الجمهـورية الجزائـرية الديمقـراطية الشعبيــة
وزارة التعليـم العـالي و البحـث العلمـي
جـامعة محـمد خيضـر – بسكرة –

كـلية الآداب واللغات
قســم الآداب واللغة العربية

بناء السرد القصصي في المجموعة القصصية "الطعنات" للطاهر وطار

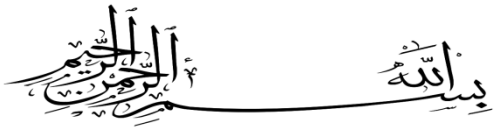
مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية
تخصص: النقد الأدبي

إعداد الطالبة:
➢ زاوي منية

إشراف الدكتورة:
➢ جريوي آسيا

السنة الجامعية: 1436ه/1437ه
2015م/2016م

بسم الله الرحمن الرحيم



« لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِأُولِي الْأَلْبَابِ »

صدق الله العظيم

سورة يوسف/ الآية :111

شكر وتقدير

أتقدّم بالشكر الجزيل إلى الذّي له الفضل والمنّة في كل نجاح وفقنا فيه
إلى الذّي علّمنا ما لم نكن نعلم
إلى الذّي ملأ الوجود نوره فما لنا من نور سواه
الله عزّ وجل

ومن بعده يطيب لي أن أتقدّم بالشكر الجزيل إلى كل من ساهم من قريب أو بعيد في مساعدتي على إنجاز هذا العمل، وأخص بالذكر الأستاذة المشرفة " **جريوي آسيا**"، التي لم تبخل عليّ بالتوجيه

كما لا يفوتني في هذا المقام تقديم الشكر الجزيل إلى أساتذة قسم الآداب واللغة العربية، وإلى لجنة المناقشة

إلى كل هؤلاء أقول: " **جزاكم الله منّا كل خير**"

والحمد لله رب العالمين

مقدمة

تُعد القصة صورة من صور التعبير الأدبي، فهي فن يعكس الواقع المعيش للإنسان، تعبر عن حوادثه، وعاداته، وتقاليده، التي يتميز بها أفراد مجتمعه، كما أنّها تمثل مواقفاً ولحظات زمنية من حياتنا.

فالقصة شكل سردي يقوم بنائها على وجود (شخصيات، وحدث، ومكان، وزمان)، ولقد وقع اختياري على القصة الجزائرية، وبشكل أخص أحد أعمال "**الطاهر وطار**" لتكون موضوع الدراسة، وذلك تحقيقا لرغبتي في اكتشاف وتحليل مكونات القصص السردي، لذا قمت برصد المجموعة القصصية "**الطعنات**"، لمعرفة تجلياتها المختلفة في النص والأسلوب الذي يتميز به "**الطاهر وطار**" في قصصه، وبذلك كانت الدراسة موسومة بـــ : « **بناء السرد القصصي في المجموعة القصصية "الطعنات" للطاهر وطار**»، الذي يقوم على إشكالية هي :

- **كيف يمكن دراسة البنية السردية في القصص؟**

واعتمدت في البحث على المنهج البنيوي الوصفي، باعتباره الأنسب في التعامل مع هذا النوع من الدراسات، كما ارتأيت لنسج متن هذا البحث بإتباع خطة، قسمتها إلى: مقدمة، ومدخل، وفصلين، مقفاة بخاتمة، وهي كالآتي:

- **مقدمة:** تم فيها طرح الموضوع والإشكالية.

- **مدخل:** وجاء بعنوان: **السرد القصصي-بحث في المفاهيم-**، تطرقت فيه إلى ضبط بعض المصطلحات، من بينها: (البنية، والسرد، والبنية السردية)، إضافة للقصة الجزائرية من حيث المفهوم والنشأة والتطور.

- **الفصل الأول:** ورد بعنوان: **البنية في الشخصيات الحكائية - دراسة في القصص-**، حيث تناولت فيه مفهوم الشخصية وأنواعها، ثم درست بنية الشخصيات الحكائية من خلال (البناء الداخلي، والخارجي، والوظائف).

- **الفصل الثاني:** المعنون بـ : **البنية الزمانية والمكانية -دراسة في القصص-** وتناولت فيه مفهوم الزمن، والتقنيات الزمنية، ثم تطرقت إلى مفهوم المكان، وأنواعه، وجمالية وصف الأمكنة في القصص.

- **خاتمة:** تم فيها عرض النتائج التي توصلت إليها.

- ولا بدّ بعد هذا من التنويه إلى المصادر والمراجع المعتمدة في البحث، ولعّل من أهمها:

- فلاديمير بروب، **مورفولوجيا الخرافة.**
- حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي.**
- أحمد مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله.**
- الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي(دراسة في روايات نجيب الكيلاني).**

- أما عن **الصعوبات** التي واجهتني في إنجاز هذا البحث فتتمثل في صعوبة الدراسة التطبيقية، وكيفية استخلاص البنية السردية من القصص.

وفي الأخير لا يسعني إلّا أنّ أتقدم بجزيل الشكر، لكل من كان عونا لي في إنجاز هذا العمل، خاصة الدكتورة المشرفة "**جريوي آسيا**"، التي منحتني الدعم اللازم من خلال توجيهاتها العلمية القيمة، فلها مني فائق التقدير الاحترام.

مدخل:
السرد القصصي- بحث في المفاهيم
-

-أولا: ضبط المصطلحات:

1- مفهوم البنية.

2- مفهوم السرد.

3- البنية السردية.

- ثانيا: القصة الجزائرية:

1- مفهوم القصة.

2- القصة في الجزائر.

3- تطور القصة الجزائرية

سنتناول في مدخل البحث ضبط بعض المصطلحات منها: (البنية، والسرد، والبنية السردية)، كما سنتطرق إلى القصة الجزائرية من خلال مفهومها وتطورها.

-أولا: ضبط المصطلحات:

1- مفهوم البنية:

يعد "**فردناند دوسوسير**"**(Ferdinand de Saussur)** من أهم الدارسين الذين تطرقوا لدراسة البنية فهو أول من أسس منهج البنيوية. في محاضراته التي ألقاها على طلبته، والتي جمعت فيما بعد في كتاب بعنوان: "محاضرات في اللسانيات العامة" وللتوضّيح أكثر نقف على التحديد اللغوي والاصطلاحي لمصطلح البنية كالآتي:

1-1- المفهوم اللغوي:

جاء في (لسان العرب)، "**لإبن منظور**" في مادة(ب، ن، ي)، أنّ: «البنيُ نقيض الهدم، بنى البناءُ بنياً، وبناءً وبنى، وُبنياناً، وبِنية، وبِناية، وإبتناهُ، وبناهُ(...)، والبناء المبنى، والجمع أبنية وأبنيات جمع الجمع، والبِنية والبُنية: ما بنيته وهو البِنى، والبُنى، كأنّ البِنية الهيئة التي بُنيّ عليها. والبواني قوائم الناقة»[1]؛ أي أنّ البنية تعني تكوين الشيء أو الكيفية التي شُيِّد عليها.

1-2- المفهوم الإصطلاحي:

وبعد الجهود التي قام بها "**فرديناند دو سويسر**" إنتقل الإهتمام إلى الشكلانية الروسية وبعدها مدرسة (النقد الجديد)، والتي أثبتت ضرورة عزل النص عما يؤثر فيه لنصل للناقد الفرنسي "**جان بياجيه**"**(Jean paiaget)**، الذي جعل للبنية ثلاث خصائص لابد أنّ تتسم بها وهي: **الكلية**؛ فتتكون البنية من عناصر داخلية خاضعة

[1]- إبن منظور، **لسان العرب**، مادة(ب، ن، ي)، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ج1، ط 1، 1997، ص 258.

لقوانين النسق **والتحول**؛ وهو سلسلة من التغيرات الباطنة تحدث داخل النسق **والتنظيم الذاتي**؛ فتنظم البنية نفسها لتحفظ وحدتها.

إلّا أنّ مصطلح "بنية" في مفهومه الحديث، ظهر عند "**جان موكاروفسكي**" الذي عرّف الأثر الفني بأنّه:«بنية؛ أي نظام من العناصر المحققة فنيا والموضوعة في تراتيبية معقدة تجمع بينهما سيادة عنصر معين على باقي العناصر»[1]، وعليه فمفهوم البنية في القصة ينهض بمجموعة من البنيات التي تتعاون لتشكل بنيتها المتكاملة.

ويعرف " **بان البنا**" البنية في العمل الفني بقوله:« هي مجموعة متشابكة من العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها من ناحية، وعلى علاقتها بالنص كلا من ناحية أخرى»[2]، ويقصد بهذا التعريف أنّ البنية في العمل الفني وفي القصة على وجه الخصوص عبارة عن تلاحم عناصر فنية أربعة هي: (الحدث، والشخصية، والزمان والمكان)، تقوم فيما بينها علاقات متبادلة ينتج عنها النص القصصي.

ويعرفها "**أحمد مرشد**" بقوله: «البنية نظام أو نسق من المعقولية التي تحدد الوحدة المادية للشيء، فهي بناء نظري للأشياء، يسمح بشرح علاقاتها الداخلية وبتغيير الأثر المتبادل بين هذه العلاقات ؛ أي عنصر من عناصرها لا يمكن فهمه إلّا في إطار علاقته في النسق الكلي الذي يعطيه مكانته في النسق»[3]؛ ويفهم من هذا التعريف أنّ البنية تحمل في أصلها معنى الكل المؤلف من عناصر متماسكة، يتحدد كل عنصر من خلال علاقته بالآخر، فالبنية تتميز بثلاث خصائص، وهي: (الشمولية، التحويلات، والضبط الذاتي).

---

[1]– نورة بنت محمد بن ناصر المري، **البنية السردية في الرواية السعودية(دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)**، رسالة دكتوراة في الأدب الحديث، كلية اللغة العربية،، جامعة أم القرى، السعودية، 2008، ص 5، (مخطوط).

[2]– بان البنا، **الفواعل السردية(دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة)**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1 ، 2009، ص 10.

[3]– أحمد مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2005، ص 19.

2- مفهوم السرد:

يشير "السرد" عموماً إلى كل ما يمكن أنّ يؤدى قصاً، إنّه نوع من السلوك الإنساني يمكن الكائنات البشرية من إيصال ضُروب معينة من الرسائل، ويمكن أنّ يروى شفاهة أو مكتوباً، أو عبر الإيماء والصور وغيرها.

وللوقوف على دلالة هذا المصطلح، نورد المفهوم اللغوي والإصطلاحي له.

2-1- المفهوم اللغوي:

جاء في (لسان العرب) "**لإبن منظور**"في مادة(س، ر، د)، أنّ السرد هو:« تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعا، ويقال: سرد الحديث ونحوه، يسرُدُه سردًا، إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا: إذا كان جيد السياق له.

وسرد القرآن: تابع قراءته في جدر منه(...)»[1].

وفي القرآن الكريم وردت لفظة "سرد" في قوله تعالى:[**أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ**]. **(11)** صدق الله العظيم*.

ومما قاله "**القرطبي**" في تفسيره السرد: نسيج حلق الدروع، والسرد: الخرز، يقال: سرد: يسرد: إذا خرز، والمسرد الإشفى، وهو مثقب الإسكاف[2]، نفهم من هذا أنّ السرد هو الربط المتقن بين أجزاء الشيء.

---

[1]- إبن منظور، **لسان العرب**، مادة(س، ر، د)،ج 3، ص 211.

* سورة سبأ/ الآية:**(11)**.

[2]- أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ج 11، ط1، 2006، ص 264.

2-2- المفهوم الاصطلاحي:

مصطلح "السرد" من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل، بسبب الإختلاف حول مفهومه والمجالات المتعددة التي تتنازعه، سواءً على الساحة النقدية الغربية أو الساحة العربية، فهناك من يجعله مرادفا لمصطلح "القص"، ولمصطلح "الخطاب" ولمصطلح " الحكي".

ويعود نحت مصطلح "السرد" إلى " **تودوروف**" عام 1969م، للدلالة على علم السرد **(Narratology)**، الذي أخذ يشغل حيزاً واسعاً من اهتمام النقاد والدارسين، ومع أنّه مصطلح حديث الاستخدام إلا أنّ أصوله القديمة تعود إلى زمن "**أفلاطون**"، و"**أرسطو**"، ولهما فضل الاسهام في ارساء موانىء تطوره كعلم له قواعد وآليات محددة في بنية التركيب الابداعي.[1]

كما يجدر الإشارة إلى أنّ الدراسات السردية الحديثة انبثقت من المنجز النقدي المتميز للشكلاتين الروس، ولعل أهم انجاز لهم هو تفريقهم بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، بالإضافة إلى جهود "**فلاديمير بروب**" **(Vladimir Propp)** في كتابه: "مرفولوجية الحكاية الخرافية"، والتي تمكن خلالها من تحديد (31) وظيفة أساسية، تحكم متون الخرافة الروسية، وعليه فعلم السرد، هو العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة.

أما عن "السرد" فنجد "**جيرار جينيت**"**(Gérard Genette)** يربط بين الحكي والسرد في قوله: «تدل كلمة الحكاية على المنطوق السردي؛ أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع لرواية حدث أو سلسلة من الأحداث»[2]، وبذلك فإنّ الخطاب السردي عند

---

[1]- ينظر: نفله حسن أحمد العزي، **تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني**، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 15.

[2]- مراد عبد الرحمان مبروك، **آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة**، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص 31.

"**جيرار جينيت**" يقوم على العلاقة بين الحكاية والقصة، وبين الحكاية والسرد، وبين القصة والسرد.

أما عند "**تودوروف**" فيعرفه كالآتي: [1]

- السرد كله عبارة عن تسلسل أو تداخل مجموعة من المقاطع السردية الصغيرة.

- السرد خطاب حقيقي يوجهه الراوي إلى القارئ.

ومن مفهوم "**تودوروف**" للسرد نلحظ أنّ التعريف الأول متعلق بمفهوم القصة، أما التعريف الثاني فهو متعلق بمفهوم الخطاب.

وفي الدراسات العربية نجد نقله "**حسن أحمد العزي**" والذي يعرف السرد بقوله «هو المصطلح العام الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار، سواء كان ذلك من صميم الحقيقة أو من ابتكار الخيال، على أنّ يراعي القاص في كلى الشكلين مبدأ إثارة المتعة الفنية عند المتلقي»[2]، ويقصد بهذا التعريف بأنّ السرد عموما هو طريقة سرد الأحداث أو الأخبار، سواء كانت هاته الأحداث حقيقية أو ضرب من ضروب الخيال، بشرط أنّ يحدث أثرا ووقعا عند المتلقي.

ويرى "**حميد لحميداني**" أنّ «الحكي يقوم عامة على دعامتين أساسيتين هما: [3]

- أنّ يحتوي على قصة ما تضم أحداث معينة.

- أنّ يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا»، ولهذا السبب فإنّ "السرد"، هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، فالأحداث أساسية ومهمة في القصة، كما أنّ هذه الأخيرة تحكى بطرق متعددة ومختلفة.

---

[1]- أحمد رحيم كريم الخفاجي، **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 40.

[2]- نفله حسن أحمد العزي، **تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني**، ص 15.

[3]- حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 45.

والقصة باعتبارها محكيا أو مرويا تحتاج إلى مرسل ومرسل إليه، وبذلك فهي تمر عبر القناة كالآتي:[1]

الخطاطة رقم 01: عناصر القصة

فالملاحظ أن القصة تتكون من ثلاث عناصر أساسية وهي: السارد أو الراوي، محتوى القصة أو الحكاية، والمسرود له أو المستمع.

3- البنية السردية:

لقد تعرض مفهوم البنية السردية، الذي هو قرين البنية الشعرية والدرامية في العصر الحديث إلى مفاهيم مختلفة، وتيارات متنوعة، فالبنية السردية عند "**فورستر**" مرادفه للحبكة، وعند "**رولان بارت**" تعني التعاقب والتتابع والسببية والزمان والمنطق في النص السردي، وعند "**أودين**" تعني الخروج عن التسجيلة إلى تغليب أحد العناصر الزمنية أو المكانية على الآخر، وعند الشكلانيين تعني التغريب، وعند سائر البنيويين تتخذ أشكالاً متنوعة، ومن ثم لا تكون هناك بنية واحدة، بل بنى سردية متعددة الأنواع تختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها[2]، ويقصد من هذا المفهوم بأنّ البنية السردية تختلف باختلاف المادة التي تنتمي إليها فهناك بنية سردية روائية، وهناك بنية درامية، وهناك بنى أخرى للأنواع غير السردية كالبنية الشعرية وبنية المقال، فالبنية السردية رسالة لغوية تحمل عالماً متخيلاً من الحوادث التي تشكل مبنى روائيا يتجاذ به طرفا الإرسالية، لتنتظم بمنظومة متكاملة مع بعضها البعض، ابتداءً من الرواة مروراً بمفاصل المروي؛ أي الحدث وكيفية بنائه، والشخصية وعلاقاتها الروائية والزمان وتقنياته، والمكان وأنواعه انتهاء بتعالقات الراوي والمروي له.

---

[1]- آمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1997، ص 24.

[2]- ينظر: عبد الرحيم الكردي، **البنية السردية للقصة القصيرة**، مكتبة الآداب، (د ب)، ط3، (د ت)، ص 16.

-ثانيا: القصة الجزائرية:

1- مفهوم القصة:

يعرفها "**محمد يوسف نجم**"، بأنّها:«مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، تتناول حدثاً واحداً أو أحداث عدة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصة متفاوتا من حيث التأثر والتأثير».[1]

ويعدها "**عز الدين اسماعيل**"، صورة من صور التعبير الأدبي التي نشأت في الأداب الأوروبية، ثم انتقلت إلى الأدب العربي الحديث، وبرغم حداثة نشأتها فإنّها استطاعت أنّ تكون جمهورا واسعا من الكتاب، والقراء، ويعود السبب في ذلك إلى خصائصها الفنية وقضاياها الإنسانية التي تطرحها، وحاجة الإنسان للوصول إلى هدفه بسرعة.[2]

وفي رأي "**عبد الله خليفة ركيبي**"، أنّ القصة، هي «التي تعبر عن موقف أو لحظة معينة من الزمن في حياة الإنسان، ويكون الهدف هو التعبير عن تجربة انسانية تقنعنا بإمكان وقوعها».[3]

يمكننا أنّ نقول من خلال التعريفات السابقة بأنّ القصة أقرب الفنون الأدبية إلى روح العصر، لا تتناول حياة بأكملها أو شخصية كاملة بما يحيط بها من ظروف وحوادث، وإنّما اكتفت بتصوير جانباً واحداً من جوانب حياة الفرد وتصويرها تصويراً مُكثفاً.

---

[1]- محمد يوسف نجم، **فن القصة**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 5.

[2]- شريبط أحمد شريبط، **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)**، منشورات اتحاد العرب، (د ب)، (د ط)، 1998، ص 35.

[3]- عبد الله خليفة ركيبي، **القصة الجزائرية القصيرة**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)، 1983، ص 152.

2- القصة في الجزائر:

نشأت القصة في الجزائر، على يد رجال الإصلاح ومقاومة المحتل، والواقع أنّ الدراسين يختلفون حول أول محاولة قصصية ظهرت في الأدب الجزائري الحديث، إلّا أنّ معظمهم يتفقون على أنّ صاحب النصوص القصصية الأولى هو "**السعيد الزاهري**"، وهذا ما ذهب إليه "**عبد الملك مرتاض**" الذي يرى بأنّ قصة – فرانسوا ولوشيد– التي نشرت في 10 أوت 1925، هي أول محاولة قصصية عرفها النشر الحديث في الجزائر.[1]

وقبل أنّ تبلغ القصة الجزائرية مرحلة نضجها الفني في أثناء الثورة التحريرية مرت بمرحلتين فنيتين، أخذت خلالهما القصة صورة شكلين قصصين هما: (المقال القصصي والصورة القصصية)، وعرفت هذه المرحلة أسماء كثيرة، كما أنّ النتاج غزير في هذا الميدان (القصة الإصلاحية)، ومتناثر في الصحافة الجزائرية والعربية، إلى درجة يصعب إحصاء التجارب القصصية، ومن أهم الكتاب: (محمد بن العابد الجلالي، محمد سعيد الزاهري، وأحمد بن عاشور).[2]

ويمكن القول إنّ تجارب كتاب هذه المرحلة لم ترق فنياً إلى مستوى القصة الفنية، رغم المحاولات الكثيرة التي كتبها بعضهم.

أما التطور الملموس على مستوى البناء الفني للقصة، فقد بدأ في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، على يد " **أحمد رضا حوحو**" في عمله الموسوم بـ " **غادة أم القرى**".[3]

---

[1]- ينظر: ابراهيم صحراوي، **ديوان القصة(منتخبات من القصة الجزائرية القصيرة)**، منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن، (د ط)، 2002، ص 9.

[2]- ينظر: شريبط أحمد شريبط، **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة(1947-1985)**، ص 51.

[3]-**المرجع نفسه**، ص 59.

3- تطور القصة الجزائرية:

3-1-جيل الثورة الأدبي:

عرفت الحياة الأدبية والثقافية في الجزائر، بعد الحرب العالمية الثانية تطوراً ملحوظاً فقد كثر عدد الكتاب، ورجع بعضهم إلى أرض الوطن، وتخرج بعضهم الآخر من معاهد جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، واستمر ارسال البعثات العلمية إلى البلاد العربية، وخاصة إلى تونس والمغرب الأقصى، وانفجرت الثورة التحريرية وانفجرت معها الأقلام الأدبية، فأعطت للقصاصين الجزائريين مادة خصبة دفعتهم لمعالجة موضوعات جديدة ومتنوعة، فصرنا نلمح في قصصهم الحديث عن المجاهدين، والأبطال، وانتصاراتهم، ومشاركة المرأة في الثورة وشجاعتها، وعن كفاح الشعب وصموده ضد العدو.[1]

اتجهت القصة الثورية إلى الواقع الثوري، فراحت تعكس إحساس الفنان به وتعبر عنه تعبيراً فنياً، هذا الواقع الذي فرض نفسه على أقلام كُتّاب القصة، فظهرت مجموعات قصصية كثيرة لمجموعة من القصّاصين مثل: **(الأشعة السبعة)**" لـعبد الحميد بن هدوقة"، **(الرصيف النائم)**"لزهور ونيسي"، **(الطعنات، الشهداء يعودون هذا الأسبوع)**"للطاهر وطار"، **(بحيرة الزيتون)**" لأبي العيد دودو"، **(نفوس ثائرة)**" لعبد الله ركيبي".[2]

ويعد الطاهر وطار من أبرز كتاب الثورة ، فهو فنان واقعي آمن بقضية شعب وأرضه، عبر عن الثورة خير تعبير، فهو أحد الذين عايشوها بوجدانهم وكتبوا عنها في قصصهم، ينقلنا بقلمه وفنه في هدوء وبساطة وانسياب فنحياها من جديد، ويظهر ذلك جليا في مجموعته القصصية "**الطعنات**"، والتي جعلناها محلاً للدراسة.

---

[1]- ينظر: شريبط أحمد شريبط، **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة(1947-1985)**، ص 102.

[2]- **المرجع نفسه**، ص 103.

3-2- فترة ما بعد الإستقلال:

كانت الوضعية العامة للجزائر عقب الاستقلال مزرية للغاية، فاقتصادها منهك ورؤوس الأموال تم تهريبها من طرف المستوطنين الفرنسيين، والإنتاج الزراعي ضعيف ومفصول عن الصناعي الضعيف بدوره، كما أنّ الإنتاج الروائي والقصصي قليل بالمقارنة مع فترة السبعينيات، والتي تعد فترة متميزة في تاريخ الجزائر على الصعيدين العام والأدبي.[1]

لقد شهدت هذه الفترة بداية ظهور الآثار المادية، للسياسة التنموية المتبعة عقب الاستقلال، فأحدث هذا التغيير واقعاً جديداً، حيث قامت الثورات الثلاث: (الزراعية، الصناعية، والثقافية)، كما شهدت وضع بنية تحتية مهمة تمثلت في بناء عدد كبير من (المدارس، والجامعات، والمستشفيات، والمصانع، والشركات، والدواوين،...)، مما ساعد هذا الواقع على ازدهار الأدب لتوفر بعض الشروط كالسهولة النسبية في النشر ومجانيته والازدهار الملحوظ للمقروئية بفعل تراجع الأمية وارتفاع المستوى الثقافي التعليمي لأفراد المجتمع، فما أنتجه أدباء هذه العشرية في مجال القصة، يعد بحوالي خمسين مجموعة قصصية لحوالي ثلاثين قاصاً.[2]

ونلحظ على قصص هذه المرحلة، هو انصرافها إلى احتواء موضوعات تلك الفترة وتسجيل مختلف التحولات التي عرفها المجتمع الجزائري، فسيطر الإتجاه الواقعي في نقل العوالم والفضاءات المروية، فمن واجب كل قاص المساهمة في بلورة القيم الوطنية، التنديد بالظلم، والفقر المدقع، والتفاوت الطبقي، وإبراز بطولات الشعب الجزائري في مقاومة الإستعمار.

---

[1]- ينظر: صالح مفقودة، **المرأة في الرواية الجزائرية**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ط2، 2009، ص 30.

[2]- ينظر: ابراهيم صحراوي، **ديوان القصة(منتخبات من القصة الجزائرية القصيرة)**، ص 16،17.

الفصـــل الأول:
بنية الشخصيات الحكائية ـ دراسة في القصص ـ

ـ أولا: مفهوم الشخصية الحكائية:

1- المفهوم اللغوي.

2 ـ المفهوم الإصطلاحي.

ـ ثانيا: أنواع الشخصيات الحكائية:

1- الشخصيات الرئيسية.

2- الشخصيات الثانوية.

ـ ثالثا: بنية الشخصيات الحكائية:

1- البناء الخارجي.

2- البناء الداخلي.

3- الوظائف.

سنتطرق في هذا الفصل إلى دراسة بنية الشخصيات من حيث(البناء الخارجي والداخلي، والوظائف)، في المجموعة القصصية "الطعنات" للطاهر وطار، بالتركيز على ثلاثة نماذج هي:(الطعنات، الطاحونة، الدروب).

-أولا: مفهوم الشخصية الحكائية:

الشخصية هي المحرك الأساس، والقطب الرئيس الذي يتمحور حوله البناء السردي، كما أنّها المحور العام الذي يتكفل بابراز أحداث القصة في مكان وزمان معينين، لذلك لا بد لنا من الرجوع إلى المفهوم اللغوي والإصطلاحي لهذا المصطلح، وذلك لتحديد أبعاده الأساسية.

1- المفهوم اللغوي:

جاء في (لسان العرب) " **لابن منظور**" في مادة (ش.خ. ص)، أنّ الشخصية من « شخص: الشخص: جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاص وشخوص وشخاص(...)، والشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور ، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص»[1]؛ بمعنى الارتفاع والبروز أي الظهور، وكما تعني التعبير عن قيمة حية عاقلة ناطقة.

2- المفهوم الإصطلاحي:

لا نعتقد أنّ أحداً يجادل على أنّ الشخصية تقع في صميم الوجود الروائي ذاته، إذ أنّها تقود الأحداث وتنظم الأفعال، وبذلك سنحاول تحديد مفهوم الشخصية بين التصور الغربي والتصور العربي.

[1]- ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ش.خ. ص)، ج3، ، ص 406.

2-1- التصور الغربي:

يواجه البحث في مفهوم الشخصية صعوبات معرفية متعددة؛ حيث تختلف المقاربات حولها لتصل إلى حد التناقض،« ففي النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا، وتصير فردا شخصا؛ أي ببساطة (كائنا إنسانيا)، وفي المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، ويعكس وعيا أيديولوجيا، بخلاف ذلك يعامل التحليل البنيوي الشخصية، باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه».[1]إذا فالتحليل البنيوي يجرد الشخصية من جوهرها السيكولوجي، ومرجعها الاجتماعي، فهو لا يتعامل مع الشخصية بوصفها كائنا؛ أي شخصا، وإنّما بوصفها فاعلاً ينجز دوراً في الحكاية.

وعلى الرغم مما شهدته الشخصية الروائية، على مستوى الإبداع والنقد، إلّا أنّ الخلاف في نشأتها كان قديما ولا يزال، ف" **آرسطو**" في شعريته عدها مكونا واجبا بغيره، فالتراجيديا ليست محاكاة للأشخاص بل للأعمال والحياة، والتمثيل لا يقصد إلى محاكاة الأخلاق، ولكنه يتناول الأخلاق عن طريق محاكاة الأفعال[2]، بمعنى أنّ الشخصية لدى "**آرسطو**" مفهوم ثانوي وخاضع كليا لمفهوم الفعل.

أما عند "الشكلانيين الروس"، فإنّنا نجد " **بروب**" نحى منحى " **آرسطو**"، في إهمال مكانة الشخصية كمكون قائم بكليته، والاعتماد على فعلها الذي هو أساس العمل المنجز، فربط الشخصية بتقنية الوظائف انطلاقا من تحليله للحكايات العجيبة الروسية، إذ يصل

[1]- محمد بوعزة، **تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 39.

[2]- ينظر أحمد مرشد: **البنية والدلالة(في روايات ابراهيم نصر الله)**، ص 34.

إلى أنّ في المتن الحكائي عناصر ثابتة وأخرى متغيرة، فالذي يتغير هو أسماء وأوصاف الشخصيات، أما الأفعال والوظائف التي يقوم بها فتظل ثابتة.[1]

وأما في الدراسات البنيوية، فإننا نجد "**بارت**" الذي عدها مكونا يسهم في تكوين بنية النص؛ حيث يقول: « إن التحليل البنيوي وهو يحرص على ألا يحدد الشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا، قد عمل عبر فرضيات متباينة على تحديد الشخصية، ليس باعتبارها كائنا، وإنما بوصفها مشاركا» .[2]وبذلك نرى بأنّ "**بارت**" قد رفض عد الشخصية كائنا ذا جوهر نفسي قائما بذاته، أما "**تودوروف**" فيرى بأنّ الشخصية : « قضية لسانية، فالشخصية ليس لها وجود خارج الكلمات؛ لأنّها ليست سوى كائنات من ورق»[3]؛ أي أنّ صلتها بالواقع الخارجي تعتبر رمزا لغويا فقط، فهي تشكيل لغوي روائي داخل الرواية فقط.

2-2- التصور العربي:

أما في الدراسات العربية، فنجد العديد من الدارسين الذين أشاروا إلى مفهوم الشخصية، ولعل أهمهم: "**عبد الملك مرتاض**" الذي تطرق هو الآخر لدراسة الشخصية، فيسلك مسلك كل من "**رولاند بارت، و"تودوروف**" في حديثه عن الشخصية الورقية، حيث يقول: « إنّما هي أداة من أدوات الفن القصصي يصطنعها القاص لبناء عمله السردي، كما يصطنع اللغة والزمان والحيز، وباقي المكونات السردية الأخرى التي تتظافر فيما بينها مجتمعة لتشكل لحمة فنية هي الإبداع السردي»،[4]ويقصد بذلك بأنّ الشخصية

---

[1]- ينظر كريمة بلخامسة، **بنية الشخصية في السرد(تطور المفهوم)**، مجلة الثقافة، الجزائر، ع 18، 2008، ص 76.

[2]- أحمد مرشد، **البنية والدلالة(في روايات ابراهيم نصر الله)**، ص 19.

[3]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء،الزمن،الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ،ط2، 2009، ص213.

[4]- عبد الملك مرتاض، **القصة الجزائرية المعاصرة**، دار العربي، (د ب)، ط1، 2007، ص 95.

الورقية التي هي من صنع القاص أو الراوي تتظافر مع باقي المكونات الأخرى مشكلة عملية السرد.

أما عند "**حسن بحراوي**"، فيعرفها بقوله: «الشخصية الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات لا أقل ولا أكثر؛ أي شيئا اتفاقيا».[1]

ونجد "**محمد عزام**"، يعرفها بقوله: « ليست للشخصية الروائية وجودا واقعيا، وإنّما هي مفهوم تخيلي تدل عليه التغيرات المستخدمة في الرواية»[2]؛ أي أنّها بعيدة عن الواقع، وتبقى من رسم الخيال.

أما "**إبراهيم خليل**"، فيجمعها على كلمة شخوص، وهي عبارة عن : « الأفراد الخياليين أو الواقعيين، الذين تدور حولهم الرواية أو القصة، ثم يتطرق للتفريق بين المصطلحين الشخصية والشخص، فيعرف الشخص بكونه كلمة تطلق على المنتسب إلى عالم الناس؛ أي على إنسان حقيقي من لحم ودم، ويكون ذا هوية فعلية ويعيش في واقع محدد زمانا ومكانا».[3]

وفي هذا الصدد لنا أنّ نتعرض إلى مصطلحين هما: (**شخص**،و**شخصية**)، والوقوف عندهما لكونهما يتسمان بالخلط عند معظم المتطلعين، فتطلق كلمة "**شخص**" على الإنسان الموجود في الواقع؛ أي على الإنسان الحقيقي«الكائن البشري بلحمه ودمه»[4]؛ بمعنى ذلك الإنسان الذي يعيش في عالم الواقع يفكر ويعيش ويعمل.

---

[1]– حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء،الزمن،الشخصية)**، ص 213.

[2]– محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2005، ص 12.

[3]– ابراهيم خليل، **بنية النص الروائي**، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010، ص 73.

[4]– جميلة قيسمون، **الشخصية في القصة**، مجلة العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع13، 2000، ص 196.

أما "**شخصية**" فهي لا تتعلق بتلك الخصائص والمميزات المرتبطة بالشخص الحي فهي« الكائنات الورقية العجيبة»[1]، وهي ليست حرة « تسخر لإنجاز الحدث الذي وكّل الكاتب إليها إنجازه، وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته، وتصوراته وأيديولوجيته»[2]، فنجدها في الحكاية ،الرواية، والقصة القصيرة، والمسرح؛ أي في الأعمال الفنية، فهي لا تملك وجود واقعي، بل هي مفهوم تخيلي تتكفل بخلق الأحداث، وذلك بالاحتكاك مع باقي الشخصيات.

-ثانيا: أنواع الشخصيات الحكائية:

تقوم القصة على مجموعة من الأحداث التي ترتبط ارتباطا وثيقا مع الشخصيات باعتبارها محركاً لها، وكلاهما يرتبط بالمجتمع فهما صدى لرؤى اجتماعية، والشخصيات تتنوع حاملة أفكاراً ومضامين متنوعة، فيقوم الروائي برسم شخصياته حسب رؤيته وفكرته فيجعلها إما رئيسية أو ثانوية.

1- الشخصيات الرئيسة:

هي الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص، لتمثل ما أراد تصويره، أو ما أراد التعبير عنه من أفكار أو أحاسيس، وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي، أو تكون هذه الشخصية قوية ذات فاعلية كلما منحها القاص حرية، وجعلها تتحرك وفق إرادتها وقدراتها[3]؛ حيث قام الباحث "**هينكل**" بتحديد ثلاث خصائص تتميز بها هذه الشخصية عن باقي الشخصيات الأخرى، والمتمثلة في: [4]

---

[1]- عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د ط)، 1998، ص 91.

[2]- **المرجع نفسه**، ص 75.

[3]- ينظر: شريبط أحمد شريبط، **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)**، ص 56.

[4]- محمد بوعزة: **تحليل النص السردي**، ص 56.

– مدى تعقيد التشخيص: فالشخصية الرئيسية متناقضة في أفعالها وتصرفاتها مما يجعلها عرضة لتغيرات حاسمة، فهي بذلك تمثل نماذج أساسية معقدة وليست بسيطة، وهذا التعقيد يمنحها القدرة على اجتذاب القارئ.

– مدى الاهتمام الذي يستأثر بعض الشخصيات: فهذه الشخصية تحظى بقدر من التميز يمنحها حضوراً طاغياً، وتحظى بمكانة متفوقة، هذا الاهتمام يجعلها مركز اهتمام الشخصيات الأخرى والقراء وليس السارد فقط.

– مدى العمق الشخصي: الذي يبدوا أنّ أحد الشخصيات تتجسده، ويقصد به غموض الشخصية؛ فأي شخصية يلتف حولها الغموض تشد الاهتمام والأنظار إليها وذلك بغية اكتشاف المجهول فيها.

2– الشخصيات الثانوية:

وهي التي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية، وتكون إما عوامل كشف عن الشخصية المركزية وتعديل لسلوكها، وإما تبع لها، تدور في فلكها وتلقي الضوء عليها وتكشف عن أبعادها.

أما عن دور الشخصيات الثانوية في تصعيد الحدث، فهو لا يقل أهمية عن دور الشخصية الرئيسية، فتساعدها على أداء مهامها، وبخصوص استجابة الشخصيات للحدث نستطيع أنّ نقسمها إلى: شخصية إيجابية، وأخرى سلبية.[1]

فالشخصية الإيجابية: هي التي تصنع الأحداث وتنتهز الفرص، وتؤثر فيمن حولها من الناس، وتتخذ عواطفها وانفعالاتها في معظم الأحيان طابع العمل.

[1]– ينظر: صبحية عودة زعرب، **جماليات السرد في الخطاب الروائي(غسان كنفاني)**، دار المجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 133.

أما الشخصية السلبية: فهي التي تقف جامدة تتلقى الأحداث،وتستجيب لإيحاءات من حولها في استكانة وتخضع لإرادة البيئة،(...)، وإحساساتها الداخلية المكبوتة[1]، إذن فالشخصية الثانوية هي شخصية فاعلة في القصة لأنّها تضيف إليها أدوار تسعى لتنمية الحدث، لذلك سنقف على دراسة أنواع الشخصيات الحكائية في القصص، كما في الجدول الآتي:

الجدول رقم (01): أنواع الشخصيات الحكائية في القصص

عنوان القصة	الشخصية	نوعها	الصفحة
الطاحونة	الجندي	رئيسية	11
	الصبي بسعو	ثانوية	13
	الصبي قاقا	ثانوية	13
الطعنات	الجندي	رئيسية	32
	الحركي	ثانوية	32
	ابنة عم الجندي	ثانوية	35
الدروب	الباهي	رئيسية	54
	ربيعة	ثانوية	51
	أم الباهي	ثانوية	49
	عم الباهي	ثانوية	51
	المجاهدون	ثانوية	63

[1]– ينظر: صبحية عودة زعرب، **جماليات السرد في الخطاب الروائي(غسان كنفاني)**، ص 124.

تحتوي القصة الأولى "**الطاحونة**"، على شخصية رئيسية وشخصيتين ثانويتين، فالشخصية الرئيسية يمثلها (الجندي البطل) الذي تتمحور حوله الأحداث، آخذاً على عاتقه وصف المعاناة والمهانة التي آلت إليها أوضاع الشعب الجزائري، بعد أنّ وضعت الحرب أوزارها بعد سنوات طويلة من الدمار والخراب، ويحاول أنّ يكون شخصية إيجابية تسهم في تغيير الأحوال ومساعدة السكان، أما الطفلين: "بسعو"، و"قاقا" فيمثلان الشخصيتين الثانويتين في القصة، واللذان يعيشان في حالة من الذل والجوع، فهما شخصيتين تابعتين للبطل وينتظران منه المساعدة والإعانة.

أما في قصة "**الطعنات**"، فتظهر الشخصية الرئيسية "الجندي"، الذي عانى من ويلات الحرب ومرارتها، كشخصية ناقمة على ما تعرضت له من آثار ما بعد الثورة، فنجد جُل أحداث القصة تدور حول هذا البطل، وتسرد ما مرّ به من طعنات، ومحاولته الوقوف في وجهها والتصدي لها، كما نجد الشخصيات الثانوية المتمثلة في "الحركي" الذي يمثل الشخصية المعارضة للبطل في القصة، كما أنّه شخص سلبي تابع للسلطات الفرنسية، وشخصية "ابنة العم" التي تظهر على أنّها مظلومة، ومقهورة، وطوع إرادة والدها، ويظهر ذلك من خلال رفضها الزواج من "ابن عمها" بعدما أبدت موافقتها عليه.

أما في القصة الثالثة "**الدروب**"، فيظهر فيها عدد كبير من الشخصيات بداية من البطل "الباهي"، الذي رغم صغر سنه، إلّا أنّه شاب قوي يحاول أنّ يكون صورة طبق الأصل عن والده ، من خلال تحمله لعبئ مسؤولية عائلة بأكملها، وبالإضافة إلى القوة نجد الشجاعة، والإقدام، وحب مساعدة الناس وبالأخص المجاهدين، كما نجد الشخصيات الثانوية الآتية:"ربيعة"، و"أم الباهي" فكلاهما قد تعرضتا لظلم، وبطش "عم الباهي" بطريقة أو بأخرى، إلّا أنّ "الأم" تحاول أنّ تكون فعالة تقف كظهير وسند لإبنها "الباهي"، بالإضافة إلى "عم الباهي" الذي يظهر كعميل وتابع لفرنسا، إلى جانب المجاهدون وهي شخصية معارضة لفرنسا، تحمل على كاهلها مسؤولية الدفاع عن الشعب الجزائري.

نلحظ من خلال القصص الثلاث، أنّ معظم الشخصيات الرئيسية، تظهر على أنّها شخصيات إيجابية، ترفض الظروف القاسية المحيطة بها، أما الشخصيات الثانوية فتختلف ما بين الإيجابية والسلبية.

-ثالثا: بنية الشخصيات الحكائية:

1- البناء الخارجي(المورفولوجي):

للشخصية الحكائية مظهران، مظهر خارجي وآخر داخلي؛ حيث يعتبر المظهر الخارجي الوصف الذي ينهض بتحديد الملامح الخارجية المميزة للشخصية المقدّمة، كما أنّها المادة التي تساعدنا على فهمها، «ويميل بعض المؤلفين إلى الاعتماد على وصف المظاهر الخارجية للشخصية، دليلاً على نفسية الشخصيات، كما أنّها قد تدل على البنية أو العمل أو الوضع الإجتماعي، وفي الوقت نفسه يحقق السارد مبدأ مصداقية تقديمها، لوضوح درجة مقروئية الوصف، وذلك بسبب تموضعه في مكان قريب منها، بل توطيد السياق الوصفي بباقي مكونات الحكي الأخرى(كالطابع الزمني، والمكاني، والحدث)»[1]، فلا شك أنّ حجم الشخصية وقوامها وشكل الفم، والأنف، والعين، وأنواع الملابس وغيرها يؤثر على انطباعاتنا عنها؛ أي أنّ عمر الشخصية، وحالتها الإجتماعية وظروف أخرى مهمة جداً لمعرفة أسرارها.

وفي قصص "**الطعنات**"، تتشاكل الصفات الخارجية للشخصيات الحكائية، في الجدول الآتي:

[1]- أحمد مرشد، **البنية والدلالة(في روايات ابراهيم نصر الله)**، ص 64،68.

الجدول رقم (02): دراسة البناء الخارجي للشخصيات الحكائية في القصص

عنوان القصة	الشخصية	المقطع السردي	الصفحة	الصفات الخارجية
الطاحونة	الجندي	"الشمس ليست هي السبب في عبث يدي بالقبعة،فمن عادتهما أنّ تضعاها على جبيني حتى في الليل"	9	عبث يدي بالقبعة على جبيني
		"ينظر إلى يدي الفارغتين وإلى جيوبي الشاحبة"	10	يدي الفارغتين جيوبي الشاحبة
	وصف الصبيين بسعو وقاقا معا الصبي قاقا	"هناك صبيان نحيفان حافيان قذران تغطي جسميهما أسمال بالية...تتدلى شعورهما على عيونهما"	11	نحيفان، حافيان،قذران
		"هذه الانوف الدقيقة المستقيمة وهذه العيون الزرق، وهذه الذقون الحادة والوجوه المستطيلة"	11	أنوف دقيقة، العيون الزرق، الذقون الحادة، الوجوه المستطيلة
		"كانت عظامه ناتئة حادة"	15	عظامه حادة ناتئة
الطعنات	الجندي	"ها أنني سلحفاة عمياء تتبعثر على حافة مستنقع نتن قذر... بل ها أنني بصقة حقيرة من فم سكير"	32	سلحفاة عمياء، بصقة حقيرة
		" قدمان يدان، صدر بلا قلب ، رأس بلا عينين"	32	صدر بلا قلب، رأس بلا عينين
		"سلبني حمار الليل إرادتي، فطأطأت رأسي"	33	إخفاء الرأس

			"أخفى رأسه بين يديه وشعر بأنفاسه تخنقها ذراعه اليمنى"	34	مطأطأ الرأس
	الحركي		"مصفر الوجه، ذابل العينين، مغبر الشعر"	31	مصفر الوجه، ذابل العينين، مغبر الشعر
			"صدرت زمجرة غامضة: فالتفت لأجده الحركي"	33	زمجرة غامضة
	ابنة عم الجندي		Ø		
	الباهي		"يجر عفاسه"	49	ينتعل عفاس
			"يودعها بنظرة عطشى"	50	نظرة عطشى
			"تأملها بعينين متبلتين "	51	عينين متبلتين
			"إنه بالغ راشد ...ولو أنّ وجهه بدون شعر..."	52	بالغ، وجهه بدون شعر
			"تناول البوسعادي ...وعلقه في كتفه فوق البرنس"	61	يعلق البوسعادي على البرنس
			"تمنى لو كان طويل القامة"	64	قصير
	ربيعة		"محمرة العينين، على خديها دمعتان وعلى شفتيها بسمة ود"	51	محمرة العينين، على خديها دمعتان، مبتسمة
			"عما قريب تغلق الــ15"	52	تبلغ 15سنة

الدروب		"ربيعة أيضا امرأة بالغة فصدرها لم يعد مستويا بل نبتت عليه رمانتان جميلتان"	52	صدرها نبتت عليه رمانتان جميلتان
	أم الباهي	"استقبلته بابتسامات السرور "	52	ابتسامات السرور
		"أمه تنظر إليه في اعجاب وود وتتمتم وعيناها مغرورقتان"	53	عيناها مغرورقتان
	عم الباهي	"تلقى بصقة على لحيته"	69	لديه لحية
	المجاهدون	"متسربلا في قشابية رمادية وفي يديه بندقية سوداء"	63	يلبس قشابية رمادية ويحمل بندقية سوداء
		"لفت انتباهه، تتشابه الأشخاص في قاماتهم وألبستهم وحتى في مشيتهم"	63	نفس القامة

نلحظ أهم الصفات الخارجية المنسوبة للشخصيات الحكائية في قصة "**الطاحونة**"، بالنسبة "للجندي"، نجد أهم صفة له هي طريقة وضعه للقبعة، يقول: "الشمس ليست هي السبب في عبث يدي بالقبعة، فمن عادتهما أنّ تضعاها على جبيني حتى في الليل"[1]، يدل هذا المقطع على أنّ هذه الشخصية، تتحاشى الحديث مع باقي السكان بالأخص الجنود والضباط، لأنّها ملت الحديث عن الأوضاع التي آلت إليها أحوال الشعب بعد الثورة، كما سئم نقد أفعال بعض رجال الثورة لاحتكارهم الأموال والخيرات، في حين أنّ بقية الشعب يموتون جوعاً، كما وصف "الجندي" بأنّه فقير ولا يملك قوت يومه، ولا عمل له سوى الجلوس وإنتظار أية أوامر جديدة من شأنها إحداث التغيير والتحول، أما الصفات الخارجية المنسوبة للشخصيتين الثانويتين فهي: "هناك صبيان نحيفان حافيان قذران

[1]– الطاهر وطار، **قصة** "**الطاحونة**"، من القصص، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (د ط)، 2013، ص09.

تغطي جسميهما أسمال بالية...تتدلى شعورهما على عيونهما"[1]، وهذا أمر طبيعي ونتيجة منطقية لشعب يعيش في غابة، مكان تنعدم فيه أدنى المرافق الضرورية للحياة من مأكل ومشرب ومكان آمن مستقر، فالجوع وقلة الأكل يجعل الشخص هزيل وضعيف البنية، وقلة النظافة تجعله متسخاً ومعرضاً للأمراض والأوبئة.

أما الصفات الخارجية المنسوبة للشخصيات الحكائية في قصة " **الطعنات**"، بالنسبة "للجندي"، نجد أن السارد لم يركز على الصفات الخارجية له بدقة؛ أي لم يذكر أسمه أو عمره أو قامته، لكننا استطعنا اقتفاء بعض الملامح هي: (شبه نفسه بالسلحفاة العمياء أو بصقة من فم سكير، وهذا الوصف ناتج عن احتقاره واشمئزازه لنفسه، حيث تصل به درجة الاحتقار لإحساسه بكونه جسد بلا روح، وهذا إنّ دل على شيء فإنّه يدل على مرارة الحياة التي يمر بها هذا الجندي)، أما عن "الحركي"، فيظهر لنا بأنّه شخصية حقيرة ماكرة ، فأثار الحقد بادية على وجهه، كما يحاول أنّ يفرض نفسه ويتسلط ويتجبر على بقية السجناء، يقول: "صدرت زمجرة غامضة: فالتفت لأجده الحركي"[2].

أما الصفات الخارجية المنسوبة للشخصيات الحكائية في قصة "**الدروب**"، بالنسبة "للباهي"، تظهر الملامح الخارجية له على أنّه فتى في ريعان شبابه، يبلغ من العمر 15 سنة، شاب قصير القامة، وهذا ما يعكس قوله: "تمنى لو كان طويل القامة"[3]، أما عن الملابس التي كان يرتديها فهو يلبس ما يعرف بالبرنس ويجر عفاسا، كما أنّه يحمل فوق كتفيه البوسعادي، وهو عبارة عن خنجر في شكل سيف ، بالإضافة إلى أنّ نظراته لإبنة عمه ربيعة تدل على الإعجاب والود، أما "ربيعة" فهي فتاة بالغة تبلغ من العمر 15سنة تحب ابن عمها الباهي منذ نعومة أظافرها ولا تريد غيره، أما "أم الباهي" نلحظ على محياها نظرات الإعجاب والسرور تجاه ابنها فلذة كبدها، فهي تنظر إليه بكبر يوما بعد

[1]– الطاهر وطار، **قصة "الطاحونة"**، من القصص، ص10.

[2]– الطاهر وطار، **قصة "الطعنات"**، من القصص، ص33.

[3]– الطاهر وطار، **قصة "الدروب"**، من القصص، ص64.

يوم وبملامح الرجولة والفحولة بادية على أفعاله وهو سبب سرورها، وبالنسبة "لعم الباهي" لم يذكر السارد أي أوصاف له سوى لحيته، والتي تحيلنا على أنّه رجل كبير في السن: "تلقى بصقة على لحيته"[1]، أما "المجاهدون" فلم يركز السارد على الأوصاف الخارجية لهم من لون الشعر والعيون إلى أسمائهم وألقابهم، إلا أنّه وصفهم بصفة شمولية من ذلك أنّهم على نفس القامة والمشية، ومعظمهم يرتدي قشابية رمادية ويحمل بندقية سوداء، ونستطيع القول أنّ السارد وفق إلى حد كبير في هذا الوصف فجل "المجاهدين" آنذاك كانوا على نفس الهيئة وعلى قلب رجل واحد ويسعون إلى هدف واحد.

نلحظ من خلال القصص، الثلاث عدم تركيز السارد على وصف الشخصيات وصفا خارجيا بشكل دقيق، فمعظمها قدمت لنا غير حاملة لا أسماء معلومة ولا صفات خِلقية لكونها أقرب إلى أنّ تجسد نماذج اجتماعية حملّها السارد وظيفة التعبير عن القضية المطروحة.

2- البناء الداخلي:

هو المظهر الثاني للشخصية، وهو الوصف الذي ينهض على تحديد الملامح الداخلية التي تميز الشخصية، والسارد الخارجي العليم يتمكن من تلمسها بناء على قدرته على معرفة ما يدور في ذهنها، فيقوم « بوصف الشخصيات وصفاً داخلياً، فينتقل من مستوى الظاهر(المرئي) إلى مستوى الباطن(اللامرئي)، حيث قام بعملية استغوار في أعماق الشخصية للكشف عن خبايا نفسها، وإجلاء مشاعرها وأحلامها، والخواطر التي تملأها، فتجسدت الأوصاف الداخلية التي تشكل ملامح الشخصية نفسياً وعاطفياً وتحدد أحاسيسها وقيمها وانتمائها».[2]

---

[1]- الطاهر وطار، **قصة "الدروب"**، من القصص، ص69.

[2]- أحمد مرشد، **البنية والدلالة(في روايات ابراهيم نصر الله)**، ص72.

وفي قصص "**الطعنات**" تتشاكل الصفات الداخلية للشخصيات الحكائية، في الجدول كالآتي:

الجدول رقم (03): دراسة البناء الداخلي للشخصيات الحكائية في القصص

عنوان القصة	الشخصية	المقطع السردي	الصفحة	الصفات الداخلية
الطاحونة	الجندي	"لم أكن قلقا ...كنت هادئا "	7	هادئا
		"بدأت تهذي... هذه معنوياتك تهوي إلى القعر"	10	معنوياتك تهوي
		"ما أطيب هذا الجندي"	11	طيب
	وصف الصبي بسعو	"هذا الصغير ذكي"	10	ذكي
		"المسكين خائف"	10	خائف
		"أطرق يفكر كالمنكوب...يقول متألما"	12	متألما
		"قال بسعو هازئا فخورا متشفيا قتل أبي"	15	هازئا فخورا
	الصبي قاقا	"أما الآخر فبدا لي منقبظا حرجا متضايقا لا يرفع بصره...تجثم على محياه عبسة خجول"	11	منقبظا، متضايقا، حرجا، خجولا
		"لماذا تسكت كثيرا"	13	صامتا
	الجندي	"أفرج عني وأعيدت إلي بندقيتي... لكن استسلمت لزوبعة الخيانة"	31	استسلم

		"شعر بتقزز من ينهش جيفة"	34	تقزز
الطعنات	الحركي	"تركته خلفي في سجن الفيلق... الحركي خائن"	32	الخائن
	ابنة عم الجندي	Ø		
الدروب	الباهي	"توقف هنيهة، ينظر إليها بإشفاق"	50	ينظر إليها بإشفاق
		"ما أبلغ حب ابنة الخالة حين تكون ابنة عم "	51	يحب ابنة عمه
		"يطرب ويحزن من الأعماق"	53	يطرب ويحزن
		"إن الباهي أخاك تعب ...المسكين ينهض قبل العصافير"	54	مسكين
		"يبسط جناح الإطمئنان على قلوبهم"	60	يزرع الإطمئنان
	ربيعة	Ø		
	أم الباهي	"تساءلت أمه وقلبها يرقص طربا، ممزوجا بتخوفات مبهمة"	61	الخوف
	عم الباهي	"يكبر ويكبر بينما نضعف ونضعف"	60	يكبر ويكبر
		"لما خرج عمه يرتجف رعبا"	63	الخوف
		"ربما أضر هوائها المخنق الجريحين...إنه مصمم على إرتكاب الفضاعة"	67	الخائن

	المجاهدون	"إن المجاهدين كالصالحين كلهم خير وبركة"	50	الخير والبركة
		"طرق الباب بعنف...وعاود الشبح"	63	العنف
		"أنفاس المجاهدين كلها طيبة"	69	أنفاس طيبة

نلحظ أهم الصفات الداخلية للشخصيات الحكائية في قصة "**الطاحونة**"، بالنسبة "للجندي"، نجد أنّ السارد في وصفه للبطل، حدد لنا جملة من الصفات الداخلية المتداخلة مع بعضها البعض فتارة يقدم لنا هذه الشخصية قوية، شاركت في الثورة بكل ما أوتيت من قوة، وتارة يصورها لنا في شدة الحيرة والتوتر، وتراكم التناقضات النفسية بين غضب، وحزن، وتأمل، وانعزال، فرغم هدوء "الجندي" وفرحته بنهاية الحرب، إلّا أنّنا نجده يتذمر على حالة الفقر والتعسف والاضطهاد، حطمت معنوياته، كما أنّ من ملامح البطل الطيبة والحنان، أما الصبي "بسعو" فيُظهره لنا السارد على أنّه خائف، وذلك عندما تحدث مع "الجندي" وطلب منه قطعة الخبز، فهذا الخوف نابع من شكه في أنّ يرده الجندي خائباً، أو أنّ يصب عليه جام غضبه، كما أنّ هذا الصبي ذكي، ويظهر ذلك من خلال تنبهه إلى أنّ "الجندي" لا يملك ما يكفيه هو أيضا، إلى جانب شعوره بالألم والحزن وذلك لكونه يمر بهاته الظروف السيئة، أما عن الصبي "قاقا"، فيظهر لنا بأنّه ذليل منقبضا متضايقا خجولا كما في المقطع: "أما الآخر فبدا لي منقبظاً حرجاً متضايقاً لا يرفع بصره...تجثم على محياه عبسة خجول"[1]، وربما السر الكامن وراء تلك الصفات هو شعوره بالذنب؛ لأنّ والده "حركي" وهو الذي قتل والد "بسعو"، مما جعل هذا الأخير فخوراً مرحاً لأنّه ابن شهيد، على عكس "قاقا" الذي يتسم بالخجل والسكوت.

أما الصفات الداخلية للشخصيات الحكائية في قصة "**الطعنات**"، بالنسبة "للجندي" فحُدد له مجموعة من الملامح هي الألم والحزن، هاتان الصفتان اللتان تغلفان شخصية

[1]– الطاهر وطار، **قصة** "**الطعنات**"، من القصص، ص11.

البطل من بداية القصة إلى نهايتها، والناتجة عن تلقيه ضربات موجعة أدت به في بعض الأحيان إلى الاحتقار والتقزز لتصل به إلى حد الاستسلام، أما "الحركي" فنجمل ملامحه في كونه خائن، عندما خان وطنه وأبناء بلده وانصاع لنزواته ومصالحه الشخصية على حساب ضميره وشهرته.

أما الصفات الداخلية للشخصيات الحكائية في قصة "**الدروب**"، بالنسبة "للباهي"، نلحظ من البناء الداخلي له على أنّه شاب مرح يحب الحياة، يحاول أنّ يخلق جواً من الاطمئنان على أفراد أسرته، كما أنّه وصف بالمسكين وهذا لكونه يشتغل في مجال الرعي وهي مهنة شاقة، إلى جانب تحمله مسؤوليات تفوق سنه، ونلحظ حبه وهيامه لإبنة عمه "ربيعة"، أما "عم الباهي" فيتميز بجملة من الأوصاف من بينها الأنانية، فهو عميل لفرنسا، ولا يهمه سوى جمع المال، وخدمة مصالحه الشخصية، كما أنّه شخص متوحش وشرير، من خلال محاولته القضاء على المجاهدين الجريحين، أما "المجاهدون" فوصفهم السارد بمجموعة من الصفات هي: الصلاح والبركة من خلال السعي لتحقيق العدالة والحرية فهم يسهرون على وضع الخطط، والكمائن، والتجسس على العدو، كما يصفهم بالقوة والصلابة.

نلحظ من خلال القصص الثلاث، بأنّ السارد لم يبرز الصفات الداخلية للشخصيات بشكل مفصل، لأنّه لا يهتم بالجانب الشكلي والفني بقدر ما يهتم بالقضية نفسها.

3- الوظائف:

دعا " **فلاديمير بروب**"(**V.propp**) في الثلاثينيات من القرن العشرين، إلى التركيز على البناء الشكلي للحكاية على حساب المضمون، وذلك في كتابه "**مورفولوجيا الحكاية العجيبة**"، فقد حاول تحديد هوية الشخصية في الحكي بشكل عام، من خلال مجموعة أفعالها، ولقد كان منطلق "**بروب**" هو تحديد العناصر المشتركة بين الحكايات (...)،

وكان ذلك يعني البحث عن العنصر الثابت في الحكاية، وعزله عن العناصر المتحولة لهدف خلق بنية عامة تتحقق في أشكال متعددة.[1]

نلحظ بأنّ "**بروب**"، يعتبر الشخصية من العناصر الزائلة، والعرضية التي تتغير من حكاية إلى حكاية أخرى، لتشمل الإنسان، والحيوان، والجان، كما قد تشمل حتى الأشجار أو ما شابه من كائنات، على عكس الوظيفة التي تمثل العنصر الثابت في الحكاية، « ويحصر "فلاديمير بروب" الوظائف التي تشتمل عليها الحكاية العجيبة إلى إحدى وثلاثين وظيفة متتابعة، قابلة للتجميع، في دوائر تسمى(دوائر الفعل)، وهي:[2]

- دائرة الفعل المعتدي أو الشرير.
- دائرة الفعل الواهب أو المانح.
- دائرة الفعل المساعد.
- دائرة فعل الأميرة/ الموضوع أو الشخصية المطلوبة.
- دائرة فعل الموكل / الأداة أو الوسيلة.
- دائرة فعل البطل/ أو المرسل أو الموجه.
- دائرة فعل البطل المزيف. »

وفي قصص "**الطعنات**" تبرز وظائف الشخصيات الحكائية، في الجدول الآتي:

---

[1]– ينظر: سعيد بنكراد، **سيميولوجية الشخصيات السردية(رواية الشارع والعاصفة لحنا مينا)**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 21.

[2]– فلاديمير بروب، **مورفولوجيا الخرافة**، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرياض، المغرب، ط1، 1986، ص 97،98.

الجدول رقم (04): دراسة وظائف الشخصيات الحكائية في القصص

عنوان القصة	الشخصية	دائرة الفعل	الوظيفة
الطاحونة	الجندي	البطل	الدفاع عن الوطن
		المساعد	تقديم المال للطفلين
	الصبي بسعو الصبي قاقا	الأميرة/الموضوع	البحث عن العدالة
الطعنات	الجندي	البطل	الدفاع عن الوطن الصمود والمقاومة
	الحركي	المعتدي	الخيانة والإعتداء
	إبنة عم الجندي	الأميرة/الموضوع	الخيانة
الدروب	الباهي	البطل	الإنقاذ
	ربيعة	الأميرة/الموضوع	الإقتران
	أم الباهي	المساعد	المساعدة
	عم الباهي	المعتدي	الخيانة
	المجاهدون	المساعد	الدفاع عن الوطن

من خلال قصة "**الطاحونة**"، استطعنا استخلاص الوظائف الآتية:

1- شخصية "الجندي": من الوظائف المنسوبة إليه الدفاع عن الوطن، من خلال انضمامه لصفوف جيش التحرير الوطني، والمشاركة في ثورة 1954 ضد الغاصب المحتل يقول" بعد أنّ توقفت الحرب الطويلة"[1]، والمساعدة من حيث قيامه بمساعدة الصبيين: "بسعو" و"قاقا" بإعطائهما ما بحوزته من مال(الأداة-الوسيلة)، وهو فعل لا

[1]- الطاهر وطار، **قصة "الطاحونة"**، من القصص، ص07.

يقوم به إلا رجل كريم شهم، خاصة في ظل ظروف قاسية كهذه:" سلبتما كل ثروتي أيها الشيطانان"[1].

2- شخصية "الصبيان": أنيطت بهاتين الشخصيتين وظيفة البحث عن العدالة من خلال الحوار الجاري بينهما وبين الجندي، الذي يهدف إلى كشف المستور ونقد وقائع حقيقية للفترة التي عاشها الشعب الجزائري بعد انتهاء الحرب في ظل تسلط بعض الرجال المستبدين.

أما عن الوظائف التي قامت بها الشخصيات الحكائية في قصة "**الطعنات**" فهي:

1- شخصية "الجندي": من الوظائف التي أسندت إليه نجد الدفاع والذي يظهر من خلال دفاعه عن وطنه، ومصارعته للموت في كل معركة من معارك الثورة التحريرية، بالإضافة إلى الصمود والمقاومة، فبالرغم من أنه يظهر من الوهلة الأولى أنّ بطلنا سلبي لم يحرك ساكنا إزاء المشاكل التي تعرض لها، إلا أنّه في الحقيقة يتخذ وجها إيجابيا يتفاعل بحرارة مع التطور الإجتماعي، رافضا الظروف القاسية، فنجده في احتراق دائم، ونلحظ ذلك في المقطع السردي الذي يعبر عن الإكتواء الداخلي" إلتهبت النيران في أعصابه...لكن حين فتح عيناه كانت السماء يحزنها الليل والسحب، وكانت قذارة المياه الراكدة تملأ خياشيمه، فحث عن النهوض وعاد... قطعة حبل تجرها المياه الراكدة ...إلى أنّ يقول ليس غير الرجال يتحسسون الطعنات".[2]

2- شخصية "الحركي": أنيطت به وظيفة الخيانة، فقد قام بمجاراة الاستعمار وانصاع لأوامره، فحكم عليه بالإعدام، إلا أنّه ولأسباب لم يذكرها السارد أفرج عنه، كما قام بوظيفة التعذيب، والتحرش، من خلال تعذيبه "للجندي" طيلة فترة سجنه والتحرش بأمه وأخته.

---

[1]- الطاهر وطار، **قصة "الطاحونة"**، من القصص، ص17.

[2]- الطاهر وطار، **قصة "الطعنات"**، من القصص، ص36.

3–شخصية إبنة "عم الجندي": تقوم بوظيفة الخيانة، فقد خانت "إبن عمها" بعد ما علمت بأحواله.

نلحظ بأنّ القصتين السابقتين لم تتوفر فيهما مجمل الوظائف التي أشار إليها "بروب".

أما قصة"**الدروب**" فنستطيع القول بأنّها توفرت على أغلبية الوظائف، وهي:

1– شخصية "الباهي": نسبت إليه وظيفة الإنقاذ، فقد أنقذ الجريحين من بطش الاستعمار الفرنسي، ومؤامرة عمه، فبعدما علم بمخططه قام بالتسلل إلى مطمورة الشعير حيث يختبىء الجريحان، وباستعمال الحبل (الوسيلة/الأداة)، نزل إلى قعر المطمورة، وأخرج الجريحين ونقلهما إلى مطمورة والده.

2– شخصية "ربيعة": هي الشخص المطلوب، والهدف الذي يبتغي الباهي تحقيقه، وبالمقابل تبادله هذه الفتاة نفس الشعور، فهي تحبه وتريد الاقتران به، إلا أنّ المعاني النصية توحي بأنّ هذه المرأة ترمز إلى الثورة التي يريد الباهي اللحاق بصفوفها والخدمة تحت لوائها.

3– شخصية "أم الباهي": ساهمت في المساعدة في نقل الجريحين إلى المطمورة الآمنة " أمرت الأم ثم حملت الجثة على كتفيها"[1].

4– شخصية "عم الباهي": أنيطت بهذه الشخصية وظيفة الخيانة؛ حيث أنّه كان مصمماً على ارتكاب جريمة في حق المجاهدين الجريحين، من خلال وضعهما في مطمورة مميتة، ومن ثم الإبلاغ عنهما للسلطات الفرنسية.

5– شخصية "المجاهدون": أنيطت بهم وظيفة الدفاع عن الوطن ومساعدة الشعب الجزائري في الحصول على حريته وكرامته.

---

[1]– الطاهر وطار، **قصة "الدروب"**، من القصص، ص68.

من خلال دراستنا للشخصيات الحكائية في القصص الثلاث نخلص إلى أنّ : معظم الشخصيات الرئيسية ايجابية ترفض الخضوع للظروف القاسية، أما الشخصيات الثانوية فتتنوع بين الايجابية والسلبية، كما أنّ جل الشخصيات لم تحظ بالوصف الدقيق على المستوى الداخلي والخارجي، لأنّ السارد لا يهمه الجانب الشكلي والفني بقدر ما تهمه القضية في حد ذاتها،أما عن الوظائف التي أشار إليها "فلاديمير بروب" فلم تتوفر معظمها في القصتين الأوليتين، بعكس قصة "**الدروب**" التي احتوت على أغلبية الوظائف.

الفصـــل الثاني:
البنية الزمانية والمكانية ـ دراسة في القصص ـ

ـ أولا: البنية الزمانية:

1- مفهوم الزمن.

2- الزمن بين القصة والسرد.

3- المفارقات الزمنية:

4- الإستغراق الزمني.

ـ ثانيا: البنية المكانية:

1- مفهوم المكان.

2- أنواع الأمكنة.

3- جمالية وصف الأمكنة.

سنحاول في هذا الفصل دراسة البنية الزمانية والمكانية من خلال ضبط مفهوم الزمن والتقنيات الزمانية، ثم مفهوم المكان وأنواعه وجمالية وصف الأمكنة، كالآتي:

-أولا: البنية الزمانية:

1- مفهوم الزمن:

يعتبر الزمن من بين أهم العناصر المكونة للقصة، فالأحداث تسير في زمن الشخصية تترك في زمن، والفعل يقع في زمن، والحرف يقرأ ويكتب في زمن، ولا نص دون زمن، فكل شيء يتم ويوجد داخل إطار زمني، ولتحديد الزمن سنقف على تحديد المفهوم اللغوي والإصطلاحي.

1-1-المفهوم اللغوي:

ورد في (لسان العرب)، "**لإبن منظور**" في مادة (ز، م، ن) قوله:« زمن، الزمن الزمان، إسم لقليل الوقت وكثيره في المحكم، الزمن الزمان والمجتمع أزمن، وأزمان، وزمن، زامن شديد، وإنّ من الشيء طال عليه الزمان، والإسم من ذلك الزمن والأزمنة، ويقول أبو الهيثم: ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر»[1]؛ بمعنى أنّ الزمان هو ساعات الليل والنهار وهو حركات الفلك في الليل والنهار، والتي هي الأوقات على نحو أخص.

1-2- المفهوم الإصطلاحي:

لقي الزمن اهتماماً كبيراً من طرف الفلاسفة والنقاد، كما شغل فكر الإنسان وجذبه إليه، فراح يتناوله بالدرس محاولاً فقه ماهيته، وسنحاول حصر مفهومه بين التصور الغربي والتصور العربي.

[1]- ابن منظور، **لسان العرب**، مادة (ز.م.ن)، ج3، ص 202.

1-2-1- التصور الغربي:

كانت بداية الاهتمام بالزمن مع "الشكلانيين الروس"؛ حيث انطلقوا في أعمالهم حول العمل الحكائي من جهود " **توماشفسكي**"،الذي ميز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، في إشارة منه إلى مسؤولية الزمن في تحديد ذلك؛ حيث يمثل المتن الحكائي« مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، في حين يتألف المبنى الحكائي من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا »[1]، فنجد "**توماشفسكي**" قد فرق بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فجعل الأول هو الأحداث كما جرت في الواقع، في حين جعل الثاني هو طريقة سرد هاته الأحداث.

أما إذا نظرنا إلى جهود "**جيرار جينيت**"، فنجده قد ميز بين نوعين من الزمن:

- الأول: "زمن القصة": الذي يميز زمن الأحداث.

- الثاني "زمن الخطاب": الذي يمثل بنية تلك الأحداث في العمل الأدبي، لذلك فإنّ الترتيب الزمني في قصة ما ليس من الضروري أنّ يتطابق تتابع الأحداث فيه مع الترتيب الطبيعي لأحداثها كما جرت في الواقع، وهكذا يمكن التمييز بين زمنين وهما:(زمن القصة، وزمن السرد)[2]، فالأول: هو الزمن الطبيعي الذي يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما الثاني: لا يتقيد بهذا التتابع المنطقي.

وقد عرفه "**رولاند بارت**"، على أنه:« زمن دلالي يعمد إليه الروائي للتوظيف البنائي القائم على أسس الإبهام الزمني»[3]، فمفهوم الزمن لديه هو آلية أو تقنية تقرب العمل

---

[1]- سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 70.

[2]- ينظر: جيرار جينيت، **خطاب الحكاية(بحث في المنهج)**، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأسدي، عمر حلي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، الأردن، ط 2، 1997، ص45.

[3]- حسن بحراوي ، **بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)**، ص 150.

القصصي من الواقع المعيش، وتجعله دقيقا، وهو عنصر فعال في الحكي يكون العمل ناقصا بدونه.

وأبرز الدراسات التي تناولت موضوع الزمن، وكان لها تأثير كبير في الدراسات اللاحقة بها، هي دراسة "**تودوروف**"، فقد انطلق من تقسيم "الشكلاتيين الروس" لما يعرف بـــ: (المتن الحكائي، والمبنى الحكائي)، « مؤكداً أنّ إشكالية تقديم الزمن تعود إلى عدم التمييز بين زمانية القصة، وهو متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أنّ تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم أنّ يرتبها ترتيباً متتالياً، لأغراض جمالية يراها الكاتب فالأول زمن واقعي، وأما الثاني فهو فني، وهذا التدخل الذي يقوم به على مستوى النص السردي، من تحريف في زمن القصة، هو الذي يستدعي لإيقاف التتالي الطبيعي للأحداث في القصة. وبهذا ميز بين نمطين من الأزمنة (خارجي وداخلي):

أ- **الزمن الخارجي:** وهو متعلق بزمن الكتابة، وزمن القراءة للقصة.

ب- الزمن الداخلي: وهو زمن المغامرة في القصة، فهو داخلي في النص»[1]؛ حيث يتصرف المؤلف في ترتيب الأحداث بالتقديم والتأخير لأغراض جمالية فنية يقتضيها العمل السردي.

1-2-2- التصور العربي:

أشار العرب أيضا لعنصر الزمن متأثرين بالدراسات الغربية في السرديات، ومن الدارسين نجد:"**يمنى العيد**" التي تحدد الزمن السردي على أنه:« زمن لغوي مرتبط بالفاعل، فهو ما تقوم به الشخصية من عمل، وتفرق بين زمنين: زمناً متخيلاً، تختلف فيه ماهيته عن زمن الواقع الاجتماعي الذي تحكى فيه القصة؛ حيث ينفتح في اتجاه الماضي فيروي أحداثاً ذاتية لشخصية حكائية، والزمن الثاني هو زمن القصة؛ أي زمن الحاضر

[1]- بان البنا، **الفواعل السردية(دراسة في الرواية الاسلامية المعاصرة)**، ص45.

الحكائي الذي ينهض فيه السرد وبه تبدأ القصة »[1]، نجد بأن "**يمنى العيد**" تقسم الزمن بنفس التقسيم، الذي عرضه "**جيرارجنيت**"، والذي ميز بين زمنين هما: (زمن القصة، وزمن الخطاب).

أما "**سيزا قاسم**"، فتقسم الزمن تقسيماً متأثراً، ومختلفاً بعض الشيء عما قام به "**تودوروف**"، فهي ترى أنّ: « الزمن الخارجي يشتمل على (زمن الكتابة، وزمن القراءة)، ووضع الكاتب بالنسبة للزمن الذي يكتب فيه، والقارئ في الزمن الذي يقرأ فيه، أما الزمن الداخلي فهو عندها التتابع الحدثي»[2]، نستخلص من ذلك أنّ للزمن أنواع سواءً عند الغرب أو عند العرب، فالدراسات العربية تحت تأثير الغرب في دراسة الزمن، ومن هنا اكتسب الزمن مكانة مهمة في الدراسات النقدية، نظراً لكونه بنية جوهرية في تأسيس العمل القصصي.

2- الزمن بين القصة والسرد:

يظهر زمن القصة في زمن المادة الحكائية، فلكل من هذه الأخيرة بداية ونهاية، وهو يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، فزمن القصة تتابع حركة الزمن الحقيقية بواسطة إشارات زمنية من بداية الأحداث إلى نهايتها.

ويعرفه"**عبد الجليل مرتاض**"، بأنّه:« زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد، وهو زمن ينفتح في اتجاه الماضي، فيروي أحداث تاريخية، وأحداث ذاتية للشخصية الروائية، ويمتاز بالموضوعية وله قدرة الإيهام بالحقيقة».[3]

أما زمن الخطاب فيقصد به الطريقة التي سلكها الراوي في تبليغه القصة إلى القارئ، إنّه على حد تعبير " **توماشفسكي**" : صياغة فنية بشكل تام، فهو زمن خطي،

---

[1]- يمنى العيد، **في معرفة النص**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 1، 1983، ص 227.

[2]- بان البنا، **الفواعل السردية(دراسة في الرواية الاسلامية المعاصرة)**، ص46.

[3]- عبد الجليل مرتاض، **البنية الزمنية في القص الروائي(وحدة البحث في الأنثربولوجية الثقافية)**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د ط)، 1993، ص 41.

تسير فيه الأحداث وفق تسلسل كرونولوجي إذ تتخطى هذه الزمنية النحوية زمنية الأحداث الطبيعية الصرفية، انطلاقاً من التغيرات التي يعمد إليها الكاتب.[1]

ويظهر لنا زمن القصة للمجموعة القصصية، من خلال الجدول الآتي:

الجدول رقم (05): دراسة الزمن الخارجي في القصص

عنوان القصة	رقم المقطع	المقطع السردي	الصفحة
الطاحونة	01	"1963"	18
	02	"بالرغم من حرارة الشمس الشديدة، شمس الظهيرة وشمس جوان"	07
الطعنات	03	"الجزائر "1963"	36
الدروب	04	" الجليد يغطي على الآثار"	68

من خلال بعض المؤشرات الزمنية، المبثوثة في قصة "**الطاحونة**"، نستنتج أن الأحداث كلها جرت في فترة ما بعد الثورة التحريرية، وبالتحديد عام 1963؛ أي السنة التي تلت فترة الاستقلال، والتي عاش فيها الشعب الجزائري ظروفاً قاسية وصعبة، فركز السارد على إبراز زمن المعاناة والظلم ونقد سلوك بعض العسكريين، كما غلب على القصة فصلاً فلكياً واحداً هو (الصيف)، كما يوضحه (المقطع رقم 02)، يتميز هذا الفصل بالحرارة الشديدة التي من شأنها زيادة مرارة الأوضاع، إلى جانب طول يومه وهي خاصية مناسبة لتأمل الشخصيات الحكائية في واقعها، ونقدها لسلوكات بعض الأفراد.

أما في قصة "**الطعنات**"، فإن الدلالات الزمنية تدل على أنّ أحداث القصة كلها وقعت بعد الثورة التحريرية، وبالتحديد فترة الاستقلال، وبداية الستينات، وأكبر دليل هو

[1]– ينظر: مصطفى المويقن، **تشكل الروايات الروائية**، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط 1 2001، ص 130.

التاريخ الذي وضعه "**الطاهر وطار**"(المقطع رقم 03)، فعرض خلالها المأساة التي عاشها الشعب، من خلال تسليطه الضوء على "شخصية البطل" كعينة لأحد أفراد المجتمع، الذي يتخبط في صراعاته وآلامه، وتحليل تصرفات الشعب مابين قابض على الجمر، ومستغل للظروف والشعارات.

وفي قصة "**الدروب**"، يتضح لنا بأنّ معظم الأحداث، وقعت في فترة الإستعمار الفرنسي للجزائر– فترة الثورة– والدليل على ذلك، هو الصراع الموجود بين المستعمر الفرنسي والمجاهدين، فأظهر السارد خلالها معاناة المحرومين، وصراعات الثوريين الدموية، وقضية الموت وهواجسه، وتأثير الأساطير الشعبية في حياة الفقراء والفلاحين، أما عن الفصل الذي غلب على هذه القصة فهو فصل (الشتاء)، وهذا ما إستخلصناه من (المقطع رقم 04)، ولعله الفصل المناسب الذي ينسجم مع طابع القرابة، التي تجمع بين "**الباهي**" وعمه، فالثلج دليل واضح على جمود العلاقة بين العائلتين التي كان سببها الطبقية والأنانية.

أما الزمن الداخلي فيظهر في تقنيتي:(المفارقات الزمنية والإستغراق الزمني).

3– المفارقات الزمنية:

يعرف "**جيرار جينيت**"، المفارقات الزمنية بقوله:« تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي، بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[1]، وتتولد من الترتيب الزمني مفارقات زمنية، تتجلى من خلالها أشكال التفاوت بين الترتيب في القصة والحكاية، من خلال تقنيتين هما:

[1]– جيرار جينيت ، **خطاب الحكاية(بحث في المنهج)**، ص 47.

3-1- الإسترجاع:

هو مخالفة صريحة لسير السرد، يكون بعودة راوي السرد ومحركه إلى حدث سابق، يهدف إلى استعادة أحداث أو ذكريات ماضية أهمل السرد ذكرها لسبب أو لآخر، فكل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكاراً يقوم به في ماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلت إليها القصة.[1]

وبحسب المادة المعاد إليها، ينكشف نوع الاسترجاع إذا كان داخلي أو خارجي كالآتي:[2]

3-1-1- الإسترجاع الخارجي: وهو استرجاع معلومات بالعودة إلى زمن ما قبل بداية الرواية.

3-1-2- الإسترجاع الداخلي: فهو العودة إلى ماضي لاحق لبداية الرواية، وقد تأخر تقديمه في النص، إذ يستخدم لربط حادثة معينة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها، ولم تذكر في النص الروائي من باب الاختصار.

ويمكن دراسة الإسترجاعات في القصص كالآتي:

الجدول رقم (06): دراسة الإسترجاع في القصص

عنوان القصة	رقم المقطع	المقطع السردي	الصفحة	نوع الاسترجاع
الطاحونة	01	" كنت هادئا هدوء غابات الجبال المحيطة بنا "	07	داخلي
	02	" طفت بعدة مكاتب، لكنها كانت خالية "	07	داخلي
	03	" فالأمس القريب كان المثقفون يذبحون "	08	خارجي

[1]- ينظر: نضال الشمال، **الرواية والتاريخ**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1، 2006، ص 157.

[2]- بان البنا، **الفواعل السردية(دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة)**، ص 52،53.

الطعنات	04	" تهالك على أعشاب كانت فيما مضى، حشيشا أخضر"	32	داخلي
	05	" اعتدى على أمي وأختي"	33	داخلي
	06	" عذبني كامل الشهر"	33	داخلي
	07	" سلمني ورقة التسريح من الخدمة"	33	داخلي
الدروب	08	" لقد صامت السنة الماضية، كامل الشهر"	52	داخلي
	09	" لقد سماكما أبوكما على بعضكما، ليلة بروزكما للحياة"	60	داخلي
	10	" المجاهدون قرروا ذبح كل الكلاب"	54	داخلي
	11	" آه، بحباح المرتاح ياعزيزتي، جرو صغير ماتت أمه يوم ولادته"	54	خارجي

نلحظ في قصتي:("**الطاحونة**" و"**الدروب**") اعتماد السارد على الإسترجاعات الداخلية، التي بُني عليها نسيج القصة، والقائمة أساساً على أساس الزمن الماضي، على حساب الخارجية ،لأن السارد مهتم باستعادة الأحداث التي تخص ماضي البطل، ومن بين هذه الإسترجاعات نجد (المقطع رقم 01)، فالسارد هنا يسترجع حدثاً من بين الأحداث التي تخص ماضي البطل، حينما كان بمركز التجمع.

وفي "**الطعنات**" نجد القصة خلت تماماً من الإسترجاعات الخارجية وإعتمدت على الداخلية منها في تشكيل نسيج الحكي، بإفساحها المجال للذاكرة لتؤدي دوراً أساسياً للإفصاح عما يختلج في ذات البطل، لأنّه لا يحمل في ذاكرته من الزمن الماضي إلّا ما هو مرعب وفجائعي، ينم عما بداخله من ضرر ومقت للآخر، ومن بينها (المقطع رقم

06)، الذي يتناول فيه حالة "البطل" في السجن، والتي ذاق خلالها مرارة العذاب الجسدي لمدة شهر كامل.

3-2- الإستباق:

هو عكس الاسترجاع ويسمى أيضا الاستشراف أو التوقع، وهو توقع في مسيرة الحكاية من أجل تقديم أحداث سوف تحدث في المستقبل؛ أي إيراد الحدث قبل وقوعه فهو توقع، وانتظار لما سيقع في ذهنية القارئ لما سيأتي فيه السرد فيما بعد من ضرورة تحقُق الأحداث، أو فشلها في مسار الشخصية، أما أنواعه فهي بحسب الوظيفة التي يؤديها فهو نوعان:

3-2-1- الإستباقات الخارجية: «ووظيفتها ختامية، لكونها تنتمي إلى نمط أحداث غير موجودة في مسيرة الحكاية، تدفع بخط عمل ما إلى نهايته».[1]

3-2-2- الإستباقات الداخلية: «تكون إما تمهيدية: حين يقدم لنا أشياء متوقعة الحدوث، سواءً تحقق حدوثها أو لم يتحقق، وإما إعلانية عندما يخبرنا بصراحة عن أحداث سيشهدها السرد بكل وضوح وتأكيد»[2]، وسنستخلص في دراستنا للقصص الثلاث هذا النوع من الإستباقات، والتي تظهر كالآتي:

[1]- وائل سيد عبد الرحيم، **تلقي البنيوية في النقد العربي**، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، (د ب)، ط 1، 2008، ص 121.

[2]- صالح مفقودة، **نصوص وأسئلة(دراسات في الأدب الجزائري)**، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص 18.

الجدول رقم (07): دراسة الإستباق في القصص

عنوان القصة	رقم المقطع	المقطع السردي	الصفحة	نوع الاستباق
الطاحونة	01	" أه لو كلفت بمهمة لحققت "	8	تمهيدي
	02	" لن يتركك أحدا تعمل، سينقضون عليك كالنسور الجائعة "	8	تمهيدي
	03	" ستتبدل الحياة تماما "	12	تمهيدي
	04	"سيكثر الخبز"	12	تمهيدي
	05	"لكن سأعطيكما بعض الدراهم"	11	إعلاني
الطعنات	06	" وغدا زفافها..."	35	إعلاني
	07	" طيلة شهر العذاب المرير، وأنا مقر العزم على إعدامه"	33	تمهيدي
	08	" وقال عمي خلال أسبوع نزفها إليك"	35	تمهيدي
الدروب	09	" عما قريب، سينفذ فيها أمر المجاهدين وتذبح"	50	إعلاني
	10	"ليتها تطل فيودعها بنظرة عطشى، ثم ينصرف"	50	تمهيدي
	11	" ما أظنه إلا منهم، أه لو يعود غدا "	53	تمهيدي
	12	" ترى يا ربيعة يا بنت أختي، متى أراك عروسا بين أحضان الباهي إبني"	60	تمهيدي

نلحظ في القصص الثلاث، اعتمادها على الإستباقات التمهيدية، والتي تظهر بشكل توقعات وتنبؤات مستقبلية، لأنّ معظم الشخصيات الحكائية تستبق الأحداث آملة ومخططة، إلّا أنّ هذه المخططات تارة تصيب وتارة تخيب، ومثال ذلك (المقطع رقم 03)، وهو عبارة عن توقعات يتمنى البطل أنّ تتحقق، ويتغير الوضع المأساوي للسكان إلى حال أفضل، إلّا أنّنا نجد بعض الإستباقات الإعلانية، ومثاله (المقطع رقم 09) والذي يعبر عن قرار المجاهدين الحاسم في ذبح كل كلاب الدشرة.

هذه الإستباقات وظفت بنسب معينة، زيادة على حضورها المتباين، فهي أقل تواتراً من الإسترجاعات، ومع ذلك فقد أدت وظيفتها البنائية في عالم القصة.

4- الاستغراق الزمني:

يعرفها "**عمر عاشور**"، بقوله:« المدة هي دراسة العلاقات بين زمن الحكي وطول النص، حيث أنّ الزمن يقاس بالثواني والسنين، والطول بالجمل والصفحات، وذلك قصد استقصاء التغيرات التي تطرأ على السرد من تسريع أو تبطيء في الزمن».[1]

وتنقسم المدة إلى عناصر، هي:

4-1- الخلاصة:

«تكون فيها سرعة النص أقل من سرعة الحدث، وتكمن في تلخيص عدة أيام أو عدة أسابيع أو عدة سنوات، في مقاطع أو صفحات قليلة، ومن دون الخوض في ذكر التفاصيل حول الأعمال أو الأقوال التي تتضمنها الصفحات أو المقاطع المشار إليها».[2]

ويمكن إستخلاص الخلاصة في القصص، كما في الجدول الآتي:

---

[1]- عمر عاشور، **البنية السردية عند الطيب صالح**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2010، ص22.

[2]- حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص 76.

الجدول رقم (08): دراسة الخلاصة في القصص

عنوان القصة	رقم المقطع	المقطع السردي	الصفحة
الطاحونة	01	"اقتسمت الثورة والإستعمار أموال بن بولعيد الطائلة، الإستعمار ارتحل وأبناء الشهداء يتضورون جوعا"	15
	02	"حاولت تناسيها والخبز معا، لكن زوجة وزير في حكومتنا الثورية أنفقت بتونس في ظرف يومين قرابة المليونين، والمصالح القادة الجاسوسة يتفق يوميا عشرات الملايين..(والقوات المحلية تعوم في الذهب والعالم كله يتبرع علينا والخيرات مخزونة عند الأغنياء) وأبناء الشهداء يتضورون جوعا"	13
الطعنات	03	"إيه، ذلك قلب ملأت به صدري ذات زمن قضت عليه طعنة ورقة، حين ضاق علي إطار الأمس وضقت على إطار اليوم"	31
	04	"وأفرج عني، وأعيدت إلي بندقيتي (موزير الرائعة) محشوة بخرطوش جميل..لكن سلبني (حمار الليل) إرادتي، فطأطأت رأسي...وإستسلمت لزوبعة الخيانة، وإعتدى على أمي وأختي.ربما قبل نصف شهر...وعذبني كامل الشهر..."	33
الدروب	05	"حتى ولى العسكر الأعقاب خائبين...ثم فتح المطمورة في حذر ليلقي بقربة الماء للجريحين...وفغرفاه مشدوها وهو يشاهد إلى جانب البندقية التي لم تكن البارحة. بل كانت من قبل في المطمورة... إبن عمه الذي كان في القرية يواصل التعليم"	70
	06	"ثم تدلفا إلى الداخل ليوقظا معوشة، وتشد أمه حزامها، ودروب الرجولة، التي أوصاها المرحوم برسمها في قلب إبنه، تتراءى لها دربا فدربا، وتسلل ثلاثتهم نحو مطمورة الشعير"	66

نلحظ في القصص الثلاث، قلة استخدام السارد للخلاصة، وعلى الرغم من ندرتها إلّا أنّها لعبت دوراً مهماً في تسريع السرد، بالإضافة إلى تأديتها لأغراض مختلفة، ومثال ذلك (المقطع رقم 02)، الذي قام بتقديم موجز سريع للأحداث، والأفعال الأنانية لبعض مستبدي ومستغلي الثورة، كما نجد (المقطع رقم 04)، الذي قام بتقديم معلومات مهمة عن أحداث وشخصيات القصة، فأبرز ما يختلج في أعماق البطل من مشاعر سلبية نتيجة لإحساسه بفقدان الذات، بالإضافة إلى أنّ السارد لخّص بشكل عابر، مجموعة من الأحداث في بضع جمل، فأقصى الهامشية وأبقى على الأساسية منها، كما يظهر في (المقطع رقم 06).

4-2- القطع(الحذف):

يلتجيء الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان، إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها بشيء، لذلك يتم الإغفال المطلق عن الأحداث خلال هذه الفترة الزمنية، ويقسم"**جينيت**" الحذف إلى ثلاثة أشكال هي:[1]

4-2-1- الحذف الصريح: وهو الحذف الذي يجد إشارات دالة عليه في ثنايا النص كأن يقول: "بعد عشر سنوات، خلال أسبوع".

4-2-2- الحذف الضمني: وهو حذف مسكوت عنه في مستوى النص، نكتشفه من خلال القراءات؛ حيث أنّ المقاطع الزمنية بين التحولات السردية، أو في ملامح وصفات الشخصيات، تجعل القارئ يربط هذه الفواصل، والتغيرات الزمنية ليعيد للقصة تسلسلها الزمني.

[1]- عمر عيلان، **في مناهج تحليل الخطاب السردي**، منشورات اتحاذ الكتاب العربي، دمشق،(د ط)، 2008، ص 136.

4-2-3- الحذف الافتراضي: هذا النوع لم يوضحه "**جينيت**" بدقة، يمكن أنّ نحدده من خلال غياب الإشارة الزمنية في النص من البداية لكن يتم استحضاره عرضا عن طريق الاسترجاع، فهو «أكثر أشكال الحذف ضمنية، لأنّ هذا النوع يستحيل موقعته ويتجسد شكله الأبرز في مظهرين: تنقيطي وبياض مطبعي، المظهر التنقيطي القائم على نقاط الحذف، والتي تموضعت بين الجمل المحكية أو في نهاية سياقات الحكايات التي لم يكتمل معناها»[1].

ونقف على دراسة الحذف وأنواعه في القصص، كما في الجدول الآتي:

الجدول رقم (09): دراسة الحذف في القصص

عنوان القصة	رقم المقطع	المقطع السردي	الصفحة	نوع الحذف
الطاحونة	01	"بعد صبيحة مرت ساعات ثقيلة"	7	صريح
	02	"وبعد جهد احتظنني قاقا"	16	صريح
	03	"تأملته برهة ثم قلت محاولا إزالة الكلفة"	11	صريح
	04	"وأبي استشهد..."	13	افتراضي
الطعنات	05	"عذبني كامل الشهر"	33	صريح
	06	"اعتدى على أمي وأختي، ربما قبل نصف شهر"	33	صريح
	07	"أختي المسكينة، سبع سنوات وهي تنتظره"	33	صريح
	08	"وبعد أسبوع طرحها "	34	صريح
	09	"عذبني كامل الشهر ...وهو الذي سلمني ورقة التسريح من الخدمة...يا للطعنة"	33	افتراضي
	10	"انتظر لحظات: ثم صفر"	50	صريح
	11	" السنة الماضية، صام 15 يوما فقط"	52	صريح

[1]- أحمد مرشد، **البنية والدلالة (في روايات ابراهيم نصر الله)**، ص 302.

الدروب	12	"لقد صامت السنة الماضية كامل الشهر"	52	صريح
	13	" اليوم وقد مرت 5 سنوات"	60	صريح
	14	"إنما بدأ يتحدث به الناس منذ شهرين، يكدر الصفو"	61	صريح
	15	"أه... سارع إلى الآخر أولا... فجراحه .."	67	افتراضي

برز الحذف في قصة "**الطاحونة**"، بشكل كبير ولعب فيها دوراً هاماً، من خلال تسريعه لوتيرة السرد، وانقسم بدوره إلى حذف محدد، ومثاله (المقطع رقم 03)، وحذف غير محدد، ومثاله (المقطع رقم 01)، أما عن الحذف الافتراضي فيتجلى هذا النوع بشكل واضح في هذه القصة، حيث استعمل السارد علامة الحذف، فاسحاً المجال أمام المتلقي ليعمل خياله، ومثاله (المقطع رقم 04).

وفي القصتين الأخيرتين: "**الطعنات**"، و"**الدروب**"، نجد استخداماً بارزاً للقطع بنوعيه؛ حيث حذف السارد جملة من الأحداث لم يحبذ ذكرها، لكونّها لا تهم في بلورة السرد، كما نجد حضوراً كبيراً للحذف الافتراضي، ومثاله (المقطع رقم 09)، والذي جاء فيه حديث "البطل" متقطعاً، فلم يستطع متابعة الكلام؛ لأنّ هناك أحداثا كثيرة كان وقعها على الذاكرة مؤلم ولهذا عجز عن الإفصاح عنها، ولجأ إلى إيقاف الحكي، أما عن الحذف الضمني فلم نجد له وجود في القصص الثلاث .

ومهما كانت طبيعة الحذف، فإنّه في كل الأحوال قد أنجز وظيفته الأساسية في تسريع الحكي، بالقفز إلى الأمام على أحداث كثيرة ، تاركاً المجال للقارئ كي يدعم النص بتأويلاته.

4-3- المشهد:

وفيه يتم الوقوف على تفاصيل الأحداث، وأبعادها وتواليها، لذا فهو شكل سردي يناقض الخلاصة، ومن أكثر الأشكال السردية أهمية، ويرد في النص السردي عبر ثلاث طرائق، هي:[1]

أ- الحوارات بين الشخصيات.

ب- الصورة الموصوفة في مكان ما تجري فيه حركة معينة ترصد بصريا عن طريق المشاهدة.

ج- الجمع بين النوعين السابقين.

ويظهر المشهد في القصص الثلاث، كما في الجدول الآتي:

الجدول رقم (10): دراسة المشهد في القصص

عنوان القصة	رقم المقطع	المقطع السردي	الصفحة	نوع الحوار
الطاحونة	01	"ألا تقرآن؟... - نقرأ في "الجامع" عند الطالب ونقرأ في المدرسة أيضا؟. - في المدرسة أيضا؟. - في مدرسة جيش التحرير...لا نقرأ كثيرا...وسيدي لا يعرف الفرنسية... والبنات أيضا يقرأن معنا...وحتى الأطفال الكبار. - شيء حسن جدا...بداية طيبة، ستتحسن الأمور في المستقبل القريب..."	12	خارجي

[1]- بان البنا، **الفواعل السردية(دراسة في الرواية الاسلامية المعاصرة)**، ص63.

الطعنات	02	"ثم استلقى على ظهره، وخلا بنفسه: تركته خلفي في سجن الفيلق، ينتظر الذبح...الحركي الخائن، حين أخرجناه من الدبابة، كالفأر الذي حطم السيل حجره، هممت أن أقضي عليه بزجاجة المولوطوف، لكن الأمر صدر، حاسما: حتى يستنطق"	32	داخلي
الدروب	03	" نريد طعاما مستعجلا، ينبغي أن توقظ عيالك حالا. – سمعا سمعا، نستطيع إحضار كمية من الطمينة والرفيس. – قبل ذلك...معنا جريحان، لابد أن نخلفهما عندك لأيام. – تخلفون عندي جرحى، وماذا لو يكتشف الأمر – لا أحد غيرك يعلم، فان لم تكشفه أنت، لن ينكشف"	64	خارجي
	04	"أمي ماذا في وسعنا أن نفعل؟ –ماذا يا إبني؟ خير إن شاء الله؟ المجاهدون كانوا عند عمي و قد خلفوا جريحين آه يا ابني وما في ذلك، ينبغي أن نكتم الأمر هذا كل ما هنالك.. –لا يا أمي العزيزة ...عمي خائن ...	66	خارجي

نلحظ بأن قصة "**الطاحونة**"، قائمة أساساً على الحوار، و الذي تم فيه الحديث بين "البطل" و"الصبيين"، من بداية القصة إلى نهايتها، وهذا ما يوضحه (المقطع رقم 1)، والذي عمل على إبطاء وتيرة الحكي، كما أنّه أسهم في بناء الشخصية من خلال إفساح المجال أمامها لتقدم ذاتها.

وفيما يخص قصة "**الطعنات**"، نجد السارد عمد إلى استخدام هذه التقنية، وبالأخص المونولوج الداخلي، الذي سيطر على معظم القصة لدرجة خلوها من المونولوج الخارجي، ومن أمثلة ذلك (المقطع رقم 02)، والذي يبرز الصراع القائم في ذات البطل، والممزوج بالحسرة والقهر والظلم.

وفي قصة "**الدروب**"، نجد أغلب المشاهد التي ذكرها السارد عبارة عن حوارات قائمة بين "المجاهدين"، و"الباهي"، و"عمه"، أو بين "الباهي" وباقي الشخصيات.

وبذلك وظف المشهد في القصص الثلاث بنسب كبيرة؛ حيث شكل أكثر الحركات السردية حضوراً، فالسارد يميل إلى توظيف الحوار، ومناجاة الذات لخلق الجو العام لمحاور القصة الأساسية، ويفسح المجال للشخصية للتعبير عن خوالجها، وأفكارها، بالإضافة إلى الوظيفة الرئيسية، والمتمثلة في إبطاء وتيرة السرد وإحداث نوع من التساوي بين زمن الحكاية والحكي.

4-4- الوقفة الوصفية:

تشترك الوقفة الوصفية مع المشهد، في الاشتغال على حساب الزمن الذي تستغرقه الأحداث(...)؛ أي في تعطيل زمنية السرد، وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصر، ويمكن التمييز بين نوعين من الوقفات الوصفية، هما: الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة، حيث يكون الوصف توقفاً أمام شيء أو عرض يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة(تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه).[1]

وبالتالي فالاستغراق الزمني، يعتمد على أربع تقنيات سردية: إثنان منها تقوم بآلية تسريع السرد؛ حيث يتم تلخيص عدد من السنوات في بضع جمل أو إغفالها تماماً من طرف الراوي، وتقوم التقنيتين الأخيرتين بآلية تبطيء السرد من خلال الحوار أو الوصف

[1]- ينظر: حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)**، ص 175.

ويمكن دراسة الوقفة في القصص، من خلال الجدول الآتي:

الجدول رقم (11): دراسة الوقفة في القصص

عنوان القصة	رقم المقطع	المقطع السردي	الصفحة	غرض الوصف
الطاحونة	01	"هناك صبيان نحيفان، حافيا قذران تغطي جسميهما أسمال بالية لا هي بالمدنية، ولا هي بالعسكرية، تتدلى شعورهما على عيونهما"	10	تفسيرية
	02	"ثم تأملت مركز التجمع حيث يقطن الصبيان وكل أهالي الجهة، أكواخ قائمة يغطيها الديس والتراب منثورة على الأشجار والصخور، كانت ألوانها ناصعة مزهوة، لا أثر للدخان أو للكلاب...فبدت لي مقبرة مهجورة"	17	إيهامية
الطعنات	**03**	"ها أنني قطعة حبل ، تجرها المياه الراكدة الخرساء...ها أنني سلحفاة عمياء...تتبعثر على حافة مستنقع نتن قذر بل إنني بصقة حقيرة من فم سكير..."	32	تفسيرية
	04	" وصلت في الليل... تدحرجت في عدة درجات ترابية، لأجد نفسي تحت الأرض بخمسة عشرة متر...، الظلام الدامس يكفن " الكازمة " وامتلأت أذناي بالأنات... حاولت أن أجلس فلم أفلح أقدام ورؤوس، جثث كتل من الجثث العارية "	33	إيهامية
الدروب	05	"ربيعة أيضا امرأة بالغة، فصدرها لم يعد مستويا، بل نبتت فيه رمانتان جميلتان منذ السنتين الفارطتين، لقد صامت السنة الماضية، كامل الشهر"	52	تزيينية
	06	" يرقب الدروب، وهي تمتليء بعربات العسكر، تعززها الطائرات، حتى كانت دشرتهم محاصرة، وعمه يتقدم بالضباط نحو مطمورة الشعير، ثم يقف، ويشير باصبعه هنا...هنا..."	69	إيهامية

لم يركز السارد على الوقفة بدرجة كبيرة، فنجده ينأى عن وصف جل الأمكنة والشخصيات الحكائية بشكل مفصل ودقيق، ورغم هذا فإن الوقفة قامت بتأدية وظيفتها الأساسية، وهي إيقاف التطور الخطي للأحداث، بالإضافة إلى وظيفتين أخريين وهما (الايهامية والتفسيرية) واللتان كان لهما الحضور البارز في القصص الثلاث، ومن هذه النماذج نجد (المقطع رقم 2)، يشتمل هذا السياق الوصفي على مجموعة من المواصفات التي بدء عليها مركز التجمع، وكان ذلك من أجل توضيح الصورة أكثر للقارئ للإيهام بواقعية الوقفة، أما عن الوظيفة التفسيرية فيوضحها (المقطع رقم01)، الذي يصف فيه السارد الشخصية الحكائية(رسم الشخصية من الخارج) للدلالة على أحوالها وتحليلها بعمق، فأتت كوسيلة لتمثيل الوضع المؤلم الذي آلت إليه.

وفيما يخص الوظيفة التزيينية، فلم تحض بنفس الاهتمام الذي حضيت به سابقتيها، ومرد ذلك أنّ السارد يركز على الموضوع، أكثر من الجانب الشكلي.

ونخلص من خلال دراسة الزمن، إلى أن السارد لم يلتزم بالتسلسل الطبيعي للأحداث، بل عمد إلى كسر منطقية الزمن باللجوء إلى التقديم والتأخير، فاستخدم الإسترجاع من خلال استرداده لأحداث تخص ماضي الشخصيات الحكائية، واستبق أحداث أخرى، والتي ظهرت في شكل توقعات مستقبلية، كما وظف توظيفاً متفاوتاً للحركات السردية الأربع، بين تسريع في مواضع معينة، وتبطيء في مواضع أخرى دون الإخلال بسير الأحداث ومنطقيتها.

-ثانيا: البنية المكانية:

1- مفهوم المكان:

يشكل المكان عنصراً فعالاً في الفن القصصي، فهو بمثابة الوعاء الذي يحوي البنية السردية، وأهميته في العمل القصصي لا تقّل أهمية عن الشخصيات، والزمن، وللوقوف على تحديد هذا المصطلح، سنتطرق إلى المفهوم اللغوي والإصطلاحي:

1-1- المفهوم اللغوي:

ورد مصطلح المكان في(لسان العرب) "**لابن منظور**" في مادة (م، ك، ن) نحو قوله:« مكن المكنُ، المكِنُ: بيض الضبة والجرادة ونحوهما(...) والمكان والمكانة واحد، والمكان الموضع والجمع أمكنة، وأماكن جمع الجمع)»[1]، ويعني التعريف اللغوي للمكان أنّه: الموقع الثابت المحسوس القابل للإدراك.

1-2- المفهوم الإصطلاحي:

لم يبق المكان في نظر الدارسين مجرد رقعة جغرافية، فقد اكتشفوا جماليته الكامنة في الخبرة الإنسانية، فنجد هذه الصورة واضحة أكثر لدى "**باشلار**" حينما تحدث عن المكان، وعلاقته بالإنسان، فيقول:« إنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أنّ يبقى مكاناً لا مبالياً ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل كل ما في الخيال من تمييز إنّنا ننجذب؛ لأنّه يكثف الوجود في حدود تتسم بالجمالية في كامل الصور، ولا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازنة".[2]

ويقصد بذلك أن نفرق بين نوعين: من الأمكنة، (المكان الطبيعي)، وهو الحقيقي الموجود في الواقع، و(المكان في القصة)، ويقصد به المكان داخل القصة والذي اصطنعه القاص، فهو لفظي متخيل تصنعه اللغة بناءً على أغراض التخيل وحاجاته في القصة.

ويعرفه"**ياسين النصير**"، بقوله: «المكان هو الخلفية التي تجري فيها أحداث الرواية، وهو عنصر فاعل في هذه الأحداث، بصفته الكيان الإنساني الذي يحتوي على

---

[1]- ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(م. ك. ن)،ج 6، ص 82.

[2]- الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي(دراسة في روايات نجيب الكيلاني)**، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2010، ص 190.

خلاصة التفاعل بين الإنسان وبيئته، ولذلك فإن شأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزءً من أخلاقية، وأفكار ووعي ساكنيه»[1]، نلحظ بأنّ "**ياسين النصير**" قد ربط مفهوم المكان بالمجتمع وأفراده، فهو جزء منه، يتعلق بعادات وأفكار ساكنيه ويؤثر فيهم بالضرورة.

ومن خلال المفهوم اللغوي والإصطلاحي "للمكان" نستخلص أنّ المكان يربط عناصر النص القصصي ببعضها البعض، كما يقوم بمهمة تجسيد أحداث القصة المتخيلة والإيهام بواقعيتها، فتبدوا محتملة الوقوع.

ويشير" **فيصل الأحمر**"، إلى تعدد تسميات "المكان" واختلافها من ناقد إلى آخر، فهذا "**غالب هلسا**" يترجمه بالمكان حينما نقل كتاب "**غاستون باشلار**" إلى العربية تحت عنوان "**جماليات المكان**"، والمصطلح الشائع في مختلف الدراسات العربية هو مصطلح الفضاء، وأول من أدخله إلى المعجم العربي هو: "**سعيد علواش**"، في عمله الموسوم بـــ : "**معجم المصطلحات العربية المعاصرة**"[2]، فالمكان مكون الفضاء ولما كانت القصة تشتمل على أماكن محددة كالمقهى والمنزل والساحة فإنها جميعا تشكل شيئا اسمه فضاء القصة.

ولهذا يعرف "**حميد لحميداني**"، "الفضاء" بقوله:« إن الفضاء في الرواية أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية، المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تتحرك بالضرورة، وبطريقة حتمية مع كل حركة حكائية، ثم إن الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية، بخلاف المكان المحدد فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة»[3]، ويقصد بذلك أنّ طريقة وصف الأمكنة في القصة تكون متقطعة، فغالبا ما يتصل المكان بلحظات الوصف، التي تظهر وتختفي مع

---

[1]– ياسين النصير، **الرواية والمكان**، دار نبوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط 2، 2010، ص 17.

[2]– ينظر: فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط 1، 2010، ص 124.

[3]– حميد لحميداني، **بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)**، ص 56.

السرد والحوار، وبالتالي فمجموع الأمكنة المتواجدة في القصة، هو ما يطلق عليه اسم (فضاء القصة)؛ أي أنّ "الفضاء" عنصر موزع في شكل أمكنة، أما "المكان" القصصي فهو المكان الذي تصنعه اللغة للتخيل القصصي.

أما الجزائري "**عبد الملك مرتاض**"، فقد آثر استخدام مصطلح "الحيز"، ويعلل السبب بقوله: « لأنّ الفضاء من الضرورة أنّ يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ، بينما لدينا ينصرف استعماله إلى:(التنوع، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل)، على حين أنّ المكان يريد إيقافه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده»[1]، إذنّ "**عبد الملك مرتاض**" يرفض مصطلح "الفضاء" لأنّه حسبه يجري في الفراغ، والخواء مستبدلاً إياه بمصطلح" الحيز" الجغرافي.

2- أنواع الأمكنة:

يتناول" المكان" في القصة وفق ثنائيات ضدية، فهناك أماكن مفتوحة وأماكن مغلقة، ولعل فكرة الانغلاقية ،والانفتاحية مسألة نسبية تحتكم إلى زاوية النظر، فما أراه مكانا مغلقا يراه غيري مكانا مفتوحا.

يعد "**غاستون باشلار**"، أول من درس مسألة الداخل والخارج، والتي أخذها من "**يوري لوتمان**"، حيث بنى هذا الأخير دراسته على مجموعة من التقاطبات المكانية التي ظهرت على شكل ثنائيات ضدية تجمع بين عناصر متعارضة،[2] ويمكن تحديد الأمكنة كالآتي:

2-1- الأمكنة المغلقة:

يمثل الداخل لدى "**غاستون باشلار**" المكان الأمين في نظره، وإذا كانت الفضاءات المفتوحة امتدادات للفضاء الكوني الطبيعي، مع تغيير تفرضه حاجة الإنسان،

[1]- عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية**، ص 141.

[2]- ينظر: فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، ص128.

فإنّ الحاجة ذاتها تربط الإنسان بفضاءات أخرى يسكن بعضها، ويستخدم بعضها في مآرب متنوعة، فالبيت مسكنه يحميه من الطبيعة، والمستشفى مكان العلاج، والسجن قيد يسلبه حريته، والمسجد فضاء لأداء العبادة.[1]، فالمكان المغلق إذنّ هو المكان الذي يخص فردا واحدا، أو فئة معينة من الناس، فهم لا يدخلونه عامة، فالفرد يتحرك في دوائر مركزة من الأماكن، فينتقل من الخاص الشديد الخصوصية (غرفة النوم) إلى العام المشاع بين كل الناس(الشارع).

أما في القصص، فإننا نجد الأمكنة المغلقة الآتية:

الجدول رقم (12): دراسة الأمكنة المغلقة في القصص

عنوان القصة	المكان	المقطع السردي	الصفحة
الطاحونة	مكاتب الإدارة	" هذه المكاتب الخالية من كل أثر للحياة"	7
	المطبخ	" حتى استقر قرب المطبخ"	10
الطعنات	السجن	"تركته خلفي في سجن الفيلق"	32
الدروب	البئر	" اتجه إلى البئر"	49
	المطمورة	" هل لك مطامير مهجورة"	64

2-1-1- مكاتب الإدارة: عبارة عن مكان مغلق، وهي من الهيئات التي كانت تابعة لفرنسا، لكن انتقلت سلطتها لحكم الجيش بمجرد انتهاء الحرب، تتميز هاته المكاتب بأنها فارغة، وكأنما لم تطأها قدم بشر من قبل:"هذه المكاتب الخالية من كل أثر للحياة، تعبر عن نفسياتنا".[2]

شبه السارد المكاتب، بالشعب الجزائري الذي عانى من ويلات الحرب، وآلامها ومازال يعاني من آثارها، ابتداءً من الظروف المعيشية القاسية، التي آلت إليها أحواله،

[1]- ينظر: فتحية كحلوش، **بلاغة المكان (قراءة في مكانية النص الشعري)**، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 191.

[2]- الطاهر وطار، **قصة" الطاحونة"**، من القصص، ص 7 .

وهذا هو حال المكاتب التي شاركت الشعب في حربه، فقد تعرضت هي أيضا للدمار والخراب، ثم يسترسل في وصف المكاتب؛ يقول:" الغبار ينتشر على كل شيء، الجدران، المقاعد ، آلات الرقن، المناضد...حتى أقلام الرصاص...يبدوا أنها حائرة".[1]

تظهر المكاتب، على أنّها تحتوي على الأثاث اللازم تواجده في أي إدارة، بيد أنّ الغبار المنتشر عليها يوحي بعدم وجود العمل والعمال، بل تظهر وكأنها مهجورة منذ سنين ولم تطلها عمليات التجديد، والترميم، التي من شأنها إصلاح حالها وحال العمال على حد سواء، فأصحاب هذه المكاتب كما سبق الذكر تخلوا عن أعمالهم وانظموا إلى صفوف جيش التحرير، ومع انتهاء الحرب ظلوا بلا وظائف ثابتة فنجدهم مضطربين ومشتتين.

2-1-2- المطبخ: لقد غيّب السارد تماماً ما يحتويه هذا المطبخ من أثاث ومعدات، ومرد ذلك اهتمامه بالموضوع على حساب الجانب الفني والشكلي للقصة، ما جعله لا يأبه بذكر الأثاث إلّا ماعلق بالحدث؛ فيقول:"نعم آكل في مطبخ الضابط...مع أنني لست ضابط"، وقوله:" لا يتركوننا أبداً نقترب من هذا المطبخ"[2]، يشير هذا المقطع إلى أنّ السارد عمد إلى وصف "المطبخ"، على كونّه مكان محرم على معظم سكان المركز لدرجة حتى الاقتراب منه يعد جريمة في حد ذاته، بالرغم من كونه الممول الوحيد للسكان، فلا يلج هذا الموقع- مصدر الغداء- إلّا عمال القطاع العسكري ذوي الرتب الرفيعة.

فبالرغم من أنّ وظيفة المطبخ، هي تأمين حاجيات الإنسان الضرورية من مشرب، ومأكل، وما لذ وطاب من أصناف الطعام، إلّا أنّ الدلالات النصية أوحّت بوجود علاقة من التنافر بين الشخصيات وهذا المكان، كما في النص:" كل الأطفال الذين أراهم يتهافتون على المطبخ، صباح مساء في انتظار ما يتبقى من "فضلات" في صحون

[1]- الطاهر وطار، **قصة" الطاحونة"**، من القصص، ص 8

[2]- **المصدر نفسه**، ص 18.

الجنود أبناء شهداء"[1]، فنجد سكان المركز يمقتون هذا "المطبخ"، الذي يتصدق عليهم بما تبقى من أكل، ولكنّ ما باليد حيلة فهم مجبرون على الذهاب وانتظار صدقة الجنود.

2-1-3- السجن: يدرج "السجن" ضمن أماكن الإقامة الجبرية، أو الأماكن المغلقة المعادية، كما أنّه يشكل عالماً مناقضاً لعالم الحرية، ضف إلى ذلك ما يجري فيه من تعذيب وجرائم وقتل.[2]

يصف الجندي "السجن"، بقوله:"وصلت في الليل... تدحرجت في عدة درجات ترابية، لأجد نفسي تحت الأرض بخمسة عشرة متر، نظرت حولي فلم أميز شيئا... الظلام الدامس يكفن " الكازمة " وامتلأت أذناي بالأنات... حاولت أن أجلس فلم أفلح أقدام ورؤوس، جثث كتل من الجثث العارية المتصببة عرقا مرصوصة متشابكة، متكورة، متألمة، كأمواج... لا مكان... ورغم الإرهاق بِتُ واقفاً".[3]

إن واقع الإنحباس والإنغلاق واقعا أشد مرارة على الذات، سيعرف خلاله سلسلة من العذابات التي لن تنتهي سوى بالإ فراج عنه، فوضع البطل في هذا المكان رغبة عدوانية في دحضه، والانتقال به إلى درجة من الدونية، أشد إيلاما من افتقاده لحريته نفسها.

إن "السجن" الذي يقبع فيه "الجندي" مكان مظلم مرعب، بالإضافة إلى أنه يقع تحت الأرض بخمسة عشرة مترا، ومحاطا بجثث القتلى، التي تملأ السجن فلا يُترك له حتى مكانا للجلوس، كل هاته الأمور تنعكس على نفسية السجين، وتزيد من التضييق عليه، مما يجعل منه مكانا معاديا يقضي على "الجندي"، ويعمل على تدميره، كما أن تعرض "الجندي السجين" للتعذيب على يد "الحركي"، يزيد من مرارة وقساوة "السجن"، ويؤدي به إلى الإحتراق الداخلي تحت ما يعرف بالموت البطيء.

---

[1]- الطاهر وطار، **قصة" الطاحونة"**، من القصص، ص 13.

[2]- ينظر: الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي(دراسة في روايات نجيب الكيلاني)**، ص 222.

[3]- الطاهر وطار، **قصة "الطعنات"**، من القصص، ص 33

2-1-4- البئر: وظيفة "البئر" الأساسية هي الحصول على الماء من باطن الأرض، وبذلك يعبر على الخير والعطاء، وكما يعبر على القدم، والرعب، والمجهول، والعمق، كما يمكن أنّ يكون مكاناً رومانسياً يلتقي عنده العشاق، مثلما يمكن أن يكون مكاناً للجريمة والغدر.[1]

وفي قصة "**الدروب**"، نجد معاني البئر تتمحور حول الخير والسخاء، فهو المنبع والمورد الوحيد الذي بقي لأهل القرية، والذي يمدهم بنعمة الماء فمنه يشربون، ويغتسلون ويطبخون، ويسقون الماعز والأغنام، كما في النص: "ثم ألقى بإحدى يديه في الماء، فاستطاب دفئه، وتذكر تقول أمه، الماء مبارك، يدفأ في البرد القارس، ويبرد في القيظ الحار، لأنّ الصالحين يسهرون على كل بئر".[2]

2-1-5- المطمورة: تعد "المطمورة" المكان المغلق العميق، المخفي والحافل بالأسرار، توحي بالجدلية التي تجسد الروابط القوية بين الإنسان والطبيعة، وبينهما وبين المجتمع، ففي البقعة الدفينة تتجمع العلاقات بوصفها (الباطن، والعمق، والعقل، والإدراك)، ولعل اختيار السارد لهذا النوع من الأمكنة المغلقة العميقة يتفق مع المغزى العام للقصة، وهو وجوب كتمان سر المجاهدين الجريحين، إذ لا يثق "**الباهي**" في عمه الخائن، فنقل الجريحين إلى مطمورة أبيه المهجورة، ولم يكن أي مكان أنسب لهما من هذا المكان الغائر في بطن الأرض، ففي المرة الأولى أظهرت مطمورة الشعير العداوة والبغضاء للجريحين، وكادت أن تودي بحياتهما، بفضل الخطة الشريرة التي وضعها عم الباهي:" فكر أنّ المطمورة لم تبرد بعد، ولربما أضر هواؤها المختنق الجريحين...يقين أنه خائن، وإنه مصمم على ارتكاب الفظاعة".[3]

---

[1]- ينظر:عبد الرحمن محمد محمود الجبوري، **بناء الرواية عند حسن مطلك(دراسة دلالية)**، المكتب الجامعي الحديث، العراق، (د ط)، 2012، ص 85

[2]- الطاهر وطار، **قصة" الدروب"**، من القصص، ص 49.

[3]- **المصدر نفسه**، ص 67.

أما في المرة الثانية، فكانت أأمن مكان يختبئ فيه المجاهدين الجريحين، من قبضة الاستعمار، كما في النص:"مطمورة أبيك في السفح... لننقل الجريحين إليها، فإنه لا أحد غيري يعرفها".[1]

2-2- الأمكنة المفتوحة:

هي أمكنة منفتحة على الطبيعة، أمكنة عامة يمتلك كل واحد حق ارتيادها، وتعد فسحة هامة تسمح للناس بالالتقاء والتواصل، كما تسمح بالحركة والتفاعل وسعة الاطلاع والتبدل، ولهذا النمط من الأمكنة أهمية، باعتبار أنّه سيمدنا بمعلومات وفيرة، وتصورات متعددة، تكفل الإمساك بحقيقة الأفضية المتموضعة على الخارطة الروائية وقيمها ودلالتها[2]، فالمكان المفتوح إذاً هو المكان المشاع للجميع، حدوده متسعة، ومتنوعة، وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق ومن هاته الأمكنة: (الطرق، والأحياء، والمدن، والقرى ...)، كما أنّ تعددها في النص الروائي الواحد يزيد النص تناسقاً وجمالاً وتنوعاً، أما في القصص، فإننا نجد الأمكنة المفتوحة الآتية:

الجدول رقم (13): دراسة الأمكنة المفتوحة في القصص

عنوان القصة	المكان	المقطع السردي	الصفحة
الطاحونة	مركز جيش التحرير	" في مركز من أهم مراكز جيش التحرير"	7
	الجبال	" انتق بصري دون أن أدري للجبال"	9
الطعنات	الوادي	"ألقى بصره نحو مياه الوادي"	32
الدروب	الدشرة	" متى كانت دشرتهم محاصرة"	69
	الدروب	" كما تجنب كل الدروب"	62

[1]- الطاهر وطار، **قصة" الدروب"**، من القصص، ص 66.

[2]- ينظر: نصيرة زوزو، **بناء المكان المفتوح في رواية" طوق الياسمين"**، مجلة المخبر، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة،ع 8، 2012، ص 24.

2-2-1- مركز تجمع جيش التحرير: وهو أحد مراكز جيش التحرير، عبارة عن مكان مفتوح اتخذ من الغابة مقرا يستقر به الجنود والشعب على حد سواء، وذلك بعد أن وضعت الحرب أوزارها، فالمركز موجود في قلب الغابة محاط بالأشجار الكثيفة، كما يتميز بالهدوء والسكينة: " كنت هادئا هدوء غابات الجبال المحيطة بنا"[1]، بالإضافة إلى قلة التنظيم وهذا ناتج عن عملية التنقل التي تمت في ظل ظروف قاسية "الجنود نيام أو الأصح مبعثرون في الخيام، والبنايات الخشبية والحديدية، وتحت الأشجار هنا هناك...".[2]

فقبل الثورة ظهرت البيوت منسجمة، تحيط الطبيعة بها من كل جانب، وبعد أن أحرقت القرى، انتقل أفراد الشعب إلى "الأكواخ"، على الرغم من عدم توفرها على شروط الحماية، إذ يوحي "الكوخ" بالاحتياج المادي والمعنوي، للانسان الجزائري المظلوم، لدرجة عدم قدرته على إمتلاك بيت، كما أنّه يرمز إلى عدم الاستقرار، فتبدوا الأكواخ " أكواخ قاتمة يغطيها الديس والتراب منثورة على الأشجار والصخور تجف، كانت ألوانها رغم التعاسة ناصعة مزهوة لا أثر للدخان أو الكلاب... فبدا لي المركز مقبرة مهجورة" [3]، فبالرغم من أنّه من أهم مراكز جيش التحرير، كما أنّه مفتوح، ويطل على الغابة، يبعث في الإنسان التفاؤل وحب الحياة والحرية، إلّا أنّه تحول إلى مكان مغلق يقيد حرية ساكنيه "المساكين يحيون، نحيا كما لو كنا في معتقل رهيب"[4]، وهذا ما جعل البطل يسأم ويضجر بوضعه الذي فرض عليه قسرا، فيشعر بالإستياء والضيق، فيلجأ إلى الماضي وإلى الذكريات الجميلة للترويح عن نفسه، حيث يقول:"باستثناء صوت طائر ينبعث من الصخور، البعيدة، طيكوك، طيكوك، في الماضي كان الصوت يبعث الحيوية في الحياة،

---

[1]- الطاهر وطار، **قصة "الطاحونة"**، من القصص، ص 7.

[2]- **المصدر نفسه**، ص 7.

[3]- **المصدر نفسه**، ص 17.

[4]- **المصدر نفسه**، ص 7 .

إن يستفسر العجول فتصبح راكضة وذيولها تصفع في مرح الضباب، لتتبعها البقرات والأطفال نحو الوديان الرقراقة...".[1]

2-2-2- الجبال: إكتسبت "الجبال" معاني إنسانية رفيعة وللثورة الجزائرية، فقد ارتبط اسمها بثورة نوفمبر المجيدة، فمنها تفجر بركانها، وناضلت مع الإنسان الجزائري، وتعرضت معه للدمار والتخريب، فإلتقت والطبيعة في موقف واحد، فأصبحت الإرادة واحدة تقاوم الظلم والطغيان، وفي الوقت نفسه تزرع الأمل، والخير، والحق، والثورة.[2]

"فالجبال" مكان متميز يلجأ إليه المجاهدون، كما يعد مخبأهم الحصين، والذي وقف عائقا في وجه المستعمر، الذي استعصى عليه البحث عليهم بين كهوفه ومغاراته، فطالما كان حليف للمقاومين، فقد شهد معهم خططهم ومؤتمراتهم السرية التي تقام بين أحضانه، كما أنّه شاركهم أفراحهم وأحزانهم، وأحلامهم في التغيير، والتحول، والجهاد.

يصف "**الطاهر وطار**" "الجبال" بقوله: "تشكل دائرة تحيط بالمركز، ترتفع تارة وتنخفض تارة أخرى، بيد أن قممها كلها تتصل مباشرة بالسماء...في الليل تمكر بالقمر فلايطل علينا إلا حين نكون في غنى عنه، وفي الصباح تؤخر عنا الشمس فلا تداعبنا أشعتها إلا حين نكون بدأنا نسترخي..."[3]، فمن المفترض أنّ تكون الجبال منتصبة ومحيطة بالمركز كالحارس الشخصي، وتوفر الحماية لساكنيه، إلّا أنّها أظهرت وظيفة عكسية تماما، من خلال منعها نور الشمس، والقمر بالولوج إلى أرض المركز، ومنع السكان من الاستفادة بنورهما إلّا بعد فوات الأوان.

كما أنّ من معاني "الجبال" السمو، والارتفاع الممزوج بالقوة، والارتفاع عن النفوس الدنيئة، والتصرفات الوحشية، لكن السارد وصفها نحو قوله:"هذه الجبال أشبه بالمسؤولين،

---

[1]- الطاهر وطار، **قصة "الطاحونة"**، من القصص، ص 17.

[2]- ينظر: أوريدة عبود، **المكان في القصة القصيرة الجزائرية في "نفوس ثائرة" لعبد الله الركيبي**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1999، ص 74.

[3]- الطاهر وطار، **قصة "الطاحونة"**، من القصص، ص 10.

سالت في كل شبر منها دماء شهداء، وانطلقت من وراء كل صخرة بها، رصاصة من بندقية رجل ... لكنها مع ذلك تمكر بالقمر والشمس فلا يطلان إلّا بعد فوات الأوان"[1]، وبالتالي تخلى الجبل عن وظيفته، وتنكر لدماء الشهداء وجسد وظيفة معادية للسكان، مما جعلهم يشعرون بالضيق والاختناق.

2-2-3- الوادي: إنّ المكان الموصوف ليس في ذاته، وإنما بالهيئة التي يجعله عليها السارد، من خلال أثره النفسي والعاطفي والفكري؛ أي في علاقته بالشخصيات الحكائية فالأمكنة هي نحن وما يحيط بنا من مشاعر وأفكار وأفعال، لذلك لا نستغرب عندما يأخذ مكان مفتوح مثل: (الوادي) إهتماماً خاصاً من قبل السارد في قصة "**الطعنات**"، فهو المأوى الذي يلجأ إليه البطل كلما شعر بالحزن والألم، فاعتبره بمثابة الصديق الأمين الذي يكتم، ويخفي المكبوتات والشكاوى التي يبثها له "البطل"، حيث يقول:"تهالك على أعشاب كانت فيما مضى حشيشا أخضر، وألقى بصره نحو مياه الوادي...سوداء يلوثها الركود... وامتدت أصابعه إلى حصاة، قذف بها عودا يابسا...ثم استلقى على ظهره".[2]

2-2-4- الدشرة: تكتسب "الدشرة" أهمية بالغة في أثناء الثورة التحريرية، «إذ كانت القرية مهد الثورة ومصدر إشعاعها، وكانت رموز القرية ، رموزاً ذات قيمة جمالية مقاربة للواقع والتاريخ، بغض النظر عن اختلافها عن المدينة، من حيث الحجم، ونمط الحياة، فهي فضاء متحرر ومنتشر».[3]

لم يركز السارد على وصف "الدشرة" وصفاً دقيقاً، وهذا ما يدل على شمولية الحالة، التي يتحدث عنها "**الطاهر وطار**"، وبالرغم من أنّه مكان مفتوح إلّا أنّها تحولت بالنسبة إلى ساكنيها إلى مكان مغلق، لأنّهم لا يستطيعون ممارسة حياتهم بشكل طبيعي، وذلك

---

[1]- الطاهر وطار، **قصة "الطاحونة"**، من القصص، ص10.

[2]- الطاهر وطار، **قصة"الطعنات"**، من القصص، ص 32.

[3]- أحمد طالب، **جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية**، الأثر مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ع 4، 2000، ص01.

راجع إلى الحصار المشدد الذي فرضته السلطات الفرنسية على الجزائريين كما في النص: "ربما العساكر، فقد كثر خروجهم في الليل، هذه الأيام، إن ما بدأ يتحدث به الناس منذ شهرين يكدر الصفوة بعض الشيء".[1]

إلّا أنّ الأمر الذي حرص السارد على توضيحه، هو إقامة ثنائية مكانية ضدية، إذ استخدم أسلوب المقابلة بين مكانين "منزل" العم مقابل "كوخ" ابن أخيه، فالأول يقيم في منزل يقع أعلى المنحدر، ويعيش في ترف فهو صاحب أملاك وأراضي، ويشتغل تحت إمرته مجموعة من الرعاة من بينهم "**الباهي**"، أما "كوخ" هذا الأخير فيقع في أسفل المنحدر، ويتوسط الغابة، فيقول: "فلم تسمع غير قرقرة الضفادع في الوديان، وعواء الذئاب في الغابة، وأصوات صراصير متقطعة، ونباح كلاب مركز على الجبهة الغربية على الدرب الهابطة من الغابة"[2]، وبالتالي فهو يفتقر للأمن والاستقرار، كما نلحظ بأنّ أثاث البيت محطم، والذي نستشفه من قوله:" استقبلته أمه على ضوء القنديل المدخن".[3]

2-2-5- الدروب: "الدروب" أمكنة عامة تمنح الناس حرية الفعل وإمكانية التنقل وسعة الاطلاع والتبدل، لذا فهي أمكنة انفتاح، تنفتح على العالم الخارجي الذي يعيش دوما حركة مستمرة تؤدي وظيفة مهمة، فهي سبيل الناس إلى قضاء حوائجهم[4]، كما تعد من الأماكن العامة التي يتم فيها الترويح عن النفس، إلّا أنّها في القصة تشكل مناطق للخوف والخطر، فيهرب الناس إلى بيوتهم خوفا من العساكر، وتسلسل اللصوص وبالأخص في الليل، فنجد الدروب ملأى بالمطامير المفتوحة، التي من شأنها تعريض الناس للخطر ومحفوفة بالكمائن التي يصنعها اللصوص للكلاب، يقول:" انطلق ينفذ قراره، متجنبا حقل المطامير، فبعضها لا يزال مفتوحا بعد أن أخرجت منها الزريعة، وقد يقع في إحداها، كما

---

[1]- الطاهر وطار، **قصة" الدروب"**، من القصص، ص 61.

[2]- **المصدر نفسه**، ص 61.

[3]- **المصدر نفسه**، ص 52 .

[4]- ينظر: الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي(دراسة في رواية نجيب الكيلاني)**، ص 264

تجنب حقل الدروب التي يمكن أن توضع فيها كمائن ، فالصوص من عاداتهم أن ينصبوا (مجبودة)، للكلاب".[1]

لقد نشأت علاقة عداوة بين هذا المكان والناس، خصوصاً عندما يحل الليل، فلا أحد يتحدى ليل تلك الشوارع ليخرج من بيته، فهم يدركون مدى الخطورة المحيطة بهم.

إن الحرب والظلم، أمور جعلت كل شيء مغلقا على الجزائريين، حتى يتسنى للإستعمار تنفيذ ما يطمح إليه، فتحولت الأمكنة المفتوحة إلى مغلقة بحكم الحصار الذي فرض على الشعب، يقول" يرقب الدروب وهي تمتليء بعربات العسكر تعززها الطائرات حتى كانت دشرتهم قاصرة".[2]

نخلص من خلال ما سبق، إلى أنّ جل الأمكنة المغلقة في القصص ترِد مشحونة بالخوف، والقهر، والحزن ماعدا – البئر، والمطمورة – اللذان أظهرا العطاء والمساعدة للشخصيات الحكائية، فالبئر يعبر على الخير والسخاء لأنّه المورد المائي الوحيد لأهل الدشرة، والمطمورة هي المكان الآمن الذي أنقذ "المجاهدين الجريحين" من بطش الأعداء، كما وردت الأمكنة المفتوحة كالجبال، والدروب، والدشرة في القصص غير أنّها ظهرت كفضاء للألم، وأصبحت على قدر انفتاحها ضيقة تضيق فيها نفوس الشخصيات، وذلك يعود إلى الحصار المشدد الذي فرضته السلطات الفرنسية على الجزائريين، فعلى رغم تواجدهم في أماكن مفتوحة، إلّا أنّهم لا يستطيعون ممارسة حياتهم بشكل طبيعي، فتحولت كل الأماكن بالنسبة إليهم إلى أمكنة مغلقة.

[1]– الطاهر وطار، **قصة" الدروب"**، من القصص، ص 62.

[2]– **المصدر نفسه**، ص 62.

3- جمالية وصف الأمكنة:

يُعدّ الوصف أداة تقنية جمالية يُقرِب بها القاص المكان من المتلقي وتصويره وبيان جزئياته وأبعاده، فيرسم صورة بصرية تجعل إدراكه باللغة أمراً ممكناً، والوصف هو خطوة أولى لاختراق الشخصيات للمكان بما تحملها من مواقف ووجهات نظر متباينة للأحداث المشكلة للعمل.

وقد أشار بعض النقاد العرب إلى أهمية الوصف ووظيفته فقد قال "**قدامه بن جعفر**" في كتابه نقد الشعر:« الوصف إنما هو ذكر الشيء لما فيه من أحوال وهيئات، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنّما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها، تم بأظهرها فيه وأولاها، حتى يحكيه بشعره، ويمثله للحسن بنعته».[1]

تعلّق بعض كتاب القصة بالطبيعة والريف، وما تشي به من مظاهر ساحرة فصنعوا منها عنصراً فاعلاً في البناء القصصي، أسهم في إثراء الأحداث وتطويرها، لقد أظهروا قدرة فنية في المزج بين تغيرات الطبيعة وأحوال الشخصيات، فغالبا ما يتخذ فصل الشتاء لإظهار ملامح الحزن الذي يضفيه الجو المتميز بالسكون والطمأنينة، وعليه يقول "**باشلار**": «هو أقدم الفصول، فهو لا يضفي قدما على ذكرياتنا وحسب، آخذا إيّانا إلى الماضي البعيد بل إنّه في الأيام الثلجية يصبح البيت أيضا قديما، كأنّه عاش في القرون الماضية».[2]

ويقسم وصف الأمكنة بدوره إلى أنواع، من حيث وظيفته، هي:[3]

---

[1]- بان البنا: **الفواعل السردية(دراسة في الرواية الاسلامية المعاصرة)**، ص37.

[2]- غاستون باشلار، **جمالية المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 5، 2000، ص 63.

[3]- عمر عاشور، **البنية السردية عند الطيب صالح**، ص 36.

3-1- الوظيفة التزيينية (الجمالية):

ترى في الأشياء التي تملأ الأمكنة من مبان، ومدن ومظاهر طبيعية مجرد زخارف تنميقية، وهو ما يعبر عن نظرة دونية تجاه الوصف تسلب منه المعاني والوظائف التي يؤديها في النص، ويتضح هذا النوع من الوصف في قوله: "انتقل بصري دون أن أدري للجبال ،كانت تشكل دائرة تحيط بالمركز، ترتفع تارة وتنخفض أخرى ،بيد أن قممها كلها تتصل مباشرة بالسماء..."[1]، يهدف السارد من خلال وصفه للجبال إلى إضفاء الصفات الجمالية عليه.

3-2- الوظيفة الايهامية:

وهي تركيز السارد على التفاصيل الصغرى في وصف الأشياء، بغية خلق انطباع بالواقعية، من شأنّه أنّ يوهم القارئ بأنّ المكان الموصوف حقيقي يمكن الرجوع إليه للتحقق من وجوده، وقد اتضح هذا النوع من الوصف في قوله: "وصلت في الليل... تدحرجت في عدة درجات ترابية، لأجد نفسي تحت الأرض بخمسة عشرة متر، نظرت حولي فلم أميز شيئا... الظلام الدامس يكفن " الكازمة " وامتلأت أذناي بالأنات... حاولت أن أجلس فلم أفلح أقدام ورؤوس، جثث كتل من الجثث العارية"[2]، لقد أدخلنا السارد في عالم السجن، بكل تفاصيله الصغيرة، حتى كأنّ المسرود شاهد تلك الزنزانة وعاش مع البطل تلك اللحظات.

3-3- الوظيفة التفسيرية:

تقوم على نظرة، ترى في مظاهر الحياة الاجتماعية من مدن، ومنازل، والخامات، التي تدخل في بنائها، بأشكالها، وألوانها محمولات أيديولوجية، ونفسية تتصل بطباع الشخصية من ذوق، ومزاج، وفكر، بل أن اختيار الألوان وكذلك تصاميم المنازل يخضع

---

[1]- الطاهر وطار، **قصة "الطاحونة"**، من القصص، ص9.

[2]- الطاهر وطار، **قصة"الطعنات"**، من القصص، ص 33.

لاعتبارات نفسية ومناخية، وقد اتضح هذا النوع من الوصف في قوله:"بلغ الكوخ و كان الظلام قد ضرب أطنابه، فسربل الكون، واستقبلته أمه على ضوء القنديل المدخن..."[1]، وصف السارد بعض المكونات التي يحتويها الكوخ وهو –القنديل المدخن – الذي يدل على الاحتراق المادي والمعنوي للشخصية.

استناداً إلى ما سبق، يصبح الوصف أداة لا غنى عنها، يستغلها القاص في خلق جو مناسب يساعد على تلوين أحداث القصة، ولا ينبغي أن ننظر إليه على أنه «ديكورات خارجية لا علاقة لها بالحبكة والشخوص، بل ينبغي أنّ تكون جزءً من الحبكة والحدث، وتؤدي بالقارئ إلى الإحساس بوحدة العمل وكليته، ومن هنا لا يكون المكان زخرفة جمالية أو إطارا خارجيا، ولكن يكون عنصراً مؤثراً يحمل أبعاداً، وتفاصيل، ودلالات متعددة، ويكتسب العمل فنية عالية».[2]

[1]– الطاهر وطار، **قصة"الدروب"**، من القصص، ص 52.

[2]– هيام شعبان، **السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله**، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط)، 2003، ص 278.

خاتمة

أثناء بحثي في البنية السردية لقصص " **الطاهر وطار**"، وجدت خصائص فنية، تميز المتون القصصية المعدة للدراسة، والتي تنطوي على بنى تشكل آليات الاشتغال عليها، وهي ثلاثة عناصر: (الشخصيات الحكائية، والزمن، والمكان)، وبالتالي أخلص إلى رصد النتائج الآتية:

- تتألف المجموعة القصصية من شخصيات مختلفة، ومتنوعة لكل منها آلامها وآمالها، إلّا أنّ الرئيسية تظهر على أنّها إيجابية ترفض الخضوع للظروف القاسية التي عاشتها، أما الشخصيات الثانوية فتتراوح بين الإيجابية والسلبية.
- جل الشخصيات لم تحظ بالوصف الدقيق على المستوى الداخلي والخارجي، لأنّ السارد لا يهمه الجانب الشكلي بقدر ما تهمه القضية في حد ذاتها.
- أما عن الوظائف التي أشار إليها " **فلاديمير بروب**"، فلم تتوفر معظمها في القصتين (الطعنات، والطاحونة)، بعكس قصة "**الدروب**" التي احتوت على أغلبية الوظائف.
- لم يلتزم السارد بالتسلسل الطبيعي للأحداث، بل عمد إلى كسر منطقية الزمن باللجوء إلى التقديم والتأخير.
- يرد الاسترجاع بكثرة في القصص لكونّه الأداة التي تساعد على سرد أحداث الماضي الأليم الذي عاشته الشخصيات الحكائية، أما تقنية الإستباق فلم تحظ بما حظيت به سابقتها إذ لم يتم ذكرها بكثرة، وتكمن دلالتها في معرفة الأحداث التي ستحدث أو تتمنى الشخصية حدوثها.
- ظهرت الحركات السردية الآتية:(الخلاصة، والحذف) كآليات لتسريع الحكي، من أجل خلق قفزات نصية، تثير رغبة القارئ في التأويل والتخييل، فيما يشكل (المشهد) أكثر الحركات حضوراً، فالسارد يميل إلى توظيف الحوار ومناجاة الذات لخلق الجو العام لمحاور

القصة الأساسية، ويفسح المجال نحو الشخصيات للتعبير عن خوالجها وأفكارها، أما عن (الوقفة) فلم يكن لها حضوراً كبيراً، فالسارد ينأى عن وصف الأمكنة، والشخصيات بشكل مفصل، فيلجأ إلى تقديم الشخصيات من خلال أحاديثها المتبادلة وصراعاتها.

- ترد الأمكنة المغلقة في القصص مشحونة بالخوف، والقهر، والحزن، ماعدا – البئر والمطمورة – اللذان أظهرا العطاء والمساعدة للشخصيات.
- وردت الأمكنة المفتوحة كالجبال، والدروب، والدشرة في القصص، غير أنّها ظهرت كفضاء للألم، وأصبحت على قدر انفتاحها ضيقة، تضيق فيها نفوس الشخصيات، وذلك يعود إلى الحصار المشدد الذي فرضته السلطات الفرنسية على الجزائريين، فعلى رغم تواجدهم في أمكنة مفتوحة، إلّا أنّهم لا يستطيعون ممارسة حياتهم بشكل طبيعي، فتحولت كل الأمكنة بالنسبة إليهم إلى أمكنة مغلقة.
- يتضح بأن السارد يركز على الوظيفة الإيهامية في وصفه للأمكنة ،بحيث ينقل لنا التفاصيل الدقيقة والجزئية لها؛ لأنّه يهدف إلى إيهام القارئ بأنّ ما يقرأ هو واقعي وحقيقي.

بعد رحلة البحث هذه، وجدت أنّ هناك جوانب مازالت متوارية تدفع الباحث للدخول بها، ضمن أطر تستحق الدراسة والتدقيق، تنبهت لها بعد انتهاء الدراسة وهي جديرة بالمعالجة تتمثل في ارتباط المجموعة القصصية بالتيار السياسي الأيديولوجي؛ أي أنّها عالجت القضايا السياسية من خلال تجسيد الأزمات والصراعات الأيديولوجية.

لا يسعني إلّا أن أرجو من الله العليّ القدير، أن أكون قد قدمت عملاً جديراً بالاهتمام والقراءة، فإن وقع خطأ في الرأي أو زلل في اللسان فمن النفس، وإن أصبت شاكلة الصواب فمن فضل الله، ومن الله نستمد العون والسداد، إنه سميع مجيب والحمد لله رب العالمين.

قـــائمة المصادر والمراجع

*القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، دار إبن الكثير، دمشق، ط2، 1432هـ/2011م.

-أولا: المصادر:

1- الطاهر وطار، **المجموعة القصصية الطعنات**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، (د ط)، 2013.

2- أبو عبد الله محمد بن أحمد بن أبي بكر القرطبي، **الجامع لأحكام القرآن**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ج 11، ط1، 2006.

3- ابن منظور، **لسان العرب**، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ج1، ط 1، 1997.

-ثانيا: المراجع بالعربية:

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

5- ابراهيم خليل، **بنية النص الروائي**، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010.

6- ابراهيم صحراوي، **ديوان القصة(منتخبات من القصة الجزائرية القصيرة)**، منشورات أمانة عمان الكبرى، الأردن، (د ط)، 2002.

7- أحمد رحيم كريم الخفاجي، **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي** ، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

8- أحمد مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2005.

9- أوريدة عبود، **المكان في القصة القصيرة الجزائرية في "نفوس ثائرة" لعبد الله الركيبي**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1999.

10- بان البنا، **الفواعل السردية(دراسة في الرواية الإسلامية المعاصرة)**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط 1 ، 2009.

11- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،2009.

12- حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

13- سعيد بنكراد، **سيميولوجية الشخصيات السردية(رواية الشارع والعاصفة لحنا مينا)**، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2003.

14-سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

15- شريبط أحمد شريبط، **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)**، منشورات اتحاد العرب، (د ب)،(د ط)، 1998.

16- الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي(دراسة في روايات نجيب الكيلاني)**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

17- صالح مفقودة، **المرأة في الرواية الجزائرية**، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط2، 2009.

18- صالح مفقودة، **نصوص وأسئلة(دراسات في الأدب الجزائري)**، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002.

19- صبحية عودة زعرب، **جماليات السرد في الخطاب الروائي(غسان كنفاني)**، دار المجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2006.

20- عبد الجليل مرتاض، **البنية الزمنية في القص الروائي(وحدة البحث في الأنثربولوجية الثقافية)**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د ط)، 1993.

21- عبد الرحمن محمد محمود الجبوري، **بناء الرواية عند حسن مصلك(دراسة دلالية)**، المكتب الجامعي الحديث، العراق، (د ط)، 2012.

22- عبد الرحيم الكردي، **البنية السردية للقصة القصيرة**، مكتبة الآداب، (د ب)، ط3، (د ت).

23-عبد الله خليفة ركيبي، **القصة الجزائرية القصيرة**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)، 1983.

24-عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د ط)، 1998.

25-عبد الملك مرتاض، **القصة الجزائرية المعاصرة**، دار العربي، (د ب)، ط1، 2007.

26-عمر عاشور، **البنية السردية عند الطيب صالح**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د ط)، 2010.

27-عمر عيلان، **في مناهج تحليل الخطاب السردي**، منشورات اتخاذ الكتاب العربي، دمشق،(د ط)، 2008.

28- فتحية كحلوش، **بلاغة المكان (قراءة في مكانية النص الشعري)**، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2008.

29- فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط 1، 2010.

30- محمد بوعزة، **تحليل النص السردي(تقنيات ومفاهيم)**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

31- محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د ط)، 2005.

32- محمد يوسف نجم، **فن القصة**، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1996.

33- مراد عبد الرحمان مبروك، **آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة**، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

34- مصطفى المويقن، **شكل الروايات الروائية**، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، الاذقية، سوريا، ط 1، 2001.

35- نضال الشمالي، **الرواية والتاريخ**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006.

36- نفلة حسن أحمد العزي، **تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني**، دار غيداء، عمان، الأردن، ط1، 2011.

37-هيام شعبان، **السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله**، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،(د ط)، 2003.

38- وائل سيد عبد الرحيم، **تلقي البنيوية في النقد العربي**، الدار العلم والايمان للنشر والتوزيع، (د ب)، ط 1، 2008.

39- ياسين النصير، **الرواية والمكان**، دار نبوي للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط 2، 2010.

40- يمنى العيد، **في معرفة النص**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط1، 1983.

-ثالثا: المـراجع المترجمة:

41- جيرار جينيت، **خطاب الحكاية(بحث في المنهج)**، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأسدي، عمر حلي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، الأردن، ط 2، 1997.

42- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط 3، 1887.

43- فلاديمير بروب، **مورفولوجيا الخرافة**، تر: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرياض، المغرب، ط1، 1986.

-رابعا: المجـلات:

44- أحمد طالب، **جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية**، الأثر مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر،ع 4، 2000.

45- جميلة قيسمون، **الشخصية في القصة**، مجلة العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ع13، 2000.

46- كريمة بلخامسة، **بنية الشخصية في السرد(تطور المفهوم)**، مجلة الثقافة، الجزائر، ع 18، 2008.

47- نصيرة زوزو، **بناء المكان المفتوح في رواية" طوق الياسمين"**، مجلة المخبر، ع 8، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2012.

-خامسا: الرسائل الجامعية:

48- نورة بنت محمد بن ناصر المري، **البنية السردية في الرواية السعودية(دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)**، رسالة دكتوراة في الأدب الحديث، كلية اللغة العربية،، جامعة أم القرى، السعودية، 2008، (مخطوط).

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	(أ-ب)
مدخل: السرد القصصي- بحث في المفاهيم-	(4-13)
- أولا: ضبط المصطلحات:	04
1- مفهوم البنية	04
2- مفهوم السرد	06
3- البنية السردية	09
-ثانيا: القصة الجزائرية:	10
1- مفهوم القصة	10
2- القصة في الجزائر	11
3- تطور القصة الجزائرية	12
الفصل الأول: بنية الشخصيات الحكائية - دراسة في القصص -	(15-37)
-أولا: مفهوم الشخصية الحكائية:	15
1- المفهوم اللغوي	15
2- المفهوم الإصطلاحي	15
- ثانيا: أنواع الشخصيات الحكائية:	19
1- الشخصيات الرئيسية	19
2- الشخصيات الثانوية	20
- ثالثا: بنية الشخصيات الحكائية:	23
1- البناء الخارجي	23

2- البناء الداخلي	28
3- الوظائف	32
الفصل الثاني: البنية الزمانية والمكانية - دراسة في القصص -	**(39-74)**
- أولا: البنية الزمانية:	39
1- مفهوم الزمن	39
2- الزمن بين القصة والسرد	42
3- المفارقات الزمنية	44
4- الإستغراق الزمني	49
- ثانيا: البنية المكانية:	58
1- مفهوم المكان	58
2- أنواع الأمكنة	61
3- جمالية وصف الأمكنة	71
خاتمة	**76**
قائمة المصادر المراجع	**79**
فهرس المحتويات	**86**
ملخص الرسالة	

ملخص الرسالة

ملخص:

سعيت من خلال دراستي للقصص الثلاث (الطعنات، والطاحونة، والدروب)، من المجموعة القصصية "الطعنات " للطاهر وطار، إلى الكشف عن مكونات البنية السردية بدراسة الشخصية وثنائية الزمان والمكان، وإتبعت في ذلك خطة، كانت كالآتي:

مدخل: وتم فيه ضبط المصطلحات والمفاهيم، كالبنية والسرد والقصة في الجزائر.

الفصل الأول: وتطرقت فيه إلى دراسة الشخصيات الحكائية الرئيسية والثانوية.

الفصل الثاني: وتناولت فيه دراسة البنية الزمانية والمكانية في القصص، ثم ختمت دراستي بخاتمة، رصدت فيها أهم النتائج التي توصلت إليها ومنها :

– تتألف المجموعة القصصية من شخصيات مختلفة، ومتنوعة لكل منها آمالها وآلامها.

– لم يلتزم السارد بالتسلسل الطبيعي للأحداث، بل عمد إلى كسر منطقية الزمن فتقدمت النهاية على البداية.

– ترد الأمكنة المغلقة والمفتوحة في القصص، إلا أن معظمها مشحون بالقهر والخوف والعنف.

résumé

Je cherchais à travers mon étude des trois histoires (fentes, et le moulin, et les routes), de la collection d'histoires courtes "fentes" à Tahir Ouattar à la divulgation de la structure narrative des composantes de l'étude personnage et double le temps et l'espace, et vous suivi le plan, sont les suivants:

L'éntrée: est fixé par les termes et les concepts, structure et récit et histoire en Algérie.

le Premier chapitre: En ce qui concerne l'étude des personnages principale et secondaires .

le Deuxième Chapitre : est traité avec la structure temporelle et spatiale des histoires dans l'étude, puis scellé ma conclusion, qui a repéré les résultats les plus importants, y compris:

La collecte de l'histoire se compose de personnalités différentes, et chacun a une variété d'espoirs et de douleurs.

- Narrateur séquence naturelle d'événements ne se conforme pas, mais délibérément de briser le temps logique avancé fin au début.
- Liste des lieux fermés et ouverts dans les histoires, mais la plupart d'entre eux sont lourd de l'oppression, la peur et la violence.