الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية
الرقم التسلسلي:.....
رقم التسجيل:.....

بنية السرد عند جمال فوغالي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه LMD في الأدب العربي
تخصص: أدب حديث ومعاصر.

إعداد الطالبة:
بية ولجي

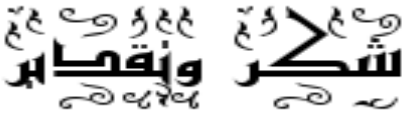
إشراف الدكتورة:
نعيمة بولكعيبات

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د.رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة –1	رئيسا
د.نعيمة بولكعيبات	أستاذ محاضر–أ	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة –1	مشرفا ومقررا.
د.خالدية جاب الله	أستاذ محاضر– أ	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة –1	عضوا مناقشا
أ.د.رابح طبجون	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة –آسيا جبار– قسنطينة	عضوا مناقشا
د.علاوة كوسة	أستاذ محاضر–أ	المركز الجامعي بريكة	عضوا مناقشا
د.إيمان العشي	أستاذ محاضر–أ	جامعة الجزائر–2	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2021–2022م

بسم الله الرحمن الرحيم



لا يفوتني بعد شكر الله تعالى وتوفيقه أن أتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان إلى:

الأستاذة الفاضلة الدكتورة نعيمة بولكعيبات على ما أكرمتني به من حسن ورعاية، وما منحته لي من فكرة بالتوجيه والإرشاد طيلة فترة إشرافها على هذا البحث فجزاها الله كل خير.

كما أتقدم بأسمى آيات الشكر والإخلاص إلى الأستاذ الدكتور رشيد قريبع الذي ساهم في إثراء هذا البحث بنصائحه وتوجيهاته السديدة.

كما أتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة لتفضلهم قراءة هذا البحث ومناقشته وتقديم الآراء والملاحظات التي من شأنها إثراء هذه الدراسة، فجزاهم الله عنا كل خير.

والشكر موصول إلى أسرتي الكريمة على تحملهم معي معاناة البحث وصبرهم لي طيلة مسار البحث.

وفي هذا المقام أتقدم بالشكر والاحترام إلى كل من مد لي يد العون وساعدني في إتمام هذا البحث ولو بكلمة نصح أو دعاء كل من شأنها أن تقوي عزيمتي وإرادتي.

مقدمة

مقدمة:

ارتبطت القصة القصيرة الجزائرية بالبيئة الانتقال وهذا ما مهد لميلادها ومضامينها خاصة في فترة ما قبل الإستقلال، كما اتصلت بالحركة الوطنية الجزائرية في مرحلة تطورها، وهذا ما حفز القاص الجزائري على مواكبة النهضة العامة للبلاد، وأن يتحرر من الجو السائد الذي ترعرع فيه إبان الثورة التحريرية، وبهذا استطاعت القصة أن تثبت وجودها في الساحة الأدبية المعاصرة رغم حداثة نشأتها حيث حظيت بمكانة متميزة وأصبحت أكثر تطورا ونضجا في هذا العصر خاصة وأنها تساير لطبيعة الحياة اليومية، كما أنها تعبر عن الواقع المعاش، لهذا اهتم بها الكتاب الأدباء اهتماما كبيرا فكثرت وتنوعت أقلامهم واختلفت أساليبهم، وأصبحت لهم القدرة على أن يعبروا عن مشاكلهم التي يتخبطون فيها، وأن يطرحوا أفكار مجتمعهم بكل ايجابياته وسلبياته وذلك عن طريق الإفصاح وكشف المكبوت المسكوت عنه، والصراخ والنداء من أجل التخلص من كل هذه السلبيات والمعوقات، فتبنوا فن القصة وضموه إليهم واعتبروه طريقا لحل معضلاتهم والتخلص من أوجاعهم وآلامهم.

وسبب اختيارنا لهذا الموضوع مجالا للبحث عدم وجود دراسة سابقة مستقلة وشاملة أنجزت حول القاص "جمال فوغالي" خاصة الأكاديمية منها، باستثناء ما نجده منشورا في الصحف والمجلات، لذا ارتأيت البحث في أعماله القصصية وهيّ: (أحلام أزمنة الدم)، و(أزمنة المسخ الآتية)، و(موتة الرجل الأخيرة)، وما تتمتع به من جمالية اللغة وأناقة الأسلوب. إضافة إلى أن معظم البحوث الأكاديمية تولي عناية واهتماما بالرواية دون القصة القصيرة وهذا ما جعلها بعيدة عن البحث والتمحيص والتنقيب.

ومن بين الدراسات السابقة التي تناولت فن القص والسرديات وكان لها الدور في تنمية بحثنا نذكر رسائل الماجستير والدكتوراه منها: رسالة دكتوراه التي قدمها الباحث: "علاوة كوسة" والموسمة بـ "أدبية القصة الجزائرية القصيرة (2000-2012م)، وكذا رسالة ماجستير التي قدمها الباحث: "شريبط أحمد شريبط" الموسمة بـ "الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر"، ومن بين الكتب المتخصصة نذكر كتاب" عبد الله الركيبي" والمعنون بـ: "القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر" و"مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر" لـ"مخلوف عامر"، و"مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد" لعبد القادر بن سالم"، إضافة إلى بعض الدراسات المتواضعة في مختلف الكتب والمقالات المنشورة في المجلات

مثل" عبد الحفيظ جلولي" "الظل والمقام نوستالجيا اللغة – تأملات في سردية جمال فوغالي" و"الذات والذات الأخرى في أحلام أزمنة الدم" لباديس فوغالي.

وأثناء بحثنا في هذا الفن تولدت لنا تساؤلات عديدة وجب التوقف عندها وعليه جاءت إشكالية هذا البحث في صورة تساؤل هو:

- كيف صيغت هذه القصص؟ وماهي أبرز تقنيات أدائها وآليات اشتغال السرد فيها؟

هذه الإشكالية تجرنا إلى بعض التساؤلات من بينها:

- ما مفهوم القصة القصيرة؟ وما أصولها؟ وما أهم عناصرها وخصائصها في قصص جمال فوغالي؟
- كيف كانت نشأة القصة القصيرة في الجزائر؟ وما هي أهم العراقيل التي اعترضتها؟ وماهي العوامل التي ساعدتها في النضوج والتطور؟
- ما مضمونها ودلالتها في هذه القصص؟
- هل فعلا عبرت قصص "جمال فوغالي" عن واقع وهموم المجتمع الجزائري؟
- وكيف تجسدت طبيعة البنية الزمنية؟ وكيف قام بتوظيف تقنياته المختلفة؟
- كيف عالج القاص "فوغالي" عنصر المكان في قصصه؟

من المعلوم أن المنهج هو الأداة الموجهة للباحث وعليه أن يتبع المنهج الذي تمليه عليه دراسته وموضوع بحثه، وعليه فقد اتبعنا في بحثنا هذا المنهج النقدي البنيوي الذي يولي اهتماما بدراسة النص وعلاقة عناصره ببعضها ببعض.

ومحاولة منا الإجابة على هذه الإشكاليات وفك الغموض جاء هذا البحث الموسوم: (بنية السرد عند جمال فوغالي) متضمنا خطة تتكون من مقدمة ومدخل وأربعة فصول وخاتمة.

فخصصت المدخل لمفهوم القصة عند الغرب وعند العرب، بعدها تعرضت لمسار وتاريخ نشأة القصة القصيرة في الجزائر وأهم العراقيل التي منعت نضجها وتطورها، إضافة إلى الحديث عن عوامل تطورها.

وجاء الفصل الأول: معنونا بـ **"بنية الشخصية عند جمال فوغالي"** فيها تطرقت لمفهوم نظري للشخصية عند بعض النقاد الغرب بدءا من فلاديمير بروب إلى فيليب هامون، كما تعرضت لمفهومها عند نقادنا العرب، كما تطرقت إلى أنواعها: الرئيسية والثانوية والاستذكارية والغائبة والمعارضة.... إضافة إلى أبعادها الثلاثة: البعد الفيزيولوجي والبعد الإجتماعي، والبعد النفسي.

أما **الفصل الثاني:** فكان معنونا بـ" **بنية المكان في قصص جمال فوغالي"** تناولت فيه دلالة المكان والفرق بينه وبين مصطلح الفضاء، كما تحدثت عن أهمية المكان وتطرقت إلى أنواع الأمكنة الموجودة في القصص والتي تمثلت في المكان المفتوح ودرست أنواع الأمكنة الموجودة في القصص والتي تمثلت في المكان المفتوح والذي حمل في طياته عدة عناوين منها: المدينة، الشوارع والطرقات، المدرسة، الجامعة.... والمكان المغلق وكان هو الآخر تحت عدة عناوين: السجن، القبو، الحجرة القبو، مقر الشرطة، مصحة الأمراض العقلية، مبنى البريد.....

أما **الفصل الثالث** فجاء معنونا بـ **"بنية الزمن في قصص جمال فوغالي"** تناولت فيه دلالة الزمن وتقسيماته، وتصنيفاته لدى النقاد، وتطرقت لعلاقة الترتيب وما ينجر عنها من استرجاع، واستباق، إضافة لتقنية الحركة السردية، وهي على مستوى الديمومة التي تعنى بقياس سرعة السرد بين التسريع والإبطاء حيث تناولت التقنيات الأربع والمتمثلة في الخلاصة، والحذف، والمشهد، والوقفة.

والفصل الرابع والأخير والمعنون بـ **"بنية الرؤية السردية في قصص جمال فوغالي"** فتناولت فيه مفهوم الرؤية السردية وأقسامها: (الرؤية مع، والرؤية من الخلف، والرؤية من الخارج) ثم أنواع الرواة: الراوي العليم والمشارك والمتعدد.

وختمت هذا البحث بجملة من النتائج المتوصل إليها من خلال هذا البحث.

واعتمدت في بحثي هذا على عينة من المصادر والمراجع التي كان لها الفضل في اثراء وتزويد واغناء هذا البحث منها:

كتاب حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، وكتاب غاستون باشلار: جماليات المكان تر: غالب هالسا، جيرار جينيت: خطاب الحكاية، سيزا قاسم: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، حميد الحميداني: بنية النص السردي، وكذلك عبد القادر بن سالم:

مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، رشاد رشدي: فن القصة القصيرة.

ولا يخلو أي بحث أثناء إعداده من صعوبات تعرقل وتوقف سير طريقه، ومن الصعوبات التي اعترضتني هي صعوبة الحصول على بعض المصادر والمراجع في المكتبات المرتبطة بالمدونة المدروسة.

وفي الختام، بعد رحلة جد واجتهاد بزغ نجم البحث ورأى النور بفضل المولى عز وجل الذي أعانني ووفقني، ثم يأتي دور المشرفة الأستاذة الدكتورة: نعيمة بولكعيبات التي أتقدم بعظيم الشكر والتقدير لها ودعمها المعنوي وحسن تعاونها وملاحظاتها القيمة وحرصها الكبير على أن يخرج بحثي في أجمل حلة، فبفضل توجيهاتها ونصائحها المتعددة تغلبت على مختلف العثرات والصعوبات، فلها مني فائق التقدير والاحترام، كما لا يفوتني في هذا المقام أن أتوجه بالشكر الخالص إلى جميع أعضاء لجنة المناقشة على قراءتهم لهذا البحث، وتقديم النصائح والملاحظات التي ستثريه.

مدخل:
نشأة القصة القصيرة في الجزائر

أولا: إشكالية المصطلح والمفهوم.

ثانيا: نشأة القصة في الأدب الغربي.

ثالثا: أسباب تأخر ظهورها.

رابعا: عوامل تطور القصة القصيرة في الجزائر.

أولا: إشكالية المصطلح والمفهوم:

تعد القصة القصيرة من الفنون الأدبية النثرية، وقد اعتمدت على نقل الحكايا والأساطير والخرافات والأحداث التاريخية الهامة، وهي حكاية نثرية من نسيج الخيال تصور جانبا من جوانب الحياة، وانتشرت انتشارا واسعا وفرضت وجودها بقوة حتى أصبحت لها مكانة بين مختلف الأجناس الأدبية الأخرى، واستخدمت بشكل كبير من قبل الكتاب والأدباء العرب وخصوصا في بداية القرن العشرين وتطورت مع تطور الأدب العربي عبر العصور، كما ظهر العديد من الأدباء الذين برعوا في مجال القصة القصيرة وتغيرت طبيعة بنائها والمواضيع التي تناولتها.

يشكل مفهوم القصة في كل بحث أهمية كبرى، فهي تعني: «الخبر، وهو القصص، وقص علي خبره، يقصه قصا وقصصا أورده، والقَصص الخبر المقصوص بالفتح، والقِصص بكسر القاف جمع القصة التي تكتب، ويقال تقصص الخبر أي تتبعه، والقصة الأمر والحديث، واقتصصت الحديث رويته، على وجهه، والقاص الذي يأتي بالقصة على أوجهها كأنه يتبع معانيها وألفاظها»[1].

وفي القاموس المحيط للفيروز أبادي معان كثيرة لكلمة "قص" متفقة في معظمها مع ما ورد في لسان العرب، فجاء معناها في قوله: «وقص آثارهم وتقصصها تتبعها بالليل، وكذلك اقتص أثره وتقصص أي تتبع»[2].

كما وردت في دائرة المعارف بمعنى: «تتبع وتقصي أخبار الناس وأفعالهم شيئا بعد شيء، أو حادثة بعد حادثة»[3]، فالقصة إذن شديدة الالتصاق بواقع الإنسان وهي مستمدة من حياته المعاشة وهي حاجة لا بد من وجودها في واقعه فالشعوب القديمة «كانوا يجمعون مادتها من أحداث حياتهم وواقع أيامهم وتقدم لهم العضة والعبرة في إطار بسيط، يتلاءم مع حياة الفطرة التي كانوا يعيشون عليها» [4]، فهي تحكي ما يتعلق بحياتهم وطريقة عيشهم وهي أيضا كغيرها من الفنون الأخرى لصيقة بنمط حياة الإنسان وواقعه.

---

[1] _ ابن منظور، لسان العرب المحيط، دار صادر، بيروت، ط1، 1405هـ-1985، ص192.

[2] _ الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار العلم للملايين، بيروت، مادة (قصص)، ج2، ص313.

[3] _ فؤاد أفرام البستاني، دائرة المعارف، بيروت، 1969، مادة (قص)

[4] _ طه وادي، القصة ديوان العرب (قضايا ونماذج)، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 2001، ص20.

إن فن القص لا يخلو منه أي تراث فهو موجود في كل أمة ويعد «نوعا أدبيا حسيم الصلة بالواقع الاجتماعي الذي يبدعه، كما أنها تحتفي حفاوة بالغة بالتفاصيل الجزئية والأحاديث الحوارية التي تدور في إطار التجربة الإنسانية المتخيلة التي تصور البشر بصورة موازية لما هم عليه في الواقع الاجتماعي. أي أنها تصور موقفا قلقا في حياة إنسان مأزوم وربما مهزوم أيضا»[1]. أي أنها عاكسة لحياة وقضايا وأهداف الإنسان.

ومع ظهور الإسلام لم تهمل القصة، فالقرآن الكريم اهتم بالقصص من خلال الحديث عن العضة والعبرة فحينما «أدرك القرآن دور القصة في إثارة الوجدان، وتحريك العواطف، وجذب انتباه القارئ والسامع، فجعلها إحدى وسائله في تحقيق غاياته، من إثبات الوحي، وتأكيد الرسالة، وتأصيل الدعوة الإسلامية»[2]، فالوعي القصصي استمر فقد كانت هناك «لمحات كثيرة تشير إلى وجود عنصر القصة في الحياة العربية الجاهلية والإسلامية، ونسمع عن النبي —ص- يقص على نسائه حديث خرافة ويستمع إلى قصة الجساسة والدجال»[3].

وكذلك حرص الخلفاء على الاهتمام بالقصص «فكان عمر بن الخطاب يأذن لقاص أن يقص على الناس يوما في الأسبوع ويأمر بترجمة قصص العدل، والسياسة، وعثمان يأذن لقاص في أن يقص على الناس يومين في الأسبوع وعلي بن أبي طالب يجيز للحسن البصري أن يقص في المسجد، وابن عباس يفرض يوما من أيام الأسبوع للقصص، ومعاوية يجيز لجماعة من القصاصين ويرتبهم لقراءة القصص كل ليلة ويصطفي شيخا من شيوخ القصص ويأمر بتدوين ما يرويه ويتخذه قاصا له»[4] .

كما أن العرب كانت لهم «نوادرهم وأساطيرهم ومغازيهم وقصصهم ولم يكتفوا بما هو متوارث لديهم من إنتاجهم، بل نشطت حركة الترجمة والتدوين»[5].

---

(1) _ المرجع السابق، ص7.

(2) _ علاوة كوسة، أدبية القصة الجزائرية القصيرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد الأمين دباغين، سطيف، الجزائر، 2016/2015، ص25.

(3) _ محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية (أصولها-اتجاهاتها-أعلامها)، منشأة المعارف، مصر، ص65

(4) _ المرجع نفسه، ص65

(5) _ مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص25.

ثانيا: نشأة القصة في الأدب الغربي

كانت هناك محاولات عديدة للشروع في كتابه القصة القصيرة، وأول قصة كتبت في القرن الرابع عشر في إيطاليا والتي ألفها "جيوفاني بوكاتشيو Giovan Bauccion (1313-1375) "، فقد كان «ينقل خبرا معينا عن بعض الأفراد من لهم وجود في الحقيقة أو في خيال الكاتب»[1]، بعده صار الاهتمام بوقائع تتعلق بحياة الإنسان.

وبقيت القصة القصيرة مرتبطة بهذه الوقائع حتى مجيء الكاتب الفرنسي" دجي موباسان "Dguy Maupassant (1850-1893م)" في النصف الثاني من القرن 19م فكان مفهومه مخالفا ولا يتوافق مع غيره، حيث ذهب إلى «أن الحياة تختلف عن ما ترسمه القصص المتداول في عصره»[2]، فالقصة عنده لا علاقة لها بالحياة، ولا تطابقها« فالواقعية الطبيعية التي كان ينتمي إليها موباسان كانت ترى أن الحياة لحظات عابرة، قد تبدو في نظر الإنسان العادي لا قيمة لها لكنها تحوي من المعاني قدرا كبيرا »[3]. فهي تهتم بتصوير الحدث وهذا هو سبب انتشارها منذ عصره إلى يومنا هذا.

وتعد الظروف السياسية والانتقال للقرن التاسع عشر إحدى العوامل الأساسية في بروز الخصائص الفنية للقصة القصيرة، «فالحياة الصناعية الجديدة وتوق الإنسان للمزيد من الاكتشاف والاختراع أدى إلى تقلص الوقت الذي كانت تتميز به حياة الفرد، وتبدل الظروف وتغير مفاهيم كثيرة كان من هذا التحول الضروري أن يصاحب هذا التحول تغير في معمارية الفن القصصي»[4].

وإذا أردنا البحث في أصل مصطلح القصة القصيرة فإننا «نجد لفظ (Nouvilia) الإيطالية (Nouvellen) الألمانية و(News) الإنجليزية، كلها تعني الأخبار الحديثة التي لم يمر عليها زمن طويل وإذا كانت (Nouvelle) الفرنسية تعني القصة وكلمة حكاية (العربية) وكلمة (Conte) الفرنسية، وكلمة (Tale) الإنجليزية جميعها سرد مغامرات لا تستند على الواقع الحياتي للإنسان، وإنما على الخيال

---

(1) _ رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو مصرية، ص4.

(2) _ طه وادي، القصة ديوان العرب (قضايا ونماذج)، ص156.

(3) _ المرجع نفسه، ص156.

(4) _ شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص17.

والأساطير وتهدف إلى التسلية، فمصطلح القصة القصيرة نقل عن المصطلح الانجليزي (short story) وعن المصطلح الفرنسي(Nouvelle) وهما اسمان لمصطلح واحد»[1].

1- القصة من منظور النقد الأجنبي

انطلق" إدجار ألان بو Edgar Allan pou (1809-1849)" في تعريفه للقصة القصيرة «من وحدة الانطباع، ومن أنها تقرأ في جلسة واحدة»[2]، ورأى الناقد الايرلندي "فرانك أكونور Frank oconnor (1903-1966)" أن القصة القصيرة «ليس لها قالب جوهري عليه كيانها الفني، ومن ثم افتقادها لهذا القالب جعلها أكثر مرونة وحرية، وجعلها مجالا خصبا لكل ابتكار أو إضافة جديدة»[3] أي أنه جعلها تعبيرا عن موقف وتمتاز بالتفرد الإنساني.

وهكذا تنوعت تعاريف القصة القصيرة بين مختلف النقاد الغربيين، واختلفوا أيضا من ناحية طولها وقصرها، ومدة قراءتها، فالناقد الإنجليزي (ويلز) «يحدد زمن القراءة بساعتين. أما الناقد (موزلي) له رأي في عدد كلمات القصة القصيرة فهو عنده ألف وخمسمائة كلمة أو عشرة آلاف»[4].

ومن خلال هذه التعريفات ندرك المسألة مرتبطة بخصائصها ومميزاتها الفنية جعلتها تتميز عن بقية الفنون الأدبية الأخرى.

2- القصة من منظور النقد العربي

يرى الدكتور "شكري عياد" أن القصة القصيرة «ليس لها شكل واحد محدد، وليس لها تكنيك خاص ولا وعاء تصب فيه، بل إن الكاتب حر في أن يوصل انطباعاته بالطريقة التي يراها ملائمة، لأن الشكل فيها يعد جزءا من المضمون وأداة من أدواته، فكل عمل ينجز فيها له تصميمه الخاص»[5]. أي أنه جعل لكل قصة تصميم يختلف عن قصة أخرى.

---

(1) _ مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ص26.

(2) _ المرجع نفسه، ص28.

(3) _ طه وادي، القصة ديوان العرب (قضايا ونماذج)، ص157.

(4) _ شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص19.

(5) _ عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005، ص60.

والقصة عند " الطاهر مكي "«حكاية أدبية تدرك لتقص، قصيرة نسبيا، ذات خطة بسيطة، وحدث محدد حول جانب من الحياة، لا في واقعها العادي والمنطقي، طبقا لنظرة مثالية ورمزية، لا تنمي أحداثا وبيئات وشخوصا وإنما توجز في لحظة واحدة حدثا ذا معنى كبير»[1].

ويعدها الناقد المغربي" أحمد المديني" أنها« تتناول قطاعا عرضيا من الحياة، تحاول إضاءة جوانبه أو تعالج لحظة وموقفا تستشف أغوارهما تاركة أثرا واحدا وانطباعا محددا في نفس القارئ»[2].

أما "عز الدين إسماعيل"، فيعد القصة القصيرة «صورة من صور التعبير الأدبي التي نشأت في الآداب الأوروبية ثم انتقلت إلى الأدب العربي الحديث، وبرغم حداثة نشأتها فإنها استطاعت أن تكون جمهورا واسعا من الكتاب والقراء»[3].

وعدها الجزائري "عبد الله الركيبي" تعبير عن «موقف أو لحظة معينة من الزمن في حياة الإنسان ويكون الهدف التعبير عن تجربة انسانية تقنعنا بإمكان وقوعها»[4]. ومن خلال هذه المفاهيم نستنتج أن القصة القصيرة احتلت مكانة كبيرة لدى النقاد والدارسين.

---

[1] _ طه وادي، القصة ديوان العرب (قضايا ونماذج)، ص160.

[2] _ المرجع نفسه، ص161.

[3] _ شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص20

[4] _ عبد الله الركيبي، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ص152.

ثالثا: نشأة القصة القصيرة في الجزائر:

تأخر ظهور القصة القصيرة في الجزائر مقارنة مع بقية البلدان الأخرى وذلك بسبب الظروف التي شهدتها الجزائر في فترة الاستعمار الفرنسي وسياسة القمع التي استعملها حيث حاول القضاء على الشخصية الوطنية وطمس ثقافتها العربية، وعرقلة كل ما يساعد على تقدمها. وهذا ما أثر سلبا على الثقافة مما أدى إلى تأخر نشأتها.

وكذلك التخلف الثقافي العام من أهم معوقات نشأة القصة فقد كان القضاء على اللغة العربية أحد العوامل التي لعبها الاستعمار الفرنسي للجزائر، فقامت فرنسا بشتى الوسائل من أجل تدمير اللغة العربية وترسيخ لغتها، هدفها في ذلك فرنسة الجزائر وخلق تغيير اجتماعي وزرع الحقد والكره داخل المجتمع الجزائري، ومحو كل شعور بالانتماء للوطن في نفوس أبناء الجزائر، «وهذا ما أدى إلى انعكاسه على الأدب عامة وعلى القصة بصفة خاصة، فالقصة كفن أدبي تحتاج إلى لغة مرنة متطورة. لغة تستطيع أن تعبر في يسر عن أدق الخلجات وأعمق المشاعر بأشكال متنوعة حية»[1]. فاضمحلال اللغة وطمسها كان له تأثير كبير على القصة في المراحل الأولى لها وهذا ما أدى إلى ندرة الإنتاج القصصي أثناء هذه الفترة.

ويعدّ الدين أيضا من عوامل ضمور القصة القصيرة في الجزائر وذلك لارتباط القصة بالحركة الإصلاحية وهذا ما أثر على الفن القصصي الجزائري «فالحركة الأدبية كانت مرتبطة بالدعوة والإصلاح وهي في مجملها دعوة تستند إلى الدين والإصلاح وتتسم بالمحافظة في النظرة والرؤية»[2]. ودام تأثير الدين على القصص الجزائرية خلال الفترة التي كانت بين الحربين العالميتين وتفاقم الصراع بين الاستعمار والشعب والحركة الإصلاحية وتركز هذا الصراع حول المقومات الأساسية للشخصية الجزائرية وفي مقدمتها اللغة والدين.

وكان لضعف النقد والترجمة أثره البارز في تأخير تطور القصة، إذ لم يكن هناك ناقد يحاول تطوير هذا الفن وهذا ما أثر سلبا على نشأتها وتطورها إذ خلت الساحة الأدبية في الجزائر من اعطاء شكل ومضمون

---

[1] _ المرجع السابق، ص18.

[2] _ طه وادي، القصة ديوان العرب (قضايا ونماذج)، ص106.

للقصة فانعدمت دراسات نقدية وذلك بسبب «القمع الاستعماري وسيادة الاتجاه التقليدي، يضاف إلى ذلك أن المتنورين أنفسهم من المثقفين سواء بالعربية أو بالفرنسية انصب اهتمامهم على المجال السياسي دون غيره»[1]. أي أنهم لم يعنوا بترجمة القصص لأن هدفهم هو قطع كل ماله علاقة بالفرنسية.

إن السياسة التي انتهجتها فرنسا من أجل تشويه الثقافة ومحو الشخصية الجزائرية وتزييفها أثر على الإنتاج القصصي وترجمته التي لم تلق اهتماما على الرغم من الدعوة إليها ولو« قدر لهذه الدعوة أن تجد أذنا صاغية لساهمت الترجمة في حياة الفكر والأدب وساعدت على ظهور القصة قبل هذا الوقت وفي شكل أكثر نضجا، ولكن حتى هذه الدعوة لم ينادِ بها فريق من الأدباء وإنما تصدر عن فرد أو اثنين مما لم يكن لهم أثر في هذا المجال»[2] ، فضعف الإنتاج الثقافي في تلك الفترة والمنتوج القصصي تحديدا هو فقر الإنتاج النقدي بالضرورة فلم يتعرض النقد إلى كافة النصوص السردية عموما بالتحليل والتعليل.

فالناقد الجزائري لم يكن له نقص في الإنتاج النقدي والمعرفي والإلمام بالاستراتيجية النقدية فحسب بحكم السياسة التي انتهجتها فرنسا، بقدر ما عاناه من الانغلاق الحضاري الذي ظل يطارده كالشبح ويرهبه من انتماءه الحضاري وهذا ما أدى إلى عجزه في بلوغ غايته، لأن القص الجزائري ظل متشبثا بأسلوبه البسيط متخذا أسبابا عقائدية وظل متمسكا بالأنماط التقليدية بعد قيام الثورة التحريرية، ومعظم المحاولات القصصية كانت على شكل مقالات، كتبت بأسلوب يفتقر إلى النضج الفني لأن المبدعين لم يجدوا من يوجههم لتطويره وذلك بسبب الاستعمار. كما أن ضعف النقد صاحبه ضعف الرؤية الأدبية الناتجة عن الرفض التام للاتصال بمختلف الإبداعات الأدبية الغربية لندرة النصوص المترجمة آنذاك.

تأخر القصة في الجزائر يعود أيضا إلى مفهوم الأدب الذي كان مقتصرا على الشعر، ظلت هذه النظرة إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، فالنظر إلى الأدب على أنه شعر، باعتبار أن الأديب هو الذي يكن الشعر ويتفنن في كتابته، وكانت نظرة تقليدية وراثية حيث لم ينشر آنذاك إلا الشعر، والقصة لم ينظر إليها على أساس أنها أدب.

فهذه العوائق والأسباب أدت إلى تأخر نشأة القصة القصيرة في الجزائر، مما جعلها من الفنون الأدبية التي عرفت بعض الإهمال في بدايتها وصعوبة في اثبات نفسها وهويتها.

---

[1] _ مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ص36.

[2] _ عبد الله الركيبي، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، ص49.

رابعا: عوامل تطور القصة القصيرة في الجزائر:

هناك عوامل أدت إلى تطور القصة القصيرة في الجزائر ومن أهمها: اليقظة الفكرية عقب الحرب العالمية الثانية والتي بفضلها أفاق الشعب الجزائري وجعلته يحس إحساسا عنيفا بشخصيته وقوميته وأنه مهمش من عدة نواحي فتحرك ليوقظ شخصيته، ونتجت عنها عدة أمور سياسية «أدت إلى تحرك الوعي الثقافي لدى المثقفين الذين أصبحوا ينادون بالاستقلال، وبدأ الاهتمام بقضايا الحب والمرأة والتقاليد فنشأت القصة رومانسية الرؤية في البداية»[1].

إضافة إلى التأثير الثقافي والإتصال بالمشرق ساعد على الأدباء أن يخوضوا بإنتاج نماذج قصصية في الجزائر وبفضل الاحتكاك بثقافات الغير هو ما سهل الغوص في مواضيع متعددة وأصبح الإنتاج غزيرا حيث أن «الجزائريين نشروا كتاباتهم في الصحف العربية المشرقية وأن من المشارقة من أعيد نشر كتاباتهم في صحف جزائرية، وغيرها من الوسائل التي يهتدى إليها أهل المقاومة، كلما حاول المستعمر أن يضيق عليهم الخناق»[2].

كما أن الحافز الفني لكتابة القصيرة هو من إحدى العوامل التي أدت إلى تطورها فقد كان خلو الأدب من القصة سببا في نهوض الأدباء بهذا الفن لكنهم لم يبقوا مكتوفي الأيدي وإنما حاولوا جاهدين الكتابة وتطوير فن القصة ففي أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات نلمس محاولات في كتابتها كانت نتيجة لبعض الحوافز فهناك من كان دافعه الكتابة لسد الفراغ لاقتصار الأدب على الشعر فقط، وهناك من كتب بدافع الثورة، حيث فجرت فيهم الحماس ليكتبوا عن أحداث وصور أبطالها وعن كفاح الشعب الجزائري والثورة من أجل نيل الحرية والاستقلال، وهناك من كتب بدافع فني أدبي يحقق فيه ذاته ووجوده، وهذا ما ساعد على تطور القصة القصيرة الجزائرية.

إضافة إلى الثورة التي فتحت مجالا أكثر لكتاب القصة القصيرة، فاستطاعت أن تغير نظرتهم إلى الواقع، بعد ما كان مجرد تسجيل له أصبح التعبير وتطوير هذا الواقع هو ما يرمي إليه كتاب القصة القصيرة، وظهرت موضوعات جديدة تتحدث عن الاغتراب والهجرة، فالكاتب أصبحت له ميولات

---

[1] _ طه وادي، القصة ديوان العرب (قضايا ونماذج)، ص107.

[2] _ مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ص48.

للكتابة وذلك بتوفر الظروف الملائمة، فظهرت مضامين وأشكال جديدة للقصة القصيرة، فالقصة تقدمت نحو الأمام وبدأت تظهر ملامح التطور والنضج لها.

إن البدايات الأولى للقصة القصيرة كانت بنشأة المقال القصصي الذي كان ينتهج طريق الحركة الإصلاحية، لكنه سرعان ما تطور على مستوى المضمون، فاهتم بكل ما يتعلق بالحياة الانتقال وما يعرقل تطور المجتمع وانصب اهتمامه على الشكل والأسلوب وأولى اهتماما بالحوار أكثر من السرد والوصف، وأصبحت لغته مفعمة بالألفاظ والمفردات القوية.

واختلفت الآراء وتعددت حول أول محاولة قصصية ظهرت في الأدب الجزائري الحديث، فذهب الدكتور "عبد المالك مرتاض" إلى أن قصة "المساواة فرانسوا الرشيد" للكاتب محمد سعيد الزاهري هي أول قصه جزائرية ظهرت على صفحات الجرائد.أكد ذلك بقوله: «إن أول محاولة قصصية عرفها النثر الحديث في الجزائر تلك القصة المثيرة التي نشرت في جريدة الجزائر»[1].

وذهبت الدكتورة "عايدة أديب بامية" إلى أن أول قصة منشوره هي قصة: "دمعة على البؤساء" التي كتبها "علي بكر السلامي" التي نشرتها جريدة "الشهاب"[2] إلى جانب المحاولات القصصية لـ "علي بكر السلامي" و"محمد سعيد الزهراوي "ظهر معهما "أحمد بن عاشور" من خلال إنتاجه "حجاج في المقهى" بجريدة الشهاب عام1935م. وأحمد رضا حوحو الذي يعتبر أبو القصة القصيرة.

بينما نسب "صلاح خرفي" «الريادة في كتابة القصة إلى "محمد بن عابد الجلالي " واعتبره رائد للقصة الجزائرية القصيرة، وأنه أول من كتب القصة العربية في الجزائر»[3].

ويشير الأستاذ "عبد الله بن الحلي" إلى أن «النص الذي مس إلى حد ما الهيكل القصصي هو الصورة القصصية الأولى عائشة حيث يقول: عائشة تمدنا بفكرنا عامة عن استخدامه للإطار القصصي، فهي المحاولة الوحيدة التي تمس إلى حد ما الهيكل القصصي»[4]. وبالاعتماد على هذه الأداء النقدية يمكن تمييز المراحل التالية في تطور القصة القصيرة في الجزائر:

---

(1) _ شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص48.

(2) _ مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ص51.

(3) _ شريبط أحمد شريبط، المرجع نفسه، ص49.

(4) _ مخلوف عامر، المرجع نفسه، ص51.

1-مرحلة المقال القصصي :

كاتب المقال القصصي انصب اهتمامه على الفكرة، وكان يميل إلى السرد والوصف ليؤكد الهدف والفكرة التي يكتب من أجلها.

كما تأثر تأثرا واضحا بأسلوب المقامة الذي يهتم بالمكان والشخص والسرد.

2-مرحلة الصورة القصصية:

الاهتمام برسم الحدث كما هو، ورسم الشخصية في ذاتها وفي ثباتها بطريقة لا تتفاعل فيها مع الحدث، كما أن الحوار يعبر عن أفكار الكاتب في اسقاط واضح، كما نلمس أيضا انعدام الكثافة وكثرة الاستطراد في ذكر التفاصيل والجزئيات، والسرد يختفي فيه الإيحاء ويسيطر عليه الوعظ إضافة إلى وصف الواقع دون تحليله، واعتماد الأسلوب المسترسل والجمل الطويلة والتراكيب القوية والقديمة بروح تعليمية واضحة.

3- مرحلة القصة الانتقال:

وأبرز ما يمثلها "أحمد رضا حوحو" من1947 إلى 1956[1]، الذي اهتم اهتماما كبيرا بمشكلات الحب وهو ما ظهر بشكل واضح في مجموعته (صاحبة الوحي) حيث استمد موضوعاته من واقع الحياة وعلاقاته مع الناس، ووصلت كتابته إلى حد معالجة عاطفة وشعور الإنسان وانفعالاته.

4- مرحلة القصة المكتوبة خارج الوطن:

وهي التي كتبها الأدباء الجزائريون المقيمون خارج الوطن، وقد ساعدهم وجودهم في بلدان عربية على مواكبة تطور الأدب العربي عامة والفن القصصي منه خاصة، واستفادوا مما ترجم من الآداب الأجنبية إلى اللغة العربية، ووجدوا فرصا سهلة لنشر أعمالهم، فقد كان ينظر إليهم على أنهم ممثلو الثورة التحريرية [2].

أما في مرحلة ما بعد الاستقلال كثرت وتنوعت الأقلام القصصية، وصارت هناك أرضية للقصة القصيرة فأصبح لدى القصاص مرجعية في مجال هذا الفن، فأنتجوا كما هائلا من القصص مبدعين في

---

[1] ــ المرجع السابق، ص53

[2] _ المرجع نفسه، ص54

محتواها وأسلوب تعبيرها، وأساليبها الفنية.

كما أننا نجدها تطورت بفضل حالة «الاستقرار السياسي والاجتماعي، ظهرت مؤسسات ثقافية فاعلة عملت على تطور فن القصة، بالإضافة إلى تنوع مواضيع القصص فنجدها لا تبرح الثورة وما يتصل بها من حديث عن الهجرة خارج الوطن، وآثار الاستعمار ويمكن أن نمثل بمجموعة زهور ونيسي (الرصيف النائم) وأبو العيد دودو في (بحيرة الزيتون) والطاهر وطار في (الطعنات)» [1]. أما في فترة السبعينيات فقد تميزت القصة بحضور قوي وواكبت النمو الثقافي، بحيث فتر عنف المضمون في الكتابات النثرية وازداد تشعبا في المضامين فالعديد من الباحثين يعدون بداية السبعينيات هي بداية المرحلة الأدبية الجديدة مرحلة الشباب الذين يتمتعون بمواهب أدبية كبيرة وبإحساس فني فلهم الرغبة دائما بالتجديد سواء ما تعلق بالموضوع أو الشكل ونظرهم إلى الواقع.

وتبع هذا التطور وعي كبير بالفن الأدبي ودوره في المجتمع، وهو «ما عبروا عنه في الملتقى الأدبي الذي عقد في مدينة قسنطينة في أفريل1972 م، ويعد تاريخ هذا الملتقى بداية حقيقية لحركة أدبية جديدة، فقد ظهر بعده نتاج أدب غزير ومتنوع احتلت فيه القصة القصيرة مكانا متميزا، والتفتت الأنظار في هذه المرحلة إلى مرزاق بقطاش، وأحمد منور، والعيد بن عروس، ومصطفى فاسي، وعبد الله بن الضيف وغيرهم من كتاب القصة»[2].

كما اغتنت القصة القصيرة «بأشكال فنية متنوعة فظهرت في شكلها القديم وفي شكل الرسالة وكذلك استخدم القاصون تقنيات حديثة كأسلوب المذكرات، والقصة الأسطورية والنفسية والرومانسية، والواقعية. ولعل الحوادث والمشاهد المستمدة من الواقع التاريخي المعاصر ميزت تجربة هذا الجيل»[3]، وقد مثل هذه الفترة قصص "الطعنات" و"الشهداء يعودون هذا الأسبوع" للطاهر وطار.

أما مرحلة الثمانينيات فجاء «الخطاب القصصي الجديد فيها ثائرا متحررا من السكونية الماضوية وكأنه يريد أن يعانق الأرحب، وأن يلتمس روح الإنسان في جوهره لا في جانب أو حيز صغير من ذاته

---

[1] _ عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص23، 22.

[2] _ عطى الله الناصر، الأدب الجزائري خلال فترة سبعينات القرن العشرين، دراسات لسانية، مجلد2، العدد8، المركز الجامعي مرسلي عبد الله –تيبازة– الجزائر، 2015، ص 256، 255.

[3] _ عبد القادر بن سالم، المرجع نفسه، ص27.

ولعل اعتماده على اللغة الجديدة التي تتخذ من الانزياح مرفأ لها، هو الذي زاد من عنفوانه، وعليه فالخطاب القصصي الجديد من خلال هذا الجيل من الكتاب يمكن اعتباره بنية مؤسسة لمرحلة أخرى في القصة العربية الجزائرية المعاصرة، تخرج عن سلطة النموذج إلى فاعلية التجريب والانفتاح، وتدمير الخطاب الإيديولوجي فتتوحد فنيا لنمذجة حركة تحويلية تناهض الجاهز، وتطمح إلى فاعلية التأويل، بل إلى تدوير الميثاق السردي الكلاسيكي للوصول إلى زمن المغايرة والإدهاش، والقفز فوق الفصل بين الأجناس أو إلى شعرية الخطاب القصصي»[1]، ومثلت هذه المرحلة "خيول الليل والنهار" و"جراد البحر" لمرزاق بقطاش، و"قصص لا تريد الإنطفاء "لأحمد الطيب معاش، و"طلقات البنادق" لأحمد عاشور.

أما مرحلة التسعينيات فقد «واكبت القصة القصيرة في الجزائر الأحداث الدموية وواجهت فنيا حرفية المعايشة التي تجسدت فيكم هائل من النصوص وفيها وظف كثير من المبدعين أساليب فنية جديدة تطرح بها القصة منها: الرسائل، وعرض نصب الذكرى، وتداخل النصوص واللصق وفن اللقطة السينمائية وغيرها من الفنيات»[2]، ومثلث هذه الفترة "جنية البحر" "لجميلة زغير"، ومجموعة "الطعام والعيون" لأبي العيد دودو، و"شتاء لكل الأزمنة" لبشير مفتي، ومجموعة "ما حدث لي غدا" لسعيد بوطاجين.

أما فترة بدايات القرن الواحد والعشرين فتجد مجموعة قصص ك "الوجه الآخر" لأسماء حديد، و"لك أهدي عودتي "لغزلان هاشمي"، و"الطباشير" لفضيلة ملهاق، ومجموعة" المشي خلف حارس المعبد" لمحمد الكامل بن زيد.

أما إذا تطرقنا لكتابة القصة عند المرأة فقد بدأت الإرهاصات الأولى للكتابة النسائية في الجزائر في الظهور مع مجموعة من النساء في شكل نخبة تصدرنا الحركة النسوية الإصلاحية بالجزائر، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية وأصبحن يؤلفن القصص ويكتبن وينشرن في مختلف الصحف والمجالات، كما أتيحت لهم الفرصة في المشاركة في عدة أنشطة كالمسرح، واشتغلن في التدريس والتمريض، ويتناولن مختلف المواضيع المتعلقة بمشاكلهن، ويشاركن في ثورة التحرير الكبرى.

---

[1] _ شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، ص128-129.

[2] _ علاوة كوسة، أدبية القصة الجزائرية القصيرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، ص32-33.

ولعل انطلاق رحلة الكتابة بدأت في معركة «تعليم اللغة العربية في ظل الاحتلال في إحدى مدارس جمعية العلماء التي كانت مدرسة لتعليم البنات ومركز لإخفاء المجاهدين عن أنظار المستعمر»[1]، حيث برزت المرأة ببطولة وشجاعة وقد أفاقت من سباتها لتلتحق في صفوف الثورة مع انطلاق ثورة نوفمبر الكبرى لتحرير الوطن منا لمستعمر وتشارك بقلمها فيما بعد في صنع استقلال الجزائر وتاريخها وخوضها معركة النضال بالقلم والكتابة لتغيير الذهنيات والرواسب الانتقال القديمة خاصة تلك التي تتعلق بقضايا المرأة.

فجهود جمعية العلماء في تعليم المرأة أتت بثمارها ولعل أولها كان بظهور «حركة وطنية ثقافية سنة1954م على صفحات جريدة (البصائر) العربية، وبروز الأديبة "زهور ونيسي" التي تخطت الحواجز وخرجت إلى الحياة الثقافية بكل شجاعة لتسهم في بناء الحركة الأدبية النسائية في الجزائر»[2].

و تعد زهور ونيسي من «أوائل الأصوات النسائية البارزة اللائي استطعن أن ينطلقن في الساحة الأدبية ويفرضن وجدوهن ويعبرن عن أراءهن وأفكارهن بكل شجاعة من خلال نضالها الثوري وأعمالها الأدبية في مجال القصة والرواية، التي تخطت الحواجز وخرجت إلى الحياة الثقافية بكل شجاعة لتسهم في بناء حركة الأدب النسائية في الجزائر، ولعل الملم بالأدب النسوي في تلك الفترة يدرك قلة الأصوات النسائية في الساحة الأدبية لكن هذا لا يمنع القول أن قصص "الرصيف النائم" لزهور ونيسي كتبت قبل الإستقلال، وإن كانت طباعة هذه المجموعة القصصية جاءت فيما بعد»[3]، ثم توالت بعدها مجموعة من الأديبات[4] نذكر منهن: الراحلة (زليخة السعودي)، و(جميلة زنير)، و(أحلام مستغانمي) وغيرهن.

مرت الكتابة النسائية في الجزائر بمرحلتين: «مرحلة أولى ظهر فيها المقال نتيجة انتشار الثقافة الصحفية لسهولة التعبير فيها، ولقربها من مشاعر وذهن القارئ ثم جاءت مرحلة المحاولة القصصية، وكانت الموضوعات المعالجة متنوعة فمنها: التاريخي، والثوري، والإجتماعي والذاتي، وغيرها من المواضيع المستقاة من واقع وعمق المجتمع الجزائري مع تسجيل الفارق الفني بينهما»[5]. فزهور ونيسي قدمت مجموعة من المقالات منها مقال "إلى الشباب" فمعظم مقالاتها تمحورت حول قضايا المرأة في المجتمع الجزائري،

---

(1) _حادي نورة، تجربة الكتابة عند زهور ونيسي، مجلة حوليات في الآداب واللغات، العدد 20، جامعة طاهري محمد، بشار، ص06.

(2) _ يمينة عجناك بشي، الخطاب القصصي النسائي في الجزائر " قضايا أنثوية في قصص زهور ونيسي أنموذجا"، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر 2، ص157.

(3) _ حادي نورة، تجربة الكتابة عند زهور ونيسي، ص02.

(4) _ يمينة عجناك بشي، التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر (إشكاليات وقضايا في تجربة زهور ونيسي الإبداعية)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، العدد8، ديسمبر 2015، المركز الجامعي تمنراست، الجزائر، ص248.

(5) _ يمينة عجناك بشي، الخطاب القصصي النسائي في الجزائر " قضايا أنثوية في قصص زهور ونيسي أنموذجا، ص324.

وكذلك مقال "باية خليفة" بعنوان " تيمة المرأة في المجتمع" ونشرت أيضا "لويزة قلال" مقال بعنوان "المرأة الجزائرية" و" فريدة عباس" مقالا بعنوان " شكر وأمل".

ومن خلال هذه العناوين، وغيرها تتضح بدايات نشاط الحركة الصحفية لدى المرأة في المرحلة الأولى، إلا أنه رغم الظروف الصعبة لم تتوقف الكتابة النسائية في الصحافة خلال الثورة، بل استمرت وانتشرت بفضل الوعي والمتابعة، والاهتمام، لما كان يكتب وينشر من قبل الكاتبات أنفسهن والتشجيع لبعضهن البعض، وبذلك ظهرت أشكال قصصية كثيرة تسهل مضامين فكرية وفنية جديدة، ومرحلة ثابتة تمثلت في ظهور المحاولات القصصية من الكتابة النسائية في الجزائر، وهذه المحاولات يمكن اعتبارها بداية للقصة النسائية، مثل الصورة القصصية المعنونة بـ "جناية أب" لزهور ونيسي، ونشرت في ركن تحت عنوان "من صميم الواقع"، كما نشرت في السنة نفسها صور قصصية أخرى منها: " الأمنية" و"جلسة مع صديقات[1]".

إن أهم أسباب تأخر الكتابة النسائية في الجزائر« العامل الاستعماري والتقاليد الانتقال التي كانت تنظر إلى المرأة نظرة دونية تنطوي على كثير من الاحتقار، وترى أن تواجدها في الحركة الانتقال يثير الفتنة ويشجع الانحلال، لذا فرضت عليها ظروف العزلة والتجميد لطاقتها الإبداعية»[2]. فمعظم الكتب التي تناولت الأدب الجزائري لم تذكر اسم شاعرة أو أديبة سوى (زهور ونيسي)، وكان ذلك مرورا عابرا، وعلى الرغم من وجود كتب تناولت الأدب الجزائري بالفرنسية، وتعرضت لمجموعة من الأديبات الجزائريات اللاتي يكتبن بالفرنسية، وعددهن ليس أكثر ممن كتبن بالعربية.

ولعل سبب قلة الكاتبات في الجزائر بعد الإستقلال، يتمثل في حواجز التقاليد والعادات، «حيث أن كثيرا من الأسماء ما تزال تحت أسماء مستعارة، أو تشير إلى أسماءها برموز تترك الدارس لا يعتمد عليها لكون الأسماء الحقيقية مجهولة، حتى إن احدى الأديبات التي قطعت مرحلة في الساحة الأدبية تجيب على سؤال في مقابلة أدبية عما إذا كان هناك ما يعترض دربها بقولها: الكثير منها: التقاليد، الجهل، الأسوار، الحجاب، ولم تكن هذه الإجابة في الخمسينات وإنما في عام 1978م، وهناك أكثر

---

[1] _ يمينة غجناك بشي، قضايا المرأة في الكتابة النسائية في الجزائر (زهور ونيسي أنموذجا)، مجلة اللغة والأدب، ع20، جامعة الجزائر2، ص326.

[2] _ يمينة غجناك بشي، التجربة الإبداعية في الجزائر (إشكاليات وقضايا في تجربة زهور ونيسي أنموذجا)، ص249.

من حوار أدبي أو لقاء مع أديبات يملكن القدرة والموهبة، ولكنهن لا يظهرن خشية المجتمع»[1].

والملاحظ أن الأدب النسائي اهتم بقضايا المرأة والمجتمع، مركزا على عنصر المرأة، وحريصا على تجسيد معاناتها، كأنثى وكإنسانة هدفها تأكيد هويتها ورفع الظلم والحيف عنها، نظرا لما عاشته من ظروف قاسية، وتخلف في فترة الاحتلال.

إن المرأة في الجزائر بعد الإستقلال شاركت في مختلف الميادين الانتقال والسياسية والإقتصادية، ولا يوجد من ينكر دورها وحقوقها، ومع كل هذا هناك فارق بين ما يشرع وبين ما يطبق على أرض الواقع.

[1] _ يمينة غجناك بشي، قضايا المرأة في الكتابة النسائية في الجزائر (زهور ونيسي أنموذجا)، ص327.

الفصل الاول:
بنية الشخصية في قصص جمال فوغالي

أولا: الشخصية بين المفهوم والبناء

ثانيا: أنواع الشخصيات.

ثالثا: أبعاد الشخصية:

أولا: الشخصية بين المفهوم والبناء:

تعد الشخصية من العناصر المهمة في البناء السردي ومكونا هاما وأساسيا في القصة، فهي تتفاعل مع المكونات الأخرى كالحدث والزمان والمكان ولا يمكن فصلها عن بعضها البعض ولا يمكن تصور القصة دون شخصية حيث لا يقوم الحدث إلا بها وهذا ما يحقق الترابط بين عناصر العمل السردي، والشخصية في القصة «هي مرتكزها الأول وبؤرتها التي تتعلق بها كل المكونات الأخرى فشبكة العلاقات التي تخص الشخصية الروائية تمتد كذلك إلى الأمكنة وإلى الأشياء»[1]. والكثير كان يعتقد أنه لا وجود لها في الواقع وإنما وجودها مرتكز في الخيال فقط وتعددت الآراء إلى أن وصلت إلى حد التضارب وعدم الإتفاق على رأي واحد ففي النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية «جوهرا سيكولوجيا، وتصير فردا، شخصا أي ببساطة «كائنا انسانيا»، وفي المنظور الإجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، ويعكس وعيا ايديولوجيا، بخلاف ذلك لا يعامل التحليل البنيوي الشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا، ولا نمطا اجتماعيا، وإنما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه»[2]. ولهذا فالشخصية «هي كل مشارك في أحداث الحبكة سلبا وإيجابا، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات بل يكون جزء من الوصف فالشخصية عنصر مصنوع مخترع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها»[3]، وهذا ما نجم عنه عدة آراء حول مفهومها وبنيتها في العملية السردية حيث تنوعت الدراسات والبحوث سواء النظرية أو التطبيقية التي اهتمت بالشخصية.

ينطلق "فلادمير بروب" (Vladimir Propp (1895-1970 والذي يعد من أهم رواد الشكلانية الروسية، ومن المنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية الدلالية أنه من الضروري «دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي، أي على دلائله (Signes) الخاصة، وليس اعتماد على التصنيف الخارجي أو التصنيف الموضوعاتي»[4]، والمهم عنده هو« التساؤل عما تقوم به الشخصيات، أما من فعل هذا

---

[1] _ نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة –سليمان فياض نموذجا –المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2016، ص19.

[2] _ محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص39.

[3] _ لطيف زيتوني، معجم نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002، ص113-114.

[4] _ حميد حميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991، ص23.

الشيء أو ذاك، وكيف فعله، وهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع لا غير»[1]، حيث أهمل الشخصية واعتبر الوظيفة عنصرا أساسيا في السرد ودعا إلى مراعاة دلالة كل وظيفة ودورها في السياق الحكائي العام ذلك أن الوظائف المتشابهة قد يكون لها دلالات مختلفة إذا ما أدرجت في سياقات متباينة، ولهذا نراه يعرف الوظيفة على الشكل التالي:

1. «إن العناصر الثابتة في الحكاية هي الوظائف التي تقوم بها الشخصيات.
2. أن عدد الوظائف التي تحتوي عليها كل حكاية عجيبة إنما يكون محدودا.
3. أن تتابع الوظائف متطابق في جميع الحكايات المدروسة.
4. جميع الحكايات العجيبة تنتمي في بنيتها إلى نمط واحد»[2].

إن الوظائف هي الأجزاء الأساسية في الحكاية وكيفما كانت الطريقة التي تم بها انجازها والوظيفة من منظور "بروب" هي «عمل الفاعل معرف من حيث معناه في سير الحكاية أي أن الحدث يعتبر وظيفة مادام رهين سلسلة من الأحداث السابقة التي تبررها ومن الأحداث اللاحقة التي تنتج عنه»[3]، كما حدد الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكايات العجيبة في إحدى وثلاثين وظيفة ووضع لكل وظيفة مصطلحا خاصا به.

أما "ميخائيل باختين" (1895-1975 Mikhail Bakhtine) فينظر إلى الشخصية من حيث كلامها وملفوظاتها وليس من حيث صفاتها وطبيعتها «فالأشخاص في السرد القصصي ليسوا أشخاصا من لحم ودم، كما هو الحال بالنسبة للناس في الحياة، بل هم أشخاص متكلمون، مادتهم الحروف والأصوات والكلمات والجمل»[4]، هذا التركيز من "باختين" على ما تصدره الشخصية من كلام يحيل إلى المستوى الخطابي وما ينتج عنه من إنجاز فعل كلامي.

وأصر الشكلانيون على اعتبار الشخصية مجرد وسيلة لتجسيد التكنيك السردي للعمل القصصي، حيث يرى "توما شفسكي Tomashevsky" أن مفهوم البطل «هو مفهوم الشخصية من خلال

---

(1) _ المرجع السابق، ص24.

(2) _ المرجع نفسه، ص24.

(3) _ سمير المرزوقي وجمال شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، تونس، ص20.

(4) _ عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006، ص43.

استبعاده لها من القصة بوصفها متغيرا لكنه لا يستبعدها من حيث كونها عنصر لا يتم السرد إلا به»[1]، فالقصة عنده يمكن أن تقوم بدون منح صفات للبطل لأنه عنصر غير ضروري والمهم هنا أن يتم نقل الخبر أو الحدث من خلال ما يقوم به من أفعال، فـ "توماشفسكي" يقلل من أهمية عنصر الشخصية.

كما تتخذ الشخصية دورا رئيسيا، تتمركز حوله الأحداث من بطل إشكالي كما يعرفه "لوكاش Lukocs (1885-1971)" حيث يقوم «ببحث منحط، أو شيطاني عن قيم أصلية في عالم منحط لمجرد كونه يصادف صعوبات تحول بينه وبين تحقيق أهدافه، ولكنه يغدو اشكاليا حين يهدد الخطر كيانه الداخلي»[2]، فالشخصية تعد ضحية واقع لا يرحم فتعيش مضطربة، وإما أنها شخصية تستطيع مواكبة الأحداث ومواجهة كل ما يعرقل طريقها.

أما "رولان بارت Roland barthes (1915-1980) " فقد نظر إلى الوظائف الحكائية على أنها شكل من أشكال الحكي وهو لا يحصر الوظيفة في الجملة، فقد تقوم كلمة واحدة في نظره بدور الوظيفة في الحكي إذا ما نظر إليها في سياقها الخاص، وعد «الشخصية في التحليل البنيوي مجرد عنصر شكلي يساهم في تكوين بنية النص بوصفها كائنا موجودا دون اعتبار للجواهر النفسية»[3]. أي المهم هو مساهمة الشخصية في تشكيل بنية النص، كما يعرفها أيضا «بأنها نتاج عمل تأليفي وكان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم يتكرر ظهوره في الحكي»[4]. فـ"بارت" جعل الشخصية عنصرا أساسيا في البناء السردي من خلال ما يمنحه لها الإطار النصي.

وقد أصبحت دراسة الشخصية هاجسا بالنسبة لكل الباحثين المشتغلين في حقل الدراسات السردية وهذا اعتمادا على أسس نظرية ومنهجية مختلفة تنبعث من خلفيات فكرية وايديولوجية محددة كما يقول "تودوروف تزفيطان Tzvetan Todorov (1939-2017)": «إن قضية الشخصية هي قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات لأنها ليست سوى كائنات من

---

(1) _ حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص47.

(2) _ عباس إبراهيم، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار، 2000، ص57.

(3) _ ينظر رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي القصصي، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، 1993، ص64.

(4) _ حميد الحميداني، المرجع نفسه، ص50-51.

ورق»[1]، فالملاحظ أن "تودوروف" لا ينكر أو يقلل من أهمية الشخصية «بل يشترط تجريد الشخصية من محتواها الدلالي وقوفا عند وظيفتها النحوية فيجعلها بمثابة الفاعل في العبارة السردية وبعد ذلك يقوم بمطابقة بين الفاعل والاسم الشخصي للشخصية»[2].

وفي هذا الإطار صرح "ميشال زيرافا Michel ziraffa (1926-1984) " بأن الشخصية الحكائية عامة على الشخصية الحقيقة حيث يقول: «إن بطل الرواية هو شخص في الحدود نفسها والتي تكون علامة على رؤية ما للشخص»[3]. ثم عرف مفهوم الشخصية تطورا ملحوظا بمجيء "غريماس Greimas (1917-1992) " «الذي أسس أول نظام عاملي للشخصيات بحيث يكون دورها مجرد مهمة ضمن السلسلة السردية بغض النظر عمن يؤديه، وميز بين مستويين: المستوى العاملي والمستوى الممثلي. فالعاملي لا يطابق بالضرورة الممثل فهو قد يكون شخص ممثل أو قد لا يكون، كذلك كما يمكن أن يكون ممثل بممثلين متعددين. ويمكن التمييز بين العامل والممثل لتوضيح مفهوم الشخصية بما يلي:

مستوى عاملي: تعتبر فيه الشخصية هنا مجردة يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

ومستوى ممثلي: تعتبر فيه الشخصية فاعلا لا قد يؤدي دورا أو عدة أدوار عاملية»[4]، فقام بذلك بتوضيح مفهوم الوظيفة التي تقوم بها الشخصية.

وللعامل دور أساسي في مستوى البنية العميقة للسرد، وهذا «المصطلح هو من المصطلحات التي أضافه "غريماس "إلى الدراسات السردية والذي أخذه من tesniere ليشير إلى وحدة تركيبية»[5]، وبالرغم من أن مصطلح العامل يستخدم غالبا في «نطاق الأدوار الأساسية التي تلعبها الوحدات في عالم المواقف والأحداث المحكية فإنه يستخدم أيضا ليشير إلى دور السارد والمسرود وهؤلاء يعتبرون عوامل تواصل وليسوا عوامل سرد (الذات، الهدف، المرسل والمتلقي)» [6]، ويبين "غريماس" من خلال المستوى

---

(1) _ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص213.

(2) _ المرجع نفسه، ص213.

(3) _ حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص50.

(4) _ المرجع نفسه، ص52.

(5) _ جيراند برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003، ص17.

(6) _ المرجع السابق، ص18.

الثاني أن لكل ممثل دورين: «دور حدثي من حيث هو يقوم بعمل ما أو أكثر، ودور معنوي من حيث مسند اليه تأدية دور معين، وبعبارة أوضح أن لكل ممثل دورا في مستوى تقدم الأحداث ودورا في مستوى بناء المعنى»[1].

أما مفهوم الشخصية عند "فيليب هامون Philippe Hamoun (1921-2021) " فهو يختلف عن "رولان بارت " و"غريماس" فيدرس الشخصية من «منظور لساني نحوي قائم على ثنائية (الدال والمدلول) حيث يمكن النظر إلى الشخصية باعتبارها مفهوما سيميولوجيا في مقاربة أولى، بصفتها مورفيما مزدوج التكوين إنها مورفيم ثابت ومتجل من خلال دال منفصل (مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول منفصل (معنى أو قيمة الشخصية)، وعلى هذا الأساس ستحدد الشخصية من خلال شبكة علائقية من التشابهات والتراتبية والانتظام هي ما يشدها على مستوى الدال والمدلول تزامنيا أو تعاقبيا، إلى مجموعة أخرى من الشخصيات سواء على مستوى السياق الأدبي القريب أو السياق البعيد»[2]، أي أن الشخصية تحتاج لحمولات دلالية ومدلولها يتشكل من تعارضات وعلاقات تخلقها الشخصيات داخل الملفوظ السردي، وهذا المدلول يحول بين الفاعل الحقيقي والشخصية.

ويذهب "هامون" إلى حد الإعلان أن مفهوم الشخصية « ليس مفهوما أدبيا محظا وإنما هو مرتبط أساسا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى المقاييس الثقافية والجمالية، ومن هذه الناحية يلتقي مفهوم الشخصية بمفهوم العلامة اللغوية حيث ينظر إليها كمورفيم فارغ في الأصل، سيمتلأ تدريجيا بالدلالة كلما تقدمنا في قراءة النص»[3]، وبعبارة أخرى ف «الشخصية دائما وليدة مساهمة الأثر السياقي أي التركيز على الدلالات السياقية الداخل/ نصية ووليدة نشاط استذكاري وبناء يقوم به القارئ»[1]. ومن خلال ما سبق ندرك أن مفهوم (هامون) تمثل علامة يتحدد مضمونها ومعناها من خلال الأفعال التي تقوم بها داخل النص السردي، بحيث تتشكل الشخصية لغويا داخل النص أكثر مما يتم استنباطها من خارجه، وهذا ما يجعلها تكتسب الصفة الخيالية وتتميز عن الشخصية الحقيقية لتواجدها من خلال اللغة والخيال.

---

[1] _ ينظر الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000، ص99.

[2] _ فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013، ص38.

[3] _ جميل حمداوي، مستجدات النقد الروائي، ط1، 2011، ص222.

وإذا انتقلنا إلى مفهوم الشخصية عند النقاد العرب فنجد أنها تدور في المفاهيم الغريبة ذاتها رغم كثرة الدراسات العربية المهتمة بالدراسات السردية، فنجد الناقد "محمد غنيمي هلال " «يرى أن الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة منذ أن انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه، إذ لا يسوق القاص أفكاره وقضاياه العامة منفصلة عن محيطها بل ممثلة في الأشخاص»[2]. فنجده يؤكد ضرورة الانتباه إلى أهمية الشخصية واعطاءها مكانتها في السرد، فهي تعتبر مكونا مهما لا يمكن فصله عن باقي العناصر الأخرى حيث تنمي الأحداث وتسايرها.

وأما "عبد الملك مرتاض" فيرى أن الشخصية «هي التي تصطنع اللغة وهي التي تثبت أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة وهي التي تنهض بدور الصراع أو تنشيطه من خلال أهوائها، وعواطفها وهي التي تقع عليها المصاعب وهي التي تتحمل العقد والشرور فتمنحه معنى جديدا، وهي التي تتكيف مع التعامل مع الزمن في أهم أطرافه الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل»[3]، فهي هنا عنصر رئيسي في السرد تحمل أهم وظائف العمل السردي، وعليها يقع الدور كله في القصة.

وبالتالي لا يمكن الاستغناء عنها، فهي قلب الحدث والمحور الرئيسي لمسايرة الأحداث وتنميتها إضافة إلى أن أهم الوظائف تسند لها في العمل الفني.

وترى "يمنى العيد" أن «الشخصيات باختلافها هي التي تولد الأحداث، وهذه الأحداث تنتج من خلال العلاقات بين الشخصيات، فالفعل هو ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات فيما بينهم ينسجونها وتنمو بهم فتتشابك وتنعقد وفق منطق خاص به»[4]، أي أن العلاقات الناتجة عن تفاعل وتشارك الشخصيات فيما بينها هي ما تولد لنا الأحداث.

ثانيا: أنواع الشخصيات:

تتسم القصة بتعدد وتنوع الشخصيات ضمن إطارها الحكائي فمنها الشخصية الرئيسية والشخصية

---

(1) _ فيليب هامون، المرجع نفسه، ص39.

(2) _ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ص562.

(3) _عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص91.

(4) _ يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفرابي، بيروت، ط1، 1990، ص42.

الثانوية وهما تساعدان على إعطاء الصورة التي يرسمها القاص، فالشخصية بمثابة القاعدة الأساسية التي تعمل على تطور الأحداث ونموها، وصراعها معها، ولا يمكن تخيل أي عمل قصصي دون شخصيات فهو يكتمل بوجودها سواء أكانت حقيقية مستوحاة من الواقع المعيش أو مجرد خيالية بحيث تتنوع أصنافها حسب دورها فنجد:

1-الشخصية الرئيسية:

وتتمثل في بطل القصة وهو الشخص الرئيسي فيها، «يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس وتتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها باستقلالية في الرأي، وحرية في الحركة داخل مجال النص القصصي»[1]. فهي النموذج الذي يجسده القاص من خلال الدور الموكل إليه سواء أكان تصويرا أم تعبيرا، وفي ذات السياق تعد الشخصية الدائرة المحيطة بالواقع، كما أنها تؤدي وظائف مهمة في تطوير الحدث «وهي الشخصية المحورية في القصة، وعليها يقع عبء بناء الحدث الرئيسي وتنميته اعتمادا على صفاتها»[2]. وتتميز الشخصية الرئيسية كغيرها من الشخصيات «بالإقناع الفني، أي باستقلالها وحريتها وانبثاق الحدث من داخلها دون توجه من القاص الذي يقف بعيدا مراقبا انتصاراتها دون تهليل واخفاقاتها دون دموع، زاجا بها في غمرة وسط اجتماعي يعكس صراع الشخصية معه»[3].

جسدت الشخصيات الرئيسية في قصص "جمال فوغالي" جانبا من جوانب الظلم والحرمان والقهر واليأس في فترة ما بعد الإستقلال فقد جاءت لتوضيح مكبوتات وأسرار داخل النفس تود أن تخرج واعترافات تبحث عن آذان صاغية لتسمع، عكستها شخصيات يريد القاص بواسطتها فضح الوسط السياسي بكل همجيته وسلطته وفساده، فعبر عن كل هذا العنف، فهذه الشخصيات أرادت أن تبين طبيعة وحقيقة النظام السياسي، وذلك من أجل نشر الوعي بين أفراد المجتمع.

وقد جاءت معظم الشخصيات الرئيسية دون أسماء فالقاص "جمال فوغالي" لا يسمي شخصياته تسمية واضحة وهو جانب في تجربته الذي لا يميل إلى التعبير المباشر، فيما يرتبط بالقضايا التي تحمل في طياتها طابعا تاريخيا وسياسيا واجتماعيا، ويبقي على المسافة الفنية الضرورية بين خطاب الأدب وخطاب

---

(1) _ شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص32.

(2) _ هاشم مريغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان، ط1، 2008، ص389.

(3) _ المرجع نفسه، ص390.

الإيديولوجيا. وهو هنا طمس معالم الشخصية وجردها من اسم وأقحمها في مجموعة من الضمائر النحوية والوظائف كالمدير والشرطي والمعلم...الخ وألفاظ القرابة كالأب، والأم، والجد، الجدة، أو اللجوء إلى استخدام مجموعة من الضمائر للدلالة على الشخصية، وقد يعود تعميم اسم البطل إلى الاعتماد على تقنية الحوار الداخلي وهذا ما جعل انعدام حوار البطل مع الشخصيات داخل القصة، بحيث لا جدوى من استدعاء اسم البطل، ذلك لأن الشخصية غارقة في همومها ومشاكلها وانفصالها عن ذاتها.

إن أغلب ما ورد في القصص قيد الدراسة لجوء القاص استخدام الضمائر على رأسها ضمير المتكلم (أنا) الحاضر بقوة والمهيمن على مجملها، فالبطل مجرد من الاسم مغيب الهوية و«زوال مفهوم البطل وظهور ما يسمى بالبطل الضد، الذي يعني أن تتحلى الشخصية بمجموعة من الملامح السلبية الدالة على الضعف والغفلة والسذاجة والطيبة المجانية في مواجهة قوانين قاهرة خارجية لا ترحم، وهي خصائص تقود البطل الضد إلى نهاية فاجعة»[1].

وبرزت الشخصيات الرئيسية في قصص "جمال فوغالي" بطرق متباينة، فشخصية البطل من الشخصيات البارزة في قصصه ففي قصة (السقوط) نجد هذه الشخصية هي المحرك الرئيسي، حيث يبين البطل معاناة وألم المواطنين في طوابير البريد والمواصلات، كما يصف الطابور المنتظر أنه في طوله أطول من درب الآلام الذي سار عليه ويصف الرجال وهم واقفون ينتظرون والقلق يطل من عيونهم والطابور يزداد ولا ينقص ويصف معاناته وهو في انتظار دوره لاستلام راتبه، حيث وفي كل مرة يستدير من وراءه ويتطلع من جديد إلى الطابور الطويل يقول: «**أكاد أسقط كان الصف الطويل يتماوج مهتزا كأنه زلزال** »[2]، وأمام هذه الطوابير يصف لا مبالاة الموظفات بالبريد والمواصلات وعدم اهتمامهن وإتيانهن في الوقت المحدد على حد قوله: «**المكاتب خالية**»[3]، وكذلك: «**كانت الموظفات جحفلا يمر خلف الزجاج والساعة تشير إلى التاسعة والنصف**...» [4]. فالبطل هنا يقارن بين تأخره بخمس دقائق فقط ليجد المدير أمامه يحاسبه، ويجد في الشهر يوما محذوفا من راتبه الشهري بالرغم من كونه عمل ذلك

---

(1) _ فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار الثقافة والنشر، بغداد، ط1، 2004، ص251.

(2) _ جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، منشورات السهل، وزارة الثقافة، 2009، ص13.

(3) _ المصدر نفسه، ص12.

(4) _ المصدر السابق، ص13.

اليوم خمس ساعات متتالية إلا خمس دقائق بينما لا يحدث ذلك مع موظفات البريد والمواصلات والأروقة. «**يوم نهضت إلى عملي، وصلت متأخرا بخمس دقائق كان التلاميذ ينتظرون، قابلني المدير كان وجهه كظيما: أهلا بالسيد الوزير لماذا لم تكمل نومك؟**»[1].

كما أن شخصية البطل نجدها شخصية محبة لعملها ومقدسة له وهو من الفئة المثقفة وهي شخصية تمتاز بالأخلاق العالية وتحمل المبادئ ومحبة الخير في العمل على حد قوله: «**كنت يومها أشرح الدرس، كان صعبا، كنت أريد أن أفهم التلميذات جميعهن أصوله وأحكامه، أبحث عن الأمثلة من أفواههن** »[2]، ليجد نفسه في الأخير عرضة للنهب والاستغلال من طرف المسؤولين في العمل حيث كان لا يحصل على أجره بالكامل في هذه الوظيفة عبر البطل عن الواقع الذي يحياه بعيدا عن العدل والمساواة التي يبحث عنها كل انسان، وهنا دلالة على أن كل الأمور مبينة على المصالح الشخصية والماديات والمناصب العليا، ليعيش المثقف حالة من الانهيار.

وعبر عنه في هذا المقطع السردي: «**أنهيت خمس ساعات إلا خمس دقائق.... يوم جاءني الراتب كان منه يوم محذوف**»[3]، يبين لنا هذا المقطع أن البطل يريد أن ينقد المجتمع ويفضح سلطويته بأسلوب غير مباشر، فهو كائن عاجز أمام طغيان وسلطة هذا المدير ولا يجد من خيار له سوى الإقرار بضعفه، وهذا دليل على أن الفرد الجزائري تعرض لمؤثرات لجماعة سواء في حياته أو في عمله وحتى في تقرير مصيره، وليست له القدرة على المعارضة وابداء رأيه. وصور الكاتب معاناة البطل مع إحدى التلميذات والتي أصبحت موظفة في مصلحة البريد والمواصلات حيث شاهدها مع الموظفات من وراء الزجاج، والذي أثر على نفسيته لأن هذه الفتاة كانت من التلميذات المشاغبات والغير مباليات بالدراسة حيث يقول: «**تقدمت منها لم تحتشم، تجاهلت كل شيء، كان اللبان بفيها، كانت تشعل نظراتها أعصابي.... انزعي ما بفيك البقرة فقط هي التي تجتر**»[4]. وبعد مرور الزمن وجدها أمامه من وراء الزجاج خلف الحاسب الإلكتروني وهي تنظر إليه نظرات حقد وبغض، فقد تذكرت يوم صفعها

---

(1) _ المصدر نفسه، ص12.

(2) _ المصدر نفسه، ص14.

(3) _ المصدر نفسه، ص12.

(4) _ المصدر السابق، ص14.

هذا المعلم بسبب تأخرها وكذلك بسبب وقاحتها في الرد على أسئلته: «**حين دخلت القسم كانت متأخرة، بيدها إذن الدخول، كان على عينيها سواد وعلى شفتيها احمرار... ماذا تضعين على وجهك؟ إنه وجهي، وأنا حرة في اختيار ما أضع عليه**»[1]. ويقول أيضا: «**أخرجتها، رفضت أن تدخل القسم حتى تحضر أباها**»[2].

كما يصور لنا الكاتب معاناة البطل مع والد هذه الفتاة وأمثاله والذين لا يعيرون اعتبارا واهتماما لأصحاب الفئة المثقفة حيث يقول: «**مهمتك أيها السارح أن تعلم فقط، ثم ما دخلك، أنا الذي أشتري لها كل شيء، هي متعودة على ذلك حينما كانت بفرنسا، كم أنت معقد ومريض... يومها كتبت استقالتي...**» [3].

لقد أراد القاص أن يحفر في أعماق المجتمع ويكشف المسكوت عنه، فظاهرة تهميش المعلم والمثقف من المظاهر الخطيرة في المجتمع، كما أن تقديم الموظفة وهي نموذج للتلميذ الفاشل أخلاقيا وعلميا ووصولها إلى مناصب عمل أسسها الانضباط والدقة واحترام المواطن هو في حد ذاته ظاهرة خطيرة تطرح التساؤل حول المبادئ التي تحكم اختيار العمال وشروط العمل.

فالبطل هنا اختار الانسحاب من المؤسسة التي يعمل فيها والهروب بدلا من مواجهة مديره، ليؤكد حجم معاناته ويأسه من تصرفات هذا المسؤول فهو على وعي أنه «لا يقوى على تغيير الواقع والرضوخ له ظاهرا فيحاول الانسحاب منه أو الهرب»[4]، فالبطل فقد القدرة على الاندماج.

فالبطل هنا يمثل فئة المثقفين الذين ينادون ويبحثون عن مبادئ الحرية والإبداع والسير نحو التطور في خضم أوضاع وظروف معادية لكل معاني العيش الكريم، ومن هنا نجد الخيبة والإحباط التي يواجهها المثقف، وأمام هذا الوضع المتردي فوجد البطل نفسه أمام سلطة العنف والتأزم السياسي، في المجتمع

---

(1) _ المصدر نفسه، ص15-16.

(2) _ المصدر نفسه، ص15.

(3) _ المصدر نفسه، ص16.

(4) _ محمد بركات، الاغتراب في الثقافة العربية (متاهات الإنسان بين الحلم والواقع)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006، ص81.

عامة ومكان عمله خاصة الذي أسهم في الوضع السخيف من خلال كل ما يصدر عن مديره من سلوكات مزعجة ومهينة، ويمكن أن نلاحظ هنا أن «الكثير من المظاهر العصابية، ومظاهر غياب الوعي أو تهميش دور العقل، والتي تتجلى في الرواية العربية الحديثة في مظاهر الكبت والإحباط والكوابيس وأحلام اليقظة ومختلف أشكال (الفوبيا) الانتقال والنفسية إنما هي ثمرة مباشرة أو غير مباشرة لسطوة القمع ضد الشخصية الروائية بوصفها احتجاجا صامت ومكبوتا ضد القهر والاستلاب والقمع»[1].

وفي قصة (اعترافات امرأة) هيمنت الشخصية الساردة البطلة على بنية النص السردي فأثبتت وجودها في ثنايا النص أكثر فأكثر اعتمادا على ضمير الأنا، إذ لجأ القاص إلى تقديم الشخصية عن طريق صوت المتكلم، لتعبر بحرية مطلقة، وتقدم اعترافات جريئة، حيث تقول: «**معقدة أنا، ولا أشك في لحظة واحدة....أنا امرأة معقدة، نتنة، شبقة، تسكنني القذارة والرجس من أزمنة سحيقة في الذاكرة....**» [2]، كما قام القاص بتحديد ملامحها العامة وقدم أفعالها بأسلوب قصصي وصفها بالثائرة، فهي شخصية متفردة تربط جميع أحداث القصة وشخوصها حيث تقول: «**لابد أن أقول كل شيء، سأهزم صمتي، لن أستريح هذه الليلة حتى أقول كل شيء، سأراوغ هذا الصمت الجارح، العاصف الذي يحتل الشرايين ويمسك الدم عن السريان فيها، ومع ذلك سأنتصر**»[3]. فالبطلة مصرة وملحة على الإعتراف وهي تظن أنها فرصتها الأخيرة لكي تضع حدا لحياتها التي كانت من المفروض أن تكون قبل هذا اليوم كما جاء في المقطع السردي: «**لابد من الإعتراف، هي فرصتي الأخيرة لقد قررت أن أضع حدا لحياتي كان من المفروض أن تكون قبل هذا اليوم....**» [4]. فهي عندما قررت الانتحار فهي تجسد الضياع وعدم قدرتها على مواجهة مصيرها. فالانتحار «الشكل الوحيد من أشكال الموت الذي تسعى فيه الشخصية للخلاص من حياتها بالهروب بإرادتها الخاصة، فالرغبة في إنهاء الحياة هي الشيء الوحيد الذي تعيه الشخصية، تدفعها دائما ظروف وعوامل ورغبات، تؤدي إلى سيطرة الإحساس بكره الحب الطبيعي للحياة وحب الموت»[5]. فهذه الشخصية حبذت

---

(1) _ فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ص13.

(2) _ جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص21.

(3) _ المصدر نفسه، ص21.

(4) _ المصدر نفسه، ص23.

(5) _ نبيل الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة، سليمان فياض نموذجا، ص152.

الضعف والهزيمة، مما جعلها فاقدة للأمل، تبحث عن الموت ونهاية العذاب تقول: «**تفجر أيها القيء، الذي بداخلي، لابد أن أغتسل، الحروف التي أكتبها هي الماء، لابد أن تسمعوني، حققوا رغبة امرأة تستعد للانتحار**»[1]. فعوامل القهر الخارجي الموضوعية في الواقع الإجتماعي مارست تأثيرها المخرب على وعي البطلة، وهي عوامل أساسية أسهمت في تأزيم حالتها «فالنص الروائي يكشف أن مظاهر (الفوبيا) السيكولوجية ذات أصول واقعية وخارجية لا تخلو من ظلال سياسية»[2].

إن البطلة قررت الانتحار والذي يعد ملمح من ملامح الاغتراب والذي تفشى وسط أفراد المجتمع وخاصة المثقفين منهم، وهذا القرار ناتج عن الظروف المأساوية التي عاشتها وهي بذلك تحمل معاناة المرأة الجزائرية، فأعطت صورة للحرمان، والواقع المفقود، فهي تعيش بين ذكريات الماضي الذي فقدته والحاضر الذي تنتظره، فالبطلة عاشت في حزن وأسى نتيجة فقدانها أسرتها المتكونة من الأب والأم فلم تعش الساردة مثل بقية الشخوص بل حرمت من الحنان والعاطفة اذ تقول: «**ماذا تنتظرون من امرأة لم تعرف أباها، لم تسمع صوته قط، لا تتعجلوا فأنا لست لقيطة..... أمي امرأة فاضلة مؤمنة، قهروها وأذلوها وأخرجوها من البيت تحت الركل والبصاق**»[3].

كما أننا نجد هذه الشخصية ثابتة على موقفها طوال السرد، وظلت مصرة على فكرتها ولم تستسلم لها، فهي مطاردة من الجميع وسدت كل منافذ الحياة في وجهها فاختارت الحل الأمثل وهو الانتحار، فالرجل هو المتهم الوحيد بتشويه صورتها في الحياة والتلاعب بمشاعرها وذلك عن طريق سوء تفكيره وعواطفه المتغيرة ومزاجه المتقلب وأوهامه التي تتلاشى بمجرد ما يفرغ من هدفه.

لقد أعطى الكاتب صورة لشخصية البطلة بأنها متقلبة لها القدرة على الحصول على مآربها وذلك عن طريق قوتها الأنثوية الجذابة فهي تمتلك جسدا تعتبره هي عقدة العقد وهذا ما جاء على لسانها: «**جسمي عقدة العقد**»[4] ، وتقول أيضا: «**كنت أعلم أنها غيرة حادة من جسدي الذي بدأ ينفتح ويخترق حواجزه، يعطي أريجا خاصا آسرا يفجر السكر والهذيان.... كل الرجال وهم يخرون سجدا**

---

(1) _ جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص24.

(2) _ فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه، ص18.

(3) _ المصدر نفسه، ص22.

(4) _ المصدر السابق، ص21.

ركعا أكدوا حقيقة هذا الأريج المخدر كالأفيون الذي قرأت عنه وعن آثاره ورأيت الكثير من المصابين به في الأفلام الأمريكية والإيطالية»[1].

فالملاحظ من خلال هذا المقطع السردي أن البطلة امتازت بانحلال خلقي ولكثرة علاقاتها مع أصناف الرجال فقد كانت تستقبل كل أنواع الرجال داخل الماخور، وكلما استقبلت رجلا تحس بنوع من القذارة نحوهم وبعد مغادرتهم تذهب للكتابة لتفجر ما بداخلها من ألم وحزن فهي تريد الفوز على كل رجل خدعها ولعب بمشاعرها واستغل جسمها، وتريد الانتصار على أهلها الذين رموا أمها في الشارع واتهموها بالترجل حيث تقول: «**انشقي أيتها الحروف، تفجري، توالدي، تناسلي، تكاثري، اني مباهية بك انتصاري**»[2].

فالبطلة تعاني من تناقضات وتضارب وصراع نفسي فهي تعيش حالة من الازدواجية والتناقض الداخلي بين امرأة تفعل ما تريد ولا يردعها رادع وبين أخرى ترفض كل هذا العيش وهذه الظروف ومستسلمة لها في آن حيث يؤنبها ضميرها لارتكابها هذه الأفعال، وفي نفس الوقت تجد نفسها أنها لابد من القيام بهذه الأفعال ولا سبيل للرجوع، لقد كان هدفها في جعل كل رجل دخل الماخور عضوا في المنتدى الأدبي هو محاولة منها لغسل روحها من القذارة التي تعيش فيها، وطريقة تحاول فيها التمرد على واقعها: «**لابد أن نختار يوم الجمعة لمنتداها الأدبي**»[3].

فالانتحار كان من الخيارات المؤلمة التي لجأت إليها البطلة في تلك الفترة، هذه الفترة التي مرت فيها الذات وعاش الفرد جدلية تدمير الذات، وهكذا يعد الانتحار طريقة سهلة أمام الشخصيات للخروج من حالة الاغتراب التي تعيشها.

ومما تقدم فالبطلة استطاعت من خلال هذا السرد الذاتي أن تقدم صورة حية عن عالمها الخارجي، ورؤيتها للعالم، رغم أنها رؤية سلبية مأساوية.

أما في قصة (الحادثة) فنجد الأستاذة (البطلة) ضحية جبروت الإدارة وسوء التسيير الذي نقلها من

---

[1] _ المصدر نفسه، ص22-23

[2] _ المصدر نفسه، ص28.

[3] _ المصدر نفسه، ص31.

حال إلى أخرى جراء الاعتداء عليها مع سبق الإصرار والترصد، فمدير المدرسة كان غاشم وظالم، متسلط مع البطلة حيث كان في كل مرة يضربها دون سبب وهذا ما نجده في المقطع السردي الآتي: «**وقبل أن تبتعد عنه كانت الصفعة قد هوت حجارة حارقة على خدها فتوزع الاحمرار شظايا جمرة ملتهبة وشعرها انتفض متأوها ثم استكان حزينا على رقبتها**»[1]، فالمدير اتخذ شكل السلطة التي ترغم البطلة على الامتثال لأوامره. وكذلك «**رفع يده بحركة سريعة، خاطفة، حين نزلت مفتوحة، لم يسمع الأساتذة غير صدى الصفعة وهي تكوي خدها**»[2]، فالبطلة هنا خاضعة لضغوط هذا المدير المتسلط فسقطت في حالة انكسار داخلي مقموع. فكلما أقدم على فعلته ينتشر الخبر شرارة كهرباء في القرية: «**هؤلاء يضيفون وأولئك ينقصون والقرية لا حديث للناس فيها إلا عن الحادثة**»[3].

فالقاص في هذه القصة صور لنا معاناة البطلة مع مديرها الظالم، وسكوت بقية الأساتذة عن حقها وعدم الدفاع عنها وجعلها تعاني بمفردها وهذا ما نلمسه في المقطع الآتي: «**سمع الأساتذة صدى الصفعة يتدحرج حجرا في الرواق، قيل إن أحدا منهم وقتها لم يتحرك وقيل إن الدهشة ألجمت ألسنتهم وشلت حركاتهم**»[4]. ومن خلال هذا المقطع تبين لنا كل ما عانته الأستاذة من آلام والواقع المرير الذي عاشته مع المدير المسؤول، فالبطلة هنا ظلت متماسكة بمبادئها بالرغم مما تعانيه من ألم وحزن تحت ظل ظروفها الصعبة إلى أن وصل الخبر إلى الهيئة الوصية هي الأخرى بقيت ساكنة ولم تتخذ أي إجراء اتجاه هذا المدير:« **عليها أن تقدم تقريرا مفصلا بالحادثة، ثم ترفعه عن طريق السلم الإداري**....؟»[1]، فالبطلة استسلمت لهذا المدير نتيجة خوفها وصمتها وعدم الدفاع على حقوقها فأهينت كرامتها، فهي مثقفة غير قادرة على رد حقها مغلوب على أمرها، فسلكت طريق الصمت والألم.

في هذه القصة قدم القاص صورة الإنسان المثقف ومعاناته، فضعف البطل هو ضعف المجتمع بأكمله، والسكوت عن الظلم هو تجسيد لمعاناة الإنسان في مجتمع يفتقد للحرية وللقانون، فلا وجود

---

(1) _ المصدر السابق، ص35.

(2) _ المصدر نفسه، ص35.

(3) _ المصدر نفسه، ص36.

(4) _ المصدر نفسه، ص36.

لقانون يدافع عن كرامة المرأة في مجتمع ذكوري ظالم فشخصية البطلة هي تجسيد للظلم والقسوة المسؤولين لهذه الفئة يوحي بأنها تعمل على تحقيق غاية معينة وهي القضاء على العناصر الفاعلة والتي لها القدرة على تغيير المجتمع، حيث يعمل الأستاذ على تربية الأجيال الصاعدة والناشئة للنهوض بالبلاد وهي تحاول طمس ذلك ليعم الفساد وتعطي لنفسها حق الحياة والتصرف في البلاد مع أنها حرمت الآخرين من حقهم في البلاد، حيث يلجأ إلى هضم حقوق الآخرين حتى يحقق كيانه ويفرض وجوده في المستقبل.

فالشخصية الرئيسية تكشف معالم القهر والمعاناة التي تعانيها الطبقات المثقفة في صراعها مع مظاهر الظلم والاستغلال، ويظهر ذلك جليا من الأصناف التي يصورها الكاتب من خلال شخصية الأستاذة المستسلمة لقدرها، والخاضعة لأوامر مديرها، والخائفة، ومن نظرة المجتمع إليها، وتهديد العقاب الذي ينتظرها في حالة عدم انجازها لعمل مديرها وهذا ما نجده في المقطع السردي الآتي: «**نظمي الأوراق أولا... أخرجي... أخرجي... ثم أعديها مرتبة...لست مسؤولة عن ذلك كان الخطأ منكم...أقفلي فمك... يا...؟؟**» [2]، ويمكن القول: «إن المغيب والمسكوت عنه هو في الغالب ناجم عن ضغط القامع السياسي والإجتماعي معا» [3].

وفي قصة (القحط) نجد أن الشخصية المحورية هي شخصية البطل، ففي هذه القصة نقطة مشتركة بين البطل والقارئ الذي يشعر أنه يعيش في ثنايا القصة، وذلك بسبب انعدام العدل والمساواة والنهب والسرقة التي تسود في هذا المجتمع.

فقد صور لنا القاص صورة البطل الذي وقع في حب فتاة تنحدر من أسرة غنية وعريقة ليست من طبقته، والتي تركت له ألما كبيرا داخل قلبه لدرجة أنه أصبح يتأمل معنى الموت والحياة في غياب الشريك، وعودته في الحلم الذي أتاه في لحظة وعلى لمح البصر يعيد تجسيد ما مضى، وتصور أن الفتاة الغائبة أمام ناظريه. فالبطل هنا يتألم حيث يرى بعين خياله ملامح تلك الفتاة التي تذكرها واستحضرها تلك اللحظة

---

[1]- المصدر نفسه، ص38.

[2]- المصدر السابق، ص36.

[3]- فاضل تامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ص25.

التي بدأ يشعر فيها بروحه قد هرمت حيث يقول: «**جاءني اسمك طالعا في هذه الليلة المظلمة تسايل (اسمك) على الورق....وحده جاء، تعرى حارقا فوق صدري....ولم أملك إلا أن أفتح له جرحي الفاغر داخل السراديب القصية لأعماقي**»[1]. ويقول أيضا: «**أجمع حروفه تركض جامحة، نافرة داخل دمي، أعيد ترتيبها داخل القلب (هل أحببتك؟)، أحس اللهب ينطلق فحيحا، عاصفا، أبدأ بالحرف الأول يتسع الجرح، أضع الثاني ثم الثالث فالرابع يزداد الجرح اتساعا وأحس انكسار بقاياي**»[2]، فالحلم تقنية يعمد إليها الكاتب لتقديم شخصياته وتتمثل في حلم المنام واليقظة، كما أنه يغلق فضاء عام يجري في مساحاته كل ما يجول في نفس الشخصيات. والملاحظ من هذا المقطع أن البطل يحس بألم وجرح فالفتاة التي أحبها خذلته وجرحت مشاعره لأنها رفضت حبه لها بسبب انحداره من طبقة فقيرة فالحب هنا «مقرون بالفشل واللوعة والحرمان تبعا للظروف المحيطة وطبيعة التكوين النفسي والإجتماعي»[3]. حيث يقول: «**هل تذكرين حين أخبرتك ونحن في ساحة الجامعة بأنني أسكن بيتا قصديريا يقع في ضاحية المدينة، امتلكك ذعر الموت واهتز جسمك اهتزازا وتلون وجهك بالاشمئزاز المخيف....**» [4]. وبطل القصة أراد أن يفضح هذه الفتاة لأنها تحتقر الفئة الفقيرة وهذا ما جاء على لسان السارد: «**سأفضحك الآن لتنفتح الذاكرة وليك احتراقي شظايا...**» [5]. من خلال هذا المقطع نلاحظ أن السارد اكتشف زيف معدن هذه الفتاة وسوء منبتها فهو كان يعتبرها فتاة مثالية، وهو الذي اعتقد أن اللقاء بها يبقى حلما فاكتشف ذات يوم أنها ليست الملاك الذي تصوره، حيث شبهها بالحشرة على حد قوله: «**لا أسامر أحدا غير الحشرات والهوام، هل تعرفين لون البرغوث وما يثيره في الجسم؟ لحظتها تخيلتك برغوثة عصرية**»[6].

وكذلك ركز السارد البطل على ملامح الفتاة المادية فيصف جمالها: «**جئتني بكل جمالك الساحر**

---

(1) _ المصدر السابق، ص47.

(2) _ المصدر نفسه، ص47.

(3) _ أحمد علي الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري، دار غيدا للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2013، ص98.

(4) _ المصدر نفسه، ص47.

(5) _ المصدر نفسه، ص47.

(6) _ المصدر السابق، ص48.

وسلطان أبيك»[1]. ويقول أيضا: «**لماذا لم تتساءلي وأنت تقفين أمام المرآة عن سر هذه الأقنعة، وعن ثراء أبيك الفاحش؟**»[2]. فنجدها تجسد صورة الفتاة المتكبرة والمتعجرفة والمتطاولة التي تستغل مشاعر البطل الذي يهيم بها حيث يقول: «**أنظري إلى يديك ذات الأظافر الطويلة الملونة وتذكري احتراقها حين وقفت لا شعوريا في مدرج الجامعة تصفقين لنجاحي في الرسالة كنت مندهشا غير مصدق وأنت تتقدمين متطاولة كالعادة لتصافحيني.... تأكدت وقتها أنك لن تتغيري، وأن تطاولك الكاذب يسري في دمك**»[3].

تصور هذه القصة جانبا من جوانب الحرمان والفقر الذي تعيشه الفئات المنحدرة من الطبقات الفقيرة المطحونة والمهمشة اجتماعيا والتي يجسدها البطل، في مقابل الطبقات الميسورة التي تعيش حياة الغنى والرفاهية وهذا ما جاء في قول السارد: «**أتدرين أن بيتي القصديري يحاذي الوادي الذي تتجمع فيه نفاياتكم جميعا، فأنا أستنشقها صباحا مساء**»[4]، ويقول أيضا: «**رأيت أباها يركب سيارة فارهة زرقاء (كلون عينيها) قيل لي أنا الذي لا أعرف نوع هذه السيارات الهجينة المستوردة إنها مرسيدس.... إنه أغنى من في المدينة ونفوذه طال كل المواقع**»[5].

وهنا تكمن المفارقة السردية التي تخلق ذلك التوتر الحكائي الناتج عن صراع وتضارب وتقابل ثنائي بين عاملين متضادين، واستطاع الكاتب أن يضعه ضمن قالب قصصي جمالي يعكس مجموعة من الأبعاد الإنسانية التي تنجلي في هذا الأفق التخييلي، فالسارد يرصد تلك الاختلالات والاختلافات التي شاعت داخل البيئة المجتمعية من خلال ذلك التفاوت الطبقي الشاسع بين الطبقات الفقيرة والميسورة وهذا ما جاء في قول السارد: «**لن أغفر لك حتى الموت، فاحترقي الآن بنفايات أبيك حيثما كان**»[6].

وفي قصة (المحجز) نجد أن شخصية الراوي البطل هي المهيمنة على كل الأحداث فهي شخصية

---

(1) _ المصدر نفسه، ص48.

(2) _ المصدر نفسه، ص48.

(3) _ المصدر نفسه، ص48-49.

(4) _ المصدر نفسه، ص48.

(5) _ المصدر نفسه، ص49.

(6) _ المصدر السابق، ص50.

متمثلة في حالة المواطن البسيط الحالم بسكن يقيه شر البرد، شاءت الأقدار أن يتهدم بيته ويتخذ المحجز (الفوريار) سكنا له ولأسرته ونتيجة لوعود مصالح البلدية بأنه سيستقر في بيت مريح وكبير بدأت الأمال والأحلام والتأملات تسيطر عليه لكنها باءت بالفشل فقد اتفق شيخ البلدية مع الطبيب الخنفس بأن يدخلوه مصحة المجانين بعد أن وقع الطبيب شهادة تثبت بأنه مصاب بورم متقيح في المخ حيث يقول: « **لقد أدخلوني بعد أن حجروا علي كل شيء إلا الكلام بأمر من الطبيب الخنفس**»[1]. وكان ثمن هذه الصفقة مسكنا وقطعة أرض للطبيب، حيث نجد حالة بين كثرة التساؤلات والإشكالات انتابت البطل وهذا ما جاء في قوله: «**ثم هل يمكن لمجنون أن يدرك أنه يعيش داخل مصحة المجانين؟؟**»[2]. وكذلك صور السارد البطل معاناته في الحصول على سكن يأوي أفراد أسرته فأحد أبنائه شل نصفه الأيمن، وابنته أصيبت بالتهاب رئوي حاد أحرق قلبها وأذاب رئتيها حتى توفيت فيقول: «**سبع سنوات بالتمام والكمال وأنا أطالب بسكن يأوي أفراد أسرتي، كنت أواري جثثهم (هم ميتون أحياء) داخل اللوح والقصدير.... نحن الآن ثمانية وأمي التاسعة....**» [3]. والسارد في هذه القصة هو ابن شهيد من شهداء الثورة التحريرية المباركة لم يلق شكرا وامتنانا وتقديرا، فوالده ضحى من أجل هذا الوطن وخدمه أثناء الثورة، ليجد الإبن نفسه دون مقابل لا احترام ولا تقدير لمجهودات والده حيث همش من طرف السياسيين والدولة خاصة من ناحية السكن فإنه لم يملك سوى محجز كما جاء في المقطع السردي الآتي: «**اتخذت المحجز (الفوريار) سكنا لأسرتي، لم أجد غيره، أفرغت حافلة معطلة منذ سنوات من كراسيها رتبت داخلها الأثاث، وجعلت مؤخرتها حجرة نوم للأطفال، واتخذت من سيارة الهوندا حجرة لأمي**»[4]، وهنا يدل على الظلم الذي تعرض له البطل من طرف الدولة حيث يقول: «**قسموا السكنات فيما بينهم وبين عشيرتهم....**» [5] «وتمارس سلطات الاستبداد سلوكا لفرض أنماط الخضوع والإذلال على أفراد المجتمع، فبمجرد أن ينتمي الفرد إلى عائلة رئيس سلطة الاستبداد أو عشيرته أو رموزه

---

(1) _ جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، وزارة الثقافة العربية، 2007، ص11.

(2) _ المصدر نفسه، ص11.

(3) _ المصدر نفسه، ص12.

(4) _ المصدر السابق، ص15.

(5) _ المصدر نفسه، ص15.

يفرض سطوته وبطشه لإخضاع أفراد المجتمع لمشيئته»[1] فجل المسؤولين كانوا يميزون يكافئون شخص ويهمشون آخر وهذا ما جاء في قوله: «**شيخ البلدية الذي أمامكم الآن على المنصة أخذ اثنتين باع واحدة لأكبر مقاول لص في القرية ليكمل بثمنها تزيين قصره المشيد والثانية قدمها هدية لسكريترته العانس المومس حتى يتمكن من العيش معها.... وأمين القسمة الذي بجواره أخذ اثنتين وحانوتا باسم زوجته وولديه...**» [2].

فنلمس شخصية البطل شخصية عريقة متأزمة من الوضع الحالي، وهي شخصية حنونة متحملة للمسؤولية وذلك من خلال حرصه على أسرته وخوفه عليها حيث يقول: «**ياناس... أرحموني... أنا لست مجنونا... ولا يمكن أن أكون مجنونا... أخرجوني... أريد رؤية أمي واولادي وزوجتي: يمه يا وجه الصفا والخير يا ريحة الدم الساكن في قلبي اولادي وزوجتي أمانة بين يديك وفي حضنك**»[3].

نلاحظ أن القاص هنا جعل البطل يفصح عن نفسه وعن اضطرابه الذي سيطر على مجمل حياته فمنذ البداية يعترف بأنه غير مجنون فهو يريد أن يبرهن سلبية هذه الصفة عندما يتحدث عن نفسه، فالشخصية لا تصل إلى هذه الحالة إلا بعد تعرضها لضغوطات نفسية حادة، فتحرر من عالم الواقع، وتعيش في عالم الهلوسة. وكذلك أعطاه مساحة من السرد ليعبر عن أفكاره وانفعالاته وتفريغ مكبوتاته ومحاولة ايصالها للمتلقي، فاتصفت هذه الشخصية بالقوة والصبر فرغم كل الأزمات التي مرت عليه نجده صامدا وقويا، ولم يقف ساكنا حيث شكا أمره للصحافة لكن شكواه ذهبت سدى لأن شيخ البلدية لم يعترف بشكواه وهذا ما جاء في قوله: «**صار يشكي بيه ليكم والله ما أدى سكنة وستسمعون ما أفعله به؟؟**»[4]. إن استخدام القمع والعنف المفرط، وما يمارس على ضد المجتمع « يؤدي مع الزمن إلى تنامي شعور الإنسان المقهور بحالة المهانة والانكسار والخيبة»[5].

فالكاتب في هذه القصة صور لنا صراع الشعب، ويبرز انتمائه الفكري والإيديولوجي الرافض

---

(1) _ صاحب الربيعي، سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، صفحات للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2007، ص60.

(2) _ المصدر نفسه، ص15.

(3) _ المصدر نفسه، ص17.

(4) _ المصدر السابق، ص17.

(5) _ صاحب الربيعي، سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، ص61.

لسياسة الدولة في تلك الفترة الزمنية، فالشخصيات الحكائية تعبر عن سوء التسيير وعن صراع طبقي خفي في المجتمع، يظهر في العلن شعار المساواة في استغلال خيرات البلاد، وضمنيا هناك صراع وتفاوت بين طبقات المجتمع، فنجد فئة تنعم بخيرات البلاد وتعيش في رفاهية وأخرى تعاني من التهميش والفقر.

لقد ظهرت الشخصيات الرئيسية في قصص "جمال فوغالي" واشتركت في نقطة واحدة هي أنها جميعها شخصيات متألمة، حزينة، مهمشة، مظلومة.... تشعر بفقدان الأمل والحسرة والألم والعجز عن تغيير هذا الواقع الدامس والمظلم، وعدم السير إلى الأمام كما أنها شخصيات اتسمت بالعزلة والوحدة والانطواء نحو عالمها الخاص، ومشاعرها الدفينة، فهي صورة عن غربة هذا الواقع المر والقاسي، فقد ركز من خلال شخصياته أن يبرز الواقع الإجتماعي، ويفضح الصراع الطبقي الذي يعاني منه هذا المجتمع في صمت.

2-الشخصية الثانوية:

هي التي تقوم بدور المساعدة لتسيير بعض الأحداث وهي التي تشارك في نموها وتسهم في تصويرها: «فتنهض الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة معينة، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد أو معيق»[1]، ونجد هذه الشخصيات في المشهد بين الحين والآخر لتحتك بالشخصيات الرئيسية، حيث يركز الراوي عليها من أجل التفاعل وخلق عالم من الحيوية. «وهي الشخصية المشاركة في نمو الحدث، وبلورة معناه، وهي ثانوية لأنها أقل تأثيرا في الحدث القصصي، وإن كان هذا لا يمنعها من المساهمة في تحديد مصير الشخصية الرئيسية، أو التأثير على اتجاهاتها»[2]. كما أنها «يعوزها عنصر المفاجأة إذ من السهل معرفة نواحيها إزاء الأحداث أو الشخصيات الأخرى....» [1].

فالشخصية الثانوية لها أهمية لا يمكن نكرانها في العمل السردي، كما أن لها القدرة أيضا على خلق الصراع وإثارة الحيوية لأن لها دورا بارزا في خلق واثارة وتقوية حيوية القصة وإن كانت أقل عمق وتأثير من الشخصية الرئيسية كما لها دورا فعالا في بلورة الحدث وصنع الحبكة، إضافة إلى ذلك نلمس دورها المهم في القصص، فقد برزت الشخصيات الثانوية وكان لها نصيب كبير فيها واتسمت هذه الشخصيات

---

[1] _ محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص57.

[2] _ هاشم مريغني، بنية الخطاب السردي في القصة، ص397.

بسلوكيات وطبائع مختلفة ومن هذه الشخصيات نجد:

2-1-شخصية الأم:

ممثلة «للأمومة والحنان والصبر وما يرتبط بها من معاناة في سبيل تحقيق ذلك لأنه يتماشى وبنيتها النفسية والجسمية فهي رمز الأمومة والحنان والصبر»[2].

تمتاز الأم بالحنان والطيبة ورجاحة العقل والحكمة، فقد كانت بمثابة الأم التي تعين البطل على مواجهة الصعاب والتغلب على أعباء الحياة، وكان حبها كبيرا له، فهي التي كانت تقص له عن والده الذي استشهد أثناء الثورة التحريرية في وقت مبكر من حياته، وكانت تمارس دور الأم والأب الغائب في آن، كما كانت تحكي له عن شجاعة وصرامة والده وبطولاته، وكيفية مواجهته وتحديه للعدو وبكل قوة وشهامة متغلبا ومسيطرا على كل المصاعب الموجودة في طريقه حيث تبدو صورتها امرأة قوية وثائرة، تكن الحب لوطنها وتقوم بتشجيع الثوار وإخراج الاستعمار من الوطن وتحريره منه وذلك بحثهم على إطلاق النار، وتحرير الوطن من الطغات حيث تقول: «**أطلقوا الرصاص، طهروا الوطن من عفونتهم، من رجس أرجاسهم، لا تتركوهم يدنسون التلة**»[3].

كما نجدها تمد يد العون لابنها وتسانده ورافقته طيلة حياته ولم تفارقه ولو للحظة فكانت تقف معه في كل الصعاب التي واجهته خاصة في تذمره وسخطه على هذا الواقع المر، الواقع الذي كثر فيه الظلم والعنف والحقد والتهميش فهي التي كانت توفر له الجو المناسب من الدفء والراحة وتقوي عزيمته وإرادته وتوافق رأيه وهذا ما جاء في قوله: «**أكدت أمي والدمع يهمي حجرا كريما على خديها الضامرين المتألقين بالنور: وحق الرب يا وليدي وقت ما شفتهم يجيئون قلت فرنسا رجعت**»[4]. وأيضا: «**هذا الزمان يا مومو العين كلب مكلوب غدار الله يلعن أيامه**»[5]. فهي رمز الشجاعة والبطولة والتاريخ.

---

(1) _ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص529.

(2) _ جمال بوطيب، القصة القصيرة بالمغرب-دراسات في المنجز النصي، مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع المغرب، ط1، 2008، ص22.

(3) _ جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013-2014، ص162.

(4) _ جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص13.

(5) _ المصدر نفسه، ص41.

نتأمل في هذا المقطع شخصية الأم مساندة ومساهمة في دفع وتيرة الأحداث وكشف بعض الخفايا الغامضة من شخصيات العمل الفني، فهي تسير وفق نمط واحد للشخصية الرئيسية (البطل) وتدفعها على مساحة القص لكي تقوم بأعمالها، حيث تبدو شخصية الأم مساعدة متضامنة لشخصية الابن في تحقيق هدفها.

2-2-شخصية الصديق:

وفي قصة (اعترافات امرأة) يمكن الإشارة إلى شخصية "الصديق الأديب" كشخصية ثانوية ساعدت على تجلية الشخصية الرئيسية على الرغم من قلة المساحة التي تتحرك فيها، فهو شخصية مثقفة ساهمت في بناء الحدث فقد كان له دور فعال وكان بمثابة الذراع الأيمن لها، فهو الذي ساعدها في بداية الأمر على الكتابة حيث تقول: «**قال لي صديقي الأديب: الكتابة فعل تعرية، تخيلي فعل الموج بالصخر واعلمي أن الموج لا يحايد مطلقا**»[1]، كما أن هذه الشخصية ساندت البطلة ولم تتركها ولو للحظة خاصة بعدما قررت الانتحار، فكان هذا الصديق يقنعها بأن تزيح هذه الفكرة المشؤومة من عقلها، كما كان يشجعها على الكتابة لأن الكتابة في نظره تستطيع أن تعبر بها عما يختلج داخلها من هموم وحزن وهذا جاء في المقطع السردي «**قال لي صديقي الأديب: لابد أن تكتبي تجربتك، أنت مؤهلة لذلك ستنجحين، مؤمن أنا بذلك**»[2]، والملاحظ أن هذه الشخصية أرادت أن تغرس الطموح وتزرع الثقة بالنفس في شخصية البطلة لكي تصبح لها قيمة كبيرة في المجتمع وهذا ما جاء على لسانها: «**امتلأ صدري بكلماته لأول مرة كإنما لم أقرأ له حرفا، وأنا التي التهمت كل ما يكتبه**»[3].

والمتأمل في هذه الشخصية يلمح مسايرتها للأحداث من بدايتها إلى نهايتها، واستطاعت أن تقنع البطلة بفعل الكتابة حيث بفضلها أنشأت مكتبة تعانق الجدران الأربعة وتئن حتى التخمة وبفضل هذه الكتب صادفت كثيرا من المثقفين والأدباء، وأصبحوا يأتون اليها من أجل استعارة كتاب او مناقشة ما يقرأون أو يكتبون، كما انضموا إلى المنتدى الأدبي. كما كانت لهذه الشخصية جانب ايجابي وذلك في

---

(1) _ جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص22.

(2) _ المصدر نفسه، ص26.

(3) _ المصدر السابق، ص26.

الإلحاح على البطلة أن تزيح فكرة الانتحار من عقلها حيث تقول: «**جاءني هذا الصباح صوته نديا انتفضت جوارحي وأبحرت حروفه تسكنني إلى الأبد، تذكرت قولته، وقررت ألا أنتحر....**» [1].

2-3-شخصية المجاهد:

ومن بين الشخصيات الثانوية نجد شخصية المجاهد، وهو صديق والد السارد «**تابع صديق أبيك الحديث، وقف أبوك فوق الرابية كنت إلى جانبه**»[2]. فقد عمد الكاتب في رسم شخصية المجاهد حيث كان يحكي للبطل عن بطولات والده، وكيف تحدى وحارب الاستعمار الطاغي كما وصف له بعض المشاهد التي يستطيع من خلالها أن يتعرف على بعض أحداث الثورة وشجاعة وشهامة الذين ضحوا بأنفسهم من أجل هذا الوطن الغالي وسقطوا شهداء لأجله. فهذه الشخصية ساهمت في نمو وتطور الأحداث من خلال ما استحضرته من مقاطع وصور حية في ذاكرته رسخت في ذهن البطل بطولة والده والشهداء الأبرار فتمثل أيضا شخصية مناضلة في سبيل الوطن وهذا ما نجده في المقطع السردي: «**أبوك يا ولدي وعى القضية منذ لبس العباءة الباهتة اللون وحمل بندقيته**»[3]، فالقاص لم يبتعد عن تاريخه وهويته، ومن خلال عملية استرجاع أحداث الثورة فهي دعوة إلى قراءة التاريخ من جديد والتمسك بمبادئ هذه الثورة العظيمة.

3-الشخصية المعارضة:

تمثل هذه الشخصية «القوى المعارضة في النص القصصي وتقف في طريق الشخصية الرئيسية أو الشخصية المساعدة، وتحاول قدر جهدها عرقلة مساعيها، وهي تعد شخصية قوية ذات فعالية في القصة، وفي بنية حدثها الذي يعظم شأنه كلما اشتد الصراع فيه بين الشخصية الرئيسية والقوى المعارضة»[4]. وهي كذلك «الشخصية التي تقف خط مضاد للشخصية الرئيسية، وهي التي تولد الصراع

---

[1] _ المصدر نفسه، ص32.

[2] _ جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص122.

[3] _ المصدر نفسه، ص122.

[4] _ شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، ص33.

في النص القصصي، صاعدة به إلى ذرى التشابك»[1].

ومن أمثلة الشخصية المعيقة ما جاء في قصة (السقوط) «**أمعنت النظر في الصك أعادته إلى صائحة...ما هذه الكتابة؟...عربيتك في القسم فقط، أعد كتابتها بالفرنسية**»[2].

يبين القاص في هذا النص إعاقة شخصية "موظفة البريد " وصول الشخصية الفاعلة للغاية التي يرجوها وهي حصوله على راتبه الشهري الذي انتظره بفارغ الصبر وطال انتظاره في ذلك الطابور الطويل والذي بسببه دخل في صراع نفسي، لكن صوت موظفة البريد وردها صعقه وجعله يصاب بالإحباط، فالقاص أبدع في تجسيد أدوار شخصياته حيث لعبت المفارقة دورها في سير أحداث القصة.

وكذلك نجد شخصية "الشرطي" حيث عارضت الشخصية الرئيسية في الوصول إلى مبتغاها أثناء تدخله في الحوار الذي داربين البطل وموظفة البريد حيث يقول: «**الشرطي كإنما ينهرني**»[3]، فالبطل تعرض للإهانة والإذلال من طرف هذا الشرطي الذي استخدم كل أساليب القوة لمعارضته فبدل أن يقف معه وقف ضده «فالعنف والقسوة اللذين تمارسهما أدوات السلطة حين ملاحقة بعض المخالفين في أمور صغيرة او كبيرة ناهيك بإهانة كرامة المواطن والنيل والتلذذ في عمليات التعذيب والإيذاء الجسدي أثناء التحقيق، أمور لا تمت بصلة إلى ما تفترضه القوانين من علاقات وأساليب تعامل»[4]، كذلك في قوله: «**تقدم أمسكني من معطفي أخرجني قهرا من الصف وهو يشدني إليه**»[5]، فهذه الشخصية هي شخصية تمتاز بالشر والظلم فبواسطة ظلمها استطاعت أن تخرج البطل من مركز البريد حيث تعرض البطل إلى حزن ويأس أحسها القارئ في القصة على الرغم من عدم رؤيتها ولولا حقد هذه الشخصية لما نما وسار الحدث في النمو داخل القصة.

كما برزت شخصية الشرطي في قصة (زمن الصرع) بصورة اتصفت بالجانب السلبي من الناحية الأخلاقية لأنها مثلت أداة قمع وتنفيذ سياسات الاضطهاد، فهذه الشخصية رغم أنها تنتمي إلى هذا

---

(1) _ هاشم مريغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص398.

(2) _ جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص17.

(3) _ المصدر نفسه، ص17.

(4) _ صاحب الربيعي، سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، ص44.

(5) _ المصدر السابق، ص18.

الوطن ومن أبناءه، إلا أنها مثلت سوء استخدام السلطة واستغلال الوظيفة في أغراض شخصية، فشخصية الشرطي هي رمز الأمن وتحقيق العدالة، لكنها تحولت شخصية ظالمة متعسفة في أحكامها وقراراتها، أدخل السارد ظلما وزورا إلى السجن دون ارتكاب جريمة، فالسارد أثناء ولوجه لمقر الشرطة كان في اعتقاده أنه نال حقه جراء ذلك الشجار الذي وقع في المقهى ليجد نفسه تحت ظلم هذا الشرطي، هذا الأخير كان حاقدا عليه بسبب رفضه إنجاح ابنته مقابل رشوة عرضها عليه فزاد حقده وجعل من الشجار الذي حدث في المقهى سبيلا للانتقام منه «**لقد وقعت الآن في قبضتي، قرر مصيرك إن شئت**»[1]، فهذه القوة معاكسة تصنع الحواجز والعراقيل أمام الشخصيات وتمارس عليها سلطتها، ومعلوم أن السلطة هنا «مأخوذة بمعناها الحرفي، وليس الرمزي، أي أنها علاقة بين فاعل ومنفعل فهي الطرف الفاعل في هذه العلاقة والذي تمثله الشخصية التي تتصرف من موقع قوة ما. وتعطي لنفسها حق التدخل في تقرير مصير الفرد أو الأفراد الذين تطالهم السلطة»[2]. إن سياسة الظلم الذي تنتهجها الشخصية المتسلطة تنتج عنها انهيار المجتمع وفساده وتنتشر أنواع التسلط فيه.

وتعتبر شخصية المدير أيضا من القوى المعارضة ففي قصة "الحادثة" جاءت هذه الشخصية شخصية ظالمة غير عادلة غاصبة للحق، جائرة، منتهكة للأعراض، القاضي الأول للمدرسة الذي ترجع إليه كل الأمور والمحترم أمره والذي لا يرفض له أي طلب ويلبى حتى ولو كان منافيا للشرع والعادة والعرف العام، فالكل واقف في صف وبجانب المدير حتى في شهادة الظلم والزور لا يشهدون إلا بما يوافق ويطابق رغبته ويتحيزون له رغم وضوح الحقيقة فيضيع الحق ويسيطر الظلم والزور والنفاق وهذا ما جاء في الملفوظ السردي «**ايه يا خويا هذا الزمان زمان المنافقين المحتالين، إنهم يقتلون القتيل ويمشون في جنازته؟**»[3]. وأيضا «**تعالت الضحكات من القاعات، توقف التلاميذ عن الكتابة وظلوا يسترقون السمع ويمدون أعناقهم في محاولة منهم لمشاهدة الواقعة**»[4].

فالكاتب في هذه القصة جسد شخصية المدير واعتبرها من الشخصيات المعيقة لدور الشخصية

---

(1) _ جمال فوغالي، الأعمال الغير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص130.

(2) _ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص279.

(3) _ جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص36.

(4) _ المصدر نفسه، ص37.

الرئيسية، فهو وقف في وجه الأستاذة ومنعها من ممارسة مهنتها، والتي تعتبر من المهن النبيلة فشخصية المدير تطغى على تصرفاتها وسلوكها عنصر الشر والنصب والاحتيال والأعمال السلبية الضارة بأفراد المجتمع وحتى التخابر ضد مصلحة الوطن وهذا ما صوره القاص في قصة (السقوط) «**قال المدير: إنها فتاة يجب ألا تدفع عشرة دنانير علمت بعد ذلك أن أباها أهدى المدير زجاجة وسكي حينما عاد من فرنسا....**» [1]. نرى أن القاص استطاع بنموذج واحد من الشخصية أن يكرره عدة مرات، حيث يحول هذه الشخصية من قصة إلى قصة دون حدوث خلل في تراكيبها. فشخصية المدير في مجمل القصص شخصية شريرة تدور حولها أحداث القصة عبر مواضيع متنوعة، ففي كل القصص نرى نموذجا واحدا لهذه الشخصية الظالمة والمتسلطة والشخصية المظلومة المغلوب على أمرها والغير قادرة على الدفاع عن نفسها، فتكرر ذكر هذه الشخصية الظالمة التي تعمل على إهانة المعلم والعلم.

ومن أمثلة الشخصية المعارضة نجد شيخ البلدية في قصة (المحجز) الذي تآمر مع الطبيب من أجل توقيع شهادة تثبت أنه مصاب بورم متقيح في المخ، لكي لا يحصل على سكن يأوي عائلته فهدف شيخ البلدية هو أن يمنع المواطنين من حقهم في السكن ويأخذ هو كل السكنات لصالحه ويستخدمها لمصلحته الشخصية، فهو كان بمثابة القوى المعيقة التي وقفت معارضة للشخصية البطلة من أجل الحصول على سكن والذي انتظره السارد بفارغ الصبر لكن كل آماله باءت بالفشل بسبب شيخ البلدية وهذا ما جاء في المقطع السردي: «**هذا الديوث ابن الديوث يا وليدي كان يبيع الخمرة للكولون الفرنسيس ويخبرهم بمواقع الجنود وقت مجيئهم للقرية للتزود بالمؤن**»[2]، يؤدي هذا الأمر بالنتيجة إلى تحول « السلطة وأجهزتها القمعية إلى عصابات كبيرة، ليس لها علاقة بمفهوم السلطة والدولة، وإنما تمتهن أعراف عصابات المافيات في إدارة الشؤون وبالتالي يتحول المجتمع إلى أفراد مسلوبي الإرادة والفعل، تقودهم عصابات السلطة كالقطيع إلى حيث تشاء من دون اعتراض أو مناقشة»[3]. وكذلك: «**صار يشكي بيه ليكم والله ما أدى السكنة وستسمعون ما أفعله به**»[4].

---

[1] _ المصدر نفسه، ص14.

[2] _ جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص12.

[3] _ صاحب الربيعي، سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، ص52-53.

[4] _ المصدر نفسه، ص17.

4-الشخصية الإشارية:

المقصود بالشخصية الإشارية تلك الشخصية «الناطقة باسم المؤلف وأكثر تعبر عن الراوي والأدباء والفانين»[1]. وتكون «بمثابة علامات على حضور المؤلف والقارئ أو ما ينوب عنها في النص»[2]. ويمكن أن نمثل بهذا النوع في قصة (الإختناق) حيث ذكر القاص اسمه ولم يقصد اسم العالم، بل قصد الصفة التي فيه في عالم كاذب أفاق، قبيح يبيعك في لحظة كل مفاسد العالم زيفا ونفاقا، عالم يملأه الكذب وقد تعلق الأمر بأس الحضارات الإنسانية كلها وهذا ما جاء في قوله:« **أهانوك جمال**»[3] ويقول أيضا: «**أهانوك جمال إلى الأبد** »[4]. فالملاحظ تداخل بين الراوي والشخصية الرئيسية الفاعلة في الأحداث، كما يوجد تطابق بين شخصية المؤلف الذي يحمل اسم شخصية واقعية حقيقية وبين السارد حتى وإن كان الضمير المستعمل أحيانا هو ضمير الغائب.

5-الشخصية الغائبة:

تشغل هذه الشخصيات الخارجية عن إطار الزمن الحاضر، وتتميز بحضورها وغيابها في العملية السردية، حيث أن حضورها يكون بذكر اسمها فقط، فهي غائبة فاعليا وحاضرة إنما فقط لا تتفاعل معها، وتتمثل هذه الشخصية في شخصية "والد البطل" حيث تكرر ذكر اسمه طوال المساحة السردية، كان مجاهدا في فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر أستشهد في إحدى المعارك ضد العدو وهذا ما جاء في المقطع الآتي «**صرخ أبوك منتشيا، تحرك أصبع الشهادة يعزف لحن البقاء، سقط الاول ثم الثاني...**»[5]، وأثناء استشهاد الأب ترك ابنه (السارد) لا يزال جنينا في بطن أمه: «**قتلوك يا زين الرجال وسيدهم، وأنت الواقف في قلوبنا يا الصفصافة العالية، بعدك يتامى** »[1].

تبرز صورة الأب الذاكرة والتاريخ، ويتوسل السارد حينما لا يجد ما يواجه به زمن الغوغاء وهم يصادرون كل شيء جميل استشهد من أجله أبوه ولم يترك له سوى حفنة من تراب لأنه وقتها صعد إلى

---

(1) _ محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2005، ص13.

(2) _ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص217

(3) _ جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص121.

(4) _ المصدر نفسه، ص121.

(5) _ المصدر السابق، ص123.

الجبل رفقة المجاهدين. فالأب كما يصوره السارد، كان شجاعا وقويا لا يهاب العدو الغاشم ولا يخشاه، كان مجاهدا، لا يلتحق بأسرته إلا بعد فترة طويلة، ومعظم وقته غائبا عن عائلته، شأنه شأن كل المجاهدين، وهذا ما نلمسه في المقطع السردي الآتي يقول: «**لم يعد أبوك إلا بعد سبع عجاف...**»[2].

فشخصية الأب هي شخصية قوية شجاعة ثائرة محبة للوطن رغم الصعاب وهذا ما نجده في المقطع السردي: «**وأبي أكله الرصاص والدود أبابيل وظل هيكله واقفا ويداه تحتضنان البندقية**»[3]. كما أن الأب يمثل زمن العزة والكرامة.

كما تتجلى الشخصية الغائبة في شخصية صديق البطل المتوفى فكان يستحضره البطل داخل غرفته وهذا ما نجده في قوله: «**قال صديقي الذي قلبه الله الي منذ سنوات: لم التساؤل؟ هذا الزمان يا خويا فقدنا فيه اليقين**»[4]. فهذه الشخصية غائبة لكن كان لها دور كبير في الحدث الذي يجري داخل الغرفة.

6-الشخصية الإستذكارية:

إن الشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الإستذكارات واستحضار مشاهد وصور من الملفوظ منفصلة وذات طول متفاوت، وهذه الشخصيات لها وظيفة مقوية لذاكرة القارئ، وتلعب هي الأخرى دورا هاما حيث تقوم بإعطاء رموز، مثل (تنذير، تحذير، أمل)، كما أنها تقوم داخل الملفوظ السردي بنسج مجموعة متداخلة من الاستدعاءات والتذكير كأن تكون «جزء من الجملة، كلمة وفقرة...إنها علامات تنشيط ذاكرة القارئ.... التكهن، الذكرى، الاسترجاع، الاستشهاد بالأسلاف، الصحو، المشروع، تحديد برنامج كل هذه العناصر تعد أفضل الصفات وأفضل الصور لهذا النوع من الشخصيات» [5]. وتعد هذه الشخصيات مصدر استرجاع القاص وتحيله إلى لحظات قد تكون بمثابة المفتاح الذي يستطيع من خلاله فك شفرات النص.

---

(1) _ جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص43.

(2) _ المصدر نفسه، ص163.

(3) _ المصدر نفسه، ص155.

(4) _ المصدر نفسه، ص16.

(5)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص217.

ومن بين الشخصيات التي طالعتنا في هذه القصص " شخصية الجد" التي تتكرر في عدة قصص، وهي شخصية تلعب أدوارها السردية من خلال الاستذكار الذي تم عن طريق سارد للأحداث، أي البطل في القصص، بحيث يشكل الماضي العريق للتاريخ العربي أحيانا وأحيانا أخرى يعتبر القوة التي يفتقدها وأحيانا أخرى مصدر الصرامة في مواجهة المواقف واتخاذ القرارات اتجاه القضايا الصارمة.

يتعرض بطل القصة إلى سلسلة من الإخفاقات والاضطهادات، والإحساس بالوحدة والغربة نتيجة الضغوط السياسية والانتقال، ولا يعرف الخلاص منها، فهو يريد البحث عن ملاذه الشخصي منها، عن طريق استذكار صورة الجد واحضاره حيا، فالبطل في هذه الأمسية يصور لنا وحدته وغربته وهذا الإحساس الذي راوده بهذه الصورة المفاجئة فراح يصف حاله وأحواله ويتذكر ماضيه، ومرضه الذي انتشر في جسمه فهو يحس بالألم والحسرة على ما يحدث له هنا تذكر ما قاله له جده حيث يقول: «**أتذكر جدي رحمة الله عليه وطيب الرب ثراه وجعل الجنة مأواه، كان يقول: أنت عيني وعكازتي**»[1]. وكذلك: «**يحكي عن رحلته إلى البقاع المقدسة حاجا ولم يتجاوز الثلاثين على قدميه مركزا على ما أعترض سبيله من أهوال السفر ومشاق الرحلة**» [2].

وفي قصة (الكرير) يتحدث السارد عن حالته النفسية وما يعانيه من ضغوطات داخلية فهو يحس بالحزن والهم ويعتقد أنه لم يبق له شيء، فأراد أن يخرج من هذا الصمت لكي يعبر عن حالته واحساسه بالاغتراب في هذه الحياة والتي اعتبرها بالنسبة له صحراء فهو يشعر بانفصام الشخصية والاستسلام لهذا الواقع المر وفساد المجتمع مما أدى إلى تأزمه نفسيا واجتماعيا، لدرجة أنه ظل حبيس غرفته ليعيش حالة القلق هنا تذكر جده حيث يقول: «**قال جدي الذي عمر طويلا والذي حج راجلا ذهابا وإيابا: يا وليدي اللي مكتوب على الجبين لازم تشوفوا لعين**» [3]. الملاحظ من هذا المقطع أن صوت الجد كان بمثابة صوت القدر الذي يعمل على تذكير البطل بالخير ومواجهة المصاعب وتحملها: وكذلك: «**وهل بمقدوري أن أنساه؟**»[4]. وأيضا في قوله: «**يا عين القلب، ذياب الهلالي صبر رغم الصحراء والمر**»

---

[1]- جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص83.

[2]- المصدر نفسه، ص83.

[3]- المصدر السابق، ص89.

[4]- المصدر نفسه، ص89.

.[1]

وفي قصة (عطر الشاي) نلاحظ أن السارد أكد ضرورة تذكر جده في وحدته القاسية وقد أراد أن يخرج من هذه الوحدة لكتابة التي لم يحبب سواها وليس له غيرها، وأثناء شروعه في الكتابة تذكر جده حيث يقول: «**أتذكر جملته التي أصبحت ملاذي: أنت يا وليدي عيناي اللتان حرمت منهما أنت نورهما**»[2]. الملاحظ من هذا المقطع أن الجد كان يحب حفيده كثيرا حيث كانت تربط بينهما علاقة قوية فهو بمثابة والده الذي فقده أثناء الثورة، فمن كثرة اشتياقه لجده أصبح يتذكره وهو يعيش في هذه الغربة القاسية حيث يقول: «**أستعيد أصابع جدي وهي تبحث حنونا عن يدي كي أمسك كأس الشاي وقد أعطيناه، ثم يضرب بعكازه الأرض مطالبا بخيره له**» [3]. ويقول أيضا: «**جدي اشتقت لشايك في وحدتي القاسية متى يمكن أن تمد لي يدك؟**» [4].

ومن بين الشخصيات الإستذكارية أيضا "شخصية الجدة" وهي جدة الراوي لأبيه، عجوز كبيرة طاعنة في السن، تعاني من مرض السل في مراحل متقدمة: «**قالت جدتي الطاعنة في الكبر، المطعونة في الرئتين بالسل، لا تلتفت حين تجري اللي تلتفت فيه أجريه...هذا الزمان يا وليدي مارد عفريت**»[5]. وهي الأخرى تمثل الذاكرة والتاريخ، حيث تحكي للبطل عن أبيه الذي كانت دائما تتذكره وتصيح باسمه، ويعتبر كلامها حكمة ورزانة وهذا ما نجده في المقطع السردي: «**تتذكر جدتك التي بلغت من العمر عتيا، كلامها حكمة الزمن الذي لا ينتهي**» [6].

فشخصية الجدة اتسمت بالصبر والصمود فصبرت على عدم رؤية ابنها وبقيت تتذكره وتحكي لحفيدها عنه. وجاء دورها محدود وهمها الأوحد هو حفيدها، وهذا ما جاء على لسانه: «**تضمني جدتي ضمة حانية إلى صدرها، وأنا أنتحب انتحابي، غارقا في عرقي وخوفي، وصوت جدتي المتقطع ترتل**

---

[1]- المصدر نفسه، ص91.

[2]- المصدر نفسه، ص98.

[3]- المصدر نفسه، ص102.

[4]- المصدر نفسه، ص99.

[5]- جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص159.

[6]- المصدر السابق، ص150.

باكية: وما كان ربك ليهلك القرى بظلم أهلها وأهلهم مصلحون» [1]. ويقول أيضا: «**تذكرت جدتي وهي تقص علي –صغيرا كنت–حكاية علي نويقص ولد السلطان**» [2].

ونجد صوت الجدة أيضا في قصة (القحط) حين جرحت مشاعر السارد من طرف الفتاة التي أحبها فنجد هذه الشخصية المتوارية تعمل على إخراج حفيدها من أزمته: «**تذكرت وأنا خارج من المدرج قول جدتي: الكلب ما يجيب غير الكلب والكلب يبقى كلب حتى لو لبس الذهب**» [3].

كما أن استحضار الجدة له علاقة باستحضار الجد وذلك عن القوة التي كان يمتلكها هذا الجد لا يمكن الحديث فيها إلا من خلال ممارستها على الجدة التي كانت مطيعة لأوامر زوجها، المتسلط والذي يفرض رأيه ويمارس سلطته الذكورية وهذا ما نجده في المقطع السردي: «**تبكي بكاءها، ينهرك جدك، صلبا كان وحاد العينين، يضرب بعصاه الأرض، فتختنق بغصتها، تغافله وتجر نفسها جرا خارج الحوش، وأنت على ظهرها باتجاه مدخل الغابة تترك على الأرض، تدخل رأسك في صدرها، يغرق فمك في ثديها، الذابل العجوز تأخذ في البكاء والنشيج لكأن صدرها يتفجر**» [4].

فالجد والجدة يستحضرهما السارد البطل وأمه حين تقدم معلومات عديدة كان يجهلها إبنها. فبالرغم من غيابهما لكن يعد استذكارهما ضروريا، بل عنصرا مهما في تنمية سير الأحداث وتطورها داخل النسق القصصي العام.

ثالثا: أبعاد الشخصية:

هناك ملامح أساسية تتميز بها الشخصية وهي بمثابة دليل له وجهان، «دال من حيث إنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، ومدلول وهو مجموع ما يقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النص أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها» [5]. كما يحاول النص الروائي بناء الشخصية بالكشف عن الملامح الجسدية من «قوة وضعف، من طول وقصر، من ضخامة ونحافة. وكذلك الملامح النفسية وما

---

[1]– جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص33.

[2]– جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص11.

[3]– المصدر نفسه، ص49.

[4]– المصدر نفسه، ص34.

[5] –نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2015، ص126.

يعتريها من حلم وتمرد وانغلاق وتحرر، أو بإظهار الملامح الطبقية التي تدل على الغنى والفقر، أو عن طريق إبراز جنس الشخصية سواء أكانت ذكرا أم انثى، أو المكانة الثقافية أو الانتقال فضلا عن المهنة التي تمتهنها وهذا ما يسمى بأبعاد الشخصية: البعد الخارجي والإجتماعي، والنفسي والإيديولوجي» [1].

وللشخصية أبعاد متعددة يجب على القاص الإلمام والإحاطة بها، ويبدو أن "جمال فوغالي" قد ركز على هذه الأبعاد في مجموعاته القصصية وتتمثل هذه الأبعاد في:

1-البعد الجسمي (الفيزيولوجي):

وهو الوصف الخارجي الذي تتميز به كل شخصية من خلال مظهرها وشكلها الخارجي، فالقاص يهتم «في هذا البعد برسم شخصيته من حيث طولها وقصرها ونحافتها وبدانتها، ولون بشرتها والملامح الأخرى المميزة» [2]. فهذا البعد هو دراسة فوتوغرافية للشخصية، وله أهمية كبيرة بحيث يجعل الشخصية أكثر وضوحا في العمل القصصي. كما يلجأ السارد إلى رسم الجانب المادي والملامح المميزة لها فيحولها أمام القارئ إلى شخصية بين حقيقية، «فيظهر ملامح الوجه ولونه، والشعر، وشكل الجسم. وهذا لا يستدعي بالضرورة توصيف دقيق إذ أن الإيجاز قد يكون قادرا على ايصال الفكرة، إضافة إلى أن الروائي حين يختار أوصافا بعينها أو شكلا معينا لشخصياته فإنه يرمي بذلك إلى دلالات انتقال أو اقتصادية من وراء هذا الرسم» [3].

وفي قصة (الحادثة) قدم لنا الكاتب هذه الشخصية من خلال الوصف الخارجي، حيث يقول: «**قيل كان الوقت صباحا، الحرارة فيه خانقة، وهو يقف أمامها كان أقصر منها ارتفعت يده اليمنى، ارتفع معها أخمص قدميه**» [4]. وكذلك: «**ارتفع صوته عويلا وتكوم الزبد رغوة فوق شفتيه، رفع يده اليمنى، تمدد جسمه واستطال**» [5]. وكذلك: «**إن أسنانه اصطكت واهتز جسمه اهتزازا،**

---

[1] -المرجع نفسه، ص127.

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص40.

[3] نداء احمد مشعل، المرجع نفسه، ص133.

[4]- جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص35.

[5]- المصدر نفسه، ص36.

فارتفعت يده، ثم هدر عاليا، فانتشر بصاقه رذاذ في كل مكان من وجهها؟؟» [1].

لقد بين الراوي البعد الخارجي لشخصية المدير المسؤول القصير القامة وتصرفه مع الأستاذة حيث كان وصفه لهذه الشخصية وصفا سلبيا، فظلم المدير لهذه الأستاذة هو تمرد أخلاقي من جهة، وتفسخ القيم وانهيار المثل من جهة أخرى. فهذا التسلط المستبد يكون «بأساليب قهرية تحط من كرامة الإنسان وقدره، وتجعله تحت ضغط نفسي وشعور بحالة من الخوف والتهديد المستمر من دون أن يكون له القدرة على مواجهتها أو المساهمة في تغييرها» [2].

من جهة أخرى فهو مجرد من انسانيته وآدميته، ومن أمثلة البعد الخارجي ما جاء في قصة (السقوط) «**جلست تلك التي أعرفها أمام الحاسب الالكتروني واحتوت بأردافها الكرسي**» [3]. وكذلك في قوله: «**تحركت راقصة، كعب حذائها المستورد يضرب الأرض، اشرأبت أعناق التلميذات إليه، عادت نظراتها تتوسل، تستعطف**» [4]. يبين الراوي البعد الخارجي لشخصية هذه التلميذة التي كانت تدرس عنده وكيف كانت تتميز بأخلاقيات سلبية، مما أدى بالسارد إلى الإرتباك والدهشة من تصرفاتها وهذا إن دل فإنما يدل على سوء أخلاقها وتقليدها نموذج المرأة الغربية.

كما نجد وصفا خارجيا آخر في قصة (القحط) حيث وصف السارد الفتاة التي وقع في حبها يقول: «**أخذتك كحة عنيفة، عصية، تسايلت دموعك، اهتز جسمك، تحت سياط الشهقات المتتالية**»[5]. وكذلك في قوله: «**رأيت أباها يركب سيارة فارهة زرقاء كلون عينيها**» [6].

ونجد أيضا في هذه القصة وصفا خارجيا لوالد هذه الفتاة كما جاء في المقطع الآتي: «**ترجل أبوها، كان جسمه بدينا، منتفخا، كرشه مدورة أشبه بإليته، حليقا كان لاحظت أن أنفه أفطس**» [7].

تبرز الملامح الخارجية للشخصيات في هذا النص، إذ يصف الفتاة ووالدها من الشخوص المنغمسين

---

[1]- المصدر نفسه، ص36.

[2]- صاحب الربيعي، سلطة الاستبداد ومجتمع مقهور، ص59.

[3]-جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص14.

[4]- المصدر نفسه، ص15.

[5]- المصدر السابق، ص48.

[6]- المصدر نفسه، ص49.

[7]- المصدر نفسه، ص49.

في لهوهم وسعادتهم موضحا لنا التفاوت الطبقي الجزائري من خلال الصراع بين الجانبين.

كما أورد القاص على لسان البطل وصفا خارجيا لشخصية الجدة وهذا ما جاء على لسان أمه: «**جدتك يا وليدي، أبيض شعرها وتورمت عيناها كمدا وحسرة**» [1]. وكذلك في قولها: «**تدخل رأسك في صدرها، يغرق فمك في ثديها الذابل العجوز، تأخذ في البكاء والنشيج لكأن صدرها يتفجر**» [2].

يبين الراوي في هذا النص ملامح الشخصية، إذ يصف الجدة بأن شعرها أبيض وتورم عيناها من شدة الحزن والحسرة على فقدان ابنها وهذا يدل على تأزم حالتها النفسية، حيث لعبت شخصية الجدة دورا مهما في سير الأحداث وتطورها، ومع تأزم حالة البطل النفسية يتذكر جدته التي تفاعلت مع الأحداث.

وفي قصة (اعترافات امرأة) نجد البطلة شخصية أنثوية إلا أنها لم تحظى بالوصف الكبير، كانت امرأة جميلة وساحرة الأنوثة حيث أطلعتنا على بعض مميزاتها الجسدية وهذا ما جاء في قولها: «**جسمي عقدة العقد**»[3] وكذلك: «**حتى جسمي هذا أعرف ثمنه كل يوم حين يتدافع الرجال من أجله بالمناكب والأحذية والرتب والصراخ والعرق والوقوف أذيالا متمردة، جموحا....**» [4]. فالمرأة «لا تلفت الانتباه ولا تثير الإعجاب إلا بقدر ما يكون حظها من الجمال ورشاقة القد وحسن المظهر» [5].

يبرز الراوي الملامح الخارجية لهذه الشخصية، وأنها كانت على قدر ما يكفي لتوقع الرجال من أجلها في صراع واسقاطهم في شباكها حتى المتزوج يستسلم لإغواء الذات لأنه لم يستطع الصمود أمام جمال البطلة وجاذبيتها وجمال جسمها.

2-البعد الإجتماعي:

ويقصد به انتماء الشخصية إلى طبقة أو فئة انتقال حيث «يهتم بتصوير الشخصية من حيث

---

(1)- جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص34.

(2)- المصدر نفسه، ص34.

(3)- جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص21.

(4)- المصدر نفسه، ص22.

(5)- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص276.

مركزها الإجتماعي وثقافتها وميولها والوسط الذي تتحرك فيه» [1]. وهذا الجانب يشمل كل ما يحيط بالشخصية ويؤثر في سلوكها وأفعالها حيث أنه «وبإمكاننا أن نعرف كل ما يتعلق بحياة الشخصية كالمستوى التعليمي وأحوالها المادية وعلاقتها بكل ما حولها....» [2]، ويتضمن هذا البعد «معلومات حول وضع الشخصية الإجتماعي وأيديولوجيتها وعلاقتها الانتقال (المهنة، طبقتها الانتقال، عامل (برجوازي، إقطاعي) وضعها الإجتماعي: فقيرا غني، ايديولوجيتها: أصولي، رأس مالي، سلطة» [3].

تنطلق القصص قيد الدراسة من الواقع ومظاهره، فالحياة الانتقال جزء لا يتجزأ منه، وأنها تكشف عن التفاوت الطبقي حيث يسيطر القوي على الضعيف، لذلك فهو يسخر من الواقع المعيش ومن الظروف الصعبة التي يعيشها الإنسان في ظل الفقر والحرمان وهذا ما يظهر في قصة (المحجز) فالشخصية الرئيسية في هذه القصة شخصية بسيطة مغلوب على حالها، تعيش حياة الفقر، حياة البؤس، حياة الحرمان، وصور لنا الكاتب التهميش الذي يعاني منه المواطن خاصة من طرف المسؤولين أين أخذ العديد من الشخصيات كنموذج في ذلك، حيث وضعنا في ظروفها القاسية والمهملة كليا وهذا ما جاء على لسان السارد: «**أوقفوني عن العمل وسحبوا مني بطاقة العضوية واتهموني بالشغب والقذف والرجم بالغيب....**»[4]. من خلال هذا المقطع حاول القاص رسم مأساة البطل ومعاناته للحصول على سكن، ولم يكن له إلا محجز مظلم لم يتوفر على أدنى ظروف الحياة وأن ما دفع به للسكن في هذا المحجز عدم حصوله على سكن، ولو ظفر به لا يجر نفسه وعائلته إلى الأخطر، حيث انتهى الأمر به إلى اليأس ودخوله إلى مستشفى الأمراض العقلية وهي مشكلة وقع فيها ولا يوجد حل لها. فالكاتب هنا صور لنا الحالة الانتقال التي تعاني منها الطبقات المحرومة التي لا تستطيع تحقيق حلمها فتصبح هذه الأحلام مجرد أمنيات لا غير وانتهى بها المطاف إلى المكوث بمصحة الأمراض العقلية، فالبطل هنا أصبح يحس بالقهر وبالإحباط الذي يعنى ما «يحول بين الإنسان وبلوغ مقاصده، أو ما يمنع الفرد أن ينجح في حل ما يشغله من صراع، ويقصد به أيضا تسلط الحالة النفسية التي تتسم باليأس والعجز» [5]. هنا

---

[1]– شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية، ص35.

[2]– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص641.

[3]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص40.

[4]– جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص16.

[5]– ماجد موريس ابراهيم، سيكولوجيا القهر والإبداع، دار الفرابي بيروت، لبنان، 1998، ص18.

يلمح القارئ نفسه أمام شخصيات مقهورة.

كما صور الكاتب في قصتي (السقوط) و(الحادثة) معاناة الفئة المثقفة وسخريته من الناس الذين لا يعيرون للمثقف اهتماما ويعبثون بعقله، مما دفعه إلى معالجة واقع المثقف في المجتمع الذي يعيش فيه، وابراز العيوب والنقائص الانتقال والذاتية بهدف معالجتها، فنجده من خلال قصة (السقوط) يتحدث عن الواقع المر الذي يعيشه البطل حيث يقول: «**تذكرت يوم جمعنا المدير كل الإهانات والشتائم....**» [1]، هكذا تبدو صورة البطل في مواجهة مع مصيره التعيس الذي كان سببا في كآبته، وحزنه، واحباطه بسبب ما آل إليه حال المثقف، الذي شعر باغتراب نفسي يصحبه اغتراب مكاني وزماني بسبب الضغوطات والتهديدات التي شهدها وموورست عليه، وعدم قدرته على إحداث أي تغيير إيجابي له ولمجتمعه.

وفي قصة (الحادثة) ذكر الكاتب المركز الإجتماعي للبطلة وهذا دليل على المكانة التي تحتلها وسط مجتمعها وأنها شخص مثقف في جيله: «**كيف يجرؤ على ارتكاب هذا الإثم الفاضح والجميع يتحدث هذه الأيام عن قيمة المعلم ودوره في المجتمع** » [2].

الملاحظ من هذا المقطع السردي أن الكاتب تعاطف مع الإنسان الذي يعاني التهميش من فقدان قيمته في المجتمع فالأستاذة في هذه القصة اصطدمت بقوة مهيمنة، قوة الفساد والاستبداد، ممثلة في شخصية المدير المسؤول، وهذا السبب الذي دعا القاص إلى كراهية هذا النوع من المواطنين لأنهم أصبحوا متآمرين داخل المجتمع.

أما في قصة (القحط) فقد تطرق إلى موضوع الفقر، والتفاوت الطبقي في المجتمع حيث يقول السارد «**أتدرين أن بيتي القصديري بحاذي الوادي الذي تتجمع فيه نفاياتكم جميعا فأنا أستنشقها صباح مساء**» [3]. فصور لنا في المقطع السردي معاناة الفقير وسخرية أصحاب الطبقة الغنية منه وهي الفتاة التي شغف بحبها، كما صور لنا معاناة هذا البطل المعرض لقساوة الحياة خلافا عن الطبقة الأخرى الذين يعيشون كالملوك والسلاطين والأمراء «إذ أدى التفاوت الطبقي إلى النفور من المجتمع وصراع

---

[1]- جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص12.

[2]- المصدرنفسه، ص37.

[3]- المصدر السابق، ص48.

الإنسان مع واقعه كما تفاقم الصراع مع الذات أو حاجاتها بعد نتيجة طبيعية لحالة الصراع الطبقي وغياب التوازن الإقتصادي، إذ ولدت حالة الفقر حالة من عدم التوازن النفسي » [1]. وكذلك في قوله: «**لقد استولى على منطقة زراعية وبنى فوقها قصرا مشيدا فسيفساؤه من إيطاليا وفرنسا، وبنفوذه السياسي يبيع رمال البحر بأثمان خيالية وإكترى فندقا سياحيا أصبح ملكا له بعد شهور لا يدخله إلا أبناء الأغنياء لإحياء سهراتهم** » [2]. فهذه الشخصية صورها الكاتب متمتعة ببحبوحة العيش في أرض الجزائر مقابل تعب وشقاء المواطنين الجزائريين وتعاستهم، فالمجتمع الجزائري «تهاوت فيه القيم الحقيقية وركنت محلها قيم زائفة بديلة» [3].

أما في قصة (اعترافات امرأة) فقد تحدثت الساردة البطلة عن أحد الرجال الذين لعبوا بمشاعرها وتركوها تجول في الشوارع وهو نفس الرجل الذي حملت منه وأنجبت طفلة حيث تقول: «**أخذني إلى بيته كان يطل على البحر والأفق، لم أر مثله حتى في الأفلام التي كنت مدمنة على مشاهدتها**»[4]. فالكاتب أراد أن ينقل لنا معاناة المرأة الجزائرية في ظل الظروف الصعبة التي تعيشها، كما صور لنا أيضا إنتشار السلوكيات السلبية في المجتمع، واستغلال الطبقة الغنية ضعف الفئة الفقيرة بالنصب والاحتيال حيث تقول: «**أكد لي أن هذا البيت للمصيف فقط، فهو يقطن العاصمة، وأسرته الآن على ضفاف "الكوت دازور"**» [5]. يدل البعد الإجتماعي في قصص" فوغالي" على اهتمامه بقضايا المجتمع، وهموم الناس والميل إلى الفئات المحرومة والفقيرة، فقد صور لنا موضوعات من واقع الإنسان، وصب كل اهتمامه لها بكل دقة ملاحظته وعمق موهبته وجمال إبداعه وسعة ثقافته والقدرة على تحويل المعاناة، نفسية الداخلية إلى أحداث فنية جميلة وبأسلوب راق.

3-البعد النفسي:

وهو البعد السيكولوجي الذي له علاقة بكينونة ودواخل الشخصية ويعكس الحالة النفسية لها،

---

(1)- أحمد علي إبراهيم الفلاحي، الاغتراب في الشعر العربي، ص52.

(2)-جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص49.

(3)- أحمد إبراهيم الفلاحي، المرجع نفسه، ص61.

(4)-جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص24.

(5)- المصدر السابق، ص24.

فالكاتب كثيرا ما يترك فرصة للشخصية للتعبير عن نفسها وتكشف عن جوهرها الخاص «يقوم فيه القاص بتصوير الشخصية من حيث مشاعرها وعواطفها وطبائعها، وكذا سلوكها ومواقفها من القضايا التي تحيط بها»[1]. ويشمل أيضا مزاج الشخصية من انفعال وهدوء وانطواء وانبساط ورغبات وآمال، وعزيمة، وفكر» [2]، واستنادا إلى هذا نجد أن هذا البعد يمثل بصفة خاصة الحالة الشعورية النفسية الداخلية للشخصية وهذا ناتج عن الأبعاد السابقة الجسمية والانتقال، فمن خلال هذا البعد يتجسد لنا ما يدور في أعماقها، ولفت الانتباه إلى المصير التعيس الذي آلت إليه هذه الشخصيات وأصبح إحساس الخوف والقلق والاغتراب لا يفارقها.

لقد كان مصير هذه الشخصيات واضح، فنستطيع التعمق في الجو النفسي للشخصيات، ونقف على ملامح الاغتراب الذي لمسناه من خلال السلوكات والتصرفات التي صدرت عنها بحثا عن الإستقرار ورفض كل الأوضاع المزرية التي آل اليها المجتمع الجزائري.

تحولت الشخصيات من خلال مصيرها التعيس إلى مجرد شخصيات مقهورة ومتأزمة ومحرومة من عدة أشياء كالأمن والاستقرار وحرية التعبير، والحب.... هذه أسباب أدت للشعور بالقهر والحزن والرغبة في الانتحار والانفصال عن المجتمع والذات.

يظهر البطل في معظم القصص مغتربا، إذ يعد الاغتراب أهم ما يميز شخصيات هذه القصص، هذا الاغتراب الناتج عن الظروف المحيطة بها إضافة إلى تكوينها الداخلي، وفي زمن ضاعت فيه القيم والمبادئ. وما جعل شخصيات هذه القصص تعيش في جو الاغتراب، تحاول أن تعبر عن واقع ساد فيه الظلم والعنف في أقصى همجيته، مما نتج عنه الخوف واليأس والتوتر، والرغبة في الانفصال عن المجتمع وعن الذات لتعيش اغترابا نفسيا وجسديا وعاطفيا.

فالعنف الذي شهدته البلاد خلال فترة التسعينيات صدم النفوس، وطال حتى لم يعد باستطاعة الفرد الجزائري التحمل، وفي خضم هذا العنف الذي نتج عنه الخراب والفساد، أحس المثقف بالاغتراب وعدم الانتماء، وهذا ما عبر عنه البطل في قصة (السقوط) حيث عاش حالة من الضياع، أما عن حالته

---

[1]- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص35.

[2]- عبد القادر أبو شريفة، مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، ط4، 2008، ص132.

النفسية فهي معقدة وغامضة وما ينقله للمتلقي يأتي انطلاقا من رؤية منكسرة يتحكم فيها قدر محتوم يعيش تراجيديا خائف من هول الأحداث حوله، وتحسره على الواقع المعاش فهو دخل في صراع نفسي بسبب الفساد المنتشر في المجتمع إضافة إلى تهميشه وافتقاده لدور يؤدي فيه احساسه بافتقاد المكانة التي يستحقها وكذلك تأثير المحيطين به في خلق الاغتراب لديه، وهو ما عاناه بسبب تلك التلميذة التي أصبحت موظفة في البريد والمواصلات فبمجرد أن رآها صرخت أعماقه بداخله مذبوحة واسترجع ماضيه وما كانت تفعله هذه الفتاة أثناء الدراسة حيث يقول: «**كانت تشعل بنظراتها أعصابي، أثارت نخاعي الشوكي، أصدرت البصلة السيسائية أوامرها، ارتفعت يدي نزلت، استقرت الأصابع على وجهها احمرارا متوهجا**»[1]. وكذلك: «**انطلق صوتي يحفر الأنفاق الداخلية لأعماقي حين وصل الحنجرة أصبح مضغا متآكلا**» [2].

وصف الكاتب حالته النفسية الصعبة جراء تذكره معاناته مع هذه الفتاة، وكذلك معاناته مع هذا الواقع المر وما تكبده من آلام في صمت، فتميزت هذه الشخصية على العموم بكونها ذات محتوى سيكولوجي خصب ومعقد معا، فهي «تحيل بالتوترات والانفعالات النفسية التي تعذبها ودوافع داخلية نلمس فيها أثرها فيما تمارسه من سلوك أو ما تقوم به من أفعال، ومن جانب آخر فهي تعاني من تناقضات في تركيبها النفسي تؤدي بها إلى الاستسلام للرغبات الدفينة»[3].

وتعرضت البطلة المثقفة في ظل الظروف التي عاشها المجتمع بعد الإستقلال لحالة احباط مستعصية أدخلتها في جو الاغتراب والإحساس باليأس والفراغ وبلا معنى الوجود، وهو ما نتج عنه تبني رؤية سوداوية للواقع: «**قيل إن الأستاذة انتدبت مكانا قصيا في ساحة المدرسة، اتكأت على جدع شجرة وارفة، شدت على قلبها فتساقطت الدموع فوارة تأكل بعضها أكلا جنونيا ونار احتراق خدها كانت مشتعلة وانتحابها كان حارا، مشروخا متكسرا.... والأساتذة الأشاوس يتابعون الحراسة....**» [4].

---

[1]– جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص14.

[2]– المصدر نفسه، ص17.

[3]–حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص302.

[4]–جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص37.

يبين لنا القاص الحالة النفسية المتردية للشخصية المتمثلة في الأستاذة التي لم تجد طريقة للدفاع عن نفسها، لدرجة أن معاناتها وصلت إلى الهيئة الوصية من أجل ايجاد حل لهذا المدير الاستغلالي لكن دون جدوى، مما انعكس على نفسيتها، فالأستاذة تحمل حملا ثقيلا الذي يوحي إلى تحمل الظلم والأسى في مجتمع طبقي لا يعرف الرحمة والشفقة لهؤلاء المهمشين «فانفصال الإنسان عن ذاته وواقعه وشعوره بالاختلاف عن الآخرين من خلال افتقاده الإحساس بنوع من العلاقة بينهما، ومن ثم انعدام الشعور بالقدرة على تغيير الواقع، وحتى افتقاده القدرة على اكتشاف القيمة في الحياة» [1].

كما نجد البعد النفسي في قصة (المحجز) وهذا ما جاء في قول السارد: «**يا ناس.... أنا لست مجنونا.... أنا أعقلهم جميعا بلا استثناء.... لا تقولوا أنني أعيش في مصحة للأمراض العقلية**»[2]. وكذلك في قوله: «**أنا لست مجنونا يا ناس.... ولست مريضا.... لا يمكن أن أكون مجنونا.... لقد فضحتهم واحدا وأنتم تعرفون ذلك...**»[3]. يكون «الكاتب هو صاحب الدور المطلق في تصوير أعماق الشخصية ووسيلته في ذلك النفس وما يدور فيها، وما الذي تخفيه في باطنها وهذا ما يساعدنا على إدراك أن هذا الشخصية حية بكل ما فيها، فنتفاعل معها، ونشاركها في أفكارها ومشاعرها مما يخلق نوعا من العلاقة بين المتلقين وبينها» [4]، أي أنه يصف لنا دواخل الشخصية وما تشعر به من قهر وألم وصراع داخل أغوارها ويساعدنا في التعرف على بعدها الإيديولوجي إذ «يشاركنا في التعرف إلى انتمائها الفكري وعقيدتها واتجاهها السياسي، ولا يخفى ما لهذه الملامح الإيديولوجية من أثر في تحديد وعي الشخصية وموافقتها وفي توجيه سلوكها»[5].

إن الحالة النفسية للسارد جعلته يعيش حالة اضطراب وضيق مرارة عيش من خلال اتهامه بالجنون والذي يعد من أبرز ملامح اغتراب الشخصية إذ يصاب البطل بانهيار أمام الضغوط الكبيرة التي يتعرض لها ولا يستطيع تحملها بالجنون، والذي هو ليس إلا مظهرا من مظاهر الهروب من عالم يرفضه وليس باستطاعته تحمله، ويصف انهياره أمام هول ما حدث له حيث تعرض لحالة نفسية لا يرثى لها، فتأزمت

---

[1]- أحمد علي فلاحي، الاغتراب في الشعر العربي، ص122.

[2]-جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص11 .

[3]- المصدر نفسه، ص14.

[4]-نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، ص147.

[5] _ المرجع نفسه، ص147.

شخصيته، وفقد القدرة على التحمل فهو يريد الخروج من حالة الحزن المخيم عليه وعلى نفسيته المثقلة بالآلام والأحزان، تعكس هذه الصورة واقعا منحطا ومليئا بالهموم والأحزان كل هذا دفع بالبطل بأن يتجرع مرارة الواقع المتأزم الذي يحياه، فالكاتب من خلال هذه القصة صور لنا حالة البطل النفسية العسيرة جراء إعفائه من قائمة السكن وما تكبده من آلام فهو يصارع حالات نفسية قاهرة مردها إلى تفاقم الأحداث وتداخلها في غير صالحه مما يحيله إلى حالة كبت وخنق لا يستطيع مواجهة الواقع. فالبطل فاقد الشعور بالحياة والإحساس بها، وفاقد للأمل لحد اختناق أنفاسه ومحاولة تبريره بأنه ليس مجنونا، فالكاتب أعطانا صورة عن شخصية تحاول فضح ما تعانيه من حزن وهموم ويأس، فالبطل من شدة تأزم مشاكله انتقل من الحالة السيئة إلى الحالة الأسوء. فهو في الأول اتخذ المحجز سكنا له فيحس المتلقي بعدم راحته ليجد نفسه داخل مصحة للأمراض العقلية، أي أنه انتقل إلى حالة أفظع من الأولى.

أما في قصة (القحط) يتجلى البعد النفسي في الحالة النفسية المتردية التي يعاني منها البطل بسبب حبه لتلك الفتاة ورفضها له «**جاءني اسمك طالعا من الروح في هذه الليلة المظلمة.... تسايل اسمك على الورق.... لقد جاءني معراجا من رقاد الذاكرة أصاعد عبر الأحشاء كالحسك النافر، وحده جاء تعرى حارقا فوق صدري**»[1].

يبين القاص أن شخصية البطل تحمل الكثير من الأثر النفسي داخلها فتجسد في الحزن وبعد الفراق عن الفتاة التي أحبها فتحدث عن نفسه وعن قلقه وحزنه الشديد والعذاب الذي لاحقه فنجده تارة بين التذكر والوجع تارة أخرى، وقد استطاع الكاتب أن يجسد شخصية البطل الذي عانى كثيرا جراء هذا الحب الذي سكن قلبه ولا يجد السبيل للتعبير عنه والذي ملأ قلبه حسرة وألما وبات يعذبه.

أما في قصة (اعترافات امرأة) فقد تم تقديم الشخصية بواسطة الإعتراف قدم للقارئ معلومات جاهزة عما يختلج في نفس البطلة من تأزم نفسي عانت منه حيث كشفت عن سيرتها ومعاناتها النفسية التي تعيشها وهذا ما جاء على لسانها:« **ماذا تنتظرون من امرأة لم تعرف أباها لم تسمع صوته قط**»[1]، فاليتم هو العقدة الاولى الذي دفع بالبطلة إلى الإحساس بالحزن والقهر، ومهد لها الطريق للشعور بالاغتراب، فالإنسان الذي يعيش يتيما يعني أنه وحده دون غيره ولا يشبههم، وليس

[1]- جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص47.

باستطاعته أن يفعل ما يريد، ولا يجد من يدافع عنه ويتحمل مصاعب الحياة من أجله. وكذلك في قولها: «**رأيت أمي وهي تجر على الأرض صامتة ذليلة، صراخي كان حادا عنيفا، أسكتوني بعنف ثم قيدوني ورموا بجثتي في حجرة ضيقة مظلمة، حيث نهضت فكوا وثاقي، وجرح الحبل ما يزال في معصمي ولم أعد أصرخ مطلقا، حبالي الصوتية تمزقت، ولم يعد يخيفني أي شيء**»[2]. إن اليتم ركيزة أساسية في تكوين نفسية البطلة كما كان لأسلوب الاعتراف الذي استخدمته جانبا في ابراز حالتها النفسية وشعورها بالاغتراب النفسي والأسري الذي لحق بها، فاعترافاتها بافتقاد والديها أزاح عنها الشعور بالأمان، ففي لحظات الشوق والحنين تنهار نفسية، البطلة بفعل الشعور بالوحدة وهذا ما يؤدي إلى الإحساس بالغربة.

فالمتأمل في هذا المقطع نجد أن الشخصية الساردة قدمت صورة مأساوية وواقع مر عاشته، فقد تربت دون أب وأم كما تربت في بيت ذاقت فيه العقاب بشتى أنواعه لدرجة أنهم لم يرحموها ضف إلى هذا حرموها من عطف وحنان أمها، لهذا نجد الشخصية البطلة تعاني من نقص في الجانب العاطفي الذي فقدته منذ الصغر، هنا نراها تحت قوة الكبت المسلط عليها والذل والإهانة حتى اللحظة التي انفجرت انفجارا حادا، لقد عانت الكثير وكان في الأخير انتصارها بحجم معاناتها وآلامها.

أما في قصة (عطر الشاي) يشعر البطل أنه غريب عن هذا العالم الذي يحول دون تحقيق وجوده، وهذا ما نجده في قوله: «**أدخل عالمي كوني الحميم الذي ليس باستطاعة أحد أن يكشف أسراره، إنه لي، لي وحدي، ولن يستبيحه أحد، وقد استبيح كل شيء، أهجس منفردا معزولا بصراخي، أسمعني أنكسر، وهذا حسك نبض القلب الشاهد، قلبي الذي لا أملك سواه، وحده كان معي في أحلك الظروف**» [3]. يتحدث عن الألم والأسى الذي لحق به وانعكس على الوطن، إنه أسمى تعبير عن الألم والأسى الذي يمكن أن يعانيه إنسان ما. فهو لم يكتف بألمه الجسدي بل تعداه بالألم والأسى النفسي في قوله العبارات تخنقني. فالقارئ هنا يشعر بهذا الأسى والألم الذي تعانيه الشخصية. «فحالة العجز والوهن من إمكانية تغيير الواقع الذي يلازم الإنسان المقهور تجعله يعاني الإحباط واليأس وعدم القدرة

---

[1]- المصدر السابق، ص22.

[2]- المصدر نفسه، ص22.

[3]- جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص96.

على تحقيق الذات، وتدفعه الخشية من الإخفاق في خوض التنافس الإجتماعي إلى الخيبة والإنكسار وتتعاظم هواجسه في الحقد والكراهية ضد المجتمع، كونه المسؤول المباشر عن هزيمته» [1].

وكذلك إذا تأملنا هذا المقطع في قوله: «**انتفض جسمي اللحظة، فتحت عيني، انبثق النور منهما كالنيزك الملتهب، والنجمة الهاربة بالأعماق انطفأت فحمة، والصوت الواقف أمامي مسافة الوريد ما يزال يدوي صرخته العاصفة**» [2]، فالسارد مر في لحظة من اللحظات بالانهيار والاستسلام، لكنه فجأة استعاد قواه الداخلية وانتصر على الوهن الداخلي الذي أصابه.

كثيرة هي حالات الاغتراب التي عانى منها أفراد المجتمع الجزائري كالإحساس بالضياع وعدم وجود هدف في هذه الحياة وهذا ما أحست به الشخصية البطلة في قصة (صحراء) في غربة قاتلة، حيث نجد الكاتب قدم لنا الأسلوب بطريقة مباشرة وغير معقدة أثناء وصف الحالة النفسية التي يعاني منها البطل اتجاه الحياة وغربتها حيث يقول: «**تبكي الآن وحدتك وقد تركوك لألمك الصادي الذي يأكل ما تبقى من روحك نار وقودا لما ينطفئ وليس بوسعك الآن تنادم نبض القلب**»[3]، فالبطل هنا أصبح منطويا على ذاته وحبيسا لها، فلا سبيل له إلا الحديث النفسي بسبب انعدام أواصر المحبة والألفة وفقدان الجو العائلي، واصطدامه بالواقع المشوه، الذي يقضي على أحلامه بالانكسار والانحطاط، ليصبح هائما في دوامة المشاعر المتضاربة كالعزلة والوحدة. وتبدأ رحلة اغترابه وانطوائه على ذاته، وهذا ما يؤدي به إلى عدم القدرة على العيش في هذا الواقع، ليصبح الإحساس بالغربة هاجسا يسكنه ولا يفارقه. وهذا ما جاء في قوله: « **وأنت اليتيم المعنى الذي لم تر وجه أبيك مثل غيرك من الأطفال، أين طفولتك، وقد عشتها صحراء من رمال العزلة الحارقة، تصطلي نارها، فلم تنادم إلا الجراح، ولم يلتفت إليك أحد، ولم تجد غير القراءة وهذه الكتابة، هي وحدها الحبيبة التي تصغي لهواجسك وانكساراتك**»[4]، فهذه الصحراء التي عاش فيها السارد البطل غريبا ومقهورا ليست هي نفسها الصحراء الطبيعية التي نعرفها، وإنما هي الصحراء المتوهجة داخل نفس البطل والتي اخترقت ذاته وفكره

---

[1]- صاحب الربيعي، سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، ص75.

[2]-جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص44.

[3]-المصدر نفسه، ص103.

[4]- المصدر السابق، ص103.

وأنجمت له تعبا نفسيا كبيرا ولهذا نجد حالته غير مستقرة، فضل البطل الهرب من الواقع « لتجنب المشكلات والصراعات الخارجية بدلا من التعامل معها، فتبطل العلاقات إن هذا الاكتفاء الذاتي هو من أكثر وسائل الدفاع عن النفس يأسا، إذ يتخلى فيه الإنسان عن أي كفاح لتحقيق النفس في العالم الخارجي»[1].

في الأخير نستنتج أن الشخصيات التي وظفها القاص في قصصه فاقدة السيطرة على ظروف الحياة وعدم قدرتها على مجابتها مما يؤدي إلى استسلامها، فمعظم شخصياته نراها مستوحاة من واقع الحياة وصورها بأنها مقهورة رافضة لهذا الواقع وتتصارع معه، رغبة منها في تحديه، فهذا الواقع يطغى عليه الظلم والفساد والعنف ويدفع ثمن هذا الاستبداد الفئات المحرومة والمظلومة التي تعيش تحت صخرة المأساة والظلم والتهميش وكل أنواع التسلط تؤدي إلى الشعور بالوحدة والعزلة في عالم يفقد معالمه وتضيع ملامحه.

[1]–محمد بركات، الاغتراب في الثقافة العربية، ص175.

الفصل الثاني:
بنية المكان في قصص جمال فوغالي.

أولا: دلالة المكان.

ثانيا: التمييز بين المكان والفضاء.

ثالثا: أهمية المكان.

رابعا: أنواع الأمكنة.

أولا: دلالة المكان:

يعد المكان مكونا مهما من مكونات البنية السردية ولا تقل أهميته عن باقي العناصر المكونة، للعمل السردي، وله أهمية كبرى ولا يمكن الاستغناء عنه ففيه تجري الأحداث وداخله تتحرك الشخصيات لأداء أدوارها المختلفة، فهو يعد من الأركان الأساسية التي يبنى عليها العمل السردي ورسم أبعاده إذ أصبح وجوده ضروريا حيث يشكل علاقات مع مكونات النص السردي الأخرى، لأنه لا يمكن أن يقوم بدوره إلا من خلالها إضافة إلى وظيفته البنائية التي يؤديها داخل العمل السردي.

تعددت الآراء حول مفهومه وتنوعت التعريفات التي تناولت مصطلح المكان، إذ أن أول مفهوم وصل بين أيدي نقادنا وأوضح أهمية المكان داخل العمل السردي هو التعريف الذي تبناه "غاستون باشلار Gaston Bachlard (1884-1962)" «إن المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما تحمله من خيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم ب الحماية في مجال الصور، لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية»[1]، فالمكان يضم الإنسان ويحتويه ولا يربطه بموقعه الجغرافي بل يربطه بالإنسان ارتباطا وثيقا فهو يعيش فيه وكل ذكرياته لها صلة به، فعلاقة الإنسان بالمكان علاقة تأثير فهو يمارس فاعليته في هذا المكان.

ويعد "يوري لوتمان Yuri Lotman (1922-1993)" في كتابه "بناء النص الفني" «بأن الإنسان يخضع العلاقات الإنسانية والنظم لإحداثيات المكان ويلجا إلى اللغة لإطفاء إحداثيات مكانية على المنظومات الذهنية فيرى مثلا أن:

عالي≠ واطئ =قيم ≠رخيص =رفيع ≠سوقي

يمين ≠يسار= حسن ≠سيء

قريب≠ بعيد =الأهل≠ الغرباء

مفتوح ≠مغلق= سهل≠ ممتنع= مفهوم ≠غامض

[1]- غاستون باشلار، جماليات المكان تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية لدار النشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص31.

محدود≠ لا نهائي= فان≠ خالد [1].

ولكن أهم عمل بعد" لوتمان"، في هذا المنحى الذي قام به (**جان فيسجربر Jean Weisgerber**) في كتابه (**الفضاء الروائي**) مستفيدا من المفاهيم العامة التي شكلت النسق المرجعي للفضاء في السرد، وقد توصل هذا الباحث إلى «إقامة النظري الذي تستند إليه التقاطبات المكانية في استغلالها داخل النص وذلك عن طريق إرجاعها إلى أصولها المفهومية الاولى وهكذا ميز بين التقاطبات التي تعود إلى الأبعاد الفيزيائية الثلاثة مثل التعارض بين اليسار واليمين وبين الأعلى والأسفل وبين الأمام والخلف، كما أبرز تلك التقاطبات المشتقة من مفاهيم المسافة أو الاتساع أو الحجم التي ستشكل ثنائيات ضدية من نوع (قريب/ بعيد، صغير/ كبير، محدود/ لامحدود).... إلخ، وتلك المستمدة من مفهوم الشكل (دائرة/ مستقيم) أو الحركة (جامد/ متحرك، اتساع/ تقلص، جذب/ إقصاء، اتجاه (أفقي او عمودي)، أو من مفهوم الإتصال (منفتح/ منغلق) (داخل/ خارج) أو مفهوم الاستمرار (استمرار/ إنقطاع)، أو مفهوم العدد (تعدد/ وحدة) (مسكون/ مهجور) أو مفهوم الإضاءة (مضاء/ مظلم، أبيض/ أسود) وغير ذلك من التقاطبات التي تتكامل فيما بينها لكي تقدم لنا المفاهيم العامة التي تساعدنا على فهم كيفية تنظيم واستغلال المادة الحكائية في النوع الحكائي» [2].

ويكشف لنا "رولان بورنوف Roland Bourneuf (1915-1980)" علاقات المكان وترابطاته الأخرى كالشخصيات والأحداث والزمن أن المكان «سواء كان واقعيا أم متخيلا يبدو مرتبطا بل مندمج بالشخصيات كارتباطه واندماجه بالحدث أو بجريان الزمن» [3]، كما يؤكد على إيقاع المكان ويولي أهمية خاصة للوصف الذي يرتبط ارتباطا عضويا بالمكان فهو التقنية الأساس التي يتشكل من خلالها الفضاء الروائي.

أما بالنسبة للدراسات العربية فتعد دراسة غالب هلسا للروايات العربية، من أهم الدراسات حيث قدم «تصنيفا للأمكنة متأثرا هو الآخر بالفكر البشلاري في ترجمة كتابه (جماليات المكان) فوضع المكان في ثلاثة أصناف:

---

[1]-سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في "ثلاثية نجيب محفوظ")، مهرجان القراءة للجميع، 2004، ص104.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص35-36.

[3]-محمود ناصر نجم، دلالات المكان في روايات هيثم بهنام بردى، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط1، 2016، ص31 .

•المكان المجازي: وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية والتشويق، فهو مكان سلبي يخضع لأفعال الشخوص.

•المكان الهندسي: وهو المكان الذي يعرض بدقة وحياد من خلال وصف أبعاده الخارجية.

•المكان كتجربة معاشة: أي المكان المعاش داخل العمل الروائي، والقادر على إثارة ذكرى المكان وهو مكان عاشه المؤلف وبعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش في الخيال» [1].

ومن الدراسات الأخرى التي تأثرت بالفكر الباشلاري الناقد العراقي ياسين النصير في كتابه (الرواية والمكان) نجده يقول: «المكان عندي مفهوم واضح يتلخص بأنه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصه التفاعل بين الإنسان ومجتمعه. ولذا فشأنه شأن أي انتاج اجتماعي آخر يحل جزء من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنيه» [2].

فالمكان لديه موضع يعيش فيه الإنسان، إذ يمارس فيه مختلف النشاطات الانتقال، فالعلاقة بينهما وطيدة إذ بفضله يتوصل إلى معرفة الخبايا النفسية من المشاعر والأحاسيس المتعلقة بكل فئات المجتمع.

ويعد حسن بحراوي أن المكان «لا يعيش منعزلا عن باقي العناصر السردية وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية.... وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد» [3]، فالمكان هو منطلق الأحداث وهو الإطار الذي تسير وفقه الشخصيات أي أنه مرتبط ارتباطا وثيقا بالعناصر السردية الأخرى مؤثرا فيها ومتأثرا بها.

أما سيزا قاسم فترى المكان «ليس حقيقة مجردة وإنما يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ وأسلوب تقديم هذه الأشياء هو الوصف» [4].

---

[1]-المرجع السابق، ص32.

[2]- ياسين النصير، الرواية والمكان، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ص16.

[3] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص26.

[4] - سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 106.

ثانيا: التمييز بين المكان والفضاء:

قطع النقاد شوطا كبيرا في تعريف المصطلحين ومحاولة التفريق بين كل مصطلح على حدى، فمفهوم المكان وحده لا يكفي ولهذا وجب وضع حدود بين مصطلحي المكان (Place) والفضاء (Espace) لكنهم لم يصلوا لتعريف محدد.

فقد فضل حميد الحميداني فضل استخدام الفضاء بدل المكان وذلك «لأن الفضاء شمولي، لأنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال من مجالات الفضاء الروائي..... إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي» [1].

غير أن عبد الملك مرتاض يفضل مصطلح الحيز «لأن الفضاء من الضروري أن يكون معناه جاريا في الخواء، والفراغ بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل.... على حين أن المكان في العمل الروائي يقتصر على مفهوم الحيز الجغرافي وحده» [2].

أما سيزا قاسم فترى «النقاد الكلاسيكيون اكتفوا في اللغات الثلاث باستخدام كلمة المكان place/ lieu للدلالة على كل أنواع المكان حيث لم يكن معنى الفراغ بمفهومه الحديث قد نشأ بعد. وبينما ضاق الفرنسيون بمحدودية كلمة lieu (الموقع) فبدأوا في استخدام كلمةEspace (فراغ). لم يرض نقاد الإنجليزية عن اتساعSpace/ Place (مكان/ فراغ) وأضافوا استخدام كلمةlocation (بقعة) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث». [3]

وخلاصة القول أن مفهوم المكان اختلف من ناقد لآخر، وكل واحد فسره وحرفه حسب مفهومه وحسب مجال تخصصه وحسب وجهة نظره من فضاء ومكان وحيز لهذا تعددت الآراء وتنوعت المفاهيم في الدراسات النقدية حول عنصر المكان، حيث أننا سنوظف مصطلح المكان في دراسة هذا الفصل للدلالة على الأمكنة الموظفة في النص والمتمثلة في الأمكنة المفتوحة والأمكنة المغلقة.

---

[1]-حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص63-64.

[2]-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص121.

[3]-سيزا قاسم، بناء الرواية، ص105.

ثالثا: أهمية المكان:

يعد المكان في العمل السردي عنصرا أساسيا ويكتسب أهمية بالغة «حيث يتحول إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية. بما فيها من حوادث وشخصيات وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه وتعبر عن وجهه نظرها»[1]. وهو أساس القصة «حيث يحتضن أحداثها وتتحرك فيه شخصياتها ومنه تستمد ملامحها وتنجز أفعالها، وهو عنصر فاعل في بناء المغامرة الحكائية ونموها.وفي ذلك نجد الكثير من القصص والروايات استمدت من حال المكان مادتها »[2] حيث « يؤدي المكان دورا كبيرا في عملية الإبداع لأن النص الأدبي لا بد له من وعاء يحتضن أحداثه» [3]، فالمكان « يجسد الحاضنة الاستيعابية والإطار العام الذي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل معه، وأي جنس من الأجناس لابد أن يتوفر على هذا العنصر ما دام فعل الحكي هو الأساس الذي ينطلق منه ويعود اليه» [4]، لهذا تحدث "باشلار" عن وصف المكان الذي يعد الطريقة المثلى، والوسيلة السردية الأنجع لتحديد خصائص هذا العنصر وجمالياته ضمن السرد، وفي النقد المعاصر يحتل المكان مرتبة مهمة انطلاقا من علاقته بالشخصيات، ولهذا ركز عليه الشكلانيون ثم البنيويون من بعدهم، فهو يتوفر على طبوغرافيا الأحداث ويلاحق الأفعال التي لا يمكن أن تحدث إلا في خضمه.

إذا كان للمكان أهمية بالغة في الأعمال الفنية، وفي الأعمال الأدبية عموما، فقد احتل مكانة مرموقة في بنية النص القصصي، بوصفه بطاقة تقنية للقصة، ومخزونا دلاليا، مكن النص القصصي الإنفتاح على عديد القراءات والاستثمار في التوقع والتأويل لدى المتلقي، ويصير الرهان على المكان ضمن استراتيجيات بناء النص وصياغته والاشتغال عليه.

رابعا: أنواع الأمكنة:

---

[1]–سليم بتقة، تلمسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي، مجلة المخبر، ع6، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة –محمد خيضر بسكرة–الجزائر، 2010، ص01.

[2]– عبد الدايم السلامي، شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا، منشورات أجراس، المغرب، ط1، 2007، ص111–112.

[3]– محمد صابر عبيد، تجليات الفضاء السردي (قراءة في سرديات هيثم بهنام بردى)، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2012، ص31.

[4]– محمود ناصر نجم، دلالات المكان في روايات هيثم بهنام بردى، ص21.

لقد قسّم البنيويون المكان إلى أنواع وذلك وفقا لما ورثوه من أسلافهم الشكلانيين الذّين تناولوه في نقدهم انطلاقا ممّا يضفيه على الكتابة السّردية من تحولات او تأطير للبناء العام للسّرد ومن هنا ورد مكانان معروفان هما: المكان المغلق والمكان المفتوح.

1-المكان المفتوح:

المكان المفتوح هو حيّز مكاني خارجي لا حدود له يشكل فضاء رحبا، وهو بمثابة اللوحة الطبيعية الموجودة في الهواء والأمكنة المفتوحة «عادة تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانية والانتقال ومدى تفاعلها مع المكان» [1]، وتكون هذه الأماكن «مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء النّاس خارج بيوتهم كالمجلات والمقاهي.... الخ»[2].

لقد ذكر "جمال فوغالي" في قصصه عددا من الأماكن واختلفت أوصافها ووظائفها ومميزاتها لتتحد جميعا في كونها لها أبعاد دلالية ونفسية، مستمدة من المراحل التاريخية بحس مأساوي عام.

سنحاول أن نغوص في الأمكنة التي وقعت فيها الأحداث، وسنكشف أبعادها انطلاقا على مجموعة من العلاقات المكانية المبنية على الثنائية الضدية.

1-1-المدينة:

المدينة رقعة جغرافية تتميز بتمركز عدد كبير من السّكان وبتوفرها على مرافق وخدمات متنوعة، وباعتبارها فضاء مفتوح في القصّة لكونها تحتوي على فئات متعدّدة من الأفراد، لذلك تنفتح على أي فرد يريد دخولها فهي «المكان الذي يجمع شتات الشخصيات التي لا رابط لها بينها غيره فيصبح هو صلة الدم الجغرافية التي تقوم على أساسها شبكة من العلاقات» [3].

وقد ورد ذكر المدينة في قصتي "النافورة والتمثال" و"الجرّافة" واحتلت مساحة واسعة فتتحرك

---

[1]-مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص 95.

[2]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 40.

[3]-صبري حافظ، الحداثة والتجسيد، مجلة فصول، العدد 4، 1894، ص 165.

الشخصيات وتقع معظم الأحداث، حيث مثلث في القصة الأولى فضاء للظلم والاستبداد، وانحلال الأخلاق كما جاء في قوله: «**لقد كان ناحته أعظم زنديق في المدينة، لقد أفرغ فيه كلّ فسقه وعريه**» [1].

كما جاءت أيضا لتدل على الفوارق الطبقية بين الفئات الموجودة في المجتمع في ذلك الوقت حيث كان هناك فرق بين الأشخاص الأثرياء الثراء الفاحش من الفئة الغنية وبين الفقراء، وأصحاب الفئة المحرومة من أبسط الأشياء والأمور وهذا ما جاء في المقطع السّردي: «**قيل إن ثمنه ما يبني عمارات تناطح السماء في ضاحية المدينة تأوي المهجرين من أبناء البيوت القصديرية**»[2]. فكانت جل الخيرات تنعم بها فئة قليلة، وظلت أغلبية الفئات الأخرى محرومة وتعاني الفقر وتدني المستوى المعيشي.

وتظهر المدينة في هذه الأوضاع المتردية والمتدهورة مكانا لا صلة له بالنظام بتاتا تسود فيه الفوضى ويحرم الضعيف من الفقراء من أدنى حقوقه، يستولي فيه الأثرياء من أصحاب المال، والنفوذ بالأماكن والمناصب الهامة، والاستحواذ عليها وامتلاكها بالقوة، في حين يتعذر ويحرم ذلك على الفئة الفقيرة والبسيطة، فالمدينة في هذه القصة بيّنت كيفية تسيير وصرف أموال الدّولة في فترة ما بعد الإستقلال، وتضييع وهدر الكثير منها من أجل تشييد تمثال، ومن ثم هدمه، المدينة أصبحت تقطن فيها الطبقة البرجوازية بعد ترحيل أو تهجير أصحاب البيوت القصديرية «**أتدرون بأن الناحت قبض الثمن وأكمل به "فلّلته" في الحي الأرستقراطي للمدينة**» [3]. فوصف المدينة جاء مثيرا للحزن، ودل على القسوة والظلم والتهميش حتى التمثال قاموا بتدميره وهدمه، في محاولة منهم لمحو معالمها، والقضاء على ثقافتها، وتشوية ماضيها وحاضرها، فـ «التدمير يمحو معالم الجمال والتاريخ، وهذه السياسة تلجأ إليها السلطة التي بيدها الثروة إلى مواجهة تلك الوسائل بطرق تؤدي إلى إنتاج العنف، وذلك بتفكيك التماسك الإجتماعي، وتفتيت القوى والفئات التي تشكل لحمته، فيدخل الكل في حرب ضد الكل نتيجة تجسيد أفراد المجتمع في مجموعات تعمل كل منها ضد أي تحول المجتمع بكامله إلى طوائف تسعى كل واحدة إلى

---

[1]-جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص 148.

[2]-المصدر نفسه، 148.

[3]-المصدر نفسه، ص 148.

تدمير الطائفة الأخرى، واخضاعها بالقوة لسلطتها» [1].

لقد ضاعت المدينة وارتدت زيا جديدا يراه السارد مزيفا غير أصيل، حيث أصبحت مثالا للتغلق والتهميش، فهو تعجب من وضع المدينة الذي آلت إليه بصفته ينتمي إليها فهو رافض للأجواء والأفكار التي سادت المكان، وكأنه غريب في نظره حيث تغير بسبب تغير واختلاف الأفكار والإيديولوجيات فالمدينة حسب رأي السارد أهملت من طرف المسؤولين عليها.

يواصل القاص حديثه عن المدينة حيث لم يقدّم حدودها الجغرافية الهندسية وإنما سلط الضوء على أنّها مدينة واقعة تحت سلطة العنف من طرف الطبقة الحاكمة، ممّا أدى إلى تشويهها بمحو معالمها وإفساد منظرها وهي بنظره دمرت بسبب استيلاء الطبقة البرجوازية عليها وانتهاك حرمتها، فالمكان هنا هو الذّي حرّك مشاعر الشخصية لتظهر يأس وحزن وتشاؤم البطل نحو المكان (المدينة) الذّي تمنى لها الطوفان بسبب الأوضاع التي آلت إليها: «**أيه أيتها المدينة المجوسية التي تغتال الأحلام في وضح النّهار لك الطوفان**» [2]. عندما يكون متذمرا من الواقع يشعر أنه موضوع في دائرة مغلقة، وإن كان في مكان لا تحده حدود ضيقة، وهذا ما ولد خوفه من المدينة «وهو خوف من احتواء الحضارة الغربية وكان ذلك من جراء تبني حضارة الغرب، فسيطر القلق العميق، والحيرة العقلية التي ولدت من الفراغ الروحي، وحب الذات والاتجاه نحو العنف في كل شيء فسيطر التشاؤم والسخط، والعنف»[3]. فالشخصية تشعر بعدم الوجود وهذا يدل على ضياعها، وذلك بسبب ما شهده المكان من تغيير حيث أصبح مكان غير معروف مكانا غريبا، فأثناء شعور البطل بغربته ووحدته يعود لفقدان شعور الانتماء للمكان، والعيش مع المكان الذاكرة، وهذه النهاية تدل على موت المكان والفضاء الإجتماعي وبالتالي يموت فيه الإنسان ببعديه الإجتماعي والذاتي، فتدمير المكان، هو تذمير الذات، فالسارد يحمل في ذاكرته كيف كانت مدينته والحال الذي أصبحت عليه وبدأت مخاوفه وزاد توتره ودخل في دوامات الرعب والخوف ويتحدث السارد البطل عن هذه المدينة التي استولى عليها المجرمون وباتت كل الأحلام والآمال مستحيلة لتحقيقها.

---

[1]– الشريف حبيلة، الرواية والعنف–دراسة سوسيو نصية في الزاوية الجزائرية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص13.

[2]–جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص 150.

[3]– حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي حجازي نموذجا)، عالم الكتب الحديث، ط1،

ييأس البطل من الخراب الذي آلت إليه المدينة ويقف عاجزا على ما يحدث، ففي هذه الفترة ظهرت فئة نبذت ونهبت أموال الدولة وبددتها في أمور لا أهمية لها، وتركت الشعب يتخبط ويعيش تحت مرارة الفقر والحرمان.

يصف البطل تبذير أموال الوطن في أشياء لا معنى لها من أكبر المصائب، فهدر هذه الأموال من أجل المصالح الشخصية والأشياء التي لا قيمة لها أثر على اقتصاد البلاد، مما أدى إلى تردي الأوضاع الانتقال للشعب الذي دخل في دوامة اليأس وأصبح متذمرا من واقعه، فالمكان المفتوح تلاشى حيث أن البطل أدرك أنه لا منفعة للتحسر عليه، حيث أصبحت جل الأماكن أشد ظلما وأكثر تسلطا على النفس لأن الحياة المعاشة فقدت كل ما يؤدي إلى الدفء والألفة والأمن، فالمكان هنا جاء لكشف الحقيقة وكشف كل الأسرار وكل الأمور التي تتم بطريقة خفية، فكان هدف القاص كشف المسكوت عنه، وتعرية الواقع المأساوي والخانق. حيث نرى تداخل «الإيديولوجيا باعتبار أن كل طائفة تتبنى ايديولوجيا ما تعمل على المستوى النظري على إخضاع الواقع لمبادئها النظرية ومن ثم تحدد أهدافها، في المقابل تسعى عمليا إلى تغيير هذا الواقع بما يخدم أهدافها فلا وجود لإيديولوجيات تقوم بالتعبئة من أجل هدف معرفي صرف لأنها تهدف إما إلى الحفاظ على ما هو قائم أو تغييره، فاهتمامها المعرفي هو لخدمة سلطة قائمة أو الاستيلاء على سلطة أو إيجاد بديل لما هو قائم» [1].

يتجسد المكان المفتوح بالنسبة للبطل بما يجول في الذاكرة، إن الذاكرة هنا هي الأمن والأمان، من خلال تذكر البطل لصوت أبيه وسط هذا المكان المكفن بالبياض وذلك بغية تعويض لفراغ الحاضر الذي يولد الرعب حيث تعرضت المدينة إلى ظروف أدت إلى انقسامها وسقوطها في يد الأرستقراطيين وهذا ما جاء في قوله: «**في وسط المدينة المكفنة بالبياض ألجمني صوت أبي**» [2]، يبدو أن ما يعيشه البطل من ظلم المسؤولين وطغيانهم أصبح يعيش حالة اغتراب عن المدينة و«عدم إمكانية الانسجام في المدينة، وفي عالمها المنشطر أدى إلى الشعور بضآلة الإنسان، وفتح أمامه منبعا واسعا للحزن، فكل شيء

2006، ص50.

[1]-الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص13.

[2]-جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص 164.

يذوب وينتهي» [1].

يعبر المكان عن من يشغله، وعن الفئات الانتقال التي تعيش فيه، كما أنّ الألوان تدخل في هذا التقسيم أيضا، فالبياض يعني التميّز والغنى، أمّا عدا ذلك فهي أمور تدل على الفقر والحاجة التي يعيش في حضنها شخوص القصة فالبطل استوعب المكان المفتوح بأنه جملة من المعاني الدالة على الحزن والكآبة والألم والانغلاق والغموض، وعدم الترابط مع الزمن فتصبح الحياة بائسة كما نظر إليها نظرة فساد تتجلى في صفات أصحاب الطبقة الغنية، مما جعلها وحولها مساحة للصفات السلبية وتفسخ الأخلاق وتشوه القيم. «فالعالم الذي صنعه الإنسان، ثم انقلب عليه عالم الرأسمالية، الذي تحولت فيه كل القيم الأخلاقية والجمالية والإنسانية إلى مجرد اشياء مادية» [2]. فالمدينة «فضاء مفتوح جغرافيا، ضيق انسانيا بسبب العلاقات المهدرة داخله، أي بسبب حصار الإنسان فيها لأخيه وتكالب المصالح المالية فيه وتقييده للبشر» [3].

وحضرت المدينة أيضا في قصة (المحجز) فنجد السّارد البطل يعبر عن رفضه لهذا الواقع برفضه للمكان (المدينة) التي نشرت الأفكار المخالفة والمزيفة، ليتجلى هنا الموقف الإيديولوجي للبطل ومن وراءه القاص الذي وظف المدينة ليس بهدف أنها تكون إطار للأحداث ومساحة تتحرك فيها الشخصيات بل من أجل تعرية الواقع الذي تعيشه الشخصيات في ظل وضع متأزم أدى إلى انهيار المجتمع، والأخلاق والقيم وانتشار إحساس الظلم والتهميش اتجاه المكان الذي تعيش فيه وهذا ما جاء على لسان السارد: « **سبع سنوات (بالتمام والكمال) وأنا أطالب بسكن يأوي أفراد أسرتي، كنت اواري جثثهم (هم ميتون أحياء) داخل اللّوح والقصدير نحن الأن ثمانية وأمي التاسعة... هدموا القصدير بأمر من " الباب العالي" وزحفت الجرّافة تجتثنا عائلة عائلة... بعد أيام (لم أعد أذكر عددها بالضبط) أطل علينا المسؤول رأيناه عبر شاشة التلفزيون بشعره المنكوش (الشبيه بكلب ابنته الكانيش المستورد من فرنسا) ووجهه المتجعد المحفور بالجذري وربطة عنقه الحمراء تتراقص ضاغطة على ورم الكبر في عنقه، كان صوته خشنا، فحيح أفعى وكانت عيناه جاحظتين: لقد**

---

[1]– حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، ص51.

[2]–المرجع نفسه، ص51.

[3]– هاشم مرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص211.

قضيت في مدينتي وفي يوم واحد بالتعاون مع الزرق على الهمج "البارازيت" لقد نظفتها من اوساخهم وأعدتهم مطرودين إلى مداشرهم وقراهم!» [1]. تتخذ الذكريات التي استرجعها البطل هنا بأزمنتها وأمكنتها لتجسد مشهدا ممتلئا بالألم والعنف والحسرة والخوف، وعدم الإستقرار والانغلاق وحبس الحرية، حيث وصف هذا المكان بالعنف بسبب ظلم وطغيان المسؤولين الجاثم على حياته وحياة الشعب الجزائري من أصحاب الطبقات الكادحة، والقيود التي فرضت عليه ليتخذ من المحجز مأوى له ولعائلته. وهنا تشكلت لنا من خلال هذه الصورة صورة الوطن ككّل الذي عانى من جرّاء العنف والظلم والاستبداد، ويقول: «**أمي كانت تبكي وتصيح حين رأت الجرّافات الحمراء (كانت كلها مزينة بأشرطة مكتوب عليها لاكوست) تذامر النّاس من كلّ مكان يحملون الفؤوس والرفوش والهراوات والعصي...**» [2]تزداد مأساة البطل ومعاناته، وشعوره بالاغتراب وهو يشاهد فساد هذه المدينة على يد الظالمين والخائنين الذين باعوا وطنهم وشرفهم من أجل قضاء مصالحهم، كما نفهم كره البطل للمكان وكره المكوث فيه فينشأ الشعور بأن الحياة لا قيمة لها. ويتضاعف هذا الشعور كلما زادت مرارة المسؤولين وظلمهم فـ«المجتمع سادت فيه انحلال وتشوه الأخلاق والقيم والمبادئ مما أدى إلى فساده واختلاف الأفكار فيه وهذا ما أدّى إلى انتشار مظاهر العنف. فقد اشتركت الكثير من الأعمال السردية في إعطاء رؤيتها السياسية لمسألة الحرية والديمقراطية، كان محورها العنف السياسي بكل أشكاله مثله الاعتقال لمجرد الانتباه بكل من يحمل رؤية مخالفة، دون أي دليل فعلي وكذا استعمال وسائل القهر الجسدي والنفسي أثناء التحقيق والاستنطاق» [3].

وبرزت المدينة أيضا في قصة (الزحف) حيث نلمس ضياعها وسقوطها فبعد ان أصابها التشوه وغابت عنها العدالة الانتقال وساد فيها الظلم والتهميش والاستبداد وطال الخوف على سكانها وأصبح هاجسا بالنسبة لهم، لذا يتوقع السّارد البطل وقوع ثورة في المدينة فتعم الفوضى والفساد ويكثر الذعر في كلّ مكان ويزداد الخراب فيها وهذا ما جاء على لسان السارد: «**زحفوا من أقصى المدينة جبالا تتارى من فولاذ وورشات... قتلنا الخوف وزحفنا... كنت معهم... والصوت الذي أمامي مسافة الوريد**

---

[1]- جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص 12.

[2]- المصدر نفسه، ص 13.

[3]- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص16.

يلتصق بلحمي ويركض في خلاياي الظامئة... بعضنا يحمل الهراوات فيما شدد بعضنا الأخر المقابض على العصي والحجارة المسننة... صدورنا عارية... وحناجرنا المتآكلة تحتدم عصفا ماكولا:

- **لم نعد نخافكم فزاعات البراري الدّاكنة!**
- **اللّعنة... لم يبق إلا أن يحزوا ألسنتنا من أصل منابتها!**
- **لن تتركهم يفعلون ذلك أبدا! »**[1].

نرى من خلال هذه الصورة مستقبل المدينة وما مرّ بها من تغير أدى إلى فقدانها وكره العيش بها وذلك بسبب كثرة المفسدين الطاغين والخائنين الذين باعوا وطنهم وهذا ما نجده في الملفوظ السردي:

«هؤلاء المردة حار فيهم وفي فعايلهم!، ربائب الموساد وأحفاد بيجار... أبناء الـ...!، وبجماجم الذين سقطوا، صغوا مجد كراسيهم وتيجانهم... اللّعنة!» [2].

فنجد السّارد يشعر بالخيبة بعد أن تحولت المدينة إلى مكان يسكنه العنف والفوضى. ويقول أيضا: **«من ضواحي المدينة يجيء الزحف امتداد هادرا، ويجيء صوت أمي فاعلا، ناهضا من صدرها الضامر الطاهر فرسا جموحا، متحمحما، معنى: هذا الزمان، يا مومو العين، كلب مكلوب غدار، الله يلعن أيامه! تتحرك الهراوات في الأيدي وترتفع العصي، ندخل المدينة من أبوابها كلّها، متراصين، كالإسمنت كنا، تتسيج المداخل بأجسادنا وتختنق الشوارع، وساحة الثورة، طفلا، وديعا في مهده كان»**[3]، وللمكان دور في تحديد أبعاد الشخصية حيث «يأخذ دور المرآة العاكسة لكل من الشخصيات وصراعاتها الداخلية إزاء الأحداث، فتصبح الأماكن ذات دلالات في سياق الشخصيات، وبالتالي يؤثر المكان على الشخصية وأفعالها» [4].

فبطل القصة نجده يكن كلّ الحقد للظالمين الذين استولوا على المدينة التي سببت معاناة له، وأصبحت علاقته بها علاقة تشاؤم حيث حطمت آمال وأحلام سكانها وشكلت لهم ملامح الضياع بكلّ معانيه إذ

---

[1]-جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص 40.

[2]-المصدر نفسه، ص 41.

[3]-المصدر نفسه، ص 41.

[4]-محمود ناصر نجم، دلالات المكان في روايات هيثم بهنام بردى، ص65.

مثلت مكانا للشقاء والتعب والبؤس، ومكان للإهانة فهي مدينة زاد فيها قهر الخوف والرعب والموت وتعاني من سلطة العنف وقضت على طموحات وأحلام شخصياتها وجعلتهم أسفل سافلين.

فالمدينة في قصص "جمال فوغالي" هي مكان رئيسي تدورفيه الأحداث بفرص متاحة نظرا لما تحتويه من شخصيات متناقضة ومتداخلة، ولما يدور فيها من علاقات انتقال متفاوتة.

1-2-الجبل:

يعد الجبل مكان مرتفع وعال وقف في وجه الاستعمار والعدو لكي يصعب عليه البحث عن المجاهدين حمل الجبل (المكان) دلالات رمزية ارتبطت بالثورة التحريرية، تجاوز فيها الدلالة الجغرافية ليصبح رمز للعزة والحرية، ونجد هذا المكان (الجبل) استخدم في القصص قيد الدراسة، ففي قصة (الجرافة) ذكر للدلالة على الجهاد في سبيل الوطن فقد كان مكان هروب المجاهدين أثناء ثورة التحرير الكبرى، وكان نقطة انطلاق الثوار، فقد منحهم القوة وكانت لهم حياة جديدة في عالمه وشموخه.

لقد اكتسب الجبل معان انسانية لساكنيه وارتبط اسمه بالثورة المجيدة وهذا ما نجده في المقطع السردي: «**الزاحفون السود يصعدون الجبل أبابيل متفرقة...الله أكبر إنها المرحلة الحاسمة**»[1]. إن الجبل يتميز بالشموخ وهو شموخ روحي، معنوي، شموخ ممزوج بالأنفة والكبرياء، شموخ على النفوس الدنيئة والجرائم الوحشية. وهو رمز للعدالة والحرية التي ضاعت من الجزائر وسقوطها تحت الاستعمار الفرنسي، إنه المكان الذي وجدت فيه الجزائر حلا عادلا لقضيتها.

وتعد قمة التلة هي أيضا مكان مفتوح، يدل على الارتفاع والاتساع وقد ذكرها القاص أيضا في قصة (الجرافة) وميزها بصفتين تحملان عدة دلالات وهذا ما نجده في هذا القول :«**أجري وأبكي .....أجري من قمة التلة الحمراء**» [2]، والملاحظ في هذا المقطع السردي أن هدف القاص هو التذكير بدم الشهداء الأبرار الذين ضحوا بأنفسهم وأرواحهم وسقطوا شهداء من أجل هذه التلة وهذا ما جاء في قوله: «**حب التلة الجامحة، قمة التلة الجامحة**» [3]، فالتلال رمز للتفاؤل والعزة في نفوس الجزائريين، ومكان للألفة والراحة، إذ استمدت مكانتها من جراء الفعل الممارس فيها، وتحققت فيها انتصارات عديدة لم تحقق في أماكن أخرى.

---

[1]- جمال فوغالي، الاعمال الغير كاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص123.

[2]- المصدر نفسه، ص144.

[3]- المصدر نفسه، ص145.

إن الجبل وقمة التلة دعامة حقيقية للثورة، وحظيت بقيمة إيجابية من خلال ما قامت به من حماية أثناء الثورة.

1-3-الشوارع والطرقات:

يعد الشارع جزء من أجزاء المدينة، فالشارع حسب "ياسين النصير": «هو صحراء المدينة وجزؤها الزمن، وحياتها الدائبة المتحركة، ولولب بعدها الحضاري لامتداده طاقة على مد الخيال ولانعطافاته تحوّلات في الزمان والمكان، لسعته رؤية ريفية مدنية ولضيقه رؤية المدن الصغيرة الوسطية، ولساكنيه حرية الفعل وامكانية التنقل وسعة الإطلاع»[1]، فالشارع مكان مفتوح يتميز بالاتساع، لا حدود له منفتح على العالم الخارجي وهوما يسمح للشخصيات بأن تتحرّك وتنتقل على حريتها، ومن خلالها تستطيع هذه الأشخاص أن تقيم علاقات مع شخصيات أخرى وهذا ما يدّل على حرية وانفتاح هذه الأماكن، وقد ورد الشارع في القصص قيد الدراسة على اعتبار «أنّ الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية، فهي التي تشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لقدر رواجها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها»[2]، وقد حملت هذه الأماكن دلالات عدّة في هذه القصص منها.

أ-الشارع الرئيسي للحيّ:

وهو مكان مفتوح يعبّر عن الرّاحة والطمأنينة وقد ورد ذكره ليصور لنا الحالة التي تسود المجتمع في فترة ما بعد الإستقلال من انتشار البطالة فيه حيث كان معظم الشباب عاطلين عن العمل، بسبب انعدام فرص الشغل فيه وهذا ما زاد من جمود وسكون المكان فتحول إلى مكان يعمّه الحزن والتعاسة وهذا ما جاء على لسان السّارد: « **المواكب تشق الشارع الرّئيسي للحيّ، مواكب التلميذات الخارجات من المتوسطة، هي وحدها بصخبها العفوي تقتحم هذا السّكون الجليدي لهؤلاء الشباب العاطلين الذين يجلسون خارج المقهى المواجه للشارع...**»[3]، من خلال هذه الصورة نتأكد أن هذا الشارع لا حركة فيه ولا تسوده الفوضى ويسكنه الفئة البسيطة من عامة الناس المهمشين «فإشكالية الإنسان في المكان إشكالية وعي الذات بوجودها وإمكاناتها وحقوقها وهي مشكلة وجودية تبدو

---

(1)-ياسين النصير، الرواية والمكان، ص 127.

(2)-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 79.

(3)-جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدّم)، ص 127.

إشكالية مضعفة ومركبة» [1].

جاء وصف الشارع هنا دلالة على هدوءه وسكونه وجموده وكما جاء مجردا من كلّ وصف مادي حافلا بالوصف المعنوي ليعبر عن حالة الشباب العاطل عن العمل حيث ترك لشأنه تقريبا في مطلع الثمانينات يتداول عليه الفراغ السياسي والمصير الغامض، واليأس الأسود، كل ذلك بسبب المظالم الانتقال الصارخة في مثل هذه الأوضاع المزرية ماذا يمكن للشباب أن يختار؟؟. فالكلّ تجدهم في المقهى جالس في جمود دون حركة وهذا ما زاد في خلو الشارع وكأنه مكان تنعدم فيه الحياة، وما يخفف من وطأة هذا السّكون هو خروج التلميذات من المتوسطة حيث يبعث في هذا المكان نوع من الحركة والحيّوية، فقد جاء هذا الشارع بصورة سلبية فالشباب جالس غير مبال لما يجري حوله ولا توجد انتفاضة من أجل تغيير الوضع المزري والمظلم المسلط عليه، فالشارع هنا معدوم يقتصر لأبسط مرافق الحياة وكذلك المشكل الأكبر هو انعدام مناصب العمل.

ب–الشارع الرئيسي للقرية:

وهو مكان مفتوح يدّل على الحركة حيث يتواجد ويجتمع فيه النّاس، وقد ورد ذكر شارع القرية في قصّة (صرخة الدّم) دلالة عن الألم، والحزن، والأسى حيث وقعت فيه مأساة إذ اصطدمت سيارة كانت تسير في الطريق بأحد المارة الذي تركته غارقا في دمائه، وما عقد الأمر أكثر هو أنّ الناس الذين اجتمعوا حوله وقفوا أمامه دون حركة يتشاورون مع بعضهم حول إمكانية نقله للمستشفى أم تركه منبطحا على الأرض بسبب ترددهم وخوفهم من الشرطة وهذا ما جاء في الملفوظ السردي: «**اوقفوا سيارة لتحمله إلى المستشفى إنه تعد صارخ على القانون، يجب أن يبقى هكذا حتى تحضر الشرطة**» [2]. نرى من خلال هذا المقطع أنّ السّارد البطل لم يتطرق إلى وصف الشكل الهندسي للحيّ، إنما صب جل اهتمامه على الحادثة المؤلمة والبشعة التي وقعت فيه، حيث تحوّل الشارع من مكان تكثر فيه الحركة والحيوية يوميّا ويبعث على الحياة إلى مكان مناسب لاحتضان الموت الذي ينتقل عبر الطرقات. ونجده يقول أيضا في مقطع أخر: «**النّعيق يضرب الشارع الرّئيسي للقرية، سيارة الشرطة بمنبهها المستورد الجنائزي يحفر**

[1]–الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص42.

[2]–جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدّم)، ص 135.

الحزن في آذان المارة» [1]، هنا التقط لنا صورة العنف الذي تجري في مكان مفتوح حيث راح ضحيتها شخص بريء، كما صور لنا أيضا عدم وقلة اهتمام النّاس وقسوة قلوبهم وعدم انقاذهم لشخص يموت أمام أعينهم وبقائهم مكتوفي الأيدي يشاهدونه وهو ملقى على الطريق، وما زاد من تعقيد المشكلة هو ما فعلته الشرطة والتي أتت إلى عين المكان متأخرة دون الاكتراث والاهتمام لما يحدث لهذا الشخص الذي كان غارقا في دمائه، وهو يصارع الموت دون إسعافه، وهذا الموقف يؤكّد على قلة ولامبالاة، وانعدام المسؤولية وضياع القيم. تحول المكان في هذه القصة من كونه تتجسد فيه الحركة والتنقل لمزاولة الحياة إلى مكان القهر والموت، واستطاع القاص "جمال فوغالي" نقل هذه الصورة عن الشارع الجزائري وما تجري من مآسي وعنف، كما أن القاص لم يصف لنا الشارع هندسيا أو جغرافيا، وإنما ركز على إعطاء صورة للظلم والعنف والألم ولهذا قدم هذا المكان المفتوح من جانب نفسي جراء الأحداث التي وقعت فيه فجاء منعدم من وصفه الهندسي بحيث ولا وجود لوصف الطرقات والمحلات...الخ.

يمتد الشارع في قصة (الحادثة) كرمز دال على حالة ما، لها علاقة بالسارد فالحركة في الشارع هي حركة يد تصفع الأستاذة، ثم يأتي بعدها صوت الإدانة ممن كانوا حاضرين «**تنادى الداني والقاص متذامرين كتلا متعرقة نحو المقاهي المتكاثرة كالطاعون على جانبي الشارع الرئيسي للقرية**» [2]. فالشارع الرئيسي يتضمن عدة مقاهي، مما جعل كل من يرتاد المقهى يضخم هذه الحادثة.

لقد تأسس المكان على الشقاء والبؤس وكذلك التمييز العنصري والتفاوت الإجتماعي، حيث ترمي بنا إلى التشاؤم واليأس والإحباط وفقدان الأمل من واقع مرّ يقع في أيادي الظالمين والانتهازيين فيعبثون به.

ج-الشارع الرئيسي للمدينة:

يتسم الشارع في المدينة بالاتساع، حيث يسمح بتنقل عدد كبير من فئات المجتمع، وقد اعتبر السارد (ساحة الثورة) هي الشارع وقد ذكرت في قصة (النافورة والتمثال)، والتي كانت تعد رمز من رموز الثورة التحريرية ومعلما من معالمها، وهذا التمثال الذي كان منتصبا هو أيضا يعتبر رمزا للتعبير عن الثورة التحريرية لكنه لم يبق على حاله فقد قاموا بحرقه وهذا ما جاء على لسان السارد: «**ولكن التمثال الذي**

---

[1]-المصدر السابق، ص 138.

[2]-جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص35.

كان هدية الثورة ورمزها أحترق حتى الرماد لم يجدوا له أثرا» [1]، إن عملية حرق معلم من معالم الثورة يبدو في حقيقة بداية تغيير شاملة ومحو لمبادئ الثورة سيخضع لها هذا المجتمع، وهو بذلك أيضا بداية ظهور طبقة جديدة في المجتمع تسيطر على القرارات وتتمسك بزمام الأمور، تحاول طمس تاريخ هذا البلد، وكتابة تاريخ يناسبها، لقد كان بناء نافورة من أجل مظهر جمالي بدل رمز من الرموز، الثورة هو بداية الإعلان عن التخلي عن المبادئ وقيم الثورة، عن تاريخ طويل وجليل يفخر به هذا البلد، إنها عملية تطهير خطيرة وعميقة ستخضع لها المدينة بتغيير واقعها ومبادئها وتزلزل عمقها، وقد شبهه القاص بالطوفان ما يحل بهذا المجتمع وبالمدينة هو طوفان سيحرق التاريخ والهوية والقيم يقول: «**ايه أيتها المدينة المجوسية التي تغتال الأحلام في وضح النّهار، لك الطوفان...**» [2]. يتضح هنا أن القاص هنا قدم لنا حقيقة بعض المسؤولين ومعدنهم الزائف ومحاولتهم فرض سلطتهم على الشعب، وجمال فوغالي أحد الذين عاشوا فترة ما بعد الإستقلال واستطاع أن ينقلنا من خلال هذه المجموعات القصصية إلى تلك الفترة فنحس بمرارة الواقع.

اتخذ السارد مكانا في وسط المدينة وتموقع فيه ليبين حقيقة شارعين وبناية فهذه الأبعاد تحدد سلوكا نابعا من الداخل مترجما بطريقة أخرى في الخارج وهذا ما جاء في قوله: «**هذا شارع الأمير عبد القادر يواجه مبنى البريد والمواصلات من هناك يطل شارع العربي بن مهيدي شارعان لم يتغير لون بناءهما منذ أعوام والقرميد يحكي أزمنة النار والدم.....**» [3]. تحدث السارد عن هندسة الشارعين وكل هذا تفجر من وعيه بلون القرميد الذي له دلالة مباشرة إلى لون الدم ومأساة الأزمنة الموحشة. إن ثبات لون الشارعين يعد اللحظة الفارقة في إدراك اللون الغالب، وهو النقطة المشتركة بين الشارع وحالة السارد، المستمرة في "القرميد" كلون "يحكي"، فكل ما يحكيه بالشارع لونا، جسده القاص كتابة للحكاية حيث خرج البطل من المكان المغلق (البيت) إلى الشارع المكان المفتوح، فالقاص منح حرية للشخصية والمتمثلة في حرية السير في الشارع، ليبدأ في وصف الطريق التي يسير عليها ويواصل حديثه في وصف المكان معبرا عن الإنفتاح نحو العالم الخارجي وهذا ما نجده في الملفوظ السردي «**الأمطار تنزل وابلا من**

---

[1]–جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدّم)، ص 149.

[2]– المصدر نفسه، ص 150.

[3]–جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص11.

السّماء يضرب الرؤوس، يبلّل الثياب، لم يحمل المواطنون مظلاتهم، أعلنت المذيعة البارحة أن الطقس جميل، الشمس فيه ساطعة» [1]. ونلاحظ من خلال هذا المقطع أن السارد بدأ بوصف الشارع وقد جاء وصفه غنيا مفعما بالحيوية والتنوع من جهة، كما يعبر أيضا عن المفارقة التي يعيشها سكان هذه المدينة التي يحذف فيها كل شيء معاكس لما هو متوقع، فالأحوال الجوية تعلن شيء وحقيقة الأمر شيء آخر وهذا يدل على أن ما يحدث في هذا المجتمع غير مؤسس وبعيد عن الحقيقة وعن التطور.

كما ورد ذكر الشارع في قصة (البرزخ) فالسارد هنا يصور لنا معاناته وهو يواجه وحدته التي أصبحت جزءا من كيانه فقد اعتاد عليها، حيث هرب من بيته نحو الشارع ليخفف من الألم الذّي يعاني منه فهو من جهة يحاول القضاء على وحدته ومن جهة أخرى يصارع المرض الذّي أتعب جسمه وهذا ما جاء على لسانه: «**الشارع الرئيسي كان شبه مقفر إلا من رجل ينتظر الحافلة وسيارة أجرة مرت بسرعة**»[2]، السارد أراد أن يتجول في الشارع ويخرج من الدائرة المغلقة عليه لكن بمجرّد خروجه لم يجد المكان كما كان يظن، كما تجسد هذه الصورة نظرة البطل للشارع الذّي في نظره مكان يستقطب جميع النّاس، فهو بذلك مسرح تعرض فيه مجموعة علاقات بين شرائح المجتمع وفئاته، هذا هو الشارع وهو مكان له أبعاده الانتقال والإقتصادية التي توحي بأبعاد سياسية، والتي تنجم عنها نصوص انتقال تدل على الألم والقهر والعنف الذي يعيشه الشارع من تهميش وظلم لفئة كبيرة من الناس، وما وجدناه في هذه القصص صور ليست من نسج الخيال وإنما هي حقيقة مأساوية ملتقطة من الواقع المعاش فالأعمال السردية« لا يمكن ان تكون خاوية ومهمشة ومفرغه من أهدافها السياسية، ومن خلفياتها الفكرية والحضارية والتاريخية والسياسية والانتقال»[3]. فالظلم السائد في المجتمع، وفناء الأخلاق وضياع المبادئ والقيم، أنتج عنفا أدى إلى حرب ضحيتها الإنسان الجزائري وأخذ ثمن ملامحه وقيمته الأصلية وحولت وظيفته التي وجد من أجلها إلى وظيفة هي ضد المكان.

وهناك نوع آخر من الشوارع وهو الطريق «فالطريق منطقة محايدة بين مكانين، شريان الإتصال بين

---

[1]-المصدر السابق، ص 11.

[2]-جمال فوغالي، أزمنة المسخ الأتية، ص 83.

[3] -الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص49.

الأماكن، أداة ربط وهمزة وصل بين الدّاخل والخارج والقريب والبعيد، وهو في الواقع مكان مرور انتقال يرتاده النّاس كافة» [1].

وقد ورد ذكره في قصة (زمن الصرع) وهذا ما نلمسه على لسان السارد: «**عبرت الطريق متوجها نحو المقهى لاحتساء شاي أزيل به بعضا من الإرهاق...**» [2]. ربط الكاتب المكان (الطريق) بفعل العبور ليوحي بانفتاح هذا المكان، لكنّه صار مكان لإزالة التعب والإرهاق. فهناك حركة دائمة بين مقر السكن والمقهى أي أن البطل يحكي عن مكان هو جزء منه وهذا ما يعني «أن الروائيين في معظمهم على الأقل قد عانوا التجربة وعاشوها فكانوا جزءا من المأساة، يكتبون عنها برؤى مختلفة، تنبع من وعي فعلي متباين، تشكله ذوات متباينة الإنتماءات الإيديولوجية ومأزومة، متألمة، تعاني الواقع وتطمح إلى واقع أفضل ومن ثم إلى وعي ممكن» [3].

وفي قصة (صرخة الدّم) يتحول الطريق من مكان انتقال إلى مكان حزن وألم وربما يؤدي إلى الموت وهذا ما جاء على لسان السّارد: «**كان يريد أن يعبر الطريق وتحجر العنق في هذا الاتجاه...**»[4].

وهنا نجد العودة إلى القطبية المكانية التي تشتهر بها البنيوية السردية ذلك لأن الطريق يمثل التواصل ويمثل الانقطاع في الوقت ذاته، فالتقاطب الحدثي مرفوق هنا بالتقاطب التأثري وهي حالة نجدها لدى (جيرارجنيت) ولدى سواه من رموز السردية البنيوية أو النقد البنيوي.

1-4-الجامعة:

هي عبارة عن مكان مفتوح وتعد رمز للعلم والثقافة والانفتاح نحو العالم الخارجي، كما تعبر عن حضارة وتقدم الأمم من خلال الأبحاث العلمية التي يقوم بها الباحث. ولم يكن للجامعة حضورا كبيرا إلا في قصة واحدة وهي قصة (القحط)، حيث استرجع البطل فيها ذكرياته مع الفتاة التي أحبّها وقابلت حبّه بصدها له، فعندما ربط الكاتب الجامعة بشخصية البطل الذي كان طالبا جامعيا فهو هنا لم يصف الجامعة ولم تقع فيها أحداث كثيرة، بل ركز على معاناة البطل إزاء التفاوت الطبقي الذي كان يعاني منه

---

[1]-نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة (سليمان فياض نموذجا)، ص 380-381.

[2] -جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدّم)، 127.

[3]-الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص44.

[4]-جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص 135.

المجتمع، فهو يريد إعطاءنا صورة عن رفض الفئة الغنية الارتباط وإقامة علاقات مع الفئة الفقيرة وهذا ما جاء في الملفوظ السردي: «**هل تذكرين حين أخبرتك، ونحن في ساحة الجامعة بأنني أسكن بيتا قصديريا يقع في ضاحية المدينة، امتلكك ذعر الموت، واهتز جسمك اهتزازا، وتلون وجهك بالاشمئزاز المخيف... رأيت كلّ ذلك فاضحا، مكشوفا على ملامح وجهك (ربما ضاعف ذلك حدسي الذي لا يكذب)...**» [1]، فالبطل يفضح التفاوت الطبقي الذي يعيش فيه هذا المجتمع، وضياع قيم ومبادئ الثورة التي حاولت التأسيس لمجتمع قواعده الحرية والعدل والمساواة.لكن ما حدث بعد الإستقلال كان معاكسا تماما لهذه المبادئ فقد عاش ابن الشهيد في حياة الفقر والبؤس، وتنعم ابنة الحركي بخيرات البلد والإستقلال، إنها المفارقة التي سقط فيها هذا الوطن بعد الإستقلال، هذا يقول: «**توقفت عند مدخل الجامعة الخارجي، فتح الباب، نزلت متطاولة، ترجل أبوها، كان جسمه بدينا، منتفخا، كرشه مدورة أشبه بإليته، حليقا كان**» [2]، ويقول أيضا: «**إنه أغنى من في المدينة ونفوده طال كلّ المواقع، ابنته التي مرّت أمامنا الآن، التحقت بالجامعة ولم تنجح في شهادة البكالوريا**»[3].

1-5-المقهى:

يعد المقهى مكانا يرتاده النّاس للاجتماع أو لتقضية أوقات الفراغ لكنه تحوّل بعد مرور الوقت إلى مساحات يقرأ فيها الكتابات بأنواعها، الصحفية أو الأدبية وبعد ذلك الإلكترونية لهذا نعدّه من الأمكنة المفتوحة «يشكل المقهى واحدا من الفضاءات الخاصّة التي تتميز بتنوع دلالتها الفنية، فهو البؤرة المكانية التي تلتقي عندها الشخصيات ومن طبقات انتقال مختلفة تحاول البحث عن راحتها النفسية»[4]، فهي مكان مفتوح تكثر فيه حركة انتقال النّاس تقصده الشخصيات وقت الفراغ والعطل، أي لتملأ فراغها بالحوارات والنقاشات التي نجدها بين أفراد المجتمع الذين يضربون مواعيد للإجتماع واللّقاء فيها ومناقشة مواضيع عدّة «فالمقهى ملتقى الولادات الفكرية، وهو منطلق لها كذلك، لأنها

---

[1]-جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص 47-48.

[2]-المصدر نفسه، ص 49.

[3]-المصدر نفسه، ص 49.

[4]-محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص 64.

ملتقى لضياء الشوارع المتقاطعة ومنطلق لبصير الجلساء» [1]، فهذا المكان مجتمع الشخصيات المختلفة بغرض تبادل القصص والحكايات والتطرق لمختلف المواضيع، إنه مكان مغلق ماديا مفتوح معنويا تقيم فيه الشخصيات بمحض إرادتها حيث ينشأ تفاعل فيما بينها ممّا يؤدي إلى توطيد العلاقات وزرع المحبة بينهم، لكن الكاتب أكسب هذا المكان دلالات سلبية، حيث صوره في قصة (زمن الصرع) بالصورة السلبية أي أنه جعله فضاء لتجمع الشباب العاطلين عن العمل، والذين يقضون معظم اوقاتهم فيه حيث نجدهم منتظمين جماعات جماعات، كما نجد فيها بعض الفئات الحاقدة على المثقف والتي تنقص من قيمته وهدفها القضاء وتهميش هذه الفئة فتراهم يسخرون منهم وهذا ما نلحظه في قول السارد: «**متطاول يدعى أنه مثقف**» [2]، فالمثقف هنا أهانوه واستهزأوا به على الرغم من أنه هو الذي يمثل المجتمع، وهو أساس بنائه، وحصنه الواقي أمام المصائب والشدائد، فقوته وفاعليته بين مختلف المجتمعات مرتكز فاعلية نخبة المثقفين فالمثقف «فاعل اجتماعي قبل أن يكون مصباحا منيرا أو حجة عصره أو سيد قومه» [3]، كما أن معاملتهم تكون بصفة ذميمة إضافة إلى أسلوب كلامهم الوقحة وتصرفاتهم غير اللائقة، وهذا ما ذكره السارد أثناء دخوله المقهى ليريح نفسه من متاعب وأشغال الحياة اليوميّة، ظنا منه الملاذ والملجأ الذي يهرب إليه طلبا للراحة وكذلك احتساء الشاي ليزيل به بعضا من تعبه وارهاقه، ليحدث معه ما لم يكن في الحسبان حيث اصطدم بأحد المارة الواقفين، فطلب منه الاعتذار لكن دون جدوى فقد كان الرّد على الاعتذار بأسلوب وقح غير لائق وغير محترم وبغضب شديد وهذا ما نجده في قوله: «**يا أخي أعتذر وأستسمح.... قاطع كلامي بصوت غاضب أخوك منذ متى؟ وهل يمكن أن يكون لي أخ مثلك؟**»[4]. فالمقهى أصبح مكانا لقهر مرتاديه ليشعرهم بالحزن والخوف.

وقد ذكر (المقهى) في قصّة (المحجز)، حيث نجد أنّ القاص اكتفى بالحديث عن البطل الذي كان يشكو من حالة اليأس والإرهاق وكذلك التهميش الذي عانى منه ولاحتياجه لمثل هذا المكان لجأ إليه طلبا للراحة ولكي تهدأ نفسه من متاعب الحياة فقد اتهم أنه مجنون ولا بد أن يبقى في مصحة الأمراض العقلية والذي أدخله إلى هذه المصحة هو الطبيب بالاتفاق مع رئيسي البلدية حيث يقول: «**كنت يوما**

---

[1]-ياسين النصير، الرواية والمكان، ص80.

[2]-جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدّم)، ص 128.

[3]-محمد شوقي الشريف، إزاحات فكرية مقاربات في الحداثة والمثقف، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، 2006، ص90.

[4]-جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص 127-128.

في المقهى وسمعتهم يتحدثون عن الطبيب (الخنفس المخنث)»[1].

1-6-القرية:

إنّ القرية فضاء منفتح يعيش فيه الأفراد كما المدينة «فهي ذلك الحيز المكاني الخصب الذي يؤثر في الإنسان وتشده إلى الأرض، وتتميز جغرافيا بامتداد حقولها، وببساطة أبنيتها التي تعكس حياة أصحابها» [2]، وليس للقرية حضورا كبيرا إلا في قصة (الحادثة) فهي مثلت لأناسها فضاء غير مرغوب فيه لفقدان معاني الحرية والمعاناة مع القمع والظلم وأكثر من هذا الخوف، حيث برزت القرية في هذه القصة مكانا مركزيا تدور في رحابه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، كما أنّها عبرت عن مرحلة انتقال وحضارية يمر بها المجتمع في ذلك الوقت.

نجد هنا أن القاص لم يذكر اسم القرية ولم يلمح حتى عن موقعها، وورد ذكر هذا المكان أثناء وقوع

تلك الحادثة للشخصية البطلة مع مديرها المتسلط ومعاملته السيئة والدنيئة لها وسكوت أهل القرية عن الحق وعدم مساندتهم لهذه الأستاذة، فالكل يعرف الكلام وفقط دون التجرّأ على تأنيب ومعاقبة هذا المسؤول على فعلته وهذا ما نجده في المقطع السردي: «**انتشر الخبر شرارة كهرباء اهتزت القرية الأمنة من أقصاها إلى منتهاها لوقعه المفاجئ الغريب...**» [3]، نلاحظ هنا أنّ هذه المعاملة السيئة من طرف هذا المدير المستبد للأستاذة يوحي بدلالات الظلم وهي دلالات أثرت على الشخصية البطلة وانعكست سلبا عليها وهذا ما أدى إلى فقدان كرامتها وسلب أدميتها، فالقاص أيضا أكسب هذ المكان نوعا من السلبية وهي تعبر عن رفضه وتذمره من المستوى المتدني للنّاس الذين يعيشون فيه فنراهم جامدين صامتين وقابلين للظلم والعيش تحت سلطة القوي وهذا ما نجده في قوله: «**تفجر الخبر مؤولا بألف تأويل، هؤلاء يضيفون وأولئك ينقصون، والقرية لا حديث للناس فيها إلا عن الحادثة، ووجد المنافقون الدجالون ضالتهم، فراحوا ينفخون خياشيمهم وينفثون سمومهم ويتعرضون فحولتهم الموؤودة تحت بطونهم المنتفخة**» [4]، تضعنا هذه الصّورة أمام كلّ من المكان والشخصية، فطبيعة المكان

---

[1]-جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآنية، ص 11.

[2]-حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، ص29.

[3] جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص 35.

[4] المصدر السابق، ص 36.

من المناطق المنحدرة إضافة إلى اللاعدل السّائد فيها والتمييز العنصري فتراه مكانا يسوده الظلام وسببه الصمت المطبق فأصبح عالما مخيفا موحشا ويبدو هذا جليّا من مشاعر وأحاسيس الشخصية البطلة التي تعاني قلقا ويأسا وضياعا «**رفع يده بحركة سريعة، خاطفة حين نزلت مفتوحة، لم يسمع الأساتذة غير صدى الصفعة وهي تكوي خدّها، قيل إنها رفعت يدها لتسترد حقها، لم تستطع، فأجهشت بالبكاء والنّحيب والأنين...**» [1]، والملاحظ أن المكان أثر على نفسية الشخصية فواقع القرية السلبي تجلى في السطوة والجبروت والارتباط بمعاني الحزن واليأس، وهو المطاف الذي آلت إليه هذه الشخصية، فالقرية تمثل مكانا مفتوحا بجغرافيته ومغلق بتقاليده وعاداته وصراعاته الراسخة، فالمكان المفتوح قد يكون« مكانا شديد الانغلاق بطبيعة العلاقات التي تحكمه، فالبشر فقط هم الذين يعطون المكان ضيقه واتساعه» [2]. فالقرية حضرت في هذه القصة بدلالتها الانتقال شبه مغلقة ومعزولة، حيث نجد نمط الحياة فيها ساكن ومتجمد «فالمكان الذي استقر على ما هو عليه بتأثير ظروف انتقال قهرية، هي الظروف نفسها التي ضغطت على الإنسان في قهرته ومن ثم أصبح المكان والإنسان علامتين لوضع تاريخي محدد»[3]، فصورة القرية هنا جاءت عبارة عن وصف لمظاهر الظلم والعنف والاستغلال وعبرت عن حزن عاشته الشخصية. فنقل لنا القاص ما تعيشه الشخصية من هذه الأحزان وما يرتبط بها يوميا.

2-المكان المغلق:

المكان المغلق هو الحيّز المنعزل عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح وقد يكون مكانا ضيقا يرفض المكوث فيه، ويمكن أن يكون مكانا مستحبا بصفته يمثل الدفء أو الأمن الذي يبحث عنه الإنسان. وهو «مكان العيش والسّكن الذي يؤوي الإنسان ويبقى فيه فترات طويلة من الزّمن سواء بإرادته أم بإرادة الأخرين، لهذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية» [4]، تكون هذه الأماكن عادة محدودة، يقيم فيها الإنسان حيث تنشأ بينهما علاقة قائمة على التأثير والتأثر. ويمكن القول أن المكان المغلق المتميز بالتقيد يستحيل العيش فيه والولوج داخله ومن بين هذه الأماكن

---

[1] المصدر نفسه، ص 36.

[2] هاشم مريغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص211.

[3]-الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص52.

[4]-مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنّامينة، ص 44.

نجد:

2-1-السّجن:

يعدّ السجن من الأمكنة المغلقة والضيقة ذو مساحة محدّدة، فهو يوحي بدلالات سلبية، فذلك الانغلاق يولد الخوف والتقيد، ويسلب حرية الإنسان بكل معانيها «ويشكل السجن بهذا المعنى نقطة انتقال من الخارج إلى الدّاخل ومن العالم إلى الذّات بالنسبة للنزيل لما يتضمنه ذلك الانتقال من تحوّل في القيم والعادات وإثقال لكاهله بالإلزامات والمحظورات» [1]. والسجن هو «ذلك المكان المنعزل عن أعين الناس، وقد يكون مكانا يكبح الحياة او يرفضها» [2]، فهو مكان إقامة جبرية، وهو من «الأماكن الموحشة نجد فيه المجرمين والمخالفين لقوانين السلطة، حيث تسلب فيه الحرّية ويتعرض فيه المجرم للتعذيب والتنكيل، وهو أيضا فضاء لإقامة جبرية تشعر فيه الشخصية بالانقباض والكراهية والاضطراب والاضطرار، وعدم التآلف معه ورفض الانتماء إليه، وتكون مساحته محدودة وضيقة، وقد تشعر الشخصية فيه بالضيق والتضاؤل مهما كان شاسعا ومفتوحا، فهو يطبق ويكتم على الشخصية لعدم انسجامها معه، ويعد السجن أحد الأمكنة المعادية المغلقة لإحاطته بالجدران والحواجز التي تفصل السجناء بعضهم عن بعض، فهو مغلق من الداخل ومغلق من الخارج، والسجن يشكل نقطة انتقال من الخارج من عالم الحرية والرحاب إلى داخل السجن، عالم السلب والتهميش والتشظي» [3].

فالقاص لم يهتم بتقديم السجن ووصفه هندسيا فهو ركز على مشاعر وإحساس الشخصية نحوه، ومن المؤكد أن البطل سيعرف اضطرابا وشقاء في هذا المكان المغلق، والبطل هنا من الفئة المثقفة بصفته أستاذ. دست كرامته وأنقصت قيمته، إن هذا المكان أدخل إليه البطل فصار مصدر للحرمان، فنجده زج به في السجن ظلما وزورا، وذلك أثناء دخوله المقهى بعد خروجه من عمله في المتوسطة حيث وقع اصطدام بينه وبين أحد الأشخاص الموجودين داخلها، تعرّض جراء هذا الاصطدام للذّل والإهانة إضافة إلى الضرب... وأثناء وصول الشرطة اقتادته مباشرة إلى مقرها، وهناك سلطت عليه تهمة الشغب

---

[1]-حسن بحراوي، الشكل الروائي، ص 55.

[2]-مهدي عبيدي، المرجع نفسه، ص 76.

[3]- محمد ناصر نجم، دلالات المكان في روايات هيثم بهنام بردى، ص126.

والفوضى فأدخل السجن على إثرها يقول السارد على لسان الشرطي: «**أيها العون خذه إلى الحبس، إنه مصدر شعب وفوضى...**»[1]، فالسارد هنا اعتقل لسبب يجهله، وهو ما جعله محتارا ولم يفهم شيء، حيث أختبر من طرف الشرطي ابتداء من اعتقاله.أي أن السجن في هذه القصة هو صورة للذين يستخدمون السلطة ويمثلوها بطريقة شخصية، وهذا لغياب القانون ولا وجود للمراقبة والمحاسبة، هنا تنبؤ بضياع السلطة ودخول البلد في دوامة صراع، كما نجدهم يسوغون لأنفسهم أخلاقيا بالقول: «من حقي أن أعاقبك» [2].نلاحظ هنا أنّ السّجن تحوّل إلى مكان يوضع فيه السّجين لرد الثأر والانتقام منه وكذلك ظلما لأن السّارد هنا ليس من فئة المجرمين فهو شخص بريء فقد أدخل إلى هذا المكان غدرا وخبثا من طرف الظالمين وهي نتيجة حتمية لما كان عليه المجتمع من ظلم واستئثار بالسلطة وعدم قدرة البعض على مجابهة هذه التصرفات، وقد وضع الكاتب المثقف في خانة هؤلاء الخنوعين المظلومين أمّا السجن فهو المكان الذي يخشاه هؤلاء المثّقفون لأنهم لا يملكون الوسائل الضرورية التي تساعدهم على مقاومته، رغم أن السّجن لا يبدو هو المكان الوحيد في هذه القصة لأن المكان الذي تعرض فيه المدرس للتسآل يبدو مكانا مغلقا أيضا لأن الشرطي لم يكن يشعر بالحرج وهو يطرح عليه أسئلة خاصة «**أنت تفهمني... أليس كذلك... من أمرك بالجلوس، قف ليس مكانك!**» [3]، فهذا المكتب بمثابة ما قبل السّجن أي أنه المكان الذي أحس فيه المدرس أنه داخل إلى السّجن لا محال ولم يكن بإمكانه الهروب من ذلك القدر المحتوم، رغم أنّ العلاقة بين الشرطي والبطل ليست آنية سابقة تعود إلى اليوم الذي طلب منه الشرطي تضخيم النقطة كي تنجح ابنته وهذا ما نجده في المقطع السردي:» **ابنتي أعرف أنها لا تحاول العمل ولكنها في السنة الأخيرة، ولا بد لها أن تنتقل إلى الثانوية... لم تفهمني ادعيت الجهل ذلك اليوم، وابنتي طردت، إنّها مسؤوليتك**» [4]، إن البطل من الفئة المثقفة يعاني غياب الديمقراطية والقمع والقهر وكتب الحريات فلا جدوى للحوار، ولا توجد فرصة لإعطاء كلمة، فهنا توقفت حرية البطل وكل من حاول أن يناقش سيكون مصيره الاعتقال، وتحول هذا المكان إلى صراع بين طرفين: طرف ظالم يعمل على نهك الحقوق وطرف آخر يعمل على استرجاع الحق المسلوب.

---

[1]- جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدّم)، ص 131.

[2]- هاشم مريغني، المرجع نفسه، ص203.

[3]-جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص 130.

[4]-المصدر السابق، ص 130.

2-2-الحجرة القبو:

قبل الانطلاق في الوصف والحديث عن المتاعب التي يلقاها روّاده يصف الكاتب هذا المكان ويؤكد خطورة الوضع وما يمكن أن يؤول إليه الإنسان الذي يأتي إليه يقول: «**الحجرة القبو ضيقة والرطوبة ألسنة برد جارحة ذابحة، والضوء كوكب دري مسلط على عينيك، ودخان السّجائر المستوردة بدم أبيك ورفاقه ضباب كبريتي داكن، ثقيل، يزحف شرسا، يضغط علة منخريك ويفتك بحنجرتك**» [1]، فحجرة القبو مكان ضيق تعمد الذين أشرفوا على بناءه تضييقه كي لا يشعر روّاده بالرّاحة بل بالتعاسة وسوء الحظ، جوّه مليء بالرطوبة والبرد الذي يقطع أجساد روّاده أما ضوءه ذري كما يقول الكاتب يؤثر على الأعين ويفتك بها، أمّا دخان السّجائر فهي لا تترك أمام المسجونين إمكانية للتنفس فهي تملأ الفضاء وتمنع وصول الهواء النّقي إلى الأفواه، كلّ ذلك يتم في مكان مليء بالضّباب الكبريتي الذي يسدّ الأنوف ويقتل الرئتين.

فالقبو مكان مظلم مهجور مليء بالقاذورات والأوساخ وفيه تتراكم الأشياء التي لا يستعملها الإنسان، وهي بمثابة السّجن و«الظلام عنصر يدسه المبدعون في أعمالهم الأدبية على اختلافها للتعمية على القارئ وتهيئة الجو الملائم لسلوك الشخصيات»[2]، والمكان المغلق تفرض فيه قوانين صارمة، ما يجعله مكانا معاد يدمر السجين ويقضي عليه، وهذا ما دفع بزج البطل في هذه الحجرة المظلمة لمضاعفة العقاب للخارجين عن القانون وهذا ما جاء على لسان السارد: «**هذه حجرة القبو التي جرّوك إليها البارحة تحت الرّكل والشتم والبصاق ورموك بداخلها مكبل اليدين**»[3]، وتعتبر الحجرة القبو هي الأخرى فضاء مغلق تحمل له النفس صفة الكره، حيث تتعرض في هذا المكان إلى ضغط جسدي ونفسي وتوحي بالخوف والقلق والرعب للذات، وقد وظفها القاص هنا لتعبر عن أزمة المثقف الجزائري، حيث دخل السّارد السجن الذي وجد فيه كل أنواع الذل والهوان فانتفض ضميره واستنفر إبداعه ليتخلص من وطأة السأم وقهر السّجانين وبدأ في كتابة نصوصه التي صورت حنينه إلى الحرّية وانزعاجه من العبودية، ففي تلك المرحلة اتخذت السلطة سياسة القمع فمن يكتب لها تقف معه ومن يخالفها تعاقبه وتضغط عليه وهو ما وقع فيه السّارد بسبب كتاباته وهذا ما نجده في المقطع السردي: «**تكلّم**

---

[1]-المصدر نفسه، ص153.

[2]-عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص112.

[3]-جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدّم)، ص 151.

من أوعز إليك بما كتبت؟ !» [1]،حيث أن السلطة تعمل على «تثبيت الوضع بترسيخ أيديولوجيتها، وقمع الفكر المخالف باستئصال ايديولوجيا الآخر أي فرض نفسها على أفراد المجتمع» [2]، ويقول أيضا «**من أمرك بالكتابة؟ واش دخلك يا مهبول فيما نفعل؟ !**» [3].

ويعد الإبداع تجاوز لقهر الذات يخرجها من خوفها وحالة الرعب التي يعيشها فتجاوز حدود العنف المكانية والزمانية لتبدع عالما آخر أفضل يقوم على أنقاض العالم الذي يعيشه، أو تبشر بمجتمع اكثر حرية، فالكتابة ما هي إلا عمرا يبدأ بلحظة الميلاد الإبداعي لأن الإنسان لا يستطيع أن يبدع طالما ظل رافضا لحدود القهر، ولكنه يبدع بالتجاوز بمعنى أن «القهر هو حالة من الوعي تسبق أو تلازم الإبداع، لكنه ليس أبدا محرضا على الإبداع، وباعتبار أن كل ابداع هو دليل على تجاوز لحالة القهر، فإنه بنفس القدر يعتبر دليلا على وجود الإبداع» [4]، يتعرض البطل لمساءلة سياسية أدّت به في النهاية إلى الرّمي في القبو، ولعلّنا نلاحظ أنّ البطل في كلتا الحالتين مثقف وقد جرجر إلى السّجن أو القبو نتيجة لموقفه الذي لم يتنازل عنه فالقبو هنا هو المكان الذي يكرهه البطل لأنّه يحصر فيه عقابا له على عناده وعدم مسايرته للسياسة السّائدة، وهو موقف يحاول الكاتب الإشارة إليه نتيجة وضعية قد يكون هو بالذات عانى منها فوظف بطله للتعبير

عن تبرمه ورفضه لها. ندرك من خلال الأحداث أن معظم الفئات المثقفة في المجتمع قهرت وعانت وهضمت حقوقها وحبست حريتها.

2-3-الحجرة المنفى:

تعتبر الحجرة المنفى مظهرا آخر من مظاهر حبس الحرّية وهي بمثابة السّجن وهي مكان معاد ومكروه يثير الإحساس بالاختناق والاستلاب لكن السّارد لم يترك هذا المكان يسيطر عليه بل قاوم وقاوم واستعاد قوته وقرّر أن يواصل الكتابة «**أكتب الآن وافترس نفسك**» [5]، كما أنه لم يفقد الأمل رغم كلّ الظروف المحيطة به وتحدّاها لأنه متأكد من نفسه على أنّه قادر على الكتابة والتغلب على الخوف وانّه لا توجد

---

[1]-المصدر نفسه، ص 153.

[2]- الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص94.

[3]-جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص 155.

[4]-الشريف حبيلة، المرجع نفسه، ص15.

[5]- جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص 168.

صعوبة في ممارسة الكتابة وهذا ما جاء على لسانه: «**هأنذا أبدأ مغامرة الكتابة**»[1].

نستطيع القول أن السّجن والحجرة القبو والحجرة المنفى أماكن تتسم بالانغلاق على الذات وتسلب حرية الإنسان وتجعله يعيش في هذا الفضاء المغلق الذي لم يتعود عليه وخاصة المثقف الذي لاقى ذلا وإهانة وظلما بسبب أفكاره أرادت السلطة حبسها وتجميدها، لأنها لا تتماشى مع طروحاتها الإيديولوجية، فالفترة التي يسميها الإيديولوجيون فترة اشتراكية، هي بالنسبة لهم الفكر الملخص الذي يجب السير عليه، والأمكنة التي ذكرت في النّص هي أماكن مغلقة في خصائصها، منفتحة على دلالات متعددة ومتغيرة، وهذا ما نجده في المقطع السردي: «**تتذكر لحظتها الذين أحبوك وتدرك بعد فوات الأوان أنهم يحاصرونك، يريدون اغتيالك تتساءل مبحوحا ويفجرّك السؤال حزنا عاريا، بربكم يا أحبابي ماذا فعلت لكم؟**» [2].

ينطلق سيل الذكريات بدون انقطاع حتى دخل البطل غرفة المنفى فتعود الشخصيات من الماضي لتلتحم مع جوّ الحاضر وتؤنسه في هذا الفضاء البائس الذي تمتزج فيه الذكريات مع أحداث الحاضر التي يرفضها الكاتب ويكلّف شخصياته برفضها وإعلان عدم جدواها لأن السلطة هي التي تتباناها، حيث استدل بشخصيات تاريخية وهي شخصية "المتنبي" والتي يؤمن الكاتب بأنها شخصية مهمة لذلك حرص على ذكرها في نصه «**لا بدّ أن أرى قاتلي وهم يضغطون على الزناد**» [3]، تحيل كلمة "المتنبي" على جملة من المعاني لم تكن لتحضر لولا حضور هذا العنصر المكاني ممّا يدعم فرضية أنّ المكان يحتمل معان كثيرة ويحتل مكانة مهمة في السّرد بصفة عامّة وفي هذه القصة بالذات. المكان هنا يبعث على الحزن والألم، فالشخصية البطلة تحمل معاناة كبيرة داخل أعماقها الدفينة، فالقاص صور مشاعر هذه الشخصية، وكشف عن مكنوناتها وأغوارها الداخلية عن طريق انسجامها مع المكان.

2-4-مقر الشرطة:

يعد مركز الشرطة «امتدادا طبيعيا للسّجن، يشتركان معا في كونهما من أدوات السلطة التنفيذية،

---

(1) -المصدر نفسه، ص 168.

(2)-المصدر نفسه، ص 169.

(3)-المصدر نفسه، ص 169.

التي من المنوط بها تطبيق القانون وتنفيذه» [1]، فهو يعتبر مكان مرتبط بالسّجن أو البداية التي تلج من خلالها الشخصية عالم السّجن.

يصف السارد مخفر الشرطة الذي أقتيد إليه ظلما، مركزا على وصف الشرطي الذي بدت ملامحه معروفة ومنظره يوحي بسلبية هذا الشخص وتعسفه في حق السّارد، حيث كان عنيفا معه يوقفه عن الكلام بالقوة، تحوّل مقر الشرطة إلى مصدر مضايقة وإزعاج المثقف، الذي نسبت إليه التهم في محاولة القضاء على شخصيته ومحو كرامته، وهذا ما ورد في المقطع السردي: «**وصلت مقر الشرطة، دفعني بجمع يده على ظهري، كدت أتقيأ قلبي، غلقت فمي، تمالكت نفسي، اعتدلت في وقفتي، واستطال قوامي....**» [2]، فالمكان يكشف عن «أبعاد نفسية وانتقال تعبر عن طبيعة الشخصيات، كما يتوقف حضوره على المستوى الحسي، وإنما يتغلغل عميقا في الكائن الإنساني، حافرا مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة ليصبح جزءا صميما منها » [3]، وكذلك في قوله: «**أمسك به جيّدا، كان البادئ بالظلم فاستحق الجزاء، علّموه هناك كيف يمسح بلاط السجن، قدّموا له درسا آخر ثقافة العصر الجديد....**» [4] يتعرض البطل للإهانة فقد علّمه السّجانون كيف يمسح الأرض، فأصبح هذا المكان رمزا لضياع إنسانية الإنسان، ومعادلا للظلم في أبشع صوره. فهذه الحالة عاشها المثقف المناهض للسلطة، حيث طبقت عليه مختلف أنواع العنف والظلم المادي والمعنوي «وللسلطة وسائلها في ممارسة هذا العنف وهي أجهزة الجيش والشرطة والمؤسسات العقابية وما تتوفر عليه من تعذيب» [5].

ومما سبق يمكن القول أن مقر الشرطة أصبح مكانا لقمع المواطن وإذلاله ونسب التهم إليه لتحوله إلى مجرّم كان من المفروض الوقوف معه والدّفاع عن حقوقه ليعيش في أمن وسلام. من هنا فإن السجن وحجرة القبو والحجرة المنفى ومقر الشرطة تبقى أماكن مغلقة، مظلمة، مرعبة، رهيبة، يموت فيها الإنسان موتا ماديا ومعنويا، وتزرع في نفسيته الشقاء والتعاسة وهو وسيلة مارستها السلطة في تلك الفترة

---

[1]-نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة، ص 372.

[2]-جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص129.

[3]- هاشم مريغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، ص197.

[4]-جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص 129.

[5]-الشريف حبيلة، الرواية والعنف، ص13.

ضد من يخالف قوانينها ويقف ضدها.

وهكذا استطاع جمال فوغالي من خلال صورة البطل أن ينقل لنا احساسه الداخلي في هذا المكان المغلق، هي صورة قدمت لتؤكد ظلم وقهر من يستخدمون السلطة ضد الفرد الجزائري الذي وضع داخل حلقة مغلقة لا يستطيع الخلاص منها.

2-5-المدرسة:

تعد المدرسة من الأماكن المغلقة والتي تحيط بها جدران وهي من الأماكن التي لها أهمية بالنسبة للإنسان فعلى الرّغم من صغر مساحتها إلا أنّها تعدّ فضاء للعلم والمعرفة ومكان مقدس للتربية والتعليم، يتواجد فيه مجموعة كبيرة من التلاميذ ينهلون العلم من طرف أساتذة ومعلمين أكفاء باذلين جهدا كبيرا بهدف اكساب المعارف وتنمية القدرات لدى المتعلمين وتنشئة جيل يعمل على تطوير وازدهار الوطن، كما أنها «بناء اجتماعي يستمد مقوماته المؤسسية من التكوين الإجتماعي العام، تستمد منه هذه المؤسسة فلسفتها وسياساتها وأهدافها وتسعى إلى تحقيقها من خلال الوظائف والأدوار التي تقوم بها»[1].

وتم ذكر (المدرسة) في قصة (الحادثة) بدلالات سلبية أثرت على نفسية الشخصية التي كانت ضحية تسلط مديرها وأصبحت عرضة للضّرب والشتم كلّ يوم نتيجة لضعفها وصمتها وصمت المحيطين بها، فعلى الرّغم من أنّ هذا المكان هو مكان له قيمة تربوية وتعليمية أتى في هذه القصة على عكس ذلك تماما فاعتبره القاص فضاء مؤسس على الزيف والفساد وغياب القيم النبيلة، فالشخصية البطلة في هذا المكان بذلت قصارى جهدها لتبحث عن حماية لها ولنفسيتها من خطر ما يحدث لها لكن محاولاتها باءت بالفشل لأنّها لم تكن قادرة على مواجهته في كلّ مرة تضعف أمامه «فالإنسان العاجز يعيش في عالم ليس من صنعه، بل خارج إرادته مضاد له في صلب حياته، فتقرر مصيره أحداث وأوضاع تقلص من نطاق قدراته وإمكاناته، فينشغل بالتكيف معها بدلا من مجابهتها والعمل على تغييرها» [2]. وهذا ما نجده في المقطع السردي «**قيل أنّها رفعت يدها لتسترد حقها، لم تستطع فأجهشت بالبكاء والنّحيب والأنين....**» [3]. وكذلك «**قيل إن الأستاذة انتذبت مكانا قصيا من ساحة المدرسة، اتكأت على**

---

[1]-نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، ص87.

[2]- حليم بركات، الإغتراب في الثقافة العربية (متاهات الإنسان بين الحلم والواقع)، 2006، ص166.

[3] -جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص 35.

جذع شجرة وارفة، شدت على قلبها فتساقطت الدّموع فوارة تأكل بعضها أكلا جنونيا، ونار احتراق خدّها كانت مشتعلة، وانتحابها كان حارًا، مشروخا، متكسرا... والأساتذة الأشاوس يتابعون الحراسة» [1]، هذه الصورة توضح بأن المكان له دور كبير في التعبير عن المشاعر والمكبوتات الدّاخلية في نفسية الشخصية وذلك من خلال الفضاء الذي جالت فيه فالمكان «ضرب من الاستبطان أساسه التفاعل بين الشخصية والمكان»[2]، فجو المدرسة هنا كانت تعمه الفوضى واللامبالاة بسبب فعلة المدير التي كان يرتكبها وأصبحت عادة سيئة له في حق تلك الأستاذة التي صارت تشعر بالضياع والقهر.

فالمدرسة في هذه القصّة كانت متناقضة مع ما تحمله بمعناها الحقيقي فهي بمثابة أمن وطمأنينة ولكن الواقع حمل معاني متناقضة، حيث أصبح مكانا لإهانة المعلم، فبالنسبة للشخصية هي فضاء مأساوي فنحن صورة تفضح واقع المكان من خلال كشف أفعال المسؤول الظالم وهو مصر ومستمر في تصرفاته اليومية المصحوبة بالعنف فالمدرسة لم توصف هي أيضا بأبعادها الهندسية والجغرافية، وإنما ركزت على دور الشخصيات الانتهازية والاستغلالية المبنية على الفردية والأنانية.

كما ذكر الكاتب المدرسة في قصة (السقوط) وذلك من خلال تذكر البطل للأحداث الماضية والكلام عن ذكرياته، فعندما ورد ذكر المدرسة ربطه الكاتب بذكريات البطل وماضيه المحفور بداخله ومعاناته مع مسؤوله الذي كان متسلطا وظالما وفي كلّ مرة يخلق الأسباب ليخلق المشاكل مع بطل القصة يوما يوبخه ويوما يصرخ عليه أمام تلاميذه ويوما ينقص من قيمته أمام بعض الفئات التي تشبهه حتى توصل به الأمر ليكتب إنذار ويبعثه للمديرية وهذا ما جاء على لسان السّارد: «**عيون التلاميذ تستعطفني، تشدني إليها...أمسكت العلبة، حشرت فيها قطع الطباشير، وضعت الطلاسة، كنا جميعا في القسم وتسايل العرق ذلك الصباح، شاهد التلاميذ عرقي وهو يبكي تحت إبطي وينوح فوق جبهتي.....**» [3]، ويقول أيضا: «**تذكرت يوم جمعنا المدير كلّ الإهانات والشتائم**» [4]، فمن

---

[1]-المصدر نفسه، ص 37.

[2]-الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، ص 199.

[3]-جمال فوغالي، موته الرجل الأخيرة، ص 12.

[4]-المصدر نفسه، ص12.

خلال حديث البطل عن نفسه وما كان يعانيه في هذا الفضاء تشكل لنا صورة مأساوية مثيرة للحزن والأسى اتجاهه واتجاه المدرسة التي كان من المفروض أن تكون له فيها قيمة كبيرة لكن في هذه القصة كانت على العكس تماما. «إذ نلمس خلف المكان صيحات دفينة توحي بالمعاناة والتوتر والإضطراب والقلق» [1].

كما صور لنا القاص التمييز العنصري وغياب العدالة الانتقال في هذا الفضاء ويتجسد ذلك من خلال حديث البطل عن إحدى التلميذات التي كانت مصدر فوضى فعلى الرّغم من معاقبة المعلم لها نجد المدير يواجهه ويقف في صفها، فكانت تفعل ما تشاء في هذا المكان بحرّية ولا أحد يستطيع الكلام معها على خلاف زميلاتها وهذا ما جاء على لسان السّارد: «**يوم كانت تلميذة في قسمي، منذ عامين، كسرت كرسيا بهذه الطريقة، قال المدير إنها فتاة يجب ألا تدفع عشرة دنانير، علمت بعد ذلك أن أباها أهدى المدير زجاجة وسكي حينما عاد من فرنسا....**» [2]، والملاحظ هنا أن الجو المدرسي لم يكن مستقر بسبب هذا التمييز العنصري، وهذا ما جعل البطل يشعر بالألم والمرارة كلّما عاد بالذاكرة إلى الوراء، ففضاء المدرسة ما هو إلا فضاء مهم اجتمعت فيه كلّ معاني اليأس والضياع، فالمعلم هنا كان معاقبا من كل النواحي فبدل النظر اليه على أنه هو من ينشئ جيل مثقف يعي حقوقه ويؤدي واجباته لاقى نظرة سلبية تعكس كل مهامه في أداء وظيفته.

2-6-الماخور:

يرتبط وجود الماخور بالمدينة، وهو مكان يجتمع فيه فئات من الناس تختلف أفكارهم ونظرتهم للحياة، وتتصل دلالات الماخور في قصة (اعترافات امرأة) ما تبقى من معاني الحزن والأسى والمعاناة فكشف عن مأساة الشخصية البطلة التي أفضت بها ظروف القهر في منزل والديها إلى عالم الدعارة تروي البطلة مأساتها «**أنتم لن تصدقوني هل تريدون أن أقسم لكم بابنتي التي لا أعرف اسمها بأنني امرأة بغي، هي مهنتي التي أرتزق منها أنا امرأة عاملة أكدح بعرقي وتعبي، كلّ السلع تبور وتفقد**

---

[1]-أحمد علي فلاحي، الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري، ص85.

[2]-جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص 14.

أحيانا كثيرة قيمتها إلا سلعتي هم يسومنها كذلك»[1]، تتحدّث الشخصية البطلة على كشف ظروف الانتقال التي كانت محيطة بها وهذا ما أدّى إلى دخولها إلى هذا المكان، فهي في هذه القصة تحاول الدّفاع عن نفسها فهي ضحية ظلت طريق الحياة فأشارت إلى أصلها الطيب ومعدنها الأصيل وهذا ما جاء في المقطع السردي: «**ماذا تنتظرون من امرأة لم تعرف أباها ولم تسمع صوته قط، لا تتعجلوا فأنا لست لقيطة... أمّي امرأة فاضلة مؤمنة قهروها وأذلوها وأخرجوها من البيت تحت الركل والبصاق، وقالوا بأنها نذير شؤم على أبي الذي حمل بندقيته ليلا بعد عام من زواجه، وصعد الجبل ولم يعد»** [2]، وتقول أيضا: «**رأيت أمي وهي تجرّ على الأرض صامتة ذليلة، صراخي كان حادا، عنيفا، أسكتوني بعنف ثم قيدوني ورموا بجثتي في حجرة ضيقة، مظلمة، حين نهضت فكوا وثاقي وجرح الحبل ما يزال في معصمي، ولم أعد أصرخ مطلقا، حبالي الصوتية تمزقت، ولم يعد يخيفني أي شيء»** [3]، كما تتصل دلالات المكان بمعاني الكره والحزن والنفور فقد جاء على لسان البطلة: «**تفجر الدم في عروقي، اكتسح تخاذلي الرّابض بداخلي حجارة صماء، أمسكت كرة الأوراق، فتحتها، استعدت القلم إلي بيميني، وأقسمت بابنتي التي لا أعرف اسمها أن أقذف بكل القذارة التي تسكنني من طفولتي واهتز صوتي يحفر الأعماق....**» [4]، فالمكان هنا «أصبح حدا من حدود القهر الكبرى» [5].

كما يضطلع الماخور في هذه القصة أيضا بمعاني البؤس والشقاء والضياع النفسي والحرمان العاطفي لدى الشخصية البطلة وهذا ما نجده في الملفوظ السردي: «**لا بدّ أن أقول كل شيء... والكتابة صراخ لا ينتهي، وأنا حرمت الصراخ حين طردوا أمي وتركوني وحيدة...**» [6].

ويتصل الماخور بدلالات البوح والاغتراب، وتعويض إحباطات الواقع النفسي الذي تعيشه البطلة كما يتصل أيضا بدلالات الضياع وعدم الانسجام بهذا المكان لم يقو —من فيه–على استيعاب المعاناة كالبطل وهواجسه، فالماخور مكان هروب تلوذ إليه البطلة بعد أن ضاقت بها سبل الحياة.

---

[1] المصدر السابق، ص21.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

[3] المصدر نفسه، ص 22.

[4] المصدر نفسه، ص28.

[5]–أحمد علي فلاحي، الاغتراب في الشعر العربي، ص86.

[6]–جمال فوغالي، موته الرجل الأخيرة، ص 24–25

وتحتاج الشخصية في هذا المكان إلى رفيق تبوح له بما تختزنه من هموم وأحزان وهذا ما نجده في المقطع السردي الاتي: «**سأترك له هذه الاعترافات مفاجأة له، لن أخبره بها حتى ينتهي من كتابة روايته، وهو وحده القادر على فهمي، لن أخدعه لا بد أن أكتب كل شيء، لن أتحرك من مقعدي حتى أنهيها وأنتهي إلى الأبد، لقد أقسمت بهذا أمامه وجملته ما تزال تحرضني: تذكري وأنت تكتبين، فعل الموج والصخر**» [1].

2-7-المكتبة:

تعد المكتبة مصدر الحصول على المعلومات وهي وسيلة من الوسائل التي تساعد على نشر المعرفة وتطوير المهارات وتنمية الثقافة، كما تعد «مكانا ثقافيا وعلميا وذاتيا لارتباطها بالمعرفة ومن جانب اخر فهي مكان الأحلام والأسرار وما تولده من مشاعر واحاسيس تتداخل بين الفرح والحزن» [2].

وظف الكاتب المكتبة في قصة (اعترافات امرأة) فقد جرت أحداث القصة في المكتبة وهذا ما جاء على لسان البطلة: «**أعرف ذلك، ولقد عرفتك قبل اليوم، هي ذي كتبك في الرّف الاول، حرفك هو أنت كلاكما يتغذى عن الآخر، واحترمتك لهذه الصفة فكثير من الذين يكتبون يغيرون مواقفهم مع كلّ حرف**» [3]، وبفضل عزمها وارادتها أنشأت ناد داخل المكتبة وهذا ما جاء في المقطع الآتي: «**كذلك بعزمها على إقامة ناد في المكتبة تدخلين التاريخ لأول مرة منذ نوح يصبح الماخور مقرا لمنتدى أدبي**» [4].

تمكنت الشخصية من خلال توظيفها في هذه القصة أن تربط بين المثقفين، فكان أفضل مكان للربط بين هذه الشخصيات هي المكتبة، فقد مثلت المكتبة نقطة التقاء هذه الشخصيات للتعارف أو للقاء إذا كان التعارف حدث سابقا، كذلك كانت المكتبة هي المكان الذي تدور فيه النقاشات المتعددة بين الشخصيات ومما يؤكد ذلك عزم البطلة على إقامة ناد في المكتبة، وهذا ما جاء في قولها: «**كلّ الرجال الذين يدخلون حجرتي يأخذهم العجب حين يجدون مكتبة تعانق الجدران الأربعة وتئن**

---

[1]-المصدر نفسه، ص 30.

[2]-محمود ناصر نجم، دلالات المكان في روايات هيثم بهنام بردى، ص59-60.

[3]-جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص26.

[4]-المصدر السابق، ص 28.

حتى التخمة بكتب لم يسمعوا عنها قط، بعضهم وهم كثيرون لم يعودوا بهذه الكتب، صادفت كثيرا من المثقفين والأدباء يجيئون من أجل استعارة كتاب، ومناقشة ما يقرؤون أو يكتبون» [1].

فالمكتبة هي المكان الذي تمارس فيه الشخصية هوايتها المفضلة، وحريتها الكاملة في الكتابة، ممّا يدل على أنّ الشخصية خرجت من مكانها المغلق لتنتقل بنفسها بعيدا عنه، لأنه يشعرها بقيمتها هذا ما نجده في المقطع السردي «**انشقي أيتها الحروف، تفجري، توالدي، تناسلي، تكاثري، إني مباهية بك انتصاري، لابد أن انتصر، إنها ليلتي الأخيرة**» [2].

2-8-المقبرة/ القبر:

تمثل نهاية حياة الإنسان التي سنصل اليها لا محالة وهي مثوانا الأخير، وهي سكن الإنسان الحقيقي.

فهي بمثابة فضاء إقامة اجباري تسود فيه السكينة والصمت الدائم والهدوء حيث يحمل القبر «دلالة رمزية/ معادية/ اشارية للموت، والموت يعني الظلمة وهو سر من اسرار المكان، وهو صرخته التي لا نسمعها. أن الموت رهيب للغاية، ومخيفة هي اعماق الجحيم التي لا عودة منها» [3].

يتواتر ذكر هذا المكان وبكثافة في نصوص معينة منها قصّة (الدّكنة) حيث يتذكر البطل صديقه الذي مات منذ أعوام فقد أصبح يخيل له أنّه يراه وهو يعيش في غربته ووحدته التي سكنت روحه حيث يقول: «**هكذا خمنت بيني وبين نفسي، استويت قاعدا لأنني تذكرت صديقي الحميم الذي يسكن المقبرة منذ أعوام**» [4]، وفي نفس الوقت يصف لنا السارد في هذه القصة جانبا من المقبرة التي وُري فيها جثمان صديقه الذي ترك له فراغا رهيبا وحزنا عميقا وهذا ما جاء في الملفوظ السردي: «**لقد تذكرت قوله ولم أزر قبره منذ واريت جسده النّحيف الأهيف مقبرة الضاحية المطلة على زرقة البحر واتساع المدى، هذا صوته يجيء حارا مندى بعطر الطحالب مشبعا برائحة السرخس، طالعا من أقصى يسار الصدر اللي نحبه ليس له من قبر سوى القلب، واللي بلا قلب يموت سمين جيفة ناتنة للدود**

---

[1]-المصدر نفسه، ص25.

[2]-المصدر نفسه، ص 28.

[3]-نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، ص97.

[4]-جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص32.

والتراب !!» [1]، فهو هنا تذكر هذا الصديق في لحظات حزنه الذي استقر في قلبه ولم يعد يفارقه، فهو في كلّ لحظة يعاني منها مرارة هذا الواقع، يأتي هذا الرفيق نصب عينيه ويتمنى لو أنّه معه يتقاسم مرّ هذا الزمان الذي لم يستطع البطل مقاومته بمفرده، فهذا الصّديق أثناء حديثه مع البطل عن الواقع الذي أصبح يعاني منه الأفراد يذكره بجدته التي هي نفسها كانت ناقمة على الأوضاع السائدة في البلاد آنذاك وهذا ما جاء في قوله: «**لماذا تذكرت جدتي وقد تركت قبرها، صغيرا كنت، بقريتي النائية بيني وبينها الآن بحر عظيم**» [2]. نلاحظ هنا أن الكاتب استحضر المقبرة من خلال استرجاع البطل لذكرى وفاة جدته وصديقه.

كما ورد ذكر (المقبرة) في قصة "العمارة الثانية" وارتبطت بمعاني الحزن والأسى والألم ففي هذه القصة جاء المكان ليعطينا صورة عن اغتراب الإنسان في الحياة لكن عيشته في هذا الواقع تشبه حال الميت في قبره، فجاءت للتعبير عن حالة الضياع التي آل إليها هذا الإنسان بعد أن فقد الأمل وتلاشى الطموح في تغيير نمط حياته إلى الأفضل حيث أصبح يعاني من قسوة الحياة وهذا ما جاء على لسانه: «**لقد امتلأ العالم بالخونة والسفاحين وباعة جراثيم الشرف المنتهك لا أحد يجرؤ أن يقول: لا الشوارع معبأة بمكسوري الظهر (وأنا قلبي مكسور!) العيون خبا وميضها (وظلت عين القلب وحدها التي لم تأخذها سنة ولا نوم ولن تأخذها) صارت كهوفا للذل من كثرة ما مارست غض الطرف العفن في كلّ مكان (بدءا بهذه العمارة / المقبرة) في النفوس والأجساد، في الكلمات والمواقف الشجر والحجارة والريح تضج بروائح قذرة لا تطاق**» [3]، نلاحظ من خلال هذا المقطع أن المقبرة لا تبرز فقط مكان للأموات فحسب بل تتعداه إلى فضاء لبعض الأحياء الذين يعانون صعوبة الحياة وقسوتها.

وكذلك ورد ذكر القبر في قصة (موتة الرجل الأخيرة) حيث تحدث السارد هنا عن موتته الأخيرة فالموت هو «الصمت الذي يمتد عميقا ليخترق جسد الكائن الحي وهو أمر غائص بالنسبة لنا جميعا، فلم يتمكن العلماء والباحثون من معرفه أبعاده أو حتى اكتشاف معالمه، والقبر ما هو إلا حفرة داخل

---

[1]-المصدر نفسه، ص 32.

[2]-المصدر نفسه، ص 33.

[3]-المصدر السابق، ص 59.

الأرض إلا أن دلالته ومعناه يكمنان بالصمت الناجم عن الموت» [1]، في هذه القصة تحدث الكاتب عن العنف القائم في الخارج وفي الداخل والذي أراد السارد هنا كشفه وتعريته هذا ما نجده في قوله «**رموا قليلا من ورق الزيتون الأخضر داخل القبر ثم انكبوا على ركبهم وأخذوا ينزلونني داخله رويدا رويدا وأعلم الآن أن آخرين كانوا يتمنون في تلك اللحظة لو يقذفون بي في شعبة ساحقة**»[2]، فهي ليست موتا وإنما أراد بها الوقوف على العنف السائد.

2-9-مبنى البريد:

هو مكان مخصص لكل أنواع الخدمات البريدية والمالية، ووسيلة تبادل رسائل رقمية ويقصده البعض **لبعث رسالة أو طرد أو برقية أو يستقبل مثيلاتها، ومع تطور الزمن أصبح يسير الحسابات الجارية للموظفين سواء في ايداع أموالهم أو في سحب رواتبهم.**

وورد ذكر مبنى البريد والمواصلات في قصة (السقوط) حيث توجه البطل إلى هذا المكان من أجل استلام راتبه الشهري، فنجد السارد بدأ بوصف الأماكن التي مرّ عليها إلى أن وصل إلى المكان المقصود الذّي وجد أمامه جمع غفير من النّاس كلّ واحد ينتظر دوره وهنا بدأت معاناة هذا البطل وهو في هذا المكان، وأثناء دخوله إليه وجده شاغرا وخاليا من كلّ ما يبعث على الحركة أين شعر البطل بالظلم والتهميش الذي يعيشه المواطن الجزائري المقهور، وغياب المسؤولية لدى موظفات البريد اللّواتي لم يعرن اهتماما لهؤلاء المنتظرين وكأنها ليست مسؤوليتهن وليس عملهن وما زاد من ضغط السارد رؤية احدى الموظفات والتي كانت تلميذة تدرس عنده منذ عامين حيث بمجرّد رؤيتها زادت معاناته وأحسّ بضيق في نفسه حيث يقول: «**وتسمرت الأعين عليهن، كانت جميعها تتابع حركة من حركاتهن، واحدة منهن أعرفها، صرخت الأعماق بداخلي مذبوحة: كم تغيرت !**» [3].

يرتبط وصف (مبنى البريد) في هذه القصة بذاكرة البطل وبما تختزنه من أحداث مأساوية كمعاناته مع هذه الموظفة التي كانت تتميز بانحلال خلقها والتي أتعبته كثيرا من خلال تصرفاتها الوقحة وغير الأخلاقية، وهو في هذا المكان كانت تنظر إليه بحقد شديد وهو ما زاد من حجم معاناته وإحساسه

---

[1]-نداء أحمد مشعل، الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، ص97.

[2]-جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص44.

[3]-جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص13.

بالقلق والتوتر وهذا ما جاء في الملفوظ السردي: «**من وراء الزجاج، خلف الحاسب الالكتروني، أراها لم تنزل رأسها، كانت تتحسس يدها خدّها الأيمن كان متوردا وكان أحمر، أطبقت بفكها السّفلي على العلوي وراحت تمضغ بحدة واضحة...**» [1].

الملاحظ أن المكان أصبح معادلا للشخصية حيث أسقط عليه صفات الشخصية وحالته النّفسية من مشاعر الحزن والألم ولا نجد ارتباط هذا الفضاء في القصة بذكريات الماضي فحسب وإنما يرتبط أيضا باستيعاب البطل لهذا الواقع الإجتماعي المرّ، إذ يشتد الصراع بينه وبين الموظفة إلى أن يتحول إلى شجار بينهما فيتدخل الشرطي ويخرجه قهرا من الصّف، وهذا ما أثر على حالته النفسية حيث يقول: «**سقطت يدي مفتوحة... ولم أعد أعي شيئا**» [2]. هذه الصورة يوضح لنا أنّ هذا المكان (مبنى البريد) أصبح فضاء للموت والفناء وسببه الأشخاص الذين يمثلونه، ويعملون على عكس مصلحة المواطن.

2-10-الغرفة:

تتميز الغرفة بمساحتها المحددة وجدرانها المغلقة وصغر حيزها وهي تشغل حيزا مهما من حياة الإنسان، إذ أنها غالبا ما تكون مصدر راحة وطمأنينة ولها دور كبير من ناحية الحالة النفسية للإنسان فهو يحقق ذاته من خلالها إذ يعتبر المكان الوحيد الذي يتصرف فيه بحرية.

وقد وصف الكاتب هذه الحجرة في قصة (الدّكنة) حيث دخل السارد غرفته وحيدا إلا من قلبه الذّي كان يخفق بشدة وبنبضات سريعة على الرّغم من أنه لم يبذل أي جهد يستحق هذه النبضات المتسارعة حيث يقول: «**لم أكن أركض، ولكن العرق كان ينضح من جميع مسامي (لعلها مسام القلب المفجوع) أحسه (العرق أم القلب؟) يركض ركضة المتثاقل تحت إبطي وعند حواف الأضلاع. ولم أكن أنهج، ولكن نبض القلب كان يركض حصانا بريا تحت وهج شمس فولاذية حارة**

---

[1]-المصدر نفسه، ص 15.

[2]-المصدر نفسه، ص 18.

يضرب بحوافره براري الصدر يريد اختراق الأضلاع» [1]، السارد البطل كان موجود في الغرفة التي جرت فيها عده أحداث منها: العرق الذي كان يتصبب من جسد البطل، هذا العرق الذي جاء نتيجة للجهد الذي بذلته هذه الشخصية من خلال وصفها لدرجة تعبها وشقائها، من هنا يفهم القارئ الأحداث التي جرت دون أن يكون الكاتب قد تطرق إليها، فشخصية البطل التي كان نبض قلبها يركض حصانا وإغلاقه لباب الغرفة ودخول الهواء الساخن من النافذة وغيرها من أحداث دليل على دينامية الشخصية. إذ أن كل «أماكن لحظات عزلتنا التي عانينا فيها الوحدة، والتي استمتعنا فيها ورغبنا وتآلفنا مع الوحدة فيها راسخة في دواخلنا، لأننا نرغب في أن تبقى كذلك الإنسان يعلم غريزيا أن المكان المرتبط بوحدته مكانا خلاق يحدث هذا حتى عندما تختفي هذه الأماكن من الحاضر، حين نعلم أن المستقبل لن يعيدها إلينا» [2].

ثم يواصل وصف حالته أثناء دخوله الغرفة وغلقه لبابها بإحكام فيتبادر له أنه بمجرّد غلق هذا الباب فإنه انغلق معه باب الرّوح، فالسّارد لم يركز على الأثاث الموجود بالغرفة على الرّغم من وجود أريكة بجواره إلاّ أنه لم يستطع الجلوس عليها وأخذ قسطا من الرّاحة، فهو كان مهموم وهجم الحزن على قلبه واستقر فيه وذلك بسبب نقمه على الحياة الملعونة التي يعيشها وهذا ما جاء في قوله: «**لم أتكئ على الأريكة كانت إلى جواري، اتجهت صوب النّافذة، فتحتها، لفحني الهواء الساخن، تيبس العرق للتو، واستحال حبيبات ملحية، أشعر أنها تلتصق التصاقا بعيون المسام كالعلق الجائع الهواء كان حار، مشبعا برطوبة رصاصية، ثقيلة، تقدّمت خطوة، امتد عنقي، عبأت صدري لا إراديا بهذا الهواء الصهد (لعله يلتقي بصهد الدّاخل)**»[3]. تمثل هذه الغرفة مأوى البطل الوحيد الذي يستطيع أن يحقق فيه بعض من حريته ويحس بنوع من الدفء والأمان، غير ان الضغوطات الخارجية تراوضه في فكره وقلبه، وتشعره بسوء حالته وتبعد عنه النوم وتصير الغرفة مكانا مغلقا ممتلئا بالرعب والخوف، فأثرالمكان على الناحية النفسية يقودنا إلى «معرفة أشمل لخبايا النفس الإنسانية فتأثر المكان في نفسية الشخصيات غالبا ما يكون أعمق من التأثير في الجسد وذلك بما تمتاز به النفس الإنسانية من إحساس مرهف فأكثر الأمور بساطة تطبع في النفس علامة يصعب محوها حتى مرور الزمن» [4].

---

[1]-جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص 29.

[2]-محمود ناصر نجم، دلالات المكان في روايات هيثم بهنام بردى، ص80.

[3]-جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص 30.

[4]-محمود ناصر نجم، المرجع السابق، ص67.

ويتسع الضيق الذي تشعر به الشخصية في هذا المكان حيث يحس البطل بحزن عميق ورؤيته الموحشة لهذا الفضاء زاد من تعبه الجسمي والنفسي حيث يقول: «**التفت، وأنا بداخل الغرفة وحيدا إلا من قلبي (ألبه تجويفان يركض فيهما الدّم، لا الأحمر ينبغي له أن يدرك الأزرق) الباب مغلق بإحكام والجدران لم يتغير فيهما شيء (لعلها جدران الروح) اللون ظلّ باهتا كهذا الغبش الذي يزحف من الخارج باتجاه الغرفة:**

- **لن أغلق النافذة، هذا قراري النهائي وليكن ما يكون!**» [1].

هنا علاقة تتجلى في الانسلاخ عن المكان نفسيا وفكريا، إضافة إلى إحساس الشخصية بالغربة ونشوء علاقة تنافر أثناء التواجد فيه وأصبح مكانا مخيفا ومرعبا فنتج عنه صراع بين الشخصية والمكان، ونظرة سوداوية للعالم مقارنة بالمكان الذي تعيش فيه.

فالشخصية في هذه القصة لم تنتقل من مكان إلى آخر فبقيت أمام النافذة التي تأخرت عليها خطوة واحدة فقط، وهو يحس بانكسار في داخله كالزّجاج، حيث لا يزال يرى ذلك اللون الباهت يزحف زحفه باتجاه النافذة وهذا ما جاء في الملفوظ السردي: «**تمددت فوق الأريكة، عيناي باتجاه النافذة المفتوحة كان لا بد أن أتمدّد في محاولة لإيقاف انكسار الحسك الذي يجيء الهويني، اللون باهت ولكنه يزحف زحفه**» [2]، والملاحظ في هذه الصورة أن الشخصية مكرهة على التواجد في هذا المكان فهي تحس فيه بالضياع وغارقة في البؤس فمثل هذا الشعور الذي يشعره في الغرفة مثل شعوره المرّ اتجاه هذا الواقع الذي عانى منه كثيرا والذي نراه ناقما عليه، عندما يكون الإنسان محاصرا من جميع الاتجاهات ينعدم الشعور بالأمان حتى في غرفته يقول: «**أقف مخطوفا، صدري ضيق، قلبي كأنما يصاعد في فضاء سحيق، اتجه صوب النافذة، ما تزال مفتوحة، وجراح الدّاخل المفجوع مفتوحة، وهذا اللّون ما يزال يزحف زحفه، أصبح أسود يجيء زبر حديد يلمع من فرط سواده، الصهد حار**»[3]، نلمس الانغلاق هنا في الغرفة وأيضا في تصرفات البطل وفي عدم مضي الزمن الذي طال، وكذلك الاضطراب الذي انتشر في أنحاء الغرفة، وهذا الانغلاق ناجم عن قسوة الواقع والظلم السائد، فالمكان (الغرفة) لها تأثير داخل الشخصية حيث يتفاعل معها ويؤثر فيها وتتأثر به وفيه تعبر عما يختلج في داخلها وتبيين أحاسيسها ومشاعرها،

---

[1]-جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص 31.

[2]-المصدر السابق، ص31.

[3]-المصدر نفسه، ص35.

فالشخصية هنا تحس بالألم والأسى داخل هذا المكان الموحش الممتلئ بالحزن والبؤس والذي انعكس على نفسية الشخصية، يتضح لنا أن ما يحدث للسارد في الغرفة وما أحس به داخل أعماقه وكيانه تشكل له حالة من السوداوية والتشاؤم فما شهدته الشخصية من هذا الاسوداد يدّل ويعادل اسوداد الواقع المعيش، وكل ما في هذا المكان يمثل قوى عدوانية تنقص من قيمة الإنسان وتتحداه وتوقف عزيمته وإرادته.

كما ورد ذكر الغرفة في قصة (موتة الرجل الأخيرة) ودلت على فضاء الموت، فقد كانت ضيقة، وداكنة الستائر، وجوها كان حارا، ودليل ضيق الغرفة يدل على عنف الذات، كما تدل أيضا على تفشي حالة الروح المتضايقة والمختنقة بضباب الفكرة والواقع، فنجد ان هذا المكان هو أساس الأحداث ومصدرها والسارد يحاول نبذ العنف الموجود في الحياة الانتقال.و هذاما جاء في قوله: «**حين فتحوا الباب الخارجي ودخلوا الغرفة الضيقة، وجدوني "ميتا" ملقى على السجادة وعيناي مفتوحتان ويداي مرميتان بعيدا عن جسدي الساكن، توزعت الكتب مفتوحة ومغلقة فوقي وتحتي وعلى يميني ويساري... كان الوقت عصرا حين دخلوا الغرفة الضيقة وكانت الأوراق متوزعة في كل مكان من الغرفة، الستائر مسدلة والحرارة جافة... كانت روحي قد غادرت قفصي الصدري منذ ساعات، كأنما أحسست بموتي حين استيقظت صباحا، فالدوار احتلني وطوح بي في كل اتجاه...**»[1].

2-11-مصحة الأمراض العقلية:

تعتبر المصحة مكانا يعالج فيه المرضى من الأمراض، وقد وظف الكاتب في قصة (المحجز) هذا المكان حيث تدور بعض أحداثه فيه حيث نجد البطل أدخل إلى هذا المكان ظلما وبشهادة مزورة من طرف الطبيب الخنفس المخنث والذي اتفق مع شيخ البلدية وسبب هذا الاتفاق هو حرمانه من سكن يأويه ويأوي عائلته، فقد كان متذمرا من تصرفاتهم الخبيثة ووقاحتهم وسرقتهم ونهبهم حقوق غيرهم من الفقراء، كما كان متذمرا من وضعه الذي آل إليه بسبب الصفة التي أنسبوها له والتي اتهموه بها حيث نجده يقول: «**يا ناس أنا لست مجنونا... أنا أعقلهم جميعا بلا استثناء... لا تقولوا إنني أعيش في مصحة الأمراض العقلية فالبياض نعمة طهارة كما تقول أمّي... (ثم هل يمكن لمجنون أن يدرك أنه يعيش داخل مصحة للمجانين ؟؟**»[2]، يجسد هذا المقطع حس القلق والضياع المسيطر على البطل في هذا المكان الذي دخله، وعدم استطاعته المكوث فيه، وغدا له جحيما يجب التخلي عنه، وشعر فيه

(1)-جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص41.

(2)-جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص 11.

بالضيق وفقد طعم الحياة فيه، إنه يعاني من التمزق الذاتي والضياع النفسي حيث يقول: «**لا تستغربوا أنا لست مجنونا... ورمهم في القلب... وقلبي أبيض كلون بناية المصحة**» [1].

الملاحظ هنا أنّ الكاتب لم يصف هذا المكان بشكل واضح ولم يهتم بالشكل الخارجي له ويتضح ذلك من خلال قول السارد وهو يرّدد كلمة المصحة، كما أنّه يحاول أن يقنعهم بعدم جنونه ويحاول فضحهم وكشف ورم قلوبهم وهذا ما نراه في الملفوظ السردي: «**أنا لست مجنونا يا ناس ... ولست مريضا... لا يمكن أن أكون مجنونا... لقد فضحتهم واحدا واحدا وأنتم تعرفون ذلك**» [2]. يؤكد البطل هنا على أن هذا المكان الذي يوجد فيه رمز إشاري لطمس حقوقه وتحطيم آماله وفيه تتمسرح سلطة القهر والضياع.

كما هو معروف أن المصحة خير مكان يعالج فيه المرضى، لكن نجد أنه في هذه القصة جاء عكس ذلك فقد اعتبر فضاء مكره لا يطاق المكوث فيه، فهو بمثابة السّجن بالنسبة للبطل الذي أدخل إليه ظلما أو بشهادة زور، فأصبح هذا الفضاء مصدر للحزن والكآبة والعذاب الدائم فحياة البطل رهنت بهذا المكان وإلى الأبد حيث يقول: «**بعد أيام قرأت التحقيق (ها هو معلق بجدار حجرتي وأنا بمصحة الأمراض العقلية)، وحفظت عن ظهر قلب قولته للصحافيين:**

- **صار يشتكي بيه ليكم، والله ما أدى سكنه وستسمعون ما أفعله به !!**» [3]

نجد هنا أن البطل حرم من حريته وأدخل إلى هذا المكان ظلما ومكث فيه تحت ضغوط نفسية من قلق وتوتر زاد من انغلاق هذا المكان أكثر فأكثر. «فحرية الإنسان هي جوهر وجوده والقيمة الأساسية لحياته» [4].

2-12-العمارة:

ورد ذكر العمارة في قصص (فوغالي) على التوالي " العمارة الأولى" و"العمارة الثانية" و"العمارة الثالثة" و"العمارة الأخيرة". وهي العمارة ذاتها التي هي نتاج للهندسة الغربية التي تركت آثارها في الثقافة

---

[1]-المصدر نفسه، ص 11.

[2]-المصدر نفسه، ص 14.

[3]-المصدر السابق، ص 17.

[4]-رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006، ص131.

الجزائرية من خلال الاستعمار. حين وظف القاص هذا المكان للتعبير عن التأثير الفكري والإجتماعي للآخر في المجتمع الجزائري، وهذا ما أثر سلبا على السارد البطل في عدة مواقف داخل هذه العمارة التي هي وليدة المجتمع الغربي الذي استعمر الجزائر، تمثل الغربة للسارد. ونلاحظ أن المكان صور مشاعر وأحاسيس السارد وما يحسه من غربة داخل هذا الفضاء، فهو يسكن في عمارة ولا يمت لها بصلة، يسكن عمارة وهو يشعر بأنها مغلقة تشبه السجن، وأنه يصعد سلالم العمارة وهو يلهث ككلب طريد، كما أنه يجد نفسه محاطا من الجوانب الأربعة بالإسمنت المسلح، هذا الشعور لم يقف عند هذا الحد فحسب بل أصبح يحس وكأنه غريب في وطنه. يتضح لنا بوضوح من خلال تصرفات البطل وتفكيره وإحساسه، وصراعه مع المكان الذي يراه حيزا مخيفا، تتضارب فيه الأفكار وتتفاعل فيه جملة من المعطيات لا علاقة لها بالمبادئ الأصلية: «**الخلاء أمامي موحش، صحراء بلقع، والعمارة خافي مديدة، سحيقة، اسمنتها المسلح، Béton Armé، يضغط ضغطه الحاد على عمودي الفقري، أشعر اللحظة أن النخاع يتسايح ماء لزجا ولا ألتف البتة، أقصد أنني لم أقوى على الالتفات**» [1]، هنا السارد وصل إلى درجة أن كل الأمكنة تضيق به، فالخلاء لا حدود له ويصير ضيقا واستعمال الاسمنت المسلح دلالة على السجن أنه الغربة في حد ذاتها، وتشتد هذه الغربة أكثر لدى السارد. وهذا ما نجده في المقطع السردي الآتي: «**ما أزال هنا وهذه العمارة أسمنتها المسلح Béton Armé حاد تمتد بداخلي امتداد أرعن، وها أنذا أواجهها مواجهة الند للند، لن أترك لها الفرصة على مغالبتي وقهري واذلالي، وهذا جسدي وقد راض على الصعود، وهذا قلبي نبضه في نبضي، دمه يركض في دمي، أقسمت وإياه لنصعدن حتى المنتهى، هذه العمارة السحيقة في الامتداد بداخلي، آه يا وطني، هآنذا وحيدا، أعزل، وهؤلاء المجوس يزحفون يركبون بعضهم بعضا باتجاه السعير الحريق**» [2]، استخدم (فوغالي) هنا أسلوب الحوار الداخلي ليصور حالة القلق والتوتر التي انتابت البطل وكادت أن تدمره، والواقع أن هذا المقطع يجسد أزمنة الحرية الإنسانية، والضياع في ظل السياسة التي تنتهجها السلطة ضد الشعب. فهذه العمارة مثلت سجن الحرية وتلك هي الغربة التي أحسها السارد، وهو داخل وطنه الذي سيج بالعمارات الضيقة، فهو بعيد عن نفسه غريبا عن تربته لا أحد يدرك مأساته، لذا نجد المكان له أبعاد دلالية فهو في هذه القصة يدل على تمزق داخلي للشخصية، من غربة ووحدة في هذا العالم الموحش. فالعنف الذي شهدته الجزائر واستمر طويلا جعل الفرد الجزائري لا يستطيع تحمل الوضع الذي سادت فيه الفوضى والخراب، هو ما أدى إلى إحساس هذا الفرد بالغربة

---

[1]-جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص65.

[2]-المصدر السابق، ص68.

وعدم الانتماء.

كل العمارات التي وظفها (جمال فوغالي) في قصصه تدل على أقصى درجات الغربة الداخلية والخارجية للإنسان الجزائري، فالقاص من خلال توظيفه لهذا المكان (العمارة) عمل على كشف ما يعانيه المجتمع الجزائري من تمزق وتشرذم نتيجة الأوضاع الانتقال والثقافية والسياسية المزرية. لقد كشف الكاتب عن مكان مخيف يؤدي إلى قتل الإنسان بطرق غير مباشرة، وهدفه من هذا هو الكشف عن غربة الذات، فجعل المكان يعبر تعبيرا صادقا في خلق هذه المشاعر، ويعبر كذلك عن موقف البطل منه، فتأتي الصورة مؤلمة لواقع مؤلم، يؤدي إلى القنوط والفشل والهزيمة، صورة تبعث الشقاء والتعاسة.

2-13-السرير:

كما وظف القاص في قصة (السقف) المكان المغلق والمتمثل في (السرير) حيث أن له «دلالات متعددة أنه مكان للنوم، والاسترخاء والراحة بعد التعب، ويعد أيضا مكانا للتفكير والتخيل والأحلام، فهناك سرير في السجن وفي المستشفى وفي الغرفة وغيرها....» [1].

فالسارد وفي هذه الغرفة وصف حالته أثناء دخوله إليها واسترخائه على السرير وهذا ما نلمسه في قوله: «**استلقيت على السرير صرصرا باهتا باردا والبرودة امتدت من أخمص القدمين حتى أقصى الرقبة التي تحمل رأسي، واجهني السقف ولم أستطع تحديد لونه، لأول مرة أراه بهذه الحدة والاتساع**» [2]، ركز السارد هنا على برودة الغرفة الذي خيل له في لحظة أنه تغير وكأنه لم يراه من قبل، فشعور الشخصية بهذا التغيير دليل على ألمه وشعوره بالوحدة والغربة، لهذا تحول المكان (السرير) إلى مكان غير مريح، يحمل دلالات الحزن والالم، وتردي حالته النفسية، خاصة وأنه أثناء تواجده في هذا المكان أصبح كل شيء أمامه غريبا حتى أثناء قراءته لكتاب كان أمامه «**امتدت يدي اليمنى لتحمل الكتاب وكان بلا عنوان فتحت صفحته الاولى كانت بيضاء ناصعة، قلبتها، واجهتني الحروف غائمة، متداخلة، ضبابية، سوداء، أغلقته وأغمضت عيني ثم فتحتهما وفتحت ثانية الكتاب، رأيت الحروف هذه المرة رأي العين وبجميع حواس الداخلية، خنافس سوداء تسعى من اليمين إلى اليسار**» [3]، يوحي هذا المقطع بارتباط المكان بالحالة النفسية للشخصية، فالسارد قدم ما يجري من أحداث على السرير وما يراه أثناء قراءته للكتاب الذي بين يديه وفي نطاق غرفته. فالسرير كشف عن حالة

---

[1]-محمود ناصر نجم، دلالات المكان في روايات هيثم بهنام بردى، ص110.

[2]-جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص59

[3]-المصدر نفسه، ص59.

السارد النفسية في هذا المكان الموحش والدال على الظلمة الدامسة، وعدم احساسه بالراحة في هذا المكان حيث يقول: «**انفجر لوح السرير منكسرا شظايا، ولم أسقط، وجدت نفسي فوق كتلة عظيمة متناهية في الاسوداد، تحركت الكتلة متدفقة فاندفع الحبر منها متناثرا، وامتدت يداي تتحسسان ما يحيط بهما وبي، فإذا هما جناحان عملاقان، والحجرة الآن قاع صفصف، صوت صاعق يهز المكان ويشق في لمح البصر السقف**» [1].

إن معظم الأماكن التي وظفها (فوغالي) في قصصه جاءت مكروهة ولا يطاق العيش فيها، ونشأت علاقة تنافر بين الشخصيات والمكان، والتي كشفت عذاب النفس ومعاناتها، ورغبتها في الهروب من هذه هذا المكان، وتزداد قساوته عندما تشعر بالغربة والفشل، ولا توجد فيه ألفة ومحبة، فيتولد شعور بعدم القدرة في التفاعل والانتماء عليه، والاستمرار فيه.

وقد شعرنا أثناء قراءتنا لهذه القصص أن القاص تحسس بقلمه معظم النماذج البشرية التي عاشت في فترة ما بعد الإستقلال، ومنها استمد مادته والتقط أبطاله ووضعهم في أمكنتهم المختلفة.

---

[1]-المصدر نفسه، ص61

الفصل الثالث:
بنية الزمن في قصص جمال فوغالي.

أولا: دلالة الزمن.

ثانيا: تجسيد بنية الزمن في قصص جمال فوغالي.

أولا: دلالة الزمن:

يعد الزمن أحد المباحث الأساسية المكونة للخطاب السردي، ويمكن اعتباره بنية مهمة في العمل الروائي والعنصر الأساسي للنصوص الحكائية، حيث لا وجود للأحداث والشخصيات والأفعال والنصوص إلا داخل إطار الزمن، فكل خطاب روائي له علاقة بالزمن، لأنه يحوي الشخوص داخل العمل السردي.

إن عنصر الزمن له أهمية كبيرة في البناء السردي حظي باهتمام كبير من قبل الباحثين في مختلف المجالات، فتناولوه بالدرس من أجل الوصول إلى ماهيته، فهو يعد بمثابة ركيزة أساسية في بناء العمل السردي، ولهذا نرى مجموعة كبيرة من الدراسات لم تهمل عنصر الزمن وأولته أهمية بالغة فأصبح موضوعا أساسيا. ومن بين هذه الدراسات نجد الشكلانيون والروس الذين بذلوا جهدا كبيرا في دراسة هذا العنصر حيث نرى أنهم هم أول من اهتم بدراسة الزمن في العشرينيات من القرن الماضي، وميزوا بين نوعين من الزمن داخل العمل الحكائي.

حيث أشار "توماسفسكي" إلى أهمية الزمن وضرورة تحليله وذلك بتمييزه بين زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي «ويقصد بالأول افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي. أما زمن الحكي فترى الوقت الضروري لقراءة العمل أو مدة عرضه» [1]. أي أن الأول (المتن الحكائي) نستطيع معرفته، والانتقال من تاريخ الأحداث ومن المدة الزمنية التي تشغلها الأحداث، أما المبنى الحكائي فهو المدة الزمنية اللازمة لقراءة النص وعرضه، وتقديمه.

كان الشكلانيون هم أول من اهتم بعلاقة الزمن بالسرد، أما من جاء بعدهم من نقاد الحركة الأنجلوسكسونية حاولوا تطوير فهمهم للزمن وابراز أهميته في السرد، فـ" بيرسي لوبوك"، فلوبوك مثلا «يفترض أنه ليس ثمة شيء أكثر صعوبة يجب تأمينه في الرواية من عرض الزمن في صيغة تسمح بتعيين مداه وتحديد الوتيرة التي يقتضيها الرجوع بها إلى صلب موضوع القصة. ولا يمكن طرحه إطلاقا ما لم يصبح بالإمكان إدراك عجلة الزمن، ويضيف "موير" إلى ذلك بأن عجلة الزمن تلك متغيرة وغير ثابتة

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن –السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997، ص70.

في علاقاتها بالموضوع الروائي»[1]، رغم دراسات الشكلانيون حول الزمن إلا أنها تطورت مع البنيويين الذين هم بدورهم قدموا دراسات قيمة للزمن كانت نتائجها قيمة.

فنجد "تودوروف" في مقولات السرد عام 1966م يذهب مذهب الشكلانيين في تمييزه بين زمن القصة وزمن الخطاب، ف «زمن الخطاب خطي وزمن القصة متعدد الأبعاد يمكنه احتواء عدة أحداث في لحظة واحدة، الأمر الذي يستعصى على الخطاب، فيرتبها الواحدة تلو الأخرى وقد يقدم حدثا على آخر، أو يتضمن هذا وذاك، هكذا يقوم الكاتب بتعريف زمن القصة ويظهر أشكالا مختلفة لزمن الخطاب حصرها في التسلسل والتناوب والتداخل» [2].

وبهذا نرى أن تودوروف تجاوز تصور الشكلانيين الروس، وتوصل إلى تحديد نوعين من الأزمنة:

1-أزمنة داخلية وتتمثل في زمن النص. وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخيلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها الرواية، و«زمن الكتابة، وزمن القراءة» [3].

وقد حدد أزمنة أيضا خارجية أضافها للأزمنة الداخلية ومنها:

1) «زمن الكاتب: المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلف.

2) زمن القارئ: هو المسؤول عن التغيرات الجديدة.

3) الزمن التاريخي: هو الذي يظهر في علاقة التخييل بالواقع» [4].

فالأزمنة الداخلية متعلقة بالعالم التخيلي، وما يجري في الرواية، أما الأزمنة الخارجية لها علاقة بما يحيط بالنص.

أما رولان بارت، أثار قضية الزمن السردي وأعلن بأن «أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص، وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي، كما

---

[1]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص108.

[2]-االشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتاب الحديث، عمان، 2010، ص48.

[3]-تزفيطان تودوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان سريان، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص110، نقلا عن محمد عزام، الخطاب السردي، ص106.

[4]-نبيل بوالسليو، بنية الزمن القصصي لذى مرزاق بقطاش، دار أمواج للنشر، الجزائر، ط1،، 2004، ص7-8.

أكد على أن المنطق (السياق) هو الذي يوضح الزمن السردي وأن الزمنية ليست سوى قسم بنيوي من الخطاب مثلما الشأن في اللغة، حيث لا يوجد الزمن إلا في شكل نسق أو نظام» [1]، أي أنه لا وجود للزمن الحقيقي إلا في الواقع، أما الزمن السردي لا يشبه الزمن الحقيقي ويتجلى من خلال الخطاب، وتظهر دلالاته وسياقه من خلال النص.

أما "جيرار جينيت Gerard Genette" فيميز في الحكي بين مستويين من الزمن:

1) زمن الحكاية (القصة): وهو زمن من وقوع الأحداث المروية في القصة ويخضع للتتابع المنطقي.

2) زمن السرد (الحكي أو زمن الخطاب): هو الزمن الذي يقدم من خلاله راوي القصة ويكون مطابقا لزمن القصة الواقعي [2].

نجد "آلان روب غرييه (1922-2008) Alain Robbe Grillet " أحد مؤسسي الرواية الجديدة، يرى أن «الزمن ليس ذلك الذي ينمو، بل هو الحاضر الماثل أمامنا مادامت الحركة هي التي تحدده لكونها جامدة. والوصف يعطيها زمنتيها ولا وجود لها خارج هذا الحضور» [3]. فآلان روب غرييه يرى أنه لا وجود للزمن إلا الحاضر زمن الخطاب الروائي أي أنه لا وجود للقصة الا أثناء القراءة.

أما "جان ريكاردو (1772-1823) (Jean Ricardou) " فقد ميز بين مستويين للزمن هما زمن السرد وزمن الحكي وفي حديثه عن زمن السرد يرى أنه «يقوم بدراسة المدة وخصائصها الزمنية الناتجة عن العلاقة بين زمن السرد وزمن القصة، ففي الحوار يتساوى زمن السرد وزمن القصة، وأثناء عرض الأحداث بأسلوب غير مباشر تزيد سرعة السرد وتتباطأ حين يلج الكاتب إلى نفس الشخصية وبسبر أغوارها ويلاحظ أن الشكل الذي يختاره الروائي إطار لقصته يلزمه بممارسة نوع آخر من تمظهرات الزمن هي الحذف والإيقاف» [4]، فـ"جان ريكاردو" جسد زمن الواقع داخل النص كما ركز على دراسة مختلف التقنيات الزمنية من تسريع وإبطاء كما أنه «يدرس السرعة محاولا وضع محددات لعلاقات الديمومة معتمدا على هذه الخصائص:

---

[1]-رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي، تر: منذر عياشي، ص52-53.

[2] -جيرار جينيت، خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)، تر:محمد معتصم، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص122.

[3] -الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص43.

[4]- المرجع نفسه، ص44.

محور الحوار يكون نوع من التوازن بين المحورين.

مع الأسلوب الذي يلخص العديد من الأحداث تسرع وتيرة السرد.

مع التحليل السيكولوجي والوصف يتباطأ الحكي.

ومن خلال الشكل ذاته يبرز ما يتعرض له الحكي من حذف وإيقاف وغيرهما» [1].

أما "ميشال بوتور (Butor Michel) (1926-2016)" الذي كانت له نظرة جديدة للزمن فهو عنده ثلاثة أزمنة:

زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن الكاتب «وكثيرا ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب»[2]، إلى جانب هاذين النوعين من الزمن يذكر لنا الانقطاع الزمني «الذي تفرضه صعوبة التزام الكاتب بترتيب الأحداث وفق تسلسل زمني معين، فيضطر إلى القفز والانتقال من زمن إلى آخر»[3].

فزمن المغامرة يعني الزمن الذي وقعت فيه أحداث معينة. تكون مدة استغراقها عدة سنوات، فينصب اهتمام الكاتب عليها لكي ينتقل إلى العالم المتخيل، ويعرضها مختصرة وهو ما يمثل زمن الكتابة، أما زمن القراءة فيعني المدة التي يتم استغراقها أثناء قراءتنا للنص.

(1) -نبيل بوالسيو، بنية الزمن القصصي لدى مرزاق بقطاش، ص16.

(2) -سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص68.

(3) -الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص45.

ثانيا: تجسيد بنية الزمن في قصص جمال فوغالي:

1-بنية المفارقات الزمنية:

يخضع زمن القصة للترتيب المنطقي على عكس الحكي الذي يخضع لعدة احتمالات من أجل إعادة إنتاج وكتابة القصة مما يستوجب ما يسمه (جيرار جنيت) بالمفارقات الزمنية التي يراها «تعني دلالة الترتيب الزمني لحكاية ما-من خلال مقارنة نظام ترتيب الأحداث والمقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا يشير إليه الحكي صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك...» [1].

فالمقارنة الزمنية تعني انحراف زمن السرد، فـ «المدة التي تغطيها المفارقة سواء كانت طويلة أم قصيرة يسميها جيرار جنيت المفارقة، أما المسافة الزمنية التي تستغرقها أثناء العودة بالحكي إلى الماضي ثم الرجوع به نحو لحظة الحاضر المتوقف عندما سماها المفارقة» [2].

1-1- الاسترجاع:

يملك الكاتب قدرة كبيرة في التلاعب بالزمن داخل القصة وذلك من أجل خلق مفارقات زمنية متعددة، فنجد استرجاعا لأحداث ماضية أو استباقا لأحداث لم تقع بعد، فالكاتب هنا يسمو من خلال هذه التقنيات إعطاء قصصه جانب جمالي.

فالاسترجاع هو عملية سردية «تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى كذلك هذه العملية بالاستذكار Rétrospection » [3].

أما حسن بحراوي فيعرفه بأنه «عودة للماضي تشكل للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة» [4]، كما «يستعمل الكاتب تقنية

---

[1]-جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص47.

[2]-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص77.

[3]-عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص18.

[4]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص121.

الاسترجاع لتلبية بواعث جمالية وبنية خالصة، كما يحقق العديد من المقاصد الحكائية كملء الفجوات التي يخلفها السرد، عن طريق تزويد القارئ بمعلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو باطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث للظهور من جديد» [1].

والقصة لكي تروى «يجب أن تكون قد قدمت في زمن ما، غير الزمن الحاضر لأنه من المتعذر أن تحكي قصة لم تكتمل أحداثها بعد وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها» [2].

يعمد الراوي من خلال تقنية الإسترجاع إلى توقيف زمن السرد مع نمو الأحداث الماضية على محور زمن السرد بشكل يسبق وقوعها على محور زمن القصة، وقد أجمع النقاد على تقسيم هذه التقنية إلى قسمين هما:

أ) -الاسترجاع الخارجي ب) -الاسترجاع الداخلي

أ -الاسترجاع الخارجي: (A. Externe)

وهو ذلك الاسترجاع الذي «يعود إلى ما وراء الافتتاحية وبالتالي لا يتقاطع مع السرد الأولي الذي يتموقع بعد الافتتاحية لذلك نجده يسير على خط زمني مستقل وخاص به، ومنه فهو يحمل وظيفة تفسيرية لا بنائية» [3]، وهو ذلك «الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى» [4]، فقد وقع ما قبل بداية القصة، وذلك بهدف استرجاع بعض ما وقع في الزمن الماضي من ذكريات واسترجاعها في الوقت الراهن، وذلك بهدف تسليط الضوء على فترات مضت على بعض الشخصيات والتي لم يتوقف السرد عند تفاصيلها والتي لا علاقة لها بالقصة، وأحداثها أي أنها تسير معها وفق خط زمني واحد كما أنه «لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى لأن وظيفتها الوحيدة الأولى هي اكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك»[5]، وهذا النوع من

---

[1]-المرجع السابق، ص121.

[2]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص109.

[3]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)، ص18.

[4]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص60.

[5]- المرجع نفسه، ص61.

الزمن يكون في القصص التي تحدث في مدة زمنية محددة أي يعود إلى ما قبل بداية الحكي أو السرد.

نلمح أثناء قراءتنا للقصص المدروسة أن هناك تفاعل بين الاسترجاع كتقنية زمنية لخلق نوع من الانحرافات وتداخل الزمن الماضي مع الحاضر، حالة الشخصيات النفسية، التي انتابها الخوف واليأس، والقهر، والظلم، والعزلة.... الخ. فنبذت حاضرها المثقل بالأحزان والهموم والحرمان من أبسط الأمور.

ويتجسد الاسترجاع الخارجي في قصة (السقوط) وهذا ما نجده في المقطع السردي الآتي: «**تذكرت جدتي وهي تقص علي–صغيرا كنت–حكاية علي نويقص ولد السلطان كان إخوته الستة يسخرون منه، دوما كانوا يحتقرونه، أخرج سيفه من غمده –قالت جدتي–مهزومين خائفين كان وحده يقطع رؤوس التنين، كلما قطع رأسا تداعت، قندورة حمل رؤوسه السبع جفف عرقه المتسايل، وضع الرؤوس الذامية في كيسه الجلدي، تمدد على الأرض واتخذ وسادة....**

- **جدتي سألتها هل تعرى؟**
- **أسكت لن أتابع الحكاية، نم أيها المشاغب**» [1].

فالبطل هنا أحس بمتعة الذكريات ولذتها هذه الأيام التي يتذكرها السارد، قد كانت حياته بسيطة ويشعر بمتعة وهو يتحدث مع جدته وهي تحكي له قصة.

إن هذه الذكريات تمثل الماضي الجميل بالنسبة للبطل وهي الأيام التي استطاع أن يمارس ويعيش فيها حياته دون ضغوطات أو قيود، على عكس ما يعيشه في حاضره من زيف وخداع وظلم. أي أنه عندما «ننتقل إلى أرض الطفولة غير المتحركة كالذكريات البالغة القدم.... إننا نريح أنفسنا من خلال أن نعايش مرة أخرى ذكريات الحماية» [2].

كما نجد استرجاعا خارجيا آخر في قصة (المحجز) فالقاص استرجع هذه المحطة من حياة البطل ليخبرنا عن سوء الظروف التي كان يعيشها وكذلك ما عاناه من حرمان وظلم وسوء المعاملة وهذا ما جاء في قوله: «**كنت يوما في المقهى وسمعتهم يتحدثون عن (الطبيب الخنفس): قال لي بابا أترك قطعة الأرض جرداء ودع الشوك والأحراش تنبت فيها وسيجها ولن يسكن بها زريعة "البق"**

[1]–جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص11-12.

[2]–غاستون باشلار، جماليات المكان، ص37.

و"**الرطسة المرة**"»[1]، الملاحظ أن هذا المقطع استرجاع خارجي يرتبط ببعض الدلالات والعلاقات الفكرية والجمالية مع سير أحداث القصة فقد جاء ليعبر عن شعور البطل بالحزن والألم والحسرة على الظروف التي يعيشها ويتخبط فيها، فالماضي بالنسبة للبطل نقطة سوداء تمثل ضعفه وعدم قدرته على مواجهة هذا الواقع الراهن وقسوة وظلم حكامه مما أدى إلى عدم راحته، فهو باق متمسك بالأمل الذي كان ينتظره ولو بعد حين. فالقاص أراد اسقاط الماضي على الحاضر، فاسترجع ذلك الماضي البعيد الذي يمثل السلطة الجائرة والحكم الظالم وأسقطه على الذين يستعملون القوة ضد الشعب وذلك ليؤكد للقارئ أن التاريخ الماضي هو تاريخ مكرر عبر الزمن ويعاد في كل مرة، فكل ما وقع في الماضي يقع الآن والحاضر في صورته أسوأ من الماضي لأنه يعيد نفس الصفحات السوداء في التاريخ العربي.

إن استرجاع الماضي هو العودة إليه والغوص فيه والبحث في غماره وذلك من أجل إيضاح أحداث القصة للقارئ، حيث يسترجع السارد الأحداث في نطاق الحاضر بعد أن أصبحت جزء من الماضي وذلك عن طريق شخصية البطل الذي راح يتذكر سوء معاملة مسؤول الأمن وذلك حين ظلمه دون أي سبب اقترفه، فالأحداث التي جرت في الماضي أرجعت الشخصية إلى ذاك الزمن الماضي وهذا من اجل إفادتنا بمعلومات عن الشخصية كما يبين لنا الراوي شخصية البطل الذي انتابه التفكير في مصيره المجهول حيث أصبح يشعر بنوع من القلق والخوف والتوتر اثناء استجواب مسؤول الأمن له، فعن طريق هذا الاستذكار تولد انفعال لدى البطل، فالحدث بدأ أثناء جلوس شخصية السارد على الكرسي، وعليه فقد استرجع ذكريات مؤلمة مرت عليه في حياته القاسية التي ألمت به. وهذا ما جاء على لسانه: «**شرطي خلف المكتب، تأملته، وجهه ليس غريبا عني، أجزم أنني رأيته، توجه بالحديث إلى خصمي الجالس...كنت واقفا...أذكر أني رأيته، كان اليوم الذي هو يوم استقبال أولياء التلاميذ والتلميذات....هو....نعم...هو...أذكر أنه تقدم لم يقل شيئا، نزع قبعته، وضعها على الطاولة واجهني شريطها الأصفر الذهبي اللامع**»[2].

كما نجد استرجاع خارجي أيضا حين يبين لنا الراوي شخصية المعلم وهو يستحضر ويسترجع

---

[1]-جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص11.

[2]-جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص123.

ذكرياته الحزينة وهذا ما نلمسه في قوله: «**يوم نهضت من عملي وصلت متأخرا بخمس دقائق كان التلاميذ ينتظرون، قابلني المدير كان وجهه كظيما:**

- **أهلا بالسيد الوزير، لماذا لم تكمل نومك؟**
- **لم أعلق، اعتذرت، لم أقدم الأسباب، احترمت كبره، أمي أيضا كانت تثور في وجهي**» [1].

فالذكريات أبت أن تفارق البطل لذلك وجدناه يسترجع جل التفاصيل الماضية أثناء تعرضه للإهانة والشتم من طرف مديره لذم الحاضر الذي لم يحترم فيه كذلك، وهذا ما كشف لنا عن حياة الشقاء والظلم والعنف الذي تعرض له البطل في حاضره. وكذلك في قوله: «**تذكرت يوم جمعنا المدير كل الإهانات والشتائم...**» [2]، فشخصية البطل (المعلم) التي رسمها القاص وتناول سرد الأحداث في الزمن الماضي حيث يسترجع أيام عمله تلك الأيام المرة التي عانى منها مع مديره، والملاحظ أيضا في هذا المقطع أن السارد استرجع الماضي ليبين لنا أن بداية زمن القصة يعبر عن لحظة زمنية تعود إلى الوراء، وهو ما نكتشفه في شخصية البطل الذي عانى معاناة قاسية من طرف المسؤول الظالم. ويبقى هذا الاسترجاع الخارجي سببا في تداخل زمني الماضي والحاضر وذلك من أجل فضح زيف الحاضر لكشف الماضي وهذا ما أدى إلى ضياع البطل وفشله الفكري والسياسي فهدفهم هو فقدانه لعزته وكرامته. «ليصبح الزمن سبب من أسباب معاناة الإنسان، وشعوره بالقلق ووضعه في مجال سلمي يمنح حقه في الامتلاك الوجودي» [3].

كما نجد استرجاعا خارجيا آخر في قوله: «**تتذكر لحظتها ما حاكاه لك أحد أصدقاء أبيك**»[4]، فالبطل هنا يتذكر صديق والده وما حكاه له عنه وعن بطولاته تجاه المستعمر الفرنسي، ويتضح ذلك في قوله: «**أبوك يا ولدي وعى القضية منذ لبس العباءة الباهتة اللون، وحمل بندقيته**» [5]، وكذلك في المقطع السردي الآتي: «**وقف أبوك وقفة الرابية، كنت إلى جانبه قبل البندقية ثم انحنى على ركبة**

---

[1]- جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص12.

[2]- المصدر نفسه، ص12.

[3] -حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص110.

[4]- جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص122.

[5]- المصدر نفسه، ص122.

ونصف، عانقت مؤخرة البندقية خده الأيمن المتورد، واستراحت تلثم وريده....» [1]، فالصديق يتحدث عن والد البطل الذي حارب الاستعمار الفرنسي إلى أن سقط شهيدا من أجل هذا الوطن، وهذا ما نلمسه في قوله: «**صرخ أبوك منتشيا، تحرك أصبع الشهادة يعزف لحن البقاء، سقط الأول، ثم الثاني....»** [2].

يتحول مأزق اللحظة التي يعيشها البطل جمال إلى حالة رمزية في قصة (الاختناق)، فالبطل المثقف يتعرض إلى المضايقة من طرف خونة يمنعونه من القراءة باعتبارها سبيلا لكشف وفضح حقيقتهم التاريخية المزيفة. يأتي صوت الأب عن طريق صديقه الذي عاش معه والذي دائما يلح عليه لمواصلة الجهاد والتضحية من أجل هذا الوطن مرددا عبارته التي لفظ على إثرها روحه الشهيدة: «**لا تغادر مكانك، القضية الآن أن تكون أو لا تكون**»[3]، يأتي صوت الماضي الثوري وهذا ما جاء على لسان السارد المخاطب: «**أهانوك جمال إلى الأبد، وأبوك أقوى منك، الثورة هيأته لذلك، ذاب كلاهما في الآخر وأنت بين قبضته، الإحباط هيأك للسقوط، إنه يسكنك ويندثر بدمائك**»[4].

يطلق القاص على هؤلاء الخونة اسم "السود" وكذلك " الرعاع، المرتزقة"، حيث لا يمنحهم أسماء وذلك لعدة أسباب كما سبق ذكرها من قبل.

يتكئ البطل على آلية الاسترجاع في قصة (زمن الصرع) حيث يذهب السارد إلى سرد استرجاعي قائم على تداخل الماضي بالحاضر والحاضر بالماضي في علاقة ذات بعد موضوعاتي له علاقة بالاستشهاد والتضحية في سبيل الوطن «فالذكرى تعيد وضع الفراغ في الأزمنة غير الفاعلة إننا نحن نتذكر بلا انقطاع إنما نخلط الزمان غير المجدي وغير الفاعل بالزمن الذي أفاد» [5]، فالأم كانت تعود إلى التاريخ وتذكر ابنها بوالده الشهيد وهذا ما جاء في الملفوظ السردي: «**أمي حين كنت صغيرا، كانت تحكي وصوتها**

---

[1]- المصدر السابق، ص122.

[2]- المصدر نفسه، ص123.

[3]- المصدر نفسه، ص129.

[4]- المصدر نفسه، ص123.

[5]- غاستون بشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، ديوان المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص47.

الآن يأتيني ترتيلا منغما: أبوك أمسك به الزبانية، كان دوما متطاولا راحت مؤخرات البنادق تحفر وجهه حفرا سالت الدماء من جبهته وأنفه وفمه فغطت كل وجهه واكتسحت ثيابه.... لم يصرخ.... ظل متطاولا.... كان أيمانه قويا يحتميه الانتصار....»[1] وكذلك في قوله: «**تذكرت أمي وهي تحكي، وصوتها الآن يجيئني مهموسا حزينا: أفرغهم تطاوله.... أدخلوا البندقية في فمه حين رفض السقوط، واستشهد واقفا**»[2] نلاحظ من خلال هذا المقطع ان الأم تحكي لابنها عن شجاعة وقوة وصمود والده في مجابهة العدو الفرنسي الذي مارس عليه كل أنواع التعذيب ولم يرحمه.

وفي موضع آخر تذكر الأم ابنها بوالده أيضا حيث تقول: «**أمي كانت تحكي: أبوك يوم أراد أن يدافع عنك جنينا كنت في بطني أدخل أعوان "بيجار" البندقية في فمه، لم يسقط، لم يصرخ، ظل واقفا متطاولا، حين أخرج الأبابيل النصل تفجر حلقه دما...**» [3]، فالقاص هنا في هذا المقطع أورد هذا الإرجاع لتقديم شخصية الأب للقارئ وتنوير ماضيها، ومثال ذلك المقطع السردي التالي: «**تذكرت لحظتها أبي، وقفت ممتدا خيل لي أن أمي تزغرد صحت في وجهه كان رأسه عاريا، لن أبيع ضميري ولن أرتزق بدم أبي**»[4]، ونلاحظ أيضا من خلال هذا الاسترجاع الخارجي أن القصة كان لها منحى سياسي فالسارد عاش يتيما دون أب، واستطاع أن يقدم لنا جزء عن طفولته التي مر بها.

ومن أمثلة الاسترجاع الخارجي أيضا عندما عاد السارد بذاكرته إلى الماضي واستذكر شخصية تاريخية واستطاع أن يربطها بنفسه حيث يقول: «**تتذكر لحظتها الحلاج**»[1]، كون الحلاج إحدى الشخصيات التي لها بصمة في التاريخ الإنساني، فغادرت الزمن الماضي وجاءت تعيش في الزمن الحاضر، فالقاص قام بتوظيف هذه الشخصية التاريخية الصوفية المحكوم عليها بالإعدام لأنه لم يستطيعوا فهم نظرته الفلسفية التي لها نظرة مخالفة فهي ترى جوهر لب الإنسان لا مظهره السلوكي، فكل انهزام وتخاذل صار موت للأمة أصبح يشعر به الأحياء، وهذا ما استدعى توظيف الحلاج في القصة ليعبر عن حالة الألم واليأس التي تعيشها الأمة فكل ما يحدث اليوم من فساد وضياع نفسه ما حدث بالأمس الذي ذاع

---

[1]–جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص129.

[2]– المصدر نفسه، ص129.

[3] –جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص41.

[4] –جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص131.

صيته عبر التاريخ ولم يتوصل إلى الكشف عن سبب وفاته، وهناك نقطة اشتراك بين زمن الماضي الذي عاشه الحلاج والحاضر المعاش الذي يعيشه المبدع، فالحاضر ليس بأجمل من الماضي، فما مر به من صراع معلى السلطة بقي مستمرا في الحاضر، فنرى السارد تذكر هذه الشخصية أثناء دخوله السجن وما تعرض له من تعذيب، حيث تجسد حضور شخصية تاريخية في ذهن السارد لتسليط الضوء على اللحظة الراهنة وكشف ملامح الرؤيا فيها.

ونجد استرجاع خارجي آخر أثناء تذكر السارد والده إذ يقول: «**تتذكر دم أبيك الدافق وحده الملتهب يقيك لفحة هذا البرد السكين وأنت في هذه الحجرة القبو التي جروك إليها البارحة تحت الركل والشتم والبصاق ورموك داخلها مكبل اليدين**» [2]، أظهر البطل من خلال هذا الاسترجاع نفسيته المتوترة والقلقة، والمكرهة تلك الممارسات اللاأخلاقية التي كثرت في زمن ما بعد الإستقلال ولهذا يقارن في لحظة سريعة بين زمنين، زمن الاستعمار الذي دخل فيه والدها السجن من أجل حرية البلاد، وزمن الإستقلال الذي دخل فيه هو السجن على يد الظالمين بدون تهمة وظلما.

كشف الكاتب عن طريق هذه تقنية الأبعاد الشخصية للبطل الذي دخل السجن ليهان ويحتقر دون ذنب اقترفه فينتهك جسديا ونفسيا حيث استرجع الماضي إلى جانب الحاضر الذي يعيشه في زمن الوضع السياسي الراهن المتدهور أي أنه زمن الفساد، إنه زمن التزييف، هنا نجد السارد يبدي سخطه ولعنته على هذا الحال، وهنا تتجلى للقارئ وتتضح قراءته ويكتشف رفض ومعارضة السارد لهذا الوضع السياسي الذي يجتاحه الفساد.

كثرت الاسترجاعات من أجل كشف الواقع وتعريته لخلق مقارنة بين زمن الثورة وزمن ما بعد الإستقلال، فالبطل في لحظة تهميشه وظلمه وفشله راحت ذاكرته صوب الماضي حيث كثرت البطولات والأبطال الشرفاء والنبلاء الذين فدوا بأرواحهم من أجل وطنهم، على عكس زمن الحاضر زمن الخونة الذين يبيعون وطنهم من أجل مصالحهم الشخصية. فعن طريق الاسترجاع هرب البطل وانفصل عن الحاضر الذي أصبح مصدر قلق وخوف ورعب، فيما تحول الماضي المأوى والراحة والطمأنينة وهذا ما نجده في المقطع السردي الآتي: «**أبوك يا ولدي يجري، يحتضن البندقية، ينتعل القاعة، يجري ممتلئا**

---

[1]- المصدر نفسه، ص142.

[2]- المصدر السابق، ص153.

حتى الفيضان يحب التلة الجامحة، يجري ينادي رفاقه: خذوا مواقعكم خلف الأشجار والحجارة، لا تتحركوا إلى قلوبهم الحاقدة صوبوا جيدا لابد أن يكون أصبع الشهادة متحفزا».[1]

وكذلك: «**وأتذكر أمي، صهريج الذاكرة المتأججة: لم يعود أبوك إلا بعد سبعة عجاف، أسند البندقية إلى الحائط الطيني المتآكل بالرصاص.... نزع القاعة وتفجر الدم سواقي سوداء متخثرة من أصابعه وأخمص قدميه المنسلخة.... لم يتأوه... التفت لجدتك وابتسم**»[2].

وكذلك تتكلم الجدة في قصة (الجرافة)، وهي قصة رمزية تصور صراع البطل مع واقعه الممتلئ بالخيانة والغدر مع الجرافة التي وظفها الكاتب وسيلة للتعبير عن هذا الصراع، يهرب البطل من الجرافة لكنه في الأخير اتخذ قرارا بالالتفات والعودة للأرض وعدم تركها للخونة، مستندا من التراث النضالي للأب الذي قام به مرجعا في هذا الصراع، وهذا ما ورد على لسان الجدة: «**لم يعد أبوك إلا بعد سبعة عجاف، أسند البندقية إلى الحائط الطيني المتآكل، نزع القاعة وتفجر الدم، سواقي سوداء متخثرة من أصابعه وأخمص قدميه المنسلخة....لم يتأوه...التفت لجدتك وابتسم....تمدد على الحصيرة ورأسه على فخدها...كان يتحدث بلا انقطاع...كانت جدتك تفلي شعر رأسه وتغني: «الرجال يا وليدي ما يجيبوا غير الرجال وتربة الأرض يا الكبدة ما يفرحها غير دم الرجال**»[3]، هناك نقطة انطلاق متزامنة مع الحدث الذي يعيشه البطل من زمن الحاضر حيث نجد مرحلة الطفولة من بداية الحدث ونهايته هناك اختراق للزمن، فالرجوع بالذاكرة إلى الماضي البعيد في زمن الثورة هدفه البحث والوصول إلى حل لتأزم وضع البطل أو الراوي وهو ما يكشف عن قوة الثورة ومدى قدرتها على الامتداد في تاريخ الإنسان الجزائري.

ب- الإسترجاع الداخلي: (A. Interne)

وهو ذلك النوع من الاسترجاعات «التي حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية

---

(1)- المصدر السابق، ص116.

(2)- المصدر نفسه، ص163.

(3)- المصدر نفسه، ص163.

الأولى»[1]، فهذا الاسترجاع يعطي فرصة للقاص للعودة إلى الوراء واستذكار الوقائع والأحداث التي لها علاقة بالقصة الرئيسية وأيضا بشخصياتها حيث «يستعيد أحداثا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي» [2].

ويتيح الاسترجاع الداخلي فرصة تنوير الأحداث الماضية التي مرت على الشخصية القصصية، وذلك بوقف سرد الأحداث والعودة إلى الماضي. وذلك بهدف ربط الماضي بالحاضر من أجل وضعها في قالب قصصي سردي محكم تسهل للقارئ فهم بعض جوانب الشخصية، وهذا ما لمسناه في القصص قيد الدراسة، ومن أمثلة الاسترجاع الداخلي نذكر ما جاء في قصة (القحط) عندما تذكر البطل الفتاة الغنية التي أحبها رغم وجود فوارق طبقية بينهما وكذلك رغم ظروفه القاسية، لكنه لم يترجاها ولم يبحث عنها خاصة بعد تعرفه على والدها الخائن للوطن، على عكس والده الشهيد الذي ضحى بالنفس والنفيس من أجل هذا الوطن الغالي فهو يفتخر دائما بوالده ويتذكره أثناء مواجهته لهؤلاء المنافقين والخائنين، وهذا ما نجده في قوله: «**حين طويت الجريدة تذكرت أبي، رفعت رأسي لأرى صورته على الحائط، خيل لي أنه يضحك مع غبش الفجر المتسلل عبر ثقوب قصدير "البراكة"**» [3].

مع هذا الاسترجاع نكشف علاقة البطل العدائية بالزمن الحاضر المؤلم. الزمن الذي كثر فيه الفساد وأصبح لا يطاق العيش فيه بسبب الأوضاع الانتقال المزرية وهذا ما «ولد الإحساس المر بالواقع تقلباته المؤلمة»[4].

يتضح من هذا الاسترجاع أن البطل عانى العذاب وهذا ما جعله يسترجع ذكريات هذه الفتاة التي وقع في حبها وهو ما يصور لنا ما آلت اليه هذه الشخصية في الحاضر، فهو لا يزال يتذكرها وما يزال اسمها يأتي في ذاكرته وفي ذهنه ويستدعيه في ليلة مظلمة فقد أتاه دون أن يفكر فيه ولم يتحضره وهذا ما نجده في قوله:"**جاءني اسمك طالعا من الروح في هذه الليلة المظلمة، تسايل اسمك على الورق أعترف**

---

[1]-جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص61.

[2]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص20.

[3]- جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص50.

[4]- أحمد علي فلاحي، الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري، ص75.

أني لم أستحضره ولم أفكر فيه أبدا، لقد جاءني معراجا من رقاد الذاكرة» [1].

إن هذا المقطع السردي يحدد استذكار بعض المواقف التي مرت بها الشخصية البطلة وما تبعها من أحداث وهذا ما يوضح لنا قوة ذاكرة البطل، وهذا الاسترجاع كانت له مهمة في سد الفراغ في السرد وذلك من خلال تزويدنا بمعلومات عن شخصية الفتاة التي استرجع ذكرياته معها.

وقد ورد أيضا الاسترجاع الداخلي في قصة (الدكنة) فقد تمثل أن القاص أدخل شخصية جديدة في الحكي وهي شخصية صديق البطل الذي تذكره وهو في غرفته يعاني وحدته القاسية، وحزنه الذي خيم على قلبه وعلى الفضاء المتواجد فيه فقد أصبح يكره هذا الواقع الذي يعيشه لدرجة أنه لا يطيق الجلوس فيه ففي وحدته هذه يستذكر هذا الصديق وهذا ما نجده في المقطع السردي الآتي: «**سمعت سعاله مشروخا، متكسرا كالأحراش البرية اليابسة، خيل لي أنني أعرفه (كأنه صديقي!، وهو يمر أمامي على بعد فراسخ وأنا أقف إلى النافذة، رفعت يدي آليا، لوحت بها (ولوح القلب بالداخل)، ولكنه ظل مستمرا في مشيته، مستغرقا فيها، ممتلئا بها، مطأطئ الرأس فوق جسد نحيل أهيق يحمل رجلين ثقيلتي الخطوات حتى غاب**» [2]، في هذا المقطع عمل القاص على استرجاع الماضي وذلك من خلال استذكار البطل لصديقه والتي تعتبر شخصية جديدة في السرد. وكذلك نجده يستذكر صديقه في موضع آخر يقول: «**تذكرت قول صديقي الحميم الذي قلبه الداء، فابتدأ الحسك (كثيرا ما يجتاحني في الأوقات العصيبة) ينكسر بالداخل كالزجاج. يدي تضغط على بطني. أرفع هامتي مكابرا. ما يزال اللون الباهت يزحف زحفه باتجاه النافذة كأنه السراب، كأنه الغبش، كأنه صهد الحرائق يجئ الهويني، متثاقلا**»[3]، كذلك في قوله: «**لقد تذكرت قولته ولم أزر قبره منذ واريت جسده النحيف الأهيف مقبرة الضاحية المطلة على زرقة البحر واتساع المدى. هذا صوته يجئ حارا مندى بعطر الطحالب مشبعا برائحة السرخس، طالعا من أقصى يسار الصدر: اللي تحبه ليس له من قبر سوى القلب، واللي بلا قلب يموت سمين جيفة ناتنة للدود والتراب**» [4]، جاء هذا الاسترجاع ليبين المعاناة

---

[1]- جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص47.

[2]- جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص30.

[3]- المصدر نفسه، ص31.

[4]- المصدر السابق، ص32.

التي يعيشها البطل، وصعوبة تقبل هذا الواقع الذي انتشرت فيه القيم الزائفة، ليجد نفسه في زمن انتشر فيه الفساد، وبات زمنا موحشا ومخيفا وهذا ما زاد من خوفه وخيبته وفشله، فأقوال صديقه كانت تؤنسه وهو يصارع وحدته الموحشة والقاتلة، فقد كان هذا الصديق يوجه له أقوالا عن هذا الواقع المزيف، والملاحظ أن هذه القصة اشتملت على ثنائية الزمن المتمثلة في حاضر البطل البائس والماضي الحزين من خلال استذكاره لصديقه.

وفي قصة (العمارة الثانية) نجد السارد رجع بذاكرته إلى الماضي يعبر عن سخطه على واقعه، والرافض له، والرافض لوجوده فيه، ويتجلى ذلك في قوله: «**أحاول أن ألتفت، ولا ألتفت، أتذكر ساردا ناظم "الجرافة" التي التهمت الطيبين ذات زمن أغبر (لعله الآن) يجري دون توقف كان يركض من قمة التلة المطلة على المدينة الموءودة في زرقة البحر ولم يلتفت أبدا صوته الآن يصاعد متعرقا، مكدودا، متآكلا ألم أقل منذ دهر، اللي تتلفت فيه أجريه، هذا الزمان ذيب أشهب عاري الناب**».

(1)

ونجد أيضا استرجاعا داخليا وذلك عندما يتذكر السارد العراف وهو في غرفته وحالته الشعورية مكثفة وملغمة بالوحدة والعزلة التي تكشف بدورها عن حال البطل المغتربة، فقد كان في أسوء حال بسبب معاناته، وحزنه، وإحساسه بالضيق داخل صدره إلى حد الاختناق بسبب سخطه وتذمره من هذا الواقع المر، فنجده حالته النفسية حزينة تجاه الحاضر المعيش وكأن هذه الشخصية تشاءمت ويئست من هذا الزمن الذي لا يستطيع فيه البطل تحقيق آماله وأحلامه، وهذا ما نجده في الملفوظ السردي الآتي: «**أتذكر الآن صرخة العراف المحروقة، المكوية، وهو يمر عند الهزيع الأخير من الليل، عند آخر كل أسبوع أفتح النافذة، أطل أراه مستغرقا في طيبته وفي صدقه، عيناه باتجاه المدى الأزرق:**

- **يا السامعين، اتخلطت واتجلطت والعب خزها على ماها، المنافقون والكذابون والجهلة هم سباب خلاها!**». (2)

ونجده أيضا في قصة العمارة (العمارة الأخيرة) يعود السارد إلى الوراء ويسترجع ما كان يقوله العراف

(1)- المصدر نفسه، ص57.

(2)- المصدر نفسه، ص61.

حيث يقول: «**تذكرت العراف (أما يزال مستغرقا في طيبته ونبله وصدقه؟) أسمع الآن صوته يجيء الهويني، أشعث، أغبر، يركض مكدودا في هذا الخلاء الموحش:**

- **يا ناس رحت وما رجعني غير الدم المظلوم يبكي ويئن، والقلب جن ونبضه سبقني ينوح ويقول زم زم!**»[1]، والملاحظ من هذا المقطع ان السارد يحس بثقل الحاضر فالقاص هنا نجده يزاوج بين الزمنين زمن الماضي وزمن الحاضر، فالسارد هنا يسترجع ذكرياته الماضية أملا منه أن يغير حاضره المظلم لكن دون جدوى فكل مرة نجده يتحسر وتشتد معاناته النفسية من هذا الزمن المكره.

ونجد أيضا استرجاعا داخليا استذكره السارد وذلك نتيجة نظرته السيئة اتجاه المستقبل ورؤيته المظلمة له، وسخطه على الظالمين الذين يسعون إلى تحقيق أهدافهم حيث يقول: «**والخلاء الآن يزداد اتساعا، أسمعني بيني وبين نبض القلب أتلو وأنا أقر أمام شيخ الكتاب صغيرا كنت حتى إذا بلغ بين السدين وجد من دونهما قوما لا يكادون يفقهون قولا قالوا يا ذا القرنين ان ياجوج وماجوج مفسدين في الأرض فهل نجعل لك خرجا على أن تجعل بيننا وبينهم سدا؟!**»[2].

كما نجد أيضا استرجاعا داخليا حينما تذكر السارد جده حيث يقول: «**أتذكر جدي رحمة الله عليه وطيب الله ثراه وجعل الجنة مأواه كان يقول: أنت عيني وعكازتي**» [3]. والملاحظ من خلال هذا المقطع أن السارد رجع بذاكرته إلى الوراء واسترجع ما كان يقول له الجد وهذا إن دل فإنه يدل على الحب الذي يكنه الجد لحفيده.

ونجده في موضع آخر يتذكر جده أيضا وهو في غرفته وحيدا ككل مرة حيث لم يكن له سوى الكتابة التي بفضلها يقاوم ويسيطر على هذه الوحدة المخيفة والموحشة وهذا ما نجده في الملفوظ السردي: «**قال جدي المستريح في مقبرة سيدي بوحديد، صغيرا كنت وأنا أقوده حتى شاطئ البحر «اللي بلا قلب ياوليدي يموت سمين جيفة ناتنة للدود والتراب!**»[4].

ونجد الاسترجاع الداخلي في قصة (اعترافات امرأة) أيضا حيث قامت البطلة باسترجاع أحداث

---

[1]- المصدر السابق، ص74.

[2]- المصدر نفسه، ص76.

[3]- المصدر نفسه، ص83.

[4]- المصدر نفسه، ص84.

مضت، سببه قرارها في الانتحار، فنجدها سرعان ما تقطع حديثها، لتنتقل بنا إلى شخصية أخرى، وهذا بسبب معاناتها وتأزمها النفسي حيث تقول: «**وتذكرت وقتها هذيانه المحموم وهو يحرث جسمي قال لي وهو يلقي قذارته أنه مستعد أن يبيع الوطن من أجل امرأة تملك مواصفات جسمي وتتقن ممارسة الجنس مثلي.....**» ([1])وكذلك:« **تذكرت يوم احتضنت ابنتي....**» [2]، فمن خلال هذين المقطعين نلاحظ أن الساردة عادت إلى الماضي لتسترجع مرحلة شبابها والتي مرت في أسوء الأحوال فكانت في كل مرة تقيم علاقة مع رجل وكان الماخور هو مكان التقائهم وهذا ما أثر فيها وجعلها تتذكر الماضي ولا تستطيع نسيانه، وتحولت حياتها إلى جحيم، فالبطلة تتصل بأحداث القصة وتسير معها وفق خط زمني واحد، قدمت لنا شخصيات مختلفة من خلال إستذكاراتها وعلاقتها بكل شخصية وعمدت إلى استرجاع ماضي شخصية أخرى ظهرت في بداية القصة ثم غابت لتظهر ثانية من خلال استرجاع البطلة لها، ومن ذلك أيضا ما جاء في معرض حديثها عن صديقها الأديب حيث تذكرت ما كان ينصحها به فهو كان بمثابة السند الوحيد لها فبفضل تشجيعاته لها لم تكف عن الكتابة التي طالما كانت تستأنس بها في مكتبها، فهذه الشخصية الصديقة أبعدت عنها فكرة الانتحار التي راودتها بسبب واقعها الأسود الذي عاشت فيه وهذا ما نجده في المقطع السردي « **جاءني هذا الصباح صوته نديا انتفضت جوارحي، وأبحرت حروفه تسكنني إلى الأبد، تذكرت قولته وقررت أن لا أنتحر**» [3].

1-2-الاستباق:

يقصد بالاستباق « القفز إلى الأمام أو الإخبار القبلي وهو كل مقطع حكائي يروي أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها ويقضي هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها الحدوث أي القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات»[4]، فالاستشراف بمثابة مرحلة أولية تقدم ما سيجري لاحقا من أحداث وكذلك التنبؤ

---

[1]- جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص25.

[2]- المصدر نفسه، ص27-28.

[3]- المصدر نفسه، ص32.

[4]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص110.

لبعض ما سيحدث في المستقبل الآتي، ويعد أيضا «عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقا»[1]، أي أن الاستباق يعد تقنية لاستشراف بعض الأحداث التي يستطيع القارئ من خلالها التنبؤ لما سيحدث، كما تتضح له رؤية تفاعل الشخصيات مع هذه الأحداث. وتسمح هذه التقنية بربط الأحداث وتناسقها بعضها لبعض وهذا ما يسمح باتصالها، وكل هذا يرجع لقدرة القاص على علمه ومعرفته بكل الأحداث فينتقل بها إلى المستقبل على نفس الزمن الذي تتموقع فيه هذه الأحداث وغرض القاص من استخدام هذه التقنية هو التسهيل على القارئ معرفة ما سيحدث في هذه القصة ومشاركته في العملية السردية.

واستخدم الكاتب عددا قليلا من الاستشرافان التي غيرت مسار الزمن من الحاضر نحو المستقبل لينير للقارئ على أنه يمتلك قدرة على ربط الأحداث والشخصيات في القصة. ويتجلى ذلك في قصة (المحجز) وهذا ما نجده في قوله: «**إني أريد أن أضمن مستقبل الأسرة!!**» [2]، حيث هذه التقنية التي أراد الراوي من خلالها استباق أمين القسمة للأحداث وذلك بهدف ضمان مستقبل أسرته بحيث أخذ سكنين وحانوتا باسم زوجته وولديه، فالسارد أحس بالظلم والإهانة هو وعائلته التي أهملت من طرف السلطات العليا وأقحموهم من حقهم في سكن يأويهم حيث ساءت أوضاعهم المعيشية.

كما نجده أيضا في قصة (الدكنة) «**هذه الدكنة لابد أنها آتية الله لا يخليني انشوفها بركة الشهداء والصالحين!**»[3]، حيث تبرز حالة السارد في هذه القصة وهو يستبق أحداثه المتعلقة بالزمن الذي يتوقع أن يكون مستقبل مظلم فنجده مصدوما بهذا الواقع الذي يعيش فيه كما نجد حالته قلقة وهو في حيرة يترقب ويترصد للأحداث المستقبلية. وكذلك نجد قوله في المقطع الآتي: «**أحكي لصديقي الحميم فينخرط في بكاء راعش ثم يحتوي صدره الرهيف الذي التهمه النيكوتين: علينا أن نأوي إلى قلوبنا، هذا الزمان خوان، واللعنة لابد جاية ريح صرصر عاتية**» [4]، يتضح أن البطل على علم ودراية بالزمن القائم على الفساد الذي يعيش فيه، زمن السلطة الظالمة، وزمن الخيانة وأن كل المصائب

---

[1]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال)، ص20.

[2]- جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص15.

[3]- المصدر نفسه، ص32.

[4]- المصدر السابق، ص34.

آتية لا مفر منها، أفاد الاستباق في قبض معالم الذات التي تشعر بالانفصال عن المستقبل الذي يبين ظاهرة الإحساس بالاغتراب التي تعاني منها بسبب زيف القيم وزوالها. ومن أمثلة الاستباق أيضا ما نجده في قصة (العمارة الأولى) «**قال العراف وهو يجوب أطراف المدينة: وحق سيدي ربي اللي ما تخفى له خافية العمارة الشاهقة مسكونة بروح المجنون وسيهجرها الجميع والروح المظلومة عمرها ما تموت**» [1].

إن القارئ لهذا المقطع الحكائي يلحظ استشراف العراف على أن العمارة تسكنها روح المجانين حيث يتوقع بأن الجميع سيهجرها ويتركها وهذا يعتبر تنبؤ لما سيحدث لها بعد زمن ومن هنا نرى بأن العراف سهل على القارئ معرفة المستقبل القريب. وكذلك نجد قوله:» **قالت أمي التي ما تزال تحلم بعودة أبي من دمه: العراف راح قال كلمتين وصد، الزمان لي جاي حلوف أحمر عريان!**» [2]. لعل الإحساس بالاغتراب الذي سيطر على البطل في الزمن الحاضر دفعته إلى تأكيد ما قاله العراف في تأمله لما سيؤول إليه حال الوطن، فجاءت رؤيته المستقبلية لمآل الوطن ومصيره بالضياع وحجم الخطر الذي سيقود الوطن وأبناءه إلى مالا يحمد عقباه، وكذلك قوله: «**وحق الله الكبير العالي العمارة طالعة فوق الماء والمبنى على الماء رايح واللي ما يخرج من روحه، روحه تخرج منه!**» [3]، نلاحظ أن العراف هنا خمن وتوقع واقع وزمن أقسى لا يمكن التعايش معه لما فيه من ظلم وتآمر ويأس وكذلك توقعه أن العمارة سيأتي يوم ويكون مآلها الخراب والدمار والكل الموجود فيها ستتوقف أنفاسه.

ومن أمثلة الاستباق أيضا ما نجده في قصة (الصورة) «**اندفع خارجا من الوكالة مصفرا بلحن شعبي.... لابد أنها جميلة مثيرة.... شمس بين حيطين.... لا.... لا إنها لا يمكن أن تكون إلا "الجازية" مغمدة في شعرها.... وإلا فما معنى أن يهتف المدير العام من أقصى البلاد من أجل تصويرها مهما كلفني الأمر؟**» [4].

في هذا المقطع السردي يستبق الأحداث حيث تتبادر في ذهنه صورة الفتاة التي سيصورها بانها

---

[1]- المصدر نفسه، ص53.

[2]- المصدر نفسه، ص58.

[3]- المصدر نفسه، ص62.

[4]-جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص53.

فائقة الجمال على الرغم من أنه لا يعرفها ولم يرها قط، فراح يصورها في ذهنه بشتى الصور الدالة على الجمال الخارق لدرجة أنه شبهها بـ"الجازية" والأميرة العربية البدوية والمعروفة بجمال منظرها، بانها "جازية" مغمدة في شعرها، ظنا منه أن تلهف المدير على تصويرها يدل على أنها بديعة الجمال.

كما نجد استباق آخر أثناء شجار السارد مع الشخص الذي التقى معه في المقهى وحدثت مناوشات بينهما وهذا ما نجده في قوله: «**أمسك به جيدا، هو البادئ بالظلم فاستحق الجزاء**» [1].

فأثناء الإتصال بالشرطة وحضورها إلى المكان، والتي لم تصدر الحكم على السارد لكن الرجل ألح على طلبه والمتمثل في إلقاء القبض عليه ومعاقبته، فالرجل استبق الحدث قبل وقوعه، حيث أن الشرطة أثناء استجوابها للسارد أصدرت بحكمها وأمرت بدخوله السجن وهذا ما نجده في قوله: «**أيها العون خذه إلى الحبس إنه مصدر شغب وفوضى...**» [2].

ونجد استباقا آخر تمثل في تفكير الرجل لشراء فستان لابنته قبل العيد، فهو استبق فعل الشراء قبل حدوثه، وهذا ما نجده في قوله: «**ابنتي الصغيرة الوحيدة تنتظر فستانها، غدا سيكون العيد من سيشتريه لها.... سأشتريه لك قبل ان يكون العيد يا صغيرتي**»[3]، وللأسف الرجل لم يشتر الفستان لابنته لأنه مات، حين صدمته سيارة على قارعة الطريق.

كما ورد استباق آخر أثناء تشاؤم السارد على حال المدينة الذي أصبحت عليه ومنظرها الجديد، ومحو كل رموز الثورة من طرف الطبقة البرجوازية التي أصبحت تسكن هذه المدينة وهذا ما نجده في المقطع السردي: «**هل تمحى الثورة**» [1]، فالسارد هنا تدور أفكاره نحو المستقبل، وخوفه من مجيء الأجيال اللاحقة ولا تعطي أهمية لرموز الثورة فتضمحل وتتلاشى.

2- الديمومة، المدة (Durations)

ويعدها (جيرار جينيت) مقارنة «مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية وهي عملية أكثر صعوبة، وذلك لمجرد ألا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات وما يطلق عليه هذا الاسم

---

[1]-جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص129.

[2]-المصدر نفسه، ص131.

[3]-المصدر نفسه، ص136.

تلقائيا لا يمكن أن يكون غير الزمن الضروري لقراءته» [2]، وإذا كانت دراسة «مدة الاستغراق الزمني (La durée) وقياسها غير ممكنة فإن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائما بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتبيانها وهذا الإختلاف يخلق لدى القارئ دائما انطباعا تقريبيا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني»[3]، ولهذا اقترح (جيرار جينيت) لدراسة المدة أربع تقنيات حكائية من أجل معرفة كيفية اشتغال الحكي ضمن مستويين هما: تسريع السرد الذي يضم الخلاصة والحذف، وتبطئ السرد الذي يحوي الوقفة والمشهد، وسنقف عند كل تقنية بالتفصيل.

2-1- تسريع السرد:

تقوم هذه العملية على تقنيتين هما: الخلاصة (المجمل) والحذف (القطع)، وهو الزمن الذي يستغني عنه لعدم جدوته في العملية السردية، وبالتالي يسعى إلى تلخيصه أو حذف بعض من أحداثه ويشتمل على: الخلاصة والحذف

أ-الخلاصة:

تنظم الخلاصة «المجمل إلى الحذف على اعتبار أنها حركة زمنية سريعة لزمن السرد غير أنها أقل سرعة منه ولذلك يعرفها النقاد بأنها جمع سنوات برمتها في جملة واحدة أو السرد في بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، تفاصيل أعمال أو أقوال» [4].

كما «تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد الأحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل» [5]، اذ أنها تعتبر حكي موجز وسريع يقفز على الأحداث دون التحدث عن تفاصيلها، فيختصر جزء كبير من الأحداث ويقوم بتسريع السرد. ويقال أيضا: «يكون زمان السرد في التلخيص أقل من زمان الأحداث، وينشأ عن ذلك الحكي حيث نجد اللغة الحكائية، التي تختزل الأحداث التي ربما تجري في عدة أعوام، في عدة

---

[1]-المصدر نفسه، ص149.

[2]-جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص101.

[3] -حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص76.

[4]- نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة، ص238-239.

[5]- حميد لحميداني، المرجع نفسه، ص76.

سطور» [1].

والخلاصة هي «شكل من أشكال السرد القصصي، وظيفتها تلخيص مدة زمنية، عدة أيام أو عدة أسابيع، أو عدة سنوات في مقاطع أو صفحات قليلة ومن دون الخوض في ذكر التفاصيل حول الاعمال والأقوال التي تتضمنها الصفحات أو المقاطع المشار إليها» [2].

وهي تقنية زمنية تعتمد على تلخيص أحداث في فترة زمنية طويلة، كما أن لها مكانة كبيرة في القصة، وتعد كذلك استذكارا فبواسطتها يلجأ الراوي إلى تسريع وتيرة السرد. ونجد ذلك جليا وواضحا في قصة (المحجز) وهذا ما نجده في المقطع السردي: «**سبع سنوات (بالتمام والكمال) وأنا أطالب بسكن يأوي أفراد أسرتي، كنت أواري جثثهم (هم ميتون أحياء) داخل اللوح والقصدير.... نحن الآن ثمانية وأمي التاسعة**»[3]، يختزل السارد في هذه الأسطر عدد السنوات التي طالب فيها سكنا يأويه ويأوي عائلته، فلم يذكر الأحداث التي وقعت في هذه السنوات بالتفصيل وكلها تتجسد في الظلم الذي كان يسود البلاد في تلك الفترة التي تعاني منه الطبقات الفقيرة التي كانت مهمشة من طرف السلطات العليا، ودورها في طمس حقوق الناس واستيلاءها على كل ممتلكات الدولة وجعلها ملكا لها. وكذلك نجده في المقطع السردي الآتي: «**و أنا اتخذت المحجز (الفوريار) سكنا لأسرتي....لم أجد غيره....أفرغت حافلة معطلة منذ سنوات من كراسيها.....رتبت داخلها الأثاث، وجعلت مؤخرتها حجرة نوم للأطفال واتخذت من سيارة هوندا رقمها كان أحمر تذكرت الآن بأن ابن الشيخ البلدية صدم بها شجرة وهو سكران منذ سنتين، فرمي بها هنا وأصبحت له (الأبن) لأمي (كانت تحلم بركوبها ها هي الأن تطؤها)....زغردت أمي يومها ورقصت زوجتي....ذبحت ديكا أصهب ذا عرف وردي قان...**»[4]، نلاحظ من خلال المقطع أن الخلاصة تجسدت في لفظة منذ سنوات فقد كانت كافية لتقديم الأحداث باختصار، حيث لمح البطل بأنه على الرغم من عدم منحه سكنا إلا أنه حاول أن يأوي عائلته، ولا يتركها في الشارع، فاتخذ المحجز بيتا له، ولعائلته، والحافلة التي كانت معطلة

---

[1]- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص162.

[2]-إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ص144.

[3]- جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص12.

[4]- المصدر السابق، ص15.

لعدة سنوات رتبها ونظمها وجعلها مأوى له. هنا البطل يلخص الوضعية الانتقال الساندة في بلد المليون ونصف مليون شهيد وانعدام الحقوق وحرية الدفاع عن النفس، كما تحدث عن اصطدام ابن شيخ البلدية بهذه الحافلة منذ سنين وهو في حالة سكر ورمي به في مكان بعيد.

ونجد الخلاصة في قوله: «**هجم علينا الجراد ذات عام، أطبق على الأرض، كان يزحف سيقانه طويلة، كان سوادا فوق سنابل القمح، أكلناه يا بني، كان طعم سيقانه لذيذا**» [1].

وفي هذا المقطع نجد الخلاصة في لفظة ذات عام، حيث قدمت الأحداث مختصرة أي تلخيص ما حدث للوطن اثناء هجوم الجراد يرمز للغارة الماحقة (المستعمر)، فهجم على الأرض زاحفا بسيقانه الطويلة، متهجما على السنابل من أجل إفسادها.في هذا السرد المسترجع ذات عام تلميح بسرعة للأحداث المهمة، مع المرور على بعض التفاصيل والأحداث التي لها علاقة بمضمون الحكاية، وقد عكس هذا الأوضاع التي كانت سائدة في البلاد أثناء هجوم المستعمر عليه.وكذلك نجد الخلاصة في المقطع السردي الآتي: «**قالت أمي وقد أخذتها السويداء:**

- **لم تبك جدتك أبدا حتى حين هجم علينا الجراد ونزل بالوطن فأكل الزرع واستمر القحط سنوات عام "الحبل" كان أكحل كيف الدم الفاسد اللي رانا فيه اليوم، شد على قلبك مثلما شدينا وقتها "الحبل" على كروشنا**» [2].

نجد في هذا المقطع الخلاصة عبارة عن استرجاع أي تلخيص لأحداث جرت في الماضي فحددت الفترة بسنوات عام "الحبل"، فالسارد ذكر المدة الملخصة دون الغوص في الأحداث وما جرى بالتحديد والتفصيل، فهذه الأحداث تعبر عن الفساد والقمع الذي حل بالمكان، أي أنه له علاقة بمضمون الحكاية، فهذا الملخص عكس عن ظاهرة الزحف (الحرب) التي عمت معظم المجتمعات العربية وأصبح العنف سائدا في كل مكان. يقول: «**تنهدت أمي متوجعة، وضمتني إلى ما تبقى من صدرها: جدتك يا وليدي، أبيض شعرها وتورمت عيناها كمدا وحسرة، ولم تبك قط أعوام القحط والتيفوس، تهذي هذيانها، تبحث عن قبر أبيك الرجل القلب خرج في ليلة ماطرة يحمل بندقية**

---

[1]- المصدر نفسه، ص21.

[2]- المصدر نفسه، ص33.

جدك ولم يعد أبدا» [1].

ففي هذا المقطع السردي تم تلخيص ما حدث في أعوام القحط، فلخصت فترات زمنية طويلة، كون القصة تتضمن حديث الأم لابنها عن جدته، وهنا يتم استخدام الخلاصة الاسترجاعية حيث تتجسد في استرجاع ماض الجدة المؤلم والحزين وتلخيصه في بضعة أسطر، فقد استطاع السارد أن يلخص لنا ماض الجدة وحزنها في فقدان ابنها والذي كان سببا في شعورها بالألم اتجاه هذا الماضي.وتتجلى الخلاصة في هذا المقطع السردي أيضا: «**حافية أجيء أجري أرى طيورا غريبة، لم أر مثيلا لها طيلة سني حياتي... بيضاء مشعة، مذهبة، أحملك على ظهري، يا الكبدة، أنهض جدتك لا تفر الطيور.... التفت فلا أجد لها أثرا...**» [2].

وفيه الأم تحكي لابنها عن جدته فهنا السارد مر على فترة زمنية يبدو أنها طويلة فهي لم تحدد بالتفصيل وهذا من خلال عبارة (طيلة سني حياتي) بهذه الفترة لا نستطيع أن نعلم متى بدأت أو كم عدد سنواتها، فالسارد تجاوز الكثير من الأحداث ومر على مساحة نصية كبيرة لأنها لا ترتبط بمضمون الحكاية، فالقاص هنا اتخذ هذه التقنية من أجل عدم ترك ثغرات في الحكي تصعب من فهم القارئ للنص.كما نجد أيضا: «**يتردد الصدى عواء يحفر أنفاق النفس المعتمة، الكابية، يستمر في الصعود مكابرا لقد كان فارا منذ عشرية! ولماذا هو الآن مستمر في الصعود، مستميت في العودة إلى حجرته**» [3]، حيث تجسدت الخلاصة في لفظة (منذ عشرية) أي تلخيص ما يحس به البطل من امور سلبية وما يشعر به من ألم داخل أنفاسه وأعماقه الداخلية منذ عشرية كاملة، أي فترة طويلة من حياته، فكان التلخيص هنا لأحداث جرت في زمن مضى مركزا على الحدث المهم ومسقطا ما ليس له علاقة بالحكاية ولا يهمها، وهذا الملخص هدفه سد ثغرة حكائية، إذ أن له علاقة مع مضمون الحكاية.

ونجد أيضا: «**آه يا وطني هأنذا أراك كما قال العراف منذ أعوام الرمادة وحيدا أعزل، وهؤلاء**

---

[1]- المصدر السابق، ص34.

[2]- المصدر نفسه، ص34.

[3]- المصدر نفسه، ص60.

المجوس يزحفون، يركبون بعضهم بعضا باتجاه السعير الحريق النار ذات الوقود، انهم عليها قعود» [1]، في هذا المقطع السردي تجسدت الخلاصة في لفظة منذ أعوام بل هي سنين طويلة حيث اختزل السارد هذه الأحداث دون الخوض في تفاصيلها ودون ذكر مجريات الأحداث التي مرت بها الشخصية، فهذه عودة تلخيصية إلى الوراء أي الماضي حيث تقوم بدورها والمتمثل في سد الثغرات الحكائية التي يتركها السرد وراءه وذلك عن طريق تزويد وإشباع القارئ بمعلومات تخص الشخصية والأحداث التي مرت بها وشاركت فيها، فهذه الخلاصة هي عبارة عن استرجاع للماضي فهي تتماشى مع مقتضيات السرد.

وكذلك قوله: «**لماذا أربط بين الخلاء و"الخلاء" هذه الخاء لا تكون إلا حيث الفراغ والوحدة، وأنا الذي منذ ما يزيد عن عشريتين اثنتين متتاليتين أسكن هذه العمارة التي أورثتني النهجة الشاهقة، المديدة، السامقة، خاليا إلى نفسي، ملتذا بالخلوة، منهمكا في قراءة الكتب، محاولا فك مغاليق النصوص»** [2]، في هذا المقطع يتم تلخيص ما حدث خلال عشريتين متتاليتين، حيث قفز السارد على فترات يرى أنها لا تهم مضمون الحكاية، وانتقل بشكل سريع إلى ما يهم مضمون القصة، فتم تلخيص الأحداث المهمة المرتبطة بالشخصية، وهنا أسقط القاص بعض التفاصيل غير المهمة وركز على الحالة الفورية السلبية التي دامت أكثر من عشريتين متتاليتين.

ونجد كذلك الخلاصة في قوله: «**أويت إلى كهف الروح أحاورها وكل ما حولي نار وفتنة حتى من أقرب المقربين الي، يبتعدون عن مشاعري بسنوات ضوئية لم أجد منهم غير الويل والثبور! هذه اساءاتهم الجارحة آثارها في النفس باقية، ولم أجد أبدا أما هي ما يمكنني أن ألجأ إليه»** [3]، فتجسدت تقنية الخلاصة في لفظة سنوات حيث عاد السارد إلى الماضي ليسرد للقارئ ما حدث له منذ سنوات، فجاءت الخلاصة لسد ثغرات لفترات زمنية، ولتوضح ما حدث له من فتن من أقرب المقربين له حيث ذاق من طرفهم الويل والثبور والإساءة التي بقيت جارحه داخل اعماقه.وكذلك: «**لم تكن الممرضة غريبة عني، قالت لي بأنها صديقتي في المهنة تعرفت بشخص أخرجها من الماخور وتزوجت به، وهي الآن سعيدة معه وطفلها الوحيد، كان ذلك منذ سنوات...»** [4].

---

[1]- المصدر السابق، ص68.

[2]- المصدر نفسه، ص74.

[3]- المصدر نفسه، ص95.

[4]- جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص24.

حيث تجسدت الخلاصة في لفظة سنوات إذ تعود بنا الساردة إلى الماضي لتعرض أحداث فترة من حياتها بشكل سريع، فاختصرت أحداثا جرت منذ سنوات في أسطر، فالقاص عمد إلى سد الثغرات الحكائية، وذلك بإعطاء القارئ معلومات تخص ماضي الشخصية الرئيسية ليستعد لأحداث مستقبلية مهمة في القصة، وهذا إن دل فإنما يدل على أن تقنية الخلاصة باعتبارها تسرع السرد وتقفز به إلى الأمام مرتبطة ارتباطا وثيقا بتقنية الاسترجاع كمفارقة زمنية في السرد.

كما نجد أيضا: «**استلقيت على السرير صرصريرا باهتا باردا والبرودة امتدت من أخمص القدمين حتى أقصى الرقبة التي تحمل رأسي، واجهني السقف، ولم أستطع تحديد لونه، لأول مرة أراه بهذه الحدة والاتساع رغم أنني أسكن هذه الحجرة منذ أحقاب**» [1].

ففي هذا المقطع السردي لخص السارد البطل أحداث حكائية الممتدة في فترة زمنية طويلة والتي تجسدت في لفظة (منذ أحقاب) فقام بتلخيصها في زمن الحكي متجاوز التفاصيل والجزيئات الدقيقة التي لا علاقة لها بالسياق والمضمون الحكائي العام حيث يرجع السارد إلى الماضي ليسرد للقارئ بعضا من معاناته داخل حجرته وما يواجهه فيها من غربة وعالم موحش.

ب-الحذف:

يعد الحذف تقنية زمنية تسعى إلى تسريع وتيرة السرد وإسقاط بعض الأحداث والفترات الزمنية الطويلة، فالقاص يعمد على اغفالها واسقاطها من السرد، من أجل تسريع وتيرة السرد عن طريق اغفال بعض الأحداث والمرور عليها سريعا «ويسمى الحذف أيضا بالقطع وفيه يلجأ الروائيون التقليديون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة، دون الإشارة بشيء اليها، ويكتفي بالقول مثلا: ومرت سنتان، وانقضى زمن طويل ويتضح من هذين المثالين بالذات ان القطع ما يكون محددا أو غير محددا، أو مصرحا بارزا، أو غير مصرح ضمني» [2]. ويرتد تحليل الحذوف إلى «تفحص زمن القصة المحذوف وأول مسألة هنا هي معرفة هل تلك المدة مشار إليها حذف محدد، أم غير مشار إليها حذف غير محدد» [3].

---

[1]- المصدر نفسه، ص59.

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص77.

[3]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص117.

فتقنية الحذف تسقط فترات زمنية ويتجاوز القاص بعض الأحداث حيث «يكون جزء من القصة مسكوتا عنه في السرد كلية، أو مشار اليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي» [1].

ويتمثل في «الأحداث التي يتصور وقوعها دون ان يتعرض النص لذكرها، وبذلك فهو السرعة القصوى التي يتخذها السرد» [2].

من خلال هذه التعاريف نستخلص أن تقنية الحذف تعد وسيلة لتسريع السرد والقفز بالأحداث إلى الأمام وذلك عن طريق إهمال القاص بعض الوقائع وعدم التطرق إليها في القصة.

ومن أمثلة الحذف ما نجده في قوله: «**هدموا القصدير بأمر من " الباب العالي" وزحفت الجرافة تجتثنا عائلة عائلة.....بعد أيام (لم أعد أذكر عددها بالضبط) أطل علينا المسؤول رأيناه عبر شاشة التلفزيون**» [3]، فالسارد أراد الانتقال السريع إلى سير الأحداث والوقائع، ولم يذكر عدد الأيام وما جرى فيها لأنه يرى عدم الحاجة في التطرق إليها وعدم الخوض في تفاصيلها، وذلك بهدف ترك فرصه للقارئ ليكتشف ويفهم معنى النص.

وكذلك قوله: «**لقد قضيت في مدينتي وفي يوم واحد بالتعاون مع الرزق على الهمج "البرازيت" لقد نظفتها من أوساخهم وأعدتهم مطرودين إلى مداشرهم وقراهم!!**» [4]، أسقط السارد في هذا المقطع السردي مده زمنية تمثلت في (يوم واحد) لأن ما جرى في هذا اليوم من أحداث لا تهمه، ولا جدوى من ذكرها لأن ما وقع فيها من أحداث لا أهمية لها.

ونجد الحذف كذلك في قوله: «**رفعوا كل ذلك لشيخ البلدية (شيخ الشياطين جميعا).... بعد أيام قرأت التحقيق ها هو معلق بجدار حجرتي وأنا بمصحة الأمراض العقلية**» [5]، ويحذف السارد من زمن السرد مدة أيام ولا يذكر عنها شيئا وهذا دليل على أن الحذف له دلالته لأحداث لا جديد يذكر فيها، وبالتالي أسقط السارد أيام من الأحداث لأنها غير مهمة ولا داعي لذكر تفاصيلها.

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص152.

[2]- نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة، ص234.

[3]- جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص12.

[4]- المصدر نفسه، ص12.

[5]- المصدر السابق، 17.

ونجد في قوله: «**كان لابد أن أتذكر أن جدي رحمة الله عليه والذي يسكن الآن ومنذ ثلاثة عقود مقبرة بضاحية المدينة المتكئة على الاخضرار اليابس الذي التهمه الإسمنت وتعاورته الملاهي الليلية، كان وحده الذي يسأل عني وينتظرني**»[1]، ففي هذا المقطع تم الحذف دون الإشارة للأحداث التي وقعت طيلة ثلاثة عقود الماضية متجاوزا كل تلك الفترة الطويلة دون الإشارة أو التوقف عندها أو ذكر مجريات الأحداث فيها، لأن السارد هنا هدفه الوصول إلى أحداث يراها مهمة، لذا من المفترض التوقف عندها لأنها تمس موضوع النص.

ونجد في المقطع السردي الآتي: «**بعد أسبوع من ذلك الاجتماع، جاءني انذار من المديرية**» [2]، اسقاط أسبوعا من الأحداث ولم يسردها، لأن الأحداث لا تهمه ولا جدوى من ذكرها ولا تخدم سيرورة الأحداث. وكذلك: «**صوت من الخلف يهوي مطرقة على أذني، يد تلمس ظهري، التفت إليه، واجبته بإيماءة من رأسي، تسللت إلى جيبي الداخلي منحته القلم.... بعد لحظات أعاده لي شكرني، أعدت خبزي وشرفي وكبريائي إلى جيب معطفي الداخلي....**» [3]، حيث أسقط مدة زمنية تقدر ببعض اللحظات دون الغوص والإشارة لما حدث اثناء تلك الفترة المحذوفة لأنها لا تهم القارئ ولا صلة لها بالمادة الحكائية.

وأيضا قوله: «**يومها كتبت استقالتي، أعادوني بعد أسبوع كانت هي في القسم**» [4]، حيث أسقط الأيام المحذوفة لعدم أهميتها في العملية السردية، ولم يحدث خلالها شيء جديد لذلك اسقطها السارد ولم يغص في تفاصيلها الدقيقة.

كما نجده أيضا في قول البطلة: «**ماذا تنتظرون من امرأة لم تعرف أباها، لم تسمع صوته قط، لا تتعجلوا فأنا لست لقيطة..... أمي امرأة فاضلة، مؤمنة، قهروها وأذلوها وأخرجوها من البيت تحت الركل والبصاق وقالوا بأنها نذير شؤم على أبي الذي حمل بندقيته ليلا بعد عام من زواجه وصعد الجبل ولم يعد**» [5].

---

[1]- المصدر نفسه، ص98.

[2]- جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص13.

[3]- المصدر نفسه، ص13.

[4]- المصدر نفسه، ص16.

[5]- المصدر السابق، ص22.

في هذا المقطع السردي تم اسقاط فتره زمنية محددة بعام، وتحدثت الشخصية البطلة قبل هذه الفترة أنها لم تعرف أباها ولم تسمع عنه أبدا، وفي هذه الفترة المحددة بسنة لا يعلم القارئ ما الذي حدث فيها، حيث تجاوزتها لكونها لا علاقة لها بالمادة الحكائية ولهذا أسقطت، فلا نعلم سوى أنها تربت دون أب.

وأيضا قولها: «**لابد من الإعتراف، هي فرصتي الأخيرة، لقد قررت أن أضع حدا لحياتي، كان من المفروض أن تكون قبل اليوم..... على الأقل منذ ذلك اليوم.... هذه الليلة سأفض بكارة هذه اللغة، سأعريها، سأجمع أمشاجها حروفا دامية...**» [1]، حيث يعكس هذا القول تعاقب الأيام ومرورها دون تحديدها فعندما تقول الساردة (قبل اليوم–منذ ذلك اليوم) نستنتج ان البطلة في حاله نفسية متدهورة تسير إلى الأسوأ مع حركة الزمن، مع عدم التنبيه والإشارة إلى ذلك اليوم، لكن القارئ لهذا المقطع يتبادر في ذهنه المدة الزمنية المحذوفة، ويجملها بعدة سنوات أي منذ أن قهروا والدتها وأخرجوها من البيت.

وكذلك: «**لم أعد أدري كم بت معه، لا أذكر غير اليوم الذي تركني فيه قرب المسرح.....لم أبك، لم أصرخ....ظل الناس يمططون شفاههم وهم ينظرون إلى بطني وأنا أتسكع به في الشوارع وداخل المقاهي وفي المطاعم القذرة...**». [2]

في هذا المقطع السردي نجد الحذف لترابط الأحداث، فالبطلة أسقطت مدة زمنية تقدر بأيام لم تحدد عدد هذه الأيام، لكن إذا أردنا الغوص في التفاصيل الدقيقة للأحداث المتجاوزة، نستطيع أن نتعرف على تحديد تلك الفترة المحذوفة. وكذلك: «**عدت إلى مكتبي، لم يكن في ذهني غير صديقي الأديب، تهالكت على الكرسي، وملأت وجهي بيدي كلتيهما....**

- **ربما لن أحضر ندوة الأسبوع القادم**» [3].

تقفز الشخصية الساردة بزمنها السردي قفزات كثيرة وحيث لجأت إلى تسريع الزمن السردي بواسطة الحذف (الأسبوع القادم) أهملت مدة زمنية معينة من الأحداث ولم تذكر للقارئ تفاصيلها ولم تشر إليها

---

[1]– المصدر نفسه، ص23.

[2]– المصدر نفسه، ص24.

[3]– المصدر السابق، ص28.

وذلك لأن الأحداث الموالية هي الأكثر أهمية ولها صلة بمضمون الحكاية.

ومما سبق ذكره، فتقنية الحذف هدفها هو إسقاط وتجاوز بعض الفترات الزمنية والمرور على بعض الأحداث غير المهمة، وذلك لسرد ما تبقى من الأحداث الرئيسية والمرور لسرد الأحداث المهمة لاكتشاف علاقتها بموضوع النص.

ومعظم قصص "جمال فوغالي" اتسمت بوجود بعض القفزات الزمنية كالخلاصة التي عملت على تسريع وتيرة السرد، وكذا تقنية الحذف لإسقاط بعض الفترات الزمنية في المقاطع السردية والأحداث وابراز المهم في مساحة نصية محدودة لتجنب تراكم الكلام وحشوه، كما عمل على العمل بالتقنيتين بطريقة يحاول فيها تحقيق الانسجام النصي وترتيب الأحداث القصصية.

2-2- إبطاء السرد:

ويقصد به إبطاء الحكي أي أن القاص يبطئ في سرد الأحداث في القصة ويتطابق زمن السرد مع زمن القصة وهو يعتمد على تقنيتين هما (المشهد والحوار) والوقفة.

أ-المشهد:

وهو تقنية من تقنيات إبطاء السرد، ترد الأحداث بالتفصيل ويكون القارئ جزءا لا يتجزأ من الأحداث، حيث نجد القاص في هذه التقنية يفصل ويعرض الأحداث، ويقصد بها «المقطع الحواري الذي يأتي عبر المسار السردي. وقد يحقق تساوي الزمنين بين الحكاية والقصة» [1]، أي أن مدة استغراق زمن الحكاية هي نفسها المدة المستغرقة من زمن القصة.

ويعد المشهد واحدا من أهم عناصر الإيقاع الزمني، «ويقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، فالمشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الإستغراق أي أن زمان السرد في المشهد يتساوى مع زمان الأحداث وينشأ عن ذلك أسلوب الحوار»[2].

ويعطي المشهد للقارئ إحساس بالمشاركة الحادة في الفعل، إذ أنه يسمع عنه معاصرا وقوعه كما

---

[1]- ينظر جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص108.

[2]- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص162.

يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه، لا يفصل بين الفعل وسماعه، سوى البرهة التي يستغرقها صوت الروائي في قوله: «لذلك يستخدم المشهد اللحظات المشحونة ويقدم الراوي دائما ذروة سياق من الأفعال في مشهد» [1].

وقد يكون هذا الحوار بطيئا كما قد يكون سريعا حسب طبيعة الظروف المحيطة. فالمشهد «تكون فيه الفقرة الزمنية الموصوفة مساوية تقريبا لزمن القراءة» [2].

وأثناء تأملنا لهذه المجموعة القصصية أو لهذه القصص نجد أن إيقاع المشهد موجود بكثرة في هذه القصص والأكثر من هيمنة الحوارات ومن ذلك نجد هذه المقاطع السردية الآتية:

«دخلنا القسم، كان المعلم أبا:

- **إذا اتفقت أنت وزميلك على أن تكونا صديقين دوما، ماذا نسمي ذلك يا أبنائي؟!**
- **إنه العهد يا معلمي!**
- **ولكن لو أن أحد كما نكث العهد ماذا نسمي ذلك في رأيكم؟**

أجبت كنت واقفا:

- **إنها الخيانة يا معلمي.**

رأيته ارتوى وحيدا، كان يبكي، هالني وجهه. لم أشاهد " شاربيه"

تقدمت منه:

- **لماذا يا معلمي، حلقت شاربيك؟**
- **لا يبني، لم أحلقهما، انهم اعترضوني، أمسكوا بي، راحوا ينتفون بحقد شاربي!**
- **قالت أمي، يا معلمي، إذا نتف الشعر فلن ينبت مطلقا، ألن يكون لك شاربان؟!**
- **خرافة يا بني.... ستكبر أنت وعليك أن تربي شاربين حافظ عليهما»** [1].

ففي هذا المقطع السردي عمل الحوار على إبطاء وتيره السرد، غير انه دفع بالأحداث للسير إلى

---

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية، ص94.

[2]– نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة، ص 243.

الأمام، فبفضل الحوار يستطيع القارئ معرفه الأخبار ويقدم له جملة من المعلومات التي لها صله بسيرورة الأحداث. فهذا الحوار دار بين التلميذ ومعلمه أثناء نتف الاستعمار شاربه وذلك دلالة على التحقير والإهانة والذل، فالشارب يعتبر رمز الرجولة والفحولة وعزة النفس، وهذا ان دل فإنما يدل على تعرض المعلم للإهانة في الطريق نتف شاربه، ومن المعروف أن مهنة المعلم من أشرف المهام، فهو يقوم بتوعية وتكوين وتربية المواطن داخل المجتمع، فأثناء اهانته هنا نحس ان المجتمع ككل أهين بل أمة بأكملها.

ونجد مشهدا آخر في قوله: «**قال يومها المدير:**

- **المعلم ليس مواطنا عاديا.**

علق زميلي متهكما، كان بجواري:

- **إنه انسان خرافي، آت من أدغال افريقيا.**

أجبته كان صوتي صاعقا في القاعة:

- **إنه عامل غير منتج، عمال الأروقة يبيعون الجبن المستورد، هم منتجون»** [2].

كشف هذا المشهد الحواري عما يدور في المؤسسة التربوية من حقد وبغض اتجاه المعلم وذلك من خلال الصفات التي وصف بها المعلم بأنه انسان غير عادي، مما جعل القارئ يقف مباشرة أمام هذا الصراع المتأزم الذي دار بين الأطراف الثلاثة. والذي يؤكد حجم المعاناة والإحساس بالاغتراب النفسي الذي يشعر به البطل وهو داخل هذه المؤسسة ومع مسؤول حاقد وظالم، فالعلاقة بين المعلم والمدير علاقة لا تمد بصلة بالاحترام والتقدير.

ونجد أيضا «**قلت لها:**

- **تفضلي يا ابنتي**
- **ابنتك في البيت أنا منذ متى كنت ابنتك؟!**

أمعنت النظر في الصك، أعادته إلى صائحة، سمع الناس صياحها، كان الشرطي إلى جانبي

---

[1]- جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص24-25.

[2]- جمال فوغالي، موتة الرجل الآخيرة، ص13.

- **ما هذه الكتابة؟**
- **إنها العربية يا ابنتي.**

عربيتك في القسم فقط، أعد كتابتها بالفرنسية.

انطلق صوتي يحفر الأنفاق الداخلية لأعماقي، حين وصل الحنجرة، أصبح مضغا متآكلة:

- **ولكنني في الجزائر في وطني.**
- **وماذا يعني ذلك (كان حديثها بلغة بيجار)**
- **أن أكتب بالعربية، أليست واجبا وحقا مقدسا، انظري إلى اللوح الملون والمعلق خلفك، إنه يؤكد قولي.**
- **تكون واجبا وحقا مقدسا حين تدون بها الملاحظات السيئة في دفتر العلامات المدرسي»** [1].

يقدم هذا المشهد حوارا بين البطل وموظفة البريد والتي كانت تلميذة في قسمه فتحاور معها مباشرة، وهذا الحوار له انعكاساته وتتمثل في تزايد حدة التوتر والتعصب والتباعد بينه والموظفة، حيث أن البطل يرى أن دوره آن في استلام راتبه، وموقف الموظفة التي ترى عكس ذلك تماما بحجه كتابته للصك البريدي باللغة العربية. فجاءت الأفكار متباعدة هنا زاد حدة الصراع بين الطرفين، ومن هنا يتضح للقارئ موقف القاص من هذا الحوار وهو كشف الانكسار الذي عانى منه البطل وهو في مبنى البريد (فيتحول الحوار بينهما إلى شجار) وكذلك معرفة بعض الفئات الذين يفسدون الحياة وينفصلون عن مبادئهم. وكذلك يمس هذا الموضوع جانب اللغة العربية فيعكس هذا الحوار توترا وتباعدا بين موقف البطل، وموقف موظفة البريد، فالبطل لا يريد كتابة الصك باللغة الفرنسية (تشويه اللغة العربية)، وموظفة البريد تلح على كتابته باللغة الفرنسية، لذلك يبدو المشهد دراميا بجديته وسخريته.

وكذلك «**لن أتوقف عن الكتابة، لابد أن أفجر كل شيء لقد قال لي صديق الأديب:**

- **لابد أن تكتبي تجربتك، أنت مؤهلة لذلك ستنجحين، مؤمن أنا بذلك.**

---

[1]- المصدر السابق، ص17.

- **أنت تنفخني، ربما خدرك أريج جسمي.**
- **لا تسخري، تعرفين بأنني احتقرت نفسي يوم لم أر غير جسمك.**
- **أعرف ذلك، ولقد عرفتك قبل اليوم، هي ذي كتبك في الرف الأول، حرفك هو أنت، كلاكما يتغدى من الآخر واحترمتك لهذه الصفة فكثير من الذين يكتبون يغيرون مواقفهم مع كل حرف.**
- **هي ذي مأساتنا، لم أقل لك دوما الكتابة فعل احتراق، وفعل تعرية، وهي تكسير لحسك الذات وانتصار بطولي عليها، تذكري فعل الموج بالصخر، فالحياد فعل فناء وتكريس للرداءة والتحنيط»** [1].

هذا المشهد تم في زمن الحاضر السردي، أي أن زمن الحكاية معادل لزمن الخطاب، فحين جرى الحوار بين البطلة وصديقها الأديب، فتحدثت البطلة عن اصرارها واستمرارها في الكتابة وعدم توقفها، بفضل تشجيعات صديقها. فهذا المشهد الحواري يبني الشخصية حيث فتح لها الباب للحديث عن ذاتها وابداء رأيها، فإستطاع القارئ مباشرة بفضل الحوار التعرف على الشخصية وسلوكها.

ونجد كذلك «**قال صديقي:**

- **ألا تعرفه؟؟**

قلت مندهشا:

- **أنا لا أعرف هذا النوع من البشر.**

قال كأنه يعاتبني:

- **كأنك لا تعيش في هذه المدينة، ولكأني بك غريب عنها؟**

قلت مستعطفا:

- **من يكون بربك؟؟**

---

[1]- المصدر السابق، ص26.

إنه أغنى من في المدينة ونفوذه طال كل المواقع، ابنته التي مرت أمامنا الآن، التحقت بالجامعة

- **ولم تنجح في شهادة البكالوريا.... أتدري لماذا؟؟**

لم أستطع أن أجيبه فقد انعقد لساني لهول ما سمعت وتركته يتابع حديثه:

- **لقد استولى على منطقة زراعية وبنى فوقها قصرا مشيدا فسيفساؤه من إيطاليا وفرنسا، وبنفوذه السياسي يبيع رمال البحر بأثمان خيالية، واكترى فندقا سياحيا أصبح ملكا له بعد شهور لا يدخله إلا أبناء الأغنياء لإحياء سهراتهم»** [1].

إن هذا المشهد الحواري دار بين البطل وصديقه فكان موضوع الحوار بخصوص والد الفتاة التي أحبها أيام الجامعة، فهذا المشهد جمع بين كثير من التقنيات إلى جانب الحوار هناك، وصف وسرد، وتحليلات، حيث تحدث الصديق عن والد الفتاة الذي لا يعرفه البطل ولم يسمع به ولا مرة في حياته، فجاء وصف هذا الرجل على أنه أغنى رجل في المدينة حيث طال نفوذه عبر كل المواقع. وكذلك اكتسابه لأموال باهضة ومناطق زراعية كبيرة والتي بنى فيها قصرا مشيدا، كما أنه كان يبيع رمال البحر بأثمان جد باهظة وكراءه لفندق سياحي والذي أصبح ملكا له بعد شهور حيث خصصه لإحياء سهرات أبناء الاغنياء فقط.

ومما سبق إن للمشهد دور كبير في تعطيل حركة السرد وإيقاعه، وذلك عن طريق الرجوع إلى الماضي فمعظم المشاهد الحوارية المستقاة من قصص "جمال فوغالي" قامت بالتعبير عن تفاصيل الحياة بكل حوادثها ووقائعها، وكأنها معاشة في هذه اللحظة، وفتحت المجال أمام القارئ وكأنه مشارك في الأحداث، وذلك بمعرفته للشخصيات وأفكارها وأدوارها.

ب–الوقفة:

الوقفة هي تقنية يقوم بها القاص من أجل إيقاف الزمن «في الوقفة يتنامى زمن الحكي على حساب زمن السرد ولذلك فالوقفة هي نقيض الحذف لأنها تقوم خلافا له على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي مفسحا المجال أمام السارد لتقديم الكثير

[1] –المصدر السابق، ص 49–50.

من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات» [1].

وتشكل بظهورها في النص «توقفا للسرد أو على الأقل إبطاء لوتيرته مما يترتب عنه خلل في الإيقاع الزمني للسرد ويحمله على مراوحة مكانه وانتظار أن يفرغ الوصف من مهمته لكي يستأنف مساره المعتاد» [2].

من خلال هذان التعريفين نستنتج أن تقنية الوقفة هدفها هو تعطيل وإبطاء زمن الحكي وإيقافه، فبواسطتها يلجأ السارد للتوقف عند وصف شخصيات أو أمكنة أو أشياء.

وفي قصص "جمال فوغالي" وردت معظم الوقفات الوصفية متداخلة ومتشابكة مع السرد وللكشف عنها وكيفية اشتغالها داخل النص السردي:

فقد اعتمد السارد على هذه التقنية حيث نجده يتوقف عن سرد الأحداث ويقوم بالوصف الدقيق لبعض الأشياء أو الأحداث أو بعض الشخصيات وهذا ما نجده في قوله: «**حين اتجه نحوي، تساءلت بيني وبين نفسي كيف سمحت له الحاجة علجية بالدخول، كان صغير السن على ما يبدو وكتمت تساؤلي، ابتسمت له ثم احطته بيدي وادخلته حجرتي، لم يندهش لرؤية المكتبة، اتجه مباشرة نحو مكتبي الخاص، جلس بهدوء، أخرج منديله ليمسح العرق، رفع راسه: لا تستغربي لقد حدثوني عنك كثيرا، وأنا ما وطئت ما خورا في حياتي غير هذه المرة، وتساءلت عن الشيء الذي دفعني للمجيئ**» [3]، فالشخصية الساردة في هذا المقطع اضطرت إلى توقيف السرد عندما وصفت شخصية الشاب الأستاذ وهي شخصية غير معروفة من قبل، لجأ إليها لينقذ نفسه من شبح المحيطين حوله فالكل ضده لأنه يمتهن مهنة صعبة، فهو يدرس الأدب والأخلاق لتلميذات نصف عاريات، وليست باستطاعته مواجهة هذا الواقع الذي تكثر فيه كل أنواع الفساد وانحلال الأخلاق التي تؤدي حتما إلى انهيار المجتمعات وكثرة الرذيلة فيها، بهذا الوصف تم توقيف سير وتيرة الأحداث ونموها، وذلك بهدف عدم تراكمها وحشوها داخل النص السردي.

---

[1]- نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة، ص250.

[2] -حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص176-177.

[3] -جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص27.

كما لجأ السارد في قصة (الحلم) إلى توقيف وتيرة السرد ووصفه لمظاهر الفتاة التي أحبها في قوله: «**جئتني بكل جمالك الساحر وسلطان أبيك**»[1]. فمن خلال ذكريات الماضي عمل السارد على إبطاء السرد والهدف منه هو الكشف عن المكبوتات داخل نفس الشخصية البطلة، وكشف مشاعره وأحاسيسه من خلال ملامح الفتاة التي أحبها والتي لم تعره اهتماما بسبب فقره وانتمائه للطبقة البسيطة.

ونجد الوقفة أيضا في هذا المقطع السردي حيث قام السارد بوصف وتعريف شخصية الجدة، فعمل على إبطاء وتيرة الحكي، ذلك أن الوصف قام بتقديم شخصية غائبة عن السرد فيستحضرها السارد من خلال حديث أمه عنها، كما أنها لم تشارك في سير الأحداث ونموها، غير أن حضورها والوقوف على وصفها له دلالات ومعاني كثيرة لأنها تمثل ذاكرة التاريخ وهذا ما نجده في قوله:« **تضمني جدتي ضمة حانية إلى صدرها وأنا أنتحب انتحابي غارقا في عرقي وخوفي، وصوت جدتي المتقطع ترتل باكية: وما كان ربك ليهلك القرى بظلم وأهلها مصلحون**»[2].

كما يستوقفنا الوصف عندما يصف لنا السارد شخصية الشرطي وذلك اثناء توقيفه واخذه إلى مخفر الشرطة واتهامه بالفوضى والشغب وهذا ما نجده في قوله: «**أشعل سيجارة من النوع الرفيع، نظر الي، حدق مليا في عيني، نفث الدخان ضبابا، تقدم برأسه نحوي والعفونة انطلقت من فمه جيفة: –أنت تفهمني اليس كذلك.....امتدت يده إلى القبعة، شريطها الاصفر اللامع على جبهته، توارت التجاعيد وقفت عند وقوفه، ولم يسلم كنت كالمحموم، مسحت العرق وتهالكت على الكرسي....**»[3].

في هذا المقطع السردي تخلى السارد عن الحكي وفتح الباب للوصف وذلك من أجل الكشف عن المظهر الخارجي للشرطي ووصف ملامح وجهه، حيث قام البطل بوصف الملامح بهذه الوقفة ليرجع إلى سرد الأحداث من جديد، فالسرد هنا يسير ببطء بسبب هذه التوقفات الوصفية التي تشابكت معه وذلك من أجل التعريف بشخصية الشرطي.

ويستوقفنا السارد عند وصف ابنة الشخص الذي صدمته سيارة أثناء سيره في الطريق

---

[1] –المصدر نفسه، ص48.

[2] –جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص33.

[3] –جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص130.

حيث يتوقف عن سير الأحداث ويصف حالة ابنته وأمنيتها في ارتداء فستان وهذا ما جاء في قوله: «**أمسك بيد ابنته، وترك أصابعها الصغيرة تنام في راحة يده وابتعد بها عن الواجهة الزجاجية، التفتت الصغيرة مودعة الدمية التي تلبس الفستان.... توقفت ابنته، توقف معها، كانت تنظر إلى ابنة الجار، وهي ترتدي نفس الفستان، حسرة دامية اخترقت رئتيه نزولا وصعودا انطلقت آهة حرى، انحنى، حملها بين أحضانه وصعد بها سلالم العمارة...**» [1].

في هذا المقطع السردي وصف لنا حالة البنت أثناء رؤيتها من الواجهة الزجاجية للفستان الذي ترتديه الدمية، وكذلك أثناء لمحها لابنه الجار وهي ترتدي نفس الفستان والتي كانت تتمنى أن ترتديه، فهذا المقطع مقترن بين الحكي والوصف، حيث كان سير الحكي إلى الأمام فعمل الوصف على إيقاف وتيرة السرد ليصف لنا شخصيه البنت.

ويستخدم الوصف للاستراحة والحد من تدفق الأحداث وتراكمها، حيث هنا نقل لنا السارد الوصف من العالم الخارجي وهذا ما نجده في قوله: «**أطل الناس من النوافذ والشرفات وسطوح المنازل والعمارات البيضاء المتوهجة تحت شمس فولاذية، حادة، شرسة، وانهمرت الزغاريد، رجع الحنين الدافئ لسنوات الدم الخصب، تنبت كالمسك على حواف صدورنا، فتستضيء كهوف الأعماق بالق هذا الانهمار المنعش للزغاريد الفواحة كعطر البرتقال وشجر الريحان. وموسيقى عصافير ساحة الثورة وهي فوق شجر الدردار والأكاسيا الخضراء، تمسح أرق الليالي وسهاد المرحلة: الزمن الطحلبي الداكن كفم الموت**» [2].

في هذا المقطع السردي أسهم الوصف في توقيف وتيرة السرد حيث لجأ السارد إلى الوصف، فالوقوف على الوصف يستوجب قطع وتيرة الحكي وإيقاعه لمده معينة من الزمن، وهذا ما ينجم عنه نوع من الاختلال في النظام الزمني للقصة، فالسارد في هذا المقطع أوقف وتيرة الحكي، وبدأ في الوصف ثم عاد بعدها لسرد أحداث النص.

كما توقف السارد عن سير الأحداث وقدم لنا وصفا لفئات البشر الموجودين داخل المجتمع ما

---

[1] -المصدر نفسه، ص136.

[2] -جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص41-42.

نلمسه في قوله: «**الجميع أصبحوا عشاقا يحملون مرايا يقول في غرفته الخاصة: يا رب نفسي–لقد امتلأ العالم بالخونة والسفاحين وباعة جراثيم الشرف المنتهك لا أحد يجرؤ أن يقول: لا، الشوارع معبأة بمكسوري الظهر، العيون خبا وميضها صارت كهوفا للذل من كثرة مارست غض الطرف، العفن في كل مكان**» [1].

في هذا المقطع الوصفي لهؤلاء الأشخاص الذين يعتبرهم السارد خونة للوطن حيث يتصفون بالأنانية وحب الذات وكل واحد يبحث عن مصلحته الخاصة، وينتهكون شرف غيرهم، فأصبحت الشوارع ممتلئة بهذه النماذج السيئة، فالسارد هنا توقف عن السرد وذلك من أجل الوقوف على الوصف واستحضار صورة هؤلاء الخونة والسفاحين، ليعود بعدها إلى سرد الأحداث.

ومن خلال التطرق إلى تقنيتي المشهد والوقفة، فالهدف من هذين التقنيتين هو إيقاف زمن السرد لتعطيل زمن الحكاية بواسطة الوقفة لمدة زمنية معينة، وهذا ما ينجم عنه اتساع زمن الخطاب وامتداده.

وعلى العموم فإن دراسة تقنية المدة بعناصرها الأربعة من (خلاصة وحذف ومشهد ووقفة) تعمل كلها على دراسة النص سواء من حيث السرعة أو من حيث الأبطال فمرة تأتي الأحداث ملخصة تعمل على تعطيل حركة السرد وتوقف سير الأحداث المتنامية وهذا ما يؤدي إلى سرعتها، وتارة أخرى نجدها تسير ببطء وتتوقف نتيجة الاستراحة.

3–المونولوج

هو حديث النفس للشخصية الرئيسية أو الثانوية ويعد «تعبير يفترض فيه النقل الأمين لنشاط واقع الوعي»[2]، ويلتقي مع المناجاة في حديث النفس فكلاهما «نشاط فردي يتكلم فيه الشخص وحده ويعرفه "دو جاردن Edu jardin " أسلوب المونولوج الداخلي بأنه الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تعبر به شخصية ما عن افكارها الحميمية القريبة من اللاوعي» [3]. إنه «خطاب لم يخضع لعمل المنطق فهو في حالة بدائية وجملة مباشرة، قليلة التقيد بقواعد النحو، كأنها افكار لم تتم صياغتها بعد»[4]. كما أنه يعد «تقنية لتقديم المحتوى النفسي للشخصية دون التكلم على نحو جزئي أو كلي في

---

[1] –المصدر نفسه، ص59.

[2] –سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص206.

[3]– المرجع نفسه، ص209.

[4]– لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص163.

اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو المقصود» [1].

لقد ورد المونولوج في القصص قيد الدراسة إذ أنه يختلف عن الحوار الذي يدور بين عدة شخصيات كونه حوارا داخليا مع الذات، ويكون بشكل أسئلة عديدة ومختلفة تشغل بال الشخصية نتيجة تأثيرات قضايا أو مواقف مختلفة وتبقى هذه الأسئلة الداخلية دون جواب وهذا ما نجده في المقطع السردي الآتي: «**تردد جملتك الوحيدة الباقية، الرابضة حصنا منيعا بتجويف صدرك: لا تغادر مكانك القضية الآن أن تكون أو لا تكون!!**»[2].

في هذا المقطع نجد السارد خلق الزمن من خلال الحوار الداخلي (المونولوج)، حيث صرح بما يجول في خاطره وهي الجملة التي دائما ما كان يرددها والتي يعتبرها قوته التي يتحدى بها من حوله، فالحوار هنا أفصح مباشرة عن طبيعة الشخصية وعن أفكارها ومبادئها فهي شخصية مثقفة أهينت ولم تحترم، ولهذا فالحوار هنا يوضح صورة هذه الشخصية وهذا ما طور بناء النص.

كما ورد المونولوج كذلك في هذا القول: «**قلت في يأس، ارتد صوتك يغوص مدية نجلاء تشق حرت ذاتك القاحلة:أريد اتجاها خامسا**»[3]. وكذلك في قوله:« **لقد هزك الصوت الداخلي الآتي من أعماقك الحبلى، كان متفجرا، كالبركان الذي يخرج حممه لأول مرة وتحس انفجارك: لن يفيدك كسر المرآة، انكسارك بالأعماق لو كنت تدري!**» [4]، وكذلك في قوله:« **هل تذكر حديثك لنفسك حين لم تجد أحدا تحدثه، لم تعترف بالصمت المخنط المومياء:لا أريد أن أكون نعشا متحركا، أرفض مدن التخشب والنفاق** [5] »، في هذا الحوار تأتي الشخصية معبرة عن بواطنها وتحاول البوح عما يختلج في داخلها أثناء حديثها مع نفسها فهي لم تجد شخصا تحدثه فلجأت إلى ذاتها لأنها لا تريد الصمت في هذا الزمن الممتلئ بالخيانة، والنفاق، والتصنع، فنقل لنا السارد أفكارها التي تدور في ذهنها والحديث

---

[1]- إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، ص131.

[2]-جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص121.

[3]-المصدر السابق ، ص141.

[4]- المصدر نفسه ، ص143.

[5]- المصدر نفسه، ص142.

الذي يجول في خاطرها.

كما نجد حوار السارد مع نفسه في قوله:« **أصرخ ينطلق صوتي مهرة نافرة في البراري القاحلة الداكنة:لا تموتي جدتي اسمعيني صوتك المشروخ المعني دعيه يمخر أحشائي سيفا بلا غمد**»[1]، في هذا الحوار استحضر البطل الماضي فيما يتعلق بجدته ويأتي من خلاله حواره الداخلي ما حدث في الماضي ويسهم من خلاله في إحياء نطاق الزمن الحاضر، فهو في هذا الزمن الحاضر يعاني من قسوته وآلامه وعفوتنه لهذا أراد الاستنجاد بجدته وهو في أضعف حالاته فراح يتحدث معها داخل ذاته ويريد سماع صوتها الذي يعتبره بمثابه حماية له في هذا الزمن الموحش.

كما نجد حديث السارد مع ذاته أثناء معرفته حقيقة والد الفتاة التي أحبها بأنه شخص حركي خائن لوطنه فأخذته حسرة كبيرة وفي لحظة تذكر والده الشهيد الذي ضحى بروحه من أجل هذا الوطن الغالي وتأسفه على حبه لهذه الفتاة التي تمنى لها الاحتراق وهذا ما نجده في قوله: «**لن أغفر لك حتى الموت، فاحترقي الآن بنفايات أبيك حيثما كان**» [2].

وفي هذا المقطع يكشف الحوار عن التفاوت الطبقي في هذا المجتمع، وعن ظلم وقهر السلطة الحاكمة للفئات الفقيرة والبسيطة، وتفضيلها للفئات الخائنة للوطن وفتح المجال لها بأن تفعل ما تريد في هذا الوطن بحجة أنها من الطبقة الثرية، وهذا الحوار الداخلي يعكس بكل حيثياته رغبة السارد في الوصول إلى هذا الصراع. وكذلك نجد الحوار الداخلي في قوله: «**هأنذا الآن أنادم وحدتي، هل باستطاعتي أن أقاوم هذا الانهيار الداخلي؟**

-أكان لابد أن يحدث ما حدث؟

الصوت هذه المرة يجيئني حريقا من الداخل»[3]. وكذلك في قوله: «**هل اخطأت فعلا؟ هل استحق ما يحدث لي الآن؟ ما هذه الأسئلة؟ وما جدواها في هذا الزمن المارد؟ لعلها الوحدة التي تفرض هذه الأسئلة التي ليس باستطاعتي أن أجيب عنها**» [4].هذا الحوار الداخلي متوقف على سوء الحياة

---

[1]- المصدر نفسه، ص163.

[2]-جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص50.

[3]-جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص90.

[4]-المصدر نفسه، ص91.

وغربة الذات التي يعاني منها السارد، فالحوار مترابط ومتشابك مع الأحداث الموالية في السرد، والسارد تتبادر في ذهنه جملة من الأسئلة ولا توصله إلى إجابة، فهو يعيش وحيدا وغريبا في هذا الزمن الذي اعتبره زمن مارد، وهذا ما ادى إلى انهياره داخليا وعدم قدرته على مواجهه هذه الوحدة وغربة الواقع المزري الذي يعيشه، وعليه تشكلت الصور الذهنية في مخيلته عن طريق مونولوج داخلي يأتيه في هذا الزمن الحاضر من سير أحداث القصة لاتخاذ المواقف المناسبة في الأزمنة الموالية.

ففي هذا المقطع السردي نجد السارد واقع تحت ضغط نفسي رهيب لأنه لم يلق اهتماما من أحد ولم يجد من يستمع إليه فهو كان مظلوما واتهموه بالجنون لأخذ حقه في السكن، لذا أخرج أوجاعه من آهات وتأوهات عن طريق مونولوج يخاطب فيه ذاته بطريقة مباشرة وهذا ما نجده في قوله: «**لم أكن مجنونا.... لا يمكن أن أكون مجنونا**» [1].

نستطيع القول أن المونولوج يكشف عما يدور في نفس الشخصية من أسرار دفينة، كما يوصلنا لمعرفة أفكارها ومبادئها وكيفية معالجة أمورها في الحياة، فهذا الحوار هو نوع من الحالة اللاشعورية التي تشعر بها الشخصية أثناء صراعها الداخلي والخارجي، وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى، ويتمثل دوره في سد الثغرات الزمنية الموجودة في القصة ويساعد على خلق نوع من التأثر أثناء الحوار وهذا ما يساعد على بناء الشخصيات.

---

[1]-المصدر نفسه، ص12.

الفصل الرابع:
الرؤية السردية
في قصص جمال فوغالي.

أولا: مفهوم الرؤية السردية.

ثانيا: الراوي ونمط السرد.

ثالثا: وظائف السارد.

رابعا: أنواع الرؤى.

أولا: مفهوم الرؤية السردية:

تعد الرؤية السردية مكونا خطابيا ذو أهمية كبيرة، لها حضور متميز في الدراسات السردية وعرفت بعدة تسميات مختلفة منها: (زاوية النظر، والمنظور السردي، التبئير، والبؤرة، والموقع حيث أدى هذا التعدد في المصطلحات إلى نوع من الخلط والاضطراب فتعددت مناهج الدراسة لهذه التسميات من الناحية النظرية والتطبيقية.

وتعرف الرؤية Vision «بأنها الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها»[1]. كما أنها «تتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة فهي تخضع لإرادته ولموقفه الفكري، وهو يحد «بواسطتها أي بميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها، فهما متداخلان ومترابطان، وكل منهما ينهض عن الاخر، فلا رؤية بدون راو، ولا راو بدون رؤية، وينعكس هذا التداخل بصورة مباشرة على بناء المادة القصصية فالرؤية تحدد إلى درجة نوع البناء، ونمط العلاقات بين العناصر الفنية، لسبب أساسي وهو انها تمتلك هيمنة شبه مطلقة على تلك العناصر» [2].

وقد حظيت الرؤية باهتمام كبير من طرف النقاد وكانت بدايتها الحقيقية مع مطلع القرن العشرين، فظهرت دراسات مختلفة مهدت لها الطريق لتصبح مكونا خطابيا له أهمية حيث نجد معظم النقاد تناولوا مصطلح الرؤية بالدرس، واختلفوا حول تسميته كونها «مرتبطة بأحد أهم مكونات الخطاب االسردي، وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردي بوجه عام، وذلك اعتبار أن الحكي يستقطب دائما عنصرين أساسين بدونهما لا يمكننا أن نتحدث عنه وهذان العنصران هما: القائم بالحكي ومتلقيه وبمعنى آخر الراوي والمروي له وتتم العلاقة بينهما حول ما يروى (القصة) أنهما معا عنصران خطابيان» [3].

وأول من بدأ في الحديث عن مفهوم الرؤية» هنري جيمس" (Henry James (1916-1843 الذي نجد أن معظم أعماله أعطت نظرة جديدة فيما يخص طرق تقديم المادة القصصية، وطور مفهومه حيث نجده «ميز أثناء دراسته علاقة الراوي بالسرد والشخصيات بين راو مطلق المعرفة متواجد في كل مكان ومهيمن على السرد، وبين راو لا يمتلك السلطة الكلية يمنح الشخصيات مجالا أوسع للتعبير على

---

[1]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1990، 1، ص62، 61.

[2]-المرجع نفسه، ص62.

[3]- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسات في روايات نجيب الكيلاني)، ص288، 287.

ذواتها، وهو بذلك يدعو إلى مسرحة الحدث بدلا من سرده»[1]، بمعنى أن القصة لابد أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف، وكذلك هو يدعو الراوي إلى التخلي عن السلطة وأن يخرج عن ما ألفه في القديم، كما عليه أن يزيح معرفته الكلية لكل ما يجري من أحداث. ويعتبر "هنري جيمس" بمثابة شعاع أنار الطريق وفتح الأبواب للاحقين بعده لدراسة الرؤية السردية التي كان لها اهتماما وصارت مكونا يدور الحديث حوله كثيرا.

وقد سار "بيوسي لوبوك Lubbok Percy (1792-1822)" على نهج " هنري جيمس" وكانت نقطة انطلاقه مما قدمه، ويعتبر كتابه (صنعة الراوية) أول عمل وضع في بناء نظرية (وجهة النظر) كما نجده تحدث في طريقة أخرى في السرد وهذه الطريقة « تعتمد على أن القصة تحكى كما لو كانت مروية على لسان إحدى شخصياتها، لكنها في الحقيقة تروى عن طريق ضمير الغائب في الوقت الذي يتفاعل القارئ معها ويندمج في أحداثها» [2]، وفي الثاني «يقدمها راو عالم بكل شيء» [3].

وبعد دراسة "بيرسي لوبوك" تطورت الأبحاث وكثرت الدراسات حول مسألة المنظور فتناولته بالتنظير والتحليل والتطبيق، فنجد "نورمان فريدمان" جاء «ملخصا للآراء السابقة ومستفيدا منها، حيث قدم تصنيفات لوجهات النظر أكثر توضيحا ودقة ويمكن عرض هذا التصنيف على النحو الآتي:

1. المعرفة الكلية للراوي: تكون فيها وجهة الكاتب مطلقة لا يتحكم فيها وتميزها تدخلات الكاتب التي قد تكون على علاقة بالحكاية أو لا علاقة لها بها.

2. المعرفة الكلية للراوي المحايد: وتختلف عن الأولى في كون الكاتب لا يتدخل مباشرة ويحكي بضمير الغائب الأحداث كما يراها لا كما تراها الشخصيات.

3. الأنا كشاهد: وهي وجهة نظر الروايات بضمير المتكلم حيث يختلف الراوي عن الشخصيات، وفيها يتلقى القارئ الأحداث من الراوي ولكنه يراها أيضا من وجهات مختلفة.

4. الأنا كمشارك: وتكون فيه الرواية بضمير المتكلم حيث يكون الراوي شخصية رئيسية.

5. المعرفة الكلية المتعددة: وفيها يتعدد الرواة، وتقدم الحكاية مباشرة كما تحياها الشخصيات.

---

[1]-المرجع السابق، ص289.

[2]- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص34.

[3]-الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص290.

6. المعرفة الكلية الأحادية: هي عكس الحالة السابقة، إذ يقتصر الراوي على وعي شخصية واحدة من خلالها يقدم الحكاية.

7. الصيغة الدراسية: في هذه الوجهة لا تقدم إلا أفعال وأقوال الشخصيات دون أفكارها أو مشاريعها التي يمكن ان تلمسها من هذه الأفعال والأقوال.

8. الكاميرا: فيها تنقل فقط عينة من حياة الشخصية بلا انتقاء أو تنظيم» [1]

إن " فريدمان" من خلال هذا التصنيف الذي ميز فيه بين العرض والسرد، يريد أن يجعل القارئ يعيش الأحداث الحقيقية لكون القصة مرتبطة ارتباطا وثيقا بالواقع.

أما الناقد "جان بيون" (Jean Pouillon) (1621-1695) فقد لخص الرؤية في ثلاث رؤيات، وكان لتقسيمه أهمية كبيرة، مع إعطاء نظرة جديدة لهذا المكون والذي أصبح بدوره مهما في تحليل الخطاب الروائي، ويعد كتابه (الزمن والرواية) من أهم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية حيث انطلق في حديثه عن الرؤيات ودراسته للسرد من علم النفس واستنتج ثلاث رؤيات هي:

1. الرؤية مع: «وهي الرؤية التي يتساوى فيها (أو تتصاحب) معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية»[2]، أي «لا يتعرف الراوي على الأشياء إلا في اللحظة التي تتعرف عليها الشخصية، وقد يكون الراوي هو نفسه تلك الشخصية، يظهر منفصلا عنها فتروى الأحداث بضمير المتكلم، ويكون موضوع الرواية وراويها شخصا واحدا، إذ تصبح هذه الشخصية مركزية من خلالها نرى باقي الشخصيات، ومعها نعيش الأحداث المروية، ونجد الفرصة لنكشف عن أفكارها ومواقعها» [3].

2. الرؤية من الخلف: وتقوم على مفهوم «الراوي العالم بكل شيء، الذي يقدم موضوعه دون الإشارة إلى مصادر معلوماته يمارس تواجده في العمل الأدبي من خلال التعليقات التي يسوقها والأحكام العامة التي يصدرها، وكذا من الحقائق التي يضمنها العالم التخييلي مستمدا إياها من الواقع، قد تتجاوز مستوى الشخصيات، إن الراوي في هذه الحالة يقف خلف شخصياته يعرف عنها أكثر مما تعرف عن

---

[1]-المرجع السابق، ص291-290.

[2]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص34.

[3]-الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص291-292.

نفسها» [1]. فالراوي «حتى وان لم يظهر في الرواية كشخصية من الشخصيات يجعل وجوده ملموسا من التعليقات التي يسوقها والأحكام العامة التي يطلقها، ومن الحقائق التي يدخلها على العالم التخييلي مستمدة من العالم الحقيقي والتي تتجاوز محور معرفة الشخصيات فكان ينتقل في الزمان والمكان دون معاناة ويرفع أسقف المنازل فيرى ما بداخلها وما في خارجها ويشق قلوب الشخصيات ويغوص فيها ويتعرف على أخفى الدوافع وأعمق الخلجات وتستوي في ذلك عنده جميع الشخصيات فكأنها كلها من أكبرها شأنا إلى أقلها شأنا كتابا منشورا أمامه يقرأ فيه كل ما يدور في نفوسها»[2].

3. الرؤية من الخارج: يكون الراوي فيها أقل معرفة بالأحداث من الشخصيات التي لا يتحدث عنها إلا كما يراها، ويسمعها، فلا يعرف أفكار شخصياته او نواياهم أو ماضيهم أو أسرارهم والخارج هنا ليس إلا سلوكا كما هو ملحوظ ماديا وهو أيضا المنظور الفيزيقي للشخصية والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه»[3].

هذه العناصر الثلاثة «يتداخل فيها الخارجي بالداخلي وفيها يكون الخارجي متجليا للداخلي على اعتبار كل شيء له دلالته في إطار هذه العلاقة، ويستنتج "بويون" بناء على ذلك أن هذه الرؤية تضمر الجانب الواقعي والموضوعي للحقيقة النفسية، لأن كل شيء فيها موصوف ماديا وموضوعيا. ومن خلالها يكون فهم القارئ موضوعيا لأن الخارج يتيح لنا معرفة النفسي والداخلي الذي هو الواقعي الوحيد» [4].

إن "بويون" سعى جاهدا من أجل تقسيماته للرؤية السردية والذي كان تقسيما معمقا كما أن ارتباط علم النفس بالسرد جعل معظم النقاد يسيرون على طريقه من ناحية تصنيفه لهذا المكون السردي.

ومن الدراسات التي تناولت المنظور أوائل الستينات، نجد دراسة "واين بوث Wayn Booth (1921-2005)" والمعنونة بـ (بلاغة الرواية) حيث انصب اهتمامه على وجهة النظر والمسافة، ويقترح تصنيفات لوجهات النظر هي:

1. الكاتب الضمني (الأنا الثاني للكاتب): نجده في كل الروايات، يقف وراء الكواليس إما بوصفه مديرا للمسرح، أو محركا للدمى المتحركة، إن هذا المؤلف الضمني نسخة أسمى من نفسه. فكل الروايات

---

[1]- المرجع السابق، ص292.

[2]- سيزا قاسم، بناء الرواية، ص185-186.

[3]- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص292.

[4]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص290.

تقنعنا بأن هناك كاتبا بدل على الأنا الثانية.

2. الرواة غير الممسرحين (غير الممثلين): وهم الرواة الذين يشتبهون بالكاتب الضمني، فلن يكون هناك تمييز بينهما، في حين يوجد فرق بينهما لأن هناك واسطة بين القارئ وبين الحكاية.

3. الرواة الممسرحون (الممثلين): في الحقيقة أن أكثر انطواء يكون قد «مسرح» بمجرد حديثه عن نفسه بضمير المتكلم، غير أن الكثير من الروايات تمسرح رواتها بصورة كلية، صانعة منهم شخوصا تنبض بالحياة، إن الراوي في مثل هذه الأعمال مختلف بصورة جذرية عن المؤلف الضمني الذي خلقه، كما يجب أن نميز شخصية الكاتب اعتمادا على الفرق بين الراوي والكاتب الضمني» [1].

وداخل هذا النوع سنجد أنواعا من الرواة:

أ. الراصد: وهو المرآة التي تعمل على عكس الأحداث بوضوح، ويستعمل لتقريب بعض الأشياء إلى القارئ ليعرفها بجلاء.

ب. الراوي الملاحظ (أو الشاهد): الذي يسرد عن طريق المشهد أو التلخيص.

ج. الراوي المشارك: الذي ينفعل ويفعل في مجريات الأحداث كشخصية من الشخصيات» [2].

ثم ينتهي بعد ذلك إلى «تديين درجة الوعي من حيث حضوره أو عدمه عند الراوي الملاحظ أو المشارك، ودرجة الثقة سلبا أو إيجابا، وإلى التمييز بينهما على المستوى وإلى إقامة «حوار ضمني» داخل أي عمل روائي بين الكاتب والراوي والأشخاص والقارئ مؤكدا على أن أي عنصر من هذه العناصر يمكنه أن يتجاوب مع أي منهما، كما يمكنه ان يتناقض وبالمطلق مع أي عنصر حول أي نمط من القيم أو الأحكام الأخلاقية أو الثقافية أو الجمالية أو حتى الفيزيقية أي ما يسميه بصفة عامة بـ" المسافة"» [3]. أي أن "بوت" فصل بين الراوي الذي كتب الرواية ومنظمها، وبين الراوي الذي هو على هيئة أنه يحكي الأحداث داخل الرواية.

واختلف السرديون عن سابقيهم في إعطاء مفهوم الرؤية السردية، وكان ذلك منذ أوائل السبعينات،

---

[1]–وين بوث، بلاغة الفن القصصي، تر: أحمد خليل عردات، وعلي بن أحمد الغامدي، مركز البحوث، 1994، ص175–177 .

[2]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص292.

[3]– المرجع نفسه، ص292.

وأول باحث نجده عمد إلى تحليل الخطاب من وجهة سردية "تودوروف" والذي ميز بين الحكي كقصة وكخطاب " وعد "تودوروف" جهات الحكي (Aspects) في معناها الأصلي الدال على الرؤية أو النظر، هي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي، وذلك في علاقته بالمتلقي واعتبر أن قراءة عمل حكائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصته إلا من خلال الراوي، وتبعا لذلك فجهات الحكي تعكس العلاقة بين الهو (في القصة) والأنا (في الخطاب)، أو بمعنى آخر علاقة الشخصية والراوي.

وقد اعتمد "تودوروف" على تصنيف بويون للرؤيات مع إضافة بعض التغييرات وهي كالآتي:

1. السارد < الشخصية الروائية (الرؤية من الخلف): في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية، وهو لا ينشغل بأن يشرح لنا كيف اكتسب هذه المعرفة: إنه يرى ما يجرى خلف الجدران

كما يرى ما يجري في دماغ بطله. فليس لشخصياته الروائية أسرار، وهو الشكل الذي يتجلى بدرجات مختلفة، وتشترك جميعها في ابراز تفوق السارد علما إما في معرفته بالرغبات السرية لدى احدى الشخصيات، وإما في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد، وإما في مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها.

2. السارد= الشخصية (الرؤية مع): وفي هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدها بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات الروائية، فيه يمكن القيام بالسرد بواسطة ضمير المتكلم المفرد، أو بضمير الغائب ولكن بحسب الرؤية التي تكونها نفس الشخصية عن الأحداث: وطبعا فالنتيجة ليست واحدة.

3. السارد > الشخصية (الرؤية من الخارج): في هذه الحالة الثالثة يعرف السارد أقل مما تعرف أي شخصية من الشخصيات الروائية. وقد يصف لنا ما نراه وما نسمعه لا أكثر، لكنه لا ينفذ إلى أي ضمير من الضمائر» [1].

إن هذه الرؤيات الثلاث «ليست الا الإطار الأكثر تعميما، والا فلا يمكن التمييز ضمن كل منها بين أنواع فرعية، كما أنها يمكن أن تتداخل أو تتعدد حول الحدث الواحد» [2]. و"تودوروف" أعطى أهمية كبيرة

---

[1]- تزفيطان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، ط1، 1992، ص58-59.

[2]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص293.

للرؤية حيث أخذت أبعادها داخل الخطاب الروائي ويركز على الاهتمام بهذا العنصر لكي يتضح أكثر.

أما الباحث السوفياتي "أوسبنسكي" فقد كان له طرح جديد لوجهة النظر حيث كان له تصور وهو أن وجهة النظر مرتبطة ارتباطا كبيرا بتأليف العمل الفني والتي عنده لها صلة في انطلاقة الكاتب أثناء انتاجه للخطاب الروائي، فقد حدد أربع مستويات وهي:

1. المستوى الإيديولوجي.
2. المستوى التعبيري.
3. المستوى المكاني –الزماني.
4. المستوى السيكولوجي.

ومن خلال هذه المستويات يعين وجهات النظر الداخلية أو الخارجية والتي تسمح بمعرفة موقع السرد إذا كان داخل العمل الروائي أو خارجه. في المستوى الإيديولوجي يركز «على تحديد المنظور الإيديولوجي انطلاقا من المواقع الخارجية التي تقع خارج النص الروائي. وإما من منظور شخصية مشاركة في الأحداث تقع داخل العمل الأدبي، وهكذا يسمى الأول وجهة نظر خارجية، والثاني سماها وجهة نظر داخلية، الأولى يروي فيها الراوي خارج السرد والثانية يروي فيها من داخل السرد باعتباره أحد المشاركين»[1]، تكمن العلاقة بين ما هو موجود داخل العمل الروائي وخارجه.

في المستوى التعبيري يبحث (أوسبنسكي) "عن تحولات وجهة النظر والانتقال من وجهة نظر إلى أخرى كما يبحث في العلاقات التي يقيمها الراوي مع خطاب الشخصيات ويحددها في وجهتي نظر، في الأولى يأخذ الراوي وضع الملاحظ الموضوعي فينقل خطاب شخصياته بكل جزئياته حتى الصوتية منها. في هذا الوضع نحن أمام وجهة نظر خارجية وفي الثانية يأخذ وضع المقرر الذي يتبنى وجهة نظر داخلية لأن الراوي لا يركز على جزئيات الخطاب ولكنه يتدخل فيه عن طريق التفسير والتوضيح» [2].

أما المستوى المكاني –الزماني «فيعاين فيه موقع الراوي مكانيا وزمانيا من القصة وشخصياتها ويحدده

---

[1]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص297.

[2]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص295.

بدوره بناء على تقسيمه إلى داخلي وخارجي» [1].

أما المستوى النفسي فيقسمه إلى قسمين «موضوعي، وذاتي فالشخصيات والأحداث قد تقوم من منظور ذاتي، وذلك من خلال إحدى الشخصيات المشاركة في الحدث، كما قد تتم من منظور موضوعي، حيث يتولى الراوي هذه المهمة، هذان القسمان يمكن أن يكونا داخليين أو خارجيين، لأن الشخصية قد تقدمها شخصية أخرى تشارك من خارج الأحداث تقف كشاهد، وقد تقدم ذات الشخصية أيضا من طرف أخرى تشارك إلى جانبها في تفعيل الأحداث، يتولى أمرها راو عالم بكل شيء يعرضها من الداخل فيسبر أغوارها الفكرية والنفسية» [2].

نستنتج أن "أوسبنسكي" أثناء دراسته لوجهة النظر ركز على الجانب العملي أكثر من تركيزه على الجانب النظري.

أما "جيرار جنيت" في خطاب الحكاية انطلق من كل الأعمال السابقة لكنه انتقدها، حيث يتبنى مشروعا لوجهة النظر، معتمدا على عمل "تودوروف" و"بيون" مستعملا مصطلح التبئير لا مصطلح وجهة النظر، هكذا يقسمه إلى ثلاثة أنماط:

1- «النمط الأول وهو النمط الذي تمثله الحكاية الكلاسكية عموما هو الحكاية غير المبأرة، أو ذات التبئير الصفر.

وسيكون النمط الثاني هو الحكاية ذات التبئير الداخلي سواء كان:

أ. ثابتا: ويكون فيه الراوي واحدا يمر عبره كل شيء.

ب. متغيرا: يكون الحكي عبر عدة رواة.

ج. متعددا: وفيه يمكن التصدي للحدث الواحد عدة مرات حسب وجهة نظر شخصيات، ويعتبر "جينيت" التبئير الداخلي نادرا ما يمكن تطبيقه بشكل صارم ذلك لأن الشخصية البؤرية لا توصف ولا يشار إليها، ولا تحلل أفكارها من طرف الراوي.

---

[1]- المرجع السابق، ص295.

[2]- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، ص297.

أما النمط الثالث فهو الحكاية ذات التبئير الخارجي التي لا يمكن التعرف فيها على دواخل الشخصيات، ويتصرف فيها البطل أمامنا دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه» [1].

نرى أن "جنيت" من خلال هذا التقسيم ركز على علاقة التبئيرات بعضها ببعض وتعمق في دراسته لهذا التقسيم من خلال ما يحدث لها من تغير أثناء العمل الروائي.

إن ما أعابه جنيت على من سبقوه هو خلطهم بين الصيغة والصوت بين من يرى؟ ومن يتكلم؟ فإذا كان شرعيا التفكير في تنميط الحالات السردية المختلفة التي يضمها الخطاب، لكن ما ليس شرعيا حسب رأيه هو تقديم من سبقوه لتصنيفاتهم تحت مقولة "وجهة النظر" وحدها وتجريد قوائم تتزاحم فيها مصطلحات ذات تحديدات غاية في الخلط، لذلك يشير إلى ضرورة ألا تمحص إلا التحديدات الصيغية أي تلك ما يسمى بـ "وجهه النظر (Point de vue))، الرؤية (Vision)، والمظهر (Aspect) حسب "جان بويون وتودوروف"[2] مستعملا مصطلح البئير Focalisation لا مصطلح وجهة النظر حيث يؤسس تصوره عن التبئير ويعالجه ضمن صيغ القصة Modes de récit ويقدم بدوره تقسيما ثلاثيا للتبئير. كما حافظ جينيت نفس التقسيم الثلاثي كما نجده عند بويون تودوروف، حيث شدد على علاقة التبئيرات بعضها ببعض وخاصة أثناء تطبيقها، ويمكن تحليل تغيرات "وجهة النظر " التي تحدث أثناء حكاية يمكن تحليلها بأنها تبديلات في التبئير.

« لكن تبديل التبئير، ولا سيما إذا عزل في سياق متماسك، يمكن أيضا أن يحلل على أنه خرق مؤقت une infraction الشفرة التي تتحكم في هذا السياق » [3]، ويمكن التفسير المعاكس، وهو فرط الخبر أو الزيادة، يقوم على اجتياح لوعي شخصية من الشخصيات في أثناء الحكاية تحكى عموما ما بتبئير خارجي، التي تتقابل مع التحيز الجلي جدا للرؤية الخارجية المتبناة في ذلك الحين، والتي تمهد لانتقال تدريجي إلى التبئير الداخلي، ويمكن الزيادة أن تقوم أيضا في تبئير داخلي على خبر عرضي عن أفكار شخصية غير الشخصية البؤرية، أو عن مشهد لا تستطيع هذه الأخيرة ان تراه» [4].

---

[1]- جيرارجينيت، خطاب الحكاية، ص201-202.

[2] Genette Gerard ,Figure ,cérés édition , Tunis, P248.

[3] Ibid, P253.

[4]-جيرار جينيت، المرجع نفسه، ص207.

واختلفت الآراء وتعددت حول موضوع الرؤية السردية وهذا ما جعلها تتطور عند الغربيين، وجعل مجال البحث فيها واسع النطاق، بل شجعت النقاد على التقدم إلى الأمام في دراسة النصوص السردية وتحليلها، كما انصب الاهتمام أيضا على الراوي ووجوده في النص السردي وهيمنته على السرد.

ثانيا: الراوي ونمط السرد:

يعد الراوي عنصرا من عناصر العمل السردي الروائي، فهومن حيث هو راو، «عنصر لا يمكن وضعه على مستوى التعادل الوظيفي مع بقية العناصر المكونة لهذا العمل، فالراوي صوت يختلف خلفه الكاتب لذا فهو في علاقته بما يروي، عنصر مميز مختلف الوظيفة، فهو الذي يمسك بكل لعبة القص، وهو والكاتب من خلفه الذي يمارس هذه اللعبة ليقيم منطق البنية من حيث أن هذا المنطق هو في الوقت نفسه منطق القول [1]، والراوي هو الذي يربط العلاقات داخل النص القصصي ويعد أداة تعبير عن رؤية الكاتب إزاء ما يروي، فهو الذي يحدد أسلوب صياغة العالم القصصي وطريقة تقديم عناصر المادة القصصية عن طريق التعبير اللغوي والنقاد المعاصرون ينظرون إلى الراوي – من حيث النمط والوظيفة- من خلال علاقته بالشخصيات، ودوره في تحريكها دراسيا من خلال المتن الحكائي. فالراوي ليس نمطا واحدا وإنما مجموعة من الأنماط، تعبر عن رؤى وايديولوجيات مختلفة: فكريا وفنيا. [2]

هناك ثلاثة أنواع من الرواة تمثل الأنماط الأكثر شيوعا وتداولا في معظم أساليب القص قديما وحديثا تنحصر في:

أ- الراوي الغائب – العليم بكل شيء: وهو «راو تقوم وظيفته على الرؤية من الخلف، لأنه يعلم أكثر مما تعلمه أية شخصية من شخصيات العالم الروائي. وهو الذي يحرك الشخصيات ويعرف ما يدور في الداخل والخارج بالنسبة لجميع الشخصيات وقد يظهر أحيانا من خلال بعض الآراء التي يقدمها والأحكام التي يطلقها». [3]

ب- الراوي المشارك: هو الذي لا يتجاوز حدود الشخصيات في الرؤية فإذا فعلت الشخصية فعلا واتصفت بصفة فإن الراوي يقدم فعلها او صفتها.

---

[1]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص175-176.

[2]- طه وادي، الرواية السياسية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ص173-174.

[3]- المرجع نفسه، ص184-185.

ويمكن تحديد الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات في شكلين: «الأول أن الراوي مشاركا في أحداث الرواية أو شاهدا عليها. والثاني أن يتخذ من إحدى الشخصيات أو من أكثر من شخصية مرايا تعكس الأحداث»[1].

ج-الراوي المتعدد: في هذا النوع يتناوب أكثر من راو في تأليف عملية القص ويشكل بناء الحدث أكثر من سارد وهذا النوع من الرواة المتعددين يعطي بناء الرواية تميز أو خصوبة. [2]

ثالثا: وظائف السارد:

وظيفة الراوي الغائب: أنه يتمتع بقدر من المساواة والحياء في تصوير الشخصيات والتعبير عن المنظور فهو يعلم أمور كثيرة عن أفراد عالمه الروائي أو عائلته القصصية، وهو أيضا لا يسأل عما يفعل وليس مطالبا بتحديد مصادر معلوماته له مطلق الحرية في تلف عالمه الروائي، وتصوير شخصياته بالطريقة التي يراها.

أما الراوي المشارك: الذي يقوم بدورين الراوي والبطل فهو راو متحيز أو منحاز يقدم العالم الذي يروي عنه من منظوره الخاص ورؤيته الذاتية فهو يتبنى منظور الشخصية الرئيسية ويرى معها ما تراه. ويعرف ما تعرفه ويلاحظ ما تلاحظه.

ونرى كل عناصر القصة المتخيلة معكوسة من خلال وجهة نظره الذاتية الخاصة. وهذا الراوي أكثر حدة من الراوي الغائب وأقرب إلى طبيعة القص المعاصر، لأنه يلغي المسافة بين الراوي والشخصيات، بل إنه يلغي أيضا بطريق مباشر المسافة بين الكاتب والراوي. ويصبح من السهل على الكاتب أن يسقط بعض آرائه على لسان الراوي أو إحدى الشخصيات لإنعدام المسافة الفارقة بين الروائي والراوي وشخصيات الرواية.

أما النوع الثالث: الراوي المتعدد: فهو يعد أكثر أنواع الرواة جدة وأشدها ملاءمة لطبيعة قص الحداثة. ووظيفة الراوي هو أن يقدم الحدث المسرود من خلال وجهات نظر متباينة أو متعارضة أحيانا. [3]

رابعا: أنواع الرؤى:

---

[1]- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص90.

[2]- طه وادي، الرواية، الرواية السياسية، ص176.

[3]- المرجع نفسه، ص177-178.

وقد تنوعت وتبلورت معرفة الرواة في قصص "جمال فوغالي" وذلك بتوظيف عدة رؤيات تهدف لمعرفة الشخصيات، وهذا ما يطرحه المتلقي من أسئلة من أجل فهم الفكرة، وسوف نحاول هنا التعرف على وجهات النظر عند الكاتب ومختلف أنواع الرؤى من خلال توظيف بعض ما وجد في القصص.

1-الرؤية من الخلف:

سادت الرؤية من الخلف في القصص قيد الدراسة إذ يسرد الراوي العليم والعارف بكل شيء عن شخصياته، وما يجول بخاطرها وما لديها من أسرار لا تكشف عنها ومعرفة أفكارها فهو هنا لديه قدرة كبيرة في الولوج إلى داخل شخصياته، وكشف ما يحجبها فالراوي يعرف أكثر مما تعرفه الشخصية عن ذاتها، فهو له معرفة كلية بجل التفاصيل وله القدرة على التفسير والتحليل من حين لآخر.

نكتشف الراوي العليم منذ الوهلة الاولى من بداية القصة حيث يخبرنا بكل مجريات الأحداث ومصير الشخصيات فهو على معرفة شاملة وكلية بشخصية البطل ويعرف ما يدور في نفسيته ويعلم نواياه الخفية وما يشعر به البطل من مشاعر داخلية وطريقة تفكيره أي أن السارد يعرف أكثر مما يعرف البطل كما أنه يعرف حتى العراقيل التي ستواجهه وتقف في طريقه وهذا ما نجده في المقطع السردي الآتي:« **تنتظر الآن دورك، لعابك الآن يصبح حنظلا، يستلقي على لسانك، ثم يتمرغ محتكا بلهاثك، تريد أن تقذفه تلتفت يمينا يقابلك الرعاع قد أطلقوا لحاهم تسعى فيها الدواب والهوام تلتفت يسارا يواجهك المرتزقة بوجوههم الحالكة الشافرة....تضغط على لسانك، تنفتح أوداجك، تنفتح حنجرتك، يهوي بصاقك إلى قراره المكين من رئتيك، وقتها تحس احتراقك وتسمع صراخك المرتطم يصل أذنيك عنيفا حارقا: إنهم لا يستحقون حتى بصاقي!!**»[1].

فالراوي عليم بكل نوايا البطل وعليم بما يعانيه داخل أعماقه من مشاعر الألم والأسى ويعرف حجم معاناته جراء العنف والتهميش اللذان تلقاهما في معرض الكتاب فهم أرادوا إخراجه من الصف وهي مؤامرة ضده إذ حاول الرعاع والمرتزقة أن ينفذوها بكل ما يملكون من قوة. ونرى أيضا الراوي العليم على معرفة كاملة بما يحس به البطل وما يتذكره من أقوال حيث يقول: «**تتذكر لحظتها، ما حاكاه لك أحد أصدقاء أبيك، نغم الصوت يأتيك همسا في موكب من الأنوار البهية، تغمض عينيك، وترحل الكلمات إلى**

[1]- جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص122.

سدوم قلبك المغنى: أبوك يا ولدي، وعى القضية منذ لبس العباءة الباهتة اللون وحمل بندقيته» [1].

نجد القاص أيضا قدم عالما منهارا من خلال تقديمه لشخصية المعلمة المحكوم عليها بالعزلة، واليأس والموت، والذي أدى بها إلى الاستسلام لجبروت المدير «**انتدبت مكانا قصيا من ساحة المدرسة، واتكأت على جذع شجرة وارفة شدت على قلبها فتساقطت الدموع فوارة تأكل بعضها أكلا جنونيا، نار احتراق خدها كانت مشتعلة، وانتحابها كان حارا، مشروخا، متكسرا.... والأساتذة الأشاوش يتابعون الحراسة.....**» [2].

ونجد كذلك هذا المقطع السردي الراوي يتمتع بالمعرفة الكلية والحرية المطلقة في النص، يعرف كل الشخصيات وتصرفاتها وسلوكها وهذا ما جاء في قوله: «**تبكي أمها قبل ما تبكي يمه؟ قالها واحد من الذين يغيرون صفيحة وجوههم بين لحظة وأخرى، ثم عضها على لسانه خوفا من افتضاح قلبه الداكن.....**» [3].

كما نجد السارد على دراية بمعرفة التركيبة الجسدية لشخصياته وانتماءاتها، ولا يتوقف بالحديث عنها بل يتعدى إلى وصفها من كل النواحي وذلك بتدخله تارة بالشرح وتارة بالتحليل والتفسير، فنجده يقدم صورة الفتاة التي أحبها بنوع من الإعجاب والمدح لها حيث يقول السارد: «**هذا اسمك هنا ما يزال أمامي متحديا جرحي الفاغر، لن أتوقف حتى ينتهي نزيفي أو أهلك دونك، هل تذكرين حين تعرفت بك؟ كان لقائي بك حلما، جئتني بكل جمالك الساحر وسلطان أبيك صاغرة مثلما جاءني اسمك، طالعا تقدمي عليك. أنظري إلى يديك ذات الأظافر الطويلة الملونة وتذكري احتراقهما حين وقفت لا شعوريا في مدرج الجامعة تصفقين لنجاحي في الرسالة، كنت مندهشا غير مصدق وأنت تتقدمين متطاولة كالعادة لتصافحيني، وأتذكر الآن كم كانت يداك باردتين كالثلج، تأكدت وقتها أنك لن تتغيري، وأن تطاولك الكاذب يسري في دمك أليس هو من دم أبيك**» [4].

كما يبرز في قصص عديدة عليما بكل ما يحدث داخل النصوص وعلى معرفة كلية وشاملة بمشاعر

---

[1]- المصدر السابق، ص122.

[2]-جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص37.

[3]- المصدر نفسه، ص37.

[4]- المصدر نفسه، ص48-49.

شخصياته التي طغى عليها الخوف: «**كان الوقت ظهرا، والشمس حية رقطاء تلتهم قلب السماء، يرتفع بجسمه نحوها، كانت أطول منه. رفع يده بحركة سريعة، خاطفة، حيث نزلت مفتوحة، لم يسمع الأساتذة غير صدى الصفعة، وهي تكوي خدها، قيل أنها رفعت يدها لتسترد حقها، لم تستطع فأجهشت بالبكاء والنحيب والأنين.....**» [1]. و نلاحظ أن هذا المقطع فيه نوع من القهر والظلم ونجد السارد المركزي رافضا لهذا الوضع ويسترسل في الكلام شارحا: «**خرجت الأستاذة من القاعة، بعد انتهائها من الحراسة، كانت تحمل أوراق التلاميذ استقبلها المدير المسؤول، وجد الأوراق غير مرتبة، ارتفع صوته عويلا، وتكوم الزبد رغوة فوق شفتيه، رفع يده اليمنى، تمدد جسمه واستطال في لمح بصر استقرت الصفعة حادة على خدها، سمع الأساتذة صدى الصفعة يستخرج حجرا في الرواق قيل أن أحد منهم وقتها لم يتحرك وقيل ان الدهشة ألجمت ألسنتهم وشلت حركاتهم... نظمي الأوراق أولا... أخرجي... أخرجي... ثم أعيديها مرتبة**» [2]. فالراوي العليم نجده يسرد ويشرح في آن واحد وذلك من أجل حصر رؤية القارئ في رؤيته، فالمدير يعتبر جهة حاكمة غير عادلة متسلطة في الحكم، فالراوي العليم هنا راح يفضح هذا الواقع وذلك من خلال كشف ظلم المدير وزيفه عن طريق استبطان نفسيات شخصياته، فتجده يتموقع في مكان أكبر من إدراك الشخصيات، فالراوي هنا لم يترك المجال للشخصية لإبداء رأيها والكشف عن زيف المدير وجبروته.

كشف الراوي العليم هذا الواقع المأساوي الذي يتسم بالظلم والقهر، والاستبداد والرافض للآخر وعدم تقبله له وذلك سببه التخلف في الفكر فعدم التخلي على الحكم والاستيلاء عليه وعدم تقبل التخلي عنه كله يدل على استخدام القوة، ورفض الآخر الذي لديه وجهة نظر أخرى وكذلك بين اقتحام الشخصية الرفض والاجتياح والنفاق ورفضه للانهزام وهذا ما نجده في المقطع السردي الآتي:« **ولم تعترف بانهزامك رغم أن العصر الذي يجتاح أحشائك مسكون بالانهزام وتذكرت رفاقك بالوراثة وهم يكتبون ضدك التقارير المزيفة، ويلهثون خلف أسرارك ولا تملك إلا أن تجيبهم**» [3].

كما قام بفضح الواقع المعاش وذلك باسترجاعه لأحداث ماضية، والذي كشف انحلال الاخلاق

---

[1]- المصدر السابق، ص35.

[2]- المصدر نفسه، ص36.

[3]- جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص142.

وتقهقر القيم وغياب المبادئ ونهب أموال وممتلكات الدولة للمصلحة الخاصة، الخطر الذي ألم بالفكر وهذا ما أصبح جل المسؤولين يطبقونه وهذا ما نلمسه في قوله: «**قيل أنهم أحرقوه بعد أن تقاسموا أمواله وليمة، والناس في عالم آخر، حين استفاقوا وجدوا مكانه حفرة تحتلها النفايات والفضلات، أغلقوا أنوفهم وتسربت العفونة عبر مسامهم تغزو عمق أعماقهم**» [1]. «فالراوي يتوارى وراء ضمير الغائب فيمرر ما شاء من أفكار وإيديولجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء دون أن يبدو تدخله صارخا أو مباشرا»[2]، وكذلك في قوله: «**بعد الأحداث الأخيرة تبين للجماهير الشعبية أن هذا الشخص الذي تقلد مسؤوليات عديدة سياسية اغتنى اغتناء فاحشا في السنوات الأخيرة لم يكن غير " حركي" بالبطاقة البيضاء ولقد كان يذبح شهداء أمتنا أثناء الثورة التحريرية** » [3].

نفهم من هنا أنه لا وجود للعدل بين الناس وعدم المساواة فيما بينهم ونزع حقوقهم وكل ما كان يقال يعتبر كلاما زائفا لا صحة له، كل هذه السبل اتخذتها الطبقة الحاكمة من أجل تحقيق مصالحها وطموحاتها.

ويتضح أيضا كشف حقيقة المسؤولين من خلال استرجاع الماضي وذلك بهدف تأكيد رؤية الراوي الإيديولوجية حيث كان رافضا للحكم رفضا مطلقا لأن السلطة الحاكمة تستخدم القوة لكي تحقق سلطتها وذلك بفعل مخالفة الرأي ورفضه والاستبداد واستعمال العنف والتهميش: «**أهانوك جمال إلى الأبد وأبوك كان أقوى منك، الثورة هيأته لذلك ذاب كلاهما في الآخر، وأنت بين قبضته، الإحباط هيأك للسقوط، أنه يسكنك ويندثر بدمائك! أخذتك رعشة، أعقبتها هزة، انساح القيئ متفجرا من فمك سواقي، يرش الجميع دون استثناء، دمعت عيناك لأول مرة، ارتفعت يداك وانفتح فمك بركانا، أطلق اعصاره، كان صراخك عاصفة جامحة**» [4]. نفهم من هذا المقطع أن الراوي العليم يكشف مرارة الواقع وما تتخذه السلطة من إجراءات اتجاه الفئة المثقفة ومحاولة طمسها لأنها في اعتقادها تقف في طريقها لتأدية مصالحها الخاصة.

وينقل لنا الراوي أيضا عن السلطة الحاكمة التي طغى صوتها واتخذت لنفسها مكانا وتركت الناس

---

[1]- المصدر السابق، ص149.

[2]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص177.

[3]- جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص50.

[4]- جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص124.

يتخبطون في مشاكل جمة لا مفر منها وكل ما يحدث سببه هذه السلطة الحاكمة كما نقل أيضا حالة مجتمع بائس يقوده الجهلة والإنتهازيون، يصير العاقل مجنونا فالبطل هنا ليس مجنونا فالمجنون أتى في هذه القصة هو المواطن الذي يطالب في حقه ويفضح كل من يتلاعب بالوطن يقول: «**أنا لست مجنونا يا ناس.... ولست مريضا... لا يمكن أن أكون مجنونا...لقد فضحتهم واحدا واحدا وأنتم تعرفون ذلك...**»[1].

في هذا المقطع نجد السارد رافض لمثل هذه الأمور التي أحدثتها السلطة الحاكمة واعتبرها هي السبب الرئيسي، في إهمالها لمسؤولياتها فهو هنا أمام واقع يصفه بالزور، حيث يقول: «**في الجمعية العامة عريتهم جميعا.... وأمامكم جميعا.... فاتهموني بالجنون لأنهم وجدوا لساني مسخا.... فزيفوا إلي شهادة طبية وجروني للمصحة أتفوه.... بإمكانهم ذلك ألم يزيفوا وجه الوطن**» [2].

كما نجد السارد أيضا يظهر مشاعر الحب والإعجاب لشخصية الجدة مصرحا بذلك: «**تضمني جدتي ضمة حانية إلى صدرها وأنا أنتحب انتحابي، غارقا في عرقي وخوفي، وصوت جدتي المتقطع ترتل باكية: وما كان ربك ليهلك القرى بظلم وأهلها مصلحون**» [3]، ويقول أيضا: «**لم تبك جدتك أبدا حتى حين حتى هجم الجراد ونزل بالوطن نأكل الزرع واستمر القحط سنوات**» [4].

وللسارد أيضا دراية ومعرفة كبيرة لدرجة أنه يتسلط على شخصياته فيعطيها الدور لتتكلم هي أيضا عن أحداث القصة، وذلك لأنها عاشت وعاصرت أحداث وكانت حاضرة كشخصية الأم التي تروي عن الذين خانوا الوطن وباعوه للمستعمر الغاشم فكانوا ضد وطنهم وضد المجاهدين الذين ضحوا بأنفسهم من أجل احتلال البلاد حيث تقول: «**هذا الديوث ابن الديوث يا وليدي كان يبيع الخمرة للكولون الفرنسيين ويخبرهم بمواقع الجنود وقت مجيئهم للقرية للتزود بالمؤن**» [5]، وكذلك في قولها: «**الكلب باع دم الشهداء للكولون ويبيعه الآن بسيارة مستوردة وفيلا وخمارة على شاطئ البحر الغربي**» [6].

كما منح السارد فرصة لشخصية المعلم ليحكي عن نفسه أثناء نتف استعمار شاربه وكل هذا من أجل

---

[1]–جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص14.

[2]–المصدر نفسه، ص15.

[3]–المصدر نفسه، ص33.

[4]–المصدر نفسه، ص33.

[5]– المصدر نفسه، ص12.

[6]– المصدر نفسه، ص17.

الإحساس بالتحقير والإهانة والذل، وكذلك بما يتصف به الشارب من رمز للرجولة والفحولة والشجاعة وهذا ما جاء على لسانه: «**لا يا بني، لم أحلقهما. إنهم اعترضوني، أمسكوا بي، راحوا ينتفون بحقد شاربي**»[1]، فمن خلال هذا المقطع يتضح إهانة الاستعمار للشخصية (المعلم) ومن المعروف أن المعلم يحظى بمكانة عالية ومهنته شريفة ونبيلة فهو يؤدي رسالة من خلالها يكون جيلا مثقفا ويربي مجتمعا بأكمله، وإذا ما أهين المعلم فإنه يؤدي إلى انحلال المجتمع بأكمله.

الشخصية الساردة تارة تروي عن الآخرين وتارة تروي عن نفسها عن طريق الاسترجاع والعودة إلى الماضي ثم الرجوع إلى الحاضر فقصة (اعترافات امرأة) تسرد بضمير المتكلم (أنا) ونجد الشخصية الساردة مشاركة في الأحداث بصفتها شهدتها: «**بكيت كما لم أبكي طوال حياتي، صدقيني أنا أعيش تناقضا مروعا بين ما أقوله في القسم وما أراه خارجا. تقدمت منه، أخذته إلى صدري وتذكرت يوم احتضنت ابنتي.... مسحت دموعه وتركت العنان لصدري ينتحب دموعا مالحة تجتاح العفونة داخل أنفاقي وسراديبي القصية، وامتضاد ما بداخلي بوهج لم أحسه الا وأنا أحتضن هذا الشاب البريء....**»[2].

إن البعد الذي نجده بين الراوي والشخصيات هو ما يفسح المجال للراوي بأن يرى كل ما موجود داخل عمله القصصي الذي يقدمه، فيتخذ مكانا خارجيا، وهو ما سمح له بمعرفة كل مجريات القصة سواء من الداخل أم الخارج، فيأتي عليما بكل شيء عن شخصياته فيعرف الشخصية وهي الشخصية المحورية «**اجتاحته موجة قيء مر، امتدت يده اليمنى في كفه التهبت حفنة الرمال، قربها من أنفه كان العبير دم أبيه وأخيه الأكبر ورجال القرية.... دماؤهم تستصرخه منذ الوهم (....) سمع صوت أمه يجتاح أعماقه الثكلى منذ الولادة.... كان الصوت عاصفا....**»[3].

إن الراوي العليم له رؤية بكل ما يدور في القصة من أحداث وما يدور بين الشخصيات، حيث تتسع وتصبح لها أبعاد وذات نطاق واسع، ونجد في هذا المقطع السردي أن الراوي وضع المكانة المرموقة التي كان يحظى بها الجد فهو يستحضره عن طريق عرضه للأحداث فالجد بالنسبة له رمز للقوة والصرامة فنجده يقول: «**صوته وهو يحدثني ناعما كان وحنونا، يجيئني الآن في هذه الصحراء، حجرتي، زبدة الوحدة،**

---

[1]- المصدر السابق، ص25.

[2]- جمال فوغالي، موتة الرجل االأخيرة، ص27-28.

[3]- جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص171-172.

كهفي الجليل، ندى معطرا بالصنوبر والريحان أتذكره الآن وهو يتكئ إلى جدع التينة التي لم أرها طيلة سني حياتي كلها مخضرة اخضرارا داكنا لم أره أبدا في غيرها.....»[1].

ونجد الراوي يعرف ما يجول في دواخل شخصياته وطريقة تفكيرها، كقوله: «**توقفت ابنته، توقف معها، كانت تنظر إلى ابنة الجار، وهي ترتدي نفس الفستان، حسرة دامية اخترقت رئتيه نزولا وصعودا، انطلقت آهة حزن انحنى حملها بين أحضانه وصعد بها سلالم العمارة....»**[2]، فالراوي قدم لنا ما بداخل الشخصية، حيث استطاع أن يسمعنا صوتها الداخلي والباطني، لولا هذا الراوي الذي وضح هذه الصفات النفسية، لأنها قد تكون غامضة داخل النص القصصي.

يسيطر الراوي العليم على سرد الأحداث حيث يصف الأحداث وينقل كل ما جرى أمامه بأمانة، يقتصر على تقديم الصفات الخارجية للشخصية وكذلك الصفات الداخلية لها، حيث يقول: «**أصواتهم تجيئني الآن خانقة، مضطربة، عصابية، موسوسة، أحدهم منذ أن عرفته كان مسكونا بلوثه الخوف، بمجرد ان رأى عيني مفتوحتين حادتين باتجاهه، صاح صيحة منكرة وسقط مخطوف الوجه على الأرض مصروعا....تقدم أحدهم، مد أصابعه نحو الرموش حين استرجع يده عادت عيناي إلى الانفتاح من جديد، رأيت أصابعه منكسرة الإرتعاش وقلبه يفر من قفصه الصدري باتجاه رئتيه....لابد أنه اختنق ولا أشك في ذلك لحظة واحدة.....»**[3].

يواصل الراوي العليم سرده وذلك من خلال كشفه للعواطف والأفكار حيث قدم الأحداث وسلط الضوء على شخصيات معينة، كما أنه قدم وصفا على ما شاهد أمامه ووصف الجو الذي توجد فيه الشخصيات وذلك لربط الأحداث وهذا يعتبر من سعات القصة، فكشف جانبا عن شخصياته، فالراوي العليم تتكون لديه رؤية كاملة وواسعة وهذا ما يجعله عالما وعارفا بأفكار الشخصيات، وما يجول في أذهانها من أفكار.

ويبقى الراوي العليم متمسكا بمهمة سرد الأحداث وذلك عن طريق التتابع والترتيب، ويوضح أسرار الشخصيات وأغوارها، وذلك من أجل إعطاء صورة عن الحالة الصحية والنفسية التي تعاني منها شخصية

---

[1]- جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص89.

[2]- جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص136.

[3]- جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص41.

(الصديق الأديب) أثناء مرضه، كما نستنتج هيمنة وسلطة الراوي على عملية السرد، إذ أنه لا يمنح المعلومات إلى الشخصيات، وإنما ينسبها إلى نفسه وهذا ما نجده في المقطع السردي التالي:« **تدفقت الحروف من حنجرته، مبحوحة، متآكلة، أعقبتها حكة، أوقفها بوضع راحة يده على فمه، رأيت اصفرار الموت يمتد عنيفا يحتل تفاصيل وجهه الشاحب، لاحظ انقباض من وجهي، فلم يترك لي فرصة الاستفهام: ودعني وخرج، وقبل أن يصل السلالم، التفت ليجدني في الرواق، ابتسم شاحبا، ابتسمت حزينة...**» [1].

ونجد في قصة (العمارة الثانية) السارد يتتبع حركات وتفاصيل الشخصية (البطل) في القصة وحركاته تبدأ بالنزول من العمارة حيث يقول: « **يتوقف والنهجة حريق يأكل شجر الرئتين، يتكئ على الحائط، لا أحد في هذه العمارة، الأبواب الحديدية مغلقة من الجهتين، يرفع رأسه باتجاه أقصى العمارة، يميل قليلا، يذهب القلب ذات اليمين وذات الشمال يخترق ببصريته سقف العمارة، تتفتح أمامه السماء، لونها رصاصي داكن**» [2]. فالسارد عليم بكل ما يجول داخل الشخصية من ألم أثناء نزوله سلالم العمارة حيث يتوقف بسبب تعبه لأن النهجة تحرق رئتيه من الداخل فيتكئ على الحائط لكي لا يسقط فيتخيلها البطل خاوية ولا يوجد أحد من سكانها، وأن كل أبوابها موصدة من كلا الجهتين. فالراوي أخبرنا بكل التفاصيل التي تحدث مع البطل كل يوم أثناء نزوله هذه السلالم فهو يعرف أكثر مما تعرف الشخصية فقد أحس بتعب البطل في هذه العمارة التي أرهقته سلالمها وكذلك في قوله: «**يتوقف فجأة عند السلم السابع (لا شك أنه كان يحسب حتى ينسى له ثقله!) يدور حول نفسه، يضرب مفجوعا جيبه الأيمن.... يرفع رأسه، يظهر حبل الوريد متضخما، يتساقط فوقه كثيفا، مديدا مدرارا**» [3]. السارد علم بمصير الشخصيات وسير الأحداث فهو يعرف كل ما يجول في خاطر الشخصية حتى فيما يخص همساتها الداخلية مع نفسها. كما أنه يعلم بأنه يواجه التعب يوميا أثناء صعوده ونزوله هذه السلالم، لدرجة أنه يتقمص أحيانا ذات البطل بحيث يصل إلى درجة أنه هو في مكانه، فيشعر بما يعانيه في هذه السلالم المتعبة والمرهقة.

2-الرؤية مع:

---

[1]- المصدر السابق، ص29-30.

[2]- جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص59-60.

[3]- المصدر نفسه، ص49.

من الملامح العامة لأعمال القاص سيطرة السرد بضمير المتكلم، في كل المجموعات القصصية، حيث قدم لنا في قصصه شخصية تتسم بنظرة لهذا الواقع وهي رؤية متناقضة له وهذا ما نلمسه في قصة (الزحف) والتي توحي بالحرب. فالبطل في هذه القصة يتنبأ لما هو واقع في المجتمعات العربية اليوم وهذا ما جاء في المقطع السردي التالي: «**زحفوا من أقصى المدينة، حبا لا من فولاذ وورشات، قتلنا الخوف ونحفنا.... كنت معهم.... والصوت الذي أمامي مسافة الوريد يلتصق بلحمي ويركض في خلاياي الظامئة.... بعضنا يحمل الهراوات، فيما شدد بعضنا الآخر المقابض على العصي والحجارة المسننة.... صدورنا عارية.... وحناجرنا المتآكلة تحتدم عصفا مأكولا.... والزحف زحفنا، ما يزال مستمرا، مكابرا، متحديا في جموح كأنه القيامة، والصوت الراكض في خلايا الظامئة يصهل، يتلظى، يعرض حناجرنا المتآكلة....**»[1]، فالسارد يتحدث عن واقعه في هذا الملفوظ السردي كما يعطي لمحة عن الواقع العربي الذي يدل على صراع المجتمعات فمثلا قوات الأمن التونسية تزحف على المواطنين التونسيين الأحرار إضافة إلى القوات النظامية المصرية وزحفها على الشباب الثوار، وكذلك القوات النظامية الليبية وهي تسلط العنف على الشباب الليبيين الثوار الأحرار.

ونجد السارد بضمير المتكلم يتحدث عن التأثيرات في المجتمع الجزائري سواء كانت فكرية أو انتقال، والملاحظ أن هذا التفكير رجع بالسلب على البطل في مواقف صعبة حيث يقول: «**لست فارا ولا هاربا –أعتذر– فراري حالة صدق وهروبي هو هذا الداخل، أبحث عن الهواء في هذا الخواء الرجيم هذه العمارة الشاهقة مأساتي....**»[2]. وكذلك في قوله: «**قلت لهم اننا نفر باتجاه الخراب.... سخروا مني.... تضاحكوا وتغامزوا.... احك.... احك يا المجنون قالوا.... أصواتهم تجيئني الآن كالفحيح، أصرخ لاهثا أتلوى ملتاثا**»[3].

ونرى رؤية الشخصية مرتبطة ارتباطا وثيقا بعالمها الخاص الضيق الذي أصبح عالما مخيفا فتصير الشخصية أمام عالم موحش متوحدة مع همومها، وغائصة في غربتها نتيجة أزماتها الروحية والانتقال وهذا سببه عدم التوافق بين طموحها الذي يفشل في هذا الواقع وهذا ما نلمسه في هذا المقطع السردي الآتي:

---

[1]– المصدر السابق، ص40-41.

[2]–المصدر نفسه، ص50.

[3]–المصدر السابق، ص51.

«**أدخل عالمي كوني الحميم الذي ليس باستطاعة أحد أن يكشف أسراره، إنه لي، لي وحدي، ولن يستبيحه أحد، وقد استبيح كل شيء، أهجس منفرد، معزلا بصراخي، أسمعني أنكسر، وهذا حسك نبض القلب الشاهد، قلبي الذي لا أملك سواه، وحده كان معي في حلك الظروف، بوصلتي ودليلي**»[1]، ففي هذا المقطع السردي نجد السارد يوضح طريقة عيشه في هذه الغربة الداخلية وكل هذا ناتج عن التمزق الإجتماعي والثقافي والسياسي.

إن السارد برؤية مصاحبة يرى بقدر ما ترى الشخصية ويسمع ما تسمع، فلا يستطيع أن يقدم أي معلومة عنها الا بعد أن تتوصل هي اليها في هذا المقطع السردي بطل قصة (البرزخ) هو الذي يقوم بسرد الأحداث باستخدام ضمير المتكلم، فهو (شخصية ساردة) في الوقت ذاته، يسرد بصوته، فالمروي له تأتيه الأحداث بشكل مباشر من الشخصية ويسايرها في طريقة حكيها لمجريات القصة « **حين استدرت وجدته قبالتي اتسعت عيناي، اندفع الدم مهرة جامحة في براري هذا الجسد الذي تخشب أعجاز نخل خاوية، زحفت الأحماض الأمينية زحفها الراعن تحرق أمعائي حرقا مستميتا حتى بلغت حرقتها النشادر الحنجرة. ولم يعد بمقدوري أن أقوم بأي فعل ثم ماذا يساوي الفعل في هذا الزمن، في هذه اللحظة بالذات؟**» [2].

ونجد في قصة (الدكنة) استخدام الراوي ضمير المتكلم الأنا موجها كلامه للقارئ متجها صوب الماضي فهو مشارك في الأحداث وبطل القصة، فيقول: «**أقف مخطوفا، صدري ضيق، قلبي كإنما يصاعد في فضاء سحيق، أتجه صوب النافذة، ماتزال مفتوحة، وجراح الداخل المفجوع مفتوحة، وهذا اللون ما يزال يزحف زحفه أصبح أسود يجيء زبر حديد يلمع من فرط سواده، الصهد حار أتذكر جدتي، الطيور العجيبة التي تملا صدري، وصديقي الذي سرقوا منه زرقة البحر، وأمي التي ما تزال تناديني باسم ابي بلا قبر**»[3]، فالسارد استحضر قول جدته وتذكر صديقه وأمه في هذه الدكنة المظلمة فهو يعبر عن الأحداث المأساوية التي طبعت التاريخ الإسلامي أي الاغتيالات التي تحدث في التاريخ الإسلامي والنتيجة ما يحدث سلبا في مجتمعاتنا العربية والإسلامية عامة.

---

[1]- المصدر نفسه، ص96.

[2]- المصدر نفسه، ص81.

[3]- المصد السابق، ص34-35.

إن الراوي المشارك الذي يروي أحداث قصته له دور فعال، ومميز في سرد مجرياتها، وأحداثها عن طريق رؤية مصاحبة يعبر من خلالها عن أحاسيسه وآرائه يقول: «**أجري.... وأبكي....أجري بين العفونة والظل....أبكي بين الظل والعفونة....و المنحدر رطب، جارح، خانق، شاهق كالموت يطل على بياض المدينة الموءودة في زرقة البحر، والآلة المتوحشة تزمجر، تقصف، بأسنانها الحادة كل ما يعترض سبيلها.... أقاوم قفصي الصدري أحاول لترويض جموحه وأتنفس مكابرا، أدحرج العفونة باتجاه الرئتين حجرا كبريتيا مشتعلا فاتحا**» [1].

يعمل الراوي على نقل الأحداث، يؤثر ويتأثر بها فيسرد بضمير المتكلم ما شاهده من أحداث كما أنه يمنح الدور لبعض الشخصيات في السرد لتحكي بعض الأحداث التي لم يكن هوشا هدا عليها وهذا ما نجده في بعض القصص حيث يسند الراوي مهمة السرد إلى أمه لكون الراوي في هذه الفترة أي فترة الاستعمار الفرنسي لم يكن شاهدا على أحداثها، بحكم صغر سنه فهو لا يستطيع تذكر كل الأحداث وهذا ما نجده في المقطع السردي الآتي: «**أبوك يا ولدي، يجري، يحتضن البندقية، يشعل القاعة يجري ممتلئا في الفيضان يحب التلة الجامحة، يجري، ينادي رفاقه: خذوا مواقعكم خلف الأشجار والحجارة، لا تتحركوا، إلى قلوبهم الحاقدة صوبوا حين لابد أن يكون أصبع الشهادة متحفزا**» [2]. ومما سبق ذكره فالراوي سلم للأم دور السارد، فنجدها تحكي له عن الاستعمار الغاشم الذي تسبب بوفاة والده «**أفزعهم تطاوله.... أدخلوا البندقية في فمه حين رفض السقوط استشهد واقفا**» [3].

أما في قصة (الصورة) نجد أن الراوي العليم جاء خارج القصة فجاءت مروية بضمير الغائب (هو) مجهول الهوية، فنجده يقدم الأحداث ويشير إلى الحالة المأساوية التي تعرض لها هذا الشخص **يقول**: « **عينا الجسد مفتوحتان، كل شيء أمامه كان ضبابيا، غائما، والأشخاص كان يراهم وهم يتحركون أفقيا وعموديا، كان يرى بعضهم يسعى في الفضاء، ى كان رحبا.....ضغط بيده على جيب سترته، تعانقت رموش عينيه، والظلام أصبح كثيفا**» [4]، نجد الراوي يتخذ مكانا يستطيع من خلاله رؤية الشخصية وأن

---

[1]- جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص159.

[2]- المصدر نفسه، ص161.

[3]-المصدر نفسه، ص129.

[4]-المصدر السابق، ص136.

يتعرف عن كل شيء يخصها فنجده يراقبها وله علم بكل تفاصيلها يقول: « **توسدت جرحك وحيدا مأكولا بعصف نبضه وتوغله رمحا في مدارات دمك الحبيسة أثقلك الهم حتى الحشاشة ومزق أوردتك الجريحة، ولم تعترف بانهزامك، وتطاولت تبحث عن مكان باتساع الأرض يحمل جرحك المسافر بأبعاده الثلاثة داخل ذاتك، قلت في يأس ارتد صوتك يغوص مدية نجلاء تشق حرت ذاتك القاحلة وأنت الوحيد الذي تعلم أن لا اتجاه غير جرحك**» [1]، «**والراوي بضمير الغائب من أكثر ضمائر الخطاب تداولا في الروايات وأيسرها فهما على القارئ، لأنه الوسيلة الأولى للاستيلاء على القارئ بالطريقة التي يريدها**» [2].

كما نجد الشخصية البطلة تروي الأحداث من زاوية نظرها هي وكذلك عن طريق صوتها، فتارة تتحدث عن شخصية وتارة أخرى يكون حديثها عن شخصية أخرى عن طريق التناوب، والتتابع في إعطاء المعلومات فتحدثت عن مدير المدرسة ثم انتقلت إلى الشخص الذي تخلى عنها وهي حامل ثم تتحدث عن الممرضة التي وجدتها في المستشفى، وهذا ما نجده في قولها: «**أقر الجميع بطردي من المؤسسة، كانت عقدتهم جسمي، قال مدير المدرسة في: فتاة آبق، مريضة، مهووس، فاضحة، أفسدت كثيرا من الطلاب والمعلمين**» [3]، وكذلك في قولها: « **لم أعد أدري كم بت معه، لا أذكر غير اليوم الذي تركني فيه قرب المسبح.... لم أبك.... لم أصرخ.... ظل الناس يمطون شفاههم وهم ينظرون إلى بطني وأنا اتسكع به في الشوارع وداخل المقاهي وفي المطاعم القذرة....**» [4]، وأيضا «**استيقظت على صراخها، فتحت عيني، وجدت ممرضة إلى جانبي ابتسمت واقفة، وضعت ابنتي في حجري، أكدت أنها تشبهني**» [5].

ونجد قصة (الجرافة) يستهلها الراوي بضمير المتكلم (أنا) حيث سيطر على السرد، فهو يروي ويسرد عن ذاته معلقا على الحدث ومتحدثا عن كل ما يخص حياته، وكذلك يروي عن الشخصيات الفاعلة في أحداث القصة بضمير الغائب عالما بأفكارها وميولها ومشاعرها وذلك أثناء حديثه عن جدته حيث يقول:

---

[1]- المصدر نفسه، ص141.

[2]- عبد الحميد محادين، تقنيات السرد في روايات عبد الرحمان مفيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص35.

[3]- جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص23.

[4]- المصدر نفسه، ص25.

[5]- المصدر السابق، ص25.

«أتنفس وأجري، ألتهم العفونة التهاما.... أجري وأبكي ولا ألتفت.... قالت جدتي الطاعنة في الكبر، المطعونة في الرئتين بالسل: لا تلتفت حين تجري.... اللي تتلفت فيه اجريه.... هذا الزمان يا ولدي مارد عفريت! وتشهقين جدتي، شهقتك الجارحة، تتصاعد عصيات كوخ قنابل موقوتة تنسف رئتيك، وتذبح حنجرتك وتتكوم أمامك مضغا داكنة متخثرة» [1]، فالسارد يسعى بالألم والقهر، والرغبة الجامحة للتمرد وإعلان العصيان.

يستطيع السارد أن يغوص في أعماق ودواخل الشخصيات وذلك بهدف كشف معاناة المواطن اليومية وعدم التحلي بالمسؤولية التامة اتجاه العمل فهو متذمر من الإهمال الذي يجده في هذا الواقع فنجده يقول: **«أحسست بالنار تلهب يدي، انتبهت، رأيته إلى جانبي، سمعته يعتذر، رمى السيجارة أرضا، مزق كفنها تحت أرجله، تأوهت أحشاؤها باكية، رفعت رأسي، كان الجمع غفيرا، مخيفا....»** [2].

كما ينقل الراوي العليم المعاناة النفسية للشخصية البطلة ويؤكد الراوي سوء معاملة المسؤولين في البلاد فعلاقته بهم كانت سيئة لدرجة كبيرة وقائمة على العنف والظلم، والتهميش تقول: **«أوقفوني عن العمل وسحبوا مني بطاقة العضوية واتهموني بالشغب والقذف والرجم بالغيب....»** [3].

إن الراوي العليم يقوم بتقديم الشخصيات والسير في أغوارها فنجده قدم شخصية (العراف) وأسمعنا صوته وذلك بتقديم مهمة السرد ونجده يقول:» **الحرقة كاوية يا ناس، وهذا الزمان غدار أكحل ما فيه أمارة وحق الله الكبير العالي وأشاهد هذه العمارة!»** [4].

مما سبق يتضح أن الكاتب لم يستخدم رواة متعددين فقد وظف ضمير المتكلم (أنا) وضمير الغائب (هو) لأنه أراد أن يوجد راو واحد فقط، فهو انحاز لأبطاله وذلك لنقل وحمل فكرته. فنجد تعليقاته وتعريته لهذا الواقع وإبداء رأيه، فهدفه توصيل الفكرة للقارئ وذلك من أجل تغيير هذا الواقع والقضاء على الظلم والعنف والتهميش.

ويقدم إلينا الراوي العليم بعضا من مشاعره وآرائه، وخوفه، وهذا ما نجده في المقطع السردي الآتي:

---

[1]- جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص159.

[2]- جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص12.

[3]- جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص16.

[4]- المصدر السابق، ص69.

«**أهانوك جمال إلى الأبد، وأبوك كان أقوى منك، الثورة هيأته لذلك، ذاب كلاهما في الآخر، وأنت بين قبضته. الإحباط هيأت للسقوط انه يسكنك ويندثر بدمائك**»[1]، جاء هذا الملفوظ السردي مباشرة وذلك من خلال تحدث السارد عن شخصية لكنه يراد الحديث عن ذاته وذلك من أجل أن يشارك القارئ في الأحداث، فالراوي ينقل أحاسيسه ومشاعره وكذلك معاناته وحجم آلامه ليثبت أنه يشعر بالقهر والعجز وذلك في قوله: «**يصهل الصوت الخفاش، يتردد الصهيل عنيفا في براري أعماقك المذبوحة تمتد يداه، احداهما غلقت فمك والأخرى طفقت تحرق جسمك بقعة بقعة، ورائحة «الشياطة" ملأ قفصك الصدري ونفذت إلى رئتيك واختلطت بتنفسك**» [2]. من خلال هذا المقطع السردي يتشكل واقعا ملئ بالحزن واليأس وذلك بتعرية الواقع فالسارد ينقل لنا حجم معاناته وألمه الكبير عن طريق نقل ما يعانيه وذلك بإعطاء الدور لبطله وهذا ما نجده في المقطع السردي الآتي: « **تتراجع كل الحروف مهاجرة إلى صدرك، تدثرها الدماء....تدرك بالحدس أنك الوحيد منذ خلقت وتعلم أن سلالتك انقرضت تجر رجليك جرا، تبحث عن مكان بحجم جسمك النحيف يكون فيه الهواء نقيا، تشهق شهيقك الراعفة، ويتصبب العرق نازفا يكتسح جبهتك ويعتصم بالتجاعيد، تمتد يدك اليمنى تعدها اليك، تفتح راحتها، تجد السواد عالقا بها**» [3].

نلحظ حضور الراوي العليم وذلك باعتباره الشخصية الرئيسية وسرده بضمير المتكلم (أنا) فهو الذي يحكي ويتولى مهمة السرد وينقل الأحداث من وجهة نظره بهذا الضمير فتكون الأحداث والشخصيات ملتصقة بالراوي (الشخصية) فالنص القصصي هذا شكلا مستمد من واقع السارد وما مر عليه من تجارب فقدمها بنفسه، ونقل الأحداث بكل أحاسيسه ومشاعره وآرائه حيث نجده نقول: «**لم أدر عنقي وقتها، ولم ألتفت، قوة مفاجئة تحتلني الآن من أخمص الرسغ حتى توهج القلب، تمتد يداي معا، مسرعتين، خاطفتين، متأججتين بالدم المشتعل في الأعصاب وداخل الأوردة، تمسكان بالصوت الواقف أمامي مسافة الوريد، فاصطدمتا بكتلة ملساء، متوهجة بلمعانها الخاطف، الأسر انتبهت على حرارة انفجار الدم من حواف أصابعي، تهاوى زجاج المرآة شظايا، يساقط نتفا كالبرد فوق البلاط ويخرج منها**

---

[1]- جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص124.

[2]- المصدر نفسه، ص168.

[3]- المصدر نفسه، ص169.

الصوت الذي كان أمامي مسافة الوريد أبيض كالملائكة المطهرين بالكوثر، يدخل منتشيا عبر الجراح إلى تجاويف الأعماق القصية لملكوت الصدر» [1].

كما نجد الراوي قليل المعرفة فيما يخص شخصياته سواء من الناحية النفسية أو العقلية فهو يسرد بضمير المتكلم (أنا) ويتولى زمام الحكي باعتباره الشخصية الرئيسية والراوي لمجريات أحداث قصته حيث لا يتوغل في الأعماق النفسية للشخصيات ولا في تفكيرها وإدراكها فهو يركز على الأوصاف الخارجية وهذا ما نجده في هذا المقطع السردي الآتي: « **نزعت حذاءها، بانت أصابع رجليها بيضاء غضة، مثيرة، تحركت خطواتها ممسوقة فوق الرمل وشعرها النحاسي تناثر على وجهها الملائكي أشعة ضوء نوراني، وقفت عند الشاطئ زحف الموج متيما يلعق عاشقا ظهر رجليها»** [2]، فالراوي لم يذكر اسم المرأة ولا نعرف عنها أي شيء، وركز على وصف السمات الخارجية لها دون التوغل في أعماقها ومعرفة أحاسيسها ومشاعرها وطريقة تفكيرها، فالراوي نقل لنا ما كان أمامه وشاهدا عليه بصفته مشاركا في الأحداث وله دور فعال في تقديم مجريات القصة، كما يبين أيضا رغبته الكبيرة وعدم صبره لرؤية صورة هذه المرأة يقول: «**تصوروا أنني حمضت الشريط بنفسي.....ورحت أفتح عليه الشريط بهدوء مبالغ فيه، كإنما أقوم بعمل فدائي أو بإبطال مفعول قنبلة موقوتة، متشوق لرؤية الصور....مسكون بنتيجة ما صنعت يداي.... حين ظهرت ملامح الصور تحت الماء المطر واستضاءت الحجرة وهج عينيها وضياء جبهتها....»** [3].

ونجد الراوي العليم الذي يكون على علم بعالم القصة بأكمله، حيث يكشف عن رؤيته اتجاه هذا العالم المتناقض فكانت رؤية مقهورة، كما أنه يكشف عن القهر واليأس وذلك من خلال الأسئلة الداخلية التي تتبادر في ذهنه «**تتوقف، تدير رأسك بكل الاتجاهات الممكنة، وتدرك أنك هنا منذ خلقت، تقف وحيدا في "ساحة الثورة" هي تسكنك دما متوهجا.... تحدث نفسك، لا تعرف أحدا تحدثه، تعيش عصر الغربة القاتلة»** [4]، كشف السارد عن عالم ضيق وموحش، يشير هذا المقطع السردي والذي جاء

---

[1]- جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص44.

[2]- جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص56.

[3]- المصدر السابق، ص55.

[4]- جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص147.

على لسان الراوي المشارك في الأحداث إلى الوضع الذي آلت اليه ساحة الثورة بعد تدمير كل شيء جميل فيها.

واستطاع القاص من خلالها رؤية العالم عالجت الواقع الجزائري بكيفية عميقة، وذلك ما نجده في قوله: «**قتلوك يا زين الرجال وسيدهم وأنت الواقف في قلوبنا، يا الصفصافة العالية، بعدك يتامى، ودم الشهيد ولا أرخص من دم الحيض!**» [1]. فالأم تبكي وتنوح على زوجها وتنهش جسدها وهذا ما حول الحدث إلى أكثر مأساوية، كذلك في قوله: «**وأنا المغمض العينين الهامد في بركة الدماء، والنجمة المتلألئة بالأعماق تريني في هذه الغيبوبة، الشاب الأحمر المتفجر رأسه في هاوية قرية (السبعة) و(الدراويش) يضربون على الدفوف ويعلقون المناجل المنصهرة بالنار**» [2]. في هذا المقطع يزداد توتر الأحداث المأساوية التي أدت إلى سقوط البطل في بركة من دمائه.

كما جاء صوت الراوي المتناهي في الأنا وهو يجوس في أعماق زمن ما بعد الثورة، وهو يدعو أباه لأن يعود فيخلصه ويخلص البلاد من قبضة جلادي هذا الزمان الذين تعودوا على استغلال الفئات البسيطة ومصادرة المبادئ وقتل الأحلام، ويستمر هذا الصوت وهو ينادي ويلح في النداء حد الغصة والإختناق، وفي كل مرة ينتهي بالفشل، إلى أن يتلاشى ويندثر في الأعماق، وفي مقابل صورة الأب المرتبطة بالبطولات يظل صوت الراوي (الأنا) يلح على ضرورة بعثه وهذا في قوله:« **آه بابا الحنين اللي ذبحوهم من الكرومة، زادوا احياو وكثروا جراد مراد، غير أنت ورفاقك ماجيتوش، هزوا قبوركم وأرواحو**»[3].

كما برز صوت الراوي أثناء إعطاء صورة الجلاد أثارت الإحساس بالبشاعة والقرف من طرف الراوي، لما تمثله من هيمنة وجبروت وقمع، فصورة الجلاد متمثلة في السلطة التي تسعى بكل الوسائل غير المشروعة لاحتواء المثقف، وطمسه وحجبه عن أداء دوره في هذا الواقع، بوصفه ممثلا أو طامحا لتمثيل فئة انتقال، لأن رؤيته معاكسة لرؤية السلطة المتمثلة في القهر. وهذا ما نجده في قوله: «**اقعدوني عاريا كما انجبتني أمي على زجاج متكسر، نتف أحدهم شعر شاربي شعرة شعرة**» [4].

---

[1]– جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص43.

[2]–المصدر نفسه، ص.43.

[3]–المصدر السابق، ص44.

[4]–المصدر نفسه، ص13.

3-الرؤية الخارجية:

نجد الراوي في هذا النوع من الرؤى تكون معرفته أقل من معرفة الشخصية الروائية الساردة (الشخصية)، فهو يصف ما يشاهد فقط فيكون سرده على ما يحدث في الخارج. فلا تكون له معرفة بما يوجد في ذهن الشخصيات وما تفكر به، فلا يفسر ولا يقدم أي شرح من الشروحات فتكون معرفته محدودة في الأصوات والحركات، إذ تكون هناك مسافة بينه وبين ما يسرد، ينقل المسموع والمرئي، ويعتبر هذا النوع من الرؤى بسيط ونسبي، والأشكال السردية قليلة في هذا النوع مقارنة بالنوعين السابقين.

يحضر الراوي أثناء اصطدام سيارة بأحد المارة حيث أن السارد لا يعلم خفايا ونوايا الشخصيات فهو يسرد سردا خارجيا دون التعمق والغوص في أعماق الشخصيات حيث نجده يقول: «**أخرج أحدهما آلة للقياس، فيما أخذ الآخر يسجل ما يمليه عليه الأول حين انتهيا أخذا يبعدان الناس، أحدهما رفع عصاه، والأجساد الآدمية فرت في كل اتجاه وتجمعت بعيدا. اوقف الآخر سيارة خاصة.... صاح الشرطي كانت العصا لا تزال بيده: فلتتقدم منكم جماعة لحمله! تقدم ثلاثة حملوه، تمايل الجسد ويسقط الراتب الشهري، كان مخضبا بالدم**»[1]. نقل الراوي ما حدث أمامه، وكشف زيف وعدم التقيد بالمسؤولية من طرف أعوان الشرطة الذين لم يؤدوا عملهم على أكمل وجه وتركوا الرجل يسبح في بركة من الدماء فالسارد لم يتعمق في أعماق الشخصية وما يجول عندها من أفكار ومشاعر، حتى أنه لم يستطع أن يتوصل إلى معرفة حقيقة الشخصية التي سادها الغموض والإبهام، وكان دور الراوي شاهدا فقط فمعرفته أقل من معرفة الشخصيات.

ويجهل الراوي ما يجول في ذهن الشخصيات، وينقل المظهر الخارجي لها مثلما كان اللقاء بين المصور والفتاة «**حين وصل المركز كان صدره ميدان معركة للحشرجة والنهجة، والعرق كان حجرا مائيا، ساخنا، ينحبس من جسمه كله.... ظل ساعة كاملة في انتظار وصولها.... أكد مدير المركز أنها آتية، حين أطلت وقف مكهربا بالضغط العالي، مدت يدها، مد يده، غرقت احداهما في الأخرى، ازداد العرق انسيابا، سحب يده وطفق يمسح العرق بالمنديل...**»[2]، فقد وصف الشخصية وصفا ماديا

---

[1]- جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص138.

[2]- جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص54.

ظاهريا ولم يتعمق عما يختلج في نفسيتها الداخلية. هنا تكمن حيرة القارئ وتتبادر الأسئلة في ذهنه. لماذا تصبب العرق أهي فرحة اللقاء أم من أجل أخذ صورة لها ليثبت أنه مصور بارع ومبدع في فن التصوير الشمسي.

كما يأتي الراوي برؤية من الخارج لا يعرف شيئا عن الشخصية ويكون محتارا ومتسائلا عن عدة أمور، ومواقف مرت عليها الشخصية دون أن يعرفه فالراوي يستفسر عن حقيقة ما روته له أمه من أمور تخص مشوار حياته لأنه لا يعرف هذه المعلومات يقول: «**أجري وأبكي رفعت يدي أخفيت بهما تفاصيل وجهي الأغبر المذبوح حتى لا يراني أبي...تركني مكسورا في بطن أمي....ولم يعد وأمي وحدها تاريخي، وصدرها النابض صهريج الذاكرة المتأججة أجري وأبكي: أبوك يا ولدي، يجري، يحتضن البندقية، ينتعل القاعة، يجري ممتلئا في الفيضان يحب التلة الجامحة**» [1].

يسرد الراوي الشاهد عن طريق تقنية الاسترجاع والعودة إلى الماضي قصة حياته، ويذكر بعض جوانبها فيسرد عن جدته، وألمها أثناء موت والده فكانت أمه تحدثه عنها يصرح ويقول: «**تبكي بكائها، ينهرها جدك، صلبا كان وحاد العينين يضرب بعصاه الأرض، فتختنق بغصتها، تغافله وتجر نفسها جرا خارج الحوش، وأنت على ظهرها باتجاه مدخل الغابة تتركك على الأرض تدخل رأسك في صدرها، يغرق فمك في ثديها الذابل العجوز تأخذ في البكاء والنشيج لكأن صدرها يتفجر**» [2]، إن الراوي لا يتذكر هذه المشاهد والوقائع بل سمع عنها عن طريق أمه فهو غير شاهد عليها.

كما أن الراوي في قصة (السقف) له دور فعال في مجريات الأحداث، حيث نجده يروي بضمير المتكلم (أنا) من خلال قراءته لكتاب بلا عنوان فيحكي عن نفسه وعن الأحداث التي وقعت له أثناء قراءته لهذا الكتاب يقول: «**فتحت صفحته الأولى كانت بيضاء ناصعة، قلبتها واجهتني الحروف غائمة، متداخلة، ضبابية، سوداء، أغلقته وأغمضت عيني ثم فتحتهما وفتحته ثانية رأيت الحروف هذه المرة خنافس سوداء تسعى من اليمين إلى اليسار؟ امتدت اصابعي لا إراديا تمسك بالحرف بعد الآخر حملت بعضها ووضعتها في راحة يدي. توقفت عن السير وتقوقعت داخل أجنحتها المرهفة، هل أنا بارد إلى هذا الحد؟**

---

[1]–جمال فوغالي، الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)، ص161.

[2]– جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص34.

لا يمكن أن أصدق ما يحدث أمامي الآن؟ لعلني أهذي، ولعلني في غيبوبة؟»[1].

يروي الراوي الأحداث من الداخل بصفته مشاركا فيها، ويسمع، ويعلق يتفاعل وينفعل معها، وذلك من أجل اسقاط الحاجز بينه وبينها ويبقى على غير علم ومعرفة بدواخل شخصياته، وأفكارها، فيتوقف عند وصف حركاتها والحديث عن تصرفاتها، حيث نجده يقدم نفسه ويتحدث عن هلع الخوف من وحدته وغربته فقد خيم على مجمل حياته وهذا ما نجده في المقطع السردي: «**أريد التخفف من ثقلي.... من هذه العمارة الشاهقة هذه المعقدة.... أركض لأخرج منها اسمنتها حاد مغلق وباب أيضا مغلق، وأنا أيضا مغلق وهذه الحبيبات يضرب بعضها بعضا، تتفصد كالدماء من مسام الجلد**» [2].

كما نجده أيضا يصرح عن ذاته ويتحدث بصدق ويكشف عن عما يختلج نفسه من مشاعر وأحاسيس يقول: «**انفجر لوح السرير منكسرا شظايا، ولم أسقط، وجدت نفسي فوق كتلة عظيمة متناهية في الاسوداد، تحركت الكتلة متدفقة فاندفع الجرم نها متناثرا، وامتدت يداي تتحسسان ما يحيط بهما وبي فإذا بها جناحان عملاقان، صوت صاعق يهتز المكان ويشق في لمح البحر عمق السقف الذي تداعى منفتحا**» [3].

وفي الأخير تتجه مجمل قصص جمال فوغالي إلى اعتماد الذات أداة تقنية وفنية للحكي، مما يهيكلها في زاوية الراوي: الشخصية الحكائية وهو ما يطلق عليه بـ "الرؤية مع" حيث يهيمن ضمير المتكلم (أنا) مباشرة، في سير الأحداث ونموها.

---

[1]- جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص59.

[2]- جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ص52.

[3]- جمال فوغالي، موتة الرجل الأخيرة، ص61.

الخاتمة

الخاتمة:

تبنت هذه الدراسة بنية السرد عند "جمال فوغالي" وبالضبط فن القصة، حيث أن القاص سلط الضوء على الأمراض التي أصيب بها المجتمع الجزائري من ظلم وتهميش واستعمال أشكال العنف والقهر، فحاول من خلال كتابته أن يصور حالة هذا الواقع المزري، رافضا واقع الانكسار فاضحا إرهاب السلط وتعرية جلاديها مؤثرا على الإحساس بمأزق المثقف الجزائري في مواجهة السلطة، هذا المثقف التائه الذي يبحث عن ذاته التائهة في زمن العجز، محاولا معالجة همومه ومشاكله وآلامه وتحقيق العدالة الإنسانية بين أفراد المجتمع الواحد.

وبعد المضي في البحث نحاول أن نقف وقفة لاستقراء كل ما أنتجه هذا الأخير بدءا من طرح الإشكالية وصولا إلى جل فصوله ويمكن استخلاص هذه النتائج في النقاط التالية:

– القاص "جمال فوغالي" تعامل مع الأوضاع السائدة في الوطن رافضا وساخرا ومعبرا عن الأوضاع المأساوية التي تتخبط في العنف والتسلط فعالج موضوع هذا التسلط والحكم السياسي واوخامه على المجتمع، وصور عدة شخصيات متسلطة التي تستعمل قوتها ضد الشعب.

–توظيف عنصر الزمن في هذه القصص لتحريك الشخصيات والسير بالأحداث إلى الأمام وذلك باستخدام تقنيتي الاستباق والاسترجاع وربط الأحداث الماضية بالحاضرة والمستقبلية، حيث وظف الارجاعات الداخلية والخارجية، الذي غلب عليها الاسترجاع الخارجي بهدف تقديم الشخصيات ذاتها وسرد الأحداث الماضية داخل النص السردي.

–كان توظيف الاستباق بنسب قليله مقارنة مع الاسترجاع حيث أعلن لأحداث لاحقة ستأتي في السرد وذلك بهدف سد الفراغ عبر المسار السردي وإعطاء حيوية على مستوى الحكي وترك القارئ دائما متشوقا ومتلهفا.

–جاءت المدة الزمنية في القصص من خلال توظيف القاص تقنيتي الخلاصة والحذف، الخلاصة ساعدت على تلخيص فترات زمنية طويلة للقصة اثناء سرد الأحداث إضافة إلى تقنية الحذف الذي كان حاضرا داخل النص السردي وذلك من أجل تسريع وتيرة الحكي.

– كما استعمل تقنيتي المشهد والوصف لتعطيل حركه السرد، حيث هيمنة المشاهد الحوارية وكذلك

الوقوف على وصف الشخصيات ومشاعرهم، وذلك من اجل الوقوف عند نقطة معينه من السرد لإضفاء معاني اخرى داخل النص.

-ركز القاص في قصصه على شخصيه المثقف والتي تعيش في تأزم وتوتر، والمهمشة من طرف المسؤولين وذلك بعدم تبجيل عملها، فأعطى صورة لهذا النموذج عن طريق توظيفها لعدة قصص فصوره على أنه مثقف يعيش داخليا في عالم متناقض، يعيش بين الحلم والإحباط بين الانتماء والاغتراب.

-الشخصيات التي وظفها القاص لها علاقة بالواقع المعيش وهذا يدل على ارتباطه بواقعه ونقل ما تعانيه الشخصيات وإحساسها بالقهر والانهزام بما يوجد في واقع المجتمع.

- كما ركز على الجانب النفسي والفكري لشخصيات أكثر من التركيز على الجانب الفيزيولوجي (الخارجي) حيث سلط الضوء على ما تعانيه الشخصية، وما يختلج في نفسها من أسرار ومكبوتات داخل صدرها.

-أعطى للمكان لمسات جمالية فنية وذلك من خلال تنوع الأماكن التي وظفها في قصصه بين أماكن مفتوحة كالمدينة والشوارع والأماكن المغلقة كالسجن ومقر الشرطة، مركزا على وظيفة المكان ودوره في بناء الشخصيات وتصوير أحاسيسها ومشاعرها. وكشف انفعالاتها والتعبير عن همومها وتطلعاتها وهواجسها وحمل رؤاها، مما ولد علاقه سلبية وعلاقة صراع وعداء بين الشخصيات والمكان الذي تتواجد فيه كما أنه أعطى للمكان حيزا كبيرا، وكان ارتباطه بالشخصية ارتباطا وثيقا من خلال حركتها وسير الأحداث.

- استعمال المونولوج وضمير المتكلم أحيانا من بداية القصة إلى نهايتها وذلك من أجل التعبير عن المكبوتات المدفونة داخل النفس والهواجس التي تواجهها.

-هيمنة التقديم المباشر الذاتي وذلك عن طريق ضمير المتكلم الذي يعد أداة لتسيير العملية السردية عن طريق سارد عليم يتكفل بمهمة تقديم الشخصيات والبوح عما تعانيه فنجدها على شكل اعترافات إذ تعمد الشخصية إلى تقديم ذاتها ووصف نفسها والبوح بأغوارها وآلامها.

كل القصص برمتها تسري في إطار الرؤية مع (Vision Avec) مما جعلها قصصا ذات بؤرة، هذه التقنية التي يكون فيها الراوي متضمنا في الحكاية.

قائمة
المصادر
والمراجع

المصادر:

-جمال فوغالي:

1- **أزمنة المسخ الآتية**، وزارة الثقافة العربية، 2007.

2- **الأعمال غير الكاملة (أحلام أزمنة الدم)**، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013-2014.

3- **موتة الرجل الأخيرة**، منشورات السهل، وزارة الثقافة، 2009.

المراجع باللغة العربية:

4- إبراهيم جنداري، **الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا**، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2013.

5- أحمد علي الفلاحي، **الاغتراب في الشعر العربي في القرن السابع الهجري**، دار غيدا للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.

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

7- جمال بوطيب، **القصة القصيرة بالمغرب –دراسات في المنجز النصي–**مؤسسة التنوخي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2005.

8- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، د.ط، 1990.

9- حميد لحميداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1991.

10- حنان محمد موسى حمودة، **الزمكانية وبنية الشعر المعاصر (أحمد معطي حجازي نموذجا)**، عالم الكتب الحديث، ط1، 2006.

11- رشاد رشدي، **فن القصة القصيرة**، مكتبة الأنجلو مصرية، (د، ط)، مصر، (د، ت).

12- رشيد بن مالك، **السيميائيات السردية**، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2006.

13- سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن –السرد– التبئير)**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1997.

14- سمير المرزوقي وجمال شاكر، **مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا**، دار النشر، تونس، د، ط، 1895.

15- سيزا قاسم، **دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ**، القاهرة، (د، ط)، 1982، مهرجان القراءة للجميع.

16- شريبط أحمد شريبط، **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947–1985)**، اتحاد الكتاب العرب، 1998، (د، ط)، (د، ت).

17- الشريف حبيلة، **الرواية والعنف –دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة**، عالم الكتب الحديث، الأردن، (د، ط)، 2010

18- الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي (دراسات في روايات نجيب الكيلاني)**، عالم الكتيب الحديث، عمان، (د، ط)، 2010.

19- صاحب الربيعي، **سلطة الإستبداد والمجتمع المقهور**، صفحات للدراسات والنشر، سوريا، ط1، 2007.

20- الصادق قسومة، **طرائق تحليل القصة**، دار الجنوب للنشر، تونس، (د، ط)، 2000.

21- طه وادي، **الرواية السياسية**، الشركة المصرية العالمية للنشر، (د، ط)، مصر.

22- طه وادي، **القصة ديوان العرب (قضايا ونماذج)**، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 2001.

23- عباس إبراهيم، **تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية**، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار، (د، ط)، 2000.

24- عبد الحميد محادين، **تقنيات السرد في روايات عبد الرحمان مفيف**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1999.

25- عبد الدايم السلامي، **شعرية الواقع في القصة القصيرة جدا**، منشورات أجراس، المغرب، ط1، 2007.

26- عبد الرحيم الكردي، **البنية السردية للقصة القصيرة**، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005.

27- عبد الرحيم الكردي، **الراوي والنص القصصي**، مكتبة الآداب، القاهرة، (د، ط)، 2006.

28- عبد القادر أبو شريفة، **مدخل إلى تحليل النص الأدبي**، دار الفكر، عمان، ط4، 2008.

29- عبد القادر بن سالم، **مكونات السرد في الن القصصي الجزائري الجديد، (بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د، ط)، 2001.

30- عبد الله إبراهيم، **المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

31- عبد الله الركيبي، **القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر**، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، (د، ط)، (د، ت).

32- عبد المالك مرتاض، **القصة الجزائرية المعاصرة**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

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

34- عمر عاشور، **البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)**، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د، ط)، 2010.

35- فاضل ثامر، **المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي**، دار الثقافة للنشر، بغداد، ط1، 2004.

36- ماجد موريس ابراهيم، **سيكولوجيا القهر والإبداع**، دار الفرابي بيروت، لبنان،د.ط، 1998.

37- محبوبة محمدي محمد أبادي، **جماليات المكان في قصص سعيد حورانية**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، (د، ط)، 2011.

38- محمد بركات، **الاغتراب في الثقافة العربية (متاهات الإنسان بين الحلم والواقع)**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006.

39- محمد بوعزة، **تحليل النص السردي –تقنيات ومفاهيم–منشورات الاختلاف**، الجزائر، ط1، 2010.

40- محمد زغلول سلام، **دراسات في القصة العربية (أصولها –اتجاهاتها – أعلامها)**، منشأة المعارف، مصر (د.ط)، (د.ت).

41- محمد شوقي الشريف، **ازاحات فكرية مقاربات في الحداثة والمثقف**، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، 2005.

42- محمد صابر عبيد، **تجليات الفضاء السردي (قراءات في سرديات هيثم بهنام بردى)**، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2012.

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

44- محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

45- محمد ناصر نجم، **دلالات المكان في روايات هيثم بردى**، دار الكتب والوثائق، بغداد، ط1، 2016.

46- مخلوف عامر، **مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1998.

47- مهدي عبيدي، **جماليات المكان في ثلاثيات حنا مينا**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د.ط)، 2011.

48- نبيل بوالسيليو، **بنية الزمن القصصي لدى مرزاق بقطاش**، دار أمواج، الجزائر، ط1، 2004.

49- نبيل حمدي الشاهد، **بنية السرد في القصة القصيرة** –سليمان فياض نموذجا –المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د.ط)، 2016.

50- نداء أحمد مشعل، **الوصف في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية**، وزارة الثقافة، ط1، 2015.

51- هاشم مريغني، **بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة**، شركة مطابع السودان، ط1، دت.

52- ياسين النصير، **الرواية والمكان**، وزارة الثقافة والاعلام بغداد، (د.ط)، (د.ت).

53- يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

المراجع المترجمة:

54- تودوروف تزفيطان ، **مفاهيم سردية**، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

55- تودوروف تزفيطان وآخرون، **طرائق تحليل السرد الأدبي**، منشورات اتحاد الكتاب المغرب، ط1، الرباط، 1992.

56- جيرارجينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، الهيئة العامة للمطابع، ط2، 1997.

57- رولان بارت، **مدخل التحليل البنيوي القصصي**، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، (د.ط)، 1993.

58- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، (د.ط)، 1984.

59- غاستون بشلار، **جدلية الزمن**، تر: خليل أحمد خليل، ديوان المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1992.

60- فيليب هامون، **سيسيولوجية الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر

والتوزيع، سوريا، ط1، 2013.

61- واين بوث، **بلاغة الفن القصصي**، تر: أحمد خليل عردات، وعلي بن أحمد الغامدي، مركز البحوث، (د.ط)، 1994.

المعاجم والقواميس:

62- جبرالند برنس، **المصطلح السردي**، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.

63- سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

64- فؤاد أفرام البستاني، **دائرة المعارف**، بيروت، (د، ط)، 1969.

65- الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، دار العلم للملايين، بيروت، مادة (قصص)، ج2.

66- لطيف زيتوني، **معجم نقد الرواية**، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002.

67- ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، دار صادر، بيروت، ط1، 1405هـ -1985م.

المراجع الأجنبية:

68- Genette Gerard, Figure ,cérés édition , Tunis, P313.

المجلات والمقالات:

69- حادي نورة، **تجربة الكتابة عند زهور ونيسي**، مجلة حوليات في الآداب واللغات، العدد 20، جامعة طاهري محمد، بشار-الجزائر-

70- سليم بتقة، **تلمسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي**، مجلة المخبر، ع6، 2010، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة-الجزائر.

71- صبري حافظ، الحداثة والتجسيد، مجلة فصول، عدد4، 1984.

72- عطى الله الناصر، **الأدب الجزائري خلال فترة سبعينات القرن العشرين**، دراسات لسانية،

مجلد2، العدد8، المركز الجامعي مرسلي عبد الله –تيبازة–الجزائر، 2015.

73- يمينة غجناك بشي: **قضايا المرأة في الكتابة النسائية في الجزائر (زهور ونيسي أنموذجا)**: مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد20، جامعة الجزائر2.

74- يمينة غجناك بشي، **التجربة الإبداعية النسائية في الجزائر (إشكاليات وقضايا في تجربة زهور ونيسي الإبداعية)**، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، العدد8، ديسمبر2015، المركز الجامعي، تمنراست، الجزائر.

75- يمينة غجناك بشي، **الخطاب القصصي النسائي في الجزائر: "قضايا أنثوية في قصص زهور ونيسي أنموذجا"**، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر2.

الرسائل الجامعية:

75-علاوة كوسة، أدبية القصة الجزائرية القصيرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد الأمين دباغين، سطيف، الجزائر، 2016/2015، ص25.

فهرس الموضوعات

مقدمة	أ
مدخل: **نشأة القصة القصيرة في الجزائر**	
أولا: إشكالية المصطلح والمفهوم	2
ثانيا: نشأة القصة في الأدب الغربي	4
1- القصة من منظور النقد الأجنبي	5
2- القصة من منظور النقد العربي	5
ثالثا: نشأة القصة القصيرة في الجزائر	7
رابعا: عوامل تطور القصة القصيرة في الجزائر	9
الفصل الاول: **بنية الشخصية في قصص جمال فوغالي**	
أولا: الشخصية بين المفهوم والبناء	18
ثانيا: أنواع الشخصيات	24
1-الشخصية الرئيسية	24
2-الشخصية الثانوية	37
2-1-شخصية الأم	38
2-2-شخصية الصديق	39
2-3-شخصية المجاهد	40
3-الشخصية المعارضة	41
4-الشخصية الإشارية	44

5-الشخصية الغائبة	44
6-الشخصية الإستذكارية	45
ثالثا: أبعاد الشخصية	49
1-البعد الجسمي (الفيزيولوجي)	49
2-البعد الإجتماعي	52
3-البعد النفسي	55
الفصل الثاني: **بنية المكان في قصص جمال فوغالي**	
أولا: دلالة المكان	63
ثانيا: التمييز بين المكان والفضاء	66
ثالثا: أهمية المكان	67
رابعا: أنواع الأمكنة	68
1-المكان المفتوح	68
1-1-المدينة	68
1-2-الجبل	75
1-3-الشوارع والطرقات	76
أ-الشارع الرئيسي للحيّ	76
ب-الشارع الرئيسي للقرية	77
جـ-الشارع الرئيسي للمدينة	78
1-4-الجامعة	81
1-5-المقهى	82

1-6-القرية	84
2-المكان المغلق	85
2-1-السّجن	86
2-2-الحجرة القبو	88
2-3-الحجرة المنفى	90
2-4-مقر الشرطة	91
2-5-المدرسة	92
2-6-الماخور	95
2-7-المكتبة	96
2-8-المقبرة/ القبر	97
2-9-مبنى البريد	99
2-10-الغرفة	101
2-11-مصحة الأمراض العقلية	104
2-12-العمارة	105
2-13-السرير	106
الفصل الثالث: **بنية الزمن في قصص جمال فوغالي**	
أولا: دلالة الزمن	109
ثانيا: تجسيد بنية الزمن في قصص جمال فوغالي	113
1-بنية المفارقات الزمنية	113
1-1- الاسترجاع	113

أ -الاسترجاع الخارجي: (A. Externe)	114
ب- الإسترجاع الداخلي: (A. Interne)	122
1-2-الاستباق	126
2- الديمومة، المدة (Durations)	130
2-1- تسريع السرد	131
أ-الخلاصة	130
ب-الحذف	135
2-2- إبطاء السرد	139
أ-المشهد	139
ب-الوقفة	145
3-المونولوج	149
الفصل الرابع: **الرؤية السردية في قصص جمال فوغالي**	
أولا: مفهوم الرؤية السردية	153
ثانيا: الراوي ونمط السرد	162
ثالثا: وظائف السارد	163
رابعا: أنواع الرؤى	164
1-الرؤية من الخلف	164
2-الرؤية مع	172
3-الرؤية الخارجية	180
الخاتمة	185

قائمة المصادر والمراجع	188
فهرس الموضوعات	195
الملخص	

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى كشف وتحليل العناصر السردية في القصة القصيرة أو العمل على استكشاف آليات اشتغالها ومستويات تطبيقها ودرجات تمثلها لدى القاص والكاتب "جمال فوغالي" حيث وردت في قالب لغوي جميل.

وقد لخصت هذه الدراسة بعد تحليل نصوصها والغوص في قدرة القاص على التعبير وتمثيل واقع المجتمع المحيط، وتفشي ظاهرة التفاوت الطبقي وانحلال القيم والأخلاق، إضافة إلى هضم حقوق الكثير من الأشخاص وذلك عن طريق الظلم والجور والتهميش وغيرها.

الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة – بنية السرد –عناصر السرد.

Résumé:

Cette étude vise à exposer et a analyser les éléments de la narration de la nouvelle ainsi qu'à explorer ses dispositifs de travail, ses niveau d'application et les degrés de sa représentation pour le narrateur et l'écrivain " Djamel foughali" ,ou elle a figuré dans un contexte linguistique très beau.

Après une analyse profondes des textes, cette étude a conclu à la réussite du narrateur a exprimé et a reflété la réalité sur la décadence sociale, la propagation de la caste sociale et la dégradation de valeurs et de l'éthique en plus à l'atteinte au droit de moult personnes par injustice, iniquité et marginalisation, etc…

Mots clé: La nouvelle – la structure narrative – les éléments de la narration.

Summary:

This study aims to expose and analyze the narration elements of the short story as well as to explore its working devices ,its level of application and the degrees of its representation for the narrator and the writer "Djamel foughali ", where it appeared in a very beautiful linguistic context.

After a deep analysis of the texts, this study concluded with the succes of the narrator to expresse and reflecte the reality of social decadence ,the spread of social caste and the degradation of values and ethics in addition to the abuse of people's rights through injustice , inequity and marginalization, etc…

Keywords: the short story – the narrative structure – the narration elements.