الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة البحث والتعليم العالي

جامعة يحيى فارس-مدية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مقياس القصة القصيرة

الأستاذة: آمال صدّيقي

ماستر أدب عربي حديث ومعاصر

السداسي الأول

المعامل: 5

الرصيد: 3

2025/26 -

ا.د : بشير بوعتو

رئيس المجلس العلمي

المحاضرة الأولى

مفهوم القصة القصيرة

يعتبر مفهوم القصة القصيرة من بين أكثر المفاهيم الأدبية تعقيدا من حيث صعوبتها في رسم ملامحها وتحديد معالمها، فقد تجاذبتها العديد من التعريفات النظرية والمقاربات الجمالية، ولفهم هذا المصطلح نورد أولا معناه اللغوي، تليه أهم المفاهيم الاصطلاحية النقدية العربية والغربية.

أولا /مفهوم القصة لغة:

ورد في قاموس المحيط في جذر (ق،ص،ص) مايلي: قصّ أثره قصّا وقصّيصا، تتبعه والخبر أعمله، "فارتدا على آثارهما قصصا" سورة الكهف64، أي رجعا من الطريق الذي سلكاه يقصّان الأثر، وأيضا "نحن نقص عليك أحسن القصص" نبين لك أحسن البيان والقاص من يأتي بالقصة"[1]

[1] محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، قاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، 2005، ط8، ص627

أما في مختار الصحاح للرازي فقد ورد معنى القصة في باب "(ق،ص،ص) قصّ أثره تتبعه من باب ردّ وقصصا أيضا، وكذا اقتص أثره ، والقصة الأمر والحديث وقد اقتص الحديث رواه على وجهه، وقصّ عليه الخبر قصصا والاسم أيضا القصص بالفتح وضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه، والقصص بالكسر جمع القصة التي تكتب "[2]

أي أن المفهوم اللغوي للقصة لا يخرج عن معنيين أساسيين هما تتبع الأثر ورواية الخبر.

ثانيا/مفهوم القصة اصطلاحا:

يرى سيد غيث أن القصة القصيرة"سرد حكائينثري أقصر من الرواية، وتهدف إلى تقديم حدث وحيد ضمن مدة زمنية قصيرة ومكان محدود لتعبر عن موقف أوجانب من جوانب الحياة " [3]، فهي تنماز عن الرواية بقصر طولها، وباقتصارها على حدث واحد دون سرد لتفاصيله وحيثياته، كما

[2] لإمام محمد أبو بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، إدراج دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، 1986، ص225

[3] سيد غيث: دراسة عن فنيات كتابة القصة القصيرة ص15

يذهب يوسف إدريس إلى أن القصة القصيرة تتجاوز كونها سردا لحدث معين إلى "[4]كونها لحظة إنسانية تعاش بكل توترها وعمقها"

ومن الناحية السيميائية يربط سعيد يقطين ممفهوم القصة القصيرو لمفهوم الخطاب السردي مؤكدا ضرورة فهم عناصرها ضمن تعالقها داخل النسق الكلي لها، فلا يمكن "النظر إلى القصة بوصفها تجميعا لأحداث بل هي نظام دلالي تتفاعل فيه مكونات السرد ضمن بنسة خطاب متكاملة"[5]

وفي النقد الغربي ورد تعريف القصة من طرف روادها على أنها "قطعة من الحياة تقدم دون حشو، حيث لا مكان للتفاصيل الزائدة"[6] ويريد تشيخوف بهذا التعريف أن يعبر عن كثافة الدلالة في القصة القصيرة رابطا إياها بالبعد الواقعي والفني في آن واحد، أما إدغار الان بو فيربطمفهوم القص كجنس سردي مستقل بسمات أساسية لخصها في قوله" القصة القصيرة هي عمل نثري يمكن قراءته في جلسة واحدة ويهدف إلى

[4] يوسف إدريس: فنون الأدب القصصي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980، ص45
[5] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص75
[6] انطون تشيخوف: رسائل في الادب والفن، تر ابو بكر يوسف، دار التقدم موسكو، 1980

تحقيق أثر واحد محدد"[7] أي أن وحدة الأثر وانهاء القصة في جلسة واحدة

شرطان أساسيان في تحجيج ماهية وحدود فن القصة القصيرة

[7] ادغار الان بو: فلسفة التأليف، تلا محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1998، ص67

المحاضرة الثانية

القصة عند الغرب

إن القصة في الأصل نشاط إنساني له مقاصد مختلفة، قد تكون نفسية أو اجتماعية أو دينية...أو غير ذلك، غير أن السمة الغالبة والتي تجعل الانسان يميل إلأى قراءة القصة أو الاستماع إليها هو ماتحتويه من مواضيع مسلية تمديح ذهن المتلقي وتجول به بين محذات الفكر والخيال المختلفة، فمعظم قراء القصصأو سامعوها يكون مبتغاهم الأساسي هو البحث عن نوع من التسلية والارتياح النفسي وهذه فطرة بشرية لا يمكن إنكارها، فالانسان ميال إلى ما يؤنسه، ولعل هذا ما يفسر الرأ يالذي أكد أن ميلاد القصة موغل في القدم وإذا ذهبنا إلى أبعاد أكثر نضجا فسنجد أن القصة كانت بمثابة تفسيرات إنسانية خيالية للأمور التي لم يتمكن فكره المنطقي من تفسيرها، فكانت الأساطير والخرافات حلا مناسبا للحديث بأريحية عن كل الأمور التي لا تكون واضحة للعقل البشري في مراحله الطفولية، وهذا التفسير الذي قدمه أصحاب النظرية الطبيعية للأساطير والخرافات، أما أصحاب النظرية الرمزية فيرون أن

الأساطير ليست سوى طريقة رمزية لعرض الأفكار الدينية أو الأخلاقية و الفلسفية ، لكنها فقدت معناها الرمزي مع مرور الزمن واحتفظت بالمعنى الروحي، هذا بالنسبة للأساطير والخرافات، أما الملاحم فكانت تعبيرا عن فردية جامحة لا تقدم أي احترام للآلهة لكنها احتفظت بالشيء الكثير من منطق الاسطورة الذي يقوم بالربط بين الحوادث على أساس انفعالي لا على أساس عقلي

النشأة الفعلية للقصة القصيرة عند الغرب:

يذهب معظم الدارسين والنقاد إلى أن أصول فن القصة عند الغرب يعود إلى القرن 14 في روما، حيث نشأت داخل ما يسمى مصنع الأكاذيب، وهي حجرة صغيرة داخل قصر الفاتيكان تجتمع فيها حاشية البابا، والعديد من شخصيات المجتمع (من أجل التسلية)لسرد مجموعة من القصص الطريفة والنوادر عن رجال ونساء إيطاليا، غير أن الظهور الفعلي للقصة كان مع كتاب الديكاميرون لجيوفاني بوكاتشيو، وهي عبارة عن مئة قصة يحكيها عشرة أشخاص فروا من الوباء الذي اجتاح مدينة فلورنسا، فأباد نصف سكانها، وللتمكن من تجاوز هذه الأوضاع العصيبة،

فر هؤلاء إلى حدائق بعض القصور وأخذ كل واحد منهم يروي يروي قصة واحدة يوميا لمدة عشرة أيام أي مايعادل 100قصة

المحاضرة الثالثة

رواد القصة القصيرة عند الغرب

1/ جيوفاني بوكاتشيو:

يذهب معظم النقاد إلى أن جيوفاني بوكاتشيو كان أو من وضع حجر الأساس للقصة القصيرة في الغرب من خلال مؤلفه الديكاميرون، وهو شاعر وكاتب إيطالي من عصر النهضة (1375/1313) وتكمن أهمية مؤلفه الديكاميرون في تمكين السرد القصصي من الانتقال من السرد الملحمي المطول إلى السرد القصير المكثف الذي حققه من خلال التركيز على حدث واحد أو موقف محدد وبناء القصة عليه، وقد تنوعت مواضيع قصص الديكاميرون بين الحب والذكاء والسخرية والأخلاق ...كما تميزت بقلة الشخصيات والتركيز على تصوير الحياة اليومية بدلا من التمحور حول الأسطورة الخالصة، ويحسب له تأثيره الكبير على الكتاب الغربيين مثل جيفري تشوسر الذي ألف "حكايات كانتربري" وغيره من الأدباء الذين استلموا مشعل القصة القصيرة الواقعية في السرد الغربي.

2/إدجار الان بو:

ولد إدجار الان بو سنة 1809 بمدينة بوسطن بالولايات الأمريكية المتحدة ويعد المنظر الحقيقي للقصة القصيرة الحديثة، وأول من حدد لها تعريفا فنيا دقيقا في قوله: القصة القصيرة عمل سردي نثري يمكن قراءته في جلسة واحدة، ويجب أن يبنى بحيث تتجه جميع عناصره إلى إحداث أثر موحد في نفس القارئ"[8] حيث يضع أمام القارئ والناقد على حد سواء أهم أسس العمل القصصي وهي القصر بحيث لا تتجاوز مدة قراءتها جلسة واحجة، ووحدة الأثر وترابط عناصر السرد من أشهر أعماله القلب الواشي، القط الأسود... وقد كان له تأثير واسع على لاقصة القصيرة بشكل عام وأدب الرعب والأدب البوليسي بشكل خاص

3/ نيكولاي جوجول:

هو كاتب روائي وقصصي روسي ولد سنة 1809 بروسيا، ويعد من بين أهم الكتاب الذين جمعوا بين الواقعية والسخرية وذلك من خلال

[8] ادغار الان بو: فلسلفة التأليف، تر: محمد بدريان، الهيئة المصرية العامة للكتابن القاهرة، 1998، ص87

تصويره للحياة اليومية الواقعية باستخدام أسلوب التهكم والسخرية، والتركيز على شخصيات ضعيفة أو مهمشة، وقد كان له أثر كبير في الأدب الروسي والعالمي حيث ساهمت أعماله في تطوير القصة القصيرة نحو التحليل الجتماعي والنفسي حتى قال فيه ترجنيف "لقد أتينا جميعا من تحت معطف جوجول".[9] من أشهر أعملهك المعطف، الأنف، مذكرات مجنون...

4/ جي دي موباسان:

هو قاص وروائي فرنسي ولد سنة 1850 ، ويعتبر من بين أهم الأدباء الفرنسيين الذين رسخوا القة القصيرة الواقعية في القرن التاسع عشر، حيث قامت أعماله بتصوير المجتمع الفرنسي بكل طبقاته باستخدام النقد الاجتماعي لكشف التفاوت الطبقي والنفاق الاجتماعي، مركزا في ذلك على التكثيف السردي الشديد بحيث تكتفي كل قصة بحدث مركزي واحد مع اعتماد النهايات المفاجئة والسريعة التي تخلق صدمة سردية لدى المتلقي، من بين أهم أعماله: العقد، اليتيم، سيمون الأب...

[9] فرانك أوكونور: الصوت النفرد، مقالات في القصة القصيرةان تر: محمود الربيعي، الهيئة المصرية القاهرة، 1969، ص10

5/ انطوان تشيخوف:

هو طبيب وكاتب روسي ولد سنة 1960، يعد من أهم رواد الأدب القصصي في روسيا، حيث قام بكسر النمط التقليدي في القص والذي كان يقوم على الحدث الضخم والموسع، مستبدلا إياه باللحظة اليومية البسيطة معتمدا على التكثيف والإيحاء فهو يتناول "وخزات الحياة الدقيقة التي لا ينتبه إليها المرء، لكنها هي التي تولد بالتدريج حالات شتى من التعقيدات النفسية والفكرية، فالوخزة (أي أتفه متاعب الحياة) هي محور شخصيات تشخوف، وهي المقياس الذي يقيس به قيم الحياة الانسانية"[10]، ومركزا على دواخل النفس البشرية، تميزت قصصه بالإيحاء الذي يغذيه التلميح، والنهايات المفتوحة التي تقحم القارئ في خضم البحث عن نهاية مناسبة للقصة، من بين أهم أعماله السيدة ذات الكلب، موت موظف، الملوف....

[10] نجاتي صدقي: تشيخوف، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1967، ص5

المحاضرة الرابعة

القصة القصيرة عند العرب

تعتبر مسألة نشوء القصة عند العرب مسألة حمالة أوجه، فقد اختلف النقاد بين مؤيد لوجود أشكال قصصية عربية قديمة، وبين رافض لهذا الرأي، حيث يرى الفريق الأخير أن العرب لم يعرفوا القصة القصيرة، إذ ينقصهم الخيال المبتكر والعقل المبدع الخلاق ، وقد أسسوا لرأيهم بحجة أ، البيئة الصحراوية المجذبة التي عاش فيها العرب قرونا طويلة والتي قلما تتبدل مشاهدها قد كانت السبب في نضوب الخيال الذي يشكل عنصرا مهما من عناصر الكتابة الإبداعية السردية، في حين أن البيئة المتنوعة التي عاش فيها الغرب ولّدت عندهم الخيال المجنح الذي ساهم في ابتكار وتطوير الفن القصصي ، أي أن العرب لم يعرفوا فن القص إلا بعد أن وردهم جاهزا من الغرب

أما أصحاب الرأ ي المناقض، فيذهبون إلى أن الادب العربي كان زاخرا بنماذج قصصية عديدة مثل الف ليلة وليلة، التي يشهد لها العالم أجمع بالخيال المجنح والجو السحري ، حتى غذت منبعا لكل من يوصف بسعة الخيال، وقد كان أثرها واضحا في أعمال الكثير من رواد القصة القصيرة في الغرب مثل فولتير الذي يصرح بأنه لم يزاول فن القصة إلا بعد أن قرأ ألف ليلة وليلة أربعة عشر مرة، وستاندال الذي يؤيده مصرحا بانبهاره الشديد بها لدرجة أنه يتمنى لو أن الله يمحوها من ذاكرته حتى يعيد قراءتها فيستعيد لذتها.

وفي حقيقة الأمر أن القصة كأخبار أو أحداث تسرد وتقص هي نتاج قديم عند العرب ، لكن القصة كفن له أصوله وقواعده لم تظهر في الادب العربي إلا في النصف الاخير من القرن 19

المحاضرة الخامسة

رواد القصة القصيرة عند العرب

1/ محمود تيمور

(1973/1894) يعتبر من أوائل وأهم رواد القصة القصيرة العرب، وكان متأثرا بالأدب الفرنسي وبخاصة موباسان، تميزت تجربته الابداعية بالتركيز على الكتابة الواقعية لاجل تصوير المجتمع المصري، من أهم أعماله الشيخ جمعة، ونداء المجهول...

2/ يوسف إدريس

(1991/1927) هو من أهم كتاب القصة القصيرة في العالم العربي ومن أوائل المبدعين الذين منحوا الكتابة القصصية طابعا إنسانيا

عميقا، حيث ركز في كتاباته على الإنسان البسيط محاولا إبارز التوتر النفسي والاجتماعي، من أبرز أعمال أرخص ليالي، وجمهورية فرحات

3/ زكرياء تامر

(1931/) تميزت كتاباته بالبعد الرمزي الذي استخدمه في نقد السلطة والواقع بأسلوب السخرية، كما اعتمد على توظيف العجائبي في أعماله القصصية، من أبرز أعماله صهيل الجواد الأبيض، والنمور في اليوم العاشر

المحاضرة السادسة

القصة القصيرة وإشكالية التجنيس

يعد مفهوم الاجناس الادبية من بين اهم الاشكاليات النقدية في النظرية الادبية الحديثة، غير أن جذوره تمتد الى القديم، أين وقع جدالل بين النقاد والفلاسفة حول التصنيف الذي وضعه أرسطو في مؤلفه الشهير فن الشعر، حيث قسم الأدب إلى ثلاثة أجناس كبرى: الشعر (الملحمة) المأساة (التراجيديا) والملهاة (الكوميديا)

الملحمة/ الشعر الملحمي: يعرفها ماثيو ارنولد بأنها شعر بطولي يروي افعالا عظيمة لأبطال استثنائيين بلغة سامية تجسد روح الأمة وتاريخها"

المأساة فيعرفها أرسطو بأنها "محاكاة لفعل جليل تام بلغة جمالية مزدانة تعرض بالتمثيل ال بالسرد، تثير الرحمة والخوف فتحدث تطهيرا لمثل هاتين العاطفتين"

ويعرف هيغل الكوميديا بأنها " تمثيل للصراع بين الواقع والمثالية حيث يهزم الجد بالهزل، ويقدم الانسان في ضعفه بطريقة تكشف المفارقة وتثير الضحك"

وقد ظل هذا التقسيم مرجعا لتصنيفات الأدب إلى غاية أواخر النهضة أين ظهر مجموعة من النقاد يلمحون إلى جمود هذا التصنيف وعدم كفايته وهو ماصرح به النقد الحديث والمعاصر، اين تم الكشف المباشر على عدم قدرة هذا التصنيف على فهم الأشكال الجديدة واحتواء التطور الأجناسي الحاضر ومع ذلك ظل ينظر إلى هذا المؤلف على أنه أصل تاريخي لأول تصنيف نقدي معتمد في التنظير للأدب وتحديد أجناسه.

إن زعزعة الحدود بين النصوص والمناداة بكسر الحواجز الصارمة قد أنتجت مايسمى بتداخل الأجناس الأدبية وقد أكد ميخائيل باختين أن الرواية مثلا "جنس هجين بطبيعته لأنه يقوم على تداخل الأصوات واللغات والأساليب

ويكسر الحدود الصارمة بين الأجناس الأدبية التقليدية "[11]، فالنص الادبي صار غير قادر على التطور داخل حواجز صارصة يمنع تماسه وتقاطعه مع أنواع أدبية أخرى، وبخاصة الجديدة منها، ومع ظهور القصة القصيرة كنوع أدبي جديد صعب التصنيف طرحت أزمة التجنيس كمشكلة أساسية من مشكلات هذا النوع الجديد أو كما وصفه البعض بالهجين ، فكانت الصة القصيرة حاضرة داخل الجدال النظري والجمالي الأجناسي.

1/ مفهوم الجنس الأدبي:

يعرفه صلاح فضل بأنه "العملية التي يتم بها تصنيف النصوص وفق أنماطها التعبيرية وبناها الجمالية بحيث يصب لكل جنس أدبي نسق من القواعد والأساليب التي تتيح للقارئ التعرف إلى خصوصيته وتمييزه عن غيره"[12] فهو إطار نظري يمكننا من تصنيف النصوص الأدبية، ويذهب عبد الملك مرتاض إلى أن التجنيس الأدبي ليس حدا متعلقا بالنصوص بل هو سياج مرن يحدد

[11] ميخائيل باختين: خطاب الرواية، تر: محمد برادة، دار الفكر والدراسات والنسر، القاهرة،ص99

[12] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النصن دار الشروق، القاهرة، 1992، ص57

طبيعة النص دون أن يمنعه من الانفتاح عللا غيره من الأجناس، فالأجناس تتلاقح وتتداخل في سيرورة الإبداع"[13]

أما النقد الغربي فكان أكثر انفتاحا ولينا مع الأجناس الأدبية حيث أكد الشكلانيون الروس على أنها "ليست نماذج جامدة بل هي ذاكرة حية للأنماط الخطابية تتجدد داخل كل عمل جديد وتعيد انتاج نفسها في كل سياق ثقافي مختلف"[14] وهو مفهوم طورته البنيوية الفرنسية حيث ذهبت إلى أن الجنس الأدبي ليس قالبا شكليا بل هو علاقة ترابط بين نصوص تشترك في خصائص دلالية وتاريخية، بحيث يشكل كل نص امتدادا أو انحرافا عن جنس سابق"[15] ولا يمكنه أن يكون مولودا من عدم ولا صلة له بأي من النصوص التي سبقته

إن هذا التطور المفاهيمي لمصطلح الجنس الأدبي والذي اندرج تحت إشكالية التجنيس قد كان تابعا لتطور الكتابة الإبداعية وتحولاتها المعاصرة بالخصوص عند انفلاتها من الحدود الصارمة للنوع الأدبي وانخراطها ضمن

---

[13] عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، دار الكتاب العربي، الجزائر، 1998، ص89

[14] ميخائيل باختين: خطاب الرواية، مرجع سابق، ص33

[15] جيرار جينيت: مدخل إلى جامع النص، تلا: عبد العزيز شبل، دار الحوار، دمشق، 1997، ص21

تداخل أجناسي خاضع للتجريب والانفتاح اللذان نم ربطهما بالحداثة التي حررت الأدب من قيود التجنيس الجامدة والصارمة.

2/ القصة القصيرة وإشكالية التجنيس:

لقد كانت لاقصة القصيرة من أكثر الأجناس الأدبية إثارة للجدل، وبخاصة فيما يتعلق بسماتها وحدودها وانفصالها أو تداخلها مع أجناس أدبية أقدم منها مثل الرواية وغيرها، ويمكن اعتبار المفهوم الذي وضعه إدغار الان بو لها أول بنية في بناء حدود واضحة للقصة القصيرة كجنس أدبي جديد مستقل عن غيره، حيث كان تعريفه لها بأنها : عمل أدبي يترك لدى القارئ انطباعا واحدا ويقرأ في جلسة واحدة " حدا فاصلا بينها وبين الكثير من الاعمال الدبية الشبيهو لها، والتي لا يمكن إنهاؤها في جلسة واحدة، كما أنها لا تترك انطباعا واحدا لدى القارئ، فكانت سمة التركيز ووحدة الأثر أهم سمتين فصلتاها عن غيرها ووضعتاها في جنس أدبي مغاير ومتميز عن غير.

وبالنسبة للقصة القصيرة عند العرب فقد كان من الصعوبة تحديد هوية جديدة لها بسبب وجود أشكال سردية عربية قديمة مشابهة لها، وقد انقسم النقاد والأدباء العرب إلى ثلاثة أقسام لكل واحد منهم رأي مناقض للآخر:

الرأي الأول: القصة القصيرة جنس مستقل عن غيره:

أكد أصحاب هذا الرأي أن القصة القصيرة فن أدبي مستقل عن غيره، وجنس منفصل له سماته ومميزاته وحدوده التي توضح هويته الإبداعية والفنية، من أهم هؤلاء يوسف إدريس الذي يرى بأن القصة القصيرة ليست اقتطاعا من الفن الروائي ولا تقليصا له بل تختلف عنه تماما فهي "فن اللحظة الانسانية المكثفة التي لا تتسع إلا لانفعال واحد يقدم في وحدة زمنية ومكانية محددة ، قد يجعلها مختلفة عن الرواية التي تصور شقا كبيرا من الحياة الإنسانية ، وقد أكد محمد برادة هذا التوجه النقدي حين اعتبرأن القصة القصيرة تمثل مشروع كتابة جديدا يعيد تعريف السرد العربي من خلال الجنس الشعري والتجريب الروائي وهذا ما يحعلها فنا جديدا وتجريبا سرديا خلاقا، أما عبد الملك مرتاض فيؤكد أن القصة القصيرة جنس فني مكتمل النضج والاقتضاب والاقتصاد .

الرأي الثاني: القصة القصيرة فرع غير مستقل عن الرواية:

تذهب مجموعة أخرى من النقاد إلى أ، القصة ليست جنسا سدريا منفصلا عن غيره، وحجنهم في ذلك أنها لم تبلغ بعد مستوى الجنس الأدبي المكتمل بل مازالت الابنة الصغرى للرواية، أو كما عدها البعض تطور طبيعي

عبر الزمن لأشكال الحكاية القديمة وهو ما أكده جابر عصفور في قوله: القصة القصيرة نشأت من رحم الحكاية التراثية لكنها ماتزل تحمل موروثهافي لغتها وبنائها"[16]فهي لم تتجاوزها إلى شكل جديد بل مازالت تحمل ميزاتها من لغة وبنناء وغيرهما، والرأي الغالب من هؤلاء أنها (جزء/ابنة الرواية) أو كما أطلقوا عليها اسم (رواية مصغرة) وقد ذكر في كتاب النقد الأدبي الحديث لخالدة سعيد أن "القصة القصيرة الحديثة تشبه اللقطة الروائية الكثيفة فهي مشهد من مشاهد الرواية، لكنه يعطى استقلالا مؤقتا في بنية منفصلة، أي أنها تقرا باعتبارها حالة قصوى من التكثيف الروائي وليست عملا أدبيا مستقلا ومكتملا ، ومن بين الحجج التي يرجحون بها كفتهم أن القصة لازالت تتعامل وفق جهاظ مفاهيمي خاص بالرواية/ أو بالسرد الروائي العام، وجل المقاربات النقدية لها كانت عبارة عن مقاربات وفق تقنيات استحدثت في الأساس لمقاربات روائية.

الرأي الثالث/القصة القصيرة نص هجين خارج عن إطار التجنيس:

ذهب بعض النقاد على خلاف ما سبق ذكره إلى اعتبار القصة القصيرة نصا عابرا للأجناس وغير محصور في إطار أجناسي وحيد، فهي تشتغل

[16] جابر عصفور: زمن الرواية، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1999، ص58

في منطقة تماس بين الحكاية والقصيدة والمشهد المسرحي ، وهي نص سردي متحول يعبر عن هشاشة الحدود بين الأجناس"[17] وقد أكد الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو أن القصة القصيرة تعيش على تخزم الأجناس، تستعير من الشعر لغته، ومن المسرح حركته، ومن المقال فكرته، ولذلك فهي فن المراوغة بامتياز"[18] وهو راي يكرس فكرة تداخل الاناس الادبية في النقد المعاصر

المحاضرة السابعة

الخصائص البنائية للقصة القصيرة

ينبني العمل السردي بشكل عام والعمل القصصي بشكل خاص على عناصر أساسة تشكل بنيته التي لا يمكن تصنيفه ولا تشكيله في حال سقوط أحدها، هذه العناصر هي الزمان، المكان، الشخصية، والحدث

[17] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ط1، ص66

[18] عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، دار تةبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982، ص19

أولا/ الزمان

الزمان، هاجس لطالما أرّق الانسان، ومسألة في غاية التعقيد، وقد استشعر الانسان هذا حتى قبل فهمه له وانغماسه في مسارات انتهى كل منها بمفهوم خاص به للزمان؛ ذلك أنّ هلاميته جعلته أصعب من أن يحصر أو يحدّ في مفهوم بعينه، فظل لفترة طويلة ذلك "الوجود الأزلي الأبدي، بينهما هوّة قال البعض ليس من الممكن عبورها، وحاول البعض الآخر أن يجتازها بسلسلة من المتوسطات"[19] وبين هؤلاء وأولائك ازداد مفهوم الزمن غموضا، وازداد الجدل فيه حدّة.

لقد حاول الانسان منذ نشوء الخليقة أن يفهم " هذا الشبح الوهمي المخوف الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخطى، بل حيثما استقرت بنا النّوى، بل حيثما نكون، وتحت أي شكل، وعبر أيّ حال نلبسها، فالزّمن كأنّه هو وجودنا نفسه؛ هو إثبات لهذا الوجود أولا، ثمّ قهره رويداً، رويداً بالإبلاء آخراً"[20] فالانسان مرتبط بالزمان، ويعيش فيه ومعه، وعلى الرغم من أنه لايراه ولا يلمسه إلاّ أنّه يبصر أثره في نفسه، وفي ما يحيط به من الأشياء والأشخاص، وكل مايفنى

[19] عبد الرحمان بدوي: الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ط3، ص48.

[20] عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية،

بمرور الزمن، ولقد حاولت الشعوب القديمة مجابهة هذا " الضّاري"، فكان أوّل تحدّ اختراع وسائل قياس الزمن، التي اندرجت ضمن نوعين:

1/ نوع يتمثل فيه التغير المستمر وفبه التغيّر مستمر Parmament change" أي إيقاعيا Rythmic 2/ نوع يتمثل فيه التغير المستمر ويجب أن Periodic " يكون دوريا

أو أنّ هذه الفترة الزمنية للدورة تكون ثابثة، ومن أمثلة هذه التغيرات الدورية: الليل والنهار، والفصول الأربعة..."[21]؛ معنى هذا أنّ الانسان قد حاول الإمساك بالزمن ولو لفترات موجزة ـ أي لحظة قياسه ـ بغض النظر عن نوعه، غير أنّ الوصول إلى هذه النتيجة لم يكن شافيا بالنسبة للانسان الذي استمرّ في طرح الأسئلة: "هل الوقت ليس إلاّ ماتقيسه هذه الآلة؟ ... هل الوقت شيء مطلق، أو هل الزمن موجود سواء كانت لدينا آلة للقياس أم ليس لدينا؟"[22] هذه الأسئلة وغيرها فتحت المجال أمام الزمن كي يلج مختلف المجالات المعرفية والفلسفية، فتباينت الآراء بين العلماء والفلاسفة حول نسبية الزمن ومطلقيته؛ إذ شدّدت النظرية النسبية على أن الزمن هو "تسلسل حوادث استنادا إلى مرجع، وإن

[21] إيميل توفيق: الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق، القاهرة، 1982، ط1، ص.

[22] المرجع السابق،ص 32.

تسلسل الحوادث ليس واحدا عند جميع المراقبين، فهو يختلف باختلاف المراقب...ومن ثم فإن الزمان ليس كيانا مثاليا أو فكريا"[23] إنما هو نسبي يختلف باختلاف المرجع الذي يفترض مسبقا أنه ثابت وقد استقرّ آينشتاين في نهاية المطاف على فكرة استواء الزمان والمكان ـ ليخرج بذلك عمّا أقره نيوتن ـ فتحدث عن زمكان جديد تبعا للمستوي الجديد الذي أكد تشوهه، ففي الكون الذي تقوم عليه النظرية النسبية لايكون " الزمان والمكان مستويين (كما يفترض ضمنيا من قبل نيوتن) ولكن يمكنهما الدفع والسحب ويمتدان ويتشوهان بالمادة. تظهر الجاذبية أقوى حيث الزمكان أكثر انحناء، وتتلاشى الجاذبية حيث الزمكان مستو"[24] وهذا هو الأساس والجوهر الذي بنيت عليه النظرية النسبية.

ذهب النقاد والدارسون بعيدا في تناولهم لمفهوم الزمن وطريقة اشتغاله في النصوص السردية، فاختلفت التصنيفات وتباينت الاشكالات المطروحة التي كان أبرزها: أي زمن تجدر دراسته طالما أن النص ا لسردي نص زمني بامتياز؟

لقد اقترح تودووف تقسيم أزمنة الخطاب إلى أزمنة ثلاثة:

---

[23] عبد الرحمان بدوي: الزمان الوجودي، ص205.

[24] عبد الحفيظ أحمد العمري: الزمن منذ العصور القديمة إلى آينشتاين، عيون المعرفة، ص15.

1/ زمن القصة: وهو زمن خاص بالعالم التخييلي.

2/ زمن الكتابة: وهو زمن مرتبط بعملية التلفظ.

3/ زمن القراءة: وهو الزمن الضروري لقراءة النص.

غير أن الأخذ بزمني القراءة والكتابة قد لا يكون ذا جدوى كبيرة في تحليل الخطاب السردي لأن كليهما منتهاه نسبية لا ضرب لليقين فيها، فزمن الكتابة مثلا يصعب تحديده لأنه مرتبط بفعل التلفظ/الكتابة فالكاتب قد يكتب أحداث سنين في ساعة واحدة وربما يكتب ما وقع ساعة خلال أيام، وقد يتوقف عن الكتابة مدة ثم يعود فينهي مئات الصفحات في أسبوع، ودراسة مثل هذه الأمور لاتمت للبحث الجاد بصلة إذ يستحيل على الباحث الجزم بالوقت الذي استغرقه الكاتب في تأليف هذا الجزء من الرواية أو ذاك، ولا تختلف الأمور كثيرا بالنسبة للبحث في زمن القراءة، ذلك أن الإقدام على إنجاز دراسة وفق هذا الأساس قد لايكون بلأمر الصائب البتة، فزمن القراءة تحكمه هو الآخر عوامل عديدة مثل خضوعه لطول النص أو قصره، واختلاف نوع القراءة بين سطحية وعميقة، إضافة إلى سرعة هذه القراءة أو هذه أو بطئها. كل هذا من شأنه أن يحول دون قابلية القياس بدقة وبالتالي عدم انجاز بحث ذا قيمة علمية. لكن على

عكس هذين الزمنين يتوفر زمن الحكاية على ميزات عدة تجعله زمنا صالحا للتحليل وتحديد لبناته الأساسة والوصول إلى الطريقة التي يشتغل وفقها داخل الخطاب السردي.

قام البنيوي الفرنسي جيرار جينيت في مؤلفه خطاب fugure 3 بتحديد مصطلحات على قدر كبير من الدقة منذ بداية دراسته لرواية "بحثا عن الزمن الضائع" لتولستوي وذلك تفاديا من للوقوع في في فوضى قد تحول دون الوصول إلى ما نشده من أهداف، فكانت البداية تحديده لمفهوم الحكاية التي اعتمدها في مؤلفه بمعنى "الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي"[25] وهو ما توافق مع ما أسماه الشكلانيون الروس "المبنى الحكائي" ويقابلها مصطلح القصة الذي يدل حسب جينيت على "المدلول أو المضمون السردي"[26]، وهي ماسبق وأن أطلق عليها الشكلانيون الروس مصطلح "المتن الحكائي".

وبما أن الحكاية هي طريقة معينة لتقديم أحداث القصة فإن هذه الأخيرة ستتخذ شكلا جديدا مختلفا عن السابق، وقد شدد جيرار جينيت على عنصر الزمن واختلاف اشتغاله في الحكاية عما كان عليه في القصة، ذلك أن الزمن

[25] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص39.

[26] المرجع نفسه، ص ن.

في في القصة زمن كرونولجي، أما زمن الحكاية فهو زمن مورست عليه خلخلة من نوع خاص كسرت كرونولوجيته، فالأحداث التي تقع في القصة وفق الترتيب الأصلي لن ترد على النحو ذاته في الحكاية، فالكاتب قد يتحدث عن الحاضر، ثم يعود لسرد أحداث ماضية، هذا من جهة، من جهة أخرى نرى أن زمن القصة يحتمل وقوع أحداث كثيرة في لحظة واحدة في حين يضطر المؤلف إلى إيرادها حدثا تلو الآخر وفق الترتيب الذي يراه مناسبا، فزمن "الخطاب يعتبر بمعنى ما، زمنا خطيا بينما زمن القصة متعدد الأبعاد...وفي القصة يمكن أن تقع عدة أحداث في الوقت نفسه بينما يجد الخطاب نفسه مضطرا إلى وضعها حدثا تلو الآخر."[27]

النظام الزمني:

أولا: الترتيب الزمني:

إن التعقيدات الزمنية التي تتشكل وتتعالق بعد تخطيب القصة من شأنها خلق أزمنة جديدة ومختلفة عن الزمن الطبيعي الذي وقعت فيه الأحداث وسارت وفقه. وتطل القدرة على تحديد موقع السرد من السيرورة العامة للحكي هي

[27] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص115.

أساس الكشف عن كل خلخلة مورست على ترتيب الأحداث، فتشكل ماأسماه جيرار جينيت "المفارقات الزمنية" التي يقصد بها التنافر الحاصل بين النظام المفترض للأحداث ونظام ورودها في الخطاب"[28]، أو هي تلك اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني (الكرونولوجي) لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها"[29] أو اللاحقة لها، فكل مفارقة هي إيقاف مؤقت للسرد من أجل إيراد حدث خارج اللحظة التي بلغها السرد، سواء أكان حدثا من الماضي أو استشرافا من المستقبل، "ويمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا كعن اللحظة الحاضرة (أي عن لحظة اللقصة التي تتوقف فيها الحكاية لتخلي المكان للمفارقة الزمنية)"[30]، وهوما يصطلح عليه مدى المفارقة الزمنية، فعندما يسترجع حدث ماض داخل لحظة معينة من السرد فإن ذلك الحدث يفصله زمن معين عن اللحظة الحاضرة للسرد كما أنه ــ أي الحدث ــ يستغرق هو الآخر مدة قصصية معينة داخل

[28] جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1،20132، ص15.

[29] المرجع نفسه، ص ن.

[30] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص59.

الحكي هي مدة سرده قبل العودة إلى نقطة توقف السرد وهذه هي سعة المفارقة الزمنية

1/الاسترجاع:

يعتبر الاسترجاع تقنية مهمة جدا في الخطابات السردية، وتقوم أساسا على استحضار حدث ماض بالقياس إلى اللحظة التي بلغها السرد، فهي "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[31] ويستعملها الكاتب بغية إقحام أحداث مضت منذ فترة ـ طويلة أو قصيرة ـ داخل حاضر السرد، ويعتمد هذا النوع من المفارقات على الذاكرة، سواء أكانت ذاكرة شخصية من الشخصيات أو ذاكرة السارد، ويمكن القول أن "كل استرجاع بالقياس إلىالحكاية التي يندرج فيها ـ التي يضاف إليها ـحكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي"[32]،

وتجدر الإشارة إلى أن طريقة استحضار الحدث الماضي تحدث ماإذا كان الاسترجاع كاملا أم لا، فإذا استرجعت الواقعة كاملة بكل حيثياتها اعتبر

---

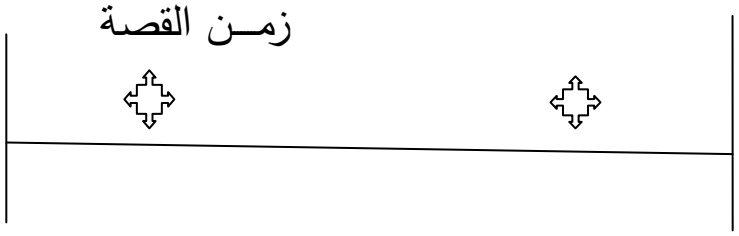
[31] المرجع نفسه، ص51.

[32] المرجع السابق، ص ن.

الاسترجاع كاملا، أما إذا توقف السرد ليقتصر على إيراد جزء ضئيل من حدث ماض فهذا يعد اسرجاعا جزئيا.

تصنف الاسترجاعات التي ترد في الخطاب السردي او القصصي أيضا إلى نوعين أساسين، وذلك انطلاقا من نوع الحدث المسترجع وعلاقة نقطة الرجوع بالسرد العام، ولكن قبل الخوض في تحديد أنواع الاسترجاع في الخطاب الروائي تحديد زمن القصة الأول حتى يتسنى تحديد المفارقات بدقة (نخط زمن القصة لبعض الروايات.....)

1/1 الاسترجاع الداخلي: في هذا النوع من الاسترجاع تكون الواقعة التي استحضرت من الماضي جزءا سابقا من القصة الأصلية التي تكون رهن السرد، وبالتالي تكون هذه الواقعة المسترجعة جزءا منها.



استرجاع داخلي النقطة التي بلغها السرد

2/1 الاسترجاع الخارجي: يتميز هذا النوع من المفارقات بقطيعته اكلزمنية مع الحكاية الأولى؛ إذ يخرج السرد عن هذه الأخيرة ألى حكاية أخرى شرط أن تكون سابقة لها زمنيا.

المخطط

3/1 الاسترجاع المختلط: ويقصد بهذا النوع من الاسترجاع تلك المفارقة التي تتضمن عودة إلى الماضي، وبالتحديد إلى ماض خارج عن ماضي الحكاية الأولى، ثمك تستمر سعة ومدى هذه المفارقة إلى أن تبلغ ماضي الحكاية الأولى، فتكون بذلك استرجاعا داخليا وخارجيا

2/ الاستباق

إن سيرورة السرد لاتقتصر على ذكر الوقائع الراهنة أو استذكار أحداث مضت، فالوجود الانساني لايتوقف عند الماضي والحاضر بل تتطلع أحيانا إلى المستقبل، هذا الشوق والحيرة والخوف أحيانا من الآت يتجلى في العمل الإبداعي للإنسان، بما في ذلك الخطابات الروائية، فيرد في بعض أجزاء السرد على شكل تمهيد لأحداث لاحقةشن فيكون بهذا بمثابة الولوج "إلى المستقبل، إنه رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الوصول إلى الغاية قبل

وضع اليد عليها"، فعندما يتوقف السرد ترد أحداث لاحقة لم يئن أوانها بعد لكنها ذكرت أو أشير إليها لهدف معين، وغالبا مايكون للوقائع المستبقة علاقة وثيقة بالسرد الراهن"فتكون الغاية منها "حمل القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات...، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان Annonce عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات مثل الإشارة إلى احتمال موت أو مرض أو زواج بعض الشخوص" وغالبا مايكون هذا النوع من المفارقات أقل انتشارا من النوع السابق (الاسترجاع) ذلك أن سرد قصة ما يقتضي وقوعها سالفا (فعليا أو تخيليا) لهذا تسترجع الأحداث كثيرا مقارنة بتوقع أو استشراف أحداث أخرى.

1/2 الاستباق الداخلي: هو كل مفارقة تذهب في المستقبل شرط أن لا تخرج عن زمن الحكاية الأولى، بمعنى أنها استشراف لحدث مستقبلي يدخل ضمن زمان أحداث القصة، فيكون توقف السرد مؤقتا حيث تحل محله تنبؤ أو الإعلان عن حدث هو في الأصل ضمن الحكاية الأولى ولكن لم يبلغه السرد بعد، ليظل دائما "داخل المدى الزمني للمحكي الأول" ولا يتعداه إلى محكي ثان.

2/2 الاستباق الخارجي: يختلف هذا النوع عن الاستباق الداخلي في كون مداه خارج زمن الحكاية الأولى، فعندما يتوقف السرد في نقطة معينة، فإنه يفسح المجال لسرد حادثة لاحقة لتلك النقطة وبعيدة عنها في الوقت ذاته، بحيث لا يتشاركان في زمن حكاية واحدة بل تعتبر الثانية خارجة تماما عن الحقل الزمني للحكاية الأولى التي قاطعتها المفارقة

ثانيا: الإيقاع السردي للمسار الزمني في رواية حيزية لعبد الملك مرتاض:

1/ المدّة La Durée

بعدّ الحديث عن الترتيب الزمني المتمثل في المفارقات الزمنية بأنواعها، ينتقل جيرار جينيت إلى البحث في التكرار أو المدة أو التوتر، وعلة ذلك فقدان «النقطة المرجعية، أو درجة الصفر التي كانت في حالة الترتيب تزامن بين المتتالية القصصية والمتتالية السردية»[33]؛ أي أن هذال العنصر من بنية الزمن يستوجب دراسة سرعة القص بالنظر في «العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياسا بعدد أسطره أو صفحاته..»[34] ، وهنا تكمن

[33] المرجع السابق، ص101.

[34] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص124.

صعوبتها، فالمقارنة تقع بين زمن أحداث وحدته الثواني والدقائق والساعات...، وبين طول نص سردي يقاس بالكلمات والأسطر والصفحات، فتكون السرعة بذلك هي «النسبة بين طول النص وزمن الحدث، وهكذا يمكننا قياس سرعة النص من التناسب بين الديمومة (ديمومة الحدث) والطول (طول النص) والنص المتطابق وهو الخالي من حركة الإسراع أو الإبطاء حيث بين العلاقة بين ديمومة الحدث وطول النص متماثلة»[35] وهي حالة تقريبية.

وقد نبّه جينيت إلى عدم وجود هذا التطابق حتى في الأشكال التي يبدو عليها ذلك (كالمشهد) وحتى في الحالات التي يقدم النص إشارة عن هذه المدة. غير أن عدم إمكانية قياس مدة زمنية لايحول دون الوقوف على الإيقاع الزمني الذي وضّح جينيت تقنيات أربع لتبيانه وهي:

1/ الوقفة la Pause:

أو كما يسميها تودوروف "تعليق السرد"، وهي حركة إيقاعية تتحقق –حسب رأيه– حين «لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب، وهذا شأن الوصف

[35] سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2004، ص77.

والخواطر العامة...»[36]؛ إذ يوقف السارد الحديث عن أفعال الشخصيات وتحركاتها ليباشر في تعداد ملامحها، وإبراز خصائص الأشياء والمواصفات الممكنة. فالوقفة في أصلها «أوصاف لا ترتبط بلحظة في القصة بل ترتبط بسلسلة من اللحظات المتماثلة» التي يكون بصدد وصفها.

بالمقابل يشير جينيت إلى أن الاستراحة الزمنية قد لا توقف الزمن بالضرورة، فعندما تقوم شخصية بالتأمل فيما حولها لا تحتم وصفها «أبدا وقفة للحكاية أو تعليقا للقصة»[37]؛ فالقص في حد ذاته يكون

أحيانا ذو طبيعة وصفية، لكن الاستراحة وسيلة ناجعة لتمطيط السرد وتعطيل فعالية الزمن السردي،

بحبكها لاستمرارية زمن الحكاية نحو نهايته.

وقد استعمل جينيت صيغا رياضية للتعبير عن هذه الإيقاعات الزمنية، فعبر ب<<"ز ق" عن زمن القصة و "ز ح" عن زمن الحكاية الذي ليس إلا زمنا كاذبا أو زمنا عرفيا>> على حد تعبيره، ومن ثم تكون الصيغة الرياضية للوقفة هي: زح = 0، و زق=0، إذن زح∞ >زق؛ ذلك أن زمن الحكاية أكبر

[36] تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص49.

[37] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص112.

بمالانهاية من زمن القصة لأن المساحة التي تشغلها الوقفة في الحيز النصي من أسطر أو صفحات لا مقابل لها في القصة.

2/1/ التلخيص: Sommaire

في هذه الحركة يقدّم السارد في عدد من الفقرات أو الصفحات أحداثا شغلت عدة «أيام أو شهور أو سنوات من الوجود دون تفاضيل أعمال أو أقوال»[38]؛ وذلك باختزال الوقائع الرئيسية دون التوغل في ثناياه، فالتلخيص حركة «متغيرة السرعة وغير محددة...إنها تغطي وبكل مرونة كل حقل واقع بين المشهد والقفز»[39] لأن السارد لا يقفز على الأحداث تماما، كما لا يورد المشهد كما هو بحذافير، أنما يوجز الوقائع «بضغط فترة زمنية طويلة من مقطع نصي قصير»[40]، رغم أنها حافلة بالأحداث والتطورات، محتجا في إيجازه الحي والسريع لكون هذه الحداث إما جزئية أو عديمة الأهمية، ومن ثم تفرض على السارد المرور سريعا عليها «وعرضها مركونة بإيجاز وتكثيف مما يساهم في

---

[38] المرجع السابق، ص109.

[39] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ص127.

[40] سيزا قاسم:بناء الرواية، ص80.

تسريع وتيرة السرد»[41] والحديث عن التلخيص يحيل بالضرورة غلى تفصيل نوعين رئيسين منه هما:

1/2/1: تلخيص محدّد: Sommaire determinée

وهو تلخيص يذكر فيه السارد المدى الزمني كأن يورد أهم الأحداث التي وقع في عشر سنوات بإيجاز واختصار.

2/2/1: تلخيص غير محدد (ضمني): Sommaire Indeterminée

في هذا النوع من التلخيص يكتفي السارد بذكر احداث موجزة دون التصريح بالمدة التي شغلتها، وفي هذه الحال يتوجب على المروي له ربط الخيوط الزمنية للحكاية مع التلخيص ليستطيع تحديد مداه الزمني بالتقريب.

3/1: المشهد La scene

هو تقنية معتمدة في الأعمال القصصية والروائية مفادها: إيراد مقاطع حوارية بين أخرى سردية، وقد أطلق عليه تودوروف "الأسلوب المباشر" إذ يرى أنها «الحالة الوحيدة التي يحدث فيها توافق تام بين الزمنين (زمن القصة وزمن الحكاية) حينما يقحم الواقع التخيلي في صلب الخطاب»[42]، فعلى خلاف باقي

[41] أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة،ص65.

[42] تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص49.

الإيقاعات يتساوى زمن الوقائع وزمن الحكاية –نوعا ما– في هذه المقاطع المباشرة ذلك أن الخطاب يمرر مباشرة بين الشخصيات دون تدخل السارد.

وتعود هذه المشاهد بفائدة عظيمة على الأعمال السردية من خلال ماتضفيه عليها من واقعية بفاعلية الحوار أكثر من نقل هذه الخطابات كحكايات حدثت وانتهت؛ إذ يُشعر الحوار المروي له بفاعليته في العمل السردي لأنها تصل مباشرة دون وسيط حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين يتلقاه المروي له مباشرة.

غير أن جينيت قد نوه بقضية تساوي زمن القصة وزمن الحكاية في المشهد فحتى أثناء تقديم حوار خالص خال من تدخلات السارد كمبطئ للسرد يستحيل «أن يعيد السرعة التي قبلت بها تلك الأقوال، ولا الوقات المميتة الممكنة في الحديث»[43]؛ إذ أن الحوار الذي يقرأه يتلقاه المروي له لا يمكن تحديد مدته بددقة لغياب المعرفة بطرق الكلام فالقارئ لا يعلم كيف تكلمت الشخصية (أ) وأية طريقة ردت عليها الشخصية (ب) ولا سرعة هذا الرد، كما أن هذه الحوارات لا تخلو من لحظات صمت، أوتكرار، أو حتى التردد في الرد...

4/1/ الحذف: L élipse

[43] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص102.

يرى تودوروف أن الحذف هو الحالة الأولى المعاكسة للوقفة، تقوم على عدم مطابقة «أي جزء من الزمن الخطابي الذي يجري في التخيل ويتمثل بطبيعة الحال بإسقاط مرحلة كاملة»[44]، ولهذا يطلق عليه البعض مصطلح القفز، لان الحذف الزمني يعني القفز على مراحل زمنية وإسقاط فترة من زمن القصة سواء طالت هذه الفترة أم قصرت، وقد عبرت "سيزا قاسم" عن هذه الحركة بمصطلح الثغرة الزمنية التي «تمثل المقاطع الزمنية في القصة التي يعالجها الكاتب معالجة نصية»[45]، وليحدث فجوة بانتقاله من حدث إلى حدث آخر يبعد عنه زمنيا بفترة معينة، وتكون هذه الأخيرة مليئة بأحداث لم يذكر عنها السارد شيئا رغبة منه في تسريع الحوادث وتعجيل الارتقاء لمستوى الأحداث واقتراب من النهاية المرصودة والغاية المنشودة. ويعتبر الحذف مقارنة بغيره من الحركات أسرع إيقاع زمني، لأن السرعة فيه تكون لا نهائية، فعندما يقوم السارد بإضمار «مقاطع روائية ليس لها وجود على مستوى الرواية ولكن لها على مستوى القصة مدة زمنية»[46] فإن الصيغة الأنسب تكون: زح=0،

---

[44] تزفيتان تودوروف: الشعرية، ص49.

[45] سيزا قاسم: بناء الرواية،ص112.

[46] السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1998، ص117.

زق=ن، إذن زح< زق؛ أي زمن الحكاية أصغر بمالانهاية من زمن القصة الذي يحوي أحداثا كثيرة قفزت عليها الحكاية.

قام جيرار جينيت بتقسيم الحذف إلى أنوواع عديدة صنفها في مجموعتين الأولى ميز فيها بين نوعين من الحذف النطلاقا من منظور زمني؛ هذين النوعين هما:

الحذوف المحددة: وهي تلك الحذوف التي يذكر فيها السارد المدة المحذوفة.

الحذوف غير المحددة: في هذا النوع يشير السارد إلى المدة المحذوفة دون تحديد دقيق لها.

هذا من وجهة النظر الزمنية، أما من وجهة النظر الشكلية فقد حدد جيينيت ثلاثة أنواع للحذف:

1/4/1: الحذوف الصريحة: وهي تلك الحذوف التي "تدل عليها الرواية بوضوح« بغض النظر أن كانت محددة أو غير محددة، غير أنها تختلف في صرامتها؛ فعبارة "مضت بضع سنين" أقل صرامة من عبارة "بعد ذلك بسنتين»[47] التي توحي أكثر بوجود ثغرة واضحة المدة تجاوزها الحكي.

2/4/1: الحذوف الصريحة غير المحددة: في هذا النوع من الحذوف يصرح السارد أو إحدى شخصيات الرواية تصريحا غير محدد بدقة على وجود ثغرة في النص،إنما يوحى للقارئ أنه هناك مدة زمنية لم تذكر أحداثها في السرد بالرغم من أنها تقع في نقطة ما من زمن الحكي، من أمثلة هذا النوع عبارة "غاب مدة"...

3/4/1: الحذوف الضمنية: تظل الثغرات السردية في هذا الصنف من الحذوف غامض فلا يصرح في النص بوجودها بالذات...إنما يمكن للقارئ أن يستدل عليها من «ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال الاستمرارية الزمنية»[48]، فلا توجد عبارة صريحة تدل على أن الحكي قد حذف فترة زمنية، لكن سيرورة الأحداث هي التي تكشف وجود وقائع مضمرة

---

[47] جيرار جينيت: خطاب الحكاية،ص118.

[48] المرجع نفسه، ص119.

2/ التواتر: La fréquence

لا يخرج الحديث عن التواتر عن إطار الإيقاع الزمني للمسار السردي؛ وذلك لأثره في تسريع وتيرة السرد أو ابطائها، وقد حظي جينيت بالسّبق في تناوله لهذا العنصر مقابل تأخر النقاد في التطرق إليه مقارنة بباقي عناصر السرد، ويتعلق التواتر «بمسالة تكرار بعض أحداث المتن الحكائي على مستوى السرد بمسألة تكرار بعض أحداث المتن الحكائي على مستوى السرد»[49] وجلي من مفهوم التواتر أن له أهمية كبيرة في السرد، وبخاصة في السرد النمطي الذي تمتد فيه الحوادث مسافات كبيرة يخشى فيها ألا يتذكر القارئ في أواخر النص ما سبق ذكره في الأول منه، فيكون تكرارها السبيل الأنجع لإبقاء القارئ ضمن الأطر العامة للحكي.

يقوم عنصر التواتر السردي بالبحث في علاقات التكرار بين الحكاية والقصة، ويؤكد جينيت على أن التكرار «بناء ذهني، يقصى من حدوث كل ما ينتمي إليه خصيصا، لئلا يحافظ منه إلا على مايشترك فيه مع كل الحدوثات

[49] عبد العالي بوطيب: مستويات النص الروائي، ص112.

الأخرى التي من الفئة نفسها»[50] فمع التركيز على الفروقات الجزئية بين الأحداث المكررة، واعتما الشك في كونها تكررت بالطريقة ذاتها لتؤسس نسق العلاقات التي يمكن مسبقا إرجاعها إلى أربعة أصناف محتملة، بوصفها نتاجا بسيطا للإحتمالين المقدمين من كل جهة من الجهتين: حدث مكرر أم لا؟ ووفق هذه الثنائية تنتج أنواع أربعة لتواتر الحكي والأحداث، ليصبح السؤال المنطقي هنا: كم مرة وقع الحدث في القصة؟ وكم مرة تم ذكره في الحكاية؟

وضع جيرار جينيت أربع احتمالات للإجابة عن هذين السؤالين:

1/2: أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة (ح1/ق1): في هذه الحالة تكون الأحداث قد وقعت مرة واحدة في القصة، وذكرت أيضا مرة واحدة في الحكاية «وأغلب الوحدات السردية في القصة تدور في فلك ذلك الشكل»[51]، غير أن هذا النوع يخرج بسبب طبيعة التفردية عن ماسماه جيينت التواتر، فلا تكرار للإخداث لا في القصة ولا في الحكاية.

2/2:أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية (ح ن/ق ن):

[50] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص129.

[51] المرجع نفسه،ص130.

يتفق هذا النوع مع سابقه في تساوي عدد وقوع الأحداث في القصة وعدد ورودها في الحكاية، هذا مادفع بجينيت إلى تسميته التفردي الترجيعي على اعتبار أن صفة التفردي لا تحيل إلى أحادية الحدث وقوعا وذكرا، بل تساوي عدد وقوعه وحكيه.

3/2:أن يروي مرات لا متناهية ماوقع مرة واحدة (ح ن/ق1): إذ ترد في الحكاية «خطابات عديدة تحكي حدثا واحدا، وقد يكون ذلك من شخصية واحدة أو عدة شخصيات»[52] في مواقع مختلفة متباعدة أو متقاربة في النص المحكي، وبغض النظر عن طريقة تكرار سرد هذا الحدث، فقد يعاد ذكره بتغيير الأسلوب وغالبا باستعمال وجهات نظر وحتى باستبدال الراوي الأول للحدث بغيره من شخصيات الرواية" كل هذا لا أهمية له في النص المكرر، بل مايهم هو تكرره فقط.

4/2:أن يروي مرة واحدة ماوقع مرات لا متناهية (ح1/ق ن): في هذا النوع يكتفي السارد بذكر حدث تكرر على مستوى القصة كثيرا مرة واحدة في الحكاية إذ تكون هذه الأحداث متشابهة ومتماثلة ويتم ذكرها دفعة واحدة.

---

[52] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص78.

المكان:

لقد كان الاهتمام بالمكان الروائي متأخرا مقارنة بغيره من البنى المشكلة للمعمار السردي، فلم يحظ بدراسة وافية ولم تُقم له أسس نظرية عكس الزم الذي كان موضوعا للعديد من الدراسات التي استطاعت أن توفر للباحث أسسا ومنطلقات نظرية واضحة، فعلى الرغم من الأهمية الكبيرة لعنصر المكان إلا أن الدراسات السردية والنقدية لم توله عناية كبيرة، وظل الاهتمام به باعتباره مكونا سرديا متأخرا، وقد أكد هنري ميتران هذا عنما قال بأنه "لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة"[53].

يشكل المكان رفقة الزمان أهم العناصر في العمل السردي "فالحدث السردي لا يقدم إلا مصحوبا بإحداثياته الزمانية والمكانية"[54] التي تدعم وجوده ودوره في الحكي، فلا يمكن أن يورد الكاتب حدثا ما خارج الإطارين الزمني والمكاني، وعلى الرغم من هذا الترابط بين المكان والزمان ظل الأول حبيس الدراسات الجزئية في حين انتقل الثاني إلى مستوى عال من المفاهيم النظرية والإجرائية، وتعد ماقدمه جورج بالي وجيلبر دوبران من بين هذه الدراسات الجزئية والمهمة

---

[53] حميد لحميداني، ص53.

[54] حسن بحراوي، ص29.

للمكان الروائي، فقد ركزا على الفضاء الروائي لذاته واستغنيا عن تحليله وهو متعالق مع باقي عناصر السرد، في حين أن المكان لا يعزل عنها، فكان عدم دراسته ضمن الشبكة العلائقية سببا في إحداث إشكال يخص فهم دلالاته الفعلية ودوره داخل النص ككل.

يرى يوري لوتمان أن الاهتمام بالمكان الروائي قد ظهر مع ظهور الأفكار التي تعتبر الأعمال الفنية أماكن محددة الأبعاد، ومثل ماتقوم به اللوحة في محاكاتها لواقع ثلاثي الأبعاد في مكان ذو بعدين، فيحمل المكان الأخير شيئا من المكان الأول، فإن الرواية أيضا تشكل عالما روائيا فيه أمكنة تحمل من الأمكنة الواقعية صفات كثيرة أهمها أن المكان في الرواية يصبح لا متناه (في حين أن أصله متناه) بسبب محاكاته للعالم الخارج الذي يحمل هذه الصفة وبالتالي تصبح بنية مكان النص "نموذجا لبنية مكان العالم، وتصبح قواعد التركيب الداخلي لعناصر النص الداخلية لغة أنمذجة مكانية"[55] ، هذا من جهة، من جهة أخرى أكد يوري لوتمان على فكرة الإدراك البصري للعالم، وللعلامة

[55] يوري لوتمان سيزا قاسم ص69

اللغوية أيضا التي تدرك بإحالتها إلى صورة بصرية موجودة سلفا، فلو ذكر اسم شيء (أي علامة لغوية) لشخص ما فإنه سيستعين بصورة الشيء لإدراكه.

قام غاستون باشلار في كتابه جماليات المكان بدراسة المكان من منطلق ظاهراتي وسايكولوجي، و تعامل معه كما تتعامل الظاهراتية مع كل الأشياء، أي كأنها "تتحدث إلينا، وأننا إذا أصغينا إليها بجد فإننا نقيم تواصلا معها"[56]، فلا تظل الأشياء جامدة بل تشكل علاقة شعورية معنا ولهذا حاول باشلار أن يحدد "القيم الانسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الامساك به والذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية"[57]، وهناك صور وأماكن نتعلق بها لأنها تحمل دائما شيئا منا وكلما استعدنا ذكراها أو رأيناها مرة أخرى أثارت في أعماقنا المشاعر ذاتها: شعور الألفة والحب اتجاه الأماكن الحامية والأليفة كالبيت مثلا، أما الأماكن المعادية فهي ستحمل بالضرورة مشاعر سلبية، هذا ما أشار إليه الطبيب همفري أوزموند عندما قسم الأمكنة إلى أماكن منفرة اجتماعيا مثل غرف الانتظار في السكك الحديدية والتي يظل الناس فيها بعيدين عن بعضهم البعض، وأماكن أخرى مشجعة اجتماعيا مثل الطاولات في مقاهي الأرصفة

---

[56] غاستون باشلار: جماليات المكان/ ص25

[57] المرجع نفسه، ص31

الفرنسية[58] عندما الالفة"وقد ذهب إدوارد تي هول إلى أن "شعور الانسان بشأن كونه متكيفا مع المكان متأصل بقوة" ممثلا لذلك بالنمطية التي شيدت بها المدن الأمريكية، فالأمريكي لن يجد صعوبة إذا ماغير المدينة ولن يشعر بالغربة، في حين أن الاشخاص الأمريكيين الذين انتقلوا إلى المدن الأوروبية يضيعون فيها بشكل متكرر لانعدام التكيف والألفة مع النمط على الأقل. ومن جهته ركز باشلار في كتابه على الأماكن الأليفة دون المعادية من خلال طرحة لمسألة جماليات البيت الذي اعتبره "ركننا في العالم ذاته كما قيل مرارا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ماللكلمة من معنى وإذا طالعناه بألفة سيبدو أبأس بيت جميلا"[59] فالمسألة لا تتعلق بشكل البيت بل بما يحمله ساكنوه من مشاعر اتجاهه، مشاعر ارتبطت بأدق تفاصيله، بجدرانه، وأثاثه، وطريقة ترتيب أشيائه، فعلى الرغم من أنه "لكل غرض وظيفته المباشرة الواضحة، ولكننا حين ننظر إليه من الناحية النفسية، فإن هذا الغرض يتعدى وظيفته الأولى ويكتسب وظيفة أخرى غير التي صنع من أجلها"[60] إنها الوظيفة الجمالية والدلالية، فالروائي لا يتعامل مع الأثاث على أنه أشياء موزعة في البيت فقط، بل يعتمده ليلعب

---

[58] ادوارد تي هول: البعد الخفي، ص149.

[59] غاستون باشلار: مرجع سابق، ص36.

[60] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص51/50

"دورا إيحائيا في الرواية. فكل قطعة أثاث في الغرفة مرتبط بذكرى في ذهن صاحبها، وهو يدل على سمة الشخصية... وكذلك ترتيب الشياء يعد نوعا من وصف (الأشخاص) و(دليلا) على نفسيتهم"[61]، فالأشياء التي تشغل مساحات في البيوت والشوارع والحدائق ومختلف الأماكن لم تعد مجردة من الإيحاء كما كانت، بل أصبحت تحمل في تفاصيلها وطريقة تركيبها دلالات نفسية، بل وتحمل ذكريات لها وقعها على شعور الشخصية، وأثرها في سيرورة الأحداث داخل الرواية، وحتى على القارئ الذي يستعيد مشاعره اخاصة بمكانه الأليف أو الأول فعندما يصف مرتاض...

مفهوم المكان:

لو حاولنا استقصاء مفهوم المكان منذ القدم فسنجد أن أفلاطون قد عدّه تلك المساحة التي تشعله الأشياء المختلفة، بل واعتبره حاويا وقابلا للشيء، أما أرسطو فقسمه إلى نوعين: "مكان عام تحتله الأجسام لها، ومكان خاص يحوي الإنسان بمفرده"[62]، ومن الجانب العلمي "تحمل كلمة "المكان"، معاني الحيز والحجم والمساحة والخلاء، أما في اللغة الاصطلاحية الانجليزية فغالبا ما

---

[61] محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص117.

[62] إبراهيم الجندري: الفضاء الروائي، ص196.

تعني كلمة "space" الفضاء الخارجي، أي المنطقة الواقعة خارج الغلاف الجوي للأرض والتي تحسب أنها خواء"[63].

غير أن المكان في الأدب يختلف عن الذي تحدث عنه أفلاطون وأرسطو، فهو ليس مكانا عاديا "كالذي نعيش فيه أو نخترقه، ولكنه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائي، وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث فإن وظيفته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث"[64] ، فمن خلال تعالقه مع باقي العناصر السردية، يصبح المكان مجالا تتحرك فيه الشخصيات وتقع فيه الأحداث، ومن المؤكد أنه "لاحدث ولا شخصيات يمكن أن تلعب أدوارها في الفراغ دون مكان"[65] ولا غنى لها عن المسرح الذي تمارس فيه أفعالها وحتى أقوالها، وقد شدد ميتران على تجنب الدراسة السطحية للمكان وعدم اقتصارها على المقاطع الوصفي فحسب؛ إذ "لا يكفي أن نبحث في تمفصل المادة الحكائية للسرد في تمظهراتها السطحية، أي في توارد الوصف الطوبوغرافي للمكان وانتقالات الشخصيات داخل ذلك المجال المحدد، بل يجب

---

[63] ب.س.ديفيز: المفهوم الحديث للمكان والزمان، ص9.

[64] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص30.

[65] محمد عزام: فضاء النص الروائي، ؟.

علينا أن نحاول أيضا الكشف عن العلاقات البنيوية العميقة التي توجه النص وترسم مساره"[66].

أنواع المكان:

مع بداية تبلور مفهوم المكان في الدراسات السردية حاول كل النقاد والشعريين أن يطوروا أدوات إجرائية لدراسة المكان في هذه النصوص، فاختلفت التقسيمات والتصنيفات المقترحة، فهناك من حدد أنواع المكان بحسب الوظيفة أو الدور الذي يؤديه في النص، ومنهم من صنفه بحسب طريقة تقديمه في النص، وغيرها من الأسس التصنيفية للمكان، ولعل هذه التصنيفان من بين أهم التحديدات النوعية المقترحة:

المكان المجازي: إن هذا الصنف من الأمكنة لا يزيد عن كونه "شاحة للأحداث ومكملا لها وليس عنصرا مهما في العمل الروائي، إنه سلبي مستسلم يخضع لأفعال الأشخاص"[67]

---

[66] بحراوي: مجع سابق، ص38.

[67] محمد عزام: فضاء النص الروائي، ص111

المكان الهندسي: وهو مكان "تعرضة الرواية بدقة وحياد من خلال أبعاده الخارجية"[68]، ويطلق عليه أيضا "المكان المحدد الذي تصنعه الإشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد" وغيرها وسائل ووحدات قياس الأمكنة الجغرافية، أو المادية.

المكان كتجربة معاشة: هذا النوع من الأمكنة هو الذي تحجث عنه باشلار أثناء تفصيله لمسألة الشعور بالألة اتجاه المكان، فهناك أماكن في النصوص الروائية تثير مشاعر المتلقي وتؤجج ذكرياته عن أمكنة له ألفة معها، ويرى باشلار أنه من المنطقي أن نقول "بإننا نقرأ بيتا، أو نقرأ حجرة، لأن الإثنين رسمان بيانيان سايكولوجيان يقودان الكتاب والشعراء في تحليلهم للألفة"[69] اتجاه أماكن ومنازا وحجرات محددة دون غيرها.

الشخصية

تعد الشخصية مكونا أساسا في البناء السردي الذي ظل يعتمدها في شد أطرافه بطريقة أو بأخرى؛ فالحكي على اختلاف أنواعه لابد له من وتد

---

[68] المرجع نفسه، ص112.

[69] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص61.

تتصل به باقي مشكّلات السرد، فالزمان والمكان والحدث عناصر سردية عاجزة عن تحريك دفة الحكي دون شخصيات، مما جعلها "واسطة العقد بين جميع المشكّلات الأخرى حيث أنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة le monologue interieur وهي التي تصف معظم المناظر... التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث"[70] في زمان ومكان معينين، ولكن هذه الأهمية لم تشفع لها في مجال النقد، ولم تثبّت مكانتها فيه، فقد ظلت تتراوح منذ التنظير الأرسطي بين الإهمال الشديد، والتضخيم المبالغ فيه، ففي "النظرية الأرسطية للصناعة، كان لمفهوم الشخصية النصيب الأقل من الاهتمام، وكان أن خضع كليا لمفهوم العمل"[71] أو الحدث في الحكي، هذا ماجعل وجودها مشروطا بما تؤديه من أفعال دون أن تجاوز حدود كونها مجرد اسم (فاعل للفعل) يستخدم للتعبير عن أن شخصا ما قد قام بهذا الفعل أو ذاك، وقد ظلت هيمنة الفعل مقابل ضمور الشخصية في السرد طاغية ومستمرة حتى في الرواية الكلاسيكية.

---

[70] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص ص103، 104

[71] رولان بارث: النقد البنيوي للحكاية، ص122.

الحدث:

لقد تعددت مفاهيم الحدث عند النقاد العرب والغربيين لكنها تتفق جميعا على أنه الواد الحكائي الذي لا يمكن الاستغناء عنه بـ11اي شكل من الأشكال، فهو الوحدة البنائية التي يقوم عليها العمل السردي أيا كان نوعه (قصة، رواية ...)

وبانسبة للقصة القصيرة يعد الحدث عنصرا مكثفا ومركزيا وله خاصيته التي تميزه عن الحدث الروائي، فالحدث في القصة يتمحور حول موقف واحد أو لحظة حاسمة تتكثف فيها الدلالة، ويرى جيرار جينيت أن الحدث في الخطاب السردي لا يفهم باعتباره واقعة زمنية فحيسبيل هو انتقال منةحالة لحالة أخرى داخل الخطاب السردي، أما تودوروف فيربط الحدث بالبنية السردية من خلال مفهوم التتابع والسببية حيث يصبح الحدث مجموعة من التحولات التي تحكمها أسباب منطقية[72]، ويربط ميخائيل باختين الحدث بتعدد الأصوات داخل النص،

[72] تزفيتان تودوروف: مفاهيم السرد، تر: عبد الرحمان بوعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، 1992، ص55

حيث لا يمكن فصله ولا منعه من التفاعل مع تعددية الأصوات في النص السردي

وفي القصة القصيرة نجد أن الحدث فيها لا يقوم على التراكم ولا على التوسع والشعب بل أساسه التكثيف والتركيز على لحظة حاسمة تحمل دلالاة القصة، وهذا ما يجعل منها فن اللحظة المكثفة وليست فنا للمشهد الواسع، فهي تقوم على ترتيب الأحداث بحيث تفهم على أساس السببية لا التتابع فقط"[73] فالأحداث في حقيقتها ليست مجرد تسلسل زماني إنما هي الوحد التي تشكل لنا الحبكة من خلال تعالقها مع الشخصيات الفاعلة للحدث أو الشاهدة عليه أو التي وقع فعل الحدث عليها، وهو يرتبط بالزمان من حيث توقيت وقوعه، فالاحداث تتشابك لتنتج الإيقاع السردي والمعنى الكلي للنص

أنواع الحدث:

هناك أنواع عديدة للحدث، لكن ما تم ذكره في كتاب نظرية الرواية للناقد الجزائري عبد الملك مرتاض اقتصر على أربعة أنواع منه هي:

[73] فورستر: عناصر الرواية، تر: محمد عصفور، الهيئة النصرية العامة للكتاب\ن القاهرة\،ن ص86

1/ الأحداث الدافعة: وهي الأحداث التي تحرك الشخصيات وتدفع بها للقيام بأمر ما

2/ الأحداث المستجيبة: وهي تلك الأحداث التي تمون ردود فعل على أحداث أخرى

3/ الأحداث التحويلية: وهي أحداث تؤدي إلى تغيير جدزي في مسار السرد داخل النص

4/ الأحداث التكميلية: هي أحداث ثانوية تضيف معلومات أو تشرح أبعاد الشخصيات وغالبا ماتظهر عند تغير مجرى السرد

المحاضرة الثامنة

الخصائص الفنية للقصة القصيرة

إن الخصائص الفنية للقصة القصيرة لا تقل أهمية عن خصائصها البنائية، بل إنها الفيصل بين عمل قصصي متميز وذي قيمة جمالية عالية، وآخر ركيك ولا يعد كونه سردا لأحداث تقوم بها الشخصيات في زمان ومكان معينين، ولعل أهم الخصائص الفنية في القصة القصيرة: الحبكة والتكثيف

أولا: التكثيف:

يعرف التكثيف على أنه مزد وتجميع وتركيزالصور بأقل الألفاظ، بحيث توحي بالعديد من المعاني والرؤى والأخيلة التي تمنح المتلقي قدرة المشاركة في إكمال هذه الصور أو إعادة رسمها بما يتوافق مع توجهاته وقدراته، وهو ما قصده إدغار آلان بو حين قال بأنه يجب أن لا تضم القصة القصيرة كلمة واحدة لا تسهم في تحقيق الهدف الذي تستهدفه، وقد دعم هذا الرأي الناقد

والقاص الإيرلندي أوكونور حيث أكد أن القصة القصيرة لحظة إنسانية مكثفة لا تتسع إلا لما هو لازم لتكوين تلك اللحظة، فالقصة تتسم في أصل بنائها وتكوينها علة تركيزها على اللحظة المكثفة من خلال تقديم الحدث دون حشو أو تمديد أوصاف له ولا ذرك تفاصيل غير خادمة للأثر المحدد، فالحدث فيها غالبا يكون لحظة أو مشهدا واحدا يقدم من خلال ألفاظ محملة دلاليا تغني عن الإسهاب وتصب جميعها في وظيفة واحدة

2/ أنواع التكثيف:

1/ التكثيف اللغوي: ومعناه الاقتصاد اللغوي الشديد، حيث يتم حذف العبارات والكلمات الشارحة والتفضيلية وتقليل الصفات والنعوت أو الاعتماد على الإيحاء بدلا من ذلك وهو ما أطلق عليه سعيد يقطين مصطلح الإيجاز

2/ التكثيف الدلالي: ويطلق عليه مرتاض مصطلح الشحنة الدلالية حيث يتم اعتماد الترميز والتكثيف والإيحاء لتكثيف الدلالة النصية مما ينتج عنه بالضرورة تعدد مستويات القراءة رغم اللحجم الصغير للنص، وذلك من خلال تنوع الإحالات التي تحيلنا إليها الكلمات والجمل القصصية

3/ التكثيف السردي: أو الاقتصاد في السرد ، وهنا لا نجد أن الأحداث السابقة واللاحقة والشارحة للحدث الرئيسي بل نجده منفردا مقتطعا مختزلا في لحظة حاسمة توقع بالقارئ نحو لحظة مركزية واحدة تكون مركز الأثر المحدد

4/ التكثيف الزمني: وهو ضغط الزمن السردي وتقليصه من خلال اعتماد القفزات الزمنية، والتركيز على اللحظة في السرد، دون اعتماد الامدادات الزمنية المطولة

5/ تكثيف الشخصيات: فالقصة القصيرة لا تقوم على تعدد الشخصيات وتفرعها بل تكتفي بالشخصية أو الشخصيات التي تساهم في تشكيل الحدث المركزي المكثف

ثانيا: الحبكة:

ورد مفهوم الحبكة في قاموس السرديات لجيرالد برانس بأنها "تنظيم الأحداث والمواقف كما تقدم للمتلقي"

أو هي الطريقة التي يتم بها سرد الأحداث انطلاقا من علاقة السببية التي تربط السبب بالنتيجة في مقابل القص التي تمثل سرد الأحداث على مبدأ التقاطع الزمني

أو هي التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل وهي خط تطور القصة وهي خطة الفعل التي يمكن للشخصيات وباقي عناصر الحكي ان تكشف عن نفسها من خلالها

وقد عرفها أرسطو قديما بأنها ترتيب الأحداث، وفي النقد العربي المعاصر يعرفها سعيد يقطين بأنها الكيفية التي تعرض بها الأحداث داخل الخطاب الروائي ، أي الطريقة التي يعاد بها ترتيب المتوالية الحكائية لتأخذ شكلا دالا، وتعتمد الحبكة على عاملين اثنين هما

1/ اختيار حدث القصة باتقان ينتج عنه أحداثا فرعية بسيطة ومهارة تسلسل هذه الاحداث ونمو الصراع

2/ طريقة تحريك الشخصيات داخل الحدث وتصوير انفعالاتها وسلوكياتها ومشاعرها وأفكارها

2/أنواع الحبكة :

1/ الحبكة البسيطة: هي تلك الحبكة التي تنهض على تطور مباشر للأحداث من نقطة بداية محددة إلى خاتمة يسهل التنبؤ بها

2/ الحبكة المعقدة: وهي حبكة يتم الانتقال فيها من خط سردي لآخر ، والتكور من وضع حكائي لوضع حكااي جديد، بحيث يتغير السرد بشكل شبه جذري، ليدخل بالقارئ في متاهات جديدة محكمة وفق حبكة معقدة، فالنصوص ذات الحبكة المركبة غاليا تقوم على أكثر من حكاية

المحاضرة التاسعة

المرتكزات الفنية للقصة القصيرة

ترتكز الكتابة القصصية فنيا على مجموعة من الجماليات التي تكرسها مفاهيم متنوعة يعتمدها القاص من أجل بناء العالم التخييلي في قصته، ومع تطور القصة القصيرة وزيادة تفردها عن غيرها من النصوص الأدبية برزت مجموعة من المرتكزات الفنية التي أصبحت سمة بارزة في القص المعاصر أهمها:

1/ الحلم:

لقد تم استعارة مصطلح الحلم من مفاهيم علم النفس، الذي عرفه بأنه "التعبير التلقائي للطبيعة النفسية اللاواعية، وهو غالبا يحمل رموزا تكشف

حقائق باطنية يعيشها الفرد، وهو ما أكده كالفين في قوله: الحلم هة نتاج عملية تخييلية تنظم الخبرة الشخصية وتعبر عن أفكار الفرد ومشكلاته بطريقة رمزية، وفي مجال بالأدب أصبح الحلم شكلا من أشكال الحكي التي تنشء عالميا رمزيا خاصا وتستعمله النصوص الأدبية لتوسيع إمكانات السرد وفتح أفضية تخييلية مغايرة للمعتاد، وغير محددة بجدران الوعي البشري، فهو أنسب بنية للتمويه الرمزي، أو كما عبر عنه تودوروف، بأنه يفتح بابا للمجهول، ويعد لحظة خرق داخل النظام السردي الواقعي، من خلال الانزياح عن الواقع وتكريس تكثيف دلالي رمزي بشكل أعمق وأوسع بعدا

وظائف الحلم في السرد القصصي:

– تحقيق القراءة النفسية للشخصية من خلال فتح المجال اللاواعي بالحلم

– تشكيل مستويات سردية موازية للواقع، بحيث يظهر النص القصصي على مستويين الواقع/الحلم

– التكثيف الفني من خلال الصور الرمزية المكثفة في الحلم

– يمكن للحلم أن يكون وسيلة لإبطاء السرد أو تسريعه

ثانيا: الجنون:

يعرف فرويد الجنون بأنه اضطراب نفسي ناتج عن صراع حاد بين مكونات الجهاز النفسي (الهو، الأنا، الأنا الأعلى) حيث تعجز الأنا عن التوفيق بين الدوافع الغريزية المكبوتة ومتطلبات الواقع فيحدث انفصال جزئي أو كلي عن الواقع(ذهان) "[74]، أما في الأدب فينظر ميشال فوكو إلى الجنون على أنه بناء ثقافي وتاريخي متشكل داخل أنظمة المعرف والسلطة ويعده مساحة يفصح فيها عما يرفض الخطاب العاقل قوله ، إنه يكشف حدود العقل ويعري آليات السلطة التي تتحكم منة خلالها بالفرد العاقل"[75]

وظائف الجنون في الأدب:

- تحرير المخيلة وإطلاق العنان للأسلوب السردي الحر
- يعتمد في تكريس التكثيف من خلال رمزيته وعمقه الدلالي
- تصوير الصراع الداخلي للشخصيات وإبراز الأبعاد النفسية لها
- نقد السلطة بمختلف أشكالها

[74] سيغموند فرويد: محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، تر جورج طراشي، دار الطليعة، بيروت، 1983، 2ص202

[75] ميشال فوكو: تاريخ الجنون، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 2006، 15ص

قائمة المصادر والمراجع:

تم الاعتماد على عدد من المراجع من أهمها:

محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، قاموس المحيط، تحقيق محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، 2005،

سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005

لإمام محمد أبو بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، إدراج دائرة المعاجم في مكتبة لبنان، 1986

.

ادغار الان بو: فلسفة التأليف، تلا محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة1998

انطون تشيخوف: رسائل في الادب والفن، تر ابو بكر يوسف، دار التقدم موسكو، 1980

إيميل توفيق: الزمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق، القاهرة، 1982، ط1، ص.

تزفيتان تودوروف: مفاهيم السرد، تر: عبد الرحمان بوعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البضاء، 1992،

جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، دار ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط2013،1

رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، دار النهضة العربية، القاهرة ، 1959،

سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ط1،

سيد غيث: دراسة عن فنيات كتابة القصة القصيرة

سيغموند فرويد: محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي، تر جورج طراشي، دار الطليعة، بيروت، 1983،
صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النصن دار الشروق، القاهرة، 1992،
عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة، دار تةبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982،
عبد الملك مرتاض: نظرية الرواية، دار الكتاب العربي، الجزائر، 1998،
فورستر: عناصر الرواية، تر: محمد عصفور، الهيئة النصرية العامة للكتابان القاهرةا،ن
ميخائيل باختين: خطاب الرواية، تر: محمد برادة، دار الفكر والدراسات والنسر، القاهرة،ص99
ميشال فوكو: تاريخ الجنون، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، 2006،

نجاتي صدقي: تشيخوف، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1967، ص5
يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010
يوسف ادريس :فنون الادب القصصي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة، 1980

يوسف إدريس: فنون الأدب القصصي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980