الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي :.....

رقم التسجيل:D.CAND/ 3 C /03/21

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه

ميدان : اللغة والأدب العربي

شعبة : الدراسات الأدبية تخصص : الخطاب السردي العربي المعاصر

الخطاب السردي في القصة المغاربية القصيرة

-سمات النص وجمالية التلقي-

زهور ونيسي وعلي الدوعاجي وعبد الكريم غلاب أنموذجا

من إعداد :عبد القادر لكحل

تاريخ المناقشة : 23/ 12/ 2023

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة	الصفة
1	سعدية بن ستيتي	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	رئيسا
2	عباس بن يحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا و مقررا
3	أحمد أمين بوضياف	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا مساعدا
4	علاوة كوسة	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي بريكة	ممتحنا
5	الطاهر مسيلي	أستاذ محاضر (ا)	جامعة بجاية	ممتحنا
6	باسم بسطال	أستاذ محاضر (ا)	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية : 2023-2024

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إليك يا أبي وأنت في العالم الآخر تنتظر منا الكلمات...

إليك يا أمي في برجك العاجي المزين بالأخلاق والعتبات..

إليك يازوجتي وفي حصنك قلوب العائلة والهمسات...

إليكم:إيناس، ياسمين، هبة الرحمان، محمد إياد، وفي أعينكم عمر ولَّى ينتظر البسمات...

إلى كل أساتذتي وأصدقائي وفي عنقي جميلكم وفضلكم ...

مقدمة

مقدمة

ينم الخطاب السردي المعاصر عن عالم واسع ومعقد من الأنماط الخطابية، الناجمة عن حالة التحول االتي تتميز بها طبيعة السرد المحفزة على تطور النوع الأدبي، والقصة القصيرة أحد هذه الأنماط الخطابية، التي ما فتئت تجاور أرقى الاجناس الأدبية المعاصرة، وتنافسها فنى ومعنا ومقرروئية،بفضل تفرد خصائصها الفنية، لاسيما حجمها الذي يقف عليه منجزها واسما،كجنس أدبي له حدوده ومعالمه الخاصة، من حيث حجم نصه وعناصره وطبيعة موضوعاته، التي يتناولها من زاوية مناسبتها لنمط خطابه وشروطه، وغيرها من العناصر التي يعج بها الخطاب القصصي القصير.

وقد استطاعت القصة القصيرة أن تطور خطابها، بفضل مقوماتها الفنية الكبيرة، والتفاف النقد المعاصر حولها، وانتشارها الفني اللازم للأنواع الأدبية العالية التقنيات، حيث لا يخلو أدب عبر عالمنا المعاصر منها، دون الحديث الذي قد يطول بنا عن جذورها الموغلة في السرود القصيرة المتعددة الأشكال، ومنها السرود العربية القديمة.

ويجمع أغلب الدارسين لها، وعلى رأسهم عبد الله الركيبي، على أن جذورها غربية محضة، تعود إلى قصص (الديكامرون) لبوكاشيو، و(الفاشيتا) لبوتشيو، اللتان شكلتا آنذاك، أول ظهور غير مألوف ومتجاوز للسائد في السرد الغربي، في القرن الرابع عشر ميلادي، الذي أعلنت فيه ميلادها، ليكتمل نموها في القرن التاسع عشر، على أيدي كبار كتابها أمثال إدغار ألان بو ودي موباسان وتشيخوف، الذين أبدعوا في إنتاج النوع شكلا ومعنى.

وقد كان من الطبيعي أن يلتفت الكتاب العرب، ومنهم المغاربة على الخصوص إلى هذا النوع من الخطاب السردي، خصوصا في ظل الظروف التاريخية الصعبة، التي كان يعيشها العالم العربي، منذ بداية القرن التاسع عشر إلى غاية منتصف القرن العشرين، فالتقطتها أقلام الكتاب ترجمة وإبداعا وتقليدا.

ولكنها في خضم هذه التعالقات فقدت بعضا من خصائصها الأصلية، فأفرزت أشكالا امتزجت فيها خصوصا بالمقالة الأدبية والرواية والمقامة، وهي العناصر التي سوف أحاول دراستها في المدخل لاحقا.

مقدمة

كل هذه السياقات التاريخية والإرهاصات الفنية، ساعدتنا على تشكيل ملامح موضوع البحث الذي صغناه في النهاية تحت العنوان التالي:

الخطاب السردي في القصة المغاربية القصيرة

–سمات النص وجمالية التلقي–

زهور ونيسي وعلي الدوعاجي وعبد الكريم غلاب أنموذجا

حيث تكمن أهمية الموضوع في التأسيس؛ لمحاولة فهم ورسم ملامح واضحة لبدايات القصة القصيرة في المغرب العربي، من خلال نماذج الدراسة، التي دفعني إلى خوض غمارها الماتعة؛ تذوقي للون القصة القصيرة، الذي ولد لدي رغبة علمية لتناولها، بصفتها أحد أهم الخطابات السردية المعاصرة، التي حظيت بأهمية كبيرة في حقل الدراسات النقدية المعاصرة.

وللشروع في البحث وتقصي عناصره وفهمه، راودتنا عدت تساؤلات تتجه كلها نحو تحليل النص القصصي الأول، بوصفه خطابا سرديا له سماته الخاصة، التي ارتبطت بظروف وسياقات إنتاجه، في الحقبة التي أنتج فيها من جهة، وعن االكيفية التي نقرأه بها اليوم، فاهتديت إلى الإشكالية الرئيسية التالية :

–مامدى النضج الفني الذي بلغه النص القصصي الأول انطلاقا من عناصره وأفق قراءته؟–

وقد قادتنا هذه الإشكالية إلى التساؤل عن سمات عناصر السرد القصصي القصير ومدى تحققها في المتون؟ وكيف يتم النظر إليها من داخل النص وخارجه؟ وهل استطاعت هذه النصوص أن تحقق الجمالية المطلوبة أثناء عملية التلقي؟

وللإجابة على الاشكالية المطروحة، وجدت النصوص تتمنع على منهج نقدي واحد، ولكنها في الوقت ذاته تميل إلى المنهج السيميولوجي، فاستعنت به وببعض أدوات مناهج النقد الأدبي التاريخي والإجتماعي والنفسي، كما قاربت انصوص ببعض الأدوات والإجراءات النقدية، التي أفرزتها نظريات ما بعد البنيوية، ومنها على الخصوص نظرية القراءة والتلقي، التي ما فتئت تضع لها موضع قدم في منظومة النقد الأدبي، الساعية لفهم النصوص وتفسيرها، وفق مقاربات فعلية تقوم على جهاز نقدي متنوع وفعال.

وزعت دراستي على مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة، حسب ما اقتضاه تصوري لموضوع البحث وإشكاليته، ولأن الدراسة تستهدف المرحلة الأولى للنضج الفني للقصة المغاربية القصيرة ،كان لابد من تخصيص المدخل الذي حمل عنوان: **جينالوجيا النص القصصي المغاربي القصير (سردية**

البدايات)؛ للتعرف على ظروف نشأة القصة القصيرة، عبر أشكالها الأولى الأبرز؛ وهي المقامة والمقال القصصي والصورة القصصية، وهي الأنماط التي سادت في تلك الفترة، وتساوقت مع ظهور القصة القصيرة في الغرب، فتناولتها بشيئ من التحليل، والمقارنة بينها في الجزائر وتونس والمغرب شكلا ومعنى وسياقا.

بعد ذلك شرعت في إنجاز الفصل الأول، الذي عنونته **بالشخصية والحدث بين السمات والأبعاد**، كونهما أبرز عنصرين يقوم عليهما في اعتقادي الخطاب القصصي القصير، فاستبقت التحليل بتمهيد نظري لمفهوم الشخصية والحدث، وعلاقتهما التفاعلية الخاصة، وكيفية اشتغالهما في تخييل القصة القصيرة، فكان تناولهما من هذا المنطلق في التحليل، فدرست الحدث و سمات الشخصية وأبعادها وعلاقتها بالمكون الثقافي والاجتماعي للشخصية المغاربية.

وفي الفصل الثاني قمت بدراسة المكان؛ وهو أول ما تشتغل عيه الشخصية القصصية، وقد حمل عنوان :**تعالقات المكان في الخطاب القصصي المغاربي**،وكان لابد من تمهيد نظري، عرجت فيه على تعريف المكان من الناحية اللغوية؛ لاستخراج دلالته التي تمكننا من إسقاطه على عالم الحكي.

ورأينا كيف أن النقد المعاصر قد اهتم به، من خلال التنظير له مصطلحا ونوعا وتقسيما، والاتكاء عليه في تخييل النصوص وتأويلها، وهو ما استفدت منه في دراستي، من حيث علاقته بمختلف المكونات السردية، ودوره في تخييل موضوعات الخطاب القصصي القصير، وقضاياه شكلا ومعنى.

أما الفصل الثالث فقد جاء بعنوان **مشكلة الزمن في الخطاب القصصي المغاربي**، وقد ابتدأته بتمهيد نظري، تناولت فيه الإشكاليات المرتبطة بالزمن عند الفلاسفة واللغويين والنقاد، وحاولت فيه تطبيق أهم الإجراءات والتقنيات السردية المتعلقة بالزمن على المتون المدروسة، ومدى تلاؤمها مع الشروط المطلوبة في العنصر كوحدة الزمن والقصر، وعلاقة كل ذلك بكيفية تشكل النص وموضوعه وقضاياه.

ختمت الدراسة بفصل رابع، حمل عنوان **الرؤية والتلقي في الخطاب القصصي المغاربي/ تأسيس لرؤية مزدوجة**، تطرقت في الجزء الأول منه لتنظير مصطلح الرؤية، وإجراءاته في تحليل النصوص، وأثرها الفني في تخييل الخطاب، وتقاطعها مع قضايا الصوت السردي في تناول موضوعات الخطاب القصصي، وتشكيل قضاياه التي تبدت لنا عبر عدة وجهات نظر، قدمها الخطاب وفق مفهوم وجهة النظر، الذي فتح مسارات فنية وموضوعية متعددة في النص.

مقدمة

وأفردت الجزء الثاني لنظرية التلقي؛ باعتبارها من أبرز الأدوات النقدية المعاصرة في تحليل النصوص، بفضل خلفيتها الفلسفية والفكرية والأدبية المتينة، التي ساهمت في بناء جهازها المفاهيمي الناجع، فاستعنت بأهم المفاتيح التي وظفها الباحثون والدارسون في حقل التلقي، والتي أتت أكلها في تفسير النصوص الأدبية، وفقا للعلاقة الجديدة بين النص والقارئ.

فوجدت المتون المدروسة تنفتح بشكل آخر ومن زاوية أخرى، وفق مقاربة جديدة تسمح بتوسيع حدود عالم المتخيل القصصي القصير، بما يصنع جمالية متفردة للتلقي، غير تلك التي كانت تقيدها بنيات النصوص، القائمة على العلاقات التقليدية والمألوفة للنص، فوجدتني أكتشف وأعيش قصصا مخفية في ثنايا النصوص، زادتها قيمة وجمالا.

خلال رحلة البحث، كان لابد لي من الاستعانة بمجموعة من الكتب، والدراسات والمقالات التي ساعدتني، على خوض موضوع البحث لعل أهمها: دراسة القصة الجزائرية القصيرة وكتاب وتطور النثر الجزائري الحديث لعبد الله الركيبي، وأحاديث في الأدب المغربي لعبد الله كنون، واتجاهات القصة التونسية القصيرة لحسني السيد لبيب وبشير الذوادي، وبنية الزمن الحسي في القصة النسائية الجزائرية لباديس فوغالي، وهي دراسات هامة؛ تناولت القصة القصيرة من حيث تطورها التاريخي والفني،وتحليلها النقدي الذي تناول بعضا من نماذج البحث.

ليس هنالك بحث من دون صعوبات، وهي عقبة تختلف شدتها من بحث لآخر، وتكمن الصعوبة، في كون البحث عبارة عن دراسة موازنة لخطاب متعدد البيئات، يجمع ثلاثة أقطار عربية هي:الجزائر وتونس والمغرب، ولذلك عانيت في الوصول إلى أهم الدراسات التي تناولت القصة في تونس والمغرب، وبالتحديد تلك التي تناولت نماذج الدراسة، ولذلك حاولت قدر المستطاع الاستفادة مما توفر من المراجع والمصادر المهمة، التي تناولت القصة القصيرة في المغرب العربي، وقد استفدت منها قدر المستطاع في مقاربة النصوص وإنجاز البحث.

لايسعني في هذاالمقام الرفيع، إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل وبآيات العرفان والاحترام والتقدير والتبجيل، للقامة العلمية والقيمة الخلقية **الأستاذ الدكتور عباس بن يحي**، الذي احتضن فكرة البحث وأشرف عليه منذ لحظة ميلاده إلى غاية تمامه. حيث قاسمني عناء البحث ومشقته، وزودني بأهم المصادر والمراجع النادرة، والتي أذكر منها قصة البحث عن المجموعة القصصية (**الأرض حبيبتي**) للمغربي عبد الكريم غلاب، التي عانينا في الحصول عليها.

مقدمة

كما أصل شكري للمشرف المساعد الأستاذ الدكتور **أحمد أمين بوضياف**، على كل الدعم العلمي والنفسي، الذي حباني به أثناء إنجاز الدراسة، أدام الله عليه نعمة الصحة والعافية.

وأتقدم بشكري وتقديري لأعضاء لجنةالمناقشة، أساتذتنا وباحثينا الأفاضل، الذين تجشموا عناء السفر، وتشرفت وسعدت بقراءتهم لبحثي، وأقدر لهم عناء الفحص والتدقيق والتصويب، الذي سأعمل على الاهتداء به، في تنقيح البحث وإخراجه في الحلة التي تليق به.

"وماتوفيقي إلابالله عليه توكلت وإليه أنيب"

عبد القادر لكحل.

المسيلة يوم: 08 سبتمبر 2023

المدخـــــل–جينالوجيا النص القصصي المغاربي (سردية البدايات)

– المقامات

– المقال القصصي

– الصورة القصصية

مدخل- جينالوجيا النص القصصي المغاربي (سردية البدايات)

تمهيـــد:

يسجل الباحث في تاريخ الأدب المغاربي الحديث- الذي يؤرخ له مثل أدب المشرق بداية من حملة نابليون بونابرت على مصر عام 1798، الذي كانت له انعكاساته على الأدب العربي في بيئتيه المشرقية والمغربية- ميلانا لكفة الشعر على النثر من حيث كم وفاعلية الشعر، وسرعته في الإستجابة للتحولات العنيفة التي شهدتها المنطقة جراء صدمة الاستعمار، وهو ما جعل من الشعر أنسب أداة فنية لمجابهة هذا الظرف الصادم.

ويمكن القول إن الخصائص الفنية لجنس الشعر، جعلته الأقرب إلى مسايرة الأحداث والهزات السياسية والاجتماعية، ولكن هذا لا يعني انعدام وجود دور للنثر والسرد على الخصوص، الذي بدأ شيئا فشيئا يأخذ لنفسه مكانا في حلبة الصراع الثقافي والأدبي، فكتبت النصوص السردية الطويلة والقصيرة، بل سجل السرد حضورا وتطلعا بندية كبيرة؛ لكتابة الرواية (أرقى الأنواع السردية) حسب اعتقادنا، بأول رواية عربية مغاربية بعنوان "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" للجزائري محمد ابن براهم بن مصطفى باشا سنة 1845.

ولكن المحاولات هنا كانت قليلة جدا ومتفاوتة زمنيا، إذا ما قورنت بالسرود القصيرة ،التي كانت حلا بديلا للصعوبات الفنية الجمة، التي قد تكون واجهت الكتاب في ذلك الوقت أو عدموا معرفتها أصلا. وكان ثمرة هذه الجهود هو إحياء فن المقامة بمضمون حديث، اتسم بالجدة نسبيا في الشكل والمضمون، مثل«المقامات الحديثة عند العطار في مقامته، وعند الشيخ ناصيف اليازجي في "مجمع البحرين"، وأحمد فارس الشدياق في "الساق على الساق فيما هو الفارياق"، وعبد الله فكري "المقامة الفكرية السنية في المملكة الباطنية"، و"حديث عيسى ابن هشام" لمحمد المويلحي»،[1] وهي المقامات التي كتبت بروح تراثية، وأدوات فنية حاولت ان تواكب السرد الحديث.

وفي المغرب العربي برزت أيضا كتابات مقامية؛ نذكر منها: المقامات الصوفية كمقامة الأمير عبد القادر(1808م-1838م)، التي سردها في كتابه المواقف من دون أن يعطي لها إسما، ومقامة عبد الرحمان الديسي(1854م-1921م)، ومقامات بيرم التونسي، ومقامات عبد السلام محب بالمغرب وغيرها، ونعتقد أنها مقامات مهدت الطريق رفقة المقال القصصي والصورة القصصية؛ لظهور القصة القصيرة في المغرب العربي.

---

[1] **محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة،(د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1974، ص37**

مدخل– جينالوجيا النص القصصي المغاربي (سردية البدايات)

يبدو جليا إذن أن المقامة هي الحلقة السردية، التي سنحاول التمسك بها في البداية للوصول إلى نواة للقصة القصيرة المغاربية، انطلاقا من المقامات التي كتبها المغاربة، في الأقطار العربية الثلاثة الجزائر وتونس والمغرب .

وفي بداية الحفر الجينالوجي للنص القصصي المغاربي، لابد من وضع أرضية بحثية قد تكون مسلمة؛ وهي أن اقتفاء النص المستهدف من الصعوبة بمكان؛"لأننا ندرك أن إنتاجا كبيرا من النثر مازال مخطوطا أو أنه في صحف ليست موجودة بالمكتبات الوطنية"[1]، وهو ما سيحتم علينا الاكتفاء بتتبع مختلف النصوص السردية، التي حاز عليها الباحثون الأولون، والتي تحمل في بطونها جينات النصوص القصصية القصيرة، المنعتقة لاحقا بفعل تزاوجها مع المنجز السردي الغربي.

أولا– المقامات:

إن انعتاق أو ميلاد القصة القصيرة لم يكن بالأمر السهل، بل مهد له اشتغال حثيث على مستوى الموروث السردي القديم، وهو ما وفرته المقامة للكتاب من خصائص فنية؛ تسمح لها بالتحول و القدرة على تطور النوع، ففي الجزائر استطاع الكتاب "أن يتجاوزو وظيفة المقامة التقليدية –وهي العناية باللغة العربية وأساليب البيان العربي فيها إلى نقد الواقع ورصد حركة المجتمع وتطوره الفكري والثقافي والاجتماعي"[2]، فأصبح إنتاج المقامة وتأثيرها يصدر عن وعي الكتاب بضرورة الالتزام بموضوعات العصر، والحقيقة أن هذا الوعي كان نتاجا لتجارب فنيةسابقة ذات أثر عميق في السرد القصير، واستجابة(إحيائية) للتعبير عن الظروف الجديدة، التي عرفها المجتمع في مطلع العصر الحديث.

فبالعودة إلى الوراء نجد أن"هناك كاتب جزائري ظهر في وقت مبكر، وبرع في اللون من الكتابة الأدبية ونوه الدارسون بآثاره في النثر؛ وهو محمد بن محرز الوهراني، الذي كتب مقامات ومنامات ورسائل أدبية، صور فيها بصدق وبعبارة قوية بعض جوانب الحياة في المجتمع العربي في عصره عصر الأيوبيين"[3]. حيث استطاع الوهراني الاستفادة من المكونات السردية للحكاية، في نقده المجتمع المشرقي في عصره، في مختلف مظاهره وتجلياته، يقول في مقامته (البغدادية) التي يبتدأ بها مقامته :" **لما تعذرت مآربي، واضطربت مغاربي، ألقيت حبلي على غاربي، وجعلت مذهبات الشعر بضاعتي ومن أخلاف الأدب رضاعتي، فما مررت بأمير إلا حللت ساحته، واستمطرت راحته،**

---

[1] **عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، (ط.2)، دار الكتاب العربي، الجزائر، 2009م، ص 4**

[2] **المرجع نفسه،ص87**

[3] **المرجع نفسه، ص87**

ولا وزير إلا قرعت بابه وطلبت ثوابه، ولا بقاض إلا وأخذت سيبه، وأفرغت جيبه. فتقلبت بي الأعصار، وتقاذفت بي الأمصار حتى قربت من العراق، وسئمت من الفراق. فقصدت مدينة السلام، لأقضي حجة الإسلام. فدخلتها بعد مقاساة الضر، ومكابدة العيش المر".[1]

ليوضح إذن هذا المقتطف أن الوهراني لم يخرج عن الأساليب اللغوية للمقامة القديمة، لكن الملفت للنظر فيها هو طول نصها، الذي بلغ ستة عشر صفحة، مقارنة بقصر المقامة الهمذانية، وهو ما يعكس بداية تحول اهتمامات المقامة، من التعليمية إلى تصوير الاوضاع الاجتماعية والسياسية آنذاك، بلغة مقامية موسيقية مسجوعة غير متكلفة حتى تؤدي المعنى المراد.

أما الحوار فقد جاء في شكل مقاطع متبادلة بين الوهراني؛ وهو هنا الراوي والبطل في الوقت نفسه، وأبي المعالي محاوره الذي كان في كل مرة يبادره بالسؤال، وهو مايعني بداية الاهتمام بعنصر الحوار وإدراك دوره في عملية البناء السردي، إلى جانب الوصف الذي ظل محافظا على طابعه الاخباري، كما نرصد أثر وعي فني للوهراني بتوظيفه للشعر في المتن؛ لتعميق المعنى، بعدما كان جزءا من جسد المقامة القديمة.

وقد وجدنا أن لهذا الخط امتداداه وتأثيره؛ بظهوره في المقامات المغربية في بداية العصر الحديث، من خلال الموضوعات التي طرقتها، والتي نحت خط التعبير عن واقع الشعب المغربي آنذاك. ففي**مقامة لعبد السلام محب الأولى نقرأ :«حكى الضحاك بن بشير قال ضمتني يد الرفقة والعشرة، مع أصحاب بفاس كالنجوم عشرة، بلوت شجرهم مرا وحلوا، وخطبت صحبتهم فوجدتهم من الموانع خلو، رضعوا من الأدب الأخلاق والأفواق، وفطموا عن ضرعها الخلاف بالوفاق، طالما حنكتهم التجارب رغبة ورهبة، وسامتهم الأيام فرقة وغربة، حتى ألفتهم الأسمة والغوارب، واختصمت فيهم المشارق والمغارب، وصارت جميع البلاد لهم أوطانا، والمنازل كلها أعطانا، وكان لي فيهم صاحب، هو واسطة عقودهم، وحبة عنقودهم، إمتزجت روحي بروحه امتزاجا، واعتدل طبعي بطبعه مزاجا، أخلص كلانا لصاحبه جهره وسره، ووثقنا بخير مودتنا فلم يتق شري ولم أتق شره، وحينما ألقينا عصا الترحال بفاس، وتخلصت الرحال بوضع ثقلها من معرةالنفاس، أصبحت الطرق بالقطاع شاغرة، وعوادي الفساد لأفواه الفتن فارغة، وأمست السهول وهي وعرة، وأعثرت الخيول بعرة، واستنسرت بغاث الطير، وانتشرت بغاة الضير، وذلك بشغب شيطان زعم أنه من الملائكة، وأشداقه لحنظل الباطل لائكة، فأعوزتنا**

---

[1] **منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، تحقيق ابراهيم شعلان ومحمد نغش، دار الجمل، (ط.1)،المنيا، 1998، ص1**

السيوف ففزعنا للأقلام، وأرهفنا بصحائف الكلام، فإذا نحن جعنا، لأقراص الأوراق رجعنا، وإذا نظما نظمنا نظما، وترانا نثري إذا نثرنا نثرا. فنظم ذلك الصاحب قصيدة ميلادية انتقل فيها من المديح النبوي. إلى المدح السلطاني المولوي. وأشار فيها لذلك الفتان الخارجي الذي شاب الموارد لما شب نار شبيب. وعقد للفتنة في الدين والدنيا كل سبيب.... »[1]

يصف عبد السلام محب في مقامته هذه على لسان الضحاك بن بشير، صحبته لعشرة نفر من ذوي العلم والأخلاق المحمودة، وكيف استأنست روحه لواحد منهم، ولكن قطاع الطرق أفسدوا عليهم متعة ترحالهم، فأجبروهم على المكوث وحرموهم من متعة السفر، التي لا يعوضها الا طلب العلم، فما كان من صاحبه الا أن نظم قصيدة يصف فيها ماتعرضوا له من أذى؛ على أيدي قطاع الطرق.

وهو مقتطف يؤكد على نحو خط أسلوب المقامة القديمة وأركانها، مع تسجيل افتقارها للشعر الذي ناب عنه بروز ملامح فكرة الإصلاح، وغياب عنصر الحوار، والاعتماد الكلي على وصف الراوي، الذي يمسك بزمام السرد ويقوده نحو الوصف فقط؛ خدمة لفكرة النقد والوعظ، أما اللغة فهي قوية تبتعد عن التكلف، مفرداتها سهلة ممتنعة، وظفها الكاتب بغرض الوصول إلى ضمائر الناس وعقولهم.

أما على مستوى المضمون فنلاحظ أن الكاتب، قد وظف عدة مواضيع(الصداقة، السفر، طلب العلم، الأخلاق والأدب)، من أجل جلب اهتمام القارئ وتحسيسه بخطورة الموضوع، وخدمة لفكرته الرئيسية المتمثلة في محاربة الفساد، الذي وصل إلى حد لايسمح للمجتمع المغربي بالتقدم، مستخدما بذلك لغة أدبية رمزية، أظفت جمالية على مقامته (الصحبة العشرة= المغرب. الأسفار= مسيرة التقدم. قطاع الطرق = الفساد)، وهي مجموعة القيم التي أراد الكاتب أن يعيد تصويرها للقارئ، ضمن متتالية سردية تستهدف وعي المتلقي.

وبالعود. إلى الجزائر نجد أن المقامة قد تلونت بثلاثة ألوان، عكست قضايا الحقبة التاريخية. حيث"يمكن التمييز بين أنواع ثلاثة من المقامات في النثر الجزائري:المقامة الصوفية والأدبية الإصلاحية ثم الشعبية."[2]إمتازت المقامة الأدبية الإصلاحية من بينها، بمقاربة أدواتها الفنية والشكلية للقصة

---

[1]محمد غريط:فواصل الجمان في أنباء وزراء وكتاب الزمان، (ط.1)، المطبعة الجديدة فاس المغرب،1346 هـ، ص293 و294 والنظر في ديوان عبد السلام محب المنشور في سلسلة ذخائر التراث الأدبي العربي، ص 127

[2]عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص 88

القصيرة؛"فبعض هذه المقامات لايزيد حجمها عن صفحة واحدة"،[1]وهو قالب فني ملائم لخصائص القصة القصيرة الفنية، ولذلك فإن لغة هذه المقامات كانت سهلة وبسيطة؛ لأنها استهدفت قارئا بسيطا من جهة؛ ولأنها أيضا أحد أهم أدوات الواقعية الأدبية خصوصا النقدية، لاسيما وأن كاتب ذلك الوقت هو صاحب نهج إصلاحي،"وهو مهتم إلى أن يتخذ موقفا اتجاه من يكتب إليهم وهو موقف النقد والإصلاح والتربية شأن المصلحين عامة "[2]، ولعله أيضا وجد ضالته في اختياره لبيئة المدينة، الملائمة لقياس المستوى الأخلاقي والفكري للناس.

في مقامات «زفرات القلوب» التي أمضاها كاتبها تارة باسم سطيح وأخرى باسم الحارث ابن همام؛ نجد فيها نقودا فنية، عنى فيها الكاتب بجنس أدبي من الأهمية بمكان في الحركة الإصلاحية، ألا وهو المسرح، فانتقد نصه وعروضه وجمهوره، معليا من شأن الفكرة، التي تتمحور أساسا في تجسيد أفكار حركة التربية والتعليم، وهو ما استدعى لغة سردية صريحة غير رمزية[3]

كما نجد مقامة(مناظرة بين العلم والجهل)لمحمد بن عبد الرحمان الديسي، الذي عنونها في البداية باسم (مناظرة بين العلم والجهل)، ثم تراجع عن ذلك وأطلق عليها اسم (بذل الكرامة لقراء المقامة)؛ نظرا لطابعها القصصي بمناسبة تصديه لشرحها الذي خصص له 130 صفحة[4]، وهي في الحقيقة عمل جريئ ومتميز، بالنظر لانشغال جل الأدباء في ذلك الوقت بالتأليف في مختلف علوم اللغة والدين، ومنهم الديسي نفسه الذي له مؤلفات كثيرة في هذا المجال، شأن غيره من معاصريه، نذكرمنها :"شرح منظومة الأستاذ الأسمائية شرحا عظيما سماه فوز الغانم، وله منظومة في الجمل سماها الزهرة المقتطفة وشرحها بشرح سماه القهوة المرتشفة، وحشى الشرح بحاشية سماها الحديقة المزخرفة، وله منظومة في التوحيد وشرحها بشرح سماه الموجز المفيد وله شرح على منظومة الشبراوي سماه بالمشرب الفراوي، وله بديعية في الأستاذ وشرحها بشرح سماه تحفة الإخوان، وله شرح على أرجوزة التوحيد للشيخ شعيب".[5]

---

[1] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث ، ص 94

[2] المرجع نفسه، ص 94

[3] المرجع نفسه، ص 100

[4] عمر بن قينة، فن المقامة في الأدب العربي الجزائري،(د.ط)، دار المعرفة، الجزائر،2007،ص 116

[5] أبو القاسم محمد الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف، (د.ط)، مطبعة بيير فونتانة الشرقية، الجزائر، ص400.

مثلت مقامة الديسي دعوة لمعاصريه ولمن سيأتون من بعده؛ لمحاكاة الواقع وتمثله ونشر الوعي الهوياتي والسياسي، الذي كانت تحتاجه المنطقة في ذلك الوقت، على الرغم من ظروف الكتابة السردية الصعبة؛ إنتاجا وتلقيا آنذاك، والتي أسفرت عن عدم استفادة الكتاب من منجزات السرد الغربي في ذلك الوقت، ولكون الديسي ابن مرحلة الاحياء الأدبي، التي تميزت برجوع الكتاب الى منجزات أسلافهم في مختلف الفنون الأدبية، ومحاولة مجاراتهم في التأليف على المنوال الذي درجوا عليه

وتحكي المقامة عن قصة مناظرة دارت بين العلم والجهل، وهما شخصيتان معنويتان غيرتقليديتان، خلقتا من عباءة السرد الواقعي، غير تلك التقليدية ذات الأبعاد الحسية، وقد تميزت المناظرة بالأسلوب الحجاجي، الذي يتوسل فيه كل طرف إعمال العقل لإقناع كل طرف بأفكار الآخر ومحاسنه وميزاته، وهو ما جعل عنصر التخييل يغيب عن هذه المقامة، ويحل محله الأسلوب الحجاجي، الذي سوف يكون له لاحقا الدور الأبرز في أسلوب كتابات الحركة الإصلاحية فيما بعد.

جاء في افتتاحية المقامة:"**بعد حمد ملهم الصواب، وكاشف الأصواب، والصلاة الكاملة، والتحيات المتواصلة الشاملة، على سيدنا ومولانا محمد وآله وصحبه والفئة العالمة العاملة، فقد اقتضى الحال، أن يقع بين العلم والجهل مناظرة وجدال، فاجتمع قوم، وعينوا لذلك يوم...**"[1]، إلى أن انتهت المناظرة بتدخل شخصية غامضة لم يصرح بها السارد واكتفى بوصفها "**فلما طالت بينهما المشاتمة، وكاد الأمر يفضي إلى المضاربة والملاكمة . قام حينئذ الجميل الأوصاف، حلية المتقين والأشراف، المعروف بالإنصاف فقال:**"،[2] ومن الممكن أن يكون قد قصد به شخصية أخرى معنوية أيضا كالعقل أو الحكمة.

وعلى الرغم من ضغف بنيتها السردية ، التي لا تؤدي وظيفتها بشكل كامل؛ فالشخصيات ليست سوى أفكار الكاتب، والمكان معزول عن القصة لغياب الزمن وعقم الأحداث، وهي مصاعب سردية؛ نعتقد أنها قللت من اعتبار هذا النص جذرا سرديا للقصة القصيرة، إلا أنها تعد في شكلها العام عملا جريئا، يستحق البحث فيه. إستكمالا لتحليل كل من الباحثين عمر بن قينة

---

[1] **محمد حسان الطيان، المفاخرات والمناظرات، (ط.1)،دار البشائر الإسلامية، بيروت لبنان،2000م،ص190.**

[2] **المرجع نفسه، ص205.**

وملفوف صالح، اللذان يعدانها البداية الحقيقية للقصة القصيرة في الجزائر.حيث يقول ملفوف صالح الدين : "نستخلص مما سبق أن الفن القصصي في الجزائر؛ قد ظهر في الجزائر–على استحياء–سنة 1908على يد محمد ابن عبد الرحمان الديسي؛ من خلال قصته "المناظرة بين العلم والجهل"، وهي محاولة لايمكن تشبيهها إلابحال الصبي الذي بدأ يتعلم المشي في أول أيامه، فيخطو حينا ويسقط حينا آخر."[1]وهو حكم نقدي تعسف الباحث في إطلاقه على مقامة الديسي، التي تفتقر إلى التقنيات الحديثة للقص القصير، وتميل أكثر إلى نمط المناظرة.

أما في تونس فإن المقامة اختلفت عنها في الجزائر والمغرب شكلا ومضمونا، على يد بيرم التونسي، الذي طوع المقامة وأخضعها إلى لغة عصره وقضاياه، محافظا في الوقت نفسه على ملامح المقامة القديمة، "فاستعمال السجع في هذه المقامات إلى جانب تمحورهاحول نمط اجتماعي يقوم مقام البطل في المقامةجعلها قريبة إلى الروح الشعبية"[2]، ففي مقامة عنوانها (البرايسية) تبيان لذلك والتي سنوردها هنا كاملة، حتى يستطيع القارئ أن يدرك مستوى التجاوب الفني للمقامات في العصر الحديث، وخصوصا مقامات بيرم التونسي، التي شكلت معبرا لكتابة القصة القصيرة في تونس وهذا نصها كاملا :

"قال عنجر بن خليجان:

كُتبَ الحظُ لِلعمة.. وطلبت السّفاراتُ أئمّة.. فاختاروا من المشايخ ثمانية أنفار.. ووقفوهم للانتخاب والاختبار.. لأنه لا يجوز الذهاب إلى أوروبا.. إلا لمن تهذب و تربى

فجعلوا يفحصون الأجسام.. ويتأملون الشكل والقوام.. ويختبرون الكفاءات.. ويسألون عن الآباء والأمهات.. فكانت النتيجة كما هو آت:

الشيخ عطعوط: وجدوه مكلبظاً وقفاهُ أحمرُ كالذّبيحةِ المسلوخة.

الشيخ عبد الموجود: جسمه ضامرٌ كعنزٍ هزيلٍ وعليه عمامةٌ منفوخة.

وعبد المقصود: أهرتُ الشّدقِ أسودُ النّابِ فمهُ النتنُ ماضغاً فاسوخة.

راضي رضوان: فيلسوف أرخى على الصّدر منه لحيةً ذيلها كذيل الفسيخة.

عبد ربّه رشوان: أحدب الظهرِ زره مستقيمٌ فهو عودٌ وزرهُ زمبوخة.

مهران الشندويلي: أبصروه يخبُّ في كلّ لونٍ فنفوه وأكثروا توبيخه.

---

[1] **ملفوف صالح الدين، مجلة الأثر – جامعة قاصدي مرباح ورقلة– العدد السابع، ماي 2008، ص159.**

[2] **مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر،(ط.1)، بيت الحكمة،1993م، ص54**

عبد الباسط زهران: جاء في الصّف هارشاً كلّ عضوٍ لم يدع رجله ولا يافوخه.
قال: فأسقطوا هؤلاء النفر.. واختاروني للسفر.. وذلك لما رأوه من علم غزير.. وأدب كثير.. فضلاً عن القفطان والحزام الحرير. فقطعوا لي التذكرة.. وسافرت في أول باخرة .

فخرج المشايخ لوداعي.. وهم يودون هدمي واقتلاعي.
ثمّ وصلنا إلى الوظيفة.. في سفارة باريس المنيفة.. فاستقبلني السفير في الصالون.. وأجلسني على ما يسمى بالشازلون.. ثمّ قال:
اعلم أننا لم نستحضرك للسجود والركوع.. ولكن ليتمّ بك الموضوع.. والسفارة جعلت للأبّهة والفخار.. لا للنّفع والاتجار.. ويلزمها خيرة الموظفين.. وخيرة البوّابين.. وخيرة رجال الدّين.. ولا يلزمنا من العمل إلا الذّهاب والإياب.. والوقوف على الأبواب.. حتى إذا قيل لمن هذا القصر ؟ قيل هذه سفارة مصر.. أفهمت ؟ قلت: فهمت

.قال: قم الآن إلى عبد البصير.. السكرتير.. ليبحث لك عن مسكن.. ويساعدك ما أمكن..
قال: فذهبت إلى عبد البصير.. ذلكم السكرتير.. واشترينا ملابس إفرنجية.. لأستغني عن الجبة والفرجية.. وذلك مثل الجاكتة والبنطلون.. والفانيلا والقالسون.. وقميصاً وقبعة.. ومناديل أربعة.. ثم أجرنا أبارطمان.. أصحابه نسوان.. فمكثت أسبوعا للراحة من السفر.. ولأتبيّن البيت ومن فيه من البشر.
وقد اكتشفت إحدى العبر.. وإليك الخبر:
دخلت عندي صاحبة البيت لابسةً لبس الرجال.. حالقة سوالفها والقذال.. وجلست على (الفوتيّ).. وهي بهذا الزّي.. ثم وضعت رجلاً فوق أخرى.. فحسبتها تريد بي سخرا ..
وانطلقت إلى السفارة..وسألت السكرتير عن هذه العبارة .. قلت:
هل تلبسُ النسوانُ في خلواتها لبس الرجال ومثلهم تتقمطُ
أبصرت ربة منزلي وثيابها مثلي ومثلك أم تراني أغلط
فقال وما هو هذا اللباس فقلت:
هو بنطلونٌ فوقه جاكتّةٌ مفتوحةٌ منها النهود تلعلطُ
زرقاء كالبحر المموّج متنها سيراء بالقلم العريض تخطّطُ
فابتسم، فقلت:
أفكان سخراً ذاك أم هي عادةٌ قل لي فعقلي منذ ذاك ملخبطُ

فضحك وقال هذه بجامة.. فقلت:

إن كان هذا فالبجامةُ شكلها –في مذهبي– شكلٌ يسرُ ويبسطُ

فقال هل أعجبتك ؟ قلت:

لفّاء كالتّمثال حتّى خلتها من مقلتي–لا من يدي– تتزفلطُ

فقال دعنا من ذلك.. وانظر ما هنالك.

لقد جاء أربعةٌ من الطّلبة يسألون عنك.. ولا أدري ماذا يريدون منك. يقول أحدهم إنه من إنشاص.. والثاني ابن عمدة دماص.. والاثنان الآخران.. يقولان.. إنهما من أبناء الأعيان. فلمّا رأيتهم اخوانك.. أعطيتهم عنوانك.. وكأني بهم الآن في دارك.. جالسين في انتظارك. قال ابن خليجان: فانطلقت كالسهم.. بوجهٍ جهم.. لأطرد هؤلاء الضيوف.. بالمعروف.. أو بالمتلوف.. لأنَّ أبناءَ العمد.. ومشايخ البلد.. إذا أبصروا مثل هذه المدامة.. في هذه البجامة.. فلن يخرجوا إلى يوم القيامة".[1]

نقلت المقامة في أسلوب لا يخل من الهزل والنقد، صورة حية عن المجتمع المصري من خلال العادات والتقاليد، والوظائف، وصدامه الثقافي مع الآخر، وتأثيره في الشخصية المصرية المحافظة، بواسطة شخصية (عنجر بن خليجان)، الإمام الذي يختار لوظيفة في السفارة المصرية بفرنسا، والذي يروي لنا قصة منصب عمله بالسفارة منذ لحظة اختياره، إلى غاية وصوله الى مقر السفارة بباريس، عارضا من خلالها صورة عن ثقافة الغرب ودهشة العرب منها، تاركا القارئ أمام العديد من التساؤلات الحضارية في أسلوب هزلي ظريف.

وتعد هذه المقامة بحق تطويعا ناجحا وقويا للمقامة العربية لفن القصة القصيرة، سواء على مستوى اختيار اللغة وتوظيف الحوار، أو الشخصيات الحكائية والمكان والحدث، وهي في غالبها مقومات القصة الفنية الحديثة.

يمكننا القول مما سبق أن السرد المقامي المغاربي، نجح أحيانا في تطوير الأدوات الفنية للمقامة القديمة، على اعتبارها نصا سرديا قصيرا، من خلال تفعيل عناصر البنية السردية لمحاكاة الواقع. حيث

---

[1] **بيرم التونسي، الباريسية والفنوغرافية والمنزولجية ثلاث مقامات لبيرم التونسي، كتب صحيفة تونسية، 06–10–2019، تم التصفح بتاريخ 04أفريل 2022–3 https://kataba1.wordpress.com/2013/10/06/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%85%D8%A7%D8%AA-%D9%84%D9%80-%D8%A8%D9%8A%D8%B1%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%88%D9%86%D8%B3%D9%89**

عرفت إدراجا لموضوعات جديدة كتلك التي تطرقت لموضوع نقد الأجناس الأدبية، ولكنها في الوقت ذاته حافظت على نفسها كنوع أدبي خالص يأبى التهجين، على الرغم من وجود بعض مظاهر التجديد في الأسلوب والحوار واللغة.

ومع ذلك فإن السرد القصير بقي متخلفا عن الغرب، ويمكن عزو هذا التخلف السردي إن صح التعبير إلى صدمة الاستعمار، الذي بسببه"**ساد الركود والجمود حركة الأدب، وكسدت سوق الإنتاج فترة طويلة**"[1]، فقد لعبت الظروف التاريخية المتمثلة في الاستعمار حصرا، على تعطيل انبثاق السرد، واشتغاله على تطوير أجناسه الحديثة باللغة العربية، التي حلت محلها اللغة الفرنسية.

ثانيا– المقال القصصي:

تدرج المقال القصصي في الجزائر في تكوينه، من المقال الإصلاحي إلى المقال الأدبي الإصلاحي ثم المقال القصصي، وهو" لا يحفل كثيرا بالسمات الأساسية للقصة القصيرة من رسم للشخصية وربط منطقي وفني بين الحوادث، وإنما كان اهتمام كتابه موجها نحو السرد والحوار إلى جانب الفكرة، التي كانوا يلحون عليها مباشرة »[2]، وقد تكون فكرة تطويع فن القصة أو بعض من سماتها إلى المقال الأدبي الإصلاحي؛ وسيلة حرب ثقافية وتوعوية مناسبة لظروف الكتابة الصعبة والمستحيلة أحيانا كثيرة، وهو التفسير الفني لتمنع المقال القصصي على سمات القصة القصيرة الفنية، لذلك تم الاكتفاء بالسرد والحوار والفكرة فقط.

وقد تأثرت لغة المقال الأدبي بفن المقامة في مرحلته الأولى، حيث بدا"شديد التكلف متأثرا بأسلوب بديع الزمان الهمذاني، والحريري في الترسل، والترصيع والتوشية والإغراق في الكلف بالجناس والطباق والترصيع وظروف البلاغة القديمة".[3]وهو الأسلوب اللغوي الذي توفر في تلك المرحلة الإحيائية التي استدعت المجاراة والتقليد ثم التطلع بعد ذلك إلى الكتابة الحديثة.

وحتى لا يخرج المقال عن شكله الأصلي الذي ميز المرحلة الأولى، التي غلبت عليها الروح الإصلاحية، "أكثر من الأدب والفن فهو في المرحلة الثانية بدأ يهتم أكثر بالناحية الأدبية "[4]، وعلى الرغم من كل ذلك فإنه يمكن الإقرار بدور كبير للمقال الإصلاحي، في رسم ملامح خاصة للمقال القصصي، الذي استطاع في مرحلة لاحقة أن يخرج عن عباءة المقال الإصلاحي، في ظل بروز

---

[1]**أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، (ط.5)، دار الرائد للكتاب، الجزائر 2007، ص22**

[2]**عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص 198**

[3]**الله الركيبي، المرجع نفسه، ص27**

[4]**عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة،(د.ط)، دار الكتاب العربي، الجزائر،2009 م. ص199**

"الدعوة إلى أدب جزائري يواكب الحياة، والإلحاح على وجود القصة فنا قائما بذاته» [1]؛ نظرا لارتفاع مستوى الذائقة الأدبية التي لم تعد تكتفي بالمقال وحده.

وحتى وإن كان للحركة الإصلاحية الدور الأبرز في نشأة المقال الأدبي حسب عبد الله ركيبي، فإن المقال الأدبي بقي يبحث عن نفسه، خارج الأطر الفنية المتعارف عليها في المقال الإصلاحي أو الصحفي، "خاصة إذا كان لايعبر عن إحساس الكاتب ومزاجه الخاص»[2]، وكأن بؤرة العمل الأدبي هي الفكرة الإصلاحية التي يتمسك بها الكاتب، ومن خلالها تبرز شخصيته الإصلاحية.

والتركيز يكون على الفكرة وعلى الرجل المصلح كقيمتين اجتماعيتين طاغيتين على حساب الشكل والمضمون القصصي، لذلك فإن"كاتب المقال القصصي وقد ركز اهتمامه على الفكرة.يبدأ بمقدمة خطابية وعظية ويتبعها بسرد للحوادث "[3] –مثلما نجده في المقال القصصي (الأمنية) للكاتبة زهزر ونيسي[4]– وهو في كل هذا لابد له من أسلوب بنائي أدبي يميز به مقاله الإصلاحي لذلك فإننا نجده (قد تأثر تأثرا واضحا بأسلوب المقامة)[5]، فبنية المقامة هنا حاضرة وبقوة من حيث اللغة والشخصيات والأسلوب، و"أثر الأساليب العربية القديمة واضح في المقال القصصصي، فالألفاظ ضخمة جزلة والتعابير قوية تملأ الفم ...كما أن طريقة الوصف تعتمد كثيرا على أسلوب "ألف ليلة وليلة" في وصف مجالس الأنس والطرب"[6]. فمن الطبيعي أن يتأثر المقال القصصصي بالسرد العربي القديم؛ لأنه ابن مرحلة اسستعجالية، تبحث عن كل ماهو جاهز، خدمة للفكرة الإصلاحية التي لا تحتمل التأجيل، وانتظار ما سيسفسر عنه التجريب السردي الحديث.

ولكنه في فترة لاحقة خصوصا مع ظهور كتاب "حمار الحكيم" لأحمد رضا حوحو، طغى على المقال القصصي "أسلوب الحوار بصورة واضحة وقل السرد والوصف، لأن همَّ الكاتب هو أن يطرق المشاكل مباشرة ويعبر عنها مباشرة أيضا"[7]، وهو مايظهر جليا في المقالة القصصية (الزواج)، التي جاءت ضمن مجموعنه القصصية " مع حمار الحكيم"، هذا مقطع منها:

---

[1] عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص199

[2] المرجع نفسه، ص159

[3] المرجع نفسه، ص51

[4] ينظر، الأمنية،زهور ونيسي، البصائر، العدد 309، مارس 1954،ص3

[5] عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص51

[6] المرجع نفسه، ص 61

[7] المرجع نفسه، ص69

"جاءني حمار الحكيم مبكرا هذا الصباح على خلاف عادته كل يوم، فتعجبت من ذلك، لأنني أعرفه دقيق المحافظة على النظام و المواقيت.وهو لايتخلف دقيقة واحدة عن الوقت المحدد، ولايتقدم عنه، فأوجست خيفة من هذا التبكير وعرفت أن في الأمر جديدا عن أعمالناالمعتاد و ما كاد يجلس حتى ابتدرته:

خير إن شاء الله، ماهذه الزيارة المبكرة ؟

قال جئتك–في مسألة خاصة

قالت: لو لم أعرفك حمارا لقلت إنك أتيت تستدين مني بعض النقود.

.....

قال ما رأيك في الزواج؟

قلت: رأيي في الزواج هو رأي برنارد شو فهو كالجمعية السرية؛ الخارج عنها يجهل عنها كل شيء، و المنخرط فيها لا يستطيع أن يقول عنها شيئا.

قال: لم أعن هذا، و إنما أقصد زواجي، ما رأيك في زواجي أنا؟ فقد خطر ببالي أن لا أبقى عازبا ؟ فإن ذلك يجر علي الشبهات .... ثم لابد من خلف صالح يخلفني!

قال: لم أعن هذا وإنما أقصد زواجي..."[1]

ويبدو في هذا المقال القصصي أن الحوار هو السمة البارزة؛ لأنه الأنسب للكاتب في الدفاع عن الأفكار الإصلاحية من السرد، الذي هو الأنسب إلى المقال القصصي من الحوار، وهو ما جعل المقال القصصي يتكلف في توظيف الحوار؛ تجنبا للتنويع الفني المستعصي، إذ يقتضي الحال إحداث نوع من التوازن في العناصر المستجلبة من الأجناس السردية الأخرى، وهي السرد، والوصف، والحوار.

وبذلك بقي المقال القصصي يراوح مكانه كمزيج فني تغلب عليه بنية المقال الاصطلاحي. وفي مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية حتى قيام الثورة، بدأ المقال القصصي في تطور "خاصة من ناحية المضمون فأخذ ينتقد مظاهر الحياة والتقاليد الاجتماعية"[2]، فلقد أحدثت الحرب العالمية الثانية صدمة قوية في وعي الكاتب القصصي، وهو ما يظهر جليا من خلال المضامين، التي أصبحت تتناولها مختلف الألوان الأدبية، حيث أدرك جيدا حجم التخلف الذي يعيش فيه، فراح يبحث عن أسبابه،

---

[1] أحمد رضا حوحو، مع حمار الحكيم،(د.ط)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982، ص 44

[2] عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة،،ص52

وهو ما أدى إلى جعل المقال القصصي يرتقي فنيا، من خلال تخليه عن أعمدته القديمة، المستوحاة من المقامة.

وبالنظر إلى المستوى الفني للمقال القصصي؛ فإننا نلاحظ"أنه قد تطور من ناحية الشكل والأسلوب، وأصبح الحوار هو الغالب عليه لا السرد أو الوصف، وتحررت لغته من الألفاظ والمفردات القديمة، وأصبحت لغة سهلة بسيطة؛ نتيجة لتطور الصحافة، وتقدم التعليم والثقافة"[1]، وقدعكس الحوار هنا تعدد الأصوات، بعد أن كان هنالك صوت واحد، هو صوت المستعمر الحاضر بقوة في حياة الناس وفكر كتاب المقال، من خلال محاربة أفكاره ودحضها في مقالاتهم، وهو ما اقتضى لغة سهلة وبسيطة، انسجمت مع هدف المقال في تلك الفترة، وبذلك أصبحنا أمام منتج جديد؛ هو المقال القصصي، الذي عد من أشكال المقال الأدبي.

ويمكن القول إن المقال القصصي قد تلون بكل مرحلة مر بها، وهي في الحقيقة طبيعة المقال الفنية التي جاءت لتساير الأحداث والوقائع، لذلك نجده في البداية حارب الطرقية والتصوف الرسمي والجهل والشعوذة، وبعد أن فرغ منهاعالج موضوعات أخرى؛ كالعادات والتقاليد وقضايا المرأة كالتعليم،والحجاب، وقيم الحضارة العربية الإسلامية والتبشير...إلخ

والشأن نفسه في المغرب، نجد أن كتاب القصة القصيرة قد تدرجوا في كتاباتهم، من المقال بمختلف اتجاهاته ومنها المقالة القصصية، التي تأثرت بالخطاب الأخلاقي المبني على الأفكار؛ نظرا للظروف الإجتماعية والسياسية آنذاك، لذلك فإنها ظهرت في ثوب المقالة القصصية، ثم الصورة القصصية في الخمسينات، ومن أهم كتاب هذا العقد نذكر عبد الله ابراهيم، المدني الحمراوي، محمد الضرباني، ومحمد الخضر الريسوني[2]

ومن المقالات التي حملت خطابا أخلاقيا مقال لعبد الكريم غلاب، بعنوان رثاء ضمير يقول فيه:" **من سطحية البشر أنه لايعتبرجديرا بالرثاء؛ إلا الذين يراهم رأي العين، يسيرون بين يديه ثم يفقدهم في لحظة عين، فإذا بالرزء جسيما والمصيبة عظمى. وإذا بالأكبد تتشقق والأرض تميد، فيعز الصبر إزاء عظيم المصاب، وينطلق القلم راثيا مؤبنا ناثرا أو شاعرا، وقد اعتاد البشر هذه السطحية فلا يحاولون النفاذ لماوراء جسم يتحرك، ولا يحسون أن هناك ما هو أسمى من الجسم يموت في لحظات من الزمن. فلاينطق الشعر ولا النثر يرثي ويتأسف ويصور**

---

[1] عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص52

[2] أحمد المديني، الأدب المغربي الحديث، (د.ط)، دار الحرية للطباعة، بغداد العراق1983م، ص37

اللوعة المحرقة والشوق المتأجج»[1]، فهذه المقالة تمثل بداية تخلص المقالة من اللغة المباشرة المعهودة في المقالات السياسية والفكرية، والنزوع إلى اللغة الأدبية السردية، التي تمهد لبزوغ المقالة القصصية، على الرغم من أن الفكرة هي عمود هذا المقال وجوهره.

وهذا مقتطف من مقالة أدبية لمحمد الصباغ، يصف فيها فصل الخريف فيقول:«**وشي وشي بالغمام ياريشة الفضاء سمائي، وهبي ياريـاح وحاصري الأغصان والأعشاب، وارقصي مع الأشجار وانسجي ياشمس على الحقول كفنها، ودعي القمر يكتب على ضريحها : ماتت شهيدة الجمال وضحية الربيع ومن يمت فداء للربيع يولد كل ربيع**»[2] ويستمر الكاتب في وصف فصل الخريف، مستخدما لغة أدبية صرفة موحية ومعبرة؛ عن ولعه بالطبيعة، والحقيقة أننا نتساءل هنا هل يمكن أن نصنف هذا النوع من الكتابة تحت جنس المقال الأدبي، خصوصا وأنه يستبعد الفكرة التي هي عمود المقال الأدبي، سواء أكان قصصيا أم نقديا، إلا أننا نجد أن هذا النوع من الكتابة هو أقرب إلى الخاطرة منه إلى المقال، الذي أدرجه عبد الله كنون تحته.

أما في تونس فقد اختلف ميلاد القصة القصيرة فيها عن تونس والجزائر؛ بسبب اختلاف الأوضاع السياسية والاجتماعية، ولذلك فإنه يمكن اعتبار هذا اللون قد دخل شبه جاهز إلى الساحة الأدبية التونسية، على الرغم من وجود بعض المحاولات، التي لم تمثل سوى مجرد محاولات، لتقليد القصة القصيرة الغربية، القادمة إلى تونس عبر قناة الشرق.

ولذلك فإن المقال الأدبي في تونس بقي محافظا على بنيته الفنية؛ لاختلاف وضعية الحركة الإصلاحية في تونس، التي بدأت نشاطها قبل فرض الحماية الفرنسية عليها سنة 1881م، ولعل ذلك يرجع بلا شك إلى صدمة احتلال الجزائر، التي جعلت التونسيين يستشعرون الخطر ويقومون بمحاولة بناء جدار صد ثقافي. وكان من ثمار ذلك إنتاج كثيف للمقال بمختلف ألوانه، ومن ذلك"(كتاب أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك)، لخير الدين باشا، كما اعتنوا بحركة الطباعة، وأصدروا أول صحيفة تونسية هي:(الرائد الرسمي التونسي) سنة 1861"[3]، التي أسست للحركة الفكرية والأدبية الحديثة في تونس: وتدعمت بظهور أول مجلتين أدبيتين وهما :" مجلة (السعادة

---

[1] **عبد الله كنون، أحاديث عن الأدب المغربي، دار الثقافة، الدار البيضاء،1984، ص 108**

[2] **المرجع نفسه، ص 119**

[3] **حسني السيد لبيب و بشيرالذوادي، إتجاهات القصة التونسية القصيرة، (ط1)، دار الإتحاف للنشر، (د.س)، تونس، كلمة المؤلفين 18 ديسمبر 2000،ص18**

العظمى)، وقد صدرت سنة 1904، ومجلة (خير الدين)، وقد برزت إلى الوجود سنة 1906"[1]، فتشكل بذلك مناخ ثقافي حر وخصب بظهور الصحافة والطباعة.

إذن ارتبط ظهور القصة القصيرة في تونس بالكتابة الصحفية؛ "حيث بادرت صحيفة الرائد الرسمي التونسي منذ عام 1862، بنشر نموذج (حكاية)، وهذا الأنموذج مأخوذ عن بوكاشيو الكاتب الإيطالي الشهير"[2]، وهو ماجعل ظهور القصة القصيرة في تونس مبكرا جدا مقارنة بالجزائر والمغرب.

ومن الملاحظ أن المقال الأدبي في تونس، لم يستعن بالأسلوب القصصي، الذي يصنفه ضمن المقالة القصصية، وبذلك تكون الكتابة القصصية في تونس، قد سلكت مسلكا غير المسلك الذي فرضته الظروف السياسية في الجزائر، وهو ما يفسر ولوج الكتاب التونسيين لعالم القصة القصيرة من باب الترجمة، ففي"مرحلة التأسيس (1905–1930) بدأت بواكير فن القص بترجمة قصص إيطالية لبوكاشيو....إلى أن، ظهرت (جماعة تحت السور)، وكان علي الدوعاجي أحد أعضاء هذه الجماعة وأول التونسيين الذين وفقوا في الكتابة القصصية"[3]وتوالى بعد ذلك إنتاج القصة في تونس،"ونستطيع القول إنه منذ عام 1932 بدأت القصة التونسية تتطور وتزدهر؛ بظهور محمد العروسي المطوي، والبشير بن سلامة، ورشاد الحمراوي، وعز الدين المدني، وفرج الشادلي، ومصطفى الفارسي."[4]

أما على مستوى الإبداع العربي فإن القصة التونسية القصيرة "فن مستحدث، ظهرت بواكيره بعد ظهور عدة أعمال قصصية ناجحة في المشرق العربي، خاصة في لبنان حينما أقدم ميخائيل نعيمة على نشر قصته (العاقر) عام 1915م، ثم ظهور قصة (القطار) لمحمد تيمور في مصر سنة 1917م."[5]، ولقد مثلت القصة لدى التونسيين أداة لتقويم المجتمع، وهو وعي جد مبكر بالدور الذي يمكن أن يلعبه هذا اللون الأدبي في حياة الناس، وهو ما دفع بالسنوسي زين العابدين إلى الحث على " ممارسة هذا الفن، وأشار إلى أن في حياة الانسان أشياء مهمة...وفي المجتمع عيوب..وينبغي على القصة أن تسجل ما يحدث في المجتمع، وما يضيفه الإنسان في حياته»[6]. كل هذه السياقات

---

[1] **حسني السيد لبيب و بشيرالذوادي، إتجاهات القصة التونسية القصيرة، ص17**

[2] **المرجع نفسه، ص 22**

[3] **المرجع نفسه،ص11**

[4] **المرجع نفسه، ص 19**

[5] **المرجع نفسه، ص24**

[6] **المرجع نفسه، ص24**

التاريخية والمعطيات الاحتماعية والثقافية انطبعت على المستوى الفني الذي ظهرت به القصة القصيرة التونسية.

وقد تميزت "بجمل تصويرية متناسقة، تعتمد أبلغ وسائل التصوير في اللغة العربية، وأنفس الإعتبارات بالتخييل في الإبتداء بأكثر المقامات أو الجمل تشويقا لروح القصة، وحسن ترصيع الرواية بالحوار، ودقة استعمال الجملة الفعلية وخاصة المضارعة، وإبداع تقييدها بالجمل الحالية، والظروف الفجائية"[1]. وقد ظلت هذه النصوص تعمل بمبدإ التقليد في البناء القصصي، فلم تخرج عن القالب القصصي القديم، "باستثناء علي الدوعاجي في مجموعته القصصية(سهرت منه الليالي)، وفي قصة الحواري (راعي النجوم)، وقد أعطى الدوعاجي للغة العادية القدرة على الحوار، وهو الذي أرسى أسس القصة التونسية في شكلها الجديد، وأخضعها في جوهرها لإيديولوجيات، وقربها من التيار الواقعي"[2]، ولذلك اخترنا نصوص علي الدوعاجي مدونة لبحثنا، لما فيها من نضج على مستوى الشكل والمضمون.

لقد شكل المقال القصصي إذن رحما أخرى للقصة القصيرة المغاربية، على غرار المقامة التي شهدت ولادة عسيرة لاسيما في الجزائر، بفعل الظروف الاستعمارية الصعبة، التي احتاج فيها الكتاب إلى مخاطبة قارئيهم، وفقا للأشكال التي تستسيغها الذائقة في ذلك الوقت، فتمت وفقا للبرنامج الإصلاحي الذي هيمن على الخطاب الأدبي، والاستعانة بالمقال كفن نثري يمكنه أن يستوعب التحولات السردية الفنية، التي تحدث على مستوى المنجز السردي الغربي، من دون المساس بعنصر الفكرة الذي يحتفي به فن المقال؛ وهو مانجح فيه كتاب المقال القصصي أيما نجاح.

ولكننا نتساءل هنا عن دور المقال القصصي في ظهور القصة القصيرة الفنية، من حيث استحضارها وإنتاجها؛ بمعنى هل اكتفى كتاب القصة القصيرة المغاربية بالمقال القصصي للولوج الى القصة القصيرة المكتملة فنيا؟ أم أن هنالك لونا آخر تشكل قبل ذلك؟.

ثالثا– الصورة القصصية:

لقد مهد المقال القصصي والأدبي قبله من دون شك؛ لظهور القصة القصيرة، لافتقادهم الجرأة على كتابتها لا القدرة الفنية؛ بسبب سيطرة فكرة الإصلاح على الأقلام، التي استدعتها المرحلة،

---

[1] **حسني السيد لبيب و بشيرالذوادي، إتجاهات القصة التونسية القصيرة، ص24**

[2] **المرجع نفسه، ص26**

فاهتدى الكتاب إلى كتابة شكل فني آخر هو الصورة القصصية، التي سميت بذلك انطلاقا من كونها، "تهدف إلى إعطاء (صورة كاريكاتورية) لشخصية إنسانية أو التركيز على فكرة معينة"[1]، فتبدو في النهاية كصورة بصرية لكن بأدوات لغوية، يتم بواسطتها تسجيل الواقع ووصفه، بصورة تتسم بالسكون والخطية والمباشرة.

ومن أولى الصور القصصية في الجزائر، قصة (فرانسوا والرشيد) لمحمد سعيد الزاهري، التي نشرت في شهر جويلية سنة 1925 في جريدة الجزائر، والتي تمثل في الوقت نفسه بداية مرحلة من القصة الجزائرية المعاصرة التي، انتهت بصدور (غادة أم القرى) لأحمد رضا حوحو[2]، الذي له أيضا عدة قصص منها: (عائشة) و(إعترافات طرقي قديم) 1933. وقد شهدت هذه المرحلة أيضا ميلاد صور قصصية نذكر منها : السعادة البتراء لمحمد بن عابد الجيلالي 1935[3]، ودمعة على البؤساء1933 لأبي بكر السلامي.

وقد تصدت الصورة القصصية عموما في ذلك الوقت، لمحاربة أفكار المستعمر العنصرية ولمشايخ الطرقية، والجهل والشعوذة، وغيرها من الأمراض الاجتماعية، التي كانت تفتك ببنية المجتمع الأخلاقية والفكرية، وهو ما استدعى خطابا حجاجيا فكريا، إستعرض فيه القاص الجزائري ثقافته العالية، وموقفه من القضايا الحديثة من منظور قيمه، والحقيقة هي أن"الصورة قيمتها في هذه الأفكار التقدمية"[4]، أما من الناحية الأسلوبية فقد بدأت تظهر على النص سمات النصوص المشرقية،التني تنزع إلى الجوانب الفنية، "وبدا واضحا في أسلوبها التأثر بالمنفلوطي في الإسراف والغلو في تصوير البؤس والشقاء والفقر"[5]، ومنبع ذلك هو ظاهرة الالتزام في الأدب التي طبعت تلك المرحلة.

وهي الموضوعات التي نجدها أيضا عند كتاب المغرب الأقصى؛ مثل عبد الله إبراهيم، والمدني الحمراوي، ومحمد الضرباني، ومحمد ألأخضر الريسوني، وقد تأثرت بالخطاب الأخلاقي المبني على الأفكار؛ نظرا للظروف الإجتماعية والسياسية آنذاك؛ لذلك فإنها ظهرت في ثوب المقالة القصصية، ثم الصورة القصصية في الخمسينات، وهو عقد الصورة القصصية بامتياز، ورغم كونها كتابات جادة إلا أنها كانت عاجزة فنيا وغارقة في الميتاسرد التاريخي والاجتماعي، ولم تبدأ القصة القصيرة الناضجة

---

[1] حسني السيد لبيب وبشيرالذوادي، إتجاهات القصة التونسية القصيرة، ص 79

[2] ينظر عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، (د.ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990م، ص 7

[3] المرجع نفسه، ص 83

[4] عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص 85

[5] المرجع نفسه، ص 90

فنيا في الغالب إلا بعد أحداث الدار البيضاء سنة ؛1965 من خلال كتابات إدريس الخوري، مبارك ربيع، عبد الجبار السحيمي، محمد زفزاف، عبد الكريم غلاب[1].

والانطباع العام الذي نأخذه عن هذه الصور القصصية؛ هو أنها شكلت"مرحلة أولى مبنية على فهم محدود للقص القصير، ومستمدة من المقروء الوارد (وهو هنا مشرقي محض)"[2]، إذ تم نقل هذه النصوص بعيوب قرائتها المشرقية في مرحلتها الأولى، المكنوفة بروح وولع استكشاف كل ما هو آت من الغرب عن طريق الترجمة.

من نصوص عقد الصورة القصصية بالمغرب، نص لأحمد بناني بعنوان (خابية لاتمتلئ)، يعكس المستوى الفني الذي وصلت إليه القصة القصيرة في المغرب هذا مقتطف منه:

«**قرب حلول فصل السواح وأخذ تجار البضائع القديمة بسوقهم المعروفة بفاس يعدون عدتهم وينشرون كل صباح بضائعهم المختلفة على أبواب دكاكنهم وينسقونها تنسيقا بديعا محتفظين بما كساها من غبار ووسخ وصدأ، لتستلفت أنظار السواح المنتظرين . وذات صباح بينما هم منهمكون في عملهم هذا، إذا بالشارع قذف بأجنبي غريب البزة غريب المنظر تدل قامته الطويلة على انه من بلاد ناطحات السحاب**»[3].وهوعالم أنثريولجي أمريكي يدعى طوماس يبحث عن جزيرة الأتلنطيد، التي اهتدى إليها– بعدما عجز عن اكتشافها من سبقوه من الرحالة والعلماء، منذ أن ذكرها أفلاطون في كتابه– بواسطة عادة كان يقوم بها السكان، وهي جعل الحمقى يملأون خابية مثقوبة حتى يشغلوهم عن الإقدام على أي فعل أحمق، ومن يكتشف منهم أن الخابية مثقوبة يعتبر قد شفي، وكيف أنه وقع على هذا الاكتشاف العظيم بعثوره على هذه العادة في المغرب في مارستان سيدي فرج بالقرب من فاس، ولربما تكون الأتلنطيد بالقرب من شواطئ المغرب، ولذهوله مما اكتشفه، أصبح هو أيضا يقضي يومه في ملء هذه الخابية التي لاتمتلئ.

ينقل لنا الكاتب في هذه القصة صورة عن الهوة الحضارية الكبيرة بين بلاده والغرب، وهو الهدف أو الفكرة التي سيطرت على تفكير الكاتب، وكان من مظاهرها طغيان الوصف على نصه، الذي جعل أثر صوته ظاهرا بقوة إلى جانب صوت الراوي، "وهي وإن لم تفقد عنصر التشويق؛ فإنها لم تستكمل شروط القصة، على أن فن الوصف الذي هو أعمدة أعماله؛ إنما انبثق من ناحية الفكر

---

[1] **أنظر أحمد المديني، الأدب المغربي الحديث، ص37**

[2] **المرجع نفسه، ص36**

[3] **عبد الله كنون، أحاديث عن الأدب المغربي، ص 133**

والملاحظة لا من جهة البيان وأسلوب التعبير؛ ولذلك فإن سحر الكلمة بل وصحتها ينقصانه أحيانا"[1]، بالإظافة إلى قلة الحوار وسكون الشخصيات بما في ذلك شخصية البطل، الذي قاده منذ بداية الحكي، فلم يسمح للشخصيات بالحركة السردية، الا بما يخدم استراتيجيته في مواصلة الوصف، الذي يسمح له باقتحام النص، والولوج إلى ذهن القارئ، وبنفس الهدف تم تسخير المكان والزمان والحدث.

وفي تونس، يمكن اعتبار ما أنتج من قصص قصيرة عبارة عن صور قصصية، بدءا من "ظهور أول قصة تونسية كتبها بالفرنسية حسن حسني عبد الوهاب وعنوانها :(السهرة الأخيرة في غرناطة) ثم كانت محاولة صالح السويسي بالعربية تحت عنوان(الهيفاء وسراج الليل)، ثم ظهرت قصة فكاهة في مجلس القضاة لمحمد مناشو، وكان محمد الفاضل بن عاشور ينشر أحيانا قطعا من النثر الفني القائم على التخييل والمحاورة، كما كتب حسني عبد الوهاب عام 1905 أول قصة تونسية ...فتونس كما ترون عرفت ألوان القص الأدبي قبل الثلاثينات، كما ذكر محمد الفاضل بن عاشو، لكن هذه الألوان لاتبرز القصة الفنية بمعناها التقني، فمعظم نماذجها لا تخضع لقواعد الفن ومقاييسه ..."[2]، فكتابات المغاربة في ذلك الوقت المرتبطة بالحركة الإصلاحية إعتنت بالفكرة على حساب الجمالي.ففي نص بعنوان (فضائع المقامرة1910) لإبراهيم بن شعبان، يستهله بخطاب وعظي يقول فيه"**غير خفي على كل ذي تبصر ما تمادى فيه أبناء الوطن من لعب القمار...ولكنهم لا يحبون من عملهم إلا الخسران المبين**"[3]، وهي عبارة عن صورة قصصية، لم يخرج فيها كاتبها عن أسلوب الوعظ والإرشاد، الذي يشكل المقال إطاره الطبيعي، وهو ما نقله هؤلاء الكتاب إلى القصة القصيرة.حيث تم نقل الفكرة بأسلوب مباشر يتسم بالإخبارية، خال من الإيحاء، الذي يكون فضاء اشتغاله وإطاره الطبيعي هو مجمل العملية السردية.

---

[1] **عبد الله كنون، أحاديث عن الأدب المغربي، ص ص 139 140**

[2] **حسني السيد لبيب و بشير الذوادي، إتجاهات القصة التونسية القصيرة، ص 11**

[3] **عبد الرحمان الكبلوطي، القصة القصيرة في الأدب العربي علي الدوعاجي محمود تيمور، (د.ط)، دار ابن خلدون للتوزيع(د.س)، ص 19و20**

الفصل الأول

الشخصية والحدث بين السمات والأبعاد

الفصل الأول– الشخصية والحدث بين السمات والأبعاد

تمهيد:

قد يكون من غير الممكن الحديث عن القصة القصيرة، من دون الاشتغال على دراسة عنصر الشخصية، الذي يقف على توافر خصائصه الفنية، نجاح بقية عناصر السرد، ولعل الحدث أبرز هذه العناصر في علاقته بالشخصية، إذ يعد في حد ذاته أثرا مباشرا لها، ولذلك سنحاول في هذا الفصل دراسة هذين العنصرين، وهما يشتغلان مع بعضهما البعض، وتبيان خصائصهما الفنية، ودورهما في تكوين هوية خاصة لجنس القصة القصيرة.

أولا– الشخصية والحدث(علاقة لهوية سردية خاصة):

ينبثق الحدث في القصة القصيرة من الخبر الذي يروى قصة،"وهو أن يكون للخبر بداية ووسط ونهاية؛ أي أن يصور ما نسميه بالحدث وبداية الحدث هي ما نسميه"المرحلة الأولى وهي البداية، أو كما يسميها بعض النقاد الموقف"،[1]وهو لحظة المشاهدة الأولى أو الانطباع الأولي، الذي تأخذه الشخصية عن مشاهدتها، وبناء عليه تنطلق في بناء الحدث بالانتقال إلى المرحلة الوسطى فنقطة النهاية، وقد"اصطلح بعض النقاد على تسمية هذه النقطة –وهي التي تمثل نهاية الحدث– بنقطة التنوير..."[2]،اكونها تمثل نهاية الحدث، والأثر الذي تخلفه في ذهن المتلقي.

بحيث يكون تتويجا لجهد الكاتب في إيصال المعنى للمتلقي أوالقارئ، ويتم الوصول إلى هذه النقطة بربط الأحداث ببعضها البعض، بما يساعد على تفسير كل مرحلة للتي تليها، وإذا افتقدت القصة لهذا الترابط، فإنها لن تكون إلا مجموعة من الأخبار، "ويسمي أرسطو هذا النوع من القصص (قصص الأخبار) ويعتبره أحط أنواع القصص"[3]؛ لأنها تفتقد إلى السببية التي تؤدي إلى تفكك القصة

وتتميز القصة القصيرة في سردها للحدث بالعبارات القصيرة،"وبالتالي يصبح للجملة القصصية الواحدة أكثر من معنى ودلالة، وهو ما يطلق عليه الشكلانيون الروس اسم (قانون اقتصاد القوات الحية) (L'economie des forces vives)؛ أي إن الأسلوب الفني ينتج الكثير من الأفكار

---

[1] ينظر رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ملتزمة الطبع والنشر مكتبة الأنجلو المصرية (ط.2)، يناير 1964، ص14

[2] المرجع نفسه، ص 18

[3] المرجع نفسه، ص 27

من خلال عدد قليل من الكلمات" [1]، وهو ما ينعكس أيضا على النص عندما " تقوم الشخصيات بتأدية مجموعة من الوظائف (الأحداث والأدوار) التي يحددها القاص، ويتم بناؤها مع بناء المشهد القصصي وهو ما يسميه البلاغيون ببلاغة الشخصيات"[2]؛ أي إن الشخصية تقدم نفسها من خلال الحدث والعكس صحيح، فليست الشخصية في حاجة لتعريف نفسها من خلال الأبعاد الثلاثة للشخصية الكلاسيكية، التي تحد من عملية الملء الدلالي، التي يقوم بها القارئ للشخصية، وهو ما يجعلنا نقول: إن التنظير اللساني للشخصية جعل منها أكثر قدرة على التحرك والتطور والنماء.

إذن الشخصية هي التي تقوم بعملية الربط بين مكونات العمل. فلا قيمة للمكان أو الزمان أو الحدث من دونها، وهذا أمر منطقي، وإنما الذي نعنيه؛ هو أنه لا قيمة للعمل الأدبي من دون شخصية حكائية قوية، متفاعلة مع عناصر السرد الأخرى، لا سيما الحدث الذي يلعب دورا كبيرا في تحريك الشخصيات، ورسم ملامح اشتغالها القصصي.

ومن المسلم به أن السرد يشتغل على عنصر الشخصية في بناء مختلف أشكاله التعبيرية،" بل يمكن القول: إن النظريات السردية القديمة والحديثة على السواء جعلت من الشخصية لب أو دعامة السرد، الذي لا يمكن مجابهة أو مقاربة المحكي دون التعرف الدقيق عليها، على أساس أن السرد في مظهره الأبرز يعبر عن فن التشخص بامتياز"[3] وهو الدور الذي يجعل من الشخصية محددا أجناسيا رئيسيا وهاما في السرد القصير، إذ تعتبر وحدتها من أهم الخصائص الفنية للقصة القصيرة، وعليها يتوقف التعريف بهذا اللون بالذات الذي يعتمد على التقليل من الشخصيات، ولذلك يعمد القاص عند انتقائه للشخصيات إلى تقنية الاختزال، من خلال تسليط الضوء على جوانب محددة في الشخصيات، فلا يهتم بذكر أسماء الشخصيات، وعمرها، وملامحها، وهيئتها، وإنما يستعمل الضمائر للدلالة على ما تضمره من دلالات الشخصية.

وتستمد الشخصية أهميتها في القصة القصيرة، من كونها تنفرد كمستقبل وحيد للموقف، الذي تصنع منه الشخصية حدثا، "وبذلك يكون من الخطأ الفصل أو التفرقة بين الشخصية وبين الحدث؛

---

[1] صفية بن زيتة، شح المبنى وغنى المعنى، ص119
https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/112450/1/Revista-Argelina_11_08.pdf

[2] المرجع نفسه، ص ص 121– 122

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت 1998، ص 318

لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل، أو هو الفعل وهو يعمل"[1] وعلى القاص أن يركز جل اهتمامه على تصوير الشخصية وهي تعمل، وإلا أصبح الحدث مجرد خبر.

مما سبق يتشكل مفهوم الشخصية في القصة القصيرة، الذي يختلف عنه في الرواية، أين نجدها تأخذ لنفسها أدوارا بعيدة عن الحدث، كالشخصيات الثانوية والإشارية والمرجعية، وتأثيرها في تحديد سلوك الشخصية، بينما نجد أنها تلتبس بمفهوم الحدث في القصة القصيرة وتتماهى معه، بحيث لا يمكن الفصل بينهما، ولا تكتمل وحدته إلا بها.

وعلى الرغم من هذا، فإن الشخصية من حيث المفهوم والتركيب واحدة في كل الأشكال السردية، وقد كانت بداية التنظير لها مع الشكلانيين الروس لاسيما فلادمير بروب(Vladémir) .prop، الذي أحدث تنظيره للشخصية ثورة حقيقية على مناهج النقد السياقي، التي تجعل من الشخصية مادة منفلتة غير قابلة للإمساك؛ ذلك أن "نظرة البنائية المعاصرة للشخصية مستمدة في مجموعها من مفهوم الوظائف في اللسانيات؛ ذلك أن الكلمة في الجملة لم ينظر إليها على أنها تحمل دلالة ما خارج سياقها، بل إنها لا تأخذ دلالتها إلا من خلال الدور الذي تقوم به، وسط غيرها من الكلمات ضمن النظام العام للجملة، حتى لقد وصفت الكلمات بأنها بمثابة أعضاء، على غرار ما هو حاصل في جهاز عضوي أو هيئة اجتماعية ".[2]

ولكي تتم الإحاطة بالشخصية يجب أن يتم جمع شتاتها عبر النص، فهي لا ترتبط فقط بسياقها النصي، الذي يشكل في النهاية مجموعة من الدوال، التي تبحث عن ذاتها من خلال مجموع تراكيب النص في المقام الأول، ولكن بالإحاطة أيضا بكل الأدوار والأفعال التي تقوم بها، من أجل الوصول إلى الدلالة الكلية للنص.

و"عندما قال رولاند بارث معرفا الشخصية الحكائية بأنها : 'نتاج عمل تأليفي'كان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى إسم "علم" يتكرر ظهوره في الحكي "،[3] يعمل على تكريس وتثبيت فكرة ورؤية ما.

وعلى الرغم من أن الشخصية من وجهة نظر التحليل البنائي المعاصر، تأخذ شكل الدليل اللغوي الذي يتركب من دال ومدلول، إلا أنها تختلف عنه من حيث إنها تأخذ معناها من خلال

---

[1] رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ص 30

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي،(ط1)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ،بيروت 1991، ص52

[3] المرجع نفسه، ص 51

مجموعة الدوال النصية، التي تشكل في النهاية دليلا خاصا بالنص، وحتى يتم الوصول إلى مدلول للشخصية؛ يقترح بعض الباحثين على القارئ مصادر إخبارية ثلاثة؛ للوصول إلى توافق الدال مع المدلول وهي:

–ما يخبر به الراوي

–ما تخبر به الشخصيات ذاتها

–ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات[1]

تسمح البنائية الحديثة إذن بإشراك القارئ، ومساهمته في إنتاج العديد من النماذج للشخصية الحكائية، وذلك بجعلها مفهوما مفتوحا غير منته، أومقتصر على منهج محدد أو زمن معين.

ويقسم بروب الشخصية إلى جزئين: رئيسي ويتعلق بالأفعال، وآخر ثانوي وهو الأسماء والصفات، والأولى هي التي تهمه على اعتبار أنها ثابتة في الحكاية التي اتخذها نموذجا لدراسته، والتي تكونت من مئة نموذج من الحكاية العجيبة، وعلى الرغم من ارتباط دراسة بروب "بنموذج حكائي محدود وهو الحكاية الخرافية، فإن دراسته قدمت إمكانية دراسة ثبات أنماط الحكي الأخرى المعقدة، كالقصة والرواية من أجل استخراج البنيات المجردة المشتركة بين مجموعة من القصص أو الروايات، التي تنتمي إلى حقبة معينة، وهو أمر يسمح بتحليل التماثل الموجود بين النماذج المفردة ضمن اتجاهات بعينها، وذلك باستخدام خطة علمية دقيقة وليس فقط اعتمادا على ملاحظات عامة، هي من سبيل الاعتمادات الشخصية للناقد لاغير"[2].

وهي النقطة التي يختلف فيها مع رولاند بارث "ROLAND BARTH"؛إذ إن مفهوم الوظيفة عنده يختلف عن بروب، فهو يعطي لها مفهوما شاملا يمس كل أشكال الحكي المعقد والبسيط، وتتسع إلى مفاهيم أخرى غير الشخصية. حيث يمكن أن تكون الوظيفة مختزلة في كلمة.[3] بحيث يتعدى مفهوم الوظيفة عند بارث الوظائف المرتبطة بالشخصية، أو المؤدية إلى تشكيل وحدات دلالية، تشكل في النهاية الوظائف التي رأيناها عند بروب، فالوظيفة هنا تتعلق بكل كلمة يمكن أن يكون لها دور هام وأساسي وحاسم في عملية الإنجاز.

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 51

[2] المرجع نفسه، ص 25

[3] المرجع نفسه، ص 29

لقد وضع بروب منهجا وإجراءات علمية دقيقة، مكنته من الوصول إلى نتائج هامة جدا، قياسا على العينات السردية التي تناولها، وهي في الوقت نفسه إجراءات يمكن تطبيقها على الأشكال السردية الأخرى المعقدة مثل القصة والرواية، خصوصا تلك التي تنتمي إلى بيئة ثقافية واحدة.

ولكن التساؤل الذي يطرح هنا، هو ما مدى نجاعة هذا الإجراء عند تطبيقه على نصوص سردية مجتمعة من بيئات ثقافية مختلفة؟، وقد أحصى بروب (31) وظيفة موزعة على سبعة شخصيات رئيسية هي:"1)المعتدي أو الشريرmechan ou Agresseur 2) الواهب Donateur 3) المساعد Auxiliare4)الأميرةPrincees 5)الباعث Mondature6)البطل Heros 7)البطل الزائف Faux heros كما لاحظ أن كل شخصية من هذه، تقوم بعدد من تلك الوظائف المحدودة ضمن ما هو مشار إليه سابقا (31 وظيفة)"[1]، وعلى الرغم من أن بروب كان عبقريا في الالتفات إلى الوظيفة، إلا أنه لم يستطع الاستغناء عن المفهوم الكلاسيكي للشخصية بكل عناصرها التركيبية كالاسم والصفة. حيث استعان بها في تسميته لشخصياته السبعة الأساسية (الأميرة، الشرير، البطل ...)، فقد قام بعملية الوصف استنادا إلى استعارته لصفات الشخصية الكلاسيكية أو لنقل الواقعية، لكي تمكنه من تحديد شكل حضور الشخصيات عبر واجهات متعددة.

واستنادا إلى ذلك يقترح فليب هامون ثلاثة واجهات: مايأتي من النظرة، وما يقدمه الكلام، وما ينتج عن العمل.[2]"وهنا يقترح"فيليب هامونPhilipe.H"إقامة محاور سيميائية تبحث في السمات المفيدة لكل شخصية(الجنس–السن–الانتماء–الاجتماع) باعتبارها مقدمة لدراسة العلاقات بين الشخصيات[3].

ولنأخذ مثالا على ذلك شخصية البطل، التي هي في النهاية صفة لمجموع الوظائف التي تقوم بها شخصية ما، فيعرفها بأنها بناء عقلي يؤلفه القارئ انطلاقا من مجموعة"دوال" قائمة في النص، ومتكونة من ثلاث معطيات: معلومات صريحة، إستنتاجات، وأحكام قيمية، ويحدد ستة عناصر مميزة تتكشف عند التحليل المباشر للنص، وتصلح لتعيين شخصية البطل وهي:

---

[1]حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 26

[2]أنظر فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر سعيد بن كراد،(ط.1)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سورية 2013، ص 20

[3]المرجع نفسه، ص141، 142

–الوصف المميز –التوزيع المميز–الاستقلال المميز –الوظيفة المميزة–التحديد المسبق–التعليقات الصريحة[1].

تكمن إذن أهمية دراسة الشخصيات من منظور فيليب هامون، في كون دراسته لا تتعامل مع الشخصيات بمحاكاتها مع الواقع، بل انطلاقا من كونها شخصيات لها نفس سمات الشخصيات الواقعية، وإنما يضع هامون تنظيرا تأسيسيا بالمعنى المعرفي للكلمة، وذلك بجعله عالم التخييل، الأرضية التي ينطلق منها في رسم شخصياته[2]

وبواسطة التعامل هنا مع الشخصية، يتم بالاستناد إلى عالمها التخيلي الخاص بها، بعدما كان يتم التعامل معها كشخصيات واقعية، تدخل النص بحمولتها الواقعية التاريخية أو الاجتماعية، من خلال مناهج النقد السياقية وحتى النسقية، التي حددت مقولاتها وإجراءاتها بما يساعد على التصوير المطابق للواقع، ولكي يتحقق الهدف، كان لابد من البحث عن منطلقات معرفية وعلمية، تكون لها القدرة على خلق هذا الكيان التخييلي، فكانت اللسانيات هي المنبع الذي انبثقت منه جل المفاهيم المستعملة، في مقاربة وتحديد نمط اشتغال الشخصية، سواء فيما يتعلق بتحديد مكونات النص السردي، أو فيما يتعلق بتحديد مستويات التحليل [3]

وبذلك تم النظر إلى الشخصية على أساس أنها علامة، وتم إخراجها من مسارات النقد الاجتماعي والسيكولوجي إلى مسارات اللسان، التي تتيح للشخصية الانتظام والتجانس، ضمن سلسلة من العلامات التي تملأ العلامات الفارغة، وهذا أمر ساعد أكثر على جعل الشخصية ذات حمولة دلالية غير منتهية، وقد حدد فليب هامون "ثلاثة محاور تقوم عليها دراسة الشخصية في النص السردي:

1–المحور الأّول: مدلول الشخصية

2– المحور الثاني: مجال الشخصية

3–المحور الثالث: مستويات التحليل

---

[1]علي منصوري، البطل السياسي السجين في الرواية العربية، رسالة دكتوراه علوم، جامعة الحاج لخضر باتنة ،2008/2007 ص186

[2]فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص6

[3]المرجع نفسه، ص 12

والشخصية عند فيليب هامون ثلاثة أنواع إستنادا إلى وجود ثلاثة أنواع من العلامات؛ التي تحيل على مرجع، والعلامات التي تحيل على محفل خاص بالتلفظ، والعلامات التي تحيل على علامة منفصلة؛ أي العلامات الخاصة بالفصل والوصل ثلاثة أنواع من الشخصيات، ليست هي ذاتها، سوى وجه منفصل لما يمكن أن تختزنه هذه العلامات وتكثفه:

-شخصيات مرجعية؛

-شخصيات إشارية ؛

-شخصيات إستذكارية؛[1]

وأولى الشخصيات هي تلك الشخصيات المرجعية التي تحفل بها ذاكرة القارئ؛ أي التي يضعها الكاتب علامة نصية في مواجهة ذائقة القارئ وإدراكه، بل في مسائلة مفتوحة وغير منتهية حول مدلولاتها، وكل ما تخلفه من مواقف وردود أفعال مختلفة للقارئ، فهي تعمل على إقامة شبكة العلاقات التي تشكل في النهاية النص،"أو هي الأداة التي من خلالها يمتلك الخطاب ذاكرة تتحول إلى مرجعية داخلية لا يمكن فهم الأحداث دون استحضار هذه الذاكرة"[2] واستنطاقها وتوظيفها.

أما الشخصيات الإشارية؛ فهي تلك التي تكتفي سرديا بدور المساعدة، على تمام واكتمال مدلول الشخصيات الفاعلة في النص، فهي من الأهمية بمكان بحيث يمكن أن تتحول إلى شخصيات مرجعية، عندما تأتي في سياق دلالي آخر، لملفوظ سردي آخر، تأخذ قيمتها منه.

وعليه يمكن القول بأن التعامل مع الشخصية من منظور لساني، كونها علامة فارغة يمنحها طاقة هائلة لاستيعاب لا متناهي من التحميلات الدلالية المتجانسة والمتنافرة، "وهو مايعني، أنها ليست معطى قبليا وكليا جاهزا، إنها تحتاج إلى بناء، بناء يقوم بإنجازه النص لحظة التوليد وتقوم به الذات المستهلكة للنص لحظة «التأويل»"،[3] التي يستدعي فيها القارئ كل تجاربه القرائية وحتى الحياتية، من أجل توليد دلالة ذاتية أو جماعية، عندما يحولها إلى نص آخر كالنصوص النقدية مثلا.

ولأن اللسانيات تعتني بالصوت وتعتبره جزءا مهما في تشكيل الدال اللغوي، الذي يساهم بدوره في تحديد نوع الشخصية، الذي يحدد بدوره نوع الشخصية "وإن كانت الشخصية مدلولا، أي عنصرا في علاقة (كما هو الشأن مع العلامة اللسانية)

---

[1] أنظر فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص ص 13–14

[2] المرجع نفسه، ص 15

[3] المرجع نفسه، ص 15

، فّإنها لا تظهر إلا من خلال مجموعة من الإشارات نطلق عليها "السمة" أو مجموع الخصائص التي تكتسيها الشخصية، من خلال فعل السرد ذاته، وفي هذا الإطارن عادة ما يتحدد اختيار اسم الشخصية معينة، إنطلاقا من الوقع الذي يحدثه المظهر الصوتي للدال، أي يمكن خلال إيحاءاته السلبية أو الإيجابية"[1]، وهو مايعني وجود ارتباط وثيق بين الصوت وسمات الشخصية، فلا يمكن أن ترتبط سمة شخصة قوية الا بمظهر صوتي عادة ما يتكون من حروف انفجارية .

وبذلك "يسهم المظهر الصوتي (أو طريقة تركيبه) بشكل كبير في تحديد السمة الدلالية للشخصية؛ "أنظر مثلا كيف تختلف الأسماء في روايات (نجيب محفوظ) من حي إلى حي، ومن طبقة اجتماعية إلى أخرى"[2]. ولأن هامون يجعل من الشخصية علامة، فإنه يقوم باستثمارها على مستوى طاقاتها الصوتية المتمثلة في الصورة السمعية لملفوظ الشخصية، إذ يختلف وقع الدال على المتلقي باختلاف المظهر الصوتي، فهناك من الأسماء ما توحي بانتمائها إلى بيئة شعبية، وأخرى توحي بانتمائها إّلى إلى بيئة أرستوقراطية، وهكذا يكون لهذا الاختيار دوره في تحقيق فاعلية السرد، والتأثير في المتلقي وملء العلامات، بما يتيح استمرار عملية التوليد (على مستوى النقد)، والتأويل على مستوى القراءة.

"أما فيما يعود إلى مستويات الوصف، فإن مردودية هذه المقولة معروفة جدا في اللسانيات، واعتمادها في تحليل الشخصية هو الاعتراف بوجود مستويات متعددة في النص..."[3]، فمستويات التحليل التي تتيحها اللسانيات الوصفية تمنح الشخصية موضع العلامة، ويتبين ذلك من خلال تشكلها في "بنيتين مختلفتين تشيران في الواقع إلى مستويين متباينين من التحليل،

-بنية الممثلين

-بنية العوامل"[4]

وهنا نتطرق لتنظير كريماس(A.J.GRIMAS) وتطبيقاته في تحليله للشخصية، وفق ما يعرف(بالنموذج العاملي). "حيث يتم تجميع شرائح من الممثلين في خانات محددة من خلال الموقع

---

[1] **أنظر فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 16**

[2] **المرجع نفسه، ص 17**

[3] **المرجع نفسه، ص 10**

[4] **أنظر المرجع نفسه، ص 11**

الدلالي الذي يصنف ضمنه ممثل أو مجموعة من الممثلين"[1]؛ أي إنه يقوم باختزال الشخصية، وتعريفها من خلال موقعها الذي يتحدد بطبيعة دورها؛ لأنه يستند "إلّى توزيع الأدوار ويمكن اختصاره في ستة أدوار أو خانات خاضعة للمزاوجة، فكل زوج يحكمه محور دلالي معين

- الذات ⟵ الموضوع محور الرغبة؛
- المساعد ⟵ المعيق محور الصراع
- المرسل ⟵ محور الإبلاغ"[2]

تكمن إذن قيمة هذه الخطاطة، في القيام بأكبر عملية ممكنة لاستخراج الدلالة في النص، من خلال تحديد مسارها في ستة محاور، لا يمكن أن تخرج عنها، وهي في النهاية عبارة عن تقابلات منطقية، إستقاها كريماس من العلاقات الناشئة بين الشخصيات الواقعية والشخصيات الحكائية، وبهذا الفهم للشخصية عند كريماس يصبح للشخصية وجهين: باطني خفي يمتاز بالتجريد؛ لكونه لايهتم بالمحسوس، وإنما بالأفعال والأفكار المتجانسة، التي يضعها في أطر متناسقة بعد أن يصنفها، ووجه آخر خارجي، وهو الذي تتقمص فيه العوامل صورة ما (إنسان، حيوان، فكرة، ...)، وفي هذا المستوى يعمل السرد على مقاربة المستويين بقدر عال من التعاشق الوظيفي، حتى تؤدي الشخصية الحكائية دورها، المنوط بها على أكمل وجه.

تسمح إذن هذه التنظيرات ومنهجها في تركيب وفهم الشخصية وهي تشتغل في المتون، وفتح آفاق تأويل متعددة؛ من أجل إنتاج وبناء دلالات أعمق من النظرة التقليدية، التي تجعل الشخصية عبارة عن قالب جاهز، له حدوده التي لا تسمح للقارئ بالتأويل خارجها، وتجعله أسير نظرتها للأشياء، فتحد من تفكيره لتصبح كل النصوص عبارة عن شخصيات مكررة لنفس المعاني والدلالات.

ثانيا– المرجعية في رسم سمات الشخصية المغاربية:

لقد فرض مبدأ التقليل من الشخصيات في القصة القصيرة، الذي يتيح للقارئ والكاتب استبطان الشخصية البطلة، وتحقيق وحدتها في هذا الجنس السردي القصير، البحث عن المرجعيات المناسبة للشخصية الحكائية، فاعتنى خطاب القصة القصيرة المغاربية من خلال المدونات المدروسة بالشخصيات التي ترتبط بتاريخ القارئ المغاربي، وثقافته، ودينه، ووجدانه، فعمل على توظيف

---

[1] **فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 18**

[2] **المرجع نفسه، ص 12**

استحضار الشخصيات الكبيرة، والمؤثرة من ذاكرة القارئ البعيدة والقريبة، كالأنبياء والرسل والصحابة، وتلك ذات الطابع المحلي التقليدي، التي تكتنز وتختزل موروثا ثقافيا هائلا للمجتمع المغاربي، وهي كلها أسماء تمثل خصوصيته الحضارية، المبنية على منظومة من القيم، المستمدة من تاريخ المنطقة، وأعراف أعراقها وأديانها، ولم يتم الاستغناء عنها إلا لتجربة فنية أو دلالية، وهو ما نتبينه من خلال إحصاء أهم الأسماء المرجعية:

1."الظلال الممتدة "لزهور ونيسي : "زينب، احمد، كمال، عبد الباقي، سي محمد سي قدور الحاج علي سي السعيد، محمود، سليمة، سي صالح"

2."سهرت منه الليالي" لعلي الدوعاجي: إسماعيل، حدى، خريف، صاحب البرنس الرمادي، مفيدة، إبراهيم، قاسم، عمر الوخزي، رجب،غالية، زكية، حمادو، العم باخير، إمام المسجد، فقهاء الحومة، عبد الله التونسي عميرة، عبد الله (ددو)، آدم، حواء، ام حواء، المسجل عزرائيل، الملائكة.

3. "الأرض حبيبتي" لعبد الكريم غلاب: نوار أم نوار،أبونوار، دحمان، الجيلالي، قدور، حدة، الضاوية، خديجة، حمو، محمود، زهراء، علي،طفل اسمه الفقير، حمو، محمد، خديجة، عمر، الطفلة جمعة، الاطفال الشيطان، غول، العربي فاطمة،عيوشة، سيدي البرنوسي مولاي إدريس،عمرو، محند أولحاج، أحمد الرحموني، زاهية، رحمة، فاطمة، زهرة، الساحلي، آماود، حمادي، فاطمة، رحمة محاند، قدور آخضرة آعيشة، خضرة، عبو، عمي الغندور" والشيخ القادري الغندور. محمود عائشة، محمود، ولوسيان، زهراءسيدي علي بن حمدوش"ولي".

واستنادا إلى كون الشخصية علامة تبدأ وهي بياض دلالي، فإن أول ما يمكن أن نملأ به هذا الفراغ أو البياض هو مادة الاسم، التي يجب "أن تكون منسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتمالها ووجودها، ومن هنا مصدر التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات"[1] القصصية، التي ترتبط بشبكة من الروافد المتنوعة، ويشترك فيها القارئ مع الكاتب، من خلال السجل الثقافي الذي يستقي مادته من التاريخ، والدين، والمجتمع، والثقافات الوافدة إليه.

ولعل الاسم الديني– (**محمد، صالح، إبراهيم،آدم زينب، محمد، عبد الباقي، سي محمد، الحاج علي محمود، سي صالح، إبراهيم، قاسم، عمر الوخزي، إمام المسجد، فقهاء الحومة عبد الله التونسي، آدم حواء– ام حواء– المسجل عزرائيل– الملائكة**)– الذي غلب

---

[1] **حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،(ط.1)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1990، ص 247**

على أسماء المدونات المدروسة، يعبر عن حضور الدين، وأثره في ضمير المجتمع المغاربي، بل إن بعض هذه الشخصيات حضرت عبر تناصها مع القصص القرآني.

وهو ما نجده في قصة (نهاية أعزب) لعلي الدوعاجي، التي ترمز في عتبة العنوان المركب من لفظتي: (نهاية أعزب)، إلى الوضعية الاجتماعية الأولى (لآدم) عليه السلام كشخصية عازبة. عملت فيها أسماء الشخصيات (**آدم، حواء، أم حواء، المسجل عزرائيل، الملائكة**)، على فكرة تخييل النص القرآني ومحاكاته، والعودة بذهن المتلقي إلى قصة خلق الإنسان، ومحاولة فهمها عبر التخييل والمحاكاة، مستعينة بمجموعة من العناصر الواقعية المتنوعة: (**وصول الإشعار، جارتهم أم حواء، المنشور، جريدة الصباح**)، التي تمثل بعض المراكز الاجتماعية الهامة في المجتمع التونسي.

كما جاء حدث القصة بنفس ترتيبه وتراتبه في النص القرآني، لتأكيد تشربه وتجسيد فكرة تخييله للمتلقي، فالمرحلة الأولى، منه تمثلت في وصول إشعار (لآدم) و(حواء)؛ لإخلاء الجنة بسبب سرقتهم غلة التفاح، كما أرسلت نسخة الإخلاء أيضا إلى جارتهم (أم حواء)، وهذا حدث يقابله في النص القرأني، تلقي آدم وحواء للأمر الإلهي بالنزول إلى الأرض، ومثَّلت المرحلة الثانية من الحدث، وقوع (آدم) في حيرة البحث عن سكن جديد، وقراره في النهاية بالذهاب إلى الأرض، وقدوم جارته أم حواء لتشعره بمنشور في جريدة الصباح، يقضي بطردهم إلى الأرض، وإصابتهم بمرض الغائط، ولوم آدم لحواء لأنها هي المتسببة في ذلك ونعتها بالخائنة، وهو الحدث الذي يقابل أكل (آدم) و(حواء) من شجرة الخلد التي نهيا عن الأكل منها، أما المرحلة الثالثة من الحدث والتي تضمنت نقطة التنوير فهي الاستقرار في (عشة) في الأرض، واكتشاف آدم لشهوة الجنس، بنزول دمعة من على شفاه حواء، واستلطافها للحسها بارتخائها بين يدي آدم، واكتشافهما لليل والنهار والشمس الذهبية (الطبيعة).

لقد بني الحدث في هذه القصة القصيرة، على مطابقة مراحله لشخصية آدم عليه السلام، وهي تعمل بإظافة التفاصيل التخييلية، التي اشتغل القاص على صبغ نصه بها. وذلك من خلال عملية استعارة العناصر الواقعية (**الإشعار، المنشور، جريدة الصباح**)، وإسقاطها على الواقع، وتحويلها إلى رموز سردية، استعان بها السارد في خطابه الموجه، لطبقات المسحوقة في المجتمع التونسي، التي لن تنال حقوقها وكرامتها المهدورة، إلا من خلال تمكين العدالة وتحقيقها بين الناس، وهي التي رمز لها بالإشعار، الذي وصل لآدم (**الفرد التونسي**) وهو يرمز إلى العدالة، التي ضمنت له عدم إهانته بطرده إلى الشارع، أما منشور جريدة الصباح المتضمن قرار طرد آدم وحواء من الجنة، فهو يرمز الحرية

التي تعتبر الصحافة أحد أبرز مظاهرها المعاصرة، وهو ما يحتاجه المجتمع التونسي المعاصر لنيل الحرية التي كان يتوق إليها في ذلك الوقت.

لقد رمت هذه القصة/الخطاب، إلى تحقيق العدالة والحرية، اللتان مكنتا **آدم(الإنسان التونسي)**، من الحصول على الأرض والسكن، واكتشافه لعناصر البقاء والحياة (**العشة، الجنس، الليل،النهار، الشمس)**.على الرغم مما يؤخذ على هذه القصة، من إفراط في محاكاة القصة القرآنية بتفاصيل قد لا تكون مناسبة بالمعيار الديني؛ ومن ذلك وصف آدم لحواء بالخائنة.

وبنفس الطريقة عبر الدوعاجي عن الحرية في قصة المركن النير– التي يفتقدها مجتمعه والتي تعتبر الأداة الوحيدة لتحقيق الحياة الكريمة–، من خلال محاكاة شخصيتي النبيين إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام، اللتين جسدتهما شخصيات تنتمي إلى عالم الصحافة (**البطل (الصحفي)– صاحب البرنس الرمادي– المطربة مفيدة– العجوز الفقير)**، والتي ملخص أحداثها: 1– شراء مدير الجريدة لكبش العيد، وتسببه في عدم مقدرة الجريدة على طبع عددها 2– عوز العجوز، وعدم مقدرته على شراء كبش العيد، وتعاطف البطل وصاحب الجريدة مع العجوز، باقتراح ذهابه إلى السيدة(مفيدة)؛ لتتصدق عليه بكبش العيد 3– ذهاب (العجوز) إلى بيت الفنانة، وتعاطفها معه، وإهدائها إياه كبش العيد.

وتشير عتبة العنوان المكونة من لفظتي : " المركن و النير"، إلى قيمة الصحافة في تنوير الناس بأمور دينهم ودنياهم، فالركن لغة، أحد الجوانب التي يستند إليها الشيئ ويقوم بها[1]،وهو اسم مناسب للدور الهام والخطير الذي تقوم به الصحافة،كأحد أهم الجوانب الثقافية والحضارية التي يستند عليها المجتمع، في العمل على استجلاء الحقيقة، واذاعتها ونشرها بين الناس، حتى لا يصاب الناس بالحيرة والقلق عن ،مصائرهم، وهم يستشرفون أوضاعهم الاجتماعية.

وقد بدت شخصيات هذه القصة قلقة حائرة، وهي الحيرة نفسها التي أصابت (آدم)، تصيب أيضا جميع فواعل هذه القصة، التي أبطالها موظفو الجريدة؛ السارد(صحفي)،صاحب البرنس الرمادي (مديرالجريدة)، العجوز(عامل بالجريدة)، السيدة مفيدة (فنانة متعاونة مع الجريدة)، الذين

---

[1] **معجم المعاني الجامع عربي عربي، موقع مجلة المعاني، تم التصفح بتاريخ: 2022–10–15 على الساعة 22:40 متوفر على المرقع::https://www.almaany.com**

استطاعوا في النهاية، أن يجدوا كبش عيد للعامل العجوز، الذي يشتغل التناص الديني في قصته، على استحضار قصة النبي الذبيح؛ إسماعيل عليه السلام. يقول السارد:

"وسأله صاحب البرنس الرمادي في فضول الصحافي :

– عم تأسف، يا عماه؟

– كنت أود أن أكون أنا خروفا. أنا نفسي"[1]. ويشير هذا الملفوظ السردي الغني بالتوكيدات اللفظية الظاهرة والمستترة، المتصلة والمنفصلة "ي، ت، أنا مرتين"، إلى محاكاة النص القرآني ،من خلال حضور مفهوم التضحية لدى العجوز، المستقى من قصة إبراهيم و إسماعيل عليهما الصلاة والسلام باستحضار شخصيتيهما، وتمنيه لو أنه يستطيع أن يقوم بنفس التضحية التي قاما بها.

وهو نفس المفهوم الذي نجده في (قصة الأرض حبيبتي) لعبد الكريم غلاب، من خلال التناص مع قصة سيدنا موسى عليه السلام، وما تحمله العصا من معاني العمل والصبر والمسؤولية " وعادت الضاوية وحمو يهشان على غنمهما"[2]، فهي تحيل على قوله تعالى على لسان موسى" **قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَىٰ**". (سورة طه 08).

ومع قصة السيدة (مريم) عليها السلام، وحضور بعض سماتها في حديث الراوي عن عزلة (الضاوية)" **وانتبذت مكانا قصيا من الخيمة"**[3] وكذلك في قصة (وانتصر الحب) " **فانتبذت بنفسها مكانا قصيا لتسلم من محاصرة كلام الناس وكانها أتت أمرا إدا يعز على الغفران..كانت على استعداد أن تتحمل كل ذلك في سبيل محمود"**[4]فهي تحيل على الآية: "**وَٱذْكُرْ فِى ٱلْكِتَٰبِ مَرْيَمَ إِذِ ٱنتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا**"(مريم– 16)،وكل هذا الإمعان في الدلالة على نبذ المجتمع لمن يختلف عنه.

ركزنا في هذا الجزء على المقتطفات السردية التي تتناول الشخصيات المرجعية وهي شخصية البطل في مجموع هذه القصص، سواء من خلال موضوعها أو من خلال عنصر الاسم، وقد شكلت البياضات الدلالية التي أتاحتها النصوص من خلال عنصر الاسم؛ الذي اتكأ عليه القصاصون في تحديد طبيعة الشخصية السردية، التي غلبت عليهاالشخصية المرجعية، على الإحالة في معظمها على

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، (ط.13)، الدار التونسية للنشر، تونس، 1987، ص 61**

[2] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، (ط.1)، منشورات دار الآداب، بيروت، 1971م، ص45**

[3] **المصدر نفسه، ص38**

[4] **المصدر نفسه، ص 117**

شخوص دينية ، تشربتها النصوص وحاولت إسقاطها على واقع الشخصية المغاربية، التي استحضرها الخطاب أيضا بمرجعيات غير دينية (تاريخية، تقليدية ..)، وعلى الرغم من القيمة الكبيرة للاسم كعلامة نصية، إلا أن الخطاب يستعيض به في وضعيات سردية بالضمير لضرورات فنية ودلالية معينة.

ثانيا– أثر الضمير في رسم سمات شخصيات السرد القصير:

يحضر الضمير نيابة عن الاسم في رسم سمات وأبعاد الشخصية الحكائية قيمة فنية وموضوعية، وقد"كان النحاة العرب يرددون منذ القدم أعرف المعارف الضمير ".[1] حيث يشتغل من الناحية الفنية على بناء انسجام النص، واتساقه وجماليته بتنويع أدواته اللغوية، التي تجنب الكاتب تكرار الأسماء وتصديع السرد، ومن ناحية المضمون فهو يرتبط بمقصدية الكاتب السردية، خصوصا في النصوص التي يغيب فيها الاسم تماما، وتحل الضمائر عوضا عنه.

ولعل ضمير الغائب أبرزها؛"فهو يمثل في السردانية، موضوعية اللغة الحقيقية ويزعم إيزرأن استعمال ضمير الغائب في الحكي السردي يجسد طريقة السيرذاتية(LAMETHODEBIEOGRAPHIQUE)، التي تأخذ بتلابيب الإبداع الأدبي نحو التجارب، والآراء النابعة من المؤلف ذاته)[2]. الأمر الذي يسمح لنا باقتفاء أثر صوت الكاتب، الذي تنكشف من خلاله سيرته الذاتية، مما يسمح بربط الأحداث مع سياق سردها، ومعرفة مزيد من الخفايا التي لا يرغب الكاتب في قولها[3].

غير أن مرتاض يرى أن عملية"اختيار ضمير السرد، هي مسألة جمالية، أوشكلية قبل كل شيئ". مدعما رأيه بوجهة نظر العديد من منظري الرواية، الذين لا يرون تمايزا كبيرا بين الضميرين الأكثر استعمالا: المتكلم والغائب " إلا إذا ارتبط بالتدقيق في وصف المحاسن الخاصة للشخصيات الساردة وربطها من بعد ذلك، أو أثناء ذلك، ببعض الأحداث المؤثرة"[4]، ومن ذلك ضمير المتكلم الذي يأخذ قيمته السردية في القصة القصيرة، من حيث هو نفسه الشخصية القصصية وهي تعمل وتعبر عما بداخلها، إذ يساعد على تفسير بعض الأحداث والسلوكات عبر ضمير المتكلم، وهو ما

---

[1] عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص ص86، 87

[2] عبدالملك، مرتاض في نظرية الرواية، ص 82

[3] المرجع نفسه، ص82

[4] المرجع نفسه، ص82

يصعب مع ضمير الغائب، الذي يكتفي بالتقريرية عن طريق الوصف المسرود، في مثل هذه الوضعيات المليئة بالمصاعب السردية. فـ "بمجرد أن نصادف ضمير المتكلم (Un-Je)في عمل سردي: فإننا ندرك أن روحا فعالة ستقتحم ما بيننا، بما نحن قراء، وبين الحدث المسرود".[1]

و مع ذلك " نحسب أن لكل ضمير خصائصه الفنية والشعرية، وحتى التقنية أيضا.ويمكن أن يكون ضمير أليق من ضمير في مسألة سردية معينة"،[2] إذ يستخدم الضمير حسب حالة الشخصية ووضعيتها السردية، ومن ذلك مانجده في القصة ذات الإتجاه النفسي ، التي يكون فيها ضمير المتكلم أليق لها، حيث يكون له القدرة على الكشف عن الصراعات النفسية الداخلية للشخصية القصصية، وهي تعمل على تشكيل الحدث.

ولعل ضمير الغائب كان الضمير الأنسب في أغلب متون الدراسة. حيث كان لتوظيفه دلالاته الفنية والمضمونية، ففي قصة الظلال الممتدة، وظفت زهور ونيسي ضمير الغائب، "وهو الشكل السردي القديم الذي تجسده حكايات "ألف ليلة وليلةبامتياز." [3]حيث يشتغل على إظهار الفجوات النصية، التي بإمكانها أن تستوعب سيرة الكاتبة والمجاهدة زهور ونيسي،"«هي التي عايشت أعراس الدم والدموع والعذاب ...المجهول» وهو ما جعلها لا تهتم بأسماء الشخصيات ولا بملامحها، وتستعيض بالضمائر(هي التي، عاشت، وشاهدت...)»"،[4] التي منحت الكاتبة مساحة سردية سيرذاتية، في مقابل تصديعها للسرد وتعطيل شخصياته بكثرة استعمال الضمائر، التي جعلت من الشخصيات ثابتة وصورا فوتوغرافية، تحركها الكاتبة من خارج النص، وتتحكم في تطورها وأفعالها.

وفي قصة (كل في طريق) لعبد الكريم غلاب، حلت الضمائر محل الاسم الذي غاب تماما عن القصة. حيث ساهمت" الضمائر المعوضة لأسماء الأعلام في خلق غموض الشخصية وخلق إبهامها، وازدياد التباسها فنيا وجماليا ودلاليا"،[5] ولعل ذلك يعود إلى حضور تيمة الحب في هذه القصة، الذي يعد من المواضيع الجديدة، والقليلة في كتابات المعاصرة للمغاربة عموما، ولذلك فإن استخدام

---

[1] عبدالملك، مرتاض في نظرية الرواية، ص 84

[2] المرجع نفسه، ص83

[3] المرجع نفسه، ص82

[4] بن زينة صفية، شح المبنى وغنى المعنى، ص 12

[5] جميل حمداوي مستجدات النقد الروائي، ط1، 2011م،ص متوفر على الرابط https://down.ketabpedia.com/files/bkb/bkb-ar06374-229 ketabpedia.com.pd

الضمائر، يشير إلى غيابه عن أدبنا المعاصر ومن حياتنا عموما، نتيجة للتصورات والظروف التي لم تكن تسمح بطرح مثل هذه المواضيع، وهو ما أثر على نقل هذه التجربة في هذه القصة، التي جاءت في شكل حوار بين المادة والروح، فغلب عليها الحجاج والفكرة على البناء الفني للقصة، لصالح التعبير عن القيم الأخلاقية والاجتماعية.

وحتى أسماء الشخصيات الإشارية، التي تكتفي سرديا بدور المساعدة على تمام واكتمال مدلول الشخصيات الفاعلة في النص، وهي من الأهمية بمكان، بحيث يمكن أن تتحول إلى شخصيات مرجعية، عندما تأتي في سياق دلالي آخر لملفوظ سردي آخر، تأخذ قيمتها فيه. فقد جاءت من عالم خيالي"**أذكر ذلك جيدا كان ذلك بعد مشاهدة فيلم «السابحات الفاتنات»**[1]، وهي علامات نصية عبرت عن شخصية المحبوبة، التي كانت سابحة في عقل محبوبها وفاتنة لقلبه ووجدانه، وهو ما جعله يذكر هذا الفلم الذي ارتبط بحالة وصفية لحبيبته أو معشوقته، وبلحظة الفراق المؤلمة، التي تركت في نفسيته جرحا عميقا لم يندمل، فقد عاش البطل في حالة حزن منذ فارق معشوقته، ولم يعش حياته بعدها، إلا على ذكرى وصدمة فراقها المفاجئ،"**عز عليه أن يعيش اللحظات المفاجئة في ذكريات مازال يحس بمرارتها فقال ويدها تسل من يده:**

–زمن طويل ..أليس كذلك..؟

–طويل والله في حساب الشهور والسنين ولكنه يبدو كما لو كان أمس"[2]

كما استغنى الدوعاجي أيضا عن الاسم في قصتيه:(كنز الفقراء)، و(راعي النجوم). هذه الأخيرة التي حل فيها الضميران الغائبان : هو وهي محل اسمي الشخصيتين، نظرالطبيعة الحدث الفلسفية في القصة، التي فرضت على الكاتب منحى الاعتماد على تقنية الحوار المسرحية، بين امرأة ورجل يدعى راعي النجوم،اللذان يلتقيان في نفق تحت الجسر، ويبدآن في سجال وحوار فلسفي فكري يتعرضان فيه لأهم القيم والأفكار، التي يعيش بها ولأجلها الإنسان، ومجموعة من المفاهيم والثنائيات كالكذب والصدق، الحب والكره، الشر والخير، وهي قصة طغى عليها أسلوب المقامة التعليمية والمناظرة. حيث غلب عليها الحجاج وسكون الشخصيات، وضعف الحدث.كما يوضح المقطع الآتي:

" هي– وهل ثمة غاية؟ إن الغاية عندنا هي الواسطة.

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص99**

[2] **المصدر نفسه، ص99 و100**

هو– الغاية هي الواسطة ؟ هل نعمل شيئا لالشيئ

هي– المعمول ذاته. كان كل الجنسين يحب الآخر لبقاء الجنسين. ألا ترى الآن أننا نتحابب للحب، كمن يأكل للذة المضغ والبلع؟ هكذا الانسان الراقي يعمل نشوة العمل.

هو– هذا واقع كان يجب أن لايقع.

هي – نحن لانبحث عما يجب. وإنما نتبع سنن البشر.

هو – أنا لاأحب ذلك.

هي – أرأيت أنك أنت الذي لايود أن أعجب به وأكبره"[1]،وينتهي الحوار بمقطع سردي يتفق فيه البطلان على العيش بأفكارهما بالتوافق بينهما.

كما نجد نظام الاحالة على الضمير في قصة (**كنز الفقراء**) التي تقص موقفا لزوجين فقيرين معدمين، يفترشان الأرض ويلتحفان السماء، ليس لهما سوى حلم امتلاك بيت ولو على حساب الجوع، والتي ملخصها قضاء الزوجين ليلة عيد الميلاد في كوخ متروك يتسامران حول جمرتين ذهبيتي اللون في زاوية من الكوخ، فسرا لذلك أيما سرور، وشعرا بسعادة لا توصف وهما يستعيدان ذكرياتهما،«**وهكذا الفقراء يكفيهم القليل يسعدون به**»[2].

ولعل موضوع الحدث وهو البؤس والفقر، الذي شكل بؤرة العمل، هو ما جعل القاص يستغني عن الاسم، حيث اشتغلت الصفة الاجتماعية (الزوجين)، بدلا عن الاسم للدلالة عن سقوط الانسان التونسي من مركزه الاجتماعي بكل أأبعاده الهوياتية التي يختزلها الاسم، ويعكس تحققها على أرض الواقع، الذي لم يبق للشخصيتين سوى صفة العلاقة الزوجية بديلا عن تسميتهما، والتي كانت الضمائر تشتغل على الإحالة عليهما.

ويعد الاشتغال على استبدال الأسماء من مسائل الشخصية السردية الحديثة، والتجريب، ويعد" "كافكا" أول من خرق القاعدة التقليدية، فأطلق على شخصية (القصر) حرف(K)وعلى شخصية المحاكمة مجرد رقم من الأرقام"،[3]التي تعوض الاسم وتملأ البياض الدلالي للشخصية، عبر شيكة من المعاني والاشارات المختلفة في مصادرها المعرفية، التي ينشئها الاسم التجريبي أو غير التقليدي بينه

---

[1]علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص47

[2]المصدر نفسه، ص22

[3]عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص86

وبين مخيلة القارئ ، وهي تقنية فنية جديدة على عناصر السرد، لا نجدها في متوننا المدروسة، ولكن هناك ما يشير إلى الوعي بها، من خلال الاستعاضة عن الاسم بالصفات.

ففي قصة الركن النير لـدُّوعاجي، نابت التسمية فيها باللباس وبالمهنة عن الاسم الحقيقي(صاحب البرنس الرمادي، مدير الجريدة)، وأيضا عند ونيسي في قصة (موجة برد) التي استعاضت فيها عن الاسم بالصفات والضمائر (الزوجة الثانية، المدير، الإداريون).

ومن ذلك الوعي أيضا نسجل تأخير إظهار الاسم، ففي قصة (مصير)لغلاب، لا نتعرف على اسم شخصية البطل (محمود)؛ إلا في المرحلة الأخيرة للحدث. حيث نابت عن الاسم مجموعة من الصفات والملامح الجسدية والاجتماعية المزرية، التي ساعدت على تفسير نفسيته الحائرة والقلقة.

وكذلك الشأن بالنسبة لاسم الطفلة (عائشة)، الذي اندمج مع المرحلة الأخيرة من الحدث؛ ليصبح في هذه القصة معادلا لموضوعها، وذلك بتبئير شخصية الطفلة عائشة، التي لها نفس اسم ابنة البطل؛ ولذلك وظف الكاتب اسم عائشة ،كشخصية واصلة بين شخصية عائشة الابنة، وشخصية عائشة المتسولة، "وظهر الاسم مرة أخرى إلى فكره وهو يسبح لم يمنعها اسم عائشة، أن تمتد يديها بالاستعطاء"[1]، ليتحول اسم عائشة في هذه القصة إلى أيقونة، تختزل وتجمع كل عذابات المواطن المغربي التواق للعيش الكريم.

وقد عمد السارد في طريقة تقديم شخصية البنت الصغيرة المتسولة، قبل الاسم (عائشة) من خلال الأبعاد الحسيية،حيث استحضرها في البداية من خلال الصوت، ثم من خلال الظل الصغير. ليكشف لنا في النهاية عن شخصيتها، للتعبير عن تغييب الفقر للعيش الكريم لها، على الرغم مما بعثته هذه الطفلة من راحة نفسية، وطمأنينة في نفسية البطل، ومن هنا تبرز قيمة توظيف أبعاد الشخصية السردية في رسم ملامح الشخصية وتحديد سماتها حيث تشتغل وفقا لاتجاهات ثلاثية الأبعاد هي: الجسمية والاجتماعية والنفسية.

ثالثا– أبعاد الشخصية المغاربية:

1– الأبعاد الجسدية للشخصية المغاربية:

إشتغل البعد الجسدي للشخصية بشكل مكثف في المتون،وهو الذي يبرز من خلاله القاص" صفات الجسم المختلفة من طول وقصر وبدانة ونحافة،ويرسم عيوبه وهيئته وبنيته

---

[1] عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص93

وجنسه...وأثر ذلك كله في سلوك الشخصية حسب الفكرة التي يحللها"[1]،كما يمكن حصر البعد الجسمي في المواصفات الخارجية التي "تتعلق بالمواصفات الخارجية للشخصية: القامة، لون الشعر، العينان، الوجهّ، العمر، اللباس"[2]. حيث يتم توظيفها لتخدم مرامي ومقاصد القاص المتنوعة المضامين، ضمن سياق إنتاجها" فكثيرا ماتضعف القصة إذا انعزلت فيها العواطف والشخصيات عن عالم الفترة التي كانت مجالا لها"،[3] فالاشتغال على هذه الصفات الجسدية، لايأتي هكذا بصفة اعتباطية، بل في إطار سردي منهجي، الغرض منه تعميق دلالة السلوك المتأتية من البعد الجسدي،"وهي تفسر الحياة النفسية بمجرد سلسلة من الانعكاسات تتساوى في الدلالة عليها الكلمات والصيحات والحركات والملامح دون اللجوء إلى "الوعي الباطني" بالتحليل والشرح"[4] الذي يأخذنا الى أبعاد أخرى.

في قصة (كل في طريق) وصف السارد الملامح الجسدية لشخصية محبوبته؛ لاختزال زمن القصة الطويل، المتمثل في طول زمن الفراق، وأثره على ملامح الانسان، والعمل على الوصول السريع بالنص إلى زمن الحاضر، الذي حمل مرحلة تأزم الحدث، ببقاء تعلق الشخصية البطلة بمحبوبته، التي ظل يحبها على الرغم من أثر السنين الطويلة على ملامحها، ورغم تخليها عنه. "**سنوات حطت معالمها على الوجه الدقيق فأصبح ممتلئا ترتسم على صفحتيه مشروعات خطوط متعارضة**"[5]فقد كان وجهها الجميل جزءاكبير وعظيم من ماضيه، ولذلك" **لم يكن في حاجة إلى كبير عناء ليكشف التجاعيد التي تنطلق من عقالها كلما ابتسمت**"[6]، فصورتها عالقة في وجدانه، ولم تفارقه يوما وبقيت تكبر في مخيلته حتى يوم اللقاء.

أما في قصة (عارية تحت الشمس)، فقد تم توظيف البعد الجسمي في رسم الشخصيات الإشارية، وهي تساهم في نشوء الحدث، الذي تمثل في نظرة الناس وميولاتهم، ورغباتهم الجنسية

---

[1] عبد القادر أبوشريفة،.حسن لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط.4، دار الفكر، عمّان، 2008م– 1428 هـ،ص133

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي –تقنيات ومفاهيم–،ص 40

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د ط، دار نهضة مصر، القاهرة، 1997م، ص524

[4] المرجع نفسه، ص519

[5] عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص100

[6] المصدر نفسه، ص100

المكبوتة من خلال لغة الجسد، " **ظلت عيناه حادتين فيهما اشتهاء فاضح، راغبتان ولكنهما مغريتان، عرفت كيف أجتذبه، فقد كان رغم حدة النظرات يبدو كأنه أصبح مولها من أول نظرة..**"[1].فهذه النظرات سمحت بالوصول إلى وحدة الأثر العام للقصة، الذي تمحور حول موضوع الجنس، الذي يتحدد في هذه القصة، كعلاقة التواصل الوحيدة مع المرأة، عند فئة مجتمعية معينة.

أما في قصة (شاطئ حمام الأنف)، فقد ارتبط استخدام البعد الجسدي للشخصية عند الدوعاجي، بأسلوب السخرية النقدية، التي حاول عبرها وصف ومعالجة مظاهر الحياة الاجتماعية التعيسة، التي عمتها فوضى السلوك، وتدني الأخلاق في زمنه، من خلال رحلة السارد إلى حمام الأنف، واختياره لها فضاء القطار المتحرك، الذي يعمه ازدحام تسببت فيه امرأة بدينة، وصوت ابنها المزعج السمين،"**كانت عربة القطار مكتظة بجسم امرأة من الوزن الثقيل والثقيل جدا. ومما زادها ثقلا أنها كانت ترتدي ثوبا أحمر، وتلبس شفاها وأظافر من نفس اللون، وكما أنها ملأت العربة بلحمها فقد ملأتها أيضا بحركاتها، وبنانها. ولا شك في أن ابنها السمين كبير الرأس، ويلبس اللون الأحمر . وأظن أن لبس الأحمر وراثي مثل السمنة في هذه العائلة.وكان الصبي يصرخ صراخا كأنه بكاء، ولكنه ليس ببكاء . وكل من في القطار تضايق من هذا البكاء**"[2].فيهرب إلى عربة أخرى يلتقي فيها بعاشقين، فيقرر من جديد المغادرة حتى لا يزعجهما إلى سلم العربة حيث لا أحد، إلى غاية نزوله من القطار ووصوله إلى شاطئ حمام الأنف، الذي يصف فيه فساد أخلاق الناس ورعونة سلوكياتهم.

وقد ساعد تفاعل المكان هنا مع البعد الجسدي، في بناء الدلالة التي رمى إليها السارد، بدءا بالقطار كفضاء متحرك، يرمز للحياة التي أصبحت مليئة بالفوضى، التي تفوق الحدود، مثلما فاقت المرأة البدينة وابنها حدود وزنهما الطبيعي، ولذلك راح يهرب من عربة إلى أخرى، ليجد نفسه في سلم القطار؛ وهو سلم نزول المجتمع إلى أسفل الحضارة، حيث التخلف والتراجع.

أما في قصة (وانتصر الحب) لغلاب، فقد جاء البعد الجسمي من منطلق حضاري، ليكشف عن وعي الشخصية المغربية وثقافتها، وتمسكها بهويتها من خلاله رؤيتها للحياة، عبر لون عيني (لوسيان) الأوربية، و(زهراء) المغربية التي" **وجد فيها روعة وجمال لوسيان، ولكن بنكهة الشرقية**

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص122.**

[2] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص31**

المغربية التي تجمع سمرة الشمس اليقضة إلى زرقة السماء اللامعة"[1] **و"لكنها تفتقد حيوية لوسيان وحركتها الفكرية"**[2].حيث عمل على تبئير لون العينين، بتكرار حضورهما في جميع أطوار القصة، التي فاضل فيها (محمود) بين حبيبتيه ذات العينين الزرقاوين، اللتان تختلفان في رؤيتهما للحياة، باختلاف قيم الحضارتين الشرقية والغربية.

وفي قصة (الأرض حبيبتي) يربط السارد نظرته لمستقبل أرض بلده، عبر الوصف الجسمي لشخصية الطفل الإشارية –الذي سماه (الفقير)– للنشء الذي يبدو أن مستقبله سيضيع، بضياع أرضه جراء التفريط فيها،**"طفل صغير دقيق الساقين يجري بخطوات متلاحقة كما تجري فراخ الدجاج"**[3]. وما وظفه في رسمه لشخصية (حادة) التي كانت تتحرك وتنمو في فضاء السرد، نحو الوصول إلى أزمتها النفسية الخطيرة، التي عملت شخصية (حمو) المعيقة، على الإقدام على بيع الأرض وحرمان زوجته (حادة) منها" **تأوهت وهي تقلب جسمها الناحل على الخشبة المرهقة"**[4]،و**"كانت تتصرف بحواسها جميعا إلا حاسة البصر التي كانت تتعطل مع آخر إشراقة النهار"**. وهي نفس ملامح الجسد الأنثوي في قصة (الضاوية)، التي أكد فيها السارد على قيمة البعد الجسدي في تصوير وضعية المرأة المغربية المزرية والتعيسة،**"عيناه انغرزتا في وجه عضه الشقاء وحر الصيف واحتوت عيناه قامة محدودبة حمالة حطب وجرة ماء"**،[5]حيث يؤكد المعنى العميق لهذا الرسم الدقيق، المعبر عن عذابات المرأة، وعينا زوجها اللتان تمثلان عين المجتمع على نصفه المقهور.

ويتوافق الدوعاجي مع غلاب في نظرته للمصاعب، والمعوقات الحضارية للمرأة المغربية، من خلال تحليل وظيفة البعد الجسمي، للشخصية في قصة (أحلام حدى)، التي تحكي عن لقاء الراوي بالشاعرة (حدى) في مدينة نقطة سنة 1937، وهي مرأه يبدو أنها قد تجاوزت العقد الرابع من عمرها، تتشبه بصوت الرجال حتى تحيا حياة حرة، وكيف طلب منها الصديق (خريف) أن تنشد أغنية الشمعة فلبت له الطلب، فحكت أنها ذهبت في رحلة إلى أعماق الصحراء بالجمال، إلى أن توقفت الجمال للراحة، وأشعلوا شمعة صغيرة لشرب الشاي على نورها، لكن (حدى) ترى بأن

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص110**

[2] **المصدر نفسه، ص110**

[3] **المصدر نفسه، ص44**

[4] **المصدر نفسه، ص36**

[5] **المصدر نفسه، ص57**

الصحراء لا تليق بها هذه الشمعة، وإنما مكان هذه الشمعة هو قصر يطل على البحر، في أعلى غرفة فيه، أين يوجد شاب أسمر اللون، يرتدي بدلة نوم ويدخن سيجارة، منتظرا حبيبته وعندما تأتي، تبدأ في عرض مفاتنها من دون أن تتعرى، مشعلة في نفسه نار توقه لها، وهو ما يرغب فيه الرجل من المرأة، وتنطفئ الشمعة ولا يبقى إلا البحر والحب.

وهي قصة غنية بالأبعاد الجسدية، التي تشوق المتلقي لمتابعة شخصية البطلة (حدى)، على الرغم من أنها شخصية ثابتة، يقتصر دورها على الحكي. حيث ألغت(حدى) ملامحها الأنثوية ولبست جسد الذكورة، حتى تتمكن من اقتحام عالم الرجل المغلق، وهو ما رمت إليه بقصة أغنية الشمعة، وهي التي كان يجب أن تدخل من باب أنوثتها، لو أن الذكورة تقدر ذلك، لتبقى آمالها مجرد حكاية، تحكيها للرجل الذي عساه أن يفهمها يوما ما.

أما في (قصة الحمدوش) لعبد الكريم غلاب، فقد استعان السارد بشكل كبير ومكثف، بالبعد الجسمي لشخصياته، الذي يناسب موضوع قصته، التي هاجم فيها الطرقية، من خلال وصف عادات الطرقية، التي تغلب عليها الحركة والغناء، والتهليل والتسبيح،" **وتتزاحم مناكبهم حتى أنها لتهتز في رقصها وحركاتها كقطعة متماسكة، ترتفع الأذرع جميعا .بأصابعها المنفتحة كانت مخالب تطلب الفريسة**"[1] وهيهنا الإنسان المغربي الذي تغذي تخلفه هذه الطوائف، التي أنتجتها السلطة والجهل.

2– الأبعاد الاجتماعية للشخصية المغاربية:

طغى البعد الاجتماعي على ملامح شخصيات المتون. حيث اهتم فيها الكاتب بالشخصية من حيث "المهنة/ طبقاتها الاجتماعية/ عامل/طبقة متوسطة/بورجوازي/إقطاعي/ وضعها الاجتماعي/فقير/ غني، ايديولوجيتها: رأس مالي، أصولي، سلطة ..."[2]، نظرا لسواد المواضيع الاجتماعية في المدونات المدروسة، عبر تسليط اهتمامها على تصوير الواقع المعيش، بكل خيباته وآماله،" إذ يمكن تعرية وتجريد أي نقص. وإظهار أي عيب يعيشه أفراد المجتمع، حين يقرأ الناس تلك الشخصية في رواية من الروايات العظيمة يقتنعون ... بأن تلك الشخصية تمثلهم على نحو ما وربما

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص79**

[2] **محمد بوعزة، تحليل النص السردي –تقنيات ومفاهيم–، منشورات الاختلاف،(ط.1)، الجزائر، 2010، ص40.**

رأوا أنفسهم فيها على هون ما"[1]. ولذلك اعتنى الخطاب القصصي المغاربي، بكل العناصر الاجتماعية للشخصية المغاربية (الدين واللغة والعرق والطبقة التي تنتمي إليها والوظيفة...الخ).

وقد سيطرت المضامين الاجتماعية(الأرض،العمل، الزواج، الفقر، العادات والتقاليد..الخ)، التي تلبست الشخصية القصصية، وأثرت على حركتها السردية وأدت إلى تعقيد سلوكياتها، وعلاقاتها الاجتماعية المضطربة على مستوى المضمون، الذي يفسره الحضور اللافت لهذه العناصر الواقعية، وقيمتها الاجتماعية التي حاول القصاصون إبراز سمات الشخصيات من خلال تخييلها.

في قصة (**الشيء المؤكد**)لونيسي، عالجت القاصة هذه المواضيع، التي تنوعت بين الاجتماعية والعاطفية كالفقر والبطالة والإعاقة، فكمال شاب كفيف فقد بصره، بعد أن عجزت والدته على علاجه، وتوفيت وتركته وحيدا يعانى من المرض والبطالة، التي حالت دون أن يتزوج (بسليمة) بنت الجيران، التي أحبها إلى أن ساعده عبد الباقي في الحصول على عمل، بفضل تشجعيه الدائم له،بعد ما تشاءم من الحصول على العمل.

"–لكن سي عبد الباقي يجيبه دون أن تتغير نبرات صوته القوي :

–نعم تعمل .. ولكل إنسان كفاءة لابد من استغلالها"[2]

و"بعد مدة كان كمال قد التحق فيها بالعمل في مصنع لصناعة المكانس"[3]، خاص بالمكفوفين، فيقرر الزواج من (سليمة)، ولكنه قضى في حادث مرور أمام مرأى من أصدقائه في الحديقة، ومنهم عبد الباقي دون أن يحقق حلمه.

لقد أولت الكاتبة في هذه القصة أهمية قصوى في تفسير سلوك بطلها، إلى كونه معاقا وبطالا من خلال تبئير المضمون، الذي صنع أحزان كمال في ماضيه وحاضره، وهو ما يشير إليه تطور الحدث في القصة، الذي تنطلق فيه شخصية الراوي العليم، في وصف بدايته من معاناة كمال في طفولته، مع أمه وشبابه مع المرض والبطالة، التي أدت به في المرحلة الثانية من الحدث، إلى ازدياد آلامه بعد حبه لسليمة، وعجزه عن الزواج منها لكونه بطالا، ليأتي الحل لمعاناته في المرحلة الثالثة بعمله وقرب زواجه من سليمة، ولكنه يموت في نهاية القصة قبل أن يتزوج بها، التي ينكسر فيها أفق توقع المتلقي، الذي كان ينتظر نهاية قصة كمال–بزواجه من سليمة– فتتغير إلى نهاية حزينة بالنسبة

---

[1] **عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص79.**

[2] **زهور أونيسي، الظلال الممتدة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985م، ص53**

[3] **المصدر نفسه، ص55**

للقارئ، ومنطقية وواقعية بالنسبة للراوي الذي يرى فيها خلاص(كمال) من كل عذاباته، " **– لعله سعيدا سيجد سعادته...**"[1]. وهذه النهاية تمثل نقطة التنوير في القصة، وافقا جديدا للمتلقي يتوافق مع افق الراوي، الذي يتوقع حياة سعيدة للبطل في الدار الآخرة.

وفي قصة للكاتبة نفسها بعنوان (**حديقة الله**)،[2]تشتغل القاصة على نفس الثنائية: المرض والوظيفة، فالبطل(عبد الباقي)يستعين بوظيفة الكتابة –كعلامة تحمل دلالة الوعي وتردي وضع المثقف – في نقل رؤيته لمجتمعه، من خلال مراحل الحدث التي اشتغلت على تجسيد تيمة التيه الاجتماعي، ودوره كمثقف يمتهن الكتابة لنقد المجتمع وتوعيته. حيث صور لنا (عبد الباقي) صراعه مع المرض، الذي مكنه من اكتشافه وملاحظة مجموعة من الأمراض الأخرى غير الجسدية، وهو الاكتشاف الذي يخلص إليه عبد الباقي، في نهاية القصة—وهي نقطة التنوير بالنسبة له– إلى أنه ليس الوحيد المريض أمام ما وصل إليه المجتمع، من أمراض اجتماعية وغموض لمستقبل البلد.

أما في قصة (**أمن تذكر جيران بذي سلم**) لدوعاجي، فإن مفهوم الوظيفة يشتغل على استبطان نوازع الشر في الإنسان، التي تمثلها شخصية المؤدب الذي، يعاقب الأولاد على عدم حفظهم بأخذ المال منهم على الرغم من فقرهم، مثلما حدث مع الطفل ابراهيم "**لكن في يوم التفريق سأله المؤدب أن إقرأ، فلم يقرأ إبراهيم. وكان عقابه/حسب التعريفة/ ثلث ريال. ولم يبق في يد المسكين سوى (جوز صوردي) لاتسمن ولا تسل عصيدا**"،[3] وهو سلوك شرير، أثر على مفهوم الوظيفة كقيمة اجتماعية، تقوم أساسا على طرح نفسها كمقوم أخلاقي، ورمز اجتماعي تتكفل به شخصيات معينة.

وفي قصة له أيضا بعنوان(**مجرم رغم أنفه**)، يستولي مفهوم الشر نفسه على الوظيفة، التي استغلتها شخصية العطار في التحرش بابنة خال قاسم بطل القصة، بدلا من اكتفائه بتقديم الخدمة الاجتماعية المطلوبة كما يبدو ظاهريا. وهو ما أدى إلى عملية قلب لسلوكيات الأشخاص، وكسر أفق توقعات أفعالها، وهو مايمكن أن نتصوره عبر تتبع مراحل الحدث:

المرحلة الاولى :يتم قاسم وإرسال أخيه له إلى ابن خاله للتعليم والتنشئة، ثم حبه لابنة خاله.

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص55**

[2] **المصدر نفسه، ص 25**

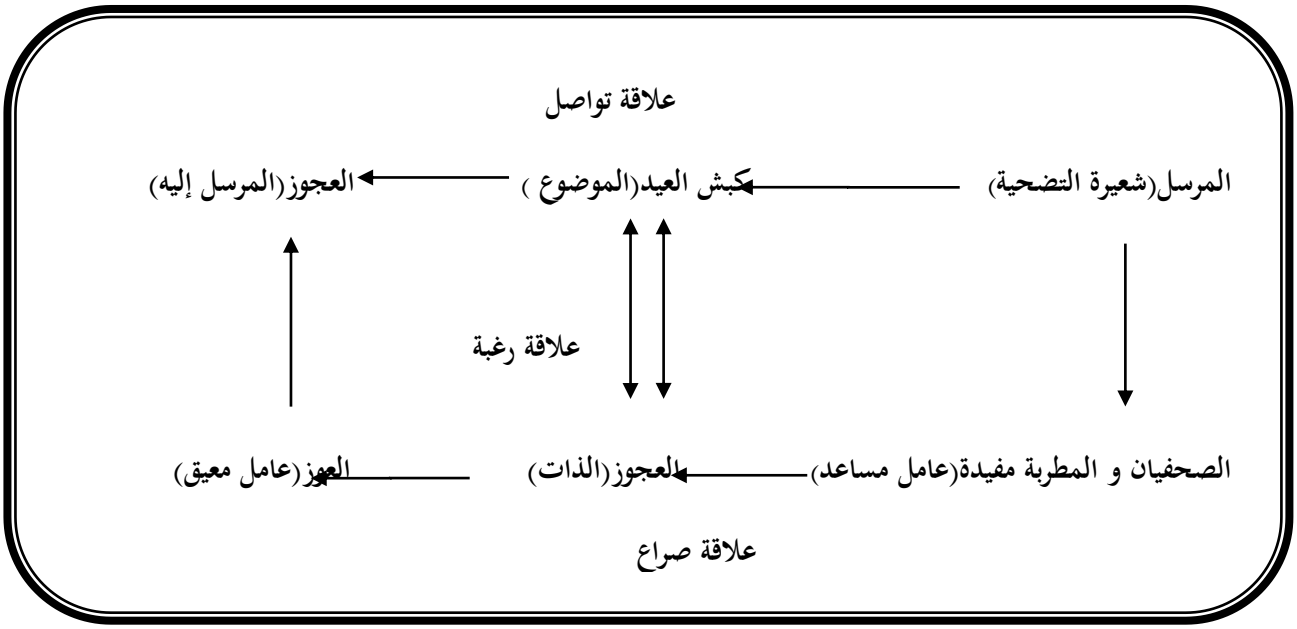
[3] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص71**

المرحلة الثانية: حبه وغيرته على محبوبته من مضايقات العطار، الذان دفعاه الى ضرب العطار ودخوله السجن.

المرحلة الثالثة: خروجه من السجن واكتشافه زواج محبوبته من العطار نفسه، وغضبه واستياؤه من ذلك، وولوجه عالم الاجرام من جديد، كنوع من الانتقام من المجتمع.

وقد صور لنا الدوعاجي في الحقيقة ضرورة المهنة للشخصيته، من خلال عملية عكسية، أتى فيها على ويلات البطالة المؤدية إلى الانحراف، وذلك من خلال اختيار الدوعاجي، لمهنة العطار اسما لشخصية غريم قاسم. الذي نجح بفضلها في تحقيق ما يصبو إليه في الوقت، الذي انحرف فيه ابن عمتها.

إلا أن الوظيفة الاجتماعية تعود إلى دورها الطبيعي في قصة له بعنوان (**المركن النير**). حيث عمل الحدث فيها على إبراز الجانب الإنساني في وظيفة الصحافة والفن، من خلال تشكلها كفضاء نفسي احتضن الشخصية وموضوع انشغالها، وهو أضحية العيد الذي تحول إلى عامل مرسل، تدور حوله كل شخوص القصة، توضحه ترسيمة كريماس كالتالي:



وفي قصة (**مصير**) لغلاب، عالج السارد أيضا موضوعات الفقر والبطالة، وما ينجر عنهما من آفات اجتماعية خطيرة، كالتسول والجهل والتشتت الأسري. كما أراد السارد أن يخبرنا في لحظة التنوير، عن ضرورة العمل وخطورة البطالة، التي تولد الآفات الاجتماعية، ومثاله الجملة السردية الآتية

التي اشتغلت فيها العلامات داخل الوصف المسرود " **وفاضت عيناه بدمعتين كبيرتين وهو يجهد نفسه ليخفي عنها أن المعمل قد طرده**"[1]

وهو ما عملت على توضيحه بنية الحدث التي جاءت كالتالي:

المرحلة الأولى: مشي(محمود) في حالة نفسية مزرية ووصف ثيابه وجسده، تم التقاؤه بالبنت (عائشة) المتسولة، التي حركت فيه مشاعر الأبوة، لكونها تحمل نفس اسم ابنته، وهو ما يخبرنا به الراوي، من خلال وصفه للحالة المزرية للشخصية البطل،" **وبدا عنقه من قميصه المفتوح الأزار منكشفا عن وريدين يتقلصان في انفعال**" [2]

–المرحلة الثانية والثالثة، وتبدأ عندما تتجاوب الطفلة مع أسئلة (محمود)، وتخبره بوضعها الاجتماعي مع والديها، ليفترقا بعد ذلك ويعود محمود إلى بيته المتواضع، مخبرا ابنته عائشة وزوجته رحمة، بأنه قد طرد من العمل.

وفي قصة الدوعاجي (موت العم باخير)[3] التي ملخصها:

دروشة العم باخير السقاء، وقربه من نساء الحارة اللواتي كان يسقيهن، وطقوسه في التعبد بالعزف على الناي في المخزن، وصراعه مع فقهاء الحارة والامام الذين كانوا ينهونه عن العزفوتبريره لهم تصرفه هذا بأنه لم يتعلم من الكتاب إلا محو الألواح وأن عزفه إذا لم يقربه من ربه فهو لا يضر بأحد، وتنتهي قصة العم باخير بمرضه وشلله ونقل صاحب المخزن الثري له إلى بيته، ورعايته من طرف بناته الثلاث الأبكار،إلى غاية وفاته، وبقاء إمام الحارة وفقهاء القرية يسترزقون من أحباس الأوقاف، وتحول المخزن الذي كان يقيم فيه الى مقر لجمعية موسيقية، بعد أن اكترته من صاحب المخزن الثري.وتعبر هذه القصة من خلال عنصر الوظيفة عن تقمص أدوار اجتماعية، ذات مكانة دينية وأخلاقية مركزية ومهمة في المجتمع، للتحايل على مقدرات الناس، وكيفية استغلالها للأغراضالشخصية.

وهو ما عبر عنه القاص أيضا في (**المصباح المظلم**)[4]، وهي قصة حلاق معجب بنفسه، أراد أن يتغزل بفتاة ملتحفة، نجح في استدراجها إلى بيته، ليتفاجأ من كونها تسعى للانتقام، وتنتهي القصة بدهشة البطل من الموقف، بعد أن بينت له بأنها ليست فتاة ليل.

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، 1971م، ص 93**

[2] **المصدر نفسه، ص89**

[3] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 84**

[4] **المصدر نفسه، ص 89**

إذ ترجم لنا الكاتب من خلال هذه القصة، ارتباط مفهوم وظيفة الحلاق في مجتمعاتنا، بالمجون وسوء الأخلاق، التي تؤدي إلى عواقب مفتوحة على نهايات أليمة، مثلما حدث مع (الحلاق) بطل هذه القصة.

عكس ما صوره لنا غلاب في قصة (الضاوية)، عن مفهوم العمل الحقيقي الذي يعد فلسفة اجتماعية، تسعى إلى بناء المجتمع وتقويمه وعمارة الأرض وصلاحها" **ولكنه خماس يحرث الأرض، يشقى فيها ويأخذ نصيبه من الانتاج في عام الخير** "[1]. حيث تحيل هذه القصة على عنصر الثقافة الذي تتسم به شخصيات غلاب.

حيث تحضر عناصر الثقافة والوعي في الشخصية المغاربية، من خلال ما رصدناه من أقوال الشخصيات وأفعالها، ودورها في قيادتها لنفسها، وتلاحماتها، وتفاعلاتها مع عناصر السرد، بتأثيرها في من حولها من الشخصيات التي تدور في فلكها، وتوظيفها للأفضية بما يشكل عناصر هويتها (عرقها، دينها، وطنها (الأرض) ..إلخ).

في قصة (**استرجعتها**) **لغلاب** يمكننا تصور كل هذه الملامح، انطلاقا من تيمة الأرض التي يدور حولها حدثها، والذي يبدأ بقدوم (قدور) من المدينة بحمل هدايا لأطفاله وزوجته (رحمة) وإطلاقها للزغاريد التي أثارت انتباه أهل القرية،ودفعت نسائها ورجالها يتساءلون عن سبب هذه الفرجة، في صورة تعبر عن قوة النسيج الاجتماعي في الريف المغربي.

وكان وراء تلك الفرحة استعادة(قدور)لأرضه من النصراني، وسعادة أهل القرية بذلك الحدث"**وارتفعت الأصوات بالصلاة على النبي، وارتفعت الأيدي بالفؤوس والمجارف والمساحل تخدم الأرض في عنف كما لوكانت في ميثاق مع الزمن** ".[2] لتحمل المرحلة الثانية من الحدث لحظة تأزم القصة، الذي تمثل في زيارة أشخاص من المدينة بسيارة فارهة، تغير مع قدومها سلوك قدور في الدشرة.

الذي تفسره المرحلة الثالثة من الحدث، بخطبة قدور في أهل(الدشرة)، محدثا إياهم بأن هناك من يريد أن يبتاع أرضه بالقوة، فيطلب من أهل الدشرة أن يدافعوا معه على أرضه، التي هي أرضهم "**أرضكم دافعوا عنها ..أما أنا فأستودعكم الله**".[3]

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص59**

[2] **المصدر نفسه، ص76**

[3] **المصدر نفسه، ص70**

وتنتهي القصة بموت قدور مدافعا على أرضه "**فانطلقت رصاصات من بندقيات هادفة ارتمى على إثرها قدور يروي أرضه بدمه ويعفر وجهه بترابها وهو يعانق بندقيته ".**[1]

واللافت للنظر في هذه القصة شخصية (عبو ولد فاطمة)؛ وهو شخصية ثانوية إشارية انطلاقا من مركزها الحكائي، الذي أخذته في آخر القصة، وجسدت من خلاله نقطة التنوير، كونها مثلت الصوت السردي للشخصية المتعلمة، الذي يحتكم إلى العقل والمنطق، خلافا لمعتقدات الشرك والجاهل التي غرسها المستعمر في عقول الناس، ومنها كرامات الأولياء الموتى، فلقد تساءل عن دور الغندور(الولي)، وهو يرى أرض حفيده يغتصبها النصراني " **ولكن شابا من بينهم رفع صوته وسط اصوات المؤمنين بالمعجزة :**

–ولكن الأرض آلت إلى النصراني فلم تنفع بركة عمي الغندور."[2]وقد راح يحاجج الحضور عبر الحوار الذي دار بين (عبو) و(الشيخ القادري) ،الذي حاول أن يقنع (عبو)بأسباب فقدان أرض (الغندور)، حتى لا يفقد الناس انتظارهم بركة (الغندور).

وهي المرحلة التي جسدت نقطة التنوير في القصة، على أن الأرض لا تسترد ولا يحافظ عليها بالخرافات، بل بالتضحية والدم، مثلما فعل (قدور)، وبالوعي الذي ينشره (عبو)، بمعارضته أهل القرية في الطريقة التي يفون بها حق قدور، والتي لن تجني لهم سوى الانفصال بالخرافة عن الواقع، وفقدان أرضهم من جديد ، " **واجتمع السامرون من رجال طالما رووا أرض قدور بعرقهم واقترح أحدهم أن يبنوا على قبره دربوزا فهو ولي ابن الأولياء، ولكن عبو ولد فاطمة رفع صوته مرة أخرى معترضا:**

إنه بطل إبن الأبطال ولكي نفي لذكراه يجب أن نعانق نضاله بالمحافظة على الأرض لا بدربوز نبنيه على جدثيه.".[3]

ويمكننا أن نستشف هذا الوعي أيضا عند الشخصيات الإشارية، التي تعمل على وصل بناء التصور أو الفكرة، التي يريد أن يرسلها الساردعبر تخمين شخصية (محاند)، حول تصرفات (قدور) المستقبلية بعد احتلاله للأرض" **قدور أخونا وشريكنا واقتسمنا معه الماء والطعام ودم**

---

[1]**عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص78**

[2]**المصدر نفسه، ص 70**

[3]**المصدر نفسه، ص75**

الاسلام"[1]،وهي العناصر الهوياتية التي يشترك فيها المغاربة، والتي جعلتها شخصية (محاند) في مجموعة من العلامات: العرق=أخونا أي العروبة وشريكنا =التاريخ واقتسمنا الماء والطعام= الحياة الواحدة ،التي عاشاها في هذه الأرض، والعنصر الهوياتي الآخر هو الدين، وقد ذكره بلفظ صريح (ودم الاسلام).

وتكشف هذه القصة أيضا عن الكيفية التي تنشأ بها المواسم الصوفية، التي ترتبط بظنون وتخمينات نفسية وخرافية، لتفسر الواقع السعيد الذي لا يمكن أن يتحقق وسط نظام الظلم الكبير الذي تجرعوه من المستعمر، حيث كان استرجاع (قدور) لأرضه، حقيقة لا يمكن تقبلها من معطيات الواقع، وإنما وجدوا لها تفسيرا خرافيا وهو بركة الأولياء "**كادوا أن يقترحوا تنظيم موسم لسيدي الغندور، فقد أعطى للدوار مكانة ستتحدث بها الدووايرويجدون بها تاريخ مجد بناه الرجل الذي وقف في وجه القائد الزعري**"[2]، وهي إشارة إلى المكون الثقافي للشخصية المغربية، التي بقيت حتى زمن كتابة هذه القصة، تعتقد وتؤمن بكرامة الأولياء "**حيث لم يستطع لحد الآن أن يقف في وجه القائد الزعري إلا جد قدور الذي كان من نسل الأولياء وهو ماحال دون استلاب أرضه حتى القائد الكبير ولذلك لم يستطع أن يقتحم مكانة نسل الأولياء فيضم الأرض التي طالما تحلبت أشداقه إلى أن يضمها إلى أملاكه** "[3].

وقد عبر غلاب أيضا عن هذا الهم الذي يؤرقه في قصة (الحمدوش)، التي تلخصها مراحل الحدث التالية:

المرحلة الأولى: تبدأ بولع(عمي علي) بالطائفة وهي تنشد باتجاه ضريح الولي سيدي علي بن حمدوش، ووصفرغبته في الانضمام لحضرتها"**يتنفس عمي علي من يؤس البطالة والجوع سحر النغمات العذبة ودقات الطبول المثيرة نحو الطائفة يبحث عنها في شوق ليقضي معها يوما ينقض فيه تفكيره في البؤس والبطالة والجوع**"[4].وعلى الرغم من أن الاهتمام بالموسيقى يعد من سمات المجتمعات المتحضرة،إلا أن وظيفتها تغيرت عندما ارتبطت بهذه الظواهر الاجتماعية، التي حولتها إلى أداة لتخدير الناس وإيهامهم بجدواها.

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص69**

[2] **المصدر نفسه، ص70**

[3] **المصدر نفسه، 70**

[4] **المصدر نفسه، ص 82**

المرحلة الثانية: وتبدأ من بداية تأزم الحدث، الذي تمثل في عدم استطاعة البطل مقاومة سحر غيطة الطائفة، ورغبته في العودة إلى أحضانها " **لكنه لم يكد يسمع الغيطة من جديد بأنغامها التي طالما هزت كيانه حتى اندفع** "،[1]نظرا لتأثير الطريقة في شخصية عمي علي، الذي نشأ في عتمتها" **ولم يكن يعرف أي قوة قد دفعت به إلى أن يجتاز صفوف المتفرجين في اندفاع جنوني ليأخذ مكانه في صف الطائفة**"[2].

المرحلة الثالثة: تبدأ من حدث لحظة خروج (عمي علي) من أزمته النفسية، وحسم صراعه الداخلي" **ورفع عمي علي عينين حاقدتين إلى الخابية..**" **وتركها تسقط على الأرض لا على رأسه كما كان ينتظر منه أن يفعل وتسيل الدماء من رأسه ليرضي الطائفة والجهال والسلطة، " وانتشله الطيف مرة أخرى من لوثته وبدا المرشد في هيبته ووقاره يهتف به"... لا تفعل ... كنت وطنيا وسيعيدونك حمدوشيا ليحمو أنفسهم من مطالبك وتمردك وتفكيرك...**"[3]حيث ي شيرهذا القول، إلى أن السلطة هي التي أعادت النظر في مدى فعَّالية مثل هذه الطوائف، في كف الناس عن المطالبة بحقوقهم.

لتأتي نقطة التنوير في آخر القصة بوصول (عمي علي) إلى قناعة تامة بأن هذه الطائفة هي صنيعة شيطانية، "**واحتوت عمي علي وفكره مايزال ينبض :**

ترى أي شيطان هذا الذي بعث الحياة في طائفة ماتت منذ ثلاثين سنة ..؟"[4].

وقد زود الكاتب بطله بالوعي الثقافي اللازم، لمواجهة الجهل والخرافة، من خلال احتكاكه بالشخصية السياسية: مرشد الحزب، التي قامت بدورها في التوعية، وانتشال المجتمع من براثن الطرقية والشعوذة والخرافة" **وكان عهد (عمي علي) قديما بالطائفة الحمدوشية فقد أقلع عن حلقاتها منذ صدرت الأوامر بمنع الطوائف الحمدوشية والعيساوية، ومنذ أرهف السمع للمرشد في حلقات الحزب يربيه ويرشده فاستعاض بحلقة الحزب عن حلقة الطائفة**".[5]

---

[1]**عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص82**

[2]**المصدر نفسه، ص70**

[3]**المصدر نفسه، ص86**

[4]**المصدر نفسه، ص87**

[5]**المصدر نفسه، ص82**

وفي قصة (كل في طريق) التي موضوعها الحب، وهو من المواضيع الجديدة في كتابات المغاربة عموما قياسا على الظروف التاريخية، التي لم تكن تسمح بطرح مثل هذه المواضيع،جاءطرحه في شكل حجاجي بين المادة والروح، أي وكأنه استخدم موضوع الحب؛ للتعبير عن فكرة علاقة الأخلاق بالزواج. واستحالة أن يجمع الحب بين شخصين متناقضين في الأفكار.

وهي الأفكار التي تتولى ابرازها الشخصية المثقفة في السرد القصصي؛ من حيث اللغة القصصية المستعملة والأفكار المزدحمة. التي تمت معالجتها بواسطة شخصيتين مثقفتين درستا معا، من خلال الحوار الذي دار بينهما [1]، والذي غطى جل الفضاء النصي.

وفي قصة (وانتصر الحب) لغلاب، يشتغل حضور شخصية المرأة التي تحوز على سمات الشخصية المثقفة، والواعية بضرورة الاستقرار **الاجتماعي " ولكن زهراء كانت مستعصمة –إلى ان تكون لي زوجا عند الله والناس"**[2]

عكس ما تقوم به عمة محمود، وهي شخصية إشارية تعمل على ارسال دلالات، وانساق اجتماعية كامنة في الذهنية العربية، التي يطغى عليها نسق الذكورة وسلطته، في تغييب المرأة على الخصوص، والمجتمع بصفة عامة، فالمرأة بالنسبة لزوج عمته، مجرد آلة توليد ولذلك، **" قرر زوجها أن يتخلص منها أو يتزوج غيرها"**[3]،ولولا العناية الإلهية التي رزقتها بعد ذلك بنين وبنات، لتخلص منها بكل برودة دم من دون أن يلقي بالا للروابط والعشرة والذكريات.

وعلى الرغم من كون أم محمود شخصية هامشية، إلا أنها ساهمت في تأجيج الصراع النفسي الذي كان يعيشه ابنها، وهذا يرجع لكونها شخصية إشارية تحيل على نسق الذكورة والأعراف والتقاليد ، معمقة من معنى القصة وأثرها الاجتماعي، وهو مانلمسه من خلال الدلالات الكامنة خلف الملفوظ التالي : **"النساء غيرها كثير"**[4]

ولكن (محمود)نجى من نسق الذكورة بفضل تمتعه بالثقافة والوعي، اللذان جعلاه يدرك قيمة الحب، التي هي أقوى من أن يكسرها العقم**ف" لم يكن يفكر إلا في الحب الذي استطاعت زهراء**

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 102**

[2] **المصدر نفسه، ص101**

[3] **المصدر نفسه، ص112**

[4] **المصدر نفسه، ص114**

أن تنعش به حياته، ظل يحبها وظلت تحبه"،[1] ولذلك لم يقف مكتوف الأيدي مكتفيا بالدعاء فقط، فتوجها إلى (الطبيب)وهوشخصية اشارية ،عملت على مناقضة شخصية عمة محمود في التصورات والأفكار، وقد كان من الطبيعي أن يلجأ إليها (محمود)" **فهو يؤمن بالعلم، وهو يعرف أن زهراء لم تكن أقل إيمانا بالعلم"**[2]،

وقد عالجت شخصية (محمود) المثقفة نظرة المجتمع للعقم، من خلال المونولوج الذي يناسب كثيرا حالة الحزن، التي يمر بها العقيم، وآلام الصراع الداخلي الذي يمثله الأنا الجمعي، المريض **"مالهؤلاء يقتحمون على الناس مشاكلهم الخاصة...؟**

ولكنه استمرار للعائلة وإرث الإسم والجهد والعمل ...إنه المستقبل ...لايعيش في شخص، ولكنه يعيش في أبنائي من بعدي ..."[3]، فالبنت التي يحلم بإنجابها (محمود) ذات العينين الزرقاوين، تمثل حياته وكيانه،ولذلك تحولت إلى أيقونة، اختزلت كل عناصر ومقومات الوجود الذي ينشده محمود،" **وانتفض من تفكيره وهو يعلم.**

أريدها ذات عينين زرقاوين تشعرني بالوجود ".[4]

وعبر حواره الداخلي يصل (محمود) إلى التساؤل، عن جدوى الإنجاب في ظل المعتقدات المجتمعية البالية، التي تحكمها النظرة الغريزية، المتمثلة في ضرورة الانجاب، إلى أنها مجرد خرافة في نظر البطل " **المستقبل أنا الذي أضع المستقبل فلم أعيش في أسره ؟**

يكفي أن آبائي وأجدادي عاشوا في أسر هذا المستقبل: "الخرافة .." "الخرافة "..؟ أكنت أنا نتاج خرافة عاشت في ضميرآبائي وأجدادي ..؟ ولكني مع ذلك أحب أن أتمرد ..لم لاأتمرد على الخرافة حتى التي كنت نتاجها ؟التاريخ سيذكرني وإن لم يذكر واحدا من آبائي وأجدادي ..."[5].

وهنا يطرح السارد قضية العبث في الوجود، من خلال تيمة الاستمرارية البشرية كهدف في حد ذاتها، فيعتبرها خرافة يجب الانقطاع عنها،" **فلم لا أكون ثوريا أحقق ما لم يحققه أحد من أسلافي**

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص114**

[2] **المصدر نفسه، ص113**

[3] **المصدر نفسه، ص114**

[4] **المصدر نفسه، ص115**

[5] **المصدر نفسه، ص115**

؟ أنا وزهراء نعيش حاضرنا ومستقبلنا..ونقضي معا على خرافة الاستمرار التي عاش لها البشر كهدف سنكون ذينك اللذين صنعا جديدا في التاريخ: أنه الاستمرار الأبدي.."[1]

وفي مقابل صوت محمود المفعم بالتصورات والأفكار التقدمية، قدمت شخصية زهراء خطابا نسائيا، مثلت من خلاله العقل والحكمة، وبينت عبره مدى نضج المرأة العربية المثقفة، وإسهامها في المحافظة على كيان بيتها وأسرتها، فاستطاعت مواجهة نسق الذكورة ومحدداته الغريزية"**ماحدود مسؤوليتي وما حدود مسؤوليتك ..؟كلانا مجرم في حق البنت ذات العينين الزرقاوين التي تريدها ..أنت وأنا شريكان، وقد نفترق فتشقى وأشقى ويكون مابنيناه من عش جميل وما عشناه من حب هو الضحية...أخلصت للعش وأخلصت للحب لكن، لكن معا ولك تكاد تعصف بأحلامي ...أنا لا أكافح في سبيل الحب الذي يجمع بيننا، أكافح في سبيلك أنت كما أكافح في سبيله، وينهار كل ما أكافح في سبيله إذا لم تكن سعيدا بهذا الذي بيننا لا مستقبل لنا فلم نحطم حاضرنا ؟.."**[2]

لتنتهي القصة بموقف رجل مثقف وخلوق، وذلك بطلب محمود السماح من (زهراء)عن أذى ذكورته، تعبيرا عن الغبن الذي تعيشه المرأة في مجتمعنا" **وطوق محمود زهراء بيدين حانيتين وهو يهمس:سامحيني يا زهرائي فقد دفنا مستقبلنا وماضينا في حنايا حبنا.".**[3]

بينما نجد المرأة في قصة (عارية تحت الشمس)، عاجزة على الاندماج في المجتمع، بسبب بنيتها الذهنية هي في حد ذاتها، وقد رمز إلى ذلك من خلال عدم مبادرة الشخصية البطلة، بالكلام مع الشاب الجميل الذي أعجبها، ومن خلال عدم انضمامها إلى الشبان في الشاطئ " **ولكنها تطلعت إلى الشاطئ الذهبي فحنت إلى الذين يجرون ويصخبون، ودت لو جرت معهم وصخبت مثل صخبهم"**[4]

3– الأبعاد والسمات النفسية للشخصية المغاربية:

يتعلق هذا البعد بالجانب الباطني النفسي للشخصية، الذي يعمل على بنائها وتوجيه أفعالها، حيث يهتم الكاتب في هذا البعد اللامرئي بتصوير الشخصية، من خلال محاولة رصد شعورها تجاه

---

[1] عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 116

[2] المصدر نفسه، ص118

[3] المصدر نفسه، ص119

[4] المصدر نفسه، ص126

نفسها وبيئتها المتنوعة (الاجتماعية، السياسية، الثقافية،...)، التي تعمل على استظهار رغباتها وتمنعاتها وأحزانها وأفراحها، وكل المشاعر والعواطف التي يمكن رصدها من خلال الأفعال وردودها.

فيتمكن القاص هنا من الغوص في العوالم الغامضة والمعقدة للشخصية، من خلال وصف السلوكيات والرغبات، ومناقشة الأفكار وتحليلها، وقياس شدة المشاعر والانفعالات والعواطف، وأثرها المباشر على الشخصية وعلى اشتغال عناصر السرد.

ويعد هذا البعد من أهم أبعاد الشخصية؛ لكونه يرتبط ارتباطا علميا بنظريات التحليل النفسي التي أرسى أسسها وقواعدها سيغموند فرويد(SIGMANDFreud)، وبرجسون(Bergsan)، ليستعين بها النقد الأدبي في قراءة وفهم مضامين النصوص الأدبية، وفق منهج النقد الأدبي النفسي.

وقد اتسمت الشخصية الحكائية المغاربية في جانبها النفسي بالقلق والحيرة، الناجمين عن الظروف الاجتماعية الصعبة التي عاشتها. ففي قصة الظلال الممتدة لزهور ونيسي، وهي أول قصة قصيرة نطالعها ضمن مجموعتها القصصية، صورت لنا الجانب العميق من نفسية شخصية الأم(زينب)، عبر توظيف الكاتبة لحدث حقيقي وقع للمجاهدين (سي عمار) وزوجته السيدة (زينب)، أثناء الثورة التحريرية، تمثل في الموقف الصعب الذي وقعت فيه زينب، عندما بلغ ابنها البكر سن التجنيد الإجباري، الذي سيجعل منه عدوا لوالده المجاهد (سي عمار)، وهو ما جعلها تعيش صراعا داخليا بين استسلامها لنداء التجنيد الاستعماري ، الذي سيجعله في مواجهة دامية مع أبيه وخائنا وعدوا للوطن، أو التحاقه بوالده بالجبل الذي يعني الفقد والوحشة للأم.

وقد حسمت كل هذا الألم في النهاية ونقطة تأزم الحدث، عبر توجيه مسار الحدث إلى تفعيل قيمة التضحية، بتفضيلها التحاق ابنها بالثوار على تجنيده، فأخذ ت بيد ابنها إلى الجبل، الذي اعتادت أن تذهب إليه لتزود المجاهدين بالمأونة، وهي نهاية القصة ونقطة التنوير التي أخرها الحذف الزمني إلى زمن الاستقلال، من خلال مشهد حواري بين السيدة (زينب) وحفيدها امحمد ابن المجاهد الذي أرسلته إلى الجبل بعد الاستقلال، حيث تزوج امحمد وأنجب و صار ضابطا في الجيش الوطني الشعبي، بفضل قيمة التضحية التي جسدتها شخصية (زينب).

ويتجلى في هذه القصة البعد النفسي للمرأة الجزائرية من خلال خطاب نسائي، غلب على جميع أطوار القصة، وظِّف فيه موضوع الثورة لإبراز تضحيات المرأة وإسهاماتها، والكشف عن خواطرها وعذاباتها " **والحل** ؟...

الحل أن يلتحق ابني بأبيه هناك أو هناك...

فكرة . بل حل وجيه يازينب ..."[1]

ويمكن تبيين الاشتغال النفسي للحدث في تكوين البعد النفسي لزينب الأم، عبر مراحله التي نشأت وتطورت من البعد الجواني للبطلة، فالمرحلة الأولى من الحدث(الأزمة)، كانت وصول ابن زينب لسن التجنيد الإجباري، الذي انبنى على متناقضين؛ فسن التجنيد يعني سعادتها ببلوغ ابنها واكتمال رجولته، ولكنه في الوقت نفسه يعني تجنيده، وحرمانها منه وعداوته لأبيه وللوطن.

أما المرحلة الثانية، فصورت لنا حيرة زينب، التي تعيش وقتا عصيبا وأليما، يملأه صراع داخلي عنيف بين نوازع الخير ونوازع الشر، بين الأنانية وبين التضحية والافتداء بابنها في سبيل الوطن، وهي المرحلة الثالثة من الحدث، التي مثلت نهاية الحدث ونقطة التنوير في القصة، بقرارها إلحاق ابنها بالثوار في لحظة زمنية، ملؤها سعادة مؤجلة بطعم الفراق والتضحية والحزن.

أما على المستوى الفني فقد أدى الخطاب إلى تصديع السرد؛ عبر كثرة تدخلات القاصة الخارج نصية"..**وفي قيم أخرى ندركها ونؤمن بها ونموت من أجلها ولانراها لأننا لم نعرفها بعلم أو تجربة، بل ولدت بين حنايانا وعششت وفرخت في عروقنا وتجددت ولادتها كل مرة، مع كل مولود تجيئ به الحياة...**"،[2]وهو ما نقرأه أيضا من خلال تداخل صوت القاصة مع صوت البطلة (زينب)" **فسري يازينب ما الذي سيحصل؟...هوأن... هو أن ابني سيصبح ليس ابني...**"[3]وفي المقطع الحواري التالي أيضا:

" والحل ؟...

الحل أن يلتحقّ ابني بأبيه هناك أو هناك...

فكرة . بل حل وجيه يازينب ..."[4]

حيث يوضح هذا المقتطف الحواري، اقتحام صوت القاصة للنص وتعطيل الحوار، الذي يعمل على تصوير الشخصية وهي تعمل، ولانكاد نرى للشخصية دورا مباشرا في بناء الحدث، إلا في هذا المقتطف:

" أيها القائد هذا ماعندي...

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 18**

[2] **المصدر نفسه، ص 15**

[3] **المصدر نفسه، ص 17**

[4] **ا المصدر نفسه، ص18**

اشتروا لولدي بها لباسا عسكريا ...

ولا بأس أن يسير معكم بدون سلاح، حتى يغنم سلاحه في إحدى المعارك، أعطوه سكينا، أعطوه قطعة حديد، يحصل بها على سلاحه، فقط لاتتركوه يتجند هناك في الجانب الآخر ضدكم...وضد أبيه..."[1].

وهي نفس الأزمة النفسية (القلق والحيرة) التي عاشتها شخصية البطلة (حادة)، في قصة الأرض حبيبتي لغلاب، عندما علمت بأن زوجها (حمو) ينوي بيع الأرض " **فأنَّت في صمت، وتعذبت في احتمال ونطق صوتها أخيرا يحاول أن يشعرها بالأمن، ولكنه كان صوتا ينطق بالرعب ويحشرج باستغاثة"**[2] فأضحت قلقة على الدوام في انفرادها أو مع غيرها " **فصعدت حادة زفرة من أعماقها وأجابت،لست أهلا لذلك ياحبيبتي..مثلي لاتفرح بحناء..!! "**،[3]وهو ما جعلها تيأس من الحياة، وتدخل في أزمة نفسية حادة، أدت بها إلى الانتحار الذي كان مصير الشخصية في نهاية القصة، حيث" **جعلت حادة تيأس من الحياة فلا تفرح نفسها"**،[4] وزاد من قلقها وتعبها، تحملها لمسؤولية البيت والأبناء التي لم تطقها، يظهر ذلك من خلال الملفوظات السردية التالية التي تعبر عن حجم القلق والحزن والحيرة الذي كانت تعيشه (حادة):

– " ولكن عينيها تنظران إلى بعيد تتطلعان إلى الممر الذي تسلكه " «الضاوية» وهي عائدة بقطيع الشياه من المرعى"

– لم تكن لتقبل أن تذهب الضاوية إلى المرعى وقد أخذت أنوثتها تطفح من خديها وعينيها، وفضحها أخيرا صدرها التائئ"[5]

– " وافتدت حادة قلقها بأن أخذت تبعث حمو الصغير مع أخته ليساعدها، وهي تهدف إلى أن يكون حارسا لها ."[6]

---

[1] زهور ونيسي، الظلال الممتدة، 22

[2] المصدر نفسه، ص37

[3] المصدر نفسه، ص38

[4] المصدر نفسه، ص39

[5] عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص41

[6] المصدر نفسه، ص41

– "وعاد من الماضي القريب إلى واقعه ليجد عيني حادة ما تزالان تتطلعان إليه في نظرة مرعبة، ضاق ذرعا بهذا بهذا الحصار ولم يستطع أن يحلل الموقف لحادة، ونظر في عيني حادة فوجدهما تهاجمانه"[1].

وقد وظف القاص الأبعاد الجسدية؛ للتدليل على أثر المواقف التي تمر بها شخصياته، بتصوير هذا الأثر النفسي العميق، مستعينا بشخصيات اشارية ثانوية عمقت المعنى المراد، فعينا ابنته (حادة) **" ظلت مع شبح الأم تنفتح عيناها على أبعادهما المتناهية وهما تحدقان .. وظل صوت جريح مصمم يهدر في أذنيها الصغيرتين: لن تباع هذه الأرض إلا على جثتي"[2].**

وقد أدت كل هذه الضغوط النفسية إلى انتحار (حادة) في الأخير؛ لان فقدان الأرض يعني فقدان الحياة.. يعني الموت.. **" أصبح الصباح وأقبل الناس من بعيد يتقدمهم خالي عمرو وهو يشرق بدمعه، فقد كان هو الذي أنزل جثة حادة من حبل معلق في فرع شجرة كان يخنق عنقها ."[3]**ويمكن تصور ما مرت به (حادة) من أزمة نفسية حادة أدت بها إلى الانتحار، من خلال مراحل الحدث كالتالي:

1- قلق(حادة) وكثرة الكوابيس التي تراودها.

2- رغبة (موحا) في بيع الأرض ومعارضتها له.

3-قرار (موحا) بيع الأرض وانتحار حادة.

وتعد الأزمات النفسية للمرأة أو التي تتسبب فيها، نقطة بؤرية في جل أعمال غلاب، ورمزا لأعماله القصصية (الأرض حبيبتي)، (وانتصر الحب)،(كل في طريق)،(عارية تحت الشمس).

وكذلك الشان عند الدُّوعاجي في (قتلت غالية)[4]،حيث يتطور القلق، والمخاوف، والشكوك ويزداد الصراع الداخلي المميت للشخصية شيئا فشيئا، متوزعا على مراحل الحدث كلها كما يلي:

1-حب (رجب)(لغالية) واستقراره بالعاصمة بعد مغادرته لطبرية حبا في غالية، وتركه لحقله والفروسية، وهو أشهر فرسان الشمال التونسي.

---

[1] عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 49

[2] المصدر نفسه، ص 50

[3] المصدر نفسه، ص 50

[4] علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 79

2-نشوء خلاف بين (رجب) وأهله، ومغادرته البيت لست أيام، وتوهمه بعدم اكتراث (غالية)لغيابه وقلقه من ذلك.

3-ازدياد الشك عند رجب، وقتله لها لأنه ظن أنها عشيقها الذي توهمه، وجنونه عند اكتشافه بأنها كانت متخفية للذهاب إلى رؤيته؛ لأنها لم تطق صبرا على فراقه.

حيث شكلت خسارته لنجوميته كفارس ومغادرته لبلدته وأهله، معادلا نفسيا لاشعوريا لحب (غالية) له، الذي اعتبره حقا له، أدت خسارته إلى إصابته بعقدة الشك والخوف من فقدانها، وهو ما جعل الشك يسيطر على فكره، فقتلها لأنه خسر من وراء خيانتها (موطنه، فروسيته، حبه لغالية).

وفي قصة (سهرت منه الليالي)لدُّوعاجي تمتزج عذابات المرأة النفسية بالحب، الذي ترجح كفته حين تتألم(زكية) في قلق وحيرة من زوجها السكير، الذي يعربد عليها كل ليلة، وعلى طفلها (حمادو) بعد أن يقضي ليله في السكر، ونهاره بين الكتب في الغرفة، وشكواها للخالة التي تنصحها بضرورة طلب الطلاق من زوجها، ولكنها تفاجئها بتعاطفها مع زوجها وحبها له، عندما طلبت منها ألا ترفع صوتها لأن زوجها مسكين وقد قضى ليلة البارحة صاحيا.[1] فعلى الرغم من كل مصائبه إلا أنها قويةبحبه، الذي تطفئ به صراعها الصراع الداخلي، فتَسعد بذلك وتسكن وتهدأ نفسها.

وفي قصة (الحمدوش) لغلاب، يصف الكاتب لنا تأثير الخرافة على نفسية الناس، وتفكيرهم وبنية شخصيتهم، إلى الدرجة التي تصبح الشخصية فيها، بمجرد التفكير في التخلي عن الطقس الطرقي قلق،ة ومتأزمة ومتصارعة مع نفسها؛ ولذلك وقع (عمي علي)بطل القصة في صراع نفسي وهو يحن ويرغب في العودة إلى الطائفة الحمدوشية، التي يمنعه وعيه من العودة إليها مجددا" **لم يستطع أن يخترق الحصار ليقف في الصف**"[2] الخاص برجال الطائفة، التي انشق عنها عمي علي، بفضل وعيه السياسي الجديد، الذي جعله يعيش أزمة نفسية، استطاع في النهاية أن ينتصر فيها، صوت العقل، الذي يبرزه الصراع والحوار الداخلي، الذي أصاب (عمي علي)، الناشئ عن صوت الوعي السياسي الذي انتهجه البطل.

---

[1]علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 93

[2]عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص79

وفي قصة (مجرد عتاب)لونيسي، التي تتحدث عن ضياع حقوق المجاهدين من أمثال (سي صالح) بطل هذه القصة، الذي لم يوف حقه كمجاهد، على رغم من سعيه المضني للجهات المعنية، وهو ما ماولد في نفسه قلقا وحيرة حول مصير الثورة، التي ترمز اليها أشياؤه من زمن الثورة، التي امتنع عن تسليمها،وبين تسليمه لأشيائه وامتناعه، يقع البطل في صراع داخلي مليء بالقلق والحيرة والتشاؤم،باح به لأصحابه من المجاهدين في حديقة الله، الذين حاولوا إقناعه بضرورة تسليم ذكرياته المادية؛ لأنها ليست ملكه وحده، وهي نقطة التنوير في القصة.

إشتغل إذن البعد النفسي للشخصية القصصية، على تفاعل الشخصية مع نفسها، وقد رأينا ذلك عبر الصراع الذي جاء في شكل منولوج أو حوار داخلي، ميز أغلب الأعمال القصصة، كما تفاعل مع الحدث وساهم في إنشائه، إنطلاقا من توزيع الحدث على التيمات والموضوعات، التي استطاعت أن تشكل بعدا نفسيا تختلف وضعياته بين الحزن والسعادة، والعقد المرضية من قصة لأخرى.

خلاصة الفصل الاول :

يمكننا القول في خاتمة هذا الفصل؛ إن عنصرا الشخصية والحدث قد تفاعلا، من خلال الاشتغال على انسجام واتساق الافعال التي صنعت الحدث، وجعله في إطاره الفني المتعلق بالقصة القصيرة. حيث كانت المواقف أو الأحداث تنبع من لحظات مشاهدة أو تجارب قصيرة، تفاعلت معها الفواعل النصية؛ برصدها عن طريق إعادة صياغة حكيها؛ لكونها جزءا منها أو راوية لها.

وقد كانت للشخصيات وهي تعمل قواسم مشتركة بين النصوص، تمظهرت على الخصوص كما رأينا من حيث سماتها على مستوى مجموعة العلامات، التي ظهرت من خلالها عبر الاسم والضمير والأبعاد السردية للشخصية القصصية، التي اشتغلت ضمن الأطر الفنية للسرد القصصي القصير، وقد تفاوتت هذه النصوص من حيث النضج الفني على مستوى المجموعة القصصية الواحدة، وبين مجموعة قصصية وأخرى.

الفصل الثاني

تعالقات المكان في الخطاب القصصي المغاربي

الفصل الثاني – تعالقات المكان في الخطاب القصصي المغاربي

تمهيد:

لعل المكان من أهم العناصر الواقعية، التي يستعين بها الخطاب السردي القصير، للوصول إلى إجادة النصوص وجماليتها، لاسيما في فن القصة القصيرة؛ إذ إن مبدأ وحدته وقلته، يفرض على القاص توخي الحذر الشديد أثناء انتقائه للمكان، الذي ستجري عليه أحداث القصة، حتى يتناسب مع مبدأ التقليل، الذي يشمل بقية العناصر الفنية، حفاظا على النوع الأجناسي القصير، الذي يتأتى له عبر اعتماده مبدأ الاختزال اللغوي قدر الإمكان، ولذلك فإن صياغة المكان الفني هي عملية لغوية بحتة.

والحقيقة أن المكان ليس مادة فنية اهتم بها الكتاب المحدثون فقط، بتخييلها والتنظير لها، بل اهتم بها القدامى أيضا وجعلوها عنصرا أساسيا، لا يستقيم القول إلا به، مثلما هو الحال في شعر المعلقات، التي يشكل فيها الطلل مقدمة ضرورية، لتفسير نفسية الشاعر وبيئته الاجتماعية.

ولذلك التفت المعجميون إلى مادة المكان، من الناحية الوظيفية، وأدرجوه تحت دائرة خلق الأشياء المحسوسة والمعنوية،التي تأتي من الفعل كوَّن واكتان وتكوَّن[1] ، كما وردت مادة المكان بصيغة الإسم لتتمم وتؤكد على معنى الفعل، مثل: المكان والمكانة والأمكنة[2]، كنتيجة لفعل الحركة وقيمتها المعنوية.

وقد جاء تعريفه في لسان العرب كما يلي: "والمكان الموضع والجمع أمكنة كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكان فعالا، لأن العرب تقول، كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مقعدك،فقد دل على أنه مصدر من كان أو موضع منه"،[3]وهذا التعريف يعطي بعدا ماديا صريحا للمكان، بالغ الأهمية في ضبط المصطلح لاستعماله المتنوع، لاسيما في مجال الدراسات السردية.

---

[1] **المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية ص806. متوفر على موقع:**
https://www.noor-book.com/%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%B9%D8%AC%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%88%D8%B3%D9%8A%D8%B7-pdf

[2] **الصفحة نفسها، ص 806.**

[3] **ابن منظور، لسان العرب، مج 13، تح عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي دار المعارف، القاهرة ص 509**

من التعريفين السابقين، نخلص إلى أن المكان يحتمل معنيين أساسيين هما: المعنوي والحسي أو المادي، الذي ندركه بالحواس، والمكان المعنوي الذي يأخذ أبعادا قيمية"تعينه على التحدث عن ظواهر تبعد من حيث طبيعتها عن الإحداثيات المكانية والفيزيقية: ظواهر أخلاقية(السمو والتدني)، أو اجتماعية (الرفيع والوضيع)،أونفسية(صغير النفس وكبيرالقلب)"[1]فنمتلك حينئذ مجموعة أحكام، نرتب على ضوئها الناس في مراتب تحاكي المكان المادي المحسوس، وتأخذ منه أبعاده، وقد جاء في القرآن الكريم ما يشير إلى هذا المكان المعنوي، في **قوله تعالى:**« **قل يا قوم اعملوا على مكانتكم إني عامل فسوف تعلمون**»(**سورة الزمر الآية 22**).

شكل إذن؛ حضور المكان القولي والمعجمي، مبحثا أدبيا ولغويا هاما في القديم، وفي العصر الحديث مادة سردية، اشتغلت عليها المعاجم السردية، إثراء لعلم السرد والسرديات عموما، فقد جاء في معجم المصطلح السردي:" المكان :

المكان أو الأمكنة التي تقدم فيها الوقائع والمواقف (مكان المواقف تزمانها، مكان القصة، والذي تحدث فيه اللحظة السردية.

هذا ولو أنه من الممكن أن يتم السرد من دون الاشارة إلى مكان القصة ومكان اللحظة السردي أو العلاقة بينهما (جون أكل ثم نام)"[2].

والحقيقة أن جيرالد برانسي،ينطلق في تصوره لمصطلح المكان ووظيفته السردية، من مجموعة السرود التي يغيب فيها ركن المكان، فعلى الرغم من تحققها وشعريتها، إلا أنها تندرج ضمن باب التجريب، وعلى رغم من نجاح بعض خطاباتها، إلا أنها تبقى في نظرنا مبتورة، لأنها لا تخيل كامل منظومة الشخصية القيمية والنفسية والاجتماعية التي تعنى بها.

أولا– المكان القصصي، المفهوم وإشكالية المصطلح:

ذهب المنظرون في تناولهم للمكان السردي مذاهب شتى، منها الترجمة الحرفية والمقاربة الشخصية لهذا العنصر الهام، انطلاقا من قناعات سنحاول أن نرصد أهم مظاهرها، بداية بالناقد الجزائري عبد الملك مرتاض؛ الذي يرى أن مصطلح **"الحيز"** هو الترجمة الصحيحة لمصطلح المكان حين يرى بأن الحيز ينصرف استعماله إلى النتوء، أو الوزن والثقل، والحجم، والشكل ...على حين أنه

---

[1] **جماعة من الباحثين، جماليات المكان،(ط.2)، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1988م، ص59**

[2] **جيرالد برانسي، المصطلح السردي، تر:عايدخزندار (المجلس الأعلى للثقافة القاهرة،(ط1)،2003 ص214.**

يقف المكان في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده، وعليه فإن "الحيز" يقابلهESPACE-SPACEفي اللغات الأجنبية وليس الفضاء جمالية المكان، مثلما يتم تداوله، وهي ترجمة قاصرة، لا تؤدي الغرض السردي المطلوب للمصطلح، فحسب رأيه يعتبر الفضاء، وهو المصطلح الشائع بين كثير من النقاد العرب المعاصرين، جديدا في الاستعمال النقدي العربي المعاصر

بحيث يعتقد مرتاض؛ بأنه لا كاد يصادفه في الكتابات العربية التي كتبت منذ ثلاثين عاما، فلقد جاء استعماله نتيجة لآلاف المصطلحات الجديدة، التي دخلت اللغة العربية عن طريق الترجمة من اللغات الغربية، وخصوصا الفرنسية في النقد والانجليزية في التقانه.[1] وهو ما أحدث فوضى في المصطلح، لا تتناسب في اعتقادنا مع خصوصية لغتنا، التي تمتاز بالموسوعية والدقة، التي بإمكانها تأطير كل الجهود النقدية.

ويبدو أن مصطلح الحيز، قد ذكره البلاذري بمعنى المكان الذي يأخذ بعدا تنظيميا مخالفا للجماعة، في معرض حديثه عن الصعاليك، الذين اتخذوا من الجبال مكانا لإقامتهم في خلافة المهدي، فجعلوا هذه الناحية ملجأ لهم، وحوزوا- فكانوا يقطعون (الطريق) ويأوون إليها، فلا يطلبون[2]؛ أي إن الحيز هنا يتشكل وفقا لمفاهيم الجماعة المختلفة في تسيير شؤون المجتمع، وعلى الرغم من قيمة المكان الوظيفية هنا، التي تساعد الجماعة على العيش وفق نمط معين، إلا أنه يبقى مفهوما ضيقا للمكان الذي يتجاوز وظيفة التنظيم، إلى وظائف أخرى كثيرة وهامة، وقدجعل مرتاض مظاهر للمكان هي :

1- المظهر الجغرافي:

هو الشكل المادي الذي يتم توظيفه في القصة، بسياقات معينة ليخدم دلالات محددة سلفا في ذهن الكاتب، مثل البيت والأرض والمدينة والغرفة والسجن والمقهى؛ التي تعد من أكثر الأماكن توظيفا في مختلف الكتابات الفنية، وهي أماكن جغرافية تنعكس على نفسية الإنسان، من خلال ارتباطها بالذاكرة والقيم الاجتماعية المختلفة، مثل الدين والثقافة وغيرها."إنه أكبر من الجغرافيا مساحة وأشسع بعدا: فهو امتداد، وهو ارتفاع، وهو انخفاض،وهو طيران وتحليق: وهو نجوم من الأرض وهو غوص في البحار وهو انطلاق نحو المجهول وهو عوالم لا حدود لها"[3] في المتخيل السردي.

---

[1] ينظر عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 122.

[2] ينظر جماعة من الباحثين، جماليات المكان، ص61

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص123.

2- المظهر الخلفي:

وهو ذلك الحيز الذي يختفي وراء اللغة، بحيث تصبح مادته اللغة، التي تحيل عليه وتعطيه معان عميقة، تتناسب مع طبيعة الخطاب والمكان المراد توظيفه في القصة، فإذا كان المكان بائسا، فإنه يستعان بمجموعة من الألفاظ التي تتناسب مع نظرة الشخصية لها، فالسجن مثلا يرتبط بالألفاظ التالية: قبع، لبث، فر ...إلخ، وهي ألفاظ تحيل على المكان المرجع" وإلى عوالم لا حدود لها: وهي كلها أحياز في معانيها"[1] تدخل ضمن نظام اللغة الفنية، التي"يسميها يوري لوتمان "نظام النمذجة الأولى" "،[2]التي تهدف إلى صياغة خطابها دون الخروج عن جمالية الأدب، التي يبحث عنها القارئ في جميع فنونه، وتستهويه لعبة خباء النصوص الكسولة على حد تعبير أمبيرتو إيكو.

أما المكان الفضاء؛ فهو ذلك البعد المادي المحسوس، الذي ندركه بحواسنا، أو تصوراتنا الذهنية، المخزنة في الذاكرة، أو بالتوقع المبني على نظام الاستعارة، مثل تخيلنا وتصورنا لشكل الجنة" فالروائي في نظر البعض يقدم حدا أدنى من الإشارات الجغرافية، التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل استكشاف منهجية الأماكن"[3]ومنه المكان الذي يرتبط بالدين والثقافة.

ولذلك فإن المكان يوظف في القصة، من خلال قيمته التي تختزل كما حضاريا هائلا، يساعده على التشظي الدلالي، " فجوليا كريستيفا لما تحدثت عن الفضاء الجغرافي، لم تجعله أبدا منفصلا عن دلالاته الحضارية؛ فهو إذ يتشكل من خلال العالم القصصي، يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون مادة مرتبطة بعصر من العصور، حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم وهو ما تسميه "إديولوجيم" العصر أو الإديولوجيم»[4]إذ يقوم المكان بتحديد وظائف الشخصيات، وتوزيعها ولغتها، وطبيعة الأحداث، والأزمنة، وفق ثقافة العصر التي يمثلها المكان اجتماعيا.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص124

[2] جماعة من الباحثين، جماليات المكان، ص 64

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص53

[4] المرجع نفسه، ص 54

ثانيا– أهمية المكان في السرد:

يستمد المكان أهميته في الحكي من كونه عنصرا واقعيا، يفرض حضوره في خطاب التخييل باعتباره جزءا هاما، من السجل الثقافي المتنوع للكاتب، ومؤثرا هاما في خياله الأدبي، كما تنبني عملية تخييل الخطاب على عناصر القصة الواقعية، بحيث تفرض نفسها على الكاتب؛ حفاظا على بنية الحكاية الأصلية ونسيجها العام، الذي صيغت به انطلاقا من تفاعلات المكان مع عناصر السرد الأخرى وتلاحمه معها، حتى ولو كان في آخر ترتيبات الحكي، بالتركيز على شخصيات، أو أحداث معينة؛ فإنه يظل فاعلا ضروريا في بنائها، من حيث تكوينها وتفسير سلوكياتها.

وتبدو قيمة المكان أيضا، بوصفه مادة لغوية متنوعة الألفاظ والتراكيب، والأساليب التي تعمل على التناسب بين الوصف والموصوف، أثناء اشتغال العمل السردي، "فحيزية اللغة (Spatialité du langage) تعد في نظامها الضمني. نظام لسان (la langu) يوجه ويحدد كل فعل وكلمة. وقد توجد هذه الحيزية بادية الملامح. مشكلة المعالم، ولو على هون ما، في العمل الأدبي، وذلك باصطناع النص المكتوب "[1].

يمتاز المكان إذن بالتشظي لغة ودلالة، بفضل مساهمته في عملية بناء وتشييد النص، التي تحصل نتيجة لالتحامه مع بقية عناصر السرد، "لا لأنه أحد عناصرها الفنية أو لأنه المكان الذي تجري فيه الأحداث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال السردية المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية"[2]

فهو ركن متعدد ومتنوع، يصلح أن يكون في بداية القصة ووسطها ونهايتها وتيمة لها، بحسب مضمون الخطاب ووجهة نظر صاحبه، مثلما نجده مكثفا في القصص التي تتناول موضوع الأرض والقضايا التي ترتبط بها، ولذلك تختلف تحركات الشخصيات وملامحها، وتتشابك الأحداث وتتعقد وتتداخل الأزمنة، وتتموقع داخل النص وفق الإيقاع الزمني.

---

[1] **عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 135 .**

[2] **سليم بتقة، تلمسات المكان وأهميته في العمل الروائي، مجلة المخبر، الجزائر، ع6، 2010 ص1**

فالمكان إذن؛ "غدا جزءا مكونا من الهوية الشخصية والحضارية لشخوص الرواية وأنماط تفكيرهم وحياتهم، وهذا يدل على القيمة الواقعية غير المرئية له"[1].التي تتجاوز وظيفته المادية الشكلية المنفصلة عن أي ملء قيمي؛ يصنعه التاريخ والأشخاص بمعتقداتهم وأفكارهم عن المكان؛ لأن" تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتما الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها"[2] التي يستمدها القارئ من ذاكرته.

ثالثا– تفاعل المكان مع عناصر السرد:

للمكان قيمة تفاعلية في مختلف الفنون الأدبية النثرية والشعرية، فهو مقدمة ولازمة في المعلقات ومضمون للأزجال والموشحات، وهو من أهم قضايا الشعر المعاصر(المدينة)؛ لذلك نلاحظ أنه يتحول إلى ركن رئيس في بعض الأعمال الشعرية، من حيث الموضوع والشكل. تتداخل فيه الأمكنة والشخصيات والأحداث والمشاعر بكل أنواعها، متماهية فيما بينها بأسلوب فني محفز يجعل المتلقي أو المتذوق في بحث دائم عن المعنى .

أما الفنون النثرية فإنها تستدعي المكان، وتوظفه ليساعد بقية العناصر السردية على تأدية دورها، التي لا تشتغل إلا في إطار مكاني معين، ومن الأمثلة على ذلك فضاء الجبل؛ لتخييل زمن الثورة ولاشتغال شخوص المجاهدين، ومن ناحية أخرى فإن المكان يلح على الكاتب فنياّ؛ ليتواجد بشكل معين في العمل القصصي القصير، وفق مبدأ تقليل الأمكنة أو وحدة المكان.

ومن هذا المنطلق تتكون لدينا مجموعة من التفاعلات العلائقية مع عناصر السرد منها:

1– تفاعل المكان مع الزمان:

يتفاعل الزمان مع المكان سرديا باحتوائه لحركته الزمنية، التي تعبر عنها الشخصيات والأحداث واللغة، إذ إننا نجد أن هذه الحركة تكون عبر الانتقال من نقطة مكانية إلى أخرى، تكون هدفا في حد ذاتها، ومثال ذلك : الاغتراب المكاني الذي يتشكل من مكانين: الأول يمثل زمن القهر، والثاني يمثل زمن الخلاص، والنجاة من المعاناة التي تميز المكان الأول.

---

[1]أحمد جاسم الحسين : الرواية العربية الجديدة، وخصوصية المكان – قراءة في روايات رجاء العالم – مجلة جامعة دمشق، م25، ع1+2 .2009م، ص 145

[2]حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 65

كما يساهم المكان في وصف فترات زمانية معينة، تعود إلى حقب تاريخية مختلفة، بوصفه يحمل في "طياته قيما تنتج من التنظيم المعماري"[1]، فإذا كنا مثلا بصدد استرجاع العصور العربية الأولى، فإن الزمان يقدم لنا صورة عن الطابع العمراني لتلك الحقبة، مثل الفسيفساء العربية وأشكال البناء، والأبنية الخاصة كالمساجد والكتاتيب، وقد"أضيف إليها بعد آخر، وهو الزمن الذي لابد أن يغير من طبيعة النظرة إليها"[2]، من حيث القيمة الفنية والتاريخية التي تحملها.

وينعكس المكان على الأزمنة الخاصة، ومنها الزمن النفسي للشخصية، " فقد تتواجد شخصية روائية ما في مكان معلوم، بحيث يكون هذا المكان يتناسب والزمن النفسي للشخصية، إذ لا يعبر مكان آخر عنه مهما كان نوعه، كأماكن العذاب أو الراحة أو الخوف، أو الاطمئنان، فالوظيفة التي يؤديها مكان السجن هي الإحساس الدائم من طرف الشخصية بالقلق النفسي، وبالتالي نجدها متصارعة مع الزمن"[3]، الذي يخلقه فضاء السجن، ويتحكم في مداه وإيقاعه النفسي على الشخصية، وعلي مستوى الزمن الداخلي والخارجي للقصة، مشكلا إطاره ومجال اشتغاله وضرورة له"فالحيز والزمن لا يجوز تصور أحدهما بمعزل عن تصور أحدهما الآخر، والآية على ذلك أن الساعة التي تضبط الزمن تحسبه هي حيز"[4]، بمعنى ان الزمن لابد له أن يشتغل في إطار مكاني.

2- تفاعل المكان مع الشخصية:

حظيت الشخصية السردية باهتمام بالغ الأهمية كتابة وتنظيرا،" بل يمكن القول إن النظريات السردية القديمة والحديثة على السواء، جعلت من الشخصية لب أو دعامة السرد، الذي لا يمكن مجابهة أو مقاربة المحكي دون التعرف الدقيق عليها، على أساس أن السرد في مظهره الأبرز يعبر عن فن التشخص بامتياز"[5]إذ تعد الشخصية، المحور الناظم لمجموعة العلاقات السردية، بواسطة تفاعلها معها، لا سيما، المكان الذي يعد من أحد أهم مكوناته.

---

[1] **جماعة من الباحثين، جماليات المكان، ص63**

[2] **محمود عيسى، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة نقلا عن اسماعيل زغودة، رسالة دكتوراه بعنوان : (بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة عبد الجليل مرتاض أنموذجا) جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان 2013-2014 ص 19**

[3] **اسماعيل زغودة، بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة عبد الجليل مرتاض أنموذجا)،ص 165.**

[4] **المرجع نفسه، ص 166**

[5] **عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 318**

حيث يعمل المكان من هذا المنطلق، على طرح بنيته وتصوراته الذهنية المختلفة، بما يتناسب مع وظيفة الشخصية، التي يكون من الصعب جدا إيجاد تركيبة مناسبة لها، خصوصا في القصة القصيرة التي تعتمد مبدأ وحدة الشخصية، التي ينبغي عليها أن تحوز مواصفات خاصة،" ومن ثم فإن عملية الولوج إلى محددات أوصاف التشخيص يرتهن دوما بالتساؤل عن الأمكنة التي تصوغ وعيها، وتتشكل عبر وجودها فيها، تؤثر فيها وتتأثر بها، تكون سلبيتها تجاه الفعل أو إيجابيتها، وكذلك دور هذا المكان في جعلنا نتعرف على مقدار السكونية والهدوء، والإقامة الذي تتسم به الشخصية، أو الحركة والارتحالات وحب المغامرة، وهل المكان يمثل عنصرا طاردا أم جاذبا لها"[1]، إذ إن طبيعة هذه الأمكنة تصبح ذات وظيفة بنائية، وسردية من حيث الملمح العام للشخصية، ومسارها العام في القص، الذي تسلكه في البيئة المكانية المحيطة بها، بل إنها تأخذ مفهوم البيئة الاجتماعية والثقافية التي تنمو فيها.

"ويقرر فيليب هامون هذه الحقيقة حين يقول :(إن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية وتحفزها، على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل، حتى أنه يمكن القول: بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية "[2]، ونظرا لشدة هذا التفاعل والتأثير المتبادل بين المكان والشخصية، فقد تبلور رأيين في هذا الصدد، واحد يرى أنهما متماهيين، والآخر يرى أن الشخصية هي التي تخلق المكان القصصي والروائي عموما.

و"يكشف هنري متران عن أوجه الخلاف بين الاتجاهين قائلا :(الافتراضات النظرية التي طبقت على الشخصيات العوامل، لا تؤدي إلى نفس النتائج إذا طبقت على الأوضاع المكانية في الرواية، فبينما الشخصية في الأساس دينامية (القوة الموجهة بتعبير سوريو)، فإن المكان واضح الجمود والثبات، وذلك بخلاف الشخصية التي تتنقل من مكان لآخر، محافظة على قدرتها في التدخل، وحتى في حالة غيابها فإنها تظل موجودة، وتحافظ على مكانتها ودورها في البنية العواملية. أما المكان فليست له قيمة إلا إذا حصل فيه شيء، فالمكان هو الذي يقتضي وجود الشخصيات والأحداث وليس العكس."[3]؛ ي إنه يحتوي طاقة سردية، ناجمة عن اشتغال الشخصية .

---

[1] **محمد مصطفى علي حسنين، استعادة المكان، ص 32متوفر على موقع :www.KTOBARABIA.COM**

[2] **المرجع نفسه، ص31**

[3] **المرجع نفسه، ص 32**

3- تفاعل المكان مع الحدث:

يعد المكان مسرحا للحدث بكل تفاصيله وتعقيداته، وجزءا مهما من بنية القصة القصيرة، كونه يشتغل على التواطؤ السردي، المبني على عملية التقاط أو تخييل الحدث، الذي يدور في أماكن قليلة أو مكان واحد، ولذلك فإن المكان بدوره ينبغي أن تكون له القدرة على استيعاب الحدث، وتسهيل سيره وصولا إلى نهايته. عكس الرواية التي كلما كانت الأمكنة كثيرة ازدادت الأحداث وتعقد السرد.

حيث إن المكان هنا يعد بمثابة رحم الأحداث ومولِّدها "بل إن المكان الروائي يكتب القصة حتى قبل أن تسطر يد المؤلف أحداثها، هكذا يقرر شارك عزيقل قائلا :(وبذلك لا تكون مهمة المكان هي وصف الفضاء المخصص للحدث أو تحديده، بل تتمثل مهمته في تنظيمه تنظيما دراميا، إن المكان في الرواية خديم الدراما، فمجرد الإشارة إليه يعني أنه جرى(يجري) فيه أمر ما، ومجرد ذكره يجعلنا ننتظر حدوث واقعة من الوقائع، فلا وجود لمكان لا يكون شريكا في الحدث "[1].إن ما يمكن أن نصفه به هو أنه دائما متورط في الحدث، منذ اللحظة الأولى التي يبدأ فيها اشتغاله، وحتى منذ كونه فكرة في ذهن الشخصية، وفي معظم بدايات القصص، التي تنطلق عادة من وصف الأبعاد المكانية المحيطة بها.

في المقابل تساهم الأحداث في الإشارة إلى دور المكان، وقيمته في بنية الخطاب السردي، التي "نستنتجها من خلال الأحداث التي تقع على مسرحه، فلولا وجود الأحداث لانعدمت حاجتنا إلى المكان، وبتعالقها يبلغ النص السردي غايته المقصودة، ويحقق مقصديته ومقبوليته"[2]. المتأتية من الدينامية والحركة التي تتوالد بها الأحداث، وتتشابك في نسيج عام واحد، متنوع ومتعدد الأمكنة؛ لأن "وقوع حدث من الأحداث يفرض تعيين موضع له، وما لم يأت ذكر المكان يظل من المتعذر الشروع في مغامرة، واختلاقها، إن الحكي يتأسس في ما يتموضع."[3] من أمكنة تتفاعل مع الحدث، وتعطي له في مشروعيته السردية ، من حيث مناسبته لها وأثره عليها.

---

[1] محمد مصطفى علي حسنين، استعادة المكان، ص 28

[2] المرجع نفسه، ص179

[3] جيرار جينيت وآخرون : الفضاء الروائي نقلا عن اسماعيل زغودة، مرجع سابق، ص 177

ثالثا– أنواع المكان القصصي :

تتنوع الأماكن في القصة من ناحيتين: الأولى مادية، ونعني بها مجموع الأماكن التي تتشكل وفق ثنائية المغلق والمفتوح المنطقية، التي وجدت عليها الجغرافيا الطبيعية كالسهول والكهوف ..إلخ، وهي النموذج الذي حاكاه الإنسان في بناءاته، ونقلها عبر الكتابة إلى كتاباته السردية المختلفة، ومنها الفنية على الخصوص، فاحتفى بالمفتوح مثل الصحراء والبحر والحدائق والساحات، وبالمغلق منها مثل: الخيمة و القصر والمسجد ...إلخ.

ومع تطور العلوم الانسانية خصوصا الفلسفة، تغيرت النظرة إلى الأماكن وتكسرت، بفعل انعكاسات المكان على نفسية الإنسان، التي استفاد منها الأدب وطبقها على نصوصه، وأصبحنا نصنف الأماكن إلى اختيارية وإجبارية، مع تبديل وظيفتهما أحيانا، وقلبها حسب البعد النفسي والاجتماعي الذي تأخذه .

ولتفصيل الموضوع أكثر، سنعمد إلى البحث في مفهوم هذه الأماكن، وتفكيك طبيعتها، وإبراز دورها في العمل القصصي، وذلك عبر ذكر أهم تصنيفات النقاد للمكان، وسنبدأ بالناقد الروسي فلادمير بروب، الذي قام بتقسيم المكان "من خلال ربطه بوظائف الحكاية الخرافية إلى ثلاثة أقسام هي :

أ– المكان الأصل: وهو عادة مسقط رأس أو محل العائلة والأنس.

ب– المكان الذي يحدث فيه الاختبار الترشيحي، وهو مكان عرضي ووقتي.

ج– المكان الذي يقع فيه الانجاز أو الاختبار الرئيسي، وقد أسماه غريماس باللامكان"[1]

أما المكان عند مول و رومير، فإنه يصنف إلى أربعة أنواع من الأماكن، تستند إلى مفهوم الإلزام والتحرر، أي الأماكن التي يكون مجال الاشتغال فيها خاضعا لسلطة ما غيرية قهرية، أو ذاتية تحررية وسماها كالتالي:

1."عندي" أي المكان الذي يخلو من أية قيود غيرية، تمس بمبدأ حرية الشخص في امتلاك المكان، وفي الغالب تكون هذه الأماكن مرتبطة بمنابت العلاقات الحميمية، مثل البيت والمدرسة.

---

[1] **مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا): د.سمير المرزوقي ود. جميل شاكر– دار الشؤون الثقافية– بغداد– 1986 –ص 58–59.**

2." عند الآخرين"وهي كل الأماكن التي تقع تحت سلطة غيرنا، الذي يمنحنا أو يحرمنا مشاركته أماكنه.

3."الأماكن العامة" وهو كل مكان نجد فيه مساحات ذاتية قليلة، بفعل مشاركة غيرنا له، وفق نظام سلطوي معين، يعمل على تحديد المساحة اللازمة لكل شخص.

4."المكان اللامتناهي" وهو كل الأماكن التي تتحرر من كل سلطة نسبيا، على اعتبار أنه ما من مكان إلا وينتمي إلى اقليم دولي[1].

أما الناقد المغربي حسن بحراوي، فقد قام بتصنيفه للمكان مما استوحاه من العمل الروائي المغربي، حيث ارتكز على"مبدأ التقاطب، كمفهوم نقدي وكأداة إجرائية بالمعنى الذي أعطته له الشعرية الحديثة (لوتمان، باشلار، ومتيران...الخ)، سيتمثل المظهر الملموس، الذي يصل إلى حده الأقصى من الوضوح المفهومي والنقدي "[2]، وقد صنَّف حسن بحراوي الأمكنة عبر دراسته، لمجموعة معتبرة من أماكن الرواية المغربية، قائلا :"لقد نظرنا إلى الأماكن والفضاءات التي تزخر بها الرواية المغربية، فوجدناها تتوزع إلى فئات ذات تنوع كبير، من حيث الوظيفة والدلالة، وأمكننا أن نميز مبدئيا بين أمكنة الإقامة وأمكنة الانتقال، لكي نحصل على ثنائية ضدية أولى، سيتلوها اكتشاف ثنائيات وتقاطبات أخرى، تابعة أو ملحقة "[3]. أي مجموعة من الثنائيات الدلالية الناجمة عن التقابل المكاني. وسجل في البداية تنوع المكان، بناء على حركة الشخصيات، وهو معيار مبني أ متأتي عن عملية تفاعل المكان مع الشخصية.

وهذا النظام بحسبه، بإمكانه إنتاج عدد لا نهائي من التقاطبات، وهو ماجعله يقول :"من غير المجدي من الناحية العملية، متابعة تعدد التقاطبات وملاحقتها، في انشطارها وتناسلها اللانهائيين، فقد اخترنا الاختصار على نموذج تمثيلي واحد، هو االتقاطب الحاصل بين أماكن الإقامة وأماكن الانتقال مع مراعاة التدرج في معالجة ما يتضمنه هذا الطرف أو ذاك، من التقاطبات الملحقة، وذلك بناء على المخطط التالي:

1- التقاطب الأصلي (إقامة – انتقال)

---

[1] **جماعة من الباحثين،جماليات المكان، ص61، 62**

[2] **اسماعيل زغودة، مرجع سابق، ص 195**

[3] **حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 40**

2- التقاطبات الفرعية (شعبي –راقي إلخ) »[1]

والجدول التالي الذي أعده بحراوي، يوضح صورة النظام التقاطبي المنتج للأمكنة

أماكن الإقامة		أماكن الانتقال	
أماكن الإقامة الاختيارية (فضاء البيوت)	أماكن الإقامة الإجبارية (فضاء السجن)	أماكن انتقال عامة (الأحياءوالشوارع)	أماكن انتقال خاصة (المقهى)
البيت الراقي	فضاء الزنزانة	الأحياء الراقية	
البيت الشعبي	فضاء الفسحة	الأحياء الشعبية	
البيت المضاء	فضاء المزار		
البيت المظلم			

وفي إطار علاقة الشخصية بالمكان وتفاعلها معه، نجد تصنيفا آخر للمكان، يتعلق بانطباع الإنسان النفسي الذي يتشكل لديه، بناء على تجربته الحياتية التي عاشها فيه، أو من خلال الوظيفة التي حددها المجتمع له، وبذلك نكون أمام مكانين متباينين نفسيا واجتماعيا : وهما المكان الصديق والمكان المعادي.

أ- المكان الصديق:

يستند في تصنيف هذا المكان، إلى الحاجة الطبيعية الأولى التي دعت إلى إنشائه، وهي في الغالب مظهر من مظاهر العمران الاجتماعي، الذي يتم بناؤه من أجل خلق الظروف الملائمة للعيش الكريم، الذي يتطلب فضاءات بمواصفات خاصة، تتناسب مع مراحل نمو الإنسان وحركاته الاجتماعية المتنوعة، ومن ذلك نذكر: البيت والمدرسة والمسجد والشارع والحديقة، وغيرها من الأفضية، التي تساعد الإنسان على تنمية فكره، وعلاقاته الاجتماعية المتعددة والمتنوعة.

ب- المكان المعادي:

وهي كل الأمكنة التي تلحق بالإنسان ضررا معنويا أو جسديا، على الرغم من وظيفتها الاجتماعية، ودورها في تقويم الشخصيات غير السوية، ومثالها السجن الذي وجد لتقييد حرية الإنسان، التي أساء استغلالها، فيعاد تقويمها بحبسها عن الحركة وإبداء الرأي، ومن الأماكن أيضا التي تأخذ مفهوم العداء، أماكن النفي والإقامة الإجبارية، إذ يتحول المكان في هذه الحالة إلى مكان معادي؛ نظرا لتغير وظيفته.

---

[1] **حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص ص 40-41**

كما نعثر أيضا على تنظير يرتكز على ثنائية المجرد والمحسوس عند غالب هلسا، إذ لا يمكن أن يخرج عن كونه إما مجازي أو محسوس (معنوي) أو هندسي (مادي)

1- المكان المجازي:

المقصود منه ذلك البعد أو الحيز الذي نتصوره مجازا على انه مكان بينما هو،" هو في الحقيقة يؤدي وظيفة سياسية أو اجتماعية أو حضارية؛ إذ يتشكل تصوره عبر مجرى الأحداث، الذي يضعه في إطار مفهوم المكان، بفضل السِّمات والوظائف التي يأخدها من الأحداث، التي تجري بالمكان ويكون لها تأثيرها في النسيج، والبناء العام للقصة[1].

2- المكان الهندسي:

ويتبين المفهوم الخاص بهذا النوع من المكان من اسمه، الذي اشتق من المصدر الصناعي لمهنة هندسة على وزن مفعلة، التي تهتم بأدق تفاصيل الأشكال العمرانية، ولذلك"فإن هذا المكان الهندسي يقتصر دوره في الإلمام بصفات المكان الخارجية، التي تصنع له نوعا من الحيادية، غير المنبثقة من التجربة المعاشة، إذ إنه يهدف إلى الإيهام بالواقع من أجل تقريب الصورة الروائية للمتلقي[2]، حتى ليغدو صورة بصرية واقعية، تتوسل الكتابة مظهرا ثانيا لها، غير أنه لا شك في أن لهذا الوصف قيمته السردية، لاسيما عندما يتفاعل هذا النوع من الأمكنة ويتلاحم مع بقية عناصر السرد، في إنتاج دلالة ما، ويعبر هذا الوصف عن صفة معينة في الشخصية،تساعدنا على تفسير سلوكياته ووجهة نظره، من خلال ربطها بالسياق العام للحكي.

3- المكان التجربة المعاشة :

يعتمد هذا المكان بالخصوص على الذاكرة القريبة والبعيدة، التي تتشكل فيها صور عن المكان وشدة تأثيره في الشخصية، من حيث البصمة التي يتركها في نفسيتها، عبر التجربة المعاشة فيه، وفي هذا الإطار يتحدث غاستون باشلار، عن تجربة العزلة المكانية، حينما ربط الأماكن بلحظات العزلة الماضية؛ الأليمة والممتعة[3]؛ حيث تتماهى هذه الأماكن مع تجاربنا الحزينة والسعيدة، وتصبح جزءا من

---

[1]ينظر سليمان حسين:مضمرات النص والخطاب –دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا الروائي –(د،ط)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1999م، ص ص 304-305.

[2]المرجع نفسه، ص305

[3]ينظرغاستون باشلار، جماليات المكان، تر غالب هلسا، (ط2)، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1974م، ص 40

ماضي شخصيتنا الذي لا يمكننا الانفصال عنه، لأننا حينئذ سنفقد حاضرنا ومستقبلنا، ففي هذه الأماكن يشتغل التأمل والتفكير، ويكون الخلق المتجدد للحياة، فتتوفر لنا حماية لنستمر بها، في أماكن أخرى بتجارب جديدة.

رابعا– المكان القصصي،النوع، والوظيفة، والدلالة:

1– الأماكن المفتوحة:

حظيت الأماكن المنفتحة في المتون القصصية المدروسة، بمساحة نصية ودلالية كبيرة، عكست المكان التجربة المعيشة، للشخصيات القصصية من جهة، والوعي الفني والقيمة الموضوعية لهذا المكون البنائي والدلالي الهام، في السرد الحديث، وسنرى أن الأماكن قد تنوعت بين أماكن ذات أبعاد هندسية، تندرج كلها تحت أماكن المدينة والقرية، وأماكن بأبعادها الأصلية، التي تندرج تحت إطار الطبيعة العام، وقد انتقينا أهم الأماكن التي شكلت بنيتها حضورا ملفتا للنظر، من حيث أثرها الفني وقيمتها المضمونية، وهي: المدينة والشارع والحديقة.

1.1 المدينة:

إستحوذت المدينة على جزء كبير من المتون، حيث أتت في أطر سردية مختلفة، عكست في مجملها القضايا الاجتماعية المرتبطة بفضاء المدينة، في شكل ثنائيات متضادة تارة، وفي شكل متتاليات متجانسة تارة أخرى.

إرتقت ونيسي بفضاء المدينة في قصة (**الظلال الممتدة**)، عندما حولتها إلى أحد رموز الاستقلال ومكاسبه السامية، "**وزينب، كانت من بين تلك الموجودات، تشعر بالضياء يتسلل إلى نفسها الهادئة، فها هي تجاور الشمس، في أعلى غرفة، بأعلى عمارة في المدينة الكبيرة**"[1] تنعم فيها بالحرية وتعيش فيها نشوة التضحيات الجسام التي قدمتها.

حيث اختار السارد فضاء المدينة، الذي يعد أوسع فضاء للتعايش والتحضر، للتعبير عن مكانة بلدها العالية، في ظل الاستقلال؛ بمجاورتها للشمس وعلو غرفتها وعمارتها، التي تنظر من خلالهما إلى ماضيها النضالي.

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 13**

ونلاحظ أن هذه المدينة الرمز، قد تغيرت دلالتها في بقية قصصها، حيث اشتغل خطابها على مسائلة التاريخ والسلطة والمجتمع، من خلال القضايا الاجتماعية التي تشغل فضاء المدينة، والتي تشكل في مفهومها العام إحدى أهم قضايا الأدب المعاصر.

شخص لنا **عبد الباقي** في (**حديقة الله**) هذا البعد والوجه الآخر للمدينة، التي تحولت إلى حاضنة للأمراض والآفات الاجتماعية، والأزمات الثقافية، فهو الكاتب الذي لم ينل حقه في النشر، والمريض الذي لم يتعاف من هموم وطنه ومجتمعه ، وقد عبر عن كل هذه الآلام في إطار تفاصيل مكانية، جسدها عبر علاقة الأرض بعذابات الناس، وهو يشاهدهم من نافذة المستشفى"**كم ابتلعت منذ الأزل أيتها الأرض... وما زلت جائعة نهمة...خصوصا للبشر الجائع المحروم...وكأنك تعشقين أرواح المحرومين.**

والمعذبين في أراضيهم الطيبة...رجال، نساء، أطفال، سيارات، جنود، شرطة على أرض الشارع الطويل."،[1]أو من خلال توظيفه لعلو شقته الذي زاد في عذابه، ومظاهر التخريب التي شملت المصعد، فجعلته يعطينا تصورا مخالفا لمفهوم العلو الذي سجلناه في قصة (**الظلال الممتدة**) لذلك يقول السارد" **إننا في المدينة على كل حال...وليس هذا هو المهم..إنما المهم من يعيش في هذه المدينة...تبا للتخريب والمخربين...**"[2]

هذه المدينة المشوهة، هي نفسها التي نجدها في قصص **الدوعاجي**، وهي تصارع أمراض المجتمع، وتحاول أن تحتوي تركيبته المتنوعة والمتناقضة، فقدم لنا القاص مجموعة من المدن، تمثلت فيها كل واحدة منها قضية اجتماعية معينة، وقد ساعده على ذلك الطاقة الاستيعابية الهائلة لفضاء المدينة، الذي يسمح باشتغال جميع عناصر الخطاب، وتلاحمه فيما بينه لإنتاج الدلالة. وقد وظف الكاتب مجموعة من المدن الواقعية والتاريخية، نذكر منها (رادس، بنزرت، تالة، حمام الانف، العاصمة تونس...) حتى ينقل صورة حية عن هذه المدن.

كما اشتغل فضاء المدينة على فحص طبائع الشخصيات وسلوكياتها، من ذلك ما وصف به فئة من سكان مدينة رادس في قصة(**نزهة رائقة**)حين يقول" **وصلت القاطرة محطة رادس، فنزلت. وبين غوغاء الباعة، وضجيج المقتبلين والمودعين**". يقدم لنا السارد في هذا المقتطف، صورة

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 29**

[2] **المصدر نفسه، ص30**

مختزلة عن شكل الإنسان التونسي، الذي أصبح يتخبط في الغوغائية والفوضى، من خلال صورة شخصيات المحطة.

وهي الصورة التي قام القاص بتفصيلها فيما بعد، من خلال تقديم شخصيات القصة من حيث أبعادها الجسمية والاجتماعية والنفسية، ومن ذلك وصفه لشخصية قريب صديقه عبد الله التونسي، الذي يعيش في فوضى بدءا من لباسه غير المتناسق والغريب، إلى تصرفاته الرعناء، ومنها ترحيبه بصديقه الذي جاء بشكل عكسي " **رحب الضيف بصاحب البيت وكنت أتوقع العكس، في فصاحة لم أتبينها جيدا لفأفأته، وصمم أذني اليسرى**"[1]

أما في **قصة (في شاطئ حمام الأنف)** للدوعاجي، فإن فضاء المدينة يتناول آفة الفساد التي أصابت أخلاق الناس، عبر استياء السارد من مظاهر الحياة العامة في مدينة حمام الأنف، التي أصبحت مرتعا للعري وللوساخة، حين وصف السارد مرتادي شاطئ حمام الأنف" **كان الشاطئ ملآنا بباعة الكاكاوية والليموناضة، والمستحمين، والملاحف البيضاء البديعة.**

باعة الكاكاوية والليموناضة معروفون من الجميع بوساختهم ورقاعتهم."[2]،وهي المظاهر التي انتقدها السارد، وجعلته يفر من هذه المدينة، التي تخلت عن أعرافها، وتقاليدها الضاربة في التاريخ.

هذا الكم الهائل من الفساد، هو ماحول المدينة إلى مكان للانحراف، من خلال قصة(**مجرم رغم أنفه)**، التي تتحدث عن قصة شاب متعلم، تحول إلى مجرم رغم أنفه، بعدما أصبحت العاصمة بالنسبة له مكانا لممارسة الظلم، ولأوساط الإجرام والسجن الذي دخله.

وهي نفسها العاصمة في قصة (**قتلت غالية**)، التي سلبت رجب طمأنينته النفسية، ومجده كلاعب فروسية شهير، وحولته إلى قاتل بعد أن قتل غالية خطأ، ضنا منه أنها عشيقها الذي تخونه معه، وذلك كله من تأثير المكان الجديد، الذي شكل ضغطا نفسيا رهيبا عليه، حوله من رجل هادئ إلى رجل قلق، لا يرى في المدينة شيئا جميلا سوى حب غالية له، "**ولولا الحب الذي ملأ كل حسه وملأ كل قلبه لما ترك حقله في طبرية، وترك ألعاب الفروسية والغناء في الأعراس. لقد كان**

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص103**

[2] **المصدر نفسه، ص32**

رجب أشهر فرسان الشمال التونسي . ومن أجل حب غالية استقر رجب بالعاصمة.واستبدل(سرج الأزرق) بعربة نقل."[1]، ولذلك فإن خسارته لغالية عنت له خسارته لكل شيئ.

أما المدينة عند **غلاب،** فقد عبرت عن الوطن والهوية، والموضوعات الاجتماعية العويصة، وإشكالية مفهوم التمدن، في مقابل الأرض وقيمتها التاريخية والاجتماعية، التي عالجها في قصة (**الضاوية)** التي تلبست فيها المدينة شخصية (**عمرو)** زوج (**عيوشة)**، الذي أراد أن يبيع الأرض، وينتقل إلى العيش في مدينة فاس مع (**الضاوية)**، التي تعكس صورة خاطئة عن قيمة المدينة الحضارية، فاستطاعت أن تعبث بعقل زوجها، وتقدم له المدينة في شكل ينحصر في اللباس والدكاكين والشوارع "**وعادت الذاكرة بعمرو إلى شوارع فاس، فتيات جميلات تخطرن في جلابيبهن ملثمات يثرن الفتنة في الأعين الضامئة.."**[2].

وبنفس المواصفات تنحصر المدينة في قصة (**الأرض حبيبتي)**، في وصف موحا لشكل نساء المدينة لزوجته، حتى يثير غيرتها " **وتذكر أنه رأى في المدينة فتيات جميلات، غاضها أن يتحدث عنهن، وهو يحكي لها عن رحلته إلى المدينة"**،[3]التي سلبت موحا أرضه، من دون أن تجد له حلا لمعظلة فقدان أرضه، التي تهددها مياه السد وكثرة الضرائب، ولذلك "**فقد انهزم في المدينة أمام وكيل الموظف الكبير وهو يعقد معه صفقة بيع الأرض"**،[4] معلنا انهزام الأرض(القرية)، أمام طغيان المدينة وجور قوانينها على الفلاحين.

وفي قصة(**دحمان)** تتحول المدينة إلى فضاء للحزن وللشقاء، الذي نال كافة شخوص هذه القصة، ومنهم (**دحمان)** الذي يصور لنا السارد شقائه في هذا المقتطف السردي قائلا: "**ظل يذرع المدينة المغلقة في شتائها الحزين. يحمل قفة ثقلت على صاحبها، يستجيب لنداء سيدة متوارية وراء باب أو منعطف درب فيحمل خبزها إلى الفران"**، [5]حيث يقدم لنا السارد صورة

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص79**

[2] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص60**

[3] **المصدر نفسه، ص 37**

[4] **المصدر نفسه، ص 49**

[5] **المصدر نفسه، 26**

تعيسة عن مدينة فاس، التي يعمها الشقاء وراء لقمة العيش، من خلال قصة طفل صغير اسمه (**دحمان**)، الذي يرغب في العمل، حتى يعين أمه على شقاء العيش.

وهذه الصورة القاتمة والحزينة، هي الصورة الغالبة على فضاء المدينة في قصص **غلاب**، الذي جعل المدينة أنسب فضاء لمعالجة مجموعة من الموضوعات الاجتماعية، التي من أبرزها قضية العمل في هذه القصة، وفي (**مصير**) و(**الحمدوش**) وحتى قصة (**العائد**) التي تحكي عن النكبة الفلسطينية. حيث "**كان نوار في صغره يخشى أن ينطلق بعيدا، أو يرتفع في دروب وزقاقات المدينة الصغيرة، فما تزال أم نوار توصيه بالحذر، وتملأ نفسه بالشك والتوقع وهي تودعه أمام أبواب المخيم كلما دفعت به للبحث عن العمل**"،[1] في مدينة أصبحت مخيفة، بعدما احتلها الصهاينة.

2.1- الشارع:

اهتمت المتون القصصية، بفضاء الشارع كفضاء مفتوح، لقدرته على استيعاب الأحداث والشخصيات، وتمثل بعض القضايا الاجتماعية، ومن ذلك أزمة الطفولة في المغرب العربي، الذي أصبح الشارع فيه بديلا عن البيت والمدرسة والمسجد، بعد أن أقحم المجتمع الطفل في فضاءات الكبار، فتناولت المتون المدروسة هذه القضية، وأعطتها حيزا خطابيا كبيرا .

تناولت **ونيسي** هذه القضية (**في حديقة الله**)، عندما وصف السارد حالة الناس المعذبين في الأرض، على اختلاف أوصافهم ووظائفهم عبر فضاء الشارع، ومنهم طفل كان قد صادفه وهو يلعب بكل تهور في الشارع، فتأسف على حالته" **ومر وهو يبتسم ..للطفل... ولطفولته هو أيضا رغم اختلاف الزمان والمكان...**

عندما كان طفلا لم يكن على أرصفة الشوارع الكبرى ولا متشعبطا في مؤخرة السيارات. كان طفلا داخل الحقول الخضراء والسنابل الذهبية..."[2]، حيث يقارن (**عبد الباقي**)بين طفولته الجميلة والطفولة المعذبة اليوم، التي أصبح الشارع موجهها الأول، والمتحكم في مصيرها.

كما يتحكم الشارع في مصير الطفلة عائشة في قصة (**مصير**)**لغلاب**، التي تجوب شوارع المدينة متسولة الناس قوت يومها، بصوتها الطفولي الرقيق،"**آذاك المؤمن..شيئ بركة لله.**

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص ص 5،6**

[2] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 32**

ولم تثره الكلمات مثلما أثاره الصوت الناعم الصغير المليء بالحنان والاستعطاف والطفولة."،[1] ينبعث من بين أصوات الباعة المتجولين والشاحنات والعربات، التي تملأ بضجيجها الشارع، في الوقت الذي كان يجب أن يكون هذا الصوت، في المدرسة والكتاب، وبين أصوات العائلة التي تحن عليها وتشملها بالحب والنصيحة، مثلما يفعل محمود مناديا ابنته عائشة باسمها الذي "**يردده عشرات المرات؛ حينما يصحو من نومه ليوقظ عائشة من نومها لتعد نفسها للمدرسة**".[2]

وفي قصة (**دحمان**) يصور لنا السارد الشارع كفضاء قاس ومعادي؛ مملوء بالمطبات والفوضى من خلال قصة الطفل (**دحمان**)، الذي يرغب في العمل حتى يعين أسرته، فقد"**كانت ساقاه، تتلوثان بالطين، عندما تمطر السماء فتغرق شوارع فاس. البرك التي تعوم فيها قوائم الأطفال والشباب والرجال والنساء**"

ويقدم لنا **الدوعاجي**، فضاء الشارع بنفس الصورة التي قدمتها **ونيسي وغلاب**، إذ يحتضن شارعه أيضا الطفولة، بديلا عن فضاءاتها التربوية، فيصور لنا ذلك عبر مشهد مألوف في شارعنا العربي اليومي، في هذا المقتطف السردي من قصة (**المصباح المظلم**) "**كان ثلة من الصبيان يتمرنون على قذف الحجارة بخبط المطاط، أصاب أشطرهم الهدف وهو'أنبوبة 'المصباح الكهربائي. ثم تفرق شملهم بأذان المغرب الذي جمع التقاة للصلاة في مسجد الحومة.**

أضيفت مصابيح الشارع إلا هذا المصباح المكسور، وبقي كأشجار الخريف . وكان رذاذ المطر يزيد هذه النقطة من الشارع كآبة."[3]

كما تحول الشارع في هذه القصة إلى فضاء لفساد الأخلاق، الذي تجسده شخصية الحلاق الذي جعل من فضاء الشارع مكانا للتحرش، حين حدث نفسه " **فلماذا لا يخرج لهذه الواقفة فيجرب جاذبيته فيها؟**

وفعلا خرج صاحبنا للشارع، وأجال نظره الدقيق الذي لا ''يخطئ الشعرة"[4]

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 89**

[2] **المصدر نفسه، ص 92**

[3] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 35**

[4] **المصدر نفسه، ص 37**

ويؤكد **الدوعاجي** تفشي هذه الظاهرة، من خلال قصة (**مجرم رغم انفه**)، أين نجد شخصية **العطار**، الذي يتحرش بالبنات " **وكان في طريقنا إلى مدرستينا دكان عطار لا تمر الفتاة أمامه إلا غازلها ببذئ المغازلة التي اختص بها الرعاع والسوقة**" [1].

3.1- الحديقة:

احتل فضاء الحديقة مساحة نصية ملفتة للنظر، لاسيما عند **ونيسي** التي جعلت منها فضاء وصل؛ بين ثلاثة قصص في مجموعتها **الظلال الممتدة**، وهي:(**في حديقة الله**) و(**مجرد عتاب**) و (**الشيئ المؤكد**)، إذ تلتقي في هذا الفضاء الشخصيات البطلة لهذه القصص، لتبوح فيها عما يختلج في صدرها، من هموم وتتطلع عبرها نحو المستقبل، فهاهو عبد الباقي في قصة (**حديقة الله**) "**يصل إلى الحديقة**"[2]ليجد أصدقائه الذين يشاركونه نفس الحزن والتطلعات لغد أفضل، وينسي صديقه المجاهد (سي صالح) تحسُّره على الماضي في قصة مجرد عتاب" **إن كل يوم يخرج من حسابنا، والماضي لايعود...**

هكذا يردد صاحبهم سي عبد الباقي في الحديقة كل مرة ..وحينما يغرقون في اجترار الماضي .."،[3]وهي الحديقة نفسها التي احتوت هموم كمال الذي "**يتحسس طريقه إلى الحديقة**" ليجلس فيها مع أصدقائه المجاهد (**سي صالح**)، والمثقف المريض (**عبد الباقي**)؛ لكي ينسياه همومه ويبعثا فيه الأمل في الحياة، بعدما أصبح كفيفا.

حيث اشتغل هذا المكان على ترابط مجموعة من القصص، في متوالية سردية، منفصلة ربطت بينها الوظيفة المكانية للحديقة؛ لتبدو في النهاية خطابا واحدا، يتشكل من ثلاثة نصوص قصصية قصيرة، عالجت قضايا اجتماعية متنوعة، لشخصيات تعيش في وطن واحد.

وهي الحديقة نفسها التي تلتجئ إليها شخصيات **الدوعاجي**، هروبا من نفسها وواقعها ولكنها لا تجد راحتها فيها.ونجدها حاضرة بأسماء أخرى مثل **غابة البلفيدير** في قصة (**قتلت غالية**) التي لجأ إليها(**رجب**)؛ لينسى شوقه ولوعة فراق (**غالية**)أين" **يحج القوم إلى غابة البلفيدير، وتضيق بهم مماشيها نسوة ورجالا، فتيانا وشيبا، أطفالا ورضعا يمرحون في حضن الطبيعة ليتنفسوا من**

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 77**

[2] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 32**

[3] **المصدر نفسه، ص 38**

نسيمها المجدد للحياة."،[1]ولكن رجب لا يجد هذه المتعة والراحة النفسية؛ بسبب حزنه على فراق غالية.

وفي قصة (**نزهة رائقة**) هي **البسط الخضراء**[2] التي لم يصل إليها البطل ويستمع بها، بسبب عطل في الحياة أصاب الإنسان التونسي، تماما مثل العطل الذي أصاب السيارة التي تعطلت وحرمتهم من نزهة رائقة.

2- الأماكن المغلقة:

1.2-البيت/ الكوخ/ الغرفة...

شكل البيت في المتون المدروسة الفضاء الأكثر احتواء لحدث القصة وشخصياتها، حتى كاد يعد البطل الثاني في بعض القصص، نظرا لتكثيف الحدث عليه واستحواذه على تفكير الشخصية وأفعالها.

وقد اهتم قصاصونا به، فوصفوه بما يتناسب مع نفسية الشخصية، وطبيعة الحدث وزمن وقوعه، والفضاء الذي يرتد إليه السارد أثناء حكيه، ومما لاحظناه أن حالة الحزن والكآبة قد طغت بشكل كبير على هذا الفضاء، نظرا لتوشحه الحزن والألم، والصراع الداخلي والخارجي للشخصيات القصصية.

ولكنه بقي محافظا على خصوصيته الأليفة، لما يتمتع به من بنية نفسية تظل راسخة في أذهاننا وأنفسنا عبر مراحل عمرنا المختلفة، ولذلك نحن نبحث عنه في واقعنا، وفي كتاباتنا وقراءاتنا، ونحث عليه وندافع عنه أحيانا.

احتفت **ونيسي** بالبيت في خطابها القصصي، بما هو رمز للانتصار وللعائلة وللسعادة، فكانت الأحداث في الغالب تبدأ منه وتنتهي إليه، ففي (**الظلال الممتدة**) تبدأ الساردة قصتها من بيتها فتقول: "**كانت نوافذ الغرفة الكبيرة، والشمس من خلالها وهي تتسلل برفق، تكاد بأناملها الذهبية، تقبل كل شيئ، وتبرز بمعالمها معالم الموجودات، وتعطيها طابعا من التأكيد والتجدد، والحياة.**

وزينب، كانت من بين تلك الموجودات، تشعر بالضياء يتسلل إلى نفسها الهادئة، فهاهي تجاور الشمس، في أعلي غرفة، بأعلى عمارة في المدينة الكبيرة"[1]

---

[1]علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 82

[2]المصدر نفسه، ص 104

فالغرفة الكبيرة، في موروثنا الشعبي، هي التي تجتمع فيها العائلة الجزائرية، التي افتقدتها أسرة زينب، وعادت إليها عبر الحرية، التي رمزت لها بالشمس في هذا المقتطف، التي جعلت وطنها في مكانة عالية، من خلال ما وصفت به بيتها (**أعلى غرفة، أعلى عمارة، الغرفة الكبيرة، المدينة الكبيرة**)، بعدما كانت زينب تعيش في كوخ حزين، وقرية غير آمنة معلقة في الجبل، تكافح من أجل أن تصل إلى مكانة أفضل.

ويمكن تصور دلالة الأماكن بين زمني الاستعمار والاستقلال عبر التقابلات المكانية التالية:

زمن الإستعمار الحزين ⟷ **زمن الإستقلال السعيد**

الكوخ /المغارة/الأحراش ⟷ **أعلى غرفة**

القرية المعلقة في الجبل ⟷ **أعلى عمارة بالمدينة الكبيرة**

وقد احتفظ البيت بكل مواصفاته وحميميته في باقي قصص **ونيسي**، فهو المكان الذي يحتمي فيه (**كمال**) الكفيف في قصة (**الشيئ مؤكد**)، من شر الخارج وقسوته، ولذلك " **فإن أحب شيئ أن يتأمل..أقفل النافذة والباب وكل كوة ينفذ منها النور**"؛[2] إذ لم يعد يطيق ظروف الحياة الصعبة، التي حرمته نعمة البصر والعائلة، وحتى حبه لسليمة بنت الجيران.

وفي قصة (**موجة برد**) التي تحكي قصة (مدير) فاسد، فإن البيت دائما هو الذي يمثل السعادة المقصودة، التي بحث عنها البطل من خلال توظيفه لبعض مكونات البيت (الأثاث)، هروبا من ماضيه التعيس، الذي كان فيه فقيرا، واليوم هو يحجب هذا الماضي بهذا البيت الجديد، متباهيا بأثاثه "**– أيهما أغلى امرأته أم الأثاث؟ الأثاث كلفه كثيرا. إنه من أهم الأحلام التي حققها.**"،[3] حيث لعب دور الحاضر السعيد الذي لا يذكِّره بطفولته الحزينة، فيقول عن قطع الأثاث : " **ولكنها لم تكن أبدا قديمة في نفسه، أو لها ذكريات طفولية وهذا يبعث على الفخر...**"[4].

---

[1] زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 13

[2] المصدر نفسه، ص 49

[3] المصدر نفسه، ص 59

[4] المصدر نفسه، ص 59

وأما عند **الدوعاجي** فإن البيت يحضر، كركن حكائي أساسي؛ تشتغل في دائرته كل المكونات السردية، حيث يبحث عنه الزوجان في قصة كنز الفقراء، ويصبح مسرحا لحدث القصة، ونقطة تنويرها؛ فقد "**كانا يشعران بفقد البيت، أكثر من فقد الخبز، إذ يستجديان المحسنين فواضل الخبز، أما البيت....**"،[1]وهو الحيرة والحدث في قصة (**جارتي**) التي يمثل عنوانها مظهرا خلفيا للبيت، الذي يتفاعل مع الشخصية ويصبح اسما لها، وهو في القصة شخصية المستأجر الذي يدعوه السارد (**بصاحب البيت**).

وتتجلى قيمة البيت هنا أكثر، بارتباطها بالمكون الديني، عندما ناظر السارد بين البيت المستأجر وقصور الجنة التي سيجازيه بها الله، حين خاطب صاحب البيت قائلا"**–لا أود امتلاك هذا البيت المتهدم، ولي والحمد لله من القصور في جنة الخلد ما يكفي** "[2]. وهي ذات المناظرة التي أعاد **الدوعاجي** استخدامها في قصة(**سهرت منه الليالي**) حينما شبهت الخالة أخلاق أختها الميتة، بأخلاق ابنتها زكية، في الطيبة والصبر قائلة:"**هي أخلاق أمك المسكينة، وهي في دار الحق، ونحن في دار الباطل، تتجلى فيك**".[3]

وقد اشتغل السارد هنا على تبئير قيمة الحب، وتأثيث البيت بها، مثل بقية مكونات البيت المهمة، مثل الغرفة التي يقضي فيها زوجها/حبها نهاره بين النوم وقراءة الكتب، منشغلا عن أسرته. وقد حملت نهاية القصة نقطة التنوير، التي جسدها السارد، بمشهد حب زكية لزوجها، الذي فسر سبب قوتها النفسية، حينما طالبت خالتها التي فار دمها لأجلها، وهي تستمع لشكواها قائلا:" **تخجل زكية..وتصعد بصرها لباب الغرفة، غرفة النوم، وتصوبه إلى الارض**

–: خالتي لا ترفعي صوتك! "[4]

وفي البيت أيضا ولد حب (**قاسم**)، لابنة (**عمر الوذري**) في(**مجرم رغم أنفه**)، حيث يقول قاسم"**كنت في بيت عمر قريبي مكرما، مدللا، كأني بين أبوي وإخوتي. وكانت بين بنات عمر فتاة في مثل سني جميلة ذكية، علقت بها وعلقت بي.**"[5]

---

[1]**علي الدوعاجي،سهرت منه الليالي، ص 19**

[2]**المصدر نفسه، ص 26**

[3]**المصدر نفسه، ص 90**

[4]**المصدر نفسه، ص 93**

[5]**المصدر نفسه، ص 76**

ولما كان الحب هو البيت، فإننا نجد رجب في (**قتلت غالية**)، يقتل من أجله من يريد أن يسرقه منه، حينما شك في الملثم بأنه عشيقها الذي خانته من أجله، عندما شاهده يخرج من بيت غالية حذرا، " **وفعلا فهو الذي سرق لرجب أثمن ما كان يملكه في هذا البيت**"[1]،وفي (**موت العم باخير**) كان (**العم باخير**) يجد الحب في البيوت، حيث "**كان يدخل كل بيوت الحارة**"،[2]ويلقى الترحيب من كل نسوتها، ويحتمي من (**فقهاء الحومة**)و(**إمام المسجد**)، الذين كانوا يضايقونه بنهيه عن العزف، ولما مرض أيضا شمله بيت أحد أثرياء الحارة وبناته بالرعاية حتى مات.

وكذلك ترتسم ملامح البيت عند غلاب في (**العائد**)، بمعاني الحب ودفئ الأسرة؛حين يسرد الراوي قصة زواج والدي (نوار)" **ثم عرفتهما الحياة زوجين سعيدين ينعمان بالحب، ويشتركان في العمل، ويبنيان عشهما الصغير، من إنتاج حقلهما**".[3]حيث احتضن هذا العش حبهما، وأثمر ولدهما (نوار)،"**الذي كانت تحدثه عن منزلهما الصغير وقد بنياه على طرف من الحقل**"،[4]قبل أن يغتصبه منهم الصهاينة، ويفقدون معه حبهما، وحياتهما الهادئة والسعيدة.

أما في (**وانتصر الحب**)،فإننا لا نعثر على أي وصف حسي للبيت، إنما يتشكل لدينا ذهنيا من خلال زواج محمود بزهراء، بعد أن تحابا وأسرعا بالزفاف، "**فقد كانت زهراء لا تريد أن تمنحه نفسها بعد أن منحته قلبها إلا بعد أن تحتفل بهما العائلتان عروسين شرعيين**"[5]، حيث يكمن البيت وراء تفاعلات الشخصيات مع الحدث والزمان، عبر الحبكة العامة للقصة، التي تعمل على إعطاء قرائن لغوية، تنوب عن اللغة الواصفة لمكونات البيت، أو ذكره باسمه.

وفي قصة (**مصير**)، يصور لنا الراوي مخاوف (محمود)، من أن يكون مصير عائلته مثل عائلة الطفلة (**عائشة**) المتسولة التي التقاها في الطريق، عبر إسقاط وضعيتها الاجتماعية المخيفة على فضاء بيته، معتمدا على لعبة تشابه الأسماء ومواصفات البيت ووضعيته الاجتماعية، حيث "**عاد محمود الى بيته الصغير المتواضع خلف العمارة الكبيرة، ودخل الباب وهو يحس أنه يجتاز عتبة ''براكة''. عائشة تقلب دفاترها تبحث عن كتاب..رحمة في المطبخ الصغير تعد**

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 82**

[2] **المصدر نفسه، ص 84**

[3] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص6**

[4] **المصدر نفسه، ص6**

[5] **المصدر نفسه، ص111**

الغذاء....ووقف بين ابنته وزوجته وفاضت عيناه بدمعتين كبيرتين، وهو يجهد نفسه ليخبرهما أن المعمل قد طرده"،ويمكننا أن تبيين هذا الإسقاط المكاني الذي يتضمن مجموعة من العناصر، التي ترتبط بالبيت عبر الجدول البياني التالي:

بيت محمود	بيت المتسولة
بيت صغير متواضع خلف العمارة يتذهنه محمود في شكل(براكة)	البراكة
البنت عائشة	البنت عائشة
اسم الأب محمود	اسم الأب محمود
توقيف محمود من المعمل	توقيف محمود من العمل
الأم	الأم

وفي (**الأرض حبيبتي**) نجد (**حادة**) **"تنتفض من مرقدها لتخرج في الظلام إلى المراح، فقد كتم الكوخ أنفاسها"**،[1]فعلى الرغم من شاعريته ورمزيته الطبيعية والنفسية، إلا أنه تحول إلى مصدر قلق، حيث إنه يحتضن عجز (**حادة**) في مواجهة الأفكار، التي تراودها ببيع زوجها موحا للأرض، التي ستفقد معها بيتها وأولادها، ومن ذلك ما بقي يتردد في نفسها من شجار، كان قد دار مع زوجها حول بيع الأرض" **وصوت آخر يردد من الأعماق:**

-...ليست أرضك.أرض أولادك. ستكون عبدا..سيكونون عبيدا للمالك.."[2]

2.2-الأماكن الدينية:

بعد المكان الديني ثاني مؤسسة اجتماعية تربوية وتوجيهية في المجتمع، بعد مؤسسة البيت؛ إذ يشتغل على التواجد في كل فضاء مفتوحا أكان أم مغلقا، من خلال ضمير الإنسان الذي يوجه أفعاله، ويضبط أفكاره.

في (**موت العم باخير**) يصور لنا السارد جدلية الفن والدين في مجتمعنا المعاصر، من خلال شخصية (**العم باخير**)، الذي يلزم دائما بعد الانتهاء من عمله **"عتبة المسجد ويذكر الله سرا**

---

[1]**عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 46**

[2]**المصدر نفسه، ص46**

وجهرا."[1]، وهي الصورة الاجتماعية التي رأى فقهاء الحومة وإمام المسجد، أنها تتنافى وتعبُّده عن طريق العزف، حيث كان يتعبد في المخزن الذي يسكنه بالعزف قائلا:" **اللهم إني نويت عزف ''الطرق'' الأول لروح أمي وأبي رحمها الله''.. ويأخذ في عزف ''الطرق'' وتخرج أنفاسه وتملأ الجو الفائح النير برائحة الشمع ونوره. ثم يستأنف عزفه لأرواح الأولياء والصالحين. وهكذا..**"

والملاحظ هنا أن السارد لم يتناول المسجد بأبعاده المادية، وإنما اهتم به من الناحية الوظيفية، التي جسدتها شخصياته الرسمية من فقهاء وإمام، اللذين شكلوا مرحلة تأزم الحدث القصصي.

في الوقت الذي يفقد فيه **المسجد** وظيفته الإصلاحية في (**المصباح المظلم**)، مكتفيا بمشاهدة فساد أخلاق الناس، التي احتضنها فضاء الشارع، وجسدتها أخلاق الحلاق الفاسدة، و شغب الأطفال الذين "**تفرق شملهم بأذان المغرب الذي جمع التقاة للصلاة في مسجد الحومة.**"،[2]ولم يجتمع هؤلاء التقاة للنهي عن المناكر التي تحدث أمام أعينهم في الشارع، وقد أعاد السارد تأكيد تخليهم عن دورهم الإصلاحي، من خلال عدم مساهمتهم باعتبارهم رموز مكانية، في الحدث القصصي الذي احتضنه الشارع، عندما" **خرج المصلون من صلاة العشاء، واضعين برانيسهم على رؤوسهم، يسرعون الخطى إلى دورهم**"،[3]ولم يكن لهم دور في الحدث، إلا أن ذَّكروا السارد بموعد له.

وفي (أمن تذكر جيران بذي سلم)، نجد أن الفضاء الديني يستعيد وظيفته التربوية والإصلاحية، من خلال فضاء الكتاب، الذي يقوم فيه (**المؤدب**) بتربية الأطفال وتعليمهم، وقد زوده السارد بصفات حميدة حين قال عنه:"**كان المؤدب رجلا طيبا، وكان تقيا، ولكنه بخيل**"،[4]على الرغم من حب (**المؤدب**) للمال الذي شكل لحظة تأزم الحدث، بأخذه لمال الطفل (**إبراهيم**)الفقير، الذي استرد ماله من (زوجة المؤدب).

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 86**

[2] **المصدر نفسه، ص 35**

[3] **المصدر نفسه، ص 37**

[4] **المصدر نفسه، ص 68**

بعد هذا الاستعراض الوجيز للفضاء الديني، نخلص إلى أنه قد اشتغل في الخطاب القصصي على تنمية الحدث، والتجسد في شخصيات القصة، من خلال رموزه المختلفة، مما أعطاه قيمة خطابية، بما في ذلك القصص التي لم يشتغل فيها سرديا، واكتفى السارد بالتلميح إليه الذي لم يكن اعتباطا، وإنما لدلالة معينة ساهمت بصورة غير مباشرة في تطور القصة، مثلما لا حظنا في قصة (**المصباح المظلم**).

خامسا– شعرية الوصف المكاني:

يعد الوصف المكاني من أهم الميكانيزمات السردية التقليدية في تقديم المكان، إذ يعد من هذا المنظور، بطاقة تعريفية لازمة في الحكي، ناتجة عن كون السرد القديم عموما؛ هو عبارة عن نقل لتفاصيل المكان الواقعي. حيث ينطلق السرد عموما من الواقع ويعود إليه.

ومن المهم هنا أن نذكر تفردا للمنجز العربي الشعري القديم، الذي تخطى عصره بقرون إلى غاية زمننا الحالي، عندما التفت إلى المكان من حيث قيمته النفسية التي تضمنتها المقدمات الطللية، التي تحتفي بالمكان، بما هو ذلك الفضاء الذي احتوى تجربته العاطفية، وكلنا نحفظ عن ظهر قلب قصة عنترة وعبلة الراقية، التي تركت بصمتها النفسية على المكان؛ يقول عنترة ابن شداد العبسي:

هل غادر الشعراء من متردم* أم هل عرفت الدار بعد توهم**

يا دار عبلة بالجواء تكلمي * وعمي صباحا دار عبلة واسلمي**

فوقفت فيها ناقتي وكأنها * فدن لأقضي حاجة المتلوم**

يا دار عبلة بالجواء تكلمي * وعمي صباحا دار عبلة واسلمي**[1]

حيث تجعلنا هذه الأبيات ندرك قيمة المكان الكبيرة عند عنترة، من خلال تجربته العاطفية، التي جعلته يتوحد مع المكان، ويغدوان جسدا واحدا، من دون أن تكون هنالك حاجة ماسة للوصف الدقيق للمكان.

تكمن إذا القيمة الفنية للمكان بالنسبة للشعر؛ في كونه مصدرا للإلهام الذي تتفجر به قريحة الشاعر، وقد حافظ على هذا التأثير إلى غاية وقتنا الراهن، أين نجد فضاء **المدينة** يشكل أحد أهم

---

[1] **الحسين بن أحمد الزوزني، المعلقات السبع، تحقيق محمد خير أبو الوفاء،(ط.1)، مكتبة البشرى،كراتشي باكستان،2011، ص ص134–135.**

قضايا الشعر المعاصر، حيث تحتل المدينة بكل أبعادها التاريخية والحضارية مساحة كبيرة في وجدان الشاعر المعاصر، غير أن هذا الحضور يكتفي بالطابع الوجداني، الذي يؤطره الطابع الفني للشعر.

بينما نجد للمكان وظائف فنية أكثر وأوسع، في حقل السرديات، حتى غدا في بعض الأعمال هو البطل، لاسيما في القصة القصيرة التي تجعل منه أحد أركانها الأساسية الثلاث؛ إذ يبرز وجوده عبر افتراض مبدأ وحدته، التي تجعل منه فاعلا رئيسيا في دفع الشخصية لبناء الحدث.

كما تبرز أهمية الوصف المكاني خصوصا في السرد الواقعي، الذي يهتم بربط المكان بمجموعة التصورات الفكرية، والبنى الاجتماعية الواقعية التي يحاول السرد مقاربتها فنيا.

ولما كان للوصف كل هذه القيمة الفنية، في القصة القصيرة التي تعمل على تبئير المكان، أصبح من الضروري على القاص أن يهتم بوصف المكان وأجزائه، لما لها من قيمة فنية على مستوى الخطاب القصصي، حتى غدا هذا الوصف أداة مقنعة ورمزا اجتماعيا وفكريا، " ولقد نبه **"رولاند بورنوف"** إلى القيمة الرمزية والإيديولوجية المتصلة بتجسيد المكان، وإلى ضرورة دراسة هذا الجانب، واعتباره وجها من وجوه دلالة المكان"[1]

ولما كانت القصة تعمل على مقاربة الواقع فإننا نجدها تهتم،"برسم إحداثيات المكان ووصف الإطار الأعم لحركة الشخصيات، بحيث يسيطر عليها ويغدو عنصرا أساسيا في تكوينه"[2]، حتى يغدو في النهاية جزءا من وحدة الأثر العامة، التي يتركها الخطاب القصصي على المتلقي .

ولكن الصعوبة هنا تكمن في وصف المكان إنطلاقا من كونه عنصرا لغويا، يجعلنا" نتساءل على علاقة فعل لفظي واصف بالموصوف المرجعي المتعين، فحيث يتجسد الموصوف أمامنا بصورة حقيقية ملموسة عن طريق الحواس، لا تملك اللغة وصف هذا الثبات، نظرا لاختلاف البشر في التعبير عن الموصوف، باختلافهم الطبيعي في الإدراك والثقافة والمستوى الاجتماعي...،ومن ثم تطرح إشكالية المكان مشكلة العلاقة بين الكلمات والأشياء."[3]،فنجد أنفسنا أمام مقاربات متفاوتة المستويات للمكان الموصوف، الذي يغذيه المرجع الفكري المنطبع عليه، وهنا تبرز "الأهمية الإيديولوجية للمكان باعتباره مرجعا طبيعيا، والمرجع الطبيعي الوحيد الممكن : وهي الأهمية التي تكتب داخل التاريخ. ومن

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص70

[2] محمد مصطفى علي حسنين، استعادة المكان، ص 8

[3] المرجع نفسه، ص46

ثم يمكن القول إن الفضاء المشخص داخل نص أدبي هو فضاء كاشف لإيديولوجيا معينة"[1] يتمثلها المكان.

ولعل المتون التي بين أيدينا، اهتمت بالوصف المكاني بما يخدم مواضيع الخطاب القصصي المختلفة، والإطار الفني العام للقصة القصيرة، بحيث يتناسب الوصف مع البناء الدلالي للمكان، أثناء اشتغاله مع بقية الأركان، حتى يبدو الوصف بذلك جزءا أساسيا في الصورة العامة للخطاب.

ولنبدأ بالاشتغال الدقيق للقاص على إحداثيات المكان، الذي يعمل على مقاربة الواقع والإيهام به، وهنا نقترح هذا المقتطف السردي من قصة (**نزهة رائقة) للدوعاجي**، الذي وظف فيه فضاء مدينة **رادس** بإحداثياتها العمرانية، لنقل صورة حية عن المدينة، ولاستغلال هذا الوصف المكاني في تقديم شخصية صديقه العبثية والمستهترة، الذي حول دعوة صديقه للغداء إلى نزهة متعبة ومليئة بالمغامرات المزعجة.:"**وصلت القاطرة محطة رادس، فنزلت. وبين غوغاء الباعة، وضجيج المقتبلين والمودعين، وقفت أفكر أية جادة أتبع. وبلدة رادس تقسمها المحطة إلى ''رادس عليا'' و"رادس الشاطئ'' و أنا لا أدري في أي القسمين توجد '' فيلة'' صديقي عبد الله التونسي؛ فلقد دعاني صديقي، هذا، إلى الغداء**"[2].

وفي قصة (**استرجعتها)لغلاب** نجد أن الوصف المكاني، يشتغل على فكرة إشباع المكان بإيديولوجيا الإقطاع والدين، التي غيرت وظيفة المكان الأصل وعزلته عن أهله الحقيقيين، وهو ما يوضحه المقتطف التالي:"" **كان النصراني يعيش بينهم ولكنه لم يكن معهم كان يعيش في الدوار وسط حديقة هائلة خططها لتعطي الظلال والأزهار، وشق طريقها لتصل السيارة إلى قلب الدار الجميلة التي اختفت وسط الأشجار السامقة والفارعة، وتتحدث الخادمات بأن أنوارا ساطعة كأنوار المدينة تضيء الدار الجميلة، كلما أظلم الليل، وان مسبحا رائعا يثوى على قدم الدار يسبح فيه النصراني وزوجته والأولاد كلما اشتد القيظ. وأن النصراني يستطيع أن يشرب الماء البارد والخمر المعتقة ويأكل الفاكهة المثلجة، وما عليه سوى أن يفتح ثلاجة جميلة، ما تزال**

---

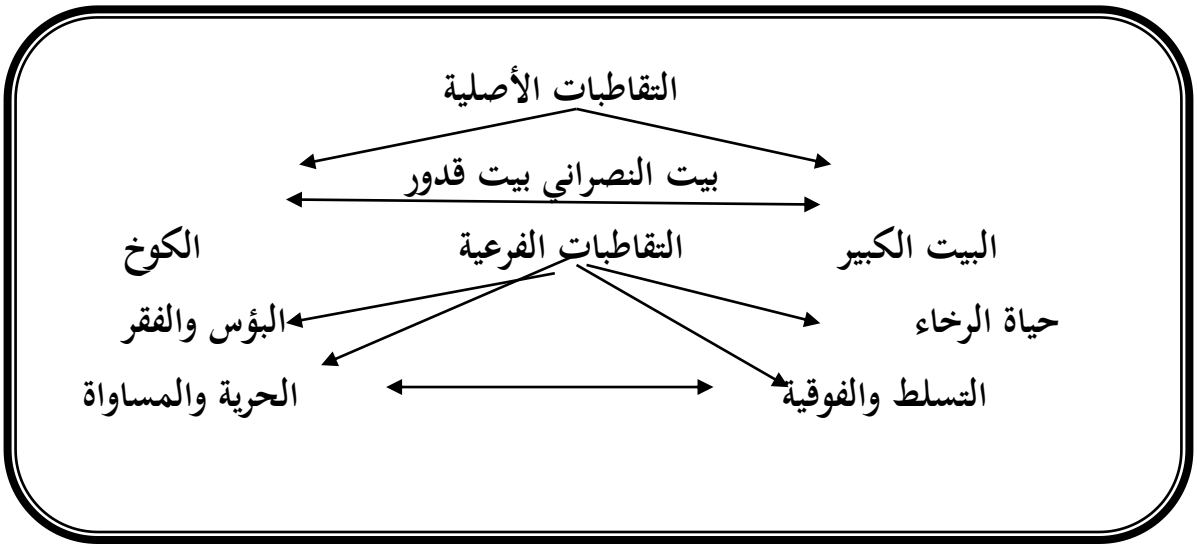
[1] **محمد مصطفى علي حسنين، استعادة المكان، ص55**

[2] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص101.**

الخادمات تتحدث عنها في إعجاب. النصراني كان بعيش في دارته تحرسه البندقية وتحيط بالدار كلاب الصيد وكلاب الحراسة"[1]

تكمن إذن: قيمة هذه الوقفة الوصفية الطويلة لبيت النصراني، في تصوير الزوايا التي تجسد الهوة الاجتماعية والإيديولوجية الكبيرة، بين النصراني المغتصب للأرض وسكان الدوار، الذين يعيشون في الأكواخ المعدمة على أطراف أرضهم المغتصبة، التي يمثلها نضال قدور في هذه القصة.

كما عمل هذا الوصف على تبرير نشوء الحدث القصصي، المتمثل في استرجاع (**قدور**) لأرضه من (**النصراني**)، ويمكننا تصور قيمة هذا الوصف، من خلال عرض التقاطب الأصلي بين بيت (**قدور**) وبيت (**النصراني**)،وما يتفرع عنه من تقابلات فرعية من خلال الرسم التوضيحي التالي:



تتحول وظيفة المكان تبعا لسلوك ساكنته، فعلى الرغم من أن البيت هو ذلك المكان الأليف ونواة التواصل الاجتماعية الأولى، إلا أنه في هذه القصة يتحول إلى مكان مملوء بالأنانية والانعزال عن الناس، فقد كان النصراني يعيش الرفاهية في بيته الذي يتوسط حديقة غناء، ولا يتواصل مع العمال إلا عبر رئيس العمال .

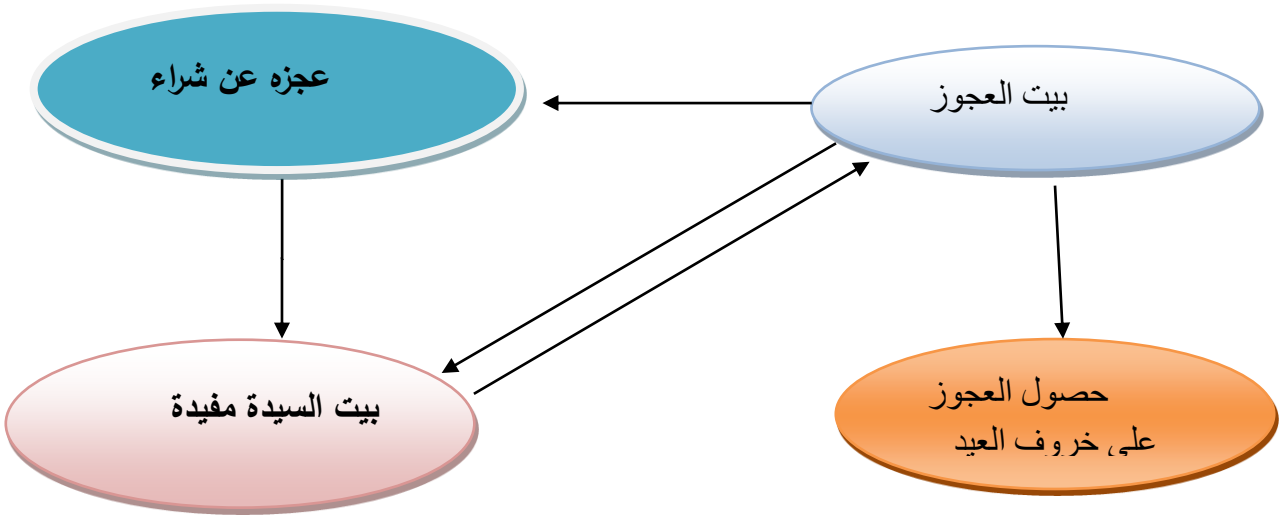
أما (**قدور**) فقد كان يعيش بين أهله وعماله وفي كوخه البسيط، بعد أن استرد أرضه من النصراني. لتعود وظيفة البيت هنا بعدما كان معاديا في موقع (النصراني)؛ ليصبح أليفا عند (قدور)، ولعل التفاعل الحاصل بين المكان والشخصية هنا، هو وليد ارتباط المكان بالهوية، وعناصرها التي افتقدها مع النصراني.

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص ص 72– 73**

وفي قصة (**المركن النير**)**للدوعاجي** يشتغل الوصف المكاني، على فكرة تعاشق الأمكنة وتواصلها للوصول إلى حل عقدة الحدث. حيث يصف (**العجوز**) بيت السيدة (**مفيدة**) التي أرسله إليها صاحب الجريدة؛ لكي تشتري له كبش العيد، فيقول واصفا بيتها من الداخل" **تبعتها إلى صالون فخم مشوش وضع الأثاث كشعرها، ثمين كفستانها**"[1]. حيث تخدم هذه الصورة الوصفية بداية لحظة انفراج تأزم الحدث؛ إذ يعطي هذا الوصف إشارات استشرافية لحصول العجوز على خروف العيد، الذي وهبته إياه فيما بعد من حديقة بيتها.

ويناظر بيت السيدة (**مفيدة**) بيت (**العجوز**) الضيق. حيث يقول واصفا اياه "**نسكن في غرفة في بيت لنا فيه أربع أجوار**"[2]،حيث يعمل الوصف المكاني لبيت العجوز، على تشكيل جزء هام من سببية الحدث الرئيسي للقصة، المتمثل في عدم قدرة العجوز على اقتناء كبش العيد، الذي وجده فيما بعد في بيت الفنانة مفيدة، التي يشتغل الوصف المكاني لبيتها، على التمهيد لحل عقدة الحدث. ويمكننا أن نتصور علاقة المكان بالحدث من خلال المخطط التالي:



وفي قصة (**الظلال الممتدةلونيسي**)، يشتغل الوصف المكاني على المقارنة بين زمنيين مختلفين هما : زمن الثورة وزمن الاستقلال، حيث تصف بيتها في زمن الاستقلال؛ بسمات تحمل دلالة الانتصار والسمو، في مقابل بيتها في زمن الثورة المليء بمشاعر الانكسار والفراق، والحزن والمصير المجهول.

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 64**

[2] **المصدر نفسه، ص 62**

حيث نجد زينب في زمن الاستقلال تجاور الشمس، في أعلى غرفة في أعلى عمارة في المدينة، وقد ضمنت هذا المكان بمشاعر الرضا والسعادة، بعدما كانت في زمن الاستعمار تسكن في كوخ مقهور في قرية معلقة في الجبل، ويمكننا تبين هذه التناظرات الزمكانية عبر الجدول البياني التالي:

زمن الاستعمار	زمن الاستقلال
الغرفة تجاور الشمس والسماء أيضا ولكنها كوخ (الكفاح والصمود)	**الغرفة تجاورالشمس ولكنها في بيت(الانتصاروالرقي)**
مجموعة من الأكواخ (المعاناة)	**عمارة(البناء والتشييد)**
القرية المعلقة (المقاومة)	**المدينة (الاستقلال والتحضر)**

صورت هذه القصة موقفا وحدثا تاريخيا من زمن الثورة، إستعان السارد في تمثيله بوصف الأفضية، التي اشتغلت فيها الشخصيات في زمنين مختلفين، مبرزا أوجه الاختلاف بينهما، عبر تقنية الوصف الذي تركز على زوايا معينة، حتى لا يخل السارد بمبادئ السرد القصير.

ولذلك أتى الوصف في شكل جمل قصيرة مكثفة نذكر منها :"**والغرفة كانت تجاور الشمس والسماء أيضا، ولكنها كانت كوخا، من بين مجموعة من الأكواخ المبنية بالطوب**"[1]

كما يسمح الاهتمام بوصف أجزاء المكان، بالمساعدة على قراءة أفعال الشخصيات، وتفسير الأحداث والتنبؤ بها، ومن ذلك ما وصف به السارد الأماكن التي كانت تتحرك فيها (**حادة**) في (**الأرض حبيبتي**) حيث يقول:"**كانت تعيش الظلام في الخيمة والنوالة، والكوخ والحقل ومرآب الماشية ومربط الدواب.**"[2]

1.أنواع الوصف المكاني:

رأينا فيما سبق أن للوصف آثارا مهمة على الخطاب القصصي، من حيث الموضوع والشكل، إذ يستعمله القصاص في لحظات سردية معينة مختارة بعناية شديدة، يمتاز فيها بالوصف المكثف المبني على الجمل القصيرة، التي تسمح للسارد بالانتقال السلس من ركن إلى آخر.

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص14**

[2] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص36**

فلا يشعر المتلقي بذلك بأي تفكك في أجزاء الخطاب، إذ إن«**النص آلة كسولة تتوسل إلى القارئ بأن يقوم بجزء من مهامها**»،[1]فتسمح له بالتقاط أنفاسه، ومشاركة السارد في توقع حالات وأوضاع العناصر المشتغلة داخل الخطاب، التي هي في النهاية مجموعة من الدوال فـ« **الغرفة دال وما تحتويه من أسرار الماضي وشخصية الحاضر مدلول... وهكذا... واستقراء أولي للدال والمدلول هما، نجدها – أي الأماكن – تخرج من الطبيعة إلى الفكر، من الشيء الجامد إلى الفعل** »[2] ولما كان الوصف ينطبق على المكان كعلامة لغوية تتكون من دال ومدلول فإننا نجد أن الوصف قسمان : موضوعي ونفسي.

1.1- الوصف الموضوعي:

هو ذلك الوصف الخلاق؛ "لأنه يسير ضد المعنى او يسبق المعنى"[3] وهو يتناول أجزاء المكان أو بعضا منها، تاركا للقارئ ربط هذا الأسلوب بمفاصل العمل القصصي، من حيث شكله وحجمه أي مدى تناسبه مع السرد القصير، ودلالاته الفنية المتعالقة مع الشخصية والحدث والزمن، من حيث هو عبارة عن وقفة أو استراحة، تأتي في ثنايا الفضاء النصي لدلالة ما.

في المقطع الموالي من قصة (**موت العم باخير) للدوعاجي**، تظهر لنا قيمة عناصر المكان الموصوفة، وعلاقتها بالحدث القصصي والشخصية، في قول السارد" **وكانت في باب المخزن ثقوب بعدد أعيننا الصغيرة. فكنا نراه يتعشى أولا ما يجود به صاحب المخزن، ثم يوقد شمعات عديدة حوله، وقد تبلغ في أيام يسره عشر شمعات وأكثر...**

ويضع الشموع الملتهبة حول البرميل على الأرض، ثم يضع خشبة على فم البرميل الذي به الماء أفقيا، ثم يجلس عليها واضعا رجلية، في الماء. ".[4]

حيث استطاع السارد في هذا المقتطف عبر الوصف، أن يطوع عناصر المكان /المخزن بما يناسب شخصية (**العم باخير**) الغريبة، الذي كان يتخذ من المخزن فضاء للتعبد عن طريق الطقوس

---

[1]**أمبيرتو إيكو، 6 نزهات في غابة السرد ط1، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب2005،.ص20**

[2]**ياسين النصير الرواية والمكان،(د.ط)، دار الحرية، بغداد، 1986م. ص 21**

[3]**حميد الحمداني، بينية النص السردي، ص 96**

[4]**علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 86**

التي رأيناها، ثم يشرع في العزف، وطريقته هذه في التعبد هنا هي حدث القصة، الذي يتأزم بمعارضة فقهاء الحومة وإمام المسجد لها.

وقد استخدم **الدوعاجي** نفس العنصر المكاني في (**سر الغرفة السابعة**)، حين تطلع من خلال الكوة الصغيرة إلى عالم ما وراء الجدران، مثلما فعل السارد في قصة (**موت العم باخير**)، حين كان يتطلع من ثقوب المخزن الصغيرة؛ ليشاهد (**العم باخير**)، وهو يمارس طقوسه في التعبد،يقول السارد:" **لم يكن للقفل مفتاح، وإنما مزلاج مصدأ فتحته بعناء، وفتحت الباب، وإذا بي في غرفة مربعة صغيرة، كسا جدرانها العنكبوت والغبار، وتمازجا، وما تآنست عيناي بنصف نور الغرفة، وتآنست رئتاي بثقيل هوائها حتى رأيت خلف الباب كوة صغيرة في مثل عنق القلة، لا تحميها قضبان حديد جعلت للتضوية والتهوية ولهلاكي أنا.**"[1]

2.1- الوصف النفسي:

هو ذلك الوصف الذي يبرز الأثر النفسي للمكان، الذي يحتوى تجربة معيشية معينة، ويتعمق في نفسية الشخصية وأثر الحدث عليها، من خلال علاقاتها الشعورية بالمكان وعناصره المختلفة.

وقد انعكست قوة الحدث والشخصية في المتون القصصية، على الأمكنة بأوصاف نفسية للمكان، تنوعت بين الإيجابية والسلبية بحسب طبيعة المؤثر النفسي، ومن هذه الصور الوصفية المعبرة؛ ما نجده في قصة (**الأرض حبيبتي**) **لغلاب**، عندما يصور لنا الراوي اللحظات النفسية العصيبة التي كانت تمر بها (**حادة**)، نتيجة إقدام زوجها (**موحا**) على بيع الأرض قائلا:" **تنتفض من مرقدها، لتخرج في الظلام إلى المراح، فقد كتم الكوخ أنفاسها..وتسبح عيناها مع النجوم اللامعة. تحاولأن تهتدي من خلالها إلى طريق..-ولكنها وقد حدقت طويلا- لم تكن غير طريق ضلال.**"[2]

يصور هذا المقتطف رحلة حادة المكانية والنفسية، بعد أن ضاق بها الكوخ وكتم أنفاسها؛ من المرقد إلى المراح إلى الفضاء والنجوم، باحثة عن طريق الطمأنينة الذي لم تجده، وهو مشهد يصور حجم الألم النفسي الذي تشعر به البطلة، عبر فشل مجموعة من الأمكنة الطبيعية الأليفة، في التخفيف من أزمتها النفسية.

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 99**

[2] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص46.**

وفي قصة (**الضاوية**) يقدم لنا غلاب المكان مشكلا، من الصوت والصورة، حين أطلقت حادة زغردتها، معبرة عن فرحتها باسترجاع زوجها قدور لأرضه من النصراني،" **ووقف سكان الأكواخ جميعا، يتطلعون إلى كوخ قدور في فضول وقد شقت الفضاء زغردة أخرى حادة**"[1]. حيث ندرك من خلال هذا الوصف النفسي للمكان، قيمة الحدث القصصي في نفوس شخصيات القصة.

وفي قصة (**حديقة الله**) **لونيسي** تتنافر نفسية الإنسان مع الأرض، وتصبح فضاء معاديا، عندما يفقد علاقته معها، وتتحول لمكان للتيه وللألم، فيصفها السارد بالقسوة حين يقول عنها:"**كم ابتلعت منذ الأزل أيتها الأرض...ومازلت جائعة نهمة...خصوصا للبشر الجائع المحروم. وكأنك تعشقين أرواح المحرومين.**"[2]

وفي (**سر الغرفة السابعة**)**للدوعاجي**، يعمل الوصف النفسي للمكان على إذكاء الحدث وتأزمه، من خلال ما كان يحيط بالغرفة المحرمة في البيت، "**كنا نسكن بيتا عتيقا بدور واحد، إلا أن سطح البيت به غرفة، والغرفة محجور علينا دخولها تحجيرا كليا. ولم نر والدي ووالدتي يقصدان الغرفة المتروكة. وتحجيرهما هذا أذكى في نفوسنا نار الإستطلاع، وترك لخيالنا أن يتصور ما شاء من أسرار وكنوز هذه الغرفة اللعينة. إلاأننا ما نصل إلى الدرج الموصلة إلى الغرفة اللعينة إلا وثنانا خوفنا من العقاب**"[3]

يصور هذا الوصف النفسي علاقة الراوية الأليمة بهذه الغرفة، التي تركت بصمتها النفسية المؤلمة على حياة الفتاة بطلة القصة، التي تصف الغرفة هنا باللعينة؛ لأنها كانت سببا فيما بعد في دخولها عالم الرذيلة، إذ كان بالغرفة كوة صغيرة تطل على بيت تمارس فيه الرذيلة، التي شدتها وجذبتها إلى ممارستها، كردة فعل للحجر الذي كان مضروبا عليها، من طرف والدها المتشدد في الدين.

2- وظيفة الوصف المكاني:

من خلال ما تقدم من تحليل للوصف المكاني المستعمل في المتون القصصية تتبدى لنا الوظائف الثلاثة الرئيسية للوصف المكاني وهي: الوظيفة الجمالية والوظيفة التفسيرية والوظيفة الإيهامية.

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 66**

[2] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 29**

[3] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 99**

1- الوظيفة الجمالية:

هي تلك الوظيفة التي يقوم فيها" بعمل تزييني وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية"[1] التي يعنى فيها الكاتب بتصوير المكان بمختلف الأساليب اللغوية، التي تخرج المكان عن الوصف المألوف، بواسطة التشبيهات والاستعارات والانزياحات الأسلوبية، مثل أنسنة المكان،فيضفي ذلك كله جمالية على القصة، ودعامة لغوية ودلالية لخطابها السردي .

من هذه الصور الجمالية ما صورته لنا **ونيسي** في (**الظلال الممتدة**)،حين يقول الراوي" **شاهدت ربيع الطبيعة يشكو من اعتداءات القنابل والمدمرات.**"[2]حيث وصفت وحشية المستعمر عبر هذه الصورة الوصفية، التي مثلت الطبيعة بالأنسان الذي له القدرة على الشكوى، تعبيرا عن عداء المستعمر لكل ما هو جميل. كما يأتي هذا الوصف في موقع استهلالي جيد لوضع المتلقي، وأحداث القصة في الإطار المكاني المناسب لها، وهو زمن الاستعمار المدنس.

وفي قصة(**نزهة رائقة**)**للدوعاجي**، يصف الراوي فيلا صديقه(**عبد الله التونسي**)، **الذي** لم يحدد له موقعها بأسلوب ساخر، عكس به منذ الوهلة الأولى للحكي، شخصية صديقه الفوضوية قائلا:"**إلا أنه لم يذكر لي موقعها، كانه يظن أن ''فيلته'' هذه هي زهراء قرطبة، أو برج بيزة، أو مدفن حيدر أباد**"[3]

وفي قصة (**العائد**) **لغلاب** تردد" **الجبال والكهوف والوديان صدى الصوت الشاب الجهوري، وعادت تهتف في أذن الشاب قوية مدوية كأنما انطلقت من أغوار:**

– ..أبانوار..ياأبا نوار.."[4]

حيث صور الراوي بواسطة ظاهرة رجع الصدى الطبيعية، طول فراق نوار الشاب لوالده الذي تركه صغيرا مع والدته، في مخيمات الفارين من معارك النكبة، نحو جبهة الثوار من أجل استرداد الأرض من الصهاينة، فكان (**نوار**) يبوح بألمه للطبيعة التي كان يجد في رجع صداها تخفيفا لحزنه.

---

[1] **حميد الحمداني، بينية النص السردي، ص79**

[2] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص14**

[3] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 101**

[4] **عبد الكريم غلاب، الارض حبيبتي، ص 5**

2- الوظيفة التفسيرية:

وهو الوصف المكاني الذي يعمل على إعطاء تفسيرات معينة؛ "أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي."[1]مثل دوره في تفسيره وظائف الشخصيات المتنوعة، وكيفية نشوء الأحداث وتعالقاتها من حيث السببية والنتائج، التي ينبني عليها منطق الحدث حتى لا يغدو مجرد مواقف متقطعة وغير متعالقة، من شأنها التشويش على وحدة الحدث والشخصية.

من بين المقتطفات التي استعان بها القصاصون ما نجده في قصة (**الضاوية**) **لغلاب" ولكنه في الصيف عندما تنضج الحقول، وعندما تفيض مطاميره، بالقمح والشعير والذرة، وعندما تفيض أبقرته ويفيض لبنها، تنطلق نفسه من أزمتها فيسبق أصدقائه بالزيارة وينطلق لسانه من عقدته فيملأ مجالسه حديثا وصخبا"**،[2]

حيث استعان الراوي هنا بوصف نفسية (عمرو) السعيدة، وربطها بحالة الأرض عندما تجود بخيراتها، إذ يشكل عطاء الأرض جزءا مهما من التركيبة النفسية للفلاح (عمرو)، كما يمكننا هذا المقتطف من قياس حجم السعادة، عبر الفاصل الزمني النفسي لشخصية (عمرو)، قبل وبعد سخاء الأرض، الذي يفصل بين مرحلتين زمنيتين، وشخصيتين تختلفان باختلاف حالة الأرض من وضع إلى وضع .

وبالإظافة إلى تفسير نفسية الإنسان، فإن الوصف المكاني يتحول إلى رمز اجتماعي في يد (**حدى**) في قصة (**أحلام حدى**)للدوعاجي عندما تقول:" **أنا أحب الصحراء كما أحب أمي ولكني أسأمها أحيانا. واي إنسان لا يمكنه أن يسأم كل هذه الرمال السخينة التي تدخل في كل مافيك حتى تسد عنك النفس وتخالط حتى طعامك وشرابك. وكم كنت اود ساعتئذ لو كانت هذه الرمال على الشاطئ ''رادس"" شفة للبحر والماء"**[3].

---

[1]**حميد الحمداني، بينية النص السردي، ص79**

[2]**عبد الكريم غلاب، الارض حبيبتي، ص 51 و52**

[3]**علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 58**

3- الوظيفة الإيهامية (الخلاقة):

وهي الوظيفة التي يعمل فيها الوصف المكاني على عملية الإيهام والخلق المكاني "ويسمى خلاقا لأنه يشيد المعنى وحده، أو على الأصح يشيد معاني متعددة ذات طبيعة رمزية ".[1] أما كون الوصف إيهام بالمكان، فهذا يجعله من صميم العمل الدرامي، الذي ينبني على علاقة التفاعل، التي يحدثها السرد بين الوصف الذي يختزل مجموعة من الدلالات ومتلقي النص، عبر عملية التأثير التي تشتغل عليها الفواعل النصية، فينفصل القارئ عن الواقع، ويصبح هو الذي يتحرك داخل النص، كائنا حكائيا مستترا متقمصا شخصيات العمل القصصي، فيحزن ويسعد ويغضب ويدعم هذا ويعارض ذاك.

وبذلك تسمح هذه العملية للقارئ بأن يعيش التجربة، ويقيس عبرها مستوى الأداء الفني للشخصيات، وقدرتها على بناء الحدث، وملائمة الأمكنة والأزمنة لخطاب القصة القصيرة على الخصوص؛ إذ إن مبدأ قلة وحداتها وأركانها الفنية؛ يفرض على القاص أن يولي عناية فائقة بعناصر قصته.

في قصة (**موجة برد**) **لونيسي**، ينقلنا الراوي إلى بيت مدير فاسد، ليصور لنا حياته الجديدة عبر وصف الأثاث الجديد، الذي يمثل مرحلة جديدة من عمره، تحصل فيها على علاقات اجتماعية مع أناس مهمين وزوجة ثانية، فجعله هذا الوضع الجديد يتباهى بما حققه، ومن ذلك مقارنته بين عناصر حياته الجديدة قائلا "**–أيهما اغلي ؟ إمراته أم الأثاث. الأثاث كلفه كثيرا، إنه من أهم الأحلام التي حققتها، رغم أنها لم تتولد لدي إلا أخيرا..أخيرا..على كل فقد حققتها، حققت أحلاما كثيرة في الحقيقة...ولكنها لم تكن أبدا كثيرة في نفسه، أو لها ذكريات طفولية وهذا مايبعث على الفخر...**"[2] حيث يحقق هذا الوصف معنى لا يذكره بطفولته، وقد جاء كل ذلك في افتتاحية القصة، ولكي يمكننا القاص من توهم الحضور، في هذا الجو البورجوازي الفاسد الذي يمثل في الحقيقة جزءا وواقعا معيشا.

---

[1] **حميد الحمداني، بينية النص السردي، ص80**

[2] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص59.**

رابعا- المكان في القصة المغاربية القصيرة، مصادره وتعالقاته:

تنوعت مصادر الأماكن في المتون المدروسة، بين الواقعية والخيالية، مع تسجيلنا للحضور المكثف للأماكن الواقعية، مع اعتبار الأماكن المألوفة مثل البيت والشارع من المصادر الواقعية،إذ"كل مكان من هذه الأمكنة دلالة تحاكي شيئا ما في ذات الكاتب أو في الذات الإجتماعية. لتصبح مؤثرة وفاعلة لا أماكن وعاء وأماكن اتكاء".[1] حيث يأتي في سياق زماني ومكاني معين، يحتضن الشخصية والحدث، ويسير بهما نحو دلالات محددة.

كما استحضر القصاصون الأماكن الخيالية أو غير الواقعية، في سياقات خطابية رمت إلى إعطاء تفسيرات، ارتبطت في معظمها بعلاقة المكان بالشخصية، من حيث أثره في نموها وحركتها داخل الخطاب.

1- المكان الواقعي:

من خلال تفحصي للمتون المدروسة، لاحظت أن قصاصينا قد استعانوا بالمكان الواقعي، من خلال أسماء أماكن بعينها تم توظيفها، من أجل إعطاء صورة خيالية تحاكي الواقع، بأسلوب فني يبتعد عن التسجيل والتصوير الفج للواقع.

ولعل **الدوعاجي** أكثر كتابنا الذين وظفوا المكان الواقعي، نظرا لسيطرة المضامين الاجتماعية على قصصه، ومن ذلك موضوع المرأة التائهة في عالم الذكورة، فعبَّر عن هذا القلق الذي انتابه، من خلال قصته (**أحلام حدى**)، التي بطلتها شخصية (**حدى**) التي تتحرك في مجموعة من الأماكن الواقعية، بكثير من العزيمة والقوة والشجاعة، التي يتسم بها الرجال،وذلك عندما وصفها، وهي تهم بأن تحكي أغنية الشمعة فيقول " **وكأنما قد عادت الأغنية لذاكرتها بما حولها من أيام شبابها ورفقاء سفرها حينما كانت صبية كاعبا تشق الصحراء بين ''تالة'' و''القمار" و"وادي ريغ" و"نقطة""**[2]

حيث تجوب (**حدى**) هذه الأماكن التي لا يجوبها إلا الرجال، الذين تتشبه بهم في ملابسهم و وسلوكياتهم، حتى تجد مكانة لها وسطهم، ولكنها في قرارة نفسها ترى أن تواجدها فيه نوع من القهر الاجتماعي، ولذلك تنشد أغنية الشمعة التي رمزت بها للمرأة التونسية، حينما عارضت مرافقيها على

---

[1] **سليمان حسين :مضمرات النص والخطاب، ص20**

[2] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 57**

إشعالهم للشمعة في الصحراء، وخاطبت من سألها عن مكان الشمعة قائلة :" **قل بل أي مكان يليق بها، فأعاد رفيقي السؤال كما قلت فألهمني ربي الجواب فقلت: في قصر مرتفع كالقصور التي يشيدها السعداء على شاطئ البحر والصحراوي يحب الشاطئ حب البحري للصحراء الدافئة**"،[1]فهي ترى بأن مكانتها أرقى وأسمى، من أن تتيه في هذا العالم الذكوري الموحش كالصحراء، ولذلك فإنها ستنير مجتمعها أكثر، إن وضعت في المكان الذي يليق بها، مثل الشمعة التي تليق بها غرفة القصر.

لذلك بحث **الدوعاجي**عن فضاء أسمى للمرأة التونسية، عبر قصته (**في شاطئ حمام الأنف**) التي وظف فيها مدينة حمام الأنف الواقعية؛ لنقل صورة حية عن مستوى ثقافة الفرد التونسي، من خلال شكله وسلوكه الاجتماعي، الذي تغير كثيرا عن هويته العربية فيقول " **من المحطة إلى شاطئ حمام (الأنف) بل هو حمام بقية الجسم أيضا من أفخاذ ونهود و،و،و،...**"[2]، وهي الظاهرة التي مقتها وانتقدها السارد، ورآها غريبة عن المجتمع التونسي المحافظ، الذي مثله في النساء اللاتي ارتدين الملاحف البيضاء وانتقدن كل هذا التبرج.

وقد حفز هذا المشهد ذاكرة السارد القرائية، فاستعاد قصر الحمراء في غرناطة، فقارن بين نسائه ونساء الشاطئ فيقول : "**كنت أسير في هذه الطريق، وأنا أتخيل كل هذه الأجسام في ملابسها الشرقية الغرناطية ذات السراويل الواسعة وهن يرقصن رقصة البطن اللطيفة في إحدى قاعات الحمراء**"،[3]وهنا يستحضر السارد عبر الاستذكار المكاني لمدينة غرناطة وقصر الحمراء الشهير، صورة أليق وأكثر تحضرا للمرأة التونسية.

حيث يحتفى بجسد المرأة عبر فن الرقص في قاعات القصر، حينما كان الفن يعير قدرا من الاحتشام من خلال لباسهن الواسع، عكس ما تبتذل به المرأة نفسها اليوم بعريها وسفورها.

يستمر **الدوعاجي** في استحضار الأماكن الواقعية التاريخية من خلال قصة (نزهة رائقة)، التي اشتغل في افتتاحيتها على تنويع مكاني ملفت للنظر، يوحي بقيمة المكان الخطابية، وهذا ما نلمسه من خلال متتاليات مكانية؛ استهل بها السارد حكايته وهو يصف مدينة رادس، التي دعاه للتنزه بها

---

[1]**علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص59**

[2]**االمصدر نفسه نفسه، ص32**

[3]**المصدر نفسه، ص34**

صديقه (عبد الله التونسي)، فيقول" **بقي لي أن أسأل عنه ! ولكن إلى أين أذهب. ومدينة رادس بها ما يقارب 35000 ساكن، وأسأل بينهم عن عبد الله التونسي، مع العلم بأنَّ ثلث السكان مسلمون...وأنَّ كل حديثي عهد بالإسلام يتسمون بهذا الاسم**"[1].يقدم لنا هذا الوصف مجموعة من المعلومات عن التركيبة الاجتماعية لمدينة رادس، من حيث عدد السكان، ونسبة المسلمين فيها. وصورة عن اعتناق الإسلام، من خلال اتخاذ المعتنقين للإسلام اسم عبد الله التونسي؛ المركب من اسم ديني واسم مكاني لبلد مسلم في الأصل، بما يشير إلى أن زمن الحكي كان في فترة الاستعمار الذي جوبه بالمكون التراثي للمكان.

وهو ما يؤكد عليه السارد من خلال وصفه لفيلا صديقه قائلا : "**هي كشكول من الأشكال المعمارية: فالطراز الأندلسي يزاحم بمنكبيه طراز النهضة الإيطالية المزخرف، بافريز ''لويس الخامس عشر'' ويزين الجميع جليز نابلي مشوش الوضع على ما يقتضيه الذوق العصري الذي يكره التوازن''**[2].

حيث يعكس هذا البيت مقاومة تونس المسلمة، التي تنتمي إلى حضارة الأندلس، لحضارة الغرب الغازية، عبر الطراز الأندلسي والنابلي التونسي، في صورة المقاومة الثقافية والحضارية عبر الطراز العمراني، الذي خاطبنا به السارد.

وضمن هذا المكان الواقعي والتاريخي؛ تأتي قصة (**العائد**)**لغلاب**، التي وظفت مدن (القدس) و(يافا) و(حيفا) التاريخية والواقعية في الوقت نفسه، بحفاظها على أسمائها الأولى الضاربة في التاريخ؛ الذي يبحث السارد عن استرجاعه في هذه القصة، عبر مقاومة المحتل والعودة من جديد الى يافا، التي يستشرفها (أبو نوار) وهو يجيب على زوجته مودعا لها ولولده نوار "**– إلى يافا**"[3]. حيث بيتهما الجميل الذي هجروه ذات نكبة.

وفي نفس الاتجاه تستدعي **ونيسي** أماكنا واقعية تاريخية، من زمن الثورة التحريرية المجيدة، لتتحول إلى أيقونات سردية في كل الخطابات الأدبية، حيث تكتنز كل معاني وقيم الثورة السامية، ومن تلك الأمكنة ما نجده في قصة (**مجرد عتاب**)،حين يتحدث سي صالح عن أشيائه الغالية من

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، 101**

[2] **المصدر نفسه، ص87**

[3] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص7**

زمن الثورة ومنها " **قميص كاكي الذي شهد معركة بوزقزة**"،[1]وهو مكان قدمه الخطاب القصصي من واقع المتلقي الجزائري، عبر جهاز السرد التخييلي الذي يصور لنا قصصا، إما واقعية أو خيالية. جرت أحداثها على هذا المكان.

أما في قصة (**الضاوية**)**لغلاب**، فإن مدينة فاس التاريخية والواقعية تحولت إلى مكان معادي للأسرة الريفية المغربية، التي تمثلها شخصية عمرو صاحب الأرض الفلاحية، بعد زواجه من الضاوية؛ الفتاة الفاسية، يقول الراوي : " **شريط من شوارع فاس يمر أمام ناظريه: دكاكينها ورجالها ونساؤها..**"[2]؛ إذ أصبحت مدينة فاس تسيطر على فكر (عمرو)، وتهدده بفقدان أرضه التي كانت كل حياته، ومعها زوجته الأولى عيوشة،" **فقد أقنعته الضاوية أن يبيع الأرض ليستطيعا الحياة بفاس...**"[3]

جسدت هذه القصة أزمة المدينة في مجتمعاتنا المعاصرة، التي تاه فيها الفرد العربي، وفشل في جعلها تساير الزمن بتقلباته وتطوراته الاجتماعية والاقتصادية، فكان نزوح القرية نحو المدينة بكل هويتها الاجتماعية؛ مشكلة وقضية معقدة من قضايا المدينة المعاصرة في الأدب الحديث والمعاصر، الذي حاول الكتاب أن يعالجوه، من خلال كتاباتهم المتنوعة، لاسيما القصة القصيرة.

2- المكان الخيالي:

المكان الخيالي هو ذلك المكان، الذي مصدره الحكايات العجيبة، مثل الأساطير والخرافات والمرويات الشعبية، أو تلك الأمكنة التي تصورها الشخصية القصصية، عن طريق الحلم أو التوقع، فتعمل على وصفها وفق رؤيتها المنبثقة من دوافع اجتماعية أو نفسية مختلفة.

من الأماكن التي استدعاها قصاصونا، المكان الخرافي في قصة (**سر الغرفة السابعة**)لدوعاجي. حيث وظف عنوان الخرافة (**الغرفة السابعة**) عنوانا لقصته، وقد أورد ملخصا على لسان شخصية(العجوز)" **قال كانت تروي لنا قصة الساحر الذي اختطف ابن السلطان، وطار به إلى القصر المسحور الذي به سبع غرف كلها ذهب، وفضة، وعاج، وآينوس، ولابن السلطان أن**

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 40**

[2] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 57**

[3] **المصدر نفسه، ص 63**

يدخل أيها شاء، وأن يصنع ما شاء بما شاء منها، إلا الغرفة. السابعة، فحجره. وتوعده بالقتل إن حاول حتى إيلاج مفتاح في كوتها."[1]

وهو ما حدث لبطلة هذه القصة، التي كان والدها يمنعها مع أختها من الصعود إلى غرفة في سطح البيت، متوعدا إياهما بالعقاب إن دخلتاها، ولكن هذا الحجر والمنع الذي كان يسم حياتهما عموما؛ بسبب معاملة والدها المتشدد؛ ولد لديها رغبة جامحة في استكشاف المكان، الذي وجدت به كوة تطل على بيت، شاهدت من خلاله فتاة وشاب يمارسان الرذيلة، فحولت هذه المشاهدة حياتها من النقيض إلى النقيض، وأصبحت مومسا.

حيث تناصت بنية المكان في هذه القصة من حيث الاسم و أفعال الشخصيات، لا سيما الحجر الذي ضربه الساحر على ابن السلطان المخطوف، الذي يحيل على وضعية الفتاة المحجور عليها دخول غرفة السطح.

كما ساعد هذا المكان الخرافي على المستوى الفني؛ في خلق جمالية حكائية تشتغل على ربط عالم الخرافة الخيالي، المليء بالمغامرات والمفاجآت، مع خطاب القصة القصيرة الرامي إلى الطرح الفني للمشكلات الاجتماعية، الذي يمكن من خلاله عقد مقارنات بين القصة الواقعية والحكاية العجيبة؛ تسمح بالتوقع الجيد لتطورات الأحداث وردود أفعال الشخصيات، وآثار نتائجها على الإنسان والمجتمع.

لا يقتصر المكان الخيالي على الحكاية العجيبة فقط مصدرا له، وهي في الغالب تحاكي الأماكن الواقعية، من حيث بنيتها الحسية أو مظهرها الجغرافي. بل إننا نجد نوعا آخر من الأمكنة، التي لا ملامح لها سوى ارتباطها بالبعد النفسي للشخصية التي تتخيله، ومن ذلك الحديقة التي يتصورها مجلس قصة (**في حديقة الله**) **لونيسي**، الذي أعطى للمكان بعدا نفسيا وجماليا، له مواصفات خاصة لا يراها إلا الذي يحلم بهذا المكان، يقول الراوي"**كانت الحديقة بالنسبة لهم محطة انتظار لا أكثر...ربما لحديقة أجمل وأعمق... وأكثر ظلالا...، أكثر نورا وضياء..."**[2].

إذ سيختلف هذا المكان المأمول، عن المكان الواقعي(**الحديقة**) المثقل بالهموم والمشاكل الاجتماعية، التي حجبت عنهم جمال الحديقة الذي شاهدناه عبر وصف الراوي قائلا:" **جميلة والله**

---

[1] **علي الدوعاجي،سهرت منه الليالي، ص94**

[2] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص33**

هذه الحديقة كانت تتوسط شارعين رئيسيين...وتحتل مساحة من الأرض سمحت بتنوع ممراتها، واتساع أحواضها وتشكل أنواع نباتها...مقاعدها رخامية باردة في الشتاء، ندية في الصيف..."[1].وهنا اشتغل الوصف على تبيين مدى حجم الحزن والقهر، الذي يعاني منه مرتادوا الحديقة.

كما وظف **غلاب** المكان الخيالي في قصة (**الحمدوش**)، حين وصف شخصية عمي علي؛ وهو أحد قدماء أتباع الطائفة الحمدوشية، التي تستخدمها السلطة في تخدير الشعب وإلهائه عن المطالبته بحقوقه، بتوجيهه لسؤال طلباته لدى ضريح سيدي علي بن حمدوش بدلا عنها، غير أن عمي علي تفطن لفخ السلطة وإظلالها؛ بفضل التوعية السياسية التي أنقذته من أشراك الطائفة.

وقد عبر الراوي عن هذا الخلاص من خلال توظيفه للمكان الخيالي، المتمثل في (الطيف) الذي نبه (عمي علي) ونجاه من براثن الحمدوشية، "**وتراءت لعيني عمي علي –والخابية ماتزال تدور في فلك رأسه نازلة ببطء، كأنما تنزل من سبع سماوات– كل أطياف المجد، ولكن طيفا منها برز دائريا كأنما يحاول أن يحيط بكل أفكار عمي علي، كانت تتوسط الطيف صورة المرشد في خلية الحزب، وهو يزوي مابين حاجبيه وينظر في انفعال قاتم إلى عمي علي**"،[2]مصورا لحظة ضعف البطل أمام طقوس الطائفة الحمدوشية، التي اعتاد أن أن يهرب بها، من القهر الاجتماعي الذي يعانيه، ولكن فضاء الطيف الذي حمل صورة المرشد، التي عبرت عن غضبها من عودة عمي علي لممارسة هذه الطقوس المدمرة، أعاده إلى وعيه ونجاه من ضربة الخابية، التي كانت ستمثل عودته إلى مستنقع الجهل والخرافة.

من الأمكنة الخيالية التي يمكننا أن نتخيلها عبر تصوراتنا العفلية، المبنية على إدراكنا لبنيتها المفاهيمية، من دون أن نستطيع تحسسها، ورغم ذلك نشعر بأننا نتحرك فيها ونتفاعل معها، ما وجدناه في قصة (**كل في طريق**)**لغلاب**. حيث أولى لفضاء الطريق قيمة خطابية فنية ومعنوية، بدءا بالعنوان الذي ضمنه إياه، والذي يحمل دلالة الاختلاف، المبنية على تعدد الأفكار والقناعات.

وقد وظف هذه العبارة التي تستعير فضاء الطريق؛ لبناء الحدث الذي قام على افتراق عاشقين، بسبب اختلاف فكرهما ونظرتهما للحياة، التي جعلتهما يسيران في طريقين مختلفين، وهو ما عبرت

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص32**

[2] **عبد الكريم غلاب، الارض حبيبتي، ص ص 84–85**

عنه حبيبته وهي تفارقه قائلة : " **هذه طريقي وتلك طريقك...وداعا...**"[1]، لتصبح لحظة فراقهما فضاء لمفترق طريقيهما، استرجعا به مشاهد من حياتهما الماضية، لتقييم طريق كل واحد منهما.

وهو ما نسجله عبر تكثيف السارد لفضاء الطريق، من خلال الإسترجاعات والمشاهد، التي عملت على تفسير أفعال الشخصيات، وتنمية الحدث، ومن ذلك ما دار بينهما من حوار، حاول كل منهما أن يطلع به على شكل طريق الآخر:

" –كانت طريقك على كل حال مليئة بالورود...

وخشي أن يكون قد ركبها شيطانها، فبدأت تسخر سخريتها البريئة. كما كانت تفعل، في كثير من الأحيان، فأجاب حذرا:

–مهما يكن لم تكن شوكا كلها.

– كنت أعرف ذلك..

وترددت قليلا قبل ان تضيف:

–.. ولم يكن في مقدورنا أن نسير فيها معا.

– كان محكوما علينا ألا نسير فيها معا.. وكان حكما جائرا.."[2]

حيث عكست حياة كل واحد منهما؛ طريقة تفكيرهما وقناعاتهما، ونظرتهما المختلفة للحياة. فبدت مثل طريقين لكل واحد منهما محطاته ومنعطفاته المختلفة.

خلاصة الفصل الثالث:

لم يشتغل المكان في المتون من حيث هو فضاء سردي فحسب، يتقاطع في تصوره وتفاصيله مع غيره في مختلف الأجناس الادبية؛ ومنها السردية على الخصوص، وإنما لكونه يشكل في حد ذاته سمة فنية للسرد القصير؛ من حيث وحدته وتكثيف حضوره الدلالي.

وقد رأينا نماذج عديدة للتوظيف المكاني في النصوص المختارة، ارتكزت في مجموعها على الاشتغال السيميائي في بنائها الدلالي، الذي يحتوي مضمون العمل ويقارب بواسطته التصورات، والأفكار الكامنة وراء المكان.

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 99**

[2] **المصدر نفسه، ص 101**

حيث عبرت الأمكنة عن مراحل زمنية وقابلت بينها، وحملت دلالات كل مرحلة، مثلما رأينا في قصة "في شاطئ حمام الأنف" للدوعاجي و"الظلال الممتدة " لونيسي" اين وجدنا المكان يتحول إلى أيقونات تختزل حقبا تاريخية وقيما إنسانية وحضارية.

كما تنوعت الأمكنة بحسب رمزية المكان، وارتباطه بالسياقات التي تعاقبت عليه، لا سيما التاريخية منها والثقافية والاجتماعية، وبحسب أيضا مصادر المكان الذي يلائم الحدث وتفاعلاته مع العناصر السردية الاخرى، فتم استحضار الأسطورة والخرافة واستدعاء التاريخ؛ للتعبير عن حالات معينة، مثلما رأينا ذلك عند الدوعاجي في " نزهة رائقة" و"سرالغرفة السابعة"، التي عبر بها عن قيم اجتماعية معقدة، تفكك المجتمع وتهوي به نحو المجهول.

الفصل الثالث

مشكلة الزمن في الخطاب القصصي المغاربي

تمهيد:

يعتبر عنصر الزمن، أحد أهم الميكانيزمات التي يشتغل عليها الخطاب السردي المعاصر، في تخييله للقصة ولتسهيل وصوله إلى المتلقي، على اعتبار أنه يشكل جل وحداته اتصاله الكبرى التي يتمثلها زمن السرد؛ بتلاحماته ومفارقاته الجمالية معا، وتفاعله مع بقية العناصر الفنية، وسياقات إنتاجه الداخلية والخارجية، وصوره الواقعية المنعكسة على النص، التي تعمل على مقاربة الواقع واستجلائه.

أولا– الزمن في القصة القصيرة:(المفهوم والخصوصية):

قبل أن نعرج على مختلف التنظيرات الحديثة وتطبيقاتها، على المنجز السردي الحديث والمعاصر فإنه لابد أولا من فهم مادته المعجمية التي ساعدت على تنظيره سرديا؛ خصوصا وأن المعاجم قد أوردت مفهوم الزمن ضمن علاقته بفترة حياة الشخصية [1] وهو ما يهمنا في القصة القصيرة على الخصوص؛ من حيث علاقة الشخصية بالمدة الزمنية.

ففي تأصيله اللغوي" **يبدو أن لفظ الزمن مشتق من «الزمنة» بمعنى الإقامة:«ومنه اشتقت الزمانة لأنها حادثة عنه.يقال رجل زمن، وقوم زمنى» وتعني الإقامة: المكث والبقاء والبطء جمعا فكأن الزمن في ألطف دلالته يحيل على معنى التراخي والتباطؤ**"،[2]وهو ما يربط الزمن عند المعجميين بحركة الأشياء والأشخاص، التي يتولد عنها مفهوم الزمن، من أجل التعبير عنها ومسايرة تطوراتها المتواصلة وغير المنتهية، واقتفاء مداها الزمني.

---

[1]ابن منظور جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري:لسان العرب: تحقيق: عبد الله الكبير وآخرون،دار المعارف،، القاهرة،،ص 321. متوفر على موقع:

https://www.noor-book.com/%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D9%84%D8%B3%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8-%D8%A7%D8%A8%D9%86-%D9%85%D9%86%D8%B8%D9%88%D8%B1-pdf

[2]عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون،الكويت 1998، ص 172.

و"**الحق أن المعجميين العرب يختلفون اختلافا شديدا في تحديد مدى الزمن**"،[1]الأمر الذي دفعنا إلى البحث عن دلالات أعمق وأشمل له، لتساعدنا على مطابقة أشكاله فنيا، فوجدنا أن الزمن عند علماء النحو" **لا ينبغي له أن يجاوز ثلاثة امتدادات كبرى: الامتداد الأول ينصرف إلى الماضي، والثاني يتمخض الحاضر، والثالث يتصل بالمستقبل. وربما كان الحاضر أضيق الامتدادات وأشدها انحصارا بحكم قوة الأشياء، إذ كان هذا الحاضر مجرد فترة انتقالية تربط بين مرحلتين اثنتين لا حدود لهما:هما الماضي والمستقبل**"،[2] ولعل النحويين قد تحكموا بهذا الشكل في مسايرة مادة الزمن المتحركة مع الأشياء، وهو تصور منطقي كان القديس أوغستين(SAINT Augstin) قد ضبطه من خلال تصوراته الفلسفية، حول منبت الزمن وامتداداته؛ حيث يرى أنه" **وليد الانقطاع المتواصل بين ثلاثة مظاهر للحاضر، وهي«التوقع» الذي يسميه حاضر«المستقبل» والتذكر الذي يسميه حاضر الماضي و«الانتباه» الذي يسميه حاضر الحاضر**"[3]

أي أن كل التصورات الزمنية التي يصبغها الانسان على حركة الأفعال والأقوال، تصب في خانة الحاضر الذي هو عبارة عن آلية ثلاثية المظهر وهي: زمن حاضر الحاضر ويسميه «الانتباه»، الذي يربط بين كل الأزمنة، وحاضر الماضي الذي هو الماضي، ويربطه بمفهوم الذاكرة التي تكتنز كل ما حدث، أما زمن المستقبل فهو عنده أيضا يرتبط بزمن الحاضر، ويشتغل وفق مبدأ التوقع الآني، وبذلك يضيق مدى الزمن عند أوغستين، الذي يختزله في زمن حاضر الحاضر «الانتباه»، الذي يعمل على تواصل الانقطاعات الزمنية، فيغدو الماضي والحاضر مجرد تصورات عقلية.

ونحسب أن هذا ما جعل ريكور يرى بأنه " **ليس للزمان وجود مادام المستقبل ليس بعد، والماضي لم يعد موجودا والحاضر لا يمكث لكننا مع ذلك نتحدث عن الزمان بوصفه ذا وجود ونحن نقول إن الأشياء ستقع (ستكون) والأشياء الماضية (كانت) والحاضرة تم بنا، والمرور ليس عدما**"،[4] وكأن مصطلح الزمان عنده هو حاجة تعبيرية، نقارب بها الأشياء والأفعال، نظرا لارتباطه هنا بمفهوم الفعل؛ بحيث غدا تعبيرا أو حضورا لمجموعة الأفعال التي نقوم، بها فنصنفها

---

[1] **عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 172.**

[2] **المرجع نفسه، ص 174.**

[3] **بول ريكور، الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخي، (ط.1)،ج.1، دارالكتاب الجديد المتحدة 2006، ص 53**

[4] **المرجع نفسه، ص 26**

إلى أفعال وقعت، ونطلق عليها اسم فترة الماضي، وأخرى تحدث ونسمي فترة وقوعها بزمن الحاضر، وأحداث أخرى نتوقع حدوثها أو نرتب لحدوثها، ويسمى زمنها بالمستقبل. إن ما يمكن أن نستخلصه من هذه النظرة، هو أنها تجعل من الزمن تسمية للحدث، ووصفا لحركة اشتغاله المستمرة.

ولعل الانجازات الكبرى المحققة على مستوى تنظير الزمن السردي، يرجع الفضل فيها إلى جهود الفلاسفة، من خلال مقارباتهم الفكرية لمفهوم الزمن، الذي ذهبوا فيه مذاهب شتى ومسالك شديدة التعقيد، إلى الحد الذي صعبت فيه على المنظرين تطبيقها،"**وقد يتضح مفهوم الزمن الفلسفي أكثر حين يتضاد مع الأزل حيث يغتدي هو كل ما يمضي، بالتعارض مع كل ما يبقى**"[1] من عناصر متحركة ومتماهية، مع الزمن في حركته اللامتناهية،فهو" **في التصور الفلسفي، لدى أفلاطون(PLATON.427.348 A.V.J.C) تحديدا كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق**".[2]

و"**قد عرَّفه الأشاعرة بأنه متجدد معلوم، يقدر به آخر متجدد موهوم** "،[3] وهو المفهوم الذي وصل إليه مرتاض؛ حين رأى بأن " **الزمن مظهر وهمي يزمنن الأحياء والأشياء فنتأثر بمضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس**"،[4] إذ يغدو شكلا مادته اللغة، التي نغلف بها كل ما نصنعه ويمر بنا أو نتوقعه.

ويؤكد ميشال بوتور في كتابه بحوث في الرواية 1964 حول مسألة الإيهام بالزمن الدلالي على " **صعوبة تقديم الأحداث في الرواية وفق ترتيب خطي مسترسل، ففي رأيه أننا، حتى في السرد الأكثر إلتزاما بالتسلسل الزمني، لا نعيش الزمن باعتباره استمرارا إلا في بعض الأحيان..**"[5]

ومما يعمق فكرة الإيهام بالزمن الذي يتصوره بوتور عدد" **من المجايلين له كموريس نادو القائل بأن الزمن في الرواية ليس محتوى تتكدس فيه الأحداث وإنما هو زمن يرتبط بنا وبحركات وجودنا**".[6]

---

[1] **عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 172.**

[2] **المرجع نفسه، ص 172.**

[3] **المرجع نفسه، ص 172.**

[4] **المرجع نفسه، ص 172.**

[5] **حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي،ص112.**

[6] **المرجع نفسه، ص112.**

وربما كان مرد ذلك إلى كون الزمن عبارة عن مظهر"نفسي لامادي، ومجرد لا محسوس؛ ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره في حد ذاته فهو وعي خفي، لكنه متسلط؛ ومجرد، لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة"،[1]بالشكل الذي يصعِب من وضع حد له، يتضمن أبعادا ومواصفات معينة، كتلك التي نعرف بها المكان أو الشخصية، و" نحن نحفظ عن ظهر قلب صيغة أوغسطين التي أطلقها وهو على أعتاب تأمله: « ما الزمن، إذن؟، إنني لأعرف معرفة جيدة ماهو، بشرط أن لايسألني أحد ماهو»"،[2]وهو ما يوثق فكرة وهمية الزمن، الذي يستحيل الإمساك بمعالمه، نظرا لتماهيه مع الأشياء وحركتها، وكونه أيضا تصورا عقليا.

"والملاحظ أن الاستعمال اللغوي هو الذي يضفي المقاومة مؤقتا على قضية لا وجود الزمان. فنحن نتحدث عن الزمان ونتحدث عنه حديثا ذا معنى، وهذا ما يدعم دعوانا بوجود الزمان ويرجحها"،[3]فعلى الرغم من التساؤلات الفلسفية التي تشكك في وجود الزمن؛ تبقى اللغة هي المظهر الأبرز أو الوسيلة الأقدر على تمثله، ومنحه صفة الوجود الفعلي والذهني، فنحن نعبر عنه بواسطة اللغة سواء أكانت شفوية أم مكتوبة، من خلال حاجتنا للزمن؛ للتعبير عن ذواتنا وأفعالنا وتطلعاتنا، التي يعد السرد الفني على الخصوص من أكبر مساحاتها التعبيرية، وأليق فن نتمثل فيه الزمن بجمالية تخيلية متفردة.

2– أهمية الزمن السردي:

لقد اهتم الساردون بالزمن في الكتابة التقليدية؛ بما هو حدث تاريخي أو اجتماعي تحتضنه حقبة زمنية معينة، تسير فيها الشخصيات الحكائية؛ وفق خط زمني كرونولوجي يطابق زمن القصة الواقعية، التي تتحرك فيها الأحداث والشخصيات، في مسار تصاعدي ضمن متوالية الزمن الواقعية .

ومن هنا تأتي قيمة التحديدات الزمنية في عمل الكاتب، التي تسمح له بالاشتغال وفقا لها. وهي المستوحاة أصلا من حركة حدوث الأشياء، التي يتخذها معيارا لقياس امتدادات الزمن وانعكاسات صوره على النص السردي، الذي يجسده من خلال عملية نقل تجربته وتخييلها، تحت عباءة السرد الفني الذي يعمل على التوظيف الفني لعناصر الزمن الطبيعية، من خلال انعكاس

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 173.

[2] بول ريكور، الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخي، ص 27

[3] المرجع نفسه، ص 26

الأشياء عبر نفسيته ومخيلته، كتعبيره بالربيع عن السعادة أو فترة الشباب، أو عن الشيخوخة بخريف العمر..إلخ

"وتأتي أهمية دراسة الزمن في السرد من كون هذا النوع من البحث؛ يفيد في التعرف على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزمن في العمل الأدبي "،[1]كما"يمثل الزمن عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص "[2]؛ إذ إن القص سواء كان عن تجربة واقعية أو خيالية، يعمل على استعارة جميع عناصر الزمن، ويقوم بخلخلة نظامه التراتبي بالمفارقات الزمنية، التي يتأرجح بينها مشكلا لنا في النهاية جمالية زمنية الأدب.

إذن" الزمن محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، ثم إنه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث"،[3]فعناصر الزمن هنا؛ تتماهى مع عناصر السرد المتحركة في مسار بناء النص. حيث يسمح زمن السرد بترتيب الأحداث، وفق الإيقاع الذي يخدم استراتيجية الكاتب في بناء دلالته العامة من فعل القص.

وهو ما يمكن أن نستكشفه من خلال " تحكم الزمن النفسي: وهذا العنصر مرتبط أساسا بالشخصية لا بالزمن كإطار تشتغل فيه آليات الحكي. وقد قدم هذا النوع تارة من خلال تقنية الاسترجاع، وتارة أخرى من خلال ذلك الامتداد النفسي الشعوري الذي ينساب على شكل حوارات داخلية، تستبطن الأعماق وتعبر عن ما يكتنزها. أو على شكل تأملات (فلسفية، فكرية..إلخ) تساهم في بلورة وتشييد عالم المعنى؛ مما يكسر التسلسل الزمني المنطقي، ويخلخل تتابع السرد ".[4]حيث تعمل الموجات النفسية للشخصية وفق نظام المد والجزر، بين الماضي والحاضر والمستقبل، عبر توزيع اهتماماتها وأفراحها وخيباتها وانكساراتها، على مسار زمني متكسر؛ يتجلى لنا عبر تكسير خطية الزمن.

ولذلك "سنجده ينتظم في ثلاث ثنائيات تظهر الأولى في ثنائية الزمان والحركة، لأن الحركة هي التي تحدد الزمان كتيمة وتظهر الثانية في ثنائية الزمان والمكان لأن المكان هو الذي يساهم في تحديد هويته، وتظهر الثالثة في ثنائية الزمان والإنسان، لأن الإنسان هو الذي يعطيه دلالته الموضوعية

---

[1] **حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص113**

[2] **سيزا قاسم، بناء الرواية، مكتبة الأسرة (د.ط)، مصر،2004م، ص38**

[3] **حسن بحراوي، ص38**

[4] **حسن لشكر، الخصائص النوعية للقصة القصيرة، ص ص 21–20**

والذاتية"،[1] فالزمان عنصر متحرك ومتحول، ولذلك فهو يرتبط بحركة الأشياء، أما ثنائية الزمان والمكان فلأن المكان يمثل حاضنة وقوع الفعل أو الحركة، فيساهم في رسم ملامحها، أما ثنائية الإنسان والزمان فهي علاقة دلالية، يمثل الإنسان فيها مادة للزمن المتحرك.

" إذن الزمن في الأدب هو "الزمن الانساني" ...إنه وعينا كجزء من الخلفية الغامضة للخبرة، أو كما يدخل الزمن في تسييج الحياة الإنسانية، والبحث عن معناه".[2] ولأن مجال اهتمام الأدب ومحوره هو الإنسان، فإنه يحاول أن ينقل لنا خبرته عن طريق فعل الكتابة لاسيما السردية.

فعلى مستوى ترابط أجزاء النص مثلا؛ لابد أن تكون " علاقة القصة بالزمن مزدوجة، فالقصة تصاغ داخل الزمن، والزمن يصاغ داخل القصة، ويسهم في وجودها وبنائها "،[3] وهي علاقة طردية وسببية تكاد تكون بمثابة وجهي العملة الواحدة، لا تتحدد قيمتها إلا من خلال نصفها الآخر، ومنه يكون للزمن قيمته الفنية العالية، خصوصا في السرد القصير؛ لأنه وعاء الشخصية، ولعل متابعة صياغة الزمن يبدو أكثر وضوحا؛ من خلال "زمن وقوع الأحداث المروية في القصة؛ فلكل قصة بداية ونهاية، يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي"[4] و"بين زمن السرد الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة"،[5] عكس مبدأ الالتزام الذي سار عليه القصاصون فترة من الزمن.

وساهم في ذلك المرجع الذي ظل " يوجه آلية الكتابة ويتحكم فيها، مما أدى، في كثير من الأحيان إلى إقصاء تميز الصوت القصصي وإلغاء فرادة تشكيل الممارسة القصصية وعناصر اشتغالها لحساب "واقعية المضمون" واستحواذ الخطاب الإيديولوجي".[6] وظل الوضع على ماهو عليه إلى غاية اهتمام النقد الأدبي بعنصر الزمن. حيث" يؤثر على الشكلانيين الروس أنهم كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة. وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع

---

[1] **كريم زكي حسام الدين، الزمن الدلالي، (ط.4) دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2022، ص 30.**

[2] **سيزا قاسم، بناء الرواية، ص66**

[3] **هيثم حاج علي، نقلا عن علاوة كوسة، أدبية القصة القصيرة، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد لمين دباغين،سطيف 1الجزائر، 2015–2016ص98**

[4] **محمد بوعزة، تحليل النص السردي –تفنيات ومفاهيم–، ص 87**

[5] **المرجع نفسه، ص87**

[6] **عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 13**

بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها"[1]، وبذلك يكون فهم الشكلانيين الروس لطبيعة العلاقة الموجودة بين الزمن وبقية أجزاء المنجز السردي؛ قد أرسى القاعدة المعرفية والنظرية للمشتغلين في حقل السرديات، لاسيما على مستوى البنية الزمنية .

وقد عبر جرار جنيت (**GERARD Genette**)عن أهمية الزمن في القصة قائلا:"يمكنني أن أروي قصة دون أن أعين المكان الذي تحدث فيه (...) في حين يستحيل علي تقريبا ألا أموقعها في الزمن، بالقياس إلى فعلي السردي، مادام علي أن أرويها بالضرورة في الزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل"[2]،وهنا يبرز جنيت قيمة الزمن السردي، من خلال عملية مقابلة عنصر المكان الثابت بعنصر الزمن المتحرك، والمتلاحم مع عناصر السرد الأخرى، نحو الماضي والحاضر والمستقبل.

ورغم ذلك هنالك من يخالف جنيت، ولا يرى أهمية لعنصر الزمن إلا باعتباره سمة مكانية، وهو ما حاول كتاب الرواية الجديدة طرحه[3]حين أعطوا قيمة للمكان على حساب الزمن؛ من خلال الاهتمام بالحالة النفسية للشخصية، التي تتفاعل مع المكان كعنصر مؤثر في مسيرتها السردية، وهو ما جعل حاجتها إلى الزمن قليلة، على الرغم من تحركها الضروري في الزمن؛ ولذلك فإن " هذه العناصر وغيرها، جعلت الفضاء يحتل حيزا مهما، ويتحكم في توجيه الخطاب، وتوليد الصور والرؤى"[4]؛ عبر تبئيره على مستوى الخطاب.

"وتعد مشاكل زمنية السرد داخل الخطاب مختلفة نسبيا، عن تلك التي تطرحها عليه الأزمنة النحوية، وتزداد هذه المشاكل تعقيدا حينما يتعلق الأمر بالتخييل؛ أي بالخطاب التمثيلي.أما أول مشكل منهجي سيصادفنا فهو تعدد الأزمنة التي تتداخل في النص الواحد، واختلاف العلامات الدالة عليه"[5]، وهو ما يفتح المجال أمام إشكالات عديدة، تطرح في دراسة الزمن السردي، ومتابعة تجلياته وحركته ودلالاته.

---

[1]حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 107

[2]جيرار جنيت، خطاب الحكاية،(ط.2)، ترجمة مجموعة من المؤلفين، منشورات نار الإختلاف، الجزائر، 2003م، ص230

[3]حسن لشكر، الخصائص النوعية للقصة القصيرة،(ط.1)، أدكوم ديزاين، 2006الرباط، ص 21

[4]المرجع نفسه، ص 22

[5]حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 13

3– الزمن السردي،أنواعه وتداخلاته:

الزمن في السرد"حسب تودوروف ثلاثة أصناف من الأزمنة على الأقل، وهي زمن القصة أي الزمن الخاص بالعالم التخييلي، وزمن الكتابة أو السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ، ثم زمن القراءة؛ أي ذلك الزمن الضروري لقراءة النص "[1]،وهي كلها أزمنة داخلية، تشكل المفاصل الكبرى لتمظهرات الزمن سرديا.

"وقد سبق لبوتور، سنة 1964، أن أقام تصنيفا مشابها، انطلاقا من تجربته كروائي، فأحصى ثلاثة أزمنة متداخلة في الخطاب الروائي، هي زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة "[2]، وهي التقسيمات الزمنية التي سيكون لها الفضل الكبير، في التحديد الأجناسي للأعمال السردية والتفرقة بينها، فزمن القصة القصيرة مثلا؛ يفترض أن يكون زمن المغامرة قصيرا، وهو ما يؤدي بالضرورة إلى قصر زمني الكتابة والقراءة. وهذه الأخيرة هي مرحلة الزمن المفتوح، الذي يرتبط مع القارئ من حيث إعادة إنتاجه؛ مستقبلا عن طريق التأويل و التناص.

ولا يتفق مرتاض مع" طودوروف فيما ذهب إليه من تلافي زمني الكتابة والقراءة، إلا أن يكون القصد بذلك تلافي القراءة الناشئة عن متابعة السارد نفسه لأسطره، وهو يكتب ما تمليه عليه المخيلة ..."[3] ؛ إذيعد زمن الكتابة محدود بينما زمن القراءة ممدود، بشكل متواصل ينتهي عند نهاية كل قراءة، ويبدأ عند كل واحدة جديدة كما رأينا في الزمن المتواصل.

ويضيف مرتاض زمنا رابعا وهو"زمن ماقبل الكتابة"وبذلك يكون رأيه مخالفا على اعتبار " أن زمن الكتابة هو الزمن الوحيد الذي يظم بين جوانحه زمن الحكاية التي لم تنشأ إلا في لحظة الكتابة".[4]

وينطلق مرتاض في تصوره لمسألة التداخل الزمني" للتناقض القائم بين زمنية الحكاية (الجنس السردي)، وزمنية الوحدة الكلامية الجملة"[5]؛ أي أن النص السردي لا يمكنه أن يتجسد، إلا من خلال التقطيع الزمني لمفاصل الخطاب. حيث إن النص في النهاية هو عملية تلفظ يقوم بها السارد لنقل تجربة ذاتية، أو غيرية واقعية أو تخييلية، لا يطيق النص تمثلها قطعة واحدة هكذا في السرد القديم "على الرغم من أننا نلقى ملامح كثيرة لما يطلق عليه ""اللا تسلسل الزمني

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص114

[2] المرجع نفسه، ص114

[3] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 182

[4] المرجع نفسه، ص 193

[5] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 189

"(Déchronogogie) في بعض المسرودات العربية؛ كما يطالعنا كثيرا من ذلك في حكايات ألف ليلة وليلة حيث كثيرا ما تصطنع الرواية طريقة الارتداد بحيث يبدأ الفعل السردي من آخره".[1] حيث تضم القصة مجموعة من الحكايا، التي تفتح مسارات زمنية نحو الماضي. وهو ما يعني بالضرورة امتزاج أزمنتها، وهو ما لاحظه" طودوروف في معرض حديثه عن تقنيات السرد في ألف ليلة وليلة (التضمين هو إيلاج حكاية في حكاية أخرى مما يجعل من كل حكايات ألف ليلة وليلة متضمنة في الحكاية التي تجري من حول شهرزاد المركزية"[2]؛ وهذا يعني تجزء الخطاب السردي إلى مجموعة من الوحدات الزمنية المتباينة.

وعلى الرغم من ذلك فإن الوتيرة الزمنية حسب ميشيل غريفل؛ تظل شبه منعدمة إذا لم تتوفر على " استعمالات حكائية للزمن تكون في خدمة السرد الروائي وتخضع لشروطه الخطابية والجمالية"[3]، وهو ما يؤكد فكرة وهمية الزمن التي رأيناها عند بوتور وريكور ومرتاض، من خلال التقائهم جميعا، في استعارة الزمن السردي لعناصر الزمن الواقعي، ومنها الحدث الذي يتسم بالتاريخية الزمنية. و"الحدث من حيث هو يجب أن يتصف بالزمنية، والزمن من حيث هو يجب أن يتصف بالتاريخية في أي شكل من أشكالها"،[4] ونحن نعتقد أن التاريخ ليس إلا صورة من صور الزمن، يشمل الماضي بكل عناصره المهمة والمهملة، التي يجسدها السرد الحديث والمعاصر، الذي يتخيل تاريخ الطبقات المسحوقة والضعيفة مثل رواية (مدن الملح) لعبد الرحمان منيف، التي تقع في ستة أجزاء،ف"الروائيون الجدد يرفضون، بإصرار تاريخية الأحداث، وواقعية الشخصيات في أي عمل من الأعمال السردية"[5]، حيث يجنحون إلى تفضيل الشخصيات التخييلية.

يؤكد رولان بارت (ROLAND Barthes)على أن " المنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي في الخطاب "[6]؛ أي أن الزمن السردي وهم لمرجع حقيقي؛ يستعان به في حقل الخطاب السردي من أجل إنجاز الدلالة.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 189

[2] المرجع نفسه، ص 192

[3] حسن بحراوي بنمية الشكل الروائي، ص118

[4] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص180

[5] المرجع نفسه، ص180

[6] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص111

ولذلك نجد تودوروف يرى " بأن زمن الخطاب يعتبر، بمعنى ما، زمنا خطيا، بينما زمن القصة متعدد الأبعاد.."[1]وهو مانكتشفه من خلال انعكاس" صورة معقدة (القصة) على خط مستقيم(الخطاب)"[2]، وهي ثنائية تفتح عالما زمنيا آخر غير الزمن الواقعي، أو زمن القصة الذي يخلقه الخطاب السردي.

وقد نجح تودوروف في" معالجته للزمن كمظهر من مظاهر السرد، وذلك بالانطلاق من تحديد العلاقات القائمة بين زمني القصة والخطاب، وتوزيعه إياه إلى ثلاثة محاور. وهي محور النظام، ومنه نفهم استحالة التوازي بين الزمنين لاختلاف طبيعتهما (الأول متعدد والثاني أحادي)..ومحور المدة التي قد تتسع او تتقلص، فينتج عن ذلك مفارقات زمنية ليس من الممكن دائما قياسها كالوقفة والحذف والمشهد ..إلخ وأخيرا محور التواتر؛ ويخص طريقة الحكي التي يختارها المؤلف لسرد قصته (السرد المنفرد–السرد المكرر– السردالمتواتر)"[3]. حيث اعتمدتودوروف في تحديده لمعالم الزمن السردي على التركيز على التفرقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، وحاجة الخطاب للسرد لإعادة صياغة الزمن في الخطاب؛ لاحتواء القصة من خلال المحاور الثلاثة التي وضعها كأرضيات وأساسات، لابد من الانطلاق منها في تشييد عالم الخطاب السردي، الذي يصنع لنفسه زمنا بخصائص مغايرة تماما لزمن القصة، بزمن مضغوط، ولكنه بدلالات كبيرة تصنع قيمته العالية.

ولهذا فإن قيمة الزمن حسب محمد عزام في الخطاب تكمن في "زمن القراءة وبهذا قطع الزمن عن زمنيته، بعد أن كانت شخصيته رئيسية في الرواية التقليدية "[4]؛ أي إن زمن القراءة القصير، يفرض على السارد التصرف في الزمن، حتى وإن بدا طويلا في النصوص التقليدية وخطيا، إلا أنه بدأ يتداخل ويتقلص بفعل التقنيات الحديثة التي جاء بها علم السرد الحديث، وصولا إلى زمن القصة القصيرة.الذي يفترض زمنا قليلا يمكن السارد من تبئير موضوع عمله.

للزمن إذن قيمته الفنية في خلق خصوصية أجناسية للقصة القصيرة، تسمح بالنظر من خلال بنيته إلى مدى استجابته للأسس السردية، الواجب توافرها في السرد القصير، فالقصة القصيرةتبنى على مبدأ وحدة الزمن القصير، المتلائم مع شكلها، الذي يحدده مبدأها في الحكي؛ المبني على اختيار

---

[1] **حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص115**

[2] **المرجع نفسه، ص115**

[3] **المرجع نفس، ص115**

[4] **محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، (د.ط)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 2005، ص102**

موقف معين، مليء بالدلالات والإيحاءات، يختصر ويختزل عن طريق التكثيف، ما يمكن أن تقوله أكثر من رواية، وهنا تبرز القدرة الفنية العالية التثنيات للقصة القصيرة.

ثانيا– الزمن في الخطاب القصصي المغاربي،الوظيفة والخصوصية:

من الملاحظ استباقا، أن الزمن في المدونات المدروسة، قد تم انتقاؤه في الغالب عن وعي فني بخصائص زمن القصة القصيرة. حيث إن جل القصص قد تميزت بالزمن القصير، على مستوى القراءة. أما زمن القصة فقد تفاوت في مداه، بين القصير الذي يعد بساعات اليوم، وهو الزمن الغالب على المتون المدروسة، ومدى زمني متوسط؛ تراوح بين أيام الأسبوع والسنة، ومدى زمني رحب امتد عبر سنين طويلة؛ تجاوزت العقدين من الزمن، وهو ما يوضحه الجدول البياني:

القاص	عنوانالمجموعة	قصص ذاتزمن قصير	قصص ذات زمن متوسط	قصص ذات زمن رحب
زهور ونيسي	الظلال الممتدة	موجة برد في حديقة الله	مجرد عتاب	الظلال الممتدة الشيئ المؤكد
علي الدوعاجي	سهرت منه الليالي	– المصباح المظلم –المركن النير –نزهة رائقة –في شاطئ حمام الانف –راعي النجوم –كنز الفقراء – سهرت منه الليالي	قتلت غالية نهاية أعزب (أم حواء) –أحلام حدى –موت العم باخير أمن تذكر جيران بذي سلم	مجرم رغم انفه سر الغرفة سبعة
عبد الكريم غلاب	الأرض حبيبتي	–المصير –الطاووس –عارية تحت الشمس –الحمدوش	–وانتصر الحب –الضاوية –الأرض حبيبتي –استرجعتها	–كل في طريق –العائد

1– الزمن القصير:

ونقصد به زمن القصة، وقد تجلى من خلال المدونات المدروسة في مستويين؛ زمن الحدث الذي عد بالساعات المعدودات، وزمن قراءة القصة الخارجي، ومن ذلك القصص التي اعتمدت الحوار كليا أو في غالب فضائها النصي، حيث تفرض عادة تيمة القصة، تكثيف الزمن على مواقف وحالات معينة عابرة، يلتقطها الخطاب ويصوغ زمنها، ولذلك فإننا سنقوم بالتحليل وفق هذين النمطين: زمن القراءة وزمن الحدث.

ا.زمن القراءة:

من القصص التي ندرجها ضمن هذا النوع قصة "**راعي النجوم**"[1]، التي طابق فيها زمن الحوار زمن القصة، فجاء حدثها في شكل حوار غطى مساحتها النصية؛ المقدرة باثنتي عشر صفحة (من ص43 إلى ص54)، بين امرأة و **رجل** يدعى **براعي النجوم**، التقيا في نفق تحت الجسر وشرعا في حوار فلسفي فكري، استعرضا فيه أهم القيم والأفكار التي ينتجها الانسان وهي؛ مجموعة من المفاهيم والثنائيات كالكذب والصدق، الحب والكره، والشر والخير، شكلت زمن الحوارو القصة. التي انتهت باتفاق المرأة والرجل، على فكرة التعايش الفكري.

وقد أدى افتقار القصة للنسق الزمني، بسبب ضعف الشديد للحدث، وانعدام حركة الشخصيات، إلى تلونها بخصائص المقال القصصي، يظهر ذلك في صياغة الأفكار باستعارة عنصر الحوار المسرحي، خدمة لمنهجية المقال العقلية.

وفي قصة (**كنز الفقراء**)[2] ، فرض سرد حالة بؤس زوجين بائسين في ليلة واحدة، فترة زمنية قصيرة، سجل من خلالها القاص حالهما في ليلة من ليالي الشتاء الباردة، وهما فقيران معدمين يفترشان الأرض ويلتحفان السماء، ليس لهما سوى حلم امتلاك بيت، ولو على حساب الطعام.

وقد عمل السارد في هذه القصة عبر والوصف المسرود، والحوار الذي شكل نصف عدد صفحاتها، على تصوير نفسية شخصياته، ما يجعل هذه القصة عبارة عن صورة قصصية. نقل لنا السارد عبرها صورة عن حياة المشردين التعيسة، من خلال وصفه لحال هذين الزوجين الضائعين.

أما في قصة (**المصباح المظلم**)[3]، التي تحكي موقف حلاق معجب بنفسه، تغزل بفتاة ملتحفة، واستدرجها إلى بيته، ليتفاجأ في نهاية القصة من كونها تسعى للانتقام، فقد شكلت الفترة الزمنية لهذه القصة المدة التي مكثها الحلاق مع الفتاة وهما يتحاوران من بعد صلاة المغرب حتى دخولهما بيته لتبيت عنده.

وقد أفقد الحوار هذه القصة سرديتها، بتغييبه للسرد الذي يتشكل عبره الزمن، فطابق زمن القصة زمن الخطاب، ووأد القصة قبل أن تنمو، من خلال خلق الحدث وتأزمه في نهاية القصة.

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص43**

[2] **المصدر نفسه، ص19**

[3] **المصدر نفسه، ص 35**

وفي (**قصة سهرت منه الليالي**)[1]، التي اختيرت عنوانا لمجموعة الدوعاجي، اقتصر زمن القراءة على مدة حدث وقع في جلسة واحدة، غاب فيه صوت السارد الذي لم يظهر إلا عبر وقفات سريعة، لا تتعدى مساحتها النصية الثلاثة أسطر.ما أدى إلى تطابق زمن الحوار مع زمن القصة، بين الخالة وابنة أختها زكية، التي حدثتها عن معاناتها من زوجها السكير، الذي يعربد عليها كل ليلة وعلى طفلها (حمادو) ، واصفة لخالتها كيف أنه يقضي ليله في السكر، ونهاره بين الكتب في الغرفة.

مثلت هذه العينات التي انفردت بها قصص الدوعاجي، صورة عن المحاولات القصصية الأولى في تونس، التي تعالقت مع نصوص سردية أخرى وشكلت جزءا هاما في مبناها الحكائي، لاسيما عنصر الحوار المسرحي وأسلوب الخاطرة والمقال الأدبي.

ومن الجدير بالذكر هنا، الإشارة إلى أن هذه الظواهر وجدناها أيضا في نصوص عبد الكريم غلاب وزهور ونيسي، إلا أننا لم نوردها هنا على اعتبار أن خطابهما وظف هذه العناصر على مدى زمني متقطع، قلل من أثرها الفني على القصة في مظهرها العام، ونذكر من هذه القصص (**كل في طريق**)[2] لعبد الكريم غلاب و (**الشيئ المؤكد**)[3] لزهور ونيسي.

ت– زمن الحدث :

تعد قصة (في شاطئ حمام الأنف)[4]لدوعاجي، ذات زمن قصير. بحيث اقتصر حدثها على سرد البطل لرحلته التي دامت يوما واحدا إلى حمام الأنف، عبر القطار الذي يرصد فيه مجموعة من سلوكيات المسافرين إلى غاية وصوله إلى حمام الأنف، أين شرع في وصف الباعة ومرتادي الشاطئ، ونقد سلوكياتهم التي لا تعكس أخلاقهم ودينهم.

ونجد هذا النمط الزمني عند القاصة ونيسي في قصة (موجة برد)[5]، التي امتد فيها الزمن بقدر المدى الزمني لحدث إقالة مدير فاسد، استغرق جزءا غير معلوم المدة من النهار، ينطلق من وصف اللحظات الأولى للمدير وهو يستعد للذهاب إلى العمل، والتي يخبرنا من خلالها عن شخصيته الفاسدة، إلى غاية تلقيه لصدمة إقالته، وتنصيب مدير جديد بدلا عنه، ليعود إلى بيته مكسور الخاطر.

---

[1]**علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص89**

[2]**عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص36**

[3]**زهور أونيسي، الظلال الممتدة، ص 47**

[4]**علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 31**

[5]**زهور ونيسي، موجة برد، ص 57**

كما نجد هذا المدى الزمني المحدود في قصص **غلاب**؛ ففي قصة (**عارية تحت الشمس**)[1] تشكل الحدث في فترة زمنية محدودة، تمثلت في وصف موقف السارد من فتاة تعرض مفاتنها، على شاطئ تحت أشعة الشمس وأنظار مجموعة من الشباب، عارضا من خلال هذا الموقف مجموعة من التفسيرات النفسية لعلاقة المرأة مع الرجل، ومرجعا سبب عدم اندماج المرأة في المجتمع إلى بنيتها الذهنية هي في حد ذاتها، وقد دلل على ذلك من خلال عدم مبادرتها بالكلام مع الشاب الجميل الذي أعجبها، ومن خلال عدم انضمامها الى الشبان في الشاطئ.

كما نجد المدى الزمني القصير المرتبط بالحدث في قصة (**الحمدوش**)، التي تتحدث عن أزمة الفرد المغربي الثقافية والعقائدية، من خلال دور وتأثير الطرقية التي جعلته أسيرا للخرافات وللتوظيفات السياسية، التي تستغبي الناس لتسلبهم حقوقهم، لذلك توسل الكاتب في خطابه الرامي إلى التحرر من هذه الآفة الاجتماعية والعقائدية، تكثيف الزمن على شخصية بطل القصة وهي تصنع الحدث.

حيث بدأ القاص بوصف الحالة النفسية والاجتماعية للبطل، عبر ممارسته لطقوس الطائفة التي ينجذب عمي علي لها ويأسره "**سحر النغمات العذبة ودقات الطبول المثيرة نحو الطائفة يبحث عنها في شوق ليقضي معها يوما ينقض فيه تفكيره في البؤس والبطالة والجوع**".[2]

ولكنه بفضل الوعي السياسي الذي جسده دور شخصية مرشد الحزب، الذي انتمى إليه البطل، استطاع أن يحسم أمره ويخرج من أزمته النفسية ذات الزمن النفسي الطويل، الذي صوره صراعه الداخلي مع أسر الطريقة الحمدوشية، إذ يصور مشهد التحرر الكلي؛ أهم مراحل زمنية حدث هذه القصة " **ورفع عمي علي عينين حاقدتين إلى الخابية..**" **وتركها تسقط على الأرض لا على رأسه كما كان ينتظر منه أن يفعل وتسيل الدماء من رأسه ليرضي الطائفة والجهال والسلطة، " إنتشله الطيف مرة أخرى من لوثته وبدا المرشد في هيبته ووقاره يهتف به"**

– ... لا تفعل ... كنت وطنيا وسيعيدونك حمدوشيا ليحموا أنفسهم من مطالبك وتمردك وتفكيرك..."[3]

من الدلالات التي حملتها هذه الزمنية، التوعية بأن السلطة هي التي أعادت النظر في مدى فعالية مثل هذه الطوائف، في كف الناس عن المطالبة بحقوقهم.

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 120**

[2] **المصدر نفسه، ص 82**

[3] **المصدر نفسه، ص86.**

لتأتي نقطة التنوير في آخر القصة بوصول عمي علي إلى قناعة التامة، بأن هذه الطائفة هي صنيعة شيطانية، " **واحتوت عمي علي وفكره مايزال ينبض :**

– **ترى أي شيطان هذا الذي بعث الحياة في طائفة ماتت منذ ثلاثين سنة ..؟"**[1].

أما في قصة (**مصير**) فإن الفترة الزمنية القصيرة للحدث؛ تنطلق من وصف الحالة النفسية والجسدية المزرية لشخصية البطل محمود، يقول الراوي" **وبدا عنقه من قميصه المفتوح الأزرار منكشفا عن وريدين يتقلصان في انفعال**"؛[2]إذ وظفت أبعاد الشخصية الجسدية والنفسية؛ لتكثيف الزمن على حدث لقائه بالبنت عائشة المتسولة، التي حركت فيه مشاعر الأبوة لأنها تحمل نفس اسم ابنته وتحمل نفس اسمها.

وقد عالج السارد في هذه القصة القصيرة، مواضيع اجتماعية تتعلق بالفقر أساسا، وما ينجر عنه من آفات اجتماعية خطيرة كالتسول، والجهل، والتشتت الأسري، والبطالة، التي يخشى محمود من ويلاتها على أسرته" **وفاضت عيناه بدمعتين كبيرتين وهو يجهد نفسه ليخفي عنها أن المعمل قد طرده**"[3]

2– الزمن المتوسط:

هو الزمن الذي يخرج عن دائرة الزمن القصير، الذي درسناه سابقا، ويتعداه إلى فترة تمتد إلى أكبر من رصد حدث أو موقف معين والتعبير عنه، دون أن يكون لهذا الامتداد الزمني المواكب للحدث والشخصية، أية تأثيرات عمرية على الشخصيات أو تعقيدات للأحداث، قد تجعل من عناصر السرد تتشظى إلى الرواية. ويمكن أن يمتد هذا الزمن إلى السنة حسب النصوص المدروسة، وهو ما يفرض علينا دراسة الزمنية بشيئ من التفصيل؛ لتبيين التمظهرات الكبرى لهذا الزمن وإيقاعه السردي على نصوص القصة القصيرة .

من هذه النصوص قصة (**مجرد عتاب**) لونيسي، التي دارت على مدار أيام على أكثر تقدير. من خلال السياقات الزمنية التي أدتها الملفوظات السردية، ومنها قول السارد:" **ولم يصل إلى قرار**

---

[1]**عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص87**

[2]**المصدر نفسه، ص89**

[3]**المصدر نفسه، ص96**

أيضا...وككل يوم منذ انطلق هذا النداء"[1]، وكذلك من خلال جملة الملفوظات والجمل التي تبين تردده على حديقة الله.

ولقد استحضرت القاصة المضمون الثوري، بقيمه الزمنية التاريخية؛ الممتلئة بالمعاني الثورية المقدسة، عبر نسق زمن الحاضر المتصاعد كرونولوجيا، وفقا للنمط الكلاسيكي الذي يعتمد على عنصر التشويق في استقبال الحدث، على الرغم من تسجيلنا لتقنية الاسترجاع، التي توقف بها سي صالح؛ ليصف لابنه زمن الجهاد النقي والمقدس فيقول"**كنا نعيش حياة الطبيعة في حالة اضطرار اختيارية... وكانت أجسادنا تفرز روائح إنسانية، وكان العمر كله يتقمص إحدى اللحظات. لحظة سلم أو حرب.. حيث ينغمس رماد الرصاص والقنابل بأفئدة البعض ليكتفي البعض الأخر بالرذاذ فقط، ويكون الدور لم يحن بعد...لكن روح انتظار تلك لا تهتز بالرفض.أوالهروب."**[2]

وقد تكرر هذا النمط من الاستذكار، أثناء وصفه لمعاناته من بيروقراطية الإدارة **"لقد عاش لحظات عسيرة وأياما شاقة وهو يجمع ملفه وأوراقه ليثبت أنه مجاهد، ومعطوب حرب.."**[3]

أما الاستباق فلم يتجسد إلا في شكل تساؤلات وهواجس، ممزوجة بامتعاض سي صالح مما آلت إليه الثورة والبلاد بعد الاستقلال، ولذلك فهو في حيرة من تسليم تراثه من أشياء الثورة أو عدمه،" **وهاهو سي صالح في حيرة لم تحصل له من قبل . وقد رسبت في نفسه فرضيات غير مفهومة لكنها غير مريحة البتتة..**

هل يسلم أشياءه إلى المتحف؟...أم لا؟ وإذا سلمها...ماذا يتبقى له...وهو الذي لم يحصل على حقوقه كاملة. من منحة معطوبي الحرب؟".[4] حيث جعل من أشيائه رموزا للثورة التي اختطفها المرتشون، والفاسدون من أمثال سي قدور، في حين بقي بطلنا يعاني التهميش، ولذلك فهو يستشرف المستقبل بالمرارة التي سيجدها لو سلم تراثه من أشياء حاز عليها من زمن الثورة

" قميص كاكي شهد معركة بوزقزة، بقية خرطوشة استشهد بسببها سي محمد، طاقية صنعها أحد الشهداء في وقت فراغه للتسلية تعلوها النجمة والهلال، ثلاث رسائل فيها أوامر

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 41**

[2] **المصدر نفسه، ص 38**

[3] **المصدر نفسه، ص 39**

[4] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 39**

لعمليات فدائية...فنجان قهوة كسرت عروته كان يستعمله أربع مجاهدين قادة استشهدوا الواحد تلو الآخر، ساعة يد لإحدى الشهيدات..."[1]

ولكنه يستشرف الحل لعقدة القصة قائلا:" **أما لو عمرنا المتحف لضمنا التاريخ كمجموعة كاملة، الشهداء منا والذين ينتظرون، ونكون قد كتبنا للأجيال القادمة الصحة اللازمة لأهم فترات حياة شعبنا البطل.."41[2]**

ونلاحظ أن قصة (مجرد عتاب) قد سارت بوتيرة زمنية بطيئة، غلبت عليها المشاهد بدءا من الصفحة 42 إلى غاية الصفحة 46، من خلال الحوار الذي دار بين سي صالح وأصدقائه في حديقة الله، والحوار الداخلي الذي حدث به سي صالح نفسه، وانتهت عليه القصة، باقتناعه بأنه من الواجب عليه أن يسلم أشياءه للمتحف.

ونجد أيضا المدى الزمني المتوسط؛ الذي قدرناه بسنة في قصة (**وانتصر الحب**) لغلاب، التي تتحدث عن موضوع الهوية المغربية، التي يبحث عنها محمود في المرأة التي سيتزوج بها، والتي حال دون تحقيقها هوية عشيقته لوسيان الفرنسية، التي تمنى أن ينجب طفلة في مثل جمال عينيها.

وتبدأ القصة باسترجاع محمود مشهد فراقه لعشيقته لوسيان في المطار، قائلا لها "**أتمنى أن أخلف بنتا لها مثل عينيك...**"[3]، وهي آخر جملة قالها لها وهو يودعها في مطار باريس. حيث عملت هذه المقولة الإسترجاعية، على الربط بين زمن الماضي الذي يمثل قراره بوداع لوسيان وعدم زواجه منها، والحاضر الذي يمثل أزمته الاجتماعية والنفسية في عدم إنجاب المرأة التي أحبها وتزوجها، ووجد فيها عيون لوسيان، والملمح الثقافي الذي كان يبحث عنه، وهي زهراء الفتاة الجامعية، التي أسرع بالزواج منها حيث يقول : "" **أسرع بالزفاف، فقد كانت زهراء لا تريد أن تمنحه نفسها بعد أن منحته قلبها إلا بعد أن تحتفل العائلتان بهما عروسين شرعيين**" [4]

وتحديه بعد ذلك للعائلة، ولمفروضات ومسكوكات المجتمع وتقاليده البالية، ورغبته في رؤية زمن المستقبل الذي يتصل فيه العقل بالروح، ويتخلى الإنسان فيه عن حياة البهيمية المبنية على التكاثر الغريزي.

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 40**

[2] **المصدر نفسه، ص41**

[3] **المصدر نفسه، ص 109**

[4] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص ص111**

وعلى الرغم من وطأة الزمن النفسي الطويل؛ الذي ارتبط بانتظار محمود لإنجاب زهراء **إلا أنه" لم يكن يفكر إلا في الحب الذي استطاعت زهراء أن تنعش به حياته، ظل يحبها وظلت تحبه"**[1]، وعلاقة الحب التي بين محمود وزهراء أقوى من أن يكسرها العقم وكلام الناس، الذين يتدخلون في شؤونه وهو ما سمعناه من خلال الوقفة التي تخللت مسار زمن القصة، عبر المنولوج أو الحوار الداخلي، الذي يكشف عن بداية تأزم القصة المبنية على نقيضين ؛ تمثلا في رغبة محمود في الإنجاب التي لم تحققها له زهراء، وحبه الذي يحول دون زواجه عنها من جهة، وضغوطات نسق نبذ المرأة العاقر، الذي يلح عليه بواسطة صوت أمه ومجتمعه؛ لكي ينجب من يحمل اسمه من بعده، غير أن محمود المتعلم يدرك أن هذا الطرح مجرد خرافة، دمرت من سبقه، وستأتي عليه هو أيضا عبر تساؤله الداخلي:

" الخرافة ..؟ أكنت أنا نتاج خرافة عاشت في ضمير آبائي واجدادي ..؟ ولكني مع ذلك أحب أن أتمرد ..لم لا أتمرد على الخرافة حتى التي كنت نتاجها ؟ التاريخ سيذكرني وإن لم يذكر واحدا من آبائي وأجدادي ..."[2]ولذلك نراه يستشرف المستقبل في قوله " **فلم لا أكون ثوريا أحقق ما لم يحققه أحد من أسلافي ؟ أنا وزهراء نعيش حاضرنا ومستقبلنا ...وننهي معا خرافة الاستمرار التي عاش لها البشر كهدف تافه** ... "،[3]وتستمر القصة بهذا النسق الزمني الذي يحصر الزمن في مدة الحوار، الذي تسير عليه القصة إلى غاية نهايتها، بمشهد حواره مع زهراء الذي يطلب فيه منها أن تسامحه، عما ألحقه بها من أذى نفسي" **وطوق محمود زهراء بيدين حانيتين وهو يهمس :**

–سامحيني يا زهرائي فقد دفنا مستقبلنا وماضينا في حنايا حبنا."[4].

ثانيا– بنية الزمن في القصة ذات الزمن الرحب:

شكل هذا النوع من الزمن حوالي االثلاثين بالمائة من مجموع القصص المدروسة، وقد تنوعت مضامينها وتأثيراتها، على زمن الخطاب حسب كل قاص، حيث تنوعت هذه المضامين بين المواضيع

---

[1] عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 114

[2] المصدر نفسه، ص 115

[3] المصدر نفسه، ص 115

[4] المصدر نفسه، ص119

الاجتماعية والسياسية والتاريخية، مثل قصتي (**العائد**) لغلاب و(**الظلال الممتدة**) لونيسي اللتان تتحدثان عن زمن الثورة.

ولتفحُّص بنية الزمن الحسي في المتون المدروسة وتبيان آليات اشتغاله، سنعمد إلى تحليل نماذج من هذه القصص عند كل قاص، وفي هذا السياق تأتي قصة الظلال الممتدة لونيسي التي حدثت في فلك الماضي، إذ تعود فيها بطلة القصة زينب عن طريق الاسترجاع إلى خمسة وعشرين سنة خلت؛ لتتحدث عن قصتها المركزية فتقول"**كان ذلك قبل خمس وعشرين سنة**..."[1]وهو زمن خارجي بالنسبة للوقائع التي استهدفتها القاصة عن طريق الإسترجاع، وهو زمن"**على مستوى الوقائع طويل (سنوات أو شهور) ولكنه، على مستوى القول: صفر**" [2] وليس الزمن الداخلي للحكي، ولذلك سرعت السرد بحذفها لفترة زمنية طويلة قدرها خمسة وعشرون سنة مرت على تاريخ وقوع القصة، التي تريد حكيها؛ – فهي استهدفت حدثا قصيرا يتطابق مع زمن القصة القصير،ة ويتلاءم معه فنيا– إذ"**يلغي (الحذف) سنوات أو أشهر من عمر الإحداث** "[3]وهو ما حافظ عليه السارد عبر الزمن الداخلي للقصة المسترجعة، وذلك بغية التقديم الكامل لمحتوى المسرود المسترجع.

لقد خصت الكاتبة الافتتاحية بعناية كبيرة بالنظر إلى حجمها النصي، التي أولت فيها أهمية قصوى لتيمة الزمن؛ فجاءت قصتها مليئة باللغة الزمنية، التي تنوعت بين اللفظ المفرد والجملة الفعلية ؛ (اليوم مرتين،كل ساعة تمضي، ورغبة في تمدد هذه الحياة،الأيام،...)، وهي تركيبة سمحت ببعث القصة بكل مكوناتها من جديد إلى الحياة، فزينب بطلة القصة عاشت صراعها مع الزمن الذي مثل بؤرة عملها، ولذلك سيتجه بكل هذا الزخم الزمني المتنوع، الذي لا يكاد يخلو سطر من الافتتاحية إلا ورصدنا فيه إيقاعات زمنية؛ يوضحها الجدول البياني التالي:

الملفوظ	نوعه	الصفحة
"وأصبحت تؤنسها ذكريات ستين سنة من ممارسة الحياة"	حذف	13
" لقد كسبت من الحياة كل هذه السنوات الأخيرة، التي تسمى سنوات الاستقلال"	حذف	13
"لانها كانت، في خضم الثورة، تتصور أنها لن تحضر احتفالات وأعراس الحرية"	استباق	13
" وهي التي عايشت أعراس الدم والدموع والعذاب،	استرجاع	13

---

[1]عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 14

[2]محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص107و108

[3]المصدر نفسه، ص110

وشاهدت الموت يخطف، ويحصد، ويغتال"		
"عايشت ربيع الطفولة يولد، كل مرة وكل عام"	وقفة	13و14
"وربيع الشباب والإنسانية ينحر، بجانبه، تردم بشائره، وتغتال براعمه"	وقفة	14
"شاهدت ربيع الطبيعة يشكو من اعتداءات القنابل والمدمراتّ، نحيب ونواح الشيوخ، جزع الثكالى والاطفال، "	وقفة	14
"وقد اختلطت أزهار كل ربيع عاشته، بشظايا القنابل، وركام الموت والفناء."	وقفة	14
" سبق وعشناها في زمان مضى وولى"	حذف	14
"كان ذلك قبل خمس وعشرين سنة..."	حذف	14
" كانت زينب يومها وساعتها، وقبل خمس وعشرين سنة، تخبز الكسرة، لولديها ولحماها الشيخ"	استرجاع +حذف	15

فمن خلال هذا الكم الهائل من الملفوظات، نجد أن الكاتبة قد صاغت افتتاحيتها في حقل زمني متسع، عمل على تحديد تيمة القصة، وقيمتها النفسية والاجتماعية من ناحية الموضوع، ومساعدة التقنيات الفنية على البناء السليم لأركان القصة، وصحة وبهاء نسيجها العام.

وهنا تسترجع زينب حدث بلوغ ابنها سن التجنيد (17 سنة)، الذي مررت عبره الحدث الأكبر والأبرز؛ وهو الثورة الجزائرية الكبرى، ولذلك أحاطته بكل هذا الوصف المسرود للزمن، الذي مثل جانبا هاما من حياتها؛ وهي دائما تعود إليه لتعيشه بنشوة الانتصار، وراحة الضمير في حاضرها ف"**زينب تشعر شعورا طاغيا، أن كل يوم تعيشه، إنما هو ربح لم تكن تطمح فيه، أو تطمح إليه، وفائض عن الأيام التي كان يجب أن تعيشها، لقد كسبت من الحياة كل هذه السنوات الأخيرة، التي تسمى سنوات الاستقلال، لأنها كانت، هي في خضم هذه الثورة، تتصور أنها لن تحضر احتفالات وأعراس الحرية**"[1]. لقد لخص هذا المقتطف عشرين سنة من زمن الاستقلال، وسنوات الثورة السبعة، التي عاشتها بكل تفاصيلها المؤلمة، ومواقفها البطولية المليئة بالتضحيات، التي لولاها لما كان زمن الاستقلال، لذلك فإن قيمة الأزمنة تكمن في دفع بعضها لبعض، وتواصلها بفعل حركة الإنسان.

وقد اختارت الكاتبة موضوع الثورة، لما يمثله بالنسبة لمجتمعها وقارئيها من قيمة تاريخية كبيرة، جعلته يفرض نفسه في جميع فصول القصة، بدءا بمقدمتها كما رأينا، ولئن زمن الثورة طويل ولا يتلاءم

---

[1] زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 13

مع طبيعة السرد القصير؛ فقد التقطت حاسة الكاتبة السردية قصة قصيرة حقيقية، من زمن الثورة الحافل بالقصص، لمجاهدين حقيقيين هما المجاهدان سي عمار وزوجته زينب[1] بطلة هذه القصة.

حيث راحت تسترجع قصة حيرتها من تجنيد ابنها الإجباري، الذي شكل لها موقفا نفسيا صعبا، بقي محفورا في ذاكرتها –طيلة خمس وعشرين سنة خلت– التي نقلتنا عبرها إلى وصف الحياة الصعبة، التي كانت تعيشها قريتها المكافحة، التي ارتأت فرنسا أن تفرغها من رجالها بتجنيدهم،" **فهاهي الإدارة العسكرية بدأت تشكل قوائمها لاختيار شباب الخدمة العسكرية، مقياسها الأول والأخير في ذلك، الشباب والعنفوان وهدفها إفراغ الساحة من أي عنصر شاب، يمكن أن يسبقها إليه جيش التحرير قائد هذا التمرد الشعبي الداهم، وليكن من أهم أدوار هذا الشباب بعد تجنيده مجابهة ذلك البعض الآخر، الذي يبيع نفسه للموت كل لحظة، هؤلاء الذين أصبح إسمهم فجاة وعلى كل لسان، مجاهدين في سبيل الله والوطن**" [2]

وكان من بين الذين تستهدفهم الإدارة العسكرية، ابنها الذي بلغ سن التجنيد، وهي اللحظة أو الموقف الذي نشأت عنه قصتها، وشكل لحظة تأزمها التي صهرتها في أزمتها النفسية، التي صاغتها في شكل استباقات زمنية، لكي تستطيع أن تصور نفسيتها الممزقة، بين الحزن على فراق ابنها، والخزي الذي ستجنيه من تجنيده، والوضع الصعب الذي سيكون ابنها عليه إذا ما جند.

وقد ساعدت تقنية الاستشراف، على اختيار وظيفة الواهب لشخصية البطلة زينب، فأدى ذلك إلى تسريع السرد، والوصول بالحدث إلى نهاية التأزم ونقطة التنوير، عبر نسق زمني متقطع يصعد من الحاضر نحو المستقبل، بفضل تقنية الحذف التي أخرجت زينب من الزمن النفسي الساكن، الذي غلب عليه الحوار الداخلي/ المونولوج، فكانت تقفز عليه وتتخطاه عبر الحذف، يقول الراوي" **وبعد ساعة من الزمن، هزت كيان زينب كله، بينما ظلت الأشياء والموجودات هامدة جاهلة، داخل الحوش الصغير**"[3]

وفي قوله أيضا" **مع مرور الايام...وجفاف المورد...**"[4]حيث قادت هذه التقنية الراوي إلى بداية المرحلة الثالثة من القصة، وعجلت بتسريع الحدث بالمرور على فترة زمنية، لم تحمل أي حدث

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 11**

[2] **المصدر نفسه، ص 13**

[3] **المصدر نفسه، ص17**

[4] **المصدر نفسه، ص18**

من الممكن أن يساهم في استئناف اشتغال العناصر، إلى غاية اهتدائها إلى وهب أقراطها، ثمنا لتجنيد ابنها مع الثوار" **في ذلك العالم– دون أن تقصد – تحركت كف زينب على خدها، لتلامس فجأة أذنها...**

وصاحت:الأقراط !!!"[1]لتعود بعد ذلك إلى المونولوج الداخلي الذي استراحت به، لتنطلق في تنفيذ فكرتها وقرارها بتجنيد ابنها، ثم سرعت الزمن ضمنيا من خلال قولها:" **ومع غروب شمس الخريف، وقد بكر الظلام بالسقوط، بمساعدة غيوم الخريف الملبدة...**

ونهاره القصير..."[2] ثم عادت حركة السرد من جديد نحو الصعود. بأخذ ابنها للمجاهدين. والجدول التالي يحصي مجموع الملفوظات السردية، التي تؤكد رغبة الراوي في الوصول بزمن الخطاب والقراءة، إلى مداه القصير والطبيعي الملائم للسرد القصير:

الملفوظ السردي	نوع الزمن	الصفحة
"والقوائم بدأت تتشكل، وسوف لن تغفل عين أبدا،عنهذا الذي تراه أمامها، نسخة طبق الأصل من والده"	استشراف قريب	16
"وكيف بالله عليك يا زينب سترضين بهذه النتيجة؟ وهل يصح أن يحدث ذلك؟.."	استشراف قريب	16
"وماهو ياترى الذي سيحدث ؟"	استشراف قريب	16
"أن الذي سيحدث إنما هو يوم القيامة وهو الكارثة"	استشراف قريب	16
"فسري يا زينب ما لذي سيحصل؟، الذي سيحصل...هو أن...هو ان إبني سيصبح ليس إبني...لأن إبني بعد أن تجنده الإدارة الحاكمة سيقتل حتما، وفي يوم من الأيام، أباه... نعم الذي ولده. أو سيقتل عمه أو خاله، أو هؤلاء جميعا سيقتلون ابني... ابنهم... كيف ذلك يازينب وما العمل؟"	استشراف قريب	17
"والحل؟...الحل ان يلتحق إبني بأبيه هنا أو هنالك..."	استشراف قريب	18
"إنها لا تسمح أبدا أن تقع مجزرة، وهي على قيد الحياة. يقتل إبنها أباه، أو خاله، أو عمه..أو هؤلاء جميعا متفرقين أو مجتمعين يقتلون إبنها حبيبها..."	استشراف قريب	19

---

[1] زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص19

[2] المصدر نفسه، ص 20

وقد تميزت جل هذه الملفوظات الاستباقية، بثنائيتها الصوتية، التي تتجلى من خلال توظيف حرف النداء الياء(يا) مقرونا بالاسم صريحا مع صيغة المخاطب الحاضر، أو مع ضمير الغائب(زينب/الكاف/ الهاء/ النون). حيث عملت هذه الصيغ الخطابية على توسيع مساحة النمط الوصفي السردي، الذي نحى بالقصة في جوانب منها نحو التقريرية، وجمود عناصر الخطاب، لاسيما الزمن الذي افتقد الحدث والحركة، نحو المستقبل القريب للشخصية، وهو ما يوضحه المقتطف التالي:

" فهل يعقل هي اليوم، أن تترك ابنها، بكرها، تأخذه منها الإدارة الحاكمة وتلبسه تلك الملابس الزيتية اللون، وتحمله بندقية، وتأمره أن يضرب بها صدور أولئك الذين يوجد بينهم، أبوه، وعمه، وخاله؟

– ويصبح ابنها بين لحظة وأخرى، يقتل إخوانه المسلمين..

– ويصبح ابنها بين لحظة وأخرى، خائنا لوطنه ودينه..

مواليا الحاكمين للغازين..

وهم يدوسون كل القيم في أرضه وارض أجداده...

وكيف يعقل أن يصبح بعد كل ذلك إبنها حبيبها...

إنها بعد ذلك، سوف لن تعرف به أبدا، وسوف تنكر معرفته...

وهي لا تريد أن يحصل ذلك، لأنه ابنها قطعة عزيزة منها...

ومن حياتها..." [1] وهنا يصف الراوي صراع زينب الداخلي، وقلقها من خطوة تجنيد ابنها وعواقبه مستعينا بضمير الغائب"هي، الكاف، ابنها، بكرها، منها، ابنها، ابنها، ابنها، حبيبها،إنها، تعترف، تنكر،هي، ابنها، منها، حياتها" الذي توالى بهذا الترتيب بلغة مصرة على التقرير والإخبار المتعالقة مع المقال القصصي، الذي يعتمد هذا النمط كثيرا؛ من أجل توضيح الفكرة وتأكيدها.

ثم تنتهي القصة بمشهد –حوار زينب مع القائد العسكري، الذي جاء في آخر القصة المسترجعة–وهو في الأصل " **محور الأحداث ويخص الحوار حيث يغيب الراوي، ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات. كما يمكن أن تكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد أو أن يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة**

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 21**

إختتامية"[1] تمثلت في الحوار الداخلي (المونولوج)، الذي مثل عقدة الحدث عندما كانت تحدث نفسها حول مصير ابنها أو عند محاورتها مع قائد الجيش

" أيها القائد هذا ماعندي...

إشتروا لولدي بها لباسا عسكريا ...

ولا بأس أن يسير معكم بدون سلاح، حتى يغنم سلاحه في إحدى المعارك، أعطوه سكينا، أعطوه قطعة حديد، يحصل بها على سلاحه، فقط لا تتركوه يتجند هناك في الجانب الآخر ضدكم...وضد أبيه..."[2]

وقد اختارت الكاتبة أن تنهي زمن قصتها المسترجعة، بهذا الحوار الذي مثل نقطة التنوير؛ التي تمثلت في تقديم التضحية على الولاء للمستعمر، وخيانة الوطن.

وبالانتقال إلى أنموذج **غلاب**، فإننا نلاحظ نفس الحضور القيمي للزمن ومعانيه، فمن خلال تيمة الأرض في قصة (استرجعتها)، التي تروي استعادة البطل **قدور** لأرضه من النصراني، وقد استهل السارد حكيه بمشهد حواري يخبر فيه **قدور** زوجته رحمة باستعادته للأرض من النصراني، واضعا هذا الاستهلال في إطار زمني؛ تمثل في يوم الإنسان المغربي، الذي يقضيه في خدمة الأرض، وذلك ليعطي قيمة للزمن منذ الوهلة الأولى، من خلال الوصف المباشر لمحددات الزمن أو من خلال العناصر المتفاعلة معه.

ونذكر من هذه الإشارات اللغوية؛ اليوم مرتين، الربيع مرتين، المساء مرتين، وزمن المساء. وكذلك من خلال عديد الملفوظات التي قامت بتحديد الزمن؛ عبر الوصف وحركة الشخصية ومنها قوله :**"كانت الشمس قد غابت خلف الأفق" وكان السكون قد بدأ يخيم على الدشرة الصغيرة"** [3]،

وتبدأ هذه القصة بقدوم قدور من المدينة، بحمل هدايا لأطفاله وزوجته رحمة، وإطلاقها للزغاريد التي أثارت انتباه أهل القرية، فراح نساؤها ورجالها يتساءلون عن سبب هذه الفرحة، في صورة تعبر عن قوة النسيج الاجتماعي في الريف المغربي.

---

[1] **محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص112**

[2] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص22**

[3] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 64**

وهو ما صوره عبر تقنية المشهد، في حوار النسوة حول مصدر الزغاريد، التي كانت تطلقها رحمة زوجة قدور، حيث اختلفن في مصدرها وسببها، في صورة تدل على أن أهل القرية كانوا يعيشون حياة بعضهم البعض حلوها ومرها " **وأطلقت الألسنة بالتساؤل:**

–هذا صوت فاطنة بنت الجيلالي.

–فاطنة..؟ لو كان صوت عويل ..فاطنة لم تعرف الزغردة منذ مات ابنها في الجيش.

–وتساءل كوخ آخر:

–هذه الضاوية قد ولدت ..؟ أليست زغردة خديجة هذه..؟ "[1]

وقد استخدم الراوي نسقا زمنيا متصاعدا، تخللته الوقفات المشهدية الكثيرة، التي اعتمد عليها في سرد الحدث، الذي تمثل في استرجاع قدور لأرضه من النصراني :"

" وانطلق صوت "محاند" من بعيد:

–وآ قدوروآ..أي خبر سعيد هذا الذي حملته من المدينة؟

وارتجف صوت قدور وانفعل لزغردة زوجته التي شقت الفضاء ولعيون سكان الأكواخ التي تتطلع إليه في غبطة، وأجاب:

– الأرض لقد استرجعتها ..المحكمة حكمت لي بعودة أرضي ..النصراني مشى في لخميس.." [2]

وهو الخبر الذي نجد الراوي يستشرف به الأحداث اللاحقة له، من خلال أسئلة أصدقاء قدور وزوجاتهم، والتي يمكن أن نحصيها في الملفوظات الاستفهامية التالية:

"–استرجع الأرض ..رجل أحمق ..النصراني ..النصراني..هل سيغلبه قدور..؟"[3]

"–ياترى هل سيطلبك لتشتغل معه كما كنت تشتغل مع النصراني؟"[4]

–محاند .الأرض الآن عادت لقدور..هل سيكون وراءها السجن والعمل الشاق والأجر الزهيد؟"[5]

"فهل سيرث معها العنف والسجن والعمل الشاق يرمي بها عماله وخدامه.."[1]

---

[1] عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص65

[2] المصدر نفسه، ص 67

[3] المصدر نفسه، ص 68

[4] الصفحة نفسها، ص 68

[5] المصدر نفسه، ص 69

وهي استشرافات، لأهم ما يمكن أن يترتب عن خبر استرجاع الأرض في زمن نهاية القصة. التي تتمحور حول عودة اغتصاب النصراني الأرض من جديد، أو تمكن قدور من أرضه، والحال التي سيكون عليها الناس معه في أرضه. فهل ستبقى أوضاعهم بائسة كما كانت مع النصراني، أم أنهم سيسعدون في أرض أخوهم ومواطنهم.

من هذه الإستشرافات المقلقة والمحيرة، نسجل المنولوج الداخلي لشخصية محاند، الذي يتسائل عن الطريقة التي سيعامل بها المغربي قدور عماله، بعد أن عادت الأرض إليه، فهل سيرث معها الظلم أم سيكون العكس؟ " **ولكن هاهو ذا مغربي يملك..تعود إليه الأرض . فهل سيرث معها العنف والسجن والعمل الشاق يرمي به عماله وخدامه..؟**" [2]

ومن المواضيع الاجتماعية الهامة والخطيرة التي عالجتها هذه القصة آفة المواسم الصوفية التي ترتبط بمعتقدات خرافية وتخمينات نفسية، يستعان بها لتفسر الواقع السعيد الذي لا يمكن أن يتحقق وسط نظام الظلم الكبير، الذي تجرعوه من المستعمر، فكان استرجاع قدور لأرضه حقيقة لا يمكن تقبلها من معطيات الواقع، وإنما وجدوا لها تفسيرا خرافيا؛ وهو بركة الأولياء الذين يعد قدور أحد أحفادهم " **كادو أن يقترحوا تنظيم موسم لسيدي الغندور، فقد أعطى للدوار مكانة ستتحدث بها الدووايرو ويجدون بها تاريخ مجد بناه الرجل الذي وقف في وجه القائد الزعري**"[3]

" **فقد زعم هو لنفسه وزعم هو للناس الذين عاشوا الأحداث معه انه من نسل الأولياء**"[4]

وهي إشارة إلى المكون الثقافي للشخصية المغربية، التي مازالت حتى زمن كتابة هذه القصة تعتقد وتؤمن بكرامات الأولياء، التي راح سكان القرية يسترجعونها عبر ذاكرة المحكي الشعبي المغربي، من خلال قصة جد قدور في قول السارد "**حيث لم تستطع احد ان يقف في وجه القائد الزعري إلا جد قدور الذي كان من نسل الأولياء وهو ما حال دون استلاب أرضه حتى القائد الكبير ولذلك لم يستطع أن يقتحم مكانة نسل الأولياء فيضم الأرض التي طالما تحلبت اشداقه إلى أن يضمها إلى أملاكه .**"[5]

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص69**

[2] **المصدر نفسه، ص 69**

[3] **المصدر نفسه، ص 70**

[4] **المصدر نفسه، ص 70**

[5] **المصدر نفسه، ص 70**

ولكن عبو ولد فاطمة الذي تمثل شخصيته صوت الشباب المعاصر المتعلم، الذي يحتكم إلى العقل والمنطق، تساءل عن دور الغندور وهو يرى أرض حفيده يغتصبها نصراني " **ولكن شابا من بينهم رفع صوته وسط أصوات المؤمنين بالمعجزة :**

–ولكن الأرض آلت إلى النصراني فلم تنفع بركة عمي الغندور" [1]

وهو ما نتبينه من خلال حضور الحجاج، عبر الحوار الذي دار بين عبو والشيخ القادري، الذي حاول أن يقنع عبو بأسباب فقدان أرض الغندور، حتى لا يفقد الناس انتظارهم بركة الغندور.

ولكن هذه الفرحة بدأت تتعكر بزيارة أشخاص من المدينة بسيارة فارهة، تغير مع قدومها سلوك قدور في الدشرة الذي حير سكان القرية، بسبب وجود من يريد أن يبتاع أرضه بالقوة، فيطلب من أهل الدشرة أن يدافعوا معه على أرضه التي هي أرضهم " **أرضكم دافعوا عنها ..أما أنا فأستودعكم الله ."**[2]

وتنتهي القصة بموت قدور مدافعا عن أرضه " **فانطلقت رصاصات من بندقيات هادفة ارتمى على إثرها قدور يروي أرضه بدمه ويعفر وجهه بترابها وهو يعانق بندقيته "** [3]**ص 78**

وهي نقطة التنوير التي مفادها أن الأرض لا تسترد ولا يحافظ عليها بالخرافات بل بالتضحية والدم مثلما قتل قدور، ويتبين ذلك من خلال معارضة عبو أهل القرية في الطريقة التي يفون بها حق قدور، والتي لن تجني لهم سوى الانفصال بالخرافة عن الواقع وفقدان أرضهم من جديد " **واجتمع السامرون من رجال طالما رووا أرض قدور بعرقهم واقترح أحدهم أن يبنوا على قبره دربوزا فهو ولي ابن الأولياء، ولكن عبو ولد فاطمة رفع صوته مرة أخرى معترضا:**

– إنه بطل ابن الأبطال ولكي نفي لذكراه يجب أن نعانق نظاله بالمحافظة على الأرض لا بدربوز نبنيه على جدثيه." [4]

وللوصول إلى زمن نهاية القصة كان لابد للراوي من توظيف الحذف، الذي جاء لتسريع السرد للخروج من القطع الزمني لمسار القصة، الذي فرضه موضوع الأرض الذي يتشابك مع مرجعيات القصة المتنوعة؛ بين التاريخ(الاستعمار) والمعتقدات الخرافية (بركة الأولياء)، والتطلعات الواعية

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص70**

[2] **المصدر نفسه، ص 77**

[3] **المصدر نتفسه، ص 78**

[4] **المصدر نفسه، ص 75**

(تفكير عبو ولد فاطمة العقلاني)، التي أبطأت السرد تارة بالاستراحة وتارة بالمشهد وذلك ما يوضحه الجدول التالي:

ملخص التقنية الزمنية	نوعها	الصفحة
حكايات أهل الدشرة عن الولي "الغندور" جد قدور الذي حافظ على أرضه من اغتصاب المستعمر	**وقفة**	**70**
حوار عبو ولد فاطمة مع اهل القرية وتوعيتهم ضد الخرافة	**مشهد**	**70،71 72**
وصف الراوي لبيت النصراني وطريقة عيشه وأسلوب قدور في العيش في القرية المخالف لاسلوب النصراني	**وقفة**	**72،73**

وقد كان الراوي يقفز على هذه المواضيع المتشعبة؛ من أجل تنمية الحدث؛ نحو العقدة والتأزم ثم الحل، فيقول عن قدور بعد استرجاعه لأرضه، واصفا حاله مع أهل قريته " **يسمر بينهم كلما راق النسيم مع الربيع والصيف**"[1]ثم بعد ذلك ببدأ تأزم القصة؛ بكثرة غيابات قدور عن القرية" **واختفى قدور يوما كاملا عن الدشرة**" [2]**و" غاب قدور عن الدشرة مرة أخرى يومين كاملين**"[3].

حيث مهدت هذه الملفوظات للمرحلة الثالثة والنهائية من زمن القصة، التي كشفت عن سر غياب قدور عن الدشرة مرات عديدة، بإخباره لأهل القرية: إن هنالك من يريد أن يبتاعها بالقوة. لتأتي نهاية القصة بموت قدور مدافعا عن أرضه؛ بمشهد حواري، خاطب فيه عبو ولد فاطمة سكان الدشرة قائلا:" **إنه بطل ابن الأبطال ولكي نفي لذكراه يجب أن نعانق نظاله بالمحافظة على الأرض لا بدربوز نبنيه على جدثيه.**"[4]وقد اشتغل هذا المشهد على إيصال الحدث إلى نقطة التنوير. التي حملت دلالات الكفاح والعلم؛ للتحرر من الخرافة والمستعمر واسترداد الحقوق المغتصبة.

---

[1]**عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 73**

[2]**المصدر نفسه، ص 74**

[3]**المصدر نفسه، ص75**

[4]**المصدر نفسه، ص75**

ثانيا– تشكلات الزمن السردي في القصة المغاربية القصيرة

(الوتيرة والمفارقات الزمنية):

تتمظهر البنية الزمنية للخطاب السردي ضمن محورين أساسيين، يمثلان سير السرد في عرضه للحدث، الذي يتولاه السارد؛ وهما محور الاستذكار ومحور الاستشراف أو الاستقبال، الذي يقسمه جنيت إلى استشرافات خارجية وداخلية[1].

وتعد الرواية عموما في العصر الحديث، أنسب حقل لتمثل هذين الخطين الزمنيين المتعاكسين، نظرا لقدرتها الفنية والنصية على استيعاب الذاكرة القريبة والبعيدة معا، وربطها بحاضر الحكي، ثم بعد ذلك استشراف المستقبل؛ من خلال التصورات والأحلام، عكس الخطاب التقليدي "**المبني على التتابع الكرونولوجي للمهات**"[2]الذي يخلق رتابة الزمن، بخطيته التي ينمقها بالتشويق تارة، وبكثرة الأحداث الهامشية التي تخلق شخوصا لا جدوى منها في الحكي تارة أخرى.

وبهذا الشكل يتضح أن الخطاب الزمني يكون وفق ثلاثة إتجاهات:

1- إتجاه سردي ينطلق من الحاضر، لسرد حدث ماض ثم العودة إلى نقطة الإنطلاق.

2- إتجاه سردي يتخذ من الحاضر نقطة انطلاق، نحو الماضي ونحو المستقبل، ثم العودة إلى نقطة الإنطلاق من جديد.

3- إتجاه سردي؛ الغالب فيه هو الانطلاق نحو المستقبل، وينتهي في المستقبل (السرد الكلاسيكي الطويل).

ثالثا– الإيقاع والمفارقة الزمنية، التقنية والقيمة الفنية:

1– الإسترجاعات:

لعل تقنية الاسترجاع هي التقنية الأنسب لشكل القصة القصيرة وبنيتها، التي تعتمد مبدأ وحدة الزمن، كخاصية أساسية وجوهرية في تجنيسها، ضمن فنون السرد القصير، ويكون ذلك إما بـ" الارتداد المعروف ب'بفلاش باك' فهو من التقنيات المستعملة في الرواية، وقد انتقل حديثا إلى القصة القصيرة، وهو يعد من الطرق المعالجة الفنية حيث يتم بواسطته التداخل بين الماضي والحاضر وعلى

---

[1] ينظر محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص108

[2] رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر 200،ص 34

هذا النحو تنصهر المسافة الزمنية في إيقاع واحد"[1] خدمة لمبدأ الوحدة الذي يشمل كافة عناصرها وخصائصها المختلفة، التي من أبرزها الارتداد في الحكي، والتكثيف ونقطة التنوير.أو بالكسر الكلي لزمن الحاضر لقيمة الماضي في القصة القصيرة، التي يصبح فيها تيمة رئيسية؛ نظرا لأهمية الأشياء وأثرها النفسي العميق في شخصية المسترجع، مهما كانت صفته السردية(متكلم، راوي ...).

و"يشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها، والتي ينضاف إليها حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي"[2] الذي تتوالى فيه الحكايات، التي تأتي على هامش القصة الرئيسية أو الحدث الرئيس المسترجع، فتلعب هنا دور المساعد على بناء الحدث أو تفسيره، بحسب العلاقات التي ينتجها الخطاب المخيل للقصة، حيث يتسع بهذا الشكل مدى الاستذكار"وتتجلى مظاهر السرد الإستذكاري في (مدى الاستذكار) والمسافة الذهنية التي يطالها الإستذكار"[3]، إنطلاقا من نقطة الحاضر نحو أبعد نقطة ممكنة في ذاكرة المسترجع، إذ يمكن أن يعود الاستذكار إلى زمن الطفولة مثلا. حيث يحتوي على حدث القصة القصيرة .

و" تتجلى مظاهر السرد الاستذكاري في (سعة الاستذكار) التي تقاس بالسطور، والفقرات والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد"[4]وهنا ينبغي الإشارة إلى أن السارد ينبغي أن يتوخى الحذر، في مقدار المادة الحكائية المسترجعة، حتى لا يخل بمبدأ القصر الذي ينبني عليه السرد القصير، خصوصا في القصص التي تعتمد الإيقاع الزمني المتنوع ؛ لأن لأحداث الماضي سطوة على ذاكرتنا، لكونها صورة ذات بصمة نفسية بفعل" الانطباع الذي تركته الأحداث، الانطباع الذي يظل عالقا في الذهن"[5]ولذلك فإن عملية التذكر هي عملية نفسية، تتولد من خلال انعكاس الأحداث على ذاكرتنا، بواسطة تجربتنا الشعورية النفسية (أحداث أليمة، مفرحة، عابرة...إلخ).

ويشتغل هذا الإستذكار وفق ميكانيزم اللاحق؛ و هو" عملية سردية تتمثل بالعكس في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى بذلك هذه العملية الاستذكارRetrospectiok "[6] وهو تشغيل للذاكرة.

---

[1]أحمد طالب الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، نقلا عن علاوة كوسةّ، مرجع سابق، ص 100

[2]جيرارجينيت، خطاب الحكاية، ص 60

[3]محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص107

[4]المرجع نفسه، ص107و108

[5]بول ريكور، مرجع سابق،ص32

[6]سمير المرزوقي وجميل لشكر: ،(د.ط)، مدخل إلى نظرية القصة، دار التونسية للنشرتونس، ص 80

ويعمل هذ اللاحق على " إعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصية، إطار، عقدة)، وقد يكون من أجل سد ثغرة حصلت في النص القصصي أي استدراك متأخر"[1] يوظف لغرض فني أو جمالي.

1.1–الاسترجاع والذاكرة:

عكست تقنية الاسترجاع الموظفة في المتون، وعي القصاصين بالقيمة الفنية والمضمونية لهذه التقنية، التي استأثرت بها الرواية في بادئ الأمر، ولكن مع تغير النظرة للزمن، أصبح توظيف الزمن الطويل[2] عاملا مساعدا في التقاط الأحداث، والشخصيات، والموضوعات الهامة، التي تناسب جنس القصة القصيرة. والمدونات التي بين أيدينا توضح فاعلية الاسترجاع، ونتائجه الجيدة على بنية الزمن الحسي للقصة القصيرة، وقد انتقينا القصص التي في معظمها ذات زمن رحب؛ لتمثل هذه التقنية وتبينها هي:

- علي الدوعاجي: مجرم رغم أنفه، سر الغرفة السابعة، أمن تذكر جيران بذي سلم، موت العم باخير.
- عبد الكريم غلاب، العائد، كل في طريق، وانتصر الحب،
- زهور ونيسي: الظلال الممتدة، الشيئ المؤكد

في قصة (**مجرم رغم أنفه**)، تشتغل ذاكرة شخصية قاسم؛ وفق مسارين مختلفين في استرجاع أحداث حياته كاملة، أمام شيخ أأصم في عربة القطار، فمثل المسار الزمني الأول ذاكرته البعيدة. حيث عوالم الطفولة، والمسار الثاني ذاكرته القريبة حيث عوالم الكبار، التي جعلته مجرما رغم أنفه وهو القادم من عالم الطفولة ببراءة الأطفال، من دون ولي يوعيه ويحميه من شر البشر، يقول قاسم:" **لقد كنت أحس رغم حنان قريبي بنوع من الحنان ينقصني ويترك فراغا في قلبي وجدته**"[3]، على الرغم من أن ابن خالته عمر الوذري عامله معاملة أولاده حتى الدلال .

فقد كانت طفولته مليئة بالذكريات السعيدة، التي يملأها حب ابنة قريبه الذي رباه، وهو الحب الذي شكل بداية الذاكرة القريبة التي أدخلته زمن الكبار المدنس، الذي من رموزه العطار وشهود الزور، الذين دخل بسببهم السجن وعالم الإجرام، بعد شهادتهم زورا في قضية ضربه للعطار .

---

[1] **سمير المرزوقي وجميل لشكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 80**

[2] **باديس فوغالي، بنية الزمن الحسي في القصة النسائية الجزائرية، مجلة العلوم الانسانية، ع 28،مجلد(ب) جامعة متوري قسنطينة، 2007م، ص 36**

[3] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص76**

وفي قصة (**حديقة الله**) **لونيسي**، يقابل عبد الباقي طفولته مع طفل يلتقيه فيه الشارع، وهو يلعب بيديه وكأنه يقود سيارة، فيتأسف على حالته التي لم يكن عليها في طفولته، التي يسترجعها لنقد واقع الطفولة اليوم؛ بمقارنته بطفولة الأمس،فعبد الباقي" **عندما كان طفلا لم يكن على أرصفة الشوارع الكبرى ولا متشعبطا في مؤخرة السيارات. كان طفلا داخل الحقول الخضراء والسنابل الذهبية**"[1].

وفي قصة (**الشيئ المؤكد**) يعود كمال إلى طفولته المعذبة، ليفسر بها حدث القصة المؤلم.حيث كانت والدته تعمل في بيت مدام غوزيلا، التي لم تقرضها لتعالج ابنها، من التهاب عينيه الذي أفقده البصر، وبقي يصارعه بالصبر وبالحب، الذي كان ينمو بين جوانحه لسليمة بنت الجيران، يقول السارد:" **ليس في ذكريات حياته سوى ذكرى واحدة جميلة، لذيذة...وبعيدة أيضا...وبعيدة جدا ...عشر سنوات... كان صبيا يدق ابواب الشباب**"[2] التي كانت خلفها سليمة التي تعلق بها، ليستمر في الحياة حيث كان " **شخص واحد وقتها يدرك الألم الذي يجعله يعانيه عندما يشاهد وضعه هذا .. سليمة ابنة الجيران.**"[3]

وفي قصة (**سر الغرفة السابعة**) لدوعاجي، يتمفصل الخطاب القصصي في شكل استرجاعات. حيث يعود الطبيب/السارد مع البطلة التي يعالجها، إلى طفولتها المريضة بعقد الغلو والتقاليد، التي عانت فيها من سجن البيت، الذي أدى بها إلى عالم الدعارة، بعد أن كبرت وكسرت حاجز الخوف باكتشافها لسر الغرفة السابعة، التي كانت بها كوة تطل على بيت مجاور عتيق تمارس فيه الرذيلة، التي رأت فيها أنوثتها التي اكتشفتها، وحرمت منها بسبب غلو والدها المحافظ، تقول الفتاة وهي تصف المشهد الذي غير حياتها : " **لم انزل رغم إلحاح أختي إلا بعد نصف ساعة، نصف ساعة كدهر تعلمت فيها كل شيئ**"[4].

أما في (**قصة موت العم باخير**)؛ فيعود الراوي إلى زمن الطفولة، التي كان يرى بها رفقة أترابه العالم من منظور حب اكتشاف الأشياء، وصدق المشاعر الطفولية، والولع بطرائف الناس، ليصور المدى النفسي العميق، الذي تركه كل هذه المشاهدات على عقلية الطفل ونفسيته، فينقل لنا الراوي

---

[1] **زهور ونيسي،الظلال الممتدة، ص32**

[2] **المصدر نفسه، ص50**

[3] **المصدر نفسه، ص5**

[4] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، 99**

قصة أحد أهم الشخصيات التي مرت على طفولته، وتركت أثرا عميقا في فهمه ونظرته للحياة، وهي قصة **العم باخير** السقاء، الذي كان يستلطفه الأطفال ونساء الحارة، اللواتي كان يسقيهن بالماء، في مقابل معارضة ونهي فقهاء الحارة والإمام– اللذين كانوا يسترزقون من مال الأوقاف– له على طريقته بالتعبد بالعزف في المخزن، إلى أن مات وبقي إمام الحارة وفقهاء القرية، يسترزقون من أحباس الأوقاف، وتحول المخزن الذي كان يمارس فيه طقوسه التعبدية، إلى مقر لجمعية موسيقية بعد أن اكترته من صاحب المخزن الثري.

وفي قصة (أمن تذكر جيران بذي سلم)؛ تشكل ذاكرة الطفولة فيها مبعثا للأمل، والامتنان لأصحاب الجميل، من خلال حكاية الطفل **ابراهيم** مع المؤدب، الذي كان يعقاب الأولاد، بأخذ جزء من مالهم قبل يوم المولد ممن لم يحفظ، وكان من بين الفتية ولد فقير اسمه إبراهيم، عطفت عليه زوجة المؤدب، وأرجعت له ماله دون علم زوجها المؤدب، فأدخلت بذلك سعادة لا توصف، وأثرا جميلا في ذاكرة ابراهيم ووجدانه، أبقاه وفيا لذكراها.

وفي قصة (العائد) لغلاب؛ يعود نوار مع أمه إلى زمن طفولتها في يافا، التي امتلأ فيها قلبها بحب ابن عمها، منذ الطفولة حتى كبرا وتزوجا يقول الراوي " **عاد شريط الأحداث إلى فكره منطلقا من ذكريات بعيدة الغور فقد حدثته أمه في أسمار عديدة عن الهجرة الأولى من ضواحي يافا، حيث عرفت الحياة مع ابن عمها صديقي طفولة وزميلي مدرسة**".[1] حيث انتقل عبر ذاكرة طفولته إلى ذاكرة طفولة أمه، التي واست بها ابنها في ليالي المخيم المليئة بالصبر والأمل؛بعودة أبو نوار الذي وعدها بأنه سيعود يوما ما.

ولذلك كان نوار الشاب يعود في كل مرة إلى مشاهد من الماضي ومنها: مشهد فراق والده لأسرته، عندما قرر العودة إلى يافا والى زوجته وابنه عبر الجهاد، حين خاطب أم نوار قائلا:" **– أنت يا أم نوار – سيدة قادرة على أن تنهضي بعبء الخيمة والطفل**" [2]

أ.ذاكرة الوعي:

يختلف اشتغال الذاكرة في الخطاب السردي في تقديمه لشخصياته الناضجة، التي يستدعيها وهي تنجز أفعالها عن عالم شخصيات الطفولة، التي تكتفي بمشاهدة الأحداث دون المشاركة فيها

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص6**

[2] **المصدر نفسه، ص7**

كما رأينا سابقا، فتساهم الأولى إما بطريقة مباشرة ؛كأن يكون المسترجع مشاركا في الحدث، أو بطريقة غير مباشرة؛ تتمثل في انعكاسها على نفسيته وموقفه منها، وتاثيرها على حياته فيما بعد.

في قصة (**كل في طريق**) لغلاب، يسافر البطل عبر الزمن إلى خمس وعشرين سنة خلت، حين كان طالبا جامعيا عاشقا، وبالظبط إلى الفترة التي تخلت فيها حبيبته عنه لأنه فقي، فوهب حبه لذاكرته، وبقي مشهد الفراق محفورا في ذاكرته الممتدة إلى حاضره، وهو ما يفسر احتفاظه و وصفه لحبيبته كل تفاصيل حدث فراقهما، منذ خمس وعشرين سنة في أول لقاء بينهما، حيث حدثها عن أدق تفاصيل ذلك المشهد؛ " **أذكر جيدا ..كان ذلك بعد مشاهدة فلم " السابحات الفاتنات".**

وبدت كأنها تستغرب فأجابت:

–أية ذاكرة قوية..!

–وضحك وهو يقول:

–بعض ماعندك ..!!"[1]

لقد تذكر زمن الفراق من أجل تبيين أثره في نفسيته. حيث أن الخمسة والعشرين سنة التي ابتعد فيها عنها ،كانت كلها لها، فهو لم يكن يفكر الا فيها "**كيف لا يذكر وقد عاش سنواته الماضيات لا يكاد يعود بذاكرته إلى شبابه إلا ذكر ساعة كانا فيها على موعد الفراق**"[2]وهي التي كانت تسكنه بكل تفاصيلها، حتى تعابير وجهها، عندما كانت تداري ضحكتها بتحفظ" **واليوم تضحك ملء قلبها فتعبر بوضوح عما كانت تعبر عنه في بعض الغموض وهي تبتسم**" [3]فعبرت هذه السمة الجديدة في شخصيتها عن فقدانها وخسارتها له، مستفزة ذاكرته التي كانت تحتفظ بإنسانة، كلها حياء وخجل يعبر عن حبها له.

وقد ساعد هذا الاستذكار البطل على مواجهة حبيبته، التي ترغب في الانفلات من أخطاء الماضي، الذي تريد أن تتجاوزه، ولكن البطل يصر على وضعه أمامها في حاضرها، وما يفتأ يستدعيه ليوقف به مسعاها في تنمية حدث لقائهما الثاني، الذي تريد أن تحيي به حبا لا زالت ذاكرة حبيبها تنزف من روعه. لينهي اللقاء مفارقا لها هو هذه المرة "**– لا تقولي وداعا..؟**

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 99**

[2] **المصدر نفسه، ص98**

[3] **المصدر نفسه، ص98**

–لا..ولكن قولي هذه طريقي وتلك طريقك..فلنستمر، وإلى اللقاء."[1]

يعود السارد إلى لعبة الزمن وربطه بأفعال الإنسان، لتحقيق الدلالة المرجوة، حينما قال" **حقيقة يبدو كما لو كان أمس، ولذلك أبحث عنه فلا أجده"**[2] إنها لعبة المستحيل والممكن؛ أن يكون الأمس سعيدا، فنجده دائما في ذاكرتنا، ومستحيلا إذا كان حزينا فقدنا فيه عزيزا، فلا يمثل لنا سوى الألم وغياب الحبيب .

ويمكن القول: إنه تم توظيف الاسترجاع بالعودة إلى زمن الماضي البعيد أي؛ خمسة وعشرون سنة خلت، لكلا الشخصيتين للمساعدة على تفسير سلوك شخصيتهما، المنبثق من اختلاف رؤيتهما للحياة، وقد استحوذ هذا الاسترجاع على مساحة نصية، قدرها أربع صفحات (من الصفحة 104 الى الصفحة 107)، توقف فيها العاشقان ليستمعا لبعضهما، ويكتشفا طريقة تفكيرهما المختلفة . وقد ساهم الحوار في تأزم الحدث، وتشكيل العقدة التي استمرت خمسة وعشرين سنة.

أما قاسم في قصة (**مجرم رغم أنفه)لدوعاجي**؛ فإنه يسرد ذاكرته بكل ألم وحزن، أمام شيخ يجلس أمامه في عربة القطار، حين يعود إلى زمن الطفولة البعيد، الذي كان سببا في ضياعه عندما أرسله أخوه إلى ابن خالته (عمر الوذري)؛ للدراسة وهو طفل صغير، حتى يستحوذ أخوه على التركة وحده، فعاش وسط أولاد (عمر) مدللا إلى أن كبر محبا عاشقا لابنة عمر، وهنا تبدأ ذاكرته القريبة المملوءة بالشقاء والأحزان ودخوله السجن، بسبب اتهامه بمحاولة قتل العطار، الذي كان يتحرش بحبيبته.

وقد شكل الاسترجاع في هذه القصة قيمة زمنية نفسية كبيرة، انطلق السارد على ضوئها في سرد خطابه، الذي أنت الذاكرة من حمله الثقيل، فخاطب "**الشيخ لا لإعادة فتح الحديث مع رفيقه العجوز، لقتل الوقت والطريق، بل لأنه كان في حاجة إلى يث شكوى كتمها مدة طويلة، وأخذ في إلقاء حديثه دفعة واحدة، وبلا مقدمة كما يطرح الحمال حمولته ثم ينفض كتفيه من غبارهما"**[3]

وقد صاغ ذاكرته في خط زمني متصاعد، تخللته وقفات حوارية مع الشيخ، حتى يستريح من ثقل الزمن النفسي، الذي كان يتعبه كثيرا فيقول:" **أراك تصغي إلى حديثي، ولكنك في قرار**

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 107**

[2] **المصدر نفسه، ص 100**

[3] **المصدر نفسه، ص 74**

نفسك تهزأ من فتى يشكو الحياة، ولم ير منها إلا سنين معدودة. ولكني تألمت، وعانيت في هذه السنين القليلة الشيئ الكثير إني أصرخ الآن أمامك، وأمام العدالة، وأمام القضاء، بأني مظلوم"[1]

وقد تنوعت هذه الوقفات الخطابية الحوارية، في حجمها النصي بين الفقرة والعبارة والجملة، ففي الوقفة الثانية التي تلت حدث ضربه للعطار بالسكين، وقبل وصفه لحالته العصبية والنفسية المنهارة، من جراء ما أقدم عليه، ومما شهد به الناس ضده أمام القضاء، يقول متوقفا متنهدا" **أما أنا، يا أبتاه"**[2] محدثا إياه عن الغيبوبة والدوامة النفسية، التي دخل فيها ولم يفق منها، إلا وهو في السجن وسط المجرمين.

لم يرتبط الاسترجاع في ذاكرة الوعي بالمشاهد والقصص الحزينة فقط، بل بالمواقف الطريفة أيضا، ومن ذلك ما نقرأه في قصة (**نزهة رائقة)لدوعاجي**، حينما يعود السارد بالزمن إلى الوراء ليستشهد بموقف حصل له مع عبد الله التونسي، أيام الاعتصام فيقول"**ولا أنس يوم كنا في مدة الاعتصام بحمام الانف، إذ ذاك عشرة أضعاف ماكان به من سكان قبل الحرب . وقل الخبز قلة أقلقتنا على بطوننا وأوجاعنا، فكان اللاجئ منا يقضي الساعة والساعتين في صف المخبز لأخذ حصته"109**[3]، فوجد عبد الله صديقه في طابور الخبز الطويل، على بعد زمن يسير؛ ليأخذ حصته من الخبز، ولكن عبد الله لامه وعاب عليه عدم استشارته في شراء الخبز، لأنه يعرف مخبزا يبيع خبزا، أجود من هذا الخبز الرديئ، الذي اقترب من شرائه، فلما ذهبا إلى الكوشة على حد تعبير السارد، وجداها مغلقة، وعند عودته إلى الطابور الأول، وجد الخبز قد نفد فيقول الراوي:" **ولم أصل إلا بعد نفدت كل الأرغفة، ولم يبق إلا أنا وعبد الله وجياع يترقبونني في البيت"**

وقد استحضر السارد هذه الواقعة الطريفة، عندما أشار عليهم عبد الله وهم ذاهبون إلى عين زغوان ليستسقوا منها، بأنه يعرف عينا أحسن منها وعليهم بإتباعه إليها، ولكنهم بعد رحلة شاقة لم يجدوا العين، وعادوا إلى البئر الأولى بئر زغوان، ووجدوا ماءها حلوا عذبا عكس ما أخبرهم به عبد

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 76**

[2] **المصدر نفسه، ص77**

[3] **المصدر نفسه، ص109**

الله التونسي. فيقول الراوي " **وكما توقعتم، فقد رجعنا بأوانينا خفيفة إلى البئر الأولى ووجدنا ماءها حلوا مستساغا، روانا، وأزال عنا ماعلق بنا من أبيض وازرق.**"[1]

2– السرد الاستشرافي:

يشتغل الاستشراف في النصوص السردية غالبا على تقنية التوقع، التي تسمح للكاتب بإعادة صياغة زمن القصة وفق مقتضيات الخطاب، الذي يقفز نحو المستقبل؛ ليرى مآل الأحداث ومصائر الشخصيات، وبناء على ذلك يقرر الوظيفة والسلوك المناسب للشخصيات وطبيعة الحدث المناسبة، لذلك التنبؤ الذي يبصره السارد أو القصاص من معطيات الواقع، " وليس تفسير التنبؤ بالأمر المستغلق. فبفضل التوقع الحاضر تكون الأشياء المستقبلية موجودة لدينا بوصفها أشياء ستأتي. ولدينا إدراك سابق(Praesension) لما يمكننا من أن نتنبأ بها وتستبقها (Praenuntion) وهكذا فالتوقع هو نظير الذاكرة"[2]؛ إذ إن التنبؤ هنا عملية عقلية محضة، يصنعها الحاضر بمعطياته المنطقية عبر عملية الإدراك. وقد اكتسحت تقنية الاستشراف أغلب النصوص السردية العاصرة بكل ألوانها؛ نظرا لارتباطها بالخطاب الذي يوظفها ضمن برنامجه التواصلي، الذي يستهدف بناء دلالة ما، لا تأتي إلا عبر استباقها وتوقعها وفق أساليب سردية.

وهنا ينبغي أن نشير إلى أن هذه "التقنية تتنافي مع فكرة التشويق التي تكون العمود الفقري للنصوص القصصية التقليدية "[3]" بفعل التأثير الكبير للواقع على نصوصها، التي غالبا ما استمدها من اليومي أو التاريخي. إذن الاستباق هو:"امكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يتعرف القارئ إلى وقائع، قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة"[4]. إنه نوع خاص من الطاقة، يمكن أن نطلق عليها اسم الطاقة السردية، التي تمنح النص رؤية خاصة للمستقبل، أو على الأقل هو" بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة حمل القارئ على توقع حدث ما، كما أنها قد تأتي على شكل إعلان عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات"[5] في الزمن اللاحق.

---

[1]علي الدوعاجي، مسهرت منه الليالي، ص 112

[2]بول ريكور، مرجع سابق، ص32

[3]علاوة كوسة،أدبية القصة القصيرة، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد لمين دباغين،سطيف 1الجزائر، 2015–2016،ص11

[4]حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 74

[5]حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، 25

" ويقضي هذا النمط من السرد تقلب نظام الأحداث"[1]الذي يمكننا من رؤية أحداث في المستقبل، تلقى لدينا القبول بتصديقها أو توقعها إلا أنها قد لا تتحقق، ومن أكثر الوسائل اللغوية التي تساعدنا على الإستشراف، أو تعمل على إيهامنا بحدوث ما نتلقاه، ما تكلم عنه جيرار جينيت بخصوص ضمير المتكلم؛ إذ إن " **الحكاية (بضمير المتكلم) أحسن ملاءمة للاستشراف من أية حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الإستعاري المصرح به بالذات، والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل**"[2]من حيث موقع المتكلم الذي يمنحه سلطة الحكي، التي تعطيه حرية القفز على الحاضر للوصول إلى المستقبل، ومن حيث تلك العلاقة الحميمية التي ينشئها ضمير المتكلم مع المتلقي.

هذا عن التقنية التي يستخدمها الخطاب، أثناء اشتغاله على صياغة زمن القصة، وفق الخط الزمني الذي يحدث التأثير المطلوب في زمن القصة وفي المتلقي. أما الوسائل التيمية التي يمكن أن تساعدنا على استشراف المستقبل، والوصول اليه من خلال المتخيل الخطابي، فإنه يمكن أن نجدها من خلال موضوعي الرؤية والحلم الذي هو" **تجسيد مأساوي لأزمة التناقض بين الواقع الذي نحلم به ونتمناه والواقع كما هو في الحقيقة**"[3]ولكنه في الوقت نفسه؛ يمثل ميكانيزما مهما وضروريا للاستمرار والمقاومة"**لأنه لولا الحلم لانهارت شخصية الإنسان وتحطمت لذا فالحلم له** أثر **في تحقيق حدة الإنهيار**"[4]

اشتمل خطاب المتون المدروسة على تقنية الاستشراف لكسر خطية الزمن، والاطلاع على المستقبل والولوج إليه، لاكتشاف مآل الأحداث ومصائر الشخصيات، انطلاقا من واقع الحاضر الخطابي.

في قصة (**أحلام حدى**) للدوعاجي؛ أوليت أهمية كبرى للمستقبل، انطلاقا من العنوان الذي احتوى على لفظ الحلم، الذي يعد نافذة على مستقبل المرأة التونسية، التي تمثلها شخصية (**حدى**) بطلة هذه الحكاية، وهي مرأة يبدو أنها قد تجاوزت العقد الرابع من عمرها، تتشبه بصوت الرجال حتى تحي حياة حرة.مثل الرجل، وقد عبرت عن هذا الهاجس الذي يسكنها، وعن وضعيتها

---

[1] **محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص108**

[2] **جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 76**

[3] **فريد جورج يارد، نجيب محفوظ والقصة القصيرة ص174 نقلا عن علاوة كوسة ص 110**

[4] **المرجع نفسه، ص 110**

لشخصية الأستاذ خريف، في أغنية الشمعة التي ترمز بها إلى المرأة التونسية، ومكانتها الحقيقية. فحكت أنها ذهبت في رحلة مع جماعة في أعماق الصحراء بالجمال، إلى أن توقفت الجمال للراحة. وأشعلوا شمعة صغيرة يشربون الشاي على نورها، لكن (حدى) ترى بأن الصحراء لا تليق بهذه الشمعة(المرأة التونسية)، وإنما مكان هذه الشمعة، هو قصر يطل على البحر في أعلى غرفة فيه، أين يوجد شاب أسمر اللون يرتدي بدلة نوم ويدخن سيجارة منتظرا حبيبته، وعندما تأتي تبدأ في عرض مفاتنها من دون أن تتعرى، مشعلة في نفسه نار توقه لها، وهو ما يرغب فيه الرجل من المرأة، ثمتنطفئ الشمعة ولا يبقى إلا البحر والحب.

إذ تستشرف الساردة مصير الشمعة (المرأة) عبر رؤيتها لها في القصر، لا في الصحراء (عالم الرجل)، ولذلك ترفض حدى أن تكون وسط الرجال في الصحراء، فتقول : " **طالبت باطفاء الشمعة في تلك الليلة لا كرها لها بل ضنا بنورها على هذه الصحراء المبغضة إلى نفسي لكل ماعانيت من السير فيها عامة يومي. وسألني رفيقي: ما يبغض إليك نورها فتحرمينا منها ؟ قلت: إنها لفي غير محلها إذ لا يليق بهذه الرمال إلا الظلام ورائحة العرعار.**"[1]فحدى تحلم عبر أغنيتها؛ بمستقبل تكون المرأة فيه بعيني الرجل معشوقة مصونة، ومتوجة ملكة في قلبه ،لا تائهة في عالم الرجل، الذي تبحث فيه عن مكانة لتحتمي منه فيها.

إن مثل هذا التوقع المبني على رؤية المستقبل، يؤكده الدوعاجي في قصة (قتلت غالية)، التي يقضي فيها سوء توقع رجب لمصير علاقته مع حبيبته غالية، على حبهما بقتلها، وهو ما يبدو من خلال تساؤله "**مخاطبا نفسه وفرسه:**

–لعلها علقت بغيرنا: يا أزرق؟ من هو؟ آه الويل لمن يتحدى رجب ويزاحمه في غالية"[2]وقد كان لهذا التوقع أثره البالغ في التحكم في ردود أفعال الشخصية، التي أصبحت عصبية قلقة إلى غاية إقدامه على قتل عشيق غالية، الذي لم يكن سوى غالية متنكرة في زي رجل، حتى تستطيع رؤية حبيبها رجب، الذي لقيت مصرعها على يده" **أنت ...أنت...غالية ...ماذا صنعت بنا ؟ قتلتك بيدي لقد قتلت حبي بيدي!...**"[3]

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص58**

[2] **المصدر نفسه، ص 80**

[3] **المصدر نفسه ،ص83**

أما في قصة (**الأرض حبيبتي**)، فقد استشرفت حادة بيع زوجها موحا للأرض، عبر تجسيد مستقبل عائلتها المظلم في هيئة الشيطان، عن طريق الأحلام التي تجثم على نفسها كل ليلة، ومعلوم أن الحلم هو مجموعة من الرموز التي تعبر عن واقع الإنسان ومستقبله بطريقة أو بأخرى، فأصبحت حادة تتخيل الأشباح في الليالي المظلمة وهي يقظة، على الرغم من انها بنت الريف التي تعرف الظلام ، بمختلف الأعمال الشاقة ليلا، ولكن في هذه المرة استحال الظلام الى شيطان مرعب. أخاف حادة وأقلقها كثيرا فعبرت ذلك مخاطبة زوجها"**–الشيطان–يا موحا– يكاد يخنقني**"[1]ولم يكن هذا الشيطان إلا إقدام موحا على بيع أرضه، التي ترى حادة من ورائه أبنائها عبيدا في أرضهم، فتقول مستشرفة مستقبلهم " **ستخرج منها وتصبح عبدا لمن يشتريها .. وأولادك؟ أتراهم يحتفظون بمكانتهم أم سيصبحون هم أيضا عبيدا للمالك الجديد؟**"[2]

وفي قصة (**الضاوية**) يتكرر التخلي عن الأرض والتفريط فيها من طرف شخصية عمرو، الذي يتزوج من الضاوية المدنية، التي تضغط عليه لبيع الأرض، والانتقال إلى فاس للعيش فيها عبر التخيل " **يتيه في تفكيره مع أولاد مولاي إدريس..شريط شوارع فاس يمر أمام ناظريه: دكاكينها ورجالها ونساؤها...ويتوقف الشريط لحظة وهو يذكر كيف يحاول حينما يسير في هذه الشوارع أن يستشف ما تحت البرقع المغربي**"[3]. حيث مثل هذا الاستشراف يبيع أرضه، ومعها زوجته الأولى عيوشة وأولادها بتخليه عنهم ، الذي يمثل تخليه عن الأرض، وضياع وتيه الفلاح في المدينة، وسط سلوكيات المفاخرة والشهوة وتبذير المال.

وفي قصة (**حديقة الله)لونيسي**، يرتبط الاستشراف، ببحث الشخصية عن الحل لعقدة الحدث، الذي يتمثل في مرض عبد الباقي الجسمي، ومجموعة الأمراض الاجتماعية التي استشرت في المجتمع، حيث يستشرف عبد الباقي متفائلا بالشفاء من مرضه، ففي" **عدة مرات اعتقد أنه سينتهي فوق طاولة العمليات الكثيرة التي أجراها له الطب يحدوه الأمل دوما في الشفاء التام...**"[4]،كما يستشرف السارد المستقبل من خلال مجلس الأصدقاء في حديقة الله، الذين يشكلون أبطال قصص : مجرد عتاب، والشيئ المؤكد، بتطلعهم إلى المستقبل "**وأمل يراود النفس إلى**

---

[1]عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 37

[2]المصدر نفسه، ص 42

[3]المصدر نفسه، ص 59

[4]زهور منيسي، الظلال الممتدة، ص 28

التغيير...إلى الأحسن...كانت الحديقة بالنسبة لهم جميعا محطة إنتظار لا أكثر...ربما لحديقة أجمل...

وأعمق ...وأكثر ظلالا، أكثر نورا وضياء..."[1]وقد اختارت القاصة هذا الفضاء المكان (**حديقة الله**)، لجماليته الفنية وقيمته الدلالية، لاحتضان هذه الآمال التي يتمسك بها الأصدقاء، ففي الحديقة المنتظرة سيجلسون للحديث وقد تغير الوطن من حولهم إلى أفضل حال.

أما في قصة لها بعنوان (**مجرد عتاب**)؛ فينقل لنا سي صالح بطل القصة استشرافه للمستقبل رفقة زملائه المجاهدين، في إطار زمن الماضي المسترجع، الذي نقل لنا من خلاله تصورهم لمستقبل المجموعة فيقول : " **وهنا ينتصر المستقبل ليحتل ذهن المجاهد...ولا يترك لغيره مكانا شاغرا يعمره، حتى هذا المستقبل بالنسبة له كفرد ..لاحق له فيه ا لحق كل الحق في التفكير بمستقبل المجموعة...الكبرى...الشعب بأكمله..."**[2]وقد هدف هذا الخطاب الزمني في تصورنا إلى المقابلة بين زمنين متعالقين؛ هما زمن المستقبل المتصور في ذهن الجماعة، وزمن الحاضر الذي هو نفسه الزمن المتخيل والمستشرف من الجماعة المجاهدة. حيث كان مخالفا لتوقعاتهم، وغير معادل للتضحيات الكبرى التي قدموها، لذلك فإن البطل المجاهد في هذا القصة، بقي رافضا تسليم أشيائه من زمن الثورة للمتحف.

رابعا– الخطاب والإيقاع الزمني:

يحتاج السارد أثناء تخييله لزمن القصة، إلى مقدرة فنية كبيرة لضبط إيقاع زمن الخطاب، الذي يكون عبر مجموعة من التقنيات السردية، التي تمكنه من ترتيب الأحداث، بمختلف تعالقاتها وتلاحمها مع عناصر السرد الأخرى، ومنها ما يقترحه "(جينيت) G.genett في كتابه (أشكال3) 1972 دراسة الإيقاع الزمني من خلال أربع تقنيات سردية هي : الخلاصة، والحذف،(في تسريع السرد) الإستراحة، والمشهد(في تعطيل السرد) "[3]

والغالب الذي لاحظناه في الخطاب القصصي القصير الذي بين أيدينا؛ هو كثرة المشاهد الوصفية والوقفات، خصوصا في السرود التي يتم فيها تركيز السرد على ركن فني معين، تدور حوله الحكاية، " **وليست هذه الوقفات الوصفية زائدة، بل هي أهداف سردية يبطئ السرد فيها**

---

[1] **زهور منيسي، الظلال الممتدة، ص32**

[2] **المصدر نفسه، ص 38**

[3] **محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص109**

الحدث القائم.وتتجلى فيها أسلوبية الروائي"[1]إذ تعمل في البداية على التمهيد لتيمة القصة، و مساعدة أركانها على إعادة ترتيب نفسها، وفق ما تستخلصه من هذه الوقفات التأملية، سواء أكانت من طرف الراوي أم الشخصية.

كما يقوم الخطاب بتسريع السرد من أجل ربط الأحداث ببعضها، حتى تكون التفسيرات منطقية، إذ إن سرد أي تفصيل لا يخدم الخطاب؛ سيعمل على إرباك النص وتشتيت ذهن القارئ. فيقوم بالإشارة إلى تلك الفترة عبر تقنية الخلاصة، التي تتضمن وصفا موجزا لفترة من الزمن دون ذكر تفاصيلها، أو عبر تقنية الحذف التي تختزل زمنا معينا من القصة، في شكل عبارة أو جملة قصيرة و"**قد يكون الحذف سريعا يذكره الراوي، أو ضمنيا لا يصرح به وإنما يستدل عليه القارئ من خلال ثغرة في التسلسل الزمني**"[2]ومثاله القطع الذهني، الذي يكون بعدم وضع نهاية لموقف ما، والانتقال إلى سرد موقف آخر، ويتم الاستغناء عن وصف الموقف المقطوع، بواسطة دليل لغوي يعمل على جعل القارئ مالئا للفجوة التي تركها له السارد او النص.

من خلال تفحصنا لمجال الزمن في متون المدونات، لا حظنا أن القصاصين قد قدموا لنا خطابا، وفق إيقاع زمني؛ احتوى كل التنظيرات السردية الزمنية في صياغة خطابهم القصصي، وهو ما يمكن تفصيله على النحو التالي:

1– تعطيل السرد:

نوع القصاصون في المتون المدروسة، في تقنيات تعطيل السرد بين الوقفة والمشهد، في بناء زمن الخطاب، فكان الاشتغال على الوقفة الوصفية، التي يتوقف فيها السرد؛ ليفسح المجال للسارد في وصف زاوية معينة، يقتضيها الخطاب أثناء نسجه لزمن القصة، فقد يصف الشخصية وصفا كاملا. أو يختار البعد الذي يخدمه، ولا يربك البنية العامة للقصة وترابطها، كأن يركز على البعد الجسدي فيأتي على أدق التفاصيل، أو يقوم السارد بوصف سياق زمني معين؛ تاريخي أو اجتماعي، أو يصف الأمكنة على تنوعها المفتوحة والمغلقة.

كما وظف القصاصون أيضا المشهد بنوعيه الحوار الخارجي والداخلي، بل إن بعض النصوص شكل فيها الحوار مساحات نصية شاسعة، وأخرى تواجد فيها بالشكل الذي يساعد على تلاحم عناصر السرد الأجناسي للقصة القصيرة، فعمل على كسر خطية الزمن. وقدم الشخصيات، ووصف

---

[1] **محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص111**

[2] **المرجع نفسه، ص111**

الأمكنة، تمهيدا لاستئناف حركة الزمن من جديد، سواء للاستمرار في السرد الكرونولوجي المتصاعد أو الاستذكار أو الاستشراف.

في قصة (**الظلال الممتدة)لونيسي**؛ تتوقف زينب عن حوارها الداخلي مع نفسها؛ لتصف الحالة النفسية والجسمية لحماها، الذي تغيرت أحواله منذ أن غاب ابنه فتقول:" **وهذا الشيخ حموك غاب عن وعيه منذ أن غاب زوجكن إبنه العزيز، وهاهو يأكل كسرته بشهية غريبة، وعيناه تجتران الأشياء...كأي حمل صغير**". حيث ساعدت هذه الوقفة في تعطيل السرد، للخروج من مد استشراف عواقب تجنيد ابنها في الجيش الفرنسي، وجزر الحوار الداخلي النفسي الذي أثقل روح زينب وأتعبها، ولذلك راحت تواسي نفسها بوصف حالة حموها التي تشبه حالتها، الذي فقد ابنه ذات زمن.

وفي قصة لها أيضا بعنوان (**حديقة الله**)؛ يتوقف السارد مستعينا بالمكان في برنامجه الزمني قائلا:" **جميلة والله هذه الحديقة كانت تتوسط شارعين رئيسيين...وتحتل مساحة من الأرض سمحت بتنوع ممراتها، واتساع أحواضها وتشكل أنواع نباتها... مقاعدها رخامية باردة في الشتاء، ندية في الصيف**"[1]. حيث ناسبت هذه الاستراحة المكانية، توجه خطاب هذه القصة؛ في الاعتناء بالمكان بدءا بالعتبة النصية، الى مختلف الفضاءات المكانية التي استخدمها السارد، وصولا الى الحديقة الموصوفة، التي كان يجلس فيها مع أصدقائه ليفرغوا همومهم، ويتطلعوا لحياة جميلة وكريمة،" **وامل يراود النفس في التغيير...إلى الأحسن...كانت الحديقة بالنسبة لهم جميعا محطة انتظار لأكثر...ربما لحديقة أجمل...**"[2].

كما ارتبطت الاستراحة أو الوقفة الوصفية في قصص **غلاب** أيضابرغبة السارد في التخلص من الزمن النفسي الثقيل، والخروج من الحلقات الزمنية الفارغة، التي تصنعها عذابات الشخصيات المرتبطة في جلها بالأرض، حيث نجد السارد يربط بين الأرض والانسان، من خلال تخلي عمرو الفلاح عن زوجته الاولى عيوشة، بزواجه من الضاوية التي تحاول أن تقنعه ببيع أرضه، والعيش في مدينة فاس. وهنا نجد السارد يتوقف عدة مرات واصفا البعد الجسمي لعيوشة، من أجل الانتقال بالحدث نحو نهايته، وهو ماكان بزواجه من عيوشة، حيث عمل هذا الوصف على تعزيز وظيفة شخصية عمرو

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص32**

[2] **المصدر نفسه، ص32**

المسيئة لعيوشة /الأرض فيقول: " **عيناه انغرزتا في وجه عضه الشقاء وحر الصيف واحتوت عيناه قامة محدودبة حمالة حطب وجرة ماء**"[1].

أما في قصة (**كل في طريق**) ذات الزمن الرحب، التي يقدر زمنها بخمس وعشرين سنة، كان البطل المهجور يعود إليها في كل مرة و"**كيف لا يذكر وقد عاش سنواته الماضيات لا يكاد يعود بذاكرته إلى شبابه إلا ذكر ساعة كانا فيها على موعد الفراق**"[2]ليحكي قصة حب، أنهكه الزمن الذي تعطل بسبب هجرانها، ولذلك تخللت القصة الكثير من المشاهد، والوقفات الوصفية للحالة النفسية للبطل في الحاضر والماضي.

ومن ذلك مشهد الفراق الذي دار بينهما، والذي لا يمكن أن ينساه " **قالت وهي تشد على يده:**

هذه طريقي وتلك طريقك ..وداعا.....وداعا إلى الأبد"[3]

وقد ساعدت هذه التقنية على ربط حلقات الزمن السردية السابقة له، التي كان يستخدمها البطل من أجل معاتبة حبيبته، التي التقاها بعد خمس وعشرين سنة، فراح يحاورها تارة ويصف جسدها وفكرها اللذين فرقاهما تارة أخرى، فعند البعد الجسدي يتوقف السارد، ليصف شخصية عشيقته؛ للتدليل على طول زمن الفراق، وأثره في ملامح الإنسان، ولكنه في الوقت نفسه يعبر عن مدى تعلق الشخصية البطلة بمحبوبته، التي لازال يحبها رغم ما فعلته السنون الطوال بها، ورغم تخليها عنه" **سنوات حطت معالمها على الوجه الدقيق فأصبح ممتلئا ترتسم على صفحتيه مشروعات خطوط متعارضة**"[4] و " **لم يكن في حاجة الى كبير عناد ليكشف التجاعيد التي تنطلق من عقالها كلما ابتسمت**"[5]

–زمن طويل ..أليس كذلك..؟"

-طويل والله في حساب الشهور والسنين ولكنه يبدو كما لو كان أمس"[6]

ويستمر السارد في لعبة الزمن، وربطه بأفعال الإنسان؛ لتحقيق الدلالة المرجوة، حينما قال : " **حقيقة يبدو كما لو كان أمس، ولذلك أبحث عنه فلا أجده**"[1].إنها لعبة المستحيل والممكن أن

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 57**

[2] **المصدر نفسه، ص 98**

[3] **المصدر نفسه، ص99**

[4] **عالمصدر نفسه، ص100**

[5] **المصدر نفسه، ص 100**

[6] **المصدر نفسه، ص ص 99–100**

يكون الأمس سعيدا، فنجده دائما في ذاكرتنا، ومستحيلا إذا كان حزينا فقدنا فيه عزيزا، فلا يمثل لنا سوى الألم وغياب الحبيب .

كما ساهم المشهد في تعزيز وظيفة المكان المجازي، الذي كان موضوعه حول هذه الطريق وشكلها، وما حدث فيها بلغة رمزية معبرة "...**ولم يكن في مقدوره أن، أن يسيرا فيها معا .**

–كان محكوما علينا ألا نسير فيها معا ..وكان حكما جائرا"[2]

وساهم المشهد أيضا في إبراز الملمح الثقافي لشخصيتي القصة، اللتان بدتا مثقفتين من خلال ما دار بينهما من حوارات، فهما خريجين جامعيين درسا معا، وهو ما يفسر أثر الشخصية المثقفة في السرد القصصي، من حيث اللغة القصصية الراقية، وجودة الأفكار التي تضمنتها ردودهما.

لا يقتصر تعطيل السرد على الوقفة أو المشهد في الزمن المتصاعد للقصة، بل يمكن أن نجده أيضا أثناء الارتداد إلى الماضي، حين يتحول هو في حد ذاته المادة المسترجعة، فيعمل على تبطيئ السرد، وعادة ما يكون للحجاج دور كبير في ذلك، أو لتفسير سلوكيات، أو أحداث تقع في الزمن الحاضر، ومنها عودة البطل إلى زمن ذكريات الجامعة اي خمس وعشرون سنة خلت، للمساعدة على تفسير سلوك شخصيتيهما، وقد استحوذ هذا الاسترجاع على ثلاث صفحات من الصفحة 104 الى الصفحة 106، وكان في شكل حوار؛ فسر طريقة تفكير كل واحد منهما، وهي طريقة التفكير التي عكست شخصيتهما، وقد أتى هذا الحوار متضمنا لأسباب فراقهما، وهو اختلاف شخصيتيهما؛ إذن ساهم الحوار هنا كعنصر فني في عملية الاسترجاع، انطلاقا من كونه يشمل هو في حد ذاته؛ حدثا يرتبط بالحدث القصصي المتمثل في فراق حبيبين.

أما في قصة (**نزهة رائقة**) **للدوعاجي** فقد توقف السارد كثيرا؛ ليصف نزهة متعبة قضاها مع صديقه عبد الله التونسي، في مدينة رادس، حيث وصف الشخصيات والأشياء وصفا دقيقا، خالقا جوا من روح الفكاهة الساخر، الذي ربطه بحياتنا عموما، ومن ذلك وصفه لشخصية قريب صديقه حين يقول :" **وقدمني إليه عبد الله فإذا هو رجل في مثل سن أخيه(أي:لا سن له) طويل القامة ''يحمل'' أنف ملاكم، ونظارتين خضراوين، و بدلة زرقاء عليها ''كدرون'' أسود وينتعل ''بلغة'' صفراء، عليها''جزمة'' صفراء أيضا لامعة تسر الناظرين لعلها أثمن ما يرتديه.** "[3]

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، 100**

[2] **المصدر نفسه، ص 100**

[3] **المصدر نفسه، ص 103**

حيث عبر السارد من خلال هذا الوصف، عن شخصية حولت النزهة الرائقة إلى رحلة شاقة بسبب شخصية قريب عبد الله الفوضوية، التي تعكسها ملابسه وسيارته المشكلة من كل قطع السيارات القديمة.

كما عبر السارد بالمشاهد، التي كان يستعملها بين الفينة والأخرى، بلغة ساخرة عبرت عن شخصية صديقه العابثة المستهترة، ومنها استذكاره للحوار الذي دار بينه وبين عبد الله في زمن الاعتصام، أين وجده عبد الله التونسي أمام طابور ينتظر دوره لأخذ حصته من الخبز يقول السارد:

"وإذا بصديقي لا أدري من أين أتى وسألني.

– ماذا تصنع هنا؟.

كأنه لا يدري ما كنت أصنعه وأجبته:

– أشتري الخبز.

– فاقترب مني وأسر في أذني لماذا لم تستشرني في هذا؟ اسمع وافهم خبز هذا المخبز أردأ أنواع الخبز، ولي خباز صديق صدوق، وخبزه أشد بياضا من خبز هذا سأقدمك له، وسوف يعطيك ما تشتهي من أرغفة ومتى شئت. هيا اتبعني."[1]

ولكنه بعد أن أخذ بمشورته، وذهبا إلى الخباز الصادق الصدوق ألفيا مخبزه مغلقا، **"وقال عبد الله:**

– لعله نزل إلى تونس يبتاع الدقيق.

لم أجب بشيئ، وإنما رجعت على عقبي إلى المخبز الأول.

ولم أصل إليه إلا بعدأن نفدت كل الأرغفة، ولم يبق إلا أنا وعبد الله وجياع يترقبونني في البيت"[2]

2– تسريع السرد:

يعمل الخطاب على تسريع السرد؛ إما بحذف فترة زمنية كاملة من القصة، لا يرى في ذكر تفاصيلها أية فائدة تخدمه، إذ تصبح هذه التقنية ضرورة في السرد القصير، ضمانا لمبدأ وحدة الزمن في القصة القصيرة، الذي يؤثر أي خلل فيه على بقية الوحدات.

---

[1] **علي الدوعاجي،سهرت منه الليالي، ص 109**

[2] **المصدر نفسه، ص 110**

وقد استعان القصاصون المغاربة بتقنيات تسريع السرد، لاسيما في القصص ذات الزمن المتوسط والرحب، استجابة لمقتضيات الخطاب القصصي القصير، الذي يشتغل على تجاوز الأزمنة التي لا تخدم الحدث الموحد، الذي يشتغل الخطاب على تفكيكه وسد فجواته الزمنية، التي من شأنها إرباكه أو تصديعه بما يطمس وحدة الأثر الفني للقصة القصيرة.

في قصة (**العائد**) لعبد الكريم غلاب؛ التي تتحدث عن نكبة فقدان فلسطين، جاء الحذف في نهاية القصة؛ ليختزل ألم الفراق عند نوار وأمه، يقول الراوي " **عشرون سنة نسي الناس فيها أبا نوار، وانقطعت أخباره حتى عن أم نوار**"[1].حيث أتى كخلاصة لوطأة الزمن النفسي الشديدة، على نوار ووالدته، التي تناولها في ثنايا القصة عبر تقنية الاستذكار، التي كان يستخدمها نوار للعودة في كل مرة إلى الماضي، سواء من خلال ذاكرته أو من خلال ذاكرة والدته، التي كانت تحكي له عن زمن الحرب والتهجير، ولحظة رحيل والده المؤلمة.

أما في قصة (**الأرض حبيبتي**)؛ فقد عمل الحذف على تصعيد موقف الشخصية حادة زوجة موحا، التي ترفض أن يبيع زوجها الأرض، وذلك من خلال متتاليات سردية؛ حذفت تفاصيل الأيام التي كانت كلها قلق وخوف من فقدان الأرض، ومراقبة أفعال موحا التي أصبحت مخيفة جدا بالنسبة لحادة، والتي انتهت ببيعه الأرض وتطليقه لزوجته وانتحارها، وهو ما توضحه المقتطفات التالية:

" ليلة أخرى مع الشيطان الذي يكاد يخنق أنفاسها "[2]

" يوم آخر تقضيه في غمرة قلقها" [3]

" ومع الضحى"[4]

ومع المساء عاد موحا"[5]

"أصبح الصباح وأقبل الناس من بعيد يتقدمهم خالي عمرو وهو يشرق بدمعه، فقد كان هو الذي أنزل جثة حادة من حبل معلق في شجرة كان يخنق عنقها."[6]

---

[1] عبد الكريم غلاب، الارض حبيبتي، ص 110

[2] المصدر نفسه، ص36

[3] المصدر نفسه، ص36

[4] المصدر نفسه، ص36

[5] المصدر نفسه، ص37

[6] المصدر نفسه، ص 50

تشير هذه المقتطفات، إلى دور الحذف في تكثيف الحدث، ووحدته، وتسريعه نحو نهايته، وأثره على الحركة النفسية لشخصية حادة، التي أصبح موضوع بيع الأرض يشغل تفكيرها بشكل رهيب. وهي الشخصية التي وقع عليها الزمن القصصي برمته الحسي والنفسي.

وفي قصة (**استرجعتها**)؛ كثف السارد الحدث، واتجه به نحو التأزم ثم الحل، عن طريق الحذف تارة والخلاصة تارة أخرى، وذلك عبر الملفوظات السردية التي تضمنت الغيابات المتكررة، التي لاحظها أهل الدشرة على قدور، والتي كان من ورائها جماعة من المدينة، تحاول أن تغتصب أرضه وهي تفاصيل تأزم الحدث التي نجاوزها السارد، من خلال حذفها في قوله: "**واختفى قدور يوما كاملا عن الدشرة**"[1] و كذلك في قوله "**غاب قدور عن الد شرة مرة أخرى يومين كاملين**"إلى أن لمح لأهل قريته بأن المشكلة تتعلق بالأرض أرضهم.

حيث أعطى دافعا معنويا لهم جميعا للتمسك بالأرض وخدمتها أكثر، وهو ما توضحه هذه الجملة، التي لخص فيها السارد أثر كلمة قدور في أهل الدشرة" **ومرت أيام لم ير فيها الرجال قدورا إلا عاملا نشيطا**"[2]لتأتي اللحظة التي اتضح فيها لأهل الدشرة سبب غياب قدور المتكرر، والتي طلب فيها العون من أهل قريته على تجاوزها، لتنتهي القصة بموت قدور مدافعا عن أرضه.

وفي قصة (**مجرم رغم انفه**) **للدوعاجي**؛ عمل السارد على تسريع السرد، من أجل اختصار فترة زمنية كاملة من حياة شخصية قاسم بطل القصة، الذي بلغ سن ثلاثين سنة. حيث لخصها للشيخ الذي كان يجلس أمامه في عربة القطار، وقد أدت هذه الخلاصة دور الافتتاحية القصصية التي شكلت جزءا مهما من الخطاب القصصي للدوعاجي، وكذلك تحفيزا للمتلقي (الشيخ)؛ لسماع تفاصيل قصته، التي استرجع فيها حياته كاملة "**–أوه !...يا أبي الكبير! ...لا يدري الحياة من لم يبتل الحياة!...ما أقساها...وما أمر طعمها! لقد حملت من أعبائها ما تنوء من حمله الجبال الرواسي. لقد ظلمت ومنيت بعلل، روعت منها طول حياتي حتى تركتني انهش قلبي، وضميري كما يفعل الثعلب عندما ينهش رجله بنابه ليتركها للفخ لينجو بالباقي لقد زلت بي قدي إل هوة الإجرام وانا بريئ.آه...**"[3].وبما أن قاسم يرغب في سرد قصة حياته كاملة، كان لزاما عليه أن يستعين بتقنية الحذف، للوصول إلى لحظة تأزم القصة المسترجعة، التي تحكي عن قصة حبه من ابنة قريبه عمر

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الارض حبيبتي، ص74**

[2] **المصدر نفسه، ص ص 76–75**

[3] **علي الدوعاجي،سهرت منه الليالي، ص75**

الوذري، فيقول مختزلا فترة زمنية طويلة تمتد من الطفولة إلى الشباب "**وكانت بين بنات عمر فتاة في مثل سني جميلة، ذكية، علقت بها، وعلقت بي، ونحن صبية وأنستني بعطفها، وحنانها ذل اليتيم. وملأت فراغ قلبي. تحابنا السنين الطوال، حبا نقيا طاهرا من كل الأدران، حتى أصبحنا لا نفترق إلا في ساعات الدراسة**" [1]حيث إن هذه الفترة لم تتضمن أي حدث، قد يؤثر عدم سرده على البنية العامة للقصة، ولذلك تم القفز على هذه الفترة من دون إغفال لقيمتها العاطفية، التي تضمنت وصفا للحب الكبير، الذي نشأ بين قاسم وابنة قريبه.

لقد حظي الحذف في هذه القصة بقيمة دلالية مكثفة، عدت جزءا من الحدث العام الذي يشتغل عليه الخطاب، فبعد اختزاله لفترة هامة من حياته الأولى كما رأينا، في طفولته، وجدناه بعد ذلك يختزل باقي حياته منذ دخوله السجن، "**تركت السجن بعد مضي خمس سنوات قضيتها مع المجرمين وسمعت من أقاصيصهم ما سمعت. فهل الذنب ذنبي إن كانت أبواب السجن لا تغلق إلا على المجرمين**"[2]. وهو حذف يمكن أن نصفه بالمرن. حيث عمل على تقديم صورة مختصرة، عن حياة قاسم بعد خروجه من السجن، حيث انتهى به الحال مترددا بين السجن وخارجه وسط المجرمين، إلى أن تنتهي القصة، وهو على هذه الحال، التي لقي عليها الشيخ في عربة القطار.

وفي قصة" **قتلت غالية**" ذات المضمون العاطفي؛ يختزل السارد فترة فراق رجب لغالية المقدرة بستة أيام، بحذف ما دار فيها من تفاصيل، إلا أنه يشير إلى مداها الزمني الطويل بالنسبة لعاشق مثله فيقول :" **حدث أن غضب مع عائلته، فلم يذهب إلى البيت منذ ستة أيام، هي كست سنين عنده.**"[3]. حيث عمل الحذف هنا، على تسريع السرد نحو تأزم القصة، ودفع الشخصية إلى التحرك نحو إيجاد حل لأزمتها التي ازدادت تأزما، وهو ما جعل السارد يستعين بالحذف؛ للوصول إلى اليوم السادس، الذي تضمن نهاية حدث القصة، فيقول" **وأقبل الغروب. وازدادت وحشة رجب فرجع إلى المدينة يجر أقدامه، جرا، هائما، لا يدري أية جادة يتخذ.**"[4]حيث تضمن وصفا للحالة النفسية المحبطة برجب، والتي أفقدته عقله وجعلته يتوهم أن غالية التي ترتدي زي رجل، هي عشيقها الذي تواعده؛ فأقدم على قتلها وانتهى به الحال في مستشفى المجانين، بعد أن كشف عن وجهها.

---

[1] علي الدوعاجي،سهرت منه الليالي، ص76

[2] المصدر نفسه، ص 78

[3] المصدر نفسه، ص 80

[4] المصدر نفسه، ص 82

وفي قصة (**الشيئ المؤكد)لونيسي**؛ نجد دور الحذف يقتصر على ربط أجزاء القصة واتساقها لتسهيل انتقال السارد بالمتلقي، من مرحلة وصف وسرد حياة كمال البائسة، إلى المرحلة الثانية السعيدة من عمره؛ بحصوله على عمل وقرب زواجه من سليمة بنت الجيران، حين يقول" **بعد مدة كان كمال قد التحق فيها بالعمل في مصنع لصناعة المكانس والمنفضات المخصصة للمكفوفين**"[1]. حيث شكل هذا الحذف فاصل زمنيا بين مرحلتين زمنيتين متناقضتين من عمر كمال.

وهو نفس الإيقاع النصي الذي نجده في (**قصة الظلال الممتدة**)، عندما فصلت زينب بين الفترة الزمنية التي مثلت أزمة الحدث القصصي، و الفترة الزمنية الثانية التي أتت بالحل، يقول السارد :" **مع مرور الأيام ...وجفاف المورد**"[2] اهتدت زينب إلى وهب أقراطها للمجاهدين، من أجل أن يقبلوا بتجنيد ابنها، وهو ما أقدمت عليه وقدم حلا لتأزم الحدث ونهاية للقصة.

خامسا – خلاصة الفصل الثالث:

تطرقنا في هذا الفصل لمفهوم الزمن وإشكالاته الفلسفية، وانعكاساته على النص الأدبي من حيث هو عنصر سردي، له بنيته وسماته النصية، لاسيما من حيث الشروط التي يجب توافرها عند اشتغاله في السرد القصير، ولذلك فقد تناولناه من حيث حجمه وكيفية اشتغاله في القصة، ومدى استجابته وتلاحمه مع بقية عناصر الخطاب.

وارتباط كل ذلك بالشخصية وهي تسترجع الحدث عبر الذاكرة القريبة والبعيدة، وعبر تذهناتها وتصوراتها للزمن القادم عبر الاستباقات، التي تتوائم مع طبيعة الشخصية وتوقعاتها التي تبنيها انطلاقا من ذاكرتها وحاضرها، وعلاقة كل ذلك بالإيقاع الزمني، وتمظهره عبر مراحل القصة، من خلال تبطيئ السرد وتسريعه، بواسطة التقنيات المناسبة لحالة الشخصية وطبيعة الحدث ومضمونه، وأثر كل ذلك على الصورة الفنية للقصة القصيرة.

والصورة الفنية للقصة القصيرة، لاتكتمل أجزاؤها إلا بمعالجة مشكلة الزمن في القصة القصيرة.حيث وجدنا القاص يحل هذه المعضلة، بالإشتغال على المدة الزمنية الطويلة عبر التقاط الحدث ذي زمن قصير، من خلال الذاكرة البعيدة، والاشتغال على سرد تفاصيله، وقد مثلت لذلك

---

[1] زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 56

[2] المصدر نفسه، ص 19

بمجموعة من القصص ذات الزمن الرحب منها :"الظلال الممتدة " لونيسي و "كل في طريق لغلاب".

الفصل الرابع

الرؤية والتلقي في الخطاب القصصي القصير

تأسيس لرؤية مزدوجة

أولا– في مفهوم الرؤية وإجراءاتها:

تعد مقولة الرؤية من أهم المباحث السردية في حقل الخطاب الأدبي، وهي اختصارا وجهة نظر الراوي التي ينقلها للمتلقي عبر النص، فتتفرد وتتعدد حسب ما يتطلبه نمط الخطاب، ومنه القصة القصيرة، التي يسمح مبدأ وحدة أركانها بتركيز هذه الرؤية وتجسيدها بوضوح، ولذلك يعد الخطاب القصصي أخصب نمط سردي لتجسيد هذه المقولة، التي تعنى بوجهات النظر، أثناء إعادة صياغة وقائع القصة التي " لا تقدم لنا أبدا في حد ذاتها بل من منظور معين"[1] يختلف من راو لآخر.

"وتعرف الرؤية (VISION)؛ بأنها " الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها، ويمكن أن تنضوي تحت كلمة «الأحداث» هنا، كل عناصر بناء القصة، وأبرزها الخلفية الزمانية والمكانية بكل الأحداث، وطبيعة الشخصيات التي تكونها أو تكون على علاقة مباشرة أو غير مباشرة معها"[2] فهي زاوية النظر التي يقدم عبرها الراوي مجموعة من الأفكار والقناعات والتصورات، التي تشكل مرجعيته الفكرية والشعورية، التي ينظر بواسطتها إلى الحياة، ولذلك تتعدد اتجاهات الخطاب للمادة القصصية الواحدة، من خلال مجموعة هائلة من العناصر، والعلاقات النصية القائمة في الخطاب.

وليس المقصود بالرؤية تلك المتعلقة بصميم العمل النقدي، الذي يهدف إلى"اكتناه عالم الخطاب الإبداعي، في مستوياته الأسلوبية أو التركيبية والدلالية، على ركيزتين أساسيتين، هما:

. الرؤية التي ينطلق منها الناقد.

. المنهج الذي تتبعه للوصول إلى ما يهدف إليه" حيث تأتي أهمية هذه الرؤية من كونها عملية نقدية في الأساس، تتعلق بالمنظور الذي يرى من خلاله الناقد ما يناسب عملية استكناه عالم النص، الذي تحكمه قوانينه الخاصة، والتي تفضي إلى بنيات ودلالات غير تلك الموجودة في الواقع، ولذلك جاءت هذه الرؤية من منظور نقدي يسعى للمسائلة، لأن " أي فعل نقدي يهمل المسائلة، يقع لا محالة في دائرة التسليم بما هو قائم"[3]، وتتحول رؤيته إلى مجرد استنساخ جديد للنص.

---

[1] تزيفتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، (ط.2)، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب 1990، ص.50

[2] عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990م، ص ص61– 62

[3] المرجع نفسه، ص 12

والرؤية من أبرز التقنيات السردية "وأكثرها خضوعا للدراسة منذ نهاية القرن التاسع عشر وأدت إلى نتائج نقدية محققة"[1] على الرغم من بدايات التنظير المتعثرة التي "خلطت بين السؤال:من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردي؟ أو بعبارة أوجز: بين السؤال: من يرى؟ والسؤال: من يتكلم؟ "[2] الذي عالجه ميخائيل باختين في تصوره لإشكالية المتكلم في الخطاب الروائي، من منظور التعددية اللغوية التي تحمل قضايا الخطاب السردي، وإن تضمن نص ما لغة واحدة، فإنها في حقيقتها " لغة خيالية ودفاعية؛ أي إنها بعبارة أخرى، مرتبطة حواريا بالتعدد اللساني "[3]؛ أي أنها تأتي في موقع يعكس ما يقابله ويناظره خارج النص، ويحمل أيضا في ثناياه مضامين، وعلامات لغوية ودلالية مباشرة وغير مباشرة، عن التعدد اللساني الخارج نصي.

ولذلك فإن "التعدد اللساني إما أن يدخل إلى الرواية «بشخصه» إذا جاز القول، ويتجسد داخلها عبر وجوه المتكلمين، وإما أنه، بمثوله في خلفية الحوار يحدد الصدى الخاص للخطاب الروائي المباشر"[4]، فيكون هنا بصدد عملية خلق فضاء لحوارية الأصوات المتعددة، والمتنوعة عبر جسد الرواية الذي يتغذى فنا ومضمونا على هذه الأصوات، التي تعكس خطاب الإنسان وكلامه، حينما يتمظهران في السرد؛ بواسطة اللغة الفنية التي يتشكل عبرها الخطاب.

ولما كان "المتكلم أساسا هو فرد اجتماعي، ملموس ومحدد تاريخيا، وخطابه لغة اجتماعية"[5] فإنه ينقل هذه القيمة الاجتماعية والتاريخية، بواسطة التعدد اللساني إلى عمق الخطاب، الذي يتعدد ويتنوع عبر الشخصية السردية، "كما أن المتكلم في الرواية هو دائما، وبدرجات مختلفة، منتج إيديولوجيا، وكلماته هي دائما عينة إيديولوجية (Idéologème)، واللغة الخاصة برواية ما، تقدم دائما وجهة نظر خاصة عن العالم، لم تنزع إلى دلالة اجتماعية"[6]، ومعلوم أن الإيديولوجيا تمتاز

---

[1] جيرار جينات، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرونأ ط 2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المغرب 1997 ص 199

[2] المرجع نفسه، ص 199

[3] ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1987م ص 104

[4] المرجع نفسه، ص 101

[5] المرجع نفسه، ص 102

[6] المرجع نفسه، ص 102

بطبيعتها المتعددة والمتصارعة، التي ينشأ عنها تعدد في الرؤية والمنظور، الذي تتكفل به الأصوات السردية وفق مبدأ الحوارية.

بمعنى أن مبدأ الحوارية؛ يشكل الوسيلة والغاية في حد ذاته للخطاب الأدبي، وجزءا من بنيته الشكلية التي يسير وفقها، ولذلك تتمايز الأعمال القصصية؛ حسب درجة حضور "الإنسان المتكلم وخطابه"[1]، الذي يعبر عن وعيه، وفق مبدأ الحوارية اللغوية الداخلية والخارجية.

والمتكلم أو الصوت السردي المختبئ وراء «المظهر اللفظي» [2] لخطاب التخيّيل؛ هو الذي يقصد به الصوت السردي، من حيث هو الضابط والناظم الرئيسي لكل مكونات الخطاب؛ بمعنى أنه يمكن النظر إلى قضايا الرؤية وإجراءاتها، من زاوية أخرى تسمى «الصوت السردي» أو «الذات المتلفظة»، وتأتي قيمة هذه المقولة أي الصوت السردي (السارد)، من حجم الوظائف الهامة التي يؤديها أثناء بناء النص، بحيث يقف على وظيفة الناظم لعناصر السرد وتلاحمها، وجزءا من عملية بنائه، ومرآة لرؤية ذاتية وموضوعية، يجسدها عبر خطابه التخييلي.

وتصنع قضية الصوت السردي جمالية القصة، عبر لعبة التلبس بالشخصيات، والاستعانة بجملة من الوسائل اللغوية كالضمائر والأسماء، مما يجعل الذات المتلفظة؛ دائما ذلك السارد الذي يمتعنا بلعبة الخباء التي تصنع جمالية الأدب، والتي يطلق عليها تودوروف تسمية «خجل الخطاب»[3]، وهو تعبير مجازي عن تلبس الأفكار بعباءة الفن، الذي يتوسله لتمرير أفكار وقيم معينة .

وليس من السهولة بمكان الإمساك بعلامات السارد، على الرغم من وجود العلامات النصية كالضمائر، وهو ما يجعلنا في كثير من الأحيان، نلجأ إلى الاحتماء بعبارة أو مصطلح «الكاتب الضمني»، التي نطلقها عندما نجد صعوبة في تحديد الصوت السردي في نص ما، وليس بالضرورة أن يكون هذا الأخير هو الكاتب الضمني، و" من الخطأ الجسيم أيضا أن نفصل كليا هذا السارد عن «الكاتب الضمني»، فالمسألة في الخطاب السردي تتعلق أساسا بالجهة التي يصدر عنها الكلام، والتي ينعكس صوتها على الشخصيات، كما يمكنها أن تكون هي أيضا انعكاسا لشخصيات القصة، ويجب أن نضيف أنه بوسع الشخصية –السارد–؛ أن تقوم بدور مركزي في نطاق التخيّل (كأن

---

[1] ميخائيل باختين، مبدأ الحوارية، ترجمة فخري صالح، ط2،بيروت 1996م، ص 130

[2] تزيفيتان تودوروف، الشعرية، ص 56

[3] المرجع نفسه، ص57

تكون الشخصية الرئيسية)، أو أن تكون العكس من ذلك مجرد شاهد كتوم"[1] وفي كلتا الحالتين هي تمثل أكثر من صوت.

لذلك فإن مقولة الرؤية؛ تأتي بحلول تسمح إجرائيا من معرفة مختلف الرؤى، التي تحملها وقائع التخيّل، والحقيقة أن موضوع الرؤية ليس حكرا على الأدب وحده، بل يمتد إلى مجالات الخطاب الأخرى، التي قد يكون السرد الفني أوسعها تطبيقا

حيث استعير المصطلح في الأصل من حقل الفنون البصرية، ولما كان الأدب فنا من الفنون فقد لقي استعمال الرؤية نجاحا نقديا باهرا، في تحليل النصوص وتفكيك بنيتها السطحية والعميقة، وهو ما سمح لاحقا بظهور " عدة نظريات للرؤى في الأدب، بل يمكننا أن نقول إنه المظهر الذي حظي في هذا القرن بدراسة الشعرية له؛ دراسة أفضل من غيره من مظاهر العمل"[2]، وهو ما أنتج لنا أنواعا من الرؤية، ساهمت في توجيه الخطاب الأدبي، وأعانت على تحليله.

حيث تتجسد من خلال صوت الراوي، كأوضح صوت في الخطاب، انطلاقا من المواقع والوضعيات السردية التي يحتلها في الخطاب، فقد يكون مشاركا في الأحداث، أو غير مشارك، أو شاهدا، أو المؤلف في حد ذاته، وقد ترك العلامات النصية التي تدل عليه، "بيد، أنه، ومهما كانت أحواله وصفاته، لا بد أن ينطوي على رؤية خاصة"[3]، وهي هنا جوهر المسألة، والخلفية الحقيقية للخطاب، التي مهما اختلفت مصادرها السردية الموزعة على الشخصيات، تبقى في النهاية تتمثل في صوت الراوي، الذي قد يكون صوتا غير مسموع أو شخصية ما.

ولكن المسألة ليست بهذه السهولة، في اقتفاء وجهة نظر الراوي، الذي يصعب الإمساك به. لاسيما في الخطابات السردية المعقدة، التي تكثر فيها الأصوات والتدخلات، مما يجعل عملية التدليل عليه، تستدعي البحث في كل مستويات النص اللغوية والدلالية؛ لتحديد هوية الراوي .

و" يعرف الراوي (Narreter) بأنه «الشخص الذي يروي قصة »، أو هو ذلك الصوت الخفي، الذي لا يتجسد إلا من خلال ملفوظه، وهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث، ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها، والتعبير عن أفكاره،ا ومشاعرها وأحاسيسها"[4]، فهو

---

[1] تزيفيتان طودوروف، الشعرية، ص57

[2] المرجع نفسه، ص 50

[3] عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، ص 117

[4] المرجع نفسه، ص 61

تلك الشخصية التي يصدر عنها كل شيء بوساطة الملفوظ السردي، الذي يتنوع ويتشكل، عبر اللغة التي تسمح لنا بتحسس وإدراك مظاهره في الخطاب، ومعرفة الرؤى المبثوثة في النص.

وقبل أن نخوض في أنواع الرؤى، لفت انتباهنا تودوروف بمفاضلة بين مقولات الرؤية وأنواعها. حيث يصعب حسبه التمييز بين هذه الأنواع، من حيث فهم المقولات، التي أرست معالم الرواية وانبثقت عنها أنواعها.

وتأتي مقولة الرؤية عند تودوروف؛ بوصفها معبرا" يسمح بالانتقال من الخطاب إلى التخيّل "[1] الذي ينشأ من سياقات خارجية، تنعكس عبر وعي الكاتب على النص، أي أن الرؤية أو الرؤى المراد استخلاصها، تتعلق بالراوي وحده، دون النظر أو الخروج من النص، إلى وجهة نظر القارئ أو المتلقي، " وهو ما جعل من الرؤية «المظهر الذي حظي في هذا القرن بدراسة الشعرية له دراسة أفضل من غيره من مظاهر العمل" [2]

ولا تتوقف الرؤية عند تودوروف عند حدود الأنواع، بل تتعداها إلى الفروع. حيث يعالج لنا موضوع الأخبار التي نحصل عليها من العالم المتخيل، من زاوية مصداقيتها في الحكي؛ أي هل علينا أن نسلم دائما بالأخبار التي يقولها الخطاب؟ أم قد يكون الخبر المنقول؛ يحمل وجهة نظر قد لا تتحقق فيها معه؟ وحينها نكون أمام الوهم لا الخبر،" وهذه الرؤية السيّئة؛ لا تصاحب ضرورة خطأ شخصية من الشخصيات، إذ من الممكن أن يتعلق الأمر بإخفاء متعمد"[3] وهو الأمر الذي يوصلنا للجهل على حد تعبير تودوروف.

وقد اختار تودوروف أن يميز بين أنواع الرؤية؛ عبر وصف مقولاتها، وتحليلها وتفكيكها، ثم تركيبها؛ حتى تتجلى أمامه أنواعها عن طريق الاستنتاج، وهذه المقولات هي[4]:

1- مقولة المعرفة الذاتية أو الموضوعية:

أي عملية الإدراك التي تمتلكها الشخصية في العمل، فتدرك وتدرك وهي التي يسميها هنري جيمس بـ«المرايا العاكسة».

---

[1] **تزيفيتان طودوروف، الشعرية، ص50**

[2] **المرجع نفسه، ص 51**

[3] **المرجع نفسه، ص54**

[4] **المرجع نفسه، ص 52**

2- مقولة وجهة عملية البناء التي ينكب عليها القارئ، وتنحصر في نوعية الأخبار التي تفرز لنا مفهومين مختلفين: إمتداد الرؤية (أو زاوية الرؤية).

1. امتداد الرؤية (أو زاوية الرؤية): ويتكون من رؤية داخلية وأخرى خارجية ، أو كذلك رؤية من الداخل، وأخرى من الخارج

2. عمق الرؤية(أو درجة نفاذها).

ويضبف تودوروف مقولتين؛ تتمثلان في التعارض بين الوحدانية والتعدد من جهة، وبين الثابت والمتحول من جهة أخرى، والمقصود من ذلك هو تفرد الشخصية بالرؤية الذاتية لنفسها ولداخلها. بحيث تعطي مجموعة من الرؤى التي تتحكم في أفعالها وأقوالها، وهو ما يؤدي إّلى تبئير داخلي، وإما أن تترك الشخصية مجالا لرؤيتها من الخارج، مما ينتج قصة ذات سارد عليم، يمتلك كما هائلا من المعلومات المتنوعة عن الشخصية المبأرة، وهو ما يسمح له برسم الشخصية وفقا لمراميه الخطابية. وموزعا إياها عبر شخصيات عمله، وهي الحالة التي نجدها عند بوكاتشيو في الديكامرون[1]

هذه الرؤية السردية تمثل السرد القديم، أو الشكل الأول للرؤية خصوصا في القصة القصيرة، التي كان من الصعب في بداياتها الأولى، تبئير شخصياتها داخليا نظرا لقلة الشخصيات، وهو المبدأ الذي جعل الراوي ينفرد بقيادة الشخصيات ورؤاها في العمل القصصي.

وبخلاف ذلك نجد أن القصيرة المعاصرة؛ قد زاوجت بين التبئير الداخلي والخارجي للشخصية، إنطلاقا من التطور الفني الذي شهدته القصة القصيرة المعاصرة، التي تشتغل على وحدة الحدث والتكثيف، اللذان يسمحان بالرؤية من الداخل.

وآخر مقولة للرؤية حسب تودوروف هي «مقولة التقويم»؛ التي يقصد بها مجموعة الرؤى التي تحمل أو تتضمن «تثمينا أخلاقيا»، ويكون لها شكلان؛ واحد مصرح به من خلال التلفظ، والثاني نستشفه من خلال النسيج العام والحبكة، التي تعمل على تبئير هذا التثمين الأخلاقي، غير أن هذا المبدأ الذي يسير رفقة الخطاب، يمكن أن يولد لنا أيضا من داخل النص (الأصوات المعارضة)، ومن خارج النص (المتلقي)، والنصوص الحوارية هنا تجسد هذا الطرح. حيث توظف مجموعة من الأصوات. حيث تمثل كل منها بعدا قيميا وإيديولوجيا خاصا بها، يمكن للمتلقي أن يختار الانحياز إلى أحدها أو لا يتفق معها جميعا.

---

[1] **ينظر تزيفيتان طودوروف، الشعرية، ص ص 53–54**

ولعل أول تنظير جاد، لمفهوم وجهة النظر وأنواعها يعود إلى عام 1943م.حين نجح كل من كلينث بروكس وروبرت بن وارين في عرض مصطلح البؤرة السردية (FOCUS OF NARRATION)، (وبنجاح كبير) بصفته معادلا ل«وجهة النظرَ»[1]

وهو تنميط رباعي الأطراف يلخصه الجدول التالي:

	أحداث محللة من الداخل	أحداث ملاحظة من الخارج
سارد بصفته شخصية حاضرة في العمل	1.البطل يحكي قصته	1.شاهد يحكي قصة البطل
سارد بصفته شخصية غائب عن العمل	4- .المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة	2.المؤلف يحكي القصة من الخارج

وعلى الرغم من أن هذا التصنيف لم يقدم تميزا لوجهة النظر، على مستوى صوت الراوي داخل العمل، واكتفائه بالتعريف في العمود الأوسط 1 و4 ، بين الراوي في العمل وشخصيته المؤلفة التي لم تكن ذات انشغال تقني كبير، يصعب اقتنفاؤه داخل النص السردي.

كما يعد كتاب جان بويون «الزمن والرؤية»؛ من أهم الدراسات التي تناولت موضوع الرؤية السردية، بنوع من الانسجام والتكامل، ولا يكاد باحث مشتغل بالتحليل الروائي، يغفل الإشارة إليه أو يستتغني عنه"[2] وقد انطلق بويون في حديثه عن الرواية والرؤية من علم النفس، ومن تأكيده على الترابط الوثيق بينهما، وقد استنتج ثلاث رؤيات[3] هي:

1.الرؤية مع

2.الرؤية من الخلف

3. الرؤية من الخارج

ولعل جينيت قد وفق في إدراج الرؤية ضمن مقولة المنظور السردي أي؛ تلك الصيغة الثانية لتنظيم الخبر[4] حينما وجد بأن بعض منظري هذه التقنية السردية، قد خلطوا بين ما هو «صيغة(MODE) وما ادعوه صوتا (VOIX)؛ أي بين السؤال : من الشخصية التي توجه

---

[1]خطاب الحكاية جيرار جينيت، ص199

[2]سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1997م، ص 287

[3]المرجع نفسه، ص 288

[4]جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 197

وجهة نظرها المنظور السردي؟ وهذا السؤال مختلف تماما : من السارد؟ بعبارة أوجز: بين السؤال : من يرى ؟ والسؤال : من يتكلم ؟"[1]

وقد وضح جينيت مفهوم الرؤية، وأحصى أنواعها لدى كبار منظريها على الشكل التالي:

1. الرؤية من الخلف أو السارد> شخصية حيث يعلم السارد أكثر من الشخصية

بويون وطودوروف :

1. الرؤية مع فالسارد لا يقول إلا ما تعلمه إحدى الشخصيات، وهذه هي الحكاية «ذات وجهة النظر» حسب لوبوك أو ذات «الحقل المقيد » حسب بلن والتي يسميها بويون . ال«الرؤية مع»

(بويون، بلن، لوبوك)

2. رؤية من الخارج السارد< الشخصية فالسارد يقول أقل مما تعلمه الشخصية، والذي يسميه بويون «رؤية من الخارج"[2]

إن كل هذه التنميطات وإن اختلفت، فإنها تتفق في جعل الرؤية رؤى وهي: 1. رؤية من الخلف 2. رؤية مع 3. رؤية من الخارج. وقد لاحظ أن هذا التنظير مستوحى من مجال أو حقل الرؤية الحسية، الذي يرى أنه مضمون بصري مفرط، ولذلك اختار مصطلح التبئير 'الأكثر تجريدا لبعض الكثرة، والذي يتجاوب من جهة أخرى مع تعبير برولس ووارين :«بؤرة السرد'[3] على الرغم من استعارة مصطلح الرؤية من الحقل الحسي، واستخدامه في الحقل المعنوي؛ ليساعد أكثر في تقريب الفهم وإزالة التعقيدات، التي يمكن أن تولدها حركة السرد والشخصيات.

وانطلاقا من الأفكار السابقة التي حللها جينيت وأطلق عليها مصطلح التبئير، فإنه يقترح ثلاثة أنماط لتبئير الحكاية وهي:

1. الحكاية غير المبأرة، أو ذات التبئير الصّفر (وهو النمط الذي تمثله الحكاية الكلاسيكية عموما)

2.الحكاية ذات التبئير الداخلي: وهي التي يمر فيها كل شيء إما عبر شخصية واحدة أو عبر شخصيات بؤرية متعددة، تتناوب على عملية التبئير بمبدأ الارتداد، أو شكل مسترسل ينتقل فيه التبئير عبر الشخصيات بشكل خطي.

---

[1] **تزيفيتان طودوروف، الشعرية، ص198**

[2] **خطاب الحكاية جيرار جينيت، ص 201**

[3] **المرجع نفسه، ص 201**

3.الحكاية ذات التبئير الخارجي: وهو النمط الذي يسيّج الشخصية، بمجموعة من التقنيات التي لا تسمح لنا بمعرفة العالم الداخلي للشخصية، وذلك عبر التكتم إلى حد الإلغاز، وعدم إخبار السارد بما يعلمه من الوهلة الأولى .

فالرؤية ذات التبئير الداخلي؛ هي تلك التيي يمر فيها كل شيء عبر شخصية واحدة، أما التبئير الخارجي فهو الذي لا يسمح فيه للقارئ بمعرفة أفكار وعواطف الشخصية، إلا من خلال وجهة نظر الراوي." [1]

" وإثر استقصاء شامل للرؤى في فن القص، توصل النقد إلى هيمنة نمطين من الرؤى هما :

الرؤية الخارجية(ENTERNAL VISION) وبسبب الرؤى ظهر السرد الموضوعي الذي يعتمد على راو يلاحق الأحداث، من الخارج، وبسبب الثانية ظهر أسلوب السرد الذاتي، الذي يعتمد على راو يقدم الأحداث برؤية ذاتية داخلية"[2]

وهنا يصل عبد الله ابراهيم إلى نتيجة نهائية حول ما توصل إليه النقد بخصوص أكثر الأنماط هيمنة على الرؤى، وهما الرؤية الخارجية والرؤية الداخلية، وهو تنميط يتسم بالعمومية، ويفتقر إلى التفصيل الذي يبرز العلاقة بينهما، إذ يمكن أن نجد مثلا رؤية خارجية تتضمن رؤية داخلية.

1- صيغ الرؤية في القصة المغاربية القصيرة:

تتجلى الرؤية في النص من خلال صيغة الحكي، التي يعتمدها القاص بالنسبة لراوي الحدث على اعتبار أن الحدث في القصة القصيرة عنصر يكتنفه الغموض والتعقيد، من حيث علاقته واشتماله على جميع عناصر السرد، فهو المركب الذي ينتظم به الحكي وإليه يعود، وفق ما يعرف بأسلوب الارتداد، الذي يجسد مبدأ وحدة الحدث في السرد القصير، ولذلك " حدد نورمان فردمان (NORMAN FRIDMAN) في بحثه الشامل المعنوي «وجهة النظر» تطور المفهوم النقدي«Point of view : the develop – mont of critical concept»علاقة الراوي بالأحداث، بأربع علاقات أساسية، لخصها بوساطة مجموعة من الأسئلة وهي :

1. من يتحدث إلى القارئ؟ هل هو المؤلف وقد استعان بضمير الغائب أو ضمير المتكلم؟

---

[1] خطاب الحكاية جيرار جينيت، ص ص 202-201

[2] عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، ص 64

2. ما الموقع الذي يحتله الراوي بالنسبة للأحداث ؟ هل يقف خلفها، فيدفعها إلى القارئ هل يقودها؟ أم يكون في مركزها ؟
3. ما الوسائل التي يستعين بها الراوي لإيصال المعلومات إلى القارئ ؟ هل يستعين بكلمات المؤلف وأفكاره ومشاعره؟ أم يستخدم كلمات الشخصية وأفكارها ومشاعرها ؟
4. ما المسافة التي يضعها الراوي بين القارئ وأحداث القصة؟ هل يكونان متقاربين ؟ أم يكون القارئ بعيدا عن تلك الأحداث"[1].

بمعنى آخر ما هي هوية الراوي السردية؟ هل هي خارجية تستحضر المؤلف؟ أو أي شخصية يتقصمها الراوي من العالم الخارجي؟، فينوب عنها في طرح أفكارها وقد استعان بلعبة الضمائر؛(الغائب والمتكلم)، وبالأدوات الفنية (الجمالية والبناء)، أو موضوعية (إيديولوجيا، معارضة، سياسية...إلخ)، وكيف يتمركز أثناء الحكي؟ بما يساعده على إيصال وجهة نظره، والحفاظ عليها من مطبات الذاتية التي يمقتها القارئ، وهو يتجلى في المسافة التي يختارها بعناية بينه وبين مكونات السرد.

ثم أية وسيلة يراها مناسبة لعرض رؤيته، هل هي لغوية محضة، فيستعين بملفوظات تشير إلى المؤلف مباشرة؟، أو إلى الشخصية التخييلية بصورة غير مباشرة؟.

وأخيرا ما هي طريقة صياغة الحكي بالنسبة لوظيفة القارئ؟؛ بمعنى هل يضع الراوي القارئ على مسافة قريبة من الأحداث عبر وسائل متعددة كالحجاج والأسلوب؟، أم يجعله بعيدا عن الأحداث. فيقطع عنه كل السبل بصده بوسائل لغوية و ميتاسردية؟، بحبك سردي محكم، مثلما نجده في روايات (جورجي زيدان) التاريخية ؛ حيث يعمل المؤلف على محاولة إيهام القارئ والمتلقي بحقيقة ما يقوله.

هذه المقاربة النقدية؛ حتما تقود إلى البحث في الصيغ السردية، التي اعتمدها الخطاب في تقديمه لرؤاه المتنوعة والمتعددة، التي يمكن استجلاؤها عبر تقصي أثر الراوي المشارك وغير المشارك، في القصة من حيث تحديد السمات الخاصة بالقصة القصيرة، والمساعدة على صياغة خطابها الخاص، وفق أسسها السردية الخاصة.

وقد اعتمد الخطاب القصصي المغاربي في تشكيله ، من خلال المتون، على صيغة الراوي غير المشارك في القصة بشكل كبير، يدل على ذلك جملة من العلامات النصية، التي من أبرزها ضمير الغائب، الذي يحدد المسافة التي اختارها القصاصون بينهم وبين عالم الحكي.

---

[1] **عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، ص ص62–63**

والرواة نوعان رواة غير مشاركون في القصة منتمين إلى عالم الحكاية، ورواة غير منتمين لعالم الحكاية يمكن أن نصنفهم إلى صنفين: راو يتمثل المؤلف، وراو متخيل يعمل على أداء الوظائف السردية المنوطة به.

ولعل لجوء القصاصين إلى هذا التنويع في صيغ الحكي، يفسره الرغبة في تسهيل عملية التحكم في البناء الخاص بالسرد القصير، الذي يفرض معايير فنية خاصة، ينبغي توافرها في النص، لاسيما على مستوى الشخصية، والحدث، والأفضية السردية.

وعلى الرغم من تغليب صيغة الراوي غير المشارك في الأحداث، على جل الخطاب القصصي. فإن ذلك لم يمنعه من أن يقف دائما على مسافة قريبة من الشخصيات–بشكل يجعلنا نحس بأنه جزء من القصة– خصوصا البطل الذي يتقمص دور الراوي العليم، الذي يعرف كل شيء عن الحكاية و إلى أين تنتهي، متوخيا الحذر في كمية المعلومات التي يخبرنا بها؛ حتى يسمح لشخصياته بالنمو.

وانطلاقا من كون ضمير الغائب علامة نصية قوية لهذه الصيغة الخطابية، التي حالت دون تدخل الراوي في عالم الحكاية على مستوى الشكل والمضمون، وهو ما يلاحظ على خطاب غلاب الذي غلبت عليه هذه الزاوية من الرؤية؛ إذ تبتدئ جل قصصه بالوصف المسرود لشخصية البطل، أو لحالة اجتماعية أو مكانية معينة؛ تمثل البيئة الملائمة التي يختارها الراوي لافتتاح قصته، على الرغم من استهلال بعض قصصه بضمير المتكلم مثل قصة (العائد)، التي تبتدئ بأسلوب النداء:"**أبا نوار ..يا أبا نوار أو قصة (دحمان) التي تبتدئ بالتهاليل " الله بط..الله بط ..الله..بط..**"[1]وهما خطابان منقولان، تكفل الراوي بنقلهما لنا نيابة عن صاحبيهما، اللذان فضل بقاءهما شخصيتين مبأرتين.

غير أن الراوي سرعان ما يعود إلى أخذ وضعية محايدة بواسطة الوصف، الذي يقدم شخصية بطل القصة بأبعادها الجسمية والاجتماعية والنفسية، ومن ذلك وصف الراوي للحالة النفسية الحزينة لشخصية (نوار) في قصة العائد" **توقف نوار على قمة صخرة ناتئة وقد انصبت أذناه تلتقط الصدى من بعيد، وتركزت حواسه في الهدوء الذي عم البقاع بعد أن انداح الصوت، لم يعد في كونه ذلك غير الصمت والوحدة، لم يند عن الصمت المطلق غير رياح ناعمة تحمل من حين لآخر هبات من أريج أزهار أريحا**"[2]

---

[1]عبد الكريم غلاب، الارض حبيبتي، ص21

[2]المصدر نفسه، ص05

حيث تم النظر هنا إلى حالة الشخصية عبر توظيف الوصف المكاني و الجسماني، لظاهرة رجع صدى الصوت الطبيعية، التي تنطبق على حالة (نوار) النفسية وهو ينتظر عودة أبيه، الذي غادره ذات يوم حزين، وهو طفل صغير في إحدى مخيمات اللاجئين من اضطهاد اليهود في أريحا، التي لم يعد يصله منها غير هبات من أريج أزهارها، التي تتمثل له عبر مجموعة من العلامات التي تشكل أجزاء صورة و تيمة الأرض، التي تدور حولها أحداث القصة.

ومن نفس الزاوية يقدم الراوي شخصية البطل في قصة (دحمان)، التي نقل عبرها صورة للواقع المرير من خلال الحالة النفسية والجسدية للطفل (دحمان)، بتوظيف الوصف الجسماني و المكاني لظاهرة الصدى كمظهر جغرافي للمكان " **نغم رتيب، تتجاوب فيه أصوات الجوق مع صوت الأداة. اجتذب سمعه من بعيد فارتسمت ابتسامة لامعة على وجه الطفل. نصب أذنيه تلتقطان الصدى. كانت رجلاه الحافيتان الدقيقتان تتبعان صدى النغم الحافل بالحركة والحياة**"[1].

قدم الراوي من خلال هذه الزاوية؛ صورة مؤلمة عن طفل فقير يرغب في العمل؛ مشكلة من مجموعة السمات الخارجية الجسمية، التي تدل على حالة (دحمان) الأليمة جسديا وماديا، والتي تعكس الحالة الاجتماعية المزرية كما شكلت ابتسامة الطفل لنغم العمال وهم يهللون؛ الحدث الذي يرى الراوي من خلاله رغبة الطفل في العمل، والذي يستمر معه في الحكي وفق أسلوب الارتداد إلى غاية نهاية القصة، أين يحصل الطفل على عمل، لتشكل القصة في النهاية صورة مأساوية؛ تتعلق بعمالة الأطفال وبالفقر المتفشي في المجتمع عموما.

ويكون الراوي هنا قد حافظ على موقعه غير المشارك في الأحداث، من خلال توظيفه للحدث والمكان والجسد كعلامات نصية؛ مكنته من الحكي وصياغة خطابه من منظور خارج نصي، يحمل نظرة واقعية نقدية، تحاول أن تعبر عن هموم المجتمع المغربي وتبحث عن علاج له.

وبالأسلوب نفسه صاغت ونيسي خطابها القصصي؛ عبر نظرة الصوت الواحد أو السارد الوحيد، التي غلبت على مجمل قصصها، بدا فيها الراوي غير المشارك في الأحداث أو الخارج عن عالم الحكي؛ السمة التي من خلالها ينظر الراوي إلى تفاصيل حكيه. حيث يقف على مسافة جد قريبة؛ ليرى من خلالها الشخصيات والأحداث، وقد حققت له سلطة رسم مسار الشخصية والحدث، في مقابل تضييق مجال الرؤية أمام باقي الشخصيات، لما يدور حولها من أشياء تستدعي تقديم وجهات نظر حولها .

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الارض حبيبتي، ص21**

ولنأخذ مثالا على ذلك قصة (حديقة الله)، التي يعتمد فيها الراوي على أسلوب الحكاية القديمة، عبر صوت سردي واحد، تولى تقديم الشخصيات وكافة مراحل الحدث، قدم من خلالها بطله (سي عبد الباقي)، بأسلوب بدا فيه وكأنه يقدم تقريرا عن حالته الجسدية والاجتماعية والثقافية السيئة منذ مقدمة القصة، عبر وصف وضعيته الاجتماعية وحالته الصحية الصعبة، التي أرهقته كثيرا وهو يتنقل من مستشفى لآخر، حتى أصبح شديد التفكير والتأمل وكثير حكمة "**وفي كل مرة –رغم استعداده للقاء العالم الآخر، كان يخرج من جديد إلى عالم الأحياء بإيمان أقوى، واستهانة أكثر بالحياة، وظروف الحياة، ومصير الإنسان بينهما**"[1]

فالراوي هنا يعلم بمرض عبد الباقي من خلال مظهره الجسمي، ومن خلال كثرة العمليات التي أجراها في المستشفى، وهي رؤية خارجية، **بأَّر** من خلالها الراوي ملامح شخصيته، وحاول عبرها أن ينفذ إلى العالم الجواني للشخصية، ويكتشف أحاسيسها وطريقة تفكيرها، التي يرى بأنها إيجابية ومتفائلة، لكن ما يلاحظ على هذه الوضعية أنها أحدثت فجوة سردية، تتمثل في عدم ترك أي دليل أو علامة نصية يمكن من خلالها التحقق من صحة المعلومات النفسية، والجوانية التي اخبرنا بها.

ولنلاحظ كيف تتحقق القيمة الفنية والموضوعية للرؤية الداخلية، عند انسحاب الراوي أمام الشخصية وتركها تبئِّر نفسها، وهي من سمات الشخصية الحكائية الحديثة، التي توكل لها مهمة التبئير بعدما كانت موضوعا له وفقط في السرد التقليدي،"**إننا في المدينة على كل حال. وليس هذا هو المهم ..إنما المهم من يعيش في هذه المدينة ..تبا للتخريب والمخربين...فالمصعد موجود ولكن حاله أشبهت حالي ..**"[2]

وعلى الرغم هنا من سلطة الراوي شبه المطلقة على جميع أطوار القصة، بتبئيره للشخصية بوصف ملامحها الجسدية، والتعبير عن بعدها النفسي بدلا عنها، فإن ذلك يتراجع فنيا ومضمونا مع صوت الشخصية، وهي تبئر نفسها وما حولها من مكان وأحداث وشخصيات، حيث استطاعت في ملفوظ سردي قصير أن تعبر عن نظرتها لفضاء المدينة وشخصياتها، وتيه الإنسان المعاصر داخلها.

وقد اشترك الدوعاجي مع غلاب و ونيسي في نفس الموضوعات الاجتماعية، وزاوية النظر الخارجية للراوي غير المشارك في الأحداث، التي غلبت على جل قصصه؛ إذ ساير شخصيات قصصه وأحداثها من منظور الراوي العليم، الذي يعرف أكثر مما تعرف الشخصية، وهو ما يتضح من خلال

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 28**

[2] **المصدر نفسه، ص 30**

قصص:(كنز الفقراء وقتلت غالية و المركن النير وسهرت منه الليالي وموت العم باخير و أمن تذكر جيران بذي سلم) .

كما نظر أيضا من زاوية نظر الراوي غير المشارك في الأحداث المنتمي لعالم الحكاية، التي مكنته من تبئير عالم قصصه، انطلاقا من كونه جزءا من أحداث القصة وشاهدا عليها، ومتكلما ممتازا تجاه الموضوعات التي يثيرها أثناء قيامه بعملية السرد.

في قصة (أمن تذكر جيران بذي سلم) يأخذ الراوي وضعية الشاهد على الأحداث والشخصيات، الذي يمتلك المعلومات ويحتكرها، ومن مظاهر ذلك انعدام صوت الشخصيات وغياب الحوار، وتعويض كل ذلك بضمير الغائب **وهي تمثل الحكاية غير المبأَّرة، أو ذات التبئير الصفر كما رأينا سابقا عند جنيت (وهو النمط الذي تمثله الحكاية الكلاسيكية عموما)**، التي تمنح الراوي السلطة المطلقة في الحكي، وتجعله المرسل الوحيد لكل ما يدور في القصة، حيث يتولى عملية الوصف، وبناء الأحداث، والتكلم بدلا عن أصوات الشخصيات.

في مقدمة القصة يقدم لنا الروي الوضعية الاجتماعية لأهم الشخصيات، ووصفها ورأيه حولها **"وكان المؤدب رجلا طيبا، ولكنه قاس شديد، وكان تقيا، ولكنه بخيل، وكان يعلم عن هذه الأرملة ما يعلمه كل الجيران : أرملة في الخامسة والعشرين، جميلة، زاهية، ولكنها عفيفة"**[1].

تعمل هذه المقدمة على إبراز معرفة الراوي بالشخصيات، ومواصفاتها وسلوكياتها وطبائعها، والتأسيس لبناء الحدث بزواج المؤدب بالأرملة، ثم بعد ذلك استغلال الصفات التي بأَّر بها الراوي شخصيتها في حل أزمة الحدث، المتمثل في إرجاع الزوجة لمال الطفل إبراهيم، الذي أخذه منه زوجها البخيل، والذي يبدو منطقيا مقارنة بما بأَّره به الراوي في مقدمة القصة.

وفي خضم كل هذه الأحداث تظهر شخصية الراوي قريبة جدا من الشخصيات، وهي تعمل وتنتقل معها عبر زمن طويل قدره ثلاثون عاما، حين ينقل لنا الراوي لمشاهدته إبراهيم، وهو يبكي على قبر زوجة المؤدب، مخاطبا القارئ وواصفا له هذا المشهد **" القبر قبر " سارقة الريالات الخمسة" رحمها الله وغفر لها. والرجل الذي لايزال يبكيها منذ ثلاثين مولدا....هو إبراهيم."**[2]،الذي يمثل بكاؤه نقطة التنوير في القصة، التي تحمل دلالات الوفاء والإخلاص والحب.

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 68**

[2] **المصدر نفسه، ص 72**

لا تقتصر زاوية النظر على الراوي غير المشارك في الأحداث، بل يمكن أن تتولى العملية إحدى الشخصيات القصصية، فنكون هنا أمام وضعية أخرى للراوي؛ هي وضعية الراوي المشارك في الأحداث، هذا الأخير الذي تقع على عاتقه وظيفة الرؤية؛ بنوعيها الداخلية والخارجية منذ بداية الحكي، كأن يكون بطلا للقصة أو أحد شخصياتها، أو أن يتم إسنادها إليه عن طريق الراوي غير المشارك في الأحداث، وهذا ما يخلق وضعية سردية مبنية على نظام الإحالة، الذي يخلق لنا بدوره مجموعة من الرؤى، التي تختلف باختلاف زاوية نظر الشخصيات الناظرة، كما يمكن أن تصبح هذه الشخصيات هي في حد ذاتها موضعا أو محلا لرؤى بعضها البعض.

ومن بين النصوص التي استعانت بهذا النمط من الخطاب قصة (سر الغرفة السابعة) للدوعاجي. حيث يسند الراوي الرئيسي وبشرك الشخصيات القصصية وهو هنا ضمير المتكلم (نحن) الذي يحيل على شخصيات (أصدقاء الطبيب)، الذي تسند إليه الوظيفة السردية؛ الزاوية الخاصة به في النظر إلى شخصية قصته، وهي قصة ثانية بالنسبة للراوي الأول (نحن). حيث تأخذ هي الأخرى زاوية أخرى، تنظر من خلالها لشخصيات قصتها وجميع مكوناتها.

ولذلك فإن الراوي المتكلم (نحن)، لم تكن له أية تدخلات في الخطاب، إلا بما يبئر به شخصية الطبيب، الراوي الثاني للقصة، ومن هذه التدخلات ما جاء في مقدمة القصة " **قال الطبيب وقد جذبناه بشتى الحيل للخروج عن صمته**"[1].حيث يحيل هذا الملفوظ السردي الصادر عن الراوي الرئيسي للقصة، وظيفة السرد مباشرة لشخصية (الطبيب)، التي تشرع في سرد قصة مريضة عندها، فتتولى هذه الأخيرة عملية تبئير شخصيات قصتها.

ويمكن هنا تسجيل ثلاثة وضعيات للرؤية حسب الرسم التالي :

1. الراوي الأول للقصة (أصدقاء الطبيب) ← موضوع الرؤية ← (الطبيب)
2. الراوي الثاني للقصة (الطبيب) ← موضوع الرؤية ← (الفتاة)
3. الراوي الثالث للقصة (الفتاة) ← موضوع الرؤية (شخصيات قصتها)

وقد خلقت هذه الوضعية تعددية صوتية في القصة، سمحت بالكشف عن مكنونات الشخصيات وإيديوليجياتها. حيث يكشف صوت الراوي الطبيب المبئر لشخصية بطلة القصة عن جانبه الإنساني، من خلال وصفه الخارجي لها وانعكاسه على نفسيته، التي بأَّرها حين يصف ذلك

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي ، ص94**

قائلا"**وقد فقدت الفائض والبعض من رأس المال. وهذا ما جعلني أعالجها مجانا. لا أقول هذا تبجحا. وإنما الواقع أني كنت أحنو عليها بجاذب لم أكن أدري مصدره. وكثيرا ما سألت نفسي: أي دافع دفع هذه المسكينة إلى حياة، استهتار وشقاء. وكنت أتصورها لو كانت ربة بيت، أو أم أولاد أو زوجة عامل مستقيم.**"[1]

حيث يبرز هذا المقتطف أو ينقل لنا معلومات عن وضعية (الفتاة) المادية، وحياة الاستهتار والشقاء التي دفعتها إلى البغاء. وهو هنا تبئير خارجي، الغرض منه الكشف عن رؤية الطبيب لأصدقائه، ولنفسه عبر التساؤُل والتعاطف معها، تاركا تبيان سبب عطفه وحنوه عليها لشخصية الفتاة لتبئر به نفسها، وتزودنا بالمعلومات التي تفسر حنو (الطبيب) عليها، وفضول االراوي (نحن) في معرفة قصتها.

2– التبئير الخارجي :

إن القول بان التبئير الخارجي عند جنيت[2] هو تلك الرؤية التي تكتفي بوصف الشخصيات من الخارج، من ناحية مظهرها وأفعالها المحسوسة والمادية، حتى وإن بدا الوصف أحيانا وكأنه ينقل حالة شعورية؛ مثل العلامات الجسمية عند الفرح أو الحزن، التي يمكن قراءتها من دون أن تعبر الشخصية السردية عنها؛ إذ تكتفي كعلامة سيميائية في الحفاظ ذاتيا على الحدود الفنية الجمالية بين الراوي والشخصية، فيحتفظ كل صوت بخصوصية تبئيره لعناصر النص، وقد وجدنا هذا التبئير حاضرا في الخطاب القصصي المغاربي بصور عديدة ومتنوعة، اختلف حجمها من نص لآخر .

وقد وجدنا أن التبئير الخارجي عند الدوعاجي وسيلة سردية في غاية الأهمية، تواجدت عبر جل نصوصه القصصية، ففي قصة كنز الفقراء؛ نجد أن الراوي يقوم بتبئير شخصياته من مسافة قريبة مكنته من نقل تصرفاتها وحركاتها، ووصف مظاهرها الجسمية المادية ؛كاللباس ونوعيته، والنفسية مثل علامات الحزن والفرح .

ونجد هذا الوقوف في العديد من قصصه، سواء التي تغلب عليها أحادية الصوت السردي، أو التي تتعدد فيها أصوات الساردين، ومن ذلك قصة (كنز الفقراء) التي تغلب عليها الرؤية الخارجية. وهي الظاهرة التي عطلت شخصيات القصة، وجعلتها مجرد صور غير نامية ينوب عن سرديتها

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 95**

[2] **جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 201**

الراوي. حيث تتجلى معرفة الراوي بكل تفاصيل الشخصيتين القصصيتين؛ وهما زوجان فقيران معدمان لا يمتلكان بيتا **"لم يكن معهما خبز ليوضع في السلة (القفة) ولا قفة لوضع الخبز، ولم يكن لهما بيت يضعان فيه قفتهما، ولا لهما أرض يبنيان فيها بيتا. كانا بلا أرض ولا بيت ولاقفة ولا خبز."**[1]

وبناء على هذه الرؤية أو المعرفة الكلية، يعمل الراوي على سرد جميع أطوار قصته، عالما بحالة بطليها النفسية التعيسة، التي يبررها بفقد البيت واستجداءهما للخبز من المحسنين.

وتسمى وضعية انعدام رؤية الشخصية الداخلية لنفسها؛ باللاتبئير أو التبئير الصفر عند (جنيت)، ومثال ذلك وصف رغبتهما في امتلاك البيت من دون أن يسمح لهما بالتعبير عن ذلك بنفسيهما :**" كانا يودان لو قضيا العمر صائمين في مقابل بيت"** [2] فعلى الرغم من أن وضعيتهما المزرية التي أخبر بها الراوي في بداية القصة تعبر عن رغبتهما في امتلاك البيت، إلا أنه كان من الأنسب ترك الشخصيات تبئِر نفسها؛ حتى لا تبدو مجرد صور كاريكاتورية.

وفي قصة الدوعاجي (المصباح المظلم)؛ يستخدم التبئير الخارجي من أجل التمهيد وتعضيد الشخصية التي رسمها في البداية في ذهن المتلقي، حيث يقوم بوصف حركات (الحلاق) بطل القصة ومظاهره الجسمية، كعلامات تعكس أخلاق شخصيته الفاسدة **" ثم التفت إلى المرآة ليصلح من شاربه الأسود القاتم إلى فوق بالشكل الذي تسميه الماجنات من نساء القرن الفائت بمعلاق القلوب "**[3]ثم يعضد تبئيره الخارجي الرامي إلى تبئير الشخصية من الداخل بقوله:**"كان رذاذ المطر قد فعل في شعر الحلاق مالا تفعله (الفركسيون) وأحس صاحبنا بهذا . فبقي حائرا بين الدخول لترجيل شعره، وهو يغار عليه، ويعرضه كأنموذج لصناعته، وبين معرفة هذه المستندة إلى المصباح؟ ومن يدري ؟"**[4].

حيث يأتي كل هذا الإخبار الخارجي؛ ليعضد من رغبة الراوي في تبئير داخل شخصية الحلاق. الذي يبدو عليه أنه ماجن وزير نساء، وهو ما يبرر تعقبه للمرأة في الشارع، وحواره الطويل معها واستدراجها لبيته في نهاية القصة، حيث ترك الراوي الشخصية فيما بعد لتتولى تأكيد وجهة نظر

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 19**

[2] **المصدر نفسه، ص 19**

[3] **المصدر نفسه، ص 36**

[4] **المصدر نفسه، ص 36**

الراوي حول شخصية الحلاق، التي زودنا بالمعلومات الخارجية والداخلية عنها، عبر الحوار الطويل بين الحلاق والفتاة، الذي يتطابق مع الصفات التي تم إخبارنا بها في بداية القصة.

كما نجد أيضا التبئير الخارجي في تهيئة الشخصية لتبئر نفسها، وذلك من خلال قصة المركن النير حيث يوضح المقتطف التالي الفكرة" **كان الرجل عجوزا صغيرا أعني أنه تجاوز الخمسين، أبيض شعره .ومازال يحتفظ بقليل من نشاطه .وكان جالسا بجانبنا ويستمع إلى حديثنا، وعلى فمه ابتسامة، ترقرقت على شفتيه الكالحتين، كما تترقرق الدمعة في العينين المهمومة، ثم استحالت الابتسامة إلى زفرة.أعقبها نائحا:**

- **الكبش !!!."**[1].

حيث عمل الراوي هنا وهو أحد شخصيات القصة، على تولي دور التبئير الخارجي، الذي أخبرنا من خلاله عن عدم قدرة العجوز على شراء كبش العيد؛ بوصف ملامح وجهه وتعبيراته الحزينة، وكأن كل ذلك تمهيد للتبئير الداخلي للشخصية، الذي تمثل في نواح العجوز بلفظ الكبش؛ إذ عملت هنا الملامح الجسمية على مطابقة حالة التلفظ، التي صنعت لنا صورة وحالة شعورية منسجمتين.

وفي قصص (ونيسي) نجد أن التبئير الخارجي؛ هو السمة الرئيسية التي ميزت جل قصصها، حيث لا يكتفي الراوي غير المشارك في الأحداث بالمقدمة القصصية، التي عادة ما تكون مطلوبة للتمهيد للحدث، سواء بوضعنا في بيئة الحدث عن طريق ظروف نشأته، أو بوصف الشخصية وهي تعمل، وإنما نجد أن الراوي تسيطر عليه شخصية الراوي العليم الذي يعرف كل شيء عن الشخصية. ولذلك فهو يرافقها منذ الوهلة الأولى التي تبدأ فيها بالتحرك، فيحدد لها إطارها الزمكاني، وسماتها الجسدية، والنفسية المناسبة لقصتها.

حيث تتقلص المساحة النصية، التي تعبر فيها الشخصية عن وجهة نظرها، حول ما يدور حولها وهو ما كان له تأثيره الواضح على وجهة نظر الشخصيات التي يبدو الراوي وكأنه هو الذي يتكلم بدلا عنها؛ وهو ما يظهر في قصة (الظلال الممتدة)، التي سردت من خلال وجهة نظر الراوي العليم بحياة الشخصية، الذي يختار لنا قصة قصيرة من حياتها، تمثلت في حدث بلوغ ابنها البكر سن

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 61**

التجنيد الإجباري في الجيش الفرنسي، الذي سيجعله عدوا لوالده الذي يكافح المستعمر في الجبهة الأخرى مع المجاهدين.

وهنا نجد رؤية وحيدة للحدث؛ تمثلت في وصف (زينب) وهي تسترجع الحدث بمناسبة الذكرى العاشرة للاستقلال، ضمن مجموعة من العلامات المكانية (الغرفة الكبيرة، النوافذ، الضياء، الشمس، أعلى غرفة، أعلى بناية، المدينة الكبيرة)، دلالة على النصر والاستقلال من وجهة نظره، في مقابل زمن الاستعمار البعيد الذي يعود إلى عشرين سنة خلت، في كوخ بائس في قرية معلقة في الجبل.

حيث تكشف هذه المقابلة الزمكانية للحدث؛ عن رضا الشخصية بما حققته الثورة؛ بفضل تضحيات أبنائها ومنهم شخصية (زينب)، وهو ما يبرره قول الراوي :"**وزينب تشعر شعورا طاغيا، أن كل يوم تعيشه إنما هو ربح لم تكن تطمع فيه، أو تطمح إليه، وفائض عن الأيام التي كان يجب أن تعيشها، لقد كسبت من الحياة كل هذه السنوات الأخيرة، التي تسمى سنوات الاستقلال، لأنها كانت، هي في خضم الثورة، تتصور انها لن تحضر إحتفالالت وأعراس الحرية، وهي التي عايشت اعراس الدم والدموع والعذاب**"[1].ففي هذا المقتطف تنعدم رؤية الشخصية البطلة(اللاتبئير)، وتحل محلها رؤية الراوي للحدث، وقيمته الاجتماعية والتاريخية.

وفي قصة (مجرد عتاب) يختار الراوي زاوية أخرى لرؤيةالحدث القصصي، الذي يمتد بين نفس زمني قصة (الظلال الممتدة) الثورة والاستقلال، فيرى بأَّن تضحيات المجاهدين اختصرت في متحف الثورة، الذي يجب على سي صالح أن يلبي ندائه لتسليم أشيائه من الثورة، وهو ما أثار استياء البطل الذي يبئره الراوي من خلال وصف معاناته، وهو يسعى وراء حصوله على منحة الثورة" **لقد عاش لحظات عسيرة وأياما شاقة، وهو يجمع ملفه و أوراقه ليثبت انه مجاهد، ومعطوب حرب.. وله حق في منحة من الدولة...**"[2].

حيث يقدم لنا هذا المقتطف مجموعة من المعلومات حول الوضعية الاجتماعية (لسي صالح) المجاهد، التي تعكس عدم وصول الثورة إلى أهدافها التي قامت منن أجلها، بعد أن استولى عليها الفاسدون، الذين يخبرنا بهم الراوي؛ مثل شخصية سي قدور و(الإداريون الفاسدون).

ولتأكيد وجهة نظره يقوم الراوي بإحالة وظيفة التبئير للشخصية المبأَّرة (سي صالح)، الذي له القدرة أكثر على تبئير الشخصيات والحدث الذي عاشه بنفسه؛ إذ إن استمرار الراوي في تبئير

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص13**

[2] **المصدر نفسه، ص 39**

الشخصية والحدث سيحوِّل الشخصية والحدث إلى مجرد صور مشهدية، يربط بينها خيط السرد الناظم للحكي.

ونجد أن هذه الوظيفة قد أُسندت إليه عندما وصف لابنه قيمة أشيائه المستمدة من الماضي، الذي راح يبئر أحداثه وشخصياته التي تعايش معها "**كنا نعيش حياة الطبيعة في حالة اضطرار اختيارية... وكانت أجسادنا تفرز روائح إنسانية، وكان العمر كله يتقمص إحدى اللحظات . لحظة سلم أو حرب ..**"[1].

وقد سمح إسناد الرؤية الخارجية للشخصية؛ بتبئير أحداث وشخصيات في زمن الماضي عبر تقنية الاسترجاع بجعل التجربة الشعورية تبدو صادقة ومؤثرة، لاسيما عند ارتباطها بالقارئ الحقيقيالذي يمتلك ذاكرة قوية عن الثورة المجيدة وقيمها.

وإسناد التبئير الخارجي قد يتعدى الشخصية الواحدة، مثلما نجده في هذه القصة، التي يقوم فيها الراوي بتقديم مجموعة من وجهات النظر حول موضوع القصة، بواسطة مجموعة من الشخصيات عبر وظيفة الحوار، التي جسدت مجموعة من الرؤى أثناء مناقشتها لأزمة البطل.

وفي قصتي (حديقة الله) و (الشيء المؤكد)؛ نجد أيضا أن الرؤية الخارجية تغلب على أطوار القصتين اللتان تحملان مضمونين اجتماعيين، إختار الراوي أن يقدم موضوعهما من خلال منظوره الخارجي، الذي أسقطه على الحدث والشخصيات مع إشراكه لأصوات أخرى، تجتمع في حديقة الله التي تجمع أبطال القصص الثلاثة (حديقة الله و مجرد عتاب والشيء المؤكد).

3–التبئير الداخلي:

رأينا أن التبئير الداخلي يمثل رؤية الشخصيات لذاتها من الخارج والداخل، بتعليقها على ملامحها الخارجية المتمثلة في أبعادها الجسدية و الاجتماعية والداخلية؛ المتمثلة في أفكارها ومشاعرها وتأملاتها وتقلباتها النفسية.

وقد اختلفت درجة اشتغال التبئير الداخلي في المدونات ، من متن لآخر بحسب مدى نضج النص القصصي، بين مجموعة قصصية وأخرى وبين نصوص المجموعة الواحدة، فنجده يقل عند (ونيسي)، وينمو ويتطور عند (الدوعاجي)، وينضج ويكتمل أكثر عند (غلاب). ويمكننا هنا أن نعتمد على مقياسين لاكتشاف مدى نفاذ الرؤية الداخلية في تشكيل الخطاب، المقياس الأول يتعلق

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 38**

بشدة تدخلات الراوي غير المشارك في الأحداث، والثاني هو قوة حضور الراوي المشارك في الأحداث ومدى مساهمته في بناء الحدث القصصي، وهنا أيضا يمكننا استكشاف الرؤية الداخلية وقيمتها من خلال القيمة الفنية للراوي في القصة؛ إذ تختلف قيمة حضور وجهة النظر الداخلية بين البطل وغيره من الشخصيات في القصة.

والراوي في قصص ونيسي؛ هو ذلك الراوي العليم الذي يعرف كل شيء عن الشخصية؛ إذ لا تتوقف معرفته عند حدود وجهة نظره حول ما تتصف به الشخصية من ملامح مادية، يمكن إدراكها من خلال بعدها الجسدي وسلوكياتها الاجتماعية المتنوعة، بل تتعدى ذلك إلى معرفته أكثر مما تعرف الشخصية عن ذاتها، فهو يعلم بما يدور في داخلها من أفكار وأحاسيس مختلفة ومتنوعة. ويقرر بدلا عنها في أحايين كثيرة؛ ما جعل هذه الشخصيات محلا للتبئير الصفر والجمود والملاحقة من الخارج " **وكيف بالله عليك يا زينب سترضين بهذه النتيجة؟ وهل يحدث ذلك؟..**

وما هو يا ترى الذي سيحدث؟ إنها لا تفهم شيئا، بل إنها تحاول أن تفهم لكنها لا تستطيع أن تفهم حتى نفسها ماذا تريد..."[1].

يتجلى في هذا المقتطف حضور الراوي العليم؛ عبر توظيف الاسم واستخدام ضمير الغائب الذي يقلل من سلطة الشخصية في الحكي، ويتيح لغيرها من الرواة التدخل بدلا عنها في التفكير والحركة، ومخاطبة الشخصية مباشرة باسمها؛ لمعرفة موقفها من تجنيد ابنها في صفوف جيش المستعمر وتولي الإجابة بدلا عنها؛ بإبرازه حيرتها الداخلية وعدم تركها لتبئر حالتها النفسية وموقفها من تجنيد ابنها.

كما أن الراوي العليم لا يترك للشخصية القصصية في جل قصصها، مجالا للرؤية من الداخل إلا عبر الحوار الخارجي وهو الغالب، أو بصفة مباشرة؛ وهو قليل جدا، ومن الأمثلة على ذلك الحوار الذي دار في قصة (الشيئ المؤكد)، بين بطل القصة (كمال) وأصدقائه في حديقة الله، حول حدث القصة المتمثل في ظروفه الاجتماعية القاهرة، أين نجد إحالة الراوي تبئير الحدث وشخصية (كمال) إلى صديقه عبد الباقي، الذي يرى إعاقة كمال ووضعيته الاجتماعية من منظور آخر، ولذلك خاطبه قائلا:"**– نعم تعمل ...ولكل إنسان كفاءة لا بد من استغلالها...**"[2]فتغيرت بذلك نظرة كمال لشخصيته، واستطاع الحصول بعد ذلك على عمل. حيث اشتغلت صيغة الحوار هنا على تنويع

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 16**

[2] **المصدر نفسه، ص 53**

جزئي في صيغة الخطاب، من حيث تعدد وجهات النظر؛ بفضل وجود صوت سردي آخر، يحمل أفكارا مخالفة لصوت البطل.

وقد أتاح الحوار لشخصية كمال؛ تبئير حالتها، عبر سرده لطفولته التعيسة، وصراعه مع المرض **"–ما حز في نفسي أكثر هو موت أمي..."**[1] وهو الملفوظ الوحيد الذي نرى به مع كمال من الداخل، حالة الحزن التي أصابته بعد فقدانه لبصره وأمه، وهي الحالة التي تفسر العزلة والاكتئاب التي عاشها البطل. على الرغم من كون هذا الملفوظ السردي لا يعطينا تبئيرا كافيا عن الحالة النفسية لكمال، إلا إذا ربطناها مع الحوار الذي دار بينه وبين عبد الباقي.

ما قيل على خطاب ونيسي، يمكن أن يقال أيضا على نصوص الدوعاجي، حيث تقل الرؤية الداخلية وتنسحب أمام تغليب سلطة الراوي، الذي يستحضر أسلوب الحكاية القديمة، التي تطفو فيها شخصية الراوي على سردية النص، مانعة عناصرها لا سيما الشخصية من استنطاق نفسها ووسطها السردي المتنوع، وتحديد وجهات نظرها، وهو ما يلاحظ على قصص: كنز الفقراء، والركن النير، و قتلت غالية، ونهاية أعزب، والمصباح المظلم، وأمن تذكر جيران بذي سلم، وموت العم باخير.

حيث يعمد الراوي إلى تقديم الرؤية الخارجية على الرؤية الداخلية، لتحل محلها وجهة نظر الراوي، الذي يعلم أكثر مما تعلم الشخصية عن نفسها، فيمنعها أن تبأِّر نفسها؛ نتيجة لاستخدام أسماء الشخصيات وضمير الغائب ، كأبرز مظهرين للتبئير الصفر أو انعدام التبئير الداخلي.

ولنأخذ مثالا على ذلك قصة (قتلت غالية)؛ التي تتحدث عن قصة شاب يقتل حبيبته بالخطأ. حيث يتولى فيها الراوي غير المشارك في الأحداث، تقديم تفسيرات نفسية لشخصية بطل القصة (رجب)، فيقدم لنا معرفته التامة بكل تفاصيل حياة الشخصية، وطريقة تفكيرها ومشاعرها أكثر مما تعرفه الشخصية عن نفسها، وهو ما يوضحه المقتطف التالي:" **أحب إليه منها ! لا. لقد كذب رجب. فغالية أحب إليه من نفسه ولا يعيش إلا لها وبها وبحبها. ولولا الحب الذي ملك كل حسه وملأ كل قلبه لما ترك حقله في طبرية، وترك ألعاب الفروسية والغناء في الأعراس."**[2].

حيث يقرر الراوي هنا بدلا عن البطل، تحديد شدة أحاسيسه ومشاعره تجاه محبوبته (غالية)، التي يرى أنها أحب إليه حتى من نفسه، مبررا ذلك بتخليه عن حياته في طبرية، التي كان ملؤها العمل

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 53**

[2] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 79**

والرياضة والفن، وهي في مجملها قرائن استمدها الراوي من خارج نفسية الشخصية لا من داخلها ليصل بها إلى حكمه ، مما يجعل الرؤية الداخلية للشخصية منعدمة إلى درجة الصفر.

وفي المرة التي انسحب فيها الراوي ليترك (رجب) يطلعنا على أحاسيسه، ووجهة نظره في مدى حب غالية له، وجدناه شخصية مرضية تسيطر عليها الأوهام والشكوك، التي أدت به إلى قتل (غالية)، معتقدا أنها عشيقها الذي يواعدها، ولم تكن في الحقيقة سوى (غالية) متنكرة في زي رجل كي تستطيع أن تقابله، مما أدى به إلى الجنون الذي يؤكد شخصيته المرضية.

أما في باقي القصص (جارتي، ونزهة رائقة، وسر الغرفة السابعة)؛ فإن الشخصية الحكائية تتولى تبئير داخلها ومن حولها؛ بفضل وضعيتها كراو مشارك في الأحداث من درجة البطل، إذ إن كل ما يدور حولها من شخصيات أو أحداث وأزمنة وأمكنة تعتبر معنية بها، ومن هذه الوضعية يكون لها زاوية نظر، تمرر من خلالها رؤيتها الداخلية عن نفسها وعن ما يجري حولها.

وقد لمسنا هذه الرؤية من خلال القصص الثلاثة المذكورة آنفا، وإن اختلف حجم التبئير من شخصية قصة لأخرى، ولنبدأ بقصة (جارتي)؛ الشخصية التونسية التي تبحث عن الاستقرار والخروج من وضعيتها الاجتماعية الصعبة، عبر اطِّلاعنا على نظرتها لعديد القضايا التي يعاني منها المجتمع، ومنها أزمة السكن والفقر ونظرتها لنسيج المجتمع التونسي، وقد صاغ كل هذه الرؤى في أسلوب ساخر، ومن ذلك نظرته للشيخ الإسرائيلي الذي أقرضه مبلغا من المال **"وفعلا وجدت ضالتي في شخص شيخ إسرائيلي يغيث الملهوف بفائض قدره خمسون في المائة."**[1]إذ تكشف لنا هذه الحادثة عن جشع الشيخ الإسرائيلي الذي يستغل حاجة الناس؛ بمضاعفة الربى على الرغم من انتمائه للمجتمع التونسي المسلم.

وهنا نجد أن الشخصية تتكلم بصوت يضمر وجهة نظر معينة، حول الأجنبي في المجتمع التونسي، خصوصا إذا رأيناه يقدم لنا في القصة نفسها؛ شخصية السائحة البرتغالية على أنها انتهازية من خلال طلبها من البطل أن يشتري لها لباسا، بعد أن أخبرنا بأنها امرأة ساقطة، وكل همها هو حياة البذخ، وهي المعلومات التي تحصل عليها البطل المبئر، عبر الخطاب المنقول من طرف الشخصية المبأَّرة **" علمت أمس من جارتي أنها ليست بسويسرية الأصل. وكل ما في الأمر أنها كانت مرافقة**

---

[1]**علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 25**

لرجل من أغنياء سويسرا عودها على حياة البذخ والانزلاق على الثلج والنطق بلهجة ألمانية."[1].

ويمكن أن نلاحظ هنا أن المبئر وهو الراوي قد تحول إلى وسيلة سردية، يتم من خلالها الولوج إلى منطقة التبئير الداخلي لشخصية الخادمة البرتغالية، التي تحولت من مبأَّر إلى مبئر لما حولها ولذاتها. حيث من خلال هذا الخطاب المنقول قامت الخادمة المبأَّرة بتبئير شخصية مخدومها الرجل السويسري الغني، الذي بأَّرته خارجيا بذكر صفاته.

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي ، ص 27**

ثانيا– التلقي في الخطاب القصصي المغاربي:

تمهيد:

قبل الخوض في مفهوم جمالية التلقي، لابد من الوقوف على المصطلح، باعتباره مفتاحا تقف عليه نظرية حديثة، سعت لتفسير النص الأدبي، من خلال اكتشاف علاقة أدبية جديدة تتمثل في علاقة القارئ بالنص،التي كان لها أثرها الكبير على الدرس النقدي المعاصر، ممادفع العديد من النقاد العرب إلى السعي لإدخاله لحقل الدراسات النقدية العربية.

1– في مفهوم التلقي وإجراءاته:

يعد مصطلح التلقي أو الاستقبال أبرز ملمح لهذه النظرية، كونه يحمل دلالة معجمية واحدة لدى العرب والغرب، فيقال : " في الانجليزية :(reception)أي استقبال أو تلقي، ويقال (receptionist) أي متلقية تستقبل الوافدين في مكتب أو مؤسسة أو فندق (receptive) أي متلق او مستقبل"[1] ويقال في العربية : تلقاه أي؛ استقبله والتلقي هو الاستقبال –كما حكاه الأزهري – وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله"[2] أما حديثا فإن المعاجم العربية السردية المعاصرة، مدعوة لتنتقل بمفهوم التلقي من دلالته القديمة إلى دلالته الحديثة، التي بدأت تفرض نفسها على مستوى التنظير النقدي المعاصر.[3]

ولم تطرح مشكلة التلقي في موروثنا الأدبي سجالا حول المصطلح، مثلما حدث عند الغربيين نتيجة تأثير الفلسفة الظاهراتية على الخصوص، التي انفردت وتميزت في توليد مفهوم التلقي بأسسه النظرية الحديثة.

وقد " عاصر ظهور جمالية التلقي تحولا أعاد النظر في إبدال مهيمن آنذاك ألا وهو البنيوية ذات الاتجاه اللاتاريخي ."[4] حيث سيطرت البنيوية واعتبرت النص مجرد كيان لغوي منطوق، لا يمكن

---

[1] محمود عباس عبد الواحد،قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دار الفكر العربي، (ط.1)، القاهرة 1996ص 13

[2] المرجع نفسه، ص 13

[3] أحمد بوحسن،نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث ضمن كتاب : نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات،(ط.)، الشركة المغربية للطباعة والنشر، الرباط،م1993، ص14

[4] هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص،(ط.1)، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف الجزائر،(1437، م2016) الجزائر، ص 114

اختراقه بأي شكل من الأشكال؛ إذ " تعتبر الخاصية الجمالية للأدب قضية أكدها الشكلانيون منذ بداياتهم"[1] على الرغم من أن جمالية التلقي تشترك" مع نظريات ما بعد البنيوية، التي طورها النقد الأدبي في فرنسا منذ 1968، في عدد من القضايا كمفهوم العمل المفتوح،(أو OPERA بتعبير أمبيرتو إيكو) ورفض APETRA مركزية العلم ورد الاعتبار للذات وإعادة تقييم النص الأدبي من خلال وظيفته كعامل تغيير اجتماعي"[2]

وتعد نظرية الاستقبال من أهم نظريات ما بعد الحداثة (البنيوية)، وقد ولدت بالشكل الذي هي عليه الآن على يدي اللغوي الألماني (هانز روبرت ياوس)، أحد أساتذة جامعة كونستانس الألمانية في ستينات القرن الماضي " إذ كانت أول دراسة (جامعية) ظهر فيها مصطلح الاستقبال تحت عنوان " المشكلات التاريخية والاجتماعية لاستقبال الأدب"[3] وتكمن قيمة الدراسة التي قام بها ياوس، في لفت النظر إلى طرف مهم في عملية إنتاج النص، وهو القارئ الذي لم يتم الانتباه إليه في العملية الإنتاجية الأدبية سابقا.

و"منذ 1966، لم تتوقف جمالية التلقي، المعروفة باسم " مدرسة كونستانس" عن التطور لتتحول إلى نظرية للتواصل الأدبي. وينحصر موضوع أبحاثها في التأريخ الأدبي باعتباره إجراء يوظف ثلاثة عناصر فاعلة هي المؤلف والعمل الأدبي والجمهور، أي عملية جدلية تتم فيها دائما الحركة بين الإنتاج والتلقي بواسطة التواصل الأدبي"[4] وتبدو وتبرز قيمة نظرية ياوس في " دعوته إلى التوحد بين الأدب والتاريخ لأن التعامل مع النص إنما يتم بمعيارين، لا غنى لأحدهما عن الآخر، وهما: معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي، ومعيار الخبرات الماضية التي يتم استدعاؤها في لحظات التلقي"[5] التي تستوجب على المتلقي أن يكون ذا ثقافة عالية، وليس أي متلق عادي.

حيث إن الإدراك الجمالي له شروطه، وكذلك الخبرة الجمالية؛ تتطلب ممارسة قرائية واعية أيضا تكون هي في النهاية مجمل الإدراكات الجمالية، التي مارسها القارئ على النصوص، ويشارك من خلالها في صناعة المعنى؛ فالمتلقي"ليس مجرد مستقبل سلبي، فتبعا لموقفه من الحياة وموقعه الفكري

---

[1] هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص،(ط.1)، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف الجزائر،(2016،1437م) الجزائرص، ص 44

[2] المرجع نفسه، ص 115

[3] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 15

[4] هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص ص 109

[5] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 28

ونظراته الجمالية يتحدد اتجاه المبارزة الفكرية بينه وبين المبدع، إما نحو الاتفاق، وإما نحو الصراع والتناقض"[1] على اعتبار أنه جزء من السياق الذي كتب فيه النص، وبإمكانه مجاراة النص إيجابا وسلبا، ليصبح بعدها جزءا من العملية الإبداعية من خلال أحكامه التي يطلقها عليها، والتي تشكل في مجملها جمالية التلقي.

و هنا يجب الإشارة إلى أن اهتمام هانس روبرت ياوس بالتلقي، يأتي قي إطار طبع الأدب بالتاريخية[2]، بمعنى أن ياوس يرى بان الصيرورة التاريخية هي الكفيلة بمنحنا القدرة الكافية على الفهم الحسن لتلقي الأدب، ولكنه في الوقت نفسه ينكر على جورج لوكاتش ولوسيان جولدمان نظريتهما فى كون الأدب مجرد انعكاس سلبي للواقع الاجتماعي[3]

إن جهود ياوس في تاريخانية الأدب، التي أقصتها المناهج النسقية، من أجل فهم جيد للأدب في إطار التاريخ؛ شجعت بعض الدارسين على الاعتقاد بأنه يمكن فهم النصوص الأدبية القديمة، من خلال سياق إنتاجها بكامل وسائله الثقافية الممكنة، وهو الأمر الذي رأى ياوس استحالة تحقيقه" فالوعي التاريخي Historical consciousness لفترة زمنية ما، لا يمكن أن يوجد كنظام مصرح ومعترف به و مسجل للإفتراضات المختلفة، ووفق مصطلحات ياوس فإنه يوجد لـ" أفق التوقعات Horison of escpection"[4] ولذلك فإن تلقي العمل الأدبي في اللحظة التاريخية لظهوره يكون وفق ثلاثة عوامل هي : 1.تجربة الوعي الفني بجنس النص2. شكل وموضوعاتية الأعمال السابقة المختبرة3. التعارضات والمفارقات التي ينشئها النص بلغته بين العالم التخييلي والعالم الواقعي[5]

كما تكمن فكرة الجمالية عند ياوس في عدم التوقف الآني عند الإنتاج الأدبي، عبر تذوقه لمختلف المناهج النقدية إذ "تتمثل الدلالة الجمالية الضمنية في حقيقة أن أول استقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختيار لقيمته الجمالية، مقارنا بالأعمال التي قرأت من قبل، والدلالة التاريخية الواضحة لهذا؛ أن فهم القارئ الأول سيؤخذ به وسينمى في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى

---

[1] سامي إسماعيل، جماليات التلقي،(ط.1)، منشورات المجلس الاعلى للثقافة القاهرة 2002م، ص 24

[2] روبرت هولب،نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين اسناعيل، (ط.1)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة 2000م ص97

[3] المرجع نفسه، ص 101

[4] سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 86، 2002

[5] أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث ضمن كتاب : نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ص 29

جيل، وبهذه الطريقة سوف تتقرر الأهمية التاريخية للعمل، ويتم إيضاح قيمته الجمالية."[1]" ليعني مفهوم "التلقي" هنا معنى مزدوجا يشمل معنى الاستقبال أو التماسك، والتبادل.

كما أن مفهوم "الجمالية" هنا يقطع كل صلة بعلم الجمال، وكذا بفكرة جوهر الفن القديمة؛ ليحيل بدل ذلك على هذا السؤال المهمل منذ عهد طويل:كيف نفهم الفن بتمرسنا به بالذات؟ أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية التي تتأسس عليها، ضمن صيرورة الإنتاج–التلقي– التواصل، كافة تجليات الفن؟"[2]

وهو ما يجعل من إجراء التلقي" بمفهومه الجمالي، ينطوي على بعدين: منفعل وفاعل في آن واحد، إنه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل أو "استجابته له" "[3] بمعنى أن عملية التلقي تختلف من متلق لآخر يجعلنا نصنفه إلى عدة أصناف:

–متلق يكتفي بالقراءة من دون أن يعلق أو ينتقد حتى، حيث يضع كل ما قرأه في خانة الإطلاع وفقط.

–متلق ناكر للعمل ورافض له أي أنه يتلقاه من أجل تفكيكه وفهمه ومن ثم دحض أفكاره.

–متلق يعمل على الاستقبال الجيد للعمل، ومن ثم يقوم بإعادة إنتاجه، سواء بدعم أفكاره أو بعرضها من جديد في شكل يبرز خطأها.

وقد جعل منظور التلقي جملة من الشروط والميكانيزمات التي ينبغي توفرها في القارئ لإنجاز القراءة وهي[4]:

–أن يكون القارئ حرا:

والمقصود بحرية القارئ هو التحرر من كل توجيهات النقد الماركسي؛ إذ إن القارئ إذا لم يحاول التغلب على التزامه الإيديولوجي؛ فإن القراءة الصحيحة للنص ستكون مستحيلة

–المشاركة في صنع المعنى : ويكون عبر مهمتين هما:

---

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص103

[2] هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص، ص 109

[3] المرجع نفسه، ص 110

[4] ينظر محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص ص20–23

مهمة الإدراك ومهمة الإستذهان، أما الإدراك فيقصدون به عملية فهم وتذوق الجانب الشكلي للنص، من حيث اللغة والأسلوب في إطار خبرة الأفق الجمالي الأول، الذي هو وليد المنهج التفسيري التقليدي أيضا، على اعتبار أنه يعين القارئ في عملية التفاعل مع النص من أجل المشاركة في صنع المعنى، حتى وإن لم يكن للقارئ دور في تحديد شكل النص، إلا أن عملية الإدراك هنا لا تخلو من سلطة ذوق القارئ، الذي يمتلك خبرة شكلية تعينه على المشاركة في صنع المعنى، أما مهمة الاستذهان؛ فهي التي يستكمل بها القارئ ما فاته في مرحلة الإدراك من خلال إعمال الخيال.

وذلك لاستبطان النص والتفاعل معه، بحيث يتموقع في هذه المرحلة الثانية من عملية التفاعل مع النص، ويصبح من موجهات النص على غرار اللغة والأسلوب؛ أي الشكل الذي يجعل من النص بنية مغلقة ومجموعة من الجدران، التي تخفي مساحات فارغة تستدعي القارئ لتأثيثها بالتأويلات المناسبة لها.

وبالقدر الذي يكون فيه النص مكنوفا بالغموض، تكون هناك الجمالية الأدبية للنصوص "وفي هذا يقول إيزر: والعمل الناجح للأدب –على سبيل المثال يجب أن يكون واضحا تماما في الطريقة التي يقدم بها عناصره، وإلا فإن القارئ سيخسر اهتمامه، فلو نظم النص الأدبي عناصره بعلانية شديدة فإن الغرض أمامنا كقراء إما أن تكون في رفض النص بسبب السأم، وإما أن نكون قراء سلبيين...إن متعة القارئ حيث يصبح منتجا... وأن على القراء الاستماع فقط حين يكونون منتجين أو أن على الأدب أن يربط قراءة بطريقة فعالة"[1] وهو ما أشار إليه إنجاردن من خلال حثه على التجسيم (التمثيل)كعامل لغوي خارجي عن (النص) ذات القارئ، التي تحتاج إليه كمحفز مولد للمعاني والدلالات.

حيث يواجه بها القارئ الفراغات النصية، "فدون التجسيم فإن العمل الجمالي ... لن ينطلق من إطار بنائه المخطط له (أي البناء الشكلي اللغوي) ولكن في التجسيم تكون للقراء فرصة لممارسة خيالهم، فملء الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع"[2]وهنا تكون الجمالية المتولدة بين الشكل (النص) والخيال (القارئ). وعلى العكس من نظرة النقد الماركسي للمتعة الجمالية التي تعتبرها أمرا ثانويا، فإن أنصار نظرية التلقي يعتبرونها من أهم الوظائف الفعالة في عملية التلقي. حيث زيادة على المتعة التي

---

[1] **محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص24**

[2] **المرجع نفسه، ص 24**

تولدها النصوص في نفسية المتلقي، تفتح له مجالا آخر للمشاركة في تذوق النص بالسلب أو الإيجاب[1]

معنى ذلك أنه لا يمكن حصر المتعة أو مصدرها في النص الأدبي لوحده، وإنما يصبح ذوق المتلقي جزءا مهما في صناعة هذه المتعة من خلال عملية التقييم الذوقية، التي يمارسها المتلقي على النص.

" ولكي تتضح هذه الوظيفة فقد ميز تاريخيا بين تصنيفات حيوية ثلاث للمتعة الجمالية، وهي: نتاج المتعة واستقبالها واتصالها"[2] فأول تطبيقات هذه المتعة ينصرف إلى البحث في أثر العلاقة القائمة بين النص والمتلقي، الذي يعمل على توليد المعنى والمشاركة في صناعته، بخلاف العلاقة القديمة التي كانت تنحصر بين النص والأديب.

أما استقبال المتعة؛ فإن مفهومه ينصرف إلى التذوق الشكلي للنص، والاتصال ينصرف إلى وظيفة الربط بين متعة التلقي الفردية للمتلقي، مضافا إليها ما تؤديه من دور اجتماعي عبر قناة المتلقي، الذي يمارس سلطة النص على المجتمع عبر الثقافة.

إن كل هذه التصورات التنظيرية قادت ياوس إلى التساؤل :"كيف يمكن للتاريخ الأدبي اليوم أن يتأسس ويكتب منهجيا؟"[3]فحاول أن يجيب على هذا التساؤل عبر سبع رسائل[4] لخص بها مجمل مضمون نظريته وهي:

الرسالة الاولى : تدعو إلى تجديد التاريخ الأدبي، عبر ربط الوقائع الجمالية بالتاريخ والنظر إليها من خلال الحاضر، وهو ما يعطيها إستمرارية فنية، إذ إن الأدب يختلف عن الوقائع التاريخية كالحوادث.

الرسالة الثانية : ويقصد بها تفاعلات العملية النفسية، التي تنتاب المتلقي أثناء قراءته لعمل أدبي ضمن الخبرة الجمالية، التي تعتبر مجموعة من الحوافز والقناعات، التي تشكل أفق توقعه، فيتفق أحيانا مع ما يتلقاه ويختلف أحيانا أخرى، وفي كلتا الحالتين يكون مشاركا في صناعة المعنى.

---

[1] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص ص 25 26

[2] المرجع نفسه، ص26

[3] سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 89

[4] ينظر المرجع نفسه، ص ص 89–105

الرسالة الثالثة: و يتحدث فيها ياوس عن الدور الكاشف لأفق التوقعات و لسمات الفتية للعمل الأدبي، عبر توقع مدى التأثير في الجمهور المفترض من خلال ما يستحدثه المرء عبر المسافة الجمالية بين أفق التوقعات الأدبي الجديد، ومخالفته للخبرة الجمالية المكتسبة، ومن هنا تساهم هذه المسافة الجمالية في تحديد القيمة الجمالية للعمل الأدبي.

الرسالة الرابعة : وتتعلق بدور أفق التوقعات المتشكل في الماضي، من حيث مساعدته لأفق توقعات الحاضر، و توضيحه وتفسيره الذي يتوسطهما.

الرسالة الخامسة: وهي الرسالة التي بحث فيها ياوس على ضرورة قراءة العمل الأدبي داخل الخبرة الأدبية، بوضعه ضمن مجموعة من الأعمال الأدبية، حتى يمكن تأريخه واستخراج دلالاته بالشكل الذي يبدو مبدأ جوارية العمل الأدبي لغيره من الأجناس الأدبية المماثلة والمختلفة؛ عاملا إضافيا في تحصين عملية التلقي وجماليتها.

الرسالة السادسة :وتتعلق بتطوير مبدأ تمثيل التاريخ الأدبي، الذي يسمح للمتلقي بتجاوز النصوص، التي صعب عليها تغير الأفق من الظهور تاريخيا، فيرمي بذلك ياوس عبر هذه الرسالة إلى تعزيز قيمة أفق التوقعات ونجاعتها، أمام كثرة النصوص القديمة والموغلة في التاريخ، حيث تعد هذه النقطة معيبة في جمالية التلقي، التي تعتمد تاريخية العمل الأدبي في تشكيل أفق التوقع، ولذلك فقد تفطن إلى حل هذه المشكلة، إذا وجد المؤرخ الأدبي نقاط التقاطع المتداخلة، ويظهر الأعمال التي توضح السمة شبه البراجماتية للتطور الأدبي في لحظاته المكونة للتاريخ، إلى جانب التعرض بين الفترات[1]

الرسالة السابعة: ويرى عبرها أن للأدب علاقة مميزة مع التاريخ العام، من ناحية ما ينقله الأدب من موضوعات اجتماعية مختلفة، لا يمكنها أن تحافظ على نفس النظرة اللحظية، التي وسمتها في وقتها نظرا لمرورها عبر مصفاة أفق التوقعات، الذي يمثل مجموعة التصورات الخبراتية للقارئ.

ثانيا– جمالية القراءة ومفاتيح الخطاب النصية والخارج نصية:

لا يكتفي الخطاب السردي بتقديم نصه في نمط فني معين ؛ مثل القصة القصيرة هاهنا فقط، أو باختيار الصيغة المناسبة في تقديم الدلالات المقصودة؛ وهي علاقات نصية داخلية، بل يعمل أيضا

---

[1] **سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص104**

على تحويل كل العناصر التي تكونه، إلى جملة من الميكانيزمات التي تجعل من النص قابلا للمشاركة في المعنى .

وهي النقطة التي اشتغل عليها إيزر في قراءة الخطابات بجماليته الخاصة، على الرغم من أن إيزر ينتمي إلى نفس الطرح النقدي الجديد، الذي اكتشفه ياوس، القائم على تحقيق وتفعيل المتلقي كضلع ثالث في تفسير النصوص، إلا أن إيزر اعتبر أن عملية القراءة هي إستراتيجية وبنية داخلية للنص؛ تفترض قارئا يكون محل عملية التأثير التي يمارسها النص على القارئ، ولذلك كان السؤال عند إيزر"عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ. والمعنى هنا ليس هو المعنى الكامن في النص، بل هو المعنى الذي ينشأ نتيجة التفاعل بين النص والقارئ"[1]

وقد طرح أفكاره القوية ضمن كتابه «سلوكيات القراءة عام 1978 » "[2].حيث أتى هذا الكتاب بمجموعة من الإجراءات، التي تعمل على تفسير النص الأدبي من وجهة نظريته، التي تعد تكملة لجهود ياوس التي تأثر بها، وقد رأى بأن العلاقة بين النص والقارئ تكون وفق ثلاثة أبعاد رئيسية[3] هي :

البعد الأول: ويتعلق بالصورة الذهنية، وبقابلية النص للمشاركة في صنع المعنى بوصفه بنية شكلية.

البعد الثاني : ويتعلق بالصورة الذهنية التي يرسمها القارئ في ذهنه، أثناء تلقيه للقاعدة الأمامية التي يقصد بها الشكل ملتحمة مع القاعدة الخلفية (الذخيرة)؛ أي المضمون، وهي العملية التي تجعله يحقق الهدف الجمالي المتماسك وفق ما يسمى بفكرة (النظم)، الذي هو حاصل إجراءات القراءة لا حاصل عمل الأديب.

البعد الثالث : القارئ الضمني: وهو مصطلح عرف به إيزر، ويقصد به ذلك القارئ الذي يمثل المعنى الثاني للنص؛ أي إنه نتاج النص وليس من صنيع الأديب وحده.

وتأتي هذه الأبعاد كنتاج لتفعيل عملية التأويل الذي يعود الفضل في إدخاله في دائرة الفهم إلى " فريديريش شيلرFriedrich shleimacher "[4] و" الهدف من وراء الفهم الهرمونيطيقي ليس

---

[1] **حامد أبو احمد، الخطاب والقارئ، (د.ط) النسر الذهبي للطباعة، مصر، (د.س)، ص101**

[2] **محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 34**

[3] **المرجع نفسه، ص 36**

[4] **سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص76**

تبيان دلالة عمل فني ما لدى جمهوره الأصلي أو لدى مؤلفه، وإنما ما يمكن أن يعنيه هذا العمل بالنسبة لنا في الحاضر"[1]، ولذلك فإن النص الأدبي سيظل مجموعة من الرموز والعلامات المبهمة، من دون أن نصنع لها قارئا يفككها ويبين دلالاتها، ويساهم في إعادة إنتاج معناها،الذي يدعوه إيكو إلى تنشيطها عبر النص الذي يعتبره آلة كسولة، تحتاج إلى عامل خارجي"ذلك أن النص إنما يبث إلى امنرئ جدير بتفعيله"[2]

و من خلال نظرية القراءة، التي تقترح مجموعة من تصنيفات القراء، تولد الاهتمام لدى إيزر بالقارئ الضمني وجعله مركز اهتمامه، و موجها أساسيا للنص لحظة انكتابه، من أجل تحقيق كل عناصره الأدبية الضرورية، حيث يمكننا مشاهدة هذا القارئ وهو يوجه الكاتب في صناعته للنص واستقطابه لمتلقين قادرين على فك شفرات النص، وإيجاد نقاط التقاطع بين القراءات المختلفة للنص الواحد والمقارنة بينها وتحليلها[3].

ويعرف إيزر مصطلح القارئ الضمني بأنه عملية تكوين النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى من خلال عملية القراءة[4]، فـ" مصطلح القارئ الضمني، حسب ما يرى إيزر يدمج كلا من عملية بناء النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى من خلال عملية القراءة"[5]، التي تعد بهذا الشكل ممارسة حقيقية للنص الأدبي، ولكنها تطرح مسألة في غاية الأهمية، تتعلق بمدى توافق أفكار المؤلف وقناعاته وشكل خطابه مع المتلقي أي ؛كلما كان المؤلف قادرا على صناعة ذوات متفقة مع نصوصه بشكل كبير كلما استطعنا القول بأن النص قد حقق المقروئية الفنية العالية، التي وجد من أجلها النص الأدبي.

حيث يرى إيزر بأن للعمل الأدبي قطبان هما القطب الفني(Artistic pole) وهو النص المؤلف، والقطب الآخر هو القطب الجمالي (Aethestic pole) وهو الإدراك الذي ينجزه

---

[1] **سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 74**

[2] **ينظر أمبيرتو إيكو، القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، ترجمة أنطوان زيد، (ط.1)، المركز الثقافي العربيبيروت، 1996م، ص64.**

[3] **ينظرسامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 134**

[4] **حامد أبو احمد، الخطاب والقارئ، (د.ط) النسر الذهبي للطباعة، مصر، (د.س)، ص117**

[5] **سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 124**

القارئ"[1]؛ إذ إن التفاعل بين هذين القطبين يولد لنا المتعة الجمالية، من خلال ما يحتوي عليه النص من استراتيجيات وإشارات، تتقاطع مع إدراك وخيال المتلقي.

ولذلك فإن قراءة أو إدراك المتلقي ليست إلا جملة من النصوص، التي يكتنزها عقل المتلقي وهي في المجمل خبرته القرائية، التي يحولها إلى آليات للتلقي. وهي أيضا تلك الميكانيزمات التي يوفرها النص للقارئ؛ ليتمكن من ولوج النص مع ما يمتلكه من خبرة جمالية، حتى يتمكن من تفعيل الإستراتيجيات النصية، والوصول إلى المعنى وإنتاج الدلالة.

حظي خطاب القصة القصيرة المغاربية باهتمام متلق متميز، يكشف على أنه موجه إلى قارئ معين بالذات، إذ تم تقديم المتون إلى قراء نموذجيين، لهم مركزهم الأدبي والاجتماعي المرموق، حيث ولدت هذه المتون في مرحلة تاريخية عرفت نضوج القصة القصيرة، والالتفات إليها كلون أدبي حديث يواكب بفضل خصائصه الفنية التطورات، والتحولات الاجتماعية المختلفة في المجتمع المغاربي. وقد نالت هذه الأعمال القصصية الأهمية؛ بفضل قيمة موضوعاتها وعناصرها الفنية.

ولعل **المقدمات** من أهم العتبات النصية و أبرز العلامات القيمية والنقدية التي تصدرت الخطاب القصصي؛ كونها حملت أسماء شخصيات أدبية وثقافية مرموقة وبارزة، كان لها دورها الفعال في صناعة المتلقي، الذي يتوسل خبرته الأدبية وذوقه في اقتحام النص والتفاعل معه. فوقع اختيارنا عليها كونها تمثل نصا متجانسا ومترابطا مع المتن القصصي.

في مجموعة (الظلال الممتدة) لونيسي، تم التقديم لها من طرف رجل السياسة والمثقف (عبد الحميد مهري) في شكل مقال أدبي نقدي، تضمن معرفة جيدة بالأسس السردية لجنس القصة القصيرة، ودورها الاجتماعي والسياسي، بل وحتى التاريخي الذي أدته إبان الثورة في التوعية والتحرير "**القصة، في شكلها الفني المتكامل، وفي مضامينها العميقة حديثة في الأدب الجزائري. وهي على حداثتها، كالثورة التي أنبتتها، بدأت تعطي ثمارا بواكر يانعة وتبشر وفرة وبجودة إذا وجدت من النشر فعالية اكبر لوضعها بين يدي القارئ المتعطش ومن النقاد، وهم قلة، العناية التي تشحذ حولها الوعي والذوق وتبوئها المكانة اللائقة بها بين أصناف الأدب وفنونه.**"[2].

حيث تبين هذه المقدمة شخصية المقدم كقارئ عمدة ذو خبرة أدبية، مكنته من تحديد جنس العمل الأدبي، وعلى الرغم من ذلك "فإنه يبقى على القارئ وحده اتخاذالقرار فيماسيقرؤه ...

---

[1] **سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 112**

[2] **عبد الحميد مهري، ضمن مقدمة مجموعة الظلال الممتدة، زهور ونيسي،(د.ص)**

وهذامايجعل المؤشرالأجناسي المثبت على الغلاف عاجزا عن وصف بناءالنص"[1].في انتظار حكم المتلقي.

أما مجموعة (سهرت منه الليالي) للدوعاجي؛ فقد حظيت بتقديم الأديب والمثقف (عز الدين المدني)، الذي عرَّف بالقاص وبقيمة عمله من الناحية الأدبية والاجتماعية، التي كانت تؤرق المجتمع التونسي، وهذا مقتطف من تقديمه **"ونحن لم نتجشم بعض الصعاب لو لم ندرك أهمية هذا الكاتب القصصي وقيمة إنتاجه.وفعلا، فإن الدارس النزيه الذي يبحث في شؤون الأدب التونسي المعاصر يتبين بوضوح وجلاء أن علي الدوعاجي هو الكاتب القصصي الوحيد الذي يمثل التمثيل الصحيح –فنا ومعنى– المجتمع الشعبي التونسي في الثلث الثاني من القرن العشرين، وهو حامل مشعل الأدب في تونس بعد أبي القاسم الشابي، وهو "أبو القصة التونسية" الحديثة بلا منازع...!"**[2].

إذ إن خطاب القاص كان عبارة عن شتات، استدعى جمعه عملا مضنيا، لإبراز قيمة إنتاجه الأدبي والاجتماعي، الذي يمثل قيمة فنية أدبية واجتماعية كبيرة، تجاوبت مع سياقات بيئة إنتاجها الفنية والاجتماعية المعاصرة، حيث تمثل الوعي الفني بلون القصة القصيرة في النهوض بالمجتمع، بالنظر إلى خصائصه السردية الحديثة.

كما تكفلت (دار النشر) بشخصيتها المعنوية بالتقديم لهذه المجموعة، بمقدمة مختصرة ساهمت في إبراز قيمة العمل، جاءت في شكل نقاط تتقاطع مع ما يحوزه القارئ من أدبيات القصة القصيرة الفنية، وهذا نص تقديم دار النشر:" **تفيض هذه المجموعة القصصية بروح الدوعاجي التي تتبدى فيها ألوان من الواقع الشعبي في رقة تعبير وبراعة خيال فلم ينفك الدوعاجي يكرع من أسام شقاوته وفنه إلى أن التحم بصميم مشاغل الناس وتطلع لهم في الأحياء الشعبية فكتب لهم (أدبا كبيرا) يتسم بجمال التعبير ونفاذه وببراعة الصور وتألقها لهذا رأينا إعادة نشر هذه المجموعة تعميما للفائدة وإحياء لذكرى أديب كبير "**[3].

---

[1] وهاب خالد، جمالية التلقي والتأثير في الخطاب النسوي الجزائري ثلاثية احلام مستغانمي أنموذجا، أطروحة دكتوراه قسم اللغة والادب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الموسم الجامعي 2016/2015، ص 122

[2] عز الدين المدني، ضمن مقدمة المجموعة القصصية، سهرت منه الليالي، ص10

[3] سهرت منه الليالي، مقدمة الكتاب،(د.ص)

حيث حملت هذه المقدمة وعيا كبيرا بأدب الدوعاجي، وقيمته الفنية والاجتماعية التي حفزت دار النشر لكتابتها، انطلاقا من معرفتها بسيرته الذاتية، التي توزعت بين فنه وانتمائه للأحياء الشعبية التي كانت مادة دسمة لقلمه بموضوعاتها الواقعية.

والمتمعن في هذه المقدمات؛ يجد أنها جزء لا يتجزأ من خطاب المتون، على الرغم من كونها تعليقات أو انطباعات خارج نصية، إلا أنها ذات دلالات فنية ومضمونية عميقة، تتقاطع مع مدركات القارئ الجمالية، التي تجعل من هذه المقدمات قطعة مهربة منها، وهي تستمد انتماءها من العوامل التالية:

– إنساب التقديم إلى كتاب أو شخصيات بارزة في مجال الأدب، وذات مكانة ثقافية واجتماعية عالية.

–مصداقية الانطباعات المقدمة لمضمون المتون القصصية.

–إحتواء هذه التقدميات على نقود فنية.

حيث إن هذه العوامل جعلت من المقدمات شريكا في إنتاج المعنى، واندماج أفق القارئ والمؤلف، المبني على نشوء علاقة جديدة تتعدى علاقة المؤلف بالنص إلى علاقة النص بالمتلقي. حيث تلح النصوص الجيدة على إنشاء هذه العلاقة المطردة في صنع المعنى.

ومن الأجزاء الخارج نصية التي تتعالق النصوص وتلتحم معها، في صناعة المعنى وتوجيه المتلقي إلى توليد قراءات جمالية، نعثر على **الإهداء**؛ ذلك النص المضغوط ذو اللغة الشاعرية المكثفة، التي تختزل جانبا من هواجس المؤلف وتصوراته. أو تيمة ما، يلاحقها ويفككها عبر جسد النص.

تبتدئ ونيسي مجموعتها بالإهداء قائلة:" **إلى الوالدين العزيزين: علي أونيسي الذي توفي وهو سعيد بثمار تربيته وزكية أونيسي التي لا نزال نستمد منها البركة والدعوات إليهما وقد سبقا عصرهما في نبذ الذهنيات المريضة التي تميز بين البنت والولد: في ظروف كان ومازال يصعب فيها ذلك... البارة زهور ونيسي** ".[1]

جعلت القاصة ما اسمي والديها رمزا اجتماعيا كثيفا، كونهما من الأسماء الدارجة بكثرة في المجتمع الجزائري، الذي يسيطر عليه نسق الذكورة، في تعامله مع البنت التي يراها دائما عاجزة وقاصرة، إلى الحد الذي حال دون اندماجها في المجتمع.

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، (د.ص)**

وهي الذهنية التي استطاع والدي ونيسي أن يسقطاها عن شخصية الجزائري، بتفتحهما الواعي على الحياة المعاصرة ومتطلباتها؛ بفهمهما الصحيح للدين والتربية الصالحة لابنتهما؛ لذلك فإن خطاب ونيسي لن يصب إلا في هذا الإطار القيمي، الذي حددته لذاتها ككاتبة في إهدائها، والذي حاولت أن تعبر عنه فنا ومعنى مع مجموعة نصوصها، التي حملت نفس الهم والهاجس الموجه لقارئ يتفاعل معها، ويستثمرها على مسنوى خبرته الأدبية والحياتية.

شكلت المتون التي بين أيدينا نصوصا منفتحة بامتياز، كونها تمتاز بمجموعة من الخصائص الفنية والمضمونية، التي جعلها تحقق وتجسد مفهوم القارئ الضمني، فهي تشكل في مجملها وحدة خطابية منسجمة لقارئ مغاربي واحد، تشغل باله وخاطره قضايا واحدة، وإن اختلفت جغرافيتها. ولذلك فإننا نجدها نصا سرديا منفتحا يمكنه أن يساعدنا في إنجاز قراءة منفتحة، من خلال تحقيق المسافة الجمالية بملء الفراغات الممكنة.

ولا شك في أن القاص وهو يشيد أو يبني عالم قصته، فإنه يقوم بإخضاعها لنظام الخطاب الذي يختلف عن القصة الحقيقية، فيخلف بذلك حتما جملة من الفراغات والمساحات البيضاء، التي تستدعي من القارئ ملءها.

ويعد مفهوم **الفراغات** أو بنية الفراغ من أبرز المفاهيم، التي جاء بها إيزر "وهو يرتبط بمفهوم التسلسل القصدي للجمل"[1]. حيث يعمل خيال القارئ على ملء الفجوات التي تنشأ بين هذه الجمل، وتكوين تصورات تتناسب مع الفجوات التي يولدها النص، وتكمن الجمالية هنا في المساحة التي يتركها النص للمتلقي، لممارسة عملية ملء الفجوات أو الفراغات التي تخرج لنا النص، بدلالة أخرى وصورة مغايرة.

ويمكن تحقيق هذه العملية؛ من خلال توظيف المعلومات التي يتركها النص خلفه، أثناء حركته في الزمن، وإلحاح الخطاب على نسج الأحداث و تقديم الشخصيات.

ولعل من أبرز ما يمكن أن نجده من فراغات تستدعي ملءها خلقا للجمالية، ما يتعلق بانقطاع الأحداث عن بعضها البعض؛ بفعل المفارقات الزمنية التي تشتغل على الوصول إلى لحظة التنوير أو نهاية القصة، ومن ذلك ما نجده في قصة الظلال الممتدة لونيسي في نهاية القصة،

" وابتسم الشاب بدوره وكأنه لم يكن يدري من الحياة شيئا، ثم علم كل شيئ عنها في لحظة من الزمن ...

---

[1] **حامد أبو احمد، الخطاب والقارئ، (د.ط) النسر الذهبي للطباعة، مصر، (د.س)، ص115**

ورجعت زينب ...

رجعت من رحلتها القصيرة عبر ماضيها البعيد...

رجعت على صوت حبيب عذب يتساءل ..

جدتي ألا تشاركيني قهوة العصر؟"[1]

في هذا المقتطف ينقلنا النص من زمن الماضي (الثورة) إلى زمن المستقبل الحاضر؛ من مشهد رجاء (زينب) (للقائد المجاهد) بقبول تجنيد ابنها حتى لا يكون عدوا لأبيه، بانضمامه إلى جيش المحتل، إلى زمن المستقبل أين يحدثها حفيدها ابن ابنها البكر الذي تم قبول انظمامه لصفوف المجاهدين.

حيث يمكن هنا للقارئ أن يملأ كل هذه الفترة الزمنية الكبيرة، بتصور مجموعة من الأحداث التي تلي التحاق ابن زينب بالثوار، مثل مضايقات المستعمر (لزينب) عند علمه بالأمر، وتعذيبها وتهجيرها؛ بحيث تزيد هذه الأحداث من قيمة هذه القصة وتعمق من معاني التضحية، من دون تخييل القارئ لأحداث قد تؤدي إلى التأثير على نهاية القصة، فنكون بذلك بصدد قراءة منغلقة لنص مفتوح، بالشكل الذي يكون فيه النص المتذهن أو الذي يتم إعادة إنتاجه في ذهن القارئ؛ حدثا مفككا للمعنى العام للقصة، كأن يتخيل القارئ بأن ابن (زينب) قد خان الثورة وأصبح من وشاة المستعمر(حركي)، بعدما لم يطق حياة الكفاح في الجبل وآلامها .

ولا ينحصر وجود الفراغات والمساحات في وسط القصة، بل يمكن أن تأتي في نهاية القصة بالشكل الذي يمكن ملؤه بحدث ينسجم مع القصة، ويحقق التطابق اللازم مع جوهرها، ومن ذلك ما نجده في القصص ذات النهايات المفتوحة.

في قصة (المصباح المظلم) للدوعاجي؛ تستفز القارئ النهاية المفتوحة للقصة، وتحفزه لصناعة حدث يملأ به الفراغ السردي " **موش لازم نسمع من فمك ...أما حبيت نقلك اللي أنا جيت معاك ما نيش عاشقة في عينيك، ولا في مشطة شعرك، ولكن أنا عملت عملتي باش نرد الفازيتة وناخذ بثاري.**

هنا صاح الحلاق مصعوقا:

–بالثأر ممن...منس...!"[2].

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 23**

[2] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص42**

حيث إنه من خلال المعطيات والإخبار، الذي تولاه السارد حول شخصية (الحلاق) الماجنة التي رسم ملامح شخصيتها، بواسطةأبعادها الجسمية والاجتماعية والنفسية، ندرك أن هذا الحلاق فاسد، ولذلك يمكن أن نتخيل بأن الفتاة كانت تقصده هو بالانتقام، وهنا يكون الحدث المتمم للقصة هو قتلها (للحلاق) أو إلحاق أي ضرر به، وبذلك يكون هذا الحدث نهاية منطقية وطبيعية للحلاق الفاسد.

وبالانتقال إلى **الشخصية؛** فإننا نجدها من أهم الأركان التي يجد فيها القارئ الفجوات التي تستدعي ملءها، لتحديد أبعادها الاجتماعية والجسمية والنفسية، ويعمل هنا القارئ على ملء هذه الفجوات بنفس المبدأ الذي اشتغل عليه في ركن الحدث، ويلاحظ القارئ للمتون أنها تتيح له ممارسة هذا الدور التشاركي، عبر منح الشخصيات بعض الملامح والصفات الجسمية والاجتماعية والنفسية فعلى مستوى البعد الجسمي يشتغل الخطاب على تقديم الملمح المادي، بصفته علامة يرسلها الراوي للمتلقي وفق ما يناسب الشخصية وسلوكياتها، حتى يبدو صورة عن شخصية حقيقية، وعلى الرغم من ذلك فإن الخطاب يخلف الفجوة التي تستفز خيال المتلقي.

في قصة (نزهة رائقة) للدوعاجي، يقدم الراوي (البطل) شخصية (عميرة) المبأَّرة صديق (عبد الله التونسي)، بملامحها الجسمية الدقيقة قائلا:"**وقدمني إليه عبد الله، فإذا هو رجل في مثل سن أخيه (أي لا سن له، طويل القامة «يحمل»انف ملاكم** "،[1]وهو وصف يعكس شخصية فوضوية تنقصها الآداب العامة؛ ذلك مانكتشفه اثناء عملها في القصة، ومن ذلك ما قام به عند وصوله إلى بيت قريبه (عبد الله التونسي). حيث قام بموقف أدهش البطل " **رحب الضيف بصاحب البيت وكنت أتوقع العكس في فصاحة لم أتبينها جيدا لفافأته وصمم في أذني اليسرى. والغالب على الظن أنه رحب بي أيضا**"،[2] وهو سلوك غير لبق يتطابق مع الملامح الجسمية لشخصية (عميرة) بشكل لم يترك أية فجوة للمتلقي ليملأها.

ولكن في مقابل ذلك تشتغل هذه الرؤية الخارجية على مساعدة المتلقي، في تصور أبعاد شخصية (الراوي) الجسمية، الذي لم يقدم لنا النص أية ملامح جسمية عنه سوى موقفه الناكر لشخصية(عميرة) وصديقه (عبد الله التونسي)، الذي يسمح بتخيل الراوي على أنه شخصية أنيقة في لباسها ولبقة في تصرفاتها.

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 103**

[2] **المصدر نفسه، ص 103**

وعلى مستوى البعدين الاجتماعي والنفسي، توفر لنا القصة معلومات جد هامة، عن شخصية البطل (الراوي)، حيث تبدو ذات علاقات اجتماعية جيدة، تتبدى من خلال استجابته لدعوة صديقه (عبد الله التونسي)، وشخصيته المتعلمة، البادية من ثقافته العمرانية والتاريخية الواسعة التي مكنته من وصف (فيلا) صديقه" ...**فهي كشكول من كل الأشكال المعمارية: فالطراز الأندلسي يزاحمه بمنكبيه طراز النهضة الإيطالية المزخرف بافريز (لويس الخامس عشر) ويزين الجميع جليز نابلي مشوش الوضع على ما يقتضيه الذوق العصري الذي يكره التوازن"**[1]

هذا الوصف الذي يدل على الثقافة الواسعة لشخصية البطل، بمعرفته للعمران ومرجعيته التاريخية، التي تكمن خلف كل طراز معماري، تتناقض مع المعطيات التي قدمها لنا حول شخصية صديقه (عبد الله التونسي) صاحب الفيلة، فهو شخصية مستهترة وفوضوية، وهنا يمكن أن نملأ هذه الفجوة بتخيل أن السارد هو الذي يعود له الفضل في بناء هذا البيت، بهذه الملامح الثقافية، من خلال إدراج قصة اقتراحه لهذا الشكل على صديقه أثناء الحكي.

وفي قصة (موجة برد) لونيسي نجد أيضا نفس طريقة تقديم الشخصيات. حيث يعتمد السارد طريقة التقابلات في الوصف، فيذكر مجموعة من صفات لشخصية (زوجة المدير الأولى)، ولا يذكر صفات شخصية (الزوجة الثانية) التي تقابلها، تاركا للقارئ ملء هذا الفراغ في الشخصية الغائبة وهي هنا زوجة (المدير الأولى)، والشكل التالي يوضح الصفات والتصورات الممكن إلحاقها بالزوجة الأولى عبر إجراء تقابلات للصفات الممكنة التوقع، بما يستحضره القارئ من تصورات مسبقة تمكنه من إنتاج الصورة الخيالية المطلوبة.

الزوجة الأولى	علاقة تضاد	الزوجةالثانية
متواضعة	←	مختالة
ذات ملامح حزينة	←	ذات ملامح مبتهجة
خجولة	←	متكلفة في تصرفاتها

---

[1] **علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 102**

وعلى الرغم من تناسب هذا الملء التخييلي مع وصف الشخصية، إلا أنه يفتقر للدقة على مستوى الملامح الجسمية، خصوصا فيما يتعلق بملامح الزوجة الأولى، إذ يمكن أن تكون جميلة أكثر من الثانية، إلا أن وضعها الاجتماعي كامرأة فقيرة هو الذي جعل زوجها يختار حياة اخرى.

وفي (الأرض لحبيبتي) لغلاب؛ نجد السارد أيضا يكتفي بذكر الملامح الجسمية، لكنه في الوقت نفسه يعتمد نفس نظام الوصف الذي رأيناه عند الدوعاجي، وونيسي حيث نجده في قصة الأرض حبيبتي؛ يقدم لنا ملامح كثيرة عن شخصية (حادة) من الناحية الجسمية؛ فهي نحيلة وجميلة وصغيرة في السن[1].وعلى الرغم من ذلك يمكننا أن نتخيل صفات حسية أخرى لشخصية (حادة)، كعدم اهتمامها بمظهرها وارتدائها لملابس شبه ذكورية؛ تحجب عن الزوج مفاتن امرأته وجمالها، وهو ما جعل زوجها ينفر منها، لاسيما وأن شخصية (موحا) تعضد هذا التصور؛ بما وصف به (بنات المدينة) اللواتي كان يغيض يوصفهن (حادة) قائلا:" **– والله –ياحادة – رأيتهن بعيني هاتين يلبسن سروالا طويلا كما يلبس الرجال الذين يقلدن النصارى" ..وباسم الله الرحمان الرحيم كن كالشيطان يخلبن عقول الرجال ..ولو كنت ابن المدينة –وآحدة– علي الحرام لكنت تزوجت إحداهن..**".[2]

وهنا يمكن أن نتصور أن هذا السبب هو الذي دفع (موحا) إلى بيع الأرض، إذ يمكن أن نتصور نشوء علاقات غرامية (لموحا)، مع إحدى فتيات المدينة ورغبته بالزواج منها، وربط ذلك بعبء الضرائب الذي سيتولد عنده إن لم يبع الأرض، وهو السبب الحقيقي الذي دفع (موحا) إلى بيع الأرض حسب ما أخبرنا به الراوي، حيث يمكن أن يكون اهتمامه بالزواج ثانية عاملا إضافيا ودافعا قويا لموقفه من بيع الأرض، الذي يمكن أن يتراجع عنه، خصوصا في ظل معارضة (حادة) لبيع الأرض.

ومن العناصر التي يمكن أن يخلف الخطاب فجوات إثر اشتغاله عليها ركن **المكان**، الذي لم تهتم المتون المدروسة به من حيث أبعاده الجغرافية المحسوسة، التي يولدها الوصف المعتاد في السرد التقليدي، وإنما تم توظيفه كعلامة سيميائية تطلبها الخطاب القصصي، كما تم تحليله في الفصل السابق، وفي هذا الصدد يقول إيزر:" لو أن أحدنا رأى جبلا فلاشك أنه لا يستطيع أن يتخيله.

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص ص 36–37**

[2] **المصدر نفسه، ص ص 37–38**

ولهذا فإن حدث تمثيل الجبل في الذهن يفترض غيابه. وعلى هذا النحو فإننا بالنسبة للنص الأدبي نستطيع فقط تمثيل أشياء في الذهن ليست حاضرة، فالجزء المكتوب من النص هو يمنحنا المعرفة، لكن الجزء غير المكتوب هو الذي يعطينا الفرصة لتمثل الأشياء، وبالفعل فإننا بدون عناصر عدم التحديد وبدون فراغات النص قد لا نستطيع أن نمتلك القدرة على استخدام مخيلتنا".[1] بمعنى أن عملية الملء تمثل في جوهرها صورة أخرى لتفاعل القارئ مع النص من أجل تحقيق الأثر الجمالي. وإذا ما عثرنا عليه فهو نادر إذ لم نسجل حضوره إلا في قصة (استرجعتها) لغلاب، التي وصف فيها بيت (النصراني) وصفا دقيقا من الخارج والداخل:" **كان يعيش في الدوار وسط حديقة هائلة.... وتحيط بالدار كلاب الصيد وكلاب الحراسة"**[2]. حيث استعمل هذا الوصف، من أجل تبيين الهوة بين المغاربة الفلاحين الملاك الحقيقيين للأرض الذين يعيشون في الأكواخ والنصراني المغتصب للأرض التي لم يأت الخطاب على ذكر تفاصيلها المكانية، وهو ما يدعو المتلقي إلى المشاركة في ملء هذه الفجوات المكانية.

حيث نجد النص يسكت عن وصف هذه الأكواخ في مقابل وصف بيت (النصراني) ، وكل الأماكن بما فيها الأرض التي تمثل التيمة الرئيسية للقصة، (فقدور) بطل القصة وصاحب الأرض الحقيقي الذي استرجع أرضه من (النصراني)، لم يقدم لنا النص أية أوصاف أو أبعاد فيزيائية لأرضه أو لكوخه، تاركا للقارئ ملء هذه الفجوة بما يمتلكه من خبرات قرائية، ترتبط بمفهوم القرية والكوخ والأرض، في المجتمعات التي مازالت تعاني من تبعات ما بعد الكولونيالية، حيث يمكننا تخيل القرية مجموعة من الأكواخ البائسة والبسيطة التي تنعدم فيها ظروف الحياة الكريمة.

وهنا يمكننا أن نتخيل الأبعاد الجغرافية والمادية للكوخ عن طريق خبرة الوصف المكاني، التي نمتلكها والتي يتركها النص القصصي القصير للقارئ؛ لكي يملأها تحت حاجة فن القصة القصيرة للاختزال اللغوي، فالكوخ علامة لغوية تختزل مدلولات عديدة، وهي أيضا رمز قوي للنص السردي والأدبي عموما.

إذ الكوخ هو رمز للقرية والبساطة وللقيم الإنسانية النبيلة، كالرضا والقناعة والمثابرة والعمل والتمسك بالأرض، وهنا سيبدو بيت (قدور) بجدران مطلية بالطين وسقف من سعف النخيل، وهي الصورة التي من شأنها تعميق فكرة تخيل بؤس الكوخ خدمة لتيمة القصة، فتخيله باردا في الشتاء

---

[1] **حامد أبو احمد، الخطاب والقارئ، ص116**

[2] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص ص 72–73**

حارا في الصيف، مع إيراد بعض نفاصيل معاناة العيش في هذه الفصول في بيت قدور، حتى نبين اثر اغتصاب (النصراني) لأرض قدور على حياته.

بحيث يبدو لنا من خلال ما يقدمه السارد من أحداث وتطورات صعبة ودامية؛ مدى تمسك (قدور) بأرضه أمرا منطقيا، خصوصا وأن السارد ربط هذه الأرض بمجموعة من القيم الإنسانية كالدين والتاريخ والعروبة والتواضع، فلقد كان (قدور) يشتغل مع العمال في أرضه وكأنه واحد منهم ويعيش في كوخه مثلهم" **ولكن قدور يعيش بينهم ومعهم، ينام في الكوخ ويقف تحت المطر وفي وقدة الشمس وتحت المطر وسط مزارعه يرعاها ويخدمها ويروي غليلها بقطرات عرقه، (رحمة) ما تزال تحمل جرة الماء على ظهرها المحدودب، الأولاد ما يزالون يرعون شياههم وأبقارهم، ما يزال قدور وقد بدا شباب الدشرة ينادونه عمي قدور يسمر بينهم كلما راق النسيم مع الربيع والصيف، يعيش معهم أخا وصديقا ورب عمل، وفي كنفه وجدوا العيش الرغد والقرض الطويل الأجل والتفهم**"[1]

وقد ظف الراوي هنا فضاء الكوخ المغلق، كرمزا لعمق المجتمع المغربي ولحمته، تاركا للمتلقي تصور هذه الأكواخ المتناثرة فرصة إعادة التشكل، وهي تحاول أن تخلق أفضية مكانية أخرى، حتى يعطي القرويون صورة (للنصراني)على أنهم أقوياء ومتضامنون فيما بينهم، بتوظيف ثنائية المغلق والمفتوح، حينما تعانق أكواخهم البسيطة والبائسة أرضهم ذات البسط الخضراء، وتعبر عن حجم مأساتهم وهم يجاورون أرضهم من دون أن ينعموا بها.

وقد وجدنا أن ونيسي قد استخدمتها أيضا صورة الكوخ، كرمز مكاني للمعاناة والبؤس وضيق العيش " **والغرفة كانت تجاور الشمس والسماء أيضا، ولكنها كانت كوخا من بين مجموعة كبيرة من الأكواخ المبنية بالطوب، في إحدى القرى المعلقة، التي لا ترضى بغير القمم مجالا للحياة**".[2]

حيث يقدم النص وصفا مختزلا وكثيفا لفضاء الكوخ، فاسمه يتقاطع مع مرجعيته التاريخية حول أكواخ عائلات المجاهدين، وما عانوه من قساوة الطبيعة في سبيل دعم الثوار بالمئونة والمعلومات، التي يتمتع بها نظرا لإحداثياته الجغرافية، التي شكلت سمات لمضامين وقيم إنسانية راقية أثناء زمن الثورة.

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 73**

[2] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 14**

وتبرز قيمة هذا المكان في احتضانه للحدث ومسرحته وتطويره، بحيث تتطابق وظيفة الكوخ الجبلي مع اشتغال الحدث، وأثر كل ذلك على الشخصيات واستغلال كل ذلك في بناء عالم الشخصية الخارجي والجواني، إذ يمكن مثلا تخيل زينب المجاهدة وهي تسمع قرع المجاهدين للباب الخشبي، وكيف تحدث هذه الطرقات وقعا خاصا في نفسيتها.

والحقيقة أن كل هذه الفجوات تأتي من عدم توظيف النصوص المدروسة للوصف المكاني إلا بما يتطلبه السرد، مع التركيز على المكان كعلامة سيميائية أو رمز دلالي، عكس الوصف التقليدي للمكان الذي يعمل على نقل المكان الواقعي إلى الفضاء المتخيل في شكل فوتوغرافي، يهدف إلى نقل صورة الواقع كما هي؛ لذلك فإن القصة القصيرة كلون أدبي حديث تعتمد على المنحى السردي الحديث، الذي يعتمد على مبدأ الاختزال والتكثيف اللغوي ، وتتعارض مع الإسراف في وصف المكان.

ثالثا/ متاحات الخطاب وتشكيل أفق الانتظار:

يتيح الخطاب السردي أثناء اشتغاله للمتلقي دور تشكيل أفق جمالي، يعتمد على معايير وخبرات فنية عالية، تسمح له بالتفاعل مع النص بداية، ثم الشروع في عملية البحث عن ملامح فنية أو تقنيات سردية، ومن ذلك تطور النوع الأدبي الذي يقتضي مروره عبر آفاق توقعات جد هامة وحساسة.

ولذلك" لعب مصطلح (أفق الانتظار) دورا بارزا في أطوار نشوء نظرية التلقي. حيث يعد بناؤه منطلقا لتصور النظم الأدبية عبر العصور المختلفة ."[1] والحقيقة أن هذا المصطلح أو الإجراء ليس وليد فكر ياوس وحده؛ إنما جاء نتيجة تراكمات معرفية لمنظرين قبله من أمثال جادمير وكارل مانهايم. فـ" مصطلح«الافق». –كان رأيا– مألوفا للغاية في الدوائر الفلسفية الألمانية، ونفطن هنا إلى أن (جدمير) قد استخدمه ليشير به إلى «مدى الرؤية»، الذي يشمل ما يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب".[2] ولا تنبع المشكلة الأولى لإجراء" أفق التوقعات"من هنا، بل من المصطلح في حد ذاته.

---

[1] وهاب خالد، جمالية التلقي والتأثير في الخطاب النسوي الجزائري–ثلاثية احلام مستغانمي انموذجا– ص 50

[2] روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص 104

حيث يظهر هذا المصطلح "ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة، فياوس يشير إلى"أفق التجربة " و"أفق تجربة الحياة"،و"بنية الأفق"،و"التعبير في الأفق"،و"الأفق المادي للمعطيات"(materieller bedingungshori-zont)".[1]

وقد عرفه مؤرخ الفن أ.هـ جمبرش«أفق التوقع» في كتابه«الفن والوهم»، متأثرا في هذا بـ«بوير»، بأنه «جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة» ومن ثم فإن «الأفق» و «أفق التوقعات» يقعان في رقعة عريضة من السياقات، تمتد من النظرة الظاهراتية الألمانية إلى تاريخ الفن.[2]

أما ياوس فإنه يقترح" ثلاثة أشكال عامة من المقاربة لإنشاء الأفق، الأول يكون من خلال المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبي الذائعة؛ والثاني يكون من خلال علاقاته الضمنية بالأعمال التي تتناول البيئة التاريخية؛ والثالث من خلال التعارض بين الخيالي والواقعي؛ بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العملية، وهذا ما يتاح دائما للقارئ المتأمل في أثناء عملية القراءة بوصفه إمكانية للقراءة".[3]

أي إن الأفق الذي يحدده ياوس للمتلقي، يشترط فيه أن يكون قارئا مثقفا، حتى يستطيع تكوين أفق توقعه." فالتعارض بين عمل بعينه والأفق يقع في قلب نظريته في التقويم. وهو يزعم معتمدا اعتمادا كبيرا على كتابات الشكلانيين الروس، أن الطابع الفني لعمل ما يمكن أن يحدد "من خلال البعد الجمالي الذي يحدد به الفرق أو الفاصل بين أفق التوقعات والعمل، أو بأنه «يتغير الأفق» (HORIZONTWANDELN) بمدى استجابة الجمهور وبأحكام النقد".[4]

ولما كان النص الأدبي ظاهرة قرائية؛ فإن " النصوص الأدبية يتم تلقيها حتما من خلال أفق توقعات القراء، ومن ثم فتأسيس تاريخ أدبي ما يتطلب رصده وتحديد أفق التوقعات هذا."[5]الذي يتشكل وفق ما يطلق عليه بالخبرة الجمالية، التي هي نتاج تراكم التلقي الإيجابي للأعمال الأدبية، التي تحصر التلقي بين النص والمتلقي المنتج، وهو ما يشكل المفهوم الحقيقي والصحيح للتاريخ الأدبي،

---

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص 105

[2] المرجع نفسه، ص 104

[3] المرجع نفسه، ص 106

[4] المرجع نفسه، ص 107

[5] سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص87

فيساعد على تفادي "الميكانيكية في إنتاج المعنى والفهم والنشاط التأويلي للنص."[1]وهي القراءة التي من شأنها خلق وفتح آفاق انتظار، إما أن تكون متوافقة أو مغايرة لأفق القارئ المكون من خبرته الأدبية.

1– حالة توافق أفق التوقع:

المقصود من حالة توافق أفق التوقع؛ هو اندماج أفق النص مع القارئ، بما يصنع الصيرورة التاريخية للعمل الأدبي، ومن ذلك ما يوافق عليه القارئ ضمنيا حول تطور النوع الأدبي، مثل ما شهدته القصة القصيرة من مراحل نمو فني، عاينها القارئ عبر خبرته الجمالية إلى غاية شكلها الفني المعاصر "فاندماج الأفق يعطي للنص حداثته أو بالأحرى يعبر عن الاستجابة التي تتم بين النص والقارئ."[2]

وهي تلك الحالة التي يتطابق فيها توقع المتلقي، مع توقع السارد أو الشخصية القصصية، وذلك عبر المعطيات والمعلومات التي يزودنا بها النص، ويشكلها وفق منطق مقنع؛ يتضمن قرائن تولدها الشخصية كصفاتها وسلوكياتها، أو عبر المكان أو الزمان وفق مبدأ الذاكرة، التي تعمل على استحضار حوادث معينة، يدلل بها النص على توافق أفق المتلقي مع أفق الشخصية القصصية.

في قصة نزهة رائقة للدوعاجي؛ يمهد (الراوي) عبر الوصف لطريقة دعوة شخصية (عبد الله التونسي) له، بما يوحي بان النزهة لن تكون رائقة، قائلا:" **وصلت القاطرة محطة رادس فنزلت. وبين غوغاء الباعة، وضجيج المقبلين والمودعين، وقفت أفكر أي جادة اتبع وبلدة رادس تقسمها المحطة إلى (رادس عليا) و(رادس الشاطئ) وأنا لا أدري في أي القسمين توجد (فيلة) صديقي؛ فلقد دعاني صديقي هذا إلى الغذاء (في فيلته) الجديدة. وهو كلف بها لا يتحدث إلا عن آجرها وما كلفته أبوابها ونوافذها إلا انه لم يذكر لي موقعها كأنه يظن أن (فيلته) هذه هي زهراء قرطبة، أو برج بيزا، أو مدفن حيدر أباد .".**[3]

وهي إشارة أولى، أولاها الراوي أهمية قصوى بأن ذكرها في افتتاحية قصته، حيث ستسمح في تشكيل توقعاتها عن شخصية (عبد الله التونسي)، التي ترتكب أول خطأ سلوكي، يتم تقديمه للقارئ

---

[1]حفيظة زين وبوشلالق حكيمة، إستراتيجية أفق الانتظار وآلية بناء المعنى في قصيدة بلقيس، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة،ع 2010م، ص 2

[2]أحمد بوحسن،نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث ضمن كتاب: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ص 31

[3]علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، ص 101

أو المتلقي الذي يتلقاه ويتحفظ عليه، متوقعا أن يكون لهذا السلوك دوافع أخرى غير اللامبالاة. ومع استمرار (الراوي) في تقديم مجموعة من المعلومات ،حول شخصية صديقه التي تنم عن شخصية فوضوية، يصبح توقعنا لها متأتيا من مواقف في القصة.

ومن ذلك حدث تغيير (عبد الله التونسي) لمكان الغداء، من الفيلة إلى البسط الخضراء. واسترجاع الراوي لحادثة ندرة الخبز أيام الاعتصام، والتي تدل على فوضوية وعشوائية صديقه في قراراته ووجهات نظره. ودخول شخصيات أخرى في الحكي تتشابه مع شخصية (عبد الله التونسي)؛ وهي : (شخصية عميرة، وزوجة صديقه، والطفلة). حيث تظهر ذلك سلوكياتهم الرعناء.

وفي قصة (العائد) لغلاب؛ وظف (الراوي) مجموعة من الأساليب والتقنيات السردية، التي جعلتنا في موقع القارئ الضمني، الذي يوجه إليه الخطاب ويضعه بجانبه؛ وهو يرى شخصية (نوار) من الخارج والداخل، في رحلتها المكانية والزمنية من يافا وهو طفل صغير، إلى أريحا وهو شاب في العشرينات من عمره لاجئا في المخيمات.

حيث استعان الراوي بالاسترجاع على توافق أفق توقع المتلقي والقارئ، الذي نقلنا بواسطته الراوي صورة مكتملة –باشتمالها على وصف المكان و أبعاد الشخصيات لاسيما النفسية – عن الحياة الكريمة التي كانت تعيشها أسرة (نوار) " **وكانت تحدثه عن منزلهما الصغير وقد بنياه على طرف من الحقل يأويان إليه بعد اجهاد، فيجدان متعة الظل وهدوء النفس وراحة الضمير.**"[1]

حيث يمثل وصف بيت الأسرة المستلب؛ صورة عن اغتصاب أرض فلسطين، التي يمتلك القارئ خبرة معرفية وأدبية كبيرة عن قضيتها، من خلال ما قرأه عنها من روايات ومسرحيات وأشعار كثيرة. فلا يتصور عودة هذه الأسرة إلى بيتها الذي يمثل عودة فلسطين إلى شعبها. الذي يبقى مربوطا بالأمل الذي يحدو (أبا نوار) في العودة، وهو ما اشتغل الراوي على توكيده عن طريق بناء حدث التحاق (أبو نوار) بالمجاهدين لاسترداد الأرض، الذي يتوافق مع أفق المتلقي الحالي؛ المبني على خبرته اللحظية الحية في متابعة القضية الفلسطينية.

ونجد هذه الحالة من التوافق في قصة (مجرد عتاب) لونيسي، التي تدور أحداثها حول تردد (عمي صالح) في تسليم أشيائه من الثورة لمتحف المجاهد، هذه الذكريات التي يوظفها النص هنا، كرموز للثورة التي استولى عليها بعض الانتهازيين، فيما بقي هو معطوبا يطالب بحقوقه كمجاهد. وهي الصورة التي تكرر ظهورها في النص بين تذكر الماضي المجيد وقيمه، وتسليمه لأشيائه في الحاضر

---

[1] **عبد اللكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 6**

الذي يعتبره تخليا عن قيمه وجهاده، وبين نصح أصدقائه بضرورة تسليم أشيائه، لأنها ملك للوطن وليس وحده فقط، تنتهي القصة ونحن متوافقون في عملية التردد التي خلقت صراعا نفسيا للشخصية وحيرة للقارئ الذي يجد نفسه متعاطفا معه، ومع كل الشخصيات القصصية لمجموعة ونيسي، التي تبدو في مظهرها العام قلقة ومترددة مثل شخصية (زينب)، و(عمي صالح)، و(عبد الباقي) .

2– تغير أفق التوقعات:

بعد اشتغال ياوس الحثيث على التأسيس لتشكيل إجراء أفق التوقع واكتمال بنائه، ينتج لنا ياوس إجراء آخر يهدم ويفكك به أفق التوقع الأول، ويسميه بتغير أفق التوقع، وقد وضح هذا المفهوم قائلا:" إذا كنا ندعو المسافة الجمالية، المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى "تغيير الأفق" بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، أو يجعل التجارب الأخرى، المعبر عنها لأول مرة تنفذ إلى الوعي؛ فإن الفارق الجمالي المستخلص من ردود فعل الجمهور وأحكام النقد (نجاح مباشر، رفض أو صراع، تصديق الأفراد، أو فهم مبكر أو متأخر) يمكن أن يصبح مقياسا للتحليل التاريخي."[1] حيث يشكل مجموع هذه الردود؛ نقطة البداية لتغير أفق توقعاتها الذي بنته من خلال خبرتها الجمالية، خالقة مسافة جمالية بين خبرتها، ولحظة تلقيها التاريخية، التي تولد هاجس البحث عن بناء أفق جديد.

وتتمثل هذه الحالة في عدم توافق أفق توقع الشخصية القصصية مع أفق توقع المتلقي، ويتم تحديد هذه الحالة بالارتكاز على المعلومات التي يقدما النص للمتلقي، حيث يكون بإمكاننا أن نتوقع حدوث أمر ما، بناء على توجيه المعلومات، بينما تفتقدها الشخصية، وهو ما يحدث نوعا من الوظيفة الدرامية، أو توليدا لأفق توقعات الشخصية القصصية، الذي يبقى لدينا غامضا؛ إذ لا نجد أي إشارات أو معلومات نصية، تمكننا من استبطان أفقها.

ولذلك يحدث التشويق على مستوى هذا العنصر، من حيث التطلع إلى معرفة رد فعل الشخصية، أو الأحداث التي ستتولد عن هذه المعرفة الجديدة بالنسبة لها، وبذلك يصبح المتلقي في حالة بناء دائمة لأفق التوقعات.

في قصة (العائد) لغلاب، التي تدور أحداثها حول قصة أسرة، تتكون من زوجين وابنهما (نوار)، الذين ينزحون من يافا نحو مخيمات أريحا؛ يقدم الراوي فيها عدم توافق أفق توقعات الشخصية القصصية مع المتلقي، الذي تم إيهامه بجملة من المعلومات التي شكلت أفق توقعات يتوافق مع أفق

---

[1] أحمد بوحسن،نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث ضمن كتاب :نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات مرجع سابق، ص 30

توقعات الراوي، الذي جسده عبر توظيفه لمشاهد تحاكي الأحداث، والأفضية الزمنية والمكانية والشخصيات الخاصة بالنكبة الفلسطينية.

حيث وظف هذه الخبرة في تغيير مسار الحدث القصصي، وحل عقدته التي تمثلت في عودة (أبو نوار) من جبهة الكفاح، التي دامت عشرين سنة، والتي لم يكن المتلقي ينتظرها بالنظر إلى فترة الغياب الطويلة ووضعية القتال التي كان فيها (أبو نوار)، فمثل رجوعه حلا لتأزم حدث القصة الثاني. ونقطة التنوير في القصة ونهايتها التي حملت دلالة الأمل في عودة الأرض الفلسطينية ذات يوم.

وفي قصة (دحمان)؛ هذا الطفل الفقير المعدم الذي يحلم بالعمل مع عمال الطريق في تعبيدها، لم يكن يتوقع أنه سيعمل معهم إلا بعد أن يكبر؛ وهو توقع الشخصية:" **– سأكبر..سأصبح قادرا على إتقان سر الصنعة.**"[1]والراوي هنا يوافق هذا التوقع الذي يتولد من عقل طفل صغير، بمجموعة من الأحداث التي توحي بأن دحمان سوف يشتغل؛ إذ تعود (دحمان) على مشاهدة العمال وهم يعملون وتعودوا عليه، وشيئا فشيئا بدأ دحمان يعينهم في بعض الأشغال الصغيرة، إلى أن تجرأ على دفع المنقلة"**ترك عضو من الفرقة مدكته ودفع بالمنقلة والمجرفة نحو كومة من الرمال ينهل منها**"[2]

حيث يشكل هذا الحدث معلومة هامة بالنسبة للمتلقي، الذي بتوقع اشتغال دحمان مع العمال، وهو ما لم نتفاجأ به عندما قبل مكتب العمل بتشغيله" **– دحمان ..البهل..قبلوا أن تشتغل معنا مكان قدور ..الله يرحمو..**".[3]

والحقيقة أن ما يجعلنا كمتلقين نتوقع تحقق هذاالحدث، هو ليس مجموعة الأحداث التي سيقت انكسار أفق توقع دحمان، ولكن هو خبرة المتلقي الذي قرأ عن عمالة الأطفال ومشاهداته الحية في حياتنا المعاصرة .

أما حالة عدم توافق أفق التوقع عند الدوعاجي وزهور ونيسي؛ فإنها تكاد تكون منعدمة؛ إذ لا تقدم لنا نصوصهما أية معلومات من شأنها أن تشكل أفق توقعات مغاير للشخصيات القصصية. حيث يتحكم السارد والشخصيات في احتكار المعلومات التي تمنع أية توقعات مخالفة لما يراه السارد في النص، ولعل ذلك يعود إلى قوة سلطة الراوي التي يستمدها من خارج النص، وهو مايظهر من

---

[1] **عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، ص 31**

[2] **المصدر نفسه، ص 38**

[3] **المصدر نفسه، ص 33**

خلالل العديد من العلامات النصية؛ مثل التدخلات المباشرة من القاص في الخطاب ، واستعمال ضمير المتكلم التي سبق ودرسناها، ولذلك فإن أية محاولة لإعادة ترتيب هذا البناء، سيجعله يقع حتما.

ونحن هنا نتحدث عن أهم مفاصل الخطاب القصصي، من شخصيات وزمان وأحداث، ففي النهاية لا يمكن للمتلقي بأي حال من الأحوال، أن يضيف عملا ما على سبيل المثال للشخصية وهي تعمل، يكون من شأنه أن يؤثر على الحدث الرئيسي في القصة، أو يغير الزمان الذي دارت فيه،بما هو زمن مطابق للأحداث فيزيد أو ينقص منه.

حيث تختل الحبكة وتتداعى أركان القصة القصيرة؛ بحلول خصائص فنية لأنماط خطابية أخرى،فلا يعقل مثلا أن يتدخل المتلقي بإضافة زمن طويل، يخرج القصة من جنسها أو يكثر من الشخصيات والأحداث؛ بما يجعله مطالبا باستحداث وظائف للشخصيات وتشظية الحدث، فتبدأ بذلك ملامح جنس الرواية في التشكل، التي من مخصائصها الطول والتشظي عكس القصة القصيرة،التي تتميز بمبدأ وحدة أركانها المناسبة للموضوع، الذي عادة ما يكون حدثا بسيطا أو موقفا ما، يستثمره القاص في التعبير عن موضوع معين.

3– المسافة الجمالية بين متعة التلقي ودهشة الأفق:

تتعلق المسافة الجمالية بمجموعة الانطباعات والأحكام التي يطلقها المتلقي على العمل الأدبي،حينما يساهم في تشكيل أفق يتحدد من خلاله تقييمه للعمل الذي قرأه، من حيث استجابته لخصائص النوع الأدبي وخطابه، وما يرافق ذلك من تغيرات على مستوى الشكل والمضمون، وهي من أهم الإجراءات النقدية التي قدمها "ياوس" في فهم النصوص وضمان استمراريتها،و"المسافةالجمالية " هيذلك العامل الذي ينشأبين القارئ والعمل الأدبي في حالة "خيبةأفق القارئ"، أي عندما يحدث خرق للأفق من طرف النص، فيحدث اللاتواصل بين القارئ والنص فيجبر القارئ عل نتغيير الأفق حتى يصل إلى أفق النص".[1]

وعلى الرغم من أن المسافة الجمالية تبدو إجراء خارجا عن سلطة النص، إلا أن مصادره دائما تعتمد على " الاحتماء داخل الحدود المقامة تاريخيا، والتي تفترض مجموعا كاملا من العقود التاريخية

---

[1] **زين حفيظة، قصيدة "بلقيس" لنزار قباني، دراسة في ضوء نظرية القراءة وجمالية التلقي، مذكرة ماجستار، كلية العلوم الإسانية والاجتماعية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيذر، بسكرة الجزائر 2004–2005، ص.78**

المتعلقة بتأطير النص وتحديد وحدته ومتنه وضماناته القانونية، وما إلى ذلك من تحديات اجتماعية – فضائية."[1]على حد تعبير "جاك دريدا" (J-DERIDA)؛ ذلك أن المتلقي يقوم بممارسة سلطته على النصوص بناء على خبرته الأدبية، التي شكلت له أفقا فنيا سابقا محدد المعالم، بحيث لا يرى الأعمال الأدبية، ولا يتذوقها إلا في إطاره المتخم بتغيرات أنماط الخطاب. التي يسميها ياوس؛ بأفق انتظار المتلقي الذي يتكئ أساسا على أفق انتظار النص، وقد أدى هذا "بياوس" إلى الاعتراف بأن الأفق الذي اقترحه يعد عنصرا داخل أدبي Iitra-litéraire أكثر من كونه عنصرا خارج – أدبي -litéraireExtra.[2]

ومع ذلك فإنه لا يمكننا الاستغناء عن هذه الخبرة الجمالية، التي تظهر قيمتها في نظرية القراءة والتلقي بجلاء عندما نواجه نصوصا تفتقر لصفة التحول والتجدد، التي تنعدم فيها المسافة الجمالية و"هذهالحالة يرى الدارسون بأنها تحدث في النصوص الإحترادية ذات الصفةالتكرارية، فلاتضيف لمعرفة القارئ شيئا، ولاتستفزه،بل قدتذهب به إلى الملل وترك قراءةالعمل الأدبي."[3]وهو ما أصابنا عند قراءتنا لبعض نصوص المتون.

فلاحظنا تقلبا في مستوى الخطاب الفني بين أعمال القصاصين، وبين نصوص المجموعة القصصية الواحدة، ففي أعمال الدوعاجي؛ يمكننا أن نحدد بوضوح المسافة الجمالية بين نصوص الدوعاجي حين يخيب أفق توقعنا لجودة أعماله من نص إلى نص.

وهنا يمكن للقارئ أن يحصي للقاص انطلاقا من خبرته الأدبية والفنية؛ مجموعة من الأعمال التي تفتقر إلى الخصائص الفنية للقصة القصيرة، وذلك من خلال كثرة بعض السمات والتقنيات الفنية التي تجعل النص يميل إلى أنماط خطابيه أخرى، أو تشعر القارئ وكأنها قطع مهربة من بعض الفنون الأدبية كالمسرح والمقالة والرواية.

ولنأخذ هنا قصة "راعي النجوم" لدوعاجي مثالا على ذلك، والتي جاءت في شكل حوار من مقدمة القصة إلى نهايتها، بين رجل يدعى راعي النجوم وامرأة تحت جسر في المدينة، أراد القاص أن يمرر عبرها مجموعة من الأفكار المتنوعة التي تشغل بال الإنسان المعاصر، فانحصرت القصة في حوار

---

[1]عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة،ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1996م، ص137

[2]سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي،ط1، مطبعة آنفو، فاس المغرب 2009، ص32

[3]زين حفيظة، قصيدة "بلقيس" لنزار قباني، دراسة في ضوء نظرية القراءة وجمالية التلقي، ص79

خارجي يقوم على الصراع بين فكر الشخصيتين البطلتين، وهو الأسلوب الذي ميز جزءا كبيرا من المقال القصصي الذي مررنا عليه في مدخل البحث–(مع حمار الحكيم) لأحمد رضا حوحو– والذي ميز الأطوار الأولى لنشوء القصة القصيرة.

وهي نفس الميزة الأسلوبية التي ميزت بعض أعمال عبد الكريم غلاب، ففي قصة "كل في طريق"؛ وظف القاص الحوار للتعبير عن أفكاره اتجاه موضوع الحب؛ عبر قصة (طالب جامعي) يلتقي بحبيبته (الطالبة الجامعية) بعد خمس وعشرين سنة من تخليها عنه، لاختلافهما في الرؤية للحب والحياة عموما، حيث كانت هي ترى بأن الحب يحتاج إلى المادة ليستمر، عكس ما كان يحمله هو من قيم خالصة عن الحب، وعبر زمن الماضي والحاضر وظف القاص الحوار لسرد قصته وطرح أفكاره عبرها،وللخروج من مأزق الزمن الطويل الذي يناسب الخطاب الروائي.

ويلاحظ أن هذه القصة؛ تتطابق من حيث البنية الفنية مع قصة (الظلال الممتدة)لونيسي، التي عالجت فيها فكرة التضحية عبر استرجاع قصتها المركزية، بالعودة خمسة وعشرين سنة إلى الوراء،بواسطة توظيفها للحوار الداخلي لزينب، وهي تتألم لفكرة تجنيد ابنها في جيش المحتل الفرنسي الذي سيجعله في مواجهة مأساوية وأليمة مع أبيه المجاهد في صفوف جيش التحرير الوطني، وعلى الرغم من أن الحدث الرئيسي يبدأ في زمن الماضي وينتهي فيه؛ بتفضيل زينب إلحاق ابنها بالثوار والتضحية بولدها، إلا أن القاصة جعلت نقطة التنوير في زمن الحاضر؛ بمشهد زينب وهي تحتفل بالذكرى العاشرة للاستقلال رفقة حفيدها ابن ولدها المجاهد الذي ألحقته بالثوار.

وقد جسدت نهاية الحدث ونقطة تنوير القصة بطولة زينب وشموخها عبر زمن طويل،" **فكانت، وهي تنتصب واقفة، بقامتها اللطيفة بمحاذاة حفيدها الشاب، كشجرة سامقة، تمد ظلالها على حفيدها وعلى جميع الأحفاد...**".[1]فما يلاحظه القارئ هنا هو تفكك بنية الحدث الرئيسي للقصة، الذي يرتبط بالبعد النفسي لشخصية زينب في زمن الثورة، الذي يعد جزءا مهما من بنية الحدث، وتعويضه بنهاية بعد نفسي آخر، يمثل كل الأحداث التي عاشتها زينب وليس نهاية حدث تجنيد ابنها فقط، الذي يمثل وحدة الحدث في قصة الضلال الممتدة.

---

[1] **زهور ونيسي، الظلال الممتدة، ص 23**

رابعا – خلاصة الفصل الرابع :

حاولنا في هذا الفصل أن نقرأ النماذج عبر منظور شعرية الرؤية، ونظرية القراءة والتلقي، وقد وجدنا الخطاب القصصي القصير ينفتح على هذين الإجرائين النقديين. حيث اشتغلت الرؤيا على تحقيق التعدد السردي؛ من خلال تعدد الرؤية وارتباطها بالصوت السردي أوالمتكلم عند باختين،فرأينا تعدداللصيغ الخطابية للرؤيا السردية أو وجهة النظر، بما يسمح بتصوير الحدث، وإنتاج الحكاية في شكلها القصصي القصير، عبر عدة زوايا في النص، وقد ساعدها في ذلك تعدد المتكلمين الذين تتصارع أفكارهم وتتناظر في النص، والتي وضحناها أيضا عبر إجرائي التبئير الداخلي والتبئير الخارجي.

أما على مستوى التلقي؛ فقد مثلت النماذج القصصية السالفة الذكر، صورة عن المحاولات القصصية الأولى التي تشكل جزءا مهما من الخبرة الأدبية للمتلقي، الذي يمارس سلطته الفنية على النص من خلال تقييمه لتطور النص القصصي، واستجابته للخصائص الفنية لنمط الخطاب،وعلى الرغم من النقود السالفة الذكر، إلا أننا نجد أنفسنا نسير إلى محاولة فهم آفاق جديدة لهذه النصوص،من حيث تحقق الوحدات الأساسية للقصة القصيرة (الحدث والشخصيات والمكان والزمن). حيث يعضد ذلك النضوج الفني للقصص الأخرى التي تنتمي لنفس المجموعات القصصية.

ويمكننا أن نخلص إلى أن هذه المتون؛ هي عبارة عن نصوص منفتحة.على قراءات منفتحة، وقد رأينا ذلك من خلال العتبات التي تضمنت قراءات أنموذجية، تماهت مع هذه النصوص وتفاعلت معها، حتى غدت جزءا منها. وهو ما يمكن أن نتيقن منه عبر إجراء القارئ الضمني، الذي يملأ الفجوات السردية أو الفراغات التي تستدعي القارئ لملءها؛ لتحقيق جمالية قرائتها، وقد تحقق عبر هذه النصوص إنجاز مجموعة من مستويات التلقي، وكان أبرزها إنصهار وتوافق أفق التوقعات و انكساره، وتحقيق المسافة الجمالية الكامنة في النص.

الخاتمة

خاتمة

حاولت هذه الدراسة أن تتناول القصة المغاربية القصيرة؛ في رحمها ومهدها الأول، من حيث الأشكال التي ظهرت فيها وكل ما أحاط بها من سياقات اجتماعية وفنية على الخصوص، ثم بعد ذلك دراسة عناصرها الرئيسية المتمثلة في الشخصية والحدث والمكان والزمان و وضعيات الرؤية ودلالاتها وجماليات تلقي الممكنة في النصوص المدروسة، من أجل تحقيق أكبر مقاربة ممكنة للقصة المغاربية القصيرة فنا ومعنى، وقد توصلت الدراسة إلى النتائج التالية:

أولا– على مستوى الشخصية والحدث:

- حاولت النصوص الاشتغال على مبدأ وحدة عناصر السرد، فاستطاعت أن تحقق هذا الشرط على مستوى الشخصية والحدث بالتقليل من الشخصيات،واقتصار صفة البطل على الشخصية الواحدة في جميع المتون.
- شكل الاسم علامة نصية بارزة لمرجعيات مختلفة لاسيما للشخصية المرجعية، التي تستحضر على الخصوص الشخوص الدينية بتشربها للنص الديني على مستوى الحدث والشخصية.
- توظيف الضمير كعلامة نصية وجمالية في طرح موضوعات القصة القصيرة، التي تنوعت بين الاجتماعية، والسياسية، والتاريخية.
- وحدة الأبعاد السردية للشخصية القصصية، حيث اشتركت في نفس الملامح الجسدية والاجتماعية والنفسية. وفي نفس الموضوعات والقضايا المبأرة، التي شكلت مجموعة من الأيقونات التي ساعدت في تفسير حركة المجتمع وتناقضاته وتحولها إلى شخصيات معنوية تؤدي وظيفة الإرسال مثلما رأينا في ترسيمة العوامل لقصة المركن النير.

ثانيا– على مستوى المكان:

-.إستطاع الخطاب القصصي المغاربي أن يحقق وحدة عنصر المكان، بتكثيفه الدلالي والأسلوبي للاسم المكاني والتقاط الحدث والموقف، الذي يخدم الحدود المكانية المسموح بها فنيا مثلما رأينا في قصة (جارتي) لدوعاجي على سبيل المثال.

– تفاعلت الأمكنة مع الشخصيات والأحداث والأزمنة من دون أن تتجاوز حدود الفضاء المتخيل المسموح به في السرد القصير.

– اصطبغت الأمكنة بالمكون الثقافي وحاولت ان تعبر عن الصراع الهوياتي والتاريخي للشخصية المغاربية وقد رأينا ذلك في قصة (نزهة رائقة) لدوعاجي.

خاتمة

– شكل المكان علامة سيميائية للتعبير عن الأوضاع والتقلبات الاجتماعية والسياسية، ومثال ذلك الدور الذي أدته في مجموعة من القصص مثل قصة (الحمدوش) لغلاب و (امجرد عتاب) لونيسي و(جارتي) لدوعاجي.

– إستعان الخطاب بالأمكنة في تخييل زمن القصة و الوصول إلى دلالاتها عبر التقابلات والتقاطبات المكانية للأزمنة مثلما تم توظيفها في قصة (الظلال الممتدة) لونيسي و (إسترحعتها) لغلاب.

ثالثا– على مستوى الزمن:

–. اشتغل الخطاب القصصي على وحدة الزمن القصصي من خلال التقاط الحدث المناسب للخصوصية الفنية للقصة القصيرة، وقد تجسد ذلك عبر العديد من النصوص.

– طوع الخطاب القصصي الزمن الطويل لزمن الحدث المركزي للقصة القصيرة عبر السرد الاسترجاعي الذي يحقق تخييل الموقف أو الحدث الذي تدور حوله القصة مثلما اكتشفنا ذلك في قصة (كل في طريق) لغلاب.

– توظيف التداخلات والمفارقات الزمنية في تخييل القصة وتحقيق جمالية تركيب الأحداث وتفسيرها عبر وصل الحلقات الزمنية الأساسية لخطاب القصة القصيرة، ومثال ذلك قصة (العائد) لغلاب.

رابعا– على مستوى الرؤية والتلقي:

– إشتغل الخطاب على توظيف وجهة النظر أو الرؤية، بما يناسب خصوصية السرد القصير، وهو ما سجلناه من خلال هيمنة صوت الراوي على السرد.

– نوع الخطاب القصصي في صيغة الرؤية بين المشارك في الأحداث وغير المشارك، حسب ما اقتضته الحبكة وموضوع القصة.

– نوع الخطاب القصصي في موضوعات تبئيره، فلم يقتصر عل عنصر واحد فقط بل شمل جميع عناصر القصة .

– ضمن الخطاب وجهة النظر أو الرؤية أصواتا متعددة من الأفكار والتصورات التي أثرت القصص بموضوعات هامة تمس حياة الانسان المغربي.

– وفر الخطاب القصصي جملة من المتاحات لمشاركة المتلقي في إعادة إنتاج النصوص عبر العديد من المستويات النصية مثل العتبات والعناصر السردية للقصة.

– مكنت النصوص المتلقي من مشاركتها أفقها؛كونها نصوص منفتحة على قراءات منفتحة

خاتمة

- وفقت النصوص في ممارسة انزياحاتها بكسرها لأفق نوقعات المتلقي، ومنحه دهشة وجمالية التغير والتحول.

- إستطاع الخطاب القصصي أن يصنع مسافات جمالية،تنوعت في وضعياتها بين مجموعة الأحكام التي يطلقها المتلقي على النص،و تلك الخيبات التي يبدفعها النص في ذهن المتلقي فتدفعه لإعادة ترتيب تصوراته وخططه القرائية.

هذه الدراسة هي محاولة لقراءة النصوص القصصية القصيرة الأولى، ولفتح باب تساؤلات جديدة حول النص الاول وحل مشكلته، من حيث البحث في الجذر الأول للقصة القصيرة المغاربية وعلاقتها بأنماط السرود العربية القديمة (المقامات...)، وفحص عناصره السردية وعلاقتها بالأسس الفنية للقصة القصيرة الفنية، ومقاربته برؤية حداثية، ترتكز على منجزات النقد الحديث والمعاصر ولتشكيل منظور نقدي واسع للتراث السردي المغاربي القصير.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا–المصادروالمراجع باللغة العربية:

1– عبد الكريم غلاب، الأرض حبيبتي، (ط.1) منشورات دار الآداب، بيروت، 1971م.

3– زهور ونيسي، الظلال الممتدة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985م،

4– علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، (ط.13)،الدار التونسية للنشر، تونس، 1987 م.

5– أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، (ط.5)، دار الرائد للكتاب، الجزائر 2007 م،

6– أبو القاسم محمد الحفناوي، تعريف الخلف برجال السلف، (د.ط)، مطبعة بيير فونتانة الشرقية، الجزائر،.

7– أحمد المديني، الأدب المغربي الحديث، (د.ط)، دار الحرية للطباعة، بغداد العراق1983م،

8– أحمد بوحسن،نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث ضمن كتاب : نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات،(ط.)، الشركة المغربية للطباعة والنشر، الرباط،م1993 م.

9– أحمد جاسم الحسين : الرواية العربية الجديدة، وخصوصية المكان –قراءة في روايات رجاء العالم –مجلة جامعة دمشق، م25،ع1+2 .2009م.

10– أحمد رضا حوحو، مع حمار الحكيم، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع(د.ط)، الجزائر 1982م

11– جماعة من الباحثين، جماليات المكان،(ط.2)، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1988م،

12– جميل حمداوي مستجدات النقد الروائي، ط1، 2011م،ص متوفر على الرابط https://down.ketabpedia.com/files/bkb/bkb-ar06374-229 ketabpedia.com.pd

13– حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ، (د.ط) النسر الذهبي للطباعة، مصر، (د.س)،

14– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، (ط.1)، الدار البيضاء المغرب،1990م

15– حسن لشكر، الخصائص النوعية للقصة القصيرة، أدكوم ديزاين، (ط.1)،الرباط 2006م،

16– حسني السيد لبيب و بشيرالذوادي، إتجاهات القصة التونسية القصيرة، (ط1)، دار الإتحاف للنشر، (د.س)، تونس، كلمة المؤلفين 18 ديسمبر 2000م،

17– حسين بن أحمد بن حسين الزوزني، المعلقات السبع، تحقيق محمد خير أبو الوفاء،(ط.1)، مكتبة البشرى،كراتشي باكستان،2011م 1998

18– حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع (ط1)،بيروت 1991م

19– رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ملتزمة الطبع والنشر مكتبة الأنجلو المصرية (ط.2)، يناير 1964،[1]

20– رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر 200م

21– سامي إسماعيل، جماليات التلقي،(ط.1)، منشورات المجلس الاعلى للثقافة القاهرة 2002م

22– سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي،ط1، مطبعة آنفو، فاس المغرب 2009م

23– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1997م،

قائمة المصادر والمراجع

24- سليمان حسين :مضمرات النص والخطاب –دراسة في عالم جبرا ابراهيم جبرا الروائي –اتحاد الكتاب العرب، (د،ط) دمشق 1999م،.

25- سمير المرزوقي وجميل لشكر: مدخل إلى نظرية القصة دار التونسية للنشر،(د.ط)،تونس،

26- سيزا قاسم، بناء الرواية، مكتبة الأسرة (د.ط)، مصر،2004م،

27- عبد الرحمان الكبلوطي، القصة القصيرة في الأدب العربي علي الدوعاجي محمود تيمور(د.ط)، دار ابن خلدون للتوزيع(د.س)،

28- عبد الله إبراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة،ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 1996م،

29- عبد الله ابراهيم، المتخيل السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990م

30- عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة،(د.ط)، دار الكتاب العربي، الجزائر،2009 م.

31- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، (ط.2)، الجزائر، 2009م،

32- عبد الله كنون، أحاديث عن الأدب المغربي، دار الثقافة، الدار البيضاء،1984م

33- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت 1998م.

34- عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ، (د.ط)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990م،

35- عبد القادر أبو شريفة،.حسن لافي قزق، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ط.4، دار الفكر، عمّان، 2008م 1428هـ

36- عمر بن قينة، فن المقامة في الأدب العربي الجزائري، (د.ط) ،دار المعرفة، الجزائر،2007.

37- كريم زكي حسام الدين، الزمن الدلالي، (ط.4) دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2022م.

38- مجموعة من الباحثين، تاريخ الأدب التونسي الحديث والمعاصر،(ط.1)، بيت الحكمة،1993م، ص54[1]

39- محمد بوعزة، تحليل النص السردي –تفنيات ومفاهيم–، منشورات الاختلاف،(ط.1)، الجزائر، 2010 م،

40- محمد حسان الطيان، المفاخرات والمناظرات (ط.1)،دار البشائر الإسلامية، بيروت لبنان،2000م،ص190.

41- محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974م،

42- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي،منشورات اتحاد كتاب العرب(د.ط)،دمشق 2005م.

43- محمد غريط:فواصل الجمان في أنباء وزراء وكتاب الزمان، المطبعة الجديدة (ط.1)، فاس المغرب،1346 هـ، ص293 و294 والنظر في ديوان عبد السلام محب المنشور في سلسلة ذخائر التراث الأدبي العربي،

44- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د ط، دار نهضة مصر، القاهرة، 1997م

45- محمد مصطفى علي حسنين، استعادة المكان، ص، 32 متوفر على موقع www.KTOBARABIA.COM:

46- محمود عباس عبد الواحد،قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دار الفكر العربي، (ط.1)، القاهرة 1996م

قائمة المصادر والمراجع

47- محمود عيسى، تيار الزمن في الرواية العربية المعاصرة نقلا عن اسماعيل زغودة، رسالة دكتوراه بعنوان : (بنية المكان في الرواية الجزائرية المعاصرة عبد الجليل مرتاض أنموذجا) جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان 2013-2014م.

48- مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقا): د. سمير المرزوقي ود. جميل شاكر- دار الشؤون الثقافية- بغداد- 1986

49- منامات الوهراني ومقاماته ورسائله، تحقيق ابراهيم شعلان ومحمد نغش، دار الجمل، المنيا، (ط.1)،

50- ياسين النصير الرواية والمكان،(د.ط)، دار الحرية، بغداد، 1986م.

ثانيا/ المراجع المترجمة:

51- أمبيرتو إيكو، 6 نزهات في غابة السرد ط1، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب2005.م.

52- ينظرأمبيرتوإيكو،القارئ في الحكاية (التعاضدالتأويلي في النصوص الحكائية)،ترجمة أنطوان زيد، (ط.1)،المركزالثقافي العربي بيروت، 1996م.

53- بول ريكور، الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخي، (ط.1)،ج.1، دارالكتاب الجديد المتحدة 2006م،

54- تزيفتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامةّ ، (ط.2)، دار توبفال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب 1990م.

55- تزيفتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامةّ ، (ط.2)، دار توبفال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء المغرب 1990م.

56- جماعة من الباحثين، جماليات المكان،(ط.2)، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1988م،

57- جيرار جنيت، خطاب الحكاية،(ط.2)، ترجمة مجموعة من المؤلفين، منشورات بار الإختلاف، الجزائر، 2003م،

58- جيرار جينات، خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم وآخرونأ ط 2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المغرب 1997م

59- جيرار جينيت وآخرون : الفضاء الروائي تر: عبد الرحيم حزل، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 2002

60- جيرالد برانسي، المصطلح السردي، تر:عايدخزندار (المجلس الأعلى للثقافة القاهرة،(ط1)،2003م.

61- روبرت هولب،نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة: عز الدين اسناعيل، (ط.1)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة 2000م

62- غاستون باشلار، جماليات المكان، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع (ط2)، بيروت لبنان، 1974م.

63- فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر سعيد بن كراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، (ط.1)، اللاذقية سورية 2013م.

64- ميخائيل باختين، مبدأ الحوارية، ترجمة فخري صالح، ط2،بيروت 1996م.

65- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1987م

قائمة المصادر والمراجع

66- هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص،(ط.1)، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، الجزائر،(1437، م2016)

رابعا- المعاجم :

67- ابن منظور، لسان العرب، مج 13، تح عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي دار المعارف، القاهرة

68- ابن منظور جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري الإفريقي المصري:لسان العرب: تحقيق: عبد الله الكبير وآخرون،دار المعارف،، القاهرة،متوفر على موقع:

1. https://www.noorbook.com/%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D9%84%D8%B3%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%B1%D8%A8-%D8%A7%D8%A8%D9%86-%D9%85%D9%86%D8%B8%D9%88%D8%B1-pdf

69- معجم المعاني الجامع عربي عربي، موقع مجلة المعاني، تم التصفح بتاريخ: 15-10-2022 على الساعة 22:40 متوفرعلى الموقع: https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D9%85%D8%AC%D9%84%D8%A9

70- المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية ص806.متوفر على موقع: https://www.noor-book.com

خامسا/: المجلات والجرائد:

71- باديس فوغالي، بنية الزمن الحسي في القصة النسائية الجزائرية، مجلة العلوم الانسانية، ع 28،مجلد(ب) جامعة متوري قسنطينة، 2007 م

72- حفيظة زين وبوشلالق حكيمة، إستراتيجية أفق الانتظار وآلية بناء المعنى في قصيدة بلقيس، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ع 2010م

73- سليم بتقة، تلمسات المكان وأهميته في العمل الروائي، مجلة المخبر، الجزائر، ع6، 2010 م.

74- صفية بن زيتة، شح المبنى وغنى المعنى، متوفر على الرابط::

https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/112450/1/Revista-Argelina_11_08.pdf

75- ملفوف صالح الدين، مجلة الأثر – جامعة قاصدي مرباح ورقلة- العدد السابع، ماي 2008 م

76- الأمنية،زهور ونيسي، البصائر، العدد 309 ، مارس 1954م

خامسا/ الرسائل والمذكرات الجامعية:

77- زين حفيظة، قصيدة "بلقيس" لنزار قباني، دراسة في ضوء نظرية القراءة وجمالية التلقي، مذكرة ماجستار، كلية العلوم الإسانية والاجتماعية، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيذر، بسكرة الجزائر 2004-2005.

78- علاوة كوسة، أدبية القصة القصيرة، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد لمين دباغين،سطيف 1الجزائر، 2015-2016م،

قائمة المصادر والمراجع

79- علي منصوري، البطل السياسي السجين فيالرواية العربية نقلا، رسالة دكتوراه علوم، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2008/2007 ص185

80- هيثم حاج علي، نقلا عن علاوة كوسة، أدبية القصة القصيرة، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد لمين دباغين،سطيف الجزائر، 2015-2016م.

81- وهاب خالد، جمالية التلقي والتأثير في الخطاب النسوي الجزائري ثلاثية احلام مستغانمي انموذجا أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والادب العربي، كلية الآداب واللغات جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، الموسم الجامعي 2015/م2016،

سادسا/ المواقع الإلكترونية:

82- بيرم التونسي، الباريسية والفنوغرافية والمنزولجية ثلاث مقامات لبيرم التونسي، كتب صحيفة تونسية، 06-10-2019، تم التصفح بتاريخ 04أفريل 2022 https://kataba1.wordpress.com/2013/10/06/3-%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%85%D8%A7%D8%AA-%D9%84%D9%80-%D8%A8%D9%8A%D8%B1%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%AA%D9%88%D9%86%D8%B3%D9%89

الفهرس

الفهرس:

المقدمة..... ا
المدخـــــل–جينالوجيا النص القصصي المغاربي (سردية البدايات) 7
تمهيـــد: 12
أولا– المقامات: 13
ثانيا– المقال القصصي: 21
ثالثا– الصورة القصصية: 27

الفصل الأول:الشخصية والحدث بين السمات والأبعاد

تمهيد: 33
أولا– الشخصية والحدث(علاقة لهوية سردية خاصة): 33
ثانيا– المرجعية في رسم سمات الشخصية المغاربية: 41
ثالثا– أثر الضمير في رسم سمات شخصيات السرد القصير: 46
رابعا– أبعاد الشخصية المغاربية: 50
1– الأبعاد الجسدية للشخصية المغاربية: 50
2– الأبعاد الاجتماعية للشخصية المغاربية: 54
3– الأبعاد والسمات النفسية للشخصية المغاربية: 65

الفصل الثاني : تعالقات المكان في الخطاب القصصي المغاربي

تمهيد: 73
أولا– المكان القصصي، المفهوم وإشكالية المصطلح: 74
ثانيا– أهمية المكان في السرد: 77
ثالثا– تفاعل المكان مع عناصر السرد: 78
1– تفاعل المكان مع الزمان: 78
2– تفاعل المكان مع الشخصية: 79

3– تفاعل المكان مع الحدث: 81
ثالثا– أنواع المكان القصصي :..... 82
رابعا– المكان القصصي،النوع، والوظيفة، والدلالة:..... 86
خامسا– شعرية الوصف المكاني: 99
1.أنواع الوصف المكاني: 104
2– وظيفة الوصف المكاني:..... 107
سادسا– المكان في القصة المغاربية القصيرة، مصادره وتعالقاته:..... 111
1– المكان الواقعي: 111
2– المكان الخيالي:..... 114

الفصل الثالث : مشكة الزمن في الخطاب القصصي المغاربي

تمهيد: 120
أولا– الزمن في القصة القصيرة:(المفهوم والخصوصية):..... 120
1– أهمية الزمن السردي: 123
2– الزمن السردي،أنواعه وتداخلاته: 127
ثانيا– الزمن في الخطاب القصصي المغاربي،الوظيفة والخصوصية: 130
1ا–لزمن القصير: 130
2– الزمن المتوسط:..... 134
3– الزمن في القصة ذات الزمن الرحب:..... 137
ثالثا– الخطاب والإيقاع الزمني:..... 160

الفصل الرابع : الرؤية والتلقي في الخطاب القصصي المغاربي/ تأسيس لرؤية مزدوجة.

أولا– في مفهوم الرؤية وإجراءاتها: 172
1–صيغ الرؤية في القصة المغاربية القصيرة:..... 180
2– التبئير الخارجي : 187

3–التبئير الداخلي: 191
ثانيا– التلقي في الخطاب القصصي المغاربي: 196
أولا– جمالية القراءة ومفاتيح الخطاب النصية والخارج نصية: 202
ثالثا/ متاحات الخطاب وتشكيل أفق الانتظار: 215
1– حالة توافق أفق التوقع: 217
2– تغير أفق التوقعات: 219
3– المسافة الجمالية بين متعة التلقي ودهشة الأفق: 221
الخاتمة..... 227
قائمة المصادر والمراجع..... 231
الفهرس..... 237

الملخص :

يهدف هذا البحث الموسوم بـ :(الخطاب السردي في القصة المغاربية القصيرة–سمات النص وجمالية التلقي–زهور ونيسي وعلي الدوعاجي وعبد الكريم غلاب أنموذجا)–وهي مدونات ثلاث لأبرز كتاب القصة القصيرة المغاربية. إلى دراسة القصة القصيرة– التي قد تكون من بين أهم مباحث الخطاب السردي العربي، لا سيما وأنها تشكل أول نص سردي عربي حديث، بكل إرتباكاته الفنية ومرجعياته التراثية والثقافية، وهو الأمر الذي دفعنا للتنقيب عنه، وتتبعه ورصد ملامح تشكله الأولى، بتداخله و تناسله من نصوص أخرى، ومحاولاته الحثيثة للاستنبات من التربة السردية العربية من جهة، ومواكبة التطور الفني للنص الأجنبي من جهة ثانية، وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على مجموعة من المناهج،التي تنوعت بين السياقية والنسقية كالمنهج التاريخي والمنهج السيميولوجي، ونظرية القراءة والتلقي وذلك بغية الوصول الى مجموعة من النتائج التي تكشف عن الخصائص الفنية للقصة المغاربية القصيرة، وتتبع أهم منجزاتها السردية بالنسبة للسارد والمتلقي،على اعتبار أنها خطاب أدبي له سياقاته ومبررات إنتاجه.

الكلمات الدالة: الخطاب،السرد،القصة القصيرة، السمات،التلقي،المغرب العربي.

Abstract :

This research entitled, (The narrative discourse in the maghrebian short story: characteristics of the text and aesthetics of the reception in Zhour OUNISSI , Ali DOUADGI and Abdelkrim GHALLAB.), is essentially based on three works of the most eminent maghrebian short story writers in order to study the short story - one of the important themes of arabic narrative discourse - representing its first modern text with all its technical confusion and its heritage and cultural references. For that reason, we aim to explore the aspects of the creation of the short story in terms of textual interference and adaptation of other arabic narrative texts, drawing inspiration from the treasures of arabic narration, and accompanying the artistic development of the foreign text.

We refer, in this study, to the different contextual and textual methods (the historical method, the semiotic method and the reading and reception theory) to deduce the results and conclusions which reveal the technical characteristics of the maghrebian short story and its narrative influences on the narrator and the receiver because it constitutes a literary discourse produced in a precise context with determined purposes.

Keywords: discourse, narration, short story, characteristics, reception, Arab Maghreb

Résumé:

Cette recherche intitulée, (Le discours narratif dans la nouvelle maghrébine: caractéristiques du texte et esthétique de la réception chez Zhour OUNISSI , Ali DOUADGI et Abdelkrim GHALLAB.), est basée essentiellement sur trois œuvres des plus éminents nouvellistes maghrébins dans le but d'étudier la nouvelle - l'un des thèmes importants du discours narratif arabe - représentant son premier texte moderne avec toute sa confusion technique et ses références patrimoniales et culturelles. Cela nous a incité à explorer les aspects de la création de la nouvelle sur le plan de l'interférence textuelle et l'adaptation des autres textes narratifs arabes, en s'inspirant de la richesse narrative arabe et en accompagnant le développement artistique du texte étranger.

Dans cette étude, on se réfère aux différentes méthodes contextuelles et textuelles (la méthode historique, la méthode sémiotique et la théorie de la réception et de la lecture) pour déduire les résultats et les conclusions qui dévoilent les caractéristiques techniques de la nouvelle maghrébine et ses influences narratives sur le narrateur et le récepteur car elle constitue un discours littéraire produit dans un contexte précis avec des finalités déterminées.

Mots–clés : **discours**, **narration**, **nouvelle**, **caractéristiques**, **réception**, **Maghreb arabe**