

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -

Faculté des Lettres et des Langues

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي
التخصص: نقد حديث ومعاصر

آليات التبئير في المجموعة القصصية
"تواني الثواني" للكاتبة الجزائرية بoudine حنيفة
(نماذج مختارة)

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إشراف الأستاذ
بوعلام العوفي

إعداد الطالبتين
1- حورية بن نوي
2- نسرین قاسمي

لجنة المناقشة

رئيسا	جامعة أكلي محند أولحاج-البويرة	دة-كريمة بوعامر
مشرفا ومقررا	جامعة أكلي محند أولحاج-البويرة	أ-بوعلام العوفي
عضوا مناقشا	جامعة أكلي محند أولحاج-البويرة	أة-أمينة لعموري

السنة الجامعية

2025-2026م



إِهْدَاء



من قال أنا لها نالها

وأنا لها إن أبت رغما عنها أتيت بها

لم تكن الرحلة قصيرة ولا ينبغي لها ان تكون.

لم يكن الحلم ولا الطريق محفوفاً بالتسهيلات لكنني نلتها

شكرا لك أيتها الذات

-أهدي مسيرتي الدراسية وثمره جهدي وسهرتي إلى:روح والدي «ساعد» الغالي رحمه الله الذي غاب جسداً وبقي في قلبي نوراً، ودعاءً، ودافعاً أولاً لكل نجاح. أسأل الله أن يجعله في أعلى درجات الجنة.

-إلى من جعل الجنة تحت أقدامها واحتضنتني قلباً دافئاً رغم الفاقة وظلم السنين، أُمي الغالية متعها الله بالصحة والعافية.

-إلى إخوتي وأخواتي أدامهم الله لي سنداً ثابتاً.

-إلى صديقة الدرب "نسرین" التي تقاسمتُ معها خطوات الأمل والحلم بالأشياء الجميلة في طرقات الجامعة، وكانت بسمه ويدا ممتدة في لحظات القلق، أهديك هذا التخرج لأنك آمنت بي وكنتِ مرآة نجاحي. لك كل حرف، وكل ذكرى نفيراً أعيشها اليوم.

حورية





إِهْدَاء



الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبفضله وتوفيقه تنجلي الصعاب وتتحقق الغايات، اللهم لك الحمد
حمداً طيباً مباركاً كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك على ما يسرت لنا من سبل العلم، وما
وهبتنا من عزمٍ للوصول إلى هذا الإنجاز.

-أهدي ثمرة هذا الجهد إلى:

-الذي علمني أن النجاح يأتي بالصبر والإصرار،

- أبي الغالي، السراج الذي أثار دربي، ولا ينطفئ نوره في قلبي أبداً، الذي استمددتُ من
عطائه قوتي واعتزازي بذاتي.

-التي جعل الله الجنة تحت قدميها وذلت بدعواتها الشدائد والصعاب في دربي، إليك أيتها
الإنسانة العظيمة ترقباً وشوقاً إلى هذا اليوم الجميل.

أمي الحبيبة.

-مصدر قوتي وضلعي الثابت، إلى من بهم يشتد عضدي وتزدان أيامي،

إخوتي الغاليين وأختي الغالية...

-رفيقة الدرب وسندي وعوني في كل خطوة، صديقتي الغالية "حورية". تحية حب، وتقدير في
كل حين.

نسرين



شُكْرُوقْتَدِيرُ

الحمد لله حمد الشاكرين، والصلاة والسلام على من بُعث معلماً وهادياً للأنام. عملاً بالهدي النبوي الشريف: «مَنْ لَا يَشْكُرُ النَّاسَ لَا يَشْكُرُ اللَّهَ»، فإننا ونحن نصل إلى نهاية مسيرتنا الأكاديمية، نتوجه ببالغ التقدير وعظيم الامتنان إلى الأستاذ الفاضل

"بوعلام العوفي"

لقد كان لنا طوال هذا الدرب نِعَمَ السند، والمرشد الحكيم الذي وجّه خطانا بنصحه السديد، وصبره المتواصل، وعطائه الجزيل الذي غمرنا به دون انقطاع، لتكتمل مسيرتنا على أكل وجهه.

نسأل الله العليّ القدير أن يُديم عليه ثوب الصحة والعافية، وأن يجازيه عنا خير الجزاء، وينفع بعطائه وأخلاقه النبيلة الأجيال الآتية وأن يوفقه دائماً لما يحبه ويرضاه.

ويمتدُّ شكرنا وتقديرنا إلى سائر الأساتذة الأفاضل في-قسم اللغة والأدب العربي بكلية الآداب واللغات-جامعة البويرة-اعتزازاً ببصمتهم العلمية المتميزة في مسارنا الدراسي، ليتكامل هذا الامتنان ويمتدّ إلى جميع موظفي الكلية وعمالها تقديراً لمجهوداتهم وتسهيلاتهم الإدارية التي واكبت خطانا طوال هذه المرحلة.

نسرين - حورية

مقدمة

الحمدُ لله واجبُ الوجود، فيأبى الفضل والكرم والجود، الذي استخلف الإنسان بالعقل، ورفع به العلم بين الوجود، والصلاة والسلام على صاحب المقام المحمود، وعلى آله وصحبه الرُّكَّع السجود.

إن اهتمامنا بالأدب النسوي وخاصة الجزائري منه، دفعنا إلى اختيار عمل قصصي حديث الصدور للكاتبة الجزائرية حنيفة بoudine التي بدأ اسمها يعلو صيته، معلنة بهذا العمل الأدبي انضمامها إلى الساحة الأدبية الجزائرية. ويتمثل هذا العمل في مجموعتها القصصية الموسومة "تواني الثواني" التي تشكل مدار اهتمامنا ومحور مدونتنا باشتغالها على لحظات زمنية مشحونة بدلالات نفسية واجتماعية جعلتها حقلا خصبا لدراسة آليات التبئير وتحولات الوعي السردية.

تتسم هذه المجموعة القصصية بتجسيدها الجانب الفني والجمالي العميق لعنصر التبئير السردية. وهذا ما استوقفنا في حقيقة الأمر وأثار فضولنا العلمي والمعرفي ودفعنا إلى دراستها واستجلاء عوالمها وخصوصياتها الجمالية. فضلا عن هذا كله، فهي عمل قصصي جزائري لم يحظ بالدراسة والاهتمام إلى الآن، باستثناء النزر القليل مما قاله أو كتبه الإعلام عنها للتعريف بها.

أما أكاديميا فهناك دراسة واحدة فقط بعنوان: (بنية الزمن في المجموعة القصصية "تواني الثواني") أعدتها الطالبة "أحلام كريم" كمذكرة للتخرج في طور الماستر بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة البويرة. وتأسيساً على ذلك، ركزنا في هذه الدراسة على استنتاج آليات التبئير داخل هذه المجموعة، التي هيمنت عليها الأنماط السردية الذاتية منها والموضوعية، ذلك لأن التبئير يُعد أحد الركائز الأساسية التي تُشكل الخطاب السردية القصصية.

وتأسيساً على المعطيات السابقة اتجهت دراستنا النقدية نحو رصد زوايا النظر داخل المتن القصصي لنتساءل بشكل رئيسي كيف تشكلت بنية التبئير في المجموعة القصصية المعنونة بـ "تواني الثواني"،

ساعين بذلك إلى توضيح كيف تبلور التبئير فيها؟ وكيف استثمرت القاصة بoudine حنيفة آليات التبئير في هذه المجموعة لبناء منظور سردي يساهم في تشكيل الدلالة النفسية والزمنية داخل النصوص؟ وغاية الامر كله، الوقوف على كيفية تشكّل رؤية الكاتبة تجاه القضايا المطروحة في الواقع.

وللإجابة عن هذه التساؤلات العلمية، قمنا بتقسيم البحث إلى مدخل وفصلين وخاتمة.

ففي المدخل تناولنا مفهوم القصة القصيرة بين الأطر النظرية وخصوصية النشأة والتطور في الجزائر، وتحدثنا فيه عن واقع القصة النسوية الجزائرية وكيفية بروزها في الساحة الأدبية متتبعين المسارات التي اتخذتها الكاتبة الجزائرية لفرض وجودها الإبداعي.

ثم خصصنا الفصل الأول، للقسم النظري، وفيه عرضنا المنهج النقدي وأدواته الإجرائية، وقد وقع اختيارنا هنا على المنهج البنيوي السردى القائم على تنظيرات جيرار جنيت، والذي ساعدنا في رصد وتحليل آليات التبئير. فركزنا فيه على تحديد مفهوم التبئير وسياقه التاريخي، واشتغلنا فيه على أربعة مباحث. ففي مفهوم التبئير وقفنا عند حدّيه اللغوي والاصطلاحي. بينما تتبعنا في التطور التاريخي للتبئير المحطات المهمة والمراحل التأسيسية التي مرّ بها المصطلح. وفي المبحث الثالث الموسوم "آليات التبئير" توقفنا عند التبئيرات الداخلية منها والخارجية والصفورية، بينما خصصنا المبحث الأخير من هذا الفصل للحديث عن التبئير وعلاقته بالصيغ السردية.

وأفردنا الفصل الثاني للدراسة التطبيقية، وجاء عنوانه: "تجليات آليات التبئير في المجموعة القصصية تواني الثواني"، وينقسم هذا الفصل بدوره إلى ثلاثة مباحث. وقد سلطنا الحديث في المبحث الأول منه على زاوية النظر في قصتي "موقف" و"ضحايا انتظار"، فدرسنا الرؤية السردية الثابتة فيهما والمتمثلة في التبئير الداخلي في القصتين المذكورتين.

أما المبحث الثاني فخصصناه لدراسة تعدد الرؤى السردية في قصص "أمنية صابر" و"جريمة
وضحيتان"، و"نفس". وبيّنا فيه تداخل وجهات النظر داخل البنية الحكائية. في حين تناولنا في المبحث
الثالث دلالة الضمائر السردية ودورها في تشكيل المتن القصصي.
وغايتنا العلمية من هذا المسعى المنهجي رصد الكيفية التي تظاهرات بها آليات التبئير داخل هذه
القصص الخمس.

أما بخصوص مضامين المدونة، فيرجع سبب اختيارنا بعض النماذج دون سواها من قصص
المجموعة إلى أسباب منهجية لا غير، وغاية الأمر كله تجنب التكرار، وتقادي الحشو والإطالة اللذين
لا طائل من ورائهما، ومن ثم تقادي تضخم البحث دون فائدة علمية، ذلك أن أغلب القصص تصبُّ في
نفس سياق الأحداث والوقائع تقريباً، وهي كلها مستوحاة من الواقع المعيشي، سواء أكان زواجاً، أو حباً،
أو فقداً، أو غير ذلك.

وجاءت الخاتمة لسرد أهم النتائج التي أفضى إليها البحث.
ولمراعاة ما تقتضيه المنهجية العلمية، أوردنا قائمة لأهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها أثناء
عملية البحث والدراسة.

ولا تفوتنا الإشارة إلى أننا دعمنا بحثنا بملحقين، خصصنا الملحق الأول للتعريف بالقاصة بoudine
حنيفة، في حين أوردنا في الملحق الثاني ملخصاً مقتضباً عن مضامين مجموعتها القصصية.
ومن الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث نذكر:

-واجهنا في بحثنا نقصاً في المصادر التي تؤرخ لنشأة وتطور الفن القصصي في الجزائر فضلاً
عن كون أن القلة القليلة من الكتب المتوفرة غير متاحة في السوق أو للتحميل الرقمي، هذا ما أدى إلى
صعوبة تحصيل المادة العلمية.

- قلة المعلومات حول الكاتبة بoudine حنيفة مما تعذر علينا إيجاد تفاصيل شاملة حول

السيرة الذاتية الخاصة بها.

والفجوة البحثية التي تسعى دراستنا إلى سدها تتمثل في:

-كون المجموعة القصصية تواني الثواني للكاتبة الجزائرية بoudine حنيفة عملا إبداعيا

جزائريا جديدا غير مدروس سابقا في البحوث الأكاديمية.

-فضلا عن ذلك تعد دراستنا أول محاولة لتطبيق المنهج البنيوي عن طريق رصد أليات

التبئير في هذه المجموعة القصصية من أجل كشف زويا النظر السردية.

مدخل

القصة القصيرة بين الأطر النظرية وخصوصية
النشأة والتطور في الجزائر

القصة القصيرة بين الأطر النظرية وخصوصية النشأة والتطور في الجزائر

1- مفهوم القصة

2- مفهوم القصة القصيرة.

أ- عناصرها

ب- خصائصها

ت- نشأة القصة القصيرة في الجزائر

3- مراحل تطورها

4- الكتابة النسوية في الجزائر من عمومية المشهد إلى خصوصية النص القصصي

تعد القصة فنا من الفنون النثرية التي لها اتصال وثيق بحياة الإنسان الاجتماعية فهي مرآة عاكسة لتجارب عايشها الناس، وقد اختلفت آراء النقاد والباحثين حول تحديد مفهومها.

1. مفهوم القصة

أ- **الدلالة اللغوية:** جاء في معجم لسان العرب لابن منظور في مادة "قصص": قصص: قص الشعر والصوف والظفر يقصه قصا وقصصه وقصاه على التحويل: قطعه، وقصاصة الشعر: ما قص منه، والقاص: الذي يأتي بالقصة من فصها¹. والقصة: الخبر وهو القصص. وقص على خبره يقصه قصا وقصصا: أورده. والقصص: الخبر المقصوص².

وبمعنى آخر فإن كلمة قصص تحمل معاني مختلفة ومتنوعة فهي في هذا سياق تعبر عن معنيين أولهما القطع مثل قطع الشعر والصوف والمعنى الثاني هو إيراد الخبر مثل القصة.

ب- دلالة لفظة "القصة" في القرآن الكريم

وردت لفظة «القصص» في القرآن الكريم، وتعددت مواضع ورودها في مجموعة من الآيات القرآنية، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿قُلْ إِنِّي مَخْلُوقٌ مِنْ رَبِّي وَكَذَّبْتُمْ بِهِ ۖ مَا يَتَذَكَّرُ إِلَّا نَجْدِ الْجَحِيمِ﴾ (سورة الأنعام/ الآية 57).

وقوله تعالى: ﴿إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ الْقَصَصُ الْحَقُّ وَمَا مِنْ إِلَهٍ إِلَّا اللَّهُ وَإِنَّ اللَّهَ لَهُ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾ (سورة آل عمران/ الآية 62).

وقوله تعالى أيضا: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ إِنَّهُمْ فِتْنَةٌ آمَنُوا بِرَبِّهِمْ وَزِدْنَاهُمْ هُدًى﴾ (سورة الكهف/ الآية 13).

¹-ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله على الكبير وآخرون، مادة: قصص، المجلد الخامس، دار المعارف،

القاهرة، 1919، ص3650.

²-المصدر نفسه، ص3651.

ومن خلال هذه الآيات نستنتج أنها تشترك في استخدام لفظة «الحق» من ناحية التأكيد على صدق كلام الله عز وجل، «فقصص القرآن الكريم هو القصص الحق، والحق معناه الصدق والصحة والصواب من حيث المعنى والمضمون والمحتوى، فكل ما ورد في القرآن من القصص فهو حق».¹

—أما قوله تعالى: ﴿لَقَدْ كَانَ فِي قَصصِهِمْ مِبْرَةً لِّأُولِي الْأَلْبَابِ﴾ (سورة يوسف/الآية 111).

فتدل على الاعتبار بما جرى للسابقين والاستفادة من ذلك، ولا يعتبر بهذا إلا أولو الألباب والأبصار.²

ومن ذلك أيضاً قوله تعالى: ﴿فَاذْكُرُوا لِلَّهِ أَمْرًا إِتَّفَقُوا عَلَيْهِ فَهَذَا﴾ (سورة الكهف/64) أي رجعا من الطريق الذي سلكاه يقصّان الأثر.³

وقوله تعالى: ﴿نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ﴾ (سورة يوسف/آية 3) ، بمعنى نبين لك أحسن البيان.⁴

وقوله تعالى: ﴿وَكُلًّا نَقُصُّ عَلَيْكَ مِنْ أَنْبَاءِ الرُّسُلِ مَا نُنَبِّئُ بِهِ مُوَادِّعَ وَجَاءِكَ فِي هَذِهِ الْحَقِّ وَمَوْحِيَّةَ وَحْيِكُمْ لِلْمُؤْمِنِينَ﴾ (سورة هود/الآية 120) ، والمعنى: وكل نبأ من أنباء الرسل الكرام السابقين نقصه عليك أيها الرسول الكريم ونخبرك عنه، والمقصود به تثبيت قلبك وتقوية يقينك، وتسليية نفسك ونفوس أصحابك عما لحقكم من أذى.⁵

¹—صالح الخالدي، القصص القرآني عرض وقائع وتحليل أحداث، دار القلم، دمشق، ط1، 1998، ص30.

²—المرجع نفسه، ص33.

³—مجد الدين الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مادة (ق ص ص) دار الحديث، القاهرة، دط، 2008، ص 1330

⁴—الفيروز آبادي، قاموس المحيط ، ص1330.

⁵—محمد سيد طنطاوي، القصة في القرآن الكريم ، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1996،

ط1، ص8.

وتأسيساً على ما سبق، نستنتج أن توظيف كلمة "قصص" في هذه الآيات تختلف دلالاتها من صيغة إلى أخرى. فقد وردت في عدة صيغ (قصصهم، قصصاً، نقص)، فهذا الاختلاف لم يشمل الصيغ فقط بل يشمل المعنى، فكل آية من القرآن الكريم لها معنى مختلف.

-فالأية 1: تدل على أخذ العبرة.

-والآية 2: دلالتها هي يقصان الأثر أي تتبع الأثر.

-والآية 3: دلالتها إظهار أحسن البيان.

-والآية 4: تثبيت الفؤاد.

ت-اصطلاحاً

أما في الجانب الإصطلاحي فقد تباينت مفاهيم القصة باختلاف وجهات نظر النقاد، فقد حاول يوسف نجم تعريف القصة بقوله: «إن القصة مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وتختلف عن المسرحية، وهي تتناول حادثة أو عدة حوادث تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفاتها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصة متفاوتاً من حيث التأثير والتأثير»¹. يتضح من خلال هذا القول أن القصة هي مجموعة من الأحداث تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة سواء في شكلها وتصرفاتها وسلوكاتها أو في أسلوب عيشها، حيث يقوم السارد بقصها، بطريقة فنية تؤثر في القارئ.

أما أحمد كوين فيحاول تحديد مفهوم آخر للقصة إذ يقول: «إن القصة ضرب من الخيال النثري له مهمة خاصة، وهي أن نقص أعمال الرجل العادي في حياته العادية، بعد أن تضعها في شبكة من الحوادث كاملة الخيوط، متتبعة كل الفعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه، موغل في دخيلة النفس حيناً لتبسط مكوناتها أثناء وقوع الفعل، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حيناً آخر، لا

¹-محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط5، 1955، ص7.

تترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا سجلتها بأمانة وصدق كما تحدث في الحياة الواقعية التي يخوضها الناس ويمارسونها»¹.

وتأسيسا على ما سبق، فإن القصة تقوم على جمع مجموعة من الأحداث المترابطة مع بعضها البعض، وهي تركز على أدق التفاصيل، من بينها السوابق واللاحق والنتائج، وتهتم بالجانب النفسي لإظهار المشاعر والأفكار التي يقدمها السارد أو الكاتب، كما أنها تعكس تفاصيل الحياة بكل صدق وأمانة.

2. مفهوم القصة القصيرة

يعرفها فؤاد قنديل بقوله: «القصة القصيرة واحدة من أحدث الفنون، لا يتجاوز عمرها في أحسن الأحوال 150 عامًا، ورغم ذلك فلا تزال تتقلب على نار التجديد والتجريب»². وبناءً عليه، فإن القصة القصيرة فن حديث مقارنة مع باقي الفنون، وهي في تطورها الفني والجمالي الدائم تحاول رصد رؤية القاص بما تحمله من أفكار ومشاعر ورموز وإيماءات. بينما يذهب رشاد رشدي إلى أن «القصة القصيرة ليست مجرد قصة تقع في صفحات قلائل، بل هي لون من ألوان الأدب الحديث ظهر في أواخر القرن 19، وله خصائص ومميزات شكلية معينة»³.

ويؤكد رشاد رشدي من تعريفه أن القصة ليست مجرد سرد لأحداث وقعت، بل هي فن من الفنون الحديثة التي استقرت في أواخر القرن 19، والتميّزة بسماتها الخاصة التي تساهم في تشكيلها.

أ- عناصرها

¹ - أحمد محمد كوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2015، ص14.

² - فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، شركة الأمل للطباعة والنشر، د.ب، 2002، ص28.

³ - رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، دار الطباعة الحديثة، د.ب، ط1، 1959، ص11.

للقصة القصيرة عناصر سردية تتحكم فيها من بينها ما يلي:

-الرؤية: هي جوهر العمل ونواته الفكرية التي قد تصدر أحياناً عن الفنان دون وعي منه،

من فرط خبراته وعمق نظراته وحرارة إحساسه وشفافيته.¹

-الموضوع: موضوع القصة هو الحدث أو الحالة الشعورية التي تتجسد من خلالها الرؤية،

والموضوع، هو حدث يتم في مكان وزمان محددين، تنشأ عنه علاقات إنسانية مختلفة، ويتمثل

أيضاً في سلوك الشخصية التي تسعى إلى تحقيق هدف والتعبير عن آمالها ومشاعرها الوجدانية.

والموضوع يمكن أن يكون مشكلة عاطفية، رغبة في الانتقام، إحساس بافتقار الأصدقاء، السعي

للخلاص من مأزق...الخ، إن الموضوع إذاً هو مادة القصة، حدثاً كان أو موقفاً أو حالة أو لحظة

شعورية.²

-اللغة: تحتل اللغة مكانة متميزة في الإبداع القصصي. « واللغة في القصة لا تنهض فقط

بعبء التعبير والتصوير، لكنها ذات دور بالغ ودقيق في إضفاء الحرارة والحيوية على النص

الأدبي، كما أنها تلقي بظلالها وتأثيرها على بقية العناصر، فالبناء أساسه لغوي، والتصوير المكثف

للشخصية والحدث يتكئ على اللغة، والدرامية في القصة القصيرة تولدها اللغة الموحية والمرهفة،

فضلاً عن قدرة اللغة على صياغة وتشكيل الأساليب الفنية من حوار وسرد ومونولوج داخلي

وغيرها»³

¹-فؤاد قنديل، فن كتابة القصة ، ص84.

²- المرجع نفسه، ص103 وما بعدها.

³-فؤاد قنديل، فن كتابة القصة ، ص131.

إن لغة القصة القصيرة لغة خاصة ومتميزة، فهي ترفض رفضاً باتاً الإطالة والزيادة، إذ تقوم على التكثيف والتعبير المختزل المؤدي إلى المعنى بأبسط صورة، فتتسم بالإيجاز في إيصال المراد، وتسقط عنها كل ما يمكن الاستغناء عنه في السر.¹

ومن خلاله يتضح لنا أن اللغة تحتل مكانة متميزة في الإبداع القصصي كونها العنصر الأساسي في العملية القصصية الذي يضيف الحيوية على النص فهي العنصر الذي ينطلق منه النص سواء كان بناءً أو تصويراً لشخصية أو دراما.

-الشخصية: ثمة علاقة عضوية وطيدة بين الحدث والشخصية، وليست الشخصية دائماً هي الإنسان، وإن كان الحدث يتم عادة على أيدي الناس، ونادراً ما يتسبب فيه غيرهم. علينا إذًا أن نأخذ في الاعتبار أن المقصود بالشخصية لا يقتصر على البشر فقط، وإنما يتعداه ليشمل كل ما يؤدي فعلاً أو يمارس تأثيراً أو يتمتع بحضور قوي تتجاوز أصدائه حدود حجمه، فالمكان يمكن أن يكون شخصية أو بطلاً في إحدى القصص، وهو كذلك بالفعل في عدد كبير من القصص.²

وتعد الشخصية أيضاً إحدى الركائز الأساسية في القصة، وهي أيضاً أحد الأفراد الخياليون أو الواقعيون الذين تدور حولهم أحداث القصة.³ وهذا ما أكدته رشاد رشدي بقوله: «من الخطأ الفصل أو التفرقة بين الشخصية وبين الحدث، لأن الحدث هو الشخصية وهي تعمل، أو هو الفاعل وهو يفعل».⁴

¹-مختار أمين، القصة القصيرة ونصوص تطبيقية، د.ب، 2018، ص 70.

²- المرجع نفسه، ص 204، 205.

³-شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 31.

⁴-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

-البناء: كل عملية بنائية في الحياة تمر في الغالب بعدة مراحل، وتقل في العادة عن ثلاث، إذ لا بد أن تكون هناك بداية ما، وبالطبع لا بد أن تكون هناك نهاية، وتصل ما بينهما مرحلة وسطى تطول أو تقصر حسب طبيعة المشروع البنائي. والبناء هو الشكل... وهو الصورة العامة للتشكيل الجمالي. ولقد دأب كُتّاب القصة القصيرة في العالم العربي على إقامة بناء قصصي تقليدي له بداية ووسط ونهاية، ويرتبط كل جزء فيه بالآخر ارتباطاً عضوياً منطقياً وزمنياً ودرامياً.¹

-الأسلوب: هو التقنية الفنية أو الطريقة التي يتم بها تصوير الحدث أو الحالة، ويحتاج الكاتب في تشكيل هذه الصياغة الفنية إلى وسائل عديدة ينفذ بها إلى عالم الشخصية والموقف، ويتعين أن تتعاون هذه الوسائل في التصوير والتعبير.

والأسلوب هو طريقة المعالجة ووسيلة التناول، وفيه يكمن سر عبقرية القصة وبراعة القاص وحساسيته وموهبته وثروته اللغوية وثقافته وسيطرته على أدواته.²

وبناءً على ذلك نستنتج أن القصة القصيرة ليست سرداً لأحداث وقعت فقط، بل هي بناء فني هندسي منسجم متكامل يركز على مجموعة من العناصر الجوهرية التي تشكل الوحدة العضوية بين عناصر القصة.

ب-خصائصها

تتميز القصة القصيرة بمجموعة من السمات والخصائص التي تجعلها فناً نثرياً مميزاً بأسلوبه وبنائه، وهي ثلاث خصائص:

-الوحدة: تُعتبر الوحدة أهم خصائص القصة القصيرة على الإطلاق، وقد اهتمت إليها الكُتّاب مبكرين، وألحَّ عليها "إدجار آلن بو"، والتزمها بحذق "تشيخوف وموباسان". ومبدأ الوحدة يعني، فيما

¹-فؤاد قنديل، فن كتابة القصة ص235 وما بعدها.

²- المرجع نفسه، ص280.

يعني الواحدة؛ أي أن كل شيء فيها يكاد يكون واحدًا، فهي تشتمل على فكرة واحدة، وتتضمن حدثًا واحدًا، وشخصية رئيسية واحدة، ولها هدف واحد، وتخلص إلى نهاية منطقية واحدة، وتستخدم فيها في الغالب تقنية واحدة، وتُخلف لدى المتلقي أثرًا أو انطباعًا واحدًا. ويسكبها الكاتب على الورق في صياغة واحدة، ويطلع عليها القارئ في جلسة واحدة.¹

-التكثيف: ولأن الهدف واحد والوسيلة واحدة، فلا بد من التوجه مباشرة نحوهما مع أول كلمة في القصة، والتكثيف الشديد مطلوب لتحقيق أعلى قدر من النجاح للقصة القصيرة. إن عملية التكثيف تُشبه بالضبط حبة الدواء التي صنعها العلماء من عدة مواد طبيعية وصناعية، وصبوا فيها كل ما يمكن صبه من قوة ضاربة لتسقط على الميكروب فتدفعه خارج الجسم تمهيدًا لقتله. إنها مواد كثيرة، لكن الحرفية الصناعية كثفتها وركزتها في هذا الحجم الصغير. والتوفيق الذي يتحقق لمبدأ التكثيف قد يرفع قصة جيدة العناصر إلى درجة قد تُفضّل بها على رواية طويلة مليئة بالشخصيات والأحداث والصراع.²

-الدراما: يُقصد بالدراما في القصة القصيرة خلق الإحساس بالحيوية والديناميكية والحرارة، حتى لو لم يكن هناك صراع خارجي، ولم تكن هناك غير شخصية واحدة. يجب أن تُثير القصة في القارئ منذ أول كلمة شهوته للاستطلاع ومعرفة ما يجري، وأن يتربص ويتلطف لمطالعة السطور التالية على أمل اكتشاف جديد هذا العالم القصصي. إن أساليب التشويق التي يستخدمها الكاتب هي التي تحقق المتعة الفنية للقارئ، وتشعر القاص بالرضا النسبي عن عمله.³

ويبدو من خلال استعراض هذه الخصائص أن القصة القصيرة هي مزيج من اقتصاد في الكلمة وتكثيفها، وهذا ما يجعلها فنًا نثرًا راقياً متميزاً بخصائصه التي ينفرد بها عن باقي الأجناس الأدبية.

¹-فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص56.

²-المرجع نفسه، ص57.

³-ينظر: المرجع نفسه، ص59.

بالإضافة إلى الدراما التي تُعد المحرك الأساسي للأحداث التي تدور في القصة، وذلك باستخدام عنصر التشويق الذي يجعل القارئ يتلهف لمعرفة نهاية الحدث أو القصة.

وفي السياق ذاته يرى الدكتور أحمد زياد محبك « أن القصة القصيرة هي الفن الأصعب؛ لأنها تحتاج إلى قوة الحبك، وإلى إيجاز شديد، وتكثيف دقيق، وكل جزء فيها يجب أن يكون له دوره، ولا يجوز أن يكون فيها إسهاب أو استطراد، كما يجب أن تكون جميع أجزائها متواكبة تقود إلى الخاتمة من غير حشو أو إضافة».¹

ومن هنا نستنتج أن القصة القصيرة هي جنس أدبي محكم البناء، منفرد في خصائصه التي يتميز بها عن غيره من الأجناس الأدبية، فهو، إذن، فن أدبي مستقل.

ت- نشأة القصة القصيرة في الجزائر

ارتبط ظهور الفن القصصي في الجزائر بالسياق التاريخي حيث «وسمت بدايات القصة الجزائرية القصيرة بالمتعثرة، لارتباطها بالحكاية والمقامة والمقالة القصصية، فعبرت بذلك عن قصورها الفني، وعدم مقدرة أصحابها على امتلاك آليات الكتابة التي تجعل من هذه المحاولات محكمة وناضجة، وفي مقدمة هذه المحاولات قصة "المناظرة بين العلم والجهل" المكتوبة سنة 1908 بقلم محمد بن عبد الرحمن الديسي. إن منطوق عنوان هذه القصة يدل على الجدل الذي تصور الكاتب حدوثه بين العلم والجهل، فهياً لذلك شخصيتين قصصيتين، إحداهما تتنطق بلسان العلم والأخرى بلسان الجهل، وألحق بهما شخصية ثالثة تتنطق بلسان العدل وتكون حكماً في هذا الجدل. وقد جاءت عناصر هذه

¹ -أحمد زياد محبك، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2001، ص 230..

المناظرة مزيجا بين شكل الحكاية والمقالة القصصية الاجتماعية، والمقامة الأدبية، مع بروز واضح لسمات هذه الأخيرة على حساب الأشكال الأخرى»¹.

غير أنه «بعد الحرب العالمية الأولى، أصبحت الصحافة الوطنية بوجهها الإصلاحي قبلة للكلمة - شعرا ونثرا حين فتحت أبوابها للإنتاج الأدبي، مخصصة لذلك أركانا ثابتة أو دورية بعناوين مختلفة، مثل: المقال الأدبي، معرض آراء وأفكار، القصص الأدبي. فانطلقت فيها المقالة القصصية إلى جانب الحكاية العامة والحكاية الأدبية والمقالة الصحفية والدينية وسواها، وفي سنة 1925 نشرت جريدة الجزائر قصة مثيرة تحت عنوان "فرانسوا والرشيد" لمحمد السعيد الزاهري، وقد أثارت هذه القصة إعجابا شديدا وضجة أدبية كبرى، لموضوعها الجريء الذي يعالج قضية المساواة السياسية في الجزائر بين الجزائريين والفرنسيين، مما أودى بحياة الجريدة بعد تعطيلها من السلطات الاستعمارية، ولم يمض على حياتها شهر واحد. ولم يثن هذا العمل المشين من عزيمة الزاهري، فأمعن في كتابة المجموعات القصصية ونشرها في بعض المجلات القاهرية كالرسالة الزيات والفتح لمحِب الدين الخطيب، ولعل أجمل هذه المجموعة وأقربها إلى الفنية "عائشة" و"الكتاب الممزق".

وفي سنة 1926 كتب علي بكر السلامي قصة "دمعة على البؤساء"، حيث هاجم الطرفين، واتهمهم باستغلال الشعب لمآربهم الذاتية، وقد اعتبرهم أشرا شياطين، وشيوخا مزيفين، وبهذا الصنيع اقترب عمله هذا من لهجة الإصلاحيين المنتقدة لرؤساء المنظمات الدينية لا سيما المرابطين منهم»².
و الحقيقة، يعد «محمد العابد الجلاي من المبكرين في كتابة هذا النوع الأدبي، ومن المُصرين على القفز به إلى مستوى فني مقبول، وقد كتب مجموعات قصصية نشرها في مجلة الشهاب الباديسية

¹ - ينظر: عمر بن قينة، الأدب الجزائري الحديث (تاريخا، وأنواعا، وقضايا، وأعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعية، ط 3، الجزائر، 2017، ص 164.

² -ملفوف صالح الدين، ببليوغرافيا القصة الجزائرية القصيرة (النشأة والتطور)، مجلة الأثر، العدد السابع، ماي 2008، جامعة قاصدي مرياح، ورقلة، الجزائر، ص 158.

طوال سنوات 1935 ، 1936 ، 1937 ، باسم مستعار هو رشيد ، و هذا دليل في المقام الأول على تأثير الزاهري في الكتاب الجزائريين الذين حاولوا معالجة الفن القصصي قبل الحرب العالمية الثانية، وقد كتب محمد العابد الجلاي سبع محاولات في مجلة الشهاب، يمكن اعتبار أربع منها ذات صلة وثيقة بالفن القصصي، وهي: "السعادة البتراء" ماي 1935 و"الصائد في الفخ" جوان 1935 و"أعني على الهدم أعنك على البناء" جويلية 1935 و" على صوت البديل " جانفي 1937 . أما المحاولات المتبقية الأخرى: "تموز" أوت 1935 و" في القطار " جانفي 1936 و " بعد الملاقاة " فيفري 1936، فهي أدخل في باب الحكاية، لأنها عذمت كثيرا من المقومات الفنية كالحبكة التي كانت منعدمة في معظم الأحوال، أو لأن شخصياتها جاءت شاحبة، هزيلة، فاترة التحرك»¹.

¹ - ينظر المرجع نفسه، ص 159.

بالإضافة الى مجموعة من المحاولات القصصية نذكر من بينها «الصائد في الفخ»، التي تصور وقوع الشاب محمود الصياد في فخ حب الراعية الجميلة فاطمة، وهو يهيم باقتناص طريدته في الغابة، لينتهي هذا الحب بالزواج. ونلاحظ أن الجلاي بصنيعة هذا قد عالج لأول مرة في تاريخ الفن القصصي الجزائري ، عاطفة الحب ، معالجة صريحة ، ذلك لأن المحاولات السابقة لم تكن تجرؤ على تناول العاطفة و إعطائها هذا الحظ الكبير من التأثير في تصرف الشخصيات ، فالحب في الصائد في الفخ ، يتحكم في تصرف الفتاة فاطمة فيدفعها إلى الحركة و السؤال ، و يشتد أمره على الفتى محمود و كأنه واحد من الفتيان الذين ألفناهم في الآداب العربية القديمة التي تتحدث عن وقوعهم صرعى من فعل الحب و الغرام، و من المحاولات القصصية التي يمكن الإشارة إليها، والتي تندرج تحت بدايات القصة الجزائرية القصيرة ، محاولة كتبها قاص مغمور يدعى ابن عيسى عبد القادر، تحت عنوان "بين مؤيدين"، و يدور موضوع هذه القصة حول فظاعة الوأد ، هذه العادة الشنيعة التي كانت قائمة في المجتمع العربي أيام الجاهلية. أما غاية هذه القصة القصيرة فكان يتصل أساسا بالتنكير والوعظ والإرشاد¹.

نستنتج مما سبق أن البواكير الأولى لنشأة القصة القصيرة في الجزائر كانت سنة 1908 على يد محمد بن عبد الرحمان الديسي من خلال قصته المعنونة "المناظرة بين العلم والجهل". وهي أول خطوة خطاها أدباء الجزائر نحو ولادة فن القصة، وتعد قصة "فرانسوا والرشيد" سنة (1925) لمحمد السعيد الزاهري منعطفًا فنيًا حاسمًا في السرد الجزائري، حيث استطاعت القصة تحقيق التوازن الهيكلي الفني والانفلات من هشاشة البدايات. ثم جاءت محاولة محمد العابد الجلاي التي شكلت انزياحاً

¹ -ينظر المرجع نفسه، ص 159.

أسلوبياً عميقاً، قاد الخطاب القصصي نحو الجمالية الفنية عبر التنوع في المواضيع وشحنها بالعاطفة مثل عاطفة الحب لأول مرة، ما جعل الشخصيات أكثر حيوية وتفاعلاً مع الواقع.

3. مراحل تطورها

شهدت القصة القصيرة في الجزائر تطوراً ملحوظاً وسريعاً، من ناحية كونها مجرد سرد شفهي للأحداث إلى كونها فنّاً راقياً تحكمه مجموعة من القواعد الفنية، ويمكننا رصد هذا التطور عبر مجموعة من المراحل، وهي:

أ-النشأة والارتباط بالنماذج التقليدية

القصة القصيرة هي شكل نثري مستمد من حياة الإنسان العامة والاجتماعية، وهي تتطور لتكون حكاية تروي حدثاً نامياً أو موقفاً ثابتاً، تخضع لمعطيات ظرف عام أو خاص. فالقصة لم تظهر فجأة، بل استمدت أصولها من التراث العربي (القصص القرآني، أيام العرب، والمقامات). ومع ذلك، فإن القصة القصيرة في الجزائر بدأت متعثرة ومرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحكاية والمقامة والمقالة، حيث لم تكن في بدايتها قصة فنية محكمة، سواء من جانب الحدث أو الشخصية أو اللغة.¹

ب-مرحلة القصة المناظرة (النزعة الذهنية والإصلاحية)

تجسدت هذه المرحلة في المحاولة الأولى للديسي في قصته المعنونة بـ«المناظرة بين العلم والجهل» سنة 1908، وهي نقل لجدل تصور الكاتب حدوثه بين العلم والجهل، حيث نطق الشخصيات: العلم، والجهل، والحكم، بلسان حال يعبر عن أفكار المتناظرين. وقد لجأ الكاتب إلى هذا الضرب القصصي تطلعاً إلى إشاعة حيوية في الحياة الأدبية الراكدة، فاستمد إطاره القصصي من عناصر في القص، وهي مزيج بين شكل الحكاية والمقالة القصصية الاجتماعية والمقامة الأدبية.²

¹- يُنظر: عمر بن قينة في الأدب الجزائري الحديث: (تاريخاً وأنواعاً وقضايا وأعلاماً)، ص 163.

²- عمر بن قينة، كتاب في الأدب الجزائري الحديث، ص 164، 165.

ت-مرحلة الصحافة والنزعة الإصلاحية

استمر تطور القصة القصيرة في مرحلة جديدة من النهضة الأدبية بعد الحرب العالمية الأولى، في العشرينيات، ببروز صحافة وطنية بوجهها الإصلاحي خصوصاً، فصارت منبراً للكلمة شعراً ونثراً، وبدأت تظهر أقلام مختلفة، مثل: «المنتقد» للشيخ عبد الحميد بن باديس سنة 1925، و«الشهاب» سنة 1925-1939، ثم تلتها «البصائر» التابعة لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين بسلسلتها الأولى والثانية، حيث فتحت الصحافة صدرها للإنتاج الأدبي باستخدام أشكال تعبيرية مختلفة بعناوين مميزة، مثل: المقال الأدبي، ومعرض آراء وأفكار، والقصص الأدبي.

وقد لعبت هذه المنابر الإعلامية دوراً تحفيزياً لا ينكر بتشجيع الكتابة بمختلف أنواعها، وهكذا احتضنت على صدر صفحاتها المقالة القصصية إلى جانب الحكاية العامة، والحكاية الأدبية، والمقالة الصحفية والدينية وغيرها، وقد اتخذت الصياغة فيها شكلاً قصصياً تباينت مستوياته التعبيرية جودةً وضعفاً بين الكُتّاب.¹

ث-مرحلة النضج الفني والواقعية الساخرة

تُعتبر هذه المرحلة هي الأرقى في المسار التطوري للقصة القصيرة في الجزائر، حيث استقرت القصة كبناء فني متكامل الأركان، ويظهر هذا التطور محمد بن العابد الجلالي وأحمد رضا حوحو في النزوع الجدي إلى القص ومعالجة موضوعات عاطفية، مثل «السعادة البتراء» التي نشرها في ركن «معرض آراء وأفكار»، حيث تخرج عن المألوف مع إدخال المسحة الإنسانية التي تعكس العلاقات الاجتماعية والنزاعات الرومانسية الهادئة، والابتعاد عن السرد الخطابي الجاف.²

¹-ينظر: عمر بن قينة، كتاب في الأدب الجزائري الحديث ، 165، 166.

²-عمر بن قينة، كتاب في الأدب الجزائري الحديث ، ص167.

يتجلى نضج القصصي الجزائري بشكل صريح عند أحمد رضا حوحو الذي ارتقى بالخطاب السردي عبر استخدامه للمنهج التهكمي والإصلاحي الساخر، إذ لم تعد القصة مجرد حكاية عابرة بل تحولت إلى نماذج بشرية حية مستمدة من الواقع المعاش ويتجلى ذلك في شخصيه الشيخ زروق والذي غدا نموذجاً يجسد التناقض السلوكي، كما أن أحمد رضا حوحو استطاع أن يمزج في قصصه بين الوصف والسرد والتمثيل مما جعل النص القصصي مستقلاً فنياً وناضجاً ومتكاملاً مع مطلع الخمسينيات وبداية الستينيات ليرسخ الهوية الوطنية الجزائرية¹.

وواضح مما سبق ذكره، أن القصة القصيرة في الجزائر قد شهدت رحلة طويلة في محاولة صياغة ملامحها الخاصة وتطويرها عبر مجموعة من المراحل التي شكلت لها الهوية الإبداعية للقصة الجزائرية، حيث تحررت تدريجياً من سلطة القوالب التراثية والصحفية لتصل إلى مرحلة الاستقلال الفني المكتمل الأركان.

4- الكتابة النسوية في الجزائر من عمومية المشهد إلى خصوصية النص القصصي

إن المتتبع لحركة الأدب الجزائري قبل الاستقلال سيدرك حتماً أن حركة التأليف النسوي بدأت بشكل ضعيف ومحدود، ويرجع ذلك إلى الظروف الاجتماعية والاقتصادية التي عانت منها الجزائر بسبب الاستعمار القاسي الذي أثر سلباً على المجتمع بصفة عامة، وعلى المرأة بصفة خاصة. وفي هذا الصدد تشير الدراسات إلى أن «الإرهاصات الأولى للكتابة النسوية بدأت في الظهور مع مجموعة من النساء في شكل نخبة تصدرن الحركة النسوية الإصلاحية بالجزائر خاصة بعد الحرب العالمية وأصبح البعض منهن يكتبن وينشرن في الصحف والمجلات ويؤلفن القصص وينظمن الأشعار»².

¹- ينظر: المرجع نفسه، ص 169 وما بعدها.

²- يمينه عيناك شي، قضايا المرأة في الكتابة النسائية في الجزائر (زهور ونيسي أنموذجاً)، مجلة اللغة والأدب، العدد 20، 2011، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، ص 323.

بالإضافة إلى أن «هذه القلة لم تكن لتكتب لولا جهود الشيخ عبد الحميد بن باديس في تعليم المرأة، فكان أول من أولى اهتماما بالمرأة وشؤونها، وفتح أقساما خاصة لتعليم البنات في مدرسة التربية والتعليم بمدينة قسنطينة، وفي كل مدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين على مستوى التراب الوطني، كدار الحديث ب: تلمسان ومدرسة الفلاح بوهران ومدرسة التربية والتعليم بباتنة ومدرسة الشبيبة الإسلامية بالجزائر»¹.

ويتضح من هذا القول، أن البداية الأولى للوعي الثقافي النسوي كانت على يد جمعية العلماء المسلمين الجزائريين حيث كانت أول كتابات المرأة عبارة عن مقالات تتناول فيها قضايا اجتماعية ذات الهدف الإصلاحي.

ومن بين المقالات التي كتبت في تلك فترة «المقال الذي كتبه فتيحة كاهية في البصائر الثانية سنة 1948، بعنوان "نداء في سبيل نهضة المرأة المسلمة"، كما كتبت "زليخة إبراهيم عثمان" عن البصائر مقالا يشيد بها وجمعية العلماء، ثم بدأت المقالات النسوية تتوالى، وكانت البصائر في سلسلتها الثانية (1947-1956) الحاضن الأكبر للمرأة الجزائرية وكتابتها الأولى»².

ومن ضمن البواكير في عالم الكتابة النسوية "مرثية جميلة" نشرتها كاتبة من قسنطينة اسمها "مليكة بن عامر" بعنوان (رسالة إلى روح فتاة) ثم نشرت مقالا على جانب كبير من الوعي بقضايا الأنوثة أسمته (نداء للفتيات من فتاة) غير أن هذه الأقلام لم تدم طويلا ولم تواصل منهن الكتابة سوى "أسيا جبار" و"زهور ونيسي" التي تشق بقلمها طريق نضالا، فكانت أكثر الأسماء إبداعا وإصرارا على الكتابة والدليل على ذلك المجموعة الكبيرة التي نشرتها من مقالات وقصص في فترة الخمسينيات

¹-سعاد أوقاسي، رشيد كوراد، الكتابة النسوية في الجزائر من الارهاص إلى التأسيس، مجلة المدونة، مجلد 7، العدد 2، ديسمبر 2020، البلدة، الجزائر، ص 523.

²-يوسف وغليسي، خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2013، الجزائر، ص70.

وهي لاتزال في شبابها. ومن ضمن هذه المقالات (إلى الشباب) و(فائدة العلم والعمل) أما القصص فنشرت قصة (نتيجة مؤلمة)¹.

وبناء على ما سبق، يتضح أن المرأة الجزائرية قد خطت أولى خطواتها نحو الكتابة حتى وإن كانت مجرد محاولة، إلا أنها تعد نقطة الانطلاق للتعبير عن النضج الفكري والوعي بقضايا الوطن وقضايا المرأة مما يؤكد روح المسؤولية.

أما الكتابة النسوية كمفهوم نقدي وجمالي فظهرت متأخرة في الجزائر وهو تأخر طبيعي جراء الأوضاع التاريخية والثقافية والاجتماعية التي مر بها المجتمع الجزائري في حركيته التاريخية الصعبة التي لم تعرف الاستقرار والهدوء.

وفي هذه الاجواء غير المشجعة على الكتابة فإن المرأة لم تقتحم مجال الإبداع والكتابة بمفهومها التأسيسي الآخر أواخر السبعينيات، فقد أقر "أحمد دوغان" في كتابه الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر تأخر ظهور الأدب النسائي الجزائري مقارنة مع الدول العربية التي قطعت أشواطاً في التأليف وهذا ما يجعلنا نقول إن هذا الأدب وليد الستينيات وبصورة أدق هو من مواليد السبعينيات²

وتأسيساً على هذا السياق التاريخي، يمكننا القول إن الكتاب النسوية في الجزائر قد تأخرت بسبب مجموعة من الأوضاع الاجتماعية والتاريخية والثقافية التي ساهمت في عرقلة تطور الكتابة النسوية. ومن بين هذه الأسباب نذكر «إن أهم الأسباب التي أعاققت ظهور الأدب النسوي في الجزائر هي ظروف الاحتلال الفرنسي الذي انتهج سياسة مناهضة للغة العربية حيث وضع الثقافة في وضع شل فعاليتها وحركتها، بالإضافة إلى التقاليد الاجتماعية التي كانت تنظر إلى المرأة نظرة دونية

¹ - المرجع نفسه، ص 71.

² - سعاد أوقاسي، رشيد كوراد، الكتابة النسوية في الجزائر من الإرهاص إلى التأسيس، ص 524.

تتطوي على كثير من الاحتقار وترى أن وجودها في الحركة الاجتماعية والثقافية والأدبية يثير فتنة ويشجع الانحلال مما كبلها وفرض عليها قيودا وعزلة وتجاهلا لطاقتها الإبداعية بل ومحاربتها حتى وإن حاولت ذلك»¹.

وانطلاقا من هذا السياق التاريخي والاجتماعي الذي رصدنا من خلاله بواكير الكتابة النسوية الجزائرية وأسباب تأخرها بصفه عامة سننتطرق إلى دراسة القصة النسوية بصفة خاصة.

حيث «تتفق معظم الدراسات التي قاربت نشأة القصة النسوية في الجزائر على أن ما أسهمت به "زهور ونيسي" في مجموعتها القصصية يمثل بواكر الكتابة الإبداعية النسائية الجزائرية خصوصا في مجموعتها "الرصيف النائم" التي ظهرت عام 1967. وكانت أول مجموعة قصصيه أدبية جزائرية تكتب باللغة العربية تناولت فيها موضوع الثورة بكل أبعادها وانعكاساتها على الشعب الجزائري، لذلك فإننا نرى أثر الثورة واضح في ملامح قصصها وكان صداها لا يغادر قلمها، فالأدبية كانت ممن عاشوا حرب التحرير وهي تعترف بها في قولها أستطيع ان أزعم أنني عشت حرب التحرير على أعصابي... فلا غرابة أن تتجلى ثورة نوفمبر بارزة في قصص زهور ونيسي بكل أشكالها النظامية»².

وهذا لا يعني أنها تخلت عن الواقعية بوجهها الآخر الاجتماعي ففي مجموعتها القصصية على الشاطئ الآخر عالجت الأدبية قضايا اجتماعية وبصورة خاصة واقع المرأة الجزائرية التي ورغم تحريرها من الاستعمار إلا أنها بقيت أسيرة التقاليد فتناولت قضايا الزواج وقضايا الأسرة»³.

¹- يُنظر: المرجع نفسه، ص 524-525.

²- أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة آمال، العدد 4، وزارة الثقافة، 1982، الجزائر، ص 13، 14.

³- سعاد أوقاسي، رشيد كوراد: الكتابة النسوية في الجزائر من الإرهاب إلى التأسيس، ص 530.

ومن هنا نستنتج أن زهور ونيسي قد نجحت في الموازنة بين قضيتين مصيريتين استطاعت التعبير عنهما حيث ركزت على جانب الثورة وانعكاسها على الشعب الجزائري. أما في الجانب الآخر فقد ركزت على دراسة القضايا الاجتماعية وبالشكل خاص القضايا التي تخص المرأة.

وبالموازاة مع التجربة الإبداعية لهذه الكاتبة، تبرز ملامح القصة النسوية «عند زوليخة سعودي في وقت كان الصوت النسائي في ميدان الكتابة الأدبية يكاد يكون معدوماً فالنتاج الأدبي لهذه الكاتبة المبدعة يمثل مرحلة متطورة في القصة العربية المعاصرة في الجزائر خاصة إذا علمنا أن زوليخة عرفت طريق النشر منذ بداية الستينات أي أنها عرفت الكتابة قبل الاستقلال أو معه ومن أبرز قصصها عازف الناي، من البطل، من وراء المنحنى، عرجونة»¹.

تأسيساً على هذا الطرح فإن زوليخة السعودي تعد من الأوائل الذين فتحوا الطريق لكتابة القصة الجزائرية المعاصرة في بداية الستينات وقد تركت مجموعة من القصص التي أثرت الساحة الأدبية في تلك الفترة.

وفي السياق ذاته، تتضمن جميلة زنير إلهنّ لتشكل تجربة مكملّة لملامح هذا الفن «فقد عدها النقاد أهم قلم نسوي بعد الاستقلال في مجال الكتابة القصصية الجزائرية ورغم قدرتها على الخوض في شتى الأشكال الأدبية من شعر وقصة ورواية مع التنوع في الكتابة، إلا أن المتابعين لإنتاجات هذه المبدعة يلاحظون تميزها في مجال القصة القصيرة حيث كتبت مجموعة من القصص فالقصة الأولى كانت بعنوان " لن يطلع القمر " سنة 1972، أما القصة الثانية جاءت بعنوان " حب في القرية الوديعه " عام 1977»².

¹ - أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، ص 30، 31.

² - سعاد أوقاسي، رشيد كوراد: الكتابة النسوية في الجزائر من الإرهاص إلى التأسيس، ص 531.

وهذا يعني أن جميلة زنير تعد أول قلم نسوي كتب في الخطاب القصصي بعد الاستقلال حيث كتبت في قوالب أدبية متنوعة كالرواية والقصة والشعر ورغم هذا التنوع الاجناسي إلا أنها قد تميزت في كتابة جنس أدبي واحد وهو القصة القصيرة.

بالإضافة إلى أسماء أخرى برزت في مجال الكتاب القصصية النسوية نذكر من بينها «خيرة بحدود وليلى بن سعد اليعقوبية ومحاولات قصصية نجد حفصة بودية، نورة السعدي، ربيعة جلطي، وأسماء أخرى. وعموما يمكننا القول أن زهور ونيسي وجميلة زنير ونزيهة المسعودي وزليخة السعودي يمثلن الجيل المؤسس للإبداع القصصي النسائي في الأدب الجزائري الحديث والمعاصر»¹.

بعد عرض هذه الأسماء يتضح لنا أن القصة النسوية في الجزائر لم تظهر دفعة واحدة بل تدرجت عبر مرحلتين هما المرحلة التأسيسية على يد زهور ونيسي، وجميلة زنير اللتين مهدتا الطريق أمام المرأة الجزائرية للولوج إلى عالم الكتابة والإبداع. أما المرحلة الثانية فهي امتداد لتطور القصة النسوية في الجزائر على يد كل من حفصة بودية، نور السعدي وغيرهم.

¹-المرجع نفسه، ص532.

الفصل الأول

تحديد مفهوم التبئير وسياقه التاريخي

الفصل الاول: تحديد مفهوم التنبير والسياق التاريخي

المبحث الأول: مفهوم التنبير

- ✓ المطلب الأول: المفهوم اللغوي.
- ✓ المطلب الثاني: المفهوم الاصطلاحي.

المبحث الثاني: التطور التاريخي والمفاهيمي للتنبير

- ✓ المطلب الأول: من وجهة النظر إلى التنبير
- ✓ المطلب الثاني: المجال الإنجليزي.
- ✓ المطلب الثالث: المجال الفرنسي.
- ✓ المطلب الرابع: التمييز بين الصيغة والصوت

_المبحث الثالث: آليات التنبير

- ✓ المطلب الأول: التنبير الصفري.
- ✓ المطلب الثاني: التنبير الخارجي.
- ✓ المطلب الثالث: التنبير الداخلي.

المبحث الرابع: التنبير وعلاقته بالصيغ السردية

- ✓ المطلب الأول: التنبير وعلاقته بالشخصية.
- ✓ المطلب الثاني: التنبير وعلاقته بالزمن.
- ✓ المطلب الثالث: التنبير وعلاقته بالمكان.

المبحث الأول: مفهوم التبئير

يُعدّ التبئير عنصراً بنيوياً حاسماً في السرد الأدبي، حيث يُنظّم الإطارين الزماني والمكاني ليعزّز الدلالة والتأثير الجمالي. ويُفتتح هذا الفصل بالتعريف اللغوي الذي يُرسي أسسه اللسانية، ويليه التعريف الاصطلاحي في السياقات النقدية المعاصرة، ليُشكّل الركيزة المنهجية اللازمة.

المطلب الأول: المفهوم اللغوي

يتضح المعنى اللغوي لهذا المصطلح بالرجوع إلى أصوله المعجمية، إذ ورد في القواميس العربية أن التبئير لغةً مشتقّة من "البؤرة"، وهي جذر الفعل الثلاثي (بَأَر)، كما أشار إليه ابن منظور في لسان العرب، حيث يُقال: «بَأَرْتُ أَبْأَرُ بَأْراً: حفر بؤرة يُطبخ فيها»، والبؤرة موقد النار، ومنه البئر: مكان تجتمع فيه المياه. وكلّها معانٍ تدلّ على الجمع والحصر»¹.

كما يؤكّد ذلك التعريف الوارد في معجم الوسيط: «بَأَر بَأْراً: حفر بؤرة وبَأَر البئر أو البؤرة: حفرها»² فهو يدلّ على تحديد موضع الحفرة.

المطلب الثاني: المفهوم الاصطلاحي

بناءً على التأسيس اللغوي، تبلور مفهوم التبئير في الحقل الاصطلاحي كواحد من أهم المفاتيح الإجرائية في تحليل الخطاب السردية، خاصة مع الطروحات البنيوية التي ساعدت على تنظيم عملية الرؤية وتقنينها. فقد أخرج علماء السرد المصطلح من حيّزه المعجمي الضيق ليدخل فضاء المتخيّل، بوصفه زاوية النظر التي تُطل منها الأحداث، ولا يمكن الإحاطة بالمفهوم الاصطلاحي للتبئير دون العودة إلى الأصول التاريخية لظهور هذا المصطلح. إذ كان يعتبر جيرار جنيت Gérard Genette حفيداً لأرسطو وذلك راجع للدراسات التي قام بها في كتابه "خطاب الحكاية"-بحث في المنهج،

¹-ابن منظور، لسان العرب، تح: خالد رشيد القاضي، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2008، ص285.

²-معجم الوسيط، لجنة التعديل والإصدار، ج1، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2004، ص457.

خاصة في تحليله لرواية "بحثاً عن الزمن الضائع" لـ "مارسيل بروس" Marcel Proust التي استطاع من خلالها أن يعيد إحياء ما جاء به أرسطو في كتابه "فن الشعر"، والسير على نهجه وذلك بالتركيز على بناء العمل الأدبي وقوانينه الداخلية. هذا ما ورد في كتاب "خطاب الحكاية، إذ نجد «وجنيت أستاذ محاضر في المدرسة العليا للأساتذة ومدير الدراسات في مدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية وأحد مؤسسي مجلة "الشعريات" وكتّابها. وعند متابعة ما ساهم به كمًّا وكيفًا في حقل الشعريات يتبين أنه يمتلك ماضي هذه الأخيرة وحاضرهما، ومن ثم يمكن اعتباره حفيداً لأرسطو الذي أعطى في كتابه "الشعريات" «أول تحليل بنيوي لمستويات العمل التراجيدي وأجزائه (رولان بارت) كما يمكن اعتبار خطابه عن الأدب في مستوى خطاب فاليري الذي طلب تعريف الأدب بأنه موضوع لغوي»¹.

ومن هذا المنطلق «كان دأب جنيت في "خطاب الحكاية"، إذ يطمح إلى استنباط العام من الخاص وإلى بناء نظرية انطلاقاً من تحليل نسقي صارم للرواية "بحثاً عن الزمن الضائع»². وفي الحقيقة، إن هذا التوجه الاستقرائي من النص الخاص المقيد بحدوده الزمانية والمكانية إلى المتن العام المجرد هو الذي يمثل الجوهر المنهجي الأساسي في الممارسة العلمية الأرسطية التي تُعنى بضبط الكليات والقواعد الحاكمة. انطلاقاً من فحص الجزئيات وتحليلها.

وبناء على هذا الإرث النقدي الكلاسيكي جاء التبئير كأداة لفكّ ذلك الاشتباك التقليدي الذي وقع فيه النقاد السابقون لمفهوم "وجهة النظر" التقليدي والتميز بين الصيغة والصوت ويظهر هذا في القول الآتي: «وجهة النظر يستند اقتراح مهم جديد إلى مفهوم "وجهة النظر" التقليدي فقد أخفق معظم المنظرين-كما يحاول جنيت أن يبرهن على ذلك في التمييز بوضوح بين الصيغة

¹-جيرار جنيت، خطاب الحكاية-بحث في المنهج، تر: محمد معتمد، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، الهيئة

العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، ط2، 1997، ص15.

²-جيرار جنيت، خطاب الحكاية-بحث في المنهج، ص16.

والصوت»¹. بناء على هذا يتضح أن جيرار جنيت يضع حداً فاصلاً بين الصيغة والصوت، فالصيغة تجيب عن السؤال (من يرى؟) بينما الصوت يحاول الإجابة عن السؤال (من يتكلم؟). وهذا التمييز الدقيق هو الذي حل مشكلة خلط النقاد السابقين الذين جمعوا بين الرؤية والكلام في مفهوم واحد هو وجهة النظر.

- مفهوم التبئير عند جيرار جنيت: يشكّل مصطلح التبئير عند جيرار جنيت بديلاً منهجياً للمصطلحات الانطباعية السابقة، مثل "وجهة النظر" أو "الرؤية"، بهدف تجريد المفهوم من دلالاته البصرية الحسية الصرفة، والانتقال به إلى المجال المعرفي. ويقوم التبئير على ضبط العلاقة بين السارد والشخصية.²

وفي تعريف آخر له في كتاب "عودة إلى خطاب الحكاية"، يوضح جنيت: «ومن ثمّ فأنا أقصد بالتبئير تقييداً (للحقل)، أي في الواقع انتقاء للخبر السردى بالقياس إلى ما كانت التقاليد تدعوه علماً كلياً».³

وواضح أنّ الانتقال من "الرؤية" إلى "التبئير" هو تحوّل من البصري الحسي إلى المعرفي الإدراكي، فالمصطلح في جوهره لا يُعتبر مجرد زاوية نظر فقط، بل يُعدّ استراتيجية لتقييد الحقل السردى وتحجيم تدفق المعلومات، ممّا يمنح السارد سلطة التحكم في المسافة المعرفية بينه وبين الشخصية.

¹-جيرار جنيت، خطاب الحكاية-بحث في المنهج، ص26.

²-ينظر: المرجع نفسه، ص201.

³-جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص97.

وفي موضع آخر يُعرّف «التبئير السردى بأنه المنظور الذي تُعرض الوقائع المسرودة من خلاله، ويرتبط في وجوده بالسارد وبالموقع الذي يحتله في عرض الأحداث.. وهو التقنية المستخدمة في تمثيل تلك الطريقة في سرد القصة المتخيّلة»¹.

فالتبئير هنا يمثل الأداة التي تمكننا من كيفية سرد الأحداث في القصة، وعلاقة السارد التي تربطه بهذه الأحداث. «فأصبح المفهوم من أهم مسائل علم السرد في القرن العشرين الذي تناولته النظريات السردية المختلفة، والتي اتخذت له تسميات مختلفة مثل المنظور السردى، ووجهة النظر السردية، والرؤية السردية، والبؤرة السردية... إلا أن مصطلح التبئير هو الذي شاع واستقر في الدراسات السردية الحديثة. ويعود المصطلح في الأساس إلى جيرار جينيت، فهو أول من استعمله في كتابه "خطاب الحكاية-بحث في المنهج"². فلقد ورد التبئير سابقا، ولكن بمصطلحات مختلفة، ولكن مع جيرار جنيت تُبَت المصطلح وصار متداولاً مع الدراسات الحديثة خاصة.

-التبئير السردى بين التنظير والمراجعة النقدية

لم يقف تطور مفهوم التبئير عند الحدود التي صاغها جنيت، بل لقي مساهمة نقدية من قبل الناقد "مايك بيل" ليكشف بعض الفجوات التي سقط فيها المفهوم، «فقد حاول أن يقنع بأن جنيت يستعمل مصطلح التبئير للدلالة على حالتين مختلفتين إلى درجة أن اعتبارهما متغيرين للظاهرة الواحدة هو إضعاف لمفهومه الجديد المهم، ففيما يدعو جنيت تبئيرا داخليا تبأر الحكاية من خلال وعي شخصية ما. بينما التبئير الخارجى شيء مختلف تماما لأن الحكاية تبأر فيه على شخصية ما وليس من خلالها»³.

¹-بختيار حيدر، التفكير الدرامى في روايات تحسين كرمياني، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2015، ص19.

²- بختيار حيدر، التفكير الدرامى في روايات تحسين كرمياني، ص20.

³-جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ص26

لقد أراد مايك بيل من خلال تعليقه أن يوضح لجنيت بعض الثغرات التي وقع فيها، وهي استخدامه لكلمة التبئير التي دلت على شيئين مختلفين في الوقت ذاته مما أضعف المعنى. ف جاء مايك بيل ليفصل بين هذين العنصرين، أي الفصل بين التبئير الداخلي الذي ينطلق من وعي الشخصية والتبئير الخارجي الذي يكتفي بمراقبة الشخصية من الخارج فقط مؤكداً عدم الخلط بينهما في تعريف واحد.

- **مفهوم التبئير عند تزفيتان تودوروف:** يذهب تزفيتان تودوروف في تعريفه للتبئير، والذي يُطلق عليه مصطلح "الرؤية"، إلى أنه «الكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد».¹ وفي هذا السياق يستوقفنا طرح تودوروف النظري الذي مهد لإعادة النظر في آليات السرد معتبرا أن الرؤية ليست مجرد تقنية شكلية بل هو منظور فكري يعكس استيعاب السارد لعالمه وهو الطرح الذي اتخذه جيرار جنيت لاحقاً ليؤسس مصطلح التبئير بديلاً منهجياً أكثر دقة.

- **مفهوم التبئير عند سعيد يقطين:** أمّا سعيد يقطين فيعرّف التبئير بأنه «"حصر المجال" من خلال اشتغال "الصوت السردى"، كراو ومُبئّر في آن كذات التبئير».² ونلاحظ أنّ سعيد يقطين قد أضاف عنصراً جوهرياً لمفهوم التبئير، يتمثل في أنّه لم يحصر المصطلح في حدود "الرؤية" فحسب، بل ربطه ربطاً عضوياً بالصوت السردى، معتبراً أنّ عمق التبئير لا يكتمل إلا بتحديد طبيعة الذات المتكلمة، وهو ما سنفصل فيه لاحقاً عند حديثنا عن التمييز بين الصيغة والصوت.

¹-تزفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين فؤاد صفا، منشورات كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص61.

²-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن السردى التبئير)، بيروت، دار البيضاء، ط3، 1997، ص310.

المبحث الثاني: التطور التاريخي والمفاهيمي للتبئير

إن دراسة المسار التطوري التاريخي للمصطلحات السردية تعد الخطوة الأساسية لفهم كيفية تطور المفهوم من صيغته التقليدية إلى البديل البنيوي الحديث، وهو مدار نتبعنا للإرهاصات الأولى لتشكل مفهوم التبئير.

المطلب الأول: من وجهة النظر إلى التبئير

قبل أن يستقر مصطلح التبئير في النقد الحديث مرَّ بمراحل متعددة وخلالها اختلف النقاد وتباينت آراؤهم في تحديد مفهوم "وجهة النظر"، والواقع إن هذا الاختلاف أنتج غموضاً في ذهن المتلقي حول بقية المصطلحات التي تدور في فلك السرد.

وثُبتن الإشكالية التي تصدرت مقدمة كتاب "نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير" أن مصطلح "وجهة النظر" عجز عن تقديم نظرية موحدة في موضوع السرد بسبب تعدد الآراء بين النقاد والتضارب الحاصل بين المدارس النقدية، مما أنتج قصوراً في الأدوات التقليدية، وهكذا «ارتبطت إشكالية وجهة النظر كتقنية سردية بأزمة الرواية وتحديد تموضع وجهة النظر داخل وعي الشخصيات، حيث يرى ميشال ريمون أن جوهر السرد انتقل نحو هذا التموضع. ورغم محاولات هنري جيمس وجون بويون لتقنين المفهوم إلا أن المصطلح وقع في فخ التعويم المعجمي وتضارب المرجعيات بين الموضوعية الألمانية والواقعية الذاتية الفرنسية، مما أدى في النهاية إلى قصور الأدوات التقليدية عن الإحاطة بتعدد المنظور السردية في الرواية مما استدعى البحث عن أدوات أكثر انضباطاً لتجاوز هذا الشتات».¹

¹- ينظر: جبرار جنيت وآخرون، "نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، د.ب، ط1، 1989، ص7 وما بعدها.

نستنتج مما سبق، أن أزمة وجهة النظر لم تكن مجرد خلاف اصطلاحى، بل هي انعكاس لقصور الأدوات التقليدية عن الإحاطة بسيولة النص الحديث. وهو ما ولد لنا تعويماً معجماً حال دون ضبط المسافات السردية بدقة، مما يبرّر ضرورة الانتقال نحو آليات أكثر انضباطاً، وتجاوزاً لثنائية الذاتية والموضوعية الكلاسيكية.

المطلب الثاني: المجال الإنجليزى-الأمريكى (المدرسة الأنجلو-سكسونية)

نشير بداية إلى أننا اعتمدنا في هذا العنصر على تقسيم جيرار جينيت الذي أورده في كتابه "خطاب الحكاية".

مرحلة كلينث بروكس وروبرت بن وارين

تحدد هذه المرحلة تاريخياً محاولة النقاد الأمريكيين لتجاوز الانطبعية التي سادت في النقد سابقاً، إذ سعى كل من كلينث بروكس وروبرت بن وارين إلى تقديم مقارنة نسقية تضبط مستويات الرؤية عبر حصر العلاقة بين السارد والأحداث «ففي عام 1943 عرض هذان الناقدان مصطلح "البؤرة السردية" معادلاً لوجهة النظر، وقد صنفا مستويات البؤرة السردية كالتالى:¹

أحداث محللة من الداخل	أحداث ملاحظة من الخارج	
1- البطل يحكي قصته.	3- شاهد يحكي قصة البطل.	- سارد حاضر بصفته
2- المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة.	4- المؤلف يحكي القصة من الخارج.	شخصية في العمل.

¹-جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص198.

		- سارد غائب بصفته شخصية عن العمل.
--	--	-----------------------------------

يقوم جدول (بروكس ووارين) على حسب أربعة أنماط للبويرة السردية وفقاً لموقع السارد ونوع رؤيته للأحداث، حيث يظهر النمط الأول في الجدول: البطل الذي يروي قصته ويحللها من الداخل، بينما يكتفي النمط الثاني (الشاهد)، الذي يشارك في الأحداث لكنه يراقب البطل من الخارج فقط. وفي المقابل يتمثل النمط الثالث في (المؤلف الملاحظ) الذي يغيب عن القصة ليكتفي برصد المشاهد الخارجية كالكاميرا، وصولاً إلى النمط الرابع، وهو (المؤلف العليم) الذي رغم غيابه عن الأحداث إلا أنه يملك القدرة على اختراق ضمائر الشخصيات وتحليل نواياهم، وبذلك حدد الجدول مسافات معرفية للسارد.

- مرحلة بيرري لوبوك والوعي بالصناعة

لا يمكن قراءة الأنماط السردية بمعزل عن التأسيس المنهجي الذي وضعه بيرري لوبوك، إذ «يعد لوبوك الوريث الشرعي لمنهج "هنري جيمس"، حيث ركز في كتابه "فن الرواية" على أن الرواية تقنية قبل كل شيء، وتتلخص مساهمته في التمييز الحاسم بين القول والعرض:

- العرض المشهدي: حيث يختفي الراوي وتقدم الأحداث مباشرة أمام القارئ كما في المسرح.
- العرض البانورامي: حيث يهيمن الراوي "كُلِّي العلم" ويقوم بتلخيص الأحداث وتقديمها من

وجهة نظر علوية، غايته تحقيق الإيهام بالواقع من خلال تقليص تدخل المؤلف مباشرة».¹

¹-ينظر: جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ص12.

- مرحلة نورمان فريدمان وتعدد الزوايا: « قام فريدمان بتطوير وتفصيل مقترحات لوبوك، واضعاً تصنيفاً ثمانياً دقيقاً للمنظور السردى يعتمد على درجة الموضوعية وعلى مسافة الراوي من الأحداث، وأبرزها:

1- المعرفة الكلية للكاتب: وجهة نظر الكاتب غير محدودة و في المقابل لا يتحكم فيها بشكل جيد.

2- المعرفة الكلية المحايدة: الراوي عليم لكنه لا يتدخل مباشرة.

3- الأنا كشاهد: راوي بضمير المتكلم لكنه يراقب الشخصية الرئيسية.

4- الأنا كمشارك: البطل هو من يحكي بضمير المتكلم.

5- الصيغة الدرامية/المسرحية: تقديم الأفعال والأقوال فقط وترك الاستنتاج للقارئ.

6- كاميرا تسجيل: نقل قطعة من الحياة دون انتقاء أو تنظيم، وهي الدرجة القصوى من

الموضوعية.¹

- مرحلة واين بوث وبلاغة السرد

ولإعادة الاعتبار لدور السارد وعلاقته بالقارئ، برزت إسهامات واين بوث، حيث جاء واين بوث بكتابه بلاغة الرواية ليعيد الاعتبار لصوت المؤلف، معتبراً أن التقنية ليست غاية في حد ذاتها، بل هي وسيلة للتواصل مع القارئ. وقد أدخل مفاهيم عامة مثل:

- المؤلف الضمني، وهو الصورة التي يبينها القارئ عن الكاتب من خلال النص.

- الراوي الموثوق وغير الموثوق: لتمييز مدى صدقية المعلومات التي يقدمها المنظور السردى.²

¹-ينظر: المرجع نفسه، ص13، 14.

²-ينظر: جيرار جينيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ص15، 16.

كما ركز واين بوث على تقدير المسافة بين الكاتب الضمني والسارد والشخصيات والقارئ على مستويات اخلاقية وجمالية.

من خلال قراءة هذا المسار، نلاحظ أن الفضل الكبير للمجال الأنجلو سكسوني (الإنجليزي) يكمن في تحويل الرواية إلى صنعة دقيقة. فما قدمه جيمس ولوبوك جعلنا نفهم أن القصة لا تكتمل قيمتها إلا بالبحث عن العدسة المناسبة لرؤيتها.

وما يلفت انتباهنا كذلك هو مجهودات نورمان فريدمان، الذي نقل وجهة النظر من فكرة عامة إلى تعدد زوايا دقيقة ومنهجية، مما مكننا من تتبع علاقة الراوي بالأحداث بدقة ميكانيكية، ليأتي بعد ذلك واين بوث ويعمق هذا الطرح ببعده البلاغي، مؤكداً أن السارد ليس مجرد ناقل محايد، بل هو أداة لتوجيه القارئ.

المطلب الثالث: المجال الفرنسي

حاول الناقدان جان بويون وتزفيتان تودوروف، وضع تصنيف للرؤية السردية، وحصروها في ثلاثة أنماط، تتمثل في:

- رؤية من الخلف (حسب تعبير بويون)، ويرمز لها تودوروف بالصيغة الرياضية (السارد < الشخصية)، فالسارد هنا أكثر علماً من الشخصية.

- الرؤية مع، عند جان بويون، ويمثلها تودوروف بالرمز (السارد = الشخصية)، هنا تتساوى المعرفة عند السارد مع الشخصية.

- الرؤية من الخارج، ويقابلها الرمز (السارد > الشخصية)، السارد هنا يملك معلومات أقل من الشخصية.¹

¹-ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 201.

ومن خلال هذا التصنيف الذي أحدثه كل من بويون وتودوروف استلهم جيرار جنيت مصطلح التنبير، مبيناً الخلط الذي وقع فيه النقاد السابقون حول الصيغة والصوت.

المطلب الرابع: التمييز بين الصيغة والصوت

يأتي تمييز جنيت بين الصيغة والصوت كتصحيح للخلط الذي اصطدم به من سبقه من النقاد. فالصيغة تجيب عن السؤال: من يرى؟ بما فيه التنبير، بينما الصوت يجيب عن: من يتكلم؟ ويظهر لنا هذا الفرق بدقة في كتابه خطاب الحكاية، حيث يحاول جنيت «أن يبرهن على ذلك في التمييز بين الصيغة والصوت، أي بين السؤال: من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردى؟ والسؤال المختلف عنه تماماً: من السارد؟»¹

فجنيت فصل الصيغة (الرؤية = من يرى) عن الصوت (الراوي = من يتكلم)، بعدما كان عند بويون وغيره الرؤية تساوي الراوي (رؤية = الراوي) أي أنهم ربطوا بين من يرى بمن يتكلم.

المبحث الثالث: آليات التنبير (التبئيرات)

بعد الفصل المنهجي بين الصيغة والصوت، يُعنى جنيت بالتنبير كآلية مركزية ضمن الصيغة، مصنفاً إياه إلى ثلاثة أصناف رئيسية تتمثل في:

- 1- « التنبير الصفري أو اللاتنبير الذي نصادفه في الحكى التقليدي.
- 2- التنبير الداخلي، سواء كان ثابتاً أو متحولاً أو متعددًا.
- 3- التنبير الخارجي، الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية.²»

المطلب الأول: التنبير الصفري

¹-المرجع نفسه، ص26.

²-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص297.

وفي التبئير الصفري، أو اللاتَّبئير، يكون «الراوي يعلم أكثر مما تعلمه الشخصية،

كأن التبئير غير موجود، (أي كان السرد في حالة لاتَّبئير)»¹

المطلب الثاني: التبئير الداخلي

أما بالنسبة للتَّبئير الداخلي وفيه تتساوى المعرفة بين الشخصية والسارد، «فإذا انحصر علم الراوي بما تعرفه الشخصية أو تراه أو تسمعه أو تفهمه، فتكون هذه الشخصية مصدر المعرفة الوحيد بما يجري، دون أن توفر الرواية وسيلة أخرى. ويكون التبئير الداخلي مثبتاً (fixe) على شخصية واحدة حين تمر معلومات القارئ كلها عبر منظار شخصية واحدة لا تغيب عن نظره. ويكون متبدلاً (variable) حين ينتقل مصدر المعلومات من منظار شخصية إلى منظار شخصية أخرى. ويكون متعددًا (multiple) حين يُروى الحدث الواحد على لسان عدة شخصيات...»². ومن هذا المنطلق نلاحظ أن هذا التقسيم الثلاثي للتَّبئير الداخلي يمنح النص السردي مرونة إجرائية تتيح للمتلقي استكشاف العوامل الداخلية للشخصيات، تارة عبر الثبات وتارة أخرى عبر التعدد والبتدل الذي يثري الرؤية المنهجية للحدث الواحد.

المطلب الثالث: التبئير الخارجي

فيُعرّف بأنه «ذاك الذي تكون بؤرته خارج الشخصية المروي عنها، فلا يعرف الراوي إلا ما يمكن للمراقب أن يدركه من الأفعال والأقوال، التبئير يجعل الراوي، وبالتالي القارئ، يعرف أقل مما تعرفه الشخصية التي يُروى عنها...»³

ومن خلال هذه التقسيمات الثلاثة، يتضح أن جبرار جنيت لم يسعَ فقط إلى تصنيف شكلي لطرق الحكي، بل صاغ طريقة دقيقة لإدارة المعرفة داخل النص السردي، حيث انتقل بالتحليل من التساؤل

¹- ينظر: لطيف زيتون، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، د ب، ط1، 2002، ص41.

²- المرجع نفسه، ص41.

³- لطيف زيتون، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص42

حول هوية السارد إلى استتطاق حدود الرؤية وضوابطها الإدراكية. فهذه الآليات تعكس صراعاً خفياً بين الكشف والحجب، فبين شمولية (التبئير الصفر)، وانحصار الوعي في (التبئير الداخلي)، وحيادية الوصف في (التبئير الخارجي)، تتشكل المسافة الجمالية: «هي الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد، وتُلاحظ هذه المسافة بشكل واضح في العلاقة بين الجمهور والنقد».¹ وهو ما يفرض علينا نحن، كقراء متلقين، دوراً تأويلياً حيويّاً لاستنتاج ما وراء الحذف السردي. وهذا ما سنسعى إلى تتبعه لاحقاً عند تحليل آليات التبئير في المجموعة القصصية "تواني الثواني" للقاصة الجزائرية حنيفة بودينة.

¹ -عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياكوس وإيزر، دار الشرق للطباعة، دب، دط، 2002، ص 19

المبحث الرابع: التبئير وعلاقته بالصيغ السردية

يعتبر التبئير تقنية أساسية في تشكيل البناء القصصي حيث يمتد تأثيره ودوره في بناء الشخصية، المكان والزمان، ويبين لنا الكيفية التي تصاغ بها هذه المكونات السردية داخل العمل الأدبي.

المطلب الأول: التبئير وعلاقته بالشخصية

تلعب الشخصية دوراً هاماً في الأحداث السردية حيث «تُعدّ الشخصية السردية ركيزةً جوهريّة وعنصرًا محوريًا في البناء الأدبي، إذ لا يستقيم وجود الرواية دون شخصيات تُحرّك الأحداث بفاعلية، وتجسّد الصفات والأعمال البشرية. وقد تباينت الرؤى النقدية في تعريفها، فبينما اعتبرها الواقعيون انعكاسًا لشخصيات حقيقية من الواقع المعيش، ذهب نقاد الرواية الحديثة إلى كونها كيانًا تخيليًا يسوقه الروائي من فيض خياله وقدراته الثقافية، بعيدًا عن الارتباط المباشر بالواقع، وهو ما جسّده رولان بارت في مقولته: «إن الشخصيات ليست سوى كائنات من ورق»¹.

وفي علاقة التبئير بالشخصية نلاحظ أنّ «التبئير الصفر يتميّز بكون السارد أكثر معرفة، إذ يرى ما يجري خلف الجدران، كما يرى ما يدور في ذهن بطله أو في أذهان الشخصيات الأخرى...»² فالتبئير الصفري هنا يُجسّد الهيمنة المعرفية للسارد، بحيث يتجاوز دوره كناقِل فقط إلى ممارسته سلطة كليّ العلم. وتصبح الشخصيات بين يديه كيانات ذات شفافية ومكشوفة الأسرار، وهذا ما يجعله المتحكّم الوحيد في مسار الحكاية.

¹ - ينظر: بختيار خدر، التبئير السرد في رواية تحسين كرمياني، باختيار خضر، دار التصور للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2015، ص151.

² - أمال بن بقة، التبئير والصيغ السردية في رواية "وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر، مجلة دراسات أدبية، مركز البصيرة، الجزائر، العدد 16، 2008، ص88.

أمّا بخصوص التبئير الداخلي، «يعني عرض السارد لوقائع الحكي من داخل الشخصية، إذ يكون السارد شخصية تسرد لنا الأحداث التي حدثت لها من زاوية مشاركتها فيها»¹

ويمنحنا التبئير الداخلي صيغة ذاتية تجعلنا، نحن كقراء ومتلقين، نرى العالم بعيون تلك الشخصية لا بعيون السارد، مما يحوّل الحكاية من مجرد رصد للوقائع إلى تجربة شعورية عميقة.

وبالنسبة للتبئير الخارجي «إن السارد هنا يكون أقل معرفة من الشخصية وغير مشارك في القصة، حيث يقتصر دوره في تتبّع المظاهر الخارجية والحركات دون القدرة على الولوج إلى عوالمها الداخلية أو الكشف عن خباياها النفسية»².

إن هذا النمط من التبئير يجعلنا في مواجهة مباشرة مع تجليات الشخصية ونظرا لكون تصرفاتها تبدو غامضة وغير مبررة سيكولوجيا، فإن السارد هنا لا يقدم لنا أي تفسيرات جاهزة أو خلفيات مسبقة، بل يكتفي بتركنا أمام أفعال مجرّدة وسلوكيات بحتة.

المطلب الثاني: التبئير وعلاقته بالزمن

الزمن «هو عنصر سردي محوري في الدراسات النقدية الحديثة، وقد اتخذت دراسته نمطاً خاصاً عند الشكلانيين الروس عبر ثنائية المتن الحكائي، بوصفه النظام الطبيعي والسببي للأحداث، والمبنى الحكائي الذي يتمثل في نظام ظهور الأحداث داخل العمل السردى.

ثم تطورت هذه الرؤية مع تزفيتان تودوروف الذي اعتمد ثنائية الحكاية والخطاب، وصولاً إلى جيران جنيت الذي أقام تنميطاً ثلاثياً للزمن السردى قائماً على التمييز بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، وهو ما نتجت عنه تقنيات سردية متعددة، من أبرزها: الترتيب القائم على الاسترجاع والاستباق، وتقنيات المدة كالوقف والحذف والمشهد، وأخيراً التواتر»³.

¹ - أمال بن بتقة، التبئير والصيغ السردية في رواية "وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر، ص 90.

² - المرجع نفسه، ص 88.

³ - بختيار خدر، التبئير السردى في رواية تحسين كرمياني، ص 169.

تتجلى علاقة التبئير بالزمن السردي، في الدراسات النقدية المعاصرة، كالدراسة التي أُقيمت على رواية وليمة لأعشاب البحر، «فقد تناولت العلاقة بين الرؤية والذاكرة، إذ يُنظر إلى الزمن على أنه تراكم تاريخي للشخصية، وليس مجرد تتابع زمني رتيب. فالتبئير هنا يُعدّ تقنية انتقائية تتحكم في الاسترجاع السردى، فيغير الزمن من كونه وعاءً خارجياً إلى زمن سيكولوجي داخلي تظهر من خلاله الذكريات كالطفولة والأحداث الثورية، ليعيد بناء حاضر الشخصية مأساوياً، مما يجعل اللحظة الزمنية خاضعة لزاوية نظر السارد-الشخصية».¹

ومن خلال هذا الطرح، يبدو أنّ التبئير، وعلاقته بصيغة الزمن، لا يقوم على تقديم الأحداث كما هي بترتيبها الزمني، بل يُعاد بناؤها وإنتاجها وفق رؤية ذاتية، متخطية بذلك التتابع الخطي. فالذاكرة هنا هي المحرك الفعلي للزمن.

المطلب الثالث: التبئير وعلاقته بالمكان

يلعب المكان عنصراً أساسياً في العمل السردى، فهو « يُعتبر مكوناً محورياً في الفن الروائي، إذ لا يمكن تصور أحداث حكاية تقع خارجه، ويرتبط تصوير المكان بالرؤية المنظورية للسارد وإدراكه الحسي، فيعتمد السارد أحياناً إلى تقليص المعلومات المكانية وتوفير الحد الأدنى من الإشارات، لمنح مخيلة القارئ دوراً حيويّاً في تصور تفاصيل المكان ودلالاته، ومن هنا يظهر الارتباط الوثيق بين المكان والتبئير».²

أمّا في تحديدنا لعلاقة التبئير بالفضاء المكاني، « تكشف الدراسة أنّ المكان يلعب دوراً هاماً كفضاء مُبارٍ شعورياً ووجدانياً، وليس بوصفه مجرد حيّز جغرافي صامد. فمن خلال رؤية السارد

¹-ينظر: أمال بن تبقة، مرجع سابق، ص 90 وما بعدها.

²-بختيار خدر، التبئير السردى في رواية تحسين كرمياني، ص 187-188.

المشارك، تتحوّل الأمكنة، إلى رموز تعكس الحالة النفسية للشخصيات المغتربة عبر رؤية تمزج بين

الذاكرة والواقع. ويصبح فضاءً دلاليًا يُسهم التّبئير في تشكيله».¹

وعليه، فإنّ علاقة التّبئير بالمكان تتشكّل كرؤية وجدانية، وليس كحيّز جغرافي مجرّد.

¹ - بختيار خدر، التّبئير السردّي في رواية تحسين كرمياني، ص93.

الفصل الثاني

تجليات آليات التبئير في المجموعة القصصية
"تواني الثواني"

الفصل الثاني: تجليات التبئير في المجموعة القصصية "تواني الثواني"

المبحث الأول: زوايا النظر في قصتي "موقف" و "ضحايا انتظار"

المطلب الأول: التبئير الداخلي في قصة "موقف"

المطلب الثاني: التبئير الداخلي في قصة "ضحايا انتظار"

المبحث الثاني: : تعدد الرؤى السردية في قصتي "أمنية صابر" و "جريمة وضحيّتان".

المطلب الأول: تعدد الرؤى السردية في قصة "أمنية صابر"

المطلب الثاني: تحول الرؤى السردية في قصة "جريمة وضحيّتان"

المطلب الثالث: تعدد الرؤى السردية في قصة "نفس"

المبحث الثالث: الضمائر السردية و دلالتها

المطلب الأول: ضمير المتكلم "أنا"

المطلب الثاني: ضمير الغائب "هو، هي"

المطلب الثالث: ضمير المخاطب "أنت، أنتِ"

تُعد المجموعة القصصية "تواني ثواني" التجربة الإبداعية الأولى للقاصة بoudine حنيفة، وقد صدرت في الجزائر عام 2023. وهي مدونة سردية تستلهم مادتها من تفاصيل الواقع الاجتماعي، وتستتبط في ثنائياتها قضايا إنسانية اجتماعية هادفة، حيث اعتمدت القاصة على لغة شفافة تتسم بالبساطة والقرب من القارئ، ما أضفى على النصوص طابعًا تواصلًا مباشرًا.

وعليه، تهدف دراستنا إلى رصد زوايا النظر السردية، التي تمكنت الكاتبة من تجسيد آلياتها داخل هذه المجموعة القصصية. وللوقوف على مدى تمكن القاصة من أدواتها الفنية نحاول لاحقًا تتبع مستويات التبئير (الداخلي والخارجي والصفري).

المبحث الأول: زوايا النظر في قصتي "موقف" و "ضحايا انتظار"

المطلب الأول: التبئير الداخلي في قصة «موقف»

قبل البدء في تفكيك المتن القصصي، لا بد من الإشارة إلى أن التبئير الداخلي يُعد أحد الاستراتيجيات السردية البنيوية التي تقوم على حصر الرؤية في وعي شخصية محددة داخل العالم الحكائي، وتمثل هذه الشخصية المركز الأساسي الذي تمر من خلاله الأحداث السردية. ففي هذا النوع من التبئير تكون معرفة السارد والشخصية في كفة واحدة ومتساوية، فلا يمكننا معرفة ما يحدث إلا عن طريق ما تراه الشخصية أو تسمعه. «وتمثل التبئير الداخلي في ما تعرفه الشخصية الرئيسية أو ما تراه وتفهمه مما يجعل الشخصية محور المعرفة الوحيدة في الحكاية ويرى جنيت أن التبئير الداخلي يتحقق بالحوار المفرط الذي يعبر عن الذات ويصل إلى أقصى تجليات المونولوج الداخلي».¹

ولذلك وُفقت القاصة بoudine حنيفة في اختيار هذا النوع من الآلية في مجموعتها القصصية "تواني ثواني"، ونصادف أول قصة في مجموعتها بعتبة نصية مكثفة اختارت لها عنوان «موقف»، الذي

¹ -بوعريشة هند، العشابي عبد القادر، استراتيجية التبئير في رواية "قبل البدء حتى" لمحمد بورحلة، مجلة النص، العدد 1، جوان، 2025، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، ص 684.

يضع القارئ في الوهلة الأولى أمام مواجهة حالة من الحيرة والانتظار. ويتجلى التبئير الداخلي داخل هذه القصة، حيث تقتصر الرؤية فيها على وعي الشخصية وحدها، باستخدام الساردة ضمير المخاطب «أنت»، لتفتح المجال لمشاركة ذات القارئ في نفس الحالة النفسية وما تحمله من مشاعر التردد والحيرة.

ويظهر هذا في قولها: «إنك الآن في محطة ما تنتظر قدوم حافلة، أنت مثلث لخواص مغامرة ما، يدفعك فضولك أو حماسك أو طموحك... وبعد لحظات من وقوفك تنتبه إلى أنك وحدك، لن تكثرث للأمر... لكن الحافلة تأخرت... تمد عنقك... وتكتشف حينئذ أن المكان مهجور».¹

لقد تخلت الساردة عن سلطتها المطلقة هنا، تاركة الشخصية تتقل الصراعات النفسية الداخلية وتفكيرها، وهو ما يسمى بالمونولوج الداخلي أي عرض أفكار الشخصية وانطباعاتها أو مدركاتها (دون وساطة من قبل الراوي)²، فالشخصية تتداعى في داخلها جملة من التساؤلات تطبعها الحيرة والضياع والقلق الوجودي: «هل أنا في المكان الخاطئ أم التوقيت الخاطئ؟ هل أعود أدراجي أم عليّ أن أنتظر؟».³

وهنا تتحول المحطة من مكان فضائي ساكن إلى فضاء نفسي مشحون بالتوتر والشك والحيرة، بمجرد تأخر الحافلة، فيقلب الزمن من دقائق تمر إلى ثقل نفسي وشعور بالضياع. هنا الساردة تملك ما تملكه الشخصية، وتجهل ما تجهله، وتنتظر ما تنتظره.

لكن ما نلاحظه مع اقتراب نهاية القصة هو انزلاق دقيق في التبئير، فبعدما كان سابقاً تبئيراً داخلياً، يفتح المقطع الأخير على التبئير الصفري، لتدخل الساردة في تقديم فرضيات واحتمالات،

¹-حنيفة بودينة، تواني الثواني، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2023، قصة موقف، ص9.

²-ينظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص95.

³-قصة موقف، ص9.

ويظهر هذا في قولها: «دوافعك لا تسمح لك بالتراجع أو الاستسلام، وبما أنك هنا فعليك أن تكون مستعداً لأي شيء، وفجأة تسمع صوتاً آتياً من بعيد، قد تكون الحافلة التي كنت تنتظرها، وقد يكون شيئاً آخر».¹

فهذا الانعطاف الذي حدث يتجاوز أفق الشخصية المحصورة في الرؤية، فالتحول هنا منح القفلة السردية بعداً فلسفياً. وقولها (شيئاً آخر) يفتح القصة على أفق التأويل المتعدد.

المطلب الثاني: التبئير الداخلي في قصة «ضحايا الانتظار»

ويتجلى مستوى التبئير الداخلي في القصة الثانية المعنونة بـ«ضحايا الانتظار»، إذ نلمس هنا تحولاً في البؤرة التي جاءت بتعدد الشخوص والمواقف بدل الشخصية الواحدة وهو ما يسمى «بالتبئير الداخلي المتعدد الذي يركز على حدث واحد مرات متعددة من خلال منظور شخصيات متعددة»². ويتضح هذا أولاً من خلال قراءة العنوان «ضحايا الانتظار»، الذي يشير إلى الجمع لا إلى المفرد، ليفتح لنا الباب إلى عدة تأويلات.

فلقد ركزت الساردة هنا على ضمير الأنا ليكون الركيزة الأساسية لرصد الأحداث، وفي مقابل هذا لم تقم بحصر التبئير في حدود الذات فقط، بل جعلت الرؤية تتفتح على شخصيات أخرى، كالمسافرين، وصاحب الجريدة، والفتاة السمراء، إذ تجمعهم وحدة المكان «محطة القطار» والانتظار. ويظهر هذا في قولها: «في السابعة والنصف صباحاً، يوم جميل ودافئ، ومحطة القطار تعج بالمسافرين كالمعتاد، كنت أنزعج من منظر الناس وهم يندفعون ويتدافعون لشراء التذاكر... كنت

¹-قصة موقف، ص9.

²-بختيار خدر، التبئير السرد في رواية تحسين كرمياني، ص28.

أشعر بالسعادة، كنت أتأمل السماء تارة، والناس تارة أخرى... رأيته، كان مختلفاً ومميزاً، لا أدري ما الذي كان مميزاً فيه، ولكنه استطاع أن يجذب انتباهي ويثير اهتمامي».¹

إن الكاتبة لا تتقل الأحداث والواقع من الخارج، بل تصف المكان بناءً على مزاجها وحالتها الشعورية: «أنزعج، أتأمل، تقلقني، يشعروني...»، فضمير المتكلم هو ما مُنح دور البطولة، فالساردة هنا هي (الذات المُبترّة) التي تحمل وجهة النظر وتتحكم في بؤرة التنبؤ²، وهذا ما منح القصة صدق الشعور.

وفي مقطع آخر من هذه القصة يركز التنبؤ حول شخصية أخرى، وهي صاحب الجريدة، لكن بقي التنبؤ هنا داخلياً، لأن الساردة، بالرغم من تحولها من ذات متأملة إلى ذات راصدة، لم تمنحنا أي معلومات عن خفايا تلك الشخصية، إذ يظهر هذا في قولها: «رأيته في اليوم الموالي، والأيام التي بعدها، في نفس المكان ونفس التوقيت، وفي يده جريدة لا تفارقه. الغريب في الأمر أنني لم أراه يوماً يركب القطار، كنت أظنه يأتي لانتظار القطار كأني شخص يقصد المحطة، ولكنني صرت أعتقد أنه ينتظر حدوث شيء ما، أو بالأحرى قدوم شخص ما، شخص أثار اهتمامه مثلما أثار اهتمامي».³

وفي موضع آخر مليء بالتساؤلات، جاء ضميراً المتكلم "أنا" و"نحن" ليجعلا المعرفة السردية محصورةً تماماً في وعي الشخصية، إذ تقول: «إنه لأمر عجيب أن ننجذب لأشخاص لا نعرفهم ونهتم بهم، وننفر من أشخاص لا نعرفهم ونحتقرهم أيضاً، فما الذي كان سيدفعني إلى مراقبة شخص لا يمت إليّ بصلة؟».⁴

¹-قصة ضحايا انتظار، ص 11.

²-ينظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 72.

³-قصة ضحايا انتظار، ص 11.

⁴-المرجع نفسه، ص 11

وما يعزز التبئير الداخلي هو العودة إلى استراتيجية التناص باعتبارها عملية لتداخل النصوص

وتفاعلها،¹ حيث لجأت الساردة إلى اقتباس بيت شعري لطرفة بن العبد :

«ستبدي لك الأيام ما كنت تجهله*ويأتيك بالأخبار من لم تزود»²

واعتماد الساردة على التناص ما هو إلا اعتراف صريح بجهلها. فهي، عند استشهادها بهذا البيت،

تؤكد على عدم امتلاكها للمعرفة كلية، بل تنتظر الأيام لتكشف لها ما هو خفي.

ويبدو أن سيرورة الزمن تشكل ثقلاً نفسياً للساردة، إذ نجدها، رغم مرور الأيام، بقيت حبيسة

الرؤية، فلم تستطع معرفة هوية صاحب الجريدة إلا بمراقبتها المستمرة له من الخارج، مما منحنا

المجال للتأويل. ويتجلى هذا من قولها: «مرت الأيام، وصاحب الجريدة — وهو الاسم الذي أطلقته

عليه — ما زال ينتظر، وما زلت أراقبه، وكأنه الشخص الوحيد في هذا الوجود، كان يبدو يائساً

أحياناً، ومسروراً أحياناً أخرى».³

فهي تصف ما تراه بعينيها وتفسره بوعيها الخاص، فكلمة: «لم أكن أعرف سبباً لئاسه» تؤكد

على بقاء مستوى التبئير الداخلي وتساوي المعرفة بين الساردة والشخصية، فالسرد هنا يرفض اختراق

وعي الآخر، «صاحب الجريدة»، ويجبر القارئ على البقاء خلف مصفاة وعي الساردة فقط. ومن ثمّ

يصبح المكان هنا، «محطة القطار»، فضاءً تأملياً.

ورغم دخول شخصية الفتاة السمراء، يظل التبئير داخلياً، فهذه الشخصية ظهرت بوصفها

موضوعاً للرؤية أيضاً، فقد رصدتها عين الساردة المشاركة، وذلك من خلال ردّ فعل الرجل تجاه

الفتاة السمراء. ويظهر هذا في قولها: «كان على غير طبيعته، كان يبدو متوتراً وقلقاً، لم يتوقف عن

النظر إلى ساعة يده... ودون أن أشعر، وجدنتي أنظر إلى نفس المكان الذي كان ينظر إليه، فرأيت

¹ -جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 97، 98.

² - قصة، ضحايا انتظار، ص 11

³ - المرجع نفسه ، ص 12

فتاة سمراء تتقدم بخطى متسارعة نحو الرصيف، ولم تكد تصل حتى رسم ابتسامة خفيفة على شفتيه، لم تبادله الابتسامة ولا حتى النظرات، بل مرت كعاصفة مفاجئة مخلفة دماراً كبيراً، رأيت ابتسامته تتطفئ... رأيت أنه وهو يخفي نظراته المنكسرة وينصرف».¹

فالساردة لم تمنحنا حق النفاذ إلى مشاعرهما الحقيقية، فالفتاة في هذه اللحظة هي البؤرة المشهدية التي فجّرت ذلك الانتظار الطويل، لتعيش الساردة هنا أيضاً حقيقة لم تكن تنتظرها أبداً، حيث تقول: «شعرت بخيبة أمل كبيرة، كنت أنتظر نهاية أخرى لقصة غامضة كهذه».²

وتظهر الحقيقة في الأخير كاملة عن طريق الحديث الذي جرى في هذا المقطع، «فإذا هي تلتفت إلى فتاة أخرى بجانبها لتقول لها بصوت أثقله الحزن: إنه متزوج».³

إن سماع هذه الكلمة التي ألقت بها شخصية الفتاة السمراء: «إنه متزوج»، يمثل انتقالاً من الرؤية إلى السمع، وهو ما خدم الحصر المعرفي للتبئير؛ إذ تقف الساردة والمتلقي معا في حالة دهشة أمام تلقي هذه الحقيقة الصادمة. وهكذا ينغلق التبئير الداخلي، في نهاية المطاف، على وعي الشخصية المشاركة وهي تصعد القطار، مخلفة وراءها فضولاً تحوّل إلى خيبة، ومن مجرد كونها مراقبة إلى ضحية من ضحايا هذا الانتظار.

وهذا ما جسده القصة في مقطعها الأخير، إذ تمكنت من استخدام التبئير أداةً لاختبار المسافة بين الذات والواقع.

¹-ضحايا انتظار، ص13.

²-المرجع نفسه، ص13.

³-نفسه، ص14

المبحث الثاني: تعدد الرؤى السردية في قصتي "أمنية صابر" و"جريمة وضحياتان"

المطلب الأول: تعدد الرؤى السردية في قصة "أمنية صابر"

أما بالنسبة لقصة "أمنية صابر" فإن أحداثها تأخذنا إلى فضاء سردي مغاير عما شاهدناه سابقاً في القصص الأخرى، تلك القصص التي ركزت على أحادية المنظور من وجهة نظر الساردة، وبالرغم من تعدد الشخصيات العابرة فيها، فإن الرؤية بقيت حبيسة وعي الساردة وحدها.

بينما نجد أنفسنا هنا أمام بنية سردية تتسم بديناميكية التنبير، أي تعدد زوايا النظر وتتنوع مستوياتها:

، خارجي، داخلي، وصيفري.

لكن قبل ذلك، تقتضي الضرورة المنهجية التوقف ولو بإيجاز عند مفهومي التنبير الخارجي والتنبير

الصفري، كما فعلنا سابقاً مع التنبير الداخلي.

1- التنبير الخارجي

إن المقصود بالتنبير الخارجي هو أن يكتفي السارد فيه بالوقوف خارج الأحداث ومراقبتها من بعيد. « وهو أحد أنماط التنبير أو جهة النظر، التي تقتصر فيها المعلومات المقدمة غالباً على ما تفعله الشخصيات وما تقوله، ولا نعثر مطلقاً في هذا النوع من التنبير على أية إشارة لما تفكر فيه الشخصيات أو تشعر به»¹. فيصف فقط ما تراه العين كما تفعله الكاميرا التي تنقل لنا ما يظهر أمامها: كيف تتحرك الشخصية، وماذا تلبس، وغير ذلك، دون أن يستطيع الدخول إلى عقلها أو قلبها. وبالتالي، في هذا المستوى تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية.

ففي مستهل القصة هناك هيمنة واضحة للتنبير الخارجي، فالسارد الساردة تقوم بنقل تفاصيل المشهد من الخارج، حيث تقول: «إنه عيد زواجهما الرابع وما هما يحتفلان به وكأنه الأول، نفس

¹ -جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 65.

النظرات الخجولة ونفس الابتسامات البريئة، وكأنهما يلتقيان لأول مرة... ولكنهما لم يجنيا بعد ثمره زواجهما... وإن طال انتظارهما فهما راضيان تمامًا بما كتبه الله لهما، لقد أجريا كل الفحوصات والتحاليل اللازمة... ليس عليهما إلا الصبر والدعاء»¹.

فالملاحظ هنا أن السارد\الساردة تكتفي فقط بوصف ما تراه من نظرات خجولة وابتسامات بريئة، وتقدم لنا حقائق خارجية: مرور أربع سنوات، إجراء الفحوصات، كلام الأطباء... وغير ذلك، دون أن تتوغل في عقل الزوجين أو ما يدور داخلهما أو حتى ما يشعران به. فالسارد\الساردة ترى ما يراه الجميع: زوجان يحتفلان معًا ويصبران.

هنا لا نجد حدثًا داخليًا ولا تساؤلات نفسية، بل نجد فقط صفات تُستنتج من السلوك العام للشخصيات.

2- التبئير الصفري

أما التبئير الصفري، فإنه يتأسس على المعرفة الشاملة والمطلقة، فالسارد هنا يلعب دور المعلم بكل شيء، ويملك القدرة على اختراق الحواجز لمعرفة الخفايا والأسرار، وكل ما حدث في الماضي وما سيحدث في المستقبل لتلك الشخصية، سواء في الزمان أو المكان، حتى إنه يطلع على أسرار الشخصيات التي تخفيها عن أنفسها. وفي هذا النمط تكون معرفة السارد أكبر من معرفة الشخصية. ففي «التبئير الصفري أو اللاتبئير» يكون السارد صاحب المعرفة الكلية إذ أن الراوي لا يتخذ زاوية رؤية محددة وله حرية في طرح الأحداث وبيان الشخصيات لا تعترض الحواجز في رؤية الواقع»².

¹- قصة أمنية صابر، ص16.

²- عبير جودت، الرؤية السردية في الرواية العربية -سيكبر أنفها- أنموذجا، مجلة ابتكارات، عدد خاص، المجلد2، ماي 2024، جامعة قطر، قطر، ص9.

إن هذا المستوى من التبئير يفسح المجال لسلطة السارد V الساردة، ويتجلى هذا في قصة "أمنية صابر" : «كان صابر رجلاً قوياً، واعياً، صبوراً، يواجه المصاعب بكل حكمة... غير أنه هذه المرة يشعر بالعجز، فكلام والدته ينخر دماغه، هي لا تكف عن إعادة نفس الكلام منذ السنة الثانية من زواجه، ولكنه لم يكن موجهاً إليه هذه المرة بل إلى زوجته أمنية، المرأة التي انتظرت وتحمّلت كل شيء لأجله، أمنية التي هي أمه... هل يخبرها أنه يعلم بالأمر، أم يظل صامتاً إلى أن تخبره هي؟ كيف استطاعت أن تكتم عليه الأمر كل هذا الوقت؟ من عاداتها أن تخبره بكل صغيرة وكبيرة، إن ابتسامتها التي يعشقها صارت تعذبه، هو يعلم أن قلبها ينفطر وما سيسمعه ليس هيناً»¹.

فالسارد V الساردة تمكنت من المعرفة الكلية هنا، وأحاطت بتفاصيل حياة الزوجين، وعودتها إلى عمق الماضي منذ السنة الثانية من زواجهما، فهي لم تكف بوصف المشاعر الشخصية، بل منحتنا تاريخاً دقيقاً، وهذا ما يثبت أنها السارد V الساردة عليمه.

وما يميز الساردة كذلك هنا أنها استطاعت أن تتوغل في وعي صابر دون أن تترك له الحرية للتعبير عن نفسه بضمير المتكلم، بل وظّفت ضمير الغائب أثناء طرحها للتساؤلات: «هل يخبرها؟ كيف استطاعت أن تكتم عليه؟»، تصوغ قلقه في أسئلة وتصف حيرته في موقع خارجي عليم.

إضافة إلى هذا كله، ربطت الساردة بين وعيين منفصلين في سياق واحد، مؤكدة بذلك معرفة صابر، وفي الوقت نفسه تخترق وعي أمنية لتُقر حقيقةً شعورية تمر بها؛ «هو يعلم أن قلبها ينفطر، فما سمعته ليس هيناً»، فهذه العبارة تؤكد على انفطار قلب أمنية وسماعها لذلك الكلام، وهي معرفة تفوق ما تُظهره الشخصية أو حتى ما يعرفه صابر يقيناً.

غير أن هذه الهيمنة المعرفية للساردة العليمه لم تتوقف عند حدود استنطاق الوعي فقط، بل رصدت أقصى درجات التبئير الصفري، وذلك عن طريق تقنية الاسترجاع (الفاش باك)، والتي تعني

¹-قصة أمنية صابر، ص16.

العودة إلى الوراء، وتسمى بالفرنسية: Flash-back، Analepsis، Rétrospectio، cutback.

1-Switchback

وقد استحضرت السارد V الساردة مشاهد كانت غائبة عن ذاكرة البطل الحاضر صابر، لتكسر بذلك وحدة المكان والزمان، فتتقل لنا حوارًا جرى بين الأم وأمنية من خلال قولها: «أنت أنانية، لو كنت تحبين زوجك حقًا لشجعته على الزواج مرة أخرى أيتها العاقر».²

هذا الكلام قد قيل من قبل لأمنية، أي أنه وقع في الماضي بعيدًا عن الزوج صابر، مما يثبت تواجد الساردة في كل مكان وزمان.

فهي تخبرنا بسر يجهله صابر، فتكشف ماضي أمنية وما كانت تعانيه من رفض في المجتمع قبل الزواج، فنجدها تقارن بين كلمة «عاقر» و«عانس» وتربطهما على أساس الوزن الصرفي والواقع النفسي، وما أحدثته الكلمتان من أثر على نفسية أمنية. ويظهر هذا في القصة: «ظلت هذه الكلمة الأخيرة ترن في أذني أمنية قبل أن يستقبلها قلبها الذي كاد نبضه يتوقف... عاقر على وزن عانس... كلمتان على نفس الوزن وبنفس الوقع أيضًا... وقد هزّ هذا الكلام كيانه».³

إن المتأمل في لحظة انكسار أمنية يدرك أنها لم تكن تفكر في أوزان تلك الكلمات، بل إن تدخل السارد V الساردة العلمية هو الذي شرح كيف يطلق المجتمع كلمات لغوية عنيفة ضد المرأة.

فقد ربطت السارد V الساردة جرح الماضي الذي جاء تحت مسمى العنوسة وجرح الحاضر الذي تعاني منه أمنية (تأخر الإنجاب)، فهي لم تكن محاصرة فقط بأحداث بل بكلمات أيضًا، وهذا الجمع

¹-جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 69

²-قصة أمنية صابر، ص 17.

³-المرجع نفسه، ص 17

هو ما أكد على الرؤية البانورامية التي تملكها الساردVالساردة وإمكانيتها على لَم شتات حياتها الشخصية في جملة واحدة.

أما المقطع الذي جاء بعد ذلك فقد تبني نمطاً آخر وهو التبئير الداخلي، وتجلّى هذا عبر حصر المدركات الحسية، فالسرد انزاح ليتموضع داخل بؤرة وعي الشخصية (صابر)، ويظهر هذا جلياً في قوله: «لا تيأس يا بني فإن مع العسر يسراً» كلمات أعادت صابر إلى الواقع ليجد نفسه في حقيقة تعجّ بالناس الذين لم يشعر بوجودهم بسبب حزنه وشروده، التفت إلى مصدر الصوت فرأى عجوزاً يبتسم له ويقول: "الفرج قريب بإذن الله". لم ينتظر ردّاً من صابر، فهو يعرف أنه قطع عليه خلوته، ويعرف أيضاً بحكم خبرته في الحياة أن هذا الرجل المجهول الجالس أمامه على وشك الانهيار ولا بد أن يساعده، "إن الحياة مليئة بالعقبات يا بني، والاستسلام فيها ممنوع. إنك لا تستطيع أن تمنع طيور الحزن من أن تحلق فوق رأسك، ولكنك تستطيع أن تمنعها من أن تعشش فيه، فاصبر وكن قوياً"¹.

يشير هذا المقطع إلى تخلي الساردVالساردة عن دور العليمة بكل شيء، لتصبح في مقابل ذلك مرافقة للشخصية البطل (صابر) أثناء عودته من الدهول النفسي إلى الواقع.

إن هذا الحدث جاء عبر منظور وعي الشخصية وما تتركه بحواسها: السمع والبصر. فالأفعال الفيزيائية التي قام بها صابر، كالاتفات، ورؤية العجوز، وسماع النصيحة، هي مدركات حسية عكست استفاقة الذات من الدهول والشعور بعدم وجود الناس، بالرغم من أنهم كانوا محيطين بالشخصية. يؤكد هذا أن بؤرة السرد بقيت رهينة الحالة النفسية في تلك اللحظة، حتى وإن وجد اختراق طفيف لوعي الشخصية الثانوية (العجوز)، إلا أن مركز التبئير ظل ثابتاً عند الشخصية الرئيسية (صابر)، وبالتالي نحن هنا أمام التبئير الداخلي.

¹ -أمنية صابر، ص17

هذا التحول الذي شهدناه في التبئير كان راجعاً كذلك إلى اختيار مكان الحديقة، فهو بمثابة فضاء منفتح تمكن صابر فيه من الإنكفاء على ذاته، وبعدها يستلم رسالة العجوز التي غيرته، ليتجه بعد ذلك إلى البيت حاملاً باقة ورد. إذ توظف الساردVالساردة هنا تقنية الاستباق عن طريق التبئير الداخلي، فلا تكتفي برصد حركة البطل الجسدية، بل غاصت في وعيه وهو يتخيل رد فعل زوجته وملاحها. وهذا ما يثبت رغبة صابر في ترميم العلاقة، فتتماهى الرؤية مع تطلعات الشخصية البطلة وآمالها، مما يخلق نوعاً من الحماس والتوتر الدرامي لدى المتلقي، لينتظر معه تحقق هذا التخيل الاستباقي. ويظهر هذا كله في قولها: «في طريق العودة اشترى صابر باقة جميلة، انتقى ورودها بعناية، ودس فيها بطاقة كان قد خط فيها أسطرًا شعرية، ابتسم وهو يتخيل رد فعل أمنية: ... ولن تنقش هذه السحب ما لم تمطر».¹

ولكن مع وصول صابر إلى البيت، يضعنا السرد أمام خيبة لم يتوقعها صابر، وهي كسر لأفق توقعاته. و"أفق التوقع" كمصطلح أساسي عند "ياوس" «هو ذاك الذي يتكوّن عند القارئ من خلال تراث أو سلسلة من الأعمال المعروفة سابقاً، وبالحال الخاصة التي يكون عليها ذهن، وتنشأ مع بروز الأثر الجديد عن قوانين جنسه وقواعد لعبته».² فبمجرد سحب أمنية لتلك البطاقة ينتقل التبئير من صابر إلى أمنية. في هذه اللحظة لم تكتفِ الساردVالساردة برصد ما يراه صابر، بل صبّت تركيزها على لهفة أمنية التي سرعان ما تبخرت وتحولت إلى تجهم.

إن هذا الانتقال الذي حدث هو بمثابة تقاطع بين مستويين: الداخلي والصفري، فالساردVالساردة أثناء وصفها لملاح الشخصية (أمنية) تكشف أن خلف ذلك التجهم معرفة مسبقة لها بكل ما جرى لصابر من قبل أمه. وهذه المفردات: اللهفة والتجهم، التي اختارتها الساردVالساردة، هي ما يعمق

¹ -أمنية صابر، ص 18.

² -عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، ص 21.

أزمة التبئير. وقد جاء هذا كله في الموضع الآتي: «سحبت أمنية البطاقة من بين الورود، وقرأت ما خط عليها بكل لهفة:

إنني عشقتك.. واتخذت قراري

فلمن أقدم يا ترى أعذاري

لا سلطة في الحب تعلو سلطتي

فالرأي رأيي، والقرار قراري

تجهم وجهها وهي تقرأ تلك الأسطر، فهي لا تشك أبداً في حب صابر وإخلاصه لها، ولكنها تدري أنه سمع من والدته نفس الكلام... شقت دمة طريقها على خد أمنية، تلقاها صابر... كانت دموعها غزيرة، ونفسها متقطعة، وكان يشعر بكل ذلك الألم الذي كُتب في قلبها».¹

وكأنَّ السحب التي تحدثت عنها الساردة بدأت تمطر عاطفياً حقاً، ثم تمضي الأحداث لتصل إلى محطة المستشفى، حيث يستعيد صابر وعيه على وقع صوت الممرضة، ليفتح ذلك باب الحوار. لم يكن مجرد تبادل للكلمات، بل كان استنطاقاً للحظة الوجد ومحاولة لترميم ما انكسر في وعي صابر وهو يواجه قدره، ليسلم بعد ذلك أمره لله تعالى بقوله: «اللهم لطفك».

هنا نقف في هذه اللحظة على عتبة التبئير الخارجي، فتصف الساردة المشهد الذي جرى بين الممرضة وصابر، ويظهر هذا جلياً كالتالي: «لم يعد صابر إلى رشده إلا على صوت الممرضة التي كانت تحاول تهدئته لتأخذ منه بعض المعلومات عن زوجته: هل فقدت وعيها؟ لا. هل تتبع حمية غذائية أو علاجاً خاصاً؟ لا، مطلقاً. هل تعرضت لضغوط نفسية مؤخراً؟ نعم، قالها بعد تردد.

¹-أمنية صابر، ص 18-19.

شكرًا، سيكون كل شيء على ما يرام، ستجرب لها بعض التحاليل لمعرفة السبب الحقيقي، لا داعي للقلق... كان ينتظر مطرًا، ففاجأته عاصفة: "اللهم لطفك"». ¹

وفي هذا المقطع الختامي يتخلّى السرد عن ضبابيته المتعمدة، متبنيًا استراتيجية التبئير الصفري، إذ إن السارد لم يعد يراقب الحدث من الداخل، بل صار يهيمن عليه من الخارج ليفجّر تلك الصدمة العاطفية ويعلن الحقيقة من موقع المعرفة الكلية. وبالتالي يتحول المسار السردى من الحجب إلى الكشف، وهو ما عبّرت عنه السارد\الساردة بقولها: «لم يدر صابر كم من الوقت مرّ عليه، هو فقط يشعر بالتعب الشديد، لقد كان يومه طويلًا جدًّا. هرع إلى الطبيب وهو يراه يغادر غرفة أمنية: أخبرني دكتور، كيف حالها؟ هل أفاقت؟ أجاب الطبيب بابتسامة أراحت صابر: يبدو أن نفسيّتها متعبة جدًّا، تحتاج إلى راحة تامة وغذاء جيد، على كلّ الأمر طبيعى بما أن الحمل في أوله، تهانينا» ².

وهنا نلاحظ مفارقة حادّة، فما كان يراه صابر انهيارًا أو مرضًا غامضًا يستوجب القلق، كان في نظر السارد العليم والطبيب مجرد أعراض طبيعية لبداية الحمل. فكلّمة «تهانينا» ليست مجرد خاتمة لذلك الحوار، بقدر ما كانت اللقطة التي قلبت موازين القصة، فبمجرد أن نطق بها الطبيب تغيّر معنى كل ما سبق، ليتحول ذلك التعب من إرهاق مرضي إلى إرهاق نفسي، ومن دموع الحزن إلى دموع الفرح، فالعاصفة لم تكن تدميرا بل كانت تمهيدا لهذا المطر الذي يمثل بشارة الخير بقدوم مولود جديد، هذا النوع من القفلات هو الذي يعزز من التبئير الصفري لأنه منح القارئ مفتاحا لفهم القصة من منظور جديد كلياً لم تكن الشخصية في حد ذاتها تدركه حتى اللحظة الأخيرة..

¹-أمنية صابر، ص19.

²-أمنية صابر، ص19

المطلب الثاني: تحول الرؤى السردية في قصة "جريمة وضحيّتان"

تتفتح أحداث هذه القصة على مشهد درامي مكثف، تنقلنا مباشرة إلى قلب الحدث في فضاء قاعة الدرس، لوصف الظاهر من خلال الرؤية من الخارج، وكأنها عين محايدة ترصد المشهد دون اقتحام عوالم الشخصيات الموجودة، فتستهل القصة بقولها: «دخل المدير إلى قاعة الدرس وملاحمه تنذر بقدوم عاصفة، استغرب الطلاب زيارته، فهم يعلمون أن اهتمامه منصب على الأقسام النهائية لأنها مقبلة على امتحان رسمي في نهاية السنة الدراسية، لم يقل شيئاً للطلاب، بل اتجه نحو الأستاذ الذي لم يُخفِ استغرابه هو الآخر: تفضل يا أستاذ كمال، عليك مغادرة القاعة. أجابه الأستاذ محافظاً على هدوئه: هل الأمر طارئ؟ الحصة لم تنتهِ بعد. أجابه المدير بنبرة حادة: سأحدث في مكنتي. غادر الأستاذ القاعة تاركاً نظرات الفضول تحوم فيها».¹

نقف هنا أمام الملامح الفيزيائية والحركية لكل من الشخصيات المتواجدة، واستغراب الطلاب والأستاذ كمال. ومظهر المدير الذي يوحي بالغضب أو بوجود أمر ما، فالساردVالساردة اعتمدت على لغة تصف من خلالها الأحداث دون أن تدخل إلى وعي هذه الشخصيات ، وهذا ما يسمى بالتبئير الخارجي، فهي لا تكشف المقاصد الذهنية التي دفعت المدير إلى هذا الدخول المفاجئ. إضافة إلى وجود أسلوب حوارى مباشر بين المدير والأستاذ كمال، دون أن يخبر السارد بمشاعر الأستاذ كمال أو انزعاج المدير، بل أبقى فقط على الكلمات الخاصة بالحوار: «تفضل يا أستاذ كمال»، «سنتحدث في مكنتي»، وهذا ما يولد الغموض ويحفز القارئ على المشاركة في التأويل، محاولاً معرفة سبب هذا الانزعاج.

¹-قصة جريمة وضحيّتان، ص32

ففي هذا المقطع نجحت الساردة في حجب المعلومة عن طريق استراتيجية التبئير الخارجي، إذ تحول مكان المدرسة إلى مسرح للملاحظات الحسية، مما حافظ على المسافة الجمالية، بينما يظهر من الصفات الخارجية كالنبرة والملامح وغيرها وما يخفيه السرد، وبالتالي فإن التبئير الخارجي خدم الوظيفة التشويقية.

يستمر الحدث بعد ذلك بالتعريف بشخصية الأستاذ كمال، إذ : «لم يكن الأستاذ كمال مستهتراً ولا متهاوناً، كان محباً لعمله، متفانياً فيه، يعامل طلابه وكأنهم أبناءه، ويحبهم ويحترمهم، وفي الوقت نفسه كان ذلك الأستاذ الجاد والصارم، وهذا ما جعل مكانته عظيمة في قلوبهم، أما زملاؤه فكانوا يرونه رجلاً غريباً كثير الشرود... ورغم مضي سنة على التحاقه بهذه المؤسسة، ما زالوا يلقبونه بالأستاذ الجديد».¹

ينتقل الساردVالساردة في هذا المقطع إلى دور العليم بكل شيء، فهي تعرف الآن تاريخ الأستاذ كمال ونظرة الطلاب إليه وكذلك زملائه، كما تعرف ما يمكنه من حب لهم، لتتجاوز بذلك تلك اللحظة الراهنة التي سادت من قبل إلى تقديم خلفية اجتماعية ونفسية شاملة، حيث تعرف عن هذه الشخصية أكثر مما تعرفه الشخصيات الأخرى عنه، وهذا كله لا يكون إلا عن طريق الرؤية من الخلف، أي التبئير الصفري الذي جاء عن طريق الاسترجاع والعودة إلى الماضي.

لكن بمجرد أن تنتهي الساردVالساردة من تقديم تلك الخلفية المعرفية للشخصية، تنتقلنا بعد ذلك إلى فضاء المكتب الخاص بالمدير، حيث نرى مشهداً حوارياً يمثل استجواباً درامياً يعتمد على الرصد الحسي المباشر. فبعدما كانت الساردة في استرجاع عليم بكل شيء، تستعيد لباس قناع التبئير الخارجي، وتتجلى هذه الدقة في لحظة طرح المدير السؤال الجوهرى على كمال عن سبب تركه

¹- قصة جريمة وضحيتان، ص32.

للمؤسسة. فالساردة لم تقتحم وعي الأستاذ كمال لتتقل هواجسه أو ذكرياته، بل اكتفت برصد الأثر الفيزيولوجي الظاهر عليه، وهذا ما نرصده في قولها:

«أستاذ كمال، هل يمكنك أن تخبرني عن سبب تركك للمؤسسة التي كنت تعمل فيها؟ لا بد أن هناك سبباً وجيهاً، فظروف عملك هناك كانت أفضل مما هي عليه الآن، فتغيرت ملامح الأستاذ، وشحب وجهه... ثم يواصل المدير كلماته ونظراته لا تفارق وجه الأستاذ، وكأنه محقق شرطة لا مدير مؤسسة تربية، إلى أن يفجر الحقيقة الصادمة بقوله: أنت متهم بالتحرش يا أستاذ».¹

ما إن تنتهي لفظة "التهمة" تحدث نقلة مفاجئة لتصبح الساردVالساردة كلية المعرفة، فتكسر حدود الزمان والمكان (مكتب المدير)، وتمارس سلطتها المطلقة في كشف خبايا المؤامرة، فهي تعرف ما لا يعرفه كمال، وتقدم لنا مفاتيح التتوير كي تثبت زيف الادعاء، لتحول القضية إلى قضية أخلاقية وجب النظر فيها، فتقول: لم يكن مضمون الشكوى هو الأهم مثل ما قال المدير، بل صاحب الشكوى نفسه، إذ كلما كانت مكانة المدعي عظيمة ازدادت أهمية شكواه وإن كانت تافهة، وقد أجاد الطالب تمثيل دور الضحية ببراعة عندما استُدعي والده لتبرير الغيابات التي تجاوزت الحد، واستطاع أن يقنعه بأن تحرش الأستاذ كمال هو سبب غيابه المتكرر... رفع شكوى على هذا الأستاذ ولم يفكر أبداً في عرض ابنه على الطبيب الشرعي أو مختص نفسي ليتأكد من الأمر.²

هذا الكشف السردي الذي قدمته الساردة كان بمثابة أداة أحدثت المفارقة الدرامية، فيتشكل وعي القارئ بحقيقة الأستاذ كمال وبراعته، وتواطؤ الأب واستغلال الطالب نفوذ عائلته، وقد جعلنا هذا الأمر نتابع أحداث هذه القصة، ونصدر أحكاماً أخلاقية واجتماعية على الفساد المؤسساتي الذي مثله المدير والطالب ووالده.

¹- جريمة وضحيّتان، ص33.

²- جريمة وضحيّتان، ص35

فالتهمة كان لها أثر نفسي في شخصية الأستاذ كمال، ووقع هذه الحادثة شكل صدمة أخرى له بعد فراقه ولده بسبب غدر نال منه من طرف زميله أثناء محاولته فكّ الشجار الواقع. فالأستاذ كمال كانت غايته أن يغرس في طلابه القيم الإنسانية والأخلاقية في التعامل مع الغير، لكنه لم يستطع ذلك بسبب الأقوال والألسن التي طالته بتزييف الكلام وتلفيق التهم والفساد الإداري، وهذا ما يتبين في قولها: «كان يريد أن يُخرجهم من عالم عفن ومخيفٍ إلى عالمٍ نقيٍّ وآمنٍ، كان يرى في وجه كل واحدٍ منهم صورةً "قاتلٍ" و"ضحية" في الوقت نفسه، كان يرى صورةً ابنه الذي اقتلعت زهرته من جذورها وهو لم يتعدَّ السابعة عشرة، وصورةً قَتيلِ العينينِ الذابلتين واليدِ المرتجفة، كان الابنُ الضحيةُ يريد فكّ شجارٍ حادٍّ بين زميليه مطبقًا بذلك ما أخذه عن والده من مبادئ ساميةٍ وقيمٍ عليا... لا مجال للقيم والمبادئ حين تغيبُ العقولُ وتموتُ الضمائرُ».¹

فالساردVالساردة امتلك هنا زمامَ الأمورِ كُلِّها، فالساردة على درايةٍ مسبقةٍ بنوايا الأستاذ كمال، لينغلقَ السردُ في نهايةِ المطافِ بنوعٍ من التداخلِ بين المستوياتِ الثلاثة: الداخلي والخارجي والصفري. فمنذ أن «مرت الأيام على الأستاذ كمال بطيئة وهادئة، كان مرتاح البال والضمير، فهو ليس مجرما كي يشعر بالذنب أو تأنيب الضمير... كما أنه رجل مؤمن ويعلم جيدا أنه لا يضيع حق عند الخالق، وأن الحقيقة ستظهر لا محالة».²

إن استخدام الساردVالساردة للمفردات: «بطيئة، هادئة، مرتاح البال» يوحي إلى أوصاف ذاتية شخصية، وكأن الساردة تستنطق وعي الشخصية، شخصية الأستاذ كمال، وتخبّرنا بما يشعر به، وهنا تنحصر زاوية الرؤية مع السارد وتتساوى المعرفة بينهما، كما تدل هذه الصفات على قوة شخصية الأستاذ كمال وثقته بنفسه وإيمانه بالعدالة الإلهية.

¹ - قصة جريمة وضحيتان، ص34-35.

² - نفسه، ص35

وبذلك ينتقل الحدث نحو التبئير الخارجي كي تصور الساردة مشهدا سينمائيا يصف لحظة تسليم الأستاذ كمال الاستقالة للمدير مع إلقائه كلمات أخرجت المدير، إذ قال السيد كمال وهو يضع استقالته على مكتب المدير: «ربما كنت تريد الحصول عليها قبل اليوم لتستغلها ضدي، ولكن لا بأس، أرجو أن تقبلها مني الآن، شعر المدير بالحرج والإهانة».¹

وعبارة: «إن البذور التي زرعتها في قلوبهم ستنمو وستظهر رغم كل الظروف التي ستمر بها، ولكنهم لن يستغربوا نمو هذه الزهور ويعجبوا بها ما لم يروا الظروف التي مرت بها، لذلك أراهم اليوم أكثر حاجة إلى أمثالك»² هي الاختتمامية التي انغلقت على التبئير الصفري الذي جعل من السارد الساردة محيطة بمجريات الزمن، فهنا لم يعد السرد حديثا عن وعي الشخصية فقط، بل ربطتها بين الماضي وما زرعه الأستاذ كمال، والمستقبل الذي سيظهر بالتأكيد، فمفردتي «البذور التي زرع» و«الزهور» تمثلان حلقة وصل بين الماضي والرؤيا الإستشرافية التي تمثل نتيجة حتمية لا شك فيها.

-المطلب الثالث: تعدد الرؤى السردية في قصة "نفس"

تفتتح أحداث قصة "نفس" بمسار حكائي ينطلق من تبئير مزدوج وهو «وجود نمطين من أنماط التبئير لأي موقف أو حدث».³

حيث بدأت الساردة بتصوير فضاء المستشفى عن طريق عين الشخصية "بلسم" فتقول «جالت بلسم ببصرها في كل ركن من أركان قاعة الاستعجالات الطبية؛ المدخل، ومكتب الاستقبال، وقاعة الانتظار، والممرات. كانت كلُّها تعجّ بالوجوه المضطربة والخطوات المتسارعة. وكانت سيارات الإسعاف، ورنات الهواتف غير المنسجمة، وأتات المصابين تعزف إيقاعًا صاخبًا ومزعجًا مرّق قلبها

¹ - قصة جريمة وضحيّتان، ص35.

² - نفسه، ص35.

³ - جبرالد برنس، قاموس السرديات ص 51.

قبل أن يمزّق طبليتي أذنيها. "ما الذي يحدث؟" عليها أن تفعل شيئاً، ولكنّها لا تعرف ماذا تفعل ولا من أين تبدأ».¹

نلاحظ هنا تداخلا تبئيريا. فالساردة ٧ السارد لم تقدم هذا الوصف الخارجي بطريقة موضوعية كما تقتضيه الحال في "التبئير الخارجي بل جعلت هذه المظاهر الخارجية تمر عبر رؤية الشخصية "بلسم" التي التقطت كل هذا ببصرها أولاً ليعكس سريعاً هذا المشهد في أعماقها. وينتقل التبئير إلى الداخلي ليعبر عن صدمتها النفسية وتمزق وجدانها أمام واقع فاق طاقتها ويظهر هذا بالعودة إلى وعي الذات في التساؤل المقلق "ما الذي يحدث" وكذلك في الحيرة التي تعتربها، في قولها "ولكنها لا تعرف ماذا تفعل ولا من أين تبدأ".

ومن خلال هذا الدمج الحاصل بين مستويين في أن واحد، المتمثل في الخارجي المادي الذي رصد عناصر المستشفى والفوضى المتواجدة في قاعة الإستعجلات والداخلي الشعوري الذي حدث جراء ذلك الفضاء وحوّله إلى أزمة نفسية وإنسانية تعيشها الشخصية وهذا ما حقق ازدواجية التبئير في هذا المقطع.

وفي مقطع آخر مغاير من "قصة نفس" نرى انتقالاً واضحاً في التبئيرات دون أن يحدث دمج ففي قولها: «إنه فيروس عادل لا يعرف التمييز، ولا يعرف الرحمة أيضاً، لقد كانت المستشفيات تلفظ الموتى بالعشرات يومياً كمريض يلفظ طعاماً لم يستسغه وكان الميت يغادر إلى مثواه الأخير وحيداً، يوضع في قبره ويهال عليه التراب لا موكباً جنازياً، ولا صلاة ولا دعاء، أي فيروس هذا الذي إستطاع أن يحرم الإنسان من أهله وهو حي...».²

¹-قصة نفس ص 61.

²-قصة نفسها، ص 64.

ينبني هذا المقطع على التبئير الصفري فالساردة ٧ السارد تقدم معطيات شاملة وعامة وإحصائية تتجاوز اللحظة الراهنة حالياً، فلقد امتد نظرها إلى الفضاء الخارجي البعيد عن المستشفى. لتتخذ بذلك موقعا علويا تحيط به الفاجعة التي أحدثها ذلك الوباء بتجريد الموت من طوقسه الإنسانية والدينية والهروب البشري نتيجة الخوف من إنتقال العدوى فهي صولت لنا قسوة الدفن المعزول في المقابر ينتهي المقطع في نهاية المطاف بمفارقة وجودية لخصت عجز الإنسان أمام كائن مجهري فنقول «يموت المرض ويبقى الفيروس حيا».¹

وهذه الأحداث وطريقة سردها منحت النص بعدا مأساويا عميقا عكست من خلاله الساردة ٧ السارد قسوة الوباء التي طالت في المجتمع تلك الفترة.

المبحث الثالث: الضمائر السردية ودلالاتها

يعد السرد من أهم العلوم التي تهتم بدراسة النصوص الأدبية، سواء كانت من جنس الرواية أو القصة، فهو ليس نقلا للأحداث فقط، بل هو نقل لتجارب إنسانية مختلفة تحاكي الواقع الاجتماعي، ويرتكز هذا العلم على مجموعة من الآليات السردية التي تساهم في تماسك عناصر النص القصصي، ونذكر من بينها الضمائر ودلالاتها في السرد.

المطلب الأول: ضمير المتكلم «أنا»

تندرج أهمية هذا الضمير في كونه «الضمير الخاص بالراوي، وهو ما يجعل القصة القصيرة تتضمن وجهة نظر «أنا»، ويقوم البطل باستخدام مفرداته اللغوية ليروي ما يشعر به وما يفكر فيه وما يفعله، إنه يقص علينا ما يلاحظه ومن يلاحظه، فهو شخصية رئيسية تسهم ملاحظتها لكل ما يجري حولها، بما في ذلك الأحداث التي تقع مع الشخصيات الثانوية.

¹- قصة نفس، ص 64.

ويمكن أن يتسم هذا النوع من السرد بالموضوعية، ويقتصر على الظواهر الخارجية والدرامية إذا ما تمثل دور الراوي في سرد ما يفعل ويرى، ويمكن أن يحدث العكس، أي أن يكون السرد ذاتيا وداخليا وتحليليا، وهذا عندما يفصح البطل عما يفكر فيه وعن مشاعره وخيالاته وميوله»¹.

هذا ما يخص الراوي البطل، أما «الراوي الشاهد فهو يتحرك داخل القصة القصيرة حيث يسرد مستخدما الضمير المتكلم، وهو يشارك بدرجة أو بأخرى في الحدث، لكن الدور الذي يقوم به هامشي وليس رئيسيا، إنه دور الشاهد الذي قد يكون صديقا قديما أو أحد الأقارب أو جارا أو مجرد أحد المارة، فيستخدم ضمير «أنا» ليقص للآخر»².

من خلال ما سبق ذكره، نستنتج أن ضمير المتكلم «أنا» يشير إلى صنفين من الراوي في القصة القصيرة، الصنف الأول هو الراوي البطل، وهو الشخصية الرئيسية في القصة، حيث يكون مشاركا في كل أحداث القصة، فهو ينقل للقارئ ما يشعر به وما يفكر فيه.

أما الصنف الثاني، فهو الراوي الشاهد، وهو شخصية ثانوية في القصة، ودوره هامشي وليس أساسيا، وحضوره مؤقت. وهذا ما نلمسه في قصة «إمرأة متطلبة»، حيث استخدمت الساردة ضمير المتكلم في مجموعة من المقاطع، ومن بينها: «يا إلهي، كنت أعلم أنك تحضرن لي شيئا. ، هيا أخبريني فأنا متحمسة جدا»³، وفي قولها أيضا: «أظنني سمعت ما يكفي، شكرا لكن»⁴ ألا يحق لي أن أقدم شروطي أنا أيضا ؟»⁵.

¹-ينظر: إنريكي أندرسون إميرت، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، القصة القصيرة النظرية والتقنية، مكتبة الإسكندرية، مصر، 2004، ص77-78.

²-المرجع نفسه، ص79.

³-قصة امرأة متطلبة، ص53.

⁴-نفسه، ص55.

⁵-نفسه، ص58.

استنادا على هذا، نرى أن اختيار ضمير «أنا» يهدف إلى البوح الذاتي للشخصية، مما يجعل المتلقي أمام مواجهة مباشرة مع مشاعر الشخصية، لأنها ذات وعية تريد معرفة ما يدور حولها. كما يتمظهر هذا الضمير في قولها: «أنا لا أريد جوابا فأنا متأكد من أننا مهما حاولنا الابتعاد فسيكون هناك مايجمعنا».¹

إن إستخدام ضمير أنا في هذا المقطع ما هو الا محاولة لفرض السيطرة والظهور بمظهر الواثق لشخصية البطل الذي يرفض سماع الجواب ليوهم الطرف الآخر بأنه على دراية ولا يحتاج إلى تبرير فهو متمسك بالحتمية والقدر المشترك.

المطلب الثاني: ضمير الغائب «هو / هي»

تكمن أهمية هذا الضمير في كونه «يحتل المرتبة الأولى من حيث الأهمية السردية، فهو يعد أكثر الضمائر قدرة على السرد في الأعمال السردية وأكثرها أنتشارا وتداولاً، حيث ارتبط منذ القدم بالسرد الشفهي. ويعلل عبد المالك مرتاض ذلك بقوله: إنه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا».²

يؤكد هذا النص على أن ضمير الغائب ليس مجرد تقنية سردية بل هو أهمية سردية لما يحمله من دلالات مختلفة، فمن خلاله يمكن للسارد أن يعبر عن أفكار وتعليمات دون أن يكشف عن شخصيته، فهو مكون تراثي متداول منذ القدم نظرا لارتباطه بالسرد الشفهي.

ويتجلى استخدام ضمائر الغائب في قصة «نفس» عبر مجموعة من المقاطع، من بينها ذلك الحدث الذي كان السارد فيه على اطلاع بالخلفية السابقة للشخصية ومتى التحقت بكلية الطب، إذ

¹ - قصة إختبار إختبار ص78

² - عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، مصر القاهرة، ط1، بدون تاريخ، 174، 175.

يقول: «التحقت بلسم بكلية الطب منذ خمس سنوات، وكانت طيلة هذه السنوات تجد وتثابر حتى

تكون جديرة بلقب الدكتورة». ¹ كان لجملته الأخيرة وقع كبير على نفوسهم. ²

ووظفت الضميرين في قصة" اختبار اختيار فتقول: «كانت ياسمينة، في الفترة السابقة،

تتواصل مع "عصاها السحرية" بين الحين والآخر. ولم تقطع علاقتها به كصديق، ولكنها لم تجرؤ

يوما على الإتصال به، خاصة بعدما علمت منه أنه على علاقة بامرأة أخرى، وبعدما ارتبطت هي

برجل آخر وكانت على وشك الزواج. ولم يفعل هو الآخر، كان يريد أن تبادر. وهما هي الآن

منفصلة مجددا، وقد مر على انفصالها شهران» ³.

يُشير الضميران هو وهي إلى طرفي العلاقة ياسمينة والطرف الآخر البطل ويدلّان على حالة

التباعد والتردد المتبادل، حيث يعكس كل ضمير رغبة باطنية مشروطة بانتظار مبادرة الطرف

الآخر وعدم التنازل.

المطلب الثالث: ضمير المخاطب «أنت أنت»

ولضمير المخاطب مكانته الخاصة في الأعمال السردية، فهو يحتل المرتبة الثالثة

بعد ضميري الغائب والمتكلم، ويرد الضمير المخاطب « وسيطا بين ضمير الغائب والمتكلم ، فهو

لا يحيل على خارج قطاعا، ولا يحيل على داخل حتما، ولكنه يقع بين بين، يتنازعه الغياب المجسد

في ضمير الغائب، ويتجاذبه الحضور الشهودي المائل في ضمير المتكلم.

أما من ناحية الوظيفة التي يقوم بها ضمير المخاطب في انبناء النصوص السردية، فإن وظيفته

سردية أساسا، وهو في كل الأطوار والأحوال يوقع حدثا سرديا». ⁴

¹-قصة نفس، ص 61.

²-نفسه، ص 61.

³-قصة إختبار إختيار، ص 79

⁴-عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص 180.

ومن هنا، نستنتج أن ضمير المخاطب يحتل المرتبة الثالثة من حيث ترتيبه بالنسبة لضميري الغائب والمتكلم، وهذا الترتيب لا يقلل من أهمية هذا الضمير، بل يؤكد على دوره في الجمع بين الضميرين، لكونه يعبر عن حدث سردي واقع وله تأثير كبير على المتلقي.

ويتجسد استخدام هذا الضمير بكثرة في قصة «موقف»، من بينها: «أنت الآن في محطة ما تنتظر قدوم الحافلة. أنت متلهف لخوض مغامرة ما، يدفعك فضولك، أو حماسك، أو طموحك... وبعد لحظات من وقوفك تنتبه إلى أنك وحدك».¹

ويظهر كذلك هذا الضمير في قصة "اختبار اختيار" في قولها:

«أتذكرين عندما قلت لك إنني على علاقة بامرأة أخرى؟ لقد أردت إثارة غيبتك بعدما فاجأتني بطلب الصداقة، ولكنك لم تتفعلي بل تمنيت لي التوفيق».²

إن هيمنة ضمير أنت في هذا المقطع دلالة على أن شخصية ياسمينه قوية ومسيطره فهي تتحكم في مشاعرها وانفعالاتها مما يدل على أن ضمير أنت يوحى بالبرود العاطفي والنضج والقدرة على التخلي.

¹- قصة موقف، ص 9.

²- قصة اختبار إختيار، ص 78.

خاتمة

لقد خلصت دراستنا حول آليات التبئير في المجموعة القصصية "تواني الثواني" إلى مجموعة من الاستنتاجات، وأفضت إلى جملة من النتائج التي تمثل خلاصة هذا البحث، وهي تتبلور في النقاط الآتية:

-التبئير الداخلي (تساوي المعرفة بين السارد والشخصية) حيث هيمن هذا النمط بوضوح في قصتي "موقف" و"ضحايا انتظار" حيث تخلت فيهما الساردة عن سلطتها المطلقة لتعتمد الحصر المعرفي والمونولوج الداخلي والتداعي النفسي.

-في قصة "موقف" ساهم في تحويل المحطة من حيّز مكاني ساكن إلى فضاء نفسي مشحون بالتوتر والشك، محققاً جمالية القلق الوجودي عبر التساؤلات الذاتية للشخصية.

-وفي قصة "ضحايا انتظار" تجلّى التبئير الداخلي المتعدد (عبر رصد حركة المسافرين، وصاحب الجريدة، والفتاة السمرء)، وحقق جمالية صدق الشعور واختبار المسافة بين الذات والواقع، مع الإبقاء على وعي المتلقي معلقاً خلف مصفاة وعي الساردة دون اختراق وعي الآخرين، مما جعل المكان فضاءً تأملياً بامتياز.

-التبئير الخارجي (نقص المعرفة لدى السارد حول الشخصية) حيث وُظف هذا النمط كعتبة انطلاق ديناميكية في مستهل قصص "أمنية صابر، جريمة وضحيتان ونفس"، حيث ركز السارد على نقل المظاهر الفيزيائية والحركية وسلوك الشخصيات والأفعال المجردة دون النفاذ إلى الضمائر أو المقاصد الذهنية.

- تمثل دور التبئير الخارجي في كونه كاميرا محايدة حجبت المعلومة وولدت الغموض، مما ساهم في خلق طاقة تشويقية تدفع القارئ وتحفزه على المشاركة الإيجابية في تأويل ما يخفيه السرد.

-التبئير الصِفرى / اللاتبئير، السارد يعرف أكثر من الشخصية ويتجلى هذا في قصص "أمنية صابر، جريمة وضحيتان، ونفس"، حيث إستعاد السارد سلطته المطلقة كونه عليمًا بكل شيء ومحيطاً بمجريات الزمن.

-وفي قصة أمنية صابر وظفت السارد التبئير الصِفرى عبر تقنية الاسترجاع (الFLASH باك) لكشف حوارات ماضية وسرية (حوار الأم وأمنية) التي يجهلها البطل صابر، مما حقق جمالية الرؤية البانورامية الكاشفة لثقل الواقع النفسى والاجتماعى.

-ساهمت قفلة القصة (إعلان الطبيب عن الحمل) في الانتقال من الحجب إلى الكشف التام، محققة مفارقة سردية قلبت موازين النص وحولته من حزن إلى فرح.

- أما في "جريمة وضحيتان" فقد ساعد التبئير الصفرى على فضح خبايا المؤامرة الفاسدة وتنوير المتلقي ببراءة الأستاذ كمال، مما مكن القارئ من إعطاء أحكام أخلاقية وإنسانية.

- وفي قصة "نفس" منح التبئير الصفرى النص بعداً مأساوياً عميقاً من خلال تقديم رؤية علوية شاملة وإحصائية تجاوزت فضاء المستشفى لترصد قسوة الوباء والموت المعزول في المجتمع.

وفي ختام هذه النتائج أثبتت الدراسة التطبيقية أن النصوص لا تتغلق على نمط تبئيري واحد، بل حققت جماليتها عبر الانزلاقات والتحويلات التبئيرية المتداخلة حيث أنتج التقاطع بين التبئير الداخلى والصفرى مفارقة درامية حادة عند مشهد المستشفى ومشهد قراءة البطاقة في قصة أمنية صابر.

- وبالنسبة لقصة لجريمة وضحيتان تداخلت المستويات الثلاثة في النهاية لتربط بين ماضٍ مزروع ورؤية استشرافية للمستقبل.

- في قصة نفس تشكل النص من تبئير مزدوج يدمج بين الخارجي المادي (فوضى قاعة الاستعجال) والداخلي الشعوري (صدمة بلسم وحيرتها)، مما خلق تجربة إنسانية متكاملة .
- لعبت الضمائر السردية "أنا" المتكلم و "هو" و "هي" الغائب و "أنت" و "أنتِ" المخاطب دورا هاما في تشكيل المتن السردى القصصى وتنوع أنماطه الرؤيوية المختلفة.
- إن الرؤية عند الكاتبة بودينة حنيفة في مجموعتها القصصية "تواني الثواني" هي رؤية سردية تنقل لنا تجارب إنسانية واجتماعية وواقعية تركز على الجانب النسوي.
- كما أن هذه الرؤية هي رؤية شاملة ركزت على التفاصيل اليومية البسيطة إذ نقلتها وهي مشحونة بدلالات تحمل ثقلا نفسيا تعيشه الشخصيات.
- لاحظنا في دراستنا محاولة الكاتبة نقل معاناة المرأة في المجتمع سواء كانت متزوجة أم عزباء وخاصة في قصتي «قصة أمنية صابر» و«امرأة متطلبة».
- تتميز المجموعة القصصية "تواني الثواني" بلغة إيحائية معبرة تعكس الحالة الشعورية والنفسية للشخصيات من قلق وخوف وتردد وحزن وانتظار، فهي تحمل في طياتها رسائل إنسانية تؤثر في القارئ.
- رصدت الكاتبة الظلم الاجتماعي عبر بعض الشخصيات الذكورية مثل شخصية الأستاذ كمال في قصة "جريمة وضحيان".
- تتفرد الكاتبة بودينة حنيفة بأسلوبها الشعري الموحى الذي استطاعت من خلاله الغوص في بواطن الشخصيات لنقل الصراعات الداخلية التي عصفت بها والمعاناة الصامتة وجعلت القارئ متأثرا ومشاركا حالاتها الشعورية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم

أولاً: المصادر

- 1- حنيفة بoudine، تواني الثواني (مجموعة قصصية)، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، ط1، 2023.

ثانياً: المراجع باللغة العربية

- 2- أحمد زياد محبك، دراسات نقدية من الأسطورة إلى القصة القصيرة، منشورات دار علاء الدين، دمشق، ط1، 2001.
- 3- أحمد محمد كوين، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2015.
- 4- بختيار حيدر، التفكير الدرامي في روايات تحسين كرمياني، دار تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2015.
- 5- بختيار خدر، التبئير السرد في رواية تحسين كرمياني، باختيار خضر، دار التصوير للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2015.
- 6- جميلة زنير، أنطولوجيا القصة القصيرة النسوية في الجزائر، دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.
- 7- رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، دار الطباعة الحديثة، دب، ط1، 1959.
- 8- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن السرد التبئير)، بيروت، دار البيضاء، ط3، 1997.

- 9- شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.
- 10- صالح الخالدي، القصص القرآني عرض وقائع وتحليل أحداث، دار القلم، دمشق، ط1، 1998.
- 11- عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
- 12- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياقوس وإيزر، دار الشرق للطباعة، دب، ط1، 2002.
- 13- عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، مصر القاهرة، ط1، بدون تاريخ.
- 14- عمر بن قينة في الأدب الجزائري الحديث: (تاريخًا وأنواعًا وقضايا وأعلامًا)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2017.
- 15- فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، شركة الأمل للطباعة والنشر، دب، 2002.
- 16- لطيف زيتون، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، دب، ط1، 2002.
- 17- محمد سيد طنطاوي، القصة في القرآن الكريم ، ط1، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 1996.
- 18- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ط5، 1955.
- 19- مختار أمين، القصة القصيرة ونصوص تطبيقية، دب، 2018.

20- عمر بن قينة، الأدب الجزائري الحديث (تاريخا، وأنواعا، وقضايا، وأعلاما)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 3، 2017.

21- يوسف وغليسي، خطاب التأنيث دراسة في الشعر النسوي الجزائري، جسور للنشر والتوزيع، ط1، 2013، الجزائر،

22- أحمد دوغان، الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر، مجلة آمال، العدد 4، 1982، وزارة الثقافة، الجزائر.

ثالثا: المعاجم

23- ابن منظور، لسان العرب، تح: خالد رشيد القاضي، دار الأبحاث، الجزائر، ط1، 2008.

24- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله على الكبير وآخرون، المجلد الخامس، مادة: قصص، دار المعارف، القاهرة، 1919.

25- مجد الدين الفيروز آبادي، قاموس المحيط، مادة (ق ص ص) دار للحديث، القاهرة، دط، 2008.

26- معجم الوسيط، لجنة التعديل والإصدار، ج1، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2004.

رابعا: المجلات والدوريات

27- آمال بن بنقة، التبئير والصيغ السردية في رواية "وليمة لأعشاب البحر" لحيدر حيدر، مجلة دراسات أدبية، مركز البصيرة، الجزائر، العدد 16، 2008.

28- بلعيدة حبيبي، التجربة النقدية الجزائرية في الفن القصصي عبد الله الركيبي، مجلة قراءات، العدد 1، المجلد 15، بسكرة، الجزائر، 2023.

29- بوعريشة هند، العشابي عبد القادر، استراتيجية التبئير في رواية "قبل البدء حتى" لمحمد بورحلة، مجلة النص، العدد 1، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، جوان، 2025.

- 30- عبير جودت، الرؤية السردية في الرواية العربية -سيكبر أنفها- أنموذجا، مجلة ابتكارات، عدد خاص، المجلد 2، جامعة قطر، قطر، ماي 2024.
- 31- ملفوف صالح الدين، بيبليوغرافيا القصة الجزائرية القصيرة (النشأة والتطور)، مجلة الأثر، العدد السابع، ماي 2008، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.
- 32- يمينية عجنالك شي، قضايا المرأة في الكتابة النسائية في الجزائر (زهور ونيسي أنموذجا)، مجلة اللغة والأدب، العدد 20، 2011، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر.
- 33- سعاد أوقاسي، رشيد كوراد، الكتابة النسوية في الجزائر من الارهاص إلى التأسيس، مجلة المدونة، مجلد 7، العدد 2، ديسمبر 2020، البليدة. الجزائر.

خامسا: المراجع المترجمة

- 34- إنريكي أندرسون إميرت، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، القصة القصيرة النظرية والتقنية، مكتبة الإسكندرية، مصر، 2004.
- 35- جيرار جنيت وآخرون، "نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، د.ب، ط1، 1989.
- 36- جيرار جنيت، خطاب الحكاية-بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، ط2، 1997.
- 37- جيرار جينيت، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

38- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

39- زفيتان تودوروف، مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين فؤاد صفا، منشورات كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.

سادسا: المواقع الالكترونية

40- <https://bplpboumerdes.dz>

فهرس الموضوعات

1	مقدمة.....
5	مدخل.....
28	الفصل الاول: تحديد المفهوم والسياق التاريخي للتبئير.....
29	المبحث الأول: مفهوم التبئير.....
29	المطلب الأول: المفهوم اللغوي.....
29	المطلب الثاني: المفهوم الاصطلاحي.....
34	المبحث الثاني: التطور التاريخي والمفاهيمي للتبئير.....
34	المطلب الأول: من وجهة النظر إلى التبئير.....
35	المطلب الثاني: المجال الإنجليزي-الأمريكي (المدرسة الأنجلو - سكسونية).....
38	المطلب الثالث: المجال الفرنسي.....
39	المطلب الرابع: التمييز بين الصيغة والصوت.....
39	المبحث الثالث: آليات التبئير (التبئيرات).....
39	المطلب الأول: التبئير الصفري.....
40	المطلب الثاني: التبئير الداخلي.....
40	المطلب الثالث: التبئير الخارجي.....
42	المبحث الرابع: التبئير وعلاقته بالصيغ السردية.....
42	المطلب الأول: التبئير وعلاقته بالشخصية.....
43	المطلب الثاني: التبئير وعلاقته بالزمن.....
44	المطلب الثالث: التبئير وعلاقته بالمكان.....
38	الفصل الثاني: تجليات التبئير في المجموعة القصصية "تواني الثواني".....

المبحث الأول: زوايا النظر في قصتي "موقف" و "ضحايا انتظار"	40
المطلب الأول: التبئير الداخلي في قصة «موقف»	40
المطلب الثاني: التبئير الداخلي في قصة «ضحايا الانتظار»	42
المبحث الثاني: تعدد الرؤى السردية في قصتي "أمنية صابر" و "جريمة وضحيّتان"	46
المطلب الأول: تعدد الرؤى السردية في قصة "أمنية صابر"	46
المطلب الثاني: تحول الرؤى السردية في قصة "جريمة وضحيّتان"	54
-المطلب الثالث: تعدد الرؤى السردية في قصة "نفس"	58
المبحث الثالث: الضمائر السردية ودلالاتها	60
المطلب الأول: ضمير المتكلم «أنا»	60
المطلب الثاني: ضمير الغائب «هو / هي»	62
المطلب الثالث: ضمير المخاطب «أنت أنتِ»	63
خاتمة	65
قائمة المصادر والمراجع	69
فهرس الموضوعات	74
ملاحق	75

ملاحق

الملحق رقم 1

1 - التعريف بالكاتبة

بودينة حنيفة امرأة جزائرية من الجزائر العاصمة، من مواليد سنة 1980 حاصلة على شهادة ليسانس في اللغة والأدب العربي متخرجة من جامعة الجزائر سنة 2023، شغلت لسنوات عديدة منصب أستاذة اللغة العربية في القطاعين الخاص والعام، (الطور ثانوي)، وتشتغل حاليا منصب مستشارة النشاطات الثقافية في المكتبة البلدية، تهتم بالمطالعة والنشاطات الثقافية والملتقيات الأدبية، في العاصمة وخارجها.

أستضيفت أكثر من مرة في برامج تلفزيونية بثت على القناة الوطنية، وكذا في برامج إذاعية الإذاعة الثقافية وإذاعة بومرداس، وهي كاتبة المجموعة القصصية «ثواني الثواني» الصادرة عن الدار العربية للعلوم ناشرون اللبنانية في سنة 2023.¹

الملحق رقم 2

ملخص لمضمون المجموعة القصصية «ثواني الثواني»

تعد المجموعة القصصية «ثواني الثواني» من الأعمال القصصية الحديثة التي لقيت استحسانا كبيرا في الساحة الأدبية من القراء، حيث تسلط الكاتبة في هذه القصص الضوء على ثقل الانتظار الذي تعالجه مختلف الشخصيات في هذه المجموعة القصصية، لكن وقع هذا الانتظار يختلف من شخصية إلى أخرى، فهناك انتظار لحبيب أو لفرح أو للحظة أو لحدث، وكلها تعبر عن ثقل الانتظار وتأثيره في نفسية الشخصيات.²

¹ - هذه السيرة الذاتية أرسلتها الكاتبة حنيفة بودينة إلى الطالبتين للتعريف بها وتقديمها للقارئ.

² <https://bplpboumerdes.dz> يوم الأحد 10 ماي 2026، في 13:23.

كما أن القصص كلها واقعية واجتماعية، بالإضافة إلى أن الكاتبة أرادت أن تؤدي رسالة إنسانية عبر مجموعتها القصصية «تواني الثواني» التي تتكون من 12 قصة، وهي عدم إهمال التفاصيل، والعيش لحظات الحياة بكل تفاصيلها الصغيرة والكبيرة قبل أن تصبح مجرد ذكريات عابرة.