الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي مغنيّة
معهد الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د)
تخصص: الأدب العربي الحديث والمعاصر
بعنوان:

البنيـة والمعنـى فـي القصّـة العربيّـة
قـراءة فـي نماذج قصصيّة من منظور السّرديـات

إعـداد الطالبة:
أ سماء بن طيب

إشـراف:
أ. د. سيدي مُحمّد بن مالك

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	اللقب والاسم	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
01	بغداد عبد الرّحمن	أستاذ التّعليم العالي	المركز الجامعي مغنيّة	رئيسًا
02	بن مالك سيدي مُحمَّد	أستاذ التّعليم العالي	المركز الجامعي مغنيّة	مشرفا ومقررًا
03	شريف بموسى عبد القادر	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوًا مناقشًا
04	بوزيزة علي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تيارت	عضوًا مناقشًا
05	بن عدي نورية	أستاذة محاضرة (أ)	المركز الجامعي مغنيّة	عضوًا مناقشًا
06	عبد الرّحيم خديجة	أستاذة محاضرة (أ)	المركز الجامعي مغنيّة	عضوًا مناقشًا

السنة الجامعية: **1442ه-1443 ه/ 2021م-2022 م**

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي مغنيّة
معهد الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د)
تخصص: الأدب العربي الحديث والمعاصر
بعنوان:

البنيـة والمعنـى فـي القصّـة العربيّـة
قـراءة فـي نماذج قصصيّة من منظور السّرديـات

إعـداد الطالبة:
أ سماء بن طيب

إشـراف:
أ. د. سيدي مُحمّد بن مالك

أعضاء لجنة المناقشة:

الرقم	اللقب والاسم	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
01	بغداد عبد الرّحمن	أستاذ التّعليم العالي	المركز الجامعي مغنيّة	رئيسًا
02	بن مالك سيدي مُحمَّد	أستاذ التّعليم العالي	المركز الجامعي مغنيّة	مشرفا ومقررًا
03	شريف بموسى عبد القادر	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوًا مناقشًا
04	بوزيزة علي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة تيارت	عضوًا مناقشًا
05	بن عدي نورية	أستاذة محاضرة (أ)	المركز الجامعي مغنيّة	عضوًا مناقشًا
06	عبد الرّحيم خديجة	أستاذة محاضرة (أ)	المركز الجامعي مغنيّة	عضوًا مناقشًا

السنة الجامعية: **1442ه-1443 ه/ 2021م-2022 م**

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

بكلّ العرفان، أجزي بالغ شكري، وعظيم تقديري، إلى أستاذي الفاضل البروفيسور "**سيدي محمّد بن مالك**" على توجيهاته السّديدة وإرشاداته البنّاءة، وعلى إحاطته بهذه الدّراسة بكلّ رعاية وتقويم، نسأل الله له جنة وهناء وخير جزاء.

والشّكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة الأفاضل، على تفضّلهم بقراءة هذا البحث، وعلى ما سوف يبدونه من ملاحظات، وما يقدّمونه من تصويبات.

كما أخص بالشكر جميع أساتذتي بالمركز الجامعي-مغنيّة.

لهم جميعاً مني كلّ التقدير والامتنان..

إهداء:

إليهم جميعا...

- **إلى أبي ...الذي رسخ في عقلي ووجداني منذ البدء أنّ لا طريق سوى طريق العلم..**
- **وإلى أخي زكرياء الذي رأى نفسه في ذاتي، فأصّر على أنْ يقود سفينتي إلى شاطئ النجاح.**
- **وإلى أستاذي البروفيسور بغداد عبد الرّحمن: هذا جزء من دين ثقيل.**

أسماء

مقـــدّمـــــة

الحمدُ لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على المبعوثِ رحمةً للعالمين محمّد بن عبد الله وعلى آله الطيّبِين الطّاهرين وبعد:

إنّ مناهج النّقد الأدبي الكلاسيكيّة، من تاريخيّة واجتماعيّة ونفسيّة قد غيّبت قضية المبنى في النّصّ الأدبي؛ ركّزت اهتمامها على المعنى، حيث مضت تبحث عنه خارج النّصّ. فضُمر ما هو من خاصّة النّصّ، وتضخّم ما ليس في الأصل منه. ولهذا لم يكن للمعنى سمته النّصّية التي تسوّغه.

وقد منحت بعض مناهج تحليل النّصّ الأدبيّ، أهمُّها البنيويّة، الشكلَ منزلة عظيمة وأكّدت بأنّ قيمة النّصّ تكمن في بنيته وحدها؛ فكلُّ نصّ سردي هو كيان مقيّد ببنية، وكلٌ يتألف من أجزاء؛ فهو بناء لا يتماسك إلاّ إذا توافقت جميع تلك المكوّنات وانصهرت داخل هذا الكلّ، حيث تؤدّي البنية السّرديّة دورًا رئيساً في بناء المعنى داخل الخطاب السّردي؛ فالشكل جزء من المضمون وليس إطاراً خارجيّاً له، والمضمون مؤثر في الشكل وليس جزءه الدّاخلي.

كما أنّ السّرديّات المعاصرة جعلت النّقّاد يلتفتون إلى سمات النّصوص البنائية ويطرحون القيم التي تتخلّلها، ومن ثم، المعاني التي تتلبسها؛ فلم يعد خافياً اليوم أنّ السّرديات تبحث في وظيفة القصص لا في شكلها البنائيّ فحسب، وتدرس دلالة النّص وتأثير السّياق ومختلف وسائل التّعبير والفنون.

تَتسَنَّمُ القصّة العربيّة في الوقت الحالي منزلة هامّة ضمن فنون التّعبير الأخرى، على الرغم من حداثة تطورها. وتكمن أهمّيتها، بالأساس، في بنيتها السّرديّة وفي عملية صياغتها؛ إذْ انفتحت على مختلف التقنيات السّرديّة؛ فالقصّة لها خصوصية تتميز بها عن غيرها من الأنواع السّرديّة الأخرى، سواء من حيث تشكلها، أو مضامينها التي تزخر بها، وإنْ صاغها كلّ واحدٍ على ضوءِ ظروفه وإمكاناته.

تؤدّي البنية السّرديّة دوراً رئيساً في بناء المعنى داخل الخطاب، باعتبارها حلقة وسطى تصل بين تَحقُّق النّصوص في مستوى الخطاب

الظّاهري بالمستوى العميق. لذلك، سندرس علاقة البنية السّرديّة بإنتاج المعنى، من خلال موضوع أطروحتنا والموسومة **"البنية والمعنى في القصّة العربيّة؛ قراءة في نماذج قصصيّة من منظور السّرديات"**.

وتكمن أهميّة هذا الموضوع في إثارته لقضيّة جوهريّة تتمثّل في كيفيّة استصفاء المعنى من النّص السّردي القصصي، دون أنْ يفقد هذا المعنى سمته السّرديّة. فقد حاولنا دراسة القصّة، ثم بنية الشكل، واعتبار الشكل منتجاً للمعنى وجب الكشف عنه.

وقد تعدّدت أسبابُ اختيارنا للموضوع؛ هناك سببٌ ذاتيّ يتمثّل في ميولنا نحو النّصّ القصصي؛ فقد شغلنا زمناً طويلاً بقراءة القصّة القصيرة، ودفعنا الاهتمام بهذا النّوع الأدبيّ إلى أنْ نُخصّص موضوع أطروحتنا له.

وسببٌ علميّ يتنزّل في تنويع قراءاتنا السّرديّة وتأويل النّصّوص القصصيّة، حتّى لا يبقى تعاملنا مع النّصوص السّردية تعاملاً شكلياً. وسببٌ آخر تمييزيّ بين السّرد القصصي والرّوائي من حيث البنية السّرديّة لهما، انطلاقاً من مساءلة مدارها طبيعة الاختلاف بين النّص السّردي الرّوائي والنّصّ السّردي القصصي من حيث المبنى والمعنى في الآن نفسه. وهذا يلزمنا بتحديد ما يميّز هذا النّوع عن ذاك ضمن الجنس العام الذي يوحد بينهما جميعاً ألا وهو السّرد.

وقد سعينا، في دراستنا، إلى الإجابة عن العديد من الإشكالات، ولعلّ أهمها: كيف ينْبني السّرد في القصّة العربيّة القصيرة؟ وما علاقة هذا البناء الشكلي بالمحتوى الدّاخليّ للنّصّ القصصي (المتن/المضمون)؟ وهل كانت طبيعة هذه البنية خاصّة نتيجة لطبيعة الاختلاف أو الفارق بين القصّة والرّواية أم إنّها هي نفسها ولا تلبث أنْ تختلف عن البنية السّرديّة للرّواية ؟

والحقّ، إنّ محاولة الإجابة عن هذه الإشكالات جعلتنا نخصّص الفصول جميعها لتحليل مجموعة من النّصوص القصصيّة؛ بحيث تحتفي هذه الدّراسة بستّ تجارب قصصيّة عربية؛ فقد عالجنا عدداً من القصص

القصيرة وِفْق سياق معالجتنا النّقديّة في ضوء البنية والمعنى من منظور سردي.

وننوّه إلى أنّ اختيار كثير من النّماذج القصصيّة، للتحليل لم يكُن بريئًا، وإن كانت نوايانا طيّبة، حيث كان هدفنا من هذا الاختيار تقديم مجموعات قصصيّة لكتّابٍ من أقطارٍ مختلفة حتّى نغطِّي أكبر قدْرٍ ممكن من الأعمال القصصيّة، ونلامس أكبر عددٍ من الأسماء الإبداعية المعاصرة، وكذلك الإسهام في تقديم مجموعة من الوجوه الجديدة، مع حرصنا الشديد على أنْ يكون هناك تنوّع بين القاصّين والقاصّات، كي لا يكون انحياز إلى جنسٍ دون آخر.

و ممّا لا ينبغي أن نغفله في هذه الافتتاحيّة هو أنّنا قد حرصنا على أنْ يكون أغلب النّماذج القصصيّة معاصرة بطبعتها الأولى وأكثرها تمّيزاً، ما يجعلنا نغامر بالزّعم أنّنا غير مسبوقين إليها، حيث آثرنا الاشتغال على المتْن الجديد المعاصر بحثاً عن الجدّة في الطّرح والتّحليل.

وعلى هدى ما أسلفنا، اخترنا ستة من المدونات الأدبيّة المتميّزة أسْهمت ولا تزال تُسهم في مسيرة التنوّع والازدهار في فنّ القصّة القصيرة، حيث وقع اختيارنا على كلّ من:

1- **محمد جعفر** ومجموعته القصصيّة**" ابتكار الألم"**.

2- **بلقاسم مسروق** ومجموعته القصصيّة **"ماذا تريد الأنثى..؟"**.

3- **خديجة بوتني** ومجموعتها القصصيّة **"عُبُور"**.

4- **عائشة موقيظ** ومجموعتها القصصيّة **"بَردُ دِسَمْبر"**.

5- **شريف محمد ثابت** ومجموعته القصصيّة **" عِنْدما تمرض الفراشات"**.

6-**"إيمان الدواخلي"** وقد اخترنا مجموعتها القصصيّة والموسومة بـ **"مارا تخبز الحياة عند نهر إيتاجي"**.

لقد تكوّنت مواد هذه الدّراسة من مقدّمة، فمدخل، وثلاثة فُصول وخاتمة؛ خُصِّص الجزء الأوّل من المدخل للوقوف عند بعض التعريفات

المساعدة على العمل في مفتاح مصطلحات العنوان، وإردافها ببعض الطروحات النّظرية التي رأينا أنّها من لوازم هذه الدّراسة. وفي الجزء الثّاني منه تحدثنا عن العلاقة بين المبنى والمعنى في النّصّ السّردي. وأمّا الفصل الأوّل، فقد خصّصناه للحديث عن المشاركة في بناء المعنى بين الحدث والشّخصيّة، وقد اشتمل على مبحثين؛ يدرس الأوّل منهما العلاقة بين الحدث القصصي والمعنى، ويُعنى المبحث الثّاني منهما بـإشكالية الاستدلال على المعنى بالشّخصيّة. أما الفصل الثّاني، انطوى هو الآخر على مبحثين؛ نظر أوّلهما في علاقة الزّمن بقضية المعنى، وأمّا المبحث الثّاني فنظر في دور التشكيل المكاني وإنتاج المعنى. وكان الفصل الثّالث، محطتنا الأخيرة التي وقفنا عندها، وقد انْبنى على مبحثين؛ إذْ خُصّص المبحث الأوّل منه، والمعنون بـ "جغرافية الرّاوي وأسلوبية المعنى"، للتّأكيد على أهمّية الرّاوي من حيث تموقعه وجغرافيته في تحديد شكل القصّة، ممّا يسمح بالكشف عن معنى النّصّ. وفي المبحث الثّاني منه والموسوم "الوصف منفذاً للمعنى"، بيّنا فيه أهمّية الوصف في تنمية حركة العمل القصصي وتعمق مضمونه.

أمّا الخاتمة، فكانت حصيلة لأهمّ النّتائج المتوصّل إليها في فصول الأطروحة جميعها، مردفة بقائمة المصادر والمراجع ومقفّاة بفهرس الموضوعات.

وتستند هذه الدّراسة إلى المنهج البنيويّ الذي لا يمكن الاستغناء عنه في مثل هذه الموضوعات، ودراسة المعنى الذي تنتجه بنية العمل السّردي؛ فعلى المستوى البنيويّ، بحثنا في بنية النّصّ السّردي وعلاقاته الدّاخلية و عن مدى توظيف القصّة القصيرة للتقنيات السّرديّة. أمّا على مستوى المعنى، تناولنا المعنى الذي ينتجه النّصّ الحكائي من خلال توظيفه لتلك التقنيات، ممّا أتاح لنا إمكانية دراسة النّصوص من وجهتين: الأولى، داخلية تراعي الأنظمة والعلاقات الموجودة بين الأجزاء المكوّنة للنّصّ القصصي (الحدث، الشّخصيّات، الزّمن، المكان، الصيغة، والوصف). والثّانية، خارجية تدرس علاقة هذه البنية كلّها بالهياكل الاجتماعيّة والنفسيّة التي نتجت عنها هذه النّصوص السّرديّة المعاصرة.

وبالطبع، فقد واجهتنا، في سبيل ذلك، جملة من الصعوبات العلميّة والمنهجيّة، سوف لن نُثْقل على القارئ استعراضها جميعها، وإنمّا نكتفي بالقول بأنّه كانت، على رأسها، مُعْضلة أساسيّة تتمثّل في صعوبة تحليل النّصوص السّرديّة المتّسمة بالغرابة؛ إذ تتطلب القراءة وعياً تحليلياً لِفك شفراتها التي تتّسم بالانفتاح والانغلاق في الوقت نفسه، حيث كانت تعترضنا، أحياناً، بعض الصعوبات في تصنيف القصص بحسب الفصول والمباحث، على أنّ الطّموح إلى استكشاف الجديد قد ذلّل العقبات الكأداء وحفزنا إلى مزيد من الجدِّ والاجتهاد.

وطبيعي أن يتطلب بحث كهذا **مصادر ومراجع** متنوّعة الموضوعات والاتجاهات الفكريّة والأدبيّة والفنّيّة. ولعلّ من أهمّها:

1- "البنية السّردية للقصّة القصيرة" لعبد الرحيم الكردي.

2- "البنية والدلالة في القصّة والرّواية العربيّة المعاصرة" لمحمّد أمين العالم.

3- "السياق وأثره في المعنى" للمهدي إبراهيم الغويل.

4- "في الرّواية والقصّة والمسرح: قراءة المكوّنات الفنّيّة والجماليّة السّرديّة" لمحمّد تحريشي.

5- "ما تخفيه القراءة؛ دراسات في الرّواية والقصّة القصيرة" لياسين النصّر.

6- "المعنى خارج النّصّ :أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب" لفاطمة الشيدي.

وتهدف هذه الدّراسة إلى تحقيق غايتين اثنتين هما:

-تقديم وصف عام لبناء القصّة القصيرة.

- استكناه العلاقة بين المبنى والمعنى في القصّة العربيّة، والبحث عن مواطن الامتداد بينهما.

ولهذا، كان تركيزنا الشديد، في هذه الدّراسة، على الجانب التّحليلي للأعمال القصصيّة التي اعتمدناها موضوعا للدّراسة؛ فقد كان هدفنا تقديم قراءة مختلفة وفق منظورٍ سردي؛ فهي قراءة تبحث عن العلاقة الخفية التي تصل بين المبنى والمعنى. ونأمل أنْ نشرح هذه الصّلة دون أن نخِلّ بسلامتها التّطبيقية في سبيل توضيحها للقارئ.

وإنّ أملنا كبير في أنْ يجد قارئ هذه النّماذج القصصيّة وفق تحليلنا السّردي لها متعة التّجوال في عالم السّرد وفي نماذج من القصص العربيّة المعاصرة وموضوعاتها المتنوّعة، وإنْ كان ذلك لا ينفي أنّنا قد ارتكبنا خطأ هنا، وهفوة هناك، وزلّة صغيرة أو كبيرة بينهما. ولكن، ما يعزّينا أنّ مثل تلك السقطات والهنات تعود إلى ضيق المدّة الزّمنية في السعيّ وراء إشكاليات البحث، وهو ما تنوء به قدرة باحث فرد. ومن هنا، سنكون ممْتنِين لقارئ مهتمٍ يهتم بإعلامنا بمواطن الزّلل أينما وجده حتّى يمكننا أنْ نتلافاه.

أمّا بالنّسبة للدراسات الجامعيّة السّابقة، فلم نعثر على أطروحة علميّة عالجت هذا الموضوع. عدا بعض الكتب القيّمة التي كانت بمثابة الأرضية لهذه الدّراسة أهمها: النّصّ السّردي وقضايا المعنى لمحمّد نجيب العمامي ونور الدين بنخود. وكتاب: النّص وهويّة المعنى لشعيب حليف.

والحقّ، أنّه ما كان لهذه الدّراسة أنْ تكون على ما هي عليه، لولا أنْ قيّض الله لها أستاذنا المشرف **الدكتور سيدي مُحمّد بن مالك** الذي تشّرفتْ هذه الدّراسة بأنْ تخرج من تحت يده، حيث رعاها منذ كانت فكرة مجرّدة، ثم تابعها تصحيحاً ورعايةً وتشجيعاً، والذي يرجع إليه الفضل الكبير في وصول الأطروحة إلى هذه المرحلة، فإنّنا لا نعرف كيف نوفِّيه حقّه من الشكر، وإنّنا سنظل نذكر فضله علينا دائماً. وكذلك، نتقدّمُ بشكرنا الخاص **للأستاذ عبد الرّحمن بغداد** الذي كان عوناً لا ينقطع في مسار بحثنا العلميّ. كما نتقدّمُ بالشكر الموفور إلى السادة أعضاء اللّجنة العلمية المُناقشة الذين

تحملوا عبء قراءة هذا العمل البحثيّ وحفوه بملاحظاتهم وتوجيهاتهم؛ فلهم كلّ الشكر والعرفان.

وكم كان بودّنا أنْ يكون هذا البحث أكثر ثراءً ممّا هو عليه، بيْد أنّنا، وأمام تزاحم متاعب الحياة، وقصر اليد، اجتزأنا بما أوردناه وأملنا أن تُضاف دراسات أخرى إلى دراستنا هذه لنؤسّس خزانة للقصّة العربيّة المعاصرة في الجامعة الجزائريّة. وأملنا أن يكون ما قدمناه دافعاً على إعادة قراءة هذه المدوّنات القصصية ومساءلتها من خلال إشكالات آنية، كما نأمل أنْ ترى هذه الأعمال القصصيّة النور في أمدٍ منظور.

وأخيراً، فإنّ هذه الدّراسة لا تزعم الكمال، وإنّما هي محاولة، وقد تتلوها محاولات أخرى، ولا ندّعي أنّنا أتينا بجديدٍ، وإنّما هي محاولة لاستنباط الجديد من القديم...وهذه هو الاجتهاد في بعض مفاهيمه؛ فإن أصبت، فذلك من فضل الله علينا، وإن أخطأت، فذاك من عندي، وإن كانت الثّانية فيكفينا شرف المحاولة والأجر. ونعِدكم أنّنا سنعمل إن شاء الله بتصويباتكم وتوجيهاتكم السّديدة لتقويم كلّ اعوجاج وتهذيب كلّ نشاز.

وما توفيقي إلاّ بالله عليه توكلت وإليه أنيب.

أسماء بن طيب.

حرّر في: 22 جمادى الأولى ه1443 الموافق لـ26 ديسمبر2021م.

مغنيّة-الجزائر-

مــدخــل:
"من البنية إلى المعنى"

إنّ المدخل الأساسي لفهم النّصّ الأدبيّ هو النظر الدقِيق في بنيته، حتّى يتمكّن النّاقد من إدراك الصلات الجلية أو الخفية بينها وبين المعاني. انطلاقاً من ذلك، يرسم هذا المدخل **"من البنية إلى المعنى"** سبيلاً لإدراك تلك العلاقة القائمة بين المبنى والمعنى في النّصّ الأدبيّ من منظور سردي، لنخصّص بعد ذلك فصول البحث لتحليل مجموعة من النّصوص القصصيّة.

لكنْ، يحسن بنا الحديث قبل أن نتَّجه إلى طرح ثنائية البنية والمعنى في النّصّ السّردي عامّة والقصصي خاصّة عن بعض المفاهيم والمصطلحات الأساسية التي تقوم عليها هذه الدّراسة.

وأوّل مفهوم ينبغي علينا تحديده هو **"القصّة القصيرة"**.

1-مفهوم القصّة القصيرة:

نُنَوّهُ بداية أنّنا سنكتفي ببعض التعريفات الاصطلاحية للقصّة القصيرة التي تخدم موضوع دراستنا، ولن نفتح باباً للتّأريخ لأنّ ذلك قد أنجز في دراسات أكاديميّة متعدّدة.

خلط بعض الدّارسين والباحثين بين مصطلحي الرّواية والقصّة، بناءً على اعتبار أنّ مادّة كلّ منهما الحكاية. ولهذا لا نلقى لها تعريفاً جامعاً مانعاً. وسنعرض بعض ما وجدناه من محاولاتٍ لتعريف القصّة القصيرة من دون إفراطٍ ولا تفريطٍ :

للقصّة القصيرة تعريفات عدة؛ فهناك من وقف عند حجمها وحدّد لها عدداً من الكلمات، قد يؤدي تجاوزه إلى دخول النّص القصصي في خانة أدبيّة أخرى. وفي هذا يقول **موزلي*SYDNEY A. Moseley***: "إنّني أوافق على أنّ الإنسان لا يستطيع أنْ يحدّد بدقة طول القصّة القصيرة، ولكنني أعتقد في الغالب أنَّ أيّ قصّة تقع في أقلّ من 500كلمة، من الأفضل أن تسمّى (Sketch) وأنّ أيّ قصّة تقع في أكثر من 10000 كلمة أفضل أنْ توصف

بأنّها قصيصة، وعندي أنّ القصّة القصيرة بحق ينبغي أن تتراوح في الطول بين1500 و10000 كلمة"[1].

ومنهم من اشترط لقراءتها حيزاً زمنيّاً لا تتعدّاه كأن يفرض ضرورة أنْ تقرأ في جلسةٍ واحدةٍ، وها هو الكاتب الأمريكي **إدْجار أَلاَن بوُ** ***Edgar Allan Poe*** يقول: "إنّها عملٌ روائيٌّ يَسْتدعي لقراءَتِهِ المُتأَنِيةِ نِصْفُ ساعةٍ أوْ ساعَتَيْنِ، إنّها يجب أن تُقرَأَ في جَلْسَةٍ واحِدَةٍ"[2]. فقد حدّد ذلك بمقياس زمنّي. إنّ طول القصّة وزمن قراءتها لا يأخذ من المستمع والقارئ إلاّ وقتاً قصيراً لا يتعدّى جلسة واحدة. كما أنّ هذه المدّة قد تختلف من قارئٍ لآخر.

أمّا الفريق الثّالث رأى أنّ ما يمّيز القصّة القصيرة عن باقي الأجناس الأدبيّة الأخرى، هو الحجم ودرجة التكثيف ومقدار التعامل مع العناصر الفنّيّة المكوّنة لها؛ فقد نفى عن القصّة كثرة الأحداث والشّخصيّات والتفصيلات، بحيث كلّما كانت الشّخصيّات والأحداث، والأزمنة، والأمكنة كثيرة إلاّ وكانت رواية وكلّما قَلَّت كانت قصّة قصيرة، وكلّما قلَّت عن ذلك إلاّ وأصبحت قصّة قصيرة جدًّا.

يعرف"**محمود تيمور**" القصّة بقوله :" هِيَ عَرْض لِفِكرَةٍ مَرت بخاطرِ الكاتِبِ، أوْ تَسْجِيلٍ لصورةٍ تأثّرت بها مُخيلتهُ ، أو بَسْطٍ لِعَاطِفةٍ اخْتلجَت في صدره، فأراد أن يُعبّر عنها بالكلام ليصل إلى أذهان القراء، محاولاً أن يكون أثرها في نفوسهم مثل أثرها في نفسه"[3].

---

[1] - عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط:9، 2013، ص112. نقلاً عن :

Sydney A. Moseley: Short Story Writing and Free- Lance Journalism,London,5th ed1984,p,188.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة عينها.

[3] -فتحي الأبيارى: فن القصّة عند محمود تيمور"دراسة نقديّة تحليلية"، دار الاستقامة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 1964، ص651.

بناءً على هذا فإنّ القصّة تجربة إبداعية تعالج عوالم خيالية، تنطوي على توليفة من الأفكار والمشاعر الخاصّة بالكاتب؛ بسعيه الحثِيث، نحو تعمِيق الأثر، وذلك بحرصه على أنْ يكون أثرها في نفسيّة القراء مثل أثرها في نفسه.

تركز القصّة القصيرة على جزئيةٍ حياتية؛ لقطة من الحياة، تضعها ضمن حدثٍ أو حوادث وفي هذا يقول "**إدريس الخوري**": "إنّها حكي قصير، تتركّز حبكته في لحظةٍ زمنيّةٍ دقيقةٍ ومحدودة بلا امتدادات، ينتهي نهاية سريعة قد لا تحتاج إلى تبرير علميّ، بل تكتفي بما تمنحه للقارئ من شعور بالانتهاءِ والامتلاءِ"[1]. وبهذا تجتمع في القصّة عناصر التجاوب متمثّلة في السّرد والمتعة والتخييل والإيهام. ممّا أهّلها لأنْ تكون محلّ اهتمام وعناية، ومكّنها من احتلال مكانة مرموقة بين الأجناس الأدبيّة. وقد عبّر عن ذلك **جي دي مُوبَاسان** ***Guy De Maupassant*** بقوله**:** "إنّ هنَاكَ لَحَظَاتٌ عَابِرةٌ مُنْفَصِلَةٌ في الحَيَاةِ، لاَ يَصْلُحُ لَهَا إلاّ القصَّة القصِيرَة لأنّها عِنْدما تُصوّرُ حدثاً مُعيّناً لا يَهْتَمُ الكاتبُ بما قبْلَهُ أو بِما بعدهُ".[2] فالقصّة مهتمّة بالتقاط التفاصيل والجزئيات الصغيرة. بخلاف الرّواية التي اتخذت كقالب أدبيّ لالتقاط وتصوير الحياة الواقعية بكلّ دقائقها وتفاصيلها. والتي لا يمكن أنْ يكشفها غيرها.

القصّة وليدة لحظة اجتماعيّة، وهي أحداث مستقاة من الواقع، ومقدّمة بكيفية خاصّة، لأنّ من أهدافها، سواء الصّريحة أو الضمنية، المساهمة في إصلاح المجتمع والإشارة إلى ما ينقص الواقع ليكون عالماً جميلاً. لذلك نجد اتخاذ العبرة هو الركيزة التي تبنى عليها المادّة الحكائية في النّص السّردي القصصي.

وإذا كانت السّمة البارزة للإنتاج القصصي في بداياته الأولى هي العظة والتوجيه، فإنّه اليوم أصبحتْ نقداً ذاتياً هادفاً؛ فالقصّة القصيرة هي

[1] ـ محمد معتصم: القصّة القصيرة "الخصائص والمفهوم والظواهر الفنيّة"، تحولات القصّة الحديثة بالمغرب العربي، منشورات مختبر الدّراسات حول القصّة والترجمة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 2010، ص65.

[2] ـ رشاد رشدي: فن القصّة القصيرة، دار العودة، بيروت، ط: 3، 1983 ، ص 13.

إظهارٌ للحقائق وكشف المسكوت عنه، وفضح الذات. وعندما تصر القصّة على معالجة مثل هذه المواضيع فإنّها تدرك جيّداً الأهمّية الكبيرة التي تكتسِيها بالنسبة للمتلقّي.

كاتب القصّة هو المهووس بقضايا النّاس، والشاهد العدل على بؤسهم وتمزّقهم؛ ولابُدّ أن يكون شاهداً على أحداث عصره، ويجب أَلاَّ يعزل نفسه عن المجتمع؛ إذْ أقلّ ما ينجم عن هذه العزلة أنْ يبقى الكاتب جاهلاً بواقعه ومشاكل مجتمعه. فكاتب القصّة يدلي بدلوه في مشكلات عصره السّياسيّة والاجتماعيّة والفكريّة. فتكون بذلك بمثابة شهادة عن العصر الذي كتبت فيه. وفي هذا يقول **عبد الله العروي**:" الأقصوصة هي الشكل الأدبيّ المطابق لمجتمعنا المشتت، والذي هو دون وعي جماعيّ...وليس مصادفة إذا كانت الأقصوصة تفرض نفسها كشكلٍ تعبيري على الآداب الناشِئَة، وكثيراً ما تقدّم لذلك أسباب إقتصاديّة: تأثير الصحافة، وضع الكاتب غير المستقر، وضعف النّشر، لتفسير سيطرة ذلك الشكل؛ إلا أنّ السبب أعمق من ذلك بكثير. إنّه موجود في الحركة الاجتماعيّة ذاتها"[1]. وفي قوله هذا تأكيد على أنّ القصّة هي الشكل الأدبيّ الذي يتلاءم، مع أغراض، وروح العصر، مقارنة ببقية الأشكال الأدبيّة الأخرى.

بناءً عليه، فإنّه من أكثر الملاحظات النقدية شيوعاً حول القصّة القصيرة، هي:

أ-"النظرة الواعية للمجتمع؛ رؤية لولبية للمجتمع يغذيها الصراع الطبقيّ"[2]: ففي الفترة الممتدة من أواخر السبعينات إلى مطلع الثمانينات من القرن الماضي برزت أعمال قصصيّة برجوازيّة، طبقيّة، اجتماعيّة عامّة، لكن فيما بعد تعدّدت موضوعات القصّة؛ فمثلا القصّة الجزائريّة وخاصّة فترة التسعينات أصبحت تعايش ظاهرة الاقتصاد، ظلم المرأة؛ ونصوص قصصيّة أخرى عالجت مخلفات العشرية السوداء. ولهذا من أهمّ

[1] - أحمد اليبوري: تطور القصّة في المغرب"مرحلة التأسيس"، منشورات مختبر الدّراسات حول القصّة والترجمة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 2005، ص37-38.

[2] - بغداد عبد الرّحمن: القصّة القصيرة، محاضرات في مقياس: النّصّ الأدبي المعاصر، السَّنة الثّانية ليسانس، 2020/2019، المركز الجامعي بمغنيّة، الجزائر، ص14.

الموضوعات التي تناولتها هي موضوع الشرف، الاغتصاب، الظلم،...بعد ذلك تغيّرت هذه النّظرة وظهرت مواضيع جديدة؛ تحاكي أزمة الواقع العربيّ عامّة والجزائري خاصّة. فالقصّة بصفة عامّة هي تشخيص لبؤر التصدع في المجتمع واحتضان الهمّ الإنسانيّ في كوْنِيتِه وشموليته.

ب- الأدب "رسالة هادفة وملتزمة، وهي بذلك تخالف مقولة **"الفنّ للفنّ""[1]:** رسالة سامية ينقلها القاص إلى النّاس**.** فرسالة الفنّان عامّة والقاص خاصّة هي خدمة المجتمع؛ لقد أصبح الفنان عامّة لا يلتزم بطبقة معيّنة وإنّما أصبحت مهمّته مشاركة مجتمعه ووطنه وأمّته مشاكلهم المختلفة وقضاياهم الاجتماعيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة،.. ومحاولة إيجاد الحلول لها.

جـ- الوحدة: وهي مبدأ جوهريّ من مبادئ بناء القصّة القصيرة، وتشمل: وحدة الهدف، وحدة الدافع، الحدث، ووحدة الانطباع. وهي ما يميّز كلّ قصّة عن غيرها.

د- "الموقف الإيجابي: ومعنى ذلك تعاطفها مع القوى الشعبية"[2]، يقول **"لينين Lénine** ": "إنّ الفنّانَ مُناضِلٌ قبْلَ أنْ يَكُونَ فَنَاناً، وعليه أن يُناضِلَ كإنْسان،...إنّهُ يَخْدُمُ مَلاَيِينَ وعَشَرَات الملايين الذينَ يُشكِلُون خَيْرَةَ أهْلِ الوَطَنِ وقُوّتّهُ ومُسْتَقبلَهُ". ويضيف قائلا: "الفنُّ مِلْكٌ للشّعبِ"[3]. فالأديب حين يكتب عليه أن لا ينسى أنّ هناك تجربة إنسانيّة معاشة سواء في النطاق الفردي أو على مستوى النطاق الجماعيّ. هذه التجربة هي التي يريد أنْ يراها الأدباء حَيّة متدفقة في مختلف محاولاتهم من بينها القصّة.

ه- "المزج بين العنصريْن العقلي والرومانسي ليُسمى العمل عملاً فنيّاً"[4]: نحن نعلم أنّ الكلاسيكيّة دَعَت إلى تمجيد العقل بينما دعاة الرومانسية قدموا

---

[1] - بغداد عبد الرّحمن: القصّة القصيرة، ص14.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة عينها.

[3] - ينظر: هبة الله الغلاييني، رسالة تولستوي إلى البشرية، مجلة آفاق المعرفة، الجمهورية العربيّة السوريّة، دمشق،ع:593، 2013، ص185-192.

[4] - بغداد عبد الرحمن: القصّة القصيرة، ص14.

العقل على العاطفة. الآن في القصّة القصيرة أصبح ممكناً المزاوجة بين العقل والعاطفة. فلا بدّ للقاصّ من توظيف عنصر الخيال وهو ضروريّ في العمل القصصي، إنّه تقنيّة سرديّة يستطيع بها القاص أن يصوّر الأشخاص والأشياء والمعاني، ويمثّلها شاخصة أمام القارئ ويستثير مشاعره. وبذلك تكون القصّة هي الشكل الأدبيّ الأكثر تعبيراً عن انفعالات الإنسان واهتماماته المختلفة. عمادها التلاحم العاطفي.

و- إنّها نمط أدبيّ متماسك: فكاتب القصّة يتحتم عليه أنْ يجعل لكلّ كلمة أهمّية، لذلك ينبغي أنْ يشوق قارئه منذ البداية وأنْ يتفادى المقدّمات الاستهلالية الطويلة. إنّها أشبه بومضةٍ، أو لحظة تأزّمٍ، أوْ موقفٍ عابرٍ لكنّه عميق الدلالة.

ز- التكثيف والتركيز البالغ: القصّة القصيرة هي الجنس الأدبيّ البالغ التكثيف والتركيز، كونها تعالج موضوعاً واحداً، يعبّر عن موقف أو جانبٍ من جوانبِ الحياة. يستقبل القارئ أثرها بالكامل وسريعاً. ولهذا غالباً ما يكون الحدث في القصّة القصيرة، فعلاً واحداً. بناءً عليه، فإنّ عنصر التركيز لا بد أن يكون عنصراً من عناصرها وعوَامِلها الأساسِيَّة التِي بِهَا تَقُومُ. يقول "**الطاهر مكي**": "إنّها حِكَايةٌ أدَبيّةٌ قصِيرةٌ وبَسِيطةُ الخُطَة، تَحْكِي حَدَثاً مُحَدّداً طِبْقاً لِنَظْرَة رَمْزِيَّة، الشُخُوصُ فيهَا غيْرُ نَامِية، تُوجِزُ في لَحَظَاتٍ أحْداثاً جِسَاماً مُعْتَمِدَةً على مبدأ التّكْثِيفِ فكْراً ولُغةً وشُعوراً ممّا يُمْكِنُها من النجاحِ في نقْلِ دُفْعةٍ شُعُوريّةٍ فائِرَةٍ"[1]. فالنطاق أمام كاتب القصّة ضيق ومحدود نظراً لقصر شكلها، وهو ما يستدعي منه التركيز وبهذا تكون مكثفة ومركّزة جدًّا ، لا تتقبل اللّغو الكثير والتفصيلات المتعدّدة.

يقارن **"خوليو كورتازار"** ***Julio Cortazar*** بين كتابة الرّواية والقصّة وأسلوب الملاكمة: "كاتب القصّة الجيّد ملاكم بارع وذكيّ، فكلماته الأولى، رغم أنّها قد تبدو غير ذات فعالية، تقضي في الواقع على أشد خصومه عناداً ومقاومةً. ينازل النّصّ القارئ في مباراة ملاكمة ساخنة، وإذا كانت

[1] ـ الطاهر أحمد مكي: القصّة القصيرة "دراسة ومختارات"، دار المعارف، القاهرة، ط:8 ، 1999، ص100.

الرّواية تربح المباراة بالنقط، فإنّ القصّة القصيرة تهزم القارئ بالضربة القاضية"[1]. أيْ أنّ تأثيرها يكون في الحال والسرعة.

ح- التفاعل بين الشكل والمضمون: هو ما يمكن الإمساك به سرديّاً من خلال تحليل النّص السّردي القصصي وذلك من خلال محاولة الكشف عبر التّحليل الجزئيّ لمختلف العناصر الخطابيّة المكوّنة للنّص.

وثمة نقطة أخرى يجب أنْ نذكرها، وهي أنّ القصّة كثيراً ما اعْتُبِرَتْ في الدّراسات الأدبيّة جنسًا أدبيًّا لا يمتلك الصورة الثقافيّة أو الفنّيّة الكاملة في المشروع الأدبيّ العربيّ؛ لأنّها أولاً اختبأت خلف جدارٍ سميك ألاَ وهو جنس الرّواية، فقد كانت بمثابة الحاجب لما عداها من الأجناس والأنواع الأدبيّة، وكان من أهمّ ضحايا هذا الحجب القصّة القصيرة العربيّة،كان هذا من جهة، ومن جهة أخرى هناك فقر نظريّ يجب أنْ نعترف به؛ فعندما نعود إلى نظريات القصّة وهي قليلة جداً. نجد أنها ليست نظريات بقدر ما هي نَظَرات كُتابها، ممّا حرمها من نظريّة نقديّة خاصّة بها لكنّ الدّارِس أوْ القارئ سيكتشف مع الوقت ومع ارتباطه بالقصّة وأفكاره يجد نفسه أنّه ينعزل عن تصوّرات شائعة ؛ كأنّ الأدب الرّوائي خُلِقَ له بنتاً صُغرى أو جنسًا صغيرًا فرعيًّا، وهذا غير صحيح فالقصّة جنس أدبيّ مكتملُ الصنع وخصائصه الفنّية الجماليّة والفكريّة تختلف اختلافاً جوهريّاً عن الخصائص الفكريّة والجماليّة للرّواية.

وفي هذا الشأن ،نقترح مقارنة بين القصّة والرّواية؛ فعلى الرغم من أواصر القرابة التي تجمع بينهما بانتمائهما إلى مجموعة الأشكال السّرديّة إلاّ أنّ هناك مجموعة من الفوارق التي تميّز بينهما، فلكلّ واحدةٍ منهما قواعدها ووجودها وحدودها.

ونشير في عجالة إلى أنّ أوّل من حاول في وقت مبكر أنْ يقنّن القصّة القصيرة كفنّ يخالف الرّواية في بنائه وشكله وهدفه هو **إدْجار أَلاَن بوُ**

[1] - سعيد بنعبد الواحد: بعض آراء خوليو كورتازار في القصّة، مجلة فاء صاد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك الدار البيضاء، المغرب،ع:2 ، 2005، ص35-36.

"الذي مارس كتابة قصص تستهدف الفنّ القصصي في ذاته ومتعة الإثارة الدرامية التي يمكن أنْ يحدثها هذا الفنّ...وأدرك أنّها لا تتحمّل اللّغو الكثير والحشو والتفصيلات المتعدّدة، وعرف كذلك أنّها تعتمد على خلق الجوّ ببضع كلمات لا بصفحات مطوّلة، ثمّ ما لبث أنْ وضع لهذا الفنّ قواعد ومقاييس وقيوداً"[1]. فقد سعى إلى تقنِين القصّة القصيرة كشكلٍ فنّي يخالف الرّواية في بنائه وشكله ورأى أنّ قِصرها لا يعني رواية مبتورة أوْ موجزة، بلْ يعني نوعاً وشكلاً مختلفاً[2]. الفنّ القصصي، فنّ مستقل بذاته؛ القصّة ليست ملخصاً للرّواية، كما يرى لكثير من النّاس، وهي ليست رواية. والرّواية يمكن أنْ تُلخص، ولكنّها لا يمكنها أنْ تصبح قصّة. القصّة هي جنس أوليّ أصيل، وعندما يكتبه الكاتب لا يتصوّر أنّه يمكن أنْ يصبح رواية ولا أيّ شيء آخر، إنّه قصّة قصيرة. لهذا يبدو أنّ القصّة جنس صعب وتتطلب عملاً شاقاً، لهندستها وبنائها، وترصيعها واختيار كلماتها، حتّى لا تصبح مجرد حكاية بسيطة ليس لها أيّ أساس[3].

يرى **"كورتازار"** أنّ الرّواية كفن سردي مسترسل تأخذ تصورها وحيّزها الماديّ المتسّع عبر الورق ولا يحدّ من امتدادها سوى نفاذ المادّة الرّوائية أيْ أنّها تعرض في صفحاتٍ كثيرةٍ، بينما تنطلق القصّة من مفهوم المحدودية داخل حيّز ورقي ومادي محدود بعدد الصفحاتِ، تعرض في صفحاتٍ قليلة[4].

والرّواية قصّة طويلة قد تستغرق عدّة أجزاء، تتناول حقبة من الزّمن؛ وتعالج القضايا الكبرى، بمعنى تصوّر جانباً واسعاً من جوانب الحياة، يشتمل على زمنٍ طويلٍ لا يستغرق ساعات أو أياماً بل قد يمتد أشهراً وسنوات. ولهذا تستغرق جلساتٍ لإتمام قراءتها. بينما تتميّز القصّة بقصر حجمها فهي تطبع في الغالب في جزءٍ واحدٍ، تتناول حادثة رئيسيّة واحدة

[1] - سيد حامد النّسّاج : القصّة القصيرة، سلسلة كتابك 18، دار المعارف، القاهرة ، دط، 1977، ص7.

[2] - ينظر:محمد محيي الدين مينو، فنّ القصّة القصيرة "مقاربات أولى"، منطقة دبي التعليمية، دبي، ط:3، دس، ص3.

[3] - ينظر: أحمد اليبوري ، تحوّلات القصّة الحديثة بالمغرب العربي "مرحلة التأسيس"، ص27.

[4] - ينظر: سعيد بنعبد الواحد : بعض آراء خوليو كورتازار في القصّة، ص35.

تتفاعل فيها شخصيّات قليلة مقارنة بالرّواية. والقصّة تهتم بالعناصر الصغرى في الحياة؛ فهي ليست منشغلة بالشعارات والقضايا الكبرى، إنّما هي مهتمّة بالتقاط التفاصيل والجزئيات الصغيرة .

بالإضافة إلى مجموعة من الفوارق الأخرى التي تميّز كلّ نوعٍ باعتبارهما نوعين مختلفين؛ فالرّواية والقصّة وإنْ اتفقتا في العناصر والتقتَا في الأهداف، إلاّ أنّ لكلّ منهما تقنيتها وبناءها الفنّي الذي يميّز الواحدة عن الأخرى.

إنّ خصوصية القصّة القصيرة مقارنة مع باقي الأجناس الأدبيّة الأخرى تكمن في طريقتها في التّعبير والتقنيات السّردية التي توظفها. وسنعمل على تعميق هذه الفكرة من خلال فصول هذه الدّراسة. سنتعرض إلى مجمل العناصر الخطابيّة التي تسهم مجتمعة في تشكيل المادّة الحكائية؛ حيث سنحاول أنْ ندرس عناصر البناء الفنّي للقصّة عنصراً عنصراً. ممّا يمكنّنا من الإمساك بالتقنيات الخاصّة والمميّزة للكتابة السّردية القصصية. وفي ذلك محاولة إثبات للعلاقة الجدليّة القائمة بين الشكل والمضمون.

2- مفهوم البنية السّردية:

يراد بالبنية اصطلاحًا "ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصر مختلفة وعمليات أوّلية، تتميّز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة"[1]؛ أيْ إنّ البنية عبارة عن نظام يتكوّن من أجزاء متماسكة، ويتحدّد كلّ جزءٍ بعلاقته وتلاحمه وانسجامه مع الأجزاء الأخرى، إذ كلّ جزء له صلة بالأجزاء الأخرى؛ بحيث لا يكتسب العنصر معنى في ذاته إلاّ بعلاقته بالعناصر الأخرى فهو لا يحمل المعنى لوحده؛ وعليه، فإنّ الجزء لا يكتسب قيمة إلاّ داخل البنية الكليّة للنّص السّرديّ. إنّ البنية "تحمل أولاً وقبل كلّ شيء طابع النسق أو النظام. فالبنية تتألف من عناصر يكون من شأن أيّ تحول يَعرض للواحد منها، أن يُحدث تحولاً في

[1] ـصلاح فضل: النظرية البنائية في النّقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط:1، 1998 ، ص117.

باقي العناصر الأخرى"[1]؛ فلا يمكن حذف أو إضافة أيّ عنصر، لأنّ ذلك التغيِير سيحدث خللاً في النظام، وبالتالي، تغييرًا في الوظيفة.

إنّ البحث في البنية هو" بحث في انتظام عناصرها في المجال الإبداعيّ انتظاماً دقيقاً تتآزر فيه كلّ تلك العناصر وتتكامل لتؤسّس نظاماً تتجانس كلّ مكوّناته تجانساً تاماً"[2]. وبهذا، فإنّ المجموعة المنتظمة فيما بينها هي التي تسمّى بالبنية.

ومن شروط البنية أنّها لا تقبل العناصر الأجنبية عنها؛ فالبنية "محدّدة في الزّمان والمكان، ولا تسمح بأيّة إضافات أوْ عناصر خارجة عنها، أيّا كانت طبيعتها. ويروم تحليل البنية في نهاية الأمر وصف العلاقات القائمة بين العناصر المكوّنة للبنية في حدود زمنيّة ومكانية محدّدة"[3]. وبالاستناد إلى ما سلف، يمكننا القول إنّ البنية تهتم بما هو داخل النّص الأدبيّ وعلاقته بأهمّ العناصر الأساسيّة مثل الحدث، الزّمان والمكان، والشّخصيّة.

و من المصطلحات التي دخلت دائرة التوظيف النّقدي العالميّ تحت تأثير البنيويّة مصطلح **"السّرديات" Narratologie**، وهي واحد من فروع النّقد الأدبيّ الذي يهتم بدراسة الظاهرة السّرديّة؛ أيْ تفسير النّصوص السّرديّة وتحليلها وتعليلها باختلاف أنواعها[4].

وتؤكد معظم الدّراسات الحديثة أنّ من أرسى دعائم السّرديّات هو النّاقد الشكلاني الروسي **فلاديمير بروب *Vladimir Propp*** ، من خلال كتابه**"مورفولوجية الحكاية"** عام **1928**، وذلك حين حاول البحث عن أنظمة التشكل الدّاخليّة؛ إذْ من أجل وصف بنية سرديّة قام بتحديد وحدة

[1] ـ زكريا إبراهيم: مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر، مصر، دط، دس، ص31.
[2] ـ الحبيب شبيل: من البنية إلى المعنى "المقامة المضيرية"، مجلة الآداب، لبنان،ع:1، 1990، ص67.
[3] ـ مصطفى غلفان: اللّسانيات البنيوية "منهجيات واتجاهات"، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط:1، 2013، ص39-40.
[4] ـ ينظر: عبد الحق مجيطنة، الأصول الابستيمولوجية للنظرية السّرديّة، مجلة أيقونات، الجزائر، مج:06، ع:06، 2018، ص23.

قياس في دراسته للحكاية تتمثّل في الوظيفة[1]؛ أيْ الفعل الذي تقوم به شخصيّة من شخصيّات الحكاية، واستخرج إحدى وثلاثين وظيفة استخلصها من دراسته لمائة حكاية عجيبة.

وجاء التطور البارز في الدّراسات السّرديّة كمبحث مستقل- عمّا سبق من دراسات في الأسطورة والخرافة عند كلّ من **"لفي ستراوس"** ***Levi-Strauss*** و**"بروب"** على التوالي ممثّلاً في ما قدّمه **"ألجيرداس جوليان غريماس"** ***Algirdas Julien Greimas*** من مفهوم **"للعامل"** **"Actant"** بوصفه وحدة صغرى يقوم عليها السّرد. وبالتوازي مع بحوث **"غريماس"**، سعى نقّاد آخرون مثل **"تودوروف"** ***Tzvetan Todorov*** و**"جيرار جنيت"** ***Gérard Genette***لتطوير نظامٍ شاملٍ ودقيقٍ لكيفية بناء النصّ السّردي، لأنّ علم السّرد يسعى إلى استخراج القوانين التي تمنح النّصّ دلالته كي يحقق شرط عمليته التي لا تعترف بأدب "رفيع" وآخر "متواضع"؛ فكلّ النّصوص قابلة للتّحليل السّرديّ[2].

كما تُعرف **السّرديّة** بأنّها الكيفية التي تحكى بها القصّة. هذه الكيفية هي التي تسمّى سرداً أيْ أنّ "السّرديّة" هي البحث في ما يجعل القصّة أدباً سّردياً، وذلك من خلال رواية سلسلة من الأحداث التي تربطها مجموعة من العلائق[3]، واستخراج القواعد الدّاخلية للأشكال الأدبيّة.

إنّ السّرديات تبحث في نظرية السّرد وتقنيّاته التي تسمح بإعطاء وصفٍ واضحٍ للأعمال السّردية أيّاً كان نوعها وإدراك وظائفها. "هذه الوظائف التي تنجزها لا تقف عند مستوى تشكيل البنية، بل تعمل خلال تشكيلها لِلبِنية على احتواء المعنى والدلالة عليه"[4].

---

[1] - ينظر: محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، مجلة السّرديات، مخبر السّرد العربيّ، قسنطينة، الجزائر، ع:01، جانفي2004، ص20.

[2] - ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي " إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:3 ، 2002، ص175.

[3] - ينظر: حميد لحمداني، بنية النّص السّردي "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط:3، 2000، ص45.

[4] - أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 2003، ص20.

ويجدر بنا الوقوف على الاشتراك اللّفظي والاختلاف الاصطلاحي بين **؛السّرديات** (**Narratologie**) و**السّرديّة** (**Narrativité**) **؛**فهي من المصطلحات التي تشترك لفظاً، لكنّها تختلف دلالة بحسب الإطار النظريّ الذي توظف في نطاقه.

السّرديات أو **علم السّرد،** بالإنجليزية (Narratology) ، بالفرنسية : (Narratologie هي نظرية تهتمّ بدراسة الأجناس السّرديّة. بينما يرتبط مفهوم **السّردية** narrativité في التداول الشائع بإحالته على جملة من الخصائص التي تجعل من خطابٍ ما خطاباً سرديّاً؛ فهي الأدوات العلمية التي يستعملها الباحث من أجل الكشف عن سرّ العمل السّردي. حيث يرى **عبد الله إبراهيم** بأنّ السّرديّة هي تحليل لمكوّنات الحكي وآلياته، ينبغي أنْ ينظر إليها على أنّها مدخل مرِن، نحتذي به لدراسة النّصوص السّرديّة، ممّا يساعدنا في وصف النّصوص على مستوى الأسلوب وتحليلها على مستوى الأبنية، وتأويلها على مستوى الدلالة والمحاضن الثّقافية التي تنبثق منها النّصوص؛ ومقوّماته: الرّاوي، والمروي (النظام الحكائي)، والمروي له[1]. لكونها تهتم بالجانب الشكلي (الخطاب)، كما تهتم بالجانب المضموني أو المحتوى، إضافة إلى الجانب الأسلوبي.

السّرديّة "هي ضرب معين من القراءة وطريقة خاصّة في وصف المادّة، وتنظيمها أيْ إعادة كتابتها انطلاقاً من فرضية مؤداها أنّ المعنى ليس معطى قبلياً إنّما يستخلص من فنون التآلف والاختلاف والتقابل القائمة بين الوحدات التركيبية العاملية والتحوّلات المتتابعة في المحور السّياقي "[2]. إنهّا تلك العملية التي تسعى إلى الكشف عن بنية النّص الدّاخلية، وصولاً إلى الدلالة الخارجية. ممّا يمكن المتلقّي من الوصول إلى المعنى الحقيقي للنّص السّردي.

1 - ينظر: شعيب حليفي، النّصّ وهوية المعنى، الكتاب السنويّ لأعمال مختبر السّرديّات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ع:2، 2018، ص250.

2 - محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السّردي "نظرية غريماس"، عالم الكتاب، تونس، دط، 2006، ص68.

وقد عرفت السّرديّة في عمومها باتجاهين: أولهما، السّردية الدلالية التي تعنى بمضمون الأفعال السّردية دونَما اهتمام بالسّرد الذي يكوّنها، ويمثّل هذا الاتجاه **بروب، وگريماس وكلود بريمون *Claude Bremond***، وثانيهما السّرديّة اللّسانية التي تعنى بالمظاهر اللّغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواةٍ، وأساليب سرد ورؤى، وعلاقات تربط الرّاوي بالمروي، ويمثّله كلّ من **بارت وتودوروف وجنيت**[1]. ولهذا، وحتّى نعطي النّص حقه ونستوفي جوانبه جميعها، فإنّه لا بد من الأخذ بالاتجاهين معًا.

تتطلب دراسة هذا العنصر أيضاً معرفة الفرق الذي حدّده علماء السّرد بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

- **المتن الحكائي:** يتجلى في الإجابة عن (**ماذا؟ ومن؟ وأين؟ ومتى؟ ولماذا؟**) هو المادّة الخام للقصّة، ويتمظْهر في خيوط نسيج القصّة قبل حبْكِها.

- **المبنى الحكائي**: غير المتن الحكائي؛ فلِلْمبنى الحكائي كيانه المتميّز والمنفصل بمعزلٍ عمّا يضع فيه الرّاوي (المتن)[2].

وميّز النّاقد الشكلانيّ الروسي" **بوريس توماشفسكي**" ***Boris Tomashevesky*** بين **المتن الحكائي** و**المبنى الحكائي** على النحو التّالي:

- **المتن الحكائي**: هو مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها حسب النظام الطبيعي؛ أيْ ترتيب الأحداث ترتيباً منطقياً كما يفترض أنّها حدثت في الواقع.

- **المبنى الحكائي**: يتكوّن من الأحداث نفسها، لكنْ بترتيبٍ خاصٍ بالكاتب لا علاقة له بالتسلسل المنطقي الموجود في العالم الواقعي؛ أيْ تترك للكاتب حرية تقديم الأحداث وتأخيرها وحذفها وإيجازها.

---

[1] - ينظر: عبد الله إبراهيم، السّردية العربية بحث في البنية السرّدية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، ط: 2، 2000، ص10.

[2] - ينظر: زين العابدين، قراءة وإقراء النصوص السّردية "أوراق عبد الله العروي نموذجا"، مطبعة فضالة، المغرب، ط:1، 1997، ص12.

3- بنية المحكي Structure du récit :

هي"جملة العناصر المكوّنة للنظام الدّاخليّ للقصّة، يحصل عليها النّاقد بواسطة تحليل جملة العلاقات المنطقية التي تحكم الشّخصيّات من جهة ورَاوِيها من جهة أخرى، أو جملة العناصر الشكلية التي تشكل العناصر والأحداث والنظام اللُّغوي الذي يسود القصّة"[1]. وبذلك، يكون البناء هو الشكل القصّصي بما يحتويه من عناصر أساسيّة تربط أجزاء القصّة، متمثّلة في الحدث والشّخصيّة والزّمان والمكان واللّغة...

ـ البنية السّردية وإنتاج المعنى:

تُورِدُ المعاجم العربية للفظة (المعنى) دلالة القصد والإرادة، "وعَنيَتْ بالقول كذا، ومعنى كلّ كلامٍ ومعناته، ومعنيته: مقصده"[2]؛ فمعنى كلّ كلامٍ مقصده. ولذلك، لا معنى من غير غايةٍ أو هدفٍ.

من هذا المعنى اللّغوي، جاء اشتقاق الدلالة الاصطلاحية للمعنى؛ فنحن معنيون أكثر بالدلالة الاصطلاحية.

وقد حظيت كلمة (معنى) باستعمالات اصطلاحية على مستويات متعدّدة من الدرس اللّغوي والنّقديّ كانت تدور دلالتها الاصطلاحية فيها جميعاً حول المقصد والدلالة، وما يريد المرسل أنْ ينقله للمتلقّي عبر رسالته اللّغوية[3]، وهو ما لمْ يبعد كثيراً عن الدلالة المعجميّة للكلمة.

المعنى مرادف للفكرة والفحوى، ويمثّل المفهوم والرؤية التي يريد الكاتب إيصالها للقارئ. ويمكن اعتبار المغزى والهدف مترادفين، يدلّان

---

[1] ـ سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النّقد الأدبيّ المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط:1، 2001، ص124.

[2] ـ ابن منظور: لسان العرب، تح/ عبد الله الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، مج:05، دار المعارف، القاهرة، دط، دس، ص 106.

[3] ـ ينظر: إيهاب سعيد النجمي، تعدد المعنى "تحرير وتأصيل"، كلية الإلهيات، جامعة قسطمونى، تركيا، دط، دس، ص3.

على موعظة أو إرشاد تقدّمه القصّة للقارئ أو المتلقّي[1]. ولا يمكن لأيّ نصّ سرديّ أنْ يخلو من الهدف.

كما اصطلح على أنّ المعنى هو كناية عن وحدة شاملة يتعيّن تحديدها بدقة من خلال الظّروف الخاصّة لاستخدامها داخل السياق المقاميّ أو خارجه[2]. وهذا، يعني أنّ المعنى ينبثق من التعالقات الدّاخليّة والخارجيّة للنّص.

والجدير بالذّكر أنّ المعنى لا يخضع لمعيار ثابتٍ حتّى على المستوى المعجمي أو المعنى اللّغوي لكلمة (معنى)؛ فهناك من يجعل المضمون والمعنى والمقتضى بمعنى واحد، وهناك من يعتبر المعنى هو الصورة المترتبة عن اللّفظ المشِير إليها. لذا، نجد اختلافاً في تحديد المعنى على صعيد الدّراسة الأدبيّة، أو عند تحليل النّصوص السّرديّة للكشف عن معانيها. وقد أصبح تحديد المعنى من أكبر الإشكاليات التي تواجه النّاقد[3]. إنّ نقطة الانطلاق الأساسيّة في أيّ عمل نقدي هي الكشف عن المعنى، بل إنّه صلب العملية النّقديّة.

كما أنّ اللّغة الفنيّة تهدف وبشكل قصدي إلى مغايرة المعنى اللّفظي، عن طريق حيَلٍ كلامية، تستهدف خلق سياقاتٍ لغويةٍ وفنّيّةٍ خاصّة، يلجأ إليها الكاتب والأديب ليتمكّن من خلق معنى جديد، أوْ لاستقطاب معنى ذهنيّ بعيد عن المتلقّي العادي[4].

ولعلّ هذا ما دفع **گريماس** إلى النظر إلى المعنى من زاويتين؛ "أولاً باعتباره ما يسمح بالقيام بعمليات الشرح والتسْنِينات التي تنقلنا من سَننٍ إلى آخر. وثانياً باعتباره ما يُؤسّس النشاط الإنسانيّ منظوراً إليه كقصديّة، فلاَ

---

[1] - ينظر: إبراهيم شهاب أحمد، عناصر القصّة القصيرة وتطبيقاتها في القصّة الصحفية" القصص الصحفية الفلسطينية أنموذجاً"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللّغة العربية وآدابها، قسم اللغة والأدب العربي، الجامعة العراقية، العراق، 2012، ص80.

[2] - ينظر: هنري بيجوان وفليب تواورن، المعنى في علم المصطلحات، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط:1، 2009، ص323.

[3] - ينظر: المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى، أكاديمية الفكر الجماهيري، ليبيا، ط:1، 2011، ص25.

[4] - ينظر: فاطمة الشيدي، المعنى خارج النصّ "أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب"، دار نينوي، دمشق، دط، 2011، ص10.

شيء يمكن أنْ يُقال عن المعنى قبل أنْ تتِمَ مفصلته على شكل دلالاتٍ"[1]. نستنتج من ذلك أنّ المعنى هو المحتوى الحصريّ والدلالة هي المحتوى العام الذي تؤشر عليه مختلف السّياقات المناسبة.

وتعدّ قضية المعنى مدخلاً من أهمّ المداخل التي تساعد في رصد تحوّلات الدّراسات السّرديّة الحديثة. وتبعاً لهذا، يندرج الحديث عن خصوصية النّصّ السّردي، وهي خصوصية لا تلتمس إلاّ في مقوّماته التي ينفرد بها.

بناءً على ما سبق، سندرس علاقة البنية بإنتاج المعنى، محاولين الإجابة عن السؤال التالي: **كيف يتمفصل المعنى ومكوّنات البنية السّرديّة داخل النّص ؟**

إنّ النصّ السّردي وقضايا المعنى هو موضوع "ولّده الوعي بالمأزق الذي انتهت إليه المناهج الشكلانيّة التي هيْمنت ولا تزال تهيْمِن على البحوث والمناهج في البلاد العربيّة مثلما ولّدته مواكبة البحوث الغربيّة الجديدة التي تفتح النّصّ على المعنى دون أنْ تغفل الانطلاق من دراسة عناصره التكوينيّة وشبكة العلاقات التي تشّد بعضها إلى بعض؛ فسعت بذلك إلى استعادة دراسة المعنى في النّص الأدبيّ مجتنبة الإقصاء الذي مارسته المناهج الشكلانيّة"[2].

وهذا لا يعني أنّ نظريّة الأشكال هذه أهملت المعنى إهمالاً تامّاً؛ فمن أعلامها من تحدّث عن شروط إنتاج المعنى، دون أن يبلور هذه الشروط في نظرية متماسكة تصل عناصر السّرد بما يتولّد منها من معنى، فمنهم من تناول النّص السّردي تناولاً راعى فيه الوصل بين مسألتيْ المبنى والمعنى[3].

---

[1] - يوسف تغزاوي: القارئ وإنتاج المعنى "مفاهيم وتطبيقات"، مطبعة بنلفقيه الرشيدية، المغرب، ط:1، 2012، ص76.

[2] - محمّد نجيب العمامي ونور الدين بنخود: النّصّ السّردي وقضايا المعنى، نادي القصيم الأدبي، السعودية، ط:1، 2016، ص7.

[3] - ينظر: محمّد نجيب العمامي ونور الدين بنخود: النّصّ السّردي وقضايا المعنى، ص11.

إنّ الوظائف التي تنجزها العناصر المكوّنة للنّص السّردي لتشكيل البنية، لا تقف عند مستوى تشكل البنية، بل تعمل خلال تشكيلها للبنية على احتواء المعنى، والدلالة عليه. انطلاقاً من ذلك فإنّ معنى عنصر من عناصر العمل أوْ وظيفته، هو الإمكانية التي يتوّفر عليها ليرتبط مع عناصر أخرى في هذا العمل أو مع العمل برمته؛ أيْ دخول العنصر في علاقة مع عنصر آخر، ولكلّ عنصر في العمل الأدبيّ معنى.

بناءً على ذلك، تصبح وظيفة العنصر ذات بعدين: بنائي ودلالي. وهذه الوظيفة يمكنْ أنْ تُدرك بفعل تلمس كيفية انْبِناء البنية، وإدراك العناصر التي تسهم في تشكيل المعنى كبِنية نصّية دالة[1]. لذا فإنّه لا يمكن حذف أو إضافة أيّ عنصر، لأنّ ذلك التغيير سيحدث خللاً في النظام، وبالتالي، تغييرًا في الوظيفة ومن ثمَّ المعنى.

هذا الفهم الجديد استدعى الانزياح عن ثنائية **(الشكل / المضمون)** القديمة، لأنّ قيمة النّص السّردي "تكمن في كلّيته التي لا تتمثّل في ابتكار شكلٍ خاصٍ، وإنّما تكمن أساساً في الوعي النظري لإمكاناتها وقدراتها التّعبيرية اللامحدودة، وتوظيف ذلك في تشكيل عوالم تفرض نفسها انطلاقاً من التشكيل الفنّي والرؤية، لا من استنساخ النّماذج"[2]. وهو ما اقتضى، إلغاء ثنائية الشكل والمضمون، ليصبح المضمون عنصرًا مضمونيًا، لكونه يكشف أبعاد البنية الدلاليّة، ويكثفها، ويغنيها، ويمتلك خصائصها الأساسيّة، ويصبح دالاً مثلها، أيْ إنّ العلاقة بين الشكل والمضمون علاقة تكاملية[3]. ومن ثمَّ أصبح هناك اتفاق على وحدة الشكل والمضمون. فلا شكل من غير مضمون، ولا مضمون بدون شكل. يكمل كلّ منهما الآخر.

لقد كان **"رولان بارت"** ***Roland Barthes*** من السبّاقين إلى وضع أسس وقواعد علم السّرد في مقاله الشهير **"مدخل إلى التحليل البنيويّ للمحكي"**.

---

[1] -ينظر :مرشد أحمد، تنويعات سردية في الرّواية العربية الحديثة، وزارة الثقافة السورية، سوريا، دط، 2019، ص41.

[2] -برادة محمد: أسئلة الرواية أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط:1، 1993، ص56.

[3] - ينظر :مرشد أحمد، المرجع السابق، ص41-42.

وقد قام بتحليل نصوص لذاتها، تحاول تفكيك النّصّ وأنساقه المكوّنة لنسيجه، والكشف عن أدائه الدلالي المتواصل[1]. يقول **بارت**: "لا نبحث في تحليل السرّد عن مدلولات قد أسمّيها تامة، أي مدلولات معجمية، ومعاني حسب المفهوم الشائع للكلمة. إنّنا نسمّي (معنى) كلّ نمط من الارتباط المتبادل داخل النّص أو خارجه، أيْ كلّ سمة في المحكي تُحيل على لحظة أخرى في المحكي أوْ على موقع آخر في الثقافة ضروري لقراءة المحكي..."[2]. تصريح أو إشارة إلى نقطة مهمّة، وهي اختلاف وتنوّع القراء، مرده إلى المستوى العلميّ والثقافيّ للقارئ.

لقد شكل كتاب " **مدخل إلى التحليل البنيويّ للمحكي**" تقديماً وتقعيداً لكتاب أكبر وأهم هو"S / Z" الصادر عام 1970، حيث قدّم **رولان بارت** فيه نموذجاً فريداً للسّيميائيّة السّرديّة التي تساعد المحلّل على أن يستخرج معاني كثيرة من النص الكلاسيكي؛ فهو يُحلّل قصّة قصيرة **لبلزاك**؛ فيبدأ بتفكيكها إلى561 وحدة، معتمداً المعنى الإيحائي معيارًا لتحديد الوحدة، ثم يفترض وجود خمس شفرات، تتولى تعديل وتحديد وتوليد المعاني عند قراءة النّص. وأوّل تلك الشفرات هي شفرة التفسير وهي مجموع الوحدات التي تحيل إلى بعض طباع الشّخصيّة أو صفاتها النفسيّة أوْ مستواها الاجتماعيّ. وهناك الشفرة الثقافيّة، وتتضمن مجموع المعارف والثّقافة العامّة لعصر ما، وفيها يجري تحويل الثّقافيّ إلى الطبيعي؛ فتظهر من خلاله الأيديولوجيا. وأخيراً الشفرة الرمزية، وهي تتجسد بأنظمة تعكس المغامرة الرمزية للبطل، عاملة على مستوى اللاّشعور، مشكلة البنية الدّالة للنصّ[3]. وهكذا، ينبثق المعنى من التعالقات الدّاخليّة والخارجيّة للنصّ.

---

[1] - ينظر: رولان بارت، التحليل النصّي" تطبيقات على نصوص من التوراة والانجيل والقصّة القصيرة"، تر/عبد الكريم الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، دط، دس، ص6-7.

[2] - المرجع نفسه، ص28.

[3] -ينظر: عبد الهادي أحمد الفرطوسي، سيميائيّة النّصّ السّردي، المكتبة الوطنية، بغداد، دط، 2007، ص5-6.

ويؤكد **"بارت"** أنّ"معنى النّص لا يمكن أنْ يكون سوى تعدّد أنظمة ذلك النّص أيْ قدرته غير المحدودة الدائرية على الاستنساخ"[1]. ويعني ذلك أنّ المعنى عملية وبنية ونظام في آنٍ واحدٍ.

وقد كان **"بارت"** يقول: "لو كانت الكلمات لا تحمل سوى معنى قاموسي واحد لمـا كان هناك أدب، فالأدب يقوم على هذه التعدّدية للمعاني بالذات >. ومن ثم، فالعمل الأدبيّ - عند **بارت** - أزلي، لا لأنّه يفرض معنى وحيداً على أفراد مختلفين، وإنّما لأنّه يوحي بمعانٍ مختلفة للشّخص الواحد"[2]. ولهذا فإنّ مصير النّص يتحدّد حسب استقبال المتلقّي له، ومدى تفاعله معه. وأيضا، إلى القريحة النّقديّة التي يتميز بها بعض القراء؛ فتجعل من النّص شيئاً آخر، غير ما قد يبدو عليه معناه الحرفي؛ إذْ بواسطتها تنفك الرموز وتتضاعف معاني النّص وتتعدّد تأويلاته. ولذلك، تعدّدت أوجه قراءاته، وانبثقت نظريات القراءة المختلفة؛ فالبحث عن المعنى في أفق النّص لا سبيل للوصول إليه إلاّ بالعديد من أوجه القراءة والتّأويلات. ذلك أنّ القراءة هي "ضرب من الاستعداد لاستخلاص المعاني الممكنة والمحتملة التي يجد القارئ لها ما يسوغها حين يُؤول النّص ويُفسَّر ويُشرح، فهو، مثلما يؤكد **جوناثان كيللر*Jonathan Culler***، الاعتراف بالمعنى الذي أجمع عليه المفسّرون "[3] وليس المعنى الذي يقصد المؤلِّف. ولهذا علينا ألا نتعجل في الاستنتاج، فنقول هذا هو المعنى الذي رمى إليه الكاتب.

كذلك يُحوّل **بارت** مسؤولية النّاقد "فيما يخص المعنى إلى العناية لا بالنّتائج بل بالنظام الذي أنتجه لا بالدلالة بل بطريقة الدلالة. فهو يريدنا أنْ

---

[1] - رولان بارت: س/ز، تر/ محمد الرافه البُكري، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط:1، 2016، ص126.

[2] - وليد قصاب: مناهج النّقد الأدبيّ الحديث، دار الفكر، دمشق، دط، 2007، ص139.

[3] - وليم راي: المعنى الأدبيّ من الظاهرية إلى التفكيكية، تر/ يوئيل عزيز، دار المأمون، بغداد، ط:1، 1987، ص17.

نفهم كيف تعني النّصوص قبل البحث في ماذا تعني"[1]. إنّ النّص لا يقدّم نفسه كما يجب، بل يبقى رَهِين مداخلة النّاقد وتفكيكه له.

إنّ الكاتب أو المؤلِّف وهو يكتب كلماته أو يؤلف بينهما "يَبْني عوالم نصّه وفق كيفية ما محاكياً بناءات موجودة، أو مبدعاً، في نطاق الممكن النّوعي، طرائق جديدة في تنظيم بنياته النصّية التي يتشكل منها النّص الذي يبدع وفق رؤيته لعمله الإبداعيّ أو تبعاً لضرورات تشكيل المعنى"[2]. والنّص المحكم، حسب فهم **بيرسي لوبوك** ***Percy Lubbock*** هو الذي يتّحد فيه الشكل بالمضمون، بحيث يصعب تمييز الواحد عن الآخر؛ فحيثما كان ثمة تنافر أو صراع بين عنصرين، كان هناك حشو لا فائدة منه، أو هناك مادّة ناقصة. وفي هذه الحالة يكون شكل النّص قد أخفق في إعطاء الفكرة حقّها ممّا يفقد النّص السّردي قيمته الموضوعية[3]. ومن ثمّ، فإنّه لا يؤدي الغاية التي من أجلها كتب النّص.

وبالنسبة للمعنى الذي عملت البنية على احتوائه، والدلالة عليه من خلال تشكلها، فإنّه يمكن التمييز بين نوعين من المعنى: معنى **إدراكيّ** يتم تحديده انطلاقاً من تبيان مظهر انْبِناء البنية، ومعنى **إيحائيّ** من خلال إخضاع العناصر التي تشكل البنية النّصّية للتّأويل السّياقي القائم على اختيار الكاتب لعناصر محدّدة وإقصاء أخرى من البنية النّصّية[4]؛ أيْ إنّ الأوّل يُدرك بفعل تلمس كيفية انْبِناء البنية، وإدراك العناصر التي تسهم في تشكيل المعنى كبنية نصّية دالة، أما الثّاني فيتم إدراكه حين تُؤول، وتُفسّر، وتُشرح أسباب اختيار الكاتب لعناصر محدّدة دون غيرها.

ويحدّد موضوع القصّة شكل بنائها، لكنّ هذا الاختيار تتحكم فيه عوامل خارجيّة وأخرى نفسيّة لا يجد **"كورتازا"** تفسيراً لها وقد عبّر عن

---

[1] ـ جون ستروك: البنيوية وما بعدها "من ليفي شترواس إلى دريدا"، تر/محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1996، ص72.

[2] ـ عبد الحق بلعابد: عتبات النّصّ "جيرار جنيت من النصّ إلى المناص"، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، لبنان، ط:1، 2008، ص14.

[3] ـ ينظر: لوبوك بيرسي، صنعة الرواية، تر/ عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، عمان، ط:2، 2000، ص46-48.

[4] ـ ينظر: المرجع نفسه، ص49.

ذلك بقوله: "لا يمكن للبناء أن يكون كذلك ما لم يسبقه تحديد مسبق للشكل الذي ستبنى به القصّة. إنّ تصور القصّة وموضوعها يخطر علي مع شكلها؛ أيْ أنّني حين أجلس أمام الآلة الكاتبة أعرف تلقائياً أنّ لديّ فكرة قصّة تشغلني. تلك هي الرغبة التي تدفعني لكتابتها، لكنّني أعرف أيضا، دون أن يكون لديّ تفسير عقلانيّ لذلك، إنْ كنت سأكتب القصّة بضمير المتكلم أو الغائب. طبعا أعرف دون سبب، أعرف جيّداً أنني سأشرع في الحديث عن ذاتي، أو أنّني سأبدأ في الحديث عن نقطة أو موضوع معيّن، وهذا أمر لا تفسير له"[1]. بناءً على ذلك، يمكن الإقرار بوجود علاقة متماسكةٍ ومتسّقة بين المعنى والمبنى؛ فالنّص الأدبيّ يتّحِد فيه الشكل بالمضمون، بحيث يصعب الفصل بينهما.

ويرى **"كورتازا"** أنّ القصّة تشبه بناء كروياً مغلقاً، بينما تشكل الرّواية بناء خطياً مفتوحاً. "هذا الشكل الكروّي؛ أيْ الدائري، يمنح القصّة دورة متكاملة تتفاعل داخلها كل العناصر. يقول: "تُوحِي إليّ القصّة بفكرة الكرة الدائريَةِ. هذا الشكل الهندسيّ الكامل حيث لا يمُكن لِأيّ نقطة أنْ تَخْرُج عن المِساحة العامة، بينما أرى أنّ الرواية تُشَكِلُ نظاما مفتوحًا يُفْسِحُ المجال لِلْتَفَرُعِ والدخول في ميادين مختلفة"[2].

للمعنى في القصّة القصيرة، أهمّية كبرى. فهو مكوّن أساسي، بل يعتبره بعض الدّارسين والباحثين عماد القصّة والشخصيّات يجب أن تعمل على خدمة المعنى من بداية القصّة إلى نهايتها، فإن لم تفعل ذلك، كان المعنى دخيلاً على الحدث، وكانت القصّة بالتالي غير منتظمة البناء. فالقصّة الفنيّة تكتمل بالمعنى الجيّد الذي يخدم الإنسان ويطوّره[3]. وبهذا، فإنّ المعنى الجيّد يشارك في انتشار النّص القصصي.

إنّ القصّة لم يكن لها أن تكتسب بنيتها الخاصّة بانفصالها عن دلالتها؛ فشكل القصّة القصيرة هو مضمونها نفسه. وبتعبير **صلاح فضل**، فإنّ "الشكل الأدبيّ ليس وعاء للتجربة، ولكنّه التجربة ذاتها وقد تشكلت بهذا

[1] - سعيد بنعبد الواحد :بعض آراء خوليو كورتازار في القصّة، ص40.
[2] - المرجع نفسه، الصفحة عينها.
[3] - ينظر: رشاد رشدي، فن القصّة القصيرة، ص51.

النسق المعين. ومن هنا، فإنّ الشكل نفسه رؤية وموقف ومضمون، ولا تجوز محاكمته من منطلق انفصاله عن الرؤية التي ينطوي عليها أو المضمون الذي يقدّمه، أو العالم الذي يتشكل عبر عناصره وأدواته المختلفة"[1]. إنّ علاقة الشكل بالمضمون علاقة وطيدة يكمل كلّ منهما الآخر كما تبقى العلاقة بينهما ضرورية أثناء العملية النّقديّة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ التّحليل الشكلي المعتمد على المبادئ البنيويّة، يؤكد على أنّ" القصّة ككلّ وظيفي تحدّد معنى أجزائها وأنّ المرء لن يستطيع تطوير طريقة مقنعة لتحليل شكلي يصنّف الوحدات الصغرى أولاً، ومن ثمّ يجمعها معاً لاكتشاف معنى الكلّ"[2]، حيث يجزئ مجموعة من العناصر المتكاملة، قصد ترتيبها بشكل منطقيّ، ممّا يسمح باستخلاص العلاقة المتبادلة بينها.

ومن هذا المنطلق، فإنّه لا بد من ضرورة التعامل مع النّصوص السّرديّة كبنية شمولية. باعتبار وجود علاقة جدلية بين الشكل والمضمون، فلا يهمل المعنى في سبيل المبنى. حيث سنرى في الفصول اللاّحقة كيف ستتحقّق هذه العلاقة الماثلة بينهما.

[1]-هاشم ميرغني: بنية الخطاب السّردي في القصّة القصيرة، شركة طابع السودان للعملة المحددة، السودان، ط:1، 2008، ص8.

[2] - هادي شعلان البطحاوي: مرجعيات الفكر السّردي الحديث، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط:1 ، 2016، ص56.

الــفصـل الأوّل:

المشاركة في بناء المعنى بين الحدث "والشّخصيّة."

لكلّ قصّة قصيرة معنى. وهذا المعنى ليس شيئاً مستقلاً عن الحدث يمكن أنْ نُضِيفه إليه أو نفصله عنه. فلا وجود لحدثٍ لا معنى له. وحتّى يتحقّق ذلك، لا بد من وجود شخص أو مجموعة من الأشخاص يفتعلون هذا الحدث؛ فإذا ما اقتصر الكاتب على تصوير الفعل دون الفاعل، جاء الحدث ناقصاً، وكانت القصّة مختلّة البناء. وبالتّالي لن تتحقق الغاية التي من أجلها كتب النّص القصصي. وسيأتي هذا الفصل تأكيداً على هذه الخاصّية.

المبحث الأوّل: "الحدث القصصي والمعنى"

الفعل أو الحدث: كلّ الأنواع السّرديّة تلتقي مع بعضها في هذه الخاصّية. وهو " تغيير في الحالة. يعبّر عنه في الخطاب بواسطة ملفوظ فعل Process statement في صيغة "يفعل" أو "يحدث". والحدث يمكن أنْ يكون فعلاً أو عملاً "[1]. وعليه، فإنّ كلّ تغيير في المجريات والوقائع يعدّ حدثاً. ويختلف الحدث عن الموضوع؛ فالحدث عنصر من عناصر القصّة، بينما الموضوع حصيلة مجموع هذه العناصر.

للحدث مصدران بالنسبة للقاص، هما:

الأوّل: من الحياة العامّة، أو من التجارب الشّخصيّة للكاتب، وقد يكون بشكلٍ غير مباشرٍ من خلال ما يرى أوْ يسمع أوْ يقْرَأ من أخبار وحوادث؛ أي انطلاقاً من موقف تجاه الواقع أو حدث أو أشخاص.

فحدث القصّة هو "مادّة مستمدة من الواقع الذي هو ملء مسموع القصّاص ومشهوده، وما هو في نطاق الجو المحلّي الذي يعيش فيه، وقد تكون هذه المادّة مستخرجة من صميم النّفس البشرية الثّابتة بميولها، الخالدة بغرائزها"[2]. ويكون الهدف التّعبير عن تجربة إنسانية باعتبارها تصويرًا

[1] - جيرالد برنس: قاموس السّرديات، تر/ السيد إمام ، ميريت لنشر المعلومات، القاهرة، ط:1، 2003، ص63.

[2] - ولسن ثورنلي: كتابة القصّة القصيرة، تر/ مانع حماد الجهني، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط:1، 1992، ص22.

حيًّا لجانب من الحياة بإيجاز وتركيز[1]. فكما سبق وأنْ أشرنا، أنّ القاص عندما يكتب عليه أنْ لا ينسى أنّ هناك تجربة إنسانية نعيشها في بلادنا في النطاق الفردي أو على النطاق الجماعي.

الثّاني: من الخيال الذي يبدع أحوالاً وأحداثاً على شاكلة ما يحدث في الواقع[2]. تقنعنا بإمكانية وقوعها وهكذا، تمزج القصّة الخيال بالواقع.

كان المحكيّ، قبل هذا، محكيًّا غرائبيًّا. وعندما ظهرت القصّة صار المحكي واقعياً، صار مرتبطاً بالواقع لا بالخيال. يقوم الكاتب فيها بالدمج بين أحداثٍ متخيّلةٍ وواقعيةٍ، معاشةٍ ومفترضة.

إنّ أيّ قصّة تحاكي حدثاً، وهذا الحدث يحاكي الواقع؛ يكتب القاص قصّة تحاكي واقعه؛ إذْ تُعدّ الأقصوصة من أقدم وأفضل وأكثر الألوان الأدبيّة، ارتباطاً بالتفاعلات الاجتماعيّة، والتاريخيّة المختلفة، كما أنّها تعكس شكل ومضمون الحياة ذاتها[3].

القصّة عبارة عن نوعٍ سردي، استطاع أنْ يمزج فيه الأديب بين المتعة والتهذيب بأسلوبٍ راقٍ، ليترجم تجاربه الشّخصيّة أو تجارب غيره، يجذب به القارئ ويجعله يغوص في كتاباته القصصية، باعتماد بناءٍ سردي يعدّ نقطة ارتكاز أساسيّة في فهم النّصّ القصصي وتحقيق جماليته؛ فهو نصّ أدبي يحمل في طيّاته كنوزًا لا تفنِيها الدّراسات مهما تعدّدت، يحيل إلى معنى وغاية من خلال ما يتضمّنه من موضوعات واقعية.

يكتسب الحدث القصصي مصداقيته الفنّية في تجسيد الأبعاد الواقعية للمأساة الاجتماعيّة تبعاً لتوافق نسيج السّرد، مع خصوصيات الحياة العامّة.

---

[1] -ينظر:عبد الله الركيبي، القصّة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، لبنان، دط، 2009، ص133.

[2] - ينظر : إبراهيم شهاب أحمد، عناصر القصّة القصيرة وتطبيقاتها في القصّة الصحفية" القصص الصحفية الفلسطينية أنموذجاً"، ص82-83.

[3] -ينظر: أحمد طالب، فن القصّة القصيرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط:1، 2006، ص5-6.

وفقاً لذلك، اقتضت معالجة هذا العنصر أنْ تؤسّس على إجلاء عناصر التفاعل الحاصل بين الواقع، والحدث في النّصّ القصصي.

إنّ أوّل ما يميز القصّة القصيرة هي الصّلة الحميمية بينها وبين الواقع[1]؛ حيث تعدّ القصّة نوعاً من أنواع الحكي، الأكثر ارتباطاً بالواقع. هذا الجنس السّردي الذي أبان عن قدرة في اكتشاف الواقع؛ فالقصّة مغامرة فكريّة لاكتشاف الواقع، تولّد الظروف الاجتماعيّة، الثقافيّة والاقتصاديّة كلّ أصناف السّرد القصصي.

يرى "**محمود السمرة** "أنّ الكاتب القصصي لا ينقل لنا الواقع كما هو، وإنّما
"يتصرّف في تصوير أحداثه وشخصيّاته، ويختار الجوانب التي يراها مهمّة في نظره، فتكون النتيجة شخصيات إنسانية نابضة بالحياة تتفاعل مع الحوادث تفاعلاً طبيعياً صادقاً "[2]. يوهِم بذلك القارئ أنّها قصّة واقعية.

وهنا يجدر بنا الإشارة إلى مفهوم الواقعية؛ إنّ الواقعية في أوسع معانيها تعني "قوّة الحياة التي يقدّمها النّصّ، بحيث تستطيع أنْ تستحوذ على اهتمام القارئ وتدمجه في تفاصيل نسيجها المختلج الحيّ، بعد تخلّصها من الأخلاقيّة والبلاغة التقليديتيْن، ومن العاطفة الرومانسية.

وتعني فيما تعنيه، بساطة البنية اللُّغوية، بحيث تكمن جماليّة النّص في بنائه الأفقي الخارجيّ، يستجيب للتّحليل أكثر من التّأويل. وقوّته حسّية جسديّة أكثر ممّا هي فكريّة أو رمزيّة"[3].

بناءً على ذلك، فإنّ طريقة معالجة الكاتب للموضوع وطبيعة العناصر المكوّنة للنّص القصصي من حيث تقديم الشّخصيّات، الحدث، الزّمان،

---

[1] - ينظر:محمد مصايف، القصّة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط:1، 1982، ص98.

[2] - أسماء محمد الرزيقات : النّقد العربي الحديث"محمود سيف الدين الإيراني أنموذجا"، دار جليس الزّمان، عمان، دط، 2011، ص96، عن/ شاكر عبد الحميد: سيكولوجية الإبداع الفنّي، ص161.

[3] - أحمد اليبوري: تطور القصّة في المغرب"مرحلة التأسيس"، ص102.

المكان، اللّغة ...توهم بذلك القارئ أنّها قصّة واقعية، تتحدّث عن شخصيّات حقيقيّة في حين ما هي إلاّ شخصيّات مستعارة رمزاً أو كنايةً عن ما يجري في العالم الواقعي.

القصّة القصيرة أسرع تأثّراً بالمعطيات المستجدة، بالقياس إلى سائر الأجناس الأدبيّة. ولا لأحدٍ أنْ يشكّك في أنّ القصّة العربيّة، بصفة عامّة، هي قضايا المجتمع العربيّ. إنّها متعدّدة ومتنوّعة بتنوّع وتعدّد قضايا الإنسان العربيّ. تعرض حقائق الحياة اليوميّة المألوفة. تكشف عن معاناة الإنسان ومكابداته وتعبّر عن تطلّعاته في الحياة.

والقدرة على استكشاف المادّة القصصيّة "تستلزم أنْ يكون لدى القاص ذخيرة من المعرفة بالنّاس وسلوكهم، وملاحظة قوية بما يحيط به وبكلّ ما حوله، ثم خيال وتفكير قوي"[1]. ليتمّ تجسيد ذلك في عملٍ فنّي إبداعي يمتزج فيه الخيال بالواقع. وتلك هي عبقرية الكاتب القصصي.

إنّ تعمّق "المجتمع وخباياه وفهم هذا المجتمع وتعمّق نفسيّات البشر وفهم فلسفة الحياة، إنّ كلّ هذا يحتاج إلى عبقريات وعقول كبيرة وواسعة الأفق لا نجدها إلاّ عند القليلين في كلّ عصر"[2]. عندنا مجموعات قصصيّة معاصرة تحمل بين طيّاتها ميثاقها النّوعي، قصص واقعيّة، ورومانسية، وخيالية،...نجحت في فرض وجودها على السّاحة الأدبيّة العربيّة.

وقد حاولنا في دراستنا هذه اختيار نماذج تقارب الواقع العربيّ المعاصر؛ مدوّنات قصصية نوعية بامتياز، حملت في متونها أحاسيس الإنسان العربيّ وانفعالاته وانشغالاته بقضاياه اليوميّة، وإنْ تفاوت كتّابها في مستوى تعرّضهم للواقع. علماً أنّ لكلّ كاتب أسلوبه الخاص وأداءه المتميّز الذي يفرّق بينه وبين سواه من كُتّاب الاتجاه نفسه.

ومن الفأل الحسن أنْ نبدأ بالمدوّنة الجزائريّة الأولى الموسومة "**ابتكار الألم**" للكاتب "**محمد جعفر**"، حيث نجد فيها ما يدعم هذه الفكرة؛ مجموعة

[1] - ولسن ثورنلي: كتابة القصّة القصيرة، ص22.

[2] -مصطفى الفاسي: البطل في القصّة التونسية حتّى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985، ص 315.

قصصيّة تمتح أحداثها من الواقع الجزائريّ، وفِق كاتبها بدرجة كبيرة في المزاوجة بين الواقع والمتخيّل في نصّه السّردي. تضُمّ المجموعة القصصيّة إحدى عشرة قصّة قصيرة وهي: **صوت، الشك، الحاجز، القضية، الأعمى مبصراً، التباس، لبن طازج، المرأة التي سقطت من غيمة، موعد خارج الإطار، صَاحِبُ ظِلّه، الفحل الذي أكل قلبه**. هي عناوين تمثّل الأصداء الواسعة لمـا يدور حول الكاتب من وقائع وأحداث. وتكمن جودة المجموعة القصصية في سبرها لحجم قضايا المجتمع الجزائريّ، بالتنويه إلى أبعاد انعكاساتها على الفرد.

تبرز الهموم الكبيرة التي عُني بها الكاتب، ومنها التصوير الدّقِيق لألوان المفاسد الاجتماعيّة والرذائل الأخلاقية التي انتشرت في الفترة المعاصرة، والنّقد الصّريح لسلبيّات سلوك الشباب، متمثّلاً في ظاهرة التحرّش التي تجسّدها قصّة (**موعد خارج الإطار**)، والخيانة الزّوجية كما نجد ذلك في قصّة (**الشك**)، ونقد ظاهرة النّفاق الاجتماعي الذي صوّرته لنا قصّة (**صَاحِبُ ظِلّه**)، ونقد صعوبة التأليف الأدبيّ وهو ما عكسته لنا قصّة (**الفحل الذي أكل قلبه**).

لقد عالجت هذه المدوّنة الآفات الاجتماعيّة الرّاهنة التي تجتاح أغلب مجتمعات العالم بصفة عامّة، والمجتمع العربيّ بصفة خاصّة، والتي تفعل فعلها الخاص في محيطنا الشعبيّ الجزائريّ. ويرتبط هذا بالرغبة الملحّة والحماسة المخلصة في التوجيه والإصلاح والتغيير من خلال وعيٍ ظاهرٍ وإحساسٍ بالمسؤولية الملقاة على عاتق الكاتب تجاه وطنه، لتحتلّ مكاناً لها في صدر القصّة الجزائرية المعاصرة.

النّموذج الثّاني أيضا جزائريّ وقد اخترنا المجموعة القصصيّة "**ماذا تريد الأنثى..؟**" لصاحبها " **بلقاسم مسروق**"؛ وتضُمّ القصص التّالية: **ذكرى مولدها، الفجيعة، روزاليا، امرأة مستعملة، المتفتّحة، مساء عرسها، لحظات موجعة، طالبتان، امرأة غامضة، نهاية امرأة.** كانت في معظمها نابعة من الواقع ومرتبطة به. تضمّنت مواضيع ذات صبغة اجتماعيّة من صميم الحياة اليومية، في العلاقات العاطفيّة، وعلاقات النّاس

مع بعضهم بعض. انتقاها الكاتب بمهارة من عمق الحياة، هي قضايا قد يعتبرها بعضهم بسيطة بينما هي الأوْلى بالمعالجة.

النّموذج الثّالث يتمثّل في المدوّنة المغربيّة " **عُبُور**" للكاتبة " **خديجة بوتني**"؛ وتتضمن القصص الآتية :**الحرية، الخادمة..والأقراط، فلاش باك، حدث ذات يوم، عبور، الرسالة، زيارة، حقيقة، 20غشت، المُولْ، الخاتم، تفاصيل فراق معلن، كذبة، غياب، عطب، سْلْكي سْلْكي، موت، هل هناك ملح في هذا المنزل؟، ولو قليلاً، المشروع، الدائرة.** قصص تمثّل الواقع العربيّ عامّة والمغربيّ خاصّة؛ إذْ تعدّ من أروع القصص المغربيّة المعاصرة، سواء من ناحية قصرها الفنّي المعتمد، وأيضا من ناحية فكرتها الواقعية الآنية التي تشي بالتحوّلات الاقتصاديّة والاجتماعيّة في المجتمع المغربيّ. في المجموعة القصصيّة شواهد كثيرة على رصد الانهيار الاجتماعيّ والاقتصاديّ الذي يغلّف حياة المغاربة.

جاءت نصوصها القصصيّة واقعية بامتياز، وعلى الأخص واقعية انحيازيّة، تنضح بهموم الشرائح المسحوقة. نكتشف فيها نقداً لهذا المجتمع الطبقي أو التمييزي وما فيه من فروق اجتماعيّة، على الرغم من أنّه نقد محتشم يمكن استنتاجه مع بعض الاجتهاد في تتبع أعماق قصصها؛ فبطريقة غير مباشرةٍ، استطاعت الكاتبة أنْ تقرّبنا من الحياة التعيسة لهذه الفئة الكادحة، نستثني من تلك المجموعة قصّة "**الخادمة.. والأقراط**"؛ إذ تناولت الفقر والفوارق الطبقيّة والتناقضات الموجودة في المجتمع المغربيّ بطريقة مباشرة واضحة الدلالة.

كما تتوزّع قصص المجموعة جوانب العلاقات الإنسانيّة الخصبة، منها ما يتعلق بالأوضاع الاجتماعيّة وأزماتها الراهنة مثل قصّة "**زيارة**"، ومنها ما يتعلق بمشاكل الحياة الزوجية كالطلاق في قصّتيْ " **حدث ذات يوم**"، و"**تفاصيل فراق معلن**"، ومنها ما تعلّق بعلاقة الرّجل بالمرأة مجسّدة في الجنس، مثال ذلك قصّة "**حقيقة**".

إنّ مِيزتها الأساسيّة هي أنّها لم تكتف بلونٍ محدّدٍ من الحالات الاجتماعيّة، بل الْتفتت إلى مختلف الحالات. وبذلك، فهي قاصّة اجتماعيّة

متعدّدة الاهتمامات. وهو عكس ما نجده عند القاص المصريّ **"شريف محمد ثابت"** والذي اكتفى بحالات معيّنة؛ حالات المرض .

النّموذج الرّابع للكاتبة المغربيّة **"عائشة موقيظ"** بعنوان **"بَرْدُ دسَمْبَر"**. إنّ الإحساس بالظلم هو النغمة المسموعة في أغلب قصص المجموعة القصصيّة. ولعلّه يمثّل الخميرة الأساسية التي دفعت الكاتبة إلى كتابة هذه القصص. ويكفيك أنْ تطالع عناوين قصص هذه المجموعة: **النائحات، المعاقون، الأسير، حرب المياه، ما يأكله الوزراء، الحجر، المحاكمة**،...الخ.

النّموذج الخامس للكاتب المصريّ **"شريف محمد ثابت"** والموسوم **" عِنْدما تمرض الفراشات"**. كاتب مصريّ معاصر، من البارزين في كتابة القصّة. تمتاز كتاباته بالواقعية. تعبّر في مجموعها عن أجواء مستمدّة من حياة النّاس وهمومهم وما أصابهم من علّة ومرض (الجسدي منه والنفسي).

تضُم المجموعة القصص التالية: **قبل الآن، عندما تمرض الفراشات، 1988، جميلة، القنبلة، خطيئة، وحكمت المحكمة، الفراش والشتاء، انتحار، صرخة أمل، بعض النّشّاط، ثورة في بلاط ملك، طريق الخلاص، لحظة اختيار، الفرار، ثقةٌ عمياء!!، مُنتهى الرجولة..!، ترتيبات!، شيء مؤقت، بسيوني.**

النّموذج السادس والأخير للكاتبة المصرية **" إيمان الدواخلي"**، الموسوم بـ: **"مارا تخبز الحياة عند نهر إيتاجي"**. مجموعة قصصيّة تتضمّن قصص لكتّاب من مختلف الدول العربيّة؛ قصص احتلّت الصدارة الأولى في مسابقة التكية الرابعة، وهي قصص ذات حمولة أخلاقيّة ووطنيّة، ذات طبيعة نقديّة للواقع المعيشي السياسيّ والاجتماعيّ العربيّ.

تضُمّ المجموعة القصصيّة إحدى عشرة قصّة قصيرة وهي: **توتر لحظي، القط والفأر، مارا تخبز عند نهر إيتاجي، وجوه وبيوت، اغتيال طفولة، للعبودية أيضا مذاق..، بنفسج برائحة التفاح، من حكايات الليلة الثانية بعد الألف، من أطفأ الشمس، في مكان يذكرني، جَنَحَ الخيالُ.**

وتتميّز قصصها بكونها ترتكز في أغلب الأحيان إلى حبكة منبثقة من صميم الواقع، وأنّها ذات مضمون اجتماعيّ نابع من رؤية ناضجة للأحداث. كما تتطرّق هذه القصص لقضايا فلسفية، كالقدر والعدالة والوضع الإنساني العربيّ. وهو ما نجده كلّياً في قصّة **"للعبودية أيضا مذاق.."**.

ومن خلال هذه النّماذج المختارة، نستقرئ جانباً من مشكلات الواقع العربيّ؛ "ميزة الجيل الجديد من كتّاب القصّة هو إعادة نفض الواقع للتدقِيق جيّداً في تفاصيل الواقع"[1]؛ إذْ نجد عند هؤلاء الكتّاب حاجة ماسّة لكي يُسمعوا أصواتهم، ورغبة ملحّة للحديث إلى قرائهم. لهذا، لا يتردّدون في استدعاء أحداث تشبه وقائع وأحداثاً يوميّة، لكنّهم يتناولون الأمور بحذرٍ شديدٍ دون أن يعرّضوا أنفسهم لسيف الرقابة. مثال ذلك من المدوّنة الجزائرية للقاصّ **"محمد جعفر"** في قصّته الموسومة **" الفحل الذي أكل قلبه"**.

تتعرّض قصّة **"الفحل الذي أكل قلبه"** لموضوعة لها راهنيتها، تتعلّق، على وجه الخصوص، بالممارسة الثقافيّة التي أصيبت في العصر الحديث والمعاصر بأخلالٍ وأعطابٍ عديدةٍ، حتّى إنّها أضحت نفسها موقع نقاش بدلاً منْ أنْ تكون هي من يناقش ويجادل ويتصوّر ويقترح البدائل؛ فنحن حيال بطلٍ مشدود إلى مغامرات السّرد، ويقوم بمغامراتٍ عاطفيةٍ، كما أنّ رفيقته وهي قاصّة أيضا تتوسّل العلاقات العاطفية من أجل الارتقاء الأدبيّ. حيث نشعر، في البداية، أنّه لقاء عادي بين رجل وامرأة يبحث كلّ منهما عن اللّقاء، ولكنّنا لا نلبث أنْ نغيّر رأينا؛ فبعد أسطرٍ من بداية القصّة، يتّضح سبب اللّقاء؛ مناسبة يتم استثمارها لإقامة حياة جديدة في الإبداع وإنجاز أثر أدبيّ. فالبطلة تروم من رفيقها الذي أصابته الشهرة أن يكتب مقدّمة لمجموعتها القصصيّة الأولى **"قلب عجول"** والتي تتأهّب لنشرها. ولن يرضيها إلاّ أن تقبض منه شيئاً ذا بال.

[1] - ربيع الصبروت: قضايا القصّة الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط: 1، 1993، ص22.

إنّ هذه القصّة كشف لغطاءِ الغفلة الأدبيّة التي شملت الكثير من المبدعين والباحثين؛ فما من شكّ في أنّ للأدباء خواطر تجيش بها نفوسهم، وتختزن بها ذاكرتهم، وهذا نتيجة لعدّة عوامل متباينة، تصبّ في منبعٍ واحدٍ، هو التّأثر بما حدث لهم في حياتهم طوال وجودهم، وما لاقوه من تعسّفٍ أحياناً.

ويلاحظ على هذا النّموذج أنّ الأفكار المتناولة كانت ثمرة التجربة الخاصّة والخبرة الشّخصيّة للكاتب. ولم تكن ثمرة الخيال الخصب؛ فالكاتب يأخذ أحياناً أحداث قصّته من الجوّ المحيط به؛ جو المثقّفين والأدباء. لقد كانت هذه القصّة معرضاً لتصوير أحوال اجتماعيّة وفكريّة وأدبيّة متداخلة بعضها ببعض. وكان تناولها محكوماً بالطبيعة النّفسية لكاتبها. وكما سبق وأنْ أشرنا، فإنّ النّص السّردي القصصي أصبح، اليوم، نقداً ذاتياً هادفاً بامتياز.

وكما ذكرنا سابقاً، فإنّ المعنى ليس شيئاً مستقلاً عن الحدث فلا وجود لحدثٍ لا معنى له؛ إذْ بدون المعنى، لا يمكن أنْ يتحقّق للحدث الاكتمال، لأنّ أركان الحدث الثلاثة (الفعل - الفاعل- المعنى) وحدة أساسيّة لا يمكن تجزئتها[1]. بناءً على ذلك، فإنّه لا قيمة للفعل والفاعل إنْ لم يفصحا عن معنى.

في غالب الأحيان، ينشأ الحدث عن موقف معيّن، ثم يتطوّر لينتهي نهاية معيّنة. ومع ذلك، يظلّ ناقصاً. إنّ القصّة الناجحة هي التي تصوّر حدثاً متكاملاً له وحدة. وليصبح حدثاً كاملاً، لابُدّ أنْ لا يقتصر الخبر على الإجابة عن الأسئلة الثلاثة : كيف وقع وأين ومتى ؟ بل لا بدّ أنْ يجيب عن سؤال رابع وهو لماذا وقع ؟ أيْ يجب معرفة الدافع أو جملة الدوافع التي أدّت إلى وقوع الحدث. وحتّى يتحقّق ذلك، فإنّه يجب التعرف على الشّخص أو الأشخاص الذين فعلوا الحدث[2]؛ فإذا ما اكتفى الكاتب بتقديم الفعل دون الفاعل، جاء الحدث ناقصاً، ولا يمكن اعتبار القصّة قصة. بناءً على ذلك،

[1] -ينظر:رشاد رشدي، فن القصّة القصيرة، ص50-51.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص29-30.

فإنّه من الخطأ الفصل بين الشّخصيّة وبين الحدث. والأمثلة كثيرة منها: **"لحظات اختيار"**، لـ**"شريف محمد ثابت"**، و قصّتيّ **"امرأة مستعملة"**، و" **نهاية امرأة**" لـ**"بلقاسم مسروق"**. وسنأخذ مثالاً عن ذلك من المدوّنة المصريّة، يتمثّل في قصّة **"خطيئة"**.

لقد ماتت ابنته الصغيرة.. حزن حزناً كبيراً ورفض تصديق هذا الخبر ...كان يأمل في نجاتها من مرضها العضال في أيّ لحظة.. بعد وفاتها بليلتين كان الحزن قد نالَ منه ما نالَ..كان يترنح كالسكارى.. لا يفْقَه شيئاً ممّا يرى أو يسمع... في تلك اللّيلة الملعونة استقلّ سيارته وغاب في دهاليز الطّرقات هارباً من كلّ شيء.. من الأحزان.. من البكاء.. من التعازي.. من الأخلاق من القيم.. كان غاضباً.. كان بركاناً يودّ الانفجار.. وكانت هي واقفة هناك على قارعة الطّريق تنتظر زبوناً.. أدخلها سيارته وانطلقا سويّاً..

فجأة وبعد شهور قليلة عادت تلك المرأة للظهور في حياته.. أخبرته أنّها تحمل ابنه في أحشائها وطلبت منه نقوداً كي تحفظ سرّه أو يتزوجها ويكتب الطفل باسمه. أعطاها النقود واختفت لأيّام ثم عادت تطلب منه مجدداً..لم تكتفِ أبداً من ابتزازه وتهديده بفضح أمره أمام زوجته وعائلته.

لقد أخطأ وكان محطّماً ثملاً.. لكنّه لن يترك كلّ شيء يضيع عبثاً من أجل خطأ واحد مع ساقطة. سيقتلها أوَ ليْس الشرع قتل مثيلاتها ؟! فجأة تقلّبت في فراشها وقبْل أنْ تفتح عينها رفع سلاحه وهوى به.. هوى به ألف ألف ميل.. بعد عمر نظيف.. غلطة واحدة..وانتهى كلّ شيء ! ذنب مسعور آخر سيطارده للأبد حتّى بعد أن يزجّوه في قبره![1]

ويكون الحل صعباً نوعاً ما، غير أنّه معقول من وجهة النّظر الفنّية في القصّة وإن كان شبيهاً بما نشاهده عادة في الأفلام، والمسلسلات التلفزيونية.

[1] ـينظر: شريف محمد ثابت، عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ن للنشر والتوزيع، مصر، ط:1، 2016، ص45-48.

إنّ الحدث في قصّة " **خطيئة**" يتطوّر من نقطة إلى أخرى، له بداية ونهاية؛ فالأسئلة الأربعة: كيف وقع وأين ومتى ولماذا وقع ؟ قد تمكّن الكاتب من الإجابة عنها. وهذا ما خلق نوعاً من الترابط بين أجزاء الحدث. وبالتّالي، يمكن اعتبار الحدث الذي تصوّره حدثاً متكاملاً له وحدة.

بناءً عليه، فإنّ المعنى بالنسبة لكاتب القصّة ركن أساس من أركان الحدث، وجزء لا ينفصل عنه. وغالباً ما يتّضح معنى الحدث في مرحلة النّهاية أو ما نسمّيه بمرحلة الموقف عند النّهاية. ولذلك، فإنّ الحوادث أو الشّخصيّات يجب أنْ تعمل على خدمة المعنى من بداية القصّة إلى نهايتها. إنّ معنى القصّة لا يقوم أو يتّضح في جزءٍ من أجزائها دون بقية الأجزاء الأخرى وإلاّ كان هذا المعنى دخيلاً على الحدث؛ أي قصّة تصوّر حدثاً لا معنى له. يجعل القصّة مختلّة البناء[1]. إنّ القِصة الناجحة هي التي يكون فيها انسجام بين عناصرها. وهذا الانسجام من صنع القصّاص، تلك هي عبقرية الكاتب القصصي.

و هذا الانسجام هو ما نلحظه بوضوح في القصّة ذاتها، حيث إنّ هناك ترابطاً بين أجزاء الحدث الذي تصوّره؛ فالكاتب قد أبقى على الخيط الرّفيع الذي يشدّ عناصر الحدث إلى بعضها بعض؛ فجعل لاحِقها ينمو من سابقها.

وهناك عدّة طرقٍ لعرض الحدث القصصي:

أ- الطّريقة التّقليديّة: "وهي أقدم طريقة وتمتاز باتّباعها الطّور السّببيّ المنطقيّ حيث يتدرّج القاصّ بحدثه من المقدّمة إلى العقدة فالنّهاية"[2]. إنّ بداية الحدث تؤدّي، بالضرورة، إلى الوسط، وأنّ الوسط يؤدّي بالضرورة إلى النّهاية. وهو ما تجسّده القصّة السالفة الذكر"**خطيئة**".

وممّا يلاحظ أنّ الكاتب المصريّ "**شريف محمد ثابت**" يبني قصصه بناءً محكماً، يرتكز، في غالب الأحيان، على البداية بأحداث مأساويّةٍ، ثم التسلسل بعد ذلك نحو النّهاية التي ليست، في واقع الأمر، إلاّ صورة مطابقة

[1] - ينظر:رشاد رشدي، فن القصّة القصيرة، ص50.

[2] -أحمد شربيط: تطور البنية الفنّيّة في القصّة الجزائرية المعاصرة" 1947-1984"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998، ص23.

لتلك البداية؛ إذْ أنّ حياة أبطال قصصه رتيبة متشابهة؛ يأس في البداية ويأس في النّهاية.

والأمر مغاير، تماماً، في **"ابتكار الألم"**؛ إذْ نجد عند الكاتب الجزائري **"محمد جعفر"**، بالرّغم من أنّ النّهاية في بعض هذه القصص تدعو إلى الحزن، إلاّ أنها ليست دائماً تصويراً ولا تسجيلاً للمشاكل الاجتماعيّة ومتاعب الحياة، بل هي أيضا حياة جديدة كلّياً، تعكس الأمل والسّعادة والتفاؤل في الحياة.

ب-الطّريقة الحديثة: "حيث يشرع القاصّ فيها بعرض حدثه من لحظة التّأزّم أو كما يسمّيها بعضهم **"العقدة"**، ثمّ يعود إلى الماضي أو الخلف ليروي بداية قصّته مستعيناً في ذلك ببعض الفنّيّات والأساليب كتيّار الشعور والمناجاة والذكريات"[1].

ومن أمثلة ذلك، ما نجده في قصّة **"كذبة"**، حيث تبدأ أحداث هذه القصّة من لحظة التّأزّم، حين تشاع كذبة استقرار البطلة بعيداً عن العائلة، ممّا يثير غضب الأهل والأقارب لاسيما عمّة الفتاة. طبعاً، إذا كان هذا الاستقرار مسموح به في المجتمع الغربيّ، فإنّه مرفوض، تماماً، في مجتمعنا العربيّ، لاسيما وأنّه، وبعد استرجاع البطلة مجريات حياتها، يتبيّن لنا أنّها امرأة مطلقة؛ فالمرأة المطلقة تظلّ، دائمًا، محلّ شبهة في المجتمع، رغم التطوّر الحضاريّ والثّقافي. فقد جاء على لسان الشّخصيّة الرئيسيّة: **"شاع خبر استقراري في منزلي بعيداً عن العائلة بسرعة فائقة. لم تكن العائلة هي مصدر الإشاعة بالطبع. الخبر يسمع من بعيد. من مدينة أخرى أو بلد آخر. ينتقل بسرعة وبرواياتٍ مختلفة، إلى أن يعود كرة إلى الوالدة.**

أما عمّتي شامة، لم تصدق هذا الخبر. جاءت مرة في الصباح الباكر، خصيصاً لتقصي حقيقة ما حدث."[2]

---

[1] - أحمد شربيط: تطور البنية الفنّيّة في القصّة الجزائرية المعاصرة" 1947-1984"، ص23.

[2] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، دار أبي رقراق للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط:1، 2018، ص83.

إشاعة خبر انتقالها للعيش لوحدها، وما لاَقَتهُ من معاملة من قبل المحيطين بها، هذا كلّه ما دفع بها إلى العزلة واتخاذ قرار الكراء فعلاً. لم تنْسَ معاناتها كونها امرأة مطلقة. وها هي اليوم وأثناء المصادقة على عقد الكراء، تخبر موظف الجماعة الحضرية، عندما سألها عن حالتها العائلية مجِيبة أنّها " **عازبة**" مشاركة هي كذلك في الكذبة.

ألهذا كتب **محمود درويش**: **"وكم كذبنا حينما قلنا نحن استثناء؟"**.

هي قصّة واقعية، دفتر للاعترافات، نقاش حول واقع المرأة المطلقة في المجتمع المغربيّ، هي ذلك كلّه؛ مجتمع في نصٍّ واحدٍ لا يمكن تفْكِيكه.

إنّ القصّة إضافة إلى كونها وسيلة يسبح بها الأديب في عالم الخيال فيولد مخيلته أشخاصاً يضاهونه إذا شاء، وإذا شاء يباينونه، فإنّها، كذلك، وسيلة لإذاعة نظريات أخلاقيّة واجتماعيّة لا يحتاج الإنسان إلى التّعبير عنها تعبيراً صريحاً، بلْ يفهم القصد من عمل شخصٍ أو أشخاص القصّة[1]. على نحو ما جاء في القصّة السّالفة الذكر.

جـ- طريقة الارتجاع الفنّي "الخطف خلافاً": وفيها "يبدأ الكاتب بعرض الحدث في نهايته، ثمّ يرجع إلى الماضي ليسرد القصّة كاملة"[2]. وقد اخترنا مثالاً لذلك، يتمثّل في قصّة **"الخادمة والأقراط"** من المدوّنة نفسها.

موضوع القصّة هو موضوع اجتماعي هادف، بَسَطَت فيه الكاتبة **"خديجة بوتني"** ظاهرة اجتماعية خطيرة كانت ولا تزال تَفتّ في عضُدِ المجتمع المغربيّ، إنهّا ظاهرة الخدمة في البيوت.

نجد أنّ هذه القصّة ابتدأت من نهاية الأحداث، من اللّحظة التي أخبرت صاحبة المنزل أنّها ستتغيّب يوم الأربعاء من كلّ أسبوعٍ لزيارة ابنها في السجن. ثم عاد فعل القصّ بنا إلى الماضي ليروي لنا خلْفيات الخدمة في البيوت، والمنكدات الحياتية في مدينة الرباط.

---

[1] - ينظر: أحمد اليبوري، تطور القصّة في المغرب "مرحلة التأسيس"، ص28.

[2] - أحمد شربيط: تطور البنية الفنيّة في القصّة الجزائرية المعاصرة، ص23.

ترتكز هذه المجموعة القصصيّة على أحداث ومواقف تنُمّ عن الظلم الذي تعاني منه الطبقة الفقيرة، كما تصوّر الحرمان المادي وما يتولد عنه من مضاعفات نفسانيّة وخلقيّة في مختلف مجالات الحياة. فالبطل يظلّ ذلك الإنسان المسحوق في المجتمع المغربيّ، القائم على الفوارق الطبقية.

تتناول الكاتبة في هذه القصّة فكرة إنسانية تشرح فيها حال الخادمة "**فاطنة** " مثالاً عن حياة كثير من الخادمات اللّواتي يعشن وضعاً سيّئاً في مجتمع لا يرحم، مجتمع يعيش مأساة الشقاء والاستغلال. تعيش في مجتمع يغلب عليه استغلال فئة الانتهازيين للكادحين.

لقد استوعبت الكاتبة هذه الفكرة بعد أنْ عاشت التجربة ووعتها في واقع الحياة، واختارت لعرضها حوادث تتكرّر في حياة الفقراء الذين لا يحصلون على الحدّ الأدنى من العيش إلاّ بجهدٍ جهيد، فأضاءت أبعادها بعرض قصصي مؤثّر جذاب، وأزاحت السّتار عن معناها المأساوي، فظهرت خلال قصّة "**الخادمة..والأقراط**" رؤية الكاتبة للحياة ورأيها في أوضاع المجتمع المغربيّ، وبان من ذلك عطفها على هؤلاء الكادحين. حيث يبدو المجتمع في هذه القصص قوّة قاهرة تسحق الفرد في غير اكتراثٍ وتسلبه أقدس مقوّماته الإنسانيّة.

الكاتبة منذ البداية تعطينا وضعاً معيشياً للشخصيّة الرئيسيّة "**فاطنة**"، ثم تتوسّع في تأكيد هذا الوضع لنزداد تعرّفاً عليها في فقرة من فقرات هذه القصّة. فقد جاء في إحدى الفقرات : " **تكلفت بتنظيف درج عمارة كبيرة في بلاص ,,دوفرانس,, كانوا يعطونني ثلاثة آلاف ريـال في الأسبوع. لكنّني تركت العمل، لأنّهم أرجعوا حارس العمارة الذي كان يتكلف بالتنظيف سابقاً والذي طرد قبل مجيئي بسبب غيابه المتكرر.**

بعد ثلاثة أشهر جاء حارس العمارة يبكي، وأفزعتني رؤية رجل وقور في الخمسين يبكي.

بعد تركي هذا العمل، اتصلت بصاحب الحانة التي كنت مكلفة بإعداد وجباتها الخفيفة، قبل وضعي ابني. لم يكن يمنحني أجرة جيّدة، رغم أنّها كانت تدر عليه أموالاً كثيرة. ووعدني بمضاعفة أجري عند نجاحه في

الانتخابات. وأعتقد أنّ النجاح في الانتخابات يدر أموالاً كثيرة، عرفت ذلك عند نجاح حلاق حيِنا"[1].

وما يلاحظ أنّ **"خديجة بوتني"** تبني قصصها بناءً محكماً يرتكز في غالب الأحيان على البداية بنهاية الحدث الدرامي، ثم التسلسل بعد ذلك نحو البداية التي ليست في واقع الأمر إلاّ صورة مطابقة لتلك النّهاية، إذْ أنّ حياة أولئك الأبطال كئيبة متماثلة، يأس في البداية ويأس في النّهاية. تماماً مثل الكاتب المصريّ" **شريف محمد ثابت"**.

وقد يكون الحدث عبارة عن مجموعة من الأخبار. ففي المدوّنة المغربيّة **"عُبُور"** نجد ما يدعم هذه الفكرة، مثل قصّة **"لعبة الراعي"**. إنّ هذه القصّة مختلفة عن بقية قصص المجموعة؛ فهي لا تصوّر حدثاً ينمو ويتطوّر إلى أنْ يبلغ نهايته، بل هي مجموعة من الأخبار وضعت جنباً إلى جنبٍ لتبدو في شكل قصّة، وهذه الأخبار هي:

أولاً: يخبرنا عن الوضع السيّءِ للرّاعي.

ثانياً: يخبرنا عن حياته اليوميّة، أو بالأحرى روتينه اليومي، بالإضافة إلى مجموعة من الصّفات الخاصّة بالرّاعي: **" يضع العصا على كتفيه، يرفع الذراعين عليها كشخص مصلوب، ثم يلوي عنقه ويبتسم. دائما كان يبتسم، حتّى إنّه أمضى أيامه كلّها في مرح لم يعرف مثله أحد من رعاة الجبل. لكنّه هو..الطفل الأكثر جرأة وحُباً لنفسه، لم يكن ليترك الشويهات كي تهنأ بعشبها طويلا، فقد كان يهشّ عليها بالعصا، يجمعها في مكان واحد، ثم يبدأ في مداعبتها ولا يتوقف..يدغدغ قوائمها بالأنامل أحيانا..."[2].**

ثالثاً: يخبرنا عن تفاصيل تعرضه إلى حادثة قاسية وموجعة من قِبَلِ ثلّة من الأشرار. هذا ما حكاه الذين رأوا كلّ شيء هناك..لم يغفل عن شُوَيْهَاتِه

[1] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص8-9.

[2] - عائشة موقيظ: بَرَدُ دِسَمْبر ، مجموعة قصصيّة، منشورات مجموعة البحث في القصّة بالمغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، ط:1، 2013 ص60.

سوى في المرة الأخيرة، حين كان يتخبط في دمه وسط الطّريق. عندها، تكادست الشُويهات عليه. ولو كانت عيناه نصف مفتوحتين فقط، لما حدث ذاك الذي كان.. لما تبقع المكان بأكثر من بركة دمٍ، لكان قد هَشَّ عليها بالعصا، ولكانت الشويهات قد عادت..كلّها.. إلى العشب !

وهكذا، نجد أنّ هذه القصّة تتكوّن من ثلاثة أخبار، عكس ما نجده في قصّة **"الصديقان"**؛ فهي لا تعنى بنقل خبر على الإطلاق، وإنّما تعنى بتصوير حدثٍ متكامل له وحدة، وإنْ كانت النّهاية نفسها.

إنّ الخطوة والقاعدة الأساسيّة في بناء القصّة القصيرة، تركيزها على تصوير حدثٍ واحدٍ أو أحداثٍ قليلةٍ متصّلةٍ بشخصيّة واحدة، ممّا يجعلها قادرة على تحقيق التأثير في الحال؛ فغالباً ما يكون الحدث، في القصّة القصيرة، فعلاً واحداً ومتفرّداً، ويشمل الأفعال التي تدور حولها الحكاية في القصّة، بحيث يتضمّن مجموعة من الوقائع الجزئية المرتبطة بعضها ببعض ارتباطاً محكماً تنصهر في كلٍّ متماسكٍ. تكاد تكون القصّة غالباً مقصورة على حكاية واحدة رئيسة نظراً لقصر شكلها ، بخلاف الرّواية، حيث يستطيع الرّوائي أنْ يدرج أحداثاً أكثر ممّا يقدر عليه كاتب القصّة.

وقد اخترنا مثالاً تطبيقياً عن ذلك قصة " **القُنبلة**"؛ فالحدث، في هذه القصّة، هو حدث اختار له الكاتب الكثافة الرمزية التي يقلّ فيها ملمح الزّمان والمكان؛ فقد كان البطل يعرف أنّه آثم.. ما يفعله حرام وسيلقيه في جهنّم.. سيشعر بجسده يهتزّ وهم يحملونه إلى قبره ! سيسمع بكاء الأحباب من بعيد وسيسمع صوت المعاول تغلق عليه مرقده الأخير.. سيتركونه عارياً وحيداً.. يواجه بمفرده عوالم أخرى.. عندها سيتمنّى العودة ليخبر الجميع الحقيقة.. وقتها سيقول أشياءً أخرى ويسمع أشياءً أخرى ويفعل أشياءً أخرى.. ولكن لا عودة.. فهذه هي قوانين اللّعبة !

رغم ذلك، أصرّ البطل على أنْ يحمل القنبلة وينفّذ العملية الانتحارية. قليلون من نجوا من أذاها..و كثيرون من حوَّلتهم إلى أشلاء ! لم يدر كَمْ من الوقت طار في الهواء حتّى جالت في رأسه كلّ هذه الأفكار الكثيرة

المتشابكة.. لكنّه حين ارتطم بالأرض عرف أنّه ارتفع كثيراً.. كان الإسمنت ساخناً صلباً جافاً.. لطالما مشى عليه، ولكنّه لمْ يجرّب أبداً أنْ يعرف مذاقه.. الآن فقط عرفه جيّداً.. ها هو مُمدّد على الطّريق بلاَ حراك.. صوت أنثويّ يصرخ ملتاعاً من بعيد.

الرؤية كانت غير واضحة، ولكن صوت نبضاته يدوي في أذنيه.. إذْ هو لا يزال حيّاً.. أحدهم ألقى على وجهه بعض الماء.. فتح عينيْه وكأنّه أوّل مرّة يفعلها.. وكأنّه يولد من رحم أمّه من جديد.. رفع عينه إلى السّماء في امتنان عميق.. وترقرقت في عينيه دمعة ندم.. فقد كادت القنبلة أن تنفجر.[1].

كثيرة هي الجوانب التي يمكن تلمسها في هذه القصّة، سياسيّة، واجتماعيّة، ونفسيّة، يصرّح الكاتب ببعضها ويلمّح إلى بعضها الآخر.

غير أنّه " ليس المهم تركيب الأحداث فالنّصّ القصصي الجيّد ليس بحدثه إنّما بالطريقة التي ينفّذ بها الحدث. ولذا يمكننا أنْ نضع أحداثاً أخرى وشخصيّات أخرى في القالب الفنّي الذي صنعه القاصّ لقصّته لنجد أنفسنا أنّنا إزاء عمل جميل آخر"[2]. وهذا يرجع إلى مقدرة كلّ كاتب على الخلق والإبداع الفنّي.

إنّ الرّواية لطولها "تجعل الحبكة تحتل المرتبة الثّانية، أما القصّة القصيرة فنظراً لطبيعتها الموجزة تولي الحبكة الأهمّية الأولى وبالتالي تظهر للعيان ومن ثم لا تمتلك المساحة ولا الفرصة للثرثرة. كما أنّ خيوط الأحداث في القصّة القصيرة تتشابك لتصنع الحبكة أكثر من الرّواية"[3]. حيث تبنى القصّة القصيرة، إجمالاً، على مادّة حكائية نواة لا تتعدّاها، والقصّة القصيرة ما هي إلاّ عبارة عن حبكة وحيدة، وهي أفضل كلّما كانت

[1] - ينظر: شريف محمد ثابت، عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص38-42.
[2] -ياسين النصّير: ما تُخفيه القراءة "دراسات في الرّواية والقصّة القصيرة"، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط:1، 2008، ص120.
[3] - إيزيكى أندرسون إمبرت: القصّة القصيرة " النظرية والتقنية"، تر/علي إبراهيم وعلي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2000 ، ص50.

غير قابلة للتجزئة[1]. أمّا الرّواية فتبنى على مادّة حكائية واحدة بسيطة، ولكنّها تتّسِعُ بتفاصيل وجزئيات تضيق عنها القصّة القصيرة.

ولقد اشترط النقّاد ضرورة اختزال الأحداث في القصّة، مع توفير الحرّية للكاتب كي يتصرّف في الزّمن، وهذا ما حذا بـ **هيدسون *Hudson W.A.*** إلى أنْ يوضح أنّ القصّة القصيرة من الممكن أنْ تجتاز بالقارئ فترة زمنيّة طويلة كما تفعل الرّواية، ولكن يحدث الاختلاف هنا في طريقة العرض أو التقديم؛ "فالتفصيلات والجزئيات التي تملأ كلّ يومٍ وكلّ ساعةٍ في تلك الفترة الزّمنيّة لا حاجة لكاتب القصّة القصيرة بها، بل إنّه يجتاز كلّ شيء لينتقل مباشرة من لمسة من لمساته للموضوع إلى أخرى، مجتازاً بذلك من الزّمان فترة قد تطول وقد تقصر؛ فلْينتقل كاتب القصّة القصيرة في الزّمان كيف يشاء، وليجتز الشهور والسّنِين، ولكن الذي يجعل عمله قصّة قصيرة، رغم ذلك، هو هذه الوحدة الفنّية التي تربط بين لمساته المتباعدة في الزّمان، وهذا طبيعي إذا عرفنا أنّ القصّة القصيرة في عمومها، لا تتجاوز الفكرة الواحدة"[2].

وسنحاول قراءة القصّة المصرية "**جميلة**" لتقديمها نموذجاً، للفكرة التي سطّرناها هنا. يسرد نص "**جميلة**" قصّة مهندس يستعيد ذاكرته فور لقائه بابنة حبيبته التي التحقت للتدريب بمكتبه. تبدأ أحداث القصّة عندما أخبرته السكرتيرة أنّ هناك فتاة تطلب لقاءه.. لفت نظره اسم أبيها.. كان مشابهاً لاسم الرّجل الذي دمّر حياته وسلب منه أعزّ أحلامه قبل عشرين عاماً.. وتزوّج من (**جميلة**).

دخلت عليه فتاة رائعة الحسن، كانت نسخة مطابقة لأمّها. لقد قفز فجأة إلى أعماق الزّمن راجعاً للخلف حيث ترك "جميلة" آخر مرة.. كانت بالعمر نفسه. ظلّ مشدوهاً للحظات.. كيف يخبرها أنّه يرى أمامه حُبّ حياته وهي مازالت شابة يافعة وكأنّه تركها بالأمس ؟

---

[1] - ينظر: إيزيكى أندرسون إمبرت: القصّة القصيرة " النظرية والتقنية"، ص48.

[2] - عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه، ص161.

دعاها للجلوس على الأريكة المجاورة لمكتبه.. بدأت الفتاة بالحديث..كانت تتحدّث وهو يغوص في عينيها.. كانت تتحدّث وهو يتوه في دروب وجهها الجميل. صمتت الفتاة فجأة وأطرقت للحظة وعلى ملامحها علامات الحنق ثم نهضت واقفة. أربكته المفاجأة فنهض مسرعاً بدوره. أطرق برأسه معتذراً وطلب من الفتاة أن تمنحه فرصة ليشرح لها سبب تصرفه المريب هذا.[1] بدأت الفتاة تضعف أمام الإلحاح الشديد والإصرار، فبدأ الرجل بالحديث:

"منذ سنوات طويلة كنت أدرس في كلية الهندسة مثلك.. قابلت فتاة ساحرة..ووقعنا في الحب حالما التقت نظراتنا لأوّل مرة. تخرّجنا.. وباتت لقاءاتنا أبعد عمّا قبل.. كنت أراها مرّة أو مرّتين في الأسبوع.. اتفقنا على الزواج وذهبت لوالدها ولكنّه رفضني... تزوّجت هي وبقيت أنا وحيداً..أتابع أخبارها عن بُعد ولم أسمح لنفسي أن أتطفّل عليها مرّة أخرى.. وهي الآن سيدة سعيدة.. "[2].

هي توطئة للتّعبير المتوّج عن المشاعر، يبين عن مشاعره، ويكشف عن السّر الذي ظلّ مخبوءًا، يبوح بما كان بينه وبينها من حب. هذا الذي يذكره الآن، لم يعد إلاّ أطيافاً في حلم، وخُطوطاً مشوّشة في مرآة الذاكرة؛ فكلّ شيء انتهى، وكلّ واحدٍ ذهب في اتّجاه، لأنّ طبيعة الحياة لا تعرف الاستقرار، ولا تساعد على الاستقرار، ولا تُنيل المرء أمانيه التي كثيراً ما تكون بالنّسبة له معسولة...

أشار المهندس إلى صورة أخرجها من درج مكتبه وطلب من الفتاة أن تخبره برأيها..قضّبت الفتاة حاجبيها لوهلة ثم رفعت نظرة مشدوهة إليه وعادت تشير إلى الصورة: إنهّا هي ..إنّها (جميلة)..إنّها أمّي بالفعل.

مسح الرّجل وجهه بكفّيه ليداري دمعة فرّت هاربة وهتف مبتسماً: **"والآن هل ستبخلين على ذلك الرّجل المسكين أن يراك بضعة أيّام بالأسبوع ؟ أعدك لن أبعث معك برسائل لوالدتك، ولن أتكلّم معك عن الماضي أبداً..**

[1] - ينظر: شريف محمد ثابت، عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص29-35.
[2] - المصدر نفسه، ص32-33.

ابتسمت الفتاة وربتت على كتفه وقالت وهي تهمّ بالانصراف: من تتخيّل أعطاني عنوان هذا المكتب.. ومن أصرّ أن أرتدي هكذا في هذه المقابلة ؟ ومن طلب مني أن أكون لطيفة معك لآخر مدى؟؟"[1].

انسلّت أمامه كالنسمة، وظلّ مذهولاً متسمراً مكانه لدقائق طويلة من وقع المفاجأة.. وبعد أن لملم شتات روحه الممزّقة هرب مسرعاً إلى المقهى علّه يجد السلوى مع أصدقاء الماضي.. علّه يجد من يحكي له آلامه.. ومثل هذه التصرّفات قد تدفع بالآخرين إلى لومه على وفائه لها بالرّغم من هجرها، وتدفعهم إلى اتّهامه بالخَبَل، لأنّه لا يعقل أنْ يتمسّك بحبلٍ غدَا واهياً، ولا يتشبّث بأملٍ صار متبخّراً.

القصّة القصيرة "جنس أدبيّ محكم لا يسمح بالفضول أو التزيد بما ليس في خدمة التوتر أو القوّة التي ينهض عليها البناء، في حلّ العقدة التي ينتظرها القارئ متشوقاً، ولا يمكن للقاص أن يجنح أو يسهو أو يتشاغل أو يبطئ، دون غاية، في تصوير الشّخصيّات، أو المناظر الطبيعية، أو الحوار"[2]؛ أي الاعتماد، في نقل الحدث، على التكثيف والاقتصاد والبلاغة في التّعبير والابتعاد عن أسلوب المراوغة.

إنّ الرّواية قصّة طويلة تصوّر جانباً واسعاً من جوانب الحياة للإبانة عن زوايا متعدّدة للأحداث والشّخصيّات المحورية منها والثانوية؛ فقد تصور لنا حياة الشّخص من نشأته، طفولته، يوميّاته، دراسته، سفره، زواجه... تشتمل على زمن طويل من حياة الشّخصيّة؛ حيث تحكي حوادث حياته بالتفصيل. أمّا القصّة فلا تعنى بسرد تاريخ حياة الشّخصيّة، بل تكتفي بلمحة منها يركّز القصّاص على حدثٍ أو موضوعٍ واحدٍ يلقي عليه ضوءًا معيناً وبطريقة مباشرة واضحة، غايته في ذلك إبراز للقارئ معنى محدّد بدقّة؛ فهي تعتمد على التّعبير عن لحظةٍ معينة، لحظة في حياة إنسان أو حدثٍ ما لتسلّط عليه الضوء بطريقة مكثّفة وفنّيّة تمضي قدماً نحو تعمق اللّحظة التي يصوّرها، ممّا تحدث الإفادة والإمتاع للقارئ أو المتلقّي؛ أيْ

---

[1] - شريف محمد ثابت، عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص35.

[2] -أحمد زلط: رؤية تحليلية في الأدب القصصي وجماليات النّصّ، هبة النيل العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط:1، 2009، ص 33.

التركيز على حدثٍ واحدٍ يرتبط ارتباطاً حثيثًا بالموقف الرّئيس، والابتعاد عنْ كلّ الأحداث الهامشية أو الثانوية التي تجعل النّصّ السّردي أقرب إلى الرّواية منه إلى قصّة متماسكة ومُتّسقة البنيان.

بناءً على ذلك، فإنّ القصّة تعمل على التقاط لحظةٍ خاصّة حسّاسة من حياة الشّخص، تعود لحالة احتباس للحظة ما. وقد اخترنا كمثالٍ عن ذلك قصّة **"صَاحِبُ ظِلّه"** للقاصّ **"محمد جعفر"**.حين يشعر البطل بالوحشة وسط سهرة مع أخلاّئه، لم يعد شيئاً مذكوراً لديهم. مؤلمة جداً هي تلك اللحظات. تضاعفت غربته، فكلّ شيء قد انتهى، وكلّ واحد ذهب في اتّجاه. كلّ واحد ذهب إلى غايته. يأخذ بعهدٍ على نفسه أنّه لا يرضخ لهذا ولا لذاك، ولا يحفل بذا ولا بذاك، لأنّ البشر لا يستقرّون على حالٍ، ولا يثبتون على حالٍ، ولا يثبتون على وئامٍ. فيعزل نفسه في عالم خاص يشعر فيه بغربة موحشة.

ويختم القاص هذه القصّة بهدوء وبتأثر. حين يشعر البطل بالوحشة وسط سهرة، يغادر رغم إلحاح الأصدقاء عليه بالبقاء. هناك في الخارج وتحت جنح اللّيل، يصطدم بالموت؛ إذ يخرّ صريعاً بعد أن تندفع مجموعة أشقياء للاعتداء عليه، وكأنّه اختار الذهاب إليه بدل أن يأتي هو إليه بغتة، تخفيفاً من المعاناة؛ وكأنّ البطل كان ينظر إلى مصيره ويتوقع نهايته القريبة. وقد كان منَ الطبيعي أنْ تتوقف القصّة عند ذلك الحد. لقد برع الكاتب في تقديم المشهد في مختلف ألوانه وأشكاله وحركاته؛ فقد اعتمد آلية الاختزال الوافية في العرض.

قصّة **"صَاحِبُ ظِلّه"** للكاتب **"محمد جعفر"** هي من أنضج قصص المجموعة، ولعلّها في المستوى الفنّي القصّة الأولى في قيمتها من خلال التلاحم يبن الشكل والمضمون. وقد حملت عباراتها كلّ أحاسيس الألم، حيث تتأسّس على منطق سردي تشريحي؛ فهي تزخر بقدرة هائلة على التّشريح الواقعي لتفاصيل الزّيف التي يعجّ بها المجتمع الجزائريّ والعربيّ بصفة عامّة، لاسيما النّفاق الاجتماعيّ؛ فقد خلخلت الزّمن الكاذب والمنافق.

الصداقة هو الموضوع نفسه الذي عالجته الكاتبة المغربيّة **"عائشة موقيظ"** في قصّة **"صديقان"**. إنّ موضوعيْهما متقاربان للغاية، يكادان يكونان واحداً. يكمن الفارق، فقط، في الأحداث. المنفّذ لعملية القتل هذه المرّة هو الصديق؛ ففي القصّة الأولى، ذهب البطل للموت بنفسه جراء معاملة أصدقائه، لكنّ المؤسف في القصّة الثّانية أنّ الصديق يقود صديقه غدراً إلى منطقة نائية مقرراً إنهاء حياة خلّه. لقد غدر بصديقه، بعد ترددٍ طويلٍ، أنفذ المدية في ظهر صاحبه، بينما أخذ هذا الأخير يردّد في وجهه مندهشاً : **"علام كلّ هذا الآن؟ علام ؟"**[1].

بنى الكاتب **"محمد جعفر"** الحبكة في قصّة **"صَاحِبُ ظِلّه"** على صراعٍ يحتدم في نفس البطل بين حبه لوطنه وتعلّقه بأصدقائه. ومن هنا، أمكننا القول أنّ هناك فرقاً بين أنْ تكتب خطاباً أيديولوجياً أوْ نظرة أوْ موقفاً في الرّواية وبين أنْ تكتب الحياة الداخلية، والحياة العاطفية؛ فهنا، نكتب الوحشة والاغتراب.

إذا كان هناك فكر الطمأنينة، فهنا في القصّة نجد الاغتراب والوحشة. وإذا كان هناك فكر الكلّيات، فهنا في القصّة تهتم بالجزئيّات.

الرّواية فكر الطمأنينة لأنّ هناك مسار الإنسانية، والمجتمع، والقضايا الكبيرة، والقضايا العامّة. لكنّ القصّة تهتم بالعناصر الصغرى في الحياة؛ إنّها مهتمة بالتقاط التفاصيل والجزئيّات الصغيرة المهْملَة كالألم، والحزن، الأوجاع... القصّة على الدوام تُؤلِم. وأنت تقرأ القصّة في مستوياتها وفي بنيتها وتشكُّلاتها، كأنّ ذلك الألم يقطر وهي تُشارف على بدايتها أو نهايتها.

إذا كانت الرّواية تصوغ فكر الجماعة، فالقصّة تصوغ فكر الفرد. من فرح وحزن، وشقاء وسعادة... ولهذا، نجد في القصّة القصيرة حدثاً منفرداً يحدُث لشّخصيّةٍ واحدةٍ على الأكثر، مرتبط بلحظة زمنيةٍ، ويعبّر عن موقف أو لحظة معيّنة من الزّمن في حياة الإنسان؛ ففي القصّة المصريّة **"قبل الآن"**، يروي لنا الكاتب تفاصيل مرض فتاة صغيرة، والذي أصابها فجأة

[1] ـ عائشة موقيظ: بَردُ دِسمْبر، مجموعة قصصيّة، ص11.

دون أيّ أعراض مرضية مسبقة. لقد كان كلّ شيء على ما يرام.. كانت تلهو وتلعب ولم تشتكِ من بطنها أو رأسها أبداً.. كانت على الدوام بصحة جيّدة.

كانت الفتاة مستلقية على سرير الفحص بالمستشفى، لا تفهم ماذا يجري من حولها غير أنّها خائفة أن يذهب (بابا) ولا ينتبه أنّه نسيها هناك مستلقية على ذلك الفراش البارد المرتفع.

فحصها الطبيب جيّداً، بعد أن انتهى الطبيب من عمل الأشعة، تخيّل الأب أنّه سيبتسم في وجهه ثم يعطيه وصفة طبّية ويصافحه ويقول له أن يأخذ (هالة) للمنزل.. لكنّ الطبيب أخذه خطوتين بعيداً عن سرير الفحص وأخبره عن إنهاك بالقلب بسبب ضمور في شريان ما وثقبٍ في جدارٍ ما وثمّة احتقانٍ في مكانٍ ما !.. بدأ يتحدث عن عملية جراحية خطيرة بالقلب !

سمعت هالة صوت الطبيب يقول لــ (بابا) شيئاً عن العملية.. هي لا تعرف ماذا تعني عملية.. مع ذلك لا تريد عملية فقط لأنّها تريد (ماما) تريد أن تلعب معها.. تريد أن تذهب للمنزل.. هتفت باكية: عاوزة أروّح ! التفت إليها والدها.. فرأت وجهه مبللاً وعيناه حمروان.. هل يبكي (بابا).. هي لم تره يبكي من قبل الآن.. هل أغضبه الطبيب ؟ انزلقت من فوق السرير العالي ببطء.. هرعت إلى والدها.. احتضنت ساقيه للحظات، ثم رفعت رأسها نحوه وهتفت بحنوٍ شديد: معلش يا بابا.. مش تزعل.. وحوّلت نظرتها النّارية للطبيب وهتفت بصوت تخنقه الدموع: دكتور وحش ؟[1].

يمكن لأيّ خطابٍ، مهما كان قريباً أو بعيداً من عالم الأدب، أنْ ينفلت من أسلوبِ وأثرِ الذّاتِ والتاريخ والأديولوجيا. غير "أنّ الخطاب الرّوائي أيديولوجي بالضرورة، أيديولوجية محايثةٍ باطنية نابعة من بنْيتِه الدّاخليّة، وهي كذلك أيديولوجية وظيفية تتحقّق بمدى دلالة تأثيره الموضوعي

[1]- ينظر: شريف محمد ثابت، عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص7-11.

الخارجيّ من ناحية أخرى"[1]. إنّ الرّواية ترتبط بسردٍ أقرب إلى السّرد المتعدّد والمتنوّع ذي الخلفيات الأيديولوجية. وهذا ما لا نجده في القصّة؛ فالقصّة القصيرة لا أيديولوجية فيها. المؤلِّف في القصّة لا يسعى إلى إجبار شخصيّاته على أنْ تتبنّى أيديولوجيا؛ فهو يبقى طوال السّرد خارج أيّ أيديولوجية إلاّ أيديولوجية التأليف؛ فخطاب كلّ شخصيّة يعبّر عن هويتها.

الرّواية تشخصّ العالم انطلاقاً من منظور زمني يتماشى مع التاريخ، ويعكس المجتمعات في الواقع. أما القصّة فتأخذ لحظة بحال المسرح: لقطة من الزّمن فقط، وحادثة، وواقعة؛ فالقصّة القصيرة تنظر إلى ما هو معقول لا إلى التاريخ، ترى فيه شيئا بسيطاً، تتحدّث عن حدث ذاتي؛ إذ لا وجود لسياسة أو أيديولوجيا. مع ذلك، قد نلفي بين الفيْنة والأخرى وجود قصص تتضمّن ذلك. وهو ما عثرنا عليه في قصّة **"للعبودية أيضا مذاق.."**.

تتحدّث هذه القصّة عن حياة عصفور؛ عصفور عذب الصوت، يرى الكون بعينيه اللطيفتين من خلف قضبان تتشابك أسلاكه؛ فتأتيه أشعة الشمس من خلاله فاترة ومنكسرة. يعتاد نقر حبات القمح التي تلقى له. مرّة كلّ أسبوع، يُفتح باب القفص، لتمتدّ يد تملأ الإناء الصغير بحبات قمح، وتسكب الماء عبر الأنبوب المثّبت على جانب القفص. تكثر رفرفات العصفور في القفص، كأنّه يحتج على روتينٍ ضاق منه ذرعاً.

يمرّ الوقت.. باب القفص يفتح.. امتدت اليد حوله.. راوغها بكلّ قوّته.. دار في الغرفة، ثم اتّخذ من النافذة درباً إلى السماء.. انتقى أعلى قمة تراها عيناه، واستقر فوقها يراقب الكون والكائنات.. كأنّه يريد في تلك الساعات أن يعوّض ما فاته من سنوات.. لكنّ الجوع جاءه متربصاً؛ فبحث عن قوتٍ، ووجد بعض الثمرات، نقرها ثم تركها، يبدو أنّه اعتاد مذاقاً واحداً لا يستطيع أنْ يغيّره.. أتى اللّيل سريعاً. عندما أتى الصباح، لم يدَعْه الجوع يتمتع ببهاء الصّبح ودفء الشمس. استمات في البحث عن حبة قمح، كالتي تلقى له دون عناء في القفص. أنهكه الجوع والبحث..

[1] - محمد أمين العالم: البنية والدلالة في القصّة والرّواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، مصر، دط، 1994، ص27.

مرة أخرى، شارفت الشمس على المغيب.. من أعلى مكان ناظرت عيناه النافذة المشرعة، وداعبت ذاكرته الصغيرة حبة القمح ودفء القفص.. اقترب من النافذة، وقف على حافتها.. كلّ شيء ما يزال كما هو، أنبوب الماء والحَب.. عاد وانزوى في ركنه المعهود.. لَمْلَم جناحيه وتناسى فردهما، وتناسى روتينه المنتظم من صراخٍ ونقرٍ.. فقد تعلّم كيف يجعل منقاره بعيداً عن قضبان القفص، وكيف يجعل رفرفاته هادئة خانعة.. في الصباح، امتدت اليد من جديد لتعطي الحَب والماء، وتغلق الباب بثقة[1].

كثيرة هي الجوانب التي يمكن تلمّسها في هذه القصّة، سياسيّاً، واجتماعيّاً، ونفسيّاً، تعمّق الكاتبة بعضها وتلمّح إلى آخر. لقد عالجت الكاتبة الفلسطينية "**زينة زيدان الحواجري**" هذه القضية عن طريق نصٍّ محتالٍ. وهو "الذي لا يأتي للواقعة بطريقة مباشرة بل يحتاج لأساليب أخرى غير مألوفة للدخول إليه. فقد يستعير أسماءً أخرى ويعني بها أسماء حقيقية، أو يستعير شخصيّات خيالية، أو شخصيّة حيوانية"[2]. كاعتماد العصفور شخصيّة رئيسيّة، وواضح أنّ هذا العصفور هو الإنسان العربيّ نفسه. إنّه أوّل مدخل لهذه القصّة المخاتلة للواقع. الكاتبة في هذه القصّة لا تتوانى في استدعاء أحداث تشبه وقائع وأحداث يوميّة لكنّها تناولت ذلك باحتراس شديدٍ.

وهنا، وَجب علينا الإشارة إلى مسألة مهمّة، وهي أنّه، على الرغم من التنوّع القطريّ والثّقافي والحضاري للمدوّنات التي اخترناها كنمذجة للدّراسة، فهي تشترك جميعها في اعتماد هذه الخاصية النّصّية. "إنّ السياق الثّقافي والاجتماعي الذي تتغذى منه هذه التجارب والمطبوع بأسئلة وانشغالات متشابهة، يجعل النّصوص القصصيّة المعاصرة منتظمة في بنية سرديّة تشخِيصِيّة يحضر فيها الإنسان مدفوعاً بالكلام عن ذاته وظروفه

[1] - ينظر: إيمان الدواخلي: مارا تخبز الحياة عند نهر إيتاجي، مجموعة قصصيّة، ن للنشر والتوزيع، مصر، ط:1، 2015، ص63-66.
[2] - ياسين النصّير: ما تخفيه القراءة" دراسة في الرّواية والقصّة القصيرة"، ص210.

الاجتماعيّة والسياسيّة المحيطة به"[1]. فأحياناً يكتب القاصّ قصّة تحكي واقعه؛ إذ له ذاكرة وطفولة وله مراهقة، قد يعبّر عن نفسه، أو يندسّ بطريقة ما.

بناءً على ذلك، تُتّخذ القصّة القصيرة، في الكثير من الأحيان، وسيلة لكشف المفاسد وتعبئة الرأي العام ضدها. وبذلك، يمتزج العنصر الأخلاقي بالعنصر السّياسي.

يُجمع النّقّاد على أنّه لا يمكن لرواية أن تكون إلاّ بوجود الحُب، وإذا كانت هناك رواية بدون حب، فهي إمّا سيرة ذاتية أو رواية تاريخية، ولا يمكن أنْ تكون عملا تخييلياً. والقصّة قد تتطرق إلى الحب، ولكنْ بطريقة سريعة، وبدون أن تدخل تلك العاطفة في تلوين القصّة، وفي إعطائها نبرة معينة[2].

غير أنّنا عثرنا على مجموعة قصصيّة للكاتب **"بلقاسم مسروق"** الموسومة **"ماذا تريد الأنثى..؟"**. تتضمن جميع قصصها الحب.

تدور أحداث قصّة **"نهاية امرأة"**حول امرأة جميلة اسمها **"فايزة"**. امرأة جميلة بكلّ المواصفات.. عرفها **"جابر"** بمحض الصّدفة في مكتبة الجامعة. كانت تبحث عن كتب لإعداد مذكرة تخرّج، بينما كان هو يفتّش عن بعض المراجع المتعلّقة باختصاصه كأستاذ في علم السّياسة.. في هذا المكان، اتّقدت شرارة حبّهما الأولى.. عرفها وعرفته.. وأخذ يلتقيان مرّة ومرّة يتهاتفان إلى أنْ تمكّن منهما الحب واستقرّ في قلبيهما.. تزوّجا.. لكنّ الزّمن كفيل بتغيير الألوان..

مرّت ست سنوات على زواجهما ولم تُثمر.. وبدأت جمرة الحبّ تخبو شيئاً فشيئاً إلى أن انطفأت نهائيا وبدأت رحلة العذاب.. كانا يحتفلان بذكرى زواجهما كلّما حلّت.. كان يقدّم لها الهدايا.. عطور.. أساور وخواتم وو..

---

[1] - إدريس الخضراوي: تفكيك أنساق الكراهية في رواية "مديح الكراهية"، مجلة أبحاث في الرّواية العربية، منشورات مختبر السّرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 2015 ، ص209.

[2] - ينظر: أحمد اليبوري ، تحوّلات القصّة الحديثة بالمغرب العربي "مرحلة التأسيس"، ص27.

وكانت تقدّم له روحها، لكن في السّنتين الأخيرتين، أصبح ينسى ويتناسى ذكريات الفرح...

حدّثها ذات ليلة بأنّه سيتزوّج امرأة أخرى لعلّه يرزق منها بولد لكنّها رفضت.. رفضت أنْ تُشاركها فيه امرأة أخرى.. وحاول أنْ يقنعها بشتّى الطّرق.. لكنّها أصرّت على رفضها فضربها ودفع بها إلى الشارع ولسانه يردد: أنت طالق .. أنت طالق.. حينها، بكت بحرقة.. بكت وبكت..تبكي حبيباً أحبّها وأحبّته ثم تخلى عنها.. ومضت تسير في اللّيل في غياهب الظّلام.. لم تحبْ رجلاً آخر بعده، بل لم تعد تُحب لا هو ولا غيره، ولا تشتهي جنس الذكور قاطبة.[1]

وعنوان هذه القصّة يدلّ على مضمونها. لقد أنهى حياتها بالحكم عليها أنّها هي المسؤول الوحيد على الإنجاب. وهذا ما يبرّره الواقع الاجتماعي؛ واقع سيطرة الرّجل وخضوع المرأة. لقد تغيّرت نفسية البطلة بسبب صدمة عنيفة في الحب. لم يكن الموقف مجسّداً تجسيداً عفوياً، بقدر ما كان ذا دلالاتٍ نفسيّة، تتمثّل في تكريس عنصر الذكر من جانب، ومن جانب آخر ممارسة نوع من السلطة الذكورية في المجتمع.

وهذه القصّة نشعر بواقعيتها الصّادقة بدون أيّ مبالغة في التصوير؛ إذ أنّ أحداثها تسير في بساطة متناهية. إنّ الكاتب **"بلقاسم مسروق"** يمضي بأبطال قصصه إلى ما يمكن أن يصلوا إليه من سعادةٍ أو شقاءٍ من قوّةٍ أو ضعفٍ...؛ فهو لا يترك قصةً مفتوحة النّهاية.

هناك فارق آخر بين الرّواية والقصّة القصيرة، وهو ما نجده في معظم النّماذج السّرديّة القصصية التي اخترناها متناً للدّراسة، وهي شعور القارئ بأنّ هناك شيئًا سيحدث في الرّواية؛ أي إنّ هناك أثراً فنيّاً. أمّا في القصّة فلا يمكن أن نتوقع ذلك، لأنّها مرتبطة بتشكل لا زمنّي، هي لحظة منفلتة، هي

[1] - ينظر: بلقاسم مسروق (ابن الرّمل)، ماذا تريد الأنثى..؟، مجموعة قصصيّة، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، الجزائر، ط:1، 2013، ص89-95.

صوت الإنسان الضئيل الذي يشعر بأنّه يتقزّم في مقابل تعملُق التسلّط. نقصد، بذلك، السلطة بأبعادها الرمزية والمعنوية؛ فحين نقرأ الرّواية، نتوقع في العادة أن يتبع أمرٌ ما أمراً آخر، كما لو كان ثمّة سلسلة منطقية تجمع الحوادث معاً، كما أنّه عندما نقرأ السطور الأولى منها غالباً ما نتوقع خاتمة للرّواية، لكن الأمر مغاير تماماً في القصّة. وأحسن نموذج عن ذلك قصّة **"موعد خارج الإطار"** للكاتب **"محمد جعفر"**؛ التي تبدأ بموقف وتنتهي بموقف آخر.

تبدأ أحداث هذه القصّة بمشهد انتظار البطلة لصديقها في الشارع، وفقا لموعدٍ مبرومٍ بينهما، فإذا كان اللّقاء في قصّة **"الفحل الذي أكل قلبه"** للكاتب نفسه عاطفياً مبنياً على المصلحة، فإنّه في هذه القصّة لقاء عاطفي محض.

كانت البطلة قد وصلت قبل حلول الموعد بقليل، فتتعرّض لأشكال من المعاكسات والتحرّشات من قبل المارّة، ممّا جعلها في موضع الاحتقار؛ وكأنّها مذنبة أو فعلت شيئاً خاطئاً لا يغتفر. وفي لحظة الغيظ والحنق وحين يحلّ هذا الموعد المنتظر، فإنّ البطلة تقرّر إنهاء هذه العلاقة. وهو أمر يثير بطبيعة الحال اندهاش الصديق إزاء هذا الانقلاب المفاجئ.

رغم أنّ الصديق لم يكن يرفض أيّ طلب لها، ولا يناقشها في أيّ اقتراح. كيف للعاشق أنْ يناقش معشوقته في ما تهوى؟ يقترب منها، يحدّق في عيونها المنطفئة، وملامحها الغرِيبة، يطِيل النّظر إليها بلذة قصوى، لتقابله معشوقته بتصادٍ .كان جوابها نظرة ازدراء حادّة نفذت إلى صميم فؤاده فمزّقته.

لقد كنا ننتظر نهاية غير التي رسمها الكاتب، كأن يكون الموعد بداية لحياة جديدة، إعلان عن صفة رسمية لهذه العلاقة كخطوبة أو زواج.. لكنّنا نتفاجأ بإنهاء العلاقة نهائياً. إنّها قصّة واقعية، تستمد واقعيتها من واقع حياة المؤلّف ومشاهد عصره، على الرغم من الإطار الخيالي التصويريّ الذي وضعه لها؛ فقد حاول المؤلِّف من خلالها أنْ يوضّح أخلاق النّاس وما آلت

إليه أحوالهم، وأنْ يكشف عن النقائص ويحذّر منها. إنّ الكاتب **"محمد جعفر"** يدلي بدلوه في البئر العميقة لأسرار العلاقات الإنسانية.

أوّل ما يلفت الانتباه في هذه القصّة هو العنوان **"موعد خارج الإطار"** الذي يدل شكله الأيقوني على مضمونه، حيث إنّ السارد، وقبل أن يكتب القصّة، كان في ذهنه هذا العنوان لأنّ مجريات الأحداث تدل على ذلك.

الرّواية على مستوى البناء، يمكن أنْ نجد المنبع الذي تنطلق منه أحداثها، شخصياتها، فضاءاتها؛ فالرّواية يمكن أن تنطلق من حدث، شخصيّة، فضاء،...عندها هذه القدرة الهائلة، و يمكن في مسارها أنْ تصُب في مصبٍ ومنبعٍ واحدٍ. في حين، لا وجود في القصّة القصيرة على المستوى البنائيّ لا لمنبعٍ ولا لمصبٍ، وكأنّها متشظية في الزّمن؛ لا نستطيع التقاط بدايتها ولا نهايتها، لأنّ فكرها هو فكرُ الحالة الإنسانيّة المشتّتة اللّحظية والتي لا يُمكن الإمساك بها.

ومن بين النقاط الأخرى التي تميّز القصّة عن الرّواية، النّهاية؛ فالنّهاية في القصّة عبارة عن لحظة تنوير يكتمل بها معنى الحدث.

هناك ملاحظة نقدية أخرى حول الحدث في القصّة القصيرة، وهو التركيز على عامل التشويق. نلاحظ منذ القراءة الأولى لقصّة **"الشّك"** للمؤلف نفسه مدى اهتمام الكاتب بعنصر التشويق من بداية القصّة إلى نهايتها. تجد البطلة رقم هاتف على قصاصة ورق في أحد ملابس زوجها. رقم لا يصحبه اسم، تتناهب الشكوك الزوجة ابتداءً من الاحتمال الأقرب للوسواس وهو أن يكون الرقم لسيّدة. أخبرتها هواجسها بأن تكون هذه الأنثى عشيقة زوجها. تسعى الزوجة إلى كشف حقيقة هذا الرقم عبر سلسلة من الاحتمالات والوسائل المختلفة، سعياً إلى إيجاد إجابة واضحة تؤكد شكوكها.

وابتداءً من تقديم مشهد العثور على الرقم المجهول، تسعى الزوجة إلى كشف حقيقة هذا الرقم، وانتهاءً بالتراجع عن ذلك كلّه مع عودة أبنائها من مدارسهم. نجد سلسة من المواقف التي تفيض بالمشاعر والأحاسيس

المختلفة، والتي تستهدف إثارة مشاعر القارئ وتشويقه إلى الخطوات المتتابعة في سلسلة الأحداث. وبهذا، يكون القاص مهيمناً على وحدة انطباع كاملة تجعل القارئ مشدوداً لخيوط اللعبة الفنّية.

وبتمعننا في مقولة العَنْونَة الواسمة لهذه القصة **"الشّك"**، فإنّنا نلفيها ذات وظيفتين؛ الأولى هي الإغراء، والثّانية هي الإيحاء إلى مضمون القصّة؛ فقد بدا عنوان هذه القصّة أكثر إغراء، بل أكثر فنّية من الموضوع نفسه. **"الشّك"** علامة ملغزة للمرور إلى خفايا المتن الحكائي؛ فهو محط حيرة وتساؤل كبيرين. والمؤكد أنّ اختيار هذه العنونة بهذا الشكل كان الغاية منه إرباك القارئ والإيقاع به في شرك الغواية. ولقد تركز التشويق في تلك المواطن التي استطاع الكاتب فيها أن يثير قلق المتلقّي على مصير الشّخصيّة الرئيسة، حين جعلنا نترقب موقفها، وما ستكون نتيجة تحرّياتها.

قرّرت الزوجة نسيان ما حدث. وقرارها هذا ليس طوعيّاً وإنّما هو ضروريّ، لما فيه من الخير لأبنائها متحمّلة كامل المسؤوليّة. ماذا دهاها لتسعى إلى خراب بيتها. مع ذلك، يبقى مجرّد خطوة لا تصل إلى الحلِّ؛ حل نهائي للمشاكل. وتظلّ الأسئلة جميعها تشغل تفكيرها دون جوابٍ شافٍ. وتأتي النّهاية محقّقة لغاية المؤلِّف مجسِّدة لمضمونه.

لقد كانت بخطّ سيرورة هذه القصّة متوالية المراحل والأحداث، فيها انتظار للحظة التنوير، وفيها حبكة متينة مبنيّة على روح المفاجأة؛ فقد كان المتلقّي ينتظر إثبات خيانة الزوج من عدمها. ولقد مكّن هذا البطء في حركة الأحداث الكاتب من إضفاء الكثير من عناصر التشويق. كان مصدرها المشاركة القلقة على مصير هذه الأسرة، والزوجة من بينها بصفة خاصّة.

لقد لاحظنا من خلال هذا المبحث مدى الفارق بين الحدث الرّوائي والحدث القصصي، استناداً إلى عملية قراءة سرديّة لمجاميع قصصيّة. كما وضحنا كيفية تحقيق الحدث للمعنى في القصّة القصيرة. إنّ الحدث لا يكتمل معناه إلاّ بوجود شخص أو أشخاص يفتعلون هذا الحدث. وعليه سنقف في

المبحث الثّاني من هذا الفصل للحديث عن فاعلية الشّخصيّة القصصيّة في الكشف عن المعنى .

المبحث الثاني: "الاستدلال على المعنى بالشّخصيّة"

إنّ بناء الشّخصيّة عنصر مهم من عناصر السّرد القصصي، حيث تشكّل الشّخصيّة القصصية دعامة أساسية يقوم عليها العمل السّردي، بحيث لا يمكن تصوّر قصّة بدون شخصيّات؛ فكلّ قصّة هي قصّة شخصيّات، حتّى إنّنا نصادف الشّخصيّة في معظم الأوقات منذ السطور الأولى من القصّة.

تتفاعل الشّخصيّة مع مكوّنات السّرد الأخرى جميعها؛ "فلا زمن إلاّ بها ومعها، ولا الحيّز حيّز إلاّ بها، حيث هي التي تحويه وتقدّره لغاياتها،

على حين أنّ اللّغة تكون خدماً لها وطوع أمرها"[1]. إنّ الشّخصيّة القصصية هي شاهد الحياة ودليل الحركة والفكرة.

وتتضمن القصّة شخصية رئيسة ويطلق عليها، أيضا، اسم الشّخصيّة الحاسمة، وهي الفرد الذي يتأثّر بالأحداث أوْ الذي يحاول أنْ يحدّد القضايا التي تواجهه في حلّ مشكلته. "ينتقي القاص في معظم الأحيان من الشّخصيّات ما يوظّفها للتّعبير عن أفكاره وآرائه شخصية محورية لتمثّل ما أراد تصويره وما أراد التّعبير عنه من أفكار وأحاسيس. وعليها يقع عبء بناء الحدث الرئيس وتنميته اعتماداً على صفاتها"[2]؛ فهي الشّخصيّة التي تختصر حول ذاتها أحداث القصّة ووقائعها.

في قصّة "**الخطيئة**"، للقاص " **شريف محمد تابث**" الأب هو الشّخصيّة الرّئيسة التي نعرف عن طريق سير حياتها تطوّر أحداث القصّة. إنّنا نعيش معها ونشهد تأثر نفسيتها بالأحداث من أوّل القصّة إلى نهايتها. إنّ من خصائص الشّخصيّة، في القصّة القصيرة، التركيز على الشّخصيّة الرئيسة، أمّا باقي الشّخصيّات فيتم التّعبيرُ عنها بأوجز التفاصيل، ويُعزى ذلك إلى ضيق الفضاء الخاص بالنّص القصصي. "ويجب أن تتميّز الشّخصيّة الرئيسة كغيرها من الشّخصيّات بالإقناع الفنّي، أيْ باستقلالها وانبثاق الحدث من داخلها دون توجيه من القاصّ الذي يقف بعيداً مراقباً"[3].

وإلى جانب الشّخصيّة الرئيسة، هناك شخصيّات ثانوية، أو هامِشية، "وهي ثانوية لأنّها أقلّ تأثيراً في الحدث القصصي، وإنْ كان هذا لا يمنعها من المساهمة في تحديد مصير الشّخصيّة الرئيسيّة والتأثير على اتجاهها"[4]؛ ففي قصّة "**قبل الآن**"؛ للكاتب "**شريف محمد تابث**" يكون للشّخصيتين الثانويتين مثل"**الأم**" و"**الطبيب**" أثر كبير في نسيج القصّة، بحيث لا يمكن

---

[1] - عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي "معالجة تفكيكية سيميائيّة مركبة لرواية زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1995، ص127.

[2] - هاشم ميرغني: بنية الخطاب السّردي في القصّة القصيرة، ص396.

[3] - هاشم ميرغني: بنية الخطاب السّردي في القصّة القصيرة، ص390.

[4] - المرجع نفسه، الصفحة عينها.

الاستغناء عنهما؛ فأحياناً، نتعرّف على الأبطال الحقيقيين في القصص عن طريق الشّخصيّات الثانوية القريبة منهم.

في قصّة **"الرّسالة"**من المدوّنة المغربيّة **"عُبور"** للقاصّة **"خديجة بوتني"**، هناك شخصيّات ثانوية قريبة من مراكز الأحداث، لكنّها لم تغيّر من مسارها، حيث لم يقف أيّ فردٍ من أسرتها معها عَدَا أمّها، كما اقتصر دور الأم على المرافقة واللّوم على إقبالها على هذه الزيجة بينة الفيْنة والأخرى، دون المشاركة الفاعلة سلباً أو إيجاباً في ما يجري. في حين، نجد العكس في قصّة **"الفحل الذي أكل قلبه"**؛ فهناك شخصيّة هامشية، ولكنّها قريبة، لا يمكن إغفال دورها، حيث يحاول القاصّ أن يعمّق بها حدثه ويسوق الشّخصيّة المحورية إلى مصيرها.

وقد نجد شخصيّات هامشية لا تضيف شيئًا لأحداث القصّة، غير أنّها تُتَّخذ وسيلة لإيصال رسالة ما؛ ففي قصّة **"الخادمة.. والأقراط"** للقاصة المغربية **"خديجة بوتني"**، نجد شخصيّة **"عائشة"** خطيبة الابن وهي ثالث شخصيّة تفعل الخير وتقدّم الإحسان حتّى في الظّروف الأكثر قساوة، ومشاركة عائلة خطيبها أزمتهم قدر الإمكان. تقول بطلة القصّة: **"ترافقني دوما عائشة، خطيبته، إنّها فتاة طيّبة..تقتني له السمك الطازج من "سماط" وتؤدي لي تذكرة الحافلة."**[1].

في هذا المقطع السّردي، رسالة البحث عن تلك القيم الإنسانيّة المفقودة في الواقع لتحقيق إيجابية الإنسان، وبثِّ روح التكافل الاجتماعيّ والتآزر الطبقيّ. لقد رصدت لنا هذا التضامن كي تكشف بوساطته عن العمق الاجتماعيّ بين أفراد الطبقة الوسطى.

كما تبرز شخصيّة هامشية أخرى؛ شخصيّة ثرية وهي مالِكة **"الفيلا"**، التي استعانت بها الكاتبة من أجل إبراز الفوارق الاجتماعيّة: **"تدبرت عملاً عند شابة متزوجة بشابٍ غني، ويسكنان فِيلاَ كبيرة .. كانت تأكل الأقراص ضد الحمل، بالرغم من أنّ لها طفل واحد فقط، كانت تكره**

[1] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص7.

كثرة الأطفال، إنّها حمقاء، ألم يقل الله تعالى "المال والبنون زينة الحياة"؟

أجرتي كانت جيّدة معها، والعمل عادي، لأنّها لم تكن تستقبل ضيوفاً كثِيرين"[1].

تعرف الكاتبة كيف تختار اللقطات الدّالة على هذا التناقض بمختلف الطرق. في هذه القصّة، توجد ملامح حياة فئة من البشر لا يكاد وجودهم يختفي من مكانٍ أو زمانٍ. تقدّم لوناً من التقابل بين نعيم الأغنياء وبؤس الفقراء، وشهامة الفقراء وخِسّة الأغنياء، داخل البنية الاجتماعيّة الواحدة؛ إذ نستطيع ببساطة تمييز التفاوت الطبقيّ بين شريحتين اجتماعيتين تتمايزان من حيث الانتماء الطبقيّ في المجتمع، وإنّ هذا التباين في المنازل والمراتب الاجتماعيّة ليس تكريساً، على أقلّ تقدير، لتوجّهات طبقة معيّنة داخل النّظام الاجتماعيّ تسعى إلى استغلال الطبقة الكادحة، وقوى المقهورين اجتماعياً.

وقد تختفي الشّخصيّات الهامشية أوْ تظهر بلا فاعلية[2]؛ في قصّة **"القنبلة"** لا وجود لأيّ شخصيّة ثانوية أو هامشية. "فأمام هذا الاهتمام الشديد بالشّخصيّة الرئيسة في القصّة وتوظيف كلّ الوسائل المعنيّة من أجل إكمال جوانبها وأبعادها المختلفة، يتضاءل الاهتمام بالشّخصيّات الأخرى حتى ليكاد ينعدم"[3].

في قصّة **"الشك"** لـ**"محمد جعفر"** تظهر الشّخصيّة الرئيسة **"الزوجة"** لوحدها، ولم تزد شخصيّات باقي قصصه عن شخصيتين إنْ لم تكن شخصيّة واحدة. يؤكّد **ولسن ثورنلي** ***Wilson Thornley*** على عدم استخدام شخصيتين ثانويتين في حالة ما كنا قادرين على تسيِير القصّة بشّخصيّة

[1] - المصدر نفسه، ص8.

[2] - ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2011، ص337.

[3] - صلاح رزق: القصّة القصيرة "دراسة نصيّة لتطور الشكل الفني"، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط:3، 2001، ص61.

ثانوية واحدة، وإذا كنا قادرين على تسيير القصّة بشخصيتين ثانويتين، فلا نستخدم ثلاثاً. وبالاطّلاع على المدوّنات القصصيّة، فإنّ أغلبها لمْ تتجاوز قصصها استعمال أكثر من شخصيّتين ثانويتين.

بالموازاة مع الشّخصيّة الرئيسة في قصّة **"الفحل الذي أكل قلبه"**، تبرز شخصيّة **"الأديب"** بوصفها شخصيّة ثانوية في المتن الحكائي، وهو خليلها الذي تنسج معه مجموعة من العلاقات التي تعكس صورة المثقّف وصراعاته مع تفاصيل الذات والجسد وإغراءاته. واقع منفلت يسعر الغرائز دون أنْ يحقّق إشباعها. لقد كانت البطلة متأكدة تماماً أنّه يحتاج إليها من بين هذا الخلق. إنّها الممَر السري الوحيد إلى ذاته، تعرف أنّه يحتاج إليها جداً حتّى وإنْ كان يبدو وهو يستعدّ للانصراف متعجرفاً سيعود إليها وسيصغر بين يديها مثل طفلٍ، وسيسرد عليها ما لم يعلمه أحد، ولا يداخله شك ولا يصيبه ندم من ضعفه بين يديها.

وقد تكون البطولة جماعية أو تكون الشّخصيّة الرئيسة مجموعة من الشّخصيّات، وربما خلت من الشّخصيّات الفردية. "وهنا تكون الغاية الأساسية فيها الكشف عن جوانب موقف، وعن أصدائه النّفسية العميقة لدى مجموعة من الأشخاص يمثّلون طبقة من المجتمع"[1]. والمثال الأكثر تمثيلاً لهذه البطولة الجماعيّة ضمن المجاميع القصصية، هو قصّة **"الحافلة"** لـ **"عائشة موقيظ"**، يقول السّارد: **" الرّكاب كانوا ما يزالون هناك؛ كانوا يتحدثون ويضحكون عندما هبطت عليهم القنبلة. وقد تبخر الجلد عن العظام، ولكنّهم بدوا كما لو أنّهم لا يعبأون..."[2].**

تصوّر الكاتبة حالة من المصير المأساوي لجماعة من الرّكاب كانوا يعيشون لحظاتهم بكلّ عفوية، لكنّ القنبلة جعلتهم يعرفون مصيراً مغايراً، لتطرح قضية اغتيال الحب والسلام، ونحر البراءة. ورغم أنّ أحداثها تقع بالمغرب، إلاّ أنّها تذكِّرنا بفترة التسعينات"العشرية السوداء" في الجزائر.

---

[1] - هاشم ميرغني: بنية الخطاب السّردي في القصّة القصيرة، ص400.

[2] - عائشة موقيظ: بَردُ دِسَمْبَر، مجموعة قصصيّة، ص58-59.

والتعرّف إلى ملامح الشّخصيّة من خلال القصّة القصيرة أصعب من التعرّف إلى الشّخصيّة من خلال الرّواية؛ "لأنّ الفضاء الرّوائي يسمح للشّخصيّة بأنْ تكشف عن نفسها بوضوح ويستطيع الرّاوي أنْ يتابع تطوّرها ويدخل في أعماقها وخفايا نفسها ويكشف عن مواطن ضعفها وقوّتها"[1]. ولذا، نلفى عدّة طرق لتقديم الشّخصيّة القصصيّة:

أ- ما يخبر به الرّاوي:

يقوم السّارد بوصف الشّخصيّة، فيحدِّد ملامحها النّفسية والسلوكية الإيجابية منها والسّلبية. "وهذه الطريقة في التقديم تساعد المتلقّي على تحديد ظروف القصّة، وتركّز انتباهه في تحوّلاتها ومجرياتها، وتسهم في تشويقه إلى معرفة ما ستؤول إليه من أمور وتزيد في قربهِ منها وتعاطفه معها"[2]، كما هو الحال في قصّة **"الشّك"**.

ب-ما تخبر به الشّخصيّات:

قد تخبر الشّخصيّات عن نفسها، وتحدِّد صفاتها وملامحها وأهدافها[3]؛ ففي قصّة **"الخادمة... والأقراط"**، تتحوّل الشّخصيّة الرئيسة **"الخادمة"** إلى سارد في القصّة، فتصف حالتها ومعاناتها وأمانيها: **"إنّني تعبتُ من الانتظار، إنّني أريدُ أن أَتزوّجَ من جديدٍ، أنْ أتوقفَ عن العمل، أريد أن أشْبَعَ نوماً، إنّني تعبتُ من العمل في البيوت،,اللّهم ذْلْ رَاجْلْ ولا ذْلْ مْرَا,,"**[4]. أيّ تأوّه ورنين ! من يقرأ هذا المقطع السّردي ولا تنفطر كبده من التأثّر ومشاركة الباثّ أشجانه وأوجاعه؛ فالنّصّ ممضٍّ يكشف عن معاناة امرأة تعبت من خدمة البيوت.

جـ - ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشّخصيّات:

ونجد هذا النّوع من التقديم في القصّة التي "تهتمّ بالحدث أكثر من اهتمامها بغيره من العناصر، فيستطيع المتلقّي أنْ يحدِّد ملامح الشّخصيّة

[1] - صبيح الجابر: مدخل في فن القصّة القصيرة، جامعة التحدّي، بيروت، دط، 1999، ص36.
[2] - ركان الصفدي: الفنّ القصصي في النثر العربيّ حتّى مطلع القرن الخامس هجري، ص333.
[3] - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة عينها
[4] - خديجة بوتني :عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص9.

من فعلها وسلوكها في الأحداث"[1]. وأفضل مثال عن ذلك قصّة **"للعبودية أيضا مذاق.."**؛ فمن خلال سلوك الشّخصيّة الرئيسة **"العصفور"**، نتعرّف إلى ملامحها وصفاتها؛ فهي شخصيّة ضعيفة، واتّكالية، وأَلِفت الاستعباد.

وتكون الشّخصيّات القصصيّة "إيجابية أو سلبية، بحسب الوظيفة التي تقوم بها في القصّة، وكذا من وجهة نظر المسرود له، أو المتلقّي"[2]. أو بحسب سلوكها وتصرفاتها في القصّة، أو من خلال الفعل الذي تقوم به لفائدة البطل أو الإضرار به.

إنّ الأبطال في المجموعة القصصيّة **"ابتكار الألم"** لا شيء مثير فيهم سوى أنّهم حقاً مساكين، لا فرق في جنسهم أو ثقافتهم، مضطربون، لا راحة بين أيديهم ولا أمامهم. ومع ذلك فهي شخصيّات جذّابة، وذات إرادة قوّية تسعى جاهدة لتغيير واقعها؛ نستثني منها قصّة واحدة، ألا وهي قصّة **"الفحل الذي أكل قلبه"**. حيث إنّ شخصيّة **"الزوجة"** في قصّة **"الشك"** إيجابية وجذّابة بذكائها وصبرها؛ فهي صورة عن المرأة البسيطة المطيعة، وامتداد شرعي لكلّ النساء؛ فصفة الصّبر لَصيقة بالزوجة العربيّة، وإنْ بدأت هذه الصّفة تتلاشى في عصرنا الحالي. فلا ضير في ترك الزوجة للشّك، بل بالعكس يعدُّ هذا الترك ذكاء من قِبلِها إنْ صحّ التّعبير، لأنّ السّقوط في الشّك يفضي إلى تدمير العائلة.

يجنح الكاتب، في قصّة **"الشّك"**، إلى تقديم المرأة في صورة الأم المثالية. والأمر نفسه في قصّة**" الخادمة.. والأقراط"** للكاتبة المغربيّة**" خديجة بوتني"**؛ فقد قدّمت لنا شخصيّة **"فاطنة"** الأم التي تكافح من أجل ابنها؛ كفاح أمّ عظيمة، حيث رسمت لنا صورة واضحة لامرأة من الطبقة الكادحة وهي تمارس وجودها اليومي.

في قصّة **"الفحل الذي أكل قلبه"** نجد شخصيّة **"الرفيقة"**، شخصيّة مخالفة تماماً لشخصيّة **"فاطنة"**. حيث تقوم هذه القصّة على موضوعة الجنس، تدلّ على حالة أخلاقية خاصّة. ولعلّ هذا ما حقّق لشخصيّة الخادمة

[1] - ركان الصفدي: المرجع السابق، ص334.
[2] - ركان الصفدي: الفنّ القصصي في النثر العربيّ حتّى مطلع القرن الخامس هجري، ص336.

امتيازاً آخر؛ فشخصيّة مثل " **فاطنة**"، وهي تدلي بدلوها في إطار حركة إحداث تغيِير فعلي لواقعها المعيشي، تجعل من الأمل عاملاً معنوياً أساسياً في تغيِير وضعها الاجتماعيّ والاقتصادي معاً.

وإذا تمعّنا في مركب شخصيّات" **ابتكار الألم**"، نجدها مستقيمة لم تحمل أخطاء ولم تأتِ بأخطاء عدا القلّة، على نحو ما وجدناه في قصّة "**الفحل الذي أكل قلبه**"؛ فإذا عرضت لنا بعض القصص قضية الجنس وسقوط المرأة بسبب وضعها الاجتماعيّ، وبسبب الوضع المادي لها، وأنّ هذا الخطأ يؤدِّي بها إلى نكرانها من طرف المجتمع والإلقاء بها إلى الهامش لتعيش في عالم الضياع، فإنّ قصّة " **الفحل الذي أكل قلبه**" تقدّم لنا سببا آخر للنّهم الجنسي.

إنّ شخصيّة "**الرفيقة**" في هذه القصّة شخصيّة سلبية؛ فهي قاصّة ترمي الوصال الجسدي والأدبيّ معاً معتبرة ذلك ضريبة مقبولة ومقايضة عادلة.

وهناك شخصيّة شبيهة لها تماماً في قصّة" **امرأة مستعملة**" للقاص "**بلقاسم مسروق**"؛ فقد جاء على لسان الشّخصيّة الرئيسة: "**بحثتُ في تاريخها فقيل لي: إنّها امرأة مستعملة..امرأة لكلّ الرّجال فتذكرت هنري ميللر لمّا قال" أوّل ما عرفت في باريس، امرأة تقرأ الأدب جدّاً..تقرأ لـــ(بول فاليري وبروست وأندري جيد) ولكنّها عاهرة" حينها أدمعت عيناي؛ عين أدمعتْ إشفاقاً على حالي، وعين أدمعتْ إشفاقاً على حال ميللر**"[1]. إنّ "**فاطنة**" ناضلت كثيراً من أجل توفير قوت يومها بالطّرق الشرعية، وترفض المساومة على المطلب الأناني المحصور في الجنس، وتستسلم لقدرها راضية مرضية.

ولقد برزت رؤية الكاتبة الإنسانيّة للحياة في جعل شخصيّة "**فاطنة**" صوت الضمير الإنسانيّ الذي ينتصر على الواقع الاجتماعي الذي يوحي

[1]- بلقاسم مسروق (ابن الرّمل): ماذا تريد الأنثى..؟، مجموعة قصصيّة، ص45.

لها بترك الابن يتحمّل نتائج أخطائه وتصرفاته بقضائه فترة العقوبة بأحد سجون المغرب. وبهذا، تكون بطلة هذه القصّة سجينة الفقر، لكنّها قوّية الإرادة ويقظة الضمير.

ومن نماذج الشّخصيّات السلبية أيضا، شخصيّة " **العصفور**" في قصّة" **للعبودية أيضا مذاق..**" إنّ العيب الرّئيسي في هذه الشّخصيّة أنّ البطل استقبل مصيره المحتوم كقدرٍ لا رادَ له، وليس له حول في تغيير مساره، وهو التغيير الذي كان من الممكن أنْ تبحث عنه الكاتبة إشادة بإرادة الفرد في صنع مصيره داخل مجتمعه.

وعلى الوتيرة نفسها، تستسلم شخصيّة " **فاطنة**" لواقعها الذي يزداد سواداً، حيث رضيت أن تبقى خادمة بالبيوت بدل أنْ تبحث عن وظيفة محترمة تجنّبها ذلّ المهانة والتبعية للغير. رغم ذلك، تمثّل "**فاطنة**" شخصيّة المرأة التي تضطر للعمل كخادمة في البيوت من أجل النهوض بأعباء العيش، وذلك أفضل من الشّخصيّة الرئيسة في قصّة "**الفحل الذي أكل قلبه**"، وهي شخصيّة المرأة التي تتاجر بجسدها من أجل بلوغ أهدافها. في هذه القصّة ثمة تلميح للموقف من الرّجال خاصّة تلك الفئة التي يحلو لها استهلاك أعراض الآخرين، والشيء المؤسف في هذه القصّة أن يكون المستهلك إنسان أديب ومثقّف، والذي من المفروض أنْ يساهم في محاربة هذه السلوكيات.

كما نجد في القصّة ما يطلق عليه بالعنصر المعاكس أو السلبيّ، والمتمثل عادة في الفقر، أو العقم، أو الفارق الاجتماعي، أو الثقافي...، أو في شخصيّة ثالثة غالباً ما تكون عشيقة أو عاشقاً لأحد الزوجين. ففي قصّة "**انتهاء امرأة**" للكاتب "**بلقاسم مسروق**"، يتمثّل العنصر السلبيّ في العقم. ومن خلاله، تجسّدت رؤية فكرية لطبيعة العلاقة بين المرأة والرّجل. تتجلّى صورة المرأة التي كانت تحلم ببيتٍ وأسرةٍ تجمع بين زوج مثقّف وطموح ومسؤول، ولكن كلّ هذه الأحلام لامرأة مفعمة بالحيوية تنهار أمام أنانية الزّوج. في هذه القصّة، فضح الكاتب المعوّقات التي تغلّ العلاقة الإنسانيّة بين الرّجل والمرأة في المجتمع العربيّ عامّة والجزائريّ خاصّة. تكمن

خلفها رؤى فكريّة متصارعة، والاستغلال الانتهازي المبني على الفردية والأنانية.

في قصّة **"حدث ذات يوم"** للكاتبة **"خديجة بوتني"**؛ وعلى غرار القصص التي تسير سيراً طبيعياً من الحب إلى الزواج، والتي تخلق عقدتها بعد ذلك، فإنّه لا بد من تدخل عنصر ثالث يكدّر صفو الحياة الزوجية، غير أنّ الكاتبة في هذه القصّة جعلت أسرة الزوج هي العنصر السلبيّ المغيّر لمجرى الأحداث؛ إذ تحاول الأسرة بشتّى الطّرق أن تخلق الخلاف بين الزّوجين؛ فما إنْ حلّت زوجة الابن في البيت العائلي حتّى بدأت الأسرة تشدّ من أوصالها وتتكاثف كي لا تسمح لهذا الفرد الجديد أنْ يحتلّ مكاناً متميّزاً داخلها، وبدأ الخناق يضيق عليها، ولنتأمّل المقطع السّردي التالي: **"وأثناء غيابي لإجراءات طارئة. كانت عائلة زوجي تكسر قفل باب غرفتي، وتضع الأزبال فوق الأثاث، وتستولي على تبابيني. حيث اضطررت مرة للاتصال برجال الدرك كي ينصفوني"**[1].

لقد وجدت الزوجة نفسها في بيت زوجها العائلي خللاً مميتاً، وأنّ هذه الأسرة غير قادرة على احتضان مستقبلها العائلي والمهني. ورغم ذلك، صبرت على أفعالهم وأقوالهم وشكوكهم بالرّغم من أنّه كان بإمكانها أن تترك الأسرة وإلى الأبد، وتنسى أنّها كانت يوماً زوجة لأحد أبنائها. وتمكّننا هذه القصّة من التعرّف إلى كيفية معالجة الكاتبة لجانبٍ آخر من الجوانب الهامّة في المجتمع، وهو تعدد الزوجات، والخلافات الزوجية، وقضايا الطلاق.

كما قد نجد ما يعرف بالشّخصيّة المعارضة، وهي الشّخصيّة التي تعارض الشّخصيّة الرئيسة، تلك التي تولد الصّراع في النّص القصصي، صاعدة به إلى قمّة تشابك الأحداث. وإذا كان من السهل رصد هذه الشّخصيّة في الخطاب الرّوائي، فإنّه يصعب ذلك في الخطاب القصصي القصير؛ فقد استغنى القاصّون عن الشّخصيّة المعارضة ليتم تعويضها

[1] - خديجة بوتني :عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص20.

بأزمة ذات طابع نفسي[1]،كما هو الحال في قصّتيْ **"الخطيئة"** و**"صَاحِبُ ظِلّه"**، أو اجتماعي كما هو الحال في قصّتيْ **"الخادمة.. والأقراط"**، و**"زيارة"**.

وقد تستخدم شخصيّة ثانوية للنفاذ إلى أعماق الشّخصيّة المسيطرة وتوضيحه من خلال الحوار أو الأحداث، وربّما تقوم الشّخصيّة الثانوية بالعمل كاملاً في أحد عناصر البنية القصصية[2].

ففي قصّة **"جميلة"**، ومن خلال حوار الشّخصيّة الرئيسة **"المهندس"** مع الشّخصيّة الثانوية **"ابنة"** حبيبته، يكشف عن السّر الذي ظلّ مخبوءًا، يبوح بما كان بينه وبين والدتها من حبٍ:**"لا أريد أنْ أبدو كفتاة لعوب، ولكن لفظة ابنتي هذه لا تليق عليك..أنت لست كبيراً بهذه الدرجة.. ضحك قائلاً: أشكرك على المجاملة الرقيقة، ولكن أرجو أنْ تستمعي لقصتي لدقائق قليلة ثم تقررين بعدها.. منذ سنوات طويلة كنت أدرس في كلية الهندسة مثلك.. قابلت فتاة ساحرة..ووقعنا في الحب... اتفقنا على الزواج وذهبت لوالدها ولكنه رفضني..هل استسلمت؟ مطلقاً..لقد ذهبت لأبعد ما يكون..ذهبت لابن عمها..العريس المنتظر شخصيّاً ! ماذا؟؟ ذهبت لتقابل غريمك وجهاً لوجه؟ أجل والغريب أنه كان شخصاً لطيفاً.. أخبرني أنه يحترم مشاعري، ولكن تلك هي رغبة والده المتوفي..ثم حذرني وبمنتهى الأدب من التمادي أكثر لأنّ هذه سمعة عائلات..."**[3].

إنّ الشّخصيّة القصصيّة تعمل كما لو كانت شخصيّة قصصية فعلاً، أكثر منها شخصيّة حقيقية. إنّها تعمل وفقاً لمتطلبات القصّة ومتطلبات المجاز، غير أنّها تفعل ذلك في إطار التشابه مع العالم الحقيقي[4]. وهذا ما يؤكّده **رضوان عبد الله** بقوله: "تشكّل الشّخصيّة في القصّة بديلاً منبِّهاً

---

[1] - ينظر: هاشم ميرغيني، بنية الخطاب السّردي في القصّة القصيرة، ص398.

[2] - ينظر: صبيح الجابر، مدخل في فن القصّة القصيرة، ص37.

[3] - شريف محمد ثابت: عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص32-33.

[4] - ينظر: تودوروف كِنت و كوهن شولز، القصّة- الرّواية- المؤلف"دراسات في نظرية الأنواع الأدبيّة المعاصرة"، تر/خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 1997، ص72.

للشّخصيّة الواقعية تعكسها وتتجاوزها، بلْ إنّها تعبّر عنها ليس كشّخصيّة فقط وإنمّا كفئة بل كوظيفة، حيث إنّها تساعدنا على قراءة العام وفهمه من خلال الخاص"[1]. الشّخصيّات في القصّة القصيرة هي أقنعة اجتماعية في قصّ واقعي أو خيالي يحرّكها هاجس واقعي.

إنّ الشّخصيّة في القصّة القصيرة مقاربة مرجعية للواقع، تنفر من الخوارق والمعجزات، ولا تلجأ إلى المبالغة، في تمثيل أدوار البطولة الأسطورية، بل تتّجه إلى نماذج بسيطة تشبه القارئ وتنأى عن الشخصيّات الخارقة، التي لا يعرفها إلاّ في الخرافات[2]؛ فهي، في الغالب، رمز وإيحاء لشخصيّات متواجدة فعلاً في الواقع. والشّخصيّات القصصيّة ما هي إلا نماذج استعارها الكاتب من الواقع ليمزجها ويضفي عليها ملامح أخرى من خياله.

تكتسب الشّخصيّة القصصيّة إيجابيتها، على امتداد المتخيّل السّردي، بتحوّلاتها المستمرة؛ فقد تبدأ هذه الشّخصيّة بحالٍ وتستحيل إلى حال أخرى[3]. كما هو الحال في قصّة **"صاحبُ ظلّه"**، وقصّة **"موعد خارج الإطار"**، وقصّة **"كذبة"**، ويسعى السّرد إلى تقديم تلك التحوّلات والتّغيرات، وفق وتيرة زمنيّة متسارعة، ذلك أنّ القصّة تأخذ لحظة زمنيّة من حياة الشّخصيّة.

وهو ما حدث في قصة **"الشّك"**؛ فبعد أن كانت الزوجة تسعى إلى كشف خيانة الزوج عبر سلسلة من التساؤلات والاحتمالات، تكون حجّة أو دليلاً قاطعاً لإنهاء العلاقة الزوجية، ما هي إلاّ لحظات وتغيّر من رأيها وسلوكها السلبيّ المتمثّل في الشّك والبحث عن ما ينهي الرابطة الزوجية المقدّسة لتصبح شخصيّة إيجابية تسعى إلى الحفاظ على عائلتها، حتّى وإن

---

[1] ـ رضوان عبد الله : النموذج وقضايا أخرى "دراسة نقدية للقصّة القصيرة في الأردن، رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، دط، 1983، ص47.

[2] ـ ينظر: أحمد طالب، المرأة والثورة في القصّة القصيرة، مجلة الفضاء المغاربي، الجزائر،ع11، ماي2011، ص129.

[3] ـ ينظر: صلاح رزق، القصة القصيرة" دراسة نصيّة لتطور الشكل الفنّي"، ص116.

تطَلّب الأمر التخلّي عن كرامتها. فتداركت الموقف سريعاً وتظاهرت وكأنّها لم تعثر على الرقم المجهول والتزمت الصمت. لقد أتقنت مبدأ التجاهل وبشدّة. وفي ذلك، يعمل النّصّ على تقديم المرأة كعنصر فعّال، له قدرة كبيرة في تجاوز المشاكل المعكّرة لصفوة الحياة الزوجية.

وقد تحلّ الأشياء الموصوفة محل الشّخصيّة أو تكون هي الشّخصيّة القصصيّة. كما يمكن أنْ تكون الشّخصيّة حيوان، على نحو ما نلفيه في قصّة "**للعبودية أيضا مذاق..**"؛ فبطل هذه القصّة كما سبق وذكرنا " **عصفور**".

كما أنّنا نجد الكثير من القصص التي "تبني مشاهدها وتجري أفعالها على لسان الشّخصيّة الفردية (الذاتية) أو شخصية الـ(أنا)، لأنّ كتّاب القصّة يتناولون زاوية من الحياة وليست الحياة كلّها"[1]. وكنموذج عن ذلك، قصّة "**1989**"، وهي قصّة ذاتية تجري أفعالها على لسان الشّخصيّة الرئيسة: **"مترو(مصر الجديدة) يحملني راجعاً إلى ميدان (العباسية) وأنا أتأرجح يميناً ويساراً والهواء البارد يدغدغ وجهي..كنت في طريق عودتي إلى المنزل في حي (المنيل) الجميل بعد زيارة عائلية"**[2].

مثال آخر من المدوّنة نفسها، ويتمثّل في قصّة **"الفراش والشتاء":"الفراش والشتاء.. إنّهما الثّنائي الرائع.. إنّهما الحلم الجميل.. تململتُ وأنا أتسمّع صوت أنفاسي الرتيب الهادئ.. لم أحس قبل الآن أنّ جفنّي بتلك النعومة وذلك الملمس المخملي وهما يحتضنان مقلتيّ الغافيتين.."**[3].

إنّ الشّخصيّة الرّئيسة أو الشّخصيّات الثانوية من العناصر المهمّة في بناء القصّة القصيرة، ولكنّها تختلف عن حياة الشّخصيّات القصصيّة في العمل الرّوائي؛ فحياة الأخيرة عادة ما تكون طويلة، حيث يتخلّلها الكثير من

[1] - صبيح الجابر: مدخل في فن القصّة القصيرة، ص37.
[2] - شريف محمد ثابت: عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص23.
[3] - المصدر نفسه، ص59.

المنعطفات والمتغيّرات. والكاتب، من جانبه، يعرف كيف ومتى يتدخل في حياة شخصيّته لصالح بناء العمل القصصي[1]. نرى الشّخصيّات تنتقل من هنا وهناك لفترة زمنيّة طويلة. وبذلك، نرصدها من زوايا ومسافات نظرها. أمّا في القصّة القصيرة فهي نظرة سريعة، وهذا ما يجعل الرّواية تخلق فينا الانطباع بأنّنا نقرأ عن شيء يحدث فنعمل على تتبّع مجريات الأحداث لمعرفة نهايتها. الرّواية تخلق فينا شعور الحديث عن شيءٍ متعدّد، كما أنّنا عندما نراها لمدّة أطول نتعوّد على هذه الشّخصيّة.

وبسبب محدودية المجال فإنّ شخصيّات الأقصوصة هي "من النّوع الثّابت غالباً.. أيْ أنّ الكاتب نادراً ما يحاول أنْ يعرض أكثر من صفة شخصيّة واحدة سائدة حتّى في الشّخصيّات الرئيسيّة، إنّ كاتب الأقاصيص يستعمل شخصيّات نمطية تقدّم في الأغلب بمميزات فردية قليلة أو قد تخلو منها"[2]؛ ففي المدوّنات القصصية تنفرد كلّ شخصيّة رئيسة بصفة واحدة مثل (الصبر) في قصّة" **الشك"**، و(الاتكال) في قصّة **"للعبودية مذاق أيضا"**؛ فتَتلَوّن الأجواء وتختلف ملامح الشّخصيّات في سموّها وانحطاطها في خبثها ومكرها، مثل **"الفحل الذي أكل قلبه"**، أو في بساطتها وطِيبتها نظير **"الخادمة.. والأقراط"**، و**"حدث ذات يوم"**، **"نهاية امرأة"**.

وفي هذا الإطار، فإنّ الرّواية لا تكون بدون بطولة. وإذا كان هناك حديث عن رواية بدون بطولة، فالزّمان أو المكان هو البطل. ممّا يعني أنّ الرّواية لا تخلو من بطل. هناك شخصيّة لها درجة ما لأسباب تفرضها الرّواية، تكون هي بؤرة الرّواية؛ فكلّ شيء يتحرك ويرجع إلى تلك الشّخصيّة التي توجّه الأحداث؛ وقد لا تكون السّاردة للأحداث ولكنّها تؤثّر في الأحداث. البطولة قائمة في الرّواية، ولكنّها قلّما تكون في القصّة، وحتّى

[1] - ينظر: صبيح الجابر، مدخل في فن القصّة القصيرة، ص36.

[2] - إبراهيم شهاب أحمد: عناصر القصّة القصيرة وتطبيقاتها في القصّة الصحفية" القصص الصحفية الفلسطينية أنموذجاً"، ص28-29.

إذا ما كانت، فهي نادرة[1]، كما هو الأمر في قصتيْ " **ترتيبات**"، "**الفراش والشتاء**" للكاتب المصريّ "**شريف محمد ثابت**".

وفي القصّة القصيرة، غالباً ما يكون البطل خالياً من العيوب، ويكون الشرير سيّئاً، كما هو الحال في أغلب قصص المجاميع القصصيّة، نستثني من ذلك قصّتيْ "**الخطيئة**"، و"**الفحل الذي أكل قلبه**"؛ ففي هذه الأخيرة مثلاً، الشّخصيّة المحورية "القاصّة" مليئة بالعيوب، فقد جاء في ذكر أوصافها: " **كانت على قدر من الأنوثة والجمال. كانت تحسن استغلال ما تملكه بما يكفل لها التقدّم في حقل الأدب المزروع بالألغام. كانت معروفة في الوسط الأدبيّ، ولها نصوص منشورة في جرائد ومجلاّت مختلفة، كما كانت تظهر في وسائل الإعلام أكثر من الكاتب نفسه مستندة على شبكة من العلاقات المرِيبة. وهي إذ تقضي سهرتها معه هنا فلأنّها صديقته وتريد أن تجازيه على وعده بكتابة تقديم لمجموعتها الأولى**"[2].

وليس البطل في قصة "**الخطيئة**" بأحسن منها؛ فقد كان عليه أن يفوّض أمره لله ويستعين به حتّى ينسى مصيبته، لكنّه أقبل على فعل مشينٍ مع بائعة هوى، ليصحِّح خطأه بمصيبة أكبر من الأولى. لقد قتلها.. وقتل ما كان يمكن أنْ يكون طفله.

وإذا كان الحال هو "عرض موقف من حياة شخصيّةٍ أو بثّ شكوى أو توصيل مضمونٍ اجتماعي، أو غير ذلك ممّا تودُّ القصّة القصيرة طرحه، فإنّ تحديد اسم الشّخصيّة ليس بالأمر الضروري"[3]. عكس ما نجده في الرّواية، فإنّ اسم البطل يفرض نفسه بحيث يستخدم كوسيلة تمكّن القارئ من قراءة الرّواية بحكم الكمّ الهائل لأوراقها. "إنّ غياب الاسم في القصّة القصيرة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بنوع الفنّ نفسه، وذلك لأنّ كاتب القصّة لا يريد لشخصيّاته الخلود الدائم مثل الشّخصيّات الرّوائية التي مازالت

[1] - ينظر: أحمد اليبوري، تحولات القصّة الحديثة بالمغرب، ص28.

[2] - محمد جعفر: ابتكار الألم، مجموعة قصصيّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2018، ص99-100.

[3] - حميد لحمداني: بنية النّص السّردي "من منظور النقد الأدبي"، ص37.

الجماهير تذكر على مر الأجيال أبطالها"[1]. مثلما نجده في رواية **"زينب"** لـ**"محمد حسين هيكل"**؛ والتي بقيت شخصيتها الرئيسية " زينب" راسخة في الأذهان.

ومن النماذج القصصيّة التي لا ترد فيها الأسماء مطلقاً، المجموعة القصصيّة" **ابتكار الألم"**؛ فالألم والأسى يطغيان على الملامح البشريّة والإنسانية التي عالجتها القصص، وتصبح الشّخصيّات في الغالب دون أسماء. فالكاتب **"محمد جعفر"** لا يسمّي شخصيّاته بأسماء كي يبقيهم ضمائر وحالات.

والأمر نفسه ينطبق على المجموعة القصصيّة **"عندما تمرض الفراشات"**، نستثني منها قصّتيْ " **قبل الآن"**، و" **جميلة** ".

وهناك قصص يذكر فيها اسم البطل فقط، في مقابل غياب تام لأسماء الشّخصيّات الأخرى. كما في قصّة **"ذكرى مولدها** " حيث يأتي السّارد على ذكر شخصيّة **"سعاد"** دون ذكر أسماء بقية باقي شخصيّات القصّة. في حين قد تأتي بعض القصص على ذكر أسماء الشّخصيّات الثانوية المساهمة في تغيير الحدث؛ ومثال ذلك قصّة **"الخادمة.. والأقراط"** التي ذكر فيها اسم الشّخصيّة الثانوية **"عائشة"**، وقصّة **"قبل الآن"** التي ذكر فيها القاص اسم الأطفال **(هالة ،سامية، محمد).**

في حين، نجد قصصاً لا ترد فيها الأسماء مطلقاً سواء الرئيسية أو الثانوية، بل يكتفي القاص بذكر الألقاب؛ ألقاب وصفية (**الهادئة، عواد، الساهر**،..) ضمن المجموعة القصصيّة **"بَردُ دِسَمْبر"**، فهذه الألقاب الوصفية كانت عناوين قصص وفي الآن نفسه مسميّات لشخصيّاتها الرئيسة. وألقاب مهنية **(البناؤون، بائعة البيض، بائعة الدمى القديمة، قارع الطبل،..)**؛ وفي الوقت نفسه هي عناوين قصص تضمنتها المدوّنة السالفة الذكر. ونجد (**أديب، قاصة**) في قصّة **"الفحل الذي أكل قلبه"**، (**طبيب**) في قصّة **"1988** "، (**أستاذة**) كما هو في قصّة **"حدث ذات يوم"**.

[1] - المرجع نفسه، ص36.

في المجموعة القصصيّة **"عُبور"** نجد أنّ الشّخصيّات كلّها من ذوي الشهادات العالية باستثناء شخصيّة **"فاطنة"** في قصّة" **الخادمة.. والأقراط"**.

يختار النّصّ، في الغالب، ألاّ يسمي شخصيّاته بالاسم العادي، بل أحياناً يعتمد على الانتماء الجغرافي إلى منطقة ما أو بلدٍ ما، مثلما هو الأمر في قصّة **"المنغولي"**: **"المنغولي يقترب من نبات السور، يمرر راحته عليه، يمرجحه قليلا، ثم يبصق على إحدى النباتات ويتوقف..يتأمّل البصقة في انحدارها الشديد إلى الأسفل..بعدها، يسوي ربطة العنق، ثم يلج المكان بابتسامة عريضة.المنغولي.."**[1]. وأحيانا ينادي القاص الشّخصيّة بالاسم الذي يشاع عنها، لارتباطه بحدث ما أو صفة ما، مثل **"الأقزام"**، و**"القائد"**، **"المايسترو"**.

وفي مقابل التكتُّم على الاسم، نلاحظ في النّص القصصي ولعاً بوصف الشّخصيّات وتصويرها بدقّةٍ، لتستوي أمام الجمهور القارئ صورة فريدة لشخصيّة معيّنة. ولنتأمّل كيف يتم تصوير الشّخصيّة المحورية في قصّة **"إمرأة مستعملة"**: **" امرأة عنيدة جدّاً تماماً كفرس بريّة، يصعبُ ترويضها..لكنّها عذبة كالصّلاة.. متفائلة كالمطر.. امرأة من ذاك الفيض الإنساني العميق الضارب في البدايات..من يسمعُ هذا الكلام يقل ضرب من ضروب الغزل لا أكثر ولا أقل..لكن لا هذه حقيقة؛ كنا نلتقي بمعدّل ثلاث مرات في الأسبوع.. خلال هذه الفترة اكتشفت أنّها امرأة مولعة بالقراءة..تقرأ كتب التّاريخ وعلم النّفس، والشّعر، تقرأ أكثر الرّواية..تقرأها.. تعشقها.. لا أحدّثها عن رواية ولا تحدّثني عن أبطالها وكتابها..بل أكثر من هذا قد حدّثتني عن بعض الرّوايات التي لم تقع عليها يداي نهائيّا.."**[2].

[1] - عائشة موقيظ: برَدُ دِسَمْبر، مجموعة قصصيّة، ص52.
[2] - بلقاسم مسروق: ماذا تريد الأنثى..؟، مجموعة قصصيّة، ص43-44.

والملاحظة التي نوّد الإشارة إليها، أنّ هذه المجاميع القصصية أغلب شخصيّاتها الرئيسيّة هي **(امرأة).** والملاحظة تنطبق بشكل كلّي على المدوّنة الجزائرية" **ماذا تريد الأنثى..؟**". ومن يتتبع مسار الشّخصيّات في المجموعة القصصية" **عُبُور**"، يجد أنّ القاصّة تعاملت مع النساء أكثر من الرّجال؛ فأغلب الشّخصيّات الرئيسيّة كانت امرأة باستثناء قصّة "**فلاش باك**"، وقصّة "**زيارة**". نستنتج من ذلك الرغبة الخفية للكاتبة في تقصّي مسار وعواطف ومواقف النساء، كونها امرأة مثلهنّ. كما أنّ في ذلك إشارة إلى أهمّية المرأة في صنع الأحداث والحياة.

ثلاث قصص من مدوّنة "**ابتكار الألم**" أبطالها نساء، وهي"**الشك**"، "**موعد خارج الإطار**"، و"**المرأة التي سقطت من غيمة**"، حيث تعاني الألم بنوعيه النّفسي والجسدي. كان يمزّق الشّخصيّة بضراوة. إنّ المرأة كثيراً ما كانت تمثّل الجانب المقهور والمسحوق الذي يعاني في صمت سطوة الرّجل وسيطرته وظلمه.

وهذا ما يجسّده المقطع السّردي المقتبس من قصّة" **المرأة التي سقطت من غيمة**"، يقول السارد**:" إذن، لم تقض خلال محاولتها الانتحار. بقيت حيّة تجرُّ خلفها كلّ أيّام النحس التي عاشتها. تستعيدها ذاكرتها ولا تريد أن تفلتها. وكانت كلّما وقفت أمام نفسها عاودتها تلك اللحظات مشبعة بمرارة أكبر وأفظع. ظلّت الذكريات تجلدها. ورغم الآلام التي كانت تسببها لها فإنّها لم تكن لتؤدي إلى حتفها، إذ كان ما سيقتلها حقا هو العيش في الخيانة. وفي عرفها أنّ كل يوم تعيشه بعيدة عمن تفتقده هو خيانة له"**[1].

ثمّ إنّ هذا القهر جعلها تمثّل دائماً الضحية وإنْ تنوّعت أشكالها، وأنواعها؛ فمنها الخادمة؛ كما جاءت في قصّة "**الخادمة.. والأقراط**"، ومنها المرأة التي يخونها زوجها في قصّة "**الشّك**"، ومنها المطلّقة في قصّة

[1] ـ محمد جعفر: ابتكار الألم، مجموعة قصصيّة، ص73.

"حدث ذات يوم" لا لسبب يذكر؛ حيث إنّ تدخل أهل الزوج كان وراء ذلك، ومنها البائسة في قصّة **"انتهاء امرأة"**.

ونجد المرأة عندها تتمتع بالقوى النّفسية كما في قصّة **"الخادمة... والأقراط"**، وقصّة **"فلاش باك"**، ولنقف عند أنموذجين نعدّهما ذوّي كثافة نفسيّة متميّزة: **" لقد خفت من الألم، ولكنّني سأذهب إليه... لقد ثقبت جانباً من أذني كي أستمر في وضع الأقراط، لكنّني أحس بألم حادٍ في الأسابيع الأخيرة، لهذا أريد معالجتها. المرأة بدون أقراط تبدو حزينة، أليس كذلك؟"**[1].

لقد حاولت الكاتبة الرّبط بين عالمي الشّخصيّة الخارجيّ والدّاخليّ وكيانها الجسدي والنفسّي. وهذا مقطع آخر من قصّة **"حدث ذات يوم"**: **"عندما أستحضر سبب طلاقي، لا أتذكر كلّ التفاصيل، بسبب المسافة الزمنيّة، كما أنّ ذاكرتي ترفض الاحتفاظ بكلّ ما يؤلم، لست متأكدة من شيء... لم يكن لدي أي رد فعل أمام هذه المعاملة، لأنّني كنت أدغدغ حلماً لذيذاً وهو الرجوع إلى الدار البيضاء، مدينتي، في يوم ما"**[2]؛ فالمرأة في هذه القصّة قد تغلّبت على ضعفها المادي والنّفسي.

وهنا، نذكر خاصية مهمّة، حيث "لم تكتف القصص الحديثة بعرض الشّخصيّات بصورة عامّة أوّلاً أوْ ترك الأحداث تبيّن جوانبها، بل عمدت بتطوّر الدّراسات النّفسيّة إلى التغلغل في أعماق العقل الإنسانيّ وتعقّب العوامل التي تعمل داخل النّفس الإنسانيّة لا بالنسبة للحدث في اللّحظة والزّمن الواحد بل بناءً على تعقّد ناشئ من الظروف المختلفة"[3]، قد تكون اجتماعيّة، اقتصادية، ثقافيّة؛ فقد تميّزت كتابة هذه المجاميع القصصية التي اعتمدناها في دراستنا بعناية الكتّاب برسم الشّخصيّة وحياتها الداخليّة. تعاني الضياع والغربة والخواء. إذْ تتميّز شخصيّات القصص بالبحث عن الذّات؛ إنّ شخصيّاتها لا تكفّ مطلقاً عن البحث عن ذاتها، عبّر الأدباء من خلالها عن رؤيتهم اتجاه الواقع الرّاهن.

---

[1] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص17-19.
[2] - المصدر نفسه، ص10.
[3] - هاشم ميرغني: بنية الخطاب السّردي في القصّة القصيرة، ص20.

ففي قصّة **"الحاجز"**، بنى الكاتب الحبكة على صراع يحتدم في نفس البطل بين حسّه لوطنه وتعلّقه برفاقه. بات مجهولاً لدى الجميع . يقول السارد: **"عاش في وهمٍ مغضوب عليه. مطارد ومنْفِي..لم يلفت اسمه أحداً.. وكأنّه بات مجهولاً لدى الجميع. كما أنه لم يعرف هل عليه أنْ يحزن لذلك أم يسعد؟"**[1]. يشعر بعزلة، يشعر بالألم، النّاجم عن الفراغ الذي يعانيه، لكنّه يتحدى كلّ تلك المثبطات بإرادته القوّية. إنّه يبحث عن دفء مفتقد.

وفوق هذا، فإنّ الألم ليس بجديد عليه، حيث عاش منفياً عن بلده الجزائر ما يزيد عن 27 سنة، تكفي وتزيد كي يتدرّب على استيعاب الألم وكِتْمانه، حين لا تكون هناك فائدة من إزعاج الآخرين به. يركن البطل إلى الصمت ولا يرثى لحاله أحد من رفاقه. هناك أشخاص الوحدة هي قدرهم الأزليّ.. مهما توارت أجسادهم بين الحشود.. تظلّ أرواحهم مغتربة.. لا تشبه أحداً. يحدث أن تمرّ بك فترة صمت لا مزيد من الكلام، لا مزيد من الأشخاص*.

وهو ما نجده أيضا في قصّة **"صَاحِبُ ظِلّه"** للقاص نفسه؛ يشعر البطل أنّه لا ينتمي إلى هذا الزّمن ولا إلى المكان الذي احتواه. يدفعه ذلك إلى الانطواء... يشعر البطل بالتشظي، يسببه الحنين إلى الماضي. وبدت عرى الصداقة وكأنّما تعرّضت إلى الاهتزاز وإلى شيء من التهتّك. فالمرارة جليّة في هذه القصّة حين اقتنع بأنّ أخلاّئه لا يعيرونه اهتماماً. يشكو تصرّفات أصدقائه التي لا تنمّ عن خُلق، ولا تدلّ على وفاء.

تستحضر هذه القصّة حاجة الإنسان القاتلة إلى من يبادله الحديث، يقاسمه همومه ومشاكله، والشعور بالوحدانية في مواجهة العالم الخارجيّ، لتكون الغربة وضعاً اجتماعياً مريضاً.

إنّ هذه الرؤية إزاء العالم الباطني والخارجيّ في الآن معاً هي نتاج لعوامل نفسيّة كانت سبباً مباشراً في إحداثها. ونستطيع أنْ نلاحظ من خلال

---

[1] - محمد جعفر: ابتكار الألم، مجموعة قصصيّة، ص33.

* قول لفيودور دوستويفسكي.

هذا الأنموذج مظاهر الاهتزازات الاجتماعيّة، التي تتمثّل أساساً في تغيّر القناعات والرؤى، تبعاً لطبيعة المصالح.

وفي المدوّنة المصريّة، نجد شخصيّات استعارها **"شريف محمد ثابت"** من شريحة كبيرة في المجتمع. وقد حمّلت بأعباء الحياة؛ فهي محمّلة بعزلةٍ أو غربةٍ، كما هو الحال في قصّة **"قنبلة"**، أو بمرض، حيث تذهب إلى المستشفيات ليس من أجل أنْ تبقى حيّة، بل لتكشف لنا خبرتها في استحضار المتشابه من حياتنا الواقعية كما هو الأمر في قصّتيْ **"قبل الآن"**، و**"خطيئة"**.

بناءً على ما سبق ذكره، فإنّ الشّخصيّة القصصية تخوض علاقات معقّدة مع الواقع. يرى **"رولاند ميرلاس *Roland Merlas"* :** "أنّ علاقة الشّخصيّة مع وسطها تنهج احتمالاً واحداً من خمسة احتمالات تنتهي عند واحدٍ منها محصّلة العلاقات أو الصراع، حتّى تصل القصّة لنهايتها المنطقية"[1].

وتتمثّل هذه الاحتمالات في الصيغ التالية:

- **الاحتمال الأوّل**: "لا تتغيّر الشّخصيّة بسبب الظروف، وتنتهي القصّة كما بدأت، وتظلّ الشّخصيّة صامدة تجاه الظروف التي تحاول تغييرها"[2]. ويمكن تمثيل هذه العلاقة بقصّة **"الخادمة ..والأقراط"**. الأنموذج المطروح يثبت سيادة نوع من تسلّط قوى اجتماعيّة تكون سبباً في تأكيد الوجود الفعليّ للمأساة. قصّة تقول إنّنا في مجتمع مقهور لا توجد أيّ علاقة إنسانيّة بين أيّ فرد وآخر، وإنّ كلّ إنسان قويّ يقهر من هو أضعف منه.

لقد سعى الجزء الأوّل من هذه القصّة إلى أن يعرّفنا بالبطلة بدءًا من مرحلة الطفولة. أما الجزء الثّاني فتمحور حول الظّروف الاجتماعيّة

[1] - هاشم ميرغني: بنية الخطاب السّردي في القصّة القصيرة، ص403.

[2] - هاشم ميرغني: بنية الخطاب السّردي في القصّة القصيرة، ص403.

القاهرة التي تمرّ بها الشّخصيّة **"فاطنة"**. وحتّى اسمها **(فاطنة)** يدلّ على انتمائها، اسم شعبيّ عادي، رمز للطبقة الواسعة من الشعب المغربيّ، طبقة الفقراء والمسحوقين الذين يعانون الاستغلال من قبل الطبقة البرجوازيّة، لتفصّل الكاتبة الحديث عن مهنة الشّخصيّة؛ إذْ "يعدّ الوقوف على مهنة الشّخصيّة أمراً مفيداً في التعرُّف على طبقتها الاجتماعيّة التي تنتمي إليها، كما يفيد في التعرُّف على جزءٍ كبيرٍ من مشكلاتها التي تعاني منها"[1].

لقد كان كثير من قصص **"خديجة بوتني"** تحمل في طياتها احتجاجات على الطبقة الغنية في المجتمع؛ فبالإضافة إلى قصّة **"الخادمة والأقراط"**، نجد قصّة **"حدث ذات يوم"**؛ فبِطريقةٍ غير مباشرةٍ، وعن طريق التلميح استطاعت الكاتبة أنْ تقرّبنا من الحياة التّعيسة للطبقة الفقيرة. الرسالة تصل، وهي رسالة عن عزلة، عن وحدة، عن انحصار في روتين الحياة.

إنّ هذه القصص تنطلق من تقرير واقع معيّن تعيشه الشّخوص وتنتهي دون أن تتعدّى هذا الواقع؛ فمثلا في قصّة **"الخادمة.. والأقراط"** نجد أنّ الشّخصيّة الرئيسة تفكّر في تحصيل قوتِها اليومي، لا تتجاوز ذلك، هي خاضعة لواقعها، خاضعة لقدرها، مؤمنة بأنّ ضغط المجتمع أقوى منها. لقد حكم عليهم الواقع والمحيط بحياة ليس لها هدف واضح، ومع ذلك فهم يضحكون ويلعبون ويمرحون، نوع من اللاّمبالاة جعلتهم يعيشون بهذه الطّريقة لا يفكّرون في تغيِيرها.

وما بطلة القصّة سوى واحدة من هذا الشعب البسيط والفقير الذي يمثّل النسبة العليا في المجتمع المغربيّ، ومثل هذا الإنسان يجد نفسه، دائما مستغلاً من طرف غيره في مثل هذا المجتمع.

تعيش **"فاطنة"** حياة فاقة وضنك وبؤس متواصل. رغم ذلك، فهي تتطلع لحياة سعيدة، فقد جاء على لسان الشّخصيّة: **"لقد خفت من الألم، ولكنّني سأذهب إليه...المرأة بدون أقراط تبدو حزينة، أليس كذلك ؟"**[2].

---

[1] - حميد لحمداني: بنية النّص السّردي "من منظور النّقد الأدبيّ"، ص36.

[2] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص10.

• **الاحتمال الثّاني: "**يكون التّأثير متبادلاً بين الشّخصيّة والظّروف، فيتم التغِيير في طرفيْ العلاقة مع طغيان تأثير الشّخصيّة على الظّروف وبسبب تكَيّفِها الذي قامت به تجاه ذاتها حتّى تؤثر في البيئة"[1].

ويمكن التمثيل لذلك بقصّة "**كذبة**"؛ تبدو البطلة في نهاية القصّة وكأنّها تتكيّف مع الظّروف التي فرضت عليها وتصبح الكذبة حقيقة، بل باتَت هي الأخرى تُخفي الحقيقة بكذبة؛ حين أخبرت موظف الجماعة الحضرية أنّها " **عازبة**"، مقتنعة بكذبتها.

•**الاحتمال الثّالث**: " تفقد الشّخصيّة السيطرة على الظروف، في النّهاية "[2]. سنأخذ مثالاً من المدوّنة المغربيّة، وهي قصّة" **الرّسالة**"، حيث تأتي التجربة القصصية في هذا النّص لترقى بهذا التشخيص من مستوى ذاتيّ إلى مستوى فكريّ ثقافيّ، يسائل التجربة الحياتية المرّة التي تعيشها المرأة في ظلّ مجتمع ذكوري. قصّة فتاة شابة مضطربة، ومجتمع لا تجديد فيه ولا تطوّر، حيث تبدأ أحداث القصّة بتبرير البطلة سبب إقبالها على هذا الزواج المتعجّل: "**استقر رأيي على الزواج بعد أنْ بلغت من العمر أربعة وثلاثين سنة، وبعد أنْ أديت ثمن,,بايرة,, في مجتمع لا يعترف بوجود المرأة إلاّ كأم أو زوجة. رغم أنّ الوالدة كانت تردد على مسمعي، وعلى امتداد، سنين محاسن الزواج المبكر**"[3].

تلك هي الأسباب الدّافعة لاتخاذها هذا القرار. تكافح تجاه نماذج من ضروب الإذلال في المجتمع؛ فبطريقة غير مباشرة تحتجّ الكاتبة على المجتمع الذي خلق مثل وضع هذه المرأة. هنالك خبر، يؤكد خلال السّرد، أنّ الزواج قد تمّ بسرعة غير مألوفةٍ كما هو الغالب في أغلب زيجات الأسر المغربيّة. الزواج دون معرفة سابقة ودون أيّ ميلٍ أو حبٍ. إنّها بزواجها المتعجّل لم تفهم مجريات الحياة الزوجية. غير مقدِرة، بل غير واعية، إلى أيّ نهاية أو عاقبة هي مسوقة.

---

[1] - هاشم ميرغني: بنية الخطاب السّردي في القصّة القصيرة، ص403.

[2] - هاشم ميرغني: بنية الخطاب السّردي في القصّة القصيرة، ص405.

[3] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص25.

تقبل الفتاة الزواج من رجل انتحرت زوجته الأولى في ظروف غامضة. وهو ما أثار مخاوف والدتها، ومرضت بسبب ذلك أسبوعاً كاملاً. وقد حاولت الفتاة إرجاع سبب رفض والدتها يكمن في عدم استساغة ابتعادها عنها. لقد اعتادت الفتاة تحليل ردود أفعال من حولها من الوجهة السيكولوجية.

لكنّ هذه الصورة الآمنة سرعان ما تتغيّر، بعد أنْ وجدت أنّ زواجها غير متكافئ، يحدُوها في ذلك أمل تغير الزوج نحو الأفضل؛ فبعد ثلاث سنوات من الزواج، يكتب الزوج رسالة يقول فيها بأنّها لا تفهمه جيّداً، لهذا يريد أنْ يعيش وحيداً.لم تكن هذه الرّسالة الأخيرة. لقد ظلّ ثلاثة أشهر يختفي ويعود، وفي كلّ مرة يترك رسالة يحاول أنْ يبرّر فيها أسباب مغادرته. لكن لكلّ بداية نهاية. لقد اختار الزوج هذه المرة إنهاء العلاقة نهائيا وبصفة رسمية وذلك باللُجوء إلى العدالة.. ليتم الطلاق بشكل بسيط.

تجتمع الأسباب من عادات وتقاليد الزواج والطلاق وغير ذلك، ممّا يجعلها دائماً الضحيّة الأولى. هي ضحية لرجلٍ طلّقها دون أيّ سبب وجيه. لقد اهتزت ثقتها في كلّ شيء وبالتالي في نفسها. إنّ الكاتبة تتعاطف، في هذه القصّة، مع المرأة العانس حيث تنبّه إلى الوضعية السّيئة التي تجد فيها المرأة نفسها في مجتمعنا التقليديّ، عندما تضطرها الظروف إلى الزواج من أيّ شخص حتّى لا تنعت بصفة العنوسة. صورة اجتماعيّة حيّة، تتكرّر في حياتنا اليوميّة دون الالتفات إليها. إنّ المرأة في هذا المجتمع المتخلّف تعاني ضعف ما يعانيه الرّجل.

• **الاحتمال الرّابع**: "تتعدّل الشّخصيّة بسب الظروف، أيْ الظروف تؤثر في الشّخصيّة"[1]. ويمكن أن نأخذ قصّة **"موعد خارج الإطار"** كنموذج عن ذلك. والحقيقة، إنّ معظم قصص المجموعة القصصيّة **"ابتكار الألم"** يمكن إدراجها ضمن هذا الاحتمال. لقد كانت أشدّ القصص تعبيراً عمّا تفتعله الظروف في الذّاتِ الإنسانية .

[1] - هاشم ميرغني: بنية الخطاب السّردي في القصّة القصيرة، ص404.

• **الاحتمال الخامس**: "تخضع الشّخصيّة للظروف التي تعذّبها دون أنْ تبدي أيّ مقاومة تجاهها"[1]. ونمثّل لهذا الاحتمال بقصّة **"صَاحِبُ ظِلّه"**، وهي عبارة عن يوميّات شاب طموح لحياةٍ سعيدةٍ، لكنّ الواقع يسحقه سحقاً؛ قصّة لا تخرج عن إطار موضوع الألم مجسداً في الغربة، الضياع، الملل، الرفض للحياة الواقعية بكلّ ما فيها من معاناةٍ وألمٍ. ليكشف عن سلبية العنصر البشريّ الذي لا يحاول التغلب على واقعه. ونستشهد بملمح مؤلمٍ يلتقطه القاص بالكاميرا القصصيّة اللاقطة ، يقول القاصّ: " **عقد مجلس الشراب والحشيش. هاجت الرؤوس وماجت حتّى أدركها التعب والفتور. وشخَصَ ببصره نحو السقف ليكشف له الدخان المتصاعد والمتراكم عن شبح له ملامح ظلّه فعجب كيف أمكنه أن يلحق به وهو في عزّ غيبوبته. وحتّى يهرب منه طالبهم بأن يسطلوه ثانية.**
قدموا إليه سيجارة جديدة عبّ منها نفساً طويلا، وكاد يختنق. لاحقا تصّور نفسه مارداً جباراً يأسر العالم ويحتجزه داخل علبة كبريت. راقته الفكرة فشطح بخياله. استلّ عوداً أشعله ثم عاد فأودعه العلبة، وراح يستمتع بالعالم وهو يحترق"[2].

في ضوء هذه الظروف شخصيّة **"المغترب"** مؤهلة لأن تكون هي الشّخصيّة الملائمة لأداء المضمون المراد. لا تستوجب من البدء إلى المنتهى سوى الشفقة.

خاصية أخرى نجدها تميز الشّخصيّة القصصيّة، ألا وهي جدل الوعي بين الجزء والكلّ: جدل نلمسه داخل كلّ قصّة ضمن المجموعة القصصيّة الواحدة ، من خلال محاولة استخراج عصارة التجربة الحياتية للشّخصيّة القصصيّة وإحالتها على نمطٍ إنسانيّ خاصٍ. نلمسه على مستوى النّص من خلال محاولة دفع القصص إلى الترابط عبر سيرورة فنية تطمح إلى بناء "الكلّية" ونقضها في نفس الوقت[3].

---

[1] - هاشم ميرغني: بنية الخطاب السّردي في القصّة القصيرة، ص404.

[2] - محمد جعفر: ابتكار الألم، مجموعة قصصيّة، ص91.

[3] - ينظر: سعيد بنعبد الواحد، بعض آراء خوليو كورتازار في القصّة، ص10.

وحين نعود إلى مواضيع المجموعات القصصية التي أخذناها كنمذجة للدّراسة، نجد أنّ موضوعات قصصها توزّعت باتجاهاتٍ مختلفة، وأنّ شخصيّاتها اختِيرت من مواقع مختلفة، غير أنّها تشترك في موضوعة "الألم". إنّ أبطالها سواء أكانوا رجالاً أم نساءً، أم أطفالاً، يشتركون في معاناتهم وآلامهم، شخصيّات يدّعون القوّة، بينما هم ضعاف جداً، حتّى مع أنفسهم حين نفاجئهم من داخلهم؛ إنّهم في حرب مع أنفسهم. وقد ركّز عليها الكُتّاب عدسة أقلامهم، فصوّروها تصويراً دقيقاً. ولعلّ هذا ما حقّق للقصص امتيازاً آخر يتجلّى بتقديم الأشخاص على نحوٍ خاصٍ وفّرَ لهُم رغم الكثرة الكاثِرة ذلك الحضور القوّي والمميّز.

وسوف يطول الحديث إنْ نحن استسلمنا لما يعجّ به عالم الشّخصيّات. لذلك، ارتأينا أن نتوقف عند هذا الحد طالما عرضنا مختلف الخصائص التي تميّز الشّخصيّة في القصّة القصيرة؛ والتي من شأنها أنْ تحدّد لنا تلك العلاقة الماثلة بين الحدث والشّخصيّة في بناء معنى القصّة.

بناءً على ما سبق ذكره، ونحن نقف على خصائص الحدث القصصي والشّخصيّة القصصية، نجد تداخلاً بين الشّخصيّة والحدث وتفاعلاً مع بعضهما البعض في الكشف عن المعنى تفاعلاً قوّياً؛ فلا نأْتي على ذكر حدث قصّة ما إلاّ ووجب ذكر الشّخصيّة الفاعلة أوْ المعارضة أوْ ردّة فعل شخصيّة ما سواء إيجاباً أو سلباً، والعكس صحيح؛ ونحن نتحدّث عن موضوعة الشّخصيّة القصصيّة لا بد بالضرورة من ذكر ما قامت به من فعلٍ أو حدثٍ ما.

ويجيء تصوير الشّخصيّة وهي تعمل عملاً له معنى. وهذا المعنى ليس مستقلاً عن الحدث ، وإنّما ينشأ من الحدث نفسه، وجزء لا يتجزأ منه، وبدون المعنى يصبح الحدث ناقصاً، لأنّه يقوم على الفعل والفاعل والمعنى، وهو وحدة لا يمكن تجزئتها. وقد يبرع القصاص في رسم شخصيّات قصّته، ويبدع في تصوير ما تقوم به من أفعال. ومع ذلك، تظل قصّته ناقصة، لأنّ الحدث لم يكتمل، جاء دون معنى. والقصّة وحدة متكاملة، لا يتضح معنى الحدث أو يقوم في جزء منها دون الأجزاء الأخرى؛ فالحدث

والشّخصيّة والمعنى وحدة، يساند كلّ جزءٍ منها الآخر ويقوم على خدمته[1]؛ أيْ إنّ أيّ عنصر من عناصر البنية لا يكتسب معنى في ذاته إلاّ بعلاقته بالعناصر الأخرى.

ولهذا لا يسعنا في الأخير إلاّ أن نورد الملاحظتين الآتيتين:

- إنّ كلّ من الحدث والشّخصيّة له وظيفته المعيّنة التي يؤدّيها بالاشتراك مع الآخر اشتراكاً حتمياً، ويسهم بالضرورة في الكشف عن المعنى.

- إنّ كاتب القصّة يجسّد لنا الشّخصيّات ماثلة أمامنا، حتّى إذا انتقلنا إلى الحدث الرّئيسي في القصّة كانت عناصر ذلك الحدث أشبه بالنّتائج التي اتضحت لنا معالمها وأبعادها بشكلٍ واضحٍ؛ فمع متابعة تقديم الشّخصيّة وتناميها في زمنٍ ما ومكان معيّن يتنامى ويتطوّر الحدث القصصي. ولهذا فإنّ المعنى لا يقتصر على الحدث أو الشّخصيّة فقط، بل إنّ كلّ مرحلة من مراحل بناء القصّة تعمل على خدمة المعنى وتحقيقه بما في ذلك الزّمان والمكان. وهذا ما سنتطرق إليه بالدّراسة والتّحليل من خلال الفصل التّالي.

[1] - ينظر: الطاهر أحمد مكي، القصّة القصيرة "دراسة ومختارات"، ص100.

الـفصـل الثّاني:
"البنية الزمكانية وإنتاج المعنى"

الزّمان والمكان عنصران أساسيان من العناصر البنائية، لا يختلفان عن عنصري الحدث، والشّخصيّة. والحدث يستمدّ مقوّمات بنائه وتطوّره من الملابسات المكانية والزّمنية المحيطة، ومن طبيعة الشّخصيّات التي تعدّ طرفه الأساسي، حيث يساعدان الحدث على التطوّر؛ إنّهما جزء منه لا يمكننا فصلهما عنه.

إنّ الزّمان والمكان يعملان على تغيير مجريات الأحداث والوقائع. وعليه، فإنّ الحدث هو حلقة الوصل بينهما وبقيّة الأجزاء الأخرى. ويتم بموجب هذا التواصل تحديد معنى النّصّ الأدبيّ.

المبحث الأوّل: "الزّمان رَحِم المعنى".

تبدأ القصّة أحداثها في زمن ما، لا بد أن تبدأ في زمنٍ، زمن محدّد، حيث يمِيل الكاتب إلى تقديم قصصه في الإطار التقليدي المحكوم بحركة الزّمن، الذي يتيح للكاتب، والقارئ تتبّع الشّخصيّة والحدث في رتابةٍ وتلقائيةٍ[1]، على نحو ما وجدناه في قصّة **"حدث ذات يوم"**، من المجموعة القصصية**: " عُبُور"**. يقول السّارد**:" اشتركت في الحركة الانتقالية، وطلبت رفقة زوجي مدينة آسفي. إلاّ أنّهم عينوني في "دُوار" بعيد عن المدينة بأربعين كيلوميترا.**

تأزمت وضعيتي، لأنّ وسيلة النقل قليلة، وغير مريحة بالإضافة إلى كلفتها. وزادت حالتي تعقيداً عندما حملت حملا مهدّدا. وتوقفت عن العمل لمدّة شهور. وعندما حلت السنة الدّراسية الجديدة، قرّرت النيابة إلحاقي بزوجي الذي كان في دوار "عزيب""[2].

ولا بدّ أنْ نشير في هذا السّياق إلى العلاقة الجوهرية بين الزّمان والمكان؛ فلا مكان بدون زمنه؛ إذْ "في بعض الأحيان نعتقد أنّنا نعرف أنفسنا من خلال الزّمن، في حين أنّ كلّ ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في

[1] - ينظر: صلاح رزق، القصّة القصيرة "دراسة نّصيّة لتطور الشكل الفني"، ص299.
[2] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص17-18.

أماكن استقرار الكائن الإنسانيّ الذي يرفض الذوبان، والذي يودّ حتّى في الماضي- حتّى يبدأ البحث عن أحداث سابقة - أنْ يمسك بحركة الزمن. إنّ المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على زمنٍ مكثفٍ، وهذه هي وظيفة المكان تجاه الزّمن "[1]. بالإضافة إلى وظائف أخرى تتعلق بتقنيات النّص، وشكله الأدبيّ، بل الموضوع المعالج أيضاً.

وعليه، فإنّ الزّمن والمكان "قد أصبحا مفهومين داخليين يكتسبان أهمّيتهما من قدرتهما على تكثيف الحالة أو الفكرة التي يدور النّص حولها"[2]؛ فكلّ مكوّن من مكوّنات الخطاب السّردي له معنى معيّن. "إنّ الحدود الزّمنية والمكانية للبنية السّردية ينبغي أنْ تكون محدّدة بزمن هذا الحدث الواحد ومكانه"[3]. ويمكن أنْ يأتي المكان عنصراً تابعاً للزّمن. لكنْ على الرّغم من ذلك فإنّ هذا لا يقلّل من أهمّيته. لاسيما إذا كانت العلاقة وطيدة بينه وبين الزّمن، إلى الحدّ الذي لا يمكن فيه مطلقاً "تناول المكان بمعزلٍ عن تضمين الزّمن كما يستحيل تناول الزّمن، في دراسة تنصبُّ على عمل سرديّ، دون أنْ لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان، في أيّ مظهر من مظاهره"[4]. وهو ما يصطلح عليه بـ"**الزمكان**"، والمراد به تلك "العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزّمن والمكان، المستوعبة في الأدب استيعاباً فنيّاً باسم **Chronotope**"[5].

لقد استعان كتّاب القصّة القصيرة بعنصري الزّمان والمكان فجعلوا منهما وسيلة "للإفضاء بالرؤية من خلال نظام تتابعه غير المألوف إذ تشكّل التنقلات الزّمنية والمكانية، وأسلوب الوصف منظوراً فكريّاً يحدّد موقف الكاتب، فتداخل الوحدات الثّلاث للزّمن وتشابكها على نحوٍ خاصٍ يفضي

---

[1] - أحمد طاهر حسنين وأحمد غنيم و حازم شحاته: جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط:2، 1988، ص3.

[2] - ربيع الصبروت: قضايا القصّة الحديثة، ص40.

[3] - عبد الرحيم الكردي: البنية السّردية للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط:3، 2005، ص149.

[4]- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي "معالجة تفكيكية سيميائيّة مركّبة لرواية زقاق المدق"، ص227.

[5] - ميخائيل باختين: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر/يوسف حلاّق، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1990، ص5.

إلى رؤية معينة"[1]. وهذان العنصران ينجم عنهما تداخل بينهما؛ وحصول سبك متحد ، متماسك لا نفور فيه؛ بحيث لا يمكن تحديد وظيفة أحدهما إلاّ من خلال فهم علاقته بالعنصر الآخر. ويمكن لأيّ قارئ أنْ يدرك ما بينهما من علاقة متشابكة. والأمثلة التي تثار هنا كثيرة، نأخذ على سبيل المثال قصّة **"الخاتم"**، من المجموعة القصصية **"عُبوُر"**. يقول السّارد: **"بعد خروج الوالد من السجن. ذبحنا خروفين، كانت الوالدة تستقبل الضيوف وتبتسم، ربما لإظهار تماسك صحتها التي وهنت، بسبب الزيارات و,,لَكْفاف,, والأعمال المنزلية. رجوع الوالد إلى المنزل كان عيداً. وصل صباحاً رفقة أصدقائه الكثيرين، رائحة الجعة كانت تفوح من فمه، رغم أنّه حسب علمي لا توجد حانة بين المسافة التي تفصل ,,اغْبِيلَة,, عن حيّنا"[2]**. لقد حدّدت الكاتبة مكان القصّة وزمنها وكذلك شخصيّاتها. والقصّة تصوِّر لحظة عابرة، أشبه بلقطة واقعية صوّرتها الكاتبة بذكاء شديد، ونقلتها بأسلوب أدبيّ مشوّق.

مثال آخر من المدوّنة المصريّة **"عندما تمرض الفراشات"**؛ ففي قصّة **"1980"** استهلّها الكاتب بتحديد موقع الحدث والإشارة إلى الفترة الزّمنية التي جرت فيها وقائع القصّة. يقول السّارد: **"كنا في أواخر الثمانينيات حيث مازال العالم يحتفظ بقليل من الطّيبة والإنسانيّة..حيث كنا في أمان غزو الهواتف المحمولة والحواسب المحمولة والمصائب المحمولة..حيث كنا نفتح عيوننا لنرى بعضنا ونغمضها فنحلم.. كنا ما زلنا نحلم..! الساعة تقارب التاسعة مساءً والبرودة تلف المكان داخل المترو وخارجه؛ فنحن في أواخر شهر (أكتوبر).. ولكن بعكس الجميع كنت لا أشعر بتلك البرودة بل العكس كانت الحرارة تدبّ في أوصالي كلّها والعرق يسيل متحفزاً على عمودي الفقري وأنا أراقب كلّ من حولي بمنتهى الحذر والحيطة وأصابعي متشابكة فوق حقيبة قماشية بنّية اللّون تحوي بداخلها**

[1] ـ حسن غريب أحمد: التقنيات الفنية والجمالية المتطورة في القصة القصيرة، مكتبة الكتب، القاهرة، دط، دس، ص18.

[2] ـ خديجة بوتني: عُبوُر، مجموعة قصصيّة، ص63.

شيئاً خطيراً جداً وثميناً للغاية!"[1]. يجمع الكاتب في مقدّمة قصّته إلى وصف المكان والإشارة إلى الزّمن، وتحديد دوره في رسم الجوّ العام للموقف ووقائع الأحداث.

بناءً عليه، فإنّ "بناء المكان لا ينفصل عن بناء الزّمن، وقد يُمثّل، في كثير من الأحيان، البنية العميقة للفضاء القصصي"[2]، فلكلّ قصّة زمان ومكان. بل أحياناً يكونان هما الغاية المقصودة من وراء إنشاء النّص السّردي سواء رواية أو قصّة، على نحو قصّة **"حدث ذات يوم"** من المجموعة القصصية **"عُبُور"**.

الموضوع الأساس لهذه القصّة هو الزّمان والمكان؛ مفارقة بين زمن الزّوجة الأستاذة الموظفة بإحدى مدارس مدينة **"الدار البيضاء"**، المرأة المثقفة التي كانت مفعمة بالحيوية والآمال، وبين اليوم الذي أصبحت منه إنسانة كئيبة فاقدة للحيوية، فاقدة للأمل، فور انتقالها إلى **"الدُوَارْ"**. بين زمن ما قبل الذهاب إلى **"الدُوار"** وزمن الذهاب إليه، تستجمع الذاكرة الوقائع المحفورة في الوجدان، تحضر مقترنة بمجموعة من الأحاسيس والانفعالات والعواطف، تسترجعه البطلة بعد أنْ علمت بزواج زوجها: **"عواطفي اتجاه زوجي انعدمت منذ عرفت بزواجه. أمّا عواطفه فقد غابت منذ أن زارني في النفاس. أحسست بذلك، عندما حكيت له التعقيدات الصِّحية التي تلت المخاض، بسبب النزيف الحاد الذي كاد يعصف بحياتي. كان يتكلم معي وكأنّني أخته، ولم أشعر لحظة واحدة أنّه يحبني، وأنّ المولود النائم بعمق أمامنا ثمرة حب حدث ذات يوم"**[3].

زمن هذه القصّة هو مدّة مكوثها بـ**"الدُوَار"** والذي يقدّر بحوالي شهرين، وهو زمن مليء بالحركة التي هي حركة البطلة داخل حيز رئيسي هو دُوَار **"عزيب"**؛ فيتسارع الزّمن في شكل ومضات، تشعر به البطلة

[1] ـ شريف محمد ثابت: عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص23.
[2] ـ أحمد طالب: جماليات المكان في القصّة القصيرة الجزائرية، دار غرب للنشر والتوزيع، وهران، ط:1، دس، ص54.
[3] ـ خديجة بوتني: عبور، مجموعة قصصيّة، ص20.

كثيفاً. إنّ التركيز الشّديد على المقطع الزّمني والمكاني النابع من طبيعة الحدث "يؤدّي بالضرورة إلى التركيز الشّديد في البنية الداخلية لمقاطع النّص القصصي، وأهمّ ما يعكس هذا التركيز المستوى اللُّغوي، والمستوى السّردي، كما يبرز جلياً في الجزئيات الصغيرة للحدث"[1].

وقد يكون هناك تجاوز لعنصر الزّمن أو المكان، حين لا يكون لهذا أو ذاك دور في خدمة الحدث وتطويره. ومن أمثلة ذلك قصّة**"امرأة مستعملة"**، و**"روزاليا"**، و**"المتفتّحة.."**، والتي تغيب فيها ملامح الزّمان والمكان من بداية القصّة إلى نهايتها. ونأخذ على سبيل المثال هذا المقطع السّردي من قصّة **""روزاليا.."**: **"قرأت نصّ الرّسالة القصيرة –SMS فأشعلتْ في داخلي غاباتِ التّساؤل..حاولتُ أن أتّصل بها لأفهم مغزى الرّسالة، لكنّ الهاتف لا يَرُدّ...كنت أسير..أبحث عنها..أصرخ فيرجع الصّدى المجروح مسربلاً بعطش أبديّ..من تبحث.. عنها هاجرت..سافرت..قيل تزوجت..وقيل ماتت..وقيل وقيل..اختفت روزاليا..اندسّت في غيابها المجهول ولم تعد تجيء..ولم نعد نلتقي..."**[2].

في قصّة **"الصديقان"**، استعملت الكاتبة المغربيّة **"عائشة موقيظ"** طريقة فنيّة جديدة في تقديم الأحداث؛ فبدون أنْ تحدِّد زمناً ولا مكاناً، ودون أنْ ترسم ملامح الأشخاص، فجرت الحركة القصصيّة بتصوير الاصطدام بين البطل وصديقه. لقد تجنّبت الكاتبة تحديد الزّمن والمكان اللذين يصنعان الإطار العام للأحداث، وتحديدهما تحديداً كافياً. إنّ هذه القصّة لم تحدد المكان وهذا يعني أنّه مادامت هذه القصّة قد وقعت أحداثها في زمن ما غير محدد بدقّة، فبالتّالي تكون قد وقعت أيضاً في مكان ما.

ويرى **جيرار جنيت** أنّه "من الممكن أنْ نقصّ الحكاية من دون تعيين مكان الحدث ولو كان بعيداً عن المكان الذي ترويها فيه، بينما قد يستحيل علينا ألاّ نحدّد زمنها بالنسبة إلى زمن فعل السّرد لأنّ علينا روايتها إمّا

[1] - عبد الرحيم الكردي: البنية السّرديّة للقصّة القصيرة، ص151.

[2]- بلقاسم مسروق: ماذا تريد الأنثى..؟، مجموعة قصصيّة، ص33-34.

بزمن الحاضر وإمّا الماضي وإمّا المستقبل"[1]. وأفضل مثال عن ذلك قصّة **"الفجيعة..."**؛ ففي هذه القصّة، لم يأتِ القاص على ذكر المكان في هذه القصّة؛ فموضوعها الزّمن ولا شيء غير ذلك. يقول السّارد:

"كان المساء منشغلاً بحكايا الماضي..كان يغرق في تفاصيل الحياة..وكان الشّفق يتلذّذ..كان يغازل الشّمس الهاربة من تعاسة النّهار.. لم يكن لديّ متّسع من الوقت لأفكّر في الرّد.. كانت أخذتني التخيّلات إلى الموت وما بعد الموت..كانت أخذتني إلى بعيد.. الموت شيء مهمّ جداً.. لولا الموت ما كانت هناك حياة. عرفتها خلال لقائي بها ذات مساء شتويّ لما طردتُ عنها شبح لصَّين حاولا سرقة حافظتها اليدويّة..واقتربتْ منّي تبحث عن الدّفء والأمن كقطة صغيرة هجَّرها أهلُها.. وعرفتها.. عرفتها أكثر خلال لقاءاتنا المتكرّرة.. وأحببتها وأحبّتني.. وعرفت والدتها وأختيها حياة وأممية وأصبحت واحداً من العائلة، أدخُل وأخرج متى أحببت..ولكن لمّا تعلّق الأمر بالجدّ رفَضتْ والدتها.. رفضتْ أن تزوجها لرجل (برّاني).. وبكيتُ وبكتْ ندى بكاء الثّكالى..وقرّرتُ أنْ أغادر..أنْ أرحل..أنْ أهجرها لعلّي أنسى وتنسى.. وهجرتُها.. وعدت بعد عام وسألتُ عنها. فكان الجواب: من تبحث عنها ماتت قبل عام.."[2].

يحمل زمن القصّة مدلولاً واحداً، لكنّه يتّخذ أوجها عدة، وذلك من حيث الاسم والتّضمين داخل النّص الأدبيّ. وعليه، ينقسم زمن القصّة إلى:

- **زمن القصّ:** وهو الزّمن الذي ينهض فيه السّرد؛ إنّه زمن وقوع الأحداث.

- **زمن الواقع:** هو زمن ما تحكي عنه القصّة، ينفتح في اتّجاه الماضي فيروي أحداثاً تاريخية أو واقعية أو أحداثاً ترتبط بالشّخصيّة الحكائية؛ أيْ

[1] - لطيف زيتوني: معجم مصطلح نقد الرّواية (عربي- انجليزي- فرنسي)، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط:1، 2002، ص103.

[2] - بلقاسم مسروق: ماذا تريد الأنثى..؟، مجموعة قصصيّة، ص24-25.

سيرتها الذّاتيّة. ولهذا يتّخذ هذا النّوع من الزمن صفة الموضوعية، ممّا يوهم القارئ أو المتلقّي بحقيقية الأحداث أو بالحقيقة النّصّية[1].

وهناك قسم **ثالث**، وهو ما يصطلح عليه **بزمن الهو**؛ وهو الزّمن "الذي يقدّم من خلاله السّارد القصّة، ولا يأتي بالضّرورة مطابقاً لزمنها، يستعمل بعض الدّارسين مصطلح زمن الخطاب بدل زمن السّرد. يتيح زمن السّرد الرّوائي إمكانيات وأيضاً احتمالات عديدة لإعادة كتابة القصّة، لأنّ القصّة الواحدة يمكن أن تروى بعدّة طرق متعدّدة ومختلفة فلو أعطينا قصّة واحدة لمجموعة من الرّوائيين، فإنّ كلّ واحدٍ سيمنح لأحداثها ترتيباً زمنياً يتناسب مع غايته واختياراته الفنّية، فنجده يقدّم ويؤخّر في الأحداث ليحقّق غاياته الجمالية"[2]. وهذا ما يميّز كلّ نصّ سرديّ عن آخر كما يخلق تمايزاً بين كتاب الاتجاه الواحد.

إنّ موضوع الزّمن في النّص القصصي مرتبط في الأعمّ بالحاضر، لأنّ مفهوم القصّة القصيرة ووظيفتها الفنيّة والاجتماعيّة قائمان بالأساس على معالجة أحداث ومشاهد آنية لا يستغرق وقوعها بضع دقائق، وغالباً ما يتوافق الزّمنان، زمن الكتابة مع زمن الحدث، خاصّة إذا ما شكّلت لحظات الانفعال بالحدث ضغطاً شديداً على الكاتب، واختلط الزّمنان الحدثيّ والانفعاليّ في زمنٍ واحدٍ، هو زمن تجسيد هذه الحالة في وحدة محدّدة الأبعاد والمعالم[3].

إنّ القصّة عندما تروى تكون قد تمّت في "زمن ما، غير الزّمن الحاضر بكلّ تأكيد، لأنّه من المعتذر حكي قصة أحداثها لم تكتمل بعد، وهذا ما يفسّر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصّة وزمن

---

[1] ـ ينظر: نسيمة علوي، جماليات الخطاب الرّوائي عند إبراهيم الكوني"، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي الحديث والمعاصر،قسم اللّغة العربية، كلية الآداب والحضارة الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، 2011-2012، ص26-27.

[2] ـ محمّد بوعزّة: تحليل النّصّ السّردي "تقنيات ومفاهيم"، دار الأمان، الرباط، ط:1، 2010، ص88.

[3] ـ ينظر: صبيح الجابر، مدخل إلى فن القصّة القصيرة، ص42-43.

سردها"[1]. إنّ كلّ قصّة تتوفّر على ماضيها الخاص؛ إذْ لا يمكن أنْ تتأسّس دلالة الحاضر إلاّ على ماضٍ، كما تتوفّر القصّة على الزّمنيْن الخاصّيْن بها حاضرها ومستقبلها.

إنّ الزّمن الأدبيّ هو ذلك الزّمن الذي يسهم في بنية النّص الأدبيّ وهو زمن يصنعه المبدع مخالفاً به الزّمن الطبيعي الذي لا يخرج عن تلك الخطِّية المعهودة في النّصوص السّردية سواء قصّة أو رواية[2]. وعليه، يعدّ الزّمن أهمّ المكوّنات القصصية في إعادة تشكيل الحكاية وبناء النّص القصصي على مستوى اللّغة والحبكة والبنية السّردية؛ فالزّمن من أهمّ مقوّمات النّص السّردي الذي يؤطِّر فعل الشّخصّيات، والهيكل الذي تبنى عليه عناصر المرويّ، فكلّ شيء في المرويّ يتحقق من خلال الزّمن[3]؛ فهو ضروري في تصميم "شخصيّات العمل الأدبيّ وبناء هيكلها، وتشكيل مادّتها وأحداثها"[4]. إنّه ركن من أركان القصّة التي تؤثّر وتتأثّر بأركانها الأخرى؛ فأهمّيته لا تقلّ عن باقي العناصر الأخرى.

يأتي عنصر الزّمن كتنظيم نصّي لمكوّن حدث القصّة[5]. إنّه دليل على حضور الرّاوي في النّص السّردي القصصي؛ فهو الذي يعيد بناء الحكاية "وينظمها في الزّمن ويجريها فيه كما يشاء ويخرجها على هذا النظام وذاك

---

[1] ـ حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي "الفضاء- الزمن- الشّخصيّة"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:1، 1990، ص121.

[2] ـ ينظر: عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النّصّ القصصي الجزائري الجديد "بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات"، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2011، ص80.

[3] ـ ينظر: ضياء عبد الرزاق أيوب وآزاد عبد الله محمد خورشيد، الزمان والمكان في القصّة القصيرة في أدب زهدي الداوودي، مجلة ديالى، العراق،ع:51، 2011، ص212، عن/ سعيد عبد الحسين العتابي: الملحمية في الرواية العربية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط:1، 2001 ، ص212.

[4] ـ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، 1970، ص10.

[5] ـ ينظر: شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي" الشعرية المعاصرة"، تر/ لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط:1، 1995، ص69.

وفقاً للترتيب الزّمني الذي يرْتئِيه"[1]، فالزّمن هو المؤطّر لسيرورة الأحداث وتعالقها.

بناءً على ما سبق، يمكننا القول إنّ زمن السّرد هو الزّمن الذي ينقل لنا فيه القاصّ أو الرّاوي الأحداث وهو ما يصطلح عليه بمسمّى "**زمن الخطاب**"، وهو الذي "يعيد ترتيب الأحداث في الخطاب وفق نظام معيّن، ووفق تصوّر المؤلِّف، وانطلاقاً من الغرض الجمالي أو الدلالي الذي يرمي إليه"[2]، فلكلّ قاصٍّ طريقته في السّرد وفقاً لانتقاءاته الفنّية والجمالية، وأسلوبه في الإبداع .

ويراد بالترتيب الزّمني للقصّ تلك العلاقة الموجودة بين النّصّ والزّمن، ذلك أنّ النّص "عالم مهوّل من العلاقات المتشابكة يلتقي في الزّمن بكلّ أبعاده، حيث يتأسّس في رحم الماضي، وينبثق في الحاضر، ويؤهّل نفسه بوصفه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية"[3].

ولهذا، على الكاتب أو القاص أنْ يختار أو يحذف وينتقي من بين الأحداث الكثيرة والشّخصيّات الفاعلة ما ينسجم مع زمن السّرد القصصي، ممّا ينجم عنه ظهور ما يصطلح عليه بـ "**الترتيب الزمني**" أوْ "**المفارقة السّردية**"، وهي " انحراف عن التتابع الميقاتي الصّارم في القصّة والنمطان الأساسيان هنا هما اللّقطات الاسترجاعية واللّقطات الاستباقية"[4]، حيث يلجأ الكاتب وهو يعطي القصّة زمنيتها الخاصّة في النّص السّردي إلى توظيف المفارقات الزّمنية والتقنيات المتعلِّقة بزمن السّرد من أجل استيعاب أحداث القصّة.

---

[1] ـ أحمد الناوي بدري: السّرديات الراوي والروائي، دار الحوار، سوريا، ط:1، 2016، ص5.

[2] ـ عبد المالك كيجور: الطاهر وطار" تقنيات السرد"، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط:1، 2015، ص47.

[3] ـ عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، دط، 1985، ص14.

[4] ـ يان مانفريد: علم السرد، تر/أماني أبو رحمة، دار نينوي، دمشق، ط:1، 2011، ص116.

وعليه، فالمفارقة الزّمنية هي خروج عن الخط الرتيب للقصّ إمّا في اتجاه الماضي أو في اتجاه المستقبل؛ أيْ قد تكون – أحياناً - استرجاعاً أو ارتداداً إلى الماضي، وأحياناً أخرى استباقاً لأحداث لاحقة والتي سيشهدها السّرد مستقبلاً.

1-تقنية الاسترجاع: وهي "كلّ استحضار لاحق لحدث سابق في النقطة الزّمنية التي وصل إليها السّارد"[1]. والاسترجاع أنواع:

أ- الاسترجاع الخارجيّ:

يعود إلى ما قبل بداية القصّة، ويراد بهذا النّوع الخروج عن حاضر السّرد أو إيقاف تقدّم السّرد عن نقطة معينة والرجوع إلى الخلف لعرض أحداث ماضية سابقة. يقوم بوظيفة بنيويّة، تتلخّص في سرد الفراغات الحكائية، التي قد تحدث في حاضر السّرد القصصي، ممّا يحفظ للسّرد انسجامه وتماسكه[2].

وقد اخترنا مثالاً عن ذلك قصّة **"الخطيئة"**، تبدأ القصّة بسرد واقع الشّخصية المحورية، ثم يعود السّارد إلى الماضي؛ يقول القاصّ:**"الخطيئة ليست شيئاً غريباً أو منفراً بقدر ما هي طبيعة إنسانية التخلي عنها يعدّ مرضاً أو شذوذاً..**

فتح عينيه قدر استطاعته ليستوعب هذا القدر من الظلمة المطبقة على المكان من حوله..هناك فراش وهي ترقد عليه..غارقة في سبات عميق..لمح انتفاخاً مكوّراً في بطنها..شعر برعدة تجتاحه فأحكم قبضته المرتعشة على مقبض السكّين الذي يكاد يلتمع نصله في الظلام..

---

[1] - أحمد الناوي بدري: سرديات "الراوي والروائي"، ص103.

[2] - ينظر: آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظريّة والتطبيق، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، لبنان، ط:2، 2015، ص108-109.

تقدم بحذر تجاه الفراش وهو مازال يفكر في تلك الليلة الملعونة.. منذ شهور خلت وبعد أسابيع طويلة مملوءة بالآلام والعقاقير ماتت ابنته الصغيرة..كان الحزن قد نال منه..استقل سيارته ..كانت هي واقفة على قارعة الطّريق تنتظر زبوناً..أدخلها سيارته وانطلقا سوياً..أفاق الصباح التالي وهي راقدة بجواره..انسل من جوارها..ركب سيارته واتجه إلى منزله..فجأة وبعد شهور قليلة عادت تلك المرأة للظهور في حياته ..أخبرته أنها تحمل ابنه في أحشائها"[1].

وفي قصّة **"جميلة"**، يصوغ الكاتب قصّته سرداً حكاية لأحداث وقعت في الماضي؛ إذْ يؤدّي التذكّر (الماضي) دوراً حاسماً في هذه القصّة؛ فلم يلبث الماضي أن عاد، يعلن حضوره لابنة حبيبته، لتعرف أنّ تلك الحبِيبة ما هي إلاّ والدتها (**جميلة**)؛ التي بادلها النجوى والآمال، وقاسمها لحظات الأنس أيام الجامعة والدّراسة.

ب- الاسترجاع الداخلي:

يقع في ماضٍ لاحقٍ لبداية القصّة، حيث يحتاجه القاص أو الكاتب – غالبا- لكي"يعالج به إشكالية سرد الأحداث الحكائية المتزامنة، حيث تحتّم خطّية الكتابة على أسطر القصّة، تعليق حدث لتتناول حدثاً آخر معاصراً له"[2].

نأخذ قصّة**" كذبة"**، حيث عبر مجموعة من الذكريات وسلسلة من الاسترجاعات، تخبرنا البطلة بمعاناتها بمجرد حصولها على ورقة الطلاق؛ فقد جاء على لسان الشّخصيّة الحاسمة: **"أشياء كثيرة اكتشفتها بعد طلاقي. أشياء، لم تكن تثير انتباهي سابقاً. من بينها، أنّ المرأة الوحيدة تكون مثار إعجاب وتوجس من طرف المحيطين بها، وخاصّة النساء الشامتات، هذا ما كنت أقرؤه في عيون الكثير منهنّ. أما إذا عرفت أنّها مطلقة، فقد**

[1] - شريف محمد ثابت: عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص45-46.
[2] - آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظريّة والتطبيق، ص110.

تصبح مطمع كلّ الرّجال. حارس العمارة التي أقطن مثلاً، رَابني لطفه المبالغ فيه في الأيام الأخيرة. صاحب الدكّان الذي شبك يديه في الكعبة أكثر من مرة، قال لي صباحاً، وأنا أنقذه قيمة ما ابتعت من مواد غذائية إذا لم تكن لديك نقود فلا بأس! "[1]. عبر مجموعة من الذكريات وسلسلة من الاسترجاعات، تخبرنا البطلة بمعاناتها بعد الطلاق.

جـ الاسترجاع المزجي:

يجمع بين النّوعين السابقين، على نحو ما نجده في قصّة **"الخادمة.. والأقراط"** من المدوّنة المغربيّة **"عبور"**، وقصّة **"قبل الأن"** من المدوّنة المصريّة **"عندما تمرض الفراشات"**.

والاسترجاع – بأنواعه الثلاثة - "تقنيةٌ زمنيّةٌ، ذات وظائف بنيوية متعدّدة، تخدم السّرد وتسهم في نمو أحداثه وتطوّرها"[2]، كما تعمل على "ملء الفجوات التي يخلّفها السّرد وراءه سواء بإعطائنا معلوماتٍ حول سوابق شخصيّة جديدة، دخلت عالم القصّة. أو باطلاعنا على حاضر شخصيّة اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد. وهاتان الوظيفتان تُعتبران، برأي **جينيت**، من أهمّ الوظائف التقليدية لهذه المفارقة الزمنيّة"[3].

ومن خلال مشاهد الاسترجاع، يحاول كاتب القصّة أو الشّخصيّة الحاسمة " إيراد المعلومات الضرورية جداً، التي لو أعطيت في البداية لأدّت إلى تأخير تقديم الحالة المسبِبة. وعملية الاسترجاع تبنى على إعادة سرد الحدث أو اللّحظة المؤثِّرة والمخزونة في مستودع الذاكرة وذلك لتوضيح الحالة التي وصل إليها الحدث، وتعزيز نتائجها"[4].

---

[1] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص85-86.
[2] - آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظريّة والتطبيق، ص104.
[3] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء- الزمن- الشّخصيّة"، ص121-122.
[4] - صبيح الجابر: مدخل إلى فن القصّة القصيرة، ص40-41.

ويقوم القاص أو الشّخصيّة المحورية باستدعاء **"الاسترجاع "**، من خلال استعمال الأفعال الماضية سواء التامّة أو الناقصة ، وأيضا عن طريق ألفاظ الظرف الزّمني الدّالة على الماضي سواء القريب أو البعيد (حدث قبل الآن، قبل مدةٍ، في العام الماضي، في ذلك العام، حينئذٍ...)، وعن طريق الألفاظ الصريحة التي تشير إلى الاسترجاع من مثل:(عندما أسترجع الماضي، عندما أتذكر تفاصيل حياتي).ومن أمثلة هذا ما نجده في قصّة **"حدث ذات يوم"**: "عندما أتذكّر سبب طلاقي، عندما أتذكّر تلك الأيّام،..".

وعليه، يضع فعل الحكي زمن القصّة في الماضي، بحيث يتحوّل إلى استرجاع طويل المدى، أو قصير المدى، لكنّه يقع دلالياً في الحاضر، يعود البطل إلى الماضي يعيشه وكأنّه يحدث الآن، يخرج به خارج حدود زمن القصّة.

نعتمد على الذاكرة لعرض الاسترجاع. وهذا يعتبر من الصيغ المستعملة في النّص السّردي بعد أن "انتفى مفهوم الرّاوي العالِم بكلّ شيء، وتحوّل الرّوائيون إلى مفهوم آخر هو مفهوم المنظور، فالاعتماد على الذاكرة يضع الاسترجاع في نطاق منظور الشّخصيّة، ويصبغه بصبغة خاصّة يعطيه مذاقاً عاطفياً "[1]. ونشير هنا إلى أنّه يتم اللّجوء إلى توظيف المونولوج الدّاخليّ أو الأسلوب غير المباشر في مقاطع الاسترجاع التي تعتمد على الذاكرة بالدرجة الأولى.

وتتباين المقاطع الاستذكارية في النّص القصصي من حيث طول أوْ قصر المدّة الزمنيّة التي تستغرقها أثناء الرجوع بالذاكرة للحديث عن الأحداث الماضية أو ماضي الشّخصيّة. ومن أمثلة الاستذكارات ذات المدى البعيد، ما نقرأه في قصّة **"الخادمة... والأقراط"**؛ فقد جاء في إحدى الفقرات: **" خرجت للعمل في سن مبكرة، لا أتذكر سني، لم أكن قد بلغت بعد. أخذني والدي عند أحد معارفه. كنا نسكن ,,عرصة زرقوطي,, مشينا**

[1] - سيزا قاسم: بناء الرواية "دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ"، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط:1، 1985، ص60.

مسافات طويلة، ذات صباح بارد. قبل أن نأخذ الحافلة التي أقلتنا إلى حي مليء بالفيلات. طمأنني أنّ العائلة التي سوف اشتغل عندها معروفة، وطيبة. لم أر أحد أقرب أو داخل تلك الدار الكبيرة، وكأنّ الناس رحلوا بالمرة...في هذه الغرفة بالذات، عشت سنين طويلة، مع فرقة من الخادمات،... مرت تلك السنين كسرعة البرق. عرفت خلالها عذاب ,,البيوت,,"[1].

إنّ هذا المقطع الاستذكاري يعود بنا إلى الوراء عندما تتذكر الشّخصيّة المحورية **"فاطنة"** فترة طفولتها، حيث استرجاعات الطفولة، وما صاحبها من معاناة الفقر والحرمان. وهي فترة تتجاوز بكثير نقطة انطلاق السّرد الأصلي وذلك لتحدثنا عن بداية عملها كخادمة منذ طفولتها. يضطلع التّداعي في هذه القصّة بدور مهمٍّ في تأطير الاسترجاعات، حيث ينساب متواصلاً محمّلاً بأحداث الماضي القادمة إلى لحظة الحاضر؛ فيطول بذلك زمن القصّة في مداه، كأنّ زمن القصّة ما هو إلاّ لحظة لتعود فيها ذاكرة الشّخصيّة **"فاطنة"** إلى الزّمن البعيد والقريب معاً.

وفي قصّة **"حدث ذات يوم"**، يظهر الزمن الشّخصيّ في الاسترجاعات التي تستحضرها الشّخصيّات عبر الذاكرة، حيث تختار الحكي من أجل إعادة صياغة الزّمن، ولا يشتمل زمن الشّخصيّة البطلة في الماضي سوى على مشاهد الألم والمعاناة.

وينفتح الخطاب في هذه القصّة على لحظة ضائعة في الزمن: (**حدث ذات يوم**)، تجعل اللّفظة (**ذات**) الزمن حاضراً مباشراً رغم أنّها تحيل على الماضي، تجعل الماضي في الحاضر، يستعاد الفعل ليتحقق من جديد عن طريق السّرد.

[1] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص9-10.

تتأسّس الذاكرة في الخطاب السّردي كعامل مرجعي، من خلال تأكيد حضوره الجماليّ، على مستوى أنسجة السّرد، حيث يتأسّس المعنى الخاص للنّص السّردي المرتبط بهويّة الشّخصية القصصية، وطبيعة الأحداث التي تنهض بها، والمؤطّرة في بيئة زمنية ومكانية وضمن محيط بشري اجتماعي له خصوصياته، و هذا ما يثبت المعنى الفنّي للخطاب بصورة عامّة[1]. وعليه، يتم توظيف مخزونات الذاكرة توظيفاً جمالياً في النّصوص السّردية.

2 – الاستباق / الاستشراف:

وهو الشكل الثّاني من المفارقة الزّمنية بعد تقنية الاسترجاع، ويعني من حيث مفهومه الفنّي "تقديم الأحداث اللاّحقة والمتحققة حتماً في امتداد بنية السّرد الرّوائي، على العكس من التوقع الذي قد يتحقّق أو لا يتحقق"[2]؛ فهو بذلك تقنية زمنيّة يتّم الاستعانة بها من أجل الكشف عن أحداث سابقة عن أوانها سيشهدها السّرد القصصي فيما بعد. ومن النّماذج التي عثرنا عليها في المتون المدروسة، ما جاء به القاص في بداية قصّة **"صرخة أمل"**. يقول السّارد: **"سيستجمع شجاعته ويصرخ بكلّ قوّته..يصرخ رافضاً..يصرخ لاعناً..يصرخ شاتماً...غير مهم ماذا سيقول المهم أن يصرخ ليسمعه سكان البنايات من حوله..سيصل صوته إلى عددٍ غير قليل من البشر.. سيثبت لنفسه أنّه مازال حراً يملك صوتاً ويملك إرادةً.. ولكن هذا جنون..هذا سخف حقيقي..! ولم ؟؟ لا أحد سيعرف صوته وسينفلت بعدها للداخل مسرعاً.. لن يراه أحد ولكن سيسمعه الكل..إنه تحدٍ ساخر لذيذ أو هو على الأقل محاولة لتغيير إيقاع الحياة الممل المكرَّر كل يوم.. ستكون تجربة طريفة تضفي بعض السرور على قلبه.. نظر إلى ساعته.. إنها الثالثة إلا دقيقة واحدة..فليجعل صرخته في تمام الثالثة.. لا يدري لِمَ**

[1] - ينظر: فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية "دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط:1، 2010، ص102.

[2] - آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص119.عن إبراهيم نمر موسى: جماليات التشكل الزماني والمكاني، فصول، دراسة رواية، ص312.

ولكنه هكذا قرر!"[1]. حيث يقوم الاستشراف بمهمة الإعلان المسبق عندما يخبر السّارد صراحة أو عبر تلميحات عن مجموعة الأحداث التي سيشهدها السّرد مستقبلاً. ممّا يجعل المتلقّي يتتبع مسار الأحداث بتركيز شديد.

ومن الألفاظ التي يستدعي القاص من خلالها زمن الاستباق توظيف الفعل المضارع المتّصل بالسِّين الدّالة على المستقبل من الزّمن ،كما يلجأ إلى استخدام عبارات دالّة على المستقبل. ولعلّ أبرز ميزة للسّرد الاستشرافي هي "كون المعلومات التي يقدّمها لا تتحقق باليقِينِيَة، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكّد حصوله وهذا ما يجعل من الاستشراف شكلاً من أشكال الانتظار"[2]. ويُحتّم أن لا يشغل الاستباق مساحة واسعة من مساحة النّص القصصي، ذلك أنّ إخبار القارئ أو المتلقّي بما سيقع قبل وقوعه يقتل عنصري التشويق والمفاجأة فيؤثّر ذلك سلباً على النّص جمالياً وبنائياً.

وعليه، فإنّ كلّ من الاسترجاع والاستباق تقنيّة موظّفة في القصّة يحصل من خلالها المفارقة السّرديّة الزّمنية، ممّا يؤدي إلى "توقف استرسال الحكي المتنامي، وتفسِّح المجال أمام نوعٍ من الذهاب والإياب على محور السّرد انطلاقًا من النقطة التي وصلتها القصّة"[3]. والجدير بالذكر، هنا، أنّ القصّة دخلت "في تجلّيات التّحديث على المستوى البنائي الفنّي بشكلٍ عامٍ، وكأنّ للُّغة وشعرية الخطاب القصصي دورهما في النّهوض بمسار السّرد إلى أفق الانفتاحية ممّا انعكس على الزّمن الذي غدا هو الآخر طرفاً في المعادلة الجمالية.. ويعود ذلك إلى القاص الذي لم يعد رهين لوحة قصصية محدودة الإطار زماناً ومكاناً.. بل إنّ الحدث القصصي نفسه أصبح يخضع لتناقضات الحياة ممّا كسر خطّية العقلانية السّردية وأدّى بالمبدع إلى أنْ يلون ذلك الارتداد وتلك الاسترجاعات بأزمنة

[1] - شريف محمد ثابت: عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص73.
[2] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء- الزمن- الشّخصيّة"، ص131-132.
[3] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي "الفضاء- الزمن- الشّخصيّة"، ص119.

متداخلة ومتناقضة في الآن نفسه"[1]. على نحو ما نجده في قصّة **"الخادمة...والأقراط".**

يتمظهر الزّمن في علاقته بالشّخصيّة الرئيسيّة في هذه القصّة من خلال ثلاثة أزمنة:

- **الزّمن الأوّل:** الماضي المتمثّل في الاسترجاعات الخاصّة بالبطلة، إذْ يحتلّ الاسترجاع مساحة واسعة من النّص، حيث استرجاعات الطفولة، وما صاحبها من معاناة الفقر والحرمان. تزوّد هذه الاسترجاعات بمعلومات ماضية حول شّخصية **"فاطنة"**، والحدث الرّئيس للقصّة.

- **الزّمن الثّاني:** هو الحاضر، ويمثّل المسار الزمنّي للنّص، والمتمثّل في يوميات الخادمة **"فاطنة"**، حياتها العادية، تخترقه تلك الاسترجاعات لأحداث مؤلمة. يقول السّارد: **"نسيت أن أقول لك إنّ كلّ أيام الأربعاء القادمة، سوف أتغيّب، لأنّني أذهب لزيارته. ترافقني دوماً عائشة، خطيبته... وتنتظر في باب السجن خروجي، لأنّها لا تستطيع رؤيته، الزيارات مقصورة على أفراد العائلة، هذا ما قالته لنا الإدارة"[2].** في هذا المقطع السّردي، يستعمل القاص ثيمة الاسترجاع متداخلة مع اللحظة الحاضرة.

- **الزّمن الثّالث:** المستقبل، ويتمثّل في الطموح إلى تغيير الواقع، والتخلّص من الآلام والمعاناة اليوميّة. وهو ما يجسّده المقطع السّردي التالي: **"لو كان زوجي على قيد الحياة، لوضعت طفلاً ثانياً، أبدد برفقته الوحشة التي ألمت بي، منذ دخول ابني الوحيد السجن"**[3]. إنّ الإحساس بلحظة الحاضر، والطموح إلى المستقبل كان قوّيان في هذه القصّة.

---

[1] - عبد القادر بن سالم: مكوّنات السّرد في النّصّ القصصي الجزائري الجديد "بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات"، ص92.

[2] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص07.

[3] - المصدر نفسه، ص10.

كما تنبني قصّة **"جميلة"** على محورين موازيين حينا ومتداخلين حينا آخر، وهما محور محور الاستباق وزمنه الحاضر. و محور الاسترجاع وزمنه الماضي، ومرجعيته الذاكرة. أما عن أمثلة الاستباق، نستحضر المقطع السّردي الآتي: **"جال بناظريه في الوجوه من حوله وتمنى لو أنّ أحداً من أصدقائه القدامى أطلّ عليه الآن ليشكو إليه همّه ويفتح أمامه جِراح السنين..ولكن للأسف..كانت ذكرياته وآلامه هم من يشاطرونه جلسته..**

عقد ذراعيه فوق صدره وضمّ نفسه إلى نفسه ثم أغمض عينيه وغاب في أفكاره المضطربة..

اليوم عندما أخبرته السكرتيرة أنّ هناك فتاةً تطلب لقاءه لفت نظره اسم أبيها كان مشابهاً لاسم الرجل الذي دمّر حياته وسلب منه أعز أحلامه قبل عشرين عاماً وتزوج من (جميلة)!"[1].

ومن أمثلة الاسترجاع والمتداخل مع الزّمن الحاضر في هذه القصّة؛ نستحضر هذا المقطع السّردي: **"لقد قفز فجأة إلى أعماق الزمن راجعاً للخلف حيث ترك (جميلة) آخر مرة ..كانت بنفس العمر..كانت ترتدي فستاناً أبيض..كانت تبكي لأنّ عرسها غداً وأنها لن تراه مجدداً ؟**

صباح الخير!

أفاق من ذهوله على صوت ما زالت أذناه تحفظ تقاسيمه عن ظهر قلب رغم عجاف السنين الطوال...صوت أعاده للواقع حيث الفتاة واقفة مكانها تبتسم..!"[2].

في قصّة **"حدث ذات يوم"**، نجد نقيضين من الزّمن جسّدهما عنصر المكان؛ زمن ما قبل الذهاب إلى الدوار، حيث كانت الأسرة تعيش في مدينة **"آسفي"**، والزّمن الثّاني والذي يبدأ لحظة الانتقال للعيش بالرّيف في البيت العائلي لزوجها **"عزيب"**؛ زمن مثقل بخيباتٍ كثيرة، حيث لا دلالة للدوار غير كونه أصبح يشكِّل نوعاً من السلطة على الشّخصيّات، تختفي معه

[1] ـ شريف محمد ثابت: عِنْدما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص29.

[2] ـ شريف محمد ثابت: عِنْدما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص29-30.

صورة الهدوء والثّقافة والحضارة، وتحضر معه صورة التفاوت والصراع الاجتماعيّ والفكريّ. كمثال توضيحي على ذلك، فقد جاء على لسان البطلة:" **فكانوا يحسدونه، ويعتبرون العلم الذي حصل عليه، وله مرتبة النور في ثقافتنا عار بالنسبة لهم.**

...كما كانت تعتبر أنّ سلوك الشباب معي نوعاً من التحرش بي، ومراودتي عن نفسي/ ومسّاً بكرامة العائلة في ,,الدوار,,"[1].

سبق وأن أشرنا على أنّ الرّواية هي قصّة طويلة تصوّر جانباً واسعاً من جوانب الحياة، لذلك تبْني عالمها من أحداثٍ كثيرةٍ وشخصيّاتٍ رئيسيّةٍ أو ثانويّةٍ وأمكنة كثيرة وأزمنة مختلفة. أما القصّة تتميّز بالقصر مقارنة بالرّواية، لذا يركّز القصّاص على حدثٍ أوْ موضوعٍ واحدٍ وشخصيّةٍ واحدةٍ عادة ما تكون بؤرة السّرد. لذلك تقلّ فيها الأزمنة والأمكنة[2]. وعليه، فنحن إزاء نصٍّ قصير، حيث تقلّ الأحداث والمرْوِيات، وتندر الشّخصيّات، وتقلّ الأمكنة، ويتقلص الزّمن. فالقصّة "كآلة لا تخطئ، هدفها تحقيق مهمّة سرديّة باقتصاد كبير في الوسائل"[3].

ومن هذا المنطلق، فإنّ القصّة حكي قصير، "تتركّز حبكته في لحظةٍ زمنيةٍ دقيقةٍ ومحدودةٍ بلاَ امتداداتٍ، تنتهي نهاية سريعة قد لا تحتاج إلى تبرير علمي، بل تكتفي بما تمنحه للقارئ من شعور بالامتلاء"[4]؛ فالقصّة تهتمّ بالتقاط التفاصيل والجزئيات الصغيرة، بخلاف الرّواية التي تُتخذ كقالب أدبيّ لالتقاط وتصوير الحياة الواقعية بكلّ دقائقها وتفاصيلها.

في المدوّنة الجزائرية" **ابتكار الألم**"، يقدّم" **محمد جعفر**" لحظات وقوع الحدث الرئيسيّ بصيغ شاعرية مكثّفة؛ ففي قصّة **"صاحب ظله"** تتضح لنا ظاهرة الإيجاز الشديد والاقتصاد في عرض الأحداث وتحديد زمكان القصّة مادام القليل منه يؤدِّي الغرض.

---

[1] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص28.

[2] - ينظر: ربيع الصبروت، قضايا القصّة الحديثة، ص31.

[3] - سعيد بنعبد الواحد: بعض آراء خوليو كورتازار في القصّة، ص35.

[4] - محمد معتصم: القصّة القصيرة " الخصائص والمفهوم والظواهر الفنيّة"، ص65.

إنّ زمن القصّة متعدّد الأبعاد يحتوي مجموعة أحداث لحظة واحدة، كما هو الحال في قصّة "**الحاجز**"، حيث يعلن الرّاوي عن بداية زمن القصّة، ويتحدّد بيوم عودة البطل الرّئيس، والذي يصادف الذكرى الثّانية لعودة "**الرئيس محمد بوضياف**" إلى الجزائر، ويتكّرر بتحديد الشهر والسنة في قول الرّاوي: "**في الصفحة الرئيسية لصحيفة الأخبار التي اقتناها بطلنا أوّل ما نزل بالمطار ورد التالي: تمرّ اليوم الذكرى الثاني على عودة الرئيس محمد بوضياف إلى الجزائر بلده الذي عاش منفياً عنه ما يزيد عن 27 سنة. محمد بوضياف أو سي الطيب الوطني أحد قادة الثورة الجزائرية. تم تنصيبه في 16/ كانون الثاني من عام1962 رئيساً للمجلس الأعلى للدولة. اغتيل في مدينة عنابة يوم 29 جوان / حزيران من العام نفسه على يد ضابط بالحرس الرئاسي..**"[1].

يتوقف السّارد عند زمكان دخول المغترب وطنه الجزائر للمرة الأولى بعد غيابٍ طويل ما ينيف عن ثلاثين سنة، وهي المدّة التي قضاها في ديار الغربة. وينتهي الحدث في اليوم ذاته، حيث يختم القاص هذه القصّة بهدوء وبتأثّر:" **كانت قد بدأت تمطر. ومضى في خطوات متعجلة ومرتبكة هذه المرة. وقام يترصد أدنى حركة غادرة يمكنها أن تأتيه من الظلمة التي تكتنف المكان من حوله. ظلمة تشبه حكايته الباقية**"[2].

هكذا، ينفتح زمن الخطاب على النهار، وينغلق ليلاً ؛ فالقصّة تمّت في يومٍ واحدٍ لكنّها جمعت عدّة أحداث.

يمثّل الزمكان "الملمح الأوضح في تكوين السّرد؛ فالتجربة التي ينهض عليها تناول النّص، وتتأسّس عليها صياغته، تنطلق من مرتكزات تختزل اقترانات زمنية مكانية"[3]، ففي قصّة "**الحاجز**"؛ أغلبها يتعلق بزيارات السارد لمدينة "**الجزائر**"، في أزمنة مختلفة من حياته، ومن

[1] - محمد جعفر: ابتكار الألم، مجموعة قصصيّة، ص31.
[2] - المصدر نفسه، ص35.
[3] - شعيب حليفي: النّصّ وهوية المعنى ، ص52.

تاريخ تلك المدينة، ووصف لما طرأ على المكان من تغيّرات. "وفي الوقت ذاته استبطان ما اعترى الذات التي تتحرك فيه وتراه وترصده من تغيّراتٍ وتحوّلاتٍ من خلال مرور تلك الأزمنة"[1]. وهو ما يجسّده المقطع السّردي التالي: **"حاول أن يخمّن ماوراء نظراته، لكنّه ما لبث أنْ انشغل عنه بتأمل المدينة. راح يتابع تفاصيلها من خلف الزجاج كمن يدعي معرفتها. تستفزه الذكريات وهي تعود إليه ضاجّة فكأنها لم تخفت يوماً، وإنْ ظلت ملامحه جامدة وكأنّ لا عاطفة تأسره، فيبدو لا هو فرح بالعودة ولا هو متأسي منها"[2].**

لم يُلفِ إزاءه إلاّ الألم واجترار المرار وهو يرى تلكم الذّكريات الجميلة التي بناها في عهد الشباب وقبل مغادرته لأرض الوطن.

ومن الزمكانات أيضاً ما يعبّر فيه السّرد عن تغيّر البطل المغترب نفسه: **"الآن أصبح في الأتون. ليس خائفاً وإنْ اعتراه التردّد وهو يطرق دربه القديم الذي لا يزال على عهده بهم ضعضعا وتالفا"[3].**

وفي مقطع آخر، قول السّارد: **"لا شيء يموت، وكلّ شيء يبقى لابداً هناك في العمق ينتظر فرصته. هذا ما يؤمن به وهذا ما يراه"[4].**

وهناك من الزمكانات ما يلفت فيه السّرد إلى تغيّرات المجتمع. حيث يؤكّد السّارد مسألة فقدان الفرد لقيمته في المجتمع. لقد وجد البطل نفسه متنقلاً من كونه صاحب قضية ومطارد إلى آخر مجهول. نستحضر المقطع السّردي الآتي:**" كان يعتقد أنه يجازف بعودته. وكان لا يبني يسأل نفسه هل لازال هناك من يذكره؟ وهل سيتعرّفون عليه؟ واضح أنّه قريبا سيقف على أجوبة لأسئلته الكبرى، والتي ظلّ يردّدها ما ينيف عن ثلاثين سنة هي المدة التي قضاها في ديار الغربة.**

[1] ـ المرجع نفسه، الصفحة عينها.

[2] ـ محمد جعفر: ابتكار الألم، مجموعة قصصيّة، ص32.

[3] ـ المصدر نفسه، ص34.

[4] ـ المصدر نفسه، ص34-35.

عاش في وهم أنّه مغضوب عليه. مطارد ومنفي. حتى إذا جرّب العودة جرت الأمور بسلاسة ودون معوقات. لم يلفت اسمه أحداً. لا شركة الطيران ولا شرطة الحدود وكأنّه بات اليوم مجهولاً لدى الجميع"[1].

رغم أنّ الحدث في هذه القصّة واحد، حدث عارض، مقطوع عمّا قبله وعمّا بعده، يبدأ بشعور البطل بغربة موحشة في لحظة من لحظات الليل في شارع من شوارع مدينة الجزائر. لكنّ هذه اللحظة ذات صلة بمئات اللّحظات الأخرى الماضية والتي تراكمت تأثيراتها على نفسيّة الشّخصيّة المحورية.

ورغم أنّ الكاتب **"محمد جعفر"** لم يصرّح باسم الشّخصيّة، ولمْ يرد أيّ معلومة أخرى عنه، غير أنّنا نستنتج ونحن نطالع جزئيات القصّة بأنّ هناك تشابهاً بين ما عاشته الشّخصيّة المحورية **"المغترب"** وبين الشّخصيّة السياسيّة **"محمد بوضياف"** التي ورد ذكرها في بداية القصّة؛ فكلاهما تم نفيه، وتقريباً المدّة متساوية، تفاصيل تجعلنا نخمن على أنْ يكون هذا المغترب ما هو إلاّ رجل سياسي تعمَدَ السّارد عدم ذكر اسمه.

تبدأ قصّة" **الحاجز"** بالحديث عمّا وقع في الماضي، ثم بعد ذلك تبدأ تفاصيل السرد برواية وقائع زمن الاغتراب. إنّ تصوير الاغتراب في هذه القصّة تؤسّسه التفاعلات النّصية وفق النمط المعنوي ويتمثّل في الأحاسيس الذّاتيّة للشّخصيّة، والمجسّدة على امتداد السّرد، نستطيع من خلاله إدراك خصوصيّة شعور البطل المغترب.

وقد أكد **"محمد بشير بوجيرة"** على أنّ " الزّمن لا يؤثّر على الشّخصيّة تأثيراً خارجياً. وإنّما يؤثّر فيها من خلال حركة الوعي التي تجعلها تنفعل وتتأثّر وتؤثّر، فهي تفتح جميع حواسها لكي تتلقّى المؤثّرات

[1]- محمد جعفر، ابتكار الألم، مجموعة قصصيّة، ص33.

وتستجيب لها باستمرار"[1]. إنّ استغلال شساعة الزمن، وتوظيف أبعاده المختلفة في القصّة الحديثة يعدّ من الظواهر الفنيّة التي تميّزت بها الأعمال الأدبيّة الإبداعيّة المعاصرة، خاصّة بعد إدراك الكُتّاب مدى أهمّيته في "التّعبير عن الإنسان وكلّ حاجاته وحالاته تعبيراً جميلاً صادقاً من شأنه أن يساعد الإنسان على تفهّم نفسه وتفهّم الغاية من وجوده"[2].

إنّ المدوّنة الجزائريّة "**ابتكار الألم** " وفِية لموضوعة الزّمن، حيث ترسم ما أصبح ثقيلاً ومؤلماً بخيباته ونكساته المتكررة؛ فكلّ شخصيّة من شخصيّات قصصها تعيش زمنها الخاص والعام، وهما معاً متداخلان ومتصارعان، حيث يهتمّ الكاتب بعنصر الزّمن اهتماماً بيناً، ويلفت إلى المفارقات الزمنيّة، ويفيد منها وينبِّه إلى أثرها في الشّخصيّات والأحداث في مختلف المواقف.

والزّمن في أغلب هذه المجاميع القصصيّة المدروسة زمني نفسي، يجسّد لنا الحالات النفسيّة التي تعيشها الشّخصيّة المحورية. ونشير، هنا، إلى نقطة مهمّة، وهي أنّ الزّمن النفسيّ "هو الزّمن الذي يرتبط بتقنيات هذا النّوع من روايات تيار الوعي واللاوعي المنْهمِر عبر فيضان الذاكرة، والتّداعي الحر والمونولوج الدّاخليّ والخيال والحلم"[3]، حيث يلجأ الكاتب أو القاص إلى المونولوج الدّاخليّ وتداخل عناصر الزّمن، بهدف تصوير الذات الدّاخليّة للشّخصيّة في تفاعلها مع الزّمن.

ومن أمثلة ذلك، قصّة "**موعد خارج الإطار**"، التي حاول الكاتب من خلالها الولوج إلى أعماق الشّخصيّة المحورية. فقد وصلت البطلة قبل حلول الموعد بعشر دقائق كاملة، وفي لحظة الانتظار هناك انتظارات أخرى لا تنتهي في أزمنة متلاحقة ملتهبة، حيث تتعرّض لأنواعٍ من

---

[1] - محمّد بشير بويجرة: بنية الزّمن في الخطاب الرّوائي الجزائري (1986-1970)، "المؤثّرات العامّة في بنيتي الزمن والنّصّ"،ج:1، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، دس، ص120.

[2] - ميخائيل نعيمة: دروب، مؤسسة نوفل، بيروت، دط، 1975، ص52.

[3] - آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص68.

المضايقات والتحرشات من قبل المارّة؛ فقد جاء على لسان البطلة:" **أشعر بأنّي في ورطة، وأسأل كيف أحافظ على وقاري ورزانتي أنا على صفيح ساخن..لا خلاص لي من هذا الوضع سوى أن أتحول إلى عمود إنارة أو كرسي خشبيّ أو كيس نفايات لا يهتم لوجوده أحد. وهذا ما سيدفع عنّي القرف الذي يصيبني به المارة وأصحاب السيارات. تجدهم وهم يبادرون للفت انتباهي مثل (الزومبي). تفضحهم عيونهم الجاحظة وألسنتهم مدلوقة متى رأوا إناث والإناث في كلّ مكان. وحتى ذلك الشرطي وهو يقف على الرصيف المقابل والذي من المفروض هنا لحمايتي ينصب فخاخة حولي ويعتقد لبلاهته أنّه مثلي مثل أيّ ذبابة حقيرة يمكنني أن أقع على عسله بسهولة**"[1].

هذه المضايقات جعلتها تمرّ بشعور نفسي غريب" الخوف والهلع والقلق"، كلّها مؤثّرات تجعل الزّمن النفسي يلعب فيها الدّور البارز في بلورة هذا الشعور. وما إن أقبَل صديقها أعلنت عن رغبتها في الانصراف وولّته ظهرها.

ونشير، هنا، إلى نقطة أخرى مهمّة، وهي أنّ الزّمن النفسي يصعب قياس مدّته، فقد يطول أو يقصر بحسب الحالة النفسيّة للشّخصيّة الحكائية.

لقد اعتمدت القصّة القصيرة في مجال الزّمن على الزّمن الواقعي الخارجي في تطوير الأحداث وفي الإحساس بالشّخصيّات والوقائع اليوميّة، والتفاعل الحاصل بينهما؛ فقد كانت القصّة منشغلة بتقديم الواقع الخارجي وردود الإنسان فيه. ولكن عندما اتّجهت القصّة إلى تقديم عالم الإنسان من الداخل، وتحوّل الزّمن إلى زمن داخليّ نسبيّ نوعاً ما، لمْ تترك القصّة واقعية الزّمن الخارجيّ؛ فقد كان على الذات من آنٍ لآخر أنْ تخرج من

[1] - محمد جعفر: ابتكار الألم، مجموعة قصصيّة، ص82.

زمنها الخاص للتعامل مع الزّمن الواقعي الخارجي ومواجهة هذا الواقع[1]. وهكذا يربط القاص بين الجزيئات الخارجية والحالة النفسيّة ربطاً محكماً.

ولتوضيح ذلك، نأخذ قصّة **"الخادمة.. والأقراط"** كمثال. لقد تخلت الكاتبة عن الخيال، وراحت تقترب من الواقع، لتشخيص عِلِلِه، ومعاناته، واتّخذت من المجتمع مجموعة من الشّخصيّات لتحريك أحداثها في إطار زمن ومكان محدّدين. إنّ الزّمن، في هذه القصّة، يلامس الواقع أو يكاد، فجاءت أحداثها واقعية بامتياز. إنّ الحاضر يمثّل محور زمن الخطاب في أغلب قصص المدوّنة المغربية **"عُبُور"**، يرتدّ إلى الماضي، يتفاوت من حيث السّعة والمدى من أجل إضاءة هذا الحاضر. وتجاوز الماضي بكلّ آلامه وأحزانه. ممّا جعل أغلب قصصها واقعية.

وقد ارتبط مفهوم الزّمن بالفترات الطبيعية: النهار، اللّيل، الصباح، المساء، الفصول الأربعة،.. لكنّه اليوم يأخذ بعداً نفسياً يرتبط بالحالة الشعورية للشّخصيّة الحكائية، حيث "تكشف قدرة الزّمن على بلورة النّص السّردي الجديد وتشكيله تشكيلاً فنيّاً متميّزاً حيث يبتعد عن الحيادية والاصطناع، ليؤثّر في الكائنات والأشياء ويرتّب الوقائع والأحداث متخطّياً النّمطية والخطّية في السّرد، ليصبح زمن الحلم وزمن الإبداع"[2]. حيث تنغمس الشّخصّية القصصيّة في الحلم والتأمّل، والتّداعي الشعوري بالمونولوجات الداخلية المباشرة.

يتجلّى وعي الشّخصيّات بزمن الألم من خلال الزّمن النفسي المرتبط أساساً بالشّخصيّة، حيث يمتدّ في الذكريات والطموح إلى تجاوزه، تعبّر عنه الحالات النفسيّة المتغيرة للشخصيّات الرئيسة وحتّى الثانوية منها؛ ففي أغلب المدوّنات القصصيّة المدروسة، لا نجد الزّمن الكرونولوجي المقاس بقدر ما نجد الزّمن النفسي. ورغم محاولتنا تحديد زمن القصّة في هذه

[1] - ينظر: صبيح الجابر، مدخل إلى فن القصّة القصيرة، ص42-43.

[2] - محمد تحريشي: في الرّواية والقصّة والمسرح"قراءة المكونات الفنّية والجمالية السّردية"، دار النّشر، حلب، ط:1، 2007، ص59.

النّماذج، فإنّه يبقى صعب المنال، يتخذ بعداً نفسياً انفعالياً، تكتفي الشّخصيّات فيه بإحساس يغلب عليه الألم والمعاناة. إنّه زمن نفسي، لا نعثر عليه إلاّ في إحساس الشّخصيّات.

إنّ قصّة **"حدث ذات يوم"** للقاصة المغربية **"خديجة بوتني"**؛ تجسِّد حالة من المفارقة بين ماضي الشّخصيّة المتسّم بمجموعة من المبادئ، وحاضرها الذي يفرض عليها التخلّي عن تلك المبادئ الإنسانيّة. إنّ هذه المفارقة بين منزلة وأخرى باستطاعتها جعل الشّخصيّة تعيش حالة من الانفصام الشعوري، لتخلِّيها عن مبادئ سابقة، وتبَنِّيها أخرى جديدة، غير أنّ ذلك يجد مبرّره الموضوعيّ تبعاً للمجتمع الذي تعيش فيه **"الدُوار"**، والذي يفرض أعرافاً معيّنة وجب التقيّد بها.

وقد نجد في بعض القصص إشارات إلى أحداثٍ ووقائع تاريخية على نحو ما وجدناه في قصّة **"الحاجز"**. بينما تغيب الإشارات الكبرى والقرائن التاريخية في بقية القصص الأخرى، والاكتفاء بالصغرى منها كالصباح، والمساء، والنهار، واللّيل،... لقد كلّمتنا باقي القصص عن الأوقات العادية، وعن شخصيّات عادية عدا القلّة منها، وفي بيئات عادية، مستعملة لكلّ حالة كلماتها الخاصّة بها.

وكختام لهذا المبحث، نشير إلى أنّ الزّمن يشارك في توليد معنى النّص القصصي، يتجاوز دوره الطبيعي للدلالة على قضايا فكريّة ونفسيّة. إنّه رحِم المعنى للنّص السّردي القصصي، وغالباً ما يتحقق ذلك من خلال تداخله مع عنصر المكان. وهكذا يلتحم الزّمان والمكان والمعنى التحاماً فنيّاً دقيقاً في هذا النّوع من الإنتاج القصصي.

المبحث الثّاني: "التشكيل المكاني وإنتاج المعنى"

نسعى في هذا المبحث إلى التركيز على عنصر المكان، باعتباره مكوّناً فنيّاً بارزاً إلى جانب جملة من المكوّنات المشيّدة لشعرية الخطاب القصصي، حيث نروم الكشف عن حضور المكان في القصّة وعن تجلياته وتمظهراته وعن طبيعة علاقته مع الحدث والشّخصيّات القصصية، ومدى قدرة هذا المكوّن على الكشف عن معنى النّص الأدبيّ عامّة والقصصي خاصّة.

وحري بنا أوّلاً التطرق إلى الحديث عن الفرق بين الفضاء النّصي والفضاء المكاني، حيث يقصد بالفضاء النّصي "الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها"[1]. ومن هذا المنطلق، فإنّ الفضاء

[1] - ندى يسرى: سيميوطيقيا الفضاء المكاني، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مختبر السّرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 2015، ص66.

النّصي ليس له صلة كبيرة بمضمون الحكي، ولكنّه رغم ذلك يحدّد للقارئ أو المتلقّي طبيعة التعامل مع النّص السّردي أو الحكائي، وقد يوجه القارئ إلى فهمٍ خاصٍ للعمل الإبداعيّ.

أمّا الفضاء المكاني فهو المعادل الموضوعي لمفهوم المكان في الخطاب السّردي، سواء كان رواية أو قصّة. ولا يقصد به ذلك المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها القصّة، وإنّما يراد به ذلك المكان الذي تصوّره قصّتها المتخيّلة[1]. ومن هذا المنطلق، فإنّ المكان السّردي ذو طبيعة خاصّة؛ له مميزاته الفنيّة الخاصّة ممّا يمنح للنّص السّردي طابعه الخاص والمتميّز.

والمكان عنصر محوريّ في تشكيل العمل القصصي، لارتباطه بالعناصر البنائية الأخرى، من زمنٍ وشخصيّاتٍ وأحداثٍ، ودخوله في علاقات متعدّدة مع المكوّنات السّردية من لغةٍ وحوارٍ ووصفٍ؛ إذْ لا يمكن إدراك دور المكان إلاّ من خلال ربطه بجميع عناصر البناء القصصي[2]، باعتباره انعكاساً للشّخصيّات وامتداداً لها.

وكما أشرنا سابقا، فإنّ القصّة الناجحة هي التي تصوّر حدثاً متكاملاً له وحدة. ولكي يصبح حدثاً كاملاً، لابُدّ أنْ لا يقتصر الخبر على الإجابة عن الأسئلة الثلاثة: **كيف وقع ولم وقع ومتى ؟ بلْ لا بد من معرفة أيضاً أين وقع؟** فأحياناً معرفة موقع الحدث يساعد في معرفة الدافع أو جملة الدوافع التي أدّت إلى وقوع الحدث.

المكان هو الذي "تجتمع في إطاره جميع عناصر البناء والنسيج في القصّة، ومن خلاله تتحدّد معالم القصّة جغرافياً، وتصبح العودة إليه كالعودة إلى مسرح الجريمة عندما تتحتّم معرفة كيفيّة وسبب وقوعها

[1] - ينظر: حميد لحمداني، بنية النّصّ السرّدي، ص54.
[2] - ينظر: عبد الملك بدر، المكان في القصّة القصيرة في الإمارات، المجمع الثقافي، أبو ظبي، دبي، دط، 1997، ص315.

لتجميع أركانها المختلفة"[1]. في قصّة **"الخطيئة"** التي تضمّنتها المدوّنة المصريّة **"عندما تمرض الفراشات"**؛ فلِمعرفة سبب إقبال الجاني على ارتكاب هذه الخطيئة أو بالأحرى هذه الجريمة، كان لزاماً علينا البحث عن إجابات لتلك الأسئلة الأربعة، وأهمّها **أين وقع الحدث ؟**

لقد وقع الحدث في (**بيت الجاني**)، لكنّ المكان الرّئيسي الذي يكشف حيْثيات ومسبِباتِ الجريمة يتمثّل في (**المستشفى**)؛ فمنذ شهور خلت وبعد أسابيع طويلة مملوءة بالآلام والعقاقير وبرودة المستشفيات الصارمة، ماتت ابنته الصغيرة. بعد وفاتها بليلتين، استقل سيارته هارباً من كلّ ما يؤلمه.. وكانت هي واقفةً هناك على قارعة الطريق تنتظر زبوناً.. كان هو الزبون المنتظر.. أدخلها سيارته وانطلقا سوياً..لم يفكّر لحظتها أنّ هذه الغلطة أو الخطيئة ستجعله يرتكب ذنباً آخر. تواجده ليلتها في المكان الخطأ والوقت غير المناسب جعله يرتكب هذه الجريمة.

إنّ الحيّز المكاني هو الفضاء الذي "تتحدّد داخله مختلف المشاهد والصور والمناظر والدلالات والرموز، التي تُشكّل العمود الفقري للنّصّ السّردي؛ إذْ يعدّ الخلفية المشْهدِية للشّخصيّة القصصيّة، فهو مسرح الأحداث"[2]. ولهذا، يعتبر المكان أحد المكوّنات الجوهريّة التي تساهم في بناء العمل الفنّي.

المكان هو الموَلِد للحدث القصصي. ولا يمكن أنْ نتصوّر حكاية بدون مكان؛ فكلّ حدثٍ قصصي يتحقق وجوده في مكانٍ محدّد وزمنٍ معينٍ[3]. الحدث لا يكون في لا مكان ؛ حيث يعدّ المكان الحيّز الذي تجري فيه الحوادث ومنه تنطلق، وفيه تسِير الشّخصيّات وتتفاعل فيما بينها.

---

[1] - صبيح جابر: مدخل إلى فن القصّة القصيرة، ص44-45.

[2] - أحمد طالب: جماليات المكان في القصّة القصيرة الجزائرية، ص5.

[3] - ينظر: محمّد بوعزّة، تحليل النّصّ السّردي "تقنيات ومفاهيم"، ص99.

ومن هذا المنطلق، "يأتي السّرد واستدعاء الشّخصيّات الدائرة في فلك المكان دوماً من خلال سرد المكان أو في أعقابه، تلك العلاقة التي يمثّل فيها السارد بالجوار مع المكان؛ ذلك القطب الذي يجتذب الشّخوص كما يجتذب التاريخ والذكريات على نحو ما يملأ فراغات النّص السّردي ليصنع هذا المزيج توليفة بين حاضر الشّخصيّة الآني وماضي الشّخوص الذي يفتح باباً لسرد هذا التاريخ"[1]؛ فأغلب الشّخصيّات القصصية تسرد لنا ماضيها الحافل بالذكريات السّعيدة منها والمؤلمة وما تطمح إليه في المستقبل، والتي تبيّن أثر المكان والتفاعل معه من خلال عملية السّرد؛ فمثلاً في قصّة **"فلاش باك"**، تسرد لنا الشّخصيّة الرئيسة ماضيها الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمكان، حيث تسلّط القصّة الضوء على استجلاء التباين بين العيش في بيئة عربية وبيئة غربِيَة.

نأخذ على سبيل المثال المقطع التالي:**" عندما كنت في نيويورك، كان الوقت يمر بسرعة جنونية، ربما لأنّ الناس هناك يركضون في جميع الفضاءات ضد الوقت، شعارهم,,الوقت هو المال,,. أتذكر زيارتي الأولى لهاته المدينة. كانت خلال عطلتي السنوية. وكانت لدي رغبة أوجلها في كل مرة بواسطة تبريرات متعددة، وهي الإقامة الدائمة، كما فعل أصدقائي من قبل. أينهم الآن ؟ لم يعد أحد منهم يتصل هاتفياً... كانوا يتوفرون على الوقت، أما الآن فقد غاص كل واحد في عالمه لأجل الاندماج الذي يتطلب امتلاك اللغة، واحترام قوانين البلد. تزوجوا بأمريكيات، وحصلوا على البطاقة الخضراء، ووضعوا الرد الآلي في هواتفهم، كي يتصلوا فور عودتهم. إلاّ أنّ الرد لا يحدث"[2].**

بناء على ذلك، ترتبط الشّخصيّة بالمكان ارتباطاً وثيقاً فهو "إطار فعلها ومنبع ذكرياتها، بل إنّه الضامن لوجودها وتواصلها مع هذا العالم؛ إذْ

[1] - ندى يسرى: سيميوطيقيا الفضاء المكاني، ص109.

[2] - خديجة بوتني: عُبور، مجموعة قصصيّة، ص12.

المكان رمز الانتماء ومحدّد من محدّدات الهويّة"[1] الفردية والجماعيّة. إنّ تفاعل الشّخصيّة مع المكان هو تفاعل بينها وبين هويّتها.

إنّ المكان هو المُقام المُستقر الذي نعيش فيه ونلتقي ونبحث فيه عن الألفة والطمأنينة، الفرح والسعادة، الدفء والحماية، وقد نحِسّ فيه بالضياع والغربة، القلق والخوف، الغدر والعنف[2]؛ فمثلا **(البيت)** "يتمدّد إلى ما لا نهاية، وهذا يعني أنّنا نعيش داخله الأمان والمغامرة بالتناوب؛ إنّه زنزانة وعالم في الوقت نفسه"[3]، كما هو الحال في قصّة**" الشك".**

تجري أحداث هذه القصّة في (**البيت**) وتحديداً في (**غرفة النوم**)، أين تعثر الزوجة على منديل ورقيّ محشور في جيب سروال الزوج، حيث تراودها شكوك بأنْ يكون الرقم لإحداهنّ حتّى أنّها تعمد الاتصال بالرقم لكنّ أحداً على الطرف الآخر لا يجيب. فتبدأ في افتراض احتمالات عدّة. حتّى تصاب بالإنهاك الذهني. فيصبح البيت العائلي حينها مكاناً معرضاً للألم والمشاكل، وهو، أيضاً، ما نجده في قصّة **"نهاية امرأة"**. لقد كان بيتها الزوجي نهاية لحياتها السّعيدة؛ فقد اعتبر الزوْج البيت بلاَ أولاد بيتًا غير قابل للعيش فيه مقرّراً بذلك إنهاء علاقته الزوجية بها، وما هو في الواقع إلاّ نهاية لامرأة حكم عليها الزوج أولاً والمجتمع ثانياً ظلماً فما ذنبها في شيء لا يملك فيه الإنسان أمرا.

تتناول القصّة حدثاً واحداً، أو عدّة أحداث تتواصل زماناً ومكاناً، إلاّ أنها يمكن أنْ تتحرّر من قيود التسلسل الزّمني أو التلاحم المكاني، في حالة ما أراد القاص المحافظة على وحدة الموضوع وتحقيق الوحدة العضوية[4]. ولهذا، قد يكون هذا المكان حاضراً أو غائباً في الوقت ذاته، وذلك تبعاً لما

---

[1] - شعيب حليفي: السرد والحكاية "قراءات في الرواية المغاربية"، مختبر السّرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 2010، ص140.

[2] - ينظر: عبد الملك بدر، المكان في القصّة القصيرة في الإمارات، ص315.

[3] - غاستون باشلار: جماليات المكان، تر/ غالب هلسا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط:2، 1984، ص70.

[4] - ينظر: نصار حسين، صور ودراسات في أدب القصّة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 1977، ص144.

تمليه مقتضيات السّرد، على نحو ما نجده في قصّة " **القُنبلة**"؛ فالحدث في هذه القصّة ذو كثافة رمزية، يختفي فيها ملمح الزّمان والمكان لغاية يبْتغيها الكاتب.

تحتفي الرّواية بالمكان بشكل لافتٍ في جميع مقاطعها، لا يخلو بالكاد جزء من أجزاء أو فصول الرّواية من إحالة على المكان؛ فالتوزيع البنائي المعماري في النّص الرّوائي يسمح بتعدّد الأمكنة، عكس القصّة القصيرة.

ومن هذا المنطلق، فإنّ المكان في القصّة ليس فضاءً مكانياً واسعاً، وزمناً متراكماً ثقيلاً[1]. نأخذ على سبيل المثال، قصّة **"جميلة"**. تدور أحداث هذه القصّة في مكانٍ واحدٍ" **(المكتب)**؛ فهي قصة مهندس يستعيد ذاكرته فور لقائه بابنة حبيبته التي التحقت للتدريب بمكتبه. في هذا الحيّز المكاني يكشف المهندس عن السّر الذي ظلّ مخبوءًا، يبوح بما كان بينه وبين والدتها من حب. هكذا، يكون المكان كاشفاً لسرٍ لطالما كان مخبوءًا في زاوية ما من نفسيّة المهندس.

وإنْ تميّزت قصّة **"موعد خارج الإطار"** باتساع الحيّز المكاني وانتشاره نوعاً ما (**الشارع**)، فإنّ الكاتب **"محمد جعفر"** وُفِّق في قصّة **"صاحِبُ ظِلّه"** في انتقاء الحيّز المكاني المحدّد بشكل مميّز يتلاءم مع الحدث الرّئيسي للقصّة. يرمي من ورائه القاص إيصال رسالة مهمّة. إنّ رحلة بطل قصّة " **صَاحِبُ ظِلّه**" كذاتٍ فاعلة تتّسم بحركة يحدّدها الحيّز المكاني.

إنّ ضرورة وصف المكان الذي تشكّل جزئياته ضرورة لازمة لتقديم الأحداث؛ "فقد يسلّط القاص الضوء على الأماكن، التي تجري فيها الأحداث، واصفاً تفاصيلها راصداً أجزاءها ودقائقها تبعاً للموقف، ووفقا للتشكيل الضمني للبناء العام للقصة"[2]. وقلّما يخلو النّص القصصي من

[1] - ينظر: ياسين ناصير، ما تخفيه القراءة " دراسة في الرّواية والقصّة القصيرة"، ص83.
[2] - أحمد طالب: جمالية المكان في القصة، ص19.

ذلك، حيث تبدأ قصّة **"لعبة الراعي"**، مثلًا، بتحديد المكان ووصف الطبيعة المحيطة به وصفاً يسهم فيه إحساس الكاتب باللّحظة وأحداثها. يقول السّارد: **"الجبل صعب المنال هذا الموسم. قبل أن تلتهمه المواشي، كان قد هطل عليه من السماء ماء جرف تركيبته إلى السفح... وبالنسبة للراعي، لم يعد هناك سوى معبر الطريق السيارة، حيث عليه أن يرعى شويهاته البيضاء في الجانب الأيسر من حافتها كلما انقشع الجو... الراعي لم يعد طفلاً تماماً، بزغبه الخفيف النابت حديثاً على ذقنه.. لكنه لم يكن يمل الركض والقفز والتمدد طوال الوقت في كل الأمكنة، حتى في الطريق السيارة التي لا يمازحها أحد ! إنه ينتشر هناك في إغماءة مفتعلة، ولا ينهض إلاّ بعد أن توشك هياكل الحديد على سحقه.. ينهض كالطلقة مقهقها في وجوه السائقين، يسمع فقط نصف الشتيمة.. يلعنون أمه الميتة، فيدلي لسانه شامتاً،ثم يرفع العصا كي يهش على الشويهات.."**[1]

تبدأ قصّة **" لعبة الراعي"** بوصفٍ للمكان لا يغفل جزئياته الدقيقة التي تحمل دلالات تخدم النّص ككلٍّ متكاملٍ. كما لا تخلو هذه القصّة من وصف الطبيعة؛ فقد كانت هذه الأخيرة برموزها المختلفة هي الهويّة المكانية المركزية.

ومن الأمثلة، أيضا، في وصف الأمكنة والجو العام لأحداث ومجريات القصة، ما ورد في قصّة **"ولو قليلا.."**، حيث تقدّم القصّة بواسطة الرّاوي بصوت المتكلم – المشارك في الأحداث - معالم المكان ليعكس صورة تأثيره على نفسيّة **"المتّهم"**: **"في الجانب الأيمن، أرى زوجتي الأولى صحبة إحدى بناتي، رغم شساعة القاعة، فإنها لم تتسع للحشود البشرية التي جاءت، أنظر إليهم واحدا واحدا، هم يتحاشون ذلك أمامي، أرى هيئة القضاء تتبادل كلمات يصعب سماعها، رغم الصمت المطبق، بجانبي على بعد سنتيمترات، يقف المحامي الشاب ببدلة أنيقة، رائحة عطره تداعب**

[1] - عائشة موقيظ: بَردُ دسَمبر، مجموعة قصصيّة، ص60-61.

خياشيمي، وتذكرني بلقاءاتي البعيدة مع لطيفة. تلقى مكالمة وبسرعة فائقة أغلق الهاتف فورا.."[1].

وثمّة فضيلة أخرى نذكرها للكاتبة المغربية **"خديجة بوتني"** في هذه القصة هي اهتمامها بالتفاصيل؛ "إنّها لا تقدّم صورة بانورامية للمعالم الكبرى من بعيدٍ، بل تقدّم بالعدسة المقرّبة تفاصيل المشهد وأجزاءه الدقيقة الصغرى"[2].

إنّ الأمكنة في القصّة القصيرة "خاضعة للتكثيف الرمزي، ولهذا السبب يمكن أنْ يمزق الوصف الذي يرد حشواً الانسجام بين القارئ والنّص القصصي، ويضعف من شأن عاملي الإثارة والتشويق، كما يقلّل من قدرة القارئ على التركيز"[3]. ولهذا وجب حصر مجال القصّة في بيئة معينة وخاصّة وزاويةٍ واحدةٍ محدودة بدقّة، ينظر من خلالها إلى الحياة الدّاخلية للشّخصّيات القصصية. وقد اخترنا مثالاً عن ذلك؛ ففي قصّة **"عندما تمرض الفراشات"** والتي تحمل اسم المجموعة القصصية، يقول السّارد:

"استقرتْ كرة اللهب الصفراء هناك في كبد السماء تبخّ وجهها اللافح على كل شيء، واكتست صفحة الأفق بلون أزرق باهت بينما طفت سحابات هزيلة في محاولة بائسة لتكسر من حدة الحرارة قليلاً.. وعلى الأرض هرولت هبّات من الهواء الساخن فوق الرمال عابثة بكرات من الأعشاب الجافة وأوراق الشجر النافقة.. وبين الصخور وكثبان الرمال تناثرت أعداد قليلة من نبتات الصبار الصارمة تعلوها زهور حمراء كبيرة..زهور باعدت ما بين أوراقها سامحة للفراشات بالعبث فيها ولعق

[1] - خديجة بوتني: عبور، مجموعة قصصيّة، ص115.
[2] - صلاح رزق: القصّة القصيرة"دراسة نصية لتطور الشكل الفني"، ص299.
[3] - نجم محمد يوسف: فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط:5، 1966، ص109.

رحيق العشق الثمين.."[1]. إنّ هذا الوصف ليس ضرورياً بحيث يمكن الاستغناء عنه دون أن يحدث خللاً في مسار أحداث القصّة.

وقد يستغني القاص عن الوصف الدقيق للمكان، ويكتفي بتحديد عام ومبهم له، حين لا تكون أي فائدة من تحديده. على نحو ما نجده في قصّة **" القنبلة"**؛ فقد بدأت أحداث هذه القصّة في **(الشارع)**؛ مكان عام لا هويّة له لم يحدّد الكاتب أوصافه بدقّة؛ فالرّاوي لم يجد أدنى ضرورة لهذا.

ولا يستثنى من هذه الخاصية "سوى القصص التي تروي تجربة شخصيّة، أو التي يدخل في تكوينها أجزاء بعينها من تجربة شخصيّة، ففي هذا النّوع من القصص يلزم التحديد المكاني الدقّيق"[2]. كما قد نجد ذلك في القصص البوليسية والتي قوامها التحري عن الجريمة؛ ففي هذا النّوع من القصص، يتقدّم القاصّ نحو الحل من خلال العودة إلى مسرح الأحداث، حيث يقوم بتقديم وصف شامل لمكان الجريمة. ومن أمثلة ذلك قصّة **"التباس"**، يقول القاصّ: **"حدث قنص لشرطي قرب السّوق المغطّاة بحي السويقة الشعبي. سقط الشرطي غارقا في بركة من الدماء سلبتها شمس الظهيرة لونها فبدت سوداء قاتمة. في لحظة- وبداعي الخوف - انفضّ جميع من كان متواجداً بالمكان كما أغلقت المحال أبوابها. ورغم أنّ مركزا للشرطة كان يقع غير بعيد عن موقع الحادث إلاّ أنّ وصول رجال الأمن استغرق بعض الوقت، ولم يتمكن المحققون حينها من العثور على شيء. في الغد وقبل طلوع الفجر تقدّمت سيارة بيجو طراز 403 وشاحنة عسكرية وحوالي عشرين شرطيا من النخبة داخل حي الدّرب العتيق. طوّقوا المكان الذي يقصدونه، وتمركزوا في نقاط حسّاسة، كما التفوا حول وادي عين الصّفراء وربضوا أمام منحدره يسدّون كل منفذ قد يلجأ إليه المتّهم المحاصر"[3]**.

---

[1] - شريف محمد ثابت: عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصّية، ص15.
[2] - عز الدين إسماعيل: القصة الشعبية في السودان "دراسة فنية في الحكاية ووظيفتها"، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، دط، 1981، ص76.
[3] - محمد جعفر: ابتكار الألم، مجموعة قصصيّة، ص57.

وقد تضمر القصّة المكان باعتباره غير فاعلٍ في مسار الأحداث، ولهذا قد لا نجد مسميّات المدن والقرى والفضاءات. ولكنْ رغم ذلك، فإنّه يكون حاضرا في حركة الشّخصيّات الفاعلة يؤثر على أفعالها وتصرّفاتها. وكمثال عن ذلك قصّة **"نهاية امرأة" ، "الرسالة"، "امرأة مستعملة".**

وفي قصّة **"موعد خارج الإطار"** التي تبدأ أحداثها بمشهد انتظار البطلة لصديقها في الشارع، مكان عام لا هويّة له إنّه مسرح وفضاء للفعل وردود الأفعال. تغيب تفاصيل المكان في هذه القصّة، لكن تأثيراته السلبيّة تبدو جليّة من خلال السلوك اللاأخلاقي لبعض المارّة. كان بالإمكان أنْ يكون هذا المكان بداية لحياة جديدة، يتم الإعلان فيه عن صفة رسمية لهذه العلاقة كخطوبة أو زواج.. لكنّه كان سبباً في إنهاء العلاقة نهائياً، فالحرّية الممنوحة للفرد في مثل هذا الفضاء الواسع سمح ببروز شخصيّات سلبيّة كان لها الأثر البليغ في مسار هذه القصّة. إنّ المكان لا يأخذ معناه "إلاّ تبعاً لاستعماله أيْ اختراقه بواسطة جريان حدث ما بداخل الشّخصيّة، وبهذا فإنّ دينامية الفضاء تتحدّد بمدى حركية الشّخوص فيه (أيْ الممثلون والعوامل) وأفعالها"[1].

والملفت للانتباه أنّ أغلب هذه المجاميع القصصيّة قد وفّق كتّابها في اختيار الحيّز المكاني المحدد بدقّة، بشكل يتلاءم مع قالب القصّة القصيرة، والذي يتطلب الإيجاز والتركيز مقارنة بالرّواية.

وقد تقدّم لنا القصّة أحداثاً متناثرة تقع في أزمنةٍ وأمكنةٍ عدّة متباينة؛ ففي قصّة **"الخادمة.. والأقراط"** مثلاً، ينقسم مسرح الأحداث إلى قسمين؛ نرى في أحدهما القرية؛ بيئة شعبية للغاية؛ سوق، سجن **"عكاشة"**، الحمّام **"الشيكي"**، الأحياء الشعبية **"درب اللوبيا"**. هؤلاء هم نتاج طبيعي لهذه الطبقة الفقيرة الكادحة. ولم تقتصر الكاتبة على رصد فضاء القرية دون فضاء المدينة؛ ففي القسم الآخر، نشهد **(القصر)** و**(الفيلا)**.... بدَا مسرحاً ملائماً تماماً لمجريات الأحداث مستوعباً لحركات الشّخصيّات مؤدّياً دوره

[1] - شعيب حليفي: النّص وهوية المعنى، ص74.

في كلّ موقف؛ أداءً مناسباً ومكمّلاً لبقية العناصر السّرديّة المكوّنة للنّص القصصي. نأخذ على سبيل المثال المقطع السّردي التالي: " **بعد ذلك تزوجت بالمرحوم، وانقطعت عن العمل. إلاّ أنّ وضعيته المادية لم تسمح له بتوفير متطلبات الحياة في الدار البيضاء التي كبرت وكبرت معها مصاريفها. فعدت للعمل مرة أخرى في حمّام " الشيكي" لنصف يوم"**[1].

لقد كانت الكاتبة أكثر التصاقاً بتلك الأحياء الفقيرة من مدينتيْ الدار البيضاء ومراكش، وبأولئك النّاس البسطاء، الباحثين عن خبزهم اليوميّ، أولئك الذين يعيشون على الخدمة في البيوت؛ فحركتها لا تتعدى تحصيل القوت اليوميّ.

ويتعرّف القارئ، من خلال المجموعة القصصيّة **"عُبُور"**، على بعض مظاهر **"مدينة الدار البيضاء"** التي وفّقت الكاتبة في إبراز مفاتنها. وكان توفيقها في وصفها ناتجاً عن صدق عاطفتها؛ فقد اتخذت الكاتبة من مدينة (**الدار البيضاء**) مسقط رأسها، ومرتع شبابها، إطار الأحداث التي تناولتها، والشّخصيّات التي رسمت ملامحهم في بعض قصصها. وبالتّالي، فإنّ بيئة قصصها هي بيئة واقعية تلف قصصها بمضامينها وأفكارها وأحداثها وأمكنتها؛ ففي قصّة **"الخادمة.. والأقراط"**، مثلاً، وصف الرّاوي لأمكنة من مدينة الدار البيضاء وشوارعها الحقيقية، جعل الأحداث تحمل مظاهر الحقيقة.

و معالجة المادّة القصصيّة للواقع المعاش يمكن أنْ تتخذ أبعاداً فنّية جديدة ترتبط بتحديد تصورات إزاء المكان، وذلك ما نلاحظه من خلال قصّة **"الرسالة"**، حيث تكشف الكاتبة من خلال هذه القصّة خصوصية المكان على نمطٍ خاصٍ من العلاقات الاجتماعيّة السائدة بالقرى والأرياف مقارنة بالمدن، تجعل من تلك الخصوصية تنبني على نمطٍ خاصٍ للسياق الاجتماعي، يتعلق بتكريس قناعاتٍ فكريةٍ، ثقافيةٍ خاصّة، تتعلق أساساً

[1] - خديجة بوتني: عبُور، مجموعة قصصيّة، ص10.

بالنظم الاجتماعيّة السائدة في القرى والمحدّدة لنسق خاص من العلاقات بين الأفراد. وفي قصّة **"حدث ذات يوم"** تكشف البطلة عن ممارسة أهل زوجها للشعوذة، إذ جاء على لسان البطلة:**"ومرة رموا أحجبة وأغراض الشعوذة، في بعض المأكولات التي تركت.**

بعد اكتشافي الأمر صرخت بعويل أثار استغرابهم،,,إنّه سحور,, لن يعطي أيّ نتيجة بالنسبة لي، لأنني لا أومن به> فأجابتني حماتي بهدوئها المعتاد:"السحر مذكور في القرآن الكريم، حفظنا الله منه، ارجعي إلى الله خاصة أنك ,,موحولة,,"[1].

لقد وعت الكاتبة بدور الحيّز المكاني في تطوير الأحداث ممّا دفعها إلى أنْ تخصّه بعناية خاصّة، تمثّلت في الوصف الدقِيق على مختلف النواحي وذلك بعد تقديمها للشّخصيّة المحورية مباشرة، حيث يظهر جلياً من خلال الفضاءات والشّخصيّات الفاعلة مدى الإذلال الذي يتعرض له الفرد المثقّف. يقول السّارد: **"كانت أياماً قاسية، كنا ندخل نحن والبهائم من نفس الباب. أمّا أطفالي، فلم يتأقلموا مع الحياة في البادية. نظراً لغياب الكهرباء، وكثرة الحشرات، وبعد المرحاض عن الغرفة التي كنا نستقر فيها.. إضافة إلى الكلاب المسعورة التي كانت تهدد طريقي مرتين في اليوم..."[2].**

وبذلك أمكننا القول إنّ الوظيفة التي أسندتها الكاتبة إلى المكان تمثّلت في الإيحاء إلى تلك القوى الدافعة إلى تغير الشّخصيّة المحورية وتغير مصير حياتها كلّياً. وقد تحقّق لها ذلك؛ فهذه الوظيفة كانت على قدرٍ من إمكانات تلك البيئة المكانية المرسومة في القصّة؛ فالشّخصيّات متأثّرة بتغير الأمكنة، الانتقال من المدينة إلى الدُوارْ، كان تغيرها ذا فاعليةٍ في المواقف ومسارات القصّة. ويظهر هذا من خلال المادّة الحكائية ومن خلال تفاعل الشّخصيّات وصراعاتها مع المحيط الجديد ومع ذواتها وصراعها مع الآخر، وبحثها عن الخلاص.

[1] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص20.
[2] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص18-19.

كما أنّ المكان ليس "مجرد إطار للأحداث والشّخصيّات، وإنّما هو إحدى العناصر الحيّة الفاعلة، إذْ يحتل أحياناً الصدارة في القصّة، ليصبح جزءاً هاماً من الشّخصيّة المحورية في السّرد الحكائي"[1]. ولا بد من التأكيد على أنّ الشّخصّية هي التي تبيّن أثر المكان والتفاعل معه من خلال عملية السّرد.

ومن البديهيات في القصّة القصيرة أنّ عنصر المكان لا يكتسب أهمّيته إلاّ إذا عبّر عن أبعاد النّماذج الإنسانية النفسيّة والاجتماعية[2]، لأنّ إحساس الشّخصيّة الإنسانية بالمكان والزّمان هما " أساس الشعور بالتواجد والكيان الفردي، والاجتماعي كما أنّهما يوحيان بمدى سعادة الفرد وتعاسته، ويكشفان عن قدرته على الاستجابة للعوامل المحيطة به، نفسيّة واجتماعية"[3].

وأفضل نموذج عن ذلك ما تضمنته قصص المدوّنة المصريّة "**عندما تمرض الفراشات**". ولعلّ أهمّ الفضاءات الاجتماعيّة التي تتحرك فيها الشّخصيّات الحكائية، هي **المستشفى، قاعة العلاج، القفص، قسم الشرطة،...** وهي فضاءات توحي بالإحباط النفسيّ، وتثير الشّعور بالاختناق والضيق الشديد، ممّا يجعلنا نستشف مختلف الأحاسيس الاجتماعية للنماذج القصصيّة؛ فالأشياء تكتسب أهمّيتها في النّص القصصي، عندما تشحن بأحاسيس ومشاعر تؤثّر في القارئ.

أمّا في المدوّنة المغربية "**عُبُور**"؛ فغالباً ما تدور أحداث هذه القصص في أمكنة داخليّة مغلقة، مثل (**البيت العائلي**) و(**المكتب**)، والتي يتلاءم فضاؤها الدّاخلي المغلق مع داخل الشّخصيّات القصصية.

إنّ توظيف المكان في الإبداع القصصي من "الوسائل الفنّية ذات الأعماق البعيدة، لما يحمله من ملامح ذاتية، وسمات جماليّة وعواطف

---

[1] - أحمد طالب: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص44.

[2] -ينظر: أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص44.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة عينها، عن: أحمد إبراهيم الهواري " الرحيل إلى الأعماق"، مجلة فصول، القاهرة، مج:2،ع:4، سبتمبر1982، ص65.

إنسانية وتجارب اجتماعية، تجعل العمل متكاملاً فنّياً"[1]. إنّ المكان ينقل مختلف الثقافات والأفكار ويثبت تواجد الفرد الاجتماعي؛ فالأمكنة ذات دلالات وغايات أهمّها تقريب القارئ من الواقع الاجتماعي المعالج في النّص الأدبيّ سواء رواية أو قصّة.

ويسمح المكان في قصّة **"حدث ذات يوم"** بتأكيد القيمة الموضوعيّة للأعراف والمعتقدات السائدة، من منطلق التطورات الاجتماعيّة والثقافيّة والفكريّة الحاصلة، والتي تؤكّد على التمايز بين شرائح المجتمع المغربيّ، بين المدينة والريف، من حيث كونها تسعى إلى ترسيخ أفكار ومعتقدات تتعلق بطبيعة حياة وانتماء كلّ شريحة.

ولا يتوقّف الأمر عند حدود الأعراف، وعلاقتها بالتطورات الاجتماعية، إنّما يتعدى ذلك التحديد الإشارة إلى نسق المفارقة بين الشّخصيّة والطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها، كما هو الأمر في قصّة **" الخادمة..والأقراط"**؛ ففي هذه القصّة، يؤكد السّياق في البداية على الانتماء المدني لـ **"فاطنة"**. والمسألة هنا ليست مرتبطة بطبيعة الانتماء، بقدر ما هي مرتبطة بأعرافٍ سائدةٍ تقوم على استغلال الطبقة الكادحة؛ مجتمع مدني استغلالي يقتضي الحاجة إلى قوى وخدمات الطبقة البسيطة. إنّ اختلال هذه الموازين من شأنه أنْ يولّد ضغوطاً اجتماعيّة نتيجة لتناقض البُنى الاجتماعيّة فيما بينها. إنّ متابعة السّياق تجعل ملاحظة تطوّر الحياة الاجتماعية للشّخصيّة تقتضي تفسير الوضع المعيشي للشّخصيّة، انطلاقاً من ظروف معيشية سائدة ببلاد المغرب.

ينطلق السرّد من وعي الذّات السّاردة التي تخترق حاجز الزّمن لترصد من منطقة البراءة هذا الخيط الممتد عبر الزّمن، راصداً لتحولاته وانتقالاته عبر عنصر المكان. إنّه المعترك الجديد متجسداً في المدينة،

[1] - المرجع نفسه، ص11.

المغايرة لطبيعة تلك الذات السّاردة: " **حي مليء بالفيلات.. لم أرَ أحدا قرب أو داخل تلك الدار الكبيرة، وكأن الناس رحلوا بالمرة "**[1].

ولهذا نجد أنّ مكان الأحداث، في هذه القصّة، ينشطر لقسمين؛ أحدهما يمثّل محيطاً شعبيًّا بسيطاً. نستحضر المقطع التالي:**"لقد وضعت قرطاً كبيراً في أذني- خلال حفل ,,شعبانة,, الذي أقامته جارتي الشهر الماضي- وانقسمت إلى شطرين، أرشدوني للذهاب عند عسكري، بدرب ,,الشرفة,, أوقف من,,سربيس,, بعد معركة ,,الزاك,, والآن يخيط الأذنين مقابل أربع آلاف ريـال"**[2]. ويتمثّل الآخر في المدينة. وذلك من خلال عدّة مسمّيات لأمكنة مختلفة؛ عمارة **,,بلاص دوفرانس,,**، فِيلاَ في **,,سبع شوانط,,، الدار البيضاء.**

كما يتدخل القاص في السّرد؛ فيشرح لنا حال الشّخصيّة الرئيسة **"فاطنة"** ووضعها النفسيّ والاجتماعيّ، بمثل هذه المعاني المختفية والتي لا تكشفها إلاّ الأمكنة الإشكالية، مثل: **السجن، السوق، الحمّام ،الدرب،..**

ترتبط الأعراف - حسب هذا الأنموذج - بطبيعة المراتب الاجتماعيّة، حيث باستطاعة القارئ تصوّر الصورة الواقعية للطبقية التي يمتاز بها المجتمع المغربيّ مقارنة ببقية المجتمعات العربيّة؛ فمدينة (**الدار البيضاء**) في القصّة ليست سوى انعكاساً للشّخصيّات، كما لو أنّ المكان كلّه رهين بالشّخصيّات وحالاتها. ولهذا، "فاحتجاج القصّة على المركزية وتمجيد الهامش هو احتجاج على الذوات نفسها، بحيث أنّ فاعلية المكان ليست أكثر من صدى للمخزون الحقيقي للحالة الشّعورية والذّهنية والثقّافيّة للشّخصيّات"[3].

هذه القصّة العميقة التي نسجت خيوط استدعاء الشّخصيّة **"فاطنة"** كانت الخلفية الاجتماعية الكامنة في أعماق مدينة الدار البيضاء. ولذلك،

---

[1] - خديجة بوتني: عبور، مجموعة قصصيّة، ص9.
[2] - خديجة بوتني: عبور، مجموعة قصصيّة، ص 10.
[3] - شعيب حليفي: النّص وهوية المعنى، ص89.

تصبح أفعال مثل: **"طردوه، ضُرب،..."** أفعالاً سرديّة تقِيس الكاتبة بها حالات أعم من المجتمع المغربيّ.

وفي قصّة **"كذبة"**، تتأكد الأعراف على امتداد السّياق، من منطلق المفارقة لما كان معهوداً من سلوك وقيم تحدّد طبيعة العلاقات الإنسانية والاجتماعية بين الشّخصيّة، وسائر أفراد محيطها الاجتماعي. إنّ دوام الحال من المحال؛ فبعد أنْ أصبحت امرأة مطلقة، بدأ الصراع بينها وبين بعض الأشخاص الذين يمثلون الفئة الرافضة لطلاق المرأة واستقلاليتها. هذا النّوع من الصراع يحدد النّمط الخاص لقضية الالتزام بالأعراف البالية الضاغطة على استقرار وخصوصية المرأة المطلقة. فقد جاء على لسان البطلة: **".. هذا يرجع بالتأكيد إلى النظرة الدونية الملتصقة بالمرأة المطلقة، والتي غالبا ما يضعها المجتمع في خانة العاهرات، ألهذا كانت عمتي شامة تقول لي ,,أراس لمغطي حسن من لعريان,,؟**

أما المضحك، فهو السلوك الجديد لبعض معارفي وأصدقائي، إذ أصبحوا يسمحوا لأنفسهم، مهاتفتي بدون حرج، في وقت متأخر من اللّيل، ويصافحونني على وجنتي على الطريقة العصرية، وكم كانت تزعجني، خاصة مع أولئك الذين كنت أشعر بمسافة اتجاههم. فبمجرد ما أمد يدي للسلام، على فرد منهم، يسقط وجهه على وجهي لتقبيله. أهو تعبير على مودة حديثة، أم لأنني لم أعد في ملكية رجل؟

أما صديقاتي، فأغلبهن أصبحْنَّ يتناسيْنَ دعوتي للسهرات التي يقمنها بين الحين والحين. وأخريات تدعونني عندما يكون أزواجهن في سفر. فهل أصبحت مثار شك إلى هاته الدرجة؟"[1].

لم تعد الشّخصية قادرة على استيعابها، ممّا دفعها إلى تجسيد كذبتهم وتطبيقها على أرضية الواقع. ها هي، الآن تقرّر، الاستقرار لوحدها وبعيداً عن بيت أهلها تكتري شقة كجميع الناس، مجسِّدة كذبتهم على أرضية الواقع.

[1] - خديجة بوتني: عبور، مجموعة قصصيّة، ص 86 .

لقد أثبتت النّماذج القصصيّة المدروسة خصوصية العلاقة التلازمية بين المكان والواقع الاجتماعي للشّخصيّات القصصيّة. إنّ مسألة تناقض التصوّرات والمعتقدات تنبني على أساس المفارقة بين الشّخصيّة الفاعلة وباقي الشّخصيّات الأخرى، أوْ بين الشّخصيّة الفاعلة ومحيطها الاجتماعي.

إنّ الشّخصيّات في هذه المجاميع القصصيّة متأثّرة بتغير الأمكنة؛ فتغيّرها ذو فاعلية في المواقف ومسارات الحكاية. ويظهر هذا من خلال تفاعل الشّخصيات وصراعاتها مع المحيط. بحيث يكتسب المكان وفق هذه الخصوصية السّردية مجموعة من السّمات التي تجعله متناسقاً مع الصراع الحادث في نفس الشّخصيّات.

إنّ تمظهر المكان وتجلياته في النّص السّردي يتجاوز النطاق الجغرافي ومعالمه الطوبوغرافية لينسج عالماً مستقلاً ومختلفاً عما هو كائن ومألوف في أرض الواقع، لكنّه يتّخذ أبعاداً عميقة من خلال ارتباطه بعناصر العمل السّردي وما يميّزها من خصائص وسماتٍ فنّيةٍ، يتفاعل فيها الواقع والمتخيّل وتنكشف عبر وجهة نظر المؤلِف ورؤيته لهذا المكان الذي يتوزّع بين الكائن والممكن. لذلك، فلا غرابة إنْ أضحى هذا العنصر الفنّي محدّداً أساسياً للمادّة الحكائيّة ولتعاقب الأحداث والدوافع، محدثاً قطيعة مع دوره التقليديّ المتمثّل في كونه مجرد ديكور لمسرح الأحداث[1]. وبناءً عليه، فإنّ المكان بالنسبة لكاتب القصّة ركن أساس من أركان الحدث، وجزء لا ينفصل عنه. ويساعد القارئ في الكشف عن رؤيا القاص ومقصدياته.

ومن هذا المنطلق، "يشكّل المكان مدخلاً مغرياً لكلّ قراءة تروم البحث في بنية النّص السّردي ككلّ، ما دامت الشّخصيّات والأحداث السّردية والمشاهد فيها تتموضع داخل طوبوغرافية نوعية"[2]. إنّ معنى القصّة لا يقوم أو يتّضح في جزء من أجزائها دون بقية الأجزاء الأخرى. ومن ثمّ، فإنّ معرفة المكان ومجريات أحداث القصّة لازمة من لوازم القصّ يساعد القارئ أو المتلقّي في الكشف عن معنى النّص القصصي. إنّ المكان ليس

[1] ـ ينظر: شعيب حليفي، النّص وهوية المعنى، ص81.
[2] ـ المرجع نفسه، الصفحة عينها.

عنصراً زائداً في النّص السّردي، فهو يتّخذ أشكالاً عدة ويتضمن دلالات شتّى، بل قد يكون في بعض الأحيان، هو الغاية من وجود النّص الأدبيّ[1]. أحسن نموذج عن ذلك، قصّة **"حدث ذات يوم".**

لقد شكّل المكان في هذه القصّة البؤرة المركزية التي تناسلت عبرها كلّ مكوّنات العمل الفنّي؛ فإذا كان الأصل في غالبية النّصوص السّردية أنْ تصنع الشّخصيّات أحداثها وفضاءاتها المكانية، فإنّ ما يمكن أنْ نستنتجه من هذه القصّة هو سلطة المكان **(الدُوَارْ)** في صنع أحداث القصّة وتوجيه شخصياتها؛ حيث يشكِّل المكان فيها "عنصراً أساسياً يهيمن على باقي المكوّنات الفنّيّة الأخرى ويتقاطع معها، ويخضع لها، بحيث يتجاوز وظيفته التقليديّة المتمثّلة في كونه مجرد إطار يحتوي الشّخصيّات والأحداث إلى عنصر سرديّ محوريّ يولّد الأحداث ويشيّد الشّخصيّات، ويصنع المصائر، ويمنح السّرد الحيوية والانسياب"[2]. إنّ انتقال الشّخصيّة الرئيسة للعيش بالدُوارْ ليس مجرد انتقال خالص بين الأمكنة، ولكنّه انتقال بين ثقافتين، وبين زمنيْن؛ فـالدُوارْ في القصّة ليس إلاّ انعكاساً للشّخصيّات، كما لو أنّ المكان كلّه رهين بالشّخصيّات وحالاتها. إنّ هذا الانتقال ذو فاعلية في المواقف ومسارات الحكاية.

هذا الانتقال الذي بدأ معه مسلسل رحلة المعاناة والألم والضياع، كان أوّلها غياب أدنى شروط العيش؛ فلا سكن فردي يأويها، ممّا اضطرها الأمر للسكن في البيت العائلي لأهل الزوج. ومن هنا بدأت رحلة المعاناة جراء تدخل عائلة زوجها في حياتهما الشّخصيّة وذلك من خلال محاولة معرفة كلّ صغيرة وكبيرة تحدث بينهما. في هذه القصّة ترصد الكاتبة الاختلافات الاجتماعيّة والفكريّة ومستوى الوعي المعيشي بين أفراد القرية والمدينة، ومدى انعكاس ذلك على وعي الشّخصيّات وأفعالها.

[1] - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي "الفضاء- الزمن- الشخصية"، ص 33.
[2] - شعيب حليفي: النّص وهوية المعنى، ص85.

إنّها قصة عامرةٌ بالدلالات الرمزية؛ فكلّ شيء تمّ اختياره بدقّة بدءاً بالشّخصيّات ووصولاً إلى الأماكن، فتسرد القصّة -بواسطة الرّاوي بضمير المتكلم- استهداف الزوجة من قبل عائلة زوجها، ولنتأمل المقطع السّردي التالي: **" زد على ذلك، معاملة عائلة زوجي التي كانت تعتبرنا أغنياء، ونوفر النقود على حسابها. إذ كانوا يطلبون منا التكفل بمصاريف الضيوف الذين يزورونهم بالمناسبة وبدون مناسبة. زد على ذلك، أن زوجي لم يكن محبوبا من طرف أفراد عائلته، حيث أنه الوحيد من بين إخوانه الثمانية الذي درس، وتكون، ولم يشتغل في الفلاحة. فكل إخوته لم تتح لهم هذه الفرصة. واضطروا لإعالة والدهم، كما اشتغل والدهم سابقا لإعالة والده ، وهكذا.."**[1].

يظهر من خلال هذا المقطع السّردي مدى معاناة الأسرة جراء الانتقال من المدينة **(الدار البيضاء)** إلى البادية **(دُوَارْ عزيب)**، والتي انبثقت منها مشكلة الرحِم الأولى لها؛ فتكون بداية لسلسلة من المشكلات الأخرى التي تبعتها، حتى تتّقد شعلةٌ كانت سبب انتهاء العلاقة بين الزوجين.

إنّ حضور الدُوارْ في هذه القصّة وبهذه الكثافة يتخطى طبيعته المكانية إلى مستوى دلالي يجعل منه فضاء لبداية تأزّم الأوضاع الاجتماعيّة ومنطلقاً لمعاناة الشّخصيّات الفاعلة؛ فيصبح الدُوارْ، بذلك، معادلاً للسلبيّة، حيث يعمل السّارد من خلال هذه القصّة على تجريد واقع المغرب، من حيث غياب البنيات التحتية في القرى من طرق وكهرباء ووسائل النقل.

يعمل المقطع السّردي السّابق، أيضا، على إبراز التناقض الثّقافيّ والفكريّ بين سكان المدينة وأهل الدُوار. كما يظهر الممثّل الجماعي **"أهل الزوج"** كسلطة قائمة بذاتها لا تقبل إلاّ من ينسجم مع عاداتها وتقاليدها، وذلك من خلال رفضهم لإقامة الابن وزوجته معهم، حيث كانت نتيجة إصرارهم انفصال الزوجين :**"كنت أتشاجر كثيرا مع زوجي. ومرة،**

[1] -خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص18.

وعندما كان في لحظة غضب قصوى قال لي صارخا:„أريد أن أطلقك أو أنتحر„. لقد سانده جميع أفراد العائلة لأول مرة، وبالإجماع، رغم توتر علاقتهم به، كي يعجلوا بالطلاق"[1].

وبناءً على ذلك، فنوع المكان "يؤثّر في أخلاق وعادات الشّخصيّة التي تتحرك على أرضه ومستوى المواقف التي تتخذ الريف مكانا لها تختلف في أحداثها وشخصيّاتها وصراعها عن الحكاية التي تتخذ المدينة مجالاً لحركتها"[2].

يكتسب الدُوار أهمّية مميّزة لاتصاله الوثيق بالتدخل في الحياة الخاصّة بالأزواج؛ فكثيراً ما تنتهي قصص الحب في الأرياف والقرى نهاية مأساوية، وذلك بسبب المجتمع التقليدي المعارض أولاً، وبسبب المستوى الفكري والثقافي الذي تتمتع به شخصيّات هذه القصص أحياناً أخرى؛ فقد كان بإمكان الزوج أنْ يساند زوجته في مجابهة تلك الظروف كوضع راهن يجب تجاوزه، لكن يبدو أنّه هو الآخر رغم دراسته في المدينة والعمل بها مؤقتاً لازال ذلك الرّجل القرويّ الخاضع لما تمليه عليه وَالِدته ذات المستوى الفكريّ المحدود المتشبع بعادات وأفكار لم تعد تناسب متطلبات العصر الراهن. إنّها صورة للحياة في القرية، تشكّلها العناصر المكانية والإنسانية التي تعدّ عنصراً لصيقاً بالإنسان القرويّ خاصّة.

يُلاحَظ من خلال مسار أحداث هذه القصّة أنّ البطلة ظلّت أمينة في تأدية واجبها التربويّ، سواء من خلال تدريسها لأبناء أهل الدُوارْ أو واجبها اتجاه المجتمع، وهو ما يجسّده المقطع الآتي: "**.. لكن الشباب منهم كانوا ينتظرون مروري في الطريق، كي يطلبوا مني بعض المعلومات، عن الإجراءات أو الوثائق التي تلزمهم للحصول على البطاقة الوطنية، أو**

[1] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص19.
[2] - عثمان عبد الفتاح: بناء الرواية "دراسة في الرواية المصرية"، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، 1960، ص60.

إرشادهم لطبيب كفء في آسفي، ومنهم من كان يستشير معي حول الهجرة إلى الدار البيضاء"[1].

إنّ القارئ لهذه القصّة يقف على الواقع المر الذي تعيشه المرأة المثقّفة، وعلى انتصار قيم الشر على قيم الخير، وما بطلة هذه القصّة إلاّ مثال على ذلك. لكنْ، إذا تجاوزنا القراءة الماديّة لهذه القصّة وحرفيتها، سينكشف لنا أفق آخر؛ أفق مثالي ينجلي في نشر قيم الخير، لقد كانت البطلة على وعي يوم انتقلت **(لدوار عزيب)** رفقة زوجها لممارسة مهنتها النبيلة، أنّها ليست بالأمر اليسير وأنّ الصعاب تحيط بها من كلّ صوبٍ، ستضني حياتها لا محالة، ومع ذلك اختارت أنْ ترافق زوجها لتخفف عنه أعباء الحياة، ولتدرّس أبناء الدُوارْ، لتنشر رسالة العلم والنور، لقد عملت طيلة فترة إقامتها بالدُوارْ على تغيير العقليات، لكنْ يبدو أنّها هي من تغيّرت حياتها، لقد غادرت الدُوارْ، رحلت بأعطاب نفسيّة تلزمها عمراً بأكمله قصد ترميمها.

إنّ القرية لا تتيح – في الغالب - الاستقرار وتحقيق الفرد لأمانيه، وهو ما يتّضح في سلوك كلّ من البطلة وسكان قريتها الذين صنعوا منها ذاتاً غير سوية. وهكذا، لم يكن المكان ولا الزّمان في صالح الزوجة، ولا كذلك الحظ. لقد حمل الدُوارْ معه أحماله الثّقافيّة والاجتماعيّة والنفسيّة.

وبهذا، يتجاوز الدُوارْ صورته المكانية الواقعية إلى معطى إنسانيّ؛ إذ نحن إزاء دُوار يعرّي واقع المكان من خلال كشف أفعال وسلوك الشّخصيّات؛ فقد شكّلت منه الكاتبة صورة دلالية تكشف من خلاله مشاهد العنف والظلم الذي تمارسه أسرة الزوج غالباً في حق زوجة الابن، حيث توظّف الكاتبة في توصِيف الحدث الأفعال **(نتشاجر – أغضب – طلقني - اتهموني بالخيانة - صرخت بعويل - عواطف اتجاه زوجي انعدمت...)**، حيث تتشكّل هذه الأفعال لتبني توليفاً لغوياً، في أسلوب خبري، يحمل دلالة واحدة هي المعاناة اليوميّة.

[1] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص19.

وهكذا، يحدد السّياق الاجتماعي خصوصية المكان مجسّدا في **(الدُوار)**، نِتاجَ أوضاعٍ اجتماعيّة معيّنة، وتتحدّد هذه الخصوصية بميزاتٍ اجتماعيّةٍ، فكريّةٍ، وثقافيّةٍ خاصّة، وما مارسه هذا المكان من ضغطٍ على الشّخصيّات، جعلت منه مكاناً بخصوصيات سلبيّة؛ فتظل الشّخوص متأثّرة بتغير الأمكنة؛ لقد تغّيرت حياتهم..لقد انقلبت رأساً على عقب فور انتقاله للعيش بـ**(الدوار)**. وهذا ما عكسته لنا الكاتبة مستندة إلى لغة ساخرة تستهجن بؤس المكان وفظاعته وغلظة أهله وجفاء طبائعهم، بشكل يحيلهم إلى مجرد شخصيّات سلبيّة مساهمة في الوضع المأساويّ الذي آلت إليه الأسرة، ليكون طلاقها قطيعة مع القرية ومع أهل زوجها. يقول السّارد:**"عندما أشرفت على الوضع، رجعت عند والدتي إلى آسفي، ووضعت طفلي بعد مخاض عسير، اضطرني إلى الالتحاق بجناح العناية المركزة لمدة ثلاثة أيام.**

لم ألتقِ بزوجي منذ وضعت. مرت الآن ثمان سنوات"[1]. فكان التحسّر هو الخاتمة التي تنهي بها الشّخصيّة علاقتها بذلك المكان.

إنّ لهذا المكان قيمة كبرى في الكشف عن الشّخصية الرّئيسة وغيرها من شخصيّات القصّة وفضح معاناتها وخيبات آمالها، وكأنّ السّارد يعلنها جهاراً أنّ (**الدُوارْ**) يصنع شخصيّاته ويوجه أفعالها وردود أفعالها.

وبهذا، نخرج من هذه القصة بنوعٍ من التباين بين المدينة والرّيف؛ ثنائية متضادة يكاد يكون فيها تغليب كفة المدينة على الرّيف اجتماعياً وفكريّاً وثقافيّاً...؛ تقابلٌ يعكس نمطين مختلفين من الحياة؛ إنّهما مختلفين أشدّ الاختلاف والتنوّع على جميع النواحي والأصعدة، تعكسه اللّغة ووقائع هذه القصّة، وما جسّدته الشّخصيّات الفاعلة من كرهٍ وخيانةٍ وغدرٍ. إنّ الدُوار قد فرض جبروته وقوانينه الاجتماعية القاسية على الفرد بصفة عامّة والمثقّف بصفة خاصّة.

[1] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص20.

بيد أنّه ينبغي التنبيه إلى نقطة مهمّة، وهي عدم الوقوع في شرك التوهّم بأنّ ما نجده من مكان أو أمكنة في النّص القصصي والسّردي عامّة هي أماكن حقيقية، فيرتبط في ذهن القارئ ومتخيّله بذلك المكان، الذي كوّن عنه معرفة قبلية، ومن ثمَّ، يبدأ في البحث داخل النّص عن مختلف مظاهر التشابه والاختلاف بينهما. وذلك لأنّ الأمكنة في النصّوص السّردية لها خصائصها الفنّية التي تميّزها عن غيرها، فهي في الغالب تصطبغ بألوان مخيّلة المبدع، ولهذا نلقى ملامحها ومواصفاتها تتبدّل تبعاً لما تختزنه ذاكرة ومخيّلة القاص، بحيث يمنحها جزءًا أو أجزاءً من أحاسيسه، بالشكل، الذي يجعلها لا تتماثل مع المكان الواقعي.[1] المكان في النّص السّردي هو ذلك المكان اللّفظي المتخيل، أي المكان الذي أوجدته اللّغة استجابة لأغراض التخييل القصصي. ولهذا، يجب الإقرار بأنّ المكان في العمل الأدبيّ عامّة قد يماثل الواقع وقد يخالفه في أحايين كثيرة.

بناءً على ما سبق ذكره، إنّ المكان يحظى بأهمّية كبرى في الأعمال السّردية عموماً، "ليس باعتباره أحد مقوّمات البناء الفنّي الأساسيّة، ولا لكونه الحيّز الذي تجري فيه الأحداث ويؤثّر في تحركات الشّخصيّات وحسب، بلْ لأنّه يصبح في كثير من الأعمال الإبداعيّة المتميّزة، عنصر توجيه لباقي المكوّنات الأخرى، بما فيها من أحداثٍ وشخصيّاتٍ وفضاءاتٍ رمزيةٍ، وما ينتج عن ذلك من علائق جذبٍ وتكاملٍ أوْ نفورٍ وتباعدٍ"[2]. لذلك، اعتبر المكان أحد العناصر الأساسيّة التي تشارك في بناء النّص السّردي.

---

[1] ينظر: شعيب حليفي، النّص هوية المعنى، ص80-81، عن: أحمد زنبير، جمالية المكان في قصص إدريس الخوري "دراسة نقدية"، منشورات التنوخي للطباعة والنشر، المغرب، ط:1، 2009، ص62.

[2] - شعيب حليفي: النّص وهوية المعنى، ص80، عن: شعرية المدينة، خديجة البوعزاوي، منشورات إخوان سليكي، طنجة، ط:1، 2016، ص50.

وتتحدّد خصوصيات "العالم الدّاخلي للشّخصيّات الرئيسة أو الثانوية بحسب النسق المكوّن لمعطيات الواقع الاجتماعي والثقافيّ والفكريّ"[1]، كما هو الحال في قصّة **"صاحبُ ظِلّه"**؛ إذْ يثبت السياق تكوُّن سؤال جوهريّ في نفسية البطل، يحدث المفارقة الشّعورية بينه وبين المكان، حيث تصوغ التغيّرات الاجتماعيّة والفكريّة والثقافيّة الجزائرية الراهنة تلك المفارقة.

كما تبدو خصوصيات العالم الخارجيّ من خلال علاقة الاغتراب بين الشّخصية والمكان؛ فإذا كان المكان يمثّل المحيط الخارجي للشخصيّة، فإنّه يبدو بملامح غير المعهودة على الأقل؛ فعلاقة الاغتراب محدّدة بالمفارقة الشّعورية بين الشّخصيّة والمكان تعكس مدى قابلية أو رفض الشّخصيّة للصورة الجديدة للمكان[2]؛ ففي قصّة **"الحاجز"**، ينبثق من السّياق القصصي سلوك معيّن مرتبط بالشّخصيّة؛ في البداية حالة من القلق، ثم الوحدة، ثم وصف لحالة المحيط. وهنا، نجد مدلول العلاقة الموضوعية للتصادم بين الرؤية والواقع، من خلال المفارقة الشّعورية، بين الشّخصيّة ومحيطها، ممّا يؤكد مسألة الاغتراب، والناتجة، أساساً، عن فقدان الفرد لقيمته في المجتمع.

هذا المكان يوفّر عوامل جمّة للقلق وإشاعة الإحساس بالمطاردة؛ إذْ يشعر البطل بغربة موحشة، يعيش وحيداً معزولاً؛ فقد عاش منفياً عن بلده الجزائر ما يزيد عن 27 سنة، راكناً إلى الصمت، لا يرثي لحاله أحد من رفاقه. يشعر العائد إلى وطنه في حقبة التسعِينيات من القرن الماضي بعد غياب بالغربة والوحشة في وطنه. يغلب على خطاب السّارد المتكلِّم الاندماج في وصف المكان والتورّط في إبراز مشاعره وهو يتحدث عن ما طرأ من تغيّرات على مدينة الجزائر وشوارعها، حيث يضفي على المكان الكثير من عواطفه ومشاعره. يقول السّارد: **"هنا يخمد الشوق قليلاً وتهمد الروح على أمل لقاء قريب. تستكين هواجسه بعدما وطأ أرض الوطن**

[1] - فتحيي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية "دراسة في الفاعليات النّصيّة وآليات القراءة"، ص99.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة عينها.

أخيراً..تستفزه الذكريات وهي تعود إليه ضاجّة فكأنّها لم تخفت يوما، وإن ظلت ملامحه جامدة وكأنّ لا عاطفة تأسره، فيبدو لا هو فرح بالعودة ولا هو متأسي منها"[1].

إنّ المكان في المدوّنة الجزائرية **"ابتكار الألم"** في كلّ حالاته لا يوصف لذاته، بل يصوّر من خلال ذات الشّخصيّة الفاعلة ضمن تداعيات وخواطر وجدانية في حالة التصالح والانسجام أو في حالات القطيعة والاغتراب، كما هو الحال في قصّة **"صاحِبُ ظلّه"**.

ولنأخذ مثالا من المدوّنة المصريّة **"عندما تمرض الفراشات"**، ففي قصّة **"في مكان يذكرني"**. يقول السّارد: **"يعاودني الإحساس من جديد بأنّني كنت هنا من قبل، متى؟ لا أذكر، شعرت بعدم الراحة وثقل يجتم على صدري، فقط لو أتذكر. ربما المكان مألوف فحسب. نعم، لكن الغرف الرطبة الفقيرة متشابهة دائما. أراحني الخاطر الأخير، واسترخيت أكثر في رقدتي لأريح جسدي المنهك. لمَ لا أنام قيليلاً ؟ وجدت هنا من قبل أم لم أوجد، هل يصنع هذا فارقاً؟"[2].**

وإذ كنا نلمس المفارقة الشّعورية بين الفرد ومحيطه، فإنّ "هذه المفارقة تتحدّد تبعاً لشروط موضوعية هي من صميم الوجود الطبيعي للمجتمع ومحيطه. وعليه، فإنّ علاقة الاغتراب الاجتماعي بالفرد، محددة أساساً بمقتضيات وجوده الطبيعي، التي هي نتاج للتطورات الاجتماعيّة الحاصلة في محيطه"[3].

ففي المدوّنة السالفة الذكر، ضرب من هذا التجسيد النفسيّ للمكان في قصّة " **قبل الآن** "؛ حيث يعمد الكاتب في هذه القصّة إلى التقاط أدقّ التفاصيل للكشف عن فضاء الشّخصيّة الدّاخلي، ورصد اختلاجاتها النفسيّة

---

[1] ـ محمد جعفر: ابتكار الألم، مجموعة قصصيّة، ص32.

[2] ـ إيمان الدواخلي: مارا تخبز الحياة عند نهر إيتاجي، مجموعة قصصيّة، ص87.

[3] ـ فتحيي بوخالفة: التجربة الرّوائية المغاربية "دراسة في الفاعليات النّصية وآليات القراءة"، ص117.

المضمرة. يقول القاص: **"كانت مستلقية على سرير الفحص بالمستشفى وعيناها البنّيتان مفتوحتان عن آخرهما، وغشاوة رقيقة من الدموع تموّج النظرات أمام عينيها..كانت تنظر هناك إلى أبيها وهو يتحدث مع طبيب ذي شعر أبيض، استلقت على كتفيه سماعة طبية سوداء فظة المظهر.. المربعات الكبيرة البيضاء في السقف فوق رأسها تضيء المكان.. كان حولها العديد من الأسرّة وحول كل سرير ستارة زرقاء فاتحة..كتلك الستارة التي تحيط بفراشها بالكامل إلاّ من فرجة بسيطة كانت تتابع والدها..خائفة أن يذهب (بابا) ولا ينتبه أنه نسيها هناك مستلقية على ذلك الفراش البارد المرتفع.."**[1].

كما وجدنا لدى الكاتب الجزائري **"محمد جعفر"** في مجموعته القصصية **"ابتكار الألم"** نوعاً من هذا التجسيد النفسيّ للمكان في أغلب قصصه، حيث ركّز الكاتب اهتمامه على الفضاء النفسيّ، من خلال الرموز المكانية الدّالة على هوية الشّخصيّة، التي تشعر بالهامشيّة وبالإحباط النفسيّ. إنّ الإحساس بالمكان الذي يشعرنا ببعض مؤثّراته العميقة في القصّة، يتكرّر بشكلٍ مماثلٍ في قصّة **"الخطيئة"**، حيث كان للمكان (**المستشفى**) تأثيره السلبيّ على الشّخصيّة الرئيسيّة.

يكتسب المكان "مجموعة من السمات التي تجعله متناسقاً مع الصراع الحادث في نفسيّة الشّخصيّات، كما لو أنّه حامل في ذاته أيضاً لثنائية ضدية تتأرجح بين شخوص القصّة الحكائية"[2]. ومثال هذا ما نقرأه في قصّة **"حدث ذات يوم"**، حيث تقف الزوجة أمام مفارقة نوعية إزاء الأعراف الاجتماعيّة، خصوصاً أنّها تنتمي إلى الطبقة المثقّفة، التي تقتضي محاربة مثل هذه الأعراف لا سيما السحر والشعودة، ومنع المرأة من العمل؛ فالملفت للنظر هو أنّ هذه الشّخصيّة على قدرٍ كبيرٍ من المعاناة الشّعورية؛ فهي تسكن مع من هم دونها مستوى علميّ وثقافي وفكري؛ أيْ تعيش في

[1] - شريف محمد ثابت: عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص7.
[2] -فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية "دراسة في التفاعليات النصيّة وآليات القراءة"، ص101.

محيط غير مناسب لها، يسعى أصحابه إلى محاولة فرض أعرافهم، وسعيهم الدؤوب إلى تفريق الزوجين. وهذا ما يجعل الزوجة تسعى باستمرار إلى مناقضة ما هو سائر في **"الدُوار"**، وإثبات وجودها وفق النّمط الذي ترتضيه، حيث تبدو هي بالذات على درجة من السلبيّة إزاءه.

يجسّد المكان، في هذه القصّة، حالة من المفارقة بين ماضي الشّخصيّة المتّسم بمجموعة من المبادئ وحاضرها الذي يفرض عليها التخلي عن تلك القيم والمبادئ. إنّ هذه المفارقة بين منزلة ومنزلة أخرى بإمكانها أن تجعل الشّخصيّة تعيش حالة من الانفصام الشّعوري، حيث تبدو صورة الصراع فيما تريده الزوجة وما لا تريده؛ فالخطاب يقرّ بصورة التغيّر المطلقة، بينما هذا التغير ينبغي أن يتوقف عند حدود معينة لا ينبغي تجاوزها، هي حدود الزوجة، كزوجة أولاً وكامرأة مثقّفة ثانياً. لذلك، تنبني العلاقة على تناقض نوعي من حيث الإقرار بشيء ما، والتنازل عنه في حدود ذلك.لم تقتصر الكاتبة على تجسيد الجانب الجماليّ للدُوارْ، بقدر ما أرادت إبراز الجانب السلبيّ المتمثّل في الضغط على الزوجين مادياً ومعنوياً، ممّا عجّل في طلاقهما.

وقد اهتمّت الكاتبة **"خديجة بوتني"** في قصّة **"حدث ذات يوم"** برصد الفضاء النفسيّ، من خلال الرموز المكانية الدّالة على الشّخصيّة التي ما إن حلّت بالدُوارْ حتّى أصبحت شخصيّة هامشية منبوذة غير مرحّب بها، ممّا تسبّب في انكسار نفسيتها. إنهّا تعاني الإحباط النفسيّ رغم مرور عدة سنوات على حادثة طلاقها.

إنّ وصف الفضاء الخارجي هو وصف للفضاء الداخلي للشّخصيات الفاعلة الرّافضة لسلبية الفضاء الخارجي، وتجسيد لواقع قرويّ متخلف فكرياً وثقافيّاً، يحتاج إلى التكتّل لتغيير مثل هذه الذهنيات البالية والعقليات البليدة التي تؤثّر سلباً على المجتمعات. وهذا ما عكسته أغلب المدوّنات القصصيّة المدروسة.

كما يقدّم المكان، في بعض الأحيان، "حلاً للمبدع حين يريد الهروب، أوْ حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه، ليسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها؛ وهنا، يتحوّل المكان إلى رمز وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أنْ يتسرب من خلاله. وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه، فيصعد إلى السماء والفضاء، وقد ينزل إلى أعماق الأرض والبحار، ليبثّ الرّمز نفسه، بل يتسرّب من خلاله أو ينقده" [1]. وهو ما نجده في قصّة **"للعبودية أيضا مذاق.."**، حيث يتمثّل المكان في القفص الذي يعدّ كناية عن الوطن العربيّ وما العصفور سوى الفرد العربيّ.

كما قد يحوّل القاص المكان غير الشرعيّ إلى مكان مقدّس، على نحو ما وجدناه في قصّة **"الفحل الذي أكل قلبه"**؛ يتحوّل لقاء بين الشّخصيتين الرئيسيتين في فندق إلى مصلحة شخصيّة؛ فالبطلة تروم من رفيقها أن يكتب مقدّمة لباكورة قصصية تستعد لإصدارها. بينما هو يسعى إلى التخلّص من ضغوطات خارجيّة وداخليّة، شخصيّة تعاني الإحباط النفسيّ جرّاء ما آلت إليه تلك الفئة من النّخبة والمبدعين، والتي تعاني التهميش وصعوبة التأليف والإبداع الفنّي، وكذا التعبير بحرّية؛ فما من شكّ في أنّ للأدباء خواطر تجيش بها نفوسهم. وحتّى ينسى ذلك كلّه، اتخذ هذا المكان وهذا الموعد فرصة للتخلّص من تلك المكبوتات. ويتحقّق له ذلك كما تبلغ هي هدفها.

وبذلك، يعدّ المكان الحميميّ غير الشّرعي مكاناً مقدّساً، تتحرّر فيه الذّات والجسد من الحرمان والكبت والقمع. ويتجلّى "كيف يتشكّل الأنا - لذة، ينشطر كلّ من الشّخص والعالم الخارجي سواء بسواء إلى جزء سارٍ وجزء مزعج؛ ممّا ينتج عنه توزيع جديد، يتطابق فيه الشّخص مع كلّ ما هو سار ويتطابق العالم مع كلّ ما هو مزعج؛ ويتم هذا التقسيم من خلال اجتياف ذلك الجزء الذي يشكّل في الدّاخل مصدر الإزعاج على الخارج.

[1] - أحمد طاهر حسنين و أحمد غنيم وحازم شحاته: جماليات المكان، ص23.

وتتيح وضعيّة الشّخص الجديدة هذه له أن يُعرف "كأنا لذّة منتقاة" بعد أن يصبح كلّ ما هو مزعج في الخارج"[1].

بناءً على ما سبق ذكره، يظهر جلياً أنّ المكان يحدّد نوعية فعل الشّخصيّات، انطلاقاً من صفاتها المتمظهرة على مستوى الخطاب السّردي. فالمكان يجسّد ويعرض الأفعال، تبدو معها الأحداث وكأنّها تحدث أمام المتلقّي.

كما أنّ المكان "لم يعد مجرد خلفية تقع فيها الأحداث، كما لا يعتبر معادلاً كنائياً للشّخصيّة فقط، ولكنْ أصبح ينظر إليه على أنّه عنصر شكلٍ وتشكيلٍ من عناصر العمل الفنّي. وأصبح تفاعل العناصر المكانية وتضادها يشكلان بعداً جماليّاً من أبعاد النّص الأدبي"[2].

إنّ المكان يشارك في توليد معنى النّص القصصي؛ فالمكان كيان اجتماعيّ يمثّل خلاصة تجارب الإنسان ومجتمعه، يحمل بعضاً من سلوكه، ووعي ساكنِيه، يتجاوز دوره كديكور للدلالة على قضايا فكريّة ونفسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة وسياسيّة. وعليه، لا يمكن لفضاء النّصّ السّردي كتجل لتشييد معين لمتخيل أنْ يكون بلا معنى. "وقد عبّر عن ذلك **هنري لوفيفر** ***Lefebvre Henri*** بقوله: "الفضاء لم يكن أبداً فارغاً، بل تكون له دلالة على الدوام"؛ لا يمكن للفضاء أنْ يكون مجرّد مكوّن مرمي في مساحات النّص الروائي بلا معنى"[3]. حيث ينكشف معناه باتحاده مع باقي المكوّنات السّردية الأخرى.

ولعلّ من المفيد قبل مغادرة هذه النقطة الإشارة إلى أنّه إذا كان الزّمان "يُدرك بالإحساس النفسيّ، فإنّ المكان يرتبط بالإدراك الحسّي، ولهذا يكون

---

[1] - جان لا بلانش وج.ب. بونتاليوس: معجم التّحليل النّفسي، تر/مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع ، بيروت، ط: 3، 1997، ص115.

[2] - أحمد طاهر حسنين و أحمد غنيم و حازم شحاته: جماليات المكان، ص3.

[3] - حسن نجمي: شعرية الفضاء "المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط:1، 2000، ص84. نقلاً عن: هنري لوفيفر، "إنتاج الفضاء " p180 " La Production de L`espace

المكان أسهل للملاحظة والانتباه والمشاهدة من الزّمان، نظراً لكونه مجسداً. غير أنّ العلاقة بينهما علاقة وطيدة، والتفاعل بينهما من شأنه الكشف عن طبيعة عناصر التكوين الفكري والرؤية عند القاص، فبانصهارهما في بوتقة واحدة يكتمل للحدث قيمته الواقعية"[1]. فوجودهما في النّص معاً لازمة سرديّة يكتمل بهما معنى العمل الفنّي.

إنّ من إكراهات نظام الفضاء، بالذات،" أنّ معنى الفضاء يصعب اجتزاؤه من معنى الزّمن ذلك، لأنّهما يشكّلان "حوضاً دلالياً". ومن ثم، فإنّ كلّ اختراق لحقل المعنى لنْ يتم إلاّ بالمرور عبر فهمِ وتحليلِ الفضاءِ والزّمنِ في تداخلهما الجوهريّ العميق، من حيث إنّهما المركز المستقطب لكلّ العناصرِ السّرديةِ والحكائيةِ في الخطابِ السّردي"[2]. إنّ تحليل الفضاء تحليل لمعنى الفضاء، يمنحنا منفذاً للإمساك بالدلالة وإدراك المعنى المقصود للنّص الأدبيّ.

إنّ قراءة الفضاء معناها أنْ " نجد معاني الفضاء وأنْ نجد المعاني، هو أنْ نسميها. هكذا تصبح قراءتنا نوعاً من التحقق اللّغوي لــ"أنا" القارئة. علينا ألاّ ننسى أنّ الفضاء ليس مصنوعاً من أحجار وطوب، بل هو تشييد لغويّ. فلا معنى خارج اللّغة. هكذا، إذن يغدو الوضع: أن أقرأ الفضاء هو أنْ أسهم في بناء معناه، أعيد تكوينه"[3].

ويتم توليد معنى الفضاء من خلال الدور التوليدي الذي تنجزه سيرورتان:

- **سيرورة الاستنبات**: هي تعبير عن حركية النّص الدّاخليّة وعن توفره مسبقاً على أرضية مشعة بالمعاني الكامنة.

- **سيرورة التفكيك:** فالتفكيكية فيما تعنيه هي أسلوب فهم العلاقة بين النّصّ والمعنى . وهي تنمية متواترة لمناطق التوتّر وعملية مقابلة بين القوى

[1] - أحمد طالب: جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص12.
[2] - حسن نجمي: شعرية الفضاء "المتخيل والهوية في الرواية العربية"، ص85.
[3] - المرجع نفسه، ص87.

الذّاتيّة المتضاربة بين ثنايا النّص، تجعلان من كلّ نصٍ سرديّ، ومن كلّ مكوّناته، مصدراً ولوداً للمعنى؛ فكلّ قارئ يؤسس معناه الخاص. كلّ تاريخ مستحدث يأتي لا يستنفذ المخزون الدلالي للنّص.

وكلا السيرورتان تمنحان لحقل القراءة إمكانيات تأويليّة كثيرة، وذلك بإبقائهما على النّص مفتوحاً ومؤهّلاً باستمرار لإنتاج أسباب المتعة الجمالية[1]، أثناء عملية القراءة، حيث إنّ القارئ أثناء قراءته للنّصّ الأدبيّ، سواء كان رواية أو قصّة قصيرة، فإنّه يقوم بإعادة بنائها في ذهنه مستعيناً في ذلك بمدى معرفته بقواعد اللّغة التي كتب بها النّص، وذائقته الأدبيّة التي اكتسبها من خلال قراءته السّابقة لمختلف النّصّوص السّرديّة.

وكخلاصة لهذا الفصل، إنّ الزّمان والمكان عنصران أساسيان من العناصر البنائية، لا يختلفان عن بقية العناصر المكوّنة للنّص القصصي. وهذان العنصران ينجم عنهما تداخل بينهما، يصنعان معاً طرفيْ الحلقة التي تضمّ في إطارها كلّ الأحداث والمواقف، ويساعدان في إدراك المعنى وفهم الهدف المعنويّ للحكاية وذلك بتداخلها مع بقية الأجزاء الأخرى؛ فالمتلقّي لا يمكنه إدراك المعنى ما لم تتصهر هذه العناصر في كلّ مُتسقٍ بما فيها الوصف واللّغة والصيغة. وخاصّة عندما تنزاح القصّة عن عملية نقل الواقع وعن المحاكاة الحرفية في وصف الأشياء والشّخصيّات. وهو ما سنتطرق إليه من خلال الفصل الثّالث والأخير.

[1] - ينظر: حسن نجمي، شعرية الفضاء "المتخيل والهوية في الرواية العربية"، ص87.

الـفصـل الثّالث:
"تجليات المعنى من خلال الصيغة والوصف"

إنّ المعنى لا يقتصر على الحدث أو الشّخصيّة أو الزّمان والمكان، بل إنّ كل مرحلة من مراحل بناء القصّة تعمل على خدمة المعنى وتحقيقه. كذلك نسيج القصّة من لغةٍ ووصفٍ وحوارٍ وسردٍ هي عناصر تقوم على خدمة الحدث. هذه الوظيفة هي تصوير حدث متكامل له وحدة. وهو ما سنوضحه من خلال مبحثيْ هذا الفصل.

المبحث الأوّل: "جغرافية الرّاوي وأسلوبيّة المعنى"

نال الرّاوي اهتمام النّقّاد والدّارسين في النّصّ القصصي، ذلك أنّ بموقعه وجغرافيته يتحدّد شكل القصّة، ممّا يسمح بتحديد معنى العمل الحكائي. وكثيراً ما يتبَنى الكاتب دور الرّاوي؛ فيصور الأحداث، و يجسِّد لنا الوقائع ويصف الشّخصيّات، و يحدّد الأزمنة والأمكنة، وغالباً ما يكون ذلك كلّه باستخدام صوت الغائب "**هو**"؛ فالرّاوي يقوم بسرد الأحداث والمواقف وتقديمها للمرويّ؛ إنّه "ينقل الأحداث من زوايا مختلفة ومتنوّعة، وقد يكون واحداً من شخوص القصّة، وقد يكون ناقلاً يحكي ما سمعه وحفظه، وكأنّه عدسة كاميرا ينقل ما يراه ويسمعه فقط، وقد يكون باحثاً يستقصي أطراف الخيوط ويفحص العلل ويعالج الأحداث"[1].

يمتلئ الأدب القصصي والرّوائي بعددٍ كبيرٍ من المصطلحات الهامّة التي تشير بشكلٍ دقيقٍ إلى الطّرق المختلفة لكتابة وسرد العالم القصصي أو الرّوائي. لقد شاعت مصطلحات كثيرة من قبيلِ "**الصيغة**"،"**وجهة النّظر**"، "**التّبئير**" وقد وضعه "**جيرار جنيت**"***Gérard Genet*** ، "**المنظور السّردي**"، "**الرؤية السّرديّة**"، و"**حصر المجال**"... وقد انْبثقت مصطلحات جديدة في السّرديات الحديثة من مثل: **الواقعيّة الذّاتية** أو **واقعية وجهة النظر**، وهي مفاهيم تتكرر في معظم الدّراسات السّرديّة. ويراد بها الجهد الذي يوليه المؤلف لتنظيم العالم المحكيّ والطّريقة التي بها يقدّم الكاتب معارفه ويحصر معلوماته حول ما يحدث داخل القصّة. وتقدّم المادّة

[1] - عبد الرحيم الكردي: الرّاوي والنّص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط:1، 2006، ص18.

القصّصية وجميع العناصر المكوّنة للنّصّ القصصي (الأحداث، الشّخصيّات، الزّمان والمكان،..) عن طريق رؤية تلحق بها صفات متعدّدة: الذاتيّة والموضوعيّة، الدّاخليّة والخارجيّة، الواقعيّة والنفسيّة[1]؛ فأنْ تسرد قصّة ما، يعني أنْ تتحدّد وضعيّة الرّاوي أو السّارد في علاقتها بما يسرد.

ولعلّ من أشهر تلك المصطلحات مصطلح الرؤية السّرديّة ومصطلح التبئِير اللذين عادة ما يشيران إلى حصر الرّاوي داخل القصّة في إطار محدّد لا يحيد عنه. وقد وضع هذا المصطلح من قبل **"روبيرت وارين"** ***Robert Warren*** و**"كلينيث بروكس"** ***Kleineth Brooks*** ، وتمّ حينذاك تغيِير بعض المصطلحات الأخرى التي لا تعني هذا المعنى السّردي العميق نفسه، مثل مصطلح **"وجهة نظر الرّاوي"** أو **"رؤية الرّاوي"**. وقد استخدم مصطلح التبئير لأوّل مرّة في الأدب العربيّ من قِبل الأديب **"أحمد المتوكل"** ثم تداوله بعده الكثير من الأدباء العرب.

والجدير بالذكر هنا أنّه، ورغم شيوع مصطلح **"التبئِير"** كما حدّده **"جيرار جينيت "** بأنواعه الثّلاثة (التبئير الصّفر، التبئير الدّاخليّ، التبئير الخارجيّ)، "فإنّ وجهة النّظر متضمنة في بنية القصّة، وذلك باختيار الشّخصيّة وإدراك مسار تطورها. ويتحدّد هذا الاختيار وفق الإكراهات النّصية. وفي هذه الوضعيّة يمكن أن نتحدّث عن المنظور السّردي"[2].

وعليه، ترتبط الرّؤية السّرديّة بأحد أهمّ عناصر الحكي، وهو الرّاوي؛ "أيْ الصوت الذي يتكفل بمهمّة الحكي. وهي وجهة أو وجهاتِ النّظر التي يتم وفقًا لها عرض الوقائع والمواقف"[3]. إنّ المادّة القصصيّة التي تقدم في العمل السّردي لا تقدم خالية أو في صورة موضوعية تقريريّة، وإنّما " تخضع لتنظيم خاصٍ منبثق من الزاوية التي ترى من خلالها؛ فهي تقدم من

---

[1]- ينظر: سلوى السعداوي، قراءات في نصوص سرديّة، مركز النشر الجامعي، منوبة، ط:1، س:2015،ص81، عن:

Michel Rimond,Le roman,Armand Colin,Paris,1988,p125.

[2] - المرجع نفسه، ص83.

[3] - جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر/عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط:1، 2003، ص245.

خلال نفس مدركة ترى الأشياء وتستقبلها بشكل ذاتيّ تتشكل بمنطلق رؤيتها الخاصّة وزاويتها (إيديولوجية كانت أو نفسيّة)، بالإضافة إلى المنظور التّعبيري الذي يختاره أو يحدث له من مستوى الزّمان والمكان لكلّ من أحداث النّص والقارئ"[1].

والرّؤية السّرديّة هي إحدى المكوّنات الخطابيّة الأساسيّة في العمل الأدبيّ سواء كان قصّة أو رواية، وتقوم بدورٍ بارزٍ يتمثّل في تعيين الوضعية التي يتخذها السّارد، وزاوية النّظر التي ينقل من خلالها الأحداث وضبط طبيعة علاقة ما يجري من حوله من أحداث داخل العمل السّردي، وإلمام المؤلف لعناصر عمله الحكائي. إنّها الطّريقة التي عبّر بها السّارد عن الأحداث عند تقديمها، تتجسّد من خلالها منظور الرّاوي لمادّة القصّة، فهي تخضع لإرادته، ولموقفه الفكريّ هو يحدد بوساطتها أي بميزاتها الخاصة فهي التي تحدّد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها[2].

وتتشابك الرّؤية والسّارد ولا يمكن لأحدهما الانفصال عن الآخر؛ فهناك سبك متحد بينهما، متلاصق لا نفور فيه. إنّ الرّؤية لازمة سرديّة ووسيلة تقنيّة تحيل إلى العلاقة القائمة بين السّارد والعالم المشخص في العمل الحكائي؛ فكلّ راوٍ يطرح نهجاً ثقافيّاً ما يبرز موْقفه من الإنسان والحياة، ليصِل في نهاية المطاف إلى رؤية سرديّة معيّنة.

إنّ رؤية الشّخصيّة القصصيّة تجعل منها شخصيّة محدّدة لاتجاه ما؛ إذْ لا يمكن أنْ نتحدث عن حركية السّرد في النّص القصصي، من غير متابعة زاوية الرؤية التي تصدر عنها معظم الأفعال المحركة للحدث القصصي الذي يتداخل، بدوره، مع المكان والزّمان في غضون ذلك.

يرى **"حميد حمداني"** أنّ **"توماشفسكي"** ***Tomashevsky***قد سبق غيره في تحديد زاوية رؤية الرّاوي، وأسلوب السّرد الذي يختاره لروايته وكان

[1] - فائق مصطفى: سحر السرد، تموزة للطباعة والنشر، دمشق، ط:1، 2015، ص42.
[2] - ينظر: عبد الله ابراهيم، المتخيل السّردي "مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط:1، 1990، ص61-62.

ذلك من خلال مقاله "**نظرية الأغراض**"؛ إذْ يميّز بين نمطين من السّرد، هما:

1- السّرد الموضوعي:

وهو الطريقة التي لا تحكى القصّة وفق مضمونها فقط، ولكنْ أيضا بالطّريقة التي يقدّم بها هذا المضمون[1].

2-السّرد الذاتي:

أين يكون السارد عليماً، ملِماً بكلّ شيء حتّى بأفكار الأشخاص، كما يدرك ما يدور في خلد الشّخصيّات الرئيسية والثّانوية؛ ففِيه نتتبع الحكي من خلال الرّاوي. ويثير هذا النّوع معضلة على حد تعبير "**روني رفارا** " ***Ronnie Ravara***؛ فهو ينقسم إلى قسمين:

أ- التبئير الدّاخليّ / الذات: وتتجلّى في هذا النّوع من التّبئير وجهة نظر الشّخصيّة.

وللتمثيل على ذلك، نستدعي بطلة قصّة" **الشك**"؛ فمنذ اللّحظة التي تعثر فيها البطلة على الرقم المجهول، تدخل في صراع داخليّ يلتقي فيه "الأنا" الفردي بـ "الأنا" الأعلى، حيث تصبح البطلة في هذا الصراع الرّاوي والبطلة والصوت الوحيد المسموع، وكلّ الأصوات الأخرى ما هي إلاّ صدى لصوتها.

تحمل هذه الازدواجية البطلة إلى محنة داخليّة؛ فهي محاصرة بين (**الأنا**) الشّخص"المرأة" و(**هو**) الأم والزوجة. وهاتان الشّخصيتان المتصارعتان تخلقان منها كائناً فريداً من نوعها؛ إذْ تقرر، في الأخير، نسيان أمر ذلك الرقم حفاظاً على عائلتها.

[1] - ينظر: عبد الرزاق علا، الرؤية السّردية في القصّة الشعبية الجزائرية - قراءة في قصّة " عمار الغبي"، مجلة بحوث سيميائيّة، الجزائر، مج:8، ع:14، 27جوان2019، ص144.

ب- التبئير الدّاخليّ / الموضوع: "وتظهر في هذا النّوع من التّبئير الحالات الدّاخلية الشعورية في باطن الشّخصيّة نفسها موصوفة ومرئيّة ولكن من وجهة نظر مبئر خارجي"[1].

ومن البديهي أن نطرح هنا السؤال التالي: هل يمكن أنْ تكون الشّخصيّة نفسها في السّرد الذاتي مُبّئرةً ومُبّأرّةً؛ فتنقسم ذاتين تَرَى وتُرى؟

وتأسيساً على ذلك، يثير هذا النّوع من التّبئير الدّاخليّ "إشكاليّة أخرى كما يرى **رفارا**- تتعلّق بعُسر تحليل النّصوص تحليلاً دقيقاً. وهي نصوص يهيمِن فيها السّرد الذاتيّ وتتّجه نحو تمثيل حياة الرّواة والشّخصيّات الباطنيّة. ولقد عمل **"جيرار جينيت"** من جهته على توسيع مفهوم التّبئير الدّاخليّ الموضوعيّ. وبذلك، يعسّر على القارئ إدراك ما يجول بوعي الشّخصيّة. فالرّاوي هو مركز الوعي وهو الذي يقدّم إدراكه من وجهة نظر ذاتيّة، فيصعب حينئذ تمييز الحوار الباطني من التّحليل النّفسي الذاتيّ"[2]. بناء على ذلك، فإنّه من الصعوبة معرفة نوع الرّؤية في السّرد الذاتيّ على وجه الخصوص الذي يكثر فيه الحوار الباطنّي ووصف الحياة الباطنيّة للشّخصيّة.

وعادة ما يتخذ الرّاوي أربعة مواقع أساسيّة، وهي: "راوٍ خارج الحكاية ولا ينتمي إليها ويسرد القصّة بضمير الغائب، وراوٍ خارج الحكاية وينتمي إليها يسرد القصّة بضمير المتكلِّم، راوٍ داخل الحكاية ولا ينتمي إليها وهي شخصيّة داخل الحكاية تروي حكاية ثانوية هي غائبة عنها، راوٍ داخل الحكاية وينتمي إليها وهي شخصيّة تروي حكاية ثانوية مشاركة في حوادثها"[3].

---

[1] - سلوى السعداوي: قراءات في نصوص سرديّة، ص93.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة عينها.

[3] - عبد الرحيم الكردي: الرّاوي والنّص القصصي، ص99.

لقد قدّم **جان بُويُون** ***Jean Pouillon*** تفصيلاً لمفهوم الرؤية من خلال كتابه "الزّمن والرّواية" Roman et Temps الذي صدر سنة 1945، "حيث ميّز بين أنواع الرُؤى بحسب طبيعة علاقة الرّاوي بالشّخصيّات ومدى إحاطته بالوقائع والحقائق"[1]؛ إذْ قسّم الرؤى إلى ثلاث مجموعات رئيسية فقط، هي: رؤية من الخلف، رؤية مع، ورؤية من الخارج.

أ- رؤية من الخلف / الرّاوي الشّخصية الحكائيّة:

تستعمل هذه الطّريقة في الأعمال السّردية التقليديّة. وهي شبيهة بالتّبئير في درجة الصفر، وبوجهة النّظر المحيطة بكلّ شيء، والسّارد فيها يتحدث عن أشياء أكثر ممّا يعرفه أيّ واحدٍ من الشّخصيات الحكائية، كون الشّخصيّة تأخذ، في غالب الأحيان، صفة الرّوائي ذاته باعتماده ضمير المتكلم، سارد خارجيّ عالم وملِم بكلّ شيء عن الشّخصيّات والأحداث والفضاءات والأزمنة؛ " فالرّاوي يدرك ما يدور بخلد الأبطال، ويصل كلّ المشاهد، كما أنّه يستطيع أنْ يدرك المواقع البعيدة والقريبة، وتداخل الأزمنة، ويُسيِّر الشّخصيّات ويَقُودها ويرسم مستقبلها"[2]. وعليه، يكون الرّواي على درايةٍ بالأحداث الحكائية المروية كلّها وموجوداً في كلّ مكان.

وفي قصّة "**قبل الآن**"، شيء من هذا وإن لم يكن معتمداً؛ فالمؤلّف يحدّد بالكامل مصائر الشّخصيّات (**الأب، هالة**)، وهذا ما أتاح له الرّؤية من خلف الشّخصيّات ومن موقع المشارك معها؛ فروى لنا ما لم نعرفه أو نجهله. ويظهر هذا، بشكل جليّ، من خلال الملفوظ السّردي التّالي: " **..فأخذها للمستشفى..فحصها الطبيب جيداً.. ثم تلوّن وجهه بالجدّية وهو يطالع الأرقام المكتوبة على شاشة (المونيتور) أمامه ثم استدعى طبيباً آخر يبدو أكثر خبرة..طلب الطبيب الآخر أشعة عادية وعندما انتهوا من مراجعتها طلب أشعة صوتية للقلب..لم يدرك الأب ماذا يجري، وعندما**

[1] - فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية "دراسة نقدية"، دار غيداء، الأردن، ط:1، 2012، ص142.

[2] - ياسين النّصير : ما تُخفيه القراءة" دراسة في الرواية والقصّة القصيرة"، ص59.

سأل أخبره الطبيب أنه يريد التأكد من أمرٍ ما..كان كل ما يشغله أنّه كان سيفوت مباراة الليلة في بطولة أوروبا بهذا الشكل..ثم فكّر للحظة: هل أحضر معه ما يكفي من نقود لكل هذا ؟.. كل هذه الفحوصات وفي النهاية يخبرونه أنّ كل شيء على ما يرام..حقّاً..المستشفيات الخاصة كلّها لصوص!"[1].

إنّ الرّاوي، في المقطع السّردي السّابق، يتمتع بمعرفة كبيرة عن الموضوع المسرود وعن الشّخصيّات الموجودة داخل القصّة.

مثال آخر من المدوّنة المغربيّة **"بَرْد دِسَمبَر"**، يقول السارد في قصّة **"المتبقي":"بهر الأطفال والشيوخ وأثار إعجاب نساء البلد! الجنود، رغم ذلك، متفهمون؛ فقد سمحوا للأهالي برؤية الصحب والأحبة، وكان من بينهم فتى وقف يطل باكياً على حافة الأخدود. عندما رمت إحدى الجرافات شقيقه إلى الأسفل، صرخ بحرقة شديدة، فابتعد عنه الأهالي ...كان قد خذش وجنتيه بالأظافر، فانحدرت خيوط دم منهما إلى حيث الذقن. ولكن أحد الجنود نجح في الاقتراب منه، وكان ما يزال فتى صغير السن هو الآخر"[2].**

ما يؤكد على الرّؤية من الخلف في المقطع السّردي السّابق استخدام الرّاوي في القصّة ضمير الغائب في السّرد. ويتبين ذلك جلياً من خلال الاستعانة بجملة من القرائن اللّغوية المتمثّلة في الأفعال المسندة لضمير الغائب**"هو"**. وهذه القرائن هي: **بهر، أثار، صرخ،...**

ب-رؤية مع: Vision avec

وهي تشبه التّبئير الدّاخليّ، والسارد يحكي فقط ما يعرفه أيّ واحد من الشّخصيّات، حيث غالباً ما يكون الرّاوي في مثل هذا النّوع إمّا شاهداً على

[1] ـ شريف محمد ثابت: عِنْدما تمرض الفراشات، مجموعات قصصيّة، ص8-9.
[2] ـ عائشة موقيظ: بَرْد دِسَمبَر، مجموعة قصصيّة، ص19.

الأحداث أو شخصيّة مساهمة في القصّة[1]؛ أيْ هناك تناوب في الأدوار؛ فحينا تهيمن الشّخصيّة على الرّواية أو القصّة وتقدّم الأحداث والمواقف، وحيناً آخر يفرض الرّاوي هيمنته فيقدّم الأحداث من زاوية نظره، حيث "يعز على الكاتب أنْ تمر بعض المواقف دون أنْ يشعرنا بحضوره، ويرى أنّنا من الغفلة بحيث نحتاج إلى التنبيه بين لحظة وأخرى "[2]. وقد يكون هذا التنبيه على قدر غير يسِير من الحدة والانفعال.

وكثيراً ما نجد الكاتب يجعل من نفسه راوياً ثانياً؛ "أيْ ناقلاً للأحداث من الرّاوي الأصلي، وقد يكون هو الرّاوي الوحيد في القصّة ويكون له أحياناً دور في أحداثها أيضا وهو قد يظلّ شخصاً عادياً في بعض القصص"[3]. إنّ الكاتب لا يدعنا نلتقي بالشّخصيّات أو الأبطال في القصّة، لأنّه يجعل بيننا وبينها، في أغلب الأحيان، واسطة متمثّلة في الرّاوي.

وعليه، يستخدم الكاتب في هذه الرؤية "الضمائر الثّلاثة؛ الغائب والمخاطب والمتكلِّم" وغالباً "ما يكون الضمير الأوّل ملازماً لضمير المتكلِّم؛ فالضمائر، هنا، مجرد زواياَ مختلفة لرؤية الشّخصيّة في تعقّدها؛ فهي تستخدم الضمير المتكلِّم حينما تريد أن تعترف للآخرين شأن كلّ شخصيّة مأزومة، وحينا آخر تتحدث إلى نفسها كأنّما لتحاسبها وتحذرها فتستخدم ضمير المخاطب، ومرة ثالثة يكون ضمير الغائب معبراً عن شيئِيتها "[4].

في قصّة **"جميلة"**، يضطلع بقصّ الأحداث راوٍ – سارد - عالم وعارف بكلّ شيء وهو على عِلم كلّي بأفكار وآراء وأحاسيس كلّ الشّخصيّات؛ فالقصّة محكية بلسان الرّاوي الذي هو إحدى شخصيّاتها. ولهذا، يهيْمن السّرد في هذه القصّة، حيث يتقاسمه ضمير المفرد الغائب

[1] - ينظر: محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبيّ على ضوء المناهج النّقديّة الحديثة- دراسة في نقد النّقد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط:1، 2003، ص177.
[2] - صلاح رزق: القصّة القصيرة "دراسة نصيّة لتطور الشكل الفنّي"، ص105.
[3] - مصطفى الفاسي: البطل في القصّة التونسية في الاستقلال، ص205.
[4] - ياسين النصّير: ما تخفيه القراءة "دراسات في الرّواية والقصّة القصيرة"، ص115.

وضمير المفرد المتكلم؛ فالرّاوي يخبر عن البطل المواقف والأحداث التي كان بعيداً عنها، ثم يقدّم - بضمير المتكلم - المواقف التي حضرها وساهم فيها. ومن الظواهر الفنّيّة المميزة لهذا العمل الفنّي اندماج القاصّ مع موضوعات قصصه.

في قصّة **"نهاية امرأة"**، اتخذ الكاتب لنفسه موقفاً خارج إطار القصّة قاصداً إليه؛ فهو على دراية تامة بالأحداث وخلفياتها، علِيم بالشّخصيّات وأبعادها. ومن ثمّ، كان السّرد بضمير الغائب في الزّمن الماضي هو الطابع المهيْمِن على تناول مجريات أحداث القصّة. ويمضي اتجاه القص من صوت الرّاوي إلى صوت المتكلِّم. وكما ابتدأت القصّة بتعقّب مصير فردٍ واحدٍ هو **"الزوجة"**، انتهت بمصير فردٍ واحدٍ وهو **"الزوجة"** أيضا.

مثال آخر من المدوّنة المغربيّة، قصّة **"الرسالة"**. إنّ السّرد، في هذه القصّة، يتأسس في منطلقه الأصلي على ضمير الغائب بهدف الإيحاء بأنّ أحداثها هي قابلة للتصديق، لكنّ بنيتها السّردية سرعان ما تنفتح على عدم الاقتصار بسارد واحد واللّجوء إلى تنفيذ تعدّدية لعبة السّرد فيها عن طريق ترك البطلة الرئيسية تروي حكاياتها بشكل شخصيّ، مستخدمة في هذا الصدد ضمير المتكلم. ممّا جعل أصواتها السّردية متواجدة بقوّة، دلالةً على عدم سيطرة السّرد الواحد، حيث يبدأ الرّاوي بتمهيد لسرد القصّة، ثم يسلِّم السّرد لراوٍ آخر هو أحد أبطالها.

أمّا الجامع بين القصّتين **"حدث ذات يوم"**، و**"كذبة"** وجود سارد خارجيّ يستعمل ضمير الغائب المؤنث، حيث تسعى البطلة في كلّ قصّة إلى نقد معطيات المجتمع الذكوري، وتعلن عداءها لقيم المجتمع السائدة. تعرض الشّخصيّات أرائهنّ وبوحهن بصوت التشكّي وتصوير المعاناة مع السلطة الذكوريّة.كما تتشابه القصّتان في مقْصديتهما؛ حيث يتم رصد حالة إنسانيّة بائسة مضطهدة تبحث عن الدفء وعاطفة صادقة.

وقد يجعل الرّاوي من نفسه راوياً ثانياً؛ أيْ ناقلاً للأحداث من الرّاوي الأصلي، ويمكن أن نعتبر قصّة **"الفحل الذي أكل قلبه"** من أكثر القصص

التي تكتسب هذه الخصوصية. فمن بداية القصّة إلى نهايتها نجد حضوره قويّاً يدير السّرد ويصف وينقل حديث الشّخصيّات. فهو بالرغم من سرّية العملية السّرديّة التي يتمسك بتنفيذها من خلال محاولة منع السّارد من التّصريح عن نفسه وعن وجوده ودفعه إلى التخفي خلف الأحداث والمعلومات التي يقدّمها، فإنّه مع ذلك يتعذر عليه تأدية عملية الاختفاء هذه كلّية. فالسّارد حتّى وإنْ لم يصرّح عن نفسه صراحة من خلال السّرد الذي يقوم به، ذلك أنّ المعلومات التي تقدّم لنا لا يمكن تحصيلها دون وجوده، فمن غيره يمتلك مثل هذه الدراية الكلّية بمسار أحداث ووقائع القصّة.

جـ-رؤية من الخارج: وهي تشبه التبئير الخارجيّ، حيث يحكي السارد بعض المواقف والوقائع التي يعرفها واحد أو أكثر من باقي الشّخصيّات.

في قصّة **"مارا تخبز الحياة عند نهر إيتاجي"** والتي تحمل اسم المجموعة القصصية، **"مارا"** هي الحكاية؛ وهي الخيط الناظم الذي يصل كلّ جزء من القصّة بما دونه في نفس الآن، فهي التي تقوم بفعل السّرد عبر سرد حكايتها بضمير المتكلم دون أنْ تستفرد بمجال السّرد الذي يبدو تشاركياً، فالشّخصيّات الأخرى تسرد حكايتها بطريقتها الخاصّة عبر التذكّر والحوار والمونولوج، لتصبح القصّة مجالاً مستفيضاً للتداخل والتفاعل بين مختلف الشّخصيّات.

ننتقل إلى العينة الثّانية من قصص السارد الخارجيّ، ونقصد سارد قصص النّموذج الثّاني، هي قصّة "1988" لـ" **شريف محمد ثابت**"؛ إذْ نعتبرها ذات تمثيلية في هذا السّياق. يقول السّارد: **"الناس من حوله يقولون (الدكتور راح..الدكتور جه) وهم لا يدرون أنّ المسكين ليس في جيبه غلا النذير اليسير..ففي بلدنا المصون إن لم تكن (ابن ناس) و(معاك فلوس) فأنت هالك لا محالة!"**[1].

[1] - شريف محمد ثابت: عِنْدما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص23-24.

سمح هذا السّارد لصوت الشّخصيّة بالبزوغ ، إذْ يرِد الصوت حانقاً لوضعه: **"ما ذنب المغفور له في أن تتناقل الأيادي رفاته و(تشخبط) عليها بالأقلام وأنْ تتحول جمجمته إلى (مقلمة) فوق مكتب شخصٍ ما غير مستقر نفسيًّا.**

ومرت سنوات..وبعد أن انتهيت من دراستي في الكلية وبعد أن أتممت درجتي الماجستر والزمالة ركبت أوّل طائرة إلى الخليج لأبدأ رحلة الانتحار البطيء..حيث لا طعم للأشياء..حيث البعد عن الأحباب..حيث يبيَضّ شعرك وتصاب بارتفاع الضغط وحصاوي الكلى وآلام الظهر وكلّ أمراض الشيخوخة في ظرف سنتين فقط.. ومع مرور الأيّام اكتسبت خبرة تحمُّل السهر والقلق والتوتر..واكتشفت أنّ ممارسة الطب في نهاية الأمر لم تكن بشعة جدًّا كما أخبرني ابن خالتي..كانت فقط بشعة!"[1]. هنا يتمّ الحكي عبر وصف الحال والمآل، عبر استرجاعاتٍ، وتداخلاتٍ سّرديّة، ومفارقات صارخة.

ترسم القصّة عالم المهمّشِين والمنبوذين كما هو في قصّة **"صَاحِبُ ظِلّه"**، والمتمردين أيضاً وهو ما وجدناه في قصّة**"القنبلة"**، والعاهرات **"امرأة مستعملة"**، والأدباء المتذمرين**"الفحل الذي أكل قلبه".**

وإذا كان بعض الكتّاب ينقلون مجموعة من الشّخصيّات ويسيرونها ويوجِهونها وفق إرادتهم ووِفق طموحاتهم وأفكارهم، غير أنّ الأمر بخلاف ذلك عند الكاتب الجزائريّ **"محمد جعفر"**، حيث ترك لهم الحرية في التصرف وحدهم أو التّعبير عن شعورهم ومواقفهم وأحاسيسهم ممّا ساهم في تقوية الجانب الفنّي في أغلب قصصه، نستثني من ذلك قصّة **"الفحل الذي أكل قلبه"**.

لقد تخلّى **"محمد جعفر"** في مجموعته القصصيّة **"ابتكار الألم"** عن توظيف وجهة النّظر التقليديّة، فلم يقف على رؤية الرّاوي العليم الملِمّ بكلّ

[1] - شريف محمد ثابت: عِنْدما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص25-26.

شيء والذي يتغلغل إلى داخل الشّخصيّة، بل جهّزت قصصه تجهيزاً فنّياً جديداً جاءت فيه آلية وجهة النّظر في شكلها المتطوّر. فقدّم الأحداث والأزمنة والأمكنة والشّخصيّات من منظور كلّ راوٍ شخصيّة يضطلع بالسّرد فيبئِّر ذاته، وتبدو وجهات نظر الشّخصيّات متفرقة عن بعضها منفردة باعتقاداتها وطرق رؤيتها وإحساسها بالألم سواء النّفسي أو العضوي. قصص **"محمد جعفر"** لا تمنح نفسها بسهولة لمن يتناولها. فقد كانت مضنية إلى حدٍّ كبيرٍ.

إنّ البنية اللّغوية، وما تحمله من دلالات نفسية، تظهر رغبة قويّة في التخلّص من الألم والمعاناة. كتبت قصصها بلغة يغلب عليها الحزن والألم، وكأنّ القاصّ لا يريد أن يترك قارئه دون أن يجعله يرتجف ألماً. ولهذا جاءت الألفاظ التي حفلت بها قصص المجموعة جزلة قويّة، وكانت المعاني عميقة لا تُدرك إلاّ بالتّأمل والتّفكير. يصعب التّوصل إلى المعنى الحقيقيّ.

يجسّد الكاتب معانيه في إطار جمل شديدة لقوّة الدّلالة، يستمد من المعاني معاني أخرى، ينغمس بعباراته المحكمة في ثنايا المعنى ممّا يزيد النّصّ قوّة وإقراراً، وتبيّن روعة أسلوبه القصصي.

وعليه، فإنّ النّص القصصي المعاصر قد أفصح عن نزعة تحرّرية تميل إلى تحييد الرؤى (الكاتب) فلا يبدو سلطوياً متحكماً بشخصيّاتِ عالمهِ الذي يقصّ، ولا يظهر بمظهر الشّخص **(البطل)** مالك المعرفة ومحتكر الحقيقة في صوته وفي الموقع الذي منه يؤسس النطق...إذ أنّ هناك أدباء استطاعوا في أعمالهم الرّوائية والقصصية أنْ يبدعوا شخصيّات قادرة على الرؤية والنطق، متحرّرة من هيمنة الرّاوي (البطل) ومن تسلّطه ومصادرته لنطق الشّخصيّات الأخرى[1].

لا يمكننا أنْ نغفل حقيقة فائقة الأهمّية وهي أنّ السّياق الثّقافيّ والاجتماعيّ الذي تتغذى منه هذه الإبداعات القصصية المعاصرة، يجعلها

[1] - ينظر: صبيح الجابر، مدخل في فن القصّة القصيرة، ص38.

متسقة في بنية سّرديّة تشخيصيّة مميزة يتأتى فيها الفرد العربي مدفوعاً بالكلام عن ذاته أوّلاً وعن أوضاعه الاجتماعيّة والثقافيّة والسياسيّة المحيطة به ثانياً [1]. ونحسب أنّ النّماذج التي تستجيب لهذه الخصوصية متعدّدة وكثيرة.

وفي مطلع الستينيات من القرن العشرين، نجد الدّراسة النّقديّة التي قدّمها " **بوث**" ***W.G Boothe*** من خلال كتابه **"بلاغة الرّواية"**. يؤكِّد فيه أنّ الرّؤية السّرديّة "مسألة تقنيّة ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة حيث عمد إلى إعادة إدراج الكاتب في العمل الأدبيّ؛ إذ صرّح باستحالة اختفائه كليّة عن النّص أو العمل الإبداعيّ فحضوره إلزامي ولو بصورة ضمنيّة"[2]. لأداء رسالة يبْتغيها الكاتب.

وفي سنة 1966 قام **تودوروف** بالتمييز بين الحكي كقصّة وخطاب، ومن خلال موازنة بين الجملة والخطاب على صعيد التّحليل أبرز إمكان تحليل الخطاب السّردي من جهة الزّمن والصيغة ، ومن جهة مقُولات الحكيّ. يقول **تودوروف**: "في ذات الوقت الذي ندرك فيه هذه الأحداث ندرك أيضا، وإنْ بكيفية مختلفة، الإدراك الحاصل عنها لدى الذي يحكيها. وإذ نستخدم عبارة مظاهر السّرد فإنّنا نحيل بها على مختلف أنواع هذه الإدراكات التي يمكن التعرّف عليها داخل السّرد آخذين كلمة مظهر**Aspect** هنا بمعنى قريب من معناه الاشتقاقي وهو**"الرؤية"** أو **"النّظرة"**. وبكيفية أكثر تحديدًا، نقول إنّ المظهر يعكس العلاقة بين ضمير الغائب **(هو)** في (القصّة) وبين ضمير المتكلم **(أنا)** في (الخطاب) أي العلاقة بين الشّخصيّة الرّوائية وبين السّارد"[3].

---

[1] - ينظر: فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية "دراسة في الفاعليات النّصيّة وآليات القراءة"، ص102.

[2] - ليلى قاسحي: الرؤية السّرديّة في رواية " من قتل هذه الإبتسامة!؟" لليامين بن تومي، مجلّة اللّغة العربيّة، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، مج:21، ع: 45، ، ص77.

[3] - رولان بارت وتودوروف وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، تر/ الحسين سحبان، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط:1، 1992، ص58.

اعتبر **تودوروف** جهات الحكي Aspect في معناه الأصلي الدّال على الرؤية أو النّظر، وهي الطّريقة التي "بواسطتها تدرك القصّة عن طريق الرّاوي ، وذلك في علاقته بالمتلقّي، واعتبر أنّ قراءة أيّ عمل حكائيّ لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصّته إلاّ من خلال الرّاوي وتبعًا لذلك فجهات الحكي تعكس العلاقة بين الهوَ في (القصّة) و الأنا في (الخطاب)، أو بمعنى آخر علاقة الشّخصيّة بالرّاوي"[1].

بناءً على ما سبق، فإنّه لا نستطيع أنْ نتحدّث عن حركية السّرد في القصّة، من غير متابعة زاوية الرّؤية التي تصدر عنها مجمل الأفعال المحركة للحدث القصصي الذي يتداخل مع الأمكنة والأزمنة في نفس الوقت.

ويتنوّع أسلوب العرض في القصّة القصيرة فيما بين حديث النفس وتسجيل الخواطر والأماني ورصد المشكلات مرّة، والحوار ثانية والسرد ثالثاً. هي عناصر تقوم على إعانة الرّاوي من حيث تموقعه وإبراز وجهة نظره الخاصّة.

نجد في السّرد القصصي النّجوى الدّاخلية أو ما يسمّى حديث النفس والذي كان مسلكاً إلى نقل الخواطر الذاتية والتأملات للشّخصيّات الحكائية، والكشف عن موقفها تجاه الشّخصيّات الأخرى أو المواقف المختلفة.

فقد كشفت قراءاتنا للمجموعات القصصيّة أنّ التداعي كان نمط المدوّنات الستة، حيث تتداعى الذكريات والأفكار والأحاسيس، وتتبنى المواقف؛ والملاحظ أيضا أنّ الشّخصيّات تشترك في تداعياتها، لكونها تحكي عن الألم، والذي تعدّدت مسبباته واختلفت أنواعه ودرجات الإحساس به، وإنْ كان الألم النفسيّ هو الغالب في معظمها. كما أنّ طرائق الكتابة لها وقْع في بروز هذا الوعي؛ يعود إلى أهلية كلّ كاتب في التعامل مع تقنيات الكتابة السّرديّة.

[1] ـ عماد الدين خليل: الرؤية السّرديّة في رواية الإعصار والمئذنة طه حسين، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية، اليمن، مج9، ع:5، 2015، ص9.

وقبل إدراج بعض الأمثلة المتواجدة في المجموعات القصصيّة التي اعتمدناها كنمذجة لهذه الدّراسة. حرّي بنا إعطاء مفهوم عام حول **"الحديث النفسيّ"** أو **"المونولوج".**

إنّ المونولوج ملفوظ تعبّر به الشّخصيّة عن أفكارها الباطنيّ الأقرب إلى اللاّوعي، يكشف التفكير اللاّشعوري والشعور الدّاخليّ؛ أيْ الحالة النفسيّة للشّخصيّة، ويغوص في الأعماق، ويستنطق ما وراء الظّاهر. ويتمثّل هذا فيما حدّثت به (**الزوجة**) نفسها في أحداث قصّة **"الشك"**، كشفت عن الصراع والتناقض الذي تعيشه الزوجة بين ما يطالبه بها واجب المحافظة على أسرتها، وبين كرامتها كإنسانة لها مبادئها. على شاكلة بوح سردي، حاول الكاتب أنْ يغوص في أعماق الشّخصيّة المحوريّة ليطلعنا عن آلامها ومنغصاتها، أحلامها وإخفاقاتها. ولتتجاوز وساوسها رأت التالي:

1-تتجاهل الرقم وتُهْمله كشيءٍ لا يعنيها مع الإبقاء على وساوِسها وعدم قدرتها على التخلص ممّا يزعجها.

2- أن تطلب الرقم لتقف على صاحبه، مع احتمالين اثنين:

الاحتمال الأوّل: أن يكون المتصّل به أنثى.

الاحتمال الثّاني: أن يكون المتصّل به ذكراً.

الاحتمال الأوّل يتوّفر على فرضيتين:

الفرضية الأولى: أن يكون الرقم لأنثى، وتكون هذه الأنثى عشيقة زوجها، وهي الفرضية التي لم تكن ترى غيرها وهي واقعة تحت الضغط.

الفرضية الثّانية: أن يكون الرقم لأنثى، وتكون هذه الأنثى أيّ شيء آخر غير عشيقة زوجها (من الأقارب، زميلة عمل، سيدة مرتبط بها لأجل قضاء مصلحة ما).

كلّ هذه الفرضيات منحتنا قدرة لتقليب الموضوع والغوص في أعماق الحدث الرئيسي للقصّة؛ حيث يتسنى للزوجة نطاق الاسترداد في الحديث مع النفس عبر طرح سلسلة من التساؤلات لعلها تجد من ورائها ما يثبت خيانة الزوج من عدمها.

لقد دمجت القصّة بين الحياة الدّاخلية للشّخصيّة مع الحياة الخارجيّة في وقتٍ واحدٍ. ممّا أكسب القصّة صيغة المعايشة من الداخل والخارج معاً. تنمّ هذه القصّة عن قدرة القاصّ على استبطان الزوجة ورسم النّموذج الإنسانيّ لغيرتها العاطفية؛ إذْ تراودها شكوك بمجرد عثورها على الرقم المجهول. كما يرسم لنا تضحيتها بكرامتها من أجل الحفاظ على استقرار عائلتها.

ومن نماذج المناجاة الدّاخليّة التي تصوّر لنا صراع الشّخصيّة الدّاخليّ، قصّة **"جميلة"**؛ ففي هذه القصّة، ترد المناجاة في سياق استرجاع بطلها الطبيب لماضيه الحزين مع زميلته في مقاعد الدّراسة الجامعيّة التي نبذته، ورفضه أهلها زوجاً لها.

في قصّة **"الرسالة"**، تستعيد البطلة مناجاة ماضية، دارت في خلدها، في سياق استرجاعها لشريط مآسيها والأحداث المؤلمة التي أدت إلى طلاقها. هناك نفاذ إلى داخل الشّخصيّة وتصوير لانفعالاتها، فالحركة دائماً داخلية.

إنّ قصّة **"حدث ذات يوم"** تحمل بعض جوانب السيرة الذاتية، تسرد البطلة **"الزوجة"** حياتها الماضية، إنسانة كئيبة ومتشائمة من الحياة؛ حيث بدأت القصّة بالحديث عن السنوات التي مضت، وفي هذا إحساس بإهدار الزّمن، وضياع حياتها الزوجية، فهي على العكس من غيرها تعاني أزمة نفسيّة حقيقية. كان السبب في كلّ ذلك عائلة زوجها.

في المدوّنة الجزائرية **"ابتكار الألم"**، ومن خلال المعايشة لأبطال المجموعة القصصيّة نرى الكاتب يعمل باهتمام من أجل إبراز ملامح الشّخصية، يخول لها التحرك باستقلالية وتلقائية، يدعها تتحرك وتتنقل

أمامنا تعبر وتكشف عن خلجاتها النفسية، ليتركها تفشي أسرارها ومشاعرها من خلال المونولوج. فهذا الأخير هو أداة من الأدوات التي يلجأ إليها الكاتب، ليبرز حالة نفسيّة خاصّة. وبذلك، تمكّن المؤلِّف أنْ ينفخ في شخصيّات قصّصه روحاً قوّية، يكشف المعاناة الدّاخليّة والأحاسيس الدفينة؛ فقد منحهم فرصة التّعبير عن متاعبهم وآلامهم والحديث عن كلّ ما ينغص حياتهم من هواجس وانشغالات. ولهذا وردت معظم آراء الكاتب واضحة لكنّها تتطلب نوعاً من التأمّل وإعمال الذهن لفهمها، واستيعاب معانيها البعيدة منها و القريبة، وإدراك مقصد الكاتب من ورائها، وذلك لا يرجع إلى غموضها أو اضطراب في التّعبير عنها، إنّما يرجع إلى عمقها، كقصّة **"صَاحِبُ ظِلِّه"**، **"الحاجز"**، **"الأعمى مبصراً"**.

و المونولوج نوعان هما:

المونولوج الدّاخلي المباشر: وهو المونولوج الدّاخليّ بضمير المتكلم، ويفترض فيه غياب المؤلِّف على نحو كليّ أو قريب من الكليّ، فهو يتدخل حسب إرشاداته[1]. يكشف المونولوج الجانب الخفي من الشّخصيّة ومن نماذجه، ما نجده في قصّة **"توتر لحظي"**. فقد جاء في إحدى الفقرات قول السّارد: **"أبحث عنها في عالم لا يقطنه سوانا، غرفتين يجمعهما عناق واحد، صالة تعرف سرنا، تحمل ذكرياتنا، ممر يمتد من فؤادي إلى فؤادها، عمودٍ رخامي شاهق، يحمل أحلامي إلى أقصى ما يستطيع، يصل بي دائماً إليها، سرمديٍ في ارتفاعه كأنّه العدم، قريبٍ منها كأنّه أحد شرايين قلبها، قلبها الذي أقطن أنا في غرفه الأربعة، وحدي مهما ظن سوى ذلك"**[2]. إنّه تصوير لجملة من الاندفاعات الشّعورية بصورة واحدة، يتحدث مع نفسه هناك كلام عادي ومباشر بينه وبين نفسه؛ فيرصد لنا

[1] - ينظر: أحلام الحادي، جماليات اللّغة في القصّة القصيرة" قراءة تيار الوعي في القصّة السعودية 1970-1995، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 2004، ص45.

[2] - إيمان الدواخي: مارا تخبز الحياة عند نهر إيتاجي، مجموعة قصصيّة، ص16-17.

السّارد تلك اللحظات الساكنة في نفسيّته فيغدو واصفاً الحالة الخفية للشّخصيّة.

في قصّة **"حدث ذات يوم"**، المونولوج الدّاخليّ يرد بلسان البطلة: **"دارت رأسي بسرعة مهولة بسبب الصدمة التي نزلت علي ذلك اليوم، استحضرت فيلم Scénes de vie conjugal للمخرج السويدي بيرغمان، وما شأني أنا وبيرغمان؟ لا أريد عيش مآسي الأفلام بالوكالة، تكفيني همومي. والأفلام مجرد خيال، وأنا أريد أن أعيش الواقع، واقعي الذي ساعدتني الكثير من الأفلام على فهمه"**[1].

وممّا يدوّن عن هذه المجموعة أنّها اعتمدت في غالب الأحيان المونولوج الدّاخلي وسيلة للتصوير؛ فقد غَلب على القصص السّرد، ويضمحل الحوار الخارجيّ ليغلب الحوار الدّاخليّ في السّرد، وقد نجحت الكاتبة في ذلك لأنّها بصدد وصف ردود الفعل العميقة التي أوجدتها الظروف النفسيّة والاجتماعيّة التي عاشتها كلّ شّخصيّة، مشاكل خانقة تحاصرهم في كلّ منعطفات الحياة.

المونولوج الدّاخلي غير المباشر: وهو حضور المؤلّف من خلال المادّة التي يقدّمها، من خلال استعمال ضميري المخاطب والغائب. ومن نماذجه ما نجده في قصّة" **وحكمت المحكمة"**، تردد البطلة في دخيلة نفسها :" **" لو عاشت مريم لكانت الآن في الابتدائية..**

لو عاشت (مريم) لصارت صبية جميلة يغازلها كل شباب الحي..

لو عاشت (مريم) لأصبحت عروساً

(مريم) كانت أرق وأجمل وأذكى

(بطة) ليست أفضل من (مريم) لتعيش هي وتذهب(مريم) للأبد

[1] ـ خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص27.

كانت الأم تهمس لنفسها مريم..مريم..كانت تتمزق..كيف انفلتت كل هذه الأحاسيس هكذا بغتة"[1].

يضعنا الأنموذج في هذه الحال، أمام حالة بوح تلقائية، ترتبط بالكشف عما يخالج نفسيّة الشّخصيّة المتكلِّمة، فتكون بذلك حالة البوح "مؤدِّية لدور فنّي هامٍ، يرتبط على وجه التحديد بإحداث علاقة التواصل الفعلية، بين القارئ وخفايا العالم اللاّشعوري للشّخصيّة المتكلِّمة"[2]. حيث تعتمد الشّخصيّة القصصيّة على المونولوج للحديث عن ظروفها وما يحيط بها من وقائع معاشة .

والجدير بالذكر أنّ حديث النفس الذي تضمنته غالبية قصص المدوّنات القصصيّة كان معبرًا باستمرار، عن طبيعة الشّخوص وأبعاد المواقف. ممّا جعل تلك القصص قصصاً نفسيّة بامتياز، حيث تنْخل بالكثير من جراح الذات وعفن الواقع المر. لقد كان الواقع العربيّ المعاش غالباً هو المتسبِّب الرئيسي في مأساة كلّ شخصيّة متأزّمة.

وتساهم المناجاة في "تشييد البناء القصصي مساهمة فعّالة باضطِّلاعها .بأدوارٍ فنّيةٍ عديدةٍ مثل تقديم الأحداث، وتطويرها، والتمهيد لنهايتها، وتصوير الشّخصيّة وعالمها الباطني بالكشف عن أبعادها النفسيّة، عقَدها، أمراضها وتفسير سلوكاتها".[3]

إنّ الألم الإنساني "رتب ودرجات مثلما هو أشكال وألوان. ومن عموميات القول إنّ الآداب والفنون تساير في تصاويرها مختلفَ الرتب

[1] ـ شريف محمد ثابت: عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص53.

[2] ـ فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربي"دراسة في الفاعليات النّصيّة وآليات القراءة"، ص237.

[3] ـ أحلام حادي: جماليات اللغة في القصّة القصيرة "قراءة في تيار الوعي في القصّة السعودية "1970-1995"، ص117.

والأشكال المجسّدة لذلك الألم ولِباقي الأحاسيس والأفكار"[1]. الألم بالذات دون غيره من أحاسيس السّعادة أو الشقاء علامة أدبيّة تميّز التجربة الإبداعية **لمحمد جعفر** في مجموعته القصصية **" ابتكار الألم" .**

الألم ككلّ يخلق أصناف السّرد في هذه المجموعة القصصيّة، إنّه البؤرة الأسلوبية التي قسمت فروعها على الشّخوص. كلّ الشّخصيّات ما إنْ تحاصر بخارج قاسٍ، حتى تعود إلى دواخلها؛ تلك المواقع المطمئنة، النّفس؛ وما هذا الرجوع إلاّ محاولة لتجاوز الألم الأوّل؛ إنّها ليست ذوات ضعيفة، عاجزة عن الفعل، بلْ تحاول تجاوز الألم من خلال ابتكار ألم جديد يكون الألم الأوّل محوره الذي يقوم عليه؛ إذْ يرتبط به ارتباطاً وثيقاً، وهو ما تعوّل عليه كلّ شخصيّة متألِّمة.

يحسب الكاتب**" شريف محمد ثابت"** من خلال مجموعته القصصيّة **"عندما تمرض الفراشات"**، من بين الكتاب المعاصرين الذين استطاعوا تشخيص ألم الفرد العربيّ عامّة والمصريّ خاصّة؛ فإنتاجه الأدبيّ هذا تشخيص في هيئته لمأساة الإنسان العربيّ المعاصر.

إنّ القاسم المشترك بين هذه المجاميع القصصيّة هو موضوعاتها التي تقوم على أساس الاعتبارات النفسانيّة للشخصيّات، حيث تمتاز قصص المدوّنات بإتقان دقيقٍ في صياغتها لموضوعة الألم والمعاناة. يطلعون القارئ على وضعهم ونفسِيَتهم وصراعهم الدّاخلي، وإنْ كانوا متفاوتون فيما بينهم من هذا الجانب بين قصّة وأخرى بحسب التفاوت الفنيّ بين قصص المدوّنات، كما يعود إلى قدرة كلّ كاتب في التعامل مع تقنيات الكتابة السّرديّة. وهو ما يخلق تمايزاً بين كتاب القصّة. يقول القاص في قصّة **"خطيئة":"...ماتت ابنته الصغيرة..كان يأمل في نجاتها من مرضها**

[1]- محمد أنقار: لوازم القصّ عند يوسف إدريس مجموعة "لغة الآي آي"، مجلة فاء صاد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ع:10، 2011، ص19.

العضال في أيّة لحظة..رؤيتها تذوي وتذبل أمامه يوماً وأسبوعاً تلو الآخر وهو بلا حولٍ ولا قوّة كان يمزقه بل كان يفتته في كلّ لحظة.."[1].

وفي قصّة "**قبل الآن**"، كان إحساس الأب النفسيّ بوطأة العوز وآلام المرض أعمق حتّى من المريضة ذاتها "**هالة**".يقول السّارد:**"يواصل النظر للأرض ثم يرفع عينيه للأعلى...يمسح عينيه بأصابعه من حين لآخر..هاهو ينظر إليها مطوّلا..فهو حقيقة لا يعرف ماذا يقول لها ولأمها...لا يعرف ماذا يقول لنفسه هو شخصيّا..مازالت الأمور مضببة في رأسه"**[2]. ومن خلال هذه المشاعر يثير جوانب هذه الشّخصيّة الرئيسيّة بوضوح، وكان دورها ناجعاً في صوغ هذا العمل ككلّ. القصّة إذن نفسيّة من حيث أنّها كشفت لنا عن نفسية بطلها المأزوم القلق.

وبهذا، فإنّ الكاتب يعرض في هذه القصص مستويين؛ المستوى الخارجي الظاهري الذي يعْلمُه الجميع، والمستوى الدّاخليّ الذي ينفرد به أبطال القصص وحدها، وهو المستوى النفسيّ الخاص بها. فيتم الكشف عن هذا الجانب باللّجوء إلى المونولوج، للإفصاح عما يعتمل في ذات الشّخصيّة. كما تعمد الشّخصيّة من خلاله إلى الحديث عن ملابسات واقعها.

إنّ طبيعة المشكلات في "**عندما تمرض الفراشات**"، "**ابتكار الألم**"، "**عبور**"، "**برد دسمبر**"، حزينة، أليمة، مأخوذة من الواقع العربيّ الراهن. لكن مع ذلك نلمح في نهاية بعض القصص شيئاً من الأمل والتفاؤل الذي تتمسك به الشّخصيّة بغية تجاوز واقعها المرّ.

في قصّة "**موعد خارج الإطار**"، يوجد مشكل غير مصرّح به بين البطلة وصديقها، فتاة حزينة لكنّها مؤمنة بأنّ الفرح سيأتي ذات يوم. وفي قصّة" **الشك**" تشك الزوجة في زوجها لكنّها تقرر نسيان الأمر حفاظاً على

[1] - شريف محمد ثابت: عِنْدما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص45.

[2] - شريف محمد ثابت: عِنْدما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص8.

استقرار عائلتها. وفي قصّة **"قبل الآن"** يعجز الأب عن تحمل مرض ابنته مع ذلك هو يأمل شفائها **"عملية دقيقة..إن شاء الله خير..الأمل كبير"**. أمّا في قصّة **"جميلة"** تمكّن المنهدس بعد سنين من الابتسامة؛ ابتسامة خجلى مشرقة نبتت بغتة فوق شفتي البطل وهو يتذكر كلمات ابنة حبيبته قبل أن تغادر مكتبه:" **من تتخيل أعطاني عنوان هذا المكتب..ومن أصرَّ أن أرتدي هكذا في هذه المقابلة؟.."**[1] .فما زال له مكان في قلب **(جميلة)!!.**

وإنْ تباينت النّماذج القصصيّة في مستوياتها الفنّيّة، فإنّها تعبِّر في مجموعها عن وقائع مستمدة من الحياة اليومية، تناول الكتاب موضوعاتها بوعيٍ، محاولين قدر المستطاع أن يكونوا أقرب في إحساسهم إلى شخصياتهم القصصيّة، ليمنحوهم بذلك حرية التحرك وتلقائية التّعبير عن خلجاتهم النفسيّة وصراعاتهم الدّاخليّة.

تحتوي القصّة العربيّة المعاصرة على العديد من الظواهر المتعلقة بالاتجاه النفسي؛ الشعور واللاّشعور في قصّة **"موعد خارج الإطار"**، ضوابط الكبت في قصّة **"الفحل الذي أكل قلبه"** وإذا كان الكاتب قد وفِّق إلى حد ما في الكشف عن نفسيّة البطلة، فإنّ الموضوع فيه ما يقال؛ إذْ إنّ القصّة تتحوّل في الأخير إلى قصّة جنسية لا أكثر. المجتمع الذكوري في قصّة **"كذبة"**، والحلم في قصّة **"1989"**.

تقابل القارئ في البداية ميزة هامة انْبنَى عليها السّرد القصّصي، تكمن في جعل الشّخصيّة القصصيّة مرجعاً لعملية السّرد. حيث أنّ السّرد يلفت على وجه التحديد إلى كشف خبايا الشّخصيّة التي تتحدث عن نفسها؛ وفق هذا المنظور فإنّ الشّخصيّة بإمكانها الاطلاع بدورين جماليين:

يختص الدور الأوّل بإنتاج السّرد، وهو المهام الذي غدَا مألوفاً بالنّسبة للشّخصيّة على نطاق النّصّ القصصي. أما الدور الثّاني؛ فيتمثّل بمكاشفة الشّخصيّة للقارئ، بخصوص مكوّناتها الدّاخلية، وفي هذه الحال تنتقل

[1] ـ شريف محمد ثابت: عِنْدما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص35.

القصّة إلى إكساب دورها الجماليّ طبقا لما يمكن أن تنطوي عليه من جماليات المونولوج أو الحديث الدّاخليّ[1].

إن المونولوج في القصّة يجعل حديث الشّخصيّة القصصيّة لازمةً فنيّة للربط بين السّرد والقارئ أو متلقّي العمل الحكائي، حيث لا يحقق المونولوج، في هذه الحال سوى وظيفة واحدة تتمثّل في إعلام القارئ بثناياَ اللاشعور.

وقد يسمع القارئ صوت الشّخصيّة القصصيّة، وهي تتحدث مع غيرها من الشّخصيّات الأخرى عن طريق الحوار. إذا "ينطلق الكلام من الشّخصيّة (**س**) إلى الشّخصيّة (**ص**) فترد الشّخصيّة (**ص**) في سياق حدث القصّة وحبكتها. يقوم الكاتب فيه بنقل نصِّ كلام المتحاورِين متقيداً بحرفيته النّحوية وصيغته الزّمنية"[2]. و يتم توظيف هذا النّوع من الحوارات قصد الكشف عن وجهة نظر الشّخصيّات وتوضيح طريقة تفكيرها للمتلقّي.

يعدّ الحوار القصصي من أهم عناصر التشكيل الفنّي لدى القاص؛ فهو يخلق في كثير من الأحيان الأحداث، ويولد تنامي الأفكار[3]؛ ففي قصّة **"المتبقي"** مثلا، تستهل بحوار أو مناجاة فتتداخل طرق التّعبير تداخلاً فنيّاً محكماً وتلعب الكلمة أو الصورة أو اللّقطة دوراً حيّاً في تلوين الفكرة ورسمِ تموجاتِ الشعور واللاّشعور[4]. وممّا لاشك فيه أنّ الكاتبة قد نجحت في الكشف عن كوامن ومشاعر الشّخصيّات باعتمادها على المونولوج. كما تتميّز القصّة عند الكاتبة **"عائشة موقيظ"** بالإيجاز والبساطة في الصياغة والعرض، وذلك ما جعلها تتفوق في تصوير نفسيّة أبطال قصصها وصراعهم الدّاخلي.

---

[1] - ينظر: فتحي بوخالفة، التجربة الروائية المغاربية "دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة"، ص273.

[2] - فاتح عبد السلام: الحوار القصصي "تقنيّاته وعلاقاته السرديّة - دراسات أدبية"، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، العراق، ط:1، 1999، ص41.

[3] - ينظر: أحمد زلط، رؤية تحليلية في الأدب القصصي، ص20.

[4] - ينظر: أحمد اليبوري، تطور القصّة في المغرب، ص124.

لقد تنوّع أسلوب الأداء في المجموعة القصصيّة **"بَرْد دِسَمْبر"**؛ فلم تقف الكاتبة عند السّرد، وإنّما حاذى السّرد فيه الحوار الذي كان يطول حيناً، وكان يقصر حتّى يكون جملة واحدة. ومن أمثلة الحوار الطويل المستوفي لجوانب الفكرة، ما جاء في قصّة **" المتبقي":" قل لماذا تبكي؟ هل قُتل أحد من أقاربك؟**

-أجل...لقد ذُبحا معاً..

-ولكن...أليس لديهما أحد؟ أقصد الأم...أُمّكم...هل..أأنتم أيضا من هذه البلدة؟

-أجل ولم يبق لديها الآن غيري..

-ولماذا عليك أن تبقى وحيداً معها؟ أتمانع في اللحاق بهما الآن؟

ثم ضغط الزناد.

فغر الفتى فمه، فاندفع خيط دم من حلقه إلى الخارج. ارتعشت عيناه قليلاً، ثم هوى فوق الجثث"[1].

إنّ هذا الحوار لا يعوّل على أسئلة تنتظر أو تتوقع أجوبة معتادة وإنْ ارْتدَت ثوب السؤال بل هو التصريح عمّا يمكن أنْ يقال في لحظة زمنيّة خاصّة، لحظة غادرة، أصبح صاحبها جثة هامدة بعد الإجابة عنها.

نموذج آخر وهو يقع ضمن المجموعة أيضا قصّة **" الأم"** والتي عرضت على شاكلة حوار من بدايتها إلى نهايتها. نستحضر هنا شذرات من بقية حوار كان يدور بين الشّخصيّات: **"بعد أربعة وستين عاماً، لمحتُها...**
كانت تمسك في يدها مجرفة صغيرة، تخدش بها وجه جدار متحلل، فسألتها:
أأساعدك؟

[1] - عائشة موقيظ: بَرْد دِسَمبَر، مجموعة قصصيّة، ص19-20.

قالت: ليس الآن.
ستهدمينه؟
-أجل..فتحْتَه المقبرة.
-أعرف..
-والثلاثة كانوا هناك..
-أجل..أجل..أعطني هذه المجرفة!
-قلت لك ليس الآن..!
ألم تتعبي من كل هذا الحفر؟
-بلى!
-منذ سنتين وأنت تخرطين الجدار بهذه المجرفة. أكانوا هم من أقاموه فوق المقبرة؟
-والمجزرة...متى حلمت آخر مرة بالمجزرة؟
لم نتظر إلي. تأملتْ يديها قيلاً، وغمغمتْ:
-البارحة..كل ليلة باتت تسعدني المجزرة...
ثم عادت إلى الضرب على الجدار..."[1]

تتوفّر هذه القصّة على الحوار، حوار طول الوقت، يمنح انطباعاً من الحوارية. ومن أمثلة الحوار القصير والذي لا يتجاوز الجملة الواحدة، ما ورد في قصّة " **لحظات اختيار**"، حيث يظهر الحوار باحتشام بين حين وآخر. من أمثلة ذلك المقطع السّردي الآتي: "**كيف حالك يا (جمال)..تبدو رائعاً..**

-الحمد لله..أشكرك.."[1]. لقد جاءت جمله قصيرة ملائمة مع الموقف. فالرّاوي من بداية القصّة حتّى نهايتها نجد حضوره قويّاً يتولّى مهمة السّرد

[1] - عائشة موقيظ: بَرْد دِسَمْبر، مجموعة قصصيّة، ص25-26.

ويقدم الأحداث وينقل خطاب الشّخصيّات فيما بينها وهو ما نتج عنه قلّة الحوار بين الشّخصيّات.

والنّموذج الثّاني الممثِّل أيضا لظاهرة الحوار القصير، قصّة **"مُنتهى الرجولة":"حضرتك محامي؟ هل من شيء أسديه لك؟**

لا ..كا ما هناك أني أردت التعرف عليك.."[2].

إنّ هذا الحوار رغم قِصر عباراته وخفته إلاّ أنّه كان له دور في تطوير حدث القصّة.

والملاحظ في جل هذه النّماذج، أنّ الحوار فيها كان أكثر فنيّة واتساقاً مع بنية النّصوص القصصيّة، فالكاتب يستحوذ على آليات الحوار سواء على ألسنة الشّخصيّات الحكائية أو بطريقة المونولوج الدّاخليّ.

و يمكن للحوار أنْ يشارك "فيما يعرف بعملية الإيهام بالواقع، وذلك بأن يتضّمن كلمات باللّهجة العاميّة أو أنْ يتضّمن تلعثماً وذلك حتّى يصبح الأسلوب قريباً ممّا يتحدث به النّاس عادة"[3]. ومثال ذلك ما نجده في قصّة **"لحظات موجعة":أين تخبأت ؟**

ـ تخبأت!

ـ أقصد لم تظهري خلال النّهار كلّه.

ـ بالعكس من الصبّاح وأنا كالناعورة أدور!

ـ أود أن أجلس إليك..أحتاجك بعض الوقت.."[4].

إنّ لغة الحوار في المشهد السّابق، لغة معبّرة ومصوِّرة عن الحياة الواقعية ، جاء بلغة تخاطب الأشخاص في حياتهم اليومية.

---

[1] ـ شريف محمد ثابت: عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص104.
[2] ـ المصدر نفسه، ص128.
[3] ـ يوسف الشاروني: القصّة تطوراً وتمرداً، ص47.
[4] ـ مسروق بلقاسم: ماذا تريد الأنثى..؟، مجموعة قصصيّة، ص71.

ومع أنّ الحوار غالباً ما يبدو عادياً ومتداولاً بين شخصيّتين، إلاّ أنّ صورته الجماليّة، تتمظهر من خلال الكشف عن وجهات النّظر، مجسّدة في شكل مواقف، تجاه مسألة محدّدة. مثال ذلك الحوار الذي جاء على لسان **"فاطنة"** في قصّة **"الخادمة.. والأقراط"**، وذلك في حديثها مع صاحبة **"الفيلا"**، وإن كان في مجمله فقرات قصيرة، ليهشم هذا الحوار رتابة السّرد والوصف. ومن أمثلة ذلك ما تأتي به الكاتبة من تصوير نفسيّ على جانب من الأهمّية:

" لماذا غادرت منزلها؟ ربما لأنها قررت تغيير اسمي، كونها كانت تحمل نفس الإسم الشخصيّ، ولا أعرف لماذا كان يزعجها كوني أحمل نفس الإسم؟"[1]؛ فهو تصوير موقف لما يعتمل في نفسيّة الشّخصيّة، وعبّر عن جانب الثّقة المطْلقة التي تتمتع بها **"فاطنة"**، وجانب الرغبة لديها في الظفر بأسباب الحياة.

ويوضح السياق إشكالية المفارقة الحاصلة بين وضع اجتماعيّ وآخر من خلال إلمام الشّخصيّة **"فاطنة"**، بتبئير زاوية الرؤية السّرديّة، حيث لا نستطيع التعرف على تلك الإشكالية، إلاّ من خلال وجهة النّظر، التي تقدمها الشّخصيّة.

هذه فقرة واحدة من الحوار على لسان الخادمة **"فاطنة"**، وهناك فقرات أطول منها، وبناء عليه، فإنّ الحوار بدوره في هذه القصّة لا يعبِّر عن واقعية الشّخصيتين المحوريتين، ولكنّه يعبّر عن تلك الأفكار والمشاعر التي في فكر الكاتبة؛ فهذا الحوار البسيط الذي أجري بين الخادمة **"فاطنة"** وصاحبة الفيلا، أظهرت به الكاتبة التناقض الصَّاخب بين طبقتين اجتماعيتين: طبقة الخدم الكادحين، وطبقة الأغنياء الميسورين بالمغرب. فكان بذلك الحوار في هذه القصّة، قصير الجمل واقعي معبر عن نفسيّة الأشخاص.

[1] ـ خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص8.

في كلّ قصّة من المجموعة القصصيّة **"عِنْدما تمرض الفراشات"** يقدّم لنا الكاتب **"شريف محمد ثابت"** نموذجاً خاصًّا لحالة إنسانيّة أرهقها المرض النفسي والجسدي. وباختلاف الحالات المعالجة، والمستويات المتناولة داخل النّصوص الحكائية، تختلف الصيغة السّرديّة، وتختلف آلية الحوار؛ فقد تنوّعت صيغة سرده بين التداعي الحر للأشخاص، وبين المحاورة بين الشّخصيّات؛ فجاءت كلماته جميعاً بين تركيبة نفسيّة خاصّة مخنوقة، وبين وعي مستاء بضغوط داخلية. كلّ قصّة تشكّل في حد ذاتها أقصوصة من جانب مغاير، ولكنّها جميعاً تتفاعل بشكلٍ فعّال. وتتجسّد على أرضية موحدة، هي قصّة الفرد العربيّ بما فيها من اهتماماته ومشاكله وآلامه ومعاناته. إنّ تفسير حالاتها لا يخرج عن حيثيات الواقع العربيّ.

إنّ كاتب القصّة يستعمل الحوار "ليطور فهم الشّخصيّة أو دافعها أو لوصف بعض المناظر الحسّية دون اللجوء إلى الوصف الجامد، وكذلك تطوير بنية القصّة أيْ الصفة المسيطرة، والقرار، وغير ذلك"[1].

وليس من واجب الكاتب أنْ يملي على شخصيّاته الجمل الحوارية التي يريدها هو، ولا يُسمح له أنْ يُلفِظ شخصيّاته باللّغة التي يهدف لتحقيقها عبر هذا الحوار في القصّة. حتّى وإن كان ذلك ضد ما يؤمن به[2]؛ فالحوار كلّما كان منبثقاً من عقلية وأفكار ولغة المتحاورين كلّما أعطى انطباعاً بواقعيته وبصدقه وبقربه من الحقيقة ممّا يوهم القارئ بقابلية تصديق واقعية القصّة. إنّ لغة الحوار يجب أنْ تكون مطابقة للغة التي تفكر الشّخصيّة وتتكلم بها؛ ففي قصّة **"الخادمة.. والأقراط"**، هناك حوار طويل خفيف باللّهجة العاميّة على لسان امرأتين، من خلال هذا الحوار نفهم الوضع الاجتماعيّ للخادمة **"فاطنة"**. إنّ الواقع في هذه القصّة يتحدث عن نفسه ويجعلنا نعيش مع بطلة القصّة وكأنّنا نراها ونسمعها باللّهجة المغربية.

لغة الحوار في القصّة القصيرة عند **"شريف محمد ثابت"** أنموذجٌ للعربيّة الفصيحة اليسيرة؛ فلا مكان للغة العاميّة على ألسنة الشّخصيّات،

---

[1] ـ ثورنلي:كتابة القصة القصيرة، ص113.

[2] ـ ينظر: صلاح رزق، القصة القصيرة "دراسة فنية لتطور الشكل الفنّي"، ص 387.

على عكس لغة الحوار عند الكاتب **"بلقاسم مسروق"**، كما هو الحال في قصّة **"ذكرى مولدها"**. تبدأ هذه القصّة بحوار طويل خفيف الجمل باللّهجة العاميّة على لسان البطل: **"واشْ بِيكْ كْرهْتِينِي ؟**

فردّت:

شكونْ قالكْ أنا نْحبّك..؟ أنت زميلْ وبيناتْنا احترام لا أكثرْ"[1].

وعلى العموم، فإنّ لغة الكاتب جاءت بقدر المعنى. كما أنّه يجيد اختيار المفردات المعبِّرة عندما يلجأ إلى العاميّة، على نحو تلك المفردات التي وظفها على وجه الخصوص في قصّة **"امرأة مستعملة"** .

وقد طغت في مجمل قصصه المباشرة على الحوار الذي تراوح بين الطول والقصر متفاوتاً بين فقرة وأخرى؛ فيأتي تارة عبارات، وجمل قصيرة تارة أخرى، ولكنّه يطول ويغدو مملاً، رتيباً أحياناً، مثل الحوار الذي جرى بين البطل وصديقة محبوبته: **"ووجّهتُ كلامي مباشرة إلى تلك التي كانت معها:**

-لديّ سؤال من باب الفضول إذا سمحتِ.

-"اسْماحْ" تْفَضَلْ.

-درست في معهد الإعلام، وجهك ليس غريبا عنّي؟!

-وانفجرت نهى تضحك..

-لعلّه يقصدني أنا..!

-لا..وهل درست أنت هناك؟

-بالضّبط التحقت عام 92.

-رائع..ربمّا كنّا التقينا..

-تُدرّس أدب عربي..أكيد

-وكيف عرفتِ؟

[1] - بلقاسم مسروق: ماذا تريد الأنثى..؟، مجموعة قصصيّة، ص17.

-رجال الأدب يهتمون جداً بهندامهم، يلبسون الكلاسيك، تماما كعمّال الإدارات الكبيرة وهذا رائع.

-شكرا على كلامك الجميل..وإن كان فيه مبالغة.

-لا هذه حقيقة ليست مبالغة.

-هذا من ذوقك..شكرا.

-تُفضل قراءة الرّواية أم الشعر؟

-أفضّل القراءة في عينيك فهما أبدعُ آيات الجمال..وانفجرت تضحك:

-أنت شاعر إذن؟

-من يتأمل في عينيك يكون شاعراً..ناثراً..وثائراً.."[1].

لقد جاءت هذه القصّة مليئة بالحوار، دون أيّ فائدة تذكر.

نجد اليوم تراجعاً واضحاً في مساحة الحوار التي كانت فسيحة في البدايات الأولى للقصّة القصيرة، حيث عمد الكتاب على أسلوب الوصف أو التصوير أو السّرد أو التعويل على الشّخصيّة المحورية في الكشف عن دواخلها وسرد سيرتها الذاتيّة عبر الحديث النفسيّ وتقنية الاسترجاع، حيث يستخدم السّارد المتكلم (الأنا) في عملية القصّ من أولها إلى آخرها[2].

في ضوء ما سبق، يتنوع أسلوب العرض في القصّة القصيرة فيما بين حديث النفس وتسجيل الخواطر والحوار. يسمح هذا التنوّع بالكشف عن وجهة نظر الكاتب والغاية المقصودة من النّص القصصي.

[1] - بلقاسم مسروق: ماذا تريد الأنثى..؟، مجموعة قصصيّة، ص42-43.
[2] - ينظر: صبيح الجابر، مدخل إلى فن القصّة القصيرة، ص42.

المبحث الثاني: "الوصف منفذاً إلى المعنى"

الوصف ممارسة نصّيّة فنيّة، وعنصر من العناصر المكوّنة للنّصّ السّردي[1]، وهو تقنية زمنية، لا يمكن أن يخلو أيّ نص سردي منها. وعادة ما يتم استناد القاص على الوصف للحد من تدفق السّرد وهيمنته.

إنّ الاستهلال بالوصف عادة ما يرِد "لتعزيز حضور هذه الآلية من القصّة ؛ إذ أنّه نوع من الاستهلالات المغرية للكتّاب لأنّه يسهل الدخول إلى عالم القصّة ومتْنِها ويعتمل على إضفاء قدرٍ عالٍ من تصوير الشّخصيّة والفضاء"[2]. ومن أمثلة الوصف الاستهلالي للحدث ما جاء في قصّة **"المعاقون في هوارة"**، لنتأمل المقدّمة التمهيديّة التي تفصح عن مجريات ومغزى قصّتها: **"يا إلهي..كم كانوا رائعين ذاك المساء، وكم كنت جاحدة عندما غادرتُهم دون وداع، دون حتى أن أنطق لهم بحرف! كانوا قد ملأوا الكنيسة القديمة عن آخرها..وكانت مزينة بالورق المكرمش.. العميان جلسوا بآخر الصفوف وهم يرهفون السمع بحركات أنيقة.. المقعدون كانوا يتحركون على كراسيهم بخفة، ينتشرون ويسألون بعضهم بلا كفاف.."[3].**

تبدأ الكاتبة قصّتها بالوصف المركّب؛ إذْ تتحرك بوصفها هذا بين موصوفات المكان ثم الشّخصيّات ثمّ المكان ثم الشّخصيّات، ويتمّ كلّ ذلك باعتماد أفعال السّرد المتلاحقة: **(غادرتهم، ملأوا، يرهفون، يتحركون، ينتشرون،..).**

هكذا إذاً تبتدأ قصّة **"المعاقون في هوارة"** بالوصف الاستهلاليّ للمكان والشّخصيّات، ثمّ صوغ الموقف أو الحدث لبلوغ الذروة الدرامية،

---

[1] - ينظر: محمد نجيب العمامي، الوصف في النّص السّردي بين النظرية والإجراء، دار محمد علي للنشر، تونس، ط:1، 2010، ص73.

[2] - نبهان حسون السعدون: جماليات تشكيل الوصف في القصة القصيرة "قراءة تحليلية في المجموعات القصصيّة لهيثم بهنام بردى"، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط:1، 2014، ص88-89.

[3] - عائشة موقيظ: بَرْد دِسَمْبر، مجموعة قصصيّة، ص77.

إلى أنْ تصل القصّة إلى النّهاية؛ فالشّخصيّات والصراع والأحداث تسري في لحمةٍ متماسكةٍ متسقةٍ .

مثال آخر عن التشكيل الاستهلاليّ للحدث ما ورد في قصّة **"مارا تخبز الحياة عند نهر إيتاجي"** والتي تحمل اسم المجموعة القصصية. يقول السّارد: " و**تتكاثر الأساطير حول مارا الجميلة، ولا يسعني وأنا واقفة في شرفتي الصغيرة المواجهة لنهر إيتاجي، تحت الإمتداد السمّاوي اللانهائي، وشعاع الشمس خلف السحب البيضاء صعب الزيارة، إلاّ أن أقول: صباح الخير يا أصدقاء مارا. ألف الأفق كلّه داخل عيني بنظرة سريعة، ولا أجد أبداً من أقول لهم تفضلوا على الرحب والسعة. فتسبقني رياح فقط.."**[1].

ومهما كانت عتبة الاستهلال عقبة دائماً على الكثير من الكتّاب فإنّها "تبقى دون صعوبة عتبة الاختتام التي تسهم كثيراً في تحديد مصير القصّة ومصائر الشّخصيّات... فمثلما هناك فضاء من زمن ومكان ورؤية في عالم القصّة، ومثلما هناك شخصيّات ووصف وحوار، فهناك أيضا كما يقول **رولان بارت** تقنين لبدايات القصص ونهاياتها"[2]. ومن أمثلة تشكيل الخاتمة الوصفية للحدث ما جاء في قصّة **"الحافلة"** للقاصّة **"عائشة موقيظ"**:"**..أحدهم كان قد بدأ قهقهة مجلجلة، فبقي مرسلاً رأسه إلى الخلف بفم مفتوح وأسنان مرصوصة، فيما ظلت الطفلة التي بجانبه مادة يديها إلى وجهه في احتفاءٍ. أمّا المرأة التي كانت ترضع طفلها بالخلف، فقد خذلتها القنبلة قليلاً؛ حيث اختفى نهداها، فيما بقي الرضيع مطبقا فكيه على فراغ، بتفاحة حلقه الصغيرة صاعدةً إلى الأعلى، إذ كان قد بدأ يبتلع لتوه جرعة الحليب حين فصلته عن أمه القنبلة... في الخلف فقط، كان قد بدأ هناك منظر محرج بعض الشيء وغير لائق، ولكنه الآن تباعد؛**

[1] - إيمان الدواخلي: مارا تخبز الحياة عند نهر إيتاجي، مجموعة قصصيّة، ص49.
[2] - نبهان حسون السعدون: جماليات تشكيل الوصف في القصّة القصيرة، ص94.

العاشقان ما يزالان يحضنان بعضهما بنفس الشغف،.. ودفنت الفضيحة المدوية بفضل القنبلة"[1].

تصف الكاتبة حالة من المصير المأساويّ لجماعة من الركاب كانوا يعيشون لحظاتهم بكلّ عفوية، لكنّ القنبلة جعلتهم يعرفون مصيراً مغايراً. وفي هذه الحالة، يغيب الحوار تماماً من القصّة، ويكون الوصف هو المعين على نقل معالم الأجواء المأساويّة للحدث وتصوير مشاهدها. ولا يفوتنا أن ننوّه، أنّه من الظواهر الفنّيّة الإيجابية في المجموعة القصصية**"برد دسمْبر"**، روعة الوعي بالوصف، تتقاسم قصص المدوّنة مهارة تصوير الكاتبة لعناصر القصّ ومفردات المكان، والزّمان.

لا يهتم كاتب القصّة كثيراً بوصف المكان بكلّ جزئياته إلاّ إذا كان هو الهدف المقصود من وراء إنشاء العمل القصصي، كما رأينا ذلك في قصّة **"حدث ذات يوم"**. كما لا يقوم بوصف الأشخاص قبل أنْ يمنح لهم فرصة القول والفعل وردِّ الفعل. فالقصّة تتفادى الوصف المبالغ فيه و السّرد المفرط. حيث يقوم الكاتب باستبعاد الوصف الذي لا يدع المجال للسّرد كفاعلية حكائية.

وللوصف وظائف، نذكر منها:

1- **وظيفة جمالية:** "يركز فيها الكاتب على زخرف القول وعلى المحسنات اللّفظية والبلاغية"[2]. من ذلك ما نجده في قصّة **"ذكرى مولدها"**، يقول السّارد: **"سعاد امرأة ساحرة ومع أنّها تعدّت عُمر الشّباب إلاّ أنّها ما تزال تتمتّع بنضارة الشّباب..شقراءُ كخمْرة روسية..عذبة كميَاه الينابيع الجبليّة... المرأة كالقصيدة..تماما هي كالقصيدة لا نتحسّسُ مواطن الجمال فيها إلاّ حينما يتحدّثُ عنها الآخرون.."[3].**

---

[1] - عائشة موقيظ: بَردُ دِسَمْبَر، مجموعة قصصيّة، ص58-59.
[2] - آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص143.
[3] - بلقاسم مسروق: ماذا تريد الأنثى..؟، مجموعة قصصيّة، ص14.

مثال آخر ومن نفس المدوّنة، نجد قصّة **"روزاليا"**، حيث يصف السّارد أوّل لقاء مع **"روزاليا": التقينا أوّل مرة ذات مساء خريفيّ منشغل بحكايا العواصف والمطر..كان المدى مشنوقاً بضفائر الشّفق الآتي مع الغروب.. التقينا أو بالأحرى التقى قلبانا فغمرتني بسحرها الماجن..كقطّة بريّة كانت يتضوع من جسدها عطر أنثويّ موغل في الدّهشة..غارق في اللاّنهايات.. التقينا فتبادلنا الهدايا في لحظات هاربة..التقينا ثم التقينا ورحنا نلتقي كلّ يوم.. شربنا الحبّ في كأسيْ نادل ملائكيّ..كنّا على ضفاف نهر الحياة نرتشف وجع الأغنيات وهي تتدفق عبر سديم الكون.. نستقرئ الآتي.. نحلم كزوجي حمام خرجا للتّو من عشهما الأوّل.."**[1].

2- **وظيفة تفسيرية دلالية:** "يقوم فيها الوصف بالكشف عن الأبعاد النفسيّة والاجتماعيّة للشخصيّات، ممّا يسهم في تفسير سلوكها ومواقفها المختلفة"[2]. نجد ذلك في قصص المجموعة القصصية **"عندما تمرض الفراشات"**، يقدّم إلينا الكاتب شخوصاً حقيقيّين نحسّ صراعهم الدّاخلي، يصف دواخلهم ونفسياتهم ومشاعرهم. فقد لا نعثر على أيّ وصف لمظاهرهم الخارجيّة. ونتيجة لذلك، تنفرد هذه القصص بميزة خاصّة وهي أنّ جميع أوصافها وطريقة عرضها وأحداثها تتجه نحو غاية واحدة وهي تعميق الإحساس بمعاناة الشّخصيّات. ففي قصّة **"قبل الآن"**، نلاحظ أنّ الكاتب يضع يده على نقاط حسّاسة من نفسيّة بطلة قصّته الطفلة **"هالة"**، لنتأمل المقطع السّردي التالي: **"نهضت (هالة) وجلست على الفراش، ولكنّها تسمرت مكانها واكتسى وجهها بخيبة الأمل حينما أشار لها والدها وهو يبتسم في وجوم بأن تنتظر مكانها قليلاً..فهو حقيقة لا يعرف ماذا يقول لها ولأمها..لا يعرف ماذا يقول لنفسه هو شخصياً...الصدمة أكبر من أن يستوعبها... أتراه يحلم؟... ولكنّه للأسف كان واعياً..كلّ ما يحدث من حوله حقيقي**

[1] - المصدر نفسه، ص30.

[2] -آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص143.

وسخيف ومرعب.. للأبد.."[1]. يبرز في هذا المقطع السّردي فكرة مؤلمة وعاطفة متّقدة بالمشاعر.

لقد وجد الكاتب" **شريف محمد ثابت**" في الوصف وسيلة إلى تحقيق ما يتطلّع إليه من الإثارة والتأثّير، فمنذ اللّحظات الأولى تتجه مشاعرنا للاهتمام بالطفلة المريضة "**هالة**"، مقدِّرين ما يمكن أنْ تتطور إليه حالتها الصحية والنفسيّة حينما نعلم طبيعة المرض الذي أصيبت به، فلا نكاد نسمع ما يطمئن به الطبيب والدها. ترتفع حدّة التوتر والاضطراب حين يؤكد الطبيب على ضرورة إجراء المزيد من الفحوصات والأشعة.

3- وظيفة إيهامية: يقوم القاص فيها بإدخال القارئ إلى عالم قصصه التخييلي موهماً إيّاه بواقعية وحقيقة ما يصفه من شخصيّات وأحداث قصصية[2]. نصوغ مثالاً على ذلك قصّة "**حدث ذات يوم**"؛ فالوصف فيها ذو قيمة فنيّة ممزوجة بحالة القاص الشّخصيّة وتعبيره المقترب من الحياة اليومية لأبطال قصصه. تصف البطلة لحظة اكتشافها تغيير قفل الباب من قبل طليقها، وما راودها من أفكار ساعتها : **"لم أجد أحداً في الدرج ولا في السطح، حتى حارس العمارة كان في عطلة استثنائية بمناسبة عيد الأضحى، لا أعرف أحداً من الجيران الثمانية، سوف لن أطرق أبوابهم. لا شك أنّهم الآن حول مائدة عشاء دافئ، كم أحسّ بالبرد، رغم حرارة الجوّ. أو أمام شاشة التلفزيون، يلتهمون الصور والخطابات الواضحة والمرموزة.**

مفزوعة، سرت في الشارع شبه مظلم في اتجاه „الطاكسيفون„، تلفنت لأحد أصدقائه وأنا أتلعثم، قلت له أني في الشارع لأنّه غير قفل الباب، وتركني وراءه. فأجابني باستنكاردوهل اتصلتي بي معتقدة أنّني في حوزتي نسخة من المفتاح؟>"[3].

---

[1] - شريف محمد ثابت: عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص8-9.

[2] - ينظر:آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص143-144.

[3] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص33.

ويعتمد القاص في قصصه على الوصف الدقيق، والسرد والحوار المكثف، وعلى لسان المتكلم- أحياناً- فهو عندما يصف أحداث تلك القصص يحسسك بأنّه قد عاش هذه التجربة على أرض الواقع، محلّلاً على امتداد السّياق نفسيّات شخصيّاته الرّئيسة والثانوية من خلال أحاديثها وحركاتها وردود أفعالها.

ولتحقيق هذه الوظيفة قد يلجأ الكاتب إلى توظيف الطبيعة ووصف الأمكنة. يقول السّارد في بداية قصّة" **امرأة مستعملة**": **"كانت الرّيح تلهث خلفي، وكان المساء ينثال في جرح المدى الأزليّ بينما كنت منشغلاً..كنت أرسمُ على تجاعيد الحسرة ملامح أوجاعي.."**[1].

إنّ من أكثر مفردات الطبيعة حضوراً في سرد القاص مفردة "**الرّيح**"؛ ففي المقطع السّردي السابق الذكر، القاص جسدها بصيغة تجعل منها شخصيّة إنسانيّة فاعلة في مجريات الأحداث. كذلك، يكثر في قصصه استعمال مفردة "**المطر**". من أمثلة ذلك، أيضا، ما جاء ذكره من مفردات الطبيعة في قصّة" **المتفتحة**": **"ومع طقس هذا المساء المليء بالرّطوبة، هناك بعضُ قطرات مطر بدأت تتساقط..ولأنّني من بلاد لا تعرف المطر كنت في أغلب الأوقات أنسى أن أحمل معي مطريتي..كنت أسير كما لو أنّني في أرض لا يتذكّرها المطر.."**[2]. تناول الكاتب في فقرات متناثرة من هذه القصّة مأساة الضياع التي تتجسّم في مواقفنا وأفكارنا وأحداث حياتنا.

العالم الذي يجسده الكاتب الجزائري "**بلقاسم مسروق**" في مجموعته القصصية "**ماذا تريد الأنثى..؟**" أقرب إلى أنْ يكون عالماً متواشجاً، ومفردات الطبيعة حاضرة بكثرة؛ إذْ تمثّل هذه المفردات مداخل للحكيّ في بداية كلّ قصّة. وعلى الرغم من ذلك فإنّ عناية الكاتب بتصوير الجوّ العام الذي تدور فيه القصّة لا تقلّ عن عنايته بتصوير الشّخصيّة.

[1] - بلقاسم مسروق: ماذا تريد الأنثى..؟، مجموعة قصصيّة، ص37

[2] - بلقاسم مسروق: ماذا تريد الأنثى..؟، مجموعة قصصيّة، ص50.

والوصف في القصّة القصيرة أكثر كثافةً وتركيزاً وشاعرية. إنّه ليس عنصراً منفصلاً، بل هو متداخل مع الشكل والحركة، أيْ أنّه عنصر له فاعليته وحيويته في تشكيل الأحداث، وتحديد ملامح الشّخصيّات، والتقاط الجزئيات التي يراها ببصيرته النافذة[1]؛ فالقصّة القصيرة جملها دقيقة جداً ولا تذهب إلى الاستطراد، وتتعالى على الوصف إلاّ للضرورة. أما الرّواية فالوصف فيها ضروري.

الرّوائي يستخدم الوصف وخاصّة وصف الشّخوص في حركاتهم وتصرفاتهم، لباسهم ، طريقة حكيهم بغية تقريبهم منا ويجعلهم أكثر وضوحاً وواقعيةً في نظرنا، على الرغم ممّا يظهر أحيانا من مبالغاتٍ في ذلك عكس القصّة. إنّ الأوصاف في القصّة، لا تصاغ لمجرد الوصف، بل لأنّها تساعد الحدث على التطور، إنّها جزء منه لا يمكننا فصلها عنه.

ويوفّق القاص في الوصف عندما يكون هذا الوصف مقتضباً وممتزجاً بأحداث القصّة. من نماذج الوصف الممتاز، المعتمد لخدمة بناء القصّة. وصف الرّاوي في قصّة **"صاحبُ ظِلّه"** لحالة البطل: **"استيقظ من نومه مثقلاً كمن كان يؤدي سخرة. انتبه إلى من بجانبه فتذكر ليلة البارحة. لما لمحها أشار إليها. وعندما اقتربت منه عزف عنها وتأفّف، ثم قَبِلَ بها مرغما جزعا بالقدر نفسه الذي لم يكن يسمح له بقضاء ليله وحيداً"[2].**

يقدّم لنا الصورة الحقيقية لنفسية البطل. إنّه في واقعه الخاص ومع نفسه يعيش على عكس المظاهر التي يراها النّاس، إنّه حزين شقي، يحسّ عالماً من الوحدة والعزلة، ويتمنى لو يجد من يبادله العواطف. فالرّاوي حريص على ترصد الجوانب المهمّة في شخصيّة البطل وما انفعلت به وتفاعلت معه. إنّها إمكانات القاص وقدرته على معايشة نفسيّات أبطال قصصه، وعلى معايشة الحياة في واقعها العميق.

[1] - ينظر: صبيح الجابر، مدخل في فن القصة القصيرة، ص35.
[2] - محمد جعفر: ابتكار الألم، مجموعة قصصيّة، ص87.

يرى **"رشاد رشدي"** أنّ الأوصاف في القصّة لا تصاغ لمجرد الوصف، بل لأنّها تساعد الحدث على التطور، ولأنها في الواقع جزء من الحدث نفسه... فالوصف - مثل كلّ شيء آخر - في نسيج القصّة ليس للزينة، وإنمّا ليؤدي غرضاً معيناً، فهو جزء من الحدث، ولذلك يجب أنْ نرى الشيء الموصوف لا من خلال عين الكاتب، بلْ من خلال عين (الشّخصيّة) إذْ أنّ الكاتب لا يشترك في الحدث بلْ يصوره فقط، ولذلك يجب أنْ يصاغ الوصف بلغة أقرب ما يمكن من لغة الشّخصيّة التي ترى الشيء الموصوف وتتأثّر به، لا بلغة الكاتب نفسه[1]. ولعلّ الوصف المفصّل والمعمق للشّخصيّات يفتح شهية القارئ لمواصلة قراءة النّص القصصي؛ حيث يتصوّر فعلاً وجود هذه الشّخصيّة على أرضية الواقع.

وعليه، فإنّ "القصّة تحرص على أنْ تقدّم أحداثها وشخوصها ومضمونها في إطار يبدو واقعياً أقرب إلى القبول وأحرى بالتصديق وأقدر على جذب القارئ ومعايشته"[2]. لقد أجادت **"خديجة بوتني"** فن الوصف لكيْ تجعل شخصيّاتها واقعية ذات دلالة وجعلها تعيش في وعي القارئ أو المتلقّي. لقد وُفقت الكاتبة في التقاط كلّ جزئية من جزئياتها وكشف خفاياها. وقد تتمايز الشّخصيّات وتتباين في أوصافها الجسمانيّة، ولكنّها تتقارب في هويتها الاجتماعيّة والنفسيّة خاصّة؛ فـ **"فاطنة"** بطلة قصّة **"الخادمة.. والأقراط"**، التي تحمل هماً ثقيلاً؛ همَ الحياة وهمّها هي بالذات. رُسمت ملامح واقعها الإنسانيّ العام، كما رُسمت ملامحها الفرديّة الخاصّة. إنّها ككلّ الأفراد الكادحين في المجتمع المغربيّ، تعمل قبل طلوع الشمس إلى الغروب في البيوت. يقول السّارد: **" كنت أوّل من يستيقظ وآخر من ينام. فبالإضافة إلى أوامر صاحبة المنزل، رحمها الله، كانت هناك أوامر الخادمات الأخريات، لأنّني كنت أصغرهن جميعاً"**[3]. كما تركز الكاتبة في وصف بطلتها على الجانب الداخلي من قوّة الفكر وصراعات النفس. انتقلت من حياة الشّخصيّة الخارجية إلى دواخلها وهي تعايش أوضاعاً خاصّة.

---

[1] - ينظر: رشاد رشدي، فن القصّة القصيرة، ص110-111.
[2] - صلاح رزق: القصّة القصيرة "دراسة نصيّة لتطور الشكل الفنّي"، ص116.
[3] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص9.

نموذج آخر للّغة القاصة الوصفية، وبها من البساطة ولغة الواقع الحياتيّ:

"هبت سيارة فاخرة بسرعة مهولة فوق إحدى البرك المتناثرة على الاسفلت، مخلفة زعيقاً متواصلاً وموجة من المياه فوق صدر حمادي، وعلى محافظ الأطفال العابرين..اتكأ على الحائط الصغير كي يعدل سلسلة الدراجة التي زاغت عن المحور، ثم عاود الركوب بعد أن عصر ملابسه..سيصل لا محالة متأخرا هذا الصباح، وستكون الفرصة ملائمة لدى المسؤول لتوبيخه ولتذكيره مرة أخرى، بتراجع مردوديته، كما يفعل عادة.. أحس برجليه متجمدتين وهو يرمق "بِصَارته" المتجمدة في العلبة. زفر وهو يبحث عن سيجارته ناجِية من المياه التي اجتاحت الجيوب والعظام ولا واحدة يابسة. اتجه صوب المصعد الذي كتب عليه „خاص بالمدير وأطره„، ضغط على الزر الثالث عشر كي يمكث أكثر وقت في المصعد ليدفأ. يريد فقط رشفة واحدة من القهوة التي تفوح من المكاتب الصامتة مجتاحة أنفه الجامد. بلع ريقه محاولاً التقاط إذاعته المفضلة."[1].

إنّ أوّل ملاحظة تستوقفنا في المقطع السّردي هي الوصف المكثف لحالات شرائح اجتماعيّة متباينة . فمن جهة هناك فئة الكادحين والمحرومين والخدم والمنسيين. ومن جهة أخرى، هناك شريحة رجال الأعمال والسّادة المترفين. ممّا ساهم في تأزيم الحدث وتضخيم الإحساس المرير بالفوارق الطبقيّة؛ فمن كثرة وصفها كادت أنْ تصبح حقيقية واقعية من خلال القراءة وتخيلها بتلك المواصفات. لقد تحقّقت لها عنايتها الملحوظة بالتصوير والوصف.

وفي موضع آخر، تصور الكاتبة صور الفقر والبؤس في المجتمع المغربيّ. إذ هي الصورة الغالبة: **"كانت أياماً قاسية. كنا ندخل نحن**

[1] - ، خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص22-23.

والبهائم من نفس الباب ولا نأكل اللحم إلاّ يوم السوق الأسبوعي.."[1]. لقد ترك الألم لوحات حسيّة ناطقة بحياة الشعب المغربيّ في البيت، والشارع.

لم تتوقف الكاتبة عند الصورة الخارجية للواقع، بل وصفت العادات والتقاليد والذّهنيات التي كانت تحتضنها القرى المغربية كما هو الحال في قصّة" **حدث ذات يوم"**، وذلك من خلال حديثها عن تصرفات ومعاملة أهل الزوج للمرأة العاملة وكان توفيقها في وصف ذاك، ناتجاً عن صدق عاطفتها. لنتأمل المقطع السردي الآتي: **"كنت أضطر المكوث في المدرسة ما بين الحصص، وأتناول وجبة الغذاء المكونة غالباً من الزيتون، والخبز والشاي.**

كانت هذه الظروف رغم قساوتها تغيظ عائلة زوجي، متجاهلين الأسباب الحقيقية لوضعي"[2].

وفي مقطع آخر: "**وكانت عائلة زوجي، تعرف جميع التفاصيل عن سبب توقفي في طريقي إلى العمل، وتبادل الكلام مع ابن فلان أو ولد فلان، بوسائل لم أستطع الكشف عنها...وعند عودتي إلى المنزل، يسألونني للمزيد من المعلومات عن ما دار بيني وبين الشباب. لم يحدث مرة أنْ سألوني عن سلوكي اتجاه الكلاب المسعورة، التي كانت تهدد طريقي مرتين في اليوم.."**[3].

وهذا يعتمل الكُرهُ في نفسية البطلة. تصف الشّخصيّة الحياة التعيسة التي تعيشها وهي تفكر في سبب طلاقها وأحزانها، ذلك الزوج الذي خدعها والذي كانت تجمع فيه كلّ آمالها وأحلامها. وكيف يقف هذا المجتمع الظالم بدوره إلى جانب الرّجل ولا يعاقبه على فعلته. عرضت كلّ ذلك بأسلوب قصصي مكثّف، ولغة قصصية، وأفكار واضحة، تعكس عناية الكاتبة باختيار اللّفظة والعبارة عناية مقصودة. وما يلاحظ أنّ بعض الفقرات

---

[1] - المصدر نفسه، ص18.
[2] - خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، ص19.
[3] - المصدر نفسه، ص19.

الوصفية من المدوّنة **"عُبُور"**، لا تنبثق من صميم الإطار الحدثي للقصّة، بل تتجاوزه لتصبح تعبيراً عن عاطفة الكاتبة نحو بلدها المغرب.

الكاتبة في مثل هذه القصص الإنسانيّة التي تسعى فيها إلى التّعبير عن واقع المسحوقين في المجتمع فإنّها لا تتحدث بلغة فخمة ولا تصدمنا بتصوير الواقع تصويراً مباشراً عن طريق اللّغة القويّة، والوصف المبالغ فيه، مثلما يفعل بعض الكتّاب ولكنّها تستعمل عين كاميرتها الحادة الدقيقة التي تعرف وتتقن من أيّ جانب يحسن التقاط الصّورة المعبرة.

يهتمّ كاتب القصّة بالتفاصيل، وينقل تفاصيل المشهد وأجزاءَه الدقيقة. ولنتأمل براعة الكاتب **"محمد جعفر"** في الغوص في خبايا النفس البشرية، وتركيز القاص لمثل هذا المشهد من قصّته **"صاحِبُ ظِلّه"** يقول السّارد: **"جاهد يكبت ألمه فيما راحت دماؤه تسيح وتغطي الأرض حوله. كان يتنفس بصعوبة. وما من حكمة يمكن أن تلطف ما بات يحدسه. وفي انتظار ذلك الذي قد يأتي ولا يأتي محنة أخرى. وطال انتظاره حتى غشاه اليأس فغاب عن الوعي. لاحقاً استفاق على شبح يقف عليه. شخص مظلم وبلا ملامح قام يغطي له وجهه بجريدة كان يحملها معه. ثم إنه انصرف عنه يتجاوزه بخطى وئيدة..."**[1].

إنّ الوصف في هذه القصّة مثله مثل أيّ شيء آخر في نسيج القصّة وسيلة منهجيّة، يؤدي وظيفة ما؛ فهو جزء من الحدث لا يمكننا فصله عنه. لقد كان هذا الوصف الدقيق ضرورياً من أجل الإحساس والشّعور بمعاناة المغترب. قصّة تصف عذابات الغربة بلغة قصّاص يُجيد "توظيف أدواته الفنيّة في كلّ قصّة مع شيء من الإصرار على الاستمرار في إبداع وتجسيد ذات المعاناة الشّخصيّة وشحنها معنى آخر"[2]؛ فقد أتْقَن الكاتب وصف مشهد قتل **"المغترب"**؛ حيث برع في تقديم المشهد في مختلف ألوانه وأشكاله وحركاته. وُفِق **"محمد جعفر"** في رسم الشّخصيّات بالوسائل المختلفة

[1] - محمد جعفر: ابتكار الألم، مجموعة قصصيّة، ص93.

[2] -صبيح الجابر: مدخل في فن القصّة القصيرة، ص14.

رسماً فنيّاً؛ فالوصف الخارجيّ أو التعريف بالشّخصيّة يأتي في مناسبته. حقّق له عنايته الملحوظة بالوصف. كما وفِّق الكاتب في أكثر من ذلك في التقاط اهتزازات منطقة اللاشعور في نفس الشّخصيّة.

جانب آخر تميّز فيه القاص، وهو، دقّة اللّفظ لصحة المعنى والحالة الشّعورية فالمفردات والتراكيب تدلنا على الجوّ النفسي لكلّ تجربة حزينة صدم بها؛ إذْ تدور أغلب قصص مدوّنته **"ابتكار الألم"** حول فكرة أو مشهد أو حالة نفسيّة أو لمحة محدّدة من ملامح الحياة. قصص يسودها الصراع النفسيّ. وقد حرص الكاتب على تصوير الشّخصيّات قويّة في أدق صفاتها، وعلى تطوير هذه الشّخصيّات على حساب الحدث.

وقد يصف الكاتب الشّخصيّات وحركاتها من الخارج على نحو يحاول من خلاله الكشف عن طبيعتها الدّاخلية؛ فقد وصف القاص مشاعر الألم على نحو يلهب الشعور. من ذلك أيضا ما جاء في قصّة **"قبل الآن":" كان الرّجل لا يفقه من تلك التفاصيل الكثيرة التي يسردها الطبيب على مسامعه أي شيء غير أنّ (هالة) طفلته السمراء الرقيقة مصابة بمرض نادر وخطير بالقلب..مرض تأخر تشخيصه كثيراً ويستلزم عملية معقدة وعاجلة بالقلب..عملية مخاطرها كثيرة..وعدم إجرائها سريعاً هو حكم نافذ بالإعدام على الطفلة الجميلة.. لقد كان يخطط لعشاء شهي أمام مباراة لكرة القدم..لم يكن هناك في العائلة من يشتكي بقلبه..كيف يخبر أمها التي تنتظر عودتهما للمنزل مع زجاجة مضاد حيوي وخافض للحرارة! يشعر أنّ رأسه كدلو مملوء بالماء والرمل...قبل ساعة من الآن كانت حياة..ومنذ هذه اللحظة صارت حياة أخرى تمامًا.."**[1]. يريد الأب العودة إلى البيت لكنّه في الوقت نفسه ليس لديه الجرأة لأنْ يقابل زوجته؛ فهناك وقفات طويلة لتصوير مسرح الأحداث أو وصف مشهد من مشاهد المرض.

[1] -شريف محمد ثابت: عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص9-10.

لقد استفتحت القصّة بالشكوى ممّا آل إليه أمر الأب، وصار إليه حاله، واللّحظات التي عاشها تحت سطوة الألم. فقد أصابه الأرق ولفعه القلق، وشَمله الاضطراب؛ فلم يدرِ ما يصنع حيال مرض ابنته!..وهو حال التصبر والتثبت، ولكنّ قواه خارت وعذاباته طالت.

وإنْ يكن هذا الإطناب في وصف حالة شخصيّة **"الأب"** وتتصدر الحديث عنه لتقديم القصّة يقودنا إلى الاعتقاد بأنّه الشّخصيّة الرئيسة فيها، فإنّنا سرعان ما ندرك أنّه ليس تلك الشّخصيّة المحورية؛ إنّه شخصية دون الشّخصيّة الرئيسة إنْ صح التّعبير. يحاول القاص أنْ يعمق بها حدثه؛ فهي تسوق الشّخصيّة المحورية **"هالة"** إلى مصيرها المؤلم.

الكاتب لا يهتم بالمظاهر الخارجيّة والشكل الظاهر لشخصيّاته، إنّه يعيش مع أبطاله من الداخل في نفوسهم، وفي واقعهم العميق، مع أحاسيسهم، إذْ تمكن من تسليط الضوء على ما يجري فيها من توترات ومعاناة وآلام نفسيّة؛ وتشخيصها أمام عيني القارئ. لقد استطاع الكاتب أن يتعمّق الواقع من خلال اختياره الجيّد للأوصاف التي تعرض لنا هذا الواقع، فهو يعرف كيف يعمِّق موضوعات قصصه من جهة و يتعمّق نفوس شخصيّاته من جهة أخرى.

ومن الأمثلة عن دقّة اللّفظ المقرون بصحة المعنى والممزوج بالحالة النفسيّة الشّعورية للشّخصيّة القصصيّة، قول السّارد: **"سمعت صوت الطبيب يقول لـ (بابا) شيئا عن (عملية)..أي عملية يتحدثان عنها؟؟ شعرت بجفافٍ في حلقها وتسارعت نبضاتها..هل سيقومون حقاً بعمل عملية لها الآن؟؟؟ ألن تشاهد الكارتون الليلة؟ هي لا تعرف ماذا تعني الكلمة ولكنها تذكر منذ عام مضى عندما أجرى (محمد) أخوها الأكبر (عملية)...ألن يذهبا للبيت..؟؟ إنّها لا تريد عملية..إنّها تريد (ماما) الآن..تريد أن تلعب معها..تريد أن تنتهي من تلوين لوحتها لتريها لأبلة**

(سامية) غداً بالحضانة..تريد أن تشاهد الكارتون وهي تتناول طعام العشاء فوق الأريكة..تريد أن تذهب للمنزل!"[1].

من خلال هذا المقطع السّردي، نلاحظ كيف أنّ القاص حاول أنْ يختار من الأوصاف المادية ما يتناسب مع الأوصاف النفسيّة للبطل.

لقد وفّق الكاتب في المزج بين السّرد والوصف، دون أنْ يترك عنصراً يطغى على الآخر؛ فعرض بإيجاز قصّة الطفلة **(هالة)**؛ فكان عرضه ذاك نابعاً من الحدث الرئيسيّ في القصّة، مسايراً له، وليس مجرد استطراد أو إقحام لمعلومات هامشيّة. وكان توفِيقه في وصف ذاك، ناتجاً عن صدق عاطفته.

وتتشابه قصّة **"صاحبُ ظِلّه"** في مقصديتها مع قصّة **"قبل الآن"** حيث يتمّ رصد حالة إنسانيّة بائسة مضطهدة تبحث عن الدفء وعاطفة صادقة.

يُعْنَى كاتب القصّة بتصوير دواخل الشّخصيّات ونفسياتهم، وغالباً لا يمكننا فهم الشّخصية إلاّ إذا تعمقنا في أغوار نفسها، ويمكن أنْ يبرز البعد النفسي للشّخصيّة القصصيّة في أمور عدة[2]: الحصار النفسي والضجر ما جاء في قصّة **"صاحب ظلّه"**، الشكوى كما هو في قصّة **"حدث ذات يوم"** وقصّة **"الرسالة"**، الأفكار المزعجة في قصّة **"الشك"**، التشاؤم في قصّة **"للعبودية أيضا مذاق.."**، الشعور بالألم على نحو ما جاء في قصّة **"قبل الآن"** ، **"انتهاء امرأة"**، وصف مشاعر الحب والاشتياق على نحو ما جاء في قصّة **"توتر لحظي"**، وهذا ما نستشعره في قول السارد:**" أُولَدُ صباحاً حين تفتح باب غرفتي، تنطق اسمي همساً، فأشعر به بطيئاً كأنّه لا يريد أن يغادر شفتيها. أحاول أن أبدو هادئاً، فأخاف أن يسبقني إليها، أهرع**

[1] - شريف محمد ثابت: عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص10-11.

[2] - ينظر: نبهان حسون السعدون، جماليات تشكيل الوصف في القصة القصيرة، ص77-78.

لأخبرها كم تبدو جميلة هذا الصباح، فتهرب مني. أتبعها في المطر الطويل، الذي يتسع أحياناً ويضيق أحياناً أخرى. "[1].

إنّ الألفاظ أو التراكيب اللّغوية موازية للشّعور الوجدانيّ عند القاص، والأنموذج السّابق يؤكد ذلك. إنّ هذه القصّة تعمد على الوصف الدّاخليّ للشّخوص من بدايتها إلى نهايتها.

والجدير بالذكر، هنا، أنّ الفعل والقول الصادرين عن الشّخصية يؤدّيان دوراً في رسم أبعادها المتعدّدة ومعالمها المختلفة؛ "فلا يغفل ما لرّد الفعل الظاهر والخفيّ تجاه أفعال الآخرين ومواقفهم، وتصوير الأحاسيس الدّاخلية ومظاهرها من دور في إكمال مكونات الشّخصيّة ورسم أبعادها الحقيقية التي تجعل لدورها ومواقفها منطقاً يتماشى مع هذه المكوّنات وتلك الأبعاد"[2]. وهذا، في الحقيقة، ما تؤكده جلّ النّماذج التي اعتمدناها للدّراسة.

في المجموعة القصصيّة" **ابتكار الألم**"، لم يتوقف الكاتب كثيراً من أجل تقديم شخصيّات محدّدة ترسم أبعادها ومكوّناتها؛ تقدّم لنا فئة من الأشخاص لهم ملامحهم المعروفة بيننا لا يكاد وجودهم يختفي من مكان أو زمان، ومن هنا يستغني القاص عن عرض تلك الملامح واستحضار تلك الشّخوص والتي تكون نوعاً ما جاهزة. بناء عليه تترك القصّة هذه الناحية مركزة اهتمامها على نسج الأحداث والوقائع. وروعة الوصف. فضلاً عن اهتمامه البالغ بجزئيات القصّ، الزّمان والمكان. الأدب القصصي عند "**محمد جعفر**" في فحواه ائتلاف الشكل بالمضمون. ويتمثل سرّ نجاح هذه المجموعة القصصيّة في براعة أسلوب الكاتب، وفي تلك الصور الدقيقة التي يقدّم بها أحداث القصّة وشخوصها.

وقد لا نعثر في القصّة على بعض المواصفات التي تعطي بعض المميزات الخاصّة للشخصيات أو البطل مثلما نجد في قصّة **"للعبودية**

[1] - إيمان الدواخلي: مارا تخبز الخبز عند نهر إيتاجي، مجموعة قصصيّة، ص16-17.
[2] - صلاح رزق: القصّة القصيرة " دراسة نصيّة لتطور الشكل الفني"، ص14.

أيضا مذاق..". وقد تختفي الملامح والمعالم تماماً فتختفي معها الشّخصيّة ولا يبقى سوى اسمها والموضوع الذي يطرحه المؤلف.

في حين قد نجد بعض الأوصاف التي لا فائدة منها، على نحو ما تضمنته معظم قصص المدوّنة الجزائريّة **"ماذا تريد الأنثى..؟"** يصف القاص، مثلاً، البطلة في قصّة **"الفجيعة"**، كالآتي: **"أتذكر جيّداً ذاك الجسد الأهْيف المتناسق..كانت إذا تمشي تختال كفرس عربيّة..ميّادة..كانت إذا تتحدّث وإذا تضحك تتورّد وجنتاها..كانت ملامحها..كلّ ملامحها تنضج بالحياة"**[1]. لقد بالغ القاص في وصف المرأة، وفي نفس القصّة أمثلة كثيرة عن تلك المبالغة، ومن ذلك قوله: **"امرأة بشكل الحياة..بقامة السّماء ولذّة المطر شامخة كالآلهة..غامضة كلحظات السّفر..تترسل بعرق الموسيقى..هي ذي ندى كما أحببتها..امرأة شاعرة ساحرة كالأُغنيات"**[2].

في هذا المقطع السّردي، يطالعنا وصف؛ إنّه وصف صاغه الكاتب لنفسه، وهو لا ينْمو بنُموّ الحدث، وبالتالي يمكننا حذفه، فهو وصف لا فائدة منه. وأكبر عيوب هذه القصّة من الناحية الفنيّة غلبة وصف المرأة.

إنّه من الشائن وصف جسد المرأة من قبل الكاتب **"بلقاسم مسروق"**، حيث يقدّم لنا محاسنها ومفاتنها الجسدية؛ فيصف صورة لامرأة بكلّ ما تحمله من عيون وأرداف ونحوها، يقدّم امرأة جسداً، يشتغل بوصف أنوثتها فيصفها للمتلقّي: **"ما سِرُّ هذا الجمال الذي قذفتْهُ يدُ الإله في هذا الجسد الأُنثوي المتجانس؟ رأسٌ صغيرة مُستديرة..صدر بارز..خَصْرٌ دقيق..عجيزة ناتئة..فخذان مُكتنزتان وقامة مديدة"**[3]. إنّه لا يصف في المرأة إلاّ جمالها الجسماني المحبب لدى المجتمع الذكوري. وعبر السّرد

[1] - بلقاسم مسروق: ماذا تريد الأنثى..؟، مجموعة قصصيّة، ص24.

[2] - المصدر نفسه، الصفحة عينها.

[3] - بلقاسم مسروق: ماذا تريد الأنثى..؟، مجموعة قصصيّة، ص14.

والحوار، حظي الوصف بنصيبٍ موفورٍ منذ بداية القصّة إلى نهايتها، حتّى أوشكت القصّة أنْ تكون كلّها سلسلة من الأوصاف.

وللكاتب **"محمد جعفر"** في موضوع الجنس والعلاقة بين المرأة والرجل أسلوب آخر؛ ففي قصّة **"الفحل الذي أكل قلبه"**، يصف المرأة حسيّاً ولا يصف لنا محاسنها الجسدية. إنّ الكاتب لا يقدّم امرأة جسداً، فلا يشتغل بوصف أنوثتها، ولا تفاصيل جسدها. الأسلوب فيها يتجاوز الظواهر الخارجية. فالهدف من هذا النّص نقد صعوبة التأليف الأدبيّ.

في قصّة **"كذبة"** أيضا، وصفت الكاتبة المرأة حسيّاً ولم تصف لنا محاسنها الجسدية. تبين القصّة يأس الشّخصيّة من الحياة، فهي تصور امرأة تحاول أنْ تكافح في الحياة ولكنّ قوّة المصائب تجبرها على العودة إلى اليأس وتظل تعاني من مشاق الحياة. فتبدو **"المرأة المطلقة"** مسكينة مغلوباً على أمرها.

وكما يتجنب الكاتب "تقرير صفات شخصياته، يجب أنْ يتجنب كذلك تقرير المعنى، فالمعنى في القصّة يجب أنْ ينمو من بدايتها حتّى يبلغ قمته في نهايتها، ولا يمكن أنْ يفهم إلاّ من مجموع القصّة، فإذا احتوى جزء منها على المعنى دون الأجزاء الأخرى فإنّ ذلك معناه أنّ القصّة لا تصوّر حدثاً متكاملاً له وحدة"[1]. إنّ معنى القصّ ينشأ بانصهار العلاقات الداخلية بين عناصرها الجوهرية الثابتة.

ولا يمكن أنْ ننهي هذا الفصل دون الحديث عن اللّغة القصصيّة. إنّ اللّغة في هذه المجاميع القصصيّة، هي الأداة المنهجيّة، المرتكز الذي يمرّر الخطاب السّردي. إنّها الأساس الأوّل للبناء الأجناسي نثراً وشعراً؛ فاللّغة من العناصر الأساسية في بناء النسيج القصصي، وهي كالوصف والحوار والسّرد، تتوزع وظيفتها الأساسيّة في النّص القصصي منذ الجملة الأولى وحتّى نهاية الجملة الأخيرة. كما أنّها القوة الحاسمة لخلق الأفكار وتحديد

[1] ـ يوسف الشاروني: القصّة تطوراً وتمرداً، ص43.

الواقع[1]. لا يمكن أن تكون هناك رواية، ولا قصّة ولا شعر، بدون لغة قصصيّة، لغة روائية، لغة شعريّة.

إنّ اللّغة مكون داخليّ؛ أيْ أنّك "عندما تجد اللّغة الميسرة السهلة، المطابقة للأوضاع التي يمكن أنْ تتناولها القصّة، فإذن يمكن للقصّة أن تظهر، وهكذا ظهرت القصّة بطبيعة الحال"[2]. "يضع **"ثورنلي"** شروطاً ويحدد صفات خاصّة لاستخدام الكلمات واللّغة المناسبة لأسلوب القصّ،وهي"أنّ على الكاتب الذي يرغب في نقل تجربة شخصيّة القصّة في مجموعة من المشاهد أنْ يستعمل الكلمات على المستوى الحسّي الملموس في مجال الضوء واللّمس والذوق والصورة. فالكلمات (العمل، التجارة، الإسكان) كلّها كلمات مجرّدة، ولكن إذا قلت: (أرى فلاناً يدق مسماراً طوله ثمانية ملميترات في إطار الباب) فيمكنك أن تشير إليه وتصوره، وتراه، وتسمعه، وتشعر به."[3] كما هو الأمر في قصّة **"قبل الآن"**، إنّ اللّغة في هذه القصّة تبلغ حداً عالياً من التلقائيّة والبساطة، تفترضه المواقف والحالة النفسيّة للشّخصيّة.

إنّ الكاتب البارع هو من يجيد "اختيار الجُمل المكثفة والعبارات العذبة، والكلمات الخفيفة الموحية للمعنى"[4]. ويتبيّن جمال أسلوبه وخفته وعمقه، وسعة أفقه. وهو ما يميّز أعمال الكاتب المصريّ **" شريف محمد ثابت"**.

كما تمتاز كتاباته بالواقعية والبساطة في التّعبير إلى درجة الاستعانة بعبارات دارجة في العاميّة المصريّة، لكنْ دون التخلّي عن قواعد الفصحى وتراكيبها. إنّ الأسلوب اللّغوي الجامع بين البسيط والفصيح المعتمد في المجموعة القصصية **"عندما تمرض الفراشات"** قد خلق رغبة تذوقية لمقاربة النّصوص القصصية التي تتضمنها المجموعة، ومنه نتخيَر الآتي:

---

[1] - ينظر: صبيح الجابر، مدخل إلى فن القصة القصيرة، ص38.
[2] - أحمد اليبوري: تحولات القصة بالمغرب "مرحلة التأسيس"، ص23.
[3] - صبيح الجابر: مدخل إلى فن القصة القصيرة، ص39.
[4] - أحمد اليبوري: تطور القصة في المغرب "مرحلة التأسيس"، ص28.

"تركها وسافر، ولكنه لم يتحمل بُعده عنها أكثر من شهرين فعاد إلى الوطن راكباً البحر لأنّه لا يملك ثمن الطائرة..تقاذفته أمواج اليم العابسة وكأنها تكره الراجعين..ثم استقل بعدها السيارة (البيجو) البيضاء المعتادة من الميناء إلى مدينته..القيظ الشديد يلهب الأسفلت الذي يكوي بدوره مطاط الإطارات المهترئة..دخان أزرق يغيب في جوف السائق المنتشي بأغانٍ صاخبة وعيناه لا تكادان تميزان حواف الطريق المغطى بالرمال الهائجة.. "[1]. لقد كتبت القصّة بلغة جميلة وأسلوب سهل ينبئانِ عن تجربة وتمرس بفنّ القصّة عند هذا الكاتب.

القصّة هي حكاية قصيرة تقتصر على سرد حادثة محدّدة الشّخوص والأزمنة والأمكنة نظراً لقصر شكلها، ولهذا فإنّها لا تحتمل الاستطراد ولا الإسهاب في السّرد. وتحقيقاً لذلك يوظف الكاتب لغة مكثفة بسيطة مستوفية المعنى.

نموذج آخر للّغة الجامعة بين الفصاحة والبساطة، لنتأمل المقطع السّردي من قصّة **"صرخة أمل"**. يقول القاص: **"يبدو أن الحكمة من وجود أشخاص مثله على قيد الحياة لا تختلف كثيراً عن حكمة وجود الجرذان والخفافيش والصراصير..مجرد (ديكور) أو مجاميع إضافية للمشهد الرئيسي كي تضفي زخماً للأحداث..! زفر للمرة الخمسين ثم طالع ساعته التي تشير إلى الثالثة إلاّ خمس دقائق صباحاً.. أعاد رأسه مكانها ناظراً على السقف في شرود.. لقد صار يجهل هويته وملامحه..ويوماً ما سيرى وجهاً غريباً عنه يبادله النظرات في المرآة! لأوّل مرة يكتشف أنّ الصمت مطبق وعميق..إنّه يكاد يسمع همس الشياطين من حوله"**[2]. من خلال هذا المقطع يتضح أنّ الكاتب يتعامل مع اللّغة تعاملاً وجدانياً.

لقد وُفِق الكاتب في استخدام أداته اللّغوية البسيطة الصحيحة من دون أيّ لغوٍ أو ركاكة، ولم يستخدم مرّة واحدة مفردات أو تراكيب عاميّة، أو

[1] ـ شريف محمد ثابت: عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص17.

[2] ـ شريف محمد ثابت: عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص72.

مفردات فصيحة نادرة الاستعمال أو صعبة الإفهام. كما أنّ "**شريف محمد ثابت**" يعطي الانطلاقة، منذ أوّل سطر من قصصه لآلية لغوية كثيفة في غاية الإقناع والتأثير.

لقد جاءت الأفكار عميقة، تكشف أهلية الكاتب على ابتكار المعاني وتوليدها؛ إذْ يلحق الفكرة بأفكار من جنسها تعمّقها وتوضّحها. ورغم الإيجاز الذي اتسمت به الأفكار فإنّها استوفت المعاني المقصودة.

ميزة أخرى تُذكر للكاتب، وهي اعتماد شريحة اجتماعيّة ذات ثقافة عالية وبمراكز اجتماعيّة، وتملأ مساحاتها الدّاخليّة بالكثير من التفاؤل و التأملات والحلول؛ ففي هذه المدوّنة القصصية نجد الشّخصيّات كلّها إمّا موظفين أو أساتذة أو شخصيّات من ذوي الشهادات باستثناء قصّة "**الخطيئة**". ففي قصّة "**1983**"، بطل القصّة "طبيب"، قصّة "**جميلة**" بطلها مهندس معماري، وهذا ما يجعل لغتها وسياق حياتها يكتسب بعداً ثقافياً وتحليلاً عقلياً للقضايا التي تعالجها كلّ قصّة.

لم تعد مهمّة اللّغة مجرّد الإخبار، "وإنّما أصبحت اللّغة وسيلة للتّعبير عن النظام الاجتماعيّ، ووسيلة لرصد حركات الإنسان المختلفة، من خلالها تصل إلى نظام الفكر حيث أنّ اللّغة تحوي ايقاعاً ودلالة نفسيّة واجتماعيّة، ممّا يكسب اللّغة خصوصية التوظيف، والتشكيل"[1]. وأحسن نموذج عن ذلك المدوّنة المغربيّة "**عُبُور**".

إنّ المدوّنة مكتوبة بلغة أدبيّة بسيطة بَنَتْها الكاتبة على تنوّع الأفكار وتعدّد الملفوظات؛ فقد جسّدت وعرضت الأفعال والأقوال بصورة تظهر أحداث قصصها وكأنّها تجري أمام القارئ أو المتلقّي المتحمّس لمعرفة نهاياتها، إنّها لغة منفتحة على قضايا الواقع العربيّ الراهن عامّة والمغربيّ خاصّة. تستخدم في الغالب الكلام اليوميّ، الذي يعطي الشّخصيّات هويّتها المتفرّدة. عرضت أحداثها بشكلٍ لغويّ محسوس وبسيط دون أيّ إيغال في

[1] - محمد نجيب التلاوى: طه حسين والفن القصصي، مطبعة الأمانة، مصر، ط:1، 1986، ص17.

البيان، بعيدة عن التكلّف، سواء من حيث المفردات أو التراكيب. فلنتأمل المقطع السّردي التالي والمقتطف من قصّة **"الرسالة": " حين أخبرت الوالدة باقتراب خطوبتي من رجل تعرفت عليه منذ سنة، معلنة إياها أنه وأنه، وأنه.. انتفضت كالدجاجة خائفة، واستغربت كيف أقبل على الزواج من رجل انتحرت زوجته الأولى في ظروف غامضة..**

لا أعرف كيف حصلت الوالدة على هذا الخبر اليقين، والذي زعزع ثقتها بي، ومرضت بسببه أسبوعاً كاملاً. قالت لي ذات عشية بحزن عميق: سأخبر أعمامك وأخوالك لحضور هذا الزواج الناقص، وأنت أدرى بما تفعلين"[1]. إنّ اللّغة هنا تحمل زخماً من الأحاسيس. هكذا تبدو اللّغة في هذا المتن القصصي لـ**"خديجة بوتني".**

ومن الظواهر الفنّيّة في مجموعتها القصصيّة؛ صحة اللّغة وجمالها، بحيث لا نجد أيّة أخطاء لغوية (نحويّة أو أسلوبيّة أو طباعيّة). قصص المجموعة ليست حكايات تحكى بقدر ما هي أشكال جماليّة لغويّة، لا يَكمُن جمالها في مكوّناتها الجزئية: أشخاص، أشياء، أمكنة،... وطريقة عرض تفاصيلها الدّقيقة فحسب بقدر ما يكمن في العلاقات الجماليّة التي تشترك في نسجها.

كاتبتها امرأة متميّزة بثقافتها، اشتغلت في المجال الصحفي؛ فعرفت فنّ الاختزال، وبناء الصورة الفنّيّة، للكاتبة مساهمات عديدة في كتب جماعية: **"بم يحلم الشباب؟"، "التحرش الجنسي"، "جريمة"، "طفولة معنفة"، "الجسد الأنثوي"،...**وغيرها من المواضيع المتنوّعة، ففهمت التنوّع. ممّا جعلها تقدّم قصصها بسرد مكثّفٍ، دقيقة العبارة. وتنتقي مفردات دالة على المعنى.

خطاب هذه المجاميع القصصيّة يستخدم في الغالب اللغة اليوميّة، التي تمنح الشّخصيّات هويّتها المتميزة. هذه القصص، على حدِّ تعبير الكاتبة المغربية **"خديجة بوتني"**، "تلامس الواقع، تفعل وتفتعل فيه شخصيّات

[1] - خديجة بوتني: عبور، مجموعة قصصيّة، ص25.

من المدينة والبادية، رجالاً ونساءً، شباباً وشيوخاً، منهم المثقف ومنهم المتعلّم ومنهم الأميّ، منهم العامل، ومنهم الإطار، منهم من يحلم، ومنهم من يتوهم، منهم من يحب ومنهم من يبغض، منهم من يتساءل لأنّ شيئا ما يبعث فيه الضجر، ومنهم من لم يتساءل قط.."[1].

وينبغي أنْ لا يفارق المستوى التّعبيري للمجتمع الذي يكتب عنه؛ "أي في لغته وصياغته وتركيبه الفنّي مستوى الشعب والعامّة والجماهير والكادحين من الطبقة الدنيا. لهذا، نراهم يدعون إلى أن تدخل لغة الشعب (العاميّة) الأعمال الأدبيّة حتّى يتم بهذا التلاؤم بين التّعبير والشكل والمضمون"[2]، حيث تنبني لغة السّرد على خصوصية ترتبط بالنّمط الاجتماعيّ الذي تنتمي إليه الشّخصيّة القصصية؛ فمن غير المعقول أنْ يجعل الكاتب شخوص قصصه تتكلم بمستوى لغويّ واحد، فمن البديهي أنّ "أيّ قصّة تحاكي حدثاً وإنّ أي حدث يحاكي الواقع، وحتّى يقنع القارئ بواقعية أحداث قصصه فلا بد أنْ يجعل شخوص قصته تتكلّم وتفكر باللّغة التي تفكر وتتكلم بها في الحياة"[3]. ولذلك، يزاوج القاص بين اللّغة العربيّة الفصيحة والعاميّة وتوظيف الكلام العادي، لغة التفاهم والتحاور اليوميّة.

وتأسيساً على ذلك، فإنّ استعمال الكاتب "للكلمات التي فيها عاميّة والجنوح إلى التّعابير ذات الطابع العاميّ، قد يقصده الكاتب ذلك قصداً، وقد يفرضه الموقف أو الموضوع. وهي كلمات معبرة بفعل شيوعها على الألسنة ممّا يمنحها تأثيراً خاصّاً لقربها من استعمالات النّاس ممّا يساهم في سرعة الاستيعاب للفكرة"[4]؛ فالكاتب حين يتخذ طريقة أو أسلوباً ما في كتابة القصّة، فإنّه لا يفعل ذلك اعتباطياً "يتم بموجبه اختيار تقنيّات سرديّة محدّدة بدقة تبعاً لسهولة بعضها أو تعقيد البعض الآخر، أوْ أنّ بعضها يحقق

[1] ـ المصدر نفسه، غلاف المجموعة القصصيّة.

[2] ـ محمد زغلول سلام: النقد الأدبيّ الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط:1، دس، ص422.

[3] ـ رشاد رشدي: فن القصّة القصيرة، ص119.

[4] ـ عمر بن قينة: دراسات في القصّة الجزائرية "القصيرة والطويلة"، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، ط:1، 2009، ص140.

جماليّة، ليأخذ بيدنا إلى ذروة ما يصبو إليه"[1]. ونحسب أنّ النماذج النّصية التي تستجيب لهذه الخصوصية متعدّدة وكثيرة.

على هذا الأساس، يمكن أنْ نعتبر قصّة "**1988**" للكاتب "**شريف محمد ثابت**" من النّصوص التي تكتسب هذه الخصوصية، من خلال إشباع اللّغة حسياً بالمعنى والدلالة تدل على أنّه قاص متمرس.

ومن المقاطع السّرديّة التي ورد فيها استعمال اللّغة العاميّة الفجة على ألسنة بعض الشّخصيّات، قول القاص:

-ايهْ اللِّي رماك الرَّمْيَة السُودة دي؟؟؟

- خد..الهيكل...حتحتاجه أَوَلْ سَنَتِين

- عموماً الله يرحمُ تفسَحْ كِثِيرْ..من (مصر الجديدة) لـ(مصر القديمة)"[2].

ما يميّز المدوّنة الجزائرية **"ماذا تريد الأنثى..؟"** استعمال الكاتب اللّغة العربية الفصحى اليسيرة في مبناها ومغزاها، بحضور قويّ للّهجة الجزائريّة المحليّة مع حسن التوظيف والاستعمال الذي يفضي إلى تعميق الدلالة، وإشعار القارئ بالروح المحلية للنّص.

بقي أنْ نشير، إلى أنّ المعنى ينشأ من الشكل؛ بحيث لا يتأتى من إقحام النّصّ في سياق نفسي أو اجتماعي أوسياسي..خارج عنه، وإنّما يتأتى من استنباط معنى الشكل لا شكل المعنى، أي محاولة الوقوف على ما تنطوي عليه أشكال السّرد من أبعاد في ذاتها. ومن أمثلة ذلك الربط بين الرّاوي والسلطة، والحوار والمشاركة، والرّؤية من الخلف والاحتواء، والرؤية المصاحبة والذاتية، والرؤية الخارجية والحياد..

---

[1] - عبد الحفيظ بن جلولي: نصّية الخروج في رواية "غابت سعاد"، مجلة أبحاث في الرواية العربية، منشورات مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 2015، ص91.

[2] - شريف محمد ثابت: عِنْدما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ص24-24.

غير أنّ هناك وجهة ثانية مدارها إدراج الخطاب السّردي في سياق تلفظي، وذلك بتركيز عمل القارئ أو المتلقّي على التخطيب لا على الرسالة. وهو ما يبتر الصّلة بين القراءة والمرجع انطلاقاً من قطع الصلة الميتافيزيقية بين الكلمات والأشياء[1].

من جهة ثالثة، فإنّ السّرديات المعاصرة تبحث في وظيفة القصص لا في شكلها البنائيّ بالضرورة، وتدرس دلالة النّص وفاعلية السّياق وشتى وسائل التّعبير الأدبيّ.

والخلاصة المستقاة ممّا سبق دراسته في هذا الفصل، نلخصها على النحو الآتي:

- إنّنا لا نستطيع أنْ نتحدث عن حركية السّرد في القصّة، من غير متابعة زاوية الرّؤية التي تصدر عنها مجمل الأفعال المحركة للحدث القصصي الذي يتقاطع مع الأزمنة والأمكنة في الوقت ذاته.

- إنّ الصور الوصفية تنمّي حركة العمل القصصي وتعمّق مضمونه.

-إنّ نسيج القصّة من لغةٍ ووصفٍ وحوارٍ وسردٍ هي عناصر تقوم على خدمة الحدث؛ هذه الوظيفة هي تصوير حدث متكامل له وحدة، و هو ما يسهم بالضرورة في الكشف عن معنى العمل الحكائيّ.

- القصّة القصيرة وحدة متكاملة لا يمكن الفصل بين بنائها ونسيجها. فليس ثمّة أيّ أهمّية للبناء على حساب النسيج.

[1] -ينظر: محمد نجيب العمامي ونور الدين بنخود، النّص السرّدي وقضايا المعنى، ص19.

الخاتمة

في بدء المنتهى لدراستنا التي طال سردها، وإنْ قصرت عن بلوغ كلّ المبتغى لإيفاء الموضوع حقّه من البحث، يحْسن بنا أنْ نعرض لأهمّ النّتائج التي ستكون بمثابة إجاباتٍ عن الإشكالات التي كنا قد طرحناها في مقدمة هذه الدّراسة.

01- إنّ كلّ الاختلافات التي تباعد بين الرواية والقصّة هي اختلافات ذات مساس بالشكل والمضمون معاً.

02- البنية هي تلك العناصر التي تتيح لنا أنْ نرى النّموذج ذا المعنى في العمل القصصي.

03- تتخذ البنية السّردية في القصّة القصيرة سيرة لا نعهدها في البناء الروائي؛ فهي تسلك وجهة مغايرة تماماً.

04- تتكوّن الرواية من عناصر كثيرة، بينما في القصّة قد تكتفي بإيراد عناصر قلِيلة ذات وظيفة محدّدة بدقّة، نظراً لقصر شكلها.

05- تعتمد الرواية في تحقيق معنى النّص على خاصية التجميع والتوسيع في عرض الأحداث والوقائع إلى درجة الاستطراد والإسهاب. في حين، تعتمد القصّة على توظيف وسائل الإخبار والتكثيف والتركيز؛ إنّها مكثّفة موحية تترك أثراً انطباعياً عميقاً لدى القارئ.

06- تهتمّ الرواية بالشّخصيّات وعوالمها، بينما القصّة لا يعنيها البعد السيكولوجي بقدر ما يعنيها الحدث.

07- تتكثّف في الرّواية الأمكنة والأزمنة بمختلف أنواعها؛ فالنطاق المكاني السّردي في الرّواية متعدّد مقارنة بالأقصوصة، ذلك أنّ التوزيع البنائي المعماري في النّص الروائي يسمح بتعدّد الأمكنة بخلاف النّص القصصي.

08- يسمح هذا التوزيع البنائي المعماري في الرواية، أيضاً، بتعدُّد الأصوات، والرواة، ويتّجه بالحكاية إلى متقبّل النّص، مهما تكن وضعيته أو علاقته بالقصّة المرويّة. ولهذا يمكن أنْ تتبدّل وجهة النّظر من فصل إلى آخر، بينما تحافظ القصّة على وجهة نظر واحدة غالباً.

09- القصّة القصيرة جملها دقِيقة جدّاً ولا تميل إلى الاستطراد، وتتعالى على الوصف إلاّ للضرورة. أما الرواية فالوصف فيها ضروري.

10- بعد قراءة النّصوص القصصيّة التي أخذناها كنماذج للدّراسة، يمكن القول إنّ عناصر القصّة (الحدث، الشّخصيّة، الزمان، المكان، الصيغة، والوصف) قد تفاعلت مع بعضها في الكشف عن المعنى تفاعلاً قوياً. إنّ كلّ عنصر من عناصر القصّة له وظيفته المعيّنة التي يؤديها بالاشتراك مع غيره من العناصر اشتراكاً حتمياً، ويسهم، بالضرورة، في الكشف عن المعنى.

11- إنّ الإجابة التطبيقية من خلال هذه الدّراسة تقضي بأنّ مدار الأمر يكمن في دقّة اختيار مكوّنات البناء، ولا فضل لعنصر من عناصر القصّة على آخر في إحداث الغاية التي يصبو إليها المؤلف.

12- تشكل القصّة القصيرة جسداً سرديّاً متناغماً ينسجم فيه الشكل والمضمون، يلتحمان معاً لأداء رسالة يبْتغيها الكاتب؛ فلا تخفى أواصر القربى بين البنية والمعنى، ولا يهمل المعنى في سبيل المبنى. إنّ القصّة ليست شكلاً أو مضموناً فقط، وإنّما هي هذا وذاك.

13- وعلى الرغم ممّا قلناه، فإنّ السّرديات المعاصرة لم تغيّب دور القارئ في بناء سرديّة النّص وتمثّل بُناه، لأنّ معنى القصّة ليس منفصلاً عن تجربة القراءة.

14- إنّ البنية ليست واحدة ومتماثلة في جميع التجارب القصصيّة التي تعرضت لها هذه القراءات؛ إذْ تتمايز عناصر القصّة، سواء داخل نفس العمل الحكائيّ أو بالمقارنة مع الأعمال الحكائية الأخرى. وبذلك، فإنّ النّصوص السّردية لها هويّات متغيّرة ومتميّزة تعبر عن تعدّد الأشكال.

ويبقى، في النّهاية، أنْ نقول إنّ من حقّ هذه المجاميع القصصيّة علينا الإشادة بالوعي الفنّي الذي تجسّده، متمثّلا في وضوح الهدف المنشود، وفي إحداث الغاية التي يصبو إليها المؤلِّف.

لقد أدرجنا ما نعتقده بالخصائص الفنّية لبنية القصّة القصيرة، ولعلّ ما ذكرناه يعتبر كافياً لإعطائنا صورة، إنْ لم تكن كاملة الوضوح، فهي أقرب إلى الوضوح وكافية لمساعدتنا في إدراك البنية السّردية للقصّة القصيرة وتحديدها.

ومن جملة الاقتراحات والتوصيات التي نوصي بها من خلال دراستنا هذه، تتلخّص كالتّالي:

أ- توسيع البحث في السّرديات المعاصرة من حيث الإجراء والتطبيق ليلج مختلف المقاييس والتخصصات الأدبيّة المختلفة.

ب- توصية بِبُحوثٍ متابعة لهذا البحث يمكن أن تتناول إشكالات أخرى في نفس الموضوع.

جـ- دراسة نماذج قصصيّة من عدّة أقطار عربيّة، حتى تكون الأحكام والنتائج عامّة للقصّة العربيّة.

وأخيراً، لا يسعنا إلاّ أنْ نعترف بأنّ هناك نقاطا عديدة في حاجة إلى دراسة ومناقشة، وهي ما لم يتسع لها وقتنا وبحثنا أيضاً. فما البحث إلاّ نتاج جهد واجتهاد، وقد اغترفنا من كأسيهما بقدر ما استطعنا، بغية تقديم البحث على أكمل وجه. نسأل الله تعالى أن نكون قد أوْفينا هذه الأطروحة متطلبات البحث العلميّ - ولو بالقليل - خدمة للغتنا العربيّة وآدابها.

والحمد لله رب العالمين.

قائمة المصادر والمراجع

أ-المصادر:

01- إيمان الدواخلي: مارا تخبز الحياة عند نهر إيتاجي، مجموعة قصصيّة، ن للنشر والتوزيع، مصر، ط:1، 2015.

02- بلقاسم مسروق (ابن الرّمل): ماذا تريد الأنثى..؟، مجموعة قصصيّة، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، الجزائر، ط:1، 2013.

03- خديجة بوتني: عُبُور، مجموعة قصصيّة، دار أبي رقراق للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، ط:1، 2018.

04- شريف محمد ثابت: عندما تمرض الفراشات، مجموعة قصصيّة، ن للنشر والتوزيع، مصر، ط:1، 2016.

05- عائشة موقيظ: بَردُ دِسَمْبر، مجموعة قصصيّة، منشورات مجموعة البحث في القصّة بالمغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، ط:1، 2013.

06- محمد جعفر: ابتكار الألم، مجموعة قصصيّة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط:1، 2018.

ب-المراجع:

01- أحلام الحادي: جماليات اللغة في القصة القصيرة" قراءة تيار الوعي في القصّة السعودية 1970-1995"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 2004.

02- أحمد زلط: رؤية تحليلية في الأدب القصصي وجماليات النّص، هبة النيل العربيّة للنشر والتوزيع، مصر، ط:1، 2009.

03- أحمد شربيط: تطور البنية الفنيّة في القصّة الجزائرية المعاصرة" 1947-1984"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998.

- أحمد طالب:

04- جماليات المكان في القصّة القصيرة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط:1، دس.

05- القصّة القصيرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط:1، 2006.

06- أحمد طاهر حسنين وأحمد غنيم وحازم شحاته: جماليات المكان، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط:2، 1988.

- أحمد مرشد:

07- البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:1، 2003.

08- تنويعات سردية في الرواية العربية الحديثة، وزارة الثقافة السورية، سوريا، دط، 2019.

09- أحمد الناوي بدري: سرديات "الرّاوي والرّوائي"، دار الحوار، سوريا، ط:1، 2016.

10- أسماء محمد الرزيقات : النقد العربي الحديث "محمود سيف الدين الإيراني أنموذجا"، دار جليس الزمان، عمان، دط، 2011.

11- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظريّة والتطبيق، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، لبنان، ط:2، 2015.

12- إيهاب سعيد النجمي: تعدد المعنى "تحرير وتأصيل"، كلية الإلهيات، جامعة قسطمونى، تركيا، دط، دس.

13- برادة محمد: أسئلة الرواية أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط:1، 1993.

14- حسن بحرواي: بنية الشكل الروائي" الفضاء-الزمن-الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط:1، 1990.

15- حسن غريب أحمد: التقنيات الفنيّة والجمالية المتطورة في القصّة القصيرة، مكتبة الكتب، القاهرة، دط، دس.

16- حسن نجمي: شعرية الفضاء "المتخيل والهوية في الرواية العربية"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط:1، 2000.

17- حميد لحمداني: بنية النّص السردي "من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربيّ، الدار البيضاء، ط:3، 2000.

18- ربيع الصبروت: قضايا القصّة الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ط: 1، 1993.

19- رشاد رشدي: فن القصّة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط:1، 2009.

20- ركان الصفدي : الفن القصصي في النثر العربي حتّى مطلع القرن الخامس هجري، الهيئة العامة السّورية للكتاب، دمشق، دط، 2011.

21- زكريا إبراهيم: مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، مكتبة مصر،مصر، دط، دس.

22- زين العابدين: قراءة وإقراء النصوص السّرديّة "أوراق عبد الله العروي نموذجا"، مطبعة فضالة، المغرب، ط:1، 1997.

23- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دط، 1970.

24- سيد حامد النّسّاج : القصّة القصيرة، سلسلة كتابك 18، دار المعارف، القاهرة، دط، 1977.

25-سيزا قاسم: بناء الرواية "دراسة في ثلاثية نجيب محفوظ"، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط:1، 1985.

26- سلوى السعداوي: قراءات في نصوص سرديّة، مركز النشر الجامعي، منوبة، دط، 2015.

- شعيب حليفي:

27- السرد والحكاية " قراءات في الرواية المغاربية"، مختبر السّرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، ط:1، 2010.

28- النّص وهوية المعنى، الكتاب السنوي لأعمال مختبر السّرديّات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ع:02، 2018.

29- صبيح الجابر: مدخل في فن القصّة القصيرة، جامعة التحدّي، بيروت، دط، 1999.

30- صلاح رزق: القصّة القصيرة " دراسة نصيّة لتطور الشكل الفني"، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط:3، س:2001.

31- صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط:1، 1998.

32- عبد الحق بلعابد: عتبات النص "جيرار جنيت من النصّ إلى المناص"، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط:1، 2008.

- عبد الرحيم الكردي:

33- الرّاوي والنّص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط:1، 2006.

34- البنية السّرديّة للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط:3، 2005.

35- عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النّص القصصي الجزائري الجديد "بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات"، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2011.

- عبد الله إبراهيم:

36- السّردية العربية بحث في البنية السّرديّة للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط:2، 2000.

37- المتخيل السّردي "مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط:1، 1990.

38- عبد الله الركيبي: القصّة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،لبنان، دط، 2009.

39- عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، جدة، دط، 1985.

40- عبد الملك بدر: المكان في القصّة القصيرة في الإمارات، المجمع الثقافي، أبو ظبي ، دط، 1997.

41- عبد المالك كيجور: الطاهر وطار" تقنيات السرد"، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ط:1، 2015.

42- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي، معالجة تفكيكية سيميائيّة مركّبة لرواية "زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط،1995.

43- عبد الهادي أحمد الفرطوسي: سيميائيّة النّص السّردي، المكتبة الوطنية، بغداد، دط، 2007.

44- عثمان عبد الفتاح: بناء الرواية "دراسة في الرواية المصرية"، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، 1960.

- عز الدين إسماعيل:

45- الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط:9، 2013.

46- القصّة الشعبية في السودان "دراسة فنية في الحكاية ووظيفتها"، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، دط، 1981.

47- عمر بن قينة: دراسات في القصّة الجزائرية "القصيرة والطويلة"، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط:1، 2009.

48- فائق مصطفى: سحر السرد، تموزة للطباعة والنشر، دمشق، ط:1، 2015.

49- فتحي الأبيارى : فن القصّة عند محمود تيمور "دراسة نقدية تحليلية"، دار الاستقامة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 1964.

50- فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية "دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة"، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ط:1، 2010.

51- فاتح عبد السلام: الحوار القصصي " تقنياته وعلاقاته السّرديّة؛ دراسات أدبية"، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، العراق، ط:1، 1999.

52- فريدة إبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية "دراسة نقدية"، دار غيداء، الأردن، ط:1، 2012.

53- فاطمة الشيدي: المعنى خارج النّص "أثر السياق في تحديد دلالات الخطاب"، دار نينوي، دمشق، دط، 2011.

54- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي "إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:3، 2002.

55- محمد أمين العالم: البنية والدلالة في القصّة والرّواية العربية المعاصرة، دار المستقبل العربي، مصر، دط، 1994.

56- محمد بشير بويجرة: بنية الزّمن في الخطاب الرّوائي الجزائري (1970-1986) "المؤثّرات العامّة في بنيتي الزمن والنّصّ"، ج:01، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، دس.

57- محمد بوعزّة: تحليل النّص السّردي "تقنيات ومفاهيم"، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، دار الأمان، الرباط، ط:1، 2010.

58- محمد تحريشي: في الرّواية والقصّة والمسرح "قراءة المكونات الفنّية والجمالية السّردية"، دار النّشر، حلب، ط:1، 2007.

59- محمد زغلول سلام: النقد الأدبيّ الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط:1، دس.

60- محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبيّ على ضوء المناهج النقدية الحديثة "دراسة في نقد النقد"، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط:1، 2003.

61- محمد محيي الدين مينو: فنّ القصّة القصيرة "مقاربات أولى"، منطقة دبي التعليمية، دبي، ط:3، دس.

62- محمد نجيب العمامي: الوصف في النّص السّردي بين النظرية والإجراء، دار محمد علي للنشر، تونس، ط:1، 2010.

63- محمد مصايف: القصّة القصيرة العربيّة الجزائريّة في عهد الاستقلال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط:1، 1982.

64- محمد نجيب التلاوى: طه حسين والفنّ القصصي، مطبعة الأمانة، مصر، ط:1، 1986.

65- محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السّردي "نظرية غريماس"، عالم الكتاب، تونس، دط، 2006.

66- ميخائيل نعيمة: دروب، مؤسسة نوفل، بيروت، دط، 1975

67- مصطفى غلفان: اللّسانيات البنيوية "منهجيات واتجاهات"، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط:1، 2013.

68- مصطفى الفاسي: البطل في القصّة التونسية حتّى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1985.

69- المهدي إبراهيم الغويل: السياق وأثره في المعنى، أكاديمية الفكر الجماهيري، ليبيا، ط:1 ،2011.

70- نبهان حسون السعدون: جماليات تشكيل الوصف في القصّة القصيرة "قراءة تحليلية في المجموعات القصصية لهيثم بهنام بردى"، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط:1، 2014.

71- نجم محمد يوسف: فن القصّة، دار الثقافة، بيروت، ط:5، 1966.

72- ندى يسرى: سيميوطيقيا الفضاء المكاني، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مختبر السّرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 2015.

73- نصار حسين: صور ودراسات في أدب القصّة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، 1977.

74- هادي شعلان البطحاوي: مرجعيات الفكر السّردي الحديث، الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط:1، 2016.

75- هاشم ميرغني: بنية الخطاب السّردي في القصّة القصيرة، شركة مطابع السودان، السودان، ط:1، 2008.

76- وليد قصاب: مناهج النّقد الأدبيّ الحديث، دار الفكر، دمشق، دط، 2007.

77- يوسف تغزاوي: القارئ وإنتاج المعنى"مفاهيم وتطبيقات"، مطبعة بنلفقيه الرشيدية، المغرب، ط:1، 2012.

78- يوسف الشاروني: القصة تطوراً وتمرداً، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط:2، 2001.

79-🕮 ياسين النصير: ما تُخفيه القراءة " دراسات في الرّواية والقصّة القصيرة"، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط:1، 2008.

جـ الكتب المترجمة:

01-🕮 إيزيكى أندرسون إمبرت: القصّة القصيرة " النظرية والتقنية"، تر/ علي إبراهيم وعلي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 2000.

02-🕮 تودوروف كِنت وكوهن شولز: القصّة- الرّواية- المؤلف"دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة"، تر/ خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط:1، 1997.

03-🕮 جون ستروك: البنيوية وما بعدها من ليفي شترواس إلى دريدا، تر/ محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1996.

04-🕮 رشيد التريكي: الجماليات وسؤل المعنى، تر/ ابراهيم العميري، الدار المتوسطية للنشر، بيروت، ط:1، 2009.

🕮- رولان بارت:

05-🕮 التحليل النصّي" تطبيقات على نصوص من التوراة والانجيل والقصّة القصيرة"، تر/ عبد الكريم الشرقاوي، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، دط، دس.

06-🕮 س/ز، تر/ محمد الرافه البُكري، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ليبيا، ط:1، 2016.

07-🕮 رولان بارت و تودوروف وآخرون: طرائق تحليل السّرد الأدبيّ ، تر/ الحسين سحبان، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط، ط:1، 1992.

08-🕮 شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي" الشعرية المعاصرة"، تر/ لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط:1، 1995.

09- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر/ غالب هلسا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط:2، 1984.

10- لوبوك بيرسي: صنعة الرواية، تر/ عبد الستار جواد، دار مجدلاوي، عمان، ط:2، 2000.

11- ميخائيل باختين: أشكال الزّمان والمكان في الرّواية، تر/ يوسف حلاّق، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 1990.

12- هنري بيجوان وفليب تواورن: المعنى في علم المصطلحات، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط:1، 2009.

13- ولسن ثورنلي: كتابة القصّة القصيرة، تر/ مانع حماد الجهني، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط:1، 1992.

14- وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، تر/ يوئيل عزيز، دار المأمون، بغداد، ط:1، 1987.

15- يان مانفريد: علم السرد، تر/ أماني أبو رحمة، دار نينوي، دمشق، ط:1، 2011.

د- القواميس والمعاجم:

01- ابن منظور: "لسان العرب"، تح/ عبد الله الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، مج:05، دار المعارف، القاهرة، د ط، دس.

02- جيرالد برنس:

03- قاموس السّرديات، تر/السيد إمام ، ميريت لنشر المعلومات، القاهرة، ط:1، 2003.

04- المصطلح السردي، تر/عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط:1، 2003.

05-جان لا بلانش وج.ب. بونتاليوس: معجم التّحليل النّفسي، تر/مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع ، بيروت، ط: 3، 1997.

06- سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النّقد الأدبيّ المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط:1، 2001.

07- لطيف زيتوني: معجم مصطلح نقد الرّواية (عربي- انجليزي- فرنسي)، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، ط:1، 2002.

ه- المجلاّت والدوريات:

01-أحمد طالب: المرأة والثورة في القصّة القصيرة، مجلة الفضاء المغاربي، تلمسان، الجزائر، ع:11، ماي2011.

02- إدريس الخضراوي: تفكيك أنساق الكراهية في رواية "مديح الكراهية"، مجلة أبحاث في الرّواية العربية، منشورات مختبر السّرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 2015.

03- الحبيب شبيل: من البنية إلى المعنى "المقامة المضيرية"، مجلة الآداب، لبنان، ع:01، 1990.

04- سعيد بنعبد الواحد : بعض آراء خوليو كورتازار في القصّة، مجلة قاف صاد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ع: 02، 2005.

05- ضياء عبد الرزاق أيوب وآزاد عبد الله محمد خورشيد: الزمان والمكان في القصّة القصيرة في أدب زهدي الداوودي، مجلة ديالى، العراق، ع:51، 2011.

06- عبد الحق مجيطنة :الأصول الابستيمولوجية للنّظرية السّرديّة، مجلة أيقونات، الجزائر، مج:06، ع: 06، 2018.

07- عبد الرزاق علا: الرؤية السّردية في القصّة الشعبية الجزائرية- قراءة في قصّة" عمار الغبي"، مجلة بحوث سّيميائيّة، الجزائر، مج:08،ع:14، 27جوان2019.

08- عماد الدين خليل: الرؤية السّرديّة في رواية الإعصار والمئذنة طه حسين، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية، اليمن، مج:09، ع:05، 2015.

09-🕮 ليلى قاسحي: الرّؤية السّرديّة في رواية "من قتل هذه الإبتسامة!؟" لليامين بن تومي، مجلّة اللّغة العربيّة، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، مج:21، ع:45، 2019.

10-🕮 محمد أنقار: لوازم القصّ عند يوسف إدريس مجموعة "لغة الآي آي"، مجلة فاء صاد، منشورات مجموعة البحث في القصّة القصيرة بالمغرب،كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، ع:10، 2011.

11-🕮 محمد ساري: نظرية السّرد الحديثة، مجلة السّرديات، مخبر السّرد العربيّ، قسنطينة، الجزائر،ع:01، جانفي2004.

12-🕮 محمد معتصم: القصّة القصيرة "الخصائص والمفهوم والظواهر الفنّية"، تحوّلات القصّة الحديثة بالمغرب العربي، منشورات مختبر الدّراسات حول القصّة والترجمة، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بنمسيك، الدار البيضاء، ط:1، 2010.

13-🕮 هبة الله الغلاييني: رسالة تولستوي إلى البشرية، مجلة آفاق المعرفة، الجمهورية العربيّة السورية، دمشق، ع: 593، 2013.

و- الأطروحات والرسائل العلمية:

01-🕮إبراهيم شهاب أحمد: عناصر القصّة القصيرة وتطبيقاتها في القصّة الصحفية" القصص الصحفية الفلسطينية أنموذجاً"، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة العراقية، العراق،2012 .

02-🕮-نسيمة علوي: جماليّات الخطاب الرّوائي عند إبراهيم الكوني، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، قسم اللّغة العربية، كلية الآداب والحضارة الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، 2011-2012

ي- المطبوعات والمحاضرات الجامعيّة:

- بغداد عبد الرّحمن: القصّة القصيرة، محاضرات جامعية في مقياس النّص الأدبيّ المعاصر، السنة الثّانية ليسانس،2019-2020، المركز الجامعي مغنيّة، الجزائر.

فهرس
الموضوعات

الموضوع.....الصفحة

مقدمة.....أ-د

المدخل: "من البنية إلى المعنى".....01-24

الفصل الأوّل:

" المشاركة في بناء المعنى بين الحدث والشّخصيّة "

المبحث الأول: " الحدث القصصي والمعنى".....25-58

المبحث الثاني:"الاستدلال على المعنى بالشّخصيّة".....59-87

الفصل الثّاني:

"البنية الزمكانية وإنتاج المعنى".

المبحث الأول: "الزمان رحِم المعنى".....88-116

المبحث الثاني: "التشكيل المكاني وإنتاج المعنى".....117-149

الفصل الثّالث:

"تجليات المعنى من خلال الصيغة والوصف"

المبحث الأول: "جغرافية الرّاوي وأسلوبية المعنى".....150-182

المبحث الثاني: " الوصف منفذاً إلى المعنى".....183-208

الخاتمة:.....209-211

قائمة المصادر والمراجع:.....212-225

فهرس الموضوعات:.....226-227

ملخّص:

إنّ بنية القصّة القصيرة من الأمور الصعبة التي تتطلب جهدًا فنّياً كبيرًا وخبرةً عميقة بأساليب السّرد القصصي، نظراً لقصر شكلها ومحدودية زمنها وبيئتها لا يختلف عليها أحد. وقد عُني بعض الباحثين بالقصّة كفضاء إبداعي متفرد له ميزاته على مستوى البناء والأسلوب والمضمون.

سنحاول في دراستنا هذه إثارة قضية مهمّة، وهي الشكل والمضمون في النّص السّردي. حيث ترسم هذه الدّراسة بنية القصّة القصيرة وتجلياتها بالمعنى من منظور سردي. وذلك بقراءة نماذج قصصيّة؛ إنّها قراءات تبحث عن العلاقة الخفية التي تصل بين المبنى والمعنى.

الكلمات المفتاحيَّة: السّرديات– البنية السّردية –القصّة القصيرة– المعنى.

Résumé:

Cette recherche a pour objectif de jeter de la lumière sur le fait de construire l`histoire courte qui reste très difficile à réaliser du moment que ça demande un très grand effort artistique et une expérience profonde divers les styles de la narration . Il est évident qu'il s`agit d'une toute petite histoire limitée par le lieu et le temps ainsi que l`environnement. Quelques chercheures ont été intéressés par le genre d'histoire comme un travail créatif caractérisé par son style est sa structure son contenu.

Dans cette étude nous allons évoqué affaire de forme et de contenu dans le texte narratif. Et ce pour pouvoir désigner la vraie structure de l` histoire courte sur le plan sémantique. Nous allons ainsi faire une lecture de quelques exemples d`histoire pour essayer de détecter la relation entre la structure et le sens.

Mots clés: Narration- La structure Narrative-L 'histoire courte- Le Sens

Abstract:

This research aims at shedding light on the fact low to construct the short story which is something too harsh as it requires a great artistic effort and a deep experience in the field of Narrative Styles. It's obvious that it concerns a so small story which is limited by its place, time as well as environment. Some searchers were interested in this kind of frame work characterized by its style, its structure and its content. In this study we shall expose a matter of form and cont in the narrative text.

For such a deal, we shall design the real structure of the short story at the narrative level. We shall mate a reading of some samples so as to try to detect the relationship between the structure and the meaning.

Key Words: Narration- The narrative structure – The short story - The meaning.