الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
كليّة الآداب و اللّغات
قسم اللغة العربية و آدابها

تخصص:أدب و إتصال
مذكّرة مقدّمة لإستكمال شهادة الماستر
عنوان المذكّرة :

رؤية العالم في قصص محمد صالح حرز اللّه مجموعة"الإبن الذي يجمع شتات الذاكرة "أ نموذجا

إعداد الطالبة:
يعقوبي شاهنز

إشراف الأستاذ:
د/ الوناس شعباني

لجنة المناقشة:
أ- أحمد خياط أستاذ مساعد أ .....رئيسا
د- الوناس شعباني أستاذ محاضر أ .....مشرفا و مقررا
أ- بوعلام إقلولي .....ممتحنا

السّنة الجامعيّة 2015/2014

الإهداء

أهدي هذا البحث إلى كل من ساعدني ولو بفكرة

الى أحنّ و أرقّ شخص في حياتي ، إلى نبع الحنان أمّي،

و فيض الحب أبي و إلى أعزّ شخص رحمه الله جدي سليمان

و إلى إخوتي و أخواتي، و إلى بركة منزلنا جدّتي و كلّ أعمامي و إلى كلّ من فتح لي أبواب العلم، أساتذتي الكرام،

إلى رفاق دربي، زملائي وزميلاتي في الدراسة و إلى كلّ أصدقائي حكيم، كريم، سمير، جيلالي، بوجمعة، خالد، زكية، سهام،

ليندة، نونو و صديقتي الوفية و العزيزة على قلبي مريم

إلى أصدقائي من الجزائر صونيا و سامي والصحفي بدركما

لايفوتني اهداء هذا العمل الى الاستاذ الأديب محمد صالح حرز الله

يعقوبي شاهنز

مقدمة:

يخضع النص القصصي لقواعد البنية من المنهج البنيوي التكويني، حيث جاء ليردف الدراسة النصية للأدب دراسة الوسط الاجتماعي الذي أبدعه و الإبداع مرتهن بالبنية الفكرية للجماعة و هو من صنع كاتبه الذي لا يستقلّ عن البيئة الاجتماعية التي يعيش فيها.

لقد أرسى لوسيان غولدمان دعائم البنيوية التكوينية، فحظي النص السردي و بخاصة القصصي منه بالاعتماد على هذا المنهج كما حظي هذا النص بكثير من الاهتمام و البحث و التحليل و الدراسة.علما ان الممارسات النقدية تعد عاملا هاما في تطوير الجانب الإبداعي ما من شانه المساهمة في البناء الحضاري و الثقافي و الفكري للمجتمع.

إن ما تحويه هذه النصوص المدروسة من تفاعل بارز من خلال العمل الفني المبدع إنّما هو تفاعل مليء بالوعي و الرؤية الفنية التي تستمد شرعيتها من تعالقها مع أطروحات المجتمع و أسئلته في سياق الفكر و المجتمع و التاريخ.

كما أنّ الرؤية إلى العالم تتفّق في كونها رؤية الإنسان و نظرته الشاملة للكون والطّبيعة و الحياة و المجتمع،كما تختلف هذه الرؤية من مكان إلى آخر و من مجتمع إلى آخر، إلاّ أنّ هذه الرؤية تبقى مرتبطة بالرؤية الجماعية و بظروفها المحدّدة زمانا و مكانا و بالمجتمع الّذي يحتضن الإنسان ، وتتأثّر هذه الرؤية للعالم بموقع الكاتب في المجتمع و بفهمه للعالم وباعتقاده الّذي يؤمن به.

و لقد حظيت القصة القصيرة الجزائرية بالدراسة كنوع جديد أو كجنس أدبي حديث إلى جانب الأجناس الأدبية الأخرى، فكان انبعاثها الحقيقي إلى أرض الواقع أثناء الثورة التحريرية التي كانت السبب في ذلك، إذ أنّ الكتّاب و الأدباء تأثّروا بها ما فجّر فيهم الحماس ليكتبوا عن نضال الجزائر و شعبها و عن الحرب التي خاضها من أجل الحرية، حيث ساهم ذلك في إنتاج ادبي غزير نالت القصة فيه حيزا لابأس به.

إن القصّة القصيرة أو القصّة عموما حقل من المعرفة و التواصل تمثل جنسا أدبيا حديثا يعبّر شكلها الفنيّ عن الواقع لاهتمام هذا الجنس بالتجربة الحياتية للإنسان في تحالفه مع القضايا المثيرة للجدل،انها تنتج الصراع في المجتمع و العالم، بما أنه واقع يبنيه الكاتب في نصّ متخيّل لكنه في صلة كبيرة مع العالم الاجتماعي الموضوعي بوصفه نسقا من الأفكار و التوجهات ما يجعلها قناعا للتعبير عن موقفه في نطاق المجتمع، و لعل هذا الاستدلال في دور النّص القصصي هو الذي أدّى بنا إلى دراسة القصص القصيرة لأديبنا محمد صالح حرز الله.

لقد شهدت ساحة الإصدار العديد من القصص القصيرة عنده تمثلت في ثلاثة مجموعات إضافة إلى قصص قصيرة جدّا و زاويته في كتاب بعنوان "اعترافاتي" وقد كانت بعض القصص من المجموعة الأولى "الابن الذي يجمع شتات الذاكرة المحطّمة" حقلا لدراستي.

تقوم إشكالية البحث في دراسة أعمال القاص على العديد من التساؤلات منها:

ما العلاقة الّتي تربط السرد القصصي بالمجتمع الذي يعبر عنه ؟

ما خصوصيات رؤية العالم عند حرز الله من خلال القصص محل الدراسة ؟

ما موقع القصص محل الدراسة في البناء الفني؟

ما قدرة البناء الفني للمجموعة القصصية على تشكيل الرؤية ككلّ؟

ما موقع الراوي في هذه القصص و ما علاقته بالشّخصيات و مجتمعه؟

كيف تبلورت الرؤية إلى العالم من خلال الزّمن في إ رتباطه بالمكان ومن خلال موقع الراوي وعلاقته بالشّخصيات وبنائها بالنّسبة للقصص محل الدراسة ؟

كلها تساؤلات تجد أجوبتها من خلال تناول العالم القصصي التواصلي الذي يرتكز أساسا على السرد بدراسة مجموعة من العناصر التي تساهم في بلورة الرؤية و في عناصر الزمن في ارتباطه بالمكان و موقع الراوي القريب أو البعيد و علاقاتها بالشخصيات و بناها و تلاحم و ترابط الجميع في إبراز الصراعات و مسارها على مستوى الأحداث.

و قد إستعنا في فكّ ثغرات هذه الإشكالية بتساؤلاتها المختلفة على المنهج البنيوي التكويني لأنّه الأنسب على تتبع تحوّلات المجتمع و الصّراعات التي شهدها من خلال الأشكال السّردية كما كان للمنهج الاجتماعي أهمية في هذا البحث حيث فرضته طبيعة القضايا المطروحة في المجموعة القصصية هذا إضافة إلى التحليل و الوصف الذي كان له أهمية كبيرة في فهم الموضوع و إثراء البحث.

جاء البحث مقسما إلى ثلاثة فصول مسبوقين بتمهيد.

أمّا التمهيد: فإنّه يتناول مفهوم رؤية العالم و مفهوم الرؤية السردية و أنواعها.

تضمّن الفصل الأوّل المرسوم ب : رؤية العالم في الفكر النقدي الغربي و مصطلح البنيوية التكوينية :

رؤية العالم في النقد الماركسي وكذا رؤية العالم عند لوكاتش اضافة الى رؤية العالم عند لوسيان غولدمان، ثمّ مصطلح البنيوية التكوينية و كلّ ما قدّم حولها.

أمّا الفصل الثّاني فخصّصناه لدراسة بنية الزمان و المكان، حيث تناولنا مصطلح البنية والزمن السردي و البنية الدالة، و بنية الزمن و الأحداث، ثم المواقع المكانية و ما تلا ذلك من معطيات رؤية العالم من خلال الموقعين الزمني و المكاني للمجموعة القصصية محلّ الدراسة.

في حين ركّزنا في الفصل الثالث على منظور الراوي و الشخصية، حيث تناولنا مفهوم الشّخصية و تقديمها في المجموعة القصصيّة و معطيات رؤية العالم من خلال منظور الراوي و الشّخصية و كذا مستويات الوعي وتجليّاته في المجموعة القصصّية وأخيرا نمذجة الشخصيات.

و أنهينا بحثنا بإبراز أهمّ النّتائج المتوصّل إليها من خلال دراستنا رؤية العالم عند حرز اللّه المبدع

إنّ تتبع أعمال الأديب و القاص محمد صالح حرز الله بتوظيف المنهج البنيوي التكويني لا يتيسر للباحث المبتدئ دون كثير من الصعوبات و العثرات نظرا لاختلاف طرق الدراسة

و الرؤية في آلية اشتغال المنهج و انفتاحه على العديد من العلوم الإنسانية كالفلسفة وعلم الاجتماع و التاريخ... الخ، أو ما تستدعيه قراءة الأعمال من طول صبر و بصيرة ناقدة في مساحة تلك القصص، و لقد واجهني هذا كلّه إذ كان عملا شاقّا و صعبا جدّا بالنسبة لي كمبتدئة، صعب من حيث انتقالي إلى المكتبات في الجزائر و البويرة لأزوّد بحثي بما يفيده من معلومات آملة في أن يلقى هذا الجهد المبذول الرّضى و القبول.

و في الأخير لا يسعني إلاّ أن أشكر كل من ساعدني على إنجاز البحث و أخصّ بالذّكر الأستاذ المشرف الّذي لم يبخل عليّ بالنصح و التّوجيه.

و اللّه الموفّق

تمهيد : بين رؤية العالم و الرؤية السردية

- مفهوم رؤية العالم
- مفهوم الرؤية السردية و أنواعها

- **مفهوم رؤية العالم:**

يعد الوعي الاجتماعي من المصطلحات الأدبية التي تشتمل العقيدة و الرؤية الفكرية، الإيديولوجية و النفسية السيكولوجية الاجتماعية كما أن عملية تشكيل الرؤية الأدبية الفنية عملية معقدة تتضمن الحس و الخيال و الانفعال و الدوافع اللاشعورية، و الأديب لا يؤكد رؤياه بالفكر وحده بل بكل حواسه، و ليست الرؤية الفنية شيئا ذاتيا فقط و إنما يرتبط بمقدمات موضوعية اجتماعية تحدد الرؤية الفنية للواقع، و يمكننا التفريق بين الرؤية الفردية و الرؤية الاجتماعية، فالأولى تتبع الثانية، و قد تكون مطورة لها أو ناقدة كما إن الرؤية عند الفنان جزء من الوعي الجماعي للمجتمع و التاريخ و هي محكومة به، و هذه الرؤية المشتركة هي التي تربط بين الفنان و المتلقي و في حال انفصام الرؤية الفردية عن الجماعية فإن التواصل بين المبدع و المتلقي يصبح مهدوما، فالرؤية تجربة مع المستقبل من خلال الواقع عن طريق الذات المبدعة و من خصائص هذه التجربة الوعي[1].

أما العالم فينقسم مفهومه إلى قسمين:

أ- **العالم الأصغر**: و يطلق على الإنسان الذي يعتبر عالما صغيرا في مقابل الكون الذي يعد عالما أكبر، كما يطلق هذا المصطلح أيضا على المجتمع الإنساني بما فيه من طبقات و نظم و قوانين.

[1]- الخطيب محمد كامل، تكوين الرواية العربية، ط1، وزارة الثقافة، دمشق 1990.

ب- العالم الأكبر: الكون في مقابلته لجزء صغير تمثله من بعض الوجوه مثل: الكون في مقابل الإنسان، و يقابل العالم الأكبر العالم الأصغر[1].

و يذهب البعض إلى أن الرابطة بين العالمين هي المحبة التي تصل بعض أجزاء الكون بعضها البعض.

و تتعدد مستويات رؤية العالم ، فهناك رؤية جماعية للعالم تعبر عن نظرة مجموعة اجتماعية للإنسان و موقع الإنسان في العالم، و موقفه منه، و بهذا المعنى يمكن التحدث عن الرؤية الإغريقية للعالم أو الرؤية التي تعبر عن نظرة مرحلة تاريخية محددة أو رؤية تعبر عن نظرة مجموعة ثقافية، و بهذا تبرز أيضا الرؤية الفردية (الشخصية) أي رؤية هذا الإنسان أو ذاك و نظرته للعالم[2].

و تتدخل الرؤية في بناء النص الأدبي من خلال الموقع الذي يرتضيه الأديب لنفسه و الرؤية التي يرغب في التعبير عنها، و قد يعبر الروائي في تجربته الفنية عن رؤية شاملة أو جزئية، و مثال ذلك الرواية الجزائرية و الكتابات القصصية في فترة السبعينيات حيث التزم أصحابها بمعالجة قضايا اجتماعية من ذبك قضية الأرض و الإقطاع.

و هذا الالتزام نجده أيضا في قصص حرز الله محمد صالح و رواياته التي كتبها في سنوات السبعينيات من القرن الماضي.

[1]- ريديكور هورست، الانعكاس و الفعل دياليكتيك الواقعية في الإبداع الفني، ت: فؤاد مرعي، دار الجماهير، دمشق، 1977.
[2]- لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ت: مصطفى السباعي، ط1، دار الحداثة، بيروت.

- إن رؤية العالم تتداخل مع العديد من التخصصات المعرفية في العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع، الفلسفة، الأدب، بحيث يتحدد معناه من خلال هذه العلوم:

أ-**الفلسفة:** هي وجهة نظر أو الكيفية التي يرى الفرد من خلالها الكون الذي يعيش فيه و هو ما يسمى "الرؤية الفلسفية للكون".

ب-علم الاجتماع: تتحدد بطبيعة الرؤية التي يكتسبها الفرد بمقتضى وجوده و معيشته في مجتمع معين، و بمقتضى ما يكتسبه من أفكار و مشاعر و طموحات و عادات و تقاليد داخل هذا المجتمع.

ج-في الأدب: يرتبط بـ "زاوية النظر" أو "الرؤية" التي ينظر من خلالها الأديب إلى الواقع الذي يعيش فيه و يعبر عنها في أعماله الإبداعية[1].

و رؤية العالم يحتوي على مستويين:

- **المستوى الفردي:** الذي ينظر من خلاله الفرد إلى كل ما يحيط به أو تصوراته عن العالم الذي يعيش فيه و من خلال تآلف و تشابه "رؤى العالم" بين الأفراد الذين ينتمون إلى مجتمع واحد.

- **المستوى الاجتماعي:** تتكون رؤية العالم عبر تراكم معرفي طويل و جهد فكري و ثقافي كما تتأسس من خلال عملية القراءة و هي تعبير عن المشاعر و الأفكار و التصورات، كما أن القراءة تمكن رؤية العالم من أن تكون أكثر وضوحا، و تجعلها أكثر

[1]- المرجع نفسه.

تجانسا بحيث تجمع بين ما هو فردي و ما هو مجتمعي في نسيج واحد يعبر عن الطابع الوطني للمجتمع الذي نعيش فيه، و عليه فإن رؤية العالم تعبر عن روح المجتمع و هويته الثقافية أو الوطنية و منه تحقق ما يسمى "توطين رؤية العالم"[1].

و لقد اتخذ جاك دوبوا موقفا من العلاقة التي يقيمها العمل الروائي، مع الواقع فلم يقبل "التعامل مع العمل الأدبي على أنه مجرد انعكاس للعالم الاجتماعي"[2]. كما رأى أن المجتمع هو "مجتمع الكتاب" الذي يبرزه العالم المتخيل و لقد حدد غولدمان مفهوم رؤية العالم باستعماله في البحث تماثل البنية لدى إيديولوجية الفئة الاجتماعية فجعله شاملا لكل الاتجاهات الواقعية و الوجدانية و الفكرية و حتى الحركية.

أما رؤية العالم عند التفكيكين فتتخذ طابعها الاجتماعي من موقفها تجاه الكون و الإنسان و المجتمع في الربط العقلاني للعناصر المحددة لرؤية هذا العالم، يقول غولدمان في كتابه "الإله الخفي" "إن الكتاب لا يعكس الوعي الجمعي (La conscience collective)بل يقدم بشكل متقن درجة المطابقة بالبنائية التي أدركها الجمعي نفسه فقط، و هكذا فإن العمل يكون نشاطا جمعيا عبر الوعي الفردي لمبدعه (---) هو نشاط سوف يميط اللثام بعد ذلك عن الجماعة التي كانت تتحرك نحوه دون معرفة في أفكاره و مشاعره و سلوكه"[3].

[1]-لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ترجمة و أخذ طاهر لبيب، سوسيولوجيا الثقافة، ص 70.
[2]- جاك دوبوا، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، نحو نقد أدبي سوسيولوجي، ت: قمري البشير مؤلف جماعي، ط 2، مؤسسة الأبحاث، لبنان، 1986، ص 72.
[3]- لوسيان غولدمان، الإله الخفي، باريس 1955، ت: و الأخذ عن طاهر لبيب، سوسيولوجيا الثقافة، ط 2، دار قرطبة للطباعة و النشر، الدار البيضاء، 1986، ص 15، 71.

و حسب غولدمان فإنه يوجد تطابق بين رؤية العالم كواقع معيش و بين رؤية الكون مما جعله يكشف ما أطلق عليه "الرؤية الشاملة للعالم الذي يدعوها" "الوعي الجمعي"[1] .

و رأى ضرورة ربط الأثر الأدبي (الفني) بالفاعل الاجتماعي "إن الأحداث لا تكتسب دلالتها الاجتماعية دون تحديد الفاعل و دوره فيها"[2]، كما أن الأثر الأدبي ليس من إبداع فاعل فردي بل من إبداع فاعل اجتماعي مما يولد الانسجام و التناسق "الكاتب (ة) هو ذلك الشخص المتميز في مجموعته التي ينتمي إليها بقدرته على خلق عالم فني منسجم يتناسب بنيويا مع سيرورة تجربة هذه المجموعة"[3].

و قد استخدم جاك دوبوا مفهوم النظرة إلى العالم ضمن منهجية تلجأ إلى التفسير الكلي أي التفسير الأدبي في كليته و تماسكه.

أما النظرة إلى العالم حسب أحمد اليابوري فتأخذ بآليات النقد السيميائي ، فرؤية العالم تختلف من عصر إلى عصر، كما أنها تأخذ هويتها و آفاق تصوراتها عن ذات الكاتب(ة) و يمكن للرؤية الواحدة "أن يكون لها في عصور مختلفة وظيفة مختلفة لآن تكون ثورية أو دفاعية تبريرية أو محافظة أو منحطة"[4].

و نجد أن رؤية المرأة لعالمها رؤية متشظية يسكنها السلبي مع الآخر (القوي).

[1]- محمد حافظ دياب، النقد الأدبي و علم الاجتماع، مقدمة نظرية، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الأول، خريف 1983، ص 66.
[2]- الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الثقافة، ط 2، دار قرطبة للطباعة و النشر، الدار البيضاء، 1986، ص 43.
[3]- المرجع نفسه، ص 45.
[4]- لوسيان غولدمان، الإله الخفي، ت.و أخذ عن د/ الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الثقافة، ، ص 56.

- **مفهوم الرؤية السردية و أنواعها:**

- **التفريق بين مفهوم الرؤية السردية و الرؤيا:**

قبل التطرق لمفهوم الرؤية السردية يجب في البداية التفريق ما بين الرؤيا و الرؤية

-مفهوم الرؤيا:

تكاد تتفق المعاجم اللغوية حول تحديد هذا المفهوم مع تبيان الفرق بينه و بين مفهوم الرؤية، فنجد في لسان العرب (الرؤية: النظر بالعين و القلب، رأيته في منامك ... و رأيت عنك رؤى حسنة... حلمتها و أرأى الرجل إذا أكثرت رؤاه بورت، رعاه، و هي أحلامه، و رأى في منامه رؤيا: على فعلى بلا تنوين، و قد جاء الرؤيا في اليقظة: و جمع الرؤيا رؤى بالتنوين مثل: رعى، قال ابن بري: قال الراعي فكبر للرؤيا و هش فؤاده و بشر نفسا كان قبل يلومها، و عليه فسر قوله تعالى " و ما جعلنا الرؤيا التي أريناك إلا فتنة للناس"، و عليه قول أبي الطيب: "و رؤياك أحلى في العيون من الغمض، التهذيب، الفراء في قوله إن كنتم للرؤيا تعبرون ، إذا تركت العرب الهمز من الرؤيا، قالوا الرؤيا ، طلبا، قالوا لا تقصص رأياك في الكلام، فإذا كان من شأنهم تطويل الواو إلى ياء للخفة، و أما في القرآن الكريم فلا يجوز و زعم الكيسائي أنه سمع أعرابيا يقرأ: إن كنتم للريا تعبرون، و قال الليث: رأيت ريّا حسنة، قال: و لا تجمع الرؤيا و قال غيره: (تجمع الرؤيا رؤى كما يقال عليا و على)[1] .

[1]- إبن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلد الرابع عشر،باب الراء.

تتعدى إلى مفعول واحد و بمعنى، أما في مختار الصحاح فتقرأ : (الرؤية بالعين مثل راعة ، و راءة، و رؤية، رأيا، يرى، "العلم تتعدى إلى مفعولين و رأى، رؤى على فعلى بلا تنوين، و جمع الرؤيا "في منامه" "رؤيا" "رأى" ... و مسمع أي حيث أراه و أسمع "بمرأى" بالتنوين بوزن رعى: و فلان مني)[1] .

في حين نقرأ في معجم أساس البلاغة:(تكون الرؤية بالعين و الرؤيا في المنام الرأي، و الرأي في القلب أو العقل، و من هنا يظهر أن ارتباط "الرؤية" و الرؤية بجذر لغوي واحد يؤكد الصلة بين مدلولات هذه الألفاظ و التكامل بين وظائفها)[2].

لقد توسعت بعض المعجمات الحديثة في تحديد معاني الرؤيا، كما نرى في المعجم: (الرؤيا: ما يرى في المنام) لجميل صليبا و الذي جاء فيه، و جمعه رؤى ، و قد يطلق لفظ على أحلام اليقظة، و الفرق بين الرؤيا و الرؤية، أن الرؤيا مختصة لما يكون في النوم، على حين أن الرؤية مختصة لما يكون في اليقظة، و الرؤية بالعين و الرأي بالقلب و منه رؤى، فالرؤيا بالخيال، المصلحين الاجتماعيين و أحلام الفلاسفة، و إذا أطلقت الرؤية على المشاهدة بالنفس سميت حدسا، و قد تطلق الرؤية على مشاهدة الحقائق الإلهية أو (على المشاهدة بالوحي أو على الإدراك بالوهم و المشاهدة بالخيال)[3].

تعد الرؤية السردية مكونا هاما في الخطاب الروائي، من خلال الكشف عن مفهومه و أنواعه، كما عرفت في الخطابات النقدية المعاصرة أهمية كبيرة في الدراسات النقدية،

[1]- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الرسالة، الكويت 1983،
[2]- ينظر/ إسماعيل دندي، الرؤية و الشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، العدد 339، كانون الأول، السنة الثلاثون، ديسمبر 1991، ص 144.
[3]- ينظر/ المرجع انفسه، ص 146.

و لقد استأثرت مقولة الرؤية السردية المخصصة للرواية و هي تعد من أهم المشكلات إثارة للاهتمام في القرن العشرين.

أ-**مفهوم الرؤية السردية:** يذهب تودوروف إلى أن الرؤية السردية هي "الكيفية التي تتم بها إدراك القصة من طرف السارد" [1].

و لعلى أول من أثار إشكالية وجهات النظر هو الروسي بوريس إيخنباوم في دراسة حول غوغول و ليسكوف على أن معظم الأبحاث النقدية ترى أن الدعوة إلى تنويع "وجهات النظر" تعود إلى أعمال هنري جيمس عند جيرار جنيت (G. Genette) و بيرس لوبوك (P. Lubbook) التي زادها مفهوم التبئير أكثر تماسكا مما كانت عليه[2].

و لزاوية النظر أو الرؤية أساسه النظري في العديد من حقول الممارسة الفنية، و لربما تتضح دلالته أكثر في الرسم، بواسطة اختلاف هيئات الخيوط و الظلال باختلاف زاوية النظر التي ينظر منها الفنان إلى المشهد الذي تتحدد بدوره أبعاده و المسافات بين مكوناته وفق النظر إليها من هذه الجهة أو تلك، و حسب مدى انفتاح زاوية النظر هذه[3].

و قد تتضح الصورة في العمل القصصي إذا حاولنا إسقاط ذلك على شخصية الراوي، بوصفه المتحكم الأول في تقديم عالم قصصة، و الوساطة الوحيدة بينه و بين المتلقي.

[1]- تزيفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ت: الحسين سحبان و فؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، ط 1، منشورات إتحاد الكتاب المغرب، الرباط، 1992، ص 61.

[2]- السيد إبراهيم، نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة القصة)، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 1998، ص 170.

* لقد تعددت تسميات مصطلح الرؤية، فنجد من يسميها بوجهة النظر أو المنظور أو البؤرة أو المجال أو التبئير تبعا لتبيان تصورات النقاد.

لقد توقفت قضية الرؤى التي أثارت جدلا واسعا عند الراوي على وجه الخصوص و طبيعة العلاقات المتشابكة و المتداخلة بينه و بين الرؤية[1]، فيعرف الراوي بأنه "الشخص الذي يروي القصة و هو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث و وصف الأماكن و تقديم الشخصيات، و نقل كلامها، و التعبير عن أفكارها و مشاعرها و أحاسيسها"[2].

و نجد أن الرؤية تعني: "الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها فتتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة فهي تخضع لإرادته و لموقفه الفكري و هو يحدد بواسطتها أي بميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها"[3] بحيث أنهما متداخلان لا يمكن لأحدهما الانفصال عن الآخر أو النهوض دونه، و هو ما يتجسد حقيقة ضمن القصة أين تعلن الرؤية عن موقف الراوي الخاص إزاء الحكاية المتخيلة و الذي ينحو إلى التأثير على القارئ.

و القراءة الساذجة هي ما تؤدي إلى الخلط بين الشخوص التخيلية و الأشخاص الحقيقيين، و ما الشخصيات الروائية في نهاية المطاف إلا مجموعة من الكلمات لا أكثر و لا أقل و هذا ما يتطابق مع المفهوم اللساني إذ أن تودوروف يجردها من محتواها الدلالي ليجعل وظيفتها النحوية بمثابة الفاعل في العبارة السردية[4].

---

[3]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط 1، دار الفرابي، لبنان ، 1990، ص 115، 116.
4- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت1990 ص 61.
[2]- المرجع نفسه، ص 61.
[3]- المرجع نفسه، ص 61، 62.
[4]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 213

فالراوي بهذه الطريقة شخصية عادية متخيلة تبتعد عن القاص أو الروائي الذي أنشأها، كما أنشأ باقي شخوص القصة أو الرواية، و إن عمد إلى إعطائها دورا متميزا من خلال تقديم عالم القصة المتخيلة، و لقد كانت الرواية التقليدية تعتمد على الراوي الذي يتدخل بشكل سافر داخلها، حيث يفرض تدخلاته و تعليقاته و يتحكم في مصائر شخوصه[1].

و لقد جاءت آراء الروائي و الناقد الإنجليزي "هنري جيمس" حاسمة مع مطلع القرن العشرين، حين دعا إلى إقصاء السلطة الفوقية للراوي العليم، و إلى ضرورة مسرحة الأحداث بتحويل الرواية إلى خلية بؤر بدل المركزية الواحدة[2].

كما تبنى بيرسي لوبوك الآراء الجمسية في دراسته لبعض النصوص الروائية، مميزا بين نوعين من الأساليب في كتابه (صنعة الرواية) أطلق على الأول الأسلوب البانورامي، الذي يهمن فيه الراوي على العملية السردية كما أطلق على الثاني الأسلوب المشهدي فيه ينزاح السارد و يفسح الاستقلالية لشخصياته و لقد استخدم لوبوك مصطلح (الأسلوب) بمعنى يكاد يتطابق مع مفهوم (وجهة النظر) حيث يقول: "إني أعتبر مجملا السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر – السؤال عن علاقة رواية القصة بها"[3].

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ط 3، منشورات الاختلاف، الجزائر 2003، ص 189.
[2]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي ، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت ، 1990 ص 166.
[3]- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ت: عبد الستار جواد، ط 2، دار مجد لاوي للنشر و التوزيع، عمان، 2000، ص 225.

و لقد أعقب دراسة "صنعة الرواية" دراسات عدة في مجال البحث عن "وجهة النظر" كأعمال كلينث بروكس، و ف.ك.ستانتسل و روبرت بان وارين، و واين بوث، و بيرتيل رومبروك، نورمان فريدمان.

و قد وصلت دراسة وجهة النظر ذروتها في عمل جيرار جينيت الذي استمد مقولة المظهر (Aspect) من تودوروف.

و يذهب جينيت إلى أن المنظور أسلوب من أساليب التحكم فيما يراد الإعلام به من معلومات و هو ينهض من خلال اختيار وجهة النظر بعينها أو عدم اختيارها و يقترح في هذا الصدد تسمية أخرى للرؤية السردية هي "التبئير"[1] على أن ما يأخذ على جينيت هو الخلط المفاهيمي الذي يقع فيه كثير من النقاد بين ما يدعوه "صيغة" الذي يبحث في السؤال: من السارد؟ أو من يتكلم؟ (Voix) و ما يسميه صوتا (Mode)[2].

- **أنواع الرؤية السردية:**

يهدف النقاد من مصطلح "الرؤية السردية" كشف الطريقة التي تدرك بها الحكاية في القصة، فبعبارة تودوروف "(il) يعكس العلاقة بين ضمير الغائب (هو) و (je) بين ضمير المتكلم (أنا) من قبل الراوي أي العلاقة بين الشخصية الروائية و بين السارد"[3].

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)، ص ،203/206.
[2]- المرجع نفسه، ص 203.
[3]- تزيفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ت: الحسين سحبان و فؤاد صفا "طرائق تحليل السرد الأدبي" ط 1، منشورات إتحاد الكتاب، المغرب 1992، ص 58.

و يلخص ل.أوتول (L .O'tool) تلك العلاقة المتشابكة و غير المحددة بين الراوي و الرؤية في مستوى أول يلمس من خلال كون رؤية الراوي في مستويين تتفرع عنهما مستويات أخرى:

أ-خارجية تصف ما تراه و تقدم الأحداث و الشخصيات بحيادية وصفية و تسمى رؤية خارجية، و يسمى الراوي بالراوي العليم.

ب-المستوى الذي يلمس من خلال كون رؤية الراوي داخلية تضفي انطباعات الراوي و وجهة نظره على الأحداث و الشخصيات، و يكون شاهدا عليهما، و تسمى برؤية داخلية و يسمى هذا الراوي بالراوي المشارك أو المصاحب[1].

لقد اهتم بمفاصل العلاقة بين الراوي و الرؤية نقاد كثر، و قد يكون توماتشفسكي، سبق غيره إلى تحديد زاوية رؤية الراوي في مقاله "نظرية الأغراض و السرد" 1923، إذ يميز بين نمطين من السرد هما:

- **السرد الموضوعي:** الذي يكون فيه السارد عليما بكل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال.

- **السرد الذاتي:** تتبع الحكي فيه بعيني الراوي متوفرين على تفسير كيفية معرفة كل خبر من قبله و متى تم ذلك[2] .

[1]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي ص 119.
[2]- نصوص الشكلانيين الروس، توماتشوفسكي، نظرية المنهج الشكلي، نظرية الأغراض، ت: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشئين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط، بيروت، 1982، ص 189.

*و يعرض كلينث بروكس و روبرت بان وارين سنة 1923 أربعة أقسام لما اصطلح عليه آنذاك بالبؤرة السردية، كمقابل لوجهة النظر و هي تتضح فيما يقدمه جينيت فيما يلي:

– أحداث محللة من الداخل.

–أحداث ملاحظة من الخارج.

– سارد حاضر بصفته الشخصية في العمل.

–البطل يحكي قصته.

– شاهد يحكي قصة البطل.

– سارد غائب بصفته شخصيته عن العمل.

– المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة.

–المؤلف يحكي القصة من الخارج.[1]

و في سنة 1955 ميز الناقد الألماني ف.ك ستانتسل ثلاثة أصناف من (الحالات السردية) حالة المؤلف العليم، (الكلي المعرفة) و حالة السارد المشارك في العمل الروائي و الروائية، حالة المحكي المسرد بضمير الغائب.

وفي السنة نفسها قدم الناقد الألماني نورمان فريدمان تصنيفا أشد تعقيدا مشكلا من ثمانية أطراف مجزأة على أربع مجموعات[2] ، أما واين بوث فكتب سنة 1961 بحثا بعنوان

1- جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص 205.
2- بتصرف/ عبد العالم بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف و الاختلاف، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، بيروت، 1992، ص 100.

(المسافة و وجهة النظر مقالة في التصنيف) أكد فيها وجود ثلاثة رواة يتحكمون بالرؤى السردية و هم المؤلف الضمني، و الرواة غير الممسرحيين و الرواة الممسرحيين[1].

و تبنى أخيرا برتيل رومبروك عام 1962 تنميط ستانتسل عل أنه أضاف إليه تنميطا رابعا هو الحكاية الموضوعية ذات الأسلوب السلوكي[2].

من هنا جاءت جهود الفرنسيين أكثر دقة و أسلم من سابقاتها في دراسة الرؤية السردية، تجلى ذلك في كتاب "الزمن و الرواية" لتزيفتان تودوروف و التي بدأها جان بويون في "مقولات السرد الأدبي" و "الشعرية"، و جيرار جينيت في وجوه ثلاثة.

و لقد حصّل بويون مختلف أشكال تمظهر هذه الرؤيات في ثلاثة يعرضها نقلا عن مقال تودوروف[3].

1-الرؤية من خلف:

و تستخدم عادة في الروايات الكلاسيكية و فيها يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، فهو يستطيع معرفة ما يجري خلف الجدران أو في خلد أبطاله و تتجلى قدرته المعرفية في معرفة الرغبات السرية لإحدى الشخصيات، دون أن تكون هي واعية بها أو معرفة أفكار الشخصيات كثيرة في آن واحد، و ذلك ما لا تستطيعه أي منها أو مجرد سرد

[1]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 167.
[2]- بتصرف/ جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ط 3، منشورات الاختلاف، الجزائر 2003، ص 205.
[3]- بتصرف/ تزيفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، طرائق تحليل السرد الأدبي ، ت: الحسين سحبان و فؤاد صفا، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط ، 1992، ص 58، 59.

أحداث لا تدركها شخصية حكائية بمفردها و تنطبق هذه الرؤية مع ما أطلق عليه توماتشفسكي سابقا بالسرد الموضوعي[1].

2-الرؤية مع(Vision avec):

و فيها يعرف السارد قدر ما تعرف الشخصية القصصية أو الروائية، فلا يقدم تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها و يمكن أن يسرد هذا النوع بضميري المتكلم أو الغائب[2].

3-الرؤية من الخارج:

و هي نادرة الاستعمال مقارنة بالأوليين و فيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية من الشخصيات القصصية أو الروائية، و هو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى و يسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، مثل الولوج إلى دواخل الشخصيات[3] و أن يصل إلى أفكار الشخصيات الحقيقية، إلا ما تخبرنا به إذ نجده يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة و الأصوات حيث يرى "تودوروف" أن جهل الراوي شبه تام، هنا ليس إلا أمرا إتفاقيا و إلا فإن حكي من هذا النوع لا يمكن فهمه[4].

[1]- ينظر/ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، 291.
[2]- ينظر/ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 291، 292.
[3]- تزيفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، "طرائق تحليل السرد الأدبي"، ص 58، 59.
[4]- ينظر / حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 48.

أما جيرار جينيت فيتبنى مصطلحا آخر عوضا عن الرؤية هو التبئير، و يراه أكثر تجريدا من مصطلحات مثل: رؤية، و حقل، و وجهة النظر لما تحمله من مضامين بصرية و أنواع التبئير عنده هي:

- الحكاية غير المبؤرة أو ذات التبئير الصفر (Le récit non focalisé ou focalisation zéro) الشخصية و يقابل هذا النوع من مصطلح الرؤية من الخلف عند بويون أو السارد عند تودوروف.

و تقابل الرؤية مع (Le récit à focalisation interne) الحكاية ذات التبئير الداخلي عند بويون أو الراوي: الشخصية من حيث المعرفة عند تودوروف و يقسمها بدورها إلى ثلاثة أنواع: [1]

أ-حكاية ذات تبئير داخلي ثابت: و نموذج ذلك الرواية التي يقول عنها لوبوك "إن جيمس في السفراء" (Les ambassadeurs) يخبرنا بقصة عقل سستريثر، ما يجعل هذا العقل يتحدث عن نفسه، إنه يمسرحه"[2].

و هذا ما سيجعل حقل الرؤية السردية يضيق باعتبار أنه سينحصر و يقدم لنا من خلال وعي شخصية و حيدة هي سستريثر.

ب-حكاية ذات تبئير داخلي متغير: و مثال ذلك رواية مدام بوفاري لفلوبير، أين ينطلق السرد مبئرا على شارل ثم إيما ليعود إلى شارل مرة ثانية[3].

---

[1]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية (البحث في المنهج) ، ص 207.
[2]- رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، ت: محي الدين صبحي، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1981، ص 235، 236 .
[3]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية (البحث في المنهج)، ص 206.

ج- حكاية ذات تبئير داخلي متعدد:و مثال ذلك روايات المراسلة التي يعرض فيها الحدث الواحد مرات عديدة وفق وجهات نظر شخصيات مختلفة، قصيدة الخاتم، و الكتاب السردية لروبرت براونينك التي تحكي قضية جنائية ينظر إليها القاتل ثم الضحايا، ثم الدفاع، ثم الاتهام ...الخ[1] .

د- حكاية ذات التبئير الخارجي: و يتضح هذا في روايات داشيلهاميت في فترة ما بين الحرب العالميتين التي يتصرف فيها البطل دون أن يسمح بمعرفة عواطفه و أفكاره كالقتلة و تلال كفيلة بيضاء التي يصل فيها التكتم حد الألغاز كما نجد ذلك في أعمال أرنست همنغواي[2].

و قد حاولت ميك بال الأخذ بمفهوم التبئير لتقترب به من معنى الرؤية و تشير في هذا الصدد إلى الفاعل و الموضوع باسم المبئر و المبأر(Focalisateur) عند بويون، و بالتالي سيتحول سؤال جينيت: التبئير على من؟ إلى تبئير ماذا؟ و من قبل من؟ و هي بهذا تحتفظ بلفظة التبئير كدال لتملأ مدلوله بإشكالية تتمثل في التساؤل التالي: من هي الذات و الموضوع في عملية الإدراك[3].

[1]- المرجع نفسه، ص 206.
[2]- المرجع نفسه، ص 206.
[3]- المرجع نفسه، ص 206.

الفصل الأول: رؤية العالم في الفكر النقدي الغربي و مصطلح البنيوية التكوينية.

أ- رؤية العالم في الفكر النقدي الغربي.

- رؤية العالم في النقد الماركسي.
- رؤية العالم عند لوكاتش.
- رؤية العالم عند لوسيان غولدمان.

ب- في البنيوية التكوينية.

- مصطلح البنيوية التكوينية.
- أسس و مبادئ النظرية البنيوية التكوينية.
- الخطوات الإجرائية للبنيوية التكوينية.

أ- رؤية العالم في الفكر النقدي الغربي

- رؤية العالم في النقد الماركسي:

ظهرت الماركسية أواخر القرن 19 محدثة انقلابا في المفاهيم الفكرية و الفلسفية، فقد أوجدت رؤية جديدة و آراء أسست لثورة شاملة، و سعت إلى إرساء دعائم فكر و وعي جديدين كما "تكفلت بدراسة الفنون في مدارج تطورها و كذا دراسة علاقتها بالعوامل الموجهة للحياة الاجتماعية"[1].

و يرجع ظهور الماركسية إلى كارل ماركس و فريديريك أنجلز و آخرين من الثورة الواقعية، فقد عمل ماركس و أنجلز على إرساء دعائم الماركسية بالاعتماد على الطبقة البلوريتاريا "بعد أن أدركا عند بداية عملهما المشترك نحو سنة 1844 رسالة البلوريتاريا التاريخية و يبدو ذلك واضحا من خلال مؤلفهما المشترك "الإيديولوجية الألمانية" 1846"[2] كما عرفا بنقدهما لهيغل الألماني الذي ذهب إلى أن ما يحكم العالم هو الفكر.

و بعد الحرب العالمية الثانية أصبح النقد الجدلي الماركسي قوميا كما أضحى العمل الأدبي حسبه عبارة عن "إبداع فرد في مجتمع تحكمه عوامل كثيرة، و في مرحلة من التطور التاريخي محددة بدقة، إنما يظهر مع غاياته و يحرك مشاعر القراء و بهذا المعنى يسهم في تطوير المجتمع (....) و هو يتطلب رؤية العالم، في رؤية جماعية أكثر منها فردية"[3].

---

[1]- عبد السلام صحراوي، عتبات النظرية الأدبية الحديثة، ط 1، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، قسنطينة، الجزائر 2010، ص 69.

[2]- المرجع نفسه، ص 70.

[3]- مؤلف جماعي، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ت: رضوان ظاظا،عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت، ماي 1997، ص 124، 125.

فالأدب في نظر الماركسية انعكاس للواقع و أن الفن يعكس الواقع بصورة فنية باعتباره شكلا من أشكال الوعي الاجتماعي كما أن وجود الأدب الحقيقي يتعلق بالواقع الاجتماعي المادي. و هذا ما يفهم من مقال لينين "التنظيم الحزبي و الأدب الحزبي"المنشور في 13 نوفمبر 1905 عن الأدب البروليتاري و دور الفن و الأدب في بناء الوعي الجماهيري و مناهضة الأدب الحديث في المجتمعات الرأسمالية و ضرورة تبني رؤية واقعية، و كذا الدفاع عن مصالح الطبقات الصاعدة في المجتمع "العمل على تشكيل الوعي الجمالي الذي هو في جملته يمثل الآراء الفنية لدى المجتمع، يضم المشاعر و الأذواق و الاهتمامات و التصورات الجمالية و المثل العليا و مجمل الآراء في الجمال و الروائع الفنية"[1].

و لقد انطبع النقد الماركسي على تصور أن "الصراع موجود على مستوى الفكر و بما أن القصة أو الرواية أدب فهي تعد شكلا من أشكال الفكر[2] و أنها تأخذ هذا الانطباع في خضم التفسير المادي لهذا الصراع الفكري حيث أن "الصراع حول المصالح المادية ينعكس على المستوى الفكري و القصة أو الرواية لا تبتعد أبدا في نظر التصور الجدلي عن أن تكون مساهمة ومعبرة في الوقت نفسه عن هذا الصراع بطرقها الفنية الخاصة"[3].

*فريديريك إنجلز: من مواليد بارمن بألمانيا 1820، عالم اجتماع و منظر و فيلسوف، كان صديق كارل ماركس، نتج عن هذه الصداقة نشاطات علمية و سياسية مشتركة بينهما، سوّق إيديولوجية ماركس و مات عام 1895 بلندن، من مؤلفاته بيان الحزب الشيوعي (1847) - ينظر/ نبيل داودة، معجم الفلاسفة القدامى و المحدثين، نوميديا للطباعة و النشر، قسنطينة، الجزائر، 2009، ص 73.

*كارل ماركس: (1818-1883) مفكر و فيلسوف ألماني اقتصادي و سياسي، و مؤسس الفلسفة المادية الجدلية و المادية التاريخية و الاقتصاد السياسي العلمي و من مؤلفاته: الإيديولوجية الألمانية (1845-1846) بيان الحزب الشيوعي، 1848 مع إنجلز.

[1]-عبد السلام صحراوي، عتبات النظرية الأدبية الحديثة، ط 1، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، قسنطينة، الجزائر 2010، ص 74.

[2]- ينظر/ حميد لحميداني، النقد الروائي و الإيديولوجيا، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص 56.

[3]- المرجع نفسه، ص 56.

و من خلال هذا نستخلص بأن كارل ماركس اتخذ موقفا مفاده أن قوانين الأدب العظيم تتوالد من خلال عمليات اجتماعية بأن عظمة التراجيديا اليونانية ليس حقيقة ثابتة الوجود بقدر ما هي قيمة متغيرة يمكن للأجيال المتعاقبة إعادة إنتاجها بطريقتها الخاصة[1].

- **رؤية العالم عند لوكاتش:**

- تناول **لوكاتش** النقد الماركسي بالدراسة و التحليل و قد تجلى ذلك في مرحلتين:

تمثل **الأولى تمثل مرحلة الكتابة التي تميزت بها مؤلفاته المشهورة:** الروح و الأشكال (L'âme et les formes) (1911، نظرية الرواية (Théorie du roman)) (1920)، التاريخ و الوعي الطبقي (1923)، ففي "نظرية الرواية" يشرح لوكاتش العلاقة بين الوعي و العالم و الذات و الموضوع في المجتمع البورجوازي الحديث في سياق اجتماعي (مادي جدلي) فيجاور الأعمال الأدبية بلغة فلسفية فقد "كان يعتبر فيما مضى كمقدمة لعمل كبير حول ديستوفسكي، استلهم فيه لوكاتش الفلسفة الهيجلية للتاريخ ليشرح تطور الملحمة و التراجيديا و الرواية"[2].

أما الأخرى فاستمد منها لوكاتش تطلعاته من خلال الأطروحات المادية الجدلية للنظرية الماركسية حيث كان عمله لا ينفصل عن الواقعية الاشتراكية الصارمة فقد طور النظرية الواقعية تطورا كبيرا، و كان يميل إلى الجانب الهيغلي من الفكر الماركسي[3] .

[1]- ينظر/ رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ت: جابر عصفور، دار قباء للطباعة و النشر، القاهرة، مصر، 1998، ص 51.
[2]-بير زيما، النقد الاجتماعي، ت: عايدة لطفي، ط1، دار الفكر للدراسات و النشر، القاهرة، 1991، ص 144.
[3]- ينظر/ رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص 55.

و لقد تبنى لوكاتش النظرية الماركسية من خلال التطور التاريخي للمجتمع ما جعله يبحث عن المثل العليا للإنسان المنسجم فهو يرى أنه "كلما ازدادت الحياة قبحا و فسادا في عالم الرأسمالية المتطورة تطورا واسعا برح بالإنسان التعطش إلى الجمال، غير أن شوق الناس في المرحلة الإمبريالية إلى الانسجام هو في الغالب تهرب جبان و في أحسن الحالات تهرب يتصف بالخشية من معضلات الحياة المتناقضة المحيطة بهم"[1].

و ينظر لوكاتش إلى الأدب من زاوية أنه "لا يعكس الواقع مثلما تعكس المرآة الأشياء الموضوعية أمامها، و إنما الأدب معرفة بالواقع الخارجي، تنعكس فيه، أي الأدب من خلال صياغة الكاتب الإبداعية لشكل العمل الأدبي الذي يعكس شكل العالم الحقيقي"[2].

قام لوكاتش بسرد تحولات الرواية، فبدأ بالملحمة عند الإغريق و لاحظ في الملحمة (الهومرية) أن البطل لم يكن يشعر بعزلة أو يعيشها حتى في حال انكساره لأنه يحافظ دوما على التوازن بين عالمه الذاتي الداخلي و العالم الموضوعي الخارجي[3].

و من خلال تبنيه لمقاربات هيغل ذهب إلى أن: "الرواية هي الشكل الأدبي الأكثر دلالة على المجتمع البورجوازي"[4] مركزا في ذلك على الجانب الاجتماعي للإبداع، و ناظرا إلى الإبداع الروائي على أنه يمثل الحياة الاجتماعية في مظهرها الطبقي[5]، كما صوّر الرؤية

---

[1]-جورج لوكنتش، دراسات في الواقعية، ت: نايف بلوز، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، 1985، ص5.
[2]-محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 236.
* جورج لوكنتش: من مواليد بودابيست 1885، فيلسوف هنغاري تبنى الفكر الماركسي، أسس القواعد المنهجية للتحليل البنيوي، و قواعد منهج التحليل البنيوي الأدبي، و مؤسس البنيوية التكوينية، كما سار على نهج كارل ماركس في الدفاع عن الماركسية، و له آثار جمة كل في مجالها سواء في التاريخ أو الفلسفة أو النقد أو الأدب و من آثاره: نظرية الرواية 1920.
[3]-ينظر/ يمنى العيد، في معرفة النص، ط 1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983، ص 299.
[4]- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص 251.
[5]-جورج لوكاتش، الرواية، ت: مرزاق بقطاش، المكتبة الشعبية، سلسلة ثقافية، الشركة الوطنية للتوزيع و النشر، الجزائر، ص 7.

على أنها: "بحث منحط عن قيم أصلية في عالم هو نفسه منحط"[1] و أن الرواية كشكل فني يتيح المجال لتربية الفرد و اكتشاف ذاته و طاقاته و خصوصياته في مواجهة القوى الأخرى بعدما كانت الملحمة قد كبلت انطلاقته و أغرقته ضمن مظهر جماعي زائف[2].

أما هيغل فيرى أن ما هو أصيل و معبر عن وحدة الروح و انسجامها مرتبط بالشعر، ما يحقق لها وحدتها بالعالم المحيط بها، أما ما يتصل بالنثر في العلاقات الاجتماعية فيعبر عن فجوة بين الذات و العالم المحيط[3] و قد قسم لوكاتش الرواية إلى ثلاثة أنماط:

1- الرواية السيكولوجية (النفسية): و هي عبارة عن تحليل باطني "كون النفس شاملة أكثر من كل ما يمكن للحياة الخارجية أن تقدم"[4].

و فيها يكون البطل غير راض عما يقدمه العالم من إمكانيات للحياة فينشأ صراع بينهما " و تصبح الحياة السيكولوجية الذاتية بالنسبة للبطل الواقع الحقيقي."[5]

2- الرواية المثالية المجردة: و فيها يكون وعي البطل الإشكالي محدودا بالنسبة لتعقد العالم حوله، ما يجعله سارحا في المثالية المجردة باحثا عن القيم المفقودة و مثال ذلك رواية دون كيشوت لمغال دون سرفانتس[6].

[1]-ينظر/عمرو عيلان، مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2008، ص 239.
[2]-ينظر/ مجموعة مؤلفين، القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ت: خيري دومة، ط 1، دار الشرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة 1977، ص 109.
[3]- ينظر عمر وعيلان: مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص 243.
[4]- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 252.
[5]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص 31.
[6]- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحدثية، ص122.

3- الرواية التربوية التعليمية: يقبل فيها البطل الإشكالي على التوفيق بين قيمته الأصلية و الواقع الخارجي (الموضوعي)، من ذلك رواية (فيلهم مستر) للشاعر الألماني "جوته".

و تفهم الواقعية عند لوكاتش على ضوء مفاهيم الكلية و النمط فالنمطي عنده إنما هو "التشكيل الروائي الذي يظهر إشكالية طبقة من الطبقات، بل مجتمع بأكمله في حالة فردية (...) هو الذي يعكس العالم بشكل واقعي" [1].

فالرواية تلعب دورا في الكشف عن التفاعلات الإيجابية للإنسان في المجتمع، و كذا الكشف عن الحركة التاريخية و الثقافية له كما "إن قدرة الشخصيات الأدبية عن نظرتها إلى العالم فكريا تؤلف جزءا مكونا ضروريا و هاما من الترجمة الفنية للواقع و أي وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي إلى العالم لا يمكن أن يكون تاما، فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأرقي للوعي و الكاتب يطمس العذر الأهم من الشخص القائم في ذهنه حين يهمل النظرة إلى العالم، و النظرة إلى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد و هي أرقى تعبير يميّز ماهيته الداخلية، و هي تعكس بذات الفرد مسائل العصر الهامة عكسا بليغا"[2].

و النص الروائي عند لوكاتش يستوعب الواقع بتصوير الصراع الموجود في المجتمع، و إظهار التباينات التي تحكم البناء الثقافي و إضفاء مواطن التلاحم لدى أفراده، بغية تشكيل نسق فكري يبرز الوعي الذي يبلور رؤية إلى العالم.

[1]- بيرزيما، النقد الاجتماعي، ت: عايدة لطفي، ط1، دار الفكر للدراسات و النشر، القاهرة 1991 ، ص 133.
[2]- المرجع نفسه، ص 133.

و الشخصية التي تستوعب هذه الرؤية، و تعبر عنها إنما هي فرد يعمل على صياغة "وجهة نظر ملتحمة و موحدة حول مجموع الواقع"[1].

و هذه المنطلقات استمدها تلميذه لوسيان غولدمان، مما ساعدته في بناء منهج أدبي أطلق عليه البنيوية التكوينية.

- **رؤية العالم عند لوسيان غولدمان:**

اعتمد لوسيان غولدمان في منهجه على المبادئ المتعلقة بالبنية و الشكل من منطلق فكرة الظواهر الفردية التي لا يمكن فهمها إلا من خلال تجانس كلي و المزج بينها مع ما تعلمه من السويسري جان بياجيه و ذكرها في كتابه "البنيوية" (1968) و الذي ركز فيه على علاقة البنية بالوظيفة و بين الأبنية اللغوية و التشكلات الاجتماعية[2].

تحدث عن مفهوم التولد الذي هو المفهوم الأساسي في المنهج الذي سماه "بالبنيوية التكوينية" أو "التوليدية"، فهو يرى أن "العنصر الأساسي في دراسة الإبداع الأدبي يتمثل في كون الأدب و الفلسفة هما على صعيدين مختلفين، تعبير عن رؤية للعالم في كون الرؤيات للعالم ليست وقائع شخصية بل وقائع اجتماعية"[3].

---

[1]- لوسيان غولدمان، المادية الجدلية و تاريخ الأدب، مؤلف جماعي، البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، ت: محمد سبيلا، ط 2، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان ، 1986، ص 14.

* لوسيان غولدمان: ولد بيوخاريست سنة 1913، من المفكرين الفرنسيين، بحث في علم اجتماع الأدب و تعتبر أعماله تتمة لأعمال الفيلسوف جورج لوكانتش عند اكتشافه لها عام 1933 في فيينا، أعد رسالة الدكتوراه في الاقتصاد السياسي، و أيضا رسالة دكتوراه في الفلسفة "المجموعة الإنسانية و الكون لدي إيمانويل كانط"، و كان مساعدا لجان بياجيه، طور البحث الماركسي للأدب، و اهتم بدراسة الرواية. ينظر/يمنى العيد في معرفة النص، ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت 1983، ص 296.

[2]-ينظر/ جابر عصفور، نظريات معاصرة (الأعمال الفكرية) مطابع الهيئة المصرية للكتاب، مصر ص 107 .

[3]-لوسيانغ ولدمان، المادية الجدلية و تاريخ الأدب من البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، مؤلف جماعي، ص 14.

استقى لوسيان غولدمان مقولة "رؤية العالم" من الذين سبقوه في مجال العلوم الإنسانية و هذه الرؤية عنده تستند إلى كلية تناول الموضوعات و ما يسودها من بنية إلا من خلال المبدع، الذي يخرج هذه الرؤية إلى العالم.

فرؤية العالم عنده تتصل بالعمل الأدبي، فهو ينطلق من تصور المادية التاريخية و الاقتصادية "فالوضع و ما يرتبط به هو الذي يكون الطبقات و يحدد علاقاتها ببعضها البعض، بحيث يتكون من هذه العلاقات ما يسميه الواقع الاجتماعي"[1] و هذا الأخير يولد لدى الطبقات وعيا جماعيا يتجلى في كونه خاصة بالطبقة "بنية فكرية خاصة بالطبقة"[2].

و تعتبر الأعمال الإبداعية مجسدة لرؤية العالم فهي عند الكاتب رؤية تتجاوز الفرد إلى نطاق الجماعة "فالفئة الاجتماعية و مفاهيمها الثقافية هي التي تفرض نفسها على الكاتب و ليس العكس، و الكاتب العظيم هو الذي يملك رؤية كونية تعبر عن أقصى وعي لتوجهات الفئة أو الطبقة الاجتماعية"[3].

و الوعي الممكن يتجسد من خلال العمل الأدبي الذي يصبح رؤيته للعالم من خلال تظافر جماعية للرؤية و قدرة الكاتب على ترجمتها في نطاق يتجاوز الذات الفردية الفاعلة".

و تمتلك الرؤية للعالم عند لوسيان غولدمان كينونة تقوم على كلية دالة علما أن الرؤية الكونية هي "تلك المجموعة من التطلعات و الأحاسيس و الأفكار التي تجمع أفراد فئة ما أو غالبا ما تجمع طبقة اجتماعية و تجعلهم يناوؤن المجموعات الأخرى"[4].

---

[1]- ينظر/ جابر عصفور، نظريات معاصرة (الأعمال الفكرية) مطابع الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ص 109.
[2]- المرجع نفسه، ص 109.
3- نديم خشفة، تأصيل النص، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا ،1997، ص 15.
[4]-ينظر/ جابر عصفور، نظريات معاصرة (الأعمال الفكرية) ، ص 112، 113.

و حسب غولدمان فإنه " يمكن للرؤية أن يكون لها مدى العصور وظيفة مختلفة كأن تكون ثورية أو دفاعية، أو محافظة منحطة"[1]، كما يصفها بأنها "بنية لا تفهم إلا في أدائها لوظيفة"[2].

و من هنا أصبحت رؤية العالم عنده عبارة عن وجهة نظر ملتحمة و موحدة حول مجموع الواقع[3].

إن الرؤية إلى العالم حسب غولدمان تتميز بالخصائص التالية:

1- إنها رؤية جماعية للعالم تعيشها المجموعة بشكل طبيعي و لا مباشر تؤثر في الفرد (الكاتب المبدع) و يعيدها بدوره إلى المجموعة.

2- هي رؤية تتجلى من خلال العلاقة التي يقيمها الدارس بين النص و العالم الخارجي (جدلية الموقف التاريخي و الموقف الأدبي).

3- هي صياغة لوجهة نظر جماعية و عاهة فرد مبدع، و تقدم رؤية على مستوى النص، فيها تلاحم و تماسك و تسعى إلى معالجة ما تعانيه الجماعة في الواقع أو تقديم حلول[4].

و لقد بين الرؤية إلى العالم من خلال تقسيمه للوعي إلى:

1- وعي الواقع و الوعي الجمعي: (الوعي الفعلي) و هو "وعي بالحاضر مستندا إلى الماضي بمختلف حيثياته و مكوناته الاقتصادية و الفكرية، التربوية و الدينية و هو شكل

[1]- لوسيان غولدمان، (الرؤية الكونية) من كتاب تأصيل النص، نديم خشفة، ص 44.
[2]-المرجع نفسه، ص 50.
[3]-جابر عصفور، نظريات معاصرة (الأعمال الفكرية ، ص 113.
[4]- ينظر/ بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة و النشر، عين السمارة، قسنطينة، 2006، ص 44.

الوعي الذي يخلق التجانس بين أفراد المجتمع الاجتماعية، و يؤكد إحساسها بأنها تكون وحدة متكاملة في مستويات وجودها الاجتماعي و الاقتصادي و الثقافي"[1].

2- الوعي الممكن: و يتجسد في ظل جملة من التصورات المنسجمة للطبقة إنه "الحد الأعلى من التلاؤم الذي يمكن أن تدركه الجماعة بدون أن تغيير طبيعتها"[2]. كما حدد غولدمان علاقة هذا الوعي برؤية العالم و كيف يتحول إلى هذه الرؤية من خلال مشاعر و تطلعات الجماعة، فالرؤيات للعالم تعتبر وقائع اجتماعية و المؤلفات الكبرى في الفلسفة و الفن تمثل التعبيرات الملائمة و المتماسكة لرؤيات العالم ، إنها تعبيرات فردية و اجتماعية في نفس الوقت، يتحدد محتواها بالوعي الممكن الأقصى للمجموعة و بصفة عامة للطبقة الاجتماعية و يتحدد شكلها بالمحتوى الذي يجد له الكاتب تعبيرا ملائما[3].

3- الوعي الممكن و الوعي القائم: تعتبر من المقولات الأساسية في المنهج البنيوي التكويني و هي مقولة يشترك فيها لوسيان غولدمان مع أستاذه لوكانتش في مؤلفه "التاريخ و الوعي الطبقي" و لقد اعترف غولدمان بأن معناه صعب تحديده بدقة"[4]، و تعود هذه الصعوبة إلى "الطابع الانعكاسي لكل تأكيد على الوعي، نتيجة لكوننا عندما نتحدث عنه فإنه يكون موجودا باعتباره "الذات و الموضوع" في الخطاب مما يجعل مستحيلا الوصول إلى أي تأكيد يكون في آن واحد نظريا خالصا و صحيحا من حيث الصلابة"[5]، إلا أنه قدم

[1]- لوسيان غولدمان، الوعي القائم و الوعي الممكن، ت: محمد برادة، ضمن البنيوية التركيبية و النقد الأدبي، مؤلف جماعي، ص 148 .
[2]- المرجع نفسه، ص 37.
[3]-ينظر/ المرجع نفسه، ص 136.
[4]-ينظر/ لوسيان غولدمان، الوعي القائم و الوعي الممكن، ص 33.
[5]- المرجع نفسه، ص 33.

تعريفا بديلا له حينما ربط بينه و بين الحياة الاجتماعية فذهب إلى أنه مظهر معين لكل سلوك بشري يستبيح تقسيم العمل[1].

إن الدراسات النقدية و الإبداعية عند لوسيان غولدمان تستند إلى علم اجتماع الأدب القائم على دراسة الظواهر الاجتماعية الإنسانية مما أدى به إلى الاهتمام باللغة، كما أن اطلاعه على الفلسفة الألمانية جعل منهجه يقوم على "السوسيولوجيا الجدلية للأدب".

و قد كان اهتمامه منصبا على باسكال ممثل النزعة المأساوية باعتبار هذا الأخير من أسلاف النزعة الجدلية، ما جعله يصدر كتابه "الإله الخفي" (1955) متبعا فيه جدلية ماركسية تسعى إلى إنجاح الاشتراكية، و في وقت كان العالم يتصارعه تياران و هما: الستالينية و الديمقراطية الأروبية، قام بمشروع يتمثل في دراسة تجمع بين باسكال و راسين المسرحي الفرنسي في ق 19.

و لقد سبقه في هذا هنري لوفيفر (1954) الذي قام بدراسة حول باسكال اعتبر فيها "قلق باسكال مسألة قديمة و بعيدة عن هموم مجتمعنا المعاصر، بينما رأى غولدمان أن هذا القلق نعيشه و يسيطر على مجتمعاتنا الحالية"[2]، و لا تعتبر فكرة الرؤية المأساوية من اكتشافه "بل إن لها أصولا في الفكر اللوكاتشي، خصوصا في كتابه الروح و الإشكال"[3]،

و من هنا كان التركيز على هذه الرؤية المأساوية إلى العالم من خلال الطبقة الاجتماعية التي تبنت هذه النظرة و علاقتها بالمجتمع الفرنسي ككل، و بحركة التاريخ الشاملة في

---

[1]-ينظر/ المرجع نفسه، ص 33.

[2]- جاك لينهارت، من أجل ايستيطيقا سوسيولوجية، محاولة لبناء ايستيطيقا لوسيان غولدمان، من البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، مؤلف جماعي، ت: محمد سبيلا، ص 57.

[3]-نور الدين صدار، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة، مجلة علم الفكر، الكويت، العدد الأول، المجلد 38 يوليو، سبتمبر 2009، ص 96.

فرنسا[1]، كما أعطى أبعادا لهذه الرؤية حين ذهب إلى أن: الستالينية كانت قدرا مأساويا عبر عنه عدد من المثقفين الفرنسيين المستقلين أمثال، و سارتر و ألبير كامو و غولدمان نفسه.

لقد خصص غولدمان الحديث عن الرؤية المأساوية في كتابه "الإله الخفي" الذي صدر عام (1955) فقسمه إلى أربعة أقسام في تتمثل فيما يلي:

القسم الأول: بعنوان الرؤية المأساوية ويتضمن أربعة فصول هي:

- الكل و الأجزاء
- الرؤية المأساوية: الإله
- الرؤية المأساوية: العالم
- الرؤية المأساوية: الأجزاء

القسم الثاني: بعنوان الأساس الاجتماعي و الثقافي و يتضمن ثلاثة فصول:

- رؤى العالم و طبقات اجتماعية
- الجانسينية و نبالة الثوب
- الجانسينية و الرؤية المأساوية

القسم الثالث: العنوان "باسكال" و يتضمن تسعة فصول:

- الإنسان: دلالية حياتية
- المفارقة
- الإنسان و الشروط الإنسانية

[1]-ينظر/ جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دراسة منهج لوسيان غولدمان، ط 1، دار ابن رشد للطباعة و النشر، 1982، ص 26.

- الأحياء و الفضاء
- الإبستيمولوجية
- الأخلاق و إيستيطيقا
- الحياة الاجتماعية: عدالة، قوة، ثروة.
- الرهان
- الدين المسيحي

القسم الرابع: بعنوان الرؤية المأساوية في مسرح "راسين"[1]

إن الرؤية المأساوية تظهر في القسمين الأخيرين بحيث خصصهما غولدمان لدراسة و تحليل الأعمال الفكرية لباسكال و الأدبية لراسين، و إبراز رؤية العالم عند الجانسينية أو طبقة نبلاء الرداء و برد الجانسينية و مآسي راسين و أفكار باسكال على السواء إلى شكل اجتماعي لمجموعة اجتماعية محددة، و على نحو يكشف عن الدلالة الوظيفية المتجاوبة في البنية الأشمل و الأبنية الأقل شمولا في العلاقة برؤية مأساوية للعالم"[2].

فملخص الرؤية المأساوية إلى العالم في هذا الكتاب ينبثق من مرحلة ازدهار الحكم المطلق في فرنسا في القرن السادس عشر، إذ أن الملك يلف حوله حاشية من المحامين

[1]- جاك لينهارت، من أجل إيستيطيقا سوسيولوجية، محاولة لبناء إيستيطيقا لوسيان غولدمان، من البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، ص 63، 72.
*باسكال: 1923 – 1962 عالم و فيلسوف و كاتب فرنسي، من مؤلفاته القرويات و هو كتاب ديني يدل فيه على معقولية الإيمان و الثاني الخواطر و فيه يدافع عن الجانسينية، ينظر / محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص 26، 239.
[2]- جابر عصفور، نظريات معاصرة (الأعمال الفكرية) ، ص 125، 126.

البورجوازيين، و يجعل منهم نبلاء بمرسوم ملكي مما شكل النبالة الشرعية في مقابل الأرستقراطية الإقطاعية القديمة[1].

و لقد أقام غولدمان دراسته هذه على بنيات ثلاثة: الله، العالم، الإنسان،إذ أن الجانسينية ترى أن الله قد تخلى عن العالم "و ما دامت نعمة الخلاص منسحبة من العالم فليس في العالم نفسه سوى الشر القاهر الذي يجرّ كل أفعال الإنسان إلى إشراك المعصية المهلكة فلا مفر للإنسان من مواجهة المقدور عليه في العالم لأنه لا يستطيع أن يفعل شيئا في مواجهته"[2]،و من هنا يكشف لوسيان غولدمان "التماثل البنيوي" الذي يصوره وضع النبالة الشرعية و الوضع الاجتماعي الذي تحياه.

لقد برزت الرؤية المأسوية للحركة الجانسينية من خلال واقع طبقة النبلاء الذين يشكلون خطر على الدولة عندما شرع ملوك فرنسا منذ نهاية القرن السادس عشر في بيع الوظائف الدائمة في الدولة لسد احتياجاتهم المتزايدة للأموال[3].

فرؤية العالم عند لوسيان غولدمان من خلال هذا الكتاب يعتبر حلقة وسطى بين الطبقة الاجتماعية و الأعمال الأدبية مما يوازيها حركة من الوعي السائد بين أفرادها تعبر عن رؤيتها، و أن هذا الوعي الطبقي ليس إلا مجموعا للأوعاء الفردية لتوجهاتها كما تنتج عن التأثير المتبادل بين الناس و تأثيرهم في الطبيعة[4]، إنه وعي يشترك فيه جميع أفراد المجموعة مما يؤدي إلى إفراز "بنية نفسية معينة تتأسس باستمرار، يشترك فيها إلى أبعد

[1]- جاك لينهارت، من أجل ايستيطيقا سوسيولوجية، محاولة لبناء ايستيطيقا لوسيان غولدمان، من البنيوية التكوينية و النقد الأدبي، ص 72.
[2]- المرجع نفسه، ص 127.
[3]-ينظر/ عمرو عيلان، في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2008، ص 255.
[4]- ينظر/ جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ط 1، دار ابن رشد للطباعة و النشر 1982، ص 66.

الحدود كل الأفراد الذين يكونون نفس الطبقة الاجتماعية الواحدة، بنية نفسية تميل إلى نوع من الرؤيا المتماسكة و إلى نوع من المعرفة بالذات و بالكون (...) هذا يعني أن الطبقات الاجتماعية تشكل بنية تحتية لرؤيات العالم، و تسعى إلى التعبير المتماسك عنها في مختلف مجالات الحياة و الفكر"[1].

ب-البنيوية التكوينية:

- مصطلح البنيوية التكوينية:

- تعريف البنية:

جاء في لسان العرب بنى: البنّاء البناء، البني نقيض الهدم و بنى مقصور بنيانا و ابتناه و بناه و بنية و بناية، و كذا بنيا و بناء، كما أن البني من الكرم فنجده في شعر الحطيئة، و من بيت من أبياته:

أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنى و إن عاهدوا و أوفوا و إن عقدوا شرّدوا.

و كذلك البنى، الأبنية من الصوف أو المدر، كما تدل كلمة (بنية) من الفعل الثلاثي (بنى) على العمارة، أما في النحو العربي فتعني الطريقة التي تبنى بها وحدات اللغة العربية، كما أن كل تحول في البنية يؤدي إلى تحول في الدلالة و لقد وردت في القرآن الكريم بلفظة (بناء) و ليس بنية في قوله تعالى: "الذي جعل لكم الأرض فراشا و السماء بناء"، و لقوله

[1]- لوسيان غولدمان، العلوم الإنسانية و الفلسفية، ت: يوسف الأنطاكي و مراجعة: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة ، 1996، ص 134.

كذلك "فقالوا بنوا عليهم بنيانا ربهم أعلم بهم"، و نجدها في اللغات الأجنبية، اللغة اللاتينية Stuere التي تعني البناء و منه Structure بمعنى يبني أو يشيّد[1].

أما اصطلاحا فقد اكتسبت لفظة البنية معنى الكل المتماسك و المجموع في ظل العلوم المختلفة من خلال المذاهب الفكرية و النقدية، و بهذا أصبح مفهومها الاصطلاحي مرتبطا بكل منها، فقد عرّف جان بياجيه البنية "بأنها مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجية"[2].

أما ليفي شرترواس فجعل البنية "تحمل طابع النسق أو النظام"[3] .

و يذهب لالاند إلى أن البنية هي كل مكوّن من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عاداه، و لا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقاته بما عداه[4].

و هكذا فإن بياجيه قدم تصورا نظريا متكاملا عن البنية في حين طبق غولدمان هذا التصور في الدراسة الاجتماعية للأدب[5].

لقد ظهرت البنيوية التكوينية كمنهج و نظرية في أواخر الخمسينيات و بداية الستينيات من القرن العشرين و أصبح للبنية صدى كبيرا في كثير من الفروع العلمية و المجالات منها: الفلسفة، النقد الأدبي، الأبستمولوجيا، الأنتروبولوجيا، كما ظهرت في أعمال فكرية في

[1]- صلاح فضل، من لسان العرب، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط 1، مؤسسة الشروق، القاهرة ، 1998، ص 176.
- سورة البقرية، الآية 22.
- سورة الكهف، الآية 21.
[2]- جان بياجيه، البنيوية، ت: عارف منيمة و بشير أوبري، ط 1، منشورات عويدات، لبنان، 1985، ص 8.
[3]- زاغر شوشان بوبكر، رؤية العالم في روايات حفناوي زاغر، دراسة سردية في ضوء البنيوية التكوينية، (لوسيان غولدمان) بحث لنيل شهادة الماجستر في الادب العربي الحديث، الجزائر، 2012، 2013، ص 31.
[4]- المرجع نفسه، ص 626.
[5]- صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 131.

حقول معرفية كثيرة مع أعلام مثل كرومان جاكوبسون في اللسانيات ، و بارت في علم النفس ، و غولدمان في النقد الأدبي و ليفي ستروس في الأنتروبولوجيا ...الخ. [1]

و من مؤسسي مفهوم البنيوية رومان جاكوبسون الذي كان من أعضاء الشكلانيين الروس و حلقة براغ اللغوية إذ كانت له (حلقة موسكو اللغوية) التي تدعو إلى القضاء على المناهج النقدية التقليدية و استثمار علوم اللغة لتأسيس مناهج جديدة[2].

و يرجع أصل ظهور البنيوية إلى العالم السويسري فرديناند دي سوسير، مؤسس اللسانيات الحديثة من خلال محاضراته ما بين سنة 1906-1911، و لكن بعد وفاته قدم البنيويون و منهم تلميذيه (آلبير سشيهاي) و (شارل بالي) تعاريف عديدة للبنيوية، لذلك تقمصت البنيوية فكرة "الكل أسبق على الأجزاء" و لقد كانت البنيوية ثمرة التفكير الألسني السويسري في النقد الأدبي "الجزء لا قيمة له إلا في سياق الكل الذي ينتظمه"[3]، كما رأى بشير تاوريرت بأن "علم اللغة يجب أن يتخلص من التخصصات الأخرى التي تثقل كاهله كالفيولوجيا، و الفلسفة و الدين، و نظريات الأخلاق.... فالدراسات اللغوية التي كانت سائدة قبل سوسير مجرّد وسيلة لغايات أخرى خارجة عن نطاق اللغة ذاتها، و حسم المشكلة نهائيا، حين أعلن مبدأ الاستقلالية"[4] و بذلك أصبحت اللغة هي الأساس في البنيوية أو

[2]–االزواوي بغورة، المنهج البنيوي، ط 1، شركة دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2001، ص 12.
[2]- وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ط 1، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، سنة 2007، ص 123.
[3]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط 1، جسور للنشر و التوزيع، المحمدية، الجزائر، سنة 2007، ص 70.
[4]- بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة و النشر، عين السمارة، قسنطينة، 2006، ص 23 .

المقاربة البنيوية "بعدما كان النمط السائد من القيم التي تحكم النقد السابق على البنيوية يستمد من عناصر خارجة عن النص الأدبي"[1].

إن البنيويين ينطلقون من "رفض أحكام القيمة الخارجية و إحلال حكم آخر محلها هو الواقع، و حكم الواقع هنا لا يتمثل في الحياة الخارجية و لا تياراتها، و إنما يتمثل في الدرجة الأولى في النص الأدبي ذاته، و الواقع هو النص الأدبي ذاته، ما ينبثق من النص، و ما يتجلى فيه من كفاءة شعرية و مستوى أدبي"[2].

فالبنيوية توجه منهجي يهدف إلى تحليل البنيات الأساسية للموضوعات و الأشياء، كما أن المنهج البنيوي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة، تتمثل النص بنية لغوية، و وجودا كليا قائما بذاته مستقلا عن غيره، و النص عنده عالم مغلق له نظامه و منطقه الخاص و يبعدونه عن الأحكام الخارجية[3].

و لقد ذهب جابر عصفور إلى أن "مبدأ التولد مبدأ أساسي حاسم في منهج غولدمان كله، الأمر الذي جعلني أؤثر ترجمة "البنيوية التوليدية" على الاجتهادات المقابلة في الترجمة منه مثل ترجمة (الهيكلية الحركية) و (البنيوية التكوينية) و (البنيوية التركيبية)" [4].

لقد كانت ترجمة "البنيوية التكوينة" من قبل باحثين مغاربة ثم مشارقة، كما شاعت هذه التسمية لدى جمال شحيد في أشهر مؤلفاته: (في البنيوية التركيبية) دراسة في منهج لوسيان

[1]- صلاح فضل، مناهج القد المعاصر، ط 1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1997، ص 96.
[2]- بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 23.
[3]- الزواوي بغورة، المنهج البنيوي، ص 13.
[4]- جابر عصفور، نظريات معاصرة (الأعمال الفكرية ، ص 83.

غولدمان، الذي صدر عن دار ابن رشد في بيروت عام 1972، و يؤكد جابر عصفور أن هذا الأخير يرى أن التكوينية أقرب إلى الصفة الأجنبية (Génétique) من كلمة "التركيبية"[1]، و هذه الصفة ترتبط بسفر التكوين الذي يعتبر أول أسفار الكتاب المقدّس، كما عملت البنيوية التكوينية على "استدراك المنزلق الخطير الذي وقعت فيه البنيوية الشكلية و هو الفصل الحاد بين داخل النص و خارجه"[2]، و نشأت في أحضان الفكر الماركسي الذي عمل مفكروه على التوفيق بين مبادئ هذا الفكر و أطروحات الشكليين إذ أنها تسمح بنوع من العلاقة بين البنية الفوقية، الثقافة، الأدب، الفنون، و البنية التحتية، كالاقتصاد و المجتمع و ما شاكل ذلك[3].

-الأسس و المبادئ النظرية للبنيوية التكوينية:

تعتبر البنيوية التكوينية منهجا نقديا في الخطاب الغربي، و إذا أردنا البحث عن حقيقتها فيجب الرجوع إلى مرجعياتها الفكرية و الفلسفية و إلى كل ما استغله المنظرون في صياغة هذا المنهج، فقد أكّد النقاد أن الدراسة الداخلية للبنية ليس بإمكانها تفسير النص الأدبي، فلابد للنقد أن يفتح الأبواب على مصراعيها ليفيد من الانجازات و الأبحاث التي توصلت إليها العلوم الإنسانية[4].

[1]- المرجع نفسه، ص 86.
[2]- وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، ص 142.
[3]- المرجع نفسه، ص 143.
[4]- ينظر/ نور الدين صدار، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، العدد 1، المجلد 38، يوليو، سبتمبر، 2009، ص 60.

و قد أكّد يون باسكاوي أن فكرة البنيوية التكوينية ذات أصل ماركسي، كما أن لها جذور مرتبطة بالفكر الكانطي (كانط) من خلال ما كتبه في مؤلفاته عن رجال السياسة و الفكر في عهده.

كما نجدها أيضا في كتابات لوكاتش (الروح و الأشكال)، أما ميشال بالمي فيرجع أصولها إلى باحثين: هيغل و فرويد و ماركس و خصوصا دالتي، أيضا جون بياجيه و جورج لوكاتش[1].

و عند مجيء لوسيان غولدمان أكّد الأصول المادية التاريخية للبنيوية التكوينية ذات المرجعية الماركسية، أي أن الإبداع و الفلسفة تعبران عن رؤية للعالم في طبيعة جماعية لذلك رأى أن الأصل في الإبداع هو الجماعة[2].

و بحكم اعتماده على أبعاد فلسفية في منهجه فذلك جعله يرى أن "الفاعل الحقيقي للإبداع الأدبي هو الجماعات لا الأفراد"[3]، كما أمدّ للبنية أهمية بالغة في فهم التاريخ باعتبارها خاصية مميّزة لنشاط فاعلية خلاقة، تصنع النسق و تخلق الأنظمة في حركتها التاريخية أي في ممارستها الدالة[4].

لقد أعادت البنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان الاعتبار للعمل الأدبي في علاقته بالمجتمع و التاريخ من خلال البحث عن الواقع التاريخي و الاجتماعي بواسطة النتاج

[1]- ينظر / المرجع نفسه، ص 61.
[2]- ينظر / المرجع نفسه، ص 62.
[3]- ينظر / المرجع نفسه، ص 62.
[4]- ينظر/ جابر عصفور، عند البنيوية التكوينية، قراءة في لوسيان غولدمان، مجلة فصول، مجلة النقد الأدبي، العدد 68، 2006، ص 42.

الفني[1]، و قد أشار إلى هذا يون باسكاوي الذي درس البنيوية التكوينية للوسيان غولدمان و توصّل إلى أنّ التفسير السوسيولوجي أحد العناصر الأكثر أهمية في تحليل العمل الفني، و أن هذا التحليل لا يستنفذ النتاج و أنه لا ينجح في فهمه أحيانا، فالتفسير السوسيولوجي لا يشمل إلا خطوة أولى ضرورية و المهم هو العثور على المسار الذي عبّر فيه الواقع التاريخي و الاجتماعي عن نفسه بواسطة الحساسية الفردية للمبدع في النتاج الأدبي المدروس[2].

و حسب هذا الأخير فإن المنهج البنيوي التكويني يستدعي الممارسة و التجريب فالاهتمام بالظاهرة الأدبية من خلال النزعة التاريخية الاجتماعية أدى إلى تصور غولدمان لفرضية "أن كل سلوك بشري سلسلة من الأجوبة أو الردود ذات الدلالة على مواقف تواجه الذات و تحاول أن تقيم نوعا من التوازن بينها و بين العالم المحيط بها و لكن تلك المواقف تتغير بتغير الظروف المتعلقة بها مما يدعوها إلى إقامة توازنات جديدة تستجيب للمواقف الطارئة"[3].

و من خلال هذه الفرضية التي تؤكد على الردود الإنسانية سواء كانت اجتماعية أو نفسية أو اقتصادية أو تاريخية، ثقافية، فقد اعتبر النقد الأدبي جزء من السوسيولوجيا كون

[1]- ينظر/ نور الدين صدار، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النقدية العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، العدد 1، المجلد 38، يوليو، سبتمبر، 2009، ص 63.
[2]- ينظر/ يون باسكاوي، البنيوية التكوينية و لوسيان غولدمان (ضمن البنيوية التركيبية و النقد الأدبي)، مؤلف جماعي، ت: محمد سبيلا، ص 42.
[3]- نديم خشفة، تأصيل النص، مركز الانتماء الحضاري، حلب، سوريا 1997، ص 55.

يتفق في دراسة لواحد من أهم النشاطات الإنسانية، و هو الإبداع الثقافي بنوعيه الأدبي و الفني و الفلسفي[1].

و إن العلاقات التي تقام بين الفئة المبدعة و الأثر الإبداعي مردها الفئة التي تقيم داخل شعور أفرادها مدلولات انفعالية و ذهنية و عملية متوجهة نحو إيجاد جواب متماسك على القضايا التي تطرحها علاقاتهم بالطبيعة و علاقاتهم الإنسانية فيما بينها[2].

تنظر البنيوية التكوينية إلى أن الأدب و الفلسفة يعبران عن رؤية للعالم، و أن الرؤيات للعالم ليست وقائع شخصية بل وقائع اجتماعية[3]، كما تؤكد في منهجها على أولوية الكل على الجزء من دون التركيز على الدوافع الاقتصادية و هذا تأكيد على تأثير العوامل الاقتصادية و الاجتماعية على الإبداع الأدبي[4].

و في عام 1967 نشر لوسيان غولدمان بحثا في المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية عنوانه "سوسيولوجيا الأدب، الوضعية الراهنة و مشكلات المنهج" ضمنه خمسة مبادئ أساسية هي:

1- أن تجربة الفرد غير كافية، إنها نشاط مشترك لعدد من الأفراد في وضعية متماثلة (الذين يشكلون فئة اجتماعية) وجدوا حلولا للمشاكل التي تعترضهم مما خلق بنى ذهنية ذات دلالة، فهي ظواهر اجتماعية فردية.

---

[1]- ينظر/ المرجع نفسه، ص 63.
[2]- المرجع نفسه، ص 63.
[3]- ينظر/ لوسيان غولدمان، المادية الجدلية و تاريخ الأدب، ت: محمد برادة، ضمن (البنيوية التركيبية و النقد الأدبي)، مؤلف جماعي، ت: محمد سبيلا، ص 14.
[4]- ينظر / المرجع نفسه، ص 13.

2- إن العلاقة الجوهرية التي تربط بين الحياة الاجتماعية و الإبداع الأدبي ترتبط بالبنيات الذهنية (المقولات) التي تنظم الوعي العملي للجماعة، و العالم التخيلي الذي يبدعه الكاتب.

3- ما يمنح العمل الإبداعي وحدته في البنى الذهنية التي يستند إليها علم الاجتماع الأدبي، و لهذا فإن البنيوية التكوينية تعطي الكل نفس الاهتمام الذي يقتضيه التكوين في سياق وحدة شاملة.

4- إن العلاقة الموجودة بين بنية الوعي لفئة اجتماعية معينة و البنية التي ينتظم العمل الأدبي وفقها تشكل تجانسا دقيقا و تماثلا بالنسبة للباحثو كثيرا ما اعتبرت المضامين متباينة و متعارضة و هي بنيويا متماثلة.

5- تشكل البنى الذهنية عالما تخيليا من قبل المبدع، و الكشف عنها يستدعي بحثا من النمط البنيوي و السوسيولوجي[1].

- الخطوات الإجرائية للبنيوية التكوينية:

إن العمل الإبداعي "بنية متلاحمة لا يمكن أن يساوي معناها المجموع المتناثر لأجزائها، بل يرتد معناها إلى العلاقات التي تصل ما بين هذه الأجزاء فتمنحها دورا داخل البنية التي تؤدي وظيفة اجتماعية بدورها"[2] و من هنا تنطوي على رؤية للعالم يصدرها الكاتب.

[1]- ينظر / لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ت: مصطفى السناوي، دار الحداثة للنشر و التوزيع، بيروت، ص 10،11.
[2]- ينظر / جابر عصفور، نظريات معاصرة (الأعمال الفكرية) ، ص 119..

أما التكون فهو السبيل الذي عبّر عنه الموقف التاريخي لفئة إلى بنية العمل الأدبي إذ أن البنية هي "نتاج لذات تاريخية مجاوزة للفرد ... و ذات دلالة مرتبطة بشرط إنتاجها أو تولدها، و محققة لوظيفة أساسية تتصل بالمجموعة الاجتماعية أو الطبقة التي أنتجتها"[1].

و يرتكز في دراسة البنيوية التكوينية للعمل الإبداعي على مبدأين هما: "تبين نوع العلاقة الموجود بين الفكر و الواقع و الثاني أن الفكر موقعه الطبقي في المجتمع"[2].

و بهذا يحمل رؤية للعالم التي تبنى عليها غولدمان معالم هذا المنهج في نطاق إجرائي نظري يقوم على الخطوات الآتية:

1- التفسير و الفهم: هما عمليتان هدفهما وضع النص في إطار الدراسة فالفهم يهتم بتتبع بنية النص و دراسته، أما التفسير فيهتم بوضع هذه البنية في البنية الشاملة للمجتمع، فهما يحققان التكامل بين داخل النص و خارجه إذا كان الفهم هو الكشف عن بنية دالة في الموضوع المدروس... فإن الشرح هو إدماج هذا الشرح في بنية شاملة ما يجعل البنية الأدبية عنصرا تكوينيا من عناصرها[3]، فالفهم يرتكز على البنى الداخلية للنص و التفسير على البنى الخارجية السياقية، كما أن التفسير ينظر إلى العمل من خلال الإبانة التي تولد هذه البنية الأدبية، إذ أنها وظيفة لبنية اجتماعية أوسع منها[4].

[1]- ينظر / المرجع نفسه، ص 120.
[2]- ينظر / بسير تاوريرت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، ص 42.
[3]- ينظر/ جابر عصفور، نظريات معاصرة (الأعمال الفكرية)، ص 130.
[4]- ينظر / المرجع نفسه ، ص 129.

و من خلال مستوى الفهم و التفسير تسعى البنيوية التكوينية إلى إضفاء صفة التكوين للنص الإبداعي في وظيفته تجاه الجماعة ، و وظيفته هي التي تصنع بنيته و تكسبه دلالته التي لا تفهم خارج إطار هذه البنية الأشمل[1].

من هنا ينظر لوسيان غولدمان إلى منهج البنيوية التكوينية على أن له ميزة مزدوجة، فهو ينظر أولا إلى مجمل الوقائع البشرية بطريقة موحدة، و يقوم ثانيا بالفهم و التفسير، لأن تسليط الأضواء على بنية دلالية هو عملية الفهم، إما إدماجه في بنية أوسع منها فهو عملية التفسير[2].

2- البنية الدلالية: لقد حددها لوسيان غولدمان في كتابه (أبحاث جدلية) و كان متأثرا بأستاذه لوكاتش في مقولة "البنية الشاملة في كتاب هذا الأخير التاريخ و الوعي الطبقي" فغولدمان يذهب إلى أن: " مقولة البنى الدلالية تدل معا على الواقع و القاعدة لأنها تحدد في أن المحرك الحقيقي (الواقع) و الهدف الذي تصبو إليه هذه الشمولية التي هي المجتمع الإنساني، هذه الشمولية التي يشترك فيها مع العمل الذي يجب دراسته و الباحث الذي يقوم بهذه الدراسة"[3]، و عنده فإن الدلالة مرادفة للشمولية و بها تكون الرؤية شاملة لا تتجلى في فكر جميع أفراد الجماعة إنما فقط في وعيه ككل أو في بعض ممثليها الممتازين أمثال

[1]- ينظر/ المرجع السابق، ص 122.
[2]- ينظر / نديم خشفة، تأصيل ، ص 68 .
[3]- لوسيان غولدمان، أبحاث جدلية، نقلا عن جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ص 81.

الفيلسوف كانط و القائد نابليون بونابارت و الكاتب جون راسين"[1]، فرؤية العالم عنده تشكل مع (البنية الدلالية) وحدة متكاملة.

و عليه فإن رؤية العالم تشرح النص و تفسره بينما البنية الدلالية تفهمه و تدركه و تضعه في إطاره الاجتماعي المتميز، كما أن البنية الدلالية هي "الأداة الرئيسية للبحث في أغلب الوقائع الماضية و الحاضرة"[2].

3- التماثل: يصف غولدمان العلاقة بين الأعمال الإبداعية و الواقع الاجتماعي التاريخي، و أن الصلة بينهما قائمة على التناظر الذي ينشأ من توافق وعي الفرد مع وعي الجماعة في إطار قانون جدلي و هذا التناظر يقوم على "جدلية تلعب فيها دورها الحرية الإبداعية للكاتب"[3]، فمبدعي النتاج الفني ليسوا هم الأفراد بل المجموعات الاجتماعية و الطبقات التي هم أجزاء منها[4]، و لمشروعية التماثل قدم غولدمان عدة تبريرات:

منها أن التناظر بين بنية وعي المجموعة الاجتماعية و بين عالم النتاج ليس تناظرا من منتهى الصرامة و الدقة إذ يمكن أن يكون أحيانا مجرد علاقة غير دالة[5]، و أن العلاقة الجوهرية بين الحياة الاجتماعية و الإبداع الأدبي لا تتعلق بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني بل تتعلق فقط بالبنيات الذهنية و ليست هذه البنيات الذهنية ظواهر فردية، بل ظواهر اجتماعية، و هي لا تتعلق بالمستوى المفهومي أو بالمضمون أو بالنوايا

[1]- ينظر/ جمال شحيد، في البنيوية التركيبية (دراسة منهج لوسيان غولدمان)، ط 1، دار ابن رشد للطباعة و النشر، 1982، ص 45.
[2]- يون باسكاوي، البنيوية التكوينية و لوسيان غولدمان، ضمن البنيوية التركيبية و النقد الأدبي ، ص 16.
[3]- ينظر / جاك دوبوا، نحو نقد سوسيولوجي ضمن البنيوية التركيبية و النقد الأدبي، مؤلف جماعي ، ت: محمد سبيلا، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، 1986، ص45 .
[4]- يون باسكاوي، البنيوية التكوينية و لوسيان غولدمان، ص 45.
[5]- المرجع نفسه، ص 45.

الشعورية، و لا تتعلق بإيديولوجيا المبدع بل تتعلق أيضا بما يحس[1]، كما أن البنيات الذهنية التي يتعلق بها الأمر هنا ليست إلا بنيات شعورية لا بنيات لاشعورية، بالمعنى الفرويدي إنها بنيات تمثل عمليات غير واعية يمكن مقارنتها في معنى من المعاني بالبنيات العضلية و العصبية التي تحدد السمة الخاصة لحركاتنا و إشاراتنا[2].

و عليه فإن العمل الإبداعي عند غولدمان يتماثل مع البنيات الاجتماعية و أن مهمة عالم اجتماع الأدب تنهض للبحث عن طبيعة هذا التماثل بمعنى البحث عن الفئات الاجتماعية الحقيقية المبدعة، و هو ما يساعد الباحث على تحديد رؤية العالم للجماعة المبدعة التي صاغها الفرد نيابة عنها[3].

[1]- ينظر/ المرجع نفسه، ص 45.

[2]- ينظر/ المرجع نفسه، ص 45.

* **التماثل**: مفهوم التماثل أو التناظر من المفاهيم اللغوية، جاءت به البنيوية التكوينية من أجل إضافة العلاقة بين العمل الأدبي و البنية الدالة، تحدّث عنه لوكاتش في جانبه الفلسفي و جان بياجيه من الجانب الانتروبولوجي، و قد فسره غولدمان من منطلق الطابع الجدلي الذي ينشأ عن توافق الوعي الفردي مع الوعي الجمعي.

[3]- ينظر/ نور الدين صدار، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات العربية النقدية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، العدد 1، المجلد 38، يوليو، سبتمبر 2009، ص 89.

الفصل الثاني: رؤية العالم من خلال بنية الزمن و المكان

1- البنية الدالة.

2- الزمن السردي و البنية الدالة.

أ- بنية الزمن في المجموعة القصصية.

ب- بنية الأحداث في المجموعة القصصية.

3- المواقع المكانية في المجموعة القصصية.

4- معطيات رؤية العالم من خلال الموقعين الزمني و المكاني في المجموعة القصصية.

1- البنية الدالة: تحمل قصص المجموعة بنية دالة تتمثل في معالجة قضايا الأمة و هموم الإنسان و الوطن في ظل الحياة الاجتماعية و السياسية.

فالإبداع القصصي يعبر عن الواقع و كل ما يحدث فيه من تغيرات في شتّى المستويات، ما يجعل النص القصصي أو الروائي إبداعا "ينافس الحياة نفسها، و ينافس سواه إذ يسعى إلى القبض على الجوهر عبر المظهر و المستتر و عبر المكشوف، و الذي هو في النهاية و بإيجاز الغوص عميقا في خضم الواقع، بتلوناته، و الثراء ثراء بلا حدود بقوة دلالته و تنوّعها"[1].

و قصص حرز الله تدور في فلك بنية دالة تتمثل في:

بنية التفكّك: يتجلّى ذلك من خلال الصراع الذي حصل في الحياة الاجتماعية و اختيار القاص لأحداث من واقعنا، يسود فيها التدهور مما يشكل طابع مأساوي "ضمن واقع أخذ ينشطر على ذاته"[2] و هو ما يظهر في قصّة: "الموت و الموت البطيء" "و البحث عن لون ثالث" و "من يوميات صاحب البشرة السمراء" حيث تمثل هذه القصص القصيرة الثلاث تاريخا جسّده وعي أبطالها بذكرهم للواقع المأساوي الذي تعانيه دول العالم الثالث في ظل الاستعمار الغربي الذي أصبح مركزا للمعاناة و المأساة، أما قصة "البحث عن زمن ما" و "الابن الذي يجمع شتات الذاكرة المحطمة" فتمثلان تاريخا تتخبط فيه داخل الاستعمار الغربي، فقصة "البحث عن زمن ما" تمثل رغبة أبطالها في استرجاع الأرض، وكان وعي

[1]- جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 18.
[2]- المرجع نفسه، ص 18.

بطلها الرئيسي وعي انتقام من عسكري استعماري قتل ابنه، فكان انطلاقا للثورة التحريرية و ما نتج عنها من تحرير للأرض.

أما الوعي في القصة الثانية فكان وعي حالم حيث كان البطل يحلم بأن يرى عالمه حرّا من أي استعمار.

بنية التلزم: و هي بنية كبرى يجعلها القاص عنوانا للبنية الرئيسية التي تتسم بها أعماله في ظل فشل الشخوص في تأصيل قيم المجتمع المتدهور و ما يميزه من انحراف و لامبالاة، بحيث نجد أن أطروحات غولدمان في البنيوية التكوينية تركز على أن كل بنية يمكن أن تكون ناتجة عن بنية سابقة، و مولدة لبنية ثانية[1]، و هذا ما نجده في قصة "عندما تلفظ الحقيقة" و "في انتظار الآتي"، ففي الأولى كان وعي بطلها مليئا بالقلق و التوتر من عالمه الذي سيعيشه لأنه كان لا مباليا بمكانته كرئيس بلدية أما وعي الشخصيات الأخرى، فكان وعيا حاضرا بالثورة الزراعية، في حين تمثل الثانية وعي الأبطال بواقعهم و عالمهم الذي تملؤه اللامبالاة و إهمال المسؤولين لمصالحهم.

بنية الاغتراب: (الهجرة): و هي بنية تغيير المكان الذي يكون بأنواع مختلفة ، اغتراب اقتصادي، اغتراب اجتماعي في ظل التغير إضافة إلى اغتراب ذاتي من خلال تصادم القيم لدى الفرد[2] تجلّى ذلك في قصص "خليك هنا" و "الرحلة" و "من أجل علبة ياأوورت"، فالأولى كانت تمثل الهجرة من القرية إلى المدينة من طرف بطلها الذي كان معلما و طالبا،

[1]- المرجع السابق، ص 18.
[2]- سليمان كاصد، الموضوع و السرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي للنشر و التوزيع، أربد، الأردن، 2002، ص 21.

و كان واعيا بأن المدينة أحسن له من القرية لإكمال دراسته و ولوج عالم الشغل، و قد كان وعيه وعيا تقريريا حيث اتسمت رؤيته العالم برؤية واحدة، أمّا الثانية فكانت الهجرة من القرية إلى فرنسا، و إذ كان وعي بطلها وعيا حالما بالسفر إلى فرنسا فإن رؤيته كانت رؤية تخيلية إلى عالم سيعيشه لاحقا، و بعدها أصبح وعيا واقعيا بسفره حقيقة إلى فرنسا.

أما الثالثة فكان وعي أبطالها وعيا بالحاضر الذي يعيشه المهاجرون العرب في الغرب خصوصا فرنسا، بحيث أصبحت رؤيتهم إلى عالمهم رؤية أسى و غضب إذ لأتفه الأسباب كان يقتل المهاجر "من أجل علبة ياوورت".

2-الزمن السردي و البنية الدالة:

إن مسار البحث ينبثق من خلال المواقع التي يحتلها الراوي في عرض الأحداث بانتقاء شخصيات القصة، و محيط حركتها و أمكنتها، و الأحداث المتوالية للنّص القصصي و الروائي أيضا، و أوّل هذه المواقع هو: الموقع الزمني باعتباره "عنصرا معقدا و شريانا حقيقيا من شرايين الرواية"[1]، كما أنه في أبعاده و مفاهيمه عنصر صعب كون البحث فيه هو بحث من السعة و الارتباط بكل مظاهر الوجود الطبيعي و الإنساني[2].

و قد تمظهر الزمن السردي في المجموعة في ثلاثة أبعاد هي: الماضي، الحاضر و المستقبل.

[1]- مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ط 2، الدار التونسية للنشر و التوزيع، تونس، 1993، ص 107.
[2]- ينظر/ عمرو عيلان، الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر ،2001، ص 271.

ففي الماضي يتم الوعي عن طريق الذاكرة، أما في المستقبل فيتم بالمخيّلة، في حين يمثّل الحاضر قرينا للحياة، و يكون ذلك بالإدراك المباشر[1]، و من خلالها يبرز القاص أو الروائي عمله، و من خلالها تحدّد العلاقة بين الراوي و الشخصية، إضافة إلى الحاضر الذي يمثّل البعد الزمني الوحيد الذي يضم البعدين الآخرين في مستوى الوعي الخاص بالإنسان، و روحه، فالبحث في الزمن و دلالته مرتبط بالبحث في "كيفية انتظام الأحداث في الإطار الزمني"[2].

و لقد اهتم الشكلانيون الروس كثيرا بعنصر الزمن، إذ ركّزوا على العلاقات التي تجمع الأحداث بعضها ببعض علما أن هذه الأحداث تتحقق في نمطين "إما تخضع لمبدأ السببية فتراعي نظاما وقتيا معينا، و إما أن تعرض دون اعتبار زمني أي في شكل تتابع لا يراعي أيّة سببية داخلية"[3]، فالمتن الحكائي يشترط زمنا و منطقا ينظم الأحداث التي يتضمنها، أما المبنى الحكائي فيهتم بكيفية عرض الأحداث و تقديمها للقارئ تبعا للنظام الذي ظهرت فيه في العمل[4]، و يذهب لوكاتش إلى أن "الزمن هو عملية انحطاط متواصلة و شاشة تقف بين الإنسان و المطلق"[5]، أما عند باختين فهو "مجال للتعايش[6] و التفاعل و لقد تأثّر البنيويون

[1]- ينظر/ هيثم الحاج علي، الزمن النوعي و إشكاليات النوع السردي، ط 1، الانتشار الغربي، لبنان، 2008، ص 17.
[2]- بتصرف / محمد رشيد ثابت، البنية القصصية و مدلولها الإجتماعي في حديث عيسى بن هشام، الدار العربية للكتاب، تونس، 1975، ص 34.
[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1990، ص 110.
[4]- ينظر/ نصوص الشكلانيين الروس، ت: إبراهيم الخطيب، ط 1، الشركة العربية للناشرين المتحدين، بيروت، 1982، ص 179.
[5]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 107.
[6]- المرجع نفسه، ص 109.

بالشكلانيين و منهم فلاديمير بروب الذي دعا إلى "ضرورة تجذير الحكاية في الزمن"[1] ، ما جعل رولان بارت يستفيد من الزمن السردي.

من خلال تأكيده على أنّ "الأولوية لما هو منطقي على ما هو زمني عند معارضته بين التراجيديا و التاريخ"[2]، كما أن الزمن المعبر عنه في النص إنما غايته تكثيف الواقع و تجميعه بواسطة الربط المنطقي[3].

أما ميشال بوتور فيقسم الزمن إلى زمن الكتابة و زمن المغامرة و زمن الكاتب[4].

و يميز تزيفتان تودوروف في مقالته بعنوان: "مقولات السرد الأدبي" بين مظهرين للعمل الأدبي، قصة و خطاب في الوقت نفسه بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا و أحداثا تكون قد وقعت و شخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية[5].

فزمن القصة و زمن الخطاب عند تودوروف يختلفان، فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطيّ في حين أنّ زمن القصة زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر[6].

---

[1]- المرجع نفسه، ص 111.
[2]- المرجع نفسه، ص 111.
[3]- المرجع نفسه، ص 111.
[4]- ينظر / ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، مكتبة المركز الجامعي، ط 1، منشورات عويدات، بيروت 1971، ص 100.
[5]- ينظر / تزيفتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ط 1، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، الرباط 1992، ص 41.
[6]- ينظر / المرجع نفسه، ص 56.

و لقد بيّن ثلاثة أنماط تجري من خلالها تقديم السرد الذي يشتمل على الكثير من القصص:

1- رصف القصص و مجاورتها بعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية، و ما يضمن الوحدة في هذه الحالة هو التشابه في بناء كل قصة[1].

2- التضمين المتمثل في "إدخال قصة في قصة أخرى"[2].

3- التناوب القائم على "حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب أي بإيقاف إحداهما طورا، و الأخرى طورا آخر، و متابعة إحداهما عن الإيقاف اللاحق الآخرين"[3] بمعنى أنه يلتزم الحدود الداخلية للنص الروائي أو القصصي دون الانطلاق إلى السياق الزمني الذي أنجز فيه النص أو الفترة أو المرحلة الزمنية التي يتلقى فيها القارئ هذا النص[4].

و لقد قسم الزمن إلى أنواع:

أ-**الزمن الداخلي:** و يضبط في ثلاثة أزمنة و هي: زمن القصة الخاص بالعالم التخيلي و زمن الكتابة و زمن القراءة[5].

ب-**زمن الكاتب:** زمن تكون العمل الأدبي من خلال الكاتب، ما يبرز في السياق التاريخي و الاجتماعي له و لو كان خياليا.

[1]- ينظر/ المرجع نفسه، ص 56.
[2]- ينظر/ المرجع نفسه، ص 56.
[3]- ينظر/ المرجع نفسه، ص 56.
[4]- ينظر/ عمرو عيلان، الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، منشورات منتوري، قسنطينة، الجزائر ،2001، ص 275.
[5]- ينظر/ إدريس بودبية، الرؤية و البنية في روايات طاهر وطار، ط 1، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2000، ص 162.

فالمفاهيم الفكرية و الجمالية التي يعتنقها الأديب في بداية مشواره الأدبي ليست بالضرورة هي ذاتها التي سيظل متمسكا بها في كتاباته الأخيرة، خاصة بعد الممارسة الطويلة و نضوج الخبرة.

و هذا الزمن زمن عاش فيه الوطن و ربما يمتد من الاستعمار.

ج- زمن الأحداث (الوقائع): ينفتح على الماضي ليحكي وقائع و أحداث عن الشخصية و له القدرة على الإيهام بالحقيقة.

د- زمن القصة: هو زمن الحاضر الذي ينهض به السرد.

هـ- الزمن الخارجي: و هو زمن الكاتب و هو المرحلة الثقافية و أنظمتها التمثيلية، و زمن القارئ المسؤول عن التفسيرات الجديدة للعمل و الزمن التاريخي الذي يظهر في علاقة التخيل بالواقع[1].

أما عند جيرار جينيت فإن المفارقات الزمنية يمكن أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيدا أو قريبا عن اللحظة الحاضرة[2]، فالزمن يسرد أحداثا لاحقة لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، و تسمى استرجاعات.

أما المدة الزمنية فيوظفها "للمقارنة بين الفترة التي تستغرقها القصة و أسلوب تمثلها في الخطاب الرّوائي"[1].

---

[1]- ينظر / محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص 294.
[2]- جيرار جينات، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ت: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر الحلي، ط 3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص 59.

لقد حدّد جيرار جينيت أربع أنماط للحركات السردية ألا و هي:

1- **الوقفة الوصفية:** و فيها تكون مساحة النص أكبر من المدة الزمنية للقصة و ترتبط بحالات الوصف.

2- **التلخيص (المجمل):** و فيه تكون مساحة النص أصغر من المدة الزمنية للقصة، و مقاطعه تكون مبنية على إستراتيجية الإظمار.

3- **الحذف:** و يتم فيه القفز على مراحل زمنية.

4- **المشهد:** مساحة النص، المدة الزمنية للقصة و يمثلها الحوار خاصة[2].

بنية الزمن في المجموعة القصصية "الابن الذي يجمع شتات الذاكرة"

أ-بنية الزمن في المجموعة القصصية:

يرتبط زمن السرد في هذه القصة بالبطل في قصة "خليك هنا" إذ يحضر زمن الحاضر المتدهور الذي يواجهه البطل بالبحث عن القيم التي تعيد للواقع واقعيته، و هذا ما دفع بالبطل إلى السعي نحو التغيير، فيرتد الحاضر إلى المستقبل "مستقبل واحد أهون من مستقبل ثمانية"[3]، و بهذا كان عالم البطل المعلم يكتنفه التوتر و القلق الذي يسيطر على حاضره "هكذا كنت تتصرّف دائما، حينما تكون مشغول البال تكثر التدخين و شرب القهوة، تفضّل الانزواء، تكره مقابلة أعزّ الأصدقاء إليك"[4].

---

[1]- عمرو عيلان، الإيديولوجيا و بنية الخطاب الروائي، منشورات منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001، ص 276.
[2]- جيرار جينات، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ت: محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر الحلي، ط 3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003، ص 47.
[3]- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي، مج 1، الابن الذي يجمع شتات الذاكرة، دار الحكمة، الجزائر 2007، ص 14.
[4]- ينظر / المصدر نفسه، ص 12.

و لقد أدّى إلى ضياع مدلولية الزمن من البطل الذي لم يكن حريصا و لا مهتما بهذا الزمن "...و تسجّل ملاحظاتك في هدوء على كنّاشك الصغير، غير أنّه بمرور الوقت"[1]، و لكنه يقف مع تدهور هذا الوضع، إذ تملكته حالات من نجوى داخلية بادية على أفعاله و انفعالاته، مما جعلته يرتدّ بالحاضر إلى الماضي حينما كان يكتب رسالة"...نظرت مليّا في أوراقك المسودّة و كأنّك تلقي عليها نظرة الوداع، ارتسمت على شفتيك ابتسامة ساخرة، طويت الرّسالة و أنت تهزّ رأسك كأنّك طويت صفحات من حياتك"[2]. إن ما يعيشه المعلم في الحاضر المتدهور هو نفسه ما عاشه في الماضي القاسي "قد ارتدّ الحاضر إلى نفس ما كان عليه الماضي"[3].

لقد أصبح يضيق بهذا الزمن ضيق المكان الذي يوجد فيه "المدينة" فهو لم يجعل البطل يفعل كل ما يراه ممكنا و لعل ما زاد من قساوة هذا الحاضر هو الرسالة التي بعثها له والده الشيخ المريض من القرية النائية "أخرجت من جيبك رسالة بسّطتها أمامي، سقطت معها صورة فوتوغرافية لعائلة: فتاتان و أربعة أولاد حفاة و شبه عرايا، و شيخ طاعن في السّن"[4].

كما برز هذا الزمن من خلال المدة الحوارية التي كانت بين البطل المعلم و الصديق: لقد تمّ كلّ شيء

[1]- ينظر / المصدر نفسه، ص 13.
[2]- ينظر / المصدر نفسه، ص 13.
[3]- عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن و دلالته، دار العربية للكتاب، طرابلس 1988، ص 148.
[4]- محمد الصالح حرز الله، اعترافاتي، ص 14.

هل وجدت مسكنا؟

لا

هل حصلت على؟

لا[1].

إن الزمن الحاضر هو الذي جعل البطل يتهرّب منه و يسعى إلى البحث و التغيير، و إعادة الوعي الذي سيكون وعيا ممكنا بالتّوجه إلى المستقبل.

كما أنّ هذا الزمن متوغل داخل قصة "من أجل علبة ياوورت" الداخل في الماضي الذي أبرزته رسالة البطل عبد القادر الموجّهة للراوي الذي كان شخصية مشاركة في هذه القصة بسرد مباشر "قال لي عبد القادر: إنّ أحوال المعيشة تزداد صعوبة في هذه الأيام، و أصبح الإنسان لا يجد العمل بالسهولة التي كنت أتصور قبل وصولي إلى هذا البلد، أصبحت لا أطيق العيش في هذه الرقعة من الأرض رغم اتساعها، أتعرف لماذا؟ ربّما لأني بعيد عن أهلي و مسقط رأسي، و ربّما لأني لم أستطع التكيف مع الجو رغم المدة الطويلة التي مكثتها هنا"[2]، فهذه الرسالة من الزمن الحاضر تتضمن شكوى من عبد القادر على الأحوال المعيشية السيئة في بلد الغربة رغم توفر الإمكانيات، و قد جسدت الزمن الماضي المتمثل في المدة الطويلة التي مكثها البطل هناك، فكانت صورة للزمن الطبيعي المتمثل في سنة غير محددة من السنوات التي مكثها البطل في بلاد الغربة، مبرزا إياها بقرنية "المدة

[1]- ينظر/ محمد صالح حرز الله، ص 14.
[2]- ينظر / المصدر نفسه، ص 16.

الطويلة"، و يبرز الزمن الحاضر كذلك في الرسالة الثانية من البطل إلى الراوي من خلال الوقت المذكور.

"إن فرنسية طلبت منه أن يتزوجها، أعطته الحرية في أن يزور وطنه خمس مرات في السنة، إذا دعا الأمر .... و أنت تعلم أني لا أستطيع السهر حتى الساعة الرابعة صباحا"[1].

كما نجد الزمن الليلي "طرد الليل قسما من النهار، فبدا نور المصابيح أكثر توهّجا، هذا وقت الأفلام التلفزيونية الجميلة"[2]، كما يرتدّ الراوي في زمنه من الماضي إلى المستقبل في "لقد جاء البارحة يطلب مني أن أشتري له ملابس العيد"[3]، و قد رأى فرانك أوكونور أنّ القصّة القصيرة تمثل صراعا مع الزّمن أي الزّمن القصصي إذ هي محاولة للوصول إلى نقطة ما من الإشراق ليتّضح منها الماضي و المستقبل على حدّ سواء و لكن ولع كتّاب القصّة القصيرة يتمثل بالزّمن الحاضر[4].

و يتواصل السرد ليبرز الزمن النفسي التخيلي "نبّهني هذا الحوار من غفوتي"[5]، فالراوي يفكر في شيء ما، لكن الحوار الذي دار بين الشاب و صاحب الدّكان الفرنسي أيقظه من غفوته، و ينصبّ هذا الزمن النفسي للعودة إلى الماضي في "كل اللحظات القاسية، قد عادت لها حيويتها، كما كانت في الطفولة التشرّد، الجوع، الانحراف"[6]، و ما يعمق الزمن النفسي لدى راوي هذه القصة عندما انطلق صوت المذيع قائلا: "مازال إخواننا المهاجرون

---

[1]- ينظر/ المصدر نفسه، ص 17.
[2] - ينظر / المرجع نفسه، ص 17، 18.
[3]- ينظر/ المرجع نفسه، ص 17.
[4]- الزمن في القصة القصيرة على الموقع: http://www.dalilkitab.net/?id=337 بتاريخ 2015/07/11.
[5]- ينظر/ المرجع نفسه، ص 16.
[6]- ينظر/ المرجع نفسه، ص 16.

يتعرضون للمعاملات الوحشية الفرنسية، و قد أعلن راديو مونتكارلو أن رجلا عربيا في مقتبل العمر قتل في إحدى الحانات من طرف جماعة مجهولة بتهمة سرقة علبة ياوورت"[1]، إذ كان الزمن هنا زمن حاضر يعيشه المهاجرون العرب في بلاد المهجر (الغرب) مما خلق نوعا من المشاعر التي تنم عن الغضب و التعصب من الوضع الحاضر "خرجت من المقهى متثاقل الخطى، غير آبه بالعواصف التي تعزف سمفونيتها المفزعة"[2]، و ما نلمسه هنا هو أن الزّمن النفسي هو الزمن الذي تحسّ به الشخصية و هي في موقفها، و هو الذي يحكم تناسق الأحداث داخل السرد، فكيفية توظيف الزمن الداخلي في هذه القصة توظيف فنيّ يتمثل في الزمن النفسي/ الطبيعي، بينما يتغير الزمن في قصة "الرحلة1" بافتتاحية على زمن ماضي "المدن التي عبرتها قديما في طفولتي الصغيرة و وحشة في ليلة يئست فيها من لقاء الأصدقاء"[3] ونجد أنّ الزمن يرتبط بالمكان و الحركة فيرى عبد الصمد زايد أنّ امتلاك الزّمن أهم من امتلاك الأرض أي المكان و جعل من السرعة عاملا مهما في بناء الحياة المعاصرة و التاريخ[4] و هو ما أدّى إلى التداخل بين هذا الزمن الماضي و الزمن الحاضر من خلال الحوار الذي دار بين البطل / عمار/ الراوي نفسه (في شخصية عمار بسرد مباشر أو هو السارد غير مباشر)و بين أمه و أخيه "ياما أرواحي أتشوفي راني وليت كي الرومي

- ما تنساشتشريلي ساعة.
- إيه يا ليامكيفاش تفوت.

[1]- ينظر/ المرجع نفسه، ص 18.
[2]- ينظر/ المرجع نفسه، ص 18.
[3]- ينظر / المصدر نفسه، ص 19.
[4]- عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن و دلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، 1998، ص 290، 291.

- لوكانا قريت يا ماراني[1]، و يقول دولوز أنّ هناك صورتين للزمن الأولى أساسها الماضي و الثّانية أساسها الحاضر فالحاضر هو الصّورة المتحققة أمّا ماضيه المزامن فهو الصّورة الكامنة و في العمل الأدبي يكون المؤلف هو الصورة الحقيقية بينما يكون الرّاوي هو الصّورة الكامنة و لكن الرّاوي يتحوّل إلى صورة حقيقية لدى القارئ، بينما يصبح المؤلّف هو الصّورة الكامنة[2].

و إن هذا الزمن يبرز الزمن النفسي من خلال حديث البطل مع نفسه:

" هذا عنوان ابراهيم في ليون

هذا عنوان العدلاني في الذورمالازماش"[3]، فهناك بناء تتابعي للزمن في هذه القصة، حيث أن هذا البناء يقوم على تشكيل "الإطار الزمني و المكاني للشخصية القصصية (الروائية) ليمهد لسيلان الوقائع في الزمن"[4]، كما أن الزمن الحاضر ارتدّ إلى زمن ماضي أو زمن استرجاعي (تذكري) للبطل لأحداث عاشها في القرية في خضم الاستعمار الفرنسي، "وقفت سنوات أجوب القرية و غاباتها ... و لا أدخل إلى في ساعة متأخرة للمنزل، قبل حضر التجوال بدقائق"[5]، كما أن فنية الزمن في القصة، زمن متواصل بين الماضي/ الحاضر، ليستشرف المستقبل، حيث انفتح فيه السرد باعتماد الراوي على الصورة السردية التي تجمع بين السرد و الوصف لوضع الشخصية في إطار زماني و مكاني يسمح ببناء الأحداث في القصة، و يظهر ذلك

---

[1]- ينظر/ المرجع نفسه، ص 20.
[2]- جيل دولوز، الصّورة، الزمن، ت: حسن عودة، وزارة الثّقافة، دمشق، 1999، ص 131.
[3]- ينظر/ المرجع نفسه، ص 20.
[4]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط 1، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، 2004، ص 65.
[5]- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي، ص 20.

من خلال استشراف المستقبل عن طريق حلم البطل/عمار "سي إبراهيم صديق الطفولة، و سيجد لي مكانا في لبرودويشيميك، في الأشهر الأولى، لن أوفر كثيرا، سأخصص معظم مالي في التجوال... أما الأشهر الأخرى نزيّر السنتورة لأشتري سيارة"[1].

إن ما يظهر في هذا المقطع هو الزمن النفسي التخيلي (الحلم) ما أدى بهذا الحلم لأن يكون حقيقة في المستقبل "حملت الحقيبة و حملت معها آمالي...كنت أشعر ببطئ الباخرة..."[2]، بعدها ينتقل السرد في قصة "الرحلة2" إلى افتتاحية بزمن حاضر يعيشه البطل في مجتمع غربي (فرنسا) راغبا في العودة إلى وطنه/ قريته، فكان هذا الزمن متداخلا مع الزمن النفسي الذي كان على طول هذه القصة متمثلا في حديث البطل مع نفسه، "غارت عينيه في محجريهما و غطتهما تجاعيد الوجه المتعب، رفعهما بتثاقل فارتسمت على جبينه خطوط متكسرة ... ألقى نظرة أخيرة على أشياء الغرفة البالية، حمل حقيبته المملوءة الربع و خرج"[3].

و يتداخل هذا الزمن مع الزمن النفسي "كان الشارع غير الشارع، و الناس غير الناس، عجيب الإنسان تغير نظرته في لحظة ما، يروح، ينظر للأشياء من زاوية جديدة موقف

[1]- ينظر / المصدر نفسه، ص 21.
[2]- ينظر / المصدر نفسه، ص 22.
[3]- ينظر / المصدر نفسه، ص 23.

صفعة و الرؤية لحظة دهشة، و الصفعة موقف و الندم لا يغير شيئا... مرت ببالي هذه الخواطر و أنا أقطع شارع بيراش"[1].

و يقودنا هذا إلى زمن طبيعي ظاهر "انطلقت الأبواق تنذر بموعد الإقلاع"[2] إذ أن الزمن لم يذكر بالتحديد لذلك ارتبط بقرينة (موعد الإقلاع).

إن بنية الزمن في القصة تقوم على البناء التزامني بوصفه شكلا من أشكال التداخل السردي الحديث و ذلك لتداخل أبعاده حيث يتجلى التزامن في القصة من خلال السرد و الذي يقوم بالتقابل بين عودة الماضي و الحاضر في صورة الماضي فيظهر الزمن الحاضر

"ترتفع المعاول ... تنزل بحركة رتية، تصطدم بين الآونة و الأخرى بالحجارة، فيسمع لها رنين كموسيقى اللازمة، الحرارة مرتفعة، العرق يتصبب... ترتفع المعاول، تنزل و مع الارتفاع و النزول شهيق و زفير، ثم لحظات راحة، ينظر إلى الساعة ثم أسفل الوادي"[3].

كما نجد الحاضر في صورة الماضي "ليس الآن أخاف أن أفقدك أنت الآخر: أخوك ابراهيم أراد يوما أن يقبّلها، لكن شفتيه ضاعتا بين خصلات شفريها إلى الأبد"[4]، لينتقل السرد إلى الزمن الماضي في زمن استرجاعي حين يتذكر الأب/البطل أحداثا ماضية في خضم الاستعمار الفرنسي. "... تسرح ذاكرته، تتلاحق الصور أمام عينيه: فزع الناس، صراخ

[1]- ينظر / المصدر نفسه، ص 23.
[2]- ينظر / المصدر نفسه، ص 24.
[3]- ينظر / المصدر نفسه، ص 27.
[4]- المصدر نفسه، ص 28.

الأطفال، كلاب تنهش لحم جندي... عيون مفزوعة، طلقات نار، صرخات غامضة، دويّ شديد، صرخات، غارات ... تختلط الصور ...تختلط الدماء... يشعر بدوار، يتكأ على قبضة الفأس، يتهاوى على الأرض... تعود الصور من جديد، تتضح شيئا فشيئا... تتمثل أمام عينيه صورة ابراهيم: أصابعه الممسكة بحفنة تراب، يغمض عينيه، يستسلم لحرارة الشمس المتوهجة..."[1] لقد انتقل السرد من الزمن الماضي (الاسترجاعي) إلى الزمن الحاضر ليعود إلى زمن ماضي ثم حاضر، و هذا يعني تمثل الحاضر في صورة الماضي في هذا المقطع، و نجد هذا الزمن في "هذا صوت ناي الراعي المجنون، ينبعث من جديد، بعد سبع سنوات من الانقطاع"[2]، و يحضر الزمن الماضي في سرد البطل/ الأب أحداثا ماضية لابنه (تاريخية) "بعدما قتل الجماعة القبطان دلبي ... انتشرت الكلاب كالعادة في حملة تفتيشية مسعورة، و كان يترأسهم روجيه، في المساء التقوا مصادفة بالراعي بن لكحل، فأخذوا منه قطيع الغنم، و عذّبوه من يومها، مات لحن الناي، و ماتت معه القرية، مسكين بن لكحل، انقطع عن القرية، أصبح يعيش في تلك المغارة... آه للكلب روجيه، أخذ القطيع مثلما أخذها من قبل"[3]، و ما يلاحظ هنا هو أنّ السرد عبّر عن الزمن الماضي و الحاضر، كما أدّى إلى استشراف المستقبل.

و في قصة "عندما تلفظ الحقيقة" ينفتح السرد على زمن حاضر لوقائع يعيشها البطل ابراهيم رئيس البلدية، الذي يتداخل مع الزمن التخيلي/ النفسي بالنسبة للبطل مما ينشأ بين

[1]- المصدر نفسه، ص 28.
[2]- المصدر نفسه، ص 30.
[3]- المصدر نفسه، ص 30.

هذين الزمنين صراع و صدام "تململ في فراشه الساخن، و تقلب جهة اليمين محاولا أن يطرد عن نفسه أفكار لم تبرحه طوال الليل، حوّل بصره إلى النافذة المحاذية لسريره فتراءت له من خلال الزجاج ساحة السوق الأسبوعية ثم فجأة هبّ من سريره و التصق بزجاج النافذة، بدأ يتطلع إلى رواد السوق في دهشة، لاحظ أن حركة السوق غير عادية، فالزبائن يتكلمون بصوت منخفض، و الخيبة ظاهرة على وجوه الفلاحين نتيجة الأخبار التي انتهت إلى مسامعهم اليوم يما يخص الثورة الزراعية"[1]، و ما لمسناه في هذه القصص وجود نوع من الزمن و هو الزمن اللساني المرتبط بالكلام و منبعه الحاضر و ينقسم إلى زمن الخطاب الذي يتميّز بمستوى الحضور و زمن الحكي و يتميّز بمستوى الانقضاء[2].

إن الزمن السردي الحاضر في هذه القصة كان متشعبا بالوصف الذي ساعد على إبراز وعي إبراهيم من حالته المتدهورة "طفق يستوعب ببطئ الدقائق و الثواني"[3] لينتقل إلى الزمن التخيلي/ النفسي "امتد الخيال بإبراهيم و هو متدثر في فوق السرير، فتصور أن كاتبه العام قد أطلعهم على الحقيقة، على الزيت و الدقيق، و على الرشوة التي كان يأخذها من الفلاحين و نسائهم"[4].

[1]- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي، مج 1، الابن الذي يجمع شتات الذاكرة المحطمة، ص 33.
[2]- محمد عزام، فضاء النّص الرّوائي، ط1، دار الحوار للنّشر التوزيع، اللاّذقية، 1996، ص 122، 123.
[3]- ينظر/ المصدر نفسه، ص 36.
[4]- ينظر/ المصدر نفسه، ص 36.

كما أن هناك تناوبا بين الزمنين، فمرة ينطلق السرد من الحاضر لينتقل إلى الزمن التخيلي، و مرة أخرى ينطلق من التخيلي إلى الحاضر و بذلك يكون نوع من التتابع الزمني في القصة.

"تلك هي الحقيقة يا أبي، لقد تعدّى على أحد إخواننا الطلبة الذين جاؤوا متطوعين لشرح أهداف و أبعاد الثورة الزراعية"[1] مما يؤدي إلى استشراف الزمن المستقبل الذي هو عبارة عن علامة استفهام حيث يجهل سي إبراهيم ما سيحدث مستقبلا.

و نجد صورة الحاضر في الماضي ليتجه إلى المستقبل في قول الراوي السارد لأحداث و شخصية في هذه القصة، أذكر أنه قال في يوم ما إن رحلت سأبقى في ذاكرة الجميع، و سأعود بثوب جديد"[2] ليعود هذا المستقبل ليكون حاضرا "لقد مات ... و ها هو يفي بجزء من وعده"[3]، و رغم رحيل الاستعمار الغربي أو العالم الآخر من العالم الثالث إلا أنه سيبقى هو الماضي الحاضر الذي يبقى في ذاكرة الجميع، خصوصا الأطفال "سكت الجميع و راح كل منهم يفكر في الطريقة التي يكتب بها ذاكرة أطفاله"[4]، و هذا الزمن الماضي المتداخل في الزمن الحاضر يسعى إلى خلق وعي لدى الجماعة بكتابة التاريخ من ذاكرة الأطفال.

ليعود الزمن السردي زمنا حاضرا في قصة "في انتظار الآتي" الذي يبرزه الراوي من خلال الوصف و الحوار و الذي يتجلى من خلال الشخصيات داخل القصة.

---

[1]- ينظر/ المصدر نفسه، ص 37.
[2]- المصدر نفسه، ص 65.
[3]- المصدر نفسه، ص 65.
[4]- المصدر نفسه، ص 66.
6-المصدر نفسه،ص 28.

"يقف الأول ... يقف الثاني... يقف العاشر"[6]

الحرارة متصاعدة، العرق يغسل الوجوه ... يطول الوقوف ... يذهب الثالث ... يتأوه الرابع... يرحل الخامس ...يكفر الثامن بكل شيء، يأتي آخرون ... الحركة تملأ المكان: هل سيأتي؟

متى سيأتي؟

"منذ متى و أنت هنا؟

لا أدري"[1] و كأن الزمن في المقطع الأول و الثاني قد ضاع، و الكل يبحث عن الزمن الضائع، و نجد أن الزمن عند الغربيين قد تحدّد مفهومه من خلال اكتشاف السينما التي لا تعرف إلاّ زمنا واحدا هو الزّمن الحاضر و الحقيقة أنّ عالم السينما لا يختلف كثيرا عن عالم الواقع، فالإنسان في عالم الواقع لا يرى و لا يدرك إلا ما هو موجود في مجال حواسه[2]

لقد كان الزمن الحاضر المتداول في قصة "عندما تلفظ الحقيقة" محصورا في دائرة واحدة ألا و هي زمن الانتظار لجميع شخصيات القصة ما أدى إلى خلق رؤية فيها كثير من اللامبالاة و التهاون من قبل المسؤولين اتجاه مصالح الشعب ، مما زاد هذا الزمن بالتوجه إلى المستقبل لتشكيل وعي جديد.

[1]- المصدر نفسه، ص 68.
[2]- ألان روب جرييه، نحو رواية جديدة، مصطفى إبراهيم، دار المعارف بمصر، القاهرة، د.ت، ص 135.

و يكون صورة الزمن الحاضر في زمن الماضي في قصة "من يوميات صاحب البشرة السمراء" إذ يتغلغل هذا الزمن داخل الوصف و الحوار، و يتواجد مع تحرك البطل من مكان إلى آخر داخل هذه القصة، و كان البطل هو نفسه الراوي السارد للأحداث بسرد مباشر.

"سألوني عن هويتي فقلت:

إنسان

عن وطني فقلت:

العالم

نظروا إلى وجهي... قالوا:

هل تعرف بأن الأرض التي تقف عليها ملك لنا؟

لا أدري.

إذا فأنت من ممتلكاتنا، و لنا الحق في التصرف فيك و في ... و مشيت... قادوني إلى السجن..."[1] بحيث أن الزمن الحاضر يدل على الزمن الماضي الذي عاشه المسجونون من العالم الثالث في خضم الاستعمار الغربي، و هو زمن تاريخي، إذ كانت الأحداث تدور حول بطل/ الشقي الذي يتحرك الزمن معه كلما تحرك داخل هذه القصة.

[1]- المصدر نفسه، ص 39.

" نحن ننتظرك منذ عهد طويل ... صفق الجميع، تعالت الضحكات من كل جانب"[1].

و ينطلق دائما الزمن الحاضر مع الشقي/ المجنون الذي أقام حركة نهضوية و ثورة داخل سجون المستعمر الغربي بجنونه العاقل، غاضبا من القسوة و التشرد و التعذيب بكل أشكاله على المسجونين، و كانت رؤيته إلى عالمه مأساوية فيه سخرية و استهزاء من قبل المستعمر الغربي، و يظهر هذا الزمن في رسالة "هذا الصباح دخل ساعي البريد، تلفّظ ببعض الأسماء، انتحوا جانبا، استعدوا لسماع الرسالة... و ارتسمت على وجهه علامات الدهشة، نظر إلى ساعة معصمه... كم مضى من عمرك؟ نصف عمر هذا العالم"[2].

كما نجد الزمن التخيلي "لحظتها انطلقت بي الذكرى إلى السجن: كنت قد كتبت كلمات في مذاكراتي الخاصة..."[3]، و يتواصل الزمن الحاضر الحوار "هل تريد أن تعرف شيئا عن ماضينا، أقصد ماضي المسجونين أعرف أريد أن أعرف شيئا في المستقبل"[4].

أما في قصة "الابن الذي يجمع شتات الذاكرة المحطمة" فإن الزمن التخيلي/ النفسي كان ظاهرا من خلال حلم البطل الذي هو حلم حقيقي، فكانت رؤية البطل إلى العالم مأساوية لما تعانيه أمه (وطنه) و أدّى هذا الزمن إلى خلق وعي بالتغيير لدى البطل، التوجه إلى زمن المستقبل "أمي ... انتظري مني حلما آخر و سترين بأن يدي ستنضم إلى الأيدي

[1]- المصدر نفسه، ص 40.
[2]- المصدر نفسه، ص 45.
[3]- المصدر نفسه، ص 46.
[4]- المصدر نفسه، ص 47.

الممتدة، سنرفعك إلى أعلى، بعيدا عن الغول"[1]، فكان الزمن المستقبل يتمثل في تحرير الوطن من المستعمر الغربي، فيبرز زمن الحرية.

ب-بنية الأحداث في المجموعة القصصية:

يعدّ الحدث أهمّ عنصر في القصّة القصيرة، ففيه تنمو المواقف و تتحرّك الشّخصيات، و هو الموضوع الذي تدور فيه القصّة حوله[2]، يقوم بناء الأحداث في قصة "خليك هنا" على شخصية أطلق عليها الراوي اسم "المثقف" المعلم و أعطى لها وصفا و موقفا مميزين إنه معلم هاجر من القرية إلى المدينة للتعلم و العمل، تاركا أهله، والده شيخ مريض، ستة إخوة، تساهم في بناء الأحداث شخصيات أخرى بدءا من الراوي في شخصية (الصديق) الذي كان يراقب المعلم في كل تحركاته و انفعالاته، إلى جانب شخصية (الطفل) الذي يبحث عن مسلك و الطفلتان اللتان جرى الصراع بينهما بالإضافة إلى شخصية (صاحبة البيت) التي أجرّ عندها البطل غرفة و هو في القصبة.

لقد سير الكاتب الأحداث ضمن سرد يؤطره وصف، و يستقطب الزمن فيه أمكنة مختلفة كالمقهى و البيت و الشارع و الحدث يعتني بتصوير الشّخصية في أثناء عملها و لا تتحقق وحدته إلاّ إذا أوفى ببيان كيفية وقوعه و المكان و الزمان و السّبب الذي قام من أجله[3].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 75.
[2]- من الموقع: http://shurofat.blogspot.com/2010/11/blog-post4626.html بتاريخ 2015/07/10.
[3]- الموقع نفسه.

تنفتح أحداث القصة عندما يمشي البطل في شارع طويل، مذعورا، لا يهمه الاتجاه إلا أنه قرر الاتجاه إلى المقهى.

"كنت تسير في الرواق الطويل تتلوى في مشيتك كالحية المذعورة، و لما تصل إلى فتحة كل شارع مقاطع للرئيسي، تنطلق كالسهم لتدخل الرواق من جديد"[1].

و اتجه السرد إلى إفراز القائم لدى البطل المعلم، الذي عبر عنه الراوي/ الصديق، إذ يبدو على البطل القلق، و التوتر من شيء ما، و دائما شارد الذهن.

فكان حاضر الشخصية حاضرا متأزما.

"هكذا كنت تتصرف دائما حينما تكون مشغول البال، تكثر التدخين و شرب القهوة، تفضل الانزواء، تكره مقابلة أعز الأصدقاء إليك، و حرصا على ما بيننا من مودة، لم أحيك كالعادة"[2]، كما أصبح البطل يعيش صراعا داخليا ما أدّى إلى كتابة رسالة، و هنا يبرز أن للحدث مجموعة من الخصائص من شأنها أن تزيده قوّة، كالتعبير عن نفوس الشّخصيات و حسن التّوقيع و الانتظام في حبكة شديدة التّرابط و أن يكتسب صفة السّببية و التّلاحق[3].

[1]- المصدر نفسه، ص 11.
[2]- المصدر نفسه، ص 12.
[3]- من الموقع: http://shurofat.blogspot.com/2010/11/blog-post4626.html بتاريخ 2015/07/10.

"امتدت يدك إلى محفظتك السوداء، جذبت منها المبشر، نزعت منه أوراقا بيضاء، و رحت تسطر رسالة مطولة، تمنيت أن أقرأ كل حرف تحطه لكن خشيت أن أقطع عليك حبل طويت التفكير.. طويت الرسالة و أنت تهزّ رأسك...كأنّك طويت صفحات من حياتك"[1]

فيستغرب الراوي من حالة البطل مما يكشف السرد عن الموضوع للصديق يتشابه "في الكثير من الأحيان مع سيرورات دينامية تحولية تطال شخصية رئيسية تبحث عن تحقيق موضوع"[2].

لقد كشف الزمن السردي الحاضر عن المكان الذي جرت فيه الأحداث و اسمه (القصبة) و هذا بالمدينة، و هذا الزمن أدى إلى خلق وعي ممكن لدى البطل رغم رؤيته للعالم رؤية قرارية و أحادية "مستقبل واحد أهون من مستقبل ثمانية"[3].

و لقد قرر البقاء في المدينة من أجل ضمان مستقبله على أن يعود إلى قريته النائية "خليك هنا خليك، خليك هنا ... بلاش تفارق"[4]، بحيث انتهى الزمن السردي بنهاية حتمية ببقاء البطل في المدينة.

بينما تقوم الأحداث في قصة "من أجل علبة ياوورت" على زمن سردي حاضر داخل أمكنة متعددة و كانت أحداث يسردها الراوي سردا مباشرا، و كلما تواصلت هذه الأحداث من البداية إلى النهاية، تتغير الأزمنة لكن داخل زمن واحد ألا و هو الحاضر، فكانت الأحداث

[1]- محمد صالح حرز الله، إعترافاتي، ص 13.
[2]- وحيد بن بوعزيز، حدود التأويل ، قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، ص 211.
[3]- محمد صالح حرز الله، إعترافاتي ، ص 14.
[4]- المصدر نفسه، ص 14.

تحركها شخصيات كثيرة: شخصية عبد القادر المقيم في المهجر إضافة إلى الراوي الذي كان شخصية مشاركة في القصة، إضافة إلى الشخصيات الأخرى من الشاب الجزائري، صاحب الدكان الفرنسي و الأبناء خالد و سعيد و الأم عائشة و الجارة سعدية، و عمي بلقاسم الشخصية، فكانت هذه الشخصيات تمثل واقعا حاضرا.

يبدأ سرد الأحداث بمشهد "لفت نظري شاب ينزلق بين المارة كمن يريد اللحاق بشخص ما، غاص في دوامة الشارع الطويل، ثم فجأة توقف و بدأ يمشي بخطى ثقيلة..."[1]، لقد كان سرد أحداث هذه القصة متشبعا بالوصف تبعه الحوار بين الشخصيات، و من هذا المشهد ينطلق الراوي مباشرة إلى رسالة عبد القادر التي أرسلها له من المهجر يخبره فيها عن الأحوال المعيشية الصعبة هناك : "قال لي عبد القادر في رسالة: أن أحوال المعيشة تزداد صعوبة في هذه الأيام، و أصبح الإنسان لا يجدّ العمل بالسهولة التي كنت أتصور قبل وصولي إلى هذا البلد، أصبحت لا أطيق العيش في هذه الرقعة من الأرض رغم اتساعها"[2]، و يعود السرد لينطلق من جديد من دكان للملابس يصف فيه الراوي نفسه في ذلك المكان بحوار داخلي (مونولوج) "المكان مكتظ بالزبائن، بقيت واقفا أنتظر دوري ...، هل تختلف هاته الملابس عن التي اشتريتها لابني سعيد، ستنال بدون شك إعجاب خالد، مسكين خالد، لقد جاء البارحة يطلب مني أن أشتري له ملابس العيد"[3]، و لقد أدى هذا إلى إيقاف تواصل الأحداث و هو ما سمح له باستجلاء أعماق الشخوص بواسطة المونولوجات و تيار

[1]- المصدر نفسه، ص 15.
[2]- المصدر نفسه، ص 16.
[3]- المصدر نفسه، ص 16.

الوعي، فالمونولوج يمثل نقطة توقف في تطور الزمن الخارجي يقابلها حركة نفسية و إدراكية في داخل الشخصية[1].

و تتواصل الأحداث بسرد مليء بالوصف في البيت "خالد يحب الأفلام البوليسية و هو يبقى دائما إلى ساعة متأخرة مع سعيد، أمه لا تطيق البقاء وحدها في البيت لذلك تراها تمضي كثيرا من وقتها مع جارتها سعدية"[2].

لقد عبر السرد عن رؤية مأساوية إلى العالم، مما زاد من وعي الراوي بالغضب و التعصب من وضعية المهاجرين العرب المتدهورة و السيئة.

و ينتقل السرد إلى الحاضر " أما اليوم فمقاطع الأغنية تقول: أن تغضب أكثر تجع أكثر"[3] ، لينتقل هذا السرد إلى مخاطبة المتلقي من قبل الراوي "عليك أن تترك الغضب أو تجري معه معاهدة صلح!"[4] و هذا للبحث عن وسيلة مثلى لتغيير الوضع السيئ لهذا العالم ما أدى إلى خلق وعي ممكن متجه في الزمن المستقبل، يدعو للتغيير "قد تغير لون الغضب و تغيرت معه معادلة العصر، علينا أن نفتش عن لون آخر للغضب"[5]، فلقد مكّن الزّمن الحاضر من خلق وعي ممكنا و شامل في ظلّ مستقبل "غدا يشمل العلم الأصيل الذي يسعى البطل إلى إحلاله"[6] و هذا لتحسين الأوضاع في العالم الثالث الذي قهره العالم

[1]- سليم العربي بتقه، الريف في الرواية الجزائرية، دراسة تحليلية و مقارنة، بحث لنيل الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة باتنة ، 2010، ص 190.
[2]- المصدر نفسه، ص 17.
[3]- المصدر نفسه، ص 61، 62.
[4]- المصدر نفسه، ص 62.
[5]- المصدر نفسه، ص 62.
[6]- عبد الصمد زايد، مفهوم الزّمن و دلالته، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1988، ص 173.

الآخر، أما في قصة "الموت و الموت البطيء" فإن الأحداث تقوم على السرد بصورة الحاضر في الماضي، إذ تنفتح القصة على سرد غير مباشر يدل على المستعمر الغربي الذي خرج من العالم الثالث، و كانت الشخصيات متمثلة في الجماعة من الناس، و مدون الجلسة، و مدون الأخبار و كذا الراوي الذي كان شخصية مشاركة في القصة بسرد مباشر "لقد مات، لقد مات"[1]، فاتجه السرد الحاضر إلى الجماعة التي كان من بينها من فرح لخروج الاستعمار الغربي كما كان منها من حزن لأن مصالحهم ستنهار "سرى الخبر بين الجميع كالشحنة الكهربائية ... فرح الكثير... و انقبض الكثير للخبر...

لقد مات و راح إلى الأبد بقي البعض مشدوها لأن الخبر كان مفاجئا، و انتحب آخرون عندما رأوا مصالحهم تنهار بسرعة"[2] لينتقل إلى سرد الحاضر في زمن تذكري للراوي "أذكر أنه قال في يوم ما: إن رحلت سأبقى في ذاكرة الجميع و سأعود بثوب جديد"[3]، و ينتقل سرد الأحداث إلى الحوار الذي دار بين الشخصيات حول خروج هذا العالم الآخر (الغربي) "قال مدون الأخبار:

لابد أن ننساه

ضحك البعض و عقب البعض:

- لكننا لا نعيره انتباها

[1]- المصدر نفسه، ص 63.
[2]- المصدر نفسه، ص 63.
[3]- المصدر نفسه، ص 65.

- لقد تخلصنا منه"[1]

قال مدون الجلسة:

ابحثوا عنه في ذاكرة الأطفال[2]

لقد نجم عن هذا السرد الحاضر وعي ممكن إذ حتى حتى لو خرج الاستعمار الغربي من العالم الثالث فإنه سيبقى ماضيا راسخا في ذاكرة الجميع، خصوصا الأطفال و هذا ما يؤدي في الزمن المستقبل إلى التفكير في كيفية كتابة التاريخ من ذاكرة الأطفال، و تتفتح الأحداث في قصة "في انتظار الآتي" على السرد الحاضر لوقائع حاضرة يعيشها الناس في المجتمع متمثلة في أزمة إهمال المصالح من قبل المسؤولين الإداريين و تركهم ينتظرون، فمثلت شخصيات هذه القصة بأرقام، و كان السرد فيها من قبل الراوي "يذهب الثالث، يتأوه الرابع، يرحل الخامس... يكفر الثامن بكل شيء ...يأتي آخرون، الحركة تملأ المكان:

هل سيأتي؟ (يلقف أحدهم الكلمة الأخيرة)، متى سيأتي؟"[3]، و كان انتظار الناس لمسؤول مهمل تأخر في المجيء لتأدية مصالح الناس، و قد انصبّ السرد الحاضر داخل الوصف و الحوار الذي يصوره الشخصيات في واقعها الذي تعيشه "مطر ينزل بغزارة، مظلات تنصب على الرؤوس، سيارات تمرق مجنونة تفرقع المياه المتجمعة في الحفر، تتسربل السراويل و السيقان"[4]، ليتواصل السرد بانتظار الجماعة لتستقطع الأحداث بمشهد

[1]- المصدر نفسه، ص 65.
[2]- المصدر نفسه، ص 66.
[3]- المصدر نفسه، ص 67.
[4]- المصدر نفسه، ص 68.

أورده الراوي متمثلا في دهشة رجل يبدو أنه شخصية مهمة في المجتمع للمنظر الذي رآه بوقوف الجماعة تنتظر المسؤول ليأتي "توقفت سيارة فخمة، برزت منها بطن منتفخة، ثم باقي جسم متورم، نظر إلى الجالسين ثم إلى رفيقه الذي يتبعه (بدهشة): لماذا يجلس هؤلاء؟

- إنهم بهذه الطريقة يأخذون حيّزا أكبر"[1]، و نجد أنّ الحدث القصصي اتّضحت ملامحه عند موبلسان الفرنسي الذي يرى بأنّ الحياة تتشكّل من لحظات منفصلة، و من هنا كانت القصّة عنده تصوّر حدث واحد في زمن واحد لا يفصل فيما قبله أو فيما بعده[2].

و قد أدى هذا السرد إلى خلق وعي ممكن لدى الشخصيات مفاده عدم الفائدة من الانتظار لذلك قرروا التغير و فعل شيء ما ليأتي الذي ينتظرونه هذا في الزمن المستقبل.

و تتفتح قصة "من يوميات صاحب البشرة السمراء" على سرد حاضر و مباشر من قبل الراوي الذي يعتبر هو نفسه شخصية الشقي المجنون، إضافة إلى وجود شخصيات أخرى، الحارس، السجناء، رئيس السجن، النساء، الياباني، الأمريكي و شخصيات رمز إليها بحيوانات: السباع، النعاج، الذئاب.

فقد كان السرد الحاضر يحاصر البطل من كل الجهات داخل السجن، و كلما تحرك تحركت الشخصيات معه، إذ أن سرد الأحداث تمحور حول حاضر الشقيّ الذي يعيشه في

[1]- المصدر نفسه، ص 69.
[2]- من الموقع http://shurofat.blogspot.com/2010/blog-post4626.html بتاريخ 2015/07/10.

سجون المستعمر الغربي و الذي ينقل من سجن لآخر "سألوني عن هويتي فقلت: إنسان عن وطني فقلت:

العالم

نظروا إلى وجهي ... قالوا:

هل تعرف بأن الأرض التي تقف عليها هي ملك لنا؟

إذن فأنت من ممتلكاتنا، و لنا الحق في التصرف فيك... و في .... و مشيت... قادوني إلى السجن..."[1].

و كان السرد على شكل صورة الحاضر في زمن الماضي، في ظل دخول الاستعمار الغربي إلى العالم الثالث "في الداخل وجدت مجموعة من النساء، استقبلتني بالهتاف... يحيا الشقي.

نظرت إلى ثيابي لم أقل شيئا

نحن ننتظرك منذ عهد طويل... صفق الجميع، تعالت الضحكات من كل جانب"[2].

و تتواصل الأحداث في قاعة المحاكمة، على الرغم من عدم ذكر المكان إلا أنه ذكرت قرينة دالة عليه ألا و هي "المحاكمة" "القاعة فسيحة ... مليئة بالأجهزة الالكترونية... أناس يذهبون و يجيئون، يرتدون ملابس فاخرة... كانوا يتشاورون فيما بينهم و حين دخلت توجهت إلي الأنظار... قالوا للحراس: أبقه هناك"[3].

[1]- المصدر نفسه، ص 39.
[2]- المصدر نفسه، ص 40.
[3]- المصدر نفسه، ص 45.

كان سرد الأحداث في أمكنة و أزمنة مختلفة، ما أدى هذا السرد الحاضر إلى رؤية مأساوية للعالم الذي يعيشه البطل واقعا مرّا في خضم الاستعمار الغربي، مما زاد بخلق وعي ممكن متوجه إلى الزمن المستقبل "و في صباح يوم ما أفاق الناس على أزيز هادئ و أصوات كطنين النحل، نظروا إلى السماء مشدوهين... كانت مجموعة من الأطباق الهوائية تتطاير في الفضاء، كانت النظارات تسقط من أعين الناس، الملابس تنزل و تنزل، و الأطباق تعلو و تعلو، صوت إلى المسامع: سنقضي نهاية الأسبوع و نرجع"[1].

و قد كان هذا الوعي يدعو إلى التغيير

"و حين إرتفعت الأطباق، صاح السجناء:

يحيا الشقي، يحيا الشقي"[2] و الذي نجح في مهمته في تنظيف العالم الثالث من العالم الآخر.

كما كان السرد الحاضر هو الافتتاحية لأحداث في قصة "الابن الذي يجمع شتات الذاكرة المحطمة" فقد تداخلت فيه أزمنة مختلفة لمكان واحد ألا و هو "الوطن"، فكان السرد مباشرا من قبل الراوي الذي لعب دور الابن الذي يشتكي همومه و اشتياقه لأمه (الوطن) "فكان الحاضر بكلّ قواه يحاصر كلّ تلك الأزمنة من كلّ مكان"[3]، و الحكايات التي جرت فيها بسبب الاستعمار الفرنسي في رسائل بعثها إليها، تدور الأحداث حول ما عاشه "الوطن" في خضم الاستعمار الغربي (الفرنسي) و ما نجم عنه من ازدواج في الشخصية، شخصية

[1]- المصدر نفسه، ص 50.
[2]- المصدر نفسه، ص 52.
[3]- عبد الصمد زايد، مفهوم الزّمن و دلالته، الدّار العربية للكتاب، طرابلس، 1988، ص 233.

جزائرية و شخصية فرنسية، هنا تغلغل السرد داخل الوصف: صوتك يناديني منذ متى... لا أدري... يأتيني من كل الجهات، يذهب إلى كل الجهات... يسألني الأصدقاء:

- لماذا لا تحكي عن أمك؟
- لماذا لا تكتب عن أمك؟[1]

2- المواقع المكانية في المجموعة القصصية:

تعمد الكاتب لتقديم المواقع المكانية في النص القصصي إلى اتخاذ أسلوب الوصف، ما يمنح القارئ معايشة أحداث القصة و الإيهام بالواقع من خلال اللغة الواصفة أو محاولة إعادة تشكيل هذا المكان "ستجري فيه الأحداث المروية عن طريق اللغة و هو ما يستدعي توقيف السرد للقيام بهذه المهمة من خلال نقل أجزاء المكان إلى الرواية و (القصة) إلى العالم المتخيل، فيتسنى بذلك للراوي إحداث أثر الحقيقة"[2].

أما الوصف فيعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال أو هيئة من الهيئات، فيحولها من صورتها المادية القابعة في العالم الخارجي إلى صور أدبية، قوامها نسيج اللغة، و جمالها تشكيل الأسلوب[3]، غير أن دلالة المكان عند محمد صالح حرز الله لا تتمثل في تجسيد كل التفاصيل بل يهتم بالتقاط خصائص انتقائية التي تثبت في وعي المتلقي و الانطباع الذي كان يتغلغل فيه وعيه الذهني و الحسي و الوجداني.

---

[1]- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي، ص 71.
[2]- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية لرواية جهاد المحبين لجرجي زيدان، ط 1، دار الآفاق 1999، الجزائر، ص 106.
[3]- ينظر/ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، ص 375.

تفتتح قصة "خليك هنا" على الوصف الذي يعتبر السبيل الهام في إبراز الفضاء القصصي، الذي تتحرك داخله أمكنة متعددة، فنجد هنا فضائين: القرية/ المدينة، حيث هاجر البطل/ المعلم من القرية إلى المدينة للدراسة و العمل، فقام الراوي بوصف واقع البطل في المدينة و ما تخلله من أمكنة تتحرك كلما تحرك البطل داخل هذا الفضاء، و قد مثّل المكان في هذه القصة يجسد صدمة الواقع و التوتر و القلق و الحيرة، الذي طبع الشخصية و نجم عنه وعي قائم بواقعها الذي تعيشه حقيقة فهو "تلك المساحة التي يؤطرها الإحساس و الشعور الإنساني باعتباره لون حقيقة الذات و منبعها في تكوين الفرد ذاتيا و اجتماعيا"[1].

فالراوي ينطلق من انتقال البطل من شارع لآخر "كنت تسير في الرواق الطويل ... تتلوى في مشيتك كالحية المذعورة و لما تصل إلى فتحة كل شارع مقاطع للرئيسي، تنطلق كالسهم لتدخل الرواق من جديد[2]، ثم ينتقل البطل إلى مكان آخر و هو المقهى.

"لم تغب عن نظري طويلا... في المقهى كنت تجلس، تتحسس جيبك، عيناك زائغتان، تمتصّ سيجارتك، تنفث دخانها بعصبية، أخذت مكانا في الزاوية، أراقب من خلاله حركاتك بدقة"[3]، ثم وجود البطل في غرفة أجرها في القصبة "و لكن من يزور غرفتك الوحيدة الموجودة في القصبة يغير فكرته بسرعة"[4]، ثم ذكر مكان/ القرية في الرسالة التي بعثها له والده الشيخ طالبا منه العودة إلى القرية، و هي دليله على أنه هاجر من القرية إلى المدينة"...قرأت رسالة والدك المريض، تأثرت لإلحاحه الشديد، و توسلاته المتكررة حتى

[1]- إدريس بوذيبة ، الرؤية و البنية في روايات طاهر وطار، ط1، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة ، 2000، ص 282.
[2]- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي، ص 11.
[3]- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي ، ص 12.
[4]- المصدر نفسه، ص 12.

تكون بجانبه في تلك القرية النائية"[1] و كان الوعي القائم المحيط بالبطل ناجما عن رضا البطل بواقعة ما أدى إلى رؤية للعالم رؤية مستقبلية واحدة "مستقبل واحد أهون من مستقبل ثمانية"[2]، فبالنسبة له أن يعيش وحده يعاني و لا يعيش مع أهله فتزداد معاناته.

بينما في قصة "من أجل علبة ياوورت" و بمجرد النظر إلى العنوان فإن ذلك يعطينا نوعا من الرمز بالنسبة للمكان و هو (المهجر)، تخلل هذه القصة فضاء قصصي يتكون من البؤرة المكانية (الجزائر) حيث يتمحور فيه العديد من الأمكنة التي تتحرك بتحرك شخصيات هذه القصة، و تبرز هذه الأمكنة عن طريق الوصف الذي سرد به الراوي الأحداث، فنجد المكان الرمز في رسالة عبد القادر للراوي الذي كان شخصية مشاركة في هذه القصة "قال لي عبد القادر في رسالة: إن أحوال المعيشة تزداد صعوبة في هذه الأيام و أصبح الإنسان لا يجد العمل بالسهولة التي كنت أتصور قبل وصولي إلى هذا البلد، أصبحت لا أطيق العيش في هذه الرقعة من الأرض رغم اتساعها، أتعرف لماذا؟ ربما لأني بعيد عن أهلي و مسقط رأسي، و ربما لأني لم أستطع التكيف مع الجو رغم المدة الطويلة التي مكثتها هنا"[3] و "إن فرنسية طلبت منه أن يتزوجها، أعطته الحرية في أن يزور بلده كل خمس مرات في السنة إذا دعا الأمر، و مع ذلك فقد رفض، و أكّد لي أن مثلها لا يوجد في الجزائر"[4]، و هذا يدل على أن المكان الأصل هو الجزائر الذي تتعدد فيه الأمكنة داخل هذه القصة، و يعدّ المكان عنصر من عناصر البناء القصصي الذي تدور فيه الأحداث

[1]- المصدر نفسه، ص 14.
[2]- المصدر نفسه، ص 14.
[3]- المصدر نفسه، ص 16.
[4]- المصدر نفسه، ص 17.

و تتحرّك الشخصيات و يقوم بدور المناظر الخلفية في المسرح، كما يلعب دورا أساسيا في إظهار المضمون الاجتماعي أو السياسي للقصّة، و قد يجعل الكاتب المكان مقدمة للقصّة و تمهيدا لها[1]

و تنطلق القصة بمشهد لشاب من مكان هو الشارع "لفت نظري شاب ينزلق بين المارة كمن يريد اللحاق بشخص ما، غاص في دوامة الشارع الطويل"[2]، كما ينتقل سرد الأحداث إلى مكان آخر هو السوق "... ضجيج السيارات و الحافلات، صراخ الباعة، همهمات المارة منعتني من متابعة الشريط"[3] ثم إنتقال الراوي لسرد الأحداث في دكان الملابس "الدكان مكتظ بالزبائن، بقيت واقفا أنتظر دوري، لم أحاول اللجوء إلى مكان آخر، الملابس مازالت في يدي"[4] و بعدها ينتقل إلى البيت "خالد يحب الأفلام البوليسية، و هو يبقى دائما إلى ساعة متأخرة مع سعيد، أمه لا تطيق البقاء وحدها في البيت لذلك تراها تمضي كثيرا من وقتها مع جارتها سعدية"[5] ثم إلى المقهى أين يجلس الشيوخ المهتمين بالسياسة "و عرجت على مقهى عمي بلقاسم كعادتي، لم يكن في المقهى سوى بعض الشيوخ المهتمين بالسياسة..."[6]و قد نجم عن هذه الأمكنة وعي جمعي بالواقع المزري الذي تعيشه حقيقة الشخصيات.

"انطلق صوت المذيع يقول: مازال إخواننا المهاجرون يتعرضون للمعاملات الوحشية الفرنسية، و قد أعلن راديو مونتكارلو أن رجلا عربيا في مقتبل العمر قتل في إحدى الحانات

[1]- إيفلين فريد جورج يارد، نجيب محفوظ و القصّة القصيرة، ط 1، دار الشروق للنّشر و التّوزيع، عمان، 1988، ص 217، 218.
[2]- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي ، ص 15.
[3]- المصدر نفسه، ص 15.
[4]- المصدر نفسه، ص 16.
[5]- المصدر نفسه، ص 17،18.
[6]- المصدر نفسه، ص 18.

من طرف جماعة مجهولة بتهمة سرقة علبة ياأوورت"[1]، و هذا دليل على معاناة المهاجرين العرب في بلاد الغربة أو المهجر ، من القوانين القاسية التي تسلطها الحكومة الفرنسية عليهم، فشخصيات هذه القصة واعية بكل ما يجري من أحداث خارج الوطن مما أدى بهذا الوعي إلى خلق رؤية غاضبة و صاخبة للعالم.

و تتكون قصة "الرحلة" التي قسمها الراوي إلى قسمين من: رحلة 1 و رحلة 2، من فضائين قصصيين و هما: القرية/ فرنسا اللذان تتخللها أمكنة تتحرك فيها الشخصيات، و خاصة بطل القصة عمار، و إبراز الأمكنة عن طريق الوصف و اللغة التعبيرية الرامزة للمكان ما أدى إلى خلق وعي قائم بعالم البطل الذي يعيشه في الواقع، و وعي ممكن للعالم الذي سيعيشه البطل/ عمار و هذا في رحلة 1 و الذي يتخلل الوعيين، وعي جمعي لكل شخصيات هذه القصة من الأم، الأخ، الأب، الجد، عن الواقع الذي تعيشه، فنجم عن ذلك رؤية تفاؤلية للعالم بالنسبة للبطل/ عمار، إذ كان يحلم بالذهاب إلى فرنسا و التخلص من الفقر الذي هو فيه في القرية، فنجد السرد يتجه في بداية القصة رحلة 1 إلى مكان قديم: المدن التي عبرتها قديما في طفولتي الصغيرة و السفن التي تضيء من بعيد و تغيب[2]، و كما نجد أنّ المكان في هذه القصّة و القصص السّابقة "منظّما بنفس الدّقة التي تنظّم بها العناصر الأخرى في القصّة لذلك فهو يؤثّر فيها و يقوّي من نفوذها"[3]

كما ذكر الكاتب اللغة التعبيرية التي كانت تعبر عن المكان

[1]- المرجع نفسه، ص 18.
[2]- المصدر نفسه، ص 19.
[3]- مصطفى الصّبع، استراتيجية المكان القاهرة ،الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، أكتوبر، 1998، ص 151.

- يا أما، أرواحي تشوفي راني وليت كي الرومي

ضحك أخوه الصغير

- ما تنساشتشريلي ساعة[1] و هي لغة رامزة للمكان إذ تدل على أن الأحداث تدور في القرية نتيجة اللغة العامية.
- و كما نجد مكانين ذكرا في هذه القصة على غلاف رسالة كانت في جيبي البطل/ عمار:
- هذا عنوان بن ابراهيم في "ليون"
- ثم آخر من جيبه الأيسر:
- و هذا عنوان العدلاني في / مالازماش[2]

و ينتقل السرد إلى زمن استرجاعي و فيه يذكر المكان:

"لم أدخل المدرسة مثل معظم أبناء قريتنا، و قد كان والدي ينوي إدخالي و لم يكن في نفسي ميل إلى ذلك... سررت كثيرا عندما قال جدي: لا تدخله مدرسة الكفار، و قضيت السنوات أجوب القرية و غاباتها، و لا أدخل إلا في ساعة متأخرة إلى المنزل، قبل حضر التجوال بدقائق، كان والدي ينتظرني دائما أمام الباب بالعصا، اعتدت على النقرات التي كان يقابلني بها أو بالأحرى على النقرتين، لأنه كان يقدم لي الأولى أمام مدخل البيت و الثانية في "الحوش" بعد أن أفلت منه، و لا يتمكن من الثالثة لأني أكون قد احتميت بجدي، عندما

[1]- المصدر نفسه، ص 20.
[2]- المصدر نفسه، ص 20.

يخيم السكون على المنزل أنسحب إلى غرفة أخرى و أقظم في هدوء حلوة فرنسا التي انتزعتها كالمعتاد من عليلو بن القومي"[1].

انتقل السرد إلى حلم عمار بالذهاب إلى مكان و هو فرنسا و العمل لجلب المال و التخلص من الفقر.

"سي إبراهيم صديق الطفولة و سيجد لي مكانا في (لبرودويشيميك) في الأشهر الأولى، لن أوفر كثيرا سأخصص معظم مالي في التجوال لأغير هذا الجو العفن، لأتخلص من أكل الكسرة و اللبن و ملابس الشيفون، و فلح الأرض و ... أما الأشهر الأخرى أنزير السنتورة لأشتري سيارة، أذهب بها إلى العمل و أقضي أيام العطل في التجوال في مدن فرنسا"[2] ، يبرز المكان و هو القرية ليدل على وعي قائم يعيش واقعه القاسي عمار، و وعي ممكن بحلم البطل عمار بالسفر إلى فرنسا و هو وعي بعالم أفضل.

"حملت الحقيبة و حملت معها آمالي... كنت أشعر ببطئ الباخرة..."[3]

لقد أصبح حلم عمار بالمكان الذي سيلجه حقيقة إذ أنّ المكان سواء كان مشهدا وصفيا أو مجرّد إطار للحدث يدخل في صلات وثيقة مع باقي المكوّنات الحكائية في النّص القصصي، كما يدخل في نسيج النّص من خلال حركة السّارد في المكان[4]، و ها هو في عرض البحر داخل باخرة مسافر إليه (فرنسا). أما الرحلة 2 فيكشف المكان فيها عن رؤية

[1]- المصدر نفسه، ص 20، 21.
[2]- المصدر نفسه، ص 20، 21.
[3]- المصدر نفسه، ص 22.
[4]- مصطفى الضبع، إستراتيجية المكان، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، أكتوبر، 1998، ص 71.

تشاؤمية بعض الشيء لدى البطل و عن حاضره الذي ينم على عودة البطل / عمار إلى قريته من المهجر (فرنسا) فكانت رؤية واعية بالعودة تفيض بمزيج من العواطف من خوف و خجل و حزن "غارت عينيه في محجريهما و غطتهما تجاعيد الوجه المتعب، رفعهما بتثاقل فارتسمت على جبينه خطوط متكسرة ، ألقى نظرة أخيرة على أشياء الغرفة البالية... حمل حقيبته المملوءة الربع و خرج"[1] لينتقل سرد الأحداث في البؤرة الرئيسية ألا و هي فرنسا إلى سرد في مختلف الأمكنة التي يعبرها البطل عمار" كان الشارع غير الشارع..... و الناس غير الناس، عجيب الإنسان تتغير نظرته في لحظة ما.....مرت ببالي هذه الخواطر و أنا أقطع شارع بيراش"[2]، فنجد أنّ في هذه القصّة عبور السّارد أمكنة مختلفة مما يؤدّي إلى تغيير الأمكنة داخل الفضاء القصصي الذي ينتج عنه "نقطة تحوّل حاسمة في الحبكة و بالتالي في تركيب السّرد و المنحنى الدّرامي الذي يتّخذه[3]

و أخيرا البطل عمار – داخل السفينة و في عرض البحر يتصارع مع الأمواج للوصول إلى أرض الوطن.

"مذهل عالمنا، حياتنا إبحار... خفت ألا أصل مع أني في قرارة نفسي لا أحب الوصول، أشعر بالخوف و الخجل و بمزيج من العواطف، لا أستطيع لها تفسيرا، مع كل هذا فقد أحببت أن أصل"[4] لقد نجم عن المكان الذي كان يعيشه فيه البطل عمار، وعي

[1]- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي، ص 23.
[2]- المصدر نفسه، ص 23.
[3]- حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 32.
[4]- المصدر نفسه، ص 26.

قائم بالعودة إلى القرية (الوطن) حاملا معه العديد من العواطف، بينما "البحث عن زمن ما" قصّة تنفتح على الوصف الذي كان منذ البداية حتى النهاية ، و كان مبرزا المكان الذي يمثل فيه مكانا حاضرا تعيشه الشخصيات داخل بؤرة واحدة "الوطن" أو "الجزائر" فذكر في هذه القصة مكان "الوادي" الذي تحركت فيه الشخصيات الأب و الابن:

...ترتفع المعاول، تنزل و مع الارتفاع و النزول، شهيق و زفير، ثم لحظات راحة، ينظر إلى الساعة، ثم إلى أسفل الوادي[1]، كما نجد المكان الرمزي بالضمير الغائب "هي":

هي نائمة

كم تبدو جميلة ... تحيط بها الأزهار من كل جانب... طرية بضة تغري باللمس ، بالعناق... كم هي جميلة...كأني أكتشفها لأول مرة[2]و هي ترمز إلى "الوطن" و "الأرض".

إضافة إلى المكان التذكري الذي نجم عن ذاكرة البطل الأب: بعدما قتل الجماعة القبطان دلبي، انتشرت الكلاب كالعادة في حملة تفتيشية مسعورة، و كان يترأسهم روجيه، في المساء التقوا مصادفة بالراعي بن لكحل، فأخذوا منه قطيع الغنم، و عذّبوه و من يومها مات لحن الناي، و ماتت معه القرية، مسكين بن لكحل، انقطع عن القرية، أصبح يعيش في تلك المغارة... [3].

[1]- المصدر نفسه، ص 27.
[2]- المصدر نفسه، ص 27.
[3]- المصدر نفسه، ص 28.

و نجد المكان الرئيسي الذي تدور فيه كل هذه الأحداث و هي "الجزائر" بحيث أنّ المكان يرتبط بخطيّة الأحداث السّردية، بحيث يمكن القول بأنّه يشكّل المسار الذي يسلكه اتّجاه السّرد، و هذا التّلازم في العلاقة بين المكان و الحدث هو الذي يعطي للرّواية تماسكا و انسجامها و يقرّر الاتّجاه الذي يأخذه السّرد لتشيّد خطابه، و من ثمّ يصبح التّنظيم الدرامي للحدث هو إحدى المهام الرّئيسية للمكان[1]

أما في قصة "عندما تلفظ الحقيقة" فتتعدد الأمكنة تتحرك كلما تحركت الشخصيات مما جعل المكان يبرز وعيا قائما لواقع يعيشه البطل/ سي ابراهيم: "تململ في فراشه الساخن، و تقلب جهة اليمين محاولا أن يطرد عن نفسه أفكار لم تبرحه طوال الليل، حوّل بصره إلى النافذة المحاذية لسريره فتراءت له من خلال الزجاج ساحة السوق الأسبوعية.

- ظل ابراهيم متسترا خلف زجاج النافذة... مدّ بصره إلى أبعد صوب الصيدلية المركزية للمدينة[2].
- و لقد شكّل المكان وعيا جمعيا بالنسبة لكل الشخصيات الأخرى، إذ نوعا من الصراع في الواقع.

"انتهت همهمات و غممات الفلاحين، عمّ الهدوء ساحة السوق العمومية، ركّزوا نظرهم صوب الرجال الثلاثة القادمين مشيرين بأصابعهم إلى الأصفاد الحديدية التي تشد يدي الشخص الطويل.

[1]- ينظر/ حسن بحراوي، بنية الشّكل الرّوائي، ص 20، 29، 30.
[2]- المصدر نفسه، ص 33.

- مسكين عبد القادر، حكم عليه بالسجن[1].

و المكان الذي تصور نفسه فيه سي إبراهيم:

تخيلهم الآن قادمين لزجه في السجن"[2].

و نجد البيت الذي لم يتحرك منه سي إبراهيم إذ كان مرآة لكل الأمكنة التي أبصرها و ذكرها الراوي:

"سمع نقرا خفيفا على الباب... أمر ابنته الصغيرة أن تفتح للطارق، ارتعدت فرائصه، و تجمد الدم في عروقه، و في هاته اللحظة كان كل وتر من أوتار قلبه يصيح وداعا[3]، خرج الصبي و مكث إبراهيم متدثرا في فراشه يفكر في شبه ذهول فيما جرى و فيما يمكن أن يحدث"[4].

كما أن هذا المكان خلق لدى البطل وعيا ذاتيا انبثقت منه رؤية ذهولية و حقيقية للعالم بحيث أنّ وصف المكان لا يقتصر على إسقاط الصّفات عليه أو على بعض متعلقاته بشكل مباشر و التي بواسطتها يرصد القاص خلفيات المكان إذ قد يستخدم وصفا غير مباشر من خلال توظيف الصّورة الفنيّة التي هي نتاج لفاعلية الخيال، و فاعلية الخيال لا تعني نقل

[1]- المصدر نفسه، ص 35.
[2]- المصدر نفسه، ص 37.
[3]- المصدر نفسه، ص 37.
[4]- المصدر نفسه، ص 38.

العالم أو نسخه، و إنّما تعني إعادة التّشكيل ، و اكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر و الجمع بين العناصر المتضادة أو المتباعدة في وحدة[1]

أما قصة "البحث عن لون ثالث" فنجد أن المكان فيها رمزي و غامض يفهم من سياق الكلام و هو مكان واحد متمثل في "العالم الثالث":

كنا جائعين، و لم نكن نفكر في الجوع.

و العالم الثالث هو المعروف بالفقر و المعاناة التي فرضها عليه العالم الآخر (الاستعمار الغربي).

لقد كان وعي شخصيات هذه القصة المتمثلة في الراوي الذي يشارك الجماعة أو شعب العالم الثالث بالسرد المباشر (أنا، نحن) وعيا قائما بالحاضر الذي يعيشونه في خضم الاستعمار الغربي ما أدى إلى تشكيل وعي جمعي بالحقيقة المرة التي يعيشونها.

و أما في قصة "في انتظار الآتي" فلقد لمح الكاتب إلى المكان من خلال الوصف الذي أبرز انتظار الآتي من قبل الناس و هو مكان يفهم من خلال سياق الكلام "مكتب مسؤول" لم يأت غير آبه بمصالح الناس:

يقف الأول ... يقف الثاني... يقف العاشر[2]

[1]- جابر عصفور، الصّورة الفنية في التّراث النّقدي و البلاغي، القاهرة، دار المعارف، 1973، ص 340.
[2]- المصدر نفسه، ص 67.

يرحل الخامس ...يكفر الثامن بكل شيء، يأتي آخرون ... الحركة تملأ المكان: هل سيأتي؟ (يلقف أحدهم الكلمة الأخيرة)[1].

متى سيأتي؟

فالقاص (الرّوائي) يجعل من الوصف أداة لتصوير المكان و بيان جزئياته و أبعاده، و هو بتوظيفه عناصر المكان المحسوسة لتشكيل مكانه المتخيّل، إنّما يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصّغيرة في عالم الرّواية التخيلي و يشعر القارئ أنّه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، و يخلق انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع[2]

و لقد ولد هذا المكان وعيا جمعيا لدى كل الشخصيات التي ذكرها الراوي بأرقام. بالوضع الحاضر الذي تعيشه الشخصيات المنتظرة:

- الأول تأخر مرتبه.
- الثالث خصم ربعه.
- الرابع في عطلة مرضية
- الخامس طرد من العمل
- و الباقي مازالوا ينتظرون[3].

[1]- المصدر نفسه، ص 67.
[2]- سيزا قاسم دراز، القارئ و النّص، من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، مجلّة عالم الفكر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، مج 23، ع ع 3، 4 يناير، يونيو 1995، ص 255.
[3]- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي، ص 69.

إنه وعي بحقيقة واقعية تحدث في المجتمع متمثلة في لامبالاة المسؤولين و تهاونهم في تأدية مصالح الشعب.

قال الأول: نغير المكان.

قال الثاني: نغير الطريقة.

قال السادس: نحاربه.

اختلفت الآراء، لكنهم قرروا أن يعملوا شيئا سيرو به الآتي[1].

و نتبين أن هناك وعي باتخاذ قرار لدى كامل الشخصيات الذي يؤدي إلى رؤية مطالبة بالتغيير ليتحمل كل مسؤول مسؤوليته اتجاه منصبه و اتجاه الشعب.

أما في قصّة "صاحب البشرة السّمراء" فإن المكان يبرز الوعي القائم للعالم الذي يعيشه البطل حقيقة و هو داخل سجن المستعمر الغربي، مما أنتج وعيا جمعيا تعيشه كل الشخصيات داخل السجن في ظل التعذيبات بكل أشكالها و القهر و الاستهزاء و السخرية التي يمارسها العام الآخر على شعب العالم الثالث خصوصا السجناء، و قد أدى هذا الوعي إلى خلق رؤية للعالم مأساوية و غاضبة، و ما كان على الشقي إلى أن يثير بوعيه الفوضى و أن يكون مجنونا ليثير الحركة و النهضة بين السجناء، كان الشقي عاقلا،

[1]- المصدر نفسه، ص 70.

صامدا، متحركا داخل هذه القصة، لكن لم يذكر أوصاف المكان الذي كان فيه غير أنّ الملفوظ الصوتي الذي تكرر و تواتر ذكره دلّنا على مكان التصوير.

إنّ القاص حين يصف المكان الطّبيعي، يستثمر عناصره الفيزيائية لتجسيده بحيث يجعلنا نقف على الصّور الطوبوغرافية للمكان و التي تخبرنا عن مظهره الخارجي[1] و كما أنّه يرسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بواسطة اللّغة ممكنا[2] كالمثال السّابق.

و يتمثل المكان في قصة "الابن الذي يجمع شتات الذاكرة المحطمة" من خلال الوصف الموجود في الرسائل التي كتبها البطل/ الابن لأمّه التي ترمز إلى الوطن/ الجزائر: حكايات الغول، أمي صارت حقيقة، الغول أراه الآن يدخل المدينة يقتات من الأطفال، يأتي من بلاد بعيدة، كل شجعان المدينة صاروا عزّلا، عجيب صار عدوّا للمدينة... و الغول يتجول أعزل يتبختر، تنحني له رؤوس أعيان المدينة، يدعونه لشرب القهوة[3].

كما نجد مكانا آخر و هو المهجر الذي يفهم من خلال سياق الكلام الذي ذكره البطل (فرنسا):

- لا تجزعي، لقد احتضنتني أمّ، لا تجزعي فهي تحبني كثيرا، و نحن نتابع معا أوامر القضاة، أملنا جدّ كبير في أن تصلح ذات البيّن، حتى ترفع الجلسة المليون بعد الألف حين تثبت شرعيتي[4]، كما نفهم وجود محاكمة و هنا خلق المكان وعيا قائما

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، الفضاء، الزمن، الشّخصية، ط1، الدّار البيضاء، المركز الثّقافي العربي، 1990، ص 32.
[2]- سمير روحي الفيصل، بناء المكان، مجلّة الموقف الأدبي، دمشق، ع 306، 1996، ص 13.
[3]- المصدر نفسه، ص 72.
[4]- المصدر نفسه، ص 72.

لدى البطل بالوضع الذي يعيشه وطنه جراء الاستعمار الغربي، ما أفرز ازدواجية في الشخصية، شخصية جزائرية و شخصية فرنسية، الأمر الذي أدى إلى إبراز وعي ممكن بتغير الوضع من خلال وعيه الذاتي لتحقيق الحرية لعالمه المتمثل في وطنه.

4-معطيات رؤية العالم من خلال الموقعين الزمني و المكاني:

إن قيام الرؤية إلى العالم من رؤية المؤلف تجعل الدارس يتتبع المواقع المختلفة التي يتدخل ضمنها الراوي، لما لهذا التدخل من أثر على المكان و الزمان فالعالم يصبح محكوما بهذين القطبين خاضعا لما يعكسانه من تأثيرات، و من الطبيعي أن يتأثر الإنسان بالحدث وفق قربه المكاني منه أو بعده منه و يكون التأثير لجهة الزمان أيضا[1].

أ- المستوى الزمني:

نجد أن الزمن القصصي أو الروائي يتّسع بحيث نجد فيه فجوات و ثغرات، كما أنه لا يشترط أن يوجد به التقسيم المعروف للزمن الموضوعي، الماضي و الحاضر ثم المستقبل، فمن خلال النظر إلى ذكريات الماضي و توقعات المستقبل تتلاشى و تمتزج الفترات الزمنية، و بالتالي فإن الزمن داخل القصة غير منسق و غير منظم[2] و عالم القصة أو الرواية يتكون من زمن خاص متخيّل يختلف عن الواقع الاجتماعي الذي تحكي عنه الرواية أو تتناول منه عناصر تتمثل في الشخصيات أو الأحداث[3]، فمن خلال دراسة البطل في قصة "خليك هنا" نجد أن هذا الأخير يرى العالم من خلال مرحلة حاضرة هي الواقع

[1]- ينظر/ ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ط1، دار الحوار، سوريا، 2012، ص 50.
[2]- ينظر/ أحمد عبد اللطيف حماد، الزمان و المكان في قصة العهد القديم، مجلة عالم الفكر، المجلد 16، ع3، 1985 ص 40.
[3]- ينظر/ يمنى العيد، في معرفة النص، ط1، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1973، ص 227.

الذي يعيشه متجها إلى اكتساب الزمن الحاضر، الذي يعكس الزمن النفسي للبطل و انفعاله بالواقع، الذي ينضج قلقا و توترا و يفيض أحاسيسا، و منها تنطلق الرؤية الذاتية في وسط التناقض بين القرية و المدينة، إذ ترك البطل أهله في قريته و هاجر إلى المدينة للدراسة و العمل، ما ولّد لديه نوعا من القلق و الإحباط الداخلي الذي أثّر في العلاقات الموجودة ضمن هذا الزمن بسبب رسالة من والده الشيخ طالبا عودته إلى قريته، فكان الزمن يتجه إلى مصير واحد و إلى زمن مستقبلي واحد، كاشفا عن رؤية تقريرية لدى البطل.

و بما أن الحاضر منبع للزمن و منه ننطلق لاستدعاء الذكريات و ترهينها في اللحظة الحاضرة لاستشراف المستقبل، فليس هناك أي زمن إلاّ الحاضر (زمن الخطاب)، أما اللاّحاضر سواء كان قبل أو بعد فهو غير موجود[1] و هذا الزمن نجده متغلغلا في الزمن النفسي المتجه إلى زمن المستقبل، في كل من قصّة "من أجل علبة ياوورت" و "عندما تلفظ الحقيقة"، "صاحب البشرة السمراء" و كذلك "في انتظار الآتي". فهذا الزمن كان يبرز ما يعيشه أبطال هذه القصة من تأزم و أحاسيس نفسية حادّة، إذ أن الزمن النفسي للشخصيات نستنتجه من خلال تقنيات تيار الوعي و المونولوج و التداعي و منطق الصور، فالزمن لا يكون دائما ذا خطّ واحد، إذ يتم اكتشاف بالتدريج أنّ لكلّ شخص من الشخوص زمنه الخاص و وجهة نظره الخاصة التي يتطلع من خلالها إلى العالم، و منها ينطلق إلى لبّ الأشياء، و يدخل في اتصال صميم و إيّاها[2].

[1]- ينظر/ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ط 2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1993، ص 68.
[2]- ينظر/ حسين جمعة، نظرة في مستقبل الرواية، ط 1، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، عمان، 1981، ص 63.

و أبطال هذه القصص واعون بواقعهم الحاضر ممّا خلق زمنا مستقبليا يسعون فيه إلى التغيير و الغضب من حاضرهم السيئ ، فكانت رؤيتهم إلى عالمهم مأساوية، و الرواية أو القصة الحديثة لم تعد تركز على تصوير الشخوص أو الأحداث بقدر ما تهتم بإبراز المتغيرات النفسية التي تحدث داخل الإنسان نتيجة إحساسه القلق بإيقاع الزمان، و هذا ما لاحظناه في كامل هذه القصص[1]، إذ أضحت تختلط فيها الأزمنة و أصبح للحلم و لمنطقة اللاوعي و للهواجس الداخلية دورها الكبير[2].

و هذا ما نجده في القصص "الرحلة" و "البحث عن زمن ما"، "الابن الذي يجمع شتات الذاكرة المحطمة" و "الموت و الموت البطيء" و "البحث عن لون ثالث"، أين كان الزمن في هذه القصص زمنا حاضرا متداخلا في زمن ماضي متجه إلى زمن مستقبلي، و وجود الحلم و الهواجس كان في قصّة الرحلة و الابن الذي يجمع شتات الذاكرة، أمّا بين قصة الرحلة و البحث عن زمن ما،فنجد أن هناك استرجاعا للماضي بالنسبة للبطل من خلال الذاكرة و هذا في تداخل مع الزمن الحاضر "و لما كان لابد للرواية من نقطة انطلاق تبدأ منها فإن الروائي يختار نقطة البداية التي تحدد حاضره و تضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماضي و مستقبل، و بعدها يستطرد النص في اتجاه واحد في الكتابة غير أنه يتذبذب و يتأرجح في الزمن بين الحاضر و الماضي و المستقبل"[3]. و قد أدى الزمن في هذه القصّة إلى خلق أحاسيس لدى أبطالها حول الواقع و هنا كان الزمن الماضي ينفجر من ثقوب

[1]- نبيلة إبراهيم، نقد الرواية، ص 31، نقلا عن مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 71.
[2]- جهاد فاضل، أسئلة الرواية (مجموعة مقابلات)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ص 14.
[3]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 29، نقلا عن مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 45.

الحاضر داخل هذه القصص من خلال موضوعين: الهجرة من الوطن إلى فرنسا و العودة إلى الوطن، و الوطن في ظلّ الاستعمار الغربي و كان يرمي إلى تكسير منطق الزمن الخارجي و روتينيته (ماضي/ حاضر/ مستقبل) بالانتقال بين مختلف الأزمنة و في هذا الانتقال يتداخل التاريخي بالواقعي و بالنفسي و بالمتخيل[1]. و كان أبطال هذه القصص الخمسة واعين بواقعهم الذي يعيشونه سواء خارج الوطن أو داخله، ما ولّد عندهم رؤية إلى العالم تسعى إلى التغيير أو البحث عن السبل لتغيير الواقع المأساوي و المتأزم، ففي قصّة "الرحلة" صار حلم السفر إلى فرنسا حقيقة بالنسبة للبطل الذي أضحت أمنية هي عودة إلى الوطن برؤية تفيض بعواطف الخوف و الخجل، أما في باقي القصص الأربعة، فكانت رؤية أبطالها تتطلع إلى التغير و تحقيق الحرية للوطن و تنظيفه من العالم الآخر (الاستعمار الغربي)، و هذه الأحداث كانت كلها في جدال بين الحاضر و الماضي بصورة مفتوحة على المستقبل، كما أن البناء التداخلي للزمن في النّص جعل "بنيته السردية تنفتح على المستقبل باستمرار، و هو ما يجعلها تظهر متقطعة و ذات تحوّلات"[2].

و ما نستنتجه عن مستوى الزمن في كل القصص السابقة المذكورة أنه هو السبب في كل ما يحدث داخل القصة و خارجها بحيث أنه عنصر أساسي لما له من تأثير على العناصر الأخرى، و ينعكس عليها، إذ أن الزمن حقيقة مجردة، سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى[3]، كما أن الزمن محور أساسي للنصوص الحكائية، و هذا لا يعني

[1]- سعيد يقطين، القراءة و التجربة، ط1، دار الثقافة، المغرب 1985، ص 294.
[2]- عبد الرحمن بوعلي، أشكال المعمار الفني في الرواية العربية الجديدة، مجلة علامات في النقد، ج 23، مجلد 9، سبتمبر 1999، ص 98.
[3]- ينظر/ سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 27 ، نقلا عن مها القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 42.

باعتباره الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع فيه فقط، و لا لأنه فعل تلفظي يخضع الأحداث و الوقائع المروية لتوال زمني، و إنما لكونه بالإضافة لهذا و ذاك تداخلا و تفاعلا بين مستويات زمنية متعددة و مختلفة، منها ما هو خارجي و منها ما هو داخلي[1].

ب- المستوى المكاني: يعد المكان من الناحية اللغوية الموضع الثابت المحسوس القابل للإدراك و يتنوع من حيث الشكل و الحجم و المساحة، لقول ابن منظور "و المكان – الموضع- و الجمع أمكنة، و أماكن جمع الجمع، و العرب تقول: كن مكانك و اقعد مقعدك فقد دلّ هذا على أنه مصدر من كان أو موضعا منه، و إنما جمع أمكنة فعاملوا الميم الزائدة معاملة أصلية"[2]، أما المكان عند أحمد رضا حوحو فهو "الموضع الحاوي للشيء، جمع أمكنة و مكن، و جمع الجمع أماكن"[3]، و هذا ما يجعله يدرك حسيّا فيبدأ أولا "بخبرة الإنسان بجسده، هذا الجسد المكان أو لنقل بعبارة أخرى مكمن القوى النفسية أو العقلية أو العاطفية أو الحيوانية للكائن الحي ليتعداه بعدها إلى أقرب مكان إليه و هو الحيز الذي يحتويه كالثياب، ثم إلى الغرفة ثم غيرها من الأمكنة"[4]، و لقد حظي عنصر المكان بأهمية كبيرة من دراسي الرّواية و القصّة، مما نتج عنه مجموعة من المصطلحات الخاصّة بدراسة هذا العصر مثل المكان الرّوائي (منه القصصي) و الفضاء و الفضاء الجغرافي و الفضاء الدلالي، و الفضاء النّصي، و الفضاء بوصفه منظورا[5].

---

[1]- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، المجلد 12، العدد 2، 1993، ص 129.
[2]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور، لسان العرب، المجلد 13، ط 1، دار صادر، بيروت 1990، ص 414.
[3]- أحمد رضا حوحو، معجمات اللغة، المجلد 5، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960، ص 334.
[4]- قادة عقّاف، دلالة المدنية في الخطاب الشعري العربي المعاصر، اتحاد كتاب العرب، دمشق ،2001، ص 159.
[5]- حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، ط1، بيروت، المركز الثّقافي العربي، 1991، ص 75.

إن المكان في القصة ليس كالمكان الذي نعيش فيه يوميا و لكنه من مكونات الحدث القصصي، من مهامه التنظيم الدرامي للأحداث، سواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث، و مجرد الإشارة إليه ننتظر قيام حدث ما و القاص عندما يشكل المكان الذي ستجري فيه الأحداث يكون حريصا على انسجام بنائه مع طبائع الشخصيات بحيث يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية و المكان، و بهذا يصبح المكان قادرا على كشف الحالة الشعورية للشخصية، و يجعلنا قريبين و متفهمين للشخصية فللمكان تأثير خارج النّص القصصي إذ يلعب "دور المفجّر لطاقات المبدع"[1]، و كما أنّه يعبّر عن مقاصد المؤلّف[2].

إن الشخصية القصصية و المكان يتبادلان المعنى"و حسب لوحة غريماس العالمية يعيش حالتي اتصال و انفصال مع و عن موضوعه و كلا الفصلين الحديثين لا يتحققان إلا في حيز مكاني، فحركة القوى الفاعلة و هي تمضي الاتصال بموضوعاتها أو الانفصال عنها هي التي تنبئ القارئ المتلقي بطبيعة الفضاء الذي يحتويها فحينما نتابع حركة الشخصيات ننشأ بصورة غير مباشرة إحساس بوجود المكان"[3]، و كل من الشخصية و المكان يأخذ هويته من الآخر، و هذا الترابط بينهما يدل على قوة الحضور المكاني في الشخصية، وفق أبعاده الوصفية، كما أن القاص في القصة لا يقتصر على مكان واحد فقط بل يعدد الأمكنة، و حسب تعدّد الأحداث لذلك يعتمد على التركيز و الدّقة لإبراز سمات

[1]- مصطفى الضبع، إستراتيجية المكان، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، أكتوبر، 1998، ص 70.
[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، الفضاء، الزّمن، الشّخصية، ط1، الدّار البيضاء، المركز الثّقافي العربي، 1990، ص 94.
[3]- ينظر / خالد حسيني، الفضاء الروائي و العلاقات النصيّة، مقالة في مجلة المعرفة، العدد 499، وزارة الثقافة، دمشق 2001، ص 119.

المكان و خصائصه الكاشفة عن الدلالات، و يمكن للقصّة أن تحوي على حدث واحد أو تواصل الأحداث في الزمان و المكان أو أن تتحرر منهما إذا ما حافظ القاص على وحدة الموضوع و وحدة الانطباع و أقام الرّبط بين العلاقات المختلفة في حالة تعددها أو تعدد مراحلها بحيث تبدو الوحدة الموضوعية حقيقة متكاملة في عرضه القصصي[1].

و كلما تغير المكان في القصة تتحول معه الحبكة و يتغير ترتيب السرد، ثم إن عناصر القصة تخبرنا عن الكيفية التي نظّم بها المكان، إنّه يحدّد جماليا و يؤسر في قبضة مجموعة من الكلمات لأنه مكان مصاغ من ألفاظ لا من موجودات[2].

كما يعتبر عنصرا متخيلا، ما أكسبه دورا أساسيا في التخيل القصصي أو الروائي كأحد العناصر الحكائية المتضمنة لجملة من المشاعر و التصورات المكانية التي يعبّر عنها بواسطة اللّغة[3] ، هذا ما جعله في علاقة جدلية مع أبطال القصّة و شخوصها، فكان إشارات تمثل بؤرة النص و عالم صراع الشخوص المتحركة فوقه، إنه أمكنة متخيلة من امتداد هذا الوطن و مألوف الواقع الحياتي، تشكل الوعي عند أبطالها و تعدّدت توجهاتهم الثقافية و الفكرية و الاجتماعية و كذا السياسية، خاصة عندما يدخل في علاقات مع المكونات الأخرى للسّرد كاشفا عن تطلعات الشخصيات و قلقها فهناك علاقة تأثير و تأثّر بين المكان و الشخصيات القصصية رئيسية أو ثانوية إذ يعدّ عنصرا أساسيا في تشكيل بنية هذه

[1]- ينظر/ حسين نصار، صور و دراسات في أدب القصة، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، 1977، ص 144.
[2]- ينظر/ صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مقالة في مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 4، القاهرة 1982، ص 28، 29.
[3]- ينظر/ ناصر نمر محي الدين، بناء العالم الروائي، ط1، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا، 2012، ص 523.

الشّخصيات، كما أنّه لا يتشكّل إلاّ من خلال اختراق هذه الشّخصيات له و ظهورها فيه بمميّزاتها و الأحداث التي تقوم بها فيه، الأمر الذي يؤكّد لنا أنّ المكان حقيقة معاشة، و يؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثّر فيه[1] و بهذا أضحت أمكنة القصص محلّ الدراسة، أمكنة نفسية لخضوعها للمشاعر و قيامها عناصر بارزة في الكشف عن صراعية الأحداث في مساحاتها و قدرتها على تزويد شخوصها بالطاقة اللازمة للتعبير عن المواقف، و لعلها بهذا تقوم مقام الكاشف عن رؤية العالم من خلال عالم الكاتب عندما اصطبغ برؤية سوداوية في عالم / عمّار في المهجر (الرحلة الثانية) و رؤية تفاؤلية للبطل في الرحلة الأولى، على أرض القرية، و رؤية سوداوية و غضب لدى أبطال قصة "من أجل علبة ياأوورت" حول معاناة المهاجرين، و الكاشف عن رؤية للعالم تفاؤلية مليئة بالحياة لدى بطل قصة "البحث عن زمن ما"، و هي الرؤية التي يكشفها الراوي الذي كان الشخصية الرئيسية في قصة "الابن الذي يجمع شتات الذاكرة" في دور الابن، إذ كانت رؤية حالمة بواقع الحرية. و لقد استطاع هذا المكان كشف عالم الذات بكل ما يعكسه من صراع على أرض الواقع في حياة المعلم/ الطالب بطل قصة "خليك هنا" الذي كان في صراع ذاتي بسبب رسالة من الشيخ أبيه، يطلب فيها عودته إلى أهله و قريته.

كما كان المكان متنافسا لآلام شخصية البطل/ الشقي بسبب ما يمارسه الاستعمار على السّجناء، من قهر و سخرية و تعذيب و كان البطل راغبا في التغيير و هذا في قصة

[1]- يوري لوتمان، مشكل المكان الفنيّ، ترجمة: سيزا قاسم دراز، "ألف" مجلّة البلاغة، المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ع6، ربيع 1986، ص 83.

"صاحب البشرة السمراء" كما نجد الرغبة في التغيير في قصة "البحث عن لون ثالث"، و المكان الذي يكشف أوجه الوهم و الحقيقة و الذات في عالم البطل/ سي إبراهيم من خلال قصة "عندما تلفظ الحقيقة"، و بما أنّ المكان يتّخذ دلالته التّاريخية و السياسية و الاجتماعية من خلال الأفعال و تشابك العلاقات، فإنّه يتّخذ قيمته الكبرى من خلال علاقته بالشّخصية[1]، و كذلك ما يكشفه المكان من انعكاسات سلبية في شخصيات قصة "الموت و الموت البطيء"، و ما يكشفه أيضا في قصة "في انتظار الآتي" من توتر و قلق خيم على الشخصيات المنتظرة لمسؤول لم يأت بعد، و لقد كانت شخصيات واعية بالوضع و بخاصة ما تعلق بإهمال المسؤولين لمصالح الناس و تهربهم من تأدية مهامهم، و من جميع شخصيات هذه القصص نستنتج أنّ المكان قطعة شعورية حسيّة من ذات الشّخصية نفسها[2].

و عند حديثنا عن المكان يتبادر إلى ذهننا الزمان، فكل منهما يكمل الآخر و الدراسات الحديثة اختصرتهما في كلمة واحدة (الزمكان)، بالرغم من أن إدراك المكان يكون حسيّا و أمّا الزمان فيدرك إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء[3] فهما عنصران متكاملان و متداخلان في شخصيات القصة و أحداثها.

[1]- محمد الباردي، الرواية العربية الحديثة، ط1، اللاّذقية، دار الحوار، 1993، ص 232.
[2]- بدري عثمان، بناء الشّخصية الرّئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط1، بيروت، دار الحداثة للطّباعة و النّشر و التّوزيع، 1986، ص 95.
[3]- ينظر/ قادة عقّاف، دلالة المدنية في الخطاب الشعري العربي المعاصر، اتحاد كتاب العرب، دمشق 2001، ص 259.

الفصل الثالث: رؤية العالم من خلال منظور الراوي و الشخصية.

1- مفهوم الشخصية و تقديمها في المجموعة القصصية.

2- معطيات رؤية العالم من خلال منظور الراوي و الشخصية.

3- مستويات الوعي و تجلياته في المجموعة القصصية.

4- نمذجة الشّخصيات في المجموعة القصصية.

1 – مفهوم الشخصية و تقديمها في المجموعة القصصية:

للشخصية مكانة خاصة في النص السردي، حيث تعتبر المحرك الأساسي للأحداث، فوجودها في العالم الروائي و منه القصصي ليس وجودا واقعيا بقدر ما هو تخييلي تشير إليه التعابير المستعملة في الرواية للدلالة على الشخوص ذوي الكينونة المحسوسة الفاعلة التي تعانيها اليوم[1].

لذلك يقدمها الراوي متميزة في الصفات و الأدوار و الأفكار، و الشخصيات تتنوع و تتعدد داخل القصّة و كذلك الرواية.

لقد أضحت الشخصية تحمل مميزات الطبقة الاجتماعية، بينما عمل المبدعون الجدد على "التضئيل من شأن الشخصية و التقليص من دورها عبر النص الروائي"[2]، فكانوا مهملين للشخوص إلى حدّ إطلاق أرقام على الشخصيات أو أحرف كما فعل محمد صالح حرز الله في قصته "في انتظار الآتي"، و الشخصية على حدّ تعبير رولان بارت تجسّد جوهرا نفسيّا، ما ساهم في انتقال الشخصية من "مستوى البطولة الكاملة الثابتة، الملحمية والتراجيديا حيث يسود نموذج الإنسان الخارق إلى مستوى الشخصية الروائية (القصصية) التي يمكن أن تكون ذات صفات بطولية"[3].

و بما أن الشخصية خاضعة لقانون التحوّل و التغير نتيجة طبيعة الصراع الذي يتحكم في مسارها، بعيدا عن النظر إليها كما لو كانت خلاصة من تجارب ما يدفع و يغري

[1]- محمد سويرقي، النقد البنيوي و النص الروائي، الدار البيضاء، 1991، ص 70 .
[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) دار الغرب للنشر و التوزيع، الجزائر، 2005.
[3]- عمر عبد الواحد، شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، ط 1، دار الهدى للنشر و التوزيع، 2003، ص 122.

بالمطابقة بين المؤلف و الشخصية التخيلية خاصة أثناء توظيف ضمير المتكلم[1]، و في منظور الدراسات الحديثة فإن الشخصية وحدة دلالية قابلة للتحليل و الوصف[2]، و قد نظر التحليل البنيوي إلى الشخصية على أنها مكوّنة من دال و مدلول فهي "دال من حيث أنها تتخذ عدّة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عليها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها و أقوالها و سلوكها"[3].

و لقد استنتج بروب عناصر تكون الحكايات و هي إما ثابتة أو إما متحركة تتصل بالتغير الذي يحدث على مستوى بنية الحكاية و هي الدراسة التي تعتبر "ثورة منهجية حقيقية أولت لأوّل مرّة الاهتمام بالشكل على حساب المضمون"[4]، اعتمد في منهجه على الوظائف التي تؤديها الشخصية، باعتبار الوظيفة عمل الشخصية من زاوية نظر دلالية داخل العمل القصصي، فبروب حدّد ثلاثين وظيفة سمّاها بدوائر فعل الشخصية "البطل، الشرير، المرسل، المساعد، المرغوبة، المزيف، المانح"، أما سوريو فصنّفها وفق الشخصية المسرحية في ستّ وحدات"البطل، البطل المضاد، الموضوع، المرسل، المرسل إليه، والمساعد"[5] ، أمّا العوامل عنده فهي "الموضوع، المرسل، المرسل إليه ،المعاكس، المساعد، و العلاقات التي تقوم بينها هي التي تشكل النموذج العالمي"[6].

و لقد أبرز بارت تصنيفا يتكون من ثلاثة فئات و هي:

---

[1]- ينظر/ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 45.
[2]- ينظر/ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي ، ص 45 .
[3]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، النقد الروائي و الإيديولوجيا، ط 1، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1990، ص 51.
[4]- ينظر/ وردة معلم، شعرية الدال في روايات ابراهيم الكوني، مجلة التبين، عدد 31، 2008، ص 25.
[5]- ينظر/ المرجع نفسه، ص 26.
[6]- ينظر/ المرجع نفسه، ص 219.

1- **فئة الشخصيات الواصلة:** تدل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنها في النص، الشخصيات التي تتكلم باسمه[1].

2- **فئة الشخصيات الاستذكارية:** تفهم حين الرجوع إلى النسق الخاص للعمل إذ أنها "تقوم داخل الملفوظ بنسيج شبكة من الاستدعاء و التذكير (.....) و وظيفتها وظيفة تنظيمية و ترابطية بالأساس، إنها بالأساس علامات تشحذ ذاكرة القارئ..."[2]، و قد نبّه فيليب هامون إلى أنه يمكن للواحدة منها أن تشارك في فئات كثيرة.

3- **فئة الشخصيات المرجعية:** تشمل كل الشخصيات الاجتماعية و التاريخية، و تسمى مرجعية لأنها تحيل بمعرفة هذه الشخصيات على معنى ممتلئ و ثابت حددته ثقافة ما[3]، و لقد فرق بارت بين الشخصية و الهيئة ، قائلا: "كهيئة يمكن للشخصية أن تتأرجح بين دوري دون أن يكون لهذا التأرجح أيّ معنى"[4].

صياغة الشخصية:

يقول الدكتور عزّ الدين إسماعيل: "إن الشخصيات ذاتها في القصّة نوعان: نوع يمكن أن نسميه "الشخصية الجاهزة" و هي الشخصية المكتملة التي تظهر في القصّة، دون أن يحدث في تكوينها أيّ تغيير بل يحدث التغيير في علاقاتها بالشخصيات الأخرى فحسب، أمّا تصرفاتها فلها دائما طابع واحد، و النوع الثاني يمكن أن نسميه "الشخصية النامية" و هي

[1]- ينظر/ فيليب هامون، سوسيولوجية الشخصيات الروائية، ت: سعيد بن كراد، تقديم عبد الفتاح كيلطو، دار الكلام، الرباط ، 1890، ص 24.
[2]- فيليب هامون، سوسيولوجية الشخصيات الروائية، ص 7، 8.
[3]- ينظر/ المرجع نفسه، ص 24.
[4]- الشخصية في القصّة القصيرة على الموقع الالكتروني laghtiri1965.arabblogs.com/archive/...../8/655628.html بتاريخ 2015/07/10.

الشخصية التي يتمّ تكوينها بتمام القصّة فتتطوّر من موقف لموقف، و يظهر لها في كل موقف تصرّف جديد يكشف لنا عن جانب منها"[1].

و تعتبر كذلك الشخصية الجاهزة هي شخصية مأخوذة من واقع ما أو من عمل أدبي ما دون أن يتصرف فيها القاص، و يمكن أن تكون بذلك شخصية مكرورة و شخصية متنقلة[2].

و يمكن اعتبار الشخصية الجاهزة و الشخصية النامية من حيث تقديمها بنيويا بحسب القاص الذي يمكن أن يقدم شخصية الجاهزة دفعة واحدة، و هذا النوع نادر في القصّة القصيرة المعاصرة لسببين:

الأوّل: أن القاص يجتنب تقديم الشخصية في القصّة كما هي في الرواية عن طريق الوصف الدقيق و إنشاء بطاقة هويّة للشخصية تاركا للمتلقي عملية جمع المعطيات الخاصة بالشخصية و تركيبها.

أمّا الثاني: أنّ جزءا كبيرا من القصص تحتل فيها "أنا" الموقع الأساسي كشخصية[3].

تقديم الشخصية:

يقدم الخيال الشخصيات بأدق التفاصيل إذ له دور هام في رسم الشخصيات القصصية لدى الكاتب، و قد صنّف هامون الشخصيات دلاليا حسب مقياسين ثابتين:

1-**المقياس الكمّي:** يهتم بكمية المعلومات الموجودة حول الشخصية[1].

[1]-ينظر/ المرجع نفسه ، تاريخ 2015/07/10.
[2]- ينظر/ المرجع نفسه.
[3]- ينظر/ المرجع نفسه.

2-**المقياس النوعي:** و مصدر تلك المعلومات حول الشخصيات "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"[2].

فالنظر إلى الأعمال القصصية لمحمد صالح حرز الله و طريقة تقديمه للشخصيات سواء من خلال رؤية الراوي له ، ثم من خلال وجهة نظر الشخصيات سمح بتقديمها مباشرة حينا، و تقديمها أو تقديم وجهة نظرها إلى الأفعال و الأشياء تقديما غير مباشر.

ففي الطريقة المباشرة يسلك الكاتب مسلكين في التقديم با لشّخصية:

1-الطريقة التحليلية: و بها يرسم الكاتب شخصياته، فيشرح عواطفها و بواعثها و أفكارها وأحاسيسها و يفسر بعض تصرّفاتها، كما قد يعطي رأيه الصّريح حولها[2]مثل شخصيّة سي إبراهيم في قصّة عندما تلفظ الحقيقة،إذ كان يشعر بالخيبة و التّوتّر لما أصاب كاتبه العام حينما قبضت عليه الشّرطة معتقدا أنّ هذا الأخير سيفضحه على أعماله الغير القانونيّة،بما أنّه رئيس بلديّة "....لفحه إحساس غريب كأنّه مزيج من الألم العميق ....لبث في مكانه دون حراك،وراح يودّع أملاكه الطّائلة"[3].

[1]- ينظر/حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 224.
[2]- ينظر/ المرجع نفسه، ص 224.
[3]- محمد صالح حرز الله، إعترافاتي، ص 37.

2-الطريقة التمثيلية: و فيها يترك الكاتب للشخصية طريقة التعبير عن نفسها والكشف عن جوهرها بأحاديثها و تصرفاتها الخاصة، و قد يعمد الكاتب إلى إبراز بعض صفاتها عن طريق أحاديث الشخصيات الأخرى و تعليقاتها عليه[3] مثل شخصيّة الشّقيّ في قصّة من يوميّات صاحب البشرة السّوداء "وحيد أنا في هذه الغرفة لا شيء يقلقني،اعتدت الزّيارات المفاجئة و الإستجوابات التّافهة،لا أعير اهتماما لتصرّفاتهم...أجيب بما يخطر على البال...أتعمّد إزعاجهم وفي اللّيل عندما يذوب الضّجيج أنصرف إلى عالمي الخاص"[1].وتبرز من خلال حديث الشّخصيّات الأخرى عليه"يبدو أنّه مجنون[2]"

و لقد استخدم محمد صالح حرز الله هاتين الطريقتين في تقديم شخصيات قصصه كما سيتضح لاحقا.

2- معطيات رؤية العالم من خلال منظور الراوي و الشخصية:

عند استقراء المنظور القصصي الذي يحكم القصص محل الدراسة من وجهة نظر المؤلف أو ما نستنتجه عبر أصوات الشخصيات نجد أن الرؤية تشكل البؤرة التي يطبع منها العالم القصصي الذي يحيط بالشخصيات من جهة، و من جهة ثانية في تماسه مع عالم الراوي مبرزا لظواهر فكرية و حياتية مختلفة، تترجم خلاصة الرؤية إلى العالم الناتجة عن قيم فكرية و ثقافية و اجتماعية و حتى السياسية و بما تتضمنه هذه الرؤى من مظاهر تكشف عن شتى الجوانب يتحكم فيها المجتمع في إطار التاريخ ضمن موجهات هذه الرؤية:

[1]- المصدر نفسه، ص 51.
[2]- المصدر نفسه، ص 48.

العامل الذاتي و الموضوعي اللذان اعتمدهما الكاتب في تقديم عالمه القصصي، فالأول ينبثق من وعي الشخصيات و الشخصية الرئيسية، و الثاني يتكون من خلال الإدراك الذي يشير إلى دور الراوي[1].

صور الراوي أو الكاتب عالمه من خلال موقف الراوي الذي يعرف بواطن الشخصية، فهو أكثر علما من الشخصية فتكون رؤية من خلف (السرد غير مباشر)، أو الراوي الذي يكون مشاركا بوصفه الشخصية المركزية بحيث أنه يندمج في القصّة و ينقلب إلى شخصية من شخصيات القصّة، فتصبح رؤيته مصاحبة و يعلم ما تعلمه الشخصية (السرد المباشر).

نجد شخصية المعلم/الطالب/ البطل في قصّة "خليك هنا" الذي سرد أحداثها الراوي و كان شخصية مشاركة في القصّة هذه بصفته صديق المعلم، فكانت رؤية البطل إلى عالمه رؤية مستقبلية، رؤية العيش وحده يعاني أفضل من أن يعيش مع أهله و يشهد معاناتهم "مستقبل واحد أفضل من مستقبل ثمانية"[2]، و يرى ريمون ميشيل من زاوية وجهة نظر أن الراوي يتموضع بشكل ما في وعي إحدى "الشّخصيات ليكشف لنا الواقع الذي ينظر إليه من خلال زاوية معيّنة"[3] .

كان الراوي كراصد لكل أفعال و تحركات و انفعالات و مشاعر الشخصية "المعلم" داخل القصّة و فكانت شخصية المعلم أكثر وعيا من الراوي الذي كانت رؤيته رؤية سطحية فيما

[1]- ينظر/ فيصل دراج، رواية التقدم و الاغتراب المستقبل، تحولات الرؤية في الرواية العربية، ط1، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت ، 2010، ص 260.

[2]- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي، الابن الذي يجمع شتات الذاكرة، ص 11.

[3]- فرنسوا فان روسو، وجهة النّظر أو المنظور السّردي، نظريات و تصوّرات نقدية، نشر ضمن كتاب نظرية السّرد من وجهة النّظر إلى التبئير، ت: ناجي مصطفى، ط1، منشورات دار الحوار الأكاديمي، المغرب، 1989، ص 7.

يخص مصطلح الرّاوي تبلور كمفهوم بجهود الشكلانيين الرّوس و من بعدهم النّقاد الأنجلو الأمريكيين عن طريق الحكي و القصّة، و يعتبر الرّاوي كليّة بحيث لا يشعر القارئ بوجوده فهناك من الرّوائيين من أسند دور الرّاوي إلى شاهد عيان ليروي ما حدث له أو لغيره من شخصيات القصّة (الرّواية)، و هنا يستخدم القاص أو الرّوائي ضمير المتكلّم (أنا)، مما يتحدّد وجهة النّظر و مجال الرّؤية بخلاف الرّاوي بالضّمير الغائب (هو) الذي يتّبع أسلوب (العارف بكلّ شيء) ممّا يجعل تحديد وجهة النّظر أكثر صعوبة[1] و هذا ما وجدناه في جميع قصص هذه المجموعة.

و نجد أن شخصيات قصّة "من أجل علبة ياوورت"[2] تعيش واقعا متأزما بسبب صعوبة المعيشة و غلائها خصوصا في بلاد المهجر، فسرد أحداثها الراوي الذي كان الشخصية المركزية في القصّة، و كانت رؤيته إلى العالم رؤية مأساوية للواقع الذي يعيشه المهاجرون في بلاد المهجر، من القوانين التي سلطتها فرنسا عليه إذ من أجل علبة ياوورت قتل شاب عربي مهاجر، فكانت رؤية مأساوية و غضبه من الوضع بالنسبة للراوي و رؤية فيها معاناة إلى العالم من قبل الشخصيات خاصة شخصية "عبد القادر" و كان وعي الراوي أكثر إلى عالمه من وعي الشخصيات.

[1]- أنجيل بطرس سمعان، وجهة النّظر في الرّواية المصرية، مجلّة فصول، المجلّد الثاني، العدد الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص 103، 105.

[2]- ينظر/ محمد صالح حرز الله، اعترافاتي، الابن الذي يجمع شتات الذاكرة، ص 15.

و نجد هذه الرؤية المأساوية إلى العالم بالنسبة للراوي من خلال شخصية "الشقي" في قصّة "من يوميات صاحب البشرة السمراء"[1] الذي يصارع الواقع الذي يعيشه عالمه المليء بالقهر و القسوة و الاستهزاء و السخرية و التعذيب الذي فرض عليه في سجون المستعمر الغربي، فطالب بالتغيير و كانت رؤية الشخصية إلى عالمها هي رؤية الراوي الذي كان هو "الشقي" فكانت رؤية مأساوية سياسية يملأها الخوف و الضياع و التشرد و البقاء دائما في الظل، و لكن تبقى رؤية هذه الشخصية رؤية واعية إلى غد مشرق، خال من كل أنواع الحرمان و السعي وراء التغيير، من خلال توعية شاملة، و تنقية العالم الثالث من العالم الآخر، فكانت رؤيتها هذه أكثر وعيا من الراوي نفسه بحيث بدأ من جماعة صغيرة في العالم المتخلف المتمثلة في جماعة بشرية مكافحة، تحتاج إلى من يوقظها و ينبهها من خطر الآخر.

و نجد أنّ أعمال هنري جيمس فجّرت وعيا جديدا بأساليب الصّياغة لدى النّقاد و من أتباعه بيرسي لوبوك و وارين بيتس الذي طرح بدقّة في كتابه "صنعة الرواية، أعمال هنري جيمس، علاقة الرّاوي بالرّواية"[2].

و نجد البطل / عمّار في قصّة "رحلة 1، 2" [3] الذي هو الراوي نفسه ذا رؤية حالمة لغد أفضل من عالمه. إنها تعبر عن رؤية تفاؤلية مستقبلية إلى العالم، بحيث كان حلمه السفر إلى فرنسا، و توفير الأموال و التخلص من الفقر و أكل الكسرة و اللبن، و هذا ما

[1]- المصدر نفسه، ص 39.
[2]- بوريس أوسبنسكي، شعرية التّأليف، بنية النّص الفني و أنماط الشّكل التّأليفي، ت: سعيد الغانمي و ناصر حلاوي، المشروع القومي للتّرجمة، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 1999، ص 3.
[3]- ينظر/ المصدر نفسه، ص 19، 23.

حدث في الواقع الحاضر، سافر إلى فرنسا و يظهر في الرحلة 2، فكانت رؤية عمّار في هذه القصّة إلى العالم تشاؤمية، تفيض بمشاعر شتى، خوف، خجل، حزن فكانت رؤية العودة إلى العالم الأصل (القرية) التي صوّرها من خلال شخصية "عمّار" أكثر وعيا من شخصيات الواقع الذي يعيشه.

و تنتهي قصّة "البحث عن زمن ما"[1] برؤية أبطالها الأب/ الابن إلى العالم رؤية تفاؤلية تتمثل في تحرير الأرض من المستعمر الغربي، و هنا كانت رؤية مستقبلية حقيقية واقعية تفيض بمشاعر السرور و الفرح، و كانت رؤية الراوي نفسه أكثر وعيا من الشخصيات إلى عالمه و كان السّارد لأحداث هذه القصّة من الخلف باستعمال السرد غير المباشر، حيث كان يندمج بعض الشيء في شخصية الابن في هذه القصّة.

و كانت شخصية سي إبراهيم في قصّة "عندما تلفظ الحقيقة"[2] ذات رؤية تفيض بمشاعر الخوف و الفزع و القلق من المصير الذي يتخبط بها جراء الخبر المتداول: قبض رجال الشرطة على كاتبه العام الذي ربما سيفضحه لأعماله غير القانونية في تقديم الدقيق و الزيت و لانقري للفلاحين، و قبول رشاوي منهم بما أنه رئيس بلدية، و هنا كانت رؤيته ذاتية انتهت إلى رؤية ذهولية، داخلة في دوّامة من التفكير، فكان أكثر وعيا بعالمه و واقعه الذي يعيشه من الراوي الذي كان السّارد لهذه الأحداث من خلف (السرد غير المباشر).

[1]- ينظر/ المصدر نفسه، ص 27.
[2]- ينظر/ المصدر نفسه، ص 33.

أما شخصيات قصّة "البحث عن لون ثالث"[1] فقد كان فيها الراوي الشخصية المركزية بالسرد المباشر (ضمير المتكلم / نحن/ أنا) إضافة إلى شعب العالم الثالث الذي يفهم من خلال سياق الكلام في القصّة، حيث كانت رؤيته مستقبلية تسعى إلى تغيير عالمها الحاضر الذي يميزه الجوع و الغضب و الفقر الذي خلّفه الاستعمّار الغربي، و كان الراوي واعيا بالواقع الذي يعيشه عالمه، و ارتبط هذا الوعي بوعي الجماعة الذي تسعى إلى أن تكون الأوضاع مغايرة في المستقبل.

أما رؤية الشخصيات إلى عالمها في قصّة "الموت و الموت البطيء"[2] فكانت رؤية تشاؤمية إلى العالم بسبب الاستعمّار الغربي الذي سيبقى في الذاكرة و خاصة عند الأطفال على الرغم من خروجه، و هنا كانت رؤية الراوي إلى عالمه رؤية واعية أكثر من الشخصيات خاصة في اعتقاده أن هذا المستعمر الغربي سيعود بحلّة جديدة إلى هذا العالم لاحقا.

أما شخصية "الابن" في قصّة "من أجل علبة ياأوورت"[3] كانت رؤيتها رؤية حالمة للعالم الذي يعيش فيه و هي رؤية مستقبلية يتحرر فيه عالمه (وطنه) من الاستعمّار الغربي و كان الراوي هو نفسه البطل "الابن" بسرد مباشر (ضمير المتكلم/ أنا)، كما كان وعي الراوي أكثر من وعي الشخصية ذاتها، بينما كانت شخصيات قصّة "في انتظار الآتي"[4] إلى العالم رؤية واقعية حول الوضعية المعاشة، و هي الوضعية الراهنة التي تعيشها الكثير من

[1]- ينظر/ المصدر نفسه، ص 61.
[2]- ينظر/ المصدر نفسه، ص 63.
[3]- ينظر/ المصدر نفسه، ص 67.
[4]- ينظر/ المصدر نفسه، ص 71.

الدول العربية ألا و هي استهتار و تهاون مسؤولي الدولة في تقديم خدمات للشعب و تركهم ينتظرون دون تأدية مصالحهم في الوقت المحدد، و قد أفضت إلى رؤية قرارية باتخاذ الشخصيات لقرار يمكنه تغيير الوضع و كانت رؤية الشخصيات مجسّدة وعي جماعي إلا أنه لم يكن وعيا كافيا إذا ما قورن بوعي الراوي الذي كان ذا وعي فكري كبير حيث كان السارد للأحداث من الخلف باستعمال السرد غير المباشر.

و تعتبر الشخصية حسب رولان بارت ناتجا تركيبيا يمكن أن يتكون من مجموعة من السمات التي تتكرر فتكون تركيبة قادرة أو تركيبة معقدة عندما تضم علامات متناسقة أو متنافرة، و هذا التعقيد أو هذا التعدد هو ما يحدّد شخصية الشخصية[1].

3- مستويات الوعي و تجلياته في المجموعة القصصية:

قبل أن نخوض في دراسة مظاهر الوعي و مستوياته ضمن القصص محل الدراسة، تجدر الإشارة إلى أن دراسة هذا الوعي سوف يتمّ في صورتين متباينتين له "الوعي القائم أو الفعلي و الوعي الممكن" و يمكن أن يخلق ذلك نوعا آخرا يدعى الوعي الزائف، و هو وعي سلبي، عند الابتعاد عن حدود الإدراك الصحيح للحقيقة و الاتجاه إلى الخيبة تجاه الواقع.

لقد تحدث لوسيان غولدمان عن البنية الدالة و عن الرؤية إلى العالم، و كذلك عن أصناف الوعي، حيث قسمه إلى صنفين: الوعي القائم و الوعي الممكن، الذي يتحدد من

[1]- الشخصية في القصّة القصيرة على الموقع الالكتروني laghtiri1965.arabblogs.com/archive/...../8/655628.html بتاريخ 2015/07/10.

خلال صلته بالبنى الفكرية و الذهنية في المجتمع و التصورات التي تتبناها المجموعة، بحيث تم شرحه من قبل لوسيان غولدمان على أنه "يتعلق بأقصى درجة من التماثل مع الواقع يمكن أن يبلغه الوعي الجماعي دون أن تضطر الجماعة إلى التخلي عن بنيتها"[1] و هو سائد في الأعمال الفنية و الفكرية و الأدبية للمجموعات، ليصوّر التطلعات المستقبلية لهذه الفئات و مدى التلاؤم بينها في محاولتها تجاوز الواقع في حياتها و ذلك بانتقالها من الوعي القائم المحدد لوجودها، و كل ما يحكم ظروفها المتجذرة من الواقع، من أنظمة، العلاقات المتحكمة في أنماط حياة أفرادها اليومية و وقوعها "تحت ضغط و هيمنة فكر آخر هو فكر و وعي الإيديولوجية المسيطرة التي تشوه العالم بالنسبة للطبقات المستقلة، و كما أنه يبيّن درجات التلاحم و التمييز الفكري المستوعب للحقائق الاجتماعية، فعندئذ يمكن التحدث عن رؤية العالم في الأعمال الإبداعية[2].

فقصّة "خليك هنا" يحكمها وعي قائم هو الذي يحكم البطل علما أن الذي قرر هذا الوعي القائم هو صديق (الراوي) البطل / المعلم أو الطالب. "لم تغب عن نظري طويلا...في المقهى كنت تجلس... تتحسس جيبك... عيناك زائغتان، تمتص سيجارتك، تنفث دخانها بعصبية، أخذت مكانا في الزاوية، أراقب من خلاله حركاتك بدقة: هكذا كنت تتصرّف دائما حينما تكون مشغول البال، تكثر التدخين و شرب القهوة، تفضّل الانزواء، تكره مقابلة أعزّ الأصدقاء إليك و حرصا على ما بيننا من مودة لم أحيّك كالعادة، أخرجت من

[1]- ينظر/ عمرو عيلان، الإيديولوجية أو بنية الخطاب الروائي، ص 149.
[2]- ينظر/ عمرو عيلان، الإيديولوجية و بنية الخطاب الروائي، ص 149.

جيب سترتك صورة فوتوغرافية، تأملتها لحظات طويلة دون أن يظهر على وجهك أثر للقلق، اكتفيت بإرسال تنهيدة"[1]، كما نجد ذلك في قوله "أخرجت مت جيبك رسالة بسطتها أمامي، سقطت منها صورة فوتوغرافية لعائلة: فتاتان و أربعة أولاد حفاة و شبه عرايا، و شيخ طاعن في السن، قرأت رسالة والدك المريض، تأثرت لإلحاحه الشديد و توسلاته المتكررة حتى تكون بجانبه في تلك القرية النائية"[2].

لقد كان بروز الوعي في هذه القصّة من خلال الحالة الانفعالية التي كان فيها "المعلم" من توتر و شرود الذهن بسبب الرسالة و الصورة الفوتوغرافية لعائلته في القرية، فقد كانت الرسالة سبب كل هذا الوعي فقد تضمنت طلب الشيخ أبيه بعودته إلى القرية، و كان صديق البطل (الراوي) مشاركا في هذا الوعي القائم الذي سرده على لسانه، و من خلال محاورته للبطل، مما انجرّ عنه وعي ممكن لدى البطل تمثّل في وعي بمستقبل واحد يعاني فيه وحده أفضل من أن يشهد معاناة أهله في تلك القرية النائية "مستقبل واحد أهون من مستقبل ثمانية"[3] .

أمّا في قصّة "الابن الذي يجمع شتات الذاكرة" فقد توفر وعي ميّز كلّ شخصيات القصّة، يصوّر شخصياته بسمة عدم الرضا بواقعها و هذا ظاهر في شخصية الشاب الذي

[1]- محمد صالح حرز الله "اعترافاتي" مج 1، (الابن الذي يجمع شتات الذاكرة المحطمة)، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2007، ص 12.
[2]- المصدر نفسه، ص 14.
[3]- المصدر نفسه، ص 14.

ينظر إلى فرنسا على أنها الأفضل في كل شيء خاصة الملابس الفرنسية التي هي أفضل من الجزائرية "أنا أفضّل الملابس الفرنسية"[1].

كما يظهر هذا الوعي القائم من خلال الرسالة التي بعثها عبد القادر للراوي و الذي كان بطلا في القصّة التي عكست أزمة الواقع المعيش بالنسبة للمهاجرين العرب في بلاد الغرب "إنّ أحوال المعيشة تزداد صعوبة في هذه الأيام، و أصبح الإنسان لا يجد العمل بالسهولة التي كنت أتصور قبل وصولي إلى هذا البلد، أصبحت لا أطيق العيش في هذه الرقعة من الأرض"[2]، و قد جسّد الراوي كلّ ذلك من خلال أحداث القصّة بما أنه شخصية مشاركة وشخصية سردت الأحداث و كما كان بارزا في حوار الراوي مع خالد ابن عبد القادر "هل سيأتي لقضاء العيد معنا؟

لم أجب، شعرت و أنا أنظر في قدميه الحافيتين بأن الوضع يتأزّم من جديد، كلّ اللحظات القاسية قد عادت لها حيويتها، كما كانت في الطفولة، التشرّد، الجوع، الانحراف...

غدا سأشتري لك ثياب العيد"[3].

لقد كان الوعي القائم حاضرا بين كل شخصيات القصّة، و قد شكّل لديها وعيا جماعيا حول الأوضاع الراهنة، الواقع القاسي و المتأزم و المنهزم و الأليم الذي تعيشه، و قد انتهى برؤية مأساوية و غاضبة إلى العالم حين انطلق صوت المذيع يقول : "مازال إخواننا

[1]- المصدر نفسه، ص 17.
[2]- المصدر نفسه، ص 16.
[3]- المصدر نفسه، ص 18.

المهاجرون يتعرضون للمعاملات الوحشية الفرنسية، و قد أعلن راديو مونتكارلو أن رجلا عربيا في مقتبل العمر قتل في إحدى الحانات من طرف جماعة مجهولة بتهمة سرقة علبة ياوورت"[1].

أمّا في قصّة "الرحلة" فنشهد أيضا تشكل الوعي القائم في الرحلة 1، حيث عبّر عن الحاضر البائس لشخصية "عمّار" الذي أراد تغييره فاتجه هذا الوعي إلى الحلم الذي يراود عمّار ألا و هو السفر إلى فرنسا للانعتاق من حاضره و واقعه البائس، مما دفعه إلى تجسيد الوعي الممكن بالهجرة إلى فرنسا ليجسد فيها آفاقه و آماله خلف الصراع الذي كان يعيشه في واقعه (القرية).

و إنه "عند أية فئة اجتماعية بالنسبة لمختلف المسائل التي تطرح عليها بالنسبة للحقائق التي تصادفها وعي واقعي، حقيقي قائم، يمكن شرح بنيته و مضمونه بعدد كبير من عوامل ذات طبيعة متنوعة كلها ساهمت بدرجات مختلفة في تكوين ذلك الوعي"[2].

و الوعي القائم في قصّة الرحلة 1 وعي شامل لكل الشخصيات الأخرى/الأخ/ الأم مما شكل وعيا جماعيا لمجتمع متأزم، و قد كان هذا الوعي و كذلك الوعي الممكن هو وعي "الراوي" نفسه الذي مثل شخصية "عمّار" مما أدى إلى خلق رؤية مستقبلية.

"لم أدخل المدرسة مثل معظم أبناء قريتنا، و قد كان والدي ينوي إدخالي، و لم يكن في نفسي ميل إلى ذلك، سررت كثيرا عندما قال جدي لا تدخله مدرسة الكفار، و قضيت

[1]- المصدر نفسه، ص 16.
[2]- لوسيان غولدمان، الوعي القائم و الوعي الممكن، ت: محمد برادة، ضمن البنيوية التركيبية و النقد الأدبي، مؤلف جماعي، ص 3.

السنوات أجوب القرية و غاباتها و لا أدخل إلا في ساعة متأخرة إلى المنزل قبل حضر التجوال بدقائق...."، و قوله أيضا "لوكان لقريت يا اما[1]

الأم – راك اتزوجت برومية"[2].

إن الوعي القائم هو الذي يقود مسيرة البطل "عمّار" الذي أصبح أكثر وعيا بواقعه الذي يعيشه، فكان واعيا بالعودة إلى وطنه و أهله في القرية، حاملا معه وعيا زائفا مليئا بالخيبة و الانكسار، وعي تتصارعه مشاعر الخوف و الخجل و الحزن على واقع كان هو مسرح الأحداث و وعي الائتلاف مع الواقع و الوطن، و يظهر هذا الوعي أيضا من خلال شخصية الرجل الجالس أمامه: إذ كان وعيه هو وطنه و أهله و أولاده "غارت عيناه في محجريهما و غطتهما تجاعيد الوجه المتعب، رفعهما بتثاقل، فارتسمت على جبينه خطوط متكسرة، ألقى نظرة أخيرة على أشياء الغرفة البالية، حمل حقيبته المملوءة الربع و خرج[3]، و هنا نجد تناقضا صارخا بين الوعي القائم في الرحلة 1 و بين هذا الوعي القائم في الرحلة 2 من خلال هذا المقطع و مقاطع في رحلة 1:

"لملم ملابسه بفرحة طفل صغير، أغلق الحقيبة بحيوية، أرسل تصفيرة قوية، وقف أمام المرآة، ضبط ربطة عنقه التي اشتراها من السوق الأسبوعية...انفرجت شفتاه عن ضحكة عريضة"[4].

[1]- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي، الابن الذي يجمع شتات الذاكرة، ص 20.
[2]- المصدر نفسه، ص 22.
[3]- المصدر نفسه، ص 20.
[4]- المصدر نفسه، ص 23.

فالأول مفعم بالتشاؤم و الحزن أمّا الثاني فيغمره التفاؤل و الأمل في الحياة.

و في قصّة "البحث عن زمن ما" يبرز الوعي القائم لدى شخصية الأب/ الابن، و قد عبّر عمّا يختلج هاتين الشخصيتين من مشاعر حول الوطن، و يتجسد هذا الوعي أكثر في شخصية الأب الذي أراد الانتقام من عسكري فرنسي/ روجيه لقتله لابنه الآخر إبراهيم، و قد قام هذا الوعي في خضم الاستعمّار الفرنسي للوطن الجزائري، فبوعي الأب الذي يحكي بعض الأعمال الشنيعة التي يعيشها الجزائريون في الواقع بسبب هذا المستعمر الغربي لابنه، ولّد وعيا قائما بالحاضر المعيش، و أما الشخصيات الأخرى فقد جسّدها الأب بوعيه.

نجد:

"هي نائمة

ترتفع المعاول، تنزل بحركة رتيبة، تصطدم بين الآونة و الأخرى بالحجارة، فيسمع لها رنين كموسيقى اللازمة، الحرارة مرتفعة، العرق يتصبب... ترتفع المعاول تنزل و مع الارتفاع و النزول شهيق و زفير، ثم لحظات راحة، ينظر إلى الساعة ثم أسفل الوادي:

هي نائمة

كم تبدو جميلة، تحيط بها الأزهار من كل جانب... طرية بضة... تغري باللمس...بالعناق... كم هي جميلة، كأني أكتشفها لأول مرة

أبي لماذا لا تعانقها

أسأس، هي نائمة، لا توقظها..."[1].

ولقد دفع هذا الوعي القائم إلى ظهور الوعي الممكن الّذي يجسّد في الأعمال الفكرية والأدبية، و هذا ما ظهر في قصص هذه المجموعة، إذ أن الفرد"يبدع كونا متخيلا يعبر عن رؤية فئة اجتماعية تمتلك وعيا بصدد القضايا و الإشكالات التي تواجهها، و في نفس الوقت تمتلك نموذجا مثاليا عمّا تريد أن تكونه عن الوضعية التي تطمح إلى الوصول إليه"[2]و هذا تمثل في تحرير الوطن من المستعمر الفرنسي، و في مشاركة الأب في الثورة التحريرية، فأعاد هذا الوعي الحرية و الفرح للعالم مما جعله يصبح جماعيا ما دامت مهمة تحرير الوطن هي مهمة الجميع و مع تحقيق هذا الوعي مات الأب "ابتعد الأب قليلا، ارتفع صوت الناي من جديد... بقي الابن مشدوها ينظر إلى بعيد، نظر إلى الساعة، كتم الصيحة تناهت إلى مسمعيه أصوات غير مفهومة... رفع رأسه إلى أعلى... التقط هذه العبارة...– الجزائر– تقدم إلى الأمام... صعد الربوة التي أمامه... بدأت الأصوات تتوضح، كتل بشرية تنادي: – تحيا الجزائر، تحيا الجزائر"[3]. ولعلّ هذه الأصوات المفعمة بالأمل هي ما يميز باقي قصص المجموعة.

لقد اكتسبت المقاربة النقدية في هذه المجموعة القصصية الخطوات الأساسية للمنهج البنيوي التوليدي (التكويني) رغبة في الوقوف على رؤية العالم في هذه المجموعة الذي ساهم في

[1]- المصدر نفسه، ص 28 .
[2]- ينظر/ لوسيان غولدمان، العلوم الإنسانية و الفلسفة ، ت: يوسف الأنطاكي و مراجعة: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة 1996، ص 16.
[3]- المصدر نفسه، ص 32.

إبراز تماثل القصص مع حالة المجتمع الجزائري و تاريخه، و مظاهر الصراع والحياة داخل المجتمع.

كانت قصص المجموعة راصدة لمشاهد حياتية تبرز العلاقة الجدلية بين القصّة كفنّ عنده خصوصيات و الواقع و الكاشفة عن النزاعات القائمة داخل الواقع، و هذا ما يفرز رؤية متناسقة و متجانسة للعالم القصصي لدى القاص محمد صالح حرز الله إذ كانت رؤية صعبة بالنسبة إليه نظرا لمشكلات الواقع و كل ما يفرزه ، و المفارقات الواقعية التي تصدرها المشهد التاريخي و الثقافي و الاجتماعي و السياسي، مما جعل إ ضطلاع القصص بتتبع تطوراته و ملابساته ليس سهلا لإنتاج الآليات الفنية المناسبة لتغيراته، بحيث تصدّرت المشهد أحداث اكتسبت متغيرات مختلفة و مواقف كثيرة، مما ساعدت الكاتب على إنضاج رؤية للعالم تقوم على التقاط تحولات المجتمع، في إنتاج نص قصصي يمثل المجتمع في اهتماماته بالمقولات الذهنية و الصيغ التي تجمع أفراده لإثبات التماثل القائم بين مجتمع الرواية و القصّة و مجتمع الحياة"[1].

تظهر الهيكلة العامة لكل قصّة محل الدراسة تماثلا مع الهيكل التاريخي و الاجتماعي وكذا السياسي العام في علاقاته بالشخصيات ، أو ما تقوم به الشخصيات و ما تبرزه فيما بينها، أبرزها البحث في مناهج تشكل العالم القصصي في واقع لا يختلف كثيرا عن عالم الراوي "على سبيل المناظرة و الانعكاس"[2]، إضافة إلى ولوجها لعالم الرؤية، و تكثيف التصور عن

[1]- ينظر/ سلمان كاصد، الموضوع و السرد، مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي للنشر و التوزيع، أربد، الأردن، 2002،ص
[2]- سمير روحي الفيصل، الرواية العربية البناء و الرؤية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 233.

الواقع و تجسيده من خلال المقولات الذهنية المخزونة في داخل فكر فئات المجتمع و طبقاته من جهة، و من جهة أخرى لمدّ جسور الانسجام بين الأعمال القصصية والفكر الجماعي "الذي يمكن تجسيده و التعبير عنه من خلال مضامين خيالية تختلف اختلافا كبيرا عن المستوى الواقعي للوعي الجمعي"[1]، فيكون التطابق بعيدا عن المضمون المحتوى، فإن عالم هذه القصص في مستوياتها الواقعية و علاقاتها القائمة على التخيل لا ترتبط بالواقع بقدر كاف بما يحمله هذا الأخير من صراعات و أزمات ومشاكل ومتغيرات، و بذلك تكون الحياة في مستواه على سبيل المناضرة.

4- نمذجة الشّخصيات في المجموعة القصصية:

إن اعتماد النموذج يجعل العمل القصصي يرقى ضمن التناقضات و الارتباطات التي تبدو عليها الشخصيات، فالشخصية النّموذجية مستمدة من الواقع رغم اختلافها عنه، إنها تساعدنا على فهم العام من خلال الخاص، إذ تمتلك قدرة على التعميم و إعطاء صورة موضوعية بصيغة فنية من الحركة الاجتماعية في ظرفها التاريخي الذي نعيشه[2].

و تتمثل النماذج في :

نموذج الشخصية الجاذبة و تتفرع إلى شخصية المرأة، شخصية المناضل السياسي وشخصية الموظف المثقف.

نموذج الشخصية المرهوبة و تتفرع إلى القيادي المتسلط، الوصولي و المستلب.

[1]- المرجع نفسه، ص 233.
[2]- ينظر/ نضال محمد فتحي الشمالي، تجربة زياد قاسم الروائية، دار وائل للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2002، ص 73 .

نموذج الشخصية المكثفة و تتفرع إلى الشخصية الرمزية، الإسنادية و شخصية الأبناء.

أ- نموذج الشخصية الجاذبة:

هي شخصية تتمحور حولها الأحداث في حركتها و فعاليتها، تظهر جاذبيتها باستئثارها اهتمام "الشخصيات الأخرى و تنال من تعاطفها و ذلك بفضل ميزة أو صفة تنفرد بها عن عموم الشخصيات في الرواية"[1] و فعاليتها تتحدد من خلال "وعي تام بوجود مشروع في ذهنها و هي تضع نفسها في خدمة هذا المشروع و تواصل البحث و العمل لتحقيقه"[2]، كما أنها تكشف عن علاقة تضامنية بين الشخصيات و علاقة ترابطية في العمل القصصي.

ب - نموذج الشخصية المرهوبة:

تنشأ هذه الشخصية في خضم الصراع الذي يشهده المجتمع القصصي و الروائي، و لها السلطة و هذا ما يعطيها حق التصرف "من موقع قوة ما وتعطي لنفسها حق التدخل في تقرير مصير الفرد أو الأفراد الذين تطالهم سلطتها"[3] و يخشى من سلطة هذه الشخصية في سلبيتها الذي يعطي الرهبة و الخاضعة لقانون الصراع الجامع بين قوى مختلفة تسيرها إيديولوجيات خاصة[4].

---

[1]- ينظر/ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 81.
[2]- ينظر/ خليل الموسى، ملامح الرواية العربية في سوريا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006، ص 98.
[3]- ينظر/ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 279.
[4]- ينظر/ نضال محمد فتحي الشمالي، تجربة زيادة قاسم الروائية، ص 145.

ج – نموذج الشخصية المكثفة:

فمعنى تكثيف الشخصيات هو إعطاؤها حقها في بعدها الدلالي الرمزي البارزة فيه على مستوى العمل القصصي أو كنتيجة تتميز به من محتوى سيكولوجي خصب و معقد معا، فهي حبلى بالتوترات و الانفعالات النفسية[1]، و يظهر ذلك فيما تقوم به من أفعال وسلوكات.

إن شخصية المعلم/ البطل في قصّة "خليك هنا" يمثل نموذج المثقف، وهي شخصية جاذبة، الذي هاجر من الريف إلى المدينة للدراسة و العمل، إنه شاب تائه و متوتر بسبب رسالة تلقاها من والده الشيخ طالبا منه العودة إلى القرية " أخرجت من جيبك رسالة بسّطتها أمامي، سقطت معها صورة فوتوغرافية لعائلة: فتاتان و أربعة أولاد حفاة و شبه عرايا، شيخ وطاعن في السّن، قرأت رسالة والدك المريض ... تأثرت لإلحاحه الشديد و توسلاته المتكررة حتى تكون بجانبه في تلك القرية النائية"[2]، و كان السرد مباشرا من قبل الراوي الذي مثل نموذج إسنادي بشخصية "الصديق" إذ أنه أراد مآزرة البطل و مراقبته من بعيد لكلّ تحركاته و أفعاله رغبة منه معرفة ما يشغله، فنموذج الشخصية الإسنادية يكمن دورها في إسهامها في إكمال دور الشخصية الرئيسية[3]، و كما نجد نموذج الأبناء: الطفل و الطفلتان و كذا نموذج المرأة المتمثل في صاحبة البيت و هي امرأة متسلطة مهددة للبطل بدفع الإيجار، و هي شخصيات فرعية، و الشخصية تولد من رحم النصوص و تعيش حياتها بالطول

[1]- ينظر/ المرجع نفسه، ص 105.
[2]- محمد صلاح حرز الله، اعترافاتي، ص 14.
[3]- ينظر/ كوثر محمد علي جبارة، تبئير الفواعل الجمعية في الرواية، دار الحوار للنشر و التوزيع ، ، سوريا، ص 46.

و العرض داخل هذه النصوص[1]، كما أن البطل في هذه القصّة يعتبر شخصية متحولة و انتقالية و متطورة، غير مضبوطة، يحمل مؤهلات الاستئثار بين الشخصيات الأخرى في القصّة. و هذا ما يميّز بطل القصّة "صاحب البشرة السمراء" و هو الشقي/ المجنون/ السجين الذي يمثل نموذج المناضل السياسي، و هو شخصية جاذبة و شخصية نامية، كما أن البطل/ المعلم في القصّة السابقة، فالشخصية النامية هي الشخصية المركبة والمتطورة التي لا تكتمل ملامحها إلا مع نهاية القصّة، و اعتبر شرف الدين مجدولين هذا النوع من الشخصيات مرتبطا بتطورات العالم المعاصر يقول: تمثل الصلات المفترضة بين الذوات الإنسانية انشغالا مركزيا في حقل الجمالية السردية، فالجوهر الحقيقي للشخصيات الروائية و القصصية و السينمائية يكمن في قدرتها على ترجمة وعي "خاص" بالآخرين وتهيئة مجال رحبي لممارسة التأويل الذاتي للكيانات الغريبة، و تقديم حقل مثالي لمجاوزة الضرورة في استجلاب مهارة البيان و مقومات الإيهان و مكونات التمويه والتلاعب التصويري"[2]، و هذه الشخصية تتمثل في تحركات البطل الشقي داخل السجن، بجنون أحدث نهضة ثورية بين السجناء رافضا كل الأعمال الشنيعة التي يقوم بها المستعمر ضدّهم ،فكانت هذه القصّة سياسية "تلعب فيها الأفكار السياسية دور الغالب والتحكمي، حيث تصل تلك الأفكار إلى لاشعور الشخصيات بكل مظاهرها"[3]، و كان البطل الشقي بجنونه العاقل يستقطب أنظار الشخصيات الأخرى خصوصا المستعمر الغربي داخل السجن "أتعمد إزعاجهم، و في الليل

[1]- http://www.maghess.com/alittiahad/116339، بتاريخ 2015/07/10، الاتحاد الاشتراكي، نشر في عبد الرحمن مؤذن.
[2]-الشخصية في القصة القصيرة على الموقع laghtiri 1965.arabblogs.com/archive/…18/655628.htlm بتاريخ 2015/07/10.
[3]- ينظر/ طه وادي، الرواية السياسية، الشركة العالمية المصرية للنشر، لونجمان، القاهرة، مصر، ص 49.

عندما يذوب الضجيج أنصرف إلى عالمي الخاص"[1]، فتقدم هذه القصّة شخصية الشقي انطلاقا من دورها النضالي الذي يصنع المستقبل حيث نجد هم الكاتب منصبا على الأبعاد النظرية لهذه الشخصية[2]، فقد كان مناضلا من أجل تحرير وطنه وتنظيف العالم الثالث من العالم الآخر (الغربي)، و سرد الأحداث في هذه القصّة سردا مباشرا بحيث اعتبر الراوي هو الشقي نفسه بالضمير المتكلم أنا، أما الشخصيات الأخرى أبرزها الكاتب فجاءت من دون إعطاء أسماء لها بل وصفها بصفة من صفاتها أو رمز لها بحيوانات فنجد: الحراس، الشيخ الكبير، المحقق، ساعي البريد، رئيس السجن، الخبير الياباني الأمريكي، السجناء، النساء التي تمثل نموذج المرأة و هي شخصيات فرعية. و كان الهدفمن عدم إعطاء الراوي أسماء لشخصياته محاولة إدماج القارئ مع الشخصية المهمة و الرئيسية وتتبّع أحداثها حسب ضرورة الأحداث، فيمكن للاسم أن يرتبط بالشخص كعلامة أو صفة ويمكن أن يعوّض الاسم بصفة من صفات الشخصية، و لقد أشار إلى هذا سعيد منتسب في قرائته لمجموعة "معايير قابلة للتغيير" للقاص المهدي الودغيري، إذ جاءت الشخصيات بدون أسماء و لا ملامح لها بيئية و شائخة و مترهلة ليس فيها روح كالمومياء، تتجول في مسرح بارد الديكور و الخلفيات، بدون عمق، بدون دواخل كالتي تصادف كل يوم، بدون أن نهتم بالجانب المظلم و المتخفي فيها، هي مجرّد صفات أو رموز أو حيوانات[3]، و هذا ما ينطبق على هذه القصّة و بعض قصص هذه المجموعة، و لقد جسّد الراوي ثلاث شخصيات في هذه القصّة

[1]- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي، ص 51.
[2]- بشير بويجرة، بنية الشخصية في الرواية الجزائرية، ط 2، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر 2006، ص 53.
[3]-الشخصية في القصة القصيرة على الموقع laghtiri 1965.arabblogs.com/archive/…../18/655628.html بتاريخ 2015/07/10.

في صورة حيوانات ألا و هي: النعاج، السباع و الذئاب و هي تمثل نموذجا رمزيا، و كانت لغة الشخصية في هذه القصّة لغة فصحى برزت من خلال الوصف والحوار الذي دار بين الشقي و السجناء و المستعمر الغربي بحيث أنّ اللغة لعبت دور البطل من حيث القدرة السحرية على صنع مفارقة جمالية كاشفة عن الأبعاد النفسية للشخصيات الحكائية وتفاعلها مع البيئة الروائية (منه القصصية)[1]، و لقد أراد الراوي من شخصية الشقي شخصية واحدة، تمثل دول العالم الثالث.

و هذا ما نجده في قصّة "في انتظار الآتي" إذ أعطى الكاتب لشخصياته أرقاما أصبحت تمثل نموذجا رمزيا، رمزت إلى الناس الذين ينتظرون مسؤولا لم يأت بعد، و الأخرى حددها حسب وظيفتها أو صفة من صفاتها، المسؤول، صاحب البطن المنتفخة، الرفيق، كلها وشخصيات فرعية، فلا وجود لشخصية مكتملة أو نهائية بل إنّ كل شخصية تخرج من بين أصابع الكاتب هي مجرّد زاوية من الشخصية التي مازالت في طور البناء أو الكتابة[2]، كما أن الشخصية قد تكون إنسانا أو حيوانا أو نباتا و هي في كل ذلك قد تنطق بالحكمة أو الكلام الغريب، و قد تحمل اسما أو قد تكتفي برمز معين سواء كان حرفا أو رقما[3]. و في هذه القصّة كانت بعض الشخصيات على شكل أرقام "يقف الأوّل، يقف الثاني، يقف العاشر"[4]، أمّا الشخصية الرئيسية فتتمثل في نموذج القيادي المتسلط، و لم يذكر الراوي

[1]- بسمة غلا، اللغة في رواية ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ، ، على الموقع: http://www.startimes.com بتاريخ 2015/07/10، ص 6.
[2]- الموقع الالكتروني: http://www.maghess.com/alittihad/116339، بتاريخ 2015/07/10، الاتحاد الاشتراكي، نشر في عبد الرحمن مؤذن.
[3]- الشخصية في القصة القصيرة على الموقع الإلكتروني: laghtiri1965.arabblogs.com/archive/…/18/655628.htmlبتاريخ 2015/07/10.
[4]- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي، ص 20

اسمه بما يعني غياب الشخصية الرئيسية و هو المسؤول الذي ينتظره الناس لتأدية مصالحهم و الذي أهملها، في هذا الشأن يقول لوسيان غولدمان في كلامه عن آلا نروب كريبي "بالنسبة له أيضا، فاختفاء الشخصية أمر مقرر سلفا، حيث استبدلت الشخصية بواقع آخر مستقيم، عالم تتسأ الكائنات، و كما يبحث هو أيضا عن الواقع الإنساني فإنه يلاحظ أن هذا الواقع الذي لا يمكن أن يوجد في البنايات العامة كواقع تلقائي محسوس مباشرة، لم يعد بإمكانه أن يوجد إلا إذا تجدد داخل بنية و خاصيات الأشياء"[1]. إن اختفاء الشخصية في هذه القصّة يفهم حسب سياق سياق الكلام، و من خلال انتظار الناس لهذه الشخصية بكل قلق و توتر، و كان السرد غير مباشر باستعمال ضمير الغائب (هو).

و نجد نموذج المهاجر في قصّة "الرحلة" التي قسمت إلى مقطعين (الرحلة 1 و الرحلة 2)، والمتمثل في شخصية عمّار الذي هو الراوي نفسه في بعض الأحيان ضمير المتكلم (أنا) و أحيانا أخرى يكون الراوي هو السّارد لهذه الشخصية باستعمال السرد غير المباشر(هو) حيث يمثل الراوي نموذجا إسناديا للبطل عمّار في أفكاره، وقد يكون الراوي هو عمّار نفسه، فقد كان يحلم بالسفر إلى فرنسا و التخلص من الفقر الذي كان يعيشه في قريته. و نجد أن هناك علاقة تواصل بين الشخص و الشخصية و العكس صحيح، قد تأخذ القليل أو الكثير من الشخص، و لكنها في الوقت ذاته تتجاوز ما هو كائن إلى ما يجب أن

[1]- الشخصية في القصة القصيرة على الموقع الالكتروني: laghtiri1965.arabblogs.com/archive/…/18/655628.htlm بتاريخ 2015/07/10.

يكون إلى الحلم قبل الواقع[1] ، و بعد حلم عمّار بالسفر إلى فرنسا أصبح حقيقة "حملت الحقيبة و حملت معها آمالي...كنت أشعر ببطء الباخرة، حركتها لا تناسب فقرات أحلامي المتناثرة في عوالم لانهائية"[2]، و الآن هو يهيئ نفسه للعودة من فرنسا إلى قريته "غارت عينيه في محجريهما وغطتهما تجاعيد الوجه المتعب، رفعهما بتثاقل فارتسمت على جبينه خطوط متكسرة ... ألقى نظرة أخيرة على أشياء الغرفة البالية، حمل حقيبته المملوءة الربع و خرج"[3]، كان عمّار شخصية نامية قدّمت بالتدريج في هذه القصّة، فهو يعيش في القرية مع أبيه و أخيه و أمه وجدّه، يجوب غابات القرية دائما، لم يدخل إلى المدرسة... الخ، و قد كان للشخصية في هذه القصّة لغتها الخاصة، علما أنها قد تنطلق بصمت عن طريق البياض، و الفراغات والعلامات و الشفرات[4]، و كانت اللغة المستعملة هي اللغة العاميّة التي تدلّ على هوية الشخصية/ البطل عمّار يا اما لوكانا قريت راني...[5].

أما بالنسبة للشخصيات الأخرى فكانت فرعية قدّمها الراوي حسب وظيفتها، فنموذج المرأة يتمثّل في أمّ عمّار و الأخ، و الأب، و الجد، سي إبراهيم، العدلاني، عليلو بن القومي، مدام بيرنارد، الجمر، الرجل الجالس، الرفيق، صاحب اليدّ الملوّحة، كما أن اللّغة المستعملة في هذه القصّة برزت من خلال الحوار، فاللغة ليست مجرّد أصوات تلقى في الهواء و إنما هي في الحقيقة تجسيد حيّ لكلّ معارف الإنسان و خبراته و دليل شخصيته

[1]- الموقع الالكتروني: http://www.maghess.com/alittihad/116339 بتاريخ 2015/07/10، الاتحاد الاشتراكي، نشر في عبد الرحمن مؤذن.
[2]- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي، ص 22.
[3]- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي، ص 23.
[4]- الموقع الالكتروني: http://www.maghess.com/alittihad/116339 بتاريخ 2015/07/10، الاتحاد الاشتراكي، نشر في عبد الرحمن مؤذن.
[5]- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي،ص 21.

و هويته، و هي بمثابة الكاشف عن مكوّن النفس و العقل، فالكلام الذي يؤديه اللّسان لا يصدر من فراغ إنّما يستمدّ مادته من مخزون عقله و نفسه، أي من محصوله المعرفي و الثقافي[1]، ويغلب في هذه القصص السرد المباشر على السرد غير المباشر، و هو ما ينطبق على باقي قصص هذه المجموعة، الّتي اتّسمت قصصها بأبعاد ثلاثة و هي الجوانب التي تتكون منها الشخصية بصفة عامة.

1- الجانب الخارجي و يشمل المظهر العام و السلوك الظاهري للشخصية كبطل قصّة "خليك هنا"/ المعلم.

2- الجانب الداخلي و يشمل الأحوال الفكرية و النفسية و السلوك الناتج عنها كبطل قصّة "الرحلة" عمّار، و بطل قصّة "صاحب البشرة السمراء" الشقيّ.

3- الجانب الاجتماعي يشمل مركز الشخصية في المجتمع و ظروفها الاجتماعية بشكل عام كشخصية سي إبراهيم الذي هو رئيس بلدية في قصّة "عندما تلفظ الحقيقة" و المسؤول الغائب في قصّة "في انتظار الآتي"[2].

و كما ميّز قصص هذه المجموعة السرد المباشر باستعمال ضمير المتكلم (أنا)، و لهذا الضمير ثلاث مستويات:

اعتبارها شخصية كباقي الشخصيات الأخرى و دورها في السرد لا يعطيها أيّ ميزة أكثر من الشخصيات الأخرى، بحيث يصير ضمير أنا مرادفا لاسم و هوية في الحكي كما

[1]- رحمون حكيم، مستويات استعمال اللغة العربية بين الواقع و البديل، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في اللغة العربية و آدابها، 2011، ص 5.
[2]- الشخصية في القصة القصيرة على الموقع http://shurofat-blogspot.com/2011/02/blog-post-13.html بتاريخ 2015/07/10.

يقول رولان بارت: "(أنا) لا تبقى ضميرا بل تصير اسما، أفضل الأسماء، و من يقول (أنا) يعطي بالضرورة لنفسه مجموعة من المضامين، و يمنح لنفسه مساحة سير ذاتية"[1] مثلا شخصية الشقيّ هو الرّاوي نفسه بالضمير المتكلم (أنا) في قصّة "صاحب البشرة السّمراء" و كذا بطل قصّة "الابن الذي يجمع شتات الذاكرة المحطّمة" في دور الابن في قصّة "البحث عن لون ثالث" بالضمير (أنا) البطل عمّار في قصّة "الرحلة".

يصبح السّارد شخصية شاهدة على الأحداث و تفاعلاتها، كما يمكن أن يساهم فيها ، وبذلك يكون شاهدا بالمعنى الصحيح، وهو ما ينطبق مع حديث فيرونيك إنكلارد عن السارد الشخصية عند دينو بوزاتي حيث تقول : كشاهد على الحدث يكتفي الشاهد بالملاحظة يحكي وما وقع دون أن يشارك فيه"[2] كشخصية الصديق (الراوي) في قصّة "خليك هنا"، و الراوي في قصّة "من أجل علبة ياأوورت".

يتحوّل السّارد – الشخصية إلى فضوليّ يتجاوز دوره كأحد الفواعل في القصّة ويقترب من دور السارد المتخفي الذي يحكي عن (هو) و هو يعرف أكثر مما تعرف الشخصيات الأخرى، و هذا بدأ يختفي خصوصا مع بداية سيطرة التجريب على الكتابة القصصية[3]، فسرد الرّاوي للأحداث بضمير هو في قصّة "البحث عن زمن ما" و كذا "الموت و الموت البطيء" و "عندما تلفظ الحقيقة"، و سواء كانت القصّة واقعية أم لا، فالشخصية تمثل نتاجا

[1]-الشخصية في القصة القصيرة على الموقع الالكتروني: laghtiri 1965.arabblogs.com/archive/18/655628.html بتاريخ 2015/07/10.
[2]-المرجع نفسه.
[3]-المرجع نفسه.

بشكل أو بآخر لواقع القاص و لمحيطه القريب أو البعيد، و بهذا الصّدد يقول ميشال بوتور "يعلم كلّ منا أنّ الرّوائي (و منه القاص) بين أشخاصه شاء أم أبى، علم بذلك أو جهله انطلاقا من عناصر مأخوذة من حياته الخاصة و أنّ أبطاله ما همّ إلاّ أقنعة يروي من ورائها قصّة، و يحلم من خلالها بنفسه"[1].

و قد وافقه في هذا الرأي فرنسوا مورياك في حديثها عن الرّوائيين و القصاصيين قائلة: "الشخصيات التي يخترعونها ليست بتاتا مخلوقة، إذ الخلق إيجاد شيء من لا شيء، فمخلوقاتنا المزعومة مكوّنة من عناصر مأخوذة من الواقع، و نحن نرتب بنوع من الدّقة ما تقدمه لنا ملاحظة الآخرين و معرفتنا بأنفسنا"[2]، لذلك تكون القصّة القصيرة فنّا ذاتيّا، إنّها نصّ المتكلّم بامتياز، واللّسان النّاطق للجماعة المغمورة أو المهمّشة (فرانك أوكونور)، وأنّ المتكلم في هذا المجال، قد يكون شخصية حاكية أو محكيّ عنها[3].

- **مستوى الوعي لدى الشّخصيات:**

إنّ الشخصية تخضع لقانون الموت و البعث على يدّ الكاتب، فتهميش شخصيات معيّنة أو تغييبها يبعث الحياة في شخصيّة محورية على حساب الشّخصيات الأخرى و يكون ذلك بوعي من الكاتب أو بغير وعي[4]، فنجد أن الكاتب يستخدم تقنية التّذكر و هذا ما نجده في شخصيّة "الأب" في قصّة "البحث عن زمن ما" حينما يرجع بذاكرته إلى الماضي،

---

[1]- المرجع نفسه

[2]-الشخصية في القصة القصيرة على الموقع الالكتروني: laghtiri 1965.arabblogs.com/archive/…8/655628.html بتاريخ 2015/07/10.

[3]- المرجع نفسه

[4]- نورة القحطاني، جماليات الغياب و الحضور في الرّواية السعودية، ص 01 على الموقع -----http://www.al.jazaria.com/culture/2010 fadaat36.html./ بتاريخ 2015/07/10.

فيتذكّر كلّ الأعمال الشّنيعة للقائد العسكري روجيه في حملاته الليلية على الشّعب الجزائري، وخصوصا ما فعله بابنه إبراهيم حينما اقتلع له عضوه التّناسلي و قتله "تسرح ذاكرته، تتلاحق الصّور أمام عينيه، فرح النّاس.....صراخ الأطفال....كلاب تنهش لحم جنديّ.....عيون مفزوعة.....طلقات نار.....صرخات غامضة..."[1]، و "....تمثل أمامه من جديد إبراهيم، و هو ملقى على ظهره، تدور حوله الكلاب....تتعالى ضحكاتهم عندما يجذبه روجيه من عضوه التناسلي بواسطة حبل"[2].

و نجد أن شخصية الصّديق في قصّة "خليك هنا" هو نفسه الرّاوي الذي يسرد أحداث هذه القصّة، فكان ساردا للأحداث و شخصية مشاركة في هذه الأحداث، فكان فاعلا في هذه القصّة، و كما نجد شخصية "الأب" في قصّة "البحث عن زمن ما" وظّفها الكاتب بهدف استحضار الماضي و جعله يعيش في الحاضر باستدعاء بعض المواقف عن ماضي الشّخصيات فهو الفاعل و منطلق الأحداث و له علاقة مختلفة مع باقي الشخصيات.

"إنّ الشّخصيات التي تمّ استدعاؤها في مواقف سياقية مختلفة في الرّواية (القصّة) على لسان الشّخصية الرّئيسية الفاعلة في الحدث الرّوائي (القصصي) و إن كانت متحرّكة في الحدث الحكائي بوصفها شخوصات تشارك في الأحداث فإنّها بلا شكّ فاعلة في الحدث الرّوائي"[3]، و كذلك نجد شخصية الشّقي/ البطل في قصّة "من يوميات صاحب البشرة السّمراء" حيث جاءت الشّخصيات الثّانوية على لسانه، إذ كان هو السّارد للأحداث، فكان

[1]- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي، ص 28.
[2]- المرجع نفسه، ص 31.
[3]- سعيد سويقي و محمد سليمان، توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، ط1، إيتراك للنّشر و التّوزيع، مصر الجديدة، القاهرة، 2000.

بتفاعله داخل القصّة تتفاعل معه باقي الشّخصيات أيضا و شخصية عمّار / البطل في قصّة (الرّحلة 1 و 2).

و نجد أن الكاتب في قصص هذه المجموعة قد استعمل اللّغة الفصحى و اللّغة العاميّة التي تحكي بها شخصياته، فهناك لغة عاميّة نجدها في قصّة (الرّحلة) و في قصّة (البحث عن زمن ما)، أمّا باقي القصص فجاءت بالفصحى ، و تعدّ اللّغة في القصّة الرّكيزة الأساسية والأهم لبنائها الفنيّ، فاللّغة تصف الشّخصية أو تمكّن الشّخصية من وصف شيء ما، و اللّغة هي التي تحدّد و تبني غيرها من عناصر القصة كحيزي الزمان و المكان، و اللّغة أيضا هي التي تحدّد و تبني الحدث الذي يجري في هذين الحيّزين[1] ، فاللغة ترتبط بالأفراد الذين يحكونها و بحسب البيئة التي يتواجدون فيها، فنجدها مثلا في قصّة (الرّحلة) جاءت عبر الحوار بين البطل عمّار و أمّه و أخيه

- يا أما أرواحي تشوفي راني وليت كي الرّومي

ضحك أخوه الصّغير:

- ماتنساش تشريلي ساعة
- عليلة بن القومي ولى راجل واتّزوج برومية[2].

و في قصّة "البحث عن زمن ما" جاءت اللّغة عن طريق الحوار بين الأب و ابنه، الأب (أس.....أس)

[1]- محمد البغدادي، لغة السّرد في الرّواية الجديدة، ص 03 على الموقع http://www.alimbratur.com بتاريخ 2015/07/10.
[2]- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي، ص 20، 21.

الابن (بابا)[1]

و كما نجد أنّ لغة الشّخصية تتواجد في فضاء مغلق كالبيت أو السّجن مثلا، بحيث يشكّل البيت ركن الإنسان الأوّل في العالم[2]، و تأتي لغة الشّخصيات في فضاء البيت مفعمة بالحيوية، معبّرة عن هواجسها و أحاسيسها و انفعالاتها، و كاشفة عن مستواها النّفسي و الفكريّ و الاجتماعيّ، فتكون لغة الوصف و الحوار كلغة شخصيات قصّة "من أجل علبة ياوورت"، الراوي مع خالد ابن صديقه عبد القادر و المعلم/بطل قصّة "خليك هنا" مع صاحبة البيت التي تهدّد بالزيادة في الإيجار، و كذا ابراهيم في قصّة "عندما تلفظ الحقيقة" مع ولديه في البيت و مع نفسه، و كذلك نجد أنّ هذه اللّغة تتمثل داخل السّجن بالنّسبة لبطل قصّة "من يوميات صاحب البشرة السّمراء". و تبرز هذه اللّغة عن طريق الحوار خاصة و هذه اللّغة كانت – بالفصحى– .

كما شهدت جميع قصص هذه المجموعة العملية الحوارية التي دارت بين الشّخصيات، فبرزت اللّغة من خلالها بحيث أنّ الحوار يلعب دورا فعّالا في نموّ العمل و رسم الشّخصيات، بحيث يرى باختين أنّ "العلاقة الحوارية تستطيع التّغلغل إلى أعماق التعبير و حتّى إلى أعماق الكلمة المفردة، شرط أن يصطدم فيها صوتان اصطداما حواريا"[3].

[1]- المرجع نفسه،ص 28.
[2]- غاستون باشلار، جماليات المكان، غالب هلسا، ط 3، المؤسسة العربية للدّراسات و النّشر، بيروت، 1987، ص 31.
[3]- ميخائيل باختين، شعرية ديستويفسكي، ت: جميل نصيف التكريتي، ط1، دار تويفال للنّشر و التّوزيع، الدّار البيضاء و دار الشؤون الثّقافية العامة، بغداد، 1986، ص 269.

و نجد بأنّ في بعض هذه القصص منولوجات الشّخصيات مع نفسها كشخصية إبراهيم في قصّة "عندما تلفظ الحقيقة" و حواره مع نفسه مبرزا قلقه و توتّره حينما قبضت الشّرطة على كاتبه العام، و كما ظهر المونولوج عن طريق التراسل و هذا ما برز في قصّة "الابن الذي يجمع شتات الذّاكرة المحطّمة" حينما كتب رسائل إلى أمّه (الوطن) و هي عبارة عن رسائل قصيرة يعبّر فيها عن اشتياقه لها و عن رغبته في تحريرها من الاستعمار الغربي (الفرنسي) و تحقيق الحريّة لها.

يقول باختين "إنّ الشّكل الرّسائلي ملائم جدّ للكلمة الغيرية التي هي انعكاس لغيرها، تمتاز الرّسالة بالإحساس القويّ، بالطّرف المقابل للحوار لمن تتوجّه إليه الرّسالة بالمرسل إليه، الرسالة شأنها شأن الرّدود في الحوار موجّهة إلى إنسان محدّد معتبرة ردود أفعاله المحتملة و جوابه المتوقع"[1].

و كما أنّ لغة الشّخصية أيضا مرتبطة بالشّارع بحيث تعدّ الشّوارع و الأحياء أماكن انتقال و مرور نموذجية فهي التي تشهد حركة الشّخصيات و تشكّل مسرحا لغدوّها رواجها وعندما تغادر أماكن إقامتها و عملها[2] مثلا قصّة "خليك هنا" إذ انتقل البطل من البيت إلى المقهى، و شخصيّة عمّار الذي انتقل من البيت إلى شارع بيراش ثمّ إلى المطار، فكانت اللّغة عند الشّخصيتين مونولوجا نفسيا، و كذا شخصيات قصّة "في انتظار الآتي" التي ظهرت اللّغة في شكل حوار خارجي حول مسؤول لم يأت بعد و ينتظرونه أمام مكتبه.

[1]- المرجع نفسه، ص 298، 299.
[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص 79.

و الملاحظ أنّ لغة الشّخصية لا تقتصر فقط على الفصحى وحدها بل نجد أنّها تحكي بشيء من الفصحى و شيء من العامية أو ما يسمّى باللّغة الوسطى، و هي مزيج بين الفصحى و العامية[1]. مثلا قصّة الرحلة الّتي كانت مزيجا لغويا بين الفصحى و العاميّة ، إذ أنّ العاميّة كانت بارزة من خلال الحوار الّذي دار بين عمّار و الشخصيات الأخرى أمّا الفصحى فقد أبرزها البطل عمّار حينما كان يحكي عن نفسه.

[1]- عبد الصّابور شاهين، التّحديات التي تواجه اللّغة العربية، إيسيسكو، ص 01، على الموقع http://www.isesco.org.ma/pub/arabic بتاريخ 2015/07/10.

ملحق حول الأديب محمد صالح حرز الله :

العالم القصصي لمحمد صالح حرز الله:

مارس محمد صالح حرز الله التعليم و الكتابة الصحفية و الأدبية منذ السبعينيات، و نشر في أغلب المجلات الوطنية و العربية، و كذا الصحف مثلا مجلّة الأدب البيروتية، و مجلّة الأقلام العراقية و غيرها.

كما أنّه عضو في اتّحاد الكتّاب الجزائريين من سنة خمسة و سبعين تسعة مائة و ألف، و هو عضو في لجانه الدّائمة.

ساهم في تأسيس عديد المؤسسات و الجمعيات الثقافية كجمعية ناشري الصّحف و جمعية الدفاع عن اللّغة العربية، كما أنّه شارك في أغلب المهرجانات الأدبية و الملتقيات مثل: الجزائر في لقاءات أدبية ثقافية و دولية.

و من أشهر مجموعاته القصصية: اعترافاتي التي تتضمن: الابن الذي يجمع شتات الذاكرة، النهار يرتسم في الجرح و رواية اعترافات صاحب البشرة السّمراء، و معظم قصصه كانت تجسّد طفولته التي عاشها إثر حقبة الاستعمار من خلال معاناته، فحاول من خلال قصصه فهم المحيط الذي عاش فيه، فكان يعيش مع أناس لا يفهمهم، غرباء عنه من حيث الثقافة و اللّغة و كذا اللون و رغم هذا صمد و كان مليئا بالعزم و التّحدي و إرادة لمواجهة الظلم و الجوع و كذا الفقر، و مباشرة بعد الاستقلال أكمل دراسته و كانت أوقات فراغه يستغلّها في المطالعة، فهاجس الإبداع أينما حلّ رحل يتبعه ليكون عالم الأدب الباب الذي

يدخله من خلال القصّة القصيرة، فيوظّف فيها ذكرياته و طفولته الصعبة في فترة الاحتلال الفرنسي، كما وظّف فيها تراثه الشعبي أو الأدب الشعبي.

بتصرف/ سلسبيل وسام حرز الله، بورتريه، محمد صالح حرز الله، بحث لنيل شهادة الليسانس، جامعة الجزائر، 2014/2013، ص 17، 18.

الشهادات المقدّمة حول محمد صالح حرز الله:

- **واسيني الأعرج: روائي و أستاذ في جامعة السوربون**

في السابع عشر جانفي من سنة خمسين سبع مائة و ألف بسيدي خالد المدينة، الملحمة التي أنجبت العديد من الكتّاب، و سيّدة الإلهام للعديد من شعراء الفصيح و الملحون، الذين خلّدوا العديد من الرّوائع و منها (حيزيّة) لابن قيطون و غيرها في شتّى الفنون.

فهنا في هذه المدينة تبدأ أولى خطواته، ثمّ الوجهة إلى دار المعلمين ببوزريعة، بحيث تخرّج منها كأستاذ للأدب، و بعد ذلك التحق بقسم علم الاجتماع تخصّص ريفي حضاري بجامعة الجزائر.

- **السيد عبد القادر نور**: مجاهد و مدير سابق للإذاعة الجزائرية محمّد صالح حرز الله رئيس مؤسسة محمد العيد آل خليفة التي يحاول من خلالها إعادة الاعتبار للمبدعين الجزائريين، و هو يكتب الرواية و الشعر و القصّة، و أدب الأطفال و من أشهر مؤلفاته اعترافاتي، النهار يرتسم الجرح، اعترافات صاحب البشرة السمراء.
- **نور الدين السّد**: ناقد و عضو المجلس الشعبي الوطني، مساره الإعلامي (محمد صالح) لا يقلّ ثراء عن مساره الأدبي، فهو من مؤسسي جريدة المساء سنة

خمس و ثمانين تسع مائة و ألف، و كذا مديرها العام من ثلاث و تسع مائة و ألف إلى غاية خمس و تسعين تسعة مائة و ألف.

و قد أسّس العديد من العناوين اعتبرت خاصة: كالصبح الجديد، الشاشة و الاقتصادي، كواليس، و قدّم برامج في الإذاعة الوطنية كبرنامج "من وحي النغم"، و مازال إلى يومنا هذا ينتج برامج التلفزيون في مختلف المواضيع.

سلسبيل وسام حرز الله، بورتريه محمد صالح حرز الله، بحث لنيل شهادة الليسانس، جامعة الجزائر 2014/2013، ص 17، 18.

- **عبد العالي رزّاقي: أستاذ في كلية علوم الإعلام**

من الأدب إلى الإعلام إلى السياسة (محمد صالح حرز الله) فكان يمارس السياسة بالكتابة في مقالاته، و عام 2001 عيّن عضوا في مجلس الأمّة، فهو من مجموعة الثلث الرئاسي، و مقرر للجنة التربية و التكوين و التعليم العالي و البحث العلمي، و الشؤون الدينية، فمكث عهدتين فيهما كان عضوا فعالا داخل و خارج الوطن.

- **زهية بن عروس:** إعلامية و وزيرة سابقة، و عضو في مجلس الأمّة.

محمد صالح حرز الله بذاكرته و رصيده عنوان للماضي و الحاضر بكلّ تشكّلاته و هو ما صاغته كتاباته و إبداعاته و مساهماته في العديد من المجالات.

المرجع نفسه، ص 18، 19.

- **ميشال عاصي:**

تتخذ القصّة عند حرز الله بالنتيجة قيمة جمالية ذاتية ترمز إلى الموقف الالتزامي أو البعد الفكري، و توحي به إيحاء من غيرها، تصريح يعريه من غلاله الفنّ و الطبيعة الجمالية للجسد القصصي.

- **عثمان بيدي:**

محمّد صالح حرز الله يملك وعيا لا يغيب عنه حتّى في أبسط الأشياء، إنّه ينفى متيقضا حتّى في ترتيب أيّ جملة أو اختيار أيّ لقطة إذن هو وعي حاضر في كلّ قصّة و كلّ فترة، و قد سمح له هذا الوعي بأن يعالج القضايا بروح من المسؤولية و الحذر، فحرز الله في كلّ قصصه منحاز إلى قيم التّجدد (قيم الحياة، المستقبل) قصصه واقعية بحيث تتناول هذا الواقع و تقترح له حلولا (غير مباشرة كلها)، و نجد أنّ أغلب نهايات قصصه تنتهي نهايات موقفية (رفض هذا الواقع و البحث عن البديل أو التغيير)، و كما نجد أنّ أغلب أبطال قصصه إيجابي و إن كان البعض سلبيّ، فمن خلال هذه السلبية يبرز دوره الإيجابي.

- **محمد سعيدي:** يعتبر محمد صالح حرز الله أحد الممثلين للحركة الأدبية الجديدة و قد نشر الكاتب مجموعته القصصية في الصّحافة الوطنية و قدّمها في أمسيات و ندوات أدبية نالت الكثير من الاهتمام لدى القرّاء و الأوساط الأدبية و النّقاش، و هو كاتب يتمتع بموهبة خاصة و رفاهة الحسّ ة كذا حاسّة اجتماعية و لغة

قصصية شاعرة و قدرته على ممارسة التجريب، فقصصه رغم قصرها الذي يصل إلى بضعة أسطر تكاد تختلف كلّ واحدة منها عن الأخرى لذلك يعرف التمايز و التّنوع في الإنتاج لذلك هو كاتب موهوب له القدرة على الإبداع، و مجموعته هذه تتميّز بانجذابها إلى الأساليب الرّمزية التعبيرية، الانطباعية، الواقعية، و عندما تكون هذه المعايير تجعل العمل لا ينفلت من رؤية القارئ.

محمّد صالح حرز الله (اعترافاتي)، دار الحكمة، الجزائر، مج 1 (الابن الذي يجمع شتات الذاكرة)، 2007، ص 292 (وعلى غلاف الكتاب).

خاتمة: بعد دراستنا لرؤية العالم عند محمد الصالح حرز الله خلصنا الى عدة استنتاجات يمكن إجمالها فيما يلي:

إن أعمال محمد الصالح حرز واقعية تطرح وجهين مترابطين هما "الواقع و الإبداع القصصي" انها تصدر عن إرادة ذلك من منطلق خبرته و امتلاكه لثقافة عالية و متميزة بما انه كان يسكن قرية ريفية ثم انتقل إلى المدينة "الجزائر" فكان مشبّعا بالثقافة و ملما بازمات المجتمع في فترة السبعينيات، ما أكسبه القدرة على تقديم رؤية متميّزة إلى العالم.

و عندما كانت الرؤية إلى العالم أحد ركائز تنظيم و بناء العالم الفني القصصي في أدواته، فإن الكشف عن هذه الرؤية كانت بارزة

من خلال النصوص القصصية محل البحث و الدراسة حيث أستتبع البحث بدراسة أبرز أدوات هذا العالم الّتي منها دراسة بناء الزمن القصصي الذي يحكم مفاصل هذه الأعمال في تعالقه مع المكان الذي يشهد مساحة الصّراع و ما يظهر زمن قصصي تتابعي في خطيّة أحداث القصص المسرودة كما أنه يختلط بالذاكرة و التخيل و الحوار.

لقد جعل القاص المكان ملتحما بالزمان، فجاء تمثيله في صورة واقعية أو رمزية مشحونا بالدلالات، يتبعه الوصف الذي يظهر وظيفته و دوره في حياة الشخصية وتحريك دائرة الصراع و الجدل بين الشخصيات حول الموضوع المتناول ذلك أن الحديث عن أشيائه يكشف المستوى الطبقي و الاجتماعي لشخصيات القصّة و همومها.

و هناك اختلاف لمواقع الراوي و علاقاته بشخصياته سواء أكانت الرؤيا خارجية في اعتمادها على راوي يلاحق الأحداث من الخارج في سرد موضوعي باستعمال الضمير "الغائب". اي الأسلوب غير المباشر ام رؤية داخلية تعتمد على راو يقدم الأحداث برؤية

ذاتية داخلية في سرد ذاتي مستعملا ضمير المتكلم أو الأسلوب المباشر،وبذلك أصبحت رؤية الشخصيات هي رؤية الراوي إلى العالم.

أمّا بالنسبة لبناء الشخصيات و تقديمها و نماذجها في هذه الأعمال و التحولات التي طرأت عليها في اختلاف مواقعها، فإن الحديث عن الشخصية في العمل القصصي هو حديث عن ذات في أبعادها الجماعية غير أن الشخصيات الرئيسية في الأعمال تهاوت أمام ضربات الواقع في عالم اكتنفته المعاناة و المأساة.

تجلت كل هذه العناصر عند الكاتب و هو يحاول أن يؤسس لرؤيته إلى العالم و يبرز تعالق هذا المفهوم بالهيكل العام للبناء القصصي، ذلك أنّ الرؤية تختلف من مكان إلى آخر تبعا لظروفها المحددة زمانا و مكانا و بالمجتمع الذي يعيش فيه الإنسان، فقد ظهرت رؤية العالم في القصص المدروسة موسومة بالسوداوية و الحيرة و المعاناة و أحيانا بتفاؤل بسيط تجاه العالم الذي تكشفه الأحداث فكانت رؤية سياسية، اجتماعية، تاريخية و نفسية. و هذه الرؤية تجلت من خلال مواقف قصص هذه الشخصيات و التي اظهرما السياق العام لهذا العمل من خلال:

- إبراز التطلع إلى نمط الحياة الغربية (المهجر) والنظر في الواقع و الحاضر و أوضاعه من منطلق التاريخ.بالإضافة الى **إبراز** الواقع في صورة من القمع و القهر و التسلط و الرغبة في التحرر و الحرية واللامبالاة من قبل المسؤولين،و إبراز توتر الشخصية و قلقها من فهم الواقع.
- كانت رؤية أبطال قصص حرز الله تكشف نوعا من التناقض أحيانا و الثبات أحيانا أخرى على المبادئ، فجدلية الطرح تحتّم على الراوي صناعة هذا النوع من الشخوص في عالم متغير الطّموحات و الرؤى.
- جاءالمكان مترامیا احيانا في أحضان الزّمن و أحيانا أخرى كان يرمز إلى ما وراء الأحداث و حركات الشخوص في أزمانهم دون الاهتمام كثيرا بأماكن تواجدهم بحيث يتحركون و يصنعون الأحداث.

– كان للمنهج البنيوي أثره في بناء الشّخصيات و الأحداث و الزمن والمكان، فالمواقف تبرز سياقا عاما لرؤية جماعية، كان الراوي من بينها يعرف ما تعرفه الشخصيات في نظرتها إلى العالم، و كانت السّمة الغالبة في هذه القصص هي توتر الرؤية الاجتماعية

و عدم مصالحة الأفراد مع العالم في طرق التغيير التي سلكها الأبطال، ما توّج نهاياتها أحيانا بالإحباط و الخوف و التشاؤم و أحيانا أخرى بالسعي وراء التغيير، و هذا ناتج عن وعي أبطال القصص محلّ الدراسة لعالمهم إلى الأفضل الذي يتصل بالواقع الاجتماعي.

قائمة المصادر و المراجع:

1- قائمة المصادر:

- محمد صالح حرز الله، اعترافاتي، مج1، الابن الذي يجمع شتات الذاكرة المحطّمة، الجزائر، 2007.

- الآيات القرآنية:

- سورة البقرة،الآية،22 .

- سورة الكهف،21.

- سورة التوبة،101.

2- قائمة المراجع:

أ- المراجع باللغة العربية:

- إبراهيم صحراوي، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية لرواية جهاد المحبين لجرجي زيدان، ط1، دار الآفاق، الجزائر، 1999.

. أبو الفضل جمال الدّين، محمّد بن مكرم، ابن منظور، لسان العرب، المجلّد 13، ط 1، دار صادر، بيروت، 1990.

. إدريس بوذيبة، الرؤية و البنية في روايات طاهر وطّار، ط 1، جامعة منتوري، قسنطينة، 2000.

. الخطيب محمّد كامل، تكوين الرواية العربية، ط1، وزارة الثقافة، دمشق، 1990.

. الزواوي بغورة، المنهج البنيوي، ط1، شركة دار الهدى للطّباعة و النّشر و التّوزيع، عين مليلة، الجزائر، 2001.

. السيد إبراهيم، نظرية الرّواية (دراسة لمناهج النّقد الأدبي في معالجة، دار قباء للطّباعة و النّشر و التّوزيع، القاهرة، 1998.

. السيد إبراهيم، نظرية الرّواية (دراسة لمناهج النّقد الأدبي في معالجة، دار قباء للطّباعة و النّشر و التّوزيع، القاهرة، 1998.

. الطاهر لبيب، سوسيولوجيا الثقافة، ط2، دار قرطبة للطّباعة و النّشر، الدّار البيضاء، 1986.

. إيفلين فريد جورج يارد، نجيب محفوظ و القصّة القصيرة، ط1، دار الشروق للنّشر و التّوزيع، عمان، 1988.

. بدري عثمان، بناء الشّخصية الرّئيسية في روايات نجيب محفوظ، ط1، بيروت، دار الحداثة للطباعة و النّشر و التّوزيع، 1986.

. بشير بويجرة، بنية الشّخصية في الرّواية الجزائرية، ط2، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2006.

. بشير تاوريرت، محاضرات في مناهج النّقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة و النّشر، عين السمارة، قسنطينة، 2006.

. جابر عصفور، الصّورة الفنية في التّراث النّقدي و البلاغي، القاهرة، دار المعارف، 1973.

. جابر عصفور، نظريات معاصرة (الأعمال الفكرية) مطابع الهيئة المصرية لكتاب، مصر.

. جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دراسة منهج لوسيان غولدمان، ط1، دار ابن رشد للطّباعة و النّشر، 1982.

. جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السّرد الرّوائي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001.

-جهاد فاضل،أسئلة الرواية (مجموعة مقابلات) ،الدّار العربيّة للكتاب ليبيا.

-حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

-حسن جمعة، نظرة في مستقبل الرّواية، ط1، منشورات رابطة الكتّاب الأردنيين، عمّان، 1981.

-حسين نصّار، صور و دراسات في أدب القصّة، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، 1977.

-حميد لحميداني، النّقد الروائي و الإيديولوجيا، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990.

-حميد لحميداني، بنية النّص السّردي، ط 1، المركز الثقافي العربي للطّباعة و النّشر و التّوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، 1991.

-خليل الموسى، ملامح الرّواية العربية في سوريا، منشورات اتّحاد العرب، دمشق، 2006.

-سعيد سويرقي و محمد سليمان، توظيف التّراث في رّوايات نجيب محفوظ، ط1، إيتراك للنّشر و التّوزيع، مصر الجديدة، القاهرة، 2000.

-سعيد يقطين، القراءة و التجربة، ط1، دار الثّقافة، المغرب، 1985.

-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي، ط2، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، بيروت، 1993.

-سليمان كاصد، الموضوع و السّرد، مقارنة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دار الكندي للنّشر و التّوزيع، أربد، الأردن، 2002.

-سمير روحي الفيصل، الرّواية العربية، البناء و الرّؤيا، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003.

-سيزا قاسم، بناء الرّواية، نقلا عن مها القصراوي، الزمن في الرّواية العربية، ط1، دار الفارس للنّشر و التّوزيع، بيروت، 2004.

-صلاح فضل، مناهج النّقد المعاصر، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 1997.

-صلاح فضل، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، ط1، مؤسسة الشروق، القاهرة، سنة 1998.

-طه وادي، الرّواية السياسية، الشركة العالمية المصرية للنّشر، لونجمان، القاهرة، مصر.

-عبد السلام صحراوي، فنيات النّظرية الأدبية الحديثة، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، المطبعة الجهوية، قسنطينة، الجزائر، 2010.

-عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن و دلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، 1998.

-عبد الله إبراهيم، المتخيّل السّردي، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السّرد)، دار العرب للنّشر و التّوزيع، وهران، الجزائر، 2005.

-عمر عبد الواحد، شعرية السّرد، تحليل الخطاب السّردي في مقامات الحريري، ط1، دار الهدى للنّشر و التّوزيع، 2003.

-عمرو عيلان، مناهج تحليل الخطاب السّردي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003.

-عمرو عيلان،الإيديولوجيا و بنية الخطاب الرّوائي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2001.

-فيصل درّاج، رواية التّقدّم و اغتراب المستقبل، تحوّلات الرّؤية في الرّواية العربية، ط1، دار الأدب للنّشر و التّوزيع، بيروت، 2010.

-قادة عڤاڤ، دلالة المدنية في الخطاب الشعري العربي المعاصر، اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، 2001.

-كوثر علي محمد جبارة، تبئير الفواعل الجمعية في الرّواية، دار الحوار للنّشر و التّوزيع، اللّاذقية، سوريا.

–لوسيان غولدمان، أبحاث جدلية، نقلا عن جمال شحيد، في البنيوية التركيبية.

–محمد الباردي، الرّواية العربية الحديثة، ط1، اللّاذقية، دار الحوار، 1993.

.–محمّد بوعزة، تحليل النّص السّردي، منشورات الاختلاف، الجزائر.

–محمد رشيد ثابت، البنية القصصية و مدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، الدار العربية للكتاب، تونس، 1975.

–محمد سويرقي و محمد سليمان، توظيف التّراث في روايات نجيب محفوظ، إيتراك للنّشر و التّوزيع، مصر الجديدة، القاهرة، 2000.

–محمد سويرقي، النّقد البنيوي و النّص الرّوائي، الدّار البيضاء، 1991.

–محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003.

–محمد عزام، فضاء النّص الرّوائي، ط1، دار الحوار للنّشر و التّوزيع، اللّاذقية، 1996.

–مصطفى التواتي، دراسة في روايات نجيب محفوظ الذّهنية، ط2، الدّار التّونسية للنّشر و التوزيع، تونس،1993.

.. مصطفى الضبع، إستراتيجية المكان، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، أكتوبر، 1998.

-مها حسن القصراوي، الزمن في الرّواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للنّشر، بيروت، 2004.

-ناصر نمر محي الدّين، بناء العالم الرّوائي، ط1، دار الحوار، سوريا، 2012.

-نبيلة إبراهيم، نقد الرّواية، نقلا عن مها القصراوي، الزّمن في الرّواية العربية، ط1، دار الفارس للنّشر و التّوزيع، بيروت، 2004.

-نديم حشفة، تأصيل النّص، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1977.

-نظال محمد فتحي الشمالي، تجربة زياد قاسم الرّوائية.، دار وائل للنّشر و التّوزيع، عمان، الأردن، 2002.

-هيثم الحاج علي، الزّمن النّوعي و إشكاليات النّوع السّردي، ط1، الانتشار العربي، لبنان، 2008.

-وحيد بن بوعزيز، حدود التّأويل، قراءة في مشروع أمبرتوإيكو النّقدي، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

- وليد قصّاب، مناهج النّقد الأدبي الحديث، ط1، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، سنة 2007.

-وليد قصّاب، مناهج النّقد الأدبي الحديث، ط1، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، سنة 2007.

-يمنى العيد، تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، ط1، دار الفرابي، لبنان، 1990.

.-يمنى العيد، في معرفة النّص، ط1، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1973.

-يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ط1، جسور للنّشر و التّوزيع، المحمدية، الجزائر، 2007.

-ألان روب جريبه، نحو رواية جديدة، مصطفى ابراهيم، دار المعارف، مصر، القاهرة، د-ت.

ب-المراجع المترجمة :

-باشلار غاستون، ، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، ط3، المؤسسة العربية للدّراسات و النّشر، بيروت، 1987.

-بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، بنية النص الفني و أنماط الشكل التّأليفي، ترجمة: سعيد الغانمي و ناصر حلاوي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 1999.

-بير زيما، النّقد الاجتماعي، ترجمة: عايدة لطفي، ط1، دار الفكر للدّراسات و النّشر، القاهرة، 1991.

-بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ترجمة: عبد السّتار جواد، ط2، دار مجدلاوي للنّشر و التّوزيع، عمان، 2000.

-تزيفتان تودوروف، مقولات السّرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان و فؤاد الصفا، طرائق تخليل السّرد الأدبي، ط1، منشورات اتّحاد الكتاب، المغرب، الرّباط، 1992.

-جاك دوبوا، ضمن البنيوية التكوينية و النّقد الأدبي، نحو نقد أدبي سوسيولوجي، ترجمة: قمري البشير، مؤلّف جماعي، ط2، مؤسسة الأبحاث، لبنان، 1986.

-جاك دوبوا، نحو نقد سوسيولوجي، ضمن البنيوية التركيبية و النّقد الأدبيّ، مؤلّف جماعي، ترجمة: محمد سبيلا، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، 1986.

-جاك لينهارت، من أجل إيستيطيقا سوسيولوجية، محاولة لبناء إيستيطيقا لوسيان غولدمان، من البنيوية التكوينية و النّقد الأدبي، مؤلف جماعي، ترجمة: محمد سبيلا.

-جان بياجيه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمة و بشير أوبري، ط1، منشورات عويدات، لبنان، 1985.

-جورج لوكاتش، الرّواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، المكتبة الشّعبية، سلسة ثقافية، الشّركة الوطنية للتّوزيع و النّشر، الجزائر.

-جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، ط3، المؤسسة الجامعية للدّراسات و النّشر و التّوزيع، بيروت، 1985.

-جيرار جينات، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الجليّ، ط3، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.

-جيل دولوز، الصّورة في الزّمن، ترجمة: حسن عودة، وزارة الثّقافة، دمشق، 1999.

-رامان سلدن، النّظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، دار قبّاء للطّباعة و النّشر، القاهرة، مصر، 1998.

-ريديكورهورست، الانعكاس و الفعل دياليكتيك، الواقعية في الإبداع الفني، ترجمة: فؤاد مرعي، دار الجماهير، دمشق، 1977.

-رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدّين صبحي، ط2، المؤسسة العربية للدّراسات و النّشر، بيروت، 1981.

-فرانسوا فان روسو، وجهة النّظر أو المنظور السّردي، نظريات و تصوّرات نقدية، نشر ضمن كتاب نظرية السّرد من وجهة النظر إلى التبئيير، ترجمة: ناجي مصطفى، ط1، منشورات دار الحوار الأكاديمي، المغرب، 1989.

-فليب هامون، العلوم الإنسانية و الفلسفة، ترجمة: يوسف الأنطاكي، مراجعة: محمد برادة، المجلس الأعلى للثّقافة، 1996.

-فليب هامون، سيسيولوجية الشّخصيات الرّوائية، ترجمة: سعيد بن كرّاد، تقديم عبد الفتّاح كيلطو، دار الكلام، الرّباط، 1890.

-لوسيان غولدمان، الإله الخفيّ، باريس 1955، ترجمة و أخذ: عن طاهر لبيب، سوسيولوجيا الثّقافة، ط2، قرطبة للطّباعة و النّشر، الدّار البيضاء، 1986.

-لوسيان غولدمان، المادية الجدليّة و تاريخ الأدب، مؤلف جماعي، البنيوية التكوينية و النّقد الأدبي، ترجمة: محمد سبيلا، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، 1986.

-لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة: مصطفى السباعي، ط1، دار الحداثة، بيروت.

-لوسيان غولدمان، المنهجية في علم الاجتماع الأدبي، ترجمة: مصطفى السّناوي، دار الحداثة للنّشر و التّوزيع، بيروت.

-لوسيان غولدمان، الوعي القائم و الوعي الممكن، ترجمة: محمد برادة، ضمن البنيوية التركيبية و النّقد الأدبيّ، مؤلف جماعي.

-مجموعة مؤلفين، القصّة، الرّواية، المؤلّف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، ترجمة: خيري دومة، ط1، دار الشّرقيات للنّشر و التّوزيع، القاهرة، 1977.

-مؤلف جماعي، مدخل إلى مناهج النّقد الأدبيّ، ترجمة: رضوان ظاظا، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، يصدرها المجلس الوطني للثّقافة و الفنون و الأدب، الكويت، ماي 1997.

-ميخائيل باختين، شعرية ديستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكويني، ط1، دار تويفال للنّشر ة التّوزيع، الدّار البيضاء و دار الشّؤون الثّقافية العامة، بغداد، 1986.

-ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطوانيس، مكتبة المركز الجامعي، ط1، منشورات عويدات، بيروت، 1971.

-نصوص الشّكلانيين الرّوس، توماتشوفسكي، نظرية المنهج الشكلي، نظرية الأغراض، ترجمة: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنّاشئين المتّحدين، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.

-يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم دراز "ألف"، مجلة البلاغة، المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ع 6، ربيع 1986.

-يون باسكاوي، البنيوية التكوينية، و لوسيان غولدمان (ضمن البنيوية التركيبية و النّقد الأدبي)، مؤلّف جماعي، ترجمة: محمد سبيلا.

ت- المجلاّت و المقالات:

-أحمد عبد اللّطيف عماد، الزّمان و المكان في قصّة العهد القديم، مجلّة عالم الفكر، المجلّد 16، ع 3، 1985.

-خالد حسيني، الفضاء الرّوائي و العلاقات النّصية، مقالة في مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع4، القاهرة، 1982.

-عبد الرحمن بوعلي، أشكال المعمار الفني في الرّواية العربية الجديدة، مجلّة علامات في النقد، ج 23، مجلّد 9، سبتمبر، 1999.

-عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النّص السّردي، مجلّة فصول، المجلة 2، العدد 2، 1993.

-يوري لوتمان، مشكل المكان الفني، ت: سيزا قاسم، "ألف" مجلّة البلاغة المقارنة، القاهرة، الجامعة الأمريكية، ع 6، ربيع 1986.

-نور الدين صدّار، مدخل إلى البنيوية التكوينية في القراءات النّقدية العربية المعاصرة، مجلّة عالم الفكر، الكويت، العدد الأوّل، المجلّد 38، يوليو، سبتمبر 2009.

– أحمد عبد اللّطيف حماد، الزمان و المكان في قصّة العهد القديم، مجلّة عالم الفكر، المجلّد 16، ع 3، 1985.

-إسماعيل دندي، الرّؤية و الشّعر العربي الحديث، مجلّة المعرفة، العدد 339، كانون الأوّل، السّنة الثّلاثون، ديسمبر 1991.

-أنجيل بطرس سمعان، وجهة النّظر في الرواية المصرية، مجلّة فصول، المجلّد الثّاني، العدد الثّاني، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة 1982.

-جابر عصفور، عند البنيوية التكوينية، قراءة في لوسيان غولدمان، مجلّة فصول (مجلّة النّقد الأدبيّ)، العدد 68، 2006.

-سمير روحي الفيصل، بناء المكان، مجلّة الموقف الأدبي، دمشق، ع 306، 1996.

-سيزا قاسم دراز، ، القارئ و النّص من السيموطيقا إلى الهيرمينوطيقا، مجلّة عالم الفكر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، مج 23، ع 3، 4 يناير، يونيو، 1995.

-عبد الرحمن بوعلي، أشكال المعمار الفنيّ في الرّواية العربية الجديدة، مجلّة علامات في النّقد، ج 23، مجلّد 9، سبتمبر 1999.

-عبد العالم بوطيب، إشكالية الزّمن في النّص السّردي، مجلّة فصول، المجلّد 12، العدد 2، 1993.

-عبد العالم بوطيب، مفهوم الرّؤية السّردية في الخطاب الرّوائي بين الائتلاف و الاختلاف، مجلّة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء العربي، 1992.

-محمد حافظ دياب، النّقد الأدبي و علم الاجتماع، مقدّمة نظرية، مجلّة فصول، المجلّد الرّابع، العدد الأوّل، خريف 1983.

-وردة معلم، شعرية الدّال في روايات ابراهيم الكوني، مجلّة التّبيين، عدد 31، 2008.

-خالد حسيني، الفضاء الرّوائي و العلاقات النّصية، مقالة في مجلّة المعرفة، العدد 499، وزارة الثّقافة، دمشق، 2001.

-صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، في مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ع 4، القاهرة، 1982.

ث- المعاجم:

-ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، المجلّد الرّابع عشر.

-أحمد رضا حوحو، معجمات اللّغة، المجلّد 5، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1960.

-صلاح فضل، معجم لسان العرب، نظرية البنائية في النّقد الأدبي، ط1، مؤسسة الشّروق، القاهرة، 1998.

-محمد بن أبي بكر عبد القادر الرّازي، مختار الصّحاح، دار الرّسالة، الكويت، 1983.

ج-الرسائل الجامعية:

-رحمون حكيم، مستويات استعمال اللّغة العربية بين الواقع و البديل، مذكرة لنيل شهادة الماجستر في اللغة العربية و آدابها، 2011.

-سلسبيل حرز الله، بورتريه محمد صالح حرز الله، الجزائر، 2013، 2014.

-شوشان بوبكر، رؤية العالم في روايات حفناوي زاهر، دراسة سردية في ضوء البنيوية التكوينية (لوسيان غولدمان)، بحث لنيل شهادة الماجستر في الأدب العربي الحديث، الجزائر، 2012، 2013.

-سليم العربي بتقه،الريف في الرواية الجزائرية،دراسة تحليلية و مقارنة ،بحث لنيل الدكتوراة في الأدب العربي،جامعة باتنة،2010.

ح-المواقع الإلكترونية:

- سمية غلا، اللغة في رواية ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ:

http://www.startimes.com14:10,2014/05/06 في 2015/07/10.

-عبد الصابور شاهين، التّحديات التي تواجه اللّغة العربية إيسيسكو، ص 01 على الموقع الالكتروني: http://www.isesco.org.ma/pub/arabic بتاريخ 10/07/2015.

-محمد البغدادي، لغة السّرد في الرّواية الجديدة، ص 03 على الموقع الالكتروني:http://www.alimbratur.com بتاريخ 2015/07/10.

-نورة القحطاني، جماليات الغياب و الحضور في الرّواية السعودية، ص 01 على الموقع الالكتروني http://www.al.jazaria.com/culture/2010..../fadaat36.html بتاريخ 2015/07/10.

- http://www.dalil.kitab.net/?id=337 بتاريخ 2015/07/10.

-http://shurofat.blogspot.com/11/blogpost-4626.html في 2015/07/10.

-http://www.maghess.com/alittihad/116339 في 2015/07/10.

-laghtiri1965.arabblogs.com/archive/....18/655628.html بتاريخ 2015/07/10.

فهرس الموضوعات

مقدمة

مدخل

بين رؤية العالم و الرؤية السردية

مفهوم رؤية العالم

مفهوم الرؤية السردية و أنواعها

الفصل الأوّل: رؤية العالم في الفكر النقدي الغرب و مصطلح البنيوية التكوينية

- رؤية العالم في الفكر الماركسي
- رؤية العالم عند لوكاتش

- رؤية العالم عند لوسيان غولدمان

أ- في البنيوية التكوينية

- مصطلح البنيوية التكوينية

- أسس و مبادئ النظرية البنيوية التكوينية

- الخطوات الإجرائية للبنيوية التكوينية

الفصل الثاني : رؤية العالم من خلال بنية الزمان و المكان

1-البنية الدالة

2-الزمن السردي و البنية الدالة

أ- بنية الزمن في المجموعة القصصية

ب- بنية الأحداث في المجموعة القصصية

3-المواقع المكانية في المجموعة القصصية

4-معطيات رؤية العالم من خلال الموقعين الزمني و المكاني في المجموعة القصصية

الفصل الثالث : رؤية العالم من خلال منظور الراوي و الشخصية

1-مفهوم الشخصية و تقديمها في المجموعة القصصية

2-معطيات رؤية العالم من خلال منظور الراوي و الشخصية

3-مستويات الوعي و تجلياته في المجموعة القصصية

4-نمذجة الشخصيات في المجموعة القصصية

1-العالم القصصي لمحمد صالح حرز الله

2-الشهادات المقدمة حول محمد صالح حرز الله

ملحق

خاتمة

قائمة المصادر و المراجع

فهرس الموضوعات