الجمـهـورية الجـزائـرية الديمقـراطيـة الشعبيـة

République algérienne Démocratique et populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جـامعة آكـــلي محنـد أولحـاج

-البـــويـــرة-

كـليـة الآداب واللغـات

قسـم اللغـة والأدب العـربي

Ministère De l'enseignement Supérieur

et de la recherche scientifique

Université Akli Mohand Oulhadj – Bouira-

Faculté des Lettres et des Langues

التخصص: نقـد أدبـي حديـث ومعاصـر

الذات الساردة في القصرواية "يوم لك" لحسين زيدان

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول الماستر

مـن إعداد الطالب:

يوسفي سفيان

تحت إشراف الأستاذ:

طيبي عيسى

لجنة المناقشة:

1/ أ	ولد يوسف مصطفى	جامعة البويرة	رئيسا
2/ أ	طيبي عيسى	جامعة البويرة	مشرفا ومقررا
3/ أ	حسن فتيحة	جامعة البويرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

2022/20021 م

شكر

الحمد لله الذي بحمده تتم الصالحات، والصلاة والسلام على المبعوث رحمة للعالمين، اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك.

ثم موفور التقدير والاحترام للدكتور: "**عيسى طيبي**" الذي قبل الاشراف على هذا البحث بصدر رحب والذي أفادني بملاحظاته.

كل آيات الإجلال والإكبار لأساتذة: نقد أدبي حديث ومعاصر بجامعة **آكلي امحند أولحاج** الذين درست على يدهم هذه السنة: 2022/2021

مقدمة

مقدمة:

تعد "القصرواية "واحدة من الأنواع السردية التائهة التي تبحث عن هوية واضحة، تثبت شرعية وجودها كنوع أدبي مستقل له فضاؤه اللغوي الخاص وسماته الفنية المميزة، ذلك أن "القصرواية" فن سردي بيني يتوسط القصة والرواية، ويأخذ ملامحه السردية الخاصة من هذين الجنسين، فهو وليد التقاء وتقاطع خصائصهما الفنية بطريقة سردية مميزة.

وفي مقابل الرواج الواسع الذي حظي به جنسا القصة والرواية، بفضل الدراسات النظرية والتطبيقية التي تقام حولهما، والتي ساهمت في تحديد ملامحهما بوضوح، والكشف عن حدودهما وخصائصهما، بقي نوع "القصرواية" حبيس الكتابات الإبداعية التي لا يكاد يطولها النقد الأدبي البناء، والذي يساهم بطريقة أو بأخرى في الخروج بهذا النوع إلى دائرة النقد الأدبي ليحظى بالدراسة والتحليل.

ما تزال "القصرواية" نوعا أدبيا مهجورا ومجهولا لدى القراء والنقاد والناشرين، وحتى عند شريحة واسعة من الكتاب أنفسهم، فغالبا ما ينسب هذا النوع إلى أحد الجنسين السابقين مما يفقده هويته الخاصة، وذلك بوسمه بخصائص لا تنبثق من النص ذاته بقدر ما هي مستمدة من الجنس نفسه.

يتحمل المبدعون قسطا كبيرا من مسئولية هذا الغموض الذي يشوب " القصرواية"، إذ غالبا ما يتنحون عن مهمة تصنيف أعمالهم ضمن هذا النوع المناسب لها، وكذلك دور النشر العربية التي تلحق جنس "القصرواية" إما بالرواية او القصة الطويلة، ربما يرجع الأمر إلى الاختلاف في المصطلحات بسبب التداخل الذي يعتري النوع، حيث يأخذ غالبا من صلته بالنوعين المجاورين كالقصة الطويلة والرواية القصيرة، فتسمية النوع بهذه الطريقة يزيد من إشكالية تصنيفه وغموض أصله، فهل هو متفرع عن القصة القصيرة، أم متفرع عن الرواية، أم هو نوع هجين يستمد كينونة وجوده من النوعين السابقين.

بقيَّ هذا الجنس الأدبي إلى يومنا هذا يشير تساؤل القراء والدارسين، لأنه يفتقد إلى مصطلح محدّد واضح، وفي كل مرة تضطر إلى توضيح التسمية المختارة وخصائصه النوعية التي تشكل هويته.

مقدمة:

زد على ذلك أن عدم اهتمام النقاد بمفهوم محدد وواضح لفن "القصرواية"، هو مشكلة نقدية ترتبط بنظرية "الميني رواية" وليست مشكلة فنية في ذاتها، ساهم الجهل بميكانيزمات " القصرواية" في التشويش على عملية تلقي النصوص الإبداعية التي تكتب ضمن هذا النوع، ذلك أن قراءتنا تنبني على معطيات سردية مسبقة تمارس عنوة أثناء عملية التلقي، كما أن أي نص لابد أن يقرأ ضمن مجال معرفي معين حتى يكتسب نوعا من التنظيم في ذهن المتلقي يسهل عملية القراءة والتأويل، فإذا تموضع استقبال النص ضمن المجال الخاطئ سيؤثر لا محالة على قراءة هذا النص وتشكيله من جديد، لذلك بات لزاما وضع هذه النصوص ضمن سياقها المعرفي المناسب، حتى تقرأ قراءة سليمة وواعية بخصائص النوع وحدوده.

رغم هذه الحيرة النقدية التي تسم النوع، بقي نصيبه من التداول والبحث قليلا، بل إن العثور على دراسة معتبرة تقارب النوع بجدية وتأخذه مأخذ الساعي إلى تجلية بعض جوانبه النظرية والتطبيقية تكاد تنعدم باستثناء دراسة الكاتب (أحمد منور) بعنوان " قراءات في القصة الجزائرية"، حيث تناول إشكالية "الميني رواية" من خلال دراسة بعض النصوص الأدبية في سياقها المرتبط بالنوع " القصرواية"، يعد هذا الكتاب – فيما نعلم –الدراسة الوحيدة في الأدب الجزائري الذي خصص جزءا مستقلا لهذا النوع.

لم تكن ثمة دراسات أخرى باستثناء هذه الدراسة التي ركزت على هذه القضية، سوى بعض الإشارات العابرة والهامشية، التي وجدناها مبثوثة في بعض الدراسات للأنواع السردية المجاورة "للقصرواية" ونذكر منها: (عبد الله الركيبي) في كتابه "تطور النثر العربي الجزائري الحديث" فقد ذكر الميني رواية عند تقسيمه للأنواع السردية التي شهدتها الجزائر بعد الاستقلال، أيضا ما وجدناه عند (الطاهر أحمد مكي) في كتابه "القصة القصيرة دراسة مختارات" يبين فيه هذا النوع النثري الذي يتوسط القصة والرواية.

وتأسيسا على مسبق جاءت ورقة هذا البحث "**الذات الساردة في القصرواية (يوم لك)**" لحسين زيدان محاولة تصب في هذا الاتجاه، خاصة وأنها ارتبطت ارتباطا وثيقا بجوانب الحياة بعد الاستقلال عن الاستعمار الفرنسي في أبسط صورها وأصعب تجلياتها، حاملة أحاسيس الإنسان الجزائري وانفعالاته وانشغالاته بقضايا حياته اليومية والمصيرية، وتشكل "القصرواية" (لحسين زيدان) رصدا حقيقيا للواقع الاجتماعي بكل ما فيه من صراع عبر إبراز جَوّانِيَة الشخصية الجزائرية. وما يعتريها من

آلام وآمال وما يعتلجها من هواجس وتصورات، بانية أفقها الجمالي على هندسة تشكل الذات في المجتمع بكل تجاذباته ما يعتريه من فوضى وقلق.

ضف إليه الميزة الخصومية مع ما هو اجتماعي، سياسي، عقائدي، نفسي، وثقافي، وبغية الوقوف على هذه الإشكاليات جاء سبب اختياري لهذا الموضوع ينم عن رغبة جامحة في:

– تسليط الضوء على هذه الذات، ورسم الملامح التي تكتسبها من المحيط الخارجي (كالطبيعة، والبيئة الثقافية، والبيئة الاجتماعية)، تتمايز الذات بأنها مؤثرة ومتأثرة فهي تتأثر بعوامل كثيرة تبدأ من الطفولة، تتلقى ثقافة المجتمع بالتعليم واكتساب اللغة ورصد التقاليد ومختلف العادات السائدة فيه، وبعد أن تتأثر بالمحيط الخارجي تُؤثر فيه وتتفاعل معه.

– تحاول هذه الدراسة تجلية هذا النوع الأدبي "القصرواية" الهجين والبحث في خصائصه الفنية وتقنياته التي تؤهله للاستقلال عن الأجناس الأدبية المجاورة له (القصة، والرواية). وغايتنا الأسمى في ذلك هي إثارة النقد الأدبي وتوجيه صوب هذا الموضوع، لمزيد من الدراسة المكملة والمؤسسة لمنهج واضح وتحديد بيِّن "للقصرواية".

– الخطاب المتمركز حول الذات مغامرة سردية ذات أبعاد أنطولوجية عميقة الدلالة تحتاج إلى إماطة اللثام عنها وسبر أغوارها.

– الإهتمام بالأدب الجزائري والتعريف بكتابنا الناطقين "باللغة العربية" الذين عانوا من التهميش في حياتهم وبعد موتهم من خلال دراسة أعمالهم ونفض الغبار عنها.

– كيفية تمثل الذات الساردة في القصرواية "يوم لك"؟

– أين تتجلى نقاط التقاطع بين ما هو خيالي وما هو واقعي محض؟

– إلى أي حد يمكن أن نزعم أن الذات قد تكون موضوعا خالصا للسرد؟ وما الذي يعنيه أن تكون الذات مشكلة عبر هذا النشاط السردي المسمى: الميني رواية؟

للإجابة على هذه الأسئلة ومحاولة الإحاطة بمختلف جوانب الموضوع اعتمدنا على المنهج الثقافي والتركيز على العلامة الدلالية وتأويلها–في اعتقادنا–أنه المنهج المناسب لهذه الدراسة.

مقدمة:

أما فيما يخص الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث فيأتي على رأسها ضيق الوقت وصعوبة التوفيق بين العمل والبحث، ندرة المصادر والمراجع التي تناولت "القصرواية" بالدراسة والتحليل، اللّهم إلا بعض الشذرات المبثوثة في بطون الكتب هنا وهناك، كان لها موفور الفضل في إخراج البحث إلى الوجود، وفي سبيل ذلك عمدت إلى تقسيم هذه الورقة البحثية إلى شقين هما: الشق النظري والشق التطبيقي.

يضم الشق النظري بين دفتيه ثلاث فصول: عنوان الفصل الأول: تعالق مصطلح الذات مع العقول المعرفية، وتناولت فيه الذات لغة واصطلاحا، وأتبعتها بمفهوم الذات في كل من الفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع والادب ...الخ، ثم حضور الذات الساردة في مختلف الاعمال الإبداعية، أصفت عنصر الهوية والخلط الحاصل عند البعض بين الشخص والشخصية، ثم عرجت على العلاقة القائمة بين الذات والغير، لأختم هذا الفصل بالحديث عن مشروع الفيلسوف الفرنسي (بول ريكور) في تأويله للذات.

أما الفصل الثاني فجاء بعنوان أشكال السرد: تطرقت فيه إلى ماهية السرد وعلاقة السرد بالبنية، ثم حضور السرد في ثقافة الإنسان، لأعرج بعد ذلك على السرد في كل من الرواية والقصة وختمه بالحديث عن الفرق بين اللغة العامية واللغة الفصحى في السرد، الفصل الثالث فقد ضم ثلاث مباحث وهي: تعريف جنس القصرواية ومحاولة الوقوف على الخصائص الفنية لها وأخيرا إشكالية التجنيس. أما الشق التطبيقي فجاء هو الآخر في ثلاث فصول، الفصل الأول يتحدث عن تشكيل الذات في نص يوم لك ضم مبحثي: الصراع وإشكالية اللغة والانتماء، الفصل الثاني جاء بعنوان حدود رؤية الآخر وتناولت فيه صورة المرأة من منظور الرجل، وأردفته بالرؤية السردية ونوع الحوار الطاغي، أما عن الفصل الأخير فضاءات الذات فقد جاء في مبحثه الأول بين الواقع والخيال ثم مبحث الذات والمكان، لأعرج على تشكيل الذات في النص، وأختمه بالحديث عن سلطة النص وسؤال الزمن؟

خاتمة البحث وجاءت ملخصة لأبرز النقاط التي جاء ذكرها في هذه الورقة البحثية، أتبعناها بملحق ضم تعريف بالدكتور حسين زيدان تحت عنوان "حسين زيدان (سيرة ومسيرة)، ثم ملخص شامل "للقصرواية " "**يوم لك**".

والله من وراء القصد

الفصل الأول:

تعالق الذات مع الحقول المعرفية

تمهيد

أولا: في فضاء المفهوم

1 –مفهوم الذات

2 –الذات في الفلسفة

3 –الذات في علم النفس

4 –الذات في علم الاجتماع

ثانيا الذات في عالم الأدب

1 –حضور الذات الساردة

2 –الهوية

3 –بين الشخص والشخصية

4 –العلاقة بين الذات والغير

5 –مشروع بول ريكور

تمهيد:

يبدو البحث في قضايا الإنسان من أوسع الأمور وأشدها تعقيدا، لذا حظي مصطلح الذات باهتمام كبير من قبل الباحثين والمفكرين، وذلك نظرا لطبيعة الإنسان، الذي يحاول منذ فجر التاريخ البحث في كينونة ذاته ووجوده وتفسير مختلف الظواهر النفسية، ومسألة الذات ليست مستحدثة بل موجودة منذ وجد الإنسان، وقد ظهر أول مرة مع عالم النفس وليام جيمس "(William james) تحت عنوان "الأنا" وهنا نطرح السواء التالي: ما هي الذات؟

أولا: في فضاء المفهوم:

1 –مفهوم الذات:

أ) لغة:

لا يرى "لسان العرب" للفظة الذات وجودا، وإنما أخذت من الأسماء الناقصة وإعرابها لتعطي إما معنى: –الساعة للدلالة على (ظروف الزمان): «...ذَاتَ صَباحٍ ومِثلَ ذَاتَ يَومٍ لَحَسَنٌ لِأَنَ ذا وذَاتَ يراد بهما وقت مضاف إلى اليوم والصباح»[1].

– أو معنى الحال "**فَاتَقُوا الله وَأَصلِحُوا ذَاتَ بَيْنِكُمْ**"[2] ومعنى ذات بينكم أي حَقِيقَةَ وَصْلِكُمْ أي اتقوا الله وكونوا مجتمعين على أمر الله ورسوله وكذلك معنى اللَّهم أَصْلِحْ ذَاتَ البَيْنِ أي: أصلح الحال التي بها يجتمع المسلمون.

يرى (القاموس المحيط) للفيروز آبادي الشيء نفسه تقريبا حيث جاء أن «ذات هي جمع ذوات»[3] و" **ذَاتَ بَيْنِكُمْ**" أي حقيقة وصلكم أو ذات البين: الحال التي يجتمع بها المسلمون، أما في القرآن الكريم فنجد أن لفظة الذات قد "وردت بأشكال مختلفة"[4].

• "**إنه عليم بذات الصدور**"[5] أسرار النفوس وخباياها، (الضمائر والنوايا).

---

[1] أبو الفضل ابن منظور، لسان العرب، مجلد 6 ج2، دار صادر للنشر، بيروت لبنان، ط 4، 2004، ص 11

[2] الأنفال الآية رقم 1

[3] مجد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج4، دار الكتب العلمية، ط ج، 1987، ص 408

[4] نزار العاني، الشخصية الإنسانية في الفكر الإسلامي، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ط2، بيروت لبنان، 2005، ص 52

[5] آل عمران، الآية رقم 119

• "**سيصلى نارا ذات لهب**"[1] بمعنى أن أبا لهب سيدخل نارا متأججة هو وامرأته.

• "**ذات البروج**"[2] والبروج هنا بمعنى السماء ذات القصور.

• "**ذات اليمين وذات الشمال**"[3] للدلالة على الجهة.

ب) اصطلاحا:

لا يمكن في الحقيقة الوقوف على تعريف جامع لهذا المصطلح، فهو الآخر عسير على الضبط عرف طقوس مفاهمية شتى، بحيث نجد له استخدامات مختلفة (الجوهر، الحقيقة، الأنا، النفس...الخ)، أضف إلى ذلك أن هذا المصطلح تتنازعه علوم مختلفة (الفلسفة، علم النفس، علم الاجتماع، العلوم الإنسانية ... وغيرها).

نلمس أن الاهتمام بمفهوم الذات ليس اهتماما جديدا حيث أن الكثير من الأفكار السائدة اليوم عن الذات، لها تاريخ قديم وطويل جدا، فقد مرَّ مفهوم الذات بنموٍّ ديني وفلسفي، واقتبسه المفكرون اليونان أمثال: (أفلاطون، وسقراط، وأرسطو)،

ثم درسه الفلاسفة العرب والمسلمون: أمثال (ابن سينا) في القرن العاشر والفيلسوف (أبو حامد الغزالي) في القرن الحادي عشر، وقد ذكر ابن سينا مفهوم الذات على أنه "**الصورة المعرفية للنفس البشرية**"[4]، ويحدد (أبو حامد الغزالي) للنفس خمس ملامح "النفس الملهمة، النفس اللوامة، النفس البصيرة، النفس المطمئنة، والنفس الأمارة بالسوء"[5].
واعتبر الأربعة منها حميدة والخامسة غير حميدة، وهذه التقسيمات لها خلفية دينية كما سبق لي أن أشرت.

تَخَرَّج مفهوم الذات إلى دلالات معجمية كثيرة، تختلف دلاليا حسب السياق الذي ترد فيه ويقال: ذات يده: ما ملكت يده، وذوات الأربع: كل ما يمشي على أربع من البهائم. ضيق ذات اليد: الفقر والعوز، انكار الذات: التضحية، الاعتماد على الذات: الاستقلالية. الذات الإلهية: الله عز وجل، الثقة بالذات: الشعور بالقدرة، خفة الذات: لطافة الروح...الخ.

---

[1] المسد الآية، رقم 3
[2] البروج، الآية رقم 1
[3] الكهف، الآية رقم 17
[4] خالد مختار الفار، سيكولوجية العلاقة بين مفهوم الذات والأمن النفسي، المنهل، دار الشرق، ط1، تونس، 2016، ص 23
[5] المرجع نفسه، ص 23

وقد كانت الأفكار واضحة عن الذات في كتابات **(هوميروس)** التي تحكي عن "الجسم المادي وغير المادي الذي عرّفه باسم الروح أو النفس"[1]، فالذات تقع بين الجسم المادي والروح التي تسري فيه.

ج) أبعاد مفهوم الذات:

1) الذات كما يعتقد حقيقة بما هو كائن.

2) الذات كما يتمنى أن يكون عليه.

3) الذات كما يعتقد الأخرين، يرونها.

شغلت الذات الإنسانية بما فيها من غموض، وتنوع عددا من المفكرين والفلاسفة منذ آراء (سقراط) الأولى، ومن تلاه من فلاسفة اليونان، بل منذ تأملات حكماء الصين، والهند في القرون الأولى، وفي العصر الحديث لقيت هذه الكلمة اهتماما موسعا، وخضعت لكثير من البحث، والتفكير، كما تناولتها مذاهب كثيرة، وفلسفات متعددة، ففي أواخر القرن التاسع عشر وبعد ازدهار الكشوفات في علم النفس.

تطورت البحوث ذات العناية بهذا الجانب المعرفي، وسعى الباحثون إلى دراسة الذات الإنسانية، ومحاولة إدراك ماهيتها، وتحديد مفهوم لها، فاختلفت الآراء في تعريفها وتحديد وظيفتها، وأنواعها، لكن المتأمل في الذات، وظاهرة البحث عنها يسوقنا إلى أن السؤال عن الذات ليس في حقيقته سوى سؤال عن الوجود، لأن الإنسان في سعيه للبحث عن ذاته وتحقيقها، هو في الوقت نفسه يسعى لتحقيق وجوده.

[1] قحطان بن أحمد الظاهر، مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2004، ص 16

2 –مفهوم الذات في الفلسفة:

ترى الفلسفة أن الذات هي تلك السمات الشخصية للفرد والإطار الذي يضع الإنسان نفسه فيه، بحيث يكون ملما بما في نفسه، يجب على الإنسان أن ينطلق من معرفة ذاته من الداخل على حقيقتها سواء تعلق الأمر بأفكاره، أو معتقداته، أو مشاعره، أو قناعاته الشخصية، وسلوكياته وعاداته، زد على ذلك علاقته بالآخر وقدرته على التعامل مع العالم الخارجي، وطريقه لإدراك هذا الأخير وما يفرض عليه ذلك من إيجاد طرائق للتموضع داخل المجتمع.

الذات في الفكر الفلسفي القديم:

أ) عند سقراط (Socrat):

تعود بداية الاهتمام بموضوع الذات إلى الفيلسوف اليوناني (سقراط) (القرن الرابع ق م) من خلال نصيحته الشهيرة إلى الشعب اليوناني "**اعرف نفسك، اهتم بنفسك**"[1]. معلنا بذلك القطيعة مع التيارات الفلسفية القديمة التي ظلت لمدة طويلة ترى الحقيقة في مظاهر الكون وتجليات الطبيعة، سعى سقراط إلى تحرير الشعب اليوناني من سلطة الخارج والتخلص من الهيمنة المادية.

"لعب سقراط دور المنبه الموقظ بالنسبة لشعبه وبالتالي اعتبار الاهتمام بالنفس اليقظة الأولى"[2]، فلسفة (سقراط) تقوم على الاهتمام بالذات ومعرفتها دون أن يعني ذلك الانعزال عن العالم الخارجي، بل هو اتخاذ موقف إيجابي من الآخر من خلال معرفة الذات، وهو ما يفضي في النهاية إلى إدراك العالم الخارجي، وبالتالي تحمل المسؤولية السياسية بالدرجة الأولى وما ينجر عنها من مسؤوليات أخرى.

ب) –عند أفلاطون (Platon):

طوّر (أفلاطون) مساعي (سقراط) حول ضرورة معرفة الذات والاهتمام بها، وذلك بربط معرفة الذات بالأخلاق الخيرة مضيفا عنصر العقل الذي اعتبره وسيلة مهمة لرؤية العالم، ومن ثم التفريق بين مجموعة من الثنائيات (الخارج/الداخل) (المادي/اللامادي) (المتغير/الخالد) كما أضاف الروح التي "تساعد فكرة أفلاطون عن العقل"[3]. فكما أن العين لا تستطيع أن تمارس وظيفة الرؤية إلا إذا كان

---

[1] ميشال فوكو، تأويل الذات تر: الزواوي بغورة، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1990 ص 16

[2] ميشيل فوكو، الانهمام بالذات، جمالية الوجود وجرأة قول الحقيقة، تر: محمد أزويتة، دار أفريقيا الشرق، دار البيضاء المغرب، 2001 ص 23

[3] تشارلز تايلر، منابع الذات، تكون الهوية تر: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2014 ص 199

هنالك حقيقة منورة بشكل دائم، كذلك لا يستطيع العقل أن ينجز وظيفته، إلا إذا تحولنا للوجود الحقيقي منورا من الخير. إن نور الخير في النفس هو الباعث على إدراك حقيقة العالم، ولا مناص من ذلك، إلا باستخدام العقل كونه أساس المعرفة هذه الأخير هي التي تنبئ عن ولادة الوعي.

ج) عند أرسطو (Aristote):

يختلف (أرسطو) مع أستاذه (أفلاطون) حين وضع مسافة فارقة بين نظام الحياة الفردية، والنظام الكوني العام "فالإنسان حكيم عمليا – حسب أرسطو– يعرف كيف يتصرف في كل ظرف بعينه بمعرفة لا يمكن مساواتها بمعرفة الحقائق العامة أو اختزالها إليها، فالحكمة العملية هي معنى لا يصاغ كليا وليس نوعا من العلم"[1]، غير أن ما يلتقي فيه (أرسطو) مع أستاذه (أفلاطون)، هو الرفع من شأن القيم الأخلاقية الفاضلة لأنها أساس الوصول إلى جوهر الحياة، منافحين كذلك عن دور العقل في إدراك الحقيقة الكونية، فمعرفة الذات بمعرفة دورها في المجتمع، ورؤيتها الإيجابية للآخر والعالم وبالتالي القدرة على التصرف بطريقة متبصرة.

الذات في الفلسفة الغربية الحديثة:

سعت الفلسفة الغربية الحديثة إلى خلخلة الكثير من المفاهيم المرتبطة بفلسفة الذات، من خلال طرح السؤال ما علاقة الذات بالحقيقة؟ وهل الذات كذات متعالية تحتوي بذور الحقيقة؟ وما الذي يثبت صحة هذه الحقيقة الكامنة في تضاعف الذات؟ أوجد هذا التضارب في الآراء بين الفلاسفة في العصر الحديث تيارات ومذاهب لكل منها توجه خاص به.

أ) ديكارت البحث عن الذات والحقيقة:

يعد الفيلسوف ديكارت (Dikart) رائد المذهب العقلي، قدم طرحا جديدا في كتابه "**تأملات في الفلسفة الأولى**" من خلال الوصول إلى الحقيقة انطلاقا من الشك، شكك في الحواس واعتبرها مخادعة لنا لا يجب الوثوق فيها، لأنها لا تضمن لها معرفة صحيحة تبلغ حد اليقين، والأحلام حسب ديكارت تؤكد ذلك. فالحقيقة عند ديكارت هي الذات المفكرة، فوجود الذات المفكرة يعني –حسب ديكارت– "أن هناك وجودا ما أي أنني موجود ما دمت أمارس فعل التفكير هذا وبذلك نستطيع القول: إن العقل المفكر الواعي هو ما يثبت وجود ذات ما في العالم ومن هنا يجد ديكارت ضالته في العقل

[1] تشارلز تايلر، منابع الذات، تكون الهوية تر: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2014، ص 200

بدلا من البحث عن الحقيقة في العالم الخارجي بل يجب رصدها داخل الذات"[1]. فقد أدرك ديكارت ذاته من خلال الشك الموصل لليقين (الكوجيتو الديكارتي) أو الأنا المفكرة الأنا التي تشك في كل شيء.

ب) إيمانويل كانط (Emmanuel Kant):

يرى(كانط) أن العقل لا يمكنه أن يصل إلى معرفة يقينية بوجود الذات إلا من خلال معرفة العالم الخارجي المتمايز عن الذات، أحدث (كانط) ثورة بآرائه الفلسفية المثالية قوضت مركزية العقل الديكارتي.

ج) آرثر شوبنهاور (Arther schopenhewer):

يزعم (شوبنهاور) أن العالم امتثالي والمقصود بهذا هو: أن "كل وجود خارجي مرده في الواقع إلى الذات، ومن هنا كان مذهبه في المعرفة مرده الي الذاتية"[2] أي أننا نرى العالم بانعكاسه داخل ذواتنا، ننطلق من الذات لاكتشاف ما يحيط بنا.

د) جدامير(Gadamir) باسكال (Paxal):

لقد كان موقف (شوبهاور) ممهدا لفكرة الاحتواء أو التداخل لدى (باسكال) وهي فكرة تقوم على أن الكون يحتويني ماديا وأنا أحتويه فكريا، أنا داخله بجسمي وهو داخلي بفكري وهو ما يوصل إلى أن العالم الصغير هو الإنسان والإنسان الكبير هو العالم، وهو ما أشار إليه (جدامير) لاحقا: "أحدهما يمتلك الآخر أحدهما، أحدهما ينتمي إلى الآخر... يتخذ الإنسان والكينونة المحددات الأساسية التي من خلالهما تؤولهما الفلسفة بطريقة ميتافزيقية"[3]، بمعنى الإنسان أو الفرد ينتمي إلى العالم والعالم يحتوي الإنسان.

[1] مصطفى بن تمسك، الذات المتعددة لدى بول ريكو، مجلة الباب، ع06، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط المغرب 2015، ص 5

[2] حسين مجيد العبيدي، من الذات إلى الآخر دراسات في الفلسفة الحديثة والمعاصرة، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 2008، ص 42

[3] مارتن هايدغر، الفلسفة الهوية والذات، تر: محمد مزيان، منشورات ضفاف، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص 34

3 -الذات في علم النفس:

يعد الذات هي جوهر الشخصية، مفهوم الذات من الأبعاد المهمة في الشخصية الإنسانية، التي لها أثر كبير في سلوك الفرد وتصرفاته، ولذلك فقد حظيت مفهوم الذات باهتمام الكثير من الباحثين في مجال علم النفس. إذ يعتبره البعض حجر الزاوية في الشخصية لسلوك الفرد في المواقف المختلفة وتنظيم السلوك وتوجيهه.

نجد هذا الأخير متغيرا تربويا مهما حيث أن معرفة الفرد لقدراته وإمكانياته الحقيقية هو أساس قوته الصحية والنفسية وقاعدة صلبة تمتعه بالراحة والطمأنينة، وقد جاءت الذات على معنيين: أولها يعني اتجاهات الشخص ومشاعره عن نفسه، والثاني يقصد به مجموع العمليات السيكولوجية التي تحكم السلوك والتوافق.

أ) مفهومها سيكولوجياً:

اهتم الباحثون بمفهوم الذات بأشكال مختلفة حسب تخصص كل واحد منهم. حسب اهتماماته العلمية المختلفة، فالبعض اعتبره مركب من الأفكار والأحاسيس التي تكون وعي الإنسان لوجوده الفردي ومفهومه عنه، ويحتوي مفهوم الذات مظهرين: جسدي ونفسي.

- **الذات الجسدية:** وتتكون من مفاهيم الفرد المتعلقة بمظهره الجسمي وأهمية كل عضو من أعضاء جسمه فيما يتصل بسلوكه والانطباع الذي يكونه الآخرون عن هذه الأعضاء.

- **الذات النفسية:** يتكون من مجموعة الصفات السيكولوجية التي يصف فيها الفرد نفسه كالإخلاص والاستقلالية والعجز. يعتبر (كولي) من الأوائل الذين تعرضوا لمفهوم الذات حيث عرف الذات بأنها "ما يشار إليه الكلام الدارج بضمائر المتكلم كأنا الفاعلة وياء المتكلم وياء الملكية ونفسي"[1] في حين يعرفها (حامد الزهران) أنها " تكوين معرفي منظم ومتعلم للمدركات الشعورية والتصورات و(التقييمات): الخاصة بالذات يبلوره الفرد ويعتبره تعريفا نفسيا لذاته"[2].

فالذات لها أبعاد نفسية تبدأ بالشعور والإدراك وما يتصوره الإنسان عن نفسه، تأتي بعد ذلك مرحلة التقييم إما بهدف التصحيح، أو بغية الاستمرار على نفس الحالة في حال كان التقييم إيجابيا طبعا.

---

[1] ناصر الصديق عزيز، مفهوم الذات والتكيف لدى المكفوفين، المنشاة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط1 طرابلس، 1983 ص 123

[2] حامد زهران، الصحة النفسية والعلاج النفسي، عالم الكتاب للنشر، ط1، القاهرة، مصر، 1997، ص 17

ب) وليام جيمس (W.James):

يرى أن الأنا هي الذات، ويفرق بين النفس التي تعني المظاهر الروحية والمادية والاجتماعية، وبين الميول والقدرات الروحية، التي تندرج تحت النفس الروحية، ويعرفها بأنها: "المجموع الكلي لكل ما يستطيع الإنسان أن يدعي أنه له"[1].
بينما لا يهتم سيقموند فرويد (S .Freud) بمفهوم النفس أو صورتها، وإنما يرى أنها تقوم : " بدور وظيفي وتنفيذي اتجاه الشخصية"[2]، وراح يقسم الذات في نظريته (التحليل النفسي) إلى ثلاث عناصر هي:

- الذات الدنيا (الهو):

عبارة عن طاقة تتضمن الدوافع الغريزية الفطرية الموروثة التي تكون مخزنة لا شعوريا ولا تخضع لقيم ومعايير اجتماعية، وتكون أشبه بالدوافع الحيوانية وقسم (فرويد) الدوافع التي تشملها هذه الذوات إلى:

1) دوافع نحو الحب، ويتمثل فيما أسماه بالغريزة الجنسية.

2) دوافع العدوان وأطلق عليها غريزة الموت.

وغالبا ما تلجأ الذات إلى إشباع حاجاتها عن طريق (أحلام اليقظة) عندما تعجز عن تحقيقها على أرض الواقع.

- الذات الوسطى (الأنا):

تسعى وهي الجزء الشعوري من الشخصية للتوفيق بين مطالب الذات الدنيا البدائية، وبين قيم وأخلاق الذات العليا وتتكون هذه الذات نتيجة العقبات التي يلاقيها الطفل حينما يكبر، ويصطدم بالواقع ويضطر للتصرف بالمنطق العقلاني لإشباع حاجاته البدائية وتجنب العقاب من قبل الآخرين. تتوسط هذه الحالة الهو والأنا الأعلى حيث تقبل بعض التصرفات وتربطها بقيم المجتمع وقواعده، إذ يمكن للأنا أن تشبع بعض الغرائز التي يطلبها الهو، ولكن بصورة متحضرة يتقبلها المجتمع ولا ترفضها الأنا العليا، يعمل الأنا وسيطا بين الهو والمجتمع والعالم الخارجي، متحكما في إشباع الرغبات وفقا للواقع وقواعد المجتمع.

---

[1] إبراهيم بن محمد الشتوي: في البحث عن الذات دراسة في رواية (سفينة وأميرة الظلام)، للكاتبة مها الفيصل مجلة الأثر-مجلة الآداب واللغات، جامعة ورقلة الجزائر، ع 4، 2005، ص 191
[2] المرجع نفسه، ص 191

- الذات العليا (الأنا الأعلى):

تسمى بالضمير وهي تمثل القيم والأخلاقيات المثلى التي تقوم بضبط سلوك الفرد، ويتعلمها الطفل دمج قيم وأخلاق الوالدين والأشخاص المحيطين به، حتى تصبح كأنها قيمه الذاتية.

4 -الذات في علم الاجتماع:

نجد العلاقة بين الذات وعلم الاجتماع ضاربة في القدم، لما للمجتمع من دور رئيس في بناء حياة الفرد داخل الجماعة، من خلال إدراك علاقات الأنا بالآخرين وبجوانب الحياة المختلفة وارتباطها، بالقيم المتعلقة بالإدراكات، يعرفها علماء الاجتماع بأنها "بناء يفترض وجوده باعتباره أساس تحقيق التكامل والاتصال بين خبراتنا جميعا، أي الأساس الذي يجمع بينهما في كل منظم ومتصل"[1]، انطلاقا من هذا المفهوم الاجتماعي للذات يتبين لنا جليا أنها تقوم على ركن تحقيق الوحدة المتكاملة، التي تربطها علاقات شديدة التعقيد (ثقافية وحضارية، اجتماعية واقتصادية وإيديولوجية...).

يسعى الفرد لتحقيق المصالح والاحتياجات المشتركة بشكل تعاوني، ذلك أن فهم الواقع يعني إدراك المحيط الذي نعيش فيه والآخر والطبيعة، أو هو "ذلك المفهوم الذي يكونه الفرد عن نفسه باعتباره كائنا بيولوجيا اجتماعيا أي باعتباره مصدرا للتأثير والتأثر بالنسبة للآخرين"[2] وفق الادراك المنطقي للحواس، وبدون ذلك فإن الجوهر لا يتحقق.
علم الاجتماع هو العلم الذي يدرس الذات من خلال ما يحيط بها لذلك فهو يرى الذات (الأنا) كـ "فرد واعٍ لهويته المستمرة ولارتباطه بالمحيط"[3] فالمحيط يتبادل التأثر والتأثير مع الإنسان.

نخلص إذن إلى أن العلاقة بين (الذات/وعلم الاجتماع) علاقة محكمة وثابتة، كثيرا ما استعان النقاد بعلماء الاجتماع من أجل فهم الذات التي نشأت في المجتمع ونمت داخله تدريجيا بداية بالأسرة الواحدة بدأً ب "علاقة الأم بأولادها ونمط العيش الذي وفرت به طعامهم، حيث تخلق حياة البيت قناعات مشتركة تتعلق بأفراد الأسرة وبعلاقاتهم التي يجب على من ينتمون إليها، والإيمان بها

[1] حكيم أمقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار)، دار العرب للنشر والتوزيع، ط 3، بيروت، لبنان، ص 150
[2] إبراهيم بن محمد الشتوي، في البحث عن الذات دراسة في رواية (سفينة وأميرة الظلام)، ص 191
[3] أشابون ذهبية، تشكل الذات في (الحمار الذهبي، لأبوليس لوكيود النوميدية سيميائية ثقافية)، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2014، ص99

ويتعرض المخالف لها لنوع من العقاب، قد يصل إلى النفي"[1]. وذلك على اعتبار أن الأسرة هي الحاضنة الأولى للإنسان، وفيها يكون أول اتصال للأطفال مع الغير (الأب/ الام) وتكوين علاقة معهم، إما يحكمها التوازن أو تكون هذه الاسرة حلبة للصراع والتنافر.

ثانيا: الذات في عالم الأدب

تطرح الكتابة عن الذات إشكالات متعددة، منها ما هو متعلق بصدق واضعها وأمانته، كحياتنا الشخصية وما يدور في فلكها، من ذكرياتنا وعواطفنا، نجاحاتنا وإخفاقاتنا، ومنها ما يتصل بغاياتنا وعلاقاتها بالواقع والآخرين من أصدقاء وأقرباء وأشياء أخرى كثير ذاتية، ومنها ما يخص انتماؤها إلى جنس أدبي معين، لأن الكتابة عن الذات أنواع كثيرة.

ترد في شكل **سيرة ذاتية** وقد ترد في شكل **مذكرات** أو **يوميات** أو **اعترافات** أو **رسائل** أو **رسم ذاتي**... وغيرها، قد ترد في شكل **روائي** يمزج بين الذاتي والموضوعي والمتخيل، وربما نجد الذات في كل الأجناس الأدبية سواء كانت شعرا أو سردا (مسرح، قصة، رواية).

تجمع الرواية على سبيل المثال بداخلها عناصر متداخلة: طول الحجم، تعدد الأحداث والأشخاص والزمان والمكان، يقول (عبد الله أبو هيف): " إن فن الرواية بحد ذاته أقرب الفنون القولية إلى عمليات الوعي الذاتي، بمعناها الجمعي والفردي"[2]، الرواية من أهم الوسائل التي تكشف عن الذات، بحيث تكون موضوعا للكتابة الاستعراضية، "الشخص الذي يقول القول الذي يتضمن الصيغة اللغوية الأنا"[3]، لذلك تركز الذات على ما يجري داخل الأنا من معاني وأفكار.

1 –حضور الذات الساردة:

يقتضي فعل السرد حضور السارد ولكن الساردين يختلفون في درجات الحضور وأشكاله، فمنهم من يكون حضوره في ملفوظه علنيا صريحا فيتدخل باستمرار، مفسرًا متّأملا أو مقوماً، منهم من يؤثر التخفي والتّنكر كان ينزل غالبا عن الكلام للشخصيات مكتفيا في الظاهر بمجرد التنسيق.

---

[1] منال عبد العزيز العيسى، الذات المروية على لسان الأنا، دراسة في نماذج الرواية العربية، أطروحة دكتوراه، جامعة الملك سعود، كلية الأدب، الرياض، 2010، ص 11

[2] علاء عبد الهادي، شعرية الهوية (نقد فكرة الأصل، الأنا بوصفها أنا أخرى)، مجلة عالم الفكر، ع1، مج، 36، الكويت، 2007 ص 292

[3] المرجع نفسه: ص 30

يعد الضمير من العلامات الدالة على حضور السارد في النص، فالخطاب السردي ككل يتضمن دوما علامات تحيل على الذات المتلفظة، الأصل في تاريخ (السرد العربي) و(العالمي) أن يستأثر بالسرد سارد عليم بكل شيء، يعرف ماذا سوف يقع ويدرك ما يدور في ذهن الشخوص، ويعرف ما في دواخلهم أكثر مما يعلمون.

نرى أن الضمير أكثر استئثارا بالسرد هو ضمير: (هو) أو (هي) بمعنى "الآخر يسرد الآخر"[1] ويليهما ضمير (أنا) ثم ضمير (أنت) أو ضمير (أنتِ).

يعرف **كايزر** (Kayser) السارد بأنه: " أداة البث التي يبدعها المؤلف ويفوض لها عملية السرد"[2]. يقول **تودوروف** (Todorov) إن السارد هو: " الذات الفاعلة لهذا التلفظ الذي يمثل كتاب من كتب هذا السارد. هو الذي يمثل ويرتب عمليات الوصف... وهو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية أو تلك أو بعينيه هو دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا، أخيرا هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين أو عن طريق وصف موضوعي"[3].

نلاحظ أنه وعلى الرغم من توفر كل هذه المعلومات عن السارد فإنها غير كافية للإمساك بطيفه بشكل دقيق، فهو على ضوء نماذج عديدة يتلون كالحرباء، فحينا يتلبس بالمؤلف ومرات عديدة لا يتعين إلا في شتيت من الأقنعة.

يسم السارد في سرد الغائب الرواية الكلاسيكية على وجه الخصوص دون أن يتوقف عندها، كلي المعرفة، يمتلك مفاتيح العالم السردي، ويقف وراء الأحداث والشخصيات ويوجهها من بعيد نحو مصائرها، وقد يتنازل السارد عن سلطته ويفسح المجال للشخصيات (فرصة الوجود المستقل) ويعطيهم إمكانية الكشف عن ذواتهم فيتنحى جانبا ليترك للشخصية حرية الحركة والتعبير عن نفسها بنفسها مستعملة ضمير المتكلم.

---

[1] صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2009، ص 63

[2] كايزر نقلا عن عبد الحميد زراقط، في بناء الرواية اللبنانية،1972-1992، ج2، منشورات الجامعة اللبنانية، بيروت، 1999، ص 500

[3] تودوروف، مقولات السرد الأدبي، مجموعة مقالات من إعداد اتحاد الكتاب المغاربة، تر: الحسين سبحان، وفؤاد صفا، الرباط، مغرب، ص 64

درس الباحثون السارد باعتباره صوتا له وظائف مختلفة وباعتباره عنصرا متميزا له علاقة بالزمن والمكان والشخصيات والأحداث، وقد ميزوا بين ثلاث حالات للرؤية تتولد من ثلاث أنماط من الساردين:

أ) فيكون سرد مهيمن في حالة اللاتموقع: حين يكون السارد موجودا في كل مكان وزمان، مع الشخصيات من داخلها ومن خارجها ويعلم ماضيها وحاضرها بل وما ينتظرها من أقدار، ويكون السرد ذاتيا إذا التزم السارد رؤية شخصية ما، فيرى من خلالها عالم الآخرين، فلا تطفوا المعلومة إلا من زاوية محدودة توازيا مع محدودية رؤية الشخصية ووفق أهوائها وميولاتها ورغباتها.

ب) كما يكون السرد موضوعيا ووصفيا: حين لا يدرك السارد عن الشخصيات إلا ما يعاينه من الخارج، فلا يرى إلا سلوكات ومظاهر وبالتالي يكون علمه أقل من علم الشخوص، فنكون أما سارد قارئ ومؤول ومحلل تعمد الحكاية إلى الوصف الخارجي للوقائع. وبهذا تظهر أهمية السارد والوضعيات التي يتخذها وما يترتب عليها من نتائج هامة على مسار السرد.

2) الهوية:

تعرف الهوية في اللغة بأنها مشتقة من ضمير هو ومعناها صفات الإنسان وحقيقته، وأيضا "تستخدم للإشارة إلى المعالم والخصائص التي تتميز بها الخصائص الفردية"[1]، أما اصطلاحا فتعرف الهوية بأنها مجموعة من المميزات التي يملكها الأفراد، وتسهم في جعلهم يمتلكون صفة التفرد عن غيرهم، وقد تكون هذه المميزات مشتركة بين جماعة من الناس سواء ضمن مجتمع، أو دولة، كما نجد لها تعريفات أخرى كثير لعل من بينها: «أنها كل شيء مشترك بين بين أفراد مجموعة محددة، أو شريحة اجتماعية تسهم في بناء محيط عام لدولة ما، ويتم التعامل مع أولئك الأفراد وفقا للهوية الخاصة بهم»[2].
تقسم الهوية إلى مجموعة من الأنواع:

-الهوية الثقافية: ترتبط هذه الهوية بمفهوم الثقافة، التي تميز مجتمع ما. وتعتمد بشكل مباشر على اللغة، إذ تتميز الهوية الثقافية بنقلها لطبيعة اللغة بوصفها من العوامل الرئيسة في بناء أفراد المجتمع الواحد.

[1] مارتن بوبر، (أنا) و (أنت)، تر: علي محمود مقلد، دار المعارف الحكمية، ط1، بيروت لبنان، 2010، ص 19
[2] مؤسسة لجان العمل الصحي: مفهوم الهوية، تونس، بتاريخ 3- 11-2016، ص 23

– **الهوية العمرية:** وهي الهوية التي تسهم في تصنيف الأفراد وفقا لمرحلتهم العمرية، وتقَسَّمُ إلى الطفولة، والشباب، والرجولة، والكهولة، وتستخدم عادة في الإشارة إلى الأشخاص في مواقف معينة مثل: تلقي العلاجات الطبية ثمة مجموعة حالات قام العالم إيركسون (Iriksean) بصياغتها حول "المفهوم العام للهوية وتنقسم إلى أربع حالات"[1] وهي:

1) تحقيق الهوية: هي إدراك الأفراد الهوية الفردية الخاصة بهم، التي تهدف لتقدير الذات، واحترام الشخصية، وزيادة الإنتاجية العامة في المجتمع.

2) تعليق الهوية: هي معاناة بعض الأفراد أزمة في هويتهم الفردية، إذ يفقدون فيها أي قدرة في التعرف إلى القدرة الخاصة بهم نتيجة اضطرابات نفسية.

3) تفكك الهوية: حالة تنتج من ضعف فهم الهوية، تنتج من تعرض الأفراد للاضطهاد والظلم وسوء المعاملة، خصوصا في مرحلة الطفولة.

أ) الهوية السردية:

) تطرق جيرار جينيت (Jirard ginette) إلى تحديد مفهوم الهوية السردية أي: تباين العلاقة التي تربط بين السارد والكاتب والشخصية، ويقدم خطاطة توضح الفروق الموجودة بين ثلاثة أجناس أدبية: السّيرة الذاتية، والمحكي التاريخي، والمتخيل المتماثل حكائيا.

ويميز بدءا بين السّيرة الذاتية حكائيا (ش= ك= س) والسّيرة الذاتية المتباينة حكائيا (ك≠ س، س≠ ش)، والتخييل الذاتي (ك≠ ش، س= س) «وهكذا نعاين في التخييل الذاتي تناقضا من قبل (هكذا أنا وليس أنا)»[2]. يمكن عدّ الهوية خيالا يراد منه أن يضفي نموذجا سرديا منتظما على تعقيدات الحياة، والواقع الفعلي.

يجسد طرح بول ريكور(Paul ricoeur) نموذجا متطورا في عملية جمع المتناقضات في الهوية السردية، إذ مثلت الهوية السردية، حلا توسطيا وواقعيا لهذه الإشكالات القائمة في الحقول المعرفية. يمكننا القول في كلمات: "**أنا ما أحكي**"... "**أنا ما أسرد عن نفسي**". يخرجنا هذا التحديد بدءا من كل

[1] مؤسسة لجان العمل الصحي: مفهوم الهوية، تونس، بتاريخ 3-11-2016، ص 23
[2] محمد الداهي، الحقيقة المتلبسة في أشكال الذات، شركة النشر والتوزيع للمدرسة، ط1، الرباط، المغرب، ص 163

تصور ثبوتي للهوية، إذ لا تمثل اكتشافا بالإطلاق (أي كشيء معطى)، أو مجرد إيداع (كشيء مبني متخيل). وإنما هي حصيلة مجموعة من التحديدات: من صدفة واختيار، من ذاكرة وحكايات مسرودة ومشاريع مأمولة، هكذا يكون للسرد فضيلة الجمع والتحريك لهذه المكونات في نسيج تشابكي على نحو تأويلي استدلالي فبنائي، إنه يصطفي الأحداث وعليها يقيِّم تاريخا ذي معنى وفاعلية.

تعد الهوية بما هي نتاج تاريخ ومكون له منحوتة كما لو كانت ذاتها والآخر الذي يُمَثل أمامها. "فلا تتحقق الهوية إلا بالتأليف السردي أو القصصي، حيث يشكل الفرد والجماعة معا هويتها من خلال الاستغراق في السرديات (الحكايات) التي تصير بالنسبة لهما بمثابة تاريخهما الفعلي"[1]، إن الذات منذ الأمد مسكونة بالغيرية فالذات عينها هي الآخر، مما يحملنا على القول إن الحياة سرد أو هي السرد.

3 –بين الشخص والشخصية:

يجب لفت الانتباه إلى الخلط الحاصل عند البعض بين الشخص والشخصية، ذلك أن المعنى الذي ينصرف للشخص لا يتجاوز أكثر من المعنى الحقيقي الذي يجسد الصفة المادية الملموسة، فلا ينبغي له أن ينصرف إلى أي صفة فنية أو دلالية، بمعنى أنّه يجسد الكائن الحي المكون من دم ولحم، في حين أن مصطلح الشخصية مخالف

حسب رولان بارت (R. Parth) فإن الشخصية فهي "كائنات ورقية"[2]، لا تعيش إلا في ذهن المبدع للأثر الفني الذي، يمنحها من الصفات والملامح ما يجعلها كائنات ورقية ذات أبعاد دلالية في النص السردي، بعبارة أدق فإن الشخص تطلق على المنتسب إلى عالم البشر، إنسان حقيقي عبارة عن لحم ودم، يكون ذا هوية فعلية يعيش في واقع محدد زمانا ومكانا ينتمي إلى عالم الواقع الحياتي، لا من عالم الخيال الأدبي الفني.

يكمن الفرق بينه وبين الشخصية أننا نعرف عن الشخص أمورا مميزة للبشر مثل تاريخ الميلاد، تاريخ الوفاة، ماذا يأكل، أين ينام، كيف يتنفس، علاقته بالآخرين، شخص يعشق ويكافح من أجل

[1] محمد خضر الحياني وزينب الشحرور، الهوية السردية وحقيقة الأخروية قراءة تحليلية في المتخيل، مجلة ع2، الجامعة التقنية الشمالية، العراق 2002، ص 4

[2] رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سوريا، 1993، ص 72

البقاء متبادل التأثر والتأثير مع محيطه...الخ، أما الشخصية فهي متخيلة لا نعرف عنها، إلا ما يريد المبدع إبلاغنا عنها لأنه هو الذي يخلقها بخياله ومنطقه ويعطيها الأبعاد التي يريد هو.

تخضع الشخصية أثناء عملية الإبداع لعدة تجارب، ومن المنطقي أن يعرف الكاتب من خلال معمل خبرته كل ما يريد عن الشخصية، لأنه يريد أن يحقق رؤية معينة تدور في خلده، لكن يروق له أحيانا التظاهر بأنه لا يعرف الشخصية جيدا لأنه يريد أن يحقق غرضا معينا، ويختار زوايا الرؤية ليقلل من معرفته بالشخصية.

أنه يمكننا في القصة أن نحكم على الرغبات الحقيقية للشخصية، والحقيقة هي أن الشخصية المتخيلة لا نعرف عنها إلا ما يريدنا المبدع معرفته.

يزعم إنريكي (Inrikie) أنه يمكننا من خلال القصة أن نحكم على الرغبات الحقيقية للشخصية يقول: في كتاب **(النظرية والنقد):** "... فالشخص موجود، أما الشخصية فهي ترغب في الوجود لكن من خلال كم هائل من الكلمات، عبر استخدام الخطاب المباشر في السماح للشخصية بالكلام من خلال الأنماط اللغوية التي تستخدمها"[1].

تمتزج الشخصية بالخيال الفني للروائي، وبمخزونه الثقافي، الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها، بشكل يستحيل معه أن نعتبر تلك الشخصية الورقية مرآة أو صورة (حقيقية) لشخصية معينة، في الواقع الإنساني المحيط، لأنها شخصية من اختراع الروائي فحسب.

4 -العلاقة بين الذات والغير:

لعل اللسانيين أول من أشار إلى العلاقة التواصلية بين (الأنا) و(الأنت)، التي تستلزم مزاوجة بين حضور الأنا وغياب الأنت والعكس، ذلك أن تحقيق الأنا مرهون بوجود الأنت، لقد بات الإعتراف بالأنت حتمية لا مناص منها، لأن الغير هو من يثبتني ويعكس وجودي، من خلال علاقة، التعاطف تارة والصراع الهيقلي تارة أخرى.

[1] إمبرت انريكي أندرسون، القصة القصيرة (النظرية والنقد)، تر: علي إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2000، ص 329، 330

يكشف الفيلسوف الألماني هيقل (Higuel) عن الصراع الذي هو في الحقيقة بين الذات والغير.واقتراب قبل أن يكون ابتعاد، "فكل تعيين يتضمن بالضرورة مقابلة، فالوالد هو غير الابن وبالعكس، فكل منهما هو غير غيره، وفي الوقت نفسه كل تعيين من هذه التعيينات لا يوجد إلا بالنسبة للآخر"[1].

مكمن الصراع هو رغبة كل طرف في إظهار سلطته على الطرف الآخر، فهذا الصراع هو اقتناص لذة الاعتراف بوجودي على حساب غيابك، فالآخر مرآة نرى فيها حقيقتنا بلا وهم ولا زيف.

أضف على ذلك أن هذا الآخر موجود شئنا أم أبينا ذلك، ووجوده لا يقتصر على عالم الإدراك والاحساس فحسب، بل هو ممتد وغير مرهون بما ندركه ونحسه. "إن ريش الطيور المتعدد الألوان يرف حتى ولو لم يحس به أي أحد، وشجرة كاراثوس التي لا تزهر إلا في ليلة واحدة يفنى ما عليها ويسقط من دون أن يسمع به أحد"[2].

يعتبر هذا رد على المعتقدين أن الوجود هو الإدراك وعلى رأسهم أنصار المذهب الذاتي، إذ ينفي (هيغل) أن يكون الوعي ذاتيا محضا، كون هذا الأخير مجرد مرحلة ابتدائية تسبق مرحلة الاعتراف بالذات من قبل الغير، (فالأنا) موجود بالآخر ومن أجله، والآخر في غياب الأنا وانتفائها.

حسب (هيغل) نحن إزاء تعيينات ينفي بعضها بعضا، وتظل سواء بعضها بالنسبة لبعض في نفس الوقت الذي ينفي فيه بعضها البعض"[3]. إن هذا الصراع الهيغلي بقدر ما هو استقلال الذات وابتعادها عن الآخر، وهو أيضا تماه واتحاد مع هذا الآخر، ذلك لأن الذات تدرك نفسها عندما تنعكس على الآخر، لذلك "لا تسمح السيرورة الهيغلية لأطراف هذه الازدواجية أن تتباعد.

يعتبر الوعي الذاتي بالنسبة لهيغل هو عودة الوعي من الآخرية لإدراك ذاته"[4]. فهذه الازدواجية تحمل إذا اعترافا بالآخر وهو ما يحيل إلى هوية جماعية ذات تقاطعا بين ذاتية، ووفق تقابل في الأدوار بين وعيين مختلفين ينفي أحدهما الآخر ويثبته في آن واحد.

[1] عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت لبنان، 2018، ص 548
[2] حسين مجيد العبيدي، من الآخر إلى الذات، دار الطليعة، ط1، بيروت لبنان، 2008، ص 42
[3] عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة، ص 584
[4] المرجع نفسه، ص 18

دحض الفيلسوف الفرنسي (بول ريكور) مركزية الذات المتعالقة من خلال إعادة توجيه بوصلة الوعي بالذات، وإخراجها من تضاعيف الذات المنغلقة إلى تخوم البين ذاتية.

انطلق ريكور في تأويل الذات من البعدين الأنطولوجي والابستيمولوجي لعلاقة الذات بالآخر أو الغير، معتمدا على الفلسفية (الأنجلوسكسونية) والفلسفة العقلية القارية، فالأولى تعنى بالجوانب اللغوية الكلامية (أفعال الكلام). والثانية تعنى بالفلسفة العقلية، كما يبدو في كتابه "الذات عينها الآخر" بغية الوصول إلى تأويلية متكاملة للذات.

5 –مشروع بول ريكور (Paul Ricoeur):

يبدأ (بول ريكور) لإيجاد تأويلية للذات من خلال تقسيمه إياها تقسيما ثنائيا هي كالتالي: فهناك هوية عينية غير قابلة للتغير، وهناك هوية ذاتية متغيرة لا تحمل أي نواة صلبة، ومن هذا التقسيم نصل إلى نتيجة مفادها "حين نبقى ضمن دائرة الهوية العينية، فإن غيرية الآخر المختلف عن الذات لا يمثل أي شيء أصيل... في حين أن الأمر يختلف لو نحن جمعنا بين كملة الغيرية مع الذاتية، التي يمكن أن تكون مكونا للذاتية نفسها"[1].

يتضح لنا أن ريكور راهن على هوية ذاتية نحتت بمؤثرات غيرية، تعمل هذه الذاتية على زعزعة التعالي وجرح، (الكوجيتو الديكارتي) من جهة، وتحويل علاقة التضايف الهيغلية حلولا تزول فيها الحدود، من جهة أخرى.

اتخذ (بول ريكور) موقفا إيجابيا من آراء سيقموند فرويد.(S freud) الذي حذا بدوره حذو نيتشيه (Fridrich Nietzche) حين أقر أن الأنا ليس سيدا على نفسه، وليس على إدراك ماهيته بل (عليه العودة إلى الترسبات الطفولية وعقده النفسية خارج وعيه، وبهذا "برهن أن الأنا ليست سيدة نفسها حتى حين تخدع نفسها وتعتقد ذلك، فالذات بنية طفولية قديمة وهي ضحية عصاب دائم بسبب رقابة الأنا الأعلى عليها"[2]. نجد داخل المضمر النفسي أو اللاوعي الفردي، الذي تتزاحم فيه التقابلات والعقد ويسكنه الآخر. وفي الواقع وعلى الصعيد الفينومينولوجي، "هناك طرق عديدة ومتعددة يؤثر فيها الآخر غير ذات في فهم الذات لذاتها، ورسم بالضبط الاختلاف بين الانا التي تقيم وتتثبت،

[1] بول ريكو، الذات عينها كآخر إلى الذات، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت لبنان، 2002، ص 94، 93

[3] المرجع نفسه، ص 606

والذات التي لا تعرف نفسها، إلا من خلال هذه التأثيرات نفسها"[1]، لا تقبل الأنية عند (ريكور) وهي النواة الصلبة التي تتآكل وتتغيير جراء التأثير الخارجي. عكس الذات التي تصغي لكي يتحدث عنها، فالنتيجة المنطقية التي تول إليها "ريكور " هي أن هذا التشابك يعبر عنه على الصعيد الصرفي النحوي بطابع كل الصيغ (صيغة المتكلم والمخاطب والغائب)، التي تأخذها الذات التي تنتقل بين كل الضمائر، فالذات تعني (أنا) أو (أنت) أو (هو) ...الخ.

يدعم ريكور موقفه من العلاقة التبادلية بين الذات والآخر بالنسق التخاطبي في القصص الخيالية التي تكتب بضمير الغائب (الآخر)، وكذا في المؤسسة الأخلاقية التي تروم العيش الجيد مع الأخر، "كما لو كانت الصداقة للذات عينها تأثيرا ذاتيا مترابطا ترابطا وثيقا مع التأثر بالغير، الصديق ومن أجله"[2].

يفضي هذا الترابط بالذات إلى صداقة الآخر، فهو صورة أخرى عن صداقة الذات، إنّنا معا نتحمل بالتناوب مسؤولية بناء مؤسسة أخلاقية عادلة ونتيجة لذلك تنفتح على سياق اجتماعي محاولة التموضع في تخوم أبعد من الآنية الضيقة، إنه تأويل جيد للذات منبثق وجهة نظر "نيتشوية تفكيكية" و"تحليل فرويدي"، عمق الجروح "الديكارتية".

يقر فيه (بول ريكور)، باستحالة وجود ذات منغلقة على نفسها، فالموقف التخاطبي البسيط يؤكد كينونة الأنا في مقابلة الأنت، وغياب هذا الأخير يعني انتفاء الأنا. ولا تتوقف العلاقة بين الذات والآخر هنا، بل تنفتح على المكانة الأنطولوجية للذات داخل المجتمع وما يفرضه هذا الأخير من قوانين مؤسساتية وأخلاقية، تدفع الذات للتساؤل عن كيفية التخلق داخل هذا النظام، ومن ثم انتزاع الاعتراف بالوجود في خضم علاقات اجتماعية تبادلية مع الآخر.

[1] بول ريكو، الذات عينها كآخر إلى الذات، المنظمة العربية للترجمة، مجلد 1، بيروت، لبنان، ص 607
[2] المرجع نفسه، ص609

الفصل الثاني

أشكـــــال الســـــــرد

أولا: في إطار المفهوم

1 –مفهوم السرد

2 –علاقة البنية بالسرد

3 –السرد بين الواقع والخيال

ثانيا: التبئير

1 –أنواع الرؤية السردية

2 –حضور السرد في ثقافة الإنسان

ثالثا: السرد في الأجناس الأدبية:

1 –السرد الروائي

2 –السرد القصصي

3 –اللغة في العمل القصصي

أولا: في إطار المفهوم:

1 –مفهوم السرد:

أ) لغة:

جاء في (لسان العرب) أن السرد هو: تَقْدِمَةُ شَيءٍ إلى شَيءٍ تَأتي به مُتَسِقاً مُتَتَابعاً بعضه في إثْرِ بعض. وسَرَدَ الحديثَ ونحوه، ويَسْرُدُه سرداً إذا تابعه. وفلان يَسْرُدُ الحديثَ سرداً إذا كان جيد السِيَاقِ له. وفي صفة كلام "النبي صلى الله عليه وسلم": " **لم يكن يَسْرِدُ الحديث سرداً، أي يتابعه ويستعجل فيه**".

ويقال سرد "**القرآن**": تابع قراءته في قدر منه. السرد المتتابع: المتتابع، سرد فلان الصومَ إذا والاه وتابعه، ومنه الحديث: كان يَسْرُدُ الصوم سردا، في الحديث الشريف أن رجلا قال لرسول الله إني أَسْرُدُ الصوم في السفر فقال "رسول الله عليه الصلاة والسلام": "**إن شئتَ فصم وإن شئت فافطر**"[1]

ب) اصطلاحا:

اعلم أن السرد مصطلح أدبي فني هو: الحكي أو القص المباشر من طرف الكاتب أو الشخصية في الإنتاج الفني، يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات، ويُعْنى كذلك برواية أخبار تَمُتْ بصلة للواقع أو لا تمت بصلة له، وهو أسلوب في الكتابة، "تعرفه القِصَصْ الروايات والسير والمسرحيات"[2].

يتداخل السرد مع القص والرواية بالأساس، وهو قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء كان ذلك من صميم الحقيقة، أو من ابتكار الخيال، "والسرد بعد ذلك عملية يقوم بها السارد أو الحاكي أو الراوي، تؤدي بنا إلى الأثر الفني، والسرد موجود في كل نص قصصي حقيقي أو متخيل ..."[3]. ومن الموضوعات السردية التراثية الغربية: "**الأسطورة**" –ترادف الخرافة غالبا–تتضمن أحداثا تنبيئية، "**أيام العرب**"، وهي قصص حروب العرب ووقائعهم، أما في العصر الحديث، فالسرد فن قصصي يتصل بالحدث أو الفعل، حين يُخَبَرُ عنه أو يروى، قد يكون ديني أو غيره.

---

[1] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، تر: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، ط1، عمان، 1989، ص 456

[2] على مولاي: مصطلحات النقد العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2005، ص 32

[3] أبو هيف عبد الله، بحث بعنوان: فنون السرد وتداخل الأنواع، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، مج، بيروت، لبنان 2008، ص 779

و"**الحكائية**" –متن البناء–عملية سرد القصة، وهي فن قصصي يستند إلى فعل (الحكي).

يغلب على "**الخبر**" وهو فن قصصي قصير قول الحقيقة، ويشير إلى سرد شيء من التاريخ، "**الخرافة**": فن قصصي دلالة عن أحداث خيالية مروية على لسان الحيوان. و"**السَمَرَةُ**": –المسامرة الليلية –فن قصصي، يقوم على المناقشة أو المحادثة أو المخاطبة والمحاضرة في ليالي السهر، "**السيرة**": فن قصصي يعنى بوصف الطريقة التي حدثت بها الأفعال، الخاصة بشخص ما سار من سلوكه بين الناس.

ج) ماهية السرد:

تنبع أهمية السرد من حضوره الفعال في حقل الدراسات النقدية الحديثة، "ويبدو أن الأدب العربي بحاجة ماسة إلى ذلك، لما يحتوي من موضوعات مختلفة تخدم طبيعة العمل الأدبي..."[1].

ذهب (جيرار جينيت) (1930) إلى أن السرد هو: "الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يتعهد بالأخبار عن واقعة، أو سلسلة وقائع..."[2]، ولذا صار من أوجب الواجبات التحول السريع من طور الشعرية إلى طور السردية المدونة: وعلى الرغم من أن باب الخلاف حول ماهية الطريق الواصل بين سردنا القديم وسردنا الحديث مازال مشرعاً، إلا أن الرواية العربية المعاصرة قطعت شوطا طويلا، أهَّلَ أبرز كتابها للحصول على جائزة نوبل للأدب.

تعد رواية نجيب محفوظ "أولاد حارتنا" مؤشرا على الحداثة الروائية، وأحد الأصول التقليدية للسرد العربي، وإن كانت القصة تعني مادة الحكي، فإن الحكي يعني: الأحداث، والأفكار الكلامية المتداولة في القصة، والخطاب: هو الصيغة التي يتم بها تشكيل القصة، وصياغتها النهائية التي يختارها الروائي كسبيل، وأداة للإفهام، والتوصيل.

حدد (جيرار جينيت) في "دراسته للسرد" "ثلاثة محاور للبحث في مكونات السرد هي المحاكاة، والحكي التام، والسرد، والوصف، والقصة، والخطاب"[3]. **السرد** هو: عملية إنتاج، وهو فصل التلفظ الذي ينتج الحكي، وبالتالي فالسرد يرتبط أكثر بالسارد والزوايا التي من خلالها يرصد الوضعيات وهي –عادة–وضعيات تتأرجح في الروايات بين ضوابط موضوعية، وضوابط غير موضوعية (اعتباطية) أو لسانية محضة.

---

[1] مارتن والاس، نظرية السرد الحديثة، تر: حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 1998، ص 117

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1997، ص 37-38

[3] المرجع نفسه، ص 40

يؤكد (جيرار جينيت) على: "أن اختيار الروائي ليس اختيارا بين صيغتين نحويتين، بل بين موقفين سرديين، ليس صيغتهما النحوية إلا نتيجة آلية، هذان الموقفان السرديان هما: جعل القصة ترويها إما إحدى شخصياتِها، وإما سارد غريب عن هذه القصة"[1].

تنتقل الذات الساردة بالمتلقي إلى محطات متعددة الأغراض، هذه المحطات تفضي إلى مساحات شاسعة بأسلوب قصصي وروائي لحياة الشخصية نفسها، عبر عنها (بول ريكو) بالقول: " إن الهوية السردية تجمع طرفي السلسلة: ديمومة الزمن في الطبع، وديمومة المحافظة على الذات"[2]. وفي هذا التداخل السردي يتم الكشف الأولي وتتوالى بعدها الإيضاحات، كأننا هنا في لحظة تعرية الذات، أو الذات في حالتها الأولى قبل التكوين

يبدأ السرد متناولا جانبا مهما، الصراحة والصدق في تقديم الاعترافات عبر مناجاة النفس، تعليقا على مظاهر واقعية ضمن أسلوب قصصي خطابي داخل النص: "تشبه السيرة الذاتية الأدب الروائي في بنيته السردية الأساسية، ويوجد بها عنصران رئيسان هما: القصة والخطاب، القصة هي الأحداث المنقول بأشخاصها وأحداثها وأماكنها وزمانها، بينما الخطاب هو تحويل تلك الأشياء إلى كلمات أو هو التقديم الأدبي للقصة بعبارة أخرى"[3]، من خلال توظيف تقنيات السرد التي تعنى بتسريع أو إبطاء السرد من تلخيص، وحذف، ومشهد، ووصف.

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، المشروع القومي للترجمة، ط2، القاهرة، مصر، ص 254- 255
[2] بول ريكور، الذات عنها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت لبنان، 2005، ص 17
[3] رووكي تيتز، في طفولتي دراسة في السيرة الذاتية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002، ص 22

2 –علاقة البنية بالسرد:

أ) مفهوم البنية:

نحد في قواميس اللغة البِنْيَةُ والبُنْيَةُ ما بنيته، وهو البِنَى والبُنَى، وأنشد الفارسي عن أبي الحسن: أولئك قوم إنْ بَنَوْا أحسنوا البُنى وإنْ عاهدوا أوفوا، وإن عقدوا سدّوا

ويروى: أحسنوا البنى، قال أبو إسحاق: إنما أراد بالبُنى جمع بُنْيَة، وإن أراد البناءَ الذي هو ممدود قصر في الشعر، وقد تكون البناية، وقد تكون البناية في الشرف، والفعلُ كالفعل. وبِنْيَةُ: وهي كرِشْوَةٍ ورِشًا، كأن البنية الهيئةَ التي بني عليها مثل المشية والركبة، بنى فلان بيتا بِنَاءً، والبُنى بالضم مقصورٌ، البِنى يقال: بُنْيَةٌ وبِنًى، بكسر الباء مقصورةٌ مثل جِزْيَةٍ وجزى وفلانٌ صحيح البُنْيَةِ أي الفِطْرة"[1].

يتحدد مفهوم البنية بالعودة إلى ما أوردته المعاجم اللغوية، إذ يتفق أغلبها على المعنى العام للبنية، وتعود كلمة البنية في أصولها التكوينية إلى مرجعيات فلسفية عميقة.

ب) فالجذر اللاتيني لمصطلح: (Structure):

يشي بعملية البناء والتشييد وهذا يقتضي طريقة "خاصة في عملية الإتمام والبناء"[2]. لعل أقرب مفهوم للبنية: "هو ذلك الذي يشير إلى كيفية تركيب النسق، وإذا كان الفضاء يعتمد في بنائه تركيبا من الأنساق، فإنه بذلك يقترب في بنيته من مفهوم البنية، التي هي في بعض المعاني: "مجموعة من القوانين التي تتحكم في حقل ما، كحقل الرياضيات والفيزياء والمنطق"[3].

إن حقيقة الحصول على صورة فنية واضحة عن هيكل البناء السردي لحكاية ما، يتوجب البحث عن مكونات هذا الهيكل البنائي، فالهيكل السردي قائم على بنية خطاب سردي، منتج ومقصود يتوافر على أركان الثلاثة الأساسية: (المُخَاطِبْ، الخِطَابْ، والمُخَاطَبْ). إن المصطلح الأدبي الدال على بنية السرد، هو بالطبع "العقد".

يخبرنا التقليد النقدي عنها، مأخوذة من كتاب "فن الشعر" "لأرسطو"(384 – 322 ق م)"[4]، ومن هنا كانت السردية تبحث في مكونات البنية السردية للخطاب من راوٍ ومرويٍ ومرويٍ له.

---

[1] أبو الفضل ابن منظور، لسان العرب، مجلد 6 ج2، دار صادر للنشر، ط4، بيروت لبنان، 1989، ص510

[2] إبراهيم عبد الله: بناء السرد في الرواية الأردنية المعاصرة، ع 135 أفكار، عمان، الأردن، ص3

[3] مراشدة عبد الرحيم: الفضاء الروائي، الرواية في الأردن أنموذجا، وزارة الثقافة العمانية، مجلد1، 2002، ص24

[4] مارتن والاس، نظرية السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر،1998، ص 104

"ولئن كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل المكونات، أمكن التأكيد على أن السردية هي العلم الذي يُعْنى بمظاهر الخطاب السردي. ودلالةً"[1].

جاءت أهمية البنية من هنا في تداخلها وتمايزها ضمن الحيز السردي، وإقامة تقنياته الفنية برؤى واضحة الدلالة والتعبير، يمكننا القول: أن مفهوم البنية هو مفهوم ينظر إلى الحدث في نسق من العلاقات له نظامه، ولتوضيح ذلك نقول إن البنيوية تفسر الحدث على مستوى البنية، ذلك أن الحدث موجود على مستواها وقيام هذا الأخير على مستوى البنية يحتم استقلاليته، وإن كانت هذه الاستقلالية محكومة بعقلانينية مستقلة عن وعي الإنسان وإرادته، هذه العقلانية هي ما نسميه: «الآلية الداخلية»[2]، فبه تتحقق وحدة التجربة، ووحدة المنظومة بأكملها، بما في ذلك المتلقي.

3 –السارد بين الواقع والخيال:

تظهر الوظيفة الإسنادية للذات الساردة في النصوص الحكائية في "نقل وقائع متينة وتقديمها في قالب لغوي –شفاهي أو كتابي–من قبل شخصية أو مجموعة من الشخصيات، محددة بعينها يستوجب حضور هيئة تلفظية تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها، من جهة وتشبع بالتالي نهم المتلقي كطرف ضروري للفعل السردي في الاطلاع عليها من جهة أخرى"[3]. شخصية السارد أي الذات الساردة هذا الكائن الذي يمثل محور الرواية، إذ يمكن ألا نسمع صوت المؤلف إطلاقا، ولا صوت الشخصيات، ولكن بدون سارد لا وجود لرواية. سيبقى الخطاب السردي بدون هذه الشخصية حالة احتمال، ولن يتحول إلى حقيقة، ما دمنا لا نستطيع تصور حكاية بدون سارد. وبالمناسبة ينبغي ألا نخلط بأي حال من الأحوال بينه وبين الكاتب... ولكنه دور مخلوق ومتبنى من طرف الكاتب. فهو شخصية متخيلة أو " كائن من ورق شأنه في ذلك شأن باقي الشخصيات الروائية الأخرى، يتوسل بها المؤلف، وهو يؤسس عالمه الحكائي. لتنوب عنه في سرد المحكي، وتمرير خطابه الأيديولوجي، وكذلك ممارسة لعبة الايهام بواقعية ما يروي وبجمالية ما يتقبل ويتلقى، وإعادة انتاج ما يمكن انتاجه من عوالم تخييلية وسرود روائية تستحضر في أوقات ومناسبات معينة"[4]. ما دام هذا الخطاب كباقي أنواع الخطابات الأخرى، في حاجة أيضا إلى مخاطب، يتلقاه ويستفيد منه: كل كلام هو أولا حوار، أي أنّه لا يمكن أن يصدر عن شخصية منفردة، وكل كلام مسموع يفرض

[1] إبراهيم عبد الله، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 2003، ص 9
[2] العيد اليمني، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الطليعة، ط2، بيروت، لبنان، 1999، ص 185
[3] عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة مكناسة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولاي إسماعيل، مكناس المغرب، ع06، 1992، ص07
[4] المرجع نفسه، ص 8

وجود شخصية (متكلم) و(مخاطب) وبدونه يفقد السرد معناه، ويتحول لهذيان لا مبرر له، الأمر الذي دفع البعض للقول: فلولا المتلقي لما كان هناك سرد.

يفسر هذا الأمر حرص الرواة على أن يكون سردهم دائما استجابة وتلبية لدعوة صادرة عن المسرود له، إن لم نقل إنه يتأسس عليه في بعض الأحيان، كما هو الشأن في بعض الحكايات من مثل حكاية (ألف ليلة وليلة)، باعتبار المسرود له، هيئة تلفظية تنبعث مع الهيئة الأولى –السارد–ولا تلزمها ملازمة الظل لصاحبه، لا تفارقها مادام حديث، الأنا هو عمق خطاب (الأنت).

ولو كان هذا (الأنت) هو أنا المتكلم ذاته، كما يحصل في المونولوجات مثلا: "لكن مباشرة، وبمجرد ما يعلن المتكلم عن نفسه ويتسلم مقاليد اللغة فإنه يغرس الآخر أمامه، كيفما كانت درجة الحضور التي يمنحها لهذا الآخر، إن كل تلفظ هو، صراحة أو ضمنيا، خطابا يستوجب مخاطبا"[1]، استنادا على ما قيل: إضفاء الصبغة الحكائية على نص من النصوص، عمله مشروط أساسا بتوفره على العناصر الثلاثة الرئيسة الضرورية لكل خطاب، وهي السرد أو المرسل، والمسرود له، أو المتلقي والمتن الحكائي، أو الرسالة.

ثانيا: التبئير

1 –أنواع الرؤية السردية:

إذا تأملنا في مصطلح الرؤية فإننا نلاحظ أنه قد مرّ بمسميات عديدة ومتنوعة، كلها لا تخرج عن مفهوم الموقع الذي يختاره الراوي، عند تقديمه للمادة السردية ومن أهم هذه التسميات: (وجهة النظر)، (الرؤية)، (البؤرة)، (المنظور)، (التبئير)... الخ. وهذا دليل بارز على الاهتمام الواسع الذي حظي به مفهوم الرؤية، لارتباطه المباشر بحلقة مهمة في الخطاب السردي وهي: السارد كلما اقترب السارد من المؤلف انخفضت أصوات الشخصيات، وارتفع صوت هذا السارد، "الذي ينوب عن موجِدِهِ في آليتي السرد والعرض"[2].

يقتضي بالضرورة حدوث العكس يحدث أن ينحسب السارد من المشهد ويوكل مهمة السرد وعرض الأحداث للشخصيات من خلال توظيف تقنية الحوار مثلا، يسمح هذا الأمر للقارئ بفهم طبيعة الشخوص: ميولاتها، رغباتها موروثها الثقافي، والاديولوجي، والواقع الذي تحيا فيه.

[1] عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، ص09

[2] محمد نجيب التلاولي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، اتحاد كتاب العرب، ط1، دمشق، 2000، ص 21

يقسم **تودوروف (Todorov)** الرؤية السردية إلى ثلاث أنواع:

1) الرؤية مع **2) الرؤية من الخلف** **3) الرؤية من الخارج**

وقد أوجد "**تودوروف**" بعد الاستفادة من هذا التقسيم مقابلات لها، وهي عبارة عن صيغ رياضية عبر عنها كالآتي:

الرؤية من الخلف ——— السارد > من الشخصية

الرؤية مع ——— السارد = الشخصيـــة

الرؤية من الخارج ——— السارد < من الشخصية

أ) الرؤية من الخلف:

نجد في هذه الحالة السارد أكثر معرفة من الشخصية، ويعد هذا النمط من الرؤية من الأنواع التي كثر استخدامها في السرد التقليدي، خصوصا في الرواية ذات المرجع التاريخي، إذ نجد السارد يحيط بكل تفاصيل عالمه الروائي، كما أنه مطلع على بواطن شخصيات ذاك العالم. "إنه يستطيع برؤيته المجاوزة أن يخترق جدران المنزل، الذي يصفه وجمجمة الشخصية التي يتحدث عنها، وشخصياته لا تملك دونه سرا، ولا تعرف عن مصيرها شيئا"[1].

ويتجسد هذا النوع من العلاقة السلطوية، بين الراوي والشخصية الحكائية، فيما أشار إليه (توماشفسكي)، "بالسرد الموضوعي"[1]، الذي يقابل السرد الذاتي أو الشخصي، فالسارد تبعا لهذه الرؤية عليم بكل شيء، ويتواجد في كل مكان، ويوجه الأشياء كما يشاء ومن الملامح المائزة للسرد. من الخلف نذكر ما يلي:

1) تقنية جيدة تمكن المؤلف من التواري وعدم الظهور بشكل مباشر، وهو ما يسمح له بطرح أفكاره.

2) تجنب السقوط في فخ السرد الذاتي الذي لا يتناسب مع سرد الاحداث التاريخية.

3) تحمي المؤلف من التعرض لتهمة الكذب، ويجعله راويا يروي لا مؤلفا يؤلف.

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء (المغرب)، 1991، ص 47

4) تتيح للروائي أن يعرف عن شخصياته وحوادث عمله السردي الكثير.

5) يترك القارئ تحت تأثير "اللعبة السردية"[1]، من خلال الفصل بين النص السردي والكاتب،

ب) الرؤية من الخارج:

يظهر في الرؤية الخارجية السارد عليما بكل شيء أو بعبارة أخرى (كلي العلم)، عبر استخدام ضمير الغائب في السرد، ولكن السارد هنا يكون أقل معرفة مما تعرفه الشخصية، بعكس الرؤية من الخلف التي يكون فيها السارد أعلم من الشخصية وربما تكون هذه السمة الفارقة هي الوحيدة بينهما. إن السارد وفقا لهذه الرؤية يصف ما يراه ويسمعه لا أكثر.

يروي ما يحدث في الخارج فحسب، والمقصود بالخارج في هذه الرؤية هو سلوك ما هو ملحوظ بشكل مرئي، وهو أيضا الجانب المظهر للشخصية. بصفة عامة الفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه الشخصيات. "ووصفت الرواية المنتمية لهذا الاتجاه بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية"[1]، كما أن بعضها يخلو من الحدث.

نجد في الغالب وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم، وللمشاهد الحسية، مع غياب أي تفسير أو توضيح، والقارئ في مثل هذه المواقف يجد نفسه أمام الكثير من المبهمات، وعليه دائما أن يجتهد بنفسه لإكسابها دلالة معينة، لعل أبرز مؤشرات الرؤية من الخارج (ضمير الغائب) إضافة إلى:

1) الوصف الخارجي الحسي للفضاء

2) الحديث عن الشخصيات دون النفاذ إلى دواخلها

3) السارد تبعا لهذه الرؤية جاهل بمشاعر الشخصية، وما تفكر به.

4) هيمنة عالم الأشياء على عالم الإنسان.

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 48

ج) الرؤية مع:

تعني أن السارد يرى مع الشخصي الروائية وبها، وتكون معرفته حينئذ مساوية لمعرفة الشخصية الروائية، ولا يمكن له أن يقدم أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها التي توصل إليها الراوي تبعا لهذه الرؤية.

يتخذ من الشخصية بؤرة مركزية لإشعاع المادة القصصية، وغالبا ما تكون تلك الشخصية إحدى الشخصيات المحورية في الرواية. وعلى هذا الأساس نجد الراوي يتبنى رؤية ذاتية، لأنه يسرد بواسطة الشخصية الروائية. إن الشكل المهيمن الذي يستخدم في هذه الرؤية هو ضمير المتكلم، حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث. هذا الضمير من شأنه أن "يجعل العالم المروي عالما نسبيا ذاتيا منظورا من جانب واحد فردي، ويعمل على جعله ذا طابع رومانسي، لأنه يخدم الذات، أكثر من العمل على تثبيت الدائم الموضوعية"[1].

وتنعت الشخصية على هذا النحو (الشخصية – السارد)، وقد يستخدم السارد في هذه الرؤية، كذلك ضمير الغائب، ولكن شريطة أن تبقى معرفة السارد مساوية لمعرفة الشخصية الروائية، بمعنى الحفاظ على "الانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية"[2].

حسب هذه الرؤية يكون الراوي مصاحب لإحدى شخصيات الرواية يتبادل معها المعرفة بصيرورة الواقع، لذلك نجد البعض يسمي هذا النوع "بالرؤية المصاحبة"[3]. عملية تبادلية للأفكار والإدراك ثنائية الاتجاه.

- **من محاسن هذه الرؤية السرية:** لعلنا نلخصها في النقاط التالية:

أ) يجعل الحكاية المسرودة مندمجة في روح المؤلف، فيتلاشي ذلك الحاجز الزمني، بين زمن السرد وزمن السارد.

ب) يذوب النص السردي في السارد، ويجعل المتلقي أشد التصاقا بالعمل السردي، متوهما أن المؤلف إحدى شخصيات التي تنهض عليها الرواية.

[1] عبد الرحيم كردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، ط 3، القاهرة، مصر، 2005 ص 134
[2] حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 48
[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2010، ص 80

ج) يحيل ضمير المتكلم على الذات مباشرة.

د) يستطيع التوغل أكثر داخليا إلى أعماق النفس البشرية، "ويقدمها كما هي، لا كما ينبغي أن تكون"[1]. فيعريها ويكشف عن نواياها.

هـ) السارد أصغر من الشخصيات.

2 –حضور السرد في ثقافة الإنسان:

يبقى جوهر الحضور الإنساني من أول الأمر إلى آخره مرهونا بسرد تفاصيل الحياة، بشؤونها وأحوالها، منطوية أيضا في صميم التجربة الإبداعية للإنسان، لذلك ف "أنواع السرد في العالم لا حصر لها تنطوي على تنوع كبير في الأجناس، هذه الأخيرة تتوزع إلى مواد متباينة، كما لو أن كل مادة صالحة، في حد ذاتها، لكي يضمنها الإنسان سروده.

تحتمل اللغة (الشفوية، والمكتوبة) السرد، والصورة (الثابتة أو المتحركة) والإيماء، مثلما يمكن أن يحتمل خليط منظم من كل هذه المواد. فالسرد حاضر في الأسطورة والخرافة والحكاية على لسان الحيوان، والأقصوصة والملحمة، والتاريخ والمأساة، والدراما، والملهاة واللوحة المرسومة، والنقش على الزجاج، والسينما والخبر الصحفي والمحادثة، فضلا عن هذا فإن السرد بأشكاله اللامتناهية تقريبا حاضر في الأمكنة والمجتمعات كلها فهو يبدا من تاريخ البشرية ذاته"[2].

يروي أحداث الزمان لبني الإنسان، كالنهر الجاري على الوديان، وكيف فعلت حادثات الليالي على سجل الحياة؟ ولن تجد أي شعب بدون سرد، فلكل طبقة من الطبقات أو جماعة من الجماعات البشرية سرودها. وتكون هذه السرود في غالب الأحيان مستساغة بشكل جماعي من قبل أناس ذوي ثقافات مختلفة، أو حتى متعارضة. بدأت من قبل وستظل دائما كذلك إلى الأبد في الجملة الشهيرة العابرة للثقافات.

يقول ليوتار (Lion terre) "اكتسبت طابعا عالميا وأبديا كان بإمكان أي حكاية لا تعرف بالتحديد نهاية ما، فكل راوٍ يندس في جلد راوٍ سبقه ويسلم الحكاية لمستمع لن يعدم أن يصبح راويا"[3]، فالسرد إذن ملازم للإنسان، أينما حل وارتحل، بعدما عنم أم خسر وكيفما فرح أو حزن.

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط 3، الكويت ص 184
[2] محمد الشحات، سرديات بديلة قراءة في النظرية والتطبيق، مجلة نزوى، مسقط، عمان، ع65، 2011، ص09
[3] إسماعيل نوري الربيعي، التاريخ والسرد وتشكلات الهوية، مجلة الثقافات البحرينية، البحرين، ع15، 2011، ص43

ألم يكن السرد وسيلة لبعث المتعة والفرحة في حكايات الأولين، ووسيلة لنصرة المستضعفين في مشارق الأرض ومغاربها.

ثالثا: السرد في الأجناس الأدبية

1) -السرد الروائي:

يعد النص الروائي نتاج سردي ذاتي، يأخذ شكلا فنيا يختاره الناصُّ نفسه، يتمتع بإيقاع داخلي خاص به، يماثل إيقاع الشعر، غير أن الأدوات تختلف. ولتحليل أي نص روائي أو سردي، من أوجب الواجبات التعرف على ماهية السرد والأسلوب، انطلاقا من أن النص الأدبي عمل ذاتي.

نستطيع القول إن الرواية ماهي إلا سرد لمجموعة من الأحداث، ورصد لشخصياتها ولعلاقات معينة تحكم تحكمها مجموعة من الروابط السردية، التي تكون عالم الرواية. إن الولوج الى عالم الرواية يكون انطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد. "وبهذا يتحول مفهوم السرد، من عرض للأحداث إلى نظام من التواصل، فيتدخل السرد في الأخبار والتراجم، والروايات وغيرها من الأجناس الأدبية ومختلف الخطابات ويتمحور السرد بالتالي بالعرض المقنع لشيء حدث أو قد يحدث"[1].

ظهر وفي "القرن التاسع عشر ظهر ما يسمى بالمسرواية"[2]. وهو شكل يقوم على الدمج بين المسرحية والرواية، وعدّت من جانب آخر شكلا أدبيا حديدا تتعاقب فيه الصيغتان: المسرحية والسرد، وتتواليان بإخراجهما بمعنى: هي رواية في القرن التاسع عشر، ومع ظهور النظريات الجديدة، التي نادت بانفتاح النص الأدبي وشموليته، نظرا للتقلبات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والحاجة للخروج من القوالب المحددة، والجاهزة حتى في مجال الكتابة الإبداعية"[3].

حسب (جورج لوكاتش) فإن الرواية نفسها "تعتبر ملحمة العصر البورجوازي، أي أنها متحورة عن نوع أدبي قديم هو الملحمة التي كانت تصاغ شعرا، فأضحت الرواية تصاغ نثرا"[4].

---

[1] ولسون كولن، فن الرواية الفصل التاسع الدر العربية للعلوم، بيروت، لبنان، 2008، ص 181 وما بعدها

[2] حداد نبيل، بهجة السرد الروائي، مبينا فيه ماهية مصطلح (المسرواية)، عالم الكتاب، ط1، بيروت، 2010، ص 199

[3] علقم صبحة، تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية (الرواية الدرامية أنموذجا)، تر: جاسم حمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 1998، ص 51

[4] جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للنشر والتوزيع، ط1،بيروت، لبنان، 1979، ص 123

تنبع الرواية إذن من خيال الكاتب المبدع، عبر ذكر الأحداث، والشخصيات، والأمكنة: وهذا بدوره يعتمد على الخطاب الروائي ومكوناته المركزية التي يقوم عليها الخطاب من خلال طرفيه المتقاطعين: الراوي والمروي له، أي أننا وقفنا عند حدود ما يعرف بالمظهر النحوي أو البنيوي، وهذا إجراء أساسي يفرضه علينا التحليل السردي في انفتاح النص.

2 –السرد القصصي:

يقوم السرد القصصي إما على سرد واقعي أو خيالي، لأفعال قد تكون نثرا أو شعرا يقصد به إثارة الاهتمام، أو الإمتاع أو تثقيف السامعين (المتلقي).

يقول روبيرت ستيفونسون(R. Stivonissan): ليس هناك إلا ثلاث طرق لكتابة القصة، فقد يأخذ الكاتب حبكة ثم يجعل الشخصيات ملائمة لها، أو يأخذ شخصية ويختار الأحداث والمواقف التي تنتمي لتلك الشخصية أو يأخذ جوًا معيناً ويجعل الفعل والأشخاص الفعل والأشخاص تعبر عنه"[1].

تعرف القصة القصيرة بأنها: سرد قصصي قصير نسبيا، تركز على شخصية واحدة في موقف واحد في لحظة واحدة فهي كما نلاحظ تقوم على مبدا الوحدة. يذهب بعض الباحثين إلى الزعم أن القصة القصيرة وجدت طوال التاريخ، بأشكال مختلفة مثل: قص العهد القديم، عن الملك "**داوود**" عليه السلام وعلى سيدنا "**يوسف**" عليه السلام، وعن "**راعوث**"...

يظهر أن البعض منهم يرى المسالة أكبر من ذلك، "هذا الجنس الأدبي يفترض تحرر الفرد من ربقة التبعية القديمة، وظهوره كذات فردية مستقلة تعي حرياتها الباطنية في الشعور والتفكير، ولها خصائصها المميزة لفرديتها عكس الأنماط النموذجية الجاهزة التي لعبت دور البطولة في السرد القصصي القديم"[2]. يعتبر (إيدجار ألان بو) من رواد القصة القصيرة الحديثة في الغرب. وقد عرف هذا اللون الأدبي رواجا في مختلف أرجاء العالم طوال قرن مضى علي يد كل من (موباسان وزولا وتورجنيف، وتشيخوف، وهاردي، وستيفنسن). أما في عالمنا العربي فقد بلغت القصة القصيرة درجة عالية، من النضج على يد كل من (يوسف إدريس) في مصر، و(زكريا تامر) في سوريا و(محمد المر) في الإمارات العربية المتحدة.

[1] إلياس جاسم خلف: شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوي، ط1 ، سوريا، ص 188
[2] هدى التميمي: الأدب العربي عبر العصور، دار الساقي، ط1، بيروت، لبنان، 2017، ص 554

الحكاية: سرد قصصي يروي تفصيلات حدث واقعي أو متخيل، ينطبق عادة على القصص البسيطة ذات الحبكة المتراخية الترابط، مثل حكايات "ألف ليلة وليلة" و "حكايات **كانتربري لتشوسر**". وقد يشير التعبير دون دقة إلى رواية كما هو الحال في حكاية قصة مدينتي (لديكنز) الحكاية الشعبية: سرد قصصي تضرب جذورها في أوساط شعب وتعد من مأثوراته التقليدية خاصة في التراث الشفاهي، ويغطي المصطلح مدى واسعا من مواد بدءً بالأساطير السافرة، إلى حكايات الجان.

3 –اللغة ومستواها في العمل القصصي:

لا تقوى اللغة العامية لغة مبتذلة على إقامة معان ذات إيحاءات متعددة مؤثرة، كما هو الحال على مستوى اللغة الأدبية الفصحى. التي " تؤدي وظيفة جمالية بالإضافة إلى وظائف أخرى"[1]. القصة لها هدف تسعى لعرضه أو بعبارة أدق هو الدرس أو العبرة التي يريد الكاتب أن يعلمها للقارئ. من خلال استبعاد الأحكام المسبقة، والتركيز على العلاقة بين الأشخاص والأحداث والأفكار المطروحة، والربط بين عنوان القصة وأسماء الشخوص وطبقاتهم الاجتماعية وأفكارهم الايديولوجية.

[1]سي أحمد محمود، اللغة وخصوصيتها في الرواية، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية، ع 19، الشلف، الجزائر، 2018، ص 105

الفصل الثالث

إشكالية تجنيس القصرواية

في رحاب القصرواية:

1 –مفهوم القصرواية

2 –الخصص الفنية للقصرواية

3 –إشكالية التجنيس في الكتابة السردية

أولا: في رحاب القصرواية

1 –مفهوم القصرواية:

ترتبط مسألة التداخل بين القصة والرواية ارتباطا وثيقا، بحدي هذه الظاهرة الأدبية أو العلامة اللسانية الناتجة عن تعالق القصة والرواية، على اعتبار القصرواية أو (النوفيـلا) يشمل تداخل حديها، لذلك ارتأيت في هذا الجزء من البحث، رصد التداخل على المستوى الأول، أي المصطلح الدال على هذا النوع، وكذا على مستوى الحد الثاني أي المدلول الذي تجسده هذه الظاهرة.

نستهل المقاربة بالنظر إلى التداخل على مستوى المنتج الأدبي أو النص القصصي، لأن هذا الأخير، هو الذي يفرض علينا تحديد نوع الجنس الأدبي الذي يندرج ضمنه، ومن أهم الإشكالات التي يطرحها النص في هذه الحالة، الحجم الكمي هذا الحجم وإن تراوَحَ بين القصة والرواية، فهو ولا شك يختلف من كاتب لآخر لهذا يبقى الاختلاف قائما، وذلك لطبيعة الذات الإنسانية، وهي ذات مائعو تتقلب باستمرار ونادرا ما ثبتت على حال. فإذا كانت العلوم الدقيقة ترتاب في مقاربتها والنتائج التي تتوصل إليها، فما بالك بالأدب عامة والفن القصصي خاصة.

أضف إلى ذلك أن المبدع المقارب لهذه المادة لا يمكنه أن يقولب الجوانب الذاتية فيها وفق معايير دقيقة، ومن ثم يوفق في توصيل ما يريد توصيله للمتلقي في إطار جنس أدبي معين... هذا الكلام لا يقتصر على السرد القصصي الجزائري، فحسب بل يطول الكتابة الفنية عموما. "فالكتابة الفنية العربية المعاصرة عموما، تعرف نوعا من تداخل الأجناس الأدبية فيما بينها ينجم غالبا عن إحساس الكاتب، أو عن ثقته ووعيه بعجز الجنس الواحد على استيعاب ما يريد ..."[1]، فالحجم (عدد الصفحات) وإن كان يشكل عاملا مهما في عملية التصنيف إلا أنه ليس الأساس وإنما يمكن اعتباره مقياسا ثانويا أو مكملا.

يرى (جراهم جواد) أن الحجم هو الحد الفاصل والمميز لحدود الأجناس "ومن اختصار الفروق في الفكرة الشائعة التي تقول بأن القصص القصيرة، تختلف عن الرواية بأنها أقصر منها، فليس هناك عدد سحري من الكلمات تتوقف عنده القصة القصيرة أو تبدأ منه الرواية ودائما هناك حالات تقع على التخوم"[2].

[1] صلاح صالح، سرديات، الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003، ص 225
[2] محمد عبيد الله، الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، أزمنة النشر والتوزيع، ط 1، عمان، الأردن، 2007، ص 12

تفترض طريقة تشخيص معالم هذا النوع المتوسط إذن أن تكون منطقية مؤسسة على مقاييس فنية خيالية قبل كل شيء، فكثيرة هي النصوص التي تصنف ضمن هذا النوع بالنظر إلى حجمها، ولكن الإمعان في الخصائص الداخلية للنص تزيحها إما إلى نمط القصة أو الرواية، إذن "فمسألة الحجم مؤشر خارجي يصعب إغفاله على أن يسند بملاحظات واستخلاصات مستمدة من منطق

يعرف رالف كوهن (R Chen) النوع بقوله: هو مجموعة من الأعمال تختار على أساس السمات المشتركة، ويعتمد النوع في تعريفه، على العروض أو على الشكل الداخلي، أو الشكل أو النص نفسه"[1]. الجوهري، أو جوهر طريقة التقديم أو سمات مفردة أو سمات عائلية أو القوافي أو الأعراف أو الثقافات، "تلك المصطلحات التي يمكن الاعتداد، بها، سواء باعتبارها أشياء عامة، أو باعتبارها تجميعات تاريخية تجريبية."[2]

يقدم (كوهن) هذا التعريف الذي يشمل فنون القول من نثر وشعر، فهو يوضح بطريقة جيدة المقاييس العامة التي يمكن الاحتكام إليها في تصنيف مجموعة من الأعمال التي تندرج ضمن النوع الواحد، بحيث يمكن القول: إن "معظم النصوص السردية التي قدمت في فترة السبعينات وما بعدها، يمكن أن تندرج ضمن نوع سردي واحد"[3]، إنها تتوفر على أكثر من سمة مشتركة في تصنيف كوهن. لا يمكن القول بامتلاك النص دائما لخصائص أجناسية خالصة وصافية، الاختلاط بين خصائص نوعين أو أكثر جائز ومحتمل، خاصة إذا كانت هذه الأنواع تنتمي إلى مجال أدبي واحد كالسرد القصصي، فهذا ما يفعل أكثر من التمازج والتلاقي في الكثير من الخصائص الفنية على أن يحتفظ كل نوع بسماته الجوهرية التي تمثل هويته الأدبية ضمن قائمة الأنواع الأخرى.

يلخص هذا (شتليغر) بقوله: "إن العمل الأدبي يتوافر على "النبرة" وعلى "ميزاجية" مخصوصة، تبدو هي الإيقاع المميز فيه، وإلى جانب تلك النبرة والمزاجية بالإمكان الانفتاح على أجناس أخرى، ولكن هذا التعاون والاستعارة من الاجناس الأخرى، لا يخرج بنا عن مسألة الأجناس بل يغنيها ويفتح أمامها إمكانات جديدة."[4] هكذا يتمظهر التداخل على مستوى العنصر الأول من النص. أما العنصر الثاني المتمثل في المصطلح فيعتريه هو الآخر خلط كبير، وغموض ناشئ نتيجة عدم وضوح

[1] محمد عبيد الله، الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، ص 12
[2] المرجع نفسه، ص 19
[3] المرجع نفسه، ص 30
[4] المرجع نفسه، ص 18

حدود النوع لوقوعه على تخوم القصة والرواية.

طرحت العديد من التسميات والمحاولات المختلفة باختلاف أصحابها لتسمية هذا الجنس الهجين (القصرواية)، والتي لا تزاد مجرد محاولات إيجابية بناءة تسهم كاقتراحات في محاولات وضع مصطلح موحد يضع حدا للغلط وكثرة التسميات التي تنقص من شرعية النوع وتساهم في تضخيم ضبابية الخلط وعشوائية التسمية.

يبدو أن أصول تداخل المصطلح تعود إلى الأدب الغربي باعتباره الحاضنة الأولى التي نشأ فيها هذا النوع الأدبي، وإليك عرض لهذا التداخل في بعض اللغات الأجنبية السباقة للنوع أولا في اللغة الإنجليزية استعملت عدة مصطلحات للدلالة على النوع الأقصر من الرواية ومنها:

(**story short**،**Long short**) الواضح من هذه المصطلحات اعتمادها على الطول كمعيار أساس، في إطلاقها منحية الخصائص النوعية جانبا، وهذا ما يزيد من حدة الخلط والتداخل، إلا أن اللغة الإنجليزية وتفاديا للخلط الذي عرفه المصطلح استعارت من اللغة الإيطالية

النوفيلا والتي تعني النوع المتوسط، وقد استعملت مصطلحات مقاربة لها في اللغات الأخرى

الألمانية: (**Novelle**)، الفرنسية: **Nouvelle** كالإسبانية: (**Novela**) "[1]

ففي الإسبانية استعمل مصطلح فقط للدلالة على هذه الأنواع (**Cuento**)، كما نجد ثلاثة مصطلحات مقابلة متباعدة الجذر اللغوي على التوالي من الأقصر إلى الأطول (**Romonso novella racout**).

يعكس هذا الوضوح الظاهر في المصطلحات وضوح الرؤية على مستوى الحدود الفاصلة بين الأنواع الثلاثة، وهذا التململ في المصطلحات الدالة على الأنواع في الادب الغربي يقدم نفسه كحجة بينة، على الاستقرار والثبات الذي يتمتع به المصطلح الدال على الظاهرة السردية –النوع المتوسط – قد سبقه خلط وتداخل كبير بين النوعين الثاني والثالث، حيث اعتبر في كثير من الحالات نوعا واحدا، ما عدا اللغات (الفرنسية)، (الإيطالية)، (الألمانية) فهي تمتلك تعابير مميزة في أصولها اللفظية للأنواع القصصية الثلاثة.

[1] حسين القباني، فن كتابة القصة، دار الجيل، ط1، بيروت، لبنان، 1979، ص 45

نجد في اللغة العربية وهذا ما يحاول هذا العنصر من الدراسة رصده في استعمالاته المختلفة، فقد وقع فيها الخلط نفسه الملموس في اللغة الإنجليزية، نتيجة الترجمة الحرفية عنها فتعددت الاستعمالات الاصطلاحية لهذا النوع المتوسط بين القصة الطويلة، والرواية القصيرة، والقصة القصيرة الطويلة، والرواية المضغوطة، و القصرواية، والميني رواية، وإن بدا كل من هذه المصطلحات مناسب نسبيا للدلالة على هذا النوع، إلا أنها بحاجة للاحتفاظ بمصطلح واحد ومحوِ بقية المصطلحات وهي خطوة أساسية للتقليل من حدة الخلط والمساهمة في وضوح الحدود بين الأجناس والانواع.

تبدو التسميات الدالة على هذا النوع الأدبي غير مستقرة وثابتة الحدود والخصائص، فغالبا ما يدمج هذا النوع ضمن نوع القصة أو الرواية، فكثيرا ما نجد في الغلاف الخارجي للنصوص السردية التي تندرج ضمن النوع المتوسط مصطلح "القصرواية" مثل "**يوم لك**" **لحسين زيدان** والتي هي موضوع بحثنا. "كلنا يعرف أن القصة أنواع وأشكال مختلفة، منها القصة المطولة (رواية)، والقصة المتوسطة التي يمكن إدخالها في نطاق الرواية والقصة القصيرة"[1]، وهذا نوع من الاعتراف بأحقية السرد المتوسط في النهوض بطقوسه وخصوصياته الدلالية والجمالية الخاصة به، من هؤلاء (د/ عبد الله الركيبي) فقد أطلق على هذا النوع المتوسط مصطلح "الرواية المضغوطة" وقد اعتبرها نوعا من أنواع القصة "... كما ظهرت مثلا القصة التي هي عبارة عن رواية مضغوطة"[2]، كما أشار (الطاهر أحمد مكي) إلى تقسيمات متباينة، للفن القصصي، حيث حاول وضع مصطلح لكل نوع، "فالقصة يقابلها باللغة الفرنسية مصطلح: **(Nouvelle)** أما ما يتوسط فيطلق عليه لفظة **(Romon)** والرواية يقابلها مصطلح **(Conte)**

ويحاول حصر المجال الذي ينتمي إليه النوع المتوسط فيرى أنه من السهل الإمساك بحدوده وخصائصه التي تقع في الوسط بين الرواية والقصة، حيث يكون الحجم الحد الفاصل في التلاقي والامتزاج، لهذا يرادف بين مصطلحي القصة الطويلة والرواية القصيرة معتبرا كلا المصطلحين "دالة على علة مدلول واحد"[3]، فالناظر إلى الدراسات النقدية للإبداع السردي القصصي يتلمس حقيقة التقارب في المفاهيم والمصطلحات الخاصة بالأجناس الأدبية، فجل التصنيفات موما تقع رباعية مستقيمة

[1] الطاهر أحمد مكي، القصة الصغيرة (دراسة ومختصرات)، دار المعارف، ط1، مصر، 1977، ص 73
[2] عبد الله الدالديكبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، ط1، ليبيا، 1978، ص 173
[3] المرجع نفسه، صفحة نفسها

تتفاوت حدودها على مستوى الحجم، وكذا على مستوى البناء السردي المنجز، الحد الأول فتمثله القصة، أما الحد الثاني يمثله النوع المتوسط والحد الثالث تمثله الرواية. كما يضاف غالبا وهو أقصر البنى السردية وتمثله الاقصوصة.

نجد هذا التصنيف أيضا عند (عز الدين إسماعيل)، فهو يميز بين أربع أنواع للخطاب القصصي، أولها الرواية، وهي أطول الأنواع القصصية حجما، ثم تليها القصصية وهي أقل حجما من الرواية وأطول من القصة القصيرة، "تختلف بصفة أساسية عن القصة بوحدة الانطباع ويمكن أن نلاحظ أن القصة القصيرة غالبا ما تحقق الوحدات الثلاث التي عرفها المسرحية الفرنسية الكلاسيكية، فهي تمثل حدثا واحدا، يقع في وقت واحد، وتتناول القصة القصيرة شخصية مفردة أو حادثة أو عاطفة، أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف مفرد"[1]. ورابع هذه الأنواع هي الأقصوصة وهي الأقصر طولا.

2 –الخصائص الفنية للقصرواية:

توجد العديد من الدراسات التي تحاول الإشارة إلى بعض الخصائص الفنية، التي تميز فن الرواية القصيرة مثل: –أن تتناول فكرة جادة أو تراجيدية تتخذها محورا لها، وفق نسق تعبيري يتناسب وشكل الرواية القصيرة، يتجاوز الواقعية الواحدة والموقف المكثف، وهو ما يخلق وحدة انطباع كلي، لغة دالة معبرة، وصف موجز وموظف، حرية الزمن إلى حد ما، إذ تتاح لهذا الفن الحركة في امتداد زمني أطول، التركيز على شخصية واحدة أو حدث محدد، "الميل إلى تقديم لحظات مهمة، أكثر من التفاصيل المفرطة، وومضات من الفكر أكثر من التحليل المكثف"[2].

نجد التشابك النسبي للأحداث في مستوى تعقيدها، "لا تعتمد الإيحاء المكثف وتتجنب التفاصيل الدقيقة..."[3]، غير أن بعض هذه السمات أو الخصائص، قد تعبر عن أحد النمطين المتداخلين مع الرواية القصيرة.

ضف إلى ذلك أنها تتفاوت في النصوص التي تمثل هذا النمط الفني، ومن ثم فإن محاولة وضع قوالب ثابتة وخصائص تنطلق منها الرواية القصيرة، جهد لا طائل من ورائه نتيجة التطور الدائم، للأنواع الأدبية، وانقلابها على قوانينها، إذ إن قضية النوع الأدبي في الأساس تخضع لتطور

[1] عز الدين إسماعيل، الادب وفنونه (دراسة ونقد)، دار الفكر العربي، ط2، بيروت، لبنان، ص 147
[2] محمد عبد الله، الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، ص 30
[4] لامية بوداود، تحليل الخطاب الميني روائي في الجزائر-رواية (أوشام بربرية) لجميلة زنير، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2011، ص 45

الأنواع الأدبية وتحولاتها المستمرة، "وهكذا تنمحي فكرة النوع أمام الفكرة الفنية، وسواء أكان الكاتب روائيا، أم شاعرا، فإنه لم يعد ينشغل إلى حد كبير بالتزام يقيده بصورة محددة، ولكنه بالحري ينشغل بأن يتخذ وجهة معينة إزاء الأحداث، وسواء أكانت هذه الوجهة متعلقة بالزمن او بالتحليل النفسي، فإنه لكي يحتفظ بها، ينبغي ان يلزم نفسه ببعض القواعد. ومن هذا يتبين أن مشكلة الأنواع قد تغيرت ولم تنمح"[1].

تمثل تلك القواعد البنى الثابتة للنوع، لا يمكن إنكار أن هناك سمات مشتركة، تتحقق في الروايات القصيرة مع الوضع في الاعتبار أنه لا يمكن إغفال المقياس الكمي، من حجم وطول الذي يضع الرواية القصيرة بين القصة القصيرة والرواية، ولكن المقياس الأهم ينبغي أن يكون من خلال المضمون، وعلاقته بالبناء الفني، فالرواية القصيرة تمثل شكلا فنيا أقصر من الرواية، ولا تتكثف فيه الحالة بقدر ما يعبر مضمونه عن رسالة سريعة تتوافق مع بناءه الفني.

ثم فقد يكون المعيار الأهم هو: "سواء أكان هذا الحظ مرتبطا بشخصية واحدة أم بعدة شخصيات، محصورا في زمان قصير أم ممتدا على مدى سنين"[2]. ولكن ينبغي التنبه إلى أن معيار الخط القصصي الواحد معيار نسبي غير ثابت، فقد تحمله رواية لا تمثل هذا الشكل الفني، وهذا المعيار يحيل بالطبع إلى الملاءمة بين الشكل والمضمون، فالمستوى الكمي الذي يتم تناوله في هذا الخط القصصي يخضع لمعطيات الفن وتقنياته.

تختلف قواعد الفن عن تقنياته، لا يمكن القطع –في إطار القصرواية نوعا هجينا–بأنه يستخدم تقنيات السرد بطريقة مغايرة لما في القصة القصيرة والرواية، فالتقنيات حاضرة بكثافة حضورها في النوعين، وكل ما هنالك أن الأديب يختار من هذه التقنيات، ما يتواءم مع الشكل الذي سيقدم به تجربته،

لا تصلح هذه التقنيات لتأكيد الفروق بين الأنواع الأدبية، غير أن التي تتغير من القصة القصيرة الى الرواية هي السمة ذاتها التي تغير القصرواية وهي اللغة السردية وانزياحاتها الدائمة، فمقاطع السرد التي تتكيف في القصة القصيرة يتم توسعتها في القصرواية واختزالها من الرواية، فاللغة أهم عنصر ينهض عليه البناء الفني لهذه الأنماط الثلاثة.

---

[1] ماريوس فرانسوا، الأدب المقارن، تر: محمد غلاب، لجنة البيان العربي، القاهرة، سلسلة ألف كتاب (44)، 1956 ص 15

[2] شكري محمد عياد، تجارب في الأدب والنقد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2007، ص 147

إن اللغة "تركض في نظام يجسد عبقرتها، ومدى قدرتها على الإبداع، إلى حد يمكن أن يرقى مستوى النسيج فيها، من خلال استعمالات أدبائها ومبدعيها لها"[1].

تحتاج هذه اللعبة العجيبة من يتقنها ليطوعها للفن الذي يريد من خلاله أن يعبر عن تجربته ويتسق مع هذا الشكل، فهي أداة التشكيل التي يتم بها تقديم الشخصيات وعرض الحدث وتجسيد الرؤية، إن القصرواية شكل فني يستعصي على التحديد والقولبة في شكل مرن يقبل التداخل بحكم كونه هجينا، فمرونة هذا الشكل ومراوغته أمر يجعل تعريفه بالغ الصعوبة، مهما حاول النقاد ذلك، لأن قوانين النوع تأبى ذلك، لأنها مبنية على الخرق.

3 -إشكالية التجنيس في الكتابة السردية:

يجوب السرد القصصي عوالم سحرية غامضة لعل على رأسها الذات البشرية، هذا الكائن المعقد التركيب تخامره مجموعة من الحالات نفسية وذهنية مرتبطة بمحيطه، يستدعي أكثر من أداة فنية للتبحر فيه وسبر أغواره، وكشف وتفسير كل ما يساوره في علاقته الخارجية بمحيطه به، ومن ثم تعدد الوسائل والأدوات السردية التي حاولت تحقيق هذه المقاربة المتشعبة لتسليط الضوء على أكثر التفاصيل دقة ووعي هذه الذات.

لينتقل بالضرورة هذا التشابك والتداخل الذي يخالج هذا الكائن إلى الأنواع السردية المعالج لمختلف الظواهر الإنسانية، إلا أن هذا التداخل واجه هجوما شرسا من قبل النقاد والدارسين المتعصبين لجملة من القواعد والحدود الفاصلة لهذه الأجناس المميزة لها.

يبدو أن الأمر على العكس من ذلك تما فلا وجود لقواعد تقول بمحدودية الأجناس وملازمتها لحدودها المرسومة لها، ومنع المساس بها، ذلك أن الأجناس الأدبية كالقصة والرواية، والقصة الطويلة والأقصوصة نشأت تلقائيا، دون تخطيط مسبق، ومن هنا يعلن النوع الأدبي عن مرونته وقابليته للتطور والتغير، يقول الناقد (عبد الله إبراهيم): " لعل أبرز القضايا الدائمة الحضور في نظرية الأدب، هي العلاقة بين النصوص الأدبية والنوع الذي تنتمي إليه، فثمة جدل طويل ومتشعب حول ماهية تلك العلاقة منذ أرسطو إلى الآن"[2]، كثيرا ما تبنى النقاد المحدثون العلاقة التي اكتشفها

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ط3، 1998، ص 96

[2] عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص 54

اللغوي ديسوسير(F Désaussure)) بين اللغة والكلام وعدوها معيارا صالحا لكشف طبيعة التناظر. بين النص والنوع الادبي، بما أن مؤدى تلك العلاقة هو النظر إلى الكلام بأنه تصرف فردي ضمن قواعد معيارية هي اللغة، وما تلك القواعد سوى أنظمة تجريدية اشتقت عبر تراكم أفعال الكلام.

يمكن الإنطلاق من هذا التناظر "لاعتبار النص الأدبي تعبيرا فرديا يهتدي بقواعد النوع الذي بقواعد ذلك النوع التي تبلورت عبر الزمن من جملة الخصائص الفنية لنصوص تنتمي إليه تجمعها روابط مشتركة في أساليبها وأبنيتها وموضوعاتها، وعلى هذا فالعلاقة محكمة بين الإثنين"[1]. فطبيعة العلاق بين بين النص الأدبي والنوع في هذه الحالة تؤكد طواعية النوع واستجابته للتطور والتغير ما دامت هنالك خصائص وسمات بارزة مشتركة بين جملة من النصوص.

رسم المبدع إذن وبصورة تلقائية الخطوط الأولى للأجناس الأدبية، ثم تطورت قواعدها ومن ثم وضع الحدود التي تلزم الفنان بالتقيد بها وعدم الخروج عنها، بيد أن هذه المحاولة باءت بالفشل لأنها تتنافى وطبيعة الإبداع المرتبط بالذات البشرية المتمردة وبدواخلها الموغلة في التعقيد التي تنشد التغيير عن العالم الداخلي والخارجي الذي تعيش فيه.

وإذا تأملنا تاريخ الأدب العربي مثلا فإننا نجد أن ديوان العرب والسلك الجامع لمكارمهم والخزانة الحافظة لمآثرهم، وما كان عليه من قداسة وهيبة، فإنه بمرور الأيام وتغير نمط تفكير الإنسان وأسلوب حياته ومنظومته الفكرية والثقافية، أخذ هذا البرج العتيد في الانهيار في رحلة ساخرة من نظام القصيدة الخليلية إلى شعر التفعيلة الذي تحرر من الكثير من الأغلال التقعيدية، فإذا كان هذا حال الشعر لم تنفعه لا الهالة القداسية التي أحاطه بها العرب، ولا المتعصبون الذي انبروا للدفاع عنه والحيلولة دون الزلزال الذي كسر قيوده وعبث بقواعده.

[1] عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003، ص 54

انكب النقاد يهتمون بالنص السردي في ذاته بعد تشكلة دون الالتفات إلى تلك التقاليد السردية إلا بقدر ما يعينهم على فهم جمالية النص ويساهم في وضوح ملامحه. "إن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية، في كتابات معظم كتاب عصرنا، فالحدود بينها تعبر باستمرار والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو يحوَّر، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار المفهوم معها في موضع شك"[1].

يعد (كروتشيه) من العاملين على التقليل من وظيفة القواعد الكلاسيكية المعتمدة في الفصل بين الأنواع لأن الأهم بالنسبة للنص الأدبي روحه التي تنبض بالتجديد والاستمرار، ويرى كروتشيه أن الحالات الفريدة من المبدعين العباقرة تحتم كسر الحواجز بغية إعطاء شرعية أدبية للنص المتميز الذي يصعب التفريط فيه، وإن خالف النظام الكلاسيكي المعمول به في نوع سردي معين. "فما أحد يجهل أن التاريخ الأدبي مملوء بالحالات التي يخرج فيها فنان عبقري على نوع من الأنواع الفنية المقررة فيثير انتقاد النقاد، ثم لا يستطيع هذا الانتقاد إطفاء إعجاب الناس بهذا الأثر العبقري... فما يسع الحرصين على نظرية الأنواع الأدبية إلى أن يعمدوا على شيء من التساهل، فيوسعوا نطاق النوع أو يقبلوا إلى جانبه نوعا جديدا، كما يقبل ولد غير شرعي ويظل هذا الأثر قائما إلى أن يأتي أثر عبقري جديد فيحطم القيود ويقلب القواعد"[2].

تكون فالبدايات الجديدة غالبا غير شرعية، وترتفع أصوات الناقدين لها ذلك أنها تؤسس على أنقاض القديم، الذي يعني في نظر المتعصبين أنه المتن الأصل الذي ينبغي تجاوزه، غير أن الضرورة الفنية والفكرية تؤسس كثيرا لمثل هذه النصوص الهجينة التي تجمع بين الأصل والفروع أو الثابت والمتغير.

لا يمنع هذا اعتراف النقد الموضوعي بضرورة امتلاك النص الحد الأدنى من القواعد التي تضمن استمرار الإبداع السردي بشكل منظم وواع لطبيعة الوظيفة التي يؤديها، والمتمثلة في التعبير عن الفرد داخل الإطار العام الذي يحتضنه، في ذات الوقت يفتح دائما المجال للإضافة والتغيير الذي يتماشى مع طبيعة الذات المبدعة التي ترفض القيود التي تجمد الإبداع وتظل القواعد مجرد "إطار لتصنيف الأعمال الفنية وإبراز مقوماتها الجمالية فحسب"[3].

---

[1] عبد الرحمان الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط 3، القاهرة، مصر، 2005، ص 19

[2] المرجع نفسه، ص 21

[3] محمد عبد الله، الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، ص 22

ينبع الاستياء من هذه القوانين والقواعد من نظرة النقاد إليها، فغالبا ما تؤخذ كمعايير فنية للحكم على جودة العمل الأدبي أو رداءته وذلك بمدى موافقته لها أو خروجه عنها، فيصب الاهتمام على مدى التزام الأعمال الأدبية بهذه القواعد الجائرة "أحكامهم جائرة وغير دقيقة بل خاطئة"[1].

يدعو (كروتشيه) صراحة إلى الخروج عن هذه القواعد إلا أنه يقر بضرورة التصنيف "إن لهذه الأنواع أو الأصناف فائدتها من بعض الوجوه الأخرى، وهذا هو جانب الصواب الذي لا أحب أن أغفل عن ذكره في هذه النظريات الخاطئة، فمّما لا شك فيه أن من المفيد نسخ شبكة من التصنيفات لا من أجل الإنتاج الفني ... من قبيل الحصر للحدوس الخاصة التي لا حصر لها، ومن قبيل الإحصاء للآثار الفنية الخاصة التي لا تحصى"[2].

لا يصر النوع الأدبي على ثبات حدوده وخصائصه لأنه ليس قالبا جامدا، ذلك يعني أن نظرية الأجناس تتجاوز مجالها الوظيفي الممثل في التصنيف والتنظيم والتقييد والحد من القدرات الإبداعية للكتاب، بل على العكس من ذلك فالمحددات الخاصة بكل نوع أدبي تشكل في حد ذاتها منطلقا للإبداع. الاختلاف والتفرد لا يتم إلا على بناءً على تجاوز بوضع إضافة جديدة مقنعة تكسبه إمكانيات جديدة في إطار النوع الواحد أو نوعين أو أكثر.

مما سبق تتضح العلاقة بين النوع والنص الأدبي كما تتضح أيضا طبيعة الأنواع الأدبية، فالأعمال الأدبية التي تشترك في سمات معينة تكتسب تدريجيا أحقية الانتماء إلى جنس معين، فالنوع إذا هو نتيجة تراكمات سردية تشكل نظاما معينا لكنه قابل للتغيير ضمن الحركة التاريخية، ذلك أنه يخضع لتصنيفات منطقية ولكنها ليست نهائية، إن مسألة الاجناس الأدبية مسألة نسبة منطقية تفتقر إلى الفهم السليم لها، فكل نص أدبي حتى يقبل من بعض النقاد لابد ان يدرج ضمن جنس معين، فخاصية التصنيف حاجة وضرورة تطبع كل علم ولا مجال لتخلي عنها، بل إن محاولة التملص والنفي لها يعني نفي العلم في حد ذاته.

[1] المرجع السابق، ص22
[2] المرجع نفسه، صفحة نفسها

الجانب التطبيقي

الفصل الأول

تشكل الذات في نص" يوم لك"

في فصل (اللأماليف)

توطئة

1 –الذات والآخر في فصل اللاّماليف

2 –الصراع

3 –اللغة والانتماء

أ) لغة القرآن

ب) اللغة التاريخية

ج) اللغة الدارجة

توطئة:

تعتبر الذات تشكيل منظم للإدراك والتجاوب مع الآخر، واقعا وقيما، تتجلى في النص السردي فاعلة ومتفاعلة، عبر مجموع العلاقات التي تمكنها من خلق سلطة فكرية أو عاطفية أو اجتماعية أو سياسية... ومن ثم تتمثل لها مستويات ممارساتها في الأداء وفي الغايات، وتفترض قبول الآخر اتفاقا واختلافا. إنّ الذات في حضورها مع ذوات أخرى تشكل نسيج النص، وتكشف خطها المعرفي، في تناول قضايا التجربة الإنسانية التي قد تمنحها توصيفا بالمثالية الأخلاقية أو الاجتماعية.

تناولت على هذا الأساس الدراسة جماليات الذات الساردة الفاعلة وحضورها في السرد وتحولاتها الفكرية الخاضعة لسلطة القيمة والمكان والزمان في النص، ورصد آليات توظيف العناصر المشكلة لنص "**يوم لك**"، للكاتب **(حسين زيدان)** وهي: **الذات، المكان، الزمن**، وميزة **الصمت في الخطاب**، لأنها تشكيل متكامل في تتبع الأبعاد الفكرية للذات الساردة الفاعلة التي تتمظهر في العلاقات الهرمية للعناصر، وتتتبع إيجابيات التفاعل مع الأفكار المختلفة والمرتبطة بالمكان.

خلصت الدراسة في هذا النص إلى قابلية الذات الساردة الفاعلة إلى الانشطار **(التشظي)**، عبر مستويين، أحدهما مرتبط بمنطق الواقع الاجتماعي، وما يؤكده من مسئولية في صناعة القرار، والآخر ملتحم بالمتخيل الفكري والروحي، في التفتيش عن القيم، وتنتهي في الأخير إلى تجاوز فواصل القلق المعرفي بانفراج مشرق للفكرة بلغة خطاب صامتة متفجرة أو مضغوطة مكثفة.

تخضع أهمية الذات لسلطة تدافع الأفكار، في خلق مميز مع الحدث والمكان وخلق فضاء مشكل من المكان والقيم، ونسج علاقة هندسية بين الذات والمكان، حيث تعتمد الذات الساردة على فعل القرار، وعلى مردود الطاقة البصيرية في تتبع تفاصيل الحركة والبحث، الأمر الذي يوجب استثمار متخيل الاستدعاء الذهني للذات، وهنا تكمن أهمية جماليات الذات الفاعلة في النص.

يطرح النص "**يوم لك**" سؤالا عن الذات الساردة وتجليات حضورها، وتعدد الفضاءات الجغرافية، التي تعد مدخلا يتبين فيها اختلاف نظم اقتناع الذات الرئيسة الفاعلة بأفكارها وأفعالها بعلاقات تحمل نسقا مميزا، يخترق أفق القارئ حين يتعامل بخصوصية مع الموضوع، فينشئ وسائل إقناعية يتوسل بها إليه لعله يمسك بآليات المفارقة في فاصل انشطار الذات بين فضاءين مختلفين، وإيمانهما بأفكار لا تتناقض لكنها غالبا لا تلتقي في سياق انتظام وتواصل الأحداث.

توطئة:

ارتأيت أن الأنسب للبحث عن الذات الساردة في حضورها وتجلياتها وعلاقاتها مع الآخر وتبادلها التأثر والتأثير معه وتشكلاتها في فضاء النص السردي، من خلال لحظات اتخاذ القرار وصناعة الأفكار وتحولاتها التي تتضح، بطريقتين متكاملتين، لإدراك الذات عبر انعكاساتها الفكرية وتوقعاتها الإيجابية، ثم ممارستها الفعل.

1 -الذات والآخر في فصل (اللاَّمَاليف):

تظهر الذات الساردة في الجزء الأول من "القصرواية" متفاعلة مع المحيط الجغرافي والواقع الاجتماعي الصعب الذي ورثه الجزائريون عموما و(الشاوية) خصوصا عن الاستعمار الفرنسي، وهو ينتهج سياسة الأرض المحروقة ويكبد الجزائريين العزل، ازهاقا في أرواحهم وإذلالا لكرامتهم وتدميرا لممتلكاتهم وحرقا لمحاصيلهم الفلاحية، مخلفا وراءه الحرمان والفقر والجهل والأمية والجوع والعراء...، ما دفع سكان القرية للفرار إلى الجبال والأماكن الوعرة، بغية أن يعجزوا الاستعمار الفرنسي في الوصول إليهم وللحفاظ على البقية الباقية من الأرواح وصون كرامة الإنسان هذا من جهة، ومساعدة المجاهدين بتوفير الطعام والمبيت من جهة أخرى.

- ... " ليتنا رممنا ما أحرقته فرنسا... ولم نهرب إلى هذا المكان..."[1]

- " ... سأتركك وحدك في هذ المكان الموحش"[2].

- " ... لازلت أنظر شرقا كل يوم بنفس الخوف الذي كنت أرقب فيه مجيء فرنسا طوال أيام الثورة"[3].

- " ... ربطتني أربعين سنة هنا إلى جذع جبل... هذه أبشع قسوة ليتنا رممنا ما أحرقته فرنسا ولم نهرب إلى هذا المكان ... أنا لا أرهبك"[4].

- "... تعوَّد (بورنان) طرق بابهم كل ليلة للعشاء ثم يذهب مسرعا نحو الكهف مترقبا الخيول العسكرية المطاردة"[5].

ما جعل منها مادة سردية دسمة، هو تصوير الواقع المعيش ونمط التفكير والعلاقات بين الشخوص، بهذا تصبح القراءة في الأثر الفني ضربا من المغامرة الباحثة في عوالم الذات الإنسانية التي تعد مركز الخطاب الروائي الساعي لفهم إشكالياتها المرتبطة بالذات وعلاقتها مع الآخر المحكومة بشتى السياقات الاجتماعية، والتاريخية، والسياسية، لذلك جاز لنا القول: الرواية في العموم، ماهي إلا: "ذلك الشكل الأدبي الذي يقوم مقام المرآة في المجتمع مادتها الانسان... وأحداثها نتيجة لصراع الفرد مدفوعا برغباته ومثله ضد الآخرين وبما ضد مثلهم أيضا"[6].

---

[1] الرواية، ص 8
[2] الرواية، ص 7
[3] الرواية، ص 8
[4] الرواية، ص 8
[5] الرواية، ص 9
[6] فاطمة موسى: بين الأدبين (دراسات في الأدبين العربي والانجليزي)، الأنجلو مصرية، ط1، مصر، 1965، ص 12

- " ... قال له بورنان حمارك يشبهك..."[1].

- " ... يوقف حماره أمام كوخ بورنان... يحيِّيه يرد بورنان التحية ... "شاي أو قهوة"... خلجلان"[2].

تعرضت جل الأعمال الروائية، لثنائية الذات والآخر فجاءت الذات أحيانا معبرة، عن ذات الفرد أو عن أقلية أو عن طائفة معينة ضد الآخر الذي يمثل دائما، نقيضها بمعنى المعارض لها ما يعني ها هنا انشطار الذات إلى ذاتين مختلفتين في التصور والأفكار وطريقة رؤية العالم، الأمر الذي يؤسس للصراع كنتيجة حتمية لهذا الخلاف القائم بينهما، فالأكيد أن الرواية تطرح انشطار الذات التي لا تخرج إلا من رحم هذه الاختلافات.

- "... ظن معظم الفرنسيين أنها مروق اجتماعي عن السلوك العام"[3].

- " ... دفنتها الصادة لخوفها المستمر من قدوم العساكر فيبعثروا أثاث البيت"[4].

- "... يتذكر بورنان الذي ظل مختبئا خلف الصخور لفترة طالت ثورة 1916، حتى سميّ الكاف باسمه"[5].

- " ... إيصال إيداع أسلحة... مؤونة... ها.. ها.."[6].

[1] الرواية، ص 11
[2] الرواية، ص 11
[3] الرواية، ص 15
[4] الرواية، ص 17
[5] الرواية، ص 15
[6] الرواية، ص 18

2 -الصراع:

لا ريب أن الصراع ظاهرة قديمة قدم الإنسان حيث تمثل صفة ثابتة فيه، إذ لم يخل عصر من العصور من مظاهر الصراع بمستوياته الكثيرة وأبعاده المتشعبة، والأدب كونه خطابا تمثيليا وتعبيرا عن خلجات الإنسانية، فمن اليسير إثبات ارتباطه بالصراع، وأداة له عندما يتم تفعيله، لصالح طرف ضد طرف، في شبكة تعالق اجتماعية وإيديولوجية غاية في التعقيد.

نجد الصراع في العالم الواقعي يخترق الأدب كذلك، فالأدب مرآة للواقع، وفيه تنعكس الظاهرة الصراعية بكل زخمها بفضل خاصيته التمثيلية، هذا من جهة ومن جهة أخرى الأدب امتداد للواقع وجزء منه، حيث يمثل ظاهرة اجتماعية تاريخية، إلى جانب كونه فنا، من هذه الزاوية يكون الأدب عنصرا فاعلا ضمن ظاهرة صراعية أشمل.

يحيل العالم المتخيل في نص "**يوم لك**" إلى واقع مرجعي يحتضن شروط أسرية صراعية مع شخصية (عميرة ابن القري) وأبنائه، وزوجته (الصادة) التي ما تلبث تلقي اللوم على زوجها الذي تراه السبب في هروب الأولاد من المنزل، ومع علمه المسبق بأنها يزورونها خفية، إلا أنه يتجاهل الأمر.

- "..... أنت المسؤول عن هجران الأولاد للمنزل"[1].

- " ... مرّغ رؤوسهم في الرّماد حتى ينصاعوا"[2].

- " ... رأيت البارحة أحدهم هنا... هل تنكرين؟"[3].

يعد الصراع مفهوم عام

-"يفرض وجود علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الافراد والمجتمعات"[4]. كما أنه موجود داخل النفس البشرية، ولا يعتبر التوتر والمنافسة بالضرورة صراعا، إذ لابد من توافر مقومات حتى يكون هناك، صراع في الواقع الاجتماعي والسياسي، والفني وغيره.

تظهر شخصية (عميرة بن القري) وهي تمارسها حياتها الطبيعية، بشكل بدائي ساذج، فقد تعود السارد التنقل من بيته إلى السوق الأسبوعي يركب حماره، يلتقي فيها مع مجموعة من الأصدقاء يبادلهم الحديث، يعود آخر النهار إلى كوخه الحقير تحت سفح الجبل.

---

[1] الرواية ص 8
[2] الرواية، الصفحة نفسها
[3] الرواية، ص 6
[4] د/ فؤاد صالحي، علم المسرح وفن كتابتها، ثالة للطباعة والنشر، ط1، طرابلس، ليبيا، 2001، ص 14

يظهر الصراع في الحوار بينه وبينّ زوجته (الصادة) ساخطة عليه متبرمة منه ومن هذه الحياة، في كوخ حقير، تحت سفح جبل تواجه ضراوة العيش وقهر الطبيعة كل يوم، تحلم بالعودة إلى البيت الذي أحرقته فرنسا، هنالك في المدينة، وتتمنى لو أنهم أصلحوا ما أحرقته فرنسا ولم يهربوا إلى هذا المكان الذي تنعدم فيه أبسط متطلبات الحياة الكريمة، أضف إلى ذلك ذهنية (عميرة) المتسلطة شخصيته الصعبة، تحول دون التفاهم معه، وهذه السمة تكاد تكون ميزة الرجل الجزائري في ذلك الوقت ربما الظروف القاسية لعبت دورها جيدا، الأمر الذي دفع أبناءه إلى مغادرة القرية ترك الحياة في الكوخ.

- "...أنت المسؤول عن هجران الأولاد"[1].

- " ... تمنى أبناؤك لو نسبوا إلى غيرك"[2].

ويظهر (عميرة بن القري) غير مبال بذلك كله أو على الأقل هكذا يتظاهر، بل نجده يذهب بعيدا، فهو لن يموت قبلهم، حين عاد إلى ذاكرته ما قاله ليلة مقتل ابنه.

- "... هذا يسعدني دائما"[3].

- "... لك عليا دين واحد لن أموت قبلهم جميعا"[4].

نراه غير مكترث بهم، فهو لن يبحث عن منازلهم ولا ضفادعهم، لينعموا في نيرانهم، لم نعرف سبب الخلاف ولا دوافعه، ترك السارد للقارئ المجال مفتوحا، ليتصور ذلك، وإن كانت هنا بعض الشذرات المبثوثة في ثنايا النص السردي، تشير إلى أن الأولاد لم ينصاعوا لأوامره يبدو جبارا في كوخ حقير.

-" مرغ رؤوسهم في الرماد حتى ينصاعوا "[5].

تعمق (الصادة) جراح زوجها وتخبر بأن أولاده يشعرون بالخجل من كونه أبا لهم هذه العبارة قوية، كفياة أن تملأ نفسه بالغضب الذي يظهر على وجهه وتشتاط نفسه غيضا.

- " لا بأس... لن أبحث عن منازلهم ولا عن ضفادعهم"[6].

---

[1] الرواية، ص 8
[2] الرواية، ص 18
[3] الرواية، ص 18
[4] الرواية، ص 19
[5] الرواية، ص 8
[6] الرواية، ص 8

فيلتهمها بنظرات حتى أنها لترى وجهها في بؤبؤ عينيه، ليعيد ما قاله ليلة مقتل ابنه في مغارة "بوكداد" " لكِ عليّ دين واحد لن أموت إلا بعد موتهم جميعا"[1].

وسمعت صوته الشجي وهي ترى وجهها في دمعه الجليدي "قدري أن أموت مرتين" فعلا أنها مأساة عاشها (عميرة بن القري)، فمن جهة يعاني عقوق أولاده وعدم انصياعهم لأوامر وهو شيخ كبير، حتى صار لا يأبه بهم ولا يهتم بل بلغ به الأمر أن يتمنى موتهم قبله واحدا بعد الآخر، ومن جهة يرى أبناءه وهم يشعرون بالخجل من أبوته لهم، حتى إنه يشعر بأنه إلى الساعة تلك قد مات مرتين وهو على قيد الحياة.

3 –اللغة والانتماء:

تحتل اللغة كمؤسسة حيزا واسعا في نطاق اجتماعي وتاريخي مضبوط "فهي نتاج اجتماعي لملكة اللسان، وتواضعات ملحة ولازمة يتبناها الجسم الاجتماعي، لتسهيل ممارسة هذه الملكة لدى الأفراد"[2]. والرواية باعتبارها فنا أدبيا ولغويا بامتياز، نجد فيها اللغة من أهم مكونات خطابها.

إلى جانب البنية الزمنية والفضاء والشخصيات...، فاللغة هي المادة الكلية التعبيرية التي تبنى عليها الرسالة الإبداعية، التي يرسلها المبدع إلى المتلقي، عبر جمل متنوعة سردية ووصفية وبلاغية وتناصية، و"القصرواية " "**يوم لك**" ليست استثناء فقد كشفت اللغة نوايا (حسين زيدان) وأطروحاته، من خلال استعماله للتعابير الفصيحة، والعامية ولغة الصمت والصادية التي سيأتي شرحها في فقرات البحث التالية وحتى اللهجة الشاوية باعتبار الكاتب ابن منطقة الأوراس، ففي النص السردي "**يوم لك**" نجد أن اللغة أهم ما ينهض عليه البناء الفني عبر وصف المكان والزمن والحدث... .

"لما كانت الرواية جنسا أدبيا فقد كان متنظرا أن تصطنع اللغة الأدبية، التي تجعلها تعزى إلى أجناس أدبية بامتياز"[3]، ولما كانت اللغة تحتل هذه المكانة، فلا شك أن لها عظيم الأثر في نجاح الأعمال يمتلك القدرة على تطويع لغته لخدمة أغراضه الفنية الروائية وعليه فإن الروائي الذي يستثمرها في سياقات تواصلية وفنية، لا يستطيع أن يبلغ النجاح، لأن السرد ليس في النهاية سوى تشخيصا لغويا،

---

[1] الرواية، ص 18

[1] دي سوسير، محاضرات في الألسنة العامة، تر: يوسف غازي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، (د ط)، 1986، الجزائر ص 21

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 125

وتصويرا للذات والواقع، عن طريق التشكيل اللغوي، كما أن التفكك اللغوي والتنوع الكلامي هو أساس العمل الروائي"[1].

يتميز الكاتب (حسين زيدان) بتنوع مستوياته اللغوية داخل إبداعاته النثرية والشعرية، على حد سواء، وتعد القصرواية "**يوم لك**"، إحدى الأعمال التي تمظهرت في أحضانها هذه الميزة، مما صير النص إلى مجموعة من الطبقات اللغوية المختلفة، تنبني فوق بعضها البعض، لتشكيل بنية لغوية متناسقة، منها ما هو فصيح، ومنها ما هو عامي، ومنها ما هو مترجم عن اللهجة الشاوية، وهنا ألفت العناية إلى (اللغة الصادية).

أشار إليها المبدع في عمله، يبدو أنها لغة من الرموز يتفاهم بها الشباب أثناء الثورة وحدهم دون غيرهم حتى لا يفهم أعوان المستعمر (الحركى) ما يقولون، من باب الحيطة ومخافة أن تتسرب معلومات عن الثوار إلى المستعمر الفرنسي فيلقي القبض عليهم ويخرب خططهم.

– " ... كان الربيعي لا يتقن الصادية، فقال له بورنان: «إنها اتفاق لغوّي اخترع قبل ثورة 16، كانت سائدة بين شبابنا»"[2].

– " ... كانت لغة تخاطب انقلابي، مع ذلك فشلنا"[3].

– "... هي لغة مؤقتة نسبة إلى الصّاد ... اختراع الصادية أكد أنك لن تغلب عدوك إلا إذا كان لا يعرف لغتك"[4].

تكمن أهمية البنية اللغوية في كونها تجسد، العلاقة بين القراءة وأنساقها، وهي تتحكم في علاقة القارئ ببنية النص السردي، ومكوناته الجمالية والفنية، لتكون لحوارية بين النص والقارئ. سأسلط الضوء في دراسي ها هنا في المشهد الروائي، على كل من: لغة القرآن، لغة التخاطب اليومي، اللغة الصادية، اللغة الفصيحة، واللغة المترجمة عن الشاوية.

[3] مخاييل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، (د ط)، دمشق، 1988، ص 85
[2] الرواية، ص 15
[3] الرواية، ص ن
[4] الرواية، ص ن

أ) لغة القرآن الكريم:

نجد في النص السردي "يوم لك" جملة من النصوص المستوحاة من "القرآن الكريم" وهو ما سمح للرواية بتشكيل فضاء لغوي، فالنص القرآني له بعد دلالي مبطن، عميق التأثير ومن الصيغ التي اشتملت عليها القصرواية نجد.

- "... سمعوه يرتل القرآن ترتيلا مسترسلا"[1].
- "... سبحان الله العظيم... لا حول ولا..."[2].
- "... سورة الفاتحة، سورة الناس، سورة الفلق، والإخلاص"[3].
- "... استعراض سورة الكافرون"[4].

لقد جاء استحضار أسماء السوَّر القرآنية في المتن الروائي، تعبيرا عن الدهشة التي علت محيا كل من (بولخراص)، و(الطيب ولد خيضر) و(القاضي خليل)، الذين سمعوا (عميرة القري) يرتل "القرآن" بطلاقة، لا يستطيعها سوى المهرة "بالقرآن الكريم"، كيف حدث ذلك؟ الرجل لم يكن يحفظ سوى السوَّر القصيرة من القرآن، دخل إلى المطمورة لمدة يومين عاد حافظا" لكتاب الله"، وبإمكانه استعراض الستين حزبا دون أن يتلجلج في القراءة، إنها أحد الخوارق التي تعمدت الذات الساردة أن يتعرض لنا، حتى زوجته لم تصدق ذلك، كيف حدث ذلك؟ هي تتذكر تلجلجه وعجزه السابق في استعراض سورة الكافرون، على قصرها، والأكثر غرابة من هذا أن (عميرة القري)، ذات يوم دخل المسجد وألحّ عليه البعض أن يبقى ليقرأ القرآن مع الطلبة ويتحلق معهم لترتيل سور "القرآن".

انطلق معهم في البسمة والحمدلة وقراءة "الفاتحة"، ثم انعقد لسانه، لقد نسي القرآن، واستغرب ما يقولون، وجحضت عيناه من هول الصدمة، لم يقدم السارد أي تبرير لا لكيف حفظ عميرة "القرآن"؟ ولا كيف نسيّه؟ للقارئ أن يتأول ما يشاء.

اللهم إلا شعور عمير بالحرج والحسرة، وانقباض وجهه... وانسلاله من بين الطلبة متحايلا بحجة تافهة، لقد شعر بأنه ميت أكثر من الموت وأحس بتجلط دمائه في عروقه.

---

[1] الرواية، ص 10
[2] الرواية، ص 10
[3] الرواية، ص 10
[4] الرواية، ص 10

توطئة:

دفع الشعور بالذنب (عميرة) إلى عقد العزم على الحج إلى بيت الله الحرام، تكفيرا عن نسيانه "القرآن" ليتفاجأ من جديد، بأنه لن يتمكن من الحج أبدا، فليس له وثيقة تثبت هويته لا بطاقة تعريف، ولا شهادة ميلاد ولا.... حتى بطاقة انتخاب لا يملكها، فقد كان سائدا الاعتقاد أن الانتخاب أيام الثورة هو خيانة لا يغسل عارها سوى الدم.

ب) اللغة التاريخية:

يتحرك النص السردي في منطقة الوعي الإدراكي لطبيعة العلاقة بين العمل الروائي والتاريخي، عاملا على تلوين التاريخ بمزايا الكتابة الروائية، والإسهام في تنشيطه ابداعيا، حيث تحرص "الرواية" على أن لا تصادر أي صوت كيفما كان نوعه، بل تهيئ له مقامات التلفظ، وتسمح له بإسماع رنينه وسط هدير لغوي صاخب بأنواع الخطابات وعديد اللغات، فالروائي يبتعد عن صرامة السرد التاريخي، ويتحضر الأحداث التاريخية في إطار إعادة استكشاف الجديد، عبر إضاءة الزوايا المظلمة، وملء الفراغات واصناع لغة روائية تقترب من التاريخ، لكنها لا تستقر عنده، إذا نظرنا إلى البنية اللغوية للقصرواية "**يوم لك**" فإننا نجد أن السارد قد وظف لغة تاريخية عن طريق سرد آثار ومخلفات الاستعمار الفرنسي على المستوى الاجتماعي والفكري والثقافي، ما يهمنا هنا كيفية توظيف هذه الآثار واصطناعها للتعبير عن الأحداث الروائية، سواء كانت تاريخا او خيالا، ولن يبذل القارئ جهدا كبيرا حتى يعلم البعد التاريخي المبثوث في ثنايا السرد، إذ تبدو مؤشرات التاريخ ظاهرة بينة في على الأقل في الفصل الأول (اللاماليف) في متن النص يمكن حصرها في:

- "بورنان الذي ظل مختبئا خلف الصخور لفترة طالت ثورة 1916م ... بورنان الذي تعود طرق بابهم كل ليلة للعشاء .... مترقبا الخيول العسكرية المطاردة."[1]

- " لينا رممنا ما أحرقته فرنسا... ولم نهرب"[2].

- " ظن بعض الشيوخ والفرنسيين أنها مروق اجتماعي..."[3].

لقد أراد المبدع بهذه الإشارات التاريخية، أن ينبه إلى أن الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي والفكري، المزري الذي عاشه الجزائريون بعد الاستقلال، كانت لفرنسا اليد الطولى فيه.

---

[1] الرواية، ص 7
[2] الرواية، ص 8
[3] الرواية، ص15

إن اللغة التاريخية في هذا النوع من الأعمال الفنية، يعتبر وسيلة يتوسل بها الكاتب، للإيهام بتاريخية الأحداث المسرودة، في قالب تخييلي جمالي.

ج) اللغة العامية (الدارجة):

ارتبط هذا النوع من التعبير اللغوي في الرواية خصوصا، بالمشاهد الحوارية، حيث تكون الشخوص تتبادل أطراف الحديث، فالتعبير اللغوي العامي المحلي شديد الارتباط بالفئات الاجتماعية الموجودة في الواقع، التي تتخذها لغة تعبير يومية، لذلك نجد الروائي يوظف العامية، باعتبارها شكلا لغويا يضفي مسحة واقعية على أحداث الرواية، على الرغم من أن الروائي يكون قد اختار الفصحى لغة للسرد، إلا أن الاختيار لا يمنعه من تطعيم الفصحى، بمواضيع كثيرة من العامية، التي نجدها بأشكال متقطعة بين تلافيف الفصحى، وقد حاول الكاتب في أحايين كثيرة، إخضاع، هذه اللغة للتفصيح، وبدل إخراجها من طابعها المحلي، لتكون لغة دالة مفهومة لدى القراء في كل الأقطار العربية، نجده يطعم نصه باللهجة (الشاوية) و(الصادية)، ومن دون الخوض في مسألة الخلاف القائم حول شرعية وإمكانية استعمال هذه اللهجات في السرد الروائي، نرى أن الروائي في القصرواية "يوم لك" قد وظف الدارجة، الأمر الذي أسهم في انفتاح الرواية على التعدد اللغوي والتنوع الكلامي:

- "حليل ابن آدم مسكين"[1].

- فلمح القاضي الجبل بالشاوية: "ها هو البعير وها هي الناقة"[2].

- ينبه حماره بالشاوية: " الداني بوشخار"[3].

- قال عميرة بالصادية: " ستموت السنة القادمة يا جدي"[4].

نتلمس السرد الروائي في نص "يوم لك" الذي يعج بتنوع اللهجات المحلية من دارجة ولهجة شاوية ولغة صادية، تعكس جانبا مهما من الحياة الاجتماعية والثقافية السائدة آنذاك، إذ عمد الروائي إلى تطعيم، سرده ببعض المفردات التي يفهمها القارئ العربي، وحاول ما أمكن تفادي الملفوظات المحلية التي لا يفهما إلا المغاربة، والجزائريون بصفة خاصة، أن الهدف الأساس من إدراج اللهجة الشاوية،

[1] الرواية، ص 15
[2] الرواية، ص 17
[3] الرواية، ص 16
[4] الرواية، ص 16

والدارجة (العامية) هو إضفاء مسحة واقعية درامية، على أحداث الرواية، إذ يعكس حرص المبدع في المحافظة على اللهجة المحلية للشخصيات الروائية، في إبراز خصوصياتها عندما يكون هناك مشاهد حوارية، فالعبارة العامية أبلغ وأعمق في إيصال المعنى، والتعبير عن مواقف الشخصيات من العبارة الفصيحة.

لكن السارد لم يتوقف عند هذا الحد بل تجاوز ذلك بإدخال اللغة الصادية التي كانت تشكل اتفاق لغوي وتخاطبا انقلابيا على النظم والقواعد الاجتماعية السارية آن ذاك.

– "... فالاعتقاد السائد آن ذاك أنك تغلب عدوك، إذا لم يفهمك، غير أن اختراع الصادية أكد أنك لن تغلب عدوك إلا إذا كان يفهم لغتك"[1].

– " ... ثم أضاف بالصادية: (إنه كذلك في معظم الأحيان)"[2].

– " ... قال لعميرة بالصادية: (خاطب جارك إنّ الطريق قريب)"[3].

– " ... وقال بورنان بالصادية: (حمارك السابق أكثر شبها بسلوكه، بينما هذا يشبهه في جانب آخر، له وجه إنساني لا يحتمل)"[4].

[1] الرواية، ص 15
[2] الرواية، ص 13
[3] الرواية، ص 15
[4] الرواية، ص 14

الفصل الثاني

حـدود رؤيـة الآخـــر

في فصل (عدسة البعد النامي)

1 –صورة المرأة من منظور الرجل

2 –رؤية السارد في فصل عدسة البعد النامي

أ) السارد العليم

3 –الحوار في فصل عدسة البعد النامي

1 –صورة المرأة من منظور الرجل:

نظرا لما تعيشه المرأة من اضطهاد وتهميش، وتطبيق لممارسات قمعية تنتهك حقوقها ودورها المقدس داخل المجتمع، استطاعت الدراسات أن تحويها كموضوع إشكالي مقابل للرجل، خاصة الرواية العربية، إذ تمكنت هذه الأخيرة من رصد العلاقة التي تربطها، وتحديد مكانتها داخل المجتمع. فقد أشار (حسين زيدان) في قصروايته إلى المرأة المهمشة المستغلة، التي جسدها في زوجة (عميرة بن القري)، وهذا بطبيعة الحال سرد لما عاشته المرأة الجزائرية عموما والشاوية خصوصا، بعد الاستقلال، (فالصادة) تلك العجوز المسكينة ذات الشعر الأبيض المخضب بالحناء، تعاني ثقلا في السمع، ويظهر ترهلها في السن من خلال اختناق صوتها وهي تقول: إني أموت ببطء، تعيش في كوخ حقير مع زوجها تحت سفح جبل لقد كانت تشعر بالخوف، تعد الطعام تغسل الثياب وتلبي الطلبات، وقد عبرت عن ذلك بقولها:

– " ... إن العيش في هذا المكان (هو أبشع قسوة) إني أموت ببطء"[1].

ظلت لمدة تزيد عن عشرة أعوام تزور أولادها ويزورونها خفية عن زوجها، عاشت (الصادة) حياة تمزق أسري وتفكك في الشمل، ولك أن تتصور حجم معاناتها وقوة صبرها، وهنا تظهر قسوة زوجها وجفائه،

– "... لماذا تخيفني؟ إني لا أرهبك وانفعلت بخنق سأتركك... نعم سأتركك في هذا المكان الموحش ربطتني أربعين سنة هنا ... "[2].

هي محاولة شجاعة من عجوز أضاعت شبابها واستهلك زوجها عمرها أتى عليها الدهر، غير أنها تستسلم لواقعها المر وتقول بلوعة وأسى:

– "... أفضل البقاء هنا، فلتمرغ رؤوسهم في..."[3].

يظهر هذا المقطع السردي شخصية (عميرة بن القري) في صورة الرجل المتسلط، الدكتاتوري الذي لا يرجع عن رأيه، مهما كلف الأمر، لقد وصل الأمر بأولاده أن تمنوا لو نسبوا إلى غيره، لقد التهما بنظراته حتى رأت وجهها في بؤبؤ عينيه.

[1] الرواية، ص 8
[2] الرواية، ص 8
[3] الرواية، ص 8

تظهر صورة المرأة في مقطع سردي آخر، في مكان كانت فتيات القرية يلتقين فيه مع عشاقهن للحديث، ربما كان ذلك متنفسا لهن من هموم البيت والمشاكل الأسرية التي عاشها البيت الجزائري آن ذاك، وحلما يجرين خلفه لبناء أسرة مع من أحببن، هن يعلمن أن مصيرهن الأول والأخير هو الزواج، فأن تتزوجن بمن أحببنّ، خير لهن من الزواج بغريب لا يعلمنّ كيف ستكون الحياة معه؟

2 –رؤية الساردة في فصل (الكرسي):

درس الباحثون السارد باعتباره صوتا له وظائف مختلفة، وباعتباره عنصرا متميزا، له علاقة بالزمن والمكان والشخصيات والأحداث، وقد ميزوا بين ثلاث حالات للرؤية تتولد منها ثلاثة أنماط من الساردين: فيكون سرد مهيمن في اللاتموضع أي حين يكون السارد موجودا في كل مكان وزمان مع الشخصيات ومن داخلها ومن خارجها، يعلم ماضيها وحاضرها بل وما ينتظرها من أقدار.

يكون السرد ذاتيا إذا التزم السارد رؤية شخصية ما، فيرى من خلالها عالم الآخرين فلا تطفو المعلومة إلا من زاوية محدودة، تماشيا ومحدودية نظر الشخصية، وفق أهوائها وميولها ورغباتها، كما يكون السرد موضوعيا ووصفيا حين لا يدرك السارد عن الشخصيات إلا ما يعانه من الخارج، فلا يرى إلا سلوكات ومظاهر وبالتالي يكون علمه أقل من علم الشخصيات، فنكون إزاء قارئ سارد ومؤوِّل ومحلل تعمد الحكاية إلى الوصف الخارجي للوقائع.

أ) السارد العليم:

في فصل الكرسي من القصرواية "يوم لك" نلاحظ أن السارد مهيمن على الأحداث وتظهر شخصية (قدور) الذي يسير وفق ما أراده السارد لها، يبرز صورة السارد خارج حكائي، بضمير الغائب هو كما يوضح الجدول الآتي:

الفصل من القصرواية (الكرسي)	السارد	الضمير النحوي	الشخصية المحورية
الفصل الثالث (ص 73)	السارد خارج حكائي غير مشارك في الأحداث	الغائب المفـرد (هو)	قدور

تتمظهر الذات الساردة في جزء "**الكرسي**" خارج فضاء القصة وتسيطر بقبضة الأبوة الصارمة على مختلف مكونات الموقف:

- **تنقل المعلن:**

- " الاضطراب الذي داهم قدّور وهو يلقي خطابه جعله يسّمر عينيه دون تركيز محدد على قبة المكروفون المثبت أمامه..."[1].

- " كانت أصابع يده اليمنى تقفز إلى شبكة المكروفون المقوسة..."[2].

- " ورغبة تتوق لتفوق من الورطة التي سببها له حرف (الراء)، عبر كلمات تفوه بها فرضت عليه حصارا من الكلمات ...ومع كل لفظ فخم يقترب إلى ذهنه يحمل معه حرف الراء، الذي تنطقه بتكوير مضحك بالنسبة للجماهير، الحرية، المصير، المعركة، الرأي..."[3].

- " فتكراره للجملة الأخيرة التي قوطعت بالهتافات الحادة، لم يكسر أثلام الإعاقة التي تسببت له..."[4].

- **وتنقل المخفي:**

- "ولم تدم فترة صمته إذ اعتبر ان الحاضرين قاموا بتغطية هذا الشروذ بالتصفيق عن حسن نية"[5].

- " وتمنى لو أنها تتواصل حتى يمكنه ارتشاف كأس من الماء تتيح له جمع شتات ذاكرته التي اتضح أنها اشتغلت بسفائف متراكمة"[6].

- "... في رغبة تتوق إلى التخلص من الورطة ..."[7].

---

[1] الرواية، ص 73
[2] الرواية، ص73
[3] الرواية، ص 75
[4] الرواية، ص75
[5] الرواية، 75
[6] الرواية، ص76
[7] الرواية، ص76

-" ... وهو منعرج أتاح له جملة من المترادفات التي رددها مع زميلة الذي لا يبرح شبكة المكروفون: الخالدة... المنتصرة... المظفرة... الـــ..."[1].

- **تعلم النوايا:**

- " ولرغبة ملحة في التخلص من التهدج المفاجئ الذي اعترى صوته"[2].

- " لكنه وبقناعته اعتبرها منطقية"[3].

- **تعرف الماضي:**

- " كان يتذكر بسهولة أنه شرب الماء بعد أربعة دقائق فقط، وهي هفوة أضحكت... بعض المراقبين وأعضاء اللجنة"[4].

- "... وذاكرته التي تتبدى استعدادا طارئا لاستدعاء الملامح الهامشية، تقتحمه في رصيف كلمات مبتورة في بعض الأحيان"[5].

- **تصف بحياد تام:**

وتثب يده مرة أخرى لتمسح هذا الكابوس من أمامه... كانت المنصة معدة من البارحة وقد سهر عمال البلدية على إعدادها، ولرصف كراسيها الوردية ... ورغم الضياء المشع في الساحة، إلا انه رأى جو المنصة معتما بعض التعتيم.

فالكراسي المعدة لفئة الخطباء كانت مميزة بصنفها الأجود... ليحجز القرص البراق الذي يشبه وجه المكروفون كأنه ينعكس على صفحة بركة ماء تلهف كثيرا للشرب"[6].

- يعلم أحاسيس الجمهور واللجنة المرافقة:

-"... وهي هفوة كما أجزم أضحكت بعض المراقبين وأعضاء اللجنة المرافقة... حتى زميلة القديم"[7].

---

[1] الرواية، ص77
[2] الرواية، ص 73
[3] الرواية، ص73
[4] الرواية، ص74
[5] الرواية، ص74
[6] الرواية، ص76،77
[7] الرواية، ص75

– "... وتخيل إثر بعض زفرات الحاضرين وهم يطيلون تصفيقاتهم أنهم يشيرون لأحدهم باقتلاع المكروفون من أمامه... لذلك امتدت يده... بغباوة مقبولة سطح الشبكة المتصلب... فالتصفيقات كما ميز ستتوقف..."[1]

–"... لعل التصفيق لم يكن عفويا كما فهم ...فخطة نجاحه في هذه الفرصة تتطلب إعداد أنصار معينين... لعلهم فرضوا ذلك إثر الانقطاع الوقح ...أحد أعضاء اللجنة يتفهم دوره التاريخي بكفاءة نزيه ... صوة الرقرقة يسخر بدوره من قدور... الماء يتلفظ حرف الراء"[2].

– تعلم شعور قدور اتجاه نفسه:

–"... لعن نفسه لأنه لم يستفد من نصيحة رئيس اللجنة الذي اقترح نسخ الخطاب والاكتفاء بالقراءة لا غير، واعتبر ذلك أنه ورطة إعلامية تحرجه، فهو يريد الحبل كله، يريد لمواهبه أن تبرز دفعة واحدة... دفعة واحدة توقف التصفيق، وأحس بانقباض غبي يغشاه... وصرح لنفسه بأنه لا يملك أدنى مواهبه ... وأنه ضيع شيئا ما... كان يرى نفسه وحده أمام كتيبة عسكرية تصوب سلاحها نحوه... وغمره وعي حقيقي بأنهم سيطلقون الرصاص بلا شفقة.

– "إن هو تأخر لحظة واحدة...ولم يكن حتى هذا الحين من تبرير هذا التأخر... واعتبر ان أول كلمة منه هي كلمة السر...حاول باستبصار العثور على كلمة السر... قد تكون الجبال المحيطة به... والتي تحتضن المدينة قد تكون جبال "الشلعلع" الضبط... واكتشف أن العرق بدأ يتصبب منه فعلا... ذكرته بزميله الذي ضحك عليه كثيرا"[3].

وخلاصة القول إن الموقف الذي تعرض له قدور موقف لا يحسد عليه، فقد رأى ان الفرصة مواتية لإبراز قدراته، أن هذا الاجتماع الذي ستحضره شخصيات مهمة سيكون البوابة التي يلج منها المستقبل المشرق، فبين طموح لم يتحقق، ونصيحة لم يلق لها بالا ضاع (قدور) في مطب حرف (الراء).

بيد أن العكس تماما هو الذي حدث، (قدور) كان يعاني من عاهة في النطق، وقد نصحه صديقه أن يكون الكلمة التي سيلقيها مقتضبة تفاديا للإحراج ولكن هيهات هيهات أن يستجيب (قدور)

[1] الرواية، ص76
[2] الرواية، ص77
[3] الرواية، ص80

لهذه النصيحة، الأمر الذي أوقعه في المهالك وجلب له السخرية فندم أن لم يسمع لنصيحة صاحب، ولا لنصيحة رئيس اللجة الذي اقترح أن يكون الخطاب منسوخا على الورقة.

3 -الحوار في فصل (عدسة البعد النامي):

يعتبر الحوار عنصر تكويني مهم في بناء الرواية، يجسد رؤية للكون وإحساسا بالحياة، إنه أداة وغاية في نفس الوقت، "أداة تستعمل للتعبير عن الذات وعن الوعي الاجتماعي، وغاية تسمح بمعرفة حجم التباين واللاتجانس بين الأصوات الروائية"[1]، لأنه يكشف عن مستويات التفكير المختلفة ويكشف عن جوانب التمايز بين الأصوات. أن تعددية المواقف الإيديولوجية المتعادلة النفوذ والمختلفة الاتجاه ستكون هي المولدة للحوار، ثم إن الحوار يمثل رؤية متجددة تذيب سطوة التوجه القيمي الأحادي.

تكون الحاجة إلى الحوار أساسية في رواية الأصوات لأنه يؤكد استقلالية الصوت ويبرز البعد الفكري لرد الفعل، ويعبر عن انفعال الصوت وعدم استقراره وتجدد احاسيسه. ففي حديث الناس تتجلى سماتهم وطبائعهم وأفكارهم وجزء من نواياهم.

تقوم الذات الساردة في فصل "عدسة البعد النامي" من القصرواية "يوم لك" بنقل كلام شخصية (بعزيز) مع صديقه المصور الذي لم تذكر الذات السارد اسمه واكتفت بعرض ملامحه، شخصية ظريفة ومقبلة على الحياة تعشق اللحظة، هذا النقل للحوار هو كلام مقيد بحرفيته النحوية وصيغته الزمنية:

- "... سأريك بعض الصور ...اجلس بجانبي...هنا ...هنا على حافة السرير سأريك كل الصور.

- ... دعني هكذا... استند أنت عليّ... المخدة.

- لا... دع الألبوم بين يدي... ليس فيه صور سِرية.

-... إنه خاص بابني جهيد فقط... هذه هي الصورة الأولى غنه في قماطه... تبتسم"[2].

- نعم إنه محاصر من كل الاتجاهات..."[3].

[1] محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في الروايات الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2009، ص57
[2] الرواية، ص 86،87
[3] الرواية، ص86

يختفي السارد ويعطي الفرصة للتعددية الصوتية التي تبين طابع العلاقة بين الشخصيات والموروث القيمي والثقافي لها، ليكشف شيئا فشيئا أن الشخصيتين متناغمتين، تربطهما علاقة صداقة قوية، كما يتضح الجانب الأخلاقي والديني لشخصية (بعزيز) صديق المصور حين أمسك البوم الصور بيده فتساءل هل فيه أسرار؟ هذا من جهة ومن جهة أخرى يكشف لنا الحوار حب صديق بعزيز (المصور) لابنه جهيد والذي أصر ألا يحرم ابنه مما حرم هو منه، فقد حرص على أن يصوره طوال مراحل عمره حتى وهو في القماط، بل حتى وهو عارٍ.

يتواصل الحوار ليرسم لنا ملامح السرد ويسبر أغوار الشخصيات، فإذا كان (المصور) مولعا بابنه (جهيد)، مقبلا على الحياة، فإن (بعزيز) شخصية بيروقراطية، عابسة تعاني مشاكل في العمل:

– "إيــه يا بعزيز أتريد أن أحرم أولادي مما حرمت انا منه؟ تصور أقدم صورة لي باللون الأبيض والأسود

– قل لي كيف حالك في المصلحة؟ وهل عادت علاقتك مع رماشي كما كانت، شيئا متوقع رأسك منحوت من الصخور... انت معقد... لم لا تفهم الدنيا؟ تفلسفها كثيرا خذها من ذيلها.

– لا ألومك انت رجل مكتئب"[1].

يتوقف الحوار فجأة ثم ينطلق السرد على لسان (المصور) صاحب (بعزيز) يستعرض فيها أنه شخصية لا تحب تعقيد الأمور وأنه رجل مولع بالتصوير واللعب الكمرا، وتصوير ابنه، ليكشف السارد لحظة التأزم من خلال إيضاح نقطة تصادم بين هذا (المصور) وزوجته، فحدث أن غادرت البيت الزوجية ولم تأخذ الطفل (جهيد) معها، هذا الطفل الذي دفع ثمن هذا التصادم ولمدة 13 يوم اشتاق لأمه، وعاش أيام شتات، فتألم والده لهذا الحدث، لينتهي التأزم بعودتها إلى المنزل ويهنأ (جهيد).

لتكون النهاية جد سارة لجهيد وأبيه معا. فما كان منه وهو يستعرض أحداث القصة إلا أن نصح (بعزيز) بأنه مهما حدث فلا يجب عليه أن يحرم أولاده من أمهم فهل كان بعزيز على خلاف مع زوجته؟ أم أن السياق استوجب تقديم النصيحة فقط ربما.

يظهر هذا المقطع تقديس الجزائريين في مخيالهم الثقافي للأم، والشعور بالضياع بعد فقد مصدر الحب وفيض الحنان، ليس من علاقة (جهيد) بأمه، بل بالنتيجة التي توصل إليها الزوج المصور.

[1] الرواية، ص86،87

وهو يرى فلدة كبده تعاني الفقد والحرمان، لغة الحوار هنا كما –نلاحظ–مستمدة من صميم الحياة، بعيدة عن التكلف في الصياغة والتركيب، تحاول جاهدة أن تجسد الوعي باللحظة الحالية وأن تصور لقطة من حركة الحياة.

نرى في هذا الحوار أن المتحدث يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر يتبادلان الكلام دون تدخل السارد، وهذا هو الحوار المباشر، "وهو الذي تتناوب فيه الشخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي مباشرة"[1].

نجد نوعين من الحوار المباشر، فالنوع الأول هو النوع الذي تستخدم فيه صيغة فعلية في التدليل الوصفي للمتحدث، وتتمثل أساسا في الأفعال: قال، قلت، أجاب، همس، صرخ، نادى... أما النوع الثاني فيكون مضمرا يتم فيه إخفاء كل إشارة إلى اسم المتكلم وفي فصل "عدسة البعد النّامي" نجد هذا النوع من الأخير من الحوار هو الطاغي.

الصفحة	المقطع	نوع الحوار
88	دعنا من هذه الصفحة لننتقل إلى غيرها .... إنها أجمل صورة في... لأنني حر في رأيي... غرور؟ تقول غرور...آه لقد غضبت يا بعزيز أنت رجل ... قل لي يا اخي بعزيز بصراحة ألا يشبه فمه الضاحك الصفر....	حوار بصيغة الفعل (تقول)
87	آه يا بعزيز أنا متلهف لالتهمه بعيني ... ليس لديك حس أنت رجل إداري مكتئب ... تأمل جيدا كيف جعلت جبهته مركز ثقل، تأمل هنا فوق حاجبيه... ألا تميز سحر المساحة المتواجدة؟ يجعلك ترى جهيد وكأنه أكبر من عمره ... انظر على هذه اللقطة إنها أجمل لقطة في التاريخ...	حوار مضمر

[2]فاتح عبد السلام، الحوار القصصي وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999، ص109

الفصل الثالث

فضـــاءات الـــذات الساردة

في فصل (يوم لك)

1 –بين الواقع والمتخيل

2 –تشكل الذات في النص

3 –جدل الذات والمكان

4 –سؤال الزمن

5 –سلطة الصمت في النص

1 –بين الواقع والتخيل فصل (يوم لك):

تظهر الذات الفاعلة في النص السردي "يوم لك"، في شخصية (خليل) بين الواقع والخيال، إذ تحمل لذلك مادة مكثفة لإشغال الأفكار، وفق آليات الكتابة السردية، خليل طبيب بالمستشفى، أوقف كل العناية والاهتمام بالطفل المريض (جهيد)، ليستقيل من عمله نزعة منه إلى التحرر من قيود وأغلال روتين الحياة العادية، كان قد أخفى الأمر عن زوجته (هدى)، اعتقادا منه بأن:

– "فترة زواجهما لم تحمِّها السنوات بعد، ليست كافية لتدرس فيها سلوكياته الخفية، مع إقراره بعنف فراسة المرأة، إلا أنه يشك لاختراق إصرار الرجل"[1].

(الهاني) هو صديقه الصادق الذي يعلم بأمره، ويحاول كل مرة أن يثنيه عن قراره، بحوار لا يملأ فراغات قناعته، ويصر على ما تهيأ له منها:

–"أنا لا أضخم أزماتي، بقدر ما أضخم استقلاليتي إني باختصار أريد الغوص في تحولاتي."[2]

ولم يتوقف (خليل) عن مراجعة تصرفاته وردود أفعاله أمام (هدى)، زوجته، خشية انكشاف أمره... وتعيد ذاكرته حوارا (للهاني) وزميلة لهما:

– "إنه لا يجيد فن الإنسانية، يترك مريضا يتجول في الأسواق – غريب أن يصدر هذا عن إنسان واعي"[3].

يحاول إقناع نفسه بنجاح خطته لإدراكه بأن ذلك هو أساس اقناع الآخرين... و(الهاني) صديقه، هو الصادق في مواجهته، يبدو ذلك جليا في مساحات نصية، امتدت إلى صفحات، لم يغب فيها الاهتمام بالطفل المريض (جهيد)، وقد أصبح يرتاح إلى الهاني، بعد استقالة (خليل) الذي أراد أن يعاود ترجمة فن الإنسانية... في آونة مستعجلة ارتقى الدرج رغبة في انقاذ مرضاه... ويعود (خليل) إلى البيت، ويعترف أمام (هدى) بأمر استقالته، وإخفائه الأمر... لكن... هي كانت تعلم ... وكانت سعيدة لأنها تحيّي طموحه الداخلي وازدهاره الخفي... أما الآن فهو ضعيف لأنه خاف من البؤرة المضيئة فيه، وهنا يجيئه صوت (الهاني) عبر الهاتف:

– "... الطفل جهيد مات..."[4].

---

[1] الرواية، ص 102
[2] الرواية، ص 103
[3] الرواية، ص 105
[4] الرواية، ص 124

يخرج (خليل) مطأطأ الرأس... كأنه يعرف طريقه الترابي، مرّ بكاف (بورنان) ... ثم مغارة "بوكداد" التي ألفت الزردة لسنوات طويلة... وعلى قمة الجبل غالبه التعب وأغراه "الكهف"، ودفعته رغبة الاكتشاف، فالكهف اللغز، وما أثنته لحظة واحد رغم كثرة التهويلات التي سمعها عن هذا الكهف.

وبدأ يتحسس مدخل الكهف، دخله فعلا وبين الحقيقة والخيال واليقظة النوم، "فقد معنى الزمن وكان كل مرة يزيح ما يعيق طريقه، في نفق موغل في السحق، ذي فوهات سبع، تؤدي إحداها إلى متاهة تحوي أشياءه التي فقدها في الصغر، وسمع ما يشبه التراتيل..."[1]. بمدخل المتاهة السادسة باب ناصع البياض، يفضي إلى ركن مكتنز بالأوراق الجليدية والأسفار القديمة، نفض عنها الغبار، وآمن باستطاعته السيطرة على كل الظواهر الفيزيائية، وظل يتابع ما في الأسفار"[2].

ثم التقى (بالرجل الأطهر) الذي قاده إلى منزله القديم، وحدثت مغريات كثيرة معه... وأخيرا، أمره بأن يسلك الطريق المستقيم وكان يؤدي إلى مخرج الكهف وعاد إلى بيته.

2 –تشكل الذات في النص:

تتشكل الذات في النص السردي من مجموعة الوعي والغموض والتخيل، الذي يخلق التفاعل مع القارئ لمحاولة الكشف عن أفق جديد يترجم صراع الذات مع الأفكار، ومع واقع وجودها الذي يشترك فيه مع الآخر، فهي تتحدد بعلاقات التفكير مع الأشياء والذوات الأخرى، وتتشكل بمرجعياتها الواقعية والتاريخية...

واعتمد الكاتب ذاتا ساردة للأحداث، وذاتا فاعلة، تؤسس مع ذوات أخرى كون النص، ومن ثم فإن الذات الساردة في النص، تبدو ممسكة بتفاصيل رغبات وأفكار الذات الفاعلة، وحضورها ينعطف إلى تأمل تمركزها، وهامشيتها حين تكون في منطقة بين المعلوم والمجهول، تدفع أفكارا وتهيئ لأخرى، وغالبا ما تمثل في المنطقة التي فيها ترميم الذاكرة: في سياق البحث عن محرج أو ملاذ، فهي فاعلة ومنفعلة، تحمل أفكارا، وتجرؤ على اتخاذها بعيدا عما يفرضه منطق الواقع، رغم تواجدها أحيانا في مناطق غير آمنة، فقد استقال (خليل) من مهنة الطب في المستشفى، في ظرف استثنائي، وهو تعلق المرضى بطبيبهم (خليل)، وأملهم فيه خاصة الطفل (جهيد).

[1] الرواية، ص 132
[2] الرواية، ص 132

تغييب في هذا السلوك فاعلية القيم لأن "الخبر القصصى هو ما يؤديه الإنسان حسب وظيفته العاقلة"[1]، ثم إن الذات بممارساتها لمستوى من إقناع الذات الأخرى، –"الهاني"–بموقفها من الاستقالة لا تتوافى في الإقرار بأن صراعها كامن فيها: "لم يعني الثورة على نفسي بالدرجة الأولى"[2]، وبأن فكرها هو مصدر قرارها، وكل الخلاف، يتموضع في المنطقة التي تحاور فيها الذات نفسها.

كان الواجب "لا يعد ميلا طبيعيا ولا قانونا، وضعيا أو شرعيا، بل إنسانيا عقلانيا مكثفا بذاته"[3]، فإن الذات الفاعلة تجاوزت هذا المنحى، في الآن الذي تقر فيه بأنها متفانية في آداء الواجب:

– " ... لم يحدث أبدا أن نسيت زفرات مريض من مرضاي"[4].

بين الرغبة في الاستقلال عن الواجب باعتباره عائق، تحرره والحرص على صحة المرضى، يتشكل صراع الذات التي يفتقد الفضاء المحقق، لأدنى شروط الفرح بالمنصب والاستقرار الاجتماعي، والاستقرار الأسري، وتتسع مساحة الصراع، كلما انكفأت الذات على ذاتها، ولأنها بدءا لم تؤسس جديا للعلاقات التبادلية مع الآخر، (هدى) و(الهاني)، وجعله طرفا فاعلا في القرار، إذ هناك مؤسسان: "للسعادة البشرية... التفكير، باعتباره مؤسس للحرية والاستقلالية، ثم التبادلية المؤسسة للشعور بالآخر"[5].

تمثل الذات بهذه التشكيلات المختلفة والمناقضة للقيم، سياسة داخلية، تدفع بالقارئ إلى الاعتماد بأنها ستشرق ملامح افتراضية أكثر فعالية في إدارة الحكي المتخيل، فالذات ما تزال في المنطقة الضباب، تحاول أن تكسب تواصلا لغويا منتظما مع الآخر، الهاني وهدى، ولكنها تنسحب من جديد إلى تأملات حقيقية حضورها: "تبدى له أن يقظة الإنسان هي الاستثناء، وأنه كائن ينام بطريقتين، الأولى بأحلام ورؤى، والثانية تحدٍ واستجابة لهذه الرؤى.

– "... يا للسخط... إنني أحمق"[6].

[1] نور بوحناش، الأخلاق والرهانات الإنسانية، إفريقيا الشرق، الرباط (المغرب)، 2013، ص 123
[2] الرواية، ص 103
[3] نورة بوحناش، الأخلاق والرهانات الإنسانية، ص 187
[4] الرواية، ص 150
[5] نورة بوحناش، الأخلاق والرهانات الإنسانية، ص 187
[6] الرواية، ص 124

تنام الذات بطريقتين، وتقف في المنطقة المتأرجحة بين الرضا والتأنيب، لا ترتاح للمناورة المتاحة تلك اللحظة، وتتجاذبها القيم الإنسانية، ومن ثم ينتهي تقييم الموقف الذي كان هروبا من أصقاع الذات، بفرض الاستقالة من العمل إلى التراجع عنها –الاستقالة–لأنها لم تحقق معادلا موضوعيا كان متوقعا، فتفاصيل الحياة المشوهة التي تتعمد الظهور، والصعوبات المعرفية التي لا تمنحها فرص قبول الواقع، تعرض الذات لتحول آخر، وتعاود من جديد تشكيل قيمة نفسية إنسانية، بالتراجع عن الاستقالة والعودة إلى مهنة الطب، وذلك منحى يتجلى فيه الوعي بصلاحية القرار –العودة إلى العمل– يكشف عن قناعة (هدى)، بقرار الاستقالة، لا بالعدول عنها، ويصطدم في ذات (خليل)، التوهم بالقدرة على إخفاء القرار، واستجماع الإرادة بالاعتراف، بانكشافه المبكر أمام هدى، التي كانت تعلم كل ذلك، وقرار العدول عن الاستقالة قهر فيها إكبارها له:

– " ... أشعر أني أتعس امرأة في العالم"[1].

كنت أعلم كل شيء لكنّني الآن أشعر بالخزي، أنت لا تستطيع تصور فرحتي، وأنا أحيا طموحك الداخلي، ازدهارك الخفي.

– " ... لقد أفسدت كل شيء"[2].

يفتح هذا البوح مجال الاشتغال على اشراك الذاتين–خليل وهدى – في بعض القناعات، وكل الاختلاف بينهما يكمن في تخلي كل واحدة عن حق الأخر، في سلطة القرار.

ولم تقتنع بأنها فاعل في المنطقة المحددة لها مما يؤكد أن الذات وحدها يستحيل عليها صناعة قرار ناجح إذا لم تسمح للأخرى ببعض الحق، في مشاركتها الوعي الإيجابي، في التفكير البعدي للقرار، وسؤالها عن كيفية عقد المصالحة مع الذات ومع الآخر في حال السقوط.

[1] الرواية، ص 115
[2] الرواية، ص 116

3 –جدل الذات والمكان:

يعد المكان أساسا للفضاء في النص، ترتبط به الكتابة السردية وتكتسب به القدرة على التواصل مع المتلقي، فهو يحدد العلاقة الجدلية بينه والذات في أبعاد الاجتماعية والفكرية والجمالية، إذ يمكن أن يكون تمثيلا للأدوار الاجتماعية مثل المستشفى، وجبل كرداد، مغارة الكهف...الخ.

ويمكن أن يخضع للتكثيف الدلالي والرمزي مثل الكهف. وفي نص "يوم لك" يتحدد المكان من المرئي، المستشفى، الشوارع، الغرفة، ... ثم الكهف وزاوية المغارة ثم ينتهي إلى اللامرئي فيه، أين يتجاوز التفاصيل الجغرافية إلى تفاصيل ما يسكنها من أفكار منظمة في التاريخ والفلسفة والتصوف، فيخلق فضاءً داخليا مميزا للأفعال والأفكار والأشياء، والكهف هو المكان الأكثر قابلية واحتواء للحالة المزاجية العصبية للذات الفاعلة في هذه الفترة التي شهدت انهيار الصورة المثال أمام (هدى)، ومن ثم تخترق الذات أفقا بديلا، ترحل إلى الكهف، وهو كهف يشبه إلى حد بعيد، كهف أفلاطون.

تلوح الشمس في أفقه، وفيه يتجسد التحول المكاني، والتحول الفكري وينعدم تكرار التصور لما سبق، إذ يهيئ افقا جديدا للممارسات الذهنية التي تخترق المألوف وتمتلئ بشرط تواجدها، وهو تحقق فاعلية الذات الباحثة عن حل أو حقيقة ما أو عن مبرر لسلسلة المواقف التي عرضت نفسها لها، في هذا المحيط الافتراضي، فتتحمل عبء اكتشاف وجود معتم مضيء، كاختيار بديل أو مهرب هيأ لها مجالا معرفيا ثريا بالعثور على الأسفار، ومشوقا بظهور "الرجل الأطهر"[1].

وتمثل نقطة الانتقال من شساعة المكان على الضيق فيه، ترجمة لما تحس به الذات الفاعلة من انقباض وانشراح، في المستشفى والكهف: "فانفساح المكان أكثر مما يجب يشعر بالاختناق أكثر من المكان الأضيق"[2]، الذي وجدت فيه رحابة وافترضت فيه حياة تهيئ لأسئلة الحقيقة، وهي أسئلة تراكم المعارف، في التاريخ والتصوف والفلسفة، مما اقتضى لغة مفهومية.

يتوحد فيها الجمالي بالفكري، حيث تبدو الذات أكثر يقينا وأكثر تجاوبا وهي تقتحم عتمة الكهف، وتتحسس صعوبة مسالكه، وتعثر على أشياء الطفولة الضائعة، وتمسك بالفكر نابضا في الأسفار، ثم وهي تقابل الرجل الأطهر وتعبر مساحات نورانية"[3].

---

[1] الرواية، ص 139،127، المغارة داخل الكهف

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: هلمسا غالب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 2، بيروت، لبنان، 1984، ص 198

[3] الرواية، ص 129- 138

وكل ذلك من المعينات التي مكنت للذات تأثيث حيز التحول الفكري، داخل الكهف وما يفرضه من أسئلة قلقة، تتمحور حول واقع الوضوح والنور، وواقع العتمة وقد لجات إليه في الكهف، وهما وضعان ليس ما يجمعهما، غير حس المعرفة الذي تتوالى دلالاته في البحث المستمر، فيحيل عتمة الكهف نورا بفعل الأفكار التي أسست قانونها الشرعي، تبدأ بالمغامرة وتنتهي إليها.

يؤسس اقتحام الكهف لاستدعاء عوالم التذكر بمرجعيات تاريخية أو عرفانية، ونفض الغبار عما علق بالذهن من معارف، ومن ثم: "فتمثلات الذات للواقع والتاريخ والأشياء في سيرورتها الداخلية الزمنية"[1].

تتراءى وفق رؤى الذات ببنية معرفية مميزة تدرك فعالية القيم في تكوين ذهني متميز، ثم إن المتغيرات التي تشكل المستوى الطبيعي، للذات والمكان كالاختناق والضيق، تحيل بالذات بالضرورة إلى عناصر تشكل الكون القصصي داخل الكهف، كحال الانغلاق والانسداد وضيق التنفس... وكلها تحث الذات على فعل المغامرة، وتؤسس للمغامرة المعرفية في جغرافيا الكهف، الذي يظل يحتفظ بقدرة غريبة على الحياة.

يظهر فضاء الكهف فارغ لكنه حي، فيه تتوالى الأسئلة عبر كون تخييلي تخلقه الذات مع الأشياء ومع الشخوص، ويرسم هذا التعالي عن التجارب المعتادة وجودا آخر وواقعا متفردا لا يمكن أن يلتقي مع الأمكنة التي سبقته، المستشفى الشوارع... لأن فيه عبورا للحدود الزمنية.

4 –سؤال الزمن:

تستوجب جدلية الذات والمكان بالضرورة إحالة إلى الزمن الذي يعد مكونا مؤسسا في النص السردي، ويخضع نظامه لآليات النص في عرض الأحداث، استباقا واستشرافا وتلخيصا... فالذات عندما تستشرف العالم من كوّة الأبدية، يبدو لها في أوج سحره، لأنها تطل بعين روحها، والتي تبين خصوبته وامتلاءه بالإمكانيات، وتكون على درجة من الفرح تضفي نورها على كل شيء"[2].

إن الذات الفاعلة في النص تجاوز الغايات النفعية المادية، التي طالما كانت ضاغطا أساسا من قبل، حين كانت تمارس مهنة الطب متمثلة في شخصية (خليل)، وتجلت فيها غاية المتعة وفضيلة الانصات إلى العقل والروح اللذين حققا لها رؤية مختلفة لجوهر الوجود الإنسان، من أسفار

[4] إبراهيم الحجري، الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكل القيم-ألا نايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2014، ص 176

[2] الرواية، ص 101

وقاعة ومسرح... ومن ثم فالزمن بالنسبة للذات الفاعلة هو جوهر وجودها، لا ترى فيه حاجة لضبط مواعيد الحياة مع (هدى)، و(الهاني) بحكم الوضع الاجتماعي، ولا الالتزام مع المرضى بحكم المهنة المسؤولة، فزمنها الحقيقي هو ما يحبس فيه الحياة.

تحمل الذات بحضورها المؤنس والمفرح في الكهف مرجعية تجسد: "هذا الاقحام للماضي في الحاضر، بتركه مترددا لا يعرف في أي من الاثنين يعيش ويبعث فيه كائنا جديدا، يتذوق الإحساس بما يتميز به، من ازدواجية بين الأمس واليوم... كائن يبرز إلى الوجود خارج الفعل الأصلي والاستمتاع المباشر بفضل علاقة مشتركة بين عهدين، تجترح أعجوبة بإنقاذنا من الحاضر". إن تجارب الحياة بالنسبة للذات تجري في الزمن دون اعتبارات منها لذلك، وهذا قد يكون مبررا للعناوين الداخلية في النص:

- اليوم الأول
- اليوم الثاني
- اليوم الثالث

يعرف القارئ من خلال النص أن الفترة التي مضت على الاستقالة من المهنة تقارب عشرين يوما بالحساب الزمني العادي، فهذا التلخيص غير المعلن، وحذف المواقف والأحداث التي لم تعد للذات أمرا، يجعل القارئ يجزم بأن زمنا فارغا من الإحساس به دفع بالذات، إلى تلك الحسابات فهي تدرك الزمن بقدر إحساسها بذاتها وبعلاقتها بالآخرين ومع الأشياء، ومن ثم يتحدد وعيها به. إن كسر خط الزمن، جعله ليس أفقيا منتظما بالضرورة، بل هو متوتر، بل هو متوتر يستبق ما في آخره أوله كاستباق الذات تخميناتها في ردود أفعال هدى إثر الاستقالة، أو كسر الحدود الزمنية مثلما حدث مع (الرجل الأطهر) في الكهف، ثم غاب عن الذات الحساب الزمني.

يكون الوعي بالزمن بعمق الفكرة وثبات الإحساس والقناعة بها، وتبين ذلك أثناء أخذ قرار الاستقالة، وأثناء العدول عنها والعودة إلى المهنة، واثناء دخول الكهف... ولحظة أمسكت بالإشراقة الأخيرة حين عادت إلى البيت وفتحت هدى الباب مبتسمة، وأثبتت لخليل جدارته وعظمته، وتلك كانت لحظة مستقلة عن تأثيرات الماضي والمستقبل.

فتلازم الذات والمكان والزمان، فسح المجال لتحقق الحلم بالكهف، الحلم الذي يجمع: "بين الحياة والموت وبين الممكن والمستحيل وبين القريب والبعيد"[1]، إن الذات هي التي حركت بإدراكها وتأملها سيرورة الزمن، ومكونات المكان، حتى الانهيار المتأني، كان نتيجة استيعابها للقيمة المعرفية، لما يمكن أن يحفظه المكان، ونتيجة رغبتها في السمو نحو الحلم الإنساني، وتحررها من كل الالتزامات النفعية التي يفرضها الوسط الاجتماعي.

5 –سلطة الصمت في النص:

لا شك أن الصمت مستوى من الخطاب، تختفي فيه الكلمة المنطوقة، يوظف عادة طلبا للمقترحات المحتملة، أو حرصا على تدارك الزمن، بمحاولة الإسراع والتعطيل التي تحدث عنها (جيرار جينيت) "وفي النص يُجْلي خطاب الصمت حضورا دلاليا.

تهيئ لها الذات الساردة فاعليتها في نماء النص، لكن هذه الفاعلية، تختفي إن عوضتها البنية المكتوبة، ومن ثم فخطاب الصمت لا يقتل النص، إنما يفتح فرصا لانعتاق دلالته من حدودها، فهو لا ينتج ملفوظا لسانيا، بل فراغا نصيا وبياضا نقصا خطيا متمخضا عن الإنشاء"[2].

تبدو الشخوص واضحة المعالم، متكلمة ومنصتةً، تدفع القارئ المتفوق، لطرح أسئلته وتأملاته، فيما تفرضه البنية المنطوقة، وتفرضه فراغات الصمت بنقاط متتالية، أو بنقاط ثلاثة، وهي خطاب مكثف: "يحقق الصمت المطلق سعة لتلك الامتدادات الصامتة للفراغ"[3]، التي من خلالها، يحاول القارئ أن يجلي التغييرات التي تحدث أو تختفي فجأة على مستوى، استيعاب الذوات في النص لدلالات البنية المنطوقة.

– .....

– ستندم.

–..... –

رأسك أصلب من الصخر"[4].

---

[1] عزيز نعمان: رواية ما بعد الحداثة –دراسة في نص "سيمرغ" لمحمد ديب"، منشورات الاختلاف، وزارة الثقافة، ط1، الجزائر، ص 99

[2] علي عبيدات، مقاربات سردية، الانتشار العربي، بيروت (لبنان)، ووزارة الثقافة والاعلام السعودية، ط1، الرياض، 2014، ص 65

[3] غاستون باشلار، م ن، ص 65

[4] الرواية، ص 104، 103

تبدو الذات الساردة التي لا توظف مستويات الفراغ البصري، عاجزة في الإمساك باللغة، بل عن احتواء واعٍ، بما يمكن للبنية الخفية أو الصامتة في الحوار أن تبلغه، باشتغالها على فكرة الاستقالة وتداعياتها، إذ كلما تأتي الذات الساردة إلى مساحات خطاب الصمت، تفسح لأفكار تضيق لها المساحة النصية، لكنها تسمح بالانطلاق خارج الحدود المتاحة، في حوار خليل مع هدى وهي قد اكتشفت أمره قبل الاعتراف:

– " هل تعتقد أنني أجهل ما فعلته؟"

– .....

– بل قبل أن تقدم على الاستقالة؟

– .....

– كنت أعلم كل شيء لكنني الآن أشعر بالخزي.

– .....

– أنت لا تستطيع تصور فرحتي، وأنا أحيا طموح الداخلي، ازدهارك الخفي.

– .....

– دعني أنكسر وأحترق وحدي.

– .....

– .....

– كنت أعتز بشراستك"[1]

قد تكون الفراغات ترجمة للحسرة التي أخفتها الذات الفاعلة –خليل–مع اقتطاع البنية المنطوقة تتطلع الذات الساردة، إلى أفق القارئ، المتفوق الذي يجِدُ في تعطيلها، مساحة تناسب ردوده المحتملة.

[1] الرواية، ص 123،124

خاتمة

خاتمة:

وبعد هذه الجولة الاستكشافية في عالم الذات الساردة في القصرواية "يوم لك" (حسين زيدان) خلصت الدراسة إلى النتائج التالية:

– تمكن الكاتب حسين زيدان من سرد الأحداث بعدة شخصيات حكائية ساهمت في نقل العمل السردي ليضع القارئ أمام جملة من التأويلات:

– زاوج الكاتب بين نقل الواقع كما عاشه الجزائريين في سبعينات وثمانينيات القرن الماضي بالتخييل واضعا المتلقي أمام هذي المزاوجة التي أضفت شاعرية على النص.

– جاءت أحداث "القصرواية" عبارة عن فصول تبدو للوهلة الأولى مفككة، ولكن بمجرد أن تنتهي من قراءتها حتى تتضح الصورة وتكتشف التلاحم الموجود بين هذه الأجزاء.

– استعمل الكاتب لغة بسيطة قريبة للواقع الذي يعيشه الجزائري خلط بين الفصحى والشاوية واللغة الصادية التي اخترعها شباب الثورة إيمانا منهم أنك لا تستطيع هزيمة عدوك إلا إذا كان لا يفقه لغته، حتى لا يشي بهم أعوان فرنسا من (الحركى)

– اعتمد الكاتب على تقنية المفارقة الزمنية وزاوج بين تسريع الأحداث وتبطيئها وفق مقتضات سردية، والخروج من فصل والولوج إلى فصل آخر، الأمر الذي كسر المنطق السردي وخلق نوعا من الاضطراب.

– يعد المكان عنصرا فنيا مهما في النص السردي وهو ما تلاحظ وأنت تقرأ النص " ... تسللا إلى مغارة الجبل خفية"

– القصرواية طفرة في مجال السرد الأدبي الجزائري، عِرفت فترة السبعينات والثمانينيات في سياق ثقافي خاص يعد الاستعمار الفرنسي أبرز ملامحه بتلك الخلفية الوخيمة على الشعب الجزائري

– القصرواية مولود هجين يجمع الخصائص الإبداعية للقصة القصيرة والرواية، وتشكلها بطريقتها الفنية الخاصة صانعة فضاءها الخاص.

– تعددت المصطلحات المخصصة لهذا الجنس الهجين بين (الرواية القصيرة، القصة الطويلة، الرواية المضغوطة، القصرواية، النوفيلا، الميني رواية)

خاتمة:

– إن عدم وصول النقد إلى مصطلح محدد للنوع هو ما يزيد من لبس المفهوم وضبابية حدوده، تساهم في صعوبة تحديد المجال الفعلي للقصرواية، وتدفع المتلقي إلى فتح مجالات دلالية واسعة وغير محددة.

– حاول الدكتور (حسين زيدان) في قصرواياته، تجاوز الأنماط السردية السائدة القصة والرواية، والتأسيس لنمط سردي جديد يستقل بذاته، ويشكل عالما مقنعا بذاته وصفاته الماثلة فيه.

– عبر (حسين زيدان) بأسلوبه الخاص عن الموضوعات التي تشغله، فانتد الزمن بين اللحظة كما وقع للطبيب خليل عند دخوله للمغارة ومقابلة الشيخ الطاهر ذو اللحية البيضاء، وبين العديد من السنوات، كما وقع للطفل (جهيد) ابن المصور، ليخلق زمننا خاصا يتلاءم مع الشخصيات التي تتميز بالتمركز حول شخصية واحدة، بلغة خاصة تجمع بين الشعرية والسردية بطريقة فنية جديدة.

– مزج الكاتب بين السرد الوصف في مواضيع متباينة من النسيج النصي، تستدعيها الضرورة السردية، لتشخيص الأحداث ووصف الأماكن وتتبع مسار الشخصيات واستنطاق بواطنها، والذي تميز بالوصف بالتفصيل تارة، والإيجاز تارة أخرى.

– لغة الدكتور (حسين زيدان) لغة بسيطة، تتشكل من مزيج بين التفاصيل المستمدة من البناء الفني للرواية، وبين اللحظات المكثفة التي استوحاها من العالم المكثف من القصة القصيرة، وهي في عمومها لغة رافضة للقواعد الفنية المقيدة لحرية المبدع.

– إن نص "يوم لك" يعد محاولة ممتازة – في الفترة الزمنية التي ظهر فيها–تعبر بطريقة صادقة عن واقع المجتمع الجزائري بكل تجاذباته وما يعيشه من تناقض وصراع وزيف، وعلاقته بالطرف الآخر الذي هو بؤرة ما يعنيه (الاستعمار الفرنسي).

وخلاص الكلام أن أي حديث سردي قصصي أو روائي، لابد له من شخصيات هذه الأخيرة تكون ممزوجة بذواتها، إضافة إلى حيز الفضاء الذي تجري فيه الأحداث، وهي نقاط تلمسنها بشكل واضح من خلال ورقة بحثنا في نص الدكتور (حسين زيدان) "**يوم لك**".

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **المصادر:**

1. القرآن الكريم.

2. حسين زيدان، يوم لك، دار الأوطان للنشر والتوزيع، الجزائر العاصمة، 2012م.

3. مؤسسة لجان العمل الصحي: ومفهوم الهوية في تونس، بتاريخ: 03/ 2016/11،

4. عبد الله الدالديكي: تطور النثر العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط1، 1978م.

5. دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، د ط، الجزائر 1986م.

- **المراجع:**

6. نزار العاني: الشخصية الإنسانية في الفكر الإسلامي، المعهد العالي للفكر، بيروت، ط2، 2005م

7. خالد مختار الفار: سيكولوجية العلاقات والأمن النفسي، المنهل، ط1، عمان، 2016م.

8. قحطان بن أحمد الطاهر: مفهوم الذات بين النظرية والتطبيق، دار وسائل النشر والتوزيع، ط1، عمان، 2004م.

9. مصطفى بن تمسك: الذات المتعددة لدى بول ريكو، مجلة الباب، مؤسسة مؤمنون بلا حدود، الرباط، 2015م.

10. محمد العبيدي: من الذات إلى الآخر دراسات في الفلسفة، دار الطليعة بيروت، ط1، 2008م.

11. ناصر الصديق عزيز: مفهوم الذات والتكيف لدى المكفوفين، المؤسسة العامة للنشر والتوزيع والإشهار، ط1 طرابلس، 1997م.

12. حامد الزهران: الصحة النفسية والعلاج النفسي، عالم الكتاب للنشر، ط1، القاهرة، 1997م.

13. حكيم أمقران: البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار)، دار العرب للنشر والتوزيع، ط3، بيروت لبنان، 2000م.

14. صلاح صالح: سرد الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2009م.

15. علي عبيدات: مقاربة سردية، وزارة الثقافة والإعلام السعودية، ط1، بيروت، لبنان، 2014م.

16. قسومة الصادق: طرائق تحليل القصة: دار الجنوب، ط3، تونس، 2000م.

17. عبد الرحمان البدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005م.

18. حسين مجيد العبيدي: من الآخر إلى الذات، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 2008م.

19. على مولاي: مصطلحات النقد العربي، اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2005م.

20. عزيز نعمان: رواية ما بعد الحداثة دراسة نص سيمرغ لمحمد ديب، الاختلاف للنشر والتوزيع، الجزائر، 2002م

21. محمد نجيب التلاوي: وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، اتحاد كتاب العرب، ط2 دمشق، 2000م.

22. صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2003م.

23. حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1991م.

24. عبد الحميد كردي: الرواية والنص القصصي، مكتبة الآداب، ط3، القاهرة، 2001م.

25. مراشدة عبد الرحيم: الفضاء الروائي الرواية في الأردن أنموذجا، دينوي، ط2، دمشق، 2002م.

26. إلياس جاسم خلف: شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوي، ط1 سورية، 2002م.

27. هدى التميمي: الأدب العربي عبر العصور، دار الساقي، ط1، بيروت، 2017م.

28. محمد عبد الله: الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2007م.

29. حسين القباني: فن كتابة القصة، دار الجيل، ط1 لبنان، 1959م.

30. الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة، دار المعارف، مصر، ط1، 1977م

31. عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، بيروت، ط1، 1998م.

32. ماريوس فرانسوا: الأدب المقارن تر: محمد غلاب، لجنة البيان العربي، ط1، القاهرة، سلسلة ألف كتاب، 1956م.

33. شكري محمد عياد: تجارب في الأدب والنقد، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، ط1، مصر 2000م

34. فاطمة موسى: بين الأدبين (دراسات في الأدب العربي والإنجليزي)، الأنجلو مصرية، مصر، 1956م.

35. فؤاد صالحي: علم المسرح وفن كتابته، ثالة للنشر والتوزيع، ط1، طرابلس، 2001م.

36. ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، د ط، دمشق، 1988م.

37. نورة بوحناش: الأخلاق والرهانات الإنسانية، إفريقيا للنشر، المغرب، 2013م.

38. إبراهيم الحجري: الرواية العربية الجديدة، السرد وتشكل القيم، ألانايا، للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2004م.

39. عزيز نعمان: رواية ما بعد الحداثة، دراسة في النص، منشورات الاختلاف، وزارة الثقافة، ط1، الجزائر، 1988م.

40. علي عبيدات: مقاربات سردية، الانتشار العربي، وزارة الثقافة والإعلام السعودي، ط1، الرياض 2014م.

41. حداد نبيل: تقنيات السرد الروائي: عالم الكتاب الحديث، ط1، بيروت، 2010م.

42. العيد اليمني: تقنيات السرد الروائي: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، 2003م.

43. حداد نبيل: بهجة السرد الروائي، مبينا في ماهية المصطلح، (السراوية)، عالم الكتاب الحديث، ط1، بيروت، 2008م.

44. كايزر نقلا عن عبد الحميد زراقط: في بناء الرواية اللبنانية، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، 2009م.

45. علقم صبحة: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، تر: جاسم حمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1998م.

46. محمد بومعزة: تحليل النص السردي، دار الأمان، ط1، المغرب، 2010م.

47عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة والآداب، ط3، الكويت، 1998م.

- الرسائل الجامعية:

48. أشابون ذهبية: تشكل الذات في الحمار الذهبي، رسالة ماجستير، جامعة مولود معمري تيزي وزو الجزائر، 2014م.

49. لامية بوداود: تحليل الخطاب الميني روائي في الجزائر (رواية أوشام بربرية) جميلة زئير، رسالة ماجستير جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2011م.

50. إبراهيم بن محمد الشتوي: في البحث عن الذات دراسة في الرواية (سفينة الظلام)، ط1، جامعة ورقلة الجزائر، 2005م.

- القواميس:

51. أبو الفضل ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للنشر، بيروت، المجلد 06، ج02 ، ط4، 2004م.

52. مجد الدين يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، القاهرة، ط ج، 1987م.

53. أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، ت: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، ط2، عمان، 1989م.

قائمة المصادر والمراجع:

- **المجلات:**

54. عبد الخالق غسان: تقنيات السرد الروائي: بين الحداثة والأصولية، (نجيب محفوظ نموذجا)، مجلة الأفكار، ع7، مصر 1994م.

55. إبراهيم عبد الله: بناء السرد في الرواية الأردنية، مجلة أفكار،ع 135، عمان، 2011م.

56. إبراهيم بن محمد المشتوي: في البحث عن الذات دراسة رواية (سفينة وأمير الظلام) مها الفيصل، مجلة الأثر، ع 4، ورقلة، الجزائر، 2005م.

57. محمد خضر الحياني الشحرور: الهوية السردية وحقيقة الأخروية قراءة تحليلية في المتخيل، مجلة علمية، ع2، العراق، 2002م.

58. عبد العالي بوطيب: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة مكناس، ع6، جامعة مولاي إسماعيل، المغرب، 1992م.

59، إسماعيل نوري الربعي: التاريخ والسرد وتشكيلات الهوية، مجلة الثقافات البحرينية، البحرين، 2011م.

60. سيد أحمد محمود، اللغة وخصوصيتها في الرواية، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية، ع 19، الشلف، الجزائر، 2018، ص

- **الكتب المترجمة:**

60. مارتن والاس: نظرية السرد الحديثة، تر: حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1997م.

61. جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ط2، المجلس الأعلى للغة العربية، مصر، 1997م.

62. بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 1998م.

63. بول ريكور : الذات عنها كآخر، تر: جورج زيناتي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005م.

64. رووكي تيتزر: في طفولتي دراسة في السيرة الذاتية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م.

65. مارتن والاس: نظرية السرد الحديث، تر: حياة جاسم حمد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998م.

66. إمبرت إنريكي أندرسون: القصو القصيرة (النظرية والنقد)، تر: المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2010م.

67. مارتن بوبر: أنا وأنت، تر: علي محمود مقلد، دار المعارف الحكمية، بيروت،2010م.

68. تودوروف: مقولات السرد الأدبي، مجموعة مقالات من إعداد اتحاد الكتاب المغاربة، الرباط، 1999م.

69. مارتن هايدجر: الفلسفة الهوية والذات، تر: محمد مزيان، منشورات صفا، ط1، بيروت لبنان، 2011م.

70. جورج لوكاتش: الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج الطرابيشي، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت، 1998م.

71. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: هلمسا غالب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984م.

قائمة

المحتويات

قائمة المحتويات:

قائمة المحتويات	الصفحة
شكر	
مقدمة	أ–د
الفصل الأول: تعالق الذات مع الحقول المعرفية	/
في فضاء الذات	2
مفهوم الذات	2
لغة	2
اصطلاحا	2
أبعاد الذات	3
الذات في الفلسفة القديمة	4
الذات في الفلسفة الحديثة	5
الذات في علم النفس	6
الذات في علم الاجتماع	8
حضور الذات في الأدب	10
الهوية	11
بين الشخص والشخصية	15
العلاقة بين الذات والآخر	16
مشروع بول ريكو	18
الفصل الثاني: أشكال السرد	/
مفهوم السرد	21
لغة	21
اصطلاحا	21
علاقة البنية بالسرد	24
الرؤية بين الواقع والتخييل	25
أنواع الرؤية السردية	26
حضور السرد في الأجناس الأدبية	31
السرد الروائي	32
السرد القصصي	32
اللغة ومستواها في العمل القصصي	33

قائمة المحتويات:

الفصل الثالث: إشكالية تجنيس القصرواية	/
مفهوم القصرواية	35
الخصائص الفنية للقصرواية	39
إشكالية التجنيس في الكتابة السردية	41
الجانب التطبيقي	/
الفصل الأول: تشكل الذات في نص يوم لك	/
توطئة	47
الذات والآخر	49
الصراع	51
اللغة والانتماء	53
الفصل الثاني: حدود رؤية الآخر	/
صورة المرأة من منظور الرجل	60
الرؤية السردية	61
الحوار في فصل عدسة البعد النامي	65
الفصل الثالث: فضاءات الذات الساردة	/
بين الواقع والمتخيل	69
المكان في النص	73
سؤال الزمن	74
سلطة الصمت	76
خاتمة	79
قائمة المصادر والمراجع	85
ملحق	89

ملحق

الدكتور: حسين زيدان

ملحق:

الدكتور حسين زيدان سيرة ومسيرة:

ارتأيت أن أختم هذا البحث بمحاولة التعريف بشخص، الدكتور "حسين زيدان" وهو يمنح اللغة فرصة الإفصاح عن ذاتها شعرا، وسردا، ونقدا، معتقدا بأنه ليس بحاجة لإيجاد مساحة للتواصل مع الآخرين، فهو متواجد باللغة، مقتنع بأنه حاضر بصمته الاجتماعي، ولم يحاول الراحل أبدا أن يدفع الظلال عن قامته المعرفيه، التي يجمع على سمو رفعتها كل من عرف الدكتور من قريب أو بعيد.

اكتفى الشاعر والكاتب والناقد الدكتور حسين زيدان، بأن يكشف الأسرار لنفسه، ورضيّ أن يستوعب حضوره بمعايير أسست لثقافة الحياة عنده، ثقافة جعلت من يحاول التقرب إليه، يمتلئ إحساسا بأنه عصي على المعرفة والانتقاد، فأن تتعرف عليه يلزمك عدة من سرعة البديهة، في الاستجابة للتقلبات الصادمة في ممارسة الحياة عنده، وفي تبرير حالات الأنس المميزة بجمالية حضور التقاليد وتوظيف كل جديد وطارئ، وأن يقرأ أعماله الإبداعية لا بد لك أن تتسلح بشتى العلوم المعارف، من فلسفة، ودين، ونقد، وعلم الاجتماع...

وأنت تتمعن في كتابات (حسين زيدان) شعرها ونثرها تجده ممتلئا بإدارة السلطة على الأفكار، متجاوزا هوامش الانتقاد، وإن أنت أنصت إليه قد تفهمه بدهشة وتحاول سبر أغوار ذاتا حاملة لأفكار البحث عن الإنسان ذي الفطرة الفائقة.

- ولد حسين زيدان في ولاية باتنة
- تحصل على شهادة التعليم الابتدائي وشهادة التعليم المتوسط في مسقط رأسه بتفوق
- حصل على شهادة الكفاءة المهنية للمدرسين عام 1981م
- واصل تعليمه الجامعي في اللغة العربية وآدابها، وتحصل على شهادة الليسانس عام 1990م
- نجح بتفوق في مسابقة الماجستير، وكان –رحمه الله–على رأس دفعة التخرج في الدراسات التحضيرية للشهادة، برسالته المعنونة "**الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية**" عام 1996م
- تحصل على شهادة الدكتوراه عام 2006م، بأطروحته "**التحليل المستقبلي للأدب**"

ملحق:

- كان عضوا فاعلا في المكتب البلدي لاتحاد الكتاب الجزائريين في ولاية باتنة، وعضوا في الاتحاد الوطني للكتاب الجزائريين.

- شغل منصب رئيس تحرير مجلة "الأوراسي" ذات الطابع الأكاديمي

- توظف أستاذا في التعليم المتوسط عام 1983م إلى عام 1985م

- ثم أستاذا في التعليم الثانوي من عام 1994م إلى عام 1995

- ليلتحق بكلية الآداب والعلوم الإنسانية أستاذا محاضرا من عام 1998م إلى 2000م

- شغل أستاذ بجامعة أدرار لمدة ثلاث سنوات، ليحول بعدها إلى كلية الشريعة والعلوم الإسلامية بجامعة باتنة سنة 2004م

من دواوينه المطبوعة:

- فضاء لموسم الأسرار "شعر"

- اعتصام "شعر"

- قصائد من الأوراس إلى القدس "شعر"

من أعماله المخطوطة:

- **يوم لك** " **قص رواية**"

- الخير "رواية"

البحوث الآكاديمية:

- الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعر، "رسالة ماجستير"

- التحليل المستقبلي للأدب " أطروحة دكتوراه"

- مقالات نشرت في مجلة "الأوراسي":

- عندما تشتغل المعارك الهامشية المسلمة عن رسالتها الحضارية.

ملحق:

- الثورة في فكر مالك بن نبي، ع3، ع4، ع5.

- أفكار الصحوة وأفكار القيم

- كهف لما بعد الصحوة القديمة، كهف لما بعد الصحوة الجديدة، ع11.

- **شهادات في شخص الدكتور حسين زيدانّ:**

قال فيه وزير الثقافة الأسبق الشاعر عز الدين ميهوبي: "حسين زيدان الشاعر الذي منعه خجله من الظهور في المواقع المتقدمة لمواجهة الشعر الجزائري، يمتلك قدرة خارقة في كتابة النص الجميل المفعم بالقاموس الروحي والموغل في فضاءات التراث الفسيحة..."[1]، لقد استطاع حسين زيدان أن يكون شاهدا، على تحولات الإنسان في زمن الانقلابات الروحية المهدمة للذات البانية لذات أخرى، تأخذ من الموت والانكسار المبني من اختراق المسافات نحو عالم يبدأ ولا ينتهي... المعنى.

قال فيه الأستاذ عبد الكريم قذيفة: "لم يحدث أن زاحم حسين أحدا... ولم يحدث وأن جرى خلف منبر أو كرسي... أو شهرة... كان زاهدا في كل ذلك... ساعيا وراء قوت يومه، مغتنما حياته لحظة بلحظة. كأنه يشعر في أعماقه أن أجله قريب...وأنه مجرد ضيف أو عابر سبيل على هذه لحياة"[2].

ويرى ابن الشاطئ أنه: "صوت متميز... لا أعتقد أنني قرأت لشاعر عربي جزائري معاصر، شعرا واعيا بهذا الخطاب الإيحائي المميز، والبعيد عن الخطابية والمباشرة الفجة..."[3]

وقد صدمت واندهشت وحزنت، صدقت لأنني لم أكن أتوقع أن يدفن هذا الصوت المتفرد... واندهشت لما لهذا الشاعر من قدرة عجيبة في توظيف الرموز... وحزنت لأنني لم أسمع به من قبل..."[4].

توفي الدكتور حسين زيدان عام 2009م بمسقط رأسه ولاية باتنة، إثر مرض ضال.

---

[1] الشروق اليومي، تبصرات في أدب الشاعر الأوراسي الراحل حسين زيدان، الجزائر العاصمة،2016/04/30، ص 7

[2] المرجع نفسه، ص 7

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

ملحق:

صورة غلاف القص رواية "يوم لك":

ملحق:

ملخص القص رواية "يوم لك" حسين زيدان

تعود أحداث القصرواية "يوم لك" للدكتور "حسين زيدان"، إلى فترة نهاية الستينات وبداية السبعينات، حاملة طابع المرحلة باستفزازاتها السياسية والاجتماعية والثقافية والنفسية...

موضحة معالم رؤية وليدة معايشة لشرائح الطبقات الاجتماعية بعاداتها وتقاليدها ونظم تفكيرها وملامح النظرة الواقعية للأحداث ومختلف الظواهر التي عاشها المجتمع الجزائري آن ذاك.

يستهل الدكتور حسين زيدان نصه السردي "**يوم لك**"، بخبر اختفاء "عميرة بن القري" المفاجئ لمدة ثلاث أيام، هذا الخبر الذي نشرته زوجته بين أصدقائه وجيرانه، "عميرة بن القري" الذي عاش حياة روتينية هادئة و لمدة طويلة متنقلا على حماره بين كوخه القصديري المربوط تحت سفح الجبل، وسوق القرية والمسجد يزور أصدقائه يبادلهم أطراف الحديث ليعود مساء إلى بيته، يفاجئنا المبدع لإحدى الخوارق التي أوردها وهي أن "عميرة بن القري" حفظ "كتاب الله كاملا"، وصار يرتل آياته بطلاقة تفوق حتى شيخ الجامع، بمجرد نزوله إلى المطمورة لتفقد حبوب الشعير، وهو الذي كان لا يحفظ من "القرآن الكريم" سوى قصار الصور " الكافرون"، "الإخلاص"، "الناس" مع تأتأة وتلجلج كبيرين، ليصدمنا السارد مرة أخرى حين يكتشف "عميرة" بعد مدة وهو داخل المسجد متحلقا مع الطلبة لترتيل القرآن كما تعود مذ حفظ الستين، أنه نسيّ ما حفظه وانعقد لسانه وما عاد يذكر سوى قصار السوَّر ، أي ذنب اقترف "عميرة" ليحدث له ذلك، هنا يعقد العزم على الحج إلى بيت الله الحرام، ليصعق مرة أخرى حين يكتشف بأنه لن يتمكن من الحج في مشهد صادم، فهو لا يملك وثيقة واحدة تثبت هويته...

فتح خبر اختفائه الباب واسعا لسكان القرية لتفسير ذلك، فمنهم من قال إنه في المغارة الخلفية للجبل النائي وراح "الطيب ولد خيضر" يزعم بأنه سيعرف ذلك خلال الزردة في "بوكداد" عند سقوطه في الحضرة، في حين زعم البعض أنه دفن نفسه في المطمورة.

تمكن سكان القرية من إقامة الزردة في موعدها المحدد هذا العام بصعوبة كبيرة، فالعائلات العريقة ابتلعتها المدن، ومات الكثير من الشيوخ الذين كانوا يتكفلون بذلك، الزردة بالنسبة لسكان بوكداد شيء مقدس، وموروث اجتماعي متجذر، وعادة توارثوها كابرا عن كابر، تحضر العائلات أطباقا مختلفة لهذه المناسبة.

ملحق:

يحضر المرابطون والناس من مختلف الأماكن، طلبا للمطر والشفاء من الأمراض، كما هو الحال مع "مرداسي" الابكم "ابن بولخراص"، حتى الجهات الرسمية المدنية والعسكرية تثبت حضورها.

تبدأ العروض الموسيقية تتطاير في الفضاء وتملأ أرجاء المكان، بالقصبة والبندير ويتمايل الناس رقصا انتشاء بألحانها، حتى أن البعض منهم يسقطون في الحضرة، يستغل هذه الأجواء "عزو الزاوش "وصديقه "بولعراس"، ويتسللان إلى مغارة الجبل بحثا عن الكنز الذي خبأه المجاهدون أثناء حرب التحرير المباركة، لتسفر أعمال الحفر والتنقيب بعد جهد وعناء كبيرين على مصحف تحته إنزيم فضي ذا مقبض نحاسي بين هيئتي سيف ومسدس.

ليسدل الستار عن الفصل الأول من أحداث القصرواية الشيِّقة بخيبة أمل "لعزو الزاوش" وصاحبه "بولعراس".

ينتقل بنا المبدع إلى مشهد جديد يصور فيه، يوميات "بعزيز" ذلك الموظف الإداري، الذي أدرك أنه مراقب من مديره "رماشي"، تصادف ذلك اليوم، مع ترقب زيارة المسؤول رفيع المستوى للإدارة، ليكشف السارد في صورة حزينة عن النفاق وتزييف الحقائق والخوف من المسؤولين والتملص من المسؤوليات، في الإدارة والمجتمع ومختلف المرافق العمومية.

بدأت التحضيرات وتسارعت الخطوات، تجمع الناس في الشارع، تواجد رجال الشرطة وحضر عمال البلدية لتنظيف الشوارع التي يملؤها الغبار وتزيينها، استغل "بعزيز" انشغال رماشي بالتحضيرات وتسلل إلى الشارع يتفحص الحشود المتجمهرة، تقع عينه على أم تحمل طفلها تتوسل رجل الشرطة لتمكينها من التحدث مع المسئول رفيع المستوى، لتبث شكواها وتسأل حاجتها في صورة مروعة وحالة بائسة، هنا يرفع بعزيز عينه إلى الجبل ويستشعر البرد القادم منه، ليعود أدراجه ويتسلل إلى مكتبه، لقد كان يشعر بالقرف وفكر في المغادرة إلى المنزل كنوع من الهروب والتخلص من الضغط الذي كان يعيشه داخل مكتبه، لكنه تساءل في دواخل نفسه أن المسؤول رفيع المستوى، قد يسأله عن سير العمل فقط.

كان "لبعزيز" ابن اسمه "جهيد "وقد أعد له ألبوم كاملا من الصور، بالكمرا التي أهداها له أحسن مصور في المغرب العربي، صور ابنه بكل الأشكال ومختلف الوضعيات، لم يكن يريد لابنه أن يحرم مما حرم منه قال ذلك وهو يستعرض ألبوم الصور مع صديق له ويتجاذبا أطراف الحديث، اسمع مهما كان حجم خلافك مع زوجتك إياك أن تحرم أبناءك من أمهم، فقد جربت ذلك

ملحق:

عندما، غضبت زوجتي وغادرت البيت إلى أهلها لمدة ثلاثة عشرة يوما، لقد شعر "جهيد" بالضياع واشتاق إلى أمه كثيرا، حقيقة أدركها "بعزيز" وتألم لما حصل لجهيد" وهو ما دفعه إلى إرجاع زوجته للمنزل لتقر عين "جهيد" بأمه.

اشتاح "قدور" اضطراب عارم وهو يستعد ليلقي خطابه أما الجماهير، ارتعشت يداه واعترى صوته تأتأة غريبة، تسمرت عيناه على قبة الميكرفون وراح يتلمسها، اختنقت أنفاسه وانعقد لسانه لا ينطلق، وينطلق الحضور في التصفيف، ويستغلق انشغالهم بالتصفيف ليشرب من كوب الماء، كان "قدرور" يعاني من عجز في نطق حرف الراء وهو ما زاد من صعوبة موقفه وتأزم وضعه، لم يستمع لنصيحة صديقه الذي ألح عليه أن يختصر في خطابه، ليتجنب الحرج وتفادى الأغلاط، ولكنها بالنسبة لقدور فرصة سانحة في مسيرته المهنية، ليس عليه تفويتها قد لا تتكرر مرة أخرى، فمال إلى الإطناب والاسترسال،

شعر "قدور" بالإهانة الشديدة خاصة أن أعضاء اللجنة، عبروا عن سخريتهم من تلعثم قدور، ولاحت في وجوه الحاضرين علامات التبرم والسخط.

يتحول بنا السارد بنا بعد ذلك إلى نوع من الصراع عاشه "خليل" داخل أسوار المستشفى، "خليل" طيب أوقف اهتمامه على الطفل المريض "جهيد"، ليستقيل من عمله رغبة منه في التحرر من الروتين اليومي، يبدو أنه قد أخفى خبر استقالته من المشفى عن زوجته "هدى"، فهي ماتزال عروس جديد بعد، رغم كل محاولات "الهاني" صديقه في الدراسة والعمل ثنيه عن قراره هذا، لكن دون جدوى كان "خليل" قد اتخذ قراره وفصل فيه بشكل قطعي، يعود إلى البيت و لا يخبر زوجته "هدى" بخبر استقالته، يحاول إخفاء الأمر عنها، غير أنه يكتشف بأنها كانت تعلم ذلك، وتحاول مواساته والرفع من معنوياته، يتلقى خليل اتصال هاتفي من صديقه الصادق "الهاني" يخبره في المكالمة أن الطفل جهيد قد مات، فيصدم للخبر ويخرج مطأطأ الرس، يمشي حتى وصل إلى "كاف بورنان"، وبين اليقظة الحلم يدخل إلى الكهف، ويسير فيه إلى أن يصل إلى باب ناصع البياض، يفضي إلى ركن مكتنز، بالأوراق والكتب العتيقة، يمسح عنها الغبار.

آمن خليل بقدرته على مواجهة والسيطرة على كل الظواهر الفيزيائية وظل يتابع ما في الأسفار، ليرفع راسه فيرى الرجل الأطهر سيخ ذو لحية بيضاء قاده إلى منزل قديم، أخبره في الأخير أن يسلك الطريق المستقيم، كان يوصل هذا الطريق إلى مخرج الكهف، ليعود إلى بيته

ملحق:

بشعر أشعث ووجه مغبر. فتحت هدى الباب وأخبرته برغبتها الشديدة في الانحناء له حبا واكبارا واحتراما.