جامعة عبد الرّحمان ميرة ببجاية

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

عنوان المذكّرة

# جماليات التشكيل والبناء في المجموعة القصصية "مشيو الزمن" عبد المالك مرتاض

مذكّرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصص : أدب جزائري

إعداد الطالبتين :

- أمقران ليدية
- عميمر نجات

اشراف الأستاذ :

- د.بوعلام بطاش

السنة الجامعية : 2017/2016

بسم الله الرّحمن الرّحيم

# إهـــداء

قال الرّسول صلّى الله عليه وسلم: "من لم يشكر النّاس لم يشكر الله"

لله الفضل من قبل ومن بعد فالحمد لله الذي منحنا القدرة على إنجاز هذا العمل المتواضع...

وبعد نتوجّه بجزيل الشّكر وفائق التّقدير و الإحترام و أسمى معاني العرفان إلى الأستاذ الفاضل و المشرف الدّكتور "بوعلام بطاش" رئيس قسم اللّغة والأدب العربي...

إلى من وهباني الحياة أبي و أمي حفظهما الله...

إلى جدّي وجدّتي رعاهما الله...

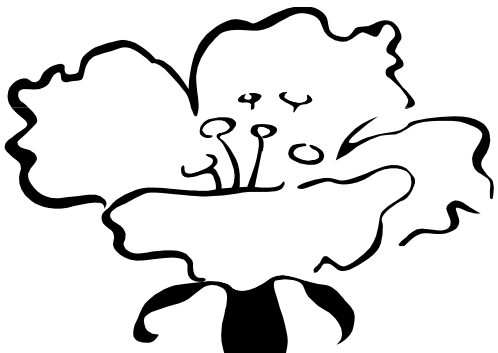
إلى أخي الغالي كمال وأخواتي فاطمة, مريم الغاليتين و بالأخصّ أختي الصّغرى سامية المقبلة على إجتياز شهادة البكالوريا متمنّية لها النّجاح و مزيدا من التفوّق في مشوارها الدّراسي...

إلى خطيبي عبد النّور الذي دعّمني طوال فترة إنجاز هذا العمل...

إلى صديقة دربي ليديا الغالية...

كما أتقدّم بالشّكر إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد...

نجاة ✍



# إهـــداء

لا علم إلاّ لله ولا معرفة مع معرفة الخالق ولا غنى كالعقل ولا ميراث كالأدب ولا حسن كحسن التّواضع...

أهدي هذا العمل المتواضع إلى والديّ الكريمين حفظهما الله...

كما أهدي لأخي حمزة الغالي وأختي آمنة الغالية وإلى الكتكوتين الصّغيرين "إيمان و ياسين"...

كما أهدي هذا العمل إلى كلّ من ساعدني من قريب أو من بعيد خاصّة صديقتي نجاة الغالية وإلى أستاذي الدّكتور المشرف "بوعلام بطاش" رئيس قسم اللّغة و الأدب العربي...

✍ ليديا

# تمهيد

**أصول القصة القصيرة في الأدب العربي :**

يرجع النّقاد الغربيون إلى أنّ أصول القصة القصيرة في الأدب الغربي الحديث يعود , إلى النماذج القصصية الأولي التي ظهرت في القرن الرابع عشر بعنوان الديكارمون "DECARMON" على يد الكاتب الايطالي (بوكا شيو جيوفياني )(1313_1375) فقد كان يروي خبرا , ويشرع في تفصيله ليشدّ بها إهتمام السّامع ,ويعالج ما يهم المتلقّي كالموت أو الفراق أو الزواج وقد ظلّت هذه العناصر تمثّل ملامح القصة القصيرة إلى أن جاء الكاتب الفرنسي ( غي دي موبسان) " GUYDE MAUPASSANT" ( 1830_1893) وأعطى مفهومًا أدبيًا للفنّ القصصي يغاير الواقع الحياتي الذي اهتمت القصة قبله بتصويره [1]

يرجع السبب في ذلك إلى إيمانه الشديد أن الحياة إنما تتكون من لحظات منفصلة ,وأن الهدف من القصة هو أن تقوم بتصوير الحدث دون النّظر فيما قبله أو بعده أي اهتمامها بالحدث في وقت حدوثه فحسب ,و هذا هو الشّكل الذي استقرت عليه القصة القصيرة .

تطور الظروف السياسية والاجتماعية للقرن 19 هي إحدى العوامل الأساسية في بروز الخصائص الفنية للقصة القصيرة ,فالحياة الصناعية الجديدة ,وشوق الإنسان للاكتشاف والاختراع أدى إلى تقلص الوقت الذي كانت حياة الإنسان تتميز به,فتغيرت مفاهيم كثيرة كان من الضروري أن يصاحب هذا التحول تغير في معمارية الفن القصصي[2] بمعنى أن أي تطور يحدث في الإبداع الأدبي سواء كانت قصة أو فنا آخر فهو بالضرورة مرتبط بما يطرأ علي المجتمع من تغير في الاهتمامات وكذا ميولات الفرد أي أشياء تعرف عليها حديثا مما يفسح له المجال للتعبير عنها وإيصال وجهة نظر إلى الملتقي والمستمع فهناك من الباحثين من يؤيد هذا الرأي أمثال الأستاذ" **أحمد المديني** " فهو يؤكد أن تطور فن القصة القصيرة في الأدب الغربي إلى التطور الصناعي

[1] د.رشاد رشيدي : فن القصة –فن القصة القصيرة ،(ط2) دار العودة بيروت ،1975 ص 12-13

[2] انيس المقدسي : الفنون الأدبية وألامها في النهضة العربية الحديثة –(ط3) دار العلم للملايين –بيروت 1978 ص 40

الهائل الذي قلص حجم الوقت ,فصار الناس يفرون من الأعمال الأدبية الطويلة الى القصيرة وهكذا جاءت القصة القصيرة لتسد هذه الحاجة [1]

وهكذا نخلص و نتوصل إلى نتيجة وهي أن شكل القصة القصيرة لم يتبلور بعناصره الفنية إلا في ق 19 بفضل التطور الهائل للصناعة وافتقار الناس لوقت كاف لإنتاجات أطول فاهتموا إذن بالقصة القصيرة ذات الحجم القصير والمعنى الكثير.

**أصل المصطلح:** يعثر الباحث في اللغتين الإيطالية والألمانية على تعبيرين نيوفييلا

( NOUVILLA) و نوفلين (NOUVELLEN )

ويقابل هاذين المصطلحين في اللغة الإنجليزية( NWES) وتعني الأخبار الحديثة[2]

فكلمة ( NOUVELLE ) في اللغة الفرنسية تعني القصة فإذا علمنا أنّ المصطلحات :كلمة (حكاية بالعربية) وكلمة ( CONTE ) بالفرنسية ,وكلمة ( TALE) بالإنجليزية

فإنها جميعا تعني سرد مغامرات لا تستند على الواقع الحياتي للإنسان , و إنّما على الخيال.

و الاساطير تهدف الي التسلية[3].

**تعريف القصة في الأدب العربي الحديث :**

يعتبر **"عز الدين إسماعيل** "القصة القصيرة صورة من صور التعبير الأدبي التي نشأت في الآداب الأوربية ،ثم انتقلت إلى الأدب العربي الحديث ،وبالرغم من حداثة نشأتها إلا أنها استطاعت أن تكون جمهورا واسعا من الكتاب والقراء [4]

---

[1] أحمد المدني :فن القصة القصيرة بالمغرب ص32.

[2] نفس المرجع ص 32.

[3] دجبور عبد النور . و د.سهيل ادريس المنهل ،ط 5 دار الآداب ودار العلم للملايين بيروت 1979 ص 704 .

[4] علي جواد الطاهر .مقدمة في النقد الأدبي _ ص 252-253.

ولهذا الانتشار الواسع أسباب تعود إلى خصائصه الفنية وكذا قضاياها الإنسانية التي تطرحها وحاجة الإنسان للوصول لهدفه فهذا الأخير وجد في القصة ما يمكن أن يحلّ مشاكله وتضمن له راحة نفسية ما كانت لتتحقق مالم يتطلع على هذا الفن الأدبي وفي رأي الباحث الدكتور **عبد الله خليفة الركيبي** ،أنّ القصة القصيرة هي التي تعبّر عن موقف أو لحظة معينة من الزّمن في حياة الإنسان ،و تكون الهدف هو التعبير عن تجربة إنسانية تقنعنا بإمكان وقوعها[1]

نفهم من هذا أن القصة قد تتناول مواضيع عدة لكن بما يناسب الفترة الزمنية المعاشة ،فيتمكن المتلقي بذلك من فهم رسالته الموجهة وتحليلها حسب قدراته وإمكانياته الفكرية والتي لها أن تجعل من هذا الفن القصصي علاجا للقارئ إضافة إلى أن القصة عند الدكتور" **سيد حامد النساج** " هي (الفن الذي يعطينا الواقع في نسيجه الدقيق )[2]

فهو يقوم بتصوير الواقع وقضاياه ومشاكله محاولا بذالك اقتراح حلول معينة

ويعد "**عبد الحميد بورايو** " القصة بأنها:(فنا يتناول بالتشريح لحظة شعورية أو تجربة معاشة مكثفة لأقصى درجة ممكنة يعتمد أساسا على اللغة المحلية بالرموز والإيحاءات والفعل المحدود في المكان والزمان )[3]

فكاتب قصة يختار أولا مواضيعه التي ينمّي بها روح الإبداع ويمكنه من التوسع بلغة محلية يمكن لأي فرد أن يعرف الهدف و المغزى من ذلك.

ركزت كل هذه التعاريف للقصة القصيرة على الملامح الفنّية التي جاءت في القصة الغربية ,وهذا من شأنه أن يدعّم تفكيرنا بأن منبع هذا النوع الأدبي غربي المنشأ فقد سعى النقاد إلى إيجاد شكل نهائي لهذا الفن الأدبي إلا أن جميع المحاولات باءت بالفشل والإخفاق [4]

---

[1] عبد الله خليفة الركيبي : القصة الجزائرية القصيرة ص 152.

[2] حامد النساج إتجاهات القصة المصرية القصيرة دار المعارف القاهرة 1978ص32.

[3] عبد الحميد بورادو :رسالة منه مؤرخة بتيزي وزو في 28-02-1983 .

[4] احمد المدني :فن القصة القصيرة بالمغرب ص_31

وهذا الإخفاق يعود لكون القصة مادة فنية ، والفن لا يمكن أن نجعل له قواعد نهائية .

نصل في الأخير إلى تعريف القصة القصيرة بأنه فن أدبي حديث النشأة يتوفر على عناصر كالحدث والشخصية و الزّمن .....الخ.

**القصة الجزائرية النشأة و التطور:**

لقد اختلفت آراء الباحثين حول أول محاولة قصصية ظهرت في الأدب الجزائري الحديث' فقد ذهب الدكتور عبد المالك مرتاض إلى أن قصة فرانسوا وارشيد لمحمد السعيد ألزاهري التي نشرت في العدد الثاني من جريدة الجزائر في يوم الاثنين 20 محرم 1344 هـ الموافق ل 10 أوت 1925 م هي أول قصة جزائرية وقد أكد ذلك بقوله <<أن أول محاولة قصصية عرفها النثر الحديث في الجزائر ، تلك القصة المثيرة التي نشرت في جريدة "الجزائر >>[1]

كما ذهبت الدكتورة (عايدة أديب بامية) "إلى أن أول قصة منشورة هي قصة : (دمعة على البؤساء) التي نشرتها جريدة الشهاب"[2] "في عدديها الصادرين يومي 18 و28 من شهر أكتوبر عام 1926"[3]

{على الرغم من اختلاف الآراء إلا أن الأغلبية تتفق على أن أول قصة جزائرية هي قصة (فرانسوا و الرشيد) لمحمد السعيد الزاهري الذي يعد أول من بذر بذرة القصة الجزائرية العربية الحديثة ، وذلك بتأليف مجموعة من القصص تمحورت كلها حول قضية الإصلاح الديني وقضاياه ، وهو أول كتاب جزائري تطبع له مجموعة قصصية ، وكان عنوانها (الإسلام بحاجة إلى دعاية وتبشير) عام 1347 هـ /1928 م }[4]

[1] -عبد المالك مرتاض- فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931-1954)- ص163- ص162.

[2]-الشيخ عبد الحميد بن باديس- صدر العدد الأول –في 12نوفمبر 1925..

[3]- د.عايدة أديب بامية –تطوّر الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)ت .د.محمد صقر- ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر 1982.ص306

[4] -محمد السعيد الزاهري (الإسلام بحاجة دعاية وتبشير) م.ق ,(ط3) دار الكتب –الجزائر 1983- ص10 .

وقبل أن تبلغ القصة الجزائرية مرحلة نضجها الفني أثناء الثورة التحريرية ، مرت بفترتين يصعب الفصل بينهما فصلا تاما ، فالمقال القصصي ، و الصورة القصصية ظهرت تقريبا في آن واحد فعالجوا موضوعات تكاد تكون واحدة ، وهي الموضوعات المتأثرة بالمنهج الإصلاحي الذي تجلى في كتاب : (الإسلام بحاجة إلى دعاية وتبشير) على الرغم من صعوبة التميز إلا أنه يمكن تحديد بعض الفروقات.

أ- **المقال القصصي:** تميز المقال القصصي لدى ظهوره بكونه مزيجا من عدة أنواع أدبية كالمقامة والرواية والمقالة الأدبية وأنه قد تأثر بشكل مباشر بالمقال الديني الذي عرف ازدهارا كبيرا على يد رجال الحركة الإصلاحية أمثال ابن باديس ، البشير الإبراهيمي ، الطيب العقبى ، مبارك الميلي وغيرهم[1]

وعليه فإن شكل الذي جاء به المقال القصصي لا يعدو أن يكون صورة بدائية للقصة ذلك أن العناصر الفنية فيه غير منضبطة بقواعد هذا الفن تماما كطول الزمن فيه والذي قد يكون عدة شهور وتنوع عنصر البيئة وحشد الأفكار الكثيرة خلال مرحلة امتدت من 1925 – 1947[2]

ففي هذه المرحلة كانت الشخصيات القصصية تأخذ بعدا واحدا فإن كانت تنتمي إلى بيئة إصلاحية فهي شخصية خيرة أما إذا كانت تنتسب إلى بيئة أخرى خاصة بيئة رجال الطرف فهي شريرة.[3]

---

[1] عبد الله خليفة الرّكيبي القصة الجزائرية القصيرة ص 64

[2] المرجع السابق ص13

[3] عبد الله خليفة الرّكيبي – الأوراس في الشعر العربي و دراسات أخرى – الشركة الوطنية للنشر و التوزيع – الجزائر – 1982. ص157.

ب- **الصورة القصصية:** ظهرت هذه الأخيرة في المرحلة التي نشأ فيها المقال القصصي وذلك في كتاب (الإسلام بحاجة إلى دعاية وتبشير) **للزّاهري** وأول صورة قصصية ظهرت هي صورة (عائشة) التي تصدرت مواد ذلك الكتاب. [1]

كما تناولت الصور القصصية في هذه المرحلة الموضوعات الإصلاحية التي عالجها المقال القصصي، ولم تختلف عنه كثيرا من حيث الجانب الفني، سواء في الحدث والشخصيات، واتسمت بقصر الحجم وهو أحد خصائص القصة القصيرة.

وكهذا فلا يمكن الفصل بين المقال القصصي والصورة القصصية، فهما تتناولان موضوعات محددة كما أنهما يتميزان بقصر الحجم، فكل واحد مكمل للآخر.

وبعد الحرب العالمية الثانية تطورت الصورة القصصية تطورا كبيرا في الشكل والمضمون، وعني الكتاب برسم شخصياتهم الفنية، كما أولوا عناصر السرد والحوار إهتماما حسنا، وتناولوا قضايا جديدة كحرية المرأة، الحب، الزواج بالأجنبيات وقد تركزت الصورة القصصية حول ثلاثة محاور:

1- رسم الشخصية الكاريكاتورية، ويتضح ذلك من خلال وصفها وتحديد تصرفاتها الظاهرة بغرض السّخرية.

2- الإلحاح على فكرة نقد المجتمع وعاداته وتقاليده ونقد الاستعمار ومخلّفاته، وتكاد الشّخصية في هذا المحور تختفي بسبب التركيز على تصوير الحدث القصصي.

3- وصف الطبيعة والحب وغيرهما من الموضوعات الرومانسية. [2]

---

[1] القصة الجزائرية القصيرة –ص91-

[2] عبد الله خليفة الرّكيبي , القصة الجزائرية القصيرة , ص135-136.

## التشكيل والبناء في الخطاب السّردي الأدبي

# 1- الشّخصيات

**1-مفهومها:**

أ-**لغة:** جاء في معجم لسان العرب مادة (ش.خ.ص) لفظة الشخصية والتي تعني سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصية والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، وجسم له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخاص وشخوص وشخص تعني ارتفع والشخوص ضد الهبوط، كما يعني السير من بلد إلى بلد وشخّص ببصره أي رفعه فلم يطرق عند الموت[1].

وفي قوله تعالى: "واقترب الوعد الحقّ فإذا هي شاخصة أبصار الذّين كفروا"[2]

وأيضا: تعني من وراء اصطناع تركيب (ش.خ. ص) من ضمن ما تعنيه التعبير عن قيمته [3]

ب-**إصطلاحا:** أما من الناحية الإصلاحية ففي: كل مشارك في أحداث للرواية سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث لا ينتمي إلى الشخصيات بل يعدّ جزءا من الوصف .[4]

فيما يذهب البعض إلى تعريفها بأنها: الكائن البشري مجسد بمعايير مختلفة أو أنها الشخص المتخيل الذي يقوم بالدور في تطور الحدث القصصي.[5]

وأيضا: الشخصية هي مجموعة الصفات التي كانت محمولة للفاعل من خلال حكي ويمكن أن يكون هذا المجموع منظّم أو غير منظّم.[6]

انطلاقا من التعريفات نستنتج بأن الشخصية كائن، سواء كان شخص موجود حقيقة أو هو متخيل.

وهناك تعريفات أخرى بداية من النظرة التقليدية إلى أراء معظم النقاّد المحدثين.

**2-النّظرة التّقليدية للشّخصية:** لقد كان الرّوائيون التّقليديون يُلحقون ملامح الشّخصية بملامح الشّخص، وذلك من أجل إيهام القرّاء بأنّها ترقى إلى مستوى التمثيل الواقعي بصورة الحياة.[7]

- بمعنى أن الشخصية بالنسبة لهم تمثل صورة مصغرة للعالم الواقعي بحيث يترجم ما يقع داخل كلّ مجتمع.

---

([1])-ابن منظور : لسان العرب (مادة شخص) ص36.

([2])- سورة الأنبياء : رواية حفص , القس للطباعة , سورية . دمشق ,ط2 , 2001 , الآية 96.

([3])- عبد المالك مرتاض – في نظرية الرواية – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت , د.العدد 240 ,1998, ص85.

([4]) -عبد المنعم زكريا القاضي , البنية السردية في الرواية , ص68.

([5]) – جميلة قيسون , الشخصية في القصة , ص196.

([6])- تزفيطان تودوروف – مفاهيم سردية – ت.عبد الرحمان مزيان , منشورات الاختلاف , ط.1 , 2005 , ص74.

([7])- عبد المالك مرتاض , في نظرية الرواية ,ص97.

- ومن جهة أخرى إنّ كلمة شخص وشخصية من أهم المصطلحات التي يجب الوقوف عندها، ونظرا لكونهما يتّسمان بالغموض والخلط في استعمالهما فإنه يجب الوقوف على وضع الفرق الدقيق بينها إذن:

تطلق كلمة شخص (**Personne** ) على الكائن والجنس البشري الذي تنتمي إليه. [1]

أي على يد إنسان حقيقي من لحم ودم يكون ذا هوية فعلية ويعيش في واقع محدد زمانا ومكانا، فهو إذن من عالم الواقع الحياتي لا من عالم الخيال الأدبي والفني.[2]

- نفهم من هذا أن الشخص هو كائن موجود حقيقة في الواقع المعاش الذي يشكل المحيط الذي نعيش فيه، أمّا في الأنواع الأدبية مثلا الرّواية، القصة، الحكاية، نجد أن هذا الكائن البشري مجسّد بمعايير مختلفة في إطار ما يسمى بالشخصية .[3]
- كما يمكن تعريفها بالشخص: المتخيّل الذي يقوم بدوره في تطوّر الحدث القصصي.[4]
- من هنا إذن نلتمس الفرق بين الكائن البشري الحي (بدمه ولحمه) وبين الشخصية التي تمثل الكائن الورقي .[5]
- من هنا نستنتج أن الشخصية تنتج من عالم الأدب والفن والخيال فهي من تخيّل الكائن داخل النّص الأدبي، وليست شخصية حقيقية تمثل الواقع المعاش، على الرّغم من أنها تعكس أحداث المجتمع إلا أنها ليست حقيقية.

3-**النّظرة الجديدة لمفهوم الشّخصية:** نظرا لأهمية الشّخصية وباعتبارها الأكثر تعقيدا في المكوّنات السّردية، فقد حاول الكثير من الباحثين المحدثين دراستها وتحليلها كل حسب طريقته.

3-**1- الشخصية عند بروب:** يعتبر "**بروب**" أحد أهم الشكلانية الروسية، وقد قدّم هذا الباحث نظرته حول الشخصية في كتابه "**مورفولوجيا الحكاية الخرافية**" حيث اهتم بالشكل على حساب

(1)- جميلة قيسون ,الشخصية في القصة ص 196
(2)- جويدة حماش – بناء الشخصية في حكاية عبدو وجماجم ص79.
(3)- جميلة قيسون , الشخصية في القصة , ص196.
(4)- المرجع السابق ص 196.
(5)- المرجع السابق ص 196.

المضمون فهو يعتبر الوظيفة عنصرا أساسيا في السّرد فدراسته تركز على تحليل الشّخصيات من خلال وظائفها.

"يلاحظ **بروب** أن الحكاية تحتوي على عناصر ثابتة ومتغيرة، فالثابت هو ( الأفعال) والمتغير (الأسماء) وأوصاف الشّخصيات وليبيّن ذلك قدّم لنا هذه الأمثلة:

- يعطي الملك نسرا للبطل، النسر يحمل البطل إلى مملكة أخرى.
- يعطي الجدّ فرس ( **سوتشينكو**) يحمل الفرس هذا إلى مملكة أخرى.
- يعطي الساحر قاربا (**إيفان**) القارب يحمل هذا إلى مملكة أخرى.[1]
- يعطي الملك خاتما، يخرج من الخاتم رجالا أشدّاء يحملون (**إيفان**) إلى مملكة أخرى".
- وعليه فإن الثابت في هذه الأمثلة هو الوظائف التي يقوم بها البطل، ونلخص من كلّ هذا ما هو مهم في دراسة الحكاية هو "التساؤل عمّا تقوم به الشخصيات، إمّا من فعل هذا الشيء أو ذاك، فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلاّ باعتبارها توابع لا غير.[2]
- وانطلاقا من هذا نفهم أنّ "**بروب**" اهتم بالفعل الذي تقوم به الشّخصيات ، دون أن يولي اهتماما بهوية تلك الشخصية و أصنافها وصفاتها .

-وقد توصّل "**بروب**" في حصر هذه الوظائف إل 31 وظيفة ووضع لكلّ وظيفة مصطلح خاص بها، وبعد حديثه عن الوظائف قام بتوزيعها على الشخصيات:

1- المعتدي أو الشرير (Agresseur ou Méchant)

2- الواهب(Donateur)

3- المساعد(Auxiliaire)

4- الأميرة(Princesse)

5- الباعث(Mandateur)

6- البطل(Héros)

7- البطل الزائف[3](Faux Héros)

(1)- حميد لجميداني – بنية النص السّردي , ص 23-24.
(2)–المرجع السابق- ص 24.
(3)- المرجع السابق ص 24.

**4- أصناف الشّخصيات:** ثمة تصنيفات كثيرة للشّخصيات، حيث أثارت هذه المسألة إشكالات متعددة نظرا لتعدد واختلاف معايير التصنيف:

أول هذه التصنيفات يقوم على مقابلة الشخصية الرئيسية بالثانوية، حسب الوظيفة والفاعلية التي تقوم بها، فنستهل حديثنا عن الشخصية الرّئيسية كونها هي التي يقوم عليها العمل الروائي: فالروائي يقيم روايته حول شخصية رئيسية تحمل الفكرة والمضمون الذي يريد نقله إلى قارئه أو الرؤية التي يريد أن يطرحها عبر عمله الروائي[1] فهو يمنحها أكثر حرية ويوليها عناية فائقة لأنها هي المحرك للعمل الروائي، ولا يمكن لأي كاتب أو دارس أو ناقد أن يتجاهل أنّ الرواية تدور حول شخص رئيسي أو محور تنطلق منه الأحداث أو تدور حوله الأحداث ومعه شخصيات أخرى ميّزها النّقاد عن شخصيته الرئيسية بأنها شخصيات ثانوية[2] ، فالكاتب إذن لا يجب أن يضع كل اهتماماته على الشخصية الرئيسية، فالشخصية الثانوية لا تقل اهتماما لأنها قد تغير في مسار الأحداث تقوم الشخصية الثانوية بدور المساعد، ويختلف هذا الدور من شخصية ثانوية إلى أخرى ويستخدم القصّاصون هذه الشخصيات لتقوم بإدارة بعض الأحداث الجانبية لتسيير الحدث الرئيسي أو لإظهار شخصية البطل وتوضيح بعض معالمها وسماتها[3] نفهم من هذا أن للشخصية الثانوية عدة من مهام وأدوار فهي مساعدة أحيانا وقد تكون معارضة أيضا، وهذا مرتبط بالغاية التي وضعها لها الكاتب فهذا النوع من الشخصية رغم أنها ثانوية إلا أننا لا يمكن الاستغناء عنها في عملنا الأدبي ، فهما بمثابة عنصران كل واحد يكمل الآخر.

أمّا التصنيف الشكلي الثاني فينظر إلى الشخصية من وجهة الثبات والتغير، فهناك شخصيات مدور نامية وأخرى ثابتة.

- **الأولى نامية:** لأن هذا النوع من الشخصيات لا تكتمل معرفتها بها إلا عندما العفته فالمحك الذي تتميز به الشخصية النامية هو قدرتها الدائمة على مفاجئتنا بطريقة مقنعة،[4] بمعنى أن هذا النوع

(1)- محمد علي سلامة , الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ , ص 25.
(2)-المرجع السابق ص 27.
(3)-عبد اللطيف السيد الحديدي , الفن القصصي في ضوء النّقد الأدبي , القاهرة , ط 1 , 1996 , ص 158.
(4)- عبد اللطيف السيد الحديدي , الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي , ص 154.

من الشخصية لا تبقى على الحالة التي كانت عليها في البداية، فيمكن أن نراها تارة ذات ملامح معينة وتارة تظهر عكس ذلك:

- **الثانية ثابتة:** وهي التي تتسم بلون واحد ولا تبرحه، وصفة واحدة فضيلة كانت أم رذيلة تتبع كل تصرفاتها.[1] أي أن هذا النوع يبقى على حاله منذ البداية حتى النهاية ، فإذا ما اتّصفت بالقبح أو بالحسن فهي كذلك حتى النهاية.

أما **فليب هامون** (Philipe Hamoun) فقد قسم الشخصية إلى ثلاثة:

فئة الشخصيات المرجعية(personnage référenctiel) وهي:

نوع من الشخصيات التاريخية والميثولوجية والإجتماعية والمجازية، تحيل عن معنى ثابت تفرضه ثقافة ما، بحيث أنّ مقروئيتها تظل دائما رهينة بدرجة مشاركة القارئ في تلك الثقافة.[2]

وهذا النوع من الشخصيات يرتبط بالدرجة الأولى بالقارئ ومدى اتساع ثقافته.

**الشخصيات الواصلة** : (personnage embrayeurs) وهذه الشخصيات تكون علامة على حضور المؤلف والقارئ أو ما ينوب عنهما في النص،[3] وهذا النوع يصعب الكشف عنه بسهولة بسبب تدخل بعض العناصر المركبة للفهم المباشر للشخصية .

**فئة الشخصيات المتكررة:** (personnage amphorique)

حيث تنسج الشخصيات داخل الملفوظ شبكة من الإستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت وتقوم هذه الشخصيات بوظيفة تنظيمية داخل المتن الروائي.[4]

---

([1])- المرجع السابق ص. نفسها.

([2])- جويدة حماش , المرجع السابق , ص 364 (ط. 2007).

([3])- حسان بحراوي , بنية الشكل السردي (الفضاء, الزمن, الشخصية) م.ت.ع.الدار البيضاء . المغرب – ط.1, 2009 ص217.

([4])-المرجع السابق ,ص 217.

# 2-المكان

**المكان: (Lieu)**

أ- **لغة:** " ورد في لسان العرب" المكان والمكانة واحد، الليث: مكان في أصل تقدير الفعل م ف ع ل ، لأنه موضع لكينونة الشيء فيه قال: والدليل على أن المكان م ف ع ل أنّ العرب لا تقول في معنى هو مني مكان كذا وكذا إلا مفعل بالنصب، ابن سيدة: والمكان والموضع، والجمع، أمكنة، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكانا فعالا لأن العرب تقول: كن مكانك وقم مكانك وأقعد مقعدك فقد دلّ هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه . قال: وإنما جمع جمع أمكنة فعاملوا الميم الزائد معاملة أصلية.[1]

كما يذهب صاحب "تاج العروس" في المعاني نفسها في الجذرين (ممكن وكون)،[2] كما ورد في " منجد الأعلام" م ك ن ،مكانة عند الأمير ارتفع وصار ذا منزلة، والمكان جمع أمكنة و أمكن وجمع الجمع أماكن: الموضع، يقال " هو من العلم بمكان" أي له فيه مقدرة ومنزلة ويقال " هذا مكان هذا " أي بدله، يقال إمش على مكانتك أي برزانة. [3]

ب- **اصطلاحا:** لقد جرى لفظ المكان على ألسنة بعض نقادنا تماشيا مع ما درجت عليه الكتابات العربية كونه الأقرب إلى الاستعمال، فنجد مثلا **سيزا قاسم** في كتابها (بناء الرواية) فصلا تناولت فيه المكان أهميته عند **(نجيب محفوظ)** البناء المكاني وأساليب تجسيد المكان في النص الروائي ودلالته ، وهي يقول :" إننا التزمنا في هذا البحث استخدام كلمة المكان اتساقا مع لغة النقد العربي"[4] ، وبعدها قامت بتقديم توضيح اعتبرت المكان فيه الخلفية والإطار الذي تقع فيه الأحداث، وإنه الحقيقة التي تتحقق من خلال الأشياء"[5] بمعنى أن للمكان أهمية كبيرة إذ من خلاله تتحقق ذوات الأشياء.

- كما نجد **حسن البحراوي** يقول بأن المكان هو البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به من خلال كتابه ( بنية الشكل الروائي) ضمن الباب المعنون ب" البينة المكانية في الرواية

(1)- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منصور الأنصاري , لسان العرب ,مجلد السابع , ت.عام 1995 .
(2)- محمد الحسيني الزّبيدي , تاج العروس من جواهر القاموس , مجلد 8. دار الكتب العلمية بيروت .ط1-2007 ص34-95
(3)-_المنجد في اللغة و الإعلام, دار المشرق. بيروت .ط40, 2003 ص 29 .
(4)- سيزا قاسم :بناء الرواية ص76.
(5)- المرجع السابق ص 76.

الغربية،[1] وانطلاقا من هذا القول نفهم أن للمكان أهمية عظمى، (فالمكان) ف بالمكان تضمن استقرارية الأحداث وتطورها، فبكثرة الأمكنة تكثر الأحداث، إذ نجد انه في مكان واحد عدة أحداث فماذا عن وجود أمكنة عديدة، فهذا ما يضفي للنص السيرورة و البناء.

**ج- مستويات المكان:**

1- **المكان المغلق:** المكان المغلق هو مكان العيش والسكن الذي يؤوي الإنسان، ويبقى فيه فترات طويلة من الزّمن سواء بإرادته أم بإرادة الآخرين، وعليه فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية و الجغرافية.[2] فكلّ مكان محدد يعين أنه مكان مغلق، ولهذا المكان أنواع نجد منها:

**أولا: المكان المغلق الاختياري:** وهو المكان الذي يحمل صفة الألفة وانبعاث الدفء العاطفي، ويسعى لإبراز الحماية والطمأنينة في فضائه، وعليه نجد أن الشخصية تسعى إليه بإرادتها من دون قيد أو ضغط يقع عليها، فاختيار المكان يكون بالإرادة لا بالإجبار والإكراه كالبيوت والمحلات.[3]

فيما يتعلق بالبيوت مثلا فهو يشكل للإنسان المكان الملائم الذي يبرز فيه قيم الألفة ، فالبيت هو المكان القديم، بيت الطفولة، ومكان للألفة، ومركز تكييف الخيال وممارسة أحلام اليقظة.[4]
وعليه فإن المكان المغلق الاختياري هو مكان تتوفر نوعا من الحرية وإبداء الرأي دون قيد.

**ثانيا: المكان المغلق الإجباري:** فهذا الأخير يتكون من مكان محدد المساحة ويتصف بالضيق، وهو فضاء " طارئ ومفارق للمعتاد"[5] . ففي حدود هذا المكان الإجباري لا يستطيع النازل فيه أن يحدد مدة بقائه عكس المكان الاختياري (البيت) والذي له كامل الحرية في اختيار مدة البقاء، فعلى سبيل المثال نأخذ "السجن" فهو مكان حقيقة مغلق لأن الحرية فيه مقيدة،والذي تطأ رجله هذا المكان لا يستطيع أن يقرر متى الخروج، وقد ربما تجاوز إلى الجانب النفسي بحيث لا يبوح بما

(1)- حسين بحراوي :بنية الشكل الروائي :المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء, المغرب ط2 ,2009 ص 29.
(2)- جمالية المكان في ثلاثية حنا مينا د.مهدي عبيدي, دراسات في الأدب ع.16 منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب , وزارة الثقافة , دمشق , 11 .2 م ص 46.
(3)- المرجع السا بق ص 47.
(4)- شاكر النابلسي , جماليات المكان في الرواية العربية بيروت م.ع. للدراسات و النشر, ط1 ,1994- ص 197.
(5)-روجي الفيصل : السّجن السّياسي في الرواية ع . طرابلس , لبنان , جروس برس , ط 12 ,1994- ص 6.

فيه وجدانه من خوف وقلق، فالمكان المغلق الاختياري رغم أنه مغلق إلا أن الحرية موجودة على عكس المكان المغلق الإجباري الذي تكون فيه الحرية مقيّدة.

2- **المكان المفتوح:** المكان المفتوح هو عكس المكان المغلق والأمكنة المفتوحة عادة تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع([1]).

يفهم من هذا أن الأماكن المفتوحة تكون عرضة لعدة أحداث، وهذا إن دلّ على شيء إنما يدلّ على أنها أماكن ذات مساحات شاسعة مثل البحر أو ذات مساحات متوسطة مثلا الحي الشعبي، ومن هذه الأماكن ما يحقق للإنسان المودة، ومنها ما يحمل له الحياة والموت والإرادة والفشل والخيبة.

كما نجد البحث ( **حسن نجمي**) من الذين تبنوا مصطلح الفضاء حيث أنه " ليس مجرد تقنية للفعل الروائي، بل هو المادة الجوهرية للكتاب، ويقرّ بأن أي إلغاء له إنما هو قمع لهوية الخطاب الأدبي".([2])

من خلال هذا العرض البسيط يتضح لنا أن لكل باحث وجهة نظر خاصة به، ولكل واحد ميول لأحد المصطلحين إذ نجد ( **سعيد يقطين**) يقول أنّ : الفضاء أهم من المكان لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي.([3])

وعليه فإن مصطلح الفضاء هو الأقرب إلى الاستعمال في الدراسات وهو الأكثر شمولا واتساعا من مصطلح المكان.

**د- أنواع الأفضية:**

**1- الفضاء الجغرافي: (L'espace géographique)**

يتفق معضم الباحثين على أن الفضاء الجغرافي هو الحيز المكاني ذلك أن أغلب الروائيين يذهبون إلى وصف أفضيتهم عن طريق إشارات جغرافية ولو بشكل ضئيل يعرفه **لحميداني** : أنه الحيز

([1])- جماليات المكان د. مهدي عبدي (مرجع سابق).
([2])- حسن نجمي : شعرية الخطاب ص 59.
([3])- سعيد يقطين : البنيات الحكائية في السيرة الشعبية . المركز الثقافي العربي , الدار البيضاء . ط 1 -1997, ص 237.

المكاني في الرواية أو الحكي عامة"([1]) فالمكان هنا يبنى وفق حدود طبيعته، وتقوم دراسة المكان هنا على استخراج هذه المقاطع ودراسة طبيعتها وصياغتها.([2])

هذا ونجد باحث آخر يقدم لنا مفهوم الجغرافيا في الدراسات الإغريقية القديمة على أنها علم مكان، ووصف الأرض التي تعنى بالمكونات والتضاريس والسهول.

يفهم من هذا أن الجغرافيا هو نفسه المكان فهما مرتبطان.

ومنه فإن هذا النوع من الفضاء ينطلق مما هو موجود في الواقع أو على الأقل له آثار معروفة في الواقع، سيسترجع من خلالها القارئ تلك الأحياز والأفضلية التاريخية وفي هذا تشير الناقدة ( **جوليا كريستيفا**).

إلى أن الفضاء الجغرافي يطلق على بعض البيانات الخطابية التي تضمن خلال مرحلة تاريخية مرتبطة بأيديولوجيم العصر الذي يميز تلك المرحلة:([3]) هذا يعني أن الناقدة تعلّق الفضاء الجغرافي بالمضمون لا أن يعزل عنه.

لكن نجد ( **د. عبد المالك مرتاض**) يصرح من جانب آخر في دراسته لرواية "زقاق المدن" عدم ارتياحه لمصطلح المكان الجغرافي لأنه يرى فيه إحالة على أماكن حقيقية كالقاهرة مثلا ، وانطلاقا من قوله: "المكان لدينا هو كل ما عني حيزا جغرافيا حقيقيا،([4]) يتضح من هذا أنه يربط الفضاء الجغرافي بكل مكان واقعي.

انطلاقا من هذه الآراء نفهم أن للمكان حقيقة مرتبط بالفضاء الجغرافي، ويرجع ذلك لما يختص به من آثار عبر الزمن، إذ يعتقد بعضهم أن للمكان الجغرافي أصول ضاربة في القدم تغوص جذورها في أعمال الماضي، لابد لأي عمل أن يرتبط بشكل من أشكال المكان " فالمكان الجغرافي طبوغرافية وجماليا يتردد منذ القدم، فالغابات والجبال والصحاري، في القصص (الغربي)العالمي والعربي منذ فجر الإسلام.([5])

---

([1])- حميد لحميداني , بنية النص السّردي.

([2])- سيزا أحمد قاسم , بناء الرواية ص 76.

([3])- Kristiva : texte du roman .p.123

([4])- عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي, (معالجة تفكيكية سيميائية مركّبة لزقاق المدن). ديوان المطبوعات الجامعية, الجزائر.4. 1995 – ص245.

([5])- ابراهيم السعافين : تحوّلات السّرد (دراسات في الرواية 4.) دار الشرق عمّان الإصدار الأوّل , 1996 – ص 165.

**2-الفضاء الدلالي:**

إن الفضاء الدلالي هنا لا يعادل المكان، فهو يتعلق بالمخيلة واللغة التي توحي بدلالات تتجاوز فيها واقعية الشيء لأن الدلالة " ليست معطى جاهزا، يوجد خارج العلامة وخارج قدرتها في التعرف والتمثيل، فالمعنى لا يوجد في الشيء، وليس محايثا له، إنه يتسرب إليه عبر أدوات التمثيل.([1])

وعليه فإن الاتجاه نحو الفضاء الدلالي هو اتجاه نحو الاتجاه، يؤدي فيه القارئ دورا مهما لفك معاني النص وإنتاج دلالات، وبذلك يستطيع فهم النص، وإن لم يقدم بطريقة مباشرة.

([1])-سعيد بنكراد : للسيميائيات والتأويل م.ت.ع. دار البيضاء ط 1 . 2005_ – ص (71-75)

# 3-الحوار

**1-مفهوم الحوار:** الحوار هو حديث بين شخصين أو أكثر تقع عليه مسؤولية نقل الحدث من نقطة لأخرى في داخل النص

وعليه فإنه الحوار هو الوسيلة الأكثر أهمية داخل كل عمل أدبي، ذلك أنه يجعل الشخصيات تبوح بما في وجدانها ، ومن جهة أخرى فإن بالحوار يتم تفكيك لغز القصة إلى أجزاء ويعاد بعدها ترتيبها من طرف المستمع كي يكون على يقين بأحداث هذه القصة وما المغزى والهدف منها.

أ- **لغة:** " الحوار في اللغة أصله الحور وهو (الرجوع) ([1]) «حار بمعنى رجع"[2] وحاورته راجعته الكلام وهو حسن الحوار.و" يأتي الحوار بمعنى المجاوبة ، والتحاور والتجاوب".[3]

ب- **اصطلاحا:** هو مراجعة الكلام وتداوله بين طرفين أي أنه من شروط الحوار أن يكون هناك تبادل الكلام بين طرفين أي سؤال وجواب وبهذا يتضح المعنى.

ولكي يحقق الحوار أهميته داخل كل عمل أدبي لابد من أن تتوفر فيه الصفتان هما:

1-أن يندمج في صلب القصة لكي لا يبدو للقارئ كأنه عنصر تطفّل على القصة وعلى شخصياتها.

2-أن يكون طبقا سلسا رشيقا مناسبا للشخصية، فلكل شخصية دور خالص بها بالتالي يجب أن يكون الحوار ذات صلة بصفة الشخصية حتى لا يحدث فيها التّوازن أو الاختلال.[4]

"ومن الأمور الموثقة أيضا في الحوار أن يكون واع على المفردات والصور والأفكار بفقرات قصيرة موجزة محكمة".([5])

**2-أنواع الحوار:**

**2-1-الحوار الخارجي(الثنائي، التناوبي)**

وهو الحوار الذي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل بطريقة مباشرة، وتطلق عليه تسمية الحوار التناوبي أي الذي تتناوب فيه الشخصيات أو أكثر بطريقة مباشرة إذ أن

([1])-ابن منظور- لسان العرب – دار صادر- ج2 , دون ذكر الطبعة ص 217 .
([2])- أبي بكر الرّازي : مختار الصّحاح – ص 161.
([3])- المرجع السابق – ص 161.
([4])- محمد يوسف نجم , فن القصّة, دار الثقافة . ط 7 , بيروت , 1979 – ص 119.
([5])- صبري مسلم حمادي – صورة البطل في الرواية.ع.م , أطروحة دكتوراه جامعة بغداد 1985 – ص 328 .

التناوب هو السمة الإحداثية الظاهرة عليه.([1]) وتربط المتحاورين وحدة الحدث والموقف إذ يعد هذا الحوار عاملا أساسيا في دفع العناصر السّردية إلى الأمام، إذ يربط وجوده بالبناء الداخلي للعمل الفني معطيا له مرونة واستمرارية.([2])

أي إنه داخل عمل أدبي يستوجب حوارا للاستفسار وفهم موضوعه، فالحوار الخارجي يكون بالتناوب فنجد شخصيته واحدة تتحد ث ، في حين الآخر تبقى صاغية لما يقال، وكذا عند كلام الشخصيات في آن واحد فإن المتلقي لا يمكن له استعاب شيء مما يحدث بينهما.

داخل هذا النوع أخرى تتفرع منها وهي:

**أ- الحوار المركب (الوصفي، التحليلي)**

وهو الحوار الذي تدور فيه عين المحاور بطيئة تتأمل الأشياء والحالات كما تمتلك هذه العين القدرة على الوصف العميق وإبداء الرأي فضلا عن تحديد وجهة نظرها وموقفها والتزامها أو معارضتها، وبذلك تتميز قدرة المحاور في هذا النمط بالوصف والتحليل.([3])

يفهم من هذا أن المتحاورين يمتلكون قدرات هائلة على الاستيعاب والفهم، بفضل العين البطيئة التي تقف عند كل ملاحظة، بحيث يبدي فيها رأيه، وعين هذه المحاور تملك قدرة على الوصف والتحليل في الوقت نفسه، رغم أنهما يمكن أن تكون وجهة نظرهما مختلفة إلى أشياء،إذ يمكن لواحد منهم أن يكون واع في تفكيره في حين نجد اختلافا في الأفكار.

يمكن لواحد أن ينظر إلى قضية ما نظرة إيجابية لكن نجد الآخر ينظر نظرة سلبية.

**ب-الحوار الترميزي:** وهو الحوار الذي يميل إلى التلميح والإيحاء بعيدا عن التقريرية والمباشرة الظاهرة والأطروحات الزائدة، فالترميز هو توظيف الرمز في العمل الأدبي، وجعله طاقة تعبيرية فاعلة في النّص،([4]) يعتمد هذا النوع من الحوار على المستويين هما.([5])

([1])- فاتح عبد السلام – الحوار القصصي : تقنياته و علاقاته السّردية م.و للنشر ط 1 بيروت – ص 21.
([2])- المرجع السابق – ص 22.
([3])- المرجع السابق – ص 22
([4])- عبد السلام , المرجع السابق – ص 31 .
([5])- المرجع السابق – ص 32 .

1-مستوى ( اللّفظة والتركيب): من حيث قابلية الكلمة على التأثير المجازي عن طريق طاقته الإيحائية و التعبيرية فيصبح الترميز باللّفظة التي هي ذات إيحاء خاص، إذ يمكن للفظة واحدة فقط أن تحمل عدة دلالات.

2-مستوى (الموقف والحدث): من حيث تأويل الحدث والفعل والبحث عن الإيحاء الشمولي، فالإيحاء الشمولي، فالإيحاء العام هو الذي يحقق الترميز.

**ج-الحوار المجرد:** هو الحوار الذي ينشأ بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في وضع معين داخل المشهد ليقترب في تكوينيه إلى حد كبير من المحادثة اليومية بين الناس فهو حديث إجرائي متأسس على رد فعل سريع أو إجابة سهلة أو تبادل كلمات لا تحتمل التأويل المتعدد لأنها إجابات متوقعة عن أسئلة عادية ليست فيها رؤية خاصة.([1])

أي أن الحوار المجرد هو عبارة فقط عن كلام عادي لا يتطلب أي تفسير أو بالأحرى هي اللغة المستعملة والمتداولة داخل العمل ببساطته وأسئلة عادية وأجوبة نفسها.

**2-2-الحوار الداخلي: (الفردي، الأحادي)**

يتحول الحوار في هذا النمط من حوار تناوبي يدور بين شخصيتين إلى حوار فردي يعبر عن الحياة الباطنة للشخصية([2]) فهي توظفه للتعبير عما تحس به، وعما تريد قوله إزاء مواقف معينة، إذ يعمل هذا النمط من الحوار على تكثيف الأحداث والزمان، وما يتميز هذا النوع هو أنه صامت ومكتوب فقط في ذهن الشخصية كما أنه غير طليق أي داخلي ولكنه تلقائي بالنسبة للقارئ.([3])

**1-المونولوج:**

هو كلام غير مسموع وغير ملفوظ وبه تعبر الشخصية عن أفكارها الباطنية التي تكون أقرب ما تكون إلى لا وعي وهي أيضا أفكار لم تخضع للتنظيم المنطقي لأنها سابقة لهذه المرحلة، ويتم

([1]) – فاتح عبد السلام – الحوار القصصي : تقنياته و علاقاته السّردية م.و للنشر ط 1 بيروت – ص 44.
([2]) – سعد عبد العزيز . الزمن تراجيدي في الرواية المعاصرة , المطبعة الفنية الحديثة , القاهرة , 1970 – ص 39.
([3])- ليون سرمليان , تيار الفكر الحديث الفردي الداخلي , ت. عبد الرضا محمد رضا , مجلة الثقافة الأجنبية . بغداد. ع .3 1982 – ص 85.86 .

التعبير عنها بعبارات تخضع لأقل ما يمكن من قواعد اللغة لكي توحي للقارئ أن هذه الأفكار هي عند ورودها إلى الذهن.([1])

وعلى ذلك فإن المونولوج هو: " ذلك التيكنيك الذي يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعملية النفسية لديها دون التكلم على نحو كلي أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود.([2])

فالمونولوج إذن هو حوار فردي يحدث داخل ذات الشخصية، فتصبح هي الوحيدة القادرة على فهم نفسيتها، فيوجد فيها نوعا من الآمان، قبل البوح بالكلام.

يقسم **رويرت همفري** المونولوج على نمطين هما:([3])

المباشر: الذي يمثل عدم الاهتمام بتدخل المؤلف وعدم افتراض أن هناك سامعا بل هو موجود في إشاراته.

غير المباشر الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير مسلم بها ، ويقدمها كما أنها تأتي من وعي الشخصية.

لذا فإن الفرق بين هاذين النمطين هو أن المباشر لا تدخل للمؤلف فيه، في حين أن هناك تدخل له، لكن يجب أن يكون ذات قدرات معرفية، ويأتي بأفكار وينسبها إلى الشخصية دون أن تكون الشخصية نفسها هي التي قامت بذلك.

كما نجد **(نجيب العوفي)** يقسم المونولوج إلى ثلاثة:([4])

**أ-المونولوج الواعي:** أو الذاكرة الإرادية: وهو الذي يشكل تداعيات تظل مشدودة إلى الشعور ومحكومة بالوعي ويتخذ ثلاثة مظاهر هي ( التذكر، النجوى، التخيل)

---

([1])- تيون أيرل – القصة السايكتوجية – ت . محمود السمرة , المكتبة الأهلية بيروت , 1959 – ص 117.

([2]) – تشارلسن مورجان , الكاتب وعالمه , ت. شكري محمد عياد – سلسلة الألف كتاب (500), القاهرة , 1977 – ص 66.

([3])- شاكر النابلسي , النهايات المفتوحة , دراسة نقدية في فن أنطوان تشيكوف القصصي , المؤسسة العربية للدراسات والنشر , ط 2 و بيروت 1985 – ص 55.

([4])- رون بوزنوف , عالم الرواية , ت. نهاد التكرلي , دار الشؤون الثقافية العامة , ط 1 بغداد , 1991 – ص 168.

**ب-المونولوج اللاواعي:** أو الذاكرة اللاإرادية: الذي يشكل التدفق التلقائي للسيولة النفسية من غير ضوابط أو روابط ومن مظاهرها: الحلم الصريح، هذيان الذاكرة

الفرق إذن بين هاذين النوعين هو أن المونولوج الواعي يخضع لسلطة الذهن والتحكم في الشعور، في حين أن المونولوج اللاواعي لا يرتبط، فمثلا نجد الهذيان من مظاهره فهو عشوائي ولا يخضع للعقل والشعور.

في حين نجد نوع آخر من هذه الأنماط وهو:

ج- المونولوج الإنشائي: أو فقدان الذاكرة: وهو الصراع المتجدد مع الهو (الحاضر) والمخزون النفسي الملغوم بالعقد ومكبوتات(الماضي).

هذا النوع يشبه إلى حد ما المونولوج اللاواعي، إلا أنه يلغي تماما صلته بالذهن بحيث أنه يعتبر فاقدا الذاكرة.

**3-أهمية الحوار:**

الحوار هو جزء مهم من الأسلوب التعبيري في القصة، وهو صفة من الصفات العقلية التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه، ولهذا كان من أهم الوسائل التي يعتمدها الكاتب في رسم الشخصيات، فكثيرا ما يكون الحوار المتقن مصدرا من أهم مصادر المتعة في القصة، وبواسطتها هذه القصة يبعضها البعض، فالحوار إذن هو أساس نجاح كل عمل أدبي، والكاتب الفني البارع هو الذي يتمكن من اصطناع هذه الوسيلة الفعالة وتقديمها في مواضعها المناسبة.([1])

الحوار إذن يعتبر من الوسائل أو الناصر الحيوية في القصة فهو يضفي عليها حركة نكشف عن ما يسود بين الشخصيات من صراع أو اتفاق وإلى ما شابه ذلك، ونظرا لأهميته فإنه يهدف فقط إلى تطوير الحدث بل وإلى البوح بالعواطف ومشاعر الشخصيات.

([1])- الحوار في القصّة المسرحية و الإذاعة والتلفزيون ل . د . طه عبد الفتاح و مقله و مكتبة الشباب (المنيرة) , القاهرة 1975_ – ص 09.

# 4-التناص

## 1- تعريف التناص :

أ- **لغة:** تعد اللغة من أرقى وسائل الاتصال وجعلها في تجاوز الفرد مع مجاله الاجتماعي، وما البحث في الجذور اللغوية للمصطلحات الأساسية في فهم أبعادها وضبط دلالتها هذا ما يدفع بنا إلى العودة والرجوع إلى المعاجم اللغوية لفحص هذا المصطلح.

ومصطلح "**التناص**" كمادة لغوية لم تذكره المعاجم العربية القديمة إلا في "تناص" القوم عند اجتماعهم أي: ازدحموا، والتناقص لغة من نص نصا، الشيء: رفعه وأظهره وفلان نص: استقصى مسألة عن الشيء حتى استخرج ما عنده هو النص مصدر أصله أقصى الشيء الدال على غاية أو الرفع أو الظهور.([1])

و(نصص) المتاع: جعل بعضه فوق بعض، و(نص) الحديث إلى صاحبه:

رفعه وأسنده إلى من أحدثه، و( نصصت) الرجل استقصي مسألته حتى استخرج ما عنده،([2]) ومنه قول الفقهاء ونص القرآن الكريم ونص السنة أي ما يدل عليه من الأحكام، وبذلك يكون التناص في اللغة: الرفع والإظهار والمفاعلة، في الشيء مع مشاركة والدلالة والواضحة والاستقصاء.

**ب-اصطلاحا:** يظهر مصطلح التناص في الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة محافظا على المدلول اللغوي القديم نفسه تقريبا، لكن في هذه المرة يرتكز على تراكم النصوص وازدحامها في مكان هندسي يشغل حيزا من بياض الورق حيث تتفاعل النصوص ببعضها البعض، وتتعالق لخلق من النص الأول نصا ثانيا يتشظى في النص آخر لتشكل مجريات التناص من خلال عملية اقتباس الصور لبناء الصورة الكلية.

وقد استعمل النقاد المعاصرون مصطلح التناص كأداة إجرائية لنقد النصوص واقتحام عواملها الثقافية و الجمالية إذ أصبحت الإنتاجية الشعرية المعاصرة تمثل في أغلبها عملية استعادة للنصوص القديمة في شكل خفي أحيانا، بل إن قطاعا كبيرا من هذا الإنتاج الشعري يعد

([1])- أحمد رضا , معجم متن العرب , منشورات مكتبة الحياة بيروت 1960 – ص 472 .
([2]) – ابن منظور لسان العرب , ج 6 , دار صادر بيروت , 1988 - ص 4442.

تصويرات لما سبقه، ذلك أن المبدع أساسا لا يتم له النضج الحقيقي إلا باستعاب الجهد السابق عليه في المجالات الإبداعية المختلفة.

**2-التناص في النقد الغربي( المفهوم والنشأة):** مصطلح التناص واحد من المصطلحات الحديثة التي ولجت عالم الدراسات العربية، وأحد المفاهيم السينمائية الجديدة التي أدخلت في الخطاب النقدي المعاصر كآلية من آليات كتابة النص الأدبي وقراءته على حد سواء، وذلك نتيجة المثاقفة الحادثة مع الآخر الغربي، ورغبته منّا في مواكبة تجليات الحداثة التي وجدت طريقها إلى الساحة النقدية العربية أو أواخر السبعينيات من القرن 20، وقد تم اعتماد هذا المصطلح ليحمل دلالة المصطلح الغربي (Intertexte) أو (Intertextuality) في المقابلة التناصية، وعلى الرغم من تعدد مفاهيمه التي بلغت حسب **(مارك أنجينو)** عام 1983م من 14 مفهوما راسخا للتناص والتي يصحبها تعدد في مستوياته وأشكاله وبتعدد اتجاهات أصحابها واختلاف مشاربهم، وبحسب ما تقدمه كل فئة من مبررات ومسوغات، هذا من ناحية، ونحسب مفهومها للنص من ناحية أخرى إلا أنه فرض حضوره في مجمل الدراسات الغربية والعربية التي تهتم بتحليل النّص وتبحث في خصوصية الخلق الفني، وفي هذا الصدد يقول **أنجينو**( إن قبلنا أن التناص يختلف من باحث إلى آخر، انتشارا وفهما يتلازم مع المفهوم الذي يمتلكه هذا البحث عن النص نفسه) وأنه (التناص) ينتمي عند بعضهم لشعرية توليدية، وعند الآخرين إلى جمالية التلقي، وأنه يتموضع عند بعضهم في مركز الفرضية الاجتماعية والتاريخية، وعند آخرين في تأويلية فرويدية في أساس مفاهيم النظرية، في حين أنه عند آخرين أنه مصطلح خارجي لا يلعب إلا دورا عارضا، فإننا نستطيع القول أن الكلمة تستعصي على كل إجماع، ولكن هذا النوع في التعريف لا يحرمها مع ذلك من الوظيفة إذ أنها أدت وتؤدي في النقاش الأدبي والثقافي.

انطلاقا من هذه الأهمية التي يحتلها التناص في الإبداع الأدبي، ثم في الدرس النقدي باعتباره عقدة أساسية يتعامل معها الدارسون في حقل الخطاب الأدبي- إنتاجا ومقاربة – ومفتاحا إجرائيا لقراءة النصوص وفهمها أخرى لزاما علينا أن نطرق مفهومه النظري أولا قبل البحث في تطبيقاته، وذلك بالعودة إلى مواطنه الأصلية والنظر في رواده الأوائل .

وقد كان ظهور هذا المصطلح أول مرة في دراسة الباحثة الفرنسية البلغارية الأصل

**جوليا كريستيفا** التي قدمتها بين عامي 1966- 1967 ضمن مجلتي (Tel quel) و(Critique) الفرنسيتين لتعيد فيها بعد نشرها ضمن كتابيها( Recherches pour me sémanalyse sémiotique) و(Le texte du roman) نص الرواية وكذلك في مقدمة كتاب **دوستويفسكي, لباختين** وتعرف **كريستيفا** التناص لقولها ( هو ذاك التقاطع داخل التعبير مأخوذة من نصوص أخرى وما النصوص عندها إلا لوحة فسيفسائية من الاقتباس وكل نص تشرّب وتحويل لنصوص أخرى أو " هو تفاعل نصي" يحدث داخل نص واحد ويمكن من التقاط مختلف المقاطع أو القوانين لبنية نصية بعينها باعتبارها مقاطع أو قوانين محولة من نصوص أخرى.

وقد استفادت **(كريستيفا)** في ضبط مفهومها، من النظرية التحويلية التي تبلورت على يد **(تشومسكي)**، لذلك نظرت إلى النصوص باعتبارها أداة تحويل للنصوص السابقة أو المعاصرة، فدخول هذه النصوص إلى نص جديد ينتج عنه بالضرورة أداة تحويل في دوالها ومدلولتها وكأن النص بعيد عن قراءة النصوص التي دخلت في تكوينه ويقوم بتحويلها وإعادة استثمارها لفائدته الخاصة.

وتتعامل **(كريستيفا)** مع النص على أنه مظهر دلالي يتم من خلاله إنتاج المعنى عن طريق تفاعل نصوص سابقة ومتزامنة تتحاور وتتصارع وتتداخل ثم تنظم بعد أن يتمثلها الكاتب في ذهنه، فتشخص وتتداخل ثم تنظم بعد أن يمثلها الكاتب في ذهنه، فتشخص أمامه نصا مكتمل الملامح، فالنص إذا " جهاز غير لغوي بعيد التوزيع عن نظام اللغة، ينظم اللغة، ينظم العلاقة بين العبارة التواصلية التي تهدف إلى الإعلام المباشر والأنماط التلفظية المختلفة.([1])

يقدم الباحث **(حسين حفري)** قراءة في هذا التعريف الذي يراه الأكثر تمثيلا للعملية التناصية فيقول: " النص باعتباره ملفوظا شخصيا أي إنجازا فرديا يعيد التركيبة اللغوي والمنظومة السينمائية ويوزعها توزيعا جديدا وفق حاجاته التعبيرية ورؤيته الجمالية وعن طريق هذه العملية

([1])- كريستيفا جوليا . علم النص – ص 13 – 14.

الإزدواجية إعادة بناء تقديم النص بعملية احتواء وامتصاص بعض العناصر النصية الغريبة عن جهاز اللغوي وإطاره المضموني وينسق بينها وقد تنتمي هذه العناصر إلى ثقافات متباينة وأجناس مختلفة".([1])

وهذا النص لا يقف عند حدود تحويل مادة اللسان (حيانا) فقط وجعلها جزءا منه وإنما يضم كذلك ممارسات اجتماعية وسياسية وابستومولوجية فهو حسب **كريستيفا** "خطاب يخترق (...) وجه العلم والإيديلوجيا والسياسة ويتطلع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها، ومن حيث هو خطاب متعدد اللسان أحيانا ومتعدد الأصوات غالبا فلا ينبغي أن ننظر إلى النص على أنه خطاب تواصلي عادي، وإنما هو لغة منتجة ومنفتحة دائما على مراجع نصية وخارج نصية فقد تكون لسانية أو غير لسانية أو غير ذلك.

وعليه فإن النص يخضع منذ تشكله لسلطة نصوص أخرى، هذه النصوص التي تسرّبت إليه بوعي من المبدع أو دون وعي، تفرض عليه عالما، فهي تتفاعل ضمنه , لكل منها دلالتها الخاصة، وهذه الأنظمة إذ تلتقي في النص الجديد تسهم متضافرة في خلق نظام ترميزي (Code) يحمل على عاتقه عبئ إنتاج المعنى وإنتاج الدلالة في النص.

إن التناص **(كريستيفا)** هو صوت النصوص سابقة عديدة انصهرت ضمنيا داخل نص واحد، يكون النص المتناص معها خلاصة نصوص تنمّي الحدود بينها ويتم صياغتها بشكل جديدة، فهو إذا علاقة تفاعل مجموعة من النصوص السابقة للنص الأصلي، وليس التناص صوتا لقراءة واحدة أو رصدا لمقتبسات وتضامين معينة، وإنما هو تركيب وترتيب وتحويل ثم دمج لكم من نصوص ومعارف مختلفة وثقافات سابقة وراهنة كما أنه وهذا هو الأهم ليس أخذ للنصوص كما هي في أصولها الأولى بل يقوم بإخضاعها وفي الغالب عن غير وعي في لحظة إبداع لمجموعة

([1])- حسين حفري , المرجع السابق – ص 256.

عمليات تجعلها قابلة للاندماج والتدخل مثل (التحيين، الترهين، التمظهر، والتحويل وإعادة الإنتاج.)([1])

ومن هنا يحق لنا أن نسأل: هل كل نص جديد يعتبر خلقا فريدا، أم أن كل جديد هو في الواقع قديم صيّغ بطرقة جديدة؟

يبدو جليا من خلال التعارف التي وضعتها ( **كريستيفا**) ومن تصورها العام لمفهوم التناص أنها ترتكز في المقام الأول على العملية الإنتاجية للنص الإبداعي باعتبارها أحد نواتج التناص، وكون النص إنتاجية عندها فهذا يترتب عنه: إن علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع أي هدم وبناء، وعليه فهو إذن قابل للتناول والمعالجة عبر ترتيبات منطقية، كما انه ترحال للنصوص وتداخل لها، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى،([2]) نفهم من هذا أن المبدع ليس هو المنتج الفعلي الوحيد لعمله الأدبي، وإنما هذا العمل جاء نتيجة احتكاك وتفاعل ونفي واثبات ونقض لأعمال فنية أخرى أي أنه ليس من إنتاج أديب واحد وإنما تضافرت عليه آراء عدة أدباء.

وانطلاقا من هذا فإن التناص ميزة كل النصوص وقدرها المحتوم ولا يمكن لأي نص أن ينفلت منه أو يتكون من دونه، ومن هذا المنظور ينبني **رولان بارت** فكرة الإنتاجية التي جاءت بها **كريستيفا** حيث ترى أن "التناصية قدر كل نص مهما كان جنسه، لا يقتصر حتميا على قضية المنبع أو التأثير: فالتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها استجابات لا شعورية عضوية ومتصور التناص هو الذي يعطي– أصوليا– نظرية النص جانبها الاجتماعي، فالكلام كله سالفه وحاضره يصب في النص، لكن ليس وفق طرق متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية وإنما وفق طرق متشبعة تمنح النص وضع الإنتاجية، وليس إعادة الإنتاج.

([1])- حسين حفري . نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ط 1 , بيروت , الدار العربية للعلوم ناشرون . الجزائر. منشورات الاختلاف. 2007 - ص 259.
([2])- كريستيفا جوليا . علم النص - ص 21 .

ومن بين المصطلحات التي اعتمدتها **كريستيفا** لتدليل على تقاطع نظام نصي معين (ممارسة سيميائية معينة) مع الملفوظات (المقاطع) التي سبق عبرها في فضائه أو التي يحيل إليها في فضاء نصوص أخرى خارجية مصطلح ( الايديولوجيم) أو ( الوحدة الايديولوجية)

بتعبير **صلاح فضل**- وهو مصطلح اعتمدته قبل مصطلح التناص ولكن الظروف لم تتح له لينتشر ويشتهر فاقترحت بديلا عنه مصطلح التناص ويعرف **باختين** الايديولوجيم على أنه "أي علامة "" في التواصل البشري، ويقول " كل كلمة تشي بأديولوجيا قائلها... فكل منكم هو إذن إيديولوجي وكل تعبير هو إيديولوجيم"([1])

وترى "**كريستيفا**" أن الإديولوجيم نص ما هو إلا البؤرة التي تستوعب داخلها العقلانية العارفة وتحول الملفوظات ( التي لا يمكن اختزال النص فيها أبدا) إلى كل جامع(النص) وكذا باندماج تلك الكلية في النص التاريخي والاجتماعي.

ومنذ أن طرحت "**كريستيفا**" هذا المفهوم وتصورها للنص كإديولوجيم "باعتباره وظيفة تناصية تتقاطع فيه نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ لذا فقط هيمن مفهوم التناص بشكل سريع ومثير، في حين لم يلتق المفهوم الأساس الذي هو (الإديولوجيم) هذا الذيوع، ولهذا فقد تعددت دلالات التناص وأصبح مفهوما مركزيا ينتقل من مجال دراسي إلى آخر ومن قطر إلى غيره من الأقطار، بل أنه صار بؤرة تتولد عنه المصطلحات التي تتعدد فيها السوابق واللواحق التي تدور حول النص.

ورغم ما **لكريستفا** من فضل في نشر هذا المصطلح وبلورة مفهومة والعمل على ترسيخه ونشره، إلا أننا نجدها عام 1985 تضعه جانبا لتطرح مكانه مصطلحا آخر وهو (Transposition) الذي يترجمه **غرام** ب ( المناقلة أو التحويل) ولتعليل هذا الاستبدال يقول " كثيرون فهموا كلمة التناص بمعنى دراسة المصادر وهذا غير مثير وأن أفضل مصطلح هو(Transposition) لأنه يحدد النقل من نظام دلالي لآخر"

([1])- كريستيفا جوليا . المرجع السابق – ص 21.

يعترف الكثير من الدارسين بفضل **(كريستيفا)** في أطروحتها التي قدمتها حول النص والتناص، والتي طرحته في الساحة النقدية الغربية بعد أن أعادت هيكلته وتطويره وفق توجهها السيميائي فيقول "**بارث**" نحن مدينون **لجوليا كريستيفا** بالمفاهيم النظرية الأساسية التي يتضمنها تعريفها للنص، وهي الممارسة الدالة (Pratics Signifia) الإنتاجية والتدليل ، النص الظاهر , النص المولد والتناص . ([1])

ويرى **عبد المالك مرتاض** كل الذين كتبوا بعد **كريستيفا** حول التناص هم عالة عليها بداية من **رولان بارت** إلى غاية **ميشال أرفي**، وهذا لأن كتابا تعم لا تعدو أن تكون امتداد لكتاباتها وأفكارها،([2]) مثلا حين يقول **بارث** ضمن مقالته (Théorie du texte) متحدثا عن النص والتناص: "النص توزيع اللغة (فهو حقل لإعادة هذا التوزيع) ولعل أحد مسالك هذا التقويض والتطنيب (الهدم والبناء) هو أولا وأخيرا، استبدال للنصوص أو لشذرات منها، وذلك مهما كان ومهما يكون حول النص الماثل فإن كل نص هو تناص تمثل فيه نصوص أخرى على مستويات مختلفة، وتحت أشكال قد لا تعتاص على الإدراك إلا قليل، سواء ما سلف من نصوص الثقافة وما حضر فكأن كل نص هو نسيج جديد من شواهد معادة.

وقد تبلور مفهوم التناص عند **كريستيفا** إعتمادا على المفهوم الذي وضعه **(باختين)** عند دراسته للروائي **(دوستويفسكي)** حيث يرى أنه روائي حواري بامتياز وبالتالي فهو يختلف عن بقية الروائيين، فقد تمكن من جعل رواياته متعددة الأصوات وذلك بجمعه في الإبداع الواحد بين الفلكلور والأدب الشعبي إلى الفكر الإيديولوجي الذي يريد تقريره من خلال نصه.

نجد **باختين** قد تحدث عن المصطلح التناص لكن ليس هذا المفهوم بل استعمل مصطلح (الحوارية) في تعريف العلاقة الجوهرية التي تربط أي تعبير بتعبيرات أخرى، فكل خطاب حسبه يعود إلى الفاعلين.

([1])- رولان بارت و نظرية النص – ص 28.89
([2])- عبد المالك مرتاض , نظرية النص الأدبي . الجزائري. دار هومة .2007 . م - ص 277.

ويجمع الدارسون على أن المفهوم التناص قد أنتجه هذا السيميائي الروسي الذي استخدمه نهاية العشرينيات من القرن 20 تحت مسمى (Dialogisme) وبعض المسميات الأخرى ب "تعددية أصوات اللغة" و"كرنفالية النص" و البنى الحوارية للنص" وهذا مايؤكده **غريماس** في قوله "لقد أثار أهمية كبرى في الغرب (مفهوم التناص) منذ أن جاء به السيميائي الروسي **باختين**، وذلك بفعل أن الإجراءات التي يتضمنها هذا المفهوم يمكن أن تكون قادرة على التبادل من الوجهة المنهجية، مع نظرية (المؤثرات) أسست عليها بوجه عام بحوث الأدب المقارن.

ويشير **(بارت)** في معرض حديثة عن كتابة النص الأدبي إلى شيء مماثل لفكرة **باختين** فالكاتب عند **بارت:** في أصله قارئ ظل يمارس القراءة، ومنها كتب ليقدم نفسه لقراءة آخرين آتين مثله، وهو عندما كتب اعتمد على الوعي الجمعي بلغة ذلك الوعي الذي تدرب فيه عندما كان يقرأ، وهو عندما كتب فإنه صاغ نصا جماعيا: جماعيا من حيث لغته فهي الأم، ولغة ذلك الفن الأدبي المعين وجماعيا من حيث طاقته الفنية، إذ أن كل كلمة في النص محملة بإيحاءات اكتسبتها الكلمة من تاريخ استخدامها الماضي ومن واقع استخدامها في الحاضر.

ومن بين الأقطاب البارزين الذين لا يمكن الحديث عن النص والتناص دون التطرق لإسهاماتهم نجد **جيرارد جنيت** الذي أسهب في الحديث عن آليات اشتغال التناص أو ما اصطلح عليه بالمتعاليات النصية (Transcendance) وقد اعتبر **جنيت** موضوع البويطيقا (Poètique) هو معمار النص منذ عام 1977 لكنه عدل تصوره فجعل موضوع البويطيقا، الشعرية هو المتعاليات النصية في الاتجاه أو البحث عن شيء آخر والذي من الممكن أن يكون أحد النصوص، فالتعالي هو ما جعل النص في علاقة –ظاهرة أو خفية– مع غيره من النصوص وبالعودة إلى كتاب **جنيت** الذي ضمنه آراء في عملية الإبداع (أطراس Palimpseste) 1982م في لغته الأصلية نجده يعرف التعالي النصي بقوله:

« Je dirais plutôt aujourd'hui ,plus largement ,que cet objet est la transtextualité ou transcendance textuelle du texte je définissais déjà grossièrement ,par tout ce texte le met en relation ,manifeste ou secrète

,avec d'autres textes, la transtextualité dépasse donc et inclut l'architextualité , et quelques autres types de relations transtextuelles .

يصرح **جنيت** من خلال تعريفه هذا ما يهمه في النّص هو العبور النّصي أو تعاليه النّصي، أي ما يجعله في علاقة خفية أو جلية مع غيره من النصوص وبذلك فالتعالي النصي بتجاوز معيارية النص ويتضمنها.

أمّا **(ريفاتير)** فيرى أن التناص يتجسد في "مجموعة النصوص التي نجد بينهما وبين النص الذي نحن يصدد قراءته قرابة، وهو مجموعة النصوص التي نستحضرها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين"([1])، **فريفاتير** ينطلق في تعريفه للتناص من كونه أداة قراءة فهو يقوم على فطن القارئ وقدرته على كشف العلاقات الرابطة بين أعمال أخرى سابقة أو لاحقة، فالتناص عنده هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية، ولذلك يرى أن قراءة التناص يجب ألا يقتصر على رصد علاقة النص المدروس بالنصوص السابقة له أو المتزامنة معه فقط، وإنما يجب أن تتجاوز القراءة هذه الحدود إلى البحث في علاقة هذا النص بالنصوص اللاحقة أيضا، وعليه فهو يولي فعل القراءة دورا كبيرا في تحقيق تناصية النص.

وعليه فإن التناص ينتسب إلى الخطاب ولا ينتسب إلى اللغة، ولذا فإنه يقع ضمن مجال اختصاص علم عبر اللسانيات ولا يخص اللسانيات وعلى كل حال فليست العلاقات بين التعبيرات جميعا ذات طبيعة تناصية بالضرورة إذ ينبغي استبعاد العلاقات المنطقية من دائرة الحوارية (على سبيل المثال: النفي، الاستنتاج) فهذه العلاقات بذاتها لا تتضمن تناصا (رغم أن التناص قد يوثق إلى هذه العلاقات)، وهذا الشيء صحيح فيها يتعلق بالعلاقات الشكلية أو اللغوي بالمعنى الضيق للكلمة.

إن هذه العلاقة (الحوارية) خاصة ومميزة بصورة عميقة ولا يمكن اختزالها إلى علاقات من نمط منطقي أو لغوي أو نفسي أو آلي، أو أي نوع من العلاقات الطبيعية أنها نمط استثنائي وخاص

([1]) – يقطين سعيد , الرواية والتراث السرد من أجل وعي جديد بالتراث ط 1 المركز الثقافي العربي 1992 – ص 25 .

من العلاقات الدلالية التي ينبغي أن تتشكل أجزاؤها من تعبيرات (تعبيرات تعد تامة أو تتضمن احتمال كونها تامة) يقف خلفها فاعلون متكلمون حقيقيون أو فاعلون محتملون، مؤلفوا التعبيرات موضوع الكلام، وعليه ففي علاقة التناص يعد التعبير علامة على وجود الفاعل.

ولكي تصبح العلاقات المنطقية والعلاقات الدلالية المحسوسة حوارية ينبغي لها أن تكتسب وجودا ماديا، وكما قلنا من قبل ينبغي لها أن تلتحق بمجال آخر من مجالات الوجود: أي أن تصبح خطابا الذي هو التعبير وتستقبل مؤلفا الذي هو خالق التعبير، ويعتبر هذا بدوره عن موقعه، بهذا المعنى فإن لكل تعبير مؤلفا نعده في التعبير المجرد خانقا لهذا التعبير.... إنّ رد الفعل الحواري يضفي سمة شخصية على التعبير الذي يتفاعل معه، ولا يعني هذا أن فعل التعبير يمنح مظهرا تعبيريا لشخصيته المؤلف الفذّة والفريدة، إن التعبير الجاهز يفهم بالأحرى كمظهر من مظاهر إدراك الآخر، والحوار يأخذ مكانه بين الاثنين وعلى سبيل المثال " تعمل الإضاءة المتبادلة بين لغة محلية ولغة أجنبية ( إذا حدث ذلك في العمل) في عملية الخلق الأدبي، على تأكيد "إدراك العالم" في كلتا اللغتين وتعطيه شكلا، وكذلك تفعل مع شكليهما الداخليين وأنظمة قيمتها الخاصة، وبالنسبة للوعي الذي يخلق العمل الأدبي ليس ما يظهر من الحقل الذي يضيئه اللسان الأجنبي هو النظام الصوتي للغة المحلية أو خصائصها المورفولوجية أو حتى معجمها المجرد، بل وبدقة ذلك الذي يجعل من اللغة إدراكا محسوسا للعالم لا يمكن ترجمته إطلاقا وبالتحديد أسلوب اللغة كوحدة كاملة.

إن كل تمثيل للغة يجعلنا على تماس مع المتلفظ (كلام) لكي يجعلنا واعين لما تعنيه اللغة، ولكي يجعلنا قادرين على تعيين من يتكلم بداخلها، وتغطي هذه "السمة الشخصية" سلم بدأ من المجتمع اللغوي كله.

أما **(لوران جيني)** فقد **إقترح** من خلال مجلة "Poètique" إعادة صياغة مفهوم جديد للتناص، فعرفه على أنه: "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"([1]) ولا يبتعد **ميشال فوكو** في نظرته للتناص عن سابقه من حيث اهتمامه بآلية التحويل،

([1])- السيد نورالدين , ج 2 الجزائر دار هومة للطباعة والنشر – ص 97 .

حيث يؤكد أنه لا وجود للنص الذي يتولد من ذاته، فكل النصوص تتولد من حضور أصوات متراكمة متسلسلة ومتتابعة، والتناص عنده يتعلق بآليات التحويل والامتصاص الكلي أو الجزئي لعديد النصوص وصهرها بالقبول أو الرفض في نسيج العمل الأدبي.

مهما اختلف منظرّو التناص في بعض جزئياته، زيادة أو نقصان، فإنهم في الأخير أقرب إلى الإجماع على أن النصوص الأدبية هي نصوص حوارية وأن المدوّنة الأدبية ليست ساكنة بل حاملة دوما لحركة خطابية بين خطابات الآخرين وخطابات الأنا والقارئ هو الذي يلاحظ العلاقة بين النصوص انطلاقا من ثقافته الخالصة ومخزونه لثقافي.

# 5-الزّمن

**1-مفهوم الزّمن:**

**أ-لغة:** تعرض اللغويون العرب لكلمات (زمن، زمان، وقت) ليس من منطلق أنها مصطلحات لغوية ذات مفهوم، لكن على أساس أنها مفردات لغوية تخضع في التحليل لمقاييسهم العامة في تصنيف الألفاظ، وقد تسببت فكرة الترادف اللغوي في خلق مطابقة بين معاني الألفاظ فجمعوا في الدلالة بين الوقت والزمن والزمان بين الدوال في الدلالة على الوقت، يقول **ابن منظور** : "الزمن والزمان اسم لقليل الوقت و كثيره"([1])وينقل عن **ابن سيدة** أن الزمن والزمان هي العصر، فلا فرق بين مدلول الزمن والزمان والعصر والوقت، إلا أننا لا نجد موافقة من أصحاب الفروق اللغوية على هذا التطابق، وينقل لنا **ابن منظور** قدرا من وجهة نظرهم في مادة (ز.م.ن) حيث يقول: "وقال شهر الدهر والزمان واحد، قال **أبو الهيثم**: أخطأ شهر، الزمان زمن الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد، قال : ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر، قال : والدهر لا ينقطع،قال **أبو منصور**: الدهر عند العرب يقع على وقت الزمان من الأزمنة وعلى مدة الدنيا كلها، قال: وسمعت غير واحد من غير العرب يقول أقمنا بوضع كذا دهرا... والزمان يقع على فصول السنة و على مدة ولاية الرجل وما أشبهه.

**ب-اصطلاحا:** مفهوم الزمن عند العلماء المسلمين مرتبط بمعناه اللغوي. فهو يعني "ساعات الليل والنهار، ويشمل ذلك الطويل من المدة والقصير منها حيث عرفه **الزركشي** بقوله: "إن الزمان الحقيقي هو مرور الليل والنهار، أو مقدار حركة الفلك، ولا يخفى ما بين هذا المعنى والمعنى اللغوي من ارتباط وثيق.

و بالنظر في القرآن الكريم فإننا نجد أنه لم يستخدم مصطلح "الزمن" إنما وردت فيه ألفاظ دلالة عل الزمن وذلك.

أ-الوقت: في قوله تعالى: "قال فإنّك من المنظرين(99) إلى يوم الوقت المعلوم(80)" ([2])

ب-الحين: في قوله تعالى: "ألا حين يستغشون ثيابهم يعلم مايسرّون ما يعلنون " سورة هود([3])

([1])- ابن منظور – (مادة - ز- م –ن) ج 1 - ص 1867 .
([2])- سورة – ص –( 79 – 80.)
([3])- سورة هود – 4.

ج–الدهر: في قوله تعالى : هل أتى على الإنسان حين من الدّهر لم يكن شيئا مذكورا" سورة الإنسان.([1])

أما في السنّة النبوية، نجد هذا المصطلح قد ورد في أكثر من موضع ومنه قوله ( صلّى الله عليه وسلّم) "إذا اقترب الزمان لم تكن رؤيا المؤمن تكذب"

وقوله أيضا (يتقارب الزمان وينقص العمل، ويلقى الشح، ويكثر الهرج، قالوا: وما الهرج؟ قال: القتل، القتل"

وهكذا يمكن القول أن جميع الدراسات اهتمت بالزمن في جميع العلوم على الرغم من اختلاف مناهجها وموضوعاتها وأولته العناية الكاملة لأنه يشكل إطار كل حياة، فقضية الزمن شغلت فكر الإنسان، فراح يتناولها بالدرس محاولا البحث عن ماهيتها، فالزمن كما وصفه **(عبد المالك مرتاض)** "هو خيط وهمي مسيطر على التصورات والأنشطة والأفكار".

ونجد أيضا **(بول فاليري)** يؤكد على أن كلمة الزمن"مصطلح شفاف ودقيق ومقيد لكنه مليء بالمعاني والمدلولات وربما يغدو لغزا". فالزمن يمكن أن يدل على مدلولات منها الحب والرغبة والموت، ولا جرم أن الزمن يشكل مفهوما مهما من هذه المفاهيم التي ليس من السهولة بمكان إيجاد تعريف واحد ومحدود لها وبناء على ذلك ارتأينا تقديم بعض المفاهيم لتكون على بيّنة من الأمر".

## 2- أنواع الزمن:

**2-1-الزمن الطبيعي (الموضوعي):** "إن الزمن الطبيعي هو زمن غير متناهي الوجود، يسير دائما نحو الأمام بحث في سيلانه عن الآتي فهو عبارة عن جريان منتظم، يمضي دائما نحو الأمام بحركته، لا يلتفت إلى الخلف، ولا يمكن العودة إلى الوراء"([2])

"لذا نتعامل معه على الدوام كتدفق أحادي الاتجاه وغير عكسي، شبيه بشارع وحيد الاتجاه".

([1])- سورة الإنسان – 1 .

([2])- مها حسن القصري - الزمن في الرواية العربية – ص 23 – 22 .

"ويتجلّى الزمن الموضوعي في تعاقب الفصول والليل والنهار، وبدأ الحياة من الميلاد إلى الموت، فهذه المظاهر كلها تبرز في وجود الأرض (المكان) أي يتحرك الزمان ويتعاقب مجددا الطبيعة الأرضية نتيجة الحركة".

وعليه فإن الزمن الطبيعي هو الإطار الخارجي للنص، لأنه يمضي دائما إلى الأمام بحركته ولا يمكنه العودة إلى الوراء لذا فهو أحادي الاتجاه وليس له اتجاه معاكس.

**2-2 – الزمن النفسي:** "يمتلك الإنسان زمنه النفسي الخاص المتصل بوعيه ووجدانه وخبرته الذاتية، فهو نتاج حركات أو تجارب الأفراد، وهم فيه يختلفون حتى إننا يمكن أن نقول أن لكل منا زمانا خاصا يتوقف على حركته وخبرته الذاتية، فالزمن النفسي لا يخضع لقياس الساعة، مثلما يخضع الزمن الموضوعي، وذلك باعتباره زمانا ذاتيا بقيمة صاحبه بحالته الشعورية."

وعليه لكل منا زمنه الذاتي الخاص، فلا يوجد زمن تشترك فيه نفسان ولعل هذا ما جعله زمنيا نسبيا داخليا، فالزمن النفسي إذن هو الزمن الذاتي المتصل بوعي الإنسان وخبراته فهو نتاج تجارب الأفراد، وبالطبع فهذه التجارب تختلف من فرد لآخر، وهنا يظهر لنا الفرق بين الزمن النفسي والزمن الطبيعي فهذا الأخير يخضع لقياسات وضوابط عكس الزمن النفسي، فالزمن الطبيعي يتجلى كإطار خارجي، أما الزمن النفسي هو كمحرك داخلي.

**3-الزمن الدراسات العربية:** إن الزمن في الدراسات العربية عرف عدة تسميات واتجاهات بحسب اختلاف الباحثين ومن أهمهم الباحث والناقد **(سعيد يقطين)** الذي قسّم الزمن إلى ثلاثة أنواع: زمن القصة، زمن الخطاب، بالعلاقة التي بين هذين النوعين يتشكل الزمن الثالث وهو زمن النص.

**3-1-زمن القصة:** هو زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي، إنه زمن أحداث القصة في علاقتها بالشخصيات والفواعل([1]) بمعنى زمن الأحداث قبل الخطابي.

**3-2-زمن الخطاب:** وهو الزمن الذي تعطي فيه القصة زمنيتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له، بمعنى زمن المادة الحكائية في شكلها ما قبل الخطابي.

([1])- سعيد يقطين - انفتاح النص الروائي – ص 49 .

**3-3**-زمن النص: "وهو الزمن الذي يتجسد أولا من خلال الكتاب التي يقوم بها المؤلف في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة والخطاب، وهو ثانيا زمن تلقي النص لدى القارئ في لحظة زمنية مختلفة عن باقي الأزمنة وإن كانت تتم أيضا من خلالها (زمن القراءة) ومن خلال تعالق زمن الكتابة بزمن القراءة تجدنا أمام ما نسميه زمن النص".

إن الفرضية التي تنطلق منها في هذا التقسيم الثلاثي تتجلى في كون زمن القصة صرفي، زمن الخطاب نحوي، زمن النص الدلالي، فإن هذا الترابط بين زمن القصة (زمن الأحداث كما جرت في الواقع) وزمن الخطاب (أي ترتيب هذه الأحداث في شكل خطي متسلسل) هو الذي يشكل لنا زمن النص.

كما نجد الباحثون في السّرديات البنيوية يميزون في الحكي بين مستويين أثنين هما:

زمن القصة: "هو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية، ويخضع زمن القصة للتتابع المنطقي"

زمن السّرد: "هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة ويكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة"

إذا كانت أحداث القصة تروي من البداية حتى النهاية، تكون وفق ترتيب الطبيعي على هذا النحو.

-أ----ب-----ج-

أما إذا كان زمن السرد لا يطابق هذا الترتيب الطبيعي للأحداث في القصة، فيتخذ سرد هذه الأحداث أشكالا عديدة مثلما هو في هذا الشكل.

-أ----ب-----ج-

بناء على هذا يحدث ما يسمى "المفارقة بين زمن السّرد وزمن القصة" لذا يرى بعض النقاد أنه عندما لا يتطابق نظام السّرد مع نظام القصة فإننا نقول أن الراوي يولد مفارقات سردية"

**1-المفارقات السردية:** "تحدث هذه الأخيرة عندما يخالف زمن السّرد ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على آخر أو استرجاع حدث"فالمفارقة إما أن تكون (استرجاع) (Rétrospection) أو تكون استباق (Anticipation)

**1-1-الاسترجاع:** وهو أن يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها"

يعد الاستذكار تقنية زمنية يستطيع السارد من خلاله الرجوع بالذاكرة إلى الوراء سواء في الماضي القريب أو الماضي البعيد" فهو خاصية حكائية نشأ مع ملامح القديمة، حيث تعد ملحمة **هوميروس** من بين النصوص التي طغت عليها هذه التقنية"

هذه التقنية هناك من يسميها "اللواحق" ذلك أنّ النقاد العرب قد ترجموا اللاحق إلى الاستذكار كما يفعل "**حسن بحراوي**" أمّا "**سعيد يقطين**" فيفضل "الإرجاع وهو موقف أو أحداث سبق وقوعها، وهو ما يجعل زمن القصة يعود إلى الوراء.

**1-1-1-أنواعه:**

أ-**إسترجاع خارجي(A Externe)** : وهو الذي يعود إلى ما وراء الافتتاحية، وبالتالي لا يتقاطع مع السّرد الأول الذي يتموقع بعد الافتتاحية لذلك نجده يسير في خط زمني مستقيم، وخاص به فهو يحمل وظيفة تفسيرية لا بنائية"

**ب-استرجاع داخلي:** وهو الذي يلتزم خط زمن السّرد الأولي وينقسم بالنظر إلى علاقته مع هذا المستوى إلى:

**1-استرجاع داخلي متجانس حكائيا:** يسير تماما على خط زمن السرد الأولي

**2-استرجاع داخلي متباين حكائيا:** كتوضيح خلفية شخصية روائية جديدة في القصة.([1])

**1 -2- الاستباق: (Anticipation) أو (السّرد الإستشرافي)** وهو: "كل حركة سردية تقوم على رواية حدث لاحق أو ذكره مقدما"، وينذر وقوعه خاصة في نص ينزع أكثر إلى الماضي الذاكري" ، كما تمثله مقاطع روائية تحكي أحداث سابقة عن أوان حدوثها، وإنما ستقع مستقبلا عن طريق التوقعات والتنبؤات وصيغ التحذير والتهديد حيث يتم الحديث عمّا سيقع أو يمكن أن يقع قبل حدوثه" ولهذا جازت تسميته بزمن "المستقبل" وهناك من أطلق عليه بزمن "المقدم" ( la narration antérieur) وهو سرد استطلاعي يتواجد غالبا بصيغة المستقبل"

([1])- المرجع السابق – ص 74 .

**2-نظام السرد(الإيقاع)** : يتحدد إيقاع السّرد من منظور السّرديات بحسب وتيرة سرد الأحداث من حيث درجة سرعتها أو بطئها، ففي حالة السرعة يتقلص زمن القصة ويختزل، ويتم سرد الأحداث التي تستغرق زمنا طويلا أسطر قليلة أو بضع كلمات بتوظيف تقنيات سردية.

**2-1 تسريع الزمن:** يتم تسريع الزمن من خلال تقنيتين هما:

أ-**الخلاصة:** (Sommaire) والتي تعني سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات، أو أشهر، أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات دون التعرض للتفاصيل.

ب-**القطع (الحذف) (Ellipes):** ويعني بعض المراحل في القصة أو أن ثمة أجزاء من الحكاية مسكوت عنها في النص.

الحذف يسمى كذلك بالقطع وهو "حذف فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة، أي يقف الروائي على المرحلة زمنية ويكتفي بالإشارة إلى ذلك بعبارة "بعد مدة زمنية أو مرت سنوات عدة" وإلى ما ذلك من العبارات التي تدل على الحذف الزمني وقد يحدث أن يكون هذا الحذف ضمنيا لا يصرح به المؤلف وإنما يكتشفه القارئ.

**2-2- تعطيل السّرد:** ويتم تعطيل حركة السرد، وإيقاف نموها من خلال عنصرين يؤديان وظيفة تقنية لوظيفة المظهرين السابقين هما:

أ-**المشهد(Scène):** ويقصد بالمشهد: المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السّرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السّرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق.

لقد وضح( **جيرارد جنيت)** هذه التقنية التي يتطابق زمن الحدث بزمن القصة وهو يناقض الخلاصة، لأن المشهد عبارة عن قص مفصل، أما الخلاصة عبارة عن قص ملخص، فالمشهد إذن يقوم بتوطئة وتعطيل السّرد من خلال الحوار (داخلي، خارجي).

ب-**الاستراحة:** الوقف (pause) "تكون في مسار السرد الروائي توقعات معينة يحدثها الروائي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف عادة يقضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها.([1])

([1])- المرجع السابق – ص 76.

**3-أهمية الزمن:** للزمن أهمية كبيرة إكتساها من خلال موقعه داخل البنى الأدبية خاصة السّردية منها، وذلك لما يصل به أحيانا إلى رتبة الصدارة لأنه أحد مكونات السّرد، ومحور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزاءه.

يؤكد **(حسن بحراوي)** إن أهميته في العمل الأدبي تتجلى أكثر من خلال استعماله "إن التأكيد على أهمية الزمن والسّرد والتشديد على خطورة الدور المنوط به.

تظهر أهمية الزمن أيضا من خلال أهمية البالغة لعالمها الداخلي وحركة شخوصها، أحداثها، أسلوبها ، بنائها ومن ناحية أخرى ذو أهمية بالنسبة لصمودها في الزمن بقاؤها كما أن الزمن يكتسي القيمة الجمالية من خلال دخوله في التطبيق حيث أنه يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، فالزمن حقيقة مجردة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى.([1])

([1])- حسن بحراوي - الزمن في الرواية العربية – ص 42 .

# 6-السّرد

**السّرد:**

**أ-مفهومه:** يقوم الحكي عامة على داعمتين أساسيتين:

أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم إحداثا معينة

ثانيهما : أن يعين الطريقة التي تحكي بها تلك القصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السّرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي.

إنّ كون الحكي هو بالضرورة محكية يفترض وجود شخص يحكي له، بمعنى أن يكون هناك تواصل بين قطبين الأول يدعى (راوي) أو ( سارد) وهو المنتج، أما الثاني يدعى (مروي له) أو (القارئ) وهو المستهلك الذي يتلقى الخطاب فالسّرد إذن هو: "الكيفية التي تروى بها القصة، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها.([1])

من خلال هذا التعريف يمكن القول بأن العملية إنتاج الخطاب هي التي تسمى سردا، فيها يكون الخطاب هو القول المتداول بين طرفيه، فالسّرد هو الطريقة التي يتواصل بواسطتها الراوي والمروي له، في حين الخطاب ما يجري بينهما (أخذ ورد).

ومن بين الذي يعرّفون السّرد نجد **(سعيد يقطين)** الذي يقول : "كتجلّ خطابي، سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها، ويتشكل هذا التجلي الخطابي من تولي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها. وبما أن الحكي بهذا التحديد متعدد الوسائط التي عبرها يتجلى كخطاب أمام متلقية"

يفهم من تعرف "**سعيد يقطين**" أن عملية السّرد لا تقوم فقط على اللغة، إنما يمكن لها أن تكون عبارة عن الصور، فالصورة بذاتها تحمل معاني متعددة يفهم منها أشياء كثيرة، يمكن أن لا نستوعبها في استعمال لغة عادية، كما يمكن أيضا للإشارة مثلما نجدها عند الصم والبكم، أن تحمل في طياتها معلومات يريد الإخبار عنها، وعلى هذا عملي السّرد يمكن أن نجدها في وسائل وتقنيات مختلفة، إلاّ أنّ هذا يتطلب قارئا متعددا ومتمكنا ليستوعب المعنى.

([1])- سعيد يقطين ,تحليل الخطاب الروائي , الزمن , السّرد , التبئير ط 3 - م.ث.ع , بيروت , 1997 – ص 46 .

إضافة إلى أن مصطلح السّرد يمكن أن يستخدم للدلالة على "صيغة من صيغ الخطاب وظيفتها وصف سير الحدث كبير في الزمن. ويكون ذلك مقابلا لمصطلح الوصف بمعنى عندما يتوقف تنامي القصة ويفسح المجال للراوي كي يقوم بوصف شخصيات الحكي وتقديمها للقارئ، إضافة أن الراوي يمكن أن يتدخل ليقدم رأيه حول قضية ما يمكن أن نصطلح عليه بالتعليق، ومن جهة أخرى يقابل مصطلح العرض الذي يشارك فيه الرواية والعرض المسرحي، ويقصد به حديث الشخصيات في حوار مباشر دون تدخل الراوي.

نستنتج مما سبق أن السّرد يعتبر وسيلة للتدوين وإثبات الذات، إذ نجده ذات أهمية في كل المجالات، فالتاريخ مثلا يعتمد في سرد الأحداث جرت في الزمن الماضي على السّرد، وكذا العلوم الاجتماعية التي تعتمد هي الأخرى على الوصف، فبالتالي فإن السّرد يمكن أن يردّ في عدة طرق كالوصف مثلا.

ب-**صيغ السّرد:** الصيغة هي الطريقة التي يعتمدها السّارد لتقديم مادته الحكائية ، هل يقدم السّارد الحكي بتفاصيل كاملة؟ أم بتفاصيل أقل "ثم كيف يتموضع لتقديم تلك التفاصيل؟ يتم وفق درجة أخبار معينة أو حسب وجهة نظر معينة"

**1-الخطاب المسرود:** (Narrativisé)

وهو الأكثر إنجازا بين أنواع الكلام الأخرى لأن "المونولج" فيه يختصر أحداثا ويساعد على إبراز حقائق نفسية دفينة من شأنها دفع حركة العمل القصصي إلى الأمام.

**2-خطاب الأسلوب الغير مباشر:**(Transposé)

وهو ما أصطلح عليه "**وليد نجار**" الكلام البديل، ويرى أنه ما يختصر كلاما أتى في الحقيقة بلسان غير من يتفوه به في السرد ويقف هذا النوع من الخطاب بين الخطاب المباشر والسرد، فهو ليس نقلا أمينا وثائقيا لأقوال الشخصيات، فالراوي ينقل كلام الشخصيات بأسلوبه، فيلخص ويخضع الكلام للغة ووجهة ونظرة، وبهذا نجد أن الراوي حر في ابدأ رأي هو وجهة النظر.

**3-الخطاب المنقول المباشر:(Rapporté)**

وفي هذا النوع سيتحضر فيه السارد كلام الشخصية حرفيا كما هو في عرض حوادث الشخصيات، ويسميه "**ليد نجار**" بالكلام المنقول ويطرح الكاتب بواسطة الكلام حرفيا بلسان الشخصية.

أي أن في الخطاب المنقول لا مجال للراوي في إبداء الرأي أو الحذف أو الزيادة، بل يكتفي بنقل حرفي وحسب.

**ج- بنية الرؤيا الرؤية السردية:** لقد نشا مصطلح الرؤية انطلاقا من العلاقة التي تجمع السّارد، والعالم الممثل، فهي تتعلق بالجانب البصري والإدراكي لفعل السّرد.([1])

لقد ظهرت تصنيفات عديدة الرؤية من خلال طرائق وضعية السارّد وقد جاءت وفقا لما قدمه **تودوروف** ، كالأتى.

**1-الرؤية من الخلف:** ويكون فيها السّارد أكبر من الشخصية وهذا النوع من الرؤية نجدها بشكل أكثر في السّرد الكلاسيكي، ويطلق عليه بالراوي العليم أو العريف، فهو يعرف ما يجري في دماغ بطلة، فليس لشخصياته أسرار تظهر الرؤية من الخلف على أشكال مختلفة، إذ ترتبط معرفة الراوي بعالم لشخصية واحدة غير مسؤولة بتبليغ ما بداخلها، وقد تتعلق معرفته بأفكار شخصية كثيرة في آن واحد.([2])

**2-الرؤية مع (المصاحبة):** أي أن السارّد يتطابق مع الشخصية وفي هذه الحالة يعرف السّارد بقدر ما تعرفه الشخصية وهو غير ملزم بتفسير الأحداث أو تقديمها قبل أن تتوصل إليه الشخصية.([3])

وفي هذا النوع من الرؤية تطرح إشكالية استعمال العنصر سواء المتكلم المفرد أو الغائب، إلا انه نجد أن الشكل المهين الذي يستخدم في هذه الرؤية هو ضمير المتكلم، حيث تقوم الشخصية

([1])- محمد بوعزة – تحليل النص السرّدي , تقنية ومفاهيم , دار العربية للعلوم ناشرون , منشورات ط 1 , 2010 – ص 80 .

([2])- تزفيتان تودوروف .مقولات السرد الأدبي ضمّت كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبي, ت. لحسين سجان وفؤاد صفا ,إتحاد كتاب المغاربة – ص 56 .

([3])- المرجع السابق – ص 56.

نفسها بسرد الأحداث مثلما نجد في السيرة الذاتية وفي هذه الحالة نسمي ب(الشخصية السّارد) لكن قد يستخدم الراوي ضمير الغائب دون أن يؤثر ذلك على تساوي كمية الإخبار وتسمى: الرؤية مع إلى نمط السّرد الذاتي كما أن السّارد يكون مصاحبا للشخصية والشخصيات التي يتبادل معها المعرفة بصيرورة الأحداث لذا يسميها البعض بالرؤية المصاحبة.

3-الرؤية من الخارج: في هذا النوع من الرؤية، نجد أن السّارد أصغر من الشخصية، فيعرف فيها السّارد أقل مما تعرفه الشخصية، وهنا نجد السّارد يقوم بمهمة الوصف والتعليق دون أن ينفذ إلى ضمائر الراوي ما يدور في ذهن الشخصيات ، ولا ما تفكره أو تحسه، ويرى **تودوروف** أن ضرورة السّرد من هذا الصنف قليلة بالمقارنة مع الأنواع الأخرى.([1])

وانطلاقا من هذا فإن اعتماد هذه الأنواع من الرؤية إنما تضفي ثراء للنص الأدبي وتغنيه بأحداث كثيرة وتزرع في المتلقي عنصر التشويق.

**2-السّارد:**

**أ-مفهومه:** كثيرا ما تصادف الباحث في مجال السّرد أشكال في استعمال المصطلحات مثل السّارد والراوي. إذ يقصد هذا الأخير "أحد شخوص القصة، إلا أنه قد ينتمي إلى عالم آخر غير العالم الذي تتحرك فيه شخصياتها، يقوم بوظائف تختلف ويسمح له بالحركة في زمان مكان أكثر اتساعا من زمانها ومكانها الحقيقي، فبينما تقوم الشخصيات بصناعة الأفعال والأقوال والأفكار التي تدير دفّة العالم الخيالي المصور، فإن دور الراوي يتجاوز ذلك إلى عرض هذا العالم كله من زاوية معنية، ثم وضعه في إطار خاص".([2])

يتضح مما سبق أن السّارد هو الذي يقوم بعملية سرد الأحداث بطريقته الخاصة، وله دور في مجريات الأحداث، ويمكن أن يكون السّارد ضمن الحكاية، هذا إن دلّ على شيء إنما يدلّ على أنه ليس له أية علاقة بمجريات الأحداث، فلا يمد للحكاية بصلة إلا في عملية سردها.

وقد جاء في تعريف آخر للسّارد "أنه الذات الفاعلة لهذا اللفظ الذي يمثله عمل من أعمال وهو الذي يرتب عمليات الوصف، فيضع وصفا بدل آخر على الرغم من تقدم هذا على ذاك في زمن

([1])- المرجع السابق – ص 56 .

([2])- عبد الرحيم الكردي ,الراوي و النص القصصي , ط 2 دار النشر للجامعات , القاهرة 1997 – ص 17 .

القصة، والسّارد هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية الحكائية أو بعينه هو دون أن يظفر للظهور أمامنا، وهو الذي يختار أن يخبرنا بهذه التحويلات أو تلك، عبر الحوار الذي يدور بين شخصيتين أو عن طريق وصف موضوعي"

يتضح لنا أن السّارد هو الركيزة الأساسية في العملية السّردية حيث يمكن له أن ينتقل من زمان لآخر، فله الأحقية في التصرف في كيفية سير الأحداث، وهذا عن طريق حوار الشخصيات أو الوصف.

ب-**أنواع السّارد:** تختلف طبيعة الراوي وموقعه ورؤيته وصوته باختلاف الوظائف التي يقوم بها، لأن هذه الوظائف هي نفسها العلامات التي تحدد نموذج الراوي.

**أولا: الراوي بين الظهور والإخفاء:**

**الراوي الظاهر:** يظهر الراوي في بعض الأحيان أو في بعض القصص ظهورا قويا إلى درجة تطغى فيها صورته على كل العالم القصصي الذي يرويه، ويعلو صوته على جميع الأصوات فلا ترى إلا صورته، ولا تسمع إلا صوته.

يفهم من هذا أن الراوي هو الذي يهتم بالأحداث ويكون على علم بكل التحولات.

**الراوي غير الظاهر:** هو الراوي الذي لا يظهر داخل النص القصصي ولا تبقى إلا العلامات الدالة على ملامح صورة الراوي، وكذا العلامات الدالة على الموقع.

يظهر الفرق واضحا بين الراوي الظاهر الذي يكون ضمن النص القصصي وبين غير الظاهر التي لا تبقى سوى علامات تدل عليه.

**ثانيا: الراوي العليم:** إنّ هذا النوع من الرواة "يتخذ لنفسه موقعا ساميا يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات، ويعرف ما لا تعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه وهو المتحدث الرسمي باسمها، فلا يسمع القارئ إلا صوته، ولا يرى الأشياء إلا من خلال وجهة نظر. وإذا كان لأحد الشخصيات رأي فإنما يعرف من خلاله، وإذا تحدث فهو يعبر عن حديثها، فيقول لنا ماذا قالت وماذا رأت، وماذا سمعت، وفيما فكرت، وكيف تصرفت لذلك فإن النقاد يطلقون على هذا الراوي اسم العليم بكل شيء" وهذا الراوي هو العنصر المسيطر على معظم القصص.

هذا يدل على أن الراوي العليم لاشيء يخفى عليه بل هو على علم بكل ما يدور من أحداث سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة.

**ثالثا: الراوي بضمير المتكلم والراوي بضمير الغائب:**

هذا التقسيم يعتمد على جانب واحد من جوانب الراوي، وهو جانب العرض أو جانب الأسلوب اللغوي الذي يقدم بها الكاتب خطابه السّردي وعليه فإن تقسيم خاص بصياغة اللغة السّردية فحسب، فعندما يجعل الكاتب روايه يستخدم ضمير (أنا) في خطابه فإنه يعمد إلى إبراز الذات الساردة للراوي، ومن جهة أخرى عندما يكون السرد بضمير الغائب فإن السارد وصوته ربما يتواريان خلف الخطاب السذردي، أو يبتعدان عنه فيبرز الموضوع بل تختفي صورة السّارد تماما، وتصبح عنصرا ثانويا.[1]

يفهم من هذا أن اعتماد الراوي ضمير المتكلم (أنا) فإنه يهدف إلى إبراز ذاته والتعريف به وما يدور فيه من أفكار وحوادث، أما عندما يعتمد على ضمير الغائب فإن الهدف من ذلك هو إخفاء دور السّارد وصورته ويتم التركيز على الخطاب السّردي فحسب.

**3-وظائف السارد:** يعتبر السّارد العنصر الفعال والمحرك لمجريات السّرد، وعليه فلكل سارد في أي عمل أدبي له وظيفة معينة ومن هذه الوظائف نجد:

3-1-الوظيفة السردية: تعد من الوظائف الأولية التي يقوم بها السارد، إذا أن "أول أسباب تواجد الراوي سرده للحكاية.

ومن خلال هذه الوظيفة نفهم أن السرد ينتسب إلى السارد فهو الذي يقوم بسرد الأحداث، إذ يمكن القول وحقيقة إن غياب السّارد داخل النص القصصي هو حدوث جهود كامل الأحداث فالسارد هو الذي يضفي للنص السيرورة إذ نجده تارة يسرد وتارة أخرى يقم بالوصف، وكذا إبداء رأي ... إلخ هذا ما يجعل منه عنصرا مهما داخل أي عمل أدبي.

3-2-الوظيفة التنسيقية: "regie" (الحصر): يتحرر الزمن من الحيطة، فلا تتوالى الأحداث كما وقعت، بل قد تقدم أو تؤخر أو يتوقف تماما، إذن فإن السارد يأخذ على عاتقه التنظيم الداخلي

[1] - المرجع السابق عبد الرحيم الكردي ,الراوي و النص القصصي , ط 2 دار النشر للجامعات , القاهرة 1997 – ص 17

للخطاب السّردي، ( تذكير للأحداث أو سبق لها) وتظهر هذه الوظيفة نصيا في كتاب "كليلة ودمنة" **لعبد الله ابن المقفع.**[1]

هذه الوظيفة توضح لنا أن السارد دور آخر وهو تنظيم الأحداث مما يضمن تناسق في مجرياتها.

**3-3**-وظيفة التواصل والإبلاغ: (communication) وتتجلى في إبلاغ الراوي إلى القارئ سواء كانت ذات مغزى أخلاقيا أو إنسانيا.

أي أنها تتجلى في إبلاغ رسالة للقارئ وتحمل مغزى قد يكون إنساني مثلا (الانتحار) وما ينتج عنه، وقد يكون قد تناول موضوع اجتماعي مثلا (الزواج).

**3-4 وظيفة إنتباهية**(phatique) : هي وظيفة يقوم بها السّارد لاختيار وجود الاتصال بينه وبين المرسل إليه، وتبرز في المقاطع التي يوجد فيها القارئ على نطاق النص يخاطبه السّارد مباشرة، كان يقول الراوي في الحكاية الشعبية " قلنا يا سادة يا كرام"[2]

**3-5 وظيفة الاستشهادية:** (testimonial) ففي هذا النوع يثبت الراوي للمتلقي صدق القصة، حيث يذكر السّارد في خطابه المصدر الذي استمدّ منه معلوماته أو درجة دقة ذكرياته كأنه يقول مثلا: وقعت هذه الحادثة إن كنت تذكرها جيدا عام 1956م .[3]

**3-6 وظيفة إيديولوجية أو تعليقية:** (commentative, idéologique) تتمثل هذه الوظيفة في تعليق على الأحداث، ويتكفل بها الراوي من بداية الأحداث إلى نهايتها، وقد يتنازل بها الراوي أحيانا لإحدى الشخصيات.[4]

نقصد منها إذن النشاط التفسيري للراوي، كأن يدعو مثلا إلى مذهب سياسي، ديني..

**3-7 وظيفة إفهامية** (conative) **أو تأثيرية** (impressive) :

تتمثل في إدماج القارئ في عالم الحكاية ومحاولة إقناعه وتبرز خاصة في الأدب الملتزم أو الروايا العاطفية.[5]

[1] - جميل شاكر و المرزوقي ,مدخل على نظرية القصّة , دار التونسية للنشر – ص 108 .
[2] - المرجع السابق – ص 109.
[3] - المرجع السابق – ص 110.
[4] - المرجع السابق – ص 110.
[5] - المرجع السابق – ص 110.

فالهدف من هذه الوظيفة إذن هو إفهام القارئ لسير الأحداث ومحاولة وضعه في سيرورتها، فيفهم من ذلك المغزى ويبرر فيه إقناعه بهذه الأمور التي يتعرض إليها السارد.

**3-8 وظيفة انطباعية أو تعبيرية** (expressive): ففي هذه الوظيفة يتبوأ السارد مكانة في النص، فيعبر عن أفكاره ومشاعره الخاصة وتبرز هذه الوظيفة مثلا في أدب السيرة الذاتية أو شعر الغزلي.

أي أن الراوي أو السارد يعبر عن مشاعره وانفعالاته الخاصة وعما يعانيه أو يشعر به أو يتأمل فيه.

وانطلاقا من هذه الوظائف المتعددة يتضح لنا أن وظيفة السارد تختلف من وضعية إلى أخرى، ما يسند إلى السّارد هو السّرد ثم تليها وظائف أخرى كالتنسيق والإبلاغ

(إيصال فكرة ما)، التنبيه (الإعراض عن شيء ما)، التعليق (إبداء الرأي حول موضوع ما) والتأثير (رغبة السّارد في التأثير على الشخصيات) وكذا الانطباع (يبدي مشاعره وآراءه وأفكاره.[1]

[1]- المرجع السابق – ص 102.

## الفصل الثاني:

# البنى السّردية في المجموعة القصصية "هشيم الزمن"

ملخص المجموعة القصصية

1- بنية الشخصيات.

2- بنية المكان.

3- بنية الحوار.

4- بنية التناص.

5- بنية الزّمان.

6- بنية السّرد.

**ملخص المجموعة القصصية:**

**واحة الجماجم:** [1]

تدور أحداث هذه القصة حول مقتل الشيخ طاعن في السن بطريقة بشعة وجرى ذلك أمام حفيده، وهو يخفي أمر ذهاب ابنه ليجاهد من أجل الوطن، ليس هذا فحسب بل بلغ بهم الشر إلى القضاء على هذا الطفل الصغير خشية من أن يكبر وينتقم لجده ولعائلته ككل.

**البحث عن الزمن الآخر:** تتناول أحداث هذه القصة حياة عجوز كره معاناته الدائمة ويئس منها، وكان ذلك مع جنود الاحتلال المغربي الذين أشبعوه ويلات العذاب، لهذا العجوز ولدين هما موحة الذي يعمل حمالا، وميلودة التي تعمل في منزل أحد الشيوخ الإقطاعيين مع العلم أنهما كانا بأمس الحاجة لهذين العملين، فقد كان موحة يعمل بجد إلى أن وصل به الأمر إلى أن اشترى شاحنة فولفو وسعد به أهل القرية، حتى أبوه فكر في تزويجه بعد أن أصبح ذو مسؤولية، إلا أن هذه السعادة لم تدم طويلا، فقد سمع بأمر غيابه طويلا إلى أن انتشر خبر قتله، هذا ما زاد من حزن الشيخ فأخذ يبكي بكاءا شديدا، ومما زاد حزنه أيضا سماعه بأن ابنته حكم عليها بالإعدام بعد ما قامت بقتل الشيخ الذي كانت تعمل عنده والذي كان سببا في هتك شرفها، فأخذت حالت العجوز تزداد يأسا يوم بعد آخر متحدثا بما آل إليه وضعه إلى زوجته التي كانت تواسيه بينما هو كان يفكر فقط في كيفية التخلص من كابوس ذلك المكان الذي يعيش فيه، عازما على الهرب لكن قبض عليه الحراس وأشبعوه ضربا.[2]

**فتات الخبز الممنوع:**

هذه القصة تحكي عن معاناة الشعب الجزائري أثناء الحقبة الاستعمارية، ومن هول معاناتهم لم يجدوا لا رغيفا ولا لباسا، ولا حذاءا فقد كانوا حفاة عراة والسبب في ذلك هو الاستعمار الذي عايشهم النكد والتعب والمشقة، وزادهم"قايد القرية" ظلما ليس بعده ظلم، فقد كان سكان القرية يقتاتون فتاة الخبز الساقط من الدرك والمختلط بالروث ويحاولون فصله عنه لأكله وازداد سخط وغضب السكان من الأرض والسماء العقيمة التي شحت عليهم بالأمطار حتى قام شيخ القرية

[1] المجموعة القصصية من – ص 7 إلى – ص 20. –

[2] المصدر السابق من –ص21 الى –ص 36 .

"الدرقاوى" بإرجاع عقولهم إلى الصواب فوعظهم بقوله: "إن الله أقوى من فرنسا فهم لهم الدنيا وأنتم لكم الآخرة".

كما رأى سكان القرية أن وضعيتهم على عكس وضعية الحاكم الفرنسي الذي يلبس ثيابا أنيقة هو وعقيلته قام الحاكم والقايد بجمعهم حول حلقة للاستفسار عمن قام بحرق مخزن الحبوب، بما أنهم لم يكشفوا الفاعل، قاموا بإركاب جميع فلاحي القرية في افي السيارة بعد قتلهم لأحدهم حين واروه داخل حفرة في المقبرة ليكون عبرة للآخرين.[1]

**الجرار الخاوية:** قدم لنا الكاتب في هذه القصة حالت الجفاف التي أصابت القرية، وجعلت السكان يتذمرون من هذه الوضعية وقام أحدهم باستغلال الوضع يفيه الكسب السريع إذ كان يأتيهم بالماء، وكان هو الوحيد الذي يدرك منبعه فجعل يبيع كل جرة بمبلغ باهض لسكان القرية البسطاء غير مبال بهم جميعا، ولا حتى بالدواب لم تجد ما يسد رمقها في ذلك الجو الحار والجاف، وفي الوقت نفسه الذي كان فيه هذا الشخص يستغل فرصة الربح السريع، كان سكان القرية يرجعون سبب الجفاف إلى الجن الغاضب الذي لم يكن راضيا عنهم، وهو مستاء لعدم تقديمهم له أي شيء أو قربانا يهدئ من روعه كما ألقوا فعله أما البعض فيرجع سبب هذا الجفاف إلى كسر أنبوب تحت الأرض لأن هذا ما سرح به شيخ البلدية الذي اتهم بعدم دفع ثمن إصلاحه وتماطله عن القيام بعمله وإهماله له جعله يسوف هده القضية فهذا ما يعانيه الشعب دوما جرّاء البيروقراطية إلى أن تم في الأخير إصلاح الأنبوب بعد انتفاضة سكان القرية.[2]

**بركة الدم:**

في قصة بركة الدم، تلخيص لما وقع من مجازر في فلسطين خاصة صبرا وشتيلا، "فأبا الحرب" "وياهوا" هما أسطورة الزمن الماضي والحاضر، أين يصارع "أبا حرب" رغم بساطة أسلحته ليحافظ على كرامته دون العرب ومن دون طلب مساعدتهم، في حين أصبح "ياهوا" قويا منذ خيبر لكنه لم يبقى على حالته التقليدية بل تطور وأصبح له فانطوم يطير بها عاليا ويقذف من فوق أبا حرب

[1] المجموعة القصصية من – ص 37 إلى – ص 54. –

[2] المصدر السابق من – ص 55 إلى – ص 69. –

وابلا من القنابل، لم يبقى لتلك الصبية أهل ولا خلان بعد فراقهم عنها للأبد وصور لنا الكاتب خذلان العرب وصمتهم الرهيب وسكونهم القاتل عن فعل أي شيء بل اكتفوا فقط في الغرق داخل أسواق النفط والاختباء عباءتهم وعمائمهم كأنهم جثث متحركة لا غير. [1]

**موسم التين:**

في هذه القصة إظهار لعادة جمع وقطف التين وشغف سكان القرية أثناء الحقبة الاستعمارية بهذا الموسم لأنهم يتخلصون فيه من العبودية التي ألفوها لدى موريس الذي يكره هذا الموسم، فهو يقوم باستغلال حاجتهم بيعه إياه الشعير بثمن باهض، وكان يتبجح بالتصدق عليهم في المناسبات برؤوس الماشية ويجعل من ابنه يختال عليهم بما يملكه، ففي موسم التين ليسوا بحاجة إلى صدقة تقدم لهم، ويقوم بادخارها. [2]

**الخماس:**

قصة الخماس هذه تتحدث عن شاب في يعمل في حراثة الأرض وكان يمارس أعملا فلاحية أخرى، والشيء المميز فيه أنه أحب ابنة مالك الأرض، الذي يعمل الخماس عنده قام بطلب يد الفتاة للزواج من أبيها لكنه رفض قطعا، وطرده من العمل فور طلبه يد ابنته إلا أن الفتاة بقيت تبادله الشعور ذاته ووعدته بلقائه في ليلة على ضوء القمر، إلا أنّ والدها قام بمفاجأتهما، حاملا معه بندقية وسكينا أشهر على الخماس لكن الخماس قام بقتله.[3]

**الخيبة :**

هذه القصة تلخص لنا الرغبة الشديدة لشخص آخر أراد العيش والاستقرار في حي من أحياء باريس لكن بدون وثائق ولا هوية وكان يرغب في العيش لدى أحد أقاربه هناك إلا أن كل ما تخيله لم يدم طويلا فقد كشفت لعبته أثناء محادثته في عربة داخل قطار مع فتاة فائقة الجمال، فقد كان مظهره يوحي بهويته وأصله العربي وبأنه جزائري يدعي بأنه مجرد سائح وفرنسا هي بلده الآخر بعد قضائه عدة رحلات سياحية في بلدان مختلفة حول العالم أخذت الفتاة بأنها تصدقه ووعدته بوعود وهمية كأن تلتقيه وتعاود لقاءها معه بعد أن نزلت في نفس المحطة التي نزل فيها

[1] المجموعة القصصية من – ص 71 إلى – 81.

[2] المصدر السابق من – ص 83 إلى – ص 88. –

[3] المصدر السابق من –ص 89 إلى – ص 95. –

هو الآخر فوفت الفتاة بوعدها لكنها أحضرت معها دركيان ألقيا القبض عليه، لأنه مجرد متشرد دون أية وثائق ولا هوية.[1]

**مستنقع الندم:**

تتحدث قصة مستنقع الندم عن جامعية مليئة ومفعمة بالحياة والحيوية والكثير من الطموح ، إلا أنها وقعت في شباك وشراك الخطيئة، بعد أن كانت ذكية وتشعر بحقوقها، وحريتها، أسبحت أسيرة سقوطها وهوت بنفسها إلى أسفل السافلين، بل أودت بحياتها بعد أن ارتكبت جرما بحق نفسها، ولطخت بذالك سمعتها وسمعة من يقربها بحمل مع طالب يدرس معها، فلم تكتفي بذلك بل فكرت في خطيئة أخرى وهي الإجهاض حتى كان ذلك، لكن هذه الجريمة أودت بحياتهما عن طريق مقص صدأ استخدمته الطبيبة، فقد تبين فورا مرضا خبيثا وهو سرطان الذي أهدته إلى أسرتها وأهدت كذلك موتها لهم، وقد شيعت جنازتها لدى أبويها في قريتها، فكانت هذه هي نهاية اللذة بالألم الكثير والمأساة.[2]

**الضائعون:**

تحكي لنا هذه القصة عن فلاح اسمه عمر وهو نشيط مثل أقرانه الفلاحين، وقد كان شابا قويا وصحيح البنية ولكنه يعتبر نفسه الوحيد الذي كتب عليه الشقاء الكد والحرمان، فقد كان يفكر دائما بالتخلي عن العيش في مغنية والالتحاق بأبيه وأخيه في أوروبا اللذان كانا يعملان بإحدى مناجم الفحم الحجري، وكان يتخيل تلك الجنة التي رسمها في أحلامه، لكنه وللأسف صعق وأحس في قرارة نفسه بخيبة عميقة ولاحظ التباين والتناقض في أوجه الحياة بين شمال البحر وجنوبه، أشرف على عمر وأصحابه عجوز فرنسي كان خشنا في معاملته مع العمال، بدأ عمر العمل في ذلك المكان القاسي يجرف الفحم بالمجرفة ويلقيه بعيدا عن الشبكة، وقد مضى على عمله مدة من الزمن لم يصبر فيها على الحزن والشؤم الذي بلغ مبلغه العميق وأدرك فداحة خطئه، أراد بعدها العودة إلى أراض الوطن ليعانق التربية التي هاجرها، ففكر في كيفية جمع المال للعودة مقتنعا بأن

[1] المجموعة القصصية من – ص 97 إلى – ص 107. –

[2] المصدر السابق من – ص 111 إلى – ص 115. –

الجنة الحقيقية هي خدمته لأرضه ووطنه فقرر العودة في شهر سبتمبر أي موسم الحرث فرحب به أهله وأخبرهم بأن من تركهم في أوروبا ضائعون.[1]

[1] المجموعة القصصية من – ص 117 إلى – ص 137. –

# 1. بنية الشّخصيات

## الشخصيات في المجموعة القصصية:

تنوعت الشخصيات في كل هذه المجموعة القصصية بين الرئيسة والثانوية ففي قصة واحة الجماجم الشخصية الرئيسية هي شخصية الأمين وهي البطلة والمضحية مثلما لاحظنا في قصة الزمن الآخر الشخصية الرئيسية والتي تماثلها هي شخصية العجوز وفي القصة الموالية وهي قصة فتات الخبز الممنوع هو الغبن الذي كان يأتي بالخبز تحت وطأة الخوف والجوع إلى المنزل أما في قصة الجرار الحاوية فالشخصية الرئيسية هي بائع الماء وفي بركة الدم هي الشخصية ورقية محظة وهي أبا حرب أم في قصة موسم التين فهي شخصية موريس الذي يمثل المعمر أما في قصة الخماس فهو ذلك الفلاح الذي يعمل عند الملاك وفصل عن عمله بعدما تجرأ في طلب يد ابنة الملاك وعن قصة الخيبة فالشخصية هي المهاجرة الذي غادر بلاده دون وثائق هوية وفي قصة مستنقع الندم تعود لشخصية البطلة للطالبة الجامعية وفي قصة الضائعون تدور كل أحداث القصة عن بطل وحيد وهو عمر الذي يمثل شخصية رئيسية. [1]

[1]المجموعة القصصية – ص 7 إلى - ص 137. -

# 2- بنية المكان

**المكان في قصة واحة الجماجم:**

وصف الكاتب في هذه القصة الطبيعية الصحراوية في قول:

ملكت هذه الصحراء، كما أصبح البحر وطنا للسمك وهذه البراري للغزلان، وذلك الفضاء لتلك النجوم وذلك الوطن لذلك الرجل.

الأرض، الوطن، الوحدة الترابية، إفريقيا الشمالية، من الأرض إلى السماء، أرضنا في الشمال والجنوب، الجنة، طنجة، خيبر، واحة السبع.

كما أبرز الكاتب أهم ما تميز به هذه المنطقة من أماكن مفتوحة السابقة الذكر، فالصحراء تعرف بشساعتها، وكذا البحر الذي يعد وطنا آخر يحوي كائنات متعددة تعيش فيه إضافة إلى البراري التي تعد موطنا للغزلان وغيرها من الحيوانات الأخرى البرية، وإدراجه للفضاء كمجال واسع يحتضن النجوم.

والذي يطبع هذه القصة عموما ذكره لألفاظ توحي إلى التطلع إلى غد مشرق منها الجنة، واحة السباع، إفريقيا الشمالية من الأرض إلى السماء...إلخ، وما أراد الكاتب إيصاله لنا هي فكرة الحرية أو التطلع إلى هذه الحرية الغائبة.

وأشار الكاتب إلى الحرية الغائبة بذكر بعض الأماكن المغلقة ونذكر على سبيل المثال الخيمة والبشر التي تعدان رمزا قويا للصحراء، فعندما نقول الخيمة والبئر نقول الصحراء، فالخيمة هي بمثابة مكان اختياري للسكن والعيش فيه.[1]

**المكان في قصة البحث عن الزمن الآخر:**

في هذه القصة الكاتب لا زال دائما في أزمة الصحراء الغربية يفضح الانتهاكات التي تصيب هذا الشعب من طرف بلد يماثله في اللغة وفي الدين إنما لا يماثله في الحقوق، فقد وصف لنا الكاتب بعض المناطق الحساسة والبسيطة تماما في حياة هؤلاء السكان ولكنها على الرغم من بساطتها

[1]- المجموعة القصصية من – ص 7 إلى – ص 20 .

فهي تعبر عن شي وهو الصحراء الغربية، فقد حدد لنا في هذه القصة أماكن مغلقة وأماكن مفتوحة في قوله: الشرق، قرية لطفي الاشتراكية، سوق الخضر والفواكه، المدينة، سفح الربوة، الصحراء الغربية، قمة الربوة، الشوارع، قطعة من الجزائر، مصر والسودان.

يذكر الكاتب كل من يقرأ هذه القصة طمع المملكة المغربية في احتلالها للصحراء الغربية التي تعدها جزءا من المغرب، وتعتبر نفسها على حق كليا، وقد يبلغ بها الطمع إلى حد كبير فقد تعرض أمامها دول شقيقة مثل الجزائر ومصر والسودان فلن تتردد في ضمها إليها، ونجد الكاتب يبحث عن الحرية في الأماكن المفتوحة التي ذكرها آنفا وهي الطاغية على الأماكن المغلقة مثل قوله الخيام الممزقة.

ويصف الكاتب ما يحيط بالصحراء الغربية خاصة الجزائر أين يحلم أبناء الصحراء الغربية في الهروب والعيش هناك في آمان، ويعتبرونها أفضل حال مما هم عليه لفقدانهم لمختلف المرافق الضرورية التي تضمن العيش الكريم مثلا دور التعليم والطب والعمل والتدريس.[1]

**المكان في قصة فتات الخبز الممنوع:**

في هذه القصة ذهب بنا الكاتب إلى الحقبة الاستعمارية أين أبى إلا أن يصف الجوع الذي يعلم السقاطة، وكيف يتفنن الإنسان في البقاء على وجه البسيطة، على الرغم من أنف الجوع وأنف المستعمر، فالشعب الذي كان يحلم برغيف خبز نظيف يأكله حافيا دون طعام اصطدم بواقع أكله وهو ملوث بروث الحيوانات فهو ليس بخبز نظيف إنما هو كل فتات خبز ملوث بالروث، ينقّى هذا الفتات مثلما يفعل بالصوف أثناء غسله بواسطة حركات أنامل الأصابع ورشاقتها وألم الجوع فهذا هو العمل اليومي للأطفال والكبار فهم يقومون بالتقاط هذا الفتات عندما يسقط من الدركيين.

نجد مزج الكاتب هنا للأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة في قوله:

[1]- المجموعة القصصية من – ص 21 إلى – ص 36.

" السماء الجرداء، الأحراش العقيمة، الأرض الجرداء، باحة تحيط بها دكاكين طوبية حزينة، طوبية حزينة، مفارق واد السسبان، قهوة بلعيد الخطاف، البراكة، مدرسة، زاوية، دير، إسطبل، سوق، طبيعة.

ومنه فإن الكاتب يظهر الصراع الموجود بين الرغبة في الحرية والحصول على أكل وافر.[1]

**المكان في قصة الجرار الخاوية:**

وصف لنا الكاتب في القصة ما يحدث جراء فقدان الماء من تجاوزات بعض الأشخاص، فهو دائما يتكأ على الواقع لإظهار هذا الشرخ الذي يصيب العقول عندما تذهب الضمائر وتفكر فقط في الأموال ولا تكترث لا للإنسان ولا لدواب فالكل عاطل عن العمل لا الخباز ولا الجزار يعملان فالماء هو عصب الحياة في كل الأزمنة وكل العصور رغم الحداثة أو التخلف فالماء هو الحياة وغياب الماء هو غياب الحرية ومن الأمكنة التي ذكرها الكاتب في قوله: "النهر، السوق، الشوارع، القرية، تلمسان، المستنقعات، الغدران، العيون، الصفصاف، العياش، مقلال، غابة أو بقايا الشجر، سوق الخميس، الدشرة الأخرى، جبل قاف، هي أماكن مفتوحة وتعد الغالبية على الأماكن المغلقة: القعر، قصر عالية، بنت منصور، البلدية، البئر. وكل هذ الأماكن التي ذكرها الكاتب تناسب وتلاءم ما يعالجه تحديدا خاصة موضوع الماء الذي يشكل مادة حساسة وضرورية للغاية.[2]

**المكان في قصة بركة الدم:**

في قصة بركة الدم تذكير بمجازر صبرا وشتيلا اللّتان تبقيان وصمة عار في التاريخ يشهد لهذا المحتلّ ظلمه في سفك أرواح طاهرة لم ترتكب جريمة ذنبها أنها سلالة الأنبياء الصالحين والمرابطين وقام الكاتب بجمع وتوظيف أمكنة جامعة مانعة لهذه القضية وتعرّف بفلسطين في قوله:" صبرا وشتيلا، دير ياسين، حيفا، عكاظ، بئر زيت، العقيق، تل زعتر، زريخ، المغارة، وطن، الفضاء الواسع الجميل، باريس، مكة، الجامعة العربية، الجواهم، البر لهم،البحر لهم.

[1]- المجموعة القصصية من – ص 37 إلى _ ص 54.
[2]- المصدرالسابق من – ص 55 إلى – ص 69.

في هذه الأمكنة مناشدة للحرية،وتذكير بأماكن تاريخية فيها أقيمت مؤتمرات من أجل مساندة القضية الفلسطينية مثل زريخ، باريس، مكة، الجامعة العربية، إلخ...[1]

**المكان في قصة موسم التين:**

في هذه القصة التي تحمل موضوع قطف ثمار التين كما في العنوان لخص لنا الكاتب أهم المواقع خاصة وأنه أثناء الحقبة الاستعمارية أي أنّ هذا الموسم مهم للغاية بالنسبة للشعب الجزائري في قوله: "الوادي، الجبال، الربوة، البحر، ألمانيا، الفيتنام، الشمال، وهذه الأمكنة المفتوحة يرجو الكاتب من خلال توظيفها ترابط للحرية المرجوة والبعيدة المنال.[2]

**المكان في قصة الخماس:**

أشار الكاتب بوضوح في هذه القصة عن أمكنة مغلقة تشير إلى الحرية المنعدمة خاصة مغلقة تشير إلى الحرية المنعدمة خاصة لما تركز موضوع هذه القصة في الأساس على طلب الخماس يد بنت المالك للزواج فالعملة التي تدور هنا هي عملة المال لا شيء غير المال فلا حرية للاختيار أو القبول ما دامت غائبة كلية هذه العملة ومن أمثلة هذه الأمكنة هي : الدار، المجلس، البئر، القرية، المدرسة، وطغيان الأمكنة المغلقة دليل واضح على انحصار وانغلاق أفق الحرية.[3]

**المكان في الخيبة:**

في هذه القصة جرى وراء أحلام لحياة مليئة بالحرية وذلك لا يتأتى إلا بالهجرة، لكن لا تكفي الهجرة دون وثائق هوية فهناك تعد متشردا بحق نفسك ومن أمثلة ما ذكره الكاتب في قوله: الطائرة، قطار، عربة قطار، الرصيف الخامس، المقعد وكل هذه الأمكنة مغلقة توحي بحصر في الحرية.[4]

[1]- المجموعة القصصية من – ص 71 إلى – ص 81.
[2]- المصدر السابق من – ص 83 إلى – ص 88 .
[3]- المصدر السابق من – ص 89 إلى – ص 95 .
[4]- المصدر السابق من – ص 97 إلى - ص 107.

**المكان في قصة مستنقع الندم:**

في هذه القصة تفهم الحياة أو تفهم الحرية فهما خاطئا فهناك أحداث وقعت في أمكنة محصورة للغاية كمقاعد الدراسة في الجامعة لطالبة حلمت بأشياء عديدة إلا أنّها حطّمتها كليا في لحظة توجتها بسرطان أودى بحياتها في مجموعة أمكنة في قوله: مدرج الجامعة، الغرف في الحي الجامعي، القريةّ.[1]

**المكان في قصة الضائعون:**

في هذه القصة تحكي عن حلم عمر بالثراء بعيدا عن قريته في أحضان أوروبا في داخل معامل المناجم إلا أنه غير رأيه بعد التجربة في هذه المصانع النفقية فقد عانى معاناة جهنمية مثلما وصفها الكاتب كالزبانية المعذبون ومن أمثلة هذه الأمكنة في قوله: أرض مسيردة، مدينة مغنية، الأرض، البادية، الحقل،أوروبا، معامل لاستوري.

في هذه القصة الأمكنة مفتوحة هي الغالبة وهي توحي لنا بالحرية المسترجعة أي ظهور الحرية بعد غيابها أو استرداد مفهومها.[2]

[1]- المجموعة القصصية من – ص 111 إلى – ص 115.
[2]- المصدر السابق من – ص 117 إلى – ص 137 .

# 3- بنية الحوار

**الحوار الخارجي في المجموعة القصصية هشيم الزمن:**

**واحة الجماجم:**

رقية: وأين كنت أمين؟

أمين: قولي وأين سأروح؟

هنا في هذه القصة وجود الحوار وحضوره بكثرة ونوعه تناوبي عادي.[1]

**الحوار في قصة الخماس:**

أب الخماس: أنا يا ولدي أصبحت شيخا فانيا وأخاف أن أموت قبل أن أفرح بك.

الخماس: أنت تعرف يا أبي، نحن مساكين.

هنا أيضا في هذه القصة حوار تناوبي كلاسيكي.[2]

**الحوار في قصة الخيبة:**

الفتاة: من أين جئت؟

المهاجر: من أين جئت؟ من الجزائر.

كذلك في هذه القصة حواراتنا وبي ثنائي عبارة عن سؤال وجواب.[3]

**الحوار الداخلي أو المونولوج في المجموعة القصصية هشيم الزمن:**

**واحة الجماجم:**

وتخامرك أمواج متلاطمة من الهواجس. الخوف والقلق كان يتغيب عنك في الشهور الأخيرة.... يتغيبدون أن يخبرك بعلة غيابه سألته مرارا...

[1]- المجموعة القصصية من – ص 7 إلى – ص 20.
[2]- المصدر السابق من – ص 89 إلى – ص 95.
[3]-المصدر السابق من – ص 111 إلى – ص 115

أجوبة غامضة.... ومع ذلك غامضة ومع ذلك معروفة. [1]

**البحث عن الزمن الآخر:**

مستحيل أتسول؟ إنما لماذا مستحيل؟ وأين المستحيل وبماذا أرجع إليهم؟

أنت غبار، لماذا تتزعج؟

أنا أنزعج؟ أبدا، الله يزيد لكم الخير على الخير والمال على المال.[2]

**فتات الخبز الممنوع:** هل تفكر ببطنك المقرقر؟

أينا من الطعام؟ ومن التين المجفف؟

لماذا عاقبتني يا رب؟ عاقبتني وأنا صغير الجهل والجوع والذل.[3]

**الجرار الخاوية:**

الماء الماء.

إنما أين الماء؟ ما الماء؟ أين ذهب الماء؟ كيف الحصول على الماء؟

أهجر؟ مستحيل قريتي ولد فيها الخروج منها مستحيل كل الشياطين لا تستطيع إخراجي منها.[4]

**الحوار الداخلي أو المونولوج:**

**بركة الدم:**

آه أنا لا أم لي ولا أب لا وطن لي لا هنا ولا هناك.

أنا أفكر هذا التفكير؟ هذا عيب أنا أبو حرب ربما منظر أشلاء المخيم أثر في خيالي.[5]

---

[1]- المجموعة القصصية من – ص 7 إلى – ص 20

[2]-المصدر السابق من – ص 21 إلى – ص 36

[3]- المصدر السابق من – ص 37 إلى – ص 54

[4]-المصدر السابق من – ص 5 إلى – ص 69.

[5]- المصدر السابق من – ص 71 إلى – ص 81

**الخماس:**

الخماسة لا تخجلني أو تخجلني؟ لست أدري في الحقيقة، آه لولا فقري.

كيف يكون الملاك؟ كيف اشترى كل أراضي أبي في أيام المجاعة كنا نأكل البقوق، أنا خماس جلف؟ محال محال.[1]

**الخيبة:**

تحسب مثل هنا؟ هناك، كل شيء رخيص.

تحسب مثل هذا؟ بقي لي قليل من العملة، شحذت على أصحابي بباريس وسأصل إلى قريبي بنانسي حتما سيملأ جيبي.[2]

**مستنقع الندم:**

سأكون غادة السمان أشهر من فرنسواز ساقان بل من ناطالي صاروط بل من فرجينيا وولف، لماذا لا؟

أليست ذكية وطموحة؟[3]

[1]- المجموعة القصصية من – ص 89 إلى – ص 95
[2]- المصدر السابق من – ص 97 إلى – ص 115
[3]- المصدر السابق من – ص 97 إلى – ص 107

# 4- بنية التناص

## 1-التناص التراثي

**التناص التراثي في المجموعة القصصية من أمثال شعبية وأخرى فصيحة:** كما ذكرت الأغاني الشعبية والألفاظ العامية والأجنبية.

**واحة الجماجم:**[1]

الطمع يفسد الطبع

الناس تغلبني وأنا نغلب طاطا أختي.

**البحث عن الزمن الآخر:**

واش اداك للعراس، يا منتوفة الراس

واش يخصّك يا لعريان يخصني لخواتم يا مولاي

اللي وجد دار الناس خير من داره يدعي على داره بالخلاء

إذا وجد من يعطيه غرفية حريرة في اليوم سيذكرك للأبد

عيد سيدنا اليوم

يا رب بارك وزدنا

اليوم نشبع

نفرح ترتع

وسيدنا نور واله أكبر

وعرشه غالي ومقامه غالي ونوره يلالي

[1]- المجموعة القصصية من – ص 7 إلى – ص 20

يا سيدنا عيدك عيدنا

أحرز يا حالي

الصبر يدبر

في سبيل الله وسيدي عبد القادر الجيلالي.[1]

**فتات الخبز الممنوع:**

عايش على ربي بسيف، الجوع يعلم السقاطة والعربي يعلم الخياطة

عبد الله وأصحابه دايرين ضاية

خيلهم عقبان تركض في القفاز

جاو يبشرونا بالعدل والإحسان

والسيوف تقطر من دم الكفار

مزرعة المسيوخوصي.[2]

**الجرار الحاوية:**

يا ميمون يا شيطان

زد الماء للسكان

بجاه سيدي الشقاف

ورجال جبل قاف.[3]

[1]- المجموعة القصصية من- ص21 إلى – ص 66

[2] المصدر السابق من – ص 37 إلى – ص 54 .

[3] المصدر السايق من – ص 55 إلى – ص 69.

**بركة الدم:**

عادت لغيرها لميس

وين العرب.[1]

**موسم التين:**

أها عمي خنوس

أها لابس برنوس

أعطيني شوية قلية

أعطيني شوية كرموس

وينك يا أيام الخريف

النعجة سمينة والكبش ضعيف

غدوا يجي لخريف ونشبعوا الكرموس.[2]

**الخماس:**

البنية يا نوار البنان

اللي يساومك يزيد في الثمن

خرفيش بوعفاس، بويا.[3]

ذكر الكاتب هذا التناص التراثي للأمثال سواء فضيحة أو عامية وهي الطاغية والغالبة نظرا لعمق وصدى قوة إيصال الرسالة بمعنى توجز لك ما يمكن أن تقوله في عدة عبارات أو فقرات وهي

[1]- المجموعة القصصية من- ص71 الي-ص81

[2] - المصدر السابق من – ص83 إلى – ص 88 .

[3] - المصدر السابق من – ص 89 إلى – ص 95 .

تلاءم البيئة أو البلد المعني لها فهي لها انتمائها وهي الأصدق والأقرب تصويرا لما حل في ذلك المكان حقا كما تزيد للنص جمالا ورونقا أدبيا وهذا ما عرف عن كتابات عبد المالك مرتاض فهي ليست كتابات سهلة مبتذلة إنما تستدعي مثقفا وتثير هذه الأخيرة تمسك الكاتب بعروبته واعتزازه وافتخاره بالتراث وهذا دليل كافي يريد إظهاره للقراء عبر كل العصور والأزمنة.

**السّرد في مستنقع الندم وزاوية الرؤية:**

تلفظين أنفاسك .... تلفظين آخر رمق من نعمة الحياة

وأمس... كنت معه في الجامعة..

كما في القصص الأخرى الكاتب يشير إلى الرؤية الطاغية وهي الرؤية من الخلف

وذاك الذي يلحظك من بعيد، لم يعد لك خيار بعد التردد الطويل ، ويطبق بعنف شديد.. وزالت جميع الحدود التي رسمتها من قبل ويقطع صوت الدموع عليك صمتك، وترد على خاطرك فكرة يقول هو بحياتك كأنهن ساخرات شامتات خطاب مسرود إنما الأوجاع لا تسكن، ويلقي عليك أسئلة خفيفة على إنفراد وتفضلين العودة إلى القرية الكاتب هنا يدرك ما يحصل في القصة تماما في داخل نفسية الشخصية وما سيحدث لها

**السّرد في قصة الضائعون وزاوية الرؤية:**

عمر فلاح نشيط .... وأكظها بالحركة والحياة

إن عمر لم يعد يطيق هذه الحياة القاسية، قد فاض الصيف على الأرض

وقد جمع عمر أمره وأزمع على الالتحاق بأبيه

كذلك كان عمر يفكر بالسرد فقط عمر اسمه

في هذه القصة الكاتب يدرك البداية والنهاية وزاوية الرؤية هي من الخلف.

## 2- التناص الدّيني

**التناص الديني في قصة "واحة الجماجم:**

لنا تسعة وتسعون نعجة ما تصنعون أنتم بواحدة؟

نغتصبها لكم منكم، نصبح ملكا لمائة.

قال تعالى: " إذ دخلوا على داوود ففزع منهم قالوا لا تخف خصمان بغى بعضنا على بعض فأحكم بيننا بالحق ولا تشطط وإهدنا إلى سواء الصراط(21) إنّ هذا أخي له تسعة وتسعون نعجة ولي واحدة فقال اكفيلنيها وعزّني في الخطاب(22) قال لقد ظلمك بسؤال نعجتك إلى نعاجه، وإنّ كثيرا من الخلطاء ليبغي بعضهم على بعض إلا اللذين ءامنوا وعملوا الصالحات وقليل ما هم وظنّ داوود أنّما فتنّاه فاستغفر ربه وخرّ راكعا فأناب(23). "سورة ص"؟.

الشرح ربط الكاتب بين الآية الكريمة وقوله في قصته "واحد الجماجم" التي يتحدث فيها عن اغتصاب المغرب للصحراء الغربية واحتلالها عنوة، فشبه الصحراء الغربية بالنعجة المتبقية التي تريد المغرب ضمها إليها فهي إذن مثل الرجل الذي يمتلك تسع وتسعون نعجة ولا زال يسأل أخاه في نعجته الواحدة والوحيدة.

ذكر الجنّة، إن شاء الله، القسم بكثرة مثل " لا أدري والله"
قال تعالى: "أم حسبتم أن تدخلوا الجنة ولمّا يأتيكم مثل الذين خلوا من قبلكم مسّتهم البأساء والضرّاء وزلزلوا حتى يقول الرسول والذين آمنوا معه متى نصر الله ألا إنّ نصر الله قريب(212) "سورة البقرة"
الشرح: درج الكاتب كلمة الجنّة من أجل التخفيف على شدة المعاناة التي تعيشها الشعوب المضطهدة عامة والشعب الصحراوي خاصة، لأنّ هذه المعانات مؤقتة وإنّ الجنّة هي دار القرار.
كأنك ترى الجنّة وارفة الظلال جارية الأنهار مكتظّة بالحور وبالولدان، أكواب وأباريق، لبن وعسل، والحور باسمات، فاتنات ملابسهن الخضر مضخمة بالعطر العابق.

قال تعالى: " فيهما فاكهة ونخل ورمّان(67) فبأي آلاء ربّكما تكذّبان (68) فيهن خيرات حسّان (69) فبأي آلاء ربكما تكذّبان (70) حور مقصورات في الخيام (71) فبأي آلاء ربكما تكذّبان (72) لم يطمثهنّ إنس قبلهم ولا جان(73) فبأي آلاء ربّكما تكذّبان (74) متكئين على رفرف خضر وعبقري حسان(75) فبأي آلاء ربّكما تكذّبان(76) تبارك اسم ربّك ذي الجلال والإكرام(77) "سورة الرحمن.

الشرح: ذكر الكاتب ما سيناله المؤمن الذي سيفوز بالجنة بعد شقائه في الدنيا.[1]

**التناص الديني في قصة "البحث عن الزمن الآخر"**

"لو ينزل سيدنا عيسى من السماء لا ينقذك من هذه المجاعة"

قال تعالى: " ولقد آتينا موسى الكتاب وقفّينا من بعده بالرّسل وآتينا عيسى ابن مريم البيّنات وأيّدناه بروح القدس، أفكلّما جاءكم رسول بما لا تهوى أنفسكم استكبرتم ففريقا كذّبتم وفريقا تقتلون(86).

الشرح: نظرا للحالة المأساوية التي ذكرها الكاتب في هذه القصة حلها يقتضي معجزة سماوية، فذكر عيسى نبي المعجزات الذي هو الآخر قد يصعب عليه وهذا راجع لدرجة المعاناة الشديدة

لماذا لا ينزل جبريل من السماء بقرية اشتراكية يضعها هنا. قال تعالى: "من كان عدوّا لله وملائكته ورسله وجبريل وميكائيل فإن الله عدوّ للكافرين(97) "سورة البقرة"

الشرح: درجة اليأس تظهر بشكل طاغ حتى تبلغ بدعائه طلب نزول الوحي لينقذه من شر هذه الدنيا.

لا العفاريت ولا الملائكة.

الله يستر ويلطف.

حتى الصلاة لا تعرفها ضاعت منك القبلة وأين نجد الماء الطهور؟

ذكر المسجد وصلاة الفجر.

[1]- المجموعة القصصية من – ص 7 الي ص 20

قال تعالى: "قد نرى تقلّب وجهك في السّماء فلا نولينّك قبلة ترضاها، فولّي وجهك شطر المسجد الحرام وحيث ما كنتم فوّلّوا وجوهكم شطره وإنّ الذين أوتوا الكتاب ليعلمون أنه الحقّ من ربّهم وما الله بغافل عما يعملون(143) "سورة البقرة"

الشرح: هنا الكاتب مرة أخرى يركز على التعاليم الدين الإسلامي وذكر للمسجد والقبلة، ومنه القيام بالصلاة من أجل التخفيف من وطأة الألم واحتقانه في النفوس التذكير بالجنة.[1]

**التناص الديني في القصة فتات الخبز الممنوع:**

لم تنتعل قط و لا حتى في عيدي الفطر والنحر.
باب السماء، كالعجول السمان.

قال تعالى: " وقال الملك إنّي أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخرى يابسات يأيّها الملأ أفتوني في رءياي إن كنتم للرؤيا تعبّرون (43)

الشرح: أراد الكاتب أن يربط بين ما ذكره في تلك القصة عن الجوع الذي أصاب المجتمع الجزائري، ومزجه بالآية الكريمة في سورة "هود" التي تتحدث عن قصة يوسف وتفسيره لرؤيا الملك حول الجفاف الذي يصيبهم وهذا الأخير (الجفاف) يؤدي إلى الجوع.

أم لهم زلفى إلى السماء؟

قال تعالى: "فغفر له ذلك وإن له عندنا لزلفى وحسن مئاب(24)" سورة طه

الشرح: أشار الكاتب إلى ما يوقعه الجهل أو القنوط من رحمة الله ساعة الابتلاء، وهذا واضح في إدراجه لفظه "زلفى" بمعنى واسطة يصل بها إلى من يشاء

لا تكفروا إنما لهم الدنيا ولكم الآخرة
أين الرحمة؟
إنّ الله على كل شيء قدير

[1] - المجموعة القصصية من – ص21 الي ص36

من شك كفر.

قال تعالى: "بل هم في شكّ يلعبون" سورة الدخان الآية8

الشرح: تذكرنا الآية الكريمة بما قاله شيخ الدرقاوى يعظهم ويملأ قلوب الناس بالإيمان ويحذرهم من عاقبه سوء الظن التي تؤدي إلى الكفر.

ولا تكونوا من القوم الفاسقين.

قال تعالى: "إنّ الله لا يستحي أن يضرب مثلا ما بعوضة فما فوقها فأمّا الذين آمنوا فيعملون انّه الحقّ من ربّهم وأمّا الذين كفروا فيقولون ماذا أراد الله بهذا مثلا يضلّ به كثيرا ويهدي به كثيرا وما يضّل به إلاّ الفاسقين(25) "سورة البقرة"

الشرح: مستمرا الشيخ أيضا هنا في وعظهم

واستمعوا لي تفلحوا إن شاء الله

اتجهوا بوجوهكم إلى السماء

لهم الدنيا وانتم لكم الآخرة

سترون أي سعادة تنعمون بعد الممات

القصور والحور العين واللبن والعسل والتفاح

من يضلل الله فلا هادي له

قال تعالى: "مثل الجنّة التي وعد المتّقون فيها أنهار من ماء غير ءاسن وأنهار من لبن لم يتغير طعمه وأنهار من خمر لذة للشاربين وأنهار من عسل مصفى ولهم فيها من كل الثّمرات ومغفرة من ربّهم كمن هو خالد في النار وسقوا ماءا حميما فقطع أمعاءهم (16) سورة محمد

الشرح: ما هو بارز لنا هنا وعد الله الذي لا يخلف وما سيتنعّم به الصابر المؤمن

الفلاحين محشورين في هذه الساحة.

قال تعالى: "ويوم نحشر أعداء الله إلى النار فهم يوزعون(18) " سور فصلت

الشرح: شبه الكاتب جموع الفلاحين في الساحة كأنهم محشورون كيوم القيامة، هذا ما تضمنه الآية هي الأخرى فالحشر هو جمع الناس جميعا.[1]

**التناص الدّيني في الجرار الخاوية:**

بنفسي والله سمعته يتحدث طلب إلينا أن نذبح ثور أبيض أهل القرية عجزوا عن العثور على ثور أبيض فذبحوا أسود

قال تعالى: "قالوا ادع لنا ربّك يبين لنا ما لونها قال إنّه يقول إنّها بقرة صفراء فاقع لونها تسر الناظرين(68) قالوا ادع لنا ربّك يبين لنا ما هي إن البقر تشابه علينا وإنّا إن شاء الله لمهتدون(69) سورة البقرة

الشرح: الكاتب يعتمد دائما على خياله في إبداعه ومن ما حصده في قراءته للقرآن ومزجه فيه فشبّه الثور في القصة بالثور الذي أمر بني إسرائيل في ذبحه وبدأو في تعقيدهم للون حتى خصص لهم البقرة الصفراء لكن فقط في هذه القصة تغيرت الألوان وهو التركيز على الثور الأبيض.

المهدي المنتظر

هناك يعيشون بقرب الملائكة والأنبياء.

سيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون

واجهة في خبير فسحقه علي

وأنت تتأمل المائدة التي صنعها ياهو الذي ربما لا يزال يذكر أنه صنعها بالغش.

قال تعالى: وظلّلنا عليهم الغمام وأنزلنا عليهم المنّ والسّلوى كلوا من طيّبات ما رزقناكم وما ظلمونا ولكن كانوا أنفسهم يظلمون(56) سورة البقرة

الشرح: الكاتب هنا يظهر ظلم وجهل بني إسرائيل الذي رفض الطيبات وظلم نفسه بنفسه فهم يتجرءون على الله دوما

[1]- المجموعة القصصية من – ص 37 إلى – ص 54 .

ونفضتك الريح كالشجرة الزقوم

قال تعالى: "إن شجرة الزقوم طعام الأثيم" (41) سورة الدخان

الشرح: وظف الكاتب مفردات قرآنية مثل شجرة الزقوم التي تظهر الآية أنها طعام الفاسقين في النار والآثمين.

مالح أجاج كأنه ماء البحر

قال تعالى: "مرج البحرين يلتقيان(17) بينهما برزخ لا يبغيان(18)" سورة الرحمن

الشرح : في القصة حالة جفاف قاتلة وذكر ملوحة الماء لأنه ماء البحر وهو ما قدم على مائدة الإفطار بعد الصوم يوم حار لهو العطش الشديد بعينه وربطه بهذه الآية الكريمة التي تظهر أن رغم التقاء البحرين ذلك مالح أجاج والآخر عذب فرات لكن بينهما برزخ لا يبغيان رغم التقائهما وهذا بقدرته وحده.

ويؤذن المؤذن

باسم الله اللهم لك صمت وعلى رزقك أفطرت

دعا باسم الله اللهم لك صمت وعلى رزقك أفطرت ذهب الضمأ وابتلعت العروق وثبت الأجر إنشاء الله "دعاء الصائم"

بعد الغد السبت بعد الظهر

قال تعالى: " وأقيموا الصلاة وآتوا الزكاة واركعوا مع الراكعين(42) سورة البقرة[1]

**التناص الدّيني في قصة بركة الدم:**

في هذا المخيم حشروك يا صبية

قال تعالى: "هو الذي أخرج الذين كفروا من أهل الكتاب من ديارهم لأول الحشر ما ظننتم أن يخرجوا وظنوا أنّهم ما فعلتهم حصونهم من الله فاتهم الله من حيث لم يحتسبوا وقذف في قلوبهم الرّعب يخربون بيوتهم بأيديهم وأيدي المؤمنين فاعتبروا يأولي الأبصار"(2) سورة الحشر

[1]- المجموعة القصصية من – ص 5 إلى – ص 69 .

سائغة """ مريئة الشرب

سيوفها كسرها خالد في حروب الروم

سيف الله ضاع

سبحان الله.[1]

**التناص في قصة موسم التين:**

توثب بين الفجاج

عيد الأضحى.[2]

**الخماس:**

استغفر الله.[3]

**الضائعون:**

كتب الله عليه الشفاء

قسم والله

بل لأنكم لأنتم الضالون

**قال تعالى:** غير المغضوب عليهم (8) ولا ظالين (8) " سورة الفاتحة

كأنهم الزبانية المعذبون[4]

**قال تعالى:** فليدع ناديه(18) سندع الزبانية(19) سورة العلق

[1]- المجموعة القصصية من – ص 71 الي ص81

[2]- المصدر السابق من – ص 83 إلى – ص 88 .

[3]- المصدر السابق من – ص 89 إلى – ص 95 .

[4] - المصدر السابق من – ص 117 إلى – ص 137 .

إنّ توظيف الكاتب للتناص الديني يوحي إلينا بمرجعيته الدينية والثقافة الإسلامية وتمسكه الشديد والتزامه لأن هذا ظاهر بشكل مكثف في هذه المجموعة القصصية لمفردات قرآنية فاستخدام القاموس أو المعجم القرآني يعبر عن جادة الكاتب في توجيه القارئ إلى استخدام رصيده الثقافي من أجل فهم ما يرمي إليه والبحث لمالا من جديد وإكمال قدراته المعرفية.

# 5-الزّمن

## الزّمن في المجموعة القصصية هشيم الزمن:

### اولا : واحة الجماجم:

تقنية الاستباق تكررت في كل القصص وهي الطاغية

الليل حالك كالجبل من الخوف والسكون الأخرس يزيده رهبة. وأنت تشق هذه الصحراء تهتدي ببعض النجوم لا ترى طريقك. طريقا بلا طريق، تقطعه بحكم العادة المكتسبة من كثرة المرور. وأفكار تملأ عليك خيالك مقلقة كالأفاعي. منذ "" هذه الصحراء أصبحت لك وطنا كما أصبح البحر وطنا للسمك، وهذه البراري للغزلان، وذلك الفضاء لتلك النجوم وذلك الوطن لذلك الرجل... سأل لعابه الطمع يفسد الطبع الفوسفات والسمك.... ومقلقة كالأفاعي أفكار.

تعد هذه الفقرة كما في أغلب القصص المتبقاة كفاتحة القصة بحد ذاتها وغايتها هو تشويق القارئ لبقية القصة وتفاصيلها.

### تقنية الاسترجاع:

وتعود بك الذكريات بسرعة مذهلة يدار الشريط الزمني إلى الخلف. الآن وهنا أنت أمام البئر محمد الأمين مقبل عليك.

وتذكرين أباك الذي قتله الإسبان في إحدى المعارك المقاومة وأمك التي لخصه، بعدما كانت تعمل خادما عند أسرة إسبانية في العيون.

تساعد تقنية الاسترجاع في استذكار الماضي فقد وظفها الكاتب لإضفاء جانب من الحنين إلى الماضي ويستطيع فهم القارئ فهم القصة بشكل أفضل.[1]

[1]- المجموعة القصصية من – ص 7 إلى – ص 20.

**ثانيا : البحث عن الزمن الآخر:**

**1-الاستباق**:

حرام عليكم، لا تضربوني، ضعيف وكبير

أسكت أيها الشقي؟ تريد أن تهرب؟

أنا أهرب؟ حرام عليكم... أنا .... إنما أبحث عن الخبز الدنيا ضاقت بي.

تبدأ هذه القصة بفاتحة وهي عبارة عن استباق ملخص للأحداث بغية تشويق القارئ لقراءة القصة كلها.

**2- تلخيص:**

بعد أيام سنذهب إلى الصحراء، تحمل بندقية تدربت عليها ثلاثة أشهر، ميلودة قتلت الإقطاعي.

**3- الوصف:**

بأصوات حادة كالقطط الجائعة وظهورهم التي تراها عارية وأقدامهم التي لم تعرف النعال والبطون التي تتضور من الجوع المتوحش، والسوق التي تهوي إليها.[1]

**ثالثا : فتات الخبز الممنوع:**

**1- الاستباق:**

وقفتك فارغة

[1]- المجموعة القصصية من – ص 21 إلى – ص 36 .

إحدى عرويتها ممزقه، تآكلت من مرور الزمن قعرها مرقع كل رقعة بزمان كل زمان ينقش وجهه على قفتك الزمان كله قفتك. الدوم والحلفاء والرفع، رقع لباسك مجرد سترة وحيدة.... زمانا كالتاريخ المصلوب.

بدأ الكاتب بفاتحة القصة وهي تتحدث عن الصبي الذي يتتبع فتات الخبز ويصف لنا حالته.

أنت تذكر يا عمي البارح يدور شريط الذكريات البعيدة في مخيلتك، الزمن المنتن يتجلى في مخيلتك هشيم الزمن المنتن.... كان السكان يعتقدون أن الجان القاطنين بقعرها يعبثون بكل من يسقي... تذكر تلك الفتاة الحسناء

هنا يعود الماضي

الحوار أو المشهد:

إنما كيف تواجههم؟ أنت لا تعرف الحقيقة.

شيخ البلدية يقول: الأنبوب تكسر في مكان وعر

ولماذا لم يصلح؟

شيخ البلدية يقول: الشركة المعنية تغافلت عن تصليحه

هنا في المشهد حوار تناوبي عن طريق السؤال والجواب.

**رابعا :بركة الدم**

**1- الاستباق:**

أبو حرب اسمك، اسم أطلقوه عليك أيام الحرب ليس مهما الاسم، حتى أبوك الذي سماك لا تعرفه أحرقوه في مذبحة دير ياسين، وأمك أصيبت في سبتمبر وأخوك في تل الزعتر، وأختك ستصاب في صبرا وشتيلا والبقية تأتي

تبدأ هذه القصة بفاتحة تسبق القصة بملخص بسيط يجعل القارئ يتشوق لقراءة المزيد.

**2- الوصف:**

ولكن الفانطوم تعربد في الجو تختال متمايلة، متصاعدة متنازلة، منحرفة، محرمة... حركات استعراضية في الفضاء الوسيع جميلة.... تحوم كالبرق الخاطف ففي تتبختر فيه خلالها كل شيء من حولك، تمرح في الجو كالعقاب الثملة ثم تعلوا وتهوى.[1]

**خامسا :الخماس**

**1- الاستباق:**

وتطبق على عنقها بكل أصابع يدك وتضغط بكل قواك وأفضل موته لها، لا أحد يعرف، سيعرف الناس فقط أنها ماتت موتة طبيعية.

تبدأ القصة بفاتحة تجعل القارئ يدخل في القصة ويرغب بتتبع ما تبقى منها:

الوصف: أنت لا تملك إلا عضلاتك وساعديك المفتولين، هطل على جسمك من خلال الجلباب الوحيد الذي ترتديه على اللهم صيفا وشتاءا

بدأت آثار البلى تأكل أطرافه، أطرافه أدمت بعض جسمك، أنسيت يوما جلست إلى الجدار فتركت آثار جلبابك المبلل عليه

هنا وصف للمظهر الخمّاس.[2]

[1]- المجموعة القصصية من – ص 71 إلى – ص 81 .
[2]- المصدر السابق من – ص 89 إلى – ص 95 .

**سادسا :قصة الضائعون**

**1- الاستباق:**

عمر فلاح نشيط ذو قائمة طويلة.... فكان يتصور العالم الخارجي على نحو غريب يخالف ما ينبغي أن يكون عليه وهو إن سافر في بعض الأزمنة فإنه لم يتجاوز قط

مدينة مغنية... أكشفها بالسكان وأكظها بالحركة والحياة

بداية القصة بفاتحة تحفز القارئ على متابعة القصة إلى النهاية

الوصف: يا لهذه الشمس، ما أعقها وأقساها على الفلاحين.... إن عمر لم يعد يطيق هذه الحياة القاسية.

وكأنها ترمي بشآبيب من العذاب .... وينطلق عمر كئيبا حزينا كأنها الزبانية المعذبون

التلخيص: ففر من هذا العناء منذ عشرين عاما

وأمضى عمر نحو شهر في أخذ ورد ومضت الأيام والأسابيع والشهور السريعة.[1]

[1]- المجموعة القصصية من – ص 117 إلى – ص 137.

# 6-السرد

**السّرد في واحة الجماجم وزاوية الرؤية:**

وكن نشتتها وأنتم لكم نعجة واحدة نضمها إلى نعاجنا تستكملون وحدتنا أيها الأوفياء

الآن أنتم أيها الأوفياء

الآن أنتم أيها الأوفياء

أجلوا نحو الجنوب تشبعوا هذا؟ توسعوا يوسع الله عليكم

صدقوني أيها الأوفياء

الفوسفات والسمك هدر هذه الثروات تقديمها إلى الشمال بثمن بخس إستيلاب الفقراء إعلان الاستياء

الكاتب هنا يخفي رأيه في الشخصيات ويبرز وجهة نظهر فيهم وهو بذلك يشير إلا ما يريد قوله بكل حرية مثلا باستخدام الضمير "نحن" و"أنتم" والأساليب الإنشائية (أيها) أدوات النداء وأساليب استفهامية[1]

**السّرد في البحث عن الزمن الآخر وزاوية الرؤية**

مولاهم كلمة يرددونها في كل مكان. سيدهم لفظة تجري على كل لسان

وتنظر إلى نحو الشرق، وتمر بك سيارة تزمجر

وتعود ميلودة بخمسين درهما في الشهر ويعود موحة ببضعة دراهم من السوق كل يوم وتذهب أنت إلى السوق

إنما لماذا تدخل سوق الخضر والفواكه

إنما لابد من الخبز للأولاد "أي خبز"

ولكن موحة لا يعود إليك اليوم لا بدراهم ولا بنفسه وتنطلق مع الفجر فتسلل نحو الشرق

هنا الكاتب يأتي ويختفي تارة ويضفي في طريقة سرده ما يستطيع القارئ أن يفهم، مما جعل هذه القصة كذلك واضحة.[2]

[1]- المجموعة القصصية من – ص 7 إلى – ص 20

[2]- المصدر السابق من – ص 21 إلى – ص 36 .

**:السّرد في فتات الخبز الممنوع وزاوية الرؤية**

ويمضي وراءه لا يكاد يتمالك على الطريق من وعروته

وكم انتظرت باب السماء لينفع عليك يوما ولم ينفتح

شيء إذن يردده الدرقاوى يردده وحده في مجالسه الوعظية

وتلاحظ رغوة القهوة وهي تفيض من الإبريق المسود بدخان الحطب.

وتتدافعان في الزحام وتنتظرون حظورهم

والقايد يخاطبكم مستخفا بكم: "يا كلاب" وأنتم صامتون كأنكم المواشي

هنا الكاتب نقل في خطابه كلام القايد أي بمعنى المنقول ويتتبع القصة بما يجري وقاول لملمة الأحداث وذكرها مثل قوله ويجتمع النساء من حول أمك هي تنتحب.[1]

**السّرد في الجرار الخاوية وزاوية الرؤية**

الخباز، لا

الطحّان، لا

البقال، لا

الجزار، لا

الكل، لا، لا

لا أحد يقوم بعمله...إلخ

في هذه القصة هي الأخرى الكاتب يبرز ما سيحصل في القصة ورؤيته من الخلف أي يعرف ما حدث وما سيحدث مثل المخرج تماما وصورتك أنت أيضا يتعالى ، وترفع عقيرتك في السوق، والشوارع، ويحيط بك الأطفال. ويتجمع من حولك وتمضي نحو بغلتك... والناس يزغردون

[1]- المجموعة القصصية من – ص 37 إلى – ص 54.

بنفي والله سمعته يتحدث. طالبا إلينا أن نذبح ثور أبيض هنا الخطاب محول

وتعود بغلتك إلى مربطها وتجد أمامك مائدة عارية

وتمضي في وتأمرها بالقيام بنشاطهم التجاري

تتسارعون نحو مصادر الماء

الكاتب كما ذكرنا يأتي باكتمال القصة وما يتخللها.[1]

**السّرد في بركة الدم وزاوية الرؤية:**

السرد هنا في هذه القصة عبارة عن حكي مطول وأسئلة لا نهاية لها دون أجوبة من طرف الكاتب وهنا الكاتب حاضر بقوة ويظهر لنا مرجعيته وتمسكه بقضايا مثلا في هذه القصة

لم تعد تعرف. من الأفضل لك... إنما لماذا ولدت؟...

وأسطول الآخرين بعينهم

وأنت وحدك، وأنت فقط بندقيتك قديمة ... أو حديثة وأنت وحدك تدافع عن هذه المغارة

أنا أصدق "" حرب. أين أسلحتهم؟ أين سيوفهم المهنّدة.... أنت مجرد صبية، أنتم جميعا جثت، هناك الكل هناك نحن متفرجون فقط

الكاتب يسرد أحداث القصة بإضافة لعبة الضمائر خاصة أنا ونحن التي يمثل حضوره وضمير الغائب هم والمتكلم أنت.[2]

[1]- المجموعة القصصية من – ص 55 إلى – ص 69.
[2]- المصدر السابق من – ص 71 إلى – ص 81 .

**السّرد في موسم التين وزاوية الرؤية:**

أنت لا تصدق موريس كريم، يوم لا يعطكم موريس كرشة واحدة السرد وحضور الكاتب مختفي في هذه القصة.[1]

**السّرد في قصة الخماس وزاوية الرؤية:**

وتطبق على عنقها بكل أصابع يدك، وتضغط بكل قواك أفضل موتة لها، لا أحد يعرف، سيعرف الناس فقط أنها ماتت موتة طبيعية

الكاتب يعرف ما سيحدث في هذه القصة الرؤية إذن من الحلف

وكانت هي تتسمع من وراء الجدار

أنت إذن لست جلفا هم يكذبون. أنت متعلم ولكنك خماس

الكاتب هنا ليس هنا ليس ظاهرا واضحا بل متخفي.[2]

**السّرد في قصة الخيبة وزاوية الرؤية:**

على وجهك مذلة يقرؤها الأعمى في خطاك استخذاء القيد يكبل كلتا يديك لا تشخص ببصرك إلى المارة كلهم يصليك بنظراتهم المختلسة... كم تريد؟

إنما أنت تجيء من أجل العمل. إنما أنت تعرف

وبخطوات متعثرة بالذل والندم، يتابعك باحتقار الكاتب يظهر رأيه وزاوية الرؤية من الخلف.[3]

**السّرد في مستنقع الندم وزاوية الرؤية :**

تلفظين أنفاسك .....تلفظين آخر رمق من نعمة الحياة وأمس .....كنت معه في الجامعة

[1]- المجموعة القصصية من – ص 83 إلى – ص 88
[2]- المصدر السابق من – ص 89 إلى – ص 95 .
[3]- المصدر السابق من – ص 97 إلى – ص 107 .

كما في القصص الأخرى الكاتب يشير الى الرؤية الطاغية وهي الرؤية من الخلف

وذالك الذي يلحظك من بعيد لك خيار بعد التردد الطويل ويطابق بعنف شديد وزالت جميع الحدود التي رسمها من قبل ويقطع صوت الدموع عليك صمتك .وترد على خاطرك فكرة

يقول صويحباتك كأنهن ساخرات شامتات خطاب مسرود إنما الأوجاع لا تسكن ،ويلقي عليك أسئلة خفيفة على إنفراد وتفضلين العودة إلى القرية .الكاتب هنا يدرك ما يحصل في القصة تماما في داخل نفسية الشخصية وما سيحدث لها.[1]

**السّرد في قصة الضائعون وزاوية الرؤية:**

عمر فلاح نشيط .....وأكظها بالحركة والحياة إن عمر لم يعد يطيق هذه الحياة القاسية قد فاض الصيف على الأرض وقد جمع عمر أمره وأزمع على الالتحاق بابيه

كذالك كان عمر يفكر يا للشر فقط عمر اسمه

في هذه القصة الكاتب يدرك البداية والنهاية وزاوية الرؤية هي من الخلف .[2]

[1]- المجموعة القصصية من – ص 111 إلى –ص 115

[2]- المصدر السابق من – ص 117 إلى – ص 137.

# قائمة المصادر و المراجع

ا- قائمة المصادر:

القصصية(هشيم الزمن) ل عبد المالك مرتاض المجموعة

القرآن الكريم

ب-قائمة المراجع:

1ــبوري لوتمان ،مشكلة المكان الفني (جماليات المكان) ترجمة و تقديم :سيزا قاسم،عيون المقالات ،الدار البيضاء،طبعة 2 ،1988.

2ــتزفيطان تودوروف:(الادب و الدلالة )،ترجمة :محمد نديم خشفة , ،مركز توبقال , ،الدار البيضاء،طبعة 1 ،2005.

ــابن منضور مادة (ز م ن )جزء1، 1867 .

ــعبد المالك مرتاض: (في نظرية الرواية) ،المجلس الوطني للثقافة و الفنون،الكويت،دون طبعة ،العدد 240، 1998.

5ــوهيبة بوطغان:البنية الزمنية في رواية "عابر سبيل"ل احلام مستغانمي2008 .

6ــاحمد محمد النعيمي:(ايقاع الزمن في الرواية العربية) ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،الاردن،طبعة1 ،2004.

7ــعمر عاشور:(البنية السردية)عند الطيب صالح،دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع،الجزائر، 2010.

8ــتزفيطان تودوروف:(مفاهيم سردية) ،ترجمة،عبد الرحمان مزيان،منشورات الاختلاف،طبعة2005،1.

9ــحسن البحراوي:(بنية الشكل السردي)"الفضاء،الزمن،الشخصية"المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،طبعة 2 ، 2009.

10_محمد الحسيني الزبيدي:(تاج العروس) ،المجلد 8 ،دار الكتب العلمية،بيروت،طبعة1 ، 2007.

11_شاكر النابلسي:(جماليات المكان في الرواية العربية) ،بيروت،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،طبعة1 ،1994.

12_روحي الفيصل :السجن السياسي في الرواية العربية) ،طرابلس،لبنان،جروس برس، طبعة2.

13_سعيد يقطين:(البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،طبعة1 ،1995.

14_ابراهيم السعافين:(تحولات السرد) ،دراسات في الرواية العربية،دار المشرق،عمان،العدد 1 الاصدارالاول، 1995.

15_حميد لحميداني:(بنية النص السردي)من منظور النقد الادبي،طبعة 1،المركز الثقافي العربي،بيروت ،1991.

16_لطيف زيتوني:(معجم مصطلحات نقد الرواية) ،طبعة 1 ،دار النهار للنشر، لبنان، 2002.

17_وليد نجار:(قضايا السرد عند نجيب محفوظ) ،دار الكتاب اللبناني،بيروت،طبعة1، 1985.

18_تزفيطان تودوروف :(مقولات السرد الادبي)ضمن كتاب "طرائق تحليل السرد الادبي"ترجمة ،احسين سبحان و فؤاد صفا ،اتحاد كتاب المغاربة.

19_فاتح عبد السلام :(الحوار القصصي،تقنياته و علاقاته السردية)المؤسسة الوطنية للنشر،طبعة1 بيروت.

20_ابو الفضل جمال الدين بن مكرم:لسان العرب،المجلد السابع،ترجمة احمد حيدر.

21_خمري حسين:(نظرية النص من بنية المعنى الي سميائية الدال) ،طبعة 1 ،بيروت،الدار العربية للعلوم ناشرون.

22_رون بوزنوف:(عالم الرواية)ترجمة،نهاد التركلي،دار الشؤون العامة،طبعة1، بغداد1991 .

23_عيد بن كراد:(السميائيات و التاويل) ،دار البيضاء،طبعة 1، 2005.

24_عبد اللطيف السيد الحديدي:(الفن القصصي في ضوء النقد الادبي،القاهرة ،طبعة 1 ، 1991.

25_مهدي عبيدي:(جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا)،دراسات في الادب،العدد 16منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب،وزارة الثقافة ،دمشق.

ج_الاطروحات الجامعية:

26_مسلم حمادي:(صورة البطل في الرواية العربية) ،اطروحة دكتوراه ،جامعة بغداد 1985.

د_المجالات :

27_عبد الله ابو هيف:جماليات المكان في النقد العربي المعاصر،مجلة تشرين للدراسات و البحوث العلمية،سلسلة الاداب و العلوم الانسانية مجموعة 27 ،العدد1 ،2005.

28_مجلة الهدى:مجلة تعنى بشؤون الادب و التاريخ و الفكر،مارس ،2016.

# خاتمة

## خاتمة:

عبّر **عبد المالك مرتاض** من خلال مجموعته القصصية عن مختلف القضايا منها السياسية بذكره للوضع الصعب للبلدان التي تريد تقرير مصيرها في كل من الصحراء الغربية وفلسطين كقضيتين عربيتين ،كما ذكرنا في قصص أخرى عن الجزائر أثناء الفترة الاستعمارية ،و انعكاساتها على مختلف الأصعدة النفسية الاجتماعية ،الثقافية ،كما لا ننسى ذكره لقضايا حساسة مثل المفهوم الخاطئ للحرية والحب و الغربة و الهجرة .

كما حاول الكاتب عرض هذه الوقائع من خلال رؤية أدبية وجمالية خاصة، فاللغة عند المالك مرتاض وجدناها شاعرية وهذا ما يعرف به أسلوب **عبد المالك مرتاض** الراقي وممّا أورده المؤلف من مزج للأمثال الشعبية العامية و الفصيحة التي من خلالها يلخص لنا ما يمكن قوله في عدة صفحات وتعد الأبلغ نظرا لعمق القضايا التي تناولها إضافة إلى الأغاني الشعبية التي أدرجها هي الأخرى في هذه المجموعة والتي تحوي عدة غايات

منها:

وضعها في قالب يعكس الجو المعاش سواء كان مناسبة سعيدة أو حزينة فهي تمثل المنطقة خير تمثيل إظهار التراث الشعبي للقارئ المبتدئ أو لكل من يقرأ هذه المجموعة وظف الكاتب **عبد الله مرتاض** التناص الديني نظرا لخلفيته الدينية التي تظهر لنا جليا في كل هذه المجموعة القصصية مما زاد النص ثراءا.

ما لمسناه في هذه المجموعة القصصية كثرة ما أورده المؤلف من التراث الشعبي ووابل الأمثلة العامية و الفصيحة والأغاني كما لا ننسى التناص الديني ،هنا يتطلب قارئ مثقف ومتمرسا لأنه يحتاج لإعمال طاقته الذهنية واستخدام مكتسباته المعرفية ليقف على دقيق الأفكار وعميق المعاني التي تتضمنها هذه المجموعة لذا نجد العقاد يقول :"لغتي ليست مروحة للكسالى "وبمعني أنه علينا أن نرتقي إلى الأدب الصعب لا أن ننزل إلى أسفل السافلين.

إذن نستخلص ابرز مراحل وأهم العناصر التي تظهر جماليات التشكيل والبناء في المجموعة القصصية " **عبد المالك مرتاض** " المعنونة ب هشيم الزمان.

ارتأينا إلى توظيف بعض التقنيات التي تعكس هذه الجماليات والبناء منها :

تقنية الزمن التي تحوي عناصر قد تظهر لنا تارة بشكل طاغ وقد تختفي لضرورة ما مثلا فاتحة القصة التي تتكرر ويشكل حضورا قويا والتي تصنف في تقنية الاستباق والهدف منها هو تشويق القارئ لاستكمال باقي القصة.

إضافة إلى تقنيتي الحوار بنوعيها الداخلي_ المونولوج_ والخارجي_ المشهد_إذ نجد قصصا يطغى عليها الحوار الداخلي والأخرى الحوار الخارجي وهذا راجع لموضوع القصة .

إدراج المؤلف لمكان بنوعيه المغلوق والمفتوح وهيمنة المفتوح على المغلوق بحثا عن الحرية الغائبة في المكان الإجباري والمتوفرة في المكان الاختياري فهذان الأخيران يمثلان كذلك نوعان من المكان.

اعتماد الكاتب على تقنية التناص بنوعيه السابق ذكرهما كالتناص التراثي الأمثال الشعبية ،والفصيحة ،الأغاني الشعبية.

والتناص الدّيني الذي اقتبسه من القرآن والأحاديث النبوية من خلال تقنية السّرد يتجلي لنا رأي الكاتب ومعرفته الكلية بجل التفاصيل وأدقّها حتى المشاعر الداخلية للشخصية ما يوضح لنا الرؤية الطاغية في كل المجموعة وهي الرؤية من الخلف تنوعت وتعددت الشخصيات من قصة لأخرى في هذه المجموعة القصصية في القصة بركة الدم شخصيات ورقية محظة فيها يبدي الكاتب رأيه وكل ما يدور في ذهنه ويختلج في صدره ، وهي تعد ببساطة وسيلة أو قناع يضعه الكاتب .

# الفهرس

المقدّمة

تمهيد (نشأة القصة الجزائرية وتطورها ).....1

**الفصل الأول : التشكيل والبناء في الخطاب السّردي الأدبي**

-الشّخصيات.....7

1-1-رئيسية

1-2-ثانوية

2-المكان.....12

2-1-مفتوح

2-2- مغلوق

3-الحوار .....17

3-1خارجي

3-2داخلي مونولوج

4-التناص.....21

4-1-الدّيني

4-2 -التراثي

5-الزمان.....29

5-1 تسريع الزمن

5-2-تبطئ الزمن

6- السّرد .....35

## الفصل الثاني :البنى السّردية في المجموعة القصصية "هشيم الزمن"

ملخّص المجموعة القصصية.....41
1-بنية الشخصيات.....44
2-بنية المكان.....45
3-بنية الحوار.....49
4-بنية التناص.....52
4-1-التناص التراثي .
4-2-التناص الدّيني .
5-بنية الزمان.....63
6-بنية السّرد.....66