جامعة سعد دحلب بالبليدة

كلية الآداب و العلوم الإجتماعية

قسم اللغة العربية و آدابها

مذكرة ماجستير

التخصص: دراسات أدبية ونقدية

البناء السردي في الخطاب القصصي
مجموعة "جنازة الشاعر الكبير" لمصطفى فاسي نموذجا

من طرف

عمر جبالي

أمام اللجنة المشكلة من:

- قرطي خليفة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة البليدة	رئيسا.
- عبدلي محمد السعيد	أستاذ التعليم العالي	جامعة البليدة	مشرفا ومقررا.
- ملواني حفيظ	أستاذ محاضر (أ)	جامعة البليدة	عضوا مناقشا.
- العماري امحمد	أستاذ محاضر (ب)	جامعة البليدة	عضوا مناقشا.

البليدة، ماي 2012

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر

أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدني على إنجاز هذا العمل، وطبعه بالصورة التي هو عليها.
إلى كل الأساتذة الذين وقفوا معي جنبا إلى جنب في إعداد هذه المذكرة، وساعدوني بمختلف المراجع.

إلى أستاذي المشرف الذي كان لي سندا وعونا في هذا البحث المتواضع، مع تحية التقدير على تحمله عبء الإشراف على هذه المذكرة.

إلى كل من ساندني سواءا بدعاء، أو بمرجع، أو حتى بكلمة صادقة.

ملخص

يعتبر أدب القصة أكثر أنواع الأدب شيوعا في عصرنا هذا لما تتميز به القصص من استجابة لتطلع الإنسان الدائم إلى معرفة الأخبار والحوادث، ولما فيها من امتاع وطرافة، وترفيه يسهم في الابتعاد عن الكسل الذهني.

وتعتبر القصة القصيرة من الفنون البارزة على الساحة الأدبية ببلادنا، رغم ما واجهته من نكبات وعواقب إبان الحقبة الإستعمارية، حيث عمل العدو على طمس آليات الإبداع على الكتّاب الجزائريين، بل ونفى حقيقة الخلق الأدبي والفني عن الذات الجزائرية.

ويعد مصطفى فاسي من الذين أسهموا في إرساء القواعد الأساسية للقصة القصيرة، ومن الذين أعطوها جانبا كبيرا من الأهمية.

ويبدأ البحث بتناول مجال البعدين الزماني والمكاني في مجموعة "جنازة الشاعر الكبير" لمصطفى فاسي، وما يحملانه من أسرار ومضامين، وما يحتلانه من مكانة مميزة في الأعمال السردية، نظرا لأهميتهما الكبيرة في هذا المجال.

ثم يلي هذه المرحلة، الحديث عن الشخصية وكيف تم بناؤها في مجموعة "جنازة الشاعر الكبير"، حيث تطرقنا إلى دلالاتها المتنوعة، على الرغم من أنّنا لم نطنب في تناول كل ما يتعلق بهذا الجانب، إذ تطرقنا إلى ما يجب الوقوف عنده، باعتبار أن عنصر الشخصية له شأن كبير بين غيره من المكونات السردية الأخرى، فكل الأحداث صغيرة كانت أم كبيرة تقوم على هذا المركب السردي.

وتناول الزمان والمكان، وكذا الشخصية في المجموعة القصصية المذكورة، يستوجب الوقوف عند عنصر الوصف باعتباره من مكونات الحكي، حيث تم وضع حدود فاصلة بينه وبين السرد، كما تم التطرق إلى أهم أشكاله ووظائفه، وتبيين دوره الفعال في بناء الأعمال السردية.

ونشير في الأخير إلى الصعوبات الكثيرة التي واجهتنا في إنجاز هذا العمل بالشكل الذي هو عليه، والعقبات التي تلقيناها، ولو أن هذا الأمر يعد طبيعيا.

الفهـرس

شكر

ملخص

الفهرس

قائمة الأشكال

مقدمة.....07

تمهيد.....09

المكان والزمان – مفاهيم وتطبيقات -.....16

المكان وأبعاده في القصة.....16

1-1- المكان القصصي.....16

1-1-1- العلاقة بين المكان والنص.....19

1-1-2- أبعاد المكان.....19

1-2- المكان في قصص "جنازة الشاعر الكبير" – دراسة تطبيقية.....20

1-2-1- أبعاد المكان في قصص "جنازة الشاعر الكبير".....21

1-2-1-1- البعد الواقعي للمكان.....21

1-2-1-2- البعد الاجتماعي للمكان.....22

1-2-1-3- البعد النفسي للمكان.....24

1-2-1-4- البعد الهندسي للمكان.....24

1-2-1-5- المكان ودور البطولة.....24

1-3- علاقة المكان بالشخصية في قصص "جنازة الشاعر الكبير".....24

1-4- أساسية المكان في قصص "جنازة الشاعر الكبير".....25

1-5- ثانوية المكان في قصص "جنازة الشاعر الكبير".....26

1-6- التنبؤ بالحدث من خلال المكان.....27

الزمن – مفهومه وإشكالاته السردية - 27

1-1- مفهوم الزمن وأنواعه.....28

1-1-1- الزمن وعلاقته باللغة.....31

1-1-2- الأزمنة الداخلية والأزمنة الخارجية في الأعمال السردية.....32

1-2- الزمن في قصص "جنازة الشاعر الكبير".....33

1-2-1- الزمن بين القصة والخطاب.....33

1-2-2- المفارقة السردية في قصص "جنازة الشاعر الكبير".....34
أ- اللواحق: ANALEPSES.....34
- اللواحق في قصص "جنازة الشاعر الكبير" – مداها واتساعها - 35
ب- السوابق في قصص "جنازة الشاعر الكبير": PROLEPSES.....37
1-3- وظيفتا تسريع السرد وإبطائه في قصص "جنازة الشاعر الكبير".....38
1-3-1- تقنية تسريع السرد في قصص "جنازة الشاعر الكبير".....39
أ- الحذف.....39
ب- الخلاصة.....40
1-3-2- تقنية تعطيل السرد في قصص "جنازة الشاعر الكبير".....41
أ- الوقفة الوصفية.....41
ب- المشهد.....44
ج- المونولوج.....47
بناء الشخصية ودلالتها في قصص "جنازة الشاعر الكبير".....49
2-1- مفهوم الشخصية.....49
2-1-1- الشخصية من الناحية الفلسفية.....50
2-1-2- تداخل المصطلحات.....50
2-2- مكانة الشخصية قديما وحديثا.....51
2-2-1- الشخصية قديما.....51
2-2-2- الشخصية حديثا.....53
2-3- تصنيف الشخصيات.....56
أ- فئة الشخصيات المرجعية.....56
2-1- الشخصيات ذات مرجعية تاريخية.....56
2-2- الشخصيات ذات مرجعية اجتماعية.....56
2-3- الشخصيات الأسطورية.....56
2-4- الشخصيات المجازية.....56
ب- فئة الشخصيات الواصلة.....56
ج- فئة الشخصيات المتكررة (التكرارية).....57
2-4- تقديم الشخصية.....57
2-5- مؤشر الاسم.....57
2-6- بناء الشخصية في قصص "جنازة الشاعر الكبير" – مرجعياتها ودلالتها -.....58
2-6-1- مرجعية الشخصيات في قصص" جنازة الشاعر الكبير".....59
2-6-1-1- التقديم المباشر للشخصية عن طريق شخصية أخرى.....60

2-6-1-2- التقديم المباشر للشخصية عن طريق الراوي.....61
2-6-1-3- التقديم المباشر للشخصية عن طريق الراوي وشخصية أخرى.....61
2-6-2- شخصيات ذات مرجعية سياسية.....62
2-6-3- شخصيات ذات مرجعية ثقافية.....63
الوصف في قصص "جنازة الشاعر الكبير"–أشكاله ووظائفه-.....66
3-1- مفهوم الوصف.....66
3-2- أهمية الوصف وخصوصياته.....67
3-3- مسألة التداخل بين الوصف والسرد.....67
3-4- أشكال الوصف من خلال قصص "جنازة الشاعر الكبير".....69
3-4-1- أنماط الوصف.....69
أ- الوصف الصريح.....69
1- وصف المكان.....69
ب- الوصف الضمني.....71
1- وصف الشخصيات.....71
1-1- الوصف بالقوة.....71
1-2- الوصف المستفاد من خلال الأفعال.....72
1-3- الوصف المستفاد من خلال الأقوال.....73
2- وصف الأشياء.....74
3-5- وظائف الوصف.....75
3-5-1- الوظيفة الأولى.....77
3-5-2- الوظيفة الثانية.....77
أ- الوظيفة التفسيرية.....78
ب- وظيفة إنتاج المعنى.....78
ج- الوظيفة التطويرية.....79
د- الوظيفية الاستبطانية.....80
هـ - وظيفة الإيهام بالواقعية.....81
و- الوظيفة التمثيلية.....82
3-6- إعداد الوصف.....83
خاتمــة.....85
قائمــة المــراجع.

قائمة الأشكال

الرقم		الصفحة
01	فضاء الرواية	28
02	زمن القصة	34
03	زمن الخطاب	34
04	المفارقات السردية	34
05	المدى والاتساع	36
06	تقنية الحذف	39
07	الخلاصة	41
08	الوقفة الوصفية	42
09	المشهد	44
10	نموذج غريماس العاملي	55

مـقدمـــة

إن اختيار موضوع ما قصد دراسته، لا يكون وليد الصدفة، بل ينطلق من قاعدة أساسية ليصل إلى أهداف مرجوة، فحبنا للنصوص السردية ولمناهج وإجراءات تحليل الخطاب السردي، هو الذي دفعنا إلى القيام بتحليل مجموعة من النصوص السردية لمّا أتيحت لنا الفرصة لإعداد هذا البحث.

وأما عن اختيارنا لأعمال القاص "مصطفى فاسي" بالذات، فيعود إلى تعلقنا بالقصة القصيرة أولا، ثم إن هذا الكاتب من المهتمين بكتابة القصة في الجزائر بعد الإستقلال، حيث كان ممن أسهموا في إرساء قواعدها الأساسية. والسر في اختيار مجموعة "جنازة الشاعر الكبير" نموذجا، فلأنها من أعماله الجديدة، وإبداعاته الجديرة بالدراسة والتحليل حسب رأينا، هذا من جهة، وكذا ما تضمنته من مواضيع تعكس الواقع المعيش للإنسان من جهة ثانية.

وبعد التفكير مطولا، وإمعان النظر في اختيار ما يناسب هذا العمل من طرق، وما يلائمه من خطط، استقر رأينا في النهاية، ورحنا نقسمه إلى مقدمة، تمهيد، وثلاثة فصول، تناولنا من خلالها أهم المكونات السردية، والمتمثلة في البعدين الزماني والمكاني، ثم الشخصية وكذا الوصف، وفي الأخير الخاتمة التي أوجزنا فيها ما تم التوصل إليه من نتائج.

والظاهر، فإن هناك حدود فاصلة بين مصطلحات توقَفنا عندها في التمهيد قصد توضيحها، وإزالة الإبهام الحاصل فيها، وذلك بالتطرق إلى معانيها والتعريفات الواردة حولها، باعتبار أن هذه المصطلحات تعد بمثابة اللبنات الأساسية التي نعتمد عليها قصد مواصلة السير في بحثنا هذا.

وفي الفصل الأول، تناولنا مجال البعدين الزماني والمكاني بما يحملانه من أسرار ومضامين، مقرين بالصعوبات التي واجهتنا، والعقبات التي استعصى علينا تجاوزها بيسر، لما في هذا الجانب من آراء مختلفة حول قضاياه، من تعدد المصطلحات، وتداخل الخصائص، وكذا كل ما كان واجبا علينا توضيحه في أمر الزمان والمكان، لما لهما من مكانة مميزة في الأعمال السردية، وأهمية كبيرة بين غيرها من المكونات السردية الأخرى.

ثم تطرقنا في الفصل الثاني إلى الشخصية، وكيف تم بناءها، موضحين في ذلك دلالاتها الواردة في قصص "جنازة الشاعر الكبير"، ونذكر بأننا لم نطنب في تناول كل ما يتعلق بهذا الجانب، بل تناولنا ما كان واجبا علينا التطرق إليه، وما تجاوزنا الوقوف عنده كثير، لما لهذا العنصر من شأن كبير إلى جانب غيره من مكونات القصة. فالإحاطة والإلمام بكل ما في هذا المكون السردي من أسرار ومعان ودلالات

يتطلب وقفة خاصة، وعملا مستقلا به، باعتبار أن الشخصية تقع في صميم الأعمال الأدبية عموما، والقصة القصيرة خصوصا، وكل الأحداث صغيرة كانت أم كبيرة، تقوم عليها.

وفي الفصل الثالث والأخير، تحدثنا عن الوصف، باعتباره من مكونات الحكي، ووقفنا على مسألة التداخل الحاصل بينه وبين السردي، رغبة منا في رسم حدود كل واحد منهما، ووضعه في مكانه الخاص به، ثم تطرقنا إلى أهم أشكاله ووظائفه، حيث تناولنا هذه النقطة بشيء من التفصيل والإطالة، مبينين ما للوصف من دور فعال في بناء الأعمال السردية.

ولإنجاز هذا البحث، فقد اعتمدنا على جملة من المراجع باللغة العربية، ومراجع أخرى مترجمة، واكتفينا بما يخدم البحث خدمة مباشرة، باعتبار أن هناك مراجع كثيرة جدا تحتوي على نفس المعلومات النظرية تقريبا.

ولابد من الإشارة إلى الصعوبات الكثيرة التي واجهتنا في إنجاز هذا العمل بالشكل الذي هو عليه، والعقبات التي تجاوزناها، ولو أن هذا يعد أمرا طبيعيا.

ولا يفوتني أن أتقدم في هذا المقام بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذي المشرف "الدكتور محمد السعيد عبدلي" الذي كان حريصا كل الحرص على مواصلة هذا العمل إلى نهايته، مساعدا إياي بمراجع كثيرة، ومقدما لي جملة من النصائح القيمة والتوجيهات والإرشادات، كما أعترف له بصبره وتحمله عبء الإشراف على هذه المذكرة، فألف تحية له، كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدني على إتمام هذا البحث سواء من قريب أو من بعيد.

كما لا ينبغي لي أن أنسى فضل الله العظيم علي ومنه وكرمه، فالحمد لله الذي وفقني لإنجاز هذا العمل.

تمهيـــد

إن الحديث عن القصة القصيرة عند الكاتب الجزائري مصطفى فاسي يتطلب منا وقفة قصيرة لنبين واقع هذا النوع الأدبي في الساحة الأدبية الجزائرية، مثله مثل بقية الأنواع الأدبية الأخرى من رواية و حكاية و مسرحية...الخ، و كذا شرعيته ضمن رقعة الأدبي العربي القصصي الحديث، ونصيبه من الآداب العالمية و هذا أثناء تواجد الإستعمار الفرنسي ببلادنا، فالقصة القصيرة واجهت عدة نكبات وعوائق في تلك الفترة شأنها شأن قريناتها من الفنون الأدبية الأخرى، فالمستعمر عمل على طمس آليات الإبداع على الكتاب الجزائريين، بل و نفى حقيقة الخلق الأدبي و الفني عن الذات الجزائرية إلا إذا كانت باللغة الفرنسية، حتى إن بعض الدارسين للأدب الجزائري اِعتبروا الكتّاب الفرنسيين المولودين بالجزائر كتّابا جزائريين لإيهام الرأي العام بأن فرنسا لم تدخل أرض الجزائر بهدف نهب و اِستغلال خيراتها و ثرواتها، بل من أجل زرع و تطوير الحضارة، و هذا لا يتأتى إلاّ باللغة الفرنسية، و دليلهم على هذا هو أن « هذه الثقافة خلّفت كتّابا بارزين في الجزائر طالما أنّ هؤلاء يعبرون باللغة الفرنسية" »[1] ص189، و أرادت فرنسا من خلال هذا أن تقنع الشعب الجزائري بأن لغتهم قاصرة لا يمكن أن ترقى إلى الأعلى، إلا أن النخبة الجزائرية كانت لها محاولات جادة، و كان لتنكر الذات الإبداعية الجزائرية من طرف الإستعمار الفرنسي لدى هؤلاء إرادة كبيرة تجلت في التعبير الأدبي الفني لشتى الأجناس الأدبية، بل واعتبروا هذه الأخيرة رائدا من رواد الإصلاح والتوجيه، وإرشاد المجتمع نحو سبل التطور والتغيير، سعيا منهم إلى إظهار الأدب الجزائري على الساحة الأدبية، و العمل على تطويره بكل أنواعه ومنها القصة القصيرة.

فميلاد التعبير القصصي كان في بداية العشرينيات من القرن الماضي في علاقته بالحالات الإجتماعية و السياسية و الإقتصادية للشعب الجزائري،« فمحمد السعيد الزاهري كان من المبدعين الأوائل في هذا الفن و هذا بقصته " فرانسوا والرشيد" ،المنشورة في جريدة الجزائر حسب عبد الملك مرتاض »[1] ص34 ، كما برز في هذه المرحلة محمد بن العابد الجيلالي« والذي اِعتبرته عايدة أديب بامية رائدا في مجال القصة القصيرة »[3] ص306 من خلال ما نشره من قصص أمثال "الصائد في الفخ" و"السعادة البتراء" إلى جانب أعمال أخرى عرفت طريقها إلى النشر في جريدة الشهاب اِبتداءا من سنة 1935، كما شهدت هذه الفترة ظهور أقلام أخرى أرخت لميلاد جنس القصة من بينها أحمد بن عاشور بقصته

"حجاج في المقهى" المنشورة في جريدة الشهاب في نفس السنة، إلى جانب أحمد رضا حوحو الذي يعدّه الكثير من الدّارسين أبا للقصة القصيرة المكتوبة باللغة الوطنية.

و هناك عامل آخر وجب الإشارة إليه، وهو أن المناخ السياسي و الإقتصادي والإجتماعي أدى إلى ظاهرة الإحتكاك بثقافة المشرق و على الخصوص بالإبداع القصصي الفني الذي إزدهر على أيدي أعلام القصة القصيرة أمثال محمود تيمور، عيسى عبيد، محمد الطاهر لاشين، المويلحي و المنفلوطي و غيرهم، وكان لهذا الإحتكاك آثاره الملموسة في إنتاجات المبدعين الجزائريين على إختلاف قدراتهم التعبيرية الفنية، فمنهم من كتب على منوالهم أمثال أحمد رضا حوحو« الذي وجد في توفيق الحكيم من خلال حمار الحكيم مادة للتعبير عن قضايا أدبية و إجتماعية و سياسية و دينية تشغل فكره »[2] ص 34، حيث كان هذا الأخير صورة حية لعامل الإحتكاك و التأثر كخطوة نحو إرساء معالم الأدب القصصي كوسيلة تعبير عن هموم ذاتية و موضوعية شغلت نخبة من أعلام الأدب و الفكر و الثقافة بغض النظر عن إتجاهاتهم، و نزعاتهم و طرق الطرح لديهم.

كما كان لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين في الوعظ و الإرشاد و أسلوبها المباشر مع كل الجزائريين أثرها البالغ في دفع الأدباء الجزائريين إلى البروز و العمل الجاد والإنتاج بإعتبار أن هدفها هو الإصلاح و التوعية و السعي إلى محو الجهل و الأمية.

و يجدر التنبيه إلى أن أدب النخبة الجزائرية قبل الثورة كان ينظر إليه من زاوية الإصلاح و الإعداد، و بعدها إرتبط بالثورة إرتباطا قويا لما لها من رؤية و طموح مستقبلي، فظهرت القصة الجزائرية كشكل من أشكال التعبير الذي أكمل العمل المسلح وعمل على فضح أساليب الإستعمار الرامية إلى مسح مقومات الشعب، و تغيير الذات الوطنية بكل إنتماءاتها.

ويمكن القول أن« القصة الجزائرية نشأت متأخرة عن القصة العربية نتيجة و ضع خاص و ظروف عرفها هذا الوطن دون غيره من الأقطار العربية، و قد أحاطت هذه الظروف بالثقافة العربية في الجزائر فأخرت نشأة القصة »[4] ص10.

وحتى نلج موضوعنا هذا من بابه الواسع، إرتأينا أن نعطي تعريفات للمصطلحات الآتية: القصة، الأقصوصة، السرد و الخطاب، و التي تحمل مفاهيم مختلفة و معان متباينة.

القصة- معناها و خصائصها -:

إن الحديث عن القصة يتوجب علينا أولا توضيح أقسامها الفنية، فما كان منها قصيرا ويعالج جانبا واحدا من الحياة فهو أقصوصة (conte) تورد لنا حادثة واحدة، أو أحداثا صغيرة تؤلف موضوعا واحدا لا تعمق في التحليل فيه، ولا دراسة لنواح مختلفة من أوضاع المجتمع، فإذا إتّسع المجال و طال الحديث وتعددت الحوادث و تداخلت الأوضاع وكثر الأبطال، وتنوعت المراحل و طال نَفَسُ القول، وتوسع في التحليل و التصوير فتلك هي الرواية (roman).

أما الحديث عن أمر جرى، أو خيال جمح على ما يأتي به اللسان، و ينساب به القلم فتلك هي الحكاية (récit) التي لا تتقيد بفن ولا أصول، ولابد في الأنواع الثلاثة الفنية من أن تتوافر فيها عناصر تتمثل في الموضوع الذي تدور حوله القصة و الأشخاص الذين يمثلون و ينطقون بالأفكار و الآراء والمذاهب.

ورد في لسان العرب لابن منظور:« قصّ عليه خبره يقصّه قصّا و قصصا: أورده، والقصص بفتح القاف: الخبر المقصوص، و القصص بكسر القاف: جمع قصة، وهي عنده الخبر أيضا» [5] ص342.

و يرى جميل شاكر و سمير المرزوقي أن مصطلح« القصة يطلق عادة في اللغة العربية على النمط الأدبي الروائي le roman، لكنه يستعمل كذلك للتعبير عن تسلسل الأحداث في مختلف الأنماط الأدبية أو حتى الفنية »[6] ص16.

فالقصة بصفة عامة تعبير أدبي طابعه إنساني، أهدافه بعيدة المدى يعتمد صاحبه أساسا على الوصف و السرد و الحوار.

كما يرى إبراهيم صحراوي أن« القصة هي الحكاية المكتوبة، و نترجمها باللغة الفرنسية:récit » [7] ص29.

ويرى سيد قطب بأن القصة « ليست مجرد حوادث وشخصيات، وإنما هي قبل ذلك الأسلوب الفني، أو طريقة العرض التي تُرتب الحوادث في مواضعها»[8] ص83.

وحسب رأي صاحب المعجم الأدبي فإن القصة هي «أحدوثة شائقة مروية أو مكتوبة، يُقصد بها الإمتاع أو الإفادة، وقد عُرفت بأسماء عديدة في التاريخ العربي منها: الحكاية والخبر و الخرافة، وليس لها تحديد واضح، ولا مدلول خاص في المعاجم القديمة سِوى أنها الخبر المنقول شفويا أو خطيا، وسوى أن القُصّاص هم الذين يقصون على الناس ما يروق قلوبهم ».[9] ص481.

ويعرف عبد الله الركيبي القصة بأنها « التصوير الحي لجانب من الحياة في إيجاز وتركيز، فهي تعبر عن موقف أو لحظة معينة من الزمن في حياة الإنسان، ويكون الهدف التعبير عن تجربة إنسانية تقنعنا بإمكان وقوعها ».[4] ص252.

من خلال التعاريف السابقة يتّضح لنا المجال الذي تشتغل فيه القصة، و أبعادها مع أهدافها، كما أن للقصة صفات تتميز بها كأن تكون ذات مغزى وموضوع.وأخلد الموضوعات ما اتّصل بالنفس الإنسانية وما فيها من ميول وغرائز وأفكار، وأن تكون صادقة كل الصدق في الكشف عن الحقائق التي تدور حولها، وعن الأهداف التي ترمي إليها، وكذا الإفصاح عن شعور الكاتب وعاطفته وأفكاره، وأن تكون واقعية أو قريبة من الواقع لتُكسب قلب القارئ الذي يهتم بالواقع الصحيح أكثر مما يهتم بالخيال الجامح، وكذا أن تكون مشوقة ضامنة لنشاط القارئ، ذات حيوية و حركة تزيد في التشويق بما يورد الكاتب من وصف للبيئة و النفس، و الإطار الذي جرت فيه الحادثة، وأن تكون متمركزة في موضوع واحد تدور حوله كل التفاصيل و الأوصاف، وكذا ميولها إلى البساطة واستواء القصد من أن تميل إلى التهويل و التضخيم، متجنبة أيضا الموعظة الصريحة أو النهي الواضح أو الأمر الموجب، لأن سرد الحوادث و الصور التي تنتهي إلى استنتاج الحكمة أو التوجه من قِبل القارئ أوقع في نفسه من أن يسمع أحدا يأمره و ينهاه، كما وجب للقصة أن تتجنب خروج أشخاصها عن مقوماتهم الشخصية الواضحة، فلا ينطقهم القاص بغير المنطق الذي يصدر عن أمثالهم في أوضاعهم الخاصة في الحياة، ولابد لها أيضا من قالب لفظي مختار، بحيث تنأى لغتها عن الهلهلة والإسفاف، مع البعد عن التكلف في المحسنات اللفظية أو المعنوية، إلا ما ورد عفوا، كما أنها لا تخلو من عقدة يمهد لها الكاتب، فإذا ظهرت حاول أن يستثير شوق القارئ إلى حلّها، ولا تخلو أيضا من عنصري الحوار و الخيال الذي يلطف كثيرا من جفاء الواقع ملتزمة تسلسلا زمنيا في إيراد الأخبار.

السـرد- مفهـومـه وخصـائصـه - :

السرد لغة هو « نسج الدروع المحكمة، وسرد يسرد، سردا الشيء: ثقبه، الجلد: خرزه – الدرع: نسجها – الصوم:تابعه – الحديث: أجاد سياقه – الكتاب: قرأه بسرعة ». [10] ص463

يتفق أغلب الباحثين في مجال القصة أن السرد هو الكيفية التي تُروى بها، حيث أن جوزيف ميشال عرفه بأنه « كناية عن مجموع الكلام الذي يؤلف نصا يتيح للكاتب أن يتصل بالقارئ ». [11] ص16

إذن، فالسرد هو ذلك الحبل الذي يربط بين الكاتب و المتلقي باعتباره وسيلة تواصل بينهما، ومن هنا يظهر جليا أن لكل كاتب طريقته الخاصة، وأدواته الشخصية لنقل أفكاره إلى متلقيه، مما يجعل القصة الواحدة على سبيل المثال تحكى بطرق متعددة، وهذا ما رآه حميد الحمداني حيث يقول أن « القصة الواحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي ».[12] ص45

ويعرف سمير المرزوقي وجميل شاكر السرد بأنه« العملية التي يقوم بها السارد حين يروي حكاية» [6] ص17، فتراه في القصة يتفنن و يبدع في تصوير حدث من الأحداث، أو مكان من الأمكنة، أو أحد ملامح شخصيات قصته، وهدفه من هذا هو نقل ما يريده للمتلقي بأبعد تفكير يتصوره ليصل إلى أعماق الذات الإنسانية.

فالحكي عامة يحتوي على دعامتين أساسيتين أولهما وجود قصة ما، و ثانيهما تعيين الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة، وهذه الطريقة هي التي تسمى بالسرد، فهي الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة تحتوي على راو، قصة، ومروي له، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي و المروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها.

أما سعيد يقطين فيرى بأن السرد هو « فعل لا حدود له، يتسع ليشمل الخطابات سواءا كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد و حيثما كان » . يصرح رولان بارث قائلا: « يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية،

و بواسطة الصورة ثابتة أو متحركة، وبواسطة الإمتزاج المنظّم لكل هذه المواد. إنه حاضر في الأسطورة و الخرافة و الأمثولة، و الحكاية و القصة والملحمة، والتاريخ والمأساة والدراما و الملهاة...». [13] ص19

فسعيد يقطين في هذا التعريف يربط السرد بكل الأنظمة لسانية كانت أم غير لسانية.

إذن، ومن خلال التعاريف السابقة ندرك بأنه لو أعطينا لمجموعة من الكتاب مادة قابلة للحكي، وحددنا لهم شخصياتها، وزمانها ومكانها لوجدنا أن كل واحد منهم إلا وله طريقته في الحكي وهذا حسب قناعاته وتوجهاته، وهذا ما وضحه سعيد يقطين حين قال:

« لو أعطينا لمجموعة من الكُتّاب مادة قابلة لأن تُحكى، وحّددنا لهم سلفا شخصياتها،وأحداثها المركزية، وزمانها و فضاؤها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم، وإن كانت القصة التي يعالجونها واحدة» .[14] ص07

الخطـاب - مفهومـه وخصـائصـه -:

ظهر مصطلح "خطاب" في حقل الدراسات اللغوية، ونما و تطور في ظل التفاعلات التي عرفتها هذه الدراسات ولاسيما بعد ظهور كتاب فرديناند دي سوسور "محاضرات

في اللسانيات العامة" الذي تضمن المبادئ العامة الأساسية التي جاء بها هذا الأخير وأهمها: تفريقه بين الدال و المدلول، و اللغة كظاهرة اجتماعية، و الكلام كظاهرة فردية، وبلورته لمفهوم " نسق " أو " نظام " الذي تطور فيما بعد إلى بنية.

ونظرا لتعدد مدارس و اتجاهات الدراسات اللسانية الحديثة، فقد تعددت مفاهيم ومدلولات هذا المصطلح نورد بعضها فيما يلي:

يرى سعيد يقطين أن الخطاب هو« مرادف لمفهوم كلام»[14] ص09، والكلام هو أصل السرد، كما يرى بنفنيست أن الخطاب هو« كل قول يفترض متكلما ومستمعا، تكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما ». [14] ص10

فالأدب أصلا غايته التواصل بين بني البشر.

كما أن« الخطاب في المفهوم السردي هو القول الشفهي أو الخطي الذي يخبر عن حدث، أو سلسلة أحداث، وهذا التعريف يقرب الخطاب من النص، ويقربه من السرد، وهو وضع الحكاية في نص لنقلها إلى القارئ ولكنه يبعده عن الحكاية، وهي مضمون النص ». [15] ص89، و يتجه الخطاب من زاوية أخرى إلى« تقصي مفاصل النص و طرائق كتابته»[16] ص 65 أي كيف شكل المؤلف هذا النص.

ويرى إبراهيم صحراوي« أن مفهوم الخطاب في المدرسة الفرنسية يتحدد بمفهوم المقول (النص) فالمقول هو تتابع جمل مرسلة بين فراغين معنويين، أو بين توقفين للعملية الإبلاغية، أما الخطاب فهو المقول منظورا إليه من زاوية الميكانيزمات الخطابية المتحكمة فيه، أو المكيفة له، وهكذا

فإن نظرة إلى النص من حيث كونه بناءا لغويا تجعل منه مقولا، أما البحث في ظروف وشروط إنتاجه فتجعل منه خطابا»[07] ص10

كما يمكن إضافة مفهوم آخر للخطاب عند مقابلته بمفهوم "لغة " « كمجموعة متناهية من العناصر مستقرة نسبية»[07] ص11 فيكون الخطاب عندئذ مجالا لإبداع تتشكل فيه، وبطريقة ملحوظة سياقات تعطي قيما جديدة للغة، وهكذا فإن تعدد معان لفظة ما صنيع خطابي يتحول بالتدريج إلى ظاهرة لغوية.

وهكذا نرى أن مدلولات المصطلح تتعدد، لكنها لا تتعارض في تعاريفها له بأنه ممارسة لملكة اللغة،غير أنها تختلف في زاوية النظر إلى هذه الممارسة، بمعنى أن الاختلاف لا يمس مضمون اللفظة، بل يمس شكل المضمون الذي تؤديه هذه اللفظة.

الفصل1

المكان والزمان مفاهيم وتطبيقات

المبحث الأول: المكان وأبعاده في القصة

1-1 - المكان القصصي:

يعتبر المكان عنصرا أساسيا في القصة، وإن اِختلفت طريقة تشكيله و عرضه من قاص إلى آخر، فكل قصة تنتسب إلى مكان أو بالأحرى أمكنة تجوب في كل اِتجاهاتها بغية الإحاطة و الالمام بها، فعلى القاص أن يوليه اِهتماما بالغا مثله مثل تشكيله لعنصري الزمن و الشخصية في القصة.

و تظل اللغة أساس المكان القصصي و باقي عناصر القصة، لأن فيه من الخيال ما يدفع القاص إلى اِنشغال مخيلته به، ونقله إلى القارئ من خلال اللغة القادرة على الاِيحاء و الخلق، حيث ومهما طابق المكان القصصي نظيره في الواقع إلاّ أنه يبقى من صنع اللغة، لأنه يحيل إلى نفسه هو دون غيره وإن ماثله أو طابقه. فالقاص عندما يقدم أمكنته و يعمد إلى إعطائها أسماء و مواقع مستمدة من الواقع، لا يريد من خلال ذلك تقديم المكان الموجود في الواقع بعينه كما تعكس المرآة الأشياء، بل يريد خلق المكان (القصصي) الخاص بعالمه هو، وأيّ تطابق بينهما يبقى مجرد وسيلة لإيهام القارئ بواقعية أمكنته حتى يضفي على أحداث قصصه طابع الواقعية، فتصبح بذلك جزءا من العالم الخارجي. ولقد اِنتبه "ميشال بوتور" (M.boutour) إلى نقطة هامة أوضح من خلالها أنه «لا يمكن وجود واقعية حقيقية إذا لم نعتبر الخيال جزءا من الواقع، وأننا نرى حيزا كبيرا من الواقع من خلاله»[17] ص270.

كما يقول "ميشال كروزيه" (M.crouzet): «تتطلب الواقعية الاِيهام بالواقع اِنطلاقا من المنطق العادي للأحداث، فالواقعية غير ممكنة أو على الأصح ليست كما نظنها»[18] ص122.

فالمكان له أهمية خاصة في تشكيل العالم القصصي و رسم أبعاده، ذلك أنه مرآة تنعكس على سطحها صورة الشخصيات و تتكشف من خلالها أبعادها النفسية والاجتماعية، حيث يسهم في «وسمها بمظاهرها الجسدية، ولباسها و سلوكها و علاقتها بسواها، فما أكثر الأحيان التي يتمكن فيها الاطار البيئي-المكاني- من تحديد هوية المنتسبين إليه»[19] ص133.

إن المكان يأخذ على عاتقه السياحة بالقارئ إلى عالم متخيل، وهذه الرحلة من الوهلة الأولى تكون قادرة على الدخول بالقارئ إلى فضاء السرد، ولاسيما أن قراءة قصة ما تعد بمثابة رحلة في عالم يختلف

عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فبمجرد أن يتصفح هذا الأخير قصة ما، فإنه ينتقل إلى عالم خيال من صنع كلمات القاص، وهذا العالم يتواجد في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ، وربما «كان تداخل الإحاطة بين الكائن العاقل و المكان و الإشكالية الناشئة عن هذا التداخل أبرز ما يفضي إلى حياة المكان في الفن»[20] ص12.

و يأتي اِهتمام الكثير من القصّاصين بالمكان اِنطلاقا من الإستجابة النفسية له،والتواجد في محيطه، إذ أكثر أبعاد المكان حميمية و اِنتشارا هو البعد النفسي، «فالمكان الذي لا يثير مقدارا ما من المشاعر تعاطفا أو تناثرا قلّما يستحوذ على اِهتمام الفنان، وإضفاء البعد النفسي أو الشعوري على المكان يبدأ من لحظة اِختياره لاِستخدامه في العمل الفني الروائي»[20] ص55، فبقدر هذا الشعور يتجلى حضور الفنان و إحساسه به، ويترتب على ذلك بالضرورة تأثيره في القارئ.

و المكان الفني بِاعتباره نسيجا فنيا يتخذ حيزه و أبعاده من وصف القاص له، ويمكن التفريق بينه و بين المكان الواقعي من خلال أن المكان المتخيل «بناء لغوي، وفضاء تصنعه اللغة، وتقيمه الكلمات اِنصياعا لأغراض التخييل وحاجاته»[21] ص151.

ولعل في اِرتباط القاص بالمكان الذي يشكله أهم ما يكسبه حميمية خاصة تجعله يرسم جغرافيته على نحو يكون من خلاله المكان الروائي قوة فاعلة قادرة على تحريك السرد، و المساهمة في بناء الحدث القصصي. وتأتي أهمية المكان من ناحية أخرى في تلك العلاقة التي تربط الإنسان به منذ الولادة، فتتحول العلاقة من مجرد اِعتباره حيزا يحتوي الإنسان و يحيط وجوده و يحفظ جماعته، إلى كونه حالة من حالات الصراع بينهما (الإنسان و المكان)، وهذا ما يجعل القاص يحاول تحويل المكان من حالته السكونية إلى حالة الحركة و التغيير مؤثرا فيه إما سلبا أو إيجابا. و الأمر كذلك ينطبق على المكان الذي يتحول إلى قوة دافعة تترك الإنسان دائما يسعى إلى التغيير قصد إثبات وجوده وتحقيق ذاته، جاعلة إياه يساهم في تغيير المكان من صورة إلى أخرى، ولذلك يعود إليه ولا يرضى به بديلا.

إن المكان بِاعتباره خطا أفقيا يتحرك عليه الزمن فيغير بظلاله من صورته، يستطيع أن يؤدي دور البطولة في العمل القصصي، خاصة عندما يكون للمكان تلك الجمالية الخاصة التي تمنحه القوة المؤثرة في النص السردي و في القارئ على حد سواء.

و تختلف صور المكان في العمل القصصي، فإما أن يكون متخيلا كله، أو اِمتدادا للواقع، أو يأتي واقعيا صرفا، لكن الغالب أنّ الكثير من القصّاصين يتجهون إلى الإيحاء بواقعية المكان رغبة منهم في إقناع القارئ بواقعية الأحداث.

من خلال كل ما قلناه، هناك نقطة وجبت الإشارة إليها وهي التفريق بين "مكان" و"فضاء"، حيث أن كل مصطلح له دلالته الخاصة به، وهذا ما نبّه إليه حميد الحمداني قصد التمييز بين المصطلحين بشكل

دقيق، وإزالة الإبهام الحاصل بينهما، حيث يقول: «إن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه إسم فضاء الرواية أو (القصة)، لأنّ الفضاء أشمل و أوسع من معنى "المكان"، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات و في القصص غالبا ما تكون متعددة و متفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث»[12] ص63.

و الفضاء عند الحمداني يتخذ شكلان وهما:

- «**الفضاء الجغرافي**: وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه.
- **الفضاء النصي**: وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الحكائية، بإعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق...» [12] ص62.

فالفضاء عند الحمداني شموليّ، يشير إلى المسرح القصصي بكامله، أما المكان فيمكن أن يكون فقط متعلق بمجال جزئي من مجالات الفضاء القصصي.

إنّ محاولة إيجاد تعريف واحد متفق عليه في الكتابة الأدبية و النقدية ولا سيما العربية، أو إيجاد دراسة كاملة أو نظرية محددة الضوابط تقدم مفاهيم واضحة و ثابتة عن مفهوم الفضاء و المكان الخاصّين بعالم القصة أمر صعب المنال، بل كل ما يمكن إيجاده هو مجموعة من الآراء و المجهودات المتفرقة التي قد تجتمع في منظور واحد و تختلف في كثير من المفاهيم، وهذا ما جعل "ميتران" (H.Mitterand) يؤكد أنه « لا توجد نظرية مبنية حول الفضاء الروائي، و إنما يوجد فقط طريق للبحث مرسوم بشكل حسن، كما توجد إلى جانبه مسارات أخرى على شكل نقط متقطعة»[22] ص193.

يرى حسن بحراوي أن المكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، و ليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه، و الفضاء في القصة ينشأ من خلال وجهات نظر متعددة لأنه يعاش على عدة مستويات: الراوي بوصفه كائنا مشخصا، و اللغة المستعملة مع مراعاة صفاتها التي يتحدد المكان من خلالها، و كذا الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان، و في الأخير القارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة، وتأسيسا على ذلك يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات و الرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث[23] ص32.

إن الفضاء القصصي بهذا المعنى يوحد العناصر القصصية جميعها بما فيها المكان لتكوّن بنية متماسكة ومتجانسة، فيصبح المكان جزءا من الفضاء، وقد كان "جورج بولي" (G.poulet) من

السباقين إلى إظهار طبيعة العلاقة التي تربط المكان بالفضاء حيث قال: « إن الأمكنة عبارة عن جزر متنقلة داخل الفضاء، وهي أكوان صغيرة على حدى»[24] ص51.

فالمكان يتداخل مع أمكنة أخرى سواء بإدراكها حسيا أم بواسطة تجريدها ذهنيا، والمكان هو « الموضع الذي تتحرك فيه الشخصيات»[25] ص20.

يأتي تعريف الناقد سعيد يقطين حين يصرح باتفاقه مع حميد لحمداني في تمييزه بين الفضاء و المكان، و لا سيما في عمومية مفهوم الفضاء و خصوصية مفهوم المكان فيقول: « إن الفضاء أعم من المكان، لأنه يشير إلى ما هو أبعد و أعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسيا. إنه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدد و المجسد لمعانقة التخييلي و الذهني و مختلف الصور التي تتسع لها مقولة فضاء»[26] ص240

كما نجد "ميتران" هو الآخر يؤكد أن «المكان هو الذي يبني الفضاء»[22] ص194.

ومن هذا المنطلق يصبح المكان مكونا جوهريا في القصة، حيث يعتبر « ذلك الحيز المحدود بمساحة معينة مثل المقهى و الطائرة و محل العمل»[25] ص21.

1-1-1- العلاقة بين المكان و النص:

إن المكان القصصي قبل أن يصبح جزءا من الفضاء القصصي يختلف على نحو كبير عنه بعد دخوله في لحمة السرد، فالمكان الواقعي قبل النص ملك عام لا يستطيع الفنان تغيير ملامحه، ولكنه ما إن يتحول إلى جزء من الفضاء الروائي أو القصصي حتى يصبح خيمة خاصة تلقي بضلالها على الحدث. تلك الخيمة التخييلية ينسجها القاص أو الروائي وفق ما يتناغم و بنية السرد، وعندئذ يكتسب المكان قيمته الفنية بقدر حضور الشخصية فيه. و الأمر نفسه ينطبق عليه بعد الكتابة، إذ يصبح القارئ صانعا له و شريكا في تكوينه، و يكون حضوره لديه بقدر حضوره فيه، ولاشك في أن ثقافة القارئ ووعيه بجغرافية المكان يلعبان دورا مهما في استكمال ملامحه ووسمه بصفاته.

1-1-2 - أبعاد المكان:

هناك تفاوت بين الباحثين في تحديد أبعاد المكان الروائي أو القصصي، و يعد نموذجا صلاح صالح[19] ص41 – 68، ومصطفى الضبع[21] ص91 - 130، أقرب النماذج و أكثرها شمولية في هذا الجانب، ومن خلال هذين النموذجين يمكن الخروج ببعض الملاحظات التالية.

صلاح صالح مصطفى الضبع

- البعد الفيزيائي	- البعد الفيزيائي
- البعد الرياضي – الهندسي	- البعد الهندسي
- البعد الجغرافي	- البعد الجغرافي
- البعد الزمني – التاريخي	- البعد التاريخي – الزمني
- البعد الذاتي – النفسي	- البعد النفسي
- البعد الواقعي – الموضوعي	- البعد الاجتماعي العجائبي
- البعد الفلسفي – الذهني	- البعد العجائبي

و على الرغم من الاختلاف النسبي بين التقسيمين السابقين في وضع المسمى، فإنهما يلتقيان في المضمون، لكن صلاح صالح حين يقدم البعد الواقعي فإنه يقصد به المكان بإعتباره موجودا في الواقع ولا وجود له في الفن، إذ بمجرد نقله من الواقع إلى الورق فقد تحول إلى مكان متخيل، « فالمهم بالنسبة للروائي والناقد هو كيف وضعت الأمكنة على الورق، وبالتالي كينونتها الفنية، و ليس الواقعية... إن البعد الموضوعي للمكان الروائي إذن يتجلى في الإحالة المستمرة من الخيالي المصنوع من الكلمات إلى الواقعي المصنوع من الطبيعة وعناصرها المادية . » [19] ص57-58.

في حين يهتم البعد الإجتماعي عند مصطفى الضبع بالعادات و التقاليد، وبأسلوب المأكل و المشرب، إلى غير ذلك من صور إجتماعية المكان.

2-1 - المكان في قصص "جنازة الشاعر الكبير"- دراسة تطبيقية-:

يشير الكاتب إلى حضور المكان بشتى أبعاده في مجموعة "جنازة الشاعر الكبير" بقدر يجعل منه العنصر الأساسي في المجموعة، وفي حقيقة الأمر نلاحظ أن البعد الواقعي هو الأبرز وضوحا في بنية المكان، إذ نجده حاضرا في المجموعة على نحو بارز من خلال إطلاق الأسماء الحقيقية على الأماكن، ونعتها بصورة تنقل الواقع مجسدا ناطقا، هذا دون إنكار البعد الاجتماعي الذي يعنى برسم العادات والتقاليد، وكذا أساليب الحياة على نحو كبير. ولكنّ الكاتب ما إن ينقل تلك الأماكن إلى الورق حتى تنتقل معه من المستوى الواقعي إلى المستوى التخيلي، وذلك بما يسبغه عليها من سمات نفسية، وهندسية وفيزيائية.

و بالاقتراب من المكان القصصي عند مصطفى فاسي، يتضح أن للمكان جمالية خاصة تنبع من إضفاء البعد النفسي عليه، فالمكان في مجموعته القصصية يأتي في الأغلب الأعم من الأمكنة التي يعيش فيها الإنسان، و يتحرك في فضائها، ولذلك فإنه حين يصفها نجده يقدمها بأسلوب من تربى فيها، و عاش في كنفها.

1-2-1- أبعاد المكان في قصص "جنازة الشاعر الكبير":

1-2-1-1- البعد الواقعي للمكان:

تتجلى واقعية المكان في بعده الجغرافي الذي ينقله الكاتب من عالم الواقع إلى عالم الفضاء القصصي، فيسهم في إبراز الشخصيات و تحديد كينونتها المصبوغة بصبغة المكان، حيث يبدي عناية شديدة بالوقوف على خصائصه، و لعل في ذلك إشارة واضحة إلى حضوره بصورة مشرفة في بنية السرد، يتضح بجلاء في المجموعة القصصية بعناية واضحة:

« كانت قاعة المطار الواسعة تضج بالركاب المتنظرين، و كانت الطائرة قد تأخرت عن موعد إقلاعها بساعة على الأقل، كنت أقتل الوقت بالمشي في القاعة الواسعة بعد أن مللت الحديث مع زميلي في السفر، وطول الجلوس على المقاعد البلاستيكية الباردة...» [27] ص13.

نلاحظ من خلال هذا المقطع كيف أن الكاتب استطاع أن يجعل من الأحداث الموجودة في القصة كأنها واقعية، تجعل من القارئ و كأنه يعيش الحدث ذاته، حيث وصف قاعة المطار، وكيف تصرف فيها، وها ما يثبت براعة الكاتب في نقل الأحداث من الخيال إلى الواقع، مثلما نجده أيضا في المقطع الموالي:

«...ولكن هذا كله لم يغير من معالم المدينة التي ظلت تقريبا هي نفسها، لكن رجلي إذا هي سبب مشيتي البطيئة وأنا أدخل الطرقات الضيقة لهذا الحي، ولكن أمور أخرى، فلقد وجدت نفسي بمجرد التوغل قليلا في أنهج هذا الحي في عالم آخر تماما، مما جعلني أسير مندهشا وأنا أنظر حوالي جهة اليمين وجهة الشمال إلى أسفل هذه القصور الفخمة، ثم إلى أعلاها و إلى شرفاتها الغريبة، و الذي أدهشني أكثر من كل شيء آخر انعزال هذا الحي تماما عن بقية الأحياء الأخرى من المدينة بالرغم من قربه منها، فالشارع الكبير الذي نزلت فيه و الذي يعتبر شارعا عاديا يتحرك فيه ناس عاديون لا يبعد من هنا بأكثر من عشر دقائق سيرا على الأقدام، ولكنهما عالمان مختلفان...» [27] ص166.

إنّ وصف الكاتب لهذا الحي بما يحتويه من قصور و شرفات لدليل واضح يثبت مدى قدرة الكاتب على إضفاء اللمسة الواقعية في طريقة عمله، جاعلا من المتلقي يغوص بخياله في أحد الأحياء الواقعية التي رآها، أو عاش فيها و التي تشبه الحي الذي وصفه الكاتب، وهذه الطريقة هي من بين التقنيات التي يسعى إليها الكتّاب في أعمالهم الأدبية.

«كان ذلك ذات سهرة ما في منزل أحد الأقارب، في إحدى مدننا الكبيرة، كانت القاعة التي نجلس بها و نحن نرتشف الشاي الأخضر واسعة مكتظة، ولكوني حضرت متأخرا كنت أجلس بقرب باب المدخل متكئا بظهري على الجدار منهيا الصف الطويل من الرجال الجالسين بالطريقة نفسها...» [27] ص95.

نلاحظ أن هناك محاولة من طرف الكاتب لوضع الصفات التي تنفي شبهة اللبس، وتوهم في الوقت نفسه بواقعية السرد، ويتضح ذلك بجلاء من خلال تتبعنا الدقيق لكل الأمكنة التي وصفها من أشجار، أزهار، عمارات، حي، قاعة، مدينة، ريف...الخ.

وحين يصف الكاتب المكان القصصي ينقله للقارئ من الداخل، وكأنه يطوف به في رحلة عبر المكان، ففي قصة "المنتخب" مثلا يحاول المؤلف التعمق في وصف المكان إلى درجة تجعل القارئ وكأنه هو الذي يسير فيه، بل هو محرك الحدث فيه، فيقول:

«...رحب بي بأدب زائد عن اللزوم أو على الأقل ذلك ما ظهر لي، ثم قادني داخل الفيلا التي اِكتشفت بعد قليل وأنا أمر عبر ممراتها الداخلية الطويلة الممتدة، و عبر صالوناتها الواسعة الفخمة التي تتوسطها الفوارات المائية المتقنة الصنع، و ينتظم عبر جوانبها الأثاث الفاخر، وتزخرف جدرانها اللوحات الزيتية العريضة، وتتدلى من على سقوفها الثريات الثقيلة...الخ، إكتشفت أنها في حقيقة الأمر ليست مجرد فيلا عادية كما كان يبدو لي منظرها من الخارج، وأنا أقترب منها عبر ممر الحديقة، ولكنها قصر فخم وحقيقي جعلني أشعر و أنا أمر عبر ممراته الطويلة وصالوناته بتقزمي الشديد...» [27] ص201.

كما نجد أن الكاتب يضفي على المكان الواقعي مسحة أسطورية حين يستعمل الخيال في قوله: «و العمارات.. العمارات أيضا تهتز.. هل.. هل هو الزلزال؟ لا أبدا ليس هذا زلزالا، بل هي رقصات رائعة.. و الناس.. الناس في الشرفات، ما أجملهم.. هم رائعون فعلا.. لم يرهم يوما أبدا بهذا الشكل.. هم مرحون.. مرحون ومبتسمون.. يغنون.. ويطير بعضهم أحيانا في الهواء، هكذا تماما بدون أجنحة، ثم يعود ليستقر في الشرفة من جديد...» [27] ص08.

إن هذا الوصف "ويطير بعضهم أحيانا في الهواء" يعكس بجلاء صورة جمالية على الرغم من نزوعها نحو الأسطرة، كما أن العبارة السابقة تكسب الوصف مكانة تعبيرية مميزة. فالمكان الواقعي عندما يصفه الكاتب نجده يبتكر له الأوصاف التي تتناسب و بيئة الإنسان بصفة عامة، فالمقيم بالقرية مثلا عندما يتصفح المجموعة القصصية فإننا نجده يطابق أوصاف الريف التي يقرؤها مع ما يعيشه في واقعه اليومي، مما يجعله يهتز و يتأثر، بل ويعجب من دقة وصف الأمكنة من طرف الكاتب.

2-1 -2-1- البعد الاجتماعي للمكان:

على عكس البعد الواقعي للمكان، نجد البعد الاجتماعي الذي يهتم كما أشرنا سابقا بمختلف العادات و التقاليد لمجتمع ما، وكذا أساليب الحياة ونمط العيش، بالإضافة إلى الطقوس الاجتماعية التي يتميز بها سكان كل مكان، فأهل الريف مثلا معروف عليهم جودهم وكرمهم وهذا ما نجده في قصة "المنتخب" مثلا عندما كان يقصد السيد (س) الريف لتبليغ رسالته، واِستدراج سكانه للتصويت عليه في الانتخابات لا يخلو من حفاوة اِستقباله من أهل تلك القرية، وتقديم ألذ ما تشتهيه الأنفس من خرفان مشوية وهكذا..

«...وهذا الرجل جاء بنفسه إلى هناك فنام في بيوتنا.. وأكل معنا الكسكسي و خبز الشعير.. أو على الأقل فعل ذلك أحيانا.. فنحن بدورنا لم نقصر في شأنه، وإلاّ فأين الكرم؟ أين النخوة؟ أين تقاليدنا العريقة؟ نحن فعلا لم نقصر، كنا ندعوه دائما أو كما يدعوه خاصة أكابر القوم في الجهة، فيذبحون له الخرفان، يقدمون له الشواء، كما يبيت منعما في بيوتهم الكبيرة...» [27] ص178.

لقد رسم الكاتب البعد الاجتماعي في المجموعة القصصية بشكل يجعل القارئ يضع كل شخصية في بيئتها بتقاليدها و أعرافها، فالمدينة صورت بأشجارها و شوارعها وعماراتها، بضجيجها و صخبها، بينما كان الريف رائعا بأرضه الخصبة و هوائه النقي العليل، ببساطة معيشة سكانه وأتعابهم المضنية لكسب قوت يومهم،ومن هنا يتبادر إلى ذهننا تلك اللمسة الفنية التي استطاع الكاتب من خلالها أن يجعل من القارئ متذوقا للمجموعة القصصية،متشوقا إلى إتمام قراءة كل قصة بعد البدء فيها، قصد اِكتشاف كيفية نهايتها دون أن ننسى تأثره الكبير بأحداثها.

كما رسم الكاتب المكان كما لو أن أحدا سوف يعود ليتأكد من مصداقية الوصف، أو أنّ هناك من يشكك في درايته بما ذكره في المجموعة، بل يمكن القول إنه قدم المكان في صورة تحدى بها كل من يزعم أنه يعرف القرية و المدينة، أو كل جهة مذكورة في المجموعة، ولعل ذلك هو هدفه، فحين يتحدث عن المكان الذي حل فيه الشخص المبعوث من سكان القرية إلى السيد (س) قصد حل مشكلة أثقلت كاهلهم، نجده ينقله متتبعا أدق تفاصيله :

«الحي هنا خال تماما إلى درجة الانزعاج.. طرقات ضيقة ممتدة أحيانا و متعرجة في أكثر الأحيان، أبواب حديدية على جانبيها، وبعيدا في الداخل وراء الأشجار و الأزهار قصور تطل بعض أجزائها في غاية الروعة و الإتقان، تسمع من خلالها أحيانا بعض النغمات الموسيقية، أو تغريد طيور الكناري.. أو قد يسمع نباح كلب بين حين و آخر دون أن يرى... »[27] 166 – 167.

و قد تعددت صور المكان في المجموعة القصصية، حيث اِهتم الكاتب برسم المكان بشتى صوره و أشكاله مما يخدم غايته، و يكشف عن ملامح الحياة الاجتماعية و الشعبية، وعن كافة أماكنها، فنرى الاهتمام بإظهار مكونات المكان في القرية و المدينة على نحو: السلطنة، العمارات، القصر الكبير، الفندق، المقبرة الصغيرة، البساتين، البيوت المتواضعة... الخ، وقد جاءت هذه الأسماء و غيرها مما هو مذكور في المجموعة القصصية موضوعية بالنسبة للإنسان، تشق الطريق إلى تشكيل هويته ووسمه بسمات المكان، ففي وصفه للجنازة مثلا تتكشف:

« وعند منتصف النهار خرج موكب الجنازة.. كان مجموعة من الرجال يتزاحمون على حمل الصندوق الخشبي الذي يشهد عبر زخرفته على براعة علي النجار.. وكان بقية سكان الحي يتبعون الصندوق المحمول في صمت.. كان الحي الصغير يتجه كله نحو المقبرة الصغيرة.. وكانت أروع جنازة.. جنازة الشاعر الكبير...» [27] ص149 .

إن هذا الوصف لا يتأتى بحال من الأحوال ما لم يكن السارد قد حضر جنازة إنسان ما، أو تبعها عن بعد، وهكذا لكل الأمكنة التي ذكرها في المجموعة القصصية كالمدينة التي عايشها الكاتب بشوارعها وضجيجها و دخان سياراتها، وكذا القرية بهدوئها و هوائها النقي و نسيمها العليل و هكذا.

1-2 -1-3- البعد النفسي للمكان:

يرتبط الإحساس بالمكان بمزاجية الإنسان، ومن ثم جاء وصف الكاتب ممزوجا بعاطفته و مصبوغا بحالته الشعورية حين يتحدث عن القرية و المدينة مثلا، إذ نجده يدقق في وصف المكانيين وما جرى فيهما من أحداث بطريقة تجعل نفسية القارئ تنغمس فيه، بل يذهب عقله بعيدا في هذا، مما يدل على أن الكاتب عاش و عايش المكانيين معا بما يحملانه من أفراح وآلام.

1-2 -1- 4- البعد الهندسي للمكان:

يأخذ المكان بعدا هندسيا، أي يدخل التوصيف الهندسي في لغة الوصف من خلال إسباغ الأبعاد الهندسية عليه، وإستخدام المصطلحات المتداولة فيها، فعندما دخل الرجل المبعوث من سكان القرية إلى الحي الذي يسكن فيه السيد (س) قصد حل مشكلة وقعت لأحد أصدقائهم، كاد لا يصدق ما رأى من شكل تلك الفيلات المتقابلة يمينا و شمالا واللاتي يتوسطهن شارع ضيق إلى حد ما، بل إنبهر من الشكل الهندسي لذلك الحي حتى أنه أصبح يحس و كأنه ليس في العالم الذي يعيش فيه، بل في عالم آخر خارج الزمن كله: «لم أنس هذا الاسم.. حي البساتين.. كما لم أنس أنه يتكون من مجموعة فيلات، ولكنني لم أكن أبدا أتصوره بهذا الشكل.. إنه حي خارج التصور.. خارج الزمن»[27] ص177.

1-2-1-5 - المكان و دور البطولة:

لعب المكان في مجموعة جنازة الشاعر الكبير دور الفاعل في سير كل الأحداث والمحرك لها، فهو نقطة الانطلاق للحدث في كل مرة، فمنه يبتدئ وإليه ينتهي، فبمجرد وقوع عين الكاتب على مكان ما، تنفتح نافذة السرد على أحداث متوالية. وبالتالي فإن المكان قد لعب دور البطولة في المجموعة القصصية، حيث قدم الكاتب من خلاله طبيعة الحياة بصفة عامة.

1-3 - علاقة المكان بالشخصية في قصص "جنازة الشاعر الكبير":

كما أشرنا سابقا فإن المكان هو الإطار الذي تدور فيه أحداث القصص، ففيه تتحرك الشخصيات و تنجز أدوارها، وهي في أغلب الأحيان تشكل فضاءا واقعيا أو قريبا منه، مثلما نجده في هذا المقطع:

« الشارع الطويل الواسع مكتظ بالمتظاهرين حد الاختناق، جميعهم يهرولون في ألبستهم البيضاء، تغطي وجوه معظمهم لحاهم السوداء الطويلة»[27] ص07.

ندرك من خلال هذا المقطع كيف أن الكاتب يربط المكان الذي دارت فيه الأحداث بالشخصيات التي تعتبر بمثابة المحرك لما يقع، فالشخصيات لا يمكن أن تؤدي دورها إلا بوجود مكان تدور في كنفه، فدور المتظاهرين كان في الشارع الطويل الذي يعدّ بمثابة الحلبة التي يدور فيها الصراع.

و في مقطع آخر:

«في شارع كبير.. الحركة قوية.. السيارات الصغيرة و الكبيرة.. و بمختلف الألوان بكل ضجيجها.. الراجلون صغارا و كبارا.. يتحركون في مختلف الاتجاهات.. كان ذلك في وسط المدينة.. وكان المساء.. الشمس على وشك الغروب.. و الحركة صاخبة.. السيارات في الشارع تؤلف موكبا ضخما لا نهاية له ولا بداية...» [27] ص44.

إن تحديد المكان و الشروع في تصوير مكوناته يجعل القارئ يحس و كأنه يعيش أجواءه، ويتحسس حركات الوافدين إليه، فكأنما يرى بأم عينيه ذلك النظام السائد، لأن المقام يستدعي ذلك، وهو ما يوحي بأن للمكان علاقة وطيدة بل قوية بالشخصيات المتواجدة فيه، فالعلاقة متبادلة بين المكان و الشخصية التي تعيش فيه، أو تتخذه جزءا من حياتها، وهذا ما يوقع القارئ في حلقة الإيهام بالواقع الذي ألف أجواءه بما يحمله من صخب و ضجيج و اِكتظاظ، فجملة السلوك المتواجدة في المقطع الأول تختلف إلى حد ما عن جملة السلوك المتواجدة في المقطع الثاني، مما يؤكد أن للمكان دورا فاعلا، وتأثيرا كبيرا على الشخصيات المتواجدة فيه، ولكن إبراز العلاقة المتحدث عنها تتوقف على حنكة الكاتب و خبرته في بناء و تشكيل فضاء عمله الإبداعي، حيث يرى "هنري ميتيران" أن «اِختيار و توزيع الأمكنة داخل السرد لا يخضع لخطة اِتفاقية، فالراوي لا يلجأ إلى الصدفة لكي يشيد فضاءه، كما أنه لا يخضع لخطة وثائقية، فالكاتب يحاول اِتّباع قانون الأصالة... »[23] ص38.

وهو ما يفسر اِختيار الشارع في المقطع الأول ووسط المدينة في المقطع الثاني، ولأن الكاتب يقوم بعمله قصد تحقيق غاياته فإن اِنتقاءه للمكانين دون سواهما من الأماكن الأخرى كان عملية مقصودة لا عشوائية.

1-4- أساسية المكان في قصص "جنازة الشاعر الكبير":

للمكان في قصص " جنازة الشاعر الكبير" حضور مكثف يريد الكاتب من خلاله إظهار ما له من ثقل و تأثير مباشر وعلاقة وطيدة بالشخصيات، لا اِختيار لها في التملص من قيوده، فهو اِمتداد لها، حيث أنه إذا وُصف توصف أيضا الشخصيات من خلاله نظرا لما لكل منهما من تأثير مباشر على الآخر، واِشتراكهما في إنجاز الحدث، إذ لا واقعة – أيا كانت طبيعتها – تؤديها شخصية ما إلا ضمن حدود مكان معلوم، وبدرجات متفاوتة. فالمكان عنصر أساسي في السرد لا مجال للاستغناء عنه، وهو ما جعل بعض النقاد ينظرون إليه كعنصر مشارك في السرد، ويتعاملون معه كما يتعاملون مع الشخصيات بعيدا

عن كونه زائدا، وهو ما أيده حميد الحمداني حين قال: «إن وصف المكان في روايات "مارسيل بروست" وخاصة في روايته "بحثا عن الزمن المفقود" ليس له دور تزييني، أو هو ممهد للحدث الروائي، ولكنه قائم بالمعنى الذي يعبر عنه السرد، لذلك فهو شديد الالتحام به...» [12] ص71.

وعلى نحو هذا نقرأ في قصة من قصص المجموعة:

«يقع بيت الأسرة في أسفل منحدر بإحدى المناطق الجبلية، وكانت عادة الأسرة أن تجتمع يوميا مساءا في صحن الدار للعشاء و السهر، تجتمع على ضوء قنديل زيتي يرسل نورا رومانسيا لطيفا، يمسح كالنسيم الهادئ أوجه المحيطين به، كما ينير بعض جوانب الدار...» [27] ص61.

يبدأ الكاتب بواسطة هذا المقطع في تشكيل المكان الذي تجري فيه بعض أحداث القصة لاحقا، وعلى هذا النسق يمضي في سرد أحداث قصته تدريجيا، حيث يصف حركة الشخصيات و تصرفاتها، ثم يلج بعيدا في أعماق بعضها يصف مشاعرها مترصدا مختلف سلوكاتها، قبل تغيير المكان الذي لازال يحتضن كل ذلك و يؤطره، وهذا ما يؤكد اِشتراكه القوي وحضوره الدائم ضمن بقية المكونات السردية. وفي هذا يقول عبد الملك مرتاض:

«الراوي المحترف المتأنق المتألق جميعا: هو الذي يستطيع أن يتعامل مع حيزه (مكانه – فضائه) تعاملا بارعا، فيتخذ منه إطارا ماديا يستحضر من خلاله كل المشكلات السردية الأخرى، مثل الشخصية، و الحدث، و الزمان، إنه خشبة مسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهواءها، وهواجسها، ونوازعها، وعواطفها، وآمالها، وآلامها... لا تستطيع الشخصيات أن تفلت من قبضة هذا الحيز، كما أن هذا الحيز يمثل في مألوف العادة طائعا لها، يمتد إذا مددته، ويتسع إذا وسعته، ويتجه أنى وجهته... »[28] ص135.

فالمكان – كيفما كان – يأوي الشخصية التي تقوم بإنجاز ما عليها من أدوار في القصة.

1-5- ثانوية المكان في قصص "جنازة الشاعر الكبير":

مثلما أن للمكان دورا أساسيا في عملية السرد، توجد بعض الأمكنة زائدة أحيانا قد يتخذها الكاتب بذكرها مطية للدخول إلى أماكن أخرى أكثر أهمية، وأثقل وزنا في السرد، فسرعان ما يتركها و ينصرف إلى غيرها، فيمحى بعد ذلك أثرها، مثلما نقرؤه في هذا المقطع:«.. لم يكن يصل إليك هرج و صخب الزملاء و الزميلات.. كانوا جميعا عالما آخرا بعيدا.. و كالصاعقة رنت عبارته في أذنيك مجددا و بعنف، عيناه حمراوان مرعبتان، تذكرين جيدا.. أبوك أو القنبلة.. اختاري.. و شعرت بثقل الحمل في يدك اليمنى.. قالوا لك.. في مكان منعزل قرب بيتك، هناك وجدتهم ينتظرون.. »[27] ص33.

فالبيت هنا رغم قصر مدة ظهوره في السرد لكنه يبقى مكانا مناسبا للشروع في تشكيل فضاء القصة مع ما سيوظف الراوي من أماكن في مواضع أخرى لاحقة تخدم الأحداث بشكل يتناسب وأهداف الكاتب.

6-1- التنبؤ بالحدث من خلال المكان:

كثيرا ما يساعد وصف المكان بدرجة أو بأخرى على التنبؤ بوقوع حدث ما في سياق سرد القصة، ذلك «أن تشخيص المكان: هو الذي يجعل من الأحداث بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع.. إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور، و الخشبة في المسرح»[12] ص65.

ففي المقطع الموالي مثلا: «..قالوا لك ستنفجر القنبلة بعد عشرين دقيقة بالضبط من دخولكم الأقسام.. قالوا لك ذلك.. هل هم صادقون؟ ماذا؟ يا إلهي ما الذي سيحدث للثانوية.. الثانوية و المدير.. وأولاده والآخرون.. ماذا سيحدث؟ و أبي.. أبي و المارون من هنا..والتلاميذ.. وليلى.. ليلى صديقتي... »[27] ص35-36.

إن وصف المكان بهذه الصورة قد أثار اِنتباه التلميذة، وأيقظ دهشتها و أكثر أسئلتها عما سيحدث، بل ودفعها دون شعور منها إلى التنبؤ بما يمكن أن يقع، وهذا ما جعلها تسقط أرضا مغشيا عليها.

وهذه التقنية وظيفيا تحفز القارئ على الرغبة الملحة لتتبع الأحداث، وما سيترتب عن تعاقبها، مما يحدث لديه متعة تشده لمواصلة قراءة القصة، وترصد أحداثها حتى النهاية، وهذه النقطة من أهم غايات كتاب القصة وأهدافهم المنشودة.

المبحث الثاني: الزمن- مفهومه و إشكالاته السردية-

قبل أن نعطي تعريفا واسعا للزمن وعلاقته بالقصة، تجدر الإشارة بنا إلى الحديث عن ترابط هذا العنصر بالمكان في العمل الروائي أو القصصي، فالكثير من الدّارسين يُلحّون على مسألة تلازم هاذين العنصرين بدءا من الفيلسوف الفرنسي "غاستون باشلار" في كتابه "جماليات المكان" حيث يرى أنّ «المكان في مقصوراته المغلقة الّتي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثّفا. وأن هذه هي وظيفة المكان»[29] ص39.

وتتضح نظرته بصورة جلية في كتابه "جدلية الزمن" حول التكافؤ بين العنصرين عندما يرصد «التوافق البطيء بين الأشياء و الأزمان، بين فعل المكان في الزمان، ورد فعل الزمان على المكان»[30] ص08.

يتضح لنا من كلام غاستون باشلار أن المكان بكل تحولاته المختلفة يدل على وتيرة الزمن، كما أن هذا الأخير يترك بصماته على المكان، فلا يمكن في أي حال من الأحوال اِستغناء أحد العنصرين عن الآخر، وهذا ما أشار إليه أيضا حميد الحمداني حيث اِعتبر أن الفضاء الروائي ينشأ عن طريق اِلتحام السرد و الوصف على أساس أن «السرد يشكل أداة الحركة الزمنية في الحكي، أما الوصف فهو أداة

تشكل صورة المكان، ولذلك يكون للرواية – أيّة رواية – بعدان: أحدهما أفقي يشير إلى السيرورة الزمنية، و الآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث، وعن طريق اِلتحام السرد و الوصف ينشأ فضاء الرواية»[12] ص80.

وقد وضّح حميد الحمداني كلامه هذا من خلال الشكل الموالي[12] ص81:

كما أن عبد الرحمن منيف ربط بين الزمان و المكان، وقد كانت رؤيته في هذا المضمار شبيهة إلى حد ما برؤية غاستون باشلار حيث يرى أن «المكان يكتسب ملامحه من خلال البشر الذين عاشوا فيه، و البشر هم تلخيص للزمن الذي كان، وفي مكان محدد بالذات»[31] ص05.

فمادة الربط بين الزمان و المكان حسب منيف هي البشر، فهم روح الزمان و المكان، وهذان الأخيران متلازمان لا ينفصل أحدهما عن الآخر.

1-1- مفهوم الزمن وأنواعه:

يدخل الزمن في بنية القصة أو الرواية من خلال «أن العمل الروائي يخلق عالما خياليا يرتبط بعالم الواقع بدرجة أو بأخرى، ويقدم صورة للحياة عن طريق شخصيات معينة، وأحداث بالذات تقع في مكان معين و زمان معين وإن كانت مكانتها تتجاوز ذلك المكان

و ذلك الزمان»[32] ص90.

لقد اِحتل مفهوم الزمن حيزا كبيرا في كتابات المؤلفين منذ فترة طويلة، مختلفة بذلك رؤاهم في هذه النقطة، ومن الأوائل الذين تناولوا هذه الفكرة أرسطو طاليس (322 – 384 ق.م) الذي ربط الزمن بالحركة حيث يقول: « وإنّا وإن كنا في ظلم ولم ينل أبداننا شيء أصلا، إذ أنه حدث في أنفسنا ضرب من الحركة ضننا: أنه قد حدث أيضا زمان، وكذلك أيضا متى ضننا أنّ زمانا ما قد حدث، ضننا مع ذلك أنّ حركة ما قد حدثت»[33] ص405، وقد ذهب أرسطو إلى أبعد من هذا حين قال: «نعرف الزمان أيضا عن تحصيلنا الحركة، بأن نحصلها بالمتقدم و المتأخر، وحينئذ نقول إنه قد كان زمان متى أحسسنا بالمتقدم والمتأخر في الحركة»[33] ص419.

ومن القولين السابقين ندرك بأن الزمن عند أرسطو مرتبط بالحركة.

ويمكن القول أن اليونانيين كانوا من السباقين لتناول هذا الموضوع باعتبارهم مولعين بالبحث الفلسفي، وكان لجهودهم الكبيرة التي بذلوها تأثيرا واضحا على غيرهم، و أشهر

الفلاسفة المسلمين المتأثرين باليونانيين في تناول موضوع مفهوم الزمن الفيلسوف الكندي (796 – 873 م / 180 – 260 هـ) حيث «.. ينظر إلى الزمن على أنه ملازم للحركة، فإن كانت حركة كان زمن، وإن لم تكن حركة لم يكن زمن...» [34] ص61.

فالعلاقة بين الزمن و الحركة وطيدة، إذ من غير المعقول حدوث حركة أو تغير ما دون أن يكون في فترة زمنية محددة، ولقد وردت آيات قرآنية كثيرة تتحدث عن الزمن، وتبرز وقوع أحداث كثيرة في مدة معينة. قال تعالى: « فَرَجَعَ مُوسَى إِلَى قَوْمِهِ غَضْبَانَ أَسِفًا قَالَ يَاقَوْمِ أَلَمْ يَعِدْكُمْ رَبُّكُمْ وَعْدًا حَسَنًا اَفَطَالَ عَلَيْكُمْ العَهْدُ أَمْ اَرَدْتُمْ أَنْ يَحِلَّ عَلَيْكُمْ غَضَبٌ مِنْ رَبِّكُمْ فَأَخْلَفْتُمْ مَوْعِدِي»سورة طه: الآية 86.

وقوله: « آلَمِ غُلِبَتِ الرُّومُ فِي أَدْنَى الاَرْضِ وَهُمْ مِنْ بَعْدِ غَلَبِهِمْ سَيَغْلِبُونَ فِي بِضْعِ سِنِينَ لِلَّهِ الاَمْرُ مِنْ قَبْلُ وَمِنْ بَعْدُ وَيَوْمئِذٍ يَفْرَحُ المُومِنُونَ»سورة الروم: الآية 1 – 2 – 3 – 4.

فالآية الأولى تشير إلى مدة زمنية غير محددة " أفطال عليكم العهد "، وهي مدة طويلة لم تضبط بالتدقيق، ونفس الشيء ينطبق على الآية الثانية.

و توجد عدة آيات قرآنية أيضا تضبط المدة الزمنية التي وقعت فيها الأحداث، كقوله تعالى: «قُلْ اَئِنَّكُمْ لَتَكْفُرُونَ بِالَّذِي خَلَقَ الاَرْضَ فِي يَوْمَيْنِ وَتَجْعَلُونَ لَهُ أَنْدَادًا ذَلِكَ رَبُّ العَالَمِينْ»سورة فصلت: الآية 09.

رغم التعريفات السابقة للزمن و الذي رُبط بالحركة إلا أنّ مفهومه يبقى مبهما، بل فيه نوع من التقصير، حتى مع المتأخرين الذين ركزوا في تعريفهم له على المكان، فالزمن «في وجه من وجوهه قرين المكان، وهما يمثّلان معا عنصري الإطار بوجهيه الزماني والمكاني، فهما متلازمان من هذا الوجه باعتبارهما مكتنفين ضرورة فعل الإنسان، أو من قد ينوبه»[35] ص35.

وفي حقيقة الأمر فإن الزمن يختلف عن المكان بشكل كبير باعتبار أن هذا الأخير شيء مادي ملموس موجود في الكون، بخلاف الزمن الذي هو شيء مجرد، ومفهوم من المفاهيم لا يمكن بأي حال من الأحوال تجسيده كمادة ملموسة في أرض الواقع، وهذا ما عبّر عنه عبد الملك مرتاض بقوله: « الزمن كالأكسجين، يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا، غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نتلمّسه، ولا أن نراه، ولا أن نسمع حركته.. ولا أن نشم رائحته، إذ لا رائحة له...» [28] ص172 – 173.

وكل هذا لم يعط تعريفا واضحا للزمن متفق عليه بين مختلف الباحثين في هذا المجال، مما جعله مسألة مفتوحة للدارسين، على غرار البعض من النحاة العرب أمثال سيبويه (796م / 180 هـ) الذي ربطه بالحدث ورأى أنه ماضي، حاضر، ومستقبل حيث يقول: «وأما الفعل، فأمثلة أخذت من لفظ أحداث الأسماء، وبنيت لما مضى، ولما يكون ولم يقع، وما هو كائن لم ينقطع»[36] ص12.

وهذا التقسيم الذي أعطاه سيبويه اعتمد عليه العرب، واستعملوه وتعاملوا مع الزمن وفق هذه النظرة الكلاسيكية.

غير أن هناك اِجتهادات ساعدت على تجاوز الفهم القديم لزمنية الفعل، كجهود إبراهيم السمرائي الذي استنتج أن «بناء (فَعَلَ) وبناء (يَفعَلُ) لا يمكن أن يدلاّ على الزمن بأقسامه و حدوده ودقائقه،ومن هنا فإن

الفعل العربي لا يفصح عن الزمان بصيغته، وإنما يتحصل الزمان من بناء الجملة ،فقد تشتمل على زيادات تعين الفعل على تقرير الزمان في حدود واضحة»[37] ص24،فقد تتحول دلالة الماضي إلى دلالة زمنية أخرى كالاستقبال مثلا حين يوظف الفعل بعد (إذا)،كما قد تحال دلالة المضارع على الماضي إذا ما وظفت قبل الفعل زيادة معينة مثل (لم)،ومن هنا نستنتج أن الزمن الحقيقي لا يفهم من صيغة الفعل ،بل من السياق الوارد فيه.

كما أن الزمن في الاصطلاح السردي « مجموعة العلاقات الزمنية – السرعة، التتابع، البعد...الخ بين المواقف و المواقع المحكية و عملية الحكي الخاصة بهما، و بين الزمان
و الخطاب المسرود و العملية المسرودة»[38] ص229.

ويبقى الزمن من الإشكالات التي تواجه الباحث في البنية السردية للقصة، أو الرواية.

و تكمن الإشكالية في تعدد الأزمنة، فهناك زمن مضى قبل الكتابة وهو زمن الحكاية، و زمن حاضر يتمثل في زمن السرد أو التدوين، وقد يتداخل الزمنان، فتتزامن الحكاية مع السرد، بينما يتخلّف عن هاذين الزمنين زمن ثالث هو زمن القراءة، وهو الفترة الزمنية التي يقضيها القارئ حتى ينتهي من قراءة القصة أو الرواية. ومن هنا تجدر بنا الإشارة إلى التفريق بين الزمنين: الطبيعي (الكرونولوجي) و الحكائي. «فالزمن الطبيعي هو خطي متواصل يسير كعقارب الساعة، أما زمن الحكاية فهو زمن وقوع الحدث قياسا إلى الزمن الطبيعي: الماضي البعيد أو القريب، المحدد أو غير المحدد»[15] ص100.

و القصة و الرواية من الفنون المرتبطة بالزمن اِرتباطا و ثيقا، بل من ألصقهما به، وهذا ما دفع بالناقد ميخائيل باختين إلى القول: «النص الروائي كان موزّعا على نصوص عديدة ومتباينة الميلاد قبل أن ينهض و يلملم نثاره الموزع فوق الأمكنة دون أن يكتمل»[39] ص75.

وهذه العناية الشديدة في الربط بين الزمن و الرواية أفضت إلى أن الرواية «هي الزمن ذاته»[40] ص20.

و في هذا السياق يعرض عبد الصمد زايد لرأي كل من "جولدمان" و "لوكاتش" اللذين اِعتبرا أن الرواية تماثل الحياة، وأن البطل فيها كالإنسان في الحياة، «يحركه مبدأ التجاوز و الحاجة الملحة الثابتة إلى تطابق أحسن مع الواقع الخارجي و الرغبة الخالدة في الفعل باستمرار في هذا الواقع ليتفق مع مطالب الإرادة الواعية الحرّة»[40] ص20.

ومن ثمّ أعطى الكثير من الروائيين عناية خاصة في الربط بين الرواية و الزمن، وهذه العلاقة الموجودة بينهما تتأسس من منظور أن «الفن الزمني يتطلب بطبيعته فترة من الزمن يقوم خلالها، في حين تبدو الفنون المكانية من الناحية الأخرى لأول وهلة غير متأثرة بمشكلات الزمن من حيث موضوعها، ولا من حيث الواسطة التي يتم إدراكها من خلالها»[41] ص30، وهذا بِاعتبار أن «الرواية فن زمني يلتقي في هذا مع فن الموسيقى عامة و الموسيقى السيمفونية بوجه خاص و ذلك على خلاف الفنون المكانية»[41] ص30.

و الواسطة في كلام محمود أمين العالم هي اللغة التي بفضلها ننقل العالم المتخيل إلى مادة محكية، تصبح فيما بعد مقروءة، ولولاها لظلت الحكاية غير قابلة للإدراك عبر وسيط الكتابة.

فالزمن عنصر مهم من عناصر السرد، وهو يختلف في الحكاية عنه في الخطاب، حيث ينظر إلى الزمن على مستوى التشكيل الزمني للسرد، من حيث طول السرد و قصره، ومن هنا يمكن القول إن الحكاية في الزمن الماضي يرتبط زمنها في الخطاب وفق منظور السارد بالتعبير عنها.

يعرّف جيرالد برنس زمن القصة بأنه «المدى الزمني الذي تستغرقه الوقائع و المواقف المعروضة كنقيض لزمن الخطاب و الذي يعني الوقت الذي يستغرقه عرض المواقف
و الوقائع كنقيض لزمن القصة»[42] ص70.

ومن هنا اعتبر والاس مارتن أنّ يد السارد «فعالة على نحو واضح، وهي تنظم الخط الزماني للقصة»[43] ص162، بالمقارنة بين زمن الحدث الواقعي و زمن القراءة، وعلى هذا الأساس يمكن الحكم على زمنية السرد.

رغم اختلاف وجهات نظر جل الدارسين في هذا الشأن، ورغم ربط الزمن بالحركة تارة و بالمكان و الرواية تارة أخرى، فإن هناك حقيقة لابد من الإقرار بها وهي أنه لا يمكن في أي حال من الأحوال وجود قصة سواء أثناء حدوثها أو عند سردها خارج الزمن، فهذا مناف للمنطق تماما إذ أنه «لا يمكن لعملية القص ان تتم خارج الزمن، إذ أنها عملية زمنية يتحايث فيها السرد بالزمن، فلا سرد دون زمن...» [44] ص98.

1-1- 1- الزمن وعلاقته باللغة:

إن العلاقة بين الزمن و اللغة وطيدة لا يمكن بأي حال من الأحوال تجاهلها، لذلك نجد أن اللسانيين المحدثين قد أعطوا لهذه العلاقة ما تستحق من الأهمية، تبعا لنظرائهم من علماء النحو التقليدي، وعلى ضوء هذا راح "إميل بنفنيست" يعالج قضية الزمن محاولا المساهمة ما بقي مبهما، وقد أصبحت النتيجة التي توصل إليها منطلقا أساسيا وعاملا مهمّا في مجال تحليل الخطاب، فالزمن عنده ضربان:

«فيزيائي: وهو خطي ولا متناه، متمثل في المدة المتغيرة و التي يقيسها كل فرد حسب هواه.. وإيقاع حياته.

حدثي: متمثل في زمن الأحداث الذي يغطي حياتنا كمتتالية من الأحداث، غير أنه يرى – زيادة على ذلك – أن هناك زمنا آخر موازيا لهما، شديد الارتباط بالكلام، ليس ممكنا اِختزاله في سابقيه، يتجلى من خلال راهنية إنجاز الكلام»[14] ص64 – 65.

من خلال هذا الكلام ندرك أن "بنفنيست" يرى أن الزمن الحاضر هو منبع الزمن، فحسبه تتجلى التجربة الانسانية للزمن بواسطة اللغة، ولا يمكن اختزال الزمن في الحيز الحدثي أو الفيزيائي، فالحاضر هو منبع الزمن[45] ص18.

و الحاضر اللساني عند "بنفنيست" هو أساس كل التقابلات الزمنية للغة، ويتحدد وفق لحظتين:

الأولى:

تمثل الحدث الماضي باعتباره غير معاصر للخطاب، ويمكن استدعاؤه عبر الذاكرة.
و الثانية:
تمثل الحدث المستقبلي، أي الذي سيكون، و بالتالي فإنه لا يوجد إلا زمن واحد هو الحاضر من خلال الالتقاء الضمني بين الحدث و الخطاب، و الزمنان الآخران يتحددان في علاقتهما بالحاضر.

يرى أوتو يسبرس من جهته أن الزمن يسير في خط أفقي، في منتصفه نقطة الصفر، التي تمثل الزمن الحاضر، وما قبلها يمثل الماضي، وما بعدها يمثل المستقبل[45] ص18.

وهذا التعريف يتقارب إلى حد ما مع النظرة الكلاسيكية للزمن التي استعملتها العرب وتعاملت معها لمدة طويلة.

إن جدلية الخلاف حول مفهوم الزمن عند اللسانيين تنطلق كلها من أمر جوهري يتمثل في علاقة اللغة المكتوبة أو المنطوقة بالأحداث الزمنية المسرودة آنيا، و في الرواية يكون السرد الآني هو لحظة كتابة الرواية و سرد أحداثها وهذا على مستوى كاتب الرواية نفسه.

وإذا علمنا أن كل الأحداث الزمنية بالنسبة للحظة السرد تُعد ماضية، فإن الزمن الطبيعي للأحداث في الرواية يقرّ بأن ما وقع حدوثه على لسان الراوي يعد ماضيا، وما لم يقع بعد مستقبلا، وكل هذه الأحداث سواء كانت ماضية أو مستقبلية فإنها تسرد في الزمن الحاضر، أو اللحظة الآنية.

وبالتالي فإن ميل الكتاب و الروائيين و النقاد إلى الزمن و أهميته في النّصين الإبداعي و النقدي كان بنسبة كبيرة بفضل جهود اللّسانيين حول الزمن.

1-1-2- الأزمنة الداخلية و الأزمنة الخارجية في الأعمال السردية:

لقد أولى الدارسون اهتماما بالطبيعة التاريخية للزمن في الأعمال السردية باعتبارها مدة زمنية محددة لها بداية ونهاية وقعت فيها مجمل الأحداث، وبصفة عامة هناك أزمنة داخلية و خارجية في الأعمال السردية وجب الإشارة إليها، أما الداخلية فتتمثل في زمن القصة الذي يتصل بالعالم التخيلي و زمن الكتابة المرتبط بالألفاظ و التراكيب، و القدرة على توظيفها داخل النسيج السردي، وكذا زمن القراءة المتصل بالمتلقي، وهي أزمنة داخلية كونها تتعلق بالعمل السردي في حد ذاته.

وهناك أزمنة أخرى تتعلق بما يحيط بالأعمال السردية و تعد أزمنة خارجية، وترتبط بالأزمنة التي ذكرناها تتمثل في: الزمن التاريخي الذي يكشف عن مدى علاقة الخطاب بالواقع الذي جرت فيه الأحداث، وزمن الكاتب الذي يمثل البيئة التي ينتمي إليها،
و المحيط الذي نشأ فيه وانعكاساته في أعماله، وكذا زمن القارئ الذي تدخل فيه مجموعة ظروف و جملة مستجدات يتم على ضوئها و بناءا عليها تفسير الأعمال و تأويلها.

و الروائي غير ملزم بالحفاظ على الخط "الطبيعي" للزمن، حيث يمكن أن يبدأ السرد من نقطة يختارها، ويمكن له أن يرجع زمنيا فيكمل السرد بالاتجاه الأول، وهذا ما يشكل زمن الخطاب.

وهذا ما ذهب إليه "تودوروف" الذي يرى «أن قضية الزمن في الخطاب السردي تطرح بسبب وجود زمنين اِثنين يحلو له أن يسميهما (زمن القصة، وزمن الخطاب)، ويقرّ بأن الإختلاف بين نظام الأحداث و نظام السرد بديهي، ذلك أنه قد تقع عدة أحداث في الوقت نفسه، لكنّ الخطاب لا يمكنه سردها دفعة واحدة، إنما يسردها واحدا تلو الآخر... ولهذا قال بضرورة تخلي السارد عن التتابع المنطقي الطبيعي للأحداث، وإعتماده – بدلا من ذلك – على الخلط الزمني وبهذا يتصرف في ترتيبها وفق غايات فنية معينة يقتضيها

[عمله] قصد تحقيق أهداف جمالية محددة»[46] ص14.

فالكاتب لا يستطيع اِحترام تسلسل الأحداث في عمله مثلما وردت أصلا – ولو أراد ذلك – لأن طبيعة الكتابة تفرض عليه هذا و تلزمه على إحداث تغييرات عديدة تنتج ترتيبا آخر للأحداث نفسها، وإنطلاقا من هذه الفكرة يمكننا الشروع في تفحص أهم ما يمليه علينا تحليل النظام الزمني في مجموعة "جنازة الشاعر الكبير" القصصية.

1-2- الزمن في قصص "جنازة الشاعر الكبير":

1-2-1- الزمن بين القصة و الخطاب:

لقد ميّز "جيرار جينيت" بين زمن القصة و زمن الخطاب، و بحث في ضروب التطابق و الاختلاف بينهما من خلال مقولتي «النظام و الديمومة»[16] ص110، و يعرض "والاس مارتن" (wallace Martin) للتصور الذي قدمه جينيت للزمن فيقول:« يستطيع السارد أو الشخصية وصف أحداث الماضي (الاسترجاع)، أو أحداث المستقبل(إستباق)، وقد يعرف السارد عنها(توقع)» [43] 110، أي أنّ زمن الحكاية ينصب في مجمله على نظام الاسترجاع أو الاستباق، بينما ينصب الزمن في بنية الخطاب على الدوام في المشهد (duration)، حيث تكون الفترة الزمنية الموصوفة مساوية تقريبا لزمن القراءة، وقد يجعل الوصف المفصل زمن القراءة أطول من زمن الحادثة، أما في الخلاصة فيكون زمن القراءة أقصر بكثير من القصة، وقد تستبعد بعض الفترات الزمنية (الحذف ellipsis) [43] ص164.

ومثلما أشرنا إليه سابقا, فإن زمن القصة يختلف عن زمن الخطاب, ذلك أن الأول يخضع طبيعيا إلى ترتيب ثابت للأحداث، بينما لا تخضع الأحداث لترتيب مضبوط في زمن الثاني, وهكذا فإنه بإمكاننا التمييز بين زمنين في الأعمال السردية:

- زمن السرد.
- وزمن القصة.

ويمكن التمييز بين هاذين الزمنين على النحو التالي:

لو افترضنا أن قصة ما تحتوي على مراحل حديثة متتابعة منطقيا على الشكل التالي:

أ ← ب ← ج ← د (الشكل 1)

فإن سرد هذه الأحداث يمكن أن يتخذ أشكال مختلفة:

ج ← د ← ب ← أ

د ← ب ← أ ← ج (الشكل 2)

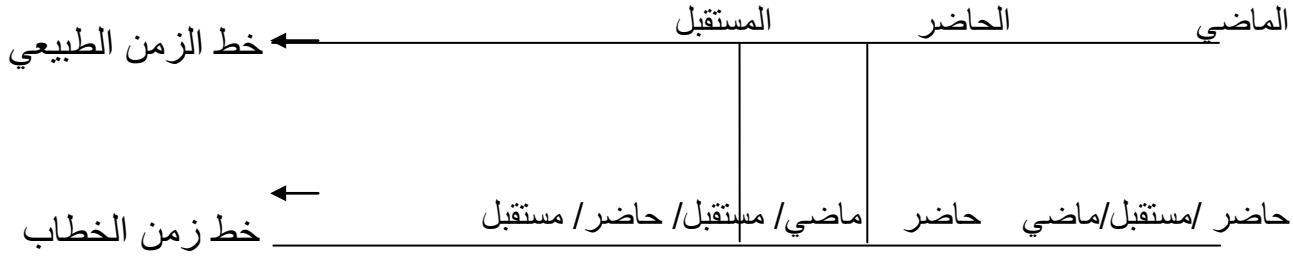
ج ← أ ← ب ← د

ومن خلال هاذين الشكلين، يتضح لنا جليا مدى قدرات أي كاتب، وما بإمكانه فعله عند إنجاز عمله، قصد تحقيق بواعث جمالية فنية يصبو إليها، وهكذا يحدث ما يسمى «مفارقة زمن السرد مع زمن القصة»[12] ص73.

وبالتالي فإننا نجد أنفسنا أمام «أول مشكل منهجي يصادفنا، وهو تعدد الأزمة التي تتداخل في النص الواحد، واختلاف العلامات الدالة عليها»[23] ص113.

2-1 -2- المفارقة السردية في قصص "جنازة الشاعر الكبير":

إن الاختلاف الحاصل بين زمني السرد والقصة، ومختلف أشكال التنافر الموجودة بينهما من أهم ما يلفت انتباه القارئ عندما يكون بصدد تفحص قصة أو رواية ما، حيث «تتميز العلاقة ما بين الزمنين بالتناقض، ففي حين أن زمن القصة متعدد، بمعنى أنه يمكن أن تقع عدة أحداث في وقت واحد أو متزامن، فإن زمن الخطاب (السرد) مستقيم، ومن هنا تستحيل المطابقة بين الزمنين لتناقضهما إذ أن أبرز ما يميز عملية القص – من منظور إشكالية الزمن – هو هذا التناقض على وجه التحديد»[44] ص99 ، ولذلك يشير "جنيت" مسلما بوجود نوع من درجة الصفر التي قد تكون حالة توافق زمني تام بين القصةو الخطاب[47] ص45 ، وانطلاقا منها يحدث هذا الاختلال الزمني، ويحصل هذا الإضراب حسب الشكل التالي[46] ص25:



من خلال هذا الشكل يتبين لنا كيفية لجوء القاص إلى المفارقات السردية، حيث نجده يعود إلى الوراء مرة، ويقفز إلى الأمام مرة أخرى، وهذا وفق حاجاته التي يبني بها عمله، ولقد ميز "جنيت" بين نوعين من المفارقات وهما: اللواحق و السوابق.

أ – اللواحق: ANALEPSES:

وهي تقنية زمنية يستطيع السارد من خلالها العودة إلى زمن سابق مرت به ذاكرته، وهي «مخالفة لسير السرد تقوم على عودة السارد إلى حدث سابق، وهي عكس الاستباق»[15] ص18.

وتسمى اللواحق أيضا بالاسترجاع أو السرد البعدي، ومن ثم «يشكل كل استرجاع بالقياس بالحكاية التي ينتمي إليها حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى»[48] ص47 ، ونعطي بعض الأمثلة من قصص "جنازة الشاعر الكبير» لتوضيح هذا العنصر.

«قراري هذا إذن ليس لمجرد حبي أن أبدو مبتسما خاصة و أن أصدقائي و المقربين مني كانوا دائما يمدحون في هذا الجانب، جانب الابتسامة العذبة - أو كما يقولون – التي أتميز بها بينهم والتي أصبحوا منذ مدة يفتقدونها عندي و يتألمون لغيابها، و هم كثيرا ما لاحظوا علي ذلك في الأوقات القليلة التي أصبحوا يروونني فيها في المدة الأخيرة...» [27] ص155.

يوقف القاص السرد ليفتح بابا على الماضي القريب باستعمال عبارة "كانوا دائما" متيحا بذلك فرصة يسترجع البطل من خلالها – وهو هنا الراوي نفسه – في حديث مع الذات جملة من المعلومات حول سوابق شخصيته، وذكريات إبتسامته الجميلة على محياه، والتي اشتاق إليها الكثير من أصدقائه.

إن توظيف اللواحق بهذه الكيفية، و في أي سرد يعتبر عند "جنيت" من أهم الوظائف التقليدية لهذه المفارقة الزمنية[49] ص91.

كان هذا التوظيف لدى "جنيت" من التقاليد و الموروثات، ففي قصص "جنازة الشاعر الكبير" ما يؤكد استمراره، و شيوعه بصورة متكررة، ففي المجموعة لواحق عدة متناثرة هنا وهناك.

«وصل إلى المكان، عرفه بسهولة، كان لا يزال واضحا تماما في ذهنه، هنا بالضبط، أمام هذه الصخور الكبيرة، وقرب شجرة الزيتون هذه.., هنا أمسك بالخروف، جاء يمشي في هدوء.. دار وراء الصخور.. دون أن يحدث أية حركة تثير انتباه القطيع...» [27] 79 -80 .

نلاحظ أن الراوي هنا يسرد أفعال الذئب، ويوضح لنا كيف أن هذا الحيوان يسترجع أشياء من ذكرياته الجميلة، و التي لازالت مخيلته تحتفظ بها، ثم يتذكر ما يميز اليوم الحاضر (زمن السرد) عن ذلك اليوم السعيد.

«هذه طبيعتي منذ صغري، كثيرا ما أسهو وأنسى نفسي.. أذكر جيدا أن أمي كثيرا ما كانت في صغري توبخني على سهوي و نسياني.. قالت لي ذات مرة: إنتبه لنفسك قليلا، قد يخطفونك ويرمونك في الثلث الخالي دون أن تشعر» [27] ص17.

من خلال هذا المقطع، يبدو واضحا أن القاص قد وظف هذه اللاحقة لتحقيق غايتين اثنتين، أولهما «ملء فجوة من الفجوات التي خلفها السرد وراءه، وتزويدنا بمعلومات عن شخصية الأم التي اختفت من مسرح الأحداث »[23] ص121 – 122

- اللواحق في قصص "جنازة الشاعر الكبير"- مداها و اتساعها- :

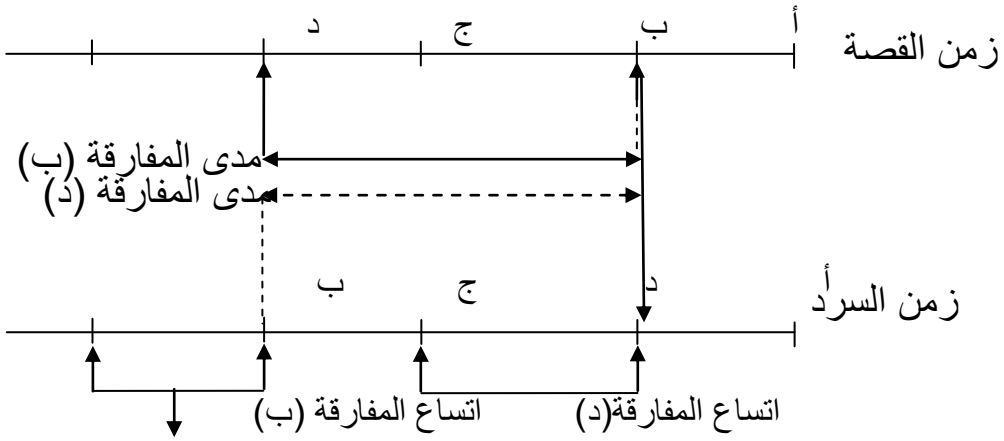
لكل مفارقة سردية مدى (Portée) واتساع (Amplitude) يتحددان من خلال طول أو قصر المدة التي تستغرقها أثناء العودة إلى الوراء. فمدى المفارقة «هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة.

- وأما السعة فهي المساحة التي تحتلها هذه اللاحقة ضمن زمن السرد وتبرز في الخطاب السردي من خلال السطور والفقرات والصفحات» [12] 74 – 75.

يقول "جيرار جنيت" حول هذه النقطة بالذات:

«إن مفارقة ما يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة "الحاضر" أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة. إننا نسمي "مدى المفارقة" هذه المسافة الزمنية، ويمكن للمفارقة أن تغطي هي نفسها مدة معينة من القصة نطول أو تقصر، وهذه المدة هي ما نسميه "اتساع المفارقة"»[49] ص89.

ويمكن توضيح المدى والاتساع على الشكل التالي[12]ص75:



نلاحظ من خلال الشكل تساوي اتساع المفارقتين معا، لأن اللحظة (د) تحل في زمن السرد محل اللحظة (ب)، كما أن اللحظة (ب) تحل في زمن السرد محل اللحظة (د).

ثم إن مدى المفارقة يتحدد بين بداية اللحظة المفارقة في زمن القصة، و بدايتها في زمن السرد، سوءا كانت استرجاعا (استذكارا) أو استباقا لأحداث لاحقة.

إن اتساع المفارقة (د) في زمن السرد يشير في الرسم السابق إلى الاستباق واتساع المفارقة (ب) في زمن السرد يشير إلى استرجاع لحظة ماضية، لأن (ب) في زمن القصة تقع في المرتبة الثانية ولكنها في زمن السرد تقع في المرتبة الرابعة[12] ص75.

إن تحديد المسافات الزمنية التي تحتلها اللواحق عادة تجعل من السارد اتخاذ إشارات وقرائن بعضها واضح يضبط بدقة، و البعض الآخر قد يكون غامضا يحتاج إلى الاستنباط و التأويل[23] ص122 – 123، ونقرأ مثلا:

«بالأمس قتلوا أيضا وردي العصافيري، أول الليل كان قدومهم..وقدومهم يكون دائما مع الليل...» [27] ص27.

تشير القرينة هنا إلى زمن القصة بطريقة مباشرة – بالأمس – وهي مفارقة زمنية عرفت من خلال المسافة التي تفصل بين زمنين (زمن الخطاب و زمن القصة).

هناك العديد من النماذج السردية في قصص "جنازة الشاعر الكبير" يتجاوز مدى اللواحق المدة المذكورة في المقطع السابق بكثير، منها ما يعود الراوي فيها إلى الوراء بعدة سنوات مثل:

«... وللموز في عائلتنا قصة يحفضها الجميع، كانت علاقتنا بالموز قبل حوالي ربع قرن علاقة ودية إلى حد ما، وذلك لأنه كان نادرا ما يظهر في الأسواق مثل الضيف العزيز...» [27] ص170.

تفيد هذه اللاحقة في إثراء سرد الأحداث، فتبين وضعية المجتمع الريفي في تلك الفترة، وحالة الفقر والحرمان التي كان الناس يعانون منها، و كيف أنهم يسمعون عن الموز، وإذا وصل إليهم فإنه يصبح حديث العام والخاص عن هذا الضيف العزيز الذي نزل عليهم.

نلاحظ أن مدى اللواحق في قصص "جنازة الشاعر الكبير" يأتي في فترة قصيرة، و قد تكون هذه الفترة طويلة تبلغ عدة سنوات:

«... لقد تعودت عليها، أليست أربعون سنة كافية لكي تجعل منا أنا ورجلي الإصطناعية صديقين حميمين لا يمكن أن يستغني أحدهما عن الآخر...» [27] ص165.

يبدو مما سبق أن الإشارات المستعملة تحدد بدقة المدى الذي تستغرقه اللواحق لتحيل القارئ على زمن غير زمن السرد، يطلع من خلاله على ما لا يستطيع الكاتب إدراجه سردا إلا باعتماد هذه التقنية الفنية في بناء صرح عمله، و في المقابل، نجد أن هناك لواحق أخرى عديدة و متنوعة تجبر القارئ على الاجتهاد والتأويل في تحديد المدى بدقة، مثلما أورده الكاتب في المقطع التالي:

«... و مات في القرية ذات يوم شيخ طاعن، حضر الجميع لدفنه، ترحموا عليه، وعادوا إلى بيوتهم، لم يبكوه كثيرا، كان مريضا منذ زمان، قال الناس... لقد ارتاح...» [27] ص72-73.

ففي هذا المثال، لابد من القيام بمحاولة تأويل إذا أردنا أن نقيس مدى الاستذكار، فالقرينة المستعملة هنا (منذ زمان) لا تحيلنا إلى المدة الزمنية بدقة، لكن بإمكان القارئ تقديرها.

و مثل هذا أيضا في المقطع الموالي:

«يحكى أن ذئبا كان يعيش في أحد الأماكن الآمنة عيشة هنيئة راضية، فقد كان المكان في سفح أحد الجبال، تغطيه الأشجار الظليلة التي يجري بينها نهر رقراق هادئ... »[27] ص75

فكلمة " يحكى " إشارة توحي بأن تحديد هذا الزمن بدقة أكيدة أمر بعيد المنال، بل يبقى لتأويلات القراء كل حسب إنطبعاته وآرائه.

أما فيما يخص سعة اللاحقة، فهي قابلة للتحديد في الأمثلة السابقة بالاعتماد على ما تغطيه من مساحات على الورق.

ب- السوابق في قصص "جنازة الشاعرالكبير" PROLEPSES:

يعد الاستباق نمطا من أنماط السرد، يلجأ إليه السارد في محاولة لكسر الترتيب الخطي للزمن، فيقدم وقائع على أخرى، أو يشير إلى حدوثها سلفا، مخالفا بذلك ترتيب حدوثها في الحكاية، وفي هذا يقرر جيرار جنيت أن الاستشراف و الاستباق الزمني أقل تواترا من المحسن النقيض [الإسترجاع]، وذلك في التقاليد السردية[48] ص76. ويسمي النقاد التقليديون هذا النمط "سبق الأحداث" "Anticipation"، ويدرس في مختلف الأعمال النقدية، ويرد فيها بمصطلحات شتى كالتطلعات مثلا التي تعني النظر نحو الأمام، وقد ورد في المجموعة في أماكن عديدة منها:

«وهو المنارة الوحيدة المشعة في ظلمة الدهليز، ولولاها لوقفت داخل الدهليز حائرا أمام ظلمة حالكة لا تعرف نهايتها...» [27] ص153.

يظهر أن الكاتب وظف هذا المقطع لغاية فنية مقصودة ، فهو وسيلة لتأدية وظيفة النسق الزمني، إذ بواسطة هذه السابقة فتح الراوي الباب على مصراعيه للتأويلات المستقبلية التي يمكن أن تحدث للشخص الذي يكون داخل الدهليز في حالة انقطاع الضوء، و الغاية من هذا هو حمل القارئ على إحتمال وترقب ما يمكن حدوثه داخل الدهليز, و كذا إحداث المتعة لديه.

لقد ميز جنيت بين السابقة كتمهيد، وهي ما تكون الأحداث ممهدا لها فيها، محتملة الوقوع - كما مر بنا – والسابقة كإعلان صريح، وحذر من مغبة الخلط بينهما[49] ص112 - 113.

وفي المقطع الموالي تبدو السابقة إعلانا صريحا:

«... كل هذه وغيرها أمور محتملة، ولذلك قررت قبل أن أختار – زيادة في الإحتياط – محلا آخر للتصوير كي آخذ صور جديدة أن أعمل على تصحيح بعض عاداتي وبعض ما يتعلق بجوانب مختلفة من حياتي اليومية، فألغي منها م ألغي، و أصحح ما يمكن تصحيحه، و أضيف ما أضيف...» [27] 157.

فالراوي هنا قرر إدخال إجراءات على نفسه، وتعديل ما يمكن تعديله قبل أخذ الصور، فالسابقة هنا ليست محتملة الوقوع بل معلنة بصراحة، ومسطرة في برنامج القاص.

و الشيء الملاحظ في المجموعة القصصية هو قلة التطبيقات، وهذا ما ذهب إليه جنيت في هذا الشأن، حيث يرى أن "السوابق" أقل تواترا من "اللواحق" في السرد[49] ص105 - 106 وهي حقيقة إلتمسناها حين تفحصنا لقصص المجموعة قصد الوقوف على ما يمكن أن يكون فيها من مفارقات زمنية على هذا النحو.

<u>1-3– وظيفتا تسريع السرد و إبطائه في قصص "جنازة الشاعر الكبير":</u>

إن كيفية تنظيم الأحداث بين زمني القصة و الخطاب يجعلنا نتجه إلى معالجة النسق الزمني للسرد، وهذا من خلال الكشف عن وتيرتي التسريع و التعطيل، أي الفترة التي تستغرقها الأحداث في الخطاب، وفي هذا يرى جنيت أنه من الممكن تحديد علاقة بين أحداث القصة وتتابعها في الخطاب، لكن تحديد العلاقة بين المدد التي تستغرقها هذه الأحداث في القصة بما يقابلها في الخطاب يظل أمرا نسبيا، لا لشيء إلا لأن ذلك متعلق بالمدة التي تتطلبها القراءة، أين يجب النظر حينئذ إلى المتلقي، وإلى الظروف التي تمت فيها هذه القراءة أو تلك[49] ص122.

وهذا ما ذهب إليه "تودوروف" حيث يرى أن إمكانية المقارنة بين زمن الخطاب والزمن الذي نحتاجه لقراءته واردة، إلا أن هذا الزمن الأخير لا يسمح لنا أن نقيسه بدقة ليبقى على الدوام نسبيا تقريبيا[46] ص99.

1-3-1- تقنية تسريع السرد في قصص "جنازة الشاعر الكبير":

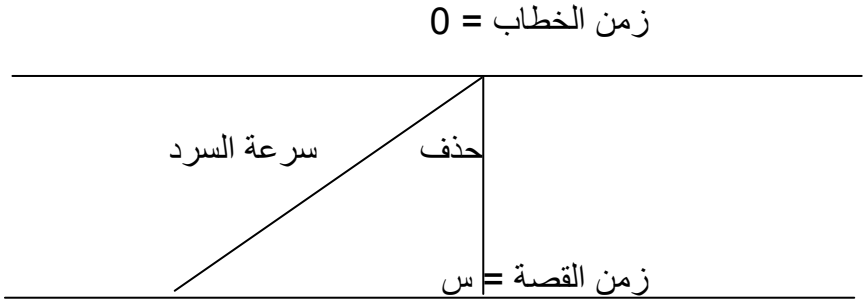
أ- الحذف:

يعتبر الحذف من الأدوات التقنية التي يلجأ إليها الكتاب قصد تسريع وتيرة السرد والإقتصاد فيه، ويسمي بعض النقاد هذه التقنية بالإسقاط، حيث تقابله لفظة ELLIPSE عند "جنيت" [49] ص106، كما ترجمته "سيزا قاسم" بالثغرة[50] ص89، و موريس أبو ناضر بالحذف[51] ص101 ، إذ أنه يستخدم من طرف المبدعين حسب انتماءاتهم الفنية، «فهو السكوت في الموسيقى، والتخفيف في السرد السينمائي، تسكت الجوقة لإبراز توزيع جديد، أو الشروع في جملة موسيقية مختلفة عن سابقتها، أو لتختص آلة واحدة بامتياز أداء لحنها...كما تقفز الكاميرا على بعض المشاهد الميتة أو الممنوعة...» [52] ص49.

و الشيء نفسه ينطبق على السرد القصصي «فإذا كانت الخلاصة تمثل سردا سريعا، فإن الحذف يمثل السرد في أوج سرعته، لأن السارد – في هذه الحال – لا يسرد أحداثا بصفة سريعة، إنما يقفز عليها دون ذكرها، إذ يفرض عليه السرد الانتقاء، فيقفز على الحياة الماضية أو الراهنة للشخصية، يراها بلا أهمية، و لا تستحق الوقوف عندها،... و يكون الحذف في حالة غياب وحدة من زمن الخطاب تقابل وحدة من زمن القصة»[46] ص101.

ويقترب هذا التعريف من الكلام الذي أستشهد به ميشال بوتور في هذا الصدد، فالحذف عنده «البياض، أي وضع فقرتين، الواحدة بجانب الأخرى، تصفان حادثتين في الزمن، يظهر كأنه الشكل الأكثر سرعة للقصة، سرعة تمحو كل شيء، ويمكن للكاتب ضمن هذا البياض أن يدخل تسلسلا يجبر القارئ على صرف بعض الوقت للانتقال من الحادثة الأولى إلى الثانية»[53] ص138.

من خلال التعاريف السابقة، نستنتج بأن الحذف هو تلك القفزة التي يمكن للسرد بلوغها متجاوزا بذلك فترة بكاملها سواء كانت طويلة أو قصيرة من زمن القصة، حيث يتفادى الكاتب ما جرى فيها من أحداث ووقائع. و يمكن توضيح هذه التقنية من خلال الشكل الموالي:



يظهر في هذا الشكل زمن الخطاب الذي هو منعدم، بينما يكون في القصة موجودا، حيث يغطي حيزا زمنيا، و مساحة من الوقت قد تكون طويلة أو قصيرة، وهذا بالنظر إلى الأحداث التي تؤطرها.

«والحذف من حيث هو شكل من أشكال السرد القصصي، يتكون من إشارات محددة أو غير محددة للفترات الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تناميها باتجاه المستقبل، أو في تراجعها نحو الماضي، والإشارات الزمنية منها الظاهر مثل: بعد مرور سنتين / شهرين، أو بعد عدة أسابيع، ومنها الضمني، حيث ينتقل بنا الراوي من فترة إلى أخرى دون تحديد الوقت الذي استغرقته هذه الفترة »[51]ص101.

وقد ورد في المجموعة القصصية في أماكن عدة:

«... ثم.. مع الأيام، بدأ يزداد عدد نقاط التفتيش و المراقبة في مداخل المدينة، وحتى بداخلها...» [27] ص38.

لقد استغرقت الفترة الزمنية المقتطعة من زمن القصة في هذا المقطع أياما، فالإشارة هنا واضحة وظاهرة، وتقرأ في موضع آخر:

«كان صاحبي يقرأ الجريدة دائما، و مع مرور الدقائق بدأت تظهر فراغات بين السحب...» [27] ص16.

نلاحظ في هذا المقطع أن الفترة الزمنية قصيرة بلغت بضع دقائق فقط، فالفترة قد تطول أو تقصر، وهذا حسب أهواء الكاتب الفنية، و كما أن المرحلة في المثالين السابقين واضحة، قد يعطي الراوي أيضا أثناء عملية السرد لحظات زمنية ضمنية يمكن قياسها بالتقريب، مثلما نقرأه في هذه الفقرة

«منذ البداية، كنت في كل لحظة أتوقع أن يطلق الرصاص، و لكنني لم أكن أتصور أبدا أن يجري الأمر بهذا الشكل...» [27] ص17.

فالفترة الزمنية هنا (منذ البداية) غير واضحة، مثلما نجده أيضا في المقطع الموالي:

"... لم يفق إلا صباحا، وكان ذالك بفعل أشعة الشمس التي سطعت في وجهه مباشرة.. فتح عينيه .. مطط أطرافه الطويلة قليلا، ومرت لحظات بعد ذالك قبل أن يستيقظ ذهنه إستيقاظا كاملا..» [27] ص82.

إن الحذف الزمني في قصص «جنازة الشاعر الكبير» يبقى بمختلف أنواعه تقنية سردية بارزة، لا يمكن للكتاب الاستغناء عنه في بناء متون مختلف أعمالهم الأدبية.

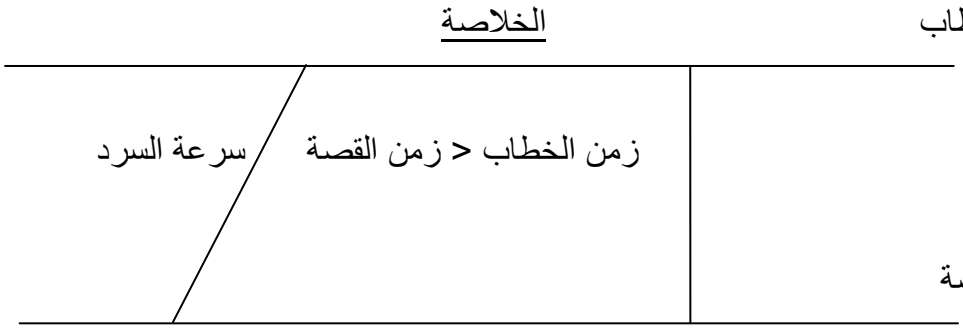
ب- الخلاصة:

تعد الخلاصة من أكثر التقنيات المعتمدة في إنجاز ظاهرة تسريع السرد، حيث تقتضي من الكاتب اختزال زمن القصة بإستعمال تراكيب حكائية، وصيغ سردية توجز زمن الأحداث في الخطاب إلى أدنى حد ممكن، وفق ما سيظهر من خلال الأمثلة التي سنسوقها لهذا الغرض من قصص "جنازة الشاعر الكبير".

«لا، ليس هذا وحده سبب ثقل مشيتي، فأنا قد تعودت على المشي بهذه الرجل التي رافقتني منذ أربعين عاما، و صارت جزءا مني، فصرت أسير بها بشكل عادي تقريبا..» [27] ص165.

فهذا المقطع يلخص لنا مرحلة طويلة من حياة الراوي فيختزلها في بضعة أسطر يمكن إعادة تركيبها – عند الضرورة – في كلمات قليلة دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء و الأقوال.

ويمكن توضيح هذه التقنية و تمثيلها في الشكل الموالي:



إن توظيف هذه التقنية لا يكون إلا لتخليص أحداث وقعت فعلا، الأمر الذي يجعل وظيفتها تتداخل مع وظيفة اللاحقة التي لا يُلجأ إليها إلا لإستذكار أحداث خلت يراد من خلالها العودة إلى بعض حيثياتها، غير أن الفرق بينهما يكمن في أن الأولى إستعراضها يكون سريعا لفترة ماضية، بينما الثانية يكون الإستعراض فيها طويلا و مستغرقا.

لقد صنف حسن بحراوي الخلاصة إلى نوعين[23] ص149 - 150:

- محددة:(المثال السابق)، و هي ما يعتمد فيها على قرينة دالة، لا مجال للتأويل في تحديدها.

- غير محددة: (المثال الموالي)، وهنا تكون القرينة الدالة غائبة، و يكتفى فيها بإشارة مفتوحة على كل التأويلات و الاجتهادات.

«... و كان ولد رابح لسوء حظه في ذلك اليوم يرعى غنمه قريبا من طريق السيارات الموازي للحدود و القريب منها، مع أنه كان يرعاها كما كان يفعل دائما ومنذ سنين كثيرة في أرضه الخاصة، الأرض التي سكنها أجداده منذ العصور القديمة..» [27] ص195.

فالخلاصة هنا تفتقر إلى قرينة زمنية دالة بالتحديد، غير أن الكاتب هنا توجه بإشارة مطلقة (منذ العصور القديمة) تحيل القارئ على الرجوع إلى ما يمكن أن يجد فيه حاجته.

1-3-2- تقنية تعطيل السرد في قصص "جنازة الشاعر الكبير":

قد يلجأ الكتاب أيضا إلى إبطاء عملية السرد وفق ما يناسب غاياتهم الفنية، و هذا بإعتماد عمليتي الوقفة الوصفية و المشهد، و هذا ما سنبينه من خلال تواجدهما في قصص"جنازة الشاعر الكبير"

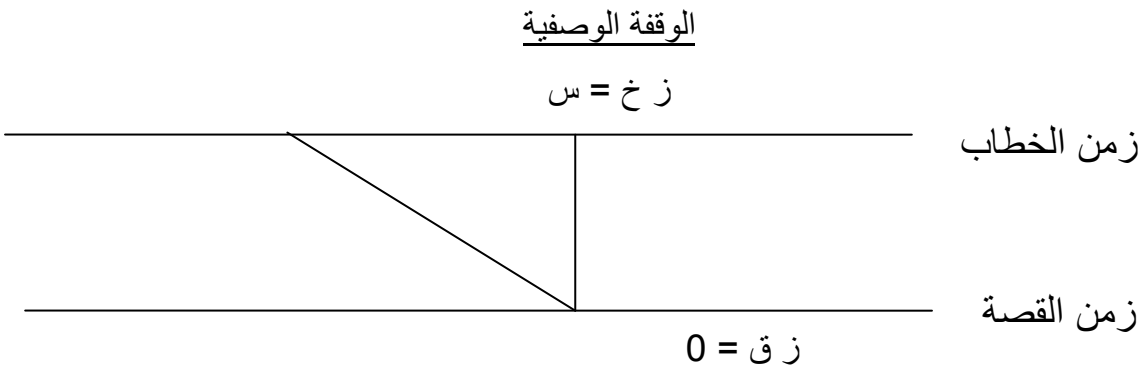
أ- الوقفة الوصفية:

يسمى جنيت الوقفة «La pause »[49]ص133، ويسميها تودوروف «L'analyse»[54] ص401' وهي «تقنية سردية على النقيض من الحذف، لأنها تقوم خلافا على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو السرد و كأنه قد توقف عن التنامي »[53] 140 ، فبواسطتها يستمر زمن

الخطاب في وقت يتوقف فيه زمن القصة اعتمادا على مقاطع وصفية تلف انتباه القارئ، و تشده على التأمل و المشاهدة.

يقول "جان ريكاردو" في هذا الشأن:« قد يحدث أن يشتد الإبطاء إلى حد التوقف، نحن إذ ذاك نطالع وصفا، ذلك أن الشيء يقوم في ضرب الثبات، وبما أن الكتابة على الأقل في مستواها الإبتدائي الذي ننظر فيه هنا، وحيدة السطر، فإن الوصف إنما يتوطد على حساب المجرى الزمني للرواية [أو القصة]» [53] ص140.

و يمكن توضيح هذه النقطة من خلال الشكل الموالي:



نلاحظ من خلال هذا الشكل عدم تطابق زمن القصة مع زمن الخطاب، فالسارد هنا يتخلى عن مجرى القصة، ويصرف نظره إلى وصف منظر ما، قد يجلب به إنتباه الآخرين، و يبقى السرد في هذه الحالة متوقفا مدة معينة لا يعرفها إلا الذي يشرف على بناء صرح هذا العمل.

و إذا كان مجال السرد يتبع الأحداث و يترصد الأفعال، فإن مجال الوقفات الوصفية يتتبع الشخصيات والأشياء، بما يجعلها تتسم بالحركة[49] ص134. وقد وردت هذه التقنية في أماكن عدة في قصص "جنازة الشاعر الكبير":

«الأشجار الجانبية خضراء مزهرة و رائعة، ثم كم هي طويلة، جذورها في الأرض، ولكن فروعها ممتدة إلى أقصى أعالي السماء.. ما أجملها.. هي ترقص رقصات جميلة منتظمة..» [27] ص08.

نلاحظ هنا أن مجال الوقفة اختُص بوصف الأشياء المتمثلة في الأشجار التي أعطاها الراوي سمات تميل إلى بعض الدقة، و السرد في هذه الحالة معطل إلى أجل يتصرف القاص حسب أهواءه الفنية وما يريد تحقيقه من غايات وبواعث جمالية.

ونقرأ في مقطع آخر أيضا:

« و الناس.. الناس في الشرفات، ما أجملهم.. هم رائعون فعلا.. لم يرهم أبدا بهذا الشكل.. هم مرحون.. مرحون و مبتسمون.. يغنون.. ويطير بعضهم أحيانا في الهواء، هكذا تماما بدون أجنحة، ثم يعود ليستقر في الشرفة من جديد، هكذا ببساطة دون أن يسقط أو يحدث له أي مكروه»[27] ص08.

الوصف هنا متعلق بالشخصيات، و هم الناس الذين أعطى لهم القاص طبائع و أمورا قد لا تخطر ببال القارئ إطلاقا، إذ لا يمكن أن يعرف تلك السمات، ولا أن يصفهم بتلك المواصفات إلا صاحب العمل الفني.

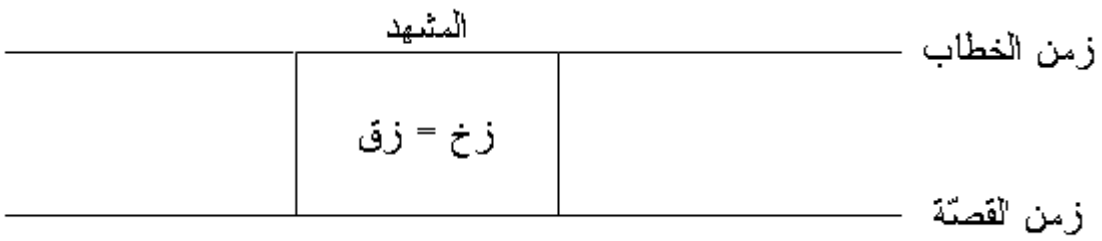
لعل ما يجب أن نقف عنده هو أن مثل هذه الوقفات الوصفية ليست غاية لذاتها، أو هدفا منشودا أريد تحقيقه، لكنها وسيلة لإضافة شيء جديد يفيد في خدمة السرد و تقدمه[23] ص176، ويضع لبنة لا غنى عنها في إعلاء صرحه.

ب- المشهد:

يعتمد الكتّاب على هذه التّقنيّة كغيرها من التقنيات الأخرى قصد إثراء أعمـالهم الأدبيّة، ووضع بصماتهم الفنيّة عليها، والمشهد هو« المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات والقصص في تضاعيف السّرد »[12] ص78 ، حيث يسميه جيرار جنيت« La scène » [49] ص141 ، بينما يرى تودوروف وديكرو أنّ هذا المصطلح يقابله في اللّغة العربيّة « الأسلوب المباشر » [54] ص401 .

إنّ المشاهد تمثّل بشكل عام اللّحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السّرد بزمن القصّة من حيث مدّة الإستغراق، وإن كان "جنيت" ينبّه إلى أنه ينبغي دائما ألا نغفل أنّ الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين أشخاص معيّنين، قد يكون بطيئاً أو سريعاً حسب طبيعة الظّروف المحيطة، كما أنه ينبغي مراعاة لحظات الصّمت أو التكرار، ممّا يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السّرد وزمن حوار القصّة قائماً على الدّوام[49] ص122 - 123 .

وعلى العموم فإن المشهد في السّرد «هو أقرب المقاطع الرّوائيّة إلى التطابق مع الحوار في القصّة، بحيث يصعب علينا دائماً أن نصفه بأنّه بطيء أو سريع أو متوقّف » [12] ص78 ويمكن توضيح هذه التقنية من خلال الشّكل الموالي:



من خلال هذا الشكل يتبيّن لنا أنّ زمن الخطاب يساوي زمن القصّة في المشهد، وهي المعادلة التي وضعها «جنيت» لتوضيح التوازن الحاصل بين هاذين الزمنين، وهي كما يلي:

«المشهد: زمن الخطاب = زمن القصّة» .[49] ص128.

وهذا ما توصّل إليه "جان ريكاردو" في تناوله لهذه التّقنيّة السّردية، «فمع الحوار ينشأ ذلك اللّون من المساواة بين الجزء السّردي والجزء القصصي» [53] ص140.

و إذا تتبعنا قصص " جنازة الشاعر الكبير" نجد أن المشاهد لم تُستعمل فيها بكثرة، بل إنّ هناك قصصاً تخلو منها تماماً، وهذا يعود إلى أهواء الكاتب في عمله الأدبي وما يتناسب وغاياته. وعلى الرّغم من هذا

فإننّا نجذ أنّ هذه التقنية قد استُعملت في بعض الأماكن، والتي أدرجها الكاتب قصد تحقيق أهداف جمالية نذكر منها:

«قال ذلك في هدوء، وتدخلت أمّه محاولة أن تثنيه عن رأيه:

- ولكن يجب أن تذهب وتختار بنفسك ما يناسبك.

- إختاروا لي أي شيء.. سروالا مثلا..نعم..نعم.. أنا في حاجة إلى سروال من نوع «دجين» هذا يكفيني.

- طيب...» [27]ص43.

- إن الشيء الملاحظ في المشهد الحواري هو الشعور القوي و الإحساس بالمشاركة الفعليّة فيما يحدث، بل وكأنّ القارئ يعيش الحدث عن قرب، وهذا ما ذهبت إليه سيزا قاسم في قولها: «يُعطي المشهد للقارئ إحساساً بالمشاركة الحادة في الفعل، إذ أنه يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضّبط في لحظة وقوعه نفسها، ولا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الرّاوي في قوله»[50]ص 91

و نقرأ من قصة "الرّجل والثّعبان" هذا المشهد:

«أيّها الناس.. السّوق كبير، والدنيا أكبر.. قولوا سبحان اللّه..

- سبحان اللّه..

- أعيدوها.. قولوا سبحان اللّه.

- سبحان اللّه..

- قولوها ثالثة.. سبحان اللّه..

- سبحان اللّه..

- إرفعوا أصواتكم.. مالكم يخيم عليكم الفشل، وتعيشون بلا أمل.. افتحوا العيون.. واقتحموا المنون.. صلوا على الرّسول..

- صلّى اللّه عليه وسلّم... »[27]ص51.

لعلّه من الأجدر أن نقف عند لغة هذا المشهد، فهي كما تبدو لنا مفهومة، اجتهد الكاتب في جعلها واضحة نظراً لبساطتها، وسهولة فهمها، وهذا ما يصبوا إليه الكتّاب عند صناعة عالمهم الفنّي مهما كانت غاياتهم وتباينت رؤاهم ومقاصدهم الفنيّة، بل إنّ أعمالهم تقف على مدى استجابة القرّاء لها، كما أنّ المشهد يبقى بصفة عامة من عناصر بناء العمل القصصي.

ج- المونولوج:

هو نوع من أنواع الحوار الذي يكون بين الشخصية و نفسها، وفيه يتوقف زمن القصة ويمتد على حساب ذلك زمن الخطاب، حيث يدخل القارئ في الحياة الداخلية للشخصية كاشفا بذلك عن مكنوناتها، ويعرف "رينيه ويليك وأوستن وارين" المونولوج بأنه «التعبير عن أخص الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور»[55]ص235.

وتجدر الإشارة إلى أن المونولوج له مكانة راسخة في الخطاب المسرحي، بل إن هناك مسرح خاص يقوم على هذه التقنية، و المونولوج هو « حوار تستعمل فيه كل خصائص الحوار العادي. وهو حوار موجه إلى كيان مقابل يجمع في الوقت نفسه بين التساؤلات والإجابات، و الاعتراضات، وكذا عناصر الحجاج و الشرح»[56]ص59.

و يمكن إيجاز وظائف المونولوج كالتالي: [57]ص245.

- الغوص في العالم الداخلي للشخصية في لحظة زمنية معينة، حيث يوقف المونولوج حركة الزمن الخارجي ليطفو العالم الداخلي على سطح السرد الحاضر.

- إبطاء زمن السرد نتيجة لحالة التأمل النفسي، وتوسيع زمن الخطاب.

و يمكن أن نتحدث عن نوعين من المونولوج: مباشر و غير مباشر،« فالمونولوج المباشر هو حالة من الحوار لا يتدخل فيها السارد، أما غير المباشر فيتدخل السارد عن طريق الوصف و التعليق. و يأتي بصور استفهام أو تعجب، نتيجة لما تثيره اللحظة الآنية من تغيرات نفسية و ذهنية»[57]ص245.

فالمونولوج يفتح المجال للشخصيات قصد التعبير عن مشاغلها النفسية و الذهنية، ونظرتها للعالم من حولها، و ذلك من خلال نقده بطريقة ذاتية خاضعة للحالة النفسية للشخصية في الأعمال السردية، و قصص "جنازة الشاعر الكبير" لم تخل من هذه التقنية بل هي حاضرة باعتبارها وسيلة لتحليل الذات من خلال الكشف عن الأفكار و ما يتحدث به الشخص مع نفسه.

« صاحبي أيضا كان وسيما.. جميل الملامح.. وكان يراقبني.. تأكدت من ذلك تماما.. لقد كان يراقبني.. و لكن، لماذا؟ ماذا بيني و بينه؟ أنا لا أعرفه سابقا.. لم أعرفه إلا منذ لاحظت أنه يراقبني.. فهل هو يعرفني؟ لا أدري...» [27]ص18.

- هذه الأسئلة التي يوجهها القاص بينه و بين نفسه هي هواجسه الناتجة عن ارتيابه و خوفه من الشخص الذي كان يراقبه دائما في المقهى و الشارع و مختلف الأماكن، و يتتبع كل حركاته و تصرفاته، وهو لا

يعرف هذا الرجل إطلاقا و ليست بينهما أية علاقة، لذلك نجده يطرح عدة أسئلة مع نفسه قصد إيجاد حل لهذا اللغز المحير، فالمونولوج هو نتاج حالة اضطراب نفسي و عادة ما يكون عبارة عن أسئلة، و نقرأ في موضع آخر: « لماذا.. لماذا اختاروني أنا.. أنا بالذات.. لماذا؟ و المدير.. المدير، ما ذنبه؟ لماذا قتله.. أقتله أنا بهذه القنبلة المشؤومة.. لماذا يارب؟ لماذا أقتله..؟ لماذا؟»[27]ص.35

إن كثرة الأسئلة الواردة في ذهن التلميذة لهو إحساس منبعث من داخلها يوحي إلى الاستغراب من اختيارها هي لتنفيذ تلك المهمة الصعبة، وهي وضع القنبلة أمام مكتب المدير لكي تنفجر، وكذا خوفها الشديد مما سينجر عن هذا العمل، ما جعلها تدخل في دوامة حوار بينها و بين نفسها ولا تجد حلا لتلك الأسئلة التي تتلاحق في ذهنها. فالمونولوج هنا جاء بصيغة الاستفهام و التعجب نتيجة ما تثيره التلميذة من حيرة نفسية و ذهنية.

إذن، فالمونولوج يعمل على إبطاء السرد من خلال طرح الأسئلة و تكرارها و بروزها في الخطاب على حساب استمرار الحكي.

الفصل2

بناء الشخصية ودلالتها في قصص "جنازة الشاعر الكبير"

تعتبر الشخصية من أهم العناصر في بناء القصة، إذ لا يمكن تصور أي عمل سردي دون وجود شخصيات تتفاعل فيما بينها في عالم حكائي، فعليها ينبني العالم الأدبي، وقد تطور بناؤها مما كانت عليه سابقا، فمن اعتبارها كائنا حيا له وجود فيزيقي بوصف ملامحها، وقامتها و صوتها و ملابسها، وأهوائها و هواجسها، وآمالها و آلامها، وصولا إلى التضئيل من شأنها و التقليص من دورها عبر النص القصصي أو الروائي، حيث « ألفينا النظرة الجديدة إلى تمثّل الشخصية في العمل السردي تنحو منحا لغويا، ذلك أن النظرة الجديدة إلى الشخصية أمست تنهض على التسوية المطلقة بينها و بين اللغة، و المشكلات السردية الأخرى»[28]ص82.

2-1-مفهوم الشخصية:

إن الوصول إلى تعريف دقيق للشخصية أمر بالغ الصعوبة، حيث « يتفق المشتغلون بالأدب على أن مفهوم الشخصية أعقد إشكاليات النص السردي»[52]ص126.

جاء في لسان العرب: « الشخص: جماعة شخص الانسان و غيره، مذكر، و الجمع أشخاص و شخوص و شخاص. و الشخص: سواء الانسان و غيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخص. و كل شيء رأيت جسمانه.

الشخص: كل جسم له ارتفاع و ظهور. و شخص الرجل، بالضم، فهو شخيص أي جسيم»[05].

فالشخص في العربية مصطلح مرتبط بالمظهر الفيزيولوجي، ولا علاقة له – في الأصل- بالناحية الروحية و النفسية للانسان.

أما في الأصل اللاتيني، فالشخصية « تعني القناع أو الوجه المستعار الذي يرتديه الممثل ليخرج به على خشبة التمثيل، كي يظهر خصائص الشخصية التي يمثلها، ثم تحوّر اللفظ بعد

ذلك، و أصبحت تستخدم للدلالة على شخصية الفرد التي تميز بها في الحياة»[58]ص37.

إن الشخصية هي «كل مشارك في أحداث القصة أو الرواية سلبا أو إيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يعد جزءا من الوصف»[15]ص114.

يرى عبد الوهاب الرقيق أن « الشخصية مزيج من الواقع و الوهم، هي وهم واقعي أو واقع وهمي»[52]ص127، فما إن تدخل في لحمة النسيج الحكائي، وتسند إليها مهام المشاركة فيه، حتى تصبح جزءا لا يتجزأ منه، ومن ثم يمكن إصدار الأحكام على الشخصية من حيث قدرتها على الإسهام في الحكاية، و لعب دور مهم في الأحداث.

2-1-1- الشخصية من الناحية الفلسفية:

تعتبر الشخصية من هذه الناحية « عنصر ثابت في التصرف الانساني، و طريقة المرء العادية في مخالقة الناس و التعامل معهم و يتميز بها عن الآخرين»[09]ص146.، فهي جملة العناصر الجسمية و النفسية و الاجتماعية المتكاملة التي تميز الشخص عن غيره، كما أنها تعد من الناحية الفنية « العامل الأساسي في تحقيق الآثار الفنية، وهي التي تسبغ عليها طابعا خاصا، تتجلى بوضوح في تصور موضوعاتها و في تنفيذها، و الأسلوب المتبع فيها، فإذا ما سيطرت شخصية الفنان على آثاره، خرج من دائرة التقليد و المحاكاة، وانطلق في دروب الابداع و التميز عن الآخرين...» [09]ص147.

و عالم حضور الشخصية فسيح، « تشترك في استخدامها و توظيفها فنون شتى، كالسينما، و المسرح، و القصة، و الشعر، و حتى الرسم و النحت...» [52]ص126.

و لهذا فإن الأحداث هي أصل كل هذه الفنون، و الحدث هو « الشخصية و هي تعمل، وبدون الشخصية أو تلك الجوانب التي تتصل بالحدث لا يمكن أن يكون للقصة معنى...» [59]ص91.

تعتبر الشخصية من أهم مكونات الأعمال السردية كالقصة و الرواية وغيرهما، بل هي محرك الحدث فيهما، حتى إن البعض ذهبوا في محاولات تعريفهم لها بأن القصة كاملة هي الشخصية نفسها[60]ص79.

وعموما، يبقى مفهوم الشخصية متفاوت و متباين بين الباحثين، حيث أرجع "تودوروف" هذا إلى خشية الدارسين ولوج مجال يفتقر إلى نظريات جامعة، و أدوات عمل دقيقة، والحاجة الماسة إلى منهجية علمية واضحة يمكن اعتماد ما قد تقترحه من طرائق. [35]ص97.

2-1-2- تداخل المصطلحات:

تحيط بمصطلح الشخصية مصطلحات كثيرة قد تبدو مماثلة إلى حد بعيد، إلا أنها ذات معان ووظائف مختلفة يطلق كل منها على الشخصية من زاوية معينة، نوضحها كمايلي: [35]ص98-99-100.

-الشخص : "Personne" كلمة تطلق على المنتسب إلى عالم الناس، أي إنسان حقيقي من لحم و دم، ذو هوية فعلية يعيش في واقع محدد زمانا و مكانا، جمعه شخوص.

- الشخصية: "Personnage" كائن ورقي حي بالمعنى الفني لكنه بلا أحشاء، فالشخصية من عالم الأدب أو الفن أو الخيال، وهي لا تنتسب إلا إلى عالمها ذاك.

- البطل: "Héros" عبارة غير منحصرة في عالم الحياة و لا في عالم الأدب، بل موجود في كليهما وهو كل من يتسم بجملة من القيم الإيجابية، ومقترن بالغلبة و الانتصار و المثالية.

- صاحب الدور الأول "Protagoniste" كلمة من أصل يوناني تطلق على صاحب الفعل الأساسي في المسرحية أو الرواية أو القصة، أو غيرهم من الفنون الأدبية الأخرى.

- النموذج: "type" كلمة تطلق على الشخصية متى كانت تمثل – أرقى درجات التمثيل – جملة من الخصائص و القيم.

- الفاعل "Actant" مصطلح اقترحه غريماس من وجهته وجود وجه مشترك بين جميع القصص على ما بينها من اختلاف. ويمثل هذا الوجه هيكلا مجردا للفواعل فيها، وللهيكل معنا مخصوص قوامه وجود ساع يطلب أمرا ما في القصة.

- الممثل: "Acteur" إن الممثل بخلاف الفاعل بالمعنى الذي له عند غريماس، لا يكون إلا في قصة محددة، فيظهر ظهورا فعليا ليؤدي دورا محددا فيها، أي ليضطلع بحدث أو أكثر، وهذا المصطلح ذو صبغة وظيفية عملية، ولكل ممثل دورين: دور حدثي و دور غرضي.

- العون: "Agent" هو عون المادة السردية، أو هو الشخصية لا من حيث هي ذات أو نفس ذات باطن و سمات، وإنما من حيث هي مجرد عون مضطلع بعمل سردي.

2-2- مكانة الشخصية قديما وحديثا:

2-2-1- الشخصية قديما:

إن اختلاف الرؤى و المناهج التي اعتمدها النقاد لدراسة الشخصية الأدبية جعل مفهومها يختلف، وبالتالي تأخر ظهور تعريف شامل وموحد لها كبنية مستقلة في القصة، والأشكال الأدبية القريبة منها، وقد عدها بعض القدامى ثانوية، بل زائدة أحيانا، وهذا ما نجده عند أرسطو مثلا الذي كان يعتبر الشخصية ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخييلي، فالمأساة مثلا عنده هي في الأصل محاكاة لعمل من الأعمال، يجب السعي لإيجاد ما يناسبه من الشخصيات التي تؤديه و تقوم به، على أن تتصف بما ينسجم مع ما يسند إليها من الأدوار[23]ص268، و استمر هذا الموقف بدرجات متفاوتة حتى إلى وقت متأخر، ذلك أن المؤلفين كانوا يُولون اهتماماتهم كلها للحدث أولا، ثم يختارون من الشخصيات ما يرونه مناسبا له، فالشخص الذي ينجز الحدث لا ينظر إليه من خلال صفاته وطباعه، بل من خلال أقواله وأفعاله.

و علـى هـذه الحـال اسـتمرت نظـرة الكلاسـيكيين إلـى الشخصـية علـى أنهـا مجـرد اسـم للقـائم بالحدث[52]208، لها في العمل التخييلي حدودها التي لا يمكن لها تجاوزها عملا بما جاء به أرسطو سابقا، الذي يرى أن سعادة الناس و شقاؤهم لا يمكن حدوثهما إلا بما يقومون به من أعمال[61]ص50.

لكن هذه النظرة للشخصية بدأت تتغير نظرا لمكانتها في الأعمال السردية ، حيث وصل الأمر إلى اعتقاد سـاد فـي القـرن التاسـع عشـر يتمثـل فـي « أن أسـاس النثـر الجيـد هـو رسـم الشخصـيات، ولا شـيء دون ذلك»[52]ص127' ومن ثم أصبحت تعامل الشخصية في القصص والروايات على أنها « كائن حي له وجوده الفيزيقي، فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها... ذلك أن الشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي يكتبه كاتب رواية تقليدي»[28]ص76.و بالتالي فقد صارت الشخصية هي كل شيء في الأعمال السردية.

لقد تغير مجرى الشخصية، حيث أعيد الاعتبار لها، فارتقاء قيمة الفرد، جعل الكتاب يتنافسون على توظيف مختلف عناصر السرد لإبراز الشخصية الأدبية التي أصبحت تختزل مميزات الطبقة الاجتماعية، كما كان للنقاد دور في ترصد مسار الشخصية و ملاحظة التقلبات التي طرأت عليها، وذلك من خلال ظهور النقد الاجتماعي بشكل ملموس، ساعد على بروز الشخصية في تلك الفترة، و بلوغها مستوى لم تكن عليه من قبل، حيث صار لها دور رائد يمثل حقيقة المجتمع بكل ما فيه من تقلبات متناقضة، وأصبحت من أهم مكونات القصة وأوفاها اهتماما لدى الدارسين، حيث ثبت عن الكاتب الفرنسي "بالزاك" (Balzac) الذي كتب ما يقارب تسعين رواية، لعب الأدوار فيها حاولي ألفي شخصية، قصد رصد كل ما يحدث في المجتمع، وهذا الكم الهائل من الشخصيات يعد بمثابة إحاطة و إلمام بحركة المجتمع[62]ص06.

إن تغير النظرة التقليدية للشخصية في الأعمال السردية كان لها تأثير واضح على البطل، فمن اعتباره شخصية تحمل سمات البطولة إلى شخصية واقعية قد تؤثر في القارئ، ومثل هذا التوجه إلى رسم الشخصية الواقعية للبطل يأتي استجابة في الكثير من الأحيان لعوامل اجتماعية كما ذكرنا سابقا، وكذا اقتصادية و سياسية، ذلك أن « تطور صورة البطل في الآداب العالمية من شخصيات يمثلون كمال الفرد الإنساني، إلى شخصيات من غمار المجتمع يرد في أساسه المادي و الفلسفي إلى التحول الذي طرأ على طبيعة الاقتصاد الدولي، حيث ساد الإيمان بالتقدم المطرد، وكمال الانسان أو على الأقل إمكانية تحقيق هذا الكمال...» [63]ص44، و أيا كان المسوغ الذي يعلل لتغير صورة البطل، فإن الأديب في تصويره له يتوجه وفق إيديولوجية خاصة، ومسعا يسعى حثيثا إلى تحقيقه، كما أنه « يعبر عادة عن فلسفة معينة تكمن وراء رسمه لملامح الشخصية. كما تتضح في توجيهه للأحداث وجهة معينة يخرج منها البطل منتصرا أو يسقط صريعا على حسب ضرورات المواقف التي تمليها تلك الفلسفة الموجهة»[64]52.

2-2-2- الشخصية حديثا:

إن تغير نظرة الكتاب للشخصية و كيفية تعاملهم معها جعلهم يعطونها دورا رائدا يمثل حقيقة المجتمع، ولهذا اعتبر تودوروف أن المواقف القديمة المتمثلة في الاستهانة بالشخصية قد تقبل في الأخبار و النوادر وما شاكلها، وربما في القصص السابقة للنهضة الأوروبية، لكنها لا يمكن أن تقبل في النتاج القصصي الحديث بداية من رواية دون كيشوت لـ"سرفانتس" (Cervantés) لأنه نتاج تتبوأ فيه الشخصية مرتبة راقية[35]ص97.

و قد بين تودوروف أن الشخصية لعبت دورا رئيسيا في الأدب الغربي الكلاسيكي، وانطلاقا منها تنتظم عناصر الحكي الأخرى، و لكنه استدرك بأن بعض الاتجاهات الحديثة منحتها دورا ثانويا، موضحا أن دراستها تطرح مسائل عدة لم يجد لها حلا[65]ص34.

فمن بين المحدثين الذين لم يعطوا أهمية للشخصية نجد "طوماشفسكي" (Tomachveski) الذي ذهب إلى حد إنكار كل أهمية للشخصية قائلا أن « البطل ليس ضروريا للخبر، فالقصة من حيث هي نظام وحدات سردية يمكن أن تستغني تماما عن البطل، وعن السمات التي يتصف بها»[35]ص96،

و غير بعيد عن هذا الرأي، نجد موقف "فلاديمير بروب" (Vladimir propp) الذي لم يهتم بالشخصية في ذاتها، و إنما ركز على مستوى الوظائف باعتبارها العنصر الذي يعتبر منطلقا للتصنيف و البحث. و قد وضح أن العناصر الدائمة و الثابتة داخل الحكايات هي وظائف الشخصيات كيفما كانت طبيعة هذه الأخيرة، وكيفما كانت الطريقة التي تمت وفقها هذه الوظيفة، و الوظيفة حسب "بروب" هي فعل تقوم به شخصية ما من زاوية دلالته داخل سير الحكة، و القول بأن الوظيفة هي العنصر الدائم و الثابت معناه القول بطريقة أخرى أن الوظائف هي الخالقة للشخصيات و ليس العكس، كما يبدو ذلك من خلال المعطى الظاهري للنص. ومن هنا فإن الوظيفة لا تكترث بالشخصية المنفذة لها، ويجب الاكتفاء بتعيينيها من خلال اسم يعبر عن الفعل[66]ص124.

و بنفس القناعة يقدم "ألان روب قريي" موقفه الذي يبدو من خلاله عزوفه عن الشخصية واضحا حينما يتحدث عنها، حيث بشر بزوالها، معتبرا مجرد الحديث عنها، حديثا عن مفهوم من المفاهيم البالية التي عفا عنه الزمن[52]128-129، و يتأكد ذلك في كتاباته، أين يجد الدارس شخصيات عديدة تحمل اسما واحدا في العمل الواحد[62]ص08، لا لشيء سوى لصرف الأنظار عنها و التضئيل من دورها.

كما أننا نجد ما يبرر هذا من خلال المحاضرة التي ألقتها "فرجينيا وولف" عام 1925، محاولة الدفاع عن موقفها و تصورها للشخصية وفق ما أرادت أن يكون عليه هذا المكون السردي، حيث تقول: «إن العلاقات الاجتماعية و الطبقية تغيرت على ما كانت عليه من قبل، حيث يعسر إيجاد نوع موحد للشخصية»[28]ص80، إذ تعد من الذين يرفضون صراحة التحديد النفسي والاجتماعي للشخصية، باعتبار أن واقع الفرد و حقيقته لا يتحققان بموضعه ولا بطبعه في المجتمع، ولكن بطائفة من القيم الثابتة، والتي تنهض في الغالب على غير المتوقع... [28]ص80.

على الرغم من الآراء السابقة التي قلصت من الشخصية و دورها، فإن هناك من تناول هذا الموضوع من زاوية مختلفة و أعطى لها (الشخصية) نصيبها في العمل السردي.

إن قضية الشخصية كما يقول "تودوروف"« هي قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات، لأنها ليست سوى كائنات من ورق»[54]ص286، ومع ذلك فإن رفض وجود أية علاقة بين الشخصية و الشخصي يصبح أمرا لا معنى له، وعلى هذا النحو يمكن القول بأن الشخصية القصصية أو الروائية ليست سوى مجموعة من الكلمات، لا أقل ولا أكثر، أي شيئا اتفاقيا يستعملها السارد عندما يخلق شخصية ويكسبها قدرة إيحائية كبيرة بهذا القدر أو ذاك[23]213.

لقد ربط "فيليب هامون" (Philipe Hamon) مفهوم الشخصية بالوظيفة النحوية التي تقوم بها داخل النص، وقد عرفها في إطارها السيميائي بأنها عبارة عن مورفيم فارغ، أي مجرد بياض، (خال من الدلالة) يأخذ في الامتلاء تدريجيا إلى أن يمتلىء نهائيا مع الصفحة الأخيرة للنص، فهي لا تحيل إلا على ذاتها. و يظهر هذا المورفيم الفارغ من خلال دال غير متواصل، للإحالة على مدلول غير متواصل أيضا[67]ص128.

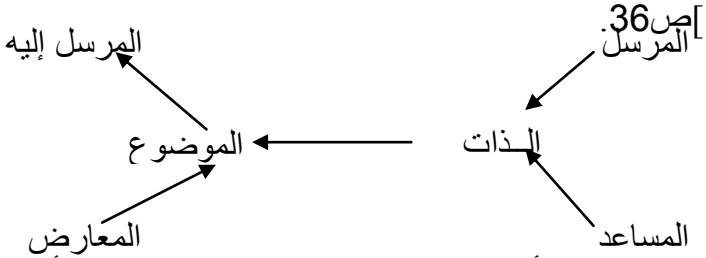
و يقترب من هذه التعاريف الحديثة تعريف "رولان بارث" (Roland Barth) الذي عرّف الشخصية بأنها « نتاج عملي تأليفي»[12]ص50، تتوزع هويتها في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم "علم" يتكرر ظهوره في الحكي.

تمثل الشخصية القصصية أحد المكونات الحكائية المساهمة في تشكيل بنية الأعمال السردية، كما أوضح ذلك أحمد مرشد، «حيث يحاول منجز النص بواسطة أسلبة اللغة وفق نسق مميز مقاربة الانسان الواقعي، وهذا لا يعني أن الشخصية هي الانسان كما نراه في الواقع المرئي لأنها توحد للبعدين: الإنساني و الأدبي، فهي صورة تخييلية استمدت وجودها من مكان و زمان معينين، و انصهرت في بنية الكاتب الفكرية الممزوجة بموهبته، متشكلة فوق الفضاء الورقي الأبيض لتسهم في تكوين بنية النص

الروائي (الدال)، و تنجز وظيفتها المسندة إليها تأليفيا، وتعكس بعلاقتها مع البنى الحكائية الأخرى ظروفا اجتماعية و اقتصادية و سياسية، مسهمة بذلك في تكوين المدلول الحكائي»[65]ص36.

تضع نظرية السرد الحديثة الشخصية ضمن العناصر الحكائية المكونة للحكاية، ومن ثم فقد تطورت نظرة السرديين لها، وقد ميز "فلاديمير بروب" في كتابه " مورفولوجيا الحكاية العجيبة" بين « سبعة أدوار أساسية يتفق كل منها مع دائرة من دوائر العمل: الشرير Villain، الواهب Donor، المساعد Helper، الأميرة (الشخصية موضوع البحث)، الأب، الباعث Dispatcher، البطل Héro، و البطل الزائف Héro False»[42]ص53، وتعليقا على هذا التصور يرى سعيد بن كراد أن « هذا النموذج الخاص بالشخصيات يمكن التعامل معه باعتباره نسقا عاما، فقد تتغير أسماء الشخصيات، وقد تتغير أشكال الأفعال، لكن المضمون المحدد لكل دائرة سيظل واحدا»[68]ص23، وهو ما يؤكد أن التصور الذي يقدمه بروب يعد إطارا عاما، لكن الشخصية يمكن أن تختصر في سلسلة من دوائر الفعل.

و على الرغم من أن بروب لم يزعم أن لمفهومه عن شخصيات الحكاية الخرافية أي بعد شمولي يمكن أن يعمم على أنماط أخرى من السرد، فإن الناقد الفرنسي"غريماس" (Greimas) قد حاول أن يقوم بهذه المهمة في نموذجه العاملي محتذيا و معدلا من مفهوم الشخصيات الدرامية عند بروب، وذلك حين قدم نموذجا عامليا مكونا من ستة أطراف[69]ص41، هذه الأطراف الستة تتضح وفق الشكل التالي: [12]ص36.



الشكل 5: نموذج غريماس العاملي

و في محاولة لتأمل النموذج العاملي السابق، يتضح لنا أنه يرتكز على ثلاثة أزواج من العوامل و هي: المرسل / المرسل إليه، الذات / الموضوع، المساعد / المعارض.

من الأهمية ألا ينظر إلى هذا التصور على أنه قاعدة مسلمة ينبغي الانصياع لها، بل إنه مجرد إطار عام يتم تناول الشخصيات من خلاله.

لقد قدم "غريماس" وجها جديدا للشخصية في السرد، ما يصطلح عليه بالشخصية المجردة، فعنده ليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد، و ذلك أن العامل في تصور "غريماس" يمكن أن يكون ممثلا بممثلين متعددين، كما أنه ليس من الضروري أن يكون شخصا، فقد يكون فكرة كفكرة الدهر أو التاريخ، وقد يكون جمادا أو حيوانا و هكذا[52]ص52.

ومن منطلق النظرة الحديثة للشخصية، يستنتج الدارس أن الشخصية لا تبنى إلا من خلال إشارات في شكل جمل تنطق بها، أو يتلفظ بها عنها، مثلما هي إنسان يؤدي دوره الاجتماعي كاملا في الحياة، فلا سرد إذن إلا بما يستند فيه على شخصيات معينة[62]ص10، ويبقى القارئ هو الأقدر وحده على التوغل في الأعماق للبحث عن تلك الصورة الذهنية التي اصطنعها لنفسه، من خلال تلك الاشارات اللغوية «معتمدا في ذلك على طاقته الفكرية»[52]ص128، ذلك «أن الشخصية الروائية ليست مجرد

نسيج من الكلمات بلا أحشاء، لذا يبدو اعتماد التأويل في تحليل الخطاب الروائي اختيارا يعيد للشخصية طابع الحياة، كما يحافظ عليها ككائن حي»[70]ص238.

2-3- تصنيف الشخصيات:

لقد صنف "فيليب هامون" الشخصيات إلى ثلاث فئات: [71]ص15-16.

أ- فئة الشخصيات المرجعية: وقسمها إلى الأصناف التالية:

2-1- الشخصيات ذات مرجعية تاريخية: و هي في الأصل تنتمي إلى التاريخ، كما أنها على ثلاثة أنواع: المرجعية السياسية، المرجعية الدينية (الصحابة و الأئمة)، و المرجعية الثقافية مثل أهل الأدب و الغناء، و غيرها من مجالات الثقافة المندرجة في التاريخ، وهناك بعض الشخصيات ذات أكثر مرجعية، وذلك عندما يكون لها في التاريخ أكثر من وجه، فعلي بن أبي طالب مثلا، قائد و سياسي و إمام.

2-2- الشخصيات ذات مرجعية اجتماعية: تختلف هذه الشخصيات عن سابقتها، كونها لا تحيل على شخصيات معينة من الماضي أو الحاضر، وليست شخصيات آتية من الثقافة، إنما هي تحيل على نماذج اجتماعية، و ليس لها وجود فعلي خارج القصة أو الرواية، ولكن يمكن أن توجد باعتبار بعض سماتها، و أفعالُها مستقاة من مجتمع ذي وجود حقيقي تحيل عليه في بعض جوانبها[35]ص102-103.

2-3- الشخصيات الأسطورية: يعرف العلماء الأسطورة بأنها العمل الخارج عن المألوف، الخارق للعادة في صفات الانسان. و هي تفسر أسرار الحياة و الكون في أسلوب قصصي يدور حول التقاليد والعقائد الدينية و الاجتماعية، وعاشت الأسطورة مع الانسان القديم يخزن فيها أحلامه، ويبحث من خلالها عن معرفة الأسرار التي تحرك حياته، وخوارق الطبيعة، ومصادر الخير و الشر.

إن هذه الخوارق التي تتميز بها الأسطورة، والأبعاد المختلفة التي يمكن أن توظف من أجلها، كثيرا ما تستهوي القصّاص والروائيين، فيعتمدون في اختيار الشخصيات على شخصية تقوم بأعمال تفوق طاقة البشر، فتوصف حينئذ بالأسطورية.

2-4- الشخصيات المجازية: يقصد بها أفعال بعض الشخصيات القصصية أو الروائية، وكذا أقوالها التي تتضمن صفة من الصفات أو معنا من المعهاني، حيث تقدم في النص في مواقع مختلفة، وتشكل في مجموعها شخصية مجازية سائدة في مجتمع ما، في فترة زمنية معينة قد تكون إيجابية كالحب و التعاون، و العلم و السعادة... وقد تكون سلبية كالكراهية و الغيرة و الطمع، و الاستبداد و الجهل و غيرها.

ب- فئة الشخصيات الواصلة: هي كما يعرفها "فيليب هامون" بمثابة «علامات على حضور المؤلف أو القارئ، أو من ينوب عنهما داخل النص»[67]ص122. ولا تحيل هذه الشخصيات على ما هو من أمر الثقافة، و إنما هي مؤشرة إلى حضور الكاتب، وهي لا تكون ذات هوية مذكورة في التاريخ، ولا تكون –عادة- متصلة بالمعارف الموجودة بين أيدي القراء، وإنما تكون محيلة –بدرجات مختلفة من الخفاء- على ذات منشئها، وعلى جوانب معينة من حياته ومزاجه... [35]ص103.

وهذه الشخصيات تمتاز بنوع من المرجعية، إلا أن طبيعتها مغايرة للفئة الأولى باعتبارها ذات مرجعية متصلة بالكاتب، فإن كانت الشخصيات في قصص"جنازة الشاعر الكبير" ورقية متخيلة، فهذا لا يعني أنها جميعا من محض الخيال و الإبداع الخالص، ففي الواقع قد يوحي العديد من الشخوص الحقيقيين إلى القاص برسم شخصيات قصصية على منوالها، و الأكيد أنها ليست شخوصا عادية متماثلة، بل الأصل أن تشتمل هذه الشخصيات على مواصفات و خصوصيات تجعلها متميزة عن غيرها، فتصبح جديرة بالكتابة الفنية، مع قدرة القاص على التعديل و التغيير عند إعادة بناءها من جديد.

ج- فئة الشخصيات المتكررة (التكرارية): هي عموما تحيل إلى النظام الخاص بالعمل الأدبي، فالشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات و التذكيرات لمقاطع منفصلة ذات طول متفاوت. هذه الشخصيات تقوم بوظيفة تنظيمية لاحمة. أي أنها علامات مقوية لذاكرة القارئ، مثل الشخصيات المبشرة بالخير، و تظهر هذه النماذج من الشخصيات في الحلم المنذر بوقوع حادث، أو في مشاهد الاعتراف و البوح.

ولقد أشار" فيليب هامون" حول هذا التصنيف الثلاثي أنه بإمكان أية شخصية أن تنتمي في الوقت نفسه أو بالتناوب لأكثر من واحدة من هذه الفئات الثلاث[71]ص24-25.

هذا التصنيف الذي قدمه "فيليب هامون" ليس وحيدا، فهناك دارسين و نقاد قدموا تصنيفات أخرى حسب آرائهم و انطباعاتهم، وقد نلاقي تصنيفات جديدة باعتبار أن مجال تحليل الخطاب القصصي والروائي حقل خصب يمكن العمل على كشف مختلف جوانبه.

2-4- تقديم الشخصية:

وهي الكيفية والطريقة التي يقدم بها القاص شخصيته القصصية، وقد اقترح "فيليب هامون" مقاييس لمعرفة هذه الطريقة، هما المقياس الكمي و المقياس النوعي، حيث«ينظر الأول إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية، و يحدد الثاني مصدر تلك المعلومات: هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة، أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما إذا كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية و أفعالها»[72]ص132.

2-5- مؤشر الإسم:

يمثل الإسم للشخصية ما يمثله العنوان للقصة أو الرواية، فهو يشكل أحد الخطوط المميزة الهامة، وعلامة فاعلة في تحديد السمة المعنوية لهذه الشخصية أو تلك، ذلك أنه الدعامة التي يرتكز عليها هذا البناء، فهو يمثل بثباته وتواتره عاملا أساسيا من عوامل وضوح النص و مقروئيته[07]ص161.

يسعى القاص وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة و منسجمة، بحيث تحقق للنص مقروئيته و للشخصية وجودها، ومن هنا يكون مصدر ذلك التنوع و الاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات القصصية، وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية ليست دائما من دون خلفية نظرية، كما أنها لا تنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالإسم الشخصي علامة لغوية

بامتياز[23]ص247، فأسماء شخصيات القصة ما هي إلا تقليد لأسماء حقيقية قد يكون بعضها اعتباطيا، لكن ليس هذا الحال بالنسبة لمعظم شخصيات القصة.

2-6- بناء الشخصية في قصص "جنازة الشاعر الكبير"- مرجعياتها ودلالتها- :

إن بناء الشخصية في العمل الأدبي يتم بطرق شتى، ولكل كاتب تقنيته في هذا، فمنهم من يقدمها بشكل سطحي تاركا للمتلقي دوره في الاستخلاص و الاستنباط، مما يدفعه (المتلقي) إلى البحث عن طرق إجرائية، وأدوات ناجعة حاسمة تسمح له بالوقوف على ما قد يكون لها من مرجعيات مختلفة، وتتيح له فرصا عديدة للكشف عما تخفيه من معان ودلالات[35]ص101،و البعض الآخر يتطرق إلى الشخصية بشكل دقيق متتبعا تفاصيلها وحيثياتها، وهذا من خلال أقوالها، وكذا الأفعال التي تقوم بها[23]ص223-224.

ومن هذا المنطلق، كان من الطبيعي أن تتعدد الدراسات النقدية، وتختلف الرؤى ووجهات النظر، باعتبار أن «الشخصيات الروائية (أو القصصية) بحد ذاتها لا أهمية لها، وإنما تكمن أهميتها فيما تفسره وتؤوله من دلالات متنوعة الحقول، من شأنها أن تعمق وعي المتلقي بالمعاني الاستراتيجية التي يولدها الخطاب»[73]ص51، ولهذا يرى الدارسون أن المتلقي له دور كبير في هذا الشأن، حيث يستطيع أن يقدم صورا مغايرة عما يراه غيره عن هذه الشخصية أو تلك، وهذا حسب رصيده الثقافي وتصوراته القبلية، وبذلك يقوم بتركيب جديد لهذا المكون السردي أكثر مما يقوم به النص[12]ص50، مستشرفا آفاقا بعيدة غير منظورة[73]ص51.

وقبل أن نتطرق إلى تحليل الشخصيات في مجموعة "جنازة الشاعر الكبير" و طرق تقديمها للقراء، وإحالتها على مرجعياتها، نشير إلى أن التطرق إليها كاملة يحتاج إلى وقفة ودراسة قائمة بذاتها، وهذا ما يجعلنا نكتفي بانتقاء عينات منها تتوفر على ما يوجد عند غيرها، باعتبار أن ما يهمنا هو الطريقة الفنية التي اعتمدها الكاتب في تشكيل و بناء شخصيات المجموعة القصصية، وهذا من خلال رؤيته للواقع.

تعكس الشخصية في مجموعة "جنازة الشاعر الكبير" رغبة الكاتب في ابتكار شخصيات قصصية قادرة على تشكيل مرايا حية تعكس ملامح البيئة الشعبية، وتحدد أبعاد المجتمع بكل ما يحمله من آلام و آمال. ولم تكن عملية اختيار الشخصيات بالعملية السهلة، بل هي نتيجة معايشة، فعلى الرغم من محاولة محاكاة الشخصيات للواقع، إلا أنها مختلطة بفكر الكاتب و ثقافته، إذ أنها لم تكن «مجرد تصوير فوتوغرافي أو انعكاس مرآة لواقع الحياة، ولكن هناك دائما شيء مضاف وراء عملية الاختيار: إختيار الكاتب للشخصيات»[74]ص24.

ووفق ثنائية القرية والمدينة، خرجت الشخصيات في المجموعة من صلب المكان حاملة ملامحه، ورائحته، وبصمته، فعلى مستوى القرية مثلا تتعدد زوايا المعالجة، فتأتي زاوية الريف بما فيه من جبال وأراض بشخصيات متكاملة ليسهم كل منها في رسم صورة مكبرة و متكاملة لشخصية "رجل القرية"، وتعد شخصية الرجل المبعوث من طرف سكان القرية إلى السيد (س) في قصة "المنتخب"، مثلا نموذجا يرسم الإطار العريض و العام للمجتمع القروي، ويبرز بصورة جلية نمط عيشهم، وهذا بعد أن تعرفنا

إلى مجمل سيرته وملامح بطولته، فهو رجل متعلق بأرضه وخدمتها، محب لأهله وجيرانه، ومحل ثقة كبيرة جعلت الجماعة تختاره ليقوم بالمهمة التي بعث من أجلها.«لقد اختارتني الجماعة لهذا السبب، هم يعرفون عني إصراري و صبري، يعرفون أنني لن أتراجع في الأمر...» [27]ص163 ، وهنا يطلق الراوي العنان لهذا الرجل الذي بدأ يصف لنا تجربته في الحياة، حتى أنه تحدث عن رجله الاصطناعية التي رافقته منذ أربعين عاما وأصبحت جزءا منه. «لقد تعودت عليها، أليست أربعون سنة كافية لكي تجعل منا أنا ورجلي الاصطناعية صديقين حميمين لا يمكن أن يستغني أحدهما عن الآخر...» [27]ص165 ، وتحدث أيضا عن القرية و سكانها البسطاء الذين يكسبون قوتهم بعرق جبينهم، وتعد شخصية هذا الرجل مرآة تعكس طبيعة الحياة الريفية بصعوبتها و مرارتها، وحرمان أهلها من متطلبات الحياة الضرورية كالسكنات اللائقة و الطرق المعبدة الخ.

و نفس الشيء بالنسبة لشخصية الأب في قصة "الضحك" التي تعد نموذجا لمعيشة أهل الريف، ومدى صرامته الشديدة في تصرفاته مع أهل بيته ومع غيره أيضا، وهي ميزة يتصف بها جل سكان القرية، وتحدث السارد حتى عن المواضيع التي يتناولها هذا الأب مع جيرانه، و التي تدور في كنف الحياة الريفية كالفلاحة و الصيد و تربية المواشي.

و بمتابعة هندسة البناء في المدينة، تتجلى العناية نفسها من المؤلف، فتظهر شخصية السيد (س) في قصة "المنتخب" الذي نجح في الاقامة بالمدينة، فعلى الرغم من أنه ولد في الريف، ونشأ في بيئة فقيرة، إلا أنه استطاع باجتهاده وخلقه وتواضعه، والثقة التي وضعها فيه أبناء بيئته أن يسكن في أرقى أحياء المدينة، في تلك الفيلات الفخمة، وأن يعيش حياة تختلف تماما عن تلك التي كان عليها من قبل:«فلقد وجدت نفسي بمجرد التوغل قليلا في أنهج هذا الحي في عالم آخر تماما، مما جعلني أسير مندهشا، وأنا أنظر حوالي جهة اليمين وجهة الشمال إلى أسفل هذه القصور الفخمة ثم إلى أعلاها وإلى شرفاتها الغريبة... »[27]ص166.

إن الكاتب يمثل قاسما مشتركا لكل شخصيات المجموعة القصصية، ويحقق وجودها في عالم الحكاية، بمعنى أن مروره بوفرة من التجارب ومعايشته للكثير من الشخصيات، هو ما يمهد لظهورها، حيث رسم أبعادها وأحسن اختيارها، وذلك بتغطيتها لطوائف المجتمع، مصطنعا لها أحداثها ومبتكرا مواقفها.

2-6-1- مرجعية الشخصيات في قصص "جنازة الشاعر الكبير":

إن أبرز ما يلفت انتباه القارئ لقصص "جنازة الشاعر الكبير" كثافة الشخصيات ذات المرجعية الاجتماعية في معظمها، أي أنها شخصيات أدبية محضة من اختلاق المؤلف وإنتاج خياله، وهي «لا تحيل على أشخاص معينين من الماضي أو الحاضر، وإنما تحيل على نماذج أو طبقات اجتماعية، أو على فئات مهنية ممكنة الوجود...» [35]ص102.

فالكاتب عالج عدة ظواهر متفشية في المجتمع بإيجابياتها وسلبياتها معالجة أدبية فنية بطريقة تقرب الصورة للمتلقي حتى تجعله وكأنه يعيش الحدث بكل ما فيه من ثوابت وتقلبات، فنقرأ مثلا: «بعض

المتظاهرين يحملون اللافتات، و بعضهم يحملون مصاحف القرآن عاليا، وجوههم مغبرة، و العرق يتصبب من الجميع تحت أشعة شمس صيفية محرقة...» [27]ص07.

يظهر من خلال هذا المقطع كيف أن الكاتب استطاع أن يختلق شخصيات أدبية من خياله و إبداعه، أسهمت في بناء عمله لدرجة جعلت من الشخصيات و كأنها حقيقية، فالمتظاهرون كانوا يحملون اللافتات و مصاحف القرآن و يسيرون في شارع طويل، وكل أفعالهم التي وصفها الكاتب مستقاة من مجتمع له وجود حقيقي، وهنا تكمن براعة القاص في عمله، كما نقرأ في مقطع آخر: «أربعة.. كانوا واقفين.. ظهورهم إلى الطريق.. ووجوههم إلى الجهة الأخرى.. ينظرون إلى الأرض أمامهم، وأيديهم مشتبكة وراء ظهورهم، وأحد العساكر يقف خلفهم.. الرشاش في يده اليمنى و أصبعه على الزناد...» [27]ص37.

لقد صور الكاتب الشخصيات في هذا المقطع بطريقة تجعل من القارئ وكأنه يشاهدها بأم عينيه، ويحس بكل ما يدور بينها من أقوال وأفعال، بل ويتشوق لمواصلة قراءة القصة قصد التعرف على كيفية نهايتها، طارحا بذلك عدة أسئلة عن هؤلاء الأشخاص الأربعة، من هم؟ وما هو مصيرهم؟ ولماذا هم يعاقبون بهذه الطريقة؟، وكلها أحداث بإمكانها الوقوع في أرض الواقع، لكن الكاتب اجتهد في تقديمه للشخصيات وأفعالها بطريقة تجعل لها دورا داخل القصة فقط، كما أنها تحيل على طبقة من المجتمع، والتي تعامل بتلك الطريقة من طرف رجال القانون.

2-6-1-1- التقديم المباشر للشخصية عن طريق شخصية أخرى: رغبة منا في تتبع حقيقة هذه التقنيات البنائية، وترصدها ضمن متون قصص المجموعة، نقرأ من قصة "القتل" هذا المقطع الذي يحيلنا على بعض المظاهر الجسدية المتميزة التي تزيل عن الكثير من أسرار الشخصية موضوع الوصف ومميزاتها، لتظهر أمام القارئ في صورتها الحقيقية المتكاملة: «تفحصت وجهه جيدا، كان يبدو شابا وسيما، جميل الملامح في حوالي الثلاثين من عمره، لا تبدو عليه أية علامات الشر...» [27]ص17،

فالظاهر أن الشخصيتين غير متعارفتين، لكن إحداهما قدمت لنا في إيجاز، وبطريقة مباشرة صفات ومميزات الشخصية الأخرى، باعتبار عملية التفحص الدقيقة التي تمت، وكيف أن الشخصية الموصوفة لا تظهر ملامحها أية علامة للشر نظرا لبشاشة وجهها وطلاقتها، وبينت لنا كيف أن الظاهر لا يكون بالضرورة مساويا للباطن، بل قد يختلف عنه اختلافا جذريا، وحقيقة الإنسان لا تظهر في ملامح وجهه، مثلما نقرأ:

«في مرة سابقة رأيت أحد الشبان يعترف على الشاشة الصغيرة بكل برودة بعدد من عمليات القتل التي قام بها، مع العلم أن آلة القتل التي استعملها لم تكن المسدس أو الرشاش أو حتى الساطور ذا اليد الطويلة، و لكنها كانت الخنجر.. كان يتحدث عن عمليات الذبح التي قام بها و كأنما هو يحكي عن تمتعه بقطع حلوى عيد الميلاد.. كان ذلك الشاب أيضا هادئا.. ليس هذا فقط، ولكن يبدو وسيما أيضا.. لو صادف أن التقيت به في مقهى لدعوته إلى فنجان قهوة...» [27]ص18.

يظهر جليا من خلال هذه الأمثلة كيف أن الكاتب اعتمد على شخصية من شخصياته للكشف عن صفات ومميزات شخصية أخرى متطرقا بذلك إلى عدة ظواهر سلبية تحدث في المجتمع كالقتل مثلا، وعبر الصفات المذكورة تتبين لنا التقنية البنائية المتداولة من طرف الكاتب في تشكيل الشخصية.

2-6-1-2-التقديم المباشر للشخصية عن طريق الراوي:

لقد اختلفت طرق تقديم الكاتب لشخصياته، وهذا قصد إحداث المتعة لدى القارئ والتأثير فيه، وهو ما يصبوا إليه الأدباء في أعمالهم، حيث نقرأ من قصة "ابن الحفار" المقطع الموالي الذي تتضح لنا من خلاله التقنية البنائية التي اعتمدها الكاتب في تشكيل الشخصيات: «ومضت شهور، رآه الناس، وقد صار لونه أصفرا هزيلا، ومع مرور الأيام ازداد هزالا، لا أحد يزوره، كان الناس يرونه عندما يخرج من بيته يتمشى منفردا.. مشيه كان ثقيلا، وظله أيضا...» [27]ص71.

يحيل هذا المقطع على العديد من المظاهر الجسدية المتميزة للشخصية التي تحدث عنها الكاتب، مبينا الكثير من صفاتها، والتي أوصلها إلى المتلقي دون عناء ولا تكلف، وعبر هذه الصفات المقدمة يتضح لنا أن الكاتب ينتهج البساطة في تقديمه لشخصياته في قالب قصصي سهل ومميز، لا يستدعي منا بذل أي جهد لفهمه، ونشير إلى أن كل قصص المجموعة قد شكلت فيها الشخصيات دون تعقيد، بل كانت البساطة بمثابة الأرضية الثابتة التي اعتمدها الكاتب ووضعها في المقام الأول في هذا المضمار، مثلما نقرأ أيضا في مقطع آخر: «كان هذا الرجل معروفا بالكذب، ولكنه كذب الفنانين، فهو لا يكذب لكي يناله من الكذب منفعة ما، أو لكي يضر أحدا مثلا، و الدليل أنه عاش فقيرا، وظل فقيرا حتى مات رحمه الله، ولكنه يكذب كذب الفنانين، هو يكذب لكي يمتع الناس بكذبه، فالكذب عنده نوع من الاستخدام الجميل للخيال...» [27]ص96.

عبر صفة الكذب التي قدمها الكاتب في هذا المقطع، نجده قد تناول هذه الظاهرة السلبية المتفشية في المجتمع، مشكلا بذلك الشخصية التي قدمها للقارئ في قالب لفظي بسيط دون أي جهد أو تكلف.

2-6-1-3- التقديم المباشر للشخصية عن طريق الراوي وشخصية أخرى: لنتأمل الأمثلة الموالية، والتي يتأكد من خلالها اعتماد الكاتب على شخصية من شخصياته للكشف عن صفات ومميزات شخصية أخرى، ثم لا تلبث هذه الحالة حتى يتدخل القاص وببراعته ليكمل في وصف بعض ملامح الشخصية موضوع الكلام: «الشاعر الكبير ثروة وطنية غالية وعظيمة قلما يظهر مثلها في نقطة ما في هذه الكرة الأرضية، وإن هذه الثروة قد شاء القدر أن يجعلها من نصيب أرضنا المباركة، فلنفخر بهذه الثروة، ولنجعل من ذكرى وفاة الشاعر الكبير ذكرى سنوية نحتفل بها في كامل أنحاء الوطن لمزيد من تعميق الفن والفكر، وأخذ المواعظ والعبر، لمن يريد أن يستفيد ويعتبر.. وبأمر من جلالتكم، وعند الضحى من هذا اليوم توجّه إلى الحي الصغير الذي توفي فيه الشاعر الكبير، والذي ظل يسكنه منذ سنوات كثيرة، أي منذ قدومه إلى هذه المدينة الضخمة، واستقراره فيها – توجه إلى الحي الصغير موكب كبير من السيارات الجميلة...» [27]ص128.

يبدو جليا من هذا المقطع كيف أن الشخصيتين تتعرفان جيدا، والمتمثلتين في شخصية الملك وشخصية الشاعر الكبير، وأن جملة ما ورد في هذه الشهادة من خصال حميدة وشيم إنسانية عالية وثابتة، تجعل من القارئ طموحا إلى ما سيضاف من صفات نبيلة أخرى عن الشاعر الكبير، والتي تعد بمثابة اللبنات الأساسية في بناء هذه الشخصية المتوفاة، غير أن هذه الوضعية ما تلبث أن تتغير ليتدخل الراوي وبكل براعة ليكمل الوصف، حيث راح يسرد جملة أخرى من الصفات التي تتيح للقارئ فرصا أخرى للكشف عن شخصية الشاعر الكبير، و التعرف على حياته معرفة كاملة، حتى إن الطريقة التي أريدت أن تقام بها جنازة الشاعر الكبير تختلف تماما عن الطريقة التي تقام بها جنازات الناس العاديين، بل كان من المقرر أن تكون مثل مآتم الملوك والأمراء: «كما انتشر في المدينة كلها، وفي جميع أنحاء الوطن العزيز أن جلالة ملك البلاد، ولأنه يعرف الأصول ويقدر الشعر والشعراء وينحني أمام روح الشهير، الشاعر الكبير، فإنه يصدر أمرا صارما من لم يطبقه كان لنفسه ظالما، يقضي بفرض الحزن الشديد، أي الحزن من الدرجة الأولى لمدة سبعة أيام، تنكس فيها الأعلام، ويقل الكلام، ويلبس الرعايا السواد، حتى البنات و الأولاد، ويمنع خلالها تبادل النكت والضحكات، بل حتى الابتسامات، وتؤجل الأعراس بين جميع الناس، ويمنع كل ما يوحي بالزينة، في الريف و المدينة»[27]ص127-128.

ومن الملاحظ أننا حين حاولنا القيام بعملية مسح شاملة لأحداث القصة بنية تجميع كامل المعلومات المتعلقة بالشاعر الكبير، تبين لنا أن الراوي هذه المرة، قد لجأ إلى شهادة حية مصدرها الشخصية نفسها: «أخي علي، إن رائحة هذا الحي هي التي ظلت تنعشني باستمرار، وهي التي صنعت شعري.. أرجوكم أخي علي.. لا تتركوني أموت هنا بين رائحة الأدوية و الحيطان البيضاء.. لا تحرموني وأنا في أيامي الأخيرة من التمتع باستنشاق رائحة الحي الرائعة الجميلة.. بهذا وغيره خاطب الشاعر الكبير علي النجار، وكان كلما مر في حديثه على ذكر الحي الصغير، ظهرت على وجهه سحابة من الاشراق الجميل...» [27]ص130.

إنها اكتمال بناء شخصية القصة لدى القارئ وفق هذه التقنية المتميزة التي اختارها الكاتب، معتمدا مبدأ التعدد في تشكيلها، خلافا للنسق التقليدي الذي كان عليه السابقون[23]ص230،ذلك أن غاية أي عمل فني هي في النهاية إحداث المتعة لدى المتلقين، وقد يكون التنويع في تقنيات تقديم الشخصية القصصية أحد المسالك لتحقيق ذلك.

2-6-2- شخصيات ذات مرجعية سياسية: يلجأ الأدباء إلى اعتماد شخصيات لأعمالهم تكون ملائمة لها، فالأثر الأدبي ما هو في الحقيقة إلا مدونة لغوية، تقوم الشخصية الأدبية فيه ببناء الموضوع، وهذه الشخصية هي بمثابة «الصورة الذهنية التي يصطنعها القارئ لنفسه اعتمادا على وجودها الأدبي، اللغوي...» [23]ص128، والسلطة باعتبارها واحدة من جملة ما ذكر "فيليب هامون" من شخصيات، حاضرة في بعض قصص "جنازة الشاعر الكبير" بكل ثقلها، كقصة "المنتخب" وقصة "الكرسي المناسب" وغيرهما، بل هي من المحاور الرئيسية التي تدور الأحداث حولهم، فالسلطة في المجتمعات

العربية كاملة، ومنها المجتمع الجزائري، هي كل شيء، إذ لا حركة تدب وسط الأفراد إلا رهن إشارتها، وما يعنينا هنا هو الطريقة التي بنى الكاتب بواسطتها هذه الشخصية، والتقنية التي اعتمدها للكشف عن سلوكها، حيث نلاحظ في قصة "جنازة الشاعر الكبير" كيف أن الملك هو الآمر الناهي، وكيف تعود إليه الكلمة الأخيرة في اتخاذ كل القرارات على نحو ما نقرأ:

«وقد بلغني أيها الملك السعيد أنك كنت كلما وصلك خبر صدور قصيدة جديدة للشاعر الكبير انتفضت انتفاضة قوية وثرت وصرخت فيمن حولك، وأمرت زبانيتك الجلادين أن يبحثوا في كل الحارات والطرقات والبيوت عن الشاعر الكبير، حتى إذا عثروا عليه – وكان يسهل دائما العثور عليه – أتوا به مكبل اليدين، والرجلين خاضعا ذليلا إلى قصرك العظيم...» [27]ص121.

يبدو واضحا كيف يتعامل الملوك والأمراء مع الناس البسطاء، وكيف يتخذ الملك الشاعر الكبير عبدا ذليلا يرمى في إحدى زنزانات السجن، ويبقى هناك أياما بلا أكل ولا شرب، لا لشيء سوى لأن هذا الشاعر لا يبالي بالملك إطلاقا، ولا يمدحه نهائيا في قصائده، وهذا هو حال الحكام بصفة عامة، لا يهمهم من أمر الرعية سوى مصالحهم الشخصية، كما نجد أن الشخصيات السياسية تهتم بمظهرها، وتولي له عناية كبيرة عكس الإنسان البسيط الذي يكون فكره دائما منصبا على لقمة عيش يسد بها جوعه: «وكنت قبل حضوره تتزين في أجمل ملابسك، وتضع على رأسك الضخم أجمل تيجانك الذهبية، كما ترش كامل جسمك وملابسك بالعطور المستوردة من معاطر الشرق والغرب، كما تأمر برش القاعة الواسعة كلها...» [27]ص121.

إن طريقة تقديم هذه الفئة من الشخصيات من طرف الكاتب بسيطة وموضوعية، تصل إلى القارئ دون عناء، محددا إياها في وضعها الحقيقي، موضحا الهوة الشاسعة بين الطبقة الحاكمة والطبقة البسيطة، متحدثا حتى عن طريقة كلام السياسيين وطرق الإقناع لديهم، قصد وصولهم إلى تلك المراتب العالية على نحو ما نقرأ: «لقد كانت لغته في غاية الوضوح.. بل والفصاحة أيضا، وتركيز الأفكار.. فلقد كان يقنع في سهولة عجيبة جميع الحاضرين في كل المرات التي تحدث إلينا فيها.. كان دائما هادئا.. واضح اللغة، تخرج الكلمات من فمه متسلسلة رائعة.. عميق الأفكار، مقنعا...» [27]ص174.

على أساس هذا التنوع الهائل من المعلومات والأسرار المعطاة حول الشخصية، تتحدد على ضوئها التقنيات المعتمدة في تقديمها من طرف الكاتب قصد إيصال أفكاره إلى القارئ والتأثير فيه، ذلك أن «شأن الشخصية عظيم في العمل القصصي، إذ أن العناصر الأخرى تكون بالضرورة مرتبطة بها، متفاعلة معها، متأثرة بسلوكها، أو مؤثرة فيها.. ولكن صلتها تظل في كل الأحوال بها شديدة»[75]ص71.

2-6-3- شخصيات ذات مرجعية ثقافية: تمثل هذه الشخصيات فئة الأدباء والمثقفين والفلاسفة، وطرق تقديمها في الأعمال السردية تكون بحسب قدرات الكتاب وبراعتهم في إنتاجاتهم الأدبية، ومدى تأثيرها على القراء، وقد وردت في قصص "جنازة الشاعر الكبير" نسبيا، اجتهد السارد في إيصالها إلى المتلقي حسب تقنياته الفنية، وتمثل شخصية "الشاعر الكبير" في قصة "جنازة الشاعر الكبير" مثالا حيا، ودليلا

واضحا يبين حقيقة هذه الفئة من الشخصيات، والدور الفعال الذي تؤديه في القصص والروايات، على نحو ما نقرأ: «وأنت تميس في مشيتك الطاووسية خلال القاعة الواسعة تقطعها ذهابا وإيابا علك توقظ حس الشاعر ومشاعره الجياشة فيكتب فيك قصيدة لم يرو الدهر مثلها وأنت الذي يعرف أن للشاعر الكبير موهبة رائعة في التغزل بمن يريد...» [27]ص122.

من خلال هذا المقطع تبدو جليا المكانة التي كان يحتلها الشاعر الكبير وسط مجتمعه، حتى إن الملك صار يتبختر في مشيته بأجمل الألبسة علّه يثير مشاعر هذا الشاعر فيمدحه بقصيدة تكون له سندا ومتنفسا في عرشه، وأمام حاشيته وجميع الناس، لأنه يدرك جيدا أن قصائد الشاعر الكبير تجوب كامل أقطار البلاد وخارجه: «بل لقد ذكر لك أيها الملك السعيد مستشاروك والمقربون منك – وهذا ما زاد من تأجيج غضبك – أن قصائد كثيرة من شعر الشاعر الكبير قد بدأت تنتشر حتى خارج حدود هذا الوطن الواسع»[27]ص123، وما زاد من غضب الملك هو موت الشاعر الكبير الذي كان يعد من بين الشخصيات الثقافية القليلة التي ذاع صيتها، ونظرا للمكانة المرموقة والعالية التي بلغها هذا الشاعر، بدأ يتوافد إلى قصر الملك الوزراء والمقربون والموظفون الكبار وغيرهم عند سماعهم بوفاة هذا العبقري، مما جعل الحاكم يقرر تشييع جنازة هذا الداهية بطريقة تبقى راسخة في الأذهان: «فلنفخر بهذه الثروة، ولنجعل من ذكرى وفاة الشاعر الكبير ذكرى سنوية نحتفل بها في كامل أنحاء الوطن لمزيد من تعميق الفن والفكر، وأخذ المواعظ والعبر، لمن يريد أن يستفيد ويعتبر»[27]ص128.

كما تتجلى شخصية "الشاب حسن" الذي كان يحفظ كل أشعار الشاعر الكبير،فهي شخصية ثقافية بارزة بموهبتها: «وقد كان أول من أعلنه بأمر من السيد علي، وهو نجار كهل تجاوز الخمسين من عمره الشاب حسن، معاونه في صنعة النجارة، وهو شاب نابه يحفظ كل شعر الشاعر الكبير ويظهر دائما برفقته في طرقات الحي الصغير، أو في المقهى،أو في بيت أحدهما،أو بيت علي النجار نفسه...»[27]ص129.

لقد اختلفت طريقة تقديم الشخصيات من طرف الكاتب في المجموعة القصصية، فتارة يقدمها بضمير الغائب، وتارة يقدمها بضمير المتكلم، وتارة أخرى بضمير المخاطب، وقد وردت كل قصص المجموعة على هذه الشاكلة، (غائب – متكلم – مخاطب)، مما يدل على قدرة الكاتب و براعته في بناء عمله الأدبي و تشكيله، قصد جذب القارئ و التأثير فيه: «وأعود إلى الموضوع لأقول في بساطة أن الضرورة وحدها هي التي تفرض علي أن أكون مبتسما في هذا اليوم، أو على الأقل في هذا الصباح، وفي بساطة أشرح الموضوع أكثر فأشير إلى أنني هذا اليوم قررت الذهاب إلى المصور ليلتقط لي صورة شمسية قصد استعمالها في جواز السفر...» [27]ص155.

نلاحظ هنا كيف أن القاص قدم لنا الشخصية بضمير المتكلم، فهو صاحب الحدث هنا ومحركه، حيث تحدث عن نفسه، وكيف أراد أن يكون منظره جميلا ولائقا لأخذ صورة شمسية تليق بمقام جواز السفر، فهو يقدم الشخصية للقارئ وفق ما تقتضيه الحاجة وحسب غايته، مثلما نقرأه في مقطع آخر: «خرجت

هذا الصباح تمشي على غير هدى، كعادتك في كثير من الأحيان، هكذا لقتل الوقت أو قطعه أو تضييعه، وأنت تحب المشي خاصة في الشوارع و الطرقات التجارية و الأسواق، تتفرج على البضائع و المحلات...» [27]ص151.

من خلال الأمثلة السابقة وغيرها يمكن للقارئ أن يطلع على التقنية التي اعتمدها الكاتب في تشكيل شخصياته، وهذا بالقراءة المتأنية التي تظهر من خلالها الملامح والسمات بصورة تدريجية، وهي في مجملها أوصاف وخصائص موزعة في المجموعة القصصية ومتناثرة فنيا هنا وهناك تكشف عن هوية الشخصية في وضوح.

وكما أشرنا سابقا، فإن ما تناولناه عن هذا المكون السردي المتمثل في الشخصية وكيفية بنائها، ما هو في الحقيقة سوى ما كان واجبا علينا التطرق إليه، غير أن ما تجاوزنا الوقوف عنده كثير، لما لهذا العنصر من شأن بين غيره من مكونات القصة، لأن هذا بمفرده يستدعي عملا خاصا به.

الفصل الثــالث
الـوصف في قصص "جنازة الشاعر الكبير"
ـ أشكاله ووظائفه ــ

3-1- مفهوم الوصف:

لـيس الوصـف فـي معنـاه حكـرا علـى الأدب دون غيـره، ذلـك أنـه يتصـل بمجـالات كثيـرة وبعيـدة عـن الأدب، كالعلوم الطبيعية والفيزياء، والتاريخ والجغرافيا والفلك، لأن الوصف «يتعلق باستقراء الظواهر المميزة لمكان طبيعي حقيقي أو مصنوع في الخيال وتتبع الجزيئات، كما يقوم على استخدام الحواس، ولاسيما النظر والسمع لملاحظة الأشكال والألوان، والحركات والأصوات»[76]ص69، لكن الوصف كتقنية وأدات حكائية خاصة بعالم الأعمال السردية هو الذي يعنينا. والوصف عنصر أساسي في بناء القصة، مع اختلاف بنيته من قصة لأخرى، حيث رأى "جان ريكاردو" (J.Ricardou) أنّ «الأداتين الرئيسيتين لتقديم النص هما الوصف والسرد، تختص الأولى بتقديم الأشياء، وتختص الثانية بتقديم الأحداث»[77]ص185، وهذا نفسه ما أكده "جيرار جنيت" قائلا: «كل حكيٍ يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيير أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكوّن ما يوصف بالتحديد سردا "Narration"، هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا "Description"»[12]ص78، فالنص يقدم أفعالا وأحداثا، والوصف يختص بتقديم الفضاء والأمكنة والأشياء الملموسة والمرئية. [78]ص10.

يرى "جيرار جنيت" أن العلاقة بين الوصف والسرد قائمة على التكامل والتعاضد، والفروق التي تفصل بينهما فروق تتعلق بالمضمون[79]ص23، في حين هناك نوع من التوتر بينهما، فالوصف يتميز بالسكون، بينما نجد أن السرد يجسد الحركة، وحقيقة الأمر أن التمييز بين السرد و الوصف على هذا النحو يشكل نظرة تقليدية للنص السردي الذي يتحول فيه السرد إلى مكوّن أساسي يدخل الوصف جزءا منه. إنّ السرد هو المادة، والوصف والمشهد إحدى مكونات هذه المادة. [80]ص125.

يعتبر الوصف عنصرا مهما داخل البنية الحكائية، إذ لا يمكن الاستغناء عنه، وحتى نقدم تعريفا واضحا له كمصطلح، يمكننا أن ندرج بعض المفاهيم التي ترتبط به، حيث يعرفه الصادق قسومة أنه «أداة تمثل لمتقبّل القصة ملامح وسمات وخصائص وأحوالا يكون مدارها عادة على الأشياء والأماكن والشخصيات، وتكون طرائق ذلك التمثيل وغاياته مختلفة اختلاف المذاهب والأجناس»[35]ص162. كما يمكن القول عنه كذلك إنه «شكل من أشكال القول ينبئ عن كيف يبدو شيء ما وكيف يكون مذاقه

ورائحته وصوته ومسلكه وشعوره»[73]ص80، ويشمل استعمال الكلمة الأشياء والناس والحيوانات والأماكن والمناظر والأمزجة النفسية والانطباعات[73]ص81.

يرى ابن رشيق القيرواني أن الوصف «ما نعت به الشيء حتى يكاد يمثله عيانا للسامع»[81]ص179، فالغرض منه تقريب الموصوف من القارئ وتحديد جزيئاته. كما يراه صاحب المعجم الأدبي أنه«نقل صورة العالم الخارجي أو العالم الداخلي من خلال الألفاظ، والعبارات، والتشابيه، والاستعارات التي تقوم لدى الأديب مقام الألوان لدى الرسام، والنغم لدى الموسيقي. إن الوصف هو تعبير عفوي عن المشاعر التي يحس بها الأديب أمام الأحداث والمشاهد التي تحيط به، أو العوامل الفاعلة في وعيه وفي لا وعيه»[09]ص292-293.

فالوصف إذن أداة فنية تصويرية إخبارية تمثلها الدلالة الناتجة عن إلحاق صفة أو مجموعة من الصفات إلى موصوف معين، وهذه الصفات تخاطب الحواس كحاسة اللمس والشم والذوق والسمع والنظر...، وقد تكون عادة أسماء كما قد تكون جملا اسمية أو فعلية، وبإمكانها أن تنتج عن الأقوال غير المباشرة، وبذلك يدخل الوصف تغييرا على مستوى الخطاب وعلى مستوى الراوي الذي يتحول إلى واصف، لأن «السّرد مداره وحاصله مادة حدثية قوامها الأعمال: أما الوصف فمداره وحاصله مادة وصفية مكانية (لأن الموصوفات متصلة بالمكان أساسا) قوامها الموصوفات وهي مادة تعطي الخطاب وجهة أخرى، وتمده عادة في اتجاه أفقي لا عمودي»[35]ص165.

3-2- أهمية الوصف وخصوصياته:

إن الوصف في أي عمل أدبي، ضروري لإظهار الموصوفات للمتلقين جلية، فهو تقنية أساسية من تقنيات الكتابة في فن القصة، حيث يرى إبراهيم صحراوي أنه «إجراء فني لا غنًى عنه للأديب، إذا أراد إنتاج أثر أدبي ناجح»[07]ص101، وتلك هي الغاية القصوى التي يسعى كل أديب لتحقيقها.

إن القصة عبارة عن جملة أعمال يراد تبليغها عن طريق السرد، يتخللها تمثيل أشياء، وتصوير أماكن وشخصيات عن طريق الوصف، ذلك لأن القصة أعمال وأحداث يقوم بها أشخاص يتبادلون فيما بينهم أدوارا في مواضع معينة، ضيقة كانت أم فسيحة، حيث يرى "جون ميشال آدم" (J.M.ADAM) أنه «ليس بالإمكان استغناء القصص عن الوصف، مهما كان قليلا، قصد وصف شخصياتها وأشيائها وأجوائها»[82]ص46، فالوصف «صورة من صور الفكر تُنشأ من خلال الإنشاء اللغوي، وبدل أن يشير الواصف إلى شيء ما مجرد إشارة، فإنه يمكن أن يجعل هذا الشيء –مرئيا- على نحو ما، وذلك من خلال عرض حيّ ذي حركة»[35]ص168.

3-3- مسألة التداخل بين الوصف والسرد:

يتشكل الخطاب في مجمله من ثنائية متكاملة تتمثل في السرد والوصف، حيث يقول "جيرار جنيت" في هذا الصدد: «يحتوي كل حكي إن بصورة متداخلة، أو بنسب حادة التنوع والتغيّر، أنواعا عديدة من التشخيص لجملة من الأحداث والأعمال تشكّل وتكوّن ما نسميه بكل دقة سردا، "Narration" من جهة، ومن الجهة الأخرى يحتوي تشخيصا آخر للأشخاص والأشياء، يكوّن ما نسميه وصفا

"Description"»[12]ص78، إلا أنّ طبيعة الوصف الاستقلالية تجعله في بعض الأحيان يحقق هدفه دون أن يمتزج بالسرد، فيكون أكثر منه لزوما في الخطاب، أما عن السرد فلا يمكن أن يستقل عنه. يرى "جنيت" أن «الأمر يرجع دون شك إلى أن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة، ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء»[12]ص78، فمن السهل علينا ومن الممكن أيضا أن نتصور الأشياء والأماكن والشخصيات جامدة دون حركة، لكن من غير المعقول أن نتصور حركة ما أو صوتا دون شيء يكونهما، فالصورة الوصفية تصف شيئا ساكنا لا يتحرك، أما الصورة السردية فتدخل الحركة على الوصف، أي أنها تصف الفعل. وبهذا المعنى يشكل الوصف شبه استراحة عندما ينوب عن السرد إما من خلال إبطائه أو توقفه، وإن كان "حسن نجمي" يرى أن «الوصف لا يشكل وقفة سردية لسبب بسيط هو أن الوصف بمعناه الحقيقي (وصف الأشياء ووصف الأفعال) موزع على امتداد النص السردي كله»[83]ص71.

وتأكيدا لما سبق، يستوقفنا رأي "موريس أبو ناضر" معالجا بدوره هذا الإشكال، إذ يقول: «إن السرد يركز عامة على إبراز الأحداث والأعمال في بعديها الزمني والمأساوي، أما الوصف فهو على العكس من السرد، لا يأخذ بعين الاعتبار الأحداث والأعمال التي تتضمنها القصة، وإنما يسعى إلى الكشف عن الأشياء ومكوناتها، والأشخاص وطباعها الخلقية...» [51]132-133.

والخلاصة، أن الميدان الذي يشتغل فيه السرد هو الأحداث والأعمال التي تشكل مضمون القصة وبناؤها العام، أما الوصف فمجاله الأشياء والأشخاص والأماكن، وكل ما له علاقة بها.

وما وجب الإشارة إليه أيضا أن للوصف علاقة شديدة الارتباط بالفنون التشكيلية التي تعتمد على التجسيد الكلي للأفكار المخبأة في الذهن، وجعلها مادة ملموسة مخاطبة للحواس، وقابلة للنقد بعدما كانت مجرد صور في الذهن، فعن علاقة الوصف بالرسم مثلا، نجد أن الأدب رسم ناطق، والرسم أدب صامت، فالقاص مثله مثل الشاعر يوظف الوصف ويعوض به عن الصور والأشكال والأحجام، والألوان من خلال الكلمات، وقد يعتريه في لحظة الإبداع ما يعتري الرسام، وقد أكد "ميشال بوتور" على هذه الفكرة قائلا «إن الراوي يضع مسند المصور أو آلة التصوير في نقطة من المدى الموحي فيجد مشاكل الإطار والتأليف والمنظر التي تعترض الرسام»[84]ص44، فالراوي «رسام ديكور ورسام أشخاص»[84]ص56، يرسمها جميعا كيفما يشاء، بيده أن يجعل الشيء الموصوف حيّا متحركا أم ساكنا، وهو الذي يعطي الوصف صبغته الخاصة والمتميزة، وذلك عندما يضفي عليه حالته النفسية، أو بالأحرى عواطفه. «إن الوصف لا ينقل الأشكال والألوان كما تراها العين، بل ينقلها وفق منظور نفسي جمالي يخدم الرواية – أو القصة – ومن خلال اللغة، وبشكل يساعد على خلق فضاء تتحرك فيه الشخصيات وتعبر عن طبعها ومزاجها وأفكارها، ويكون المكان جزءا من بنيتها الكلية»[85]ص58. ومهما يكن الشكل صعبا وحيّزه ضيقا، فإننا نستطيع أن نجد له نموذجا قريبا منه، فنقيس الأغمض عن الأوضح، ونتخذ من ذلك مجالا للاختلاف فيها، فكلمة واحدة مثل أصفر تعين لونا ثابتا. [76]ص77.

3-4- أشكال الوصف من خلال قصص "جنازة الشاعر الكبير":

يعتمد الكتاب كثيرا في بناء متون أعمالهم الأدبية المختلفة على الوصف،ويعملون على التنويع في ذلك والتفنن في هذا العنصر بضروب عديدة، وانطلاقا من هذه المكانة التي يحتلها الوصف في مختلف الانتاجات الأدبية، كان لزاما علينا الوقوف على أهم الأشكال التي يرد عليها، وهذا ما أيده "الصادق قسومة" في قوله: «لكن دراسة نظام الوصف في نص قصصي يحتاج إلى عمل آخر متمم، وهو دراسة كيفيات ورود هذا الوصف...» [35]182، سواءا كان خاصا بالشخصيات، أو الأماكن، أو الأشياء.

وبتأملنا لقصص "جنازة الشاعر الكبير" ندرك بأن الكاتب لا يستغني عن الوصف، وهذا كغيره من الكتّاب الآخرين، باعتبار أن الخوض في هذا الميدان لا يمكن أن يكون من فراغ ما دام الأدب في طبيعته تأثيرا وتأثرا، وتواصلا بين الأفراد والأمم شكلا ومحتوى، حيث يرى "جورج غريب" أن الوصف «رافق الإنسان منذ إطلالته على الدنيا،هو مع البدائي نزوع إلى نسخ الطبيعة، ففي جدران الكهوف القديمة، والمغاور المسنة خير شاهد من رسوم وإشارات، وهو مع الإنسان المتطور تجسيد الأشياء بالكلمات»[86]148، فالوصف إذن ملازم للإنسان منذ خلق، وكل ما يتحرك في نفسه ومن حوله يستحق أن يوصف بأي حال من الأحوال،وفي أي ظرف من الظروف.

3-4-1- أنماط الوصف:

يرى "الصادق قسومة" أن للوصف نمطان: صريح وضمني.

أ- الوصف الصريح: **"qualification explicite"**، وهو الوصف الذي يرد واضحا، وهو قسمان: وصف فريد، ويكون عندما تذكر السمة مرة واحدة فقط، ووصف متكرر، ويكون عندما ترد الصفة أكثر من مرة. [35]ص182.

وعلى هذا النحو، وردت في مجموعة "جنازة الشاعر الكبير" أوصاف عديدة، موزعة هنا وهناك، تتناول الشخصيات والأشياء، وكذا الأماكن التي تدور فيها الأحداث، وعلى هذا الأساس ندرك بأن الوصف ليس منحصرا في مجال دون آخر.

1- وصف المكان: يشكل وصف المكان في الأعمال الأدبية عنصرا بارزا، إذ لا يمكن أن يكتب أي كاتب قصة أو رواية أو أي عمل آخر، إلا في إطار مكان محدد، وفي المقابل، من المستبعد على أي دارس يلج مجال تحليل النصوص السردية أن يتجاهل في ثنايا دراسته هذا الجانب، باعتبار أن المكان في العمل القصصي له أهمية كبيرة بين غيره من المكونات السردية الأخرى.

إن الدور الذي يلعبه المكان في الحكي يجعله من أبرز مكوناته، بل إنه كثيرا ما يكون فيه مهيمنا، ومتصدرا كل عملن وعلى هذا الأساس، يولي جل النقاد في دراساتهم أهمية كبرى للمكان، حيث إنه يؤدي دورا فاعلا في بناء القصة، فهو الذي «يجعل من الأحداث بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح. وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين...» [12]ص65.

وفي هذا المعنى يرى "هنري ميتران" أنّ «الحكي يبني على أساس المكان الذي يجعل القصة الخيالية مماثلة للحقيقة»[22]ص194، فنقرأ من قصص المجموعة مثلا: «كان المحل لم يكتظ بعد بالزبائن، فالوقت مازال صباحا، وأنا من أوائل الداخلين إليه، اتجهت إلى غرفة التصوير بعدما مررت بمرآة كبيرة معلقة بجانب الغرفة الصغيرة، وقفت أمام المرآة أراجع ابتسامتي وأطمئن عليها، ارتحت للأمر ودخلت، جلست على الكرسي الصغير الدوار المواجه لآلة التصوير...» [27]ص160.

يتضح لنا جليا من خلال هذا النموذج كيف يوظف الكاتب وصفه، وبأية طريقة يستغل المكان الذي اختاره، مما يتيح لنا القول أن الكاتب لم يغفل عن توظيف المكان في أعماله، متتبعا أبسط الجزئيات فيه، حيث جاء وصفه عميقا محاولا جعله حقيقة في عين القارئ، وكما يبدو لنا، فإن الكاتب يستقي صفات الأماكن التي يختارها من مرجعية واقعية، قريبة من ذهن القارئ، بل تحيط به من كل جانب في واقعه اليومي ومحيطه الذي يعيش فيه، «فالواقعيون لا يستمدون الأماكن وأسماءها وصفاتها إلا من عالم الواقع، فيرسمون الحدود والأبعاد، وينتقون السمات المعروفة، ويدققون التفاصيل حتى ليخيل إلى القارئ أنه يعيش في ذلك العالم، ويلمس مكوناته وعناصره...» [35]ص193.

ومن القصص الذي وصف الكاتب فيها المكان وصفا صريحا، ما يصادفنا في قصة "المنتخب" أين يتخذ الفيلا التي يقيم فيها السيد (س) هدفا لجريان الأحداث، حيث أن مسعى الرجل المبعوث من طرف سكان القرية ومغامرات سفره تصب كلها في البحث عن الفيلا التي تسكن فيها تلك الشخصية المنتخبة من طرف أبناء بلدتها، كما أن وصف هذه الإقامة كان متكررا بين مقاطع القصة نظرا للهندسة الرائعة التي وجدت عليها: «رحّب بي بأدب زائد عن اللزوم أو على الأقل ذلك ما ظهر لي، ثم قادني داخل الفيلا التي اكتشفت بعد قليل وأنا أمر عبر ممراتها الداخلية الطويلة الممتدة وعبر صالوناتها الواسعة الفخمة التي تتوسطها الفوارات المائية المتقنة الصنع، وينتظم عبر جوانبها الأثاث الفاخر، وتزخرف جدرانها اللوحات الزيتية العريضة، وتتدلى من على سقوفها الثريات الثقيلة... اكتشفت أنها في حقيقة الأمر ليست مجرد فيلا عادية كما كان يبدو لي منظرها من الخارج وأنا أقترب منها عبر ممر الحديقة، ولكنها قصر فخم وحقيقي...» [27]ص201.

يتعرف القارئ من خلال هذا المقطع على المكان بما فيه من مكونات، كالصالونات، الفوارات، الأثاث الفاخر، اللوحات الزيتية العريضة، وهكذا، والتي يتوسع مجال الرؤية من خلالها، وفي ذلك إشارة مسبقة من الراوي إلى أن أحداث القصة سوف تخرج بدورها عن هذا النطاق إلى مساحات أخرى أرحب وأوسع، مما يدل على أن المكان في العمل القصصي له أهمية كبيرة، ويؤدي أكثر من دور في بناء الحدث، حيث «يمثل الانتقال من نقطة إلى أخرى داخل البعد الواحد، أو الخروج من بعد إلى آخر أمرين فاعلين في رؤية المكان وسماته...» [35]ص194.

ويجدر التنبيه أن الوصف الصريح الفريد لمكان معين يختلف عن الوصف الصريح المتكرر، ذلك أن الأول مجرد وقفة وصفية «ليست ضرورية لفهم عالم القصة، ولا لازمة لبناء الخطاب الذي يؤديها...» [35]ص195. أما الثاني فيعد لبنة أساسية لا يمكن للكاتب الاستغناء عنها، وأن الراوي كما يرى

"إبراهيم صحراوي" «لم يسق هذا المقطع الوصفي لمجرد الوصف، بل شعوره بضرورة توفر منطلق مناسب لأحداث القصة...» [07]ص103.

كما يمكن أن نفسر وصف المكان بهذا الشكل أنه رغبة من الراوي وإشارة لوصف الجو السائد فيه، وتهيئة لأرضية تدور فيها الأحداث، وعلى هذا النحو، نجد في المجموعة القصصية أوصافا كثيرة وظفت لتحقيق هذا الغرض، نقرأ منها مثلا: «فلقد وجدت نفسي بمجرد التوغل قليلا في أنهج هذا الحي في عالم آخر تماما، مما جعلني أسير مندهشا وأنا أنظر حوالي جهة اليمين وجهة الشمال إلى أسفل هذه القصور الفخمة ثم إلى أعلاها وإلى شرفاتها الغريبة، والذي أدهشني أكثر من كل شيء آخر انعزال هذا الحي تماما عن بقية الأحياء الأخرى من المدينة بالرغم من قربه منها...» [27]ص166.

فالحي هنا هو المكان الذي يؤطر كل الأحداث الواردة فيه، وقد اجتهد الكاتب في وصفه، بل ذهب في ذلك بعيدا، لدرجة أنه اعتبر نفسه وهو يدخل أنهج هذا الحي في عالم آخر تماما، مما يدل على دقة وصفه متتبعا أدق جزيئاته.

ب- الوصف الضمني: "qualification implicite"، يعتبر هذا النوع من الوصف من أهم التقنيات التي يعتمدها جل المبدعين في مجال كتابة القصة، وبناء متونها، وهو وصف يفهم من بين السطور، ويستنبط مما لم يرد التصريح به، حيث يدفع القارئ إلى الاجتهاد للكشف عن حقيقته، والوقوف على جزيئاته وتفاصيله.

يرى "الصادق قسومة" أن هناك ثلاث طرائق تساعد على بلوغ مقاصد الكاتب من خلال أوصافه المبهمة، فهي كما يرى: «- وصف بالقوة: "qualification virtuelle"، وهو الوصف الذي تكون فيه السمة مجرد إمكان أو حلم أو مشروع، أو ما شاكل ذلك، كأن تتصور الشخصية نفسها متصفة بصفات غير موجودة، وإنما هي من قبيل الخيال أو الحلم أو التمني.

- وصف مستفاد من خلال أفعال الشخصية: بمعنى أن سمات الشخصية قد ترد في وصف صريح، لكنها يمكن أن تستفاد من أعمال تساعد على معرفة طباع الشخصية أو صفاتها أو أوضاعها.

- وصف مستفاد من خلال الأقوال: بمعنى أنه يمكن أن تستفاد للشخصية سمة تحصل من الأقوال التي تقولها أو يقولها غيرها عنها»[35]ص182.

1- وصف الشخصيات: تستوقفنا في مجموعة "جنازة الشاعر الكبير" وقفات وصفية كثيرة، حيث نجد أن الكاتب لم يستغن عن الوصف بأي حال من الأحوال في كل قصص المجموعة، وهي إما صريحة كما رأينا سابقا، وإما ضمنية خفية لا تدرك إلا بجدية قرائها وإمعان النظر في أبعادها، وذلك بتتبع أفعال الشخصيات وأقوالها، وترصد ذلك بعين متفحصة لاستنباط أوصاف أخرى مختلفة، تكشف عن أسرار لا تحصى.

1-1- الوصف بالقوة: نجد في القصة الأولى من المجموعة "حوريات الجنة" أن العديد من المعاني والدلالات العميقة عن الشخصية المحورية المحركة للأحداث مختفية، فما أكثر ما تحتويه من أوصاف تبدو صريحة، لكنها في الحقيقة تحمل في أحشائها أوصافا أخرى، تظهر من خلال أفعالها وأقوالها، على

نحو ما نقرأ: «ثم قام وجعل يتفحص المكان، الأنوار تنبعث من كل جهة، مصابيح ملونة مختلفة، ورود منتشرة في جميع أنحاء المحل الجميل، رائحة طيبة تنبعث في المكان، وزجاج ملون، وكل شيء رائع ومزخرف.. ثم .. ثم من هؤلاء؟ أربع فتيات جميلات، لم أر من قبل مثلهن.. إنهن بدون شك حوريات الجنة.. هي.. نعم هي.. هي الجنة.. الله أكبر.. أنا في الجنة.. شكرا يا إلهي.. أنا في الجنة...» [27]ص11.

يبدو لنا من خلال هذا المقطع كيف أن الشخصية تصورت نفسها في الجنة، ولكن كان هذا من قبيل الخيال فقط، وفي ذلك إشارة قوية، وإيماءة من الكاتب توحي بالرغبة في الخروج من الواقع الضيق إلى عالم الخيال الذي لا حدود له ولا نهاية، والتخلص من معاناة الدهر ولو للحظات معدودة، وهذا ما يثبت براعة الكاتب في اختيار لَبِنات بناء قصصه بانتقائية كبيرة، وقدرة مشهودة، للوصول بالقارئ إلى أبعد ما يمكن تصوره.

يرى "عيسى الناعوري" أن مثل هذه النماذج الوصفية تجعل من القارئ «يعيش انفعالات الأشخاص، وأوصافهم الحسية وحوادثهم، وتصرفاتهم، كما يعيش مكان القصة بكل ملامحه وتفاصيله حتى الدقيقة جدا منها...» [87]ص111.

<u>2-1- الوصف المستفاد من خلال الأفعال</u>**:** كثيرا ما تكون أفعال الشخصيات موحية، معبرة عن أسرار موغلة في العمق، يمكن للقارئ أن يتعرف عليها، ويطلع على خباياها، ذلك أن الأفعال والحركات المختلفة تكون في غالب الأحيان والحالات عفوية لا إرادية، وخارجة عن إدراك وشعور الشخصية، فتفتح على إثر ذلك منافذ توصل إلى أعماق كثيرة، كما أن هذه الحركات قابلة للتفسير برؤى شتى، ومفتوحة على كل الاحتمالات.

وللإشارة فقد تعددت الدراسات، وتباينت النتائج المتوصل إليها في هذا الشأن بتباين المذاهب والاتجاهات، وعولجت بشكل مستفيض، قصد التيسير على الدارسين من جهة، وتضييق الهوة بين الأفكار المتضاربة من جهة أخرى، وفي هذا يقول "عزالدين إسماعيل" عن الصورة الوصفية: «وهكذا استطاعت في بساطة عجيبة أن تولد في نفوسنا هذه المعاني. وربما ولّدت غيرها في نفوس آخرين، فإن ميزة الصورة الخصبة أنها تستطيع أن تشع في كل اتجاه... إنها صورة معطاة تكشف عن الجديد دائما»[88]ص100، وعلى هذا الأساس، تقرأ الصورة الفنية عادة، وتنتج تفسيرات عديدة كثيرا ما تكون في النهاية مختلفة. «كانت آمنة تنتقل بين الغرف الصغيرة كالفراشة الجميلة، فمنذ نصف ساعة لبست ملابس الخروج، لم يبق إذن إلا حضور محمد.. ولكنه أبطأ كثيرا.. تذهب إلى الباب.. تفتحه.. تطل على الدرج.. تتسمع لعلها تسمع صوت الخطوات، ثم تغلق الباب والأسف يخيم على وجهها، وتعود لتخاطب أباها وأمها شاكية لهما...» [27]ص42.

في هذا المقطع إشارة قوية وانطباع أولي على أن آمنة شخصية تضمر حالة نفسية قلقة، وصعبة للغاية تؤكدها تلك الحركات المتكررة، والتنقلات الكثيرة بين الغرف الصغيرة، والباب الخارجي، مترقبة مجيء أخيها بلهفة شديدة حتى يذهب معها إلى السوق لشراء ملابس العيد. ومهما يكن، فرأينا أن الشعور

بالقلق هو الذي يسيطر على المشهد بكامله، ويغلب عليه، فحركات الطفلة الصغيرة تحمل أكثر من معنى، بدليل أنه لم يهدأ لها بال حتى وصل أخوها، وكانت هي من فتحت له الباب بقفزة جد سريعة.

ووفق هذا النمط الوصفي الذي يفهم من خلال أفعال تقوم بها شخصيات القصة، تناثرت في المجموعة أمثلة أخرى، حيث نقرأ في المقطع الموالي: «كان الرجل يدور وسط الحلقة الكبيرة، يمشي.. ثم يتوقف.. ثم يمشي.. ثم.. ولكنه أبدا لا يتوقف عن الكلام.. يمشي ثم يتوقف، ثم يمشي، ثم يتوقف، ينظر في الوجوه، يتفحصها، يفتح عينيه على وسعهما، يقف أمام شاب...» [27]ص49..

تظهر أفعال شخصية الرجل على درجة عالية من الخفة وعدم الاتزان، تجلت من خلال الحركات الكثيرة التي يقوم بها في وقت قصير جدا، فهي شخصية قلقة غير هادئة، فالكاتب لم يشر إلى هذا إشارة صريحة، إلا أن الأفعال تترجم ذلك في وضوح.

3-1- الوصف المستفاد من خلال الأقوال: نحاول أن نسوق عينة من الأمثلة التي نحدد فيها أقوالا تتضمن أوصافا خفية مضمرة، تقولها الشخصية نفسها، أو يقولها عنها غيرها، وفي ذلك شكل آخر من أشكال الوصف، وتقنية يستعملها الكتّاب، إما لتجنب الأوصاف الصريحة، أو التقليل من هيمنتها في أعمالهم، حيث نقرأ مثلا: «إلتفت جهة مصدر البكاء دون أن يبدو على ملامحي معنى ما، والتفت صاحبي أيضا، ثم نظر إليّ قائلا: أترى؟ نحن دائما سيئوا الحظ، الطائرة كبيرة، ومع ذلك لا نجلس سوى في هذا المكان، أترى..؟» [27]ص16.

تبدو الشخصية هنا من خلال أقوالها قلقة مضطربة، كما أنها متشائمة إلى حد كبير، تتجلى من خلال تكرار الفعل "أترى" الذي جاء بصيغة الاستفهام، وهي دلالة موحية لشخصية صاحبها. إن في هذه الصورة الوصفية الخفية ما يكشف على فئة من المجتمع التي تتميز شخصياتها بالاضطراب، والقلق وعدم الاتزان، كما نقرأ في مقطع آخر:

«قطعت البلاد وعرفت العباد.. الدنيا كرة، والكرة لعبة، الأطفال يلعبون، واللعب جنون، هاهو، هاهو الثعبان في الصندوق نعسان.. فيا ويل الإنسان لو يفيق الثعبان...» [27]ص49.

وردت هذه الفقرة محملة بإشارات سردية تتضمن أوصافا غير معلنة صراحة، تتمثل في شخصية الرجل التي تبدو قوية، خبيرة، عارفة بشؤون الدنيا، متطلعة على أحوال البلاد والعباد، صاحبة تجربة طويلة محفوفة بمخاطر الحياة، وهي أوصاف استسقيناها من خلال الأقوال الواردة في المقطع، ونقرأ في قصة أخرى أيضا: «أيها الناس.. لا تصدقون ما سترونه اليوم.. ما سترونه لم تروه من قبل، قولوا سبحان الله.. ولن تروه أبدا في حياتكم مرة أخرى.. انتظروا اصبروا وسترون.. سترون العجب العجاب.. ولكن قبل ذلك صلوا على النبي.. وسبحوا للرحمن وادعوا معي...» [27]ص56-57.

نلاحظ من خلال هذا المقطع كيف أن الشخصية المخاطِبة للناس تبدو غريبة إلى حد كبير، حيث تخفي بداخلها معان كثيرة ودلالات متنوعة، تجلت من خلال أقوالها، كما أنها شخصية ذات ثقة كبيرة بنفسها من خلال جرأتها، وشجاعتها في طريقة كلامها مع الناس، وما ستبين لهم من أمور قد لا تخطر ببال أحد.

2- وصف الأشياء: إن تناول الأشياء في مجال تحليل القصة أمر لا مناص منه، حيث إن معظم الكتّاب إن لم نقل كلهم، يأخذون هذا العنصر بعين الاعتبار، ويعطونه نصيبه من الدراسة، ولعل السر في هذا هو أن «الأشياء ذات أهمية لأن من وظائف القصة الأساسية إبراز الشخصية في محيطها، وهذا المحيط ليس مكونا من شخصيات وعلاقات ومثل فحسب، وإنما هو مكون أيضا من جملة أشياء...» [35]ص201.

وتظهر أهمية وصف الأشياء في مجموعة "جنازة الشاعر الكبير" واضحة، ففي قصة "الكرسي المناسب"، ينطلق الراوي في وصف الكرسي، وتوضيح هندسته وشكله الرائع، حيث تفنن المهندس الأجنبي في صنعه، بطريقة يلائم كل جزء فيها كل عضو من أعضاء الجسم، كما وضعت في جميع الأجزاء الداخلية للكرسي نوابض مختلفة الأحجام وقوة الضغط، فنقرأ في المقطع الموالي: «نزل من على الكرسي، وعاد يتفحصه من جديد، فاكتشف فيه أزرارا أخرى، ومقابض، وأمورا لا يعرفها، وقرر في نفسه أن يستدعي من جديد المهندس الذي صنعه لكي يجري له دورة تدريبية، إذ يبدو أن هذا الكرسي معقد بعض التعقيد...» [27]ص107.

يظهر من خلال هذا المثال، وفي القصة كلها أن وصف الكرسي بكل تلك الدقة ليس وصفا لغرض الوصف فحسب، حيث يقول "الصادق قسومة" في هذا الصدد: «وليست غايته الأولى إبراز صورة الموصوف وتمثيله للمتقبل (القارئ) بقدر الإيحاء بأبعاد نفسية... »[35]ص202.

من هنا، نرى أن وصف الأشياء في الأعمال القصصية بات أمرا يفرض نفسه، باعتباره تقنية لا يمكن الاستغناء عنها، حيث أنها احتلت مكانة لا تقل أهمية عن المكانة التي احتلها وصفا الأماكن والشخصيات، "فموريس أبو ناضر" يستنتج في دراسة له أن «وصف الأشياء في "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح يتبع وصف الأمكنة والأشخاص، ولا يستقل عنهما بأي حال من الأحوال...» [51]ص144.

فبناء صرح الأعمال القصصية لا يكتمل، ولا يستوي حالها بوصف الشخصية والمكان فقط، بل يتعداه إلى وصف الأشياء، ونعطي مثالا آخر من المجموعة القصصية التي لنا فيها ما يثبت قناعتنا في هذا الشأن ويرسخها، فنقرأ: «وأنت تسير على غير هدى وجدت نفسك أمام المدخل الواسع لأحد محلات الأروقة فدخلت دون أن تسأل نفسك لماذا، ربما هي العادة، ومحلات الأروقة هذه محلات واسعة تصطف إلى جوانبها ووسط مساحتها الرفوف الحديدية والخشبية الملونة بمختلف الألوان التي تتكدس فوقها السلع والمواد العديدة، وبين هذه الرفوف سلع أخرى على الأرض أو بجانب الجدران الجانبية...» [27]ص151.

تمتزج الأوصاف ببعضها وتتداخل، وتتكامل في تطوير الحدث ونموه، فالمدخل الواسع لأحد محلات الأروقة، والرفوف الحديدية والخشبية، والسلع والمواد العديدة، كلها لبنات لاستكمال الوصف، «بل إن هذه الأشياء قد تكون مقدمة في الأهمية، لا لما قد يجعل لها من أبعاد فحسب، وإنما لما لها أيضا من قيمة في ذاتها...» [35]ص201، كما نقرأ في مقطع آخر:

«فلاحظ ذلك للموظف المكلف بالتجهيز، فأسرع إلى تلبية طلبه، وجاءه بكرسي دوار متحرك في كل الاتجاهات، له أربع عجلات صغيرة تحركه في قاعة المكتب كما يريد صاحبه، كما أنه يدور حول نفسه بسبب كونه يرتكز على عمود حديدي ينزل من وسطه...» [27]112.

نلاحظ كيف أن الكاتب اجتهد في وصف الكرسي بدقة متناهية، متتبعا كل أجزائه، مما يدل على أهمية آلية وصف الأشياء في الأعمال السردية، حيث «إن وصف الأمكنة والأشخاص والأشياء في القصة لا يقل أهمية عن سرد الأحداث والأعمال»[51]ص145، فبه تتحدد الأحداث، وتكون هويتها، فتصبح مسرحا للحياة بكل أبعادها.

3-5- وظائف الوصف:

لقد أولى الدارسون اهتماما كبيرا بالوصف في مجال تحليل القصة، إذ لا نكاد نجد في هذا الصدد دراسة واحدة تجاوز فيها صاحبها البحث في خصائص هذا المكون السردي، باعتبار أن الوصف واحدا من أهم مكونات الخطاب السردي، وهي قناعة انبنى عليها العديد من البحوث والدراسات، حيث يقول "عبد الملك مرتاض" متسائلا: «هل يمكن للكاتب الراوي أن يسرد فلا يصف؟ وإذن، فهل يمكن للسارد أن يسرد حدثا روائيا ما، في موقف ما، فلا يصف، وفي كل الأطوار»[28]ص252.

الظاهر أن هذه الجملة من التساؤلات تحيل على أجوبة واضحة ومعلومة، وحقائق مفهومة، إذ «أن الوصف ملازم لكل الكتابات الأدبية، الشعر، القصة، المقالة...» [28]ص252، وبهذا يجيب عبد الملك مرتاض نفسه، مؤكدا لغيره كلامه، وسننتقي عينات من النصوص السردية التي لا تخلو في مجملها من أوصاف ظاهرة، أرادها الكاتب كذلك، لما لها من أهمية بالغة. «الشارع الطويل الواسع مكتظ بالمتظاهرين حد الاختناق، جميعهم يهرولون في ألبستهم البيضاء، تغطي وجوه معظمهم لحاهم السوداء الطويلة... بعض المتظاهرين يحملون اللافتات، وبعضهم يحملون مصاحف القرآن عاليا، وجوههم مغبرة، والعرق يتصبب من الجميع تحت أشعة شمس صيفية محرقة...» [27]ص07.

نلاحظ كيف أن الكاتب وصف المشهد بدقة، وبطريقة تؤكد براعته في نسج المكونات السردية في أعماله ومن بينها الوصف، كما تتحدد وجهة نظره السردية الوصفية بهذه الصورة الدالة حين يقول: «في شارع كبير.. الحركة قوية.. السيارات الصغيرة والكبيرة.. وبمختلف الألوان بكل ضجيجها.. الراجلون صغارا وكبارا.. يتحركون في مختلف الاتجاهات، كان ذلك في وسط المدينة.. وكان المساء.. الشمس على وشك الغروب.. والحركة صاخبة.. السيارات في الشارع تؤلف موكبا ضخما لا نهاية له ولا بداية...» [27]ص44.

يظهر جليا من خلال هذا المقطع كيف أن الكاتب ينسج قصصه نسجا وصفيا بالغ السردية، فهو أثناء قيامه بعملية السرد، يصف المشهد في آن واحد، وما يحمله من سيارات بمختلف الألوان وبكل ضجيجها، والراجلين بتحركاتهم، والحركة وما تحمله من صخب وهكذا، ونقرأ أيضا: «العمارات العالية الممتدة

علـى جـانبي الشـارع تطـل مـن نوافـذ بيوتهـا عيـون كثيـرة للرجـال والنسـاء والأطفـال.. الـبعض يشـير، والبعض يزغرد، والبعض يتفرج فقط...» [27]ص07.

هكذا، وعلى هذه الوتيرة، يبني القاص صرح جل قصصه، فيتنامى الحدث من خلال لغة سردية عميقة الأثر والدلالة، كما تبرز هذه النماذج كيف أن الراوي قام بسرد أحداثه في انتظام، وفي جمل بسيطة ومتناسقة، فكأنها حلقات صغيرة في شكل سلسلة محكمة الترابط والانسجام.

إن أبرز ما يمكن تسجيله من ملاحظات، أن هذه الوحدات السردية، كالكثير من مثيلاتها في قصص المجموعة، هي نسيج محكم من السرد والوصف، حيث امتزج كل واحد منهما بالآخر، فنشأت بينهما علاقة قوية، حيث يقول "عبد الملك مرتاض" في هذا الصدد: «وإذن، فلا السرد بقادر على الاستغناء عـن الوصـف، ولا الوصـف بقـادر علـى أن يحـل محـل السـرد، فيقـوم مقامـه، ويـؤدي وظيفته»[28]ص253، إذ لكل منهما وظيفته المستقلة التي تكمل وظيفة الآخر.

ولإثبات نتائج هذه الآراء وتأكيدها، نورد هذه الفقرة، لنقف من خلالها على التداخل الحاصل بين السرد والوصف، ومحاولة تحديد ما يمكن أن يؤدياه في الحكي من وظائف:«القمر رائعا كان تلك الليلة.. أكمل استدارته، وهو ينشر نوره الذهبي في سخاء على سطوح تلك البيوت المتفرقة الصغيرة التي تعمر الجهة، الليل كان يقترب من منتصفه عندما شق هدوءه طلقات رصاص متسارعة، ثم تواصل هدوء الليل الجميل.. كل شيء كان عاديا وطبيعيا عدا ما حدث في أحد تلك البيوت.. لقد كان فضيعا ذلك الذي حدث...» [27]ص23.

يبدو جليا من خلال هذه الفقرة كيف أنها «تظهر إحدى خاصيات الوصف... باعتبار أن الانتقال من السرد – مثلا – إلى الوصف (في موضع ما من الخطاب) هو في الوقت ذاته انتقال الراوي من وظيفة السارد إلى وظيفة الواصف "Descripteur"، أي أنه يخرج من سرد الأعمال إلى تمثيل الموصوفات (بنقل صفات الأماكن والأشياء والشخصيات)» [35]ص165، مما يجعلنا ندرك بأن الكاتب يلجأ إلى الوصف لا محالة، غير أن الإبداع في الأعمال السردية بصفة عامة يفرض وضع المتلقي في الحسبان حتى يكون العمل الأدبي ناجحا، وذلك بتجنب الحشو مثلا، حتى لا يصاب القارئ بالنفور من أول وهلة، فالإنتاج الأدبي يجب أن تكون غاياته مضبوطة، وفي هذا يقول "الطاهر أحمد مكي": «كل وصف للطبيعة أو الأشياء أو الأشخاص يجيء حشوا، ولا يخدم العمل الفني، يمزق الانسجام، لأنه ينحرف باهتمام القارئ، ويزعجه، ويبعده عن محور القصة، والاهتمام به، ولا يؤدي أية وظيفة خاصة، ولكن القصة قد تتطلب وصفا، وبدونه تصبح مقطوعة الرأي... ويسهم هذا الوصف في خلق جو ضروري، لكي تمسك القصة بالقارئ حتى النهاية، فلا يفلت منها إلا مع آخر فقرة»[60]ص75-76.

وهذا ما أيده الناقد "فيليب هامون"، حيث يرى أن الوصف ضربان، فهو إيجابي بناء « إذا وظف كوسيلة، أو كوحدة نصية تخدم بناء القصة، وتسهم فيه، لكنه في المقابل قد يؤدي إلى غير ذلك، فيعرض الوحدة الشاملة للعمل القصصي إلى التفكك والتشويش»[89]ص15.

وبعد أن تحدثنا عن الوصف وفق ما يوظف، وتداخله مع السرد، وجب علينا الوقوف عند تصنيف أهم وظائفه، حيث يحددها جل النقاد في وظيفتين أساسيتين مجمعين حول حقيقتيهما، على الرغم من بعض التباينات الواردة في دراساتهم كما سنبين.

3-5-1- الوظيفة الأولى: جمالية بحتة، وهذا حسب رأي "جيرار جنيت" إذ يقول: «يقوم الوصف في هذه الحالة بعمل تزييني، وهو يشكل استراحة (وقفة وصفية) في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا، لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي... إنه وصف جمالي إبهاري...» [12]ص97.

وترد هذه الوظيفة في دراسة "الصادق قسومة" باسم الوظيفة الخارجية، وهي عنده «غير ذات قيمة فنية باعتبارها – في الغالب – دخيلة على العمل ومقحمة فيه، وحسبنا أن نشير إلى أن هذه الوظيفة متصلة برغبة الكاتب، لا بمقتضيات العمل القصصي ذاته...» [35]ص203.

نفهم من خلال الرأيين السابقين أن هناك إجماع على أن هذه الوظيفة وإن اختلفت تسميتها من ناقد إلى آخر، ليست ضرورية لفهم عالم القصة، ولا لازمة لبناء الخطاب الذي يؤديها، فهي غالبا ما تكون مجرد وقفة وصفية قد يوظفها الكاتب لتبليغ القارئ عمدا بجملة من الأفكار الخارجة عن موضوع القصة مثلا، وفي هذا يوضح "حميد الحمداني" أن «هذه الوظيفة ليست موجودة إلا في الفنون القصصية القديمة»[12]ص79.

3-5-2- الوظيفة الثانية: توضيحية تفسيرية، وهي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي، وهي النتيجة التي توصل إليها عدد كبير من المنظرين، ومنهم "فيليب هامون" الذي يبدي رأيه واضحا في هذا الشأن، فيقول أن «أول ما يجب مراعاته، هو عدم الوصف بغاية الوصف، ولكن لإضافة شيء يكون مفيدا للسرد، أو لتقوية الجانب الشعري، فلا ننسى – يضيف – بأن الوصف وسيلة، وليس هدفا، أي أنه جزء من الكل...» [23]ص176.

وبهذا يمكن القول إن "فيليب هامون" قد حدد بدقة وظيفة الوصف البناء الذي لا يوظف في أي عمل، ما لم تكن له فائدة مرجوة، فإذا افتقد هذه الميزة، أصبح ترفا تعبيريا، تتجلى فيه براعة الكاتب في توظيف ما يملك من شتى الألوان البيانية والمحسنات البديعية، وهذا عينه ما نسميه الوصف للوصف كما أسلفنا.

وقد عالج "الصادق قسومة" أيضا هذه الوظيفة، ووردت في دراسته باسم الوظيفة الداخلية، حيث بحث عن الحالات المختلفة التي يمكن أن ترد عليها، إذ يقول: «تندرج في هذه الطائفة جميع الوظائف المتصلة بالقصة... وهي إمّا من مستلزمات المغامرة (القصة)، وإمّا من الأدوات الفاعلة في الخطاب جمالية ومعنى...» [35]ص205، وهي الوظائف التي سنتطرق إليها بالتفصيل بعد حين.

كما تناول "عبد الملك مرتاض" هذه الظاهرة السردية، حيث نجده ينبذ الوصف المستقل، مستحسنا في المقابل الوصف البناء، حيث يقول: «قد يوظف الوصف لغير ذاته، فيأتي عرضا في خضم سرد حدث من الأحداث، وبمقدار ما يكون ضروريا لتسليط الضياء على بعض الأحوال، أو المواقف، أو المشاهد، أو العواطف... بمقدار ما يكون معرقلا لمسار الحدث الذي يتطلب المضي نحو الأمام»[28]ص253.

وبعد إدراج هذه الأراء النظرية، سنكشف عن أهم الوظائف التي تندرج تحت هذه الوظيفة الأم، وهي عديدة كما سنبين:

أ- الوظيفة التفسيرية: وهي تكشف بوضوح عن طباع الشخصية وأخلاقها وسلوكها، ومكانتها في البيئة التي تنتمي إليها، وأحوالها الدقيقة كملابسها مثلا أو مسكنها، وما إلى غير ذلك من الأمور التي تساعد على تفسير أشياء خفية كثيرة، على نحو ما يظهر في النموذج التالي:

«كان وقد لبس تلك القشابية التي يلبسها رجال القرية عادة لا يكاد يختلف عنهم سوى في كونه يميل إلى البدانة، ويظهر على وجهه ذلك النور الخاص المشوب بالحمرة، وفي عينيه ملامح للذكاء لا تتوفر عند أي واحد من سكان القرية، كان يجمع دائما في حديثه بين الهدوء والحماس، الهدوء في أغلب الأحيان، والحماس عندما يتطلب الأمر ذلك...» [27]ص175.

يظهر جليا من خلال هذا المقطع وفي قصة "المنتخب" كلها، كيف أن الأحداث انبنت في مجملها على هذه الشخصية،مما جعل الأوصاف فيها مركزة عليها،تفسر أسرارا كثيرة عن هذا الرجل، كالبدانة، وقوة الذكاء، والتواضع، والبشاشة، والعلم والمعرفة، حيث يسترسل الراوي في وصفه التفسيري الذي يوحي بأكثر من دلالة عن شخصية هذا الرجل فيقول: «وهل توجد في السيّد (س) خصلة غير حميدة.. يكفيه وهو المرفه.. المنعم.. المثقف السياسي إلخ.. المستقر في المدينة منذ أربعين سنة، يكفيه أنه تواضع وتنازل، ولبى الدعوة عندما ألح عليه.. نعم ألح عليه مجموعة من أعيان الجهة الذين يعملون بإخلاص لخدمة الجهة مضحين في سبيل ذلك بالكثير من مالهم، والكثير من وقتهم، ووقتهم مال ثمين، ألحوا عليه لكي ينوب عن سكانها في التمثيل،أليست هذه خصلة تدل على قمة التضحية والإيثار وتجعل قيمة الرجل تزداد أهمية في نظر الجميع.. ثم والحق يقال فإن الرجل كان متواضعا جدا معنا.. معنا جميعا...» [27]ص179.

يوظف الوصف طيلة هذه القصة، ويؤدي وظيفته التفسيرية البناءة، محافظا على ما بينه وبين السرد من تكامل وانسجام وفعالية، حيث يقول "جان ريكاردو" في هذا الشأن:«أن يكون الوصف خلاقا، وهو وصف يسيطر في بعض الأشكال الروائية (والقصصية) المعاصرة على مجموع الحكي، وذلك على حساب السرد،فتصبح الرواية أو القصة قائمة في أكثر مقاطعها على الوصف الخالص، وقد سمي خلاقا، لأنه يشيد المعنى وحده، أو على الأصح، يشيد معاني متعددة...» [12]ص80.

ب- وظيفة إنتاج المعنى: حيث يكون للوصف على هذا النحو دور بالغ الأهمية في إضافة لبنة كثيرا ما تكون منتجة للمعنى أكثر مما تنتجه الجمل السردية الخالصة، والتعرف على هذه الوظيفة من طرف القارئ تكون حسب تركيزه وفطنته، نظرا لتفاوت الكتاب في درجات القدرة على الكتابة الأدبية الراقية، ومن الأمثلة الحية التي وظفت في قصص "جنازة الشاعر الكبير" في هذا الشأن نذكر: «ومضت شهور، رآه الناس، وقد صار لونه أصفر هزيلا، ومع مرور الأيام ازداد هزالا، لا أحد يزوره، كان الناس يرونه عندما يخرج من بيته يتمشى منفردا.. مشيه كان ثقيلا، وظله أيضا...» [27]ص71.

يبدو جليا في هذه الفقرة تآلف بين السرد والوصف قصد خدمة الحدث، وإنتاج المعاني المكونة له، ولو أنها لم تظهر بعد، وذلك من خلال جملة من الإشارات والإيحاءات القوية التي توحي بها بعض الصفات، فهي علامات أولية تبشر ببروز معان جديدة تستنتج من خلال القراءة المتأنية والدقيقة، فاصفرار وجه الحفار، وهزالة جسمه، وانعزاله عن الناس،وكذا مشيته المنفردة لإشارات قوية توحي بها صفات تنبئ عن ظهور معان جديدة يفهمها المتلقي عن طريق الدقة والتركيز، ومثل هذا نقرأ في مقطع آخر من قصة أخرى:

«في صمت دار ثلاث دورات وسط المتحلقين حوله.. الجمهور كان بدوره صامتا يتابع حركات الرجل، وكان يحمل في ذهنه ألف علامة استفهام، فمع أن الرجل لم يكن فيه كثير مما يثير الاهتمام وهو يتحرك بعباءته الخضراء وطربوشه الطويل الأخضر أيضا، إلا أن في ملامح وجهه وفي عينيه سحرا خاصا يشد الناظر إليه بقوة...» [27]ص55.

على نفس منوال المثال السابق، تبدأ الفقرة بجملة من الأوصاف التي تحمل بداخلها معان كثيرة، مثيرة أكثر من علامة استفهام حول دلالات يخبئها هذا الرجل بداخله.

تعتبر هذه الوظيفة أساسية في الوصف خدمة للعمل القصصي، وهذا ما أشار إليه "جان ريكاردو" في تصنيفه المفصل لوظائف الوصف، حيث قال: «أن يكون الوصف نفسه دالا على المعنى في ذاته، دون الحاجة إلى التصريح بذلك المعنى... ولكنه مع ذلك، يظل خاضعا للتخطيط العام للسرد الحكائي»[12]ص79، وعن طبيعة هذه الوظيفة نفسها، يسترسل "جان ريكاردو" ليكشف عن أسرار أخرى، حيث يرى أن«تعددية المعاني التي تتولد عن الوصف الخلاق (يعني جملة الوظائف الداخلية) هي في الواقع تعبير عن صراع الوصف مع المعنى الواحد، ولهذا قيل: إن الوصف الخلاق جعل الأعمال الروائية – وكذا القصصية – المعاصرة تخوض سباقا في اتجاه معاكس للمعنى»[12]ص80.

ج- الوظيفة التطويرية: ويفهم منها أن السرد يتوقف عادة كلما وظف الوصف الذي يخفف من سرعة حركة القص، ليحل محله بشكل آخر،والشائع أن الوصف يتسم بالسكونية، وهذا من خلال العديد من الدراسات التي تناولت هذا المكون السردي، وعالجت مختلف قضاياه، على الرغم من ذهاب البعض مذهبا آخرا في هذا، ومنهم "الصادق قسومة" الذي يرى «أن اتسام الوصف بالسكونية (مقارنة مع السرد) لا يعني انتفاء الحركة منه انتفاءا تاما، لأنه – مهما يكن من أمر – متصل بحركة القصة الشاملة، وهو – من ثمة – ذو حركة في ذاته... وهو متصل بحركة الأعمال... وقد يكون فاعلا في تطويرها أيضا...» [35]ص207.

فالوصف إذن في القصة القصيرة الجديدة يؤدي وظيفة تطويرية متكاملة، جنبا إلى جنب مع السرد، وفي هذا يقول "حسن بحراوي": «ظهرت مجموعة من المقاربات التي تتعامل مع الوصف كعنصر بنيوي يساهم في تشييد النص وإعطائه أبعاده الدلالية...» [23]ص178، وبالتالي تترسخ مكانة الوصف وفق وظيفته هذه في مختلف الإبداعات القصصية، ويبرز الدور البناء الذي يؤديه فيها، فهذا "عبد الملك مرتاض" يطرح جملة من الأسئلة، فهل يعقل حسبه « إنجاز نص سردي ما، دون وصف ما؟ وهل يمكن

لمثل هذا النص أن يشبع فضولنا الأدبي، ويروي ضمأنا الفني؟ إنا لا نحسب ذلك...» [28]ص253-254.

وقد وردت في مجموعة "جنازة الشاعر الكبير " نماذج وصفية، تثبت حقيقة ما تم الاتفاق حوله إجماعا، نذكر منها: «كان كما يبدو صغير السن، فلحيته السوداء الخفيفة التي كانت تغطي بعض وجهه لم تكن تخفي سنه الحقيقية، وكان من حسن الحظ خفيف الجسم، فلم يجدن صعوبة كبيرة في حمله إلى داخل المحل ووضعه على كرسي عريض من كراسي الحلاقة...» [27]ص10.

نلاحظ هنا كيف أن الحدث يسير وينمو،وذلك عن طريق تداول بيّن بين وقفات وصفية وجمل سردية، حيث وأثناء عملية السرد، لجأ الراوي إلى وصف ملامح الشاب صاحب اللحية الخفيفة التي غطّت بعض وجهه، لتتواصل عملية القص من خلال حمل هذا الشاب من قبل بعض الفتيات ووضعه على كرسي الحلاقة داخل المحل، وهذا ما يدفعنا للإمعان أكثر في الترابط الوثيق، والعلاقة القوية بين الوصف والسرد، وفي هذا المعنى، يقول "جان ريكاردو" أن «ما يقوم بينهما (يقصد السرد والوصف) هو نوع من التنازع النصي.. فالوصف لا ينهض إلا على أنقاض السرد الذي يستقبله وينجم عن ذلك صراع بين الاثنين يبدأ بهجوم الوصف واحتلاله للنص، يتلوه رد فعل السرد الذي يأخذ في استعادة مواقعه وتأكيد مكانته في الميدان... أما أسلحة المعركة بينهما، فهي الصفات والنعوت بالنسبة للوصف، والأفعال من جانب السرد»[23]ص178.

فالوصف يؤدي رفقة السرد دوما وظائف أساسية وأدوارا عديدة في الأعمال السردية، مثلما نقرأ في مقطع آخر من قصص المجموعة أيضا: «بعد تلك اللقاءات الكثيرة.. بعدها فقط تأكدت أنه يتبعني.. ولكن لماذا؟ ماذا بيني وبينه؟.. مرة كان يتلهى في قراءة جريدة.. أو أنه على الأصح كان يتظاهر بذلك فتفحصت وجهه جيدا، كان يبدو شابا وسيما، جميل الملامح في حوالي الثلاثين من عمره لا تبدو عليه أية علامات الشر...» [27]ص17.

تلك هي – كما نرى – لبنات سردية وصفية متآزرة، وظفت لتنمية الحدث وتطويره، غير خارجة عن نطاق الحكي، فبقدر ما يكون الوصف مسايرا للسرد وعلى وتيرة واحدة، يكون الدفع بالحدث قدما نحو الأمام، وفي هذا يقول"عبد الملك مرتاض": «وبمقدار ما يكون الوصف نافعا في السرد، مطورا للحدث، ملقيا عليه شيئا من الضياء، ممكنا للنص الروائي من الارتشاش بمسحات من الجمال الفني بمقدار ما يكون مؤذيا للسرد إذا جاوز الحد...» [28]ص253.

<u>د- الوظيفة الاستبطانية:</u> ولتوضيح هذه الوظيفة، وقع اختيارنا على الفقرة الموالية التي نرى أنها تضمنت ما يفي بالشروط التي نريد إظهارها:«كانت موجة قوية من البكاء سمعتها مرة واحدة فدرت بوجهي جهة الصوت، رأيت فتاتين وامرأة عجوزا وبنتا صغيرة لا تتجاوز الثامنة، كانت المرأة العجوز تمسك الطفلة من يدها وتقودها نحو أحد المقاعد وهي تنشف دموعها بمنديل، بينما البنت الصغيرة تمشي منذهلة في صمت، وكانت الفتاتان اللتان اتضح لي فيما بعد أنهما في حوالي العشرين وأنهما متشابهتان إلى حد بعيد

تحتضن كل واحدة منهما الأخرى وتبكيان في حرقة شديدة وهما تتبعان المرأة العجوز والطفلة»[27]ص13.

تحتوي هذه الفقرة على جملة من السلوك والحركات التي ربما قد تصعب على القارئ تفسيرها، مما ينتج رؤى متعددة ومختلفة باختلاف وجهات نظر أصحابها واجتهاداتهم، ومحاولة الولوج إلى باطن شخصية المرأة العجوز والفتاتين للإطلاع على حقيقة ما يختلج بداخلهم من أسرار خفية، «فينتفي من الوصف ما هو موضوعي ليخلفه ما هو ذاتي خاص»[35]ص208. ونقرأ في مقطع آخر: «لم أرد بشيء، جاملته بابتسامة صفراء، وانتقل ذهني إلى الفتاتين والمرأة العجوز والطفلة، اقتربت منهن بعد قليل امرأتان من عاملات تنظيف المطار، كانتا تحاولان بما تملكان من كلمات لطيفة ومؤثرة أن تحملاهن على الصبر والتحمل، ولكن بدون جدوى، فالبكاء ظل مستمرا، يهدأ قليلا، ثم لا يلبث أن يعود أكثر قوة من ذي قبل...» [27]ص14-15.

هذه الفقرة تحتوي مثل سابقتها على مجموعة حركات وسلوك، تختلف وجهات نظر أصحابها في تفسيرها، كل حسب اجتهاداته، وطريقة ولوجه إلى باطن الشخصيات قصد الإطلاع على ما تخفيه من دلالات وأسرار. وتعد وظيفة الوصف هذه إحدى التقنيات التي يعتمدها الكتاب في تقديم أعمالهم، مستهدفين دفع المتلقي للغوص في بواطن شخصيات القصة وأبطالها قصد الكشف عن الأسرار الموجودة بداخلها.

هـ- وظيفة الإيهام بالواقعية: وهي وظيفة تجعل البعيد قريبا، والمتخيل حقيقة، والحلم واقعا، كما أنها تقنية من جملة التقنيات التي يؤثر بها الكاتب على المتلقين، فتصبح الموصوفات عندهم هي الواقع، ويتوهمونها كذلك، على نحو هذا الوصف: «في هذه المدينة الصغيرة.. وفي سوقها الكبيرة، الصغير والكبير، الكل يعرف الرجل والثعبان.. الساحة واسعة تكتض بالحلقات، ولكن أكبر الحلقات طبعا حلقة الرجل والثعبان، الصيحات المعلنة عن البضائع تصم الآذان، بعضها ينطلق من بوق، وبعضها ترددده الأفواه...» [27]ص49.

يؤدي وصف هذا السوق وظيفته ببراعة عالية، ودرجة رفيعة من الإتقان، فقد يفسر البعض أنه تصوير لمشاهد قد تحدث في السوق فعلا، بينما تبقى فئة أخرى مقتنعة ومتأكدة أن هذا الوصف وليد خيال الكاتب، لكنهم يقعون تحت تأثيره، فيوهمهم بواقعية تبعدهم كثيرا عن الشك. كما نقرأ في مقطع آخر من قصة أخرى: «ومن خلال تواصل الحديث فهمت أن موضوع هذه الأفعى كان مطروحا بالفعل، وقد نشرت أخبارها حتى في صفحات الجرائد المحلية، مع العلم أنني كنت أثناء ذلك أعيش بعيدا عن هذه المنطقة مما جعلني لم أسمع بالموضوع من قبل، فقد أشيع أن أفعى ضخمة طولها عشرة أمتار، ووزنها حوالي قنطار تعيش في المنطقة الحدودية، وتتعرض للمهربين وخاصة في الليل، وأنها سريعة الحركة مثل العفريت، مما جعل من الصعب القضاء عليها بالرغم من كل الوسائل والامكانيات التي استخدمت لهذا الغرض...» [27]ص98.

يضع الكاتب القارئ من خلال التفاصيل الواردة في هذا الوصف، أمام سلسلة من المشاهد، ليفقد في الحال توازنه الذهني، فتتراءى له حقيقية، ماثلة أمامه، وحينها يكون الكاتب قد بلغ غايته، واستوفى مقاصده، وهي غايات يسعى الكتاب كلهم لتحقيقها.

و- الوظيفة التمثيلية: وهي وظيفة يدرجها "الصادق قسومة" ضمن وظائفه الأساسية، حيث «يضطلع بها الوصف الذي يمثل بعض سمات الموصوفات، وهو الذي نجده – على سبيل المثال – عندما يرد وصف إحدى الشخصيات بالثراء والذوق الرفيع، ثم نجد تمثيل مظاهر هذه السمة من خلال وصف بيتها أو أثاثها...» [35]ص208.

ويمكن تعميم هذه الوظيفة على كل ما يمكن أن يدرج في العمل القصصي أو الروائي من أوصاف، دون أي استثناء، كأن يؤسَس الحدث – على سبيل المثال – مرتكزا على من له مكانة علمية متميزة، لتذكر في سياق الحكي جملة من السمات الدالة والمتصلة بالموصوف، كالسلوك القويم مثلا، من تواضع ، وحكمة، ورزانة، أو غير ذلك من الشيم التي يتميز بها المتعلم عادة عن غيره من عامة الناس، وقد وردت في مجموعة "جنازة الشاعر الكبير" أوصاف كثيرة تؤدي وظيفتها على هذا النحو، حيث نقرأ مثلا:

«السيد (س) الذي أبحث عنه الآن، ألم يكن واضح اللغة؟ لقد كانت لغته في غاية الوضوح.. بل والفصاحة أيضا، وتركيز الأفكار.. فلقد كان يقنع في سهولة عجيبة جميع الحاضرين في كل المرات التي تحدث إلينا فيها.. كان دائما هادئا.. واضح اللغة، تخرج الكلمات من فمه متسلسلة رائعة.. عميق الأفكار مقنعا كان يبدو عارفا بأمور الإدارة والسياسة عالما بخباياها، وبخبايا البلاد ومشاكلها.. كنا نفكر جميعا أنه يستحق على الأقل أن يكون وزيرا أو مستشارا كبيرا...» [27]ص174-175.

يستطيع القارئ من خلال هذا المقطع أن يتطلع على الصفات العديدة التي أدلى بها الراوي على شخصية السيد (س)، ولقد اجتهد الكاتب في إيصالها إلى المتلقين بطريقة تتناسب وفن الكتابة في مجال القصة مبينا المكانة المرموقة التي تحتلها شخصية هذا الرجل أمام قومه، والهوة الموجودة بينهما. كما نقرأ في مقطع آخر: «وهل توجد في السيد (س) خصلة غير حميدة.. يكفيه وهو المرفه.. المنعم.. المثقف السياسي إلخ.. المستقر في المدينة منذ أربعين سنة، يكفيه أنه تواضع وتنازل، ولبى الدعوة عندما ألح عليه.. نعم ألح عليه مجموعة من أعيان الجهة الذين يعملون بإخلاص لخدمة الجهة مضحين في سبيل ذلك بالكثير من مالهم، والكثير من وقتهم، ووقتهم مال ثمين.. ألحوا عليه لكي ينوب عن سكانها في التمثيل، أليست هذه خصلة تدل على قمة التضحية والإيثار وتجعل قيمة الرجل تزداد أهمية في نظر الجميع.. ثم والحق يقال فإن الرجل كان متواضعا جدا معنا.. معنا جميعا...» [27]ص179.

يبدو من خلال هذه الفقرة، الخصلة الحميدة التي انفردت بها شخصية السيد (س) عن بقية سكان قريته، وهي الثقة التي وضعوها فيه من خلال إلحاحهم عليه أن ينوب عليهم في التمثيل، وكذا صفة التواضع التي كان يتميز بها بينهم، بل إن قيمته كانت كبيرة جدا عنده.

بعد استعراضنا لهذه الوظائف المختلفة التي يؤديها الوصف[35]ص192-211،وفق هذه التقنيات، ندرك بأن الوصف البناء هو كل وصف يكون ارتباطه بالقصة وثيقا، حيث يرى "موريس أبو ناضر" أن الدور الذي يؤديه هذا المكون السردي في الحكي له وزن كبير، إذ يقول عنه بأنه «يشغل حيزا مهما في القصة، فهو يخلق شيئا من الراحة عندما يوقف راوي القصة سير الأحداث ليضعها وجها لوجه أمام مشهد ما، ويبعث على التشويق عندما يوقف الراوي الأحداث عند موقف حرج، كما أن الوصف يُري الأشياء أكانت موسيقية أم لونية، ويحدد المواقع، ويكشف الرابط بين الشخص والطبيعة ويطلق الخيال في معالم مجهولة»[51]ص133، وهي وظائف أخرى لها دور كبير في الخطاب السردي.

3-6- إعداد الوصف:

لاستكمال مقصد الوصف ومنتهاه، وتتمة لما تناولناه، كان من الأجدر علينا الوقوف على المستلزمات، والأدوات المستعملة حتى يقوم هذا المكون السردي بالدور الذي يؤديه أحسن قيام، وفي هذا الصدد يقول "عثمان بدري": «تبنى بعض الأوصاف على تمثيل بصري، فتستحضر اللون والشكل والحركة، ويبنى بعضها الآخر على توصيل انطباعات المذاق واللمسات والروائح والأصوات»[73]ص81.

ومن خلال هذا القول، تبرز في وضوح فاعلية الحواس وضروريتها في تحضير الوقفة الوصفية وإعدادها، والكشف عما في الموصوفات من أسرار خفية دقيقة، يبينها الراوي وفق حاجاته، وما تقتضيه الضرورة في أعماله الأدبية، ولتوضيح هذا نقرأ من قصص المجموعة المقطع الموالي: «كان الجو غائما في هذه المنطقة ولكن الطائرة اخترقت الغيوم صعودا بسرعة لتمكننا من التمتع وبفعل انعكاس أشعة الشمس الخريفية الهادئة بالصفحة الرائعة الممتدة لهذه الصحراء القطنية البيضاء. كنت ما أزال أعيش في داخلي وأنا أتأمل هذا المنظر الخلاب، كان صاحبي يقرأ الجريدة دائما، ومع مرور الدقائق بدأت تظهر فراغات بين السحب...» [27]ص15-16.

يبدو جليا من خلال هذا المقطع كيف بني الوصف، وكيف ظلت حاسة العين عنصرا مهيمنا وأساسيا، ولو أن الوصف في حقيقة الأمر يقوم على الحواس كلها، حيث يقول عنه"فيليب هامون" أنه «يقوم أساسا على الحواس كلها، إذ هي التي تساعد على توسيع مجال الرؤية باشتراك السمع واللمس والحركة بل والشم...» [23]ص180، وهذه الحواس تؤدي دورها في الوصف على أكمل وجه إذا لم يكن هناك عائق يحد من فاعليتها، ففي المقطع الموالي مثلا تتجلى لنا حالة أخرى تجعل طبيعة الوصف متذبذبة، وغير دقيقة: «الواحدة زوالا.. الصخب يزداد.. والشمس تزداد أشعتها انصبابا على الرؤوس، والمخدر يفعل فعلته بشكل أجمل.. تبدأ الأشياء في التراقص أمام عينيه، يبدو كل شيء جميلا وساحر للغاية.. الأشجار الجانبية خضراء مزهرة ورائعة، ثم كم هي طويلة، جذورها في الأرض، ولكن فروعها ممتدة إلى أقصى أعالي السماء.. ما أجملها.. هي ترقص رقصات جميلة منتظمة.. والعمارات.. العمارات أيضا تهتز.. هل.. هل هو الزلزال؟ لا أبدا ليس هذا زلزالا بل هي رقصات رائعة...» [27]ص08.

يتضح لنا كيف أن المخدر الذي فعل فعلته، تسبب في اضطراب الوصف وعدم وضوحه، بل كان عائقا في وضوح الرؤية، فمن غير المعقول أن تكون جذور الأشجار طويلة بالمبالغة التي ذكرت في هذا

المقطع، والفروع ممتدة إلى أقصى أعالي السماء، وكذا العمارات أيضا التي هي في الأصل ثابتة لا تتحرك، ولكنها وصفت هنا بالتراقص أمام عيني هذا الشاب الذي وبفعل المخدر، أخذ الوصف مجرى آخر. ونقرأ في مقطع آخر من قصص المجموعة: «رددت الباب خلفي وبدأت خطوتي الأولى في الشارع فإذا بـ .. ماذا ..؟ إذا بجميع الذين خرجوا قبلي.. جيراني وغيرهم، على كل حال لم يكن لدي الوقت الكافي لأميز وجوههم...» [27]ص39.

تتجلى هنا بوضوح الصورة البصرية الناقصة لدى الراوي، فضيق الوقت، وكثرة الجيران وغيرهم، كانا سببا في تضييق مجال الرؤية الجيدة وقدرة التمييز، اللتان من المفروض أن ينتج عنهما مشهد وصفي متكامل، وبالتالي فإن الموقع الذي يكون فيه الراوي والحالة النفسية التي يكون عليها، مع الشخصية الواصفة، لأمر مهم يحدد مدى مقروئية الوصف، والدرجة التي يبلغها نقصا أو كمالا.

«أما القريبون من الموقع، فقد أحسوا أولا أمرا كالرعد أو الزلزال، لقد تشقق أو انكسر بعض زجاج نوافذهم.. ولم يعرفوا حقيقة ما وقع إلا بعد لحظات عندما زال عنهم الذهول المفاجئ، وأطلوا من الشرفات والنوافذ ورأوا الدخان الأسود يغطي على لون السماء.. أما الذين مروا من الموقع صدفة أو زاروه قصدا بعد ساعة أو ساعتين فقد وجدوا شيئا آخر...» [27]ص45.

يصرح الراوي هنا عدم قدرة الناس الذين كانوا قريبين من الموقع على اختلاس أية معلومة عما حدث، فالدخان الأسود كان يحجب عنهم الرؤية، مما جعلهم يُحرمون من مشاهدة ما وقع في مكان الحدث.

ومن خلال هذه الأمثلة التي تحمل في طياتها موانع ظاهرة، وعوائق ملموسة لرؤية بصرية تامة، هناك آراء عالجت هذه الفكرة نفسها، "فحسن بحراوي" مثلا يقول في هذا الشأن: «ومن المهم دائما معرفة حجم المسافة التي تفصل بين العين الواصفة والشيء المنظور إليه، وقياس التغير الذي يطرأ عليها، فقد تكون تلك المسافة متسعة بهذا القدر أو ذاك من دون أن يكون لذلك تأثير فعلي على بناء المقطع الوصفي... ومن جهة ثانية، فإن الغياب الكلي أو الجزئي لعناصر الرؤية الصحيحة، سيجعل الملفوظ الوصفي عرضة للمغالطات وأخطاء التقدير... وبالتالي سيفرض على العين الواصفة القيام بطائفة من التصويبات والتصحيحات كلما زادت خطوة في اتجاه الشيء الموصوف...» [23]ص182.

فالوصف كما أشرنا سابقا هو ثمرة اشتراك الحواس كاملة، غير أن «استعمال الرؤية هو من أهم القرائن الدالة على الوصف البصري...» [23]ص180،يضيف "حسن بحراوي" نقلا عن "فيليب هامون".

وبالنسبة لموضوع الوصف دائما، في الخطاب السردي عموما، وفي مجموعة "جنازة الشاعر الكبير" خصوصا، يمكن القول بأن هذا المكون السردي احتل مساحة واسعة عند "مصطفى فاسي" وغطى في عمله هذا حيزا لا يقل شساعة عما تحتله بقية المكونات السردية الأخرى.

خـاتـمـة

تعتبر خاتمة هذا البحث آخر محطة نقف عندها، والتي أردنا من خلالها أن تكون حوصلة شاملة ومختصرة لأهم النقاط المتناولة، وكذا النتائج التي سمحت لنا هذه الدراسة بالتوصل إليها.

إن تناول المكونات السردية بكل ما تحمله من أسرار ومضامين، أمر صعب المنال، إذ يتطلب من الدارس بذل جهود كبيرة، للوصول إلى نتائج في غاية الدقة والكمال، لكننا حاولنا وبقدر الإمكان عند تناول كل مكون سردي على حدى، إعطاءه ولو بشيء نسبي ما يستحقه من الدراسة، تاركين لغيرنا مجالا واسعا للبحث والتنقيب، باعتبار أن الأعمال السردية بصفة عامة، حقل خصب لمن أراد أن يغوص فيه، كما أن معالجتنا للمكونات السردية المتناولة في هذا البحث، جعلتنا نصل في النهاية إلى غايات عدة، ومقاصد كثيرة، مقرين في ذلك بالصعوبات التي واجهتنا في عملنا هذا.

لقد أفضى الفصل الأول والذي خصصناه للزمان والمكان، وما يحملانه من أسرار، إلى تكوين رؤية واضحة عنهما من خلال المفاهيم والتطبيقات المقدمة لكل واحد منهما، كاشفين بذلك كيف أن الزمان يعد أداة طيّعة في يد الكاتب، ووسيلة فنية يستطيع من خلالها أن يسلك أي اتجاه يريده، وهذا وفق ما يقتضيه عالم الحكي وسياق النص، ورأينا كيف كان للاسترجاع والاستباق مكانهما ودورهما في قصص "جنازة الشاعر الكبير"، أما فيما يخص سرعة السرد وبطئه، فإنه تميز بالوسطية، حيث أن الراوي عرف كيف يجعل المتلقي يقرأ المجموعة القصصية دون ملل، على الرغم من الوقفات الوصفية المذكورة. كما كان للمكان دور فعال باعتباره أحد مكونات الحكي، وكيف أن الأحداث برمتها تدور في كنفه، ومن غير المعقول أن تحدث خارجه، موضحين ما يحمله من أبعاد، وما يدور حوله من تباين في وجهات النظر والآراء، كما أن وصف الأماكن كان واقعيا، وذلك بالتطرق إليها من المظهر الخارجي، وبذلك كانت الوظيفة المرجعية مهيمنة عليها.

أما الفصل الثاني، فقد خصصناه للشخصيات، محاولين التعرف على مكوناتها، حيث أن الكتاب عامة ومن بينم "مصطفى فاسي" يعتمدون في تشكيل شخصيات أعمالهم وكيفية تقديمها على تقنيات، قد تكون بطرق مباشرة لا تكلف المتلقي عناء البحث للتعرف عليها، وأحيانا أخرى تكون بطرق غير مباشرة، حيث يكتنفها اللبس والإبهام، مجبرين القارئ على بذل الكثير من الجهد للكشف عليها، ولكل كاتب قدراته وإبداعاته الخاصة به في أعماله الأدبية، كما أن " مصطفى فاسي " أولى عناية كبيرة بالشخصيات، ممثلا إياها ببعد مرجعي، حيث أنها لم تفقد خصائصها الواقعية، كما أظهرها بمختلف أوصافها الخارجية.

كما كان الفصل الثالث مخصصا للوصف، حيث وقفنا على أشكاله العديدة التي يرد عليها، ووظائفه المختلفة التي يؤديها، ورأينا كيف أن له دور فعال، حيث يسهم في إعلاء صرح البناء السردي، ويساعد على أداء وظيفته على أحسن ما يرام.

وفي النهاية،نأمل أن يكون هذا العمل ببساطته لبنة إضافية لما سبقه من أعمال ودراسات في هذا المجال، والذي يبقى مفتوحا أمام الدارسين الذين بإمكانهم بذل جهود أخرى إضافية، مادام أن ما قمنا به يدخل في إطار النقد الأدبي الذي يتميز بإعادة البناء والتجديد.

قائمة المراجع

1- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتّاب، (ليبيا، تونس)، 1978،09.

2- حاج محجوب عرايبي: دراسات في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، منشورات "إبداع"، ط1، 1993،09-10.

3- عايدة أديب بامية: تطور الأدب القصصي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، 1925 – 1967،09.

4- عبد الله الركيبي: القصة القصيرة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، مطبعة القلم، تونس، 1983،10-12.

5- ابن منظور (محمد): لسان العرب، دار صاور، ودار بيروت للطباعة والنشر، بيروت/ لبنان، ط1، (دون تاريخ)،11-49.

6- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر،(دون تاريخ)،11-13.

7- إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، دار الآفاق، (الجزائر)، ط1، 1999،11-71.

8- سيد قطب: النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، دار المعارف بمصر، (دون تاريخ)،12.

9- عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط1، مارس 1979،12.

10- علي بن هادية ، بلحسن البليش، الجيلاني بن الحاج يحيى : القاموس الجديد، المؤسسة الوطنية للكتاب، (الجزائر)، ط7،1991،13.

11- جوزيف ميشال شريم: دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1984،13.

12- حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء وبيروت)، ط3، 2000،13-79.

13- سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997،13.

14- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت والدار البيضاء، ط3، 1997،14-31.

15- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002،14-50.

16- كمال الرياحي: حركة السرد الروائي ومناخاته، دار مجدلاوي للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2005،14-33.

17- مصباح أحمد الصمد: مصر والولادة الثانية، الرحلة في كتابات ميشال بوتور، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 17، العدد الثاني، 1986،16.

18- Michel Crouzet : Espaces romanesques, Paris, PUF, 1982,16.

19- صلاح صالح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات النشر، القاهرة، ط1، 1997،16-20.

20- سيزا قاسم: بناء الرواية، مكتبة الأسرة، 2004،17.

21- مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، القاهرة، العدد 79،17-19.

22- Henri Mitterand : le discours du roman, Paris, PUF, 1980,18-70.

23- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1990،18-84.

24- Georges Poulet : l'espace proustien, Paris, édition Gallimard, 1963,19.

25- بلسم محمد الشيباني: الفضاء وبنيته في النص النقدي الروائي، ط1، 2004،19.

26- سعيد يقطين: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1997،19.

27- مصطفى فاسي: مجموعة "جنازة الشاعر الكبير" القصصية، منشورات الفضاء الحر، الجزائر العاصمة، ط1، سبتمبر 2005،21-84.

28- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998،26-80.

29- غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، بيروت، مجد، ط4، 1996،27.

30- غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، بيروت، مجد، ط3، 1993،27.

31- منيف عبد الرحمن: سيرة مدينة، بيروت، المؤسسة العربية، ط1، 1994،28.

32- أنجل بطرس سمعان: دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987،28.

33- أرسطو طاليس: الطبيعة (السماع الطبيعي)، ترجمة إسحاق ابن حنين، تحقيق عبد الرحمن بدوي، ج1، دار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، 1965،28.

34- عبد الرزاق قسوم: مفهوم الزمان في فلسفة أبي الوليد ابن رشد، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط3، (دون تاريخ)،29.

35- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000،29-83.

36- سيبويه (أبو بشر عمرو بن عثمان بن قنبر): الكتاب، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ج1، القاهرة، ط3، 1988،29.

37- السمرائي (إبراهيم): الفعل، زمانه وأبنيته، بغداد، 1966،30.

38- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003،30.

39- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2002،30.

40- عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988،30.

41- محمود أمين العالم: أربعون عاما من النقد التطبيقي (في القصة والروايةالعربية المعاصرة)، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1994،30.

42- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003،31.

43- والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة الدكتورة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1998،31-33.

44- محمد جمال باروت: بنية القصة القصيرة الكويتية، "مجلة البيان"، رابطة الأدباء، العدد 294، 1994،31-34.

45- مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006،31-32.

46- نورة بركات: البنية الزمنية في رواية الزيني بركات، مذكرة ماجستير، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، 2000 – 2001،33-39.

47- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2004،34.

48- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997،35-38.

49- Gérard Genette : Figure 3, éd, du seuil, 1972,35-44.

50- سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، ط1، 1985،39-45.

51- موريس أبو ناضر: الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان، (دون تاريخ)،39-83.

52- عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دراسة تطبيقية، دار محمد علي الحامي، صفاقس،(تونس)، ط1، 1998،39-55.

53- عبد العالي بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، "مجلة فصول"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 12، العدد 02، 1993،39-44.

54- T.Todorov / Oswald Ducrot : encyclopédique des sciences du langage, éd, du seuil, 1972,41-54.

55- رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1987،47.

56- عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003،47.

57- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004،47.

58- عبد العزيز شرف: كيف تكتب القصة القصيرة – الرواية – المقال القصصي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001،49.

59- رشاد رشدي: مقالات في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1962،50.

60- الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة، دار المعارف، ط2، مارس 1978،50-76.

61- ديفيد ديتش: مناهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1997،52.

62- إبراهيم فضالة: شخصيات رواية الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، مذكرة ماجستير، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، 2000 – 2001،52-55.

63- أحمد إبراهيم الهواري: البطل المعاصر في الرواية المصرية، دار المعارف، 1986،53.

64- فاطمة موسى: سحر الرواية، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2003،53.

65- أحمد مرشد: البنية والدلالة، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، ط1، 2005،53-55.

66- دحماني سعاد: دلالة المكان في ثلاثية نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية، مذكرة ماجستير، جامعة الجزائر، 2007 – 2008،53.

67- Philippe Hamon : pour un statut sémiologique du personnage in poétique du récit, collection point seuil, Paris, 1977,54-56.

68- سعيد بن كراد: سيميولوجية الشخصيات السردية، دار مجدلاوي، عمان –الأردن، ط1، 2003،55.

69- مرسل فالح العجمي: السرديات، مقدمة نظرية، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية الرابعة والعشرون، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت، 2003 – 2004،55.

70- يمنى العيد: دلالات النمط السردي في الخطاب الروائي، تحليل لرواية (رحلة غاندي الصغيرة)، ملتقى السيمياية والنص الأدبي، عنابة، 1995،56.

71- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بن كراد، دار الكلام، الرباط، 1990،56-57.

72- سمر روحي الفيصل: الرواية العربية، البناء والرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003،57.

73- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2000،58-83.

74- حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، 2002،58.

75- عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990،63.

76- عيسى فتوح: دراسات في الأدب والنقد، مطبعة اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1991،66-68.

77- Jean Ricardou : nouveau problèmes du roman, Paris : coll. Poétique, 1978,66.

78- Philippe Hamon : la description littéraire, (de l'antiquité à Roland Barthes : une anthologie), deuxième tirage, édition macula, Paris, 1995,66.

79- محمد نجيب العمامي: في الوصف بين النظرية والنص السردي، دار محمد علي للنشر، صفاقس، ط1، 2005،66.

80- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي، تقديم الدكتور أحمد إبراهيم الهواري، ط1، 2009،66.

81- ابن رشيق القيرواني: العمدة، تحقيق محي الدين عبد الحميد، ج2، القاهرة، 1934،67.

82- J.M.Adam : le récit, 2 éd, Paris, PUF, 1987,67.

83- حسن نجمي: شعرية الفضاء، المتخيل والهوية في الرواية العربية، بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2000،68.

84- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيس، بيروت، منشورات عويدات، 1971،68.

85- أحمد زياد محبك: جماليات المكان في الرواية، "مجلة الفيصل الثقافية"، الرياض، العدد 286، 2000،68.

86- جورج غريب: نماذج شعرية محللة، العصر العباسي، دار الثقافة – بيروت – ط3، 1978،69.

87- عيسى الناعوري: أدباء من الشرق والغرب، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1966،72.

88- عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981،72

89- Philippe Hamon : Introduction à l’analyse du descriptif, éd, Paris, 1981,76.