**جامعة محمد الأول**

**الكلية المتعددة التخصصات بالناظور**

**مسلك الدراسات العربية**

**مطبوع مادة سرد حديث**

**الفصل الثالث**

**الموسم الدراسي: 2020- 2021**

**الأستاذ محمد مريني**

**مكتبة ووراقة العمران**

بسم الله الرحمان الرحيم

المحتويات:

القسم الأول: النقد السردي

1- السرديات الشكلانية

المتن الحكائي والمبنى الحكائي

التحفيز (التحفيز التأليفي التحفيز الواقعي التحفيز الجمالي)

السرد الحكائي والسرد التمثيلي

الرؤية السردية

الوظائف

2- السرديات البنيوية

الشخصية

الرؤية السردية

الزمن

الفضاء

3- سرديات ما بعد البنيوية

- سيكولوجية النص

-سوسيولوجية النص

القسم الثاني: الإبداع السردي (القصة القصيرة جدا نموذجا)

البدايات

سياق الظهور

الإرهاصات في العالم العربي

الإرهاصات في المغرب

الامتدادات

الخصائص

الكتابات النقدية

منهجية تحليل القصة القصيرة جدا

تطبيق المنهجية على قصة "جبل من الثلج"

نماذج من القصة القصيرة جدا

**القسم الأول: النقد**

1. **السرديات الشكلانية:**

يمكن الوقوف عند إسهامات الشكلانيين الروس، التي قدمت المبادئ التأسيسية لعلم السرد المعاصر. لقد كانت البداية مع ''ياكبسون'' حين ألح على ضرورة الاهتمام ب ''أدبية'' العمل الأدبي :

''إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا''[[1]](#footnote-2).

لن نفصل الحديث في الإسهامات المختلفة للشكلانيين الروس، ولكن يمكن الوقوف بشكل سريع عند ثلاثة نصوص نقدية قدمت مفاهيم تأسيسية لبناء علم السرد المعاصر، هذه النصوص هي كما يلي : نظرية الأغراض ل ''توماشفسكي''- كيف صيغ معطف غوغول لـ ''إيخنباوم'' – موفولوجية الخرافة ل ''فلاديمير بروب".

1. في مقال لـ ''توماشفسكي'' عن ''نظرية الأغراض''[[2]](#footnote-3)، يميز بين مفهومين تأسيسيين في نظرية السرد، وهما المتن الحكائي والمبنى الحكائي. يقول :

''إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي، بمعنى النظام الوقتي السببي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل''[[3]](#footnote-4).

في مقابل المتن الحكائي، يشير ''توماشيفسكي'' إلى المبنى الحكائي الذي يتألف من الأحداث نفسها بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا''[[4]](#footnote-5). ولهذا فإن الصيرورة الأدبية تتم من خلال عمليتين متكاملتين، اختيار الغرض ثم صياغته. يمثل الغرض هنا بنية كبرى يمكن تقسيمها إلى مجموعة من الأجزاء تكون في شكل وحدات غرضية، تقسم كل وحدة منها إلى أجزاء أخرى، إلى أن نصل إلى الجزء الذي لا يتجزأ، يسميه ''توماشفسكي'' حافزا[[5]](#footnote-6). تنقسم هذه الحوافز –في نظر توماشفسكي- إلى نوعين :

\*حوافز مشتركة يؤدي الاستغناء عنها إلى إخلال بالبنية السببية للأحداث.

\*حوافز حرة يمكن الاستغناء عنها دون أن يخل ذلك بالعمل[[6]](#footnote-7).

ويرى ''توماشفسكي'' أن أهم مقوم يحقق جمالية النص الحكائي هو التناسق بين مختلف الحوافز المشكلة للنص. ويتنوع هذا التحفيز إلى ثلاثة أشكال:

- التحفيز التأليفي : له علاقة بوظيفة الحافز داخل نظام الحكي؛ بحيث إن وجود إشارة ما في العمل السردي ينبغي أن يكون مبررا[[7]](#footnote-8).

- التحفيز الواقعي : ويتم من خلال وجود تحفيزات توهم بإمكانية الوقوع، مما يعطي للقارئ انطباعا بأن ما يقرأه شيء محتمل الوقوع[[8]](#footnote-9).

- التحفيز الجمالي: ويعني به انتظام الحوافز في نسق متماسك يضمن للقصة الصفة الجمالية، ويجنبها الإبتذال[[9]](#footnote-10).

ب. يتمثل النص النقدي الثاني في ''كيف صيغ معطف غوغول؟ '' ل ''إيخنباوم''[[10]](#footnote-11). لن نقف هنا عند المضامين العامة للمقال، ولكن يمكن الإشارة إلى بعض المفاهيم والتصنيفات التي اعتبرت منطلقا لبناء دعائم علم السرد في ما بعد :

* من بين هذه التصنيفات تمييزه بين السرد الحكائي والسرد التمثيلي . يقول:

''إن السرد الأول يعطي انطباعا بأننا أمام حديث متساو، أما الثاني فيسمح لنا باستشفاف ممثل يؤديه. هكذا يصبح السرد المباشر تمثيلا، ولا يعود مجرد تنسيق المزحات هو ما يحدد التركيز، وإنما نظام من التكشيرات المختلفة والحركات التلفظية الفذة''[[11]](#footnote-12).

لا شك في أن هذه الإشارة سيعمقها النقد السردي البنيوي فيما بعد، وهذا ما يتجلى -على سبيل المثال- في حديث ''جيرار جينيت'' عن ''الحكي التمثيلي'' و ''الحكي السردي''[[12]](#footnote-13).

- أشار ''إيخناوم'' مرات عديدة إلى طبيعة رؤية السارد؛ وكيف أنه لا يعرف الشيء الكثير عن تفاصيل حياة الشخصيات :

''للأسف الكبير، فإننا لا يمكن أن نحدد أين يسكن الموظف الذي أستدعاه : إن الذاكرة قد بدأت تخذلنا بقوة"[[13]](#footnote-14).

يبدو من خلال مثل هذه الإشارات أن الناقد يتحدث عن الرؤية السردية التي تكون فيها معلومات السارد محدودة. وهذا ما سيترجم له فيما بعد – في التنظيرات البنيوية- بـ ''الرؤية من الخارج''[[14]](#footnote-15) أو ''التبئير الخارجي"[[15]](#footnote-16).

النص النقدي الثالث، الذي تمت الإشارة إليه في السابق،هو ''مورفولوجية الخرافة'' لـ ''فلاديمير بروب''[[16]](#footnote-17)، الذي حلل فيه متنا يتكون من مائة حكاية من الحكايات الروسية العجيبة.

استهل ''بروب'' مقاله بتقديم ملاحظات ذات طابع منهجي، ينتقد من خلالها المنهج التاريخي السائد في دراسة الخرافات والأساطير، مبينا طبيعة الأخطاء والمآزق المنهجية التي انتهى إليها، مما سيدعوه إلى اقتراح مقاربة جديدة في تحليل المتن المدروس، وهي مقاربة قائمة على ما يسميه ب ''وظائف الشخصيات''، التي يعرفها بقوله :

''إننا نفهم من الوظيفة فعل شخصية قد حدد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة''[[17]](#footnote-18).

سينطلق ''بروب'' من هذا التصور لتقديم أربع ملاحظات، تشكل الركائز المنهجية للمشروع الذي قدمه. يمكن تقديم هذه الملاحظات بالطريقة التالية :

* العناصر الثابتة، والمستمرة في الخرافة هي وظائف الشخصيات.
* عدد الوظائف التي تتضمنها الخرافة العجيبة محدود.
* تتابع الوظائف متشابه دائما.
* كل الخرافات العجيبة تنتمي فيما يتصل ببنيتها إلى النمط نفسه[[18]](#footnote-19).

وقد لاحظ ''بروب'' أن هناك إحدى وثلاثين وظيفة موزعة على سبع شخصيات، وفق الترتيب التالي : المعتدي Agresseur – الواهب Donateur – المساعد Auxiliaire - الأميرة Princesse –المرسل Mandateur - البطل Héro - البطل المزيف Faux Héros .

لكن يبقى أهم النقاد الذين استوعبوا وتجاوزوا في الوقت نفسه، ميراث الشكلانيين الروس، هو "**ميخائيل باختين" M.Bakhthin** . لقد لاحظت "جيليا كريستيفا" بخصوص"باختين" أنه يقيم النص في التاريخ وفي المجتمع، باعتبارهما نصوصا يقرأها الكاتب ويندمج فيها من خلال إعادة كتابتها.

كما يرى "بيير زيما" أن عمل ميخائيل باختين قادر على إيجاد الحل بشكل جذري للعداء القائم، بين البنيوية -التي تبدو عاجزة عن فهم المجتمع ضمن منظور تاريخي معين، وفي ضوء الصراعات السوسيو اقتصادية- وبين الماركسية ذات الطابع الوضعي، الذي يبدو غريبا عن الفكرة الشكلانية والبنيوية. إن تصور "باختين" يمكن أن يؤسس هنا لعلاقة بين "الأدبي" وبين "الاجتماعي" في المستوى النصي[[19]](#footnote-20).

إن السمة المنهجية الأساسية التي تطبع مشروع ''باختين'' -على حد تعبير محمد برادة- هي ''المزاوجة بين تحليل النصوص، وبين تحديدات المصطلحات والمقولات النظرية استنادا إلى الماركسية المنفتحة على الألسنية والسيميائية، بهدف إبراز الطابع الغيري لدى الإنسان من خلال جدلية الفردي والاجتماعي، هو ما يعطي لكتابات باختين عن الرواية قدرتها الخصبة على ملاحقة الإشكاليات في صيرورتها وتحولاتها''[[20]](#footnote-21).

لقد اعترض "باختين" على لسانيات دوسوسير التزامنية، وحاول أن يثبت أن نسق اللغة لا يظهر في صورة كلية نحوية جامدة إلا حين ينظر إليه من منظور الفاعل الفردي الذي يستعمل اللغة، ويلتزم بالمواضعات التي يجهل مصدرها وصيرورتها التاريخية. ومع ذلك فعندما يعتبر هذا النسق في منظور ما جماعيا وتكوينيا في الآن نفسه، حينئذ يتضح أن العلامات بعيدة عن أن تكون عناصر محايدة. وليست شبيهة بعناصر لعبة الشطرنج كما يعتقد دوسوسير؛ وإنما هي علامات لها طابع إيديولوجي: إنها مرتبطة بشكل مبهم بمصالح اجتماعية.

إن هذه المصالح الاجتماعية تأخذ أشكالا خطابية، وهذا ما حاول إثباته من خلال كتابه "الماركسية وفلسفة اللغة". يرى باختين في هذا الإطار- أن عملية الإرسال والتلقي أو الكلام والاستماع تأتي دائما في سياق إيديولوجي معين؛ إن ما ننطقه وما نسمعه ليس بكلمات ولكنه حقائق أو أكاذيب، أشياء حسنة أو قبيحة، مهمة أو مبتذلة، مفرحة أو محزنة...''فالكلمة محملة دائما بمضمون أو معنى إيديولوجي أو واقعي، على هذه الشاكلة نفهمها ولا نستجيب إلا للكلمات التي توقظ فينا أصداء إيديولوجية أولها علاقة بالحياة''[[21]](#footnote-22).

سيشيد "باختين" على هذا المدخل الفلسفي اللغوي نظريته حول"الحوارية" و"المونولوجية" في النص الروائي، وقد اشتغل على روايات دوستويفسكي أساسا. ومن المهم الإشارة هنا إلى الفصل الذي خصصه لتلقيات وقراءات النقاد لروايات هذا الأديب. وهي قراءات لم تستطع الوصول إلى حقيقة العالم الروائي لدوستويفسكي، لأنها لم تدرك ما تتميز به رواياته من رؤية" كلية " totale أو "كليانية "Totalisme، لا يكون فيها المؤلف وحده هو منتج الرؤية؛ وإنما تشترك معه فيها أغلبية شخصيات النص. كما أن آراء الناقد لا تحظى بامتياز خاص وإنما توضع في مقابل آراء الشخصيات داخل العمل الروائي. إنها روايات ديالوجية تتسم بتعددية الأصوات والإيديولوجيات وأنماط الوعي، ومستويات التفكير[[22]](#footnote-23).

لقد لاحظ باختين أن قراءات وتلقيات النقاد لم تستطع تحديد المتكلم في روايات دوستويفسكي؛ لقد كانت هذه الروايات تطابق كلام المؤلف بكلام الشخصيات التي كان يتقمصها، في إطار مبدأ الحوارية. وقد حدد باختين لهذه الحوارية ثلاثة مستويات أساسية:

- التهجين.

- تعالق اللغات القائم على الحوار.

- الحوارات الخالصة''[[23]](#footnote-24).

لاشك في أن هناك صعوبة في تحديد دلالات هذه المفاهيم، وقد أشار ''باختين'' نفسه إلى تشابك هذه الأنماط باستمرار داخل النسيج الأدبي. ما هو التهجين؟

التهجين ''مزج بين لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أوبهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ''[[24]](#footnote-25).

من مميزات التهجين أن يكون هناك على الأقل صوتان لغويان أو وعيان حاضران معا إلزاميا في ملفوظ واحد، لأن هناك أشكالا أخرى من الحوارية لا يشترط فيها حضور إزدواجي مباشر للغتين.

ولكي نوضح هذا الأمر –متفادين النقص الحاصل في تقديم النماذج الحية عند باختين أثناء صياغته لأفكاره- نعطي مثالا مستمدا من أفضل النماذج التي كان يراها الناقد نفسه معبرة عن الرواية الحوارية؛ يتعلق الأمر برواية "الفقراء" ل "دوستويفسكي". حيث يتم المزج بين صوتين أو لغتين أو موقفين ومن خلالهما تتم صياغة هجنة لغوية يكون لها دلالة معينة في سياق العمل الروائي بأكمله. وأفضل مثال يمكن تقديمه في هذا السياق ما ورد في رسالة وجهها بطل الرواية "مكار دوفيشكين" إلى صديقه "فرفارا ألكسفينا":

"متى تكفين عن تعذيب نفسك هذا لتعذيب بدون رادع، ألا تخجلين؟ هلا عقلت يا ملاكي الصغير؟ كيف يمكن أن تدور في رأسك خواطر كهذه الخواطر؟ ما أنت مريضة يا روحي، ما أنت بمريضة قط، بالعكس، أؤكد لك أنك كالزهرة نضارة وتفتحا. صحيح أنك شاحبة بعض الشحوب، ولكنك كالزهرة نضارة مع ذلك. ثم ما قصة تلك الأحلام والرؤى التي تسترسلين فيها؟ دعي عنك هذه السخافات، يا يمامتي، ولا تفكري فيها بعد الآن قط، هل تفهمين، لماذا أسترسل في هذه الأحلام؟ هل ترين أني أحلم؟ هل ترين أن لي رؤى كتلك الرؤى؟ أجيبي! هلا اقتديت بي، إنني أعيش حياة هادئة. أنام نوما مريحا وأتمتع بصحة جيدة، ذلك شيء يسر قلبي يا عزيزتي"

من الملاحظ أن المقطع السردي السابق قد تمت صياغته بطريقة حوارية، إلا أنه ليس حوارا بين شخصين حاضرين من الناحية الواقعية، لكن، بين لغتين أو وعيين حاضرين بواسطة التهجين اللغوي ضمن ملفوظ واحد، هو ملفوظ البطل "مكار دوفيشكين". لذلك يتبين أن هناك لغة مشخَّصَة؛ ممثلة في لغة "فرفارا ألكسفينا"؛ وهي الصديقة الغائبة بجسدها ولكنها حاضرة بوعيها؛ من خلال لغتها الخاصة، التي تنقلها اللغة المشخِّصة:

عندما يقول "مكار دوفيشكين": ما أنت بمريضة يا ملاكي الصغير، يفرض صوت لغوي آخر نفسه داخل الملفوظ، وهو صوت الصديقة التي تقول: أنا مريضة. وعندما يقول "مكار دوفيشكين": ما قصة تلك الرؤى والأحلام التي تسترسلين فيها؟ فإننا ندرك بأنها رؤى وأحلام صديقته التي سبق أن عبرت عنها سابقا..وهكذا يمكن أن نمضي في تحليل الملفوظ إلى آخره، لنكتشف أن وراء رؤيتين مختلفتين للعالم: رؤية تبدو متشائمة؛ تصدر عن الصديقة "فرفارا ألكسفينا"، وأخرى متفائلة تعبر عنها "مكار دوفيشكين". وكلا الوعيين تم التعبير عنهما بواسطة التهجين في ملفوظ واحد[[25]](#footnote-26).

أما "تعالق اللغات القائم على الحوار'' فيسميه تسمية أخرى وهي ''إضاءة متبادلة".

ويعرف هذا النمط، بالمقارنة مع المفهوم الأول بقوله:

''إن الإضاءة المتبادلة المصاغة في حوار داخلي (كذا)، التي تنجزها الأنساق اللسانية في مجملها، تتميز عن التهجين بمعناه الخاص. ففي الإضاءة المتبادلة لا يكون هناك توحيد مباشر للغتين داخل ملفوظ واحد، وإنما هي لغة واحدة محينة وملفوظة، إلا أنها مقدمة على ضوء [كذا] اللغة الأخرى. وهذه اللغة الثانية تظل خارج الملفوظ ولا تتحين أبدا''[[26]](#footnote-27).

لتوضيح هذه الجوانب نأخذ المثال التالي من رواية "زمن بين الولادة والحلم" لأحمد المديني:

"..ووقف الرجل، وأوقف، وبكى واستبكى، وكان موقفا جليلا مهيبا. سيُرْفَع الكُرْبُ، يُرْخَى اللجام، تُرفع عقيرة مولانا الإمام..وبخّ بخّ: بلغني، فيما بلغني، وبُلِّغْتُ فيما بُلِّغْت، ولقد أبْلِغْتُ، وبُلِّغ لي، وعن السلف الصالح، وغار حراء، وبحار المعرفة السبع، وصلنا أنه يا سيد الرجال، لا بد من.. (ويغضى من مهابته).. لا بد من بناء من حديد على الجدران، فتنفس القوم الصعداء..عداء..داء"

تظهر في هذا النص لغة القدماء بشكل مباشر. وعي تعبر عن إيديولوجيا، أو موقف. لكنها محينة؛ إذ تعرض أمامنا بشكل جديد وآني. ولا يمكن تحيين اللغة إلا من خلال صوت آخر أو لغة أخرى. هذه اللغة الواصفة غير ظاهرة في المثال بشكل مباشر وملموس، إلا أنها قابعة خلف اللغة الموصوفة؛ من خلال علامات وجودها في صورة اللغة المشخَّصة، في التكثيف، والتصديع. لذلك تبدو اللغة المنقولة إلينا مركبة من مصادر متنوعة، وخاضعة لعلاقات اعتباطية[[27]](#footnote-28).

أما النمط الثالث، الذي سماه ''الحوارات الخالصة''، فلا يقدم له تعريفا مباشرا، لكن يبدو من خلال سياق الحديث أنه يقصد به حوار الشخصيات بينها داخل الحكي.

إن أهم مظهر لوجهة نظر باختين هذه، هو محاولة نقل مفهوم الصراع داخل المجتمع كما حدده ماركس إلى المستوى اللساني. لذلك فالنظرية الباختينية لا تتعارض فقط مع لسانيات دوسوسير التزامنية، ولكن أيضا مع كل النظريات الوظيفية في التواصل اللساني التي تميز بين مختلف أنماط الخطابات المتعايشة داخل مجتمع معين دون ربطها بالمصالح المتعارضة للجماعات المختلفة[[28]](#footnote-29).

من هذا المنظور سيدعو "ميخائيل باختين" إلى أسلوبية جديدة، وذلك ضمن كتابه "أسلوبية الرواية". يستهل "باختين" كتابه بتمهيد ينتقد فيه ما يسميه "الدراسات الأسلوبية التقليدية"، لكونها لا تراعي خصوصية الأنواع الأدبية. يقول:

"لقد كانت الرواية، أمدا طويلا، موضوعا لتحليلات إيديولوجية بطريقة تجريبية (....) وكان خطاب النثر الأدبي معتبرا وكأنه خطاب شعري بالمعنى الضيق، فكان يطبق عليه، بدون أي حس نقدي، مقولات الأسلوبية التقليدية (المرتكزة على دراسة الوجوه البلاغية) أو أنه كان يقع الاكتفاء بمصطلحات جوفاء لتوصيف الخصائص المميزة للغة: كانوا يتحدثون عن "تعبيراتها" وعن "صرامتها" وعن "سلاستها" بدون أن يعطى لهذه المفهومات أي معنى أسلوبي محدد"[[29]](#footnote-30).

إن الدراسات الأسلوبية الروائية -في نظر باختين- إما أنها تاهت وسط الأوصاف اللسانية للغة الروائية، وإما أنه اكتفت بإبراز عناصر أسلوبية قادرة على الإندماج ضمن المقولات التقليدية للأسلوب. إن الرواية ظاهرة متعددة الأسلوب، ويمكن أن نعثر داخلها على مجموعة من الوحدات الأسلوبية اللامتجانسة، فبالإضافة إلى الخطاب المباشر للكاتب، المتمثل في "السرد الأدبي"، نجد وحدات أسلوبية أخرى من مصادر متنوعة. وقد حدد باختين مجموع الوحدات الأسلوبية التي تلتقي عادة في الرواية، في ما يلي:

* + السرد المباشر، وهو الخطاب الخاص بالمؤلف
  + السرد الشفوي التقليدي
  + السرد المكتوب: الرسائل المذكرات الخاصة ...إلخ.
  + أشكال أدبية متنوعة من خطاب الكاتب، لا تدخل في إطار الفن الأدبي مثل كتابات أخلاقية وفلسفية، استطرادات عالمة، خطب بلاغية، أوصاف إثنوغرافية عروض مختصرة، وهلم جرا.
  + خطابات الشخوص الروائية المفردة أسلوبيا[[30]](#footnote-31)

تتلاحم هذه العناصر في الخطاب الروائي لتكون "الوحدة الأسلوبية العليا للرواية"[[31]](#footnote-32).

إن دراسة أسلوب الرواية لا يتم من خلال تناول الوحدات المشار إليها سابقا بشكل جزئي، بل لابد من تناولها في إطار الوحدة الأسلوبية العليا. وهذا ما حاول تطبيقه، من خلال تناوله لروايات دوستويفسكي. فقد وجد أن أعمال نصوص تتقاطع فيها لغات أو"أصوات" متعددة، على عكس الرواية المونولوجية. لكنه كان يعمل على "أسلبة" Stylisation هذه الوحدات الأسلوبية الصغرى، ويخضعها لنسق واحد يتمثل في الوحدة العليا للأسلوب.

إذا كان ما طرحه باختين ''يمثل في تاريخ نظريات الرواية قطيعة إبستمولوجية لا جدال حولها''[[32]](#footnote-33) - على حد تعبير 'فلاديمير كريز نسكي'' - فإن آراءه ستتناسل فيما بعد في نظريات نقدية أخرى مما سيؤدي إلى ظهور مقاربات جديدة.

سيكتب لهذا التوجه العلمي الاستمرار والامتداد، عبر مجموعة من الحلقات البحثية والعلمية، التي يمكن اعتبارها نسخا من الحلقة الأم في روسيا، كما سيكتب للإرث الشكلاني أن يحي حياة جديدة، بل سيشكل فاعلا أساسيا في انعطافات ابستمولوجية كبرى. هكذاسيقوم الناقد الفرنسي تزفتان تودوروف – فيما بعد- بترجمة هذا الإرث الشكلاني إلى اللغة الفرنسية في كتاب تحت عنوان ''نظرية الأدب'' « Théorie de la littérature »، وسينضاف هذا الإرث إلى رافدين آخرين سيتشكل منهما جميعا ما يسمى بالمدرسة البنيوية. يتمثل أولهما في أبحاث فرديناند دوسوسير F. de. Saussure[[33]](#footnote-34)، وثانيهما في أبحاث كلودلفي ستراوس C. L. Strawss التي أنجزها حول بعض المجتمعات البدائية، مثل كتابه ''البنى الأولية للقرابة « Les structures élémentaires de la parenté ..

لسنا معنيين هنا بالوقوف عند الإنجازات المختلفة للبنيوية، ولكن يمكن الوقوف –بشكل خاص- عند الإسهامات المتصلة بالسرد، أي ما أصبح يترجم له في النقد المعاصر بـ ''علم السرد Narratologie". أما المباحث التي يمكن تناولها في هذا الإطار فهي : الشخصية-الرؤية السردية- الزمن-الفضاء، خاصة أن هذه المقولات من أكثر المفاهيم البنيوية حضورا في النقد المغربي الذي يستوحي الكشوفات التقنية البنيوية .

1. **السرديات البنيوية**

لا شك في أن الدراسات التي أنجزها الشكلانيون الروس قد فتحت أبوابا جديدة للنقد السردي الحديث. وقد ذكر ناقد مغربي أن ''دراسة الحوافز من طرف الشكلانيين تعتبر بداية حقيقية لدراسة بنية الحكي بشكل عام''[[34]](#footnote-35). كما أن ''دراسة الحكاية الخرافية فتحت طريقا منهجيا جديدا -استفاد منه النقد الروائي- يعتمد أساسا على الوصف الدقيق لبنيات الحكي الداخلية ومحاولة كشف العلاقات التركيبية والمنطقية القائمة بينها''[[35]](#footnote-36).

سيقوم الناقد الفرنسي تزفتان تودوروف - فيما بعد- بترجمة هذا الإرث الشكلاني إلى اللغة الفرنسية في كتاب تحت عنوان ''نظرية الأدب'' « Théorie de la littérature »، وسينضاف هذا الإرث إلى رافدين آخرين سيتشكل منها جميعا ما يسمى بالمدرسة البنيوية. يتمثل أولهما في أبحاث فرديناند دوسوسير F. de. Saussure[[36]](#footnote-37)، وثانيهما في أبحاث كلودلفي ستراوس C. L. Strawss التي أنجزها حول بعض المجتمعات البدائية، مثل كتابه ''البنى الأولية للقرابة « Les structures élémentaires de la parenté .

لسنا معنيين هنا بالوقوف عند الإنجازات المختلفة للبنيوية، ولكن يمكن الوقوف - بشكل خاص- عند الإسهامات المتصلة بالسرد، أي ما أصبح يترجم له في النقد المعاصر بـ ''علم السرد Narratologie".

أما المباحث التي يمكن تناولها في هذا الإطار فهي: الشخصية-الرؤية السردية- الزمن-الفضاء، خاصة أن هذه المقولات من أكثر المفاهيم البنيوية حضورا في النقد المغربي الذي يستوحي الكشوفات التقنية البنيوية.

***بنية الشخصية:***

تعتبر الشخصية الفنية من أكثر المقولات الحكائية إثارة للجدل والنقاش. ومن ثم لم يكن غريبا أن تشكل مجال اهتمام كل من الباحث الاجتماعي والمحلل النفسي والناقد البنيوي[[37]](#footnote-38). يرجع هذا الاهتمام - بالدرجة الأولى- إلى مركزيتها في البناء الحكائي. يقول تودوروف : ''يبدو لنا أن الشخصية تلعب دورا من الدرجة الأولى، وانطلاقا منها تنتظم العناصر الأخرى للحكي''[[38]](#footnote-39).

لقد كان التصور التقليدي لا يميز بين ''الشخص الحقيقي'' و''الشخصية الفنية''. لذلك كان الجهد التنظيري للنقد البنيوي يهدف إلى التمييز بين المفهوميين: ''الشخصية الفنية'' باعتبارها كائنا وهميا قائما على المستوى اللغوي النصي، و''الشخص الحقيقي'' باعتباره كائنا حقيقيا من لحم ودم[[39]](#footnote-40). استتبع هذا التمييز التفكير في صياغة أدوات إجرائية تخلص الشخصية من مفهومها الإحالي المرجعي، وتركز على طابعها الوظيفي داخل النص. يقول الناقد الفرنسي ''رولان بارت'' :

''إن التحليل البنيوي الحريص على عدم تحديد الشخصية بجوهر نفسي، قد سعى لحد الآن، ومن خلال فرضيات مختلفة (...) إلى تعريف الشخصية لا ككيان، بل كعنصر مساهم''[[40]](#footnote-41).

من هنا لم يعد ينظر إلى الشخصيات بوصفها كيانا (نفسيا، اجتماعيا أو إنسانيا)، بل أصبحت الشخصية مجرد دور يؤدى. لذلك ظهرت المقاربات البنيوية التي استبدلت مفهوم الشخصية بأدوات إجرائية أخرى مثل :

- العوامل لـ ''غريماس A.J. Greimas'' : انطلق هذا الناقد من ''النموذج الوظيفي'' الذي وضعه ''بروب'' ليؤسس تصورا جديدا لمقاربة الحكي، سماه ''النموذج العاملي'' Modèle Actantiel، الذي يختزل الأدوار في نموذج سداسي، يتمثل في : المرسل - المرسل إليه- المساعد- المعاكس- الذات-الموضوع[[41]](#footnote-42).

- الأفعال لـ ''رولان بارت'' R. Barthes: تحت عنوان ''نحو وضع بنيوي للشخصيات''، يدعو رولان بارت إلى تصور جديد ينظر إلى الشخصية بوصفها عنصرا فاعلا في الأحداث، وليس باعتبارها جوهرا نفسيا أو اجتماعيا. وهو هنا يستفيد من مختلف الفرضيات المنهجية التي وضعها النقاد الذين تناولوا الموضوع قبله[[42]](#footnote-43).

قام ''تودوروف'' في الإطار نفسه بدراسة علاقات الشخصيات مع بعضها بواسطة ما يسميه المحمولات القاعدية وقواعد الفعل والاشتقاق[[43]](#footnote-44).

- النموذج المنطقي لـ ''كلود بريمون'' C. Bremond'' : وهو نموذج يقوم على منطقية العلاقة الرابطة بين مختلف الأفعال من خلال نمطين متعارضين، تتطور بواسطتهما كل عملية سردية، هما "التحسين" و"الانحطاط"[[44]](#footnote-45).

***بنية الرؤية السردية :***

يقول ''تودوروف'' : حينما نقرأ عملا تخييليا، فإنه لا يكون لنا إدراك مباشر للحوادث الموصوفة، بل ندرك إلى جانبها - ولو بطريقة مختلفة- إدراك السارد لها''[[45]](#footnote-46).

وقد تعددت الاصطلاحات التي قدمت لهذه التقنية السردية في النقد البنيوي: وجهة النظر- مظاهر السرد-أشكال التبئير[[46]](#footnote-47)....إلخ.

ونعرض هنا للتصنيف الذي قدمه ''تودوروف''، حيث ميز بين ثلاثة أنماط من الرؤى السردية :

* السارد < الشخصية (الرؤية من الخلف : Vision par derrière): حيث يكون السارد أكثر معرفة بالأحداث من الشخصية الروائية[[47]](#footnote-48).
* السارد = الشخصية (الرؤية مع: Vision avec): تكون معرفة السارد- في هذه الحالة- على قدر معرفة الشخصية. فهو لا يقدم تفسيرا للأحداث قبل أن تكتشفها الشخصيات[[48]](#footnote-49).
* السارد> الشخصية (الرؤية من الخارج Vision du dehors): تكون معرفة السارد في هذه الحالة أقل من معرفة أي شخصية من الشخصيات. إنه يكتفي فقط بتقديم ما يراه الآخرون ويسمعونه[[49]](#footnote-50).

***بنية الزمن :***

أثار النقاد البنيويون عدة قضايا متصلة بهذه البنية الحكائية. وسأكتفي هنا بتقديم تلخيص لأهم هذه القضايا:

لقد سبقت الإشارة إلى تمييز الشكلانيين الروس بين المتن والمبنى الحكائيين. وقد استثمر البنيويون هذا التصنيف على مستوى دراسة بنية الزمن؛ وإن عبروا عن ذلك بصيغ أخرى، مثل ''المفارقات السردية'' Les Anachronie Narrative. تكون هذه المفارقات إما في شكل ''استباقات زمنية''[[50]](#footnote-51) لأحداث لاحقة، أو في شكل ''استرجاعات زمنية''[[51]](#footnote-52) لأحداث ماضية. هذا على مستوى ''الترتيب الزمني : L’ordre temporel".

أما على مستوى ''المدة La durée'' فقد تطرق النقاد البنيويون إلى اختلاف مقاطع الحكي من حيث سرعة السرد أو بطؤه. وأشاروا إلى أربع مقولات حكائية لقياس هذه السرعة، هي :

- الخلاصة Sommaire: حيث يتم عرض أحداث يفترض أنها دامت عدة أيام، أو أسابيع أو سنوات ...في صفحات قليلة، بحيث يشعر القارئ أن مدة المحكي عنه لا تناسب حجم الحكي[[52]](#footnote-53).

- الاستراحة Pause : حيث يقوم السارد بتعطيل السرد، ليفسح المجال لوصف المكان ومؤثثاته أو وصف الشخصيات ....إلخ[[53]](#footnote-54).

- القطع Ellipse: ويتمثل في فترات زمنية يتجاوزها السرد؛ يكون ''قطعا محددا'' حين يشير السارد إلى مدة زمنية معينة، وقد يكون ''قطعا غير محدد'' عندما لا يحدد المدة[[54]](#footnote-55).

- المشهد Scène: حيث يتساوى زمن السرد مع زمن القصة، ويكون ذلك - على الخصوص- في المشاهد الحوارية[[55]](#footnote-56).

***بينة الفضاء :***

أشار الباحث الفرنسي ''جون بيير جولدانستين : J.P. Goldenstein" إلى ندرة الدراسات التي تناولت الفضاء الروائي[[56]](#footnote-57). وقد قدم هذا المكون الحكائي -في الخطاب البنيوي- من خلال تصورات متباينة: الفضاء النصي- الفضاء الدلالي- الفضاء الجغرافي.....

فقد بحث ''جون أيف تادييه J. Y. Tâdié" في ''الفضاء النصي'' وتحدث عن ''طريقة تنظيم البياض والسواد على الصفحة''[[57]](#footnote-58). كما فصل ''ميشيل بوتور'' الحديث في هذا النوع من الفضاء في مظاهره المختلفة؛ فتحدث عن الكتابة الأفقية والعمودية وعن الفهارس والهوامش، وألواح الكتابة والتأطير والصفحة ضمن الصفحة..إلخ[[58]](#footnote-59).

كما درس ''جيرار جينيت'' ما سماه ''الفضاء الدلالي''، وأوضح أن هذا النوع من الفضاء امتداد دلالي للغة الأدبية بشكل عام، إنه فضاء الصورة:

''إن الصورة هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى''[[59]](#footnote-60).

ومن أجل الوعي بالقيمة الوظيفية للفضاء في النصوص الحكائية يعرض ''كولدانستاين'' ثلاثة محاور أساسية :

جغرافية الفضاء[[60]](#footnote-61)- طريقة تقديم الفضاء[[61]](#footnote-62)- وظائف الفضاء[[62]](#footnote-63).

تم من خلال ما سبق تقديم نظرية السرد، من وجهة نظر النقد البنيوي. وقد اكتفينا- في هذا الإطار- بتقديم المفاصل الأساسية لهذه النظرية، مع الإحالة على المصادر المنهجية المفصلة للمادة المعروضة.

**3- سرديات ما بعد البنيوية:**

يمكن التعريف –في البداية – بالمحاولات التي استهدفت الربط بين **الدراسات اللغوية الحديثة وعلم النفس**. لا بأس من التنبيه هنا على أن هذا التعريف يتجاوز ما قدمته نظرية التحليل النفسي الفرويدي؛ لأن التركيز سيكون هنا على الدراسات التي اهتمت بما يمكن تسميته ''نفسانية النص''، ولا شك في أن هذا النوع من الدراسات كان ثمرة التواصل الذي تم بين ''البنيوية'' و''علم النفس''. هذا أمر لم يتحقق عند فرويد[[63]](#footnote-64)، الذي كانت تحليلاته ذات طابع بيوغرافي بالأساس. وقد قال عنه ''تودوروف'' بحق :

''لقد أنجز فرويد دراسات للأعمال الأدبية، وهي دراسات لا ينبغي نسبتها للأدب، ولكن للتحليل النفسي. والعلوم الإنسانية الأخرى يمكن أن تستفيد من الأدب كمادة أولية من أجل تحليلاتها، وفي حالة ما إذا كانت تلك الأبحاث جيدة فإنها ستؤلف جزءا من العلم المعني وليس وثيقة أدبية''[[64]](#footnote-65).

يمكن الوقوف –في البداية- عند أطروحة ''النقد النفساني: la psychocritique '' لـ ''شارل مورون : Charles Mauron"، الذي قدم مشروعه في كتاب تحت عنوان : ''من المجازات الحصرية إلى الأسطورة الشخصية''[[65]](#footnote-66).

لقد كان هدف "مورون'' من خلال كتابه هذا تقديم بديل نقدي يمكن من تجاوز المأزق الذي وقع فيه النقد النفسي الفرويدي، وذلك حينما حول النقد الأدبي إلى ''علم سريري'' يعنى بالجوانب المرضية في شخصية المبدع، مع إهمال للنص المدروس. وهذا ما نبهت إليه ''آن كلانسيير A. Clancier'' في تقديمها لمنهج ''مورون'' :

''يعتقد شارل مورون أن الإبداع الفني تحكمه متغيرات لها تأثير : الوسط وتاريخه، شخصية المبدع وتاريخها، اللغة وتاريخها. يتقيد النقد النفساني بدراسة جزء من المجموعة الثانية : الشخصية اللاواعية للمبدع''[[66]](#footnote-67).

إن الهدف من دراسة الشخصية اللاواعية هو تحديد ما يسميه ''مورون'' الأسطورة الشخصية للمبدع. وما يعنيه بالأسطورة الشخصية هي مجموعة من الخصائص الدفينة في لا شعور المبدع. وهي في نظره حقيقة داخلية لا يعرف عنها الوعي إلا صورة شاشوية Image Ecran[[67]](#footnote-68).

إلى هنا لا يكون ''شارل مورون'' قد أضاف جديدا بالقياس إلى ما طرحه فرويد في نظرية التحليل النفسي للأدب. لكن، الجديد الذي جاء به ''مورون'' يتمثل في ''منهج'' الوصول إلى الأسطورة الشخصية للمبدع. فما هي المراحل التي يقترحها للوصول إلى هذه الأسطورة؟

يتم ذلك من خلال الخطوات التالية :

- تنضيد النصوص، وذلك اعتمادا على تحديد شبكة من ''التداعيات'' الملحة، التي تتبدى في شكل صور تحيل على اللاوعي.

- إعادة تركيب هذه الصور، من خلال تحديد طريقة انتظامها داخل النص.

- البحث عن الأسطورة الشخصية للمبدع؛ ذلك أن التركيب السابق يوقف على عناصر متماثلة تكون شبكة دلالية، تحيل على الأسطورة الشخصية للمبدع.

- تقويم النتائج المحصل عليها، مع ربط ذلك بالإبداعات الأخرى للمؤلف، مما من شأنه أن يؤكد وجود الأسطورة الشخصية التي تحدث عنها الناقد.

بهذا يمكن القول إن ''شارل مورون'' قد حاول – في الوقت نفسه- استيعاب وتجاوز التحليل النفسي الفرويدي. وعموما يلاحظ وجود خلفية ''ألسنية'' تحكم هذه القراءة النقدية، ويتجلى ذلك في تركيزه على النص في استخلاص ما يسميه ''الأسطورة الشخصية للمبدع''.

ومن المحاولات التي يمكن إدراجها في هذه الإطار أيضا ما قدمه ''جاك لاكان : J. Lacan" في ''كتاباته" Ecrits[[68]](#footnote-69) . لقد كان ''لاكان'' واحدا من تلامذة ''فرويد'' . و حاول إعادة صياغة مقولات التحليل النفسي الفرويدي، اعتمادا على مفاهيم ''علم الألسنية''.

لقد أشار ''لاكان'' –في مواضع عدة من كتابه- إلى أن دراسته هذه ليس فيها جدة، وأن هدفه هو إبراز أصالة التحليل النفسي الفرويدي[[69]](#footnote-70).

ورغم إصراره على نفي طابع الجدة عن خطابه، فإنه يمكن القول مع أحد الدارسين : إن ''خطاب لاكان لا يشكل مجرد عودة بريئة إلى الكتابات الفرويدية، بل يشكل تفسيرا لهذه الكتابات، وهو تفسير ما كان من الممكن إنجازه دون اللجوء إلى مفاهيم خاصة بعلم برز في بداية هذا القرن عنينا بذلك الألسنية''[[70]](#footnote-71).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن "فرويد" قد أولى عناية كبيرة لـ ''الأحلام'' باعتبارها ''الطريق الملكي إلى اللاوعي'' على حد تعبيره. وقد ميز بين المضمون ''الظاهر'' للحلم، ويتمثل في أحداث الحلم كما يتذكرها الحالم، والمضمون ''الكامن''، الذي يقصد به المعنى الذي يتوصل إليه المحلل وهو يفسر الحلم. هذا المعنى لا يمكن الوصول إليه بطريقة مباشرة بسبب الأقنعة والحواجز التي يخضع لها، وتتمثل في : التكثيف-النقل- التمثيل التصويري-الرمزية...إلخ. إن الحلم بهذا المعنى له بعد رمزي، وهذا هو مجال اهتمام ''لاكان''؛ أي الأبعاد الرمزية لمنتجات اللاوعي.

ويمكن الوقوف هنا على الخصوص عند الفصل الذي خصصه لدراسة قصة ''الرسالة المسروقة'' لـ ''إدكار ألان بو'' E.A.POE. الفصل تحت عنوان : "حلقة دراسية حول الرسالة المسروقة''[[71]](#footnote-72).

قدمت هذه القصة – كما أشار إلى ذلك لاكان- في حلقيتين :

تقع أحداث الحلقة الأولى في صالون الملك، حيث تتوصل الملكة برسالة تحاول إخفاءها عنه. لكن الوزير ينتبه إلى قلق الملكة ويتمكن من أخذ الرسالة، ويستبدلها برسالة أخرى تحت أنظار الملكة التي لم تستطع فعل شيء ما مخافة أن ينتبه الملك إلى الأمر.

في حين تجري أحداث الحلقة الثانية في مكتب الوزير، حيث يفشل مدير الشرطة في العثور على الرسالة في مكتب الوزير. لكن أحد المخبرين – وهو ديبون- يتمكن من سرقة الرسالة واستبدالها برسالة أخرى مشابهة.

يشتغل ''لاكان'' هنا على البنى اللغوية للقصة؛ بحيث يرى أن الكيفية التي يستخدم بها ''إدكار ألان بو'' اللغة يضع القصة في سياق جديد. ذلك أن محتوى الرسالة لا يتحدد بطريقة مباشرة، ولكن يتحدد من خلال موقعها ضمن الذوات الثلاث (الملك-الملكة-الوزير).

تقوم الرسالة هنا بدور ''الدال'' على النوايا غير الواعية لهذه الذات؛ إن ما يمثل الذات تمثيلا حقيقيا –في نظر لاكان- هو اللاشعور. يحقق الفرد ذاته عندما يصنع عالما خياليا انطلاقا من شبكة الرموز الموجودة في اللاشعور. هكذا يتخذ ''لاكان'' من هذه القصة مثالا لتوضيح فكرة أساسية في التحليل النفسي، مفادها أن النظام الرمزي هو الذي يحدد الذات[[72]](#footnote-73).

ومن المقاربات التي يمكن إدراجها في هذا الإطار أيضا ما أطلق عليه ''جون بيلمان نويل : J. B.Noël" التحليل النصي : Textanalyse. وهو يبحث من خلال هذا التحليل عما ما يسميه ''لاشعور النص''[[73]](#footnote-74)، في مقابل التحليل النفسي الذي كان يهتم ب ''لاشعور المبدع'' أو ''لاشعور الشخصيات'' في أحسن الأحوال. وقد بلور ''بيلمان نويل'' مشروعه النقدي من خلال عدة دراسات أهمها :

* نحو لا شعور النص : Vers l’inconscient du texte.
* التحليل النفسي والأدب :La psychologie et la littérature.
* الحكايات واستيهاماتها : les contes et leurs fantasmes.

ويمكن الاعتماد –على الخصوص- على ما جاء في الكتاب الأول والثاني، حيث يحاول الباحث تحديد مفهوم ''لاشعور النص''. لكن الملاحظ أن هذا المفهوم يكتنفه كثير من الغموض، كما أشار إلى ذلك الباحث نفسه[[74]](#footnote-75).

وقد انتقد ''بلمان نويل'' الدراسات النفسية السابقة عليه : انتقد نظرية ا لتحليل النفسي لـ ''فرويد''، باعتباره كان يركز على الجوانب البيوغرافية للمبدع. كما انتقد نظرية النقد النفساني لـ ''شارل مورون'' لأنه يركز على ''لاشعور المبدع''.

وفي المقابل يدعو ''بلمان نويل'' إلى إهمال مؤلف العمل الأدبي، والتعامل مع النص في استقلال تام عن صاحبه. وإذا كان النص الأدبي من إبداع كاتب ما فهذا لا يعني أنه ملك له. لذلك فهو يرى أن تحليل حياة الكاتب من أجل دراسة عمله الأدبي يماثل القيام بتحليل نفسي لأم المريض بدل المريض نفسه[[75]](#footnote-76). عندما نقول ''لاشعور النص'' لا يعني ذلك – في نظر بلمان نويل- أن هناك رسالة مبعوثة من مرسل إلى متلق. ليس هناك –في نظره- من نرسل إليه ''تلغرافا''، ولا مستقبلا يفك الألغاز. هناك فقط الرغبة الباعثة على الكلام، وبه ينجز النص إشباعه الوحيد. فهو لا ينتظر من يجيبه أو يتجاوب مع حبه أو يحبه.

ويتمثل ''لاشعور النص" – في نظر بلمان نوبل- في تلك الفراغات التي يحتوى عليها النص الأدبي، وهي فراغات يمكنها أن تصرخ في صمت، وهي في ذلك شبيهة بصراخ الغرائز من أعماق اللاشعور . يحيل هذا المفهوم على إمكانيات التدليل في النص أكثر مما يحيل على شيء محدد فيه، لهذا فإن ''لاشعور النص'' يشمل كل القيم الدلالية التي يخفيها النص، ولهذه القيم قابلية للظهور عند كل قراءة متجددة.

ويبقى هذا المفهوم –في الحقيقة- غامضا، في غياب الأدوات الإجرائية التي يمكن أن تسعف في الوصول إليه في النص. وقد أشار ''بلمان نويل'' نفسه إلى أن ''لا شعور النص'' ليس جسما كيماويا، يحتوي على خصائص معينة.

وأما كتابه ''التحليل النفسي والأدب''[[76]](#footnote-77)، فهو كما قدمه عبارة عن ''مدخل إلى التحليل النفسي من خلال الدراسات الأدبية''[[77]](#footnote-78). والملاحظ أن ''بلمان نويل'' يراجع موقفه من منهج ''فرويد'' وكتاباته في التحليل النفسي؛ فبعد أن انتقده كثيرا في الكتاب الأول، بسبب طابعه ''البيوغرافي''، يبدي إعجابه الكبير بمؤسس التحليل النفسي. وهذا ما يتضح من الفقرة الأولى في الكتاب :

''لقد مر على التحليل النفسي ثلاثة أرباع القرن أي أكثر من بضع سنوات بالمقارنة مع فيزياء النسبية Relativité لأنشتاين، ومن حقنا أن نثق بخصوبة فرضياته التي تظهر للجميع غير قابلة للشك بحيث لا يوجد شخص ما كي يوبخ السيدة الهرمة على ارتدائها ملابس داخلية مغرية من أجل استمالة التائه من المجتمع المتزمت''[[78]](#footnote-79).

كما يقف عند بعض المحاولات التي تهدف إلى تطوير الإرث الفرويدي، خاصة المحاولات التي تمت من داخل المدرسة البنيوية، التي قام بها ''شارل مورون'' تحديدا. ولم يكن من باب الصدفة – يقول بلمان نويل- أن يتزامن نشوء التحليل النفسي مع ولادة الألسنية، كما أسسها ''سوسير''. ويرى – في هذا الإطار- أن ''مورون كان يبحث عن الاستعارات الملحة في الأثر الأدبي. تلك الاستعارات كان يستخرجها ليس من أجل صياغة ترجمة رمزية بل ليبرز الشبكة المكونة من خلال العلاقات المتداخلة في بعضها البعض''[[79]](#footnote-80).

كما يقف في آخر فصل من الكتاب عند المفهوم التأسيسي الذي وضعه في الكتاب السابق وهو ''لاشعور النص''، وهو الذي يهمنا في هذا الإطار.

يرى ''بلمان نويل'' أن النص ذاته هو الذي يتكلم في الأثر الأدبي وليس الأديب. ذلك أن النص ينغلق على نفسه، ويلغي من صاغه. ويقارب بين مفهوم النص من هذا المنظور، ومفهوم الحلم تبعا لفرضيات ''فرويد''؛ فإذا كان الحلم ''حارس النوم''، يمكن القول إن النص هو حارس للاستيهام أيضا، يستوعبه، يضمه، يستخدمه كي يضع فيه مادة خاصة، يستأصله من التجربة المعيشة للمؤلف[[80]](#footnote-81).

لذلك لا مجال أمام التحليل النفسي لكي يحيط بموضوعه إلا إذا انطلق من خلال فرضية تعترف بأن النص مزود بلا وعي خاص به.

أخلص إلى القول : إن القاسم المشترك بين هذه النظريات النقدية النفسية جميعا، هو إعادتها الاعتبار إلى النص، بعد إقصائه في نظرية التحليل النفسي. وهذا ما كان له أن يحصل لولا استضاءة هؤلاء النقاد بكشوفات الدراسات اللسانية الحديثة. وقد كان لهذه النظريات جميعا حضور بشكل أو بآخر في النقد المغربي الحديث.

**4**. سيتخذ **النقد الاجتماعي** –من جهته- المسار نفسه ، وذلك من خلال الاتجاه نحو دراسة الأعمال الأدبية من الداخل. ولا شك في أن النظريات المقدمة في هذا الإطار جد متنوعة لكن الذي يجمع بينها جميعا هو محاولة تحديد "الاجتماعي'' من خلال ''اللساني''، وهذا ما يفسر التسمية التي اقترحها هنا أحد رواد هذا الاتجاه، وهي : ''علم اجتماع النص: La sociologie du texte".

ستكون هذه الأفكار حاضرة في كتابات "جوليا كريستيفا"، التي تستند فيها –بالإضافة إلى الماركسية- إلى النحو التوليدي[[81]](#footnote-82) ، خاصة ما يتعلق بمفهوم "القدرة" la compétence و "الإنجاز" la performance. تنظر كريستيفا إلى النص الأدبي على أنه جهاز عبر لساني translinguistique ، يعيد توزيع نظام "اللسان" langue ، من خلال ربطه ب "الكلام التواصلي" parole communicative، وذلك بهدف الإخبار المباشر. معنى ذلك أن للنص طابعا مزدوجا؛ فهو من جهة له علاقة بالنظام الثابت للغة في عصر ومجتمع معينين، لكنه – من جهة أخرى- النص عبارة عن تبادل نصوص Permutation du texte أو تناص : داخل فضاء النص هناك عدة ملفوظات مأخوذة من نصوص أخرى تتقاطع وتتحايد se neutralisent[[82]](#footnote-83) .

تقترح كريستيفا لدراسة النص منهجا "سيميولوجيا تحويليا". من المهام الأساسية التي سيضطلع بها هذا المنهج استبدال التمييز البلاغي القديم للأنواع الأدبية ب "تيبولوجية النصوص"، وذلك من خلال تحديد خصوصيات "التنظيمات النصية" organisations textuelles ، عبر وضعها في النص الثقافي الشامل الذي يشكلها وتشكله . هنا تطرح كريستيفا ما تسميه "الإيديولوجيم" Idiologème، وترى أن اعتبار النص "إيديولوجيم" يحدد العمل الذي يمكن أن تضطلع به السيميولوجيا عندما تدرس النص باعتباره تناصا intertextualité، وتفكر فيه تبعا لذلك من خلال وجوده وسط النصوص المتعددة للمجتمع والتاريخ[[83]](#footnote-84).

تقترح كريسيفا – بعد ذلك – تناول النص على مستويين[[84]](#footnote-85) . وتجدر الإشارة إلى أن هذين المستويين يندرجان في إطار ما أسمته في كتاب آخر "التحليل الدلالي" Sémanalyse. ويقتضي هذا التحليل تناول النصوص المدروسة من خلال :

* مستوى النص المكون Géno-texte : وهو يحيل على الضغوط النفسية والثقافية والاجتماعية، خاصة ضغوط نمط الإنتاج.
* مستوى النص الظاهر Phéno-texte : يتمثل في النسيج اللغوي والتركيبي[[85]](#footnote-86).

إذا كان ''ميخائيل باختين'' و"كريستيفا" سباقين إلى إثارة بعض القضايا المتصلة ب ''علم اجتماع النص''، فإن ''بيير زيما'' سيقدم صياغة نظرية متكاملة لهذا الاتجاه، وذلك من خلال كتاباته المتعددة منها :

* رغبة الأسطورة . قراءة سوسيولوجية لمارسيل بروست[[86]](#footnote-87) .
* من أجل سوسيولوجية النص الأدبي[[87]](#footnote-88) .
* الإزدواجية الروائية : بروست- كافكا -موزيل[[88]](#footnote-89) .
* وجيز سوسيولوجية النص[[89]](#footnote-90) .

يبدو ''بيير زيما'' – من خلال كتابه الأول رغبة الأسطورة- أنه لا زال أسير مفاهيم البنيوية التكوينية، التي بلورها ''لوسيان غولدمان'' . لكنه سيعمد بعد ذلك إلى نقد هذه المفاهيم، و تقديم تصور جديد أطلق عليه ''علم اجتماع النص الأدبي''.

وهو تصور بلوره – على المستوى النظري والتطبيقي- من خلال الكتب المشار إليها سابقا. يمكن عرض التصور النظري لـ ''بيير زيما'' بالاعتماد على مقدمة كتاب ''من أجل علم اجتماع النص الأدبي''، وكذا كتاب ''وجيز سوسيولوجية النص''، وهو كتاب تنظيري بالدرجة الأولى؛ يقدم فيه بشكل مكثف مشروع ''علم اجتماع النص'' في أصوله وامتداداته المختلفة . كما يشير في مواضع مختلفة منه إلى النتائج التي كان قد خلص إليها في الكتب السابقة.

الملاحظ أن هناك تقاربا كبيرا بين ما كتبه في مقدمة الكتاب الأول والكتاب الثاني. بحيث يمكن القول إن كتاب ''وجير سوسيولوجية النص'' ماهو إلا توسيع لما أجمله في مقدمة كتاب ''من أجل علم اجتماع النص الأدبي''.

ينتقد ''بيير زيما'' ما يسميه ''المنهج التجريبي'' في تحليل الأدب، كما ظهر عند ''ماكس فيبر'' على الخصوص. على اعتبار أنه يدرس المظاهر الكمية للإنتاج والاستهلاك الأدبي بمعزل عن النص[[90]](#footnote-91) . كما أوضح أن هذا المنهج يركز اهتمامه على المظاهر الخارجية للأدب، ممثلة في الجمهور، المؤلف، الطبعات...إلخ، دون تحليل الجوانب الجمالية للنص[[91]](#footnote-92).

كما ينتقد المناهج الجدلية التقليدية القائمة على أساس المقابلة المباشرة بين العمل الأدبي والواقع، دون أن تأخذ بعين الاعتبار طبيعة الاشتغال النوعي للخطاب الأدبي الذي يولد دلالات جديدة، فاصلا بذلك بين الدوال ومدلولاتها[[92]](#footnote-93).

أما البنيوية التكوينية التي كان قد تبنى طروحاتها في السابق فلا تحيل على الأدوات الإجرائية لتحليل ''البنية الدالة''[[93]](#footnote-94).

خلافا لهذه المناهج، "فإن علم اجتماع النص يهتم أساسا [في رأي زيما] بمسألة معرفة كيف تتجسد القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعية في المستويات الدلالية والتركيبية والسردية للنص"[[94]](#footnote-95).

في إطار بناء المرتكزات النظرية ل ''علم اجتماع النص'' يستفيد ''بيير زيما'' من مختلف النظريات النقدية : بدءا بإسهامات "رولان بارت" في تحليل الجملة؛ خاصة حديثه عن ''الوظائف الثقافية والإيديولوجية لتركيب الجملة"[[95]](#footnote-96). ثم يقف عند الإمكانيات التي قدمها علم الدلالة البنيوي مع ''فلاديمير بروب'' و ''غريماس'' . كما يستفيد من إسهامات باختين في ''تخليص اللغويات من فردية دوسوسير''[[96]](#footnote-97)، من خلال تأكيد فكرة تعددية النظام اللغوي، هذا مع التذكير بأن ''زيما'' قد انتقد ''باختين'' في كتابه ''الإزدواجية الروائية'' في جوانب أخرى، منها كونه لم يوضح بما فيه الكفاية العلاقة بين البنيات اللسنية والخطابية والفئات الاجتماعية المختلفة[[97]](#footnote-98).

يبني ''بيير زيما'' على هذا الأساس مشروعه النقدي من خلال تقديم ومتابعة نظريات نقدية كثيرة. والأهم من ذلك أنه يتابع هذه التطورات ليس من منظور سلبي، وإنما أساسا من منظور نقدي؛ إذ يمتلك إزاءها موقفا واضحا، سواء بالقبول أو بالرفض أو بالتعديل.

ف ''بيير زيما'' ينطلق من الإنجاز الهام الذي حققه النقد الأدبي في العصر الحديث، من حيث إعادة الاعتبار إلى النص، غير أنه لا يعتبره بنية مغلقة، وإنما هو كيان حي يعيش حياته عبر قوانينه الخاصة، ولكن يحمل ضمن هذه القوانين خصائص الحياة الاجتماعية التي يعيش في إطارها . من هنا تسمية منهجه ب ''علم اجتماع النص''، لكنه يحرص على الاستفادة من مناهج أخرى مثل : السيميائيات، البنيوية ،التحليل النفسي، نظريات القراءة ومدرسة فرانكوفورت....إلخ .

اعتمادا على مصادر منهجية مختلفة ومتباينة يحاول ''بيير زيما'' تأسيس ''علم اجتماع النص''. وهو منهج يهدف إلى تحليل الخطاب اللغوي باعتباره مجموعة من البنى ذات طابع اجتماعي، تحمل خصائص اللحظة التاريخية التي تنتمي إليها. ومن خلال تحليل الأسلوب يستطيع تحديد الجوانب التركيبية المتكاملة القادرة على الكشف عن النص والمجتمع في الوقت نفسه. باعتبار العلاقة بين المجتمع والنص الأدبي ليست علاقة تأثر وتأثير وإنما هي علاقة كمون بصفة أساسية.

من هذا المنطلق يحدد ''بيير زيما'' رهانات ''علم اجتماع النص''، فيقول :

'' في إطار هذا الوضع يجب على علم اجتماع النص أن يحاول :

أ. وضع علاقات منظمة بين المفاهيم السميوطيقية التي تتسم بالصفة الاجتماعية.

ب.تطوير الأبعاد الاجتماعية اللغوية والسيميوطيقية لبعض النظريات الاجتماعية : وخاصة النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت والتي اهتم أعضاؤها بشكل خاص بمشاكل اللغة''[[98]](#footnote-99).

حلل ''بيير زيما''، اعتمادا على هذا التصور المنهجي، نصوصا عدة منها أعمال ''بروست'' و''كافكا'' و"موزيل''[[99]](#footnote-100)، ثم أعمال ''سارتر'' و ''مورفيا'' و''كامو''[[100]](#footnote-101). في حين يكتفي في كتابه الأخير (1985) بتحليل رواية الغريب'' و ''ألبير كامو'' و ''المتلصص'' ل ''ألان روب غرييه''[[101]](#footnote-102).

يمكن تقديم صورة جد مقتضبة عن مضمون التحليل الذي قدمه حول رواية "الغريب''، وذلك لأخذ صورة عن طبيعة الممارسة النقدية لـ ''بيير زيما'' في إطار ''علم اجتماع النص'' :

ينطلق ''بيير زيما'' من فرضية يمكن تلخيصها في الكلمات التالية :

''في العالم الاجتماعي واللغوي لـ ''كامو''، القواعد والقيم (الإنسانية، المسيحية) ليست فقط مزدوجة القيمة ومتناقضة بل بدأت في أن تكون لا مبالية ومتعارضة''[[102]](#footnote-103).

لمناقشة هذه الفرضية يبدأ الناقد بتحليل ما يسميه ''الوضع الاجتماعي-اللغوي''[[103]](#footnote-104). ويقصد به توضيح الوضع الاجتماعي للغة، كما عايشه الكاتب المعني، ومعارفه من الكتاب الذين انتقدهم أو دعمهم، وهم –بالنسبة لكامو- كتاب مثل : بروتون- سارتر-سيمون دي بوفوار- فرنسيس يونج. إن معرفة رأي هؤلاء في تحولات اللغة، لها أهمية خاصة، في نظر بير زيما ''لأنها تشرح –على الأقل جزئيا- لماذا تنتقد هذه الروايات الخطابات المسيحية – الإنسانية التي فقدمت مصداقيتها وتحاكيها ساخرة''[[104]](#footnote-105).

وسيناقش ''بيير زيما'' هذه الفكرة أيضا من خلال تتبع الخطابات التي كان يستوعبها ''كامو'' ضمن لغته الروائية، حيث ''تتفاعل الخطابات الإنسانية- المسيحية مع تحطم الشفرة بفعل ازدواجية القيمة واللامبالاة مع فرض، على المستوى المؤسسي، بعض التعارضات [كذا] والاختلافات التقليلدية ومع نفي الازدواجيات والتناقضات الظاهرة في اللغة وفي الثقافة''[[105]](#footnote-106).

النموذج الثالث الذي سنقف عنده – في إطار استعراض المحاولات النقدية التي زاوجت بين سوسيولوجيا الأدب والدراسات اللسانية الحديثة – هو كتاب "الفرنسيون الخياليون" [[106]](#footnote-107)Les Français fictifs لـ''رونيه باليبار'' Renée Balibar. يمكن الوقوف –بشكل سريع جدا- عند المرتكزات النظرية لهذه المحاولة : تعتمد ''رونيه باليبار'' في مصادرها المنهجية على فكرة ''الأجهزة الإيديولوجية للدولة les appareils idéologique de l’Etat''، التي تحدث عنها ألتوسير في تحليلاته للفلسفة الماركسية. تتلخص الأطروحة الأساسية لهذه الباحثة في تحديد الوظيفة الإيديولوجية لبعض الظواهر اللغوية والنحوية في إطار المؤسسة التي تحكمها الدولة مثل ''المدرسة'' و''الجامعة''.

تتناول الباحثة – في هذا الإطار- رواية ''الغريب'' لـ "ألبير كامي Albert Camus"، وتوضح كيف تؤثر بعض الظواهر الأسلوبية التي تدرس في المؤسسات التعليمية الابتدائية في الأدب، وكيف يؤثر الأدب-من جهته- في تعلم اللغة في المدرسة.

لقد كان ''ألبير كامو'' –بتفضيله استعمال ''الماضي المركب : Passé Composé"، "دون الماضي البسيط : Passé simple"- يحمي لغة التعليم الابتدائي، (في مواجهة التعليم الثانوي) . وقد تناولت ''باليبار'' هذه الظاهرة في علاقتها بالمؤسسات الأدبية والتعليمية التي يدرس فيها النص. وهي ترى أن الكتابة الأدبية – من حيث توظيفها في المؤسسات المدرسية- تشكل جزءا من ''الأجهزة الإيديولوجية للدولة''[[107]](#footnote-108).

إلى هنا ينتهي عرض أهم النماذج النقدية للدراسات القائمة على التقريب بين العلوم الإنسانية (علم النفس وعلم الاجتماع) وبين الدراسات البنائية اللغوية.وقد أثمرت محاولات التقريب هذه مقاربات جديدة تعيد الاعتبار إلى النص الأدبي، بعد أن تم تغييبه في القراءات الاجتماعية والنفسية الكلاسيكية.

من المفيد التنبيه هنا إلى أن عرض النظريات المذكورة يأتي في سياق التعريف ب ''الأصول النظرية'' لخطاب الحداثة والتجريب في النقد المغربي الحديث .

**القسم الثاني: الإبداع (القصة القصيرة جدا نموذجا)**

**البدايات**

القصة القصيرة جدا، مصطلح يعادل في الإنجليزية very short stories، أو short short stories، وقد ظهرت –في البداية- في **أمريكا اللاتينية** مع بدايات القرن العشرين لتنتقل بعد ذلك إلى أوربا الغربية، ثم رهصت في العقود الأخيرة من القرن العشرين في بلاد الرافدين والشام وخاصة سورية وفلسطين، وظهرت في المغرب وتونس بشكل متميز وناضج في بداية الألفية الثالثة. ولأن للمغرب خصوصية في غلبة المشهد القصصي على الشعري، فأننا نستطيع تتبع مراحل تطور هذا الجنس الأدبي في المغرب  كأنموذج- على الرغم من تأخر ظهوره في المغرب نسبة للعراق والشام -لبيان أهمية هذا الجنس الأدبي وأحقيته في التعايش مع الأجناس الأدبية الأخرى والكف عن محاربته.

خضع هذا الجنس الأدبي **لمسميات عديدة**: ففي اليابان تدعى "قصص بحجم راحة اليد" وفي الصين "قصص أوقات التدخين"، وفي أوربا اللاتينية سميت "قصص ما بعد الحداثة"، وفي أمريكا "قصص الومضات"، وهناك تسميات عديدة مثل "قصة الأربع دقائق" و"العشرون دقيقة" و"القصص السريعة" و"القصص الصغيرة جدا"، و"المجهرية" و"قصص برقية" و"الصعقة" و"شرارات" و"بورتريهات" و"مشاهد قصصية و"القصة القصيرة الشاعرية" و"قصص قصيرة جدا"، و"القصة اللقطة" ، و القصة المكثفة"، "القصة البرقية"، "القصة القصيرة للغاية"، "القصة القصيرة القصيرة" "النكتة القصصية".

ويعد **آرنست همنجواي** أول من أطلق مصطلح "القصة القصيرة جدا" على إحدى قصصه عام 1925م، إذ كتب قصة قصيرة جدا، كان يعتبرها من أعظم ما كتب في تاريخه الإبداعي. وهي تتألف من ست كلمات، هي: "للبيع ، حذاء لطفل ، لم يلبس قط". وكان صدور كتاب **انفعالات للفرنسية ناتالي ساروت**، عام 1938، فاتحة أولى أثارت الجدل حول فن سرديّ جديد أقرب ما يكون إلى فن القصة القصيرة. في حين يرى الناقد العراقي نجاح الجبيلي أنّ الكاتبة الفرنسية ساروت لم تكن تقصد أن يكون كتابها قصصا قصيرة جدا: إذ لم يتبلور هذا الصنف، حينذاك في الغرب، ولم يكن معروفا في التراث القصصي الفرنسي. بل إن الكتاب، حين انتشر في الغرب، كان يطلق عليه مسميات عديدة من مثل: "القصة الومضة" ، و"القصة الصدمة"، وغيرها ، مما يؤكد –في نظره- أن"انفعالات" ليست قصصاً قصيرة جدا.

وكانت **أول ترجمة عربية[[108]](#footnote-109)** للكتاب على يد الباحث المصري **فتحي العشري** **عام 1971م**. ثمّ تناوبت الدراسات والمقالات التي تتناول القصة القصيرة جدا، على تسمية كتاب "انفعالات" لنتالي ساروت بالقصص القصيرة جدا. ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى مترجم كتاب "انفعالات" ، الذي وضع عنوان الكتاب "قصص قصيرة جدا. ويذهب الكاتب نهاد التكرلي إلى تسمية "انفعالات" بـ"لرواية" ، في قوله: "كذلك نتالي ساروت التي يعود تاريخ روايتها "انفعالات" إلى عام 1938.

ويورد الناقد العراقي **هيثم بهنام بردى**، في مقالة له بعنوان "قصاصون سريان: نكتب على موقد النار" أن القاص العراقي نوئيل رسام هو أول من أطلق مصطلح قصة قصيرة جدا عام 1930 على بعض قصصه التي نشرها في مجلة "البلاد" العراقية.

وسيبدو **تأثير الرافد الغربي** أكثر –لاحقا- مع ترجمة؛ بعض الأعمال القصصية لكتاب من أمريكا اللاتينية ومناطق أخرى متفرقة من العالم، كما استطاع القارئ العربي والمغربي الاستفادة من بعض التجارب الإبداعية والإنسانية في الترجمة الوافدة. نشير هنا إلى بعضها على سبيل المثال، لا الحصر:

ـ منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة التابعة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية ابن امسيك الدار البيضاء المغرب. وهي منشورات تشتغل على الترجمة النقدية والإبداعية.

ـ مجلة نوافذ السعودية، دورية تعنى بترجمة الأدب العالمي، بما في ذلك القصة القصيرة جدا.

ـ إبداعات عالمية، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، وهي سلسلة تتناول بالإصدار والترجمة لجميع الأجناس الأدبية من شعر ورواية وقصة. وقد ترجمت نصوصا من القصص القصيرة جدا.

ـ تجارب فردية أخرى متفرقة في منابر ثقافية مغربية وعربية.

في المقابل هناك من يعيد أصول القصة القصيرة جدا إلى أصول عربية تراثية؛ القصة القصيرة جدا -من هذا المنظور- تحديث لفن المقامة وكتاب ألف ليلة وليلة، وتطوير لفن الخبر في تراثنا وبخاصة الأخبار التي تمازج بين المفارقة والسخرية. يقول محمد شويكة في حديثه عن المصادر التي ينهل منها ما يسميه "التيكنوقاص"[[109]](#footnote-110)، إنه "يعرف "الحيوان" و"البخلاء" للجاحظ، ويعرف "كليلة ودمنة" لابن المقفع ومقامات الحريري والهمذاني وغيرها، ويعرف الأدب الشعبي والحكي الشعبي وأدب السيرة "سيف بن ذي يزن" نموذجا والسيرة الهلالية والأميرة ذات الهمة، و"ألف ليلة وليلة" والقصص الفلسفية "حي بن يقظان" لابن طفيل...". لكن لا يهمنا فيما إذا كان للقصة القصيرة جدا هذه الجذور التاريخية من عدمها وإنما يهمنا تاريخ تشكل ملامحها بالصورة التي هي عليه الآن. لذلك نقدمها على أنها جنس أدبي مستحدث له سماته الخاصة ويحمل مقومات نجاحه وديمومته.

**سياق الظهور**

يربط بض الباحثين ظهور القصة القصيرة جدا **بقضايا الحداثة والصراع بين القديم والجديد**: ذلك أن الحداثة تنطلق من دوافع ذاتيه لها علاقة بالمنتج ودوافع خارجية لها علاقة بالمتلقي والمحيط الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، فتتضافر هذه الدوافع لتأسس نمطا جديدا تطلق عليه مصطلحات كثيرة منها التجريب والحداثة ولا يكاد يختلف الباحثون في أن الفن العظيم كان دائما وعبر كل العصور، هو ذاك الذي يمثل خرقا للعادي اليومي من مألوف القيم والأشكال الجمالية، بل تكاد تنسب إلى الخرق للمألوف والمستقر من القيم، كل التطورات والإبداعات التي تشمل حقول الثقافة والأدب والفنون والعلوم. فالمبدع، وبوعي مسبق، يقوم بتشكيل منتوج جديد يحمل سمات جنس أدبي معين مع الاحتفاظ بخصائصه الذاتية، وعلى أساس هذه الإشكاليات والدوافع تتحول بنية الخطاب الفني للقصة إلى كتابة أشكال بحسب التحولات التي تحدث في الواقع لأنه من  العسير أن تنتاب الواقع تحولات في بنيته الأساسية دون أن تتحول معها بنية الخطاب القصصي، فبسبب المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية تظهر طاقات منتجة تتدخل في تغيير المكونات النصية سواء على مستوى المضمون أم على مستوى الشكل. فليس الهدف رغبة عابرة في التلاعب بالمعيار الكمي للنص وإنما الرغبة الملحة في التغيير لا بد أن يكون وراءها دوافع جوهرية نابعة من متغيرات الحياة التي نعيشها. وبالتالي إن اهتمام الكاتب والمتلقي على حد سواء بهذا الجنس الأدبي لم يأت من فراغ وإنما استجابة لمجموع تلك المتغيرات المعقدة والمتشابكة التي أقلقت نمطية الشكل والخطاب في القصة.

هذا، ويستعرض **حميد لحمداني مجموعة من** **العوامل التي أفرزت القصة القصيرة جدا، ويركز على التطور الرقمي، وانبثاق النص الشبكي، وسرعة العصر**، وتزايد الأزمات العالمية المتعددة، وتفاقم معاناة الإنسان المعاصر، وميل الإنسان الفرد إلى تجريب كتابة متمردة تتلاءم مع تحولات العولمة بكل تناقضاتها الجدلية. إن العالم اليوم هو عالم التكنولوجيا الحديثة، والتكنولوجيا المتوحشة، التي شكلت تكنولوجيا عقلية متعددة ومتناقضة، تمثلها الحمولة المتنوعة لشبكة الإنترنت والمعقدة كذلك، وشكلتها حمولة القنوات الفضائية التي فتحت الباب على مصراعيه أمام المتفرج، انفتحت على الأخلاقي ونقيضه، والأدب الرصين والتافه، والسينما التجارية والسينما التثقيفية...و هلم جرا.

والكاتب التقني يتعامل مع عقلية متعددة ترسبت في أعماقها قيم متداخلة ومتناقضة. وأصبح القاص يلقي بقصصه في عالم افتراضي ليتلقفها قارئ افتراضي لا معالم محددة له، سوى تلك التي حددتها القنوات الفضائية والرقمية والشبكة العنكبوتية. يقبل كل شيء خصوصا ما يشبع الرغبة الجامحة في التدمير والموغلة في التغريب[[110]](#footnote-111).

كما يقف **محمد شويكة عند ما يسميه "مرحلة العولمة والهيمنة الرقمية"،** وانتشار القنوات الفضائية، وتعدد الوسائط ووسائل التعبير وتعدد حتى قنوات التلقي. مع اختلاف جذري في نفسية القارئ. فالقيم التي كانت سائدة في السبعينيات وقد غذتها الثقافة الجماعية والاشتراكية وفكرة الوحدة والوطنية والتحرر الشعبي، تلاشت مع انهيار المقومات واهتراء القنوات الموصلة. أما في الثمانينيات من القرن المنصرم فقد تأكدت قيم الفرد، والانعزالية، وتفكك الكتل الكبيرة وتجمعها في شبه كتل صغيرة معزولة عن العالم وعن محيطها. لكن مع نهاية القرن وإطلالة القرن الحالي بات الفرد ذاته غير قادر على إثبات فرديته، ولم يبق له سوى محاولة إثبات فرادته. فالعالم المعاصر بات عالما استعاريا وعالما افتراضيا ورقميا لا صلة له بالواقع والمحيط. وواقعه ومحيطه محض خيال.

يقول **نبيل أبو حمد في مقدمة مجموعته القصصية القصيرة جدا "الضرب على العصب"**: "في عصر الشاشات "السينما والتلفزيون والكمبيوتر" ما عاد المرء يجد متسعًا من الوقت، إلى جانب عمله، ليعطيه إلى أدب التدبيج ...لقد ولى عصر عمينا ليو تولستوي وميخائيل شولوخوف حيث كانا يعيشان الهوينى، ويكتب كل منهما.....في مدة عشرة أعوام أوعشرين عاما ليقرأها الخاصة في مدة متشابهة ..عصر التدبيج قد انتهى، فإن كانت هناك قصة فلتكن قصيرة ملبية ومؤثرة وضاربة على العصب".

أيضا يشير **أحمد جاسم الحسين إلى "الظروف التقنية"** التي هيأت لهذا اللون من الأدب، حيث وفرت آليات الاتصال السريع والفعال كالبث الفضائي والإنترنت، فأفرزت حالات من "اللهاث الدائم"، فلم يعد من الممكن أن يخصص القارئ جل وقته للقراءات المطولة في هذه الظروف الضاغطة واللاهثة، ويضيف  أسبابا أخرى تتعلق بالقارئ الذي يقرأ مادة سريعة لا تعيقه عن أداء أعماله، أو فسح الصحافة المجال لنصوص لا تأخذ حيزا، ولنصوص أخرى لمناقشتها، فهذا مما أدى إلى انتشارها، بالإضافة إلى أن هذه القصة -عبر تقنياتها وأركانها وبنيتها وطبيعتها- قد وفرت  للكاتب فرصة ليعبر عن أحواله الخاصة.

**كما يتناول بعض الباحثين الاهتمام بالقصة القصيرة جدا في علاقتها بالكتابة وصناعة الكتاب**؛ ذلك أن إبداع القصة القصيرة جدا يأتي سياق إبراز قدرة بعض الكتاب على الخوض في باقي الأجناس التعبيرية، وتجريبهم لبعض الأشكال الإبداعية. والبحث عن منابر جمالية جديدة، تسعف على توسيع قاعدة القراءة لديهم، وتوظيف آلية الكتابة على نطاق واسع. ويبدو أن لجوء كتاب القصة إلى هذا الفن ليست لأنها أقل طولا من القصة القصيرة الأم، بل لقيمتها الفنية، أولا، ولمهارة كاتبها، ثانيا، ذلك أن القاص لا بد أن يتعامل، بمهارة، وبطريقة البناء واختزال الحدث والاشتغال على مساحة أقل، لا تحتمل المناورة، من المفردات التي تؤدي إلى المعاني الكبيرة التي تختصر السرد، والقدرة على صناعة القصة بنجاح. وتكمن صعوبة هذا الفن في أن كاتبه يجب أن يعي حقيقة عناصره ومقوماته، ويدقق ما يكتبه كما يقول باشلار: "المؤلف يجب أن يكون قارئا متيقظا إلى أقصى حد". ولا بد من ملاحظة أن النقد القصصي العربي يمر بخمول نسبي قد يكون متأتيا من ظاهرة تأخر النقد عن اللحاق بالتجارب الإبداعة المتسارعة: كون النقد، بطبيعته الفنية، يميل إلى التأمل والتأني في إطلاق الأحكام على الإبداع.

**الإرهاصات في العالم العربي**

ونستحضر هنا **نجيب محفوظ** كمثال بارز، وهو كاتب الثلاثية الشهيرة (قصر الشوق-بين قصرين-السكرية)، لكنه بعد الرحلة الملحمية الطويلة مع الرواية والقصة القصيرة، شاء أن **يختتم رحلته بالقصة القصيرة جدا**. ففي بعض أقاصيصه وحكاياته أطياف من القصة القصيرة جدا، خاصة في "حكايات حارتنا"[[111]](#footnote-112)، و "أصداء السيرة الذاتية"[[112]](#footnote-113). بالإمكان الوقوف هنا عند الكتاب الأخير، وهو آخر إصدار له؛ وسنجد فيه نصوصا من صميم القصة القصيرة جدا... يقول في قصة بعنوان: "المطرب": "قلبي مع الشاب الجميل وقف وسط الحارة وراح يغني بصوت عذب، الحلوة جاية وسرعان ما لاحت أشباح النساء وراء حصار النوافذ، وقدحت أعين الرجال شررا. ومضى الشاب هانئا تتبعه نداءات الحب والموت". **كما أنه صرح في حوار معه أجراه غالي شكري سنة 1987** قائلا: "من الآن فصاعدا ستجدني أكتب القصة القصيرة جدا، هل تسمعني، القصة القصيرة جدا جدا. الكتابة أصبحت عملية صعبة للغاية، ومنذ أسبوعين فقط أخبرني الطبيب أن ضمورا قد أصاب شبكية العين....فكيف أكتب الرواية، إنها عملية". كما انه سبق لعبد الله المتقي أن جمع ونشر "قصص قصيرة جدا لجبران خليل جبران" وهي بعنوان: الثعلب، واللذة الجديدة، والقفصان، والطمع، ودوارة الريح، والصحيفة البيضاء، والتوبة، والتراب الأحمر. وأطلق القاص المصري يوسف الشاروني على بعض قصصه تعبير قصص في دقائق، بمعنى: أن قصصه هذه أكثر قصراً من القصص القصيرة الاعتيادية ، وبالتالي ، فهي لا تحتاج إلا إلى ذلك الوقت القصير لقراءتها. ومن قصصه: العشاق الخمسة م1954 ، رسالة إلى امرأة م1960 ، الزحام م1969 ، والكراسي الموسيقية وغيرها.

ويرجع الناقد **باسم عبد الحميد حمودي** بداية ظهور هذا الفن إلى بداية الأربعينيات من القرن الماضي، إذ نُشرت قصص قصيرة جدا، ثم تلاحقت التجارب حتى بلغت درجة كبيرة من النضج الفني في مرحلتي: الستينيات والسبعينيات. ويذكر أن **بثينة الناصري**، من العراق، نشرت مجموعتها **"حدوة حصان"[[113]](#footnote-114)، الصادرة عام م1974** ، وأطلقت على إحدى قصصها إسم: "قصة قصيرة جداً" ، ثمّ نشر القاص خالد **حبيب الراوي** خمس قصص قصيرة جداً ضمن مجموعته **"القطار الليلي"[[114]](#footnote-115)**، ثم تلاه **عبد الرحمن مجيد الربيعي**، **ثمّ جمعة اللامي وأحمد خلف وإبراهيم أحمد**. أما تجربة القاص اللبناني توفيق يوسف عواد، فتشير إلى أنه أصدر مجموعته القصصية "العذارى"[[115]](#footnote-116) عام م1944 ، وضمت قصصاً قصيرة جداً ، غير أنه أطلق عليها اسم: "حكايات".

**الإرهاصات في المغرب**

أثبت **عبد الرحيم مودن في كتابه: "معجم مصطلحات القصة المغربية"[[116]](#footnote-117)** مجموعة من المصطلحات ذات الصلة بالقصة القصيرة جدا، وهي مصطلحات ظهرت في وقت متقدم، نذكر منها: قصة صغيرة، وأقصوصة صغيرة، وأقصوصة في دقيقة، ولوحة قصصية، وخاطرة. كما أشار إلى نصوص من القصة القصيرة جدا لعبد الكريم التمسماني، نشرها سنة 1974م، سماها "قصصا قصيرة جدا".

كما نشر **محمد علي الرباوي بجريدة العلم سنة 1973م خاطرة**، بعنوان "الإبريق"، وهي أقرب إلى ما نسميه الآن قصة قصيرة جدا، وكان النص كما يلي: "الليل يتسكَع في الطرقات . ظلال الجِنِ تَراها عيون الأطفال في زوايا الأزقة الضيقة. كانت الأمطار خيطا بلا ذيل. أغلقنا الأبواب. جلسنا نتحدث. الإبريق ينظر بكبرياء إلى الكؤوس. الحديث في مد وجزر. الأب يقول: "تَكسر زجاج الشمس في هذه الأيام. ذراتُها بعثرتها الريح" . الإبن يقول: "عيونك سوداء" حديث في مد وجزر. يضيف الأب حفنةً من السكر إلى إبريق الشاي. يعود الحديث إلى مد وجزر. الأب يقول: "كيف يُمكن نَتف الطواويسِ الجاثمة فوق صدور الطوال الأقدام؟". فَرد من الأسرة يقول: "اسقنا الشاي". حديث في مد وجزر. يضيف الأب حفِنةً من السكر إلى الإبريق. الراديو يزرع الصمت في البيت. تمثيلية هزلية تلتصق كالأقراط… يضيف الأب حفنة من السكر. ويظل المطر يثرثر في الأحياء. تتراكم الأوحال عند عتبة الدار. تتأنث أحاديثنا. اِنتشر العطر في البيت. موعد سهرة الأسبوع حان. أفرغ الأب الإبريق … اِنفتحت الأفواه. اِستدارت العيون. كانت الكؤوس ملأى بالدم". أيضا كتب **محمد إبراهيم بوعلو** نصوصا قصصية سماها: "أقصوصة"، أدرجها لاحقا ضمن مجموعة بعنوان: "**50 أقصوصة في خمسين دقيقة**"[[117]](#footnote-118). وفي مرحلة لاحقة سنجد أن الكثير من النصوص التي أدرجت ضمن مجموعات قصصية، يمكن إدراجها ضمن القصة القصيرة جدا. خاصة، خاصة عند كل محمد زفزاف وأحمد زيادي وأحمد بوزفور.

**الامتدادات**

نقصد بذلك الكتابات التي صدرت ضمن هذا الجنس في المغرب. نميز بين ما صدر منها ضمن مجموعات قصصية، وما صدر في المجلات، وما صدر في ملاحق ثقافية لبعض الجرائد:

**أ-** المجموعات القصصية:

- نشير هنا إلى نماذج من المجموعات القصصية، مرتبة بحسب سنوات صدورها:

" زخة... ويبتدئ الشتاء"!!" لجمال بوطيب- سنة 2002 " عناقيد الحزن" لمحمد العتروس. و" الهنيهة الفقيرة" لسعيد بوكرامي- سنة 2003 " جزيرة زرقاء" لسعيد منتسب- سنة 2005 "الكرسي الأزرق" لعبد الله المتقي، و" كيف تسلل وحيد القرن؟!"، لمحمد تنفو- سنة 2006 "مظلة في القبر"، لمصطفى لغتيري، و"أبراج"، لحسن برطال، و" حب على طريقة الكبار"، لعز الدين الماعزي- سنة 2007 " أجساد...وقبرة"، لرشيد البوشاري. و" بيت لا تفتح نوافذه"، لهشام بن الشاوي. و"ثقل الفراشة فوق سطح الجرس"، لأنيس الرافعي. و"الضفة الأخرى"، للبشير الأزمي- سنة 2008 "عندما يومض البرق"، للزهرة رميج. و" أكواريوم"، لعبد الحميد الغرباوي. و"كتابات ساخرة"، لجميل حمداوي.

**ب-** قصص قصيرة جدا في المجلات: النماذج من هذا النوع كثيرة جدا، نكتفي هنا بعرض بعضها:

نشير إلى "قصص قصيرة جدا"، نشرها **عبد الله المتقي** في مجلة آفاق، في نوفمبر 2006. وأيضا نصوص قصيرة جدا لكل من عبد الله المتقي مجموعة من النصوص القصصية القصيرة جدا لكل من مصطفى لغتيري وسعيد بوكرامي و محمد أشويكة و فاطمة بوزيان و عبد الله المتقي و سعيد منتسب وجمال بو طيب وعزالدين الماعزي و فوزي بوخريص وعبد اللطيف النيلة ومحمد فاهي و سعيد أحباط وحسن برطال؛ وذلك ضمن: "ملف حول القصة القصيرة جدا "، مجــلة آفاق، العدد73 لسنة 2007م. "قصص قصيرة جدا"، لعبد الله المتقي، في المجلة العربية السعودية. و"قصص قصيرة جدا" لمحمد زيتون ضمن مجلة "روافد ثقافية". "قصص قصيرة جدا" لعبد الله المتقي، ضمن مجلة الثقافة الجنوبية.

**ج-** قصص قصيرة جدا في جرائد، نذكر هنا على سبيل المثال، لا الحصر، ما يلي:

**الملحق الثقافي لجريدة العلم**: "عشر قصص قصيرة جدا" لمحمد عزالدين التازي، بتاريخ 3 يناير 2008م- "ثلاث قصص" لمصطفى الكليتي، بتاريخ 17 يناير 2008م- "قصص قصيرة جدا" لعبد الله المتقي، بتاريخ 27 نونبر2008م- "عشر قصص قصيرة جدا" لعبد الله المتقي، بتاريخ 3 يوليوز2008- "قصص قصيرة جدا" للمصطفى كليتي، بتاريخ 29 ماي 2008م- "قصص قصيرة جدا"، لميلود بنباقي، بتاريخ 29 ماي 2008- "قصص قصيرة جدا" لميلود بنباقي، بتاريخ 24 يوليوز 2008م-

**الملحق الثقافي لجريدة المنعطف**: "قصص قصيرة جدا"، لحسن برطال، بتاريخ 19/20 يناير 2008م- "قصص قصيرة"، محمد الكلاف، بتاريخ 26-27 يناير 2008م- "قصص قصيرة جدا"، لمحمد مفتوح، بتاريخ 31-01 ماي- يونيو 2008م- "قصتان قصيرتان جدا، لحسن برطال، بتاريخ 27-28 شتنبر2008م- "قصص قصيرة جدا"، لسلمى براهمة، بتاريخ 15 أكتور2008م.

**الخصائص**

**-الخاصية الشعرية**: تعد القصة القصيرة جدا من الأجناس الأدبية المستحدثة في أدبنا العربي الحديث والمعاصر. وعلى الرغم من خصوصية هذا الجنس الأدبي من حيث قلة الأحداث التي يحتويها إلا انه ما يزال جنسا أدبيا ينتمي للسرد لأننا ننظر للنص على أساس مستوى تنسيق الإشارات السردية، لا على مستوى الأحداث. ولذلك فان شعرية النص السردي لابد أن تتحقق في القصة القصيرة جدا، فالعلاقة بين الشعرية والسردية علاقة العام بالخاص، فالشعرية تهتم بالأشكال الأدبية كافة. والعنصر المشترك بين الشعر والفنون النثرية هو ان كلا منهما يشتغل باللغة كمادة أولية، لكنهما يفترقان في كيفية توظيفها. فاللغة عنصر مهم لبث الروح في القصة وجعلها كائن نابض بالحياة حتى تبتعد عن الرتابة. فهذا موسى كريدي  في عام 1965 يؤكد أن مشكلة قصاصينا أيضا، إنهم لم يفهموا بعد عبقرية اللغة وطواعيتها، لم يدركوا إدراكا واعيا قدرتها على الأداء والتعبير. فالكاتب حينما يقوم بالتمرد على اللغة التقريرية واليومية فانه يضعنا قسرا في حالة من الوعي والانتباه. فالقصة المشحونة بلغة عالية قادرة على التصوير بدءا من ابسط أنواع المجاز. لذلك نلاحظ أن اغلب القصص القصيرة جدا، التي حققت حضورا كبيرا مشحونة بالشعرية، والغريب أن من يهاجم هذا الجنس الأدبي محاولا إخراجها من بيت السرد وإبقائها على باب الشعر تنتظر. واذكر بما أطلقه الناقد شجاع مسلم العاني على الشعرية في القصة القصيرة الجديدة حين قال: إن هذا التيار يقترب من الاتجاهات الجديدة في القصص العالمي المعاصر. ومن يقرأ القصص القصيرة جدا قراءة متأنية ومنصفة يدرك أن الشعرية خاصية ذاتية كامنة في هذا الجنس الأدبي، فالبنية الداخلية للنصوص الجيدة من هذا الجنس تؤهله للسكن في بيت عائلته "السرد"، وهو لا يضمن الشعر كنص خطابي مقحم وإنما يميل لإنتاج نص سردي بتراكيب ذات معان عالية لتصبح اللغة الشعرية جزءا من النسيج الكتابي وركنا مهما من أركان بناء القصة القصيرة جدا. وبذلك يحقق هذا الجنس خطابا قصصيا تفاعليا متطورا عما كان عليه خطاب القصة القصيرة مبشرا بأجناسية تتناغم مع ما تدعو له دراسات ما بعد الحداثة فضلا عن تناغمه مع توصيفه الكمي، والمتتبع الجيد لهذا الجنس يكتشف أنه تطور طبيعي للقصة القصيرة والأقصوصة فلو عدنا إلى الستينيات لوجدنا القصة القصيرة عرفت هذا الاتجاه الشعري، فالدراما والشعر راحا يتناغمان في خلق تجربة جديدة وبذلك انعطفت القصة القصيرة نحو التجريب والحداثة حين اشتغلت على الثيمة الشعرية تضمينا كما فعل القاص احمد خلف في قصته ( نزهة في شوارع مهجورة) في مجموعته التي تحمل ذات الاسم فضمن قصيدة الشاعر محمد الماغوط على لسان بطل قصته ، ومن القصص الستينية التي اشتغلت بلغة شعرية قصة "الصوت العقيم" لعبد الرحمن مجيد الربيعي في مجموعته "السيف والسفينة"، فالقصة القصيرة في تجربتها أدخلت اللغة الشعرية إلى النص في حين إن أل( ق.ق.جدا) اعتمدت النسيج الشعري في تكوينها وتبقى الكلمة الفصل لهذا الجنس الأدبي فيما سيحققه من حضور في الوسط الأدبي .

لنجاح أي جنس أدبي جديد لا بد من حمله لتوصيفات محددة إلى حد ما تجعل له مساحته الخاصة، لذلك لابد من تعريف هذا الجنس الأدبي وفق تلك التوصيفات.  القصة القصيرة جدا: فحتما اننا لا نستطيع تجاوز معيارين مهمين هما :-1- المعيار الكمي        2- معيار الكيفية والمقصدية .

**-المعيار الكمي** هو الذي يحدد قصر حجم القصة أما معيار الكيفية والمقصدية فبهما تقوم المقومات السردية كالأحداث والشخصيات والبنية الزمانية - وان كانت توظف بشكل مكثف - ولا بد من الإشارة إلى أن المعيار الكمي يتحقق بالتكثيف واختيار الجمل المناسبة والابتعاد عن الإسهاب واللجوء إلى الإضمار والحذف، وتلعب اللغة دورا مهما وأساسيا في القصة القصيرة جدا لضرورة احتواء هذا الجنس الأدبي على اللغة الشعرية. يقول إدغار ألان بو: "يجب ألا تكتب كلمة واحدة لا تخدم غرض الكاتب"

يمكن اعتبار التكثيف Lacondensation خاصية في القصة القصيرة جدا. يرى الناقد نجم عبد الله كاظم أن القصة القصيرة جدا أول ما تتسم به هو التكثيف، بما يعني اختلافها عن الرواية في البعد الذي أطلق عليه أرسطو الحجم ـ وإن كان القصر ليس عاملاً رئيساً في تحديد هذا المصطلح .وهو مصطلح استقدمه النقاد من التحليل النفسي للأحلام، فمؤسس التحليل النفسي هو الذي لاحظ أن التكثيف آلية شعرية أساس في بناء الحلم. والتكثيف قد يشمل معنى الإيجاز، فالحلم يتميّز بقوة دالّـه وكثافته، ويكون هناك تكثيف في كل مرة يقودنا دالّ واحد إلى معرفة أكثر من مدلول، أو بكل بساطة في كل مرة يكون فيها المدلول أكثر انفلاتا من الدال. وبهذا المعنى اعتبر اللسانيّ والشعريّ رومان جاكبسون والمحلّل النفسي جاك لاكان أن التكثيف في التحليل النفسي هو الاستعارة في البلاغة القديمة. وخالفهما آخرون رأوا في التكثيف معنى أوسع، فالتكثيف لا يشمل الاستعارة فقط، بل قد يضمّ ما يستخدمه الحلم من الصور والرموز، وقد يعني كلّ هذا الاشتغال على مكونات الدالّ ومستوياته الصوتية والتركيبية والبلاغية والدلالية." فالتكثيف هاجس كل مبدع  يريد الارتقاء بنصه لمستوى العالمية ويمكننا استعارة مقولة الناقد "اج.ئي.يتس" في كتابه "القصة القصيرة الحديثة" حين وصف هيمنجواي بـ "الرجل ذي الفأس الذي يقتلع غابة كاملة من الإطناب". كما نذكر بما قاله يوسف إدريس في حديث له عن القصة القصيرة "إن الهدف الذي أسعى إليه هو أن أكثف في خمس وأربعين كلمة ,- أي في جملة واحدة تقريبا - الكمية القصوى الممكنة من الإحساس، باستخدام اقل عدد ممكن من الكلمات". وقد أطلق القاص المصري يوسف الشاروني على بعض قصصه تعبير قصص في دقائق، بمعنى: أن قصصه هذه أكثر قصراً من القصص القصيرة الاعتيادية ، وبالتالي ، فهي لا تحتاج إلا إلى ذلك الوقت القصير لقراءتها. ومن قصصه: العشاق الخمسة م1954 ، رسالة إلى امرأة م1960 ، الزحام م1969 ، والكراسي الموسيقية وغيرها.

**-أما المعيار الكيفي،** فهو قائم على مجموعة من الخصائص نقدمها كما يلي:

**الخصائص** **الشكلية،** وتتمثل في: القصصية، والقصر الشديد، والتكثيف، والحذف، والتثغير، والمفارقة، والإيجاز، وتقليص الزمن، وتقليص المكان، واختزال الوصف، واقتصاد اللغة، والتذويت، والتشكيل، والشعرية، والانزياح، والسينمائية، والمشهدية، والترميز، والارتباط(الحبكة)، وتحجيم الحدث، وتوتير الحدث، والتهجين، وحذف الروابط، والفراغ(البياض)، والميتاسرد، والتجريب، والرؤية المجهرية، والصنعة البنائية، ووحدة الموضوع، والحكائية (التأثر بالحكاية)، والتشظي(الشذرية)، والخبرية…

أما في ما يتعلق **بالخصائص الدلالية**، فنشير إلى: السخرية، والطرافة، والإضحاك، والتنكيت، وعمق الأثر، والإدهاش، والخصوبة الدلالية، ونزعة التقويض(الهدم)، والتلغيز، وتوظيف الحلم، والاستبطان النفسي، والمأساوية، والنغمة الهامشية، والنزعة القيمية، والأسطرة ، والاستشراف (التطلع نحو الممكن)، والشفافية، ووحدة الانطباع ، والبعد الفلسفي، والنقد اللاذع، والتجاسر( عدم اللياقة)، ومركزة الفكرة، والنزعة الإنسانية، والانتقال من الخاص إلى العام.

**الكتابات النقدية**

إن أول ناقد عالج القصة القصيرة جدا نقديا هو الناقد السوري **أحمد جاسم الحسين في كتابه "القصة القصيرة جدا"[[118]](#footnote-119)**. وكتاب "القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق للدكتور يوسف حطيني[[119]](#footnote-120). كما قارب الناقد التونسي عبد الدائم السلامي قصص المبدعين المغربيين: عبد الله المتقي ومصطفى لغتيري في كتابه القيم "شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا"[[120]](#footnote-121) . أما المؤلفات المغربية فنذكر منها، على الخصوص **أعمال جميل حمداوي**:

- القصة القصيرة جدا بالمغرب، المسار والتطور، سلسلة الورشة النقدية[[121]](#footnote-122)،

- القصة القصيرة جدا بالمغرب- قراءة في المتون[[122]](#footnote-123)

- خصائص القصة القصيرة جدا عند الكاتب السعودي حسن علي بطران (دراسات نقدية)[[123]](#footnote-124).

- من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا ( المقاربة الميكروسردية)[[124]](#footnote-125)،

- أنطولوجيا القصة القصيرة جدا بالمغرب"، باشتراك مع الدكتور عيسى الدودي[[125]](#footnote-126)

- القصة القصيرة جدا: أركانها وشروطها[[126]](#footnote-127)

- مقومات القصة القصيرة جدا عند جمال الدين الخضيري[[127]](#footnote-128)

- القصة القصيرة جدا بالمغرب المسار والتطور[[128]](#footnote-129)

**هناك أعمال لنقاد آخرين نذكر منها:**

- محمد الدوهو، جدل الاستمرار والتجاوز: قراءة في القصة القصيرة المغربية الجديدة[[129]](#footnote-130).

-  الماكروتخييل في القصة القصيرة جدا بالمغرب، للدكتور عبد العاطي الزياني[[130]](#footnote-131)

- القصة القصيرة جدا بالمغرب" لنور الدين الفيلالي[[131]](#footnote-132)

وقد ظهرت بعض النظريات والمفاهيم التي تنظر للقصة القصيرة جدا، نقف عند ثلاثة نماذج منها كما يلي:

**أ- من المحاولات التي يمكن الوقوف عندها مفهوم** **"التكنوقاص" لمحمد شويكة، في كتابه :"النصل والغمد"[[132]](#footnote-133)** ضمن نشورات جماعة الكوليزيوم القصصي. وكتاب "المفارقة القصصية": وهو مفهوم يقصد منه أولا تشخيص حالة من حالات الكتابة القصصية الحديثة في المغرب، وهو قائم على التأمل الفكري بين كتابة سابقة وأخرى لاحقة من زاوية التجدد والتحول التاريخي، ومن زاوية اختلاف السند والمرجع الثقافي والفكري والتطلعات المستقبلية للقاص وللقصة القصيرة. من أهم العناصر التي يمكن استعراضها هنا ما يلي:

- الكتابة القصصية قائمة على الافتراض، وعلى التعدد، وعلى الانسياق نحو الكونية الافتراضية، التي تصطدم باللغة. وقد استشعر القاص هذه المعضلة عندما شبه اللغة القصصية بلغة البرمجيات الحديثة المعتمدة في تصميم البرامج. لكن الفرق الذي لم يشر إليه أن لغة البرمجة الإلكترونية، والمعتمدة في شبكة الإنترنت يراد لها أن تكون واحدة وموحدة لكل اللغات في العالم. إنها شفرة وليست لغة. شفرة يمكن للمحركات المختلفة أن تقرأها، وأن تأولها وأن تعكسها على الشاشة السحرية. وتلك اللغة المشفرة وسيط مرن لتمرير اللغات عبر قنوات وخطوط الشبكة وتحول دون اختلالها واختلاطها. وهي لغة رياضية وعلمية. أما لغة القصة ولغة الأدب فلا يمكن أن يتحقق لها ذلك لسبب بسيط كونها لغة الذات. لغة تزهو بفراديتها وبأنانيتها. لأنها سر وجودها. والأدب عموما ينشد الاختلاف لا التماثل والتطابق.

- الكتابة للعالم الافتراضي، عالم الإنترنت والرقميات والفضائيات عالمٌ كوني لا حدود له وبالتالي فموضوعاته لا بد أن تكون خالية من المحلية. من المكونات الثانوية ومن الجزئيات التي لا يمكن تأويلها التأويل السليم عند انتقالها إلى العالم الافتراضي والعالمي اللامحدود. فالحديث عن الخادمات وعن ماسحي الأحذية وعن بائعي الماء ...لا معنى لها في ثقافات أخرى مختلفة، تود الكتابة الجديدة التواصل معها. واللغات المتخللة للقصة وذات المرجعيات التقليدية من سجع ومن أمثال وأبيات شعرية تصبح فارغة الدلالة.

- ينهل التكنوقاص لغته من أفواه الناس لا من المتون. ويتجاهل الأعراف والتقليد بل يخترقهما عن إصرار وترصد. لأن السائد من الأعراف يحجب الحقيقة الجوهرية. والتكنوقاص لا يعاني من العقد ومن مركبات النقص، لأن العالم الذي تشكلت داخله ذاته ونصوصه اكتسب قيما مغايرة رسختها الهزات الفكرية والإيديولوجية والنفسية،والتقنية، والخيبة من الشهادات التعليمية، وكساد سوق العمل. وانتشار فكر الهجرة والهروب الجماعي، وقوارب الموت، والانزياحات الكبرى وضبابية القيم التي كانت يقينا فيما مضى من الزمان. كما إن اللغة التي يتكلم بها التكنوقاص باردة خالية من الخيال، والبلاغة، وتكاد تكون عجفاء بلا ماء، وبلاغتها المهمل واليومي الخاص. لغة الشارع والحافلة والحانة والسوق...لا لغة المدرسة والكتب والمقررات.

- أما القارئ كما يتبدى في ورشة محمد اشويكة قارئ آلي. لأن عالم "السبيرنطيقا" يراد منه "مخاطبة الآلة". والآلة هنا افتراض الكائن البشري، الافتراض الذي يحل محل الإنسان. وبالتالي فالقارئ آلة تتلقى لغة واحدة ذات اتجاه واحد. إن القارئ ذاته افتراضي ملامحه هلامية وممسوحة، ذائبة ورمادية لا وجود له ماديا إنه مجرد أثر مبهم في النفس، وإحساس باطني. صورة ذهنية، اعتباطية بلا مرجع، وبلا تاريخ. إن سلطته خفية كالاضطهاد والحب والكراهية.

**ب- مفهوم "النظرية المنفتحة للقصة القصيرة جدا" للدكتور حميد لحمداني[[133]](#footnote-134)**: يحدد حميد لحمداني الهدف من النظرية بقوله: "النظرية التي تشغلنا الآن في هذا الكتاب ستحاول رصد التحولات التي طرأت في القصة القصيرة، فجعلتها تنسخ ذاتها في فن جديد هو الق الق جدا، كل ما سيقال في إطار هذه النظرية سيجعل المهتمين بالسرد يعيدون النظر في نوعية السرد المألوف ليجعلهم يقفون على خصائص فريدة تعلن ميلاد قص جديد. وحيث إن النظرية هي دائما راصدة لكل ماهو غير مألوف، فعليها ألا توقف في ذاتها مسار الإنتاجية، بمعنى أن عليها أن تكون دائمة الانفتاح على ما يأتي به المبدعون من إمكانيات فنية ودلالية مبتكرة لكي تعزل ما أصبح مكرورا، وترمم تصورها على الفور بالعناصر المستجدة. إن محاولة حصر الأركان الأساسية لجنس الق الق جدا، ورصد مميزاتها مثلا انطلاقا من القصر الشديد، والمفارقة، والإدهاش، وهيمنة الرؤية الذاتية، وتشغيل الميتناص، وغيرها من الخصائص التي سيتحدث عنها النقاد والمنظرون، كل هذا يرسم معالم نظرية الق الق جدا باعتبارها فنا يحاول أن يتجاوز جذعه الأساسي وهو القصة القصيرة أو على الأقل يرسم معالم تميزه عنه.هذا بالتحديد مادعت إليه بعض بيانات القصاصين التجريبيين في المغرب على سبيل المثال أمام تعاظم ما سمي لديهم بالحذلقة القصصية عند بعض القصاصين الكبار".

وقد استعرض تعريفات القصة القصيرة جدا، ورصد مصطلحاتها المختلفة، وأشر على رمزها المختصر الذي حصره في كلمة "الق الق جدا". يقول: "تهدف هذه الدراسة إلى محاولة رصد وتشييد معالم نظرية منفتحة خاصة بفن الق الق جدا، هذا الفن المعاصر بامتياز ، والذي استطاع في ظرف وجيز أن يفرض نفسه في عالم السرد، ويتجاوز فن القصة القصيرة على الخصوص، ويضاهيها أحيانا ويتميز عنها. ولاتروم الدراسة فصل الق الق جدا عن حضنها الجيني السردي الممتدة جذوره في الرواية والقصة ثم القصة القصيرة، والأقصوصة، ولكنها تركز على الخصوصيات التي استطاع هذا الفن المعاصر أن يفرضها في سياق نشأته الحديثة ، وارتباطه بالتراث، وبلورته لتقنيات متميزة ووظائف جديدة ملائمة لشروط العصر الحاضر". وقد وقف عند أصوله دون أن ينسى ذكر جذورها في تراثنا السردي العربي القديم، وبيان مدى تأثر القصة العربية القصيرة جدا بنظيرتها الغربية في الثقافة الأنكلوسكسونية، أو في الثقافة الفرنكفونية، أو في الثقافة الإيبرية، أو في ثقافة أمريكا اللاتينية

وقد قام باستعراض مجموعة من الكتب والدراسات والأبحاث والمقالات التي تناولت فن القصة القصيرة جدا. يشير تحديدا إلى كل من: أحمد جاسم الحسين، ويوسف الحطيني،وأحمد عمران، وإلياس خلف جاسم، وعبد الدائم السلامي، وسلمى براهمة،ومحمد تنفو، ومحمد اشويكة، وجميل حمداوي، وسعاد مسكين، ومحمد يوب، ومحمد مساعدي، وعبد الرحمن تمارة، وعبد العاطي الزياني، ونورالدين الفيلالي

ومن هنا، فنظرية حميد لحمداني هي ضد النظريات المعيارية التي سيجت القصة القصيرة بصفة عامة، والقصة القصيرة جدا بصفة خاصة، بمجموعة من القواعد المقننة التي تشكلت في صيغ جاهزة، ووصفات تقنية صارمة.ومن ثم، يدعو الدارس إلى نظرية نسبية وقابلة للتجديد والتطوير والتحول . وبالتالي، فهي أقرب إلى نظرية التكنوقاص عند محمد اشويكة. لذا، يشدد الدارس على "ضرورة أن تكون نظرية الق الق جدا دائمة الانفتاح بضمانة أساسية، وهي استحالة توقيف التطور الذاتي للإبداع نفسه. قدر هذه النظرية -إذاً- سيكون دائما هو تعديل معطياتها في ضوء المستجدات الإبداعية التي عملت النظرية نفسها على المساهمة في تحريكها ضد أنماط سردية تقليدية استنفدت طاقتها التأثيرية على القراء".

هذا، وقد بين حميد لحمداني بأن مختلف النظريات العربية حول القصة القصيرة جدا عبارة عن اجتهادات فردية مشكورة لم تستلهم مباشرة من الغرب. لذلك فهي بارة عن اجتهاد شخصي نسبي ومفتح. يقول: "نلاحظ أن النقاد والمنظرين والمبدعين العرب قد ساهموا جميعا في صياغة أول نظرية خاصة بجنس أدبي، اعتمادا على جهد معرفي ذاتي في المقام الأول، دون الحاجة الكبيرة لنظرية غربية. وهذا مؤشر جيد على بداية نضج الابتكار في النظرية الأدبية العربية المعاصرة، مع ملاحظة أنه ليس لهذه النظرية سند فلسفي أو إيديولوجي محددين يرسمان مدلولاتها وغاياتها مسبقا، فوراءها جهد معرفي وخبرة وممارسة، صحيح إن مصطلحاتها في حاجة إلى مزيد من الاشتغال والممارسة لكي تصبح أكثر دلالة على الظواهر التي تشير إليها، غير أن وراء هذا الجهد النظري يكمن وعي المعاناة أكثر من وعي الاتجاه أو المذهب.

من هنا فإن ما يعنيه بالنظرية المنفتحة هي "كل محاولة تنظيرية ذات قصد معرفي بعيد عن المعيارية والإغلاق، وبعيد عن التصور الإيديولوجي أو الفهم الإطلاقي أو التلفيقي (التكاملي). وتكمن أهمية النظرية المنفتحة في تمكين القراء والمتخصصين من وعي طبيعة الحالة الإبداعية التدليلية والتداولية لمختلف نماذج الق الق جدا الحالية، وامتلاك القدرة على توقع مسارها مستقبلا، كما تسمح بتقبل الأشكال والدلالات الجديدة المحتملة في حدود ارتباطها بالتطور الطبيعي لهذا الجنس الأدبي، وقدرتها على ابتكار وسائل تعبيرية جديدة ومتميزة".

كما يلاحظ أن غاليية النقاد قد ركزوا في جهدهم التنظيري على ملاحظة طبيعة تكوين النصوص نفسها، وعلى المعالم النظرية المنفتحة للق الق جدا المستخلصة من خصائصها وتقنياتها وأشكالها التعبيرية والدلالية وظروف نشأتها. وليس من الضروري أن تكون الخصائص الشكلية والدلالية المشار إليها مجتمعة، ماثلة بكاملها في جميع نماذج الق الق جدا، فكل ق ق جدا توظف منها مابدا مناسبا لبلورة تجربة المبدع الخاصة.

كما يقر بأن مسار الق الق جدا لم ولن تتوقف عن التطور، لذلك فإن التنظير المواكب لحركتها لا يمكن إغلاقه. ولذا، فهو يقصد بالنظرية المنفتحة كل محاولة تنظيرية ذات قصد معرفي بعيد عن المعيارية والإغلاق، وبعيد عن التصور الإيديولوجي أو الفهم الإطلاقي أو التلفيقي (التكاملي). وتكمن أهمية النظرية المنفتحة في تمكين القراء والمتخصصين من وعي طبيعة الحالة الإبداعية التدليلية والتداولية لمختلف نماذج الق الق جدا الحالية، وامتلاك القدرة على توقع مسارها مستقبلا، كما تسمح بتقبل الأشكال والدلالات الجديدة المحتملة في حدود ارتباطها بالتطور الطبيعي لهذا الجنس الأدبي، وقدرتها على ابتكار وسائل تعبيرية جديدة ومتميزة.

إن وجود النظرية في حد ذاته يحفز المبدعين على تغيير أساليب التعبير القائمة، وابتكار الجديد أمام انكشاف أسرار الكتابة وتقنياتها وألاعيبها بفعل مدارستها من قبل النقاد، وحصول استيعابها لدى القراء.وقد لاحظنا أن بعض من ساهموا في التنظير للق الق جدا لم يتبنوا هذا التصور النظري المنفتح، بل كانوا حريصين على وضع تصور ثابت أو توصيف تعريفي قانوني وبلاغة معيارية تزعم إمكانية الاستيعاب النهائي لجميع الخصائص الدالة على هذا الفن الجديد".

والملاحظ أن حميد لحمداني قد انفتح على بعض الكتابات الغربية أيضا، فاستعرض ما كتبه أنخيل مالدونادو أسيبيدو(Angel Maldonado Acevedo)، وما جمعه كينت تومبسون (Kent Thompson) في كتابه : (النوافذ المفتوحة: القصة الكندية القصيرة جدا (Open Windows Canadian short short stories) . وجانيت هووارث(Janet Howarth)، وسارة ماكدونالد(Sara McDonald)، وويليامز كليبيك(William J. Klebeck) ، ودوكلاس كلوفر(Douglas Glover.)…

**ج- كما طرح** **الناقد جميل حمداوي نظرية سماه "المقاربة الميكروسردية"[[134]](#footnote-135)؛** باعتبارها تتعامل مع المكونات الداخلية للقصة القصيرة جدا وشروطها الخارجية مع الانفتاح على مكونات الأجناس الأدبية الأخرى. وقد أوضح في كتابه "من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا" أن مصطلح "الميكروسردية " مقتبس من الكلمة الإسبانية MICRORRELATOS  المعروفة في الأدب الإسباني وأدب أمريكا اللاتينية، والذي يعني في دلالاته الحرفية القصة القصيرة جدا. ومن هنا، فالمقاربة الميكروسردية التي وضع تسميتها الاشتقاقية عنوانا ومفهوما وتوليدا واصطلاحا تتكون من كلمة ميكرو، أي القصير جدا أو العنصر الجزيئي في غاية الدقة واللاتناهي، وكلمة سردي التي تحيل على الحكي القصصي والكتابات السردية التي ينتمي إليها فعل الحكي والقص. أما على مستوى الدلالة، فإن المقاربة الميكروسردية micro narrative  هي تلك المنهجية النقدية الأدبية المرنة والمنفتحة التي تدرس القصة القصيرة جدا في ضوء مكوناتها الداخلية وشروطها الخارجية اعتمادا على مجموعة من المستويات المنهجية الداخلية والخارجية مع الاستعانة بمجموعة من المعايير والمقاييس والضوابط النقدية والمصطلحات النقدية الإجرائية سواء أكانت أصلية مقترنة بجنس القصة القصيرة جدا أم دخيلة ومشتركة مع باقي الأجناس الأدبية والفنون الأخرى. من ثم، يرى جميل حمداوي أن المقاربة الميكروسردية تخضع لخطوتين أساسيتين وهما: مرحلة المكونات، ومرحلة السمات، كما تخضع على نسق المستويات لمرحلتي الداخل والخارج أو مرحلتي التفكيك والتركيب. كما تستند المقاربة الميكروسردية إلى مجموعة من المستويات المنهجية، ذكرها كما يلي: المستوى الببليوغرافي؛ المستوى المناصي؛ المستوى الافتراضي؛ المستوى البصري؛ المستوى الدلالي؛ المستوى الجمالي؛ المستوى المرجعي؛ المستوى الرؤيوي؛ المستوى التصنيفي؛ المستوى التقويمي؛ المستوى التوجيهي.

**منهجية تحليل القصة القصيرة جدا**

**الإطار المرجعي**

المحتوى الرهان الدعوى النوع في علاقته مع الأنواع الأخرى

المعمار

البنية السردية

البنية العاملية

البنية التركيبية الخصائص العامة

الإطار المرجعي

تقديم:

قدر الإمكان لمعطيات خارجية لصاحب النص وأعماله و مصدر النص

المحتوى المضمون الأفكار

القصة في علاقتها بأنواع تراثية الخبر: المثل النادرة. وكذا أنواع شعبية، مثل النكتة طريفة. وأنواع أدبية حديثة، مثل المسرحية، والسينما، واللوحة التشكيلية، والقصيدة الشعرية.

ملاحظة هذه الخاصية ليست موجودة في جميع القصص القصيرة جدا

**المعمار**: أي الحيز الذي تشغله الكتابة باعتبارها حروفا مطبوعة على الورقة.

-الكتابة العمودية: استغلال الصفحة بطريقة جزئية على اليمين أو على اليسار أو في الوسط.

-الكتابة الأفقية: استغلال الصفحة بشكل عادي

-لغة البياض؛ يعبر البياض عن نفسه من خلال الفراغ أو العلامات نقط الحذف.

-الكتابة المتخللة: عندما ترد داخل الكتابة الأصلية عبارات أو كلمات مستمدة من أصول مرجعية مختلقة لغات أجنبية دارجة اقتباس.

-الكتابة الطبوغرافية: استعمال الكتابة المائلة أو المضغوطة لتمييز العبارات أو الكلمات.

-وجود علامات الترقيم أو عدم وجودها.

-علامات الترقيم بين الانفلات والانضباط

**البنية السردية**

-نوعية السارد: مشارك، أو مشاهد، أو غائب

-الرؤية السردية: الرؤية من الأعلى، أوالرؤية مع، أوالرؤية الوراء (مع الشرح والتحليل)

**بنية السرد:** بنية خطية تعاقبية، أم بنية دائرية (تنتهي بالقصة من حيث بدأت)، أم بنية متفرغة (حدث مركزي تتفرع عنه أحداث أساسية)

**البنية العاملية**

-جرد القوى الفاعلة (الأشخاص، الأفكار، العواطف والمشاعر، المؤسسات، الشخصيات، المؤسسات...إلخ). لكن ينبغي التركيز على القوى الإنسانية.

-الوظائف: العامل الذات- العامل الموضوع-العامل المرسل- العامل المرسل إليه-العامل المساعد-العامل المعارض.

-العلاقات بين القوى الفاعلة: علاقة رغبة-علاقة صراع-علاقة تواصل

**البنية التركيبية:** تدرس العناصر التالية في علاقتها بالمحتوى

-جمل فعلية أم اسمية

-جمل طويلة أم قصيرة، جمل مركبة أم بسيطة.

-زمن الأفعال

-وسائل الربط

-التقديم و التأخير

-الوصل والربط

**الخصائص العامة**

-الخصائص الدلالية: السخرية- لطرافة- التنكيت- الإدهاش- الخصوبة الدلالية- نزعة التقويض- التلغيز- توظيف الحلم- الاستبطان النفسي- النزعة القيمية-الأسطرة- الاستشراف- البعد الفلسفي- التجاسر- عدم اللياقة- نزعة الإنسانية -النقد اللاذع.

(ملاحظة: هذه الخصائص لا تنطبق على جميع النصوص)

-الخصائص الشكلية:

أ-الخصائص الثابتة: القصر الشديد- التكثيف- تقليص الزمان والمكان- التذويت- وحدة الموضوع

ب-الخصائص نسبية: الشذرية- التهجين- السينمائية- المشهدية- المفارقة- الانزياح- الرؤية المجهرية- (انظر كتاب حميد الحمداني نحو مقاربة منفتحة للقصة القصيرة جدا)

**تطبيق المنهجية على قصة "جبل من الثلج"**

**الإطار المرجعي:**

قصة جبل من الثلج في الصفحة العاشرة من المجموعة القصصية لسعيد منتسب بعنوان: "جزيرة زرقاء". وقد صدرت هذه المجموعة سنة 2003، ضمن منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. تضم هذه المجموعة حوالي أربع وستين قصة قصيرة جدا على امتداد حوالي سبعين صفحة في الحجم المتوسط.

أما سعيد منتسب فهو أديب كتب في القصة، وفي القصة القصيرة جدا.

**الفضاء النصي**

-اعتمد الكاتب في عرض النص على الورقة في الكتابة الأفقية: من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار.

-لا يستعمل الكاتب لغة البياض؛ إذ جاءت الكتابة متلاحمة من الناحية الشكلية، ولم نصادف الفراغ إلا في السطرين ما قبل الأخير (يكبرون يتراكمون): وكأن الكاتب يفسح المجال من خلال الفراغ الذي يلي العبارتين لامتداد الخيال لشحن هذا الفراغ بالدلالات المناسبة ل "الكبر" و"التراكم" التي تحتاج لحيز أوسع مما يمكن كتابته في قصة قصيرة جدا !

-فيما يتعلق بعلامات الترقيم، يستعمل الكاتب علامة "النقطة". كما استعمل "الفاصلة" مرتين للفصل بين فعلين (يكبرون) و (يتراكمون)، وكذا للفصل بين جملتين: "جبل من الثلج يكبر"، و"يتكاثر".

-وإذا كان نظام الفصل والوصل في اللغة العربية قد جعل النقطة علامة على نهاية الفقرة أو الجملة فإن الملاحظ أن الكاتب يخرق هذا النظام؛ ويصر على توحيد علامات الترقيم بغض النظر عن السياق.

**النوع**

على المستوى الأجناسي نشير إلى ما يلي:

-على الرغم من عدم تنصيص الكاتب على القصة القصيرة جدا واكتفائه بوسم مؤلفه ب: "المجموعة القصصية"، فان أغلب النصوص الواردة في المجموعة تندرج ضمن القصة القصيرة جدا. نلاحظ هنا أن قصة "جبل من الثلج" تأخذ حيزا محدودا من الفضاء؛ حوالي ربع الصفحة الواحدة.

-الملاحظ هنا أن الكاتب يستوحي ضمنيا بعض الأنماط الساخرة: النادرة في القديم، والكوميديا، والنكتة في الحديث.

**الرهان المحتوى:**

يحتل موضوع العلاقة بين الرجل و المرأة حيزا كبيرا في كتاب "جزيرة زرقاء" بدءا بأول قصة في المجموعة، وهي بعنوان "الموعد"، الذي جمع بين رجل وامرأة، ثم تجسس امرأة على رجل. وأيضا "قبلة" التي جعلت المرأة تكتشف أن في أعماق الرجل امرأة أخرى، وأيضا قصة "تمثال": إذ يتحول كل من الزوجين إلى مجرد تمثال بارد، وخاصة بعد مرور وقت على الزواج.. إلى غير ذلك من القصص.

أما في ما يتعلق بقصة "جبل من الثلج" تحديدا فالأمر يتعلق بوطأة المشاكل الزوجية؛ بسبب غياب التوافق، مما ساهم في توسيع مساحة الاختلاف بين الزوجين: فعلى الرغم من كونهما ينامان فوق نفس السرير، إلا بينهما جبل من الثلج، تنضاف إلى غياب التوافق مشاكل، أخرى تتمثل في كثرة الأطفال (أنجبت جوقة أطفال)، والإدمان على المخدرات (أدمن الحشيش واللعنات).

**ظاهرة التوازي**

التوازي هو التناظر بين مكونات الجملة، يمكن الحديث عن مظاهر عدة للتوازي في نص "جبل من الثلج":

-توازي علائقي: يتعلق الأمر هنا بجمل تحقق نوعا من التناظر على المستوى التركيبي (كان كالبركان كانت كالبركان). الملاحظ هنا وجود تناظر تركيبي بين الجملتين؛ إذ تتكون كل منهما من الفعل الماضي الناقص (كان)، ثم كاف التشبيه، ثم اسم. أيضا "لم تنفع المداعبات" توازي (لم تنفع الهمسات): يتحقق التناظر من خلال تشابه البنية التركيبية المتمثلة في أداة النفي "لم"، والفعل تنفع، واسم في صيغة جمع التكسير (همسات)، ( مداعبات).

-التوازر الصرفي: وذلك من خلال تكرار ألفاظ تتشابه في البنية الصرفية (المداعبات-الهمسات).

-توازي دلالي: وذلك إما بإيراد التضاد مثل قوله: (تنام فوق السرير)، (ينام تحت السرير). و إما يكون التوازي بإيراد الترادف في مثل قوله (لم تنفع المداعبات، لم تنفع الهمسات)

توازي إيقاعي: وهو ضرب من التشكيل الموسيقي القائم على التجانس الموسيقي، على مستوى مجموع مكونات الجملتين، في مثل قوله: (لم تنفع المداعبات- لم تنفع الهمسات) ذلك أن كل مكون لغوي في الجملة يناظر المكون الذي يقابله في الجملة الثانية

لم لم

تنفع تنفع

المداعبات الهمسات

**البنية التركيبية**:

-قدم النص في قالب إخباري؛ إذ ليس هناك جملة إنشائية واحدة.

-الجمل الفعلية تحيل على الماضي: كان- أنجبت-أدمن-...إلخ.

-الجمل قصيرة وبسيطة؛ تتكون من مكونين في الغالب: (فعل وفاعل: لم تنفع الهمسات- لم تنفع المداعبات)، (فعل ومفعول: أدمن الحشيش)، (أو فعل ومتعلقه: تنام فوق السرير- ينام فوق السرير)، أو (مبتدآ و خبر: جبل من الثلج - كان كالبركان-كانت كالبركان)

-عموما يمكن القول: إن الجمل تراوحت بين لفظ واحد (أنطفأ- انطفأت..)، ولفظين (كان كالبركان- كانت كالبركان...)، إلى ثلاثة ألفاظ، وهي الغالبة على النص: أنجبت جوقة أطفال- تنام على السرير..الخ . وهذا يفسح المجال لظاهرة تركيبية واضحة في النص يمكن التعبير عنها ببلاغة الحذف: إن الكاتب يقول الكثير من خلا ل ما لا يقوله ! و هو التعبير المناسب للقصة القصيرة جدا عموما .

-هناك غياب شبه تام لوسائل الربط اللفظية، ويبقى الرابط المعنوي هو الذي يحقق الاتساق والانسجام في النص.

**التكرار:**

اذا كان التكرار في الرواية أو القصة يعد من قبيل الإطناب، فإنه في القصة القصيرة جدا سيتحول إلى أداة لتحقيق شاعرية خاصة. يمكن رصد ظاهرة التكرار من خلا المستويات الآتية:

-تكرار بعض الجمل، مثلا (جبل من الثلج) تكررت مرتين في النص.

-تكرار الأفعال فعل "نام"، ومشتقاته أربع مرات: ينامان- تنام- ينام- ينامون.

تكرار فعل "أنطفأ" مرتين: انطفأ- انطفأت

تكرار فعل "نفع" مرتين: تنفع تنفع

تكرار اسم "البركان" مرتين

**البنية السردية**

-ليس للسارد حضور في النص؛ فالحكي يأتي بضمير الغائب.

-الرؤية من الأعلى فالسارد مهيمن على الحكي؛ من مظاهر هيمنته ما يلي:

-التصرف في تقديم الإحداث؛ وذلك من خلال تقنية التكثيف. من المؤكد أنه ليس هناك تواز بين زمن المتن الحكائي، وزمن المبنى الحكائي (بلغة الشكلانيين الروس). ذلك أن سنوات طويلة من العشرة بين الزوجين يقدمها الكاتب في عبارات محدودة، في مثل قوله (أنجبت جوقة من الأطفال).

-تقديم العواطف و المشاعر: لم تنفع المداعبات- لم تنفع الهمسات.

-التصرف في تقديم الأحداث اعتمادا على تقنيتي الاستشراف و الاسترجاع.

-تدخل السارد بالتعليق على الأحداث: (كان كالبركان-كانت كالبركان).

بنية السرد:

-بنية دائرية إذ ليس هناك عرض للأحداث بطريقة تعاقبة، وإنما هناك عرض للحدث بصور متعددة.

البنية العاملية

جرد القوى الفاعلة: يمكن التمييز في النص بين عدة قوى فاعلة تقدمها كما يلي:

-الزوج الزوجة: ويقدمهما بضمير الغائب. لا يذكر السارد اسم الزوجين، ولا يعرض للمواصفات الخاصة بالزوجين، من حيث السن والمظهر الخارجي، والانتماء الاجتماعي، وغيرها من المواصفات التي يسترسل في الحديث عنها القصاصون والروائيون. ذلك أن مبدأ التكثيف الذي طغى على القصة القصيرة جدا يجعل الكاتب يقتصد في الكلام إلى حدوده الدنيا.

-الأطفال: يكتفي بالإشارة إليهم بقوله: أنجبت أطفال

قوى غير إنسانية:

منها العواطف والمشاعر (عدم التوافق)، (جبل من الثلج)- الشعور باليأس: انطفأ، انطفأت- الشعور بالضيق من كثرة الأطفال (يكبرون- يتراكمون)، ومنها الجمادات (السرير)، ومنها المؤسسات: مؤسسة الأسرة

وظائف القوى الفاعلة

في كل سرد هناك ستة وظائف

العامل الذات: الزوجان

العامل الموضوع: السعي للاستقرار العائلي

العامل المرسل: الظروف الاجتماعية

العامل المرسل إليه: الأسرة

العامل المساعد: المداعبات، والهمسات، المشاعر الايجابية.

العامل المعارض: إدمان المخدرات، الفقر، كثرة الأطفال

العلاقات:

العلاقة بين العامل الذات والعامل الموضوع علاقة رغبة

العلاقة بين المرسل والمرسل إليه: علاقة تواصل

العلاقة بين العامل المساعد والعامل المعارض علاقة صراع

**الخصائص الدلالية**

المطلوب التوسع في تحليل الخصائص الدلالية الموجودة في النص: السخرية- الطرافة- التنكيت- الإدهاش- الخصوبة الدلالية- نزعة التقويض- التلغيز- توظيف الحلم- الاستبطان النفسي- النزعة القيمية- الأسطرة- الاستشراف- البعد الفلسفي- التجاسر- عدم اللياقة- النزعة الإنسانية-النقد اللاذع.

وكذا الخصائص الشكلية:

أ-الخصائص الثابتة: القصر الشديد- التكثيف- تقليص الزمان والمكان- التذويت- وحدة الموضوع

ب-الخصائص النسبية: الشذرية- التهجين- السينمائية- المشهدية- المفارقة- الانزياح- الرؤية المجهرية

**نماذج من القصة القصيرة جدا**

**أولا-نماذج من القصة القصيرة جدا للكاتبة المصرية حنان فاروق**

شاعرة وكاتبة مصرية، طبيبة أخصائية في الإمراض الباطنية، حصلت على عدة جوائز عالمية.

أولا- قصص قصيرة جدا بعنوان عام: **أسود وأبيض**

(1)  
قيدوا يديها وقدميها..عذبوها..ألقوها في زنزانة ثلجية بدون غطاء..بعد أيام.. أرسلوا إليها التماساً بإخلاء سبيلهم..  
  
(2)  
تمردت على ألوان ملامحها..الأحمر والأخضر والأزرق...لاذت بالأبيض والأسود ..فتعانقا على مفرقها.  
  
(3)  
قال: أنتِ روائية  
قالت: وأنت شاعر  
قال:اجعليني بطلك..  
قالت: عندما أسكن بيتك...  
  
(4)  
فقدت بصرها قال: أنا بصرك  
فقدت سمعها قال: أنا سمعك  
فقدت صوتها قال أنا صوتك  
فقدت شبابها..أخذ أشياءه ومضى..  
  
(5)  
تركت لقلمها العنان..انطلق فى كل اتجاه..وحين حاولوا إلجامه بلجام الغواية..نحرته..  
  
(6)  
قطعت نفسها إرباً وألقت أجزاءها في كل مكان..استعصت عليها ذاكرتها..سجنتها في الماضي..فأعدمتها..  
  
(7)  
تمردا على مابينهما..سحبت صورته من قلبها وأودعتها حرفها..سحب صورتها من قلبه وأودعها حرفه..حين التقى الحرفان.. تمردا على الفراق..

**ثانيا- قصص قصيرة جدا للكاتبة حنان فاروق بعنوان: تشريح**

(1)  
أرضعته شرايينها فشبّ ولما تمكن منها الشحوب ..ترك لها قبلة الجبين ووقّع عليها (للذكرى)  
  
(2)  
  
استحلفت دمعتها المشتبكة بروحها لكي لا تغادر عينها فاستجابت وتوقفت عند الباب في حين انفلتت الروح وواصلت المسير.  
  
(3)  
  
في العشرين بكت فبكى واحتواها  
  
في الثلاثين بكت فمسح دموعها بمنديل حنانه  
  
فى الأربعين بكت فربّت على كتفها.  
  
فى الخمسين........أبكاها  
  
(4)  
  
غلّقت أسفارها وقالت للامتحان :هيت لك  
  
وحين تسلمت ورقة الإجابة رسمت أمام خانة الاسم علامة استفهام.  
  
(5)  
  
في أول محاضرة تشريح لها أذهلت الجميع..اختطفت المشرط من يد أستاذها وشرّحت....مشاعرها  
  
(6)  
  
قال: أنت في قلبي  
  
قالت: وأنت؟؟؟  
  
قال: في قلبك  
  
قالت: إذن..وقعنا في الأسر.!!  
  
(7)  
  
طرق بابها للمرة الأولى فأوصدته بعنف..طرق الثانية أوصدته بلطف..طرق الثالثة فواربته..وحين طرق الرابعة فتحت بابها على مصراعيه ثم قفزت من النافذة.  
  
(8)  
  
قالت: ما أنا؟؟؟  
  
قال: جزء مني  
  
قالت: وما أنت؟؟  
  
قال: جزء منكِ  
  
قالت: إذن..لن نكتمل أبداً  
  
(9)  
  
استولت التجاعيد على قلبها..حملته إلى جرّاح تجميلها الذي أجرى له عملية شد أعادته عشرين عاماً إلى الوراء..وحين رأى صورته الجديدة فى المرآة حاول الابتسام لكنه....لم يستطع..

**ملحق: نماذج قصصية قصيرة جدا لكتاب مغاربة**

**أ- عبد الله المتقى** شاعر، قصاص، من أعماله: "قصائد كاتمة الصوت" و"الكرسي الأزرق"

**براءة**

سأل الطفل جده بعدما تأمل مئذنة المسجد في ذهول ...

- جدي... متى ينطلق هذا الصاروخ ...؟

نهر الجد حفيده ، ودخلا المسجد الأعظم

بلاهة

دق الجرس

انفتح الباب

- جئت 00؟

- نعم

اعتقدت أنك لم تأت بعد؟

**عمى الألوان**

خطر للرجل الأعمى، الرجل الذي له عينان جاحظتان، أن يرى وجهه في المرآة.

تسلل إلى غرفة نومه، أشعل الضوء، وقف أمام المرآة، ثم ريثما انقطع التيار الكهربائي

اشتعال

طلب من تلاميذه الصغار، كلمات تبدأ بحرف السين

قال الأول : سكر

قال الثاني : سعر

التفت جهة النوافذ، ثم طلب كلمات تبدأ بحرف " الزاي "

قال الأول : زيت

قال الثاني: زيوت

وفيما القسم يغوص في ضجيج من الكلمات، اندلعت النيران في السبورة

**طوارئ**

ارتدت فستانا عاريا، هيأت المائدة، و تمددت فوق السرير

الساعة التاسعة، ولا أحد بالباب

تأملت المرود وقارورة الكحل، وتنصلت من تبانها

تأملت طبق الفستق، والقنينتين، وترنحت كاللبؤة

"العاشرة ليلا "

ولا.. لا أحد بالباب

ثم...رن هاتفها الخلوي:

- أعتذر مداومة طارئة "

**انتبه من فضلك**

نسي أن يتنصل من بيجامته، ونزل درج العمارة بطيئا،

لم ينتبه الحارس، لم ينتبه المارة، لم ينتبه أصدقاء المقهى

ولم ينتبه النادل، فقط، انتبهت المرآة في دولاب الملابس

حين كان يبحث عن بيجامته، مساء نفس اليوم

**جنون**

وقفت سيارة أجرة بيضاء، وصعد الرجل ذو القبعة الرمادية

السائق: إلى أين ؟

يطقطق الرجل أصابعه، ويمطر ضحكا

السائق بهلع: إلى أين ؟

الرجل باكيا: إلى ثلاجة الخضر

**غضب**

المعلم يطل من النافذة، والتلاميذ يكتبون على الدفتر ملخص: كان وأخواتها.

خلسة يخرج الطفل أقلامه الملونة، ويرسم بحرا وقاربا مكتظا بالهاربين، ثم ريثما يستغفله المعلم، يلكمه على قفاه، وكاد القسم يموت من الضحك

غضب البحر.

انقلب القارب.

و..

غرق المعلم

والأطفال

طوق حمامة

شربت ما يكفي من الجعة، وكتبت رسالة إلكترونية :

" عزيزي

لقد أذهلتني جملتك الرائعة التي قلت فيها: "ما الذي يحدث لو ولدنا على مقاس لحية تولتسوي، ومتنا رضعا؟ "

إنها عبارة فاتنة جعلتني أقف عندها كثيرا.

أتصورك رقيقا للغاية وحساسا أيضا أيها الجميل، غير أنني أخاف أن أصاب بالإحباط عندما نلتقي. فلدي خيال واسع يجعلني أحلق عاليا وأحلم كثيرا وعندما لا يتحقق كل ما كنت أحلم به أحبط.

إنني مشاغبة وطفلة كبيرة تكسر كل شيء إذا شعرت بعدم الرضا. لا أريد إزعاجك،

لكن، أريد أن يكون لقاؤنا الأول رائعا. وليس ضروريا أن يحضر الجسد، رغم أهميته، يكفي أن ندردش، ونسكر بمقهى ميرمار، ثم نتعشى بالمطعم السوري.

**ب- وفاء الحمري** (مجموعة بالأحمر القاني)

قرأ الكاتب العالمي (كيف تصبح مليونيرا) إلى نهايته.

وضعه برفق تحت الحصير..

بحث على ضوء شمعة عن كتاب الواقع.

قرأ ما تيسر منه

و

ن

ا

م

**وفاء الحمري**

صلى الفجر في الأقصى مع صلاح الدين وغفا

لما استيقظ... لم يجد صلاحا و لم يجد الأقصى ...

ضيع الإثتين في غفوة.

**د- سعيد منتسب**

**جبل من الثلج**

ينامان فوق نفس السرير. بينهما جبل من الثلج. كان كالبركان. كانت كالبركان. أنجبت جوقة أطفال. أدمن الحشيش واللعنات. لم تنفع المداعبات. لم تنفع الهمسات. انطفأ. انطفأت. الأطفال يكبرون، يتراكمون.  
جبل من الثلج يكبر، يتكاثر. تنام فوق السرير. ينام تحت السرير. ينامون في كل الجهات.

**لائحة المصادر والمراجع:**

الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط 1: 1987

سيميولوجية الشخصيات الروائية، فيليب هامون، دار الكلام، الرباط 1990،

الشعور المخلوع من فرويد إلى لاكان، أندريه تابوريه، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد : 25، 1983.

العذارى، توفيق يوسف عواد، منشورات الجديد، 1944

فرويد والرغبة ''الحلم و هستريا الإقلاب''، رالف رزق الله، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 : 1986

القصة القصيرة جدا بالمغرب- قراءة في المتون، منشورات مقاربات، مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، آسفي،المغرب، الطبعة الأولى، سنة 2009م.

القصة القصيرة جدا بالمغرب، المسار والتطور، سلسلة الورشة النقدية، مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، آسفي،المغرب، الطبعة الأولى، سنة 2008م.

القصة القصيرة جدا،أحمد جاسم الحسين في كتابه دار الفكر، دمشق، سوريا، 1997

القطار الليلي، حبيب الراوي، بيروت، دار الحرية للطباعة-1974

لاكان بين التحليل النفسي والبنيوية، جاك ألان ميلر، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد : 23، 1983.

الماركسية وفلسفة اللغة، ميخائيل باختين، ترجمة:محمد البكري ويمنى العيد، منشورات توبقال للنشر، البيضاء، ط1986:1

معجم مصطلحات القصة المغربية، عبد الرحيم المودن، منشورات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1993.

مقومات القصة القصيرة جدا عند جمال الدين الخضيري، شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2012م

من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا (المقاربة الميكروسردية)، جميل حمداوي شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، ط.1، 2011

نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا، حميد لحمداني، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2012م.

نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا، حميد لحمداني، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2012م.

النصل والغمد، محمد شويكة، جماعة الكوليزيوم القصصي، 2003

النصل والغمد، محمد شويكة، جماعة الكوليزيوم القصصي، 2003،

نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير- ترجمة : ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1: 1989.

النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، ترجمة : عايدة لطفي. مراجعة : د. أمينة رشيد و د. سيد البحراوي. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع (دون سنة الطبع).

الهذيان والأحلام في الفن، سجموند فرويد، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1 : 1978

1. ياكبسون، نظرية المنهج الشكلي، ص : 35 [↑](#footnote-ref-2)
2. توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، ص : 175 [↑](#footnote-ref-3)
3. المرجع نفسه، ص : 480 [↑](#footnote-ref-4)
4. نفسه، ص : 480 [↑](#footnote-ref-5)
5. نفسه، 181-180 [↑](#footnote-ref-6)
6. نفسه، ص : 180 [↑](#footnote-ref-7)
7. نفسه، ص : 195 [↑](#footnote-ref-8)
8. نفسه، ص : 199 [↑](#footnote-ref-9)
9. نفسه، ص : 201 [↑](#footnote-ref-10)
10. أ. يخناباوم، كيف صيغ معطف غوغول، نظرية المنهج الشكلي ، ص : 153 [↑](#footnote-ref-11)
11. نفسه [↑](#footnote-ref-12)
12. G. Genette, Figures III, P : 184 [↑](#footnote-ref-13)
13. نظرية المنهج الشكلي، ص : 185 [↑](#footnote-ref-14)
14. T. Todorov, les catégories du récit littéraires, p : 148 [↑](#footnote-ref-15)
15. G. Genette, Figure III. [↑](#footnote-ref-16)
16. فلاديمير بروب، مورفولوجية الخرافة، ت : إبراهيم الخطيب، ط1 : 1986. [↑](#footnote-ref-17)
17. نفسه، ص: 35 [↑](#footnote-ref-18)
18. نفسه، ص : 35-36 [↑](#footnote-ref-19)
19. P.Zima, L’ambivalence Romanesque:Proust, Kafka, Musil, Le Sycomore, Paris, 1980, p :32. [↑](#footnote-ref-20)
20. من تقديم محمد برادة لكتاب ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص: 16. [↑](#footnote-ref-21)
21. ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، ترجمة:محمد البكري ويمنى العيد، منشورات توبقال للنشر، البيضاء، ط1986:1،ص:93 [↑](#footnote-ref-22)
22. المرجع نفسه، ص:9 [↑](#footnote-ref-23)
23. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط 1: 1987، ص: 108. [↑](#footnote-ref-24)
24. المرجع نفسه، ص: 108 [↑](#footnote-ref-25)
25. حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري (منشورات دراسات سال)، الدار البيضاء: 86-87 [↑](#footnote-ref-26)
26. نفسه، ص: 110. [↑](#footnote-ref-27)
27. حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، ص: 89. [↑](#footnote-ref-28)
28. P.Zima, L'ambivalence Romanesque, p:44 [↑](#footnote-ref-29)
29. ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة وتقديم: محمد برادة، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط2، 1987، ص: 31. [↑](#footnote-ref-30)
30. المرجع نفسه، ص: 32.. [↑](#footnote-ref-31)
31. المرجع نفسه، ص: 32. [↑](#footnote-ref-32)
32. W. krysinski: Carrefours des signes, Essais sur le Roman Moderne, Mouton, Paris, 1981.

    نقلا عن تقديم محمد برادة لكتاب ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص: 11 [↑](#footnote-ref-33)
33. F. De Saussure, Cours de linguistique générale, publié par charles Bally et les autres, Payot, Paris. [↑](#footnote-ref-34)
34. د. حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي للطباعة والنشر، ط1 : 1991، ص : 23 [↑](#footnote-ref-35)
35. نفسه، ص : 20 [↑](#footnote-ref-36)
36. F. De Saussure, Cours de linguistique générale, publié par charles Bally et les autres, Payot, Paris. [↑](#footnote-ref-37)
37. يمكن الرجوع في هذا الإطار إلى تقديم عبد الفتاح كيليطو لترجمة سعيد بنكراد لـ ''سيميولوجية الشخصيات الروائية''، فيليب هامون، دار الكلام، الرباط 1990، ص : 5 [↑](#footnote-ref-38)
38. T. Todorov : les catégories du récit littéraire, in communication 8 , p : 138. [↑](#footnote-ref-39)
39. يمكن مراجعة هذه النقطة في الكتابات التالية :

    - R. Barthes, Introduction à l’analyse structurale du récit , p : 21 [↑](#footnote-ref-40)
40. R. Barthes, Introduction à l’analyse structurale des récits, p : 22 [↑](#footnote-ref-41)
41. A. J. Greimas, sémantique structurale, recherche de méthode, Larousse 1966, p : 181 [↑](#footnote-ref-42)
42. R. Barthes, l’introduction à l’analyse structurale des récits, p : 22-23. [↑](#footnote-ref-43)
43. T. Todorov, les catégories du récit littéraire, p : 129. [↑](#footnote-ref-44)
44. C. Bremond, Logique du récit seuil 1973. [↑](#footnote-ref-45)
45. T. Todorov, les catégories du récits littéraired, p : 147 [↑](#footnote-ref-46)
46. يمكن الرجوع هنا إلى كتاب نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير- ترجمة : ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1 : 1989. [↑](#footnote-ref-47)
47. T. Todorov, les catégories du récit littéraire p : 147. [↑](#footnote-ref-48)
48. Ibid, p : 148. [↑](#footnote-ref-49)
49. Ibid. [↑](#footnote-ref-50)
50. G. Genette, Figure III, Seuil 1976, P : 81 [↑](#footnote-ref-51)
51. Ibid, p : 82. [↑](#footnote-ref-52)
52. Ibid, p : 130. [↑](#footnote-ref-53)
53. Ibid, p : 133. [↑](#footnote-ref-54)
54. Ibid, p : 139. [↑](#footnote-ref-55)
55. Ibid, p : 141. [↑](#footnote-ref-56)
56. J.P. Goldenstein : pour lire le Roman, p : 101. [↑](#footnote-ref-57)
57. J. Y. Tadié, le récit poétique, P.U.F , Paris 1978, p : 47 [↑](#footnote-ref-58)
58. ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة : فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط1 : 1971. ص : 125 [↑](#footnote-ref-59)
59. G. Genette, Figures II, P : 47. [↑](#footnote-ref-60)
60. J.P. Goldeinsteinn, pour lire le roman, p : 89 [↑](#footnote-ref-61)
61. Ibid, p : 91. [↑](#footnote-ref-62)
62. Ibid, P : 96 [↑](#footnote-ref-63)
63. نستثني هنا تحليله لرواية ''غراديفا'' لـ ''ولهلم جنسن'' W. Genson، حيث أنجز تحليلا داخليا للنص المدروس دون ربطه بحياة المبدع، وأمراضه النفسية، وعقده وأسراره الشخصية. أنظر : فرويد، الهذيان والأحلام في الفن، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1 : 1978، ص: 83. [↑](#footnote-ref-64)
64. T. Todorov, Qu’est ce que le structuralisme ? p : 104 [↑](#footnote-ref-65)
65. CH. Mauron, Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique, josé Corti, 1972. [↑](#footnote-ref-66)
66. A. Clancier, Psychanalyse et critique littéraire, pivat nouvelle, 1973, p : 192. [↑](#footnote-ref-67)
67. Ibid, p : 193. [↑](#footnote-ref-68)
68. J. Lacan, Ecrits, I, II, éd seuil 1966

    \* يبدو أن ''السيد فينيكل'' هو أحد الذين قاموا ببتبسيط نظرية التحليل النفسي بطريقة مدرسسة. [↑](#footnote-ref-69)
69. J. Lacan, Ecrits, p : 173 [↑](#footnote-ref-70)
70. د. رالف رزق الله، فرويد والرغبة ''الحلم و هستريا الإقلاب''، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 : 1986، ص: 81 [↑](#footnote-ref-71)
71. J. Lacan, Ecrits , I, p : 173. [↑](#footnote-ref-72)
72. أحيل هنا على بعض الدراسات التي من شأنها أن تلقي بعض الضوء على أفكار ''جاك لاكان'' :

    أندريه تابوريه : الشعور المخلوع من فرويد إلى لاكان، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد : 25، 1983.

    جاك ألان ميلر : لاكان بين التحليل النفسي والبنيوية، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد : 23، 1983. [↑](#footnote-ref-73)
73. J. B. Noël, vers l’inconscient du texte, P.U.F, 1 éd, 1976. [↑](#footnote-ref-74)
74. Ibid, P : 191. [↑](#footnote-ref-75)
75. Ibid, P : 8 [↑](#footnote-ref-76)
76. جان بلمان نويل : التحليل النفسي والأدب، ترجمة : عبد الوهاب ترو، منشورات عويدات، ط1 : 1996. [↑](#footnote-ref-77)
77. نفسه، ص : 5. [↑](#footnote-ref-78)
78. نفسه، ص : 13. [↑](#footnote-ref-79)
79. نفسه، ص : 102. [↑](#footnote-ref-80)
80. جان بلمان نويل : التحليل النفسي والأدب، ص : 120. [↑](#footnote-ref-81)
81. J. Kristeva, le texte du Roman, Approche sémiotique d’une structure discursive transformationnelle, Mouton Piblishers 1970, p : 19 [↑](#footnote-ref-82)
82. Ibid, p : 12 [↑](#footnote-ref-83)
83. Ibid, p : 12 [↑](#footnote-ref-84)
84. Ibid, p : 14 [↑](#footnote-ref-85)
85. J.Kristeva, la révolution du langage poétique, éd seuil 1974, p : 83. [↑](#footnote-ref-86)
86. P. Zima, le Désir du mythe, une lecture sociologique de M. proust, Nizet 1973. [↑](#footnote-ref-87)
87. P. Zima, pour une sociologie du texte littéraire, Paris , 1978 [↑](#footnote-ref-88)
88. P. Zima, L’Ambivalence romanesque, Proust Kafka- Musil. Le sycomore, paris 1980 [↑](#footnote-ref-89)
89. P. Zima, Manuel de sociocritique, Picard 1985

    وقد ترجم إلى اللغة العربية تحت العنوان التالي : النقد الاجتماعي، نحو علم اجتماع للنص الأدبي، تر : عايدة لطفي. مراجعة : د. أمينة رشيد و د. سيد البحراوي. دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع (دون سنة الطبع). [↑](#footnote-ref-90)
90. بيير زيما ، النقد الاجتماعي، ص : 342 [↑](#footnote-ref-91)
91. P. Zima, pour une sociologie du texte littéraire, p : 10 [↑](#footnote-ref-92)
92. P. Zima, pour une sociologie du texte littéraire , p : 11 [↑](#footnote-ref-93)
93. Ibid, p : 12 [↑](#footnote-ref-94)
94. بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص : 12 [↑](#footnote-ref-95)
95. نفسه، ص : 174 [↑](#footnote-ref-96)
96. نفسه ، ص : 186 [↑](#footnote-ref-97)
97. P. Zima, L’ambivalence romanesque, p : 46 [↑](#footnote-ref-98)
98. بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص : 177 [↑](#footnote-ref-99)
99. P. Zima, l’ambivalence Romanesque, Proust-Kafka-Musil-Lesycomore, Paris, 1980 [↑](#footnote-ref-100)
100. P. Zima, l’indifférence romanesque, le Sycomore, Paris, 1982 [↑](#footnote-ref-101)
101. P.Zima, Manuel de sociocritique, Picard, 1985 [↑](#footnote-ref-102)
102. بيير زيما، النقد الاجتماعي، ص : 210 [↑](#footnote-ref-103)
103. نفسه، ص: 211 [↑](#footnote-ref-104)
104. نفسه. [↑](#footnote-ref-105)
105. نفسه، ص : 217 [↑](#footnote-ref-106)
106. R. Ballibar, les français fictifs, Paris , Hachette, 1974 [↑](#footnote-ref-107)
107. R. Ballibar, les français fictifs, P : 141 [↑](#footnote-ref-108)
108. ناتالي ساروت، انفعالات، ترجمة فتحي العشري، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1971. [↑](#footnote-ref-109)
109. محمد شويكة، النصل والغمد، جماعة الكوليزيوم القصصي، 2003، [↑](#footnote-ref-110)
110. حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2012م. [↑](#footnote-ref-111)
111. نجيب محفقوظ، حكايات حارتنا، دار الشروق، 2006 [↑](#footnote-ref-112)
112. نجيب محفوظ، أصداء **السيرة الذاتية،** دار الشروق، 2006  [↑](#footnote-ref-113)
113. بتينة الناصري، حدوة الحصان، وزارة الثقافة والإعلام بغداد، 1974 [↑](#footnote-ref-114)
114. حبيب الراوي، القطار الليلي، بيروت، دار الحرية للطباعة-1974 [↑](#footnote-ref-115)
115. توفيق يوسف عواد، العذارى، منشورات الجديد، 1944 [↑](#footnote-ref-116)
116. عبد الرحيم المودن، معجم مصطلحات القصة المغربية، منشورات سال، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1993. [↑](#footnote-ref-117)
117. إبراهيم بوعلو، 50 أقصوصة في دقيقة، دار النشر المغرببية، 1984 [↑](#footnote-ref-118)
118. دار الفكر، دمشق، سوريا، 1997 [↑](#footnote-ref-119)
119. مطبعة اليازجي، دمشق، 1997 [↑](#footnote-ref-120)
120. منشورات أجراس مطبعة دار البيضاء، 2007 [↑](#footnote-ref-121)
121. مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، آسفي،المغرب، الطبعة الأولى، سنة 2008م. [↑](#footnote-ref-122)
122. منشورات مقاربات، مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، آسفي،المغرب، الطبعة الأولى، سنة 2009م. [↑](#footnote-ref-123)
123. دار السمطي للنشر والإعلام، القاهرة، مصر، الطبعة الأولى 2009م. [↑](#footnote-ref-124)
124. شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2011م [↑](#footnote-ref-125)
125. شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2011م [↑](#footnote-ref-126)
126. مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2012م [↑](#footnote-ref-127)
127. شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2012م [↑](#footnote-ref-128)
128. مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، آسفي،المغرب، الطبعة الأولى، سنة 2008م. [↑](#footnote-ref-129)
129. جذور للنشر، الطبعة الأولى، الرباط، 2008م [↑](#footnote-ref-130)
130. منشورات مقاربات قصصية، 2009م. [↑](#footnote-ref-131)
131. شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2012م. [↑](#footnote-ref-132)
132. محمد شويكة، النصل والغمد، جماعة الكوليزيوم القصصي، 2003 [↑](#footnote-ref-133)
133. حميد لحمداني: نحو نظرية منفتحة للقصة القصيرة جدا، مطبعة أنفوبرانت، فاس، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2012م. [↑](#footnote-ref-134)
134. جميل حمداوي: من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا (المقاربة الميكروسردية)، شركة مطابع الأنوار المغاربية، وجدة، ط.1، 2011، ص 5. [↑](#footnote-ref-135)