

République Algérienne Démocratique et Populaire

Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -

Faculté des Lettres et des Langues



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محمد أولحاج
- البويرة -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التخصص: دراسات أدبية

العنوان:

الخطاب الشعري في المجموعة القصصية الرسم
على الجرح الأبكم لمصطفى ولد يوسف

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماجستير

إشراف الأستاذ:

د / رفیقه بلهادی

إعداد الطالب:

صدام حسين سعیدی

لجنة المناقشة:

1- فیروز رشام

جامعة البويرة

رئيسا

2- رفیقه بلہادی

جامعة البويرة

مشرفا ومقررا

3- رشيدة عابد

جامعة البويرة

عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2025م - 2026م

إهداء :

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات ، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين أما بعد:

أتقدم بإهداء هذا العمل المتواضع ثمرة سنوات من الجد والاجتهاد إلى من كانا سبب نجاحي بعد الله تعالى ، والديّ الكريمين أطال الله عمرهما وأدامهما تاجا فوق رأسي ، وإلى أفراد عائلتي الكريمة عرفانا لما قدّموه لي من دعم وتشجيع ومساندة طيلة مسيرتي الدراسية ، كما أتوجه بخالص عبارات الشكر إلى أساتذتي الأفاضل في تخصص اللغة والأدب العربي، الذين كان لهم الفضل في توجيهي وإثراء رصيدي العلمي والمعرفي ، وإلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث ، راجيا من الله تعالى أن يجعله نافعا ومفيدا.

مقدمة

يشهد الخطاب الأدبي المعاصر تحولات عميقة مست بنيتة وأجناسه، حيث لم تعد الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية صارمة كما كانت في التصورات النقدية الكلاسيكية، وفي هذا السياق تبرز ظاهرة التداخل الأجناسي بوصفها إحدى أهم سمات الكتابة الحديثة، ولا سيما التفاعل بين الشعر والسرد، وقد كان للقصة القصيرة النصيب الأوفر من هذا التفاعل، إذ تخلت تدريجياً عن اكتفائها بوظيفة الحكى المباشر والتقرير الوصفي، لتتفتح على عوالم الشعرية مستثمرة إمكانات اللغة الإيحائية، وبناء الصورة، والتنويع الإيقاعي، وآليات التكثيف والاختزال، ويندرج هذا البحث في إطار الدراسات النقدية التي تسعى إلى تتبع حدود هذا التفاعل بين الشعر والسرد، ومقاربة الأبعاد الجمالية والدلالية التي يفرزها هذا التداخل في النص القصصي الجزائري المعاصر خاصة عن الكاتب مصطفى ولد يوسف.

وقد جاء اختيارنا لهذا الموضوع مدفوعاً بجملته من الدوافع العلمية والموضوعية؛ لعل أهمها الرغبة الملحة في الوقوف على وجوه التعبير وتجلياته داخل القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، وإبراز الخصوصية الجمالية لمجموعة الرسم على الجرح الأكم بوصفها متناً أدبياً ثرياً، فهذه المجموعة تكشف، منذ عتباتها الأولى وعناوينها، عن حساسية فنية متميزة تقوم على جماليات المفارقة، واقتصاد اللغة، والتوتر الدلالي، مما يجعلها أنموذجاً خصباً لمقاربة تداخل الأجناس وتمازج السرد بالشعر.

وترمي هذه الدراسة إلى تحقيق الأهداف التالية:

- 1- الكشف عن مظاهر تشعير السرد في المجموعة القصصية الرسم على الجرح الأكم، وبيان كيفية انتقال اللغة القصصية من الوظيفة الإخبارية إلى الوظيفة الجمالية الإيحائية.
- 2- تحليل أبرز الآليات الفنية التي تنهض عليها شعرية المجموعة، ولا سيما الانزياح، والتكثيف، والصورة الشعرية، والإيقاع الداخلي، وربطها بدلالات النصوص وبنيتها السردية.

وأما عن الدراسات السابقة حول الموضوع فقد وجدت عدة دراسات حول هذه المجموعة القصصية، ولكنها من زوايا تختلف عن الزاوية التي تناولتها، نذكر منها:

1- دراسة سماح سباح وزينب خميسي، الموسومة بـ العنونة في المجموعة القصصية الرسم على الجرح الأبكى لمصطفى ولد يوسف: دراسة سيميائية، وهي مذكرة ليسانس ركزت على العنوان بوصفه عتبة نصية دالة، وانشغلت بقراءة وظائفه السيميائية وعلاقته بدلالة المجموعة.

2- دراسة عبد القادر رحيم حول العنوان في النص الإبداعي: أهميته وأنواعه، وهي دراسة لا تتناول المجموعة مباشرة، لكنها تفيد البحث في ضبط الإطار النظري الخاص بالعنوان والعتبات النصية، بما يساعد على قراءة عنوان المجموعة وعلاقته ببناء الدلالة الشعرية.

وانطلاقاً من هذا السياق العام، تتبلور إشكالية هذه الدراسة حول كيفية اشتغال الآليات الشعرية داخل بنية سردية محددة، ويمكن صياغة هذه الإشكالية في التساؤل الجوهرى الآتى: كيف يتشكل الخطاب الشعرى داخل المجموعة القصصية الرسم على الجرح الأبكى للكاتب الجزائرى مصطفى ولد يوسف؟ وينبثق من هذا التساؤل المركزى سؤالان فرعيان يوجهان مسار البحث: ما هى أبرز آليات الشعرية الموظفة فى هذه المجموعة؟ وكيف يتجلى تداخل الشعر والسرد فيها على مستويات اللغة والصورة والإيقاع؟

ولمقاربة هذا المتن والإجابة عن أسئلة الإشكالية، اقتضت طبيعة البحث الاعتماد على المنهج الوصفى التحليلى، مدعوماً بمقاربة أسلوبية وشعرية تركز على بنية النص وطريقة اشتغال لغته، ولم نكتفِ بذلك، بل أفدنا من بعض المؤشرات والمفاهيم السيميائية، خاصة فى قراءة العناوين والعتبات

النصية، وذلك بغية تتبع آليات الانزياح اللغوي، وبلاغة التكثيف، وتشكيل الصورة، وتوزيع الإيقاع داخل النسيج السردى للقصص.

وتأسيسا على ما سبق، فقد انتظم هذا البحث في خطة منهجية تضمنت مقدمة، وفصلين متكاملين، وخاتمة، إلى جانب ملحق، خصص الفصل الأول لتأسيس الأرضية المعرفية، حيث تناول "الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي"، متطرقا إلى ماهية الخطابين الشعري والسردى، وصولا إلى مفهوم شعرية السرد، أما الفصل الثاني، فجاء تطبيقيا موسوما بـ"آليات التشكيل الشعري في المجموعة القصصية الرسم على الجرح الأبكم"، وقد توقفنا فيه عند تجليات اللغة بين الانزياح والتكثيف، وبناء الصورة الشعرية، واستتطاق الإيقاع الداخلي والتشكيل الصوتي في المجموعة.

وقد استند هذا البحث في مساره التوثيقي والتحليلي إلى مادة علمية تنوعت بين المصادر والمراجع؛ حيث تمثلت المادة الأساسية في المجموعة القصصية الرسم على الجرح الأبكم لمصطفى ولد يوسف، كما استعنا كذلك بمجموعة من المراجع النظرية والنقدية الرصينة التي قاربت قضايا الشعرية والسرديات، وتحليل الخطاب، وسميائية العناوين، مما أسهم في بناء الجهاز المفاهيمي وتوجيه بوصلة التحليل التطبيقي.

غير أن إنجاز هذا العمل لم يخل من بعض الصعوبات المنهجية والمعرفية، ولعل أبرزها تشعب المفاهيم النقدية وتداخلها عند مقارنة مصطلحات كـ"الشعرية" و"شعرية السرد"، فضلا عن التحدي المتمثل في ضرورة إحداث موازنة دقيقة بين الطرح النظري والممارسة التطبيقية، مع الحرص على عدم الإخلال بخصوصية القصة القصيرة بوصفها جنسا أدبيا ينهض على الاقتصاد والاختزال ولا يحتمل الإسقاطات النقدية المتعسفة.

وفي الختام، لا يسعنا إلا أن نتقدم بخالص الشكر وعظيم التقدير إلى كل من مدّ لنا يد العون وأسهم في توجيه هذا العمل ومراجعته، ونخص بالذكر الأستاذة المشرفة التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها السديدة ودعمها العلمي المستمر، فكانت ملاحظاتها نبراساً أضاء لنا دروب هذا البحث وصوّب مساره، كما نتقدم بالشكر الجزيل أيضاً إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على ما سيبدّلونه من جهد في قراءة مذكرتي، وإنني سأكون ممتناً بالإفادة من ملاحظاتهم القيمة وآرائهم السديدة.

الفصل الأول:

الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل
الأجناسي.

- المبحث الأول: ماهية الخطاب الشعري وآليات اشتغاله
- المبحث الثاني: بنية الخطاب السردى من التعيين إلى التخيل
- المبحث الثالث: شعرية السرد وإشكالية التداخل الأجناسي

تمهيد:

ليس ممكنا تناول الخطاب الشعري في أي مدونة سردية من غير العودة إلى الخلفية النظرية التي أنتجت مفاهيم الشعرية والسرد والخطاب والتخييل، فالقضية لا تتعلق بمجرد تجاوز بين معجمين أو أسلوبين، بل تمس تصورنا نفسه لطبيعة النص الأدبي: هل هو بنية مغلقة على جنس واحد، أم فضاء تتحرك داخله الخصائص وتتبادل الوظائف؟ ولعل هذه المسألة غدت أكثر إلحاحا في النقد الحديث بعد أن تجاوز البحث حدود الفصل الصارم بين الأنواع، وبدأ يركز على أدبية الخطاب ومقدار ما يملكه من قدرة على إعادة تشكيل العالم عبر اللغة.

إنّ الخطاب الشعري لا يفهم هنا بمعنى النص الموزون حصرا، بل باعتباره نمطا في تنظيم اللغة يقوم على التوتر، والإيحاء، والانزياح، والقدرة على تكثيف الخبرة في صياغات قصيرة مشحونة بالدلالة، وفي المقابل، لا يختزل الخطاب السرد في الحكي البسيط أو الترتيب الزمني المحض، بل هو طريقة مخصصة لتقديم المادة الحكائية، تتدخل فيها وجهة النظر، والتبئير، والزمن، والإيقاع، والاقتصاد التركيبي، ومن هنا أمكن للنقد المعاصر أن يتحدث عن رواية أو قصة تكتسبان بعدا شعريا، كما أمكنه أن يلاحظ في القصيدة الحديثة حضورا سرديا متناميا.

وتاريخيا، ارتبط تشكل نظرية الرواية الحديثة نفسها بنوع من التوتر مع الشعر؛ فحسن بحراوي، وهو يعرض إرهابات التفكير في الشكل الروائي، يبين أن هيجل أقام تعارضا بين الشعر والنثر، وجعل الملحمة مجالا لشعرية القلب، فيما عبّرت الرواية عن نثرية العلاقات الإنسانية، غير أن هذا التمييز، على أهميته التاريخية، لا ينبغي أن يتحول إلى حدّ مانع؛ لأن تطور الكتابة الحديثة دلّ على أن السرد قد يستعيد من الشعر طاقته الإيحائية، مثلما قد يستفيد الشعر من السرد في بناء المشهد والحركة والشخصية.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

وعلى هذا الأساس، سيهتم هذا الفصل برسم الإطار النظري العام الذي يسمح لنا بفهم آليات تشكل الخطاب الشعري داخل المجموعة القصصية المدروسة، وسننطلق أولاً من سؤال ماهية الخطاب الشعري وخصائصه الكبرى، ثم ننتقل إلى بنية الخطاب السردى من حيث هو تنظيم للحكاية وانتقال بها من مستوى التعيين إلى مستوى التخيل، قبل أن نقف أخيراً عند شعرية السرد بوصفها منطقة تفاعل بين الأجناس الأدبية. والغاية من هذا الترتيب أن يكون الفصل النظري تمهيداً حقيقياً للفصل التطبيقي، لا مجرد عرض معلوماتي منفصل عنه.

المبحث الأول: ماهية الخطاب الشعري وآليات اشتغاله

حين نبحت في الخطاب الشعري داخل نص سردي فإن أول ما ينبغي التنبيه إليه هو أن الشعرية ليست زينة أسلوبية تضاف من الخارج، وليست مرادفا للغموض أو الإبهام فحسب، وإنما هي كيفية مخصوصة في بناء اللغة والعالم معا. فالنص يكون شعريا بقدر ما يخلخل العلاقة المألوفة بين الدال والمدلول، ويحرر اللغة من وظيفتها الإبلاغية المباشرة، ويجعلها مجالا لإنتاج دلالات متعددة لا تستنفدها القراءة الأولى، ولذلك كان من الضروري قبل الانتقال إلى الممارسة التطبيقية أن نقف عند المقصود بالخطاب الشعري، وأن نفصل أبرز الآليات التي يشتغل بها، وفي مقدمتها الانزياح والتكثيف والصورة الشعرية.

إنّ هذه العناصر الثلاثة ليست جزئيات منفصلة؛ فالانزياح غالبا ما يفتح الطريق أمام الصورة، والتكثيف يمنحها قوتها وفعاليتها، والصورة تعود لتعيد توزيع المعنى والإيقاع داخل الجملة، وبقدر ما يتماسك هذا الثالوث داخل النص تتجلى شعرية الخطاب. ومن هنا سنحاول في هذا المبحث أن نوضح أولا ماهية الخطاب الشعري، ثم نبين كيف يعمل الانزياح باعتباره خرقا للمألوف، وكيف يؤدي التكثيف دورا حاسما في تعظيم الدلالة، وكيف تسمي الصورة الشعرية الأداة الأبرز لتجسيد التجربة وتحويلها إلى مشهد إيحائي.

أولا: في ماهية الخطاب الشعري

يفهم الخطاب، في معناه العام، بوصفه المجال الذي تتحقق فيه اللغة وتتنظم في وحدات أكبر من الكلمة والجملة المفردة؛ فهو بناء نسقي تنتظم فيه العلامات في علاقات تركيبية ودلالية وسياقية⁽¹⁾،

¹ - ينظر نعيمة سعدية، "الخطاب الشعري وجدل الأنساق: مقاربة في «كومبارس» لنضال زيغونة"، مداخلة في الملتقى الوطني تحليل الخطاب بين المداخل اللغوية والمناهج النقدية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 2.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

وإذا كان هذا التعريف صالحاً للخطابات جميعاً، فإنّ الخطاب الشعري يتميّز بكونه لا يكتفي بنقل معنى جاهز، بل يصنع المعنى من خلال طريقة القول نفسها، ولذلك وصفت نعيمة سعدية الخطاب الشعري بأنّه «نسيج عنكبوتي من الأنساق المتناغمة»، بما يعني أن الشعرية لا تختزل في البنية اللغوية المحضّة، بل تتشكل أيضاً من تفاعل الذات والواقع والخيال والمرجع الثقافي داخل نسيج واحد⁽²⁾.

ويترتّب على ذلك أن الخطاب الشعري لا يقاس بموضوعه، بل بطرائق بنائه، فقد يتناول الشاعر أو القاص موضوعاً يومياً عادياً، غير أن اللغة التي يقدم بها ذلك الموضوع ترفعه من مستوى الاستعمال اليومي إلى مستوى الرؤيا، ومن هنا كان الشكلاينيون الروس حين جعلوا «الأدبية» موضوعاً للبحث قد اهتموا بإقامة التقابل بين اللغة اليومية واللغة الشعرية، وهو ما يشير إليه سعيد يقطين عند حديثه عن البدايات المؤسسة للبويطيقا الحديثة،⁽³⁾ فاللغة اليومية تنزع إلى الشفافية والاستنفاد السريع، بينما تميل اللغة الشعرية إلى تعقيد العلاقة بين العلامة ومرجعها، وإلى إبطاء التلقي، وإلى جعل الانتباه موجهاً إلى المادة اللغوية نفسها.

وهذا لا يعني أنّ الخطاب الشعري منقطع عن العالم أو معادٍ للمعنى؛ بل على العكس من ذلك، إن قوته تكمن في أنه يفتح المعنى على إمكاناته الكامنة، فهو لا يذكر الشيء بوصفه شيئاً فقط، وإنما يعيد خلقه داخل شبكة من العلاقات والظلال والإيحاءات، ولعل هذا ما يفسر الصلة الوثيقة التي رآها جابر عصفور بين الصورة والشعر، إذ لاحظ>> أن النقد العربي القديم انتبه إلى الأثر الذي تحدثه الصورة في المتلقي، وربط ذلك بنوع مخصوص من اللذة والجمالية، وعدّ الصورة إحدى الخصائص

²- ينظر المرجع نفسه، ص 1.

³- ينظر سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن . السرد . التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط1 1993، ص 28.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

النوعية التي تميز الشعر عن غيره»⁽⁴⁾، وإذا نقلنا هذه الفكرة إلى مجال السرد، أمكن القول أنّ الخطاب السردى يكتسب بعدا شعريا متى صار معتمدا على هذه الطاقة الإيحائية نفسها.

ويؤكد سعيد يقطين هذا المنحى عندما يصف بعض صيغ الخطاب المسرود الذاتى بأنها «تقترب من صيغة الخطاب الشعري، لأنّ الجملة فيها مكثفة ومتعددة الإيحاءات وغير محددة المجرى، بما يجعلها تتزاح عن لغة التواصل العادية»⁽⁵⁾، وهنا تتبدى الشعرية لا بوصفها خروجاً إلى الغموض المجاني، وإنّما باعتبارها توسيعاً للمعنى عبر الجملة، وتمكيناً للعبارة من احتضان أكثر من دلالة في الآن نفسه. وهذا المعنى مهم جداً بالنسبة إلى بحثنا. لأنّه يسمح لنا بأن ننظر إلى القصة القصيرة لا على أنها جنس نثري صرف، بل على أنها قد تتحول إلى خطاب شعري حين تبني جملها وعناوينها ومشاهدها وفق مبدأ التوتر والإيحاء.

ومن زاوية أخرى، فإنّ الخطاب الشعري يملك علاقة خاصّة بالزمن والذات، فهو لا يسرد الوقائع على نحو تقريرى، بل يعيد ترتيبها من داخل التجربة الشعورية، بحيث تصبح اللّغة شكلاً من أشكال الإدراك لا مجرد أداة خارجية، ومن هنا نفهم لماذا كان الخيال، بحسب جابر عصفور، جزءاً أساسياً من تصور الصورة في التراث البلاغي والنقدي العربى؛ إذ إن الفلاسفة ربطوا بين الأنواع البلاغية وبين عملية التخيل الشعري، والتخيل هنا ليس كذبا على الواقع، بل قدرة على إعادة بنائه عبر وسيط لغوي يتيح للذات أن ترى وأن ترى العالم في آن⁽⁶⁾.

⁴- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافى العربى، بيروت/الدار البيضاء، د.ط.، 2008، ص 8.

⁵- سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 239.

⁶- ينظر جابر عصفور، المرجع السابق، ص 10.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

لذلك يمكننا أن نقول بأنّ الخطاب الشعري هو خطاب يقوم على أربع ركائز متضافرة: أولها توتير اللغة وإبعادها عن الاستعمال العادي، وثانيها: تكثيف الدلالة بحيث تحمل الجملة أو الصورة ما يفوق حجمها اللفظي، وثالثها: إنتاج أثر جمالي في المتلقي من خلال المفارقة أو الصورة أو الإيقاع، ورابعها: تحويل التجربة الفردية أو الجماعية إلى بنية قابلة للتأويل المتعدد، وهذه الركائز لن تتضح إلا إذا فصلنا في آليات الاشتغال الأساسية التي تمنح الخطاب الشعري خصوصيته.

ثانياً: الانزياح بوصفه خرقاً للمألوف اللغوي

يعد الانزياح من أكثر المفاهيم مركزية في وصف اللغة الشعرية؛ لأن الشعرية تبدأ غالباً من النقطة التي تتوقف عندها اللغة العادية، فالانزياح هو انتقال العبارة من نمطها المتوقع إلى نمط آخر يخلخل المألوف ويحمل القارئ على إعادة النظر في العلاقات القائمة بين الكلمات والمعاني، وقد أشار حميد لحمداني إلى أن جماعة من الدارسين استخدمت مصطلحات شعرية في شرح علاقة الحكي بالانزياح، مثل الحذف والإلحاق وغيرهما، بما يدل على أن هذا المفهوم لم يعد حكراً على الشعر الموزون، بل صار صالحاً أيضاً لتحليل البنيات السردية (7).

ويظهر الانزياح على مستويات متعددة. فقد يكون تركيبياً حين تتحرف الجملة عن نسقها النحوي المتوقع، وقد يكون دلالياً حين تنقل الكلمة من مجالها المألوف إلى مجال آخر، وقد يكون تداولياً حين تستعمل العبارة على نحو يربك السياق أو يكسر أفق انتظار المتلقي، وفي كل هذه الحالات لا يعود المقصود هو مجرد المخالفة الشكلية، وإنما توليد معنى إضافي لا يتحقق إلا بهذا الانحراف، إن اللغة

⁷ - ينظر حميد لحمداني، بنية النص السرد (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، د.ط، 2008، ص 104.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

اليومية تقول الشيء لتتجز فعلا تواصليا سريعا؛ أما اللغة الشعرية فتعيد تشكيل الشيء بحيث يصبح قوله حدثا في ذاته.

وهذا ما يجعل الانزياح قريبا من مفهوم «الخروج عن لغة التواصل» الذي لاحظته سعيد يقطين في بعض صيغ الخطاب المسرود الذاتي، فحين تصبح الجملة مكثفة ومتعددة الإيحاءات وغير محددة المجرى، فإنها لا تعود تؤدي وظيفة الإخبار المباشر، بل تتحول إلى فضاء دلالي مفتوح.⁸ ومن هنا يكتسب الانزياح بعدا معرفيا وجماليا في آن واحد: فهو من جهة يحرر الأشياء من تسمياتها الجاهزة، ومن جهة ثانية يتيح للقارئ أن يشارك في بناء المعنى لا في استقباله فقط.

وقد عرف التراث البلاغي العربي أشكالا متعددة من هذا الخروج، وإن لم يصغها دوما بالمصطلح الحديث نفسه، فالاستعارة والكناية والتشبيه المركب والحذف والتقديم والتأخير وغيرها كلها وجوه من وجوه الانزياح، لأنها تعيد ترتيب الصلة بين الألفاظ ومدلولاتها، وحين يقول جابر عصفور إن الأنواع البلاغية للصورة ترتبط بعملية التخييل الشعري، فإنه يلمح ضمنا إلى أن البلاغة العربية كانت واعية، بطريقتها الخاصة، بضرورة ابتعاد اللغة الفنية عن التقرير الصرف⁽⁹⁾.

على أن أهم ما ينبغي التشديد عليه هو أن الانزياح ليس هدفا في ذاته، فهو يفقد قيمته إذا تحول إلى قناع لفظي أو إلى لعبة شكلية معزولة عن التجربة، إن وظيفته الحقيقية تتجلى حين يكون قادرا على التعبير عما تعجز اللغة المباشرة عن التقاطه: الألم المركب، والوعي المفارق، والحدث الذي يتجاوز

⁸-ينظر سعيد يقطين، المرجع سابق، ص 239.

⁹-ينظر المرجع نفسه، ص 10.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

حدوده الواقعية إلى رمزيته، ولذلك كان الانزياح في كثير من النصوص السردية الحديثة وسيلة لتصوير الاغتراب والعنف والاختلال، لأن العالم نفسه لم يعد يرى بوصفه منسجماً ومباشراً.

وترتبط من هنا أيضاً قيمة الانزياح بمقدار ما يخلقه من توتر تأويلي، فالنص الشعري لا يعطي مدلوله كاملاً من القراءة الأولى، وإنما يحمل القارئ على التوقف والاسترجاع والتأمل، والانزياح هو أحد أهم الأسباب التي تجعل القارئ يعيد النظر في العبارة؛ لأنه يشير إلى أن المعنى لا يقيم على السطح، وأن خلف العلاقة الظاهرة بين الكلمات علاقة أخرى لا بد من استكشافها، وبذلك يصبح الانزياح أداة لإبطاء التلقي، وإجبار القارئ على الانخراط في عملية إنتاج المعنى.

ويمكن ربط هذا كله بما قاله حسن بحراوي عن الانتقال من المعرفة النظرية الشعرية والنقدية إلى أفق التحليل البنيوي المنتج، حيث تعطى الأولوية للشكل لا باعتباره زخرفاً، بل باعتباره موقعاً تتجسد فيه الوظائف الجمالية⁽¹⁰⁾، فالشكل من هذه الزاوية لا ينفصل عن دلالة الانزياح؛ لأنّ الخروج عن المألوف في التركيب أو الصورة أو ترتيب الأحداث هو نفسه جزء من إنتاج تلك الوظائف الجمالية التي تسم النص الأدبي.

ثالثاً: التكثيف وفاعليته في تعظيم الدلالة

إذا كان الانزياح يحرر العبارة من عاديته، فإنّ التكثيف يمنحها القدرة على حمل أكبر قدر من المعنى في أقل قدر من اللفظ، والتكثيف ليس مجرد اختصار كمي، بل هو اقتصاد دلالي يجعل الجملة القصيرة أشد خصوصية من العبارة المفسّرة الطويلة، وفي هذا المعنى يتصل التكثيف اتصالاً وثيقاً بالشعرية،

¹⁰ - ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء . الزمن . الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت،

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

لأنّ الشعر كما هو معروف لا يقول كلّ شيء، بل يلّمح ويقترح ويستبقي في العبارة مساحات للسكوت والتأويل.

وقد أبرز جابر عصفور، وهو يتناول قيمة الاستعارة عند عبد القاهر الجرجاني، أن من خصائصها الأساسية ما يسميه المعاصرون «التكثيف»، لأنها «تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ»⁽¹¹⁾، وهذه الملاحظة ذات أهمية بالغة؛ فهي تدل على أن البلاغة العربية كانت واعية منذ وقت مبكر بأنّ القيمة الفنية للقول لا تقاس بطوله، بل بقدرته على تجميع الدلالة في صيغة مقتضبة وما يصح على الاستعارة يمكن توسيعه ليشمل البنية الشعرية كلّها، بل ويمكن كذلك توظيفه في تحليل السرد القصير حين تتخلّى الجملة عن الشرح وتختار بدل ذلك الملح والتركيز.

وفي مجال السرد، يكتسب التكثيف بعداً بنائياً أيضاً لا لغوياً فقط، فحميد لحداني عند حديثه عن تقنيات الحكّي يبيّن أنّ الخلاصة تعتمد على سرد أحداث ووقائع وقعت في سنوات أو أشهر أو أيام واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل⁽¹²⁾، وهذا المعنى السردى للتكثيف يلتقي مع معناه الشعري في نقطة جوهرية، هي أن الحذف والاختزال لا يعنيان الفقر، بل يفترضان قدرة عالية على الانتقاء والتركيز، ولذلك يمكن أن يصبح التكثيف السردى شرطاً لإنتاج شعرية خاصّة، لأنّ اختصار الحدث أو المشهد يدفع اللغة إلى تعويض ما حذف بالإيحاء.

ويتجلى هذا الأمر بوضوح في القصة القصيرة بخاصة، لأنّ هذا الجنس لا يحتمل التمدد المفرط، فالقاص مضطر إلى أن ينتقي من الوقائع ما هو أكثر قدرة على الدلالة، وأن يكتفي من المشاهد بما

¹¹- جابر عصفور، المرجع سابق، ص 236.

¹²- ينظر حميد لحداني، المرجع سابق، ص 76.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

يشحن الموقف أو الشخصية أو الجو العام بأكبر طاقة ممكنة، ومن هنا فإنّ التكتيف في القصة القصيرة لا يقتصر على قصر الحجم، بل يشمل أيضًا طريقة بناء الجملة، واختيار المفردة، وتنظيم الحوار، وصياغة العنوان، وتحديد نقطة الارتكاز الدلالي للنص كله، وكلما ازداد الوعي بهذه العناصر ازدادت إمكانات شعرية السرد.

ويؤكد سعيد يقطين هذا المنحى عندما يصف بعض الجمل السردية بأنها مكثفة ومتعددة الإيحاءات، وهو وصف يحيل إلى نوع من الكتابة التي تستثمر طاقة العبارة على الإضمار والاقتراح⁽¹³⁾، فالجملة المكثفة لا تقدم دلالتها جاهزة، بل تجعل القارئ يستنطق ما بين الكلمات، ويبحث عن العلاقات الخفية بين عناصرها، ومن هنا كان التكتيف قريباً من الإيقاع أيضاً؛ لأنّ العبارة المختصرة المشحونة تفرض على التلقي نسقاً خاصاً يقوم على الوقف والتأمل والتردد، لا على الجريان الأفقي السريع.

ومن الناحية الجمالية يؤدي التكتيف وظيفتين متكاملتين: الأولى: تعظيم الأثر، لأنّ ما يقال بتركيز أشد رسوخاً في الذاكرة غالباً مما يقال باسترسال، والثانية: تعميق المعنى، لأنّ الاختصار المدروس يترك في العبارة فراغات موجّهة تدفع المتلقي إلى المشاركة في استكمال ما لم يقل صراحة. ولهذا كانت النصوص ذات النفس الشعري مiale إلى الاقتصاد في القول، لا من باب الشح اللفظي، بل لأن المعنى فيها لا يتحقق إلا بقدر من الحذف والتلميح.

وإذا نظرنا إلى التكتيف في ضوء العلاقة بين الشعر والسرد أمكن القول إنّه واحد من أهم الجسور التي تعبر عبرها الشعرية إلى النثر القصصي، فالسرد المطول يميل بطبيعته إلى الشرح والتفصيل وربط

¹³- ينظر سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 239.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

الوقائع، أمّا السرد المكثف فيقترب من الشعر لأنه يحمل كلّ وحدة لغوية عبئاً دلاليّاً أكبر، ومن ثم فإنّ التكثيف ليس ملحاً بالخطاب الشعري، بل من صميم آليات اشتغاله.

المبحث الثاني: بنية الخطاب السردى من التعيين إلى التخيل

إذا كان الخطاب الشعري يشتغل أساساً على اللغة في توترها وانزياحها وقدرتها على الإيحاء، فإن الخطاب السردى يشتغل على المادة الحكائية في طرائق تقديمها وتنظيمها وتوزيعها عبر الزمن والصوت والرؤية، غير أن هذا التحديد الأولي لا ينبغي أن يوهم بأن السرد مجرد قناة محايدة تمر عبرها الوقائع؛ فالسرد، كما يقرر سعيد يقطين، ليس الرواية ذاتها وإنما الطريقة التي تقدّم بها المادة الحكائية في الرواية أو القصة، ومن هنا كان تحليل الخطاب السردى تحليلاً لكيفية البناء لا لمجرد ما يبنى.

ويكتسب هذا المبحث أهميته في سياق بحثنا لأنه يكشف المسافة الفاصلة بين التعيين المباشر والتخيل الفني، فالنص السردى قد ينطلق من واقع معلوم أو من حادثة يومية، لكنه لا يكتفي بإثباتها أو تسمية عناصرها؛ بل يعيد ترتيبها داخل نظام من العلاقات يجعلها قابلة للتشكل الجمالى، وعلى هذا الأساس سنحاول في هذا المبحث أن نحدد أولاً مفهوم الخطاب السردى ومكوناته الأساسية، ثم ندرس انتقاله من المستوى الإحالي إلى المستوى التخيلي، قبل أن نبرز الوظائف التي تقوم بها عناصر الزمن والصوت والفضاء والشخصية في تشكيله.

أولاً: مفهوم الخطاب السردى وتميزاته الأساسية

يؤكد سعيد يقطين أن موضوع تحليل الخطاب الروائى ليس الرواية بوصفها مادة خاماً، بل الخطاب، أي الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية⁽¹⁴⁾، وهذه الملاحظة شديدة الأهمية؛ لأنها تفرق بين «ما يحكى» و«كيفية حكايته»، فقد تكون المادة الحكائية واحدة، لكن النصوص تختلف باختلاف زوايا النظر، وتوزيع المعلومات، ونسق الزمن، وترتيب المشاهد، وشكل الجمل، بل وحتى طبيعة السكوتات

¹⁴- ينظر سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 7.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

التي يتركها الكاتب في النسيج السردى، ومن هنا ظهر التمييز بين الحكاية والخطاب، أو بين القصة والحكي، في الدراسات الحديثة.

وقد بين يقطين أيضا أن التحليلات الموجهة إلى الخطاب الحكائي انشغلت بإجراءات أو نماذج قابلة للاختبار على أنواع مختلفة من الحكي، وأن الشكلايين الروس كانوا من أوائل من ربطوا بين الأدبية وبين تمييز اللغة الشعرية عن اللغة اليومية، وهو ما فتح المجال للتفكير في خصائص الأنواع الأدبية بوصفها خصائص بنائية⁽¹⁵⁾، ومؤدى ذلك أن الخطاب السردى لا يدرس من الخارج، بل من داخل علاقاته المكونة له، فلا يكفي أن نقول إن نصا ما يروي حدثا أو يقدم شخصية؛ لأن الأهم هو: بأي ترتيب؟ وبأي صوت؟ ومن أي زاوية؟ وبأية لغة؟

وفي هذا السياق يعرف حميد لحمداني النص السردى باعتباره بناء تتفاعل فيه عناصر عدة من بينها الحكي والفضاء والزمن والوحدة العضوية التي تجعل الرواية أو القصة أكثر من مجرد مجموع لأجزائها⁽¹⁶⁾، وهذا يعني أن الخطاب السردى ليس تراكما للوقائع، بل تنظيم محكم للوظائف والعناصر بما يجعل كل جزء يكتسب معناه من موقعه داخل الكل، ومن هنا ارتبطت دراسة السرد الحديث بدراسة الشكل، لا بمعنى الشكل الفارغ، وإنما بمعنى البنية المنتجة للدلالة.

ولذلك رأى حسن بحراوي أن الشكل الروائي يتمثل في قدرة الكاتب على الإمساك بمادته الحكائية وإخضاعها للتقطيع والاختيار والتعديل حتى تصبح عملا فنيا متناسقا ومقنعا بمادته وطريقة تأليفه⁽¹⁷⁾، ويمكننا توسيع هذا التصور ليشمل القصة القصيرة أيضا، بل ربما كان أصلح لها؛ لأن ضيق حجمها

¹⁵- ينظر سعيد يقطين ، المرجع السابق، ص 28.

¹⁶- ينظر حميد لحمداني، المرجع السابق، ص 18.

¹⁷- ينظر حسن بحراوي، المرجع السابق، ص 17.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

يفرض على الكاتب درجة أعلى من التحكم في مادته، فلا مجال فيها للحشو أو التراخي، إنّ كل تفصيل داخل النص القصير ينبغي أن يكون موظفاً، وكل جملة يجب أن تبرر حضورها، وكل انتقال زمني أو وصفي لا بد أن يسهم في تقوية البنية العامة.

هكذا يتبين أن الخطاب السردى يقوم على مستويين متداخلين: مستوى تمثيل العالم الحكائي بمكوناته (أحداث، شخصيات، أمكنة، أزمنة)، ومستوى طريقة العرض والتنظيم، وهذا التمييز هو الذي يجعلنا نستطيع الحديث عن شعرية السرد؛ لأن تلك الشعرية لا تتجلى عادة في الأحداث نفسها، بل في الكيفية التي تنتج بها داخل الخطاب.

ثانياً: من التعيين إلى التخيل

يقصد بالتعيين هنا ذلك المستوى الذي يحيل فيه النص إلى أشياء أو وقائع أو أمكنة أو شخصيات يمكن أن تبدو للوهلة الأولى قابلة للتعرف المباشر، غير أنّ السرد الأدبي لا يقف عند هذا الحد؛ فلو اقتصر على التعيين الصرف لتحول إلى تقرير أو خبر أو محضر وقائع، إن الأدبية تبدأ من اللحظة التي يغادر فيها النص مجرد الإشارة المرجعية ليبني عالماً تخيلياً له منطقته الخاص، ولهذا كان التخيل الحكائي في تصور شلوميت ريمون-كينان كما عرضه سعيد يقطين، «سرداً متتابعاً لأحداث متخيلة» يؤديها تمثيل لفظي وفعل قولي أو كتابي⁽¹⁸⁾.

وهنا لا يكون «المتخيل» نقيضاً للحقيقة الواقعية دائماً، بل قد يكون طريقة في تنظيم الواقع نفسه، فقد يأخذ النص عناصره من الحياة اليومية، لكنه يعيد ترتيبها، ويؤطرها، ويحملها منظورات وصوراً وإيقاعات تجعلها تتجاوز وجودها الخارجى المباشر، وبذلك يتحول التعيين إلى مادة خام للتخيل، ومن

¹⁸- ينظر سعيد يقطين، مرجع سابق، ص 41.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

الخطأ تبعاً لهذا التصور أن نختزل السرد في مراسلة الواقع؛ لأنّ العالم الحكائي يكتسب استقلاله النسبي من داخل الطريقة التي يبنى بها.

وتتأكد هذه الفكرة حين نلاحظ أن الخطاب السردى يتحكم في كمية المعلومات، وفي توقيتها، وفي ترتيب ظهورها، فالحدث الذي يمكن أن يقع في الواقع على نحو سريع قد يمدد في الخطاب، والعكس صحيح؛ كما يمكن لحادثة عابرة أن تتحول إلى بؤرة دلالية مركزية بفعل التبئير أو الوصف أو التكرار، وهذا ما يجعل التخيل ليس مجرد إضافة من الخارج، بل آلية منظمة لجميع العناصر.

ومن هنا كان الزمن واحداً من أهم الوسائط التي ينتقل بها السرد من التعيين إلى التخيل، فسعيد يقطين يبرز أن جبرار جنيت جعل الزمن والصيغة والصوت عناصر أساسية في دراسة الخطاب، وأن التخيل الحكائي يتحدد من خلال تمثيل الأحداث تمثيلاً لفظياً داخل خطاب موجّه⁽¹⁹⁾، والمعنى أن القصة لا تدرك فقط بما وقع فيها، وإنما بكيفية ترتيب الوقوع وسرعة تقديمه وموضع الراوي منه.

كما أنّ الانتقال من التعيين إلى التخيل يمر عبر اللغة نفسها، فحين يقَدِّم الحدث بلغة كثيفة موحية لا يعود مجرد حدث مرصود، بل يتحول إلى تجربة حسية ووجدانية، وقد رأينا في المبحث السابق أن بعض أشكال الخطاب السردى الذاتى تقترب من الخطاب الشعري عندما تنزاح الجملة عن لغة التواصل، وهو ما يعني أنّ التخيل لا يشغل على مستوى الحكمة وحدها، بل أيضاً على مستوى العبارة⁽²⁰⁾.

¹⁹- ينظر سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 41.

²⁰- ينظر المرجع نفسه، ص 239.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

وعليه، فإنّ التخيل ليس زخرفاً يلحق بالبنية الحكائية، بل هو الشكل الذي يصير به العالم قابلاً لأن يقرأ فنياً، والتعيين، في أحسن الأحوال، يوفر نقطة انطلاق أو دعامة مرجعية، أما القيمة الجمالية فلا تتولد إلا من تحويل تلك الدعامة إلى بناء لغوي متخيل.

ثالثاً: الزمن السردى بين الخلاصة والمشهد والإيقاع

يعد الزمن من أكثر العناصر حساسية في الخطاب السردى، لأنّه الفضاء الذي تظهر داخله قدرة النص على الاختيار والتنظيم، فالأحداث في العالم الواقعي تجري وفق تعاقب لا يملكه الأفراد إلا جزئياً، أمّا في الخطاب السردى فإنّ الكاتب يستطيع أن يسرّعها أو يبطئها، أن يقدمها أو يؤخرها، أن يكررها أو يحذف أجزاء منها، لهذا السبب انشغلت السرديات الحديثة بمفاهيم النظام والمدة والتواتر.

ويبين حميد لحمداني أن المقارنة بين زمن القصة وزمن السرد مسألة معقدة، وأن دراسة «مدة الاستغراق» الزمنية قد تكون صعبة القياس، لكن ملاحظة الإيقاع الزمني تظل ممكنة من خلال اختلاف مقاطع الحكى وتباينها⁽²¹⁾، ثم يذكر التقنيات الحكائية الأساسية: الخلاصة، والاستراحة، والقطع، والمشهد، وما يهمننا في هذا المقام أن هذه التقنيات ليست أدوات حيادية، بل هي وسائل فنية تضبط إيقاع التلقي وتوجه الانفعال والدلالة.

فالاخلاصة تميل إلى تكثيف زمن طويل في مساحة لفظية قصيرة، وهي لذلك قريبة من الاقتصاد الذي تحدثنا عنه في المبحث السابق، أمّا المشهد فيسعى إلى نوع من التوازن بين زمن القصة وزمن الخطاب، وغالباً ما يتجلى في الحوار أو الوصف التفصيلي، والاستراحة توقف الحكى مؤقتاً لأجل

²¹- ينظر حميد لحمداني، المرجع السابق، ص 76.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

الوصف أو التأمل، في حين يعمل القطع على حذف مقاطع من الزمن لا يرى النص ضرورة لعرضها، ومن خلال هذه الترتيبات يصبح الزمن السردى شكلا من أشكال الرؤية لا مجرد وعاء للوقائع.

ويذهب سعيد يقطين أبعد من ذلك حين يتحدث عن «التكثيفات والانحرافات والتحريفات الزمنية» التي تميز بعض الخطابات الروائية الحديثة، فليس الزمن في النص الأدبي محايدا؛ إنه مجال للمفارقة والتحوير، وقد يستخدم لإبراز اضطراب الوعي، أو لتفكيك خطية الحدث، أو لتوسيع أثر لحظة معينة وجعلها أكثر حضورا مما يسمح به الزمن الواقعي، وهكذا يسهم الزمن في صناعة التخيلي، لأنه يحرر السرد من التماثل مع الترتيب الخارجي للأحداث⁽²²⁾.

ومن الناحية الشعرية، يمتلك الزمن وظيفة أخرى، هي إنتاج الإيقاع فتعاقب المقاطع السردية بين سرعة وبطء، بين إجمال وتفصيل، بين رجوع واستباق، يخلق موسيقى داخلية في النص، حتى وإن لم يكن موزونا، وهذا ما يفسر الصلة العميقة بين تحليل الزمن وتحليل أثر القراءة؛ لأنّ القارئ يعيش النص زمنيا بقدر ما يعيش معانيه وصوره، ومن هنا فإنّ أي مقارنة لشعرية السرد ينبغي أن تنتبه إلى أن الجملة لا تقرأ منفصلة عن إيقاع الحركة الزمنية العامة.

²²- ينظر سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 78.

المبحث الثالث: شعرية السرد وآليات تداخل الأجناس الأدبية

إذا كان المبحث الأول قد انصرف إلى تحديد خصائص الخطاب الشعري، والمبحث الثاني إلى بيان مكونات الخطاب السردى، فإنّ المبحث الثالث يقوم على وصل ما فصل، أي على مساءلة المنطقة المشتركة التي تتفاعل فيها العناصر الشعرية والسردية داخل النص الحديث، وهنا نغادر ثنائية الفصل الصارم بين الأجناس إلى منطق التداخل والتجاوز؛ إذ لم يعد النقد المعاصر معنيا بإقامة الحدود فقط، بل بتفحص الكيفية التي يعبر بها كل جنس إلى الآخر دون أن يفقد هويته تماما.

إن مصطلح «شعرية السرد» لا يعني ذوبان السرد في الشعر أو تحوله إلى قصيدة منشورة، كما لا يعني مجرد تزيين الحكى ببعض الصور والاستعارات؛ بل يحيل إلى حضور منظم لخصائص شعرية داخل البنية السردية، بحيث تؤثر في اللغة، وفي ترتيب المشاهد، وفي بناء الإيقاع، وفي تمثيل العالم الحكائي، ومن هنا فإنّ الحديث عن شعرية السرد هو حديث عن أدبية الخطاب السردى بقدر ما هي حديث عن الصلة التاريخية والجمالية بين الشعر والسرد.

أولاً: شعرية السرد من المفهوم إلى الإجراء

يتصل مفهوم شعرية السرد اتصالاً مباشراً بمفهوم الشعرية العام، وقد أظهرت بعض الدراسات الجامعية التي انشغلت بالشعرية في القصة أنّ السؤال المركزي لم يعد: ما السرد؟ فقط، بل: كيف يمكن استخلاص الشعرية من البنية السردية في القصة؟⁽²³⁾، وهذا التحوّل من تعريف الجنس إلى استنتاج أدبيته يعني أنّ النص السردى يقرأ بوصفه بناءً فنياً مركباً، لا مجرد تعاقب للأحداث.

²³- ينظر سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 41.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

وفي هذا السياق، يبدو ما أورده سعيد يقطين بالغ الدلالة حين أشار إلى أنّ «السرديات» تتدرج باعتبارها اختصاصاً جزئياً يهتم بـ«سردية» الخطاب السردى ضمن علم كلي هو البويطيقا، التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي في عمومته⁽²⁴⁾، ومقتضى هذا التصور أنّ شعرية السرد ليست مفهوماً طارئاً على الدراسات الحديثة، بل نتيجة منطقية لكون السرد جزءاً من الحقل البويطيقي الأوسع، فإذا كانت الشعرية تبحث في القوانين التي تجعل الخطاب أدبياً، فإن السرد بوصفه أحد أشكال هذا الخطاب يحق له أن يكون موضوعاً لشعرية مخصصة.

وتتأكد هذه الفكرة إذا انتبهنا إلى أنّ السرد نفسه يمكن أن يصاغ على نحو شعري من حيث بناء الجملة، وإدارة الصمت، واختيار زاوية الرؤية، وصناعة الصورة، وتوزيع الإيقاع، وقد ألمح يقطين - كما رأينا - إلى اقتراب بعض الخطابات المسرودة الذاتية من صيغة الخطاب الشعري بما فيها من خروج عن لغة التواصل وكثافة في الجملة وتعدد في الإيحاءات⁽²⁵⁾، وهي ملاحظة تؤسس إجرائياً لفكرة شعرية السرد: فالعنصر الحاسم ليس الموضوع ولا حتى الجنس، بل طرائق الاشتغال داخل اللغة.

ومن هنا نفهم أن شعرية السرد ليست حكماً قيمياً عاماً من قبيل القول إن هذا النص «جميل» أو «شاعري»، بل هي وصف لمجموعة من المؤشرات القابلة للتحليل: انزياح لغوي، تكثيف تعبيرى، صور موحية، إيقاع داخلي، تشاكلات صوتية، بناء زمني خاص، توزيع دقيق للمشاهد، ووظيفة للعناوين تتجاوز التسمية إلى الإغراء والإيحاء، وكل هذه المؤشرات ستتحول في الفصل التطبيقي إلى أدوات قراءة للمجموعة القصصية المدروسة.

²⁴- ينظر سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 28.

²⁵- ينظر المرجع نفسه، ص 239.

ثانياً: ثنائية الشعر والسرد بين الفصل والتداخل

من الناحية التاريخية، كثيراً ما قدمت العلاقة بين الشعر والسرد على أنها علاقة تقابل، فالشعر منسوب إلى الذات والإنشاد والتكثيف، والسرد منسوب إلى الحكيم والموضوعية والامتداد، وقد عبرت بعض التصورات الفلسفية المبكرة عن هذا التوتر حين جعلت الملحمة مجالاً لشعرية القلب، وجعلت الرواية تمثيلاً لنثرية العلاقات الاجتماعية⁽²⁶⁾، غير أن تطور الكتابة الحديثة أثبت أن هذا التقابل لا يصمد طويلاً أمام الممارسة الإبداعية نفسها.

ذلك أن الشعر الحديث استعاد كثيراً من تقنيات السرد، مثل بناء المشهد وتنامي الصوت وتتابع الحدث، في حين اكتسب السرد الحديث بدوره حساسية شعرية عالية تجلت في اللغة المكثفة، وفي التشكيل الرمزي، وفي الاقتصاد الإيقاعي، وفي ميل بعض النصوص إلى كتابة العالم لا على سبيل الشرح وإنما على سبيل الرؤيا، ومن هنا بات من الأدق الحديث عن «تداخل» أو «تفاعل» بدل الحديث عن حدود فاصلة مانعة.

ويحسن هنا التمييز بين أمرين: بين تداخل الأجناس بوصفه ظاهرة نصية، وبين فوضى الأجناس بوصفها غياباً للهوية، فشعرية السرد لا تعني اختفاء السردية بل بالعكس، فهي لا تظهر إلا حين يبقى النص محتفظاً بنواته الحكائية في الوقت الذي يستثمر فيه بعض خصائص الشعر، أي أن السرد يظل سرداً، لكنّه سرد ينجز وظيفته بواسطة أدوات أسلوبية وتخييلية عالية الكثافة، ولعل هذا ما يجعل القصة القصيرة مجالاً مثالياً لهذا التفاعل؛ لأنها أقرب الأجناس السردية إلى الاقتصاد والتوتر والملمحة، وهي خصائص تلتقي موضوعياً مع خصائص الخطاب الشعري.

²⁶- ينظر حسن بحراوي، المرجع السابق، ص 5.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

وقد نَبَّهت الدراسة السيميائية الخاصة بعناوين *الرسم على الجرح الألبم* إلى أنَّ أغلب عناوين المجموعة جاءت قصيرة، كثير منها مكوّن من كلمتين أو ثلاث، كما أنَّ أغلبها صيغ في جمل اسمية، وأن القاص استعمل عناوين بعيدة عن المنطق والمألوف، لكنّها مع ذلك تعبّر عن الواقع الجزائري المعاش (27)، وهذه الملاحظة تكشف أنَّ التداخل بين الشعر والسرد يبدأ منذ العتبة الأولى: فالعنوان وهو عنصر سردي من حيث علاقته بالنص الحكائي يصاغ هنا بصياغة شعرية تنحو إلى الاختزال والمفارقة والانزياح.

ثالثاً: آليات تداخل الأجناس الأدبية

إن تداخل الأجناس الأدبية لا يحدث دفعة واحدة، بل عبر آليات دقيقة يمكن رصدها، وأهم هذه الآليات في منظورنا هي: أولاً، انتقال بعض وظائف اللغة الشعرية إلى السرد، وفي مقدمتها الانزياح والتكثيف وبناء الصورة، وثانياً: انتقال بعض وظائف البنية السردية إلى الشعر، كالحدث والفضاء والصوت والشخصية، غير أنَّ بحثنا الحالي ينصب أساساً على الوجه الأول، أي على الكيفية التي تتشرب بها القصة القصيرة خصائص شعرية دون أن تتخلى عن بنيتها الحكائية.

فأبرز هذه الآليات إذن هي اللغة، فحين يتخلى السرد عن التقرير الصرف، ويبنى على جمل موحية ومكثفة، فإنّه يقترب من الشعر، وقد رأينا أن يقطين وصف بعض الجمل السردية بأنّها مكثفة ومتعددة الإيحاءات (28)، وهذا لا يتحقق إلّا حين تتدخل في صياغة السرد عمليات من قبيل الحذف،

²⁷ -ينظر سماح سباح وزينب خميسي، العنونة في المجموعة القصصية «الرسم على الجرح الألبم» لمصطفى ولد يوسف:

دراسة سيميائية، مذكرة ليسانس، جامعة ألكلي محند أولحاج - البويرة، 2020/2019، ص 109.

²⁸ -ينظر سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 239.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

والانزياح، والتشاكل الدلالي، وبناء الصورة الرمزية، وبذلك تغدو الجملة السردية نفسها حاملة لقدرة من الشعرية.

أما الآلية الثانية فتتمثل في الإيقاع، فالنص السردى على الرغم من كونه غير موزون في الغالب، يملك موسيقاه الداخلية الخاصة الناتجة عن تعاقب الجمل، وتنوع أطوالها، وتكرار بعض الصيغ، والتناظر بين المقاطع، والانتقال بين الخلاصة والمشهد والحوار والوصف، وهذا الإيقاع قد يصل إلى درجة تجعل القارئ يحس بالنص لا من حيث دلالاته فقط، بل من حيث نبضه الداخلي ومن هنا كانت دراسة الإيقاع جزءا من دراسة شعرية السرد، لا مجرد إضافة جانبية إليها.

وأما الآلية الثالثة فهي الصورة، فالسرد الذي يعتمد على صور كثيفة ومفارقة لا يظل حكاية للأحداث فقط، بل يصير أيضًا عرضا لرؤية العالم، وقد لاحظت الدراسة السيميائية للمجموعة أن بعض العناوين تقوم على ثنائيات ضدية وتنافر دلالي، مثل «الأموات يدفنون الأحياء» و«شمس تحت الرماد»، بما يخلق لدى القارئ مجموعة من التساؤلات التي تدفعه إلى الغوص في المتون القصصية⁽²⁹⁾، وهذه الآلية التصويرية هي في حقيقتها جسر بين الشعر والسرد، لأن الصورة هنا لا تكتفي بالإحياء، بل تؤطر التلقي وتوجه انتظار القارئ قبل دخوله إلى القصة.

بينما تتجلى الآلية الرابعة في العنوان بوصفه عتبة نصية، فالعنوان ليس عنصرا خارجيا بسيطا، بل هو مركز مكثف للتوترات الدلالية في النص، وقد أثبتت الدراسة نفسها أن عنوان الرسم على الجرح الأبهى اختير لأنه الأكثر إغراء وعمقا وقدرة على تلخيص معاناة القصص جميعا تقريبا⁽³⁰⁾، وهذا يعني

²⁹-ينظر سماح سياح وزينب خميسي، المرجع السابق، ص 110.

³⁰-ينظر المرجع نفسه، ص 105.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

أنّ العنوان في هذه المجموعة يؤدي وظيفة شعرية بامتياز: يختصر، ويوحى، ويكسر أفق الانتظار، ويؤسس منذ البداية لنبرة النص.

أمّا الآلية الخامسة فتخص العلاقة بين اللغة والواقع، فالتداخل الأجناسي لا يتحقق بمجرد نقل بعض الزخارف من جنس إلى آخر، بل حين تصبح الكتابة قادرة على تمثيل الواقع عبر وسيط جمالي معقد، وقد بيّنت الدراسة السيميائية أنّ القاص اقتبس موضوع مجموعته من الواقع المعاش للمجتمع الجزائري وصراعه الميرير مع الحياة، لكنّه وظف السخرية والمفارقة والخيال والأسطورة في قالب لغوي متناسق يخدم البناء القصصي⁽³¹⁾، وهذا التوصيف يضع يدنا على جوهر شعرية السرد: العالم حاضر، لكن حضوره لا يمر مباشرة، بل عبر تشكّله في لغة تتجاوز الإخبار إلى التأويل.

³¹- ينظر المرجع السابق، ص 110.

الفصل الثاني:

آليات التشكيل الشعري في المجموعة القصصية الرسم
على الجرح الأبدى

- المبحث الأول: آليات الانزياح والتكثيف في المتن القصصي
- المبحث الثاني: الصورة الشعرية وبناء الدلالة الرمزية
- المبحث الثالث: الإيقاع الداخلي والتشكيل الصوتي

تمهيد:

إذا كان الفصل الأول قد انشغل بتحديد المفاهيم التي تتيح فهم العلاقة بين الشعرية والسرد، فإن هذا الفصل يهبط إلى النصوص نفسها، لا إلى عناوينها وحدها ولا إلى ما قيل عنها في المراجع الثانوية، بل إلى الجملة القصصية كما وردت في الطبعة المعتمدة من المجموعة، لذلك ستتجه القراءة هنا إلى مطالع القصص، وتشكيل المشاهد، وبناء الحوار، وصياغة النهايات، وتوزيع الصور والإيقاعات داخل المتن الحكائي؛ لأن شعرية هذه المجموعة لا تنحصر في عتبتها العنوانية، وإن كانت تلك العتبة كثيفة وموحية، بل تتأكد داخل النسيج السردى نفسه حين تتحول اللغة من أداة نقل إلى أداة كشف، ومن مجرد حاملة للحدث إلى فاعل جمالي يعيد تشكيل الحدث ويضبط أثره في المتلقي⁽³²⁾.

وبالعودة المباشرة إلى القصص اكتشفنا أنّ مصطفى ولد يوسف لا يكتب القصة القصيرة بوصفها حكاية تنمو في خط مستقيم، وإنما يكتبها بوصفها كتلة توتر لغوي ورمزي، فالمشهد عنده كثيرا ما يبدأ من صورة ضاغطة أو من استعارة مشخّصة أو من مفارقة حادة، ثم يتقدم عبر حوار متوتر ونهايات مباحثة، بحيث يظل السرد محافظا على وظيفته الحكائية، ولكنّه يستعير من الشعر كثافته وطاقته الإيحائية وقدرته على بناء جوّ كامل بأقل قدر من الكلمات، ومن ثم فإنّ الحكم على شعرية المجموعة لا يصح إذا اقتصر على وصف عناوينها، بل لا بد من اختبار هذه الشعرية في تفاصيل اللفظ، وفي هندسة الجملة، وفي الاقتصاد السردى، وفي الطريقة التي تبنى بها الصورة، وتدار بها النبذة، وتوزع بها الوقفات والتكرارات داخل كل قصة.

³² -ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبكم، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط¹ 2010، ص

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

ومن الناحية الموضوعية، تتوزع قصص المجموعة على فضاءات يغلب عليها الخراب والهامش والانتظار والفقد: كوخ آيل للسقوط، قسم مدرسي بارد ومهمل، محطة حافلات متخمة بالعرق والخبية، بيت مهجور، قرية يداهمها العنف، مدينة تستبد بها الإشاعة، وشخصيات محاصرة بالجوع أو الخوف أو الاغتراب، غير أن الكاتب لا يقدم هذه العوالم في لغة تقريرية جامدة، بل يكسوها منذ السطر الأول تقريبا بطبقة تصويرية وصوتية تجعل المكان نفسه يشارك في صناعة الدلالة، المدينة <<تفتح فمها العملاق>>، والعاصفة <<تأخذ قيادة الظلام>>، والأمل <<يتوضأ بالظلام>>، والشمعة تقاوم العتمة، والبيت المهجور يتحول إلى استعارة للوطن، والجرح الأبيكم يحتاج إلى من يرسم له فما ولسانا، هكذا تتشكل شعرية المجموعة من الداخل: من تشخيص الأشياء، ومن مجازية العبارة، ومن المفارقة، ومن الإيقاع المتولد من التكرار والوقف والحوار.⁽³³⁾

وتبعاً لذلك سيعالج هذا الفصل ثلاث قضايا مترابطة أولها: لغة الانزياح والتكثيف بوصفهما المدخل الأساس إلى شعرية المتن، وثانيها: الصورة الشعرية من حيث حقولها ووظائفها الرمزية، وثالثها: الإيقاع الداخلي والتشكيل الصوتي في الجملة والحوار والمشهد، والغاية من هذا التقسيم ليست تفتيت

³³-ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبيكم، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط¹

2010، ص 51/30.

*-صدرت المجموعة القصصية الرسم على الجرح الأبيكم سنة 2010 عن دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع بالجزائر، وتضم خمس عشرة قصة قصيرة تتراوح صفحاتها غالبا بين ثلاث وخمس صفحات، وتعكس المجموعة أوضاعا سياسية واجتماعية وثقافية من الواقع الجزائري، مع اعتماد السخرية والمفارقة وتوظيف الصورة واللغة المكثفة في بناء العالم القصصي.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

النصوص إلى مستويات معزولة، لأنّ هذه المستويات متداخلة في الأصل، وإنّما تسهيل الإمساك بطرائق اشتغالها، فالانزياح يولد صورة، والصورة تحمل إيقاعها، والإيقاع يضاعف الإيحاء، والنهاية المكثفة تعيد شحن كل ما سبقها بمعنى جديد، ومن ثم فإن المباحث الآتية لا تقرأ القصص بوصفها أمثلة مدرسية، بل بوصفها كتابة تراهن على أن الألم الاجتماعي والنفسي لا يرى بوضوح إلا حين يصاغ في لغة تتجاوز التسمية الجافة إلى التوتر الفني،

رقم	عنوان القصة	الصفحات
1	عندما ينتعل البؤس اللحم	10-07
2	عبث الأيام	13-11
3	الحظ المتأخر	17-15
4	الطباشير اليتيم	22-19
5	النافذة الطلسمية	26-23
6	الأموات يدفنون الأحياء	30-27
7	لقاء مع رجل الضباب	34-31
8	الطابور اللعين	37-35
9	شمس تحت الرماد	42-39
10	نهاية السفاح الألبى	46-43
11	لحظة شجاعة من فضلك	50-47
12	الرسم على الجرح الأبكم	54-51
13	بقايا ركام لاجئة	59-55
14	حلم أعرج	64-61
15	أمطار ليالي الرماد	69-65



ولا يفيد هذا الترتيب العددي للقصص في الضبط المرجعي فقط، بل يكشف كذلك أن المجموعة، على الرغم من تنوع موضوعاتها، مبنية على إيقاع تداولي واحد تقريبا: قصة قصيرة نسبيا، ذات افتتاح ضاغط، وحوار متوتر، وقفلة حادة أو مفارقة، ومن هنا اعتمدت القراءة التطبيقية في هذا الفصل على تتبع المفصلات التي تتجمع فيها الشعرية بوضوح أكبر: المطلع، والمشهد المفصلي، والعبارة اللافتة، والنهاية الكاشفة، والسبب في هذا الاختيار أنّ شعرية هذه القصص لا تتبني على الامتداد السردى الطويل، بل على التركيز؛ ولذلك فإنّ الجملة الافتتاحية، أو صورة واحدة، أو ردّا حواريا قصيرا، قد يحمل في بعض الأحيان كثافة دلالية تمثل القصة كلها أو تلخص نبرتها العامة، كما أن هذا المنهج أتاح الإفادة من معظم قصص المجموعة، لا من نص أو نصين فقط، وهو ما يجعل النتائج أقرب إلى

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

توصيف سمة عامة في كتابة مصطفى ولد يوسف داخل هذه المجموعة بالذات، لا إلى انطباع عابر

مستخلص من شاهد منفرد⁽³⁴⁾.

³⁴- ينظر مصطفى ولد يوسف، المصدر نفسه 69/7

المبحث الأول: لغة الانزياح والتكثيف السردى

لا تستمد المجموعة شعريتها من تزيين الحكاية بعبارات مجازية متناثرة، بل من بناء لغوي يجعل كل مستوى من مستويات القول عرضة للانزياح: الأشياء تشخص، والمعاني تجسّد، والمشاعر تنقل إلى المكان والطقس والأدوات، والجملة نفسها تتخلص من استقامتها الإخبارية لتصبح مشحونة بالتوتر والفراغات والالتواءات، لذلك لا يمكن تناول لغة هذه المجموعة بعبارة عامة من قبيل <<لغة شاعرية>>؛ بل ينبغي تحديد آليات تلك الشعرية كما تظهر في المتن القصصي نفسه.

أولاً: تجليات الانزياح الدلالي والتركيبى في المتن القصصي

تكشف مطالع القصص، قبل أي شيء، أن الكاتب يفضل افتتاح الحكاية بعبارة تزيح العالم عن انتظامه العادي، ففي الرسم على الجرح الأبكى لا يقدّم مشهد المحطة في صيغة وصف خارجي بارد، بل في صيغة كتلة بشرية مأزومة: <<الكل ينتظر>>، و<<الكل يختنق>>، و<<الكل يعرق>>، و<<أفواههم مغلقة وقلوبهم مسكونة بالقلق والزمن الرديء>>، إن التكرار هنا لا يحصى الأفراد، بل يذبيهم في جماعة مسحوقة، ويحوّل الانتظار من فعل عابر إلى حالة وجودية، واللغة لا تقول إنّ المحطة مزدحمة فقط؛ إنّها تجعلها فضاء للضيق والاختناق والمهانة، حتى إن الحافلة نفسها تغدو موضوع خلاص مؤجل، لا وسيلة نقل وحسب (35).

ويشتد هذا المنحى في قصة شمس تحت الرماد حين يقول السارد: <<فتحت المدينة الكئيبة فمها العملاق لتبتلع كياني>>، فالمدينة هنا ليست مكاناً تمارس فيه الحكاية، بل كائن مفترس، والذات ليست مقيماً فيه بل فريسة له، والنتيجة أنّ الانزياح يسبق الحدث ويعيد تأويله منذ البداية؛ لأنّ ما سيقع بعد

³⁵- ينظر رمصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبكى، ص 51 / 54.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

ذلك لا يقرأ بوصفه سلسلة وقائع واقعية فقط، بل بوصفه وجها من وجوه هذا الالتهام الكبير الذي تمارسه المدينة على المنفيين والهامشيين، ومثل ذلك يقال في قصة عبث الأيام حين تصوير العاصفة الثلجية قائدة للظلام، وفي قصة الأموات يدفنون الأحياء حين يرد التعبير: <<الأمل يتوضأ بالظلام المترسب في قاع أفندتهم>>، فهذه التراكيب لا تصف حالة نفسية فحسب، بل تنقلها إلى صورة حسية مشحونة بالتوتر (36).

ولا يقف الانزياح عند حدود التشخيص، بل يتجلى أيضا في تركيب الجملة نفسها، فالسرد كثيرا ما يبنى على تراكمات قصيرة متعاقبة، تفصل بينها النقاط المتتالية، بما يجعل العبارة أقرب إلى أنفاس متقطعة منها إلى جمل تقريرية مكتملة، ففي أكثر من قصة تتوالى الجمل الاسمية أو الشبه الجملة على نحو بارز: <<يتآكل...>>، <<يحترق...>>، <<يتكلم الصمت...>>، <<يحرسه الظلام...>>، وهذه البنية المقطعة لا تؤدي وظيفة زخرفية؛ إنها تعكس وعي الشخصيات المهدود، وتحول المعاناة إلى إيقاع محسوس في السطر نفسه، لذلك لا يكون الانزياح الدلالي منفصلا عن انزياح تركيبى؛ فالمجاز في هذه المجموعة لا يسكن المفردة وحدها، بل يسكن تنظيم الجملة وتوزيع الوقفات داخلها (37).

ومن اللافت أنّ الأشياء الصغيرة، بل اليومية جدًّا، تدخل هي أيضًا في دائرة هذا الانزياح، ففي الطبشور اليتيم يقول التلاميذ: <<القسم ثلاجة، والنافذة مكسرة>>، ثم يرد الأستاذ متحدثا عن <<مقبرة الكراسي>>، ويكتب في دفتر النصوص أن الدرس <<استوعبه محند واقفا>>، إننا هنا بإزاء معجم مدرسي بسيط، لكن الكاتب يرفعه من مستوى الشكوى اليومية إلى مستوى التعبير الكثيف عن خراب المؤسسة التعليمية: القسم ليس باردا فقط، بل صار ثلاجة؛ والكراسي لا تتكسر عرضا، بل صارت

³⁶-ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبكم، ص 30/39.

³⁷-ينظر المصدر نفسه، ص 69/51.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

مقبرة؛ والوقوف ليس تفصيلا عابرا، بل علامة فضائية تدون في السجل، وهذا التحول من العادي إلى الدال هو أحد أخص وجوه الانزياح في المجموعة، لأنه يجعل اللغة تكشف البنية المضمرّة وراء التفاصيل الصغيرة (38).

ويظهر الانزياح كذلك في تحويل المجرد إلى محسوس والعكس، ففي حلم أعرج لا يقال إنّ البطل محبّط أو ضائع، بل يجعل الحلم نفسه معطوبا، والأم ترى داخل كابوس لا تقدر على الانفصام عنه، والسراب يحل محل الكيان الحي، وفي بقايا ركام لاجئة تصبح المرأة اللاجئة جسدا ناطقا للتاريخ المجروح، وتصف نفسها بعبارات تتجاوز الفردي إلى الكياني: <<أنا لاجئة بنت العالم السفلي>>، بهذا المعنى لا تنقل الجملة حالة جاهزة، بل تصنع لها شكلا مجازيا يضاعف أثرها، فالخسارة ليست مجرد خبر، بل هيئة لغوية؛ والقمع ليس واقعة، بل شبكة صور؛ والحلم ليس فكرة، بل جسم يمكن أن يعرج ويتكسر ويحاصر (39).

ومن أدق وجوه الانزياح في هذه المجموعة اعتمادها على الجمع بين الأضداد أو على تركيب العبارة بحيث تفصح ما وراءها من تناقض، ف<<الصمت الصاخب>> في المحطة، و<<التلفاز الأعمى والأبكم>>، و<<القسم الثلاثة>>، و<<الحلم الأعرج>>، ليست نعوّتا غريبة وحسب؛ إنها صيغ تكشف أنّ العالم نفسه فقد انسجامه، الصمت ليس صمّا لأنه مزدهم بالاختناق والانتظار، والتلفاز لا يعطّب تقنيا فقط بل يعكس عمى الحس الاجتماعي وبكمه، والقسم لا يبرد فحسب بل يتجمد فيه معنى المدرسة، والحلم لا يتعثر عرضا بل يحمل في صيغته اللغوية علامة العطب الملازم له، ومن خلال هذا النحت التركيبي تصبح العبارة القصصية وحدة تأويلية مكثفة، لأنها تجبر القارئ على أن يقرأ الشيء وضده في

³⁸- ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبكم، ص 19 / 22.

³⁹- ينظر المصدر نفسه، ص 59/61.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

اللحظة نفسها، وأن يدرك أن المأساة هنا لا تصاغ في لغة مستقيمة لأنها أصلاً مأساة قائمة على اختلال القيم والوظائف والآمال⁽⁴⁰⁾

ومن هنا يمكن القول إنّ الانزياح في هذه القصص ليس تعبيراً عن رغبة في التغريب الشكلي وحده، بل هو ضرورة جمالية تملئها طبيعة العالم المروي، ذلك أنّ الواقع الذي تعرضه المجموعة واقع مختل ومختنق ومفارق؛ ومن ثم لا يستطيع أن يظهر في لغة مستقيمة ومحيدة، فالمدينة إذا كانت تبتلع أبنائها، والطوفان إذا كان يغري المنهكين بالموت، والبيت إذا كان يطلب شمعة في كل غرفة، والجرح إذا كان أبكم، فإنّ اللغة نفسها لا بد أن تتشرب هذا الاختلال، وأن تنقل القارئ من مستوى الفهم المباشر إلى مستوى التوتر والتأويل، وهذه هي اللحظة التي يصير فيها السرد شعرياً من داخل بنيته، لا من خارجها⁽⁴¹⁾

ثانياً: بلاغة التكثيف والاختزال السردى

إذا كان الانزياح يحرر الجملة من عاديته، فإنّ التكثيف يجعلها قادرة على حمل معنى أكثر من حجمها المباشر، وهذه السمة تبدو في المجموعة على مستويين متلازمين: مستوى العبارة المفردة، ومستوى البناء القصصي كله، فمعظم القصص قصيرة الحجم، لكن قصرها لا يعني الفقر الحكائي، بل يعني أن الكاتب يضغط الوضع الإنساني في مشهد أو موقف أو نهاية خاطفة، فيتحوّل الحدث كله إلى ومضة دلالية كثيفة.

⁴⁰-ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبكم، ص 64/51.

⁴¹-ينظر المصدر نفسه، ص 54/39.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

ولعل الحظ المتأخر من أوضح الأمثلة على هذا الضغط البنائي، فالقصة تبني في صفحات قليلة حياة كاملة من الفاقة والترمل والانتظار، ثم تدفع الشخصية إلى ذروة فرح نادرة حين تصل رسالة الاستفادة من السكن الاجتماعي، وما إن تتفجر الزغرودة حتى <<ينهار الكوخ على الجميع>>، ويجيء في صباح اليوم التالي صوت الجار السمين ساخرا من الخراب وهو يحلم ببناء قصره الجديد، هنا لا نجد تفصيلا مطولا ولا شروحا اجتماعية مباشرة؛ كل شيء يضغط في تتابع قصير: بؤس، رسالة، فرح، انهيار، وتعليق ساخر أخير، وبفضل هذا الاختزال يتحول الحدث من قصة عن حادثة محلية إلى صورة مركزة عن عدالة مختلة تأتي دائما بعد فوات الأوان(42)، ويمكن أن نوضح هذه الأحداث الكثيرة التي أخذت مساحة نصية صغيرة كالتالي:

فقر+حرمان +انتظار السكن الاجتماعي+رسالة تبشير+زغرودة+ انهيار الكوخ+موت+ تخطيط الجار لبناء قصره

والأمر نفسه نجده في الطابور اللعين؛ فالقصة لا تحتاج إلى حبكة كبيرة كي تكشف عن عبث البيروقراطية، يكفي طابور طويل، وموظف متكئ، ومتسول يمر، وعامل بسيط ينتظر الأجرة لأجل زوجته العلية، ثم تأتي الجملة الفاصلة: <<لقد تعطل الحاسوب!>>، عند هذه العبارة ينهار الانتظار كله، وتتفجر الشتائم، ويعلق المتسول في النهاية بقوله: <<ما أكثر المغفلين في زماننا هذا!>>، إن هذه النهاية القصيرة لا تختزل قصة موظف وطابور فقط، بل تختزل منظومة إدارية كاملة تتحول فيها

⁴²-ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبكم، ص 15 / 17.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

التكنولوجيا الموعودة إلى ذريعة جديدة لتعميق العجز، ومن ثم فالتكثيف هنا ليس مسألة قصر شكلي، بل بناء دلالي يجعل سطرًا واحدًا يعادل تقريرًا اجتماعيًا طويلاً (43).

وفي قصة أخرى عندما ينتعل البؤس الحلم تتجلى بلاغة التكثيف على نحو آخر، فالقصة لا تعرض تاريخ العائلة ولا تصف سيرتها، بل تمسك بلحظة واحدة: لحظة التحلق حول التلفاز بوصفه <حرب الأسرة الجديد>، ومن هذه اللحظة الصغيرة تنتشعب دلالات كثيرة: غواية الصورة، فقر الكوخ، انجذاب الأم والأب والبنات إلى عالم الرفاه المتخيل، انقطاع التيار في اللحظة الحاسمة، ثم انكشاف المفارقة الكبرى حين ينشغل الجميع بعطب التلفاز فيما يظل الطفل يصرخ: <إني جائع، ومبلل>، لقد اختصر الكاتب مأساة كاملة في انتقال سريع من صورة الرفاه التلفزيوني إلى بلل الأرض الترابية وجوع الطفل، فجعل النهاية أشبه بطعنة قصيرة تكشف بنية الخلل كلها من غير حاجة إلى موعظة أو تعليق خارجي (44).

ويتصل التكثيف كذلك بسياسة واعية في الحذف وترك الفراغات، فالكاتب لا يشرح كثيرًا دواخل شخصياته، بل يترك الجملة القصيرة أو الحركة الخاطفة أو التعليق الساخر يتكفل بما كان يمكن أن يستغرق صفحات من التفسير، ففي النافذة الطلسمية يبنى سوء الفهم كله على منع فتح النافذة وعلى هرب الرجلين قبل أن يكتشفا معنى السكين، وفي لقاء مع رجل الضباب يكفي التشابه بين المسافر وأخيه المرحوم، ثم صيحة <حاسب!>، ليظل القارئ معلقًا على حافة الخطر، وفي لحظة شجاعة من فضلك يشغل الجزء الأكبر من القصة داخل تخيلات البطل لا في الخارج، فيتحول الحذف إلى وسيلة

⁴³- ينظر المصدر نفسه، ص 36 / 37.

⁴⁴- ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأكم، ص 7 / 10.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

لتضخيم الهلع، وهذا الاقتصاد في الشرح يضاعف شعرية السرد، لأن النص لا يستهلك معناه دفعة واحدة، بل يوزعه في الفجوات والسكوتات، ويجعل القارئ شريكا في استكمال ما سكنت عنه العبارة (45).

ويبلغ التكتيف درجة لافتة في لحظة شجاعة من فضلك حيث تقسم القصة إلى <<مشاهد>> متعاقبة: مشهد أول يمهد بالمطر والدفء والقراءة، ومشهد ثان يوقظ الخوف بدقات الباب، ومشهد ثالث يطيل حوار الذات مع المجهول، ثم مشهد أخير ينتهي بكشف ساخر: الطارق ليس لصا ولا قاتلا، بل كلب متشرد يغوص في النوم، إنَّ هذا التقسيم المشهدي يضغط زمن التوتر في وحدات قليلة، ويجعل كل مشهد يقوم مقام مرحلة نفسية كاملة: الاطمئنان، الارتياح، المبالغة في التخيل، ثم السقوط الساخر، ومن هنا تتأكد شعرية التكتيف لا لأنَّ النص قصير فحسب، بل لأن بنيته نفسها قائمة على اختصار الانفعال في لقطات محدودة ومتراصة (46).

ويتجلى الاقتصاد ذاته داخل الجملة الحوارية، فكثير من الحوارات في المجموعة مبني على أسئلة قصيرة وأجوبة مقتضبة، لكن هذه القصر ليس فراغا، بل امتلاء، فعندما يقول بطل الرسم على الجرح الأبيكم: <<إنها لن تحضر>>، ثم يصحح فورا: <<إنك أحق، إنما أمنيته>>، تتكثف في هذه الحركة الحوارية مسافة كاملة بين انتظار الحافلة وانتظار المعنى، بين الواقعي والوجودي، وعندما تقول شخصيات الأموات يدفنون الأحياء إنها تريد ركوب الطوفان للعبور <<من حياة الشظف والحنق إلى حياة الأمان والسكينة>>، فإنَّ العبارة تكثف، في جملة واحدة، فلسفة الهروب الجماعي من العالم، بذلك تتحول القصة القصيرة، عند مصطفى ولد يوسف، إلى فن يراهن على أن الأكثر وجعا يمكن أن يقال

⁴⁵ - ينظر المصدر نفسه، ص 50/23.

⁴⁶ - ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبيكم، ص 47 / 50.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

بأقل عدد من الكلمات، وأن الومضة السردية قد تكون أبلغ من الاسترسال حين تكون محمولة على توتر شعري كافٍ (47).

ثالثاً: الوظيفة الإيحائية والسخرية السوداء

لا قيمة للانزياح والتكثيف في هذه المجموعة إذا فصلا عن وظيفتهما الإيحائية، فاللغة المنحرفة والمختزلة هنا لا تراد لذاتها، بل لأنها الأقدر على بناء سخرية سوداء تجعل المأساة أكثر نفاذاً، ومن يقرأ القصص من الداخل يلاحظ أن كثيراً من نهاياتها لا تنتهي بانفراج، بل بمفارقة لاذعة تكشف ما كان متوارياً تحت السطح منذ البداية.

ففي قصة عندما ينتعل البؤس الحلم يبدو التلفاز مركز الجاذبية الأول، حتى أن الطفل نفسه لا يجد أدناً تصغي إلى خوفه ولا إلى جوعه، وحين تقول أسماء: <<ما به التلفاز أعمى وأبكى؟>>، يتجاوز السؤال الجهاز المعطل إلى عالم كامل صار فيه العطب الحقيقي غير مرئي، فالأب لا يثور لأن الأرض ابتلت أو لأن ابنه يرتجف، بل لأن التيار انقطع <<في اللقطة التي تحدد مصير البطل>>، وتؤدي اللغة المجازية هنا دوراً كاشفاً: عطب التلفاز يصبح قناعاً لعطب الوعي، والبكم الذي يلحق الجهاز يفضح البكم الاجتماعي الذي يمنع الأسرة من سماع حاجتها الحقيقية، ومن ثم فإن السخرية ليست ملحقة بالحدث، بل نابعة من قلبه ومن طريقة بنائه اللغوي (48).

وتبلغ هذه السخرية السوداء ذروة أخرى في الحظ المتأخر؛ فالفرج يأتي فعلاً، لكنه يأتي متأخراً بالمعنى الحرفي والوجودي معاً، الرسالة صحيحة، والحظ <<ابتسم>> أخيراً، لكن الكوخ لا يمهل أصحابه

47 - ينظر المصدر نفسه ، ص 30/51.

48- ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبكم، ص 10 / 7.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

لحظة الدخول في هذا الفرع، فينهار عليهم في اللحظة نفسها التي يلوح فيها الخلاص، ثم يزيد الكاتب المشهد قسوة حين يضع على لسان الجار المنتفع كلاما يكشف أن الكارثة الخاصة تتحول سريعا إلى فرصة عند الآخرين(49)، إنّ اللغة هنا لا تسخر من الفقراء، بل من منطق العالم الذي لا يوزع النجاة إلاّ بعد الموت، ولا يهب الفرصة إلا حين تستحيل عديمة الجدوى

وفي قصة الطابور اللعين تتحول الجملة البسيطة <لقد تعطل الحاسوب> إلى أداة لإطلاق نقد ساخر للحادثة الزائفة، فالحاسوب الذي يفترض أن ينظم الخدمة ويختصر الوقت، يصير هنا اسما آخر للفشل، بينما يكشف تعليق المتسول في النهاية أن منطق الاستغلال قد صار أدكى من منطق المؤسسة نفسها، وكذلك الشأن في قصة لحظة شجاعة من فضلك، حيث يتضخم الخوف من مجهول وراء الباب حتى يحتشد تاريخ العائلة والرجولة والحرب والاستعداد للموت، ثم ينتهي كل هذا البناء المتوتر إلى كلب متشرد(50)، وليست السخرية هنا إلغاء للمعنى، بل هي الطريق إلى المعنى: إنها تكشف هشاشة الذات، وفضح المبالغة في أوهام البطولة، وترد الإنسان إلى خوفه العاري.

وفي قصة أمطار ليالي الرماد تتخذ السخرية السوداء شكلا جماعيا؛ فالمدينة الفارغة لا تشرح بعلقة واقعية معقدة، بل بإشاعة تقول إن الأموات غاضبون وزاحفون نحوها، غير أن السطر الأكثر كثافة هو ما يقوله المتشرد: <إنما حجة للفرار نحو الشمس... نريد أن نعيش> (51)، بهذا التعليق القصير تنقلب الإشاعة من حدث عابر إلى استعارة عن مجتمع سئم الرماد والشتاء والانتظار، فالفرار نفسه

⁴⁹-ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبيكم، ص 15 / 17.

⁵⁰-ينظر المصدر نفسه، ص 50/36.

⁵¹-ينظر المصدر نفسه، ص 65 / 69.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

يصبح شكلا من أشكال الحلم، والإشاعة تتحول إلى قناع جماعي لرغبة أعمق في النجاة، وهكذا تؤدي السخرية وظيفة مزدوجة: تفصح سذاجة الظاهر، لكنها تكشف أيضا حقيقة باطنة أكثر ألما.

وبذلك يمكن القول إن الوظيفة الإيحائية في هذه المجموعة لا تتفصل عن بعدها النقدي فالشعرية ليست هنا انكفاء على اللغة، بل وسيلة لإعادة رؤية الواقع، الجوع، والانتظار، والبيروقراطية، والخراب، والعنف، والتشرد، والتاريخ المتقل بالخذلان، كلها موضوعات حاضرة، لكنها لا تظهر في صورة تقرير اجتماعي، بل في صورة مشاهد لاذعة ومفارقات مباغتة وصور متوترة تجعل القارئ يرى ما هو أبعد من الحدث نفسه، وهذه القدرة على تحويل السخرية إلى أداة كشف هي أحد أسباب تماسك الخطاب الشعري في المجموعة.

المبحث الثاني: الصورة الشعرية:

إذا كانت اللغة في المجموعة منحازة إلى الانزياح والتكثيف، فإن الصورة هي الشكل الأكثر وضوحا الذي تتجسد فيه هذه الخصائص، فالصورة هنا لا تأتي لاحقة على المعنى، ولا تستدعى لتلوين العبارة فحسب، بل هي الطريقة التي يرى بها العالم القصصي أصلا، لذلك تتوزع الصور في المتن على مستويات عدة: صورة مشهدية تصوغ الفضاء البصري، وصورة رمزية تجمع بين الفردي والجماعي، وصورة مفارقة تقوم على التضاد أو التشخيص أو تحويل المجرى إلى كائن منظور.

أولاً: الصورة المشهدية وتشخيص الموجودات

يبدأ عدد كبير من قصص المجموعة بلقطة بصرية كثيفة تكاد تقوم مقام الكاميرا، ففي الرسم على الجرح الأبيك لا يدخل القارئ إلى الحكاية عبر تعريف بالشخصيات، بل عبر مشهد المحطة المزدحم: أجساد تتصبب عرقا، غبار، دخان، قلق، وأفواه مغلقة، هذا الافتتاح لا يكتفي بأن يضعنا في مكان الحدث، بل يرسم توزيع الكتل البشرية والهواء الخانق والنبرة العامة للمشهد، بحيث يبدو السرد منذ بدايته أقرب إلى تركيب مشهدي منه إلى حكاية متسلسلة، ومثل ذلك في الطباشير اليتيم، حيث صباح العاصفة، ورأس الأستاذ الأصلع، والمحفظة السوداء البالية، وعبارة <<العلم نور>> المنخورة بالسنين (52)، وكلها عناصر بصرية مرسومة بعناية لتقول منذ السطر الأول إن العالم التعليمي هنا عالم متداعٍ قبل أن يبدأ الدرس نفسه.

وتبنى الصورة المشهدية في قصة النافذة الطلمسية على بيت مهجور وظلام متربص وكلب خائف وحذاء ميت وظل واقف عند الباب، إننا أمام فضاء لا يروى على نحو وظيفي، بل يرسم بوصفه حيزا

⁵²- ينظر مصطفى ولد يوسف، ص 51/22.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

للغربة والتربص، فالكاتب لا يكتفي بذكر أن الشخصيتين ضلّتا الطريق ولجأتا إلى بيوت مهجورة، بل يجعل الوحشة تسري في الجدران نفسها، ويجعل الظلام يراقب ويتهيا للانقضاض، (53) وبذلك تتحول الخلفية إلى جزء فاعل في توليد الدهشة والخوف، إنّ الصورة هنا تبني الجو قبل أن تبني الحدث، وهذا من خصائص السرد الذي تشرب أدوات الشعر

وتتكرر التقنية نفسها في قصة شمس تحت الرماد؛ فالمشهد الأول يفيض بصور المدينة الجريحة، والقطط التي تعبت بقمامة الأغنياء، والبيت المهجور، والشمعة التي تواجه الريح، والطفل الذي يظهر من العتمة كأنه خارج من طبقة أخرى من الزمن (54)، ومهما يكن من واقعية بعض التفاصيل، فإن تركيبها على هذا النحو يجعلها تتجاوز الوصف الحسي المباشر، فالشمعة ليست مجرد أداة إنارة، بل بؤرة ضوء صغيرة محاصرة بالريح؛ والبيت المهجور ليس ملجأ عابرا، بل مكان مشحون بذاكرة مضمرة؛ والطفل ليس مجرد طفل، بل حامل رسالة وصلة بين حاضر التشرّد وذاكرة الوطن، بهذا المعنى تتأسس الصورة المشهدية على مزج المرئي بالرمزي، وعلى تحميل المكان أكثر مما يتيح معناه المرجعي المباشر.

كما يعتمد الكاتب مصطفى ولد يوسف، في بناء الصورة المشهدية، على ما يمكن تسميته الانتقال من اللقطة العامة إلى اللقطة المقربة، فالقصة تبدأ غالبا بمشهد واسع: محطة، مدينة، كوخ، شارع، قرية، ثم لا تلبث أن تقترب من تفصيلة حادة تختزن المعنى كله: يد باردة تدغدغ طفلا في الظلام، محفظة سوداء بعبارة <<العلم نور>> تتأكلها الأعوام، شمعة صغيرة تعاند الريح، مظلة بيضاء تتشبث بها كاهنة

⁵³-ينظر مصطفى ولد يوسف، ص 23 / 26.

⁵⁴-ينظر المصدر نفسه، ص 39 / 42.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

على الرصيف، أو وجه دائري لطفل يحمل آثار الخريف (55)، وهذه التفاصيل ليست عرضية، بل هي مركز الرؤية، لأن الصورة الكلية لا تستقر إلا عبرها، ومن هنا تتجلى حرفة الكاتب في جعل الجزئي علامة على الكلي؛ فالمشهد الكبير يكتسب صدقه وحيويته من خلال هذه الجزئيات الموحية التي تعمل كعدسة تكبير داخل السرد

ومن اللافت أيضا أن الكاتب يملك حسا واضحا بتوزيع اللون والحركة داخل الصورة، فالأسود والرمادي، والأبيض، والرماد، والضباب، والمطر، والطين، والرطوبة، كلها مفردات تعود باستمرار لتمنح القصص تدرجا لونيا يكاد يكون موحدا: عالم معتم، بارد، مأزوم، تطل فيه ومضات الضوء نادرا وبصعوبة، فحتى الألوان الإيجابية، كالأخضر في أمطار ليالي الرماد أو نور الشمعة في شمس تحت الرماد (56)، لا تحضر بوصفها استقرارا، بل بوصفها إمكانا هشا مهددا بالانطفاء، وهذا الانتظام اللوني جزء من شعرية الصورة، لأنه يوحد مزاج المجموعة من غير حاجة إلى تصريح مباشر.

ثانيا: الحقول الرمزية للصورة في المجموعة

عند تتبع الصور في المتن تتضح مجموعة من الحقول المتكررة التي تمنح المجموعة وحدتها التخيلية، وأول هذه الحقول هو حقل المكان المتداعي، فالكوخ في قصة الحظ المتأخر، والقسم في قصة الطبشور اليتيم، والمحطة في قصة الرسم على الجرح الأبكم، والبيت المهجور في قصة شمس تحت الرماد والنافذة الطلسمية، والرصيف والمدينة الخاوية في قصة أمطار ليالي الرماد، كلها أمكنة لا تؤدي وظيفة خلفية صامتة، بل تظهر بصفاتها علامات على التهاك الاجتماعي، فساحة الكوخ <<بركة ماء راكدة، ترعى القذارة أمراضها فيها>>، والقسم <<ثلاجة>>، والمدينة <<كنيبة>> تفتح

⁵⁵- ينظر المصدر نفسه، ص 69/7.

⁵⁶- ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبكم، ص 65/42.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

فمها، والبيت المهجور يحمل ذاكرة من سبقوا. هكذا يتجاوز المكان وضعه الهندسي ليغدو تعبيراً عن الحالة الإنسانية العامة (57).

والحقل الثاني هو حقل الطبيعة المعادية أو الشريكة في الصراع، فالمطر، والعاصفة، والثلج، والضباب، والرماد، والطوفان، ليست مفردات زينة طبيعية، بل عناصر تدخل في صلب الفعل السردي، ففي قصة عبث الأيام تتقدم العاصفة بوصفها خصماً له إرادة، وف قصة لقاء مع رجل الضباب يمتطي المطر الضباب ويستدعي الخوف، وفي قصة أمطار ليالي الرماد يتحول الشتاء إلى مناخ اختناق جماعي، وفي قصة الأموات يدفنون الأحياء يتخذ الطوفان صورة خلاص موهوم (58)، وبذلك تغدو الطبيعة مرآة للعالم الداخلي، بل فاعلاً سردياً يضغط الشخصيات ويكشف هشاشتها وأحلامها ومخاوفها. أمّا الحقل الثالث فهو حقل الجسد المتآكل أو الجسد الجريح، فالعرق، والجوع، والارتجاف، والبلل، والبرد، واليد الباردة، والجسد النحيف، والرأس الأصلع، والوجه الذي سلب في بقايا ركام لاجئة (59)، كلّها عناصر تجعل المعاناة ملموسة لا مجردة، وليس من المصادفة أن يختار الكاتب لفظة <<الجرح>> عنواناً مركزياً للمجموعة؛ فالجسد في هذه النصوص ليس وعاء للحدث فقط، بل موقعاً يكتب عليه الألم، ولذلك حين يقول الشاب في القصة المركزية إنه يرسم على <<جرحه الأبكم>>، فإنّ الصورة تلخص فلسفة المجموعة كلها: الألم جسدي ورمزي معاً، واللغة الفنية لا تلتف حوله من بعيد بل تلامسه مباشرة. ومن خلال هذه الحقول تتشكل شبكة رمزية واسعة: المكان المتداعي يدل على اختلال البنية الاجتماعية، والطبيعة المعادية تضاعف الاغتراب والتهديد، والجسد الجريح يحوّل المعنى العام إلى خبرة

⁵⁷- ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبكم، ص 69/15.

⁵⁸ ينظر المصدر نفسه، ص 30/11.

⁵⁹- ينظر المصدر نفسه، ص 64 / 51.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

حسية مباشرة، وبذلك لا تعود الصورة الشعرية مجرد تمثيل جزئي، بل تصوير أداة تتّظّم عالم المجموعة كله، وتوحد قصصها المختلفة داخل مناخ بصري ونفسي واحد.

ثالثاً: من الصورة الفردية إلى الرمز الجماعي

تكتسب الصورة الشعرية في بعض القصص بعداً رمزياً يتجاوز التجربة الفردية إلى الأفق الجماعي والتاريخي، ويظهر ذلك بجلاء في قصة شمس تحت الرماد، حيث يتحول البيت المهجور إلى بيت أكبر من جدرانه الفعلية، فالطفل يقول للسارد: <<هم الذين بنوا هذا البيت بأجسادهم وأموالهم وأشعارهم>>، مشيراً إلى وجوه من الذاكرة الوطنية مثل الأمير عبد القادر وزبانة ومفدي وعبان وابن بولعيد، ثم يختم وصيته بالعبارة المحورية: <<أشعلوا في كل غرفة من غرف البيت المهجور شمعة؛ فخلفها فجر جديد ليوم جديد>> (60)، وهنا لا تكون الصورة مجرد مشهد فنتازي، بل استعارة مركبة للوطن الذي أهمل، وللذاكرة التي انطفأت بعض غرفها، وللشعر نفسه بوصفه فعلاً من أفعال الإضاءة والترميم.

وفي قصة بقايا ركام لاجئة تنبني الصورة الرمزية على تشخيص الوطن أو الأرض أو الهوية الجمعية في جسد امرأة لاجئة مطاردة من <<الزعيم الأكبر>>، تقول الشخصية: <<أنا لاجئة بنت العالم السفلي>>، ثم تحيط بها شخصيات من <<سجناء القلم>> و<<مجرمي القلم المستقيم>>، ويرتفع في النهاية صوت الرسام: <<المجد للكلمة، وللوحة الصادقة>> (61)، هذه البنية تجعل القصة تتجاوز معناها الحكائي المباشر؛ فاللاجئة ليست امرأة بعينها فقط، بل تمثيل للكرامة المستباحة، وللجسد الجمعي

⁶⁰-ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبدى، ص 39 / 42.

⁶¹-ينظر المصدر نفسه، ص 55 / 59.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

الذي يصادره الاستبداد، فيما يتحول الشاعر والرسام إلى رمزين للمقاومة الجمالية، وبذلك تتحد الصورة السياسية بالصورة الفنية داخل نسيج واحد.

أما في قصة الأموات يدفنون الأحياء فإن الرمز الجماعي يتخلق عبر صورة الطوفان فالجماعة الواقفة على ضفاف النهر ليست مجرد جماعة منتحرة، بل صورة عن مجتمع بلغ من اليأس حدا جعل الموت مشروع عبور، وهم يقولون إنهم يريدون ركوب الطوفان للانتقال من حياة <<الشظف والحنق>> إلى حياة <<الأمان والسكينة>>، وينشدون في جماعة: <<نحن أهل الطوفان... منتحرون، منتحرون إلى الأبد>> (62)، هذا الارتفاع من الحادثة إلى الهتاف الجماعي يحول الصورة إلى أليغوريا عن انسداد الأفق الاجتماعي، وعن المفارقة المروعة التي تجعل الخلاص متخيلا في الفناء نفسه، وفي هذه القصة تحديدا تتضح قدرة الكاتب على نقل الصورة من مستوى المفرد إلى مستوى الجماعة، ومن التجربة الخاصة إلى تمثيل نفسي واجتماعي أشمل.

والجدير بالذكر أن الصورة الرمزية في المجموعة لا تتفصل عن معجم الفن والكتابة، فالطباشير، والرسم، واللوحة، والكلمة، والشمعة، كلها عناصر تتكرر بوصفها أدوات مقاومة رمزية في وجه العطب والرقابة والنسيان، الأستاذ في قصة الطباشير اليتيم يصر على أن يواصل الدرس في قسم معطوب، والشاب في القصة المركزية يحاول أن يمنح الجرح الأبكى فما ولسانا، والرسام في بقايا ركام لاجئة يرفع شعار <<المجد للكلمة، وللوحة الصادقة>>، والطفل في قصة شمس تحت الرماد يوصي بإشعال الشموع في غرف البيت المهجور (63)، وإنّ هذا التضافر بين الفن والألم ليس مصادفة بنائية؛ بل يشير إلى أنّ الكتابة والفن، داخل عالم المجموعة، ليسا زينة ثقافية بل فعلا أخلاقيا: محاولة لإعادة الصوت

⁶²-ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبكى، ص 27 / 30.

⁶³-ينظر المصدر نفسه ، ص 42/19.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

إلى ما بكم، والضوء إلى ما أهمل، والذاكرة إلى ما تآكل، والكرامة إلى ما سحقه القمع أو الفقر أو النسيان.

ويمكن أن يضاف إلى ذلك ما تقدمه قصة نهاية السفاح الألبى من صورة مقاومة تتبع من الذاكرة التاريخية لمواجهة الاستعمار، حيث تتحول علجية من ضحية محتملة إلى فاعلة تقلب المعادلة بطعن السفاح، وينقلب مشهد الرعب إلى مشهد مقاومة، ليست القصة، بطبيعة الحال، الأكثر غنائية في المجموعة، لكنها تظل دالة على أن الصورة عند الكاتب لا تتفصل عن التاريخ، وأن الذاكرة الوطنية تظهر بوصفها طاقة رمزية قادرة على شحن الحكاية بقيمة تتجاوز خصوصية الحدث الفردي (64).

هكذا تنتقل الصورة في المجموعة من رسم البؤس الشخصي إلى بناء رموز جمعية: الوطن بيت مهجور يحتاج إلى شموع، واللاجئة جسد للكرامة المهدة، والطوفان مرآة لانسداد الأفق، والمقاومة فعل يعيد للتاريخ حضوره في الحاضر، وهذه النقلة من الفردي إلى الجماعي من أهم علامات شعرية السرد عند مصطفى ولد يوسف، لأنها تمنع الصورة من الذوبان في الزخرف، وتربطها بمركز دلالي وتاريخي واضح.

⁶⁴- ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبكم، ص 46/43.

المبحث الثالث: الإيقاع الداخلي والتشكيل الصوتي

لا يكتمل الحديث عن شعرية المجموعة من دون الوقوف عند إيقاعها الداخلي، فهذه القصص لا تقرأ بوصفها معاني وصوراً فقط، بل بوصفها نبرة أيضاً: نبرة انتظار، أو هلع، أو تهكم، أو مرارة، أو نداء جماعي، أو همس متقطع، ويتولد هذا الإيقاع من تكرار الألفاظ، وتوازي البنى، وتعاقب الجمل الطويلة والقصيرة، واستخدام الحوار، وعلامات الوقف، والانتقال بين الوصف والخطاب المباشر، وبهذا المعنى يشغل الإيقاع هنا بوصفه موسيقى داخلية تتشكل من تنفس الجملة ومن توترها النفسي، لا من الوزن العروضي.

أولاً: التكرار وتوازي البنى

من أكثر الوسائل الإيقاعية حضوراً في المجموعة التكرار، لكنه ليس تكراراً آلياً، بل تكرار مولد للنبرة، ففي قصة الرسم على الجرح الأبكّم تتكرر كلمة <<الكل>> في المطلع مرات متقاربة، فينشأ منها إيقاع جماعي يشيع الإحساس بالكتلة البشرية المكتومة، وفي القصة نفسها تتكرر الصيحة: <<إنها قادمة، إنها قادمة>> قبل أن ينكشف أنها ليست الحافلة الحقيقية، بل سراب آخر (65)، وهكذا يصير التكرار جزءاً من موضوع الانتظار ذاته: العبارة تعيد نفسها لأن الزمن نفسه يعيد خيبته.

ويظهر التكرار بوظيفة مختلفة في قصة عندما ينتعل البؤس الحلم، حيث يصرخ الطفل: <<أمي، أمي>>، ويتكرر نداء الخوف والجوع والبلل، لكن هذا التكرار لا يجد جواباً يوازيه، فكل إعادة للنداء تكشف اتساع المسافة بين الحاجة الإنسانية الفعلية وبين انشغال الكبار بوهم الصورة التلفزيونية وبذلك يتحول التكرار إلى أداة درامية تكشف العطب الأخلاقي في المشهد، لا إلى مجرد وسيلة تأكيد لفظي،

⁶⁵- ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبكّم، ص 51/ 54.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

ومثل ذلك يتكرر في قصص أخرى: <<من الطارق؟ من الطارق؟>> في لحظة شجاعة من فضلك، و<<منتحرون، منتحرون>> في قصة الأموات يدفنون الأحياء، و<<عودوا، عودوا>> في قصة أمطار ليالي الرماد (66)، وفي كل مرة يؤدي التكرار وظيفة نفسية مخصوصة: الخوف، أو الانجراف الجماعي، أو الاستغاثة، أو الحسرة.

ولا يقتصر الأمر على تكرار المفردة أو الجملة، بل يمتد إلى توازي البنى، ففي قصة حلم أعرج تقسم القصة إلى شطرين متقابلين:

أ- <<وهو في وعيه كالنائم>>

ب- <<وهو في غير وعيه كالصاحي>>.

إنّ هذا التوازي الشكلي ليس تنظيماً خارجياً فقط، بل هو إيقاع فكري ونفسي أيضاً؛ لأنه يجعل القصة تتحرك على محورين متقابلين: يقظة مشوبة بالسبات، ونام مشوب بصحو جارح، ويشير هذا التقابل بأنّ التشظي في الشخصية ليس حدثاً عارضاً، بل بنية تحكم وعيها كله، ومثل هذا التوازي نجده في التقسيم المشهدي لقصة "لحظة شجاعة من فضلك" (67)، حيث يؤدي تعاقب <<المشهد الأول>> و<<الثاني>> و<<الثالث>> و<<الأخير>> إلى ضبط التوتر على إيقاع مسرحي متدرج.

ومن ثم فإنّ التكرار في هذه المجموعة لا يقرأ بوصفه أثراً لغوياً سطحيًا، بل بوصفه آلية بنائية تعيد تشكيل الخبرة: الانتظار يتكرر في اللفظ كما يتكرر في الواقع، والخوف يعود في الصياغة كما

⁶⁶-ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبكم ، ص 69/10.

⁶⁷-ينظر المصدر نفسه، ص 61/50.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

يعود في الوجدان، والنشيد الجمعي يرسخ عبر التكرار لأن الجماعة نفسها لا تملك غير ترديد هزيمتها وهذا بالذات ما يمنح الإيقاع الداخلي بعده الشعري الواضح.

ثانياً: إيقاع الجملة والحوار وعلامات الوقف

إلى جانب التكرار، يتأسس إيقاع المجموعة على نوع خاص من الجملة: جملة تتنفس كثيراً عبر النقاط المتتالية، وتتدفق فجأة عبر التعجب أو الاستفهام، ثم تتكسر بالحوار القصير، وهذا الإيقاع المتبدل يجعل القراءة نفسها محكومة بتسارع وتباطؤ مستمرين، ففي المقاطع الوصفية الطويلة، ولا سيما في المطالع، تميل الجملة إلى التراكم والتدفق: صور متعاقبة، ونعوت كثيرة، ووقفات قصيرة تترك العبارة معلقة، أما في الحوارات، فالجملة تقصر وتشتد وتقرب من النبر الشفهي المباشر: <<الحافلة؟>>، <<أنت؟>>، <<هراء!>>، <<حاسب!>>، <<لقد تعطل الحاسوب!>> (68)، ومن التعاقب بين هذين النمطين يتولد إيقاع يراوح بين السرد المتوتر والمشهد الحي.

ولعلامات الوقف دور بالغ في هذا البناء، فالنقاط المتتالية المنتشرة في معظم القصص ليست حشواً طباعياً، بل تؤدي وظيفة زمنية ونفسية؛ إنها تترك المعنى معلقاً، وتمنح الجملة نفساً متكسراً يناسب حالات الوجد والانتظار والتردد، أما الاستفهام والتعجب فيجيبان بكثرة في مواضع الذهول أو الاحتجاج أو الانكشاف، حتى يكاد القارئ يسمع الصوت قبل أن يقرأ الكلمة، وهذا واضح في قصة لحظة شجاعة من فضلك مثلاً، حيث يتصاعد الخوف عبر الأسئلة المتلاحقة، وفي قصة أمطار ليالي الرماد حيث

⁶⁸- ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبكم، ص 31-54.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

تصنع الأسئلة المتتالية جو الشك والفراغ، وفي قصة الطباشير اليتيم حيث تتحول الشكوى المدرسية إلى تبادل سريع بين الأستاذ والتلاميذ والإدارة(69).

ويمنح الحوار بدوره القصص إيقاعا خاصا؛ لأنه لا يستخدم لتبادل المعلومات وحده، بل لبناء الحالة الشعورية، فالحوار في هذه المجموعة كثيرا ما يبدأ من جملة تبدو بسيطة، ثم يفتح على طبقة رمزية أو ساخرة أعمق في قصة الرسم على الجرح الأبكم، يبدأ الكلام عن الحافلة وينتهي إلى الأمنية، ثم إلى <<جائع الكلمات بالمجان>>، ثم إلى الشاب الذي يرسم على جرحه، وفي قصة الأموات يدفنون الأحياء يبدأ الحوار بسؤال عن سر الواقفين على ضفاف النهر، ثم ينقلب إلى شبه طقس جماعي من الدعوة إلى الانتحار، وفي قصة النافذة الطلسمية يوظف الحوار لبناء سوء الفهم حتى تأتي القفلة الساخرة المرتبطة بذبح الشاة(70)، وبهذه الطريقة يصبح الحوار مولدا للإيقاع لا لأنه يتكرر فقط، بل لأنه ينقل القصة من طبقة إلى طبقة بسرعة محسوبة.

ويمكن ملاحظة أنّ الكاتب يحسن استخدام القفلات الصوتية الحادة، كثير من القصص تنتهي بجملة قصيرة أو صرخة أو تعليق ساخر يقطع التدفق السابق ويعيد تأويله، مثل: <<ما أكثر المغفلين في زماننا هذا!>>، أو <<نحن الحمقى... وليس هو!>>، أو <<أينتخرون بدون مقابل؟!>>، أو <<الجبان يبقى جبانا>>(71)، وهذه القفلات القصيرة تحمل طابعا إيقاعيا واضحا، لأنها تأتي بعد تراكم وصفي أو حوار، ثم تغلقه بإضاءة خاطفة تشبه الضربة الأخيرة في القصيدة أو المقطع المسرحي، ومن هنا تتأكد أهمية الإيقاع في تحقيق أثر الخاتمة داخل القصة القصيرة

⁶⁹-ينظر المصدر نفسه، ص 69/22.

⁷⁰-ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبكم، ص 54/26

⁷¹-ينظر المصدر نفسه 2010، ص 50/36.

ثالثاً: الجرس الصوتي وإيقاع الحالة الشعرية

إلى جانب البنية التركيبية للحوار والجملة، ثمة مستوى آخر من الإيقاع يتصل بالجرس الصوتي للكلمات والعبارات، ولا يتعلق الأمر هنا بادعاء رموز صوتية ثابتة لكل حرف، بل بملاحظة أن الكاتب يختار في كثير من المواضع ألفاظاً ذات وقع يتناسب مع الجو النفسي للمشاهد، ففي قصة الانتظار الكبرى تتكرر ألفاظ من قبيل: الجرح، الأبكم، القلق، الصمت، الحافلة، الغشاوة، السراب؛ وهي ألفاظ مشوبة بأصوات غليظة أو منغلقة تعزز الإحساس بالاحتباس والكبت، وفي قصة الطابور اللعين يتكرر الجرس الخشن في ألفاظ مثل: اللعنة، الحاسوب، الشؤم، الشطحات، فيقارب صوتياً مناخ التذمر والحنق، وأما في قصة شمس تحت الرماد وفي قصة أمطار ليالي الرماد فإن تكرار الراء والذال والميم في مفردات الرماد والمطر والبرد يخلق إيقاعاً ممزوجاً بالخشونة والانهمار (72).

وتبرز الأصوات على نحو أوضح حين تتحول بعض المقاطع إلى شبه أداء سمعي داخل القصة، فقهقهة مجنون المحطة: <قه... قه... قه> ليست كلمة ذات معنى معجمي فقط، بل صوت يسخر من الجماعة ويعريها، والنداء الجماعي في الأموات يدفنون الأحياء، والنشيد القصير الذي يردده الواقفون على ضفاف النهر، والعبارة التي تتكرر في لحظة شجاعة من فضلك، كلها وحدات سمعية تجعل القارئ يسمع الجو الانفعالي ولا يكتفي بفهمه، بل إن بعض القصص تستثمر أصوات الصياح والهمس والقرع والنقر والعيول بوصفها جزءاً من تشكيل الحالة: المطر ينقر، والرعود تقصف، والباب يطرق، والصرخة تزلزل، والقهقهة تدوي، ومن تضافر هذه الأصوات يتولد إيقاع مشهدي كامل (73).

⁷²- ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبكم، ص 69/51.

⁷³- ينظر المصدر نفسه، ص 50/7.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

ويكتسب الجرس الصوتي بعدا دلاليا في القصص التي تمزج المأساة بالسخرية، فعندما يعلق المتسول بقوله: <<ما أكثر المغفلين في زماننا هذا!>>، أو حين يقول بطل النافذة الطلمسية: <<نحن الحمقى... وليس هو!>>، فإن حدة العبارة لا تأتي من معناها فقط، بل من اختصارها ومن وقعها السمعي المفاجئ بعد سياق طويل، وكذلك حين يصرخ الشاب في قصة بقايا ركام لاجئة قائلاً: <<المجد للكلمة، وللوحة الصادقة>>، فإن النداء يكتسب طابعا احتفاليا ومقاوما بفضل قوته الصوتية، حتى وإن كان السياق كله سياق قمع وانكسار، وفي قصة أمطار ليالي الرماد ينهض الجرس الصوتي من تكرار الدعوة <<عودوا، عودوا>> (74)، وهي عبارة قصيرة لكن رنينها الحزين يجعلها أقرب إلى استغاثة جمعيّة متأخرة.

ويكسب هذا المستوى الصوتي أهميته من أن عددا من القصص يقترب، في بنائه، من الأداء الشفهي أو المسرحي، فقصة "لحظة شجاعة من فضلك" مقسمة إلى مشاهد، أما قصة "الأموات يدفنون الأحياء" فتتخللها صيغة نشيد جماعي، بينما تقوم "الطابور اللعين" على أصوات متجاوزة في فضاء الانتظار والتذمر، في حين يضبط إيقاع قصة "الرسم على الجرح الأبكم" على موجات من الهاتف الجماعي ثم الخيبة (75)، وفي مثل هذه النصوص لا يعود الصوت تابعا للمعنى، بل يغدو أحد صانعيه؛ لأنّ القصة تبنى كما لو كانت تسمع على الخشبة أو في الساحة العامة، وهذا الاقتراب من المشافهة أحد العوامل التي منحت المجموعة طاقتها الإيحائية، إذ جعلت الخطاب القصصي أقرب إلى النبض الحي منه إلى السرد البارد المسطح.

⁷⁴-ينظر مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبكم، ص 69/36.

⁷⁵-ينظر المصدر نفسه، ص 54/47.

الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي

وعليه فإنّ الإيقاع الداخلي في هذه المجموعة لا يصنعه الوزن الخارجي، بل تصنعه البنية الصوتية للجملة والعبارة، وتوزيع التكرار، وحسن الانتقال بين الوصف والحوار، واستثمار علامات الوقف، والقدرة على جعل الكلمة نفسها جزءاً من المشهد الانفعالي، ومن هنا تغدو القصة القصيرة، عند مصطفى ولد يوسف، نصاً يقرأ بالعين والأذن معاً؛ إذ لا تنفصل فيه الدلالة عن نبرتها، ولا الصورة عن إيقاعها، ولا السخرية عن الجرس الذي يطلقها في اللحظة المناسبة.

خاتمة

انطلقت هذه الدراسة من سؤال رئيس مفاده: كيف يتشكل الخطاب الشعري داخل المجموعة القصصية الرسم على الجرح الأبيكم لمصطفى ولد يوسف؟ وقد فرض هذا السؤال مسارين متكاملين في البحث: مسارا نظريا يضبط مفاهيم الخطاب الشعري والخطاب السردي وشعرية السرد، ومسارا تطبيقيا يعود إلى نصوص المجموعة نفسها لاختبار صلاحية تلك المفاهيم في القراءة والتحليل، وقد بين المساران معا أن الفصل الحاد بين الشعر والسرد لا يظل صالحا حين نواجه كتابة قصصية من هذا النوع؛ لأن السرد هنا لا ينهض على الحكاية المجردة، بل على لغة متوترة، وصورة كثيفة، وإيقاع داخلي، ومفارقة دلالية، ونهاية مباغطة، بما يجعل القصة القصيرة فضاء تتحاور فيه الأدوات: أداة الحكى وأداة التشعير.

لقد أظهر الفصل الأول أنّ الشعرية ليست مرادفا للوزن أو للغنائية المباشرة، وإنّما هي نمط مخصص في تنظيم اللغة وبناء العالم، فالنص يصبح شعرياً حين يحرر العبارة من التسمية المحايدة، ويجعلها قادرة على التلميح والاختزال وإنتاج أكثر من طبقة دلالية في آن واحد، ومن هنا كان الانزياح، والتكثيف، والصورة، والإيقاع، مفاتيح ضرورية لفهم الأدبية داخل النصوص السردية المعاصرة، كما تبين أن السرد ليس مجرد مادة حكاية ثابتة، بل هو طريقة في العرض، وتوزيع للمعلومات، وتشكيل للزمن والصوت والرؤية، ولهذا لم يكن الحديث عن "شعرية السرد" استعمالا مجازيا فضفاضاً، بل توصيفا دقيقا للحظة تتشعب فيها القصة بإمكانات الشعر من غير أن تفقد بنياتها الحكائية الخاصة.

وعندما انتقلت الدراسة إلى الجانب التطبيقي، كشفت القراءة المباشرة لنصوص المجموعة أن شعرية مصطفى ولد يوسف لا تقف عند حدود العنوان، وإن كانت عناوينه دالة وموحية، بل تتجلى في نسيج المتن منذ الجمل الافتتاحية الأولى، فالمدينة تفتح فمها لتبتلع السارد، والعاصفة تقود الظلام، والأمل يتوضأ بالظلام، والقسم يصير ثلاجة، والجرح يحتاج إلى من يرسم له فما ولسانا، إن هذا المعجم

الانزياحي لا يؤدي وظيفة الزخرفة الأسلوبية، وإنما يعيد بناء الواقع نفسه في صيغة مجازية تكشف اختلاله، وبذلك أمكن القول إن الانزياح في المجموعة وظيفة معرفية وجمالية في آن واحد؛ لأنه من جهة يبعد اللغة عن تقريريتها، ومن جهة أخرى يتيح لها أن تمثل عالما مفككا ومأزوما لا تكفيه العبارة العادية.

كما بين التحليل أن التكثيف يمثل سمة بنائية حاکمة في هذه القصص، فالقاص يضغط حياة كاملة في مشهد خاطف أو في نهاية قصيرة تترك أثرا بالغا، ففي "الحظ المتأخر" مثلا، يتحول وصول رسالة السكن إلى قمة مأساوية لأن الكوخ ينهار في اللحظة نفسها التي يظهر فيها الفرج؛ وفي "الطابور اللعين" تكفي جملة واحدة هي "لقد تعطل الحاسوب" لتلخص عبث الانتظار الإداري كله؛ وفي "عندما ينتعل البؤس الحلم" تتكشف مفارقة الفقر والصورة الاستهلاكية من خلال صراخ طفل جائع وسط أسرة مأخوذة بوهم التلفاز؛ وفي "لحظة شجاعة من فضلك" ينهار البناء الكامل للخوف والرجولة المتخيلة أمام طارق هو في النهاية كلب متشرد، ومن ثم فإن التكثيف لم يبد خاصية شكلية مرتبطة بقصر القصة وحسب، بل ظهر رؤية للعالم أيضا: عالم يضغط شخصياته ويختبرها في لحظات حادة وحاسمة.

وأثبت مبحث اللغة كذلك أن الوظيفة الإيحائية في المجموعة تتلازم مع السخرية السوداء فالكاتب لا يواجه البؤس بخطاب عاطفي مباشر، ولا يحوله إلى بكائية طويلة، بل يمر به عبر مفارقات لاذعة تكشف القبح الاجتماعي من الداخل، فتعطل التلفاز يكشف عمى الحس الإنساني، والحظ المتأخر يفضح اختلال العدالة، وتعطل الحاسوب يسخر من حادثة شكلية فارغة، والإشاعة في "أمطار ليالي الرماد" تكشف رغبة جماعية في الفرار من واقع رمادي خانق، كما أن الطوفان في "الأموات يدفنون الأحياء" لا يظهر بوصفه ظاهرة طبيعية بل بوصفه وعدا مخيفا بالخلاص عبر الفناء، وهنا تتضح قوة الشعرية: إنها لا تلطف المأساة، بل تجعلها أكثر حضورا عبر المسافة الساخرة التي تفضحها.

ومن خلال مبحث الصورة الشعرية، تمكنا من استخلاص عدد من النتائج المهمة، أولها: أن الصورة في هذه المجموعة صورة مشهدية في جوهرها؛ إذ يفتتح الكاتب كثيرا من قصصه بقطاعات بصرية محكمة تجمع المكان واللون والحركة والنبرة في بناء واحد، فالمحطة، والكوخ، والقسم، والبيت المهجور، والقرية الليلية، والرصيف الشتوي، كلها ترى قبل أن تفهم، ويجري تقديمها بوصفها فضاءات متخمة بالدلالة لا مجرد حواضن للأحداث، وثانيها: أن الصورة تتوزع في حقول متكررة تكاد تؤسس المعجم التخيلي للمجموعة: حقل المكان المتداعي، وحقل الطبيعة المعادية، وحقل الجسد الجريح، وحقل الضوء الخافت المحاصر بالعتمة، وثالثها: أن عددا من القصص يدفع الصورة إلى مستوى الرمز الجماعي، كما في قصة "شمس تحت الرماد" حيث يتحول البيت المهجور إلى استعارة للوطن، وفي قصة "بقايا ركام لاجئة" حيث تتشخص الأرض أو الكرامة الجمعية في جسد امرأة مطاردة، وفي قصة "الأموات يدفنون الأحياء" حيث تصوير صورة الطوفان تمثيلا لانسداد الأفق واليأس الاجتماعي وبهذا اتضح أن الصورة عند مصطفى ولد يوسف ليست وصفا جميلا فحسب، بل جهازا دلاليا ينقل الخاص إلى العام، والفردى إلى الجماعي، والعابر إلى التاريخي.

ومن النتائج اللافتة أيضا ما كشفه التحليل من تلازم بين الصورة ومعجم الفن والكتابة فالطبشور، والرسم، واللوحة، والكلمة، والشمعة، تحضر كلها بوصفها أدوات مقاومة رمزية في عالم يتهدده الصمت والعطب والنسيان، فالأستاذ في قصة "الطبشور اليتيم" يصر على أداء رسالته التعليمية وسط مؤسسة متآكلة، والشاب في قصة "الرسم على الجرح الأبكم" يحاول أن يعيد إلى الجرح الأبكم فما ولسانا، والرسام في قصة "بقايا ركام لاجئة" يهتف للمجد من أجل الكلمة واللوحة الصادقة، والطفل في قصة "شمس تحت الرماد" يوصي بإشعال الشموع في البيت المهجور، وهذا التضافر بين الفن والألم يبين أن

الخطاب الشعري في المجموعة ليس ملاذا هروبيا من الواقع، بل أسلوبا في مواجهته وإعادة تخيله وتسمية جراحه.

وأما مبحث الإيقاع الداخلي والتشكيل الصوتي، فقد أبرز أن القصة القصيرة في هذه المجموعة لا تتحرك في صمت دلالي، بل في نبرة مسموعة، فالتكرار يؤدي وظيفة بنائية واضحة: "الكل" في مشهد المحطة، و"أمي، أمي" في قصة التفاز والجوع، و"إنها قادمة" في انتظار الحافلة، و"من الطارق؟" في لحظة الهلع، و"منتحرون" في النشيد الجماعي، و"عودوا" في استغاثة المدينة الفارغة، إنَّ هذه التكرارات لا تؤكد المعنى فقط، بل تخلقه إيقاعيا، وتجعله محسوسا في أذن القارئ، كما اتضح أن الجملة القصصية نفسها مبنية على توازن خاص بين التدفق والتقطع: فالوصف يطول ثم ينكسر بالحوار، والتأمل يتراكم ثم يقطعه الاستفهام أو التعجب أو القفلة القصيرة، وتؤدي علامات الوقف، ولا سيما النقاط المتتالية، دورا مهما في صنع هذا النفس المتقطع الذي يناسب حالات الخوف والانتظار والاحتناق.

وقد زاد التحليل الإيقاعي من ترسيخ فكرة أن شعرية المجموعة متحققة في صميم بنيتها لا في ظاهرها فقط، فالجرس الصوتي للألفاظ، وتجاور الكلمات ذات الحروف الخشنة أو المائعة، وظهور القهقهة والنداء والصيحة والهتاف داخل القصص، كلها عناصر تشكل ما يمكن تسميته بالموسيقى الداخلية للنص، وقد بدا هذا الإيقاع أحيانا قريبا من المسرحية أو المشافهة، كما في قصة "لحظة شجاعة من فضلك" المقسمة إلى مشاهد، وكما في النشيد الجماعي في قصة "الأموات يدفنون الأحياء"، أو في الأصوات المتجاوزة داخل قصة "الطابور اللعين" وقصة "الرسم على الجرح الأبكم"، ومن ثم لم يعد الإيقاع في هذه النصوص زينة مضافة، بل غدا جزءا من دلالة الانتظار والهلع والسخرية والمرارة.

وتسمح هذه النتائج مجتمعة بالإجابة عن إشكالية البحث إجابة مركبة، فالخطاب الشعري في الرسم على الجرح الأبكم يتشكل أولا عبر لغة منحازة إلى الانزياح والتكثيف، وثانيا عبر صور تنقل

الواقع من مستوى المعاينة المباشرة إلى مستوى الرمز والمشهد، وثالثا عبر إيقاع داخلي يجعل الجملة والحوار والنهاية وحدات سمعية ودلالية في آن واحد، وبذلك لا تعود القصة القصيرة هنا مجرد جنس نثري يسرد وقائع الفقر أو الخوف أو التشرد أو القمع، بل تصبح شكلا فنيا يكتب هذه الخبرات على نحو يضاعف أثرها، ويمكن القول، في ضوء ذلك كله، إن مصطفى ولد يوسف يمارس نوعا من "التشعير السردى" الذي يحافظ فيه على الحدث والشخصية والفضاء، لكنه يحقنها كلها بطاقة شعرية تجعل النص قابلا للقراءة بوصفه حكاية وبوصفه كتابة في الوقت نفسه.

ومن النتائج التي تستحق التشديد أيضا أن هذه الشعرية لم تنفصل في أي موضع جوهري، عن تمثيل الهامش الاجتماعي والإنساني، والفقر، والتشرد، والبرد، وتعطل الإدارة، ووهن المدرسة، والاعترا ب، والخوف من العنف، والإشاعة، والخراب، كلها موضوعات قد تبدو لأوّل وهلة أقرب إلى الكتابة الواقعية المباشرة، غير أنّ مصطفى ولد يوسف يبرهن على أنّ تمثيل الهامش لا يقتضي التخلي عن التشكيل الفني، بل ربما كان هذا التشكيل شرطا ضروريا لجعل ذلك الهامش مرئيا ومسموعا، فالواقعي في هذه المجموعة لا يناقض الشعري، بل يتقوى به لأن الصورة، والمفارقة، والإيقاع تجعل القارئ لا يمر على البؤس مرور العادة، وإنما يواجهه وقد أعيد ترتيبه في صيغة تخلخل الألفة وتوقظ الحس النقدي والجمالي معا، وهذه النتيجة تمنح البحث قيمة تتجاوز حدود هذه المجموعة إلى أفق أوسع يتعلق بكيفية كتابة العالم السفلي والهشّ كتابة أدبية لا تفقد بعدها الاجتماعي ولا تفرط في أدبيتها.

كما يمكن النظر إلى هذه المجموعة - على ضوء ما سبق - باعتبارها نموذجا دالا داخل القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة على إمكان الجمع بين الهمّ الوطني والهمّ الاجتماعي والهمّ الوجودي في بنية سردية مقتصدة، فبعض القصص يستدعي الذاكرة التاريخية والمقاومة، وبعضها يفضح آليات القهر اليومي والمؤسساتي، وبعضها ينصرف إلى عزلة الفرد وتداعي حلمه، لكن ما يجمع هذه الوجوه جميعا

هو أن السرد لا يقدمها في طبقات منفصلة، بل يصفها داخل خطاب واحد تتجاوز فيه الشمعة والطوفان والطبشور والجرح والرماد والحافلة والبيت المهجور، ومن هنا كانت شعرية السرد في هذه المجموعة نتيجة تفاعل بين مرجعيات متعددة: المرجع الواقعي، والرمز الوطني، والخيال المشهدي، والاقتصاد القصصي، والتوتر الصوتي، وهذا ما يجعلها مادة خصبة للبحث، لا لأنها تؤكد أحكاما جاهزة عن شعرية القصة، بل لأنها تسمح باختبار تلك الأحكام وتدقيقها في متن حي ومتنوع.

ويمكن تسجيل ملاحظة منهجية أخيرة ترتبط بطبيعة الشاهد النصي في هذا البحث، فقد دلت العودة إلى النصوص الكاملة للمجموعة على أن الحكم على شعرية السرد لا يستقيم إذا اقتصر على العناوين أو العتبات وحدها، مهما كانت هذه العتبات موحية، فالنبرة الحقيقية للنص تتبين في الداخل: في العبارة التي تنكسر ثم تتوهج، وفي الحوار الذي يراكم القلق أو التهكم، وفي النهاية التي تعيد تأويل ما سبقها، وفي التفاصيل الصغيرة التي تحمل عبء العالم كله، لذلك كانت القراءة المباشرة للمتن، مع الاستناد إلى الاقتباس الدقيق من مواضعه الأصلية، شرطا لإنتاج نتائج أكثر تماسكا وأقرب إلى طبيعة المجموعة، وهذه الملاحظة لا تخص هذا البحث وحده، بل تنبه إلى أهمية أن تظل الدراسة التطبيقية ملتصقة بالنص الأدبي نفسه، لأن الشعرية تلتقط من طريقة اشتغال العبارة لا من الانطباع العام عنها فقط.

وإذا كانت هذه الدراسة قد ركزت على اللغة والصورة والإيقاع، فإنها تفتح أيضا أفقا لدراسات لاحقة يمكن أن تتناول قضايا أخرى مكملية، مثل التبئير في المجموعة، وبناء الشخصية الهامشية، وأنماط المفارقة، وتمثيل الذاكرة الوطنية، وصور الجسد، وعلاقة السخرية بالبنية القصصية القصيرة، فضلا عن إمكان مقارنة هذه المجموعة بمجاميع قصصية جزائرية معاصرة أخرى لمعرفة ما إذا كانت شعرية السرد فيها تمثل صوتا فرديا خاصا أو جزءا من ميل أوسع في القصة القصيرة الجزائرية الحديثة، غير أن ما

أمكن الجزم به في حدود هذه الدراسة هو أن الرسم على الجرح الأبيكم ليست مجموعة تعتمد على البلاغة الخارجية، بل على بناء داخلي متماسك يجعل من الجرح موضوعا ووسيطا في الآن نفسه: موضوعا لأنه مركز العالم المروي، ووسيطا لأن اللغة نفسها تكتب فوقه، وتعيد تخطيط صمته، وتمنح القارئ فرصة أن يسمع ما بدا، في ظاهر الأمر، أبيكم.

قائمة المراجع والمصادر

أولاً: المصادر

1. مصطفى ولد يوسف، الرسم على الجرح الأبكى، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،
دون طبعة، 2010.

ثانياً: المراجع العربية

1. الجرجاني، الشريف، التعريفات، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية،
بيروت، دون طبعة، 2000.
2. بحراوي، حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء . الزمن . الشخصية)، المركز الثقافي العربي،
الدار البيضاء/بيروت، دون طبعة، 1990.
3. عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار التنوير للطباعة
والنشر، بيروت، دط، 1983.
4. لحداني، حميد، بنية النص السردي: من منظور النقد الأدبي، مكتبة بستان المعرفة للطباعة
والنشر والتوزيع، د ط، 2000.
5. يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن . السرد . التبيين)، المركز الثقافي العربي،
الدار البيضاء/بيروت، دط، 1993.

ثالثاً: الرسائل الجامعية والمذكرات

1. سياح، سماح، وخميسي، زينب، العنونة في المجموعة القصصية «الرسم على الجرح الأبكى»
لمصطفى ولد يوسف: دراسة سيميائية، مذكرة ليسانس، جامعة أكلي محند أولحاج - البويرة،
2020/2019.

رابعاً: الدراسات والمقالات

1. سعدية، نعيمة، "الخطاب الشعري وجدل الأنساق: مقارنة في «كومبارس» لنضال زيغونة"،

مداخلة في الملتقى الوطني تحليل الخطاب بين المداخل اللغوية والمناهج النقدية، جامعة

محمد خيضر بسكرة، دت.

2. رحيم، عبد القادر، "العنوان في النص الإبداعي: أهميته وأنواعه"، مجلة كلية الآداب والعلوم

الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، مج 1، ع 2، ص 323-344، 15

يناير 2008.

فهرس الموضوعات

أ	مقدمة
5	الفصل الأول: الخلفيات النظرية للخطاب الأدبي: ثنائية الشعر والسرد وإشكالية التداخل الأجناسي.
8	المبحث الأول: ماهية الخطاب الشعري وآليات اشتغاله
8	أولاً: في ماهية الخطاب الشعري
11	ثانياً: الانزياح بوصفه خرقاً للمألوف اللغوي
13	ثالثاً: التكثيف وفاعليته في تعظيم الدلالة
17	المبحث الثاني: بنية الخطاب السردى من التعيين إلى التخيل
17	أولاً: مفهوم الخطاب السردى وتميزاته الأساسية
19	ثانياً: من التعيين إلى التخيل
21	ثالثاً: الزمن السردى بين الخلاصة والمشهد والإيقاع
23	المبحث الثالث: شعرية السرد وآليات تداخل الأجناس الأدبية
23	أولاً: شعرية السرد من المفهوم إلى الإجراء
25	ثانياً: ثنائية الشعر والسرد بين الفصل والتداخل
26	ثالثاً: آليات تداخل الأجناس الأدبية
29	الفصل الثاني: آليات التشكيل الشعري في المجموعة القصصية الرسم على الجرح الأبهى
35	المبحث الأول: لغة الانزياح والتكثيف السردى
35	أولاً: تجليات الانزياح الدلالي والتركيبى في المتن القصصى
38	ثانياً: بلاغة التكثيف والاختزال السردى
42	ثالثاً: الوظيفة الإيحائية والسخرية السوداء
45	المبحث الثاني: الصورة الشعرية:
45	أولاً: الصورة المشهدية وتشخيص الموجودات
47	ثانياً: الحقول الرمزية للصورة في المجموعة
49	ثالثاً: من الصورة الفردية إلى الرمز الجماعى
52	المبحث الثالث: الإيقاع الداخلى والتشكيل الصوتى
52	أولاً: التكرار وتوازي البنى
54	ثانياً: إيقاع الجملة والحوار وعلامات الوقف
56	ثالثاً: الجرس الصوتى وإيقاع الحالة الشعورية
58	خاتمة

فهرس الموضوعات

65	قائمة المصادر والمراجع
65	أولا: المصادر
65	ثانيا: المراجع العربية
68	ثالثا: المراجع المترجمة
68	رابعا: الرسائل الجامعية والمذكرات
68	خامسا: الدراسات والمقالات
67	فهرس الموضوعات