًّا على شكل برقية، أسهم إيقاع الأفعال السَّردية على انفتاحها على الصورة السينمائية المتحركة (حرث، هيّأها، مُنع، صلّى)، ودلَّ على المبالغة في إيجازها النقطتان اللتان جاءتا في منتصف السَّرد وفي آخره؛ لتدلّان على الكلام المحذوف الذي يمكن للقارئ أن يكمله في هذا المتخيل السَّردي الموجز للغاية، لكنها من منظور إيقاع السَّرد قصةٌ مكتملةٌ تمامًا.

١٠) قصة: خيطان.

((تدخل غرفتها بتمايس، وتندس في دولاب ملابسها.. تتعرَّى، تلبس خيطين أحمرين، تندى من جسدها الأملد عطورٌ باريسية، ينسلُّ من سريره، ويدلف من غرفته، محاولًا إيقاف سيولٍ نابعةٍ من عينيه..))[٥٧].

موقف قصصي قصير جدًّا، تعرضه الأفعال في إيقاع السَّرد (تدخل، تندس، تتعرَّى، تلبس، تندي، ينسل، يدلف، اسم الفاعل محاولًا). نفهم منه أننا أمام موقف حدث بين زوجين، التقطته عينا الراوي (غير الظاهر)، وجعلتا منه قصةً ذات وحدات سردية متتابعة لها بداية ووسط ونهاية (قفلة)، لكن هذه النهاية غامضة وغير متوقعة، بعدها نقطتان يمكن للقارئ أن يملأهما بتوضيح، وربما بتفاصيل لم يحتج إليها شكلها القصصي القصير جدًّا.

١١) قصة: ريش.

((صحا من نومه.. أطرافه تتراقص، أشعل الفرن، أذاب السكر وتلاعب به.. ابتسمت أخته.. وسلخت العاملة الفلبينية جلد الدجاجة..!))[٥٨].

لحظة قصصية مألوفة جعلت أفعال السَّرد منها قصة ذات وحدات سردية متتابعة (صحا، أطرافه تتراقص، أشعل، أذاب، ابتسمت، سلخت)، وتكونت صورة سينمائية عبر الإيقاع السَّردي الذي انفتحت من خلاله عينا الراوي الشبيهتان بعدسة الكاميرا المتحركة (الترافلينغ)، وصوّرت اللحظة التي قد تكون مألوفة لدينا في الواقع الفعلي وفي واقع القصّة التقليدية، لكن صياغته على هذا النحو الجديد والحداثي، فيما غدا عليه شكل القصّة القصيرة جدًّا.

١٢) قصة: زندقة.

((قرأ كتبه.. تعمّق في مدلولاتها، فهم فلسفتها.. أدرك خطورتها على اسمه فجمعها واحتفل بها رمادًا..! واتّهم مؤلفها بالزندقة والخيانة والسرقة..))[٥٩].

انفعال مكثّف نتجت عنه قصة ذات إيقاع سردي متتابع عبر الأفعال الماضية (قرأ، تعمّق، فهم، أدرك، جمع، احتفل، اتهم). فنحن أمام شخص يملك كتبًا حين تعمّق في مدلولاتها فهم فلسفتها.. فتكثّف انفعاله، وأدّى إلى أن يحرقها متهمًا مؤلفها الذي قد يكون هو أو كان يملكها عبر اقتنائها مثلًا، جاعلًا من انفعاله المكثّف قصةً تتحقّق عبر تتابع أفعالها الصورة السينمائية المتحركة، فضلًا عن الإيجاز عبر الأفعال، والنقطتين الدالتين على الكلام المحذوف الذي يمكن للقارئ أن يضيف إليه ما يتناسب مع هذا المتخيل السَّردي المكتمل.

١٣) قصة: شوك.

((رنَّ الهاتف لم ترفعه.. طرق الباب لم تفتحه.. فتحت النافذة فرأته يبيع وردًا..))[٦٠].

موقف مكثّف التقطته عينا الراوي (غير الظاهر)، وتابعتا إيقاع أفعاله السَّردية الماضية (رنَّ، لم ترفعه "أي ما رفعته"، طرق، لم تفتحه "أي ما فتحته"، فتحت النافذة، فرأته)، مكونةً بذلك صورة سينمائية متحركة، تحضر فيها وحدات السَّرد ذات البداية والوسط والنهاية. وكانت النهاية هي القفلة المدهشة لتوقع القارئ لها، فضلًا عن النقطتين المنفتحتين على ما يمكن أن يضيفه القارئ من نهايات أُخر، كما يمكن للقارئ أن يتوقّع الكلام المحذوف بدل النقطتين في وسط القصّة وفي أول القصّة.

١٤) قصة: صدر.

((يجلس على صخرةٍ قرب الشاطئ، يحدِّق ببصره باتجاه البحر.. تنسحب الشمس من أمامه رويدًا رويدًا حتى تختفي، تحلِّق في الأفق القريب بالونات متعدّدة، ينفجر بالون يعلو رأسه، وتتناثر منه حروف أعجمية..! يلملم الحروف، ويضعها في قاربٍ صغير، يغادر الشاطئ.. يسند ظهره إلى جذع نخلةٍ فارعة الطول وتغفو عيناه..))[٦١].

موقف عابر جعلت منه أفعال الإيقاع السَّردي (المضارعة) مشهدًا سينمائيًا متحركًا (يجلس، يحدِّق، تنسحب، تختفي، تحلِّق، ينفجر، تتناثر، يلملم، يضع، يغادر، يسند، تغفو)، فنقطتان تجعلان الصورة السينمائية نصًّا مفتوحًا على عدّة احتمالات للنهاية التي هي آخر الوحدات السَّردية الثلاث، فضلاً عن البداية والوسط اللتين تخللتهما النقطتان الدّالتان على الإيجاز السَّردي المكثّف والغني عن أيّة تفاصيل أخرى كانت تُعنى بها القصّة التقليدية.

١٥) قصة: صرخة عكاز.

((أسمر اللون يختفي تحت حرارة الشمس، جلده يتدفق ماءً.. عكّازه يستغيث.. يستبدله كلما زاد تمسكه به.! يبني طوبة طوبة بجوار البحر، تعانق آخر طوبة غيم البحر.. تتهاطل السحب مطرًا، تغسل الطوب، يُبيِّض وجهه ويسجد لله شكرًا وامتنانًا..))[٦٢].

مشهد قصصي التقطته عينا الراوي (غير الظاهر) كما بدا لهما، عبر إيقاع الأفعال السَّردية وجملها الشبيهة (كما تلاحظ الباحثة) بلغة وإيقاع (قصيدة النثر) من أول الوحدات السَّردية الثلاث حتى نهاية هذا النّصّ المفتوح (يختفي، يتدفق، يستغيث، يستبدله، يبني، تعانق، تتهاطل، تغسل، يبيض، يسجد)، بصرف النظر عن جمل التقديم والتأخير للاسم تارة قبل الفعل وأخرى بعده؛ الأمر الذي وسم هذه القصّة القصيرة جدًّا بموسيقى كالتي نراها في القصيدة النثرية وإيقاع جملها الطويلة حينًا، والقصيرة حينًا آخر.

١٦) قصة: ضحالة.

((يُطارد من قبل خصومه، ينتقل بين الأزقّة والدهاليز، يستتر خلف الظلام، راودته فكرةٌ.. فكرة بناء جدار يختفي خلفه.. أعجبته الفكرة كثيرًا، تبنَّاها.. فبنى جدارًا من زجاج..!))[٦٣].

مشهد مطاردة تلاحقه عينا الراوي (غير الظاهر)، ملاحقة تشبه الأفلام السينمائية ذات السرعة العالية عبر أفعال السَّرد التي تبدأ بصيغة المضارع (يُطارد، ينتقل، يستتر، يختفي)؛ لتعبّر عن اللحظة الراهنة، منتقلة إلى الأفعال الماضية (أعجبته، تبنَّاها، بنى) التي تعبّر عن ارتفاع وتيرة السرعة. أفعال متتابعة تتحقق بإيقاعها وحدات السَّرد الثلاث ذات البداية والوسط والنهاية الدالة على أننا أولًا وأخيرًا أمام قصة قصيرة جدًّا حتى من انفتاحها على قصيدة النثر وإيقاع جملها الموسيقي، بل حتى من انفتاحها على القارئ الذي له أن يسدّ النقطتين داخل القصّة وفي نهايتها، شريطة أن يحافظ على هوية القصّة بوصفها متخيّلًا سرديًا في جميع الأحوال والصور.

١٧) قصة: عصافير.

((تلعثم.. احمرَّ وجهه.. ارتجفت أطرافه.. أمطر جبينه، ناولوه الورقة، خطّ عليها توقيعه.. همس في أذن صديقه: متى تُضاء الأنوار..؟! ابتسمت الوجوه.. وُزِّعت الحلوى، وتطايرت العصافير إلا عصفورين.!))[٦٤].

نحن أمام قصّة مفتوحة على الإيقاع الموسيقي الذي نعهده في قصيدة النثر، هو إيقاع الجملة القصيرة هنا، لكنه الإيقاع الذي يحفظ للهيمنة السَّردية حضورها الأول والأخير عبر الإيقاع الفعلي للأفعال الماضية هنا، والدالة (لقصر الجمل) على السرعة (تلعثم، احمرَّ، ارتجفت، أمطر، ناولوه، خطّ، همس، ابتسمت، وُزعت، تطايرت). فالوحدات السَّردية حاضرة، والتتابع السَّردي مهيمن، لكنه منفتح على موسيقى الشعر ولغته الموجزة المكثّفة التي يمكن معها أن نقول: إن الصورة السينمائية المتحركة هنا تشبه ما أسماه إدوار الخرّاط بـ ظاهرة (القصّة–القصيدة) من النّصّ المفتوح والكتابة عبر النوعية التي تناولناها في المحور الأول من هذا البحث.

١٨) قصة: كهذا.

((رمى بكامل ثقله في حجرها.. لفظت من فمها بقايا طعام، وقالت: أنت كهذا..!))[٦٥].

القصّة لقطة مختزلة للغاية، ينطلق إيقاع السَّرد فيها من ثلاثة أفعال جعلت علاقة الأنثى (هي) بالطرف الأول (هو) متضادّة للغاية (رمى، لفظت، قالت). ومع ذلك، فهي صورة سينمائية متحركة ومسموعة، متحركة عبر إيقاع الأول، ومسموعة عبر ما قالته الأنثى (الطرف الثاني: هي) له: أنت كهذا، كالطعام الذي لفظته من فمها وشبّهته به؛ تقزّزًا منه، ورفضًا لعلاقتها به. الرفض المتبوع بنقطتين دالتين على كلام محذوف لم تقله الأنثى واكتفت بما تعنونت به هذه القصّة القصيرة جدًّا (كهذا)، وبنقطتين جاءتا في وسط القصّة افتراضًا اكتفت فيه صورتها السينمائية المتحركة بأفعال إيقاع السَّرد وحسب.

١٩) قصة: مثالية مغلوطة.

((دخل عليه الفصل دون أي استئذان.. تفاجأ المعلم..! ارتبك، غيَّر منهجية شرحه، مديره قدوته ومثاله..... الاستئذان ليس أمرًا ضروريًا، توسَّع في شرح هذا المفهوم.. المدير يستمع، يدوِّن ملاحظاته..

في اليوم التالي مُنح المعلِّم جائزة المعلم المثالي..!!))[٦٦].

القصّة عبارة عن موقف انتقادي لسلوك المعلم وسلوك مدير المدرسة، التقطته عينا الراوي (غير الظاهر) كما بدا لهما عبر الصورة السينمائية التي انفتحت عليها أفعال الإيقاع السَّرد؛ حتى غدا الموقف الانتقادي غير مباشر وجديدًا على عكس ما ألفناه في القصّة التقليدية: (دخل، تفاجأ، ارتبك، غيَّر، توسَّع، يستمع، يدوِّن، مُنح). هكذا عبَّرت عينا الراوي (غير الظاهر) عن موقفهما الانتقادي بالصورة وبمتابعة إيقاع الأفعال السَّردية التي حافظت على بقاء هيمنة السَّرد ووحداته الثلاث ذات البداية والوسط والنهاية، وهكذا دلَّت القصّة على عنوانها (مثالية مغلوطة)، وأن الجائزة التي مُنحها المعلّم لم تكن جديرة بسلوكه ولا بسلوك من منحه إيّاها (المدير).

**

الخاتمة:

تتلخص أهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة في هذا البحث في الآتي:

- ضرورة مواكبة أحدث ما توصَّلت إليه الكتابة الجديدة في الإبداع الأدبي الذي يتطور كما يتطور الواقع الذي نعيشه اليوم في جميع نواحيه الحياتية.
- أن الكتابات الأدبية لم تعد اليوم محدودة ضمن جنسٍ أدبيٍ واحد فقط، بل انفتحت الأجناس الأدبية على بعضها بعضًا؛ حتى أصبحنا نتحدث عن الكتابة التي غدت تعْبُر نوعها الواحد إلى الأنواع الأخرى، مثل ظاهرة ((القصّة- القصيدة)) في النّصّ المفتوح.
- ضرورة مواكبة الكُتَّاب الشباب وقراءة الجديد في كتاباتهم ودراستها في ضوء المناهج النقدية الحديثة والنظريات الأدبية المتطورة.
- المجموعة – قيد الدراسة- متميزة وسابقة لقصص كثيرة في زمن هذا القاصّ الذي يجدر بالباحثين دراسة أعماله المتجاوزة زمنها لغةً وتقنيةً.

**

قائمة المصادر والمراجع

أ- الكتب المطبوعة:

-بعد منتصف الليل، حسن علي البطران، قصص قصيرة جدًا، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، السعودية، ط١، ١٤٣٢هـ، ٢٠١١م.

-دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن، عبد العزيز المقالح، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

-الراوي والنّصّ القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، ط٢، ١٩٩٦م.

-سيموطيقا الصورة السينمائية، جميل حمداوي، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف، ط١، ٢٠١٦م.

-شعرية القصة القصيرة جدًا، جاسم خلف إلياس، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط١، ٢٠١٠م.

-الصورة السينمائية (من السينما الصامتة إلى الرقمية)، سعيد شيمي، تقديم أحمد الحضري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م.

-عبدالله رضوان، البنى السردية (دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية)، من منشورات رابطة الكتّاب الأردنيين، ١٩٩٥م.

-فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٥م.

-في الإيقاع الروائي (نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية)، أحمد الزعبي، دار الأمل، الأردن، ١٩٨٦م.

-الفيلم بين اللغة والنّصّ، مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، علاء عبدالعزيز السيد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط١، ٢٠٠٨م.

-القصة القصيرة (دراسات ومختارات)، الطاهر أحمد مكّي، ، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٩٢م.

-الكتابة عبر النوعية (مقالات في ظاهرة "القصة-القصيدة" ونصوص مختارة)، إدوار الخراط، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م.

-مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٨٧م.

-الواقع والظاهرة الفنية في القصة القصيرة، أحمد المعلم، سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية، إصدار دار الذاكرة، حمص، سوريا، ط١، ١٩٩٤م.

ب-الدوريات:

-رباب هاشم حسين، النّصّ المفتوح- مفهومه ومرجعياته، جامعة بغداد-كلية التربية للبنات، الجزء الأول، الموقع الإلكتروني للمجلة على الرابط:

photos https://m.facebook.com.

-عبد الحكيم سليمان المالكي، القصّة القصيرة جدًا والمدخل السردي، حول المداخل السردية الممكنة للتحليل، مجلة شمال جنوب، ع:٦، ديسمبر، ٢٠١٥م. الموقع الإلكتروني للمجلة على الرابط:

http://٤١.٢٠٨.٧٢.١٤١/handle/١٢٣٤٥٦٧٨٩/٤١٩?show=full

ج-الرسائل العلمية:

-عيايدة خولة رجاء، الإسقاطات السيميولوجية للرواية على الفيلم السينمائي، دراسة حالة لفيلم الفيل الأزرق، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهتدى، الجزائر، ٢٠١٧م.

د-المراجع الإلكترونية:

-جميل حمداوي، البداية والعقدة والجسد والنهاية في القصة القصيرة جدًا بالمغرب، قصص جمال الدين الخضيري، نموذجًا:

https://www.m.nadorcity.com.

-جميل حمداوي، القصة القصيرة جدًا، ديوان العرب:

https://www.diwan al arab.com.

-سعيد محمد رحيم، آفاق: إيقاع النّصّ السردي، ملاحم جريدة المدى اليومية:
supplements.com.almada

-الطيب هلو، مقدّمة الإيقاع السردي وحداثة القصة القصيرة:
https://www.diwane.net.

-غيلوس، تقنية الإيقاع الحكائي في الرواية، خيمة أولاد دراج العلمية:
https:ghilous.hooxs.com.

-مختار أمين، مفهوم القصّة القصيرة جدًا، من كتاب (مفهوم القصة القصيرة جدًا أو عجلة الحداثة) صدى.. ذاكرة القصّة المصرية:
https://www.sada zakera.word press.com.

* *

الهوامش والإحالات:

(١) جميل حمداوي، القصة القصيرة جدًا، ديوان العرب: https://www.diwan al arab.com.

(٢) القصة القصيرة (دراسة ومختارات)، الطاهر أحمد مكي، دار المعارف، القاهرة، ط٦، ١٩٩٢م، ص٩٣.

(٣) مختار أمين، مفهوم القصّة القصيرة جدًا، من كتاب (مفهوم القصة القصيرة جدًا أو عجلة الحداثة) صدى.. ذاكرة القصّة المصرية: https://www.sada zakera.word press.com.

(٤) عبدالحكيم سليمان المالكي، القصّة القصيرة جدًا والمدخل السردي، حول المداخل السردية الممكنة للتحليل، مجلة شمال جنوب، ع:٦، ديسمبر، ٢٠١٥م، ص٩٨.

(٥) أحمد المعلم، الواقع والظاهرة الفنية في القصة القصيرة، سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية، إصدار دار الذاكرة، حمص، سوريا، ط١، ١٩٩٤م، ص٩.

(٦) مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس، نجيب العوفي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص٥٤.

(٧) دراسات في الرواية والقصة القصيرة في اليمن، عبدالعزيز المقالح، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص٢٨٥.

(٨) جميل حمداوي، البداية والعقدة والجسد والنهاية في القصة القصيرة جدًا بالمغرب، قصص جمال الدين الخضيري، نموذجًا: https://www.m.nadorcity.com.

(٩) فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٥م، ص٨٢.

(١٠) جميل حمداوي، البداية والعقدة والجسد والنهاية في القصة القصيرة جدًا بالمغرب، قصص جمال الدين الخضيري نموذجًا، مرجع سابق.

(١١) عبدالله رضوان، البنى السردية (دراسات تطبيقية في القصة القصيرة الأردنية)، من منشورات رابطة الكتّاب الأردنيين، ١٩٩٥م، ص ٥٨، ٥٩.

(١٢) مختار أمين، مفهوم القصة القصيرة جدًا، مرجع سابق.

(١٣) القصة القصيرة (دراسات ومختارات)، الطاهر أحمد مكّي، ص٩٥.

(١٤) المرجع السابق، ص٩٢.

(١٥) المرجع السابق، ص١٠٠.

(١٦) انظر: في الإيقاع الروائي (نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية)، أحمد الزعبي، دار الأمل، الأردن، ١٩٨٦م، ص ٨.

(١٧) الطيب هلو، مقدّمة الإيقاع السردي وحداثة القصة القصيرة:
https://www.diwane.net.

(١٨) سعيد محمد رحيم، آفاق: إيقاع النّصّ السردي، ملاحم جريدة المدى اليومية:
supplements.com.almada

(١٩) غيلوس، تقنية الإيقاع الحكائي في الرواية، خيمة أولاد دراج العلمية:
https:ghilous.hooxs.com.

(٢٠) رباب هاشم حسين، النّصّ المفتوح– مفهومه ومرجعياته، جامعة بغداد–كلية التربية للبنات، الجزء الأول:
photos https://m.facebook.com.

(٢١) شعرية القصة القصيرة جدًا، جاسم خلف إلياس، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط١، ٢٠١٠م، ص٧٩.

(٢٢) الكتابة عبر النوعية (مقالات في ظاهرة "القصة–القصيدة" ونصوص مختارة)، إدوار الخراط، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ١٩٩٤م، ص١٢.

(٢٣) المرجع السابق، ص١٣.

(٢٤) المرجع السابق، ص١٣، ١٤.

(٢٥) الكتابة عبر النوعية، إدوار الخراط، ص١٥.

(٢٦) المرجع السابق، ص١٢، ١٣.

* الكتابة عبر النوعية عند إدوارد الخراط تعني الكتابة التي تتجاوز أو تتعدد (بل تعْبُر) نوعها الواحد إلى الأنواع أو الأجناس الأدبية والفنون الإبداعية الأخرى وتنفتح عليها، مثل انفتاح القصة القصيرة جدًا على جنس الشعر، مثلًا.

(٢٧) بعد منتصف الليل، حسن علي البطران، قصص قصيرة جدًا، دار الكفاح للنشر والتوزيع، الدمام، السعودية، ط١، ١٤٣٢هـ، ٢٠١١م، ص١٠.

(٢٨) المصدر السابق، ص١١.

(٢٩) المصدر السابق، ص١٥.

(٣٠) المصدر السابق، ص١٧.

(٣١) المصدر السابق، ص١٩.

(٣٢) المصدر السابق، ص٢٩.

(٣٣) المصدر السابق، ص٣٠.
(٣٤) المصدر السابق، ص٣٥.
(٣٥) المصدر السابق، ص٤١.
(٣٦) المصدر السابق، ص٤٨.
(٣٧) المصدر السابق، ص٦٦.
(٣٨) المصدر السابق، ص٧٤.
(٣٩) سورة يوسف، الآية: (٣١).
(٤٠) بعد منتصف الليل، ص١٠٣.
(٤١) سورة يوسف، الآية: (٢٣).
(٤٢) بعد منتصف الليل، ص١٢٦.
(٤٣) الفيلم بين اللغة والنّصّ، مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، علاء عبد العزيز السيد، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط١، ٢٠٠٨م، ص٨٥.
(٤٤) الصورة السينمائية (من السينما الصامتة إلى الرقمية)، سعيد شيمي، تقديم أحمد الحضري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م، ص١٣.
(٤٥) سيموطيقا الصورة السينمائية، جميل حمداوي، ط١، ٢٠١٦م، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف.
(٤٦) عيايدة خولة رجاء، الإسقاطات السيميولوجية للرواية على الفيلم السينمائي، دراسة حالة لفيلم الفيل الأزرق، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهتدى، الجزائر، ٢٠١٧م، ص٤٨.
(٤٧) الراوي والنّصّ القصصي، عبد الرحيم الكردي، دار النشر للجامعات، ط٢، ١٩٩٦م، ص٨٩.
(٤٨) بعد منتصف الليل، ص٩.
(٤٩) المصدر السابق، ص١٢.
(٥٠) المصدر السابق، ص ١٤.
(٥١) المصدر السابق، ص٢٨.
(٥٢) المصدر السابق، ص٣٣.
(٥٣) المصدر السابق، ص٣٧.

(٥٤) المصدر السابق، ص٣٨.
(٥٥) المصدر السابق، ص٤٥.
(٥٦) المصدر السابق، ص٦١.
(٥٧) المصدر السابق، ص٦٥.
(٥٨) المصدر السابق، ص٧٧.
(٥٩) المصدر السابق، ص٧٨.
(٦٠) المصدر السابق، ص٨٦.
(٦١) المصدر السابق، ص٨٨.
(٦٢) المصدر السابق، ص٨٩.
(٦٣) المصدر السابق، ص٩٣.
(٦٤) المصدر السابق، ص٩٩.
(٦٥) المصدر السابق، ص١١٧.
(٦٦) المصدر السابق، ١٢٥.

* * *