الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف– المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: ط1 171735085305

رقم التسجيل: ط2 16163510239

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري

بعنوان:

المعمار القصصي عند الطاهر وطار في قصة "الطاحونة" أنموذجا

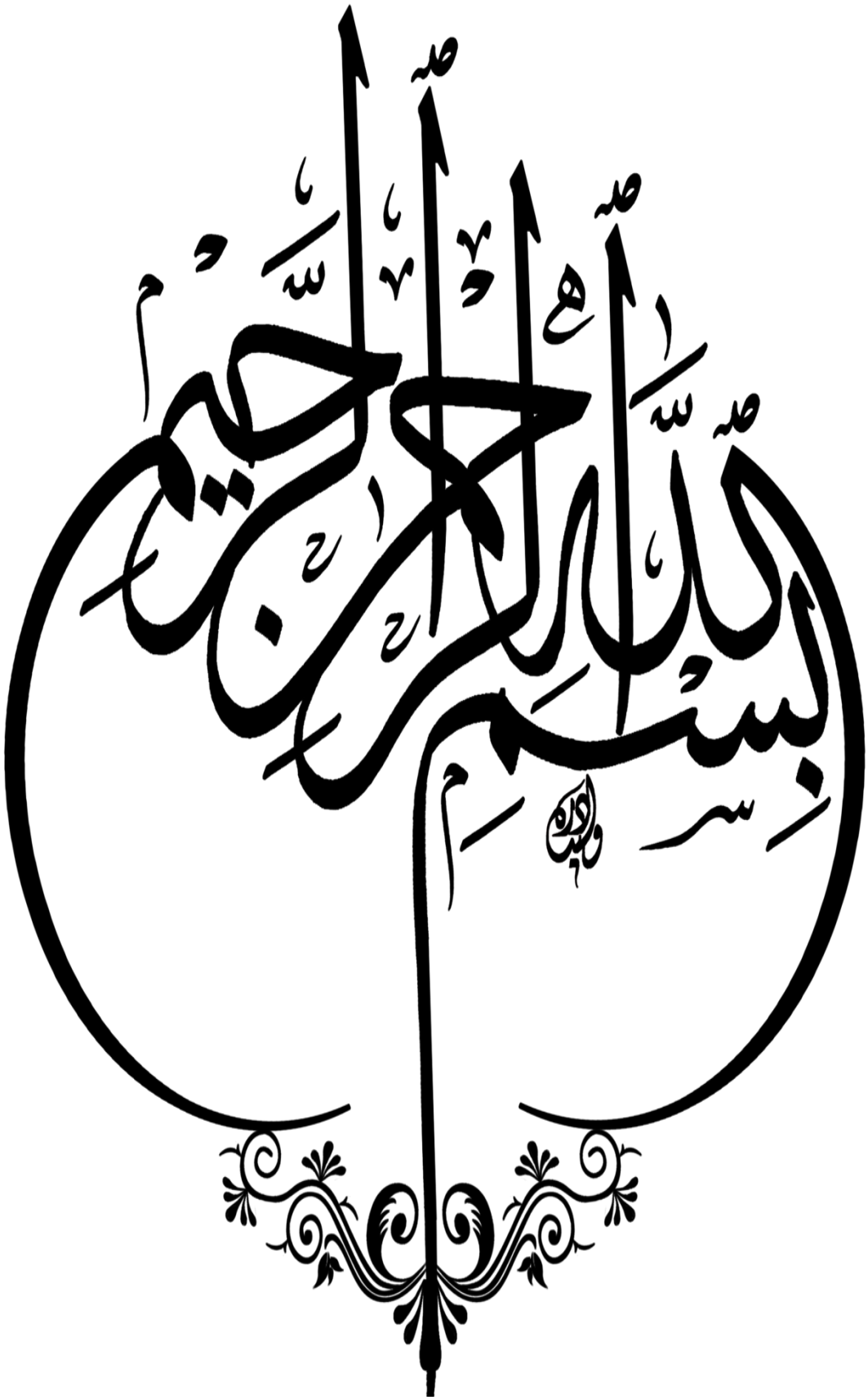
من إعداد الطالبتين:

نويبات إيمان

أعراب ابتسام

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د/ جياب بلقاسم	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
د/لحواو الطاهر	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د/ محمد سعدون	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 1432-1433هـ/ 2021-2022 م



بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

يقول رسول الله ﷺ: ﴿ مَنْ لَمْ يشْكُر النَّاسَ لَمْ يشْكُر الله ﴾

الحمد لله الذي هدانا ومكننا وأعاننا على تقديم هذا العمل المتواضع والذي من خلاله نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ :

لحواو الطاهر

لقبولـــــه الإشراف على مذكرة تخرجنا وما قدمه لنا من توجيهات ونصائح ساهمت في إثراء موضوع دراستنا .

الطالبتين:

– نويبات ايمان

– أعراب ابتسام

إهداء

بسم الله الرّحمن الرّحيم

﴿ وَقُلِ اعمَلُوا فَسَيَرى اللهُ عَمَلَكُم وَرَسُوله والمُؤْمِنُون ﴾

(صدق الله العظيم)

إلهي لا يطيب اللّيل إلاّ بشكرك ، ولا يطيب النّهار إلاّ بطاعتك ، ولا تطيب اللّحظات إلاّ بعفوك ، ولا تطيب الجنّة إلاّ برؤيتك .

إلى من تحت أقدامها الجنّة ، إلى من حبّها في قلوبنا سيبقى نابضاً إلى الأبد.

إلى من حملتنا وهناً على وهنٍ إلى نور لا نتمنّى أن ينطفئ أمّهاتنا الغاليات .

إلى من عبّدوا لنا طريق طلب العلم وشجعونا على السير على دربهم .آباؤنا حفظهم الله.

إلى كل الّذين فقدناهم ومازالت قلوبنا متعلقة بهم .

إلى كافة أصدقائنا الكرام .

لكلّ هؤلاء نهدي باكورة عملنا المتواضع الّذي تمَّ بعون الله وحمده .

الطالبتين :

– نويبات ايمان

– أعراب ابتسام

مقدمة

نقصد بمصطلح القصة في هذا البحث فن القصة القصيرة من دون بقية الأنواع القصصية الأخرى، ويعد هذا الفن أبرز الفنون الأدبية رواجا ونضجا في الأدب الجزائري المعاصر، وذلك بعدما تقلص سلطان الشعر عقب الحرب العالمية الثانية فاسحا المجال للأنواع الأدبية الجديدة وخاصة القصة، لتقوم بتصوير حياة الإنسان الجزائري في تطوره الفكري ونموه الاجتماعي والحضاري خلال حرب التحرير وعهد الاستقلال، فالقصة القصيرة تجربة فنية جمالية يمارسها كاتب فرد، إلى قراء، من هنا تبدأ عملية التفاعل مستمرة بين الذات والموضوع، بين الكاتب والقارئ، أي بين الفرد والجماعة، وهي بشكل عام تحاول أن تمثل الحركة العامة في مجتمعها وعصرها وفضائها الجغرافي وتكاد تكون أكثر الأجناس الأدبية حساسية في قراءتها للمجتمع.

فالنسيج القصصي شبكة مؤلفة من شخصيات وأحداث ولغة وأزمنة وأمكنة تشبه نسيج المجتمع في تكوينه من العناصر نفسها.

إن إجراء مماثلة بين عالم القصة وبين الراهن الاجتماعي هو امتلاك معرفي، كما أن الصياغة الأدبية بما يشترطه الواقع من رموز وعلاقات بين الأشخاص وسرد وبناء قصصي امتلاك جمالي للمعرفة.

وعلى هذا الأساس فإن القصة تصبح امتلاكا معرفيا للوضع الاجتماعي في مستوى أول وامتلاكا فنيا وجماليا لهذا الوضع الإنساني في مستوى ثان، عندئذ تصير عناصر القصة كعناصر المجتمع والعالم بصورة مكثفة أو يصير الوجود فيها كونا مصغرا فهي بهذا المعنى تكون مجتمعا مصغرا أو مقطعا من مجتمع.

إن الموضوعات التي سيطرت على كتاب القصة القصيرة بعد الاستقلال هي موضوعات الثورة التحريرية، هذه الثورة التي شحنت عقول وقلوب الأدباء فأخذ كل قاصّ يعالج قضية الثورة من الاتجاه والزاوية التي ينظر إليها. وبهذا استطاعت القصة الجزائرية أن تتخذ لنفسها مكانا، وتزاحم الآداب النثرية الأخرى، وبفضل اعتناء بعض الكتاب بهذا الفن رغم حداثته فمنهم من فهم حيثياته وسار على منواله، ومنهم من لم يوفه حقه من العناية بالتركيز والإيجاز، فخرج عن خصائصه وقارب قصصه إلى الرواية.

وقد رأينا أن يكون موضوع البحث عن القصة القصيرة فجاء بعنوان: المعمار القصصي عند الطاهر وطار، قصة الطاحونة أنموذجا.

واعتبارا لما تكتسبه القصة القصيرة الجزائرية من أهمية من حيث أنها غدت فنا له حضوره وأعلامه، فقد تمكنت من تناول زوايا متعددة من المجتمع بنوع من التركيز والإيحاء والدقة وأصبحت سيدة الأدب المنثور بعد أن نهضت على ساقيها وتطورت بها الحياة، وعملت على إرضاء تطلعنا وفضولنا وإحساسنا الجمالي، وهكذا غدت أيضا نموذجا فنيا مرتبطا بقضايا الناس ومشكلاتهم، واستطاعت أن تعطي اللذة الفنية والمتعة الجمالية التي يمنحها لكل عمل فني.

والدافع الذي جعلنا نهتم بدراسة القصة القصيرة عند الطاهر وطار هو كون كتاباته القصصية لم تلق العناية الكافية بالدراسة والتحليل، فجل الدراسات كانت منصبة حول أعماله الروائية، ربما يرجع هذا لشدة إعجاب النقاد والدارسين برواياته بالإضافة إلى عمق إحساسه بقضايا المجتمع وهموم الناس، فقد ركز على تصوير النموذج الإنساني الذي هو من أهم محاور أدبه فحاولت إلقاء الضوء على قصة الطاحونة، وفحص ما تحمله من تصوير واقع مجتمعنا عبر الشخصيات والأحداث وباقي عناصر العمل القصصي كالزمان والمكان والسرد، وما يحويه من وصف وحوار، وفيما يتعلق بالمنهج الذي اعتمدنا عليه في دراستنا فقد كان المنهج الاجتماعي التحليلي الفني الذي مكنني من تحليل البناء الفني للقصة واستنباط مضامينها الاجتماعية.

ومن المعلوم أنه لا يخلو أي بحث من الصعوبات التي تواجه الدارس أو الباحث في محاولته جمع المادة العلمية التي تخدم بحثه وتنير له الطريق للوصول إلى الهدف المطلوب، وفي هذا المقام لا أود ذكر ما صادفني من متاعب وصعوبات حالت دون إتمام هذا العمل في مدته المحددة ولكنني أشير فقط إلى مشكلة نقص المراجع بالإضافة إلى ضيق الوقت بحكم الظروف العامة.

أما عن آليات ا لإشكالية وما اقتضته مجريات البحث فتتقاسمها ثلاثة أجزاء تتمثل في مدخل وفصلين وخاتمة.

افتتحت المدخل بتعريف القصة في اللغة وفي الاصطلاح، وتبع ذلك نشأة القصة القصيرة في الجزائر وتطورها ثم الأهمية الاجتماعية للنص القصصي.

لقد خصصت الفصل الأول للحديث عن أهم السمات والخصائص التي تميزت بها القصة القصيرة من وحدة وتكثيف ودراما وتركيز مع الإيجاز، ثم مما تتميز به النهاية، كما تعرضت في هذا الفصل لعناصر العمل القصصي وهي:

الحدث، طرق بنائه، وصوغه، السرد، البناء، والشخصية وأنواعها، الزمان، المكان والفكرة بالإضافة إلى مناهج البنية السردية، وقد شمل هذا العنصر طبيعة السرد ومفهوم البنية السردية والمنهج الاجتماعي.

أما الفصل الثاني والأخير فقد كان فصلا تطبيقيا تناولت فيه حياة الكاتب وملخص القصة وإبراز أهم المميزات والخصائص الفنية للقصة كما تم في هذا الفصل دراسة عناصر البنية الفنية للقصة والمتمثلة في الحدث، والشخصيات، والزمان والمكان، والسرد وتقنياته وكذا الوصف والحوار بالإضافة إلى المضمون الاجتماعي للقصة وفي الأخير أنهيت البحث بخاتمة تعرضت خلالها إلى أهم النتائج المتوصل إليها من خلال الدراسة.

وقد اعتمدت على جملة من المصادر والمراجع أهمها:

القصة الجزائرية القصيرة لعبد الله الركيبي، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة لأحمد طالب، فؤاد قنديل من خلال كتابه فن القصة، شريبط أحمد شريبط وكتابه تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة.

وعملي المتواضع هذا ما هو إلا محاولة بسيطة من أجل تسليط الضوء على بعض فنيات القصة القصيرة وتقنياتها ومدلولها الاجتماعي والحمد لله الذي بفضله تم هذا العمل.

مدخل

الإطار المفاهيمي للبحث

أولا: تعريف القصة

أ. تعريف القصة لغة

ب.تعريف القصة اصطلاحا

ثانيا: نشأة القصة القصيرة في الجزائروتطورها

ثالثا: الأهمية الاجتماعية للنص القصصي

تعد القصة من الأجناس الأدبية الأكثر تداولا بين المؤلفين والقراء، وبالأخص القصة القصيرة، التي عرفت ألوانا فنية متطورة وخاصة في الزمن الراهن وهو ما جعلها تفرض وجودها كجنس أدبي له خصوصياته.

أولا: تعريف القصة:

أ–لغة: ورد تعريف القصة في مادة "قصص: تتبع أثر الشيء شيئا بعد شيء وإيراد الخبر ونقله للغير، وتعني أيضا الجملة من الكلام وقصصت الشيء إذا تتبَّعت أثره شيئا بعد شيء، ومنه **قوله تعالى:** "**قَالَت لِأُخْتِه قُصِّيه**"[1]: أي تتبعي أثره، ونحو **قوله تعالى أيضا:** "**نَحنُ نَقُصّ عَلَيكَ أَحسن القَصَصِ**"[2]، أي نبين لك أحسن البيان، والقاص الذي يأتي بالقصة منن فصها، أي من رأسها"[3].

ب–اصطلاحا: يجمع الباحثون والنقاد أنه لا يوجد تعريف محدد للقصة نظرا لتطور هذا الجنس وزئبقيته، "فالكاتب الإنجليزي تشارتون (Tcharlaton) يراها في واقعيتها بقوله: "إن لم تصور الواقع فإنه لا يمكن أن تعد من الفن". ويعرفها الناقد والتر ألن (Walter Allen) أنها: أكثر الأنواع الأدبية فعالية في العصر الحديث، بالنسبة للوعي الأخلاقي فهي عن طريق فكرتها وفنياتها تتمكن من جذب القارئ. ويعرفها أيضا فورستر (fourster) في صورتها العامة بأنها: "حكاية فحسب، تتابع أحداثها في حلقات مثلما تتسلل فقرات الإنسان"[4].

لم تعد القصة ذلك الفن الذي يقصد به ملء الفراغ، أو مجرد المتعة والسمر لطرد الملل وجلب المسَرة للنفس، بل القصة فن له مكانته في الآداب المعاصرة وسنمت منها

---

[1] القصص: الآية 10.

[2] يوسف: الآية 3.

[3] ابن منظور: لسان العرب، مادة (قصص)، ص ص72–82.

[4] شريط أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، (1947–1985)، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1988، ص5.

مكانة الذروة، وغالبت عليها غيرها من الأنواع الأدبية، زاحمتها فشغلت الرأي الأدبي، واستحوذت على القارئ دون غيرها.

فهي سيدة الأدب المنثور دون شك، ولهذا اتخذها كبار الكتاب وسيلة للتعبير واشتهر في طريقها فحول الأدباء العالميين أمثال تولستوي وجوركي وديكتر، والأختان برونتي وسمرستوم وتوماس هاردي وتوماس مان.

والقصة القصيرة تعرض حدثا يحرزه المحظوظون، لأنه يضيء حياتهم حاضرها وماضيها، كما الشمس تشع على الكواكب من كل النواحي، وهي إلى ذلك مغامرة رابحة، تخسر فيها الشخصية ما كانت تثمنه بلا موجب وتحرز بها ما كانت تجمل قيمته، نسجل أن "القصة القصيرة اقتناص لنبع لحظة مائعة هاربة في الحياة في سرعة الشهاب"[1]، فالقصة القصيرة هي وليدة التفاعل الجدلي في ذات المبدع العربي والياباني والهندي بين مخيلته الأصلية، وما استطرفه عند الأوروبيين وغير الأوروبيين. والقصة القصيرة لم تأخذ مفهوما فنيا إلا حينما أخذت تروي وجوه النشاط والحركة في حياة الإنسان، وذلك حينما وجه الناس اهتمامهم إلى أجزاء الحياة وتفصيلاتها اهتماما يحول التافه إلى شيء ذي وزن وشأن، وأخذوا يستعيضون بمطالعة أوجه الحياة المألوفة كما تقع كل يوم[2].

وبذلك يمكن القول أن القصة القصيرة تمثل حدثا واحدا، وتتناول شخصية مفردة أو حادثة مفردة، أو عاطفة مفردة، أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف موحد يتراوح طولها بين الألف (1000) وألف وخمسمائة (1500) كلمة، وإذا نقصت على هذا الطول وزادت عن خمسمائة (500) كلمة سميت "سكاتش" وإذا زادت عن 1000 ألف كلمة ولم تطل طولا يجعلها قصة سميت قصيصة"[3]. ومعظم القصص تقتصر حيلا شائعة تتضمن مفاجأة تدخل في تركيبتها أدوات صغيرة تؤدي إلى معرفة الموضوع وتحويل سيره تماما، أو تجعله يؤدي إلى نتيجة غير متوقعة)" [4].

---

[1] عبد الوهاب الرقيق: أدبية الأقصوصة العربية، ط1، 2007، دار صادر للنشر والتوزيع، تونس، ص45.
[2] السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعرفة الجامعية، ص13.
[3] محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع، 2007، ص51.
[4] عبد العاطي شبلي: دراسات في فنون الأدب الحديث، ص127.

وبمفهوم آخر: تمثل حدثا صغيرا يدور في زمن محدد ومكان ضيق وأشخاص محدودة، وهذا الحدث لابد أن يكون متكاملا له بداية ووسط ونهاية، يرتبط بعضها ببعض، تقوم بينها علاقة عضوية، وهي أكثر الأنواع الأدبية رواجا وشيوعا والقصة القصيرة كالقصة تماما في اكتمال عناصرها وقيامها على عناصر فنية[1].

أما رأي سيد قطب فيختلف قليلا إذ يقول: أمّا الأقصوصة فهي شيء آخر غير القصة فليست الأقصوصة قصة قصيرة وتسميتها هكذا Short Story قد توجد شيئا من اللبس. ولعله أولى أن نصطلح في اللغة العربية على تسمية القصة رواية لنبعد ما بين اللفظين من الاشتباه.

ليست الأقصوصة قصة قصيرة وحجم الأقصوصة ليس هو السمة التي تعين طبيعتها فالاختلاف بينها وبين القصة لا يقف عند حجمها إنما يتعداه إلى طبيعتها ومجالها.

تعالج القصة فترة من الحياة بكل ملابساتها وجزئياتها واستطراداتها وتشابكها وتصور شخصية واحدة أو عدة شخصيات في محيط واسع في الحياة، ويجوز أن تصف مولد هذه الشخصية وكل ما أحاط به، وتتدرج معها فتصف كل ما وقع لها وتستطرد إلى الشخصيات والأحداث التي اعترضت طريقها، فتصفها وتحللها وتدخل في السباق مرة بعد المرة شخصيات جديدة.

أما الأقصوصة فتدور على محور واحد، في خط سير واحد، ولا تشمل من حياة أشخاصها إلا فترة محدودة، أو حادثة خاصة، أو حالة شعورية معينة، ولا تقبل التشعب والاستطراد إلا ملابسات كل حادث وظروف كل شخصية، إذا كان ذلك يوجه النظر بعيدا عن الشخصية الأساسية أو الحالة الأساسية.

ولابد في القصة من بدء ونهاية للحوادث، لتصل إلى غاية مرسومة كما قلنا أما الأقصوصة فلا يشترط لها بدء ولا نهاية من هذا الطراز، فقد تصف حالة نفسية اعترت

---

[1] علي مصطفى صبح: "من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية"، ديوان دار المريخ للنشر، وديوان المطبوعة الجامعية بالجزائر، 1985، ص127.

شخصا ما في لحظة ما، فإذا صورتها صورة مؤثرة موحية فقد انتهت مهمتها ولقد تعالج الأقصوصة حادثة ذات أثر معين في حياة معينة، فيكون لها بدء ونهاية، ولكن هذا ليس شرطا فيها، ولا يخل عدم وجوده بوجودها، والحادثة على العموم في الأقصوصة هي آخر مقوماتها وأقل قيمتها.

ولأن الأقصوصة تعتمد على قوة الإيحاء والتصوير، قبل أن تعتمد على الحادثة ولا على الشخصية، كان من الضروري أن تتبع طريقة أداء قوية موحية منذ اللحظات الأولى، وأن تعتمد على تعبير لفظي حافل بالصور والظلال والإيقاع.

لذلك تسقط الأقصوصة ذات الحركة البطيئة والعبارة الباردة. لأن الأقصوصة كلها تتركز في الحركة السريعة والعبارة المشعة. وليس معنى هذا هو الافتعال في السياق ليكون حارا، وفي العبارة لتكون رنانة، ولكن معناه البدء بنقطة حية والتعبير بعبارة فيها لون شعري على قدر الإمكان، لا كما قد تبدأ القصة بحادثة تافهة وعبارة ساذجة ثم تأخذ في الحرارة بعدها في الاندفاع، لأن الفرصة هنا محدودة، والشوط كذلك قريب.

وقد تبلغ الأقصوصة في الإيحاء والتأثير السريعين القويين ما تبلغه القصيدة وتصل بالنفس في نهايتها إلى شعور مطلق مبهم تنسى فيه أحداثها الجزئية ومعانيها التفصيلية كما تصنع المقطوعة الجيدة من الشعر أو الموسيقى. ويقول سيد قطب: نستطيع وهذا مجرد اقتراح أن نسمي: أقصوصة وقصة ورواية. فتكون الأقصوصة وتكون الرواية بالوصف الذي أسلفنا، أما القصة فتكون وسطا بينهما لا في الحجم فالحجم يعني شيئا، ولكن في المحيط الذي تشمله، يكون لها بدء ونهاية في الزمن حتما كالرواية، ولكنها لا تتسع اتساعها، ولا تشمل مساحة واسعة من الحياة ومن الشخصيات ومن الأحداث والمشاعر[1].

هذا وقد تعددت التعريفات الاصطلاحية التي طرحت حول هذا الفن النثري فيعرفه البعض بأنها: فن من فنون التعبير الأدبي، تعالج قضية معينة من قضايا العالم الاجتماعي أو السياسي أو الديني أو الفلسفي بأسلوب أنيق عن طريق السرد والوصف والحوار[2].

---

[1] سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ط6، 1990، ص95.

[2] محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية، ص51.

ومن هنا يعترف "تشوفسكي" الناقد الروسي الشهير بصعوبة تعريف القصة القصيرة وبصعوبة تحديد الخواص المميزة للقصة التي يجب أن تتمازج معا لكي نحصل على مبنى حكائي مناسب، ذلك أن وجود صورة ما أو وصف حادث معين لا يكفي، لكي يتسرب لدينا انطباع بأننا أمام قصة قصيرة.

أما لفظة قصة بشكل عام فجاءت في الإنجليزية من الأصل اللاتيني الذي يعني التاريخ والذي يشير إلى العمليات الخاصة بسرد قصة أو حكاية أو مجموعة أخبار وكذلك طريقة سردها، ويشير كذلك إلى سلسلة من الوقائع، إن القصة يمكن أن تكون حقيقية أو مختلفة، طويلة أو قصيرة، كاملة أو ناقصة، شفاهية أو مكتوبة ممكنة أو مستحيلة، أي أنها سلسلة من الأحداث التي ينظمها الناس باعتبارها تسجيلا أو محاكاة.

والقصة يمكن أن تكون في الفنون الأدبية كلها، في الشعر والرواية والمسرح والقصة القصيرة أيضا بطبيعة الحال، هذا عن مصطلح القصة بشكل عام.

أما مصطلح القصة القصيرة فهو يشير إلى نوع من النثر القصصي أو الحكائي الذي يقرأ بشكل مناسب في جلسة واحدة، ومن حيث الطول فإن هذا النوع الأدبي يقع فيما بين القصة القصيرة جدا التي يقل عدد كلماتها عن ألفين (2000) ألفين كلمة، والقصة القصيرة الطويلة التي تصل عدد كلماتها إلى خمسة عشر ألف (15 ألف) كلمة ورغم أن أي قص أو حكي مختصر هو بطريقة أو بأخرى قصة قصيرة، فإنه في الاستخدام الأدبي الشائع غالبا ما يشير مصطلح القصة القصيرة إلى ذلك[1]، أما رأي فئة أخرى مثل محمود طه "القصة القصيرة أقصر من القصة وأطول من الأقصوصة، ولا تحلل الشخصيات تحليلا دقيقا وإنما تعالج شخصية أو حادثة واحدة"[2].

أو كما يقول: رشاد رشدي في التفريق بين القصة القصيرة والرواية: الرواية تعتمد على التجميع بينما تعتمد القصة القصيرة على التركيز، الرواية تصور النهر من المنبع إلى المصب، أما القصة القصيرة فتصور دوامة واحدة على سطح النهر، الرواية تعرض

---

[1] شاكر عبد الحميد: سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، دار غريب للطباعة والنشر، 2001، ص21-22.

[2] طه محمود طه: القصة في الأدب الإنجليزي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1986، ص14.

للشخص من نشأته إلى زواله أو مماته وهي تروي أو تفسر حوادث حياته من حب، ومرض، وصراع وفشل ونجاح، أما القصة القصيرة فتكتفي بقطاع من هذه الحياة بلمحة منها، بموقف معين، أو لحظة معينة[1].

وإذا جئنا إلى رأي الدكتور شكري عياد فيري أن القصة القصير ليس لها شكل واحد محدد، وليس لها تكنيك خاص ولا وعاء تصب فيه، بل إن الكاتب حر في أن يوصل انطباعاته بالطريقة التي يراها ملائمة، لأن الشكل فيها يعد جزءا من المضمون وأداة من أدواته وذلك بخلاف الرواية التي استقرت على نموذج خاص أما القصة القصير فكل عمل ينجز فيها فله تصميمه الخاص، يقول: "إن كل قصة قصير فنية هي تجربة جديدة في التكنيك : إذ من الواضح أنه لا يمكن أن يوجد انطباعان متشابهان كل التشابه نوعا وعمقا وشمولا، وما دام تصميم القصة القصير قائما على الأداء الدقيق للانطباع فلابد أن يختلف تصميم كل قصة قصير عن تصميم غيرها من القصص، إن القصة القصير الفنية تتطلب تطابقا تاما بين الشكل والمضمون، في حين أن شكل الرواية يشبه إلى حد غير قليل الوعاء الذي يمكن أن تصب فيه مواد مختلفة[2].

وينظر الدكتور الطاهر مكي إلى الأمر من زاوية أخرى، إذ يرى أن المشكلة ليست في القصة القصير نفسها بل في النقد الأدبي وفي التنظيم المتعلق بها، فهو يرى أنها جنس أدبي محدد وقد حصرها في عشر حدود هي: "حكاية أدبية، تدرك لتقص، قصير نسبيا، ذات خطة بسيطة، وحدث محدد، حول جانب من الحياة لا في واقعها العادي والمنطقي وإنما طبقا لنظرة مثالية ورمزية، لا تنمى أحداثا وبيئات وشخوصا وإنما توجز في لحظة واحدة حدثا ذا معنى كبير[3]. ولا يسعنا في هذا المقام أن نورد كل المحاولات والتعريفات إلا أنه وإن اختلف في الأسلوب فقد اتفق على أن " القصة القصير تصور جانبا من الحياة

[1] رشدي رشاد: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو مصرية، المطبعة الفنية الحديثة، 1970، ص114.

[2] عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب، مارس 2005، ص60.

[3] المرجع نفسه، ص61.

الواقعية يحلل فيها الكاتب حادثة معينة أو شخصية ما أو ظاهرة من الظواهر أو بطولة من البطولات بلا تفصيل"[1].

ثانيا: نشأة القصة القصيرة في الجزائر وتطورها.

نشأت القصة القصير الجزائرية متأخرة بالنسبة إلى القصة في العالم العربي نتيجة وضع خاص وظروف عرفتها الجزائر دون غيرها من الأقطار العربية، وقد أحاطت هذه الظروف بالثقافة العربية في الجزائر فأخرت نشأة القصة.

إذ بينما كانت القصة في الأقطار العربية الأخرى قد خطت خطوات واسعة في بداية القرن العشرين، وظهر كتاب أرسوا دعائمها مثل: محمود تيمور وطه حسين والمازني وهيكل ومحمد طاهر لاشين وغيرهم، كانت الجزائر في هذه الفترة تتلمس طريقها وتبحث عن شخصيتها التي حاول الاستعمار طمس معالمها والقضاء عليها.

وكان من الممكن أن تستفيد القصة الجزائرية من القصة العربية في غير الجزائر ولكن تأخر النهضة الثقافية في الجزائر إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى والانعزال الشاذ الذي كانت تعيش فيه سياسيا وثقافيا لم يسمح للقصة أن تظهر إلا في أواخر العقد الثالث من هذا القرن[2].

وقد ذكر عبد الله ركيبي في كتابه "القصة الجزائرية القصيرة" مؤثرات أثرت في نشأة القصة وتطورها سلبا وإيجابا نذكرها باختصار وهي : اللغة، الدين، إحياء التراث، النظرة التقليدية للأدب، التقاليد والاتصال بالشرق والغرب، الصحافة والتلقي ضعف النقد والترجمة، القصص الشعبي والثورة. وقد كان للحركة الإصلاحية أثرها في الحياة الفكرية بصورة عامة وعلى القصة بصورة خاصة، فقد كان اهتمامها موجها نحو الفكرة الإصلاحية السلفية أي إصلاح العقيدة وإحياء التراث من لغة وتاريخ ودب دون الاهتمام

---

[1] رشدي رشاد، فن القصة القصيرة، ص29.

[2] عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص10-11.

بالفنون الأدبية التي لم توجد عند العرب وفي مقدمتها القصة القصيرة في شكلها المعروف كفن غربي حديث[1].

بما أن الاستعمار حاول طمس اللغة العربية فقد دفع ذلك رجال الحركة الإصلاحية والمؤمنين بالعربية والعروبة في الجزائر أن يحافظوا عليها بصرف النظر عن تطورها وجعلها لغة فن ودب وقد كان ذلك في– فترة ما بين الحربين.

وقد كان الفهم الشائع للقصة آنذاك أنها تقترن بموضوعات الحب والمرأة وعلاقة الرجل بالمرأة ونظرا لأن المجتمع الجزائري مجتمع محافظ بطبعه فكان من الصعب عليه أن يتقبل مثل هذا النوع من الأدب وفي هذا الشأن يقول ركيبي: "ومن ثم شاهدنا بعضا من كتاب الصورة القصصية كان لا يجرؤ على أن يذكر اسمه وإنما يوقع باسم مستعار مثلما كان يفعل محمد بن الجيلالي الذي كان يوقع صوره القصصية باسم رشيد كما وقع هذا بالنسبة لظهور الرواية الفنية العربية عندما كان هيكل يوقع فصول روايته زينب" بقلم مصري فلاح[2].

ومن بين العوامل التي عاقت ظهور القصة وتطورها: "ضعف النقد وعدم وجود الناقد الدارس الموجه، وضعف النشر، وانعدام وسائل التشجيع الكافية للأديب القصاص كي يكتب وينتج بل يحاول وبجرب، ولا يمكن أن يغفل هنا عن عدم وجود التلقي لهذا الإنتاج لو صدر، وكيف يوجد في ظل الأمية التي فرضتها سلطات الاستعمار الفرنسي على شعب الجزائر كي يظل متخلفا، ولكن الوضع تغير بعد الحرب العالمية الأولى إذ بدأ الشعور الوطني يستيقظ من غفوته وظهرت إلى الوجود الحركات والأحزاب السياسية وكذلك الحركة الإصلاحية التي نادت بإحياء التراث القومي والحفاظ عليه من لغة ودين وتاريخ مما كان له أثره الواضح في الثقافة العربية[3].

---

[1] عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص31.

[3] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، 1830–1974، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، ص164.

أما الصلة بالمشرق العربي فقد أثرت في النهضة الأدبية عامة في الجزائر واقتفى الكثير من الشعراء والأدباء الجزائريين أثر الأدباء المشارقة فيما يكتبون وينتجون وان كان هذا يبدو واضحا جليا في الشعر فإنه بالنسبة للقصة القصيرة بالذات كان ضئيلا.

"أما الصلة بالغرب فقد اتخذت صورة معاكسة إذ كان لقاء الجزائر بأوروبا قبل الاحتلال لقاء أساسه التجارة والمعاملات الرسمية ولم يوجد حكم وطني يبعث البعثات إلى أوروبا لتستفيد الجزائر من نهضتها الفكرية والحضارية وكان يمكن أن يحدث هذا بعد الاحتلال إلا أن الشعب الجزائري اصطدم بالاستعمار الفرنسي منذ اللحظة الأولى، فأحس بأن الاستعمار جاء ليقضي على شخصيته وعروبته، ولهذا اتخذ موقف المدافع عن هذه الشخصية وبالتالي موقفا سلبيا من الثقافة الغربية[1].

كما أن للقصص الشعبي تأثيره في ظهور القصة الجزائرية يتمثل هذا التأثير فيما ظهر في القصة الجزائرية من التركيز على الحدث دون الشخصية القصصية وفي الاستشهاد بالشعر والمزج بينه وبين النثر، كما يتمثل في الاستعانة بالأساطير والخرافات للتعبير عن الواقع، وفي الحلول السهلة التي تحرص على النهاية السعيدة دائما للقصة وعلى الصدفة والمفاجأة وتلح على الفكرة المباشرة الوعظية الأخلاقية[2].

فرغم كل هذه المؤثرات فالقصة في الجزائر ظهرت أولا في أشكال بدائية ثم تطورت فيما بعد إلى القصة الفنية، فقد كان المقال القصصي والصورة القصصية شكلين قصصيين يفتقدان سمات وخصائص القصة الفنية لكنهما يمهدان لها ويحملان بذورها كما توصلت إلى ذلك دراسة عبد الله ركيبي.

ويمكن تسجيل نتيجتين واضحتين في القصة القصية الجزائرية:

أولا: أن القصة القصير الجزائرية نشأت متأخرة وهذا التأخر يرجع إلى ظروف وأسباب تتصل بالوضع الثقافي في الجزائر، وفي بداية الاحتلال الفرنسي كانت الثقافة

---

[1] المرجع نفسه، ص166.

[2] المرجع نفسه، ص166.

العربية قد انقطع سيلها أو كاد ولم تمض سنوات على هذا الاحتلال حتى أخذ يطارد بقايا الثقافة العربية بوجه عام، واللغة العربية بصور خاصة.

ولكن في بداية هذا القرن وإلى ما بعد الحرب العالمية الأولى ظهرت الفكرة الإصلاحية التي تدعو إلى بعث الثقافة العربية والرجوع إلى التراث، وبهذا ارتبطت الحياة الأدبية ارتباطا كليا بالحركة الإصلاحية المتبلورة عام 1931م بقيام جمعية العلماء المسلمين التي كانت تنادي بإحياء التراث القومي.

أما القصة القصيرة فلم ينظر إليها على أنها فن يستحق العناية والاهتمام، لأنها نوع أدبي خاص لم يكن له هذا الماضي الذي كان للشعر العربي.

فالنظرة التقليدية انحصرت في المفهوم القديم للأدب من صناعة للشعر وحفظ كلام العرب من نثر وشعر[1].

ثانيا: تطورت القصة القصير بشكل واضح عقب الحرب العالمية الثانية ولاسيما أثناء الثورة وحتى الاستقلال، فظهرت فيها أشكال مختلفة بدأت "بالمقال القصصي" الذي هو الشكل الساذج للقصة القصيرة، وقد كانت وظيفته تعليمية تهدف إلى تعليم الدين وإصلاح المجتمع.

وظهرت إلى جانبه "الصورة القصصية" وهي شكل من أشكال القصة القصيرة والتي اقتصرت على وصف الواقع بكل ما فيه، كما مهدت للقصة الفنية التي ظهرت أوائل الخمسينات، بعد أن بلغ الصراع قمته بين الشعب والاستعمار.

فاتجهت القصة إلى الواقع لتعكس إحساس الفنان به وتصوره، وتعبر عنه تعبيرا فنيا غير أنها لم تتخلص من الذاتية والرومانسية أحيانا.

وبهذا وجدت القصة الرومانسية إلى جانب القصة الواقعية فوجدت نماذج جيدة للقصة القصيرة تحققت فيها سماتها أو بعضها، كما وجدت نماذج لم تنضج ولم تبلغ درجة

[1] عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط3، 1977، ص274.

الجودة لأن هدفها كان وصف الواقع/وصف الثورة وحماس الناس، لكن القصة العربية القصير قد سدّت فراغا في الأدب العربي في الجزائر[1].

ثالثا: الأهمية الاجتماعية للنص القصصي.

إن التحولات الاجتماعية التي عاشتها الأمة العربية استطاعت أن تفرض قضاياها على الأدب فربطت الأديب بالمجتمع ومن خلال احتكاكه بالحياة اليومية تولد لديه دافع الثورة بمعناه الإيجابي، فعمل جاهدا على إثبات دوره في هذا الواقع وإذا كان الإبداع الأدبي يعبر عن رؤية ثورية فهذا يعني أن الأديب لا يرى فرقا بين الواقع السياسي والواقع الاجتماعي وكذا الواقع الاقتصادي طالما أن ذلك من مهمات الثور الثقافية[2].

يعد النص أحد المرتكزات الأساسية التي تقوم عليها الحياة الاجتماعية، إذ لا يمكن تصور مجتمع متماسك ومنسجم دون نصوص تنظم مختلف مؤسساته وتضبط قوانين اشتغالها، وتقنن التعامل بين أفرادها بما يضمن لها الثبات والاستقرار.

لذلك تزخر الحياة الاجتماعية بألوان مختلفة من النصوص منها القانوني والسياسي والإعلامي، ومنها كذلك الديني والفلسفي...، وكل واحد له دوره المتميز في تحريك التفاعل الاجتماعي، وفي تنظيم جانب ما من أنشطة الحياة الاجتماعية[3].

ويمثل النص مرحلة متطورة من تاريخ المؤسسات الاجتماعية إذ لم تظهر الحاجة إليه إلا بعد أن بلغت هذه الأخيرة درجة عالية من التطور والتعقيد، مما استدعى ضرورة إيجاد نصوص تضبط مسارها وتقنن معاملاتها[4]. إذ يعد النص عنصرا مهما في الحياة الاجتماعية.

---

[1] عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص275.

[2] أحمد دوغان، في الأدب الجزائري الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1996، ص173.

[3] محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص13.

[4] محمد الأخضر الصبيحي، مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، ص14.

يعد النص أيضا عاملا مهما في نقل الخبرات والتجارب من جيل إلى جيل، وبين أبناء الجيل الواحد، وقد ارتبط ظهوره بظهور عدد من المؤسسات الاجتماعية.

توجه الكتاب الجدد إلى موضوعات مجتمعهم واستأثرت قضايا مرحلتهم التاريخية باهتمامهم، فعبروا عن فكر الطبقة الشعبية وايديولوجيتها، وصوروا الجهل والفقر والمرض والتخلف والفساد، كما رصدوا مظاهر التجديد في الحياة الاجتماعية وآزروها، ولاشك أن القصة الاجتماعية قد حازت الكم الأوفر بعد الاستقلال، حيت أصبحت الحاجة ماسة إلى البناء الاجتماعي على كافة الأصعدة، وتراوحت مضامينها بين الدعوة إلى تهذيب الأخلاق وإصلاح المجتمع عن طريق نقد العادات المستهجنة (الماضي البسيط) وتصوير شرائح البورجوازية الصغيرة الصاعدة في سعيها المحموم وانتهازيتها السافرة (الطيبون).

وهذا يعني أن الكُتَاب يراوحون بين الالتزام الواعي بقضايا مجتمعهم بنسب متفاوتة، وبين الهروب من مواجهة مشكلات الواقع وقضاياه إلى رحاب الحب أو الغرب أو الجنس أو الخمر، كحل لأزماتهم الفردية، والواقع أن هذين الموقفين المتناقضين: موقف الالتزام، وموقف اللامسؤولية، إنما يعكسان الرؤية الطبقية لهؤلاء الكُتاب، وهي رؤية بورجوازية، منعكسة أصلا عن الموقع الطبقي للكاتب[1].

[1] محمد عزام، وعي العالم الروائي دراسات في القصة المغربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1990، ص77.

الفصل الأول

عناصر العمل القصصي

أولا: خصائص القصة القصيرة

ثانيا: عناصر العمل القصصي

ثالثا: مناهج دراسة البنية السردية

خصائص القصة القصيرة:

لقد ساهمت آلاف القصص القصير التي أبدعها كبار الكتاب على مدى قرن ونصف القرن منذ قوقول (1809-1825) في تحديد الخصائص الأساسية للقصة القصير، وهي التي أفضت إليها خيرة الكتاب ودلت عليها آثارهم القصصية واستشفها النقاد والباحثون، وحاولوا خلال نقودهم ودراساتهم التأكيد عليها.

وهذه الخصائص من الأهمية بحيث أن افتقاد أي قصة لأحد هذه الخصائص يحول دون اعتبارها قصة، وينظر إليها بالتالي على أنها شيء آخر.

والخصائص كما سنوضح غير العناصر، التي هي الأجزاء التي تتكون منها القصة، من شخصيات وأحداث وبناء ولغة...الخ، على أن جميع هذه العناصر لابد أن تشترك في تشكيل الخصائص المميزة للقصة، وعجز أي عنصر عن الإسهام في رسم ملامح القصة الفنية سوف يقلل بالقطع من نجاحها وأثرها[1].

1-الوحدة:

تمتاز القصة القصيرة بخاصية سماها "أدجار الأمبو" بـــ: "وحدة الانطباع" ومفهوم وحدة الانطباع يرتبط بأن القصة القصيرة لا يتسع إطارها إلا لتناول شخصية مفردة أو حادثة مفردة أو عاطفة مفردة، أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد، وإذا ما تعددت هذه المفردات فينبغي أن يكون هناك الجو النفسي الموحد الذي يجمعها ويربط بينها.

ينبغي أن تكون هناك فكرة واحدة تتحقق في القصة كلها وهذه الفكرة الواحة قد تحقق من خلال مجموعة من اللمسات الفنية المترابطة[2].

[1] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2002، ص55.

[2] عز الدين إسماعيل: روح العصر -دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة-، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ص350.

وبذلك تعتبر الوحدة من أهم خصائص القصة القصيرة على الإطلاق وقد اهتدى إليها الكتاب مبكرين، وألح عليها "ادجار الامبو" والتزمها بحذق تشيكوف وموباسان[1].

ولا تزل هذه الخاصية حتى الآن وربما في المستقبل أيضا مبدأ جوهريا من مبادئ الصياغة الفنية للقصة القصير، لا يلتزم بها الكاتب مع السطور الأولى من قصته فقط، بل إنها تبدأ منذ بزوغ الفكرة في خاطره، أي عندما .يتوقف أمام لقطة إنسانية معينة؛ إذ أنها تمثل قالبا ومنهجا للتفكير في ملامح القصة وبنائها، ولا يبدأ الالتفات إليها عند بدء كتابة القصة أو أثناءها. ومبدأ الوحدة يعني فيما يعني الواحدية، أي أن كل شيء فيها يكاد يكون وحدا.

فهي تشتمل على فكرة واحدة وتتضمن حدثا واحدا، وشخصية رئيسية واحدة، ولها هدف واحد، وتخلص إلى نهاية منطقية واحدة وتستخدم في الأغلب تقنية واحدة، وتخلف لدى المتلقي أثرا انطباعيا واحدا، ويسكبها الكاتب على الورق في طرحة واحدة أو يطالعها القارئ في جلسة واحدة[2].

وهذا يعني أن الكاتب عليه أن يوجه نيرانه الإبداعية صوب هدف واحد، وأن لا يزج بأي فكرة مغايرة لفكرته أو عبارة شعرية أعجبته ولا يسمح بذلك سواء بوعي أو بدون وعي، والكاتب المقتدر يعلم تماما إنما عليه قبل أن يشرع في الكتابة التيقظ لقشور الموز التي يسببها البعض، ويستدرج البعض إلى إضافة مواد غريبة بحجة أنها كلها أشياء مفيدة للجسم، والأدب له طعم ومذاق وليس كل ما فيه يتعين قبوله.

ومما لاشك فيه أن القصة القصيرة تعبر عن موقف معين في حياة الفرد، أو جانب من هذه الحياة، ولا تعبر عن حياة الفرد كاملة والموقف هو الذي يهمّ كاتب القصة القصيرة أن يكشف عنه، ويلقي عليه الضوء أثناء معالجته لحدث خاص بحياة الفرد يرتبط بها ارتباطا كليا.

[1] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص56.

[2] المرجع نفسه، ص57.

بينما في "الرواية" يكون التعبير فيها عن حياة الشخص كلها أو جوانب متعددة في حياته، فهي تصور حياة كاملة لا لحظة منها، ويغلب على الرواية رسم الشخصية لا الموقف، وعلى هذا يشبه بعض النقاد الرواية بالنهر تسير من منبع إلى مصب في حين أن القصة القصيرة تمثل دوامة أو موجة في وسط النهر، وهي ليست في نفس الوقت جزءا ولا فصلا من الرواية[1].

يقول الكاتب الجزائري عبد الله الركيبي: "ينبغي أن تتوفر في القصة القصيرة الوحدة، وحدة الفصل والزمان والمكان، وهذه الوحدة هي التي تكون ما يعبر عنه "بالأثر الكلي" أو "وحدة الانطباع".

ذلك أن معالجة لحظة من الزمن في حياة الفرد منفصلة عما قبلها وما بعدها، لا يتحقق لها الأثر الكلي الشامل إلا إذا توفرت فيها هذه الوحدة التي اعتبرها "الأمبو" الخاصية الأساسية في كتابة القصة القصيرة[2].

فالحادثة إذا لم تتفاعل مع الشخصية في بناء محكم ثابت، فإنها لا تحقق هذا الأثر الواحد أو الفكرة الواحدة، وبالتالي تجعل من القصة مجرد حكاية لا فن فيها ولا أصالة.

بينما الوحدة "التي تتحقق في الرواية نتيجة لتجميع سلسلة من الأحداث والمواقف، يربط بينها أشخاص في الرواية، لا تتطلب أثرا كليا واحدا كما هي الحال في القصة القصيرة، وإنما تتطلب أثرا عاما، لذلك وجدت نماذج حطمت هذه الوحدة وحدة الزمان والمكان، لكن أعلام القصة القصيرة لم يتخلوا عن هذه السمة في قصصهم[3].

2-التكثيف:

"لأن الهدف واحد والوسيلة واحدة، فلابد من التوجه مباشرة نحوهما مع أول كلمة في القصة، والتكثيف الشديد مطلوب لتحقيق أعلى قدر من النجاح للقصة القصيرة.

---

[1] عبد الله خليفة الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، ص146.

[2] المرجع نفسه، ص147.

[3] عبد الله خليفة الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص148.

إن شابا عزم على أن يكون طبيبا مشهورا أو مهندسا ناجحا، لابد أن يركز كل جهده في هذا الاتجاه، ويمضي بكل قوة نحو الهدف، ولن يستطيع أن يبلغه إذا قضى بعضا الوقت مع الأصحاب وبعضا آخر في اللهو واللعب، وبعضا في التجارة وبعضا في الزيارات العائلية والثرثرة...إن عملية التكثيف تشبه بالضبط حبة الدواء التي صنعها العلماء من عدة مواد طبيعية وصناعية، وصبوا فيها كل ما يمكن صبه من قوة ضاربة لتسقط على الميكروب، فتدفعه خارج الجسم، أو تضربه ضربة قوية، تمهيدا لقتله إنها مواد كثيرة لكن الحرفية الصناعية كثفتها وركزتها في هذا الحجم الصغير.

فالقصة القصيرة رصاصة، كما كان يقول يوسف إدريس والحجر لا يصيب هدفه كالرصاصة، وليست كذلك الكرة"[1]. الرصاصة كلمة دقيقة موفقة يطلقها صاحبها بثقة وتمكن من بندقيته التي يقبض عليها بقوة حتى لتكاد تصبح قطعة من جسده، له عين لا تغفل عن الهدف لا ترى غيره، يضغط بيده التي احتشدت لها كل مشاعره وخلجات نفسه فتنطلق الرصاصة التي تصيب الهدف.

والتوفيق الذي يتحقق لمبدأ التكثيف قد يرفع قصة جيدة العناصر إلى درجة قد تفضّل بها رواية طويلة ملئا بالشخصيات والأحداث والصراع[2].

3-الدراما:

ولا يقصد بالدراما في القصة القصيرة خلق الإحساس بالحيوية والديناميكية والحرارة، حتى لو لم يكن هناك صراع خارجي ولم تكن هناك غير شخصية واحدة.

يجب أن تثير القصة في القارئ أول كلمة شهوته للاستطلاع ومعرفة ما يجري، وأن يترقب ويتلهف لمطالعة السطور التالية على أمل اكتشاف جديد هذا العالم القصصي[3].

إن أساليب التشويق التي يستخدمها الكاتب هي التي تحقق المتعة الفنية للقارئ وتشعر القاص بالرضا النسبي عن عمله، والتشويق لا يقصد به التسلية والإثارة المفتعلة،

---

[1] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص57.

[2] المرجع نفسه، ص58.

[3] المرجع نفسه، ص59.

لكنه الأسلوب الفني الذي يسحر كل عناصر القصة في نسق جمالي مبهر، كالبداية الساخنة والشخصية الحية، والمونولوج والصراع الداخلي، المفاجآت المقبولة والمنطقية، وضع موقف عاد في ضوء جديد يدعو للدهشة والعجب، التعبير عن أعماق الشخصية وهي في مأزق المفارقات الإنسانية الطريفة دون إغفال الحس الفكه.

ما لم يكن هناك تشويق ودرامية في النص فلا تندهش حتى إذا لم تخص القصة باهتمام الكتاب والقراء، وبعضهم مهما بلغ حبه للقصة لن يكملها مع أنها لا تتجاوز ثلاث صفحات[1].

إن القارئ العربي العام يبدأ في قراءة السطور الأولى فإذا ما وجد ما يجذبه ويستدرجه مضى إلى السطور التالية وما بعدها حتى يكتشف أنه بلغ النهاية. فيرضى عن الكتاب وعن نفسه، وتتسلل إليه مشاعر غامضة من الأمل، أما إذا لم يعثر على بغيته فإنه يلقي بكل شيء ويزداد مللا، إن تقدم الأدب عامة يرتبط بهذه الخصيصة بالذات لأنها ليست فقط مبدأ هاما من مبادئ الإبداع الأدبي، ولكنها تلائم غاية الملاءمة جمهرة القراء العرب الذين يتميزون بحس درامي فطري، وفي الوقت ذاته على الكتاب أن لا ينسوا أن القارئ مشدود إلى الوسائل الثقافية المتعددة التي تحيطه بالإعلام والإعلان والضجيج وتجذبه حتى من لقمة عيشه وواجباته الاجتماعية ويعني ذلك أن الكتاب، ومن بينهم كتاب القصة مطالبون بالتجديد والتلوين والتشويق وتفجير الحيوية حتى لا تكون قاتمة ومملة[2].

4-التركيز مع الإيجاز:

يقول الكاتب رشدي رشاد أن الرواية تعتمد في تحقيق المعنى على التجميع أما القصة القصيرة فتعتمد على التركيز فالرواية تصور النهر من المنبع إلى المصب أما القصة القصيرة دوامة واحدة على سطح النهر[3].

---

[1] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص60.

[2] المرجع نفسه: ص60.

[3] رشدي رشاد: فن القصة القصيرة، ص114.

أما الكاتب عبد الله الركيبي فيقول في كتابه القصة القصيرة الجزائرية إن القصة القصيرة تحتاج إلى ضغط في التعبير وإلى حذف في الزوائد التي لا لزوم لها فاللفظة هنا لها قيمتها لأن أية كلمة زائدة عما يتطلبه الموقف تؤثر في بناء القصة، فالحوار ينبغي أن يكون مركزا يعبر عما في ذهن الشخصية من أفكار وآراء دون حاجة إلى الإطناب والإسراف، وتبدو أصالة كاتب القصة في عملية الاختيار، فيحذف أو يبقي ما هو ضروري لتصوير هذا الموقف أو ذاك[1].

أما الإيجاز يقصد به الإيحاء بواسطة الأسلوب وطريقة العرض.

فالإشارة واللمحة تكفي عن الإطناب، وليس الإيجاز هنا إلغاء الجزئيات أو التفاصيل ذلك أن التفصيلات ضرورية في حدوث الحدث الواحد أو الموقف الواحد الذي تعالجه القصة القصيرة.

فالقصة القصيرة إذن مطلوب فيها مراعاة الحجم، أي مراعاة التركيز في أحداثها والضغط الشديد في تصوير هذه الأحداث.

ولا يتبادر إلى الذهن أن كتابة القصة القصيرة سهلة لأنها قصيرة أو لأن صفة التركيز فيها واضحة جلية، بل إن كتابتها لهذا صعبة جدا، حتى أن النقاد يرون أن كتابة القصة القصيرة أصعب من كتابة الرواية، ويرون أنه لم يظهر كتاب بارزون للقصة القصيرة خلال قرون عديدة بينما ظهر كتاب عديدون لكتابة الرواية طوال قرون وقرون[2].

يُرجع النقاد تلك الصعوبة إلى كون كاتب القصة القصيرة لا يعني بسرد تاريخ حياة أو إلقاء أضواء مختلفة على أحداث مختلفة، أو الإبانة عن روابط متعددة للأحداث، والشخصيات كما يفعل كاتب الرواية، لأن كاتب القصة القصيرة ينظر إلى الحدث من زاوية معينة لا من عدة زوايا، ويلقي عليه ضوءا معينا لا عدة أضواء، وهو يهتم بتصوير موقف معين في حياة فرد أو أكثر لا بتصوير الحياة بأكملها[3].

[1] عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، ص148-149.

[2] عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، ص149.

[3] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص274.

5-نهاية القصة:

النهاية في القصة القصيرة تكتسب أهمية خاصة فهي التي تميز القصة القصيرة عن غيرها من الأجناس الأدبية فكل ما يؤدي بالضرورة الحتمية إلى نقطة التنوير؛ أي إلى نهاية القصة بل إن نقطة التنوير هذه هي التي تبرز معنى كل ما سبقها في القصة[1].

يقول فؤاد قنديل: "كانت النهاية هي النقطة التي تتجمع فيها، وتنتهي إليها كل خيوط الحدث، ومن ثم يكتسب الحدث معناه الذي سعى الكاتب منذ البداية لبلوغه والكشف عنه، ومع هذا البلوغ وذلك الكشف تضاد أبعاد القصة وتتألف بدلالتها في ذهن القارئ، ولهذا سميت النهاية لحظة التنوير، ويؤكد سومرست موم هذا المعنى للنهاية في القصة التقليدية قائلا: إنني أفضل أن أنهي قصصي بنهاية واضحة عن أن أترك النهاية لخيال القارئ[2].

ونجد عبد الله الركيبي ينظر إلى نهاية القصة على أنها السمة الأخيرة للقصة القصيرة فهي التي تتجمع عندها خيوط الحدث، فيبرز معناها ويتضح، ولذلك سماها بعض النقاد "بلحظة التنوير" لأنها تكشف هذا الحدث وتلقي عليه الضوء وتحدده[3].

ويرى بعض النقاد أن النهاية الحاسمة ضرورية في القصة القصيرة لأن كاتبها مطالب بأن يضع للقصة نهاية محددة بعد أن يكتمل حدثها غير أن البعض الآخر من النقاد لا يرون ضرورة لهذه النهاية الحاسمة، ويستشهدون ببعض القصص للكاتب المعروف "تشيكوف" ويعللون هذا بأن هناك ومشاكل متعارضة في واقع حياة الفرد، ومن ثم فإن وضع حلول نهائية ونهايات حاسمة لها ربما يؤدي إلى افتعال وتكلف"[4].

فالنهاية المفتوحة تترك مجالا للقارئ ليتصورها كما يشاء أو ليتصور أن الحياة وأحداثها ومشاكلها مستمرة، وكثيرا ما يعجز الإنسان عن حل هذه القضايا والمشاكل.

---

[1] رشدي رشاد: المرجع السابق، ص95-112.

[2] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص274.

[3] عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، ص149-150.

[4] المرجع نفسه: ص150.

والواقع أن النهاية تعتبر جزءا أساسيا من صلب القصة القصيرة فهي مرتبطة ارتباطا عضويا ببدايتها حتى لا يتفكك نسيج القصة أو بناؤها لأن تطور الحدث ضروري في دفع مجراها إلى هذه النهاية التي تحدد معنى الحدث وتكشف عن دوافعه وحوافزه"[1].

فإذا كانت هذه هي الخصائص والسمات التي عهدتها القصة القصيرة منذ ولادة هذا الجنس الأدبي وبروزه على الساحة الأدبية، فإن هناك فريقا من النقاد يرون أن القصة القصيرة الحديثة تقوم بتجارب متنوعة وتبحث عن أشكال وأساليب جديدة.

ومن الخصائص التي انفردت بها القصة القصيرة الجزائرية نجد:

أ-الواقعية:

القصة الجزائرية القصيرة تأخذ بالواقعية في معالجتها القضايا الحيوية المختلفة، فالحياة الاجتماعية والاهتمامات الوطنية والقومية، تطل جميعها على القارئ من كل سطر من سطور أي قصة، وهذا ما سنلاحظه من خلال قصة الطاهر وطار التي اعتمدت الواقعية المطلقة.

ب-التحليل النفسي للشخصية:

إن الحديث عن السمات الفنية للقصة القصيرة الجزائرية، ينبغي أن يبدأ من البداية أي من النظر في الأسلوب ومحتواه وعلاقته بالواقع، لذا فإن أي سمة تتصف بها القصة الجزائرية هي الصلة الحميمة بينها وبين الواقع.

وما دام الواقع يتمثل في الإنسان بالدرجة الأولى، ثم في هذه البيئة الطبيعية الاجتماعية التي تشكله وتخصصه، فإن أول شيء ينبغي أن ننظر فيه هو مدى تعبير القصة القصيرة الجزائرية عن الإنسان في مختلف مجالاته[2].

---

[1] عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، ص150.

[2] محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص58-59.

ج-وحدة التأثير والانطباع:

هناك بعض الجوانب المشرقة التي تتوفر في كثير من القصص، مثل الاهتمام بعنصر التشويق وهو الدافع الملح الذي يحمل القارئ على تقليب صفحات القصة بلذة ونهم. لكي يكتشف النهاية التي تبلغها الحوادث في تمييزها الحثيث ويتعرف إلى المستقر الذي تؤول إليه الشخصيات، وتفاعلها المستمر مع الأحداث والذين يتقنون أحكام عنصر التشويق الذي هو عبارة عن روابط منطقية مؤثرة تربط جوانب الحدث بعضها ببعض لشدة الانتباه مثل الطاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة، مرزاق بقطاش، وعمار بلحسن... وغيرهم. وقد نجح هؤلاء في خلق وحدة التأثير والانطباع في قصصهم[1].

غير أننا نجد أن عبد الله خليفة الركيبي يرى أن هذه الخصائص أو هذه السمات التي تميز القصة القصيرة من غيرها لا تكفي وحدها بل لابد من الاعتناء بالعناصر التي تتكون منها القصة، مثل: رسم الشخصية، والحدث، والعقدة واللغة، وكذا الحوار وهو ما يعبر عنه بـــ "الشكل".

فالشخصية القصصية لكي تكون مقنعة لابد أن تكون متطورة لها أبعاد تحددها، وهذه الأبعاد تتمثل في الدوافع والحوافز التي تدفعها للقيام بعمل ما.

كما تتحدد بتصرفاتها من إشارة وحركة وصفات نفسية، وهذا كله هو ما يضيف لها بعدا جديدا هو العمق[2].

ولكي تكون هذه الشخصية ذات تأثير فلابد أن ترتبط بحدث ارتباطا وثيقا تؤثر فيه، وتتأثر به حتى لا يبقى هذا الحدث معلقا دون دور.

ولاشك أن الحوار يرتبط أيضا بالشخصية أولا وأخيرا، وينبغي أن يكون ملائما لوضع الشخصية وللمواقف التي تتخذها معبرا عن الحالة النفسية، مراعيا فيها مستوى الشخصية الثقافي مثل بساطتها أو تعقيدها أو سذاجتها.

---

[1] أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، في الفترة ما بين 1931-1976، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص204.

[2] عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، ص151.

وباختصار ظروفها وحياتها المادية والروحية. فالحوار يساعد على رسم الشخصية وتحديدها فهو إذن العمود الفقري للقصة القصيرة.

ومن هنا فإن اللغة التي تستخدم في الحوار ينبغي أن لا تقصد لذاتها، وإنما ينبغي أن تستخدم للتصوير والتعبير عن الأفكار والآراء.

والعقدة وهي تشابك الحدث وتتابعه، حتى يبلغ الذروة، يرى بعض الدارسين أنها لم تعد ضرورية في القصة القصيرة الحديثة[1].

وبالطبع فإن هذه العناصر كلها لابد أن تستعمل في بناء محكم تصبح فيه القصة القصيرة وحدة قائمة بذاتها، والأسلوب هو الذي يشكل هذه العناصر ويجسمها في عمل فني جيد. فالأسلوب إذن هو الكاتب كما يقال.

ولكن الشكل وحده لا يكفي إذا لم يسنده مضمون جيد، هذا المضمون يتمثل في آراء الكاتب وتجاربه في نظرته للحياة والإنسان، في إحساسه بقضايا الإنسان وفهمه للكون والطبيعة وهذا المضمون لا ينفصل عن الشكل، فهما وحدة كاملة والفصل بينهما إنما هو بقصد تسهيل مهمة البحث والدرس والتحليل، على اعتبار أن الفصل بينهما ممكن وصحيح بل إن تغيير المضمون يتغير بتغير قيم الزمن هو الذي يفرض تغير الشكل[2].

فالعمل الأدبي كل لا يتجزأ، كما لا يتجزأ أيضا الموضوع والهدف؛ فالشكل والصورة والصياغة لا تنفصل عن الموضوع أو المضمون.

وهكذا فإن القصة القصيرة الفنية هي التي تعبر عن موقف أو لحظة معينة من الزمن في حياة الإنسان ويكون الهدف التعبير عن تجربة إنسانية تقنعنا بإمكان وقوعها؛ لإذن فهي تصوير حي لجانب من الحياة في إيجاز وتركيز.

---

[1] المرجع نفسه، ص151-152.

[2] عبد الله الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، ص152.

ثانيا: عناصر العمل القصصي

1-الحادثة: هي مجموعة وقائع ينظمها القاص في إطار محدد فتنمو وفق السياق الفني الذي رسمه لها، وترتبط ارتباطا وثيقا بالشخصيات، ومن ثم تتفاعل لخدمة (الحبكة) ولإبراز الأحداث، يرسم القاص إطار المكان الذي تدور فيه الوقائع، وزمان وقوعها، فيصبح القارئ على بينة ما يجري.

وهناك قصاصون لا يأبهون لرسم الشخصيات، ولتصوير البيئة بل يهتمون بتقديم أحداث مثيرة، وانفعالات محتدمة، وعواطف متأججة، فيخلقون الأثر المطلوب، وهذا النوع من القصص ضعيف، لأن ابتداع الأحداث أسهل بكثير من تحليل النفس البشرية.

وثمة قصص تطغى فيها الشخصية على الأحداث، باعتبارها العنصر الأهم والمحور الذي تدور حوله الوقائع[1].

يرى الكاتب عز الدين إسماعيل بأن الحادثة في العمل القصصي هي مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص ففي كل القصص يجب أن تحدث أشياء في نظام معين، وكما أنه يجب أن تحدث أشياء، فإن النظام هو الذي يميز إطارا عن آخر، فالحوادث تتبع خطا في قصة، وخطا آخر في قصة أخرى[2].

والذين يتعرضون لنقد القصة عندما يتحدثون عما يسمونه (الحبكة) بدلا من الإطار ومفهومها أن تكون حوادث القصة وشخصياتها مرتبطة ارتباطا منطقيا يجعل من مجموعها وحدة ذات دلالة محددة،، فسرد أي مجموعة من الحوادث مرتبط بما يلزم من الشخصيات، ولا يكفي حتى تعد ما يسرد قصة فنية فالسرد خاصية أيضا للكتابة التاريخية، فالحبكة الفنية إذن من المفهومات الشائعة لما لها شيء يضاف في السرد ليجعل من الأشياء المسرودة بناء متماسك الأجزاء، يؤدي هدفا واحدا.

---

[1] بطرس أنطونيوس: الأدب، تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الوطنية للكتاب، طرابلس، لبنان، 2005، ص155.

[2] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، 1983، ص137-138.

فالحداثة الفنية هي تلك السلسلة من الوقائع المسرودة سردا فنيا، التي يضمها إطار خاص.

وإن كنا هنا نتحدث عن عنصر الحداثة فينبغي أن نذكر أن هناك نوعا من القصص يعنى عناية خاصة بالحادثة وسردها وتقل عنايته بالعناصر القصصية الأخرى، ويسمى هذا النوع (قصة الحادثة) أو القصة السردية.

وفي القصة السردية تكون الحركة هي الشيء الرئيسي، أما الشخصيات فإنها ترسم كيفما اتفق، فالحركة عنصر أساسي في العمل القصصي، وهي نوعان: حركة عضوية وحركة ذهنية، فالحركة العضوية تتحقق في الحوادث التي تقع، وفي سلوك الشخصيات وهي بذلك تعدّ تجسيما للحركة الذهنية التي تتمثل في تطور الفكرة العامة نحو الهدف الذي تهدف إليه القصة.

نجد أن شريبط أحمد شريبط يرى بأن الحدث أهم عنصر في القصة القصيرة، ففيه تنمو المواقف، وتتحرك الشخصيات وهو الموضوع الذي تدور حوله القصة يعنى الحدث بتصوير الشخصية في أثناء عملها، ولا تتحقق وحدته إلا إذا أوفى ببيان كيفية وقوعه والمكان والزمان، والسبب الذي قام من أجله، كما يتطلب من الكاتب اهتماما كبيرا بالفاعل والفعل لأن الحدث هو خلاصة هذين العنصرين[1].

لقد اتضحت ملامح الحدث القصصي على يد الكاتب الفرنسي (موباسان) بتأثير من الاتجاه الواقعي الجديد، والذي يرى أن الحياة تتشكل من لحظات منفصلة، ومن هنا كانت القصة عنده تصور حدثا واحدا وفي زمن واحد لا يفصل فيما قبله أو ما فيما بعده، ومنذ دعوة موباسان سار جل الكتّاب على نهجه واعتبروا ركن الحدث عنصرا مميزا للقصة، وحافظوا عليه كأساس فني لا ينبغي تجاوزه[2].

---

[1] عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص138.

[2] شريبط أحمد شريبط: البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر والتوزيع، الجزائر، ص31.

وأهم العناصر التي يجب توفيرها في الحدث القصصي هو عنصر التشويق، وفائدة هذا العنصر تكمن في إثارة اهتمام المتلقي وشده من بداية العمل القصصي إلى نهايته وبه تسري في القصة روح نابضة بالحياة.

ويعدّ كذلك زمن الحدث أهم هذه العناصر، وهو ينطوي على مجموعة من الأزمنة، كما أن للحدث مجموعة من الخصائص من شأنها أن تزيده قوة وتماسكا كالتعبير عن نفوس الشخصيات، وحسن التوقيع والانتظام في حبكة شديدة الترابط وأن يكتسب صفة السببية والتلاحق[1].

وحتى يبلغ الحدث درجة الاكتمال فإنه يجب أن يتوفر على معنى، وإلا ظل ناقصا كما أنه توجد طرق فنية لبناء الحدث القصصي وطرائق لصوغه.

أ-طرق بناء الحدث:

يستعمل كتّاب القصة القصيرة ثلاث طرق لبناء أحداث قصصهم، خصوصا كتّاب القصة التقليدية.

1-الطريقة التقليدية:

وهي أقدم طريقة، وتمتاز بإتباعها التطور السببي حيث يتدرج القاص بحدثه من المقدمة إلى العقدة فالنهاية.

2-الطريقة الحديثة:

يشرع القاص فيها بعرض حدث قصته من لحظة التأزم أو كما يسميها بعضهم العقدة، ثم يعود إلى الماضي أو إلى الخلف ليروي بداية حدث قصته مستعينا في ذلك ببعض الفنيات والأساليب كالمناجاة والذكريات.

---

[1] المرجع نفسه، ص32.

3-طريقة الارتجاع الفني:

يبدأ الكاتب فيها بعرض الحدث في نهايته ثم يرجع إلى الماضي ليسرد القصة كاملة، وقد استعملت هذه الطريقة قبل أن تنتقل إلى الأدب القصصي في مجالات تعبيرية أخرى كالسينما، وهي اليوم موجودة في الرواية البوليسية، أكثر من غيرها من الأجناس الأدبية"[1].

ب-طرق صوغ الحدث:

توجد عدة طرق لصوغ الحدث يستخدمها كتّاب القصة لعرض أحداث قصصهم، نكتفي بالحديث عن أهمها:

1-الطريقة الأولى (الترجمة الذاتية):

يلجأ القاص فيها إلى سرد الأحداث بلسان شخصية من شخصيات قصته مستخدما ضمير المتكلم، ويقدم الشخصيات من خلال وجهة نظره الخاصة، فيحللها تحليلا نفسيا متقمصا شخصية البطل، ولهذه الطريقة عدة عيوب من بينها أن الأحداث ترد على لسان القاص الذي يتحكم أيضا في مسار نمو الشخصيات، ومنها أنها تجعل القراء يعتقدون أن الأحداث المروية قد وقعت للقاص، وأنها تمثل تجارب حياته حقا، خصوصا إذا وفّق في إقناع القراء بذلك عن طريق وسائلة الفنية.

2-الطريقة الثانية (السرد المباشر):

تبدو هذه الطريقة أرحب وأنجح من الطريقة السابقة، وفيها يقدم الكاتب الأحداث في صيغة ضمير الغائب، وتتيح هذه الطريقة الحرية للكاتب، لكي يحلل شخصياته وأفعالها تحليلا دقيقا وعميقا، ثم أنها لا توهم القارئ بأن أحداثها عبارة عن تجارب ذاتية وحياتية، وإنما هي من صميم الإنتاج الفني.

[1] شريبط أحمد شريبط: البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص32.

3-الطريقة الثالثة:

يعتمد القاص في هذه الطريقة على الوثائق والرسائل والمذكرات أثناء معالجته الموضوع الذي يدير قصته حوله[1].

ج-عناصر الحدث:

يوجد للحدث القصصي عنصران أساسيان وهما المعنى والحبكة، وسنعرض لهما بإيجاز.

أ-المعنى:

للمعنى في القصة القصيرة أهمية كبرى، فهو عنصر أساسي، بل يعده بعض الدارسين أساس القصة، وجزء لا يتجزأ عن الحدث، لذلك فإن الفعل والفاعل أو الحوادث والشخصيات يجب أن تعمل على خدمة المعنى من أول القصة إلى آخرها، فإن لم تفعل ذلك كان المعنى دخيلا عن الحدث، وبالتالي تكون القصة مختلفة البناء، فالقصة الفنية تكتمل بالمعنى الجيد الذي يخدم الإنسان ويطوره، وما كل معنى يلقى الترحيب عند المتلقين أو النقاد، ولا ريب فإن المعنى الجيد يشارك في انتشار النص القصصي ومن ثمة فإن دوره يكون أعمق أثرا وأكثر عملا على تغيير الظواهر المدانة من طرف النص الأدبي"[2].

يرى رشدي رشاد أن تطور الحوادث بالضرورة من موقف إلى وسط إلى نهاية لا يكفي لتصوير الحدث، إذ أن الحدث هو تصوير الشخصية وهي تعمل، ولأن تصوير الشخصية وهي تعمل عملا له "معنى"، وليس هذا المعنى شيئا مستقلا عن الحدث يمكن أن نضيفه إليه أو نفصله عنه، فكل قصة تعالج ما تعالج فقط، وتعني ما تعني فقط في نطاق الحدث المعين الذي تصوره وليس خارج هذا النطاق، ولذلك فكل حدث له معناه المعين

---

[1] شريبط أحمد شريبط: البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص33.

[2] شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص34-35.

الذي يميزه عن غيره من الأحداث، وهذا المعنى نشأ من الحدث نفسه فهو جزء لا يتجزأ منه.

وبدون المعنى لا يمكن أن يتحقق للحدث الاكتمال، لأن أركان الحدث الثلاثة وهي الفعل والفاعل والمعنى وحدة لا يمكن تجزئتها، فليس للفعل والفاعل قيمة إن لم يكشفا عن معنى، وقد يرسم الكاتب شخصيات قصته رسما رائعا دقيقا، كما قد يبدع في تصوير ما تقوم به من أفعال ومع ذلك تظل قصته ناقصة، لأن الحدث لم يكتمل إذ لا وجود لحدث لا غرض له وبالتالي فلا وجود لحدث لا معنى له"[1]. والكثير من القصص التي تصور الحوادث والأشخاص دون الإفصاح عن معنى معين لها، متمثلة في ذلك بمذهب الواقعية ليست من الواقعية في شيء لأن الواقعية هي تصوير الحدث كاملا يتضمن الإفصاح عن معنى الحدث.

ب-الحبكة:

ويقصد بالحبكة تسلسل حوادث القصة الذي يؤدي إلى نتيجة، ويتم ذلك إما عن طريق الصراع الوجداني بين الشخصيات، وإما بتأثير الأحداث التاريخية.

ومن وظائف الحبكة إثارة الدهشة في نفس القارئ، في حين أن الحكاية لا تعدو أن تكون إثارة لحب الاستطلاع لديه، وبين الاستطلاع وإثارة الغرابة أو الدهشة فرق كبير من حيث التأثير الفني.

والحبكة هي المجرى العام الذي تجري فيه القصة وتتسلسل بأحداثها على هيئة متناسبة، متسارعة، ويتم هذا بتضافر كل عناصر القصة جميعا.

فالأحداث يجب أن تكون مرتبطة بمبدأ السببية بالرغم من أن بعض القصاصين يعتمدون على عناصر أخرى في رسم الأحداث المفاجئة، كاستلهام تدخلات عامل الصدفة، وهذه وسائل يمجها الذوق الفني الرفيع، ويلجأ إليها القصاصون ذوو الضعف الفني.

---

[1] رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ص55-56.

2-السرد:

يتم السرد بنقل الحادثة من ذهن الكاتب إلى الورقة عن طريق اللغة، وربما أتى السرد عن طريق الحوار أو على لسان إحدى الشخصيات، وهذا المعنى ما يسمى بالأسلوب غير المباشر، وقد يقوم الكاتب مباشرة بإخبار ما يجري، وقلما نعثر على عمل أدبي يعتمد طريقة واحدة[1].

يقول محفوظ كحوال أن "السرد هو عرض الكاتب للأحداث التي تقوم بها الشخصيات بلغة وأسلوب خاصين، والصفات العامة الخاصة بلغة السرد هي السهولة، الدقة والوضوح وملائمة المعاني وفي هذا الصدد يقول فلوبير: مهما كان الشيء الذي يسعى إليه الكاتب فإن هنا كلمة واحدة تعبر عنه، وفعلا واحدا يوحي به، وصفة واحدة تحدده"[2].

ويقول عز الدين إسماعيل: "حين نقرأ القصة تتمثل الحادثة فيها ولكن من خلال تلك الألفاظ المنقوشة على الورق، أي من خلال اللغة، والسرد هو نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"[3]، فحين نقرأ مثلا (وجرى نحو الباب وهو يلهث من الإعياء) نلاحظ هذه الأفعال: جرى، يلهث، سقط، دفع، فهذه الأفعال هي التي تكون في أذهانا جزئيات الواقعة، ولكن السرد الفني لا يكتفي عادة بالأفعال كما يحدث في كتابة التاريخ، بل نلاحظ دائما أن السرد الفني يستخدم العنصر النفسي الذي يصور به الأحداث الأفعال، وهذا من شأنه أن يكسب السرد حيوية، ويجعله كذلك فنيا، وبينما يرتبط المؤلف المسرحي بطريقة واحدة لكي يحكي قصته، وهي السرد الذي يتمثل من خلال الحوار الذي يجري بين الشخصيات فإن لكاتب القصة أن يختار واحدة من ثلاث طرائق: الطريقة المباشرة، أو الملحمية وطريقة السرد الذاتي وطريقة الوثائق، والطريقة الأولى مألوفة أكثر من غيرها، وفيها يكون الكاتب مؤرخا يسرد من الخارج، وهو في الطريقة الثانية يكتب على لسان المتكلم، وبذلك يجعل من نفسه وأحد شخوص القصة شخصية واحدة،

---

[1] رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ص25.

[2] محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص61.

[3] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص138.

وهو بذلك يقدم ترجمة ذاتية خيالية، وفي الطريقة الثالثة تتحقق القصة عن طريق أو اليوميات أو الحكايات أو الوثائق المختلفة،، ومن الواضح أن لكل من هذه الطرائق الثلاث مزاياها الخاصة لأنه في حين تفسح الطريقة المباشرة دائما أبعد المدى، وتعطي أكبر قدر ممكن من حرية الحركة، فإنه يمكن الحصول على متعة أعظم وأقرب في النفس عن طريق استخدام طريقة المتكلم أو طريقة الوثائق"[1].

3-البناء:

إن القصة تشبه البناء من حيث الأساس، أي من حيث المادة الأولية والهندسة والقصاص الناجح يضع تصميما لمشروعه القصصي، قبل الشروع بكتابته، وبعد أن يجد كل شيء جاهز ومعبأ وقد ارتسمت نقاط التصميم في ذهنه يضع أساس الحادثة الرئيسية التي ستتشعب منها الحوادث الثانوية، بحيث تتداخل جميعها، وتتشابك وتتماسك حتى تؤلف بناء واحدا متينا، يتدخل فيه الوصف والتحليل والحوار فتصبح فيه الحياة وتزهو بالألوان.

ولكل قاص أسلوبه وهدفه وأفكاره، ومستواه الثقافي وخبرته، وربما نجح في عمل وأخفق في عمل آخر، وذلك لأن طبيعة الموضوع المعالج تفرض نفسها عليه، وفي مطلق الأحوال ينبغي أن تتوفر في العمل القصصي الناجح مقدمة، عرض معقد متأزم، ينتهي بحل في النهاية، ومن خلال المقدمة يرسم القاص إطاري الزمان والمكان كي يسهل على القارئ تكوين فكرة أولية تمكنه لاحقا من تتبع سير الأحداث المروية، وأما العرض فإن الأمور تتدرج من البساطة إلى التعقيد حيث لا يستطيع الأشخاص التراجع عما هم مقبلون عليه، فيحبس القارئ أنفاسه، وهو يرافقهم في أزماتهم ولا يشعر بانزياح العبء عن صدره، وتفكيره إلا حين يفرغ من قراءة القصة، ويفهم المغزى الذي رمى إليه الكاتب، وقد يخالف بعض القصاصين هذه الطريقة، فيبدؤون القصة من النهاية ثم يعودون بأسلوب السرد من البداية، وربما تبقى النهاية غامضة، فيتخيلها القارئ بحسب ما يراه.

يرى فؤاد قنديل بأن البناء هو الشكل (Form) وهو ما يطلق عليه أحيانا المعمار الفني ويمكن أن يكون المعمار الفني في القصة مماثلا له في الرواية لكن حجم الرواية

---

[1] بطرس أنطونيوس: الأدب، تعريفه، أنواعه، مذاهبه، ص155.

وطولها واتساع عالمها يجعل أحيانا من نقط التقارب أو التماثل أمرا متعذرا في نظر بعض الدارسين، ربما لصعوبة احتواء العمل الروائي الكبير بنظرة واسعة تحتويه وتصور بنيته الشكلية العامة، لكنها بالقطع قادرة على تصور البنى الجزئية، ولا يتبين ذلك التصميم الكلي إلا في الروايات الناضجة والملهمة لكبار الكتاب"[1].

وسوف يكشف الحديث عن عناصر القصة القصيرة فيما يخص عنصر البناء عن أهمية البداية مثلا في القصة القصيرة بوصفها مفتاح العمل في أغلب جوانبه، ونقطة الانطلاق الأساسية لهذا العالم المحدود، لأن القصة يبدأ بناؤها مع أول كلمة ومعها يشرع الكاتب في الاتجاه مباشرة نحو هدفه، وليس بالإمكان أن نقول مثل ذلك على الرواية، إذ أنها متسعة ومتعددة الجوانب قابلة لاحتواء عدد من الشخصيات والأحداث والأساليب الفنية المعقدة والبسيطة، ومن ثم تصبح البداية فيها مجرد جزء من البناء لا يتسم بأهمية خاصة[2].

لكن البداية في القصة تحمل في اندفاعها الكثير من رؤية العمل وروحه في حين أنها لا تتطلب نهاية محددة كنهاية الرواية التي كثيرا ما تكون اضطرارية ومصطنعة ولعل عنصر الصراع الذي تزخر به الرواية يشارك في إحداث التباين النسبي بين البناء في القصة والرواية، ذلك أن الصراع الذي يتطلب حركة وتصورا من حالة إلى أخرى ونموا على نحو من الأنحاء يقتضي التنوع في الأساليب الفنية، وهي لحم البناء وتجسيده في سرد وحوار ومونولوج وغيرها من الوسائل التي يشكل بها القاص بنيته الفنية، ويصيغ مادته في صورة مبتكرة وجديدة، أو ما يفترض أن تكون كذلك، ورغم كل الأسباب التي تتوفر للرواية وتفضي إلى قدر كبير من الاختلاف فإن بناءها في أحيان كثيرة يبدو قريبا من بناء القصة القصيرة.

[1] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص46.

[2] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص47.

ونظرا لأهمية عنصر البناء في العمل القصصي نجد الكاتب عز الدين إسماعيل تناوله حيث قال: "لقد عرفنا أن الكاتب يختار وقائع بذاتها، يؤلف بينها ويكّون منها البناء الكامل للحادثة"[1].

وهناك صور عدة لبناء الحادثة القصصية بناء فنيا ويمكن أن يقال أن كل قصة لها صور بنائية خاصة بها، ومع ذلك أمكن ضبط مجموعة من الصور البنائية العادية.

وهناك صورتان لبناء الحبكة القصصية، هما الانتقائية والصورة العفوية وفي الأولى لا تكون بين الوقائع علاقة كبيرة ضرورية أو منتظمة، وعندئذ تعتمد وحدة السرد على شخصية البطل الذي يربط بوصفه النواة الشخصية المركزية بين العناصر المتفرقة وقصص المغامرات بعامة تمثل هذا النوع[2].

أما في الصورة البنائية العفوية ففن القصة مهما امتلأت بالحوادث الجزئية المنفعلة الممتعة فإنها تتبع تصميما عاما معقولا وفي خلال هذا التصميم تقوم كل حادثة تفصيلية بدور حيوي واضح، فهناك شيء أكثر من مجرد الفكرة العامة عن مسار القصة، فالخطة كلها لابد أن تعدّ بصورة مفصلة، وأن تنظم الشخصيات والحوادث بحيث تشغل أماكنها المناسبة، وأن تؤدي كل الخطوط إلى النهاية.

وينبغي أن يكون واضحا أن الصورة البنائية تختلف من نوع قصصي إلى آخر فالصورة البنائية التي تتمثل في الرواية لا يمكن أن تصلح لبناء قصة قصيرة والصورة البنائية الأولى التي سبق ذكرها هي أنسب صورة للرواية في حين أنها لا تصلح للقصة القصيرة، والصورة الثانية تصلح للقصة دون القصة القصيرة لأن القصة القصيرة طبيعتها تتطلب صورة بنائية خاصة[3].

وأبسط صورة لبناء القصة في الصورة المألوفة بصفة عامة، هي تلك التي تتمثل بين طرفي الصراع وهما الهدف والنتيجة.

---

[1] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص139.

[2] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص140.

[3] المرجع نفسه، ص142.

4-الشخصية:

يشغل الأشخاص جزءا كبيرا من حياتنا إذا نحن قدرنا ألوان التفاعل التي تم بيننا وبينهم، والتي تثير كثيرا من المشاعر وألوانها من العطف، وتولد الفكرة إثر الفكرة، والقصة معرض لأشخاص جدد، يقابلهم القارئ ليعرفهم، ويتفهم دورهم، ويحدد موقفهم، وطبيعي أنه من الصعب أن نجد بين أنفسنا وبين شخصية من الشخصيات التي لم نعرفها ولم نفهمها نوعا من التعاطف، ومن هنا كانت أهمية التشخيص في القصة، فقبل أن يستطيع الكاتب أن يجعل قارئه يريد أن يتعاطف وجدانيا مع الشخصية، يجب أن تكون هذه الشخصية حية، فالقارئ يريد أن يراها وهي تتحرك وأن يسمعها وهي تتكلم، يريد أن يتمكن من أن يراها رأي العين"[1].

وكما رأينا أن هناك نوعا من القصة يعرف بقصة الحادثة، فإن هناك أيضا قصة الشخصية، في الأولى تتمثل الواقع وفي الأخرى المواقف، يكون الاهتمام في الأولى بالحادثة أولا، ثم نختار الشخصيات المناسبة، وفي الأخرى يكون العكس.

يقول فؤاد قنديل: "إذا كانت الرواية ترصد حياة جماعة من البشر في زمن ما، فإنها تحرص على أن ترسم بالتفصيل صورهم وملامحهم الجسمانية والنفسية والعقلية، وإمكاناتهم الاقتصادية والثقافية وظروفهم المعيشية، وتتوقف عند سلوكهم في المواقف المختلفة، كما أنها حريصة على متابعة التطور التاريخي للشخصيات الرئيسية[2].

وليست القصة القصيرة مطالبة بكل ذلك لأنها معنية بتصوير شخصية واحدة أو على الأكثر اثنتين في موقف بسيط دون أن تعبأ بغيرهما وتكتفي في رسم صورتيهما بالإيماء إلى الملامح والإشارة إلى المتميز منها ذي الأثر في سلوك الشخصية ودوافعها النفسية، لأن القاص مسؤول عن كل صفة يخلعها على الشخصية، ولذلك ففي الأغلب لا يتوقف عند مثل هذه الصفات الخارجية والأرجح اهتمامها بالحالات النفسية وتأثير

[1] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص140.

[2] المرجع نفسه، ص142.

المعطيات الخارجية على مشاعر البطل وسلوكه[1] في كثير من الأحيان ينشأ الحدث في موقف معين ثم يتطور إلى نهاية معيشة ومع ذلك يضل الحديث ناقصا، فتطوره من نقطة إلى أخرى إنما يفسر لنا كيف وقع، ولكنه لا يفسر لنا ما لم وقع، فلكي يستكمل الحدث وحدته، أي لكي يصبح حدثا كاملا يجب أن لا يقتصر الخبر على الإجابة عن الأسئلة الثلاث وهي كيف وقع وأين وقع ومتى؟ بل يجب أن يجيب على سؤال رابع مهم وهو لِمَ وقع؟ والإجابة على هذا السؤال تتطلب البحث عن الدوافع التي أدت إلى وقوع الحدث بالكيفية التي وقع بها، والبحث عن الدوافع يتطلب بدوره التعرف على الشخص أو الأشخاص الذين فعلوا الحدث أو تأثروا به.

فمن البديهي أن ما من حدث يقع بالطريقة المعينة التي وقع بها وإلا كان نتيجة لوجود شخص معين أو أشخاص معينين، كما أن وجود شخص معين أو أشخاص معينين يترتب عليه وقوع الحدث بطريقة معينة، وبذلك يكون من الخطأ الفصل أو التفرقة بين الشخصية وبين الحدث، لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل أو هو الفاعل وهو يفعل، فلو أن الكاتب اقتصر على تصوير الفعل دون الفاعل لكانت قصة أقرب إلى الخبر المجرد منها إلى القصة، لأن القصة إنما تصور حدثا متكاملا له وحدة، ووحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل"[2].

وربما دارت حوادث القصة حول شخصية واحدة أو أكثر تكون المحور الذي ترتبط به الوقائع.

يرى شريبط أحمد شريبط أن الشخصية القصصية هي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة، ولا يجوز الفصل بينها وبين الحدث لأن الشخصيات هي التي تقوم بهذه الأحداث.

---

[1] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص44-45.

[2] رشاد رشدي: فن كتابة القصة، ص29-30.

وينتقي القاص في معظم الأحيان من الشخصيات التي يوظفها للتعبير عن أفكاره وآرائه شخصية محورية تتجه نحوها أنظار بقية الشخصيات، كما أنها تقود مجرى القصة العام"[1].

وقد اعتاد النقاد أن يطلقوا على هذه الشخصية مصطلح (البطل) ويعنون به الشخصية الفنية التي يسند القاص إليها الدور الرئيسي في عمله القصصي.

وتمثل المكانة الرئيسية في القصة، وقد تكون سلبية كما قد تكون إيجابية، أو متذبذبة بين هذه القصة وتلك، قد تكون محورية أو منبوذة من طرف القارئ، المهم أنها تمثل المحور الرئيسي في القصة والقطب الذي يجذب إليه كل العناصر ويؤثر فيها، ويحبذ في الشخصية القصصية أن تكون معبرة عن صورة من صور الحياة البشرية وأن تبتعد قدر المستطاع عن النماذج الأسطورية التي تقوم بأعمال خارقة لأن عنصر الإقناع يضفي على الشخصية القصصية هيبة، ودورا متقدما وفي هذا الشأن يقول الطاهر وطار: "أبطالي الرئيسيون أختارهم من الحياة، من معارفي وأصدقائي أو من من حققت في شأنهم في إطار عملي كمراقب وطني للحزب، ولكن مهما كانت قيمة البطل الدرامية، فإنني مضطر إلى أن أضفي على الأقل 70 أو 80% من أبعاد ومعطيات من عندي، وأحيانا أقوم بتركيب عدة شخوص في شخص واحد"[2].

أنواع الشخصيات الفنية:

في القصة عدة أنواع من الشخصيات، تختلف أدوارها بحسب ما أراده القاص لها فأهم هذه الشخصيات نجد:

[1] شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية، ص43.

[2] شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية، ص44-45.

أ-الشخصية الرئيسية:

هي الشخصية الفنية التي يصطنعها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي.

وتكون هذه الشخصية قوية ذات فاعلية كلما منحها القاص حرية أو جعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها، بينما يختفي هو بعيدا يراقب صراعها وانتصارها أو إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رمى بها فيه.

ب-الشخصية المساعدة:

على الشخصية المساعدة أن تشارك في نمو الحدث القصصي، وبلورة معناه والإسهام في تصوير الحدث، ويلاحظ أن وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية، رغم أنها تقوم بأدوار مصيرية أحيانا في حياة الشخصية الرئيسية.

ج-الشخصية المعارضة:

وهي شخصية تمثل القوى المعارضة في النص القصصي وتقف في طريق الشخصية الرئيسية أو الشخصية المساعدة، وتحاول قدر جهدها عرقلة مساعيها وتعد أيضا شخصية قوية ذات فعالية في القصة، وفي بنية حدثها الذي يعظم شأنه كلما اشتد الصراع فيه بين الشخصية الرئيسية والقوى المعارضة، وتظهر هنا قدرة الكاتب الفنية في الوصف وتصوير المشاهد التي تمثل هذا الصراع.

ويمكن التمييز بين فئتين من الشخصيات في الأدب القصصي؛ الأولى تتمثل في الشخصيات البسيطة وهي ثابتة تبقى على حالها من بداية القصة إلى نهايتها، والثانية تسمى بالشخصيات النامية وهي التي تتطور من موقف إلى آخر بحسب تطور الأحداث، ولا يكتمل تكوينها حتى تكتمل القصة.

5-الزمان والمكان:

يتفاعل عنصرا الزمان والمكان ويتبادلان جدلية التأثير والتأثر، والإنسان باعتباره محورا للزمان والمكان فهو واقع حتما تحت تأثير مزدوج بين هذين القطبين ولهذا فإن الكاتب مهما كان نوع خيالية أعماله لا يمكن أن يتخلى عن هذين العنصرين ولا يمكن للدارس كذلك أن يهمل الاهتمام بهما، فهما مترابطان شديد الارتباط"[1].

وللزمن أهمية في الحكي، فهو يعمق الإحساس بالحدث وبالشخصيات لدى المتلقي وعادة يميز الباحثون بين مستويين للزمن؛ زمن القصة وهو زمن وقوع الأحداث السردية في القصة فلكل قصة بداية ونهاية، وزمن السرد وهو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة ويكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة، ويمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين"[2].

يرى بطرس أنطونيوس بأن حوادث القصة تقع عادة في مكان وزمان معينين، فترتبط بالعادات والقيم والمشاغل اليومية، كي تقدم طبقا غنيا ودسما للقارئ، الذي لا يمكنه الانفصال كليا عن واقعة الإنساني، فيجد نفسه مشدودا إليه بشكل دائم، تشغله هموم الحاضر وذكريات الماضي، وقلق المستقبل، وإذا كان الزمان ضروريا لرسم العادات والتقاليد والقيم، ولتحديد الكثير من المقاييس الفكرية والاهتمامات، فإن المكان لا يقل عنه أهمية لأنه يلقي بظلاله وألوانه على حالة الشخصية النفسية خاصة وعلى القصة بعامة[3].

أما الكاتب عز الدين إسماعيل فيقول أن كل حادثة تقع لابد أن تقع في مكان معين وزمان بذاته، وهي لذلك ترتبط بظروف وعادات ومبادئ خاصة بالزمان والمكان الذين وقعت فيهما والارتباط بذلك ضروري لحيوية القصة لأنه يمثل البطانة النفسية للقصة،

---

[1] محسن بن ضياف، يوسف إدريس: كاتب القصة القصيرة، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، 1979، ص53.

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات مفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص87-99.

[3] بطرس أنطونيوس: الأدب، تعريفه، أنواعه، مذاهبه، ص157.

ويسمى هذا العنصر "Setting" ويقوم بالدور الذي تقوم به المناظر على المسرح بوصفها شيئا مرئيا يساعد خيال القارئ، وتزداد أهميته عندما يساعد على فهم الحالة النفسية للقصة أو الشخصية.

وهناك نوع من القصة يسمى "قصة الحقية" وهي قصة لا تحاول أن تطلعنا على الحقيقة الإنسانية التي تصدق في كل عصر، بل تكتفي بمجتمع في مرحلة انتقال وبالشخصيات التي لا تكون حقيقية إلا بمقدار تمثيلها لذلك المجتمع[1].

6-الفكرة:

إن الفكرة هي التي تحرك الأحداث، فتتولد من بعضها وكأنها نتيجة حتمية ومنطقية لتفاعلها وتصارعها، أو تأتي مضطربة مشوشة، فتشوش ذهن القارئ وتربك متابعته لها، وتصدمه، ولا يكتب القاص عادة من أجل لا شيء بل إنما يفعل لإيصال فكرة ما، مرسلة إلى القارئ، وليس ملزما في أي حال بأن يحل مشكلات المجتمع، بل حسبه أنه يسلط الضوء عليها ويصورها تصويرا صحيحا، وإن مهمته تكمن في قدرته على خلق الحياة وعلى إرضائها، وغالبا ما تتدخل أفكار الكاتب في سلوك الشخصيات، إذ تأسرها وتحدّ من حرية تصرفها، من أجل تقديم فكرة جاهزة، أو رسالة محددة، ولكن يقل أو ينعدم هذا التدخل في القصص الدرامية فيأتي سلوك الشخصيات نتيجة منطقية وحتمية لتتسلل الوقائع وضغط الظروف الداخلية والخارجية[2].

فالقصة إذن تحدث لتقول شيئا، ولتقرر فكرة، فالفكرة هي الأساس الذي يقوم عليه البناء الفني للقصة والموضوع الذي تبنى عليه القصة وقد لا يكون دائما إيجابيا في أثره.

وحين نبحث عن مصدر إعجابنا بقصة قرأناها سنجد أن فكرتها كان لها أثر في هذا الإعجاب، ولكن هل نحن نقرأ العمل الفني لفكرته فحسب؟ إن القصة صورة للحياة ونحن نعرف الحياة معرفة جيدة، وننتظر من القصة دائما أن تكون صادقة حية مقنعة،

[1] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص144.

[2] المرجع نفسه: ص157-158.

كالحياة الواقعة، ولكن القصة تمتاز عن الحياة بأن لها صورة فنية خاصة، فالكاتب يقدم لنا قصة حين يقدم إلينا فكرة.

ومعنى هذا أن مصدر إعجابنا لا يمكن دائما أن يحدد بقاعدة لأننا في قصة يتكشف لنا شيء جديد، ولكن المؤكد أ القصة كعمل فني لا يتحدد لها شكل حتى تتحقق فيها فكرة الكاتب[1].

ونجد أن محفوظ كحوال يرى بأن الفكرة يقصد بها التجربة الشعورية، وهي المشكلة الحيوية التي يطرحها الكاتب ويريد إيصالها إلى القراء يقول الكاتب الروسي "تولتسوي" في هذا الشأن: "يقوم فن القصة على أساس تصوير أناس لهم طبائع متباينة يخضعون لمواقف مختلفة، فيطرح الكاتب مشكلة حيوية فيكلفهم مواجهتها والعمل فيها...إنه تجربة مختبر"[2].

ثالثا: مناهج دراسة البنية السردية

1-طبيعة السرد:

إن أيسر تعريف للسرد هو تعريف رولان بارت له إذ يقول: "إنه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة" لكن هذا التعريف رغم يسره فإنه عام وفضفاض، فالحياة نفسها عصية على التعريف لغزارتها وتنوعها وسرعة تقلبها ولارتباط تعريفها بتعريف الإنسان ذلك الكائن المتمرد على كل تعريف وكل قانون، من ثم كانت الحاجة ماسة إلى فهم السرد بوصفه الحقيقة الإنسانية، وقد تنبه إلى ذلك الناقد "هايدن وايت" عندما رأى أن القضية الجوهرية في السرد تكمن في كيف تترجم المعرفة إلى إخبار أو كيف نحول المعلومات إلى حي، كيف نحول التجربة الإنسانية إلى بنى من المعاني التي تتخذ شكل الخصائص الثقافية المرتبطة بالزمان والمكان والناس والأحداث؟.

[1] عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص145.

[2] محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، ص63.

إن هذا الإجراء المسمى بالسرد يعمل على صياغة ما نريده بصورة تتجاوز حدود اللغة التي تتكلم بها، وإن كان السرد القصصي يتخذ من اللغة وسيلة له،، فهو يحكي عن طريق اللغة السلوك الإنساني، والحركات والأفعال والأماكن، وهي أدوات عالية الدلالة بخلاف اللغة ذات الصبغة المحلية، ومن ثم فإن تحويل التجربة إلى حكي معناه إخراج لها إلى حيز اللغة الإنسانية الشاملة.

وقد أدت صفة الخصيصة في السرد إلى أن يكون السرد نفسه، عندما ينجلي في عمل أدبي بديلا عن المعاني أو عن التجربة وبخلاف التعبير اللغوي المباشر الذي يشير إلى التجربة ويترجم لها أو يعرف بها، لكنه لا يكون بديلا عنها إلا إذا كان فنا يقدم بدائل موسيقية أو تصويرية أو سردية، ومن ثم فليس هناك حاجة في داخل السرد إلى شرح فكرة أو تلخيص مغزى، أو توجيه نصيحة، أو موعظة لأن التركيب السردي نفسه يقول، والصياغة نفسها هي التي تكشف هنا المعنى أو عن التجربة وأي تدخل مباشر من هذا القبيل في داخل النسيج السردي يعدّ شيئا زائدا عن السرد ومفسدا لبنائه[1].

كما أن هذه الخصيصة نفسها إلى أن يكون العالم الذي يأخذ منه السارد مادته هو نفسه العالم الذي يتوجه إليه بهدف الكشف عن حقيقته، مما أدى إلى أن يتحد فيه المنبع والمصب، وتصبح الوسيلة هي نفسها النهاية بخلاف الأشكال التعبيرية الأخرى، مثل الموسيقى والرسم والشعر[2].

2-البنية السردية:

إن مفهوم البناء في الأدب يدور حول إخراج الأشياء والأحداث والأشخاص من دوامة الحياة وقانونها، ثم رصفه في بنية أخرى وقانون آخر، هو قانون الفن، فلكي تجعل من شيء ما واقعة فنية يجب علينا كما يقول شلوفسكي إخراجه من متوالية واقع الحياة، ولأجل ذلك فمن الضروري قبل كل شيء تحريك ذلك الشيء[3]، ومعنى ذلك أن هذه

[1] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية في القصة القصيرة، ص13.

[2] المرجع نفسه: ص14.

[3] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية في القصة القصيرة، ص18.

الأشياء نفسها يصبح لها وجودا لأنها حينئذ تصبح جزءا من بنية جديدة، وعلى الرغم من أن هذه البنية الجديدة تتمثل في نصوص معينة، ومحددة، فإن الدراسة ينبغي أن لا تقتصر على بنية النص ومدى تأثيرها في صياغة هذه المتواليات الجديدة فيه، بل ينبغي أن تمتد لتشمل الطراز أو الخطة التصميمة لنوع ذلك النص، لأن بنى الأعمال الأدبية والفنية تشبه البنى المعمارية، في هذا الشأن، إذ ينظر في هذه وتلك إلى المتواليات النوعية التي ترصف الجزئيات في شكل طراز ما أو شكل نوع من الأبنية من خلال تحققه في نماذج متعددة وهذا الشكل أو الطراز هو مجرد نموذج محقق بالفعل في مجموعة من الأعمال المنجزة[1].

من ناحية أخرى فإن إخراج الشيء من متوالية الحياة إلى متوالية الفن يؤدي كما يقول الشكلانيون الروس إلى تغريبه، وفي هذا التغريب يكمن الفن والتغريب، إما أن يكون شعريا يعتمد على المجاز والاستعارة والصور الخيالية وإما أن يكون سرديا يعتمد على طبقات من الخطاب والحي والعالم الخيالي الدال.

ولقد تعرض مفهوم البنية السردية إلى مفاهيم مختلفة وتيارات متنوعة، لكننا هنا نستخدمها بمفهوم النموذج الشكلي الملازم للصيغة السردية، ومن ثم لا تكون هناك بنية سردية واحدة، بل هناك بنى سردية تتعدد بتعدد الأنواع السردية وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها، ومن ثم فإن البحث في البنية السردية للقصة القصيرة ينبغي أن لا يكون إلا في القصص القصيرة نفسها، أي في الأعمال القصصية المنجزة، وبخاصة العناصر المشتركة التي تجمع بن هذه الأعمال وتنعدم في الأعمال غير المحسوبة على هذا النوع المسمى بالقصة القصيرة، وليست هذه العناصر المشتركة سوى المواد التي تتكون منها، ثم الطريقة التي ركبت بها هذه المواد والتي ارتبطت بمجموعة من الخصائص التقنية والأساليب السردية.

---

[1] المرجع نفسه، ص19.

3-المنهج الاجتماعي:

الأساس الذي يعتمد عليه المنهج الاجتماعي في تفسير بنى الأنواع الأدبية يقوم كما يقول الدكتور عبد المنعم كليمة على أن كل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تجسد علاقتها الجمالية بالعالم في أنواع أدبية بعينها، والذي يحدد الفنون والأنواع السائدة في مرحلة من مراحل التطور الاجتماعي هو الحاجات العملية والروحية والخبرات التكتيكية والمثل العليا الجمالية والفكرية والعلاقات الاجتماعية في هذه المرحلة، وعلى هذا فإن النوع الأدبي محكوم في نشأته وتطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدود، ومحكوم في طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة، يحددها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع"[1].

ولا يكتفي أصحاب المنهج الاجتماعي بالربط بين التطور الاجتماعي في مرحلة ما وبين تطور الأنواع الأدبية أو ظهور أنواع أدبية جديدة، كما هو الحال مثلا بالنسبة لظهور نوعي الرواية والقصة القصيرة وسيادة الطبقة البورجوازية، أو الربط بين انحلال الطبقة الارستقراطية واختفاء الرومانس وقصص المغامرات أو الربط بين التركيب الاجتماعي الخاص لشعب من الشعوب وازدهار نوع خاص يتلازم مع هذا التركيب، كما هو الشأن في المجتمع الأوروبي في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين[2].

لا يكتفي أنصار المذهب الاجتماعي بذلك بل يرون أن الصيغ التكنيكية للنوع الأدبي الواحد إنما هي صورة من قيم الطبقة السائدة، ومعنى ذلك أن تقنيات النوع الأدبي الواحد من الممكن أن تتطور بتطور المجتمع، وتختلف باختلاف الطبقات السائدة، كما أن النوع يمكن أن يتطور نتيجة لاختلاف الثقافات والأمزجة والقيم الاجتماعية.

عندما يهاجر النوع الأدبي الواحد من بلد إلى آخر، ومن حضارة إلى أخرى فكل تنظيم جديد للمجتمع يستنتج تشكيلا جديدا للفن القصصي كما يقول الدكتور شكري عياد: "إن وضعا تاريخيا محددا ينشأ أولا، ثم يفرض حاجات جمالية لا يلبيها نوع أدبي محدد،

---

[1] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية في القصة القصيرة، ص34.

[2] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية في القصة القصيرة، ص35.

كأن النوع الأدبي لا ينشأ بإرادة فردية ولا ينشأ عن اتفاق كوكبة أو طائفة من الأدباء والمنشئين، وإنما النوع الأدبي ينشأ استجابة لوضع تاريخي اجتماعي محدد، وبذلك فإن تتبع تطور الشكل الأدبي من خلال علاقته بالتطور الاجتماعي، هو التطور الحقيقي للأدب عند أنصار المذهب الاجتماعي.

وإذا لجأ أنصار هذا المنهج إلى تسجيل حياة الأدباء وأحوالهم الاجتماعية أو إلى تتبع الحالات الاجتماعية لطبقة القراء أو الظروف الاجتماعية المحيطة بالأدب، فإنما يفعلون ذلك من أجل تفسير ظهور الأشكال الجديدة[1].

ولا ينبغي أن يفهم من تأكيد هؤلاء النقاد على حتمية التطور الاجتماعي في النوع الأدبي أن أنصار هذا المنهج لم ينتبهوا إلى حرية الإبداع الفردي، فالفرد عندهم حر في إطار الجماعة، والإبداع الفردي إنما يحقق ذاته من خلال التقليد الجماعي، لأن الشكل الفني لأي نوع أدبي هو شكل أدبي قابل للتحول والانتقاء والتحرير، وما تقاليد النوع الأدبي بالنسبة للأديب عندهم سوى الخبرة المكتسبة من أعمال أدبية سابقة، أو المزاج الاجتماعي الذي يستطيع به الأديب التواصل مع قرائه.

وإذا كانت المدرسة الاجتماعية في تحليل الأدب تعتمد على افتراض أن هناك تشابها بين البناء الفني للنوع الأدبي وبين البناء الاجتماعي والاقتصادي للمجتمع الذي نشأ فيه هذا النوع، فإنها تعمل دور المضمون نفسه في صياغة هذا البناء وبذلك فإن التحليلات الاجتماعية للبناء الفني للأنواع الأدبية التي تناولها الاجتماعيون من النقاد كانت تدور حول ثلاثة محاور هي:

البناء الاجتماعي، والمضمون والبناء الفني لشكل هذا النوع الأدبي، فقد كان لوكاتش وجيرارد وغولدمان والنقاد الغربيين والعرب رغم اختلاف وجهات نظرهم يذهبون إلى أن الشكل الفني للنوع إنما هو صورة من مضمونه العام، وأن المضمون صورة من التكوين الثقافي والوعي الإيديولوجي للمجتمع.

---

[1] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية في القصة القصيرة، ص35-36.

وعلى الرغم من ذلك فإن هذا الاتجاه الاجتماعي كان تعبيرا حقيقيا عن الفكر العربي، في مرحلة تاريخية مهمة في الثقافة العربية والنقد العربي، ولقد شارك فرسانه مشاركة حقيقية في تأصيل فن القصة القصيرة والرواية في الوطن العربي، ولكن المنهج الذي ساروا عليه أصبح اليوم جزءا من التاريخ، وكل ما بقي منه الآن هو تلك الحقيقة التي لا يمكن إنكارها.

وهو وجود علاقة ما بين البناء الأدبي في مجتمع ما والبناء الفني الجمالي والتعبيري لهذا النوع، وهي الحقيقة التي نسيت في خضم العراك المذهبي الإيديولوجي والرغبة في التنوير، ولكن ما نوع هذه العلاقة كيف يمكن إدراكها؟.

وأي بناء فني يمكن إدراكه في النوع الأدبي؟ هل بناء التكوين أم بناء التلقي؟ وهل يُبحث عن هذه العلاقة في المجتمع أم في النصوص الممثلة لهذا النوع في صورتها المحققة؟ إجابات كثيرة ومتنوعة في مجملها تذيب فكرة العلاقة بين البناء الاجتماعي والبناء الفني في مناهج أخرى تنتمي إلى الأسس اللغوية أو النفسية أو الفلسفية[1].

[1] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية في القصة القصيرة، ص42.

الفصل الثاني

الدراسة التطبيقية

أولا: ملخص قصة الطاحونة

ثانيا: الخصائص الفنية للقصة

ثالثا: دراسة البنية الفنية لقصة الطاحونة

رابعا: المضمون الاجتماعي للقصة

أولا: ملخص قصة الطاحونة

تروي لنا قصة الطاهر وطار "الطاحونة"[1]حكاية جندي في جيش التحرير الوطني غداة الاستقلال، يعاني مع بقية رفاقه من الجنود العزلة والحرمان والفقر. فمنذ يوم الاستقلال انقطعت الإمدادات عنهم، ولم يزرهم أحد من المسئولين، ماعدا بعض المواطنين من القرى المجاورة للمركز يقصدونهم طمعا فيما يعطونهم من مأكل وملبس، لكن كل ذلك نفذ من المركز ولم يجد حتى الجنود أنفسهم ما يأكلونه، فالفقر والخيبة يخيمان على الجنود وعلى الأهالي معا.

ولم يكتف الطاهر وطار بالوقوف عند إبراز الجانب الاجتماعي والاقتصادي السيئ بل تطرق إلى إزاحة الستار عن جزئيات الواقع المعيش مسخرا وعيه الفني لتصوير حالة المناضلين أيام الثورة وكيف فقدوا حماسهم النضالي بعد الاستقلال ذلك الحماس الذي كان يلازمهم أثناء الكفاح المسلح إلى أن تحولوا إلى موظفين روتينيين بالمكاتب بعد ذلك هذه الطاقة العاطلة عن العمل أو الإنتاج –وهو يعتقد أن الثورة الجديدة التي أصبحت رسالة أبناء الفلاحين الفقراء والعمال الكادحين ومعلمي القرآن الكريم "ليست عاصفة هوجاء تقتلع الأشجار أو تخرب السدود وتحطم القراميد، إنما غيث سحساح يجرف الطحالب والأغصان الهشيمة ويغذي العروق الحية لتزهر الحياة وتخصب وتثمر[2].

لينتقل الكاتب بعد ذلك إلى تصوير حالة الطفلين (قاقا) و(بسعو) اللذان يعدان ضحيتين من ضحايا الثورة الكثيرين، وقد دفعهما الفقر والجوع مع سائر أبناء الشهداء إلى التردد على الثكنات العسكرية، يوميا للتهافت على ما يتبقى من طعام في صحون الجنود، لقد ركز الكاتب على هذه الظاهرة الخطيرة بصفة خاصة إلى حد المباشرة السافرة حين قال على لسان الراوي: "الاستعمار رحل وأبناء الشهداء يتضورون جوعا[3] فقد أخرج نهاية القصة من الإطار السلبي الذي تورطت فيه بعض القصص التي تعرضت لهذا

---

[1] الطاهر وطار: الطعنات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص7.

[2] الطاهر وطار: الطعنات، ص8.

[3] الطاهر وطار: الطعنات، ص14.

الاتجاه، وذلك عندما أتى هذه النهاية الفنية المتفائلة، أي لما خيل إليه أن الطفلين "يسيران في بركة دم متشبثين بالخبز وعلى ظهريهما أكياس يحملانها إلى الطاحونة على الضفة الأخرى، ليبعثا جعجعة جديدة، لكن بالطحين هذه المرة[1].

فحملت هذه النهاية في طياتها الأمل والثقة في حتمية الانتصار مبشرين بمستقبل مشرق وذلك بمحاولة قتل بذور اليأس والقنوط، وزرع الأمل في القلوب.

ثانيا: الخصائص الفنية للقصة

جاءت أفكار الطاهر وطار عميقة التلاحم والترابط فيما بينها، الأحداث قصة تتسلسل في القصة –في موضوع موحد– كما أن الصور الفنية تسير في خط واحد قصة مع مراحل القصة.

إن قصص الطاهر وطار تثير فينا عواطف مختلفة لكنها متجانسة متكاملة تصب في اتجاه واحد، تتقدمها عاطفة سخط على العدوان والظلم ومن يمثلها من المستعمرين الذين يعتقدون أنهم وحدهم يستحقون الحياة وينبغي أن يسعدوا بها ولو هلك الآخرون، وعاطفة شفقة ورحمة على الطفلين اللذين كانا في أسوأ حالة بسبب الفقر والجوع، وعواطف أخرى...وكلها عواطف قوية تعمق إحساسنا وتنقل انفعال الكاتب إلى أرواحنا إنها عواطف صادقة نابعة من نفس سامية محبة للخير والحق والجمال... هذا فيما يخص العاطفة.

أما من حيث الأسلوب فقد اعتمد الكاتب الأسلوب القصصي، ذلك بما في القصة من عنصر التشويق الذي يشد أذهان القارئ إلى متابعة القراءة.

أما الفكرة فهي رفض لمظاهر العنف والاستعباد فالواقع المر هو الزمان والوطن العربي هو المكان، وأبناء العروبة هم الشخصيات.

أما الأحداث فكل قصة ولها أحداثها ففي الطاحونة نجدها تسلسلت من البداية إلى النهاية.

[1] المصدر نفسه: ص17.

كما ظهرت بصورة جلية الأساليب المتنوعة التي تستعمل في القصة وهي الوصف، السرد، الحوار الذي سيطر على مجمل القصة بين الجندي والطفلين.

عباراتها الكاتب مزيج رائع من الوضوح والإشراق والجمال سواء في مفرداتها أو عبارات، فالمفردات يمكن توزيعها على المحاور الآتية:

محور الحياة الصافية كألفاظ: السلام، الأمل، الحياة، الخيرات، الشمس، البسمة...

ومحور العدوان وما يتعلق به كألفاظ: القوة، الظلم، الاستعمار، القتل،...

المفردات تجمع بين السهولة والوضوح وبين العذوبة والجمال، وكلها موحية بشتى أنواع الإيحاءات[1].

كان الأسلوب الخبري سائدا في القصة لأن الكاتب هنا بغرض تقرير حقائق مثلا في قوله: "مصالح القادة الجاسوسية تنفق يوميا عشرات الملايين...وأبناء الشهداء يتضورون جوعا[2]، خبر غرضه الذم والعتاب على أهل الدناءة الذين يسعون لتحقيق مصالحهم الذاتية بأبشع الطرق.

أما الأساليب الإنشائية فقد كان وطار بارعا في الوصف والدقة في التصوير، سواء في ملاحظاته القوية للحياة أو في تصوير المستعمر...

فالتشبيه في قوله: "سينقضون عنك كالنسور الجائعة"[3] وغيرها من الأساليب الأخرى.

أما القيم فتنوعت من قيم أخلاقية داعية إلى التحلي بالفضائل من صدق وكرم...وقيمة إنسانية داعية إلى الحرية، الاعتزاز بالوطن وأمجاده وضرورة خدمته والتضحية في سبيله...

---

[1] الطاهر وطار: الطعنات، ص13.

[2] الطاهر وطار: الطعنات، ص13.

[3] المصدر نفسه: ص8.

وقيمة اجتماعية تدعو إلى العلم والأدب والعمل النافع والتعاون بين أفراد المجتمع وقد تداخلت هذه القيم إذ أننا لا نستطيع أن نفصل بين ما هو أخلاقي وبين ما هو إنساني واجتماعي.

ثالثا: دراسة البنية الفنية لقصة الطاحونة

1-الحدث والشخصية في القصة:

أ-الحدث:

ما من حدث إلا ووراءه شخصية تحركه، وقد يطلق على هذه العلاقة الحبكة الفنية أي ارتباط الأحداث بالشخصيات ارتباطا منطقيا يجعل من مجموعها وحدة ذات دلالة محددة، وهذا ما أكد عليه الكثير من النقاد، وخاصة الدكتور رشاد رشدي حين قال بأن هناك صلة وثيقة بين الحدث والشخصية لأن من الخطأ الفصل أو التفرقة بين الشخصية وبين الحدث، لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل، أو هو الفاعل وهو يفعل.

ولعل الشرط الأساسي في هذه العلاقة حسب رأي أحمد طالب هو "توفر الشعور بالمنطق الداخلي بحيث تجعلك القصة تسمع وتشعر وترى إلى حد تصديقها فهي تربطك بالأحداث والعلاقات بالشخصيات، بطريقة تجعلك تحس فترة من الوقت أن منطقهم وعواطفهم مرتبطة بك[1].

وبما أن القصة القصيرة، موجزة، سريعة مركزة، فهي لا تحتاج إلى الإكثار من الشخصيات أو متسع للتصوير الدقيق والمفصل للأبعاد النفسية والجسمانية، وهذا ما يتطلبه الحدث في قصة الطاحونة، ففكرتها لا تحتاج إلى معالجة طويلة فقد عالجت هذه القصة الوضع الاجتماعي الذي طغت مفاسده على سطح الحياة العامة في الجزائر وعلى معاناة عاشها أبناء الثورة التحريرية من جوع وحرمان وعري...

فبدأ الكاتب بعرض الأحداث في تسلسل انطلاقا من خروج الجندي وطوافه بعدة مكاتب ومراكز للجنود فوجدها خالية والجنود نيام والأوراق مبعثرة في كل مكان فاستطاع

[1] أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية، ص205.

أن يحرز بكل بساطة ما حفظناه في السنوات الأولى لاندلاع ثورتنا (الجمهورية الجزائرية)، (جيش التحرير الوطني)، إلى أن وصل قرب المطبخ أين يوجد الصبيان وبيد كل واحد منهما علبة طماطم كبيرة، ثقبت وألصق فيها خيط قذر ينتظران حتى ينتهي الجنود من الأكل ويأخذا ما يتبقى من طعام في صحونهم ويتطور الحدث تدريجيا عن اقتراب الجندي منهما والحوار الذي دار بينهما عن قضية الخبز وسؤال الطفلين، وإلحاحهما عما إذا كان الجندي يملك خبزا ليعطيه لهما حتى يسدا جوعهما، وعما إذا كان الخبز سيكثر في المستقبل أم لا. ويستمر الحوار تقريبا على مدار طول القصة إلى أن تأزمت الأحداث حينما أراد الجندي أن يعرف من (قاقا) أين والده ويلح عليه بالأسئلة إلى أن يفضحه (بسعو) بقوله: "أبوه حركي وهو الذي قتل أبي"[1]. فانقض (قاقا) كما لو أن قنبلة غير متوقعة، انفجرت، ونهض واقفا يحاول الهروب، وهكذا اكتشفنا من خلال الحوار الذي دار بينهم أن والد قاقا الحركي هو من قتل والد بسعو الشهيد. وقد استطاع القاص أن يعبر عن موقفه بطريقة ذكية وذلك بتدخله "لكن يا بسعو وما ذنب قاقا ليس هو الذي قتل وليس هو الحركي"[2] وفي هذا أنه لا ذنب لأبناء الخونة فيما اقترفه آباؤهم في حق الوطن والثورة، وأن الوطن مقبل على عهد جديد وينتهي الحدث رغم سيطرة النظرة التشاؤمية على القصة فقد حاول القاص أن ينفخ فيها روحا جديدة، حيث صار يغمرها التفاؤل بدل التشاؤم وذلك في قوله: "خيل غلي وهما يبتعدان أنهما يسيران في بركة دم متشبثين بالخبز، وعلى ظهريهما أكياس يحملانها إلى الطاحونة على الضفة الأخرى"، ليبعثا جعجعة جديدة، ولكن بالطحين هذه المرة[3].

ب-الشخصية:

مما لا تحمله القصة القصيرة هو التفصيل الطويل الزائد عن الحاجة، كالكتابة التحليلية التي تقصد إلى شرح سلوك الشخصيات فقد اختار القاص في هذه القصة ثلاث

[1] الطاهر وطار: الطعنات، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] الطاهر وطار: الطعنات، ص17.

نماذج إنسانية وأراد أن يبرز مدى عمقها حتى تظهر هذه الشخصيات حية مقنعة بواقعيتها.

وبذلك تكون مهمة القاص أن يجعلنا نحس بالشخصية المتخيلة تتحرك أمامنا وكأنها حقيقية واقعية[1] فقد كانت الشخصية البطلة في هذه القصة: شخصية الجندي: الذي كان يروي لنا بضمير المتكلم (أنا) عن تجربته الشخصية ويروي كذلك عن الشخصيات التي مر بها وعايشها تقريبا من بداية القصة إلى نهايتها، وإن صح التعبير نستطيع القول بأنه صوت الكاتب المتخفي وراء الشخصية، فقد كان مهتما لحالة الصبيين وذلك من خلال الاستماع لهما ومحاولة الإجابة عن الأسئلة التي يطرحانها، يحاول من الحين إلى الآخر الغوص في أعماقهما لمعرفة ما يدور في ذهنهما من أفكار، فقد آلمه هذا الفرق الواسع بين وضعهما الاجتماعي البائس ووضع القوات المسلحة وزوجات بعض المسؤولين الكبار، ففيما يعوم أفراد القوات المحلية في الذهب، وتنفق في تونس زوجة أحد الوزراء في الحكومة الثورية قرابة المليونيين، في يومين ورغم أن العالم يتبرع علينا والخيرات مخزونة عند الأغنياء فإن أبناء الشهداء وقادة الثورة يتضورون جوعا، ويكاد الأطفال الصغار من أبناء الشعب يهلكون من شدة الجوع والعري[2]، أما فيما يتعلق بالشخوص الأخرى نجد شخصية الطفل بسعو ابن الشهيد وشخصية الطفل قاقا ابن الحركي.

وإذا أخذنا الطريقة التي سلكها الكاتب في معالجته لشخصياته فنجد الطريقة الأولى (تحليلية) مباشرة، إذ يتدخل القاص أحيانا بنفسه للتعقيب على بعض تصرفات شخصياته لإبراز كل ما يميزها من عواطف وأفكار وأحاسيس بأسلوب صريح وأحيانا أخرى يتركها تعبر عن نفسها وعن كل ما يختلج بداخلها دون أن يقحم نفسه وهذه الطريقة الثانية وتسمى (تمثيلية).

وبهذا استطعنا أن نبرز سمات هذه الشخصية بأنها عريقة ولها طموح، متأزمة من الوضع المزري الذي يعيشه الطفلان، حنونة متحملة للمسؤولية وذلك من خلال حرصه على مستقبل الطفلين، قوية في تفكيرها البعيد.

[1] أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة، ص206.

[2] الطاهر وطار: الطعنات، ص12-13.

2-الزمان والمكان في القصة:

أ-الزمان:

إن العلاقة الجدلية بين البنيتين الزمنية والاجتماعية وانبهار القاص أمام الأحداث التي يرصفها الزمن أمامه، يمكنها معا أن تشكل المؤثرات العامة في بنية الزمن اجتماعيا وفنيا وذلك لما لها من دور خطير وفعال في حياة الأديب عامة والقاص خاصة غير أن الإنسان، كما هو معروف مزود بالذاكرة، هذه الآلية العجيبة التي تمثل شريط الاستدراكات، واسترداد الأحداث التي وقعت في زمن ما إلى الزمن الحاضر[1].

فن القصة من الأجناس الأدبية التصاقا بالزمن لكنه لم يشكل قضية صعبة، بل هو توقيت للأحداث، حيث أصبح يشكل شريانا حديثا من شرايين القصة، هذا ويعد الزمن أمرا ضروريا ومهما ولا يزال العمل في قيامه التاريخي والاجتماعي.

فزمن ولادة قصة الطاحونة كان بداية الستينات أي بعد الاستقلال، هذا الزمن الذي أعاد لنا تاريخ معاناة الجزائري، وصموده وتحديه، وكفاحه المرير، فهذا الزمن نقل لنا من خلال كفاح بطل يواجه حاضرا منحطا متدهورا، ليبحث عن قيم أصيلة تعيد له مقامه وتعيد للوجود وجاهته[2]، هذا الزمن الذي جعل المواطن الجزائري في صراع مع المستعمر، وسيره في الطريق الذي يصل به إلى بر الأمان وهو الحرية والاستقلال، وتكسير قيود الغطرسة وظروف الجدب التي كان يعيشها.

وإذا أتينا إلى التقنية التي استعملها الكاتب في هذه القصة نجد تقنية (الاسترجاع) أو ما يسمى الاستذكار عند جيرار جينت "وهو الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب"[3]، وهذا الاسترجاع قد يعلن عنه الكاتب ويصرح عنه مباشرة مثل ما وجدناه عند

---

[1] بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002، ص110.

[2] عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، ص14.

[3] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية –اللاذقية–، 1997، ص12.

الطاهر وطار حين قال على لسان الراوي: "تذكرت قصة الرفيق –ماكرنكو– قصيدة تربوية، منذ قرأتها أحببت الأطفال[1] وأيضا في قوله: "في الماضي، كان هذا الصوت يبعث الحيوية في الحياة ... الذكريات البعيدة"[2].

وقد يتطلع الكاتب من خلال أحداث القصة إلى زمن آخر هو زمن المستقبل (الاستشراف)، "يقتضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في القصة[3] ومن قبيل هذه التطلعات المستقبلية ما قام به الكاتب على لسان (الراوي) في استشراف الأحداث اللاحقة والتي بالإمكان تحقيقها أو نتوقع حدوثها، وهذا ما سجلناه من خلال قصة الطاحونة، في هذه المقاطع الاستشرافية".

"وبت أحلم لو تتاح لي فرصة فأطلق نظريات –ماكرنكو– في التربية" فإذا تأملنا هذا الكلام نجده يريد أن تزول الأحقاد بين الجزائريين أنفسهم، والأمل في تحقيقه موجود إنهم الأطفال رجال الغد، فعلينا أن ننشئهم النشأة الصحيحة، ونبعدهم عن كل شرور الماضي وأحقاده التي فرقت بين أبائهم وأنبتت العداوة بينهم، علينا أن نغرس الأمل في نفوس هؤلاء الأطفال ليشبوا على الإخلاص وحب الوطن والتضحية من أجله من جديد –إن تطلب ذلك– في سبيل حريته واستقلاله، وذلك حلم كل ثوري.

وبهذا سوف لا ينظر الطفل (بسعو) ابن الشهيد، إلى الطفل قاقا ابن الحركي قاتل أبيه على أنه عدوه فذلك ماض أليم يجب نسيانه، لأن المستقبل أمامهما هو الأهم يبنيانه معا فأمامهما كثير من الجد والعمل، فالغاية من الاستشراف هنا هو كشف تصورات ومخططات لم تحصل بعد في الواقع أو تنبئ بأوضاع ما، ففي قوله: "سيكثر الخبز... لن يتصدق عليكم به أحد، لكن ستنالونه باستحقاق..." [4]، وفي هذه اللوحة المفعمة بالتفاؤل

---

[1] الطاهر وطار: الطعنات، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص16.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، –بيروت– الدار البيضاء، 1990م، ص132.

[4] الطاهر وطار: الطعنات، ص12.

والثقة: "خيل لي وهما يبتعدان، أنهما يسيران في بركة دم متشبثين بالخبز، وعلى ظهريهما أكياس يحملانها إلى الطاحونة على الضفة الأخرى، ليبعثا جعجعة جديدة، ولكن بالطحين هذه المرة[1]. يستهدف الكاتب الإيحاء بأن المستقبل لا ينبني إلا بأيدي الوطنية الثوريين المخلصين وحدهم، فدرب المستقبل الموعود وخطوتهم الأولى تبدأ اليوم وليس أحسن من زرع المحبة بين قلوب الناس. وهذه هي حقيقة الأدب الثوري ورسالته، حيث يسعى دوما إلى بناء الجديد النافع والإيحاء به.

ب-المكان:

ينشأ المكان في القصة وفقا لوجهات نظر متعددة من القاص، لأنه كائن مشخّص في ضوء اللغة التي يستعملها، والشخصيات التي يحتويها، هو الموقع الثابت المحسوس القابل للإدراك والحاوي للشيء، وهو مستقر بقوة إحساس الكائن الحي.

كما يعتبر المكان عنصرا أساسيا في تشكيل العمل القصصي، ذلك أنه المسافة التي تدور فيها الشخصيات وتتقلب فيها مؤدية أدوارها، وتتفاوت أهميته من قصة إلى أخرى ومن قاص لآخر، هذا ما يجعل المكان يكتسي أهمية أكبر في العمل القصصي وقد ربط الكثير من النقاد وقوع الأحداث بوجود الأمكنة ومنهم (جورج بلان) الذي يرى أنه حيث لا توجد الأحداث إلا بتواجد الأمكنة[2].

فكان المكان في قصة الطاحونة هو الريف، ففي هذا المستوى نلاحظ هيمنة فضاء الريف كفضاء وحيز مرتبط –طبيعيا- بما بعد الثورة فنجده مثلا في: "ثم تأملت مركز التجمع حيث يقطن الصبيان وكل أهالي الجهة، أكواخ قاتمة يغطيها الديس والتراب..." [3].

الطاهر وطار واحد من الذين اهتموا بالمكان في العمل الحكائي، بحيث لم يجعله ديكورا أو مشهدا، إنه صار عنصرا حكائيا هاما قائما بذاته، فأصبح يكتسي أهمية معتبرة في العمل الفني، فهو يصور المكان عن قصد لإبراز الحالة النفسية التي تعاني منها

---

[1] المصدر نفسه، ص17.

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

[3] الطاهر وطار: الطعنات، ص16.

الشخصية، من توتر وقلق، وتشتت الأفكار...فيجعل لهذه الحالة مكانا ضيقا محدودا تعيشه الشخصية.

الزمان والمكان عنصران يتفاعلان ويتبادلان التأثير والتأثر، والإنسان باعتباره محورا للزمان والمكان، فهو حتما تحت تأثير مزدوج من هذين القطبين، ولهذا فإن الكاتب مهما كان نوع خيالية أعماله لا يمكن أن يتخلى عن هذين العنصرين، ولا يمكن للدارس كذلك أن يهمل الاهتمام بهما، فهما مرتبطان شديد الارتباط.

وقد أدرك هذه الحقيقة الفيلسوف والشاعر –س.ألسكندر– حيث قال: "إن قليلا من النظر المتأمل يكفي ببيان كيف أنه (الزمان والمكان) يعتمد الواحد منهما على الآخر ومن ثم فليس هناك مكان بلا زمان، وليس هناك زمان بلا مكان، تماما كما أن الحياة لا تقوم بغير جسم، والجسم لا يستطيع أن يؤدي وظيفته حيث هو جسم حي دون الحياة، فالمكان بحكم طبيعته ذاتها زماني، والزماني مكاني[1].

3–السرد وتقنياته في القصة:

إن السرد أحد أركان النسيج القصصي الأساسية، حيث يسهم في الربط بين أجزاء القصة وتتابعها تتبعا فنيا متينا، ويأخذ السرد في قصص الطاهر وطار القصيرة عامة والطاحونة خاصة حجمه اللائق به والذي يخدم الحوار ويجعله في سياقه المناسب، فهو لا يطغى على القصة فيأخذ مساحة كبرى تخل بفنية القصة القصيرة، بل على العكس من ذلك، فإننا نجد كلا من الحوار والسرد يحتلان المساحة اللائقة بدورهما.

ففي قصة الطاحونة نجد الطاهر وطار يعتمد أسلوبا بعيدا عن الركاكة ويبتعد عن استعمال الألفاظ الغريبة التي لا يقبلها الذوق الحديث نظرا لكونها تشتت الذهن وتترك فراغا كبيرا في فهم القصة ولهذا فهو يستخدم لغة سرد سهلة تناسب الحدث.

أما إذا عدنا إلى التقنية التي استعملها في النص هي أن جعل الكاتب رواية يستخدم ضمير المتكلم (أنا) في خطابه لأنه بهذا الأسلوب يعمد إلى إبراز الذات الساردة للرواية،

---

[1] محسن بن ضياف: دراسة يوسف إدريس كاتب القصة القصيرة، ص ص53–54.

بل تضخيمها وتحويلها إلى محور العالم القصصي الذي يحكيه. فكل شيء قريب أو بعيد بالنسبة لموقع هذه الذات، وكل شيء صغير أو كبير مبهج أو يغر مبهج بالنسبة لها.

إذا أخذنا مثلا قوله: "توقفت الحرب الطويلة المريرة، ومع ذلك لا يقر لي قرار ...مرت ساعاتها ثقيلة ثقل الفقر والاضطهاد والعسف[1].

فالكاتب هنا ينقل لنا هذا الشعور الذي تمتزج فيه الخيبة بالغضب، فهو إذن يكشف عن صراع داخلي دفين لما يفرزه الواقع من تناقضات صارخة، فئة كبيرة من الشعب الجزائري، دفعت أغلى ما تملك وأعز ما تكسب من أجل أن تسترجع البلاد حريتها واستقلالها، لتأتي فئة قليلة بعد ذلك وتصادر الثورة لنفسها وتستولي على خيرات هذا الشعب، فهي تعيش في بحبوحة في حين أن الغالبية الساحقة لا تزال تحيى حياة الفقر والمرض مثلما كانت تحياها أيام الاستعمار. فالقاص هنا اكتفى بإخبارنا أن هذه الحرب الطويلة قد توقفت، أو بأن هذه الساعات الثقيلة قد مرت، دون أن يحكي عن هذه الأمور التي وقعت وهذا ما نسميه القفز على مستوى السرد.

وهكذا يأخذنا الكاتب بواسطة بطله ليضعنا في لبّ الصراع وأتونه، ولنقف على سبب الأزمة ومكمن الداء، المتمثل في الصراع السياسي والإيديولوجي الدفين بين فئة الثوريين المخلصين الذين يصرون على مواصلة العمل الثوري حتى تتحقق جميع الأهداف التي سطرتها الثورة، وبين فئة ثانية معارضة لها في الرؤية من ذوي المصالح الشخصية التي ترى أن الثورة التحريرية قد انتهت بخروج الاستعمار الفرنسي من البلاد وهي النظرة التي –تؤدي في غالب الأحيان– إلى القضاء على روح الثورة بقطع جذورها عن الشعب، وهذا ما سوف يجعلها مجهولة غريبة عند الأجيال اللاحقة فتفقد بذلك هويتها ومعالمها: "الثورة ليست عاصفة هوجاء تقتلع الأشجار وتخرب السدود وتحطم القرميد، إنما غيث سحساح يجرف الطحالب والأغصان الهشيمة ويغذي العروق الحية، لتزهر الحياة وتخصب وتثمر[2].

[1] الطاهر وطار: الطعنات، ص7.

[2] الطاهر وطار: الطعنات، ص8.

جاءت حركة السرد سريعة، بحيث أن هذه التقنية تجعلنا نسير إلى الأمام ونتقدم في معرفة باقي الأحداث، وفي هذا التقدم نلمس عمليتين أساسيتين لاستعجال الحركة السردية، وفي هذه القصة نلاحظ أن العمليتين اجتمعتا معا وأعني بهما التلخيص والحذف فقد كانت جل الجمل التي استعملت في القصة مبتورة، إذ أن القارئ بمجرد ما يقرأ سطرا أو سطرين إلا ويجده متبوعا بنقاط أي أن الجمل تبقى مفتوحة والأسئلة مطروحة، ربما آل ذلك إلى أن الكاتب يريد من القارئ أن يجتهد ويبحث بين السطور أو أن يربط الأحداث ليكتشف المسكوت عنه في هذه القصة.

أما تقنية التواتر حسب جيرار جينت أو كما يسميه تودوروف بالقص المكرر "أن تستحضر عدة خطابات حدثا واحدا بعينه[1] وبما أن قصة الطاحونة تعالج قضية واحدة فجاء السرد متشابها في القصة وخاصة هذا السرد الذي صار يشبه اللازمة التي تحدث وقعا واحدا، كلما حان وقتها، "الطاحونة تدور والجعجعة تملأ الأذان، ولا أحد يسأل عن الطحين". ووظيفته في النص تعميق الإحساس بالتشاؤم بسبب كثرة المفاسد والانحرافات التي كادت تؤدي بمكتسبات الثورة إلى الهاوية وعلى معاناة أبناء الشهداء من الجوع والفقر والحرمان... فالذي يمكننا أن نحكم عليه من هذه الناحية بأنه شديد الدلالة وعميقها، فقد امتاز السرد في هذه القصة بالوضوح، والدقة والتركيز، والمبشرة أحيانا.

أ-الوصف:

يهتم القاص الجزائري بوصف الشكل الظاهري للإنسان، كما يهتم بالطبيعة والأشياء في ذاتها وغالبا ما يعتمد في هذه الحالة على مشاهدته ومعايشته للأحداث لدرجة أنه لا يكتفي بالوصف السطحي الجمالي للمشهد بل يهتم بدقائقها اهتماما شديدا سواء وصف الطبيعة في ذاتها أم الإنسان في بعض نشاطاته، فإنه يفصل الصورة تفصيلا يجعلها قريبة من الأذهان[2] وهذا ما وجدناه في قصة الطاحونة فقد كانت عين الراوي بمثابة الكاميرا السينمائية التي تلتقط الصور والأشياء التقاطا، آليا خارجيا، محايدا، حينما

---

[1] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، 1997، ص12.

[2] محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص63.

بدأ الكاتب بوصف الحالية المزرية التي يعيشها أبناء الثورة في المرحلة الجديدة مرحلة الاستقلال، وخاصة أن مفهوم الاستقلال ما يزال هشا غامضا في أذهان غالبية الشعب.

وقد ولد هذا ردود أفعال مختلفة من طرفهم، فبعضهم فضل الانسحاب من الميدان السياسي ليندمج في أعماله الإدارية، معتبرا أن لا طاقة له على الوقوف في وجه الوضع الجديد، وبعضهم الآخر اعتبر الثورة لما تحقق أهدافها وتجسد مبادئها بعد رغم الحصول على الاستقلال.

إن الوصف كسائر العناصر الفنية الأخرى للقصة يساهم في خلق جو ضروري لتجسيد المواقف وتحليل الأبعاد النفسية للشخصية، وهو لذلك لا ينبغي أن يكون مجرد مساعدة إخبارية جافة وهذا ما لمسناه عندما بدأ القاص في وصف المظهر الخارجي للطفلين، وكيف كان يبدو على وجهيهما آثار الفقر والجوع والتعاسة. "...كان هناك صبيان نحيفان، قذران تغطي جسميهما أسمال بالية لا هي بالمدنية، ولا هي بالعسكرية... حين يتمددون ليداهمهم القمل والنوم"[1]. ويواصل الكاتب وصفه للشخصيات "هذه الأنوف الدقيقة المستقيمة، وهذه العيون الزرق، وهذه الذقون الحادة، والوجوه المستطيلة"[2].

ليكتمل عمل الكاتب الوصفي في إبراز معالم البيئة التي يعيش فيها الصبيان حين يقول: "ثم تأملت مركز التجمع حيث يقطن الصبيان وكل أهالي الجهة، أكواخ قاتمة يغطيها الديس والتراب، بعض ثياب منثورة على الأشجار والصخور تجف[3].

ب-الحوار:

الحوار أو كما يسميه البعض (الديالوج) إنه العمود الفقري للقصة وهو في المصطلح "المحادثة التي تدور بين شخصية أو أكثر، وهو أحد أهم التقنيات الفنية المشاركة في البنية القصصية، لأنه أولا: نافذة بليغة وحارة يطل منها الصدق وينفذ إلى حنايا القصة، وثانيا: لأنه وسيلة فنية لتقديم الشخصيات والأحداث والتعريف بها من داخلها

[1] الطاهر وطار: الطعنات، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص16.

لا من خارجها، بلسانها وليس بلسان الراوي أو المؤلف[1] وهو بهذا المعنى يمتلك دورا فعالا في رسم الشخصية وتحديد مواقعها.

ولابد في إجراء الحوار على لسان الشخصية مراعاة مستواها الثقافي واللغوي والاجتماعي، -لأن عدم مراعاة هذه الفروق هو الذي يجعلنا ننظر إلى اللغة على أنها المسؤولة عن (التسطيح) الذي نشاهده في الشخصيات الروائية القصصية[2]، وبحكم أن الحوار في القصة القصيرة موجز، سريع، وهذا ما وجدناه عند الطاهر وطار في قصته ذلك الحوار الذي جرى على لسان الجندي لطفلين، والذي أراد الراوي من خلاله أن يكشف لنا عن عواطف وأبعاد وموقف الطفلين فمن خلال الحوار اتضح لنا أن الطفل (بسعو) ابن شهيد وبأن والد (قاقا) حركي وبأنه قاتل أبيه، فقد أتاح الفرصة للشخصيات كي تحدثنا عن نفسها وعن غيرها ممن تعرفه، وبهذا كانت فائدته في تطوير الأحداث والسير بها إلى النهاية. بحيث أن القارئ لا يمكنه أن يتعرف على الشخصية حق المعرفة إلا إذا سمعها وهي تتكلم وخاصة إذا كانت هذه الشخصية تتسم بالكمال والوضوح والحيوية.

وأي كاتب في إمكانه الاعتناء بالحوار حتى يكون أكثر تركيزا واستيعابا وكشفا وأكثر دلالة على الشخصية وأقوى شحنا بالانفعال وأكثر جمالا ورقة في السمع وأعظم ثباتا وصقلا، إن الحوار يكسب شخصيات القصة وأحداثها حرارة وصدقا إذا كان يحتوي على طاقات تمثيلية سريعة وطبيعية ويؤدي عمله القيم الهام بصدق فني، وهذا لا يتحقق إلا إذا نحى الكاتب نفسه جانبا عن الحوار ليترك الحرية الكاملة لشخصياته وهي تمثل دورها بانطلاق تام[3].

---

[1] فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، ص187.

[2] رابح طبجون: التجربة النقدية عند عبد الله ركيبي، رسالة ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري قسنطينة، 1998-199م، ص148.

[3] أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة، ص214.

أما الحوار الباطني أو (المونولوج) وهو على عكس الأول إذ أنه حديث النفس للنفس (لذاتها) وقد جاء قليلا في القصة على اختلاف ما رأيناه في الأول الذي كان تقريبا على طول القصة، لو أخذنا مثلا الحوار الذي دار بين الشخصية الرئيسية وذاتها.

(آه، لو كلفت بمهمة لحققت... تفكر في المسؤولية؟

خطر ببالي، وقلت في نفسي: "الطاحونة تدور، والجعجعة تملأ الأذان... وما من أحد ها هنا في حاجة إلى الطحين[1] وتواصل الشخصية الحديث مع نفسها:

(يسألني هذا السؤال!؟... هذه تحية... لا كلمة سر. لا تبرير لوجوده داخل المركز ...بطاقة تعريف وهوية[2].

وكانت وظيفته الكشف عن الحالة النفسية للشخصية، فقد بدت صادقة، حزينة متألمة لما آلت إليه الأوضاع في البلاد متأثرة لحالة الطفلين. جاءت لغة الحوار بسيطة سهلة ومفهومة قريبة من العامية، دقيقة التعبير عن المعنى المراد، سطحية قصد تحقيق الصدق والواقعية حتى تظهر الشخصية في درجة وعيها وتفكيرها وكلامها بنفس الصورة التي تظهر عليها في حياتها اليومية الواقعية.

رابعا: المضمون الاجتماعي للقصة

إن أعظم ما ينتجه المبدعون سيندرج في الاتجاه الاجتماعي وينطوي لواؤه تحت هذا الباب، لذلك لا ضرر إذا ألقينا نسبة كبيرة من القصص توجه مؤلفوها إلى نشدان هذا اللون من الأدب.

والمراد من الأدب الاجتماعي هو اهتمام الأديب بالناس وبأعمالهم ومشاكلهم وما يسود بينهم من علاقات، فيكون أدبه اجتماعيا بمعنى الكلمة، بتناوله في المسرحية أو

---

[1] الطاهر وطار: الطعنات، ص8.

[2] المصدر نفسه، ص10.

القصة أو الرواية، فيتعرض لما يسود المجتمع من تيارات خلقية وسياسية وفكرية واقتصادية[1].

ويذهب أنصار علم الاجتماع منهم شارل لالو إلى أن الأدب يقدم علاجا ناجعا لمشكلات اجتماعية متباينة، وينصر الناس بعواقب السلوك السيئ.

فالأدب استنتاجا من الآراء الاجتماعية يعيش للحياة وله علاقات وطيدة مع علم الاجتماع، ولاسيما القصص التي تصرف كثيرا من اهتمامها إلى أوصاف الشخصيات وتعنى بتصرفاتها التي هي أصلا انعكاس لشخوص واقعيين في المجتمع[2].

ومن هنا فإن القصة القصيرة قد جاءت مرآة ساطعة انعكست عليها قضايا اجتماعية خطيرة مع التنبيه بأن هناك بعض القصص تداخلت فيها السمات الثورية مع الاجتماعية مع السياسية حتى غدا من العسير تمييزها وتصنيفها في خانة معينة لأنها اعتمدت التاريخ المعاصر للجزائر قبل الثورة، والصراع الذي احتدم بين بعض الشخصيات القصصية والاستعمار الفرنسي أو اعتمدت على طريقة المثاقفة من خلال الاسترجاع التاريخي واستحضاره لتبنى عليه الخطوط العامة للقصة القصيرة.

يتبين من الملاحظات السابقة إذا أنه في إمكان دارس القصص القصيرة أن يستعين بكثير من الطرائق لتشريحها وتوضيح نسجها وإبراز حبكتها وسردها وهدفها أو مغزاها.

ويمكن اعتبار القصص بمختلف أنواعها من أهم الأشكال الفنية التي تعبر عن الواقع الاجتماعي وذلك لقدرتها على التجسيد الموضوعي ولسعيها دوما للالتحام بالواقع لتصوير القضايا المتصارعة في مجالي الاجتماع والسياسة واتخاذ موقف معين منها[3].

ولعلنا نستطيع اعتبار قصص "الطاهر وطار" نماذج خاصة للمسار الالتزامي لإحساس الكاتب بالمسؤولية الاجتماعية وارتباطه بالتيار السياسي والإيديولوجي، إضافة

---

[1] محمد مرتاض: السرديات في الأدب العربي المعاصر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2014، ص32.

[2] المرجع نفسه، ص33.

[3] أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص159.

إلى إنتاجه الفني الذي أثرى الفكر العربي في ميدان الرواية والقصة القصيرة على حد سواء"[1].

ومن أهم الظواهر الاجتماعية التي جسدها كتاب القصة ظاهرة الفقر التي خلفها الاستعمار بعد مغادرته أرض الجزائر، وعنصر الاحتياج المادي هو المحور الأساسي الذي تتفرع عنه عدة قضايا ومشاكل مثل تفشي الأمراض الاجتماعية المتعددة أهمها انتشار الجهل والأمية والمرض والانحلال الخلقي، وواضح أن هؤلاء القصاصين ركزوا اهتمامهم على الحال التي آل إليها المجتمع الجزائري.

وتعد قصة الطاحونة من بين القصص التي تناولت بالتحليل والنقد مختلف القضايا والجوانب الاجتماعية السيئة وانعكاسها على الإنسان الجزائري[2].

استطاع الكاتب بقدراته الفنية الواضحة أن يصور بأدق المعاني، الواقع الذي يتطلب ملامح جديدة وبالتالي الصراع الإنساني، دور المثقف ووجوب إمكانية تعامله بفاعلية مع المجتمع مع رفض عوامل القصر والتخلف والاستسلام إلى اليأس، ففي بعض الأحيان يقتضي من الواجب على المرء تخطي المطالب والاحتياجات الآتية شكلا من أشكال التضحية من أجل الانصهار داخل بوتقة الجماعة التي تحتضنه، فيكرس حياته لخدمتها بكل إخلاص[3].

وهكذا تنعكس المشكلات والقضايا الاجتماعية والطبقية على أعمال وطار الأدبية وقصة "الطاحونة" تعالج قضية المناضلين الذين كافحوا أثناء الثورة ولكنهم بعد الاستقلال تحولوا إلى موظفين روتيني بعد أن فقدوا ذلك الحماس الذي كان يلازمهم أثناء الكفاح المسلح. وفيها نقد لبعض العقليات أو الأفكار السلبية أثناء الثورة ومناقشة لدور المثقفين فيها، ثم دورهم اليوم، وما قد يتعرضون له من سوء فهم كما تناقش قضية الخبر وأثره في حياة الفرد ولكنها لا تضيف جديدا بالنسبة لأسلوبها، فهي إن كان في حوارها إلى حد

---

[1] المرجع نفسه، ص159.

[2] أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص137.

[3] المرجع نفسه، ص159.

ما تركيز وتعبير عن المواقف النفسية للشخصيات التي تتحدث عنها إلا أنها في سردها تقترب من الأسلوب المباشر الذي لا فن فيه، فالكاتب عندما يتحدث على المناضلين بعد الاستقلال نجده لا يكبح جماح عواطفه مثل قوله:

مسكينة هذه المكاتيب لا تستطيع أن تنظم نفسها الثورة أول مهمة تنجزها هي تحطيم الشكل القديم للكاتب، خطر ببالي مساكين أيضا أصاب هذه المكاتب أبناء الفلاحين الفقراء والعمال الكادحين ومعلمو القرآن الذين تحولوا إلى جنود وضباط بحكم البدلة العسكرية لا تستطيع نفسياتهم أن تنتظم عفويا ومن تلقاء نفسها، الثورة ليست عاصفة هوجاء تقلع الأشجار وتخرب السدود وتحطم القرميد وإنما غيث سحساح يجرف الطحالب والأغصان العشبية ويغذي العروق الحية لتزهر وتخصب وتثمر[1].

لقد أثار وطار الإحساس بالظلم والغبن والإهانة في قصته التي تميزت بتجسيده هذه المعاني منطلقة من الصور التي خلفها الاستعمار والتي عانى منها الجميع، متمثلة في مختلف المشكلات والضغوط التي واجهها ومازال يواجهها المجتمع الجزائري.

وقد نقل هذا الإحساس عبر وعائه الفني "قصة الطاحونة" التي تعد من بين القصص التي جسدت بكل صراحة فنية حالة القصر الاجتماعي التي عاناها الشعب قبل وبعد الاستقلال ليثير في النفوس بغض الاستعمار.

فالقاص الطاهر وطار غالبا ما يف من مجتمعه موقف الشاهد إلا أنه شاهد غير سلبي فهو يصف ويحلل الأبنية الاجتماعية ويرصد مواطن الخلل والاضطراب في هذه الأبنية، فهو ذات فاعلة لا تتحقق إلا بالاندماج في المجتمع وتمثل قيمة بيد أن فاعلية هذه الذات لا يمكن أن تكون فقط في القيام بدور المصور للمجتمع، وإنما تكتمل هذه الفاعلية بالتوجه نحو حراك اجتماعي صوب التغيير والإصلاح يحاول إيجاده القاص من حيث هو مثقف[2].

---

[1] الطاهر وطار: الطعنات، ص8.

[2] لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الإيديولوجيا وجماليات الرواية، ص105.

إن ما نستشعره في قصص الطاهر وطار هو السمة المتشابهة للبطل الملتزم الذي يتخذ وجها إيجابيا يتفاعل بحرارة مع التطور الاجتماعي والنفسي والتاريخي ولا يمكن أن ينتظم مضمون الحياة في مستويات منها الجوهري ومنها الثانوي للعرض، إلا إذا أخذنا في اعتبارنا تصورا شاملا للإنسان ويؤدي رسالته الاجتماعية والتاريخية، واعترفنا بوظيفة الفن في تحديد أهم مداخل الطريق الذي يقود إلى تحقيق هذه الرسالة.

لقد نجح الطاهر وطار في رسالته بطرح مشاكل الواقع الاجتماعي بطريقة ذكية جدا، فقد كان بقلمه وكأنه كاميرا فيلم تصور واقعا وحياة مزرية في فترة من الفترات، وريشة رسام ماهر أخرجت أنامله لوحة فنية عبر فيها عن كل ظواهر الحرمان والفقر التي عانى منها المجتمع الجزائري[1].

وخلاصة القول إن القصة القصيرة بعد الاستقلال وإلى اليوم رغم تنوع نماذجها وكثرة كتابها بالقياس إلى الماضي فإنها مازالت في حاجة إلى خطوة جديدة تحقق بها ما نطمح إليه من نضج في شكلها وعمق في تحليل أعماق الإنسان الذي يعيش في الجزائر مرحلة مليئة بالصراع ومليئة بالتفاؤل أيضا، وحتى يتحقق هذا لابد أن تتصور هذه القصة من النموذج العام في الشخصية والمباشرة في الأسلوب، ولن يتم ذلك إلا إذا تجرأ الكتّاب على خوض تجارب فنية جديدة وعبروا فيها عن رؤية تعكس واقع الفرد والمجتمع الجزائري في صراعه من أجل التقدم ومن أجل العدالة الاجتماعية[2].

[1] أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص160.

[2] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري، ص197.

خاتمة

لقد تبدّى لنا من محاور هذا البحث أن السرديات ولاسيما القصة القصيرة قد حظيت باهتمام الدارسين في العالم العربي، ونالت مكانة لم تبلغها الفنون الأخرى باعتبار أن السرديات هي وليدة عصرها وبنت دهرها على الأقل من حيث البنية والتأليف مما أدى بالقراء إلى الإقبال عليها وتلمس الجوانب والواقعية في ثناياها وذلكم التزاحم على قراءتها والاطلاع على الجديد منها أفضى إلى تنافس المبدعين في إنشائها والتنويع في مناهج تحريرها والارتقاء بها إلى مصاف الفنيات الغربية والتطوير في الرؤية والتجديد في الشكل.

وهذا كله كان دافعا قويا للباحثين والمتلقين معا، وتزايد المنتمون إلى هذا النوع الأدبي وكتاب القصة القصيرة فهم لا يحصون عددا ويتجاوزون في الجزائر وحدها نصف الألف هذا ما نتج عنه ظهور عشرات المجاميع القصصية، وطغت على الساحة عشرات الأسماء التي استطاعت أن تفرض وجودها وتثبت قدمها في هذا الشأن.

أما فيما يخص أهم النتائج التي توصلت إليه فإني حاولت من خلال هذه الدراسة الكشف عن أهم ما يميز البناء الفني القصصي في قصة الطاحونة للطاهر وطار أو ما انطوت عليه من تصوير اجتماعي فتوصلت إلى جملة من النتائج:

-أن القصة القصيرة الجزائرية نشأت متأخرة بالنسبة للقصة القصيرة في العالم العربي نتيجة وضع خاص وظروف عرفتها الجزائر دون غيرها من الأقطار العربية، وقد أحاطت هذه الظروف بالثقافة العربية في الجزائر فأخرت نشأة القصة، إلا أنها عرفت تطورا واضحا عقب الحرب العالمية الثانية ولاسيما أثناء الثورة وحتى الاستقلال.

-جاءت أفكار الطاهر وطار عميقة التلاحم والترابط فيما بينها. الأحداث تتسلسل في القصة في موضوع موحد، كما أن الصور الفنية تسير في خط واحد مع مراحل القصة، وهو ما أعطى القصة طابع الفنية وحسن الصنعة.

-اعتمد الكاتب على الأسلوب القصصي المشوق أما الفكرة فهي رفض لمظاهر العنف والاستعباد، فالواقع المر هو الزمان، والوطن العربي هو المكان وأبناء العروبة هم الشخصيات.

-القيم فتنوعت بين القيم الأخلاقية والاجتماعية والإنسانية وقد تتداخل هذه القيم في القصة لدرجة يصعب الفصل بينها.

أما على جانب البناء الفني للقصة فقد وظف الكاتب عناصر العمل القصصي توظيفا سليما ومنطقيا.

-الحدث: بما أن القصة القصيرة موجزة مركزة لا تحتاج إلى الإكثار من الشخصيات أو التصوير الدقيق، والمفصل وهذا ما يتطلبه الحدث، فقد عالجت هذه القصة الوضع الاجتماعي الذي طغت مفاسده على سطح الحياة العامة في الجزائر وعن معاناة أبناء الثورة التحريرية من جوع وحرمان.

-فيما الشخصيات: اختار الكاتب في هذه القصة ثلاثة نماذج إنسانية وأراد أن يبرز مدى عمقها حتى تظهر هذه الشخصيات حية مقنعة بواقعيتها.

-الشخصية عنده لا تتكلم بأفكارها وإنما بأفكاره هو وهذا ما أخل بفنيات القصة، لأن تدخله المباشر والصريح في طرح أفكاره جعل القصة وكأنها خطاب موجه للقارئ.

-الضمير "أنا" ساعد على نقل آرائه الخاصة، أما عن الزمن نفي القصة فقد أعاد لنا تاريخ معاناة الجزائري وصموده وتحديه وكفاحه المرير، فزمن ولادة قصة الطاحونة كان بداية الستينات أي بعد الاستقلال.

-الطاهر وطار واحد من الذين اهتموا بالمكان في العمل الحكائي فهو يصور المكان عن قصد لإبراز الحالة النفسية التي تعاني منها الشخصيات.

-كما اعتمد الكاتب على أسلوب الوصف في مواضع كثيرة من أجل غايات فنية منها إمداد القارئ بالمعلومات التي تتصل بالشخصيات، وطائعها حيث بدأ الكاتب بوصف الحالة المزرية التي يعيشها أبناء الثورة في المرحلة الجديدة مرحلة الاستقلال.

-كما أجد أن القاص في هذه القصة ركز على عنصر الحوار الذي يعتبر أهم التقنيات الفنية المشاركة في البنية القصصية لأنه وسيلة فنية لتقديم الشخصيات والأحداث

والتعريف بها، ولا يمكن إجراء الحوار على لسان الشخصيات، وتحديد مستواها الثقافي واللغوي والاجتماعي.

-أما الحوار الباطني أو المونولوج وهو حديث النفس للنفس فقد جاء قليلا في القصة.

-تميزت لغة السرد في القصة بعدة مظاهر كان لها أثر كبير في تحديد صورة القاص منها لأن الرؤية السردية تؤكد المعرفة الكلية للكاتب بكل ما يجري من أحداث وأفعال سواء كان مشاركا في القصة أم غائبا عنها وهو ما يجعلنا نؤكد أن الكاتب هو السارد والبطل في الوقت نفسه.

-أما عن صورة المجتمع الجزائري من خلال القصة فقد تمثلت في كشف الأوضاع الاجتماعية المزرية التي خلفها الاستعمار أثناء وبعد الاستقلال.

-وقد استنتجنا ذلك من المدلول الاجتماعي للقصة.

وفي الختام لا يسعني إلا أن أرفع تحية خاصة حارة لكل من ساعدني من قريب أو من بعيد.

وعلى الله قصد السبيل.

الملاحق

الروائي والقاص الطاهر وطار:

الطاهر وطار غني عن التعريف بمعنى الكلمة، يعرفه في الجزائر البسطاء والرفعاء والنشطاء في مختلف المجالات، يعرفه عامة الناس ويعرفه الرسميون في مختلف المناصب والمواقع، الشرطي والدركي والجمركي والعسكري، ورجل الحماية المدنية، كما يعرفه التاجر والعامل والإداري والمعلم والأستاذ والطبيب والإعلامي، وقد كان لجرأته ومواقفه الحاسمة وتدخلاته الحادة وأفكاره الشديدة الحساسية باستمرار الدور الكبير في شيوع اسمه ونفوذ شخصيته، في الأوساط الثقافية والاجتماعية والسياسية.

ولد عام 1936م وفي بيئة ريفية وأسرة بربرية تنتمي إلى عرش الحراكتة الذي يحتل سفح الأوراس والذي يقول عنه ابن خلدون أنه جنس أتى من تزاوج العرب والبربر، ولد الطاهر وطار بعد أن فقدت أمه ثلاث بطون قبله، فكان الابن المدلل للأسرة الكبيرة التي يشرف الجد المتزوج بأربع نساء أنجبت كل واحدة منهن عدة رجال لهم نساء وأولاد أيضا.

كان الجد أميّا لكن له حضور اجتماعي قوي فهو الحاج الذي يقصده كل عابر سبيل حيث يجسد المأوى والأكل، وهو كبير العرش الذي يحتكم عنده، وهو المعارض الدائم لممثلي السلطة الفرنسية، وهو الذي فتح كتابا لتعليم القرآن الكريم بالمجان، وهو الذي يوقد النار في رمضان إيذانا بحلول ساعة الإفطار لمن لا يبلغهم صوت الحفيد المؤذن.

يقول الطاهر وطار إنه ورث عن جدّه الكرم والأنفة وورث عن أبيه الزهد والقناعة والتواضع، وعن أمه الطموح والحساسية المرهفة وورث عن خاله الذي بدد تركه أبيه الكبيرة في الأعراس والزهو والفن.

تنقل الطاهر وطار مع أبيه بحكم وظيفته البسيطة في عدة مناطق حتى استقر المقام بقرية مداوروش التي لم تكن تبعد عن مسقط الرأس بأكثر من 20 كلم.

هناك اكتشف مجتمعا آخر غريبا في لباسه وغريبا في لسانه وفي كل حياته فاستغرق في التأمل وهو يتعلم أو يعلم القرآن.

التحق بمدرسة جمعية العلماء المسلمين التي فتحت في 1950م. فكان من ضمن تلاميذه النجباء.

أرسله أبوه إلى قسنطينة ليتفقه في معهد الإمام عبد الحميد ابن باديس في 1952م.

انتبه إلى أنّ هناك ثقافة أخرى موازية للفقه والعلوم الشرعية، وفي الأدب فالتهم في أقل من سنة ما وصله من كتب جبران خليل جبران وميخائيل، وزكي مبارك وطه حسين والرافعي.

يقول الطاهر وطار في هذا الصدد: "الحداثة كانت قدري ولم يملها عليا أحد".

راسل مدارس في مصر فتعلم الصحافة والسينما، في مطلع الخمسينات.

التحق بتونس في مغامرة شخصية في 1954م، حيث درس قليلا في جامع الزيتونة.

في 1956م انضم إلى جبهة التحرير الوطني وظلّ يعمل في صفوفها حتى 1984م.

تعرف عام 1955م على أدب جديد هو أدب السرد الملحمي، فالتهم الروايات والقصص والمسرحيات العربية والعالمية المترجمة، فنشر القصص في جريدة الصباح وجريدة العمل وفي أسبوعية لواء البرلمان التونسي وأسبوعية النداء ومجلة الفكر التونسية.

-استهواه الفكر الماركسي فاعتنقه، وظل يخفيه عن جبهة التحرير الوطني، رغم أنه يكتب في إطاره.

عمل في الصحافة التونسية: وهناك تمكن من التواصل الثقافي مع كمّ هائل من الأعمال الروائية والقصصية والمسرحية العربية والعالمية المترجمة، مما غذى في وجدانه روح الإبداع، ولم يتردد في نشر بعض قصصه في الجرائد التونسية مثل جريدة "الصباح"

وجريدة "العمل" وأسبوعية "لواء البرلمان التونسي" وأسبوعية "النداء" ومجلة الفكر التونسية، وما لبث أن انخرط في العمل الصحفي.

وساعده هذا العمل على تعلم عن الطباعة لذلك لم يتأخر في تأسيس أسبوعية الأحوار سنة 1962 بقسنطينة وهي أول أسبوعية في الجزائر المستقلة.

أسس في 1963 أسبوعية الجماهير بالجزائر العاصمة أوقفتها السلطات.

في 1973 أسس أسبوعية الشعب الثقافي وهي تابعة ليومية الشعب أوقفتها بدور في 1974 لأنه حاول أن يجعلها منبرا للمثقفين اليساريين.

في 1990 أسس مجلتي التبيين والقصيدة وهما تصدران حتى اليوم.

من 1963 إلى 1984 عمل بحزب جبهة التحرير الوطني عضوا في اللجنة الوطنية للإعلام مع شخصيات مثل محمد حربي، ثم مراقبا وطنيا حتى أحيل على المعاش، وهو في سن 47.

شغل منصب مدير عام للإذاعة الجزائرية عامي 1991 و1992 بعد توليه لهذا المنصب قدّر له أن يؤسس جمعية الجاحظية الثقافية ويؤسس من خلالها مجلة التنين المجلة الأساسية وملحقين آخرين مجلة القصيدة ومجلة القصة ويرجع الفضل كل الفضل له في تأسيس جائزة مفدي زكريا المغاربية التي كان لها الفضل في إحداث تواصل عميق بين المبدعين من الشعراء والنقاد المغاربيين.

عمل في الحياة السرية معارضا لانقلاب بـــ 1965 في أواخر الثمانينات.

اتخذ موقفا رافضا لإلغاء الانتخابات 1992 وإرسال آلاف الشباب إلى المحتشدات في الصحراء دون محاكمته وقد لقي معارضة ونقدا لاذعين تعين بسبب هذا الموقف الذي أدى في النهاية إلى أن يعيش على الهامش سياسيا.

كرّس حياته للعمل الثقافي التطوعي وهو يرأس ويسير الجمعية الثقافية الجاحظية منذ 1989، ولم يكن ذلك جديدا فقد سبق له أن حوّل بيته خلال السبعينات إلى منتدى كان

المثقفون يلتقون فيه كل شهر قال فيه رشيد بوجورة: "إن وطار كان سباقا للمّ شمل المثقفين".

وهذه مكتبة أعماله الإبداعية التي تركها في أرفف من ذهب مفتوحة للدارسين على اختلاف مثاربهم.

أولا: الأعمال القصصية:

دخان من قلبي، تونس في 1961 نشرت بالجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع في 1979، 1982، 2005م، قصص هذه المجموعة كتبت بين 1955-1961م.

الطعنات، نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1969، 2005، المعنى العميق الذي تدور حوله هو الثورة التحريرية.

الشهداء يعودون هذا الأسبوع، طبعت ببغداد 1974، ثم في 2005. وتمثل هذه المجموعات أهم أعماله القصصية.

ثانيا: الأعمال المسرحية:

-مسرحية على الضفة الأخرى نشرت بمجلة الفكر التونسية أواخر الخمسينات.

-مسرحية الهارب: نشر الشركة الوطنية لنشر والتوزيع 1971 وصدرت في المرة الأولى بمجلة الفكر التونسية عام 1961 وهي مسرحية من أربعة فصول، ثم طبعت كذلك بالجزائر عام 2005م.

ثالثا: الأعمال الروائية: وهي تمثل قوة الإبداع في سيرة الطاهر وطار

-اللاز: الجزائر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1974، طبعت ببيروت في 1982، كما أعيد طبعها بالجزائر في 1981، 2005م.

-الزلزال: الزلزال طبعت ببيروت في 1974 دار العلم للملايين، وطبعت بالجزائر في 1981 ثم في 2005م.

-الحوّات والقصر: نشرت بجريدة الشعب في 1975، أشهر نوفمبر، ثم نشرت على حساب المؤلف في 1980، دار البعث، قسنطينة وطبعت ببيروت كذلك في 1980 وهي رواية تعكس الأزمة السياسية في 1975-1974 حسب ما ورد في مذكرات الطاهر وطار.

-العشق والموت في الزمن الحراشي: طبعت ببيروت 1982 و1983. وطبعت بالجزائر عام 1983 ثم 2005.

-تجربة في العشق: طبعت بنيقوسيا دار العبان 1989، وبالجزائر في 1989 و2005م.

-الشمعة والدهاليز: الجزائر 1995 و2005، وطبعت بالقاهرة في 1995 وبالأردن في 1996 وبألمانيا عن دار الجمل في عام 2001م.

-رمانة: طبعت بالجزائر في 1981 الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر.

-الوالي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي: طبعت بالجزائر 1999 ثم في2004م عن دار موفم للنشر والتوزيع وطبعت بالمغرب عام 1999.

-الوالي الطاهر يرفع يديه بالدعاء: نشرت الجريدة الجبر على حلقات ثم نشرت في 2005م عن دار موفم للنشر الجزائر، وطبعت بالقاهرة عام 2005م.

-قصيدة في التدلل: طبعت على صفحات جريدة الشروق الجزائرية في بداية 2010.

رابعا: الترجمات:

-للطاهر وطار إسهامات في حقل الترجمة من ذلك ترجمته لديوان الشاعر الفرنسي كومت بعنوان "الربيع الأزرق" عام 1986.

وفي السيناريوهات: مساهمات في عدة سيناريوهات لأفلام جزائرية.

خامسا: السيناريو والمسرح:

1-حولت قصة "نوة" من مجموعة "دخان من قلبي" إلى فيلم من إنتاج التلفزة الجزائرية نال عدة جوائز.

2-حولت قصة "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" إلى مسرحية نالت الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج.

3-مثلت مسرحية "ألعاب" في كل من المغرب وتونس.

وقد ترجمت أعمال الروائي والقاص الطاهر وطار إلى لغات عدّة:

الألمانية والفرنسية والإنجليزية والروسية واليونانية والفيتنامية...إلخ.

أما بالنسبة للاهتمام الجامعي أعماله تدرس وتعد عليها رسائل عديدة لجميع المستويات. حصل وطار على أكبر جائزتين عربيتين جائزة الشارقة في 2005 وجائزة العويس الثقافية للقصة والرواية في 2008م.

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر

الطاحونة، الطاهر وطار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981

ثانيا: المعاجم والقواميس

1- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم المصري الإفريقي)، لسان العرب، منشورات علي بيّوض، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مج13، ط1، 2003.

ثالثا: المراجع

2- أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1996.

3- أحمد طالب: الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، في الفترة ما بين 1931-1976، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

4- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية-اللاذقية-، 1997.

5- بطرس أنطونيوس: الأدب، تعريفه، أنواعه، مذاهبه، المؤسسة الوطنية للكتاب، طرابلس، لبنان، 2005.

6- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي -بيروت- الدار البيضاء، 1990م

7- رشدي رشاد: فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو مصرية، المطبعة الفنية الحديثة 1970.

8- السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعرفة الجامعية.

9- سيد قطب: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، القاهرة، ط6، 1990.

10- شاكر عبد الحميد: سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، دار غريب للطباعة والنشر، 2001.

11- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1974-1985)، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1988.

12- طه محمود طه: القصة في الأدب الإنجليزي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1986.

13- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب، مارس 2005.

14- عبد العاطي شبلي: دراسات في فنون الأدب الحديث. المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2005.

15- عبد الله خليفة الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

16- عبد الله خليفة الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، ط3، 1977.

17- بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، دار الغرب للنشر والتوزيع، ج1، 2002.

18- عبد الوهاب الرقيق: أدبية الأقصوصة العربية، دار صادر للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2007.

19- عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، 1983.

20- عز الذين إسماعيل: روح العصر -دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة-، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان.

21- علي مصطفى صبح: من الأدب الحديث في ضوء المذاهب الأدبية والنقدية، ديوان دار المريخ للنشر، وديوان المطبوعة الجامعية بالجزائر، 1985.

22- عمر الدسوقي: دراسات أدبية، ط2، دار نهضة مصر للطبع والنشر.

23- فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2002.

24- لينة عوض: تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا وجماليات الرواية، جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، الأردن، 2004.

25- محسن بن ضياف: يوسف إدريس كاتب القصة القصيرة، دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، 1979.

26- محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع 2007.

27- محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

28- محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات مفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

29- محمد عزام: وعي العالم الروائي دراسات في القصة المغربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1990.

30- محمد مرتاض، السرديات في الأدب العربي المعاصر، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2014.

31- محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

رابعا: الرسائل والمذكرات

32- رابح طبجون: التجربة النقدية عند عبد الله ركيبي، رسالة ماجستير تخصص الأدب العربي الحديث، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، 1998-1999.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ-د
مدخل: الإطار المفاهيمي للبحث	
أولا: تعريف القصة	5
أ-تعريف القصة (لغة)	5
ب-تعريف القصة (اصطلاحا)	5
ثانيا: نشأة القصة القصيرة في الجزائر وتطورها	11
ثالثا: الأهمية الاجتماعية للنص القصصي	15
الفصل الأول: عناصر العمل القصصي	
أولا: خصائص القصة القصيرة	18
1-الوحدة	18
2-التكثيف	20
3-الدراما	21
4-التركيز مع الإيجاز	22
5-نهاية القصة	24
ثانيا: عناصر العمل القصصي	28
1-الحادثة	28
أ-طرق بناء الحدث	30
ب-طرق صوغ الحدث	31
ج-عناصر الحدث	32
2-السرد	34
3-البناء	35
4-الشخصية	38

5-الزمان والمكان	42
6-الفكرة	43
ثالثا: مناهج دراسة البنية السردية	44
1-طبيعة السرد	44
2-البنية السردية	45
3-المنهج الاجتماعي	47
الفصل الثاني: الدراسة التطبيقية	
أولا: ملخص قصة الطاحونة	51
ثانيا: الخصائص الفنية للقصة	52
ثالثا: دراسة البنية الفنية لقصة الطاحونة	54
1-الحدث والشخصية في القصة	54
أ-الحدث	54
ب-الشخصية	55
2-الزمان والمكان في القصة	57
أ-الزمان	57
ب-المكان	59
3-السرد وتقنياته في القصة	60
أ-الوصف	62
ب-الحوار	63
رابعا: المضمون الاجتماعي للقصة	65
الخاتمة	71
ملاحق	75
المصادر والمراجع	82
فهرس الموضوعات	

ملخص:

إن البنية القصصية نظام مترابط من العناصر أو الأجزاء التي تحكم النص القصصي وتعبر عنه روح العصر وهذا ما تميزت به القصة الجزائرية فقد حملت قضايا وآلام الشعب الجزائري، كما صورت الحياة الاجتماعية وما رافقها من مشاكل.

لذا اثرت ان يكون عنوان دراستي البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي قصة الطاحونة للطاهر وطار، وكان هدف هذه الدراسة التعرف على ما ميز البنية القصصية من خصائص وعناصر، ومن أهم المدلولات الاجتماعية التي رمى إليها القاص وعلى أثرها اشتملت الدراسة على مدخل وفصلين استعرضت في المدخل مفهوم القصة القصيرة ونشأتها في الجزائر، أما الفصل الأول فقط تطرقت من خلاله إلى خصائص القصة القصيرة وكذا عناصر العمل القصصي، ومناهج البنية السردية وخصص الفصل الثاني لدراسة البناء الفني لقصة الطاحونة.

وقد توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج، تم ادراجها في خاتمة البحث.

الكلمات المفتاحية: القصة– البنية– الطاحونة– الاجتماعية–وطار

Sommaire:

La structure narrative est un système interconnecté d'éléments ou de parties qui régissent le texte narratif et s'exprime par l'esprit de l'époque, et c'est ce qui distingue l'histoire algérienne.

J'ai donc influencé pour que le titre de mon étude soit la structure narrative et sa signification sociale, l'histoire du moulin d'Al-Taher et Tar. Il a été établi en Algérie, et le premier chapitre ne traitait que des caractéristiques de la nouvelle. , ainsi que les éléments du travail narratif, et les méthodes de structuration narrative.Le deuxième chapitre a été consacré à l'étude de la construction artistique de l'histoire du moulin.

L'étude a atteint un certain nombre de résultats, qui ont été inclus dans la conclusion de la recherche.

Mots clés : l'histoire - la structure - le moulin - le social - oittar