وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي - تبسة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

صراع الهامش والمركز
مقاربة ثقافية
في المجموعة القصصية القصيرة جدا (كهنة) لمريم بغيبغ

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي. تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
- ذياب زهوانة
- ذياب لويزة

إشراف الدكتورة:
فاطمة الزهرة عايب

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الأصلية	الصفة
أمال عثماني	أستاذ مساعد (أ)	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي – تبسة	رئيسا
فاطمة الزهرة عايب	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي – تبسة	مشرفا ومقررا
سعاد حميدة	أستـــــــــاذ	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي – تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2026/2025


بسم الله الرحمن الرحيم



بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

الحمد لله رب العالمين. القائل في كتابه الكريم:

"... قد جاءكم من الله نور وكتاب مبين"

سورة المائدة (الآية15)

شكر وعرفان

حينما يكون الجهد مميزا،والعطاء فعالا .

تسمو النفوس إلى مرافئ الإبداع و ترتقي منار التميز

عندما يكون للشكر معنى وللثناء فائدة

فليرعى الله خطاك

وليبارك مسعاك بالأجر والثواب

نقدم خالص شكرنا وتقدرينا

للأستاذة المشرفة: "فاطمة الزهرة عايب"

نظير مجهوداتها المباركة وتوجيهاتها السديدة حتى يرى هذا العمل النور

وإلى لجنة المناقشة كل بإسمه والتي تجشأت عناء قراءة وتمحيص ونقد هذا العمل وتصويبه.

كل أستاذ كلية الأدب واللغات، بجامعة الشيخ العربي التبسي - تبسة -

إلى أبي رحمه الله...
ذلك الغائب الحاضر في قلبي دائما،
إلى من رحل وترك في روحي فراغا لا يملؤه أحد،
أهديك هذا النجاح الذي تمنيت رؤيته،
وأرجو من الله أن تصلك فرحتي داعاءا ورحمة ونورا يضيء قبرك الطاهر،
فأنت أول الحكاية وأجملها، وأنت الدعاء الذي لا ينقطع من القلب.
إلى أمي الحبيبة...
ياوطنا يسكنني مهما كبرت، وياقلبا أجد فيه الطمأنينة كلما أثقلتني الحياة،

إليك وحدكِ تهدى الكلمات الجميلة، فأنت التعب الذي صار نجاحا،
وأنت اليد التي كانت ترفعني كلما تعثرت،
حفظك الله لي نعمة لا تزول.
إلى إخوتي وأخواتي... إلى السند الذي لا يميل،
وإلى الأرواح التي كانت بقربي في كل خطوة،
شكرا لأنكم كنتم القوة حين ضعفت،
والنور حين ازدحمت العتمة في طريقي.
إلى أولاد إخوتي وأخواتي...
إلى ضحكاتكم التي كانت تختصر كل التعب، وإلى قلوبكم الصغيرة المليئة بالحياة،
أهديكم هذاالعمل بمحبة تشبه نقاء أرواحكم.
وإلى صديقتي الغالية هديل جدي...
إلى الصديقة التي كانت تشبه الطمأنينة في زحام الأيام،
شكرا لأنك كنت كتفا لطيفا، وكلمة جميلة، وقلبا صادقا،
فوجودك كان دائما شيئا يشبه الأمان
إلى كل دعوة رافقتني دون أن أشعر،
أهدي ثمرة جهدي هذه،
سائلة الله عز وجل أن يجعل فيها الخير والقبول والتوفيق.

الطالبة: ذياب زهوانة

أهدي عصارة جهدي وثمرة عملي إلى أعز الناس على قلبي عائلتي الحبيبة وأخص بالذكر:

الوجه الباسم المعطاء الذي أنار حياتي ...إلى القلب الطيب والحنون الذي أدفئ أيامي إلى العزيزة التي أحاطتني بكل الحب الدافئ...إلى التي سهرت من أجلي الليالي وبكت لدموعي، وفرحت لفرحي ...إلى نقطة ضعفي أبعد هواها أمي الغالية .

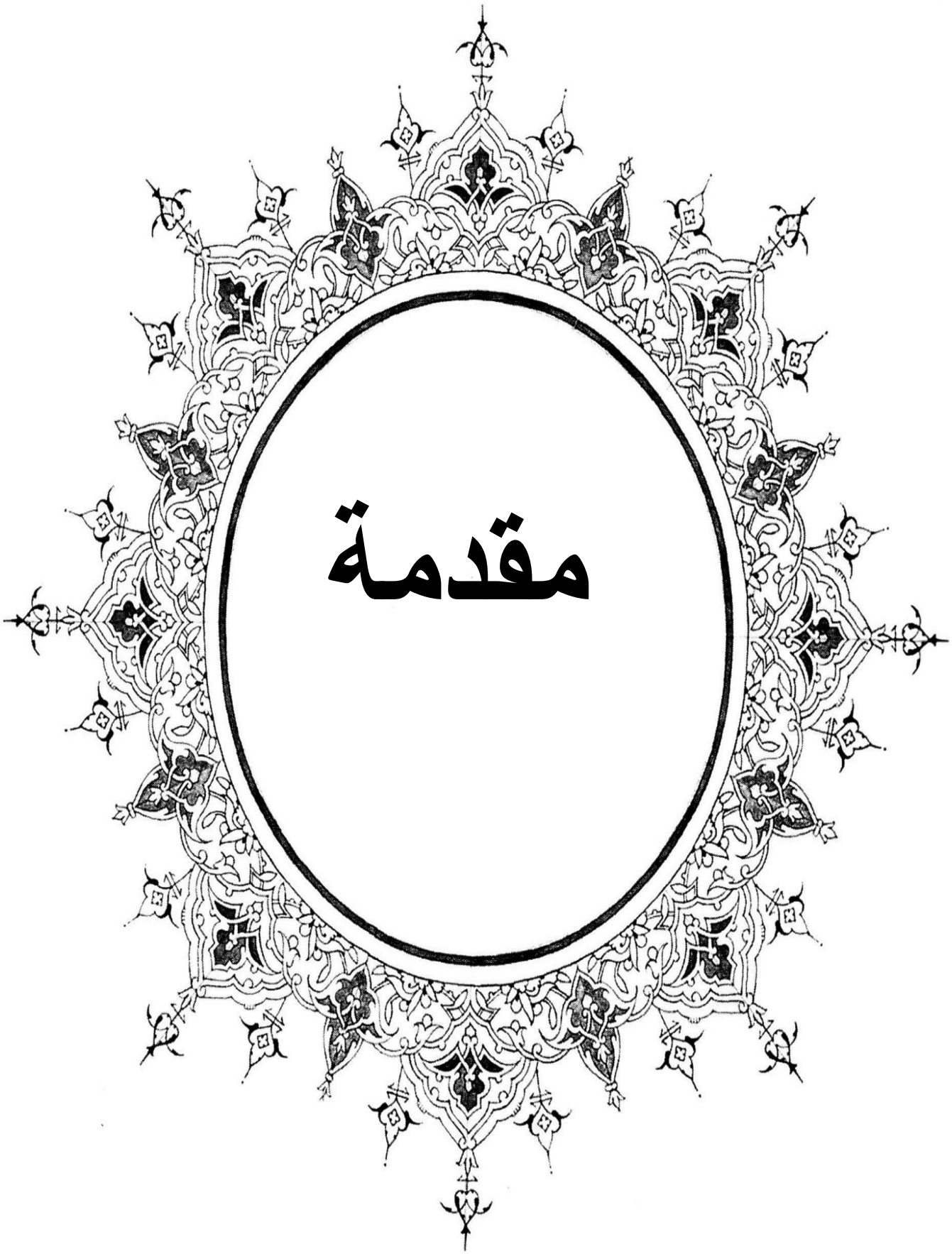
إلى الرجل العظيم الذي أفتخر به في كل مناسبة إلى الانسان المعطاء الحنون الذي أنشأني على المبادئ والقيم ...ورباني على الكرامة وعزة النفس إلى الذي دفعني إلى الأمام ومهد لي السبيل نحو النجاح إلى الذي ضح وكافح كي يوصلني إلى أعلى المراتب إلى الذي أعطاني كل شيئ دون أن ينتظر مني المقابل أبي العزيز والغالي حفظه الله وأدامه تاجاً فوق رؤوسنا .

وبذلك فأنا أهدي عملي المتواضع هذا إلى كل من يحمل لقب "ذياب" خاصة أخواتي العزيزات وأخص بالذكر "سعيدة" التي عملت على إرشادي ونصحي وتوجيهي في هذا البحث وكل من "نسرين ووردة وبسمة وهدي"، والشمعة التي تضيئ بها المنزل "أخي سليم" وإلى زوج أختي "مشري محمد"، وإلى صغار عائلتي " عبد القدوس وعبد المهيمن وحبيبة قلبي شفاء ، وابن اخي الكتكوت "محمد آمير " أنتم التفاصيل الجميلة التي كانت تضيئ أيامي وسط عناء الدراسة، ببراءتكم وضحكاتكم كان الطريق أخف وأجمل فلكم مني محبة لا يختصرها الكلام

وإلى صديقتي المفضلة وكاتمة اسراري "رونق بوطورة" ، رفيقة الدرب الجميل، شكرا لأنك كنت السند الجميل، شكرا لأنك كنت السند في لحظات التعب، والطمأنينة في أوقات القلق، ولأن حضورك كان دائما يمنحني قوة لاترى وراحة لاتوصف

وإلى الذين لم يذكرهم لساني لكن قلبي لم ينساهم إلى كل من عرفوني وأحبونياهديهم هذا العمل.

الطالبة: ذياب لويزة


مقدمة

يعد السرد المعاصر نقلة نوعية في الأدب، لما شهده من تحولات تتماشى وعصر التطور والسرعة، إذ كان للقصة القصيرة نصيبها من التطورات، وانبثقت عنها ما يعرف بالأقصوصة، أو القصة القصيرة جدا أو الومضة، وغيرها من التسميات، فكان له مميزاتها وما يؤسس طريقها لتكون لها مكانتها البارزة في استقطاب المتلقي، فباتت تعالج قضايا هامة مستخدمة تقنيات التكثيف والاختزال، محاولة إيصال فكرتها رغم قصر حجمها، فإنها تحمل شحنة دلالية مكثفة، تقوم غالبا على عنصر المفاجأة وتركيز الحدث، مع الحفاظ على العناصر الأساسية التي تضمن تماسك النص واتساقه.

وهذا ما جعل التكثيف وسيلة تساهم في طرح القضايا التي شغلت الإنسان المعاصر في مختلف أبعاده الثقافية والاجتماعية، بما في ذلك مسألة الهامش والمركز، بوصفها من بين أكثر القضايا التي ترتبط بالسلطة والهيمنة.

في هذا السياق، برزت قضية "الهامش" و"المركز " بوصفها من بين أهم القضايا التي تعكس التفاوت الاجتماعي، ومن هنا تكمن **أهمية الموضوع** في كونه يسعى إلى الكشف عن الأبعاد الثقافية الكامنة في القصة القصيرة جدا، كونها جنسا أدبي قادر على تمثل هذا الصراع ، وتجسيد جدلية السلطة والهيمنة داخل النصوص. وفي ضوء ذلك، يأتي موضوع بحثنا الموسوم ب:

"صراع الهامش والمركز مقاربة ثقافية في المجموعة القصصية القصيرة جدا" كهنة" لمريم بغيبغ" – أنموذجاً – "

في حين تتخذ هذه الدراسة من المجموعة القصصية القصيرة جدا "**كهنة** " للكاتبة مريم بغيبغ **مدونة تطبيقية** لتحليل تمثلات ثنائية المركز والهامش، نظرا لما تحتوي عليه من أبعاد دلالية تسمح بقراءة هذه التمثلات، ومن هنا تنطلق دراستنا من **إشكالية رئيسية** مفادها:

كيف تتجسد ثنائية المركز والهامش في المجموعة القصصية "كهنة " لمريم بغيبغ ؟ وكيف تجلت الأنساق الثقافية داخل المتن القصصي ؟.

إذ لم يكن اختيارنا لهذا الموضوع هكذا وليد صدفة، بل جاء نتيجة لجملة من الأسباب الذاتية، كالاهتمام بالقصة القصيرة جدا بوصفها جنسا ادبيا جديدا يستحق المغامرة، و كشف مدى نجاعة المقاربة الثقافية في تفكيك الأنساق المضمرة في القصة القصيرة جدا، إضافة إلى جملة من الأسباب الموضوعية، نذكر منها: طبيعة المدونة التي تسمح بإجراء الدراسة، تتعلق بهذا النوع من القضايا، و الرغبة في استجلاء تمثلات صراع الهامش والمركز داخل المتن القصصي.

أما بالنسبة لدراسات السابقة التي تناولت الموضوع نجد:

- حنان مرازقة، المفارقة بلاغة الصورة السردية في القصة النسوية الجزائرية القصيرة جدا أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه ل م د(LMD) تخصص: أدب جزائري.
- أسماء أولاد إبراهيم، تجربة القصة القصيرة جدافي الجزائر:قراءة في نماذج جزائرية، اطروحة دكتوراه.

اعتمدنا في هذه الدراسة على **المقاربة الثقافية**، باعتبارها الأنسب لتحليل بعض النصوص من المدونة، والكشف عن الأنساق المضمرة وتمثلات صراع الهامش والمركز، وتفكيك العلاقة بينهما داخل هذه النصوص التي تم اختيارها من المدونة.

وقد فرضت طبيعة البحث هيكلته وفق **مخطط منهجي** تضمن:

مقدمة ومدخلاً وفصلاً نظرياً وفصلاً تطبيقياً، ثم خاتمة وملحقاً إضافة إلى قائمة المصادر والمراجع وفهرس الموضوعات، فكانت الخطة على النحو الآتي:

مدخلاً: معنون بـ"القصة القصيرة جدا قفزة نوعية واستشراف مستقبل واعد"، وقد تضمن:

- مفهوم المعاصرة لغةً واصطلاحاً
- تداخل المفاهيم بين المعاصرة والحداثة،
- الأدب المعاصر مسار تشويق وابتكار فنيات مستحدثة
- كذلك اشرنا إلى تعدد تسميات القصة القصيرة .

الفصل الأول: "الموسوم بالأقصوصة الجزائرية مقاربات مفاهيمية ورهانات اكتساب التفوق"، والذي يتضمن عناصر أساسية تتمثل في:

مفهوم القصة (لغة واصطلاحاً).

- القصة القصية القصيرة جدا (لغةً واصطلاحًا).
- الخصائص الفنية للقصة القصيرة جدا.
- مفهوم المركز والهامش.
- القصة القصيرة جدا النسوية الجزائرية مع روادها.
- وأشرنا إلى النقد الثقافي.

الفصل الثاني: وقد خُصص لصراع الهامش والمركز في المجموعة القصصية القصيرة جدا "كهنة "، وهو أيضا تم تقسيمه إلى مسار الغلاف:

- عتبة بصرية لإثارة التساؤلات وإغراء المتلقي.
- مسار المتون السردية: سحر الجذب وغواية الأسر.
- النسق النفسي: نسق الاستعلاء وكسر نمطية الاستسلام.
- النسق الاجتماعي: صورة المهمش وتعرية العلاقات المزيفة.
- النسق الثقافي: تقويض سلطة المركز والاستكشاف الواعي لأحقية الهامش.

في الأخير وضعنا جملة من **النتائج** التي تم التوصل إليها من خلال هذه الدراسة، والتي تجسد أهم النتائج التي خلصت إليها الدراسة.

كما اعتمدنا في هذه الدراسة على مجموعة من **المصادر والمراجع** التي ساهمت في إثراء الموضوع ومساعدتنا في الإحاطة بأبعاده المختلفة، ومن بينها:

كتاب شعرية القصة القصيرة جدا "لجاسم خلف إلياس"، **وكتاب القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق** "ليوسف حطيني"، إضافة إلى دراسات نقدية حديثة تناولت المركز والهامش في ضوء النقد الثقافي، **أما بالنسبة لصعوبات والعراقيل** فشأنه شأن أي بحث

علمي، لا يخلو من صعوبات اعترضتنا أثناء إنجازه، كقلة الدراسات المتخصصة في القصة القصيرة جدا، الأمر الذي استدعى بذل جهد إضافي من أجل جمع المادة العلمية إضافة الى ضيق الوقت، غير أننا بفضل الله تعالى تمكنا من إتمام هذا العمل.

وختاماً، نتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذة المشرفة التي لولاها لما تمكنا من إنجاز هذا العمل وعلى ما بذلته من جهد في توجيهنا ومرافقتنا طيلة إنجاز هذا العمل.



المـــدخل:

القصة القصيرة جدا قفزة نوعية واستشراف مستقبل واعد

أولا: مفهوم المعاصرة:

أ- لغة:

ب- اصطلاحاً:

ثانيا: تداخل المفاهيم بين المعاصرة والحداثة.

ثالثاً: الأدب المعاصر مسار تشويق وابتكار فنيات مستحدثة.

رابعاً: تعدد تسميات القصة القصيرة جدا وتشعبها.

تعاقبت في زمننا الحاضر موجات متلاحقة من التحولات الفكرية والثقافية، تسارعت وتيرتها حتى غمرت شتى جوانب الحياة، ولامست أدق تفاصيلها، كأنها تعيد رسم ملامح الإنسان وعالمه على نحو جديد نابض بالحركة والتغيير. وقد أفضت هذه التحولات إلى بروز نمط مغاير للحياة، جعل هذا العصر يزخر بقضايا وإشكالات متشابكة، تتأرجح بين التعقيد والتداخل حينا، وبين التجديد وتعدد التيارات حينا آخر، حتى غدت هذه السمات من أبرز ما يميز المعاصرة.

وفي خضم ذلك، اتسم العصر بجملة من الخصائص اللافتة، لعل أبرزها نزوع الإنسان الدائم إلى التغيير مع تسارع إيقاع الحياة، وهيمنة التكنولوجيا والرقمنة على تفاصيلها، فضلا عن السعي الحثيث لاختصار الوقت والجهد، وليس ذلك إلا انعكاسا لطبيعة التطورات المتلاحقة التي يشهدها هذا العصر، تلك التي تفرض على الإنسان أن يظل في حالة تأقلم مستمر، مواكبا لمستجدات الحياة وتحولاتها.

في وسط هذه التحولات المتسارعة والرغبة الدائمة في اقتصاد الجهد، وكسر رتابة الروتين، وملاحقة كل ما هو متجدد، يبرز الإنسان المعاصر بكل ما يحمله من روح التجديد، متماهيا ومتوافقا مع ما تقتضيه طبيعة المعاصرة نفسها والتي بدورها توجه سلوك الفرد وتوجهاته الفكرية. ومن خلال هذه الأخيرة سنحاول مقاربة مفهوم المعاصرة، بدءا من ملامحه اللغوية، مرورا بجذوره الفكرية، وصولا إلى أبعاده الاصطلاحية، كأننا نفتح نافذة تطل على عالم نابض بالحركة، يتراءى من خلالها مدى اتساع وشمولية هذا المفهوم في سياق عصرنا الحالي.

أولا: مفهوم المعاصرة:

تعددت التعريفات اللغوية لمفهوم المعاصرة، وحرصنا على اختيار بعضها في سعي حثيث لاستكشاف جوهر هذا المفهوم، بما يفتح لنا نوافذ على الفهم العميق لعلاقته بالزمان والمكان. إذ هي لا تمثل مجرد فكرة جامدة، بل هي تفاعل حي بين الإنسان ووقته، يربط بين الأحداث والظروف التي تحكم عصره، ويجسد التكامل بين الماضي والحاضر. وفي محاولة للتقرب أكثر من جوهر المعاصرة، سنعرض التعريف اللغوي الذي يضيء أبعاد هذه الكلمة من زاوية دقيقة ومنهجية، لنبدأ من هناك بناء فهم أشمل.

أ ــ لغة :

سنحاول التقرب من بعض المفاهيم اللغوية والتي من بينها أنها: «"مفاعلة" من العصر، وتعني اجتماع شيئين في عصر واحد، ومنه وصف الشخص بأنه معاصر، أي أدرك أهل هذا العصر، واجتمع معهم»[1] فالزمانية في هذا السياق ليست مجرد مؤشر على مرور الوقت، بل هي صلة وثيقة بما هو معاصر، تتشكل تبعا للمستجدات التي يفرضها العصر، وتزداد وضوحا من خلال معايشة الإنسان لواقعه الزمني، حيث يصبح جزءا لا يتجزأ من الأحداث والتطورات التي تصوغ عصره، مما يعيد إلى الواجهة حقيقةَ أن المعاصرة تعني الوجود الفعال والتفاعل الحَي مع محيطه الزمني والثقافي.

ومع التوسع في فهم المعاصرة والزمن، يبرز لنا رأي اخر يضيف بعدا إضافيا لمعنى العصر من زاوية لغوية دقيقة، موضحا أصول الكلمة وتنوع دلالاتها عبر السياق الزمني والثقافي: «عصر: العين والصاد والراء أصول ثلاثة صحيحة: فالأول دهر وحين، والثاني ضغط شيء حتى يتحلب، والثالث تعلق بشيء وامتساك به»[2]يعكس هذا الاقتباس أن العصر كلمة تتنفس الزمن، تجمع بين امتداد الدهر ولحظات التحول والتعلق بما يحيط بالإنسان، فتصبح المعاصرة حياة تنسج نفسها من خيوط الزمن المختلفة.

وبعد عرضنا لهذه التعاريف اللغوية والتي تجمع على أن المعاصرة ترتبط ارتباطا وثيقا بالزمن وبكيفية تعامل الإنسان مع مستجدات عصره، وهو ما يمهد لنا الطريق لفهم المعاصرة **اصطلاحيا** في الدراسات الفكرية والثقافية.

ب- اصطلاحا:

تعددت مفاهيم المعاصرة وتشعبت، ومع ذلك سنحاول الاقتراب من بعض التعريفات التي تكشف عن جوهرها، فهي إن تعلقت بالزمن ومستجداته الحداثية يمكن القول إنها «معايشة الحاضر بالوجدان والسلوك والإفادة من منجزاته العلمية والفكرية وتسخيرها لخدمة الإنسان ورقيه »[3] وعليه يمكن إسناد مفهوم المعاصرة إلى كل ما هو متحول ومتجدد، إذ يغدو وعي الإنسان بحركية عصره وتقلباته شرطًا لازمًا للانخراط في

[1] ينظر: عبد الرزاق الكندي، كتاب المفطرات الطبية المعاصرة، دراسة فقهية طبية مقارنة, دارالحقيقة الكونية للنشر والتوزيع, ط1, الرياض، 2014, ص29.

[2] أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج4، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د/ط, د/م, د/س ص 340.

[3] معجم المعاني الجامعة، مادة (عصر/ معاصرة)، موقع المعاني لكل رسم معنى، على الرابط الالكتروني https://www.almaany.com شوهد بتاريخ 03 مارس 2026 على الساعة 17:30.

مساره. فالمعاصرة لا تنحصر في مجرد التزامن الزمني، بل تتجاوزه إلى تمثل واع للتحولات، وتفاعل خلاق مع ما يستجد من تطورات. ومن ثم، تتجلى بوصفها ديناميكية قوامها السرعة والتغير والتجدد، يدرك فيها الإنسان مستجدات عصره إدراكا نقديًا، ويعيد توظيفها في بناء واقع أكثر انسجامًا مع متطلبات الحاضر وآفاق المستقبل.

كما يمكن النظر إليها على أنها «مواكبة التقدم الحاصل على الصعيد العالمي»[1] إذا فهي قدرة الإنسان على مواكبة التغيرات التي عرفها العصر والانخراط فيها، إذ يكون الفرد على وعي بهاته المستجدات الفكرية والثقافية، وهذا ما يعكس طبيعة تفاعل **المعاصرة** مع الثقافة، وتوظيفها لخدمة غرضه الأسمى من أجل جعل حياته أكثر تطورا وتقدما وتأقلما مع التحولات الحديثة التي يشهدها العالم.

وانطلاقا من هذا التصور الذي يجعل المعاصرة وعيًا متجددًا بحركِية الزمن وتحولاته، تتبدى بوصفها إحياءً دائمًا لروح التجديد، ونزوعًا مستمرًا نحو التغيير والتأقلم مع مستجدات العصر. ومن ثم، لم تقتصر آثارها على جانب دون أخر، بل امتدت لتلامس مختلف مناحي الحياة، وفي مقدمتها المجال الأدبي الذي شكل فضاءً رحبًا لتجليات هذا التحول.

في خضم هذا التحول أثمرت المعاصرة وأفرزت أجناسا أدبية جديدة تنسجم مع إيقاعها المتسارع، وتعكس وعيا جماليا مغايرًا، ولعل أبرز هذه الأجناس القصة القصيرة جدا التي مثلت منعطفا نوعيا في مسار السرد، إذ أعادت تشكيل بنية الكتابة الحكائية وفق رؤية حداثية تقوم على التكثيف والإيحاء والاختزال. وبهذا، لم تعد مجرد شكل أدبي طارئ، بل غدت أفقا إبداعيا يستشرف ملامح المستقبل، ويعبر عن رفضه لكل أشكال الجمود، من خلال فنيات مبتكرة ورؤى متجددة.

وقبل الخوض في تفاصيل هذا الجنس الأدبي، يجدر بنا – في سياق هذا الطرح – الوقوف بإيجاز عند تداخل مفهومي المعاصرة والحداثة، في محاولة لتبديد ما قد يعتريهما من لبس، دون الاستغراق في تفصيل قد يخرج بنا عن حدود هذا المقام.

ثانيا: تداخل المفاهيم بين المعاصرة والحداثة:

في امتداد لما سلف من تأطيرٍ لمفهوم المعاصرة بوصفها وعيًا باعتبارها أحد أبرز تمظهرات هذا الوعي، إذ لم تكن وليدة الصدفة، بل جاءت تعبيرًا

[1] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة دراسات.. ومناقشات, مركز دراسات الوحدة العربي، ط1, بيروت، لبنان،, 1999، ص16.

عن انخراط الإنسان في أسئلة عصره، ومحاولةً لإعادة تشكيل علاقته بالمعرفة والواقع.

وعليه فإن الحداثة، كما يرد في هذا السياق هي: «موقف عقلي ورؤية فكرية إزاء مسألة المعرفة، وإزاء المناهج التي يستخدمها العقل في التوصل إلى المعرفة ملموسة »[1] تتجلى إذا الحداثة في سعيها نحو التغيير الجذري على الصعيدين الفكري والحضاري، مستهدفة مواكبة التحولات المعاصرة بوعيٍ وإدراكٍ نقديٍ دقيق، بعيدًا عن الانغماس في الأوهام المثالية التي قد تضفي عليها صفات لا تمد للواقع بصلة. إنها بذلك تمثل توازنا فريدا بين التجديد المستمر والواقعية المتأنية، حيث يصبح الفكر الحداثي أداة لإعادة قراءة العالم، واستشراف مستقبله بعين متفحصة وحرة.

ويجدر بالذكر أن الحداثة قد وصفت بأنها « ظهور ملامح المجتمع الحديث المتميز بدرجة معينة من التقنية والعقلانية والتعدد والتفتح »[2] مما يجعلها عبارة عن عملية متواصلة، تنسج خيوط ما أنجزه الفكر الحديث، وتكشف عن تحولات متتابعة ومتراكمة تصوغ تطوير مختلف المجالات: من التنمية والاقتصاد إلى أنماط التفكير وأساليب العيش.فإنها بذلك تعكس جوهر المعاصرة، حيث يتحول الوعي لهذه التحولات إلى بوصلة لفهم الواقع واستشراف مستقبله، مؤكدة أن الحداثة ليست مجرد تراكم شكلي أو تغير سطحي، بل هي رحلة ديناميكية يمزج فيها التجديد بالعقلانية، ويصبح الفكر فيها أداة واعية تستشرف الحياة بعمق نقدي وبصيرة متجددة، لتبقى حاضرة في صياغة الواقع والمستقبل على حد سواء.

ومن هنا فإن الحداثة «ليست اختيارا قوليًا يطأ العبارة وينتهي عند مرفوضها، بل هو نمط حياة وتصور مجتمع وثقافة تقنية تكتسح الإنسان والطبيعة»[3].فهي ليست مجرد اختيار عابر، بل هي أسلوب تفكير ونمط حياة متكامل، يرسم ملامح المجتمع والثقافة، ويؤطر العلاقة بين الإنسان والطبيعة. إنها رؤية متجددة تسمح للوعي بأن يقرأ التحولات المعاصرة، ويستشرف أثرها العميق على حياتنا اليومية ومستقبلنا، لتظل الحداثة قوة حاضرة تحرك الفكر والسلوك نحو فهم العالم بعمق ووعي.

وانطلاقا من ذلك تعد المعاصرة تطبيقا عمليا لمرتكزات الحداثة، تتجسد من خلال إدراك التحولات المتتابعة والانخراط فيها عمليا وفكريا،

---

[1] احسان العارضي: جدل الحداثة وما بعد الحداثة في الفكر الاسلامي المعاصر, قراءة موجزة في إشكالية العلاقة , مؤسسة مثنى الثقافية, مركز الفكر الاسلامي المعاصر, ط1, د/م, 2013, ص19.

[2] محمد سبيلا: مدارات الحداثة, الشبكة العربية للأبحاث والنشر , ط1, بيروت, 2009, ص123.

[3] محمد بنيس: حداثة السؤال, بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة, المركز الثقافي العربي, ط2, الدار البيضاء-بيروت, 1988, ص 109.

لتصبح الفكرة الحداثية حية في الواقع، ملموسة في سلوك الفرد والمجتمع، ومتفاعلة مع مستجدات العصر بوعي وإدراك نقدي.

وفي امتداد لهذا التصور، إذا كانت الحداثة تمثل تلك الحركة الفكرية التي تختزل جملة التحولات والتطورات التي شهدها العالم، وتسعى إلى إحداث تغيير عميق في طرائق التفكير من خلال إعلاء شأن العقل ومواكبة المستجدات والتفاعل معها، فإن المعاصرة تتجلى في وعي الفرد بهذه التحولات الفكرية والثقافية والاجتماعية، وسعيه إلى بلورة واقع ينسجم مع هذه المتغيرات التي أفرزها العصر.

ومن ثم، غدت المعاصرة روحا نابضة للحاضر، ترصد أحداثه وتؤطر مختلف مجالات الحياة واهتماماتها، الأمر الذي انعكس بوضوح على الأدب، حيث أصبح الأدب المعاصر مرآة لما نعيشه، يلتقط تفاصيل الواقع ويعيد تشكيلها في صور فنية جديدة. وعليه، اكتسب الأدب المعاصر خصوصياته التي جعلت منه فضاء لتصوير المستجدات، ورسم ملامح متجددة في الكتابات الحداثية، مما يقتضي الوقوف عند مفاهيمه، واستجلاء غاياته، وفهم أبعاده في سياق التحولات الراهنة.

ثالثا: الأدب المعاصر مسار تشويق وابتكار فنيات مستحدثة:

لم يعد الأدب مجرد أداة للتعبير، بل غدا آلية فاعلة تسهم في استكشاف التعقيدات المتشابكة والقضايا الراهنة التي عرفتها المعاصرة في ظل التطور التكنولوجي وتسارع وتيرة الحياة. وهو ما أتاح له أن ينفتح على تجارب إنسانية وقضايا جديدة، تتلاءم مع متطلبات العصر وتستجيب لتحولاته المتسارعة، بما يعكس حيوية الفكر وقدرته على التفاعل مع الواقع.

وبناء على ذلك، يمكن مقاربة مفهوم الأدب المعاصر على أنه «أدب العصر الذي نعيش في خضمه ونحيا في ظلاله ونستمتع بروائعه ونرى أنفسنا في كلماته-في شعره ونثره. .. »[1] اذاً فهو انعكاس للواقع الذي يعيشه الانسان المعاصر في ظل الظروف الراهنة التي عرفها العصر، مما يجعله مرتبط ارتباطا وثيقا بحياة الفرد ومجتمعه.

ومن جهة أخرى يصفه **"سعيد الورقي "** «أدب مغامر يغلب عليه التجريب والبحث عن الجديد في الشكل والجديد في الفكر والجديد في علاقة الفرد بالواقع وعلاقته بالمجتمع»[2] وعليه فهو أدب يسعى إلى ابتكار

[1] سامي الكيالي: من الأدب المعاصر, مطابع الحديث د/ط, حلب- سوريا,1957 , ص 250.
[2] سعيد الورقي: في الأدب العربي المعاصر, دار النهضة للطباعة والنشر, ط1, بيروت, 1984م, ص 38.

أشياء جديدة وأشكال جديدة، فهو لا يكتفي مثلا بتقليد الأشكال القديمة بل يحاول خلق أنماط مبتكرة للتعبير والكتابة، وتطوير الهيكل الفني للنص الأدبي مثل ابتكار أنماط جديدة للسرد وتطور أساليب التعبير الأدبي بما يتناسب مع متطلبات العصر، وتصوير تجربة الفرد في عصره وعلاقته أيضا بالمجتمع، من خلال العمل على طرح قضايا المجتمع مثل قضية الانتماء والهوية والاغتراب وكذلك قضية المركز والهامش.

يعيش الإنسان المعاصر القلق الوجودي الناتج عن تعقد الحياة والتحول المستمر والرغبة في اللحاق بالركب الحضاري، ومع تطور العلوم والانفتاح على الحضارات أصبح التعايش وخلق فضاء للحوار والتواصل أمرًا لازمًا، فكان الأدب جسرا لنقل همومه والتعبير عن الواقع وبالتالي لم يقف هكذا موقف المتلقي فقط، بل عمل على الاندماج في هذا التحول متخذا من السرد أداة أساسية لذلك.

وقد انعكس هذا التغير في تعدد الأجناس السردية، فالأدب المعاصر لم يعد يهتم كثيرا بالأشكال القديمة، لأن الإنسان المعاصر أصبح شغوفا لمسايرته لهذه التغيرات فمن الرواية جاءت النوفلا ومن القصة القصيرة انتقلنا إلى نمط آخر عمل على نقل هموم الإنسان المعاصر بأسلوب مكثف وموجز ودقيق مع ضمان تفاعل القارئ، وتسلط الضوء على قلقه الوجودي وإثارة تأملاته حول واقعه المتجدد، وهذا النمط المناسب بلا شك هو **القصة القصيرة جدا**، فكانت الأقصوصة موضوع بحثنا، جنسا يستحق المغامرة خصوصا أن القلم النسوي يريد إثبات ذاته ومعالجة قضايا عصره فأضحت جنسا أدبيا جديدا معاصرا يتماشى وروحه مع التحولات التي عرفها العصر وعليه كان استجابة له ورد فعل طبيعي على هذه المستجدات وعليه « القصة القصيرة جدا ابنة العصر شكلا ومضمونا، فهي شبيهة به في زنبقيته وصعوبة القبض عليه، وفي جدليته، وسرعته، وفي حركته وسكناته، وفي قلقه وتوتره. فهي صيغة فنية مكثفة ومشفرة لحالة من الواقع لكنها لا تشبه الواقع، وهي استجابة لرؤية الكاتب لمتطلبات العصر فنيا وثقافيا وجماليا»[1]

تعد الدوافع التي أسهمت في ظهور القصة القصيرة جدا متعددة، منها الرغبة في التجديد الفني، والاستجابة للتحولات الفكرية والثقافية التي شهدها العصر، والحاجة إلى تجاوز الأنماط السردية التقليدية مثل الرواية والقصة الطويلة. وقد فرضت هذه العوامل حتمية ابتكار نمط سردي جديد قادر على مواكبة التطورات المعاصرة، وتلبية متطلبات القارئ والكاتب

[1] حسين جدوانه: مختارات عالمية من القصة القصيرة جدا،(د/ن)،الطبعة الإلكترونية الأولى، إربد-الأردن, 2025، ص14

على حد سواء، بما يعكس وعي المجتمع والفرد بالتحولات الجارية، ويتيح فضاء خصبا للتجريب والابتكار الفني.

كما ويعكس هذا القول عمق الصلة التي تربط القصة القصيرة جدا بروح العصر، إذ تتجلى فيها سمات الحداثة بما تحمله من تسارع وقلق وتوتر وتحول مستمر. فهي ليست مجرد شكل سردي مختزل، بل بنية فنية مكثفة تستوعب تعقيدات الواقع، دون أن تنسخه، بل تعيد تشكيله وفق رؤية إبداعية واعية.

ومن خلال هذا التكثيف، تغدو القصة القصيرة جدا فضاءا دلاليا مشحونا بالإيحاء، حيث تتقاطع الحركة والسكون، والوضوح والغموض، في جدلية تعكس طبيعة الزمن المعاصر. كما تؤكد هذه الصيغة السردية قدرتها على مواكبة التحولات الثقافية والجمالية، لتكون استجابة فنية دقيقة لمتطلبات العصر، تعبر عن حساسية الكاتب إزاء الواقع، وتمنحه إمكانية القبض على لحظاته الهاربة بلغة موحية ومقتصدة، دون أن تفقد عمقها أو بعدا الجمالي.

رابعاً: تعدد تسميات القصة القصيرة جدا وتشعبها:

تتجلى في تسمية القصة القصيرة جدا ملامح المعاصرة بوضوح، إذ يعكس هذا الاصطلاح انسجاما عميقا مع إيقاع العصر المتسارع، فهي بحكم قصرها وكثافتها، تتلاءم مع طبيعة الحياة الحديثة التي لا تتيح زمنا طويلا للقراءة، كما توحي تسميتها من خلال صيغتها المصغرة، بخفة حجمها وقلة تكلفتها من حيث الجهد والوقت، الأمر الذي يجعلها أكثر قدرة على مواكبة انشغالات الإنسان المعاصر. وفي الآن ذاته، تفتح هذه الصيغة السردية آفاقا واسعة أمام المبدع لابتكار أساليب تعبيرية جديدة، تمنحه إمكانية التميز واحتلال مكانة مرموقة في المشهد الأدبي.

وقد تعددت التسميات التي أطلقت على هذا الشكل السردي الحديث، واختلفت الآراء حول ضبط مصطلحه، وهو اختلافٌ مردهُ في جوهره، إلى تنوع المرجعيات النقدية والثقافية التي تناولت هذا الجنس الأدبي بالدراسة والتحليل. فإذا كانت القصة القصيرة جدا قد واجهت صعوبات على مستوى التأصيل والتعريف وتحديد الجذور، فإنها لم تسلم كذلك من الجدل المرتبط بتسميتها، إذ سعى كل ناقد إلى مقاربتها من منطلقه الخاص، ووفق زاوية نظره التي تعكس خلفيته الفكرية والنقدية، فإن «محاولة إيجاد مفهوم دقيق وشامل لأي جنس من الأجناس الأدبية أمر غاية في الصعوبة فما بالنا بالقصة القصيرة جدا إذ يحضر مصطلح النسبية في كل شيء وأي مفهوم يصاغ لهذا الفن أو محاولة تحديد له تبقى

بعيدة عن الدقة نسبيا ذلك أن القصة القصيرة جدا تختلف عن غيرها»[1]، لقد حظيت القصة القصيرة جدا باهتمام لافت في الساحة النقدية، حيث انشغل بها عدد من الدارسين والباحثين، فسعوا إلى مقاربتها وتأطيرها ضمن رؤى متعددة، الأمر الذي أفضى إلى إسناد تسميات متنوعة لها.

ولعل من أبرز هذه المحاولات ما أشار إليه "جميل حمداوي" فقد لاحظ تنوع في المسميات التي أطلقها الأدباء على هذا النمط السردي «فمنهم من اختار مصطلح (قصص قصيرة جدا) وهناك من فضل مصطلح آخر (قصص) و(قص) و(لقطات قصصية)، (لكمات قصصية) و(شذرات قصصية)، (أقاصيص)، (مجموعة قصصية)، (قصص ثرثارة جدا)، (قصص مباشرة جدا)، (الحكي المخضب) (نصوص سردية)»[2]

والواقع أن تعدد هذه التسميات واختلافها لا يعكس اضطرابا مفاهيمياً بقدر ما يدل على حيوية هذا النمط السردي المكثف وغناه الدلالي، إذ يشهد على انفتاحه على مقاربات نقدية متعددة. كما أن وصول هذا المصطلح إلى الساحة العربية كان نتيجة لعمليتي الترجمة والتعريب، الأمر الذي أسهم في توسيع آفاق تداوله، وإثراء النقاش حوله ضمن سياقات ثقافية ونقدية متباينة «اصطلح عليها عند الغرب بمصطلحات ترجمت إلى اللغة العربية القصة الومضة لكن في النهاية كان مصطلح القصة القصيرة جدا الأكثر شيوعا واستخداما (MICROSTORY) والقصة المايكرو(FLAHSTORY) »[3] وعلى الرغم من هذا الاختلاف في التسميات وتعددها، بين القصة القصيرة جدا والومضة وغيرها، فإنها جميعا تشير، كما سبق بيانه، إلى حيوية هذا النمط السردي وقدرته على الامتداد داخل مختلف الثقافات والبيئات. ومن هذا المنطلق، تتجلى خصوصية الأدب الجزائري الحديث في احتضانه لهذا الفن، إذ وجد فيه فضاء خصبا للتعبير، ومجالا رحبا للتجسيد، بما ينسجم مع تحولات الواقع الثقافي والاجتماعي، ويعكس تفاعل المبدع الجزائري مع أشكال السرد المستحدثة بروح مبتكرة ووعي جمالي متجدد.

يعد الأدب الجزائري أدبا متميزا، له خصوصيته التي تفصله عن غيره من الآداب، إذ يستمد قوته من جذوره التاريخية العميقة، ولاسيما تلك المرحلة التي عانت فيها الجزائر من وطأة الاستعمار الفرنسي. وقد

---

[1] فائز بيوض، موسى بن حداد: القصة القصيرة جدا النسوية وإشكالية الماهية، مجلة المزهر أبحاث في اللغة والأدب، جامعة الحاج لخضر، باتنة 1، (الجزائر)، ع:2، د/ت, ص174.

[2] ينظر: جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا، على الرابط https://www.scribd.com تمت الزيارة على الساعة 12:00, بتاريخ: 12/4/ 2026 ص24.

[3] هاجر تقية: القصة القصيرة جدا بين المنجز السردي العربي القديم وآليات الكتابة السردية الغربية – الخبر أنموذجا, ص 105.

انعكس ذلك بوضوح على موضوعاته، التي تمحورت في الغالب حول قضايا الهوية، والاستقلال، والعروبة، والوطن. وتجسد هذا الوعي في بداياته في شكل خطاب إصلاحي، سخر فيه الأدباء أقلامهم للدفاع عن قضايا وطنهم خاصة، وعن قضايا الأمة العربية عامة، فغدا الأدب آنذاك مرآة صادقة تعكس واقع المجتمع الجزائري، وتنقل همومه وتطلعاته بروح ملتزمة ووعي وطني متجذر «فقد ارتبط الكتاب أشد الارتباط بهذه الأحداث وجعلوها نصب أعينهم والتزموا بها وبقضايا شعبهم ووطنهم فسخروا أقلامهم راجية من وراء هذا كله توطيد الصلة والعلاقة بين الإنسان وأرضه والتمسك بهويته ودينه ومعالمه الشخصية والوطنية»[1].

فلم يكن الأدباء يكتبون من أجل الفن فحسب، بل اتخذوا من أقلامهم وسيلة للدفاع وخدمة الوطن، في مسار حافل بالالتزام والوعي، غير أن هذا المسار لم يظل حبيس الأشكال السردية التقليدية، مثل القصة القصيرة والرواية، بل تطور مع تحولات الأدب الحديث، متجها نحو استكشاف أنماط سردية جديدة.

وهكذا تجاوزت الكتابة الإبداعية حدودها التقليدية، لتتجه إلى معالجة موضوعات معاصرة، تعكس واقع الإنسان الجزائري وتطلعاته، في سياق يتسم بالتجدد والانفتاح على قضايا الحاضر بروح إبداعية متجددة ووعي فني عميق، فتنوعت الموضوعات لتشمل قضايا متعددة، من بينها القلق الوجودي، والتكنولوجيا وما أحدثته من تسارع ورقمنه أثرت في حياة الإنسان، فضلا عن قضايا المرأة التي أضحت تحظى بحضور لافت في الخطاب الأدبي. فبعد أن كانت المرأة مهمشة، لا تتجاوز كونها موضوعا عابرا.

غدت اليوم محورا أساسيا وفاعلا في المتن الأدبي الحديث، وفي ظل هذه التحولات، برزت "القصة القصيرة جدا" بوصفها نمطا سرديا قادرا على استيعاب هذه المستجدات واحتواء تعقيداتها، معبرة عنها بأدوات فنية مكثفة، تنسجم مع إيقاع العصر ومتطلباته.

وفي خضم هذه التحولات، برزت الكتابة النسوية كمنبر فريد للتعبير والتمثيل، إذ تعد النسوية: «إيمان المرأة وتأييد لحقوقها وسيادة نفوذها» [2] بينما « الكتابة فهي مفهوم متصل بالإبداع وهو بالضرورة درجات فليست

[1] وليد خالدي: الأدب الجزائري المعاصر بين أسباب التطور وأسباب الركود من الخمسينات الى السبعينات، مجلة رفوف، جامعة أدرار، مج:(10)، ع:02، 2022، ص239.

[2] نعيمة هدى المدغوي: النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر والأدب), الرباط للنشر والتوزيع، ط1, المغرب, 2013، ص18.

الكتابة واحدة وإن أطلقنا عليها المقولة المعروفة (أنا أكتب إذا أنا موجود)، فثمة نقاد معاصرون ومنهم (بارت وكوهين وجينيت)، وضعوا حدودا ودرجات لكل كتابة، بدءا من درجة الصفر من اللغة العادية إلى درجات أعلى منها في الأدب حسب كل كتابة على حدا سواء أكان النص موضوع الدراسة شعرا أو رواية أو ينتمي إلى الأجناس الأدبية الأخرى»[1] بالتالي، تمثل الكتابة النسوية صوتا فاعلا ذا أهمية في المشهد الأدبي الجزائري، وذلك بفضل الإمكانات والقدرات الإبداعية للمرأة الكاتبة، ومساهمتها الملموسة في إثراء التجربة الأدبية وتوسيع آفاقها الفكرية والجمالية.

يتضح من خلال ما سبق أن الكتابة النسوية عبرت عن قضايا جوهرية أبرزت دور تحقيق فكرة التكامل بدل الصراع في قضايا تعالج أزمة الإنسان في ظل المعاصرة وتعقد الحياة، كما كان للأدب الجزائري المعاصر مساهمة فعالة في بلورة التجربة الإبداعية وتوسيع آفاقها الفكرية والجمالية، لتؤكد بذلك أن حضورها ليس مجرد إضافة، بل هو حضور يفرض نفسه ويصوغ الخطاب الأدبي برؤية متجددة ومتفردة.

[1] خليل الموسى، الكتابة (كتابة الاختلاف، كتابة المرأة)، مجلة الموقف الأدبي, كانون الأول, ع:500, دمشق, 2012 , ص17.



الفصل الأول

الأقصوصة النسوية الجزائرية مقاربات مفاهيمية ورهان اكتساب التفوق.

01- القصة لغة واصطلاحا
02- القصـــــــة القصـــــــيرة جدا(لغـــــــة واصطلاحا)
03- نشأة القصة القصيرة جدا
04- الخصـــائص الفنيـــة للقصـــة القصـــيرة جدا.
05- القصة القصيرة جدا النسوية.
06- المركز والهامش: لغة واصطلاحا
07- القصـــــة القصـــــيرة جـــــدا النســـــوية الجزائرية
08- رواد القصة القصيرة جدا
09- - مفهوم النقد الثقافي

يثير السرد بوصفه ممارسة فنية وجمالية، جملة من الإشكالات النظرية المرتبطة بكيفية تشكل الخطاب الحكائي، وحدود تمثيله للتجربة الإنسانية، ومن ثم، شهد هذا المجال تطورا ملحوظاً، ارتبط بتنامي الوعي الجمالي، وتعدد التحولات الثقافية، الأمر الذي أفرز أشكالا تعبيرية متنوعة، تتباين في درجات التكثيف والاحتمال، وتختلف في بنياتها وطرائق اشتغالها، مع احتفاظها بجملة من المرتكزات العامة التي تضمن تماسك البناء السردي. وهو ما يقتضي الوقوف عنده بوصفه خلفية منهجية ونظرية، تمهد لدراسة الأشكال السردية اللاحقة.

ولما كان السرد يقوم أساسا على الحكي في مختلف أجناسه، فإن التركيز سينصب في هذا المقام، على جنس القصة القصيرة وما انبثق عنها من تحولات متعاقبة، تبعا لما أفرزه العصر من مستجدات.

ومن هذا المنطلق، ستكون لنا وقفة مع تعريف القصة القصيرة، لغة واصطلاحا، واستجلاء ما صاحبها من تحولات، في سياق تطورها وتفاعلها مع التحولات الجمالية والفكرية.

1- مفهوم القصة:

تعد القصة وسيلة فنية لتشكيل التجربة الإنسانية، من خلال تداخل الواقع بالخيال في نسق سردي يتيح تنوع الأنماط التعبيرية وتعددها. ومن هذا المنطلق، نسعى إلى الوقوف عند جملة من التعريفات اللغوية والاصطلاحية، في محاولة للاقتراب من هذا المفهوم، واستجلاء أبعاده، والكشف عن خصوصياته الفنية والدلالية.

أ- لغة:

يمكن تناول مفهوم القصة من زاوية لغوية توضح أصلها ودلالتها الأولى بحيث نجد أن لفظة "قص" قد وردت في معجم الوسيط بصيغ عدة منها «يقال: قص ما بينهما: قطع والشيء: تتبع أثره، ومنه في التنزيل العزيز (**وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ**)، ويقال: قص أثره قصا وقصصا، وخرج فلان قصا وقصصا في أثر فلان، والقصة رواها، ويقال: قص عليه الرؤيا: أخبره بها، وقص عليه خبره: أورده على وجهه»[1] إذن فالقصة في الأصل الإلقاء اللغوي، هي تتبع الأثر فكما يتقصى القاص خطى المسافر، يتقصى السارد أحداث الخبر وينقلها بدقة ليضعها في سياق حديث متصل، وهي أيضا الوعاء التفاعلي للحديث بين القاص والمتلقي.

كما جاء في قاموس المحيط للفيروز أبادي :«قَصَّ أثره قَصًا وقِصّيصًا: تتبعه، والخبر: أعلمه، (**فَارْتَدَّا عَلَىٰ آثَارِهِمَا قَصَصًا**)، أي

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية للنشر، ط4، القاهرة- مصر, 2004، ص739.

رجعا من الطريق الذي سلكاه يقصان الأثر»[1] ما يتضح لنا من هذا المفهوم أنه يرتبط بالتقصي والإبلاغ عن الأحداث مما يجعلها وسيلة وأداة أساسية لفهم التجربة الإنسانية وتوثيقها عبر السرد.

جاء في لسان العرب لابن منظور «القص فعل القَاص إذا قَصَّ القَصَصَ، والقصة معروفة، ويقال في رأسه قصة يعني الجملة من الكلام، ونحوه قوله تعالى: ﴿**نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ**﴾ سورة يوسف الآية 03، أي بين لك أحسن البيان، والقَاص الذي يأتي بالقصة من فصلها والقصة: الخبر وهو القَصَصَ، وقَصَّ عليا خَبرهُ، يَقُصُّهُ قَصًا وقَصَصًا: أورده والقصص: الخبر المَقْصُوص بالفتح، وُضِعَ مَوضِع المصدر حتى صار أغلب عليه، والقِصص، بكسر القاف: جمع القصة التي تكتب، والقصة الأمر والحديث»[2] إذ ما حاولنا تتبع مفهوم "القص" لغة، وفق ما تقدمه المعاجم من تعريفات، بدا لنا أنه على الرغم من تمييزه بين القص بوصفه إيرادا للخبر، والقصة باعتبارها فنا مكتوبا، يظل طرحا محدودا لا يستوعب الأبعاد الجمالية والسردية لهذا الجنس الأدبي. إذ يكتفي هذا التصور بحصر القصة في وظيفتها الإخبارية، متغافلا عن ديناميتها الفنية، وما تنطوي عليه من بناء جمالي وتشكيل سردي معقد. ومن ثم، فإن مقاربة هذا المفهوم تقتضي توسيع أفق النظر، ليشمل القيم الجمالية والسردية التي تمنح القصة خصوصيتها، بوصفها إبداعا أدبيا يتجاوز مجرد نقل الخبر إلى إعادة تشكيله في إطار فني دال.

عرف **"عبد النور"** القصة بقوله: «أُحدوثة شائقة، مَروية أو مَكتوبة يقصد بها الإمتاع، وقد عُرفت بأسماء عدة في تاريخ العرب منها: الحِكاية والخبر، والخُرافة، وليس لها تحديد واضح، ولا مدلول خاص في المعاجم القديمة سوى أنها الخبر المنقول شفوياً أو خطياً، وسوى أن القُصاص هم اللذين "يقُصونَ على الناس ما يرق قلوبهم"»[3] انطلاقا من هذا القول، تتبدى الإشكالية في غياب رؤية فنية متكاملة تستوعب خصوصيات هذا الجنس السردي، إذ يكتفي هذا التصور بتحديد طبيعته العامة ووظيفته اللغوية، رابطا إياها بعنصري المتعة والإمتاع، دون التوغل في أعماقه الجمالية والسردية.

ومن ثم يظل هذا التعريف حبيس حدود الخبر، سواء أكان منقولا شفويا أم مكتوبا، دون أن ينفذ إلى جوهر التشكيل الفني، أو يستكشف

---

[1] الفيروز أبادي: قاموس المحيط، تر، محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1, بيروت، لبنان، 2005، ص 627.

[2] ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للنشر، ط1، بيروت، لبنان، مج 7، 1990، (مادة قصص) ص73-74.

[3] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت- لبنان، 1984، ص212.

ديناميـــة الســـرد وآليـــات اشـــتغاله، فضـــلا عـــن إغفالـــه للأثـــر الاجتمـــاعي الـــذي تحدثـــه القصـــة فـــي المتلقـــي، بوصـــفها ممارســـة إبداعيـــة تتجـــاوز الإخبـــار إلـــى التأثير وإعادة تشكيل الوعي.

ونجـد كـذلك أن القـرآن الكـريم حـدد لفظـة "قـص" فـي عـدد مـن آيـات القران الكريم منها:

قولـــه تعـــالى: ﴿**فَلَمَّـــا جَـــاءَهُ وَقَـــصَّ عَلَيْـــهِ الْقَصَـــصَ قَـــالَ لَا تَخَـــفْ**﴾ ســورة القصــص الآية 2.

وقوله: ﴿**تِلْكَ الْقُرَىٰ نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنبَائِهَا**﴾ سورة الأعراف الآية 101.

وقوله: ﴿**لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ**﴾ سورة يوسف الآية 111.

اســتنادا إلــى مــا ســبق، يمكــن القــول إن مفهــوم القصــة يطــرح جملــة مــن التحــديات المعجميــة التــي تســعى إلــى ضــبط الدلالــة الأصــلية للمصــطلح، مــن خــلال تتبــع جــذره اللغــوي واســتعمالاته الأولــى. إذ يتبــين أن هــذه التعريفــات تتقــاطع فــي دلالتهــا مــع فعــل "القــص"، بمــا يحملــه مــن معــاني الإخبــار، وتتبــع الأثــر، ونقــل الوقــائع، ســواء أكــان ذلــك شــفهيا أم مكتوبــا. كمــا تتشــابه فــي جانــب منهــا، مــن حيــث الأصــل اللغــوي والمرجعيــة الدينيــة، غيــر أنهــا تختلــف مــن حيث عمقها الفني وتعدد تسمياتها.

ومــع ذلــك، فــإن هــذه التعريفــات، علــى تنــوع صــيغها وتعــدد مصــادرها المعجميــة، تظــل حبيســة الإطــار اللغــوي العــام، ولا تتجــاوز حــدود الوصــف المعجمــي إلــى الكشــف عــن الخصــائص الفنيــة والجماليــة التــي تميــز القصــة بوصــفها جنســا أدبيــا قائمــا بذاتــه. ومــن ثــم، فــإن هــذه المقاربــات اللغويــة تمــل أساســا تمهيــديا لا غنــى عنــه، غيــر أنهــا تظــل بحاجــة إلــى اســتكمال مــن خــلال الانتقــال إلــى المقاربــات الاصــطلاحية، قصــد تعميــق الفهــم والإحاطــة بجــوهر هذا المفهوم في أبعاده المختلفة.

ب- اصطلاحا:

تعــدّ القصــة فنــا ســرديا مــن أكثــر الأجنــاس الأدبيــة التــي تمتلــك قــدرة علــى تمثيــل الواقــع وإعــادة تشــكيله فــي بنــاء تخيلــي مــنظم، حيــث تتفاعــل الأحــداث والشخصــيات ضــمن إطــار زمــاني ومكــاني محــدد، ممــا يعطيــه بعــدًا جماليــا ووظيفيــا فــي التعبيــر عــن التجربــة الإنســانية وبــذلك تنوعــت المفــاهيم وتباينــت الآراء فــي تحديــد مفهومهــا الاصــطلاحي، إذ يعــد مفهــوم القصــة مــن أكثــر المفــاهيم التــي حظيــت باهتمــام البــاحثين ومــن بيــنهم نجــد **"محمد يوســف نجــم"**

يعرفها بقوله «حوادث يخترعها الخيال وهي بهذا لا تعرض لنا الواقع كما تعرضه كتب التاريخ والسير، وإنما تبسط أمامنا صورا مموهة منه»[1].

إذ أن هذا الفن يقوم أساسا على الخيال، لماله من دور محوري في القصة في حين تعد القصة من وحي الخيال بوصفها آلية فنية لإبداع الشخصيات والأحداث، إذ إنه لا يعكس الواقع مباشرة أي انعكاس حرفي، بل يعيد تشكيله في صورة فنية مبتكرة ورؤية تخيلية تجعل النص فضاء لتأويل الواقع لا مجرد تسجيل له.

وبهذا الطرح نستنتج أن هذا الجنس ليس مجرد نقل للخبر بل هو وسيلة لإبراز تجربة الإنسان وفهمه وتعمقه للعالم من منظور فني وجمالي.

كما يعرفها أيضا سعيد علوش " بقوله: «نسيج سردي، يختزل الخطاب، إلى منطق أفعال، ووظائف، ملغياً بذلك، أزمنة ومظاهر وأنماط القصة، كما يوضح ذلك (تودوروف) و(بارت) »[2] وعليه فالقصة ليست مجرد نقل للحقائق أو الوقائع فقط بل هي بناء فني منظم يقوم على اختيار أحداث معينة وترتيبها وفق رؤية سردية محددة، فالسرد حسب ما ذهب إليه **"تودوروف"** و**"بارت"** لا يختزل فقط في الوظائف، بل في يتجاوز ذلك إلى مستوى الحكائي والخطابي الذي يهتم بكيفية تقديم وطرح الأحداث.

ولأن السرد القصصي في تغاير حسب متطلبات العصر وتحولاته كان للقصة القصيرة جدا نصيبها في الظهور تبعا لمتطلبات العصر المعاصر الذي يحتاج لجنس أدبي يتلاءم وتعقيدات الحياة وتناقضاتها، فكان لهذا الجنس المستحدث ظهوره اللافت وسنقف عند مقاربة مفاهيمه لغة واصطلاحا.

2- مفهوم القصة القصيرة جدا :

يعد القص أسلوبا لغويا يشحذ الخيال ويبعث فينا حب التتبع ومعرفة مجريات الأحداث، وهو يعبر عن التجارب الإنسانية بقالب فني تحكمه اللغة الفنية البارعة، وقد عرف مع عصرنا المعاصر لونا جديدا لافتا عرف حضوره دعوة لاستقطاب جمهور قراء يميلون له إذ كان للقصة القصيرة جدا مكانتها.

وقد عرفت القصة القصيرة جدا العديد من التعريفات والجهود لمقاربة مفاهيمها والتي سنختار منها بعض التعاريف لبعض النقاد من باب

[1] محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط5، بيروت، لبنان،1966، ص09.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة, دار الكتاب اللبناني, ط1, بيروت, 1985, ص180.

الانتقاء لأنه «لا يمكن في أي حال من الأحوال اعتبار أحدها نهائيا أو جامعا مانعا لأن هذا الجنس الأدبي مازال في طور التكوين والتأسيس في عالمنا العربي، رغم ظهوره منذ عقود بأمريكا اللاتينية وبعض الدول الأوروبية»[1].

إلا أنه هناك مجموعة من التعريفات لعلها تفي بالغرض نجد من بينها المفهوم الذي قدمه **"حسين جدوانه"** « القصة القصيرة جدا كما يرمز لها اختصارا (ق،ق،ج) أو (القفج) جنس أدبي يستلهم الأجناس الأدبية السابقة، ويتفاعل معها تفاعلا عميقا، يأخذ من الرواية عمقها ومن القصة القصيرة أناقتها، ومن الشعر دهشته، ومن المقامة رزانتها ومن المقالة فكرتها....»[2] وبالتالي فإن القصة القصيرة جدا ليست مجرد جمع واختزال للكلمات بل إنها " هوية أدبية مركبة"، تعيد صهر خصائص الفنون السابقة وتتفاعل معها لكي تنتج بذلك نص جديد ومكثف.

إذا كانت القصة القصيرة جدا قد استلهمت من هذه الأجناس المختلفة بعض الخصائص فإنها ستقودنا حتما إلى البحث في معناها الاصطلاحي من زاوية أخرى.

وهذا ما يؤكده **"حسين مناصرة"** أيضا بقوله: « يمكن تعريف القصة القصيرة جدا على أساس أنها بضع كلمات أو بضعة أسطر تشكل نصا سرديا مكثفا، هو الحجم الأصغر في سلسلة من القص المتدرجة من الرواية، فالقصة القصيرة، فالأقصوصة، فالقصة القصيرة جدا»[3] فالقصة القصيرة جدا يمكن مقاربتها بوصفها المنتهي السردي في سلم التصنيف الكمي لهذه الأنماط السردية باعتبار أنها أصغر هذه الأشكال الجمالية والقادرة على حمل هوية النص السرد، فتتضح مكانتها في سلسلة هذه الأنماط بداية من الرواية ثم القصة القصيرة فالأقصوصة وصولا إلى هذا النمط السردي الحدي فهذا الترتيب لا يعكس صغرا في القيمة الأدبية بل تحول جذري في استراتيجية البناء الأدبي.

ثم يعرفها أيضا من زاوية مختلفة **"محمد يونس"** بقوله «أنها تعبير مكتوب بشكل حداي جاء استجابة لروح العصر وطبعا أن للقصة القصيرة

---

[1] محمد محضار: خصائص القصة القصيرة جدا عن القاص، عبد الحميد الغرباوي، مجموعة قصصية "قال لي ومضى" نموذجا، فاس, مطبعة وراقة بلال، ط1, فاس- المغرب, 2021، ص19.

[2] حسين عقله فارس الجدوانه حسين جدوانه: عتبات القصة القصيرة جدا، خطاب المقدمات، د/ن, الطبعة الإلكترونية الأولى، إربد-الأردن, 2026، ص6.

[3] حسين مناصرة: القصة القصيرة جدا، "رؤى وجماليات"، عالم الكتب الحديث لنشر والتوزيع, ط1, الأردن, 2015، ص147.

جدا أصولها وقواعدها الخاصة المحكمة والسديدة»[1].فهي تعبير مكتوب بشكل حديث وليست مجرد حكاية فقط بل هي طريقة فنية للتعبير عن هموم الإنسان وتحولات العصر فحداتها لا تبرز في شكلها فقط وإنما في نظرتها إلى العالم وهنا تبرز علاقتها بالحداة لأنها تعبر عن هذا الواقع السريع والمتشظي الرؤى في نص مقتضب.

كما يعرفها **"جاسم خلف إلياس"**: «إن تسمية (القصة القصيرة جدا) هي التسمية المطابقة تماما لنوع قصصي قصير يستقي أسسه الجمالية من بيئته الداخلية التي منحت الـ (جدا) وجودا شرعيا لا يفرضه من الخارج عليه بل بتفاعلها مع تجليات و تمظهرات قصصية جعلتها تغاير المواصفات المتحققة في أنواع قصصية أخر»[2]وبهذا فإن القصة القصيرة جدا نوع قصصي أصيل يتشكل من داخله ومن خصائصه الذاتية، مستقلة عن المعايير الخارجية ومتميزة عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى ولا تتبع نفس قواعدها ولا تعتبر نسخة مصغرة منها بل إن لها خصوصيتها.

3- نشأة القصة القصيرة جدا:

أ- عند الغرب:

تعد القصة القصيرة جدا استجابة فنية حتمية أملتها التحولات السوسيو ثقافية في العصر الحديث، فهي لم تظهر كمجرد تطور طارئ بل كضرورة تعبيرية فرضتها إيقاعات الحياة المعاصرة، وبالعودة إلى المرجعيات التأسيسية لهذا الفن في الأدب الأوروبي، فإن الدراسات النقدية تميل إلى اعتبار القصة القصيرة جدا منتجا لاتينيا بامتياز، حيث عرفتها أمريكا قبل ظهورها في الآداب الأوروبية.

كما أن القصة القصيرة جدا تعتبر منتجا إبداعيا لاتينيا بالدرجة الأولى، إذ عرفتها آداب أمريكا اللاتينية قبل ظهورها في الآداب الأوروبية بفترة.

وهذا ما يؤكده الباحث "جميل حمداوي" بقوله :«إذا أردنا تتبع تطور فن القصة القصيرة جدا فسنجده منتوجا إبداعيا حديث العهد ظهر بأمريكا اللاتينية مطلع القرن العشرين لعوامل ذاتية وموضوعية وذلك مع "ارنست هيمينغواي" سنة 1925، وذلك حينما أطلق على إحدى قصصه مصطلح القصة القصيرة جدا وكانت تلك القصة تتكون من 8 كلمات فحسب... وكان "هيمينغواي" يفتخر بهذا النص الإبداعي ويعتبره أعظم ما

[1] محمد يونس: البناء الفني وانحسار الشكل، "مقدمة نظرية"، دار ومضة للنشر والتوزيع والترجمة, ط1, (د/م),2021, ص21، ص22.

[2] جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2010، ص83.

كتب»[1] يبرز هذا القول أهمية القصة القصيرة جدا كنتاج إبداعي حديث، يواكب التحولات الأدبية في أمريكا اللاتينية مطلع القرن العشرين، وقدرتها على تكثيف التجربة الإنسانية في أقل عدد من الكلمات، ويبرز "ارنست هيمينغواي" كنموذج للبراعة الفنية، إذ استطاع أن يبين أن الإبداع في ثمانية كلمات فقط يمكن أن يصاغ من خلالها نصا قويا مؤثرا ويؤكد أيضا أن العمق الفني لا يقاس بالطول بل بالقدرة على إحداث أثر نفسي وجمالي في المتلقي وقدرته على تكثيف المعنى وإيصال الرسالة بأسلوب مكثف وهذا ما يجعل هذا الشكل السردي يعتبر رمزا للحداثة الأدبية وجرأة التجربة الإبداعية.

على الرغم من الاهتمام الكبير بالقصة القصيرة جدا إلا أن الآراء لا تزال متباينة حول أصل هذا الفن السردي حيث يشير بعض الباحثين إلى وجهة نظر مختلفة حول النشأة الفعلية للقصة القصيرة جدا وهذا ما يعكس استمرار الجدل حول تحديد جذورها التاريخية والأدبية.

ومن جهة أخرى يرى أحد الباحثين «أن القصة القصيرة جدا لم تظهر بأمريكا اللاتينية إلا في 1950 بالأرجنتين وذلك مع مجموعة من الكتاب أمثال "بيويكازاريس" وآخرين اللذين أعدوا انطولوجيا القصة القصيرة جدا وكانت هذه القصص تتكون من سطرين فقط»[2] ومن هنا يتضح لنا من هذه المقولة اختلاف الآراء حول نشأة القصة القصيرة جدا، إذ يرى بعض الباحثين أنها ظهرت في أمريكا اللاتينية بينما يعدها آخرون أنها أقدم من ذلك ويربطونها بنصوص شديدة الاختزال تتكون من أسطر قليلة حيث يكشف هذا التباين عن الغموض في تحديد بدايات هذا الجنس السردي وتطوره.

كما أن الميلاد الحقيقي للقصة القصيرة جدا لم يتفق عليه إلا أنه هناك أمرا واحدا متفقا عليه ألا وهو "ما قامت به الفرنسية نتالي ساروت في انفعالات فهو يعد البداية الحقيقية لهذا النوع السردي على الصعيد الأوروبي»[3] ومن هنا يتبين لنا أن أصل القصة القصيرة جدا ظل محل اختلاف، غير أن هناك شبه إجماع على بدايتها الفعلية التي ارتبطت بالتجربة الفرنسية مع **"نتالي ساروت"** التي أسهمت في ترسيخ هذا الجنس من خلال تجديدها الفني والتجريبي وفي حين آخر يظل هذا الرأي

[1] حسن النعمي: القصة القصيرة جدا, الجنس الأدبي الجديد، مجلة الراوي، السعودية, ع:25 ,2013, ص 68.

[2] المرجع نفسه, ص68.

[3] رابح بن خوية: القصة القصيرة جدا في الأدب العربي" الجزائر أنموذجا"، مجلة العلوم الاجتماعية, جامعة برج بوعريريج, ع:1، مج: 16, الجزائر, 2019، ص155.

نسبيا، إذ يتجاهل الإسهامات الموازية والأخرى مما يجعل تحديد نشأة هذا الأخير مسألة إشكالية قائمة.

ب - عند العرب:

أما بالنسبة لنشأة القصة القصيرة جدا في المنجر العربي فلم تكن هكذا من فراغ، بل إن لها أرضية تستند عليها باعتبار أنها ثمرة تفاعل بين الموروث السردي القديم ومنجزاته الحداثية فقد كان لها جذور ضاربة في عمق التاريخ ولكن كان ذلك دون وعي كما يقول **"يوسف حطيني"**:« وتعتبر القصة القصيرة جدا نوع أدبي قديم فإننا نشر وبدقة إلى وجود مختلف أنواع السرد القصير جدا في التراث العربي والإنساني وتراثنا العربي غني بالأخبار والحكايات والطرائف»[1] وبهذا فإن السرد القصصي القصير جدا موجود منذ القدم في التراث العربي القديم إذ أنه غني بالخبر والحكايات والطرائف وغيرها.

ويؤكد هذا الطرح أيضا **"جميل حمداوي"** فيقول: « ظهرت القصة القصيرة جدا في أدبنا العربي الحديث وذلك حسب المعلومات التي بين أيدينا منذ فترة مبكرة مع **"جبران خليل جبران"** في كتابه "المجنون" و"التائه" كما انتشرت في الأربعينيات من القرن العشرين وذلك عندما نشر القاص اللبناني "توفيق يوسف عواد "مجموعته القصصية (العذارى) عام 1944م، واحتوت على قصص قصيرة جدا سماها: حكايات»[2] وهكذا فإن الخيوط الأولى لظهور هذا الفن في الأدب العربي كانت مع رواد أوائل بداية من **"جبران خليل جبران"** في كتابه المجنون والتائه تم بعد ذلك مع **"توفيق يوسف عواد"** من خلال مجموعته (العذارى)، حيث تضمنت نصوصا قصصية قصيرة جدا احتوت على خاصية القصر الشديد والوحدة العضوية وهذا إن دل شيء فإنه يدل على وجود هذا الشكل السردي منذ القدم ولكن ذلك دون وعي.

ومن هذا المنطلق نجد أن تلك الإرهاصات المبكرة مع **"جبران خليل جبران"** و**"يوسف عواد"** وغيرهم كانت تمثل البداية لبروز هذا النمط السردي ولكن بشكل متطور لما هو عليه في القدم..

فعلى الرغم من العمق التاريخي الذي تحتفي به القصة القصيرة جدا، إلا أنها في العصر الحديث ستتجاوز أفقا أبعد من التقليد إلى إعادة الاستفادة من الموروث برؤية معاصرة تتناسب مع متطلبات العصر وبذلك تصبح « تعبير عن مرحلة متطورة، وفي الوقت نفسه استجابة

[1] يوسف حطيني: القصة القصيرة جدا, دراسات نقدية، مطبعة اليازجي، ط1 , دمشق, 2004، ص9.

[2] جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا, ص8.

لسرعة العصر، إذ كل الفنون الأدبية مالت بعد السبعينات إلى الكتابة القصيرة جدا في الشعر والرواية والقصة القصيرة والمسرحية والمقالة والنقد وهذا الميل غدا جزءا من الظاهرة الانفتاح الثقافي»[1] بذلك لم تعد القصة القصيرة جدا مجرد خيار فني عابر بل أصبحت النمط السردي الأكثر انتشارا واستجابة لمقتضيات العصر فمع السبعينات أصبح المتلقي يميل إلى التكثيف والاختزال والقصر وغيرها، وبالتالي فإن روح القصة القصيرة جدا أصبحت بمثابة العدوى الجميلة التي تنقل إلى بقية الأجناس الأدبية، القصة والرواية والقصة القصيرة والمقالة.

ومن هنا برزت القصة القصيرة جدا في الواقع الحديث كاستجابة جمالية لواقع متأزم تتخلله العديد من القضايا التي تتطلب لغة مكثفة هادفة ومختزلة شاملة إذ لم يعد السرد التقليدي المطول قادرا كثيرا على احتواء هذه القضايا والمختلفة التي يحتويها العصر.

وإذا ألقينا نظرة فاحصة على أهم التجارب في القصة القصيرة نجد أنها لم تعد تكتفي بنقل الخبر أو الحكاية في حيز ضيق بل أصبحت نمط سردي مستقل له قواعده وأسسه التي تميزه عن غيره من الأجناس الأدبية، فهذه التحولات التي عرفتها القصة القصيرة جدا في تجارب إبداعية، وضعت حجر الأساس لهذا الفن في المشهد الغربي الحديث، فظهرت أسماء استطاعت أن تمنح القصة القصيرة جدا هويتها المستقلة من أمثال: «إبراهيم أحمد، هيثم بن هنام بردى، أحمد خلف، فهد الأسدي، عبد الستار الناصر... »[2].

4- الخصائص الفنية للقصة القصيرة جدا:

تعدّ القصة القصيرة جدا جنسا أدبيا مستحدثا تميز بجملة خصائص فنية ميزته وجعلته يكتسح الساحة الأدبية، ويشهد مقروئية في ظل تسارع الأحداث وتشابكها في الوقت المعاصر، فعبّرت عن التجارب الإنسانية بالسرد الحكائي وفق فنيات وتقنيات كتابية حداثية سنذكرها فيما يلي :

1. اللغة:

تعد اللغة من أبرز الركائز التي يقوم عليها البناء السردي، إذ لا تقتصر وظيفتها على نقل الأحداث فحسب بل تمتد لتشكيل الدلالة وصياغة الإيحاء.

إذ تعد أداة فنية ينتقى كل عنصر فيها بعناية، وتوظف وفق اقتصاد لغوي يضمن كثافة المعنى وعمق التأثير، مما يمنح النص قدرة على

[1] حسين مناصرة: القصة القصيرة جدا "رؤى وجماليات", ص134.

[2] محمد يونس: البناء الفني وانحسار الشكل، "مقدمة نظرية"، ص19.

الإيحاء وإثارة الدهشة في مساحة قصيرة ويرى بعض الباحثين أن: «تشكل اللغة الوعاء المادي الذي يكتسب فيه البناء القصصي وجودا واقعيا»[1] هذا يعني أن اللغة ليست مجرد أداة لنقل الأحداث أو التعبير عن الأفكار بل هي الإطار الذي يمنح القصة حياتها ووجودها على أرض الواقع ومن خلالها تتجسد الشخصيات وتتشكل الأحداث وتبنى المعاني، وعليه فاللغة هي المادة الحية التي تحمل البناء السردي وتمثل الرابط بين العالم الداخلي للكاتب والعالم الخارجي للمتلقي، بما يجعل التجربة القصصية واقعية ومؤثرة.

حيث يقول **"جاسم خلف إلياس"**: «وعلى هذا الأساس تبدو اللغة الشعرية في القصة القصيرة جدا هي أخطر العناصر وبقدر ما تكون فاعليتها مساهمة في خلق حساسية عالية برشاقة وسرعة إيصال فإنها تكون وبالا عليها وتلفظها خارج دائرة القص عندما تجنح إلى الشاعرية تماما»[2] يرى **"جاسم خلف إلياس"** أن اللغة في القصة القصيرة جدا تعد من أخطر عناصرها وأكثر تأثيرا، إذ تمتلك قدرة كبيرة على الارتقاء بالنص من خلال تكيف المعنى، وشحنه بالإيحاء والجمالية، بما يضمن سرعة وصوله إلى المتلقي وإحداث أثر عميق في حيز لغوي محدود. غير أن هذه القيمة قد تنقلب إلى عائق إذا أسيء توظيفها، أو أفرط في الميل إلى الشاعرية، حيث يؤدي ذلك إلى تهميش البعد السردي وإضعاف الخط الحكائي، فتفقد القصة هويتها القصصية، وتخرج من دائرة القص إلى فضاء الشعر ومن ثم فإن نجاح القصة القصيرة جدا يظل رهينا بتحقيق توازن دقيق بين جمالية اللغة ووظيفتها السردية، بحيث تبقى الشاعرية في خدمة الحدث لا بديلا عنه، وتظل اللغة وسيلة للتكثيف والإيحاء دون أن تطغى على جوهر الحكي.

وفي السياق نفسه يمكن القول كذلك أن اللغة تعد عنصرا محوريا إذ تتجاوز وظيفتها التواصلية إلى أداء دور فني يسهم في تشكيل الدلالة والإيحاء ومن هذا المنطلق يُبرِزُ القول الآتي طبيعة هذه اللغة «لغة القصة القصيرة جدا لغة بنائية، تبني المشهد بناءا دراميا وهي لغة جدلية تتراوح بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، لغة المجاز والتوسع والانزياح البلاغي، والتخيل والأسطرة، والأنسنة والترميز الذي يفتح اللغة على تأويلات متعددة. وتعتمد على الجملة الفعلية التي تمنحها نوعا من الحيوية والتوتر والتجدد والتحول وتسريع الأحداث، بخلاف الجملة الاسمية التي

[1] جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا ، ص129.

[2] المرجع نفسه, ص130.

تفيد الثبات والسكون، وهي لغة تعتني بتوزيع مساحات السواد والبياض، لتحفيز خيال المتلقي»[1] ومن هنا تجدر الإشارة على أن اللغة تقوم على بناء مشهد درامي مكثف وتمزج بين الواقعي والشعري مع اعتماد المجاز والترميز لفتح باب التأويل وكما ترتكز على الجملة الفعلية لإضفاء الحركة والتوتر وتستثمر الفراغ "البياض" لإشراك المتلقي في أنتاج المعنى.

2. الحكائية:

تعدّ الحكائية أحد العناصر الجوهرية في القصة القصيرة جدا، إذ تمثل القاسم المشترك بين جميع الأشكال السردية، وتسهم في تحديد طبيعة النص وإدراجه ضمن دائرة جنس السرد، فهي تمنح السرد وحدة واتساقا، وتجعل الأحداث والشخصيات متصلة في إطار فني محدد، بغض النظر عن اختلاف الزمان والمكان .

ومن هذا المنطلق يشير **"سعيد يقطين"** إلى أن: « الحكائية هي الطابع الذي يُشترك فيه مختلف الأنواع التي تندرج ضمن السرد. إنها العنصر الثابت الذي ينظم أي كلام يوسم بميسمها، ويلحقه بدائرة جنس السرد، بغض النظر عن الزمان والمكان»[2] وهذا يعني أن الحكائية بمثابة الصفة الجوهرية التي تميز النص السردي، فهي العامل المشترك الذي يوحد مختلف أنواع السرد، ويمنحها الانتماء إلى جنسها الأدبي. فالحكائية ليست مجرد سرد للأحداث بل هي البنية المنظمة التي ترتب الأفكار وتضفي على النص تماسكا واتساقا، مما يجعل القصة قابلة للفهم والانتماء إلى إطار السرد بغض النظر عن اختلاف الزمان والمكان. بهذا المعنى تعد الحكائية العامل الأساسي الذي يحدد طبيعة النص ويضمن ترابط عناصره.

3. الوحدة:

تعد الوحدة من أبرز الخصائص التي تقوم عليها القصة القصيرة جدا بوصفها عنصرا بنيويا أساسيا يضمن تماسكها وانسجامها الداخلي إذ تتآزر مكوناتها لتصب في فكرة واحدة ورؤية مكثفة.

وفي هذا السياق «لا تحمل القصة القصيرة جدا التنوع والتفكك أو التداعي والإسهاب في مضمونها، فهي قصة الوحدة والتماسك في الموضوع والرؤية المكثفة والحبكة أو العقدة المحددة وهي لفظة أو توقيعة

[1] حسين عقله فارس الجدوانه: عتبات القصة القصيرة جدا, خطاب المقدمات، ص11.

[2] سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، دار النشر والتوزيع المركز الثقافي العربي، ط1, دار البيضاء، المغرب, 1997، ص12.

أو مضمة أو نقش»[1] فالقصة القصيرة جدا لا تحمل التنوع أو التفكك أو التداعي، فهي جنس سردي يقوم على أقصى درجات الاقتصاد الفني والتركيز الدلالي، إذ لا مجال فيه لتعدد الأفكار أو تشعب الأحداث والاستطراد السردي، فبنيتها تقوم على وحدة صارمة تجعل جميع عناصرها من حدث وشخصية وزمان ومكان تتآزر في خدمة فكرة واحدة ورؤية مكثفة، دون فائض لغوي أو سردي ومن ثم فإن أي ميل نحو التنوع غير المنضبط أو التفكك في البناء يؤدي إلى إضعاف التماسك الداخلي للنص، ويبدد أثره الجمالي القائم أساسا على الإيحاء. كما أن التداعي بما يحمله من تشتت في تسلسل الأفكار يتنافى مع طبيعة هذا الفن الذي يقتضي حركة سردية محكومة بعقدة محددة ونقطة توتر واضحة. لذلك تظل القصة القصيرة جدا رهينة وحدة عفوية دقيقة، تحكم انسجامها وتكثيفها لتحدث في المتلقي أثرا خاطفا ومركزا شبه الومضة أو اللقطة السريعة التي تختزل عالما واسعا في حيز لغوي محدود.

4. التكثيف:

التكثيف سمة جوهرية في القصة القصيرة جدا إذ يقوم على شحن اللغة بطاقة دلالية عالية فتعبر بأقل الألفاظ عن أعمق المعاني فهو لا يعني مجرد الاختصار بل يتجاوز ذلك إلى اقتصاد فني يقصي كل ما هو زائد ويبقي على ما هو ضروري في صيغة مركزة ومكثفة مما يمنح النص قوة في التأثير وعمق في الإيحاء.

كما يقول **"جاسم خلف"**: «أن التكثيف هو مصطلح منقول من ميدان علم النفس إلى ميدان الأدب، وظيفته إذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتشابهة وجعلها في كل واحد أو بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف»[2] يتضح من هذا القول أن التكيف يعتبر تقنية أدبية تقوم على دمج عناصر متعددة متشابهة أو متناقضة، داخل بنية لغوية موجزة ومركزة تنتج دلالة موحدة وعميقة وعليه انتقل هذا المفهوم من علم النفس إلى الأدب ليصبح أداة تعبيرية تكسب النص قوة وإيحاء كما أن هذا الأخير يعد من أهم خصائص القصة القصيرة جدا إذ يقوم هذا الفن على شحن اللغة بطاقة دلالية عالية وبذلك يصبح النص القصصي القصير فضاءا مكثفا يجمع بين قوة التعبير وعمق المعنى في الوقت نفسه.

[1] حسين مناصرة : القصة القصيرة جدا "رؤى وجماليات", ص 109.

[2] جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا, ص 118.

5. قصر الحجم:

تعد خاصية قصر الحجم من أبرز الخصائص التي تقوم عليها بنية هذا الجنس السردي، إذ تقوم بنيته على الاختزال الشديد والتكثيف، بحيث يقدم الحدث في حيز لغوي محدود دون الإخلال بعمق الدلالة أو جمالية التعبير. فالنص لا يقاس بطوله بل بقدرته على احتواء تجربة سردية مكثفة في مساحة ضيقة، الأمر الذي يفرض على الكاتب اقتصادا دقيقا في اللغة وبناء محكما يجنح نحو الإيجاز دون الإخلال بالمعنى وفي هذا السياق يذهب بعض الباحثين إلى القول:

«القصة القصيرة جدا يمكن أن تنشر في كتب أقل حجما مما هي عليه أو في ثلث الورقة تقريبا وحينئذ يمكن النظر إلى المجموعات المختزلة على أنها أقل حجما وأكثر راحة للمتلقي مما هي عليه في كتاب أكبر بكثير من حجمها لكن هذا الفراغ يمكن تشكيله زمنيا لتتناسب مع القصة القصيرة جدا»[1] يفيد هذا القول بأن القصة القصيرة جدا تتميز بقدرتها على التحقق في حيز نصي بالغ القصر، قد لا يتجاوز جزءا يسيرا من الصفحة، الأمر الذي يجعلها أكثر خفة وانسجاما مع طبيعة التلقي السريع. غير أن هذا القصر لا يفهم بوصفه نقصا، بل يعد اختيارا فنيا يفرض إعادة تنظيم عناصر السرد ولا سيما الزمن، بما يتلاءم مع المساحة المحدودة. فبدل الامتداد والتفصيل يركز القاص على لحظة مكثفة تختزن دلالات متعددة.

6. المفارقة:

تشكل المفارقة ركيزة أساسية في بناء القصة القصيرة جدا، إذ يعمد القاص إلى تقديم حدث يبدو في مساره العام مألوفا أو منسجما مع أفق تلقي القارئ غير انه يفاجئه في النهاية بانعطاف دلالي حاد يقلب هذا المسار كاشفا عن معنى مضاد أو غير متوقع وهذا الأمر يضفي على النص عمقا فنيا تأويلية لا فتة «ويتكئ بناء القصة القصيرة جدا على منظومة من المفارقات السردية من خلال السخرية والترميز والأسطورة والهذيان والثنائية الدلالية... نجد أنفسها نقرأ عالما يمتلئ بالمفارقات والتناقضات والثنائية.

ومن ثم يمكن الحديث عن مستويات تعددية القراءة أو اللغات أو الأصوات أو الإيحاءات وحينئذ ما يظن انه قد فهم بطريقة ما يمكن النظر إليه من زاوية أخرى لنجد المفارقة... »[2] لا يهدف هذا القول إلى تعقيد

[1] حسين مناصرة، القصة القصيرة جدا: رؤى وجماليات, ص118.

[2] المرجع نفسه، ص39.

مفهوم المفارقة المبنية أو القائمة على التناقضات الثنائية أو تعدد مستويات الدلالة، بل يشير الى أن القصة القصيرة جدا تقتضي بناء عالم سردي غني بالمفارقات لا يكشف عنها المبدع جميعا، إذ يتكفل القارئ بدور فاعل في إنتاج النص وفهمه ضمن هذا السياق.

كما يمكن القول أن المفارقة تلعب دورا محوريا في تكثيف الصراع وإبراز التوتر الدرامي داخل النص القصصي، كما تسهم في خلق أجواء من السخرية والدهشة وهذا ما يوضحه القول التالي: «إذ تعمل على خلق حالة من الصراع بين الأطراف وتعمل على تعميقه بما يتوافر لها من أساليب لغوية مختلفة، مولدة روح السخرية الناقدة والدهشة ولذا فالقفج فن اقتناص المفارقات بامتياز وخلقها خلقا جديدا»[1] فالمفارقة تنشئ صراعا دلاليا بين عناصر النص وتعمقه عبر أساليب لغوية متنوعة، مما يولد السخرية والدهشة ويجعل القصة القصيرة جدا فنا قائما على النقاط المفارقات وإبداعها في صور جديدة

7. الإحتفاء بالعادي والمألوف:

يحتفي هذا النمط السردي بالمألوف والعادي فيمنحه قيمة فنية وجمالية ويحوله الى فضاء سردي مكثف يسمح للقارئ اكتشاف المعاني الفنية في أبسط تفاصيل الحياة اليومية وتمنح النص كثافة وثراء دلالي رغم صغر حجمه.

« يعد احتفاء هذا الفن السردي بكل ما هو عادي ومألوف في حياة الناس من منجز عناصرها الفنية الرئيسية استنادا إلى منظور أن السرد يضغط أنفه بالواقع الاجتماعي أو المعيشي، وأن هذا دور القصة القصيرة جدا أيضا، أي أنها تبقى على هذه الصلة الحميمة بالواقع، ومن ثم تبتعد عن المجرد الأسطوري والسريالي إلى حد كبير»[2] إذ أن الاحتفاء بالعادي والمألوف في الحياة اليومية يعد من أهم السمات الفنية والقصة القصيرة جدا، إذ تعمل هذه النصوص على إبقاء الصلة بالواقع الاجتماعي والمعيشي حاضرة أو ملموسة فالسرد هنا لا يغرق في المجرد أو الأسطوري أو السريالي بل يلتقط تفاصيل الحياة اليومية ويحولها إلى مادة فنية مركزة، ما يمنح القصة قدرة وإمكانية على التواصل المباشر مع القارئ ويبرز حيويتها كمرآة للخبرة الإنسانية اليومية.

5- القصة القصيرة جدا النسوية:

[1] حسين عقله فارس الجدوانه: عتبات القصة القصيرة جدا, خطاب المقدمات, ص12.

[2] ينظر: حسين مناصرة: القصة القصيرة جدا, رؤى وجماليات, ص35.

عرف الدرس النقدي الحديث انفتاحا ملحوظا على قضايا متعددة، لامست مختلف أبعاد الحياة الإنسانية، الثقافية منها والاجتماعية، الأمر الذي انعكس بدوره على طبيعة الكتابة السردية. وقد أفضى هذا التحول إلى بروز أنماط وأشكال سردية جديدة، تنسجم مع روح العصر ومتطلباته، من بينها القصة القصيرة جدا، التي لم تعد تكتفي بمحاكاة الأشكال التقليدية، بل تجاوزتها نحو صيغ لأكثر تكثيفا ومرونة.

إذا فالسرد لم يعد حبيس القوالب القديمة، بل أضحى في حاجة ملحة إلى أنماط تعبيرية قادرة على نقل الواقع الإنساني في أبعاده المختلفة، غير أن ما يجدر التنبيه إليه هو أن هذا النمط السردي لم ينأ بنفسه عن الانخراط في القضايا الاجتماعية والفكرية، بل اقتحمها بوعي جمالي، وسعى إلى تحويلها إلى فضاء مفتوح للتعبير، يمنح الصوت للفئات المهمشة، ويعيد الاعتبار لتمثلاتها داخل المتن السردي.

وفي هذا السياق، تبلورت القصة القصيرة جدا النسوية بوصفها ممارسة سردية تتجاوز مجرد التمثيل، إذ انشغلت هذه الكتابة بإعادة مساءلة الصور النمطية، وكشف الأنساق المضمرة التي أسهمت في تشكيل الوعي الجمعي تجاه الأنثى، مستثمرة في ذلك طاقة التكثيف والإيحاء التي يتيحها هذا الجنس السردي.

وبذلك، احتل الأدب النسوي حيزا واسعا داخل الحقل الثقافي والأدبي، إذ أضحى فضاءا غنيا يضم مختلف الأشكال السردية والتعبيرية التي تنشغل بتجربة المرأة، فقد سعى إلى الكشف عن مظاهر التهميش، وأشكال الهيمنة، وهو ما يؤكده " الحاج قطاف"، إذ يقول: «الأدب النسوي هو أدب المرأة، هو الأدب الذي يعبر عن ذات المرأة وعن مشاكلها ومأساتها في الواقع الاجتماعي وتجسيد معاناتها واضطهادها نتيجة الظروف الاجتماعية القاسية وبالتحديد من خلال سلطة الرجل ومحاولة قمعها وقوقعتها داخل نطاق واحد مفاده أن الرجل متبوع والمرأة تابعة »[1] وعليه، أضحى الأدب النسوي وسيلة تعبيرية تمكن المرأة من الإفصاح عن ذاتها، والكشف عن قضاياها ومعاناتها في ظل واقع اجتماعي وثقافي، أسهم إلى حد بعيد، في تكريس مركزية الخطاب الذكوري. وجعل المرأة في موقع التبعية، مقابل تموضع الرجل في مركز الفعل والهيمنة.

ومن هذا المنظور، برزت الحاجة إلى إعادة تعريف الأدب واستجلاء أبعاده، وهو ما ذهبت إليه "لطيفة القاضي"، إذ تقول هو: «

[1] الحاج قطاف: "الأدب النسوي- مفهوم الاشكالية"، مجلة بدايات، جامعة يحي فارس المدية، ع:4، مج:1، الجزائر, فيفري 2020، ص73.

حركة حديثة وفرع من فروع الأدب الذي بدوره يرتكز على القضايا النسائية التحررية الرافضة لكل أشكال الظلم الاجتماعي فشكلت المرأة من خلال إبداعاتها ولغتها هويتها والبحث عن ذاتها عن الرغم من الضغوطات، ومعاناتها في المجتمع»[1] وانطلاقا من هذا التصور، يتبين أن الأدب النسوي لا يقتصر على مجرد سرد قضايا المرأة أو التعبير عنها، بل يتجاوز ذلك ليضطلع بدور دفاعي ونقدي يسعى إلى مساءلة مختلف أشكال الظلم التي تتعرض لها داخل البنية الاجتماعية. فهي ليست كتابة وصفية فحسب، بل رؤية فكرية منظمة، تعنى بإعادة تشكيل موقع المرأة داخل الخطاب الأدبي والثقافي.

ومن ثم، لم تعد المرأة موضوعا للسرد فقط، بل غدت ذاتًا كاتبة، واعية بقضاياها، ومدافعة عن حقوقها، تسعى إلى تثبيت حضورها وإبراز مكانتها داخل المجتمع، في إطار خطاب يتسم بالوعي والالتزام.

تكمن أهمية الأدب النسوي في كونه أعاد الاعتبار لصوت ظل مهمشًا في مختلف الحقول الأدبية والاجتماعية والسياسية، إذ لم يكن حضور المرأة في العصور السابقة، يتجاوز صورة نمطية تختزلها في كائن تحكمه العاطفة، وتقصر أدواره على أداء الوظائف المنزلية، في إطار رؤية دونية تنتقص من قيمتها الإنسانية.

وفي امتداد هذا التصور، اتجهت الدراسات الأدبية الحديثة إلى إعادة النظر في آليات القراءة والتحليل، فلم يعد الاهتمام منصبا على ما هو سائد ومهيمن فحسب، بل اتسع ليشمل أيضا ما ظل مهمشا أو مقصيا عن دائرة الضوء. فالأدب في هذا الأفق، لا يقتصر على تمثيل الأصوات المركزية، بل ينفتح على تتبع تلك الأصوات الخفية التي ظلت بعيدة عن الاعتراف، بما يتيح الكشف عن تجارب إنسانية لم تنل حظها الكافي من التقدير، ويسهم في عادة التوازن داخل الحق الثقافي.

يعد "المركز" نقطة ارتكاز أساسية في أي نظام أو بنية تركيبية، إذ تنطلق منه العلاقات وتتمحور حوله العناصر، بما يمنحها قدرا من التوازن والتنظيم. فهو ليس مجرد موقع ثابت داخل البنية، بل يؤدي دورا فاعلا في توجيه المعنى وإنتاج الدلالة، كما يرتبط دلاليا بفكرة الارتكاز والاستقرار. و من هذا المنطلق، فإن العودة إلى الأصل اللغوي تعد خطوة ضرورية لاستجلاء المعنى الأولي لهذا المفهوم، الذي مهد لاحقا لامتداداته وتطوره في مختلف الحقول المعرفية.

[1] القاضي لطيفة: الأدب النسوي، ثورة الحروف في مواجهة الهيمنة، جريدة الحصاد، على الرابط الالكتروني https://alhasa.co.uk, شوهد بتاريخ: 01/01/2026, على الساعة:30:06 .

6- مفهوم المركز والهامش:

1- المركز:

لكل مفهوم جذوره وأصوله التي تؤطر فهمه الأولى، وتكشف عن الدلالات التي صاغت معناه، ما يهيئ لفهم تطوره واستخداماته في السياقات المختلفة.

أ- لغة:

يمكن التأمل في هذا المفهوم من منظور لغوي، حيث تكشف جذوره عن المعاني الأساسية التي أسهمت في تشكل فهمه وتطوره مع مرور الوقت. وهذا ما تناولته بعض المعاجم التي أوردت هذا الحد، والتي أسهمت في بناء فهمه وتحديد معانيه الأساسية.

جاء في لسان العرب لابن منظور تحت مادة « ركز: الرِكز وهو غرزك شيئا منتصبا كالرمح ونحوه والمَراكز هي منابت الأسنان ومركز الجند هو الموضع الذي أمروا أن يلزموه وأمروا أن لا يبرحوه ومركز الرجل هو موضعه. يقال اخل فلان بمركزه ومركز الدائرة هو وسطها»[1] فمن خلال ما سبق، تجدر الإشارة إلى أن المركز يشير إلى النقطة الأساسية التي تتمحور حولها الأشياء وتستقر عندها، فهو يعكس الثبات والانضباط سواء كان ذلك في الغرز كالرمح، أو في موضع الجند، أو في وسط الدائرة، بما يجعل المركز مرجعية بكل ما يحيط به.

كما وردت أيضا لفظة المركز في أساس البلاغة "للزمخشري" :«هذا مركز الجند واخلوا بمراكزهم، وعز بني فلان رَاكِز: ثابت لا يزول، وإنه لمركوز في العقول، ودخل علينا فلان فارتكز في مكانه لا يبرح»[2].

يتبين من خلال ما سبق أن "المركز" لا يختزل في كونه مفهوما مكانيا فحسب، بل يتجاوز ذبك ليغدو نقطة ثبات واستقرار يعول عليها في تنظيم الفعل وتوجيهه. ويشير استعمال "الزمخشري" في قوله هذا مركز الجند إلي الموضع الذي يلزم ولا يفارق، بما يحيل إلى فكرة الانضباط حول نقطة محددة تضمن تماسك الجماعة وترابطها. كما أن وصف "الراكز" بوصفه الثابت الذي لا يزول، و "المركز في العقول"، يضفي

[1] ابن منظور الإفريقي، أبو الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم: لسان العرب، دار صادر، ط1، بيروت، د/ع: مج:3،1997، ص 119.

[2] أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت- لبنان، 1998، ص113.

على المفهوم بعدا دلاليا يتجاوز المحسوس إلى المعنوي، ليشير إلى ما يرسخ في الذهن من معان وقيم يصعب زوالها.

وبناء على ذلك، يتضح أن مفهوم المركز في دلالاته اللغوية يحيل إلى معنى الثبات والاستقرار، كما يدل على النقطة التي تجتمع حولها العناصر وتنتظم انطلاقا منها العلاقات، مما، كما تكشف هذه الدلالات عن انتظام مفهومي يجعل من المركز عنصرا محوريا في تنظيم المجالين المادي والمعنوي، الأمر الذي يرسخ أهميته في بناء المعنى.

وانطلاقا من هذا الصور اللغوي، يتبين أنه يشمل أرضية أولية لفهمه، غير أن هذا الاستعمال يظل محدودا، مما يستدعي الانتقال إلى المستوى الاصطلاحي، حيث يكتسب المفهوم أبعادا أكر دقة وعمقا داخل مختلف الحقول المعرفية. ومن ثم، فإن دراسة "المركز" اصطلاحا تمثل امتدادا طبيعيا لدلالته اللغوية، وتشكل خطوة ضرورية لتوسيع الفهم والكشف عن الأبعاد التي اكتسبها في سياقات علمية ونقدية متعددة.

ب- **إصطلاحا:**

لبناء تصور واضح حول هذا المفهوم، يجدر استعراض التصورات النقدية التي قدمها الباحثون حوله، ومن بينهم "جاك ديريدا" الذي يرى أن المركز: «الجزء الحاسم من التركيب. أنه النقطة التي لا يمكن استبداله بأي شيء آخر ويجب التفريق بين أهمية المركز بالنسبة للتركيب النصي وبين نقد التمركز. فالمركز شيء ايجابي لحركة الدلالة والمعنى. أما التمركز فهو شيء مفتعل يفضي المركزية على ما هو ليس بمركز»[1].

ويفهم المركز عند "دريدا" بوصفه النقطة المحورية والأساسية التي ينطلق منها تشكل المعنى داخل البنية النصية، إذ يعد عنصرا ضروريا لضمان انسجام التركيب، وله دور حاسم في تنظيم حركة الدلالة وتوجيهها. غير أن هذا الحضور لا يخلو من إشكال نقدي، إذ يميز "ديريدا" بين "المركز" بوصفه عنصرا منظما، و "التمركز" بوصفه عملية تفرض من خلالها سلطة مهيمنة داخل البنية، بما يجعل من المركز ليس معطى طبيعيا بريئا، بل بناءً قابلاً للمساءلة والتفكيك.

ومن جهة أخرى، يرى بعض الباحثين أن هذا المفهوم: « عملية إيكولوجية تتجمع بمقتضاها الخدمات في منطقة محددة »[2] ويفهم من هذا التصور أنه تجاوز كونه مجرد فضاء جغرافي، ليغدو فضاء تجتمع فيه

[1] هنادي، محمد بحيري: "مبادئ التفكيكية عن جاك ديريدا"، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع:1، مج:2، 2023، ص 24.
[2] محمد عاطف غيث:المرجع في مصطلحات العلوم الاجتماعية, دار المعرفة الجامعية, د/ط, د/س, ص52.

مختلف الخدمات مما يجعله نقطة جذب أساسية داخل المجتمع كما يعرفه أيضا "كيلسن" H. Kelsen بأنه «القانون الأمثل بكل معاييره»[1] مما يجعله النموذج أو المرجعية التي تمنحه صفة الامتياز والتأثير مقارنة بباقي الاطراف.

إذ أنه لا يقتصر على تنظيم العناصر فحسب، بل يتحكم أيضا في ما ينتج وما يعترف به داخل الخطاب، مما يجعله فضاء تتقاطع فيه آليات القوة مع آليات الإبداع، حيث يصبح كل إنتاج معرفي مرتبطا بمرجعيته المركزية، سواء من حيث ظهوره أو مشروعيته داخل البنية

إن الثنائية المركز والهامش لم تعد تفهم في إطارها التقليدي القائم على الهيمنة والتبعية، بل أضحت بنية مرنة تتداخل فيها المواقع وتتعدد فيها الصيغ، وفق سياقات معرفية وثقافية متحولة. فالعلاقة بين المركز والهامش لم تعد علاقة تقابل جامد، بقدر ما هي علاقة جدلية وديناميكية فلم يعد المركز ينظر إليه بوصفه موقعا ثابتا للسلطة وإنتاج المعنى، بل أصبح مفهوما قابلا للتفكيك وإعادة النظر، في حين تحول الهامش من فضاء للتهميش والإقصاء إلى مجال منتج للمعنى، قادر على خلخلة الثوابت وفتح آفاق جديدة للتأويل. كما بات الهامش يشكل حيزا حيويا يحتضن ما تم إقصاؤه أو السكوت عنه، ليعيد طرحه في صيغ ورؤى مغايرة تتسم بالاختلاف والتجديد.

2- مفهوم الهامش:

إذا كان المركز هو رمز للسلطة والهيمنة واحتكار المعنى داخل البنية الاجتماعية والثقافية والمنطلق الأول لإصدار الأحكام، فإن الهامش يمثل تلك الفئات المهمشة والمقصية، والبعيدة عن دائرة التأثير، ولكن الدراسات النقدية الحديثة لم تبقى صامتة بشأن هذه القضية لأنها عملت على إعادة الاعتبار لهذا الصوت حيث جعلت منه عبارة عن فضاء للكشف عن هذه الأصوات، وهذا ما يستدعي مقاربة "الهامش" أولا لغويا من اجل فهم المعنى الحرفي له والمعنى النقدي.

أ- لغة:

يمكن النظر إلى هذا المفهوم من زاوية لغوية للكشف عن جذوره ومعانيه الأولية التي أضحت الأساس لفهمه لاحقا في السياقات المختلفة حيث نجد أن كلمة "الهامش" قد وردت في معجم **القاموس المحيط**:

[1] المرجع نفسه: ص56.

«الهَمَشْ: الجمع ونوع من الحلب والعض، وهمش كضرب وعلم: أكثر الكلام. وامرأة هَمشى كحجزى: كثيرة الجلبة. الهَامِش: حاشية الكتاب، مولد، اهْتَمَشُوا: اختلطوا واقبلوا وأدبروا ولهم هَمْشَة... تَهَامَشُوا دخل بعضهم في بعض وتحركوا »[1]. إذا فالهامش هنا يتجاوز مجرد معنى الحاشية في الكتاب ليحمل دلالات الزيادة والاختلاط والحركة فهو يشير إلى ما هو ثانوي أو إضافي عن النص المركزي، لكنه في الوقت نفسه حيوي ويتحرك بين الأمور سواء كانت في الكلام أو في العلاقات وهذا ما يعطيه بعدا لغويا واجتماعيا معا وباختصار فالهامش هو ما يحيط بالمركز، ثانوي لكنه نشيط.

كما جاء في قاموس لسان العرب لابن منظور: «هَمَشَ: الهَمْشَة الكلام والحركة. همش وهمش القوم فهم يَهْمِشُون ويهمشون وتَهَامَشُوا امرأة همشة الحديث بالتحريك: تكثر الكلام وتجلب والهَمَشْ السريع العمل بأصابعه. والهمش العض، وقيل وهو سرعة الأكل»[2] وهذا يعني أن الهامش ما يوجد في أطراف الشيء أو حواشيه كما يشير أيضا إلى الاختلاط والحركة السريعة كما يعني أيضا ما يقع خارج المتن أو المركز اي ما يكون بعيدا عن موقع الصدارة.

ومن جهة أخرى نجد قاموس الوسيط يعرفه على انه «الهامش حاشية الكتاب»[3] ومن هنا يتضح أن الهامش ما يكتب على أطراف الصفحة أو خارج المتن، ويكون وسيلة لشرح فكرة أو توضيح معنى أو إضافة ملاحظة مرتبطة بالنص الأصلي.

ما نستخلصه من خلال ما سبق طرحه في المعاجم اللغوية المختلفة أن "الهامش" غني بدلالات متعددة تتجاوز كونه مجرد حاشية كتابية فهو يشير إلى كل ما يقع على الأطراف أو خارج المركز وما يحيط بالنص أو الشيء من إضافات، كما أنه يجمع بين الحركة والاختلاط والزيادة، كما تدل عليه ألفاظ كلفظة" تهامشوا" و"همش" ومن هنا نخلص إلى القول أن الهامش يعتبر فضاءا ثانويا ولكنه نشط يوفر امتداد للنص أو المركز ويعمل على توسيع المعنى وتوضيح الأفكار، وهذا ما يمنحه بعدا لغويا واجتماعيا في الوقت ذاته.

---

[1]. الفيروز أبادي: قاموس المحيط، تر، محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1, بيروت، لبنان، 2005، (مادة قصص)، ص450.

[2]. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للنشر، ط1، بيروت، لبنان، مج 15،1990، (مادة قصص) ص92

[3]أحمد حسن الزيات وآخرون: مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ج1، المؤسسة الثقافية للتأليف والطبع, ط1، تركيا،1960، مادة (هـ، م، ش)، ص994.

وبعد استعراض وانتقاء جملة من المفاهيم التي سعت إلى تأطير وتحديد التعريف اللغوي لمفهوم الهامش واستجلاء أصوله وجذوره الأولى ودالته يتضح لنا أن هذا المفهوم لا يكتمل فهمه ويظل ناقصا وبهذا لا يكون مدعما إلا بالانتقال إلى مستواه الاصطلاحي، إذ تتبلور معانيه بشكل أوضح وتتحدد معالمه بشكل أدق في مختلف الحقول المعرفية، ومن هنا سنسعى فيما يأتي إلى استعراض وتحديد مفاهيمه الاصطلاحية كما وردت عند الباحثين وللكشف عن أطره النظرية ودلالاته في السياقات النقدية المعاصرة.

ب ـ اصطلاحا:

يعد مفهوم الهامش من المفاهيم التي أثارت اهتمام الباحثين بشكل كبير، وقد تناول العديد منهم دلالاته ومختلف أبعاده في الدراسات المعاصرة فنجد من بينهم "أحمد شراك" يعرفه بقوله: «نوع من الانزياح المنفلت من قبضة الكتابة المركزية المؤسسة، إنها نوع من التمويه تمارسه الكتابة في هامشها، بعيدا عن سلطة المتن والمركز، ولذا قد تكون معبرة عن المسكوت عنه أو ما لا يحتمله المتن في جوفه»[1] يفضي هذا المفهوم إلى فهم مغاير للهامش، إذ ينظر إليه **"شراك"** بوصفه خروجا عن نطاق المتن وابتعادا عن مركزه مما يجعله فضاءا يسمح بتجاوز سلطة النص الأصلي، فهو يعبر عن ما يعجز المتن عن احتوائه أو الإفصاح عنه فيغدو مجالا مكملا ومنفلتا نسبيا من قيود الكتابة الأساسية كما يتجسد هذا الهامش في صورة تعليقات أو إحالات توضع أسفل النص أو على جوانبه.

في حين نجد" **فانسون بايرVincent payer"**

يعرفه على أنه ذو أبعاد متعددة ومختلفة فهو يطلق بصفة عامة على كل منبوذ ومتمرد ومتجاوز لسلطة المركز[2] فالهامش هنا يبرز بوصفه فضاءا دلاليا يتجاوز مجرد كونه موقعا جانبيا إلى كونه موقفا فكريا وثقافيا.

إذ أنه لا يفهم باعتباره ضعيفا أو ثانويا فقط بل باعتباره مجالا يحتضن كل ما يتم إقصاءه من طرف المركز سواء كان ذلك فكرا أو صوتا أو تجربة كما أنه يعكس حركة الرفض والتجاوز ويحيل إلى حالة من التمرد على القواعد المهيمنة والسعي إلى تجاوز السلطة التي يفرضها

[1] هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيولوجية ثقافية، رؤية للنشر والتوزيع, ط1, القاهرة، 2015، ص40.

[2] ينظر: عبد الرحمان تيرماسين، صورية جيجح، اشكالية المركز والهامش في الأدب، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب العربي، جامعة بسكرة,ع:10, د/ج، الجزائر, 2014, ص 31.

المركز مما يجعله مجالا لإنتاج معاني بديلة ورؤى مغايرة فهو لا يمثل حالة تهميش بقدر ما يعبر عن إمكانية الانفلات من القيود وإعادة إنتاج المعنى خارج هيمنة المركز.

وهكذا عمل الأدب النسوي على إعادة الاعتبار إلى المرأة من خلال التنظير لها وبناء إطار مفاهيمي وفكري يفسر واقع المرأة ويكشف عن أسباب التهميش الذي تعرضت له ولكن هذا العرض لم يبقى كما ذكرنا سابقا نظريا فقط بل انتقل إلى ميدان التطبيق عن طريق التسلل إلى مختلف الأجناس الأدبية لإبراز مكانتها بشكل عام والدفاع عن حقوقها التي سلبت منها بشكل خاص فاتخذت من الكتابة أداة فعالة لإعادة موقعها داخل البنية الثقافية فكانت الكتابة ضد كل تهميش ثقافي وكل قهر اجتماعي وضد كل سلطة ذكورية والصور النمطية والتقليدية التي تكتسي صورة المرأة وتغطيها فأصبحت بذلك أداة دفاعية وحاضنة لوعينا بقضاياها.

ومن بين هذه الأجناس نجد القصة القصيرة جدا التي مكنت الكثير من الكاتبات التعبير عن معاناتها وصراعاتها بشكل مكثف وموجز وبشكل يختزل تجربتها في لحظات محددة تحمل أبعاد رمزية تمثل صراعها مع المركز الاجتماعي والثقافي وهذا ما يؤكده **"خالد البقالي القاسمي"** «يلاحظ المؤلف بأن النقد في القصة القصيرة جدا مثله مثل الإبداع كان حكرا على الرجل بأكثر من سبعين مبدعا، ثم ظهرت مجموعة قليلة من المبدعات يكتبن في هذا الجنس الجديد مثل "فاطمة بوزيان" و"السعدية باحدة" و"الزهرة رميج" و"زهرة نيراوي"... »[1] فيتضح من خلال دراسة هذا المؤلف أن بداية القصة القصيرة جدا كانت مثل الإبداعي مقتصرة على الرجل، وهذا يشير إلى هيمنة وسيطرة الرجل على الساحة الأدبية وسيادة المجتمع الذكوري. ولكن لم يبقى هذا الوضع ثابتا، بل حصل تحول من خلال ظهور مجموعة صغيرة من النساء المبدعات اللاتي كسرن هذا الاحتكار، فبدأت تقترب تدريجيا من الساحة الأدبية، من أمثال "فاطمة بوزيان"، و"السعدية باحدة"، و"الزهرة رميج".

ومن هنا، فقد تطورت القصة القصيرة جدا بشكل كبير مع تطور الحركة الأدبية فظهرت بذلك أسماء سطع نجمهم، فلم تعد كتابة هذا الجنس الأدبي مقتصرة على الرجال فقط. «لقد أسهمت الأقلام النسوية (الأنثوية)

[1] خالد البقالي القاسمي: خصائص الكتابة النسائية في القصة القصيرة، الزيراوي (مقاربة ميكرو سردية) للدكتور جميل حمداوي، موقع الكتابة، 15/11/2017، متاح على https://alketaba.com, بتاريخ الاطلاع 31/03/2026 شوهد على الساعة: 12:09.

في كتابة القصة القصيرة جدا، فلم تعد كتابة هذا النوع السردي رهينة فئة ذكورية وامتياز لها وتفرض هيمنتها الذكورية»[1].

7- القصة القصيرة جدا النسوية الجزائرية:

عرفت الساحة الأدبية الجزائرية بعد حصول الدولة على استقلالها أشكالا سردية قصصية كانت تمثل استجابة سريعة للأحداث السياسية والاجتماعية، فجاءت مناسبة مع هذه الظروف، وأصبحت وسيلة للتعبير عن الهوية والتجارب السياسية والثقافية. ومن بين هاته الأشكال نجد **" القصة القصيرة جدا"**، والتي ظهرت متأخرة نسبيا في الجزائر وذلك راجع إلى عوامل وظروف شهدتها البلاد.

«أما عن القصة القصيرة جدا في الجزائر، فقد عرفت تأخرا عاما كان نتيجة منطقية لجملة من العوامل التي تسببته، ولعل أهمها التخلف الثقافي العام أثناء الفترة الاستعمارية وبعدها، إضافة إلى ضعف الترجمة والنقد بسبب القمع الاستعماري الذي طال في المجتمع الجزائري في كافة تفاصيل حياته ورموز هويته ولغته» [2] ما نلمسه من خلال هذا القول، أن هناك عوامل كانت لها أثر في تأخر ظهور القصة القصيرة جدا في الجزائر، ولكن هذا التأخر في الحقيقة كان عبارة عن جسر فتح ومهد الطريق لظهور تجارب متميزة ذات خصوصية معينة تبرز فرادة هذا النمط الجديد، وهنا بدأت أولى التجارب بعد مرور هذه الفترة.

ولكن، لا يمكن أن نحسم في مسألة الريادة لمن مقارنة بالقصة القصيرة التي نسب **"عبد المالك مرتاض"** ريادتها إلى **"محمد السعيد الزهراوي"**، فالأمر مختلف بالنسبة للقصة القصيرة جدا، نظرا لتزامن العديد من المحاولات حول هذا الجنس المكثف.

نجد من بينها تجربة **"حسن فيلالي"**، والتي كانت البداية الأولى لهذا الشكل السردي الجديد في الجزائر، كما يقول **"رابح بن خوية"**: « لعل بداية ظهور القصص القصير جدا في المشهد الأدبي الجزائري المعاصر، يعود إلى كتاب القصة القصيرة اللذين تخللت مجموعاتهم قصصا قصيرة جدا، ونذكر منهم القاص "حسن فيلالي" في مجموعته القصصية "السكاكين الصدئة" (1991) والتي تضم قصصا لم تتجاوز الصفحة ونصف صفحة»[3] وبالتالي فهذالجنس الأدبي المكثف لم يظهر في الجزائر كمجال مستقل بالكامل، بل كان يتخلل المجموعات القصصية

[1] رابح بن خوية: القصة القصيرة جدا في الأدب العربي "الجزائر أنموذجا"، ص159.

[2] ينظر: فائزة زيتوني: جماليات السرد في القصة القصيرة جدا الجزائرية "الرجل الذي لا يعشق البحر" لزين الدين بومرزوق, ص5.

[3] ينظر: رابح بن خوية: القصة القصيرة جدا في الأدب "الجزائر أُنموجا"، ص157.

القصيرة، مثل مجموعة **" حسن الفيلالي"** الموسومة بـ**"السكاكين الصدئة"**، حيث صنفها بعض النقاد ضمن هذا الجنس نظرًا إلى السمات التي تتوفر عليها هذه المجموعة القصصية.

ثم بعد **"حسن الفيلالي"**، ظهرت مع **"علي لونيسي"** الذي سار على نفس المسار، وأضاف أبعاد جديدة لهذا النمط السردي المكثف، مما جعلها تحمل نفس سمات القصة القصيرة جدا من الإيجاز والتكثيف والمفارقة وغيرها ثم «نشر علي لونيسي سنة 1995 خمس قصص قصيرة جدا في مجلة آمال تحمل العناوين التالية القصة الأولى (فاقدة الذاكرة)، والثانية (لم أعد شهيدًا)...»[1] معنى ذلك أن القصة القصيرة مرت بعدة مراحل من الصقل والتجريب، بل توالت التجارب والمحاولات، فلم تكن مجرد موضة تمر مع الوقت، بل كانت عبارة عن حتمية تمثل مواكبة المستجدات التي عرفها العصر. ولكن، هذه الصورة تطورت أكثر بكثير من السابق، فـ«مع بداية الألفية الثالثة نجد القصة القصيرة جدا مبثوثة في مجموعات العديد من الكتاب منهم الكاتب رزقي ديداني الذي يمكن أن تحصى له 35 قصة قصيرة جدا عام2003 موزعة على مجموعاته القصصية (عودة النورس الضال، ليل الذئاب...)»[2] أين بلغت القصة القصيرة جدا مرحلة متطورة قليلا عن سابقتها حيث ظهرت أسماء أخرى من مثل: **"رزقي ديداني"**.

«ثم أتى بعد ذلك جيل وجد في النشر الالكتروني فرصة سانحة لعرض قصصهم القصيرة جدا في المواقع المختصة بهذا الفن السردي، فظهرت قصص بشير لونيسي وشوقي بن حجاج وعبد الرزاق بالي...وغيرهم، ومتون كثير من القصاصين والقصاصات التي تنحو منحى التجريب»[3] وبهذا، فإن والرقمنة كان لها دور إرساء الدعائم التي ساهمت في انتشار هذا النمط السردي، ففي القديم، كان المؤلف يستغرق وقت كبير من أجل أن ينشر في جريدة ما، ولكن هذا الجيل قد سهل عليه الأمر بفضل المواقع الالكترونية. وبذلك، كانت والرقمنة عبارة عن سلم صعد من خلاله الكتاب الجدد، أين ذاع صيتها في الجزائر وبقية بلدان العالم العربي.

ومن هنا، بدأت القصة القصيرة جدا تتألق أكثر وتخطو خطوة جادة إلى الأمام، حيث وجدت متنفسا جديدا عبر النشر الالكتروني في المواقع

---

[1] أسماء أولاد ابراهيم، تجربة القصة القصيرة جدا في الجزائر: قراءة في نماذج جزائرية، أُطروحة دكتوراه، جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم، كلية الأدب العربي والفنون، قسم الدراسات اللغوية والأدبية، السنة الجامعية:2023/2022.

[2] رابح بن خوية: القصة القصيرة جدا في الأدب "الجزائر أُنموجا" , ص158.

[3] المرجع السابق: ص158.

الخاصة بهذا الفن السردي. فظهر بذلك جيل جديد، مثل "بشير لونيسي" و"شوقي بن حجاج" وغيرها من اللذين أقاموا تجارب تمثل قفزة نحو تطور هذا الجنس الأدبي في الجزائر خاصة، والعالم العربي عامة. ولا يتوقف هذا الإبداع في الجزائر، بل يتجدد ظهوره بأسماء جديدة وتجارب جديدة.

وبما أن النشر الالكتروني قد فتح المجال لخلق فضاء جديد، فإن الكاتبة الجزائرية كانت قد استفادت من هذا أيضا. فإذا كانت القصة القصيرة جدا كانت بدايتها مرتبطة أولا بأسماء ذكورية، فإنها لاحقا انتقلت إلى مرحلة جديدة تميزت بتعدد الأصوات النسوية التي كان لها دور فاعل في تطور هذا الجنس السردي وإثرائه جماليا ودلاليا، وتفكيك الخطاب الذكوري المهيمن داخل السرد وجعله أكثر انفتاحا على تنوع الرؤى والتجارب.

وهكذا، يمكن أن نقول إن التحولات الاجتماعية والثقافية كانت سببا في انعكاس الوعي النسوي على هذا الجنس الأدبي، فاتخذت منه أداة لنقل تجاربها. ففي الحقيقة، لم يكن أمر تبنيها هكذا من فراغ، بل نتيجة وعي بقدرتها على امتلاك خاصية احتواء تجربتها في شكل نمط سردي مكثف وموجز.

فقد شهدت الساحة الأدبية في الجزائر دخول أو بروز أسواط نسوية في هذا الحقل السردي، اتخذن من القصة القصيرة جدا فضاءا للتعبير، مما يعكس وعيا متزايدا بها. ومن بين هؤلاء الكاتبات نستحضر «فاطمة بوزيان، والسعدية باحدة، وشيمة الشمري، وبديعة بن رماح وبسمة النسور ،...وغيرهم»[1].

8- رواد القصة القصيرة جدا:

شهدت الكتابة النسوية الجزائرية حضورا متناميا داخل الحقل الأدبي إذاستطاعت الكاتبة أن تفرض ذاتها بوصفها صوتا فاعلا ومؤثرا في إنتاج المعنى وتشكيل الخطاب السردي، ولم تعد الكتابة مجرد تعبير ذاتي محدود، بل تحولت إلى ممارسة إبداعية واعية تسعى إلى مساءلة البنى الثقافية السائدة، وكشف تمثلاتها تجاه المرأة وداخل المجتمع.

وفي هذا السياق، برزت الكاتبة الجزائرية في مجال القصة القصيرة جدا، مستثمرة خصوصية هذا الجنس السردي القائم على التكثيف والإيحاء، للتعبير عن تجربتها الذاتية واستكشاف أبعادها المختلفة. ولم يكن حضورها هامشيا أو تابعا، بل أسهمت بوعي جمالي في ترسيخ معالم

[1] جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا، ص 41.

هذا الفن والمشاركة في تشكيل ملامحه، من خلال نصوص مكثفة تختزل التجربة وتمنحها عمقا دلاليا. وهكذا، أضحت القصة القصيرة جدا فضاء تعبيريا متميزا، مكن الكاتبة من بلورة رؤيتها، والتعبير عن انشغالاتها ضمن بناء سردي موجز يعكس وعيا نقديا وجماليا متقدما.

ولعل هذا الطرح يثير فضولا معرفيا يدفع إلى التعرف على أبرز الكاتبات الجزائريات اللواتي تركن بصمات واضحة في هذا النمط السردي. فلم تعد كتابة القصة القصيرة جدا حكرا على الأقلام الذكورية، بل شهدت انتقالا نوعيا من مرحلة هيمنة الصوت الواحد إلى تعدد الأصوات النسوية.

وهي هذا الإطار، يقتضي المقام الوقوف عند أبرز الكاتبات الجزائريات اللواتي كان لهن إسهام فعال في بلورة معالم القصة القصيرة جدا، وإغنائها بأبعاد جمالية ودلالية متجددة:

"زهور ونيسي" والتي ظهرت كأدبية وكصوت لا ينافسه أحد، بل استطاع أن يتعدى حدود التقاليد ليكون مناضلا في جبهة التحرير، وبذلك، أسهمت في مجموعاتها القصصية المعنونة بـ "الرصيف النائم"، التي ظهرت عام 1967 وكانت أول مجموعة قصصية أدبية جزائرية تكتب باللغة العربية.

تناولت فيها موضوع الثورة وأبعادها وانعكاساتها على الشعب الجزائري، كما أنها تعترف بها في قولها :« "أستطيع أن أزعم إنني عشت حرب التحرير على أعصابي... خلالها وبعدها أيضا..." فلا غرابة إذا في أن تتجلى ثورة نوفمبر بارزة في قصص زهور ونيسي بكل أشكالها النظامية، وهذا لا يعني أنها تخلت عن الواقعية بوجهها الآخر الاجتماعي»[1] في حين أنها في المجموعة القصصية "على الشاطئ الآخر" عالجت الأدبية قضايا اجتماعية، وبصورة خاصة واقع المرأة الجزائرية - التي رغم تحررها من الاستعمار إلا أنها بقيت أسيرة التقاليد، فتناولت قضايا الزواج وقضايا الأسرة...

تمتاز قصص **"زهور ونيسي"** بتوظيف متقن للأماكن والتواريخ، وتكتسب جاذبية الوثيقة التاريخية، حيث يعكس حرصها على تسجيل الأحداث وكأنها سجلات واقعية. وبذلك، يحتل عنصر الحدث مكانة محورية في أعمالها، فهي تتعامل وتتأثر معه بطرق متنوعة لها قدرة تعبيرية في نقل وقائع الثورة بكل تفاصيلها وجزئياتها. كما تعطي اهتمام

[1] أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، سلسلة أدبية تصدرها مجلة ،(د/ط)، الجزائر،(د/ ت), ص13- 14.

بالغ على دور المرأة الجزائرية في كفاح التحرير وكأنها تقوم بوظيفة المؤرخ أي جعل القصة شاهدا على الثورة لتظل بمثابة سجل أدبي يوثق شجاعة وبراعة النساء وتضحياتهن، غير أنها مازالت محافظة على صياغة أسلوبها واستخدامه كما هو منذ بدايات مسيرتها الأدبية، وبهذا فهي تستمد إلهامها من أحداث الثورة التحريرية التي تبقى منبعا متجددا في تجربتها السردية.

ومن أبرز كاتبات القصة القصيرة جدا نجد أيضا القاصة **"آسيا جبار"**، حيث أبدعت في مجموعتها القصصية المعنونة بـ "نساء مدينة الجزائر في بيوتهن : les femmes d'Alger dans leurs qppartement"، كما نجد أيضا "ليلى عسلاوي" القاصة التي أصدرت في السنوات الاخيرة مجموعة قصصية تمثل تجربتها في ميدان القضاء حيث استمدت جل موضوعاتها واحداثها من عالم القضاء الجزائري[1] كما تعد القاصة **"رقية هجريس"** من أبرز المبدعات في كتابة القصة القصيرة جدا، ومن بين أعمالها نجد مجموعتها القصصية المعنونة بـ "مقاييس من وهج الذاكرة" التي صدرت سنة 2013. حيث أبدعت كذلك في مجالها القصصي في عدة منظومات وإنتاجات، من أبرزها: "ابنة "التربية"، "أطياف قصصية"، "ألمًا تصدح الطيور".

كما تبرز **"مريم بغيبغ"** بوصفها إحدى الكاتبات الجزائريات اللواتي أسهمن في إثراء القصة القصيرة جدا، حيث استطاعت من خلال كتاباتها أن تقدم رؤية سردية متميزة، تجمع بين التكثيف الدلالي والعمق التعبيري، مما منح نصوصها حضورا لافتا داخل الحق الإبداعي. «"مريم بغيبغ" المرأة الفاعلة والمثقفة التي أسهمت في إثراء الخطاب السردي النسوي الجزائري برؤية ونظرة إبداعية متفردة وراقية، بحيث أبدعت في هذا الفن بإصدارها مجموعة موسومة بكهنة سنة 2017»[2] ومن خلال ما سبق، نستخلص أن مكانة وحضور المرأة في كتابة القصة القصيرة جدا لم يكن حضورا هامشيا، بالإضافة المرأة ليست مجرد متلقية أو موضوع للخطاب السردي، بل إن المرأة فاعل ومؤثر، وهي أيضا منتجة للمعنى وفاعلة في الحقل الثقافي وفي تطوير هذا الجنس وتجديد آلياته التعبيرية.

من خلال الكتابة فقط، استطاعت المرأة أن تؤكد وتثبت وعيها الجمالي والنقدي والثقافي، وقدرتها على إبراز مواهبها وابتكار خطاب سردي مكثف لتعبر عن الذات والمجتمع، مما يجعلها فاعلة ثقافيا ومبدعة

[1] شربيط أحمد شربيط: نون النسوة في الأدب الجزائري، مجلة آمال، دراسات ومقالات، ع:2، د/ج, الجزائر، 2008، ص22.

[2] رابح بن خوية: القصة القصيرة جدا في الأدب العربي الجزائري"أنموذجا", ص158.

مثقفة، وتبرز مكانتها ودورها الفعال في إثراء وتجديد الأشكال السردية المعاصرة.

وفي هذا السياق نجد الناقدة **"يمنى العيد"** تقول: «إن مساهمة المرأة في الإنتاج الأدبي تعتبر وسيلة من وسائل التحرر ومحاولة للتخلص من الوضع الفئوي ،إنه عملية تحرير لقدراتها الفكرية ومجال لممارسة مداركها ومشاعرها ولإنضاج رؤاها.

إضافة إلى أنه يعد سبيل لإغناء وعيها وتعميق تجربتها بالحياة»[1] فترى **"يمنى العيد"** أن الكتابة الأدبية ليست مجرد نشاط إبداعي، بل هو فعل تحرري ثقافي وأدبي، مما تمكنها من تفكيك القيود الاجتماعية وتفعيل قدراتها الفكرية والعاطفية بما يعمق وعيها بذاتها وتجربتها في الواقع أي أن الكتابة النسوية تساهم في تحرير المرأة وجعلها تعبر عما تمر به من خلال إبداعاتها.

كما أنها «أصبحت قادرة على أن تعبر عن ذاتها بالطريقة التي تريدها»[2] فيتضح المرأة لم تعد مجرد موضوع للقول الأدبي بل أضحت ذاتا فاعلة ومثقفة لها القدرة على التعبير عن ذاتها بوعي واستقلالية وفق وعيها وتجربتها الخاصة.

لكن هناك شروط يجب توفرها في المرأة لتغدوا مرأة ناجحة وفاعلة من بينها أن لا تتميز وتخرج وتتحرر «بالأدب النسائي كمفهوم خاص عن الأدب كمفهوم عام، بحيث لا تعترف إلا بوجود نتاج ثوري يلغي مقولة التمييز بين الأدب النسائي والأدب كما يلغي مقولة الخصوصية النسائية كطبيعة تعيق مساهمتها في ميادين الإنتاج الاجتماعي والتي منها الأدب»[3] مانفهمه من خلال هذا أن الابداع النسوي يجب أن يقيم ضمن الأدب العام دون تقسيم أو تحديد بالخصوصية من أجل أن تكون مساهمة المرأة حقيقية وكاملة لا محصورة بالتمييز أو بالخصوصية الزائفة.

وبذلك نخلص الى أن الكتابة النسوية الجزائرية تؤكد على مكانة المرأة ودورها الفعال وإمكاناتها الإبداعية والفكرية في النتاج الأدبي الفني، وفي مختلف مجالات الحياة.

النقد الأدبي لم يعد يكتفي بالبحث عن الخصائص الفنية والجمالية التي تميز الابداع الأدبي بل حاول أن يدرسه من جوانب مختلفة من خلال تقصي الحمولة الثقافية التي تساهم في إنتاج هذا العمل انطلاقا من ثقافة

---

[1] رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة (السؤال والخصوصية / بلاغة الاختلاف)، افريقيا الشرق، المغرب، (د/ م)، ط2، 2002م، ص76.

[2] حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والابداع، عالم الكتب الحديث، ط1، اربد الاردن،2008م، ص02.

[3] رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة (سؤال والخصوصية / بلاغة الاختلاف)، ص77.

المجتمع وعاداته وتقاليده وقيمه والانفتاح على مختلف القضايا التي عرفها ذلك

وانطلاقا من ذلك فإن اختيارنا للمقاربة الثقافية ربما هي الأنسب لأنها تبحث عن الأشياء المضمرة والمسكوت عنها في هذه المجموعة القصصية بداية من العنوان الى النهاية، وإعطاء دلالة لتلك الرموز التي تتخللها فتحاول بذلك أن تكشف عن المعنى الباطني الذي يتخفى وراء هذه القصص القصيرة جدا فتسلط الضوء على القضايا الاجتماعية من مثل قضية المرأة وقضية المركز والهامش.

9- النقد الثقافي:

عرفت المجتمعات المعاصرة تحولات عميقة على المستويين الثقافي والاجتماعي، حيث انعكست بدورها على الخطابات الأدبية والفكرية، ومن بين هذه الأدوات الفكرية التي ساهمت في قراءة هذه التحولات يبرز" النقد الثقافي" كأداة لفك رموز الهيمنة والسعي لكشف البنى الخفية التي تسيطر على مختلف المجالات، فلابد إذا أن نتطرق بالضرورة إلى تعريف لهذا للنقد الثقافي الذي لعب هذا الدور المحترف.

مفهوم النقد الثقافي:

النقد الأدبي الحديث لم يكن حبيس المناهج النقدية التقليدية التي تقتصر على تلك الجوانب الفنية والجمالية فقط بل عمل على ابتكار أشياء وصيغ جديدة من أجل مقاربة النصوص مثل **"النقد الثقافي "**، فالقراءة التي يعتمدها تتسم بأنها لم تعد تقتصر على استجلاء القيم الجمالية والبنى الفنية فقط بل انتقلت إلى استكشاف الخلفيات الثقافية والمرجعيات الاجتماعية والسلطة والمعرفة التي تتحكم في إنتاج الخطاب وتوجيه دلالاته وبهذا التحول.

كما يعرفه **"آرثر ايزبرجر"** بقوله:« فان النقد الثقافي - كما اعتقد- هو مهمة متداخلة ومترابطة ومتجاوزة متعددة كما ان نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة ويستخدمون أفكارا ومفاهيم متنوعة وبمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد...»[1] يتضح من خلال هذا الحد أن النقد الثقافي يفهم بوصفه مقاربة نقدية لا تنفصل عن المناهج الأخرى بل تتقاطع معها وتعيد توظيف أدواتها وحدودها بشكل أوسع مما يجعله امتدادا معرفيا لتلك المناهج السابقة أكثر من وصفه بديلا جذريا لها، فهو أيضا حقل معرفي يتقاطع مع تخصصات متعددة ويستثمر النظريات

[1] آرثر ايزبرجر: النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية, تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطا ويسي، المسجد الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2003، ص31، 30.

النقدية السابقة ويوظفها في تحليل الظواهر الأدبية وغير الأدبية على حد السواء.

ومن خلال هذا القول يتبين لنا أيضا أن النقد الثقافي جاء ليكمل مواطن القصور التي كشفت عنها المناهج النقدية التقليدية وتتجاوزها وتقوم بسد الثغرات التي كشفت عنها ابيضا عن طريق توسيع دائرة التحليل لتشمل البنى الثقافية والأنساق المضمرة الكامنة وراء النصوص والخطابات لتشكيل المعنى.

كما نجد الناقد **"نضال الشمالي"** الذي يرى بأن النقد الثقافي «هو تغيير في منهج التحليل، يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجية والتاريخ والسياسية من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي، إذا فهو منهج مساعد يقف راسخا الى المناهج النقدية السابقة وقفة المتمم ذي النظرة الأفقية الواسعة والنظرة الرأسمالية المتعمقة»[1] ومن هنا يجدر الإشارة إلى أن الناقد **"نضال الشمالي"** يؤكد على أن النقد الثقافي يشكل امتدادا للمناهج السابقة وليس رفضا لها، فهو يجمع بين التحليل الأدبي والمعطيات المتعددة من سيسيولوجيا وتاريخ وسياسة مما يمنحه قدرة على قراءة واستقراء الظواهر الثقافية بشمولية ومن هنا نلاحظ كيف يبرز دور النقد الثقافي كإطار تحليلي مرن وسلس يتجاوز المناهج التقليدية دون التغاضي والاستغناء عن الأدوات التحليلية الأدبية.

في حين نجد الناقد **"عبد الله الغذامي "**الذي يعد من أبرز العرب المعاصرين، يعرف النقد الثقافي بقوله: «النقد الثقافي فرع من فروع النقد النصوصي العام، ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول الألسنة بمعنى ينقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، وما هو غير رسمي وغير مؤسساتي وما هو كذلك سواء بسواء ومن حيث دور كل منها في حساب المستهلك الثقافي الجمعي ولذا فهو معني بكشف اللاجمالي كما هو شأن النقد الأدبي»[2] يتبين لنا في ضوء ما يقدمه **"الغذامي"** أن النقد الثقافي يتجلى كعين فاحصة تتجاوز السطحيات، حيث أنه لا يكتفي بالكشف عن الجماليات المعهودة، بل يسلط الضوء على ما يخفي الخطاب الثقافي من أنساق مضمرة تؤثر في الوعي الجمعي مؤكدا أن غايته ليست التمجيد الجمالي بل كشف الطبقات الخفية للخطاب وهكذا يتحول النقد الثقافي إلى وسيلة تحليلية لقراءة الأنساق

[1] نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الاردن, 2006, ص244.

[2] عبد الله الغذامي:النقد الثقافي, قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3, 2005 , ص83, ص84.

المضمرة، مع التأكيد على أهمية القبحيات في سيرورة الحركة الثقافية وفهمها، وهذا لا يقلل من شأن دراسة الجماليات مما يوسع مفهوم النقد الثقافي بحيث يمكن قراءته بمنهجية نقدية متكاملة وواضحة.

«نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها»[1] يعكس هذا القول اتساع أفق النقد الثقافي بوصفه نشاطا فكريا يتجاوز حدود التحليل الأدبي الضيق، لينفتح على الثقافة في شموليتها بوصفها مجالا للبحث والتفكير. فهو لا يكتفي بقراءة النصوص في بعدها الجمالي فحسب، بل يسعى إلى تفكيك بنياتها الثقافية والكشف عن المواقف والرؤى التي تعبر عنها تجاه الواقع. ومن ثم، فإن النقد الثقافي يتعامل مع النص بوصفه إنتاجا ثقافيا يحمل دلالات متعددة، تتقاطع فيه الأبعاد الفكرية والاجتماعية، يما يتيح قراءة أعمق للعلاقات القائمة بين الخطاب والسلطة والمعنى.

« فالنقد الثقافي باب لفتح النص وفهمه بحيث يصبح النص وسيلة لكشف أنماط معينة ملتصقة فيه ومتحاورة معه »[2] إذ يُبرز هذا التصور أن النقد الثقافي لا يتعامل مع النص بوصفه بنية مغلقة، بل ينفتح عليه باعتباره فضاء دلاليا قابلا للقراءة والتأويل. فالنص، في هذا المنظور، يتحول إلى وسيلة للكشف عن أنماط ثقافية وفكرية كامنة فيه، تتفاعل وتتحاور داخله بشكل مستمر. ومن ثم، يغدو فعل القراءة عملية تفكيك واستكشاف، تهدف إلى إبراز ما يتخفى وراء البنية الظاهرة للنص. من دلالات ورؤى تعكس السياقات القافية والاجتماعية المحيطة به.

وهذا ما دفعنا الى اختيار النقد الثقافي من أجل مقاربة جنس القصة القصيرة جدا.

لا ينفصل الخطاب الأدبي عن السياق الذي يتشكل فيه إذ يتغذى من رصيد واسع من العادات والتصورات والرؤى التي يختزنها الوعي الجمعي وتنعكس هذه العناصر في النصوص بطرائق غير مباشرة، عبر إشارات دقيقة وتراكيب دلالية توحي بما هو أعمق من ظاهرة القول وعليه فإن مقاربة العمل الأدبي تقتضي التنبه الى هذه الخلفيات المضمرة ومحاولة استجلاء ما تختزنه من معان تسهم في توجيه القراء وإغناء التأويل وهذا ما يقودنا بالضرورة إلى محاولة ضبط مفهوم النسق باعتبار أنه المحرك الأساسي للكشف عن هذه المضمرات :

[1] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، ص 305.

[2] عبد الرحمان عبد الله أحمد: النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي: العراق أنموذجا، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1, بغداد, 2013، ص 23.

يعرفه **"يوسف محمود عليمات"** «يصطفي النسق بوصفه عنصرا مركزيا في الحضارة والمعرفة والثقافة والسياسة والمجتمع، إذ يتسم النسق من حيث هو نظام بالمخاتلة، واستثمار الجمالي والمجازي ليمرر جدليته ومضمراته التي لا تتكشف بالقراءة الفاحصة critique Reading، ولا يمكن استبارها إلا بتكوين جهاز مفاهيمي ومعرفي متكامل»[1] إذا فالنسق هو عبارة عن ذلك الخيط الذي يربط بين الفرد ومجتمعه، بالإضافة إلى أنه يعمل على استغلال تلك الجوانب الجمالية واللغوية، ليتسلل من خلالها ليمرر مضامينه وأفكاره المضمرة، التي في الحقيقة تفرض على القارئ قراءة فاحصة ليصل من خلالها إلى المعنى عبر النبش في تلك الأفكار المضمرة. فلا بد أن يمتلك الناقد والباحث جهاز مفاهيمي ورصيد لغوي وثقافي ليتمكن من تقديم هذه القراءة.

كما يعرفه أيضا **"عبد الله الغذامي"** بقوله: «يتحدد النسق عبر وظيفته، وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد ومقيد، وهذا يكون حينما يتعارض نسقان أو نظامان من أنظمة الخطاب أحدهما ظاهر والآخر مضمر، ويكون المضمر ناقضا وناسخا للظاهر»[2] فالنسق الثقافي حسب ما ذهب إليه **"عبد الله الغذامي"** له وظيفة يقوم بها. إذ أنه لا يظهر مباشرة في جميع الحالات، فقط عندما ينحصر النص في وضع محدد ومقيد، وهذا سيؤدي إلى حدوث صراع بين نسقين ظاهر ومضمر. إذا فالنسق لم يوجد هكذا عبثا، ولم يكن وجوده مجرد بل له وظيفة يقوم بها وهي البحث عن المسكوت عنه من خلال تعارض النسقان الظاهر والخفي.

يهدف النقد الثقافي إلى تجاوز فكرة البحث عن الجماليات التي تميز النص الإبداعي، إلى البحث عن الأبعاد العميقة والمسكوت عنها، وذلك لا يتحقق إلا من خلال استنطاق النسق الثقافي، وهو حجر الأساس لتجاوز هذه الجماليات الظاهرة إلى ما هو أعمق، فلا يمكن أن نحلله انطلاقا من الأجزاء اللغوية والشكلية فقط، إذ لابد من كشف النسق الثقافي الذي يمنحه معنى ويكشف عن النصوص التي تتوارى وراء هذا النص الأصلي.

النسق الثقافي:

يعد النسق الثقافي منظومة من العلاقات والعناصر المتداخلة التي تتآلف فيما بينها وفق نظام محدد، بحيث لا تفهم أجزاؤه منفصلة، بل في إطار الكل الذي تنتظم داخله. فهو لا يشير إلى مجرد تجمع عشوائي بل

[1] يوسف محمود عليمات: النقد النسقي، تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1, عمان, 2015، ص9.

[2] عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربي، ص 77.

إلى نظام يحكمه ترابط داخلي يضبط مكوناته ويوجه دلالاته فيعرف **"عبد الفتاح كيليطو"** النسق الثقافي على أنه «مُوَاضَعَةً (اجتماعية، دينية، أخلاقية، استينيقية....) نفرضها، في لحظة معينة من تطورها، الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره»[1] من خلال هذا القول يتضح لنا أن النسق الثقافي يشير إلى مجموعة من القيم والمبادئ الاجتماعية والدينية والأخلاقية والجمالية التي تحدد وتضبط سلوك الأفراد وطريقة تفكيرهم ويستوعبها ويقبلها الكاتب وجمهوره ضمنيا كأساس للتعبير والتواصل الثقافي.

بينما يرى الباحث **"نادر كاظم"** أن «النسق الثقافي يقع في منطقة وسطى بين البناء الاجتماعي والبنية الكامنة في العقل الإنساني، وذلك لجمعه بين الوظيفة والتفسير والاستيعاب للتجربة الإنسانية من جهة، وبين وظيفة التأثير والتحكم في سلوك الأفراد من جهة أخرى »[2] ومن خلال ما سبق، نستنتج أن النسق الثقافي يشكل جسرا بين البناء الاجتماعي والعقل البشري، إذ يربط بين تفسير الخبرات الإنسانية و استيعابها من جهة، وبين التأثير في السلوك والتحكم فيه من جهة أخرى مما يجعله أداة لفهم الإنسان والمجتمع في آن واحد.

ومن هنا نجد هذه الدراسة اتخذت من المقاربة الثقافية وسيلة من أجل تقديم قراءة فاحصة للمدونة، تتجاوز أبعادها الظاهرة إلى ما هو أعمق، بغية الكشف عن الأنساق المضمرة التي تتضمنها النصوص، خاصة فيما يتعلق بالمركز والهامش وصورة المرأة داخل المجتمع.

[1] عبد الفتاح كيليطو: المقامات، السرد و الأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير المرقاوي، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 2001، ص 8.

[2] نادر كاظم: تمثيلات الاخر, صورة السود في المتخيل العربي الوسيط, المؤسسات العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2004، ص95.

الفصل الثاني

صراع الهامش والمركز في المجموعة القصصية القصيرة جدا كهنة مقاربة ثقافية.

1- مسار الغلاف: عتبة بصرية لإثارة التساؤلات وإغراء المتلقي.

أ- العنوان جسر لتواصل.

ب- الصورة البصرية وإثارة التساؤلات.

2- مسار المتون السردية: سحر الجذب وغواية الأسر.

اولاً: النسق النفسي نسق المواجهة ونبذ التبعية.

النماذج القصصية المختارة: هي وهو, غرور, انتظار, صدأ, وجع, تفاؤل.

ثانياً: النسق الاجتماعي: صورة المُهمش وتعرية العلاقات المزيفة.

النماذج القصصية: " أعراف", "عروس شرقية", "صمود", "ظلم", "عرش".

ثالثاً: النسق الثقافي:تقويض سلطة المركز والاستكشاف الواعي لأحقيةالهامش.

النماذج القصصية:" قابيل", "طقوس", "ثورة", "مؤامرة"

تعد القصص القصيرة جدا الماثلة بين أيدينا المكتوبة بأنامل يد ناعمة تؤمن بالحرف وصداه الفكري بوحا عن المكنونات إذ تعد الكتابة **(المتنفس الفعلي لهمومها ومعاناتها واهتماماتها)**[1]، وجسر تواصل لإثبات ذاتها والتعبير عن فكرها في ظل هيمنة تقويض دورها ونظرة الاستعلاء من الرجل الذي يؤمن بصراعه معها بوصفها ذاتا لا يمكن أن تجاريه فكرا.

لذلك برز القلم النسوي مناهضا ومدافعا عن قضاياه، مبينا القدرة على الكتابة ببراعة. ولقد كانت القصص القصيرة جدا "كهنة" لـ**"مريم بغيبغ"** مكتنزا دلاليا لامرأة مثقفة أكاديمية، جعلت من هذه النصوص السردية بوابة لإيصال قضايا أرهقت، فكان القلم بوحا صادقا يحتاج متلقيا بارعا يشارك في عملية إنتاج النص باستنطاق مضمراته، وعليه كانت إجراءات النقد الثقافي الأنسب لاستكشاف خفايا المضمرات، وهي تتمتع برموزها في الإفصاح المباشر جاعلة من اللغة محكا فاصلا للتعبير، وعليه كانت الأنساق الثقافية ركيزة في البحث عن أغوار النصوص المختارة والتي سنحاول الاقتراب منها، ونحن نخاتل ونستعين بإجراءات مناهج نقدية أخرى لانفتاح النقد الثقافي على العديد من الحقول المعرفية، والمناهج بوصفه مقاربة نقدية تؤمن بالفكر الموسوعي والخبرات المكتسبة وستكون بداياتنا مع جملة من محطات العبور التي لابد منها بداية من الغلاف وصولا للعنوان ثم للعناوين الفرعية للنصوص المنتقاة، حتى نقارب ما تكتنزه المضمرات النصية التي تحمل الكثير من الخبايا.

1- مسار الغلاف عتبة بصرية لإثارة التساؤلات وإغراء المتلقي:

يعدّ الغلاف واجهة أولى تستقطبنا ونحن نحاول الاقتراب من النصوص القصيرة جدا في المتن، وإذ ما حاولنا استنطاق علاماته فسيكون اسم المؤلفة **"مريم بغيبغ"** أول ما يصادفنا، ما يجعلنا ندرك أهمية اعتلاء الاسم في الواجهة، فكأنما هناك قصدية لإثبات المركزية واعتلاء منبر الفكر.

أما العنوان فيبدو في المنتصف بخط كبير واضح يعلن عبر توسطه استقطاب المتلقي لفك شفراته، فالعنوان **"كهنة"** يعلن اقتحام الغلاف في وجهة مركزية محملا بشحنات دلالية تحمل تساؤلات عديدة فالاسم جاء في الاسم في صيغة الجمع **"كهنة"** ليحيلنا لغويا إلى جمع **"كاهن"**، فبمجرد أن نتلقى هذه العلامة ينصرف ذهننا مباشرة نحو أبعاد عقائدية وطقوسية، فهي تحيلنا إلى دلالة دينية توحي بالقداسة والعالم الغيبي.

ولو تطرقنا الى أصل هذه الدلالة في المعاجم اللغوية لوجدنا مثلا "معجم **الوسيط**" يؤصل هذا التصور من خلال تعريفه للكاهن بأنه «(الكاهن): كل من يتعاطى علماً دقيقاً، ومن العرب من كان يسمي المنجم والطبيب كاهناً. والذي يقوم بأمر الرجل ويسعى في

[1] الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة (دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير, (د/ ط)، (د/ت), الجزائر، ص 13.

حاجته. وعند- أصحاب الديانات الأخرى من غير المسلمين من ساغ له أن يقدم الذبائح والقرابين ويتولى الشعائر الدينية»[1]. وفي نفس السياق يعرفه **"معجم الغني"** بأنه « رجل كاهن: من يدعي معرفة الأسرار وأحوال الغيب، وقد ارتقى إلى درجة الكاهن بمعنى حاز على رتبة كهنوتية عند المسحيين وهو من يقدم الذبائح والقرابين عند اليهود »[2] انطلاقا من هذه الدلالات اللغوية للفظة الكاهن التي تحيل إلى (ادعاء معرفة الغيب) و(الوصاية) وكذلك (الرتبة الدينية) فنجد أن هذا الاختيار ليس مجرد اختيار جمالي فحسب بل هو اختيار دلالي يهدف إلى وضع القارئ أمام عتبة نص، إذ يعمل العنوان هنا كمفتاح تأويلي.

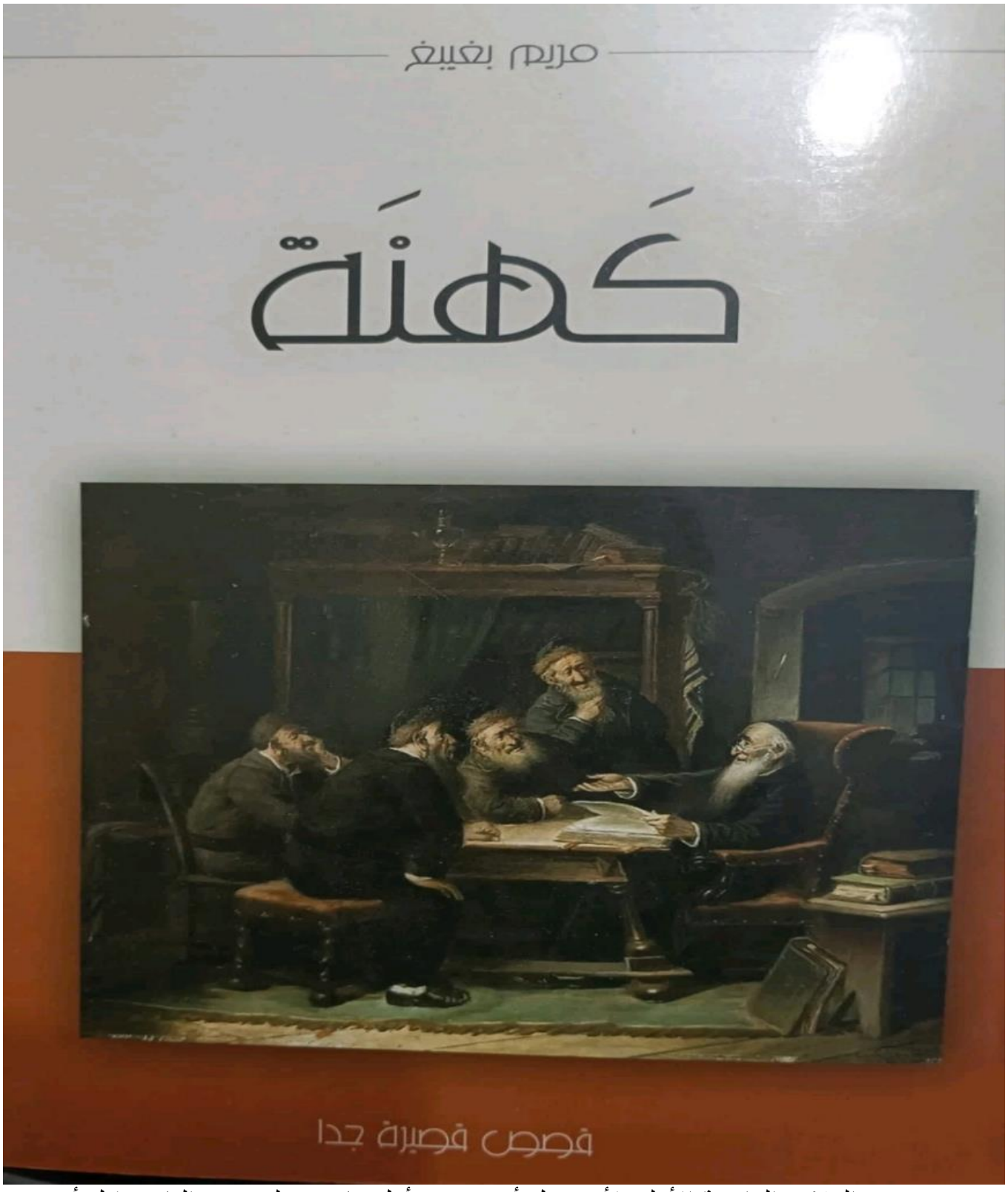
فهذا التلاحم يجعلنا نطرح مجموعة من التساؤلات الجوهرية حول ماهية هؤلاء الكهنة داخل المتن السردي :

1- من هؤلاء الكهنة في النص؟ وهل هم أشخاص حقيقيين أو أنهم مجرد رموز لسلطة معينة؟ وما الذي ترمي إليه القاصة من خلال شخصية الكاهن؟.

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية للنشر، ط4، القاهرة، مصر،2004، ص803.

[2] ينظر: معجم الغني، مادة (ك، هـ، ن)على الرابط الإلكتروني https : //www.arabdict.com، شوهد بتاريخ 2026/04/12، على الساعة 15:23.

شكل: غلاف المدونة.



يعد الغلاف الواجهة الأولى لأي عمل أدبي، فهو أول ما تقع عليه عين القارئ قبل أن يتطرق إلى مضمون النص. وبناءً على ذلك، فإن المتأمل في غلاف المجموعة القصصية لـ

"مريم بغيبغ" يلاحظ من الوهلة الأولى وجود عناصر دلالية مشحونة بالدلالات، تستدعي الوقوف عند أبعادها ومحاولة تحليلها.

أ- العنوان جسر تواصل:

يلاحظ أن العنوان أول ما يقابل القارئ عند الاقتراب من النص، فهو العتبة الأولى ومن دونه يصعب فهم فحوى النص، ومن خلاله تتشكل لدى القارئ الانطباعات الأولى، وتنطلق منه عملية التأويل، إذ يعد «ذو حمولات دلالية، وعلامات إيحائية شديدة التنوع والثراء، مثله مثل النص بل هو نص موازي »[1] ومن هنا تبرز أهميته، بوصفه العتبة التي لا غنى عنها من أجل فهم مضمون النص، فهو يعد نص موازي للنص الاصلي.

يمكن القول أن غلاف هذه المدونة تبدو ألوانه متناسقة ومنسجمة فيما بينها، فيظهر اسم صاحب المدونة على رأس الصفحة كأول عتبة بصرية نلاحظها مكتوب بخط بسيط لا تتخلله زوائد، ثم يأتي العنوان **"كهنة"** الذي تم تدوينه بخط عريض وواضح فيحتل مركز الواجهة، والهدف من وضعه في المركز وجعله بؤرة الارتكاز للبصر هو لفت انتباه القارئ حيث يتم توجيهه بأسلوب غير مباشر وفي كلمة واحدة، فتفرض عليه بذلك هيبة ووقار هذه الكلمة لما تحمله من معنى قدسي وغامض.

ب - الصورة البصرية وإثارة التساؤلات:

تبرز الصورة البصرية للغلاف بوجود مجلس يترأسه أحدهم، يلتف فيه جمع من الحضور حول طاولة نقاش، ولو ألقينا نظرة فاحصة على ملابس هؤلاء الرجال، فإنها تنطبق على العنوان، اذ توحي هيئتهم بهيبة دينية واجتماعية. ففي القديم كان رجال الدين يرتدون (العمائم، والأثواب الواسعة، واللحى) لذلك تعكس هيئة الشخصيات في الصورة بعداً دينياً واجتماعي مما يؤكد التلاحم بين العنوان والصورة البصرية، كما نلاحظ أيضا على الصورة أن الرجال يلتفون حول الكتاب الذي يحمله كبيرهم، والذي يعتبرونه قدوتهم، إذ تعلو ووجوههم نظرات من التركيز والتمعن فكلهم منبهين الى كبيرهم.

بالإضافة إلى عنصر الإضاءة الذي تم توجيهه فقط على الكهنة (أو الرجال)، بينما نجد الخلفية مظلمة، التي تحيل إلى أن المعرفة التي يحاول أن يصل إليها الرجال موجودة فقط معهم وفي مضمون الكتاب، فالمركز المضيء يشر إلى سلطة هؤلاء الرجال، بينما نجد العتمة تحيل إلى الهامش، وفكرة تشكيل الألوان وتصميمها في الغلاف لم تكن عفوية، بل إن لها دلالة عميقة، تشكل للقارئ فرضيات حول ما تحتوي عليه المجموعة القصصية وبذلك تصبح الإضاءة مؤشرا حول طبيعة الصراع الذي يدور داخل المدونة.

من خلال الغلاف فقط ينكشف لنا أن هذه القصص القصيرة جدا التي وضعتها القاصة **"مريم بغيبغ"** ليست فقط للترفيه، بل هي قصص هادفة تعالج العديد من القضايا في مساحة

[1] بسام قطوس: سيماء العنوان, وزارة الثقافة, ط1, عمان- الأردن, 2001, ص137.

ضيقة، كما تسعى إلى تسليط الضوء على هذه المساحات المظلمة التي أخفاها الكهنة في العنوان وفي كل عنصر من الغلاف.

1- مسار المتون السردية: سحر الجذب وغواية الأسر:

تعد المجموعة القصصية القصيرة جدا **"لمريم بغيبغ"** تزخر بالعديد من النصوص السردية المكتنزة دلاليا، فهي تصور أمل المرأة المثقفة في بعث الكلمة ورسم حدودها ضمن دلالات لا متناهية تحتاج مغامرا لاستكشاف مكتنزاتها. وسنحاول الاقتراب منها ضمن أنساق ثقافية معنونة، كان سبيل الانتقاء الأنسب في تصنيفها، والتي ستتوسل مقاربة ثقافية هي الأنسب في استكشاف صراع الهامش والمركز ضمن جدلية صراعية، أبت أن تكون الكلمة الحرة سبيلها، ووفق متخيل سردي رسمت القاصة دروبها متسلحة بتقنيات السرد وراسمة دروب معالجة القضايا الحساسة في المجتمع، جاعلة المتلقي شريكا فعالا يحاول البحث عن أغوار البنيات العميقة.

أولاً: النسق النفسي: نسق الاستعلاء وكسر نمطية الاستسلام:

تعدّ النصوص القصصية القصيرة جدا المختارة ضمن هذا النسق واجهة لاستكشاف مضمرات سنحاول تتبع دلالات ما تريد الكاتبة قوله، وهي تحاول مواجهة نظرة التهميش والإقصاء باقتحام عوالم الكتابة التي عبّرت من خلالها عن خوالج النفس وفكرها، عبر تقنيات التكثيف وفتح باب الحوارات، وقد كان الانتقاء سبيلنا إذ تمّ اختيار النصوص الآتية: هي وهو، غرور، انتظار، صدأ، وجع، تفاؤل.

ستكون البداية الأولى مع النص المختار المعنوّن **"غرور"** وسنحاول الوقوف عند عتبته الأولى.

1- قصة غرور:

"غرور" عنوان غني بدلالات مختلفة تتجاوز معناه المعجمي المباشر، المحيل لسلطة المجتمع ليس فقط كصفة نفسية عابرة، بل يعكس طريقة تفكير تجعل الذات تعيد تشكيل صورتها وفق أوهام التفوق والاكتمال، حيث ترى نفسها دائما في موقع أعلى من الآخرين ومتجاوزة حدودها الواقعية، كما يتبين لنا أيضاً أن العنوان ورد بصيغة المفرد النكرة وهذا اختياراً دلالياً مهماً، فهو لا يشير إلى شخص محدد بل إلى ظاهرة إنسانية عامة قابلة للتكرار في أي سياق سواء كان اجتماعي أو نفسي، إذ يتحول من قصة فردية لسلوك إنساني شامل يتكرر في العلاقات الاجتماعية خاصة حين تعتاد الذات على المديح الخارجي أو الوهم الداخلي.

كما يتبين لنا أيضا أنه قصير جدا ولكنه مكثف وثري بعدة دلالات تعتمد على الإيحاء وليس التصريح وأيضا يعتمد على فتح الدلالة بدل إغلاقها مما يجعل كلمة واحدة مثل "غرور"، نجدها قادرة على توليد شبكة من المعاني.

«مدحوه، انتفخ ظله، أصيب بالكبر...ظن أنه بلغ الكمال. في مفترق الطريق تعثرت خطواته بمرآة وكفن»[1].

يفتتح المتن بفعل "مدحوه"، الذي يحيل إلى سلطة المجتمع في تشكيل صورة الذات، حيث لا ينبع الاستعلاء من الداخل بل يستمد من الخارج، فإعجاب الناس وثنائهم جعل الذات تصاب بالغرور. كما أن هذا المدح لم يكن بريئا، بل شكل نقطة التحول الأولى، إذ تبعه مباشرة فعل "انتفخ ظله" وهو تعبير بليغ يبين أنها لم تنتفخ الذات حقيقة بل ظلها، وهي دلالة على أن ما حدث هو تضخم ليس حقيقة، وتزداد تدريجيا درجة الغرور بفعل "أصيب بالكبر"، مما يكشف أن الاستعلاء هنا ليس قوة بل خلل داخلي.

ثم تأتي نقاط الحذف (...) لتفتح مجال للقارئ للكشف عن ما وراء الكلام، وكأن هذا التضخم تفاقم في صمت دون وعي أو مراجعة، لتتوج هذه المرحلة بجملة "ظن أنه بلغ الكمال "،وهو ذروة الاستعلاء بحيث تبلغ الذات أقصى درجات الوهم، فتتوهم الاكتمال وتنغلق عن أي إمكانية للتطور.

لكن هذا التعالي يصل إلى مرحلة نهائية "في مفترق الطريق"، حيث توضع الذات أمام لحظة حاسمة بين الاستمرار في الوهم أو ادراك الحقيقة. فـ "تعثرت خطواته"، أين أعلنت الذات عن لحظة سقوطها و كسر كبريائها، فالخطوات التي كانت تسير بثقة وهمية تتوقف فجأة ويكون سبب التعثر مزدوجا وعميق الدلالة: مرآة وكفن. فالمرآة ترمز للحقيقة و استكشاف الذات، فهي أداة مواجهة مع الواقع بحيث يرى الإنسان صورته كما هي لا كما يتوهمها، أما الكفن فنجده يشير إلى النهاية والزوال، ومن هنا ندرك اجتماع المرآة والكفن في لحظة واحدة يشكل صدمة دلالية قوية، حيث تجبر الذات على رؤية حقيقتها في "المرآة"

تجليات نسق الاستعلاء وكسر نمطية الاستسلام:

يتمظهر هذا النسق في مرحلتين متقابلتين تتمثل في:

مرحلة الاستعلاء: يتمثل في مدح خارجي وما ينتج عنه من تضخم مزيف أي الانتقال من القبول إلى الغرور ووهم الكمال والانغلاق على الذات.

مرحلة الضعف والتحول: تتجلى في التعثر كفعل يضع الذات أمام حقيقتها النهائية وانهيار الأنا المتضخمة.

وكخلاصة لهذا المقطع، نستنتج أنه يكشف تجربة نفسية عميقة، تبدأ باستعلاء زائف تصنعه نظرة الآخرين، لينتهي بانكسار صادم يعيد الذات إلى حقيقتها. وبهذا، ينجح في تفكيك وهم التعالي، ويؤكد أن الوعي لا يتحقق إلا عبر لحظة سقوط انكسار غرور الذات وتحررها من استسلامها لوهم الكمال.

[1] مريم بغيبغ: كهنة، قصص قصيرة جدا، دار أجنحة, ط1, 2017, ص 26.

وبعد ما توصلنا في قصة" غرور" إلى رصد تحولات نفسية قائمة على الانكسار والتصدع الداخلي، ننتقل إلى نص آخر وهو "انتظار"، لمقاربة تجربة أخرى للذات في سياق مغاير.

2- قصة انتظار:

يضع عنوان قصة "**انتظار**" القارئ منذ العتبة الأولى أمام، كلمة واحدة تختزل فيها وضعية ذات تبدو في ظاهرها بسيطة إلا أنها تكشف عن توتر داخلي.

إذ أننا كما نعلم أن "انتظار" في معناها البسيط هي الترقب كما أن هذه العلامة هنا لا تفهم كفعل عابر بل كذات تعيش في وضعية متأزمة بين زمن حاضر لم يكتمل بعد وزمن آخر تترقب قدومه، مما يجعلها أسيرة هذه المسافة المعلقة بين التحقق والتأجيل فاختيار القاصة لهذا العنوان المكثف والمختزل يعكس رغبتها في دفع القارئ لتوغل في النص والمشاركة في بناء المعنى، فهو لا يقدم جوابا صريحا، بل يدفعه إلى طرح أسئلة حول ماهية هذا الانتظار وبهذا يصبح العنوان عتبة نصية هادفة تعكس التجربة السردية التي أرادت أن تنقلها القاصة في أقصوصة صغيرة جدا.

«**حين سألتهم عن حريتي، أشاروا لظلي الذي رأيته يصغر كلما رفعت أسواطهم... غمزتني أحلامي الكبيرة فصبرت...بلغت خيباتها الثلاثين ومازال القيد بمعصمي.**»[1]

تعكس قصة "انتظار" في العموم وضعية ذات تعيش تحت ضغط مستمر، حيث تنطلق الساردة من سؤال حول الحرية وهذا السؤال يعكس لنا أنها من البداية كانت مهمشة، فحتى عندما سألت تم الرد على سؤالها عبر صورة الظل، مما يظهر ذاتها بصورة ناقصة، وهنا تحاول أن تفضح خديعة الأنساق الأبوية التي تدعي أنها منحت المرأة حقها ولكنها منحتها أوهامًا بدل من الحقوق التي ينبغي أن تحضى بها كغيرها فهي عندما تقول:

"حين سألتهم عن حريتي أشاروا لظلي الذي رأيته يصغر كلما رفعت أصواتهم"

هذه الصورة تكشف أن الحرية في النص ليست موجودة بشكل فعلي، بل مجرد وهم كظلها الذي كلما زادت الأصوات تقلص وصغر وهكذا يعكس بوضوح حالة الاستعلاء التي تمارس على هذه الذات في مجتمعها وفي المقابل لا تستسلم الذات لهذا الوضع بشكل كامل بل تحاول الحفاظ على وجودها الداخلي من خلال التمسك بالأمل، فالحصار الذي طالما حاول تطويقها وتقييدها لم ينجح في قتل روح المقاومة داخلها بل أيقظ لديها الرغبة في الحصول على الحرية والتمرد على كل قيد.

عندما تقول القاصة "غمرتني أحلامي الكبيرة" هنا نكتشف أن هناك صراعا خفيا بين واقعها المرير (الأسواط، والقيود) وبين عالمها الداخلي (الأحلام) فاختارت القاصة كلمة (غمزة) لتبين أن هناك بصيص أمل سري وخفي ولتأكد أن الأمل قد يأتي من أبسط الأشياء وهي التي منحتها القوة لتصبر على هذا الواقع، فصبرها هنا في الحقيقة هو حالة مؤقتة فقط، فهي لم

[1] مريم بغيبغ: المدونة القصصية، ص 30.

تصبر لأنها ضعيفة أبدا، بل لأن حلمها أكبر من آلامها التي ترى أنها حتما ستشفى منها ولو بعد حين، وعندما تذكر أن "خيباتهم بلغت الثلاثين" فهي توضح لنا حجم المعاناة الطويلة التي مرت بها، وهي إشارة ذكية إلى اكتمال النضج والوعي، فلم تعد تنطلي عليها وعودهم الزائفة بالحرية والاستخفاف بها وبقدرتها، فهم لم يفلحوا في كسر إرادتها بالرغم من كل الطرق التي استعملوها من (قيود، أسواط، تصغير الظل)، فزمن الانتظار قد انتهى، فالنفس البشرية عندما تصل إلى ذروة من الخيبات المتتالية تبدأ تلقائيا بالتمرد فقد توقفت عن كونها ضحية تنتظر رحمة الجلاد وتحولت إلى ذات متمردة تستمد قوتها من أحلامها، فهذا الوعي الجديد يفسر لنا أن دلالة بقاء القيد هنا لم يعد هزيمة، بل أصبح برهانا على إصرار الذات على مواجهة واقعها حيث استطاعت الشخصية أن تكسر زمن الانتظار السلبي بداخلها، لتثبت أن الحرية تبدأ من خلال التحدي والرفض، فالقيد مهما اشتد على المعصم لا يمكن أن يصل إلى حلم الإنسان ويمنعه من الحلم الذي قد يتحقق يوما ما، وقد يتساءل الكثير لماذا لم تختر القاصة نهاية بديلة للقصة كأن يكسر هذا القيد مثلا؟

والجواب حسب وجهة نظرنا هو أن الكاتبة أرادت أن تكون واقعية وصادقة قدر الإمكان مع المتلقي، فهي رأت أن هذا القيد مازال موجود بالفعل في واقعنا، ولا يمكن خلعه بمجرد أن نتمنى ذلك فقط، فالحصار والضغوطات التي تعانيها المرأة من تهميش وتجاهل وطمس لهويتها، لا يمكن التخلص منه هكذا بلمح البصر.

ولكن على الرغم من بقاء القيد على معصمها إلا أن القاصة نجحت في تقديم نهاية موفقة تقول لنا إن الصراع لم ينتهي ولكن الموازين هي التي تغيرت، وان كان لا يزال يملك القدرة على تقييدها، فإنه خسر معركته تماما أمام روح رفضت الانكسار والرضوخ وأصبحت ذاتا متمردة تملك سلاح الوعي، فالحرية أعلنت عنها في هذه القصة بوصفها قرار داخلي يتم اتخاذه في اللحظة التي نحلم فيها بالحرية ورفض الظلم والتسلط مهما كان الحصار خانقا.

وفي ضوء ما توصل إليه تحليلنا لقصة انتظار من دلالات متعلقة بالترقب والانتظار وصراع الذات بين الواقع والحلم يتجه التحليل إلى قصة أخرى وهي قصة "هي وهو" التي تفتح أفق سردي مختلف.

3- قصة: "هي وهو":

ومن بين النماذج القصصية التي تستدعي قراءة تحليلية معمقة، تبرز قصة "هي وهو" بوصفها نصا مكثف دلالياً، يختزل مجموعة من الدلالات المتشابكة. وقد جاء العنوان مركبًا من ضميرين منفصلين هما: "هي وهو" للإحالة إلى ثنائية إنسانية مركزية قائمة على التمايز بين الأنثى والذكر. وهو ما ينسجم مع التصور القرآني للزوجية كأصل للخلق، لقوله تعالى:

«وَأَنَّهُ خَلَقَ الزَّوْجَيْنِ الذَّكَرَ وَالْأُنثَىٰ» (سورة النجم ،الآية 45) مما يجعل هذه الثنائية أساس للتكامل داخل المجتمع لا للتصادم، فأساس الوجود الإنساني يقوم على الازدواجية المتوازنة بين الطرفين. غير أن النص لا يقدم هذه الثنائية بوصفها تقسيما جامدا للأدوار، بل تتشكل بوصفها بنية دلالية متحركة إذ تبنى "هي" تربط بالدفء، العاطفي والأمومة وفضاء للاحتواء النفسي.

وفي المقابل، يقدم "هو" داخل فضاء القوامة وتحمل المسؤولية، والثبات، والالتزام، مما يجعله يقوم بدوره في تحقيق التوازن داخل الأسرة والمجتمع. أما الفراغ الفاصل بين "هي" و"هو" فيعد علامة سيميائية الذي قد يحيل إلى بعض التفاصيل الغائبة، تعمدت القاصة تركها ليكمل القارئ ملأها بخياله كما يمكن قراءته كفضاء احتمال وجود علاقة بين طرفين.

«هي

فستانها الأبيض، ترتبه بدلال كل يوم في خزانتها. تهجره كرها...تقف على منصة الحياة. تمتطي سفينة أحلامها وتعود إليها طوعا...تنتظر المخاض.

هو خزانته، يكتم أنفاسها برقم سري... يتظاهر بعدم الاكتراث... على طاولة أعماله يرتب أحلامه.

حلمه الأول أكل تفاحة برية»[1].

وفي هذا الاطار، ينفتح النص على صورة الذات الأنثوية وهي ترتب "فستانها الأبيض، ترتبه بدلال كل يوم في خزانتها. تهجره كرها، "فهذا السلوك يوحي في ظاهره بالاهتمام، لكنه يكشف في عمقه عن ممارسة تجعل هذا طقس مفروض لاختيار ذاتي، فالفستان الأبيض، كما هو معروف، رمز للزواج ولبداية حياة جديدة، إلا أن اقترانه بعبارة تهجره كرها يحدث تناقضا واضحا يعكس تحول هذه القيمة من رمز مرغوب اجتماعيا إلى عبئ نفسي، لأن الذات في أعماقها ترفضه. وهنا تتجلى أولى مظاهر القيد في خضوع المرأة لسلطة الاجتماعية التقليدية، إذ تبدو الذات وكأنها مشتتة بين ما يفرض عليها وبين ما تريد بلوغه.

أما العبارتين "تقف على منصة الحياة" و"تمتطي سفينة أحلامها "فيعكسان انتقالا نفسيا ورمزيا تعكسه نقاط الحذف التي توحي بزمن مضمر وتحول غير مصرح به، وكأن النص يخفي فعل التمرد ويكتفي بآثاره، فمنصة الحياة استعارة دالة على الحضور واثبات الذات، فحين تفصلهم "امتطاء سفينة الأحلام" عن نزوع الذات إلى التحرر من القيود عبر الإحتماء بعالم الحلم بوصفه فضاءا بديلا تمارس فيه حريتها فيصبح الحلم شكلا من أشكال المقاومة.

وتتجلى المفارقة في قول القاصة: "وتعود اليها طوعا "، فهذه العودة تخفي وراءها استسلاما لسلطة المجتمع، فتغدو الذات مقيدة بمنظومة تجعل الامتثال يبدوا اختيارًا شخصيًا

[1] مريم بغيبغ: المدونة القصصية, ص 24.

أما "انتظار المخاض" فيعد من أكثر العبارات قوة في النص التراكيب كثافة لما يحمله من ايحاءات تجمع بين الألم بوصفه معاناة والميلاد بوصفه بداية حياة جديدة، مما يجعل الذات معلقة بين القيد والانفجار وبين الاستسلام المؤقت وإمكان التغيير، ليبدوا الانتظار هنا فعلا للمقاومة المؤجلة لا دليل على الخضوع المطلق.

وفي المقابل تتجلى شخصية "هو" بوصفها رمز للسلطة والتحكم، إذ يستهل هذا المقطع بفعل امتلاك صريح يتمثل في عبارة "خزانته" غير أن هذا الامتلاك سرعان ما يتحول إلى هيمنة من خلال قولها: "يكتم أنفاسها"، في صورة رمزية مكثفة تجسد طبيعة العلاقة السلطوية. فالخزانة التي بدت عند "هي" فضاء خاصا، تتحول عند "هو" إلى أداة للاحتواء والانغلاق أما "الرقم السري " يرمز للسلطة الخفية التي تتحكم في كل شيء، حتى في تفاصيل الوجود إلا أن نقاط الحذف نجدها تحيل إلى صمت داخلي وكتمان عميق إذ تعكس ما تعيشه الشخصية من ضغط نفسي.

كما تكشف عبارة "يتظاهر بعدم الاكتراث" عن مفارقة سلوكية، إذ تجمع الشخصية بين السيطرة واللامبالاة مما يعمق زيف العلاقة كما تحيل نقاط الحذف عن واجهة اجتماعية وسلوك دفاعي إذ يشير أيضا إلى ما يخفيه الشخص من اهتمام وما يظهره من اللامبالاة.

أما بالنسبة إلى عبارة "على طاولة أعماله يرتب أحلامه "، يظهر الرجل كشخص منظم يسعى إلى ضبط أحلامه والتحكم فيها وهو ما يعكس رغبة ملحة في فرض النظام والسيطرة على كل التفاصيل.

كما يساهم في الكشف عن طبيعة الحلم في قولها: " حلمه الأول أكل تفاحة برية" فتمثل هذه العبارة ذروة المفارقة في النص، فرغم سلطته و بساطة الحلم إلا أنه يحمل دلالات عميقة. فالتفاحة ترمز إلى المعرفة والخطيئة والرغبة وبناءا على ذلك يتضح أن المتن الحكائي يقوم على حركة مزدوجة أين تنتقل "هي "من الامتثال إلى الحلم ثم إلى الانفجار الداخلي بينما ينتقل "هو" من السيطرة الظاهرة إلى اكتشاف الصراع الداخلي ومن ثم الصراع لا يتجسد بين هي وهو بل يتشكل داخل كل منهما.

ومن هنا نخلص إلى أن المرأة تتحول من كيان خاضع ظاهريا إلى ذات تحمل مشروع مقاومة مؤجلة، في حين نجد الرجل يبدوا متماسك في ظاهره إلا أنه يخفي رغبة مكبوتة في التحرر. وبذلك لا يكتفي النص بعرض ثنائية الهيمنة والخضوع بل يعمل على تفكيكها من الداخل.

في امتداد هذا المسار التحليلي الذي كشفته قصة "هي وهو" من ثنائيات دلالية تقوم على تقابل الذات وتوتر العلاقة مع الطرف الآخر ننتقل إلى أقصوصة أخرى وهي" صدأ ".

4- قصة "صدأ":

يحيل عنوان "صدأ" إلى التآكل البطيء الذي يصيب الأشياء دون عناية، فهو ليس تلفا فجائيا، بل انه عملية خفية تتراكم مع الزمن. فهو يشير إلى علاقة أو حالة إنسانية أصابها

التآكل الداخلي، أين تلاشت الحيوية وحل محلها الجمود والبرود، وفي الآن نفسه، نجد لفظة "صدأ" تحمل دلالة الإهمال وانقطاع التواصل، فرغم بساطته إلا أنه يفتح أفق واسع من التأويلات النفسية والعميقة داخل النص.

أما من الناحية النفسية، فإن العنوان يحيل إلى برود عاطفي وجمود داخلي، أو تراكم الخيبات التي تأكل العلاقة بصمت.

«شرعت الباب على مصراعيه، سمعت خطوات متثاقلة تنزل من أعلى الدرج،.... تفاجأت بابتسامته الساخرة: لا أستطيع الدخول إلا من النافذة»[1]

ينفتح المتن بفعل "شرعت" الذي يعد إعلانا ضمنيا عن الاستعداد الكامل لاستقبال الآخر، فالذات من خلال فتح "الباب على مصراعيه" تؤسس لبداية قائمة على الصرامة، وترفض منذ البداية كل أشكال الانغلاق أو التواري، كما يعد شكل من الثقة بالذات.

غير أن هذا الانفتاح يقابله حضور مريب يتجلى في "سمعت خطوات متثاقلة"، إذ يحيل ثقل الخطى إلى أن القادم لا ينسجم مع أفق الصفاء الذي أسسته الذات. ويزداد هذا الإحساس تعمقا مع فعل "تنزل" الذي يمكن تأويله بوصفه حركة انحدار تعكس تراجعًا على مستوى العلاقة أو سقوطا في منظومة القيم.

ثم تأتي لحظة الاستدارة المحملة بالصمت، حيث تتكثف الدلالة بنقاط الحذف "..." التي تحيل بوجود ما لم يصرح به بعد، وكأن الذات أمام لحظة انتظار مشحونة بالتوتر والترقب، وهو ما يتحقق مع "ابتسامته الساخرة" حين تنكشف ملامح الزيف ويتحول التواصل من لقاء صادق إلى فضاء قائم على التلاعب، وهنا تبدأ ملامح بداية تشكل القطيعة.

كما تبلغ هذه المفارقة ذروتها في وقولها: "لا أستطيع الدخول إلا من النافذة"، وهي عبارة ترفض فكرة التواصل السليم، و منطق الوضوح الذي مثله "الباب"، وتتبنى بدلا منه منطق الالتفاف والمراوغة الذي ترمز إليه "النافذة". وهنا يتجلى الصراع بين نمطين: نمط قائم على الصراحة والانفتاح تمثله الذات ونمط قائم على الخداع والتسلل يجسده الآخر.

وعليه، فإن هذا الموقف يكشف عن وعي قيمي ستمارسه الذات ليس بوصفه تعاليا سلبيا، بل باعتباره موقف يرفض الانخراط في علاقات يشوبها الزيف، ففتح الباب لم يكن علامة ضعف، بل كان اختبارا لصدق الآخر، وحين فشل هذا الأخير. في الارتقاء إلى مستوى هذا الانفتاح، أصبح الانسحاب شكلا من أشكال الرفض الواعي لنمط العلاقة المختلة.

وبذلك فإن الذات لا تستسلم لواقع العلاقة بالتناقض ولا تقبل التكيف مع شروطها الملتوية، بل تؤكد أن العلاقات التي لا تبنى على الوضوح لا تستحق الاستمرار. وهنا يتحول الوعي إلى أداة مقاومة، ويتجلى الاستعلاء بوصفه حفاظا على القيم لا تعاليا على الآخر.

[1] مريم بغيبغ: المدونة القصصية، ص 33.

إذا كانت قصة "صدأ" قدمت الألم في صورة ارتداد داخلي فإننا ننتقل إلى قصة "وجع" حيث يتعمق الإحساس بالألم إلى مستوى أعمق من الانكسار النفسي الذي تعيشه الذات.

5- قصة وجع:

وُفقت الكاتبة "مريم بغيبغ" في اختيار مفردة (وجع) كعنوان ، إذ تهدف من خلاله إلى جعل الشعور بالألم من حالة عادية يمر بها كل فرد إلى قضية تتعلق بوجودها كذات، تتجاوز التمظهر الخارجي لتكشف عن عمق علاقة الفرد بالسلطة والمنظومة الثقافية والاجتماعية التي تواجهه كما أنها قد اختارت القاصة وضع النتيجة التي هي (وجع) في المقدمة لتأكيد على أن فعل فك القيد لم يؤدي إلى التحرر مطلقا، بل أفضى إلى شيء أصعب، وهو اكتشاف زيف الأوهام السابقة التي كانت تحجب الحقيقة وتوهمنا بالحرية.

من خلال هذه المفارقة تريد أن توصل لنا فكرة أن الوجع الحقيقي يبدأ عندما تكشف الذات أن ما كانت تراه "حقيقة" (وهو الحرية) ليس سوى قناع يُخفي وراءه سلطة الأنساق، فالصدمة لم تكن في الفشل في الطيران بل في اكتشافها للحقيقة.

« فك قيدها. جربت الطيران في سمائها. تعبت أجنحتها وهي تحاول إقناع الجميع بإدراكها للحرية. كلما طارت أحست بالضيق واتساع سمائه عندما كانت تحته.»[1]

تبدأ قصة "وجع" عتبة الاستهلال بعبارة "فك قيدها"، وهو استهلال يمارس نوعا من محاولة إحداث نقلة نوعية، إذ يشير استخدام هذا التعبير إلى أن لحظة التحرر لم تكن هبة خارجية، بل كانت انفجارا لوعي داخلي تمخض عنه كسر جذري لنمطية للاستسلام. فالبطلة هنا لا تكتفي بموقع المشاهد فقط، بل تندمج في تجربة الطيران كفعل اعتراضي يعلن سيادة الذات على فضائها الخاص بعد سنوات من الركود والتبعية، إن هذا الطيران يمثل الانتقال الفعلي من المركز المقيد الذي يسلب الإرادة نحو الهامش الحر الذي تعيد فيه الذات صياغة وجودها وفق منظورها هي لا وفق ما يُملى عليها.

ويتجلى استعلائها الوجودي بوضوح حين يصطدم فعل الرغبة بتحررها بجدار المركز الاجتماعي الذي يحاول إحباط هذه النهضة من خلال الادعاء بأن أجنحتها "قد تعبت" غير أن المفارقة تكمن في أن هذا التعب لم يمنعها من التحليق، بل كشف عن رغبتها الشديدة في التخلص من القيود الوهمية التي رافقتها منذ زمن طويل، فقد استنزفت البطلة طاقتها في محاولة إقناع الجميع بحقها في إدراك الحرية، وهي محاولة تعكس صراعها كهامش مع مركز يرفض الاعتراف بوجودها.

غير أن لحظة الاستعلاء وصلت البطلة إلى حقيقة مفادها أن الحرية متاحة للجميع ولا تحتاج إلى صكوك غفران من أحد، وأن السماء هي فضاء رحب لا يملكه أحد، لتتحول من ذات متعبة إلى ذات تترفع عن الخضوع والبقاء تحت رحمة الآخر.

[1] مريم بغيبغ: المدونة القصصية، ص 34.

ثم تصل القصة في النهاية إلى شعور البطلة بـ: "الضيق" أثناء الطيران و "الاتساع" عندما كانت تحت سلطة المركز فالاتساع الذي كانت تراه وهي تحت ظله لم يكن إلا اتساعا زائفا يمنح شعورا بالراحة مقابل الاستسلام والتبعية، أما الضيق الذي شعرت به وهي تحلق، فهو ضيق المسؤولية التي وقعت على عاتقها، فقد استعلت بوعيها على هذا الوهم وفضلت ضيق الحرية النقي على "اتساع العبودية" الزائف، مؤكدة أن التحرر يكمن في المغامرة وترك الأماكن التي تتصف بالأمان الكاذب.

ويمكننا القول أننا توصلنا لنتيجة مهمة من قصة "وجع" لم تكن تهدف لتصوير الألم فقط بقدر ما ترسم الطرق التي تؤدي إلى التحرر من القيود التي وضعها المجتمع، مؤكدة أن الرغبة في الحرية هي قرار داخلي قبل كل شيء، وفكرة رفضها لفكرة البقاء تحت رحمة وسيطرة أيا كان هي المحرك الأساسي الذي جعلها تكسر القيد وتحول ذلك الوجع إلى مصدر قوة للانطلاق.

كما أن البطلة في القصة تمثل "الهامش" الذي حاول بكل قوته أن يغير مكانه ويطير نحو السماء بحثاً عن الحرية، لكن الصدمة كانت تم اكتشافها أن هذا المركز لا يتنازل بسهولة عن سلطته. فقد نجحت القاصة في كشف حقيقة مفادها أن السماء التي كانت تبدو واسعة وهي في الأسفل كانت مجرد فضاء مملوك. فالوجع النهائي الذي توصلنا له هو أن كسر القيود الحديدية كان مجرد بداية، لكن الصراع الأصعب يكمن في مواجهة النسق الذي يجعل المرأة دائما في موقع الهامش.

وبعد ما أفرزته قصة" **وجع** " من دلالات متعلقة بإعادة تشكيل وعي الذات داخل تجربة الألم ننتقل إلى نص آخر وهو "**تفاؤل**".

6- قصة تفاؤل:

يحيل "تفاؤل" بصفته عنوانا يختزل النص ودلالاته إلى فسحة تجعلنا نستبشر خيرا، كما يُعد مصدر يوحي بثبات القيمة واستمرارها، هو يقوم على تحويل الحزن لأفق انتظار إيجابي. أي أن العنوان يعكس أفق معنوي مضاد لكل أشكال الانكسار الممكنة داخل النص، لأن القارئ يتوقع انطلاقا من التجربة الإنسانية أن يكون الرحيل يجلب الحزن والانهيار. غير أن العنوان يوجه القراءة نحو مسار مختلف أساسه الأمل والاستمرارية.

وقد جاء العنوان بصيغة المصدر وهو اختيار موفق يجعله يعبر عن معنى شامل عن الفكرة في حد ذاتها، متجاوزا حدود اللحظة إلى مستوى القيمة المطلقة، فالتفاؤل هنا لا يقدم كحالة نفسية عابرة بل كفعل إرادي وموقف وجودي واع، يعكس قدرة الذات على إعادة توجيه تجربتها و القدرة كتغيير حياتها.

المتن القصصي:

«**همس لها: سأغادر**

أطلقت قهقهات جوفاء...أمسك الخاصرة ثم اختفي في لمح البصر، حصلت بقايا البذور وأكملت زرعها. تحجرت عبرات الوجع في المقلتين...
تمتمت: سأنتظر وقت الحصاد»[1].

يبدأ متن الأقصوصة بفعل "همس" وهو فعل يخلق لدينا شعور بالهدوء والسكينة ، مما يكشف طبيعة الرحيل الذي لا يُعلن بصخب، بل بهدوء حاملا في طياته دلالة الخذلان غير المصرح به مباشرة، فالهمس هنا لا يعكس فقط طبيعة القول، بل يكشف أيضا عن ضعف العلاقة، أو عن عدم قدرة الطرف الآخر على مواجهة فكرة الرحيل.

وتأتي عبارة "سأغادر" لتشكل لحظة حاسمة حيث ينكسر أفق التوقع لدى الذات، وتدخل في مواجهة حقيقية مع الفقد. ولكن المفارقة السردية تتجلى بشكل مباشر في رد فعل، إذ تستجيب الشخصية بـ"قهقهات جوفاء"، وهي عبارة تحمل معنى عميق حيث تتداخل المشاعر والأحاسيس، فالفعل "قهقهات" يوحي بالفرح والانفراج، بينما الصفة "جوفاء"، تجعله علامة على الفراغ الداخلي والانكسار، ومن هنا يظهر بوضوح أن الذات لا تستسلم للانهيار، بل تحاول احتوائه بسخرية.

ويأتي مشهد "أمسك الخاصرة ثم اختفى في لمح البصر" ليكثف لحظة الغياب، إذ يتحول الحضور إلى أثر جسدي، سرعان ما يتلاشى، فالاختفاء السريع يرمز إلى هشاشة الارتباط، وإلى أن الآخر لم يكن ثابتا بالقدر الذي يمنح العلاقة استمراريتها.

ومن هنا يتحقق التحول الحقيقي في النص من خلال الفعل "حملت بقايا البذور وأكملت زرعها"، فهذه الصورة تعد من أكثر الصور كثافة في النص، فـ"البذور" ترمز إلى الامل والمستقبل، بينما توحي "بقايا" بأن التجربة لم كانت صعبة. ومع ذلك تصر الذات على "إكمال الزرع" وهو فعل يعكس الاصرار والمواصلة رغم النقص. وفي المقابل تظهر عبارة "تحجرت عبرات الوجع في المقلتين"، وهي صورة تعكس كبت الألم وتحوله إلى صمت داخلي، غير أن هذا الصمت لا يعطل الإرادة بل يتعايش معها، مما يكشف عن وعي عميق بالذات، أما بالنسبة للجملة الختامية "تمتمت: سأنتظر وقت الحصاد"، فتدل على أن الذات قد تجاوزت مرحلة الفقد إلى زمن الانتظار القائم على الثقة في المستقبل، فالحصاد هنا ليس مجرد نتيجة زراعية، بل هو رمز لصبر والمقاومة وتحويل الخسارة إلى معنى.

وعليه يمكن القول أن هذه الذات تجاوزت جراحها، حيث جعلت من لحظة الرحيل المنطلق الأول لبداية جديدة، فهي لا تنكر ألمها لكنها ترفض الاستسلام، وتفضل أن تؤسس حياة جديدة قوامها العمل، والمحرك لعجلتها الأمل.

ثانياً: النسق الاجتماعي: صورة المهمش وتعرية العلاقات المزيفة.

إذا كانت المقاربة النفسية قد تمكنت من الولوج الى عالم الذات الداخلي، والكشف عن مشاعرها ومكنوناتها الباطنية، فإن الاحاطة بهذه التجربة بشكل أوسع وأعمق يستدعي

[1] مريم بغيبغ:المدونة القصصية، ص 38.

الوقوف عند البعد الاجتماعي، الذي يعد فضاء خصب لبسط النفوذ والسيطرة، أين يتم تحديد مواقع الافراد وأدوارهم بما يخدم مصالح الفئة المهيمنة وقد اعتمدنا في تحليلنا لهذا البعد على مجموعة من القصص من مدونة "كهنة"، وهي:

"أعراف، عروس شرقية، صمود، ظلم ،عرش".

تضعنا قصة أعراف أمام واقع اجتماعي تحكمه العادات والتقاليد، على حساب حرية الذات فتجعل الفرد خاضعا لما يمليه المجتمع وما يحبذه من قيم ومعايير.

1- قصة أعراف :

جاء العنوان كلمة واحدة، لكنها ثقيلة في معناها، فكلمة "أعراف" تحيلنا الى العادات والتقاليد والقوانين غير المكتوبة التي يضعها المجتمع لتنظيم سلوك الأفراد.

لذلك، فإننا قبل الدخول إلى متن القصة نلاحظ أن العنوان يدور في فلك اجتماعي أكثر من كونه يمس جانب فرديا، فالأعراف تكون عادة مرتبطة بنظرة الناس، مما يجعل العنوان يوحي منذ البداية إلى أن الشخصيات لا تتحرك بحرية، بل داخل إطار مفروض عليها فرضه المجتمع، وهذا ما يجعل الفرد يتأرجح بين رغباته من جهة، وبين ما تفرضه الأعراف من جهة أخرى.

زمجر عاصفاً ثم أمطر. ..بلل جفاف علاقة صنعتها عادات القبيلة تكتم الجرح في قلبها. ..تنتظر دفء الشمس وهي تتأمل استدارة بطنها في المرآة»[1].

يستهل المتن السردي بعبارة **"زمجر عاصفا ثم أمطر"**، وهي صورة توحي بتوتر عاشته الذات، سواء على مستوى العلاقة أو على مستوى الواقع الذي تعيش فيه، بينما يحمل المطر معنى الفرج بعد الشدة، ولكن هذا الفرج يبقى ممزوجا بالألم السابق، فأثره لا يزال حاضر في الوجدان. هذا الاضطراب يستمر في التصاعد داخل النص حيث يأتي المطر كفعل تطهيري يغسل غبار المعاناة لكنه لا يمحو اثارها إذ أن سبب هذا التوتر ليس مجرد حالة عابرة بل هو نتيجة لـ" جفاف علاقة صنعتها عادات القبيلة" فهذه العلاقة ليست خياراً ذاتيا نابعا من الوجدان، بل هي علاقة تشكلت تحت وطأة ضغط اجتماعي.

فهي عندما تقول **العادات والتقاليد،** فإنها تشير مباشرة إلى الأعراف والتقاليد التي تتحكم في حياة الأفراد وتجبرهم على الالتزام بتلك القوانين وتفرض عليهم نمطا معينا من العلاقات دون إعطاء أهمية للمشاعر التي تشعر بها الذات، حيث وصفتها بأنها علاقة جافة لأنها تفتقر للدفء العاطفي والإنساني، وهو نتيجة طبيعة علاقة فُرضت بقوة العرف. فهذا الوضع المزري الذي تعانيه الذات لم يبقى خارجيا فقط، بل انعكس أيضا داخلها، مما جعلها مجبرة أيضا على أن "تكتم جرحها في قلبها"، لأنها لو أفصحت عن مشاعرها ستعتبر متمردة على العرف والعادات والتقاليد، ولذلك فإنها وجدت نفسها مجبرة على كتم وجعها الداخلي.

[1] مريم بغيبغ: المدونة القصصية، ص 36.

فالعرف عندما حدد شكل العلاقة وفرضها على الذات فإنه بذلك أفقدها دفئها وجعلها جافة، فانعكس أثره سلباً عليها في شكل معاناة داخلية تزداد كل يوم ثقلا وهذا كله ما هو إلا دليل على زيف هذه العلاقة التي لم تبنى على تراضي والقبول بين طرفين، بل تم تأسيسها بضغط من أعراف القبيلة. ولكن لا يزال لدى الذات بصيص أمل يتجسد في تلك اللحظة التي تقف فيها، " تنتظر دفئ الشمس وهي تتأمل استدارة بطنها في المرآة " فإن هذا الانتظار لدفء الشمس يعكس حاجتها إلى الشعور بالدفء والطمأنينة، وفي نفس الوقت إلى رغبتها في التحرر من قسوة النسق القبلي الذي حجب مشاعرها داخل جدران الأعراف.

أما استدارة بطنها، فهي تجسيد للأمل القادم الذي سينبثق من رحمها، ويلد بعيدا عن زيف هذه العلاقات، كما و أن هذا الجنين سيكون رمز للأمل القادم الذي ربما سيعيد لها الحياة، حياة بعيدة عن سلطة العرف والمجتمع البالية، التي تحرمها من أبسط حقوقها ورفضت مشاعرها.

وفي ختام تحليلنا لهذا المتن، يمكن أن نقول أن هذه القصة تحمل في طياتها تجربة ذات، تعيش في صراع داخلي يتجلى بين ما تفرضه وتمليه عليها الأعراف، وما تشعر به من ألم ورغبة في الكشف عن أحاسيسها، وهو ما يجعلنا أمام مواجهة حتمية بين مركز يحاول بسط نفوذه وأعرافه، والهامش الذي سلبت منه حريته وصد حقه في اختيار علاقاته.

بعد التطرق إلى قصة أعراف وكشف ما يعكسه النسق الاجتماعي من سيطرة وقمع تحت سلطة الموروث، ننتقل إلى قصة "عروس شرقية "التي تسير على نفس المنوال، ولكن من زاوية مختلفة، تعمل على إبراز صورة المرأة داخل النسق الاجتماعي.

ومن قصة "**أعراف**" ننتقل الى قصة "**عروس شرقية**" التي من خلالها تتضح الفكرة بشكل اعمق وأوضح حيث يتم إبراز مكانة المرأة داخل النسق الاجتماعي.

1 - قصة عروس شرقية :

نحن نعلم أن كلمة "عروس" تحيل مباشرة إلى الزواج وإلى مرحلة يفترض أنها تتسم بالفرح وبداية حياة جديدة. ولكن عندما نضيف لها كلمة "شرقية" تتغير الدلالة، لأن هذه الكلمة توحي مباشرة إلى البيئة الثقافية التي تحكمها العادات والتقاليد أكثر من الاختيار الفردي وبالتالي، فإن كلمة "شرقية" لا تشير إلى موقع جغرافي فحسب، بل إلى نسق اجتماعي ذكوري يفرض سيطرته بالكامل على هذه العروس ويهمشها، و يسلب فرحتها منها حتى في أسعد أيام حياتها. فبدل أن تحتفل بقرارها، تتحول بفضله إلى مجرد موضوع يعرض في قاعات العروض. وبهذا الشكل، العنوان لا يقدم لنا صورة عروس عادية، بل يشير إلى عروس داخل سياق اجتماعي تقليدي، حيث تكون المرأة محاطة بضغوطات اجتماعية تحدد أبسط الأشياء التي تخصه كحركتها مثلا وحتى فرحها.

فاختيار القاصة لهذا العنوان اختيارا موفق، لأنها استطاعت أن تختصر فكرتها في صورة واحدة، فالعروس كما -قلنا سابقا- هي رمز للفرح وبداية جديدة، ولكن عندما أضافت

لها "شرقية" فأنها بذلك حددت السياق الاجتماعي والثقافي الذي تتحرك فيه القصة، أي مجتمع تحكمه العادات والتقاليد أكثر من الحرية الفردية.

قبل أن نشرع في تحليل المتن، يمكن أن نقول -من خلال تحليلنا للعنوان- أن النص يقدم لنا وضعية فيها نوع من الضغط على الذات، حيث لا تظهر كإنسان حر، بل كأنها موجهة في كل تصرفاتها. وهذا يجعلنا نفهم أن الموضوع مرتبط بعلاقة غير متوازنة بين الفرد والمجتمع مثلا لذا لابد لنا من الوقوف عند بعض المشاهد للكشف عن هذه التسلط.

«بطرحتي يطبق على فمي. ..يجرني إلى قاعة العرض. ..يحرك يدي كي تصفق له بخفة مهرج يمدد شفاهي. ..بخيوط القراقوز كي أبتسم. ..تنقطع. ..تتجمد دموع الفرح»[1]

تبدأ القاصة في سرد قصتها القصيرة جدا فتقول "بطرحتي يطبق على فمي" وهي عبارة قوية تحمل صورة توحي مباشرة بالقمع وكبت الصوت، حيث تتحول الطرحة إلى رمز للسيطرة وبسط النفوذ. فلم توظفها القاصة كمجرد لباس ترتديه العروس في زفافها، بل أصبح أداة لإسكاتها ومنعها من التعبير عن ذاتها.

إذ يتم وضع الطرحة على العروس ليس للزينة فقط، بل لفرض الحياء إجباريا. وقد استحضرت القاصة هذا التعبير، من أجل أن تصور لنا وضعية ذات لم تعد تملك حرية على القول أو الاعتراض، بل يجب أن تلتزم الصمت في الوقت الذي يجب عليها أن تتحدث، وتنتظر الوقت الذي يحدده لها كيف تكون وكيف تتصرف. وهنا يمكن أن نرى كيف يتحول رمز الجمال واللباس إلى أداة للقمع. ثم تواصل وصف وضعيتها المزرية فتقول: "يجرني إلى قاعة العرض" أين تتعمق أكثر فكرة التوجيه، فهي عندما تقول "يجرني" فهي إذا ليست الفاعلة ولم تتوجه وحدها، بل تم توجيهها قسرا نحو قاعة العرض، حيث تظهر لنا بوضوح الصورة النمطية التي يقدمها المجتمع للمرأة ليست عضو أساسي في بناء الأسرة أو غيرها، بل كموضوع للفرجة وكأننا نشاهد مسرحية حيث تلعب العروس تقوم العروس بدور الممثلة في مسرحية لا تملك نصَّها. وهكذا يتحول الحدث إلى مشهد اجتماعي يراد به إظهار صورة معينة أمام الآخرين دون مراعاة ما تشعر به الذات الحقيقية. فهو لا يكتفي بجرها إلى قاعة العرض فقط، بل يتحكم حتى في حركاتها فتقول: "يحرك يدي كي تصفق له ". وهنا تتعمق أكثر صورة السيطرة بشكل أكبر، فحتى جسدها لم يعد ملك لها لأنه فقد حريته في أبسط رد فعل، فهي تصفق ولكن ليس بإرادتها. وهذا يؤكد أن هذه العلاقة من الأساس مبنية على هيمنة طرف على آخر. ثم تستمر القاصة في تكثيف هذه الصورة الرمزية أكثر، فتقول: "بخفة مهرج يحرك شفاهي بخيوط القراقوز كي أبتسم "، حيث تتحول الذات الى دمية يتم التحكم بها بخيوط من الخارج لكي تؤدي دور الفرح والابتسامة. فهذه المشاعر التي تظهرها الذات ليست حقيقية، بل هي قناع تم وضعه بالقوة لإرضاء الآخر، وضمان قبوله ورضاه على حساب حياتها الخاصة.

[1] مريم بغيبغ: المدونة القصصية، ص 26.

لابد أننا لاحظنا من البداية أن هناك دائما طرفاً مسيطراً، لأن كل الأفعال التي في النص تصدر من طرف واحد، فهو الذي يطبق، وهو الذي يجر، الذي يحرك ويمدد. في المقابل نجد الذات لا تبدي أي ردت فعل بل دائما نجدها خاضعة، وتقابل أفعاله بالقبول وتعاني في صمت. وهذا يدل على وجود هيمنة واضحة لأن العلاقة الطبيعية تكون مبنية على التوازن والمشاركة والتبادل.

وبعد المشوار التمثيلي الذي لعبته العروسة ببراعة، نجد القاصة تختم نصها السردي بعبارة "تتجمد دموع الفرح"، لكي تنقل لنا مدى معاناة الذات في صمت. فبعد أن تتقطع خيوط القراقوز التي كانت تجبرها على الابتسامة، سقط القناع وظهرت المعاناة و الألم الذي كان يتخفى وراء القناع الذي ارتدته وهي مجبرة. على ذلك فحتى فرحها لا يكتمل لأن داخلها يتأجج ألما فيظهر ذلك في شكل دموع متجمدة لا تستطيع أن تتركها تنزل وهذا يكشف عن "معاناة مستمرة ولكن غير معلنة ".

في الأخير، نلاحظ أن هذه القصة تعكس لنا وضعية ذات غير حرة ، تعيش تحت سيطرة طرف معين يتحكم في تصرفاتها وحركتها، بل وصل الآمر به أن يتحكم حتى في مشاعرها. وهذه الهيمنة لا تبدوا فردية فقط، بل ترتبط بسياق اجتماعي يبني صورا جاهزة حول المرأة، خاصة في مرحلة الزواج. حيث يصبح المظهر أمام الناس أهم من شعورها الداخلي، فتحاول القاصة أن تبرز لنا كيف للعادات والتقاليد، مثلا أن تحول الإنسان من ذات حرة إلى صورة يتم توجيهها فقط بما يرضي الآخر ويخدم رغبتهم.

ومن قصة "**عروس شرقية** " تتجه القراءة نحو قصة اخرى معنونة ب"**صمود** " أين تبرز قوة الذات على المواجهة والتحمل رغم ما تعانيه من صعوبات وتحديات.

3- قصة صمود :

يحمل عنوان "صمود" دلالة عميقة تحيل إلى الثبات والتحدي في وجه الظلم، فهو يعكس فكرة المقاومة، وعدم الاستسلام، والتمسك بالمواجهة مهما كانت قوة العنف. العنوان ليس مجرد تسمية فقط، بل هو فعل مقاومة يرفض الفرد من خلاله أن ينهزم أمام جبروت السجان.

وقد أصابت في اختياره القاصة، لأنه يصور تجربة ذات تواجه القمع والضغط، بالإضافة الى أنه ويخلق افتراضات لدى القارئ بأن المتن سيعكس أجواء قائمة على الصراع والمواجهة بين قوتين غير متكافئتين، حيث تسعى إحداهما إلى فرض السيطرة والهيمنة، في حين تحاول الأخرى الحفاظ على وجودها كذات مستقلة، وبالتالي فإن العلاقة بين الطرفين تقوم على المواجهة ورفض السيطرة

«أشهر سلاح السلم في وجوههم، خابت عزائمه، شحذ قلمه ورماهم بسهم الضاد، قطعوا ذراعه اليمنى. .. حملتها وضربت ما تبقى لي من أعداء»[1]

[1] مريم بغيبغ:المدونة القصصية، ص 40.

عند مقاربة قصة "صمود" من منظور اجتماعي، نجد أنها عبارة عن صراع بين ذات مقموعة تسعى إلى إثبات وجودها وسلطة تحاول إخضاعها وإلزامها الصمت، فمنذ العبارة الأولى "أشهر سلاح السلم في وجههم"، يتضح أن الذات تدخل في مواجهة تقوم على الفعل الهادئ والرافض في آن واحد، وهو ما يعكس نوعا من المقاومة الفكرية، ففعل الإشهار يدل على إعلان موقف صريح، بينما يحيل "سلاح السلم" إلى مقاومة أخلاقية وثقافية.

كما تتأكد هذه الرؤية بعبارة "شحذ قلمه ورماهم بسهم الضاد"، حيث يتحول القلم إلى وسيلة للدفاع عن الذات وإثبات الوجود، فلم يعد مجرد أداة للكتابة، بل أصبح سلاحا رمزيا في مواجهة القمع والاستعلاء. يظهر ذلك من خلال توظيف اللغة كأداة مقاومة ثقافية تعكس وعي الذات ورفضها للخضوع، فنجد أن "سهم الضاد" يحيل إلى اللغة العربية، مما يجعل المقاومة تقوم على الكلمة بدل من القوة المادية، وهو ما يتجسد بوضوح في عبارة "قطعوا ذراعه اليمنى حملتها وضربت ما تبقى لي من أعداء".

إذ تعكس هذه العبارة ذروة الصراع داخل النص، حيث يمارس فعل القمع في أقصى درجاته لإيقاف الذات عن المقاومة، فالذراع اليمنى موطن القوة والقدرة على الإنجاز، وبالتالي فإن قطعها يدل على محاولة شل فاعلية الذات وصدها عن المقاومة وهو ما يبرز علاقة بين طرفين: طرف مهيمن يفرض السيطرة، وطرف مقاوم يستهدف في وجوده، وهذا ما يجسد صراعا غير متكافئ بين السلطة والذات المهمشة.

غير أن هذا القمع لا يؤدي إلى الاستسلام، بل يمثل أعلى درجات التحدي والصمود داخل النسق الاجتماعي، ويبرز إصرار الذات على المواجهة ورفض فكرة التبعية والتسلط. وهذا ما نلمسه في قول القاصة: "حملتها وضربت ما تبقى لي من أعداء"، حيث تحولت الذات من موقع الضحية إلى موقع الفعل والمقاومة، فرغم تعرضها لشتى مظاهر العنف والطمس، إلا أنها ترفض فكرة الخضوع للقواعد، والمعايير التي يتم وضعها للسيطرة عليها فواصلة المواجهة بما تبقى لها من طاقة وإرادة، فهي تفضل أن تبقى صامدة، بدل من أن تبقى تحت رحمة غيرها.

وكختام للقول، يمكن أن نقول بأن قصة "صمود" تكشف عن تجربة ذات تحاول الحفاظ على وجودها واثبات حضورها في ضل ظروف قاسية، وذلك من خلال مواجهة تقوم على الوعي واللغة بدل من القوة المادية، كما تعكس صراعا غير متكافئ بين طرف يسعى إلى فرض السيطرة، وطرف آخر يرفض الخضوع ويقاوم بما تبقى له من قوة أو إرادة.

وبعد أن تطرقنا إلى قصة **"صمود"** التي صورت لنا صراع الذات من أجل الحفاظ على وجودها ورفض الخضوع، نلج إلى قصة اخرى موسومة ب: **"ظالم"** للكشف عن ما تحمله من دلالات فكرية واجتماعية.

4- قصة ظلم:

رغم ما يحمله العنوان من بساطة إلا أنه يخفي عمقا دلاليا فهو يحيل إلى منظومة العلاقات الغير متوازنة إذ تتجلى السلطة في مقابل الهشاشة والقوة مقابل العجز وعليه فإن الظلم لا يفهم هناك كفعل فردي معزول، بل كبنية اجتماعية إذ أن هذا العنوان يساهم في توجيه أفق انتظار المتلقي، إذ يهيئه لولوج نص يكشف آليات الإقصاء، ويستبطن صراع بين الفرد والسلطة، سواء كانت هذه السلطة اجتماعية أو غيرها، مما يخلق نوعا من التوتر الدلالي منذ الوهلة الأولى. وهذا ما يدفع القارئ إلى التساؤل: من الظالم ومن المظلوم؟ وكيف تتجلى صور الظلم داخل النص؟.

«بيد واحدة، وبعض الذكريات أعاد بناء بيته، انتشل حلمه من الركام، سلم نفسه للحياة والأمل... امتطى صهوة النسيان. .. تألمت ذراعه المبتورة عندما أمروه أن يصفق لهم من جديد.»[1]

ينفتح المتن السردي على صورة إنسانية مؤثرة، تجسد معاناة فرد في مواجهة واقع قاسٍ، بحيث تحضر اليد الواحدة بوصفها علامة لنقص جسدي، لكنها في الآن نفسه تتحول إلى رمز للقوة والإصرار، كما أنه تعكس قدرة الفرد على تجاوز آثار الخراب، سوءا كان هذا الخراب ماديا " الركام" أو معنويا " الصدمة والذاكرة ". كما نجد أيضا أن الأفعال السردية تتوالى:" أعاد، انتشال، سلم، امتطى" مما يشكل مسارا نضاليا تنتقل فيه الذات من حالة الانكسار إلى محاولة الترميم، ومن الألم إلى التكيف مع الواقع غبر أن هذا التدرج.

أما بالنسبة للفعل "اجبروه "، فتعد مفتاحا دلاليا مركزيا، يشير إلى السلطة القاهرة التي تمارس ضغطها على الفرد وتحرمه من حريته، ومن هنا يتمظهر الظالم في أقسى صوره، ليس فقط في ما لحق الجسد من بتر، بل في محاولة إخضاع الوعي وإجبار الذات على تمثيل الرضا عبر التصفيق.

أما عبارة "ذراعه المبتورة "، فهي دلالة رمزية عميقة، إذ تتحول إلى شاهد للعنف الذي تعرضت له الذات، وفي الآن نفسه إلى أداة لفضح العنف الذي يمارس عليها، فالألم الذي عاد مع فعل التصفيق نجده يكشف أن الذاكرة لا تمحى، وأن محاولات "امتطاء صهوة النسيان" تظل مؤقتة أمام عودة القهر، ومن هنا ينتقل الخطاب من الأمل وإعادة بناء خطاب الإكراه وتجدد المعاناة، وهو ما يصور طبيعة النسق الاجتماعي الذي لا يسمح للفرد بالتحرر الكامل كما أن نقاط الحذف الموالية لها دور مهم، إذ تعبر عن محاولات تجاوز الآلام، لكنها تخفي في عمقها تراكمات من المعاناة المسكوت عنها والتي تنفجر في النهاية مع فعل الإكراه.

يتضح لنا من خلال ما سبق ذكره أن هذه الأقصوصة "ظلم" تعكس واقع اجتماعي قائم على القهر والإكراه، بحيث تتحول معاناة الفرد إلى وسيلة لفضح بنية ظالمة تصادر الإرادات وتعيد إنتاج الهيمنة. ومن هنا نرى أن القاصة نجحت وأبدعت في توظيف تقنيات

[1] مريم بغيبغ: المدونة القصصية، ص 47.

التكشف والمفارقة والرمز لكشف هذا النسق وتناقضاته في نص قصصي قصير جدا، لكنه عميق الدلالة والأثر.

بعد التطرق إلى قصة "**ظلم**"، نمر إلى قصة "**عرش**" لاستكمال مقاربة النسق الاجتماعي بأبعاد أخرى.

5- قصة عرش:

يأتي عنوان "عرش" مثقلا بحمولة دلالية مكثفة، إذ توحي في معناها البسيط إلى مركز السلطة والسيادة، غير أن هذا اللفظ رغم بساطته، إلا أنه ينفتح على شبكة من الدلالات التي تحدد المسافة الفاصلة بين سطوة الحاكم وخضوع المحكوم. كما تحيل لفظة "عرش" إلى بوجود نظام يتحكم من خلالها الأعلى في الأدنى منه، بحيث ينتظر من الرعية الخضوع المطلق دون مساءلة، وبذلك فإن لا يمثل مجرد مكانة، بل إنه رمز للسلطة التي تفرض قوانينها و تشكيل سلوك الأفراد وفق منطق الخضوع.

ومن ثم فإنه يؤسس لأفق انتظار مشحون بالتوتر، كما أنه يكشف عن مواجهة غير متكافئة بين ذات فردية تسعى إلى إثبات وجودها، وسلطة متجبرة تعمل على تذويب هذا الوجود.

«**(ودعت خوفي وامتطيت شجاعتي... عند باب صاحب الجلالة أمروني بنزع حذائي...رأيت ما لم يخطر على قلب بشر قبل المثول بين يديه أمرني حارسه الشخصي بخلع لساني...خرجت حافيا لا أكلم الناس إلا رمزا)**»[1].

تستهل القاصة هذا المتن بلحظة إعلان ذاتي يتجسد في قولها " ودعت خوفي وامتطيت شجاعتي "، وهذا ما يوحي ببداية مسار تحريري يعكس الرغبة في مواجهة السلطة دون تردد، فنجد أن فعل الامتطاء يحيل إلى السيطرة والتمكن، وكأن الشجاعة أصبحت وسيلة عبور نحو الفعل والمواجهة، غير أن هذا الأفق المتفائل سرعان ما يصطدم بواقع سلطوي صارم يتجلى منذ الوصول إلى "باب صاخب الجلالة "، وهي عبارة تكرس الفارق بين الذات والسلطة وتبرز هيبتها وقدسيتها المصطنعة. ومن هنا تبدأ طقوس الإخضاع عبر الأمر بـ" نزع الحذاء"، وهو فعل يحمل دلالة مزدوجة، فقد يحيل إلى التواضع الظاهري، لكنه في هذا السياق كإجراء لإذلال الذات و تجريدها من كراماتها وإخضاعها لشروط السلطة. وتتضح أكثر مظاهر القهر في عبارة "رأيت ما لم يخطر على بال بشر"، فنجد هذا التعبير يعكس مدى عمق هذه التجربة وقساوتها وحجم المعاناة، لتشير إلى بما يحدث داخل فضاء السلطة دون التصريح المباشر، مما يفتح المجال لتأويلات متعددة حول طبيعة هذا العنف، هل هو مادي او معنوي؟. وبذلك يبلغ القمع ذروته في الأمر الصادر" بخلع لساني"، وهو تعبير مجازي له دلالة عميقة ويحيل إلى فرض الصمت ووضعه شرطا للامتثال أمام الحاكم، فاللسان هنا ليس مجرد عضو فحسب، بل يمثل رمز للوجود والقدرة على القول. وبذلك

[1] مريم بغيبغ: المدونة القصصية، ص 16.

تكتمل دائرة الإذلال في عبارة "خرجت حافيا لا أكلم الناس إلا رمزا، "وهنا يحضر التناص مع الآية القرآنية «**قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّي آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا**» سورة آل عمران، الآية 41 ، لتبين درجة الضعف والانكسار الذي عرفته الذات لأنها فقدت أدواتها الأساسية المتمثلة في "حذاء" و"كرامة السير" و"اللسان"، إذ انتقلت من حالة الشجاعة إلى حالة الصمت مكتفية بالتواصل الرمزي وكأنها كائن منزوع الصوت.

وبناءً على ذلك، إن هذه الأقصوصة تكشف عن بنية سلطوية تخضع الفرد لسلسلة من الطقوس التي تهدف إلى تجريده من إنسانيته، ورغم البداية التي توحي بالتمرد، فإن الذات قد تنتهي إلى حالة من الصمت المفروض، مما يعكس ذروة الهيمنة القائمة على القهر، غير أن هذا الصمت لا يخلو من دلالة المقاومة، إذ أن الرمز يصبح بديل عن الكلام، وإشارة إلى أن الصوت وإن كبت فانه لا يمحى بل يبحث عن سبل أخرى للتعبير.

3- النسق الثقافي: تقويض سلطة المركز والاستكشاف الواعي لأحقية الهامش.

وبعد معاناة طويلة للذات وهي تتشابك مع تعقيدات الوسط الاجتماعي من ضغوطات، يبرز البعد الثقافي كونه المجال الذي تتجسد فيه الأفكار والقيم وتعاد صياغتها، بما يفسر التصورات الشائعة داخل المنظومة الاجتماعية وقد شمل التحليل جملة القصص المتمثلة في: "قصة قابيل ، طقوس ، ثورة ، مؤامرة "، لتكون قصة "قابيل " نقطة الانطلاق الأولى للحديث عن النسق الثقافي:

1- قصة قابيل:

عنوان قصة قابيل يُحيل في البداية إلى شخصية دينية معروفة في الثقافة الدينية، وهي "قابيل" الذي ارتبط في الوعي الجمعي بفكرة أول جريمة قتل تقع بين الإخوة. فاختيار القاصة لهذا الاسم ليس اعتباطيا، بل لتوجه القارئ منذ البداية إلى عالم الخطيئة، والذنب كما أن العنوان فني يحمل دلالة رمزية، لأن "قابيل" هنا لا يفهم كشخصية دينية فقط بل كرمز للإنسان الذي يسقط في الخطيئة، لذلك نجد العنوان يهيئ القارئ للدخول في نص مرتبط بفكرة الخطيئة والقتل، وبالتالي يتوقع أن النص سيتناول صراع داخلي أو فعلا مرتبطا بالذنب والتوبة، كما يخلق العنوان جوا مشحونا، وكأنه سيدخل إلى عالم تتحكم فيه مفاهيم الخطايا والعواقب.

«على مسرح الخطايا تعاركنا. كان النصل حادا والظلال تهتف باسمي. .. غرزت الخنجر في صدره... توضأت بدمه. صليت عليه صلاة الغائب وأعلنت توبتي. .. لولا انعكاس المرايا لكنت الآن في الجنة»[1].

في بداية السرد يبدو أن الأحداث مرتبطة بعالم ثقيل تحكمه مرآة الخطايا والعنف مما يهيئ القارئ لفهم ما سيأتي في إطار رمزي أكثر من كونه حدث عادي.

[1] مريم بغيبغ: المدونة القصصية, ص22.

"على مسرح الخطايا تعاركنا كان النصل حادا والظلال تهتف باسمي"، فتحاول أن تصور لنا المشهد وكأنه عبارة عن مسرحية تعكس أن هذا الصراع ليس مجرد صراع عادي، بل فعل محكوم بجو من الذنب والخطيئة. فهي عندما نقول "على مسرح الخطايا"، فالمكان في حد ذاته مرتبط بالأفعال المذنبة، وكأن الذات تتحرك داخل عالم مليء بالإثم. فكان "النصل حادا"، وهذا يدل على شدة المواجهة وخطورتها فكانت "الظلال تهتف باسمي"، فتعكس هذه العبارة حالة نفسية مضطربة، وكان هناك قوة خفية أدت إحساسا داخلي يضغط على الذات بدفعها نحو الفعل دون التفكير، وكأن كل ما يحدث يقود بشكل تدريجي للقيام بفعل ما يقلب الموازين.

وبذلك تنتقل الأحداث إلى لحظة حاسمة "غرزت الخنجر في صدره" أين تنفجر لحظة العنف، حيث يتحول ذلك الإحساس الداخلي والضغط النفسي إلى فعل يتجسد مباشرة في القتل وكأن ما سبق من التوتر والصراع الداخلي لم يكن إلا تمهيدا لهذه اللحظة الحاسمة، التي يظهر فيها الصراع على الميدان بشكل واضح وصريح.

ثم تستمر القاصة في الكشف عن ردة فعل الذات بعد قيامها بالفعل (القتل): تقول" توضأت بدمه"، فالوضوء هنا في الثقافة الدينية مرتبط بالطهارة والنقاء قبل العبادة، وكأن الشخصية تسعى إلى أن تحول فعل القتل إلى شيء مطهر أو مقبول، أو أنها تحاول أن تجد تبرير لما قامت به، ويمكن أن نفهم هدا الفعل كصراع بين وعي فردي مضطرب يحاول إيجاد مبرر لما قام به وبين قيم دينية وأخلاقية مركزية تمثل معيار للطهارة والصواب، فهي عندما لجأت إلى الوضوء، فإنها بذلك تعبر عن محاولتها الخروج من ثقل الذنب دون نجاح حقيقي، ثم تقول "صليت صلاة الغائب".

ففي وعينا الجمعي نحن نعلم أن الصلاة ترتبط بفكرة التكفير عن الذنب والعودة والطهارة الروحية، فالشخصية بعد ارتكابها لفعل القتل، تلجأ لهذا الطقس الديني لتدخل فعلها في إطار ثقافي ديني لتخفف من ثقل الجريمة التي قامت بها. فالهدف من ذكر القاصة لهذه الممارسات هو أن تبين لنا الطقوس الدينية لا لتستحضر فقط العبادات، بل أيضا كوسيلة لفهم الواقع والتعامل مع الشعور بالذنب داخل منظومة ثقافية تتحكم في تصور الخير والشر، ثم تحاول هذه الذات العودة إلى الطريق الصحيح فتقول "أعلنت توبتي".

هذا الإعلان يدل على محاولة الذات العودة إلى النسق القيمي بعد ارتكاب الخطيئة، مفهوم الصلاح داخل النص أصبح مرتبط بصورة ثقافية فيها ضغط وطقوس ومعاناة، ولأن القاصة لم تجد في هذا الصلاح راحة أو طمأنينة بل شيئا ثقيلا يجعلها تتبرأ منه بهذا الانقلاب في المعنى وبهذا الشكل المفاجئ.

وبعد مقاربتنا لقصة " **قابيل** "، ننتقل إلى قصة "**طقوس**" التي تعالج نفس الفكرة، ولكن من منطلق مختلف تقوم على إبراز العادات والتقاليد وما خلفته من آثار واضحة على الذات داخل المجتمع.

2-قصة طقوس:

جاء عنوان قصة "طقوس " في كلمة واحدة، ولكنه يحمل دلالة مختلفة ترتبط بالممارسات المتكررة ذات الطابع الديني أو الثقافي، والتي تكون عادة مشحونة بالرموز والمعاني داخل المجتمع، فهذا العنوان يوجه القارئ منذ البداية إلى أن النص سيعرض مشاهد ليست بسيطة، بل مرتبطة بطقوس ذات بعد ديني أو حتى شعبي، وهذه السلوكيات لها معنى داخلي ثقافي معين.

إذا، فالعنوان يقدم افتراضات للقارئ بأن المتن السردي للقصة سيكون مرتبط بالموروث الثقافي، وبالأفعال التي تحمل دلالات رمزية أكثر من كونها أحداث يومية بسيطة. ومن هنا فهو يهيئنا لدخول عالم ثقافي، مليء بالمعتقدات والرموز، حيث تفهم هذه الأفعال ضمن سياقها الثقافي.

«تنحني مرغمة أمام ضريحه أشعلوا الشموع ونثروا الزعفران أتموا الفرائض. ..أشاروا للولي الصالح انتحبت تسأله الذرية الصالحة في العتمة تعسر المخاض. ... سمعوه يصرخ داخل أحشائها: أعوذ بالله أن أكون من الصالحين ؟!»[1]

تفتتح القاصة المتن بمشهد يحمل طابعا طقوسي واضح يتمثل في قولها: "تنحني مرغمة أمام ضريحه"، يحمل هذا المشهد دلالة قوية من البداية، فالقاصة لم تقل "تنحني" بل أضافت لها كلمة "مرغمة"، وهذه الكلمة مهمة لأنها توحي بأنها لم تقع في الفعل من تلقاء نفسها بل لأنها مرغمة على ذلك، فالطقس الذي تقوم به الذات ليس اختيارها بل هو سلوك تفرضه الثقافة والمجتمع، أو حاجتها الملحة التي فرضت عليها الانحناء أمام هذا الضريح الذي يرمز لها ب "تقديس وطلب المساعدة من قوة روحية" لكن لا تنحني الذات له من تلقاء نفسها، وكأنها تعيش صراع بين إيمانها أو رغبتها الخاصة وبين ما يفرضه عليها الموروث الثقافي.

ثم يتحول الفعل الطقوسي إلى فعل ثقيل تحكمه الحتمية أكثر مما تحكمه الطمأنينة. ثم تواصل وصف الجو الطقوسي داخل النص تقول: "أشعلوا الشموع ونثروا الزعفران وأتموا الفرائض"، فنحن نعلم أن إشعال الشموع ونثر الزعفران ليست أفعال عادية بل هي طقوس متجذرة في الثقافة الشعبية، غايتهم منها هو طلب البركة وتحقيق الرغبات.

وهكذا تحاول أن تخطو القاصة خطوة أخرى داخل نفس الجو، تتعلق بتوجه المرأة نحو الولي الصالح وفتح باب الدعاء له: "أشاروا للولي الصالح أنحبت تسأله الذرية الصالحة" ومن هنا نفهم أن الذات لم تتحرك من تلقاء نفسها بل تم توجيهها من طرف ما، وهو ما يدل على حضور التفكير الجمعي داخل المشهد. هذا التوجيه يعكس اعتقادا راسخا بأن الولي الصالح يمثل الوسيط بين الآلهة والبشر يتم اللجوء إليه لتحقيق الأمنيات.

[1] مريم بغيبغ: كهنة، المدونة القصصية، ص 21.

أما فيما يخص الفعل "أنحبت" فيبرز شدة تأثرها وانكسارها النفسي، حيث تعكس الذات رغبة ملحة بأن يرزقها الذرية الصالحة، وهنا الرجاء موجه إلى قوة غيبية يعتقد أنها قادرة على الاستجابة فالحقيقة هذا ما زرعه الموروث الثقافي والديني في تشكيل وعي الذات وتوجيه سلوكها. ثم تواصل القاصة في التصوير في نفس الجو الطقوسي المشحون بالمعتقدات، إذ تبقى الذات معلقة بين الألم والرجاء، تقول: "في العتمة تعسر المخاض" فينتقل النص من عالم الطقس والرجاء إلى عالم المعاناة، حيث توحي العتمة بالحالة النفسية المليئة بالقلق والغموض، بينما "تعسر المخاض" تعكس صعوبة التجربة رغم كل ما سبق من طقوس ودعاء.

ثم تختم نصها السردي بقولها "أعوذ بالله أن أكون من الصالحين"، هذه العبارة تحمل تناصا دينيا مع صيغة الاستعاذة المعروفة في الثقافة الإسلامية، لكنها تأتي بشكل مختلف لأنها تقلب صيغة الاستعاذة المعروفة، فبدل أن تصبح الاستعاذة من "الشر" أصبحت من "الصالحين". وهذا يخلق كما قلنا مفارقة في المعنى، كما وأنه لا يعني رفض الصلاح بمعناه الحقيقي، بل يشير إلى أن مفهوم الصلاح داخل النص مرتبط بصورة ثقافية فيها ضغط وطقوس، لأن القاصة لا تجد في هذا الصلاح راحة أو طمأنينة، بل شيء ثقيل يجعلها تتبرأ منه بهذا الانقلاب في المعنى وبهذا الشكل المفاجئ.

وختام للقول، هذه قصة تكشف لنا عن عالم ثقافي مشبع بالطقوس والمعتقدات الشعبية، حيث ترتبط حياة الذات بالأضرحة والولي الصالح في محاولة لتحقيق الرغبات، لكن هذا العالم لا يقدم بصورة بسيطة، بل يتدخل فيه الأمل والألم والرجاء بالمعاناة مما يعكس فكرة أن هذه الطقوس رغم حضورها القوي لا تضمن دائما.

من أجواء ممارسة **الطقوس** وما ينجر عنها من معاناة تلحق بالذات، ننتقل إلى قصة أخرى موسومة ب"**ثورة** " التي تعكس رؤية سردية مختلفة عن ما سبقها، كما تساهم في استكشاف أطر جديدة ومختلفة.

3- قصة ثورة :

كلمة "ثورة" نجدها تعبر عن الحركات التي تتجاوز النظم القائمة وتدعوا إلى التحولات الجذرية، سواء على مستوى الأفكار أو على مستوى النظم الاجتماعية والثقافية، وبذلك فإن العنوان في السياق يشير إلى أن النص سيركز على فكرة التمرد والرفض، سواء كان هذا التمرد في مواجهة القيود المجتمعية أو الذاتية.

وعليه، فإن العنوان يطرح تساؤلا حول معنى الحرية، المتمثل في: هل هذه الثورة هي ردت فعل على الظلم، أم هي بحث دائم عن التحرر الداخلي؟ في حين يمكن أن تكون الثورة في هذا السياق بمثابة ثورة داخل الذات، ومواجهة بين رغبة الفرد في الانفصال عن التقاليد أو القيم المفروضة عليه.

«نبتت أزهار الحرية على لساني. تهامسوا لقلعها. أخفيتها في كهف صمتي... أوهموني بدفء ربيعهم، أخرجتها. .. تفاجأت بسقوط أوراقها على قارعة الرصيف.»[1]

يستهل المتن السردي بجملة رمزية تحمل العديد من الدلالات، فلفظة "نبتت" تشير الى شيء طبيعي ينمو، كالحرية التي تبدأ بالظهور تدريجيا بقلب الذات، بينما عبارة "أزهار الحرية" فنجدها تعكس الجمال والإشراق، فهي صورة متعلقة بالنماء والتحرر. في حين نرى أن " الحرية " تمثل التحول والإفلات من القيود، يمكن أن نرى التوازي مع القرآن الكريم حول مفهوم الحرية كنعمة من الله، أو حتى مع فكرة الخروج من الظلمات إلى النور، كما ورد في قوله تعالى : "الله ولي الذين آمنوا يخرجهم من الظلمات الى النور"[1]سورة البقرة الآية 257.

كما أننا إذا نظرنا إلى "الأزهار" فنجدها رمزا يحيل إلى الطفولة أو البداية، إذ يولد الفكر الحر أو الحلم الثوري في لحظة صفاء. كما أنها تمثل تجديدا فكريا وعاطفيا ومن هنا نرى أن هذا التعبير يشير إلى البداية السليمة للثورة فالكلمات تعد الأداة الأولى للتغيير وتعكس قدرة المرأة على التعبير عن نفسها في مواجهة القمع القافي والاجتماعي.

أما بالنسبة لعبارة "تهامسوا لقلعها"، فتشير إلى محاولة القضاء على الفكرة الثورية، أو ربما لمن لا يرى في الثورة إلا تهديدا للنظام القائم. ومن هنا تقع المفارقة بين الفكرة التي تمثل النماء والتحرر وبين محاولات المستمرة لإخمادها، أما بالنسبة لعبارة " أخفيتها في كهف صمتي"، هنا تعبر من خلالها القاصة عن الاختباء واللجوء إلى العزلة بسب الخوف من قمع الأفكار الثورية، فالكهف قد يرمز إلى الظلام والخفاء، كما يشير إلى الظروف التي تجبر الشخص على كتمان أفكاره، وهي حالة يمكن أن تكون إشارة إلى الحقبة التي يضطهد فيها الفكر الثوري أو التغيير المجتمعي.

أما بالنسبة لعبارة " أوهموني بدفء ربيعهم"، هنا نلمس نوعا من الوعود الزائفة التي يقدمها المجتمع، بحيث يتم تقديم الثورة على أنها شيء مؤقت كما تقدم الربيع دائما كفصل من الراحة والتجديد، ولكن المفارقة تأتي في المرحلة التالية، بحيث تنكسر هذه الأوهام. نرى أن لفظة "أخرجتها "هنا يظهر من خلالها الفعل السردي بشكل قوي، بحيث يخرج الراوي فكرته أو ثورته إلى العالم بعد أن كانت خفية. إنه التمرد الذي تعجز الذات عن إخفائه أكثر، وهو القرار بالتصريح بالرأي بعد فترة من القمع أو الخوف.

إذ أننا نرى أن الجملة الختامية "تفاجأت بسقوط أوراقها على قارعت الرصيف" تعد نهاية غير متوقعة، فسقوط الأوراق في هذا السياق يمثل الإحباط والخيبة، فالأوراق عادت ما تكون ترمز إلى النماء والتجدد، تسقط الآن على الرصيف بحيث لا مكان للزرع أو النمو، فهذه الصدمة قد تعكس ما يشعر به الشخص الثوري عندما يواجه التحدي أو الخيانة من داخل المجتمع، أو من الأشخاص الذين كانوا يحاولون إسكات الثورة.

[1] مريم بغيبغ:المدونة القصصية, ص 25.

وعليه يتضح لنا أن هذه الأقصوصة "ثورة" تعكس النضال الفكري للمرأة في مواجهة القيود الثقافية والاجتماعية فحظيت بمكانة رئيسية ومركزية. كما أن هذا النص يمثل لنا الصراع الداخلي والخارجي بين الرغبة في تحرير الفكر من جهة، والرفض المجتمعي من جهة أخرى، كما أن السقوط المفاجئ للأوراق يعكس الخذلان الذي قد يشعر به الأفراد حينما يصطدمون بالواقع القاسي، لكن في الوقت ذاته نجده يمثل التحول نحو الفعل الثوري الحقيقي الذي يتجاوز التوقعات الأولية.

وبعد أن انعكست الثورة كردة فعل تعلن من خلالها الذات عن تمردها ورفضها ورغبتها في التحرر الفكري، ننتقل إلى قصة أخرى تسلط الضوء عن ما يحاك في الخفاء وخلف الستار لتكشف بذلك عن أبعاد خفية لم تكن واضحة.

4- قصة مـؤامرة :

يعد عنوان "مؤامرة " عتبة كثيفة الدلالة على الرغم من أنها لفظة واحدة، إلا أنها تحمل العديد من المعاني والدلالات، كما أنها تنفتح على أفق ثقافي مشحون بالتربية وانعدام الثقة، والخداع والتدبير الخفي والمؤامرة في حمولتها الثقافية نجدها تحيل إلى نسق فكري قائم على الإحساس بوجود قوى خفية تتحكم في المصائر.

وقد ورد العنوان متقطع الحروف، وهو اختيار يوحي بعدم اكتمال المعنى، كما تعكس طبيعة التحالف التي تتسم بالخفاء إذ يصعب إدراك الحقيقية في صورتها الكاملة.

ينطوي عنوان "مؤامرة" على تعدد الأطراف وتداخل المصالح، مما يوحي بوجود شبكة غير مرئية من العلاقات الملتبسة، كما يستدعي العنوان نسق ثقافي قائم على تفسير الواقع من خلال قوى متآمرة تتحكم في المصائر من وراء الستار، وهو ما يعكس بنية ذهنية متجذرة في الثقافة كما ترجع الاختلالات إلى فاعل خفي لا يرى مباشرة.

وهذا ما يهيئ المتلقي للولوج إلى متن سردي يقوم على تفكيك الثقة وكشف المستور، خاصة حين يكون الخطر صادرا ممن يفترض فيهم الحماية.

«نبهوني منه مرارا وتكرارا. لم أهتم لعوائهم وقلت في نفسي: حاشا لله أن يكون من الماكرين !

مازال ذلك الراعي العجوز يجتز صوفي مقابل العلف... لكن لم أكن أعلم أنه يبرم صفقاته مع الذئاب.»[1].

يبدأ المتن بحالة من التنبيه الجماعي، إذ يشكل الفعل "نبهوني" صوت الجماعة التي تمتلك خبرة سابقة، وهو ما يحيل ثقافيا إلى قيمة النصيحة والتواصي داخل المجتمع. غير أن هذا الصوت يقابل بتجاهل من الذات الساردة، فيكشف ذلك عن صراع بين الوعي الجماعي والاطمئنان الفردي القائم على حسن الظن. غير أن تكرار "مرارا وتكرارا " يدل على شدة التحذير والحاجة، في مقابل إصرار الذات على تجاهل هذا الوعي.

[1] مريم بغيبغ: المدونة القصصية، ص 20.

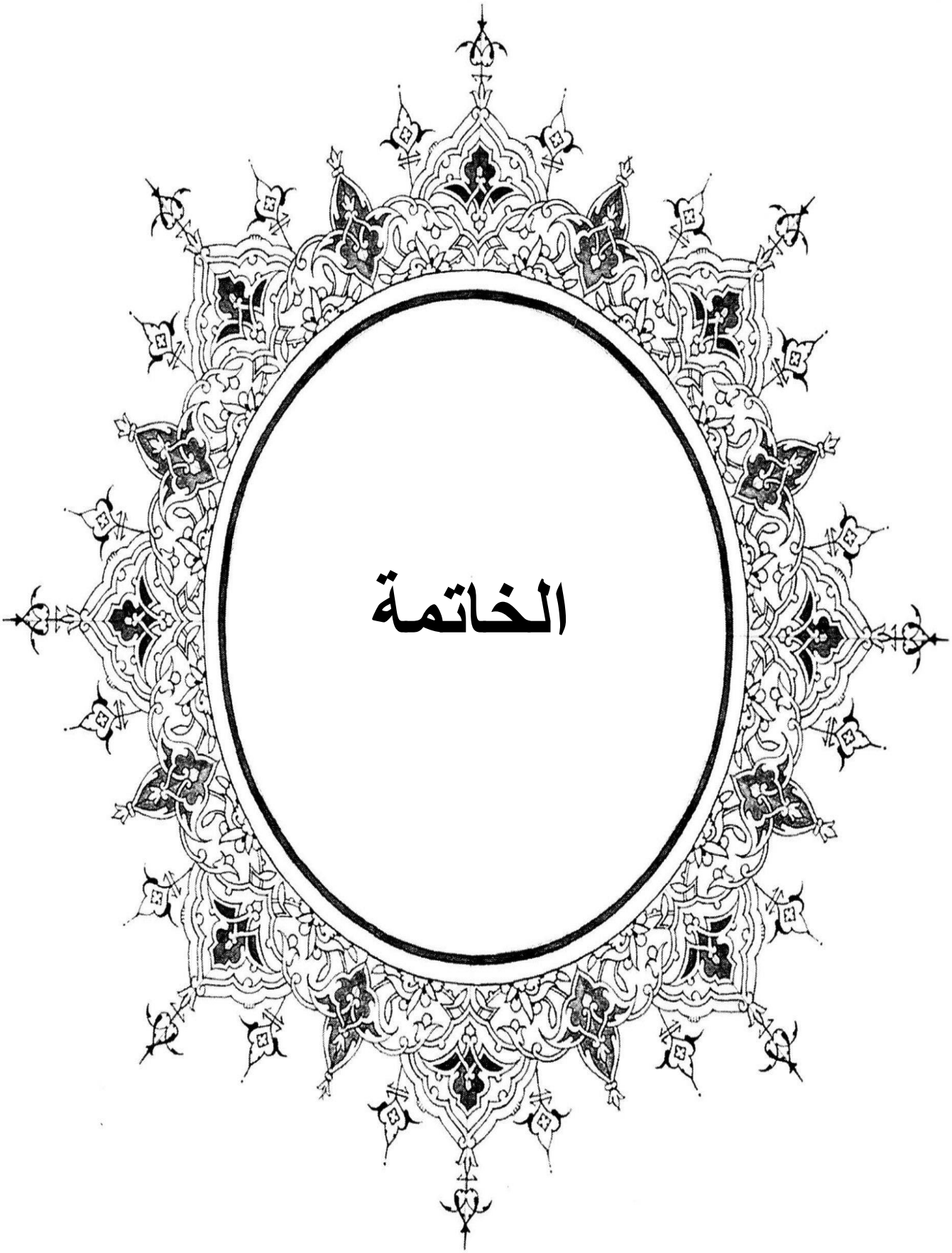
أما بالنسبة لعبارة "لم أهتم لعوائهم وقلت في نفسي: حاشا لله أن يكون من الماكرين ؟!" فنجدها تقوم على رفض صوت التحذير الجماعي، إذ يتم تحقيرهم عبر لفظة "عوائهم " وهو ما يحول النصيحة إلى ضجيج مجرد كلام فارغ، كما أن اعتماد لفظة " حاشا لله " نجده يفضى على الخطاب بعدا اخلاقيا ويعكس محاولة الشخصية نفي صفة المكر عن نفسها وتأكيد براءتها وحسن نيتها غير أن هذه ثقة سرعان ما تنهار أمام الحقيقة التي سنكتشفها لاحقا مما يكشف نهاةية المفارقة بين المظهر الخادع والواقع الفعلي مطلقة وغير نقدية في الشخصية ويجعله موضوع الشك.

أما بالنسبة لعبارة " مزال ذلك الراعي العجوز يجز صوفي مقابل العلف " فنجدها تقدم مشهدا في ظاهره علاقة تبادل طبيعية بين الراعي والخروف بحيث يبدوا " الجز مقابل العلف " نظاما متوازنا، غير أن وصفه بـ " الراعي العجوز " يمنحه سلطة ورمزية قائمة على الخبرة والحكمة مما يعمق ثقة داخل النسق الثقافي.

أما بالنسبة لفكرة " لكنني لم أكن أعلم أنه يبرم شرا صفقاته مع الذئاب" فنجدها تمثل لحظة الانكشاف والتحول السردي، إذ يعاد تفكيك المعنى السابق بالكامل فالراعي الذي رمز للحماية يتحول إلى طرف مؤامرة خفية مع الذئاب وهي رمز ثقافي واضح للخطر والافتراس، ومن هذا المنطلق يتضح لنا أن توظيف الرموز الحيوانية في المخيال الثقافي "حضور الراعي والخروف والذئاب" ليس اعتباطيا بل يستند إلى نسق رمزية متجذرة وهذا يعني أن الراعي يمثل صورة الحامي والمرشد في الثقافة المرتبطة بالأمان والرعاية، أما الخروف فهو رمز البراءة و الانقياد، أما الذئب يعتبر تجسيدا للمكر والافتراس غير أن هذا النص يعيد تفكيك هذه الدلالات، إذ ينقلب الراعي من رمز الحماية إلى رمز للخيانة في خرق للنسق الثقافي التقليدي.

أما "يجز الصوف" استنزاف خفي" مقابل العلف" وهو الرعاية ليبلغ الانكشاف ذروته في عبارة "يبرم سرا صفقاته مع الذئاب " فهي تكشف عن تواطئ السلطة مع مصدر الخطر كما تؤدي نقاط الحذف (...) وظيفة دلالية إذ تعبر عن المسكوت عنه بشيء متراكم "الخديعة" ويترك المجال لتأويلات القارئ حول طبيعة هذه العلاقة المريبة.

وعليه يتضح لنا أن هذه الأقصوصة "مؤامرة" تكشف عن تفكك البنى الرمزية الموروثة، بحيث لم تعد رمزية الراعي مرتبطة بالحماية فحسب بل غدت قناعا للخداع كما تظهر خطورة توظيف المرجعية الدينية في تبرير الثقة العمياء والدعوة إلى إعادة النظر في المسلمات الثقافية عبر وعي نقدي يميز بين ظاهر الأشياء وباطنها ويكسر الخداع المغلف بثبوت الأمان.



الخاتمة

الخاتمة:

وفي ختام هذه الدراسة، يمكن القول أننا قد وقفنا على أهم النتائج التي وصلت إليها هذه المقاربة، والتي يمكن حصرها في النقاط التالية :

- الأدب المعاصر في ظل التحولات التي عرفها العصر لم يعد كافيا بوصف الواقع ونقله فقط، بل تجاوز ذلك إلى نقده ومناقشة قضاياه وأزماته، عبر استحداث أشكال جديدة تتناسب مع متطلبات العصر مثل القصة القصيرة جدا.

- كما أسفرت الدراسة أن القصة القصيرة جدا لم تعد مجرد نمط تعبيري مختزل، بل أصبحت فضاءً تعبيريا قادراً على احتواء قضايا مختلفة.

- يعد التكثيف، والوحدة، وقصر الحجم، والإيجاز... تعد من أهم الخصائص التي لا غنى عنها في القصة القصيرة جدا، لما لها من دور محوري في تركيز الدلالة ضمن مساحة لغوية موجزة، مع الحفاظ على دقة المعنى وعمقه.

- بروز أصوات نسوية على الساحة الأدبية، خاصة في مجال القصة القصيرة جدا مستفيدة من خصوصية هذا الجنس الأدبي في إثبات حضورها، وإعادة الإعتبار لصوتها المهمش، ومقاومة مختلف أشكال الإقصاء والتهميش الاجتماعي والثقافي.

- عرفت القصة القصيرة جدا تطورا ملحوظا في الجزائر، مما فتح المجال أمام أصوات جديدة، خاصة النسوية مثل" مريم بغيبغ "، التي كان لها أثر بارز في إثراء التجربة السردية

- توصلنا أيضا أن مقاربة النصوص لا تكون بمعزل عن محيطها الثقافي، فالنقد الثقافي يمنحها قراءة أعمق تتجاوز المستوى السطحي، وتعمل كشف المسكوت عنه داخل النص.

- تداخل الأنساق داخل المتن السردي للمجموعة القصصية "كهنة"، بين نسق نفسي يكشف التوتر الداخلي الذي تعيشه الذات، والنسق الاجتماعي وما يفرضه من قيود وضغوطات اجتماعية تحد من حرية الذات، ونسق ثقافي يوجه نظرة الفرد إلى ذاته وإلى الآخر.

- تبين لنا من خلال مقاربتنا **للنسق النفسي**، أن هناك مواضيع تعكس لنا تجربة تجسد صراعاً داخلياً بين هامشها ومركزها، إذ ينتهي في غالب الأحيان بالانكسار عندما تصل الذات إلى لحظة المواجهة المفروضة مع واقعها، مؤكدة من خلالها أن الوعي الحقيقي لا يتحقق إلا عندما تتحطم هذه الأوهام الزائفة.

- تجلى**النسق الاجتماعي داخل المدونة القصصية بوصفه سلطة موجها لسلوك الأفراد** ، بوصفه فضاءً موجها لسلوك الأفراد تتجسد فيه علاقات القوة والسيطرة، التي تجعل الشخصيات مجبرة على الخضوع والامتثال لسلطة المجتمع على حساب رغبتها الشخصية، مما جعلها في النهاية عبارة عن دمية يتحكم الآخر بخيوطها.

- طرحة المدونة القصصية مجموعة من المواضيع المتعلقة بالجانب الثقافي جعلت منه الذات سلطة خفية للاحتماء بالدين و التقاليد بهدف تغطية الخطايا، حيث وظفت الطقوس الدينية للتكفير عن الخطيئة و التخفيف من الشعور بالذنب.

- بروز **"التناص الديني"**، من خلال توظيف نصوص ورموز دينية وثقافية أسهمت في تعميق المعنى وإضافة أبعاد تأويلية ودلالية عميقة، تمنح القارئ فرصة المشاركة في بناء المعنى.

- تم طرح بعض النتائج للدراسة، إلا أنها لا تدعي الإحاطة الشاملة بكل الجوانب المتعلقة بالموضوع، بقدر ما تمثل محاولة علمية تهدف إلى مقاربة القصة القصيرة جدا والكشف عن جوانبها المختلفة.

الملاحق

الملحق:

«بغيبغ مريم من مواليد الثامن من أفريل سنة 1983م، حاصلة على شهادة الماجستير أدب جزائري حديث ومعاصر من جامعة منصوري بقسنطينة سنة 2010م، بصدد تحضير مذكرة الدكتوراه في الأدب الجزائري، أستاذة مساعدة (أ) بجامعة محمد الصديق بن يحي، جيجل الجزائر، لديها:

مجموعة من القصص القصيرة جداً الإلكترونية، صادرة عن دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني، بعنولن: (غابرون)، شاركت في كتاب جماعي للقصة القصيرة حداً في مصر، مع مجموعة من الأدباء بعنوان: (ترانيم القصص)

نشرت العديد من نصوص القصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً في مجلات وجرائد وطنية وعربية، إلكترونية وورقية»[1]



[1] - مريم بغيبغ:المدونة القصصية, ص 11.


المصادر
والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المصادر:

أولا: مدونة البحث:

01 مريم بغيبغ: كهنة، قصص قصيرة جدا، دار أجنحة، ط1، 2017م.

ثانيا: المعاجم:

01 أحمد حسن الزيات وآخرون: مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ج1، المؤسسة الثقافية للتأليف والطبعة، ط1، تركيا، 1960، مادة (هـ، م، ش).

02 جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، لبنان، 1984.

03 أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج4، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د/ط)، (د/م)، (د/س).

04 سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، 1985.

05 الفيروز أبادي: قاموس المحيط، تر، محمد نعيم العرقوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2005، (مادة قصص).

06 أبي القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري: أساس البلاغة، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت- لبنان، 1998.

07 معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية للنشر، ط4، القاهرة، مصر، 2004.

08 محمد عاطف غيث: المرجع في مصطلحات العلوم الاجتماعية، دار المعرفة الجامعية، (د/ط)، (د/س).

09 ابن منظور الإفريقي، أبو الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم: لسان العرب، دار صادر، ط1،بيروت، مج:3، 1997.

10 ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للنشر، ط1، بيروت- لبنان، مج 15، مج7 ، 1990، (مادة قصص).

ثالثا:الكتب:

01 أحمد دوغان: الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، سلسلة أدبية تصدرها مجلة،(د/ط)، الجزائر(د/ت).

02 احسان العارضي: جدل الحداثة وما بعد الحداثة في الفكر الاسلامي المعاصر، قراءة موجزة في إشكالية العلاقة، مؤسسة مثنى الثقافية، مركز الفكر الاسلامي المعاصر، ط1، (د/م) 2013.

03 الأخضر بن السائح: سرد المرأة وفعل الكتابة (دراسة نقدية في السرد وآليات البناء)، دار التنوير، (د/ط)، الجزائر (د/ت).

04 آرثر ايزبرجر: النقد الثقافي، تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم

ورمضان بسطاويسي، المسجد الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2003.
05 بسام قطوس: سيماء العنوان، وزارة الثقافة، ط1،(د/ت) 2001.
06 جاسم خلف إلياس: شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2010.
07 حسين المناصرة: النسوية في الثقافة والابداع، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد الاردن، 2008م.
08 حسين مناصرة: القصة القصيرة جدا، "رؤى وجماليات"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع ط1، الأردن، 2015.
09 حسين جدوانه: مختارات عالمية من القصة القصيرة جدا، (د/ن)، الطبعة الإكترونية الأولى، إربد-الأردن،2025.
10 حسين عقله فارس الجدوانه حسين جدوانه: عتبات القصة القصيرة جدا، خطاب المقدمات،(د/ن)- الطبعة الإلكترونية الأولى، 2026.
11 رشيدة بن مسعود: المرأة والكتابة (سؤال والخصوصية - بلاغة الاختلاف)، افريقيا الشرق، المغرب، ط2، 2002م.
12 سامي الكيالي: من الأدب المعاصر، مطابع الحديث، (د/ط)، حلب- سوريا، 1957.
13 سعيد الورقي: في الأدب العربي المعاصر، دار النهضة للطباعة والنشر، ط1، بيروت، 1984م.
14 سعيد يقطين: قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، دار النشر والتوزيع المركز الثقافي العربي، ط1، دار البيضاء-المغرب، 1997.
15 عبد الرحمان عبد الله أحمد: النقد الثقافي في الخطاب النقدي العربي: العراق أنموذجا، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2013.
16 عبد الرزاق الكندي: كتاب المفطرات الطبية المعاصرة، دراسة فقهية طبية مقارنة، دار الحقيقة الكونية للنشر والتوزيع، ط1، الرياض، 2014.
17 عبد الفتاح كيليطو: المقامات، السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير المرقاوي، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب، 2001.
18 عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005.
19 محمد بنيس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، بيروت، 1988.
20 محمد سبيلا: مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت، 2009.
21 محمد عابد الجابري: التراث والحداثة دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1999.
22 محمد محضار: خصائص القصة القصيرة جدا عند القاص، عبد الحميد الغرباوي،

مجموعة قصصية "قال لي ومضى" نموذجا، مطبعة وراقة بلال ط1، فاس-المغرب، 2021.
23 محمد يوسف نجم: فن القصة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط5، بيروت، لبنان، 1966.
24 محمد يونس: البناء الفني وانحسار الشكل، "مقدمة نظرية"، دار ومضة للنشر والتوزيع والترجمة، ط1، (د/م)، 2021.
25 ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2002.
26 نادر كاظم: تمثيلات الآخر، صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، المؤسسات العربية للدراسات والنشر، ط1 بيروت، 2004.
27 نضال الشمالي: الرواية والتاريخ، بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية، دار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، عمان-الأردن، 2006.
28 نعيمة هدى المدغوي: النقد النسوي (حوار المساواة في الفكر والأدب)، الرباط للنشر والتوزيع، ط1، المغرب، 2013.
29 هويدا صالح: الهامش الاجتماعي في الأدب، قراءة سوسيولوجية ثقافية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2015.
30 يوسف حطيني، القصة القصيرة جدا: دراسات نقدية، مطبعة اليازجي، ط1، دمشق، 2004.
31 يوسف محمود عليمات: النقد النسقي، تمثيلات النسق في الشعر الجاهلي، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2015.

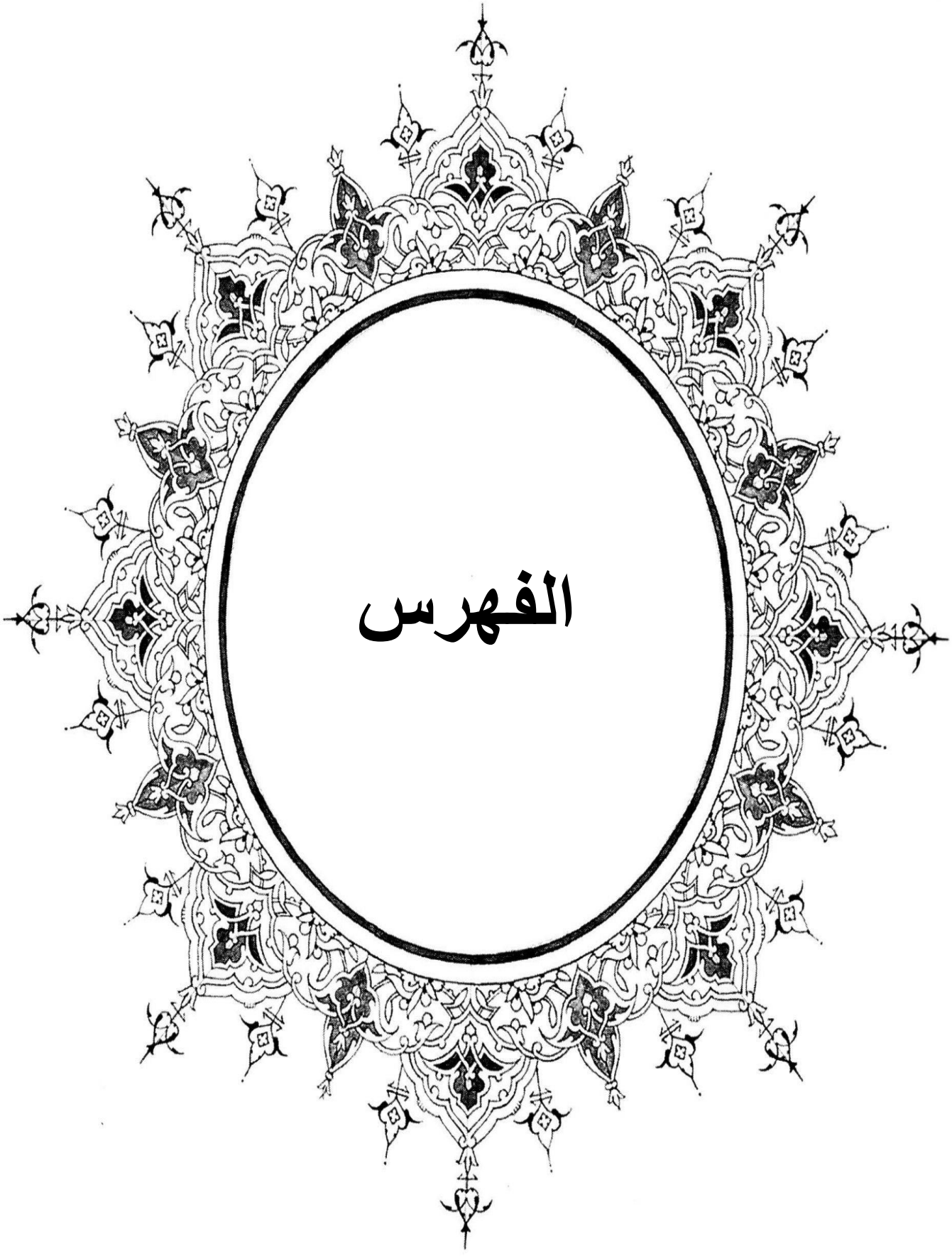
رابعا:الرسائل الجامعية:

01 أسماء أولاد ابراهيم، تجربة القصة القصيرة جدا في الجزائر: قراءة في نماذج جزائرية، أُطروحة دكتوراه، جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم، كلية الأدب العربي والفنون، قسم الدراسات اللغوية والأدبية، السنة الجامعية: 2023/2022.

خامسا: المقالات:

01 الحاج قطاف: "الأدب النسوي- مفهوم الاشكالية"، مجلة بدايات، جامعة يحي فارس، المدية، ع:4، مج:1، الجزائر، فيفري 2020.
02 حسن النعمي: القصة القصيرة جدا، الجنس الأدبي الجديد، مجلة الراوي، السعودية، د/ج، ع:25، د ط،201.
03 خليل الموسى، الكتابة (كتابة الاختلاف، كتابة المرأة)، مجلة الموقف الأدبي، ع:500، كانون الأول، 2012.
04 رابح بن خوية: القصة القصيرة جدا في الأدب العربي "الجزائر أنموذجا"، مجلة

العلوم الاجتماعية،جامعة برج بوعريريج، ع:1، مج:16، الجزائر، 2019.
05 شربيط أحمد شربيط: نون النسوة في الأدب الجزائري، مجلة آمال، دراسات ومقالات، ع:2، الجزائر، 2008.
06 عبد الرحمان تيرماسين، صورية جيجح، اشكالية المركز والهامش في الأدب، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب العربي، جامعة بسكرة، الجزائر،ع:10، 2014.
07 فائز بيوض، موسى بن حداد: القصة القصيرة جدا النسوية وإشكالية الماهية، مجلة المزهر أبحاث في اللغة والأدب، جامعة الحاج لخضر، باتنة 1، (الجزائر)، ع:2،(د/ج)، (د/ت).
08 فائزة زيتوني: جماليات السرد في القصة القصيرة جدا الجزائرية "الرجل الذي لا يعشق البحر" لزين الدين بومرزوق، مجلة العلامة، مج:7، ع:2، 2 جوان 2022.
09 هاجر تقية: القصة القصيرة جدا بين المنجز السردي العربي القديم وآليات الكتابة السردية الغربية (الخبر أنموذجا)، مجلة مدارات في اللغة والأدب، ع: (04) مج:(01)، 2020.
10 هنادي، محمد بحيري "مبادئ التفكيكية عن جاك ديريدا"، مجلة اللغة العربية وآدابها، ع:1 مج:2، 2023.
11 وليد الخالدي: الأدب الجزائري المعاصر بين أسباب التطور وأسباب الركود من الخمسينات الى السبعينات، مجلة رفوف، جامعة أدرار، ع:02، مج:(10)، 2022.
12 سادسا:المواقع اللإلكترونية:
13 معجم الغني، مادة (ك، هـ، ن)، على الرابط الإلكتروني :www.arabdict.com شوهد بتاريخ 2026/04/12، على الساعة 15:23.
14 معجم المعاني الجامعة، مادة (عصر- معاصرة)، موقع المعاني لكل رسم معنى، على الرابط الالكتروني https://www.almaany.com شوهد بتاريخ 03 مارس 2026 على الساعة 17:30.
15 جميل حمداوي: القصة القصيرة جدا، على الرابط https://www.scribd.com شوهد بتاريخ: 2026/04/12 على الساعة 12:00.
16 خالد البقالي القاسمي: خصائص الكتابة النسائية في القصة القصيرة جدا، الزيراوي (مقاربة ميكرو سردية) للدكتور جميل حمداوي، موقع الكتابة، 15/11/2017، على alketaba.com، شوهد بتاريخ: 2026/03/31 على الساعة: 12:09.
17 القاضي لطيفة: الأدب النسوي، ثورة الحروف في مواجهة الهيمنة، جريدة الحصاد، على الرابط الالكتروني https://alhasa.co.uk، شوهد بتاريخ: 2026/01/01 على الساعة:06:30.



الفهرس

فهرس المحتويات

بسملة..... /
شكروعرفان..... /
إهداء..... /
مقدمة..... أ- د
مدخل 07
1- مفهوم المعاصرة 08
2- تداخل المفاهيم بين المعاصرة والحداثة 11
الأدب المعاصر مسار تشويق وابتكار فنيات مستحدثة 13
3- تعدد تسميات القصة القصيرة جدا وتشعبها..... 16

الفصل الأول:الأقصوصة النسوية الجزائرية مقاربات مفاهيمية ورهان اكتساب التفوق

مفهوم القصة 22
مفهوم القصة القصيرة جدا: 27
نشأة القصة اقصيرة جدا..... 29
الخصائص الفنية للأقصوصة 34
القصة القصيرة جدا النسوية 41
مفهوم المركز والهامش: (لغة واصطلاحاً) 44
القصة القصيرة جدا النسوية الجزائرية 53
روادالقصة القصيرة جدا..... 57
مفهوم النقد الثقافي 62

الفصل الثاني: صراع المركز والهامش في المجموعة القصصية القصيرة جدا "كهنة"

مسار الغلاف عتبة بصرية لإثارة التساؤلات 70
أ- العنوان جسر تواصل..... 73
ب- الصورة البصرية وإثارة التساؤلات..... 73
مسار المتون السردية: سحر الجذب وغواية الأسر..... 74
النسق النفسي: نسق الاستعلاء وكسر نمطية الاستسلام 75
1- قصة (غرور) 75
2- قصة (إنتظار) 77
3- قصة (هي وهو) 80
4- قصة (صدا)..... 82
5- قصة (وجع)..... 84
6- قصة (تفاؤل) 86
النسق الاجتماعي 88

1- قصة (أعراف).....	**88**
2- قصة (عروس شرقية)	**90**
3- قصة (صمود)	**93**
4- قصة (ظلم)	**95**
5- قصة (عرش).....	**97**
النسق الثقافي **.....**	**98**
1- قصة (قابيل)	**99**
2- قصة (طقوس)	**101**
3- قصة (ثورة).....	**103**
4- قصة (مؤامرة)	**105**
الخاتمة	**109**
الملحق	**112**
قائمة المصادر والمراجع	**114**
فهرس المحتويات	**121**
ملخص البحث.....	**-**

الملخص:

إن الهدف الأساسي من دراستنا هو استجلاء تجليات صراع الهامش والمركز في المجموعة القصصية القصيرة جدا (كهنة)، للكاتبة مريم بغيبغ، من خلال اعتماد المقاربة الثقافية، التي تسعى إلى تفكيك الأنساق المضمرة داخل النصوص، والكشف عن ما يتخفى وراء السطور، كما انشغلت الدراسة على تصوير تمثلات السلطةداخل الخطاب، وما تعكسه من آليات سيطرة وخضوع وقمع، خاصة في ما يتعلق بصورة المرأة، وما تتعرض له من إقصاء وتهميش.

الكلمات المفتاحية:

القصة القصيرة جدا، كهنة، المقاربة الثقافية، المركز والهامش.

Abstract:

The primary objective of our study is to explore the manifestations of the conflict between the margin and the center in the very short story collection *Priests* by Mariam Bghibgh، through adopting the cultural approach، which seeks to deconstruct the implicit patterns embedded within texts and reveal what lies beneath the lines. The study also focused on portraying representations of power within discourse and the mechanisms of domination، submission، and oppression reflected therein، particularly with regard to the image of women and the forms of exclusion and marginalization they experience.

Keywords:

center and margin، cultural approach، *Priests*،Very short story

Résumé:

L’objectif principal de cette étude est d’explorer les manifestations du conflit entre la marge et le centre dans le recueil de très nouvelles « Prêtres » de Mariam Bghibgh, en adoptant une approche culturelle. Cette approche vise à déconstruire les schémas implicites inscrits dans les textes et à révéler ce qui se cache derrière les lignes. L’étude s’attache également à représenter les rapports de pouvoir au sein du discours et les mécanismes de domination, de soumission et d’oppression qui s’y reflètent, notamment en ce qui concerne l’image des femmes et les formes d’exclusion et de marginalisation qu’elles subissent.

Mots-clés : Très courte nouvelle, prêtres, approche culturelle, centre et marge


تم بحمد الله