الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMAfaculté :des
lettres et des langues
Département langue et lettre arabe

رقم: ..... N° :.....

مذكرة مقدمة لنيل شهادة

الماستـــر ل م د

الميدان: اللغة والأدب العربي

تخصّص أدب جزائري

شعرية السّرد في المجموعة القصصيّة "أحلام أزمنة الدّم" لجمال فوغالي

مقدّمة من قبل: عقيلة لحواش

تاريخ المناقشة: 2019/07/07

الاسم واللقـــب	الرتبـــة	الصفـــة
ميلود قيدوم	أستاذ محاضر -أ-	رئيسا
فوزية براهيمي	أستاذ محاضر -ب-	مشرفا ومقررا
السعيد بومعزة	أستاذ محاضر -ب-	فاحصا

السّنة:2019/2018

شكر وعرفان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "من لم يشكر الناس، لم يشكر الله"

لله الفضل من قبل ومن بعد فالحمد لله الذي منحني القدرة على إنجاز هذا العمل المتواضع بعد رحلة بحث وجهد وإجهاد تكلّلت بإنجاز هذا البحث

نحمد الله على نعمة التي مَنَّ بها علينا وفتح لنا أبواب العلم وأمدّنا بالصبر والإرادة

فهو العلي القدير.

أتوجه بجزيل الشكر وفائق التقدير والاحترام وأسمى معاني العرفان إلى الأستاذة الفاضلة الدكتورة فوزية براهيمي" على مساعدتها لي في إنجاز هذا العمل وعلى جميل صبرها وجهدها ونصائحها الصائبة، وأسأل الله أن يجزيها عني خير الجزاء.

كما أتقدم بأرقى وأثمن عبارات الشكر والعرفان

لجميع أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها.

إلى كل من عَلَّمَني حَرْفًا وأخذ بيدي في سبيل العلم والمعرفة

إلى كل الأسرة الجامعية عُمَالاً وطلبة، وإلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد.

إهـــــداء

إلى والدَيّ العزيزَين

تحية حب وتقدير وعرفان.

مقدمة

مُقَدّمَة:

يشهد أدبنا الجزائري الحديث والمعاصر حركة إبداعية كبيرة، وتَطورًا فَنَّيًّا حَثِيثًا في شتى الأجناس الأدبية، والقصة القصيرة من أبرز الفنون النّثرية رَوَاجًا ونُضجًا في الأدب الجزائري الحديث، خاصة وأنَّها تصوّر حياة الإنسان الجزائري في تَطَوُّره الفكري ونموه الاجتماعي خلال حرب التحرير وعهد الاستقلال، وهي تعكس الواقع الحقيقي المعيش بِتَحَدَّيَاتِهِ وتناقضاته.

والقصة القصيرة أَدَبٌ ثَرِيٌّ ممتزج بالخيال، ذو طبيعة سردية، يتخذ من اللغة المادة الأولى له، حيث يتَوَلَّدُ هذا السَّرْدِ عن الرَّاوِي أو الشخصيات الرُّوَاةِ الذين يتحرّكون عبر أماكن مختلفة في أزمان متعدّدة.

ونظرًا لأهمية القصة كفن أدبي، ونظرًا لاهتمامي بهذا الفن، وقع اختياري على أحد الأقلام الجزائرية التي تناولت هذا النوع من الأجناس الأدبية، ألا وهو "جمال فوغالي" في مجموعته القصصية "أحلام أزمنة الدّم"، ليحمل هذا البحث في الأخير عنوان شعرية السرد في قصص جمال فوغالي "أحلام أزمنة الدَّم أنموذجًا".

إنّ الهدف من دراستنا هو محاولة الكشف عن مكامن الشعرية في النص القصصي وإبراز جمالياتها الفنية داخل العمل السردي، والإشكالية التي يسعى هذا البحث لاستقصائها تتجلى في السؤال الجوهري التالي:

أين تَتَجَلَّى مكامن شعرية السّرد في المجموعة القصصية "أحلام أزمنة الدّم"؟

وللسير بهذا البحث في الطريق الصحيح اعتمدنا على المنهج البنيوي السّردي بطريقة غير مباشرة، وعلى المنهج الوصفي وعلى آلية التحليل وهذا ما اقتضته الدّراسة.

لقد اعتمد البحث على خطة منهجية مُحدَّدَة تمثلت في مدخل وفصلين سبقتهما مقدّمة وتلتهما خاتمة. فالمدخل المعنون ب "القصة بين المفهوم والنشأة" تطرقنا فيه إلى بعض المفاهيم حول القصة ونشأتها، يليه الفصل الأوّل المَوْسُومِ ب" شِعْرِيَّةِ السَّرْدِ" فقد حاولنا فيه البحث والانفتاح على مبحثين تَمَثَّلاَ في مفهوم الشَّعْرِيَّةِ ومفهوم السَّرْدِ وتأصيلهما تاريخيًّا، وتَتَبُّعِ سيرورتهما، ورصد بعض أعمدتهما من الرُّوَادِ، أمّا الفصل الثاني المعنون ب"شعرية البنية السرية في قصص جمال فوغالي –أحلام أزمنة الدّم أنموذجاً–" فقد تناولنا فيه الأبعاد الشعرية لعنوان المجموعة القصصية، وشعرية البنية السَّرْديّةِ التي تجسّدت في شعرية الزّمان، وشعرية المكان، وشعرية الشخصيات، ثم تناولنا بالدّراسة والتحليل أيضاً شعرية اللغة القصصية، وشعرية التناص وشعرية الوصف، وشعرية الحوار.

أمّا الخاتمة فقد حوت ما انتهى إليه البحث من نتائج.

قد استعننا في دراستنا هذه على المجموعة القصصية "أحلام أزمنة الدّم" للقاص جمال فوغالي كمصدر للدّراسة، والعديد من المراجع منها "فن القصة القصيرة" لمحمد يوسف نجم وقد اعتمدنا عليه في المدخل، أما الفصل الأول فقد استندنا على كتاب "مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج "لحسن ناظم، وكذلك كتاب "بنية النّص السردي" لحميد لحميداني، بالإضافة إلى" تحليل النص السردي" لمحمد بوعزة في "شعرية البنية السردية في المجموعة القصصية".

ولا يمكن لأي بحث أن يكون بِمَنْأىً عن الصعوبات التي تعترض طريق الباحث لذلك ينبغي أن أشير إلى صعوبة البحث ووعورة مسالكه، ومنها قلة الدّراسات الجادة المتناولة لنصوص جمال فوغالي والتي لم تنل حَظَّها من الدّرس النقدي، وَمَا شَكَّلَ صعوبة أيضًا هو كَثْرَةُ المراجع التي تناولت عنصري الشعرية والسرد بالدّراسة، وهذا ما أدى إلى اضطراب المعلومات وبالتالي صعوبة في اِنْتِقَائِهَا.

وَبِفَضْلِ منَ اللهِ تمكنت من إنجاز هذه المذكرة التي أعانتني على إكمالها أستاذتي المشرفة الدكتورة "فوزية براهيمي" لما قدّمته لي من نُصْح وَتَوْجيه وَقِراءَة وَتَصْحِيح، فجزاها الله عَنِّي خير الجزاء.

وما توفيقنا إلاَّ بالله عليه توكلنا وإليه ننيب.

مدخـــل

القصـــة بين المفهـــوم والنشـــأة

أولا-مفهوم القصة:

أ-المفهوم اللغوي:

جاء في لسان العرب لابن منظور: «القصُّ فعل القاص إذا اقصَّ القصص، والقصة معروفة. ويقال: في رأسه قصة يعني الجملة من الكلام، ونحوه قوله تعالى: "نحن نقص عليك أحسن القصص" أي نبين لك أحسن البيان، والقاص الذي يأتي بالقصة من فَصِّهَا. والقصة: الخبر وهو القَصَصُ. وقصَّ عَلَيَّ خَبَرَهُ يَقُصُّهُ قَصًّا وقَصَصًا: أورده. والقصَصُ. الخبر المقصوص، بالفتح، وضع موضع المصدر حتى صار أغلب عليه. والقِصص، بكسر القاف: جمع القصة التي تكتب، والقصة الأمر والحديث»[1].

كما جاء في القاموس المحيط للفيروز أبادي: «قَصَّ أثره قَصًّا وقصيصا: تتبعه، والخبر: أعلمه. "فارتدا على آثارهما قصصا"، أي رجعا من الطريق الذي سلكاه يقصان الأثر»[2].

كما نجد أن لفظة قَصَّ قد وردت في المعجم الوسيط بصيِّغ عِدَّة:

«يقال: قَصَّ ما بينهما: قطع. والشيء: تتبع أثره. ومنه في التنزيل العزيز. "وقالت لأخته قُصيه". ويقال: قَصَّ أَثره قصا وقصصا، وخرج فلان قصا وقصصا في إثر فلان. والقصة: رواها. ويقال: قَصَّ عليه الرؤيا: أخبره بها. وقص عليه خبره: أورده على وجهه»[3]. فالقصة لغة هي الكلام والحديث المتبادل بين الطرفين.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للنشر، بيروت، لبنان، مج7، ط1، 1990، مادة قصص ص73-74.

[2]- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح. محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، لبنان، ط8، 2005، مادة قصص، ص627.

[3]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية للنشر، القاهرة، مصر، ط4، 2004 ص739.

ب-المفهوم الاصطلاحي:

وفي تحديد المعنى الاصطلاحي للقصة، فقد اختلف الأدباء والنقاد في وضع مفهوم دقيق لها، إذ «احتفظت اللفظة بالمدلول القديم، وأنزلها الكتاب ومؤرخوا الأدب أيضا في مكان الرواية، ونظروا إلى الكلمتين على أنّهما تدلان على فن واحد، واختلطتا في العبارة الواحدة لدى معظمهم، حتى أن الواحد منهم يتكلم على الرواية فتبادر كلمة قصة إلى لسانه، والعكس صحيح، وإذا جازت لنا محاولة الفصل بين التعبيرين قلنا أن (الرّواية) في الاستعمال الشائع تعتمد دائما للدلالة على الفن الحديث المقتبس من الآداب الأجنبية انطلاقا من منتصف القرن التاسع عشر، وأنّ (القصة) مع شمولها المعنى نفسه، ما تزال محتفظة بمدلولها القديم»[1].

ويعرّفها محمد يوسف نجم بأنها: «حوادث يخترعها الخيال، وهي بهذا لا تعرض لنا الواقع، كما تعرضه كتب التاريخ والسير، وإنما تبسط أمامنا صورة مموهة منه»[2].

ويرى الناقد الإنجليزي والتر ألن (Walter Allen) أن: «القصة أكثر الأنواع الأدبية فعالية في عصرنا الحديث بالنسبة للوعي الأخلاقي، ذلك لأنها تجذب القارئ إلى عالمها فتبسط الحياة الإنسانية أمامه بعد أن أعادت صياغتها من جديد».[3]

والقصة عند هـ. تشارلتون (H.B.Tcharleton): «حكاية تروى نثرا وجها من وجوه النشاط والحركة في حياة الإنسان، فخير لها أن تقص قصة عادية عن الإنسان العادي الحقيقي كما تجري حياته في عالم الواقع المتكرر كل يوم»[4].

---

[1]- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص212.

[2]- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط5، 1966، ص10.

[3]- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها، اتجاهاتها، أعلامها، منشأة المعارف للنشر، مصر، د. ط، د. ت، ص03.

[4]- المرجع نفسه، ص04.

ومن بين التعريفات الكثيرة للقصة الأكثر وضوحا، هو للقاص والناقد الأمريكي إدجار ألن بو (Edgar Allan Poe) يقول: «تقدم القصة الدقّة، في رأينا، مجالا أكثر ملائمة، دون شك، لتدريب القرائح الأكثر سُموًا، مما يمكن أن تقدمه مجالات النثر العادية الأخرى...»[1].

ولقد قسّم النقاد القصة حسب حجمها إلى ثلاثة أنواع أساسية هي:

القصة القصيرة وتسمى بالفرنسية (conte) ويعالج فيها الكاتب جانبا أو قطاعا من الحياة، ويقتصر فيها على حادثة أو بضع حوادث يتألف منها موضوع مستقل بشخصياته ومقوماته.

القصة (novel) وبالفرنسية (nouvelle) تتوسط بين الأقصوصة والرواية، وفيها يعالج الكاتب جوانب أرحب مما يعالجه في الأولى، فلا بأس هنا من أن يطاول الزمن، وتمتد الحوادث ويتوالى تطورها في شيء من التشابك.

والنوع الثالث هو الرواية، وبالفرنسية (roman)، يعالج فيها المؤلف موضوعا كاملا أو أكثر زاخرا بحياة تامة واحدة أو أكثر، فلا يفرغ القارئ منها إلا وقد ألمّ بحياة البطل أو الأبطال في مراحلهم المختلفة. وميدان الرواية فسيح أمام القاص يستطيع أن يكشف الستار عن حياة أبطاله. ويجلو الحوادث مهما تستغرق من الوقت[2].

❖ **تحديد مصطلح القصة القصيرة:**

يثير مصطلح "القصة القصيرة" جدلا كبيرا بين النقاد والمبدعين في الدراسات النظرية وسبب هذا الاختلاف راجع إلى تشعب منابع الثقافة الأجنبية التي أخذ عنها الأدباء

---

[1]- الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة دراسة ومختارات، دار المعارف للنشر، القاهرة، مصر، ط8، 1999 ص92.

[2]- ينظر: محمد زغلول سلام، دراسات في فن القصة العربية، ص05.

والنقاد العرب مصطلحاتهم.

❖ **أصل المصطلح:**

إنّ المتتبع للغتين الإيطالية والألمانية يعثر على التعبيريين: «نوفيللا (nouvilia) ونوفلين (nouvelldn)، ويقابل هذين المصطلحين في اللغة الإنجليزية كلمة (news) وتعني الأخبار الحديثة، وتعني كلمة (nouvelle) في اللغة الفرنسية قصة، فإذا علمنا أن هذه المصطلحات: كلمة حكاية (العربية)، وكلمة (conte) الفرنسية، وكلمة (tale) الإنجليزية تعني جميعها سرد مغامرات لا تستند على الواقع الحياتي للإنسان، وإنما على الخيال والاساطير وتهدف إلى التسلية، ونخلص إلى أن القصة القصيرة، نقل عن المصطلح الإنجليزي (short story)، وعن المصطلح الفرنسي (nouvelle) وهما اسمان لمصطلح واحد ومدلول واحد»[1].

ويعرّفها رشاد رشدي بأنها: «ليست مجرد قصة تقع في صفحات قلائل بل هي لون من ألوان الأدب الحديث ظهر في أواخر القرن التاسع عشر وله خصائص ومميزات شكلية معينة»[2].

والقصة القصيرة كما يرى محمد يوسف نجم أنها: «مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عِدَّة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين حياة الناس على وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصة متفاوتا من حيث التأثر والتأثير»[3].

وحسب عمر الدقاق وآخرون فإنّ القصة القصيرة هي: «فن أدبي يكتب بلغة نثرية مباشرة، أو تصويرية أو إيحائية للتعبير عن قضية حياتية معينة، ويعتمد على حدث مكثف

---

[1]- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر، الجزائر د. ط، 2009، ص27.

[2]- رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية للنشر، مصر، ط1، 1959، ص01.

[3]- محمد يوسف نجم، فن القصة، ص09-10.

ومشحون، بطاقات تعبيرية ودلالية، وعلى شخصيات متباينة من حيث الدور والفعالية والسّكونية والحركية، وعلى التتابعين الزماني والمكاني، وعلى عنصري الصدق الفني والمعادل الموضوعي من حيث التأثر والتأثير على المرسل والمستقبل، بحيث يصبح النص فاعلا ومفعولا به في آن واحد»[1].

إنّ التعريف شبه المحدد لفن القصة القصيرة والذي لا يمنع من طموحها في المستقبل ودائما نحو التجريب هو أنها: «نص أدبي نثري يصور موقفا أو شعورا إنسانيا تصويريا مكثفا له أثر أو مغزى»[2].

[1]- عمر الدقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرحمن مبروك، ملامح النثر الحديث وفنونه، دار الاوزاعي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص187-188.

[2]- فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، د. ط، 2002، ص35.

ثانيا: نشأة القصة وتطورها:

أ/عند الغرب:

كان الإيطاليون أصحاب السبق في تخليص القصص الأوروبي الوسيط من تقشف وقناعة القصص الإسباني[1]، ولقد قامت أولى هذه المحاولات في «القرن الرابع عشر في روما داخل حجرة فسيحة من حجرات قصد الفاتيكان، كانوا يطلقون عليها اسم "مصنع الأكاذيب" اعتاد أن يتردد عليها في المساء نفر من سكرتير البابا وأصدقائهم للهو والتسلية وتبادل الأخبار.. وفي مصنع الأكاذيب هذا كانت تخترع أو تقص كثير من النوادر الطريفة على رجال ونساء إيطاليا»[2].

أمّا المحاولة الثانية فقد ظهرت أيضا في «القرن الرابع عشر في إيطاليا وقام بها "جيوفاني بوكاتشيو" (boccaccio) صاحب "قصص الديكامرون"»[3].

وإذا تجاوزنا عصر بوكاتشيو إلى العصر الذي يليه؛ أي القرن الخامس عشر، «وجدنا إيطاليا تموج بألوان من قصص "الفاشيتيا" "Facetia" كتبها أدباء إيطاليون ينتمون إلى حركة الإنسية humanisme، بعضها ماجن للغاية، والبعض الآخر كتب لغايات خلقية، وأشهر قصص هذا القرن "السمين grasso" للقصاص الإيطالي "أنتونيومانيتي" (manetti) (1423-1497)»[4].

واستمرت القصة القصيرة الغربية في التطور إلى «غاية القرن التاسع عشر، وهو الميلاد

---

[1]- الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، دراسة ومختارات، ص61.

[2]- ينظر: رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ص01.

[3]- المرجع نفسه، ص03.

[4]- الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، ص63-64.

الحقيقي لها بمعناها الفني المعاصر على يد كاتبين: أحدهما روسي وهو جوجول (gogol) والآخر أمريكي وهو إدجار ألن بو (Edgar Allan Poe)»[1].

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر نهض الكاتب الفرنسي غي دي موباسان (Guy de Maupassant) (1850-1893) «وأعطى مفهوما أدبيا للفن القصصي يغاير الواقع الحياتي الذي اهتمت القصة قبله بتصويره، ولهذا يعد موباسان رائد القصة القصيرة إبداعا وتنظيرا»[2].

كما يعود تطوّر فن القصة في الأدب الغربي «إلى التطوّر الصناعي الهائل الذي قلّص حجم الوقت، فصار النّاس يفرّون من الأعمال الأدبية الطويلة إلى القصيرة، وهكذا جاءت القصة القصيرة لتسد هذه الحاجة»[3].

نخلص ممّا سبق أنّ البدايات الأولى للقصة القصيرة الغربية كانت في العصور الوسطى، واستمرت في التطور إلى غاية القرن التاسع عشر، حيث ارتقت القصة القصيرة كفن أدبي نثري مستقل، ويعود الفضل في هذا التطور إلى القاص والشاعر الأمريكي أدجار ألن بو، والفرنسي غي دي موباسان.

ب/ عند العرب:

المزاج القصصي غير قاصر على شعب دون آخر من بني الإنسان، «فالقصة تراث إنساني شائع في كل الأمم قديما وحديثا، وقد عرف العرب القصة منذ أقدم العصور وخلّفوا لنا

---

[1]- ماهر شبعان عبد الباري، الكتابة الوظيفية والابداعية، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمّان الأردن، ط1، 2010م، ص200.

[2]- شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص25.

[3]- المرجع نفسه، ص26.

آثارا باقية تدل على ما كان من القصص والأساطير»[1].

وتتناول القصص العربية القديمة شيئا من تاريخ الأمم المجاورة ممّا حفظوه «عن أهل تدمر والفرس والرّوم والعبرانيين، ووردت إشارات لها في أمثالهم وفي أشعارهم، كما تناولت حكايات عن أبطالهم فيها كثير من المبالغة، والخرافة وروح الأساطير»[2].

والعصر الجاهلي ليس بمعزل عن القصص، فقد كان للعرب في الجاهلية قصص عربي واقعي، يتمثّل في أيام العرب، ويدور حول وقائعهم الحربية كقصة عنترة العبسي، وزنوبيا ملكة تدمر[3].

وحين ظهر الإسلام لم تنقطع روابط المسلمين بالقصة، «فقد أدرك القرآن دور القصة في إثارة الوجدان، وتحريك العواطف، وجذب انتباه القارئ والسامع، فجعلها إحدى وسائله في تحقيق غاياته، من إثبات الوحي، وتأكيد الرسالة، وتأصيل الدعوة الإسلامية، ولكنها لا تجيء عملا فنيا مستقلا، وإنّما تخضع للغايات التي يهدف إليها»[4].

ولقد تطور المبدأ القصصي «في عهد بني أميّة على يد الكاتب الكبير عبد الله بن المقفّع، فقد نقل نصوصا من اللغة الفارسية ذات أصول هندية، تتمحور حول السلطان والرعيّة والعدل والظلم نشرها بين الناس تحت عنوان: "كليلة ودمنة" ومن بعده تشعبّت القصة شكلا ومضمونا بين النّوادر والحكايات والأخبار والسّير والمقامات»[5].

---

[1]- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، ص63.

[2]- المرجع نفسه، ص64.

[3]- ينظر: الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، ص23.

[4]- المرجع نفسه، ص26.

[5]- شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص19-20.

أمّا عن تطوّر القصة القصيرة العربية في العصر الحديث، فقد ذهب بعض الباحثين والمهتمين بتاريخ الأدب العربي الحديث إلى أنّ جذور القصة العربية الحديثة لا ترجع إلى التراث العربي القديم وإنّما تعود إلى الأدب القصصي الغربي الحديث، يقول الدكتور محمد طه الحاجري: «فالقصة في الأدب العربي الحديث عند هؤلاء النّقاد أمر بدع، لا ميراث له يمُتُ إليه، ولا أصل في الأدب العربي القديم يمكن أن ينتسب إليه بصورة ما، وإنّما هو تقليد محض لذلك الفن عند الأوربيين صدرنا به عنهم، كما صدرنا بكثير من عملهم، وأنماط فنونهم»[1].

وقد وقع خلاف بين مؤرخي الحركة الأدبية الحديثة حول أوّل قصة قصيرة، فنية ظهرت في الأدب العربي «فالمستشرق الروسي كراتشكوفسكي (krachkovskuy)، والألماني بروكلمان (brockelmann) والفرنسي هنري بيرس يرون أنّ قصة "في القطار" لمحمد تيمور التي نشرت عام 1917م في جريدة "السفور" هي أوّل قصة تحمل المعنى الفني»[2]، وهذا الرأي ذهب إليه الدكتور الطاهر أحمد مكي في كتابه "القصة القصيرة" حيث يعتبر «أنّ القصة القصيرة العربية الحديثة ولدت على يد محمد تيمور (1892م-1921م)، مع قصته الأولى "في القطار" وجاءت ثمرة ناضجة لاتصاله القوي والمباشر والمبكر بالثقافة الأوروبية»[3].

ويخالف هذا الرأي الأستاذ عباس خضر في كتابه "الأقصوصة في الأدب العربي الحديث"، فيذهب إلى «أن قصة "سنتها الجديدة" التي نشرت عام 1914م للكاتب اللبناني ميخائيل نعيمة هي أوّل قصة فنية في الأدب العربي، أمّا الدكتور محمد يوسف نجم فيرى أنّها قصة "العاقر" لميخائيل نعيمة أيضا التي نشرها عام 1915م»[4].

---

[1]- المرجع السابق، ص21.

[2]- المرجع نفسه، ص22-23.

[3]- الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة، ص114.

[4]- شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية القصيرة، ص23.

من الواضح أن ميخائيل نعيمة هو أوّل من كتب القصة القصيرة، ولكن محمد تيمور هو رائد هذا الفن في الأدب العربي الحديث.

نستنتج ممّا سبق أنّ العرب عرفوا القصة منذ القدم حتى قبل مجيء الإسلام بمئات السنين، لكنها لم تتضح معالمها إلا في العصر الحديث بفضل مجموعة من الكتاب اطّلعوا على الثقافة الغربية ونهلوا منها أمثال محمود تيمور، وحسين هيكل، وغيرهم.. وبفضل هؤلاء أصبحت القصة القصيرة من أبرز الفنون النثرية في الساحة الأدبية العربية.

ثالثا: نشأة القصة القصيرة الجزائرية وتطورها:

نظرا للظروف السياسية والاجتماعية والثقافية والفكرية التي عاشتها الجزائر نتيجة الاستعمار الفرنسي، أدى ذلك إلى تأخر ظهور بعض الأجناس الأدبية على غرار الرّواية والقصة القصيرة مقارنة بنظيرتها في المشرق العربي.

ففي الوقت الذي كان من الممكن أن تستفيد القصة الجزائرية من القصة العربية «تأخرت الى ما بعد الحرب العالمية الأولى بسبب تأخر الثقافة في الجزائر»[1].

ويضيف عبد الله الركيبي قائلا: «نشأت القصة القصيرة الجزائرية متأخرة عن القصة في المشرق العربي لظروف تتصل بالثقافة العربية وبالأدباء أنفسهم وبثقافتهم الخاصة وتكوينهم الفكري الذي ارتبط كليا منذ البدايات الأولى للنهضة الأدبية في الجزائر وارتباط الأدب بالحركة الإصلاحية»[2].

لقد وقع اختلاف بين النقاد والدارسين حول أوّل محاولة قصصية في الجزائر، حيث يرى عبد الملك مرتاض: «أنّ أول ميلاد للقصة على يد محمد السعيد الزهراوي الذي نشر محاولة بعنوان فرانسوا والرّشيد»[3]، وهاهي عايدة أديب بامية تؤثر سنة 1926م كإيذان «لميلاد هذا الفن في الجزائر، أمّا الدكتور عبد الله الركيبي فقد عالج بدايات هذا اللون النثري –بكثير من التّحفظ–في مرحلة زمنية مفتوحة لا تنتهي بنسبة معينة كما أنّها لا تبتدئ بنسبة

---

[1]– عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، الجزائر د. ط، 2009م، ص12.

[2]– عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر د. ط، د. ت، ص190.

[3]– عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص13.

معينة»[1].

أمّا بعد الحرب العالمية الثانية، «فقد قويت الصلة الثقافية مع المشرق العربي بالبعثات والوفود، وكان لهذا الانفتاح أثره في تغيير النظرة السلفية للأدب بشكل عام، وللخطاب بشكل خاص، فغدا الكتاب يحاولون بشيء من الجرأة اقتحام هذا الجنس الأدبي بنظرة تجاوزية، بحيث ابتعدوا عن تلك الرؤية السكونية التي يغيب فيها عنصر الحيوية، وسمات الشخصية، فكان أن هزّت هذه الانتفاضة الثقافية مشاعر الكُتّاب الجزائريين(...) وهكذا ظهر جيل جديد طرح قضايا ما كانت لتطرح في تلك الفترة كقضية المرأة مثلا، التي تبنّاها أحمد رضا حوحو. وهو أول من خصّص لها مقالات منفردة، ثم زهور ونيسي، وآخرون بعد أن اقتنعوا بأّن فن القصة في الجزائر يجب أن يخطو خطوات إلى الأمام كما هو عليه في المشرق»[2].

إن ميلاد القصة الفنية في الجزائر لم يأت إلا بعد مراحل، «فلم يكن تطورها مفاجئا وإنما سارت في طريق التطور ببطء»[3]، وقد انحصرت بدايتها في شكلين قصصيين يفتقدان سمات وخصائص القصة الفنية ولكنهما يمهدان لهما ويحملان بذورها هما: "المقال القصصي" و "الصورة القصصية".

أ-المقال القصصي:

ما هو إلا صورة من المقال الإصلاحي الديني وخاصة في مضمونه ووظيفته، أمّا من جهة الشكل فهو مزيج من المقامة والرواية والمقال الأدبي، ولم يكن الدافع إليه أدبيا فنيا بقدر ما كان خدمة للدعوة الإصلاحية وشرحها بأسلوب قصصي جذب يُمّكن القارئ من استياعها

---

[1]- ملفوف صالح الدين، بيبليوغرافيا القصة الجزائرية القصيرة، النشأة والتطور، الأثر، مجلة الآداب واللغات العدد السابع، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ماي 2008م، ص158.

[2]- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، ص14-15.

[3]- المرجع نفسه، ص16.

وهضمها(...) والمقال القصصي لا يحفل كثيراً بالسمات الأساسية للقصة القصيرة من رسم الشخصية وربط منطقي فني بين الحوادث، إلا أنه مهّد لتطور القصة الفنية فيما بعد إلى جانب أن ظهوره جاء في فترة كان الشعب الجزائري فيها يعيش في غليان عنيف وصراع حاد محاولا البحث عن ذاته والدفاع عن كيانه ضد دعوات " التفرنج" و "الفرنسة "و"الإدماج" .[1]

ب-الصورة القصصية:

لم ترتكز على الأسس الفنية التي تتطلبها "القصة القصيرة" إلاّ أنّها عالجت موضوعات قد تبدو لنا عادية ولكنها في تلك الظروف التي مرّ بها الشعب كانت موضوعات الساعة التي شغلت الأذهان فسجلتها "الصور القصصية" كنقد للواقع ومعالجة له، هذا إلى جانب أنّها استطاعت أن تملأ الفراغ الذي أحسّ به الأدباء والكُتّاب لانعدام هذا اللّون من الأدب، وهناك من الكتاب من جمع في كتابته بين هذين اللونين القصصيين مثل "السعيد الزاهري" و" محمد بن العابد الجيلالي" و "أحمد رضا حوحو" و" وأحمد بن عاشور" و" زهور ونيسي" و"محمد شريف الحسيني" و"عبد المجيد الشافعي" وغيرهم[2].

نستخلص مما سبق، أنّ القصة القصيرة الجزائرية نشأت متأخرة، ذلك لعدة عوامل لعل أبرزها الاستعمار الفرنسي، لكنها استطاعت أن تلحق بالركب وذلك بفضل ثلّة من الكتاب أرسوا معالمها الأساسية.

---

[1]- ينظر: عبد الله الركيبي، تطور النشر الجزائري الحديث، ص197-198.

[2]- المرجع نفسه، ص201.

الفصل الأول

الشعريـــة والسّـــرد

أولاً: الشعرية:

تمهيد:

تعتبر الشعرية من المفاهيم التي خصص لها الفلاسفة والنقاد والأدباء الغرب والعرب على حد سواء مجالا واسعا للبحث، ولهذا تعددت التفسيرات وتباينت التعريفات لهذا المصطلح وتشعبت الآراء واختلفت حوله، فكل دارس أو أديب أعطى مفهوما خاصا للشعرية، وحتى يتسنى لنا الغوص في أبعادها، وَجَبَ علينا الوقوف على مفهومها اللغوي والاصطلاحي، وكذا أصولها كنظرية أدبية، والسؤال المطروح، ما الشعرية؟

1-مفهوم الشعرية:

أ-لغة:

الشعرية من باب شعر، جاء في لسان العرب، «شَعَرَ به وشَعُرَ يَشْعُرُ شِعْرًا وشَعْرًا وشِعْرَةً ومَشْعُورَةً وشِعْرَى ومَشْعُورَاءَ ومَشْعُورًا، كُلُّهُ: عَلِمَ. وليت شعري أي ليت علمي أو ليتني علمت، وليت شعري من ذلك أي ليتني شَعَرْتُ»[1] -ويقال «شَعَرَ فُلاَنٌ يَشْعُرُ شَعْرًا وَشِعْرًا وهو الاسم، وسمي شَاعِرًا لفطنته» [2].

كما نجد الدلالة اللغوية المادة شعرا في المعجم الوسيط:

« شَعَرَ فلان شِعْرًا : قال الشِّعْرَ. ويقال: شَعَرَ له: قال له شِعْرًا. وبه شُعُورًا: أَحَسَّ به وعَلِمَ. وفُلاَنًا: غَلَبَهُ في الشَّعْرِ، والشَّيْئَ شَعْرًا: بَطَّنَهُ بالشِّعْرِ. يُقَالُ: شَعَرَ الخُفَّ وشَعَرَ المِيثَرَةَ[3]».

وفي معجم مقاييس اللغة: «شَعَرْتُ بالشيء، إذا عَلِمْتَهُ وفَطِنْتَ له، وليت شِعْرِي، أي ليتني عَلِمْتُ. قال قوم: أصله من الشِّعْرَة كالدُّرْبَةَ والفِطْنَةَ، يقال شَعَرْتُ شِعْرَةً. قالوا: وسُمِّيَ الشاعر لأنَّه يفطن لما لا يفطن له غيره. قالوا: والدَّليل على ذلك قول عنترة:

هل غادر الشعراء من مُتَرَدَّمِ أم هل عرفت الدّار بعد تَوَهُّمِ» [4].

كما وردت في الصحاح: «شَعَرْتُ بالشيء بالفتح أَشْعُرُ به شِعْرًا: فَطِنْتُ له».

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج7، ط3، 1999، (مادة شعر) ص409.

[2]- المرجع نفسه، (مادة شعر)، ص 410.

[3]- مُجَمَّعْ اللُّغَة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشُّروق الدّولية، مصر، ط4، 2004م، (باب شَعَرَ) ص484.

[4]- أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تح. عبد السّلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنّشر، ج3، د.ط د.ت، (باب شَعَرَ)، ص 194.

ومنه قولهم: ليت شعري، أي ليتني علمت. قال سيبويه: أصله شِعْرَةٌ، ولكنهم حذفوها من قولهم: ذهب بعذرها وهو أبو عُذْرِها» [1].

يتضح لنا أن المعاجم العربية بصفة عامة تتفق على معنى واحد للفظة (الشعرية) وهي دالة على العلم والفطنة.

ب-اصطلاحًا:

أثار مصطلح الشعرية جدلاً واسعًا في الساحة النَّقدية والأدبية، قديمًا وحديثًا، إذ يعد هذا المصطلح من أكثر المصطلحات تغييرًا واختلافًا مع مرور الزّمن، نظرًا لارتباطه بالشعر وما يعتريه من غموض.

الشَعرية مصطلح قديم حديث في الوقت نفسه، وقد شغل الفلاسفة والمفكرين على حد سواء، منذ القديم، وهو «حلم بدأ منذ عصر أفلاطون الذي أكَّدَهُ في محاورة "أيون" في عام 532 قبل الميلاد، ثم جاء أرسطو بعده لِيُقَنِّنَهُ في كتابه الرّائد "فن الشعر" أو "البويطيقا" التي تعني الشعرية »[2] – وهو شائع الآن في النقد الغربي– إذ يقوم كتابه هذا على مبدأ المحاكاة حيث يقول أرسطو: «الشعر هو محاكاة، وهذه المحاكاة تتم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تنفرد، وهي الإيقاع والانسجام واللُّغة »[3]. فالشعر عند أرسطو محاكاة لا تعني تصوير الواقع تصويرًا فوتوغرافيًّا، ولا تُقَيِّدُ الشاعر بالأحداث، لكن عليه أن يقدّم رؤيا جمالية.

---

[1]- إسماعيل بن حمَّاد الجوهري، الصحاح تاج الله وصحاح العربية، تح، أحمد عبد الغفور عَطَّار، دار العلم للملكيين، بيروت، لبنان، ج2، ط4، 1990، ص699.

[2]- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنَّشْرِ. لونجمان، القاهرة، مصر، ط1 2003، ص378.

[3]- أرسطو طاليس، فن الشعر، تح. عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية للنَّشْرِ، القاهرة، مصر د.ط 1953، ص 40.

كما وردت الشعرية في كتابات الفلاسفة والنُّقَّادِ العرب القدامى، وربَّما نواجه المصطلح نفسه (الشعرية) إلاَّ أنَّ مفهومها يختلف عمَّا تعنيه بمعناها العام الحالي، فمن ذلك نجد ما قاله الفرابي في تعيين حدود العبارة: «والتوسُّع في العبارة بتكثير الألفاظ، وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخَطِّيَّةُ أوّلا ثم الشّعرية قليلاً قليلاً»[1].

ويرى ابن سينا: «أنَّ السبب المولِّد للشعر في قوّة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة (...) والسّبب الثاني حبُّ الناس للتأليف المتفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولّدت الشعرية وجعلت تنمو يسيرًا يسيرًا تابعة للطباع، وأكثر تولّدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعًا وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقارحته في خاصته وبحسب خلقه وعادته»[2].

إنّ المتعة هي المحفز على تأليف الشعر في نظر ابن سينا، كذلك اتخذت لفظة الشعرية في نصه منحًى نَفْسيًّا مرتبطا بغريزة الانسان، وما يحقق تلك المتعة هي المحاكاة والتناسب.

أمّا حازم القرطاجني فقد أطلق مصطلح الشعريّة في علاقته بنظم الألفاظ، يقول: «وكذلك ظنّ هذا أنّ الشعرية في الشعر إنّما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتظمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع»[3]. فحسب حازم فإنّ (الشعرية في الشعر) لم يأتي نظم ألفاظها وأغراضها عبثًا، بل يعتبره قانونا أو رسم موضوع، وهو بذلك يمنح الشعر شعريته.

---

[1]- أبو نصر الفرابي، كتاب الحروف، تح. محسن مهدي، دار المشرق للنَّشْرِ، بيروت، لبنان، د. ط، د. ت، ص 141.

[2]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية. دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثّقافي العربي للنَّشْرِ بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص12.

[3]- المرجع نفسه، ص 12.

وفي الدّراسات الحديثة، تعد "الشعرية" «من مرتكزات المناهج النقدية، التي تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي وكيفية تحقيق وظيفته الاتصالية والجمالية؛ أي إنّها تعنى بشكل عام (قوانين الإبداع الفنّي). وتتمحور انشغالاتها منذ القديم والى الان في استقصاء القوانين التي استطاع المبدع التحكم بواسطتها في إنتاج نصّه، والسيطرة على إبراز هوّيته الجمالية ومنحه الفُرادة الأدبية» .[1]

ويرى أحد الدارسين أنّ:« الشعرية poetics تتكون من ثلاث وحدات (Poeim)، وهي وحدة معجمية (lexeme) تعني باللاتينية "الشعر" أو القصيدة، واللاحقة (ic) وهي وحدة مورفولوجية (morphème) تدل على النسبة، وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي واللاحقة (s) للدلالة على الجامع»[2].

وقد اختلفت تسمية "الشعرية" في الساحة النقدية للتعبير عن مفهوم واحد بمصطلحات متنوعة، ترجمت إلى العربية بترجمات كثيرة، فصار لدينا: (الشعرية، الإنشائية، الشاعرية الأدبية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النّظم، فن الشعر، نظرية الشعر، بويطيقا، بويتيك)[3]. ولقد أورد لها حسن ناظم في كتابه "مفاهيم الشعرية" مخطّطا[4] يوضح من خلاله ترجمة النقّاد العرب لمصطلح "الشعرية" poetics.

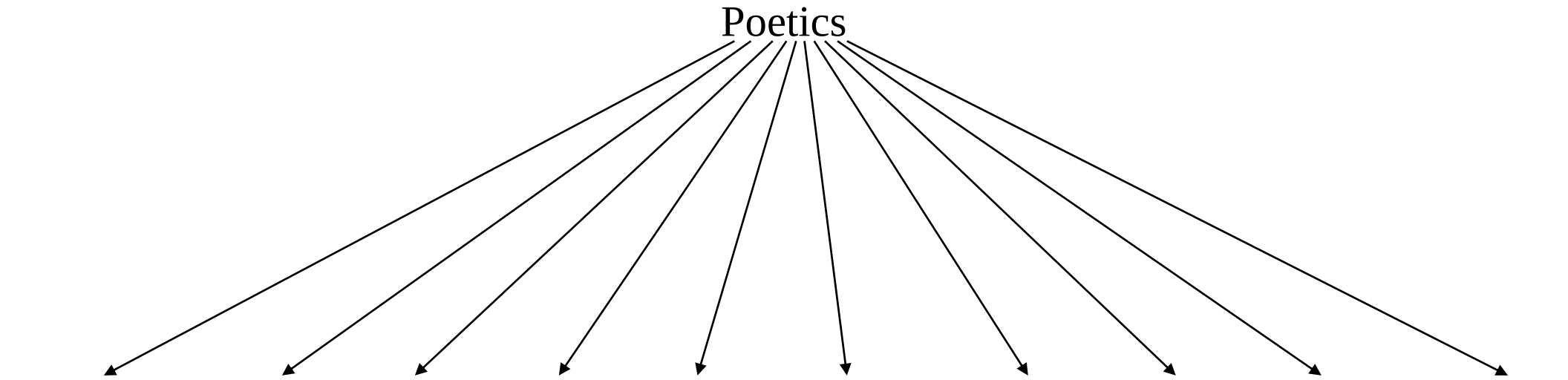
---

[1]- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا د. ط، د. ت، ص13.

[2]- رابح بوحوش، الشعريات والخطاب، الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، 11-13 مارس، 2003، ص60.

[3]- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص13-14.

[4]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص18.


Poetics
الشعرية
1-محمد الولي
حسين
2-محمد العمري
3-شكري المبخوت
4-رجاء بن سلامة
5-كاظم جهاد
6-المسدي
7-سامي سويدان
8-أحمد مطلوب
الانشائية
1-توفيق حسين
بكار
2-المسدي
3-فهد العكام
4-الطيب البكوش
5-حسين الغزي
6-حمادي صمود
الشاعرية
1-سعيد علوش
2-الغذامي
علم الأدب
1-جابر عصفور
2-مجيد الماشطة
الفن الإبداعي/الابداع
1-جميل نصيف
2-محمد خير البقاعي
فن النظم
1-فالح الامارة
2-عبد الجبار
محمد
فن الشعر
1-يوئيل عزيز
2-علية عياد
نظرية الشعر
1-علي الشرع
بويطيقا
1-خلدون الشمعة
بويتيك
1-حسين الواد

2-الشعرية في الفكر الغربي الحديث:

أ-تزفيطان تودوروف: (tzvetetan todorove)

يعد الناقد الغربي تودوروف من بين النقاد الذين عنوا بالتنظير والتأصيل لمصطلح "الشعرية" في النقد الحديث من الستينات من القرن الماضي وحتى الوقت الحاضر، وقد عرفها بقوله: «الشعرية إذا مقاربة للأدب "مجردة" و "باطنية" في الآن نفسه»[1].

وليضبط مفهوم الشعرية أكثر، انطلق من الجدل القائم بين التأويل والعلم، كونهما قائمين على مبدأين مختلفين، فالتأويل مبني على الانطباعية والذاتية، والعلم مبني على الاستنباط والأنظمة الصارمة، «وجاءت الشعرية فوضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل الى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع ...الخ تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته»[2].

لقد ارتكز تودوروف في تعاطيه لمفهوم الشعرية على العمل الأدبي بكل أنواعه يقول: «نحن نعلم أنّ معناها تنوّع عبر التاريخ، ولكن يجوز لنا استعمالها دونما خوف سواء اعتمدنا على سُنَّة قديمة أو على أمثلة حديثة العهد وإن كانت معزولة»[3]؛ ومن هنا فالشعرية حسب تودوروف لم تستقر على مفهوم واحد، بل تنوعت واختلفت معانيها من جيل إلى آخر عبر الزّمن، ولكن هذا التباين في المفاهيم لا يمنعنا من الاستفادة منها واستعمالها، سواء أكانت شعرية قديمة أو حديثة. وعليه فالشعرية عنده تهتم بالأدب كُلّه «سواء أكان منظوما أم لا، بل

---

[1]- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر، شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص23.

[2]- المرجع نفسه، ص23.

[3]- المرجع نفسه، ص 23.

قد تكاد تكون متعلقة، على الخصوص، بأعمال نثرية»[1]، وهي بذلك تتجاوز الشعر لتشمل النثر أيضا.

وقد أكّد تودوروف على أن العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، باعتبارها القوانين التي تتحكم في وظائفية الأدب وأشكاله وأنواعه، مثبتا أن خصائص الخطاب الأدبي تُكوِّن موضوعها في قوله: «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النّوعي الذي هو الخطاب الأدبي»[2].

كما حاول الناقد تحديد الشعرية من خلال المنهج البنيوي الذي يقوم على أساس الخطاب الأدبي ويهتم بالبُنَى المُجَرّدة للأدب يقول: «كل شعرية، مهما تكن تنويعاتها، فهي بنيوية: مادام موضوعها ليس مجموعة الوقائع التجريبية (الآثار الأدبية) ولكنه بنية مجردة (هي الأدب)»[3]. فالشعرية في نظر تودوروف مرتكزة على عنصرين هما: التجريد والباطنية؛ فالأول يقوم على صياغة القوانين الشعرية داخل العمل الأدبي، والثاني لا أثر فيه للقوانين المجردة للخطاب الأدبي.

كما حدد تودوروف مجالات الشعرية في ثلاثة، ذكرها "عبد الله الغذامي" في كتابه (الخطيئة والتكفير) وهي كالآتي:

1. تأسيس نظرية ضمنية للأدب.
2. تحليل أساليب النصوص.

---

[1]- المرجع السابق، ص23.

[2]- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص16.

[3]- نزيهة الخليفي، المصطلح والتّعدد الدلالي، مصطلح الشعرية في النقد الغربي أنموذجا، مجلة مقاليد العدد السادس، جامعة تونس، تونس، 2014، ص190.

3. استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي[1].

نخلص ممّا سبق، أنّ مصطلح الشعرية شهد رؤية جديدة مع الباحث والناقد الفرنسي تزفيطان تودوروف، والذي أرسى معالمها في النقد الحديث، إذ تقوم شعريته في مقامها الأول والأساسي على الأدبية؛ بمعنى البحث في أدبية الخطاب الأدبي، والقوانين الداخلية لهذا الخطاب، كما أن الشعرية عنده ليست تجريبية تطبيقية بل هي شعرية تجريدية، تجاوزت الشعر لتشمل النثر.

ب-رومان جاكبسون "roman jackobson"

علم الأدب هو المصطلح الذي أطلقه رومان جاكبسون على "الشعرية"، فهو يرى أنّ علم الأدب ليس هو الأدب، وإنما الأدبية، «إنّ موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية literarity أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا»[2].

وحسب جاكبسون فإنّ الشعرية فرعا من فروع اللسانيات، بل جزءا لا يتجزأ منها لأنها: «تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية. وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات»[3]. فقد ربط جاكبسون الشعرية بعلم اللسانيات لأن الشعرية مجالها اللغة، كما أكّد على العلاقة الوطيدة بين الشعرية واللسانيات «باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية، بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم

---

[1]- عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية، مصر، ط4، 1998، ص23.

[2]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص79.

[3]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر. محمد الولي ومبارك حنون، دار تويقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1988، ص24.

بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفية الشعرية»[1].

حاول رومان جاكبسون وضع منهج محدد لدراسة شعرية اللغة، متأثرا بأعمال فرديناند دي سوسير (Ferdinan de sausure) ، وكارل بوهلر (karl buhler) في دراستها لوظائف اللغة التواصلية، «ولقد قدمت مبادئ الشعرية عند 'جاكبسون' للباحثين أداة تحليلية تقرب نظرة الوظيفة الشعرية من استراتيجيات الخطاب الخاصة بالأدب، فالوظيفة الشعرية عنده تتميز كما هو متداول بكثرة عن طريق العلاقة التي تقوم بين المحورين الأساسيين في الخطاب، وهي: محور الاختيار والتركيب "paradigme–syntagme" ولنتذكر العبارة التي صيغ بها ذلك: إنّ عملية اللغة تتمثل في التداخل بين هذين المحورين، فعلى المحور الأوّل وهو التركيبي تقوم علاقات التجاوز، وبالتالي تلك العمليات ذات الطابع التأليفي، وعلى المحور الثاني وهو الاستبدالي تنمو العمليات ذات الأساس التشبيهي»[2].

إنّ العناصر المكونة للحدث اللساني حسب جاكبسون هي:

المرسل والمرسل إليه والرسالة؛ حيث يوجه المرسل رسالة إلى المرسل إليه، وتكون هذه الرسالة إما لفظية أو كتابية قابلة لأن يدركها المرسل إليه، وتقتضي هذه الرسالة كلاما مشتركا، كليا أو جزئيا بين المرسل والمرسل إليه، لتشكل في الأخير اتصالا وقناة وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، وهذا الاتصال يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه. والمخطط التالي يوضح ذلك:[3]

---

[1]– المرجع السابق، ص35.

[2]– صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، د. ط 1992، ص52.

[3]– رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص27.

سياق

مرسل .....رسالة.....مرسل اليه

اتصال

سَنَن

إن كل واحد من هذه العناصر الستة (الموضّحة في الرسم) تُوّلد وظيفة لغوية مختلفة، تأتي من طبيعة العلاقة بين المتكلم والمتلقي، وهذه الوظائف هي:

1-الوظيفة التعبيرية أو الانفعالية (fonction émotive): وهي تحدد العلاقة بين المرسل والمرسلة وموقفه منها.

2-الوظيفة الندائية (fonction conative): وتدخل الجمل الأمرية ضمن هذه الوظيفة، وهي التي ينادي بها المرسل المرسل إليه.

3-وظيفة إقامة الاتصال (fonction phatique): وذلك حين يقيم المرسل اتصالا مع المرسل إليه ويحاول الإبقاء على هذا الاتصال.

4-وظيفة ما وراء اللغة (fonction métalinguistique): تظهر في المرسلات التي تكون اللغة نفسها مادة دراستها، أي التي تقوم على وصف اللغة وذكر عناصرها وتعريف مفرداتها.

5-الوظيفة المرجعية (fonction référentielle): فهي تحدد العلاقات بين المرسلة والشيء أو الغرض الذي ترجع إليه.

6-الوظيفة الشعرية (fonction poétique): وذلك حين تكون المرسلة معدة لذاتها: كما في النصوص الفنية اللغوية (مثل القصائد الشعرية وغيرها)[1].

وبذلك نحصل على رسم بياني لمختلف الوظائف التواصلية عند جاكبسون[2].

	مرجعية	
انفعالية	شعرية	ندائية
	إقامة اتصال	
	تعدي اللغة	

لهذه الوظائف الستة التي أدرجها جاكبسون دور هام في عملية التواصل؛ لكن تبقى الوظيفة الشعرية في رأيه، الوظيفة المهيمنة على علاقتها بالوظائف الأخرى للغة في الخطاب الأدبي، وهو الأمر الذي دفعه إلى الربط بين الشعرية واللسانيات معتبرا الشعرية فرعا من فروعها، (كما أسلفنا ذكره سابقا) وحجته في ذلك أنّ: «الوظيفة الشعرية تدخل في لغة الأطفال فهو في مراحله اللغوية الأولى يحاول أن يتكلم بعبارات تملك قافية وإيقاعا»[3].

مما سبق لنا ذكره، نستخلص أنّ مصطلح الشعرية تردّد مع جاكبسون على نحو متميز فقد درس الشعرية كعلم غير منفصل عن اللسانيات، موضوعه الأدبية، مقدما صورة مختصرة من العوامل المكونة للحدث اللساني، والتي تولد وظائف لغوية مختلفة، ومن أبزها الوظيفة

---

[1]- ينظر: فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص66-67.

[2]- المرجع نفسه، ص67.

[3]- بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للنشر والتوزيع دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص43-44.

الشعرية التي اعتبرها العنصر المهيمن والأساسي في الإبداع الأدبي.

ج-جان كوهين: "Jean Cohen"

تناول جان كوهين الشعرية في أدق تفاصيلها، متأثرا في ذلك بمبدأ "المحايثة" في صورته اللسانية،« فالشعرية محايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي»[1]، ويقوم المبدأ على تفسير اللغة باللغة نفسها، وهذا التضايف بين الشعرية واللسانيات في أطروحات كوهين لا يخلو من تضايف آخر بين الشعرية والأسلوبية ويبدو ذلك جليا في تعريف كوهين للشعرية بوصفها: «علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبية»[2].

ويمكن تحديد مفهوم الشعرية عند جان كوهين من خلال قوله: «الشعرية علم موضوعه الشعر»[3]، وقد حدد خطوة رئيسية في دراسة الشعرية، تمثلت في استخلاص الخصائص والسمات التي تحقق للنص فرادته مثل: الوزن، والقافية، والإسناد اللغوي المخصوص والاستعارة وغيرها. فالشعرية عنده هي: «ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري»[4].

وتطرّق جان كوهين إلى قضية الانزياح في الشعر، فحسب تصوره هو« علم الانزياحات اللغوية» [5]. وعليه فدراسة أي نص أدبي تنصب على اللغة.

وترتبط نظرية الانزياح déviation بفكرة الانحراف départeur، وعليه فان مجمل

---

[1]- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر. محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، "ط1، 1986، ص40.

[2]- بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة أفق النقد الادبي وأفق النظرية الشعرية، ص50.

[3]- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص09.

[4]- خولة بن مبروك، الشعرية بين تعداد المصطلح واضطراب المفهوم، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد التاسع، جامعة بسكرة، الجزائر، 2013، ص371.

[5]- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص16.

المفاهيم المرتبطة بهاذين المصطلحين «تنضوي تحت تسمية واحدة هي "نظرية البعد"، أي البعد عن النثر من خلال خرق نظامه اللغوي»[1].

وقد ميز كوهين بين ثلاثة أنماط شعرية مستندا إلى مستويي التحليل اللغوي: الصوتي والدلالي، جدولهما كالآتي[2]:

الجنس	السمات الشعرية	
	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	−	+
نثر منظوم	+	−
شعر كامل	+	+
نثر كامل	−	−

ويسمي كوهين القصيدة النثرية (قصيدة دلالية لتركها الجانب الصوتي غير مستغل شعريًّا، وللدلالة على أنّ العناصر الدلالية كافية وحدها لخلق جمالية ما)[3].

ويسمى الصنف الثاني (قصيدة صوتية لتضمنها الوزن والقافية، في حين أنها –دَلاَلِيًّا– لا تعدو أن تكون نَثْرًا، فالنثر المنظوم ليس له أي وجود شعري، وإنما موسيقى فحسب)[4].

انطلق جان كوهين في شعريته من التمييز بين الشعر والنَّثْرِ، ويكمن هذا الفرق «في التماثل الذي يكون ذا حضور واسع في الشعر من دون النثر، أو ذا حضور أقل في بعض

---

[1]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص117.

[2]– جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص12.

[3]– ينظر: بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، ص54.

[4]– المرجع نفسه، ص54.

الأنواع النثرية الأدبية»[1].

وتنحصر أنواع التماثل عنده في:

1. تماثل الدوال:

وأبرزها التماثل الصوتي، ويشتمل أيضا على التجانس والمطابقة النحوية والصرفية والمرتبة في الجملة، وكذلك القافية بوصفها مكافأة دلالية.

2. تماثل المدلولات:

ويتمثل في الترادف الذي ينقسم على التعاريف والبديهيات.

3. تماثل العلامات:

ويتمثل في ترديد العلامة في النّص الواحد[2].

وفي الختام نستخلص أن الشعرية التي نادى بها جون كوهين، شعرية أسلوبية تقوم على مبدأ الانزياح؛ ويعني به العدول والانحراف عن المعاني القاموسيّة بذلك تضفي على القصيدة صفة الشاعرية، وقد ضيّق من استعمال مصطلح الشعرية حيث جعل منها عِلْمًا موضوعه الشعر دون النثر.

3-الشعرية في الفكر العَرَبِي الحديث:

[1]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 112.

[2]- المرجع نفسه، ص 112-113.

أ-أدونيس (علي أحمد سعيد):

يعتبر أدونيس من بين النُّقاد المتميزين على الساحة الأدبية والنّقدية، في تَفَرُّدِهِ بالمصطلحات والمفاهيم والقضايا النّقدية، وخاصة في الشعرية التي أولى لها اهتمامًا بَالِغًا في الجانب التنظيري، لَكِنَّهُ لم يعطي لها مفهومًا مُحَدَّدًا، حيث يرى أَنَّ:« سر الشعرية هو أن تَظَلَّ دائمًا كلامًا ضِدَّ الكلام، لكي تقدر أن تُسَمِّي العالم وأَشْيَاءَهُ أَسْمَاءً جَدِيدَةً »[1].

وقد ربط أدونيس الشعرية بالنّص القرآني والشفوية الجاهلية، «من حيث أَنَّ الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأَنَّ الدّراسات القرآنية، وضعت أسسًا نقديةً جديدةً لدراسة النَّصِ، بل ابتكرت عِلْمًا للجمال جَدِيدًا، ممهِّدةً بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة »[2].

ولقد تناول الشعرية من خلال اللغة المجازية التي تتجسّد في النّص الأدبي، بحيث تجعل منه نَصًّا متعدّد التأويلات والاحتمالات نتيجة الغموض الفني الذي يتجسّد فيه. يقول:« فالجمالية الشعرية تكمن بالأحرى في النّص الغامض، المتشابه، أي الذي يحتمل تأويلات مختلفة، ومعاني متعدّدة »[3].

بما أنّ أدونيس من المجدّدين فهو يدعو إلى ضرورة التخلّص من اللغة القديمة يقول:« اللغة الشعرية لا تتكلّم إلاّ حين تنفصل عَمَّا تكلمته، تتخلص من تعبها، تقتلع نفسها من نفسها، فاللغة الشعرية هي دائمًا ابتداءً »[4].

---

[1]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب للنَّشْرِ، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص78.

[2]- المرجع نفسه، ص 51.

[3]- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، مؤسسة حمادة للدّراسات الجامعية لِلْنَّشْرِ والتوزيع، أربد، الأردن، د. ط، 2003، ص 18.

[4]- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي للنّشر، بيروت، لبنان، ط6، 2005، ص 78.

كما تطرّق للفرق بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية، من حيث الإشارة والإيضاح فاللغة العادية واضحة المعنى، بينما اللغة الشعرية هي الخروج عن المعنى الواضح إلى معاني أخرى،« إذا كان الشعر تجاوزًا للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كُلِّهِ، فإنَّ على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أنَّ المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود إلاَّ إلى رؤى أليفة، مشتركة، إنَّ لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أَنَّ اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو؛ بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تَتَعَلَّمَ أن تقوله »[1].

عمد أدونيس إلى ربط الشعرية بالحداثة، حيث يرى أنه لا يمكن فهم «شعرية الحداثة العربية فَهْمًا صَحِيحًا إلاَّ إذَا نظرنا إليها في سياقها التاريخي، اجتماعيًّا وثقافيًّا وسِيَاسِيًّا »[2].

وقد تأسست الشعرية عنده على «وعي ثقافي حضاري محكوم بالثورة التي تقوم على رفض وتجاوز وتخطي الشعرية العربية القديمة، وكذا الموقف الرّاهن الذي يستند إلى الماضي باعتباره مقياسًا للجودة ونموذجًا يحتذى، فالعائق الأكبر عنده في الثقافة العربية هو الماضي»[3].

فشعرية أدونيس، شعرية الحداثة والرؤيا، والفكر، فالقصيدة الحديثة عنده «تسكن في أي شكل، وهي جاهدة أبدا في الهروب من كل أنواع الانحباس، في أوزان أو إيقاعات محدّدة بحيث يتاح لهما أن توحي بشكل أشمل، الإحساس بجوهر متوهج لا يدرك إدراكًا كُلِّيًّا ونهائيًّا جوهر عصرنا الحاضر، جوهر الإنسان »[4].

---

[1]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة لِلنَّشْرِ، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص 125.

[2]- أدونيس، الشعرية العربية، ص 79.

[3]- كلفالي سميحة، الرؤيا الشرعية ومرجعياتها عند أدونيس، مَجَلَّة قراءات، العدد العاشر، جامعة بسكرة الجزائر، 2017، ص 33.

[4]- أدونيس، زمن الشعر، ص 14.

ب-كمال أبو ديب:

لقد حاول كمال أبو ديب أن ينفرد برؤية ومفهوم جديد للشرعية، فكانت اللغة والتصوّرات والمواقف الفكرية، بداية مسيرته في البحث عن نظريته الشعرية حيث ارتبط مصطلح الشعرية عنده« بمفهوم الفجوة: مسافة التَوَتُّرْ هو مبدأ التنظيم الذي يُمَيِّز لغة الشعر: فلا فجوة تميّز الشعرية تمييزًا موضوعيًّا لا قيميًّا، وإنّ خُلو اللغة من فاعليّة مبدأ التنظيم» [1] وما يعنيه أبو ديب بالقيمة الموضوعية هو القدرة على خلق بنيات فكرية أو رُؤَى متميّزة.

من هنا عرّف كمال أبو ديب الشعرية بأنّها: «إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر لا بأنّها موحّدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة فيه في بنية النص اللغوية بالدّرجة الأولى وتكون المميّز الرئيسي لهذه البنية »[2].

لقد استحدث أبو ديب مفهوم الفجوة: مسافة التوتر «من خلال المحاولات التي سبقته في تصوّره للشعرية كنظرية النظم للجرجاني، مبادئ النقد الجديد، الشعرية لتودوروف، بنية النص الفني ليوري لوتمان، سيميوطيقا الشعر لريفاتير، مفهوم الوظيفة الشعرية لجاكبسون اللغة الشعرية لموكاروفسكي»[3].

وبهذا فأنّ الشعرية عند "كمال أبو ديب" تتضح من خلال مفهومين نظريين يتمثّلان في العلائقية والكلية، إذ وصف الشعرية بأنّها:« خصيصة علائقية ، أي أنها تجسّد في النّص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أولية سمتها الأساسية أنّ كُلاًّ منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شِعْرِيًّا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكوّنات أخرى لها السِّمَةُ الأساسية ذاتها، يتحوّل إلى فاعلية خلق للشعرية

---

[1]- بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، ص 91.

[2]- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 61.

[3]- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ص 126.

ومؤشر على وجودها »[1].

وحسب كمال أبو ديب، «فإنّ تحديد الشعرية لا يكون على أساس الظاهرة المفردة كالوزن والقافية، والإيقاع الداخلي أو الصورة، أو الرؤيا أو الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقدي، لأنّ أي من هذه العناصر في وجودها النظري المُجَرَّد عاجزة عن منح اللغة طبيعته دون أخرى، ولا يؤدي مثل هذا الدور إلاّ حين يندرج ضمن شبكة العلاقات المتشكّلة في بنية كُلِّيَّة»[2].

وقد صرّح أبو ديب أنَّ: «شعريته شعرية لسانية، فهو يعتمد في تحليلاته –على لغة النّص أي مادتي الصوتية–الدَّلاَلِيَّةُ، مبتعدًا بذلك عن الوسائل التي لا تخضع للنّقد في مستواه الآني، منها وسائل ربط الشعرية بالطقوس والأسطورة والموسيقى، أو ربطها بعقد القمع والجنسية»[3]، ولم يكتف أبو ديب في تحديد الشعرية على البنيات اللغوية فحسب، بل تجاوزها إلى« مواقف فكرية أو بنى شعورية أو تصوّرية مرتبطة باللغة أو التجربة أو البنية العقائدية (الإيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام [4]» وهذا ما يجعلنا أمام شعرية غير لغوية.

يرى حسن ناظم أن البحث في الشعرية حسب أبو ديب هو«بحث في العلاقات المتنامية بين مكوّنات النّص على مستوياته الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية والتشكيلية »[5].

---

[1]– محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية (دراسات في النقد العربي القديم)، ص 18.

[2]– رابح بوحوش، الشعريات والخطاب، ص 63.

[3]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 123.

[4]– بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، ص 91.

[5]– حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 123.

ويخلص كمال أبو ديب إلى أنَّ« مسافة التوتر هي منبع الشعرية »[1]، وهذه المسافة أو الفجوة هي الفضاء الذي« ينشأ من إقتحام مكوّنات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون "نظام الترميز" (code) »[2].

[1]- المرجع السابق، ص 136.

[2]- المرجع نفسه، ص 124.

ثانيا: السرد

1-مفهوم السرد:

أ-المفهوم اللغوي:

جاء في لسان العرب في مادة س.ر.د: «تَقْدِمَةُ شَيْءٍ إِلَى شيء تأتي به مُتَّسِقًا في إثر بعض متتابعا. سرد الحديث ونحوه يَسْرُدُهُ سَرْدًا إذا تابعه. وفلان يَسْرِدُ الحديث سَرْدًا إذا كان يجيد السياق له. وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يَسْرِدُ الحديث سَرْدًا أي يتابعه ويستعجل فيه. وسَرَدَ القرآن: تابع قراءته في حَدْرٍ منه والسرد: المتتابع»[1].

وفي المعجم الوسيط: «سَرَدَ الشيء سَرْدًا: ثقبه. والجِلدَ: خَرَزَهُ. والدّرْعَ: نسجها. سَرَدَ الشَيْءَ تَابَعَهُ ووالاهُ، يقال: سَرَدَ الصَّومَ. ويقال: سَرَدَ الحَدِيثَ: أتى به على وِلاَءَ، جَيّدَ السَّيَاقِ»[2].

أمّا في معجم مقاييس اللغة فإن السرد: «يدلّ على توالي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض. من ذلك السرد: اسم جامع للدّروع وما أشبهها من عمل الحَلقِ»[3].

كما وردت لفظة "سرد" في التنزيل العزيز في قوله تعالى: «أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحًا إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ»[4]. معنى التقدير في السرد: «أن تكون الحلقات متناسبة، وأن لا تكون ضيّقة ولا واسعة؛ لأنها إذا لم تتناسب فإنها تؤذي، تكون واحدة صغيرة وواحدة كبيرة، واذا كانت واسعة فإنها تؤذي وقد لا تقي السّهام، واذا كانت ضيقة فإنها لا

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج3، ط1، 1996، (مادة سَرَدَ)، ص211.

[2]- مُجَّمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص426.

[3]- أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، ص157.

[4]- سورة سبأ، الآية /11.

تتحرك كما ينبغي ويثقل على اللاّبس»[1].

تتفق المعاجم العربية اللغوية المذكورة، على أنّ السّرد يعني التتابع في الحكي، ورواية الحديث في سياق جيّد، وجاء معنى السرد في الآية الكريمة بمعنى الوسطية؛ أي أن لا تكون الدّروع كبيرة فتثقل على لابسها، وأن لا تكون صغيرة فتضعف.

ب-المفهوم الاصطلاحي:

يعد "السرد" من أهم القضايا التي أثارت اهتمام الكتاب والباحثين منذ القديم إلى الوقت الحاضر، لذلك شهد هذا المصطلح اختلافا كبيرا في الآراء حول مفهومه وتحديد ماهيته ودلالته. فما هو السّرد؟

جاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، السرد narrative هو: «قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال»[2].

وهو أيضا: «العملية التي يقوم بها السارد أو الحاكي أو (الرّاوي) وينتج عنها النص القصصي المشتمل على اللفظ (أي الخطاب) القصصي والحكاية (أي الملفوظ) القصصي »[3].

ولعل أيسر تعريف للسرد هو تعريف رولان بارث في قوله: «إنه مثل الحياة نفسها عالم متطور من التاريخ والثقافة»[4]، ويعني ذلك أن السرد عنده موجود منذ تاريخ البشرية، وهو في

---

[1]- محمد بن صالح العثيمين، تفسير القرآن الكريم، مؤسسة الشيخ محمد بن صالح العثيمين الخيرية للنشر ط1، 2015، ص91.

[2]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان ط2، 1984، ص198.

[3]- سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة للنشر، بغداد، العراق، د.ط، د.ت، ص 73-74.

[4]- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط3، 2005، ص13.

تطوّر عبر الزمن، فلكل مجتمع ثقافته الخاصة يعطي من خلالها مفهومه لهذا المصطلح.

وقد عرف الناقد الفرنسي "جان ريكاردو" السرد بقوله: «هو طريقة القصص الرّوائي وأنّ القصة هي ما يروى، وهما يحددان وجهي اللغة»[1]؛ وهنا يجعل السرد مرادفا للشكل، فالقصة عنده هي مادة السرد الأساسية، والسرد هو الصياغة الشكلية للغة التي يعرضها الرّاوي.

ويرى حميد لحميداني أنّ: «الحكي يقوم على دعامتين أساسيتين:

أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة

وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن القصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي»[2]؛ يتضح لنا من خلال هذا التعريف، أن السرد يقوم على أمرين هما القصة وما تحتويه من أحداث، والطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وهذا حسبه ما يميز أنواع الحكي.

وقد تحدّث سعيد يقطين عن السرد، اذ جعل له مفهومين أساسيين هما:

أولهما: أن السرد يشمل جميع المستوى التعبيري في العمل الرّوائي، بما في ذلك الحوار والوصف، والسرد بهذا المفهوم يقابل الحكي، وبشكل معه حلقة تستوعب النص كله.

ثانيهما: أن السرد عند يقطين يختص فقط بتلخيص السارد لحركة الأحداث وأفعال الشخصيات

---

[1]- أحمد رحيم كريم الخقاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، رسالة ماجستير في آداب اللغة العربية، بابل، العراق، د.ط، 2003، ص24.

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر ط1، 1991، ص45.

وأقوالها وأفكارها بلسانه هو [1].

نستخلص مما سبق أن مفهوم السرد سواء أكان عند الغرب أو العرب، مرادف لمصطلح الحكي، أو القص، فرغم تعدد المفاهيم حوله، إلا أنها تلتقي في دلالة هي تتابع الأحداث سواء أكانت واقعية أو خيالية ويكون ذلك بواسطة اللغة، وما تقوم به الشخصيات، وتكون عبر لسان الرّاوي.

2/السرد عند الغرب:

إن مصطلح السرد أو (علم السرد)، من بين أهم الموضوعات التي شغلت حيزا كبيرا من اهتمام المفكّرين والدارسين الغرب، فقد تباينت تعريفاته وتعددت بتعدد مرجعيات كل ناقد واختلفت دلالاته باختلاف النصوص والخطابات الأدبية، وهذا ما جعل المصطلحات السردية عند الغرب غير مستقرة.

يرى أحد الدارسين أنّ: «مصطلح علم السرد (Narratology) عن الغرب منحوت من قطعتين هما: narrate+ logy فالمقطع الأول Narrate يعني (السرد) والمقطع الثاني Logy يعني (علم)، وهي كلمة أصلها يوناني، تعني الإشارة الى النظم الفكرية عادات التفكير، كما أن لها معنى آخر هو (القانون) الذي يقابل المنطق بوصفه مبدأ عقلانيا داخليا يسود ويسيطر على الأشياء»[2].

أوّل من عرّف السرد «فلاديمير بروب (VLADIMIR PROPP) في كتابه (مورفولوجيا الحكاية) سنة 1928، أثناء بحثه عن أنظمة التشكل الداخلية، فلوصف بنية

---

[1] – ينظر: عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله)، مكتبة الآداب للنشر القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص103.

[2] – أحمد عبد الرحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الادبي العربي الحديث، ص18.

سردية حاول بروب تحديد وحدة قياس في دراسة للحكاية تتمثل في الوظيفة، أي الفعل الذي تقوم به شخصية من شخصيات الحكاية واستخراج إحدى وثلاثين وظيفة»[1].

ويعد علم السرد «أحد تفريعات البنيوية الشكلانية، كما تبلورت في دراسات كلود ليفي ستراوس، ثم تنامى هذا العلم في أعمال دارسين بنيويين آخرين، منهم تودوروف، الذي يعده البعض أوّل من استعمل مصطلح "ناراتولوجي" (علم السرد)»[2] ليحصل بذلك على مصطلح السرد أو السردية.

ويرى تودوروف أن السردية هي: «العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة، ويحيل السرد بوصفه المادة الأولية لهذا العلم على أنه: نظام لغوي يحمل حادثة أو سلسلة من الحوادث على سبيل التخييل، وهو فن تنظيم هذه المحمولات بوصفها شكلا فنيا منتظما بعلاقات وقواعد وأبنية داخلية تنظم عمل السرد»[3].

وعليه فإن مصطلح السرد من منظور تودوروف يبحث في المكونات والأسس التي يقوم عليها فن القص، ويعتبر الخيال هو المادة الخام له، ويأتي السرد حسب رأيه على شكل حادثة أو مجموعة من الحوادث، يغلب عليها الطابع التخييلي، وتكون في شكل فني منتظم تحكمه قواعد وأبنية داخلية.

والسرد في رأي الشكلانيون الروس هو: «وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ

---

[1]- ينظر: محمد ساري، نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، العدد الأول، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، جانفي 2004، ص 20.

[2]- ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي للنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2002 ص174.

[3]- https://www.alkhaleej.ae، 29-04-2019، 23:45.

بقيام وسيط بين الشخصيات والمتلقي هو الراوي»[1]؛ إذا فالسرد عند هؤلاء ما هو إلا وسيلة ربط، يتوسط من خلالها الراوي أو الحاكي بين الشخصيات والمتلقي، ليوصل القصة إلى القارئ.

يعرف أحد النقاد الروس السرد على أنه: «طريقة الراوي الذي يحاول أن يعرفنا على حكاية معينة وذلك باستعماله كلمات بسيطة بأسلوب تخيلي يراعي فيه نظام تتابع الأحداث»[2] أي ابتعاد الراوي عن التعقيد، واستعماله للأسلوب البسيط، مع مراعاة التتابع في المتن الحكائي الذي يغلب عليه التخييل.

يميز الشكلاني الروسي "توماشفسكي Tomashevsky بين نمطين من السرد: «سرد موضوعي (objectif)، وسرد ذاتي (subjectif)، ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السردية للأبطال. أمّا في نظام السرد الذاتي، فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي (أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه»[3]؛ ففي السرد الموضوعي، لا يتدخل الكاتب أو الراوي في تفسير الأحداث، بل يصفها كما يستنبطها من أذهان الابطال، وهنا تكون الحرية للقارئ، أما السرد الذاتي، فالراوي هو المسيطر على الأحداث، حيث يعطيها تأويلا خاصا يفرضه على القارئ.

أما عن السرد في النقد الأنجلو–أمريكي فنجد جيريمي هوثورن (jeremy hawthorn) يعرفه قائلا: «السرد هو الأحداث التي تروى في القصة، والتي توحي بأننا نستطيع رؤية ما

---

[1]– ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق، سوريا، د.ط، 2011، ص13.

[2]– أحمد عبد الرحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص24.

[3]– حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص46.

يتم وصفه، والإخبار بما يحدث في القصة عبر الروائي»[1]؛ وهذا يعني أن السرد هو عبارة عن أحداث تحتويها القصة، يمكن للقارئ استيعابها وفهمها، وذلك عن طريق ما يُخْبِرُ به الراوي.

أما عند الفرنسيين فنجد فيليب هامون (Philipe Hamon) يعرف السرد بقوله: «إن السرد يروي أحداثا، وأفعالا في تعاقب (مظهر زمني)»[2]؛ ويقصد بهذا التعريف توالي الأحداث وتسلسلها أثناء الحكي.

وحسب رولان بارت (Roland Barthes) فإن مفهوم السرد يشمل مختلف المجالات فهو يتواجد في اللغة المكتوبة والشفهية، ولغة الإشارات والإماءات، فهو موجود في كل ما يشاهده الإنسان ويقرأه ويحكيه، وذلك ما عبر عنه في قوله: «إنّ العمل السردي حاضر في الأسطورة، وفي الخرافة، وفي المَهْذَاةِ وفي الحكاية، وفي القصة، وفي الملحمة، وفي الأُحْدُوثَةِ وفي المشاجاة، وفي المأساة، وفي الملهاة، وفي التمثيلية الصامتة، وفي اللوحة الزيتية، وفيما لا يحصى من المظاهر والظواهر والعناصر والصور والأشكال»[3].

من خلال حديثنا عن السرد عند الغرب، والتعريفات التي تناولناها بالذكر، بداية من الشكلانيين الروس مرورا بتودوروف وصولا إلى السرد عند رولان بارث، نستنتج أن السرد هو عبارة عن كلام يتضمن سلسلة من الأفعال والوقائع الجارية وفق تسلسل زمني، وأن المتن هو مادة القصة الخام، وأن تودوروف هو أول من ابتكر مصطلح السردية التي تعني العلم الذي يعنى بمضامين الحكي وبنائه.

---

[1]- أحمد عبد الرحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص27.

[2]- المرجع نفسه، ص24.

[3]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، د.ط، 1998، ص219-220.

3/السرد عند العرب:

السرد العربي قديم قدم الإنسان العربي، والنصوص التي وصلتنا شاهدة على ذلك، لذا احتل مكانة مهمة في الثقافات الإنسانية المختلفة، وهذا ما جعله من أهم القضايا التي شغلت حيزا كبيرا من اهتمام الباحثين والدارسين العرب.

يرى أحد الدارسين أنّ: «العربي مارس السرد والحكي، شانه في ذلك شأن أي انسان في أي مكان، بأشكال وصور متعددة، وانتهى إلينا مما خلّفه العرب تراثا مهما، لكن السرد العربي كمفهوم جديد لم يتبلور بعد بالشكل الملائم، ولم يتم استعماله إلا مؤخرا وبصور شتى»[1].

للسرد استعمالات عديدة، قديمة وحديثة، تحدث عنها سعيد يقطين حيث ذكر منها: «الأدب القصصي، أدب القصة، النثر الفني، القصة عند العرب، الحكايات العربية ...»[2]. ويضيف قائلا: «إن ما يجمع بين مختلف هذه التسميات المختلفة التي ألصقت بالسيرة الشعبية وبغيرها من الأنواع القريبة منها هو "السرد"، ونضيف العربي مادام وليد المجتمع العربي»[3].

يبدو أن السرد عند سعيد يقطين يرتبط أساسا بالتراث العربي، وهو وليد البيئة العربية القديمة.

أخذ مصطلح السرد لنفسه مكانة في الأوساط النقدية العربية الحديثة، فقد شغل اهتمام الباحثين والنقاد، وتشعبت حوله الآراء والمفاهيم، إذ يعد: «من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل، بسبب الاختلافات الكثيرة التي تعتري مفهومه، والمجالات المتعددة التي تتنازعه

---

[1]- سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006،ص66.

[2]- المرجع نفسه، ص67.

[3]- سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء المغرب ط1، 1997، ص132.

سواء على الساحة النقدية العربية أم على الساحة الغربية، فهناك العديد من المفاهيم المختلفة التي استخدم فيها المصطلح، وهناك مجالات كثيرة ذابت خلالها الحدود الاصطلاحية التي تحدد لنا أين يبتدئ السرد وأين ينتهي، لذلك يطلق الكثير من الباحثين مصطلح (السرد) بوصفه مرادفا لمصطلح (القصة) ولمصطلح (الحكي) ولمصطلح (الخطاب)»[1].

لم تتضح معالم السرد عند العرب حديثا، وبقي محل جدال بين النقاد والدارسين، لذا تعذر عليهم إيجاد مفهوم شامل لهذا المصطلح.

يعتبر سعيد يقطين أحد الدارسين الذين سعوا إلى دراسة السرد والتعمق فيه إذ يرى أن: «السرد هو نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول، سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخييليا، وسواء تم التداول شفاها أو كتابة»[2]؛ وهذا يعني أن السرد هو الطريقة التي يتبعها في رواية القصة، والأصل في الحكاية أنها غائبة، لكنها تصبح حاضرة في أذهاننا عند سماعها من السارد سواء أكانت أحداث الحكاية حقيقية أم خيالية.

إن ترجمة مصطلح السرد (Narratology) إلى العربية، وضعنا أمام عدة تسميات لمصطلح واحد، فقد عُرِّبَ بـ: «السرديات والسردية وعلم السرد والسردولوجية»[3] وغيرها.

ويذهب الناقد الجزائري "عبد المالك مرتاض" إلى أن: «السرد يطلق على النص الحكائي، أو الروائي أو القصصي برمته، وهو نسيج الكلام لكن في صورة حكي»[4].

وهناك من ذهب إلى نقطة أبعد وأشمل، وهو الناقد "عبد الله إبراهيم"، إذ نجده يربط مصطلح السردية بالشعرية، حيث يقول: «السردية من أصل كبير هو الشعرية (peoties)

---

[1]- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله أنموذجا) ص99.

[2]- سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، ص25.

[3]- أحمد عبد الرحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، ص34

[4]- عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، مرجع سابق، ص56.

التي تعني باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النظم التي تحكمها والقواعد التي توجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها، ومنه أمكن التأكيد على أن السردية هي: العلم الذي يُعنَى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة»[1]؛ فحسب عبد الله إبراهيم فإن السردية علم جزئي ينضوي تحت علم كلي هو الشعرية التي تُعْنَى بالخطاب الأدبي، ومن هنا فالسرد يهتم بالمضمون أو المحتوى الذي تقدمه القصة.

في الختام نستنتج أن السرد عند العرب لم تتحدد معالمه بعد، فتعدد المفاهيم وتشعب الآراء حول هذا المصطلح، جعل من الصعب إيجاد مفهوما دقيقا وجامعا له، كما أن لكل ناقد طريقة فهمه لعلم السرد وهذا راجع الى اختلاف ثقافاتهم وتوجهاتهم الفكرية، لذلك حتى تعريبه أخذ وجهات نظر متعددة ومفاهيم مختلفة، لكنها تصب ضمن مصطلح واحد وهو "علم السرد".

[1]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية العامة للنشر، بغداد، العراق، ط1، 1989، ص105.

الفصل الثاني

شعرية البنية السّردية

في "أحلام أزمنة الدّم"

1-شعرية العنوان:

أولى النقاد والأدباء والدّارسين أهمية خاصة وعناية بالغة بالعنوان، فهو يحمل في طياته الكثر من الدلالات والإشارات والإيحاءات التي تمهد الطريق أمام القارئ للدخول إلى النص ويمكن له فهم وحل شفرات المتن إن استعصى عليه فهمه، «فهو بمثابة الرأس للجسد»[1].

أضحى العنوان ضرورة لابد منها خاصة في الفنون النثرية الأدبية، ومنها القصة، التي لا يمكن أن تستغني عنه على عكس الشعر، والقصة القصيرة كغيرها من الفنون النثرية تتطلب عنوانا إشكاليا، قد يسهل على القارئ فهمه، وقد يصعب عليه ذلك، وقد يأتي العنوان كلمة أو جملة أو يأتي نصا وهذا ما يجعله يتميز بالاتساع، فهو «مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص قد تظهر على رأس النّص لتدل عليه وتُعيّنه، وتشير إلى محتواه الكُلي، وتجذب جمهوره المستهدف»[2].

يمثل العنوان عتبة الولوج الى عالم المجموعة القصصية، فهو يمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية كثيرة تُعنى بالتركيب العام للقصة.

أ-شعرية الغلاف:

جاء عنوان المجموعة القصصية "أحلام أزمنة الدّم" يتوسط الغلاف، مكتوب بخط عريض واضح، وهذا ما جعله بارزا ومتميزا بشكله وحجمه، في حين كُتب صاحب المجموعة القصصية بخط أصغر من العنوان، إلا أنه جاء في أعلى الغلاف، وكُلا من العنوان واسم الرّاوي لُوّنا باللون الأحمر الفاتح الذي يحمل معان ودلالات متعددة بالنسبة للثقافات المختلفة

---

[1]- ينظر: محمد فتاح، دينامية النّص، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2 1990 ص72.

[2]- ضياء غني العبودي، عتبة العنوان في مجموعة أرض الحكايا لنساء شعلان، مجلة جيل، الدراسات الأدبية والفكرية، جامعة ذي قار، العراق، العدد الحادي عشر، 2015، ص10.

فهو يرمز إلى الغضب والشغف والحظ والفرح والسعادة والحب، كما يعبر عن الحزن والموت ومن أجل مساعدة القارئ على معرفة نوع السرد، جاء التجنيس للمجموعة (قصص)، وكان موضعها أسفل الغلاف، وقد اتخذت الأخرى اللون الأحمر، لكن بخط أصغر من الخط الذي كُتب به العنوان وكذلك اسم القاص.

أما الصورة التي شملت الغلاف كُلّه، هي صورة لرجل بنصف وجه في جهته اليمنى ونصف وجه من ناحية الجهة اليسرى، يفصل بينهما خطّين أبيضين، وهذا ما يفتح أمام المتلقي العديد من التساؤلات والقراءات، فقد تكون الصورة للرّاوي نفسه، وما يثير الشك أكثر هو ذلك اللون الموحد للعنوان واسم القاص والجنس الأدبي، ليتبادر إلى الذهن أن هذه القصص قد تكون سيرة ذاتية لحياة جمال فوغالي.

جاءت دار النشر (الجاحظية) تحت نوع السرد (قصص) متخذة نفس اللون لكن بخط أصغر.

ب-شعرية العنوان الخارجي (الرئيسي):

أحلام أزمنة الدم، عنوان يثير الدهشة والاستغراب، يضع في ذهن القارئ العديد من التساؤلات والإشكالات، مما يدفع المتلقي إلى القراءة والتأويل وفك الرموز؛ فهو عنوان المجموعة القصصية للكاتب الجزائري جمال فوغالي، الصادرة عن منشورات التبيين الجاحظية، والتي تحتوي على ثمان (08) قِصص، لا تختلف عناوينها كثيرا من حيث الدلالة على العنوان الرئيسي.

من حيث المستوى المعجمي يتركب العنوان من ثلاث وحدات معجمية، أَحلامُ+ أَزمنَةِ= الَّدم، فقد جاء في المعجم الوسيط في شرح مفردة: «حَلَمَ، حُلمًا، وحُلُمًا: رأى في نومه رؤيا

والشيء وبه: رآه في نومه»[1].

وَرد ذكر لفظة الحلم في القرآن الكريم على عدّة معانٍ، قال الله تعالى: «قالوا أضغاث أحلام وما نحن بتأويل الأحلام بعالمين»[2]؛ بمعنى أخلاط أحلام لا تأويل لها ولا حقيقة.

والمعنى الثاني الوارد في قوله تعالى: «يا أيها الذين آمنوا ليستأذنكم الذين ملكت أيمانكم والذين لم يبلغوا الحُلُمَ منكم»[3]؛ بمعنى بلوغ الأطفال سن الاحتلام والتكليف بالأحكام الشرعية.

أما كلمة الزّمن التي جاءت بصيغة الجمع في عنوان المجموعة القصصية، فقد جاء تعريفه في لسان العرب: «الزّمن والزّمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم الزّمن والزّمان العَصر، والجمع أَزْمَنُ وأَزْمَانُ وأَزْمِنَةٌ. وزَمَنَ زَامِنٌ: شديد: الزمان زمان الرطب والفاكهة وزمان الحر والبرد، قال: يكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر، قال: والدهر لا ينقطع؛ قال أبو منصور: الدهر عند العرب يقع على وقت الزمان من الأزمنة وعلى مدة الدنيا كلها»[4]؛ ومن هنا الزمن يدل على الوقت سواء أكان قليلا أو كثيرا.

في حين وردت لفظة الدم في المعجم الوسيط: «الدّم: سائل أحمر يسري في عروق الحيوان. (ج) دِماء، (دَمَّى) الجرح: أدماه. وَ-لَهُ: تَقَرَّبَ إليه بإسالة الدم. والشيء: زيّنه وجعله كالدمية، ويقال دَمَّى الشاة: أرعاها فسمنت. ودَمَّى الفتاة: زينها ونضرها. ويقال: خذ ما دَمَّى لك: ما ظهر لك»[5].

أمّا من حيث البنية التركيبية لعنوان المجموعة القصصية "أحلام أزمنة الدم" وردت

---

[1]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص194.

[2]- سورة يوسف، الآية 44.

[3]- سورة النور، الآية 58.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج13، ط3، 1994، مادة زمن، ص199.

[5]- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص298.

جملة إسمية، والجملة الاسمية كما هو معروف تتألف من مبتدأ وخبر، ومن هنا جاءت لفظة "أحلام" خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هذه" فيما جاءت "أزمة الدم" مضافة؛ "فأزمنة" مضافة إلى "أحلام"، و"الدم" مضاف إلى "أزمنة"، وبهذا فإن (أزمنة مضاف إليه أول والدم مضاف إليه ثان) وجل العناوين الداخلية للمجموعة القصصية وردت جملة اسمية، وهي تدل على الاستمرارية والثبات وتعاقب الأحداث في ذهن الراوي.

أما على المستوى الدلالي، فقد وردت لفظة "أحلام" دالة على الخيال، التمني، الفَقْدُ والضياع... فالأحلام في عنوان المجموعة القصصية هي أحلام اليقظة؛ حيث نجد القاص يربط الأحلام بالذكريات، أو اختراق الذكريات للأحلام إن صح التعبير.

فالقاص يعيش في زمن ما بعد الثورة، زمن تحكمه البيروقراطية واللاعدل من قبل السلطة الحاكمة، الجائرة في حكمها، «**الزمن الذي يصادر فيه كل شيء جميل استشهد من أجله أباه**»[1]، فالراوي من خلال قصصه القصيرة يدعو والده بأن يعود ويخلص البلاد من قبضة جلادي هذا الزمان، الذين يقتلون الناس، ويحاربون المبادئ، ويجهضون الأحلام... وفي ثنايا النص نجد الكاتب يستعمل نقاط حذف كثيرة وظفها متعمدا ليترك مجالا للقارئ بأن يفكر فيما تخبؤه تلك النقاط، ويؤول الأحداث، وقد جاءت "أزمنة الدم" دالة على زمن الثورة الجزائرية، تلك المعركة الدامية التي راح ضحيتها خيرة أبناء الوطن، لكنهم في النهاية حققوا النصر والاستقلال واسترجاع السيادة الوطنية ونيل الحرية، فجمال فوغالي في مجموعته القصصية تلك، يحلم بأن يعود ذلك الزمن الجميل، رغم ما يحمله من ألم وعذاب وقسوة وموت إلا أنه وحد صفوف الشعب ووحد كلمتهم، فكان النصر شعارهم، والوحدة الوطنية هي غايتهم الأسمى.

[1]- جمال فوغالي، أحلام أزمنة الدم، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د، ط، 1997، ص07.

ج-شعرية العناوين الداخلية:

يقصد بالعناوين الداخلية «تلك التي بمقتضاها يُمفصل الكاتب الشريط اللغوي (أو مساحة النص اللغوية) بعضه عن بعض لغايات مختلفة بمؤشرات لغوية أو طباعية، وهي في العموم تؤدي وظائف مشابهة ومماثلة لما يؤديه العنوان العام»[1].

تقيم العناوين الفرعية علاقة مع نصوصها، إذا ارجعنا إلى لغة المتن وجدناها عادية سهلة ومباشرة، ولكنها في الوقت نفسه تحمل جمالية، وتحقق شعرية الانزياح عن المعنى الحقيقي، لذا تخلق أمام القارئ صعوبة تستوجب منه القراءة والتأويل.

تحتوي المجموعة القصصية أحلام أزمنة الدم -كما أسلفنا سابقا-على ثمان (08) قصص قصيرة، توزعت على أربعة وستون (64) صفحة من الحجم المتوسط، وكل لوحة أو مشهد يحمل عنوانا معينا، والجدول التالي يوضح ذلك:

رقم اللوحة	العنوان	عدد الصفحات التي تشغلها في المجموعة القصصية
01	الاختناق	13-17 أي 5 صفحات
02	زمن الصرع	19-23 أي 5 صفحات
03	صرخة الدم	25-29 أي 5 صفحات
04	محاولة لتفجير زمن الانهزام	31-34 أي 4 صفحات
05	النافورة والتماثل	36-40 أي 5 صفحات
06	الاستنطاق	42-46 أي 5 صفحات
07	الجرافة	48-54 أي 7 صفحات

[1]- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون الفنية النصية)، دار التكوين للنشر دمشق، سوريا، د، ط، 2007، ص82.

08	ثلاثية لحرائق الذات 1-الصوت والصدى 2-انتصار 3-انتحار	56-62 أي 7 صفحات

من خلال العناوين الداخلية للمجموعة القصصية أحلام أزمنة الدم نلحظ العديد من النقاط المشتركة بينها، فكل العناوين تدور دلالتها حول الألم، العذاب، القسوة، الموت، الدم الغضب، التحدي والثبات.. وربما هذا راجع إلى الفترة التي عايشها الراوي (فترة ما بعد الاستقلال وبالتحديد الثمانينات، فترة الأزمات)، حيث كان المجتمع الجزائري أنذاك غير مستقر صور من خلالها معاناة هذا الشعب المقهور الذي يخرج من أزمة ليدخل في غيرها، وقد تطرق "جمال فوغالي" إلى قضية مهمة كانت سائدة بالفعل، ألا وهي أزمة المثقف وما يعانيه من تهميش وقسوة وضغط من طرف الحكومة أو السلطة التي جسدها الراوي في قصصه "بالشرطي"، حيث بلغت معاناة المثقف لدرجة الزج به في السجن ومعاقبته على كتاباته، وهذا ما طرح في العديد من قصص المجموعة.

من خلال دراستنا للعنوان الرئيسي والعناوين الفرعية للمجموعة القصصية أحلام أزمنة الدم "للقاص الجزائري جمال فوغالي" اتضح لنا أن العنوان الرئيسي مفعم بالرموز والدلالات والايحاءات، لا نفهم معناها إلا من خلال تحليلنا لها وإعطائها قراءة تفسيرية شعرية، والعناوين الفرعية، لا نفهم محتواها إلا من خلال الغوص في المتن وفك شيفراته.

2-شعرية الزمن:

يعد الزمن من أهم المواضيع التي شغلت النقاد والدارسين، حيث تعددت مفاهيمه واختلفت وتشعبت، فلم يقفوا على مفهوم محدد له، كون الزمن يشكل القضية الأساسية في بناء

القصة والرواية على حد سواء، وقد أدى بمسألة الزمن وتقصي ماهيته، ووضع مفاهيم دقيقة له إلى اختلاف دلالته، وهذا ما عبر عنه سعيد يقطين بقوله: «إن مقولة الزمن متعددة المجالات، ويعطيها كل مجال دلالة خاصة، ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حلقه الفكري والنظري»[1].

والزمن عنصر مهم في البناء السردي، لهذا لا يمكن الاستغناء عنه في البناء الروائي وكذا القصصي، حيث يقوم على آليات متعددة لعل أهميتها:

1-المفارقات الزمنية:

يعرّف جيرار جينيت المفارقة بقوله: «هي دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة»[2].

والمفارقة الزمنية إما أن تكون استباقا (prolepse)، ومعناه حكي شيء قبل وقوعه وإما أن تكون استرجاعا (anolepse)، ويعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكى[3].

أ- الاسترجاع:

تعرّفه آمنة يوسف بقولها: «هو تقنية زمنية تعني: أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء، مسترجعا ذكريات الاحداث والشخصيات الواقعة

---

[1]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص07.

[2]- جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الجيزة، مصر، ط2، 1997، ص47.

[3]- ينظر، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ص77.

قبل، أو بعد بداية الرواية»[1]. ويأخذ الاسترجاع عدة تسميات منها: الاستذكار، التذكر اللاحقة.

يتشكل الزمن الاسترجاعي بشكل جلي في المجموعة القصصية "أحلام أزمنة الدم" منها ما هو قريب ومنها ما هو بعيد:

نجد استذكارا في قول الراوي: «**تتذكر لحظتها، ما حكاه لك أحد أصدقاء أبيك**»[2] فالسارد هنا يستذكر صديق أبيه، وما حكاه له عنه، ويتضح ذلك في قوله: «**أبوك يا ولدي وعى القضية منذ لبس العباءة الباهتة اللون، وحمل بندقيته**»[3] ويسترسل في حديثه: «**وقف أبوك وقفة الرابية، كنت إلى جانبه، قبَّل البندقية، ثم انحنى على ركبة ونصف، عانقت مؤخرة البندقية خده الأيمن المتورد، واستراحت تلثم وريده...**»[4]؛ هنا يصف الصديق حال الأب عندما سقط شهيدا، وما يدل على ذلك قوله: «**صرخ أبوك منتشيا، تحرك أصبع الشهادة يعزف لحن البقاء، سقط الأول، ثم الثاني ...**»[5].

كان الأب دائما يحث صديقه على الجهاد والدفاع عن الوطن بعبارة يرددها عليه: «**لا تغادر مكانك، القضية الآن أن تكون أو لا تكون**» وهو يقصد بها إما الحرية أو الشهادة ليعود السارد ويستذكرها عندما تعرض إلى الإهانة والضرب من طرف أحد عمال المعرض عندما أراد اقتناء كتاب، هنا تذكر قول أبيه لصديقه: «**لا تغتدر مكانك، القضية الآن أن تكون أو لا**

---

[1]- آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط2 2015، ص103.

[2]- جمال فوغالي، أحلام أزمنة الدم، ص14.

[3]- المصدر نفسه، ص14.

[4]- المصدر نفسه، ص15.

[5]- المصدر نفسه، ص15.

تكون»[1].

وفي المقطع الآتي يستذكر السارد أمه التي كانت تحكي له وهو صغير عن أبيه وما يمتلكه من جرأة وشجاعة، فرغم ما تعرض له من تعذيب من قبل العدو إلا أنه صامدا، ويتضح ذلك من خلال قول الراوي: «**أمي حين كنت صغيرا، كانت تحكي، وصوتها الآن يأتيني ترتيلا منغما: أبوك أمسك به الزبانية، كان دوما متطاولا، راحت مؤخرات البنادق تحفر وجهه حفرا سالت الدماء من جبهته وأنفه وفمه فغطّت كل وجهه واكتسحت ثيابه .. لم يصرخ... ظل متطاولا ... كان إيمانه قويا يحتميه الانتصار...**»[2] ويكمل السارد قائلا: «**تذكرت أمي وهي تحكي، وصوتها الآن يجيئني مهموسا حزينا: أفزعهم تطاوله ... أدخلوا المدية في فمه حين رفض السقوط، استشهد واقفا**»[3]؛ هنا تحكي الأم لابنها عن الطريقة الوحشية التي عُذِّبَ بها والده، لكنه ظل صامدا في وجه العدو.

وهناك استرجاع آخر للسارد: «**أذكر أني رأيته، كان اليوم هو يوم استقبال أولياء التلميذات...هو...نعم...هو...**»[4]؛ هنا يستذكر الشرطي الذي قدم يوم استقبال أولياء التلاميذ والذي أراد أن يرشيه من أجل أن تنجح ابنته.

ليعود السارد ويستذكر والده مرة أخرى: «**تذكرت لحظتها أبي، وقفة ممتدا، خيل لي أن أمي تزغرد، صحت في وجهه، كان رأسه عاريا، لن أبيع ضميري، ولن أرتزق بدم أبي**»[5].

---

[1]- المصدر السابق، ص17.

[2]- المصدر نفسه، ص21.

[3]- المصدر نفسه، ص22.

[4]- المصدر نفسه، ص22.

[5]- المصدر نفسه، ص23.

ثم بعد ذلك يعرض السارد استرجاعا آخرا فيقول: «**تتذكر لحظتها الحلاج**»[1]؛ وهو شخصية تاريخية صوفية حكموا عليه بالإعدام لأنهم لم يفهموا نظرته الفلسفية التي ترى جوهر الانسان وليس ظاهر سلوكه، وهنا السارد استذكر هذه الشخصية وربطها بذاته، فبالرغم من أن السجائر أو النيكوتين الموجود فيها يضر بصحته إلا أنه يعتبرها هي الحياة وأنهما عاشقان ويظهر ذلك في قوله: «**لن أجعله يخرج لن أكون ضد الحياة، ليكن ذوبانكما أبديا**»[2]، وهو كذلك الحال بالنسبة للحلاج الذي أُدخل السجن، وما لاقاه من تعذيب فيه، إلا أنه لم يحد عن طريقه.

وفي موضع آخر من المجموعة القصصية يستذكر السارد جدته الطاعنة في السن في قوله: «**تتذكر جدتك التي بلغت من العمر عتيا، كلامها حكمة الزمن الذي لا ينتهي**»[3]؛ فهو يقر بأن الشيوخ هم الذين يمتلكون الحكمة دون غيرهم بحكم خبرتهم في الحياة.

يسترسل السارد في قصصه القصيرة ليعود بين الفينة والأخرى ليستذكر والده، حيث يقول: «**وتتذكر أبيك الدافق، وحده الملتهب يقيك لفحة هذا البرد السكين وانت في هذه الحجرة القبو التي جروك إليها البارحة تحت الركل والشتم والبصاق ورموك داخلها مكبل اليدين**»[4]، فالسارد هنا في حجرة السجن الباردة يتذكر والده، وما قاساه من ألم تحت وطأة التعذيب، لكنه قاوم ذلك بصبر وثبات، وهذه العزيمة هي التي يستمد منها الراوي قوته.

وفي الموضع التالي يستذكر السارد أمه التي يرى فيها تاريخه، وصهريج ذاكرته، والتي تحدثه عن بطولات والده: «**أبوك يا ولدي، يجري، يحتضن البندقية، ينتعل القاعة، يجري ممتلئا حتى الفيضان يحب التلة الجامحة، يجري، ينادي رفاقه: خذوا مواقعكم خلف الأشجار**

---

[1]- المصدر السابق، ص32.

[2]- المصدر نفسه، ص32.

[3]- المصدر نفسه، ص40.

[4]- المصدر نفسه، ص42.

والحجارة، لا تتحركوا إلى قلوبهم الحاقدة صوبوا جيدا، لا بد أن يكون أصبع الشهادة متحفزا!»[1]؛ تصف الأم حال زوجها عندما كان مجاهدا فحبه للوطن كان فوق كل شيء، فقد كان يحتضن البندقية ويمشي حافي القدمين ولا يبالي، ويحفز رفاقه على القتال وعدم التراجع إلى آخر رمق.

ويستمر السارد في تذكر أمه وهي تروي له عن والده المجاهد البطل الذي عاد إلى بيته بعد مدة من الزمن مصابا بجروح في قدميه وهما تنزفان، إلا أنه رغم ما يشعر به من ألم يبتسم، لأن الألم الحقيقي الذي يحس به هو فقدان الوطن وليس الجروح، يقول السارد: «**وأتذكر أمي، صهريج الذاكرة المتأججة: لم يعد أبوك إلا بعد سبعة عجاف، أسند البندقية إلى الحائط الطيني المتآكل بالرصاص... نزع "القاعة" وتفجر الدم سواقي سوداء متخثرة من أصابعه وأخمص قدميه المنسلخة...لم يتأوه...التفت لجدتك وابتسم**»[2].

ليعود السارد هذه المرة باستذكار آخر متمثل في جدته المريضة حيث يقول: «**أتذكر جدتي، وقد تركتها محددة نعشا على الأرض، عند قمة التلة الجامحة**»[3].

وعلى العموم فإنّ الراوي أظهر قدراته برجوعه إلى الماضي، وكان هذا الاسترجاع مقصوداً، لأن العودة إلى الماضي تدل على عدم الاستقرار والتوتر السائد في الجزائر في فترة ما، حيث يقارن جمال فوغالي بين الزمن الماضي زمن الأَنَفَةُ والعزّة بالزمن الحاضر وهو الزمن الرديئ، فالقاص كأنه يهرب من واقعه الأليم والمتردّي الذي يشعر فيه بالوحدة والغربة ويرجع إلى الماضي الذي يجد فيه الحنين والشجاعة والقوة.

---

[1]- المصدر السابق، ص50.

[2]- المصدر نفسه، ص52.

[3]- المصدر نفسه، ص53.

ب-الاستباق:

يشكل الاستباق إلى جانب الاسترجاع تقنية زمنية أخرى، يفارق من خلالها السرد مرجعيته القصصية، وهو: «مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد، حيث يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه أو يثير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدوث ما سوف يقع في السرد»[1].

ترى ميساء سليمان إبراهيم أن الاستياق هو: «التطلع إلى الأمام أو الإخبار القبلي يروي السارد فيه مقطعاً حكائياً يتضمن أحداثاً لها مؤشرات مستقبلية متوقعة، وهو التطلع إلى ما سيحصل من مستجدات على مستوى الأحداث»[2]؛ أي التنبؤ بالمستقبل قبل حدوثه.

والاستباق «عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آتٍ أو الإشارة إليه مسبقاً»[3]؛ فالسرد يقفز على زمن الحاضر ليصل إلى المستقبل.

وظّف جمال فوغالي في مجموعته القصصية استباقات قليلة لكنها مكثّفة ولها وزن ثقيل في نصه نذكر منها:

هناك استباق في قول السارد: «**أمسك به جيّداً، هو البادئ بالظلم فاستحق الجزاء**»[4] بعد المشاداة التي حدثت في المقهى بين الراوي ورجل آخر، حضرت الشرطة بعد ذلك، فطلب الرجل منهم معاقبة الرّاوي؛ وهنا لم يصدر الحكم على الرّاوي، لكن الرجل استبق الحدث قبل

---

[1]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 2004، ص 211.

[2]- ميساء سليمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، ص 230.

[3]- سمير المرزوقي، شاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، ص 80.

[4]- جمال فوغالي، أحلام أزمنة الدّم، ص 21.

وقوعه، وقد تحقق ذلك فعلا في نهاية القصة بدخوله إلى السجن «**أيها العون خذه إلى الحبس إنه مصدر شغب وفوضى...**»[1].

تصدق الرؤية المستقبلية في قصة (صرخة الدم)، من خلال توقعات السارد فيما يتعلق بمسألة مجيء الشرطة من أجل نقل المصاب إلى المستشفى .. وقد تضمن الحوار الذي دار بين الحاضرين إشارة إلى ذلك:

«**-أوقفوا سيارة لتحمله إلى المستشفى.**

-إنه تَعَدٍ صارخ على القانون، يجب أن يبقى هكذا حتى تحضر الشرطة.

-أنتركه يموت؟ إنه يحتضر!»[2].

وفي الاقتراب من نهاية القصة، يتحقق قول أحد الحاضرين، فتحضر الشرطة، ويموت الرجل المصاب.

ونجد استباقا آخراً في القصة ذاتها، لنفس الرجل المصاب، فهو أراد أن يشتري فستان العيد لابنته، لكنه الآن وهو في هذا الوضع الحرج يتساءل عن الذي سيشتري لها بعده:

«**-ابنتي الصغيرة الوحيدة تنتظر فستانها، غداً سيكون العيد من سيشتريه لها...**

-سأشتريه لك قبل أن يكون العيد يا صغيرتي»[3].

فالراوي استبق فعل الشراء قبل حدوثه، وهو لم يحدث أصلا، لأن الرجل مات قبل أن يشتري الفستان لابنته.

---

[1]- المصدر السابق، ص 23.

[2]- المصدر نفسه، ص 26.

[3]- المصدر نفسه، ص 26-27.

يعود الراوي في قصة (النافورة والتمثال) ويتساءل: «**هل تنمحي الثورة؟**»[1]، فالراوي هنا يتحدث عن المستقبل، فهو لا يدري أبهذا التصرف ستُمحى الثورة أم لا، وهل كل الأجيال اللاحقة ستتلاشى معها رموز الثورة ويبحثون عن المادة كما حدث في ساحة الثورة التي أصبحت حيّاً بورجوازياً؛ لكن الراوي يعود في نهاية المقطع ويجيب نفسه: «**الثورة تُحرِقُ ولا تُحرَقُ هكذا تعلمت!**»[2].

وهناك بعض المقاطع القصصية التي يلعب فيها الاستباق دور الأنباء التي تمثل حالة الانتظار عند القارئ، فلا يفهم البداية إلا عند نهاية القصة، وقد برزت هذه الظاهرة في قصة (ثلاثة لحرائق الذات)، التي تفتحها القصة بمحاولة إقناع الراوي نفسه بالكتابة، فهو بين التردد والإرادة، ويتحقق ذلك في نهاية االقصة في قوله: «**هَا أَنَا ذَا أَبدَأُ مُغَامَرَةَ الكِتَابَةِ!**»[3].

وظّف جمال فوغالي الاستباقات بصورة قليلة، لكنها مُكَثّفة، حيث تدل هذه الاستباقات على نوع من اليأس والقنوط الذي عاشته الجزائر وعايشه الشعب في فترة ما بعد الاستقلال في وضع خانق لا يعطي لنا أي أمل.

3-شعرية المكان:

يعد المكان عنصرا أساسياً وبنائياً لا يمكن الاستغناء عنه في العمل الأدبي، خاصة في القصة والرواية، إذْ تتصل فيه الشخصيات وتتواصل، سوآءا أكان العمل موجوداً في الواقع أو من نسيج خيال المبدعين، فلا نستطيع تصور أحداثاً تنطلق من فراغ دون وجود أمكنة يحددها الكاتب، لهذا أضحى المكان المكوّن الرئيسي والجوهري في العملية السردية، ونظراً للأهمية التي يحظى بها، شكّل جدلاً كبيراً في الدراسات النقدية، فلم يقف الدارسين والنقاد على

---

[1]- المصدر السابق، ص 38.

[2]- المصدر نفسه، ص 38.

[3]- المصدر نفسه، ص 58.

مفهوم موحد لهذا المصطلح، حيث برزت مصطلحات مرادفة له، مثل الفضاء والحيز، يقول عبد الملك مرتاض: لقد خضنا في أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابلاً للمصطلحين الفرنسي (espace)، والانجليزي (space)... ولعل ما يمكن إعادة ذكره هنا أن مصطلح الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ، وبينما الحيز لدينا ينصرف استعماله النتوء، والوزن، والثقل، والحجم، الشكل...، وعلى حين أنّ المكان نريد أن ننقله في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده[1].

ويضيف أحد الدارسين قائلاً: «إنّ مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقياً أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأنّ الفضاء أوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء»[2].

وقد قسّم بعض الدّارسين المكان إلى أماكن مغلقة (مكان الإقامة)، وأماكن مفتوحة (مكان الانتقال)، وهذا ما أشار إليه حسن بحراوي: «أمّا أماكن الانتقال فتكون مسرحاَ لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي»[3].

لقد احتوت المجموعة القصصية "أحلام أزمنة الدّم" على أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة:

أ-الأماكن المغلقة:

تكون هذه الأماكن عادة محدودة، يقيم فيها الإنسان مدّة من الزمن، تنشأ بينهما علاقة قائمة على التأثير والتأثُّر، والمكان المغلق هو: «مكان العيش والسكن الذي يأوي الإنسان

---

[1]- ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 121.

[2]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 64.

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

ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين، لهذا فهو المكان المؤطّر بالحدود الهندسية والجغرافية، ويبرز الصراع الدائم القائم بين المكان كعنصر فني وبين الإنسان الساكن فيه»[1]. قد يكون المكان المغلق اختياري وقد يكون إجباري.

احتوى المكان المغلق في المجموعة القصصية "أحلام أزمنة الدّم" للقاص جمال فوغالي حيزاً مهماً، له مميزاته ودلالاته، ومن بين هذه الأماكن نجد:

1-السجن:

مكان مغلق، ضيّق ذو مساحة محدودة، يفصل من بداخله عن العالم الخارجي، يسلب حرّية الإنسان، «ويشكل السجن بهذا المعنى نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات بالنسبة للنزيل لما يتضمنه ذلك الإنتقال من تحوّل في القيم والعادات وإثقال لكاهله بالإلزامات والمحظورات»[2]، والسجن إقامة جبرية غير اختيارية، فيه شروط عقابية صارمة يوضع فيه المجرمون لردعهم، ولكن السجن في قصص جمال فوغالي "أحلام أزمنة الدّم" جاء مرادفاً للقهر والظلم، لا لردع المجرمين في عالم الجريمة، حيث أدخل إليه السارد عدة مرات ظُلماً وزوراً... كانت المرة الأولى عندما دخل إلى مقهى بعد خروجه من المتوسطة واصطدامه بأحد الأشخاص داخلها، حيث تعرضّ حينها إلى الذلّ والإهانة وكذلك الضرب.. وعند وصول الشرطة اقتادته إلى مقرّها، وهناك اتهم بأنه مشاغب وفوضوي، فأدخل السجن على اثرها، يقول السارد على لسان الشرطي:« **أيها العون خذه الى الحبس، إنه مصدر شغب وفوضى...**»[3] ليس هذا وحسب بل إن الشرطي الذي أمر بإدخاله الى الحبس هو نفسه الشرطي الذي حضر إلى المتوسطة يوم استقبال أولياء التلاميذ وعرض عليه رشوة من أجل

---

[1]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثيته حنا مينة (حكاية بحّار-الدّقل-المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د.ط، 2011، ص 44.

[2]- حسين بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص 55.

[3]- جمال فوغالي، أحلام أزمنة الدم، ص23.

إنجاح ابنته لكنه رفض ذلك، وهذا سبب آخر دفع الشرطي الى حبسه «**لقد وقعت الآن في قبضتي قرر مصيرك إن شئت**»[1]، حيث تحول السجن إلى مكان ثأر وظلم وسلب الحرية بغير وجه حق، والسارد هنا لا يستحق ذلك لأنه في الأصل بريء، زجّت به أيادي الغدر والخيانة إلى عالم لا يليق إلا بالمجرمين، وهنا تظهر علاقة جدلية بين المكان والحرية.

2-الحجرة القبو:

هي امتداد للسجن، يقول السارد: «**هذه الحجرة القبو التي جروك اليها البارحة تحت الركل والشتم والبصاق ورموك داخلها مكبل اليدين**»[2].

فالحجرة القبو، مظهر آخر من مظاهر حبس الحرية، وصورة أخرى لأبشع أنواع الظلم والتعذيب الجسمي والنفسي، وقد جاء هذا المكان هذه المرة ليعبر عن أزمة المثقف الجزائري ففي مرحلة ما بعد الاستقلال تأزم المثقف الجزائري أكثر، فمن يكتب للسلطة ويكون دعما لها تدعمه، ومن يقف في وجهها ويكون ضد رغباتها سيلاقي حتما مصيرا لا يحمد عقباه، وهو ما تعرض إليه السارد في قصص أحلام أزمنة الدم بسبب كتاباته، «**تكلم من أوعز اليك بما كتبت؟!**»[3]، «**من أمرك بالكتابة؟ واش دخلك يا مهبول فيما نفعل؟!**»[4]، لم يصرح الراوي ما كتب، لكن من سياق الحديث نفهم أن جمال فوغالي كان ضد السلطة، خاصة وأن هذه القصص كتبت في فترة الثمانينات أين كانت فترة حكم الشاذلي بن جديد غير العقلانية والتي أودت بالبلاد إلى الهاوية، يقول السارد: «**يا مكلوب، وحق الله الكبير العالي، سأفضحكم جميعا**»[5].

---

[1]- المصدر السابق، ص23.

[2]- المصدر نفسه، ص42.

[3]- المصدر نفسه، ص43.

[4]- المصدر نفسه، ص45.

[5]- المصدر نفسه، ص45.

3-الحجرة المنفى:

يعود السارد ويذكر صورة أخرى للسجن، وهي الحجرة المنفى والتي تعبر أيضا عن السجن، حيث يستجمع قواه هذه المرة ويأمر نفسه بالكتابة «**أكتب الآن وافترس نفسك**»[1] ويقنع نفسه بأنه رغم هذه الظروف المحيطة به، إلا أنه قادر على الكتابة والتحرر من الخوف ولا شيء يقف عائقا أمامه: «**ها أنا ذا أبدأ مغامرة الكتابة**»[2].

نستنتج مما سبق، أن السجن والحجرة القبو والحجرة المنفى أماكن تتميز بالانغلاق فهي معادية للإنسان، وهذا طبيعي لأنه فطر على الحرية، وهو عاشق لها، ولقد استطاع "جمال فوغالي" أن يجسد لنا أزمنة المثقف الجزائري أنذاك من خلال السجن وما يتعرض له من ذل وإهانة وظلم نتيجة لأفكاره المعادية للسلطة والتي تمثلت في الشرطيّ.

4-مقر الشرطة:

يعد مكان ضغط على الشخصية، تمارس فيه الشرطة الحاكمة ظلمها وتعسفها، وهو أيضا مكان مكمل للسجن، يعد القيمة الأولى لدخول السجن.

وفي المجموعة القصصية "أحلام أزمنة الدم"، ذكر السارد مقر الشرطة الذي اقتيد إليه ظلما، حينما حدث شجار المقهى.

ركز السارد في تقديم المقر على وصف الشرطي الذي قدم به من المقهى إلى المخفر: «**وصلت مقر الشرطة، دفعني بجمع يده على ظهري، كدت أتقيأ قلبي، غلّقت فمي، تمالكت نفسي، اعتدلت في وقفتي، واستطال قوامي...**»[3]، ثم وصف بعد ذلك الشرطي الآخر

---

[1]- المصدر السابق، ص57.

[2]- المصدر نفسه، ص58.

[3]- المصدر نفسه، ص22.

الجالس خلف المكتب، تأمل ملامحه جيدا فتبين له بأنه نفس الشرطي الذي حضر إلى المتوسطة يوم استقبال أولياء التلاميذ وعرض عليه رشوة من أجل إنجاح ابنته، لكن الراوي رفض ذلك، وهذا سبب آخر دفع الشرطي إلى الزج بالراوي في السجن «**أيها العون خذه الى الحبس، إنه مصدر شغب وفوضى...**»[1]، ومخفر الشرطة في هذا المقطع دل على الانتقام والثأر، وهذا ما جسده قول الشرطي: «**لقد وقعت الآن في قبضتي، قرر مصيرك إن شئت**»[2].

كما تحول مقر الشرطة إلى مصدر مضايقة وإزعاج للمثقف، تكال له فيه التهم، وتداس فيه كرامته وإنسانيته: «**متطاول، يدعي دائما أنه مثقف، علموه هناك كيف يمسح بلاط السجن قدموا له درسا آخر في ثقافة العصر الجديد...**»[3].

ب-الأماكن المفتوحة:

المكان المفتوح عكس المكان المغلق، «والأمكنة المفتوحة عادة تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان»[4]، والأماكن المفتوحة تدل على الاتساع والتحرر والانفتاح، تحتوي على مساحات هائلة «توحي بالمجهول، كالبحر والنهر، أو توحي بالسلبية كالمدينة، أو هو حديث عن أماكن متوسطة كالحي، حيث توحي بالألفة والمحبة»[5]، وفضاء هذه الأمكنة يكشف عن الصراع الدائم بين المكان كعنصر فني، وبين الانسان الموجود فيه.

لقد شغل المكان المفتوح في المجموعة القصصية "أحلام أزمنة الدم" حيزا كبيرا، وقد

---

[1]- المصدر السابق، ص23.

[2]- المصدر نفسه، ص23.

[3]- المصدر نفسه، ص21.

[4]- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنّا مينة (حكاية بخار-الدقل-المرفأ البعيد)، ص95.

[5]- المرجع نفسه، ص95.

اختلفت هذه الأمكنة ولكل مكان صفاته ومميزاته الخاصة ومن بين هذه الأماكن:

1-الجبل:

الجبل مكان موجود في الطبيعة، مرتفع جدا عن سطح الأرض، أكثر علوا من التل قد يعبر عن العزلة والوحدة وقد يكون مكانا للاختباء والهروب، وقد ورد ذكر الجبل في قصص "جمال فوغالي" للدلالة على الجهاد، فقد كان المجاهدون إبان الثورة التحريرية يصعدون إلى الجبال لمجابهة العدو والدفاع عن الوطن، «**الزاحفون السود يصعدون الجبل أبابيل متفرقة... الله أكبر إنها المرحلة الحاسمة !!**»[1]، كما كان أيضا مكانا لاختباء الثوار وملجأ الفارين من الاحتلال، فقد لعبت الجبال دورا هاما في مرحلة الثورة، حيث شكلت حصنا منيعا للمجاهدين كما أن الطول الشاهق للجبل يدل على علو هاماتهم وشموخ كبريائهم.

2-الشوارع والطرقات:

يعتبر الشارع والطريق من أهم الأماكن المفتوحة التي تعبر عن حرية الفرد وتنقلاته فهي بمثابة العمود الفقري للمدن، ويظهر الشارع في المجموعة القصصية (أحلام أزمنة الدم) بكثرة، وقد حمل دلالات كثيرة ومتنوعة منها:

الشارع الرئيسي للحي، الشارع الرئيسي للقرية، الشارع الرئيسي للمدينة:

أ-الشارع الرئيسي للحي:

مكان مفتوح يدل على السكينة والهدوء يعبر عن حالة المجتمع أنذاك، والذي طغت عليه البطالة، وكذلك عزوف الشباب عن الدراسة، وقد ورد في قصة (زمن الصرع): «**المواكب تشق الشارع الرئيسي للحي، مواكب التلميذات الخارجات من المتوسطة، هي وحدها بصخبها العفوي تقتحم هذا السكون الجليدي لهؤلاء الشباب العاطلين الذين يجلسون خارج المقهى**

[1]- جمال فوغالي، أحلام أزمنة الدم، ص15.

المواجه للشارع...»[1]، هنا صور لنا الراوي السكون الذي يسود الشارع، وهذا الهدوء وعدم الحركة ناتج عن انعدام الشغل في ذلك المكان، فكل جالس في المقهى دون حراك، كأنه شارع تنعدم فيه الحياة، وعاد الصخب للشارع فقط عند خروج التلميذات من المتوسطة.

ب-الشارع الرئيسي للقرية:

مكان مفتوح، يدل على الحركة والضجيج، ومكان تواجد وتجمهر الناس، وقد ورد في قصة (صرخة الدم) للتعبير عن الحزن، فقد حدثت فيه مأساة، أين اصطدمت سيارة بأحد المارة تركته مخضبا بدمائه، اجتمع حوله الناس بين مؤيد لنقله إلى المستشفى ومعارض لذلك خوفا من الشرطة، يقول الراوي: «**النعيق يضرب الشارع الرئيسي للقرية، سيارة الشرطة بمنبهها الجنائزي يحفز الحزن في آذان المارة**»[2]، جاء الشارع في هذه القصة ليعبر عن غياب الإنسانية في أبسط معانيها، وهي إنقاض شخص بين الحياة والموت، وكذا اللامبالاة من قبل السلطة الحاكمة المتمثلة هنا في الشرطة التي قدِمت إلى مكان الحادث على أقل من مهلها فبدلا من إسعاف المصاب تركته يسبح في دمائه دون الاكتراث له، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على عدم اهتمام الحكومة أو السلطة الحاكمة بشعبها.

جـ-الشارع الرئيسي للمدينة:

يتميز الشارع في المدينة عادة بالاتساع، له اتجاهين أو أكثر، وهو بمثابة الشريان الذي يمد المدينة بالحياة، فهو مسرح يستقبل الناس من مختلف الفئات، والشارع هنا تمثل في "ساحة الثورة" كما اصطلح عليها السارد، وقد وردت هذه الساحة في قصة (النافورة والتمثال) والتي ترمز إلى الثورة الجزائرية فقد كان منتصبا فيها تمثالا يعبر عن الثورة التحريرية، لكنه حُرق وقد ذكر السارد ذلك في قوله: «**ولكن التمثال الذي كان هدية الثورة ورمزها احترق، حتى**

---

[1]- المصدر السابق، ص19.

[2]- المصدر نفسه، ص28.

الرماد لم يجدوا له أثرا»[1] وأُنشئ بدل التمثال نافورة ... والراوي هنا يحدثنا عن المكان الذي كان في يوم ما مسرحا للثورة والجهاد أصبح مكانا تحرق فيه رموزها، ذلك الشارع أصبح حيا أرستقراطيا لا تستهويه مثل تلك التماثيل لأنّ الثورة لم تعد تعني لهم شيئاً، فهذه المدينة حسب وصف السارد كأنها مدينة ماجوسية، حتى أن الراوي تمنى لها الطوفان نتيجة لما فعلته: «**إيه ايتها المدينة الماجوسية التي تغتال الأحلام في وضح النهار، لك الطوفان...**»[2].

جاءت المدينة هنا تمثل الصراع بين الماضي والحاضر.

***الطرقات:**

إن ربط الأماكن ببعضها البعض لا يتم إلا عبر الطريق، فهو بمثابة همزة وصل بين الداخل والخارج، والقريب والبعيد، وقد ورد الطريق في قصتي (زمن الصرع) و(صرخة الدم) ففي القصة الأولى يقول السارد: «**عبرت الطريق متوجها نحو المقهى لاحتساء شاي أزيل به بعضا من الإرهاق...**»[3]؛ حيث يتحول الطريق هنا من مكان انتقال إلى مكان لإزالة التعب والإرهاق، وقول السارد في القصة الثانية: «**كان يريد أن يعبر الطريق وتحجّر العنق في هذا الاتجاه...**»[4]؛ حيث تحول الطريق هنا من مكان انتقال إلى مكان حزن وألم وربما موت.

المكان الواحد يحمل دلالات عدة، فالطريق في القصة الأولى يدل على الراحة وفي القصة الثانية يحمل الحزن والأسى لارتباط هذا المكان بنفسية الشخصيات المضطربة.

---

[1]- المصدر السابق، ص38.

[2]- المصدر نفسه، ص39.

[3]- المصدر نفسه، ص19.

[4]- المصدر نفسه، ص25.

3-المدينة:

هي مكان تجمع حضري، تتقاطع فيه مشاهد الأحياء والشوارع والأزقة والطرقات والمنازل... وباعتبارها أحد الفضاءات المفتوحة، فهي تساهم في تكوين الشخصية القصصية والروائية على سواء في مسار حياتها حيث «يكشف المتلقي عن طبيعة علاقة الشخصيات بالمدينة التي يقيم فيها، فهي تمثل المسرح الذي يكون للشخصيات فيه من أدوار في الحياة»[1] ويكون ذلك من خلال العلاقة المتبادلة بين الإنسان والمكان، وقد ذكر جمال فوغالي المدينة في قصتي (النافورة والتمثال) و(الجرافة)، حيث وردت في القصة الأولى لتدل على الانحلال الأخلاقي، وقد عبر عن ذلك بقوله: «**لقد كان ناحته أعظم زنديق في المدينة، لقد أفرغ فيه كل عريه وفسقه**»[2]، كما دلت أيضا على الطبقية الاجتماعية بين الثراء الفاحش والفقر المدقع «**قيل إن ثمة ما يبني عمارات تناطح السماء في ضاحية المدينة تأوي المُهَجَّرين من أبناء البيوت القصديرية**»[3]. فالمدينة في هذه القصة جسّدت الحكم اللاعقلاني في تسيير الأموال في فترة ما بعد الاستقلال، حيث صرفت الدولة أموالا طائلة من أجل تشييد تمثال، ومن ثم هدمه، وبناء بدله نافورة تعطي في رأيهم منظرا جميلا للمدينة التي أصبحت تسكنها الطبقة البرجوازية بعد ترحيل أو تهجير أصحاب البيوت القصديرية: «**أتدرون بأن الناحت قبض الثمن وأكمل به "فللّته" في الحي الأرستقراطي للمدينة**»[4]؛ نجد السارد في هذه القصة متذمر من الوضع الذي آلت اليه هذه المدينة لدرجة أنه تمنى لها الطوفان «**إيه ايتها المدينة**

---

[1]- محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، د.ط، 2001، ص45.

[2]- جمال فوغالي، أحلام أزمنة الدم، ص38.

[3]- المصدر نفسه، ص38.

[4]- المصدر نفسه، ص38.

الماجوسية التي تغتال الاحلام في وضح النهار، لك الطوفان»[1].

وفي قصة (الجرافة) لا تختلف دلالة المدينة عن دلالتها في القصة الأولى، بل هي نفس المدينة التي ذكرها في المرة الأولى، فقط أضفت عليها صفة البياض وهي دالة على لون المنازل أو بالأحرى (الفيلّات) التي يسكنها الأرستقراطيون «**في وسط المدينة المكفنة بالبياض، ألجمني صوت أبي...»**[2].

4-المقهى:

من الفضاءات المفتوحة التي تعكس الواقع الاجتماعي والثقافي، وهذا ما أدى إلى انتشارها بشكل كبير في العالم العربي، وقد تكون ذات طابع إيجابي، وقد تكون العكس، بحسب نية التوجه إليه، فمن الناحية السلبية، ممارسة الأفعال المذمومة كلعب القمار وشرب الخمر أو حتى المتمثلة في البطالة، وهذه من السلبيات العويصة التي تعود على الفرد والمجتمع بما لا يحمد عقباه، حيث تشتت الأفكار ويطغى الكسل والخمول، وحتى الانحراف إلى أمور أكثر تعقيدا، وقد يخرج من السلبية إلى دائرة الإيجابية، حيث يصبح فضاء لتبادل الخبرات والثقافات والآراء والأفكار، باعتباره مكان يدخله العام والخاص.

وقد صور جمال فوغالي في قصته (زمن الصرع) المقهى بصورته السلبية، حيث جعله فضاء لتجمع الشباب العاطلين عن العمل، يجلس فيه أناس ينبذون المثقف «**متطاول يدعي أنه مثقف»**[3]، لا يملكون ثقافة الاعتذار وتقبل السماح من الآخرين، وهذا ما جسده الراوي عندما دخل المقهى من أجل احتساء شاي ليزيل به بعضا من تعبه وإرهاقه، اصطدم بأحد الواقفين، لم يجد اعتذاره نفعا..

---

[1]- المصدر السابق، ص39.

[2]- المصدر نفسه، ص54.

[3]- المصدر نفسه، ص21.

«يا أخي أعتذر وأستسمح

-قاطع كلامي بصوت خانق غاضب:

-أخوك منذ متى؟ وهل يمكن أن يكون لي أخ مثلك؟»[1].

وانهال عليه ضربا «**أفقت من شرودي على لكمة تستقر حديدا على خذي...**»[2]؛ تحولت المقهى هنا من مكان راحة إلى مكان خناق وجدال، لأن هؤلاء الأشخاص الجالسين داخل المقهى كلهم عاطلون عن العمل، وهذا الفراغ الناتج عن البطالة أدى بهم الى خلق نوع من العصبية لديهم، حتى إنهم يتشاجرون لأتفه الأسباب، كما صور لنا الراوي حالة المثقف المنبوذ اجتماعيا.

5-قمة التلة:

مكان مفتوح يدل على الاتساع والانفتاح، كما أنها تعبر عن المجهول، برز ذكرها بصورة أكبر في قصة (الجرافة)، فهذه التلة هي موطن الراوي ومكان إقامته، وقبله مكان سكن والديه وحدته.

ألحق الراوي بقمة التلة صفتين، تحملان دلالات مختلفة، ومن ذلك قول السارد: «...**أجري من قمة التلة الحمراء**»[3]؛ وهي تدل على دم الشهداء الذي سال عليها، وكذا قمة التلة الجامحة، أوردها الراوي عدة مرات منها قوله: حب التلة الجامحة، قمة التلة الجامحة التلة الجامحة... وهي توحي بالاتساع، وهذا الاتساع هو الذي يمنحها مكانتها الثورية البارزة؛ لأن المجاهدين يحتاجون إلى أماكن أكثر اتساعا للقتال ضد العدو وكذلك الاختباء، والقمة في حد

---

[1]- المصدر السابق، ص21.

[2]- المصدر نفسه، ص20.

[3]- المصدر نفسه، ص48.

ذاتها تعني الشموخ والعلو وهو دلالة على شموخ همم الثوار وعلو هاماتهم وكبريائهم، كما تمثل العزة والكرامة والبحث عن الحرية.

4-شعرية الشخصيات:

إن الشخصية هي الركيزة الأساسية التي يرتكز عليها العمل الفني، فهي تؤثر في سير الأحداث، كما أنها أداة يستخدمها الروائي أو القاص لتصوير هذه الأحداث، والشخصية في رأي حميد لحميداني هي: «الفاعلة العامة بمختلف أبعادها الاجتماعية والنفسية والثقافية، والتي يمكن التعرف عليها من خلال ما يخبر به الراوي، أو ما تخبر به الشخصيات ذاتها، أو ما يستنتجه القارئ من أخبار، عن طريق سلوك الشخصيات»[1]؛ وبذلك تكون الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدد القراء واختلاف تحليلاتهم وقراءاتهم للنصوص السردية، وبالتالي فإن النص الروائي أو القصصي متعدد التأويلات.

والشخصية عند عبد المالك مرتاض هي: «أداة من أدوات الأداء القصصي يضعها القاص لبناء عمله الفني، كما يضع اللغة والزمان، وباقي العناصر التقنية الأخرى التي تتضافر مجتمعة لتشكل فنية واحدة وهي الابداع الفني»[2].

تصنف الشخصيات بحسب وضيفتها داخل النص السردي، وهي تتميز بخاصية الثبات والتعبير، بالإضافة إلى الدور الذي تقوم به، والذي يجعلها إما شخصية رئيسية (محورية) وإما شخصية ثانوية (متكيفة).

---

[1]- حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص50.

[2]- عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1990 ص71.

أ-الشخصية الرئيسية (المحورية):

هي العنصر الفعال والمحرك الأساسي للأحداث في العمل السردي، يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في القصة أو الرواية، وهي الشخصية «المعقدة، المركبة، الدينامية الغامضة، لها القدرة على الادهاش والاقناع، كما تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي، تستأثر دائما بالاهتمام، يتوقف عليها فهم العمل الروائي، لا يمكن الاستغناء عنها»[1]. وهي التي تقوم بدور رئيسي وتنال قدرا كبيرا من الاهتمام، وقد برزت في المجموعة القصصية "أحلام أزمنة الدم" شخصية واحدة وهي:

***الراوي نفسه:**

احتوت القصة الأولى (الاختناق؟!) في المجموعة القصصية "أحلام أزمنة الدم" اسم الكاتب نفسه (جمال) حيث يقول الراوي: «**أهانوك جمال!**»[2]، ويقول أيضا: «**أهانوك جمال إلى الأبد**»[3] من هنا نلحظ أن هناك تداخل بين الراوي والشخصية الرئيسية الفاعلة في الأحداث كما أن هناك تطابق بين شخصية المؤلف الذي يحمل اسم شخصية واقعية حقيقية السارد حتى وإن كان الضمير المستعمل أحيانا هو ضمير الغائب.

برز ظهور الراوي بشكل واضح طيلة سرده لقصص المجموعة، حيث نلاحظ قلقه الشديد وهو يعيش حالة من التوتر نتيجة للأوضاع الاجتماعية الصعبة التي يعيشها، وكذا الواقع السياسي المرير غير العادل والظالم، حيث نجده رافضا لتلك الأوضاع، ناقما على السلطة، وهذا راجع إلى وعيه العميق وفكره الواسع، كيف لا وهو الرجل المثقف الذي حارب

---

[1]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1 2010، ص58.

[2]- جمال فوغالي، أحلام أزمنة الدم، ص13.

[3]- المصدر نفسه، ص16.

السلطة بقلمه وعقله ولسانه ورؤاه.

الرّاوي هو ابن شهيد من شهداء الثورة التحريرية المباركة، اختلط حنينه لوالده بالمعاناة والعذاب، كما اختلط زمن البطولة بزمن الخيانة.. فقد استشهد أبوه تركه يتيما من أجل أن تحيا الجزائر وأبناءها في حرية، ولكن بعد تلك التضحيات الجسام التي راح ضحيتها خيرة أبناء الوطن، واستقلت البلاد بفضلهم، جاءت أيادي الغدر والخيانة للإطاحة بها من جديد، وهذا ما جعل الشعب يعيش في معاناة كبيرة، يقول الرّاوي: «أه يا بابا لحنين، اللي ذبحتوهم من الكرومة زادوا حياو وكثروا جراد مراد، غير أنت ورفاقك ماجيتوش، هزوا قبوركم وأرواحوا !!»[1]؛ الرّاوي هنا يطلب من والده الشهيد العودة مع رفاقه، لأن الفرنسيين الذين قتلوهم عادوا إلى الحياة وهذا تعبير مجازي؛ لأن الذي مات لن يعود، وإنما يقصد أبناء فرنسا أو العملاء من أبنائهم في الجزائر، لأن فرنسا غادرتها وبقيت فيها في الوقت ذاته، فيتمنى عودة الشهداء.

يرجع الراوي طيلة قصص المجموعة إلى الماضي عن طريق الذكريات، فالماضي بالنسبة له، هو والده الذي كانت تحكي له أمه عنه: «**أمي حين كنت صغيرا، كانت تحكي وصوتها الآن يأتيني ترتيلا منغّما:**

-أبوك أمسك به الزبانية، كان دوما متطاولا...»[2].

الرّاوي هو شخص مثقف، يعمل أستاذ بأحد المتوسطات، تعرض إلى الإهانة والضرب من قبل أحد الأشخاص داخل مقهى: «**كدت أقول أخي، وتلعثم لساني، لأول مرة أفقد لغتي ربما لم أتعود أن أناقش أحدا في مثل هذا المكان، ولم أقف هذا الموقف لأتحدث وتلميذاتي ينظرن مندهشات...**»[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص45.

[2]- المصدر نفسه، ص21.

[3]- المصدر نفسه، ص20.

يعيش في زمن يصادر فيه كل شيء جميل، حتى المثقف لم تعد له أية قيمة، فقد زُج في السجن بسبب حقد الشرطي عليه، لأنه لم يقبل منه رشوة من أجل إنجاح ابنته، وهذا يدل على أن الراوي لا يزال يمتلك في ذلك الزمن ضميرا حيا، وهو واع بمسؤوليته، عارفا بها: «**لن أبيع ضميري، ولن أرتزق بدن أبي**»[1].

دخل الراوي عدة مرات إلى السجن ظلما وزورا، لا لشيء فقط لأنه يعشق الكتابة والحرف، ويكتب بلا زيف، ما جعله محط الأنظار، هذا لأن السلطة أنذاك تغتال المبدعين: «**تكلم يا ولد الهجالة...تكلم وإلا سأحز عنقك من منبتها...**

-تكلم من أوعز اليك بما كتبت؟ !»[2].

رغم كل الصعاب التي تعيق الراوي، إلا أنه يحاول تشجيع نفسه وزرع بصيص من الأمل فيها، فهو على يقين بحتمية الانتصار، يوما ما سيتلاشى الحقد الدفين، ويولي زمن الخيانة والغدر:

«**ها أنا أنبت**

يا زمن الحقد

عشبا وزهرا

وغدا أكون

يا زمن الغدر

أفقا يعانق بحرا...»[3].

فالراوي هنا يتحدى الزمن الذي يعيشه، وهو على يقين بأن الغد سيكون أفضل.

---

[1]- المصدر السابق، ص21.

[2]- المصدر نفسه، ص43.

[3]- المصدر نفسه، ص60-61.

ب-الشخصيات الثانوية: (شخصيات استذكارية)

تلعب هي الأخرى دورا هاما في العمل الروائي والقصصي على حد سواء، فهي العنصر البسيط المساعد والخادم للشخصية الرئيسية وهي: مسطحة، أحادية، ثابتة، ساكنة، واضحة ليس لها أي جاذبية، تقوم بدور تابع عرضي لا يغير مجرى الحكي، لا أهمية لها، فلا يؤثر غيابها في فهم العمل الروائي، تقوم بأدوار محددة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية قد تكون صديق الشخصية الرئيسية، أو لأحدى الشخصيات الأخرى التي تظهر بين الحين والآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل، أو معيق له، فتظهر في أحداث ومشاهد لا أهمية لها في الحكي[1].

وقد وردت في المجموعة القصصية 'أحلام أزمنة الدم' بعض هذه الشخصيات منها:

1-الأب:

تواتر ذكر اسمه طوال المساحة السردية للمجموعة القصصية، والأب هو والد الراوي كان مجاهدا في فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، استشهد في إحدى المعارك ضد العدو: «**صرخ أبوك منتشيا، تحرك أصبع الشهادة يعزف لحن البقاء، سقط الأول، ثم الثاني...**»[2]، لما استشهد الأب ترك ابنه (الراوي) لا يزال جنينا في بطن أمه «**تركني مكورا في بطن أمي...ولم يعد...**»[3].

تبرز صورة الأب الذاكرة والتاريخ، يتوسل به الكاتب حينما لا يجد ما يواجه به الزمن الذي يعيشه؛ زمن تحكمه البيروقراطية واللاعدل، يسوده الظلم (زمن ما بعد الاستقلال).

---

[1]- ينظر، محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص57-58.

[2]- جمال فوغالي، أحلام أزمنة الدم، ص15.

[3]- المصدر نفسه، ص50.

الأب كما يصوره الراوي، كان شجاعا وبطلا لا يخاف العدو ولا يخشاه، كان مجاهدا في الجبل، يغيب لمدة طويلة عن أهله، تقول الأم على لسان الراوي: «**لم يعد أبوك إلا بعد سبع عجاف...**»[1].

فشخصية الأب هي شخصية ثائرة مثابرة محبة للوطن، رغم الصعاب، «**...وأبي أكله الرصاص والدود أبابيل وظل هيكله واقفا ويداه تحضنان البندقية**»[2]، كما أن الأب يمثل زمن العزّة والأنفة.

2-الأم:

للأم عدة أبعاد ودلالات، فهي رمز للحب والحنان، والدفء والعطاء، فهي رمز للوطن أحيانا أخرى رمز للطبيعة.

والأم في مجموعتنا القصصية "أحلام أزمنة الدم" هي الأم الحقيقية للراوي، وهي زوجة الأب الشهيد، تمثل الذاكرة بالنسبة لابنها (الراوي)، «**أتذكر أمي صهريج الذاكرة المتأجّجة**»[3] فهي التي تحكي له عن أبيه الذي استشهد في وقت مبكر من حياته، كما تحدثه عن بطولات والده الشهيد البطل، وكيف يواجه العدو بصبر وثبات متحديا جميع الصعاب.

تبدو صورة الأم من خلال رسم بعض ملامحها الاستذكارية وهي تحكي عن زوجها امرأة ثائرة، محبة للوطن، حيث نجدها تحث الثوار على إطلاق الرصاص وتحرير الوطن من الطغاة: «**أطلقوا الرصاص، طهروا الوطن من عفونتهم، من رجس أرجاسهم، لا تتركوهم يدنسون التلة!**»[4].

---

[1]- المصدر السابق، ص52.

[2]- المصدر نفسه، ص45.

[3]- المصدر نفسه، ص52.

[4]- المصدر نفسه، ص51.

وقد قامت الأم أو المرأة بصفة عامة أثناء الثورة بدور هام وفعال حيث ناضلت وقاومت وكافحت الاستعمار الفرنسي بكل الطرق وأخلصت لوطنها الجزائر.

3-الجدة:

هي جدة الراوي لأبيه، عجوز كبيرة طاعنة في السن، تعاني من مرض السل في مراحله المتقدمة: «**قالت جدتي الطاعنة في الكبر، المطعونة في الرئتين بالسل، لا تلتفت حين تجري... اللي تتلفت فيه اجريه...هذا الزمان يا ولدي مارد عفريت!**»[1].

تمثل هي الأخرى للراوي الذاكرة والتاريخ، حيث تحكي له عن والده الذي كلما تذكرته صاحت باسمه، كما أن كلامها -كما قال السارد-فيه حكمة «**تتذكر جدتك التي بلغت من العمر عتيا، كلامها حكمة الزمن الذي لا ينتهي**»[2]؛ وهذا طبيعي فكبار السن هم الذين يمتلكون الحكمة في الكلام، وهذا راجع إلى خبرتهم الطويلة في الحياة.

4-صديق الأب:

هو أول شخصية افتتحت بها أول قصة في مجموعتنا القصصية، كان هذا الصديق مجاهدا إلى جانب الأب (أب الراوي)، «**تابع صديق أبيك الحديث، وقف أبوك فوق الرابية كنت إلى جانبه...**»[3].

لم يستشهد، وعاش إلى ما بعد الاستقلال، لأنه هو ذاته كان يحكي للراي عن والده المجاهد الشجاع، والشهيد البطل: «**أبوك يا ولدي وعى القضية منذ لبس العباءة الباهتة**

---

[1]- المصدر السابق، ص49.

[2]- المصدر نفسه، ص40.

[3]- المصدر نفسه، ص15.

اللون، وحمل بندقيته!»[1].

وقد عاش هذا الصديق زمنين مختلفين (زمن الثورة وزمن ما بعد الثورة)، فالأولى تمثل حياة العز والكرامة والثانية جسدت لنا الواقع المتردي الذي أصبحت الجزائر تعيشه أنذاك.

5-الشرطي:

يمثل السلطة الحاكمة والمتجبرة في المجموعة القصصية، شرطي ظالم، متعسف في أحكامه وقراراته، أدخل الراوي ظلما وزورا إلى السجن دون جريمة تذكر، أراد في يوم ما أن يقدم له رشوة من أجل إنجاح ابنته، لكنه رفض ذلك، فتربص به شرا، واعتبر الشجار الذي حدث في المقهى وراح ضحيته الراوي فرصة لا تعوض للانتقام منه، «**لقد وقعت الآن في قبضتي، قرر مصيرك إن شئت**»[2].

وهنا استغل الشرطي نفوذه ومكانته ضد الراوي، حيث نلتمس أن المثقف أنذاك ليس له أدنى أهمية، بل هو مهمش اجتماعيا، غير معترف به.

الملاحظ على هذه الشخصيات أنها كلها شخصيات استذكارية ماعدا الشرطي فهو ليس كذلك، بل إنّه يمثل حاضر الراوي، ويمثل هيمنة وتجبر السلطة الحاكمة في الجزائر ما بعد الاستقلال، وكذلك استغلال المناصب لتحقيق غايات شخصية بطريقة غير شرعية.

5-شعرية اللغة القصصية:

حظيت اللغة باهتمام الدارسين في المجال الأدبي منذ القديم، لأنها بمثابة الجسر الذي يربط المبدع بالمتلقي، كما أنها من أهم المكونات في تشكيل وبناء القصة، حيث تعد وسيلة تواصل هامة بين الافراد، ينقل من خلالها الكاتب رؤيته للناس والأشياء من قوله: «فباللغة

---

[1]- المصدر السابق، ص14.

[2]- المصدر نفسه، ص23.

تنطق الشخصيات، وتتكشف الأحداث، وتتضح البيئة، ويتعرف القارئ على طبيعة التجربة التي يعبر عنها الكاتب»[1].

ولغة القصة عادة ما تكون سهلة وبسيطة، لأنها خطاب موجه لمختلف شرائح المجتمع وهذه اللغة البسيطة «تحمل واقعية الكلمة وصورها الشعرية الشفافية وأحيانا رومنسياتها الصارخة، ويتخفى القاص فيها وراء الراوي»[2]؛ إلا ان القاص العربي الحديث ارتقى بلغته في سرده القصصي، لتتحول اللغة إلى لغة شعرية «تمتلك خطورتها بذاتها فإما أن تجر القاص إلى آليات الشعر وتقضي على القصصية، وإما أن تسمو بقصته وتأشيرة دخولها إلى دائرة القص بجدارة»[3].

وبما أن اللغة هي الأداة الأساسية في التشكيل القصصي، فهي عبارة عن رموز وإيحاءات يصور من خلالها يصور من خلالها القاص الواقع الاجتماعي والأزمات المختلفة، ويجسد من خلالها أفكاره ورؤاه. وقد عمد الروائي أو القاص الحديث الى توظيف اللهجة العامية أو المحلية الى جانب اللغة الفصحى، وهنا يصبح لدينا ازدواجية اللغة، وقد جمع الراوي بين السردي والشعري في قصصه، فلغته كانت بشاعرية ضمنها بعض الأبيات الشعرية، وهذا ما سنقف عليه في مجموعتنا القصصية:

أ-شعرية اللغة:

لقد برز عنصر الشعرية بكثافة في البناء القصصي، فلغته تقترب كثيرا من لغة الشعر والتي تلعب دورا مهما في جذب القارئ أو المتلقي، وقد جمع جمال فوغالي بين السردي

---

[1]- عبد الرحيم حمدان، اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصار، مجلة الجامعة الإسلامية، قسم اللغة العربية، كلية فلسطين التقنية، غزة، فلسطين، العدد الثاني، 2008، ص104.

[2]- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص130.

[3]- المرجع نفسه، ص130.

والشعري متجاوزا بذلك القص الى قول يثير الانتباه، وهذا ما أنتج لنا خطاب متميز، ومثال ذلك: «**دعه ينفجر، وأكبح لسانك، والتصق بالشخص الذي أمامك، وأترك الذي خلفك يشد خصرك، لا تغادر مكانك، القضية الآن أن تكون أو لا تكون!**»[1].

فلغة جمال فوغالي لغة شاعرية تخييلية دينية، تغلب عليها الصور الفنية، «**تسمع وقع الأقدام، تعرف وجهتها، إنها الآن تكدح نخوك كدحا، آتية من كل فجاج الأرض صفا صفاً تدك أرضية الحجرة القبو دكا دكاً، ومسلاط الضوء يهتز أمامك اهتزازا، يلتهم في شبق شبكية عينيك، ويداك موثوقتان إلى ظهرك...**»[2].

«**يصفعك الصمت، لم تر غير بندول الساعة الحائطية يروح ويجيء أصغر كالموت...**»[3].

وظّف القاص أيضا مقطوعة من الشعر يقول:

«**ها أنا أنيت**

يا زمن الحقد

عشبا وزهرا

وغدا أكون

يا زمن الغدر

أفقا يعانق بحرا...»[4].

يتصف الأسلوب المتبع في المجموعة القصصية "أحلام أزمنة الدم" بالبساطة فالقاص لديه القدرة على الوصف والحوار والاستمرار في السرد والانتقال من مشهد إلى آخر دون

---

[1]- جمال فوغالي، أحلام أزمنة الدم، ص50.

[2]- المصدر نفسه، ص44.

[3]- المصدر نفسه، ص56.

[4]- المصدر نفسه، ص61.

الاخلال بالمعنى أو الفكرة، «**تحركت الأقدام ثانية، وقعها هذه المرة كان زلزلة، تحس سقف الحجرة القبو يتهاوى على رأسك، ها هي ذي الأرجل السوداء تنزل على بطنك صواعق فتختلط الأمعاء، وتحس انكسار الفقرات وتسايل النخاع الشوكي**»[1].

يسترسل الراوي في القص ثم يعود إلى نفس الفكرة دون الاخلال بالفكرة أو حتى المعنى: «**تحتد ضربات الأقدام سادية، عشوائية على حوضك، ورأسك وصدرك وقفاك وظهرك ...سقط مسلاط النور، وأصبحت الحجرة القبو مظلمة كالداموس...**»[2].

إنّ الخطاب القصصي في قصص "أحلام أزمنة الدم" يجمع بين السردي والشعري فالكاتب في هذه المجموعة يسرد أحداثا فيها نوع من الإيقاع الذي ينشط المخيلة، فيتحول القص إلى قصائد نثرية، حيث نلمس ذلك من خلال ظاهرة التكرار الذي يعد من الأدوات الشعرية البارزة، وهذا ما أضفى على الخطاب السردي الطابع الشعري، فكانت قصة (الجرافة) خير مثال على ذلك؛ إذ منحها التكرار هاجسا الشعري، حيث قسمها الكاتب الى تسعة مقاطع في بداية كل مقطع يردد عبارة (أجري...أبكي)، «**أجري...وأبكي...أجري من قمة التلة الحمراء**»[3]، «**أجري...وأبكي...ولا ألتفت**»[4]...

والقاص بهذه الحركات يريد التمرد على الأوضاع السائدة والعصيان، وقد استعمل الراوي أيضا اللازمة: «القضية الآن أن تكون أو لا تكون» عدة مرات في قصة (الاختناق)، وهو بهذا كأنه يقول للقارئ إما الحرية وإما الاستشهاد.

---

[1]- المصدر السابق، ص45.

[2]- المصدر نفسه، ص46.

[3]- المصدر نفسه، ص48.

[4]- المصدر نفسه، ص49.

ب-اللغة الفصحى:

ونحن نقرأ قصص هذه المجموعة، نلاحظ أن القاص (جمال فوغالي) وظف لغة عربية فصحى تعج بالتراكيب المجازية والصور البيانية والعبارات القوية، وهذا ما أضفى على أسلوبه في السرد والوصف والحوار قوة ومتانة.

فرغم ما تحمله قصص هذه المجموعة من هموم وأحزان تقاسمها الراوي مع مجتمعه، إلا أنه تفنن في انتقاء الألفاظ بلغة راقية، ما يجعل القارئ يعيش في جو من التشويق والإثارة في قراءة المزيد وتتبع الأحداث، والمقاطع التالية خير دليل على ذلك:

«**الحجرة القبو ضيقة والرطوبة ألسنة برد جارحة ذابجة، والضوء كوكب دري مسلط على عينيك، ودخان السجائر المستوردة بدم أبيك ورفاقه ضباب كبريتي داكن وثقيل يزحف شرسا يضغط على منخريك ويفتك بحنجرتك**»[1]؛ فالقاص هنا يصف حجرة السجن، ويتحدث عن معاناته فيها.

«**تمتد يدك تركض جامحة، تضرب أضافرها عمق جيوبك وتعود تصهل بالعلبة تفتحها وتعانق شفتاك مؤخرة السيجارة، ويستهويك تقبيلها، تحس لذتك الأولى وتتذكر ثدي أمك التي تركتك رضيعا، والحزن يضربك من النخاع الى الوريد ويفجر ذاتك سواقي، لا تتمالك نفسك، تسرع في اشعال السيجارة، تمتص النفس الأول دون أن تترك شفتيك**»[2]؛ فالقاص لم يجد ما يزيل به ما يعتريه من هم وحزن، ويروح به عن نفسه سوى السجائر، فهي الوحيدة التي تنسيه متاعبه وهمومه.

وفي وصف الراوي لحالة القسم قبل رنين الجرس يقول:

---

[1]- المصدر السابق، ص42.

[2]- المصدر نفسه، ص31-32.

«اشرأبت الأعناق واستدارت الرقاب...تسمرت الأعين وتجلدت... أصبحت زجاجا... تحنطت الحركات وانتحر الكلام على الشفاه...وكان السكون...توقفت عقارب الساعة المتعبة في معصمي لتشير إلى منتصف النهار وبضع دقائق»[1]؛ يتحدث القاص هنا عن انتهاء الوقت المخصص للدراسة، والسكون الذي حل بالحجرة من أجل سماع رنين الجرس.

شكل القاص من خلال هذه المقاطع ومن خلال لغته وعباراته القصيرة المعبرة الفنية بالدلالات والرموز والايحاءات لوحة فنية لا يتقنها إلا المبدعون، ولعبت الجمل السردية دورا بنائيا وفنيا مميزا، لترتقي بعدها اللغة الى الصور البيانية والتشبيه والخيال والاستعارات، وهذا ما أعطى للعمل القصصي لغته الشعرية وجماليته الفنية.

جـ-اللغة العامية:

كما لا تخلو قصص (جمال فوغالي) من اللهجة العامية الجزائرية، والتي أخذت مكانتها من المجموعة، فتارة تكون على لسان الراوي وتارة تكون على لسان جدته وتكون عادة متمثلة في الأمثال والحكم الشعبية الجزائرية، وقد عمد القاص إلى هذا الأسلوب من أجل إثراء نصوصه، ومن أمثلة ذلك نجد:

«**آه يا بابا خويا...**»[2]؛ وهنا القاص يتحسر على والده.

«**آه يا بابا لحنين، اللي ذبحتوهم من الكرومة زادوا حياو وكثروا جراد مراد، غير أنت ورفاقك ماجيتوش، هزوا قبوركم وأرواحوا !!**»[3]؛ يتحدث الراوي هنا عن الخونة الذين ظهروا في فترة ما بعد الاستقلال والذين عاثوا في الجزائر فسادا، فهو يتحسر على والده، ويتمنى عودته مع

---

[1]- المصدر السابق، ص19.

[2]- المصدر نفسه، ص42.

[3]- المصدر نفسه، ص43.

رفاقه الشهداء من أجل تخليصهم منهم مرة أخرى.

«**يا خويا عاشور *راني زي عليلو* وحق الدم اللي بيناتنا، ما تخليش لحمي وقلبي تنهشهما الذئاب الشرسة، أرواح ...آ خويا، هزيني وأرميني في الوادي!**»[1]؛ يطلب الراوي من عاشور بأن يخلصه من السجن والسجان وألا يتركه للذئاب البشرية الظالمة التي تترصد له.

«**آه يما لحنينة ويتو صدرك يدفيني**»[2]؛ الراوي وهو في السجن يحتاج الدفء والحنان ويتمنى لو كانت أمه معه لتمنحه الحب والرعاية.

«**الرجال يا وليدي ما يجيبوا غير الرجال، وتربة الأرض يا الكبدة ما يفرحها غير دم الرجال!**»[3]؛ والجدة هنا تخبر حفيدها (الراوي) بأن الرجال الذين استشهدوا يخلفون أبناءهم ويكونوا أقوياء مثلهم ويسيرون على خطاهم، وتربة الأرض تفرح عندما تسقى بدم الشهداء.

وتعود الجدة في مقطع آخر، وتردد على مسمع حفيدها بأن التربة التي هي تمددت عليها مليئة بالدفء والحنان، لأنها استمدت ذلك من دم الشهداء: «**إيه يا وليدي، هذي التربة حَنِينَةٌ ومليانة بالدم**»[4].

نستخلص مما سبق أن القاص جمال فوغالي عمل الى استعمال الازدواجية بين الفصحى والعامية، كما أن لغته كانت شاعرية مفعمة بالدلالات، جسد من خلالها الواقع المعيشي أنذاك بصدق، وهذا ما أكسب قصص المجموعة جمالا ورونقا، أثبت من خلالها القاص وطنيته، رافضا بذلك السياسة التعسفية التي يمتهنها المسؤولين ضد الشعب.

---

[1]- المصدر السابق، ص46.

* عاشور وعليلو: بطلا رواية وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر للروائي واسيني الأعرج.

[2]- جمال فوغالي، أحلام أزمنة الدم، ص50.

[3]- المصدر نفسه، ص 52.

[4]- المصدر نفسه، ص52.

6-شعرية التناص:

التناص كما عرفه جاسم خلف إلياس: «هو فسيفساء من نصوص أخرى، أدمجت فيه بتقنيات مختلفة»[1]؛ بمعنى أن النصوص المنتجة الجديدة ما هي إلا إعادة لبناء نصوص قديمة، يستذكرها المبدع في عملية الكتابة، أو يستحضرها فيها.

وقد شكل جمال فوغالي في مجموعته القصصية فسيفساء، شكله بذلك في قصصه لوحة فنية زاهية، استحضر فيها التراث الشعبي الجزائري من أمثال وحكم، وكذا شخصيات أدبية وأخرى تاريخية، ولعب التناص مع القرآن الكريم دوره البارز والذي أخذ مكانته تقريبا في كل قصص مجموعته.

أ- التناص مع التراث الشعبي:

تعتبر الأمثال الشعبية الجزائرية من التراث الشعبي، وكذا عن الثقافة المحلية للأشخاص تعتمد فيها اللهجة العامية أو المحلية، فهي «صفوة الأقوال وعصارة الأفكار لأجيال سبقتنا عبر التاريخ الإنساني، وهو زبدة الكلام الصادر عن البلغاء والحكماء»[2]؛ حيث أن هذه الأمثال تكون مليئة بالتجارب والخبرات، وأساليب الحياة المرتبطة بهما، وتقال الأمثال الشعبية في مواقف معينة.

ونلاحظ في مجموعتنا القصية "أحلام أزمنة الدم" أن القاص وظف بعض الأمثال الشعبية والتي استعان بها في تبيان بعض المواقف ومنها: «**يا اللي مزين من برا واش أحوالك من داخل؟**»[3]؛ بمعنى لا تحكم على الأشياء من الظاهر، فقد تسرنا من الظاهر لكن تسوؤنا من الداخل، فما يكون ظاهره جميلا فقد يكون باطنه قبيحا، لذا فالمظاهر كما يقال خداعة وقد استخدم القاص هذا المثل الشعبي في قصته (النافورة و التمثال)، حيث أنه كان في ساحة

---

[1]- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص 165.

[2]- رابح خدوسي، موسوعة الامثال الجزائرية، دار الحضارة للنشر، الجزائر، د.ط، 2016، ص 03.

[3]- جمال فوغالي، أحلام أزمنة الدم، ص40.

الثورة فنصب تمثال فحرق، وشيدت بدله نافورة جميلة فاتنة ينبجس منها الماء صافيا عذبا رقراقا تسرّ الناظرين، لهذا أوقف القاص هذه الوقفة وقال ذلك المثال لأن الماء الصاعد النازل من النافورة لا يملكه معظم المواطنون القاطنون بتلك الساحة: « **هذا الماء الصاعد النازل، و الذي لا تملكونه في بيوتكم، هم وحدهم يملكونه صباحا مساء**»[1].

وقد استحضر القاص حكمة تمثلت في: «**اللي تتلفت فيه اجربه، هذا الزمان يا وليدي مارد عفريت**»[2]؛ بمعنى أن هذا الزمن الذي نعيشه لا يؤتمن، فقد شبهه بالمارد وهو في ديننا يقصد به "كبير الشياطين" مصداقا لقوله تعالى: «وحفظا من كل شيطان مارد»[3]، وكذلك شبهه بالعفريت وهو "كبير الجن" لقوله تعالى: «قال عفريت من الجن»[4]. والجن والشياطين مخلوقات خلقها الله مثلنا، منها المسلم ومنها غير المسلم، منها الصالح ومنها الطالح...والزمن مثل ذلك فمنه الجميل والذي يسر المرء ويفرحه، ومنه القبيح الذي يتعرض فيه الإنسان لأبشع أنواع الظلم والإهانة كما حدث في الزمن الذي عايشه الراوي من خلال مجموعته القصصية.

وبرزت حكمة أخرى في قول الراوي على لسان جدته: «**الرجال يا وليدي ما يجيبوا غير الرجال، وتربة الأرض يا الكبدة ما يفرحها غير دم الرجال!**»[5]، بمعنى أن الأرض تفرح بدماء الشهداء.

ب-التناص الأدبي والتاريخي:

يأتي التناص هنا على شكل استحضار شخصيات أدبية يشير إليها القاص داخل المتن القصصي، وفي "أحلام أزمنة الدم" ذكرت شخصيات أدبية، ومن بين هذه الشخصيات كما جاء في قول الراوي: «**لا تسأل، أحرفك هي السبب، والرمية الآن لابد أن تنطلق! تغمض**

---

[1]- المصدر السابق، ص 40.

[2]- المصدر نفسه، ص49.

[3]- سورة الصافات/ الآية 07.

[4]- سورة النمل/ الآية 39.

[5]- جمال فوغالي، أحلام أزمنة الدّم، ص52.

عينيك، ترى "المتنبي"»[1]، وهذه الشخصية (المتنبي) توظف بكثرة في الأدب الحديث والمعاصر، وطبعا لكل أديب أسبابه ودوافعه الذاتية والموضوعية، لذا نجد صعوبة كبيرة في رصد توظيف هذه الشخصية التراثية، النابغة في الأدب المفعمة بالحكمة، المعروفة بالكبرياء والغرور.

وقد وظف القاص شخصية المتنبي في قصته (ثلاثية في حرائق الذات) في موضوع يتحدث فيه عن الكتابة والعودة إليها، فالمتنبي قامة في الأدب، شغل الناس بفكره ولسانه فكان شعره انعكاسا للواقع، ومرآة عصره، وصورة جلية لحياته، وهذا ما يريده القاص وهو العودة إلى الكتابة عن واقعه وحياة مجتمعه، وتوظيف أفكاره ورؤاه دونما خوف، ودون شيء يعيق طريقه.

كما استحضر "جمال فوغالي" قصيدة مرثية بوحمرة للشاعر "سمير رايس" يقول:

«إلى أين تمضي حبيبي

على متن عاصفة،

من تراب بلادك

والأرض أرضك

والأهل أهلك..».[2]

حيث رثى صاحب هذه القصيدة (حي بوحمرة) المتواجد بمدينة عنابة، والقاص أيضا يتحدث ويرثي ساحة الثورة وهي الأخرى المتواجدة بنفس المدينة، فكما هجر ساكني البيوت القصديرية في حي بوحمرة، فحتى سكان الثورة من قاطني البيوت القصديرية هجروا هم كذلك وكما أن حي بوحمرة كان مساعدا في الثورة فحتى ساحة الثورة كذلك...والراوي استحضر هذا التناص لتشابه المكانيين شكليا وزمانيا.

---

[1]- المصدر السابق، ص59.

[2]- المصدر انفسه، ص54.

كما أن هناك استحضار بعض الشخصيات التاريخية من روايات أخرى، مارس عمقا تناصيا مع قصص "جمال فوغالي"، وهي شخصية (عمي العابد بن مسعود الشاوي بطل قصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع)، يقول الراوي: «...**عمي العابد بن مسعود الشاوي وحده عرَّى زيفكم...**»[1]، فقد حدث تناص هنا بين الراوي والعابد بن مسعود الشاوي، الذي يعد هو الآخر أب شهيد، فهو يتخيل بأن ابنه الشهيد يراسله وأنه سيعود، كما هو الحال بالنسبة للراوي الذي يتمنى عودة والده الشهيد إلى الحياة.

وكذلك استحضار شخصيتي (عاشور الماندرينا وعليلو بطلا رواية وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر).

ج-التناص الديني:

ما من مسلم إلا ونجده وقع في ظاهرة التناص سواء أكان عن قصد أو من غير قصد مع النص القرآني وكذا الألفاظ الدينية، لهذا نجد القرآن الكريم هو المصدر الأول الذي ينهل منه الأدباء، فهو يشكل مادة خصبة لهم، وعليه فالتناص القرآني في النثر يكشف لنا عن التأثير القرآني فيه، والفائدة المرجوة من هذا التناص.

ومن خلال دراستنا لهذه المجموعة القصصية "أحلام أزمنة الدم" للكاتب "جمال فوغالي" اعترضنا حضور اللفظ القرآني بقوة، وهذا وإن دل على شيء إنما يدل على تشعب القاص بالثقافة الإسلامية، لم يستحضر القاص آيات قرآنية كاملة، وإنما استحضر بعض الألفاظ من الذكر الحكيم، ومن أمثلة ذلك قول الراوي: «**أبوك أمسك به الزبانية**»[2]، وهي مقتبسة من قوله تعالى: «**سندعُ الزبانية**»[3]؛ وهم الملائكة الغلاظ الشداد وطبعا (الزبانية) في المجموعة القصصية يقصد بها الرجال ذو القوة الشديدة الذين أمسكوا بوالد الراوي والذي استشهد على

---

[1]- المصدر السابق، ص 44.

[2]- المصدر نفسه، ص21.

[3]- سورة العلق/ الآية، 18.

أيديهم.

وكذلك ورد في قول الراوي: «...**آتية من كل فجاج الأرض صفا صفا، تدك أرضية الحجرة القبو دكا دكا**»[1]، فكلمتي صفا صفا، ودكا دكا، ورد ذكرهما في قوله تعالى: «كلا إذا دكت الأرض دكا دكا وجاء ربك والملك صفا صفا»[2]، ففي تفسير الآية الكريمة هو أنه إذا زلزلت الأرض وكسر بعضها بعضا، وجاء ربك لفصل القضاء بين خلقه، والملائكة صفوفا صفوفا، هكذا هو الحال بالنسبة لمقطع القصة، والذي تحدث فيه الراوي عن الزلزلة التي تحدثها أقدام السجانين من على سطح حجرة السجن، والسجان الذين يأتون صفوفا صفوفا لتعذيب المساجين.

وهناك تناص آخر في قول الراوي: «**سبعة جاءوا عشاء**»[3]، والذي اقتبسه من قصة يوسف عليه السلام في قوله تعالى: «وجاءوا أباهم عشاء يبكون»[4]، وفي تفسير الآية هو أنه جاء اخوة يوسف إلى أبيهم في وقت العشاء من أول الليل يبكون ويظهرون الأسف، وهو كذلك الحال بالنسبة للإسرائيليين الذين ركبوا موج البحر في أول الليل، ولكن في هذه القصة يتحدث الراوي عن الشهيد المصري "سليمان خاطر" الذي قتل هؤلاء السبعة من الإسرائيليين الذين تعدوا على الحدود المصرية.

إن التناص الذي وظفه القاص "جمال فوغالي" على مختلف الأصعدة، التراثي، الأدبي والتاريخي، والتناص الديني، جعل النص يتحول من نص قصصي إلى شبكة من الدلالات والرموز، وهذا ما أضفى جمالية شعرية على المجموعة القصصية.

7-شعرية الوصف:

بالرغم من تعدد المفاهيم حول مصطلح الوصف نجد جيرار جينيت Gerrad Ginette

---

[1]- جمال فوغالي، أحلام أزمنة الدم، ص44.

[2]- سورة الفجر/ الآية 21-22.

[3]- جمال فوغالي، أحلام أزمنة الدم، ص61.

[4]- سورة يوسف/ الآية 16.

يقول: «الوصف كل حكي يتضمن –سواء بطريقة متداخلة أو بنسبة شديدة التغيير–أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سردا (Nrration) هذا من جهة ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا (Description)»[1].

ويعرّف الوصف أيضا بأنه: «تقديم تمثيل الأشياء والكائنات والمواقف أو الأحداث في وجودها المكاني عوضا عن وجودها الزماني، وفي أدائها لوظيفتها الطوبولوجية عوضا عن وظيفتها الكرونولوجية، وفي تزامنها وليس في تتابعها الزمني»[2].

وفي مجموعتنا القصصية "أحلام أزمنة الدم" سنحاول فهم وإدراك الوصف من خلال ما يسرده السارد، وكذا تحليل مكونات الوصف والايحاءات المختلفة، وفيما يخص الموضوعات التي توقف عليها الوصف نجد أنها عديدة منها: (وصف الأشخاص، وصف الأمكنة...).

والبداية ستكون بوصف الشخصية، فيصف الراوي لتصرفات الشرطي قائلا: «**شرطي خلف المكتب، تأملته، وجهه ليس غريبا عني، أجزم أني رأيته، توجه بالحديث إلى خصمي الجالس...أشعل سيجارة من النوع الرفيع، نظر إلي، حدق مليا في عيني، نفث الدخان ضبابا تقدم برأسه نحوي، والعفونة انطلقت من فمه جيفة...امتدت يده إلى القبعة، شريطها الأصفر اللامع استقر على جبهته، توارت التجاعيد...**»[3]؛ فالقاص في هذا المقطع ركز على الوصف الخارجي للشرطي وتصرفاته.

وفي موضع آخر يصف الراوي حالته النفسية قائلا: «**ترمي السيجارة أرضا، تسحقها برجليك، ترفع رأسك، تنظر إلى المرآة، خلف زجاجها ترى صورة لوجه لست أنت صاحبه**

---

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، (من منظور النقد الأدبي)، ص78.

[2]– جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1 2003، ص43.

[3]– جمال فوغالي، أحلام أزمنة الدم، ص22–23.

تغمض عينيك وتضع يديك عليهما، تضغط ثم تضغط، في الضغط كنت تفرغ قهرك وانطواءك وتكاد تنفجر، ويأتيك الصوت خانقا حاداً:

– لم تغمض عينيك؟ افتحهما وانظر وجهك، وتحد قدرك!

لا إراديا تنزل يديك، لا شعوريا تفتح عينيك، يصدمك الوجه خلف الزجاج، لا تراه وجهك تمتد يدك تمسح المرآة، تصبح صقيلة لامعة، وملامحك رغم ذلك تظل غريبة عنك، ترفع يديك تمتدان، تتطاولان، تكادان تنزلان، تريدان تحطيم المرآة، تتوقفان في الفضاء»[1].

يصف الراوي في هذا المقطع حالته النفسية المتدهورة، وما يعانيه داخل السجن من ضغط نفسي، ويصف بعض الملامح الظاهرية كرمي السيجارة، ومحاولة تحطيم المرآة وهي ملامح توحي بهمه وحزنه.

ويعود بنا السارد مرة أخرى إلى مقطع آخر أين يصف فيه السّجان أو الجّلاد، وهو يعذبه داخل السجن في قوله: «**أمسكك من قفاك، أحسست الوريد يتقطع، رفع يديك المكبلتين ضغط عليهما بعنف...تركك تسقط كتلة لحم مهترئة على الأرض...**»[2].

يقول السارد في وصف والده على لسان أمه: «**لم يعد أبوك إلا بعد سبعة عجاف، أسند البندقية إلى الحائط الطيني المتآكل بالرصاص...نزع "القاعة" وتفجر الدم سواقي متخثرة من أصابعه وأخمص قدميه المنسلخة...لم يتأوه...التفت وابتسم...تمدد على الحصيرة ورأسه على فخذها...كان يتحدث بلا انقطاع..كانت جدتك تفلي شعر رأسه**»[3].

فالسارد يصف لنا هنا بطريقة مفصلة عودة الأب من الجهاد، وبعض الملامح الظاهرية كالدم الذي سال من قدميه وابتسامته التي تحمل الكثير من الألم والأمل.

---

[1]– المصدر السابق، ص 33.

[2]– المصدر نفسه، ص46

[3]– المصدر نفسه، ص 52.

وفي مقطع آخر يقدم الراوي وصفا لأناس ركبوا البحر يقول: «**سبعة جاءوا عشاء...يركبون موج البحر والرمل، عيونهم زرق، وجوههم صفر، قبعاتهم سود...**»[1]. والراوي هنا يصف الإسرائيليون الذين نزلوا إلى شاطئ الحدود المصرية، حيث ركز هنا على الشكل الخارجي الظاهري كلون العينين والبشرة، وعدد الأشخاص..

ثم ننتقل بعد ذلك إلى وصف المكان، يقول الراوي في وصف السجن أو كما أسماه داخل المجموعة القصصية "الحجرة القبو": «**الحجرة القبو ضيقة والرطوبة ألسنة برد جارحة ذابحة، والضوء كوكب دري مسلط على عينيك**»[2]؛ فطبيعة الوصف هنا وصف مقتضب وهيكلي إذ يقدم لنا الراوي صورة شاملة عن المكان الموصوف بصفة غير دقيقة، وهو بهذا يحاول إخبارنا بضيق المكان بلغة سهلة بسيطة تصل إلى القارئ ويدرك معناها.

8-شعرية الحوار:

يعد الحوار نمطا من أنماط التعبير الفني، وعنصرا هاما يشترك مع السرد والوصف في بناء النص القصصي، والحوار هو «تبادل الحديث مع شخصين أو أكثر، وهو عنصر بنائي هام في الفنون المسرحية والقصصية، إذ إنه يوظف للإبانة عن المواقف ومنطق الشخصيات»[3]

ونجد الحوار في قاموس السرديات يعني: «عرض (درامي الطابع) للتبادل الشفاهي يتضمن شخصيتين أو أكثر، وفي الحوار تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي، كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات»[4]، بمعنى أن الحوار هو الكلام الشفوي الذي يكون بين

---

[1]- المصدر السابق، ص 61.

[2]- المصدر نفسه، ص42.

[3]- فاروق شوشة، محمود علي مكي، معجم مصطلحات الأدب، إدارة التحرير والشؤون الثقافية، القاهرة مصر، ج1، د ط، 2007، ص 66.

[4]- جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص45.

شخصيتين أو أكثر في العمل السردي.

ينقسم الحوار إلى:

أ-حوار داخلي (المونولوج):

وهو: «خطاب طويل تنتجه شخصية واحدة (ولا يوجه إلى الشخصيات الأخرى) فإذا كان المونولوج غير منطوق (إذا كان يتألف من الأفكار اللفظية للشخصية) فأنه يشكل مونولوجا خارجيا، أو مناجاة»[1]؛ إذا فهو الخطاب الذي يدور بين الشخصية ونفسها.

وقد وظف القاص الحوار الداخلي في قوله:

«قلت في يأس، ارتد صوتك يغوص مدية نجلاء تشق حرث ذاتك القاحلة:

-أريد اتجاها خامسا!

وأنت الوحيد الذي تعلم أن لا اتجاه غير جرحك.

تمسك رأسك تضمه بين راحتي يدك ثقيلا، وتدرك وحدتك القاتلة، تتساءل ويأتك السؤال كالديدان:

-أيها الرأس لما تحمل كل هذه الهموم؟

وتعرف بالبداهة أنه لن يجيبك، حتى لو أجابك لن تكون الإجابة شافية، ثم تعترف بينك وبين نفسك:

-منذ متى قبلت الأجوبة الجاهزة المعلبة؟»[2].

يظهر الحوار الداخلي هنا في حديث الراوي مع نفسه، حينما أثقله الهم، ولم يشأ أن يعترف بانهزامه، وراح يبحث لنفسه مكانا باتساع الأرض، مما أدى به إلى الحديث مع نفسه بطرح السؤال على نفسه ليعود ويجيب نفسه بنفسه.

وهناك حوار آخر في قول الراوي:

---

[1]- المرجع السابق، ص 115.

[2]- جمال فوغالي، أحلام أزمنة الدم، ص 31.

«-البسي فستانك يا صغيرتي!

-ما اجمله يا أبتي!

- أنت أجمل منه و كلاكما يغار من الآخر»[1].

حدث هذا الحوار الداخلي مع الأب وابنته، حيث أراد أن يشتري لها فستان العيد، لكنه تعرض لحادث سير ولم يفعل ما أراده، فقد تخيل وهو ملقى على الأرض بأن ابنته ترتدي الفستان الذي أحبته والذي أراد شراءه لها.

ب-حوار خارجي:

يعتبر الحوار الخارجي من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب أو القاص في سرد قصته، ونسج أحداثها وبناء شخصياتها، وهو: «عرض درامي الطابع يتضمن شخصيتين أو أكثر، وتقدم من خلاله أقوال الشخصيات في الرواية بالطريقة التي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي، كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات»[2].

ويظهر الحوار الخارجي في القصة من خلال قول الراوي:

«- ما عنوان الكتاب الذي تريده؟!

-الـ..... !؟!

-لم نستورده، لا نملكه في مخازن المعرض !!

-كيف، وقد رأيت أحدهم يحمله بكل أجزائه!

-تكذبني وتتحداني!!

-هل أكذب نفسي وعيني، وكل حواسي الظامئة المغتالة !!»[3].

---

[1]- المصدر السابق، ص 28.

[2]- عمر عروي، التشكيل اللساني في حوارية الرواية عند الطاهر وطار الشمعة والدهاليز أنموذجا، 10-06-2019 manifest.univ-ouargle.dz/archive

[3]- جمال فوغالي، أحلام أزمنة الدم، ص16.

كشف لنا هذا الحوار عن عدم الإخلاص في العمل، والكذب على الناس وتضليلهم كما عكس لنا شخصية المحاور الثاني والتي تعبر عن شخصية مثقفة تجادل من أجل استعارة كتاب.

ويوجد حوار خارجي آخر يظهر من خلال المقطع التالي:

«– ألا ترى أن إنسانا بلحمه وشحمه يقف أمامك.

–بلى...إني رايتك ولكن...

–ألا تعتذر لأنك صدمتني؟

–ولكنك أنت الذي ملت بجسدك لتتابع بنظرك البنات...

–شيء غريب... يحاسبون الناس على النظر، لقد وُهِبنا الأعين لنرى بها.

–يا أخي أعتذر وأستسمح و...

–أخوك منذ متى؟ وهل يمكن أن يكون لي أخ مثلك؟ أخويا يا... في الجبانة...

–شكرا كلنا ذاهبون إليها و...

–اذهب إليها وحدك... فهي لأمثالك وأشباهك»[1].

يعبر لنا هذا الحوار عن مشاداة كلامية حدثت بين الراوي وأحد الأشخاص داخل مقهى ويصور لنا العصبية الزائدة من ذلك الشخص من أجل لا شيء.

ويظهر الحوار الخارجي في موضع آخر من المجموعة القصصية فنجد:

«–من أمرك بالجلوس، قف، ليس مكانك!

–لم تفهمني، ادعيت الجهل ذلك اليوم، وابنتي طردت، إنها مسؤوليتك.

–أبدا ليست مسؤوليتي، لقد أكد الزملاء على طردها لخمولها وضعفها، لم تكن تهتم إلا بالشاب خالد ومايكل جاكسون و...

–لقد وقعت الآن في قبضتي، قر مصيرك إن شئت.

---

[1]– المصدر السابق، ص 19–20.

-استدعيناك مرارا لنخبرك، ولكنك لم تحضر إلا ذلك اليوم.

-اخرس...!

-أيها العون خذه إلى الحبس، إنه مصدر شغب وفوضى...

-لن أبيع ضميري ولن أرتزق بدم أبي!»[1].

يدور هذا الحوار بين الراوي والشرطي، فلقد سيق الراوي إلى مخفر الشرطة من أجل الشجار الذي حدث في المقهى، لكن الشرطي لم تكن تهمه تلك القضية، بل إنه لم يسأله عن الشجار حتى، بل أمر بإدخاله إلى السجن لسبب شخصي، وهذا يدل على استغلال المناصب لتحقيق الغايات والأهداف، وليس للحكم بالعدل.

وقد وظف الراوي حوارا خارجيا آخرا في قوله:

«-أتركوا له قليلا من الهواء حتى يستطيع التنفس، افتحوا ربطة عنقه.

-ابتعدوا، ابتعدوا، إنكم تخنقون أنفاسه وتضاعفون آلامه.

-أوقفوا سيارة لتحمله إلى المستشفى.

-إنه تعد صارخ على القانون، يجب أن يبقى هكذا حتى تحضر الشرطة.

-أنتركه يموت؟ إنه يحتضر!

-الأعمار بيد الله علينا ان ننتظر الشرطة، يجب ألا يتقدم إليه أحد.

-المتفرج في كل الأزمنة يصبح فارسا»[2].

يعبر لنا المقطع عن حوار متبادل بين عدة أشخاص، حول حادث السير الذي وقع ضحيته رجل، فتضاربت الآراء حول تركه في مكانه ونقله إلى المستشفى.

نستنتج مما سبق أن القاص وظف الحوار بشكل مكثف في المجموعة القصصية، وقد اعتمد أحيانا على مقاطع قصيرة وقليلة تتخللها فقرات قصيرة تفصل بينها، وأحيانا أخرى اعتمد

---

[1]- المصدر السابق، ص23.

[2]- المصدر نفسه، ص 25-26.

على مقاطع طويلة وكثيرة هي الأخرى تتخللها فقرات قصيرة تفصل بينها، وطبعا هذا راجع إلى طبيعة النص السردي.

خاتمـــة

خاتمة:

بعد الخوض في غمار الدّراسة المشوّقة للمجموعة القصصية "أحلام أزمنة الدّم" للقاص الجزائري جمال فوغالي، توصّلنا إلى جملة من النتائج أهمها:

-وقفنا على حضور قوي للشعرية بداية من العنوان، فقد شَكّل لنا باقة من الدلالات والإيحاءات بسبب ما يعتري ألفاظه من غموض، فالأحلام عادة ما تكون إيجابية، ولفظة أزمنة التي تدور حَوْلَ دَوَّامَةِ الماضي والحاضر والمستقبل، والدّم الذي يُعَبَّر عن السلبية، خلق لنا هذا التداخل نوع من الجمالية، فمن خلال العنوان رصد لنا القاص ثلاثة أزمنة عبّر لنا من خلالها عن الواقع الاجتماعي والتاريخي، الماضي/الثورة، الحاضر/الصراع الإيديولوجي، والمستقبل الغامض المفتوح على كل الاحتمالات.

- على المستوى الزّمني وَظَّفَ القاص بنية زمنية استشعرنا من خلالها نوع من الشعرية، إذ زاوج بين الحاضر والماضي، مرتكزًا على تقنية الاسترجاع، وبين الحاضر والمستقبل معتمدًا على الاتساق، حيث نجد الأوّل يحمل مجموعة من الدّلالات منها الحنين إلى ماضي العِزَّةَ والأنفة، وقد عمد القاص لتوظيفه من أجل تعرية الواقع المرير، أمَّا الثاني فقد كشف لنا عن غموض ويأس الشخصيات التي لم تجد حَظَّها داخل المجتمع وعن مستقبلها المظلم.

- لعب المكان دورًا هامًا في المجموعة القصصية، حيث خلق لنا القاص ثنائية الأماكن المغلقة التي تمثلت في السجن ومقر الشرطة.... وهي توحي بالحزن والأسى، والأماكن المفتوحة كالشوارع والطرقات..... هي الأخرى تدل على الألم وأحيانًا أخرى على الموت. وهناك ثنائية الأماكن الاستذكارية كالجبل وقمة التلة التي تُعَبِّر عن العزة والكرامة، والأماكن الحاضرة كالحجرة القبو ومقر الشرطة والتي تمثل الزمن الرديء المُنْحَطُ المُهِينُ لشخصية الفرد الجزائري.

– الرَّاوي هو البطل في هذه المجموعة القصصية، والشخصيات الثانوية هي شخصيات استذكارية غَالبًا، مَاعدَا شخصية الشرطي الذي يمثل حاضر الرَّاوي وَرَمْزًا لهيمنة السلطة الحاكمة، والواقع المرير الظالم الذي تُسْتَغَلُ فيه المناصب لغايات شخصية.

– وَظَّفَ القاص اللغة بتشكيلاتها المختلفة في مجموعته القصصية، وكانت أكثر شعرية وجمالية، إذ اعتمد على ازدواجية اللغة، حيث عَبَّرَ بلغة فصيحة، ولجأ أيضًا إلى اللغة العامية وذلك باستخدام بعض الألفاظ والجمل المتداولة في أوساط المجتمع، وبعض الأمثال والحكم الشعبية مِمَّا خلق لنا نوع من الشعرية.

– أسهم التناص الذي يَظُمُّ الأمثال والحكم الشعبية والشخصيات الأدبية والتاريخية وكذا التناص الديني في إثراء تجربة القاص وإثبات ثقافته وتشكل بنية التناص مع التراث مَلْمَحًا من ملامح شعرية النّص، وهي بنية مفتوحة على دلالات متعدَّدّة تتطلب مِنَّا الغوص عميقًا في ثنايا النص للوقوف على أبعاده الجمالية والفنية.

– اعتمد القاص على الوصف الذي يقوم على إبطاء حركة السرد، وقد جاء الوصف في النصوص السردية للمجموعة بطريقة شعرية لتبيين سلوكيات مُعَيّنة لبعض الشخصيات والأماكن وحتى شخصية الرّاَوي نفسه.

– اعتمد القاص على الحوار الدّاخلي والخارجي حيث رصد من خلاله مواقف بعض الشخصيات ودرجة الوعي المتفاوت بينهم.

استطاع القاص جمال فوغالي أن يُعَبِّر بصدق عن الواقع الجزائري في فترة ما بعد الاستقلال، وما يعانيه الشعب من آلام والمثقف من تهميش، حيث كشف لنا آلام شعبه وأحزانه وأماله وأحلامه من خلال شخصية الرَّاوي الذي يتماهى في كثير من القصص مع الشخصية البطلة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش

المصادر:

1. جمال فوغالي، أحلام أزمنة الدّم، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، (د، ط) 1998.

المراجع العربية:

1. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النّظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر بيروت، لبنان، ط2، 2015.

2. بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2008.

3. جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدًّا، دار نينوى للدَّرَاسَات والنَّشْر والتوزيع دمشق، سوريا، (د، ط)، (د، ت).

4. حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء–الزّمن–الشخصية)، المركز الثقافي العربي لِلْنَّشْر، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

5. حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي لِلنَّشْر، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

6. حميد لحميداني، بنية النَّصْ السَّرْدِي (من منظور النقد الأدبي) المركز الثقافي العربي للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991.

7. خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون الفنية النّصية) دار التكوين للنَّشْرِ، دمشق، سوريا، (د، ط)، 2007.

8. رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية لِلْنَّشْرِ، مصر، ط1 1959.

9. سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسَّردِ العربي، المركز الثقافي العربي للنَّشْرِ

الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

10. تحليل الخطاب الرَّوَائِي (الزمن–السرد–التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1997.

11. السرد العربي مفاهيم وتجلّيات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

12. سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تَحْليلاً وتطبيقًا، دار الشؤون الثقافية العامة للنّشر، بغداد، العراق، (د، ط)، (د، ت).

13. شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنّشر، الجزائر، (د، ط)، 2009.

14. ملاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النّص، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون الكويت، (د، ط)، 1992.

15. الطاهر أحمد مكي، القصة القصيرة دراسة ومختارات، دار المعارف للنّشر، القاهرة مصر، ط8، 1999.

16. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر ط3، 2005.

17. السرد في الرَّوَايَة المعاصرة (الرّجل الذي فقد ظِلَّهُ)، مكتبة الآداب للنَّشْرِ، القاهرة مصر، ط1، 2006.

18. عبد القادر بن سالم، مكوّنات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، الجزائر، (د، ط)، 2009.

19. عبد الله إبراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربية المؤسسة العربية العامة للنَّشر، بغداد، العراق، ط1، 1989.

20. عبد الله الركيبي، تطوُّرْ النشر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د، ط)، (د، ت).

21. عبد الله محمد القدامى، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط4، 1998.

22. عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر (د، ط)، 1990.

23. في نظرية الرَّوَايَةِ (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، (د، ط)، 1998.

24. عليّ أحمد سعيد (أدونيس)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة للنّشر، بيروت، لبنان، ط3، 1979.

25. الشعرية العربية، دار الآداب للنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

26. زمن الشعر، دار الساقي للنّشر، بيروت، لبنان، ط6، 2005.

27. عمر الدّقاق، محمد نجيب التلاوي، مراد عبد الرَّحمان مبروك، ملامح النشر الحديث وفنونه، دار الأوزاعي للطباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

28. فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدَّرَاساتِ والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

29. فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، (د، ط)، 2002.

30. كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

31. ماهر شعبان عبد الباري، الكتابة الوظيفية والإبداعية، دار المسيرة للنّشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2010.

32. محبوبة محمدي محمد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حورانية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، (د، ط)، 2011.

33. محمد بوعزّة، تحليل النّص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدّار العربية للعلوم ناشرون بيروت، لبنان، ط1، 2010.

34. محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها، اتجاهاتها أعلامها، منشأة المعارف للنَّشر، مصر، (د، ط)، (د، ت).

35. محمد مفتاح، دينامية النَّصْ، المركز الثقافي العربي للْنَّشْر، الدَّار البيضاء، المغرب ط2، 1990.

36. محمد يوسف نجم، فن القصة القصيرة، دار الثقافة للنّشر والتوزيع، بيروت، لبنان ط5، 1990.

37. محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية (دراسات في النّقد العربي القديم)، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، أربد الأردن، (د، ط)، 2003.

38. مها حسن القصراوي، الزمن في الرّواية العربية، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

39. مهدي عبيد، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بَحَّار–الدّقل–المرفأ البعيد) منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، (د، ط)، 2011.

40. ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي للنَّشْرِ، بيروت لبنان، ط3، 2002.

41. مساء سليمان إبراهيم، البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، (د، ط)، 2011.

42. أبو نصر الفرابي، كتاب الحروف، تع: محمد مهدي، دار المشرق للنّشر، بيروت لبنان، (د، ط)، (د، ت).

المراجع المترجمة:

1. أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرّحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية للنّشر القاهرة، مصر، (د، ط)، 1953.

2. تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال لِلْنَّشر والتوزيع، الدَّار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
3. جيرار جينيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، الجيزة، مصر، ط2، 1997.
4. جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال لِلْنَّشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
5. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال لِلْنَّشْرِ الدّارِ البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

المعاجم العربية:

1. إسماعيل بن الجوهري، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح، أحمد عبد الغفور عَطَّارْ، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ج2، ط4، 1990.
2. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1979
3. ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السّلام محمّد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر ج3، (د، ط)، (د، ت).
4. فاروق شوشة، محمود علي مكي، معجم مصطلحات الأدب، إدارة التحرير والشؤون الثقافية، القاهرة، مصر، ج1، (د، ط)، 2007.
5. الفيروز أبادي، القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقوسي، مؤسسة الرّسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط8، 2005.
6. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للنّشر، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

- المعاجم المترجمة:

1. جيرالد بيرنس، قاموس السّرديات، تر: السّيد إمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة مصر، ط1، 2003.

الموسوعات:

1. رابح حَدُّوسِي، موسوعة الأمثال الجزائرية، دار الحضارة للنّشر، (د، ط) 2016
2. نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنّشر، لونجمان القاهرة، مصر، ط1، 2003.

المَجلَّاتْ:

1. مجلة الآداب واللغات، العدد السابع، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر ماي،2008.
2. مجلة الجامعة الإسلامية، قسم اللغة العربية، كلية فلسطين التقنية، غزة، فلسطيني العدد الثاني، 2008.
3. مجلة جيل، الدراسات الأدبية والفكرية، جامعة ذي قار، العراق، العدد الحادي عشر 2015.
4. مجلة السّرديات، مخبر السرد العربي، العدد الأول، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر جانفي 2004.
5. مجلة قراءات، العدد العشر، جامعة بسكرة، الجزائر، 2017.
6. مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد التاسع، جامعة بسكرة، الجزائر 2013.
7. مجلة مقاليد، العدد السادس، جامعة تونس، تونس، 2014.

الرّسائل العلميّة:

1. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السّردي في النّقد الأدبي العربي الحديث، رسالة ماجيستير في آداب اللغة العربية، بابل، العراق، 2003.

المواقع الإلكترونية:

1. رابح بوحوش، الشعريات والخطاب، 2019/03/14 www.pdffactory.com

2. عمر عروي، التشكيل اللساني في حوارية الرّواية عند الطّاهر وَطَّار الشمعة والدَّهاليز أُنمُوذجًا.2019-06-10، Archive< www.manifest.univ-ouargla.dz

3. 2019/04/29 https://www.alkhaleej.ae

فهـــرس

الفهرس

إهداء

شكر وعرفان

مقدمة.....أ-ج

مدخل: القصة بين المفهوم والنشأة

أولا: مفهوم القصة 06

أ. المفهوم اللغوي 06

ب. المفهوم الاصطلاحي.....07

ثانيا: نشأة القصة القصيرة وتطورها 11

أ. عند الغرب.....11

ب. عند العرب.....12

ثالثا: نشأة القصة القصيرة الجزائرية وتطورها.....16

أ. المقال القصصي.....17

ب. الصورة القصصية.....18

الفصل الأول: الشعرية والسرد

أولا: الشّعرية.....20

تمهيد.....20

1-مفهوم الشعرية.....21

أ. لغة.....21

ب. اصطلاحاً.....22

2-الشعرية في الفكر الغربي الحديث.....26

أ. تيزفيطان تودوروف.....26

ب. رومان جاكبسون.....28

ج. جون كوهين.....32

3-الشعرية في الفكر العربي الحديث.....35

أ. أدونيس (علي أحمد سعيد) 35

ب. كمل أبو ديب.....37

ثانيا: السّرد.....40

1-مفهوم السرد.....40

أ. المفهوم اللغوي.....40

ب. المفهوم الاصطلاحي.....41

2-السرد عند الغرب.....43

3-السرد عند العرب.....47

الفـصـل الثاني: شعرية البنية السردية في "أحلام أزمنة الدّم"

1-شعرية العنوان.....51

أ. شعرية الغلاف.....51

ب. شعرية العنوان الخارجي (الرئيسي).....52

ج. شعريّة العناوين الداخلية.....55

2-شعرية الزمن.....56

1.المفارقات الزمنية.....57
أ. الاسترجاع.....57
ب. الاستباق.....62
3-شعرية المكان.....64
أ. الأماكن المغلقة.....65
ب. الأماكن المفتوحة.....69
4-شعرية الشخصيات.....76
أ. الشخصية الرئيسية (المحورية).....77
ب. الشخصيات الثانوية: (شخصيات استذكارية) 80
5-شعرية اللغة القصصية.....83
أ. شعرية اللغة.....84
ب. اللغة الفصحى.....87
ج. اللغة العامية.....88
6-شعرية التناص.....90
أ. التناص مع التراث الشعبي.....90
ب. التناص الأدبي والتاريخي.....91
ج. التناص الديني.....93
7-شعرية الوصف.....94
8-شعرية الحوار.....97

أ. حوار داخلي (المونولوج).....98
ب. حوار خارجي.....99

خاتمة.....104
قائمة المصادر والمراجع.....107
الفهرس.....115

ملخص البحث:

سعينا من خلال هذا البحث إلى إبراز شعرية البنية السردية في المجموعة القصصية "أحلام أزمنة الدّم" لجمال فوغالي، حيث استطعنا من خلاله الكشف عن مكامن شعرية البنية السردية ومكوناتها الرئيسية حيث تجلّت المفارقات الزّمانية (الاسترجاع والاستباق) بشكل واضح، كما نجد أن هناك ترابط بين شخصيات القصة والمكان، لا سيما أنّ الانتقال من مكان إلى آخر تصحبه جملة من التحولات والتغييرات على مستوى بنية وأفكار الشخصية بلغة شعرية تتخللها بعض الألفاظ العامية، كما لعب التناص دورا فعالاً في استحضار النصوص الغائبة شعبية، أدبية، تاريخية، ودينية أبرزت الاتجاه الفكري للقاص.

Résumé:

Dans cette recherche, nous avons cherché à mettre en évidence la structure poétique du groupe narratif "Rêves des temps du sang" de Jamal foughali, où nous avons pu révéler les structures poétiques de la structure narrative et ses principales composantes. Où les paradoxes temporels (récupération et anticipation) sont clairement manifestés et où il existe une corrélation entre les personnages de l'histoire et le lieu, Surtout que la transition d'un lieu à un autre s'accompagne de nombreuses transformations et changements au niveau de la structure et des idées de personnage dans un langage poétique entrecoupé de quelques mots familiers. Il a également joué un rôle actif dans l’évocation de textes populaires, littéraires, historiques et religieux mettant en lumière la tendance intellectuelle du verset.