الآداب
المجلد: 25، العدد: 01، ديسمبر 2025
الصفحات: 162 – 182
ISSN 1111 –4908 EISSN 2588 –2228

شعرية المكون البصري في النص السردي/ القصة القصيرة جدا أنموذجا

The Visual Component in Narrative Text/ very Short Stories- an Example

ط.د. راوية سعيدي [1]

د. سهام صياد [2]

جامعة قسنطينة–1، الإخوة منتوري – مخبر السرد العربي –الجزائر، rawiya.saidi@doc.umc.edu.dz

جامعة قسنطية–1، الإخوة منتوري – مخبر السرد العربي –الجزائر، sihem.sayed@umc.edu.dz

تاريخ الإرسال: 2024/11/23 تاريخ القبول: 2025/09/30 تاريخ النشر: 2025/12/11

ملخص:

تهدف مقاربتنا إلى الكشف عن مدى استيعاب القصة القصيرة جدا لمستجدات الراهن، ومواكبتها له خاصة في ركنه المتعلق بالاهتمام بالمادي والمدرك الحسي، وذلك بالكشف عن تمثلات الثقافة البصرية في الفضاء النصي ودورها في تجسيد المشهد القصصي.

وقد توصلنا إلى أن الاشتغال الفني على مبنى النص القصصي القصير جدا يتأتى خاصة من عامل ضيق الرقعة اللغوية، حيث يساهم في توسيع الطاقة الدلالية للعلامة اللغوية، ويعمل على كشف ما وراء اللغة، خاصة ما تعلق بسمات أدائها الشفهي، كما أنه يبقى بصمة إبداعية رهينة التجربة والموقف السردي، حضوره قد يضيف حملا دلاليا للقصة، وغيابه لا ينقص بالضرورة من ثقل دلالتها.

كلمات مفتاحية: *الثقافة البصرية؛ القصة القصيرة جدا؛ الكتابة البصرية؛ القراءة، التفسير.*

Abstract:

The research aims to reveal the extent to which the very short story accommodates and responds to current developments particularly in terms of its focus on material and sensory perception by exploring the visual representations of culture within the textual space and their role in embodying the narrative scene. The artistic work on the structure of the very short narrative text is particularly influenced by the constraint of linguistic space as it contributes to expanding the semantic potential of the linguistic sing and reveals the nuances behind the language.

Keywords: *visual culture; The very short story; Visual writing, reading and interpretation.*

المؤلف المراسل: راوية سعيدي

مقدمة:

شهدت الممارسات النصية السردية الحديثة والمعاصرة تمثلات فنية مختلفة على مستوى المتن والمبنى متأثرة بمعطيات التجديد والتجريب، ومعبرة عن وعيها بمستجدات الراهن ومواكبتها له، خاصة في ركنه الخاص بالاهتمام المادي والمدرك الحسي، حيث أصبح الاهتمام بالعلاقة بين رصف الدوال والعلامات، وبين المعنى المقصود مرتكزا رئيسا في الإبداع الأدبي شعرا ونثرا، ولنا أن نستحضر في مقاربتنا من السرد نوع القصة القصيرة جدا، التي لم يقتصر تفتق المعنى فيها من شجايا التكثيف الدلالي والاقتصاد اللغوي، واللفظ الإيحائي فحسب، بل تعدى ذلك إلى هندسته بصريا على مستوى فضائها الطباعي رغم ضيق رقعتها اللغوية مستوعبه هي الأخرى ثقافة الصورة.

وقد تم تسليط الضوء في مقاربتنا على مفهوم الثقافة البصرية، وانسيابها في النص الأدبي، وآليات انصهارها وتمثلها في القصة القصيرة جدا انطلاقا من نماذج قصصية عربية مختلفة، بناء على الإشكالية الآتية: كيف تقمصت القصة القصيرة جدا ثقافة الصورة؟ وهل أضاف التداول البصري للعلامة اللغوية شحنة دلالية في القصة القصيرة جدا؟

ارتبط مفهوم الثقافة البصرية بمجال الإعلام، ثم امتد وتوغل في عديد المجالات والميادين بما فيها ميدان الإبداع الأدبي، حيث أولى الأدباء أهمية كبيرة للإخراج الفني الطباعي للنص الأدبي، مما أحدث نقلة نوعية في تحول إغراء القارئ إلى دواخل النص ورؤاه من الإغراء الفكري، والخيالي، والعاطفي... إلى الإغراء البصري، ووجه الدرس النقدي إلى تسليط الضوء حول التمظهر التشكيلي للعلامات اللغوية، بحيث "تدور مجالات الدرس في حقل الثقافة البصرية حول البحث الفلسفي في إبستيمولوجيا المشاهدة، وسيميوطيقية الصور، والعلامات البصرية، وحول البعد السيكولوجي للمجال البصري"[1].

1.الثقافة البصرية (visualliteracy) والنص الأدبي:

تتنوع مفاهيم الثقافة البصرية وتتباين بفعل عاملين اثنين؛ أولهما استنادها إلى مرجعيات متعددة، وثانيهما قابليتها للتوظيف المتنوع، فهي "طبقا لتعريف الجمعية الدولية للثقافة البصرية: مجموعة من الكفايات البصرية التي يمتلكها الإنسان بواسطة الرؤية، وفي نفس الوقت عن طريق دمج وتكامل بعض الخبرات الحسية الأخرى، وتطوير هذه الكفايات يعتبر من أساسيات التعلم الإنساني، وعندما يتم هذا التطوير فإن الفرد المثقف بصريا يمكنه تمييز وتفسير الأحداث والعناصر والرموز البصرية والتي يقابلها يوميا

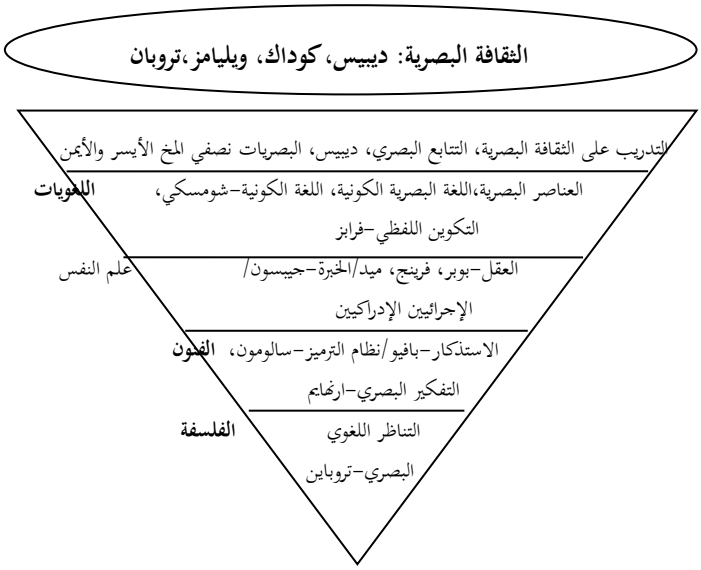
في بيئته سواء كانت طبيعية أو من صنع البشر، ومن خلال الاستخدام المبدع لهذه الكفايات يمكننا أن نتصل وبكفاءة مع بعضنا البعض"[2].

الإدراك البصري يمثل آلية تواصلية لا يستهان بها في عملية التواصل، تتحقق فائدتها التواصلية بإحياء المرجعيات وتفاعل الخبرات بين قطبي العملية التواصلية(ملقي/متلقي) في تمرير الرسالة.

وإذا عدنا إلى تعريف جون ديبس(**John Debes**) فهي "مجموعة من الكفايات المرتبطة بحاسة البصر، والتي يمكن تنميتها لدى المتعلم عن طريق خبرات تعتمد على الرؤية وتكاملها مع الحواس الأخرى، وتعتبر عملية تنمية هذه الكفايات ضرورية للتعلم، فتنميتها تمكن الشخص المتعلم(المثقف بصريا) من أن يفهم ويفسر الأحداث والرموز والأشكال البصرية والأشياء التي يتعرض لها في بيئته التي يعيش فيها"[3].

فالخبرة البصرية تتكون وتنمو بالممارسة التي تمكن صاحبها من تفسير مختلف الظواهر ذات الصلة بالرؤية الحسية، لذلك تم تعريف الشخص المثقف بصريا على أنه "القادر على الحصول على مهارات مما يراه، والقادر على توصيل المعنى للآخرين من خلال الصور التي ينتجها"[4]. فالمهارة البصرية لها قابلية الاستثمار المزدوج، بحيث تستثمر في تحليل ما تقع عليه العين من صور حسية، وفي ترجمة الأفكار من كنهها المعنوي الذهني إلى صور بصرية.

ومما تقدم ذكره؛ فإن الثقافة البصرية هي كفاءة تتأتى من التمرس المتكامل بين حاسة البصر وبقية الحواس والقدرات العقلية لفهم وتفسير المعلومات المرئية وإنتاجها، وتستمد الثقافة البصرية مرجعياتها من مجالات عدة أهمها: الفن والفلسفة وعلم النفس.وقد مثل كل من دوارد **Dward** وديفيد مايك مور **Divid Make Moore** التشعب المرجعي للثقافة البصرية في الشكل الآتي"[5]:



لقد "كانت النقلة من الكلام الشفاهي إلى الكلام المكتوب في جوهرها نقلة من الصوت إلى الفراغ المرئي"[6].

ولم تتم النقلة مباشرة بل مرت بمراحل تنوعت خلالها الصيغ التعبيرية في الثقافة البشرية، وللغذامي في كتابه "الثقافة التلفزيونية" إشارة إلى أنها مرت بأربع صيغ جذرية هي: مرحلة الشفاهية، ثم مرحلة التدوين، تتلوها مرحلة الكتابة، وأخيرا مرحلة ثقافة الصورة، وكل مرحلة لها آثار تبقى فاعلة في الصيغة الجديدة.

استلهم الخطاب اللغوي في شقيه الشعري والنثري بفعل حملة الانفتاح والتجريب التي اعترت مختلف التخصصات والمجالات العلمية، والفنية، والأدبية أبجديات الثقافة البصرية فطوع بطريقة أو بأخرى تموضعات العلامة اللغوية في أشكال هندسية وصور فنية، ما أدى إلى خلق ازدواجية لغوية لفظية/ بصرية في النص الواحد.

وتحدثت دونديس (**Dondis**) عن تلاحم اللغتين لبث الدلالة وبنائها بقولها: "عندما نشكل تصميما ما باستخدام الألوان والأشكال، وبعض العناصر الأخرى والمكونات المتجانسة، فنحن نوظف هذه العناصر بشكل تفاعلي لأننا نقصد معنى محددا"[7].

كما "يعتقد أرنهايمأن تفكير الفرد يمكن أن يكون بصريا...فهو يؤمن بأن تعقل الشيء واستيعابه لا يقتصر فقط على التعامل مع بعض الكلمات والأرقام"[8].

هذا ما أثبتته الثقافة البصرية التي انسابت إلى الخطاب الأدبي عبر ما اصطلح عليه حديثا بـ"التشكيل البصري" وهو حسب محمد الصفراني "كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت رؤية على مستوى البصر/العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/ عين الخيال"[9]، والممنوح للبصر هو ما استندت إليه مقاربتنا، باعتباره عمل على توسيع آفاق التعبير اللساني للغة إما بتعزيزه بصورة، أو تشكيلهفي صورة، أو التعبير عنها بصورة.

وبالمقابل عمل التشكيل البصري –أيضا– على تغيير تراتبية الإدراكالذهني للنص، بحيث يتم إدراك النص بصريا ثم يليه الإدراك الذهني والدلاليالمستند في الآن ذاته إلىالتفكيرالبصري القائم على الاستقراء والاستنطاق والفهم لا على مجرد التعرف.

2. تمثلات الدلالة البصرية في القصة القصيرة جدا:

تنهض القصة القصيرة جدا على مجموعة آليات متضافرة تحقق التقشف اللغوي والتكثيف الدلالي، و"تعتمد...على سعي حثيث لبلوغ أعلى تمركز سردي يتصل ببؤرة سردية مركزية مشعة، وغالبا ما تكون جملها القصصية من الطراز السريع والخاطف (البرقي) الذي يتمتع بأخص درجات التكثيف والاختزال والإيحاء لأن المساحة السردية التي يلعب عليها لا تتيح له فرصة كافية لأن يأخذ الكادر اللغوي حريته في التوسع والاستقصاء والتمادي السردي"[10].وهو ما عزز الحاجة إلى استثمار آليات أخرى توسع طاقة الفعل القصصي وتزيده عمقا حسب ما تمليه الحالة القصصية، حيث لجأ القاص إلى استثمار الطاقات الفنية في بعدها التشكيلي الذي "يساير واقع الحياة المعاصرة التي تهتم بجانب المادة والمدركات الحسية، ويتضمن كل ما هو ممنوح للبصر في فضاء النص ويحيل إلى أهمية المبصورات في إنتاج دلالة النص"[11].بعد أن كانت هذه الدلالة مقتصرة على اللغة، والمعاني، والمضامين، وتتجلى أهم الاستثمارات التشكيلية في النص القصصي القصير جدا فيما يلي:

1.2.السطر الشعري:

يضاهي قاص القصة القصيرة جدا الشاعر في انزياحه عن اللغة العادية إلى لغة تأثيرية غير عادية في وصفه لعالمه والتعبير عن مشاعره، بانزياحه هو الآخر عن المضمون السردي الصريح إلى التلميح والإيحاء والإضمار والإخفاء، ليجد هذا النوع القصصي نفسه منفتحا على الشعر مستهدفا لغته، وقد تطور هذا الانفتاح واتسع حد استلهام أحد أشكاله البصرية ممثلا في السطر الشعري.

لعل أول ما يلفت الانتباه في معمارية صفحات القصص القصيرة جدا بعد حجمها القصير جدا، هو تشكلها فنيا في هيئة سطور شعرية تجعلها تبدو للوهلة البصرية الأولى قصائدا شعرية، حيث تبنى الكثير من الكتاب شكل السطر الشعري لبناء نسق أحداث القصص، وتشكيله على مستوى فضاء الصفحات، ونستحضر في هذا المقام مجموعة "هي والبحر" لعلاوة كوسة الذي ارتأى أن تتبنى معظم قصصها شكل قصيدة التفعيلة، ونمثل منها بقصتي "ابن الدروب"، "حكايات المدن".

صور علاوة كوسة في قصة "ابن الدروب" التضارب الصارخ لمرارة الاغتراب مع لوعة الطموح، فكثيرا ما تجرفنا الطموحات إلى الاغتراب محولة الغربة إلى فرصة، لكن تبقى أصعب المراحل التي يمر بها الإنسان في حياته مرحلة البعد عن الوطن، هذا ما صرح به "ابن الدروب" ساردا:

تشيعني إلى المحطة الغربية

تهبني إلى أوطان بعيدة بكفن الصبر الجميل،

تلوح بيد وتحمل بالأخرى تذكرة _ تميمة_

تخيط بمدامعي دم القلب،

يلتهمني قطار الليل،

تصفق الكفان...

تتعانقان...تتوحدان...

وتذرني في الدروب وحيدا."[12]

يعزف الإيقاع السردي في هذه القصة حركته المتنامية ضمن أسطر شعرية متفاوتة الطول، تشتغل على المستوى الشكلي، وكذا على المستوى الدرامي، إذ يستقل كل سطر منها بحدث ينسجم ويشد وثاقه معنويا مع الحدث الذي يليه، وجميعها تنضح بتصوير حسي مرئي، فلا يكاد يخلو سطر من صورة مبتكرة، تتآزر مع غيرها لتعبر عن رؤية صاحبها في بنية قصصية مكثفة وغنية بالدلالات، التي لا تتأتى من الطابع التصويري المكثف فحسب، بل تكتسي أيضا طابع نفس القراءة الشفهي الذي فرضه السطر الشعري مبرزا التأزم المتصاعد للوضع النفسي الذي تكابده الشخصية في غربتها.

رجع ابن الدروب إلى مدينته عبر قصة "حكايات المدن" لتصدمه مرابع الصبا والشباب (مدينته) بأنها لم تعد كما كانت، وأن الوجوه التي ألفها في ذاكرته، واستأنس بها في غربته قد رحلت، فلم يبق إلا أسراب

المقنعين الوافدين لغاية لا تتعارض مع الاستنزاف والاستيلاء، فلكل مدينة –ولعل ذلك أقرب إلى المجاز المرسل ذي العلاقة الجزئية، بل لكل دولة (عربية بخاصة)– محك زعزع استقرارها فأخرج الكثير من أبنائها الأكفاء بحثا عن تجسيد طموح شُل في أوطانهم في وجهات مغايرة، واستقبل الكثير من الدخلاء مدججين باستغلالهم واستيلائهم، وقد استنطق القاص هذا الوضع مخاطبا الجامد المتخيل (الباب) في قصة"حكايات المدن" قائلا:

"يا باب مدينتنا الجديدة
حدثني
عن الوجوه القديمة
التي حينما ألفتها
رحلت عنك..
وإن آثرت الصمت
فأمعن النظر
فيأسراب المقنعين
الوافدين
إن لي في هذه المدينة
ما أخاف عليه منهم
يا باب مدينتنا"[13]

لقد تكاملت بفعل التشكيل السطري الشعري المتماوج طولا شعرية التعبير مع شعرية البناء، في بنية سردية مكثفة تختزل المضمون السردي وتزيده عمقا في الآن ذاته، وتؤجج الدلالات التي تؤدي إلى تثوير التأويل لدى القارئ ليس فكريا فقط، لأن جدل هذا التداخل امتد ليشمل البنية الشكلية وامتد معه التأويل ليشمل الدلالة البصرية، ليكتمل بذلك استنطاق أبعاد النص الجمالية بناء على تناغم الأحداث مع الجو النفسي المشحون بمشاعر الأسى، ومع طريقة الأداء السردي في شقه الفضائي.

بناء على ذلك نستشف أنه إذا كان طول السطر الشعري في الشعر مرهون بالدفقة الشعورية للشاعر، فإن معطى الحدث السردي، وما يكتنفه من شعور، إضافة إلى رغبة القاص في إضفاء سمة الأداء الشفهي على فعل الحكي هي ما يتحكم في طول السطر السردي امتدادا وتقلصا في القصص القصيرة جدا.

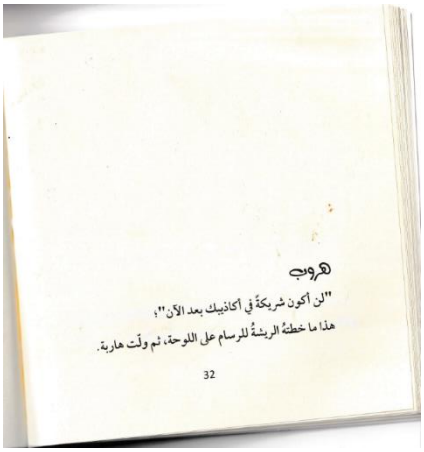
2.2.هندسة البياض:

يتجسد المكان النصي عبر "مساحة الصفحة التي يتكون من خلالها جسد الكتابة"[14]. وقد حظي بأهمية كبيرة في النتاج الأدبي، فهو جزء من تشكله الفني وتكونه الدلالي الذي "يحاكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي الذي يتجاوز حدود العمل الفني، ويتبنين... من خلال الإيقاع الذي تخلقه الذات الشاعرة بين السواد/الصوت (الكتابة)، والبياض/الصمت (الفراغ)"[15]. وقد عمد الكثير من الكتاب إلى المزاوجة بين البياض والسواد في نصوص القصة القصيرة جدا كآلية لتعزيزها بمعطيات ومدلولات لا يكفي الحيز اللغوي لاستيعابها، وتنوعت طرق هندستهم للبياض واستثمارهم له على النحو الآتي:

1.2.2 الفراغ/ الصمت:

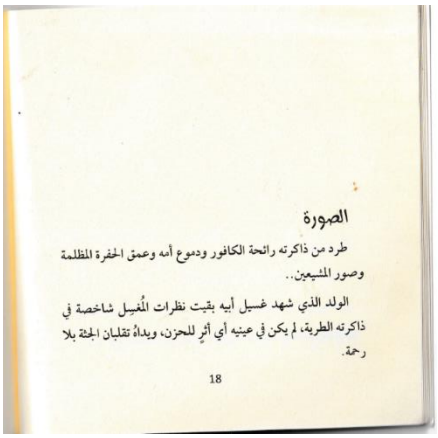
لقد سُلط الاهتمام بالبياض وتشكلاته أول الأمر على القصيدة المعاصرة، التي تفنن الشعراء في استنطاق بياضها ضمن تشكيلات كثيرة ومتنوعة، إذا ذكرنا منها التناص البصري، التفريع النصي، تقسيم البياض، بنينة البياض... فذلك على سبيل التمثيل لا الحصر.

وكآلية لتوليد الدلالة أو شحنها في القصة القصيرة جدا استثمر القاص البياض بـ "توزيع سواد النص على بياض الورقة، وعلامات الترقيم، والتوزيع الطبوغرافي أو المطبعي، بحيث لا تقتصر الدلالة على المفردة أو الجملة، وإنما يصبح البياض دالا وكذلك شكل الورق والخط وتناثر الحروف وتوزيعها، وهكذا يصبح شكل القصة القصيرة جدا دالا لمدلولات خفية"[16]، ونصا موازيا فسح المجال لتوسيع الرقعة اللغوية دلاليا، ولنا في أضمومة " بين سطور المدينة" للقاص خالد سامح نموذج من ذلك، فقد عمد إلى المزاوجة بين نصين لخلق نص القصة، الأول مضمر في البياض الذي تعمد تركه في القسم العلوي من كل صفحة، معبرا عن صمت طويل ينفتح على قراءات عديدة لا حصر لها، والثاني متضمن في الصوت/الخطاب اللغوي الذي أورده أسفل الصفحات على نحو الآتي:[17]


هروب

"لن أكون شريكةً في أكاذيبك بعد الآن"؛
هذا ما خطتهُ الريشةُ للرسام على اللوحة، ثم ولّت هاربة.

32

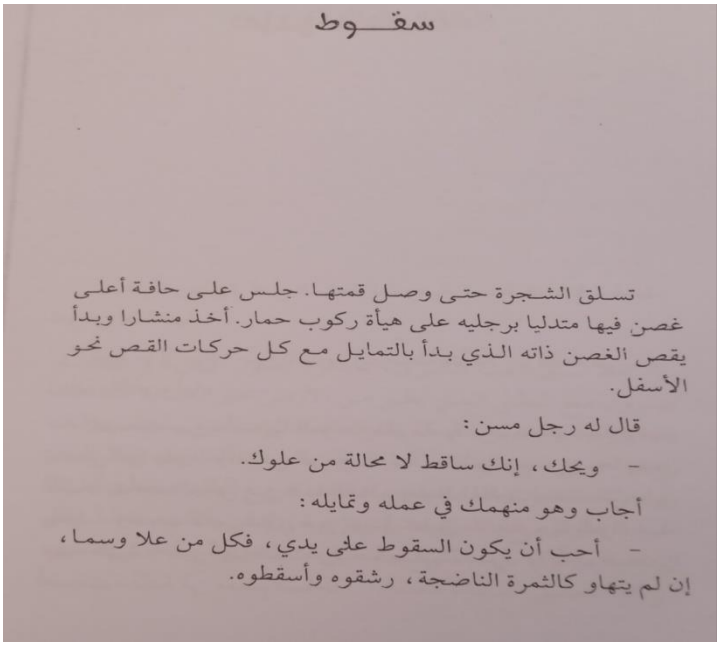

الصورة

طرد من ذاكرته رائحة الكافور ودموع أمه وعمق الحفرة المظلمة وصور المشيعين..

الولد الذي شهد غسل أبيه بقيت نظرات المُغسل شاخصة في ذاكرته الطرية، لم يكن في عينيه أي أثرٍ للحزن، وبدأ تقلبان الجثة بلا رحمة.

18

في حين آثر جمال الدين الخضيري في نماذج من مجموعته القصصية "فقاقيع" أن يتوسط الفراغ العلوي عتبة العنوان والمتن فوردت على شاكلة قصة "سقوط"[18]


سقـــوط

تسلق الشجرة حتى وصل قمتها. جلس على حافة أعلى غصن فيها متدليا برجليه على هيأة ركوب حمار. أخذ منشارا وبدأ يقص الغصن ذاته الذي بدأ بالتمايل مع كل حركات القص نحو الأسفل.

قال له رجل مسن:

- ويحك، إنك ساقط لا محالة من علوك.

أجاب وهو منهمك في عمله وتمايله:

- أحب أن يكون السقوط على يدي، فكل من علا وسما، إن لم يتهاو كالثمرة الناضجة، رشقوه وأسقطوه.

المتأمل لهذه التموضعات يجد أن للقارئ إزاءها قراءتين؛ قراءة لسانية، وأخرى دلالية تكمل إحداهما الأخرى. وتخدمهما وتغذيهما قراءة ما وراء حدود النص كنسق لغوي، ألا وهي القراءة البصرية، وتفتح

آفاقها الدلالية للتنوع والاستمرارية، فالبياض هنا معادل للصمت، والصمت لغة، والفراغ منحه القاص للعين القارئة كي تبوح وتنطق فيه وتكتبه وتكشف عما أمكن من خفاياه، لأن خلف كل قصة قصيرة جدا قصة طويلة، رواية، بل مسيرة حياتية بأكملها.

ومن الكتاب من آثر أن يتسلل البياض إلى النص نفسه فيفرق سطوره عن بعضها بصمت مؤقت تتباين دلالته من نص لآخر، وتبرز هذه السمة جلية في قصص مجموعة "حلم" للقاصة أحلام أحمد بكري ننتخب منها قصة جاء متنها كالآتي: (ما تجدر الإشارة إليه هو أنها جردت جميع قصصها من عتبة العنوان)

حرامي القلوب..

كما وصف نفسه لها

عندما هاتفها ليلا

وسألت من المتحدث..؟؟

ضحكت من جوابه..

فقال: هل لي أن أسرق..؟؟

قالت: أنت السارق الوحيد

الذي لا نملك القدرة

على أن نبلغ عنه الشرطة..

أغلقت الهاتف وأوصدت بابها..[19]

تبرز القصة تشكيلا بصريا تجلى من خلال البياض الذي تركته القاصة بطريقة متناوبة بين بعض سطورها تلاءمت مع تناوب الحوار بين الشخصيتين، مما أضفى عليها سمة المقطعية، والهدف منه ترك

فسحة للقارئ لتحليل السواد/ الكتابة، ليتمكن من سد ثغرات البياض، فعبارة "حرامي القلوب" تثير حيرة القارئ وتساؤله، الذي سرعان ما ينجلي بعد أن يتم قراءة ما بعد البياض، ويدرك أنه جواب لسؤال، وأنها اعتمدت التقديم والتأخير بين ركني الحوار، ويسترجع القارئ الجواب نفسه في الفراغ الموالي ليعلل به ضحكة الشخصية، ليتحول الجواب: "حرامي القلوب" بفعل حضوره في السواد واستحضاره في البياض إلى بؤرة سردية امتدت مسحتها الشعرية الجمالية في أتون القصة.

يشتغل البياض في الكتابة القصصية القصيرة جدا ضمن الكتابة ذاتها وفق آليات متنوعة يستدعيها الموقف السردي، وما يكتنفه من حالات نفسية ومعطيات فكرية وثقافية وإحالات رمزية، وقد غزا النص القصصي القصير جدا من هذه الآليات– حسب ما تم الاطلاع عليه من أضمومات ونماذج – علامات الترقيم (علامات الوقف) والكتابة الشذرية المتقطعة للنص ذاته أو لكلماته.

2.2.2 علامات الترقيم/علامات الوقف:

تطور دور علامات الترقيم من كونها توضع لتحديد الجمل وتنظيم نفس القراءة، باعتبارها "ضرورة حتمية اقتضاها انتقال الإنسانية التدريجي من ثقافة الصوت والأذن إلى ثقافة العين والكتاب"[20]. إلى المساهمة في البنية البصرية للنص عامة والقصصي القصير جدا خاصة، هذا الأخير الذي "استدرج علامات الترقيم لخدمة منحاه الإبداعي التجاوزي وعاملها معاملة الدوال اللغوية، وذلك بشحنها بدلالات ووظائف جديدة تحيد عن المألوف من دلالاتها ووظائفها"[21]. ما أدى إلى دعم وترسيخ التفاعل بين الأديب والنص والقارئ، ومنح فعل القراءة الحيوية والتنوع، ولم يتحقق ذلك بالنقطة، والفاصلة وعلامة الاستفهام، وعلامة الانفعال بقدر ما تحقق بفعل الحذف وأشكاله إذ لا يكاد يخلو نص قصص قصير جدا من أشكال الحذف.

أدى الحذف بتمظهراته المختلفة؛ نقطتا التوتر، نقط الحذف، والمد النقطي في النص القصصي القصير جدا دورين بارزين؛ أولهما أفقي خدم الرقعة اللغوية الضيقة من خلال تقليص حجم النص الطباعي بالبتر والاختصار والاقتصاد، وثانيهما عمودي خدم الفعل السردي من خلال إغناء دلالاته وتنويع قراءاته وتأويلاته، ونمثل للحذف بقصة "خيال" للقاص بختي ضيف الله التي تتعالق نصيا مع قصة "الديناصور" للكاتب الغواتمالي "أوجتومونتيريسو"AugstoMonterroso "حينما استيقظ كان الديناصور لا يزال هناك"[22]، والتي اعتمد فيها نقطتي التوتر، فجاء متنها كالآتي:

"بعدما استيقظ من نومه العميق، سألته عن

ديناصور رآه هناك..

لم يجبني..أعدتطرحالسؤال..انتفخ بسرعة حتى

أصبح مثل البالون، كان أكبر بكثير من قصته.."[23]

بطريقة فنية نجد بختي ضيف الله قارئا قاصا، حاول من خلال هذا التناص أن يقدم تتمة لقصة "الديناصور" بقصة قصيرة جدا كانت بمثابة قراءة توحي بأن قصة "الديناصور" تكتنز خلفها الكثير من الدلالات والقراءات، ولا نستشف ذلك من عتبة العنوان "خيال"، أومن عبارة "كان أكبر بكثير من قصته" فحسب بل من نقطتي التوتر اللتين توقف من خلالهما حديث القاص بعدما طرح السؤال أولا، ثم عندما انتظر الجواب، وأخيرا عندما أعاد طرحه للمرة الثانية واستنتج حجم ما يضمر خلفه من معطيات أثارت انفعاله وتوتره.

وفي قصة "إشارة" للقاص جمعة الفاخري من أضمومته "قهقهة شهية"، جمعت نقطتا التوتر مع نقط الحذف مع المد النقطي كضرورة استدعاها الموضوع لينتظم في صورة مشهد قصصي كمايلي:

أصفر..أحمر..أخضر...

لم تتحرك السيارة..

.....

كان السائق يغط في موت عميق !!؟"[24]

صور القاص العجز تصويرا مرئيا، فالشخصية كائنة كأن لم تكن، وهو حال الكثير ممن ركنوا مثبطين عن المضي قدما لمجابهة عقبات الحياة، أو حتى اقتناص فرصها، وقد جسد ذلك بأضواء إشارة المرور، حيث يستمر تناوب العقبات والفرص، الصعوبات والتيسيرات كتناوب أضوائها، وهو ما عبرت عنه نقط الحذف الثلاث، ويستمر معه التقاعس والفشل، وقد وظف القاص المد النقطي ليستوقف القارئ ويثير دهشته وتساؤلاته إزاء علة هذا الوضع (المشهد) الذي استدركه فيما بعد بذكر علته متمثلة في النوم العميق بترميز يستفز القارئ بتخريجات وتأويلات متنوعة.

3.2.2.الكتابة الشذرية/ التمزيق البصري:

التمزيق البصري ويعرف ـ أيضاـ "بالتفريق البصري"[25]، وهو أن تتفرق كلمات العبارات فلا تأتي متجاورة، أو تتفرق حروفها فلا تأتي مترابطة، وله أشكال متنوعة، إما أن تتفرق جميع الحروف، وإما تنشطر الكلمة إلى نصفين، كما قد يكون ذي تموضع أفقي أو عمودي.

يوظف جمعة الفاخري التفريق البصري في قصة "سقوط" التي يسرد فيها الآتي:

يوقفني الشرطي..يأمرني برفع يدي..يلويهما وراء

ظهري..يفتشني..يسقط من قلبي شيء ما..لم يره..

يسألني عنه..أغصبه..ينمو في أعماقي..أتورمه..

يضربني لأقطع تلعثمي بكلام يمليه خياله الكذوب..

تكتب لكمته على خدي:

(و...ط...ن...)..؟[26]

تجلى التشذير على مستوى جمل القصة بفعل نقطتي التوتر اللتين ساهمتافي بناء مسار سردي منسجم بجمل مقطوعة الوصل شكلا، موصولة متنا بوحدة الموضوع والضمير والصيغة الزمنية –نفسها– التي تعبر عن الحاضر الممتد في الماضي، وقد عبر التشذير عن شخصية بذات ممزقة، تبعثرت أشلاؤها عبر جمل قصة تأرجح مضمونها بين الواقعية والرمزية، لتبئير حالة اجتماعية في قالب فني فنتازي متعدد الدلالة متنوع التأويل، له من التخريج أنه يعبر عن حالة تيه واغتراب الوطنية في كنف وطن ممزق صودرت فيه الحريات، وهو ما يوحي به تقطيع لفظة وطن (و...ط...ن...)

وفي قصة "ذبيح" لإسماعيل البويحياوي صورة لتمثلات التفريق البصري على مستوى التركيب واللفظ على النحو الآتي:

بينما أنا في رؤياي الراسخة بطل القصة المقدسة، هاجمني فيروس

أحلام. تعطلت معجزتي وبقيت مجرد إ س م ا ع ي ل. ملاك خلاصي بعيييد

بعيييد، وخليلي يراني كبشا لشفرة منامته.

أغفو، يأتي.

أفيق، يأتي.

أهرب

يأتي

يقتفي

خيط

ر

و

ح

ي

.

.

."[27]

تنهض القصة على تناص قرآني يستحضر به القاص قصة الخليل مع ابنه إسماعيل الذبيح –عليهما السلام– ليبث عبرها صدى هم ذاتي ينفتح على قراءات عديدة، يمنحها التفريق البصري الذي اعترى عبارتي "أهرب يأتي"، "يقتفي خيط روحي"، ولفظة "روحي"، وقبلها لفظة "إسماعيل" إيحاء دلاليا يستند إليه القارئ في تأويله، فبعد أن استحالت الرؤيا إلى حلم، والرؤيا عادة تنم عن البشارة والشيء المحمود، وفيها نعمت الشخصية الراوية بنشوة البطولة، والحلم ينم عن الشيء المكروه، وفيه تعطلت القدرة والمعجزة، واستكانت الشخصية إلى حقيقتها ذاتا ممزقة، وهو ما دل عليه تشكيل اسم الشخصية ممزقا "إ س م اع ي ل"، حيث عبر عن تبعثر وتمزق الذات وكيانها عندما بدأ كابوس "أحلام" بمطاردتها، ولا سبيل للخلاص منه فقد تسلل إلى كل ذبذبات حياتها إلى أن خنق روحها، بحيث يكتنف التفريق البصري المتدرج من العبارة إلى اللفظة فالحرف مفارقة دلالية توحي بتصاعد التأزم وشدة التضييق.

وفي إطار المزج بين تمثلات الدلالة البصرية، تخللت نقطتا التوتر ونقط الحذف الكلمات ذاتها في قصة "هوان" لبختي ضيف الله، فعملت على تمزيقها وتشذيرها، وتصوير الأداء الشفهي المصاحب لفعل القص على النحو الآتي:

أرسلت إليهم رسالة مشفرة خوفا من العدو:

صاحب (العلامة الزرقاء) إرهـ...ـابي خط..

.ـير..

ردوا عليا بوجوه غاضبة حتى نسيت حروفي من

الخوف..

أما هو فعيرني بسـ...لس الكـ...لا..م.."[28]

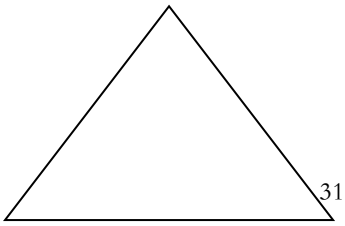
يوحي التفريق البصري في قصة "هوان" بحالة الذعر، وما يعتريها من أداء شفهي مقرون باضطراب سلوكي انعكس خاصة على مستوى الصوت، وظل مسيطرا على الشخصية الساردة خلال أحداث القصة جميعها، فقد استدعى الخوف من خطورة التصريح وهول الحصول عليه من طرف العدو أمرين اثنين اهتدى القاص إليهما بالتفريق البصري، هما: التشفير وطبقة الصوت المنخفضة المضطربة المتماشية مع فحوى التصريح وما تحمله لفظة "إرهابي" في الذاكرة الجمعية، "فمثلما يسجل التفريق البصري سمة ارتفاع الصوت ووضوحه، يسجل أيضا سمة انخفاض الصوت وتقطعه وتهدجه"[29].

تنوعت هندسة البياض في النص القصصي القصير جدا من قصة إلى أخرى ومن أضمومة إلى أخرى، بطرق اشتغال أسفرت أن "لبياض الصفحة أهمية لا تقل أهمية عن سواد الصفحة، فالفراغات النصية تقنية جمالية الهدف منها استدعاء المتلقي بغية المشاركة المنتجة، لأنها فضاءات خصبة يوظفها القاص للتواصل مع المتلقي وتضمن مشاركته في إنتاج النصوص المقروءة"[30]. مشاركة فعالة، لأن الغرض من توظيف آليات البياض هو الإحالة إلى مضمر ما يستحضره القارئ لسد ثغرات القصة وشد وثاق الحبكة السردية، وهو ما يؤهله لأن يكون شريكا فعالا في العملية الإبداعية.

4.2.2 التشكيل الهندسي:

عبرت الكثير من الأضمومات والنماذج على أن الهيكل النصي للقصص بني بطريقة عفوية، انصب فيه اهتمام القاص على خلق متن ثقيل ضمن مبنى صغير، فجاء معظمها على هيئة شكول رباعية، أكثرها شيوعا المستطيل، وبالمقابل هناك من النماذج ما يوحي بأن القاص في القصة القصيرة جدا لم يكتف باختزال تجاربه في رقعتها اللغوية المحدودة المألوفة، بل توجه أداؤه نحو الانفتاح الفني بالعمل على صوغها ضمن أشكال وقوالب هندسية وفنية اشتغلت في حيز الفضاء الطباعي اشتغالا دلاليا بصريا، فكان لها أهمية في بناء رؤى

التأويل والتفسير، وللقاصة مريم بغيبغ قصة "أفول" التي تهيكل فيها المتن مع عتبة العنوان في صورة مثلث متساوي الساقين على النحو الآتي:



أفول

سلبوه أرضه.. أخرجوه عاريا

اعتلى عناق الجنون، فاضت أنفاس حلمه الأخير

فمسماره الوفي الذي علق عليه أمل العودة خانه الصدأ."[31]

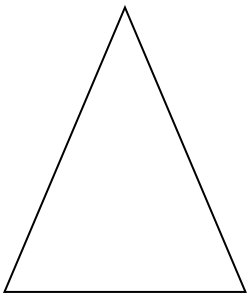
يكتنز المثلث دلالات متنوعة منها التدرج تصاعديا وتنازليا، ارتفاعا وانخفاضا سواء في الأحداث أو المشاعر أو غيرها من المعطيات، حسب تموضع قاعدته سفلية أو علوية، وحسب المضمون الذي يشغله، وقد تدرج المشهد القصصي في رسم صورة من صور بسط النفود الاستعماري، والممارسات العدوانية المتنوعة لتحقيق هذا المبتغى، حيث يفيض بحالة تغييب مأساوية جراء الانتهاك والاستيلاء الذي بدأ تدريجيا إلى أن بلغ منتهاه حين أصبحت العودة إلى ربوع الوطن مستحيلة، فبعد سلب الأرض والتهجير والتجريد من الممتلكات، وأد للأحلام والطموحات، ثم حظر العودة إلى الوطن.

ولنا في قصة "حملة نظافة "لإسماعيل البويحياوي مثالا لتعزيز المتن اللغوي بتشكيل هندسي (المثلث) على النحو الآتي:

كان ذلك في اليوم الأول بعد الانتخابات. استيقظنا باكرا. همسنا للفجر

حينا الذي نلمه في حلمنا. كنسنا أوراقا وصورا وجرائد متناثرة في دروبه،

وأشعلنا فيها



النار

النـــــار

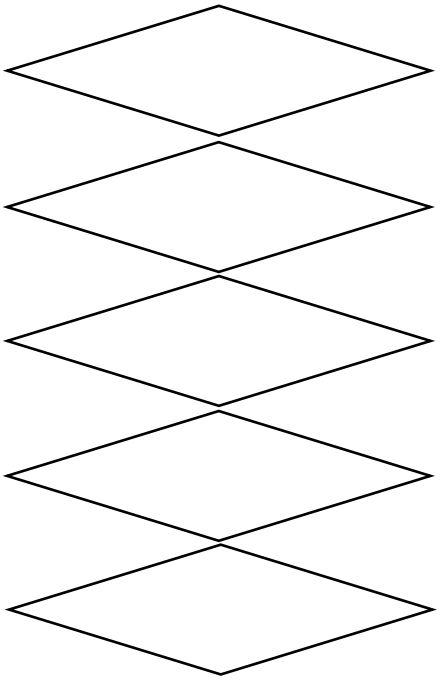
النـــــــار

النـــــــــــار

النـــــــــــــــار"[32]

استهدفت قصة "حملة نظافة" أهم ركيزة من ركائز الديمقراطية، وهي ممارسة جمهور الشعب حقه في صنع القرار السياسي وإدارة الشأن العام، وعبرت عن زيف هذا الادعاء الديمقراطي، فعوض أن يكون الشعب طرفا فعالا في حملة الانتخاب واستحداث السلطات والهيئات، فهو طرف فاعل في تنظيف الشوارع من بهرجتها وبروتكولها الروتيني، لأنها عبارة عن مهرجان خاو على عروشه، يعج بشعارات تستميل الشعب وتغريه، ثم لا تعدو أن تكون حبرا جافا على ورق متناثر في ربوع الشوارع، فتخيب بذلك آمال الشعوب في تغيير الواقع وتحقيق المطالب والمكاسب خاصة الاجتماعية منها، وتزداد الأوضاع تأزما، وهو ما نستشفه في امتداد لفظة "النار" المتدرج من ذروة المثلث إلى قاعدته السفلية معبرة عن وتيرة متصاعدة في الانتفاضة من الوضع، وما يعتري هذه الانتفاضة من تأزم نفسي ينعكس علسمة الأداء الشفهي أثناء عملية القراءة.

كما تفنن الكتاب في إخراج قصصهم ضمن قوالب فنية تلفت الرؤية البصرية، وتقودها إلى وضع خطوط وهمية تضفي إلى أشكال فنية مختلفة، يستنطقها القارئ من مضامين القصة، ونمثل بقصة "امرأة في حقل" لفاطمة بن محمود التي بنتها على النحو الآتي:



امرأة في حقل

أنهكها العمل بشدة ولا تزال منكبة على عملها.

في كل مرة كان صاحب الحقل يفاجئها بساعات إضافية

لتعتصر المزيد من عرقها..

يعلم هو أن الفقر قد كبل يديها فلا تتخلى عن العمل

وأن الحاجة كممت فمها فلا تقدر على الشكوى

لذلك لا يبالي بها.

هي الآن تحمل صندوقا آخر وتلقي بالثمار التي تجمعها

وفيه يتقاطر عرقها.

يكاد النهار يمر وتمر خلف صاحب الحقل،

إنها الآن تدوس بقدميها على ظله، وتتلكأ قليلا..

تشعر بالتشفي .. منه"[33]

الشكل المرئي للنص يبدو وكأنه مجموعة من المعينات المتراصة عموديا، رصد متنها أبشع صور الاستعباد التي يتجرعها الإنسان تحت ربقة الفقر، فهي عاصفة بصور القهر المتوالدة صورة عن صورة، قهرا عن هقر، ويتضح ذلك من خلال المفارقات التي تضمنتها القصة حيث يتأزم الوضع رأس كل معين، أو نهاية كل انفراج فضائي من بداية النص حد نهايته، فالعمل الشاق والمنهك والمتواصل مقابله ساعات إضافية، واليدان المكبلتان لن تتخليا عن هذا العمل، وفم كممته الحاجة، ولا يقدر على الشكوى فاستعبد، فأغلال الفقر ومرارة القهر منحت الشخصية جرعة جرأة للتشفي، فراحت تنتفض وتلقي الثمار التي انهمر عرقها من تعب جنيها، ثم تدوس صاحب الحقل بقدميها، لكنه جبروت الفقر فقد كانت لحظة تشفي من نسج الخيال تكسوها هالة الضعف، فالصندوق كان خاويا وهو ما نستشفه من لفظة (آخر) والمستعبد كان ظلا.

خاتمة:

وفي ختام مقاربتنا يمكن أن نخلص إلى أن القصة القصيرة جدا استقطبت القارئ أول أمرها بصغر الحجم وثقل التكثيف وعمق الدلالة، فاستندت دينامية التفاعل بينه وبين النص في المقام الأول إلى مخزونه المعرفي وفق ما أملته استراتيجية نظرية القراءة.

ثم ما لبثت القصة القصيرة جدا حتى تبنت معطى من معطيات التواصل الراهن، إذ لم تقتصر على القراءة في بعدها التأملي الذهني، بل أضافت البعد البصري المتولد عن تشكيل الفضاء النصي تشكيلا فنيا والذي يقوم بدوره على الاستقراء والاستنطاق والفهم.

يتأتى الاشتغال الفني على مبنى النص في القصة القصيرة جدا من عامل ضيق الرقعة اللغوية، حيث يساهم تشكيلها البصري في توسيع طاقة العلامات اللغوية، كما يعمل على كشف ما وراء اللغة، خاصة ما يتعلق بسمات أدائها الشفهي.

فقراءة النص السردي القصير جدا ذي التشكيل البصري تبنى وفق الاشتغال على مستويين متكاملين بصري/ ذهني، دون تغليب أحدهما على الآخر خاصة البصري منهما لأنه غالبا ما يكون غير مقصود.

ويؤدي المستوى البصري دورين بارزين، فهو إما أن يفعل التأويل وينوع فعل القراءة بفعل التناغم الجمالي المزدوج لفظي /بصري، وإما أن يوجه القارئ توجيها مباشرا إلى دواخل النص والكشف عن رؤاه الشعورية، وعليه فدور القارئ في قراءة النماذج القصصية القصيرة جدا التي صدرت بصورة طباعية كلاسيكية وكان الاستثمار الوحيد فيها للعلامة اللغوية تكثيفا واقتصادا وترميزا قد يكون أصعب وأعقد لغياب مؤشر الدلالة البصري.

الكتابة البصرية بمختلف آلياتها وتقاناتها في القصة القصيرة جدا بصمة إبداعية رهينة التجربة والموقف السردي، حضورها قد يضيف حملا دلاليا للقصة، وغيابها لا ينقص بالضرورة من ثقل دلالتها، ولا يمكن أن تتحول بحال من الأحوال إلى شرط من اشتراطاتها، لأن في ذلك صراع مادي خانق لسحر وسر القصة القصيرة جدا.

الإحالات والهوامش

1. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950ـ 2004)، النادي الأدبي، ط1، الرياض، 2008، ص21
2. دوارد وديفيد مايك مور، الجمعية الأمريكية الدولية للثقافة البصرية(ivla)، تر: نبيل جاد عزمي، مكتبة بيروت، ط2، القاهرة، 2015،، ص هـ.
3. ولاء محمد محمود: الثقافة البصرية ودورها في استعراض الموروث الشعبي، المجلة العربية لبحوث الاتصال والاعلام الرقمي، ع1، 2022، ص 15.
4. المرجع نفسه، ص15.
5. دوارد وديفيد مايك مور: المرجع نفسه، ص20.
6. محمد الصفراني، المرجع نفسه، ص18.
7. دواير وديفيد مايك مور، المرجع السابق، ص4.
8. المرجع نفسة، ص9.
9. محمد الصفراني، المرجع السابق، ص18.
10. محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد الأردن، 2010، ص180.
11. محمد الصفراني: المرجع السابق، ص22.
12. علاوة كوسة: هي والبحر، منشورات فاصلة، ط1، الجزائر، 2013، ص35.
13. المصدر نفسه، ص63.
14. محمد الصفراني، المرجع السابق، ص151.
15. المرجع نفسه، ص.152

16. محمد يوب: القصة القصيرة جدا الخروج عن الإطار، دار الثقافة والإعلام، د ط، الشارقة، ص133,134
17. خالد سامح: بين سطور المدينة، فضاءات، ط1، الأردن، 2017، ص18،32.
18. جمال الدين الخضيري: فقاقيع، التنوخي، ط1، الرباط، 2010، ص18.
19. أحلام أحمد بكري: حلم، دار زهمة كتاب، مصر، ط2، 2020، ص11.
20. محمد الصفراني: المرجع نفسه، ص199.
21. المرجع نفسه، ص201.
22. بحثا عن الديناصور، مختارات من القصة القصيرة جدا في أمريكا اللاتينية: إعداد وتر: سعيد بن عبد الواحد وحسن بوتكى، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الدار البيضاء، ص94.
23. بختي ضيف الله: سحب زرقاء، دار أمارجي، ط1، العراق، 2023، ص22.
24. جمعة الفاخري: قهقهة شهية، دار الكتب الوطنية، ط1، ليبيا، 2014، ص45.
25. محمد الصفراني، المرجع السابق، ص186.
26. جمعة الفاخري: المصدر السابق، ص15.
27. إسماعيل البويحياوي: ندف الروح، التنوخي، ط1، الرباط، 2011، ص40.
28. بختي ضيف الله: المصر نفسه، ص13.
29. محمد الصفراني، المرجع السابق، ص186.
30. محمد يوب، المرجع السابق، ص191.
31. مريم بغيبغ: صعلوك حداثي، دار المثقف، ط1، 2018، ص59.
32. إسماعيل البويحياوي: المصدر السابق، ص65.
33. فاطمة بن محمود: من ثقب الباب، دار الوطن، ط1، الرباط، المغرب،، 2013، ص25.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إسماعيل البويحياوي: ندف الروح، التنوخي، ط1، الرباط، 2011.
2. بحثا عن الديناصور، مختارات من القصة القصيرة جدا في أمريكا اللاتينية: إعداد وتر: سعيد بن عبد الواحد وحسن بوتكى، منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، الدار البيضاء.
3. بختي ضيف الله: سحب زرقاء، دار أمارجي، ط1، العراق، 2023.
4. جمال الدين الخضيري: فقاقيع، التنوخي، ط1، الرباط، 2010.
5. جمعة الفاخري: قهقهة شهية، دار الكتب الوطنية، ط1، ليبيا، 2014.
6. خالد سامح: بين سطور المدينة، فضاءات، ط1، الأردن، 2017.
7. دوارد وديفيد مايك مور، الجمعية الأمريكية الدولية للثقافة البصرية(ivla)، تر: نبيل جاد عزمي، مكتبة بيروت، ط2، القاهرة، 2015.

8. علاوة كوسة: هي والبحر، منشورات فاصلة، ط1، الجزائر، 2013.
9. فاطمة بن محمود: من ثقب الباب، دار الوطن، ط1، الرباط، المغرب،، 2013.
10. محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950ـ 2004)، النادي الأدبي، ط1، الرياض، 2008
11. محمد صابر عبيد: المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد الأردن، 2010.
12. محمد يوب: القصة القصيرة جدا الخروج عن الإطار، دار الثقافة والإعلام، د ط، الشارقة.
13. مريم بغيبغ: صعلوك حداثي، دار المثقف، ط1، 2018.
14. ولاء محمد محمود: الثقافة البصرية ودورها في استعراض الموروث الشعبي، المجلة العربية لبحوث الاتصال والاعلام الرقمي، ع1، 2022.