وزارة التَّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر2 أبو القاسم سعد الله
كلية اللّغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقية
قسم اللّغة العربية وآدابها

منطقُ القصّ وآلياتــه الجماليَّـةُ في قصص بشير خلف

أطروحَة مقدَّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث في الأدب العربي

تخصص: الخطاب السّردي المعاصر

إعداد الطّالبة: الأستاذ: هالة علّاق

إشراف أ. د/ علي ملّاحي

الموسم الجامعي: 2022/2021

وزارة التَّعليم العَالي والبَحث العِلمي
جامعة الجزائر2 أبُو القَاسم سَعد الله
كلّية اللّغة العربيّة وآدابها واللّغات الشّرقيّة
قسم اللّغة العربية وآدابها

منطقُ القصّ وآلياتُــه الجماليّــةُ في قصص بشير خلف

أطروحَة مقدَّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث في الأدب العربي
تخصص: الخطاب السّردي المعاصر

إعداد الطّالبة: هالة علّاق
إشراف الأستاذ: أ.د/ علي ملّاحي

أعضاء لجنة المناقشة:

الرّقم	الاسم واللّقب	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
01	مشري بن خليفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر2	رئيسا
02	علي ملّاحي	أستاذ التّعليم العالي	جامعة الجزائر2	مشرفا ومقرّرا
03	مليكة بن بوزة	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	مناقشا
04	ليلى قاسحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 2	مناقشا
05	محمد بن مرزوقة	أستاذ التعليم العالي	جامعة المدية	مناقشا
06	عبد القادر عميش	أستاذ التعليم العالي	جامعة شلف	مناقشا

الموسم الجامعي: 2022/2021

إهـــــــــداء

إلى من قال فيهما الرّحمن: "واخفض لهما جناح الذّل من الرحمة وقل ربي ارحمهما كما ربياني صغيرا" سورة الاسراء الآية 24

إلى أبي الغالي حفظه الله ومتعه بالصّحة والعافية وأطال الله في عمره، فقد سهر وتعب من أجل أن يراني في أعلى المراتب. أدامه الله تاجـــا فـــوق رأسي ونـــورا لعيني وشمسا مضيئة في سمـــــاء حياتي .....والدي الحبيب

إلى أمي الغالية حفظها الله وأطال في عمرها، دقات قلبي ونور حياتي وضياء عتمتي التي لم تبخل علي يوما بالدعاء وصبرت من أجلي وتحملت الألم وزرعت في الأمل هي أمي وأختي وصديقتي تعجز الكلمات عن إيفائها حقها .....والدتي الحبيبة

إلى شقيق روحي وبهجة أفراحي وسندي الذي أشد به أزري أخي الغالي شاكر

إلى جدي الغالي بركة البيت أطال الله في عمره والذي لم يبخل عليّ بالدعاء

إلى أسرتي الكبيرة وكل من شجعني فيهم بكلمة

إلى أستاذي الدكتور علي ملاحي وزوجته العزيزة وابنته هدى أختي وصديقتي.

هالـــــة

شكر وتقديـــر

أتوجه بتحية تقدير كبيرة إلى أستاذي الدكتور علي ملاحي الذي تحمل مسؤولية الإشراف على هذا البحث ولم يبخل عليَّ بالتوجيهات والنصائح القيمة طوال مرحلة البحث.

كما أتوجه بجزيل الشكر لأبي الاستاذ الدكتور فاتح علاق الذي شجعني ووقف إلى جانبي في مراحل البحث دون كلل أو ملل.

كما أتوجه إلى كل من ساعدني بكتاب أو بفكرة أو نصيحة في سبيل إعداد هذ البحث

كما أشكر كل أساتذتي الذين علموني وشجعوني على مواصلة الدراسة والبحث.

مقدّمـــــة

لا شكّ أنّ القصة القصيرة في الجزائر تشكو من قلة الاهتمام والدراسة مقارنة بالرّواية التي أخذت حظها من الدراسات الأكاديمية، وقد ظل كتاب القصة القصيرة الذين ظلوا أوفياء لهذا الجنس الأدبي دون أن يتحولوا إلى الرواية بعيدين عن الضوء الذي سلطه النقاد على الرواية. وعلى الرغم من تطـور القصة القصيرة في الجزائر على مستوى الشكل والمضمون ومواكبتها لتحولات المجتمع الجزائري فإنهـا ظلت في الظل. وربما كان هذا من الأسباب التي دفعت بعض القصاصين والشعراء إلى الرواية التي رأوا اقبال القراء والنقاد عليها. ويعد هذا من الأسباب التي كانت وراء اختياري للقصة القصة القصيرة في الجزائر موضوعا لبحثي. وقد وقع اختياري على أحد أعلام القصة القصيرة في الجزائر وهو بشير خلف.

وعلى الرغم من غزارة انتاج القاص "بشير خلف" فإنـه لم ينـل حظه من النقـد والدراسـة، وعلى الرغم من طول تجربته القصصية التي بدأت في السبعينيات واستمرت إلى يومنا هذا فإنه ظل مغمورا وهذا من الأسباب القويـة التي تقف وراء اختيـار مدونتـه القصصية موضوعا لنا في رسالتنا هذه. ومما شجعني على دراسة قصص بشير خلف قلة الدراسات حوله؛ إذ لم تعد هذه الدراسات كونهـا مقالات صحفية انطباعية سريعة تنقصها العمق والموضوعية. ومما دفعني إلى اختيار هذه المدونة ما لاحظته في تجربته القصصية من غنى وتنـوع على مستوى الشكل والمضمون. فالقصة القصيرة عنده تمتاز بخصائص من حيث لغته القصصية وموضوعاته وأدواته الفنية في معالجة هذه الموضوعات. وقد وجدت في أعماله غير الكاملة متعة كبيرة على مستوى قاموسه اللغوي وطريقة تعبيره وتنوع موضوعاته. ولا شك أن بشير خلف أضاف إلى القصة القصيرة الشيء الكثير إلى جانب زملائه عمار بلحسن ومصطفى فاسي ومحمد شنوفي، ومصطفى نطور، وعمار يزلي وغيرهم.

وقد ركزنا في دراستنا هذه على قصصه القصيرة دون القصص القصيرة جدا والومضات القصصية واكتفينا بأعماله غير الكاملة التي شملت خمسة مجموعات قصصية. واستقر عنوان بحثنا على **(منطق القص وآلياته الجمالية في قصص بشير خلف)**. وعلى ضوء العنوان حاولنا معرفة هذا المنطق الذي يحكم بنيته السردية انطلاقا من الرؤية السردية والموضوعات

المختارة إلى طرائق السرد وتقنياته ولغته السردية وأساليبه الفنية. فالقاص يملك منطقا فكريا وإيديولوجيا يتحكم في اختيار موضوعاته ونظرته إلى الانسان والمجتمع. ومن خلال نظرته إلى الواقع تنشأ رؤيته السردية وتتحدد طريقته في السرد ولغته السردية وأساليبه الفنية. وقد ساعدته هذه التجربة القصصية على ترسيخ منطق معين في الكتابة وتطوير هذا المنطق الفني القصصي من مرحلة زمنية إلى أخرى.

ومن هنا تنشأ اشكالية الموضوع (منطق السرد وآلياته الجمالية في قصص بشير خلف): ماهي الأسس الفكرية والفنية التي تحكم المنطق السردي عند بشير خلف؟ وماهي الآليات الجمالية التي اعتمدها القاص في تجسيد رؤيته للإنسان والمجتمع؟ وإلى أي مدى استطاعت هذه الأدوات الفنية أن تعكس تحولات الواقع الجزائري والإنساني؟

أما المنهج الذي نعتمد عليه في دراستنا هذه فهو المنهج البنيوي لأن دراسة منطق السرد يتطلب الوقوف على البنى المكونة للخطاب القصصي وعلى الحبكة القصصية ودراسة أشكال السرد ومستوياته وأسلوبه، فالبنيوية تركز على النص من حيث هو نظام تعبيري قائم بذاته يتميز عن الخطابات اللغوية الأخرى، فالنص السردي هو بناء فني يتشكل من بنى بنية الحدث وبنية الشخصية وبنية الزمان والمكان. وقد استعنا بالمنهج الأسلوبي وإجراءاته التحليلية في الفصل الرابع المتعلق باللغة السردية والفصل الخامس المتعلق بأساليب القص عند بشير خلف.

وقد قسمنا دراستنا هذه إلى مدخل وخمسة فصول وخاتمة، وكنا في كل فصل نقدم الجانب النظري ثم نلحقه بالجانب التطبيقي أو نمزج بين النظري والتطبيقي. تطرقنا في المدخل إلى منطق القص في القصة القصيرة من خلال تحديد طبيعتها الفنية. أما في الفصل الأول فقد تناولنا تحديد الرؤية السردية ووقفنا على أنواع الرؤية السردية التي تتمثل في الرؤية من الخلف والرؤية المصاحبة. كما وقفنا عند مكونات الرؤية السردية التي تتمثل في الراوي والمروي و المروي له، و قد حللنا جملة من النماذج التي تتناول الرؤية السردية في قصص بشير خلف وطريقة سرده من خلال الضمائر المختلفة.

أما الفصل الثاني فيتناول الحبك القصصي وآلياته الجمالية، وقد عرفنا فيه الحبكة، وعلاقتها بالحدث والشخصية والمكان والزمان، كما وقفنا على الفرق بين زمن الخطاب وزمن القصة. فالقصة القصيرة لا تخضع للتسلسل التاريخي للأحداث وإنما تعرض الأحداث بحسب الرؤية الفنيــة وآلياتها الجمالية، وتلعب المفارقات الزمنية من استرجاع واستباق والمدة دورا أساسيا في ترتيب أحداث القصة وبناء الشخصية. وقد قمنا بتحليل نماذج من القصص لبيان الحبكة القصصية عند بشير خلف والوقوف على آلياته الجمالية في بناء القصة، ومنها لاحظنا هيمنة الاسترجاع على الاستباق في قصص بشير خلف.

أما الفصل الثالث فتناول أشكال القصص ووظائفه، وتطرقنا فيه إلى تعريف السرد، وإلى أشكال السرد والضمائر المسيطرة على السرد (ضمير المتكلم وضمير الغائب وضمير المخاطب)، ثم تطرقنا إلى وظائف السرد المختلفة كالوظيفة التعبيرية والوظيفة المرجعية والوظيفة التنبيهية وغيرها. وقد حللنا نماذج من قصص بشير خلف بينا من خلالها تنوع استعمال الضمائر عنده وطغيان ضمير الغائب والمخاطب في سرده، كما وقفنا عند أهم وظائف السرد عنده.

أما الفصل الرابع فتناول اللغة السردية ومستوياتها، وقد بدأنا بالفرق بين اللغة والكلام، ثم تطرقنا إلى اللغة والكاتب، ذلك أن الكلام يختلف من كاتب إلى آخر، ثم انعطفنا إلى اللغة والموضوع، ذلك أن اللغة تختلف باختلاف الموضوعات، وقد غلبت على قصص بشير خلف الموضوعات الاجتماعية. كما وقفنا على القاموس اللغوي في قصص بشير خلف، وهو قاموس مأخوذ من الواقع الاجتماعي في أغلبه وتناولنا المستوى التركيبي عنده فدرسنا التركيب النحوي والتركيب البلاغي ثم تناولنا أخيرا التناص في قصص بشير خلف.

أما الفصل الخامس والأخير فقد انصب على أساليب القص عند بشير خلف ومن ثم تناولنا فيه أسلوب السرد وأسلوب الوصف وأسلوب الحوار وأسلوب المونولوج في قصص بشير

خلف. وقد سيطر أسلوب السرد على قصص بشير خلف على أساليب الوصف والحوار والمونولوج. ولكن السرد عنده لم يخل من الوصف والحوار والمونولوج.

وقد أنهينا البحث بخاتمة ذكرنا فيها أهم النتائج التي توصلنا اليها في الموضوع. وقد عانينا في بحثنا هذا جملة من الصعوبات أهمها قلة الدراسات حول بشير خلف وقلة الدراسات التطبيقية حول القصة القصيرة بصورة عامة.

وفي الأخير فإن هذا البحث محاولة متواضعة لدراسة منطق السرد وآلياته الجمالية في حدود مـــا تحصلنا عليه من مراجع ومصادر أنارت لنا الطريق. ولا يسعنا في هذه المقدمة الا أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذنا المشرف الدكتور علي ملاحي الذي لم يبخل علينـــا بوقتـــه وجهده في سبيل النهوض بهذه الرسالة إلى هذا المستوى فله منا ما يستحق من الشكر والتقدير على ما قدمه من توجيهات وملاحظات ذللت صعوبات هذا البحث وأنارت لنا سبله وقومت ما اعوج منه، حفظه الله ومتعه بالصحة والعافية ورزقه من الخير ما هو أهله. نتمنى أن نكون قد وفقنا في جهدنا هذا إلى اضاءة بعض جوانب الموضوع وقد بذلنا ما في وسعنا ولم ندخر جهدا من أجل الوصول بهذا البحث إلى الغاية المنشودة فإن أصبنا فمن الله وإن قصرنا فمن أنفسنا والله الموفق إلى السّداد.

البليدة في: 20/ أكتوبر/ 2021

هالـــة

مدخل

منطقُ القصّ في القصّة القصيرة

تعتبر القصة القصيرة من الموضوعات الجادة التي أثارت جدلا كبيرا في العالم الغربي والعربي، فهي تعد جنسا من الأجناس الأدبية كالرواية والشعر والمسرح. ولكن هذا الجنس حديث لم تتحدد معالمه بعد ولم تستقر حدوده وأشكاله فهي " لون من ألوان الأدب الحديث ظهر في أواخر القرن التاسع عشر وله خصائص ومميزات شكلية معينة"[1]. ولكن ماهي هذه الخصائص والمميزات، ذلك مالم يحدده رشاد رشدي في قوله هذا. ويذهب فؤاد قنديل " إلى أنها واحدة من أحدث الفنون التي لا يتجاوز عمرها في أحسن الأحوال مائة وخمسين عاما ورغم ذلك فلا تزال تتقلب على نار التجديد والتجريب، ولا يزال كتابها يضربون في بحار المغامرة ولا يرضون لها أن تستقر على شكل أو نسق"[2]. ولعل عدم الاستقرار على شكل معين هو الذي دفع ثائر العذاري إلى التساؤل قائلا: "فبماذا نعلل هذ التغير المستمر في الشكل؟ وبماذا نعلل هذه التجريبية في القصة القصيرة؟"[3]. ولعل عدم استقرارها على ملامح معينة ومميزات محددة هو الذي يقف وراء اختلاف الباحثين والدارسين حول تحديد مفهومها، فلكل مفكر ومبدع تعريفه الخاص للقصة القصيرة، فمنهم من يعرفها من الجانب الجمالي، ومنهم من يعرفها من جانب الحجم وهناك من يعرفها من خلال علاقتها بالرواية أو بالمقال القصصي أو بالصورة القصصية أو بالقصيدة السردية ، فما هي القصة وماهي قوانينها أو خصائصها وفيم تختلف عن الأجناس الأدبية الأخرى ؟

يذهب فؤاد قنديل في تعريفه للقصة القصيرة من الجانب اللغوي فيقول :"يقصد بالقص في اللغة العربية قص الأثر أي تتبع مساره ورصد حركة أصحابه والتقاط بعض أخبارهم ومن هذا المعنى قوله تعالى في سورة الكهف"46":"قال ذلك ماكنا نبغ فارتدا على أثارهما قصصا " ، وفي سورة القصص "11"يقول المولى تبارك وتعالى : " وقالت لأخته قصيه فبصرت به عن جنب وهم لا يشعرون "، ويقال اقتص أثره ، والمعنى الثاني هو الأخبار والرواية وأغلب الظن

[1] – نقاد الأدب: رشاد رشدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1993، ص 243

[2] –فن كتابة القصة القصيرة: فؤاد قنديل ، الدار المصرية اللبنانية ، بيروت ، ط2، 2010 ، ص18

[3] –نظرية القصة القصيرة: ثائر العذاري ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، عمان ، ط1 ، 2020، ص 20

أنـه وطيد الصلة بالمعنى الأول ، فالقصة على نحو ما تتبـع لآثـار شخص أو أشخاص وتلمس أخباره ورواية ذلك أو قصه "[1]. القصة من هنا قص أثر أو خبر أو حدث وقع لشخص معين أو أشخاص وتلمس أخباره ورواية ذلك أو قصه"[2].

أما من حيث تعريفها الفني فقد اختلف الكتاب والنقاد في تعريفها وإن اتفقوا على الأسس العامة وهي أن القصة القصيرة: " فن أدبي نثري يتناول بالسرد حدثا وقع أو يمكن أن يقع" [3] . والقصة بهذا التعريف العام أبدعها آلاف الكتاب في كل زمان ومكان .فقد عرفت الشعوب قديما وحديثا القصص والأساطير والخرافات ولعل من أبرز القصص المكتوبة القرآن الكريم الذي لا نملك إلا أن نعتبره من وجهة النظر الأدبية مجموعة كبيرة من القصص القصيرة تحققت لها درجة عالية من الفن بدت تجلياته في اللغة والأسلوب والتكثيف والتقديم والتأخير والحذف والتفصيل أحيانا و الإجمال في أغلب الأحيان ، ولو تنبه له الأدباء بمعزل عن مكانته المقدسة لكان كفيلا بإحداث ثورة حقيقية في عالم القص ولكان سببا في أن تكون بداية القصة الفنية الحديثة قبل عشرة قرون على الأقل .

إن التعريف شبه المحدد الذي يتصوره لفن القصة القصيرة والذي لا يمنع من طموحها في المستقبل ودائما نحو التجريب هو أنها: "نص أدبي نثري يصور موقفا أو شعورا إنسانيا تصويرا مكثفا له أثر أو مغزى " [4]، وهذا التعريف يتفق عليه أغلب النقاد والمفكرين. ولكنه يختلف عن سابقه في أنه ركز على الموقف أو الشعور وهذا ربط للنص بصاحبه أولا كما أضاف كيفية التصوير ثانيا إذ وسمه بالتكثيف الذي له تأثيره في المتلقي وقيده بالمغزى. ومن ثم جاء التعريف شاملا يصف القصة القصيرة بأنها جنس نثري أولا وثانيا أنها تصور موقفا أو شعورا إنسانيا بطريقة مكثفة ثانيا وتترك أثرا في النفس ثالثا.

---

[1] –فن كتابة القصة: فؤاد قنديل ، ص 18

[2] –المرجع السابق ، ص18

[3] – المرجع نفسه ، ص18

[4] –المرجع نفسه، ص 20،21،22،24

على أن القصة ليست مجرد تصوير لموقف أو شعور معين وإنما موقف من حدث معين مرتبط بمكان وزمان معينين له بداية ووسط ونهاية. ذلك أن تصوير الموقف يكون في الشعر وفي القصة القصيرة والرواية والمسرح وغيرها من الفنون . كل جنس أدبي له أسس يقوم عليها والقصة تقوم على الحدث والشخصية والمكان والزمان ، وليس مجرد تصوير لموقف أو شعور . وهذا ما يراه رشاد رشدي عندما يقول: "لقد اتضح أن القصة القصيرة سواء من ناحية البناء أو من ناحية النسيج إنما تهدف إلى تصوير حدث متكامل له بداية ووسط ونهاية "[1]. على أن رشاد رشدي هنا أهمل ربط الحدث بالشخصية وبالمكان واكتفى بالحدث والزمان.

وإذا كان رشاد رشدي قد أشار إلى الحدث كأساس للقصة فإن محمود تيمور يحدد لنا حدود الحدث في القصة القصيرة فيقول: "فأما الأقصوصة فهي قصة قصيرة يعالج فيها الكاتب جانبا من حياة لا كل جوانب هذه الحياة فهو يقتصر على سرد حادثة أو بضع حوادث يتألفها موضوع مستقل بشخصياته ومقوماته. على أن الموضوع مع قصره يجب أن يكون تاما ناضجا من وجهة التحليل والمعالجة"[2]. فالحدث من هنا محدود بموضوع وجانب معين من الحياة لأن القصة قصيرة وليست طويلة، وفي هذا القول تمييز ضمني بين الرواية والقصة القصيرة.

وإذا كان بعض النقاد يهتمون بضرورة تحديد القصة القصيرة من حيث هي جنس أدبي يختلف عن غيره فإن "نقادا آخرين يسلمون بوجود الأنواع الأدبية لكنهم لا يفرقون بين القصة القصيرة والرواية، بل يعدونهما نوعا أدبيا واحدا، وذلك بسبب تقارب منهجيتهما وتشابه تقنياتهما وأصولهما الفنية والاجتماعية وتعبيرهما عن طبقة اجتماعية واحدة هي الطبقة المتوسطة وظهورهما في عصر واحد هو العصر الحديث واعتمادهما على شكل متقارب من أشكال التراث"[3].

---

[1] –فن القصة القصيرة : رشاد رشدي ، ط1 ، 1959 ، القاهرة ، ص 149

[2] –فن القصص : محمود تيمور، مطبعة دار الهلال ، القاهرة ط2 ، 1984 ، ص 40

[3] –البنية السردية للقصة القصيرة ، عبد الرحيم الكردي ، مكتبة الآداب، القاهرة ، ط3 ، 2005 ، ص58،60

وينطلق الدكتور "شكري عياد" من شكل القصة القصيرة في صدد حديثه عن صعوبة الإحاطة بحدودها فيرى أن القصة القصيرة "ليس لها شكل واحد محدد وليس لها تكنيك خاص ولا وعاء تصب فيه بل إن الكاتب حر في أن يوصل انطباعاته بالطريقة التي يراها ملائمة لأن الشكل فيها يعد جزءا من المضمون وأداة من أدواته وذلك بخلاف الرواية التي استقرت على نموذج خاص أما القصة القصيرة فكل عمل ينجز فيها فله تصميمه الخاص "[1]. وهذا يعني أن القصة القصيرة لم تستقر على شكل معين، وهي تختلف من قاص إلى آخر مما جعل تحديدها أمرا صعبا بخلاف الرواية التي تحددت معالمها واستقر أمرها .

وإذا كان "شكري عياد" يرجع عدم تحديد القصة القصيرة إلى شكلها المتغير فإن "الطاهر مكي" لا ينطلق من القصة القصيرة في محاولة تحديدها بل ينطلق من النقد الأدبي ومن محاولات التنظير فيرى" أنها جنس أدبي محدد وقد حصرها في عشرة حدود هي: حكاية أدبية تدرك لنقص ، قصيرة نسبيا ، ذات خطة بسيطة وحدث محدد حول جانب من الحياة لافي واقعها العادي والمنطقي وإنما طبقا لنظرة مثالية ورمزية لا تنمي أحداثا وبيئات وشخوصا و إنما توجز في لحظة واحدة حدثا ذا معنى كبير "[2] . وفي هذا الحدود إحاطة بالقصة القصيرة من حيث هي حكاية قصيرة توجز حدثا محددا لا يرتبط بواقع منطقي بل بنظرة مثالية. فالقصة من هنا ليست صورة لما هو موجود في الواقع أو نسخة طبق الأصل لشخوص وأحداث بل هي نظرة خاصة للكاتب وإدراك خاص تقترب من المثال والرمز.

ويحاول "محمد القاضي " أن يحدد القصة القصيرة فيرى أنها في أبسط معانيها ضرب من القول النثري أو الكتابة ، ينقل أحداثا تخضع لمبدأي التتابع والتحول وهي أحداث منزلة من مكان ما وجارية في الزمن وتنهض بها شخصيات ، ولذلك يتسع مفهوم القصة ليشمل أنواعا وأنشطة قصصية شتى تتمثل خاصة في الأقصوصة والرواية والحكاية الشعبية وغيرها من

[1]– البنية السردية للقصة القصيرة : عبد الرحيم الكردي ، ص 58،60،61

[2]– المرجع نفسه ، ص 61

ضروب القصص " [1] .وهذا تحديد عام ينطبق على الرواية والقصة القصيرة والحكاية الشعبية ، ولا يخص القصة القصيرة بذاتها ومن ثم فهذا ليس تعريفا خاصا بالقصة القصيرة .بل فيه حط من قيمة القصة إذ جعلها نقلا لأحداث وقعت في زمان ومكان معينين لشخصيات محددة ولم ير في القصة إبداعا لعالم مثالي.

ويحاول "إنريكي أندرسون أمبرت" أن يشير إلى حدود القصة القصيرة من خلال إشارته إلى محاولات تجريبية تهدف إلى مناقضة النمط التقليدي للقصة القصيرة. وهذا ما أسماه النقاد **مضاد القصة القصيرة** "إن القصة القصيرة مثلها مثل أي وحدة لغوية عملية متكاملة، والكاتب في إطار هذه الأسس التي نسميها جنس القصة القصيرة إنما يرتب مادته بنفس درجة الحرية التي يمارسها أي فرد عندما يتهيأ للكلام بلغته ، فالقصة القصيرة كجنس وكذا النظام اللغوي ماهي إلا أنظمة مغلقة لكنها ليست سجونا ، فكل من كاتب القصة القصيرة والمتحدث بلغة ما يمكن لهما تركيب لغتهما اعتمادا على العناصر التي في أيديهما ، يمكن لهما التجريب والإبداع والبناء والهدم وإعادة البناء"[2].

ويذهب "إنريكي أندرسون أمبرت " أيضا إلى أن الإبداع في القصة القصيرة ما هو إلا تحويل النظام الكامل إلى الصورة ، فكاتب القصة القصيرة لحظة تصوره لعمله الإبداعي يفكر في مشكلة ويحاول أن يجعل لهذا التفكير شكلا أدبيا انطلاقا من شعوره ، فإبداع كاتب القصة القصيرة ينتقل من المجرد إلى الملموس من الكل إلى الجزء ومن النظام إلى الصورة ، و ليس من الضرورة أن يبقى النظام جامدا طوال العملية إذ تتدخل الصور في تعديله وأحيانا ما يختفي النظام كله من الصورة النهائية [3] . وهذا يعني أن كاتب القصة إنما يبدع في كتاباته الأدبية ليعطي لقصته شكلا أدبيا مميزا ومن خلالها يستطيع القارىء التلذذ بهذه القصة .

1- القصة القصيرة جدا (رؤى وجماليات) ، حسين مناصرة، 2015 ، ص 7

2- القصة القصيرة النظرية والتقنية، إنريكي أندرسون امبرت، تر: علي إبراهيم علي منوفي ، مج: صلاح فضل ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، 2000 ، ص 20

3-المرجع نفسه، ص 33

وإذا كان النقاد يختلفون في تحديد القصة القصيرة فإنهم يتفقون في أن لها قوانين وقواعد تميزها عن الأنواع الأدبية الأخرى . ويقرون بوجود قواعد يلتزم بها القاص أثناء كتابته للقصة القصيرة . فماهي هذه القوانين التي يقوم عليها هذا الجنس الأدبي ؟ وإلى أي مدى يلتزم القصاصون بهذه المباديء أو يحاولون تطويرها وتجديدها ؟

إن الفنون تتمرد على القواعد وتحاول التخلص منها ، أو تتجاوزها بحثا عن الحرية التي هي أساس جوهري من أسس الفن ، ولكنها وهي تحاول أن تتجاوز هذه القواعد تؤسس قواعد جديدة ، فهي لا تهدم كل القواعد و إنما تحتفظ بما هو ضروري لا غنى عنه ، لأنه يمثل أساس الفن الذي لا يستقيم بغيره، فالوحدة مثلا من الأسس الجوهرية لفن القصة القصيرة و شرط للقصة الجيدة لا يمكن هدمه ، لكن تعدد الحدث يؤدي إلى تشتت الصراع وتضخيمه ، وهذا يتطلب مشاركة شخصيات عديدة في القصة فضلا عن توزع البناء وافتقاده للإحكام والتماسك وهشاشة تصميمه وتعرضه للتخلخل[1].وهناك مبدأ آخر وهو التكثيف الذي يعد السمة الأولى والمميزة للقصة القصيرة ، إذ يلجأ إليه القاص ليعمق الشعور بالحدث البسيط وتماسك البناء وبلوغ الهدف وحدة الانطباع ، أما إذا تخلى عنه وقع في الأسلوب الفضفاض واللغة المتدفقة بلا ضابط والسرد المنساب الذي يتضمن الشرح والتعليق والتفصيلات الزائدة والعبارات الوصفية[2].

إن الحديث عن القواعد أمر ضروري لتشكيل العمل الفني على مستوى الشكل والمضمون لهذا وجب احترام القوانين الفنية في الكتابات القصصية حتى لا تدب الفوضى إلى الإبداع الأدبي . و إذا كان بعضها قابل للتطوير والتجديد فإن بعضها يعد من الثوابت التي لا يمكن الاستغناء عنها لبناء عمل قصصي. "إن الكتاب الجدد خصوصا لا يتعين عليهم أن يتجاهلوا القواعد الأساسية اللازمة لفن القصة ولا يستطيع أي كاتب أن يتجاهل قاعدة أو تقاليد

[1]–فن كتابة القصة ، فؤاد قنديل ، ص 45

2– المرجع نفسه ، ص 46،45

فنية سابقة إلا إذا كان بإمكانه أن يعوضنا عنها شيئا جديدا لا يقل عنها إن لم يكن أفضل منها، وليس باستطاعة أي كاتب أن يقدم الجديد إلا إذا درس القديم وأتقنه"[1].

ومثلما تعرض النقاد إلى قواعد القصة القصيرة وركزوا على الوحدة والتكثيف في كتابة القصة تناولوا المواد المكونة لها وكيفية تشكيلها وصياغتها في القصة . إن " البنية السردية للقصة القصيرة نسق تعبيري يجمع بين مادتي الصورة والخبر ، أي بين التشكل والفعل ، وهما ينتميان إلى جهتين مختلفتين ، فالتشكيل عنصر مكاني سكوني والفعل عنصر زماني حركي ، الأول يتطلب في القصة القصيرة أدوات اللغة الوصفية والإيحائية التصويرية الرمزية والاختزال في الخطوط والألوان والشخصيات التي ينبغي أن تكون مجرد صور والثاني يتطلب اللغة السردية التاريخية ، ومع ذلك فإن بنيتها ليست بنية هجينة كبنية الرواية لأن القصة القصيرة لا تستخدم الخطاب الذي تقوم عليه الصورة الكلامية أو الخطاب الذي يقوم به الخبر، بل تستخدم المادة الأولية التي تشكلها معا و البنية التي يختص بها كل منهما "[2].

ويذهب الدكتور عبد الرحيم الكردي إلى أن: "المادة الأساسية التي يعتمد عليها فن الخبر هو الفعل الذي قوامه الحركة ، وهو شكل من أشكال المحاكاة لكنه ليس محاكاة بالحركة كما يفعل الرقص أو التمثيل بل محاكاة عن طريق اللغة . فاللغة نفسها هي التي تنقل الحركات وتسرد الأفعال إلى مسامع القارىء وعقله فيتخيل صورة للحدث تشبهه لكنها مشوبة برؤية الراوي ومشاعره وأحاسيسه ووجهة نظره ، كما توجد الصورة الكلامية مستقلة عن جارتيه القصة القصيرة والمقالة القصصية بل إنه أسبق منهما وجودا فالأخبار عريقة عراقة اللغة قديمة قدم الإنسان والخبر أيضا حديث حداثة الخبر الصحفي الذي كتب بالأمس ، فهو ليس سوى الحدث أو الفعل وهو مصوغ صياغة لغوية وقد اعترته تطورات كثيرة وأشكال متعددة خلال تاريخه الطويل فجعلت منه الخبر التاريخي والطرائف والأحاجي والرؤى وأخبار الحوادث وأخبار الناس

[1]- المرجع نفسه ، ص 47

[2]- البنية السردية للقصة القصيرة : عبد الرحيم الكردي ، مكتبة الآداب، القاهرة ، ط3 ، 2005 ، ص 121

والمال وغير ذلك .هذا الفن الكلامي المسمى بالخبر قد يوجد في سياق المقال ليؤكد معنى أو ليشهد به على حقيقة فيتحول المقال نفسه إلى مقال قصصي ، إذ أن المقال الخالص ليس إلا لغة وفكرا ولكن المقال القصصي يستخدم عنصر القص بوصفه أداة فيكون عنصر القص فيه تابعا لعنصر التقرير ، القص حينئذ في خدمة التقرير وهو فن عريق أيضا في آداب اللغة العربية وقد ورد هذا الفن في كتب التاريخ وكتب العشاق والمواعظ والأخبار وتبوأ مكانة سامية في مطلع العصر الحديث عند المنفلوطي والرافعي والمازني"[1].

على أن تحديد القصة القصيرة لا يقف عند بيان مكوناتها وقواعدها الأساسية، بل يتجاوز ذلك؛ لأنها تشترك مع الرواية والمقال القصصي والقصيدة السردية في بعض العناصر ومن ثم لابد أن نقف عند علاقتها بهذه الأجناس حتى تتحدد لنا مميزاتها قياسا إلى هذه الأجناس . فماهي علاقتها بالرواية ؟ وفيم يتفقان وفيم يفترقان ؟ وما هي أقوال النقاد في هذا الشأن ؟ ففي حين يرى بعض النقاد عدم وجود فروق بين القصة القصيرة والرواية " يميل كثير من النقاد والباحثين إلى نفي أوجه الشبه والتماثل التي تجمعها مع أقرب الفنون إليها وبهذا الاستبعاد ندنو شيئا فشيئا من تصور الملامح الرئيسية لهذا الفن دون أن نحدده تماما ، هذا المنهج هو الذي اتبعه أغلب النقاد في سياق تعريف القصة مكتفين بالتفريق بينها وبين الرواية على اعتبار أن الرواية تبدو كيانا معروفا بشكل أفضل وبوصفها أقرب الأجناس الأدبية إلى القصة "[2].

ويرى الناقد "عبد الرحيم الكردي "أن الرواية تختلف عن سائر الأنواع الكلامية الأخرى كالقصة القصيرة والشعر والمقال القصصي في المادة ومن ثم في المعالجة الفنية ، فكل نوع من هذه الأنواع السابقة يستخدم مادة أولية بكرا ويشكلها تشكيلا خاصا ليعبر بها عن فكر الكاتب أو الشاعر أو مشاعره وأحاسيسه ويبرز من خلالها صوته الخاص . أما الرواية فمادتها ثانوية ومن ثمة فإنها ليست أحادية الصوت فهي كما يقول "باختين" متعددة الأصوات وخطابها

[1]–المرجع نفسه، ص 92،93،94

[2]– فن كتابة القصة ، فؤاد قنديل ، ص 25،26

عبارة عن مزيج من الخطابات الشعرية والقصصية والتصويرية وغيرها فإذا كانت الصورة الكلامية تتخذ من الأشكال مادة لها وتؤدي بالكلمات ما تقوم به اللوحة من خلال الأصباغ و إذا كان الشعر يعتمد على هذه المادة التصويرية كذلك وعلى الموسيقا في الوقت الذي يعتمد فيه القصة القصيرة عليها وعلى الفعل الذي هو مادة الخبر ، إذا كان الأمر كذلك فإن مادة الرواية هي الإنسان نفسه ، الإنسان الشاعر والإنسان القاص بل مادتها هي الحياة برمتها ولا أقصد من ذلك أن الرواية تتفرد بتصوير الإنسان واتخاذه موضوعا لها فكل الفنون تفعل ذلك ، وإنما أقصد أنها تتخذ من هذا الإنسان ومن الأفعال الصادرة عنه مادة للمعالجة الفنية وتتخذه في الوقت نفسه موضوعا لها ، فلكل نوع من الممكن أن يتوصل إلى موضوع الأنواع الأخرى .فاللوحة من الممكن أن تعبر عن الزمان كما أن الموسيقا يمكن أن ترسم صورة لكن تظل مادة اللوحة مكانية وتظل مادة الموسيقا ذات صبغة زمانية ، لهذا فإن الخطاب الروائي لا يمثل نوعا أدبيا خالصا، بل هو خطاب من هذه الخطابات يحتفظ داخل الرواية باستقلاله الخاص ويصبح له صوته الخاص ولغته الخاصة وتقنياته الخاصة ، ومن هنا يرى باختين أن الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية سواء أكانت أدبية أو خارج أدبية فإن أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له في يوم ما أن ألحقه كاتب أو آخر بالرواية ؟. ثم يقول: "وجميع تلك الأجناس التعبيرية التي تدخل إلى الرواية تحمل إليها لغاتها الخاصة ؟ أما القصة القصيرة مثلها في ذلك مثل الشعر فذات خطاب واحد مستقل عن سائر الخطابات الأخرى وكما تجمع الرواية بين الخطابات في إهابها الفضفاض فإنها ساحة مفتوحة لتعدد الأصوات بخلاف القصة القصيرة والشعر والدراما التي هي فنون أحادية الصوت وذلك لأن بنية القصة القصيرة تتعلق في الغالب بالدور الذي تقوم به النغمة الشخصية للكاتب فلا يوجد في القصة القصيرة مجتمع مكون من وجهات نظر متضاربة أو مختلفة كما هو الشأن في الرواية"[1].

[1]–البنية السردية للقصة القصيرة ، عبد الرحيم الكردي ، ص 105،106

ومثلما ميز النقاد بين الرواية والقصة القصيرة ميزوا بين القصة القصيرة والمقالة ففي معجم السرديات نجد أن "المقال نثر غير تخييلي ذو مقصد حجاجي ومن أصنافه المقال القصصي وهو جنس أدبي وجيز سمته الرئيسية الفوضى الجميلة وسمة الفوضى قارة في المقال وهي تتأتى من كونه "يستعمل طريقة هي منهجيا غير ممنهجة والفوضى "طريقة أدبية لقول كل شيء تقريبا عن أي شيء " أما جمال المقال القصصي فيرجع إلى الأسلوب الفني المتوخى في كتابته وإلى القلق الدائم الذي يكابده من يكتبه وهو يخوض في مجالات علمية كفاءته المعرفية بخصوصها محدودة ويتخذ المقال شكل القصة لا لأنه يتصل بالأقصوصة فقط بل لأن مؤلفه يدمج فيه مقاطع سردية يعرض فيها رغباته وأحلامه وتخيلاته أو قصصا يستعيرها من تاريخ الملوك أو من التخييل أو من حدث عابر ، ويطلق اسم المقالات القصصية أيضا على المقالات التي ينساق فيها شخص واحد وتجارب وراء ابداء تأملات أخلاقية يزخرفها بقصص وذلك على خلاف ما يتم في "الأماسي " عندما يبدي الضيوف كل من جانبه رأيه في الموضوع المناقش فيه "[1]. وهذا يدل على أن المقال القصصي يختلف عن المقال العادي .

ومثلما أن هناك نقادا يفرقون بين القصة القصيرة والمقال القصصي ، هناك نقاد أيضا يفرقون بين القصة القصيرة والقصيدة السردية ، فما هي علاقة القصة القصيرة بالقصيدة السردية ؟ . "إن مصطلح القصيدة السردية يطلق على القصيدة التي تبنى على السرد بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر وهو ما يقتضي أن يشتمل النص الشعري على حكاية، أي على أحداث حقيقية أو متخيلة تتعاقب وتشكل موضوع الخطاب ومادته الأساسية والقصيدة السردية جنس جامع تندرج فيه القصيدة القصصية؛ أي أن الحكاية في هذه الحالة تتوافر فيها المقومات الأساسية التي تشكل عمود القصة وهي حسب السرديين ستة

[1]– معجم السرديات ، مجموعة من المؤلفين ،اشراف محمد القاضي ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ، 2010تونس ،ص 401،400

مقومـات: 1. تتـابع الأحـداث – 2 شخصية أو أكثر،3 تحويل مسـانيد ، 4 . حبكة، . 5- عملية سردية ، 6 –تقويم نهائي "[1].

وفي إطار صعوبة تحديد القصة القصيرة وقواعدها وأسسها واختلافها عن الرواية والمقال القصصي والقصيدة السردية يقودنا الحديث إلى ظهور القصة القصيرة جدا . وهي تطور طبيعي عن القصة القصيرة تحول اليها القصاصون بعد ما كتبوا القصة القصيرة ولكن يبدو أن النقاد أرادوا أن يجعلوا منها جنسا أدبيا قائما برأسه وهو أمر يثير السؤال . لماذا لم نعد القصائد القصيرة جنسا قائما بذاته في الشعر حتى نعد القصة القصيرة جدا جنسا أدبيا مستقلا ؟ هل خرجت عن القص أو السرد إلى طريقة تعبيرية مغايرة حتى استحقت هذا التجنيس ؟

يذهب الدكتور "جميل حمداوي" إلى أن للقصة القصيرة جدا قوانين تحكمها وتضبطها ومن هذه القوانين : قانون التنظيم "تنتظم هذه القوانين ضمن أركان ثابتة رئيسية لا يمكن الاستغناء عنها وهي التي تميز القصة القصيرة جدا عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى مثل : الحكائية والحجم القصيرة جدا والتكثيف والتنكير وفعلية الجملة والدهشة والمفارقة والحذف والاضمار وانتقاء الأوصاف والاقتضاب والومضة والشذرة ..... وشروط ثانوية يمكن أن تشترك فيها القصة القصيرة جدا مع باقي الأجناس الأدبية الأخرى مثل : التناص والتفاعل وانفتاح الجنس والاستعارة والإيحاء والانزياح "[2].

أما القانون الثاني فهو قانون الأهمية بحيث " تتضمن القصة القصيرة جدا مجموعة من الأركان المهمة التي تفرد هذا الجنس الأدبي الجديد وتميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى مثل : قصر الحجم جدا ، والاضمار والتكثيف والانتقاء والتراكيب والتتابع والتنكير والتسريع والمفاجأة والسخرية والاقتضاب والمفارقة القصصية والاندهاش " [3].

---

[1]– المرجع السابق ، ص 347

[2]–نظرية الأجناس الأدبية ، جميل حمداوي ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء، 2015 ، ص 116

[3]– المرجع نفسه، ص 110

ومعنى ذلك أن القصة القصيرة عند "جميل حمداوي "جنس أدبي تفرع عن القصة القصيرة وتفرعت بدورها " إلى أنواع وأنماط مثل : القصة الشذرية والقصة الومضية والقصصية والقصة التلمغرافية والقصة واللحظة والقصة واللقطة والقصة الخاطرة والقصة البرقية والقصة المتوهجة والقصة اللامعة والحالة القصصية والصورة القصصية والمغامرة القصصية واللوحة القصصية والنثرة وانشطارات قصصية وأقاصيص ونصوص سردية وقصص مينيمالية وقص ولقطات قصصية وشذرات قصصية وأقاصيص وقصيصات ..."[1]. وهذا يعني أن القصة القصيرة جدا لها أنواعها الخاصة ، وبهذا فهي شيء مختلف عن القصة القصيرة . وهذا ما يزيد تحديد القصة القصيرة صعوبة ذلك أن القصة الومضة أو الشذرة أو البرقية لا تحمل حدثا أو شخصية أو زمانا أو مكانا في أغلب الأحيان، فهي موقف أو وجهة نظر أو رأي أو مجرد كلمة.

على أن للقصة القصيرة أنماطها أيضا فثائر العذاري يذكر ستة أنماط هي:

1- –قصة الحدث وهي قصة تعتمد على حكاية تمثل العمود الفقري للقصة

2- –قصة الشخصية: و تكون فيها الشخصية هي العنصر البنائي الغالب ويكون هدف القصة رسم صورة واضحة لها ولسلوكها تجاه المواقف المعروضة وتبيان دوافعها .

3- –قصة المشاهد : وفيها يقسم القاص قصته إلى عدد من المقاطع المستقلة نسبيا بغية احداث تغير كامل في احد عناصر البناء القصصي كالفضاء القصصي .

4- –قصة الموقف وتبنى على أساس وضع شخصية أو عدد من الشخصيات في موقف غير معتاد والتركيز هنا على خلق الموقف وحله لا على الشخصيات .

5- – المتوالية القصصية : تختلف المتوالية القصصية عن المجموعة القصصية التقليدية فهي قصص كتبت أصلا لتكون كتابا وتنتمي كلها إلى عالم سردي واحد

[1]- المرجع نفسه ، ص 121

6– –القصة الفراغية : ويصطلح عليها أحيانا بتسمية القصة الشيئية ويكون فيها عنصر الفضاء القصصي هو العنصر الغالب إذ يوجه القاص اهتمامه إلى توصيف البيئة [1].

و على الرغم من وجود هذه الأنماط في القصة القصيرة فان تحديدها بقي امرا صعبا . ومن هنا "تظل القصة القصيرة جنسا أدبيا يبحث عن هويته وملامحه في الأدب العربي حتى الآن على الرغم من مرور قرابة ثلاثة أرباع القرن على ظهور الكتابات الأولى لهذا الجنس في الأدب العربي "[2] . ولكن يمكن أن نصل إلى أهم المميزات التي تخص القصة القصيرة من حيث هي بنية تعبيرية . وهذه الخصائص تتبع من طبيعة التقاء عناصر كل من الصورة والخبر ومن تلاقي بنيتيهما في مركب جديد هو بنية القصة القصيرة وأبرز هذه الخصائص التي تتميز بها البنية السردية للقصة القصيرة هي :

1.– التجديد الزماني والمكاني للصورة والخبر و قطعهما عن سياقهما التاريخي والجغرافي قطعا شكليا يظهر في التركيب السردي لهما فقط دون المظهر الدلالي أو المؤتمرات الخارجية .

2. – وقد أدى هذا التركيز الشديد على المقطع الزماني والمكاني النابع من طبيعة الحدث والصورة إلى التركيز الشديد في البنية الداخلية لمقاطع النص القصصي القصير

3. –كما أدى اجتماع الصورة والخبر في بنية واحدة في القصة القصيرة الا أن الحدث فيها قد أخذ ملامح الصورة وأن الصورة قد أخذت من ملامح الحدث ...

4 – هذه الخصائص الثلاثة السابقة أدت إلى تشكيل الشخصيات في القصة القصيرة بشكل خاص اذ جعلتها مجرد خيوط في لوحة ولم تتح لها فرصة التواجد كما هو الشأن في الرواية ولذلك فان كاتب القصة القصيرة لا يهتم كثيرا بتسمية الشخصيات أو رسمها بدقة .

---

[1] –نظرية القصة القصيرة : ثائر العذاري ، ص 23 –26

[2] –تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي : أحمد درويش، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1998 ، ص 315،314

5 – هناك خصية أصلية في بنية القصة القصيرة ، لكن هذه الحقيقة لم تأت من طبيعة المادة القصصية التي اختصت بها وهي الخبر والصورة دون سائر البنى التعبيرية الأخرى المكونة لأنساق التعبير عامة ، وانما جاءت من كون القصة القصيرة واحدة من أنساق التعبير الحديثة التابعة من طبيعة العقل الحديث [1].

إن القصة القصيرة رغم تقاطعها مع الرواية والمقال القصصي والقصيدة السردية فإنها تختلف من حيث استعمالها للعناصر المشتركة بطريقة متميزة. فالقصة القصيرة شديدة التركيز في تناولها للحدث والشخصية والزمان والمكان. إن القصة القصيرة تصور لنا حدثا محددا ولكنها لا تتقيد بتطور الحدث كما حدث فعلا. فهذا "رشاد رشدي" يرى "أن تطور الأحداث بالضرورة من موقف وسط إلى نهاية لا يكفي لتصوير الحدث إذ إن الحدث هو تصوير الشخصية وهي تعمل ، ولكن تصوير الشخصية وهي تعمل لا يكفي بدوره لاكتمال الحدث ، فالحدث المتكامل هو تصوير الشخصية وهي تعمل عملا له معنى وليس هذا المعنى شيئا مستقلا عن الحدث يمكن أن نضيفه إليه أو أن نفصله عنه، فنقول مثلا أن هذه القصة تعالج مشكلة الفقر أو تثبت أن الفضيلة أقوى من الرذيلة .فكل قصة تعالج ما تعالج فقط وتعي ماتعي فقط في نطاق الحدث المعين الذي تصوره وليس خارج هذا النطاق، ولذلك فكل حدث له معناه المعين الذي يميزه عن غيره من الأحداث ، وهذا المعنى ينشأ من الحدث نفسه وهو جزء لا يتجزأ منه"[2].

على أن الحدث لا يمكن أن يؤثر في المتلقي إلا من خلال تنتظم عناصره بطريقة فنية. ومن هنا يربط "أندرسون أمبرت" بين الحدث والحبكة: " .. فالبداية كلمة والنهاية كلمة ويمكن للمؤلف أن يتخيل أحداث قصته تدور في الوقت الحاضر أو حتى في المستقبل، ويمكن له أن يثير في القارىء الانطباع بأن الحدث مفتوح أي أن طرفيه لم يغلقا حتى هذه اللحظة، ويمكن

[1]–البنية السردية للقصة القصيرة ، عبد الرحيم الكردي، ص 148،151،152،156

[2] –فن القصة القصيرة ، رشاد رشدي ، الطبعة الأولى، 1959 ، القاهرة ، ص 55

له أن يسرد القصة مستخدما الترتيب الذي يعن بأن يغير من ترتيب مسار الأحداث ويمكن أن يدعو القارىء للتعاون في مسار السرد ويتصور النهاية التي يرغب فيها والخلاصة أن المؤلف يمكن أن يفعل ما سبق وأكثر منه وأيا كان ما يفعله فإن قصته سوف تكون مكتملة من الناحية اللغوية وهي تشير إلى زمن مضى"[1].

إن ما يشكل القصة بأحداثها وشخصياتها هو الحبكة، والحبكة كما ورد في معجم السرديات "هي تنظيم للأحداث مبني على منطق كاشف للصراعات بين الفواعل والتحولات في وضعياتهم وعلاقاتهم ومنته إلى نهاية محددة ونتائج معلومة مصرح بها أو مضمرة، إن الحبكة بهذا المفهوم تهب القصة بمختلف مقوماتها المذكورة تبريرا لسردها وتنهض على غاية يوم الراوي الوصول إليها، وهدا ما نبه له "بريمون " حينما أكد أن الأحداث لا يكون لها معنى ولا تنتظم في سلسلة زمنية منظمة إلا في علاقتها بمشروع انساني"[2].

ويميز 'أندرسون أمبرت' بين الحدث والحبكة فيرى أن سرد الحدث هو الأمر الأساسي والجوهري، وأن الحدث كيان أدبي أقل شأنا. وهو " يتألف من سرد لوقائع تم نظمها في عقد زمني والميزة الوحيدة التي تتوفر للحدث هو إثارته انتباه القارىء والحفاظ على حالة الترقب لما سوف يحدث، أما الحبكة فهي عكس ذلك أنها تحكم القصة القصيرة على مستوى أعلى فبينما نجد الحدث يتولى ترتيب الوقائع في سلسلة زمنية متتابعة ترى أن الحبكة ماهي إلا شبكة من العلاقات ذات الأبعاد المختلفة التي تتعقد بالمفاجآت والأمور الغامضة فالحبكة هي الجانب الثقافي للسرد القصصي "[3].

ولكن الحدث مرتبط بالشخصية ، فهي التي تحرك الأحداث وتقوم بالفعل ، ولذلك يقول رشاد رشدي :" فمن البديهي أنه ما من حدث يقع بالطريقة المعينة التي وقع بها و إلا كان

[1]– القصة القصيرة النظرية والتقنية ، إنريكي أندرسون أمبرت، ص 121

[2]–معجم السرديات ، مجموعة من المؤلفين ، اشراف محمد القاضي ، 2010، ص 458

[3]– القصة القصيرة النظرية والتقنية، إنريكي أندرسون أمبرت ، ص 123

نتيجة لوجود شخص معين أو أشخاص معينين ، كما أن وجود شخص معين أو أشخاص معينين يترتب عليه وقوع الحدث بطريقة معينة . وبذلك يكون من الخطأ الفصل أو التفرقة بين الشخصية وبين الحدث لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل أو هو الفاعل وهو يفعل، فلو أن الكاتب اقتصر على تصوير الفعل دون الفاعل لكانت قصته أقرب إلى الخبر المجرد منها إلى القصة لأن القصة إنما تصور حدثا متكاملا له وحدة ووحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل "[1].

كما أن الحدث مرتبط بمكان و زمان، فهو يجري في إطار زمان محدد ومكان معين ويختلف زمن السرد عن زمن الحدث أو القصة . ذلك أن القاص يمكن أن يتخيل حدثا يجري في الحاضر أو المستقبل . ويمكنه أن يختار الزمن النحوي الذي يريد ويستخدم الترتيب الزمني الذي يشاء. " فالزمن داخل القصة هو زمن تخييلي ، أما الزمن الفعلي فهو ذلك الذي يعيشه الإنسان في الدنيا كل يوم .وأيا كانت الدرجة التي تعكس بها القصة الحياة لا يمكن إلا أن تكون احتمالية محضة فالإنسان الذي يكافح بالفعل في مكان فعلي يتحول في القصة إلى شخصية يبدو أنها تكافح لكن كفاحها يبدو كأنه في مكان طبيعي إلا أنه ليس كذلك ، ففي القصة نجد أن كل ما هو فعلي يتحول إلى اللافعلي وحتى يوصف القصاص بالواقعية يضع للأحداث التي يردها تاريخيا إلا أن تلك التواريخ التي سجلها في النص القصصي ليس لها نفس الدلالة التي للتواريخ المدونة في النتيجة [2].

ولا يمكن أن نفصل بين الزمن والتعبير اللغوي أو بين الحبكة وبين اللغة وكذلك بالنسبة إلى عناصر القصة القصيرة. فاللغة هي التي تقوم بتشكيل الزمن السردي وصورة الشخصية الداخلية والخارجية وتتبع الحدث عبر الزمان والمكان. اللغة أساس بناء القصة القصيرة وصياغتها ولولا أن الرؤية والموضوع من الناحية الزمنية يسبقان الجميع لكانت تتقدم كل

[1]– فن القصة القصيرة ، رشاد رشدي ، ص 29،30

[2] – القصة القصيرة النظرية والتقنية : إنريكي أندرسن أمبرت ، ص 257

العناصر القصصية. واللغة في القصة لا تنهض فقط بعبء التعبير والتصوير لكنها ذات دور بالغ ودقيق في إضفاء الحرارة والحيوية على النص الأدبي. كما أنها تلقي بظلالها وتأثيرها على بقية العناصر. فالبناء أساسه لغوي والتصوير المكثف للشخصية والحدث يتكيء على اللغة والدرامية في القصة القصيرة تولدها اللغة الموحية والمرهفة. فضلا عن قدرة اللغة بل هي أساس بناء الشخصية والحدث والزمان والمكان. فضلا عن قدرة اللغة على صياغة وتشكيل الأساليب الفنية من حوار وسرد ومونولوج داخلي"[1].

ويعتبر الوصف من المكونات الهامة للقصة القصيرة بحيث يمثل تحول بالنسبة إلى القصة القصيرة ، وهذا من خلال وصف القاص لأهم الأشياء الموجودة في القصة كما يراها هو. يقول "جيرار جينيت "في الوصف " كل حكي يتضمن أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سردا ، هذا من جهة ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا "[2].

ويتداخل الوصف مع السرد في القصة وهذا التداخل جعل جيرار جينات " يعكف على دراسة كل من السرد والوصف. وقد وجد أن القانون الذي يخضع له السرد يختلف عن ذلك الذي يخضع له الوصف ، فإذا كان من الممكن الحصول على نصوص خالصة في الوصف فإنه من العسير أن نجد سردا خالصا "[3] .

وإذا كان الوصف مهما في القصة القصيرة فإن الحوار مهم أيضا لأنه يعد "موطنا من أهم مواطن تعدد الأصوات في النص السردي، وينهض بوظائف متعددة كالإيهام بالواقع والوصف والإخبار ورسم ملامح الشخصيات ودفع الحركة القصصية والإسهام في بناء الحكاية"[4] . ويختلف الحوار القصصي عن الحوار المسرحي لأنه جزء من الحبكة ، يسهم في

[1]– فن كتابة القصة : فؤاد قنديل ، ص 83،85

[2] – سرديات الراوي والروائي: أحمد الناوي البدري، دار الحوار والنشر والتوزيع، 2014 ، ص 157

[3] –المرجع نفسه، ص 78

[4] –معجم السرديات: مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي ، ص 158 ، 159

تطور المضمون. فالشخصيات تفصح عن نفسها وأفكارها ومواقفها وهي تتحدث أو تذكر وقائع ماضية أو حاضرة.

إن القصة القصيرة كل متكامل تلاحمت عناصره في بناء خاص له خصائصه ومميزاته المفارقة للأجناس الأدبية الأخرى. فهي تختلف عن غيرها على مستوى لغتها ومكوناتها الأخرى. فلكل عنصر خصوصيته في القصة القصيرة لأنه جزء لا يتجزأ عن العناصر الأخرى. إن القصة القصيرة نظام لغوي تعبيري سردي متميز قائم يستفيد من الفنون الأخرى، كما يستفيد من العلوم والمعارف الأخرى.

الفصل الأوَّل

الرُّؤية السَّرديَّة وطريقة السَّرد

يتحدد منطق القص عند أي قاص أول ما يتحدد من خلال رؤيته السردية. فهي التي يقوم عليها بناء النص شكلا ومعنى. فالرُّؤية هي أساس هذا المنطق الذي يحكم عملية التشكيل والنمو في النص. ان منطق القص وضوابطه إنما يظهر ابتداء من الرُّؤية، رؤية العالم وطريقة معالجة قضاياه الاجتماعية والسياسية والثقافية. وهذه الرُّؤية تختلف من جنس أدبي إلى آخر فهناك الرُّؤية الشعرية والرُّؤية القصصية والرُّؤية الدرامية. وتتشكل الرُّؤية في كل جنس أدبي أو حقل معرفي بطريقة خاصة. فالرُّؤية السردية يحكمها منطق خاص أساسه الحدث والشَّخصيَّة والمكان والزمان. ومن هنا تختلف الرُّؤية السردية عن الرُّؤية الشعرية أو الرُّؤية الدرامية.

-مفهوم الرُّؤية السردية:

إن الرؤية لغة تتعدى النظرة الحسية إلى الرؤية العقلية والقلبية وهذا ما نجده في لسان العرب لابن منظور حيث نجد في مادة رأى " الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين، يقال رأى زيدا عالما، ورأى رأيا ورؤية وراءة مثل راعة، وقال ابن سيدة : الرؤية النظر بالعين والقلب ..."[1] .وجاء في (منجد اللغة العربية المعاصرة)في (رأى –رأي) " رأيا و رؤية: أدرك بحاسة البصر ، نظر بعينه (رأى بوضوح)، (رأى بأم عينه)، رأيته مقبلا علي ،أدرك بعين العقل ، كون رأيا ما ، (رأى في صديقا)(رأى أن رفيقه يخلص له الود)"[2] .فالرؤية من هنا لا تقتصر على النظرة الحسية إنما تتجاوزها إلى النظرة العقلية والرؤية الفكرية وهو ما يؤكده الصادق قسومة في قوله :" لفظة الرؤية وإن اقترنت بمعنى الإبصار الذي غلب عليها فإنها في الحقيقة غير

[1] –لسان العرب : ابن منظور ،دار صادر ، بيروت ، باب رأى ، حرف الراء ، مج 6 ،ط3، 2004 ، ص 62

[2] –المنجد في اللغة العربية المعاصرة : أنطوان نعمة وآخرون ، دار المشرق ، بيروت ، باب رأى ، حرف الراء ،ط4، 2000 ، ص 523

منحصرة فيه، و إنما هي أوسع مجالا وأشمل معنى باعتبارها تتسع لجميع ضروب الإدراك "[1].

أما الرُّؤية السردية اصطلاحا فقد تعددت تعريفاتها لدى النقاد وإن كانت تعني بصورة عامة الرؤية الفنية للراوي أو الشخصية التي تنبثق منه المكونات السردية من أحداث وشخصيات وأزمنة وأمكنة. فالرُّؤية هي أساس العمل السردي لأنها تحدد الوضعية التي يتخذها السارد في عملية القص وهو يعاين أحداث العالم. فلا يمكن للقصة أن تنمو خارج هذه الرُّؤية التي تتشكل في إطارها مكونات العمل السردي. وهذه الرُّؤية تعكس لنا المنطلقات الفكرية والسياسية للقاص وتكشف لنا إيديولوجيته أو عقيدته. على أن الراوي " لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوض راويا تخييليا يتوجه إلى قاريء تخييلي هو الأنا الثانية للروائي وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية "[2]. ومن ثمة فإن الرؤية مرتبطة بالراوي، و هي رؤية فنية تستند " إلى العلاقة بين السارد والعالم المشخص، فهو إذن صنف مرتبط بالفنون الشَّخصيَّة وصنف يخص أيضا فعل التشخيص في صوغه سواء في حالة الخطاب التشخيصي أو في فعل التلفظ في علاقته مع الملفوظ " [3].

ويستعمل النقاد كثيرا من المصطلحات التي تمثل الرُّؤية السردية كالتبئير أو وجهة النظر والمنظور السردي وزاوية الرُّؤية أو وجهة النظر وغيرها. و ترتبط الرُّؤية السردية أو التبئير بزاوية الرُّؤية أو الموقع الذي يحتله المؤلف والذي ينطلق منه الخطاب السردي. فتودوروف كان يستعمل مصطلح جهات الحكي ثم عدل عنه إلى مصطلح الرُّؤية السردية في كتابه "الأدب والدلالة "[4]. ويستعمل "جيرار جينيت " مصطلح التبئير والمنظور السردي. ويستعمل بعضهم زاوية الرُّؤية والوضعية السردية. وهكذا كل ناقد يميل إلى

[1] –طرائق تحليل القصة : الصادق قسومة ، دار الجنوب ، تونس ، ط2 ،ج2 ، 2015 ، ص 55

[2] –شعرية الخطاب السردي : محمد عزام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1 ، 2005 ، ص 85

[3] –مفاهيم سردية: تزفيطان تودوروف ، ترجمة عبد الرحمن مزيان ، منشورات الاختلاف ، ط1 ، 2005، ص 129

[4] – تحليل الخطاب الروائي سعيد يقطين –المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط4 ، 2005،ص 293

مصطلح معين مما يثير نوعا من الغموض في هذه المسألة، ثم نجد اختلافا في تحديد النقاد لهذه المصطلحات مما يزيد الأمر تعقيدا. فماهي الرُّؤية السردية أو المنظور السردي؟ وماهي مكونات الرُّؤية السرية؟

إن الرُّؤية السردية تنطلق من رؤية معينة أو وجهة نظر يتم من خلالها عرض الحكاية أو توجيه مسار الخطاب السردي. إنها تخضع للوضعية التي يتخذها السارد والموقع الذي ينظر منه ويحدد إدراكه للأحداث والشخصيات. فالرؤية هي "تلك النقطة الخيالية التي يرصد منها العالم القصصي المتضمن في القصة ، ويمكن تحديد معالم هذه النقطة الخيالية عن طريق ثلاثة عوامل :

1- –الموقع الذي تقبع فيه

2- –الجهة

3- –المسافة التي تفصل بينها وبين عالم الشخصيات من ناحية ، وبينها وبين المؤلف من ناحية أخرى " [1].

على أن هذا التعريف يذكر المؤلف ويغفل الراوي الذي يقف وسطا بينه وبين المؤلف من جهة وبينه وبين الشخصيات من ناحية أخرى . فالرُّؤية السردية تركز على الرَّاوي من حيث هو تقنية لتقديم أحداث الحكاية و الخلفية التي ينطلق منها لعرض الأحداث. وتتجسد الرُّؤية من خلال الزاوية التي يعاين منها الرَّاوي الأحداث. وترتكز إلى الاختيار في التقاط الأحداث والتمييز بين المواقف وبين الكلمات والمفاضلة بين زوايا النظر وإيثار هذا الأسلوب أو ذاك، والبداية من هنا أو هناك أو تأخير البداية أو تقديم النهاية [2]. فالرُّؤية من هنا تخضع لإرادة الرَّاوي وموقفه الفكري فلا وجود لرؤية سردية بدون راو وهو

1 – المتخيل السردي : عبد الله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990 ، ص 62

2 – فن كتابة القصة: فؤاد قنديل ، الدار المصرية اللبنانية، ط2، 2010، ص 54

ما يؤكده تودوروف و جينات . فهناك علاقة جدلية بين الراوي والرؤية " فعبر الرؤية يمكن تحديد طبيعة الراوي الذي يختفي وراءها " [1] . وقد يكون للنص السردي الواحد عدد من الرواة " يوجه كل منهم خطابه إلى مروي له مختلف ، أو يتوجهون جميعا إلى مروي له نفسه " [2].

ومثلما يختلف النقاد في استعمال المصطلحات يختلفون في تحديد مفهوم الرُّؤية السردية أو المنظور السردي أو التبئير إلى غيرها من المصطلحات. ويرى "بوث " أن زاوية الرُّؤية تقنية أو وسيلة لبلوغ طموح الكاتب " وأن الذي يحدد شروط هذه التقنية دون غيرها هو الغاية التي يهدف اليها الكاتب عبر الرَّاوي. وهذه الغاية لابد أن تكون طموحة، أي تعبر عن تجاوز معين لما هو كائن، أو تعبر عما هو في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطموح التأثير على المروي له أو على القراء بشكل عام "[3]. فزاوية الرُّؤية عند "بوث "وسيلة لغايات يهدف إليها الكاتب من خلال الرَّاوي. فهي التي توجه الخطاب لبلوغ هذه الغايات من خلال الشخصيات والأحداث و الأساليب المختلفة كالوصف والحوار و المونولوغ.

ويفضل "جيرار جينيت " مصطلح التبئير بديلا لمصطلحات أخرى مثل الرُّؤية السردية وحصر المجال ووجهة النظر وحقل الرُّؤية، لأن أغلب هذه الاستعمالات لا تميز بين الصوت والصيغة، كما أنها تدل على مضمون بصري يعترض عليه جيرار جينات بقوة، وقد استبدل بعد ذلك سؤال الصيغة ذاته أي سؤال: من يرى ؟ ومن يتكلم ؟ بسؤال التبئير من يدرك ؟إذ يشير الأول إلى وجهة نظر الشَّخصيَّة التي توجه المنظور السردي أما السؤال من يتكلم فتعوزه الدقة بسبب احالته المباشرة إلى السارد لكن السؤال من يدرك ؟ يتجاوز عتبة الصوت التي تقصي بؤرة الإدراك التي يمكن أن تتجسد في شخصية أو

[1] –العين الساردة : نبيل درغوث ، تونس ، ط1 ، 2008 ، ، ص 37

[2] -Prince Gerald : A Dictionary of Narratology ، Scolar Press England، 1991، P 65

[3] – بنية النص السردي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ا، لمغرب ، ط3 ، 2000، ص 46

تتجاوزها. هكذا يبدو أن مصطلح التبئير هو وحده المخول لدرء الخلط بين مفهوم الشخص و التبئير، إذ لطالما كان سؤال الصوت هو الأهم دائما لمعرفة إن كانت هذه الشَّخصيَّة أو تلك هي السارد، فالسارد لا يتقدم أبدا غفلا من صوت الشخص حتى ولو كان مجهول الاسم، أما حقل التبئير الذي توجه فيه وجهة نظر الحكي و تنتظمه فلم يكن يعنى به حتى و إن لم تكن وجهة النظر هذه للشخص نفسه الذي يحكي الحكاية وعليه فإن سؤال السارد لا يتطابق مع سؤال التبئير و إن كان هذا الأخير يشمله، بل ثمة علاقة عكسية واضحة تقوم بين الصيغة والصوت. فقد تظل وجهة النظر ثابتة وواحدة حتى بالنسبة إلى الصوت الواحد نفسه وهذا يعني أن ثمة فارقا كبيرا بين التبئير والصوت السردي "[1].

لقد جعل "جيرار جينيت " مصطلح التبئير بديلا لعدة مصطلحات أهمها الرُّؤية السردية وهو بهذا يرى أن لهما نفس المعنى لهذا جعلهما مصطلحا واحدا حتى إنه أراد أيضا استبدال سؤال الصيغة بسؤال التبئير. ويرى جينيت أيضا أن سؤال السارد لا يتطابق مع سؤال التبئير وإن كان التبئير يشمل السارد إلا أنه لا يتطابق معه، هذا بالإضافة إلى الفرق الكبير الذي يراه جينيت بين التبئير والصوت السردي.

ويرى جينيت أن التبئير لا يقصد به معرفة السارد بل معرفة الشَّخصيَّة بالقياس إلى معرفة السارد الكلية لأن معرفة السارد تفوق دائما معرفة البطل أو كما يقول جينيت:" يعرف السارد غالبا أكثر من البطل، حتى ولو كان هو نفسه البطل وعليه فإن التبئير على البطل هو بالنسبة إلى السارد تضييق لحقل الرُّؤية مقصود في سرد الشخص الأول والشخص الثالث سواء بسواء "[2]. وهذا يعني أن السارد يعرف أكثر من البطل أي الرُّؤية من الخلف، فالسارد عند جينيت يرى في أغلب الأحيان أكثر من الشَّخصيَّة الرئيسة.

[1] – شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية: ليندة خراب ، عالم الكتب الحديث، الأردن 2017، ص 202

[2] – المرجع السابق ، ص204

ويستعمل جيرار جينيت مصطلح المنظور السردي أيضا وهو عنده صيغة لتنظيم المعلومات من خلال اختيار" وجهة النظر". وقد دفعته هذه الصيغة و الصوت إلى السؤال: من هي الشَّخصيَّة التي تتحكم وجهة نظرها في المنظور السردي ؟ وبين السؤال من هو السارد ؟ أو لنقل بسرعة بين من يرى ؟ ومن يتحدث ؟" ويذكر أن هناك من يستعمل مصطلح البؤرة السردية كمعادلة ل " وجهة النظر" ويقترح تصنيفا ذا أربعة حدود يلخصها الجدول التالي:[1]

وقائع محملة من الد اخل	وقائع ملحوظة من الخارج
1- البطل يحكي حكايته	2 -شاهد يحكي حكاية البطل
3 - الكاتب المحلل او العالم بكل شي ء	4 -الكاتب يحكي الحكاية
يحكي الحكاية	الحكاية من الخارج

فالتبئير يكون أولا من خلال من يتكلم هل هي الشَّخصيَّة أو السارد. فالشَّخصيَّة تحكي من الداخل والسارد يحكي من الخارج. ومن ثم فإن عملية التبئير تتحدد من خلال من يتكلم في النص كما يرى جيرار جينيت .

إن صوت الرَّاوي يختلف عن صوت الشَّخصيَّة ومن خلال معرفة المتكلم نكون قد عرفنا المنظور السردي أو الرُّؤية السردية. التي تقوم بدورها من خلال وجهة النظر. إذن فالتبئير قد يكون خارجيا أو داخليا أي من خلال ضمير الغائب أو ضمير المتكلم بحسب المتكلم السارد أو الشَّخصيَّة. فلابد من معرفة الرَّاوي الأساسي الذي يروي الحدث لنعرف إدراك مكونات القصة. فالمكان والأشياء والزمان والشخصيات كلها تأخذ مكانها من خلال التبئير الداخلي أو الخارجي. ويكون هذا الإدراك عميقا بحسب كم المعلومات أو المعارف

[1] -نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: جيرار جينات وآخرون، منشورات الحوار الأكاديمي،1989، ص57

حول الموضوع المدرك. على أنه قد تكون المعارف كثيرة ويكون عمق المنظور محدودا بسبب تقيد المبئر بمكان الإدراك وزمانه[1].

ويؤكد" أحمد المناوي" أن التبئير "هو اختيار الرَّاوي أو الشَّخصيَّة مركزا محددا موقعه يدرك من خلاله ذاته أو العالم الذي تتضمنه الحكاية عبر قناة ناقلة مما تشمله حواسه، وذلك لتحقيق غايات يطمح إلى تحقيقها مثل إثارة اهتمام المروي له أو التأثير عليه" [2]. ونلاحظ في هذا التعريف للمناوي أن التبئير يقوم على أساس اختيار السارد أو الشَّخصيَّة التي تقوم بعرض الحكاية، فالسارد هو بمثابة واسطة بين المؤلف والمتلقي وهو الذي يحقق الغايات ويثير اهتمام المروي له ويؤثر عليه بحيث أن السارد يساعد كثيرا في إنجاح عملية سرد القصة. فالتبئير من هنا عملية مركزية للتحكم في عملية السرد من زاوية معينة.

ولكن كيف يمكن معرفة ما إذا كان السارد هو المتكلم أو الشَّخصيَّة أو المؤلف، يجب أن نفرق بين هذه المصطلحات. فمن هو المؤلف ومن هو الرَّاوي ومتى يكون الرَّاوي مصاحبا للشخصية ومتى يكون مفارقا لها ؟

ويستعمل "بارت" مصطلح المنشيء ومصطلح المؤلف. ويعرف المنشيء فيقول: "والمنشيء على حد سواء داخلي إزاء شخصياته (لأنه يدرك تماما ما يحدث لها ويلم بها) وخارجي (كونه لا يتماهى البتة مع شخص أو مع آخر). والمفهوم الثالث والأكثر حداثة (هنري جيمس سارتر) ينص على أن المنشيء يجب أن يقصر سرده على ما يمكن للشخصيات أن تلاحظه أو تعرفه، يحدث كل شيء كما لو كانت كل شخصية بدورها

[1]– معجم السرديات: مج من المؤلفين، اشراف محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، تونس، ط1 ، 2010 ص 426

[2] –سرديات الرَّاوي او الروائي: أحمد المناوي ، دار الحوار، ط1 ، 2016، ص 43

مرسلة للسرد " [1]. و المنشيء هنا بمعنى الرَّاوي لأنه يذكر بعد ذلك أن المنشيء والشخصيات في القصة كائنات ورقية. يقول (بيد أن المنشيء والشخصيات...هي في الضرورة "كائنات من ورق" و لا يسع واضع سرد أن يختلط بشيء مع منشيء هذا السرد . فعلامات المنشيء ماثلة في السرد...ولكن حتى يقر الرأي على أن يحوز المؤلف ذاته (الذي يعلن عن ذاته و يختبيء و يمحي) علامات ينثر نتاجه خلالها وجب أن يفترض الباحث وجود علاقة علائمية بين الشخص وبين كلامه مما يجعل المؤلف ذاتا بملئها ومن السرد التعبير الأدائي عن هذا الامتلاء...من يتكلم في السرد ليس هو من يكتب (في الحياة) و من يكتب ليس من هو كائن) [2]. من هنا فهو يميز بين المنشيء أي الرَّاوي و المؤلف. ويؤكد "بارت "أن السرد ليس وثيقة حياتية يقوم بها المؤلف بل يقوم بها كائن خيالي هو الرَّاوي.

وتذهب "بانفيلد" وهي بصدد حديثها عن علاقة الرَّاوي بالمؤلف أن مسألة غياب المؤلف من أهم الموضوعات وأخطرها وبخاصة بالنسبة إلى النص السردي[3]، لأن المؤلف هو الأساس المهم في القصة أو الرواية ولولا المؤلف لما كتبت هذه الحكاية وهو الذي يجعل لكل شخصية دورا في الحكاية حتى الرَّاوي، المؤلف هو من يخصص له زاوية السرد التي من خلالها يقوم بسرد أحداث القصة لذا يعتبر المؤلف من أهم مقومات القصة. وهذا ما نجده عند "هامبرغر "التي تقول " ليس بوسعنا أن نتحدث عن راو تخييلي إلا في حالة خلق المؤلف لهذا الرَّاوي، وهو ما يتلاءم والرَّاوي بضمير المتكلم في الحالات المخصوصة " [4].

---

[1] –النقد البنيوي للحكاية : رولان بارت تر أنطوان بوزيد ، منشورات عويدات ، بيروت ، ط1، 1988، ص 131

[2] –المصدر السابق، ص 131، 132

[3] – الرَّاوي مدخل إلى النظرية السردية:تر: مجموعة من المؤلفين، اشراف محمد القاضي، دار سيناترا، تونس ط1، 2017،ص321

[4] – المرجع السابق ، ص 322

وتميز يمنى العيد بين الرَّاوي وبين الكاتب، فالرَّاوي ليس هو تماما الكاتب وإنما "هو الكاتب وقد دخل هذا الأخير عالم قصه فوضع بينه وبين ذاته مسافة تخوله دخول هذا العالم الذي هو عالم الشَّخصيَّة أو الشخصيات التي يحكي عنها. إن وضع هذه المسافة أو أن توسل الكاتب تقنية الرَّاوي معناه تمكنه من ممارسة لعبة الإيهام بحقيقة ما يروي "[1]. ويتحدث "تودوروف "عن علاقة موجودة بين كاتب ضمني و سارد و بين سارد و قاريء ضمني وبين كاتب ضمني و قاريء ضمني وبين كاتب ضمني و شخصيات[2]. ومن ثم فإن هناك فرقا بين المؤلف الضمني والمؤلف الواقعي كما أن هناك فرقا بين بين الراوي والمؤلف الضمني ، وفرقا بين القاريء الضمني وقاريء عادي. فالمؤلف الضمني كائن ورقي وكذلك الراوي والمروي له . ويعرف جيرالد برنس المؤلف الضمني بأنه " ذات المؤلف الثانية ، أي قناع ، أو شخصية مجردة يعاد بناؤها في النص ، إنه الصورة الضمنية لمؤلف ما داخل النص " [3].وهو يفترق عن الراوي في أنه " لايحكي مواقف وأحداثا ولكنه يعتبر مسؤولا عن اختيارها وتوزيعها وتوافقيتها التركيبية " [4]، فالمواقف والأحداث إنما يرويها السارد .فالمؤلف الضمني لايظهر صوته نهائيا في النص ولكن الراوي هو الذي يتلفظ بالأقوال والأحكام .

وتميز "هامبرغر" بين استخدامات ثلاثة ممكنة لمصطلح الرَّاوي أو لمفهوم الرَّاوي:

1- الرَّاوي باعتباره تشخيصا لمصدر القصة مهما كان نوع القصة تاريخية أو تخييلية بالمعنى المعتاد للمصطلح.

[1]- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: يمنى العيد ، دار الفارابي، ط1 ، 1990، ص 263

[2] - مفاهيم سردية: تزفيطان تودوروف، تر: عبد الرحمن مزيان - منشورات الاختلاف، ط1، 2005، ص 134

[3]-Prince , Gerlad : A Dictionary of Narratology , p 42

[4] - ibid : p 42 -43

2-الرَّاوي التخييلي المباين للمؤلف باعتباره شخصا واقعيا سيريا وهو " راوي" القصة التخييلية التقليدية بضمير المتكلم وتنتقد "هامبرغر" تعميم هذا المفهوم على القصة التخييلية بضمير الغائب لاسيما لدى "ستانزل".

3-الرَّاوي بضمير الغائب، تقول "هامبرغر ": ولكن عادة عندما نفكر في راو من الرواة، نفكر تحديدا في الرَّاوي بضمير الغائب "[1].

ونجد تعليقا في (معجم السرديات) على ما ورد عند هامبرغر يقرر أنه يمكن أن يحصل لدينا انطباع بوجود تناقض عند "هامبرغر" بين ما تدعوه إليه تبعا لملاحظتها القائلة "عندما نفكر في راو من الرواة، فنحن نفكر تحديدا في راو بضمير الغائب" وقولها:" تجنب اللبس الذي يشوب عادة مفهوم الرَّاوي الاحتفاظ به للمؤلف الملحمي وحده"، وبين ما تقوله في الباب المخصص للقصة بضمير المتكلم:" إن مفهوم الرَّاوي لا يصلح من الناحية المصطلحية إلا للقصة بضمير المتكلم "[2]. على أن هناك من يربط المؤلف بضمير المتكلم لا الرَّاوي. ولكن يبدو أن الرَّاوي يروي القصة بضمائر مختلفة فقد يتقمص الشَّخصيَّة ويتكلم على لسانها أو يخاطبها أو يتحدث عنها. وهو صوت خفي في القصة يتجسد من خلال ملفوظه أو هو الواسطة بين مادة القصة والمتلقي وهو من يتولى صياغة المادة القصصية من خلال رؤية معينة. فلا راوٍ بدون رؤية ولا رؤية بدون راوٍ [3]

وللراوي وظائف عدة في العملية السردية، يحصرها "جينيت" في خمس وظائف هي:

1- الوظيفة السردية: أي القص الذي لا يمكن لأي راو أن يحيد عنه دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة الرَّاوي .

1- الرَّاوي (مدخل إلى النظرية السردية): تر: مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي، ص 238،239

2- الرَّاوي مدخل إلى النظرية السردية: تر: مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي ص 239

3 -المتخيل السردي: عبد الله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي، ط1 ، 1990 ، ص 61، 62

2- وظيفة الإدارة: أي التنظيم الداخلي للنص السردي حيث يبرز الرَّاوي تمفصلات النص السردي وصلاته وتعلقاته .

3- وظيفة الوضع السردي: وهو يعني توجه الرَّاوي إلى المروي له بإقامة صلة معه.

4- الوظيفة التواصلية: أو الوظيفة " الانتباهية " وهي الوظيفة التي يطلق عليها جاكبسون الوظيفة الندائية.

5- الوظيفة الانفعالية: وتعني العلاقة التي يقيمها الرَّاوي مع ما يرويه وهذه يمكن أن تتخذ شكل شهادة فقط، كما هو الشأن عندما يشير الرَّاوي إلى المصدر الذي يستقي منه خبره، أو درجة دقة ذكرياته الخاصة، أو الأحاسيس التي يثيرها في نفسه مثل: هذه حادثة ما، وهذا شيء يمكن تسميته وظيفة البينة أو الشهادة، أما تدخلات الرَّاوي المباشرة أو غير المباشرة في القصة فهي ما يطلق عليها الوظيفة الأيديولوجية "[1].

ودراسة الرَّاوي يتطلب النظر إلى الموقع الذي يمثله الرَّاوي أثناء سرده الحدث هل هو مجرد شاهد ؟ أم هو مشارك ؟ وهل هو واحد أو متعدد ؟ ويمكن حصر الأوضاع السرديـــة فيما يأتي:

1- الرَّاوي العالم:

يعد الرَّاوي العالم النمط الأكثر شيوعا بين أنماط السرد وهو ما يطلق عليه الرُّؤية من الخلف، وفيه يعمد الروائي إلى الوقوف خلف راو عالم بكل شيء يقدم من خلاله مادته الروائية فيتدخل في سيرورة الأحداث ويصف الشخصيات ويقدم الزمان والمكان،

[1] - خطاب الحكاية: جيرار جينيت: تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط2 ،1997 ص 264، 265

وهو غالبا ما ينحاز إلى أبطاله انحيازا مكشوفا تارة وخفيا تارة أخرى وقد يكون مشاركا في الأحداث إما شاهدا أو بطلا أو غير مشارك فيها[1].

2- الرَّاوي المشارك:

هو راو فاعل ومنفعل بالأحداث وكأنه شخصية من شخصيات القصة، ولكنه مع ذلك نجده محدود العلم لأنه لا يعرف عن أحداث الرواية أو شخصياتها إلا ما شاهده ومر به ، وهو ينطلق من أسلوب السرد الذاتي لهذا كثيرا ما يستخدم الضمير "أنا"، ولكنه قد يستخدم ضمير المخاطب " أنت " وبخاصة حين يناجي نفسه في حوار داخلي أو مسموع[2].

والرَّاوي المشارك بطل يحكي قصته " لكنه ليس تماما البطل، ذلك أن الرَّاوي هو من يتكلم في زمن حاضر عن بطل كأنه هو الرَّاوي، وقد وقعت أفعاله في زمن مضى، أي لئن كان الرَّاوي هو البطل فان ثمة مسافة زمنية بين ما كانه وما أصبحه أي بين البطل الشَّخصيَّة في الزمن الماضي والرَّاوي في زمن الحاضر. وعليه لا يعود الرَّاوي هو البطل وليست الرواية سيرة ذاتية بل هي سرد يستخدم تقنية الرَّاوي بضمير الأنا ليتمكن من ممارسة لعبة فنية تخوله الحضور" [3] .

3- الرَّاوي الشاهد:

و يتراوح استخدام هذا الراوي في شكلين رئيسين : الأول أن يكون حاضرا في النص السردي ولكنه لا يتدخل بل يروي ما تراه عيناه من أحداث أو مشاهد ، ويكون

[1] – الرَّاوي الموقع والشكل: يمنى العيد ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،ط1 ، 1986 ، ص 83

[2] –شعرية الخطاب الروائي : محمد عزام ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2005 ، ص 89

[3] – المرجع نفسه ، ص 89

بينه وبين ما يرويه أو ما يروى عنه مسافة .والثاني أن يكون خارج الحكي يلتقط الأحداث وأفعال الشخصية بشكل محايد [1].

والرَّاوي الشاهد راو محدود العلم، لا يقدم أية معلومات تتعلق بالشخصيات الروائية الا بعد أن يراها، وهو قد يستخدم جميع الضمائر، يستخدم ضمير المتكلم " أنا "، وهو الأصل للراوي الشاهد، كما يستخدم ضمير الغائب " هو"، وفي هذه الحالة قد يكون الرَّاوي أحد شخصيات الخطاب السردي. و يمكن له " أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات ، تكون ظاهرة وملموسة إذا ما كان الراوي شاهدا لأنها تؤدي إلى انقطاع في مسار السرد " [2].

4-الرَّاوي المتعدد:

ويكون هذا حين يسمح الحكي باستخدام عدد من الرواة، ويستعمل هذا عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدا بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون. فالروائي في هذا النوع يبني مجتمعا تخييليا لكل شخصية فيه نطقها الخاص المعبر عن آرائها ومواقفها في الموضوع المطروح، وهذا ما يطلق عليه في النقد" تعدد المواقع" أي أن لكل شخصية في الرواية موقعها أي صوتها الخاص." وبهذا التعدد تتعدد إمكانيات التشكيل لعناصر بنية النص ، ويترك ذلك أثره على نسق بنية النص

[1] – تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي : يمنى العيد –دار الفارابي، بيروت 1999 ، ص100

[2] – بنية النص السردي : حميد لحميداني ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط3 ، 2000 ، ص 49

نفسه"[1].على أن " تعدد الرواة ليس دوما رديف التنوع والاختلاف فقد يتعدد الفرع والأصل واحد، وقد ترد كل الأصوات إلى صوت واحد وحيد "[2].

ولا تحدد الرُّؤية السردية بالرَّاوي دون المروي والمروي له، فالمروي من أحداث ووقائع وشخصيات ومكان وزمان مرتبط بوجهة النظر وبالرُّؤية السردية التي تتجه إلى مروي له ظاهر أو مستتر. ويعرف عبد الله إبراهيم المروي فيقول:" يمكن تعريف المروي بأنه كل ما يصدر عن الرَّاوي وينتظم لتشكيل مجموعة من الأحداث تقترن بأشخاص ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان. وتعد الحكاية جوهر المروي والمركز الذي تتفاعل عناصر المروي حوله بوصفها مكونات له. ولقد جرى تفريق بين مستويين في المروي. أولهما متوالية من الأحداث المروية فما تتضمنه من ارتجاعات واستباقات وحذف ب "المبنى " وثانيهما " الاحتمال المنطقي لنظام الأحداث " وقد اصطلحوا عليه ب "المتن ". إن المبنى يحيل على النظام الذي يتخذه ظهور الأحداث في سياق البنية السردية. أما المتن فيحيل على المادة الخام في سياقها التاريخي. واتسع مجال البحث حول المبنى والمتن بوصفهما وجهي المروي المتلازمينإذ ميز "جاتمان "بين القصة وهي سلسلة الأحداث وما تنطوي عليه من أفعال ووقائع وشخصيات محكومة بزمان ومكان وبين الخطاب الذي هو التعبير عن تلك الأحداث. وخلص إلى القول "إن القصة هي محتوى التعبير السردي أما الخطاب فهو شكل ذلك التعبير "وواضح الفرق بين المحتوى و كيفية التعبير عنه. فالأول يحيل على المتن باصطلاح الشكلانيين فيما يحيل الثاني على المتن"[3].

[1] –في معرفة النص : يمنى العيد ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط1 ، 1983 ، ص 80

[2] –الرَّاوي في السرد العربي المعاصر: محمد نجيب العمامي ، دار محمد على الحامي ، ط1، 2001، ص 25

[3] –السردية العربية: عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1992، ص 12

أما المروي له فلم ينل الاهتمام اللازم إلا مع ظهور نظرية التلقي وهو وثيق الصلة بالرَّاوي والمروي. يقول تودوروف: " ما إن نتعرف على سارد الكتاب (بالمعنى الواسع لكلمة سارد) حتى يتحتم علينا أن نقر بوجود " مرافقه " أي الذي يوجه إليه الخطاب الملفوظ وهو الذي نسميه اليوم المسرود له. وليس المسرود له هو القاريء الفعلي تماما، كما أن السارد ليس هو الكاتب. علينا ألا نخلط بين الدور وبين الممثل الذي يؤديه، وهذا الظهور المتزامن لا يعدو أن يكون جزءا من القانون الدلائلي العام الذي يكون مقتضاه "الأنا " و " الأنت "(أو بالأحرى مرسل ملفوظ ما ومتلقيه) دوما مرتبطين أشد ارتباط "[1]. إن "تودوروف "يميز بين المسرود له وبين القاريء الفعلي. فالمسرود له متصل بالرَّاوي وبالنص و لا ينفصل عنهما. ويعرفه عبد الله إبراهيم بقوله: (فهو الذي يتلقى ما يرسله الرَّاوي سواء كان اسما متعينا ضمن البنية السردية أم كائنا مجهولا) [2]. ويذهب "محمد نجيب العمامي" إلى أن المروي له (تستخلص صورته وعلاقاته به من النص) [3]. و يرى 'برانس' أن " المروي لـه شخص يوجه إليـه الرَّاوي خطابــه، وفي السرود الخيالية يكون الرَّاوي كائنا متخيلا شأن المروي له "[4]. فالمروي له من هنا يختفي في النص ويسهم في تطوير الحبكة القصصية ذلك أن الرَّاوي يتوجه إليه بالقص. ولاشك أن ضمير المخاطب يحدد إلى حد بعيد علاقة المروي له بما يروى له. وكما أن المروي له ليس القاريء الفعلي كما يرى تودوروف فهو ليس شخصية من شخصيات الحكاية أيضا.

[1] –الشعرية: تزفيطان تودوروف، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر المغرب، ط1، 1987 ص 58

[2] –السردية العربية: عبد الله إبراهيم، ص 12

[3] –الرَّاوي في السرد العربي المعاصر: محمد نجيب العمامي ، دار محمد الحامي ، تونس ط1، 2001 ص 109

[4] – السردية العربية: عبد الله إبراهيم، ص 12

ويؤكد السيد إبراهيم أن المروي له عنصر داخلي في النص مستقل عن القاريء وعن المؤلف فيقول: " إن المروي عليه عنصر من العناصر الداخلية في القص شأنه في ذلك شأن الرَّاوي. وكما أن الرَّاوي له وجود منفصل عن وجود المؤلف كذلك للمروي عليه وجود مستقل عن وجود القاريء حتى لو كان قارئا ضمنيا " [1].

أما مجدي العفيفي فيذكر ثلاثة وجوه للمروي له هي: " الوجه الأول المروي له كشخصية تنهض بدور الحكاية، والوجه الثاني: مروي له يحيل على قاريء ليس له هوية حقيقية يتوجه إليه الرَّاوي وهو يسرد، وهو ليس شخصية في الحكاية و إنما وسيلة للفت انتباه القاريء ورسم أفق انتظار خاص، والوجه الثالث: مروي له لا يوصف و لا يسمى إلا أنه حاضر ضمنيا من خلال ما يفترضه الرَّاوي من معرفة وقيم لدى متلقي نصه " [2].وعلى ضوء هذه الوجوه الثلاثة تتحدد وظائف ثلاثة للمروي له هي: أولا يقوم " بوظيفة التوسط التي يكون فيها همزة وصل بين الرَّاوي والقاريء، وذلك من خلال التوضيحات والاشارات الموجهة إلى المروي له والتركيز على احداث بعينها او تكرارها، أو تبرير أفعال ما، أو عبر حوارات واستعارات ومواقف رمزية، ويؤدي ثانيا وظيفة التمييز أو التشخيص التي تتجلى من خلال إسهامه في بلورة صورة الرَّاوي، ولاسيما عندما يكون الرَّاوي مضمرا في النص. وهناك ثالثا الوظيفة السردية التي تمكن المروي له من تلقي السرد، وبالتالي يسهم في تحديد إطار السرد وتطوير الحبكة، كأن ينقلب راويا أو شخصية في السياق السردي، وأخيرا هناك الوظيفة الأخلاقية حيث يكون المروي له في السرد هو المعنى بالجانب الأخلاقي في الأثر"[3] .

[1] – نظرية الرواية: السيد إبراهيم ، دار قباء 1997 ، ص 167، 168

[2] –لذة القص في روايات يوسف ادريس: مجدي العفيفي الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 2014 ، ص 286

[3] –لذة القص في روايات يوسف إدريس: مجدي العفيفي، ص 286

ولا تختلف هذه الوظائف للمروي له عما ذكره " تودوروف " من وظائف أوردها 'برانس' وهي: (فهو يمثل محطة بين السارد و القاريء ويساعد على تدقيق إطار السرد ويبرز بعض الأغراض ويجعل الحبكة تتقدم ويصبح الناطق باسم العبرة من العمل)[1].

ولاشك أن هناك علاقة وطيدة بين هذه العناصر الثلاثة (الرَّاوي و المروي و المروي له) في الخطاب السردي. ويجسد "عبد الله إبراهيم "هذه العلاقة فيقول:" (إن كل مكون لا يتحدد بذاته إنما بعلاقته بالمكونين الآخرين، و إن كل مكون سيفتقر إلى أي دور في البنية السردية إن لم يندرج في علاقة عضوية حيوية معهما. كما أن غياب مكون ما أو ضموره لا يخل بأمر الإرسال والإبلاغ والتلقي فحسب بل يقوض البنية لسردية للخطاب، ولذلك فالتظافر بين تلك المكونات ضرورة ملزمة في أي خطاب سردي " [2].

-أنواع الرُّؤية السردية:

تتحدد الرُّؤية السردية بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد كما أنها تتطور سواء بتوسيع المفهوم أو تعديله، وهذا ما يجعل مجال البحث في مفهوم الرُّؤية السردية مفتوحا ومتطورا ومتغيرا، لذلك سوف نقتصر على عرض تصور " تودوروف" لمفهوم الرُّؤية السردية وقد اخترنا هذا النموذج النظري لأنه يتميز بالوضوح النظري والتكثيف ولأنه يقيم حدودا تمييزية واضحة بين أشكال الرُّؤية السردية، ويقترح قرائن نصية ومؤشرات لسانية واضحة تمكن من ضبط وتعرف مظاهر كل شكل من أشكال الرُّؤية السردية بخلاف التصورات الأخرى التي تتميز بالتشعب حيث تغرق في تفريغ المفهوم وفي التصنيفات وفي تفريغ التصنيفات إلى تصنيفات صغرى [3].

---

[1] -الشعرية: تودوروف، ص 58

[2] – السردية العربية: عبد الله إبراهيم، ص 14

[3] -تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، محمد بوعزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1 ، الرباط ، ص76

1/ الرُّؤية من الخلف:

في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشَّخصيَّة الروائية، إنه يرى ما يجري خلف الجدران، كما يرى ما يجري في ذهن بطله وما يشعر به في نفسه، فليس لشخصياته الروائية أسرار وتتجلى شمولية معرفة السارد إما في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى شخصيات الرواية التي قد تكون غير واعية برغباتها أو في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد وذلك ما لا تستطيعه أي من هذه الشخصيات، و إما في سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها، إنه سارد عالم بكل شيء وحاضر في كل مكان [1].

2/ الرُّؤية من الخارج:

في هذه الحالة تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشَّخصيَّة الروائية، إنه يصف ما يراه ويسمعه لا أكثر بمعنى أنه يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصيات ولا ما تفكر به أو تحسه من مشاعر، إنه يعرف ما هو ظاهري ومرئي من أصوات وحركات وألوان ولا ينفذ إلى أعماق ودواخل ونفسيات الشخصيات، ويعتقد "تودوروف" بأن هذا الطابع الحسي الخارجي هو نسبي ولا يعدو أن يكون مواضعة، وأنواع السرد التي تنتمي إلى هذا الشكل قليلة بالمقارنة مع الأنواع الأخرى، إن الأشكال السردية التي توظف هذه الرُّؤية من الخارج لم تظهر إلا في القرن العشرين خاصة مع تيار الرواية الجديدة، الذي ظهر في فرنسا وسبب الطابع الحسي الخارجي للحكي وصفت الرواية الجديدة بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من وصف

[1] – المرجع السابق، ص 77

المشاعر الإنسانية هناك غالبا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم وللمشاهد الحسية مع غياب أي تفسير أو توضيح [1].

3/ الرُّؤية مع (المصاحبة):

في هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشَّخصيَّة الروائية، فلا يقدم للمروي أو القارىء معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشَّخصيَّة نفسها قد توصلت إليها، أي أن معرفته مساوية لمعرفة الشَّخصيَّة، إن الشكل المهيمن الذي يستخدم في هذه الرُّؤية هو ضمير المتكلم حيث تقوم الشَّخصيَّة نفسها بسرد الأحداث مثلما نجد في السيرة الذاتية، وفي هذه الحالة تنعت الشَّخصيَّة ب " الشَّخصيَّة السارد". وقد يستخدم السارد أيضا ضمير الغائب بشرط أن تكون معرفة السارد مساوية للشخصية الروائية، بمعنى المحافظة على " الانطباع الأول الذي يقضي بأن الشَّخصيَّة ليست جاهلة بما يعرفه الرَّاوي ولا الرَّاوي جاهل بما تعرفه الشَّخصيَّة" تنتمي الرُّؤية إلى نمط السرد الذاتي، كما أن السارد يكون مصاحبا للشخصية أو الشخصيات التي يتبادل معها المعرفة بصيرورة الأحداث ولذلك يسمي البعض الرُّؤية مع بالرُّؤية المصاحبة [2].

و يحاول مجدي العفيفي أن يعيد أسباب غلبة رؤية سردية معينة على أخرى في رواية معينة إلى أسس فكرية وأيديولوجية أو نفسية ووجدانية أو اجتماعية ونقدية فيقول:" فإذا كان المنظور الاجتماعي والنقدي هو الغالب فإن العدسة الفنية لا يحركها إلا الرَّاوي ذو الرُّؤية من خارج حيث يتمكن من الرُّؤية الشاملة للمنظر أو المشهد، فيفتح عدسة المجال ويغلقها حسب الموقع وحسب المسافة وحسب المنظور...وإذا كان المنظور نفسيا ووجدانيا فإن صوت الرَّاوي الداخلي هو الأعلى بمقدرته الفنية على تمثل وعي وإدراك

[1] – تحليل النص السردي: محمد بوعزة ، ص 82

[2] –المرجع السابق، ص 79، 80

الشَّخصيَّة تمثلا دقيقا من خلال الرُّؤية من خلف...وإذا كان المضمون أيديلوجيـــا فإن الرَّاوي المشارك يصبح راويـــا دراميـــا بمشاركته في صناعة الحدث وصياغة

تداعياته وتحديد دائرته والتحكم فيه بالرُّؤية المصاحبة"[1].

-الصّيغة السّردية:

إن الصيغة السردية هي الطريقة التي تتجلى من خلالها الرُّؤية السردية للسارد. ويرى تزفيطان تودوروف أن الصيغة السردية هي: " الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا بها "[2]. وإذا كان موضوع البحث في الرُّؤية السردية هو تحديد موقع المتكلم ومنظور كلامه، من أين يتكلم المتكلم ؟ فإن موضوع الصيغة هو تحديد الطريقة التي ينقل بها السارد كلامه عن الشخصيات او كلام الشخصيات، أي أن الصيغة تتعلق بتحديد خطابات المتكلم في القصة سواء تعلق الأمر بكلام السارد أو كلام الشخصيات.

ويذهب تودوروف إلى أن الرَّاوي يستخدم طريقتين في تقديم الأحداث هما: الأسلوب غير المباشر وهو السرد والأسلوب المباشر وهو العرض أو التمثيل. " وقد أراد بالأسلوب غير المباشر كلام السارد الذي يتوسط بين القصة والمتلقي وأراد بالأسلوب المباشر كلام الشَّخصيَّة حيث يلغي السارد وجوده بان يترك الشَّخصيَّة تتولى هي ذاتها التعبير عن افكارها ومواقفها وآرائها ومشاعرها وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى. وقد فرق تودوروف بين الصيغتين المذكورتين أي بين مقول السارد ومقول الشَّخصيَّة من خلال تفريقه بين الفعل قال والفعل عرض"[3].

---

[1] – لذة القص في روايات يوسف إدريس : مجدي العفيفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 2014 ص 236 .

[2] –طرائق تحليل السرد الأدبي: رولان بارت وآخرون، ص 61 -

[3] –الطاهر وطار تقنيات السرد: عبد المالك قجور ، دار الأمل، تيزي وزو ، ط 1 ، 2015 ، ص 79

وقد بدأ الاهتمام بالصيغة السردية مع أفلاطون في الكتاب الثالث من (الجمهورية) عندما أشار إلى صيغتين سرديتين يكون المؤلف هو المتكلم في أحدهما دون أن يشير إلى متكلم اخر غيره، أما في الصيغة الثانية فتتكلم الشَّخصيَّة ذاتها وتتحاور فيما بينهما.[1]

ويشير تودوروف إلى أن الصيغة الأولى للسرد ترتبط بالرُّؤية من الخلف وفيها يتحدث الرَّاوي العليم، أما الصيغة الثانية فترتبط بالرُّؤية مع (المصاحبة) ويمكن أن يكون الرَّاوي شخصية من الشخصيات[2].

ويندرج في إطار الصيغة من وجهة نظـر لسـانية كل أشكال الكلام من تقريـــر وتأكيد وتسويف وترجيح وغيرها، و يؤكد هذا الأمر "روجر فاولر" في قوله: " غير أنني استعملت هذا المصطلح الصيغة بمعنى أوسع للإحالة على لسانيات المشاركة الشَّخصيَّة والتواصلية بين الأشخاص في أفعال التوصل، موقف المتكلم الضمني من مادته الإخبارية ومن متلقيه نوع فعل الكلام الذي ينجزه وأين يكون أثره المقصود المتعلق بالموضوع على المتلقي أو الجمهور يجب التأكيد على نقطة وهي أن المشاركة الصيغية فيما يكتبه حتمية بالنسبة لكاتب التخييل مثلما أنه حتمية لأي شخص آخر يتلفظ بأي جملة "[3].

وترتبط الصيغة السردية بالسارد أكان مشاركا أم مشاهدا، هل يتكلم من الداخل أو من الخارج ؟ ماهي الضمائر التي يستعملها ؟ يرى بيتور أن ضمير الغائب " هو " يتركنا في الخارج، أما ضمير المتكلم "أنا " فيأخذنا إلى الداخل، إن ضمير المتكلم الروائي هذا وخصوصا ضمير المخاطب الروائي لم يعودا ضميرين بسيطين كتلك الضمائر التي

[1] –خطاب الحكاية: جيرار جينيت، ترجمة مجمد معتصم وآخرين ، ص 178

[2] –تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، ص 173

[3] –شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية : ليندة خراب، ص 198،199

تستخدم في محادثاتنا الواقعية، فال " أنا" يخفي ال" هو " وال " أنتم " أو ال " أنت " يخفي الضميرين الآخرين ويقيم بينهما تفاعلا"[1].

ويذهب بيتور إلى كيفية استخدام الضمائر المتصلة والمنفصلة في الرواية حيث يقول:" تكتب الروايات في العادة بضمير الغائب أو بضمير المتكلم ونحن نعرف جيدا أن اختيار أحد هذين الشكلين لا يخلو البتة من مقاصد وليس الأمر نفسه تماما هو الذي يمكن أن يروي لنا في هذه الحال أو في تلك وخاصة أن وضعنا قراء يتغير بالنسبة إلى ما يقال لنا. وشكل السرد الأكثر بساطة وأصالة هو السرد بضمير الغائب وكلما استخدم المؤلف شكلا آخر كان ذلك على نحو ما "صيغة " يدعونا إلى ألا نصدقها حرفيا بل إلى أن نطابق بينها وبين تلك التي تظل على الدوام ضمنية وكلما كان ثمة قص روائي كانت ضمائر الفعل الثلاثة وجوبا على المحك: ضميران واقعيان: المؤلف الذي يروي الحكاية وهو من يوافق ربما في المحادثة الجارية " أنا " والقارىء الذي له نقص الحكاية وهو " الأنت " وشخص تخييلي هو البطل وهو من نقص حكايته وهو ال " هو " [2].

ولاشك أن الروائي ينشىء شخصياته بوعي أو بغير وعي منه انطلاقا من عناصر حياته الخاصة ومن واقعه المعيش ومما قرأه واطلع عليه في الروايات، كما أن القارىء ليس شخصية سلبية

وإنما هو يعيد بناء نفسه اعتمادا على قراءته لعلامات النص.

والرَّاوي في الرواية لا يمكن أن يكون ضميرا متكلما خالصا و لا يمكن أن يكون هو المؤلف نفسه، بل يقف الرَّاوي "بوصفه نقطة تماس بين العالم المروي والعالم الذي يروي فيه ومدى متوسطا بين الواقعي والخيالي لن يلبث أن يثير إشكالا خطيرا حول مفهوم

[1]– الرَّاوي مدخل إلى النظرية السردية: ترجمة مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي، ص 420،421

[2] – المرجع السابق، ص 417

الزمن، حين نتوقف عند قصة تروى برمتها بضمير الغائب، أي عند قصة بدون راو فإن المسألة الفاصلة بين الأحداث المنقولة ولحظة نقلنا إياها لا تدخل في الاعتبار طبعا، إنها قصة مستقرة لن يطرأ عليها تغير جوهري مهما يكن من يرويها لك، ومن ثم فإن زمن وقوع القصة لن تكون صلته بالحاضر ذات شأن فهو ماض منقطع كل الانقطاع عن اليوم، ولكنه لا يبعد عنه كثيرا هو الماضي المبهم الأسطوري "[1]

-الرُّؤية السردية في قصص بشير خلف:

يذهب القاص " بشير خلف " في قصصه إلى التنويع في الرُّؤية السردية، فنجد الرُّؤية من الخلف، والرُّؤية المصاحبة، والرُّؤية من الخارج ولكن تطغى على قصصه " الرُّؤية من الخلف" بحيث تكون معرفة السارد أكثر من معرفة البطل، فهو يعرف كل ما يتصل بالأحداث الماضية والحاضرة وما يتصل أيضا بالشخصيات ماضيا و حاضرا ومستقبلا كما يعلم الأماكن المختلفة وهو يستطيع أن يعلق على هذه الأحداث والسلوكات الشَّخصيَّة باعتباره محيطا بكل ما جرى ويجري، و هذا ما يقرره مخلوف عامر في قراءته لمجموعة شموخ إذ يرى أن القاص يعتمد "على الرؤية من الخلف حيث الكاتب هو العالم بالأحداث ومسير الشخصيات وإن هو نقل السرد من الكاتب لتنوب عنه شخصية أخرى في بعض القصص "[2].

-الرؤية من الخلف:

ففي المجموعة الأولى " أخاديد على شريط الزمن " في قصة "عندما تختنق الفضيلة " نلاحظ أن هذه القصة تطغى عليها الرُّؤية من الخلف وهذا لكون السارد يحيط بما يجري في ذهن البطل من خلال قوله:" وسرح الفكر بعيدا بالأم التي راحت تستعرض شريط حياة

[1] –الرَّاوي مدخل إلى النظرية السردية: مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي، 419،

[2] –حياتي في دائرة الضوء : بشير خلف ، ردمك 2021 ، ص 352

أختها ليلى الشابة التي راجت حولها خلال الشهور الأخيرة اشاعات غير مشرفة تسيء إلى القيم و الأخلاق وما يردده الناس من أخبار وجودها مع هذا وذاك، وما أكثر ما رأوها في آخر ساعة من الليل تحتضن أحد الشبان في جولة ليلية عبر الشوارع أو خارجة من آخر عرض سينمائي. غير أن الأخت طمأنت نفسها بأن ما تسلكه أختها ناتج عن نزوات الشباب وسحابة لا تلبث أن تزول، واستبعدت أن تتورط أختها في مستنقع الرذيلة وتتمرغ في بركة الفسق والفجور. وقد عهدت في أختها طوال السنوات السابقة حسن السلوك والرزانة العقلية وعدم التسرع في أي سلوك سيما في علاقتها بالرجال، أضناها التفكير رغم أنها مطمئنة إلى تصرف أختها بالرغم مما يشاع عنها، إلا أن ما حيرها لماذا انقطعت عن زيارة الأسرة منذ أشهر وهي ليست ببعيدة وكم راسلتها عن طريق زوجها راجية منها أن تزورها وهي الأخت الوحيدة لديها و الإرث الوحيد الذي تركه الوالدان الراحلان، ثم ما علاقة العثور على الطفل بتصرف الأحداث، و إن صح انتسابه إليها أفلا يختار غير جانب القرية لوضعه وضواحي المدينة أين تسكن ليلى شاسعة جدا ومتى حدث ذلك ؟ أفي الليل؟ لا...لا يمكن إطلاقا وأحست بصداع شديد سريع يسري في رأسها والتف خيط متين من الشك داخل دماغها حاولت إزالته فما أفلحت أجهدت نفسها في تمزيقه والإلقاء به بعيدا فما نجحت، لم تشأ أن تشارك الغير تفكيرها، فما تفكر فيه عبء ثقيل رأت أن تنوء به وحدها. راودتها نفسها أن تعرض الموضوع على زوجها الذي عرفت فيه دوما الزوج الحنون المضحي دون كلل في سبيل سعادتها وسعادة بناتها إلا أنها عدلت نهائيا مشفقة عليه من عواقب التفكير " [1] .

فالسارد هنا عليم بكل ما تفكر فيه الأم وهي تستعرض شريط حياة أختها و ما يردده الناس من إشاعات حولها وكيف كانت تراها نزوات شباب ما تلبث أن تزول وكانت تظن بأختها الخير ولكن انقطاعها عن زيارة الأسرة والعثور على الطفل هو الذي أثار فيها

[1] – الأعمال غير الكاملة : بشير خلف ، مطبعة الرمال، الوادي، ط1، 2015 ، ص 23،24

الشكوك وخلف الصداع. السارد يعلم ما يجري في نفس الأخت وما يجري في الواقع لأختها وما تمخضت عنه الأحداث بعد ذلك والسارد يستعمل ضمير الغائب، ولكنه يحيط بكل أخبار الشخصيات فهو سارد عليم استطاع أن يعرض لنا أحداث القصة إلى نهايتها المفاجئة. إنه يعرف أكثر مما تعرفه الشخصيات في القصة ورؤيته للأحداث والشخصيات رؤية من الخلف.

أما في قصة " الشيخ والظل " من مجموعته " القرص الأحمر " فنجد السارد يصور لنا الطقس والطبيعة والبطل، كل شيء يجري تحت بصره الإنسان والنبات وذلك في قول القاص:" أشعة الشمس حارقة منذ الصباح، تنغرس صاروخية حتى النخاع، النباتات لوت رؤوسها فقدت المقاومة، الأشجار أوشكت على الاستسلام، جلس على الأرض مسندا ظهره إلى ساق الشجرة التي لا تزال تحتفظ برطوبتها وتتمسك باخضرارها من بين مئات الأشجار الواقفة كتماثيل أفقدها الزمن بعضا من أجزائها، أخذ مكانه منذ الصباح الباكر سينضم إليه العشرات بعد ساعة أو ساعتين من الشبان الذين شرعوا في التمتع بالعطلة الصيفية. أشعة الشمس حارقة، كان يحس بالمتعة والفرح، هبت نسمات منعشة انسابت مياه فضية منبعثة الأوراق النضرة وهي تدغدغ بعضها البعض، الطيور تنتقل بين الأغصان متآزرة في أداء سمفونية، ابتسم، ضحك بصوت مرتفع، ضاع صوته بين زحمة أصوات المارة وهدير محركات السيارات عبر طريق رئيسي بعد مرور ساعة واحدة سيزاحمه في المتعة بالمكان العشرات من الشباب بما فيهم ابنه البكر، أسند ظهره أكثر إلى الجذع، شبك يديه خلف قفاه، مد رجليه إلى الأمام، أدخلهما أكثر تحت الرمال الذهبية المنعشة، مر نادل المقهى المقابل أمامه، على الطبق مشروبات متنوعة، هم بطلب مشروب عصير البرتقال كم يحب هذا العصير، إنه يذكره بشبابه وفتوته أيام أن

كان بقامته المديدة يمد يده إلى أية شجرة للبرتقال يقطف ما يعجبه، حبة حبتين، ثلاث، أربع يمضي بها سريعا إلى البيت يعصرها بنفسه "[1].

إن السارد هنا يصور لنا يوما صيفيا مشرقا ويتابع حركات وسكنات البطل وهو يسند ظهره إلى الشجرة ويتابع حركة المارين في الشارع، بل تجاوز هذا إلى ذكريات الشيخ عندما كان يقطف من شجرة البرتقال ما يشاء. إنها رؤية خلفية لسارد عليم بما تقوم به هذه الشَّخصيَّة وبماضيها. وكيف كانت تستقبل يومها بكل متعة وفرح وهي تعانق الطيور والنسمات والأشجار وتتذكر شبابها الذي كان مليئا بالنشاط والحيوية، والسارد في هذه القصة يستعمل ضمير الغائب " هو " فهو يصف لنا ما يجري في هذا اليوم وفي هذا المكان وصف محيط بالمكان والزمان والشخصيات.

أما قصة "شيء لا يقاوم "من المجموعة القصصية الرابعة " الدفء المفقود " فهي تختلف عن القصص السابقة من حيث الصيغة لأنها تستخدم ضمير المخاطب "أنت" ويكاد يكون السارد هو البطل أو هو يخاطب ذاته وكانت الرُّؤية السردية رؤية سارد عليم، جاء في قصة بشير خلف :" كان يوما مشرقا روعة في الإشراق، فالسماء رائقة زرقاء وأشعة الشمس التي أطلت من خدرها خجلى، بدأت تمتد ذهبية، تدغدغ صفحة البحر الوديع في تلك الصبيحة، وأنت تقترب من المحطة الرئيسية للحافلات، بدا لك أن ذلك الإشراق تسرب إلى الوجوه البشرية التي تصادفك شعرت صبيحتها بحب عامر نحو الجميع وأنت فوق جسر المشاة قبل أن تنزل إلى المحطة نظرت يمينا إلى أسفل الجسر، كانت السيارات في سباق جنوني تطوي الأرض طيا تابعت المشهد، نظرك امتد وامتد ليقف وجها لوجه مع مقام الشهيد الشامخ فوق الربا، الواقف بكبرياء ينظر للعاصمة باطمئنان ورضا وكأنه يقول لها:

[1]– الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 194

-واصلي المسيرة يا أماه ليبارك الله

توقفت في تلك الأثناء، اعترتك قشعريرة ما دريت كنهها ولا عرفت مأتاها، تراءى لك ذلك البناء الشامخ يمتد ويمتد ويشمخ ويزداد شموخا ليشكل في النهاية في وضع أشبه بخريطة الجزائر وتلك الخريطة حوت كل أبناء الوطن، كيف ما كانت أعمارهم ومن فوق وجه مشرق نوره يصل الجميع ينظر في رضا ويحتضن الكل في رفق وحنان وددت لو كنت ذلك البناء.

أيقظك من حلمك منبه قطار للمسافرين، كان تحت الجسر واصلت النزول توجهت صوب رصيف الحافلة التي ستنقلك، اتسع صدرك للجميع حتى لبائع الجرائد الذي طلبت منه جريدة الشعب فأمدك بصحيفة المجاهد اليومية، اتسع صدرك له لما ثار في وجهك وأنت تنبهه إلى خطئه وتطلب منه جريدة الشعب التي ألقى بها بعيدا وكأنها دخيلة على محله، كان يوما مشرقا، بلغ روعة في الإشراق والبهاء "[1].

وتظهر هذه الرُّؤية من الخلف من خلال وصف السارد للطبيعة الخلابة والشمس المشرقة، وكيف تسرب الإشراق إلى كل الوجوه البشرية التي صادفها في ذلك اليوم كما قام بوصف الأماكن والأحياء التي زارها ووقوفه أمام مقام الشهيد الشامخ ويصف الشعور الجميل والقشعريرة التي أصابته وهو يقف أمام البناء الشامخ، والسارد في هذه القصة يستعمل ضمير المخاطب " أنت " وهو يخاطب البطل ويعلم مالا يعلمه، بل يلفت انتباه إلى ما لا ينتبه اليه ويتغلغل في ذاته ليعبر عن مشاعر الحب والفرح في يوم البطل والقشعريرة التي شعر بها وهو يرى مقام الشهيد. والشعور بانشراح الصدر وسعة الحياة. فالسارد يخاطب البطل وكأنه صديق له أو هو يخاطب البطل الذي ربما كأنه هو. من هنا كان السرد الذاتي يطغى على النص وكان السارد يشارك البطل فرحته هذه وكيف أنه

[1] – الأعمال غير الكاملة: يشير خلف ، ص 253،254

تمنى أن يكون ذلك البناء الذي يعكس كبرياء الوطن وكبرياء الانسان الجزائري. ويظهر السرد الذاتي من خلال مفردات مثال الاطمئنان والرضا والفرح والكبرياء والحب وأفعال اعترتك قشعريرة وتراءى لك ويحتضن...

وتتفق قصة "زمن الخوف " من المجموعة الخامسة " ظلال بلا أجساد " مع القصة السابقة في انها تقوم على استخدام ضمير المخاطب مع استعمال أساليب الانشاء من استفهام ونداء وكل هذا يؤكد السرد الذاتي حيث يقول القاص:" ألست أنت الذي زرعت الأمن والطمأنينة في نفوس أبناء القرية ؟ أأنت أم غيرك الذي جذر في ناسها البسطاء حب الحياة والتعلق بالبقاء ؟ أما فتئت تكرر في كل مناسبة:

الحياة يا ناس نعمة، لننعم بها، في مواساتك لغيرك تكرر دوما النوائب امتحان لنا لنتحد هذا الامتحان لا نستسلم بسهولة لا نبكي ان بكاء الرجال ضعف ومهانة ها أنت بكيت وأبكيت، ولا تزال تبكي وتبكي.

كان صمت تلك الليلة الموالية لحدث المأساة غريبا، ملأ الحزن القلوب كما امتلأت الحناجر صمتا، المفاجأة أصابت سكان القرية بالشلل بقدر ما سيطر الحزن انزرع الرعب في النفوس، غدا المستقبل غامضا مخيفا كانت القرية آمنة مطمئنة يأتيها رزقها رغدا من مصادر تنوعت، الأمن يسكن النفوس الريفية الطيبة القنوعة، يشعر الجميع بفضاء الحياة الرحب فضاء يسع الجميع يوم الحدث المشؤوم تقاطر سكان القرية والضواحي ثم القرى والبلديات المجاورة... تقاطروا بدافع الفضول بداية كحال أهل الريف... ثم بدافع التقصي والمعرفة ثم للمساعدة والمواساة... الحدث المشؤوم وقع أمام منزلك... استهدفوك شخصيا...أمن حسن حظك أمن سوئه أنك ما توجهت صبيحتها إلى صلاة الصبح بالمسجد القريب... أصابك أرق ليلتها فما استطعت النهوض باكرا. يومها الكل تلهف

لرؤيتك... لسماع الحقيقة منك أو حتى مجرد إشارة... تلميح بسيط يوحي بشيء ولو بنزر عن الحقيقة...أنت الوحيد ومن استهدفوك تعرفون الحقيقة "[1].

وتظهر هذه الرُّؤية من الخلف من خلال مدح السارد للبطل ووصفه على أنه هو من يزرع الطمأنينة في النفوس وحب الحياة والتعلق بالبقاء لدى أبناء قريته ويشجعه على تجاوز الامتحانات بالاتحاد والقوة ووقوف الناس إلى جانب بعضهم بعض، ويجب أن لا نستسلم ونبكي لأن بكاء الرجال ضعف ومهانة، ليحدث ما لم يكن في الحسبان في إحدى الليالي إذ حدثت مأساة غريبة وحدث مشؤوم أمام منزل البطل الذي كان دوما يناشد بحب الحياة، السارد في هذه القصة يستعمل ضمير المخاطب "أنت" فهو سارد عليم ومحيط بكل أخبار الشَّخصيَّة حيث استطاع أن يعرض لنا أحداث القصة وما يدور داخلها من بداية القصة المشجعة والجميلة إلى نهايتها الغامضة والأليمة، وضمير المخاطب هنا يدل على أن السارد يعرف أكثر مما تعرفه الشَّخصيَّة إذ يخاطبها بما يجول في خاطرها أو يحيط بها، فهو يعلم مدى تأثير البطل في غيره، كما يعلم الحزن الذي يخيم على النفوس بسبب الحدث المشؤوم، ويعلم أن البطل قد أصابه أرق في تلك الليلة فلم ينهض باكرا كعادته إلى صلاة الفجر.

-الرُّؤية المصاحبة:

تأتي الرُّؤية المصاحبة في الدرجة الثانية بعد الرُّؤية الخلفية في قصص بشير خلف، فمعظم قصصه كانت تركز على الرُّؤية من الخلف. وتعكس الرُّؤية المصاحبة المساواة المعرفية بين السارد والشَّخصيَّة الرئيسية بمعنى أن معرفة السارد تعادل معرفة البطل بمجريات الأحداث التي تدور في القصص وسنحاول أن نقف على بعض النماذج الممثلة لهذه الرُّؤية السردية ومعرفة الضمائر التي يستخدمها بشير خلف في عملية

[1] -الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 422، 423

السرد. "يتحول الكاتب في الرُّؤية المصاحبة إلى بطل يروي الحدث الذي يقوم به هو من خلال ضمير المتكلم "يكون الكاتب غير مرئي عند الكتابة بضمير المتكلم إذ يكون قد اتحد تماما مع الرَّاوي ولم يعد ثمة مجال ليعطينا معلومات أو تفسيرات لا يعرفها الرَّاوي. ويعني ذلك أن للكاتب نظرة أخرى فلا يجعل تلك الشَّخصيَّة تقول أو تفكر أو تشعر بأكثر مما هو طبيعي لمجرد خدمة أهداف الحبكة أو الموضوع "[1].

نلاحظ الرُّؤية المصاحبة في قصة " بائع متجول " في المجموعة القصصية الأولى "أخاديد على شريط الزمن ". فها هو السارد يروي لنا كيف كان يبحث عن عمل بعد مجيء الخريف:

"أمل قوي كان يراودني أن يمضي الصيف فأجد عملا حينما يحل فصل الخريف، وقد انتهت مواسم العطل والراحات وعاد النشاط إلى المؤسسات والمصالح، لكن مضى الصيف وما زلت عاطلا عن العمل خالي الوفاض أتسكع في الشوارع كل يوم، صباح مساء أبحث في لهفة عن عمل أقتات منه أستأنف يومي بدخول المقهى باكرا، أرتمي على أحد المقاعد منزويا، أروح ألتهم وجوه الداخلين بحثا عن انسان أعرفه، أختلق معه أحاديث ذات أهمية، بينما في دخيلة نفسي ألتمس منه قهوة الصباح، ومن تلميحات غير مباشرة أرجوه مساعدتي في إيجاد عمل واخراجي من قفص البطالة.

وجدت في المطبخ بعض المآكل لا تزال لم تنضج بعد، وبعضها الآخر احترق على النار التي انطفأت من تلقاء نفسها وقد نفذ الفحم، عثرت على عصا غليظة جانب المدخل ما لاحظت وجودها سابق، لماذا وجدت العصا؟ من استعملها؟ في أي شيء استعملت؟ لماذا لم يكن الباب مفتوحا؟ لست أدري.

[1] – تقنيات كتابة الرواية: نانسي كريس، تر: زينة جابر إدريس، دار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2009 ص 263، 264

انغمست في عملي وتفننت في عرض البضائع ووجدت ألفة مع زبائني مدخلا أساليب جديدة في العرض وحسن الترتيب لم أكن مغاليا في الثمن، مما أكسبني زبائن جدد، وكثرت الأرباح فضاقت العربة الصغيرة، بالبضائع المتكاثرة، فكرت أن نوسع العمل باستعمال عربة ثانية أكبر حجما وأوسع مساحة يتولاها بنفسه وأحتفظ بالعربة الأولى على أن نوسع مجال البيع في أحياء أخرى"[1].

فالسارد هنا هو البطل حيث يروي لنا تفاصيل حياته بنفسه وهذا من خلال معاناته في عدم وجوده لعمل ليقتات منه وكان يلجأ إلى المقاهي بحثا عن أناس يعرفهم يلتمس منهم قهوة الصباح، وأخيرا وجد عملا وهو عرض البضائع بحيث يضعها في أحد العربات ويجول بها الأحياء، فالبطل هنا يتحدث بضمير المتكلم "أنا" لأنه يتحدث عن نفسه، وماهي الأشياء التي قام بها. وهذا ما يظهر في الأفعال " يراودني، مازلت أتسكع، أبحث، ارتمي، التمس أرجو، وجدت، انغمست، تفننت، اكسبني..."، هناك انفعال باد وأفعال تعكس معاناة البطل وتكشف ذاتيته.

وتتفق قصة " القدر الساخر" مع قصة " بائع متجول " في أن السارد يروي القصة بضمير المتكلم " أنا "، وهذا يعني أنه يروي ما وقع له كبطل في القصة، فهو يروي الحدث من الداخل: "لما دخلت منزلي عائدا من عملي كان النهار يجر أذياله هاربا، ليحل مكانه الظلام الذي أخذ يغزو المدينة شيئا فشيئا كانت السحب السوداء الحبلى تتدافع سريعا ناحية الشرق تنذر بإلقاء حملها الثقيل جماعات الموظفين والعمال والطلبة عائدين مهرولين إلى مآويهم حيث ينعمون بالدفء والراحة.

[1]– الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 69، 73، 74

أمسى الشارع شبه خال من الناس حيث قصدت المقهى الوحيد القابع في مؤخرة الشارع، كانت المقاعد قد هجرها روادها فارتميت على واحد منها يحتل الزاوية القريبة من المدخل.

مع أول رشفة من كوب شاي ساخن وضعه أمامي النادل شعرت بانتعاش غريب يسري في أوصالي مما جعلني أقلب الطرف فيما يحيط بي من طاولات تناثرت بالقرب منها بعض المقاعد وفي احداها تقال بعضهم على لعب الورق صراخهم ملأ المكان جذب انتباهي شخص دلف إلى المقهى في حالة يرثى لها ومما زاد على تركيز اهتمامي به وتتبع حركاته أكثر من يقين أن سبقت لي معرفة به توطدت عرى الصداقة بيني وبينه في يوم من الأيام وقف صبيان إلى المقهى وهتفوا:

ها قد هربت منا أيها المجنون، لم يعرهم أدنى اهتمام لم يع ما يقولون كان تائها في عالمه اللامعقول سارحا فكره في متاهات لا متناهية"[1].

السارد في هذه القصة أيضا هو البطل، فالبطل في هذه القصة يروي لنا دخوله إلى أحد المقاهي الموجودة في آخر الشارع وجلوسه في احدى المقاعد وشربه شاياً ساخنا وإذ بأحد الأشخاص يدخل المقهى في حالة يرثى ليجذب انتباه البطل ليركز عليه ويعلم بأنه يعرفه من قبل، إنه أحد المدرسين الناجحين في إحدى المدارس ولكنه القدر الساخر الذي ألقى به من العلياء إلى الحضيض، فالسارد في هذه القصة يستعمل ضمير المتكلم " أنا " مما يعني انه مشارك في الفعل القصصي فهو جزء من الأحداث الجارية. ويظهر هذا من خلال جملة من الأفعال: دخلت، قصدت، ارتميت، شعرت...فالذات السّاردة هنا فاعلة في الحدث منفعلة به تلاحظ وتعلق على الأحداث والشخصيات.

[1] –الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 122 ، 123

وتأتي قصة " اليأس " من المجموعة الثالثة مع قصة "بائع متجول" من المجموعة الأولى لنكشف منها أن السارد أيضا هو البطل من خلال استعمال ضمير المتكلم " أنا " وهذا في قول القاص:" أشار إلي أن أتبعه... ترددت في البداية إذ بالرغم من أني أراه مساء كل يوم، يؤم أحد المطاعم الرخيصة في حينا الشعبي... تبادلنا الحديث معا منذ أمد بعيد حينما أشار الي بأن أتبعه، دفعتني أيكة الصداقة القديمة أكثر مما دفعني الفضول الإنساني، أو الاستجابة لطلبه، كيف تستجيب لطلب شخص بأن تتبعه، وحبل الصداقة مقطوع بينكم منذ أمد بعيد ؟... بل حتى مجرد السلام العادي المتناول آليا بين الناس مقطوع بينكما... أخطو خلفه في جرأة مقاوما التردد الذي كبلني في بداية الأمر... أخطو خطوات قليلة وسرعان ما داهمني شعور بالدونية وأنا أسير وراءه هو بالذات... نعم هو بالذات بالرغم من قرابته لي دما... فضلا عن توطد صداقة حميمة بيننا في زمن مضى صداقة كتب لها الصمود عدة سنوات... مددت خطواتي أكثر لأقترب منه لكن وأنا أكاد أحاذيه يمينا نظر إليَّ في غيظ وتجاهل يدي الممدودة لتحيته فسحبتها مهزوما وإحساس من الحنق يغزوني ونحن ندلف أحد الأزقة الضيقة بالحي القديم بالمدينة أين يقيم وحيدا في بيت عتيق ورثه عن والدته التي ودعت الحياة تاركة اياه في أواخر سني المراهقة رجته حينها وكررت رجاءها بأن لا يفرط في هذا البيت كيفما كانت طبيعة الطروف التي قد تلم به"[1].

تظهر الرُّؤية المصاحبة في هذه القصة من خلال حديث البطل عن صديقه القديم والذي لم يتحدث معه منذ زمن بعيد بالرغم من لقائهم الدائم في أحد المطاعم الرخيصة الموجودة في حيهم الشعبي ولقد أراد صديقه منه أن يتبعه وبالرغم من تردد البطل في ذلك إلا أنه تبعه إلى حيث يشاء ليجد نفسه أمام بيت عتيق تركته والدة صديقه له، التي توفت في أواخر سن مراهقته ورجت من ابنها عدم بيع هذا البيت كيفما كانت الظروف، وهنا

[1] –الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص293

نلاحظ أن السارد يتحدث بلسان البطل ويستعمل ضمير المتكلم "أنا " ليسرد لنا حكايته مع أحد أصدقائه والتي كانت نهايتها حزينة.

وتتفق قصة " أشواك على الدرب "من المجموعة الخامسة" ظلال بلا أجساد أيضا مع قصة "اليأس" من المجموعة الثالثة " الشموخ " وهذا في قول القاص: "قبل أن نتبعثر خارج أبواب المعمل الذي أعمل به منذ عشرات السنوات قال لي سائق المدير والبسمة تغطي وجهه الذي شكلت الأيام حتى مساحته تضاريس جدباء:

-مراد أتمنى لك وقتا ممتعا خلال عطلة هذا الأسبوع

كان يومها يرتدي بدلة جديدة بنية اللون، يطل من تحتها قميص حريري مرقط باللونيين الأبيض والأحمر، يحتضن من الأعلى صدره الضامر ورقبته المعروقة كالقمصان التي يرتديها السيد المدير العام، لحظتها التقت نظراتنا وكأنه قرأ زخم الأسئلة المتزاحمة في ذهني، ولى وجهه شطر سيارة المدير الفاخرة بنشوة عارمة يعيد مسح زجاجها الأمامي، بنظرة سريعة احتوت جسدي المنهك هتف:

إما أن تكون الحياة هكذا أو لا تكون

معذرة سآخذ ابنتي إلى المستشفى أستأذن

¶ استند إلى هيكل السيارة السماوي الناعم اللامع، تصفيرة ذات إيقاع شعبي أطلقها عالية ضمنها كل آيات السعادة (...).

خرجت أسير في شوارع المدينة مضربا عن الانضمام إلى سيارة نقل العمال العارية، هيكل عظمي يخترق شوارع البلدة وأزقتها المتربة، تتحرك كبهلواني يستعرض حركاته المضحكة ورقصاته، العمال يركضون لحاقا به، احتضنني الشارع الخلفي تعلقت بيدي حقيبة صغيرة غالبا ما تكون معي صباحا أضع فيها بعض المآكل لا أدري لماذا

تصر زوجتي المسكينة على أن آخذها يوميا، كررت لها مرات عديدة أن مطعم المعمل يقدم لنا وجبات مقبولة، في يدي اليسرى رقد منشور وزع علينا في المعمل، حمله إلينا مسعود ذلك الشاب الوسيم الذي لا يعرف له العمال وظيفة معينة، بل ليس له تخصص موكل إليه، تحركاته كثيرة داخل أجنحة المعمل. احتار العمال في أمره، يعمل في كل أجنحة المعمل ويمد يديه إلى كل تخصص، يقاسم العمال همومهم ويتحمس لقضاياهم..."[1].

وتظهر الرُّؤية المصاحبة في هذه القصة من خلال سرد البطل لأجواء العمل في المعمل ووصف سائق المدير الذي كان يرتدي بدلة جديدة ويقف أمام سيارة المدير والبسمة تغطي وجهه، وإضرابه عن الركوب في سيارة العمال العارية التي تشبهها بالهيكل العظمي الذي يتحرك كبهلواني، وإصرار زوجته لأخذ بعض المآكل معه بالرغم من تقديم مطعم المعمل لوجبات مقبولة، في هذه القصة نستخلص بأن البطل يصف لنا حياته العملية التي يقضيها في العمل، كما أن السارد في هذه القصة يستعمل ضمير المتكلم " أنا " لأنه يحكي لنا عن يومه الذي قضاه في العمل وبذلك يتحدث بضمير المتكلم.

-تعدّد الرّواة:

و نلاحظ أن ثمة مزايا ثلاث للسرد المتعدد الرواة يذكرها باختين وهي: اللاتجانس، والحوار والمونولوج، والتعدد الصوتي[2]. و لا يستعمل بشير خلف هذا النوع من السرد الا قليلا جدا . ويظهر هذا التعدد عنده من خلال تداول الحكي بين السارد حينا والشخصيات حينا آخر. ومن خلال استعمال المونولوج أحيانا أخرى. على أنّ هذا التّعدد يمثل نسبة أقل من الرُّؤية من الخلف والرُّؤية المصاحبة. ومن بين قصص بشير خلف التي تتوفر

[1] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف ص438 ، 436،437

[2] –خيري الذهبي والرواية المتعددة الأصوات: عادل فريجات، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ع 438 تشرين الأول 2007، ص 203 .

على تعدد الرواة قصة " السر". فقد وجدنا ضميرين هما الضمير المتكلم "أنا " وضمير الغائب " هي": يبدأ السارد برواية الحدث من خلال ضمير المتكلم فيقول:" كان بيتنا الذي بني على الطريقة التقليدية في ملك أبي منذ رأيت نور الحياة، بناه الجد وأمضى القسط الأكبر من حياته فيه، وولد أبي فيه وعاش إلى أن لقي ربه، لذلك كانت والدتي تتعصب لكل فكرة معناها أن نغادر بيتنا العزيز هذا، أو على الأقل أن تعمل يد البناء فيه وأدواته لتصلح من عضلاته الهرمة أو تدخل عليه شعاعا من الإصلاح على الطريقة العصرية، حتى أني كنت أضطر نتيجة ثورة الغضب التي تجتاحني وباستمرار إلى التكور في احدى زوايا الغرفة الأحسن من مثيلاتها القليلات، أنقل الطرف عبر شقوق الجدران الهرمة المحيطة بي، بحثا عن حشرات حلا لها أن تتخذها مسكنا لائقا بها، وإذا ما أعياني البحث ولم يحالفني الحظ في اكتشاف احداها فاني أستسلم لنوم عميق، انتهت أيام راحتي وبارحت القرية عائدا إلى عملي بعدما تركت أمي بالمنزل وحيدة، ما مر غير عام حتى وردتني رسالة منها تخبرني أنها عادت إلى منزلها القديم والسبب عدم وجود جيران قربها ثم إنها صعب عليها فراق جاراتها القديمات وابتعادها عنهن، لم أطمئن لهذا التعليل، وبرزت أمامي تلك الجرة البشعة فالسر وراءها، رجعت إلى القرية على جناح السرعة، ليلة سفري أعدت لي عشاءا شهيا وضعت معرفتها الكلية في فن الطبخ لإعداده، وبين التهامي له وتلذذي بطعمه الشهي قلت لها: عليك هذه الليلة أن تخبريني بسر هذه الجرة." ثم ينعطف الكلام ليجري على لسان ام البطل في القصة بضمير المتكلم أيضا. فهي تروي قصة هذه الجرة فتقول:

كان ذلك بعد زواجي من أبيك بأيام قليلة، ومنزلنا هذا خلا من كل الناس ما عدانا وكان علينا أن نبدأ حياتنا الجديدة، منزلنا يفتقر إلى المتاع الضروري والغذاء اللازم، فخرج والدك بقفته للمرة الأولى ابتاع فيها حاجات كثيرة لنا، وأعد لي مفاجأة هامة أبى الا أن تكون ذكرى لي، فقد اقتنى هذه الجرة وملأها سمنا غمس فيه خاتما جميلا، ترك اكتشافه

من طرفي بتوالي الأيام التي تمر ونحن نتناول ذلك السمن، وكما ترى فالخاتم كان بحق من أعز الذكريات فلم أقتلعه من أصبعي الذي وضعه أبوك ذلك اليوم، وامتدت الذكرى إلى الجرة يا بني "[1].

ويوجد هذا النوع من السرد أيضا في قصة "الحلم والأسوار" حيث نلاحظ هذا التعدد في الرواية من خلال ضمائر متعددة؛ إذ يبدأ السّارد بمخاطبة البطل فيقول:

"عشر سنوات يا صالح وأنت تقيم بباريس، لا يرى منك النهار غير شبح يتحرك داخل المخزن..عضلاتك المفتولة التي كانت تهد الجبال تنفقها بسخاء مقابل سائل أحمر يفعل ما يفعله في إفناء جسدك، وجيوب غيرك تنتفخ لقاء قوت تزدَرِدُه بمعية أشباه لك جاؤوا يحلمون بالغنيمة والعودة بسلام..من وراء الأبواب عيناك تتلصصان على الداخلين والخارجين للمغازة..الرعب يسكنك، عين زرقاء ترى فيها كلبا جائعا اقتحم المكان يريد افتراسك وكل عين سوداء تحس الحنين بجذبك اليها.. وفيها تقرأ أخبار البلد و الأحباب، و من لونها الجذاب تتعرف على خريطة الوطن، كالوباء محكوم عليك بالحصار والعزل..كالنملة تتحرك لترتيب هذه البضاعة أو تلك ..لتهيئة هذه السلعة أو تلك "[2].

ونجد القاص هنا يستعمل ضمير المخاطب " أنت " وهذا يظهر في المصطلحات التالية: أنت تقيم، منك، عضلاتك، افناء جسدك، الرعب يسكنك، افتراسك، يجذبك.... إلخ .

ولكن نجده ينعطف إلى ضمير آخر من خلال ضمير المتكلم إذ يصبح السارد بطلا مشاركا في الحدث أو شخصية من الشَّخصيَّة فيقول موجها الخطاب لصالح متكلما عن نفسه:

[1]– الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 29،36،37

[2] –المصدر نفسه ، ص 269، 270

كم أنا مشتاق إليهم يا صالح.. قد اخترت لكل منهم ما يناسبه.. ويرضيه وبالزيادة.. لن أخسر شيئا فالزائد عن حاجتهم يبيعونه.. هناك هستيريا فضيعة على هذا النوع من البضاعة.. ما أكثر المآسي التي حصلت بسبب الحصول عليها.. آه يا والدتي الحنون حتى أنت اجتهدت في اختيار ما يرضيك، دون شك سيشعر الجميع بالسعادة.. لما تصل اليهم هذه الأكياس.. فالزوجة نصيبها مضاعف. لقد أخبرتني منذ أيام أن دعائم المنزل الجديد وجدرانه، وسقفه قد انتهى من بنائها.. أنا مشتاق اليهم.. الحياة بالنسبة إليّ بدونهم لا قيمة لها "[1].

ونجد في قصة "موت الشحاذ " أيضا هذا التعدد في الرواة وهذا في قول القاص: "أثار العروسي اهتمام الفضوليين من سنوات مضت ولا يزال، حوالي عقدين من الزمن يشتغل شحاذا محترفا.. يتوجه كل يوم فجرا صوب عاصمة الولاية، متوغلا في السوق الذي لا تهدأ الحركة به إلا عند الظهر فيعود العروسي إلى مسقط رأسه أين يقطن.. يتوغل من جديد في سوق بلدته الذي ينتظم عصرا، ويعرف بالجهة . بسوق العصر . شغل يومي يحترفه العروسي، يتراءى للناس في هيئة تستثير الشفقة، وكم من مرة أنفق عليه البعض فابتاعوا له ألبسة لائقة تليق بالإنسان، وتظهره في هيئة محترمة، غير أنه سرعان ما يقلع ذلك اللباس، ويعمل على بيعه في السوق.. أثار اهتمام الفضوليين، وحرص أقاربه الذين ازداد عددهم بتوالي السنوات " [2].

هنا القاص يتحدث بضمير الغائب " هو " فهو يتحدث عن العروسي الشحاذ المحترف الذي يتقن عمله ويتنقل بين سوق عاصمة الولاية صباحا وسوق مسقط رأسه عصرا، ومن الكلمات الدالة على ذلك: العروسي، يشتغل، شحاذا محترفا، يتوجه، رأسه،

[1] – المصدر السابق ، ص 269،270،272

[2] – المصدر نفسه، ص 360

يقطن، يتوغل...إلخ. ولكن سرعان ما يظهر صوت آخر في القصة بضمير المخاطب يقول:

" تمتع بالقهوة يا محمود.. إنها منعشة.. لماذا تفكر في موت العروسي ؟ حينما كان على قيد الحياة ما كنت تبادر حتى برد التحية له، وما تذكر أنك تصدقت عليه بشيء ذي بال، أو تكرمت باستدعائه في يوم ما إلى فرح من أفراح العائلة الكثيرة.. إنك في حيرة من أمرك.. لكن ما لا تفكر فيه إطلاقا موت هذا الشخص، لأن حياته أو مماته سيان عندك، لا تخدع نفسك، أنت تفكر في شيء آخر تريد ألا يضيع منك بعد أن يوارى العروسي التراب إذا مات فعلا "[1].

فالمتكلم هنا يخاطب محمود الذي كان يفكر في موت العروسي، والكلمات الدالة على هذا الضمير هي: كنت تبادر، أنك تصدقت، تكرمت، إنك في حيرة من أمرك، تفكر، عندك، نفسك، أنت تفكر ..إلخ.

ومما سبق يمكن أن نسجل أن بشير خلف قد نوع في رؤيته السردية بحيث اشتملت قصصه عل الرُّؤية من الخلف والرُّؤية المصاحبة والرُّؤية من الخارج ولعل الرُّؤية من الخلف هي المهيمنة على الرُّؤية السردية لدى بشير خلف فالسارد العليم بما في الواقع النفسي والاجتماعي للبطل هو المسيطر أولا ويأتي بعده الرُّؤية المصاحبة فكثيرا ما يكون السارد مشاركا أو بطلا فينطلق في السرد من الداخل وهو أمر نجده في الكثير من قصصه فهو يتقمص شخصياته وأبطاله ويتحول إلى أحدهم. وتقل الرُّؤية الخارجية عنده فهو يقترب من عالم شخوصه ويتعاطف معهم ويعلق هنا ويفسر هناك ولا يقف على الحياد إلا قليلا في قصصه.

[1] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 364،365

إنّ قصص بشير خلف غنية من حيث تعدد الرؤى السّردية عنده وإن كنا هنا نسجل قلة تعدد الرّواة في قصصه. فهو وإن كان يحاول الاستقلال عن شخوصه أحيانا ويتقمصها أحيانا أخرى، فإنه لا يلجأ إلى تعدد الرواة إلا قليلا عندما ينتقل من السارد إلى البطل أو ينتقل من بطل إلى آخر فتتعدد الرؤى وزوايا النظر. وهو على الرغم من تطور أدواته السردية من مجموعة إلى أخرى وخلو بعض قصصه من الحوار أو المونولوج أو اعتماده طريقة اللوحات أو اللقطات أو مقاطع مرقمة إلى غير ذلك فإن القاص حريص على تجديد رؤاه السردية.

وقد لاحظنا أن بشير خلف قد نوع في طريقة سرده من حيث إنه يسرد فهو يستعمل ضمير الغائب حينا وضمير المتكلم حينا آخر وضمير المخاطب حينا ثالثا. والذي نسجله هنا أن استعمال ضمير الغائب والمخاطب يهيمنان على طريقة السرد عنده، فهو لا يلجأ إلى استعمال ضمير المتكلم إلا قليلا. وهذا يؤكد لنا أن القاص بشير خلف لا ينطلق من تجاربه الخاصة فقط وإنما ينطلق من تجارب غيره أيضا، ومن هنا فهو يراقب ويتأمل الواقع بعين قصاص ويحاول أن ينزع إلى الموضوعية أحيانا والهروب من السيرة الذاتية حتى لا تكون قصصه مجرد سرد لمعاناته الخاصة. فالقاص يختلف عن الشاعر إذ يتوفر على جملة من الأحداث التي يسجلها من معاينته للواقع والحياة كما يمتلك شخوصا تجسد هذه الاحداث في إطار زمان ومكان معينين. ومن هنا يبتعد عن الذات ويقترب من الواقع وان كان يخرج من الواقع عن طريق التخييل والرمز والأسطورة. إن القصة ليست صورة للواقع كما هو ولكن كما يراه القاص.

الفصل الثّاني

الحبكُ القصصي وآلياتُه الجماليَّة

إذا كان منطق القص يتحدد من خلال الرؤية السردية فإن هذ المنطق إنما يتشكل من خلال عملية الحبك القصصي. فالرؤية أساس المنطق السردي والحبكة القصصية هي أساس تشكل الرؤية عبر الأحداث والشخصيات في نظام لغوي معين. ومن هنا تعتبر الحبكة مسألة أساسية في كتابة القصة والرواية، فلا يمكن أن تتم عملية السرد خارج الحبكة، ذلك أنها هي الأداة التي تنظم عناصر القصة وتعمل على تطورها ونموها، فهي تقوم بترتيب الأحداث والأفكار في النص القصصي، وتحقق له تشكله المستمر حتى نهايته. فالحبكة هي تشكيل لمكونات العمل القصصي في إطار تفاعل وتكامل ونمو يحقق بناء قصة مكتملة. القصة بناء متكامل تتعانق بناه السردية حدثا وشخصية وزمانا ومكانا. وتشكل العقدة ذروة نمو النص الذي يبدأ في الانفراج ويسير في اتجاه النهاية المحتملة. ومن ثم فالعقدة جزء من الحبكة وليست مرادفة لها.

-مفهوم الحُبكة:

تعد الحبكة من الأمور المهمة التي شغلت بال النقاد والدارسين في مجال السرد منذ أرسطو، ويتفق معظمهم على أنها أساس لتوحيد عناصر القصة ودمجها من أجل بناء القصة. يقول "بول ريكور "عرفت الحبكة في البداية على أكثر المستويات شكلية أنها دينامية دمجية تشكل قصة موحدة وتامة من أحداث متنوعة. بكلمات أخرى إنها تحول هذ التنوع إلى قصة موحدة وتامة "[1]. فالحبكة هي التي تعطي للعمل القصصي شكله وتوفر له نموه وتطوره، وتحقق له كماله، وذلك بما تمتلكه من دينامية تعمل على ربط أجزاء القصة وتحقيق تفاعلها ونموها لبناء النص القصصي. إذن فهي عند بول ريكور دينامية توحد بين مكونات القصة من شخصيات وأحداث وأفكار. فالقصة تتكون من أحداث وشخصيات وزمان ومكان. والحبكة هي الإطار التنظيمي لهذه العناصر وتوحيد هذا التنوع والاختلاف في نسق متطور ونام يسير إلى شكله التام.

[1] -الزمان والسرد: بول ريكور، ج2، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، ص 28

فالحبكة خطة لترتيب الأحداث وتنميتها للوصول إلى ذروة وانفراج وذلك بغيــة إحداث تأثير مقصود في القاريء[1].

ويركز معظم الدارسين للسرد على التنظيم والانتقاء كأساس للحبكة، كما يؤكد هؤلاء على عنصري النمو والتطور في عملية ترتيب الأحداث والأفكار والأفعال في مسار السرد.

ويرى لورانس بلوك "أن الحبكة سياق الأحداث والأعمال وترابطها لتؤدي لخاتمة"[2]. فهي تنسيق بين الأحداث والأقوال والأفعال في سياق فني تتطلبه القصة كجنس أدبي. وهذا التناسق لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال عملية اختيار الأحداث وانتقاء أهمها. وهذا ما يؤكده أصحاب (معجم السرديات) استنادا إلى أرسطو إذ يرون أن الحبكة " تتمثل أساسا في انتقاء الأحداث والأعمال المروية وتنظيمها، وهو ما يجعل من المادة السردية حكاية موحدة تامة لها بداية ووسط ونهاية، وتعود فكرة وحدة الحدث إلى " أرسطو" الذي يقول في كتابه فن الشعر " إن الحكاية باعتبارها محاكاة لحدث يجب أن تكون تصويرا لحدث واحد يشكل كلا، والأجزاء يجب أن تنتظم بحيث أن تغيير موضع واحد منها أو حذفه يصيب الكل بالخلل والاضطراب، ذلك أن ما لا يكون لضمه أو لحذفه تأثير جلي لا يمثل جزءا من الكل "[3].

يرى أصحاب (معجم السرديات) هنا أن الحبكة أساسها الانتقاء، ذلك أن الكاتب لا يذكر كل الأحداث بل يقتصر على أهمها فحسب، فهو يختار ما يتطلبه العمل الفني في

[1] –معجم المصطلحات الأدبية: إبراهيم فتحي، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس 1986، ص 195

[2] –كتاب الرواية من الحبكة إلى الطباعة: لورانس بلوك، تر: صبري محمد حسن، دار الجمهورية للصحافة، 2009، ص 5

[3] – معجم السرديات: مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1، 2010، ص 141

تشكله ونموه، وقد يكتفي بحدث معين في القصة القصيرة. إن العمل القصصي كغيره من الأعمال الفنية يقوم على الانتقاء حتى يمكن إيجاد العلاقات بين الأحداث والشخصيات.

القصة ليست تراكما للأحداث وإنما هي بناء لحدث معين وتطويره عبر الشخصيات والزمان والمكان. لهذا يدعو أرسطو إلى وحدة الحدث حيث يقوم القاص بسرد حدث واحد له أجزاؤه الخاصة يتدرج من بداية معينة نحو نهاية محددة. إن كاتب القصة القصيرة يركز على حدث أساسي يستطيع تطويره من خلال علاقته بالشخصيات والمكان والزمان وتوفير الحبكة في بناء هذه المكونات السردية. إن كثرة الأحداث قد يحدث خلطا أو يحول دون تحقق الروابط بينها أو تنظيمها.

تبدأ القصة بحدث معين ثم يتطور الحدث وينمو ليبلغ ذروته فتتأزم الأوضاع وتتعقد المسارات وتقف الشخصية حائرة لا تستطيع قرارا، ثم تبدأ خيوط الأحداث في الانفراج وتبدأ الحلول بالظهور وتبدأ النهايات في الظهور، فيختار القاص نهاية محددة تكون منسجمة مع تطور الحدث وتسلسله وإقناعه من خلال سلوكات الشخصيات أو الشخصية الرئيسية.

والحبكة ليست مقاييس ثابتة، فهي تختلف من مرحلة إلى أخرى، ذلك أن المرحلة الكلاسيكية لها حبكتها والرومنسية لها حبكتها التي تلتزم بها من حيث ترتيب الأحداث من مقدمة وعرض وخاتمة، والتي تختلف عن المقاييس الكلاسيكية أيضا، من حيث اهتمامها بالشخصية والحدث والحبكة في العصر الحديث، وتختلف أيضا من نوع قصصي إلى نوع قصصي آخر، فالقصة التاريخية لها حبكتها والقصة النفسية لها حبكتها والقصة الواقعية لها حبكتها، وتختلف الحبكة من قاص إلى قاص، ومن قصة إلى قصة أخرى. وهذا ما يشير اليه معجم السرديات إذ نجد فيه : " لقد استعيدت ثلاثية البداية والوسط والنهاية في العصور الكلاسيكية بواسطة مصطلحات بداية أو عرض وعقدة أو تطوير وخاتمة أو

حل العقدة، وأما في العصر الحديث فان التحولات العميقة التي طرأت على الأجناس السردية جعلت صلاحية مقولة الحبكة قد تشكلت من خلال تأمله في المأساة والملهاة والملحمة، لكن أجناسا سردية جديدة ظهرت بعد ذلك بل إن الرواية وحدها تفرعت إلى أجناس كثيرة، وأصبح الأدب الروائي ميدانا فسيحا للتجريب الذي يأبى الاحتذاء بأي نموذج جاهز، ويكفي أن نشير إلى أن مقولة " الشخصية في الرواية الحديثة أصبحت منافسة للحبكة بل لعلها تجاوزتها في المكانة، في حين أنها عند أرسطو تابعـــة للحبكة، كل هـذه المعطيات تجعل التسـاؤل عن صـلاحية مقـولة الحبكة لمباشـرة الأعمال

السردية المعاصرة أمرا مشروعا "[1].

فالحبكة من هنا تختلف بين القديم والحديث، إذ هناك فرق بين السرد الكلاسيكي والسرد الرومانسي والسرد الحديث، فالبناء الكلاسيكي يراعي المقدمة والوسط والخاتمة، أما البناء الحديث فلا يراعي هذا التسلسل. لم تعد الحبكة قارة أو ثابتة إنما اختلفت لأن هنالك أجناسا أدبية ظهرت، فالحبكة هنا أصبحت بناء معقدا في العصر الحديث. من هنا فالقصة قد تبدأ من المنتصف أومن النهاية، وهناك قصص تركز على الحدث وأخرى تركز على الشخصيات وهناك قصص تركز على المكان. ومن هنا أصبحت هناك حبكة حدث وحبكة شخصية وحبكة مكان وهكذا. فالحبكة أنواع وأصناف، إنها تختلف باختلاف القصص. فلكل قصة طريقتها الخاصة ونسيجها الخاص ونظامها الخاص الذي لا يتكرر. لهذا يذهب " إنريكي أندرسون "إلى أن الحبكة ليست واحدة وانما يوجد العديد من الحبكات، كما يوجد العديد من القصص، فلكل قصة حبكتها المحددة وهذا في قوله: "القصة القصيرة هي حبكة وهناك العديد من الحبكات مثل العديد من القصص، إلا أن عدد الحبكات القائمة والتي ستوجد ليس غير متناه، فكل ما يفعله المرء متناهيا فهو يكرر نفسه في إطار واقع يكرر نفسه أيضا، ومن الطبيعي أن تتكرر الحبكات وعدد الحبكات

[1]– معجم السرديات: مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي، ص 142

التي تبدو في نظرنا مختلفة أو تبدو غير مكررة بطريقة زائدة عن الحد، يبدو غير معلوم لكنه محدود، فهناك بعض الحبكات التي تذكرنا بالأخرى، وحينئذ يواتينا الانطباع بأنه إذا كان من المستحيل إحصاء عدد القصص القصيرة التي كتبت فمن الناحية النظرية يمكن فعل ذلك إزاء الحبكات التي نشعر بأنها تتكرر، وحذار مما يفعله بعض القوائم، فما يحدث هو أنهم يختصرون الحبكات ويلاحظون كيف أنها تتشابه فيما بينها وهو شبه بين مختصرات لكن ليس بين الحبكات"[1].

يشير 'إنريكي أندرسون' في هذه المقولة إلى أن الحبكة لا تتكرر ولكل قصة حبكتها الخاصة التي لا تشبه الأخرى، والحبكة نسيج خاص مرتبط بمضمون خاص وشخصيات وأحداث وهذه الأشياء لا يمكن أن تتكرر في قصة بعينها، فلكل قصة حبكتها التي تنشأ نتيجة مكوناتها الخاصة. فالقصة بناء والحبكة نظام خاص ينتظم هذه المكونات القصصية بطريقة متميزة لأن القصة إبداع والإبداع لا يتكرر.

وهذا يفسر لنا كيف أن الناقد 'إنريكي أندرسون' يرفض هذه المحاولات التي تهدف إلى قوانين محددة للحبكة أو للوصول إلى مكونات متشابهة للحبكة، فالحبكة ليست مجرد قالب أو مجرد قوانين وإنما هي الرؤية القصصية وآلياتها المختلفة التي ترتب الأحداث والشخصيات وتبني القصة بناء لا يتكرر.

ينتقد 'أندرسون' بعض المنظرين الذين يميزون بين الحدث والحبكة، وبين الحبكة والأزمة وبين الموقف والحبكة في حين أنه يرى ذلك شيئا واحدا، إذ يقول: "والأمر عندي هو عكس ما تقدم فالحدث والحبكة والأزمة والموقف كلها شيء واحد، فكل قصة قصيرة تروي حدثا فيه أزمة ومن خلال الحبكة يأخذ "الموقف "يتحرك كأنه القصة "[2]. فهو يرفض التفريق بين الأزمنة والحبكة والموقف والحبكة، ذلك أن الأزمنة جزء من الحبكة وكذلك

[1]– القصة القصيرة النظرية والتقنية: إنريكي أندرسون، ص 129

[2] –القصة القصيرة (النظرية والتقنية): إنريكي أندرسون أمبرت، ص 127

الموقف وهنا يقول: " الموقف يقدم لنا الاستفهام ماذا ؟،أما الحبكة فهي السؤال ماذا سيحدث بعد ذلك، الموقف يطرح مشكلة والحبكة هي هذه المشكلة وحلها، ومن البديهي أن يتمم نسج الحبكة بدءا بالموقف، الحبكة هي موقف تم تطويره، فالموقف الجامد ليس قصة قصيرة، ولا يمكن تصور الحبكة دون موقف أولى " [1] .

على أن "أندرسون " يميز بين الحدث وبين الحبكة، فالحدث عنده يتألف من سرد الوقائع ثم نظمها في عقد زمني "[2]، أما الحبكة عنده فهي عكس ذلك " إنها تحكم القصة القصيرة على مستوى أعلى، فبينما نجد الحدث يتولى ترتيب الوقائع في سلسلة زمنية متتابعة نرى أن الحبكة ماهي إلا شبكة من العلاقات ذات الأبعاد المختلفة التي تتعقد بالمفاجآت والأمور الغامضة، الحبكة هي الجانب الثقافي للسرد القصصي"[3]. لكن التمييز بين الحدث والحبكة هنا في الإطار الاصطلاحي لأن الحدث لا يمكن أن يكون خارج الحبكة فهي تنتظمه بحسب المفارقات الزمنية وبحسب التسريع أو التبطيء في عرض الحدث، فالحدث من هنا مرتبط بالحبكة لأن زمن السرد يختلف عن زمن الحكاية كما أن الحدث في الخطاب القصصي مرتبط بالشخصية وبالمكان. ومن ثم فإن الحبكة تنتظم الحدث ضمن مكان وزمان معينين في علاقته بالشخصية التي تعتبر هي محركة الأحداث. وهذا ما يراه لطيف زيتوني في معجمه إذ يقول: "فإذا كانت الحكاية هي مادة القصة أي الأحداث قبل أن تأخذ شكلها الفني في النص المكتوب بمضمونه ونظامه الفني فإن الحبكة هي نظام يشد أجزاء الحدث ويتولى تركيبها وترتيبها في بناء متكامل"[4].

[1] –المرجع السابق ، ص 128

[2] –المرجع نفسه، ص123

[3] – المرجع السابق، ص 123

[4] –معجم مصطلحات نقد الرواية: لطيف زيتوني ، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص 72

والقاريء هو الذي يدرك هذه الحبكة ويكتشفها من خلال متابعته للأحداث في القصة. فمفهوم الحبكة من هنا يتحدد أيضا من خلال إدراك ترابط الأحداث لدى القاريء[1].

ويرى الباحث عبد القادر بن سالم أن الحدث في القصة الجديدة " لم يعد مفصولا عن البنية الفنية التي تسهم في الهرم الجمالي للخطاب القصصي بحيث غدا الحدث يتفاعل بشكل انزياحي مع بقية العناصر الفنية التي تشكل فضاء النص"[2]. ومن هنا "فتشكيل الحدث لم يعد ينظر اليه بذلك المنظور التقليدي بعيدا عن البنية الزمانية والمكانية، كذلك الشخصيات... بل أضحى النص كلا شاملا جماليته تكمن في بنيته التي تتفاعل فيها تلك العناصر"[3]. إن النظرة الحديثة إلى مكونات السرد تختلف عما كانت عليه قديما فلم تعد للشخصية قيمتها التقليدية وكذلك الحدث وبقية العناصر. لهذا يقول 'عبد القادر سالم' "فكأن الحدث لم يعد هو الأهم في نظر الكتاب الجدد، بحيث أضحى جزءا من شبكة هي الإطار الفني لبنية القصة، فإذا كانت الكتابات الأولى تطمع إلى إبراز الجانب المضموني والتركيز على الحدث الذي تتمحور حوله جزيئات القصة فإن مفهوم الحدث قد تغير عند هذا الجيل لأنه تجاوز طروح شكل / مضمون، بحيث غدا الحدث القصصي عندهم هو جزء من عناصر فنية متداخلة "[4].

و يذهب شوكت المصري إلى أن الحدث يرتبط بالموضوع الذي تحمله الحكاية باعتبارها نصا يربط بين أحداث متعددة تكون في النهاية موضوع الحكاية التي يسردها

[1] –بلاغة السرد بين الرواية والفيلم: مرابطي صليحة، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، ع8، 2011، ص229

[2] – مكونات السرد في النقد القصصي الجزائري الجديد، عبد القادر بن سالم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 66

[3] – المرجع نفسه، ص 66

[4] – مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد: عبد القادر بن سالم، ص 72

النص الأدبي [1]. فالحدث لا ينفصل عن الموضوع الكلي للنص وهو جزء من عملية الحكي والتشكيل الفني والجمالي للموضوع من خلال رؤية القاص.

-زمن القصة وزمن الخطاب:

ويلعب الزمن دورا كبيرا في بناء ترتيب الأحداث وبناء النص القصصي من خلال المفارقات الزمنية من استرجاع واستباق ومن تبطيء وتسريع للقصة ولأحداث القصة فالزمن من هنا عنصر بنائي في حبكة النص القصصي. ولهذا لا بد أن نميز بين زمن الحكاية وزمن السرد.

يذهب " يان مانفريد " إلى أن زمن الخطاب: " هو الزمن الذي يستغرقه القارىء لقراءة القطعة في المتوسط أو بشمولية أكثر فإن زمن الخطاب لكل النص يمكن أن يقاس بعدد الكلمات، الأسطر أو الصفحات للنص"[2]. أما زمن القصة فيعرفه بقوله: " هو الزمن التخيلي الذي تستغرقه الواقعة الفعلية وبصورة أكثر شمولية، الذي يستغرقه الحدث كله، ولتحديد زمن القصة فإن المرء يستند عادة إلى مظاهر سرعة سير النص، والحدس والتلميحات النصية الداخلية، لاحظ أن زمن القصة قد يمتلك عنصرا ذاتيا عاليا فيه، خصوصا في صيغتي السرد الصوري وسرد العاكس و إذا كان ضروريا فإننا قد نحتاج إلى التميز بين زمن الساعة وزمن العقل " [3].

إن " يان مانفريد " يفرق بين زمن الخطاب وزمن القصة، بحيث يرى أن زمن الخطاب يقاس بالكلمات، الأسطر أو الصفحات بينما زمن القصة فهو أشمل لأنه هو الزمن الذي يستغرقه الحدث كله. فزمن السرد لا يتقيد بترتيب الأحداث كما وقعت وانما يتحرر من الواقع في إعادة بناء الأحداث بناء فنيا، فقد يبدأ السارد من آخر القصة أو من

[1] -تجليات السرد في الشعر العربي الحديث: شوكت المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015، ص 190

[2] -علم السرد: يان مانفريد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، ط1 ،2011 ، ص 118

[3] - المرجع السابق، ص 119

وسطها كما قد يحذف أحداثا أو يلخص أحداثا في القصة الجديدة من خلال استعمال الاسترجاع والاستباق والمفارقات الزمنية وغيرها. ومن هنا فإن زمن السرد يخضع لحبكة فنية يقتضيها الخطاب القصصي، بل إن الزمن آلية من آليات الحبكة في هذا الخطاب يتجلى من خلال اختيار الراوي لترتيب الأحداث بطريقة مغايرة لزمن وقوعها التاريخي فيخلق زمنه الخاص. انه زمن يتناسب مع اختياراته الفنية بعيدا عن الواقع الطبيعي ومتطلباته. من هنا لابد من التمييز بين زمن الحكاية وزمن السرد.

على أن زمن السرد ارتبط بزمن الحكاية لهذا نجد محمد القاضي يذهب إلى أن زمن الحكاية قد ورد مرتبطا بزمن الخطاب عند أغلب الدارسين على اعتبار" أن لا وجود للحكاية بأحداثها وشخصياتها وأمكنتها وأزمنتها خارج الخطاب الذي يرويها، ولذلك يمكن أن نعرف زمن الحكاية بأنه الزمن الحقيقي أو المتخيل الذي تدور فيه أحداث القصة المروية، ففي أجناس السرد المرجعي كالسيرة والسيرة الذاتية والمذكرات واليوميات والرحلات، تكون الأحداث حقيقية أو مقدمة باعتبارها حقيقية وتكون قد حدثت بالضرورة في زمن تاريخي سابق للسرد. وفي أجناس السرد التخييلي تكون الأحداث متخيلة، ولكن الزمن المؤطر للأحداث في هذه الحالة على ضروب عدة متصلة بخصائص هذا الجنس الأدبي أو ذاك وباختيارات الراوي الفنية ومقاصده الخطابية "[1].

ومن الذين تطرقوا أيضا إلى زمن الحكاية الناقدة 'ناهضة ستار' التي ترى أن زمن الحكاية يخضع إلى تسلسل واقعي واحد، أما زمن السرد فيخضع إلى تسلسل اختياري فتقول: "فزمن الحكاية منطقي رياضي يسير فيه الزمن على وفق الترتيب الميقاتي للأحداث فكما لا يكون البطل في مكانين في وقت واحد وبنفس الشيء لا يمكن أن يسرد عددا من الأحداث في وقت واحد إلا في فنية السرد الروائي الحديث، وزمن الحكاية هو زمن تاريخي واقعي كالزمن في الجملة النحوية لا يجوز لك أن تقول :آتيك أمس، أو

[1]– معجم السرديات: مجموعة من المؤلفين، إشراف: محمد القاضي، ص 230،231

جئتك غدا أيضا في زمن الحكاية لا يجوز القفز على الحدود الزمنية المنطقية للأشياء... وهكذا، أما زمن السرد فلا يفترض احترامه لتسلسل الزمن الميقاتي الذي جرت فيه أحداث الحكاية، بمعنى أنه يتجاوز على الزمن التاريخي بأساليب متعددة كاستباق الأحداث المستقبلية أو استرجاع ما مضى عن طريق الوعي أو الرؤيا...الخ فهذا كله لعب فني بزمنية الأحداث الحكائية ولهذا اللعب أهداف جمالية وفنية... "[1].

ومن هنا فإن زمن السرد قائم على حبكة فنية جمالية تنسج الأحداث وعناصرها بطريقة جديدة وتشكل البنى السردية بحسب ما يتطلبه الجمال الفني من خلال تبطيء للحكي أو تسريع أو ترجيح إلى آخره، فالناقدة هنا توضح لنا الفرق بين زمن الحكاية وزمن القصة وأن لكل زمن خصائصه المعينة التي تميزه عن غيره، فزمن الحكاية هو زمن تاريخي واقعي ومنطقي رياضي يسير فيه الزمن على وفق الترتيب الميقاتي للأحداث، أما زمن السرد فشيء مختلف لأنه يعيد بناء الأحداث من خلال الشخصية والمكان، يعيد تشكيل القصة من جديد من منطلق جمالي.

إن زمن الخطاب هو زمن الكاتب كما يذهب إلى ذلك 'سعيد يقطين' إذ يقول: "زمن الكاتب أو زمن عرض أحداث القصة عبر تقنيات وأساليب الكاتب التي يلجأ إليها، إنـه زمن أسلوبي يتعلق بأسلوب الكاتب في عرض زمن أحداث القصة، وهو زمن آني وداخلي في النص، وهو ليس خطيا بل قد يرجع إلى الوراء أو يتقدم إلى الأمام، وهو يتعلق برؤية الكاتب وعلاقته بالمسرود له "[2].

ويقسم الناقد 'سعيد يقطين' الزمن الروائي إلى ثلاثة أقسام هي زمن القصة وزمن الخطاب وزمن النص فيقول :" سننطلق في تقسيمات الزمن الروائي إلى ثلاثة أقسام زمن القصة وزمن الخطاب وزمن النص، يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائية، وكل مادة

1-بنية السرد في القصص الصوفي: ناهضة ستار -اتحاد كتاب العرب، دمشق 2003، ص 201، 202

[2] - انفتاح النص الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،2001، ص 62

حكائية ذات بداية ونهاية ، إنها تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا، ونقصد بزمن الخطاب تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا، أما زمن النص فيبدو لنا في كونه مرتبطا بزمن القراءة، في علاقة ذلك بتزمين زمن الخطاب في النص، أي بإنتاجية النص في محيط سوسيو لساني معين. إن الفرضية التي ننطلق منها في هذا التقسيم الثلاثي العام، تتجلى في كون زمن القصة صرفي، وزمن الخطاب نحوي، وزمن النص دلالي، وفي الزمن الأخير تتجلى زمنية النص الأدبي باعتباره التجسيد الأسمى لزمن القصة وزمن الخطاب في ترابطهما وتكاملهما، أو لنقل باعتباره تزمين القصة والخطاب في زمنية خاصة سكونية أو تحولية، انقطاعية أو استمرارية"[1].

إن زمن السرد يختلف عن زمن الحكاية كما يرى سعيد يقطين من حيث هو إعادة تشكيل القصة أو ترهينها بتعبير سعيد يقطين وذلك من خلال المفارقات الزمنية والديمومة والتواتر.

ويتعامل 'جيرار جينات' مع الزمن السردي وفقا لثلاثة مستويات هي: "مستوى النظام أو الترتيب " و " مستوى المدة " و " مستوى التواتر"[2].

أما المستوى الأول فيتمثل في الاسترجاع والاستباق، أو ما يسمى بالمفارقات الزمنية عنـد 'ما نفريد' والتي يعرفها بقوله:" المفارقات الزمنية هي انحراف عن التتابع الميقاتي الصارم في القصة والنمطان الأساسيان هنا هما اللقطات الاسترجاعية واللقطات

[1] – تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط4، 2005، ص 89،90

[2]– خطاب الحكاية: جيرار جينيت، تر: محمد المعتصم وآخرون، ص 45– 129

الاستباقية "[1]. إذن فالعودة إلى الماضي استرجاع والقفزة إلى المستقبل استباق، وهما عنصران مهمان في بناء الزمن.

ويشرح "معجم السرديات " الذي أشرف عليه محمد القاضي " مفهوم الاستباق من خلال ما يراه جينيت فيقول: " ويتمثل الاستباق في سرد حدث لاحـــق أو ذكره مقدما. ونجد عنـــد " جينيت " تصنيفا للاستباق اعتمادا على موقع المفارقة الزمنية من المجال الزمني للقصة الابتدائية أي مجموع السياق الذي يتفرغ عنه الارتداد أو الاستباق وعلى هذا الأساس ميز بين استباق داخلي واستباق خارجي واستباق مختلط. وميز " جينات " في الاستباق الداخلي بين المضمن في الحكاية ويكون محتواه القصصي موصولا بمحتوى القصة الابتدائية القصصي وغير المضمن في الحكاية وله محتوى قصصي مختلف عن محتوى القصة الابتدائية القصصي"[2].

ويشرح "أحمد الناوي بدري" الاسترجاع على ضوء ما يراه جينيت فيقول: " هو كما قال جيرار جينيت كل استحضار لاحق لحدث سابق النقطة الزمنية التي وصل إليها السارد "[3].

أما مستوى الديمومة فيتمثل في:

التسريع: الحذف – التلخيص " الإجمال "

التبطيء: الوقفة – المشهد

أما التسريع فيظهر في حركتي الحذف والإجمال. فأما الحذف فهو: " الحركة الزمنية التي يكتفي بها الراوي بإخبارنا أن سنوات قد مرت أو شهورا من عمر شخصياته من دون

[1]– علم السرد: يان مانفريد، تر: أماني أبو رحمة، ص116

[2] –معجم السرديات: مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي، ص 22,21

[3] – المرجع نفسه، ص 130

أن يخبر عن تفاصيل الأحداث في السنين، فالزمن على مستوى القول فهو صفر، ويميز " جينات " بين نوعين من الحذوف، "حذوف صريحة " يذكر فيها الراوي أن قدرا من السنين مر على الأحداث من دون تفصيل و"حذوف ضمنية " وهي التي لا يصرح بها في النص وإنما يستدل عليها القارىء من خلال ثغرة في التسلسل الزمني وانحلال في استمرارية السردية"[1].

وتحاول ناهضة الستار التمييز بين المجمل وبين الحذف فترى أن المجمل: "فيه تختزل بضع سنوات ببضع كلمات أو أسطر فيجمل ما لا حاجة للسرد فيه تفصيلا وإمعانا في المفردات...، ولإيضاح الفرق بين المجمل والحذف نقيم المعادلة الآتية:

الحذف – يجعل زمن السرد أصغر من زمن الحكاية

المجمل – يجعل زمن السرد أقصر من زمن الحكاية

فالفرق بين الاثنين يتحدد ب " الصغر" أو "القصر" أي هو الفارق بين " الحجم " و " الامتداد"، فالراوي يقص في بضعة أسطر ما مدته سنوات أو أشهر أو أيام من دون تطرق إلى التفاصيل"[2].

ونجد في معجم السرديات شكلين للمجمل : مجمل الأفعال ومجمل الأقوال، وقد أطلق جينات هذا المصطلح "على الحركة السردية المتمثلة في اختزال وقائع قد تستغرق أياما أو شهورا أو أعواما في حيز من النص قد يمتد على بضعة أسطر أو فقرات أو صفحات دون تفصيل للأعمال أو الأقوال، فوظيفة المجمل هي اختصار الأحداث غير الهامة للإسراع في القص والتحكم في النسق السردي، غير أن سرعة هذه الحركة على خلاف الحركات السردية الأخرى متغيرة غير ثابتة، ذلك أنه بإمكان المؤلف أن يجمل

[1] – بنية السرد في القصص الصوفي المكونات والوظائف والتقنيات: ناهضة ستار، ص 216

[2] – المرجع نفسه، ص 228،229

على سبيل المثال وقائع مدة زمنية من الحكاية تستغرق شهرا في بضعة أسطر مثلما يمكنه اجمالها في بضع صفحات، وذلك وفقا لمتطلبات تنظيم الخطاب القصصي " [1].

أما تبطيء السرد أو تعطيله فينتج عن توظيف تقنيات زمنية تؤدي إلى إبطاء إيقاع السرد مثل المشهد والوقفة. ويرى محمد بوعزة أن المقصود بالمشهد": " المقطع الحواري، حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو وساطته في هذه الحالة يسمى السرد بالسرد المشهدي. أما "الوقفة "ف " هي ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد، بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات، فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن "[2].

أما أصحاب (معجم السرديات) فيرون أن مصطلح المشهد يطلق "على مواضع القص المفصل الذي قد ينطوي على الوصف المبأر أو الحوار في مقابل السرد المجمل الذي يختصر الأحداث غير الهامة في القصة... ولما كان المشهد يجمع بين قص الأحداث وقص الأقوال فقد ميز " لنتفلت " بين مشهد الأحداث غير اللغوية ومشهد خطاب الشخصيات "[3].

أما عن مصطلح الوقفة فنجد في (معجم السرديات) إشارة " إلى مواضع في القصة يتعطل فيها السرد وتعلق الحكاية ليفسح في المجال للوصف أو التعليق أو التأمل أو غير ذلك من الاستطرادات التي تدرج ضمن ما يسمى ب " تدخلات المؤلف "، فالوقفة تجسد إذن أقصى درجات الإبطاء في السرد"[4].

---

[1] –معجم السرديات: مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي، ص 373

[2] – المرجع السابق، ص 96،95،94

[3] – المرجع نفسه، ص 394

[4] –المرجع نفسه، ص 478

أما مستوى" التواتر " فيمثل علاقات التكرار بين الحكاية والقصة، وقد أحصى جينات كما نجد في معجم السرديات " حالات سردية ثلاثا أولهما القص الافرادي، وهو أن يروي في الخطاب مرة ما حدث في الحكاية مرة، وثانيتهما القص التكراري وهو أن يروى أكثر من مرة في الخطاب ما حدث مرة في الحكاية، وثالثتهما القص التأليفي، وهو أن يروى في الخطاب مرة ما حدث في الحكاية مرات "[1].

وكما سبق أن ميزنا بين زمن السرد وزمن القصة أو زمن الحبكة وزمن الحكاية، فإننا يمكن أن نميز بين نوعين من الشخصية، شخصية الحبكة والشخصية لذاتها كما يرى "تودوروف". "ففي الشخصية التي ترتكز على الحبكة نجد أن ذكر ملمح من ملامح الشخصية إما أن يستدعي قيام الشخصية بعمل يؤكد اختيارها لهذا الملمح أو بلورة هذا الملمح ذاته أثناء الفعل، فصفات الشخصية في هذا النوع من القص ليست مقصودة في ذاتها وانما باعتبارها دوافع تبرر الحدث أو تمهد له... ومن هنا فإن المسافة بين الدافع والفعل قصيرة وربما ملغية، أما في الشخصية التي ترتكز على ذاتها فان صفاتها مطلوبة لذاتها وليس لاستدعاء فعل معين وسواء أكانت الشخصية أو بالأحرى رسمها من النوع الأول أو الثاني فإن الشخصية في الأقصوصة لابد أن تكون شخصية مستقلة أو متكاملة في حدود الدور الذي تضطلع به داخل العمل وأن يكون لها تميزها وتفردها الذي يمكننا من التعامل معها كشخصية متكاملة لها خصائصها الجسمية أو العقلية أو النفسية المحددة."[2].

إن الشخصية لم تعد بالمفهوم التقليدي هي كل القصة بل أصبحت عنصرا مكونا إلى جانب المكونات الأخرى كالزمان والمكان والحدث ابتداء من الشكلانيين الروس ثم البنيويين ثم السيميائيين، لقد أصبحت الشخصية مجرد مجموعة من الوظائف أو عنصرا

[1] – المرجع السابق، ص 122

[2] – صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، المجلد الثاني، ع4، سبتمبر، 1976، ص29

لغويا ضمن العناصر الأخرى، إن النظرة الشكلانية أو البنيوية لا تهتمان بالشخصية لذاتها بل تهتمان بالوظيفة أو الدور الذي تقدمه. إنهما تهتمان بالحبكة، بتفاعل عناصر النص في إطار نظام متكامل وهكذا أصبحت الشخصية عنصرا متصلا بالحبكة باللغة والأسلوب والرؤية القصصية وأصبحت تتكون ملامحها عبر النص من أوله إلى آخره. فهي ليست واضحة من البداية إنما تتشكل مع الحدث والزمان والمكان. إن الشخصية متصلة شكلا ومضمونا بالحبكة، فالجوانب النفسية والفيزيائية والاجتماعية تتشكل من خلال الحدث في إطار الزمان والمكان ولا يكتمل بناؤها إلا باكتمال القصة ذاتها.

ويرى 'فليب هامون' في كتابه (سيميولوجية الشخصيات الروائية) "أن الشخصية القصصية هي علاقة ملتحمة بباقي العلاقات في التركيب القصصي تجد حقيقتها في التواصل، وقيمة الشخصية تظهر من خلال حزمة من علاقات التشابه والتناقض والتراتيب والتنظيم التي تقيمها على مستوى الدال والمدلول بصورة تزامنية أو تعاقبية في الشخصيات الأخرى"[1]. فالشخصية عند " فليب هامون " كما يرى "سعيد بنكراد ": " ليست معطى قبليا وكليا وجاهزا فإنها تحتاج إلى بناء، بناء يقوم بإنجازه النص لحظة التوليد وتقوم به الذات المستهلكة للنص لحظة التأويل "[2]. وهذا ما يقرره فيليب هامون في قوله: "فإن السمة الدلالية للشخصية ليست ساكنة وليست معطاة بشكل قبلي، يتعين علينا فقط أن نتعرف عليها، إنها على العكس من ذلك تبنى اطرادا زمن القراءة وزمن المغامرة الخيالية"[3].

ومن ثم فالشخصية تتشكل في النص كما يتشكل المعنى ولا يمكن الوصول إلى المعنى الكلي الا بانتهاء النص. " فكما أن المعنى ليس معطى في بداية النص ولا في

[1] –سيميولوجية الشخصيات الروائية: فيليب هامون، تر: سعيد بنكراد، تق: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار، 2013، ص 03.

[2] – المرجع السابق ، ص 15

[3] –المرجع نفسه، ص 39

نهايته وانما يتم الإمساك به من خلال النص كله كما يقول بارت، فان ملامح الشخصية لا تكتمل "لا تتلقي دلالاتها النهائية " الا مع عمليات التلقي **القراءة**"[1].

من خلال ما سبق يتبين لنا أن الحبكة القصصية تمس العناصر المختلفة للقصة القصيرة، أي بناء الأحداث والشخصيات عبر الزمان والمكان، ويعد الزمن عنصرا بنائيا للحبكة من خلال الاسترجاع والاستباق والديمومة والتواتر. وعلى هذا الأساس فإن الحبكة هي النظام الفني الذي تتشكل من خلاله القصة القصيرة وتنمو حدثا وشخصية وزمانا ومكانا وعبر لغة قصصية تصويرية، وسنحاول أن نتعرف إلى الحبكة القصصية عند بشير خلف من خلال عيّنات مختارة، ذلك أن القصة عند " بشير خلف " لها خصوصيتها البنائية التي تترسخ من قصة إلى أخرى ومن مجموعة قصصية إلى مجموعة قصصية أخرى، فهو دائم التطوير للبناء الفني لقصصه، ولذلك يكون اختيارنا لقصصه من مجموعات مختلفة لنتعرف إلى مدى التطور الذي أصاب البناء القصصي عنده من خلال الشخصيات والأحداث واللغة.

-الحبك وآلياته الجمالية في قصص بشير خلف:

إن قصص 'بشير خلف' تمتاز بحبكة فنية تتنوع بتنوع قصصه في مجموعاته المختلفة. فقد استعمل طريقة المقطوعات واللوحات الفنية أحيانا، إلى جانب الطريقة العادية في عرض الأحداث بحسب نموها في الخطاب القصصي حتى تبلغ ذروتها واكتمالها. ويلعب الزمن دورا كبيرا في الحبكة من حيث تبطيء وتسريعه من خلال الحذف، وهو يلجأ إلى الاسترجاع أحيانا. كما يستعمل الوصف والحوار الخارجي والداخلي في قصصه. وهو يلجأ إلى جملة من التقنيات والأساليب في صياغة قصصه بحسب الموضوع المعالج ورؤيته للحدث وطريقة عرضه لأجزائه في النص. وليس في

[1] – المرجع نفسه، ص 15

حبكة بشير خلف ميل إلى التعقيد أو الغموض، فالقاريء يبقى مشدودا إلى طريقته في السرد وقدرته الفائقة في بناء الأحداث والشخصيات. ولا شك أن قصصه قد تطورت من مجموعة إلى أخرى نتيجة خبرته وتمرسه بفن القص. ونحاول هنا أن نقف على مجموعة من القصص لنعرف من خلالها طريقة تنظيم الأحداث وربط عناصر القص وبناء النص القصصي ونموه عند بشير خلف.

ونبدأ بأول مجموعة قصصية للقصاص "بشير خلف" وهي أخاديد على شريط الزمن في قصة "ليس ابني" : تبدأ القصة بقدوم الليل على القرية التي تسكن فيها عائشة " ولو أنها لم تعد تفرق بين الليل والنهار " "وبين النور والظلام" بعد موت زوجها إبراهيم وهو في أواخر العقد الخامس من عمره بعد زواج دام خمسة وعشرين عاما كان ثمرته طفلا واحدا، لقد مات الأب والطفل في أواخر عامه الثالث وترتد القصة إلى الماضي مدة زواجها مع إبراهيم الذي كان يتردد على مطبخه الوحيد في القرية يوميا إلا يوم الجمعة الذي يتفرغ فيه لقضاء حاجات الأسرة وصلاة الجمعة وقد أفاق سكان القرية في فجر أحد الأيام على موته في القرية.

ويستطرد القاص في حديثه عن إبراهيم زوج عائشة وكيف كان يتردد على مسجد القرية لأداء صلاة الفجر ليعود إلى البيت فيشرب قهوته ويتوجه إلى مطبخه وتعود هي إلى ابنها لتوقظه وتعتني به منتظرة عودة زوجها كل مساء، وينتقل القاص إلى مرضه وتدهور صحته في أواخر أيامه وكيف مات وبقيت تصارع الوحشة. لقد وجدت أن الحصيلة التي تركها لها إبراهيم لا تكفي أن تعيش بها سنة واحدة مع ابنها، مما دفعها إلى خديجة بائعة الصوف التي ابتاعت منها كمية من الصوف كي تعمل وتنسج، واصلت عائشة كفاحها مؤمنة لنفسها وابنها لقمة العيش الكريمة، واستطاعت أن تدخله إلى المدرسة، ولكن هذا الابن يغادرها ذات مساء من أمسيات ينار الباردة من خلال حادث

سيارة لتجد نفسها في المكان تقف زائغة البصر صائحة: " كلا، كلا ليس ابني" لقد فقدت عقلها وأصبحت تهيم في أزقة القرية.

فالقصة تبدأ من الحاضر لتعود إلى الماضي زوج عائشة وكيف كان يعيش حياته بين المطبخ والبيت وكيف كبر الابن ليموت إثر حادث سيارة ولتنتهي البطلة نهاية مأساوية بعد أن فقدت كل شيء. إن القصة هنا ترتكز على الزوج وعلى الابن وعلى البطلة التي عاشت مكافحة من أجل ابنها وتربيته وتعليمه وهو يستعمل الحذف وينتقل أحيانا انتقالا مفاجئا " "ذات يوم فوجئت بائعة الصوف السيدة خديجة بعائشة تدخل بيتها مبتاعة منها كمية من الصوف كسائر نساء البلدة "[1]، ويعتمد على المفاجأة أيضا في قوله: "صباح أحد الأيام أحست عائشة بنسمات الريح الباردة هبت فجأة داخل من الباب ".

وقوله: " ذات مساء من أمسيات يناير الباردة والسماء مكفهرة الوجه... تجمعت البرك المائية في الطريق الرئيسي من المنعطف القريب حاول الصغير أن يتحاشاها وبينما هو في تردد بين الدخول في البركة أو الاقتراب من الرصيف لم يهمله السائق"[2].

فالقصة تنمو من خلال انتقال الزمن من يوم إلى يوم، فهي تحذف الكثير من التفاصيل وتركز على أهم الأحداث وهذا من أجل تسريع السرد، لقد ركز في القصة على الاسترجاع والحذف كأداتين للبناء ولم يستعمل الحوار إلا قليلا مثل ذلك الحوار الذي دار بينها وبين ابنها، كما أنها لا تستعمل الوصف إلا قليلا.

أما قصة " المأساة " للمجموعة الأولى " أخاديد على شريط الزمن "للقاص بشير خلف فتبدأ بصباح كل جمعة حيث تعود الناس على رؤية شاب في الثلاثين من عمره

[1] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 118

[2] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 120.

متوجها إلى مقبرة البلدة منكس الرأس منفوش الشعر شارد الذهن لا يستقر نظره الا على قبر معين يتجه اليه، بحيث يقبل التراب بحرقة ويبكي بكاء مرا تقشعر له الأبدان وتهتز له النفوس. ويعود القاص إلى الخلف، ليسترجع الأحداث التي وقعت في الماضي وهي قبل ثلاث سنوات عندما تخرج أحمد من المعهد بعد دراسة دامت أربع سنوات تحصل فيها على دبلوم ليصبح مدرسا وهذا بمساعدة أمه فاطمة التي سعت جاهدة إلى إتمام دراسته، إذ أقامت له فرحا بعد تخرجه لم تر البلدة مثيلا له من مآكل ومشارب وزغاريد للنساء. ونصل إلى عمق القصة مع عثور أحمد على الصندوق الذي لطالما حاولت أمه ابعاده عن نظره خوفا من أن يكشف الماضي الذي لم ترد منه أن يعرفه وهذا في قول القاص ": طاف بالغرف حتى وصل غرفة والدته استرعى نظره الصندوق الخشبي الجميل المغلق، راودته نفسه مرارا أن يكسره غير أن صوت أمه كان يملأ عليه المكان، ألم أخبرك يا بني بأنه لا يحتوي على شيء ما عدا بعض الملابس القديمة لي، فتح الصندوق فهاله الغبار المتراكم الذي كون طبقة سميكة فوق المحتويات القديمة، غلاف أصفر مغلوق بمحاذاتها، لم إذا يا ترى مغلوق؟ لا بد من فضه إنه يحمل صورة شمسية قديمة تطلع اليها مليا، لكنه يعرف هذا الشخص، دائما يحييه ويرجو منه تبليغ التحية والسلام إلى الوالدة الطيبة، قلب الجهة الأخرى من الصورة ففوجيء بما كان مخطوطا عليها: عزيزتي فاطمة: كلما تذكرتك أحسست بميل لا أدري كنهه نحوك، فسريه كما شئت، المخلص الحاج علي"[1].

ويهوي أحمد في الأرض من شدة الفزع ولم يعرف ماذا يفعل، لقد كانت صدمته كبيرة، فالمرأة التي كان يراها قدوته في الطهارة والشرف تحتفظ بصورة رجل غريب. وفي هذه الأثناء تدخل عليه والدته، وهنا يدور الحوار بين الإبن ووالدته بغرض معرفة سر هذه الصورة، فتطلب منه والدته الذهاب إلى الحاج علي ليخبره بالحقيقة، وهنا يكتشف أحمد أنه مخطيء بحق والدته وأن هذا الرجل أراد التحرش بها ولكنها صدته بكل قوة، وهنا

[1] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف ص 97

يعود أحمد إلى البيت ليجد أمه تعاني سكرات الموت فيجلس بقربها والدموع تتهاوى من عينيه ليطلب منها المغفرة ويطلب منها أن تمد يدها اليه ولكن الأوان قد فات إذ فارقت الأم الحياة لتتركه وحيدا يحترق بناره وسوء الظن الذي راوده اتجاه أمه مثال الطهرة والعفة.

فهذه القصة تنتقل بين الماضي والحاضر، بحيث يلعب الزمن دورا مهما فيها، ونرى أيضا أن القاص قام بوصف أحمد عند دخوله إلى مقبرة البلدة وأيضا بتحديد عمره وركز على أهم الأحداث الموجودة في القصة، كما أنه استعمل الاسترجاع ليعود الينا إلى الخلف لنتذكر السبب الذي أدخل أحمد في هذا الحزن العميق، بالإضافة أنه يستعمل تسريع الحكي كما أنه استعمل الحوار كثيرا، فهناك حوار بين البطل وأمه وبين البطل والحاج علي وبين الأم والحاج علي.

أما المجموعة القصصية الثانية:" القرص الأحمر" فنقف فيها عند قصة " دائرة الفراغ " وتبدأ هذه القصة بالساعة التي تشير إلى الثامنة تماما، حيث تقدم البطل إلى مركز البلدية، وهنا ثبت شرطي البلدية عينيه في البطل قائلا له أن الوقت لايزال باكرا، فيقول البطل إن الساعة تشير إلى الثامنة أي أنه موعد العمل، فينهال عليه الشرطي بالسب والشتائم، وهنا صمت البطل وتقدم بخطوات إلى الوراء واستند إلى الجدار. وهنا ندخل في الاسترجاع بحيث عاد البطل بفكره إلى الوراء وهذا في قول القاص: "بالأمس في حديث طويل مع جاره سي الحاج حسان ذي اللحية الصوفية البيضاء يشرح له موضوع الوثائق المطلوبة منه يستعرضها له، أكد له الحاج أن كل الوثائق سهل الحصول عليها ماعدا وثائق البلدية، تساءل عن السبب، ما تكرم الحاج في اسعافه بالجواب ولكنه أودعه إلى الصبر والعمل من أجل الحصول على الوثائق كيفما كانت الطرق " [1]

[1] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 244

وتبلغ القصة ذروتها بحلول الشمس الحارقة منذ الصباح، وهنا يستيقظ البطل من تفكيره لكي ينهي معاملاته في البلدية ويتذكر وهو في الطريق قول زوجته " احذر أن تنسى الخبز ليس لدي ما أطبخه، الأطفال كما تعلم لم يتناولوا شيئا هذا الصباح "[1].

وعند الدخول إلى البلدية وأمام شباك الحالة المدنية يصدمه الموظف بعدم وجود المطبوعات وهنا تسود الدنيا في وجهه إذ يجب عليه أن يخرج الأوراق لطلب العمل، فالزوجة والأولاد في انتظار لقمة العيش بفارغ الصبر والدريهمات التي يملكها أوشكت على الانتهاء، وهنا لمحه الشرطي يخرج وملامحه متغيرة، فأرشده إلى الكشك الموجود في ساحة الشهداء وأنه يستطيع الحصول على تلك المطبوعات مقابل عشرة دنانير، فانطلق مسرعا وأحضر الأوراق و سلمها إلى موظف البلدية الذي اندهش من احضاره للمطبوعة، فقام بملأ الورقة وسلمها له وبيد مرتجفة ذهب وسلم الملف إلى موظف المكتب الذي اندهش من سرعة احضاره للملف وهنا وضعه جانبا فقام البطل بسؤاله متى يمكن أن يتحصل على الوظيفة ليجيبه الآخر بأن عليه الانتظار، وهنا شعر البطل بسكين تقطع أحشاءه والموظف يلقي بالملف على الطاولة في حركة اللامبالاة.

تركز هذه القصة كثيرا على الزمان، والحوار الذي دار بين البطل وكل من عمال البلدية وموظف المكتب، كما أنها تعتمد على الحذف كثيرا وهذا من زيادة تسريع الأحداث، وأيضا على الوصف، وصف الشرطي الذي كان يجلس أمام باب البلدية، وأيضا وصف البطل وهو يخرج من البلدية وكيف كان في حالة حزينة جدا، كما تركز على الاسترجاع وهي العودة بذاكرة البطل إلى الخلف ليتذكر الحديث بينه وبين جاره.

أما قصة " لصوص من نوع آخر "من المجموعة الثالثة "شموخ " فتعرف نوعا من التجديد على مستوى الشكل، إذ قسم القاص هذه القصة إلى مراحل وأعطى لكل مرحلة

[1]– المصدر نفسه، ص 245

عنوانا معينا فبداية القصة عنونها ب " قبل البداية " وهي بمثابة المقدمة للقصة حيث شرح فيها معاناة مدير المؤسسة مع العمال الذين لا يقومون بعملهم كما أنه بدأ القصة بحوار بين المدير ونفسه وهذا في قوله :" لو أخذت بنفسك النافذة إلى أقرب نجار حتى وان كان ثمن اللوحة الزجاجية المراد تركيبها مكان اللوحة المكسورة مرتفعا لكان أفضل...." [1]،ثم انتقل القاص إلى الصراع القائم بين طلبات الأسرة التي لا تنتهي وطلبات المؤسسة التي لا تنتهي و تنتهي هذه الصراعات في العديد من المرات لصالح المؤسسة ليجد نفسه أمام صبر أيوب الدرع الذي يتقي به رد فعل أبنائه ووالدتهم، ليدوم الصراع بين طلبات المؤسسة وطلبات الأسرة.

ثم ينتقل القاص إلى القسم الثاني من القصة والتي عنونها ب " البداية "بدأها القاص بقوله :" الحياة تجارب... أردت أن تجرب حتى تتعلم... التعلم ينبني على الخطأ والصواب... فيه الفشل وفيه النجاح، في شهر جانفي الفارط لما اشتد البرد على طلاب المؤسسة وخاصة الصغار منهم وكانت الحجرات الدراسية غير مجهزة بأجهزة التدفئة المازوطية والبلدية تتذرع بضآلة الميزانية المخصصة..." [2]، هذه المقدمة كلها عبارة عن مأساة عاشها مدير المؤسسة ليؤمن لطلابه الدفء والراحة في القسم ليستطيعوا أن يدرسوا بكل راحة واطمئنان ولكن الظروف القاهرة لم توقف المدير في هذا الجانب فهدد بالرحيل وتضامن معه بعض الرفاق من المديرين... وكان أشد ألما على نفسه لما تحول ثلاث من خيرة المدرسين بالمؤسسة، فهذا القسم من القصة كان بالنسبة لمدير المؤسسة عبارة عن مأساة عاشها في هذه المؤسسة وأيضا مع أفراد أسرته، ولكن تأثره بالمؤسسة كان أكبر لأنه لم يستطع أن يعيش في ذلك الخراب وهو يرى بعينيه فقط، فحاول بكل الطرق تصليح الخلل الموجود في المؤسسة ولكن للأسف كل المحاولات باءت بالفشل.

[1] –الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 278

[2] – المصدر نفسه، ص 279

وننتقل إلى القسم الثالث الذي عنونه القاص بـ " المشهد الأول " وفي هذا القسم نقترب من الوصول إلى حل نوعا ما حيث أقبلت شاحنة البلدية وفيها عاملان فقادهما البطل إلى الحجرة الدراسية وأراهما اللوحة الزجاجية المحطمة بالنافذة، وهنا يجري حوار بين البطل ونفسه، ثم الحوار بين البطل والعاملين وهذا في قوله: "وقبل أن تتركهما استوضحتهما إذا كانا في حاجة إلى شيء يفتقران إليه أو أمر يحتاجان إليه..أجاباك في آن واحد وبعبارة متطابقة لفظا وحركة كأنهما اتفقا مسبقا على صياغتها "ابريق من الشاي الأخضر الساخن المنعنع... لا تنس من فضلك سيادة المدير شيئا من الكاوكاو الناضج... وهنا وافق بحركة من رأسه وطلب من في البيت بإعداد ما طلباه من شاي بالمواصفات المطلوبة "[1].

وأما القسم الرابع الذي عنونه القاص بـ " المشهد الثاني " فهو مختصر جدا يصف لنا فيه التماطل الكبير الذي قام به هذان العاملان والوقت الذي ضيعاه في المرحاض وتأدية صلاة الظهر وبعدها اتجها إلى الحجرة الدراسية تقدما من النافذة المستهدفة ألقيا عليها نظرة شاملة نزعاها من مكانها وحملاها إلى خارج الحجرة لتجري عملية تخليص من القطع المكسورة المتبقاة.

ويأتي القسم الخامس الذي عنونه القاص بـ " المشهد الثالث " وهنا بدأ القاص القصة بالزمن وهذا في قوله " الساعة الحائطية المتصدرة ساحة المؤسسة دقت الرابعة مساءً لحظتها ارتفع أذان العصر يبعث السكينة في النفوس..."[2]. وهنا وضع العاملان النافذة وتوجها نحو المرحاض جددا الوضوء وتقدما نحو المدير ليخبرهما عن مكان أقرب مسجد لأداء صلاة العصر، وجرى حوار بين المدير والعاملين حول مكان المسجد الذي كان بعيدا.

[1] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص281، 282

[2] –المصدر نفسه، ص 283

أما الجزء ما قبل الأخير والذي عنونه القاص بـ " ما قبل النهاية " فقد بدأه بالزمن أيضا وهذا في قوله " حينما كانت الساعة الحائطية تدق معلنة للطلاب والمدرسين أنها الخامسة عاد العاملان واتجها صوب الحجرة.." [1]، ففي هذا الجزء جمع القاص بين الدهشة والخجل، بحيث تتمثل الدهشة في قوله " ليتفاجآ بالنافذة ثابتة في مكانها بجدار الحجرة " أما الخجل فتمثل في قوله " وبدا أنهما فهما الرسالة فسرعان ما أخذا الصندوق مغادرين المكان قاطعين المسافة الفاصلة بين الحجرة والباب الخارجي مطأطأي الرأسين ترشقهما نظرات حارقة "[2].

ويبقى الجزء الأخير من القصة الذي يحمل عنوان " نهاية " من خلال حوار دار بين المدير وبعض الحاضرين إذ يقول المدير: ما أكثر لصوص هذا الوطن المسكين، فيرد أكبر الحاضرين : الغريب أن الكثير من هؤلاء اللصوص يتسترون وراء مبادئ وثوابت هذا الوطن ويتمظهرون بنقاء الدين[3].

لقد قسم القاص هذه القصة إلى أجزاء وأعطى لكل جزء عنوانا محددا بنى عليه هذه القصة التي مزجت بين الحوار والوصف والدهشة والخجل والصراع...الخ. وعلى الرغم من هذه العنونة فإن أجزاءها مرتبطة بعضها ببعض بحيث لا يحس القاريء أن ثمة فواصل بين أقسامها.

أما في المجموعة القصصية الرابعة "الدفء المفقود" فقد وقفنا عند قصة "شيء لا يقاوم " التي تبدأ بحلول يوم مشرق وجميل وهنا يصف لنا القاص روعة هذا اليوم فيقول : " كان يوما مشرقا روعة في الإشراق فالسماء رائقة زرقاء، وأشعة الشمس التي أطلت من

[1] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 284

[2] –المصدر السابق، ص 284

[3] – المصدر نفسه، ص 284

خدرها خجلى بدأت تمتد ذهبية، تدغدغ صفحة البحر الوديع في تلك الصبيحة..."[1]، ومن ثم يجري القاص حوارا داخليا بين البطل ونفسه وهذا في قوله :" وأنت تقترب من المحطة الرئيسية للحافلات، شعرت صبيحتها بحب غامر نحو الجميع وأنت فوق جسر المشاة، قبل أن تنزل إلى المحطة، نظرت يمينا إلى أسفل الجسر..."[2]. ونرى هنا أن القاص يستعمل ضمير الحاضر "أنت " للتأكيد على حضور البطل، وما أكثر حوار البطل مع نفسه، وهذا في قوله أيضا: "توقفت في تلك الأثناء اعترتك قشعريرة ما دريت كنهها ولا عرفت مأتاها... تراءى لك ذلك البناء الشامخ يمتد ويمتد، أيقظك من حلمك منبه قطار للمسافرين.. كان تحت الجسر، واصلت النزول، توجهت صوب رصيف الحافلة، اتسع صدرك للجميع حتى لبائع الجرائد الذي طلبت منه جريدة الشعب فأمدك بصحيفة المجاهد اليومية"[3].

وهنا تبدأ مغامرة البطل ابتداء من ركوبه الحافلة وهذا في قول القاص : " جلست في المقعد رقم ثلاثة وراء السائق، ولحظة أن صعدت الحافلة لقيت المقعد فارغا كأنه كان في انتظارك، التذكرة كلفتك الحرمان من النوم ومغادرة الفراش حوالي الرابعة صباحا لتتحصل عليها في الساعة الخامسة، ابتلعت الحافلة الجميع... المقاعد كلها مشغولة ماعدا المقعد الرابع بجانبك لا شك أنه لشبيه لك، لما شرع أحد المراقبين في مراقبة التذاكر ومقارنة أرقامها بورقة في يده، شرع شاب في التقدم، انسدل شعر أملس طويل على قفاه وأحاط معصمه الغض بسوار أبيض نقش عليه حرفان باللغة اللاتينية كان يرتدي صدارا ذا لون أصفر صارخ كتب على الصدر منه بخط لاتيني من الحجم الكبير " لاكوست" [4]. نرى هنا أن القاص قد قدم لنا وصفا دقيقا لهذا الشاب الذي اقترب من المقعد الثالث أين

[1] – المصدر السابق، ص 253

[2] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 253

[3] – المصدر نفسه، ص 253

[4] –المصدر نفسه، ص 354

يجلس البطل وهنا جرى حوار بين هذا الشاب وبين السائق وبين بطلنا أيضا ويقول هذا الحوار، قبل أن يخطو الخطوة الأخيرة، تفطن السائق إليه:

-لا تجلس يا ولدي من فضلك، إن هذا المقعد محجوز لغيرك

-من هذا الغير بربك؟

-لمعطوب من معطوبي ثورة التحرير

-أي ثورة تحرير تعني يا هذا ؟

-ثورة أول نوفمبر المباركة

-إنك تخرف يا سائق تلك ثورة الماضي ومن قاموا بها أصبحوا شيوخا أدوا دورهم وعاشوا حياتهم ليذهب الماضي بأهله إلى الجحيم

وهنا لم يتمالك البطل نفسه ليقول:

- الحاضر بالماضي والمستقبل بالحاضر يا ولدي

- يكفينا وعظا يا ناس

- التاريخ سلسلة وكل جيل يضيف حلقة لهذه السلسلة [1]

ويصف لنا القاص شعور البطل أثناء حديثه مع هذا الشاب المغرور والوقح الذي لا يبالي بشيء وهذا في قوله: " شعرت بضيق وكنت تنتظر مؤازرة بعض الركاب ففوجئت بالصمت المطبق حتى السائق آثر الصمت "وهنا تمتم البطل لما كان الشاب يخطو

[1] -الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 355

منتصرا نحو المقعد " أبناؤنا مزعزعو الهوية.. أبناؤنا اقتلعتهم الأعاصير الهوجاء من منبتهم فألقت بهم شرقا وغربا.."[1].

لقد استعمل القاص الوصف والحوار الداخلي والخارجي إلى جانب السرد ليكشف عن الدفء المفقود بين جيل الثورة وجيل الاستقلال. لقد بدأ القصة بالوصف ليوم جرت فيه الأحداث في محطة الحافلة وعلى متنها ثم انتقل إلى الحوار بين البطل وبين نفسه في محطة الحافلة ثم السرد والحوار وتنتهي القصة بالإشراق والجمال كما بدأت به.

وفي المجموعة الخامسة " ظلال بلا أجساد " آثرنا الوقوف فيها عند قصة " عناق أبدي " التي بدأها القاص بوصف صباح يوم مشرق الوجه اخترقت أشعته زجاج النافذة الصغيرة متسربة إلى فراش البطل مسعود الفلاح. " ثم يصف لنا البطل مسعود الذي ورث حرفة الفلاحة أبا عن جد، حيث نشأ وترعرع ومارس الفلاحة إلى جانب أبيه. فالبطل لم يختر هذه المهنة ولم يجبر عليها وانما ورثها أبا عن جد، ومن الطبيعي أن يكمل ما بدأ به أجداده، فالبطل مسعود امتهن خدمة الأرض وأحبها منذ الصغر. وقد لاحظ أفراد العائلة والأقارب يعملون في الأرض. وقد كانت هذه العائلة تحافظ على نشاطها اليومي، لا تهدأ منذ طلوع الشمس إلى مغيبها كل يوم ماعدا الجمعة. وكان معظم الزراعات هو انتاج التبغ الذي كانت السلطات الاستعمارية تشجع على إنتاجه وتغري الفلاحين بالقروض البسيطة المستردة بعد البيع أضعافا مضاعفة، وكان بعض الفلاحين ينتج شيئا من الخضرة القليلة التي تجود بها التربة الفقيرة. ولقد كانت الدار التي ورثها مسعود عن أبيه صغيرة لا تكفي عائلة مكونة من تسعة أفراد.

وتحت ضغط المطالب الحياتية اليومية لهذا العدد المتنامي وجد مسعود نفسه عاجزا عن الاستجابة لها برمتها. ومع مرور الأيام أصبح مسعود يعرض إنتاجه الفلاحي

[1] – المصدر نفسه، ص 355

الوفير في السوق اليومية وبتوالي الأشهر اشتهر بكثرة الإنتاج وتحسنت الحالة الاقتصادية والمعيشية للعائلة وتنفتح العيون ويزداد الطلب وتحلو له الحرفة فيزداد رضا عن نفسه، لتتجند العائلة أكثر حتى المتمدرسين ما إن يغادروا مدارسهم حتى يلتحقوا به فورا وينكبوا على العمل، لتكتمل فرحته وفرحة العائلة لما تسلم عقد الملكية في حفل رسمي لقطعة أرضية من مجموعة قطع برمجت للاستصلاح وقرضا لشراء شاحنة صغيرة، وهنا وجد حوار صغير بين البطل مسعود ووالدته، وهذا عند دخوله ضاحكا وهو يضع بين يديها عقد الملكية وصك القرض يلثم يدها وصوته متهدجْ:

-بعيني هاتين شاهدت اليوم شبابا متعلما حصل على أعلى الشهادات آثر الفلاحة عن غيرها وتسلموا عقود الملكية مثلي بفضلك يا أعز الناس وبفضل والدي رحمه الله ضمنت لنفسي ولهذه العائلة المستقبل النير والمضمون.

-لم تخطىء يا ولدي في حياتك... دوما أنت في الطريق السوي[1].

وفي أحد الاجتماعات بمقر المندوبية الفلاحية ضم كل فلاحي المنطقة، كان مسعود يومها جالسا بالصف الأمامي برصد كل التحركات واللقاءات الضيقة والتنصت على الكثير مما قيل، بعد الاجتماع مباشرة انفرد به الحاج مبروك ممثل الفلاحين الخواص في المنطقة والمشهور بشساعة أراضيه وعقاراته وبوفرة منتوجات أرضه بمسعود ودار بينهما الحوار الآتي:

ما رأيك يا ابني مسعود فيما سمعته في هذا الاجتماع، والوعود الكثيرة والمغرية للفلاحين أمثالك؟

[1] -الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 450

وعود يبدو لي أنها صادقة يا حاج، المصداقية نستمدها من إيمان الجميع بأهمية الأرض وخدمتها الوعود يا ولدي ظاهر صادق غير أن الخفايا علمها عند الله وعند من أطلقوها..."[1].

وفي هذه الليلة لم يهدأ بال مسعود أبدا ولا غمض له جفن، ومع اشراقة اليوم الجديد كان مسعود عند ابن عمه جلول الموظف بالبنك معيدا عليه ما دار بينه وبين الحاج ومن خلال الحديث الذي دار بينهما أكد له جلول أن "النية سليمة فيما وعدتم به، القرض لصالحكم لا تتردد ". وفي صباح اليوم الثاني حينما هم مسعود بالخروج داهمته والدته بالسؤال:

"–ألا تزال يا ولدي مصرا على رفض القرض؟

–لا والله يا أمي سأكون من أوائل المستفيدين، عرفت حقيقة الكلاب التي تأكل من القصعة ولا تشبع، ترفض أن تتخلى ولو عن الفتات لغيرها الغريب أنها لا تعترف بالوفاء والعرفان بالجميل "[2].

تعتبر هذه القصة من القصص التي تلخص لنا معنى الإرادة والعزيمة، فمسعود فلاح مثابر ومكافح نقل اسرته المتكونة من تسع أفراد من حالة فقر إلى حالة جيدة، واستطاع أن يوفر لعائلته كل المتطلبات، بحيث طلب من البنك قرضا لشراء شاحنة نفعية، لكي يزداد دخل العائلة أكثر وأكثر، ولقد استخدم القاص في هذه القصة الوصف والزمن والحوارات الداخلية والخارجية، كما ركز على حب مسعود لأسرته ووالدته وتعاونهم جميعا على الفلاحة وهذا ما زاد من دخل الأسرة وهو شيء مفقود في أيامنا هذه، فالكل يخرج من الريف إلى المدينة تفاديا للأمور الفلاحية وصعوباتها ومشاكلها.

[1] – المصدر السابق، ص 451

[2] – المصدر نفسه، ص،452

ويمكن أن نؤكد في هذا الفصل جملة من الخصائص التي اعتمدتها الحبكة في نسج قصص بشير خلف والتي يذكرها أحمد مكاوي في مقالة بعنوان "عبق من الأعمال غير الكاملة لبشير خلف " وهي:

- النهاية المفتوحة التي يعتمدها في كثير من قصصه وهذا يفتح المجال للقاريء لكي يشارك في بناء القصة

- الحوار باللغة الفصحى في قصصه وهي ميزة عنده إذ لم يستعمل الدارجة

- حضور موضوعة الثورة التحريرية بشكل بارز من خلال الشخصيات أو من خلال المشاهد

- القضايا الاجتماعية المتنوعة والمتعددة في قصصه والتي يعانيها الانسان الجزائري

- ضمير القص وهو متعدد عند بشير خلف ومتنوع[1].

ونضيف إلى ما ذكره أحمد مكاوي آليات تميزت بها الحبكة القصصية " لبشير خلف" تتمثل في:

-استعماله للاسترجاع بكثرة

- استعماله للمجمل فهو يختزل الأحداث ويركز على أهمها في قصصه وهذه ميزة القصة القصيرة

- استعماله للوصف والحوار في معظم قصصه القصيرة فهو يصف الشخصية أحيانا ويصف المشاهد

- اللغة عنده عادية تصلح للسرد فهو لا يحاول الميل إلى المجاز والشعرية

[1]- Massareb.com عبق الأعمال غير الكاملة: للأستاذ بشير خلف : أحمد مكاوي بتاريخ 4 ديسمبر 2015.

الفصل الثَّالث

أشكالُ القصّ ووظائفُه

إن منطق السرد يقتضي منا أن نعرف السرد لغة واصطلاحا، وإذا كان اللغويون يتفقون في مادة (سرد) فإن النقاد يختلفون باختلاف منطلقاتهم المعرفية وإجراءاتهم النقدية.

السرد لغة:

يقول 'ابن منظور' في مادة (س ر د): "السرد في اللغة تقدمة شيء إلى شيء تأتي به منسقا بعضه في إثر بعض متتابعا. سرد الحديث و نحو يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له ...والسرد : المتتابع .وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه .ومنه الحديث : كان يسرد الصوم سردا ...والسرد : الخرز في الأديم بعضها في بعض " [1] .فالسرد يعني الانتظام والتتابع وإجادة السياق . ويعرف جبور عبد النور الفعل (سرد) فيقول: سرد: الحديث والقراءة، تابعهما وأجاد سياقهما "[2]. وكون " السرد صياغة وانتظاما وموازنة تتفاوت درجاتها ومستوياتها هادفة إلى تحقيق وظيفة، سواء كانت هذه الوظيفة متعلقة بنتاج حرفة يدوية أو كانت متعلقة بتحقيق غاية لغوية إفهامية"[3].

-السّرد اصطلاحا:

لقد اختلف النقاد حول مفهوم السرد باختلاف المداخل النظرية والإجراءات النقدية، ولكنهم يتفقون بصورة عامة في أن السرد هو طريقة تقديم الحكاية أو القصة أو الخرافة من خلال أدوات فنية خاصة. " ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي "[4]. إن السرد هو

[1] -لسان العرب: ابن منظور، تح: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي -دار المعارف بالقاهرة، مج 2 ص 1987

[2] -المعجم الأدبي: جبور عبد النور -دار العلم للملايين، بيروت ط2 -1984، ص 139.

[3] -تجليات السرد في الشعر العربي الحديث: شوكت المصري -الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2015، ص 12

[4] -بنية النص السردي: حميد لحمداني -المركز الثقافي العربي، ط1 -1992، ص 45.

طريقة بناء للحدث والشخصية والزمان والمكان من خلال رؤية سردية للوصول إلى الغاية التي يرمي إليها السارد. وذلك من خلال تقنيات للقص وأساليب مختلفة من زمن وصيغة وصوت[1]. إن السرد من هنا طريقة في التفكير والتعبير معا "إن السرد هو حركة باتجاه نقطة... منها فقط يكون للسـرد جاذبيته إلى درجة أنـــه لا يمكن له أن يبــدأ قبل أن يكون قد بلغهــا، ولكن من ناحيــة أخرى السرد وحركته اللامتوقعة هما وحدهما اللذان يوفران الفضاء حيث تستحيل النقطة إلى نقطة حقيقية وقوية وجذابة"[2].

ويعرف 'حميد لحميداني' السّرد بأنه: "هو الكيفية التي تروى بها القصة .وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها " [3]. ويميز جيرار جينات بين الحكاية "(وهي تتابع زمني وسببي للأحداث المروية) وبين السرد (وهو نظام نصي تظهر من خلاله الأحداث)"[4]. ويركز 'تودوروف' في تحديده للسرد على الطريقة لا على الأحداث فيقول: " إن المهم عند مستوى السرد ليس ما يروى من أحداث بل المهم هو طريقة الراوي في اطلاعنا عليها وإن كانت جميع القصص تتشابه في رواية القصة الحقيقية فإنها تختلف بل تصبح كل وجهة فريدة من نوعها على مستوى السرد. إن طريقة نقل القصة وهنا ندخل في حسابنا مسائل لتعيين التأليف (الأسلوب)، وهكذا تصبح القصة نتاجا أدبيا يبلغ حد الأصالة والوجدانية"[5]. وهنا نجد الناقد 'تودوروف' يربط السرد بالأسلوب فهو الذي يحدد الطريقة في استعمال اللغة وترتيب الأحداث وتنظيم عناصر القص.

---

[1] -W. G.Boothe .Distance et point de vue .in (Poetique du recit) .Edition du seuil 1997.p83

[2] –السرد، جون ميشيل آدم، ترجمة أحمد الوردني، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، ص 21

[3] –بنية النص السردي : حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2000 ، ص 45

[4] –السرد : ميشال ادم ، ترجمة وتقديم أحمد الودرني ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ط1 ، 2015 ، ص 61

[5] –التاريخ والنوع ،القصة ، الرواية ، المؤلف :رالف كوهين ، ترجمة :خيري دومة ، القاهرة، دار شرقيات 1997 ، ص 26

ويتحدث تودوروف عن وجود صيغتين اثنتين أو شكلين تعبيرين للخطاب السردي هما: الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر. وقد أراد بالأسلوب غير المباشر كلام السارد الذي يتوسط القصة وأراد بالأسلوب المباشر كلام الشخصية. فالسارد يترك الشخصية تعبر عن أفكارها ومواقفها ومشاعرها وعلاقاتها بغيرها من الشخصيات. وقد فرق تودوروف بين الصيغتين المذكورتين أي بين مقول السارد ومقول الشخصية من خلال تفريقه بين الفعل "قال " والفعل "عرض". فهناك سارد يقول لنا القصة وهناك سارد يعرضها لنا[1].

-أشكال السّرد:

تختلف أشكال السرد باختلاف الأنواع الأدبية فهناك القصة القصيرة والرواية والمقامة والملحمة وغيرها. على أن هناك من يربط الشكل بطريقة السرد أو الحكي إذ يذهب عبد المالك مرتاض أن (كليلة ودمنة) تبدأ ب "زعموا " والمقامة تبدأ ب" حدثنا "و "حدث" و"حدثني " وتبدأ (ألف ليلة وليلة) بـ "بلغني"، أما السيرة الهلالية فتبدأ ب " قال الراوي "[2].

ولكن ما يهمنا في بحثنا هو أشكال السرد في القصة القصيرة، وقد وجدنا أن هناك من قسم أشكال السرد بحسب العنصر الذي تركز عليه القصة، فهناك: قصة الحدث وقصة الشخصية وقصة المشاهد وقصة الموقف ...كما فعل ثائر العذاري[3].

على أن هناك من يقسم أشكال السرد بحسب طريقة تقديم الشخصية أو الزاوية التي يتم تقديمها من خلالها:

[1] Tzvetan Todorov : les categories du récit littéraire. Op. cit. 1966. P : 150.

[2] -في نظرية الرواية: عبد المالك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر/كانون الأول، 1998 ص 163 – 172

[3] --نظرية القصة القصيرة: ثائر العذاري، كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1 ، 2020 ص 23 -26

"–أن تقدم الشخصية ذاتها

–أن تقدم الشخصية سواؤها من الشخصيات الأخرى

– أن يقدم الشخصية سارد آخر

–أن تقدم الشخصية نفسها بنفسها، والسارد، والشخصيات الأخرى معا "[1].

وهناك من يقسم أشكال السرد باختلاف الضمائر التي يستعملها الراوي، فطريقة السرد من خلال ضمير المتكلم غير طريقة السرد بضمير المخاطب أو الغائب.

1–السرد بضمير المتكلم:

يذهب 'عبد المالك مرتاض' إلى أن ضمير المتكلم ربما يأتي في المرتبة الثانية بعد ضمير الغائب من حيث الاستعمال، وهو ضمير يتميز بالقدرة على إذابة الفروق بين السارد والشخصية

إذ كثيرا ما يتحول السارد نفسه إلى شخصية. ويورد مرتاض جملة من جماليات هذا الضمير هي:

أ/ يجعل الحكاية المسرودة مندمجة في روح المؤلف فيذوب ذلك الحاجز الأمني الذي يفصل ما بين زمن السرد وزمن السارد

ب/ يجعل ضمير المتكلم المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر، متوهما أن المؤلف فعلا هو احدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية.

[1] –المرجع نفسه، ص 176.

ج/ يحيل ضمير المتكلم على الذات بينما ضمير الغائب يحيل على الموضوع فـ "الأنا" مرجعيته داخلية على حين أن "الهو" مرجعيته خارجية، فالأول يسرد ذاته والثاني يحكي عن غيره.

د/ إن ضمير الغائب لا يمتلك سلطان التحكم في مجاهل النفس، على حين أن ضمير المتكلم يستطيع التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها ويكشف عن نواياها.

هـ/ إن الأنا أو ضمير المتكلم يذيب النص السردي في الناص، فإذا القارىء ينسى المؤلف الذي يستحيل إلى شخصية من شخصياته السردية[1].

ونجد في كتاب (الراوي) "أن ضمير المتكلم يمنح الكاتب نبرة أكثر اقناعا مما يمنحه ضمير الغائب، فالمؤلف يضحي بالشخصية الأساسية للقصة بمقتضى القدرة السحرية لضمير " أنا " وذلك لأننا لا نستطيع أن نكتب " أنا " دون أن نزج على الفور بجزء كبير من ذواتنا مهما يكن. وعيب هذه الطريقة هو أن الشخصية التي تقول " أنا " لا يمكنها أن تكون في كل مكان في الآن نفسه، وهو ما يقلص الحركة ويحدها، ذلك أن المشاكلة لا يضيرها أن يصف المؤلف مشاهد لم يكن فيها حاضرا "[2].

وعندما نعود إلى قصص بشير خلف سنجد نماذج قصصية كثيرة يستعمل فيها ضمير المتكلم، علما أنه قد يزاوج في بعض القصص بين ضميرين أو ثلاثة ولكن يطغى دائما ضمير على آخر. وانطلاقا من هذه الهيمنة لضمير المتكلم نأخذ قصة " صداقة سفر " من المجموعة الثانية " القرص الأحمر" يستعمل السارد في هذه القصة ضمير المتكلم " أنا " لأنه جزء من الحدث الذي يرويه، فهو شخصية مشاركة في الحدث، ومن ثم فهو يقص علينا قصة يعد أحد أبطالها. لقد كان مسافرا في قطار: " دخلت مقصورة

[1] –في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد): عبد المالك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، 1998، ص 174،175

[2] –الراوي (مدخل إلى النظرية السردية) : تر: مجموعة من الأساتذة، إشراف محمد القاضي ص 421، 422

القطار الليلي في المحطة المركزية. كانت خالية. لم يسبقني أحد إليها..، ثم دخل شاب وسيم رفقة زوجته الحسناء.."، ويشرع السارد في وصف حركة القطار وحركة الركاب فيقول:

"تحرك القطار متباطئا من المحطة..ثم زاد في سرعته..ما وفد علينا ركاب آخرون..العتمة تلف كل شيء..الصمت يخيم على القطار...إلا صوت هدير المحركات وأنين القضبان..وتمايل العربات...فجأة فتح الباب بعنف... هجم خمسة شبان..الخناجر تلمع في أيديهم..تقدم الأول من الزوجة..أخذت أنامله تبحث عن القطع الذهبية..اقترب الثاني من الزوج الذي أخذت نار الغضب تأكله.. الثالث أصابعه تغزو جيوب الزوج المسكين المقهور.. الرابع في الممر مراقب.. أوشك الخامس أن يضع الخنجر على صدري تخويفا لي.. يده الأخرى تتحرك لبداية غزو جيوبي... تمالكت أعصابي في البداية.. الزوج المسكين جمد في مكانه.. صعقته المفاجأة.. تخدرت أطرافه.. أخذ أحدهم يتغزل بالزوجة المنهارة..يعبث بشعرها الفاحم .. يقتطع السلسلة الذهبية من رقبتها.. تصنعت الهدوء.. أوحيت للخامس بالرضا لما سيقوم به.. بخفة وقفت... بكل قوتي أركل الأول... أفاجيء الخامس بضربة رأسية.. خر الأول صريعا يتلوى..انبثق الدم غزيرا من وجه الثاني..لاذ الباقون بالفرار..."[1]. وتنتهي القصة بعناق زوج المرأة للبطل وتنشأ بينهما صداقة متينة.

لقد خلقت هذه المحنة في القطار صداقة بين الزوج والبطل، فلولا شجاعة البطل وتحليه بالقوة ودفاعه عن الحق لما نجا من هذه الكارثة ولأصبح في عداد الموتى، ولما أنقذ الرجل وزوجته اللذين كانا معه في المركبة. فالبطل هنا سارد يستعمل ضمير المتكلم فيسرد لنا ما وقع له في القطار. وكان ضمير المتكلم أنسب في هذه الحال من أي ضمير آخر، فجاء السرد مباشرا يتتبع حركة القطار وحركة السارقين ويظهر هذا من كثرة

[1] – الأعمال غير الكاملة، بشير خلف، ص 256

الأفعال المستعملة وهي أفعال في أغلبها ماضية لأن السارد يقص حدثا مضى وانتهى. " تحرك، زاد، هجم، تقدم، اقترب، جمد، صعقت، تخدرت، تصنعت، وقفت، خر، انبثق.."، ويظهر أن السارد البطل منفعل مع الحدث وفاعل فيه باعتباره مشاركا فيه، فقد وقع تحت أيدي السارقين " صدري، جيوبي، أعصابي، تصنعت، أوحيت، وقفت، قوتي، أركل، أفاجيء.."، ويلاحظ المتلقي أن زمن السرد هو زمن السارد الذي هو البطل، وأن القصة تروي لنا يومية من يومياته.

وهذه قصة أخرى بعنوان " القدر الساخر " من مجموعته الأولى " أخاديد على شريط الزمن" يستعمل فيها السارد ضمير المتكلم " أنا " لأنه أيضا جزء من الحدث، فهو بطل مشارك يبدأ القصة بحديثه عن نفسه وكيف عاد إلى منزله من عمله، ثم كيف خرج إلى المقهى وكيف رأى أحد أصدقائه القدامى الذي انقلبت حاله وفقد وعيه. وقد حاول هذا السارد أن يربط هذا الحديث مع هذا الصديق ليعيده إلى نفسه لعله يتذكره فدعاه إلى أن يشرب شيئا ساخنا، وبعد أن صب في جوفه ما يحويه الكأس في جرعة واحدة نظر إليه متفرسا وقال له: " ألست إبراهيم مدرس اللغة العربية في مدرسة النجاح " فأجابه السارد أنه هو. وقد حاول السارد أن يعرف حقيقة صديقه وكيف فقد ذاكرته ووعيه فاستدعاه إلى بيته وطلب منه أن يروي له ما حدث فعلا، وقد أجابه إلى ذلك فقال: " مات أبي منذ سنوات بعيدة فترك ذل اليتم ودموع الأسى والحرمان وضاعف حسرتي وعذابي العائلة الفقيرة التي تركها إخوة أربعة يصغرونني سنا وأم مصابة بمرض القلب يغير عليها بين الحين والآخر فيدعها طريحة الفراش لأيام طويلة.. يزيد هذا من عذابي وأنا أكبرهم فتراني مضطرا إلى العمل ساعات مع أحد الخضارين اثر خروجي من المدرسة.. أحمل حصيلة ما يجود به علي من خضروات عافها الزبائن.. أتيح لي أن أنجح في إحدى المسابقات.. التحقت بعدها بدار المعلمين وتخرجت بعد دراسة امتدت إلى أربع سنوات

لأعين مدرسا في مدرسة النجاح كما تعلم..كان مرتبي متوسطا يجب أن أصرفه في احتياجات العائلة..

عشت في الضيق وأنا شاب كما عشت وأنا طفل، وأدركت أني برغم الوظيفة التي أحمل اسمها.. لن أتمتع بالحياة في ظلها كما كنت أمني نفسي وأنا تلميذ، كان علي أن أقتر في كل شيء.. وألا أقرب أصدقائي هربا من الدفع. عشت بعيدا عن نزوات الشباب، كابتا في صدري أهواءه ومطامعه.. الكبت والخوف من المستقبل وضيق اليد أثرت في نفسي وألهبتني، فازداد حنقي على نصيبي من الحياة وتضاعف سخطي على المجتمع.. ورغم ذلك كنت أمارس مهنتي بأمانة وإخلاص... "[1].

لقد طغى ضمير المتكلم بكثرة في هذه القصة، فمرة يتكلم السارد ومرة يتكلم صديقه القديم. ولاشك أن البوح والاعتراف يناسبه ضمير المتكلم، وقد أخرج الصديق ما كان يعانيه من حاجة وفقر، فهو أكبر إخوته وعليه أن يعيلهم، وقد أدت به الحاجة إلى أن يعمل ساعات إضافية لطالبة كانت مرتبطة بخطيب لها. على أن هذه الطالبة التي كانت تعاني من مشاكل مع خطيبها تتهم الأستاذ باغتصابها ويحكم عليه بالسجن، وتحت وطأة هذه الضغوط يفقد وعيه ويسير في الشارع مكلما نفسه. وبعد أن يبوح للسارد بكل أوجاعه يسترجع ذاكرته ويعود إلى نفسه. ويمكن أن نلاحظ ضمير المتكلم من خلال الضمائر المتصلة " حسرتي، عذابي، تراني، خروجي أحمل، أنجح، التحقت، تخرجت، مرتبي، عشت، أدركت، كنت، أصدقائي، صدري، نفسي، حنقي، نصيبي، سخطي..." فالسارد هنا يفسح المجال للشخصية لتقول ما تحسه وتشعر به، لتبوح بما يثقلها حتى تتحرر من الضغط الذي أخرجها عن طورها. فقد تحولت الشخصية إلى سارد وأصبح بين السارد الأول والثاني مسافة.

[1] – الأعمال غير الكاملة، بشير خلف، ص 125،126،127

2/ السرد بضمير الغائب:

يرى 'عبد المالك مرتاض' أن ضمير الغائب هو سيد الضمائر السردية وأكثرها تداولا وأيسرها استقبالا لدى المتلقين وأدناها إلى الفهم لدى القراء، ويعيد هذا إلى جملة من الأسباب أهمها:

أ/ أنه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا.

ب/ يجنب ضمير الغائب الكاتب من السقوط في فخ " الأنا " الذي قد يجر إلى سوء فهم العمل السردي لكونه ألصق بالسيرة الذاتية منه بالرواية الخالصة.

ج/ يفصل ضمير الغائب زمن الحكاية عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة على الأقل وذلك أن "الهو " في اللغة العربية يرتبط بالفعل السردي العربي " كان " الذي يحيل على زمن سابق على زمن الكتابة.

د/ إن ضمير الغائب في السرد " يحمي " السارد من " الكذب " بجعله مجرد حاك يحكي، لا مؤلف يؤلف أو مبدع يبدع، فهو مجرد وسيط أدبي ينقل للقارىء ما سمعه أو علمه من غيره.

هـ/ إن استعمال ضمير الغائب يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصياته وأحداث عمله السردي كل شيء وذلك على أساس أنه قد تلقى هذا السرد قبل كتابته.

و/ يفصل ضمير الغائب النص السردي عن ناصه ويجعل المتلقي واقعا تحت اللعبة الفنية من لغة وشخصيات فيعتقد أن الناص مجرد وسيط بينه وبين الأحدوثة المحكية "[1].

[1] – في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد: عبد المالك مرتاض، ص 177،178،179

ويذهب أصحاب كتاب (الراوي مدخل إلى النظرية السردية) إلى "أن الروايات في العادة تكتب بضمير الغائب أو بضمير المتكلم، ونحن نعرف جيدا أن اختيار أحد هذين الشكلين لا يخلو البتة من مقاصد، وليس الأمر نفسه تماما هو الذي يمكن أن يروي لنا في هذه الحال أو في تلك، وخاصة أن وضعنا كقراء يتغير بالنسبة إلى ما يقال لنا. وشكل السرد الأكثر بساطة وأصالة هو السرد بضمير الغائب وكلما استخدم المؤلف شكلا آخر كان ذلك على نحو ما " صيغة " يدعونا إلى أن نصدقها حرفيا، بل إلى أن نطابق بينها وبين تلك التي تظل على الدوام ضمنية"[1].

ونختار في هذا الإطار قصة لبشير خلف بعنوان "موت الشحاذ" من المجموعة الرابعة "الدفء المفقود ". وهي قصة تتكون من خمسة مقاطع، بحيث يروي لنا كل مقطع جزءا من حياة الشحاذ. والسارد هنا يلتزم نوعا من الحياة وهو يصور لنا هذه الشخصية وما تقوم به من أفعال، وما تتحرك فيه من أمكنة. على أن خطابه لا يخلو أحيانا من الذاتية من خلال أساليب إنشائية كالاستفهام والتعجب والتمني والتكرار.

يبدأ المقطع الأول بنعي الشحاذ إذ يستيقظ محمود على صراخ وهرج في الشارع وعندما يخرج يعلمه الناس بخبر موت الشحاذ الذي يسكن في نفس الحي مع العم لعروسي أي الشحاذ، " ذلك الصباح استيقظ محمود مبغوتا على صراخ وهرج في الشارع، فهرول نصف مستيقظ يرتدي قميصه الطويل الأبيض، أشعث الشعر حتى عتبة بابه، فأعلموه أن العروسي الشحاذ قد فارق الحياة"[2]، ويتناول هذا المقطع أقوال الناس في شخصية الشحاذ.

ويأتي بعد ذلك المقطع الثاني الذي تناول فيه السارد حياة الشحاذ من خلال ضمير الغائب. " أثار العروسي اهتمام الفضوليين من سنوات مضت ولا يزال حوالي

[1]– الراوي (مدخل إلى النظرية السردية): تر: مجموعة من الأساتذة، إشراف محمد القاضي ص 417

[2] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 359،358

عقدين من الزمن يشتغل شحاذا محترفا، يتوجه كل يوم فجرا صوب عاصمة الولاية متوغلا في السوق الذي لا تهدأ الحركة به الا عند الظهر، فيعود العروسي إلى مسقط رأسه أين يقطن، يتوغل من جديد في سوق بلدته الذي ينتظم عصرا..."[1].

هنا القاص يصور لنا حياة العروسي وكيف كان يجني ماله عن طريق التسول وكيف كان ينتقل من سوق بلدته الذي ينتظم عصرا بحيث يتراءى للناس في هيئة تستثير الشفقة. وكم مرة أنفق عليه البعض فابتاعوا له ألبسة لائقة تظهره في هيئة محترمة لكنه سرعان ما ينزع ذلك اللباس ويعمل على بيعه في السوق.

أما المقطع الثالث فيتناول تعجب الناس من وجود لعروسي في مصلحة البريد وهذا عندما قررت الدولة إلغاء الورقة النقدية ذات الخمسمائة دينار خلال تاريخ ما من الأعوام السابقة،" في ذلك التاريخ فوجئ أعوان مصلحة البريد بالبلدة بالعدد الكثير من المواطنين متجاورين، وفوجئوا أكثر ببعضهم وهم متجاورون في الطابور الطويل حيث انكشفوا لبعضهم في تلك الأيام القليلة. والكل اكتشف أيامئذ وجوها ما كانت تخطر على البال أن تقف في مثل هذه الطوابير، قال أحد هؤلاء الواقفين للعروسي الذي أخفى تحت قشابيته المتسخة كيسا:

-حتى أنت تزاحم غيرك هنا، أما كفاك السوق؟

-وما العجب في هذا، ألست مواطنا كغيري"[2].

ويأتي المقطع الرابع الذي يتم فيه كشف ثروة الشحاذ والتي فاجأ بها الواقفين وذلك من خلال استعمال السارد ضمير الغائب. "بعد لأي وقف لعروسي أمام العون المكلف فاجأ الواقفين بالقرب منه بحزم كثيفة من الأوراق المالية يطلق أسرها من الكيس ويضعها

[1] – المصدر السابق، ص 360

[2] –المصدر نفسه، ص 361

أمام العون، ما سبقه أحد إلى مثلها من حيث العدد..انبهر الكل بما يشاهد..لاحظ العروسي ذلك على وجوه الحاضرين.."[1].

أما المقطع الخامس والأخير فقد تناول فيه السارد تأكيد خبر موت العروسي الذي كان يتراوح بين التصديق والتكذيب. "في ذلك اليوم تأكد موت العروسي وحمل إلى منزل أقرب أقربائه بالحي، منزل ما وطئت قدما الراحل عتبته، حمل إليه في موكب كبير ذي شأن، حيث أقيم له مأتم ترأسته الصافية في جناح النساء وقضى عدد من الشيوخ شطرا من الليل يتلون القرآن على روحه الطاهرة في جناح آخر"[2].

ويصور لنا السارد في هذا المقطع نفاق الناس، فالجميع كان همه المال، طامعا في المال الذي تركه العروسي ومن سيرث هذا المال، الأقارب يتخطون عتبة المنزل إلى الداخل، والشيخ يحوقل وبين آونة وأخرى يرفع رأسه إلى السماء مرددا:

-غفرانك يا رب... " ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا "[3].

لقد طغى في هذه القصة " ضمير الغائب "، فالراوي يحكي لنا عن البطل لعروسي وكيف كانت حياته مع مهنة التسول التي كانت بالنسبة إليه عملا يحصل منه قوت يومه. فالسارد هنا منفصل عن الشخصية التي يروي حياتها وعلاقتها مع الناس في السوق والحي والبريد.

ويبدو أن السارد هنا يعلم بما يحيط بهذه الشخصية ويريد أن يكشف لنا أن الظاهر كثيرا ما يخدع الناس عن الحقيقة، ولكن الزمن والظروف تكشف هذا التناقض في الحياة فإذا الناس يقفون مبهورين. إن السارد كان يتحرك بحرية كبيرة لأنه يعلم كل شيء عن

[1] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 362

[2] – المصدر السابق، ص 365

[3] –المصدر نفسه، ص 366 ،365

الشخصية، وما يدور في نفسها ويعلم ما يجول في حي لعروسي، لذلك نجده يعلق على تصرفات الشخصية كما يعلق على الشخصيات التي يتعامل معها.

ونتناول نموذجا آخر هو قصة " الرسام " من المجموعة القصصية " الدفء المفقود " إذ نجد السارد في هذه القصة يستعمل ضمير الغائب " هو" وهو يصور لنا شخصية الرسام بشكل يوحي بانحيازه إليه. وهو هنا يظهر عالما بما يجري في نفسية الرسام من مشاعر وما يحيط به وعلاقاته بلوحاته. يقول السارد: " النسمة الباردة التي هبت من الشمال جعلته ينتفض.. شعر بالسماء تدنو منه رويدا رويدا، حتى الأفق أحب شيء لديه.. لا تخلو لوحاته منه.. بحث عنه وراء السحب القائمة الزاحفة.. حدق باحثا عن أي شيء.. عن الأفق يرسمه خلفية للوحة الصماء.. القابعة أمامه لم تتحد ملامحها في ذهنه بعد منذ الأمس"[1].

هذه القصة تحكي عن رسام فنان اشتهر برسمه للوحات غاية في الجمال، ولكن هذا الرسام ليس راضيا عن نفسه، ليس راضيا عن لوحاته الجدارية عبر الشوارع الرئيسية بالمدينة. فهو فنان طموح يتجاوز نفسه باستمرار ليواكب حركة الحياة. لم يكن مدح الناس إياه مغريا له ولم يكن اعجابهم به حاجزا دون محاولات أفضل في حياة الرسم.

"لايزال يذكر يوم ان استدعى من طرف جمعية ثقافية بإحدى المدن الكبرى.. لقي الرعاية والتبجيل.. في الفندق الفخم الذي نزل به.. تكرر وقوفه في شرفة غرفته كل ليلة.. يستعرض محاسن المدينة التي ألقت بها بسخاء كصبية حسناء تنمو باطراد ومظاهر نمو مرحلة المراهقة تدغدغها.. قبل استسلامه لسلطان الكرى يمسك قلم الرصاص المحبب

[1] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 339

لنفسه.. القلم يجسم الحركة في كل الاتجاهات.. من أي اتجاه يمكن التخطيط به مرونة تامة.. يرسم أي شيء.. صبية حسناء تسكنها البراءة تماهت مع الطبيعة الضاحكة..."[1].

لقد كان رساما محترفا ومع ذلك لم يكن همه جمع المال، كان همه الرسم كفن من الفنون الجميلة التي يضع فيها الانسان شعوره وما يحمله في نفسه من أحاسيس. ويظهر ضمير الغائب من زاوية رؤية السارد الذي يكاد يتماهى مع الرسام وكأنه يعيش ما يحس به وما يعانيه من هموم وطموح فني يجعله يبحث عن صورة مثالية يحلم يوما أن يرسمها. إن السارد وهو يتحدث عن الرسام يبدو متعمقا في نفسيته وكأنه يشاركه في إحساسه أو يتبنى وجهة نظره للفن والحياة. ويعد هذا انتصارا للفن نفسه باعتباره وسيلة للسمو بالوعي والذوق.

3 -**السرد بضمير المخاطب:**

أما ضمير المخاطب فهو في نظر عبد المالك مرتاض "ليس جديدا استعماله في تاريخ السرد الإنساني وانما المعاصرون هم الذين حاولوا إعطاءه وضعا جديدا ومكانة متميزة في الكتابة السردية، فاتخذ ما اتخذه من موقع جعله يغتدي شكلا من أشكال السرد الفني الجديد بكل ما في هذا الجديد من طرافة وتفرد "[2].

وقد وجدنا بشير خلف يلجا إلى ضمير المخاطب كثيرا حتى أنه يفوق ضمير المتكلم وكأن المخاطب هنا هو وجه آخر للمتكلم نفسه، فهو حديث مباشر عن السارد أو الكاتب، بل إن السارد عندما يلجأ إلى ضمير المخاطب يكاد يتماهى معه أو يتماهى مع الشخصية. وهو كثيرا ما ينجح في هذا النوع من السرد بضمير المخاطب فيلبس الشخصية ويسألها ويخاطبها ويوحي إليها حتى كأنه يعلم أكثر من الشخصية نفسها.

[1] – ا لمصدر نفسه، ص 342

[2] – في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد): عبد المالك مرتاض، ص 189،190،191

وهذا ما يشير إليه محمد مصايف فيقول: (وتشيع ظاهرة غريبة إلى حد ما في القصة القصيرة الجزائرية، وهي ظاهرة استعمال ضمير الخطاب في القصة من أولها إلى آخرها، مما يعطي الانطباع للقاريء بأنه أمام حديث عادي يقوم به طرف واحد. وهو أسلوب جميل عندما يستعمل باعتدال وحكمة...ولعل لخبرة الكاتب دخلا في هذا التوفيق. وبعض القصاص ومنهم بشير خلف يكثرون من هذ الأسلوب في غير حكمة، بل إن هذ القاص يستخدم هذ الأسلوب باستمرار وكأنه يستخدمه في مكان المونولوج الذي يحتاج اليه الفن القصصي كثيرا. وهذ الأسلوب الخاص لدى بشير خلف هو الذي يضفي على فنه نوعا من البساطة والمباشرة ويحيله إلى ضرب من السيرة الذاتية استبدل فيها ضمير الخطاب بضمير الغيبة)[1].

ونأخذ هنا نموذجا له قصة " أمام المنصة " من المجموعة الأولى " أخاديد على شريط الزمن"، في هذه القصة نجد أن السارد يروي حكايته بضمير المخاطب " أنت "، فهو يخاطب البطل: " ها أنت الآن جالس برفقة إخوانك الفلاحين أمام المنصة الرئاسية تنتظر، تسلم مفتاح المنزل الجديد، فكم تخيلت نفسك تنعم بالحياة بين جدران غرفة الرحبة، لابد وأنك ستصير مالكا لمنزل عصري قد احتوى كل ما يحقق لك الاستقرار من غرف واسعة، وماء جار عذب ونور قوي "[2].

فالسارد في هذه القصة يكلم البطل ويعلم ما توسوس به نفسه وما تحلم به، وما يخامرها من فرحة أو تيه وتشتت فيقول: " إنك تائه العقل مشتت الفكر، لا تدري أعامل الفرحة أنساك كل ما يحيط بك من جماهير محتشدة تنتظر قدوم الموكب لا تطرق سمعك أنغام الفرق الفلكلورية وشدو الجيل الصاعد؟ حتى جارك الحواس بجانبك رغب مرات

[1] –القصة القصيرة العربية الجزائرية: محمد مصايف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 124

[2] – الأعمال غير الكاملة، بشير خلف، ص 131

كثيرة أن تشاركه مشاعره وفرحه"[1]، وهنا يعود بنا السارد إلى الوراء ليتذكر البطل العرض الذي عرضه عليه صاحب مزرعة كبيرة، فلقد كان البطل في حالة مزرية هو وزوجته وأولاده وكانوا يعيشون ضائقة شديدة إلى درجة انهم لا يملكون لقمة يومهم. وقد عرضت عليه أشياء وافق عليها في البداية ثم تنازل عن قراره" أنسيت قبل ثلاث سنوات والحاج أحميدة يبيع قطع أراضي صالحة للبناء عرض عليك بيع قطعة منها فكان جوابك يومها عبرات ساخنة انحدرت على خديك وأحسست كأن سكاكين حادة تحفر لها مجاري في وجهك... فكان رحيما بك بأن خيرك منحه جمالك الخمسة على أن تكمل له الباقي لقاء عمل لمدة سنة في غابة نخيله، باتت زوجتك حليمة ليلتها تبكي ولم يغمض لها جفن، الحزن أقض مضجعها، الحيرة تنهش نفسها، بدا المستقبل غامضا لها كان أمل الأسرة وشاطئها الآمن تلك الجمال الخمسة، وإن أخذها الحاج فأي أمل مازال يلوح في الأفق ؟ حل الصبح بعد لأي ولم تنتظر حتى تشرق الشمس وتغمر الكون بأشعتها اللطيفة حتى ألفيت نفسك تسرع الخطى نحو منزل الحاج رافضا له عرضه ومحتفظا بجمالك، جمالك التي لازمتك لسنوات عديدة"[2].

وتتوالى الضربات عليه إذ بعد أن غرز الجوع مخالبه داخل أحشاء أبنائه قرر بيع إحدى النوق ولكن سرعان ما رجعت تلك الناقة لتلتصق بأبنائها. وفي أحد الأيام عاد ابنه يبكي ليخبر أباه أنه طرد من الكتاب وهذا لعدم دفع التكاليف منذ مدة ستة أشهر. وهنا حمل نفسه وأولاده وكل ما تحمله الأسرة من متاع حتى جماله، وسار إلى وجهة لم يحددها. على أن خبرا جديدا وافاه في هذ الآونة قلب مجرى حياة البطل إذ تم تسجيل اسمه في قائمة المستفيدين من أراضي الثورة الزراعية، وعلى هذا قرر العودة دون إحساس بالخوف من الحاج أحميدة. لقد انتقلت هذه القصة من الحزن إلى الفرح إذ كانت

[1] – المصدر نفسه، ص 131

[2] – المصدر السابق، ص 132 ،131

حياة البطل عبارة عن حزن وبكاء فهو لم يجد لقمة عيش له ولأبنائه، ولكن في النهاية انتصر بصبره وعزيمته وفاز بأراضي الثورة الزراعية. " كدت تسقط على المنصة لم تدر أي إحساس انتابك وملأ مشاعرك أكان شعور النصر والفوز على الحاج أحميدة، أم كان شعور الانتصار على عشرات السنين العجاف أم دخول الحياة وقد كنت على هامشها"[1].

لقد استفاد من أراضي الثورة الزراعية وانتصر على الحاج أحميدة الذي حرمه من حقوقه وعاش في النهاية حياة جميلة، فقد تحصل على مسكن وعمل وعاد أبناؤه للمدرسة وهنا أشرقت الحياة في وجهه وتحسنت ظروفه ونفسيته ونفسية زوجته وأبنائه، إذ أصبح كغيره من الناس يملك كل سبل الحياة المناسبة.

ومن أمثلة ذلك قصة "شيء لا يقاوم "من المجموعة الرابعة" الدفء المفقود "بحيث نجد أن السارد في هذه القصة استعمل ضمير المخاطب "أنت" في سرد قصة البطل، فهو يتكلم مخاطبا البطل بقوله: "شعرت صبيحتها بحب غامر نحو الجميع، وأنت فوق جسر المشاة قبل أن تنزل إلى محطة، نظرت يمينا إلى أسفل الجسر، كانت السيارات في سباق جنوني تطوى الأرض طيا، تابعت المشهد، نظرك امتد وامتد ليقف وجها لوجه مع مقام الشهيد الشامخ فوق الربا، الواقف بكبرياء ينظر للعاصمة باطمئنان ورضا، وكأنه يقول لها: " واصلي المسيرة يا أماه ليبارك الله " ويتابع السارد مخاطبته للبطل قائلا: " توقفت في تلك الأثناء... اعترتك قشعريرة ما دريت كنهها ولا عرفت مأتاها تراءى لك ذلك البناء الشامخ يمتد ويمتد، ويشمخ ويزداد شموخا ليتشكل في النهاية في وضع أشبه بخريطة الجزائر، وتلك الخريطة حوت كل أبناء الوطن كيف ما كانت أعمارهم ومن فوق وجه مشرق نوره يصل الجميع ينظر في رضا ويحتضن الكل في رفق وحنان وددت لوكنت ذلك البناء"[2]، ويتابع السارد مخاطبته للبطل: "أيقظك من حلمك منبه قطار

[1] – المصدر السابق، ص 136

[2] – المصدر نفسه، ص 353

للمسافرين كان تحت الجسر، واصلت النزول، توجهت صوب رصيف الحافلة التي ستنقلك اتسع صدرك للجميع، حتى لبائع الجرائد التي طلبت منه جريدة الشعب فأمدك بصحيفة المجاهد اليومية، اتسع صدرك له لما ثار في وجهك وأنت تنبهه إلى خطئه وتطلب منه جريدة الشعب التي ألقى بها بعيدا وكأنها دخيلة على محله... كان يوما مشرقا بلغ روعته في الإشراق والبهاء "[1].

إن السارد يروي لنا تنقلات البطل خلال يومه وكيف صلى في المسجد وانتظر الحافلة ليذهب إلى مقصده. أما بالنسبة إلى الحالة النفسية للبطل فهي حالة مفعمة بالحيوية والنشاط تصف لنا حركات وسكنات البطل الذي بدأ يومه بكل نشاط وبحب غامر وفرح وسرور وتفاؤل، وهنا السارد في مقدمة القصة يصف لنا بداية هذا اليوم المشرق الذي بلغ روعة في الاشراق، فالسماء زرقاء وأشعة الشمس التي أطلت من خدرها خجلى بدأت تمتد ذهبية، وكل هذه تزيد من حب البطل وارتياحه ونشاطه لأن الراوي كان يتكلم بلسانه.

ومثلما أن للسرد أشكالا مختلفة باختلاف الضمائر التي يستعملها القاص في قصصه فإن بنـاء القص عند بشير خلف يحكمه منطق آخر، وهو تقسيم المادة القصصية في القصة بطرق متنوعة. فالقصة في المجموعة القصصية الأولى (أخاديد على شريط الزمن) والمجموعة الثانية (القرص الأحمر) قطعة واحدة مكونة من فقرات. ولكن القصة في المجموعات الأخرى قد تكون مقسمة إلى مقاطع مرقمة 1، 2، 3 إلى آخره، وقد يأخذ الرقم عنوانا كما في قصة (الشموخ) في المجموعة الثالثة. وقد تقسم القصة إلى لقطات كما في قصة (الحلم والأسوار) في المجموعة الثالثة (الشموخ) التي تتشكل من 6 لقطات. وقصة (في دجى الليل تنمو الأشواك) من المجموعة الرابعة

[1] – المصدر نفسه، ص 353، 354

(الدفـء المفقود) تتألف من 5 لقطات. أما قصة (النور يلاحق الظلمة) من المجموعة الثانية (القرص الأحمر) فهي تتكون من مجموعة من اللوحات وعددها أربعة. كما نسجل في هذا الإطار إن المجموعتين الأولى والثانية تنتهيان بخمس قصص قصيرة. وإن المجموعة الأخيرة (ظلال بلا أجساد) تبدأ كل قصصها بتصدير. وهذه التصديرات مقولات لأدباء ومفكرين وفلاسفة.

-وظائف السّرد:

ومثلما أن للسرد أشكالا مختلفة من حيث البناء والتقسيم فإن للسرد عدة وظائف تتعدد بتعدد الوظائف اللغوية ذاتها، وقد حدد "ياكبسون" ستة وظائف للغة وهي:

1-الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية:

وترتبط هذه الوظيفة بمرسل الرسالة اللغوية، أي بالمتكلم "وتهدف الوظيفة المسماة (تعبيرية) أو انفعالية المركزة على المرسل إلى أن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه،

وهي تنــزع إلى تقديم انطبــاع عن انفعــال معين صادق أو خادع "[1]. ويكثـر في استعمال هذه

الوظيفة استعمال ضمير المتكلم.

[1]-قضايا الشعرية: رومان ياكبسون، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب ط1، 1988، ص 28

2 -الوظيفة الشعرية:

ويحددها ياكبسون من خلال هيمنتها على الوظائف الأخرى فيقول: " وتتمثل هذه الوظيفة في هيمنة الوظيفة الشعرية للغة أي الوظيفة الجمالية التي تكسر عملية التوصيل المباشر ذلك أنها تعطل الوظائف الأخرى وتوجهها لخدمة الرسالة "[1].

3-الوظيفة الانتباهية:

وهي تربط بين المتكلم والمتلقي من خلال قناة الاتصال، والتي تمثّل "عنصرا مهما من عناصر نظرية التواصل، وقناة الاتصال المسؤولة عن الوظيفة الانتباهية، وذلك لأن الهدف من قناة الاتصال الانتباه للاتصال والحفاظ عليه إما بإبقائه أو إيقافه حسب ما تقتضيه الحاجة والهدف من الرسالة اللغوية"[2].

4-الوظيفة الإفهامية:

وترتبط هذه الوظيفة بالمرسل إليه أو المتلقي، ولذلك تكثر في هذه الوظيفة ضمائر المخاطب "ويجد التوجه نحو المرسل إليه تعبيره النحوي الأكثر خلوصا في النداء والأمر اللذين ينحرفان من جهة نظر تركيبية وصرفية، وحتى فنولوجية في الغالب عن المقولات الإسمية والفعلية الأخرى. وتختلف جمل الأمر عن الجمل الخبرية في نقطة أساسية، فالجمل الخبرية يمكنها أن تخضع لاختبار الصدق ولا يمكن لجمل الأمر أن تخضع لذلك"[3].

---

[1] -المرجع نفسه، ص 31

[2] - عن الانترنت https: / sotor.com

[3] -قضايا الشعرية: رومان ياكبسون، ص 29

5-الوظيفة المرجعية:

هذه الوظيفة ترتبط بالسياق الذي قيلت فيه الرسالة اللغوية، وبالمرجعية التي أدت إلى انتاج الرسالة اللغوية، فهي تقوم بتحديد الصلات القائمة بين الرسالة وبين السياق أي المرجع التي ترجع إليه ويجب أن تكون هذه الوظيفة موضوعية، ويغلب فيها استعمال ضمير الغائب، ويقول

ياكبسون: "إن هيمنة الوظيفـــة الشعريـــة على الوظيفـة المرجعيـــة لا تطمس الإحالة وإنما تجعلها

غامضة"[1].

6-وظيفة ما وراء اللغة:

"ترتبط هذه الوظيفة بالشيفرة التي هي أحد عناصر التواصل عند "ياكبسون " وهي الوظيفة التي تقوم بوصف اللغة نفسها وهي بذلك وظيفة شرح وتوضيح وتفسير إذ إنها تفسر اللغة وتوضح المقصود من الرسالة اللغوية "[2].

وقد استفاد المنظرون لوظائف السرد من هذه الوظائف الذي وضعها " ياكبسون " للغة فقالوا إن هناك وظيفة إفهامية ووظيفة تواصلية ووظيفة انفعالية....

ويميز " جيرار جينات " بين خمسة وظائف للسرد هي:

[1] -المرجع نفسه، ص 51

[2] - عن الانترنت https:/ soto . com

1-الوظيفة السّردية:

وهي وظيفة محايثة لكل محكي ويمكن التعبير عنها نصيا " أنا أحكي.."أو بالاقتصار على ذكر خطابات الشخصيات وهي حالة رواية المراسلات حيث يختزل السارد غالبا إلى دور الناشر، أو المدون... إلخ.

2-وظيفة التوجيه:

إن السارد يعلق على تنظيم وتحديد اقتصاد محكيه

3-وظيفة التواصل:

إن السارد يتوجه إلى المسرود له، وهو القارىء النصي ليحقق أو يحافظ على التواصل

4-وظيفة الشهادة:

إن السارد يشهد بصحة الحكاية، يعطي مصادرها... إلخ وهي ممارسة شائعة لدى "ناشر" رواية المراسلات الذي يقدم المراسلة كحقيقة.

5-الوظيفة الأيديولوجية:

إن السارد يفسر الوقائع انطلاقا من معرفة عامة، مركزة غالبا في شكل حكم[1].

أما الدّارسان 'سمير المرزوقي' و 'جميل شاكر' فقد وضعا **خمسة وظائف** للقص وهي كالآتي:

1-وظيفة تنسيق:

فالسارد يأخذ كذلك على عاتقه التنظيم الداخلي للخطاب القصصي " تذكير الأحداث

[1] -نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: جيرار جينيت وآخرون، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي ، ط1، 1980، ص 101، 102

أو سبق لها، ربط لها أو تأليف بينها..." وقد ينص على هذه الوظيفة حين يبرمج السارد عمله

مسبقا.

2-وظيفة إبلاغ " التواصل":

وتتجلى في إبلاغ رسالة للقارىء سواء كانت تلك الرسالة الحكاية نفسها أم مغزى أخلاقيا أو إنسانيا كما في الحكايات الواردة على لسان الحيوان، ومن الممكن أن نستعين في نطاق دراسة

وظائف السارد بمصطلحات "جاكبسون".

3-وظيفة أيديولوجية:

ونقصد هنا النشاط التفسيري للراوي وهذا الخطاب التفسيري أو التأويلي يبلغ ذروته في الروايات المعتمدة على التحليل النفسي.

4-وظيفة إفهامية أو تأثيرية:

وتتمثل في إدماج القارىء في عالم الحكاية ومحاولة إقناعه أو تحسيسه، وتبرز هذه الوظيفة خاصة في الأدب الملتزم أو الروايات العاطفية.

5-وظيفة انطباعية أو تعبيرية:

ونقصد هنا تبوء السارد المكانة المركزية في النص وتعبيره عن أفكاره ومشاعره الخاصة،

وتتجلى هذه الوظيفة مثلا في أدب السيرة الذاتية أو الشعر الغزلي[1].

وهنالك من النقاد من يحصر الوظائف السردية في **أربعة وظائف** هي:

1/ الوظيفة الإشارية:

قد يجهز الوصف في النص السردي التخييلي بشيء ما، ولكنه وهو يفعل ذلك يقول بصفة ضمنية أشياء أخرى فيؤدي بذلك وظائف أخرى منها الوظيفة الاشارية.

2/ الوظيفة الرمزية:

قد يكون الوصف قابلا لقراءتين وحاملا لمعان قريبة ظاهرة وأخرى بعيدة

3/ الوظيفة التعبيرية:

إن وجهة نظر الشخصية الواصفة من المبادئ المنظمة للوصف وعلامة من علامات الذاتية في الخطاب، ويقوم الوصف على اختيار الموصوف والمنظور والمعجم، ويعتبر هذا سمة من سمات الذات الواصفة وأثرا من آثارها، فللمعجم دور أساسي في التعرف إلى عواطف الذات الواصفة وأحاسيسها من فرح وحزن واعجاب واستنكار وغيرها، وقد لا يعبر الوصف عن انفعالات الواصف وعواطفه وانما يترجم اختياراته الفكرية والجمالية أيضا.

4-الوظيفة الأيديولوجية أو القيمية:

يجمع الدارسون على أن النص الإبداعي يعكس أيديولوجية صاحبه، فهو ينتج الأيديولوجيا وتنتجه الأيديولوجيا بدورها. فالأيديولوجيا منظومة قيم، ويؤدي الوصف

[1] – مدخل إلى نظرية القصة: سمير المرزوقي جميل شاكر، الدار التونسية للنشر، تونس، دات، ص 110،109،108

وظيفة أيديولوجية، إلا أن وظيفته قد تكون مبطّنة، فلا يتفطن لها المتلقي إلا بإعمال الفكر والتركيز على الخاصيات المكوّنة للنص الإبداعي[1].

-وظائف السرد في قصص بشير خلف:

ما هي هذه الوظائف التي هيمنت على سردية بشير خلف ؟؟ وما هي الأسباب التي تقف وراء هيمنتها على غيرها؟ وهل يمكن أن نعدها فلسفة في السرد أو أساسا من أسس رؤية الواقع والحياة؟ لا شك أن غلبة وظائف محددة لها علاقتها بالأسلوب وبالرؤية ولا شك أنها تستند إلى موقف فكري أو فلسفي. وقد لاحظنا أن هذه الوظائف تتصل بأشكال السرد التي تعددت بتعدد الضمائر. فوظيفة التعبير مثلا تغلب على السرد بضمير المتكلم وكذلك الوظيفة الأيديولوجية ووظيفة التوجيه والتنبيه تغلب على السرد بضمير المخاطب والوظيفة المرجعية تغلب على السرد بضمير الغائب.

1-الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية:

تظهر هذه الوظيفة التعبيرية في القصص التي يطغى عليها ضمير المتكلم حيث يكون السارد هو البطل يتحدث عن عواطفه ومشاعره. ففي قصة "اليأس" من المجموعة الثالثة "الشموخ" تظهر الوظيفة التعبيرية في حديث البطل الذي يفصح عما ينتابه من مشاعر وهو يتأمل صور جده وجدته ووالده ووالدته: "فعلا برغم إحساسي بالمرارة والخيبة من لا جدوى القرابة، فاني أنظر بقدسية خاصة إلى هذه الصور... إنها بالترتيب من اليمين إلى اليسار: صورة جدي لأبي، فصورة جدي لأمي، صورة والدي، فصورة والدتي...في بعض الأحيان تنبجس صورة مشرقة في ذهني فجأة فأخال الحياة تسري في هذه الصور، فأرى الشفاه تتحرك وأصحابها يملؤون هذا البيت حركة وحياة... حينها

[1] – الوصف في النص السردي بين النظرية والاجراء، محمد نجيب العمامي، محمد علي للنشر، ط 1، تونس، ص 204،201

تنتابني نشوة عارمة وتحتضنني سعادة لا متناهية، لكن سرعان ما تنطفىء تلك اللوحات الجميلة من حياتي وتحل محلها صور بشعة تسودها العتمة والجذب، فأختفي داخل نفسي أتكوم... تتساقط أيامي من عقد العمر البئيس.." [1].

السارد هنا يعبر عن مشاعره المتناقضة إذ يظهر الشعور بالفرح من مشاهدة صور أهله الذين فقدهم ثم سرعان ما تختفي هذه الصور لتحل محلها صور بشعة تنقله إلى الحزن فيتكوم حول نفسه. ويظهر التعبير من خلال العبارات والألفاظ المنتقاة الدالة على الذات مثل: تنتابني نشوة، تحتضنني سعادة، حياتي، أختفي، ذهني، أرى، أيامي... فالسارد هنا هو البطل هو المتكلم الذي تسيطر عليه الذات بمشاكلها وهمومها.

وتتوالى هذه المشاعر في الصفحات الموالية:" تناولت طعام الإفطار صبيحتها مع كل عائلة الخالة والسعادة تغمرني.. ثم وأنا أهم بمغادرة البيت وعدت خالتي بزيارات أخرى وقد تكون أولاها خلال اليوم القادم وقد تفطنت لمقصدي لحظتها استقرت عيناي على فاطمة التي بدا من ملامحها أنها في موقف حرج وعيناها مزروعتان في الأرض بانكسار:

–البيت بيتك يا ولدي، ومفتوح لك متى شئت ونحن فرحون بوجودك بيننا خاصة في هذه الأيام لتشاركنا فرح فاطمة في عرسها..أنت ترى أنها أصبحت عروسا.. الله يبارك، أليس كذلك؟

كانت الضربة قاضية، وقبل أن أنسحب مهزوما أجر أذيال الخيبة كانت فاطمة قد سبقتني فارة إلى إحدى الغرف القريبة وصوت نشيجها يشق الصمت الذي ساد المكان..من الغد حملت حقائبي

من جديد والقلب صحراء قسا عليها الجدب فسلب منها الحياة "[2].

[1] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 296

[2] – الأعمال غير الكاملة، بشير خلف، ص 298،299

في هذا الجزء من القصة نلاحظ تحول مشاعر البطل من الفرح والسعادة برؤية فاطمة وانبهاره بجمالها وأنوثتها، وحلمه بزواجه منها إلى صدمة ودهشة وشعور باليأس والحزن عندما علم أنها ستتزوج عن قريب. إن التعبير عن أفراح البطل وأحزانه تطغى على القصة في أجزائها المختلفة.

وتظهر الوظيفة التعبيرية أيضا في قصة " الدواء البديل " للمجموعة الثانية " القرص الأحمر" من خلال استعمال ضمير المتكلم. وتعبر هذه القصة عن معاناة أب من الآباء بسبب ما يعانيه ابنه الرضيع، ويعبر السارد عن إحساس البطل فيقول: " كنت شبه نائم عندما صفقت الرياح خشب النافذة بشدة..الوقت بعد منتصف الليل..حاولت النهوض..فجأة صرخ ابني الرضيع ذو العام من العمر.. صراخا حادا متواصلا انهضنا جميعا مذعورين، احتضنته أمه..هدهدته حاولت إرضاعه..رفض الحلمة..آثر الصراخ..ليس من عادته ذلك..اللجوء إلى ذلك عادة حينما يشتد عليه المرض... يجوع أو يخيفه أحد من إخوته.."[1].

فالبطل هنا يعبر عن ألمه اتجاه ابنه الرضيع الذي يبلغ عاما من العمر، فهو يصرخ من الألم ويرفض حلمة أمه ولم يجد معه شيء مما اضطر الأب إلى الذهاب به إلى الطبيب "أخذته إلى الطبيب الشاب المتخرج حديثا... كان يتلوى بين يدي يصرخ... طلب مني الطبيب أن أشرح له حالات المرض للطفل... تحركت يداي لتمديده على سرير الفحص... قبل أن أفعل ذلك... قبل أن أكمل شرحي نهض من مكانه مودعا... سلمني وصفة سجل عليها قائمة عدة أدوية.. سربت أصابعي إلى جيبي.. أوشك فؤادي أن يغادر مقره.. القطع النقدية التي تحسستها أصابعي، هي ثمن الخبز.. أعادها إلي ابني الأوسط بعد عودته من المخبزة خائبا.. باكيا نهره صاحبها"[2].

[1] – المصدر السابق ، ص 250

[2] – المصدر نفسه، ص 250

هذه الفقرة تتعرض إلى الطبيب الذي لم يفحص الرضيع أصلا بل اكتفى بما شرحه الأب على الرغم من أن الرضيع يصرخ ويتلوى من الألم. لقد كتب وصفة الدواء وقدمها إلى الأب، و الأب يبحث عن النقود في جيبه فلا يكاد يجدها. وتذكر ابنه عندما أعاد له تلك النقود وهو يبكي. القصة تعبر عن مشاعر السارد البطل تجاه ولده واتجاه الطبيب الذي تعامل مع المريض والوالد بغير مبالاة وعن معاناته المادية أيضا فهو فقير. وقد ظهرت هذه المعاناة من خلال جملة من المفردات الدالة على الذات مثل: أخذته، يدي، مني، سلمني، فؤادي أصابعي، ابني. فالسارد هو البطل نفسه يتكلم من داخل معاناته والمه يتفجر من وضعه المزري المرض والفقر.

2-الوظيفة التوجيهية:

تظهر الوظيفة التوجيهية في قصة " تباريح " من المجموعة القصصية الخامسة لبشير خلف "ظلال بلا أجساد"، في هذه القصة تصدير "يقول تولستوي": "لابد من الحب في اتصال الإنسان بالإنسان، إن هذا الحب هو الوسيلة الوحيدة الممكنة لاستمرار حياة الإنسان " [1] هذا التصدير يعكس تبني السارد لهذه المقولة. فالحب وسيلة ناجعة في حل مشاكل الناس بل وسيلة كبيرة في النهوض بإنسانيتهم. إن الحب في هذه القصة وسيلة للتواصل بين البطل وبين فتاة وجدها في السوق. وهي وسيلة لمساعدتها والوقوف إلى جنبها وبخاصة وهي في أمس الحاجة إلى المال لإعالة إخوتها وأمها المريضة. إن بطل القصة إنما انعطف إلى الطفلة الصغيرة التي كانت تبيع الأكياس لأنها كانت تشبه ابنته التي كانت في سنها ودهستها سيارة في الطريق، فميل البطل إلى هذه البنت في السوق وشراؤه لبعض أكياسها إنما هو بفعل هذا التشابه بين هذه البنت وابنته الميتة فهذا الميل هو نتيجة حبه لابنته فهو يرى في هذه البنت ابنته. إن السارد هنا يريد أن يوجه القارىء إلى المحبة التي يترتب عليها التكافل والتضامن والتعاون. فالحب هو الذي يقرب الإنسان

[1] – المصدر السابق، ص 482

من أخيه فيجعله يحس بما يحس به غيره يقف إلى جانبه فيسنده ويقدم إليه المساعدة دون أن يشعره بأنه أفضل منه.

وتظهر هذه الوظيفة التوجيهية والتعليمية في قصة "أحياء يتنكرون للشمس" لبشير خلف من مجموعته القصصية الخامسة "ظلال بلا أجساد" وتبدو هذه الرسالة الموجهة إلى شباب الجزائر من العنوان ومن تصدير هذه القصة بقول 'جوستاف لوبون': " الماضي لا يموت أبدا، فهو حي فينا.. وهو أقدم مرشد في حياة الأفراد والأمم.. وما روح الأحياء إلا مؤلفة من أفكار الأموات "[1]. إن الكاتب يريد من الشباب ألا ينسوا الثورة التي كانت سببا في استقلال البلاد. إن مرحلة الاستقلال التي ينعم بها الشباب لم تأت بسهولة ولكن بفضل تضحية المجاهدين والثوار. إن الثورة الجزائرية يجب أن تبقى في العقول والقلوب لتكون حافزا دائما للعمل والتضحية. "نعاهدك أيتها التربة الطاهرة بأننا سنروي أعمق أعماقك بعرقنا... سنضمخ حبيباتك بدمائنا الزكية... سنفتك هذا الجمال الرباني منهم "[2]. أي من الفرنسيين الذين استعمروا بلدنا 132 سنة، فالقاص يريد من الشباب أن يعاهدوا هذا التراب الطاهر وأن يحافظوا عليه كما دافع عنه آباؤهم وأجدادهم.

3-الوظيفة المرجعية:

تظهر الوظيفة المرجعية في كثير من القصص التي يعتمد فيها القاص أو السارد على أخبار ومعلومات يستقيها من الجرائد أو الإذاعات. فالسارد يعود إلى مراجع سمعية أو مقروءة لينطلق منها في بناء قصته. القصة لا تنطلق من فراغ بل من مادة خام وجدها القاص في الواقع والحياة أو قرأ عنها أو سمعها. في قصة " الدفء المفقود " للمجموعة القصصية الرابعة " الدفء المفقود " ينطلق من خبر سمعه من المذياع. "فجأة

[1] -المصدر السابق، ص 496

[2] - المصدر نفسه، ص 497

داهم سمعك صوت من المذياع الذي فتحه والدك وهو يتمدد في فراشه..صوت ضاعف خوفك من المجهول..من عتمة المستقبل:

خمسة ملايين طفل مهددون بموت الجوع في أفريقيا هذه السنة. الثورة الصناعية في بعض البلدان النامية لن تنجح إذا لم تعتمد على فلاحة متطورة. نسبة قليلة من الميزانيات الضخـــمة المخصصة

لسباق التسلح كافية للقضاء على الجوع في العالم. دول العالم الحر تتدارس انقاذ الوضع المخيف

في بعض دول العالم الثالث"[1].

ويقول القاص أيضا في نفس القصة: " في نشرة الأخبار الصباحية..قرأ المذيع: نهوضا بقطاع الفلاحة، قرر مجلس الوزراء تقديم الإعانات الكافية للفلاحين الصغار حتى يتمكنوا من المساهمة في الثورة الخضراء التي ننشدها جميعا"[2].

وتظهر هذه الوظيفة أيضا في قصة " الرجل الأنيق " من المجموعة القصصية الرابعة " الدفء المفقود "حيث ينطلق السارد مما يدور في الأوساط الشعبية من أخبار حول عملة المئتي دينار فيقول: "في الأيام القريبة القادمة تقرر سحب كل الأوراق المالية ذات المئتي دينار من التداول العام، ويعوض المواطنون بدلها سندات، وقسيمات مؤجلة الدفع امتقع وجه الشيخ، وارتعدت فرائصه.. فسقط من على منكبيه برنوسه المخملي الأحمر الموشى بالتصديرة الذهبية، وزال عنه وقاره وصرخ:

يا للهول.. إن الأمر خطير.. كم هم خبثاء أهل الحل والربط في هذا البلد ؟"[3].

---

[1] – المصدر السابق، ص 387

[2] – المصدر نفسه، ص 391

[3] –المصدر نفسه، ص 402

والعودة إلى أخبار أو معلومات في الإذاعة أو الصحف أو الكتب أو قصص يسردها مجاهدون شاركوا في الثورة أو غيرها أمر وارد في النص القصصي ولكن الجانب الإخباري لا قيمة له في ذاته ولكن في توظيفه فنيا. والقاص بشير خلف حينما يستقي معلوماته التاريخية أو السياسية أو الاجتماعية إنما يوظفها بحسب حاجة النص ونموه ولا يقحمها إقحاما. فهي غالبا ما تأتي عن طريق الحوار أو حدث تاريخي أومن خلال تذكر البطل أو موقف الكاتب نفسه من خبر أو معلومة. فالكاتب ليس شخصية سلبية تتأثر بما يحيط بها دون اتخاذ موقف أو نقد أو إدانة أو غير ذلك.

وتظهر الوظيفة المرجعية أيضا في قصة "في دروب الفردوس" للمجموعة الرابعة "الدفء المفقود"، فهذه القصة هي قصة تحكي عن الثورة الجزائرية وهذا في قول القاص: " كانت الساعة تقارب السادسة مساءا قبل دخول حظر التجول بساعة واحدة حيز التطبيق، حين وصلت العربة الأولى إلى مدخل قرية " سيدي سالم " قادمة من مدينة عنابة المسماة "بون" حينذاك، كانت العربـة الأولى التي جازف صاحبهـا من بين مجموعة عربـات لنقل الركاب.. عربات تقف بمحاذاة

محطة القطارات بالمدينة على جانب الشارع المؤدي إلى خارج المدينة من الجهة الشرقية.."[1].

4-الوظيفة الاستشهادية:

كثيرا ما يستشهد السارد بآيات قرآنية أو أحاديث نبوية أو أبيات شعرية في بناء قصصه. وهو يستحضر هذه النصوص بطريقة عفوية يتطلبها النص، هو لا يقحمها أو يزين نصه بها أو يستعرض عضلاته بواسطتها ولكنها تقفز في النص بين يديه هنا وهناك لبنة يضيفها إلى مادته القصصية. فإذا عدنا إلى قصة " الدفء المفقود " من

[1] – المصدر السابق، ص 407

المجموعة القصصية الرابعة " الدفء المفقود " نجده يستشهد بالآية الكريمة:" إن الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم " فيقول: فجأة داهم سمعك صوت من المذياع الذي فتحه والدك وهو يتمدد في فراشه.. صوت ضاعف خوفك من المجهول.. من عتمة المستقبل:

– خمسة ملايين طفل مهددون بموت الجوع في إفريقيا هذه السنة

–الثورة الصناعية في بعض البلدان النامية لن تنجح إذا لم تعتمد على فلاحة متطورة

–نسبة فليلة من الميزانيات الضخمة المخصصة لسباق التسلح كافية للقضاء على الجوع في العالم.

أغلق الأب المذياع معلقا:

– بعض دول العالم الثالث بالطبع التي تدور في فلك يسمى بالعالم الحر..ثم أخذ يردد الآية الكريمة: " إن الله لايغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم"[1]. والآية دعوة إلى التغيير والخروج من ربقة العالم الحر.

وتظهر الوظيفة الاستشهادية أيضا في قصة " لقاء في العيادة " من المجموعة القصصية الأولى "أخاديد على شريط الزمن"، إذ نجد فيها استشهادا ببيت من الشعر، وهذا في قول القاص: "بينما أنا في وحدتي كانت تنهشني الحسرة والألم.. الحسرة على سنوات العمر... سنوات ذهبت ولا رجعة فيها، ما جنيت من حصادها غير هذا المرض الخبيث الذي ألم بي... كنت تائها في صحراء الحياة أسير دون التوقف قليلا بغية الالتفات إلى الوراء... إلى ما يحيط بي... كان الوجع والوجه القاسي من الحياة في تلك اللحظة يسربلني... مخالب الحياة تمزقني، تنهشني فلا أرى منها إلا هذا الوجه البشع...

[1] –المصدر نفسه، ص 388

وجه عجوز هرمة شمطاء تثأر لشبابها... في تلك اللحظة اقتربت مني... جلست قبالتي بهدوء.. صوبت نظرها إلي.. كانت على جانب كبير من الجمال، طويلة القامة، عاجية الجيد، ناصعة الجبهة، سوداء الشعر حتى كأن الشاعر يقصدها بقوله:

دعت خلاخيلها ذوائبها * فجئن من فوقها إلى القدم

تحدثت بصوت ناعم رخيم وخيط من الحزن يمتد إلى عبر صوتها... كان كلامها لا ينم عن تكلف أو اصطناع، كلامها طبيعي... الصدق من معالمه"[1]. والبيت هنا متصل بماسبقه من وصف لجمال المرأة المذكورة، فكأنه تأكيد لما سبق.

وتظهر أيضا هذه الوظيفة في قصة " الانتظار " للمجموعة القصصية الأولى "أخاديد على شريط الزمن"، إذ نجد فيها توجيها للسارد على لسان البطل وهذا في قول القاص: "لما كان في طريقه إلى المستشفى لزيارة الزوجة الكريمة... كان المجود يتلو آيات الذكر الحكيم منبعثة من صومعة عالية لمسجد راحت جماعات المصلين تدخله على التوالي... رهبة وخشوع غمرا المنطقة، كان المجود يردد: "ولا تقتلوا أولادكم خشية املاق نحن نرزقهم وإياكم"، استند إلى جدار المسجد... وتمطط حتى التصقت مساحة جسمه كلية بالجدار الذي كان قلعة قوية... أحس وأن هذه القلعة أخذت تستدير حتى أحاطت به واحتضنته برفق... راحة وطمأنينة سرت في كيانه"[2].

فالقاص هنا استشهد بالآية الكريمة "ولا تقتلوا أولادكم خشية إملاق نحن نرزقهم وإياكم"[3]، للتعبير عن الرضا بالمولود سواء أكان ذكرا أم أنثى، وهو ما كان يردده المجود في المسجد عندما كان يتوجه إلى المستشفى، فهذه الآية تعتبر تنبيها وتوجيها للقارىء

[1] –المصدر السابق، ص 88

[2] – المصدر نفسه، ص 46

[3]– سورة الإسراء، آية 31.

إلى أن الله هو الرزاق ذو القوة المتين وعلى الإنسان أن يأخذ بالأسباب في سبيل تحصيل الرزق دون قلق أو خوف لأن الله تكفل بالرزق.

ومما سبق يتبين لنا أن أشكال النص عند بشير خلف وغيره من القصاصين تختلف باختلاف الضمائر المستعملة في القص. وترتبط الضمائر بوجهة نظر الراوي وعلى أساسها يأخذ السرد شكلا معينا على مستوى ترتيب الأحداث أو الحبكة واللغة السردية المعبرة عن الأحداث والشخصيات. فالسرد من خلال المتكلم يختلف عن السرد من خلال الغائب أو المخاطب.

ويحدد لنا هذا طبيعة الراوي ما إذا كان ينطلق من رؤية سردية مصاحبة أو من الخلف أو من الخارج. كما يحدد لنا هذا ما إذا كان الراوي منفصلا عن الشخصية أم مشاركا أم هو شخصية من الشخصيات. فشكل السرد يحدد لنا طبيعة الراوي والشخصيات أيضا، فلا سرد بدون راو أو رؤية سردية. وقد طغى على أشكال السرد استعمال ضمير الغائب والمخاطب أكثر من استعمال المتكلم مما يعني وجود مسافة بين الراوي والشخصيات.

كذلك يتحدد الشكل بالوظيفة التي يؤديها هذ الشكل أو ذاك، فالوظيفة المرجعية أو التوجيهية أو التعبيرية توجه طبيعة السرد وتتحكم فيه. فالوظيفة تتحكم في طبيعة الشكل ولعلها هي التي تحدد استعمال هذا الضمير أو ذاك لتحقيق عملية التأثير والإقناع. وقد تنوعت هذه الوظائف السردية وتعددت دون ان تطغى وظيفة على أخرى بل قد تجتمع وظيفتان أو أكثر في القصة الواحدة. فالتوجيه والاستشهاد لا يتناقضان بل يتكاملان وقد يتدعمان بالوظيفة المرجعية أيضا. ومن ثم فالوظيفة مرتبطة بالشكل كما يرتبط شكل القص بوظيفة معينة أو أكثر.

الفصل الرَّابع

اللّغة السَّرديَّة ومستوياتها

إن اللغة السردية في القصة القصيرة تختلف عن الرواية من حيث إنها لغة مكثفة تنزع إلى الشعرية التي لا تنفصل عن بنيتها السردية، فهي تتصل بالواقع ولكنها تنفصل عنه لتعيد تشكيله من جديد على ضوء سردية خاصة، وهي ترتبط بكاتب له تمثله الخاص للغة السردية. إنها **لغة** إبداع؛ أي **كلام** خاص يحمل فردية تعكس ذاتية المبدع.

اللغة والكلام:

لقد ميز العلماء بين اللغة والكلام، فهذا 'دي سوسير' يقول: "إن الكلام واللغة عندنا ليسا بشيء واحد "[1]. فاللغة هي مجموعة من العلامات أو الرموز الصوتية بغرض التواصل وتبادل الأفكار كما يعرفها دي سوسير: "إن اللغة نظام من الدلائل يعبر عما للإنسان من أفكار"[2]. وهذه اللغة انما هي نتيجة وضع واصطلاح اجتماعي، يقول دي سوسير إنها " مجموعة من المواضعات يتبناها الكيان الاجتماعي ليمكن الأفراد من ممارسة هذه الملكة"[3]، أي ملكة الكلام. أما الكلام فهو استعمال أو الاستخدام الفعلي للنظام اللغوي[4]، أي استعمال خاص لعناصر اللغة يختلف من انسان لآخر. فاللغة من هنا عامة تخص المجتمع والكلام خاص لأنه فردي ذاتي متغير بحسب المقامات والأحوال. فاللغة هي مجموعة المفردات والكلمات والتراكيب والعبارات والكلام هو استعمال كل فرد لهذه المعطيات اللغوية بطريقته الخاصة. على أن "هذه الطرق وإن كانت شخصية فإنها لا تعزله عن الأسرة اللغوية التي ينتمي اليها لأنه حين يتكلم يأخذ عن المجتمع الذي نشأ فيه قواعد لغته والفاظها أي يأخذ ما يسمى باللغة. وعلى هذا الأساس يكون الكلام هو حاصل استعمال المتكلم للغته حسب طرائقه الخاصة"[5].

---

[1] – دروس في الألسنية العامة: دي سوسير: تر: صالح القرمادي وآخرون، دار الكتاب العربي، 1985 ص 29

[2] – دروس في الألسنية العامة: دي سوسير ، ص 37

[3] – المرجع السابق، ص 29

[4] –الأسلوبية وتحليل الخطاب: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، 2002، ص 21

[5] – المرجع نفسه، ص 22

وتندرج اللغة الأدبية في إطار الكلام إلا أنها تختلف عن الكلام العادي لأنها استعمال جمالي للغة وهي تختلف عن اللغة العلمية والفلسفية والدينية التي تستعمل اللغة كما وضعت له في الأصل، فاللغة الأدبية تعتمد على المجاز فتنحرف بالمفردة عن معناها العام إلى معاني خاصة يتطلبها السياق الفني بمعنى أن الشجرة تعني الوطن، كما تعني المرأة، الشمس تعني الحرية، البحر يعني الثورة، النخلة تعني الأصالة. فاللغة الأدبية تطغى عليها الوظيفة الشعرية والتي تميزها عن اللغة العلمية والفلسفية والدينية.

على أن اللغة الأدبية تختلف باختلاف الأجناس الأدبية، فهي تتفاوت من حيث درجة الانزياح. فدرجة الانزياح في الشعر تمثل نسبة عالية قياسا إلى القصة القصيرة والرواية والمسرحية. ذلك أن لغة الشعر خيالية تتجاوز المحسوس إلى المجرد والخاص إلى العام والإنساني. على أن اللغة في القصة القصيرة لغة سردية بالدرجة الأولى، فهي لغة مرتبطة بالأحداث وكذلك بالشخصيات والزمان والمكان وإن كانت تميل إلى لغة الشعر والتكثيف والاقتصاد اللغوي. فشعريتها من هنا مرتبطة ببنيتها السردية بخلاف اللغة في الشعر، وان كان هناك شعر قصصي وشعر مسرحي.

فالقصة القصيرة تقترب من الشعر ولكنها ليست شعرا لأنها قصة لها مكوناتها السردية التي تحد من خيالها وتربطها بالواقع. فهي " مكتوبة بلغة الوقائع والبناء الحدثي أكثر مما هي مكتوبة بلغة التعبير "[1]. ومن ثم فهي تنزع إلى الواقع أكثر من اللغة الشعرية. ولهذا يذهب محمد مرتاض إلى أن استعمال اللغة الشعرية في القصة القصيرة لا تعني تحولها ال شعر فالقصة تبقى قصة والشعر يبقى شعرا لأن اقتراب القصة من الشعر لا يعني ذوبانها في جنس أدبي آخر[2].

فاللغة من هنا تختلف من جنس أدبي إلى آخر، فهي توظف في القصة بطريقة تختلف عن الشعر. يقول " طارق شبلي : " النص الأدبي ليس مجرد شكل من أشكال

[1] – القصة القصيرة في العالم العربي، ظواهر بنائية ودلالية: حميد لحمداني، ط1 ، 2015 ص 69

[2] – السرديات في الادب العربي المعاصر: محمد مرتاض ، دار هومة، الجزائر 2014 ، ص 22

الفهم الإنساني بل هو أولا وأخيرا استعمال خاص للغة وفقا لخصوصية كل جنس أدبي، فالشعر يوظف اللغة على نحو خاص به، والقص يوظفها على نحو آخر، ومن ثم وجب إبراز هذه الخصوصية ابتداء من أصغر الوحدات التي يفضي بعضها إلى بعض، ويلتحم بعضها ببعض، حتى أكبر الوحدات متمثلة في العمل الأدبي مكتملا ومن خلال هذا يبرز التأثير الجمالي الناتج عن خصوصية كل وحدة وعن علاقة الوحدات بعضها ببعض"[1].

على أن اختلاف اللغة من نوع أدبي إلى آخر لا يعني أن لكل نوع معجمه الخاص بل المقصود هو أن لكل نوع استعماله الخاص لعناصر اللغة. فلكل نوع زاوية خاصة ينطلق منها وأسلوب خاص في توظيفه لمعجم اللغة. ومن هنا ربط جان لاكان "بين أسلوب الاستعارة والعصابية ورأى أن الاستعارة هي الأسلوب الشائع في الشعر، كما ربط بين الرغبة والكناية ورأى أنها هي الأسلوب الشائع في الرواية والقصة الواقعية "[2].

وتختلف اللغة في القصة القصيرة عن لغة الرواية من حيث تركيزها على موقف محدد وميلها إلى التكثيف والاقتصاد اللغوي فهي أقرب إلى لغة الشعر وإن اختلف توظيفها للشعرية بحسب جنسها الأدبي. وهذا ما يقر به القاص بشير خلف فيقول: " أخذت القصة القصيرة من القصيدة شعريتها وموسيقاها وتكثيفها وقوتها ومن الرواية الحدث والشخصيات ومن المسرح الحوار والصراع السريع الخاطف " [3]. ومن هنا فلغة القصة القصيرة تحاول أن تحافظ على خصوصيتها من خلال هذه العلاقات بالأجناس الأدبية الأخرى. فلغة القصة القصيرة مع ميلها إلى التكثيف والاقتصاد اللغوي والمجاز فإنها ترتبط بالحدث والشخصيات وتعكس الصراع والحركة.

[1] – في التحليل اللغوي للنص الروائي، طارق شبلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2008، ص 26

[2]–عبد الرحيم كردي: شعرية النوع الأدبي، مجلة فصول ع 97 شتاء 2018، ص 21

[3]–حياتي في دائرة الضوء: بشير خلف، ردمك، فيفري 2021 ص 298

ومن ثم فإن البنية الفنية للقصة القصيرة فرضت على القاص أن ينحو هذا المنحى في تشعير اللغة، وهو ما يراه حمدي عبد اللطيف لأن القاص " يهدف فيها إلى طرح كم من الأفكار يتضمن مقدمة وحبكة ونهاية في مساحة نصية تختلف تماما عن المساحة التي يحتلها نص الرواية. بمعنى أن المقاييس الموضوعية والمحتوى الداخلي فيها ذو أبعاد صغيرة علاوة على أن كاتبها يهدف إلى إبداع تأثير فني على القاريء لهذا يقلص أبعاد المحتوى الداخلي لقضاياه وموضوعاته بهدف زيادة ذلك التأثير ولن يتأتى له ذلك إلا من خلال لغة تحمل خصائص اللغة الشعرية "[1].

إن شعرية السرد في القصة القصيرة والرواية لا تظهر على مستوى اللغة فقط من خلال المفارقة أو الميل إلى التصوير والرمز أو المجاز بصورة عامة ولكن من خلال التقنيات المستعملة في السرد والتي على أساسها تأخذ اللغة أبعادها الفنية في النص.

ومن هنا تذهب 'ليندة خراب' إلى أن شعرية السرد تنهض "على استراتيجية تحويل الصوت باستمرار وذلك بالتعمية على الشخص وتعطيل الضمائر السردية أو تبديلها وأبطال الانحياز إلى أي منها. واللعب بمستويات التبئير على سرد الشخص الأول أو سرد الشخص الثالث والانتقال بينهما انتقالا سريعا ومفاجئا مما يسفر عن علاقة متغيرة وملبسة بين السارد والشخصيات. فالضمير النحوي لم يعد يحتمل المطابقة التامة بين الضمير وذات المنطق فأنا في السرد ليس هو بالضرورة أنا، ولا أنت هو أنت. كما أن هو ليس هو هو، أليس لكل واحد منا أكثر من صفة ووجه إلى درجة أننا نكاد لا نعرف أنفسنا أحيانا. فالضمائر لا تحيل إلى الشخص ذاته دائما، وأن ترشيح السارد لأنا أو هو هو بالأساس ترجيح لصيغة سردية على أخرى. أما الضمير فنتيجة لاحقة على

[1] – شعرية اللغة في القصة القصيرة عند رفعت إيلغاز: حمدي علي عبد اللطيف، رسالة المشرق، شتاء 2017 ، ص500

الوضع السردي منه أضحى الصوت السردي اليوم في عرف الشعريين أسلوب كتابة وتقنية محايدة تماما"[1].

-اللغة والكاتب:

يختلف الكلام من كاتب إلى آخر ومن متكلم إلى آخر بحسب التجربة التي يمر بها الكاتب، فلكل كاتب تجربة ينطلق منها في التعبير. فلغة الكاتب تنطلق من إحساسه الخاص بأشياء العالم من حوله، كما تتبلور من رؤيته الخاصة للواقع بأحداثه وشخصياته. فهو يرى في الواقع مالا يراه الناس ويكشف في العالم مالا يكشفه الناس. فاللغة امتداد لإحساسه بالعالم وبرؤيته لمخلوقات العالم. إنها تختلط بدمه وعينه وبحواسه وأفكاره وتمتزج بكل ما يراه ويحس به.

إن اللغة كائن حي ينمو مع الكاتب وتجربته في الحياة ويتطور بتطوره ومعرفته في العالم. ولكل كاتب تجربة خاصة واستعمال خاص للغة وأسلوب متميز عن أقرانه من الكتاب. فلغة بشير خلف غير لغة مصطفى فاسي أو عمار بلحسن أو لغة عمار يزلي أو مصطفى نطور أو عبد العزيز غرمول أو غيرهم. إن لغة كل كاتب مأخوذة من محيطه ومن مطالعاته وأفكاره وتأملاته. وهي تتطور بتطور مراحل تجربته الإبداعية على مستوى المعجم والتراكيب والدلالة.

إن القاص "بشير خلف " ينطلق من تجربة خاصة في كتابة القصة القصيرة، فقد بدأ في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات وتطورت تجربته عبر مراحل حياته المختلفة. إن بشير خلف يتعامل مع اللغة بطريقة خاصة ولكل مرحلة طريقتها المختلفة. فاللغة تختلف باختلاف التجربة والموضوعات التي يكتب فيها الأديب. وأغلب موضوعات بشير خلف اجتماعية. فمعظم قصص" بشير خلف "عبارة عن تجارب من الحياة الواقعية التي يعيشها وخاصة الظروف الاجتماعية. فالقاص دائما يركز على الفقر والمرض والجوع والبطالة

[1] – شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية: ليندة خراب، عالم الكتب الحديث ، الأردن، 2017 ، ص 197

والتسول واليتم والتعليم والسفر والبيع والشراء والهجرة والغربة والموت في قصصه، وهي ظواهر تتصل بحياة الناس اليومية، فهو يعبر عما يعيشه المجتمع من أفراح وآفات اجتماعية بلغة واضحة وبسيطة في كثر من الأحيان. على أن هذا لا يعني أنه ينقل لنا الواقع كما هو ولكن كما يراه من منظور سردي معين. فالقصة ليست وثيقة اجتماعية أو وثيقة نفسية، وإنما هي بناء عالم فني مغاير لما هو في الواقع. فالعالم الفني عالم تخييلي "لا يمكنه ان يكون متطابقا تماما من منظور الزمان والمكان، مع العالم الحقيقي الذي يوجد فيه الكاتب"[1]. وهذا ما يؤكده 'فيكتور شكلوفسكي' عندما يرى بان الفن يغرب الأشياء ، أو يجعلها غريبة عن المألوف [2].

ولقد اختلفت لغة بشير خلف كثيرا وتطورت بشكل ملحوظ، ففي المجموعات الأولى كانت لغة بسيطة تنقل الأحداث وسلوك الشخصيات وتنقلها عبر الزمان والمكان، لقد كان اهتمام القاص أن ينقل الوقائع والأحداث ويصور الشخصيات دون اهتمام بالجانب الفني. لقد كانت كتابته تستعمل اللغة بطريقة عادية فهي وسيلة لا غاية في ذاتها. كانت " لغته بسيطة معبرة عن غايته الأدبية بعيدا عن لغة التداخل والغموض والإيغال في المتاهات، ففي قصصه نجد الرسم الواضح للهدف والمطاردة الجادة للفكرة والمعنى ومضامين تلك القصص تتوزع بين الذات والموضوع حيث يعالج من خلال مخزونه الروحي الفكري والخيالي، وغالبا ما يعنى بقضايا المجتمع والناس التي كرس لها وقته وجهده، وطارد فيها آليات أبعاد الحكمة والقيم وعكس مظاهر الحياة وسلوك الناس"[3].

على أن بشير خلف يحاول دائما أن يطور من لغته ويواكب أحداث وطنه مستفيدا من قراءاته القصصية لقصاصين مشارقة أو قصاصين مغاربة وهذا ما لاحظه "مصطفى

[1] -Bakhtine Mikhail. 11 (Esthetique et theorie du roman) Edition Galimard. Paris 1978 .p 396 .traduit par Daria Olivier .

[2] –نظرية الادب في القرن العشرين: ك .م .نيوتن ترجمة عيسى العاكوب –عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، ط1–1996 ، ص 22

[3] – بشير خلف عطاء فكري متواصل: فضيلة عميروش من كتاب (حياتي في دائرة الضوء) بشير خلف، سامي للطباعة والنشر، ط1، 2021، ص 361

بلمشري "في قوله: " وهو قصاص يعتني كثيرا بلغته ويحرص على تطورها على الدوام"[1]. ويؤكد ما ذهب إليه هذا الأخير ما لاحظه الكاتب "منصف بوزفور" في المجموعة الثانية "القرص الأحمر" لبشير خلف إذ يقول: "ويبدو من القصص الجديدة أنه خرج من إطار الإنشائية والموضوعات الجاهزة ...ويجرب الأشكال القصصية الجديدة ويتجاوز التقليدية الإنشائية"[2]. ويذكر "الطاهر يحياوي "في مجموعة الشموخ "لبشير خلف أنها تميزت" بلغتها الرفيعة لغة الصفاء والدقة والتصوير الدقيق " ثم يوضح أكثر فيقول: "فقد استطاع بشير خلف أن يوائم بين لغة المدرسة العربية ذات التركيب البنائي القوي ولمعان الصورة الراقية"[3]. ونلاحظ أن "بشير خلف" نفسه يشير إلى ضرورة تطوير اللغة عند القاص فيقول: "..بل لابد من أن يطور الكاتب لغته دراميا، ذلك أن اللغة مترابطة بالحدث ومتفاعلة معه وتنبض بنبضه"[4] .

-اللغة والموضوع:

تختلف اللغة باختلاف الموضوعات، فهناك الموضوع الاجتماعي والموضوع السياسي والموضوع الثقافي. ولكل موضوع قاموس لغوي معين يفرضه على السارد، وهذا ما يراه بشير خلف فيقول: "وأنا أومن بأن الفكرة تفرض أسلوبها ولغتها ومفرداتها "[5]. ولكل نص قاموس لغوي قوي أو فقير، متنوع أو بسيط. وكلما كان النص غنيا بألفاظه متنوعا بمفرداته كانت معانيه غنية وبخاصة عنما تدخل هذه المفردات في علاقات جديدة مع بعضها بعض في سياقات مختلفة.

---

[1] – مجموعة الدفء المفقود لبشير خلف: مصطفى بلمشري من كتاب (حياتي في دائرة الضوء)، لبشير خلف ص 350

[2] – مجموعة الشموخ بشير خلف وصدمة السرد: منصف بوزفور (حياتي في دائرة الضوء) لبشير خلف ص 347

[3] – عن مجموعة الشموخ: الطاهر يحياوي، من كتاب (حياتي في دائرة الضوء) لبشير خلف ص 348

[4] – حياتي في دائرة الضوء: بشير خلف، ص 299.

[5] – المصدر السابق، ص 299

ولا شكّ أن هذا الغنى يعكس ثقافة القاص وكثرة مراجعه ومصادره وتعدد أفكاره. فهناك مصادر دينية وفلسفية وأدبية وثقافية تسند القصة أو الرواية وتجذب إليها القاريء. وقد لاحظنا أن الموضوع الاجتماعي هو الغالب على قصص "بشير خلف ". فقد عالج القاص مجموعة من القضايا الاجتماعية كالفقر والتسول والبطالة والمرض واليتم والتعليم والسكن والعمل وغيرها. ولعل هذا الاهتمام عند بشير خلف وزملائه في مرحلة السبعينات يعود إلى تأثرهم بالنهج الاشتراكي الذي نهجته السياسة الجزائرية. وقد لازم هذا الهم الاجتماعي القاص في جميع مراحله الإبداعية.

ويذهب محمد مرتاض إلى أن معظم الكتاب يندرج ما ينتجونه في الاتجاه الاجتماعي[1]. ويعرف محمد السويدي الأدب الاجتماعي فيقول: "اهتمام الأديب بالناس وأعمالهم ومشاكلهم وما يسود بينهم من علاقات فيكون أدبه اجتماعيا بمعنى الكلمة يتناوله في المسرحية أو القصة أو الرواية فيتعرض إلى المجتمع من تيارات خلقية أو سياسية وفكرية واقتصادية "[2]. ومن هنا جاءت قصص بشير خلف تعكس قضايا اجتماعية مختلفة يعيشها الواقع الجزائري .

ويؤكد بشير خلف أنه ينطلق من الواقع فيما يكتبه من قصص أولا فيقول: " ..إلا أن الواقع بزخمه

وحرارته وتناقضاته وتحولاته، ونبض الحياة فيه هو المعين الذي أنهل منه "[3]. ولكن بشير خلف هنا لا يقف عند الواقع المحلي بل يتجاوزه إلى الوا قع العربي والإنساني فيقول: "كل ما يحدث في هذا الكون يعنيني بوصفي إنسانا أولا وأخيرا، ذلك أن لي توقا إلى الشمولية، ورغبة في السعي نحو الحقيقة الكاملة"[4].

---

[1] – السرديات: محمد مرتاض، دار هومة، الجزائر 2014، ص 32

[2] – محاضرات في الثقافة والمجتمع: محمد السويدي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1985، ص 125

[3] – حياتي في دائرة الضوء: بشير خلف، ص 299

[4] – المصدر السابق، ص 300

إن القصص الاجتماعية التي تعالج الفقر عند بشير خلف كثيرة، ويبدو أن الفقر قاسم مشترك بين كثير من القصاصين الجزائريين مثل أحمد منور ومصطفى فاسي. وهو الأمر الذي دفع عبد المالك مرتاض إلى القول: "وأحسب أن الأمر ينصرف إلى جميع الكتاب الذين تناولوا فن القصة. وإنما النسبة قد تختلف من كاتب إلى آخر.." [1]. ففي المجموعة القصصية الأولى (أخاديد على شريط الزمن) نلاحظ بعض القصص مثل: عائشة، حتى الصغار يحزنون، بائع متجول، أمام المنصة، الأرض تنتحب، خيوط من العرق "، والقصص التي تتحدث عن الحزن كثيرة أيضا مثل:" عندما تختنق الفضيلة، أخاديد على شريط الزمن، السم القاتل، المأساة، الوجه البشع، الذكرى، ليس ابني، القدر الساخر " . فأغلب قصصه في هذه المجموعة تتحدث عن الفقر والحزن، وهذا ما نلاحظه في المجموعة الثانية " القرص الأحمر " إذ نجد القصص التي تتحدث عن الفقر مثل: " المتاهة، أيام حبلى، المشروع، الشيخ والظل، الدرب الوعر "، والقصص التي تتحدث عن الحزن مثل: " وآه يا زمن، حتى العصافير أعلنت الحداد، ذئاب في المنعطف، دائرة الفراغ ". على أن نسبة القصص التي عالجت الحزن والفقر في هذه المجموعة أقل قياسا إلى المجموعة الأولى" أخاديد على شريط الزمن".

وتتناقص قصص الفقر والحزن في المجموعة الثالثة " الشموخ " من خلال قصص " اليأس، ليلة في فندق عاصمي " و" لصوص من نوع آخر " و تتناقص بنسبة أكبر في المجموعة الرابعة " الدفء المفقود" إذ نجد قصتين في الفقر هما " موت الشحاذ و"الدفء المفقود " مع غياب لقصص الحزن. على حين تتحدث المجموعة الخامسة "ظلال بلا أجساد" عن الثورة الجزائرية. وإذا كانت اللغة في المجموعة الأولى والثانية سهلة وبسيطة تعكس الواقع فإنها لا تخلو من الخيال والمجاز. على أننا نجد في المجموعة الثالثة والرابعة الميل إلى التكثيف والإيحاء قليلا وتصل إلى درجة الغموض في المجموعة

[1] –القصة الجزائرية المعاصرة: عبد المالك مرتاض ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1990، ص 19

الخامسة. فقصص هذه المجموعة يشوبها بعض الغموض وهو ما يدفع القاص إلى وضع قول من الأقوال في بدايــة القصة ينيــر
مقاصد قصصه. فهو يفتتح القصة بقول لمفكر أو أديب أو عالم كمفتاح لقصصه.

-القاموس اللغوي:

تعالج معظم قصص " بشير خلف " قضايا اجتماعية مثل العمل والبطالة والتسول والمرض والسرقة والحب والتعليم إلى غير ذلك. ومن ثم نلاحظ ان القاموس اللغوي للكاتب مأخوذ من الواقع الاجتماعي، من شوارعه وأزقته وأحيائه ومنازله ومدارسه وعياداته ومقاهيه ودكاكينه وحدائقه ومحطاته وحافلاته وركابه وأطفاله ونسائه ورجاله وشيوخه. والكاتب يأخذ من واقعه النفسي والديني والثقافي ما به يعبر عن مشاكل بيئته وأفراحها وأتراحها. ونحاول هنا أن نقف عند مجموعة من القصص لنعرف بعض ألفاظها وحقولها الدلالية، ونتعرف إلى القاموس اللغوي لبشير خلف وتنوعه بتنوع الموضوعات الاجتماعية. ومحاولة منا على معرفة قاموسه اللغوي حاولنا ان نأخذ قصصا اجتماعية من مجموعاته المختلفة . ففي مجموعته الأولى " أخاديد على شريط الزمن " نجد أن هناك مجموعة من القصص التي تتناول مواضيع اجتماعية، منها:" يوم الجمعة، الانتظار، السم القاتم، عائشة، حتى الصغار يحزنون، بائع متجول، الوجه البشع، المأساة، أمام المنصة، لقاء في العيادة ..." .

فقصة " بائع متجول " ([1]) تصور لنا رجلا عجوزا فقيرا يجوب الشوارع بعربته المهترئة ليبيع بعض الملابس ليجلب قوت يومه، وفي أحد الأيام يتعرف على شاب فقير لا يملك عملا فيطلب منه الرجل العجوز مساعدته في عمله على أن يتقاسم معه أرباح اليوم، ومن هنا انتعشت تجارة الرجل العجوز والشاب قليلا وازداد دخلهما وتحسن . وقد استعمل القاص للتعبير عن هذه الحياة الاجتماعية جملة من الألفاظ منها:

[1]- الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 69

"عاطل عن العمل، خالي الوفاض، أتسكع، أقتات، ألتهم، الجائعة، يصرخ، يشتم، خافض الرأس، ألعن الدنيا، المليئة بالحقد، الأحياء الشعبية، الأزقة الضيقة، الألم الداخلي، يمزق أوصالي، لم أكن سعيدا، أشعر بالوضاعة، التقزز، مشكلة تقتلني، تلهيني، الغباء، البلاهة، حطاما، مرتميا على بطنه، نفس ضعيف ..."، وهي مفردات تعبر عن البطالة وشدة الحاجة والضيق والجوع كما تعكس الشعور بالحزن والوضاعة (لم أكن سعيدا، الألم الداخلي، يمزق أوصالي، العن الدنيا، خافض الرأس ...). كما تطغى على هذه القصة الأفعال على الأسماء (يراودني، يمضي، أجد، انتهت، مازالت، أتسكع، أبحث، أقتات، أرتمي، أروح، ألتهم، أختلق، ألتمس..). وهي أفعال تصور لنا حركة الشخصية بضمير المتكلم، فالشخصية هي التي تتحدث هنا. وهناك أفعال جاءت على لسان السارد مثل (يصرخ، يشتم، يطوف، ينتهي، ينزلق، يتألم) وهي بضمير الغائب. وهذا يعني أن السرد يتراوح بين ضمير المتكلم وضمير الغائب.

أما قصة " لقاء في العيادة "[1] فهي تحكي عن مدير لشركة درس بالخارج وعند عودته إلى أرض الوطن وجد والده قد استشهد لتلحق به والدته بعد مرض ألم بها، وقد أصبح هذا الرجل يعاني من آلام سوء الهضم ليتحول عنده هذا المرض إلى هاجس وتتعب نفسيته فينصحه أحد الأطباء بزيارة طبيب نفسي وهناك يتعرف على الممرضة التي يقع في حبها وتغير كل مجرى حياته.

ويستعمل القاص جملة من الألفاظ الدالة على الموضوع الاجتماعي مثل : " المرض، قصعة الكسكس، قصعة الشخشوخة، الأطباء، سوء الهضم، اليأس، الألم، البيت، المسكن، أقاربي، أصدقائي، المال، العيادة، الطبيب النفساني، حمام السلام، الأمل، صراع الانسان، المدير العام، الشركة، بعثة دراسية، الخارج، حطام المنازل، المدينة، مسقط الرأس، الغرفة، الأبناء، الدراسة، حفل الزفاف ..." وتعبر هذه المفردات عن معاناة

[1] –الأعمال غير الكاملة: بشير خلف ، ص 84

البطل من مرض سوء الهضم الذي حرمه من كل المأكولات، وتنتمي هذه المفردات إلى حقل المرض (الأطباء، سوء الهضم، العيادة، طبيب نفساني، العيادة ...) .

وتطغى على هذه القصة الأفعال على الأسماء (يقصر، تكثر، أطالع، ألقيت، أعد، أصبت، يقضي، تقطع، ألبث، أحدث، أعمق، يحمل، تذكرت، يضم، تستوقفني، تشكو، يستدعي، يبعث، استقبلني ....) وهي تعكس معاناة البطل النفسية والواقعية نتيجة المرض.

أما المجموعة القصصية الثانية " القرص الأحمر " ففيها قصص تعالج موضوعات اجتماعية أيضا ومنها: " المتاهة، أيام حبلى، المشروع، الشيخ والظل، الدرب الوعر، وآه يا زمن، حتى العصافير أعلنت الحداد، ذئاب في المنعطف، دائرة الفراغ ...".

في قصة " الدرب الوعر "[1] يضعنا بشير خلف أمام صبي في الثاني عشرة من عمره وهو كبير أخويه، يتوفي عنهم والدهم ويتركهم يتخبطون في متاعب هذه الحياة ليجد الصبي نفسه رب الأسرة ومعيلها ويصطدم بجمع من الرجال الذين كانوا يقرضون لوالده المال .وقد استعمل القاص مجموعة من الألفاظ الدالة على هذا الظرف الاجتماعي منها: " اقترض بعض المال، الخبز الأسود، الدفع بالتقسيط، دين، الشغل في سن مبكرة، اعالة أم، لقمة عيش، يفترسك البائع، شاحنة المزابل، صندوق القمامة، الخبز اليابس ..." وتتدرج هذه المفردات في حقل الفقر (اقترض، الدفع بالتقسيط، صندوق القمامة . الخبز اليابس، دين ..) .

وتطغى في هذه القصة الأفعال أيضا (ساد، رحت، تروي، تتفاعل، تتغذى، تنمو، امتدت، رحل، تذكر، بدأت، اقترض، جعلت، أرجو، سأدفع، أعمل، تنتصر، يربط، يجذبك، تشتغل، استولت، تسرب، جئت، نوزع، تغطس، تعرف، تستحق...). وهي أفعال تصور لنا الشخصية في حركتها والظروف المحيطة بها في الحياة.

[1] – المصدر السابق ، ص 210

أما قصة " وآه يا زمن "[1] فهي قصة تعالج قضية حساسة جدا لأم وابنيها تركها زوجها وسافر إلى باريس للعمل وحلف أن لا يعود إلى أرض الوطن مرة ثانية الا وهو ميت، فيكبر أبناؤه وهم يعتقدون أنه ميت، وعندما كبر الابن الأكبر وبدأ بالعمل أخذ في أحد الأيام إجازة لمدة شهرين وأخبر أمه أنه يريد أن يزور بعض المناطق الموجودة في بلاده، هنا أخبرت الأم ابنها بالحقيقة وطلبت منه السفر إلى باريس ليرجع والده إلى أرض الوطن ولكن الأب لم يرجع رغم محاولات ابنه المتكررة، حتى توفي هناك وعاد جثة للوطن. وقد استعمل القاص جملة من الألفاظ الدالة على هذه الظروف الاجتماعية مثل:

"الفقيد، يوارى التراب، الصمت، مطأطأ الرأس، غارقا في همومه، الدموع، وجه شاحب، أنهكه التعب، بعض المناطق، بلادنا، خنجر، يمزق فؤاده، قطع المال، مستشفيات، الأمراض الصدرية، المواساة، العزاء، ما طرق الكرى جفنيه، لقمة العيش..." وهي مفردات تدل على الحزن (الفقيد، يوارى الثرى، أنهكه التعب، غارقا في همومه، مستشفيات..) .

وقد طغت في هذه القصة الأفعال مثل (استقرت، تنخلع، تتطلع، تنقشع، يحتفظ، التصق، تبادل، تشجع، نريد، تلاحظ، وارياه، يحوم، ننسى، تسلم، تعلقت، أجزم، اسألوا، تذكرون، ارتفعت، تحركت، أردف، يجلس، راحت، برزت، استرجع، يلجأ...).

أما المجموعة القصصية الثالثة " الشموخ " وهي لا تخلو أيضا من الموضوعات الاجتماعية ومن هذه القصص: " الشموخ، اليأس، الحلم، الأسوار، السقوط في الوحل، لصوص من نوع آخر ...". وكلمة الشموخ توحي بالعلو والارتفاع والعظمة من جهة وبالتكبر من جهة أخرى وقد جاءت صفة للنخلة في موضعين[2].

أما قصة (اليأس) فهي تعبير عن يأس البطل من زواج فاطمة. فقصة " اليأس "[3] تعالج حياة شاب كان يعيل أمه المريضة التي كانت على فراش الموت وقد أوصته قبل

---

[1] – المصدر نفسه، ص 215

[2] – بشير خلف شموخ الماضي وكبرياء المجاهد: عيسى ماروك من كتاب (حياتي في دائرة الضوء)، ص 353

[3] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 293

موتها أن لا يبيع البيت وأن يتزوج من فاطمة ابنة خالته، وعند عودته من خارج البلدة التي غادرها من أجل كسب لقمة العيش كان يتجهز ليطلب يد فاطمة ولكن خالته صدمته عندما أعلنت عن زواج فاطمة القريب ليدخل في دوامة وكآبة بعدها ويكره الحياة بما فيها. وقد استعمل الكاتب جملة من الألفاظ الدالة على الظروف الاجتماعية مثل:

" وفاة الوالد والوالدة، الخيبة، الوصاية، الضربة القاضية، انسحب مهزوما، المشاركة في الحروب، البيت العتيق، الحاجات مبعثرة، أواني يبس بها السائل، ملابس متسخة، أغطية فوق سرير قديم ..." فالوفاة والخيبة والانهزام والملابس المتسخة تعكس لنا حقلا دلاليا هو حقل الحزن.

وتطغى في هذه القصة الأفعال على الأسماء مثل (أشار، أتبعه، ترددت، أراه، تبادلنا، تستجيب، أخطو، داهمني، أسير، توطد، مددت، أكاد، تجاهل، ندلف، يقيم، ودعت، كررت، انعكست، يصمد، أعادت، حاولت، أرسم، التصقت، اختفت، وصلت، ساد، كفت ...). وهي أفعال تعكس لنا حركات الشخصية في مجابهة صدمات الحياة ومصاعبها.

وفي المجموعة القصصية الرابعة " الدفء المفقود " نجد قصصا اجتماعية منها: "الرسام، عمي حمة، شيء لا يقاوم، الشحاذ، اللعب بالمكشوف، الدفء المفقود ." وقد عنون خلف هذه المجموعة بالدفء المفقود قاصدا بذلك الواقع الجزائري الذي تنخر جسده آفات الانتهازية والظلم والفقر وغياب التضامن الاجتماعي[1].

ففي قصة " شيء لا يقاوم "[2] يضعنا القاص بشير خلف أمام رجل مسافر، صعد في احدى الحافلات التي كلفته تذكرة حرمته من النوم، ليصعد في الحافلة وبعد مدة يأتي ويجلس معه أحد الشباب فيطلب منه سائق الحافلة أن لا يجلس في ذلك المقعد فهو محجوز لأحد معطوبي الحرب وهنا وقع جدال بين الشاب والرجل المسافر لأن الشاب لم يرد النهوض من مقعده.

[1] – عن مجموعة الدفء المفقود: رشيد خضير – من كتاب (حياتي في دائرة الضوء): بشير خلف ص 349

[2] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف ص 353

ويستعمل القاص الألفاظ الدالة على الحياة الاجتماعية مثل:

"يوم مشرق، السماء زرقاء، أشعة الشمس ذهبية، مقام الشهيد الشامخ، الحافلة، قطار المسافرين، الجسر، الضيق، ما تمالكت نفسي، فوجئت بالصمت، تنتظر مؤازرة، أبناؤنا مزعزعو الهوية، اقتلعتهم الأعاصير الهوجاء، العاصفة لا ترحم ..." ونلاحظ حقلين دلاليين هما حقل الطبيعة (السماء الزرقاء، الشمس الذهبية مقام الشهيد) وحقل السفر (الحافلة، القطار، المسافرين...).

كما نلاحظ في هذه القصة غلبة الأفعال على الأسماء وهي (بلغ، بدأت، تمتد، تقترب، تطوي، تابعت، امتد، يقف، توقفت، تراءى، يزداد، يصل، ينظر، يحتضن، وددت، أيقظك، واصلت، اتسع، قصدت، غمرتك، تناولت، ابتلعت، نجلس، تفطن ...) .و استعمال كثير للصفات (مشرق، الشامخ، الضيق، الهوجاء، ..).

أما قصة "عمي حمة"[1]، فهي تحكي عن تاجر يملك دكانا في القرية يبيع فيه الخضر والفواكه، وذات يوم يخرج عمي حمة مخاطبا أهل القرية بأن لديه مفاجأة بعد صلاة المغرب وهنا تفاجأ الجميع، وبعد الصلاة ركض الجميع إلى الدكان ليتفاجؤوا بجهاز الراديو ومن يومها زاد دخل عمي حمة لأنه أصبح يقدم الشاي والقهوة وأصبح الجميع يتهافتون إلى دكانه من أجل الاطلاع على أخبار العالم. ويستعمل الكاتب جملة من الألفاظ الدالة على الحياة الاجتماعية هي:

" المدينة، طماطم بسكرة، برتقال بسكرة، القرية، الدكان، كؤوس الشاي، سماع الأغاني، أخبار حول العالم، ترتيب السهرة، تضاعف الرواد، تضاعف الطلبات، ترتيب الخضر والفواكه، السوق الأسبوعية، نقود كثيرة، مدح البضائع، جلب الزبائن ..." وتشير مفردات هذه القصة إلى عالم السوق من دكاكين وبضائع (خضر وفواكه ...) وزبائن ونقود وكؤوس الشاي.

[1]– المصدر السابق، ص 345

وتطغى في هذه القصة الأفعال على الأسماء (بدأت، تظهر، يعمل، يسافرون، تخزين، تجميع، اعترض، أتى، يجلب، ينتج، يجلبوا، تقام، جاءت، يشتم، ينتهي، نعود، يبتدىء، يخفي، تولى، نسمع، توارى، يظهر، تفتحت...). وهي أفعال تعكس حركة الناس والباعة والمشترين و ما يصدر منهم من أفعال وأقوال في السوق .

أما المجموعة الخامسة " ظلال بلا أجساد " فيتحدث فيها القاص عن الثورة التحريرية. وفيها تطور كبير في لغة القاص، وهذه المجموعة الأخيرة تختلف عن المجموعات الأخرى، ففيها تطور كبير في لغة النص، كما نلاحظ فيها تطورا في طريقة الكتابة اذ نجد بشير خلف يفتتح قصصه بقول لعالم أو فيلسوف أو أديب. فقصة "زمن الخوف" تبدأ بتصدير يضعه الكاتب ويتمثل في مقولة "كونفوشيوس"[1]، وهي قصة تتناول حدثا في احدى القرى أثناء الثورة التحريرية وقد كانت هذه القرية آمنة مطمئنة، وفي أحد الأيام حدث ما لم يكن في الحسبان إذ مرت احدى الفتيات أمام أحد المنازل وبدهشة الأطفال رأت ولاعة ذهبية اللون براقة انحنت عليها ولمستها فانفجرت عليها وتطاير جسمها أشلاء ليعم الصمت القرية في تلك الليلة ويخيم عليها الحزن. وقد سيطر على القصة حقل الحزن مثل (لا أزال أبكي، المأساة، الحزن، القلوب، الصمت، الرعب، المواساة، المستشفى، البراءة، الضعف، اليأس، أشلاء، الهلع، الخوف، السخط، دقات الباب، الحدث المشؤوم ..." وهي تعبر عن الواقع النفسي والاجتماعي لهذه المأساة التي حدثت للفتاة الصغيرة.

-المستوى التركيبي:

عرفنا في القاموس اللغوي للقاص بشير خلف هيمنة المفردات المتعلقة بالموضوعات الاجتماعية. وهي مفردات مأخوذة من واقع الحياة لتعبر عنها وتجسد معاناة المواطن، وقد طغت الأفعال على الأسماء بصورة عامة في هذه القصص. أما بالنسبة

[1] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 422

إلى التراكيب فهي مجال واسع لقراءة اللغة السردية من حيث الأساليب الخبرية والانشائية واستعمال المجاز والتناص. وهناك من يقسم الجانب التركيبي إلى: التركيب النحوي ويتناول أنماط الجمل المختلفة فعلية واسمية بأنواعهما والتركيب البلاغي ويتناول التقديم والتأخير والحذف والالتفات والاعتراض وغير ذلك، إضافة إلى الصور المجازية المختلفة من تشبيه واستعارة وكناية وتناص ورموز طبيعية وتاريخية وأسطورية...

وما يميز الجانب التركيبي في الخطاب السردي بعامة هو غلبة الجمل الفعلية على الجمل الاسمية في أغلب الأحيان لأن السرد يقوم على عرض الأحداث التي تجري وحركات وأفعال الشخصيات في الزمان والمكان. ومن ثم تغلب الحركة على السكون والنشاط على الثبات. فالفعل عادة هو المسيطر في النص السردي وهذا ما نجده في قصص بشير خلف. وتعرف الجملة الفعلية بأنها: " هي ما تألفت من الفعل والفاعل أو الفعل ونائب الفاعل أو الفعل الناقص واسمه وخبره "[1].

والجمل الفعلية تصور لنا الأحداث وهي تجري والشخصيات وهي تفعل وتنتقل من مكان إلى آخر. ففي قصة " بائع متجول " من المجموعة الأولى " أخاديد على شريط الزمن " للقاص بشير خلف نلاحظ استعماله للجمل الفعلية التي تتناول حركة البطل بضمير المتكلم، فهو هنا من يفعل: "-أرتمي على أحد المقاعد منزويا -أروح ألتهم وجوه الداخلين بحثا عن انسان أعرفه – اذا ما انصرف أحدهم وترك صحيفة يومية ألتقطها بسرعة ألتهم صفحاتها أو بعضا منها،" كما ترد هذه الجمل على لسان السارد وهو يصور لنا حركة البطل " – يطوف الأحياء الشعبية ذات الأزقة الضيقة عارضا بضاعته المتمثلة في أصناف مختلفة من أقمشة غير مخاطة ..." .

فالأفعال هنا متصلة بالبطل الذي كان يبحث عن عمل وكان دائم الجلوس في أحد مقاهي الحي يبحث عن مناصب عمل أو وظائف شاغرة، فقد كان يعاني من الفقر لهذا

[1] – جامع الدروس العربية: مصطفى الغلاييني، ج1-3، منشورات الكتب العصرية، بيروت ط13 ، 1978ص286

كان يبحث عن عمل لكي يسد به جوعه، ويلتقي في أحد الأيام بالعم محمدي وهو بائع متجول وشخص مسن فيطلب من البطل العمل معه ومساعدته. ومن هنا تتحسن حاله وتتغير ظروف عيشه إلى الأفضل.

أما في قصة "لقاء في العيادة" فقد طغت عليها الجمل الإسمية بسبب ارتباطها بكان. و من ثم غلب الفعل الماضي (كنت، كانت، كان) لأن الحدث يرتبط بالزمن الماضي . يقول البطل وهو يصور حالة مرضه في الماضي: (. كنت مستلقيا على ظهري أطالع كتابا طبيا – ألقيت الكتاب جانبا واعترتني موجة عارمة من القلق وتوتر الأعصاب – كان علي ابتداء من تلك اللحظة أن أعد القوة لمواجهة معركة قادمة بيني وبين المرض كيف أعمل على هداها وفمي يسيل لعابا أمام قصعة الكسكس . كانت الساعة الثانية بعد منتصف الليل عندما أحسست بأوجاع حادة في منطقة البطن – كنت أستعيد بمخيلتي قامتها الهيفاء، كان فكري مضطربا لحظتها) فهذه الجمل دخلت عليها كان لتعبر عن حدث كان وانتهى وهي تعكس معاناة البطل من سوء الهضم الذي سلبه متعة الأكل . كما تصور لنا الجملة الأخيرة كيف وقع في حب الممرضة التي كانت تعمل في العيادة التي كان يتردد عليها.

أما بالنسبة إلى المجموعة القصصية " القرص الأحمر " فنلاحظ في قصة " الدرب الوعر " الجمل الفعلية التي تعبر عن شخصية البطل بضمير المخاطب، فالسارد هنا هو الذي يخاطب الشخصية ويعبر عن ظروفها. وهذا يعني أن السارد مشارك يتفاعل مع الشخصية ويعلم ما يجول في نفسها وما تعانيه.

. كنت حديث عهد بالدنيا، ولكن أيام الخبز الأسود جعلت عقلك كبيرا

. سلخت من أيام عمرك عشرات السنين

. امتدت بك رحلة التفكير في أغوار الماضي يوم كنت طفلا

. أرادت أن تعرف سر وجومك في تلك الأمسية فصرفتها عنك بلطف

والبطل هنا هو الطفل الذي كان قاصرا في سنه الاثني عشر ورغم ذلك تحمل مسؤولية أمه وإخوته بعد وفاة والده، كما تحمل الجوع والعطش والأعمال الشاقة من أجل اطعام أسرته.

على حين تدور الجمل الفعلية في قصة " وآه يا زمن " حول الحدث، عودة أحد المهاجرين إلى فرنسا إلى بلده ميتا بعد أن فشل ابنه الأكبر في العودة به قبل مماته. فقد اقسم الأب أنه لن يعود إلى أرض الوطن إلا جثة هامدة. ومن هذ الجمل قول القاص:

. تبادل الحاضرون نظرات عدم الفهم

. تشجع جاره السي الأخضر واستوضحه

. ارتفعت همهمات هنا وهناك..تحركت رؤوس علامة الموافقة

. استرجع محمود شريط الماضي..ماضي طفولته وشبابه

. تساقطت الأيام من عقد السنة وما وصل الوالد وما ورد خبر عنه

أما بالنسبة إلى المجموعة القصصية الثالثة " الشموخ " فنذكر مثالا لذلك قصة " اليأس " التي تغلب فيها الجمل الفعلية التي تصور لنا الشخصية الرئيسية في حركتها وحديثها النفسي وعلاقتها بغيرها في الشارع والمطعم والبيت، وقد وردت هذه الجمل بلسان البطل نفسه:

. أشار إلي أن أتبعه .. ترددت في البداية إذ بالرغم من أني أراه مساء كل يوم يؤم أحد المطاعم الرخيصة في حينا الشعبي

. لا تلمني وأنا أتجاهل يدك الممدودة الي

. حاولت أن أرسم ابتسامة باهتة

. دخلنا الغرفة التي كان بابها مفتوحا عن آخره

. دخلت معركة الحياة كما تعلم صغيرا ....

فالبطل عاش يتيم الوالدين وفي آخر لحظات أمه طلبت منه عدم بيع البيت مهما كان الأمر وطلبت منه الزواج من ابنة خالته فاطمة. وقد سافر البطل من أجل كسب لقمة العيش و عاد بعد ذلك ليطلب يد فاطمة ابنة خالته، ولكنه تفاجأ بزواجها.

أما بالنسبة إلى المجموعة القصصية الرابعة " الدفء المفقود " فنورد هنا قصة " شيء لا يقاوم " وهي قصة جملها الفعلية تدور حول البطل ولكنها تجري على لسان السارد بضمير المخاطب الذي يصور لنا الحالة النفسية لمسافر راصدا حركاته وتنقله في محطة القطار:

. شعرت صبيحتها بحب غامر نحو الجميع وأنت فوق جسر المشاة

. توقفت في تلك الأثناء .. اعترتك قشعريرة ما دريت كنهها ولا عرفت مأتاها

. أيقظك من حلمك منبه قطار للمسافرين

. واصلت النزول توجهت صوب رصيف الحافلة التي ستقلك

أما في المجموعة القصصية الخامسة " ظلال بلا أجساد " نلاحظ في قصة " زمن الخوف " كثرة انتشار الجمل الإسمية وبخاصة في بداية الفقرات. وهذا يدل على ثبات الحال واتصال الخوف بأهل القرية وشدة المأساة ووقعها عليهم.

-كان صمت تلك الليلة الموالية لحدث المأساة غريبا

-ليلتها الصمت لف القرية ..الظلام سربلها دون رحمة

-يوم الحدث المشؤوم تقاطر سكان القرية والضواحي ثم القرى والبلديات المجاورة ..

-يوم المأساة تساءل الناس والحيرة بادية على وجوههم

فهذه الجمل في النص تتصل كلها بالحدث، وقد غلب على الجمل الفعلية الفعل الماضي لأنها تقص علينا حدثا مأساويا راح ضحيته فتاة في التاسعة من عمرها كانت تمر بجانب أحد البيوت عندما وجدت ولاعة فتحتها فانفجرت عليها وتناثرت أشلاء .

- ملأ الحزن القلوب كما امتلأت الحناجر صمتا ..

– غدا المستقبل غامضا مخيفا ..

. ووريت البنية ذات الربيع التاسع التراب عصر ذلك اليوم

. تطايرت البنية أشلاء ..

. رحلت وما تدري شيئا عن الأجسام الرهيبة التي تزرع تحت وجه التربة

أما قصة " الرحيل " فنلاحظ أن الجمل الفعلية تركز على الشخصية بضمير المخاطب سواء أكان الخطاب من السارد أو شخصيات القصة كالأم والأب والعشيقة:

. قال لك أحد أصدقائك يوما وهو يتفحص وجهك أكثر

. ويلاحقك صوت أحد أصدقائك

– أفقت على صوت أمك التي اقتربت منك مهلوعة وقد امتلكها الخوف

. وتنتصب أمام عينيك أسوار عالية تحجزك عنها

. أعاد رئيس المصلحة عبارته التي قذف بها في وجهك قبل المكالمة

فهذه الجمل الفعلية وغيرها من الجمل التي وردت أيضا على لسان شخصية عاشقة للبطل إضافة إلى الأم والأب كلها تركز على البطل وتصده عن الرحيل والسفر وتستبقيه معها. وهي تتوجه إلى البطل تخاطبه ومن ثم كثر كاف الخطاب (قال لك أحد أصدقائك .. ويلاحقك صوت أحد..أفقت على صوت أمك ..وتنتصب أمام عينيك .. في وجهك .. أرجوك لا

ترحل).

-الجمل الطويلة والقصيرة في قصص بشير خلف:

إن بنية الجملة في النص تلعب دورا في بناء الأحداث والشخصيات و الأمكنة، فالجمل قد تطول أو تقصر في القصة بحسب حاجة القاص لها. فالجملة الطويلة تأتي نتيجة محاولة القاص تتبع حركة الأحداث أو الشخصيات أو المشاهد والمنظر في النص. فالتفصيل عادة يقتضي الجمل الطويلة أما الجمل القصيرة فهي تدل على القلق النفسي أو

التوتر العصبي أو تسارع الأحداث إلى غير ذلك. ومن ثم فالقصة تغلب عليها الجمل الطويلة أو القصيرة بحسب ما يتطلبه الموضوع.

و تتراوح الجمل عند بشير خلف بين الطويلة والمتوسطة والقصيرة بحسب طبيعة الموضوع وأساليب التعبير المستعملة. فالجمل تطول أحيانا في حالة سرد الأحداث ووصف المناظر الطبيعية أو وصف أحوال الشخصيات لأن القاص يريد أن يصور للقاريء وضعا معينا فيسعى إلى الالمام بالحدث أو الإحاطة بالموضوع فتجره الجمل وهو يحاول أن يتابع صورة لشخصية مثلا أو وصف مكان معين. ولكن أحيانا أخرى تطغى على القصة الجمل المتوسطة الطول تتخللها جمل قصيرة أحيانا كما في قوله في مجموعته الأولى في قصيدة قصيرة بعنوان (الرزق الموفور):

(منذ أربع سنوات كان يشتغل سائق سيارة في بلدته، أمينا، وفيا لزبائنه، بل لكل السكان. في ليلي الشتاء الطويلة ذات البرد القارس ينهض على جناح السرعة في أية لحظة تلبية لنقل امرأة في حالة مخاض إلى المستشفى، أو نقل آخر إلى موقف الحافلات، أو.. أو.. في الصيف ينام جانب سيارته فوق ربوة رملية شفقة على هؤلاء الزبائن حتى لا يتعبوا بحثا عنه. كان رحيما بذوي الدخل القليل أو المتوسط، رزقه موفور، عائلته في أحسن حال ابتاع بقية الحصص من قطعة أرض ورثها عن أبيه بمعية اخوته، شيد عليها منزلا جميلا من تصميمه يجمع بين القديم والحديث، اقترن بفتاة حسناء ذات أصل شريف، أنجب منها طفلين ..الجميع في سعادة ورغد عيش)[1]. في الجملة الأولى شيء من الطول تتناول نوع شغل البطل وشيئا من صفاته كالأمانة والوفاء، لكن الجملة الثانية تطول أكثر لأنها تتناول هذا الشغل واستجابة سائق السيارة للزبائن لنقلهم إلى مناطق مختلفة يريدونها، ثم تعود الجملة الثالثة إلى التوسط. وبعد ذلك تظهر الجمل القصيرة التي تتناول صفاته وحالته وحالة عائلته (كان رحيما ..رزقه موفور، عائلته في

[1] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف ص 148

أحسن حال، ابتاع قطعة أرض ..شيد عليها منزلا ..اقترن بفتاة حسناء ..أنجب منها طفلين، الجميع في سعادة ..) .

أما قصة " شيء لا يقاوم " فهي تتراوح بين الجمل الطويلة والجمل المتوسطة والجمل القصيرة. فالقصة تبدأ برصد الحالة النفسية للبطل في جمل قصيرة " . توقفت في تلك الأثناء .. اعترتك قشعريرة ما دريت كنهها ولا عرفت مأتاها .. تراءى لك ذلك البناء الشامخ يمتد ويمتد، ويشمخ ويزداد شموخا ليتشكل في النهاية في وضع أشبه بخريطة الجزائر "[1]، ثم نجد أن هذه الجمل تطول أحيانا مثل قوله " لما شرع أحد المراقبين في مراقبة التذاكر، ومقارنة أرقامها بورقة في يده، شرع شاب في التقدم انسدل شعر أملس طويل على قفاه، وأحاط معصمه الغض بسوار أبيض نقش عليه حرفان باللغة اللاتينية"[2].

على أننا نلاحظ هيمنة الجمل القصيرة أحيانا كما في هذه الفقرة من قصة "خيوط من العرق" يقف فيها السارد ليصور لنا تجمع الناس في السوق وحركاتهم وهم يهجمون على أحد الباعة الذين جلبوا إلى السوق ربطات من البصل والثوم.

" تزاحم الناس بالقرب منه في السوق..ضربوا نطاقا حوله ..امتدت يده لفتح الحبل ..لم تقوى على ذلك ..امتدت أياد أخرى كثيرة بدلها ..اختطفت ربطات البصل والثوم، خطف ذلك ربطتين، ذاك ربطة، أولئك ربطات ..ما تمكن من عدها ..تساقطت القطع النقدية أمامه، حاول أن يعرف ما لقى به ذلك، وما مده ذاك، ما توصل إلى ذلك، الزحام بلغ أشده، والضجيج غزا بجيوشه الاسماع، كان فكره مشوشا وعقله تائها بين هذه الكتل البشرية وقد تكدست ..تتخاصم تتخاطف، تمص عرق غيرها متلذذة نشوانة "[3].

إن القاص "بشير خلف" يميل إلى الجمل الطويلة عندما يكون بصدد التحليل والتفسير العميق والطويل للأحداث، ولكنه يلجأ إلى الجمل القصيرة عندما يريد أن يعبر

---

[1]–المصدر السابق ، ص 353

[2] –المصدر نفسه ، ص 354

[3] –المصدر نفسه ، ص 142

عن أفعال كثيرة متوالية أو التعبير عن نفسية الشخصية وبيان قلقها وشدة ارتباكها أو حيرتها. في قصة (دائرة الفراغ)يصور لنا السارد حالة البطل في البلدية أمام شباك الحالة المدنية وذلك لاستخراج البطاقة العائلية ولكن عدم توفر المطبوعات حال دون ذلك واشتبك مع الشرطي في الحديث، كما كان صوت الزوجة في أذنه يحذره من نسيان الخبز: " اسودت الدنيا في وجهه، ضيع طريق الخروج من المبنى ..قادته قدماه إلى ممر آخر ينتهي بمكتب جلس على يساره شرطي ...أدرك أنه تائه في دروب وعرة شائكة ..رأسه يغلي، يكاد ينفجر ..الأوراق غير متوفرة لدينا ..عليك أن تنسحب ..الملف يا خوي أوراقه يجب أن تكون تامة، لا يا أخي ..ولا كلمة واحدة . اعمل كغيرك، ادهن السير "[1]. وتكثر الجمل القصيرة عندما يصور لنا السارد حركة سير في محطة أو يصور لنا ما في الحافلة كما في قصة (ذئاب في المنعطف) يقول الراوي:

" النور ينتشر أكثر..والأشياء تزداد وضوحا ..وجوه المسافرين المرهقة المكدودة، بدأت غشاوة النعاس تزول عنها ..الأيادي تمتد والأجسام تتحرك ..تقف جامعة الأشياء المبعثرة على الرفوف العلوية وأسفل المقاعد ..لم تبق الا مسافة قصيرة وتصل الحافلة ..كان جامدا في مكانه فاقد الحركة ..فاقد الشعور بكل شيء.. تنعدم الأسباب التي تدعوه إلى الحركة ..إلى الوقوف كغيره ..فجأة تذكر الحافلة ستتوقف بالقرية القادمة لتتزود بالوقود ..انتفض مكانه ..كهربة سرت في جسده الجامد"[2].

على أن المسيطر على قصصه الجمل المتوسطة. فهي المهيمنة التي تتخللها الجمل الطويلة أو القصيرة. ومثال ذلك هذه الفقرة من قصة (في دروب الفردوس) يقول الراوي: (كانت الساعة تقارب السادسة مساءا قبل دخول حضر التجول بساعة واحدة حيز التطبيق، حين وصلت العربة الأولى إلى مدخل قرية " سيدي سالم "قادمة من مدينة عنابة المسماة –بون – حينذاك .كانت العربة الأولى التي جازف صاحبها من بين

[1] – المصدر السابق، ص 246

[2]– المصدر نفسه ، ص 233

مجموعة عربات لنقل الركاب ..عربات تقف بمحاذاة محطة القطارات بالمدينة على جانب الشارع المؤدي إلى خارج المدينة من الجهة الشرقية .. عشرات العربات التي تجرها الجياد الوسيلة الأكثر استعمالا يوم ذاك، فالسيارات من نصيب المعمرين الأوروبيين وحدهم ..قلة من المواطنين يملكون سيارات هرمة عتيقة قد يستعملها بعضهم للنقل العام بعض المرات ..)[1].

وتكون الجمل قصيرة في الحوار أحيانا كما في قصة (ليس ابني)

(في الطريق إلى المدرسة قال لها:

-ماما أنظري، أكثر الأطفال جاءوا مع أبائهم أين أبي أنا ؟

-انظر يا عزيزي إلى ذلك الطفل مع أمه مثلك أنت

- أليس له أب ؟

-بل له أب، يمكن أن يكون مسافرا في بلاد أخرى

-هل أبي أيضا مسافر؟

-بلى يا بني

-متى يعود الينا ؟

- عندما يصير كبيرا)([2])

ولكن نجد جمل الحوار تطول أحيانا في بعض القصص .

-التراكيب النحوية:

إذا كانت الجمل الفعلية قد طغت على قصص بشير خلف فماهي الأساليب المهيمنة على قصصه هل هي الأساليب الخبرية أم الإنشائية ؟ وماهي أسباب هذا الانتشار أو الانحسار في استعمال هذا الأسلوب أو ذاك ؟ الظاهر أن الأساليب الخبرية هي المهيمنة على قصصه . فالسرد يقتضي عرض الأحداث وتتبع حركات وسكنات

[1] – المصدر نفسه ، ص 407

[2] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف ص 120

الشخصيات عبر الأمكنة المختلفة، أما الأسلوب الانشائي فيرد عادة في المنولوج الداخلي للشخصية ليعبر عن التساؤل والحيرة أو عندما تتغير الأحوال والأمكنة أو في الحوار بين الشخصيات .وهذا ما نجده في قصص بشير خلف، فالسرد عنده يغلب على الحوار وعلى المنولوج الداخلي ومن ثم تطغى الأساليب الخبرية من تقرير وتأكيد واخبار وعرض وغيرها وتقل أساليب الانشاء من أمر ونهي ونداء واستفهام وتعجب .

-الأسلوب الخبري:

الخبر عند البلاغيين كلام يحتمل الصدق والكذب، ولكن الجاحظ يزعم ان الخبر ينحصر في ثلاثة أقسام: " صادق وكاذب وغير صادق ولا كاذب لأن الحكم إما مطابق للواقع مع اعتقاد المخبر له أو عدمه. وإما غير مطابق مع الاعتقاد أو عدمه. فالأول – أي المطابق مع الاعتقاد –هو الصادق. والثالث أي غير المطابق مع الاعتقاد هو الكاذب والثاني والرابع –أي المطابق مع عدم الاعتقاد وغير المطابق مع عدم الاعتقاد – كل منهما ليس بصادق ولا كاذب "[1].

ويبدو أن الجاحظ بهذا القسم الثالث يقصد الخبر الأدبي أو في النص الأدبي فهو لا يحتمل الصدق ولا الكذب. والخبر ثلاثة أنواع، " ويسمى النوع الأول من الخبر ابتدائيا والثاني طلبا والثالث انكاريا " [2].

وسنحاول هنا أن نقف على جملة من النماذج التي تطغى فيها الجمل الخبرية ومن مجموعات قصصية مختلفة. ففي قصة "أخاديد على شريط الزمن " من المجموعة القصصية الأولى "أخاديد على شريط الزمن " يقول بشير خلف على لسان شخصية من شخصياته:

– الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، شرح وتعليق وتنقيح محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتاب اللبناني [1] ، بيروت، ط4 ، 1975 ص 87 .

[2] – المرجع السابق ، ص 93

"حان الوقت أن تعرف ..وليس في نيتي أن أطلعك على حياتي بأجزائها، وإنما على بعض الجوانب الهامة والتي شكلت بالنسبة لي معالم خطيرة كان لها أكبر الأثر على مجريات حياتي . أنا من عائلة فلاحية فقيرة انحدرت، ترعرعت وقضيت شبابي في خدمة عائلة ثرية قريبة لي، كما ترعرع أبي، وقضى شبابه ورجولته في خدمتها. نغادر كوخنا على صياح الديكة، ونعود والليل أرخى سدوله على الكون، وحط بكلكله على الأكواخ المهترئة التي كانت تعصف بها الرياح، وفي أطرافها كان كوخنا يرتعد وكأنه صبي لم يدرج بعد "[1].

نجد البطل هنا يطلعنا على أهم جوانب حياته ومن ثم يلجأ إلى أسلوب الأخبار، فيخبرنا أنه ينحدر من عائلة فلاحية فقيرة، كان يشتغل عند عائلة ثرية من ذوي القربى مثل أبيه يخرج صباحا ويعود ليلا إلى كوخه المهتريء .وهو يستعمل الاستعارة متأثرا بامرىء القيس في وصف الليل (أرخى سدوله) (حط بكلكله) وفي وصف الكوخ (كوخنا يرتعد) كما استعمل التشبيه إذ شبه الكوخ بصبي لم يتعلم المشي بعد .

أما النموذج الثاني فهو من قصة الشيخ والظل من المجموعة القصصية (القرص الأحمر) وهي تبدأ بهذا المقطع الذي يصور فيه السارد فترة صباحية لشيخ يجلس إلى ظل شجرة ويتمتع بعناصر الطبيعة من نسمة منعشة وظل ومياه فضية فيقول:

" أشعة الشمس حارقة منذ الصباح ... النباتات لوت رؤوسها، فقدت المقاومة، الأشجار أوشكت على الاستسلام ..جلس على الأرض مسندا ظهره إلى ساق الشجرة التي لاتزال تحتفظ برطوبتها، وتتمسك باخضرارها من بين مئات الأشجار الواقفة كتماثيل افقدها الزمن بعضا من أجزائها .أخذ مكانه منذ الصباح الباكر، سينضم اليه العشرات بعد ساعة أو ساعتين من الشبان الذين شرعوا في التمتع بالعطلة الصيفية . أشعة الشمس حارقة .كان يحس بالمتعة والفرح، هبت نسمات منعشة انسابت مياه فضية منبعثة من أنبوب مائي

[1] –الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 80، 81

مكسر ...تأمل الأوراق النضرة وهي تدغدغ بعضها بعضا، الطيور تنتقل بين الأغصان متآزرة في أداء سمفونية رومانسية ...."[1] . فالسارد هنا يخبرنا بما يجري في الطبيعة وبما يجري للشخصية وسط الأشجار وجريان المياه واشعة الشمس . وتسيطر الجمل الاسمية على ما يتصل بالطبيعة في حين تسيطر الجمل الفعلية على ما يتصل بالشخصية .

أما النموذج الثالث فنأخذه من المجموعة القصصية الثالثة (الشموخ) ومن قصة (السقوط في الوحل) حيث نجد السارد يقدم لنا البطل العائد من رحلة دامت خمسة أيام ويخبرنا عن حالته النفسية وقد تحلق به أبناؤه وزوجته فأحس بالسعادة ونسي عناء السفر يقول السارد: " قبل خمسة أيام من تلك الليلة ..عاد إلى منزله نشيطا بعد سفرة ميمونة . السعادة تغمره . كالعادة أحاط به أبناؤه . التصقوا به.. تنازع الصغار على الجلوس في حجره . كل واحد منهم سعى إلى الفوز بحمله بين اليدين . تعالت أصواتهم الستة . اختلطت .كان تعب الطريق قد امتص الكثير من قواه .غير ان احتفاء الأبناء وتبختر الزوجة أمامه، وأخباره تارة عن الأحداث التي طرأت بالبلدة أيام غيابه، وتارة في جلب صينية القهوة أو الشاي والمرطبات .. أعاد له قدرا من الحيوية ..وأنساه نصيبا من التعب وعناء السفر ..جميعها خففت

من الإرهاق ، وأشبعت جوع الشوق الذي كابده نحو الجميع طوال أيام الغياب "[2]

أما النموذج الرابع فهو من المجموعة القصصية الرابعة " الدفء المفقود " من قصة " عمي حمة " حيث نرى ظهور الأساليب الخبرية بكثرة وهذا في قوله:

" كان ذلك على ما أذكر في أوائل الخمسينات، ونحن أطفال صغار أكبرنا ما تجاوز السن العاشرة، عندما بدأت أجهزة الراديو الأولى في الظهور، ذات الحجم الكبير التي تعمل بالبطارية التي تماثلها حجما.. تظهر في بلدتنا الصغيرة بعد أن جلبها تجار قلائل معروفون كثيرا ما يسافرون إلى مدينة بسكرة البعيدة شمالا عن قريتنا بمسافة مائتي

[1] –الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 194

[2] –المصدر نفسه، ص 302

كيلومتر في آخر كل أسبوع متسوقين للخضر والفواكه .. مدينة بسكرة أطلق عليها بحق بوابة الصحراء الشرقية وعروس الزيبان "[1]. فالبطل يخبرنا بماكان في أوائل الخمسينات عندما كان البطل صغيرا لم يتجاوز العاشرة و عندما ظهر جهاز الراديو الذي يعمل بالبطارية عند التجار والاغنياء فقط .

-الأسلوب الإنشائي:

-تعريف الإنشاء:

"الإنشاء ضربان: طلب، وغير طلب، والطلب يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب لامتناع تحصيل الحاصل، وهو المقصود بالنظر ههنا"[2].

إذا كان الأسلوب الخبري طاغيا على السرد في قصص بشير خلف فإنها كثيرا ما يتخللها أساليب إنشائية مثل الاستفهام والأمر والنداء والنهي وغيرها. ويلجأ القاص إلى ذلك بحسب حاجة موضوعه

ومتطلبات تشكيله الفني.

-أسلوب الاستفهام:

يعرف "محمد أسعد النادري" الاستفهام بقوله:

"الاستفهام هو طلب الفهم، وأدواته ثلاث عشر تشترك جميعها في أن لها صدر الكلام، ولا يجوز تقدم شيء، مما في حيزها عليها"[3]. ويظهر أسلوب الاستفهام كثيرا في قصص بشير خلف من خلال السرد والحوار بخاصة. ويستعمل بشير خلف الأدوات المختلفة للاستفهام وان كانت بعض الأدوات تطغى على بعض. ويمثل الاستفهام سمة أسلوبية في بعض قصص بشير خلف. ونحاول هنا أن نقف عند نماذج من الاستفهام لنتعرف على أشكاله المختلفة في المجموعات القصصية للقاص بشير خلف.

---

[1] – المصدر نفسه، ص 345

[2] –الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص 227

[3] –نحو اللغة العربية: محمد أسعد النادري ، المكتبة العصرية، بيروت، د/ط، 2005 ص 647

يظهر الاستفهام في قصة "زمن الخوف" في شكل منولوج داخلي لدى البطل حيث يطرح أسئلة بينه وبين نفسه فيقول:

(ألست أنت الذي زرعت الأمن والطمأنينة في نفوس أبناء القرية؟ أأنت أم غيرك الذي جذر في ناسها البسطاء حب الحياة والتعلق بالبقاء؟ أما فتئت تكرر في كل مناسبة الحياة يا ناس نعمة لننعم بها ..

تساءلت بدورك .. لماذا حدث الذي حدث ؟ ولم وقع ؟.. ألست أنت الذي عطاياك وصلت الجميع ؟ ألست مقصودا في كل المناسبات المحلية والجهوية وحتى الوطنية ؟

ماذا وقع بالضبط هذا الصباح ؟

ما أخبار البنية ؟ كيف هي حالتها ؟[1].

وقد تدافعت هذه الاستفهامات وتزاحمت عبر الأسطر في هذا المونولوج لتدل على حب المعرفة وغلبة الفضول لدى البطل فهو حائر يريد أن يعرف الإجابة عما يدور في رأسه . وهذا تساؤل يريد البطل من خلاله تأكيد قيمته الاجتماعية فبين أبناء حيه ومدينته.

أما في قصة (موت شحاذ) فنجد أسلوب الاستفهام بكثرة في الحوار الدائر بين شخصياتها:

قال أحد هؤلاء الواقفين للعروسي الذي أخفى تحت قشابيته المتسخة كيسا:

-حتى أنت تزاحم غيرك هنا، أما كفاك السوق ؟

-وما العجب في هذا، ألست مواطنا كغيري ؟

- أرأيت يا رجل ؟

- أتريدني أن أسلم في مالي بهذه السهولة ؟ [2].

فهذا الاستفهام من الشخص كان نتيجة معرفته بشخصية الشحاذ (العروسي) وقد باغته هذا الأخير بكمية كبيرة من النقود جاء بها إلى البنك، ومن ثم توجه بسؤاله إلى المعني .

[1] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 422، 423، 424

[2] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف ، ص 362، 364

ونجد في قصة (عزف على أوتار مقطوعة) مقطوعة فيها مجموعة استفهامات تركتها الزوجة في ذهن زوجها وهي (.....أسئلة تمطره بها كلما حل بالمنزل عائدا من العمل المضني اليومي:

-كيف تحضر إلى المنزل وليس معك القهوة والزيت والحليب يا سيادة المهندس المعماري؟

-لماذا لا تأخذ عطلة وتنظم إلى الطوابير كسائر الناس لتتحصل على نصيب مثلهم ؟

-أين عواطفك الابوية -ان كانت -و فلذات كبدك لا يتذوقون قهوة الصباح ؟

-يا إلهي ماذا ستأكل اليوم ومادتا الطبخ الأساسيان الزيت والطماطم لا أثر لهما في المطبخ ؟)[1]. وهي أسئلة متصلة بزوجة البطل التي كانت كثيرة الشكوى منه وكثيرة الطلبات. فكثيرا ما كانت تقوم بين البطل وزوجته مشادات كانت سببا في عنفه أحيانا .

-(تذكر وهو يضرب الباب وراءه بشيء من العنف لايدري مبعثه ..أاستيقاظه المتأخر أم اضطراب الذهن بسبب المشادات المتكررة بينه وبين الزوجة ؟ أم عدم تمتعه بنكهة قهوة الصباح ؟ ...أم كل هذه مجتمعه ؟ [2].

وتكثر هذه الاستفهامات في الحوار كما نلاحظ في اللوحة الثالثة من لوحات قصة (عزف على أوتار مقطوعة):

تناهى صياحه إلى بعض زملائه في مكاتبهم المجاورة ..سرعان ما هبوا اليه

-ماذا جرى يا محمود ؟

-مالك تصيح هكذا ؟

-هل حصل مكروه لا قدر الله ؟

القى بالورقة أمامهم وصاح مرة أخرى:

[1] -المصدر السابق، ص 322

[2] -المصدر نفسه ، ص 323

-تمعنوا في هذه الأرقام الخيالية ..هل تصدقون هذا ؟ مشروع صغير تطلب له هذه الميزانية ؟

-نصدق ماذا يا رجل ؟

- تصدقون هذه الأرقام الخيالية والموافق عليها من عدة هيئات لإنجاز مشروع صغير كهذا ؟ [1].

وهي استفهامات تعكس تساؤلات زملاء البطل في العمل كما تعكس حيرة واستنكار البطل.

-أسلوب الأمر:

يعرف عبد العزيز عتيق الأمر فيقول:" وهو طلب الفعل على وجه الاستعلاء و الالتزام ويقصد بالاستعلاء أن ينظر الآمر لنفسه على أنه أعلى منزلة ممن يخاطبه أو يوجه الأمر إليه سواء أكان أعلى منزلة منه في الواقع أم لا " [2]. ويخرج الامر عن معناه الأصلي إلى الدعاء والتمني والنصح والإرشاد وغيرها.

لا شك أن أسلوب الأمر كثير الورود في القصة بصورة عامة، وقد استعمله بشير خلف بمعناه الأصلي وبمعانيه الفرعية، وهو يرد بخاصة في الحوار.

في قصة (موت شحاذ) -يخاطب الإمام العروسي:

-**عد** في الأجل المحدد و **اصطحبني** معك إلى هذا المكتب

-**اتق** الله في غيرك، **انظر** وراءك تر الواقفين ينتظرون دورهم

-**تمتع** بالقهوة يا محمود انها منعشة)[3].

---

[1] -المصدر السابق ، ص 329 ،

[1] -المصدر نفسه .، ص 364

[2] - علم المعاني: عبد العزيز عتيق – دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، د/ت، ص 62

[3] -الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 364

وفي قصة (الرجل الأنيق) نلاحظ بعض أساليب الأمر، فقد أشار أحد الحاضرين على الرجل الأنيق أن يأخذ ابنه الذي يعاني امن مرض عضال إلى الرجل الصالح الذي يداوي الأمراض المختلفة.

– إني أعرفه شخصيا **تفضل** معي كي أوصلك اليه ..**اطمئن** سأوصيه خيرا بك ..**تأكد** أنه طبيب ماهر ..**اطمئن**[1]

وقد استقبل الشيخ الرجل الأنيق مرحبا

–مرحبا بك **تفضل** ولدي

–**تفاءل** خيرا يا ولدي)[2]

وقال الرجل الأنيق للشيخ:

–سيدي ربحا للوقت **أشر** علي بما يجب القيام به

–**اعتبره** بيتك أنت وزوجتك الكريمة[3].

وتوجه الشيخ إلى الرجل الأنيق يقول:

–**ارشدني** إلى طريقة أنقذ بها ما تحت يدي من هذه الأوراق النقدية

–..**اجمعها** واضبط حسابها بدقة و**سلمها** إلي ..[4].

قال الرجل الأنيق:

–هل عددتها ياسيدي ؟

–لا لا ماعددتها ..**عدها** أنت [5].

---

[1] –المصدر السابق، ص 396

[2] – المصدر نفسه، ص 398، 399

[3] – المصدر نفسه ، ص 400

[4] – المصدر نفسه ، ص 402

[5] – المصدر نفسه، ص403

فقد ورد في الحوار أفعال الأمر بكثرة وهي لا تخرج في معظمها عن النصح والإرشاد وطلب المعرفة والدعوة إلى العون و المساعدة.(ارشدني ، أشر علي، تفاءل خيرا، تفضل، اطمئن ..)

-أسلوب النداء:

ويعرفه الأزهر زناد بقوله (هو انشاء طلب يراد منه اقبال السامع على المتكلم بذهنه، فوظيفة النداء هي التنبيه)[1].

كثيرا ما يستعمل بشير خلف أسلوب النداء، وهو يكثر من استعمال أداة النداء (يا) ويرد اكثر ما يرد في الحوار مثل قصة (الدفء المفقود)

(رفعت رأسها بإيماءة توحي بالتصديق والتعجب ثم قالت:

-لاشك يا ولدي أن ماله هذا لا ينعم به وحده ...

أبديت له ذات يوم تخوفاتي من ذلك ..طمأنني بقوله:

كيف لا تثق بي يا ولدي ؟ [2].

-أصدقك القول يا ولدي أن هذا العمل يتطلب حنكة ..

-الحياة تغيرت يا أبي إن الثقافة تنوعت مصادرها

كيف ذلك يا ولدي ؟ [3].

صوت داخلي يعاتبك:

-الكذب لا يليق بالإنسان السوي يا رمضان

والدك يلف رجليه بالغطاء ...وأنت تودعه قال لك:

---

[1] – دروس في البلاغة العربية: الأزهر زناد –المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1 ، 1992 ص 132

[2] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 384، 385

[3] – المصدر نفسه ، ص 386

-المدينـة يـا ولدي بئـر عميقة جدرانهـا ملسـاء كلمـا حاولت الخروج منهـا ارتددت على اعقابك خاسئا [1].

ونقرأ في قصة (عزف على أوتار مقطوعة) في اللوحة الرابعة هذه النداءات

-محمود يا ولدي إنهم يتقاسمون بعض المواد الاستهلاكية ...

-البركة فيك يا عم اسرع أنت لا تفرط في نصيبك

-وأنت

- البيت عامر يا عمي .. الحمد لله

- والله أنت من معدن طيب يا ولدي ...)[2].

-التركيب البلاغي:

لا شك أن القصة القصيرة تميل إلى استعمال اللغة الشعرية وهي بهذا تقترب من الشعر ولكن ارتباطها بالبنية السردية من أحداث وشخصيات تحد من هذا الجموح في استعمال المجاز وطغيان الصور

الشعرية . ويرى فان ديك (إن البنيات البلاغية ذات طبيعة وظيفية أساسا وتستهدف نجاعة النص في المقام التواصلي وبعبارة أخرى فان المستعمل انما يلجا إلى بعض البنيات البلاغية لأغراض استراتيجية أي لكي يفر شروط القبول لكلامه عند المخاطب)[3]. ومن ثمة فإن استعمال البلاغة في قصص بشير خلف يأخذ طابعا وظيفيا من حيث إنه يؤدي غاية جمالية إلى جانب القيم الأخرى التعليمية والتوجيهية والمعرفية وغيرها . والمتابع لقصص" بشير خلف " يلاحظ هذا التدرج في استعمال المجاز من مرحلة

[1] – المصدر السابق ، ص 391

[2] – المصدر نفسه ، ص 333

[3] –نظرية الأدب في القرن العشرين مجموعة من المؤلفين ترجمة محمد العمري –أفريقيا الشرق، المغرب، 1996، ص 65

قصصية إلى مرحلة أخرى . فقد بدأ المجاز بصورة محدودة في مجموعته الأولى ثم بدأ ينتشر شيئا فشيئا في المجموعات الموالية حتى بلغ أوجه في المجموعة الخامسة .

إن قصص بشير خلف تواكب الواقع في حركته فتصفه وتقترب من لغته حتى تعكس ما يدور في الحياة الاجتماعية . ولكن السرد والوصف لا يخلوان من مجاز، فالقاص لا ينقل الواقع كما هو ولكن كما يراه هو وكما يتراءى له، بحسب الحالة النفسية وقوة الملاحظة وقدرة الادراك . من هنا فالواقع يتلون بإحساس القاص وبنظرته . ولعل أكثر الألوان البيانية استعمالا في قصصه الاستعارة ويأتي بعدها التشبيه والكناية .

-الصورة التشبيهية:

يعرف عبد العزيز عتيق التشبيه من حيث اللغة فيقول: "التشبيه لغة التمثيل، وهو مصدر مشتق من
الفعل شبه بتضعيف الباء، يقال: شبهت هذا بهذا تشبيها، أي مثلته به"[1].

أما التشبيه اصطلاحا ففيه تعريفات كثيرة نكتفي هنا بواحد منها لابن رشيق يقول فيه: " التشبيه صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة او جهات كثيرة، لا من جميع الجهات، لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه "[2].

ويعرف التشبيه أيضا فضل حسن عباس بقوله:" الدلالة على مشاركة أمر لأمر، وان شئت قل هو الحاق أمر بأمر بأداة التشبيه لجامع بينهما "[3].

إن القاريء لقصص بشير خلف يلاحظ ان الكاتب يستعمل المجاز كثيرا في تعبيره عن موضوعاته المختلفة على انه يستعمل الاستعارة أكثر من التشبيه ومن الكناية. على الرغم من أن التشبيه أكثر ورودا في أحاديث الكتاب والقصاصين. وأكثر التشبيهات التي يستعملها بشير خلف تكون بأداة التشبيه الكاف أو كأن أو مثل. في قصة (المأساة) من

[1] -علم البيان: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، 1974 ص 61

[2] -علم البيان: عبد العزيز عتيق، ص 61 -

[3] -البلاغة فنونها وأفنانها، علم البيان والبديع، فضل حسن عباس، دار الفرقان، ط10، 2005، ص 17

المجموعة الأولى (أخاديد على شريط الزمن) يقول البطل:(أكثر من عشرين عاما وأنت كالوردة تعطينا من أريجك الفواح ..) .

ويقول البطل أيضا في قصة القرص الأحمر (عيناي كالجمر انبعث منهما لهيب حارق من وراء زجاج الواجهة، احالني بدوري وقودا مشتعلا ..ثم رمادا تذروه الرياح) ويقول في قصة (الحلم والأسوار) من المجموعة الثالثة (الشموخ)(عشر سنوات كفأر يسكنني الرعب أعيش في الظلام) وفي قصة موت الشحاذ (جحظت الأعين وكأن أصحابها في حلم) أو أداة التشبيه مثل في قوله (الشيخ امام المسجد العتيق بالبلدة كان مثل غيره يراقب) .

على أن بشير يكثر أحيانا من التشبيه البليغ كما في قصة (المشروع) مثل قوله:

-حزني بركان خامل - يشبه الحزن بالبركان الخامل

-الحزن سوط لا يرحل - يشبه الحزن بالسوط المقيم

-الفراق علقم قاتل ، بشيه الفراق بالعلقم القاتل

ونجد في قصة (المأساة) البطل يخاطب امه في قبرها (كان بإمكان هاته الوردة ان تحيا لسنوات إضافية رغم ذبولها).

وفي قصة **(الحلم والأسوار)** نجد التشبيه البليغ أيضا:

زملاؤك نمل لا يختلفون عنك في العناء

وباريس غانية ألقت بجسدها بضاعة رخيصة

العودة بالغنيمة سراب

شهادة الإقامة كنز ثمين في جيبك تصونه

-عشر سنوات مرت عليك أيامها ولياليها نزهة ..بالنسبة الي لياليها كابوس وأيامها سجن (البطل هنا يتكلم مع زميله عمار في باريس)

-الرعب يسكنك وكل عين زرقاء ترى فيها كلبا جائعا اقتحم المكان يريد افتراسك (فهو خائف من شرطة باريس أن تقبضه وتعيده إلى الجزائر قبل أن يحصل على الإقامة)

وتنبت الأملاك في كل يوم فقاقيع برية هنا وهناك

كما نجد تشبيهات عادية بالكاف مثل

-كالوباء محكوم عليك بالحصار والعزل

كالنملة تتحرك لترتيب هذه البضاعة أو تلك

-الصورة الاستعارية:

الاستعارة لغة "هي أن يأخذ شخص ما شيئا ما من شخص آخر يستعمله لمدة ثم يرجعه إليه "[1].

أما الاستعارة اصطلاحا فهي:

"الاستعارة هي مجاز علاقته المشابهة وتنقسم إلى: تصريحية، مكنية وتخييلية"[2] .

المطلع على قصص بشير خلف يلاحظ استعمال الاستعارة بكثرة في مراحله المختلفة ومجموعاته القصصية كلها. فهو قاص نشا على قراءة القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة وقراءة الاشعار العربية قديما وحديثا وبخاصة الأخبار والقصص. والقصة العربية كانت وماتزال تستعمل الصورة الفنية البلاغية والرمزية والأسطورية. وإن كانت الصور البلاغية عند 'بشير خلف' هي الغالبة. فهو يستعمل صورة التشبيه وصورة الاستعارة وقليلا من الكناية والتورية. والملاحظ أنه يستعمل الاستعارة المكنية أكثر من الاستعارة التصريحية. ومن ثم نحاول أن نقف على بعض هذه الاستعارات المكنية في بعض مجموعاته القصصية لمعرفة أثرها في اللغة القصصية.

في قصة (يوم الجمعة) من المجموعة الأولى (أخاديد على شريط الزمن)نجد جملة من الاستعارات منها :

[1] -دروس في البلاغة العربية: الأزهر الزناد ، ص 59

[2] – حسن الصياغة في فنون البلاغة، هارون عبد الرازق، دار طاهرية، الكويت، ط1، 2018، ص31

-آخر النهار لفظتك الأرصفة وبصقتك الشوارع إلى محطة الحافلات المركزية، ابتلعتك حافلة ليلية متجهة صوب الجنوب

-ينبوع العطف لم يفقد مخزونه ..ومجاريه لاتزال ملأى صافية [1].

في قصة (الانتظار) من المجموعة القصصية الأولى " أخاديد على شريط الزمن " نلاحظ جملة من الاستعارات المكنية منها:

. " سلخت من سنوات حياتي أكثر من ثلاثين عاما "

." صناديقي ملأى بالخيبة والمرارة وأكياسي عامرة بالإفلاس

." المدينة التي رحلت منها ذات يوم....نفضت ثوبها العتيق وجهها الجديد غريب علي) [2]

أما في المجموعة الثانية (القرص الأحمر) فنلاحظ في قصة " النور يلاحق الظلمة "يقول السارد:

- بزغت الشمس ..لاحقت الظلمة في كل مكان ...الحقول الواسعة ضاحكة مستبشرة

- جماعات الفلاحين تلفظها الاكواخ الهرمة العتيقة[3].

و قد استعمل الكاتب الاستعارة المكنية (لاحقت الظلمة في كل مكان) وفيها أنسنة للشمس وايضا أنسنة للحقول (ضاحكة مستبشرة) و أنسنة أيضا للأكواخ .

- صفوف شجيرات الكروم تستقبله بحرارة ..محيية إياه ..هاتفة باسمه .تحيط به من كل جانب ..تقفز فرحة بقدومه .....صاحت الشجيرات بصوت واحد كله براءة طفولية:

-...أنت الذي غرستنا ..راعيتنا بحنانك الأبوي ..أرويتنا من عرقك ..من دمك ..حقنتنا يوميا من قوتك ...) [4].

---

[1] - الأعمال غير الكاملة: بشير خلف ص 39، 40

[2] -الأعمال غير الكاملة : بشير خلف ، ص 45

[3] - المصدر السابق، ص 204

[4] - المصدر نفسه ، ص 205

وهذه الاستعارات أيضا استعارات مكنية فشجيرات الكروم شخص يستقبل بحرارة وتحيي البطل وتهتف باسمه وتحيط به وتقفز فرحا بقدومه . وهي أيضا تتكلم مخاطبة البطل .

وفي قصة "السقوط في الوحل " نلاحظ بعض الاستعارات منها:

." هرب منه النوم طيلة الليالي السابقة "

. " كان تعب الطريق قد امتص الكثير من قواه "

." أشبعت جوع الشوق الذي كابده نحو الجميع "

. " هجرتها الرزانة المعروفة بها "

. " الحياء صدها عن استئذانه في فتحها "

وهي استعارات مكنية تسعى إلى التشخيص مثل (هرب منه النوم) او (هجرتها الرزانة) والتجسيد مثل (كان تعب الطريق قد امتص الكثير من قواه) .

أما في المجموعة القصصية الرابعة " الدفء المفقود " فنلاحظ في قصة ": الدفء المفقود " مجموعة من الاستعارات مثل:

. " الشوق أقض مضجعي "

. " بقيت أنت مع الذكريات تحكيها لمن ؟ للجدران التي شاخت وملت من سماع آلاف الحكايات التي حكاها من نزل بهذه الغرفة العجوز ؟ "

. " والدتك التي تحمل على كاهلها عوادي الأيام "

. " الشمس في عداء مستمر"[1].

وهي استعارات مكنية تميل إلى التشخيص مثل (الجدران التي شاخت وملت سماع الحكايات..) أو التجسيد في قوله: والدتك تحمل على كاهلها عوادي الأيام).

أما المجموعة القصصية الخامسة " ظلال بلا أجساد " فنلاحظ مجموعة من الاستعارات في قصة "تباريح " مثل:

[1] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف ص 382، 383، 389 .

. " عيناه تمسحان الساحة التي تكدس فيها البائعون "

. " أشعة الشمس تتسلل رويدا رويدا "

. " نظراته تحولت إلى ومضات متلاحقة تمسح وجهها الشاحب " [1].

ويظهر في قصة " رجل على الهامش " استعارات كثيرة مثل:

. " زرعت جسدك في هذه المدينة "

. " هذه المدينة فتحت لك ذراعيها أحاطتك بالرعاية غمرتك بحنانها وعطفها "

. " ما انفك صوت داخلي يقتحم عليك وحدتك "

. " مسحة الحزن على الوجوه الشاحبة آثرت البقاء "

. " تستعرض خريطة الوجوه"[2].

-الكنـــايـــــة:

يعرف صاحب بغية الايضاح لتلخيص المفتاح الكناية فيقول " الكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ " [3]. و لايستعمل بشير خلف الكناية إلا نادرا في قصصه و إن اكثر من الاستعارات، ولكن كل استعارة كناية وليس كل كناية استعارة .

في قصة (اللعب بالمكشوف) يقول:

دنا من الحارس الطاعن في السن (العجوز)

في قصة (الأرض تنتحب) يقول الابن مخاطبا أباه:

-أين أيدي الرجال يا أبي هجروا أراضيهم لضيق اليد (الفقر)

-لا تنسنا يا ابني اليد قصيرة (العجز)

وفي قصة (الحلم والأسوار) نجد هذه الكنايات:

---

[1] – المصدر السابق، ص 482، 483، 484

[2] – المصدر نفسه، ص 470، 471، 473

[3]– بغية الإيضاح لتخليص المفتاح في علوم البلاغة، عبد المتعال الصعيدي، مكتبة الآداب،القاهرة،1999، ص 150

-نظافـة يدك وحدها أبقتك هذه السنوات فأرا يحتمي بالظلام (نظافة اليد كناية عن العفة وعدم السرقة)

-الكلاب ذات العيون الزرقاء تطاردك (كناية عن شرطة باريس)

في قصة (المشروع) من مجموعة (القرص الأحمر) يتحدث الأب عن ابنه العاصي فيقول معبرا عن غضبه (أغرقته يومها بحممي الحارقة) أي دعوت عليه .

-التّـنـــــاصّ:

يعرف جيرار جينات التناص بقوله: "التناص وهو الحضور الفعلي لنص في نص آخر . وأشكاله عديدة، منها الاستشهاد وهو أكثرها جلاء، والاقتراض غير المعلن ويسمى أحيانا السرقة أو الانتحال، ومنها أيضا التلميح وهو أكثرها خفاء "[1]. ويربط بين التناص والقاريء فيقول:" فالنص يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض تتحاكى وتتعارض بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد وليست هذه النقطة هي المؤلف كما دأبنا على القول وإنما هي القاريء "[2].

ويطغى على قصص بشير خلف الاستشهاد بالآيات القرآنية أو الأبيات الشعرية. و أكثر ما يرد في هذه القصص الاستشهاد بالآيات القرآنية . نجد التناص القرآني في قصة (موت شحاذ) فإمام المسجد يكرر دعاء (ربنا لا تؤاخذنا إن نسينا أو أخطأنا)[3]. وقد تكررت هذه الآية أربع مرات في القصة على لسان الشيخ الإمام. ويقول الكاتب على لسان شخصية شحاذ (اتقوا الله يا ناس في ضعفائكم إن مخاطبة الله سبحانه وتعالى

[1] – معجم السرديات: مجموعة من المؤلفين، اشراف محمد القاضي، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط1 –2010، ص 115

[2] –درس السيميولوجيا: رولان بارت، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي – سلسلة عالم المعرفة الأدبية –دار توبقال للنشر 1986، ص 87

[3] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف ص 362

لرسوله (وأما السائل فلا تنهر)[1] لا تتوقف عند حسن مخاطبة السائل وصرفه بالحسنى بقدر ما تتوقف على حسن المعاملة والأخذ باليد) .

في قصة (يوم الجمعة) نجد البطل يردد آية قرآنية علقت في ذهنه وهو في المسجد يستمع إلى خطبة الجمعة (وانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع) [2] وهي تنطبق على البطل الذي تزوج من اثنتين ليلى وعائشة وهو بصدد دفع مهر ثالثة نورة بعد أن وافق أبوها على زواجه منها.

وفي قصة (الانتظار) التي تعبر عن شدة معاناة البطل (الأب) وما تركته الغربة في جسده من ذراع مبتورة وعجز عن أداء العمل ولكن فقره جعله يقدم ملفا لطلب العمل فأولاده لا يجدون ما يأكلون وزوجته في المستشفى وهو في طريقه اليها كان يسمع المجود يردد (لا تقتلوا أولادكم خشية املاق نحن نرزقهم واياكم) [3].

أما في قصة (المشروع) من مجموعة (القرص الأحمر) يستعمل قول زكريا في سورة مريم (وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا) [4] دون أن يضع ذلك بين قوسين .

وفي قصة (رجل على الهامش)أيضا يورد الآية الكريمة من سورة الرعد دون ان يضعها بين قوسين وهي (وما من دابة في الأرض الا على الله رزقها) [5].

وفي قصة (الدفء المفقود) يورد القاص الآية الكريمة (إن الله لايغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم) [6]في سياق يرمي ضمنيا إلى الثورة على تبعية العالم الثالث الذي يدور في فلك العالم الحر .

---

[1] –المصدر السابق، ص 361

[2] – المصدر نفسه، ص 40

[3] – المصدر نفسه ، ص 46

[4] – المصدر نفسه ، ص 190

[5] – المصدر نفسه ، ص 473

[6] – المصدر نفسه ، ص 388

أما استحضار أبيات الشعر فنجدها في محموعة من القصص أولها قصة (لقاء في العيادة) حيث يلتقي بطل القصة بفتاة يصف جمالها فهي (طويلة القامة، عاجية الجيد، ناصعة الجبهة، سوداء الشعر حتى كان الشاعر يقصدها بقوله : دعت خلاخيلها ذوائبها * فجئن من فوقها إلى القدم) [1] .

أما القصة الثانية فهي قصة (رجل على الهامش) وفيها بيتان للإمام الشافعي هما:[2]

سافر تجد عوضا عمن تفارقه * وانصب فإن لذيذ العيش في النصب

إني رأيت وقوف الماء يفسده * إن سار طاب و إن لم يسل لم يطب

وقد ورد البيتان ما جاء في القصة من دعوة إلى البطل للخروج من بلدته للبحث عن العمل في أماكن أخرى خارج الوطن .

وفي قصة (في دجى الليل تنمو الأشواك) نجد هذا البيت الشعري

لا ترجع الأنفس عن غيهـــا * مـــالم يكن منهـــا لهـــا زاجر[3]

وفي القصة ذاتها نجده يذكر بيتا من اغنية يغنيها محمد عبد الوهاب ارتفعت من مذياع السيارة وهو

ليلنا خمر و أشواق تغني حولنا * وشراع سابح في النور يرعى ظلنا [4]

وقد ورد في قصة (موت الشحاذ) شطر بيت لابي الطيب المتنبي على لسان الامام على انه حكمة

(ما لجرح بميت إيلام) [5] و هو من بيته المشهور

من يهن يسهل الهوان عليه * مـــا لجرح بميت إيـــــــــلام

---

[1] – المصدر السابق، ص 88

[2] – المصدر نفسه ، ص 473

[3] – المصدر نفسه، ص 374

[4] – المصدر نفسه ، ص 369

[5]– المصدر نفسه ، ،ص 366

وقد وجدنا إشارة إلى بيت امريء القيس المشهور بشكل جزئي في قصة (ليس ابني) في أول القصة (كان الليل قد أقبل وأرخى سدوله على القرية الهادئة) [1]. وفيه تلميح إلى قول الشاعر:

وليل كموج البحر أرخى سدوله * علي بأنـــواع الهمـــــوم ليبتـــــلي

ومثلما استشهد بالقرآن وبالشعر في قصصه وجدنا تناصا مع المثل الشعبي (ادهن السير يسير) في قصة (دائرة الفراغ) وذلك في موضعين أحدهما في حوار بينه وبين شخصية:

اعمل مثلما يعمل غيرك

-كيف يعمل غيري ؟

-على بالك، يدهنون السير [2](أي الحزام)

ومرة في اطار مونولوج داخلي يستحضر قول أحدهم:

" أدرك أنه تائه في دروب وعرة شائكة ..رأسه يغلي، يكاد ينفجر ... الملف يا خوي أوراقه يجب أن تكون كاملة، لا يا أخي- ولا كلمة واحدة -اعمل كغيرك، ادهن السير "[3] . ويشرح الباحث سعيد سلام هذا المثل فيقول:" (أدهن السير يسير) السير: هو حبل من الجلد والجمع سيور، ويسير: يرطب ويسهل استعماله. والمعنى ان المجاملة ولين العريكة والأخلاق الطيبة تكون سببا في تيسير الأمور وتسهيلها. كما يقال المتناص في يذل الهدية او الرشوة لنيل المراد.."[4]. وفي النص المقصود هو الرشوة.

ويستعمل بشير خلف في التناص شكل الاستشهاد والاقتباس في التناص القرآني أو الشعري أو المثل الشعبي و لا نكاد نجد عنده التلميح أو الإيحاء .

---

[1] -المصدر السابق، ص 115

[2] -المصدر نفسه، ص 245

[3] -المصدر نفسه، ص 246

[4] -دراسات في الرواية الجزائرية وتناصها مع الأمثال الشعبية: سعيد سلام -دار التنوير، الجزائر، ط1 ، 2012 ، ص 209، 210

ومما سبق يمكن القول إن اللغة السردية عند بشير خلف لها مميزاتها من حيث القاموس اللغوي، فمعظم مفرداته مأخوذة من الواقع الاجتماعي، فقصصه تعالج موضوعات اجتماعية مثل المرض والفقر والجوع والبطالة والتعليم وغيرها بلغة تقترب من الواقع وتغلب عليها البساطة والوضوح والجمل المتوسطة مع استعمال الجمل الطويلة في حالة التفصيل والاستطراد.

أما استعمال الجمل القصيرة فيرد في حالة القلق والحيرة وتسارع الأفعال. ويغلب على لغته السردية الجمل الفعلية وهذا ينسجم مع الحركة والحيوية والتغير والتجدد. فالأشخاص في حركة عبر الزمان والمكان والأحداث في تطور وتغير. كما غلب الأسلوب الخبري على اللغة السردية لأنها تعتمد الإخبار والإعلام وعرض الأحداث مع تخلل الأسلوب الإنشائي من استفهام وأمر ونداء.

وتمتاز لغة بشير خلف بالميل إلى الشعرية من خلال التصوير، فهو يميل إلى المجاز فيستعمل التشبيه كما يستعمل الاستعارة المكنية بكثرة. وقد تخللت هذه اللغة السردية تناصات قرآنية وشعرية وإن غلبت التناصات القرآنية على هذه اللغة السردية مما يعني أن الثقافة الدينية لها تأثيرها في لغة بشير خلف.

الفصل الخامس

أساليبُ القصّ في قصَصِ بشير خلف

لكل كاتب أسلوبه الخاص الذي يميّزه عن غيره من الكتاب، فأسلوب بشير خلف في قصصه يختلف عن أساليب القصّاصين المعاصرين له؛ أمثال مرزاق بقطاش، جيلالي خلاص، مصطفى فاسي، عمّار بلحسن، محمد شنوفي، جميلة زنير، زليخة سعودي وغيرهم؛ فالأسلوب سمة خاصة لا يمكن أن تتكرّر، فهنالك متنبي واحد وبحتري واحد...

-مفهوم الأسلوب:

يعرف "ابن منظور" الأسلوب لغة فيقول: "فكلمة الأسلوب في العربية مجاز مأخوذ من معنى الطريق الممتد، أو السطر من النخيل، وكل طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب: الطريق والوجه والمذهب، يقال، أنتم في أسلوب سوء، ويجمع على أساليب، والأسلوب الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول، أي أفانين منه "[1]. فالأسلوب من هنا قد يعني الطريق او المذهب أو فن من فنون القول.

أما الأسلوب اصطلاحا ففيه اختلاف بين النقاد، فهناك من يركز على الكاتب وهناك من يركز على النص وهناك من يركز على المتلقي. أما الأسلوب من خلال الكاتب فيتصل بشخصيته المتميزة ورؤيته الخاصة للعالم وطريقة تفكيره وتعبيره عن الذات. وهذا ما يعنيه 'بوفون' عندما يقول: "الأسلوب هو الشخص نفسه "[2]. الأسلوب مرتبط عنده بالشخص فهل يعني ذلك أنه مطابق له أم هو امتداد له أم هو مسلك فكري ولغوي؟ لقد ركز 'بوفون' على الذات وأغفل الإشارة إلى اللغة وعلاقتها بالذات، فالأسلوب طريقة تفكير وتعبير ومعنى ذلك أن التعبير تابع للتفكير والرؤية ولكن هل كل تعبير أسلوب؟ الأسلوب ليس نقلا مباشرا لما يعتمل في الذات وإلا كان مجرد كلام عادي وليس كل كلام أسلوبا. فالناس لا يتمايزون في تعبيرهم عن رغباتهم وحاجاتهم وانما يتمايز الأدباء والمفكرون. الانسان العادي يستعمل اللغة وسيلة لأغراضه الخاصة ولا يهمه ان يكون له طريقة

[1]– لسان العرب، ابن منظور، دار المعارف، القاهرة، ص 2059

[2] – نحو نظرية أسلوبية لسانية: فيلي ساندريس، تر: خالد محمود جمعة، دار الفكر دمشق ط1 ، 2003 ص 29

خاصة تميزه عن غيره، الأسلوب ليس هو الشخص ولكن طريقة الشخص في التعبير عن رؤية خاصة وإحساس متميز.

وإذا كان "بوفون" قد ركز على الشخص وأهمل اللغة في تحديد الأسلوب فإن" غوته "قدر ركز على الأسلوب من حيث هو استعمال للغة وتعبير عن الذات فيقول: الشخص وطريقة تفكيره وطريقة حياته جميعا. الأسلوب هنا أيضا طريقة خاصة في التفكير والعيش والتعبير عن فهم ووعي خاص. على أن غوته ينتقل من الشخص إلى التعبير اللغوي للشخص فيقول: "إن الأسلوب عموما هو التعبير الدقيق عما في داخله"[1]. فهو يربط الأسلوب بالتعبير اللغوي عن الذات، أي أن الأسلوب هنا تعبير ذاتي عن الداخل. فالأسلوب عند غوته هو تعبير دقيق عن العالم الداخلي ولكنه لم يشر إلى خصوصية هذا التعبير أو تميزه عن غيره. فهل كل تعبير أسلوب؟ إن الأسلوب أعمق من التعبير لأنه يحمل مميزات خاصة تفرده عن سائر التعبيرات الأخرى والا تشابه الناس وتشابهت أساليبهم. وفي هذه الحال يبطل تسمية التعبير أسلوبا إذا لم يكن خاصا بفلان أو علان من الناس. فهل أسلوب دوستويفسكي هو أسلوب تولستوي وأسلوب العقاد هو أسلوب طه حسين وأسلوب المنفلوطي هو أسلوب الرافعي؟

ويتفق "شوبنهاور" مع غوته في أن: "الأسلوب هو التعبير عن معالم الروح"[2]، فهو يربط الأسلوب بالروح وباللغة، الأسلوب تعبير لغوي عن روح الكاتب. ولكن التعبير كلام عفوي يحمل أحاسيس ومشاعر ويعكس ما يجري في الذات وهو لا يشكل قيمة أسلوبية بالضرورة. فليس كل تعبير أسلوب . ذلك إن الكلام العادي مباشر لا يختلف عن غيره على خلاف كلام الكاتب الذي يهتم بالقول وكيفية التعبير والتوصيل بكيفية تبليغ ذلك. فالتعبير يهتم بنقل الإحساس أو الخبر لا بكيفية التعبير والتوصيل، قيمته في ماذا بلغ لا في كيف بلغ. أما الأسلوب لدى الكاتب فيسعى إلى التميز عن غيره من الأساليب ومن

[1] – المرجع السابق، ص 30

[2] –المرجع نفسه، ص 31

هنا فالطريقة التعبيرية هي التي تحكم على قيمة الأسلوب. فالكلام يبقى كلاما مالم يرتفع عن ذاته ويؤسس مجرى خاصا به يميزه عن غيره من الكلام. إن هدف الأسلوب جمالي بالدرجة الأولى لأنه يركز على تشكيل مخصوص للقول تجعله ذا تأثير جمالي.

وعلى الرغم من أن رولان بارت بنيوي يهتم بالنص لا بالشخص فإنه قد ربط الأسلوب بالشخصية أيضا في بعض تعريفاته فيقول: "ليس للأسلوب سوى بعد عمودي يغوص في الذكرى المنغلقة للشخص ويكون كثافته انطلاقا من تجربة معينة للمادة والأسلوب هو دائما سر"[1].

فاللغة عنده أفقية أما الأسلوب فهو عمودي، واللغة بهذا سلبية لا علاقة لها بطبيعة الكاتب لأنها سطحية أما الأسلوب فيتصل بأعماق الكاتب وأسراره. إنه يرتبط بمزاج الكاتب في حين أن اللغة وسيلة لأنها تمثل العتبة الأولى أما الأسلوب فهو يمتد إلى الداخل، إلى العمق[2].

وفي إطار تعريف الأسلوب في علاقته بالكاتب نجد هناك من النقاد من يركز على عملية اختيار الكاتب لقاموسه اللغوي وتعبيراته. ومن هنا فالاختيار قائم على ميل الكاتب وهو أمر شخصي. ومنه نجد "فيلي ساندريس" يعرف الأسلوب بقوله: " الأسلوب هو الطريقة الذاتية التي تشير إلى كيفية اختيار الفرد في سياق ما ومقام ما مما بين يديه من وسائل لغوية "[3]. فالأسلوب عنده يقوم على اختيار ذاتي لوسائل اللغة، ولكن هل كل اختيار هو اختيار أسلوبي؟ فهناك اختيار أسلوبي وآخر نحوي أو فكري أو أيديولوجي. ثم إن الاختيار وحده لا يكفي إذ لابد من عملية تشكيل خاص للمادة اللغوية بهدف أسلوبي، فالاختيار مرهون بعملية التركيب.

[1] – الدرجة الصفر للكتابة، رولان بارت، تر: محمد برادة، دار العين للنشر، ط4، 2009 ص 39

[2] – المرجع نفسه، ص 40

[3] –نجو نظرية أسلوبية لسانية : فيلي ساندرس، ص 41

ويذهب سعد مصلوح إلى أنه يمكن أن نحدد الأسلوب "بأنه اختيار أو انتقاء يقوم به المنشيء لسمات لغوية معينة بغرض التعبير عن موقف معين. ويدل هذا الاختيار أو الانتقاء على إيثار المنشيء وتفضيله لهذه السمات على سمات أخرى بديلة"[1]. فالاختيار مرتبط بالمتكلم أو الشخص من خلال الميل إلى سمات معينة لفظية أو تركيبية.

ويقترب من هذا المعنى ما ذكره جبور عبد النور في (المعجم الأدبي) حيث يعرف الأسلوب بأنه "طريقة يستعملها الكاتب في التعبير عن موقفه والإبانة عن شخصيته الأدبية المتميزة عن سواها، لاسيما في اختيار المفردات وصياغة العبارات والتشابه والإيقاع. ويرتكز على أساسين: أحدهما كثافة الأفكار الموضحة وخصبها وعمقها أو طرافتها. والثاني تنخل المفردات وانتقاء التراكيب الموافق لتأدية
هذه الخواطر بحيث تأتي الصياغة محصلا لتراكم ثقافة الأديب ومعاناته" [2].

أما بالنسبة إلى التعاريف التي تنطلق من النص كرد فعل على الاهتمام بالكاتب على حساب النص فهي كثيرة نجدها عند نقاد مثل 'سابورتا' و'ريفاتير' و'جاكبسون'. وهم يميزون بين اللغة والأسلوب، فالأسلوب هو استعمال خاص للغة إذ كل أسلوب لغة ولكن ليس كل لغة أسلوب، كما يقول "سابورتا ": " كل شعر لغة ولكن ليس كل لغة شعر "[3]. فالأسلوب تعبير لغوي، ولكن ليس كل تعبير لغوي أسلوبا. ويميز "ريفاتير" بين الكلام وبين الأسلوب. فالأسلوب كلام وليس ليس كل كلام أسلوبا، ذلك أن "الكلام يعبر والأسلوب يبرز"[4]؛ أي أن الأسلوب ليس كلاما عاديا وإنما هو استعمال جملة من الخصائص بشكل بارز يلفت نظر السامع ويحدث أثرا جماليا في نفسه.

---

[1] – الأسلوب: سعد مصلوح ، عالم الكتب، ط 3، 2002، القاهرة ص 37

[2] – المعجم الأدبي: جبور عبد النور ، دار العلم للملايين ، بيروت، ط2 ،1984، ص 20

[3] – نحو نظرية أسلوبية لسانية، فيلي ساندريس، تر خالد محمود جمعة، دار الفكر بدمشق ط1، 2003 ص 65

[4] – الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب ط2 ، 1982 ص 83

ويؤكد هذا المعنى فان ديك في قوله "نتحدث عن أسلوب نص محدد عندما تمنحه بنيات معينة طابعا خاصا، أو عندما تفرده بالنسبة إلى نصوص أخرى "[1]. فهناك خصائص لغوية في النص تضفي عليه اسلوبيته. وهكذا يمكن أن نتحدث عن خصائص أسلوب كاتب معين او مدرسة أدبية معينة كالكلاسيكية والرومانتيكية والرمزية وغيرها.

أما تحديد الأسلوب من خلال المتلقي فهو يربط النص بالمتلقي، وينطلق من تأثير النص في المتلقي. فمقياس تحديد الأسلوب يتحدد من خلال درجة التأثير في المتلقي. النص يؤثر بأسلوبه المتميز وطاقته التعبيرية. ويعرف فلوبير الأسلوب بأنه "سهم يرافق الفكرة ويخز متقبلها"[2]ويختلف التأثير من قاريء إلى آخر، فما يؤثر في هذا القاريء قد لا يؤثر في غيره، وما يراه هذا القاريء جميلا قد يراه غيره قبيحا. ومن ثم فالتفاعل مع النص يساعد القاريء على اكتشاف الخصائص الأسلوبية للنص.

ويرى "ريفاتير "أن الأسلوب هو: " إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام وحمل القارىء على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة "[3]. فالكاتب يحاول أن يستعمل سمات لغوية معينة بطريقة معينة تترك أثرها في المتلقي من حيث جمالها التعبيري وأبعادها الدلالية وتوجيهها المتلقي إلى مقاصد محددة، أما الكلام فهو تبليغي وتعبيري فقط ليس له مميزاته الخاصة الجمالية.

وتقتضي منا النظرة الموضوعية أن نأخذ بالأطراف الثلاثة في تحديد الأسلوب، ذلك أن الأسلوب يرتبط بالمتكلم والنص والمتلقي. وهذه الأطراف الثلاثة تلتقي في النص، فالكاتب يظهر من خلال اختياره للمفردات وإيجاد علاقات جديدة بينها، ويرتبط النص بالمتلقي من حيث أنه طاقة دلالية مؤثرة فيه. ومن ثم لا يمكن أن نعزل النص عن

---

[1] –نظرية الأدب في القرن العشرين: مجموعة من المؤلفين ترجمة محمد العمري –إفريقيا الشرق 1996، ص 64

[2] – الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، ص 82

[3] –رولان بارت وآخرون، الأدب والواقع، تر: عبد الجليل الأسدي، محمد المعتصم، منشورات الاختلاف، ط2 – 2003، ص 45

صاحبه وعن قارئه. فالأسلوب هو أسلوب كاتب معين يتميز باستعمال خاص للغة ويكون مؤثرا في المتلقي أو القاريء.

ومن خلال ما سبق نحاول ان نكتشف أسلوب" بشير خلف " من خلال لغته السردية ولغته في الوصف والحوار والمونولوج. فالأسلوب كما برى فؤاد قنديل "هو طريقة المعالجة ووسيلة التناول وفيه يكمن سر عبقرية القصة وبراعة القاص وحساسيته وموهبته وثروته اللغوية وثقافته وسيطرته على أدواته"[1]. وقد عرفنا شيئا من هذا الأسلوب عندما تناولنا اللغة السردية من خلال القاموس اللغوي الذي يدور حول الموضوعات الاجتماعية وسيطرة الجمل الفعلية على السرد وكيف تسيطر الجمل الطويلة أو القصيرة على مشهد من المشاهد السرية، كما وقفنا على جملة من الخصائص الجمالية من خلال استعماله للمجاز كالتشبيه والاستعارة بشكل كبير. و لاشك أننا سنلاحظ خصائص أسلوبية ونحن ندرس أسلوب السرد وأسلوب الوصف وأسلوب الحوار والمونولوج. ماهي طريقته في السرد والوصف والحوار ؟

-أسلوب السّرد :

يختلف النقاد في تحديدهم لمفهوم السرد من حيث التركيز على السارد أو المسرود أو المسرود له. فهناك من يركز على السارد في عملية السرد و هناك من ينطلق من فعل السرد نفسه، وهناك من يحدد السرد من خلال علاقته بالوصف كماهي الحال عند رولان بارت وجيرار جينات وغيرهما ممن يرون أن كل سرد يتضمن وصفا بنسب متفاوتة فهو متنوع يعرض أفعالا و أحداثا من جهة و يحمل عروضا لأشياء وشخصيات تدخل في الوصف من جهة أخرى[2]. وهذا ما يؤكده جون ميشال أدم في قوله : " إن

[1] -فن كتابة القصة: فؤاد قنديل، ص 168

[2] – بنية النص السردي: حميد لحمداني، ص 78

أشكال السرد لا يمكن أن توجد دون حد أدنى من الوصف للفواعل و الأشياء والعالم و إطار الحدث "[1].

وأما تحديد السرد من حيث التلفظ فنعثر عليه في معجم السرديات الذي ينطلق من جينات: "فالسرد من هذه الناحية هو النشاط السردي الذي يضطلع به الراوي وهو يروي حكاية ويصوغ الخطاب الناقل لها وهو ما سماه جينات نفسه فعل السرد في ذاته. ويميز هذا المنظر بين فعل الكتابة الذي ينشئه كاتب وهو فعل حقيقي من فعل السرد الذي ينجزه الراوي وهو فعل متخيل "([2]). فالسرد هو صياغة الخطاب القصصي، ويميز جينات بين نوعين من السرد هما سرد الكاتب الحقيقي وسـرد الراوي المتخيل. ومادام الراوي هو الذي يضطلع بالسـرد في العمل القصصي فإن السرد يكون
جماليا لأنه يقوم على الخيال.

وهذا ما يؤكده " محمد فكري الجزار " في تعريفه للسرد فيقول: "السرد أو القص هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية والزمانية الواقعة والخيالية التي تحيط به، فالسرد هو الخيارات التقنية والابداعية التي يتم بها تحويل الحكاية إلى قصة فنية "[3]. فالسرد يكون من إنتاج الراوي الذي يقوم بسرد الأحداث لنا، ويحتوي السرد على كل الأساليب الفنية التي تزيد من جماليته وتأثيره في المتلقي.

أما " عمر عيلان " فينطلق من أفلاطون وأرسطو في تحديده للسرد مميزا له عن الوصف فيقول: " يقدم نقد المنظور الأفلاطوني والأرسطي للمحاكاة حدودا جديدة للقصة، تتعلق بالكون الحكائي الذي تتعاصر فيه مستويات لعرض وسرد الأحداث والأفعال، وهي

[1] –السرد: جون ميشال آدم، تر: أحمد الودرني، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2015، ص 73

[2] – معجم السرديات: مجموعة من الأساتذة، إشراف محمد القاضي ص 243

[3] – البلاغة والسرد: محمد فكري الجزار، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص 245

ما يكون السرد وصيغ لتقديم الشخصيات والأشياء وهو ما نسميه اليوم (الوصف)"[1]. فالسرد عنده متعلق بمستويات عرض وسرد الأحداث والأفعال والوصف يتعلق بتقديم الشخصيات والأشياء.

ومن خلال قراءتنا لقصص " بشير خلف " نلاحظ أن أسلوب السرد يهيمن على أسلوب الوصف والحوار. ففي المجموعة الأولى " أخاديد على شريط الزمن " يطغى السرد على بقية الأساليب، فهناك قصص تخلو من الحوار ليبقى السرد سيد الموقف كما في قصص (عائشة، بائع متجول، يوم الجمعة، أمام المنصة) . ويتجاور السرد مع الحوار في بعض القصص مع طغيان نسبة السرد كما في "حصاد السنين، السر، الانتظار، السم القاتل، حتى الصغار يحزنون، أخاديد على شريط الزمن، لقاء في العيادة....."، على أن الحوار يكاد ينعدم في بعض القصص مثل: "عندما تختنق الفضيلة، الوجه البشع، الذكرى، أمام المنصة " مع طغيان السرد بشكل كبير جدا.

ويتصل السرد عنده بموضوعات اجتماعية، فهو يتناول مواضيع مثل الفقر، البطالة، الحزن،

الجوع، الاحتيال والنصب والرشوة...الخ. وقد لاحظنا أن هذا الموضوع يقوم على قاموس لغوي يسعف الكاتب على معالجة قضية اجتماعية معينة. فالأفعال تطغى على الأسماء في معظم القصص، والمفردات مأخوذة من الواقع الاجتماعي والثقافي وهي تخلو من العامية أو اللغة الأجنبية. كما أن الجمل الفعلية تطغى على السرد عند بشير خلف وهو أمر نجده في الفن القصصي الجزائري. يقول محمد مصايف "واستخدام الجمل الفعلية شائع جدا في الفن القصصي والروائي الجزائري حتى إنك تقرأ الفقرات الطويلة أحيانا دون

[1] –في مناهج تحليل الخطاب السردي: عمر عيلان، منشورات اتحاد الكتاب العرب د/ط، دمشق 2008، ص 120

أن تصادف جملة إسمية واحدة. ولعل ذلك لقصد القاص الجزائري إلى الحركة في الحياة الاجتماعية أكثر من قصده إلى غيرها من المظاهر"[1].

ونقف عند قصة "بائع متجول" لمعرفة أسلوب السرد عند بشير خلف وهي تدور حول شيخ يتجول في الشوارع بعربته المهترئة ليبيع بضاعته، ومع مرور الأيام وجد شابا يبحث عن عمل أدخله ليعمل معه وبدأت تزدهر تجارته شيئا فشيئا واشتروا عربة جديدة وزادت مداخيلهم المادية، يقول الراوي على لسان البطل بضمير المتكلم : " بمرور الأيام كان هذا الصنف من الملابس ينفذ بمجرد ما نطوف بعض الأزقة القليلة، لا لنفاده من بعض المتاجر الأخرى، إذ أنه متوفر بكثرة في الواجهات، بل منه ما هو أجود، ولاحظت أن محمدي يرغب دوما الولوج في الأزقة الضيقة جدا القليلة المارة، فما أن نجتاز المدخل ويصيح كعادته بصوته المعهود حتى تتقاطر علينا نسوة وبنات في نشاط تعلو محياهن الفرحة والسرور، ويأخذن في تقليب هذا النوع، الا أن المسكين وكأنه لا يقنع بهذه الجموع، فتتعلق عيناه بنوافذ الطوابق العليا التي راحت رباتها تمطره بوابل من التحية والبسمات ونظرات لاحظت أن وراءها معاني غامضة بالنسبة إلي، بل منهن من تدعوه إلى الصعود لعرض بضائعه عليها ولا يمانع في ذلك، لأبقى وحدي بطل المعركة أخوضها مع فتيات رحن يرمينني بشتى أنواع الغباء والبلاهة، ثم يصمتن انتظارا لما سيصدر مني، مما يزيد من غضبهن " [2].

ويلاحظ القاريء أن السمة البارزة هي طول هذه الجمل السردية، فالجملة تطول وتطول حتى لتبدو الفقرة جملة واحدة متماسكة من خلال أدوات الاستدراك والاستثناء والتفصيل، وتغلب الأسماء على الأفعال في هذه الفقرة على غير العادة في القصص الأخرى: الملابس، الأزقة، المتاجر، الواجهات، المارة، المدخل، نسوة بنات، البسمات،

[1] –القصة القصيرة العربية الجزائرية: محمد مصايف ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 110، 111

[2] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 72

النظرات، بضائع، بطل المعركة، فتيات، الغباء، البلاهة..." مع قلة الأفعال مثل: ينفذ، يطوف، يرغب، نجتاز، يصيح، تتقاطر، تعلو، يأخذن، تتعلق، تدعوه، يمانع، أبقى، أخوض، يرميننني، يصدر، يزيد، ".

ولا تخلو هذه الجمل من استعمال المجاز أحيانا مثل: تتقاطر علينا نسوة وبنات، راحت رباتها تمطره بوابل من التحية والبسمات، رحن يرميننني يشتى أنواع الغباء والبلاهة. ويبدو أن عبارة (تتقاطر علينا نسوة وبنات) قريبة من الدارجة لكثرة استعمالها بين الناس، وهي تعبر عن كثرة النساء والبنات.

أما النموذج الثاني فهو مأخوذ من قصة " أمام المنصة " وفيها يتكلم السارد بضمير المخاطب، فهو يخاطب البطل قائلا:

"بعد يومين من السير المتعب استقر بك المقام في أحد الشطوط الملحية، تجمع وتعبىء أكياس الملح...تحملها على كاهلك أثقالا ما أنت عليها بقادر وقد أنهكتك السنون العجاف، وسلبتك أيام الزمن قواك. وما أكثر المرات التي وجدت نفسك فيها تبصق دما، كنت تتأوه وزفراتك الحادة تكاد تلهب ما حولك، نفسك تتوق إلى العودة، العودة إلى المضاربة القديمة، تتذكر لحظتها ما أبعدك عنها فيتساقط رأسك على كتفك كاسف البال مشتت الفكر، لا حول لك ولا قوة إلا أن تعزى نفسك بترديد مقطع أغنية طالما ترنمت بها كلما تراكمت عليك المحن، فتشعر بالنشوة وتكتسب طاقة جديدة، ونشاطا لا عهد لك به فتواصل رحلة الحياة مرة أخرى"[1].

وقد طغت الأسماء على الأفعال في هذه الفقرة وهذا في قوله: "المقام، الشطوط، أكياس الملح، كاهلك، السنون العجاف، أيام، المرات، نفسك، دما، رأسك، كتفك، الفكر، طاقة.."تكرار بعض المفردات: " نفسك ثلاث مرات، العودة مرتان "، كما أن المجاز منعدم في هذه الفقرة.

[1] – الأعمال غير الكاملة، بشير خلف، ص: 133

وتهيمن لغة السرد على المجموعة الثانية " القرص الأحمر" على الحوار والوصف والمونولوج. ونأخذ مثالا من قصة " أيام حبلى "وهي تزاوج بين السرد والحوار هذه القطعة السردية على لسان البطل بضمير المتكلم: "مساء ذلك اليوم عدت من الكتاب..كعادتي مباشرة أخذت طريقي إلى قطعة أرضنا أين يمضي والدي أسعد ساعات حياته، باذلا جهده ونشاطه في البستنة والفلاحة غير أني فوجئت بعدم وجوده، وبذلك فقدت استقباله الحار لي وقبلته الحلوة..وحينما كانت الشمس تودع الناحية.. وتختفي على مهل وراء النخيل الباسق..عاد منهك القوى، متغير الملامح، وما استطاع أن يخفي علي نفسا حزينة رغم محاولته ذلك، أخذني من يدي وعدنا سويا إلى البيت، ولكن تلك الليلة بالذات كانت أطول ليلة مرت بي، فما طرق النوم جفني : تفكير ممض، ما تبلور مصدره لي.. رحت ضحية له..ألهب عقلي، وسبب لي صداعا مؤلما، وحمى ألهبت جسدي، وأسقطتني أياما وليالي طريح الفراش، ومما زاد ألمي ليلتها.. حديث والدي المتواصل لوالدتي بصوت خافت، وما فات أذناي التقاط بعض الكلمات والعبارات.. ومن تلك الأحاديث رحت أتصور غدا مجهولا"[1]. فالسرد يتناول علاقة البطل مع أبيه وحالة الأب الحزينة وما تركه في نفس الابن من ألم وما تبعه من مرض أصابه نتيجة ما يتخوفه من مستقبل مجهول. ولغة النص بسيطة قريبة من الواقع تلامس هموم البطل ومعاناته وتأثره بحال أبيه ويبدو أن الفقر الذي كانت تعاني منه الأسرة يقف وراء هذه المعاناة، وقد مات الوالد بعد ذلك وترك ديونا تحملها البطل. وقد بدأ السرد بجمل إسمية لكن سرعان ما اشتدت الجمل الفعلية لتعبر عن حيرة البطل وقلقه وخوفه من المجهول.

وترتفع نسبة السرد في المجموعة القصصية الثالثة " الشموخ " حيث تهيمن على بقية الأساليب الأخرى في القصص: الشموخ، الحلم والأساور، لصوص من نوع آخر، الحلم في العيون الصغيرة، اليأس، السقوط في الوحل، ليلة في فندق عاصمي، عزف على

[1] – الأعمال غير الكاملة، بشير خلف، ص175

أوتار مقطوعة، وتنفرد قصة " الحلم والأساور" عن بقية القصص في أنها تخلو من الحوار تماما.

ونأخذ مثالا للسرد من قصة "السقوط في الوحل" هذا المقطع: "قبل خمسة أيام من تلك.. عاد إلى منزله نشيطا بعد سفرة ميمونة.. السعادة تغمره.. كالعادة أحاط به أبناؤه.. التصقوا به.. تنازع الصغار على الجلوس في حجره.. كل واحد منهم سعى إلى الفوز بحمله بين اليدين.. تعالت أصواتهم الستة.. اختلطت.. كان تعب الطريق قد امتص الكثير من قواه.. غير أن اختفاء الأبناء، وتبختر الزوجة أمامه، و إخباره تارة عن الأحداث التي طرأت بالبلدة أيام غيابه، وتارة في جلب صينية القهوة، أو الشاي، والمرطبات.. أعاد له قدرا من الحيوية وأنساه نصيبا من التعب وعناء السفر.. جميعها خففت من الإرهاق، وأشبعت جوع الشوق الذي كابده نحو الجميع طوال أيام الغياب " [1].

ونلاحظ في الفقرة طغيان الجمل الفعلية على الجمل الإسمية، وهذا في قوله :" عاد إلى منزله نشيطا، التصقوا به، تنازع الصغار على الجلوس في حجره، سعى إلى الفوز، تعالت أصواتهم الستة، تعب الطريق، أعاد له قدرا من الحيوية، أنساه نصيبا من التعب....." وظهور المجاز في قوله: " كان تعب الطريق قد امتص الكثير من قواه، وأشبعت جوع الشوق الذي كابده نحو الجميع طوال أيام الغياب "

ويهيمن السرد على المجموعة القصصية الرابعة " الدفء المفقود " رغم استعمال الحوار والوصف كما في قصص: الرسام ، عمي حمة، شيء لا يقاوم، موت الشحاذ، في دجى الليل تنمو الأشواك، اللعب بالمكشوف، الدفء المفقود، الرجل الأنيق، في دروب الفردوس.

ونأخذ مثالا للسرد في قصة " اللعب بالمكشوف " يقول الراوي، بضمير الغائب:

[1] – المصدر السابق، ص 302،303

" ودع العم محمود صباحها زوجته مبروكة... تناول قبلها فطور الصباح، ما انتظر أبناءهما الثلاثة

الذين يحلو لهم النوم أكثر في الصباح، خرج مسرعا.. توجه إلى مقر البلدية ككل يوم.. بعد دردشة مع الحارس الليلي الغاضب اتجه إلى موقف السيارات أين ألقى نظرة شاملة على السيارات الجاثمة واحدة بعد الأخرى هذه من نوع تويوتا متوقفة منذ مدة.. محركها معطل.. لا تزال جديدة..ذات يوم أخذها نائب للرئيس لا يملك رخصة السياقة، أراد أن يتعلم بها.. فعطل محركها نهائيا..كان دون ماء، وما روقبت من أحد منذ مدة..وتلك من نوع نيسان قيل إنها تستهلك الوقود بشكل فظيع، فأحيلت على التقاعد المؤقت..."[1].

ونلاحظ في هذه الفقرة طغيان الجمل الفعلية على الجمل الإسمية، وهذا في قول القاص:

تناول قبلها فطور الصباح، ما انتظر أولادهما الثلاثة، خرج مسرعا، توجه إلى مقر البلدية، اتجه إلى مقر السيارات، أراد أن يتعلم بها، كان دون ماء، فأحيلت إلى التقاعد المبكر.."، ظهور المجـاز في قولـــه: "وتلك من نوع نيسان قيل إنها تستهلك الوقود بشكل فضيع فأحيلت على التقاعد المؤقت".

كما يهيمن السرد على المجموعة الخامسة أيضا " ظلال بلا أجساد " على الحوار والوصف في قصص: زمن الخوف، الرحيل، أشواك على الدرب، عناق أبدي، المرافئ المغلقة، أقوى من الأقنعة، رجل على الهامش، تباريح، التشظي، إصرار، الوجد الزائف، أحياء يتنكرون للشمس. ونأخذ نموذجا من المجموعة الخامسة قطعة من قصة " أحياء يتنكرون للشمس " يقول الراوي بضمير الغائب:" من السنوات الخمس التي قضاها مجاهدا في فضاءات سلسلة جبال "إيدوغ " هناك لحظات مضيئة بقيت ساطعة شفافة في ذاكرته.. لحظات كانت جميلة يلتئم فيها الشمل بعد الفراق.. بعد البلاء في المعارك

[1] – الأعمال غير الكاملة، بشير خلف، ص 377

الشرسة مع العدو.. عقب العناء في العودة من الحدود الشرقية أثناء الدخول بشحنات السلاح.. بعد اجتياز خط الموت المكهرب بأقل الخسائر. كؤوس الشاي الأخضر المنعنع.. فناجين القهوة ذات الرائحة المميزة المستحلبة من قهوة الأسد الشهيرة يومذاك.. تمتد لها الأيادي الخشنة.. أشجار الفلين والزيتون تظل الجميع.. ترتسم المدينة تحت السفح.. تمتد في انكسار.. مياه اليم تتسرب تحت رجليها الواهنتين ألسنته الثائرة الزبدية تلعق قدميها العاجزتين.. يواسيها.. ترفع رأسها في ثقل.. ترنو اليه في حنو.. تندفع دموعها.. سرعان ما تلقي برأسها من جديد عند " وادي القبة " " [1].

يظهر طغيان الأسماء على الأفعال في النص (السنوات، فضاءات، جبال، لحظات، ذاكرة البلاء، المعارك، العدو، العودة، الحدود، العناء، الدخول، السلاح، خط الموت، الخسائر، كؤوس الشاي، فناجين القهوة، قهوة الأسد، الأيادي، أشجار الفلين، الزيتون، المدينة، السفح، مياه اليم، رجليها، قدميها، رأسها، وادي القبة..) وهي أسماء معرفة بأل أو بالإضافة مما يدل على أن ما بقي في الذاكرة معلوم ومعروف. وما نلاحظه هو قلة الأفعال في هذه الفقرة وبالمقابل نجد كثرة الصفات في هذه الفقرة (لحظات مضيئة، المعارك الشرسة، الحدود الشرقية، الشاي الأخضر المنعنع. الرائحة المميزة، قهوة الأسد الشهيرة، الأيادي الخشنة، رجليها الواهنتين، قدميها العاجزتين).وهذا يدل على تداخل السرد والوصف في النص. كما نلاحظ شبه الجمل من جار ومجور ومجمل ظرفية وجمل اسمية في هذه الفقرة إلى جانب بعض الجمل الفعلية. هناك تنوع في استعمال الجمل لدى الراوي ولم تخل الفقرة من استعمال اللغة المجازية مثل :" هناك لحظات مضيئة بقيت ساطعة شفافة في ذاكرته، ألسنته الثائرة الزبدية تلعق قدميها العاجزتين .....".

[1] – المصدر السابق، ص 496

ويختلف " بشير خلف " عن معاصريه أمثال " محمد شنوفي، زهور ونيسي، مصطفى فاسي، محمد صالح حرز الله...." أنه من المحافظين على اللغة العربية الفصحى هذا الرجل ابن الصحراء نادرا جدا ما تجد له كلمة بالدارجة، أو كلمة بذيئة، ونادرا ما نجد عنده أسلوبا تهكميا، فهو يعالج مواضيعه بكل جدية بعيدا عن السخرية. وقد انصب اهتمامه على الموضوعات الاجتماعية وخاصة الفقر والحزن والمرض و التعليم والبطالة والغربة والهجرة. أما في المجموعة الأخيرة فقد انصب اهتمامه على الثورة الجزائرية أثناء الاستعمار الفرنسي.

-أسلوب الوصف:

عادة ما يتصل السرد بالوصف إذ لا يكاد الوصف يستقل بنفسه فهو جزء لا يتجزأ من السرد في القصة وهو يمثل فيه مرحلة الوقف أو جمود السرد والالتفات إلى وصف الشخصيات أو المناظر الطبيعية أو وصف الأحداث. فالسرد من هنا مرتبط بالحركة والوصف مرتبط بالسكون وهو ما تؤكده سيزا قاسم في قولها: " الصورة السردية وهي الصورة التي تعرض الأشياء متحركة أما الصورة الوصفية فهي التي تعرض الأشياء في سكونها "[1]. وهو ما يؤكده إبراهيم فضالة في قوله: " فكلما كثر استخدام الجمل الإسمية كنا أمام وصف، وأما الجمل الفعلية عادة فتدل على عملية السرد"[2]. فالجمل الفعلية تدل على الحركة والجمل الإسمية تدل على الثبات. ويتصل الوصف بالحدث والمكان والطبيعة وبالشخصيات. "وتبنى بعض الأوصاف على تمثل بصري، فتستحضر اللون والشكل والحركة، ويبنى بعضها الآخر على توصيل انطباعات المذاق واللمسات والروائح والأصوات"[3].

---

[1] -بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ): سيزا قاسم، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984، ص 83

[2] -دعائم النص الروائي (السرد والوصف والحوار): إبراهيم فضالة، مجلة الحكمة، ع 13(جانفي -مارس) 2018، ص 78

[3] -وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي: عثمان بدري، موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر، 2000 ، ص 81

يختلف النقاد في تحديدهم للوصف كأداة تعبير في السرد القصصي، فهناك من يركز على طبيعة الوصف وكيفيته، وهناك من يركز على الوصف من حيث الدور الذي يقوم به في النص من تشخيص وتجسيد وتصوير، وهناك من يركز على تقنيات الوصف والآليات المستعملة في طريقة الوصف. على أن معظم النقاد يمزجون بين تعريف الوصف وبيان وظيفته في النص السردي. فالناقد " فؤاد قنديل " يحاول أن يحدد الوصف ومكانته في السرد من خلال وظيفته في خدمة الحدث والشخصية فيقول : " والوصف يعمل في خدمة الحدث والشخصية وكل عناصر القص وليس ثمة قصة بدون سرد أو وصف، وليست قصة تلك التي تعتمد فقط على الحوار لأنها بهذا تضع نفسها على عتبات المسرح وتترك عتبات بيتها والوصف لا يعمل وحده ولا يمضي على هوى الكاتب، ولكنه ينبع من الحدث والشخصية ويعبر عنهما، ولا يتعين أن يكون مجرد زينة أو دخيلا عليهما فيمضي الكاتب في وصف الطبيعة بينما الحدث في غير حاجة إليها، إذ يجري في غرفة أو يصف لنا كاتب آخر شوارع المدينة " [1].

فالوصف عند "فؤاد قنديل" يخدم الأحداث والشخصيات وكل عناصر القصة، فهو مهم جدا في بناء القصة، وأن القصة لا تخلو من الوصف، فالسرد متصل بالوصف في كثير من الأحيان، والوصف لا يعمل وحده ولا يستطيع الكاتب التحكم فيه وانما هو عنصر مهم لبناء القصة يعتمد عليه الكاتب في وصف الطبيعة والحدث والشخصيات...

ويركز " أحمد طالب " على وظيفة الوصف أيضا فيقول: " الوصف كسائر العناصر الفنية الأخرى للقصة، يساهم في خلق جو ضروري لتجسيد المواقف وتحليل الأبعاد النفسية للشخصية وهو لذلك لا ينبغي أن يكون مجرد مساعدة إخبارية جافة "[2]. والناقد هنا يركز على دور الوصف قي تجسيد وتحليل الأبعاد النفسية للشخصية. ولا

[1] – فن كتابة القصة، فؤاد قنديل، ص 170

[2] – الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين 1931،1976 : أحمد طالب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 211

يتعرض إلى وصف الأحداث أو وصف المناظر الطبيعية. ومن هنا فحديثه عن الوظيفة جزئي وناقص.

ويتعرض الناقد "إبراهيم صحراوي" إلى وظيفة الوصف أيضا في نقل العالم الخارجي والداخلي من خلال المجاز فيقول: " إن الوصف عملية تهيء الديكور اللازم للحدث، فالمعنى يبقى قاصرا في بعض الأحيان ويكون محدودا إذا تجردت الأفعال والحركات من الصفات والمؤهلات " فهو نقل العالم الخارجي، والعالم الداخلي من خلال الألفاظ والعبارات والتشابيه والاستعارات التي تقوم لدى الأديب مقام الألوان لدى الرسام والنغم لدى الموسيقى"[1].

فالناقد يرى أن الوصف هو الذي يحرك الأحداث، لأن الأفعال والحركات إذا خلت من الوصف تصبح قاصرة على إيصال الأحداث للقاريء، بحيث لا تعطي مجالا لخياله ليتسع ويذهب بعيدا في البحث عن الحقيقة. ويرى عبد اللطيف محفوظ أن الوصف "هو الخطاب الذي يسم كل موجود، فيعطيه تميزه الخاص وتفرده داخل نسق الموجودات المتشابهة له أو المختلفة عنه"[2].

وكما هو معلوم أن الوصف شيء مهم في بناء القصة ولا يمكن لأي قصاص الاستغناء عنه في كتابة قصصه، فماهي خصائص الوصف في قصص " بشير خلف؟ وماهي الجوانب التي وظف فيها الوصف؟ وهل وفق القاص في توظيفه للوصف؟

استعمل بشير خلف الوصف في رسم الشخصيات والأحداث والطبيعة وفي رسم الحالة النفسية للشخصية. ويرى محمد مصايف أن بشير خلف يجيد وصف الطبيعة معتمدا في ذلك من مشاهدته الخاصة ويمثل لذلك بنموذج يصف فيه لوحة معلقة على الجدار (فتلك لوحة تتراءى لك في اخرها سلسلة جبال كللتها غابات كثيفة من أشجار تحيط بها غلالة رقيقة بيضاء توسطتها قمة عالية استقرت عليها ثلوج في تاج فضي لماع

[1] – تحليل الخطاب الأدبي، إبراهيم صحراوي، دار الآفاق، ط1، 1999، الجزائر، ص 101

[2] – وظيفة الوصف في الرواية: عبد اللطيف محفوظ، الدار العربية للعلوم ناشرون. بيروت، 2000 ، ص 19

في سفوحها امتد نهر رقراق راح يمتد في ابهة وخيلاء كطوق من الزهور النظرة وضع على جيد عاجي....) ويعلق عليها بقوله: (وتمتاز هذه الصورة ومثيلاتها بهذا التدرج في الوصف، فهو لا يكاد ينتقل من جزئية إلى أخرى حتى ينتهي من الأولى ويتأكد أنها أخذت كل ما تستحقه من رسم وتحديد)[1]. ويذكر محمد مصايف أن أسلوب بشير خلف مباشر في وصف الجانب النفسي للشخصية أحيانا على انه نجح في قصة (لقاء في العيادة) بصفة خاصة في وصف حالته النفسية إذ يقول :(بينما أنا في وحدتي كانت تنهشني الحسرة و الألم الحسرات على سنوات العمر،، سنوات ذهبت لا رجعة فيها ما جنيت من حصادها غير هذا المرض الخبيث الذي ألم بي،،كنت تائها في صحراء الحياة أسير دون التوقف قليلا بغية الالتفات إلى الوراء إلى ما يحيط بي..) ويعلق عليها قائلا (لا شك أن هذا الأسلوب بسيط ومباشر لبشير خلف ولكنه أسلوب يصف نفسية مريض ويحاول تحديد حركته الذهنية إزاء مشاكل الحياة. فالصحراء التي عاش فيها تائها ليست هي الصحراء المادية الطبيعية التي نعرفها، بل هي الصحراء النفسية الذهنية التي قضى البطل فيها حياته تائها لا يعرف أين يستقر)[2].

إن بشير خلف يستعمل الوصف في كثير من قصصه في إطار السرد وهو يطيل حينا في الوصف ويوجز و يوجز أحيانا، ويقل الوصف أحيانا في بعض قصصه. في المجموعة القصصية الأولى " أخاديد على شريط الزمن " نجد أن القصص التي يظهر فيها الوصف هي: "حصاد السنين، عندما تختنق الفضيلة، السر، يوم الجمعة، الانتظار خيوط من العرق ". في قصة " حصاد السنين " يصف لنا القاص الشخصية، شكل الفتاة ليلى، حيث يقول :" دخلت المقهى فتاة، فارعة الطول، ذات جمال ساحر وفتنة دافئة.. وأنوثة تبدو للناظر لذيذة.. بريق أخاذ ينبعث من عينين سوداوين.. كانت ترتدي أثوابا تدل على أناقة وذوق يحسن الاختيار.. تتدلى حقيبة جلدية من يدها...سحرته العينان

[1] –القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال: محمد مصايف، ص 107

[2] –المرجع السابق، ص 102

السوداوان.. أبحر في ليلهما القاتم.. كانت التيارات المائية تشده إليها.. تجذبه إلى أعمق الأعماق.. جرعت القهوة الساخنة.. وجرع الجمال الفتان.. امتص الرحيق.. نهل التفاح من الخدين، امتص كرز الشفتين الناضج"[1].

فالراوي هنا يصور لنا الفتاة مركزا على شكلها الخارجي، على أنوثتها وجمالها الأخاذ، فهي فارعة الطول ذات عينين سوداوين، أنيقة الثوب، تحمل حقيبة في يدها. ونلاحظ طغيان الأسماء على الأفعال في قوله: " فتاة، الطول، جمال، فتنة، أنوثة، بريق، عينين، أثواب، أناقة، ذوق، حقيبة، ليلهما، التيارات المائية، القهوة، الجمال، الرحيق، التفاح، الخدين، كرز الشفتين ". وقد استعمل في وصفه الصفات بكثرة (فارعة الطول، ساحر، دافئة، سوداوين، الساخنة، الفتان، المائية، أخاذ، جلدية).وقد طغت الجمل الفعلية على النص وبخاصة في آخره لتعكس هذا التفاعل بين البطل والفتاة.

أما في قصة " السر " فنجد الوصف ينصب على أواني المطبخ القديمة وكيف هي موضوعة فيه، وهذا في قوله: "صورة الأشياء والحاجات وشبه الأواني، وبعض المتاع القليل العتيق المتوفر في منزلنا يومذاك سيما الزاوية المخصصة للطبخ في الرواق..واحتفاظ كل حاجة بمكانها الذي لا تغير منه، لا تزال الصورة عالقة بذهني ولا أظن أن الأيام ستعمل عملها في إزالتها، إذ أن بقاءها على تلك الوضعية أكثر من خمسة وعشرين عاما كفيلة بعدم إزالتها..هذه زاوية معدة خصيصا للطبخ تعلوها مدخنة في صورة كوة واسعة مستديرة الشكل استقرت على سطحها ثلاث حجرات توضع عليها القدرة الطينية، وغير بعيد عنها كومة من الحطب، تجاورها قصعة زالت معالمها الأصيلة، رشقت جانبها في التراب ملعقة خشبية ضاع نصفها، اتخذتها والدتي لتحريك الطعام في القدر، وتلك زجاجة للزيت كون التراب على زجاجها الشفاف طبقة وأضاع لونها الأصلي، وهناك جرة صغيرة من الفخار مكسرة العنق والفم يخبأ فيها القليل من الزبدة المستخلصة

[1] – الأعمال غير الكاملة، بشير خلف، ص 17،18

من حليب الماعز، أو القليل من السمن إن وجد، لم يتغير لونها، ولم تتغير مهمتها أيضا"[1].

و نلاحظ في هذا النص غلبة الأسماء على الأفعال (الأواني، المتاع، الزاوية، الطبخ، الرواق، الصورة، مدخنة، كوة، سطح، حجرات، الحطب، قصعة، التراب، ملعقة، الطعام، القدر زجاجة، الزيت، لون، جرة، الفخار، العنق، الزبدة، الحليب، الماعز، السمن...). وقد غلب عليها التعريف بأل مما يدل على أن البطل يعرف هذه الأشياء معرفة وافية. فهي بالنسبة إليه معلومة يذكرها بدقة. وهناك عدد من الصفات هي (القليل العتيق المتوفر، المخصصة، معدة. واسعة مستديرة الشكل، الطينية، الأصيلة، الشفاف، الأصلي، صغيرة، المستخلصة). كما نلاحظ هيمنة للجمل الإسمية، وهذا في قوله: "احتفاظ كل حاجة بمكانها، هذه زاوية معدة خصيصا للطبخ، وتلك زجاجة للزيت، وهناك جرة صغيرة من الفخار، ويتخللها بعض الجمل الفعلية.." والجمل هنا طويلة وكأن الراوي يريد ان يحيط بالمكان والأشياء دفعة وتميل إلى التوسط أحيانا.

وإذا وقفنا عند المجموعة القصصية الثانية " القرص الأحمر" نجد القصص التي يظهر فيها الوصف قليلة مثل " القرص الأحمر، وآه يا زمن، دائرة الفراغ ". ونجد أن الوصف فيها لا يتجاوز السطرين والثلاثة. في قصة " القرص الأحمر " نجد الراوي يصف الكتل البشرية المتدافعة في الشوارع كما يصف لنا ما يلاحظه في واجهات الدكاكين فيقول: "الكتل البشرية تتدافع.. تتزاحم.. عقلي تائه.. رأسي فارغ..أجوف..بالون من الهواء.. هواء ساكن خامل لا يحرك حتى مجرد ورقة صغيرة.. هكذا قال لي مدير الشركة منذ دقائق.. الكتل البشرية تتدافع..سرت..وسرت..قطعت، وجثم عليها الجدب، فبخلت بالعطاء، فأبت أن تكون شوارع عديدة..طويلة من البداية إلى النهاية.. عادتي كل أمسية..توقفت أمام الواجهات..كالأبله.. بحلقت في المعروضات.. راودني الحلم

[1] – الأعمال غير الكاملة، بشير خلف، ص 32،31

مرات..ارتديت أجمل الموضات.. من وراء النظارة الذهبية الجذابة التهمت بعيني الحسناوات.. بالأقمصة الحريرية المنساب تحتها نسيم البحر الندي.. بالشعر الهفهاف تدغدغه النسمات.. كانت تحيط بي أجمل الفاتنات..هذه تضع يدها على كتفي..تلك تبحر في عيوني..تلك تطوقني من خصري عيناي كالجمر.. انبعث منها لهيب حارق من وراء زجاج الواجهة.. أحالني بدوري وقودا مشتعلا.. ثم رمادا تذروه الرياح.. ذراتها تدوسها الأقدام، تمنيت لو لم تضع ذرة واحدة من رمادي .. تمنيت لو رميت ذرات رمادي في نهر الغنج "[1].

نلاحظ استعمال الأسماء بكثرة إلى جانب الأفعال (الكتل البشرية، كتفي، عيوني، خصري، الجمر، لهيب، عقلي، راسي، بالون، هواء، مدير الشركة، الفاتنات، الواجهات، المعروضات، شوارع، الشعر، البحر، النسمات، الموضات، الأقمصة، زجاج الواجهة، وقود، الاقدام، الرياح، ذرة، رمادي، نهر الغنج) وهي أسماء معرفة بأل أو بالإضافة . كما نلاحظ استعمال الصفات بكثرة (تائه، فارغ اجوف، ساكن خامل، عديدة طويلة، الذهبية الجذابة، صغيرة، الندي، الهفهاف، الحريرية، مشتعلا، حارق).فالراوي هنا لا يصف لنا الأشخاص والواجهات فقط وانما يصف انفعال البطل وحلمه أيضا. وقد تراوحت الفقرة بين ظهور الجمل الإسمية مثل: " الكتل البشرية تتزاحم..عقلي تائه، راسي فارغ ..، هواء ساكن..، عادتي كل أمسية ، هذه تضع يدها..، تلك تبحر..، تلك تطوقني ..." وظهور جمل فعلية مثل "جثم عليها الجدب، بخلت بالعطاء، أبت أن تكون شوارع عديدة، توقفت أمام الواجهات، ارتديت أجمل الموضات....".

ولا يخلو النص من وجود المجاز في هذه القصة مثل استعمال الاستعارة في قوله : "التهمت بعيني الحسناوات، الشعر الهفهاف تدغدغه النسمات.، تبحر في عيوني..." مع التشبيه مثل (كالأبله، كالجمر).

[1] – المصدر السابق، ص 183،184

أما قصص المجموعة القصصية الثالثة " الشموخ " فالملاحظ أن الوصف يغلب على ثلاثة منها وهي: " اليأس، السقوط في الوحل، ليلة في فندق عاصمي ". ففي قصة " اليأس " يصف لنا الراوي منزل البطل الذي كان في أبشع صورة، وهذا في قوله: "دخلنا الغرفة التي كان بابها مفتوحا عن آخره..الحاجات مبعثرة..أواني للشرب تيبس بها السائل..مواعين للأكل التصقت بها بقايا الطعام..ملابس متسخة تكومت هنا وهناك..أغطية فوق سرير قديم خشبي مكورة، وقد فقدت ألوانها الأصلية بفعل التقادم والوسخ معا..أرضية الغرفة اختفت لتبعثر الأشياء.. كل شيء في الغرفة في غير مكانه.. ما عدا بعض الصور ملصقة بعناية على الجدار المقابل.. كانت عيناي منذ وصلت تجوسان فضاء الغرفة الفوضوي وعلامات الدهشة بادية على محياي.. لتثبتا في النهاية على صورة بعينها "[1].

ونلاحظ في النص طغيان الأسماء على الأفعال " الغرفة، الباب، الأواني، السائل، مواعين للأكل، الطعام، ملابس ، أغطية، سرير، ألوانها ، الوسخ، أرضية الغرفة، الأشياء، الصور، الجدار، عيناي، فضاء، الدهشة، محياي، الصور.." وهي معرفة بال او بالإضافة لتعكس لنا انها أشياء معروفة بالنسبة للراوي البطل. ونسجل أيضا كثرة الصفات (متسخة، قديم خشبي، مكورة الأصلية، المقابل، الفوضوي).وقد هيمنت الجمل الاسمية على الفقرة وهذا امر طبيعي في وصف المكان او الأشياء.

ويظهر الوصف في المجموعة القصصية الرابعة " الدفء المفقود " في القصص التالية :" الرسام، الدفء المفقود، الرجل الأنيق ". ففي قصة " الرسام " وصف للوحة فنية، حيث يقول الراوي: "هبت نسمة باردة مشبعة بالماء.. اقشعر لها بدنه.. الدقائق مرت سريعا. تمكن آنذاك من تحديد أفق اللوحة الذي كان يعلوه قرص الشمس يبعث الدفء والحرارة والطيبة.. فوق رأسه سحابة قاتمة متحركة.. متشكلة باستمرار تصارع وتصارع..

[1] – المصدر السابق، ص 295

الرياح تزداد عنفا.. مزج الألوان.. كان أول رسم وضعه على اللوحة الصماء إنسانا تنير الشمس وجهه.. بيديه القويتين الحاملتين لفأس تلمع.. يهوى بها في حركة عنيفة توحى بالاستمرار.. محطما أصنافا مختلفة الوجوه والأشكال"[1] .

وقد طغت الأسماء على الأفعال في هذه الفقرة، حيث نجد :" نسمة، الماء، بدنه، اللوحة، قرص الشمس، الدفء، الحرارة، الطيبة، رأسه، سحابة، الرياح، الألوان، رسم، اللوحة، الإنسان، وجهه، يديه ، فأس.." ومعظمها معرفة بال أو بالإضافة. وهذا يدل على علم السارد بما يحيط بالبطل من أشياء. و هناك استعمال للصفات مثل (باردة، مشبعة بالماء، متحركة، متشكلة، الصماء، القويتين الحاملتين، عنيفة، مختلفة،).

أما المجموعة الأخيرة " ظلال بلا أجساد " فنجد الوصف يظهر في قصص منها:" أشواك على الدرب، عناق أبدي، المرافيء المغلقة ". ونجد في قصة " المرافيء البعيدة "وصف لزوبعة وتصاعد الأوراق و ما أعقبه من تصرف البطل في هذا الجو. يقول الراوي : " عندما لفته الزوبعة قرب جدار المقبرة رفع يديه وغطى بهما وجهه. تصاعدت الأوراق والقصاصات المبعثرة هنا وهناك إلى الأعلى. لطمت ذراعيه ورقبته وظاهر يديه، في حلقات حلزونية مندفعة إلى الأعلى. تلك الأوراق المبعثرة والقصاصات دليله في العثور على بقع الباعة المتجولين في السوق الأسبوعية. ترشده إلى ماهية البائع..أوراق ملساء وردية..أوراق حرشاء..أكياس..كل نوع من الورق له نكهة خاصة يفصح عن وظيفته.. يرشـده إلى نوعية البضاعة.. فالمكان الذي أقـام به البائع...السوق مستطيلة يتقابل

على طوليها صفان من الباعة تاركين وسط السوق للعربات المحملة بالخضار والبضائع الأخرى " [2] .

[1] – المصدر السابق ، ص 342

[2] – المصدر نفسه، ص 445،446

نلاحظ هيمنة الأسماء على الأفعال في هذه الفقرة (الزوبعة، جدار المقبرة ، الأوراق، يديه، وجهه، القصاصات، ذراعيه، رقبته، حلقات، بقع الباعة، السوق، البائع، أكياس، نوع، نكهة، البضاعة، المكان، الباعة، العربات، الخضار) وهي معرفة بال او بالإضافة مما يدل على معرفة الراوي بما يدور في السوق وحول البطل. وهناك استعمال كثير للصفات (المبعثرة، حلزونية، المتجولين، الأسبوعية، ملساء وردية، حرشاء، خاصة، المحملة). وسيطرة الأسماء والصفات أصبحت سمة أسلوبية لدى بشير خلف في أسلوب الوصف. فالأسماء معرفة والصفات تتبع الموصوفات. وفي الوصف تقل الأفعال التي تنتشر في السرد. وفي النص شيء من المجاز مثل (كل نوع من الورق له نكهة خاصة يفصح عن وظيفته، يرشده إلى نوعية البضاعة) فقد شخص الورق وجعله يفصح ويرشد.

لا يعتمد القصاص " بشير خلف " على الوصف كثيرا في قصصه، ففي المجموعة الأولى فقط يظهر الوصف بكثرة، أما باقي المجموعات فالوصف فيها قليل، وإن وجد فإنه يوجد في سطرين أو ثلاثة، وهنا نستخلص أن القاص لا يعتمد على الوصف كثيرا كما يعتمد على السرد والحوار

-أسلوب الحوار:

كما اختلف النقاد في تحديد السرد والوصف اختلفوا أيضا في بناء مفهوم محدد للحوار من حيث الماهية أو الطبيعة أو الوظيفة، فهناك من يركز على أهمية الحوار في الكشف عن الشخصيات وأبعادها النفسية والاجتماعية والسياسية، وهناك من يركز على لغة الحوار أو بنية الحوار وهكذا.

جاء في المعجم الأدبي أن الحوار (حديث بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه) [1]. ويظهر أن المعجم هنا لا يميز

[1] -المعجم الأدبي: جبور عبد النور -دار العلم للملايين، بيروت ط2 – 1984 ص 100

بين الحوار الخارجي والحوار الداخلي وهو المونولوج.، ومن ثم لم يرد تعريف خاص بالمونولوج.

وقد ورد في (معجم السرديات) تعريف للحوار مع بيان أهميته ينطلق من نقد لجينات هو: "الحوار أسلوب من أهم أساليب القص مثل الوصف والسرد، يحصر المعنى ورغم هذه الأهمية فإن منظري السرديات لم يخصوه بدراسات نظرية معمقة فـ "جينيت" مثلا لم يدرسه في ذاته وانما نظر اليه من زاوية المدة أو السرعة ووصف أشكال وروده في النص السردي، إذ ينقل قسم منه في الخطاب المباشر حينا وينقل قسم أو أقسام أخرى في الخطاب المروي أو الخطاب غير المباشر أو الخطاب غير المباشر الحر أحيانا أخرى "[1]. فأسلوب الحوار هنا عنصر مهم لم يعطه الدارسون حقه من الدراسة المعمقة مثل السرد والوصف. والمعجم هنا لا يذكر من وظيفة الحوار إلا حصر المعنى وتحديده دون غيره من الوظائف الأخرى.

أما " أحمد طالب " في تعريفه للحوار فهو يجمع بين طبيعة الحوار ووظيفته فيرى أن الحوار : " أكثر الطرق التي تناسب تدعيم الحدث بالطاقات الإخبارية والتحليلية والوصفية التي تلزمه، وقد يعد الحوار من أدق وسائل الكاتب وأكثرها أهمية أن يساعده على رسم الشخصية وتحديد صفاتها العقلية المميزة لها، والكشف عن عواطفها وأبعادها ومواقفها إلى جانب فائدته الملموسة في تطوير الأحداث للسير بها إلى النهاية الطبيعية، كما أنه بواسطته تتصل شخصيات القصة " [2].

يرى " أحمد طالب " الحوار أمرا مهما جدا فهو وسيلة لتبادل الآراء و الأحاديث، وله وظائف متعددة منها أنه يدعم الحدث ويعطيه طاقة إخبارية وتحليلية ووصفية تلزمه وهو من أدق الوسائل التي تساعد الكاتب على رسم الشخصية وتحديد صفاتها ومميزاتها.

[1] – معجم السرديات، مجموعة من المؤلفين، إشراف محمد القاضي ص 158،159

[2] – الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة: أحمد طالب، ص 213

(فالشخصية لا تبنى من خلال أفعالها فقط، ولا من خلال أقوال الآخرين عنها فحسب بل تبنى أيضا من خلال ما تقول. فهي حين تتحدث مباشرة وتحاور جهرا تكشف عن دواخلها فيسهل على المروي له تحديد ملامحها تحديدا أفضل مما لو كانت فاعلة فقط.)[1].فالحوار من هنا استراتيجية أساسية لتحرير الشخصية من سيطرة الراوي وإعطائها مساحة للبوح والكشف عن نفسها والتعبير عن علاقتها بالعالم الخارجي [2]. و على هذا الأساس فإن الحوار (ينبغي أن يكون ملائما لوضع الشخصية وللمواقف التي تتخذها ، معبرا عن الحالة النفسية ، مراعيا مستوى الشخصية الثقافي مثل بساطتها أو تعقيدها أو سذاجتها .وباختصار ظروفها وحياتها المادية والروحية) [3] كما يرى عبد الله ركيبي .

و يشير " أحمد طالب " في حديثه عن الحوار إلى اللغة العامية و أثرها السلبي في تقليل نسبة فهم القراء في الوطن العربي بخلاف الفصحى فيقول :" يستخدم بعض الكتاب العامية في الحوار قصد تحقيق الصدق والواقعية حتى تظهر الشخصية في درجة وعيها وتفكيرها وكلامها بنفس الصورة التي تظهر عليها في حياتها اليومية الواقعية، وقد يبدو لبعض الكتاب أن كتابة بعض المواقف الحوارية بالعامية ليست مجرد إعطاء صورة صادقة عن الشخصية تمثيليا، وإنما هي تحتمها طبيعة الشخصية نفسها لكن الاسراف في استخدام العامية من شأنه تضييق النطاق بتقليل نسبة فائدة الفهم لدى القارىء العربي، مما يجعل قصص هذا الاتجاه تعيش في حيز محلى محدود بدل الخروج إلى آفاق عربية أوسع " [4] .

---

[1] –الراوي في السرد العربي المعاصر: محمد نجيب العمامي، دار محمد الحامي، ط1 ، 2001 ص 114

[2] –الحوار الروائي ورهاناته الفنية: أحمد حسين جار الله ، مجلة آداب المستنصرية ع 73 ، 2011، جامعة بغداد ص 3

[3] –القصة الجزائري القصيرة: عبد الله ركيبي (ضمن الأعمال الكاملة ، مج 4)، دار الكتاب العربي، 2011 ، ص 149

[4] – الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة: أحمد طالب، ص 214

أما "حميد لحمداني" فيركز في تعرضه إلى الحوار على بنية الحوار وهذا في قوله :" لا يقوم الحوار في النص بتأسيس حوارية قصصية، ونقصد بالحوارية وجود استقلالية في الرؤية لدى كل شخصية من الشخصيات، ولقد أشرنا إلى أن الشخصيات تعبر عن وعي الواقع وليس عن رؤى واعية بنفسها وبأدوارها الخاصة، كما أن السارد يمتلك وعيا شموليا بالنص ومكوناته ولذا كان هو الشخصية الوحيدة التي تمتلك زاوية نظر تامة ومهيمنة وكل المساهمات الواردة في الحوار من قبل الشخصيات هي علامات على الإيهام بواقعية الأحداث لا غير، و إذا كانت الشخصيات تعبر مباشرة في القصة عن آرائها ومواقفها، فإنما يتم ذلك في إطار رؤية السارد المهيمنة لا في إطار الرؤية الخاصة بكل شخصية على حدة " [1]. وهذا يعني أن الحوار لا يحمل لنا رؤية الشخصية بقدر ما يحمل رؤية السارد في التعبير عن آرائها ومواقفها.

لا تخلو معظم قصص بشير خلف من الحوار، فكل مجموعة قصصية تمتلك جزءا مهما من الحوار الذي يعتبر عنصرا مهما من عناصر القصة، فمثلا في المجموعة القصصية الأولى " أخاديد على شريط الزمن " نجد الحوار في بعض القصص مثل: حصاد السنين، السر، الانتظار، السم القاتل، حتى الصغر يحزنون، أخاديد على شريط الزمن، لقاء في العيادة، المأساة، ليس ابني، القدر الساخر، الأرض تنتحب، خيوط من العرق. وتعالج هذه القصص موضوعات اجتماعية تتراوح بين الفقر والمرض والزواج والبطالة إلى غير ذلك. أما لغة " بشير خلف " فهي لغة سهلة وبسيطة بعيدة نوعا ما عن البلاغة فهي لغة عادية سهلة الفهم. وبشير خلف لا يستعمل في حواره العامية او مفردات عامية بل يحتفظ بالفصحى.

نأخذ مثالا من قصة " السر " يظهر فيها الحوار بين الأم وابنها، فالأم تحس بأنها كبرت وتريد تزويج ابنها، تقول الأم :

[1] – القصة القصيرة في العالم العربي ظواهر بنائية ودلالية: حميد لحمداني، ط1، 2015، ص 69

" يا بني أريد أن أحدثك في أمر مهم يخصك

-يخصني أنا يا أماه ؟

-نعم يا بني ؟ ورأيت أن الفرصة مناسبة الآن. أتعدني بأن تعطي لكلامي أهمية، وتطيعني فيما آمرك به وتنفذه ؟

-دوما لك مطيع، ولأوامرك منفذ. فهل عصيت لك أمرا قبل الآن ؟

-كما ترى يا بني صرت كبيرة السن، والشيب غزا رأسي، وقواي خارت، والسنوات تساقطت من عمري ما شـاء الله، وكما تعلم قـد أفنيتهـا في تربيتك، والسفينة لا زالت لم تصل بعـد إلى شاطئ

الأمان، ولا أرتاح بعد هذه المهمة الشاقة الا بزواجك

-زواج من ؟

-زواجك أنت، هل في هذا عار؟

-لا معاذ الله، لا عار فيه ولكن..

-لكن ماذا ؟... أفصح

-غير ممكن، لا زلت صغيرا، ثم أني في وضعي الحالي غير مهيء لهذا

-فماذا ينقصك عن أترابك ؟ تزوج الكثير منهم، وهم في بحبوحة من السعادة " [1].

نلاحظ في الحوار وجود الجمل الفعلية مثل: " أريد أن أحدثك في أمر يخصك، ورأيت أن الفرصة مناسبة الآن، أتعدني بأن تعطي لقولي أهمية، صرت كبيرة في السن، تساقطت من عمري، تزوج الكثير منهم، ماذا ينقصك عن أترابك " مع جمل اسمية مثل : زواج من، زواجك انت، غير ممكن،....) مع استعمال النداء : يا بني ، يا أماه. وهيمنة أسلوب الاستفهام : فهل عصيت لك امرا، زواج من، فماذا ينقصك، هل في هذا عار...

[1] – الأعمال غير الكاملة، بشير خلف، ص 33

أما في المجموعة القصصية الثانية " القرص الأحمر" فنلاحظ ان معظم قصص هذه المجموعة تعتمد على الحوار، وهي كالتالي : (المتاهة، حلم يتحقق، أيام حبلى، القرص الأحمر، المشروع، الشيخ والظل، النور يلاحق الظلمة، الدرب الوعر، وآه يا زمن، حتى العصافير أعلنت الحداد، ذئاب في المنعطف، دائرة الفراغ).

في قصة " حلم يتحقق "، دار حوار بين والد فاطمة العم محمود الذي أخذ ابنته إلى"لجامعة لكي يسجلها، وأحمد ابن بلدته وجاره وهو طالب بالجامعة، وها هو الحوار :

" –أحمد.. مرحبا.. أأنت هنا ونحن منذ الفجر نعيش هذا العذاب..؟ الشطر الأول من النهار يوشك على نهايته.. وعمليات التسجيل تتعثر كما ترى

–أهلا بكما.. ما كنت أنتظر حلولكما بهذه المدينة، وقدومكما إلى هذا المكان بالضبط.. سمعت بنجاح فاطمة.. غير أنكم حسب علمي.. ما كنتم تنوون إلحاقها بالجامعة

– بالفعل يا بني.. ما كنا ننوي هذا انما جد ما لم يكن في الحسبان.. رغبة فاطمة في مواصلة تعليمها وإلحاحها في ذلك أسوة برفيقاتها، ثم إن متطلبات التنمية بالبلد ومناصب الشغل تدعو إلى ذلك.. إنما ما رأيته يا بني في هذا المكان اليوم يكاد يثنيني عن عزمي.. ويؤدي بي إلى التمسك بقراري الأول بعدم إلحاقها.. لولا ظهورك المفاجئ الذي سيسهل علينا ما جئنا من أجله .

–بلى يا عم محمود سيسهل عليكما من غير شك.. وما عملية التسجيل غير إجراءات بسيطة سأتولاها بنفسي.. في الحقيقة فرحي عظيم وأنت توافق فاطمة على مواصلة السير في طريق العلم

والمعرفة " [1].

[1] – الأعمال غير الكاملة، بشير خلف ، ص 173

لقد طغت الأسماء على الأفعال في هذا الحوار مثل (أحمد، الفحر، اليوم، عزمي، التسجيل، التمسك، قراري، الحاقها، ظهورك، محمود، إجراءات، السير، طريق العلم، الحقيقة، فرحي، فاطمة،) كما طغت الجمل الاسمية مثل (أأنت هنا ونحن...الشطر الأول من النهار يوشك..وعمليات التسجيل كما ترى..ثم ان متطلبات التنمية...وما عملية التسجيل..).وما يلاحظ في هذا الحوار هو طول جمله بحيث تستعمل كل شخصية مجموعة من الجمل وبخاصة القول الثالث للشيخ فقد طال اكثر من غيره. كما نلاخظ تكرار بعض المفردات مثل : يابني، التسجيل، المكان، فاطمة..

كما نلاحظ أن المجموعة القصصية الثالثة " الشموخ " تعتمد كل قصصها على الحوار إلاقصة واحدة، وهي كالتالي (الشموخ، لصوص من نوع آخر، الحلم في العيون الصغيرة، اليأس، السقوط

في الوحل، ليلة في فندق عاصمي، عرف على أوتار مقطوعة).

في قصة " السقوط في الوحل " يدور الحوار بين الزوج وزوجته وأبنائهم، وهذا في قول القاص : " –حسنا... هات المفتاح لنفتح الحقيبة.. هل بها هدايا كثيرة.. ترى ما هي ؟ وكيف سنوزعها عليكم يا أبناء ؟

–لا تحملي هما عزيزتي كل هدية اسم صاحبها مرسوم عليها

–حسنا فعلت.. اذ أرحتني وأرحتهم...

–ما أجمل هذه الحاجات.. هي لي ماما..

–لا تعطيها لها.. بل هي لي.. ها هو اسمي مكتوب عليها

– أنت خوي لا تعرف القراءة والكتابة.. لاتزال صغيرا..فالاسم المكتوب اسمها هي ما أروع هذه الساعة.. ماذا ومعها آلة حاسبة إلكترونية.. جميلة.. لمن ؟ لمروان أسرعي أمي أعطيني تلك الطائرة.. اسمي مسجل عليها.. هاتيها.. ما أجملها "[1]

[1] – الأعمال غير الكاملة، بشير خلف، ص 304

نلاحظ أن الجمل تتراوح بين الجمل الفعلية والجمل الإسمية في قوله: " هات المفتاح لنفتح الحقيبة، لا تحملي هما، ما أجمل هذه الحاجات، لا تعطيها لها، أنت خوي، ما أروع هذه الساعة. اسرعي أمي..". وهي جمل تمتاز بالقصر وتعكس التفاعل الكبير للشخصيات بهذه المشتريات التي جاء بها الأب. وقد طغت أفعال الأمر مثل : اسرعي، اعطيني، هات وصيغ التعجب مثل : ما أروع، ما أجملها، مع أسلوب النهي : لا تعطيها لها، لا تحملي هما، مع تكرار مفردة الاسم خمس مرات.

أما المجموعة القصصية الرابعة " الدفء المفقود "، فكل قصصها تعتمد على الحوار وهي : الرسام، عمي حمة، شيء لا يقاوم، موت الشحاذ، في دجى الليل تنمو الأشواك، اللعب بالمكشوف، الدفء المفقود، الرجل الأنيق، في دروب الفردوس).

في قصة " اللعب بالمكشوف " دار حوار بين الحارس الليلي والعم إبراهيم، وهذا في قول القاص: " –أراك غير طبيعي هذا الصباح.. لست كما عهدتك دوما مشرق الوجه باسما حتى في أشد الضيق

–كيف تريدني أن أبقى طبيعيا يا عم، وعقارب الساعة تقترب من السابعة والخبيث ما وصل بعد

–هون عليك سيصل بدون شك، يصل بدون شك

–ليست الأولى قد سبقتها مرات أخرى

–لعل مكروها أصابه، أو أصاب من يلوذون به

–كنت أعتقد ذلك فيما مضى، ولكن تبين لي شيء آخر

–لا.. لا هون عليك، وهدىء أعصابك.. دقائق وقد يصل

–لن يصل يا عم.. أنا متأكد بأنه قضى ليلة حمراء رفقة..

–رفقة من بربك..أكمل من فضلك...

–لا داعي لذلك أنت تعرف مع من، وربما حتى أين...

-... في الواقع لا أفهم مما تقول شيئا.. ماذا أعرف.. وماذا لا أعرف ؟

-أستغفر الله يا عم، عفوا يبدو أن أعصابي مرهقة.. ربما صرت أهذي بكلام مبهم [1] "

نلاحظ أن جمل الحوار قصيرة بصورة عامة وهي تتراوح بين الجمل الفعلية و الجمل الإسمية :" أراك غير طبيعي، كيف تريدني أن أبقى طبيعيا، سيصل بدون شك، لعل مكروها أصابه، كنت أعتقد ذلك فيما مضى، رفقة من بربك، لا داعي لذلك ". وهي جمل معبرة عن الواقع النفسي والاجتماعي للشخصية. وهذا ما يظهر من خلال تكرار بعض الكلمات مثل الفعل هون واعرف . مع بروز فعل الامر مثل : هون عليك، أكمل من فضلك ، هديء أعصابك.

وقد استعملت قصص المجموعة القصصية الأخيرة "ظلال بلا أجساد " كلها الحوار وهي: (زمن الخوف، الرحيل، أشواك على الدرب، عناق أبدي، المرافئ المغلقة، أقوى الأقنعة، رجل على الهامش، تباريح، التشظي، إصرار، الوجد الزائف، أحياء يتنكرون للشمس)

في قصة " رجل على الهامش " دار حوار بين سكان القرية، وهذا بعد انهاء البطل لدراسته الجامعية وحمله لشهادة التخرج، حيث كان البعض في البلدة يطرح الأسئلة التقليدية التي تطرح كلما عاد أحدهم بدبلومه، وهذا في قول القاص :

" -هل سيجد عملا يا ترى ؟

-من سبقوه وما أكثرهم اكتظت بهم المقاهي وشبعت الحيطان منهم

-لن يسلموه عملا بهذه الشهادة

-حتى التدريس يشترطون تسوية وضعية الخدمة الوطنية

-يشترطون على الشاب الخبرة أيضا

[1] - المصدر السابق، ص 376

-العمل والمناصب للفتيات.. الأبواب مفتوحة لهن

-أنت تعرف لمن يعطى العمل.. حتى بدون شهادات

سيكون " حيطيست " كأمثاله

-سيفاجأ بالتذييل المعروف المرافق لكل طلبات العمل.. نأسف حاليا لا يوجد عمل لدينا

شهادتك تتنافى وخصوصيات مؤسستنا "[1].

الحوار يقوم على جمل قصيرة وهي تتراوح بين الجمل الفعلية والجمل الإسمية: " هل سيجد عملا، من سبقوه وما أكثرهم اكتظت بهم المقاهي، يشترطون على الشباب الخبرة، حتى التدريس يشترطون، سيفاجأ بالتذييل المعروف.." مع استعمال المجاز في قوله (شبعت الحيطان منهم) وتكررت كلمة (الشهادة) مرات مفردة وجمعا، و تكررت كلمة (العمل) ست مرات.

يتميز أسلوب الحوار عند " بشير خلف " بقصر الجمل، بعدها عن البلاغة والتعقيد، سهولة اللغة، الاعتماد على المواضيع الاجتماعية، الابتعاد عن اللغة الدارجة إلا في حالات محدودة وفي كلمات معدودة مثل كلمة (خوي، حيطيست،).ولعل هذا الوفاء للغة العربية الفصيحة يعود إلى الثقافة الدينية عنده و إلى وعيه بضرورة استعمال الفصحى بعد مرحلة الاستعمار التي حوربت فيها اللغة العربية حربا ضروسا، وهذا ما يشير إليه محمد مصايف في قوله : (ولعل هذه الظروف الخاصة للجزائر هي التي جعلت قصاصنا بخاصة وأدباءنا بعامة يحجمون كثيرا عن استعمال العامية، فهم يريدون أن ينشروا اللغة العربية بفنونهم بقدر ما يريدون أن يبدعوا قصصا جديدة ملتزمة)[2]. وهذا ما يؤكده عبد الله ركيبي وهو يعلل ظاهرة استعمال الفصحى في الحوار فيقول :" ويبدو أن السبب يعود إلى تحمس الكتاب الجزائريين للفصحى التي اضطهدت

[1] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف، ص 741،742

[2] –القصة القصيرة العربية الجزائرية: محمد مصايف، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982، ص 128

طويلا في عهد الاستعمار، وحرصهم على استخدامها حتى ولو كانت الشخصية القصصية لاتتحمل ذلك " [1] . ذلك أن الحوار مرتبط بالشخصية، ومن ثم فهو يختلف من شخصية إلى أخرى بحسب السن والمستوى الثقافي والاجتماعي.

-أسلوب المنولوج:

يعرف إبراهيم فتحي المونولوج في (معجم المصطلحات الأدبية) جامعا بين طبيعة المونولوج ووظيفته فيقول: "المونولوج الداخلي شكل من الكتابة يمثل الأفكار الداخلية للشخصية فهو يسجل الخبرة الانفعالية الداخلية لفرد ما متغلغلا في الأغوار النفسية إلى المستويات التي لا تفصح عن نفسها بالكلمات حيث الصور تمثل الانفعالات والإحساسات)[2]. فالمونولوج حديث نفسي للشخصية يكشف عن الأفكار والمشاعر الفردية.

و بالعودة إلى كتاب (معجم السرديات) نجد تعريفا للمونولوج يجمع بين الطبيعة والوظيفة هو: "المونولوغ تقنية من تقنيات القصص الحديث تسميها "دوريت كون" المونولوغ المنقول، وتعني به إيراد أفكار الشخصية إيرادا حرفيا مثلما تم تلفيظها في ذهن الشخصية، ويسمى "جينيت " هذه التقنية خطابا منقولا، ويطلق عليها غيره تسمية مونولوغ داخلي، وقد رفضت "كون" التسميتين كلتيهما معتبرة إياهما غير دقيقتين، فمصطلح الخطاب المنقول يطلق على أفكار الشخصية وعلى أقوالهما جميعا، وترى أن وصف المونولوغ بكونه داخليا هو من قبيل الحشو إذ إن كل مونولوغ داخلي ضرورة، ومع ذلك استخدمت " كون " أحيانا عبارة المونولوغ الداخلي بسبب شيوعها في الدراسات النقدية " [3]. والمعجم هنا يشير إلى التسميات المختلفة للمونولوج كالخطاب المنقول والمونولوج الداخلي.

---

[1] – القصة الجزائرية القصيرة : عبد الله ركيبي ، ص 232

[2] – معجم المصطلحات الأدبية: إبراهيم فتحي – التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، تونس 1986، ص 361

[3] –معجم السرديات: مجموعة من المؤلفين بإشراف محمد القاضي، ص 432

ويحدد فاتح عبد السلام المونولوج من خلال وظيفته فيرى أنه تعبير عن تداعي الأفكار بتدرج منطقي او عن سلسلة من الذكريات. هو عرض الشخصية القصصية لهمومها و أمانيها وتصوراتها عن الحياة والناس من خلال حديث نفسي يعكس عالمها الداخلي[1]. فالمونولوج من هنا يستعمل لتحليل الظروف الشخصية للشخصية (والملاحظ على أسلوب المونولوج أن القاص يستخدم فيه مختلف الضمائر، فقد يستعمل فيه ضمير الخطاب كما رأينا عند أبي العيد دودو وكما نقرأ مثله كثيرا لدى بشير خلف،كما يستخدم فيه ضمير الغيبة كما نجد ذلك في قصص مرزاق بقطاش) [2].

يستعمل القاص " بشير خلف " أسلوب المونولوج في قصصه، وهو يستعمل ضمير الخطاب كما يرى محمد مصايف إلى جانب ضمير المتكلم. نجد في المجموعة القصصية الأولى " أخاديد على شريط الزمن "، قصتين تحتويان على المونولوغ وهما " الذكرى، الأرض تنتحب ". في قصة " الذكرى " تسترجع الأم ذكرياتها مع ابنها المتوفي وتقول في نفسها :

" عامان مرا يا بني على وفاتك، لو لم تمت لكنت الربيع القادم تدخل الخامس والعشرين من عمرك..آه، لماذا يمر الزمن سريعا هكذا ؟ هذه ملابسك مطوية ومرتبة كما تركتها وأنت عائد إلى المهجر. يا ترى لو ما زلت حيا، ألا يزال حذاؤك الجلدي هذا المحبب اليك مناسبا لرجليك ؟ رباط العنق الجميل هذا يذكرني بصديقك علال يوم أهداه لك بمناسبة وضع يدك على عائشة، طالما زارني وجلس بجانبي في حياتك فذكرني بك وامتص بعضا من الشوق والحنين، لم أره من يوم أن واروك الثرى، آخر عهدي به حين أقبل يقدم تعازيه، عائشة المسكينة تزوجت أواخر الخريف الماضي، كاد يمر على وفاتك عامان ما اقتنعت بهذه الوفاة، زيارتها متكررة لي، وما أن تؤدي مراسيم الزيارة حتى تنهض بهمة ونشاط تؤدي واجبات البيت من تنظيف وترتيب تمهيدا للوجبات الزوجية

[1] – الحوار القصصي: فاتح عبد السلام ، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 ، 1999 ، ص 119

[2] –القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال: محمد مصايف ، ص 116

مستقبلا في هذا البيت، كانت ساذجة العقل، طيبة القلب لم يعرف الشر دربا إلى قلبها، وان حاول ذلك صدمته ببراءة وسماحة قلب وسعة صدر " [1]. والملاحظ في هذ النص طغيان الأسلوب الخبري لأن البطل يعرض لنا اخبارا يتذكرها بعد موت ابنه مع استعمال الأسلوب الانشائي (لماذا يمر الزمن سريعا ؟ الا يزال حذاؤك الجلدي...مناسبا لرجليك ؟) وهو تساؤل تبعثه الذكرى الأليمة. وقد غلبت على هذه اللغة واقعيتها وخلت من المجاز والخيال.

أما قصة " الأرض تنتحب "، فنجد أن المونولوج يتمثل في حديث الإبن علي مع نفسه عن والده، يقول القاص :" ما ذنبي إن كنت أبغى الحياة السعيدة، والغد الأفضل مثل أقراني ؟ هل قدر لي أن أطحن أيام عمري في هذه القرية المتخلفة القابعة في آخر الدنيا ؟ القلق يمزقني.. الحرمان ينهشني.. سأتصل في العاصمة بأبناء قريتي وهم كثيرون، محمود إبراهيم، عيسى، قطع عليه تفكيره دخان يشق عنان السماء، إنه القطار فأسرع الخطى كي يدرك المحطة "[2]. ونلاحظ في هذا النص التعبير المجازي في قوله (اطحن أيام عمري، القلق يمزقني، الحرمان ينهشني) وهي مجازات تسعى إلى تجسيد حالة البطل.

أما في المجموعة القصصية الثانية "القرص الأحمر " فيظهر المونولوج فقط في قصة واحدة وهي " أيام حبلى " وهذا في قول السارد وهو يتحدث مع نفسه حيث يقول :

" أخيرا عدت إلى الحقائب بجانب المسجد، حيث جلست قريبا منها، وما لبثت أن سرح الفكر بعيدا، وحملتني الذاكرة على متنها إلى الوراء، وأخذت تستعرض أمام ناظري شريطا جذبني إليه :

كم كان يستهويني وأنا طفل صغير، الدخول إلى احدى الغابات النخلية الفسيحة، وهي غابة تبتعد عن قريتي بمسافة لا تزيد على الميل الواحد، تجاور قطعة أرض لا تزيد

[1] – الأعمال غير الكاملة: بشير خلف 112،111

[2] –المصدر السابق ، ص 137

مساحتها على الهكتارين يملكها أبي وقد ورثها عن أبيه اعتنى بها فحولها بستانا جمع من الثمر والشجر والزرع ما كان يكفينا الحاجة إلى الغير.. كان يستهويني وأنا في تلك السن اليافعة كثرة الدخول إلى تلك الغابة المترامية الأطراف.. والعبث والتخريب والتدمير لكل ما يقع بيدي..

لن أنسى ذات يوم، قد أغريت فيه ثلة من أطفال القرية أصدقاء لي.. استدرجهم إلى تلك الغابة وقت القيلولة ولا أحد بها.. هرعنا بادىء ذي بدء إلى ناحية البطيخ والدلاع فأكلنا ما طاب لنا ودسنا على الباقي الناضج.. ثم اقتلعنا شجيرات الطماطم والفلفل وألقينا بها في البئر، وختمنا لعبنا أو بعبارة أوضح عبثنا بخرط البلح من عراجينه وقد أوشك على النضج " [1]. ويطغى الأسلوب الخبري على هذ النص لأن البطل حريص على اخبارنا بما كان يقوم به في طفولته مع أقرانه من عبث. وقد بدا بتعبير مجازي (جملتني الذاكرة على متنها). وقد غلب الفعل الماضي على النص لأن الحدث ماض متصل بمرحلة الطفولة " عدت، جلست، لبثت، حملتني، اخذت، جذبني، ورثها، اعتنى بها، حولها، جمع، اغريت، هرعنا، اكلنا، دسنا اقتلعنا، القينا، ختمنا، عبثنا، ".

أما بالنسبة للمجموعة القصصية الثالثة " الشموخ "، والمجموعة القصصية الرابعة " الدفء المفقود" فلانكاد نعثر فيهما على مونولوج . أما المجموعة الخامسة " ظلال بلا أجساد " فيظهر المونولوغ في قصتين فقط : أشواك على الدرب، أقوى الأقنعة.

في قصة " أشواك على الدرب " يقول فيها البطل :".. لا أدري لم تصر زوجتي المسكينة على أن آخذها يوميا. كررت لها مرات عديدة أن مطعم المعمل يقدم لنا وجبات مقبولة. في يدي اليسرى رقد منشور وزع علينا في المعمل، حمله الينا مسعود ذلك الشاب الوسيم الذي لا يعرف له العمال وظيفة معينة، بل ليس له تخصص موكل اليه. تحركاته كثيرة داخل أجنحة المعمل. احتار العمال في أمره، يعمل في كل أجنحة ا لمعمل ويمد

[1] – الأعمال غير الكاملة، بشير خلف، ص 174،175

يديه لكل تخصص، يقاسم العمال همومهم ويتحمس لقضاياهم، ينضم إلى مطالبهم، قالوا عميل مخلص للمدير.. أذاعوا أنه نقابي متمرس، أسروا أنه يعمل لصالح أطراف ما هدفها الاستحواذ على المعمل...إنها تتحين الفرصة للانقضاض عليه، قضية وقت فقط.. قالوا وقالوا " [1]. والنص هنا يغلب عليه الجمل الفعلية "لا أدري لم تصر زوجتي..كررت لها مرات، احتار العمال في أمره، يعمل في كل أجنحة..يمد يديه لكل تخصص، يقاسم العمال همومهم، ويتحمس لقضاياهم، ينضم إلى مطالبهم، قالوا عميل مخلص للمدير، أذاعوا أنه نقابي متمرس، أسروا أنه يعمل لصالح.." والأفعال تهيمن على الأسماء في النص وهي تتراوح بين الماضي والمضارع.

مما سبق يتضح لنا أن أساليب القص عند بشير خلف قد غلب عليها السرد بنسبة عالية مع استعمال الوصف بين الحين و الآخر، ذلك أن السرد لا يمكن أن ينفصل عن السرد. كما أن السرد عند بشير خلف قد اتصل بالحوار أيضا. ومن هنا فكثيرا ما يتجاور السرد والوصف والحوار والمونولوج في قصص بشير خلف. على أن نسبة السرد تأتي في المرتبة الأولى ثم يعقبه الحوار ثم الوصف ثم المونولوج. و قد طغت اللغة البسيطة الواقعية على أسلوب السرد فغلبت الجمل الفعلية والأفعال في السرد والجمل الإسمية والصفات في الوصف و تراوح الحوار بين الجمل الفعلية والإسمية و كذلك في المونولوج. على أن السرد كثيرا ما تخلله المجاز و التصوير و التناص. و أحيانا قد تجر الشاعرية بشير خلف إلى الابتعاد عن الواقع والغلو في الخيال متأثرا بالقصص الرومانسية كما يرى محمد مصايف في قوله " ويمتاز هذا الأسلوب عند بشير خلف بهذه الشاعرية المفرطة التي تصل بصاحبها أحيانا إلى حد الانفصال عن الواقع :الخيال مجنح في مثل هذ الأسلوب الشعري لدرجة أن القاريء يحس أنه والقاص معلقان في الهواء. ومن أحسن الأمثلة على هذ الشطط في الخيال والشاعرية قول بشير خلف في

[1] – المصدر السابق ، ص 437

قصة (السر) : أمكث ساعات إلى أن يخيم الليل عند ذاك يحلو لي مراقبة قبة السماء بنجومها الزاهرة فانتقل إلى عالمها العلوي على متن حصان أبيض جميل يعلو رأسه إكليل ذهبي يسارع في طيرانه جناحان طويلان، أترك له العنان ينتقل بي أينما يشاء تارة داخل بستان جميل رائع المنظر... الخ "[1] .

[1] – القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال: محمد مصايف، ص 121

خَـــاتمة

حاولنا في بحثنا المعنون بـ "**منطق القص وآلياته الجمالية في قصص بشير خلف**" الإحاطة بالموضوع من جوانبه المختلفة لأن منطق القص انما يتحدد من خلال الرؤية السردية والحبك القصصي وزمن القص وأشكال القص المختلفة كما تتحدد من خلال اللغة السردية وأساليب السرد، ولا شك ان القاص بشير خلف يمتلك منطقا سرديا خاصا يقوم على منطق فكري وايديولوجي فهو كاتب واقعي بامتياز تأثر بالواقعية الاشتراكية والواقعية النقدية في قصصه.

وقد حاول ان يطور تجربته السردية من مجموعة قصصية الى أخرى. ويتبدى ذلك من خلال حبكته القصصية ولغته السردية وأساليب السرد والوصف والحوار. وقد توصلنا من خلال مقاربة نصوصه القصصية على المستويات المختلفة الى نتائج أهمها:

تمثل الرؤية السردية عند " بشير خلف " أساس السرد، فالرؤية التي ينطلق منها الراوي هي التي تحدد طبيعة القص على مستوى اللغة والشخصيات والأحداث، فالرؤية من الخلف أو الرؤية المصاحبة أو الرؤية من الخارج هي التي يقوم عليها ترتيب الأحداث والحبكة القصصية واللغة المصاحبة لبناء النص، كما أن الرؤية ترتبط بالشخصيات الفنية أيضا فلكل شخصية رؤية تنطلق منها في أفعالها وأقوالها، وإن كان الراوي هو من يقيدها بذلك أو يحررها منه. وكما يرتبط المروي بالرؤية القصصية كذلك يرتبط المروي له بهذه الرؤية. فالراوي انما يتوجه الى مروي له معين وقد يكون شخصية من شخصيات القصة.

وقد لاحظنا أن الرؤية من الخلف هي التي تطغى على قصص بشير خلف ثم الرؤية المصاحبة في الدرجة الثانية لتقل الرؤية من الخارج. وهذا يعني أن القاص لم يستطع أن يكون حياديا في قصصه بل كان يتدخل معلقا وموجها وناقدا للشخصيات فهو راو مشارك أو شخصية أحيانا أو راو عليم محيط بكل ما يدور في محيط الشخصيات وما

في نفوسها. وهذا ما يمكن تأكيده من خلال طغيان ضمير الغائب وضمير المخاطب. كما لاحظنا أن بعض قصصه تخضع لتعدد الرواة.

وكما يتحدد منطق القصص من خلال غنى قصصه بالرؤى السردية وما يترتب عنه من صيغ سردية وأساليب سردية فإن القص يتحدد بالحبكة القصصية من خلال طريقة عرض الأحداث وترتيبها ونموها.

إن زمن الخطاب يختلف عن زمن القصة أو الحكاية، فالزمن في الخطاب يخضع للراوي الذي يعيد ترتيب الأحداث بحسب متطلبات جمالية معينة فقد يبدا من وسط الحدث كما يمكن ان يبدا من نهايته ليعود عن طريق الاسترجاع الى أول الحدث. فالزمن في الخطاب لا يخضع للتسلسل الخطي في القصة بل يأخذ مسارا مغايرا. وغالبا ما تبقى نهايات قصص بشير خلف مفتوحة على احتمالات شتى. كما لاحظنا أن الاسترجاع يطغى على الاستباق وأنه يميل الى الاجمال وعدم التفصيل فيميل الى الحذف. كما أن السرد عنده لا ينفصل عن الوصف رغم قلته أحيانا ولا ينفصل عن الحوار أيضا.

ويتحدد منطق القص أيضا من خلال الأشكال والوظائف، وهذا يظهر من خلال الضمائر المستعملة في القص ومن خلال الحبكة والأحداث والشخصيات. فالسرد من خلال المتكلم يختلف عن السرد من خلال الغائب أو المخاطب. واستعمال ضمير الغائب والمخاطب يدل على وجود مسافة بين الراوي والشخصيات.

وكما يتحدد شكل السرد من خلال طبيعة الراوي والشخصيات يتحدد أيضا من خلال الوظيفة، وقد تنوعت هذه الوظائف وتعددت دون أن تطغى وظيفة عن الأخرى. فهناك الوظيفة التعبيرية والانفعالية والوظيفة المرجعية والوظيفة التوجيهية وغيرها توجه السرد بطريقة معينة وتدفع الراوي الى استعمال لغة معينة تكشف عن مشاعر وأفكار

السارد أو المصادر التي أخذ منها مادته القصصية أو طريقة اقناع وافهام القاريء أو المتلقي.

ويتجلى السرد من خلال اللغة السردية التي تواكب الأحداث وأفعال الشخصيات وأقوالهم عبر الزمان والمكان. فاللغة عند بشير خلف لها مميزاتها الخاصة فهي مأخوذة من الواقع الاجتماعي، كما أن لغته سهلة وبسيطة وواضحة وبعيدة عن العامية، فنادرا ما نجد مصطلحا باللغة الدارجة، فالقاص يعتمد على اللغة الفصحى في جميع قصصه. وتأخذ لغته ألفاظها من الواقع الاجتماعي، ذلك أن موضوعاته اجتماعية في أغلبها.

وقد طغت الجمل الفعلية على الجمل الاسمية في السرد، واختلفت طولا وقصرا بحسب الوضع السردي فأحيانا تميل إلى الطول لاستقصاء التفاصيل والجزئيات وأحيانا تميل الى القصر فتتسارع الاحداث وتتدافع وبخاصة عندما تتصل بقلق الشخصية وحيرتها وخوفها.

وقد غلب على لغة السرد الأسلوب الخبري على الأسلوب الانشائي، فالأسلوب الخبري قائم على الإخبار والاعلام وعرض الأحداث، ومن ثم كان مهيمنا على لغة السرد مع تخلل هذا الأسلوب بأساليب انشائية كالأمر والنداء والاستفهام. ولم تخل لغته من تصوير ومجاز وتناص. فهو يميل أحيانا الى السمو بلغته الى الشعرية فيستعمل التشبيه والاستعارة والكناية والتناص الشعري والقرآني. وهي تعكس ثقافة القاص الدينية والشعرية.

ويتحدد منطق القص في قصص بشير خلف أيضا من خلال أساليب القص، فلكل قاص أسلوبه الخاص في طرح قصصه، والقاص بشير خلف من القصاصين الذين غلب عليهم أسلوب السرد. فالسرد يطغى بشكل كبير في قصصه وإن كان لا ينفصل عن الوصف والحوار في سرده للقصة. فالسرد من هنا يأتي في المرتبة الأولى ثم يعقبه الحوار ثم الوصف الذي يوجد بشكل قليل في قصصه ثم المونولوج وهو الحوار الداخلي

للشخصية، وقد طغت اللغة البسيطة الواضحة في أسلوب السرد، وغلبت الجمل الفعلية والأفعال على السرد في حين غلبت الجمل الاسمية والصفات في الوصف، وتراوحت الجمل بين الفعلية والاسمية في الحوار والمونولوج.

إن منطق القص عند بشير خلف له خصائصه المميزة له على مستوى الموضوعات الاجتماعية التي تناولها وعلى مستوى الأحداث والشخصيات وعلى مستوى القاموس اللغوي والتراكيب اللغوية النحوية والبلاغية والتناص. فهو قاص متميز بطريقته الفنية في معالجة موضوعاته وبلغته السردية وأساليبه القصصية. انه قاص يطور قصصه من أول مجموعة قصصية الى اخر مجموعة قصصية.

وقد تطورت تقنياته عبر اللقطات واللوحات والمقطوعات أيضا. وهو الى جانب هذا يقف مع القيم العليا لمجتمعه مع الفقراء والمساكين وضحايا المجتمع ينافح من اجل الصحة والتعليم والتقدم والازدهار ويدين القيم السفلى من انتهازية ومحسوبية ونصب واحتيال. انه يرسخ قيم الخير ويحارب قيم الشر من أجل رفع المجتمع وترقيته. وقد وجدت متعة بالغة في قراءة قصصه وتحليلها، على مستوى اختيار موضوعاته وعلى مستوى طريقة ترتيب الأحداث وعرضها وعلى مستوى اختيار شخصياته وأبطاله إضافة الى لغته الفنية.

وفي الختام فهذه محاولة منا لمعالجة منطق القص في قصص بشير خلف في حدود ما توفر لدينا من مراجع ووقت فإن أصبنا فمن الله عز وجل وان أخطانا فمن تقصيرنا ومن جهلنا والله الموفق للسداد.

المـــــــلاحِق

بشير خلــف 'سيرة ذاتية'

بشير خلف من مواليد 28 جوان 1941م بقمار.. ولاية الوادي، بالجنوب الشرقي الجزائري. نشأ في أسرة فلاحية فقيرة جدًّا كسائر سكان المنطقة، في أوْج الحرب العالمية الثانية، حيث الثالوث الخطير الذي فتك بالجميع، من فقرٍ مدقعٍ، وأمراضٍ وجهْلٍ، وتسلّطٍ استعمار وحشيٍّ. رفض والده إدخاله المدرسة الفرنسية خشية فرنسته روحًا وفكرًا، فتلقّى تعليمه في الكُتّاب، حيث حفظ القرآن الكريم في سنّ إحدى عشر سنة، وصلّى به التراويح في ذلك السنّ في مسجد" الطُّلْبة "بقمار، لم يمكِّنْه والده من الالتحاق بمدرسة النجاح التي فتحت أبوابها في أكتوبر سنة 1948؛ مدرسة النجاح في ظاهرها مدرسة حُرّة أنشأها الأولياء تفاديَ غلقها من الاستعمار الفرنسي؛ إلّا أنها سرًّا تابعةٌ لجمعية العلماء الجزائريين في اتجاهاتها، وبرامجها، وكتبها. أدارها العلّامة المرحوم الفقيه، الشاعر، المصلح الشيخ محمد الطاهر تليلي حتى مرحلة استقلال الجزائر.

بشير خلف لم يُمكِّنْه والده أيضا من الالتحاق بهذه المدرسة ليس عدم رغبة في المعرفة خاصّة باللغة العربية؛ إنّما لمساعدته في النشاط الفلاحي منذ كان عمره ثماني سنوات، نشاط فلاحي بسيط يُدرّ مدخولا بسيطا. في سنة 1957م بعد وفاة الوالد، رحل إلى عنابة عاملا بسيطا عند أحد التجّار كي يُعيل أمّه الأرملة، وأخويْن أقلّ منه سنًّا مقابل أجرة تافهة تساوي 30.000 سنتيم للعام. في أول سنة 1959 استطاع أن يفتح متجرا صغيرا له بمدينة عنابة. وفي أواخر سنة هذه السنة انضمّ إلى الثورة كفدائي داخل مدينة عنابة، وشارك مع شباب آخرين في القضاء على عملاء خونة جزائريين. ألقت عليه القوات الاستعمارية الفرنسية القبض يوم 20 أوت 1960 رفقة عديد الفدائيين والفدائيات.

بعد محاكمة دامت ثلاثة أيام في المحكمة العسكرية بعنابة، بتاريخ: 09، ،10،11 ديسمبر 1960م حُكِم عليه بـ 15 سنة سجنا، وعمره 19 سنة.. قضى منها سنتيْن في سجن تازولت (لامبيس) ببباتنة، وأُفرج عنه بحكم اتفاقيات" إيفيان " في شهر ماي 1962.

في السجن أخذ قسطا معتبرا من المعارف، خاصة علوم اللغة العربية، وآدابها على أيْدي أساتذة أجلاّء مسجونين أيضا، أغلبهم من جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في

سجن" لامبيس" تازولت حاليا قُرْب باتنة..حيث اكتشف حلاوة المعرفة في كل مجالاتها، وخاصة اللغة العربية لدى الأساتذة، والكتب وما بها من معارف مختلفة؛ ومنها الإبداع من نثْرٍ وشعْرٍ. بمجرّد خروجه من سجن الاستعمار الفرنسي انضمّ إلى الجيش الوطني الشعبي في شهر جوان 1962 لتكون محطته النهائية بهذه المؤسسة السيادية في الناحية العسكرية الثالثة ببشار، أين شارك كجندي في الحرب الجزائرية المغربية سنة 1963/ 64، وهو جندي شارك في امتحان "الممرنين" للتعليم، فكان النجاح حليفه.. قرّر مغادرة الحياة العسكرية.

عُرِض عليه البقاء في الجيش، والتكوين كضابطٍ سامٍ بالاتحاد السوفياتي؛ فآثر التربية والتعليم بدلا من ذلك. معلمًا من سنة 64 حتى سنة 78 ثم مفتشا للتربية والتعليم، حتى أكتوبر 2001 سنة تقاعده.

المُؤهّلات العلمية:

. عصاميٌّ في تكوين نفسه ، ما انتسب إلى أيّ معهد.

. البكالوريا: ماي 1972 مشارك حرّ.

. شهادة التفتيش وإدارة المعاهد التكنولوجية سنة1979 من المركز الوطني لتكوين إطارات التربية التابع يومها لجامعة الجزائر.

النشاط التربوي :

- انتمى إلى التربية والتعليم كمعلّم في 1964/09/25 بعنابة.
- مفتش للتربية والتعليم الأساسي منذ سبتمبر 1978 حتى تقاعده في 2001/10/01 .
- قضى 37 سنة مدرسا ومكوّنا ومسؤولا في قطاع التعليم.

النشاط الأدبي والفكري:

ـ نُشِرت له أوّل قصة قصيرة في مجلة " آمال " بعنوان (الأبي) في فيفري 1972 .

ـ عضو اتحاد الكتاب الجزائريين منذ سنة 1973

ـ عضو اللجنة المديرة في اتحاد الكتاب والصحفيين والتراجمة الجزائريين في الثمانينات لمدة خمس سنوات.

ـ رئيس فرع اتحاد الكتاب الجزائريين بولاية الوادي خلال الثمانينات.

ـ كان رئيس تحرير مجلة " المنبر الثقافي " خلال الثمانينات التي كانت تصدرها الجمعية الثقافية بقمار.

ـ كاتب في مجلة " البيارق " التي أسسها وكان يشرف عليها بشير دودي بالوادي.

ـ مراسل ثقافي لصحيفة " المساء " في الجنوب الشرقي خلال الثمانينات.. عرّف بالعديد من مبدعي الوادي أيّامها.

ـ من الأعضاء المؤسسين الأوائل في الجمعية الثقافية الوطنية " الجاحظية" التي كان يرأسها المرحوم الطاهر وطّار.

*** نشرت له فيما بعد:**

الصحف الوطنية: في السبعينات، والثمانينات، نشرت له: النصر، الشعب ، المجاهد الأسبوعي .

المجـــلاّت

نشرت له مجلّة " آمال " ومجلّة " الثقافة " التابعتيْن لوزارة الثقافة في السبعينات ، والثمانينات ، ونشرت له مجلّة الرؤيا(مجلّة اتّحاد الكُتّاب الجزائريين) . مجلّة الأديب البيروتية. ينشر حاليا في مواقع: الحوار المتمدن، ديوان العرب، مجلة الثقافة الجزائرية، صحيفة الجمهورية بوهران، صحيفة المثقف العراقية، صحيفة رأي اليوم اللندنية.

الإصدارات

صدرت له المؤلفات التالية:

1 . في القصة القصيرة: 07 مجموعات.

2 . في الجمال والفنون: 04 كُتُبٍ.

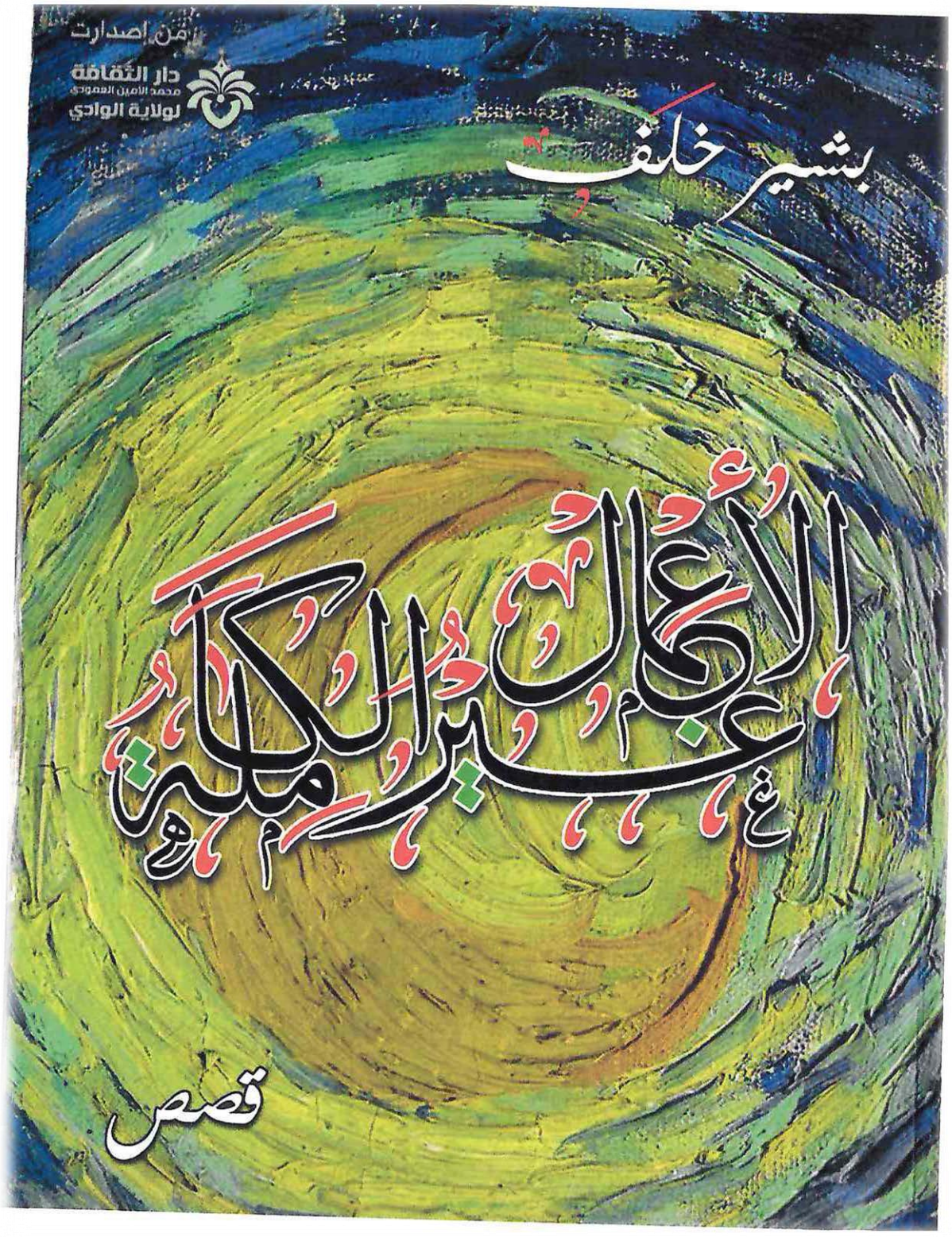
3 . في الثقافة، والفكر والإبداع الأدبي والنقد . مقالات:06 كُتُبٍ.

4 . دراسات: 03 كُتُبٍ.

5 . حوارات: حوارات ثقافية. 01 كتابٌ واحدٌ.

6 . سيرة ذاتية: 01 كتابٌ واحدٌ.

7 . كُتُبٌ أخرى، إعداد وإشراف بشير خلف: 04 كُتُبٍ.


من إصدارت
دار الثقافة
محمد الأمين العمودي
ولاية الوادي
بشير خلف
الأعمال عبر الملكة
قصص

كان صمت تلك الليلة الموالية للمأساة غريبا عن القرية الهادئة ..الوديعة ..ملأ الحزن القلوب كما امتلأت الحناجر صمتا ..ووُرِيت البنية ذات الربيع التاسع التراب عصر ذلك اليوم ..تطايرت صباحه أشلاء ..اختلطت الأعضاء المتناثرة بوريقات الكراسات ..وريقات دُوِّنت بها خلاصات بأنامل غضة تطايرت ..صاحبتها لحظتها انحنت بنية التقاطها ولاعة ذهبية اللون ..جذّابة الشكل وُضعت بإتقان بمحاذاة مدخل الجار الثري صاحب المؤسسة ..قدمت البنية كعادتها ..تدق الباب كي تترافق مع رفيقتها وندتها ابنة صاحب المنزل الثري.. تطايرت أشلاء ..تضمخت وريقات الكراريس بدمها الطاهر الزكي .. بدهشة الطفولة ..أطبقت على الولاّعة الذهبية اللون ..ولاعة وُضعت بإحكام ..وُصلت بجسم رهيب تحت التراب ..مصيدة كانت معدّة بإحكام لجسم أخر غير جسم البنية .

تطايرت البنية أشلاء ..صعب يومها لملمة الأطراف ..العضلات المتناثرة ..رحلت البراءة وهي تجهل لماذا تطايرت أشلاء ..رحلت وما تدري شيئا عن الأجسام الرهيبة التي تُزرع تحت وجه التربة ..

(من قصّة زمن الخوف.. المجموعة الخامسة)

بشير خلف

مَصادر البَحث ومراجعُه

المصادر :

-الأعمال غير الكاملة: بشير خلف – دار الثقافة ، ط1 –2015

-حياتي في دائرة الضوء: بشير خلف – ردمك ، فيفري 2021

المراجع العربية :

-الأسلوب: سعد مصلوح – عالم الكتب ، القاهرة ، ط3 –2002

الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي –الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط3 –د.ت–

-الأسلوبية وتحليل الخطاب: منذر عياشي – مركز الانماء الحضاري 2002

-الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة في الفترة مابين 1931 و1976: أحمد طالب – ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر .

-انفتاح النص الروائي: سعيد يقطين – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء ، المغرب ط2– 2001

-الإيضاح في علوم البلاغة: الخطيب القزويني شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي –دار الكتاب اللبناني –بيروت ط4 –1975

-بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة: عبد المتعال المسعدي –مكتبة الآداب ، القاهرة 1999

-البلاغة فنونها وأفنانها علم البيان والبديع : فضل حسن عباس – دار الفرقان، ط10 – 2005

-البلاغة والسرد : محمد فكري الجزار – الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، د.ت

-بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ): سيزا قاسم -مطابع الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة 1984 .

- البنية السردية للقصة القصيرة: عبد الرحيم الكردي - مكتبة الآداب ، القاهرة ، 2005

-بنية السرد في القصص الصوفي: ناهضة الستار - اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2003

-بنية النص السردي: حميد لحمداني ، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - المغرب ، ط3 -2000

تجليات السرد في لشعر العربي الحديث : شوكت المصري - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 2015-

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

-تحليل الخطاب الأدبي: ابراهيم صحراوي - دار آفاق ، ط1 -1999 ، الجزائر .

-تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم) : محمد بوعزة - الدار العربية للعلوم ناشرون ، الرباط ، د.ت

-تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي : يمنى العيد - دار الفارابي ، ط1-1990

-تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي: أحمد درويش -الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان 1998

- جامع الدروس العربية ج 13 : مصطفى الغلاييني -منشورات الكتب العصرية ، بيروت ، ط13 -1978 .

-حسن الصياغة في فنون البلاغة: هارون عبد الرازق - دار طاهرية ، الكويت ط1- 2018

-الحوار القصصي: فاتح عبد السلام – دار الفارس للنشر والتوزيع ، الأردن ط1 -1999

-دراسات في الرواية الجزائرية: سعيد سلام ، دار التنوير ، الجزائر 2012

-الراوي في السرد العربي: محمد نجيب العمامي –دار محمد علي الحامي ، ط1 -2001

-الراوي مدخل الى النظرية السردية: مجموعة من المؤلفين ، اشراف محمد القاضي ، دار سيناترا ، تونس 2017

-الراوي الموقع والشكل: يمنى العيد – مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت 1986

-السردية العربية : عبد الله إبراهيم – المركز الثقافي العربي –ط1 -1992

-السرديات : محمد مرتاض – دار هومة ، الجزائر 2014

- سرديات الراوي والروائي: أحمد الناوي البدري ، دار الحوار والنشر والتوزيع ، 2014

-شعرية الخطاب السردي : محمد عزام –منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2005

-شعرية السرد في الرواية العربية الجزائرية : ليندة خراب ، عالم الكتب الحديث، الأردن 2017،

-الطاهر وطار تقنيات السرد : عبد المالك قجور –دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، تيزي وزو 2015

-طرائق تحليل القصة : الصادق قسومة ، دار الجنوب ، تونس ، ط2 –ج2 -2015

-علم البيان: عبد العزيز عتيق ، دار النهضة العربية بيروت 1974

- علم المعاني: عبد العزيز عتيق ، دار الآفاق العربية ، القاهرة

- العين الساردة : نبيل درغوث ، تونس ، ط1 - 2008

-فن كتابة القصة القصيرة: فؤاد قنديل ، الدار المصرية اللبنانية ، الطبعة الثانية 2010

-فن القصص: محمود تيمور ، مطبعة دار الهلال ، القاهرة ط2 -1984

-فن القصة القصيرة: رشاد رشدي ، القاهرة، ط1 -1959

-في معرفة النص : يمنى العيد – منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط3 -1985

-في مناهج تحليل الخطاب السردي: عمر عيلان ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2008

-في نظرية الرواية: عبد المالك مرتاض -سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ديسمبر 1998

القصة الجزائرية المعاصرة : عبد المالك مرتاض ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر - 1990

-القصة الجزائرية القصيرة : عبد الله ركيبي -دار الكتاب العربي ، ط2011 .

-القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال: محمد مصايف ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982 .

-القصة القصيرة جدا (رؤى وجماليات): حسين مناصرة -عالم الكتاب الحديث ، الأردن ، ط1 -2015

-القصة القصيرة في العالم العربي : حميد لحمداني – مطبعة أنفو-برانت ، فاس ، ط1 – 2015

-لذة القص في روايات يوسف ادريس: مجدي العفيفي – الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 2014

المتخيل السردي: عبد الله إبراهيم – المركز الثقافي العربي ، ط1 -1990 .-

-محاضرات في الثقافة والمجتمع: محمد السويدي – ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1985

-مدخل إلى نظرية القصة: سمير المرزوقي وجميل شاكر – الدار التونسية للنشر –ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر

-مكونات السرد في النقد القصصي الجزائري الجديد: عبد القادر بن سالم ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 2001

-نحو اللغة العربية: محمد أسعد النادري – المكتبة العصرية ، بيروت ، د .ت

-نظرية الأجناس الأدبية: جميل حمداوي – افريقيا الشرق – المغرب 2015

-نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة): السيد إبراهيم – دار قباء 1997

-نظرية القصة القصيرة : ثائر العذاري – كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، عمان 2020

-نقاد الأدب: رشاد رشدي – الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1993

-الوصف في النص بين النظرية والإجراء : محمد نجيب العمامي –محمد علي للنشر ، تونس ، ط1 ،2001،

-وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي : عثمان بدري – موفم للنشر والتوزيع ، الجزائر 2000

-وظيفة الوصف في الرواية :عبد اللطيف محفوظ –الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت2000

المراجع المترجمة:

– الأدب والواقع : رونالد بارت وآخرون ، ترجمة عبد الجليل الأسدي ، محمد معتصم – منشورات دار الاختلاف ، ط 2 – 2003 .

-التاريخ والنوع ، القصة ، الرواية ، المؤلف : رالف كوهين ، ترجمة خيري دومة -دار الشرقيات ، القاهرة 1997 .

-تقنيات كتابة الرواية : نانسي كريس، ترجمة جابر ادريس -الدار العربية للعلوم ، ناشرون ، ط1 -2009 .

-خطاب الحكاية : جيرار جينيت ، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي ، وعمر الحلي -المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ،ط2 -1997

-الدرجة الصفر للكتابة : رونالد بارت ، ترجمة محمد برادة - دار العين للنشر ، ط 4 - 2009

-درس السيميولوجيا : رونالد بارت ، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي - سلسلة عالم المعرفة الأدبية -دار توبقال للنشر 1986 .

-دروس في الألسنية العامة : دي سوسير ، ترجمة صالح القرمادي ومحمد شاوش ومحمد عجينة -دار الكتاب العربي 1985 .

- الزمان والسرد ج 2 : بول ريكور ، ترجمة فلاح رحيم - دار الكتاب الجديد المتحدة ، د.ت

- السرد : جون ميشال آدم ، ترجمة أحمد الودرني -دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط1 - 2015

-سيميولوجية الشخصيات الروائية : فيليب هامون ، ترجمة سعيد بنكراد ، تقديم عبد الفتاح كيليطو -دار الحوار ط1 -2013

-الشعرية : تودوروف ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة -سلسلة المعرفة الأدبية - دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 -1987 .

-علم السرد : يان مانفريد ، ترجمة أماني أبو رحمة – دار نينوى ، دمشق ، ط1 -2011

-القصة القصيرة (النظرية والتقنية) : إنريكي أندرسون أمبرت ، ترجمة علي إبراهيم ، علي منوفي ، مراجعة صلاح فضل – المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة 2000 .

-قضايا الشعرية : رومان ياكبسون ، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون – دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط1 -1988 .

- كتاب الرواية من الحبكة إلى الطباعة : لورانس بلوك ، ترجمة صبري محمد حسن – دار الجمهورية للصحافة 2009 .

-مفاهيم سردية : تزفيطان تودوروف ، ترجمة عبد الرحمن مزيان –منشورات دار الاختلاف ، ط1 -2005

-نحو نظرية أسلوبية لسانية : فيلي ساندريس ، ترجمة خالد محمود جمعة –دار الفكر ، دمشق ، ط 1 -2003

-نظرية الأدب في القرن العشرين : ك.م .نيوتن ، ترجمة عسى العاكوب –عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية –ط1- 1996 .

-نظرية الأدب في القرن العشرين : مجموعة من المؤلفين ، ترجمة محمد العمري – أفريقيا الشرق 1996

-نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير : جيرار جينيت وآخرون ، ترجمة ناجي مصطفى –منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي ، ط1 -1989 .

-نظريات السرد الحديثة : والاس مارتن ، ترجمة حياة جاسم محمد – المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1998 .

-مراجع أجنبية:

- Prince Gerald : A Dictionary of Narratology ، Scolar Press England، 1991

-Tzvetan Todorov : les categories du récit littéraire. Op. cit. 1966

-W.Booth . Distance et point de vue .in (Poetique du recit .Edition du seuil .Paris 1997

-Bakhtine .Mikhail .11.Esthetique et theorie du roman .Edition Galimard .Paris 1978 .traduit par Daria Olivier

المعاجم :

-لسان العرب: ابن منظور ، مج 6 – دار صادر ، بيروت ، ط3 –2004

-المعجم الأدبي: جابر عبد النور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط2 –1984

-معجم السرديات: مجموعة من المؤلفين ، اشراف محمد القاضي ، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين ، تونس ط1 2010 .

– معجم المصطلحات الأدبية: إبراهيم فتحي –التعاضدية العمالية للطباعة والنشر ، تونس 1986

– معجم مصطلحات نقد الرواية : لطيف زيتوني ، دار النهار للنشر ، لبنان ، بيروت ط1 – 2002

-المنجد في اللغة العربية المعاصرة : أنطوان نعمة وآخرون ، دار المشرق ، بيروت ، ط4 – 2000

المجلات :

-بلاغة السرد بين الرواية والفيلم مرابطي صليحة –مجلة الخطاب –منشورات مخبر تحليل الخطاب –جامعة تيزي وزو ع8–افريل 2011 .

-الحوار الروائي و رهاناته الفنية: أحمد حسين جار الله -مجلة آداب المستنصرية -ع 73 - 2011 -جـامعة بغداد ، 2017

الخصائص البنائية للأقصوصة: صبري حافظ - مجلة فصول ، مج2 -ع 4 سبتمبر 1979

-خيري الذهبي والرواية المتعددة الأصوات : عادل فريجات ،مجلة الموقف الأدبي . اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ع 438 تشرين الأول 2007 .

دعائم النص الروائي (السرد والوصف والحوار) إبراهيم فضالة مجلة الحكمة ع 13 (جانفي - مارس) 2018 - شعرية اللغة في القصة القصيرة عند رفعت ايلغاز ، حمدي علي عبد اللطيف ، رسالة المشرق، شتاء

شعرية النوع الأدبي: عبد الرحيم كردي -مجلة فصول ع97 شتاء 2018

فهرس الموضوعات

-مُقدّمة 02

مدخـــل

-منطق القصّ في القصة القصيرة..... . 07

الفصل الأوّل

الرّؤية السردية وطريقة السّرد

-مفهوم الرؤية السردية..... 25

-أنواع الرؤية السردية 41

-الصيغة السردية 44

- الرؤية السردية في قصص بشير خلف 47

الفصل الثَّاني

الحبك القصصي وآلياته الجمالية

-مفهوم الحبكة..... 66

-زمن القصة وزمن الخطاب..... 73

-الحبك وآلياته الجمالية في قصص بشير خلف..... 82

الفصل الثَّالث

أشكال القصّ ووظائفه

-أشكال السّرد..... 100

-وظائف السرد..... 116

- وظائف السرد في قصص بشير خلف..... 122

الفصل الرَّابع

اللغة السردية ومستوياتها

-اللغة والكلام 133

-اللغة والكاتب 137

-اللغة والموضوع..... 139

-القاموس اللغوي..... 142
-المستوى التركيبي 148
التناص..... 174

الفصل الخامس

أساليب القص في قصص بشير خلف

-مفهوم الأسلوب 180
-أسلوب السرد..... 185
-أسلوب الوصف..... 194
-أسلوب الحوار..... 203
-أسلوب المونولوج..... 213
خَاتمة 220
الملاحق 225
قائمة المصادر والمراجع 312
فهرسُ الموضوعَات 241

مُلخص:

يعالج بحثنا " منطق القص وآلياته الجمالية في قصص بشير خلف "، وقد حاولنا أن نحدد هذا المنطق من خلال الضوابط التي تحكم القص عنده فوقفنا عند جملة من الفصول التي تحيط بموضوعنا وتتمثل في خمس فصول أولا الرؤية السردية وهي أساس هذا المنطق لأنها تمثل إدراك القاص للأحداث وطريقة معالجتها ضمن جماليات معينة، فالرؤية السردية هي أساس الحبك واللغة والأساليب المستعملة في عملية القص. ويتحدد هذا المنطق من خلال الحبك القصصي الذي يختلف من قصة الى أخرى بحسب الموضوع الذي يعالجه والطريقة التي يستعملها، كما يتحدد منطق القص أيضا من خلال الأشكال والوظائف في القصص وذلك عن طريق الضمائر المستعملة في عملية السرد والوظائف المختلفة التي توجه القصة بحسب المقاصد التي يهدف اليها القاص. ويتحدد منطق السرد من خلال اللغة السردية على مستوى القاموس اللغوي الذي يرتبط بالموضوع وعلى مستوى التراكيب النحوية والبلاغية والتناص. ويتحدد هذا المنطق أيضا من خلال الأساليب القصصية كالسرد والوصف والحوار والمونولوغ، فلكل قاص أسلوبه الخاص في طرح موضوعاته القصصية. ومن هنا نرى بأن منطق القص يتحدد من خلال عدة أسس فكرية وجمالية إن منطق السرد عند بشير خلف يرتبط بالرؤية الفكرية والفنية، بالرؤية السردية وما يتخلق منها من حبكة قصصية ولغة سردية وأساليب فنية.

Abstract

Our research deals with logic of storrytelling and its mechanisms in the stories of Bachir Khalaf. We have tried to define this logic through the criterions that rule storrytelling according to him; so, we elaborated numbers of chapters that cover our subject, which are five chapters, first: The narrative vision which is the basis of this logic, because it represents the narrator's perception of events and the way to treat them within certain easthtics. Narration is the basis of plotting and the language and methods used in the process of storrytelling . This logic is determined by the narrative plot, which differs from one story to another according to the topic it deals with and the method it uses. The logic of storrytelling is also determined by shapes and function in the storries, through the pronouns used in the process and the various function that direct the storry according to the purpose for which the narrator aims.The logic of narration is detrmined by narrative language at the level of linguistic dictionary that is related to the topic and at the level of grammar structures, rhetoric and textuality.This logic is also determined through the narrative method such as narration, description, dialogue and monologue.

Every novelist has its own style of presenting its story topics.Hence we see . that the logic of storytelling is determined by several intellectual and aesthetic foundations. The logic of the narration of related to the Bashir Khalaf is intellectual and artistic vision , also to narrative vision, story plot, narrative language and artistic styles created from it

Ministry of higher education and scientific research

University of Algeries 2

Faculty of arabie language and literature

The department of Arabic language

The logie of starrytelling and its Mechanisms in bachir khalef storries

A thesis presented for obtaining a third phase doctorate

Specialization:

Contemporary narrative discourse

Prepared by

HALA ALLAG

under the supervision of

ALI MELLAHI

Discussion cominitee

Mouchri ben khelifa	Professeur	University of Algeries	As president
Ali mellahi	Professeur	University of Algeries	As supervisor
Malika ben bouza	Professeur	University of Algeries	As discusser
Leila kashi	Professeur	University of Algeries	As discusser
Mohamed ben Merzouga	Professeur	University of medea	As discusser
Abde lkader Amiche	Professeur	University of chelef	As discusser

2021/2022