الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أحمد دراية _أدرار_

كلية:الآداب واللغات.

قسم:اللغة والأدب العربي.

جمالية السرد في القصة الجزائرية المعاصرة

"المجموعة القصصية مغارة الصابوق لعبد الله كروم أنموذجا"

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص:دراسات جزائرية في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبتين:

- لقروح زهرة.
- قطيب كريمة.

إشراف الأستاذ:

- عبد الله العياشي.

السنة الجامعية: 1437 – 1438هـ/2016–2017م

أعوذ بالله من الشيطان الرجيم

﴿ بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَـٰنِ ٱلرَّحِيمِ ﴾

ٱقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ ٱلذِى خَلَقَ ۝١ خَلَقَ ٱلِانسَـٰنَ

مِنْ عَلَقٍ ۝٢ إِقْرَأْ وَرَبُّكَ ٱلاَكْرَمُ ۝٣ ٱلذِى عَلَّمَ

بِالْقَلَمِ ۝٤ عَلَّمَ ٱلِانسَـٰنَ مَا لَمْ يَعْلَمْ ۝٥

سورة: العلق الآية: 1-5

صدق الله العظيم

إهداء

أقدم هذا العمل الذي يمثل جهدي واحد أهم أحلامي طالما تمنيت أن أحققها إلى أغلى وأنقى وأعظم إنسانة في حياتي، هي قدوتي ومعلمتي الأولى، من وهبت حياتها وتخلت عن أحلامها وحرمت نفسها لكي لا تجعلني اشعر ولو للحظة بالحرمان هي أختي ثم أختي ثم أختي " **خديجة**"

هي العائلة والأمان ومنتهى العطف وقمة الحب والحنان، إنها أمي وأختي وصديقي ورفيقة دربي ومرشدتي ومعلمتي الأولى، نعم أختي " **خديجة**" أمسكت بيدي وسارة معي خطوة بخطوة، ربتني على القيم والأخلاق جعلتني افرق بين الخطأ والصواب، عظمت العلم في عيني، ساعدتني على بناء شخصيتي ونسج أحلامي ثم تحقيقها، مهما قلت لن أوفيها حقها هي المدرسة التي لقنت فيها دروس الحياة، وكانت أجمل مدرسة في حياتي.

ربتني بالكثير من المواعظ والأقوال العظيمة.

جعلتني أثق بنفسي واقدرها وأواجه الصعاب وحدي دون خوف، وبحدر علمتني إن الله معي دائما في كل الأوقات والأمكنة، وانه هو من يحميني.

مسحت دموعي وقفت بجانبي وقت الشدة، طالما تفهمتني وساندتني في مساري، عاشت معي الأفراح والأتراح مدت لي يدها في كل خطوة كنت أخطيها للأمام، لم تتركني أتراجع يوما فكانت ولا زالت ترفع همتي وتشجعني وكلما أحبطت أو خارت قواي تدفعني بتذكيري بأحلامي وآمالي المستقبلية أقول للإنسانة التي أكن لها عرفانا بالجميل:

ملاك من عند الإله حباني به أوقات الراحة والشقاء.

يحميني يتحملني يغطيني بظلال الأمن والأمان.

هذا الملاك هو أختي " **خديجة**" ليتها تبكيني ولا ابكيها.

ابتسامتها تبعث في مدافن نفسي الراحة والأمان

مدرسة، معلمة، أم أخت، صديقة.

تنتهي الكلمات وينفد الحبر وجميلها يبقى معي الى مماتي.

شكرا لك والشكر قليل في حق إنسانة تخلت عن الكثير من اجل سعادتي.

إلى " ماما" التي أنجبتني وتألمت من اجل راحتي وعانت لأعيش بسعادة، هي منبع الحنان والعطف والعطاء.

إلى " جدتي" أطال الله في عمرها منبع الحب والأمان.

إلى منبع العطف " أبي" الحنون، العطوف الذي أعيش لأرى ابتسامته البريئة " أبي" الذي أفنى حياته من اجلنا.

إلى إخوتي: " سعيد"، " عبد الحليم"، وشمعة البيت " عبد الحق" والأخ الصديق الأمين، الوفي " احمد" الذي آمن بنجاحي وشجعني دائما.

إلى أجمل وارق إخوتي " فاطمة" الوفية، الحنونة اسأل الله لهم جميعا دوام الصحة والعافية والخير.

لن أنسى مصدر البراءة (محمد الصادق- محمد يونس- إيمان- سيد احمد – آية-خالد-دعاء-رتاج-آلاء الحسناء).

إلى بنات عمي:(هاجر- سمية- يمينة- زهرة- كلثوم- زينب)

إلى :(زهرة شيخي- عائشة شيخي-بلبالي زهرة- قطيب كريمة).

إلى كل من ساعدني وآمن بنجاحي والى كل من انتظر فشلي وسقوطي أقول عفوا لقد نجحت.

إلى كل من عائلة (بوزيان- بهمان- جرادي).

إلى كل عائلة لقروح صغيرا وكبيرا.

زهرة

إهداء

إلى من تحملت الآلام وأغرقتني بالحنان ووساتني في جميع الأحوال.....ومهما قلت لن أوفيها حقها.

" أمي الغالية"

إلى من تحمل المشاق وتكبد العناء من اجل راحتي ومن اجل رفعتي

" أبي الغالي"

إلى روح جدتي اسكنها الله فسيح جنانه

إلى سندي في الحياة : احمد، جيلالي، خديجة، عبد الكريم، عبد الوهاب.

" إخوتي بارك الله فيهم"

إلى زوجة أخي وابنها الصغير

إلى رفيقة الدرب من سهرت معي الليالي والتي تحملت معي العناء ليولد هذا العمل الوفية: لقروح زهرة (فاطمة الزهراء).

شموع حياتي : عبد المجيد، عمر، زهرة، مهدي.

-إلى من أوصى بهم الرحمان في القرآن جميع الأقارب والأرحام إلى رفيقاتي وزميلاتي دربي في الدراسة.

إلى كل عائلة قطيب وبحاج، بعالي.

-إلى كل من علمني حرفا وسقاني من بحر العلم والمعرفة عبر جميع مراحل مشواري الدراسي.. أساتذتي ذوي الفضل والعطاء.

كريمة

شكر وعرفان

نشكر ونحمد الله في بادئ الأمر على توفيقه لنا في إعداد هذا العمل المتواضع ونتقدم بتشكراتنا الخالصة إلى كل من ساهم في انجازه من قريب أو بعيد ونخص بالذكر:

الأستاذ المشرف الذي أعاننا بالتوجيه والإرشاد والنصح ولم يبخل علينا بشيء" **الأستاذ عبد الله العياشي**".

إلى الأستاذ " **عبد الله كروم**"، الذي كان لنا عونا وقت الحاجة نتقدم له بجزيل الشكر.

إلى كل رفيقات الدراسة ونخص منهم: شيخي زهرة، محجوب خيرة، قاسمي زهرة، قويدري إكرام، محجوبي أسماء.

والشكر الكبير موصول للعائلتين الكريمتين " لقروح" و" قطيب" ولكل من آمن بنجاحنا وأعاننا ولو بكلمة طيبة دفعتنا للأمام.

إلى جميع هؤلاء نحمل ودا صافيا وشكرا كبيرا وعرفانا جميلا.

مقدمة

تعتبر القصة عموما سرد وقائع ، يكون هذا السرد متماسك من حيث المضمون ومؤثر من حيث طريقة العرض، والقصة في مجملها هي نظام سردي مؤلف من ثلاثة مستويات: الحكاية وهي الحدث، وفعل السرد الذي يقوم به الراوي، والخطاب ويتمثل في كلام الراوي. وتعبر القصة عن حدث أو سلسلة أحداث واقعية أو خيالية بواسطة اللغة.

وقد تشوب العلاقة بين أجزاء القصة بعض النواقص، ولكن القصة تعتمد دائما على ذكاء القارئ وحرصه على تماسك النص والتزامه بمنطق النوع القصصي.

والقصة التي نريد التحدث عنها في هذا البحث هي القصة القصيرة من دون بقية الأنواع القصصية الأخرى. ومما لا شك فيه أن القصة العربية قد مرت بمراحل عدة، وهي تسعى لتشكيل خطابها الفريد سواء على المستوى الفني أو المضموني، وهي بذلك لم تخرج عن إطار تطور فن القصة العالمي، وخصوصا بعد تطور مناهج العلوم، والنقد الحداثي بطروحاته الجديدة.

وربما واقع التطور يفرض أن القصة في الجزائر لا يمكن لها أن تكون خارج هذا الإطار، فالقصة مرت بمراحل تواكبت مع نمو الوعي الثقافي، إذ كان حضورها قويا في كل ما تعلق بالواقع، ويعد فن القصة من أبرز الفنون الأدبية رواجا ونضجا في الأدب الجزائري المعاصر، بعد أن فسح لها المجال لتقوم بتصوير حياة الإنسان الجزائري في تطوره الفكري ونموه الاجتماعي والحضاري خلال حرب التحرير وعهد الاستقلال.مما جعل مجال الدراسة يتسع للقصة الجزائرية من حيث القضايا الفنية والبعد الجمالي عند الكتاب الذين أرسوا أصولها.

والمتتبع للدراسات السابقة يجد أن ظهور القصة الجزائرية القصيرة لم يكن في الوقت الذي ظهرت فيه القصة العربية القصيرة، أما من الجانب الفني للقصة القصيرة الجزائرية في بدايتها الأولى، والقصة الفنية المتميزة بالسمات والخصائص المتفق عليها لدى معظم الدارسين، فكانت المسافة بينهما كبيرة جدا، وهذا يرجع إلى عوامل سياسية، واجتماعية، وثقافية التي عناها الكاتب الجزائري، فجاء إنتاجه ممثلا لتيار واقعه المتدهور شكلا ومضمونا.

وتحاول القصة الجزائرية اليوم الخروج عن النمطية المعهودة على مستوى البناء الشكلي خاصة، ارتكازا على ما تتيحه المناهج النقدية من أدوات فنية تسعى لاستظهارها في المتن الحكائي على مستوى جسدية النص , وتطور القصة الجزائرية خلال كل المراحل التي مرت بها من بدايتها خلال الاستعمار حتى بعد الاستقلال وصلت إلى

مستوى من الجودة في الإبداع الفني والبعد الجمالي. والقصة في جنوب الجزائر هي الأخرى شهدت تطورا ملحوظا في السنوات الأخيرة نظرا للحركة الأدبية في هذا الشق من الجزائر . وستكون هذه الدراسة إثراء للمكتبة النقدية الجزائرية حول هذا الجنس السردي ، والتي جاءت تحت عنوان **"جمالية السرد في القصة الجزائرية المعاصرة (مغارة الصابوق) لعبد الله كروم أنموذجا."**

والهدف من هذه الدراسة هو محاولة الإجابة على التساؤلات التالية: ما هي الجمالية؟ وما جمالية السرد؟ وأين تتجلى الجمالية في القصة الجزائرية؟ وأين تبرز جمالية السرد في أعمال "عبد الله كروم" وخاصة في مجموعته القصصية "مغارة الصابوق"؟

ويرجع اختيارنا لهذا الموضوع لأسباب عديدة نذكر منها:

– الإشكالية التي يطرحها مصطلح الجمالية كونه خاصية في الإبداع السردي، فهو يكشف عن مدى قدرة المبدع على بناء العناصر التي يتكون منها الخطاب السردي.

_ النموذج الذي سنتطرق له في بحثنا **"مغارة الصابوق لعبد الله كروم** "هو عمل قصصي سردي من الأدب الجزائري التواتي، لم يتناول بالدراسة من قبل.

– كون "مغارة الصابوق" مجموعة قصصية للقاص "عبد الله كروم" تعتبر نتاج أدبي محلي معبر بشكل حقيقي عن التجربة الذاتية، مما يستحق الدراسة.

وهناك أسباب علمية أخرى دعتنا للبحث حول هذا الموضوع، الذي ذكرنا عنوانه أنفا؛ حيث ينبني على كلمات مفتاحيه:

–الجمالية: وتعتبر الجمالية منهج عام، أو رؤية إبداعية ونقدية تتحرك في إطارها جميع المناحي النقدية من شكلانية وبنيوية وأسلوبية سواء في العالم الغربي أو العربي، وتختلف مصطلحات الجمالية بحسب الدارسين.

–السرد: يتعلق السرد بالخطاب، فهو عملية إنتاج للخطاب اللغوي من طرف الراوي، يقدمه بطريقة موسعة، تشمل وقائع، وظروف مكانية وزمنية.

-القصة الجزائرية: تعتبر دراسة عبد الله ركيبي عن "القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر" سنة 1969م هي التي وضعت الإطار التاريخي لمرحلة البدايات في القصة الجزائرية واستوعبت معظم القضايا التي عالجتها هذه القصة منذ انطلاقها حتى ما بعد الثورة بقليل.

وبعد هذه الدراسة الأولى للقصة الجزائرية تعددت فيما بعد الدراسات حول تطور القصة والرواية خصوصا ما بعد الاستقلال الوطني، تناولت القصة الجزائرية من الجانب تشكلها الفني وبنية اللغة في القصة.

-مغارة الصابوق:تعتبر "مغارة الصابوق "ثاني مجموعة قصصية للقاص الأدراري "عبد الله كروم", تحوي خمسة عشر قصة مختلفة. وهي نموذج جدير بالدراسة كونها عمل إبداعي فني أدبي, ومكسب للمكتبة الأدبية في الجنوب, يعبر عن ثقافة جزء من جنوبنا الكبير"توات".

وللوصول إلى الهدف من هذا البحث, ارتأينا تقسيمه إلى فصلين مسبوقين بمقدمة ومدخل بعنوان "الجمالية السردية"، تطرقنا فيه إلى تعريف الجمالية والسردية. والفصل الأول بعنوان "القصة الجزائرية المعاصرة النشأة والتطور"، قمنا فيه بذكر المراحل التي مرت بها القصة الجزائرية في طريق تشكلها كخطاب سردي ومكوناته. والفصل الثاني بعنوان "تجليات الجمالية في مجموعة (مغارة الصابوق) "لعبد الله كروم" أنموذجا"، حاولنا فيه رصد جمالية السرد في عناصر تشكل المجموعة القصصية "مغارة الصابوق" من خلال لغة الكاتب "عبد الله كروم".

وأخيرا ذيلنا البحث بخاتمة أجملنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذا البحث. أما بالنسبة للمنهج فقد اعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي.

وقد اعتمدنا في عملنا هذا على مجموعة من المصادر و المراجع الأساسية استقينا منها مادة البحث ، على سبيل الذكر لا الحصر: "فلسفة الجمال في النقد الأدبي" لكريب رمضان، "موسوعة المصطلح النقدي" لعبد الواحد لؤلؤة، و"شعرية الخطاب السردي" لعميش عبد القادر، "مغارة الصابوق" لعبد الله كروم كمصدر أساسي.

أما بالنسبة للمراجع الثانوية التي دعمت البحث نذكر منها: "في نظرية الرواية" لعبد الملك مرتاض، "مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد" لعبد القادر بن سالم، و"الأدب الجزائري المعاصر" لمحمد خضر، و"تطور البنية في القصة الجزائرية" لشريبط أحمد شريبط، وأيضا "في الرواية والقصة والمسرح" لمحمد تحريشي.

وفي خضم هذا البحث واجهنا صعوبات من بينها: عدم وجود دراسات سابقة حول المجموعة القصصية "مغارة الصابوق". وجدنا صعوبة كبيرة في الإلمام بدراسة كل القصص التي تضمنتها مجموعة عبد الله كروم القصصية، ألا وهي خمسة عشر قصة بدراسة زمنها، وشخصياتها، ومكانها ولغتها السردية.

وفي الأخير نتمنى التوفيق من الله بأن يلقى هذا العمل النجاح والنتائج المرضية.

وإن أصبنا فمن الله، وإن أخطأنا فمن أنفسنا والشيطان، وتبقى الدراسة في هذا الموضوع مفتوحة للراغبين في التوسع والإبداع.

وأخيرا نرجوا أن تكون مادة هذا البحث في المستوى المطلوب ليستفيد منها الباحث.

حررت بـ : 10- 04- 2017م.

جامعة أدرار المكتبة المركزية

مدخل

1 – تعريف الجمالية:

جاء في المعجم الوسيط في مادة (ج م ل) « الجمال: الحسن في الخَلق و الخُلق، و الجمال (عند الفلاسفة) صفة تلحظ في الأشياء و تبعث سروراً و رضاً في النفس. » [1] و هذا يعني أن الجمال له تأثير في الإنسان كما كان. و جاء في معجم المصطلحات الفلسفية لـ خليل أحمد خليل «أن الجمال BE AUTiFul/Beau هو الجميل, اسماً و صفة و الجمال هو ما يتطابق مع بعض المعايير كالتوازن و التناغم والكمال» [2]. مما سبق نستطيع القول أن الجمال و التوازن و التناغم و الكمال لهم صلة مع بعضهم البعض.

جمالي (Esthétique): « ما يتعلق بالجمال الانفعالي هو الإحساس الذوقي، الخاص بحالة فريدة ... و الحكم الجمالي هو الحكم التقويمي الذي يكون الجمال موضوعه» [3].وهذا يعني إننا نميز الجمال بالذوق لذلك يختلف الجمال من شخص لآخر فما هو جميل بالنسبة لي يكون قبيح بالنسبة لشخص آخر.

و الجماليات: «علم موضوعه الحُكم التقويمي الذي ينطبق على التفريق بين الجميل و البشع» [4]، عندما نقول: الجماليات فنحن نقصد العلم الذي يفرق بين ما هو جميل و ما هو بشع تفريقاً يقوم على أسس و ليس عشوائي.

مفهوم الجمالية واسع«فهي تفيد بمعناها الواسع صحبة الجمال في الفنون بالدرجة الأولى، و في كل ما يستهوي في الواقع و على الخصوص في الأدب فهي تشتمل على كل ما يضفي قيمة ما على الفن و جماليات الطبيعة... تعتبر الجمالية خالصة لا تخدم غرضاُ تعليمياً أو أخلاقياً أو اجتماعياً و أيضاً الغاية منها الإدهاش...الجمالية تتمحور في مجالات ثلاثة: فهي نظرة للحياة و هي اتجاه عملي في

---

[1] – المعجم الوسيط: عصام نور الدين، دار الكتب العلمية،لبنان، ط 1، سنة 2005م، ص 514.

[2] – معجم المصطلحات الفلسفية: خليل أحمد خليل، دار الفكر اللبناني، ط1، سنة 1995م، ص 56.

[3] – ينظر :المرجع نفسه ,ص56.

[4] – المرجع نفسه ,ص56.

الأدب و الفنون و هي معالجة للخبرة الجمالية التأملية»[1]. مما سبق نقول إن الجمالية ذات مفهوم شاسع غايتها الإدهاش.

(Esthetique) هذا« المصطلح يستخدمه نقادنا معربا فيقولون " استاطيقا"و يقولون " استاتيكا" و هي ترادف الشكلي و الفني عند بعضهم و ترادف الفني و الجميل عند آخرين».[2]

و تجمع المصادر على أن لفظ (استاطقيا) أُطلق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ليدل على« العلم الخاص بالمعرفة الحسية و أول من أطلقه لهذا المعنى هو " بومجارتن" " Baumgarten "، و أن معناها اللغوي هو دراسة المدركات الحسية، و أن هناك إدراك حسي، و تفكير صرف و ذلك الإدراك الحسي عند **بومجارتن** فيه كثير من الغموض، على حين أن التفكير الصرف واضح كل الوضوح، فهو يرى **الجمالية** نوعاً من المنطق الأسفل المختص بالأفكار الواضحة» [3]. يعني أن الجمالية ترتبط بما هو واضح و تبتعد عن الغموض و الالتباس.

« و يبدو أن الجمالية منهج عام، أو رؤية إبداعية و نقدية, تتحرك في إطارها جميع المناحي النقدية من شكلانية و بنيوية و أسلوبية سواء في العالم العربي أو الغربي» [4],وهذا يعني أن الجمالية كمنهج أورؤية نقدية تعتبر الحيز الذي تدور فيه مجموع المناهج النقدية.

للجمالية مصطلحات متباينة فمنهم من يطلق عليها اسم **التجربة الجمالية** و منهم من يطلق عليها اسم **المنهج الجمالي** يقول "علي جواد طاهر":

« لدينا إذن ثلاث كلمات أو أربع هي : شكلي، فني، جمالي، أسلوبي، صارت مصطلحات للدلالة على إضفاء الأهمية في النص الأدبي على الجانب الشكلي الخارجي و تهوين أهمية المحتوى» [5]. فالجمال مصطلح مهم يدل على الأهمية في النص الأدبي و يعرف لالاند lalande في معجمه الفلسفي الجمالية بأنها: « علم غرضه صياغة الأحكام التقديرية من حيث كونها قابلة للتمييز بين الجميل و

---

[1] – ينظر: فلسفة الجمال في النقد الأدبي: كريب رمضان، ديوان المطبوعات،الجزائر, د ط , 2009, ص 64

[2]- المرجع السابق ,ص64.

[3]- المرجع نفسه ,ص64.

[4]- فلسفة الجمال في النقد الأدبي :كريب رمضان,ص65.

[5] – المرجع نفسه,ص65

القبيح»[1] ، كما تكون الجمالية نظرية إذا ما استهدفت تحديد ماهية الصفة، أو ماهية مجموع الصفات و الخصائص المشتركة التي يمكن أن تتلاقى في إدراك جميع الموضوعات التي تثير في المتلقي الحس الجمالي « و الجمالية تفكير فلسفي في الفن و إظهار لمعنى قيمته الخاصة التي هي الجمال»[2]، انطلاقاً مما سبق نصل إلى إن الجمالية علم و نظرية و تفكير فلسفي أيضا.

و في دراسة الأدب الفكتوري « كانت هناك إشارات إلى (الحركة الجمالية)، (الجمالية)، (أصحاب الجمالية)، و في أواخر القرن التاسع عشر ظهرت جماعة من الناس ميزت نفسها بما أضافته من أهمية على الأدب و الفنون الجميلة و الجمال بوجه عام، جماعة ينظر إليها أبناء بلدها عدم رضا في الغالب»,[3] وهذا لأنهم انتهجوا طريق جديد و مغاير عما كان شائع آنذاك، اهتموا بالأدب و جماله و بالفنون الأخرى كلها.

«فالحركة الجمالية تاريخياً ظاهرة يمكن وصفها بالغموض لأنه من الصعب القول مما كانت تتألف، كانت تستعمل هذه الاصطلاحات منذ أواسط القرن التاسع عشر و أواخره للإشارة إلى اتجاه في الحياة الأدبية و الفنية في ذلك الزمان... اصطلاح الجمالية صار يستعمل بمعناه المناسب، عند بداية النصف الثاني من القرن التاسع عشر. تضفي الجمالية عادة قيمة عالية على الشكل في الفن، إذ تكون قيمة العمل الفني معتمدة على الشكل دون الموضوع».[4]

مفهوم الشعرية: هو تطوير لمفهوم الجمالية كما يذهب **جاكبسون**: «لأن الواقعة الشعرية موجودة داخل البنية اللسانية بينما الواقعة الجمالية ذات طبيعة ميتالغوية»[5], مما سبق نصل إلى أن الشعرية هي تطوير لمفهوم الجمالية فالشعرية بوصفها مقترحات نظرية واصفة يظل معناها مألوفاً و مدركاً، إنها "مجموع المبادئ الجمالية التي توجه كاتبا ما في عمله ", إنها بهذا المعنى اختيار يتبناه كاتب ما من بين مجموعة من

---

[1]- المرجع نفسه,ص63.

[2]- فلسفة الجمال في النقد الادبي: كريب رمضان ,ص63.

[2]- موسوعة المصطلح النقدي (المأساة – الجمالية- الرومانسية – المجاز الذهني): ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، المجلد 1، ط 2، 1983م، ص 279.

[4]- ينظر:المرجع نفسه ، ص 287.

[5]- شعرية الخطاب السردي (سردية الخبر):عميش عبد القادر، منشورات دار الأديب، د ط, د س, ص 13.

الاختيارات و الممكنات، سواء تعلق الأمر بالموضوع أم الأسلوب أم بالسرد. إن الشعرية في هذا الاختيار تغدو مجموعة القواعد المتبناة من قبل مدرسة ما، أو من قبل كاتب معين محترم ، إذن الشعرية تعمل عمل الموجه.

« أما الشعرية بوصفها اختصاصاً علمياً فإنها تسعى إلى أن تكون نظرية داخلية للأدب، إنها تهتم بمقولات الأنواع الأدبية و تحاول استيعابها ارتكازاً إلى قواعد علمية أنها تنحونحو إكساب العمل الأدبي علميته».[1]

2 – تعريـــف السرديـــة

جاء في معجم الوسيط لـ" نور الدين عصام"(مادة: سرد):

« سرد الرجل الحادث أو الحديث قصه، و رواه و أجاد فيه.

– و الأمر من سَرَدَ يَسْرُد: أسْرَدْ، ومن سَرَد يسردُ، اِسَرِدْ

– سَرْدَ .(مادة: سارد)

– السَّردُ . مصدر: سَرد الإخبار و التفصيل»[2]

و أورد " لطيف زيتوني" في معجم مصطلحات نقد الراوية.

سَرْد Narraation: « السرد أو القصّ هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصّة، و هو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب. و يشمل السرد، على سبيل التوسع، مجمل الظروف المكانية و الزمنية، الواقعية و الخيالية، التي تحيط به.فالسرد عملية أنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، و المروي له دور المستهلك، و الخطاب دور السلعة المنتجة. و تنعقد العلاقة بين الراوي و المروي و المروي له في السرد».[3]

1– النص و المدار سردية الشعر و شعرية السرد: جمال بو طيب، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط 1، 2013م، ص11.

2– معجم الوسيط(عربي عربي):عصام نور الدين,دار الكتب العلمية ,لبنان,ط1, 2005,ص514.

3–معجم مصطلحات نقد الرِّواية :لطيف زيتوني ,دار النهار للنشر ,مكتبة لبنان ,ناشرون , ط1, 2002, ص 105.

و من هذا يتضح لنا ، أن السرد هو عملية إنتاج الخطاب اللغوي من طرف الراوي، يقدمه بطريقة موسعة، تشمل وقائع، و ظروف مكانية و زمنية.

و يتوسع مفهوم السرد ليصبح« هو الخيارات التقنية (و الإبداعية) التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية. و هو يشمل الراوي و المنظور الروائي و ترتيب الأحداث. و يطلق السرد كذلك على صيغة من صيغ الخطاب وظيفتها وصف سير الحدث كفعل في زمن».[1]

وأصل السرد في اللغة العربية حسب عبد الملك مرتاض هو: « التتابع الماضي على سيرة واحدة و سرد الحديث و القراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد... بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي، أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص، ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكأن السرد إذن نسيج الكلام، و لكن في صورة حكي»، [2] و في معجم المصطلحات العربية لـ مجدي وهبة, ورد مصطلح " السرد" «هو المصطلح العام الذي يشمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من إبتكار الخيال».[3]

السرديـة:.NRRATOLOGIE- NARRATOLOGy

«السردية أو السرديات، ربما كان المصطلح الأول أفضل تعبيراً لأن السردية لا تعني علم نوع واحد من أنواع السرد بل علم السرد بما هو مختلف عن سواه(كالمسرحية و القصيدة) و بما هو مؤتلف فيه و مطّرد في بناء نصوصه. السردية أو علم السرد، لم تتحول السردية إلى علم بالمعنى الصحيح، بسبب الاختلاف في تحديد طبيعة النص السردي من جهة، وتعدّد نظريات تحليل السرد من جهة أخرى». [4] و من هذا التعريف يمكن القول، أن السردية لم تعتبر علما وهذا للاختلاف في تحديد طبيعة النص السردي في الموضوع و المنهج.

---

[1] – المرجع السابق، ص 105.

[2] – مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، عبد القادر بن سالم، منشورات اتحاد الكتاب العرب,دمشق, 2001, ص56.

[3] – معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب: مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2، د س، ص 198.

[4] – معجم مصطلحات: لطيف زيتوني، ص 108.

يقول جيرالد برنس أن « علم السرد هو دراسة شكل السرد و وظيفته. على الرغم من أن المصطلح جديد نسبياً، إلا أنه ليس جديداً كفرع معرفي، إذ تعود جذوره في التراث المعرفي الغربي إلى أفلاطون و أرسطو على الأقل. تطور علم السرد خلال القرن العشرين إلى حد بعيد، كما شهدت العشر أو الخمس عشر سنة الأخيرة على الخصوص نمو استثنائياً في النشاط المتعلق بعلم السرد».[1]

ومنه نستنتج أن علم السرد كفرع معرفي لا يعد جديداً، و إنما جذوره تعود إلى التراث المعرفي الغربي، ولكن هو مصطلح جديد نسبياً، فقد تطور خلال ق 20 خاصةً الأعمال المتعلقة بهذا العلم. و « السرديّة هي فرع من فروع الشعريّة poetics التي تسعى بدورها إلى معرفة القواعد العامة التي تنظم ولادة كل عمل أدبي، و بالتالي فالسردية هي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوباً و بناءً و دلالة».[2]

و من التعريف السابق، يظهر أن السردية هي التي تدرس الخطاب السردي من كل جوانبه، سواء من حيث بناءه اللغوي، أو أسلوبه، و حتى الدلالات اللغوية الموجودة ضمن هذا الخطاب بمختلف أنواعه. و « الرواية كما هو معروف نوع من أنواع السرد، و حرّي بنا حين نتحدث عن الرواية في ضوء نظرية السرد أن نتذكر أمرين، الأول أن نظرية السرد كانت قد حلّت محل نظرية الرواية في النقد الأدبي، و الفرق بين هذه و تلك حسب ما يوضّح صاحب كتاب " نظريات السرد الحديث" ليس قضية " عمومية" فقط بل قضية تغيرّ في النتائج التي ترتّبتّ عن تغير في تحديد ما يدرس و عن استخدام تعريفات و أدوات جديدة للتعامل مع المسرودات» .[3]

و نجد أن الرواية من بين الأنواع التي تهتم نظرية السرد بدراسة بنيتها التركيبية اللغوية، و تحليل أساليبها المتعددة حسب كل كاتب.

---

[1]-علم السرد الشكل و الوظيفة في السرد: تأليف جير الدبر نس، ترجمة باسم صالح، دار الكتب العلمية، ط1، 2012، ص 10.

[2]- البنية السردية في روايات خيري الذهبي« الزمان و المكان»: صفاء المحمود، إشراف، غسان مرتضى، رسالة ماجستير، جامعة البعث، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، قسم اللغة، دراسات أدبية،دط, 2009-2010م، ص 13.

[3] - المرجع نفسه ، ص 13.

« فنظرية السرد تتجه إلى تحليل الشكل الأدبي بوصفه حاملاً المعنى، بوصفه المعطى الذي صيغ من خلاله المعنى».[1]

فمن هذا يتضح أن نظرية السرد، تعنى بدراسة النظم الداخلية للأنواع الأدبية و طريقة تحكمها، و القواعد التي تقوم عليها الأبنية، و تطور خصائصها، و سماتها، و أسلوبها.

و « النص السردي جمع خطابات تكوينية متغايرة متنافرة ينفرد كلّ منها ببنية و أساليب و وظائف مخصوصة».[2]

و يعتبر «السرد في الرواية الجديدة وسيلة مهمة في تمثيل المرجعيات المعرفية و الثقافية، و التعبير عن الرؤى و المواقف الرمزية.... فالسرد هو الوسيلة التي يستعين بها الجميع- دون استثناء- في التعبير عن أنفسهم و عن غيرهم، و كما يورد " إدوارد سعيد" فالأمم ذاتها تتشكل من (سرديات و مرويات) ».[3]

ومنه فإن الأشكال السردية، وخاصة الرواية الجديدة هي الوسيلة التي يعبر عن طريقها الكتاب على أنفسهم، و مجتمعهم و الواقع الذي يعيشونه.

«و قد عمد الروائيون في روايتهم الجديدة إلى العناية بالسرد ذاته، يتمركز السرد حول ذاته، و يصبح داخل النص الروائي موضوعاً لنفسه؛ فيقوم الرواة بتحليل مستويات السرد، وطرائف تركيب الحكاية، و منظورات الرواة، والعلاقة بين المادة الواقعية و المادة التخيلية، و أثر النص في المتلقي، و الصراع الناشب بين الرواة أنفسهم للاستئثار بالاهتمام».[4]

و عليه فإن السرد في الرواية حظي باهتمام و عناية كبيرة، من طرف الروائيين لكسب المتلقي. و من هذا الاهتمام تعددت مستويات السرد في النص الأدبي، « و ظهر في النص الواحد أكثر من

---

[1] - المرجع نفسه، ص 13.

[2] - في الوصف " بين النظرية و النص السردي": محمد نجيب العمامي، دار محمد علي، تونس، ط1، 2005، ص 58.

[2] - ينظر: مجلة الجوبة: إشراف عام، إبراهيم الحميد، ملف ثقافي ربع سنوي يصدر عن مؤسسة عبد الرحمن، السيد يري الخيرية، العدد2، شتاء 1430هـ -2009م، ص 11.

[4] - المرجع نفسه، ص 12.

خطاب، تتعدد فيه مستويات السرد و أنواعه و طرائقه.فنجد سرداً تقليدياً، و نجد تيمة الخطابات، و تيمة الإعترافات، كما نجد صوت المؤلف. »[1]

السردية تأخذ قيمتها من كونها مستمرة و لا يمكنها أن تندثر أو تختفي، «فالرواية كجنس يمكنها أن تغيب، أما السردية فلا إنها وظيفة بيولوجية و أيضاً أساسية تماماً مثل التوالد و عموماً، فإن السردية تبقى على علاقة وطيدة مع الشعرية و لا سيما و أن علم السرديات لا يعدو أن يكون فرعاً من فروع الشرعية التي تتعدد اختصاصاتها و توجهاتها. إن السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية التي تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية و استخراج النظم التي تحكمها، و القواعد التي تحكم ابنينها و تحدد خصائصها و سماتها. »[2]

سعي كل كاتب إلى توصيل مرسلة معينة إلى متلقيه، فمن غير شك أنه يبحث عن الشكل الأنسب لهذا التبليغ، و من ثم فإن المحكي قد يعجز أحياناً عن النجاح في توصيل هذه الرسالة، لذلك فهو يستدعي كل إمكاناته من أجل تحقيق وظيفته الإقناعية Fonction argumentative و يمارس بالتالي على اللغة ما يمنك تسميته بالشعرية، «فالروائي الذي يكتب سرداً أصلاً يُشَعرن " poétis" هذا السرد في ذلك بمميزات اللغة الشعرية. تتآزر شعرية الزمن وشعرية الوصف و شعرية اللغة في الرواية من أجل تحقيق شعرية المحكي، وإذا كان الزمن يحقق شعريته عبر خرقه لوظيفته الأساسية والمألوفة والوصف كذلك، فإن اللغة بدورها (وبالرغم من أن الجنس الذي يندرج تحته النص هو جنس نثري) تأبى إلا أن تحقق شاعريتها، إنها ترفض رفضاً قاطعاً أن تكون لغة نثرية، أو بالأحرى أن تكون لغة عادية».[3]

فاللغة دائما تسعى لما هو أسمى وأرفع لذلك تحقق شاعريتها بجدارة حتى وإن كانت في نص نثري محض. «هذه اللغة لا تعتمد التصوير الفوتوغرافي ولا تنقل الواقع والعالم إلى المتلقي نقلاً تتحكم فيه الكلمة و الجملة والتركيب ومنطق التوالي، وإنها هي لغة تتجاوز النقل إلى الإبداع والتصوير إلى الخلق، إنها تبدع واقعها وتخلق عالمها وتحقق شعريتها، إنها لا تستند إلى وظيفة الإبلاغ كما هو الحال في اللغة

[1] – المرجع نفسه، ص 12.

[2] – ينظر: النص و المدار، جمال يوطيب، ص 22.

[3] – المرجع نفسه، ص 31.

النثرية فهدفها محدد وهو إيصال المرسلة»[1] . يعني إنها لغة تقوم على الإبداع والخلق والإيصال, «إنما هي في الرواية تعتمد اللفظة الخاطفة والتكثيف غير المسهب والإيحاء الرامز، إنها لغة اشارية تتجاوز احترام منطقية التركيب إلى الخضوع إلى منطقية الإبداع، وهي حين تفعل ذلك تُؤسس عالمها الشعري و الصوفي إنها لا تضحي بالسردي لصالح ما هو شعري و إنما تستند إلى ما هو شعري من أجل تكثيف دلالة و إيحاء السردي»[2] مما سبق نستنتج أنها لغة لها عالمها الخاص لكن لا تتخطى السردي و إنما تميل إلى ما هو شعري لتحقيق دلالة السردي .

«الكتابات النثرية القصصية لم يعد يستهويها ذلك السرد التقليدي الذي يسرع في وصفه لديكور مألوف وعادي، وصف يبعث في القارئ الاطمئنان دون أن يصدمه و لعل مشهدية الخطاب، الحديث كانت من الروافد التي عمقت المفهوم الجمالي للنص القصصي و أضفت علية أبعاد فنية أخرجته من أسر التقليدية الصورية التي حكمت منطق الحكي فأرغمته على السير في منظور كلاسيكي و لم نعمق بل و لم تولي خصوصا لعناصر القصة من حدث و زمان و شخصيات» . [3] انطلاقاً مما سبق نقول أن الكتابات القصصية الآن تخطت التقليد السردي إلى ما هو جمالي و يضفي الجمالية من أسرار فنية بفضلها قطعت هذه الكتابات أشواطاً طويلة مبتعدةً عن كل ما له علاقة بالكلاسيكية القديمة.

«حيث أضحى القصصي (الجديد) يصطنع اللغة، و الزمان، و الحيز و باقي المكونات السردية الأخرى التي تتضافر فيما بينها مجتمعة لتُشكلَ لُحمة فنية هي الإبداع السردي، في العمل القصصي» [4]. و بشيء من المهارة يربط كل هذه العناصر الأساسية ليحصل في الأخير على عمل جيد.

الزمن: « كتاب هذه الفترة (قصاصي الجيل الجديد) قد تعاملوا مع الزمن تعاملاً أقرب إلى الأدبية منه إلى المنطق لأنهم أدركوا بعده الجمالي في تأسيس بنية سردية تخالف البنية التقليدية التي أزاحته عن مفهومه الجمالي، والفلسفي الذي يضفي على السرد طابع الأدبية و جماليات الزمن هي حين يبلبل

---

[1] – المرجع نفسه, ص31

[2] – النص والمدار:جمال بوطيب , ص.31

[3] – مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، عبد القادر بن سالم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م، ص 53.

[4] – المرجع نفسه,ص77.

المؤلف عن قصد المرجع الزمني منظماً نصه القصصي لا حسب تسلسل أحداث الحكاية بل بالاعتماد على تصور جمالـي» .[1]

للزمن بعد جمالي مؤثر في بنية السرد ترك التقليد و سعى إلى التجديد و إضافة الجمال على النص.

أما الحوار « هو أحد أساليب بناء القصة، و عنصر مهم في تحقيق التناسق مع الوصف و السرد، و يسهم الحوار في تصعيد الحدث و تبلور الفكرة و ربط الوحدات السردية والكشف عن هواجس الشخصيات فيوظف الحوار في تطوير القصة و استحضار الحلقات المفقودة منها».[2] الحوار أحد العناصر الأساسية في أي بناء قصصي أو روائي يكشف لنا حقيقة الشخصيات و يصعد أحداث العمل القصصي و يجعلنا نفهم ما استغلق من أمور.

المكان: هو عنصر من عناصر البنية السردية لا يمكن أن يؤدي وظيفته المرجوة إلا من خلال العلاقات التي يبنيها مع سائر المكونات السردية الأخرى مؤثراً فيها أو متأثراً بـها على حد سواء و لذلك فإنه « بقدر ما يصوغ المكان هذه العناصر يكون هو أيضاً من صياغتها و تلتحم كل العناصر المكونة للنص الروائي و تكتمل الوحدة العضوية للعمل»[3] و إضافة إلى ما سبق فإن المكان السردي يتمتع بخاصية تميزه عن المكان الواقعي المرجعي من جهة وعن المكان في الفنون الأخرى من جهة أخرى، و هي خاصية خلقه من خلال اللغة، و إعطائه جميع المزايا التي تستطيع اللغة أن تزوده بـها.

اللغة: « اللغة في الرواية هي أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني، فالشخصية تستعمل اللغة، أو توصف بها، أو تصف هي بها مثلها مثل المكان أو الحيز و الزمان و الحدث... فما كان ليكون وجود لهذه العناصر، أو المشكّلات، في العمل الروائي لولا اللغة و لما كانت الرواية جنساً أدبياً, فقد كان منتظراً منها أن تصطنع اللغة الأدبية التي تجعلها تعتزي إلى الأجناس الأدبية بامتياز». [4] عمود الرواية هو اللغة التي تهب للعمل أدبيته الحقيقية.

---

[1] – مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد :عبد القادر بن سالم ، ص 77.

[2] – ترييف السرد الروائي الجزائري: سليم بغتة، دار الحامد للنشر و التوزيع، ط1، 2014م- 1435هـ، ص 93.

[3] البنية السردية :صفاء المحمود,ص26.

[4] –في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد): عبد الملك مرتاض ,دط ,ديسمبر1998, عالم المعرفة,ص108.

«نميل إلى إمكان تبني لغة شعرية ماأمكن ,مكثفة ما أمكن ,موحية ما أمكن ,تصطنع الجمل القصار ما أمكن ,وتكون مفهومة ,مع ذلك...إنا نطالب بتبني لغة شعرية في الرواية ,ولكن ليست كالشعر ؛ولغة عالية المستوى ولكن ليست بالمقدار الذي تصبح فيه تقعراً وتفيهقاً...غير أن عدم علوها لا يعني إسفافها و فسادها وهزالها وركاكتها...وذلك على أساس أن إي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء» .[1]

[1] - ينظر: المرجع نفسه، ص109

الفصل الأول

القصة الجزائرية المعاصرة النشأة و التطور

المبحث أولا: نـشأة القـصة الجـزائرية المعاصــرة

شهد الشهر السابع من سنة خمس وعشرين و تسعمائة وألف، ميلاد القصة الجزائرية على يد "محمد السعيد الزاهري" الذي نشر في جريدة " الجزائر" أول محاولة قصصية في تاريخ القصة الجزائرية الحديثة تحت عنوان " فرانسوا و الرشيد" و منذ ذلك اليوم و القصة الجزائرية تدرج، ثم تحبوا، ثم تنهض على ساقيها، ثم تتطور بها الحياة، « وتتقدم بها السبيل إلى غاية الجنس القصصي خطوات شاسعة، فقد وجدنا هذه القصة تخطو خطوات خجولة طوراً، و جريئة طوراً آخر على أيدي الجيل الأول من كتابها، و أهمهم "محمد السعيد الزاهري"، و"محمد العابد الجلالي"، و"أحمد بن عاشور" و" أحمد رضا حو حو " ثم "أبي القاسم سعد الله" فهؤلاء الخمسة هم رواد القصّة الجزائرية في مرحلتها الأولى».[1]

انطلاقاً من هذا القول يتضح لنا أن القصة الجزائرية شهدت في مسارها عدة تحولات حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن، أخذت وقت طويل لتقف و تتطور فيما بعد كجنس أدبي له مكانته بين الأنواع الأدبية الأخرى رغم أنه شهد في بداياته خطوات وصفت بالجرأة أحياناً وبالخجل أحياناً أخرى.

و عليه فإن أغلب النقاد و الدارسون يتفقون على أن البداية الفعلية لنشأتها – القصة الجزائرية – كانت عام 1925، و يختلفون على أول قصة.

و يمكن أن يندرج في هذه الفترة مرحلتان اثنتان: « أولى و تبتدئ من سنة خمس وعشرين و تسعمائة وألف، و تنتهي بظهور" غادة أم القرى" عام 1947 و أخراة و تنطلق من هذه السنة و تنتهي بانتهاء ظهور" سعفة خضراء" " لسعد الله "و " نماذج بشرية" "لحوحو"، وذلك سنة خمس وخمسين و تسعمائة و ألف».[2] يتضح لنا من خلال هذا القول أن القصص الجزائرية جاءت متوالية ابتداءاً من العشرينات مروراً بالأربعينات والخمسينات.

فلمّا جاء الله بالثورة الجزائرية العظيمة فاندلع أوارها، و اضطرمت أنوارها « في فاتح نوفمبر من سنة أربع و خمسين و تسعمائة و ألف، و تشتت المثقفون الجـزائريون في أصقاع الأرض...يعرّفون بالثورة الجزائرية... بكتابات أدبية مختلفة: المقالة، و القصيدة، والقصة القصيرة...من بين الذين سارعوا إلى كتابة القصة القصيرة في

[1] القصة الجزائرية المعاصرة :عبد الملك مرتا ض ، دار الغرب للنشر و التوزيع، ط 4 ، 2007، ص8. –
[2] - المرجع نفسه, ص8.

هذه المرحلة "أبوالعيد دودو"، و "عبد الحميد بن هدوقة"، و "عبد الله ركيبي"، و "الطاهر وطار"، و "عثمان سعدى"، و غيرهم»، [1] و هذا رأي " عبد المالك مرتاض" لكن هناك آراء أخرى مختلفة ومتضاربة منها من يقول أن ميلاد الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية قد جاء متأخراً بكثير عن ميلاد الرواية العربية بالمشرق، ومع هذا استطاع أُدبائنا التعريف بالثورة في كل العالم تقريباً و ذلك بما أبدعته قرائحهم من أجناس أدبية تعبر عن الواقع الجزائري والمراحل التي عاشها و التحولات الحاصلة في الجوانب الاجتماعية و السياسية و حتى الاقتصادية.

« و في الواقع إن الدافع إلى كتابة هذه المحاولات التي تفتقر إلى مفهوم القصة بمعناها الفني، و التي كانت في نفس الوقت المرجع في تشكيل هذا الجنس الأدبي في الجزائر لم يكن دافعاً أدبياً بقدر ما كان دافعاً لخدمة الفكر والدعوة الإصلاحية، و شرح أفكارها بأسلوب قصصي يمّكن القارئ من أن يتلقى الأفكار الإصلاحية ويتفهمها» [2] بعد عرضنا لهذا القول يتضح لنا أن القصة الجزائرية كان لها دافع قوي و هو ليس دافع أدبي بقدر ما هو دافع إصلاحي يخدم الفكر و الإصلاح اتخذوها – القصة– ليبثوا فيها كل ما أرادوا و كان ذلك بأسلوب قصصي مشوق يجبر المتلقي على الاطلاع عليه .

و ما يدعم ذلك، القول التالي: « ذلك أن الكتابات الأولى لا تعد و كونها صوراً قصصية تراهن على نمطية سردية و لا تبرح مكونات ساذجة حيث كان الغرض منها إيصال الفكرة الإصلاحية بأسهل السبل » [3] انطلاقاً من هذا القول تبين لنا أن القصة الجزائرية كان لها هدف أساسي هو الإصلاح إضافة إلى بعض الأهداف الثانوية. « كُتاب الرواية في الجزائرية لم يجدوا أمامهم نماذج جزائرية يقلدونها أو ينسجون على منوالها كما كان الأمر بالنسبة للكتاب باللغة الفرنسية، الذين وجدوا تراثاً غنياً و نماذج جيدة في الأدب الفرنسي، و مع ذلك فإن كُتاب الرواية العربية قد أتيح لهم أن يقرأوا في لغتهم عيوناً واسعة في الرواية العربية الحديثة و المعاصرة، و لكنهم لم يتصلوا بهذا الإنتاج إلا في فترة قريبة» [4]، انطلاقاً مما سبق تبين لنا أن الكتاب الجزائريين بالعربية لم تسمح لهم

---

1 -ينظر: القصة الجزائرية المعاصرة : عبد الملك مرتاص ، ص 08.

2 - مكونات السرد: عبد القادر بن سالم، ص 17.

3- السرد و امتداد الحكاية: " قراءة في نصوص جزائرية معاصرة – دراسة-": عبد القادر بن سالم، منشورات اتحاد الكُتابالجزائريين، ط1، 2009، ص 101

4- تطور النثر الجزائري الحديث (1830 -1974): عبد الله الركيبي، دار الكتاب العربي للطباعة النشر والتوزيع،

الظروف بالاطلاع على نماذج، عكس الكتاب باللغة الفرنسية الذين وجدوا الكثير من النماذج أمامهم احتـدوا بها وساروا على نهجها، و مع كل هذا كان الإنتاج الروائي الجزائري موجود لكن بعد مرور فترة طويلة، و كل هذا كان بسبب الظروف التي عاشتها الجزائر من كل النواحي، الثقافية و الاجتماعية و الفكرية. و على هذا يمكن الحديث «عن تطور نسبي لفن القصة في الجزائر، بعد الحرب العالمية الثانية حيث انتشرت الصحافة العربية في الجزائر، و عادت الحياة إلى سيرتها الطبيعة فظهر كُتاب جدد، أخذوا يعالجون الفن القصصي و يتعاطونه بشيء من الفهم و النجاح معاً، كرضا حوحو، أحمد بن عاشور و أبو القاسم سعد الله، و على أيديهم اتسعت المضامين فشملت الوطني، الاجتماعي و النفسي. »[1]

بعد عرضنا لهذا القول يتضح لنا أن القصة في الجزائر تطورت بشكل نسبي بعد ظهور الصحافة، و كان ذلك بشيء من النجاح مع بعض الكُتاب الذين تطرقوا إلى العديد من المضامين المختلفة.

1- ملامح القصـة الجزائرية إبـان الثورة:

لقد ارتبط الأدب الجزائري بالثورة التحريرية بشكل واضح إبان الاحتلال و العلاقة كانت وثيقة بينهما.

« فالكاتب الجزائري هذا الممتزج بالأرض روحاً و دماً قد سخر قلمه لينفث من ذاته أجمل ما تقوله الكلمة اعترافاً لهذا الوطن بجميله. و كان فن القصة قد أُطلق من أسره لينافس الشعر، بل و ليتجاوزه بخطاب أكثر مصداقية و واقعية. بعد أن وجد الأرضية التي طالمابحث عنها و الفضاء الذي سعى لأن يكون المتنفس له، وهـكذا يمكن الحـديث عن القصة بدأت تتلمس بعض عنـاصر الفنية مع الثـورة التحريرية».[2]

و تناول عدد من النقاد الجزائريين القصة في بحوثهم الجامعية و غيرها. و أرخوا لأوائلها.« أن القصة القصيرة الحقيقية لم تولد إلا خلال الثـورة».[3]

[1] – مكونات السرد: عبد القادر بن سالم، ص 19.

[2] – مكونات السرد في النص القصصي الجديد: عبد القادر بن سالم، دار القصبة للنشر، د ط، 2009، ص 17.

3– تاريخ الجزائر الثقافي(1830–1954): أبو القاسم سعد الله، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1،ج8، 1998، ص 144

و مما ورد في هذا القول يتضح أن القصة كفن متكامل العناصر الفنية، يمكن اعتبار بدايته كانت أثناء الثورة.

« فكانت لهم الدافع لخوض غمار الكتابة في هذا الجنس الأدبي. بعد أن كانوا لا يريدون الحديث عن فن يسمى القصة ... إن الثورة التحريرية قد دفعت بالقصة خطوات إلى الأمام بأن جعلتها تتجه إلى الواقع، تستمد منه مضامينها و موضوعاتها».[1]

من خلال هذا القول، يمكن اعتبار الثورة هي السبب في دفع الأدباء الجزائريين لخوض غمار الكتابة في فن القصة كجنس أدبي جديد في تلك الفترة، و الذي جعل ما يجري في الواقع من أهم موضوعاته.

« و موضوعات القصة الجزائرية هي حياة ذلك الشعب بمختلف طبقاته، و أبطاله هم جندى المعركة، أو الطفل اليتيم، أو المعركة ذاتها و ظروفها، و الوطن، و السجن والتعذيب و الفقر والجوع ثم أهوال حرب الإبادة التي شنتها فرنسا. لقد كانت المعركة من الأسباب القوية التي دفعت إلى ظهور القصة الجزائرية».[2]

و قد ركز الأدباء في هـذه الفترة على الإنسان و الجهاد، و روح التعاون. « فتحـول محور الارتكاز من التقاليد الحب و المرأة إلى الإنسان و النضال و الروح الجماعية، و قد مثل هذه المرحلة أدباء، أبرزهم عبد الحميد بن هدوقة، و الطاهر وطار، و عثمان سعدي».[3]

و هؤلاء الأدباء جعلوا من القصة متنفساً لهم للتعبير عن الواقع الثوري و النضالي في الجزائر و أيضاً المعاناة الاجتماعية للفرد.

« و قد ظهرت لنا القصة الجزائرية ذلك الشعور بالغضب و الأنفة أمام استفزازات المستعمر ... عندما أعطتنا صوراً من حياة البرجوازية الفرنسية الحاكمة في الجزائر. أما صور الجزائر الحقيقية و مجتمعها فتراها متنوعة مليئة

---

[1] -ينظر: مكونات السرد في النص القصصي الجديد: عبد القادر بن سالم، ص 17.

1- الأدب الجزائري المعاصر "دراسة أدبية نقدية": سعاد محمد خضر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط ، د س، ص 145.

[3] - مكونات السرد: عبد القادر بن سالم، ص 17.

بالمعاني، عميقة الأبعاد في ثلاثية "محمد ديب" الشهيرة التي تخط لنا مسيرة نشأة وتوحيد تعمق الوعي القومي لدى الشعب الجزائري»[1]

ومنه صورت القصة الجزائرية رفض الفرد و الشعب للفرق الحاصل بين الطبقة البرجوازية الفرنسية و المجتمع الجزائري المناضل من اجل الأرض.

و « احكم كُتاب مرحلة الثورة التحريرية (1956 -1972م) التصرف في الأساليب الفنية للقصة، مثل عملية الانكفاء، و القصة البارعة، و الحوار الداخلي و الأسلوب الرمزي و الأسطوري، وشكل الرسالة، و اليوميات، حتى كادت تظهر لديهم ملامح البطل الملحمي، و نوعوا طرائق عرض الحدث، و رسم الشخصيات، و مصادر القص، و هو الأمر الذي عمل على تطور القصة القصيرة، وبلوغها مرحلة النضج الفني».[2]

ومن هذا القول، نجد أن تمكن الأدباء الجزائريين من استعمال الأساليب الفنية التي تبنى عليها القصة بمختلف أشكالها و طرق عرضها، هو الذي ساعد على تطور القصة القصيرة و وصولها إلى مراحل جيدة من البناء الفنـي.

« وقد كان الصراع بين مفاهيم الحياة المختلفة من العوامل التي ساعدت على ظهور القصة، النوع الأدبي الذي يمكنه أن يعبر عن ذلك الصراع نفسه في الجزائر في فترة ما بعد الحرب ع 2 وفي فترة تعاظم حركة التحرر الوطنية على ظهور القصة الجزائرية الحديثة، والقصة الجزائرية الحديثة من أكثر الأنواع الأدبية تطورا في الأدب الجزائري وأقدرها على توضيح الحقيقة الجزائرية أمام القارئ بتقديمها مختلف الإجابات على مختلف المشاكل التي تبرز أمام الشعب الجزائري وبتوضيحها طريق المستقبل»[3].

ومنه يمكن اعتبار القصة أنها المرآة العاكسة لكل المشكلات التي كانت تواجهها الجزائر أثناء حرب التحرير، ظاهرة أو غير ظاهرة للمواطن، فالقصة تعالجها بطريقة فنية، وتبرزها للقارئ الجزائري والعربي. فكانت بمثابة صوت للجزائري ونافذة للعالم على ما تقوم به فرنسا في الجزائر.

---

[1] -ينظر: الأدب الجزائري المعاصر: سعاد محمد خضر، ص 146.

[2] - تطور البنية في القصة الجزائرية: شريبط أحمد شريبط، دار القصبة للنشر،دط، 2009، ص 360.

[3] - الأدب الجزائري المعاصر: سعاد محمد خضر، ص 148.

2-البنية الفنية لقصص الثورة.

يعتبر بعض النقاد الجزائريين،« أن القصة العربية في الجزائر قد بدأت تعرف النضج مع بداية الثورة، حيث أطلق أسرها وتخلصت من عقدة الشعر إلى جانب الانفتاح الثقافي على العالم العربي فإن ذلك لا يعني الجزم أنها أصبحت تتوفر على السمات الفنية الكاملة لجنس القصة، فقد حافظت في هذه المرحلة على البناء الكلاسيكي، ولم تتخلص كليا من بعض السقطات كاللغة الوصفة الموغلة في التقريرية، والحوار الخارجي الذي ظل يطفو على السطح، ولم يمس عمق الذات، ثم البقاء في دائرة المضمون الثوري الذي أثر على تطورها فنياً»[1]

وهذا يعني أن القصة الجزائرية، بحكم الفترة التي كانت تعيشها الجزائر والظروف التي كان يعاني منها الكاتب والقاص الجزائري، لم تشهد تطورا كبيرا على المستوى التركيب البنائي القصصي. كما شهدته القصة العربية في المشرق، لأنها كانت موجهة لدراسة موضوع واحد وهو الثورة وما تعيشه الجزائر من استعمار.

« ففي الوقت الذي نجد الكلاسيكية في الكتابة الروائية بصماتها واضحة من حيث البناء الروائي في كتابات محمد ديب والطاهر وطار، نجد بالمقابل كلاسيكية متمردة على حرفيتها وبنائها» [2]، ونجد أن هذا الاختلاف والتنوع في البناء الروائي لدى الكتاب الجزائريين ساعد في إعطاء نظرة جديدة للنص الروائي الجزائري.

« إن القصاص الجزائريين كثيرا ما يتوسلون إلى وصف المجتمع بتحليل شخصياتهم تحليلا نفسيا بعضهم يميل إلى الهدوء في هذا التحليل، وبعضهم يغالي وينفعل أكثر مما ينبغي. والأسلوب الهادئ المتأني هو الأسلوب الأنسب للتحليل النفسي»[3].

وهذا يحيل إلى أن القاص الجزائري اهتم بمعالجة الإنسان من الجانب النفسي في القصة مما يعتبر سمة فنية في القصة الجزائرية.

« كما يمتاز السرد في القصة القصيرة الجزائرية بقيامه في كثير من الأحيان على جمل فعلية قصيرة واستخدام الجمل الفعلية شائع جدا في الفن القصصي والروائي الجزائري، حتى أنك تقرأ الفقرات الطويلة أحيانا دون أن

---

[1] - مكونات السرد: عبد القادر بن سالم، ص 19.

2- فواصل في الحركة الأدبية و الفكرية الجزائرية 1975: محمد زتيلي، موفم للنشر، الجزائر، د ط، 2008، ص 213.

[3] - النثر الجزائري الحديث: محمد مصايف، المؤسسة الوطنية للكتاب، د ط، د س، ص 59.

تصادف جملة اسمية واحدة. ولعّل ذلك لقصد القاص الجزائري إلى الحركة في الحياة الاجتماعية أكثر من قصده إلى غيرها من المظاهر» [1].

يمكن القول أن هذا الأسلوب في التركيب عند الكاتب الجزائري عبر عن الحركية التي يظهر عليها المجتمع، والنشاط في مختلف مجالات الحياة الاجتماعية.

3 – بنية الخطاب القصصي بعد الاستقلال:

أ –فترة ما قبل الثمانينيات:

حافظت القصة الجزائرية على الملامح الفنية نفسها، خلال فترة الثورة وما قبل الثمانينات، وهذا لأن الجيل الذي كتبها هو نفسه خلال الفترتين «حيث كان خطابها يحمل الهم ذاته، إن لم نقل أنه ازداد تشعبا فالمضامين التي وجدت القصة نفسها في مواجهتها كانت أكبر مما يتصور... حتى كادت هذه الكتابات أن تتوحد في صوت واحد، لترسم خطها البياني في عمق التحولات التي كان المجتمع الجزائري مقبلا عليها»،[2] انطلاقا من القول يتضح لنا أن القصة الجزائرية منذ ظهورها أخذت على عاتقها الاهتمام بالواقع وحده، فكانت كلها على خط واحد وهو طغيان المحور الاجتماعي وعدم التطرق إلى مواضيع أخرى مغايرة لما هو واقعي ثوري واجتماعي محض.

«لذا يؤرخ لميلاد الرواية الجزائرية الفنية ببداية السبعينيات مع"ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة"و "الزلزال" "للطاهر وطار"» [3] هذا يعني أن الميلاد كان مع السبعينيات بعد الاستقلال بفترة، «و"ما لا تدوره الرياح" لمحمد عرعار عام 1972 و " اللاز" للطاهر وطار 1972 " وناروتور" لعبد الملاك مرتاض. »[4]

مما سبق يحيلنا هذا القول إلى أن هؤلاء الكتاب كانوا الأوائل في تأليف فن القصة في الجزائر، و عالجوا الواقع المعاش بكل حذافيره و جزئياته.

بحيث طغى مصطلح الالتزام الذي يستند – كما هو معروف– إلى خلفية أيديولوجية، هي وليدة تحولات مدارسية شاهدتها أوروبا « فكان إلتزام الأديب الجزائري كما يرى "وطار" نابعاً اقتناعه في إطار الإيديولوجية

[1] – المرجع نفسه، ص 65.

[2] – ينظر: مكونات السرد: عبد القادر بن سالم، ص 19.

[3] – السمة و النص السردي: حسين فيلالي، موفم للنشر، د ط، د س، ص 07.

[4] – الإبداع السردي الجزائري " دراسة"، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، د ط ، 2007، ص 06.

الاشتراكية، و أن يكون كالتزام العامل المناضل الذي لا ييأس من صلاح الأوضاع، و يتحمل من أجل المحافظة على الخط الاشتراكي كل ما يصيبه من أتعاب»[3] يتضح لنا من هذا القول أن رأي " الطاهر وطار" "في الالتزام"، الذي شاع في الوسط الأدبي الجزائري آنذاك كان مبني على قناعته المستمدة من الواقع المعاش، الذي هو جزء منه، فالأديب الجزائري التزام بقضية وطنه، و لم يستطع الحياد عنها.

«لتنتهي إلى الواقعية منهجاً في معالجة القضايا الحيوية المختلفة، و هي معالجة ل متخرج عن الرصد السطحي لنوعية الصراع، فاعتمدت على الخطاب المباشر، مما أسقطها في الشعارية و السطحية، فابتعدت عن الفن و عن الجمالية»[1].

نخلص إلى أن هذه القصة الجزائرية زيادة على إتباعها الواقعية كمنهج، اعتمدت الخطاب المباشر، و هذا ما أوقعها في المعالجة الفوقية السطحية، و أبعدها كثيراً عن الجمالية و كل ما يتعلق بالفن.

و هذا ما أوضحه" عبد المالك مرتاض" بقوله: « عنف المضمون و طغيان البعد الاجتماعي في سبع مجموعات قصصية لكُتاب نخالهم يمثلون – بحق– القصة الجزائرية بعد الاستقلال»[2] ، انطلاقاً من هذا القول نرى أن الواقع الاجتماعي المرير و الفترة الصعبة التي عاشتها الجزائر،كان لها تأثير قوي و واضح و مستمر لفترة طويلة، هذا الواقع جعل لنفسه مكاناً كبيراً، في ذاكرة الشعب عامة و الأدباء بخاصة هذا التأثر أنتج قصص اجتماعية، قائمة على المضمون الاجتماعي الثوري و كل هذا كان بعدد الاستقلال . فكانت هذه القصص «تعبيراً عن هذا التعقد المعقد فهي مرآة للفكر الإنساني في قلقه و تمزقه، و شكه و عبثه و شقائه». [3] يمكن القول أن مضمون القصص الجزائرية في هذه الفترة — ما قبل الثمانينيات– كان قائم على التمزق و القلق و الشقاء، الذي عاناه الإنسان الجزائري في فترة الإستدمار الفرنسي للجزائر.

إن الحديث عن هذا الجيل، و إن لم يستطع التخلص من ثقل مرحلة الثورة و التحولات الجديدة التي سايرت الأدب في تلك المرحلة «لا ينفي عنه كونه حاول أن يشمل بعض التجارب الفنية التي وصلت إليها القصة

---

[4]- مكونات السرد:عبد القادر بن سالم ،ص19.

[1] المرجع نفسه، ص.20.

[2]- المرجع نفسه،ص20.

[3] – في نظرية الرواية: عبد المالك مرتاض، ص 51.

العربية على الأقل... معظم مواضيع القصة الجزائرية بعد الاستقلال لا تبرح الثورة و ما يتصل بها من حديث عن الهجرة خارج الوطن و آثار الاستعمار كما هو عليه في مجموعة زهور و نيسي – الرصـيف النائـم– و "دودو" في بحيرة الزيتون– و وطار في – الطعنات» [1]، من خلال القـول الذي سقناه يتضح لنا أن كُتاب القصة الجزائرية حاولوا إتباع بعض النماذج العربية و التجارب الفنية، للخروج من الطابع و الحيز الذي حصروا أنفسهم فيه بطريقة من الطرق، « إنك لواجد استخدام القاموسية الكلاسيكية، أو الكلام الميسور الأقرب إلى الأذن».[2]

من خلال هذا القول نرى أن هؤلاء القصاصين رغم اطلاعهم على نماذج من القصة العربية، إلا إنهم تمسكوا بالألفاظ القديمة، و بالكلمات السهلة المتداولة، كل هذا جعل من فن القصة العربية في الجزائر، بعد الاستقلال دون ملامح تدل على اتجاه خاص و التغير المتوالي في أساليبها المختلفة منعها من تكوين طابعاً خاص بها.

ب – ملامـح القصة الثمانينية

تفاعلت القصة الجزائرية مع النظريات الجمالية و أبعاد الشعرية، في مرحلة الثمانينيات فأنتج جيل هذه المرحلة، كتابات أدبية ذات خصوصية و هذا بعدما تحرر الكُتاب من أسر الاجتماعي، و راحوا يقتحمون آفاقاً واسعة للإبداع اتسمت هذه المرحلة بـما يلـي:

01 – فتـور عنف المرحلة و تراجع محور المضمـون: « إن القصة العربية الجزائرية في مرحلة ما قبل الثمانينيات كانت تعيش فضاء متميزاً، طغى عليه عنف المضمون و وظيفة الأدب، حتى غداهم الكُتاب الأوحد هو إخراج أعمالهم في ثوب اجتماعي... إلا إنه و مع بداية الثمانينيات، و نتيجة التحولات الاجتماعية ... بدأت الكتابات تتحرر من رقبة هذا التوجه». [3] و هذا يعني أن هؤلاء القصاصين لم يكونوا يكتبون انطلاقاً من إيمانهم بأفكارهم و اقتناعهم بها بل كان لهم هدف واحد و هو أن يكتبوا في الشكل الاجتماعي و فقط لكن مع الثمانينيات تحرروا من أفكارهم الاجتماعية، و راحوا للجوانب الجمالية يخوضون فيـها.

02 – تطور مناهـج العلـوم و تأثيرها: على الخطاب القصصي: « الاحتكاك بالقصة الجديدة أجنبية كانت، أم عربية، و هذا التحول الفكري و الاجتماعي في نفس الوقت هو الذي أبرز جيلاً جديداً من القصاصين في

[1] –ينظر: مكونات السرد: عبد القادر بن سالم، ص 22.

[2] – المرجع السابق، ص 23.

[3] – ينظر: مكونات السرد: عبد القادر بن سالم، ص 26.

تشكيل التجربة القصصية بمحمولاتها المضمونية الجمالية، و قد استطاعت هذه التجربة أن تؤسس لنفسها فضاء فنياً لا يمكن تجاهله... بدأت تخرج عن المألوف بحيث تخلصت من كثير من طروح سبقتها... و تمكنت من توظيف رموز التجديد و الحداثة »[1].انطلاقاً من هذا القول يتضح لنا أن القصة الجزائرية تأثرت بالقصة الأجنبية و العربية، فظهر جيل تقوم كتاباتهم على الجمالية و تخرج عن القيود القديمة.

03 – « أعاد تشكيل خطابه السلفي ليعانق فضاء التجريب و يمارس طقوس الإبداع بحرية تطفح بالرؤى التجاوزية و الثورية على نمطية المضمون الكسيح الذي غدا عنواناً لفن القصة خلال عشريتين كاملتين ».[2]

من القول الذي أدرجناه يتضح لنا أن القصة الجزائرية وجدت حريتها فتجاوزت و أبدعت.

«مضامين هذه القصص الجديدة قد تطرقت إلى أصغر الجزئيات في حياة الناس و المجتمع و لكن ليس بتلك الطريقة الفجة التي توظف المباشرة و سذاجة الطرح»، [3] يمكن القول أن هذه القصص الثمانينية ولجت إلى روح الإنسان و دواخله و اخترقت دقائق الأمور و القضايا في المجتمع، و لكن بطريقة إبداعية خالصة بعيدة عن السذاجة في المعالجة و الطرح.

يحيلنا هذا إلى القول بأن الرؤية الإبداعية لهذا الجيل كونت قاموسها الخاص و أبجدية كتاباتها و غيبت سلطة الواقع.

و قد شكل كل من محمد ديب و الطاهر وطار منحى مختلفاً عن المنحى الآخر الذي يمثله كل من " كاتب ياسين"، " رشيد بوجدرة" في أسلوب الكتابة و كيفية الانخراط

« رواية " نوار اللوز" للروائي و القاص "واسيني الأعرج"، الذي يعتبر معلماً بارزاً في مسار الرواية الجزائرية، في فترة الثمانينيات جاءت لغة الرواية مكثفة، مقتصدة شاعرية، و مرت الساحة الأدبية خلال فترة التسعينيات بفراغ رهيب، فإذا استثنينا الروائية " أحلام مستغانمي"، و رواية " ذاكرة الجسد" فإننا لا نسجل في التسعينيات ميلاد روائيين استطاعوا أن يظهروا بقوة، و أن يزاحموا الأسماء المتربعة على عرش الرواية الجزائرية». [4] بناء على ما سبق

[1] – ينظر: المرجع نفسه، ص 27.
[2] – المرجع نفسه، ص 28.
[3] – مكونات السرد :عبد القادر بن سالم، ص 31.
[4] – السمة و النص السردي: حسين فيلالي، ص 08.

يتضح لنا أن الفترات التي مرت بها الرواية كانت متباينة و صولاً إلى التسعينيات التي مثلتها " أحلام مستغانمي" بروايتها.

« رواية " الفراشات و الغيلان" للروائي و القاص " عز الدين جلاوجي" جاءت هذه الرواية متميزة في موضوعها و في أسلوبها، يلحظ أن الرواية الجزائرية الحديثة قد خرجت لأول مرة عن إطار الإقليمية و المحلية لتعانق هموم إنسانية عالمية » [1] بعد عرضنا لهذا القول نخلص إلى أن خروج الرواية الجزائرية الحديثة و انفتاحها على مواضيع عالمية، دليل خروجها من قوقعة مغلقة ألا و هي الإقليم و الوسط الداخلي إلى ساحة واسعة شاسعة تضم العالم كله ما يحمل من هـموم و آلام فطرقت مواضيع جديدة عليها، و أبدعت فـي مجالات غريبة عليـــها.

[1] - المرجــع السابق، ص 10.

المبحث الثاني:عناصر القصة الجزائرية المعاصرة

أولاً:الزمن

اختلف أغلب المنظرين و الدراسيين، حول " تحديد مفهوم " للزمن" يتفقون عليه لأن هذا الأخير يعتبر خيط وهمي، مسيطر على كل التصورات و الأنشطة و الأفكار فكان لكل مجموعة من العلماء مفهومها للزمن خاص بها.

و قد جاء في لسان العرب لابن منظور أن «الزَّمَنُ و الزّمانُ: اسم لقليل الوقت و كثيره، و في المحْكم: الزّمَنُ و الزّمانُ العَصْرُ، و الجَمْعُ أزْمُنٌ وأزْمانٌ و أزْمِنَةٌ...و أزمَنَ الشيءْ: طال عليه الزّمانُ، و الاسم من ذلك الزّمَنُ و الزّمنَةُ (عن ابن الأعرابي). و أزمنَ بالمكانِ: أقامَ بهِ زماناً، و عامَلَهُ مُزامَنَة و زَماناً مِنَ الزّمنِ (الأخيرة عن اللحياني)، و قال شَمِر: الدّهرُ و الزّمانُ واحد» [1] بعد عرضنا لهذا القول نرى أن " الزمن " مرتبط بالوقت كيفما كان سواء كثير أو قليل و هو العصر و الدهر أيضاً.

« فالزمن هو تلك المادة المعنوية المجردة، التي يتشكل منها إطار كل حياة، و خبر كل فعل، و كل حركة، وهي ليست مجرد إطار بل هي جزء لا يتجزأ من كل الموجودات و كل وجوه حركتها، و مظاهر سلوكها، لذلك وجد مفهوم الزمن في كل الفلسفات تقريباً، و لقد توصل الفكر البشري و هو يتأمل ظاهرة الزمن أنه ليس فقط الأبد و الخلود كما تفسره بعض المعتقدات و الأديان، و لا هو حركة توالي الليل و النهار بل هو يشمل ميادين كثيرة من الوجود البشري» [2] يرتقي مفهوم الزمن عن الأبد و الخلود إلى مادة معنوية ضرورية في إطار الموجودات.

يعد الزمن من أهم بنيات النص السردي، يشد إليه كل عناصر البنية الأخرى فيعتبر عنصراً هاماً من العناصر التي تدخل في تحديد مفهوم القصة القصيرة فهو يميز بينها و بين أجناس أدبية أحرى، « فالزمن هو القصة و هي تتشكل، و هو الإيقاع» [3] و هذا يعني أن الزمن هو القاعدة التي تقوم عليها القصة يعطيها إيقاعاً معيناً وخاصاً.

1- لسان العرب: ابن منظور: دار إحياء التراث العربي، بيروت للطباعة و النشر، المجلد 03، د س، ج 20، باب الزاي، ط 3، 1419 – 1999، ص 1867.

2 - ينظر: مكونات السرد: عبد القادر بن سالم، ص 106.

3 - البداية في النص الروائي: صدوق نور الدين، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط1، 1994، ص 35.

يحمل زمن القصة مدلولاً واحداً، لكنه يتخذ أوجهاً مختلفة من حيث الاسم و التضمين داخل النص النقدي العربي فيقسم هذا الزمن إلى قسمين:

زمن القـص: «هو زمن الحاضر الروائي أو الزمن الذي ينهض فيه السرد.»[1] إذاً هو وقــوع الأحداث.

زمن الواقـع: «هو زمن ما تحكي عنه الرواية، يتفتح في اتجاه الماضي فيروي أحداثاً تاريخية أو أحداثاً ترتبط بالشخصية الروائية، أي سيرتها الذاتية لذلك يتخذ زمن الواقع صفة الموضوعية و له بذلك قدرة على إيهام القارئ بالحقيقة النصية ».[2] انطلاقاً من هذا القول نرى أن زمن الواقع هو المنهل، الذي تستمد منه الرواية أو القصة أحداثها يعود إلى الماضي و يتميز بالموضوعية و بالتمكن من إقناع المتلقي بكل الحقائـق التي يتضمـنها النـص.

أما زمن السرد: «فهو الزمن الذي يُقدِمُ من خلاله السارد القصة، و لا يأتي بالضرورة مُطابقاً لزمنها، يستعمل بعض الباحثين زمن الخطاب بدل زمن السرد... على خلاف زمن القصة الذي يخضع للترتيب الطبيعي المنطقي، يتيح زمن السرد الروائي إمكانيات و أيضاً احتمالات عديدة لإعادة كتابة القصة، لأن القصة الواحدة يُمكن أن تروى بعدة طُرق متعددة و مختلفة فلو أعطينا قصة واحدة لمجموعة من الروائيين، فإن كل واحد سيمنح لأحداثها ترتيباً زمنياً يتناسب مع غايته و اختياراته الفنية، فتجده يقدم و يؤخر في الأحداث ليحقق غاياته الجمالية».[3]

يتضح لنا أن زمن السرد هو الزمن الذي ينقل لنا فيه القاص الأحـداث و يسمى زمن الخـطاب و كل قاص لـه طريقته في السرد تـبعاً لانتقاءاته الفـنية.

يؤكد باحثين على« أن ما يحدد الرواية إنما هو التجربة و المعرفة و الممارسة في الزمن، و يرى أن الزمن الروائي عديم الاكتمال لأنه يملك إمكانية الانفتاح على المستقبل و على هذا الأساس فالميزة الجوهرية للزمن الروائي هي التعايش و التفاعل في الزمن و ضمنه، بل يعتقد بأن الجوهري في ذلك هو رؤية و تفكير العالم من خلال

1- جماليات الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني: نسيمة علوي، إشراف جميلة قيسمون، رسالة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب و الحضارة الإسلامية، 2012/2011م، ص26.

2- المرجـع نفسه، ص 27.

3- ينظر: تحليل النص السردي تقنيات و مفاهيم: محمد بوعزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، ط1، 1431هـ/2010م، ص 88.

تنوع المضامين و تزامنها و النظر في علاقاتها من زاوية زمنية واحدة » [1] مما سبق نقول أن " باختين" يربط تحديد الرواية بعنصر الزمن أي بالتمكن منه بالممارسة و المعرفة و رأيه في أن الزمن الروائي عديم الاكتمال يرجعه لانفتاح هذا الأخير على المستقبل.

يقول ميخائيل باختين عن الزمن «يتكثف بتراص و يصبح شيئاً فنياً مرئياً، و المكان أيضاً يتكثف ويندمج في حركة الزمن، و الموضوع بوصفه حدثاً أو جملة أحداث و التاريخ، و علاقات الزمن تنكشف في المكان و المكان يدرك و يقاس بالزمن»[2] من خلال الكلام الذي سقناه، نخلص إلى أن الزمن مرتبط بعلاقة وثيقة مع المكان لأن هذا الأخير يندمج مع الزمن في العمل السردي فهما مكملان لبعضهما من جهة و يخدم كل منهما الآخر بطريقة من الطرق، تظهر لنا علاقات الزمن في المكان لأن المكان نقيسه و ندركه بحق من خلال الزمن.

« ليست هناك أية بنية زمنية ذات وظيفة جوفاء، فقد كان الأديب يعبر تعبيراً أجوف، حتى كأن الأثر الأدبي عجين من زمن يعجنه الكاتب بأدوات هي الحروف و الكلمات، بل الزمن في أشكاله المطروحة ما بدا منها و ما خفا لا يكاد يمثل سوى هذا الإنسان الذي يضطلع بأدوار الحديث المتسلسلة، يشترك الكل في صنعه فأن كان همّا ولىّ يقال عنه: إنه ماض، و إن كان غمّاً حضر سمي حاضراً و إن شيئاً آخر يكشر عن أنيابه للوقوع دعاه مستقبلاً»[3]. انطلاقاً من القول الذي سقناه يتبين لنا أن الزمن له حضور قوي و وظائف جمة فكله ماضي و حاضر و مستقبل.

يرى "ميشال بوتور" Michel Butor أنه من الصعوبة تقديم الأحداث في الرواية و فق ترتيب خطي مسترسل فيقول: « أنه يستحيل علينا أن نروي، جميع الحوادث في تسلسل خطي واحد، و أن نقدم أيضاً تتابع

1 – الرؤية في الرواية الجزائرية 1990 – 200، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية و آدابها: نبيل بوالسلور، إشراف رشيد قريبع، جامعة الأمير عبد القادر الإسلامية، قسنطينة، 1431هـ/2010م، ص 273.

2– نظام السرد في الرواية الجزائرية (التقليدية، النفسية، الجديدة) أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة: السعيد جابا الله إشراف د. العربي دحو، جامعة العقيد الحاج لخضر – باتنة– كلية الآداب و العلوم الإنسانية، 1425هـ/ 2004م، ص 126.

3– دراسة لسانية تحليلية للزمن الروائي (تطبيق على قصة " الشهداء يعودون هذا الأسبوع") : عبد الجليل مرتاض ، د ن، د ط، د س، ص 01.

الوقائع في تسلسل زمني معين» [1] انطلاقاً من هذا القول نرى أن " ميشال بورتو" يستصعب أن تجيء الرواية مرتبة ترتيباً خطياً و مسترسلاً، و في رأيه يستحيل أن تروي كل حوادث الرواية مثلاً في خط تسلسلي واحد.

و في رأيه أيضاً «أننا لا نعيش الزمن كأنه استمرار، إلا في بعض الأوقات، و من حين إلى آخر تأتي القصة على دفعات، و لكننا بين هذه الأمواج من الدفعات نقفز قفزات كبيرة، على غير هدى منا إذ إن العادة تمنعنا من أن نغير انتباهنا إلى تلك العبارات التي تملأ أبلغ الكتب و أسلسها، مثل : في الغد و بعد قليل...وغيرها»[2]. و هذا يعني أننا لا ننتبه للزمن في السرد و هذا ناتج عن اندماجنا في أحداث القصة و نمر مرور الكرام على تلك الألفاظ الدالة عليه مثل الضحى، مساءاً ....

و من هنا يرى بورتو (M.Butor) أن ما يزيد هذا الانقطاع قوة و عنفاً هو طبيعة الحياة المعاصرة «ولما كانت الحياة العصرية قد أبرزت بوضوح قساوة هذا الانقطاع، فإن الكثيرين من الكُتاب، أصبحوا يكتمون قصصهم كتلا منفصلة متقابلة و غايتهم من ذلكن جعلنا بتلك الإنقطاعات». [3] بعد عرضنا لهذا القول نرى أن انجرافنا مع القصص دون توقفاً عند أي انقطاع زمني سواء صريح أو ملمح له، يعود إلى قساوة الحياة العصرية وتأثيرها في المؤلف، لكن أغلب الكُتاب أصبحوا يراعون في تأليفهم طريقة الإنقطاعات حيث أصبحت تآليفهم القصصية عبارة عن كتل منفصلة و كل ذلك من اجل جعل القارئ يشعر بها و يتوقف عندها.

و إذا كان الزمن في الخطاب الأدبي التقليدي، يكتسب منطق التسلسل و التتابع المنطقي « فإن اللامنطق هو الذي يتحكم في بنية الزمن من خلال التداخل، و الاسترجاع و الاستذكار حيث تتداخل الأزمنة و الأمكنة لتسهم جميعها في تكسير عمودية السرد » . [4] يتضح لنا من خلال هذا القول أن المتحكم في البنية الزمنية هو اللامنطق و ذلك بالتداخل و الاسترجاع و هذا ما يسهم في تكسير العمودية السردية التي وظفت الزمن توظيفاً قاصراً، فكان في العديد من الكتابات بُعد نحوي. يعني أنه أُزيح و أُبعِدَ عن مفهومه الجمالي والفلسفي، الذي يضفي على السرد طابع الأدبية. « و جماليات الزمن، هو حين يبلبل المؤلف عن قصد المرجع

[1] – المرجع السابق، ص 130.
[2] – نظام السرد في الرواية الجزائرية: السعيد بابا الله، ص 130.
[3] – المرجع نفسه، ص 130.
[4] – مكونات السرد: عبد القادر بن سالم، ص 107.

على تصور جمالي، أو مدهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصه القصصي» [1] يمكن القول أن إزاحة الزمن عن مفهومه الجمالي و الاقتصار على بعده النحوي أدى إلى مسح طابع الأدبية السردية، و هذا لأن الزمن يستند إلى مرجع و تصور جمالي.

وقد تفنن الدارسون و المهتمون بالزمن، في بحوثهم و دراساتهم للكشف عن نظرتهم له من خلال اهتماماتهم المدهبية و الفنية.

« و أخذ الزمن بُعداً جمالياً مع ظهور الرواية الجديدة التي قدمت تصوراً جديداً لبنية النص الروائي، و من ثم تطورت وظيفته بحسب تطور الفكر البشري»[2] و هذا يعني أنه أصبح للزمن نظرة و خلفية و أبعاد جمالية، و ارتبط ذلك بظهور الرواية الجديدة، حتى وظيفته تطورت تماشياً مع التطور الثقافي و الفكري.

« الزمن محور الرواية و عمودها الفقري، الذي يشد أجزاءها، كما هو محور الحياة و نسيجها. و قد أكد كثير من الدراسيين أن الرواية هي فن شكل الزمن بامتياز، لأنها تستطيع أن تلتقطه و تخصه في تجلياته المختلفة: الميثولوجية و الدائرية و التاريخية و البيوغرافية و النفسية » [3] بعد عرضنا لهذا القول يتضح لنا أن الزمن عنصر رئيس في أي عمل سردي و نستطيع أن نقول أنه كذلك خاصة في الرواية و القصة و هذا يتضح للقارئ من خلال تتبعه للأحداث.

تعرض لنا " سيز القاسم" أهمية أسباب الوقوف عند الزمن، في النص الروائي فيما يأتي: « لأن الزمن محوري و عليه تترتب عناصر التشويق و الإيقاع و الاستمرار، ثم إنه يحدد دوافع أخرى محركة لتتابع و اختيار الأحداث، و كل هذا في وقت واحد . و يعتبر الزمن محدد لطبيعة الرواية و لشكلها، لأن شكل الرواية له ارتباط وثيق بمعالجة عنصر الزمن ... فن الرواية أخذ يتطور، بدءاً من المستوى البسيط إلى التتابع و التتالي وصولاً إلى

[1] – المرجع السابق، ص 108.

[2] – في الرواية و القصة و المسرح(قراءة المكونات الفنية و الجمالية السردية): محمد تحريشي، دار النشر، دحلب، د ط، د س، ص 58.

[3] – المرجع نفسه، ص 58.

خلط المستويات الزمنية، من ماضٍ و حاضر و مستقبل» [1] هذا القول يبين لنا أن أهمية دراسة الزمن فهو محوري و نستطيع استخراجه من النص مثله مثل الشخصية أو المكان تقوم عناصر التشويق و الإيقاع عليه.

أن الزمن لا ينبغي له أن يتجاوز ثلاثة امتدادات كبرى: ينصرف إلى الماضي و يتمحض للحاضر، ويتصل بالمستقبل و ربما كان الحاضر أضيقها.

انطلاقاً من الأسباب التي ذكرتها" سيز القاسم" نرى أنها: « تكشف قدرة الزمن على بلورة النص السردي الجديد، و تشكيله تشكيلاً فنياً متميزاً حيث يبتعد عن الحيادية و الاصطناع، ليؤثر في الكائنات والأشياء و يرتب الوقائع و الأحداث متخطياً النمطية و الخطية في السرد، ليصبح زمن الحلم و زمن الإبداع. » [2] من هنا يمكن القول أن للزمن أهمية كبيرة في بناء النص السردي الجديد، بناءاً يقوم على الفنية و بهذا يستطيع التأثير في جميع العناصر مثل الأحداث و الكائنات ليصبح زمن آخر يأخذ طابع الإبداعية.

و الهيكل الزمني للنص الروائي يقوم على زمنيتين: «أزمنة داخلية، أزمنة خارجية و إن كان دور الزمن الخارجي يُعد ثانوياً، في بناء نسيج النص فإن الزمن الداخلي الذي يشيدُ هيكل النص» [3]،« الزمن الداخلي يَرتبط بكيفية تناسق الأحداث داخل السرد لأن السارد ليس ملزماً بتقديم الأحداث كما جرت فهو يقدم ويؤخر، يسترجع و يقلص و يحذف على العموم، الزمن الداخلي فني خيالي تنسجه الإبداعية و ما تتطلبه و تفترضه» [4]

بناءً على ما سبق يتضح لنا أن الزمن الداخلي له علاقة بالأحداث السردية و يظهر بتقديم هذه الأحداث أو تأخيرها.

« الكتابة الروائية التقليدية كانت تجنح لهذا الضرب من البناء الزمني، الذي يقوم على التصور العادي للعلاقة الزمنية ... و كل ما يخالف ذلك البناء ربما عُد تشويشاً وفوضى». [5] بعد عرضنا لهذا القول نرى أن الكتاب

[1] – في الرواية و القصة والمسرح: محمد تحريشي، ص 59.
[2] – المرجع نفسه ، ص 59.
[3] – البنية السردية عند الطيب صالح: عمر عاشور،دار هومه، دط، دس، ص 15.
[4] – البداية في النص الروائي: صدوق نور الدين ،دار الحوار للنشر والتوزيع،ط1، 1994 ، ص 37.
[5] – ينظر: في نظرية الرواية: عبد المالك مرتاض، ص 190.

الكلاسيكيون أقاموا كل أعمالهم الأدبية على البناء الزمني المعروف، ألا وهو ماضٍ، حاضر ومستقبل، وأصروا على أن كل خروج على هذا البناء، يعُد تشويشاً و فوضى.

« كتاب الرواية الجديدة، جاءوا إلى هذه القيم المنطقية لمسار الزمن و بنائه فعدوها صرباً من القيود التي تأسر الروائي فتجعله مكبلا بأكبالها سلفاً »[1] فكانوا يحترمون العتيق.

من القواعد الزمنية كاحترامهم الميزان العروضي لـكن مع مرور الزمن وتغير الأفكار أصبحت الفوضى جمالاً فنياً و أي خروج عن المألوف تجديد سواء في الشكل أو البناء الروائي على حد سواء.

« زمن القصة مزدوج على الأقل فهناك من جهة، زمن الملفوظ القصصي أو المدلول أي الحكاية نفسها بوصفها تسلسلاً زمنياً و ارتباطاً بين الأحداث، و من جهة أخرى زمن الخطاب أي ترتيب السارد للأحداث في النص القصصي كذلك... و يمكن اعتبار بُعد زمني ثالث هو زمن السرد القصصي، أي الموقع الزمني للسارد نفسه بالنسبة للزمانين»[2]

من خـلال هذا القـول يتضح لنا أن الزمن في القصة زمنين، زمن المدلـول (الحكاية) و زمن الخـطاب (الأحداث بالترتيب) و نضيف زمن آخر هو زمن السـرد القصصي و هو متعلق بالقاص و السارد عينه كل هذه الأزمنة تستعمل في اي عمل قصصي كان أو روائي للوصل إلى عمل إبداعي مكتمل زمنياً.

« التعامل مع الزمن مثله مثل التعامل مع الشخصيات و اللغة و بقية المشكلات السردية الأخر، يحتاج إلى شيء من البراعة الاحترافية، و الذكاء الأدبي... احترافية الكاتب السردي الذي يحسه الأدبي يتحسس توزيع الحـدث، وتوزيع الزمن من خلاله»[3] من خلال الكلام الذي سـقناه نخلص إلى أن الزمن يحتاج إلى أن يـكون الكاتب بارع، ليوزعه على أحداث عمله السردي ببراعة وكما تقتضيه الحالة الحكائية السرديـة.

1 – الزمــن في القــصة الجزائــرية:

لقد اهتم القاص الجزائري بتوظيفه للزمن في القصة الجزائرية، كغيره من القصاصين العرب و الغرب، لأهميته في الخطاب الأدبي، إذ يسهـم في تكوين بنية النص.

---

[1] – المرجـع السابق، ص 190.

[2] – ينظر: دراسة لسانية تحليلية للزمن الروائي: عبد الجليل مرتاض، ص 19.

[3] – ينظر: في نظرية الرواية، عبد المالك مرتاض، ص 192.

« القصة الجزائرية في المرحلة السابقة: و تحت ضغط التأطير الإيديولوجي و عنف الطرح كانت توظف زمناً خطياً هو أقرب إلى الطبيعي منه إلى زمن الإبداع، فكانت المضامين تؤطر زمنية الحدث، فلا نكاد نعثر إلا على أفعال مصرفة هي التي تحدد آنية الأحداث و تفاعلاتها و هو ما خنق أكثر هذه القصص و حرمها من فاعلية الانفتاح و التمفصل داخل بنية سردية عجائية أحياناً، بحيث يتكون الزمن، و يصبح مادة غير قابلة للنهاية» [1]. و من خلال هذا يمكن القول أن القصة الجزائرية في فترة سابقة وظفت زمناً قد يكون تسلسلياً لا يوجد فيه أي إبداع مما انعكس على القصة، وجعلها حبيسة أحداث غير منفتحة على الأزمنة الأخرى.

« كان تعامل النصوص الروائية الجزائرية مع الزمن تعاملاً خاصاً، فقد كان الزمن الماضي يمثل الحضن الدافئ الذي يرتمي فيه الروائي يغترف منه بشهية نادر... كان الحاضر دائماً في المرتبة الثانية بعد الماضي في حين يكتنف المستقبل غموض رهيب فتقريباً كل النصوص الروائية الجزائرية تنطلق من الحاضر، و تغوص في أهوال الماضي ». [2]

و مما سبق يعُدُ هذا التعامل مع الزمن تقيدا للنص الروائي داخل الزمن الماضي و الزمن الحاضر. أي أنه استخدام منطقي للزمن يقارب الزمن الطبيعي.

« مع تجدد الرؤية، و ما قدمته نظريات القراءة، و النقد الحديث من مفاتيح إجرائية تخص النص الأدبي قد أصبحوا يحتالون تقنياً في التعامل مع الزمن، فلا يعبرون عنه بأدواته الصريعة، و هي الأفعال النحوية ». [3]

نرى أن بعد إطلاع الكتاب الجزائريين على ما قدمته نظريات القراءة و النقد الحديث، أحدث تغيراً في تعاملهم مع الزمن تقنياً، فأصبح للزمن أبعاد مختلفة.

« قد تعاملوا مع الزمن تعاملاً أقرب إلى الأدبية منه إلى المنطق لأنهم أدركوا بُعده الجمالي في تأسيس بنية سردية تخالف البنية التقليدية التي توظف الزمن بمفهومه الطبيعي المتتابع و لذا أصبح النص الجديد يتعامل مع الزمن تعاملاً غير خاضع لنظام التسلسل ». [4]

[1] – مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد: عبد القادر بن سالم، دار القصبة للنشر، ص 108.

[2] –ينظر: في القصة و الرواية و المسرح: محمد تحريشي، ص 208.

[3] – مكونات السرد : عبد القادر بن سالم، ص 108.

[4] – المرجع نفسه، ص 108.

يمكن القـول، أن القاص بعد إدراكه للبعد الجمالي في توظيف الزمن، حاول الانتقال من الاستعمال الخاضع للنظام التسلسلي إلى استعمال أقرب للأدبية لتأسيس بنية سردية جديدة داخل نـص قصصي جـديد.

و شهدت الرواية العربية الجزائرية «عناق ابدي و تجاوب مستمر مع زمنية الذات العربية الأم، المبثوثة بين حنايا النص العربي الممتد من المحيط إلى الخليج. لعل ذلك ما يبرز التشابه الكبير و التواجد المكثف حول الكوة الزمنية التي يحاول أدب هذه المنطقة العربية أن يطل منها على مناهج الواقع و سراديب المستقبل المضيئة بشموع الأمل و الاستقلال ».[1]

بناءاً على القـول الذي أدرجناه، يتضح أن القصة الجزائر لها ارتباط بزمنية القصة العربية، مما أكسبها انفتاحاً على المعاناة و الواقع، الذي جعلها تستعمل أزمنة متباينة في تركيبها البنائي القصصي بشكل مختلف ومتنوع.

و العزوف على فهم الزمن فهماً قديماً جعل من كتاباتهم « نصوصاً مفتوحة متحررة من سكونية البعد المكاني، و مطلقة في زمن مطلق لا يخضع لسلطة المضمون. وهم بالتالي يحررونه من زمنيته التي يستغرقها في الحياة الواقعية، ليمتد خارج التاريخ المادي».[2]

و منه فإن هذا الإطلاق للزمن و التحرر في الاستعمال داخل القصة جعله يخرج من زمـنية الحـياة الواقعية ليتطور في الزمـن الإبـداعي.

« كانت رهافة الحس بالزمن عند الروائي تنمو و تتطور مما ساعده على مزج هويته بين اللحظة الآنـية و بين الزمن المـاضي ليجعل من ذلك المزيج همّاً طاغياً على كل ما عداه، و مما أكد للاعتقاد السائد حول تأثير الزمن في الأشياء تأثير درامياً تجتمع فيه عناصر الحياة و الموت معاً »[3]. معنى هذا أن الحس الإبداعي عند الكاتب الروائي، يساعد على تطور الزمن في القصة، ليمتزج مع زمن الكتابة، و زمن وقوع الحدث.

[1]- بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970- 1986) المؤثرات العامة في بنيتي الزمن و النص: محمد بشير بويجرة، ج1، دار الغرب للنشر و التوزيع، د ط،ج1، د س، ص 36.

[2]- مكونـات السرد: عبد القادر بن سـالم، ص 108.

[3]- بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري: محمد بشير بويجرة، ص 38.

« فيحضر الزمن الماضي إلى الحاضر و تتناسج معه، و تبدو إسقاطاته تدعونا إلى التعامل التأمل، و في هذا الإحضار لا يهم الرواية، تعاقب التاريخ أو تجمع المتشابكات فيه في فترة واحدة أو حساب المكان الواحد » [1].

ومنه فقد جمعت الرواية بين الزمن الماضي، و الحاضر للتعبير عن المعاناة في الحاضر، و الحنين إلى ماض، دون اعتبار لتعاقب التاريخ.

«إن الحدث في القصة الجزائرية الجديدة تتنازعه أزمنة مختلفة فهو زمن تداخلي. و يتجسد هذا المفهوم جلياً في قصة " الرحيل إلى غرناطة الباقية " لمحمود دحو،" حيث يسرد عدداً من الوقائع، و هي تنفتح في بنيت زمنية سردية ».[2]

و يمكن القول أيضاً عن تداخل، و تنازع الأزمنة في الحدث القصصي:

« إن الانطلاق من الزمن الأحادي في الخطاب إلى الزمن المتعدد في التخيل. يرتبط بالانتقال المتداخل بين المقدمات القبلية و التوضُعات الممكنة البعدية... تنتقل حركية الزمن من البعد الواحد إلى المتعدد. خصوصاً إذا أدركنا أن العلاقة التناقضية بين النسق و الرغبة تشكل احد العناصر الأساسية لانفتاح النص ».[3]

و منه يمكن استنتاج غن التخيل في النص القصصي و الانفتاح عليه يظهر من خلال التعدد الزمني للراوين مما يكسب النص جمالية و أبعاد مختلفة.

و هذا التعدد في الأزمنة داخل الخطاب ساهم في « اعتبار الروائي جهاز لقياس الزمن الشعبي معاناة وتطلعاً، لتوفره على قدرة استرداد الماهية الوجودية التي كانت مبعثرة عبر قنوات الزمن لحظة بلحظة، متحسساً الوشائج التي تربطها بالواقع و بتحركاته مما يساعده على خلق نوع من الثراء و التنوع في الزمن الروائي المبدع. وكأنه بهذا الفعل يهدف إلى إعادة الوضوح و الاستقرار للذين بدأت الحياة الاجتماعية تفتقر إليها ».[4]

---

[4]- إشكالية الواقع و التحولات الجديدة في الرواية العربية (دراسة وعي مجادلة الواقع و متغيراته و تقنيات البنية): دريد يحي الخواجة، منشورات اتحاد كتاب العرب، د ط، 1999م، ص 15.

[2]- مكونات السرد: عبد القادر بن سالم، ص 109.

[3]-ينظر: زمن النص: جمال الدين الخضور، دار الحصاد للنشر و التوزيع، دمشق، ط1، 1995، ص 64.

[4]- بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري: محمد بشير بويجرة، ص 69.

لقد عرفت القصة الجزائرية توظيفاً مكثفاً في بعض مراحلها. واستخدمت دلالات جديدة معارضة لنمطية زمن القصة القديمة. « و لئن كانت الزمانية عنصراً جوهرياً في عملية القص يعدها المحور الأساسي ».[1] انطلاقاً من هذا القول نجد أن بنية الزمن هي الإطار الذي يحدد القصة و لا تكون الكتابة القصصية من دونه، فهما شيئان متلازمان.

و إضافةً إلى ذلك فإن الزمنية، « في القصة الجزائرية الجديدة قد تشكلت برؤى مخالفة تبعاً لبنية النص السردية التي عرفت هي أيضاً تنوعاً مع تغير مفهوم الكتابة و طروح النقد الجديد، فجاءت القصة مع هذا الجيل تؤطرها أزمنة متنوعة تتحكم في مسارها اللغة و الحالات الداخلية للشخصية» .[2]

و هذا النقد مُمَنْهَجْ حول الرؤية القائلة « بأن الزمن لا يؤثر على الشخصية تأثيراً خارجياً. و إنما يؤثر فيها من خلال حركة الوعي التي تجعلها تنفعل و تتأثر و تؤثر، فهي تفتح جميع حواسها لكي تتلقى المؤثرات وتستجيب لها باستمرار» .[3]

من خلال هذا القول نرى أن للزمن تأثير داخلي على الشخصية، وهذه الأخيرة تكون في استعداد للتلقي المستمر.

و نجد أيضاً أن القصة دخلت في تجليات التحديث على المستوى البنائي الفني بشكل عام، و« كان للغة و شعرية الخطاب القصصي دورهما في النهوض بمسار السرد إلى أفق الانفتاحية مما انعكس على الزمن الذي غدا هو الآخر طرفاً في المعادلة الجمالية... و يعود ذلك إلى أن القاص الجزائري لم يعد رهين لوحة قصصية محدودة الإطار زماناً و مكاناً.... بل إن الحدث القصصي نفسه أصبح يخضع لتناقضات الحياة مما كسر خطية العقلانية السردية و أدى بالمبدع إلى أن يكون ذلك الارتداد و تلك الإسترجاعات بأزمنة متداخلة و متناقضة في الآن نفسه ».[4]

[1] – مكونات السرد: عبد القادر بن سالم، ص 116.

[2] – المرجع السابق، ص 116.

[3] – بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري: محمد بشير بويجرة، ص 120.

[4] – ينظر : مكونات السرد: عبد القادر بن سالم ص 121.

و منه يتضح لنا وجود العلاقة الجدلية بين الحدث، و الزمن و المكان، كعناصر بنائية تقوم عليها القصة، لا يمكن الفصل بينها.

ثانياً:المكان

تذهب أغلب القواميس الأجنبية إلى كون الفضاء هو:

« المكان الواسع الذي يجمع الأشياء، و يحضن حركة الكائنات »[1] و هذا يعني أن المكان يعتبر الحيز الذي تدور فيه الأحداث و حركات الكائنات جميعاً باعتباره مكان و اسع حتى المعاجم العربية لم تخرج عن هذا التحديد لمفهوم الفضاء، فقامت بتجديد هذا الأخير على أنه هو «المكان الواسع من الأرض، أفضى المكان و فضا، إذا اتسع و الفضاء المكان الخالي الواسع، الفارغ من الأرض، و الفضاء الساحة و ما اتسع من الأرض و يقال أفضيت إذا أخرجت إلى الفضاء، و الفضاء ما استوى من الأرض و اتسع» .[2]

مما سبق نقول إن المكان يرتبط بالاتساع و المكان الخالي من الأرض و عندما يقال: أفضى الشخص بمعنى خرج إلى الفضاء و يرتبط أيضاً بالاستواء في المساحة.

« لا نجد في الحقل الدلالي للغة العربية، قبل ازدهار علم الكلام، معنى أو معانٍ محددة لـ " المكان" كل ما هناك تصورات لا تتجاوز مستوى الحدس الحسي الابتدائي الذي يربط المكان بالمتمكن فيه و عليه، فالمكان و الموضع والمحل كلها وردت بمعنى واحد ».[3]

يتضح لنا من خلال هذا الكلام أن المكان مصطلح له عدة مرادفات منها المحل و الموضع و كلها تثقف في المعنى ألا وهو الحيز أو الفضاء الذي تدور فيه الأحداث .

« استخدام النُقاد الكلاسيكيون كلمة (lieu/place) للدلالة على كل أنواع المكان... مصطلح الفضاء (Espace) للدلالة على الأحداث و الإطار الذي يحيط بهذه الأحداث نجد أن النقاد المحدثين يستخدمون مقابل كلمة الموقع و المكان، الفراغ للتعبير عن مستويين مختلفين البعد المكاني أحدهما محدد يتركز فيه مكان وقوع

[1] – شعرية الفضاء – في المرحلة الأندلسية –: إبراهيم الحجري، دار النايا، دار محكاة، ط1، 1433هـ/2012، ص 34.

[2] – المرجع نفسه، ص 34.

[3] – المرجع نفسه، ص 35.

الحدث و الآخر أكثر اتساعاً و يعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية ». [1] و هذا يعني أن المصطلحات تتعدد لمفهوم واحد وهذا راجع لأهميته – المكان– في العمل السردي.

رأى البعض أن يُطلق مصطلح " فضاء" على مجموع الأمكنة في الرواية، بينما أُطلِق مصطلح " مكان " على الموقع الواحد الذي تجري فيه الأحداث ، و من هذا المنظور يرى حميد لحميداني بأن :« مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، إن الفضاء أشمل و أوسع من معنى المكان و المكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، و ما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة و متفاوتة ، فان فضاء الرواية هو الذي ينقلها جميعا انه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية» [2]. بناءاً على ما سبق نقول أن الآراء تختلف حول مصطلحي " الفضاء"و" المكان" فهناك من ذهب إلى أن الفضاء هو الأمكنة المطروحة في العمل الأدبي سواء كان قصة أو رواية بينما أن المكان هو الإطار الذي تدور فيه الأحداث و هذا ما يحيلنا إلى استنتاج واضح ألا و هو أن الفضاء أوسع من المكان و يضم عدد من الأمكنة .

«الفضاء من المصطلحات النقدية التي دخلت عالم الدراسات و البحوث حديثا و فرضت نفسها بقوة ...و لكن الفضاء في الحقيقة يعد هو أيضا عنصرا أساسيا من عناصر النص الروائي و قد أدرك شلة من الباحثين بعد الحرب العالمية الثانية، فأولوه اهتماما لائقاً، سواء من حيث التنظير أو الممارسة التطبيقية، لأنه يمثل إلى جانب الشخصية بالزمن الروائي و الحدث الأسس الفنية و الجمالية التي ينهض عليها الفن الروائي» . [3] انطلاقا من هذا القول يتضح لنا انه بعد ما أخذ الفضاء حظاً وفيراً من الاهتمام بالدراسات، أولوه مجموعة من الباحثين عناية فائقة لأنه عنصر جمالي أساسي .

الفضاء أو الحيز(space) في الشعرية ليس فقط هو « المكان الذي تجري فيه المغامرة المحكية و لكنه أيضا أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة نفسها ».[4] و هذا يعني أن الفضاء إضافة إلى أنه المكان الذي تجري فيه أحداث المغامرة أو القصة هو أيضا من العناصر المهمة و الرئيسية، الفاعلة في العمل الأدبي أو بالأحرى في

[1]–ينظر: الرؤية في الرواية الجزائرية (1990 – 2000): نبيل بن السليو، ص 353.

[2] – المرجع السابق، ص 353.

[3]– ينظر: معجم السيميائيات: فيصل الأحمر، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1431هـ – 2010م، ص 123

[4] – المرجع نفسه، ص 123.

المغامرة. لقد كان مصطلح الفضاء في بداية ظهوره مصطلحا أدبيا غير واضح مفتقر إلى معرفة نظرية عميقة، « إلا أن كتابات الألمان أمثال "هـ.مايير H"، "هنري ميتران" Henri Mitterrand أسهمت إلى درجة كبيرة في تقريب الأسس الجمالية لمصطلح الفضاء باعتباره مصطلحاً نقدياً قد يُعني النقد خاصة ما يتعلق منه بالأعمال السردية، كما كان للشعريين اهتمام كبير بهذا المصطلح حيث طوروه في أبحاثهم و أعمالهم النقدية خاصة في دراسة الفضاء الروائي». [1] اخذ مصطلح " الفضاء " حظاً وفيراً من الاهتمام من قبل الغرب كمصطلح نقدي له تأثير فوري على العمل الإبداعي السردي و شهد نصيبا من التطور كجزء من الرواية رئيسي و مهم .

فهذا غالب هلسا يترجمه بـ " المكان"، و ذلك حين نقل كتاب " غاستون باشلار" إلى العربية تحت عنوان " جماليات المكان"، أما الجزائري " عبد الملك مرتاض" فقد آثر استخدام مصطلح " الحيز"، و عرفه بأنه «وسط منسجم و غير محدود تقع فيه الأشياء الطليقة الشديدة الحساسية » [2] انطلاقاً مما سبق نقول أن الفضاء كوسط و كمجموعة من الأمكنة، يتميز بالانسجام و عدم المحدودية فلا وجود للأحداث دون أمكنة حتى و لو كانت الأحداث صغيرة.

و «يتسع مفهوم الفضاء ليشمل البيئة الطبيعية و الصناعية، بمختلف أنماطها و وظائفها و الشوارع و كل الأماكن التي تعيش فيها الشخصيات الروائية، كما يشمل الوقت من اليوم، و ما يترتب عليه من أضواء أو ظلمة أو الطقس بكل أحواله و الأصوات و الروائح» [3] بناءً على ما مضى نرى أن الفضاء كمفهوم شامل يُدخل في محيطه الأماكن التي تسكنها شخصيات الرواية، و الوقت و يقصد به هنا الساعات و الفترات الزمنية من اليوم كالصباح و المساء مثلاً، و كذلك البيئية سواءً كانت طبيعية من صُنع الخالق، أو صنعتها يد البشر و ليس هذا فحسب الفضاء شموليته تصل إلى أحوال الجو و الأصوات إضافة إلى أي روائح كيفما كانت.

« المكان الروائي هو الذي يمثل البُعد المادي الواقعي للنص، و هو الفضاء الذي تجري فيه، لا عليه الحوادث و لا نبالغ إذا قلنا إن المكان يُعد في مقدمة العناصر و الأركان الأولية التي يقوم عليها البناء السردي، سواء أكان هذا

[1] - معجم السيميائيات:فيصل الأحمر، ص 123.
[2] - المرجع نفسه، ص 124.
[3] - المرجع نفسه، ص 125.

السرد قصة قصيرة أم قصة طويلة، أم رواية» [1] انطلاقاً من هذا القول يتضح لنا المكان في الرواية هو الحيز والفضاء الذي تجري فيه الحوادث الروائية و هو من الأركان الأساسية التي يقوم عليها العمل السردي لا نتصور قصة أو رواية بلا مكان أو أمكنة المكان مسرح الأحداث الذي يوليه الأديب أهمية خاصة و كبيرة في عمله الإبداعي و هذا ما أكده هنري ميثران Henri Mitterrand بقوله:

« إن اختيار و توزيع الأمكنة داخل السرد لا يخضع لخطة اتفاقية، فالراوي لا يلجأ إلى الصدفة لكي يُسيد فضاءه كما أنه لا يخضع لخطو اتفاقية » [2] و هذا يعني أن الراوي و هو بصدد إنتاج عمله الإبداعي أو نقول الأدبي ، لا يرسم خطة مسبقة لتوزيع الأمكنة في السرد و يتبعها، و لا يعتمد على الصدفة لكي يبني الأمكنة كذلك، حتى أنه يبتعد عن أي خطة اتفاقية مسبقة، معنى هذا أن الراوي يعتمد على اللغة في تحقيق الفضاء في عمله السردي لأن هذا الأخير– الفضاء — بناء يحققه الراوي من خلال المؤشرات اللغوية .

« الفضاء في العمل الحكائي... هو مجموع العلاقات القائمة، بين الديكور و الوسط و الأماكن و أفعال الفواعل » [3] انطلاقاً مما سبق نقول أن العلاقة التي تربط الديكور بالوسط تُحقق و تُمثل الفضاء في العمل القصصي أو الحكائي و كذلك العلاقة بينها مع الأماكن و نضيف الأفعال التي يقوم بها مجموع الفواعل تمثل وتجسد هذا الفضاء الروائي، يعني هذا أن الفضاء لا نقصد به المكان أو الحيز فحسب بل مجموع العلاقات بين العناصر الأساسية التي يقوم عليها العمل الحكائي.

« إذ لا يمكن تصوره خارج بقية العناصر، كما لا يمكن تصور وقوع حدث أو عيش إنسان خارج حدوده ....فالمكان عنصر رئيسي فيه ينبني الحدث و منه ينطلق، و فيه تسير الشخصيات و تتفاعل كما أنه عنصر لا يمكن فصله عن باقي عناصر الحكاية في السرد »[4] من هذا القول نرى أن العلاقة بين المكان و الأحداث التي

---

[4]– بنية النص الروائي – دراسة – : إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 1431هـ/2010م، ص 131.

[2] – تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية: إبراهيم عباس، منشورات الوطنية للاتصال، د ط، د س، ص 34.

[3] – ينظر: شعرية الفضاء في المرحلة الأندلسية: إبراهيم الحجري، ص 39.

[3]– ينظر: بنية الزمن السردي في قصة موسى عليه السلام: عز الدين هبيرة، إشراف رابح دوب، مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير، قسم اللغة العربية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة، السنة الجامعية 1426 – 1427هـ/2006 – 2007م، ص 50.

تقع فيه، و مع الشخصيات التي تؤثر فيه و تتأثر به فهو عنصر مهم و لا يمكن عزله أو إبعاده عن بقية العناصر الأخرى.

« يُمثل المكان مكوناً محورياً في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد » [1] كل الأحداث في العمل السردي تتكون داخل المكان، لأنها تظهر كوجود في إطار هذا المكان، لا نستطيع تصور أحداث قصة ما مثلاً دون أمكنة، تتعدد المصطلحات التي استخدمها النُقاد الغربيون عند دراسة عنصر المكان في القص و يوضح الجدول التالي هذا التعدد:

الإنجليزية	الفرنسية	العربية
Space/Place	Espace	الفضاء/ الحيز/المكان/الفراغ /الخلاء
Location	Lieu	الموقع

«تعدد المفردات المستخدمة في اللغة العربية للوصول، لما يدل عليه المصطلح في الإنجليزية أو الفرنسية يصعب تفسيره، بأنه نِتاج تعدد اجتهادات بعض النقاد العرب في الترجمة فحسب، إذ هناك ما يدرس تحت مصطلح المكان أو الفضاء دون أن يكون ثمة رابط بيه و بين مفهوم المكان أو الفضاء سوى الاسم» .[2]

[1] – تحليل النص السردي تقنيات و مفاهيم: محمد بوعزة، ص 99.

[2] – آليات السرد من الشفاهية إلى المكتوب: سيد إسماعيل ضيف، شركة الأمل للطباعة و النشر، ط1، دس، ص 244.

«و مهما تعددت التسميات، واختلفت وجهات النظر حوله – المكان – إلا أنه يبقى دائماً العمود الفقري الذي يشد بنيات الأعمال الفنية، فهو الأرضية الضرورية لجريان الأحداث، كما تكمن أهميته في كونه ذلك المكان النسيج الذي يلعب عليه البطل أدوار القصة من البداية إلى النهاية» .[1]

مما سبق يمكن القول أن المكان هو العنصر الرئيس و القاعدة الصلبة التي يقوم عليها العمل الفني ليخرج في شكل نهائي.

« إن الفضاء لا يعد عنصراً مجزئاً فعلياً فهو مُوزع في شكل أمكنة، و طريقة تحديد و وصف الأمكنة في الروايات تكون عادة متقطعة تتناوب في الظهور مع السرد ومقاطع الحوار، إن تغيير الأحداث يفترض تعددية الأمكنة و اتساعها أو تقليصها حسب طبيعة موضوع الرواية» [2] انطلاقاً من هذا القول يتضح لنا أن الفضاء هو مجموع الأمكنة المتفرقة في القصة أو الرواية يتناوب ظهوره مع السرد .

يعتبر الفضاء المكاني من البنيات الداخلية في بناء الخطاب الروائي، فهو عنصر فعال يحوي و تؤطر أحداث القصة المسرودة في الخطاب يقول "عبد الملك مرتاض " عن مصطلح الفضاء: «إن مصطلح الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء و الفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء و الوزن و الثقل و الحجم و الشكل على حين أن المكان نريد أن نوقفه في العمل الروائي على الحيز الجغرافي وحده» [3] يتضح لنا من خلال هذا القول أن "عبد الملك مرتاض" فرق بين مصطلح الفضاء و الحيز و المكان، فربط الفضاء بالخواء و الحيز بالشكل و الحجم أما المكان في العمل الروائي فجعله هو الحيز الجغرافي فقط.

«يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة لا لأنه أحد عناصرها البنائية أو الفضاء الذي تتحرك بداخله الأحداث و الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في الكتابة الروائية الجديدة إلى فضاء يحتوي كل عناصر الخطاب السردي ... و لقد اهتم غاستون باشلار (Gaston Bachelard) بجماليات المكان حينما درس القيم الرمزية

[1] – بنية الزمن السردي في قصة موسى عليه السلام: عز الدين هبيرة، ص 50.

[2] – معجم السيميائيات: فيصل الأحمر، ص 125.

[3] – الموروث السردي في الرواية الجزائرية "روايات" الطاهر وطار و وسيني الأعرج نموذجاً: إعداد نجوي منصوري، إشراف الطيب بودربالة، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة الحاج ،لخضر،باتنة، السنة الجامعية 2011-2012م/1431-1432هـ، ص 219

الخاصة بالمناظر والشخصيات في أماكن تواجدها عبر ثنائيات (الداخل، الخارج) (المغلق، المفتوح) ».[1]

يمكن القول أن للمكان مساهمة كبيرة في إبراز الجمالية في النص الحكائي و يكون ذلك بتنوعه و تناوبه في السرد.

« يتفق أغلب الدراسيين على أن المكان يحتل أهمية مركزية في النص القصصي... و أهمية هذا العنصر تعود أساساً، لمونه القاعدة الأساسية التي يقوم عليها النص فالمكان لا يمكن أن يكون مجرد، ديكور أو إطار لاستيعاب الأحداث، بل يلعب دوراً محورياً و يكتسي أبعاداً فنية و دلالية و بدونه تسقط العناصر و الوظائف الأخرى في الفراغ و تفقد خصوصيتها» [2] بعد عرضنا لهذا القول نخلص إلى أن المكان مكون أساسي و حيوي للفضاء الروائي، لأن تشخيص المكان هو الذي يجعل من أحداث الرواية بالنسبة للقارئ شيئاً محتمل الوقوع فهو الذي يعطيها واقعيتها.

« تتجلى أهمية المكان مكوناً للفضاء الروائي من جهة، وعنصراً أساسياً من عناصر السرد و عاملاً مساعداً على إيصال الخطاب المنقول عن أحداث الرواية إلى القارئ و إحداث انطباع لديه »[3]. بناءً على ما سبق يتضح لنا أن المكان يلعب ادوار منها توصيل الخطاب إلى القارئ و العمل على التأثير فيه بشكل من الأشكال و هذا الخطاب يكون مصدره الأحداث التي تتضمنها الرواية.

« الأمكنة في الواقع كالحجارة في المقطع، لا تشكل بناءاً جمالياً إلا عندما يقطعها المبدع و ينقشها بالحلم والرؤيا و يكحلها بالأزمنة، و هذا معناه أن تنظيم المكان يخضع لتنظيم أحداث القصة ... لأن المكان الروائي هو الذي ينهض بوظيفة روائية سواء بنائية أو دلالية، أي أن فضاء الرواية يجب أن يتولد عن طريق الحكي ذاته... وإذا كان المكان يتشكل بما ينهض فيه من أحداث، فهو لا يخضع دوماً خضوعاً مطلقاً للجذب ».[4]

تظهر جمالية المكان بالأحداث التي تجري فيه و بالأزمة كذلك « العلاقة بين الحدث و المكان الروائيين علاقة جدلية من حيث أن جغرافية المكان تتشكل عبر حركة الشخصيات فيه و هي الحركة التي تؤطرها هندسة المكان، و عليه فلا قيمة لوجود مكان في الرواية لا يحدث فيه شيء ...أي أن المكان يجب أن يكون متورطاً في الأحداث

[1] – ينظر: المرجع السابق ، ص 220.

[2] – الرؤية في الرواية الجزائرية (1990 – 2000): نبيل بن السليو، ص 352.

[3] – تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية: إبراهيم عباس، منشورات الوطنية للاتصال، د ط، د س، ص34.

[4] – ينظر:البنية السردية عند الطيب صالح: عمر عاشور، ص 39.

... فإذا كان لا يمكن تصور وجود أحداث من غير وجود أمكنة فإنه يمكن في الوقت نفسه القول لا معنى لوجود أمكنة بغير أحداث ».[1]

بعد عرضنا لهذا القول يتضح لنا أنه لا توجد قيمة أو أهمية للمكان الروائي الخالي من الأحداث لأن هذه الأخيرة تعتبر روح المكان، و هو الجسد الذي تعيش فيه هذه الروح و لا تفارقه و إذا فعلت أصبح بلا قيمة، و هذه الجدلية يعرفها "غالب هلسا" بقوله: « بقدر ما يصوغ المكان الشخصيات و الأحداث الروائية، يكون هو أيضاً من صياغتها »[2] ومن خلال هذا القول يظهر لنا العلاقة بين الأحداث و المكان و الشخصيات في الرواية و تأثير المكان في العنصرين (الأحداث و الشخصيات) يكون هو نفسه تأثيرهما علبيه (المكان) تحت اسم الصياغة.

« للمكان قدرة على التأثير في تطوير الأشخاص و حبك الحوادث، مثلما للشخصيات أثر في صياغة المبنى الحكائي للرواية، فالتفاعل بين الأمكنة و الشخوص شيء دائم و مستمر في الرواية، فتكوين المكان و ما يعروه من تغيير في بعض الأحيان يؤثر تأثيراً كبيراً في تكوين الشخوص، و قد يكون وصف الأمكنة من الدوافع التي تجعلنا نفهم الأسرار العميقة للشخصية الروائية».[3]

يقول "شاكر النابلسي": «و لتزيد أهمية المكان يجب أن يكون...عاملاً و بناءاً في الرواية و إلا أصبح كتلة شخصية، لا تضيف للرواية إلا الترهل و من هنا كان المكان يلعب في بعض الروايات الرشيقة، دور البطولة وليس عنصر بطالة » [4] بناءاً على ما سبق نقولك لتظهر أهمية المكان في أي عمل سردي يجب أن يكون قد أدى دورا بارزاً و هو البناء و إن لم يفعل ذلك يصبح مجرد إضافة سلبية للقصة مثلاً أو للرواية، بإسهامه في قيام العمل السردي يأخذ دور البطولة و إن لم يسهم يصبح كبطال و من السهل التخلص منه دون أن يؤثر ذلك على كيان العمل الفني .

[1] – المرجع السابق، ص 40.

[2] – البنية السردية عندالطيب صالح :عمر عاشور، ص 40.

[3] – بنية النص الروائي – دراسة – : إبراهيم خليل، ص 131.

[4] – البنية السردية عند الطيب صالح: عمر عاشور، ص 40

« هناك عدة تقنيات لعرض المكان منها أن الـكاتب يمكن أن يقدمه دفعة واحـدة في مقطع نصي معزول عن السرد... حيث يخصـونه بالعديد من الـصفحات التي يمكن حذفها دون أن يؤثر ذلك في بناء الرواية»[1].

يؤكد رولان بورنوف عن أهمية المكان في السرد بقـوله: «المكان بإمكانه أن يصبح محـدداً أساسياً للمادة الحكائية و لتلاحق الأحداث و الحوافز، أي أنه يتحول في النهاية إلى مكون روائي جوهري، يحدث قطعية مع مفـهومه كديكور بتحـوله هذه يـصير عنصراً متحكماً في الـوظيفة الحكائية و الرمزية للسرد، و ذلك بفضل بنية الخاصـة و العلائق المترتبة عنها »[2] بعد عرضنا لهذا القـول نرى أن " بورنوف" أهـمية المكان في البنية السردية تظهر كـون هذا الأخير يستطيع أن يصبح محـدداً أساسي للحكايـة أو بالأحرى للمادة الحكائية، و لتتابع الحوادث و لهذا يصبح من المكونـات الجوهرية التي يرتكز عليها الـعمل الفنـي.

و للمكان علاقات بالعناصر السردية التي بُني عليها العمل السردي:

عـلاقة المكان بالزمان: للمكان علاقة قوية بالزمان في الـعمل القصصي، إلى الحد الذي يستحيل فيه «تناول المكان بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمـان في دراسة تنصب على عمل سـردي دون أن ينشأ عن ذلك مـفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره »[3] و بالتالي فالزمان و المكان وجـهان لعملة واحـدة، لا وجود لأحدهما دون الآخر يكلمنا بعضهما العض.

كُـتاب كثيرون يجعلون من وصف الطبيعة كـإطار مكـاني أرهاصا بالحوادث يمكن القـول: « يرتبط المكان مع الشخصيات بعلاقة متينة، فهو لا قيمة له إذا لم يحفل بشخصياته، التي تمنحه المعنى وتسهم في إغنائه بالدلالات من خلال العلاقات المختلفة التي قد تدخل فيها هذه الشخصيات مع المكان كعلاقات التنافر أو الحياد أو الإنتماء »[4] من هذا المنطلق، يظهر أن الارتباط بين المكان و الشخصية في الرواية ارتباط ضروري و لامناص منه.

و يعتقد أغلب الـدراسيين: « أن مهام المكان مساعدة المتلقي على فهم الشخصية فأثناء تشكل الفضاء المكاني الذي ستجري فيه الأحـداث: سيعمل الروائي على أن يكون بناؤه منسجماً مع مزاج و طبائع شخصياته

---

[1] – ينظر:المرجـع السابق ، ص 40

[2] – تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية: إبراهيم عباس، ص 34.

2– بنية الزمن السردي في قصة موسى عليه السلام: عز الدين هبيرة ، ص 50.

3–البنية السردية في روايات خيري الذهبي:صفاء المحمود،ص29.

و أن لا يتضمن أية مفارقة، و ذلك لأنه من اللازم أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية و المكان الذي تعيش فيه» [1]. للمكان عدة وظائف منها إفهام المتلقي الشخصية و هذه الأخيرة مرتبطة بالمكان ارتباطاً وثيق.

« عندما يرتبط المكان بالشخصية يكتسب قيمته و معناه، و يتحول بالتالي إلى خزان للأفكار و المشاعر فالمكان في حقيقته، ليس محايداً و لا مغلقاً، إذ يمكن للروائي من خلاله أن يعطي للأشياء أبعداً دلالية و رمزية، و أن يجعل منه عنصراً أساسياً للتعبير عن موقف الأبطال » [2]. انطلاقاً مما سبق نقول: أن الشخصية تكسب المكان قيمة و معنىً و بالمقابل يعبر هو عنها وعن أفكارها فهما متكاملان و يخدمان بعضهما البعض.

و بصورة عامة إن الفضاء المكاني، و هو يرتبط بالشخصية و الزمن و الحدث يتحول إلى كلية تكاد تكون مُطْلقة.

أ-أنواع الفضاء المكاني

1 - الفضاء الروائي: هو فضاء لفظي، إنه يتضمن كل المشاعر و التصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها و لما كانت اللغة عاجزة عن تشييد فضائها الخاص بسبب طابعها المحدود، فإن الراوي يدعو إلى تقوية سرده، بوضع طائفة من علامات الوقف داخل النص المطبوع، و هكذا فإن هذا الفضاء « يتكون من التقاء فضاء الألفاظ بفضاء الرموز الطبيعية، و هو المطهر التخيلي أو الحكائي، و يرتبط بزمان القصة وبالحدث الروائي و بالشخصيات التخيلية، فالمكان لا يتشكل إلا اختراق الأبطال له، و ليس هناك أي مكان محدد مسبقاً، و إنما تتشكل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال »[3] بناءاً على مما سبق نقول الفضاء الروائي ينشأ نتيجة للالتقاء فضائيين أثنين و هما فضاء الألفاظ مع فضاء الرموز و ليس أي رموز و إنما بالتحديد الطبيعية، و له علاقة وطيدة و ضرورية مع زمن القصة و أحداثها و شخصياتها الخيالية إذاً لا وجود لأمكنة بلا أحداث.

[1] - الرؤية في الروية الجزائرية(1990-2000):نبيل بن السيلو، ص355.

[2] - المرجع نفسه، ص 356.

[3] - معجم السيميائيات: فيصل الأحمر، ص 129.

2 – الفضاء النصي: « هو الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك: تصميم الغلاف و وضع المقدمة، و تنظيم الفصول، و تشكيل العناوين، و تغيرات حروف الطباعة، فكل هذه المظاهر داخله في تشكيل المظهر الخارجي للرواية » [1] وهذا يعني أن هذا الفضاء متعلق بما يحتويه من كتابة باعتباره حروف مطبوعة تأخذ مكان على الأوراق.

3 – الفضاء الدلالي: « يرتبط بجغرافية المعنى و تحولاته التي لا حدود لها، فليس التعبير الأدبي معني واحد فهو ما فتئ يتضاعف و يتعدد بناء على تنامي الصور المجازية و الكنايات و الإشارات التلميحية و الانتهاجية و لذلك تحدث "جينيت" عن الفضاء الدلالي (Espace Semantique) الذي يتأسس بين المدلول المجازي و المدلول الحقيقي ... وجود مكان يمكن أن يدرك و يتخيل و يحتوي أشخاصاً و أحرف طباعة » [2].

وهذا يعني أن الفضاء الدلالي مرتبط بالمعنى من مجاز و كنايات و إشارات فهو يتأرجح بين مدلولين حقيقي ومجازي.

4 – الفضاء كمنظور أو كرؤية: و المقصود بالرؤية أو بالمنظور الذي يسير الرواية، و قد تحدثت عن هذا النوع "جوليا كريستيفا"، تحت ما أسمته الفضاء النص للرواية فتقول : «هذا الفضاء محول إلى كل، إنه واحد وواحد فقط، مراقب بوجهة النظر الوحيدة للكاتب، التي تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يكون المؤلف بكامله مجتمعاً في نقطة واحدة، و كل الخطوط تتجمع في العُمق، حيث يقبع الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون (les actants)، الذين تنسج الملفوظات بواسطتهم المشهد الروائي» .[3]

يعني أن هذا الفضاء مرتبط بالكاتب، لأنه هو الذي ألف الرواية بكل ما فيها من حوار و أحداث و أبطال فاعلون في المشاهد الروائية.

5 – الفضاء الجغرافي: يقصد بالفضاء في هذا التصور، الحيز المكاني في الحكي، و يطلق عليه " الفضاء الجغرافي" (L èspace géographique)، ذاك الذي « يتولد من مضمون القصة الروائية لا مما تحتله

[1] – شعرية الخطاب السردي: محمد عزام، ص 71.

[2] – ينظر: شعرية الفضاء في المرحلة الأندلسية: إبراهيم الحجري، ص 39.

[3] – معجم السيميائيات: فيصل الأحمر، ص 132.

الكتابة على الورق» [1] من خلال القول نخلص إلى أن الفضاء الجغرافي يختلف على الأمكنة الأخرى فهو مصدره القصة كمضمون.

ب – أنواع الأمكنة :

استناداً لما قدمه " شكري النابلسي" فإن للمكان أكثر من ثلاثين نوعاً نذكر منها ستة أنواع و هي كالآتي :

1 – المكان الرمزي: « و هو ما يرمز به لمكان آخر، المكان المركب: و هو أحد الأمكنة التي لا تكتفي بوجودها، فتضم إليها مكاناً آخر و بذلك يحتوي نفسه و يحتوي مكان آخر

2 – المكان النفسي: و هو مكان يأخذ اكتماله من مشاعر الشخصية و حالتها النفسية ليتحول إلى المكان جديد، انه المكان المصور من خلجات النفس، و تجلياتها و ما يحيط بها من أحداث و وقائع » [2]. انطلاقا مما سبق يتضح لنا أن المكان الأول و هو الرمزي سُمي كذلك لأنه يرمز لمكان غيره فهو يعبر عن نفسه وعن مكان آخر في وقت واحد أما المكان النفسي يتضح معناه من اسمه فهو مرتبط بدواخل الشخصية وبأحوالها النفسية و بالحديث عن المكان المركب نقول أنه المكان الذي يضم مكان آخر إليه و يحتويه ، لذلك قيل مركب.

3 – المكان الرحمي :« وهو مكان يأخذ دلالته من تسميته ، فيمكن أن نقول عنه المكان الأول أو المكان الدافئ أو المكان الرحمي ، و ذلك لعلوقه بذاكرتنا على الرغم مما نراه من أمكنة مختلفة .

المكان الفوتوغرافي : وهو المكان الجغرافي الذي نعرفه ،كما هو على أرض الواقع بدون إضافة أي رموز أو مشاعر عليه ،أي هو ما يصور تصويرا ضوئيا خالصا، دون التدخل من الروائي »[3].

انطلاقا من الكلام الذي سقناه يتضح لنا أن المكان الرحمي هو المكان الأول الذي شهدناه و رسخ في ذاكرتنا مثل بيت الطفولة أو القرية أو بيت الجدة أما الفوتوغرافي هو الذي لا دخل للروائي فيه بأي طريقة من الطُرق لأنه يأخذ حيز جغرافي على أرض الواقع .

[1] – شعرية الفضاء في المرحلة الأندلسية: إبراهيم الحجري، ص 39.

[1] – دلالة المكان في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي: سعيد بن يحي، إشراف عمار بن زايد، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 2007 – 2008من ص 12.

[3] – المرجع نفسه، ص 16.

الأمكنة المفتوحة و المغلقة: « الانفتاح و الانغلاق بالنسبة للشخصية، من الممكن أن يكون المكان المنفتح لشخصية ما منغلق بالنسبة لشخصية أخرى و يكون المقياس هو مدى تأثيرها و أيضاً تأثرها، و مدى حريتها وتقييدها فيه ».[1]

و في مجال الكلام على المكان في الرواية فسَمّ "غالب هلسا" الأمكنة إلى أنواع ثلاثة هي:

4 –المكـان المجازي: «و هو المكان الذي لا يتمتع بوجود حقيقي، بل هو أقرب إلى الافتراض و هو مُجَرد فضاء تقع أو تدور فيه الحوادث، مثل: خشبة مسرح يتحرك فوقها الممثلون » [2]. نقـول غن هذا المكان افتراضي غير واقعي و ليس له وجود حقيقي.

5 –المكـان الهندسي: « و هو المكان الذي يظهر في الرواية، من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية، و استقصاء التفاصيل دون أن يكون لها دور في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى» . [3] و بالتالي هو نابع من أفكار المؤلف، يختاره و يضعه كحيز يضم أحداثه و أفعال فواعله.

6 –مكـان العيش: « المكان الأليف و هو الذي يستطيع أن يثير لدى القارئ ذاكرة مكانه هو، فهو المكان الذي عاش الروائي فيه، ثم انتقل منه ليعيش فيه بخيالـه بعد أن ابتـعد عنه ». [4] يمكن القول أن هذا المكان هو المكان الوحيد الذي له مكانة في ذهن كل واحد منا حتى الروائي عندما يتحدث أو يحكي عن الماضي و يذكر بيت الجدة مثلاً فهو قد عاد إلى زمن ماضي بخياله بعد أن عاشه في وقت مضى.

ثالثاً: الـشخصية

يعد مصطلح " الشخصية " من المصطلحات المستعملة بكثرة في حقل الدراسات النقدية الحديثة. خاصة مرتبط بنقد القصة والرواية.

إذ يقول عبد الملك مرتاض أن: « معظم النقاد العرب المعاصرين يصطنعون مصطلح " شخص" ، وهم يريدون به إلى الشخصية، و يجمعونه على شخوص. و الحق أن اشتقاق اللغة العربية يعني من وراء اصطناع تركيب؛ " ش

[1] – دلالة المكان في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي:سعيد بن يحي ، ص 14.

[2]- بنية النص الروائي – دراسة – : إبراهيم خليل، ص 133.

[3] – المرجـع نفـسه، ص 133.

[4] – المرجـع نفـسه، ص 133.

خ ص " و ذلك كما نفهم نحن العربية على الأقل من ضمن ما يعنيه، التعبير عن قيمة حية عاقلة ناطقة. فكأن المعنى إظهار شيء و إخراجه و تمثيله و عكس قيمته» [1].

و كلمة الشخصية في اللغة العربية مشتقة من : « "شخص " الشّخْصُ: جَماعَةُ شَخْصٍ الإنسان و غَيْرِهِ: مُذَكّرٌ، و الجَمْعُ أَشْخَاصٌ و شُخُوصٌ و شِخَاصٌ. و الشّخْصُ: سَوادُ الإنْسانِ وغَيرِهِ تراهُ مِنْ بَعيدٍ. الشّخْصُ : كُلُّ جِسْمٍ لَهُ ارْتِفاعٌ و ظُهُورٌ.

و شَخَصَ، بالفَتْحِ، شُخوُصاً: ارْتَفَعَ. و الشُّخُوصُ: السَّيْرُ مِنْ بَلَدٍ إلى بَلَدٍ. و قَدْ شَخَصَ يَشْخَصُ شُخُوصاً ».[2] و الشخصية صفات تميز الشخص من غيره.

و منه فان « مصطلح الشخصية يضم أية سمة أو صفة لها صلة بشكل أو بآخر بقدرة الفرد على التكيف في محاولته الحفاظ على احترامه لذاته» [3].

و يظهر من هذا القول أن وصف شخصية الفرد يتوخى فيه كل الاعتبارات: ميوله وقدرته و مظهره الخارجي وتفاعلاته النفسية و العاطفية. و التجارب التي مر بها.

و قد عرف عزيز حنا داود الشخصية تعريفا إجماليا بأنها: « ذلك التنظيم المتكامل الديناميكي الذي يتميز به الفرد، و تتكون من التفاعل المستمر المتبادل بين المنظومات النفسية و الاجتماعية »[4].

و هذا جاء ليوضح أن الشخصية مفهوم شامل تتداخل في تكوينه العديد من العوامل داخلية متعلقة بالفرد نفسه و خارجية يصنعها المحيط و المجتمع .

« ما إن تذكر الرواية حتى تذكر الشخوص. إذ لا رواية بلا أشخاص، فهم ركيزة الروائي الأساسية...والشخوص هم: الأفراد الخياليون، أو الواقعيون الذين تدور حولهم الرواية أو القصة والمسرحية. وبسبب الدور الذي تضطلع به الشخصيات في السرد الروائي، جَرَىَ الاعتراف بالروائي على مقدرته في رسم

---

[1] – في نظرية الرواية: عبد المالك مرتاض، ص 75.

[2] – لسان العرب: ابن منظور، ص 2211.

3– الشخصية و أبعادها التداولية في رواية الصراع العربي الصهيوني: تكتك إكرام، إشراف عبد القادر شرشار، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في اللسانيات التداولية، قسم اللغة و آدابها، جامعة اللسانية – وهران – 2012 – 2013م، ص 46.

[4] – المرجع نفسه، ص 47.

الشخوص، فالروائي الجيد هو الذي يستطيع أن يبتكر، ويُبدع، في رواياته، شخصيات جيدة »[1]. فتعتبر الشخصيات المحرك الأساسي لأحداث القصة أو الرواية، فهي العمود الثابت الذي يقوم عليه العمل السردي، إذا أحسن الروائي ابتكارها في عمله القصص بشكل جيد.

«تعد الشخوص في الرواية محور أفكار الكاتب و آرائه العامة، فلا يستطيع الكاتب أن يسوق أفكاره منفصلة عن محيطها الحيوي، و لا بد أن يودعها في شخوص... و لما كانت الشخوص تُحيي أفكار الكاتب، و تَحيا بهذه الأفكار، فلا بد أن يكون مصدرهم من الواقع، إلا أن الكاتب بقدرته الفنية يشكل شخوصه بحيث يبدون مختلفين عن من نألفهم أو نراهم، فهو يعلل سلوكهم، و يفسر نوازعهم »[2].

من خلال هذا الكلام نستخلص أن الشخوص هي المحور الذي تدور حوله أفكار الراوي العامة و هي مرتبطة بمحيطها الحيوي لا تنفصل عنه، وهذه الشخوص في العمل السردي مصدرها في الواقع، و لكن بقدرة الكاتب على تشكيل الشخوص يجعلها تختلف عن الواقع إذ يحلل الشخصيات و يلج إلى دواخلهم.

« و تختلف المقاربات و النظريات حول مفهوم الشخصية و تصل إلى حد التضارب و التناقض»[3].

و يرى عبد الملك مرتاض أن النظريات تتعدد حول " الشخصية " من ناقد لآخر و من عصر إلى آخر، بحيث يقول:« تُعامَل الشخصية في الرواية التقليدية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي؛ فتوصف ملامحها، وقامتها، و صوتها، و ملابسها، وسحنتها و أهواؤها و هواجسها »[4]، و غيرها من الأوصاف المتعلقة بالشخصية .أي أن الشخصية في الرواية التقليدية كانت تعامل كما يُعامل " الشخص " في الواقع فهي لها دور كبير في العمل الروائي .

و يتضح لنا أن «شخصيات الرواية – عموما – ذات بناء واقعي مركب تمتلك مصداقيتها في مشابهتها للبشر الحقيقيين، في أشكالهم و طباعهم و أقوالهم و أفعالهم »[5]،

---

[1] -ينظر: بنية النص الروائي (دراسة)ك إبراهيم خليل، ص 173.

[2] -ينظر: قضايا النقد الحديث: محمد صايل حمدان، دار الأمل للنشر و التوزيع، ط1، 1991م، ص 83.

[3] - تحليل النص السردي تقنيات و مفاهيم: محمد بوعزة، ص39.

[4] - في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص 76.

[5] - في مشكلات السرد الروائي، "دراسة"، جهاد عطا نعيسة، منشورات اتحاد العرب، دمشق، د ط ، 2001م، ص 22.

هذا و إضافةً إلى ذلك نجد أن « النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهراً سيكولوجياً،و تصيره فرداً، شخصاً، أي ببساطة " كائنا إنسانيا " »[1] . يمكن القول عن هذه النظرية أنها جعلت الشخصية خارج الإطار اللغوي للعمل الروائي، و وضعته بمحاذاة القارئ.

هذه النظرة للشخصية لم تبقى على حالها، فقد تغيرت.« في بداية القرن العشرين بدأت الرؤية "إلى الشخصية تتغير، فحاول الروائيون، و النقاد التقليل من سلطتها في الأعمال الروائية، فلم تعد عند البعض إلاَّ مجرد كائن ورقي بسيط فهي مجرد عنصر شكلي،و تقني للغة الروائية، مثلها مثل الوصف و السرد و الحوار »[2] .

و منه نقول أن شأن الشخصية بدأ يَقلُّ مع بداية القرن العشرين إذ جعلوها مجرد عنصر شكلي، يتكون بفعل لغة الروائي كالعناصر الروائية الأخرى.

« ليست الشخصية الروائية وجوداً واقعياً، و إنما مفهوم تخيلي، تدل عليه التغيرات المستخدمة في الرواية هكذا تتجسد الشخصية الروائية» [3].

و منه لا وجود للشخصية في الواقع، و لكن هي عبارة عن كائن ورقي أو هي دلالة لغوية من خلال اللغة يصنعها الكاتب.

و " الشخصية " "pERSONNAGE" في نظر لطيف زيتوني «تتكون من مجموعة الكلام الذي يصفها، ويُصور أفعالها، و ينقل أفكارها و أقوالها »[4].

و من هذا القول نلاحظ أن الشخصية لا وجود لها خارج النص الروائي و إنما تخلقها الكتابة الروائية .

« و الشخصية الروائية هي كائن لغوي خيالي، يبدعه الروائي، بغاية جمالية و فنية محددة – كائن ورقي – يتكشف من خلال جمل و تصريحات و ،قوال يصنعها و سلوكيات متفرقة في النص الروائي، يصنعها ما ينطق به

[1] – تحليل النص السردي: محمد بوعزة، ص 39.

[2] – الشخصية و أبعادها التداولية: تكتك إكرام، ص 55.

[3] – شعرية الخطاب السردي: محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص 13.

[4] – معجم مصطلحات تقد الرواية: لطيف زيتوني، ص 114.

أو ما ينطق به الآخرون عنها. إذن هي تبنى كعنصر بنائي كالزمن و المكان و الحدث... و عليه فالشخصية ركن أساسي من أركان الرواية و هي العنصر الفاعل الذي يساهم في صنع الحدث » [1].

و عليه فإن الشخصية الروائية مجرد دلالات لغوية، يكون دورها في حدود ورقات العمل القصصي للكاتب، تظهر من خلال التأثير و التأثر الحامل مع العناصر البنائية الأخرى في النص القصصي، مما يعطيها أهمية كبيرة داخل هذا النص .

و ما كان تقزيما للشخصية الروائية حسب عبد الملك مرتاض « مسألة التسمية التي كان كافكا " Kafka " أول من خرق القاعدة التقليدية، فأطلق على شخصية " القصر " حرف الكاف [K] وعلى شخصية [المحاكمة] مجرد رقم من الأرقام »[2].

و نجد من الباحثين من أعطى الشخصية القصصية حقها مثل " تودوروف" الذي يرى دورها أساسياً في الرواية،فيقول في هذا الصدد « إنّ الشخصية تشغل في الرواية بوصفها حكاية دوراً حاسماً، و أساسياً بحكم أنّها المكون الذي تنتظم انطلاقا منه مختلف العناصر الرواية »[3].

و مما يدعم هذا الرأي هو «كون الشخصية الروائية عنصراً له دور أساسي في العمل الروائي الناجح فهي تعتبر أساس الرواية و أن الشكل الروائي قد خلق للتعبير عن الشخصية، و هناك جملة اعتبارات فنية تتدخل بشكل مباشر في عملية خلق الشخصيات الروائية و منحها القدرة اللازمة على الحركة الواعية، داخل العمل الروائي، بحيث تؤدي وظائفها الفنية و الفكرية، التي أرادها لها القاص» [4].

و يقف رولان بارت " R.Barthes " موقفا وسطاً، حيث يرى الشخصية واقعية و يجعلها في الوقت نفسه علامة لغوية، تُنتج الخطاب، كما أنّ الخطاب ينتج الشخصيات يقول: « فكأن هناك شيئاً من التضافر الحميم بين الخطاب و الشخصيات التي تضطرب عبره، وهي علاقة معقدة تقوم، خصوصاً على التمثيل الجمالي والعاطفي للأحياء و الأشياء، و تفضي، في الغالب إلى إيجاد عينات من الشفرات غير متناهية. فكأن

---

[1] – ينظر: الشخصية و أبعادها التداولية: تكتك إكرام، ص 49.

[2] – في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص 86.

[3] – الشخصية و أبعادها التداولية: تكتك إكرام، ص58.

[4] – الرواية العربية الجزائرية و قضية الريف (دراسة موضوعية و فنية): سالم سعدون، إشراف، شهير القلماوي، رسالة ماجستير في الأدب، جامعة القاهرة، كلية الآداب، 1408هـ/1988م، ص 156.

الشخصيات هي عينات من الخطاب. و كان الخطاب نفسه يغتدي، عبر هذه العلاقة المعقدة، مجرد شخصية»[1].

و من خلال هذا يمكن القول أن الشخصية القصصية لا تظهر بصورتها المكتملة إلا عند انتهاء العمل الحكائي.

اعتمد بعض الدراسيين في تحديد هوية الشخصية الحكائية « طريقة خاصة، تعتمد محور القارئ، لأنه هو الذي يكوَّن بالتدريج و عبر القراءة. صورة عنها، و ذلك بوساطة مصادر إخبارية ثلاثة، هي: أ/ما يُخبر به الراوي. ب/ ما تُخبر به الشخصيات ذاتها. ج/ ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات »[2].

ونستنتج من هذا أنه باعتبار القارئ هو المسؤول على تحديد هوية الشخصية الحكائية ستتعدد وجوه الشخصية، بحسب تعدد القراء، و اختلاف تأويلاتهم.

ويرى عبد الملك مرتاض أن الشخصية هي « العالم الذي تتمحور حوله كل الوظائف السردية/ وكل الهواجس والعواطف و الميول، فالشخصية هي مصدر إفراز الشر في السلوك الدرامي داخل عمل قصصي ما. ...وببعض ذلك تتشكل ثلاثة مستويات حول الشخصية: المتحدث عنه، و المتحدث و المتحدث له »[3].

و من خلال إدراجنا لهذا القول يظهر أن الشخصية تتكون من خلال تفاعلها مع ثلاث مستويات: مع نفسها، و مع القارئ، و مع الراوي. و هذا كله بتسيير المؤلف.

« وقع النقد الحديث في مغلطة حين طابق بين (المؤلف) و (الشخصية) المتَخيّلَة التي اعتبرها لسان حال المؤلف أو الشخصية البديلة عنه و قد تجلى هذا أكثر ما يكون في روايات الاعترافات و السيرة الذاتية و الروايات المروية بضمير المتكلم، و هذا الخلط بين المؤلف و الراوي أعاق فهم الشخصية الروائية»[4]. وهذه المغالطة في النقد الحديث سوى بين الشخصية اللغوية في النص، وبين المؤلف الواقعي. مما أدى بالقارئ إلى عدم التمييز بينهما في بعض الأحيان عند قراءة العمل القصصي.

---

[1] - في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص 81.

[2] - شعرية الخطاب السردي: محمد عزام، ص 14.

[3] - ينظر : القصة الجزائرية المعاصرة:عبد الملك مرتاض، ص 89.

[4] - شعرية الخطاب السردي: محمد عزام، ص13.

و قد ظهرت تصنيفات عديدة للشخصية من خلال البحث في أسس تكونها. فنجد: الشخصية الثابتة، والشخصية المتغيرة و الشخصية المركزية، و الثانوية، و المعقدة. بعد ذلك تعددت التصنيفات « فرأى فيليب هامون "ph.homon" أن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص، و إن الشخصية الروائية هي علاقة لغوية ملتحمة بباقي العلاقات في التركيب الروائي المحكم أو المنتج لمرسلة تجد حقيقتها في التواصل. و صنّف الشخصيات الروائية في ثلاثة أنواع: 1) الشخصيات المرجعية. 2) الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف. 3) الشخصيات المتكررة ذات الوظيفة التنظيمية. »[1]

و في الأخير من خلال ما ذكرناه لبعض الآراء حول الشخصية الحكائية، نلحظ أن هناك اختلاف في وجهات النظر لمفهوم الشخصية الحكائية، و تباين حول أهمية هذه الشخصية في النص القصصي. و هذا رجع لتشعب جوانب هذا الموضوع بحيث لا نجد موقف موحد حول هذه الشخصية.

أ -أبعاد الشخصية:

الشخصية تبنى على أبعاد هي:

1 -البعد التكويني الجسمي: « و هو شكل الإنسان، وطوله أو قصره، و حسنه، و وسامته أو ذمامته، وطول عنقه أو قصرها، و بدانته أو نحافته و لون بشرته... و غيرها »[2]. وكل هذه الأوصاف هي أوصاف خارجية للشخصية تساعد في تحديد بعدها التكويني الجسمي.

2 -البعد الاجتماعي: « فيصورها من حيث: ثقافتها و عقيدتها و هواياتها، و بيئتها و المجتمع الخارجي المحيط بها »[3]. ومنه فإن كل المؤثرات الخارجية التي تتولد عن محيط الشخصية هي التي تصنع هذا البعد في الشخصية.

3 -البعد النفسي: و يشكل هذا البعد جانبين:« جانب عقلي، و جانب انفعالي وجداني»[4] فالجانب العقلي تدخل فيه عقلية و ذكاء الشخصية. أما الجانب الانفعالي الوجداني « هو الجانب الثاني من المظهر

[1] - المرجع السابق، ص 15.

[2] - تقنيات الدراسة في الرواية: الشخصية -1-: عبد الله خمار، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، د ط، د س ، ص 24.

[3] - القصة و الروية: عزيزة مريرن، ديوان المطبوعات الجامعية، دار الفكر، دمشق، د ط، د س، ص 29.

[4] - تقنيات الدراسة في الرواية: عبد الله خمار، ص 24.

النفسي و هو أعقد الجوانب و أكثرها غموضاً في شخصية الإنسان إذ يشمل أسماء الوراثية، الأخرى غير العقلية، لخفة الروح و الضل و المزاح»[1]

4 –البعد الثقافي: هي « مجموعة من خصائص و عادات و مفاهيم و أفكار و أنماط من السلوك تغاير خصائص و عادات و مفاهيم و أنماط من السلوك تكونت في ثقافة آخر». [2] و تتشكل هذه الخصائص من ثقافة ما ، لتغرس في أفراد مجتمع ما و تميزهم عن مجتمع آخر.

و يجب على القاص أن يحسن تصوير هذه الأبعاد في الشخصية الروائية، لتكون الشخصية مناسبة لمواقف القصة، و تتبدل بحسب ما تقتضيه الحكاية.

ب_ أنواع الشخصية:

1 –الشخصية " المركزية": « هي الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثيل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار أو أحاسيس و تتمتع الشخصية الفنية المحكم بناؤها، باستقلالية في الرأي و حرية في الحركة داخل مجال النص القصصي، و تكون هذه الشخصية قوية ذات فاعلية كلما منحا القاص حرية ... و أبْرزْ وظيفة تقوم بها هذه الشخصية هي تجسيد معنى الحدث القصصي، لذلك فهي صعبة البناء، و طريقها محفوف بالمخاطر»[3]. بعد عرض هذا التعريف، نقول أن الشخصية الرئيسية هي المحور الأساسي الذي تدور حوله أحداث النص القصصي.

و نجد الخصائص التي حددها "هينكل" للشخصية الرئيسية ثلاثة: « 1) مدى تعقيد التشخيص. 2) مدى الاهتمام الذي تستأثر به بعض الشخصيات. 3) مدى العمق الشخصي الذي يبدو أن إحدى الشخصيات تجسده »[4].

و الخاصية الأولى، تظهر من خلال نمط الشخصيات المعقدة، التي ترجع أفعالها و تعاملاتها إلى مجموعة من الدوافع المتداخلة و المركبة، و الانفعالات المتناقضة. بحيث تمثل نماذج إنسانية معقدة لا بسيطة.

---

[1] – المرجع السابق ، ص 24.

[2] – الشخصية و أبعادها التداولية: تكتك إكرام، ص 48.

[3] – ينظر : السمة و النص السردي: حسين فيلالي، ص 46.

[4] – تحليل النص السردي: محمد بوعزة، ص 56.

أما الخاصية الثانية، و هي الأهمية التي تحصل عليها الشخصية من طرف السارد على مستوى البناء السردي، دون غيرها من الشخصيات الأخرى مما يمنحها حضوراً و تميزاً.

2 الشخصية الثانوية (المساعدة): تشارك الشخصية المساعدة في نمو الحدث القصصي و «وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية [1].» و تنهض « بأدوار محدودة إذ ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية. قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين و وآخر. و قد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له. و غالباً ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهدة أهمية لها في الحكي »[2]

2 – الشخصية المدورة: « هي التي تجسد كل أنواع التعقيد في الطبيعة الإنسانية لذلك تعتبر من الشخصيات المناسبة لتمثيل البعد المأساوي. و هي تتميز بكثافة سيكولوجية و تمثل في أغلب الأحيان حالة درامية معقدة و مركبة » [3]. يحيل هذا إلى أن الشخصية المدورة تعيش حالات من الصراع الداخلي. جراء التناقضات التي تزيدها تعقيداً داخل النص الروائي. وهي متعددة الأبعاد قادرة على أن تفاجئ الآخرين بسلوكياتها. لهذا هي شخصية متغيرة.

3 – الشخصية المسطحة: هي التي « تعكس فكرة ثابتة لمؤلفها... تفتقر الشخصيات المسطحة إلى الكثافة السيكولوجية و التعقيد الذي يميز الطبيعة الإنسانية »[4].و هي ذات بُعد أحادي ثابت غير متغير.

و حسب عبد الملك مرتاض تسمى « الشخصيات السلبية أو المسطحة، أو الثابتة وهذه المصطلحات الثلاثة تكاد تعي شيئاً واحد منها »[5].

4 – الشخصية المعارضة: «و هي شخصية تمثل القوى المعارضة في النص القصصي و تقف في طريق الشخصية الرئيسية أو الشخصية المساعدة، و تُعد أيضاً شخصية قوية. ذات فعالية في القصة، و في بناء

[1] – تطور البنية في القصة الجزائرية المعاصرة: شريبط أحمد شريبط، ص 45.
[2] – تحليل النص السردي: محمد بوعزة، ص 57.
[3] – المرجع نفسه، ص 57.
[4] – ينظر: معجم مصطلحات الرواية: لطيف زيتوني، ص 114.
[5] – في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص 89.

حدثها الذي يعظم شأنها كلما اشتد الصراع فيه بين الشخصية الرئيسية و القوى المعارضة، و تظهر هنا قدرة الكاتب الفنية في الوصف و تصوير المشاهد التي تمثل هذا الصراع».[1]

و منه فالشخصية المعارضة تساهم في تطور الحدث القصصي، من خلال معاداتها للشخصية المركزية أو الثانوية، بحيث تتصاعد الأحداث إلى التأزم (العقدة)، بين هذه الشخصيات القصصية.

ج – الشخصية في القصة الجزائرية:

1 – الشخصية الإصلاحية الدينية: ظهرت هذه الشخصية فيما «اصطلح عليه بالمقال القصصي والصورة القصصية، وهما شكلان مهدا لظهور القصة القصيرة الجزائرية، و طبعا بميزاتها الجمالية السرد القصصي الجزائري منذ نشأته عام 1925م، إلى غاية بداية الثورة التحريرية تقريباً»[2].

2 – الشخصية الواقعية الثورية: كانت الحرب التحريرية (1954-1962) من بين العوامل التي أثرت في الإبداع الجزائري بشكل كبير مما جعله ثرياً و متنوعاً، و يمكن القول أن مرحلة الثورة التحريرية هي البداية الحقيقية للأشكال الأدبية الحديثة في الجزائر. «قد التزم الكُتاب الجزائريون أثناء الحرب التحريرية بتصوير الشخصيات الفاعلة سواء كانت هذه الشخصيات ذات أبعاد وطنية مثل شخصية الجندي، و المسبل، والفدائي و المتعاطف، أم الشخصيات الوطنية التي ربطت مصالحها بالوجود الاستعماري الفرنسي و أبرز أنواع هذه الشخصيات : شخصية القائد، و الخوجة، و الحركي و العميل و الواشي ...و غيرها ».[3]

و إضافة إلى ذلك تعتبر شخصية البطل الثوري من أهم الشخصيات التي لا تكاد تخلو منها أية قصة كُتِبَتْ في مرحلة الثورة التحريرية، وهي الشخصية الأدبية التي رفضت الوضع الاستعماري.

3 –الشخصية الواقعية الاجتماعية: « ظهرت نموذج في الأدب الجزائري بكثرة ملفتة للنظر بعد الاستقلال (1962) رغم أن بوادرها الأولى تعود إلى بعض قصص محمد العبد الجلالي، خصوصاً في قصته: "أعني على

[1] – السمة و النص السردي: حسين فيلالي، ص 45.

[2] – مباحث في الأدب الجزائري المعاصر: شريبط أحمد شريبط، الشروق للإعلام و النشر، ط1، 2001/ ص 49.

[3] – المرجع نفسه ، ص 55.

الهدم أعنك على البناء" و لكن بعد الاستقلال كادت تطغى على بقية الشخصيات الأدبية. فحتى شخصيات القصص التي كُتِبَتْ بعد الاستقلال قد كان الهدف الأول منها الإصلاح الواقع المعيش »[1].

[1] -مباحث في الأدب الجزائري المعاصر:شريبط أحمدشريبط ، ص 61.

الفصل الثاني

تجليات الجمالية في مجموعة " مغارة الصابوق"

المبحث الأول: جمالية اللغة عند " عبد الله كروم":

1 -**جمالية اللغة في العتبات** : و نقصد بالعتبات العنوان و الإهداء إضافة إلى العناوين الداخلية، الأبيات الشعرية أو الأقوال و غيرها كثير، لا يمكن العبور إلى متن القصة أو العمل السردي، دون التوقف عند العتبات هذه الأخيرة تكشف ما ينطوي عليه النص، و تعطي انطباع أو نقول تصور أولي على مضمونه، باعتبارها مفاتيح لدواخل النص وحناياه.

أ -**عتبة العنوان**: العنوان هو العلامة الجوهرية، و العنصر الأهم من عناصر العمل الأدبي أو السردي، يستطيع القارئ من خلاله أخذ صورة أولية عن المضمون « تأتي أهمية الوقوف على العنوان من كونه أول ما يصادفه المتلقي في طريقه إلى عالم النص، و أول عتبة يجتازها و هو ما يعبر إلى الغيابات النصية، وان كان يقدم نفسه بصفته مجرد عتبة Seuil للنص، فإنه في المقابل لا يمكن الولوج إلى العالم النصي الغريب إلا اجتياز هذه العتبة»[1]. و نجد في مجموعة القاص " عبد الله كروم" القصصية، أن العنوان جاء في الجزء العلوي من الغلاف يسبقه اسم الكاتب، جاء هذا العنوان بخط عريض و بلون بني غامق، يتكون من اسمين الأول " مغامرة" و الثاني " الصابوق" "مغامرة الصابوق ".

مغارة: « مادة كهف: كهف: كالمغارة في الجبل إلا إنه أوسع منها، فإذا مَغَرَ فهو غارٌ »[2]. و المغارة تعتبر ملجأ و مأوى آمن للكثير من الحيوانات و تكون معبد للرهبان، و كذلك مكان مناسب للانطواء و الانعزال عن البشر و الحياة.

الصابوق: و هو ربما كنية، كنى بها هذا الشخص، و لا نستطيع أن نقول إنه اسم لأنه ليس متداول في منطقة " توات" أو "أدرار"، جعل القاص لفظ الصابوق لصيق بالمغارة، لينتجان معاً عتبة ذات لغة موحية ورمزية والصابوق شخصية رئيسية في هذه القصة جعله القاص.

[1] –شعرية الفضاء: إبراهيم الحجري ،ص94.

[2] – لسان العرب :ابن منظور ، المجلد5 (غ- ل)،باب الكاف ،ج 44 ص 3946..

« العتبة إنها تمفصل حاسم في التفاعل مع النص، فالعنوان قد يشجع القارئ على تلقي النص، و قد ينفره من قراءته، و بالتالي لا يظل العنوان مجرد عتبة للنص بل مفصل محدد لفعل قراءته، و محفز لعملية استهلاكه واقتنائه»[1].

و في هذه المجموعة جاء العنوان جذاباً، و مشجع للقراءة فلفظة " المغارة " جاءت واضحة، أما لفظة "الصابوق" شابها بعض الغموض إذا كانت اسم قديم أو كنية أو لقب.

ب -**عتبة الإهداء:** « الإهداء هو تقدير من الكاتب، و عرفان يحمله للآخرين، سواء كانوا أشخاصاً أو مجموعات (واقعية أو اعتبارية)، و هذا الاحترام يكون إما في شكل مطبوع (موجود أصلاً في العمل / الكتاب)، و إما في شكل مكتوب يوقعه الكاتب بخط يده في النسخة المهداة »[2]، نجد القاص "عبد الله كروم" في مجموعته القصصية "مغارة الصابوق" يقدم إهداء إلى والده فقط فيقول: « إلى الذي خضر الواحة، و أحيا الفقارات وسكن مغارات الاختباء من اللفحات ... و معه عشنا النعم السابغات ... رحمه الله رحمة واسعة »[3]، من مضمون الإهداء يتضح لنا أن القاص مرتبط بعلاقة قوية بوالده، هذا ما جعله يهدي له عمله القصصي « ونجد جينيت يفرق بين إهدائيين، إهداء خاص يتوجه به الكاتب للأشخاص المقربين منه، يتسم بالواقعية و المادية، وإهداء عام يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات »[4]، و هنا القاص وجّه إهداء خاص إلى شخص مقرب منه. كثيراً ألا وهو "والده"، كانت لغة الإهداء جميلة و استشعرنا هذه الجمالية من خلال الألفاظ التي استخدمها، بتفحص و دقة فجاءت بجرس قوي موحية و مشحونة تعبر عن الذكريات و الأعمال الجليلة التي قام بها " الأب"، اتجاه الأرض.

يُعتبر الإهداء عتبة من عتبات الولوج إلى النص، ولا يقل أهمية عن العنوان فهو يشكل عنصراً مساعداً لإقحام النص، و مدخل أولي لقراءته.

---

[1] – شعرية الفضاء : إبراهيم الحجري ،ص93.

[2] – عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص):ترجمة، عبد الحق بلعابد، منشورات الإختلاف ،الدار العربية للعلوم ناشرون ،ط1، 1429هـ – 2008م ،ص93.

[3] – مغارة الصابوق (قصص) : عبد الله كروم ، دار الكلمة للنشرو التوزيع ، ط1، 2016م ، ص5.

[4] – عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص): عبد الحق بلعابد، ص93.

ج- العناوين الداخلية: «(intertitres) العناوين الداخلية، عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص و بوجه التحديد في داخل النص، كعناوين للفصول و المباحث و الأقسام والأجزاء للقصص و الروايات و الدواوين الشعرية،... تتحدد بمدى اطلاع الجمهور فعلاً على النص / الكتاب، ... فحضور العناوين الداخلية محتمل وليس ضروري و إلزامي في كل الكتب،... كما يعتمدها الكاتب لداع فني و جمالي »[1].

نجد القاص "عبد الله كروم"، قد ضمن مجوعته هاته خمسة عشر قصة و وسم كل قصة بعنوان مناسب لمضمونها، بعضها افتتحها بأقوال من بنات أفكاره و بعضها الآخر كان إما يستهلها أو يختتمها بأبيات شعرية أو آيات قرآنية أو حتى حكم هادفة و كلها تعتبر عتبات يطرقها القارئ قبل الولوج إلى النص، و لها واقع جمالي خاص وتأثير فائق على ذهن المتلقي، تذهب به حيثما تشاء، لتعود به في نهاية المطاف إلى صُلب القصة وموضوعها.

زينة المدائن[2]: زينة: « صفة تدل على جمال الشيء، زيّن الشيء: بمعنى جمله و جعله بصفات جميلة، أضاف عليه لمسات جمالية ليصبح جميلاً الزّينُ: خِلافُ الشين، ... زانه زيناً و أزانه و أزينهُ... قال الأزهري:سَمِعْتُ صبياً من بني عُقيل يقول لآخر: وجهي زيْنٌ، و وجهك شين، أراد أنه صَبيحُ الوجه و أن الآخر قبيح، قال: و التقدير وجهي ذو زين: و وجهك ذو شين.» [3]، جعل لفظة زينة لصيقة بلفظة المدائن.

المدائن: جمع للفظة "مدينة" و تدل على مكان. استعمل القاص لفظة زينة ليعبر بها عن جمال مدينته، نقول إنه اختار هذه اللفظة بالذات ليصور لنا مدى روعتها و كأنه يُفضل مدينته عن باقي المدن الأخرى بلفظة "زينة" ويجعلها متفردة بهذه الصفة، جاءت لغته في هذه العتبة صريحة مفعمة بالافتخار النابع من انتمائه لمدينته، ربما القاص انتقى ألفاظ عنوان قصته بعناية فائقة، ليبلغ به ما أراد.

[1] - ينظر: المرجع السابق، ص125

[2] - مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 11.

[3] - ينظر: لسان العرب: ابن منظور، المجلد 3 [ذ. س]، باب الزاي، ج 20، ص 1902.

ختمها بعتبة جاءت كتوقيع « جنان الطاجين »[1] « ذات مساء جميل تحت حائط الطين »[2]، ذات مساء: تعبير يدل على فترة زمنية محددة من اليوم، و وصف المساء بالجميل، أما تحت حائطالطين: فهو تعبير يدل على المكان استعمل "عبد الله كروم" لغة ذات ألفاظ بسيطة، لكن تحمل دلالات عديدة و لها معنى عميق نقول أنه و قّع قصته بالزمن و المكان الذي أبدعها فيه، من الدلالات المتولدة عن مساء جميل إضافة إلى الزمن هو السكون و الهدوء، و الجو المعتدل الجميل أما دلالات قوله " تحت حائط الطين"،إضافة إلى إنها تدل على مكان فهي تحدده بشكل دقيق، إذاً هو حائط طيني و هذا يحيلنا إلى الريف أو القرية كانت لغته بسيطة بعيدة عن التكلف و التصنع.

« **عاصفة الرمل المنسي** »[3]:

عاصفة: لفظة تدل على الخطر و الأهوال و سوء الأوضاع، و هنا هي مقترنة بالرمل المنسي: يعني عاصفة الرمل كارثة طبيعية، أما المنسي فهو رمز ربما له دلالات إيجابية عن القاص. تلى هذه العتبة قول "لعبد الله كروم" ونعتبره عتبة كذلك « صمتي عاصفة، و كلامي عاصفة »[4] ، الصمت: جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة "صَمَتَ "« صَمَتَ يَصْمُتُ صَمْتاً و صُمْتاً و صُمَّوتاً و صُماتاً، و أصمت: أطال السكوت »[5]، صمتي عاصفة يُصرح القاص بأن عواطفه تتمثل في صمته، فصمته هذا يعبر عن الكثير من فرح و حزن و ما تعلق بهما. كلامي عاصفة: يصرح هنا بأنه إذا تكلم يصبح مثل العواصف الهوجاء التي على الأخضر و اليابس، فشبه ذاته بها لما تحمله من قوة و جبروت و تأثير قوي و قاهر على كل من حولها.

– جاءت هذه العتبة مثل البيت الشعري في جرسها، و تخللها طباق بين لفظة "صمتي" و "كلامي" زاد من جماليتها كعتبة، لغتها بسيطة تحمل مدلولات عميقة و معاني قوية.

[1] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 20.

[2] – المصدر نفسه، ص 20.

[3] – المصدر نفسه، ص 21.

[4] – المصدر نفسه، ص 21.

[5] – لسان العرب: ابن منظور، المجلد 4 [ش. ع]، باب الصاد، ج 28، ص 2492.

ختم قصته بعتبة ختامية من أفكاره« تمريغة على عرق أولاد راشد في وقت خارج الزمن » [1]، تمريغة: لفظة تدل على فعل، وهي تندرج ضمن القاموس العامي و تعني التقلب في رمال العرق المقصود.

على: حرف جر يدل على المكان، العرق: و هو كتل من التراب المتراصة فوق بعضها البعض، و نستطيع أن نسميها جبال رملية أو كثبان رملية تتميز بها أغلب المناطق الصحراوية.

أولاد راشد: «نسبة لمؤسسها، بلدية المطارفة دائرة أوقروت »[2]، في وقت خارج الزمن: في: حرف جر، وقت: لفظة تدل على الزمن، خارج الزمن: تعني اللازمن وعدم الانتماء لزمن معين، قصد الكاتب بهذه العتبة أن ينقل لنا المكان الذي ألف فيه هذه القصة « عاصفة الرمل المنسي »، ربما هو حقا المكان الذي أبدع فيه قصته.

أما الزمن: فَنُرجح أن يكون زمن خيالي، لأنه لا وجود لوقت خارج الزمن أو ربما عبر الكاتب بهذا التعبير عن الزمن لأنه كان منغمساً روحياً و جسدياً في عالم لا زمن له، و هذا نتيجة انسجامه مع اللحظة و المكان و تغلغله فيه بكل جوارحه.

أما جمالية اللغة في هذه العتبة الختامية تمثلت في استهلالها بلفظة عامية، أعطت العتبة لمسة فنية و لمسات إبداعية، مصدرها ثقافة الكاتب التواتية الأصلية النابعة من عمق الحيز الصحراوي، كان بإمكانه أن يوظف لفظة أخرى فصبيحة، لكن ربما إذا فعل ذلك لا تأخذ العتبة هذه الجمالية اللغوية. و حين قال: " في وفت خارج الزمن"، كانت لغته فلسفية محضة أو نقول رمزية صرفة تجعل القارئ يستشعر هذه الجمالية العميقة.

« رحمونة الحائط الذي لن يسقط »[3] :

رحمونة: اسم أنثى، و هي فتاة حُرِمتْ من والدها الذي توفي و هو يحاول كسب لقمة العيش، ثم فقدت أختيها "علو" و "ميمونة" و عاشت وحيدة و هبت الكثير لقريتها، منها تهديمها لبستانها الذي ينتسب إليه "حائط رحمونة" و تقديمه لتمر منه الطريق، و ذلك لوصل البيوت و البساتين.

الحائط: يقصد به هنا الجدار، أو السور الذي يحيط بالبستان "جنان رحمونة".

[1] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 28.

[2] – اللهجة التواتية الجزائرية: أحمد ابا الصافي جعفري، منشورات الحضارة، ط1، 2014م، ص 278.

[3] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 29.

الذي لن يسقط : و هذا التعبير من القاص، دلالة على رفضه لسقوط حائط رحمونة من الذاكرة رغم سقوطه الحقيقي و المادي و انمحائه من الواقع.

ولن: هنا تفيد الحاضر و المستقبل لن يسقط الحائط لا في الحاضر و لا في المستقبل.

جاءت لغة العتبة مطبوعة بنغمة تأكيدية جازمة، و قاطعة و خاصة في قوله: " الذي لن يسقط"، ختم قصته بقوله: « رسالة من مقبرة مجهولة العنوان و جدتها تحت وسادتي ذات أرق مرعب »[1].

رسالة: وسيلة للتواصل لها تاريخ عريق.

من : حرف جر، مقبرة: هي المكان الذي يدفن فيه الأموات، مجهولة العنوان: تعني مجهولة المكان أو الموقع، وجدتها تحت وسادتي: القاص هنا ينقل لنا المكان الذي وجد فيه هذه الرسالة، و هو تحت وسادته « الوسادة: هي المخدة يتوسدها الناس أثناء نومهم و نحو ذلك... المخَدة و الجمعُ وسائد و وسد »[2]. ذات أرق مُرعب: يعبر بهذا الكلام عن الحالة التي عايشها، و هي عدم التمكن من النوم الذي يصاحبه القلق و العرق والتفكير العميق في الأمور العالقة. تمثلت جمالية هذه العتبة في رمزيتها و مجازيتها و غموض تركيبها.

قصة « **هبة بئر** »[3]: هبة: وهي العطية و يقدمها صاحبها برضى، وعن طيب خاطر. بئر: و هو مكان محفور و عميق جداً في قاع الأرض، قد يحتوي ماء و قد لا يحتويه كان مصدر للحياة في القديم للإنسان و الحيوان و حتى النبات. جاءت هذه العتبة بلغة واضحة بسيطة، من الوهلة الأولى يظن القارئ أن القاص يغني بالهبة ماء البئر،لكن بالولوج إلى أعماق القاص و أحدثها يتضح له أن الهبة هي شخص ربما خرافي أو حقيقي لا ندري يقول ابن منظور: « آبار، فإذا كُثُرَت فهي البئار »[4].

« **و اللحن الذي اختنق** »[5]:اللحن: « مادة اللحن: لَحَنَ في قراءته إذ غرّد و طرّب فيها بألحان واللحنُ: ترك الصواب في القراءة و النشيد و نحو ذلك. و ألحن في كلامه إي أخطأ ...لحن فلان في كلامه إذ

[1] – المصدر السابق،ص 34.

[2] – اللهجة التواتية الجزائرية: أحمد أبا الصافي جعفري، ص 242.

[3] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 35.

[4] – لسان العرب: ابن منظور، المجلد 1 [ء. ج]، باب الباء، ج 4، ص 199.

[5] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص43.

مال عن صحيح المنطق، و اللحن الذي هو الخطأ في الإعراب »[1]، الذي اختنق: و المقصود هنا انقطاع صوت هذا اللحن، و يدل على الموت أو نهاية الحياة أو المشوار، جاء بلغة مجازية له مدلولات و معاني متعددة.

قصة « **مغارة الصابوق** »[2]: مغارة:و هي تجويف عميق واسع يكون في الصخر أو في جيوب الجبال وتكون كذلك تحت الأرض. تكون في الغالب ملجأ للحيوانات و انعزال للإنسان، يكتنفها الغموض و الظلام قد تحوي أشياء الثمينة و لا قيمة لها.

الصابوق: اسم علم مُذكّر، وه شخصية ربما تكون حقيقية و تكون من نسيج خيال القاص، استعمله "عبد الله كروم" كبطل في قصته هاته، تتمثل جمالية اللغة هنا في لفظة مغارة. فهي تنتمي إلى قاموس الطبيعة، ذلك القاموس المفرداتي الحافل بالمعاني الجميلة و المدلولات الراقية و المعبرة.

قصة « **أشواق تيلمسو** »[3]، « أشواق: قال الصحاح: الشوق و الاشتياق: نِزاع النفس إلى الشيء. يقال: شاقني الشيء يشوقني فهو شائق، و أنا مشوق، فتشوقتُ إذا هَيّجَ شوقكَ »[4].

تيلمسو: و هو نوع من النخيل، له تمور شديدة الحلاوة و لونها أحمر يميل إلى الاسوداد، تتضح جمالية اللغة في هذه العتبة أوّلاً في انتقاء القاص "عبد الله كروم" للفظة أشواق، ليُعبر بها تعبيراً مجازياً عن العلاقة التي تربط هذه " النخلة" مع الحمار " شهبوب"، و لو قال شوق لما استوفى التعبير و مثل الجمالية، لأن أشواق تضمُّ الكثير من الشَوْق.

نخلة تيلمسو هي كائن حي نبات، لكن لا يمكن أن تنطبق عليه صفة الشوق لأنّها صفة إنسانية، إلا أن القاص استطاع أن يقدم لنا من خلال هذه العتبة لغة مغايرة الاستعمال و يتمثل ذلك في دمجه للفظة أشواق مع لفظة تيلمسو.

[1] – لسان العرب: ابن منظور، المجلد5 [غ . ل] باب اللام، ج 45، ص 4014.

[2] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 35.

[3] – المصدر نفسه ،ص 61.

[4] – . المعجم الأدبي: جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط1، 1979/ ط2 كانون الثاني (يناير) 1984، ص 50.

« **وفاء لا يصنعه كثير من الناس** »[1]، الوفاء: عكسه الغدر، صفة تُنسَبُ لبعض الحيوانات مثل الثعلب والذئب و تُنسبُ كذلك لبعض البشر و هي مشينة و غير مرغوب بالشخص الذي يَتَصفُ بها جاء في لسان العرب: « ضد الغَدْر يقال: و في بعهده و أوفى، وفى يفي وفاء فهو واف »[2].

لا يصنعه كثير من الناس: لأنه ميزة ثمينة تنبع من التربية الصحيحة و من الأخلاق الرفيعة و لا يحملها كثير من البشر، جاءت العتبة الاستهلالية بلغة شاعرية معبرة عن الواقع والمتمثل في قلة الوفاء أو بالأحرى انعدامه.

قصة « **المُعذبة** »[3] : « مادة عَذَبَ : و العذاب النكال و العقوبة، يقال عذبه تعذيباً وعذاباً... ابن بُرزجَ: عَذبتُهُ عذاباً عذبين، و أصابه مني عذابٌ عِذَبين، و أصابه مني العذبون أي لا يرفع عنه و في الحديث: إن الميت يُعذب ببُكاء أهله عَليه »[4].

تمثلت جمالية العتبة هذه في مصدرها، كونها مأخوذة من قاموس المعاناة و العذاب.

« **أملكوا عني هذا الغلام لا يهدني** »[5]: قول الإمام علي بن أبي طالب جاء بعد عتبة العنوان مباشرة، وكأن القاص أراد بإدراجه تقديم فكرة عما تحتويه أو تحكيه القصة. تمثلت الجمالية هنا كون القاص بذكائه و فطنته الإبداعية، قدم قولاً اختصر فيه القصة كاملة، امرأة ذهب عنها و تركها تعاني لمدة عشرون عاماً.جمالية العتبة تمثلت في الاقتباس والاختصارمعاً.

« **سُعاد و آية الكرسي** »[6] . سعاد: اسم علم مؤنث، هو اسم فتاة عاملة في هذه القصة تواجه مشكلة، آية الكرسي: و هي الآية رقم 255 من سورة البقرة، لغة القاص في هذه العتبة يشوبها بعض الغموض، و ذلك في استعمال رمز و هو آية الكرسي، ليؤكد على المنصب أو المكانة و وُفِقَ في ذلك، يمكن نقول أن هذا التوظيف في محله، أعطى العتبة أفقاً واسعة لتأويلات عديدة، كانت بلغة تدعو لكشف المضمون و خبايا النص.

---

[1] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 61.

[2] – لسان العرب: ابن منظور، المجلد 6 [م . ي] ، باب الواو، ج 54، ص 4885

[3] – مغارة الصابوق: عبد اله كروم، ص 69.

[4] – لسان العرب: ابن منظور، المجلد 4 [ش . ع]، باب العين، ج 32، ص 2853.

[5] – مغارة الصابوق: عبد اله كروم، ص 69.

[6] – المصدر نفسه، ص 77.

« **تواتي في مادور** »[1]، تواتي: تطلق هذه التسمية على الشخص المنتمي لمنطقة " توات" و هي إقليم يقع في المنطقة الغربية للصحراء الجزائرية جنوب العرق الكبير و بالتحديد في ولاية أدرار، في : حرف جر، له دلالة المكان.

مادور: هي مدينة أثرية تقع " بسوق أهراس"، فيها الكثير من الآثار تعتبر محل حفريات في القرن الماضي، لازالت تحتفظ بآثارها المتمثلة في حمامين و عدة معابد وثنية و ثلاثة كنائس و قبور كثيرة. تليها عتبة أخرى و هي عبارة عن أبيات للمتنبي، جمالية اللغة في هذه العتبة تمثلتن في التقاطبات حيث جمع القاص بين المتناقضات، التواتي وهو الشخص المنتمي لتوات في ولاية أدرار و "مادور"المدينة الشمالية الجزائرية، التي أدهشت التواتي بمناظرها الخلابة وطبيعتها الساحرة، و المختلفة عن الطبيعة الصحراوية، و الجمع بين المتناقضات هو ضرب من الجمالية الشكلية للعنونة.

تليها عتبة عبارة عن أبيات شعرية " للمتنبي"، تتحدث عن مكان جميل بل رائع لكن الفتى العربي غريب فيه،وتلك الغربة تشمل الوجه و اليد و حتى اللِّسان و يقول:

« مغاني الشعب طيباً في المغاني~بمنزلة الربيع من الزمان ولكن الفتى العربي فيها غريب الوجه و اليد واللسان»[2].

غربة الوجه تتمثل في اللون، أما غربة اليد يعني بها الجود و هو للعرب أما غربة اللسان يقصد بها الأعاجم، جمالية العتبة تكمن في قدرة القاص على اختيار هاته الأبيات بالتحديد أحسن الاختيار لأنه عبر بها عن التواتي الغريب في " مادور"، " المتنبي" قال الفتى و القاص قال تواتي، المتنبي تحدث عن الغربة في الأعضاء وهو يقصد أكثر من ذلك، دلالات و معاني أكبر، و القاص عبر عن تلك الغربة بالانبهار و الدهشة من المكان الساحر.

[1] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 83.

[2] – المصدر نفسه، ص 83.

« **المعلم بوبريطة** »[1]: المعلم:الشخص الذي يمتهن التعليم، و هي مهنة من أشرف المهن و أنبلها، يأخذ صاحبها على عاتقه مسؤولية تكوين و بناء الأجيال الصاعدة، أخلاقياً وعلمياً، بوبريطة: تسمية تطلق على الشخص الذي يرتدي القبعة بشكل مستمر و على الدوام، و خاصة إذا كانت القبعة التي يرتديها الأجانب.كماسمى أهل القرية و الأطفال المعلم " ميسوم بوبريطة"، الجمالية ليست واضحة بالقدر الكافي لكن القاص ربط المعلم بتسمية عامية فأعطى العتبة جمالية لغوية بامتزاج الفصحى بالعامية.

« **دماء ليست للبيع** »[2]: دماء: « مادة دمى: يقال دَمى الشيء يَدْمَى دَمَاً ودُمياً فهو دم ..، أدميتهُ تدميه إذا ضربتهُ حتى خرج منه دَمٌ ... استدمى الرجل: طأطأ رأسَهُ يَقطر منه الدم »[3]. و أعز ما يملك الإنسان هو الدم و الولد، ليست: أداة نفي، للبيع: اللام حرف جر، البيع: هو شيء مقابل ثمن معين من المال، لغة العتبة بليغة في ألفاظها و معانيها.

يليها عتبة أخرى من أفكار القاص « *الشنار متاجرة الأقرباء في أمرين : دماء الشهداء و مداد العلماء* »[4]،الشنار: لفظة تعني العيب و العار، تطلق على الشيء المشهور بالشنعة و القبح، يقال: عار لحقه من هذا الأمر شنار.

متاجرة الأقرباء: البيع و الشراء في الأقارب و هذا عار وعيب ، دماء الشهداء و مداد العلماء: دماء الشهداء لا تشترى أو تباع و كذلك مداد العلماء كل منها في سبيل الوطن وحده ومن الشنار المتاجرة بهما. كانت لغة العتبة محكمة في انتقاء الألفاظ، رغم غموض لفظة الشنار لكن دائماً الغموض يطبع العتبة بطابع الجمالية، جاءت متناسقة الألفاظ كالشعر في صياغتها و جرسها، من يتلفظ كلماتها لأول وهلة تبدو له كالحكمة وهي حقاً كذلك من لَدُنِ فنّان. "مداد" قال: « ابن سيده الحبرُ، المداد »[5].

« **الوصية** »[6]: « أوصيتُ لهُ بشيء و أوصَيتُ إليه، جعلتهُ و وصيَّكَ.... و تَواصى القوم أي : أوصى بعضهم بعضاً » [1]. و الوصية ليست مرتبطة بوقت محدد مثل احتضار الميت، فقد يكون الإنسان بصحة جيدة

---

[1] – المصدر نفسه، ص 91.

[2] – مغارة الصابوق:عبد الله كروم، ص 91.

[3] ينظر:لسان العرب: ابن منظور، المجلد 2 [ح .د]، باب الدال، ج 16، ص 1430.

[4] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 97.

[5] لسان العرب: ابن منظور، المجلد 2 [ح . د] ، باب الحاء ، ج 9، ص 748.

[6] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص103.

ويوصي تكون مكتوبة أو شفوية، بعدها مباشرة أدرج القاص عتبة و هي آية من سورة الأحزاب، « مِنَ الْمُؤْمِنِينَ

رِجَالٌ صَدَقُوا مَا عَاهَدُوا اللَّهَ عَلَيْهِ فَمِنْهُم مَّن قَضَى نَحْبَهُ وَمِنْهُم مَّن يَنتَظِرُ وَمَا بَدَّلُوا تَبْدِيلًا »[2].(و هي الآية 23)، جمالية اللغة في هذه العتبة تمثلت في كونها اقتباس قرآني و القرآن أبلغ الكلام على الإطلاق، فالقاص عبر عن قصته بهذه الآية، القصة التي تدور حول المجاهدين الذين عاهدوا أنفسهم و ربهم على الجهاد في سبيله و سبيل وطنهم، لكن بعضهم استشهد و الشهادة فخر ومنهم من بقى حياً يسترجع الذكريات الحزينة و المواجع المؤلمة وفقدان الرفاق وتصور المشاهد البطولية.

« **دوماً أحبك** »[3]: دوماً: لفظة تدل على الاستمرارية و المتابعة في أمر معين. أحبك: « مادة حَبَ: الحُبُ نقيضُ البُغض و الحبُ : الوداد و المحبةُ، وكذلك الحِبُّ بالكسر ... و أحبه فهو مُحِبٌ، و مَحبوبٌ على غير قياس، وقد قيل مُحَبٌّ على القياس »[4].

جاءت اللّفظة اعتراف من القاص، على حبه لوطنه الجزائر التي مثلها في كل صفاتها بالمرأة التي يحبها حتى الجنون، عبر عن حبه لها بكلام و كأنه شعر (موزون ومقفى ومعبر)، أما لفظة دوماً فكانت تأكيداً صريحاً على الاستمرار في حله الكبير لوطنه، بلغة صريحة و بألفاظ حساسة و قوية استهل "عبد الله كروم" قصته، فالجمالية تكمن في اللفظ المحكم الانتقاء، الصريح و الواضح الفهم، المعبر. و لكي يوصل لنا المقصود. أضاف عتبة و هي بيت شعري " لنزار قباني" شاعر الوطن و المرأة

وددت لو زرعوني فيك مئذنة ~~~ أو علقوني على الأبواب قنديلا

بالشعر أفرغ مكنوناته الداخلية و أحاسيسه الرقيقة، فلم يجد من يُعَبِر عن هذه الدواخل إلا ببيت "نزار"، فكان الانتقاء صائباً. فالقاص يريد أن يبقى لصيقاً بوطنه الحبيب، حتى ولو كان مئذنة أو قنديل، لغة الشعر تمثل صميم الجمالية باللفظ و حتى بتناسق الحرف بالحرف و الجرس الناتج عن ذلك.

---

[1] ينظر: لسان العرب: لابن منظور، المجلد 6، [م،ي] ، باب الواو، ج54، ص4853.

1- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 103.

2- المرجع نفسه، ص109.

3-ينظر: لسان العرب: ابن منظور، المجلد 2 [ج . د]، باب الحاء، ج 9، ص 742.

« لها نقش الصَّخر »[1]: نقش: « النقشُ، النَّقَّاشُ، نَقَشهُ يَنْقُشُهُ نَقْشاً وانْتَقَشَهُ، نَمْنَمَهُ فهو مَنْقُوش »[2]، افتعل فيه علامات محفورة وجميلة .

الصخر: « مادة صخر: الصخرة: الحجر العظيم الصَّلب، " يا بُني إنها أن تكُ مثقال حبة من خردل فتكنُ في صخرة أو في السماوات أو في الأرض" ... و الصخرة: كالصخرةِ، و الجمع صَخْوُر و صَخْرٌ و صُخورٌ وصُخُورَةٌ، وَصِخرَةً وصخراتٌ »[3].

عبر الكاتب في قصته هذه عن ذكريات مضت لكن بقيت راسخة في ذكراته على الصخر، جاءت العتبة بليغة معبرة عن مقصود القاص، يلفها بعض الغموض، وهو من المقصود ؟ لكن القارئ بعد قراءته للقصة يكتشف أنها المشاهد التي عاشها القاص في طفولته و خاصة مع المعلم الذي لم يحظر الدرس و ذلك الموقف المحرج الذي وقع له أمام التلاميذ، الذين لم ينسوه و نُقِشَ في ذاكرتهم الصغيرة حتى كبروا وكل منهم مثله، النحات و الرسام و غيرهم ومن بينهم القاص الذي كتبها قصة ضمن قصصه.

« و إذا المعلم ساء لحظ بصيرة ... جاءت البصيرة على يديه حولا »[4] ، هذه العتبة جاءت بعد عتبة العنوان مباشرة وهي بيت شعري " لشوقي"، اختاره القاص بعناية الاختيار وهذا واضح، لأنه يعبر عن محتوى القصة أو يلمح لها من بعيد ، جمالية كعتبة تمثلت في كونه شعراً، و من المعروف أن الشعر هو ما وَزِنَ من الكلام و كان ذا قافية، يُعْنى فيه باللفظة و الحرف معاً و بالجرس و النغمة أيضاً و بالمعنى و التركيب كذلك و هذا ما حقق الجمالية اللغوية للعتبة.

[1] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 123.

[2] – لسان العرب: ابن منظور، المجلد 6، [م. ي]، باب النون، ج 48، ص 4522.

[3] – ينظر:لسان العرب: ابن منظور، المجلد 4 [ش .ع]، باب الصاد، ج 28، ص 2408.

[4] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 123.

2 جمالية اللغة في السرد:

قصة زينة المدائن: استهل القاص هذه القصة بأسئلة موجهة لمدينته فقال:

« أتريدين مني أن أكتب عنك قصة؟ !! »[1]، « كيف أكتب عنك قصة؟ »[2] ، واصل الحديث عنها، حائراً في الكيفية أو الطريقة التي سيكتب بها قصة عنها، و كيف يفعل ذلك و هي التي اتخذت الصمت رفيقاً دائماً لها « الصمت في كثير من الأحيان نعمة، و الكلام في كثير من الأحيان نقمة »[3]، كانت لغته شاعرية استفهامية و إيحائية، استعمل مثل شعبي عامي، عبّر به عن صمت مدينته و كأن ذلك الصمت كان يزعجه و يثير استفزازه فيقول: « ميات واد هادر و لا واد ساكت »[4] هنا يظهر تدخل القاص، وإبداء رأيه بهذا المثل « التدخل في صيرورة الأحداث ببعض التعليقات أو التأملات تكون غالباً، مضمرة و متداخلة مع السرد »[5] و هنا كان واضح.

خاطب "عبد الله كروم" مدينته، بلغة منتقاة و ألفاظ معبرة إيقاعية مسح قصته بلمسة إبداعية فنية، كان يتكلم عنها بحب و شغف فيقول: « لأتفرد بك خاصة لي من دون الناس، و قد تنادى العالم كله للغواية بجمالك »[6] ، اعتنى كثيراً بلغته إلى درجة أن يجعل القارئ يعيد قراءة العبارة أكثر من مرة، من أجل أن يستمتع يستمتع بعذوبة ألفاظها في كل مرة « إن كل لغة تركض في نظام يجسد مدى عبقريتها، و مدى قدرتها على الأداء، و إلى أي حد يمكن أن يرقى مستوى النسيج فيها من خلال استعمالات أدبائها و مبدعيها لها »[7].

يتوهم القارئ للحظة أن القاص يتحدث عن حبيبته، التي قتلته عشقاً و بعداً و جعلته مرابطاً عند أبواب الأطباء و السحرة من اجل أن تحبه، لأضاف بكلماته المرتبة و أسلوبه المنمق لمسات جمالية على القصة، استعمل

---

[1] – المصدر السابق، ص13.

[2] – المصدر نفسه، ص 13.

[3] – المصدر نفسه، ص 13.

[4] – المصدر نفسه، ص 14.

[5] – شعرية الفضاء – في الرحلة الأندلسية-: إبراهيم الحجري، ص 128.

[6] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 16.

[7] – في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص 96.

قاموس مصطلحاتي شاعري، و كان هذا من العوامل المساعدة للقاص في سرده: « العطش الرملي »[1] «الصمت الأزلي »[2] « يسوط الصمت بجريدة »[3] « أجواء الصمت المفتوحة على اللامدى »[4].

وظف "عبد الله كروم" رموز الحياة في المنطقة التواتية، " الفقارة " و " النخل"، إضافة إلى ذكره لبعض الحيوانات المخلصة للأرض التواتية كإخلاصه لمدينته، « زارارق، وسيبو، وبنت كلمة، وضفدع هرم »[5] ،ن لم يعرف كيف يكتب عنها قصة، وذلك بسبب جمالها الآسر و المنتشر، و هذا ما جعله يطرح علها العديد من الأسئلة فيقول: « كيف أعدد إيقاعاتك و فنونك و تمورك؟ »[6] .

دخل القاص في حوار وهمي مع مدينته التي حيرته وزرعت فيه الألم و الأمل فيقول متسائلاً: « أحقاً تريدين أن أكتب عنك قصة؟ ....هنيئاً للبشرية بك .. تقولين لي باعتزاز: لقد انفتح واد كلامك، و أنت المعروف بصمتك»[7].

« و أنا أقول لك مما تعلمته على أرضك " الساكت مارضعتوا أمو »[8]

هنا القاص استعمل ضمير المتكلم " أنا"، و جعل ذلك في مواضيع كثيرة « ان السرد يستعمل في الغالب ضمير المتكلم، أكثر مما يستعمل ضمير المخاطب »[9]

وظف عبد الله كروم مثل شعبي تواتي في هذا الحوار، المبتدع و هذا لأنه ابن بيئته و أحد مريديها والعرفين بخبايا ذاكرتها الشعبية، كون المثل ينتمي إلى اللغة المحلية له قدرة جمالية و دلالية، و تمثلت جماليته اللغوية في أن

---

[1] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 14.

[2] – المصدر نفسه، ص 14.

[3] – المصدر نفسه، ص 14.

[4] – المصدر نفسه، ص 15 .

[5] – مغارة الصابوق، عبد الله كروم، ص 15.

[6] – المصدر نفسه، ص 15.

[7] – مغارة الصابوق:عبد الله كروم، ص 17.

[8] – المصدر نفسه، ص 17.

[9] – طرائف تحليل السرد الأدبي (دراسات) : رولان بارت، جيرار جينيت ، ميشيل رايمون، منشورات اتحاد كتاب العرب سلسلة ملفات، الرباط، ط1، 1992، ص 26.

القاص استطاع اختصار الكثير من الكلام، في هذا المثل فعبر بألفاظ قليلة على معاني كثيرة و هذا يُحتسب له ويبرز قدرته اللغوية و الأسلوبية، ومدى تعلقه بالموروث الشعبي الذي تحمله الذاكرة المحلية .

توصل القاص في نهاية المطاف إلى التواصل مع خيوط ذاكرته، في كل الاتجاهات، بتقليب صفحاتها العتيقة، ليحكي لنا قصة تختزل مسار مدينته التي سماها زينة المدائن فيقول: « فينطلق خيالي يبحث عن قصة تختزل مسارك و من سيمدني بالعون؟ »[1]، قبل أن يبدأ القصة، طرح وابل من الأسئلة تارة يتبع السؤال بجواب، وتارة أخرى يلحقه بسؤال آخر و كل ذلك بسبب حيرته و تشابك خيوط ذاكرته، في هذه الأسئلة ذكر الكثير من الأمكنة مروراً، بـ : « فقارة " أركازا"... ساقية " أخناتير"... جنان " كابويا"...ماجن " الطاجين" ».[2]

نعرج على تبيان مفهوم الفقارة: « تقوم الحياة الفلاحية بوسط إقليم توات على استغلال المياه الجوفية، و فق نظام سقي مُعقد يُعرف بالفقارة، تتم بواسطته استخراج المياه الجوفية و توزيعها على المساهمين وفق الحصص »[3].

ثم يلج إلى بداية القصة فيقول: « لست أدري !! ».[4]

« لكن الذي أدريه أوعيه أن أجدل .. ».[5]

ويتابع السرد مستعملاً أسماء مجازية لشخصيات ربما تكون حقيقية و ربما لا، فجاءت لغته مجازية رمزية وهذا لاستعماله أسماء أمكنة لتسمية شخصيات « أجدل أخناتير هو كل ما ورثه التواتي عن أبيه تيمي، الذي رمّل أمهُ أدرار، وهي في شهرها الثامن »[6] بالنسبة " لتيمي" فيقال عن قصورها أنها: « تقع جنوب مقاطعة بودة بودة و تتمركز في اتجاه "مواز" لواد مسعود »[7] أما أدرار التي جعلها القاص اسم والدة "التواتي" تقع ولاية أدرار

---

[1] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 17.

[2] – المصدر نفسه، ص 17.

[3] – توات و الازود (دراسة تاريخية من خلال الوثائق المجلة ،خلال الثاني عشر و الثالث عشر للهجرة): محمد الصالح حوتية ، دار الكاتب العربي للطباعة و النشر و التوزيع و الترجمة ، د ط، د س، ج1، ص 82.

[4] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 17.

[5] – المصدر نفسه، ص 17.

[6] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 17.

[7] – توات و الأزواد: محمد الصالح حوتية ، ص 33.

بالجنوب الغربي من الجزائر، يحدها من الشمال الشرقي واد أمقيدن المحادي لولاية غرداية، و من الشمال الغربي العرق الغربي الكبير، و قيل أن أدرار « من كلمة أضغاغ التي تعني عند الطوارق مثل الجبل الصخري و تجمع على اضغاغن »[1] أما اسم "التواتي"فهو مأخوذ من " توات".

و السؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام هل حقاً وِجِدَ في زمن من الأزمان رجل اسمه " تيمي"، و امرأة اسمها " أدرار" و كان لهما ابن يدعى " التواتي "، و هل حقاً وقعت قصتهما على أرض الواقع؟ يوجد احتمال يفرض نفسه ربما كانت القصة حقيقية، و الكاتب جعل شخصياتها الأساسية بأسماء مجازية. و هذا معقول، أو ربما فعل ذلك قصداً لك لا يصرح بالأسماء الحقيقية و ربما قصده من ذلك ربط المكان بالشخصيات، ليذكرهم بطريقة غير مباشرة و تبقى كل هذه الطروحات مجرد احتمالات.

استعمل القاص الحقل الدلالي الخاص بالطبيعة « تيلمسو ... تقربوش... مسعودي ...بامخلوف »[2]، واصل سرد أحداث قصته، واتبع في ذلك الطريقة التقليدية المألوفة في السرد، فنقل لنا قصة التواتي و معاناته في طفولته. بعد موت والده، فوصفه باستعمال ألفاظ مرتبة و معبرة، باختصار غير مُخِل عبر بذلك عن جمالية اللغة، بألفاظ قليلة، لذا يصح القول « كل وصف إلا و ينحو نحو الإيجاز مادام الوصف الشامل المحيط بالشيء شبه مستحيل »[3].

أوصل لنا "عبد الله كروم" الهيئة و الحالة التي كان عليها هذا الولد " التواتي"، فلم يتكلف في الوصف بالبحث عن ألفاظ و عبارات منمقة و مصطنعة بل استعمل من اللفظ أسهله و من الكلمة ماهو أقرب إلى الفهم فقال: « فيكي أن ترى طفلاً حافي القدمين ... و شعر مجعد يشتهي الغسول، ثم ترى خطوطاً بيضاء من مخاطه على ضفتي فمه »[4]، تابع سرده ليصل بنا إلى مراحل متقدمة من عمر " التواتي"، الذي أصبح رجلاً له مكانة ومال وصورة مغايرة تماماً لصورته في مراحل الطفولة القاسية يقول « و يملأ كرسياً مترفاً و هو يَخُب من كاس

[1] – اللهجة التواتية الجزائرية : أحمد أبا الصافي جعفري، ص 280.

[2] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 17.

[3] – وظيفة الوصف في الرواية: عبد اللطيف محفوظ، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط 1، 1430هـ – 2009م، ص 31.

[4] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 18.

شاي »[1] بأسلوب يسير للقارئ، و لعل القاص كان واعياً بأهمية اللغة لذلك أولاها عناية خاصةً، من حيث انتقاء الكلمات و بناء الجمل فجاءت اللغة موحية « لا تتم عملية الانتقاء هذه ببراءة أبداً أن كانت تبدو أحياناً كما لو كانت تلقائية »[2].

عاصفة الرمل المنسي: استهل القاص " عبد الله كروم" قصته هذه بالحديث عن الصمت فظهر من خلال كلامه أنه متعلق به، إلى حد جعله يصفه بالشهي و السر في حبه لهذا الصمت، هو أنه يجعله بعيداً عن كل هموم الحياة و مشاكل الناس و كل صراعات الحياة الاجتماعية و السياسية، فيقول: « هذا الصمت البكر يسكنني، يستهويني بشراهة فائقة المذاق، أنسى فيه دنيا الناس »[3].

بهذه اللغة الراقية « يعلو شأن الكاتب و يعظم قدره، بناء على مدى تحكمه في لغته، و بناء على قدرته على تحميلها بالمعاني الجديدة »[4].

ثم يستطرد مواصلاً بطرح سؤال و هذا ما جعلنا هنا نقول القاص استند إلى طريقة السؤال و الجواب، ليتابع السرد « أيها الرمل الصامت، إلامَ الصمت إلامَ »[5]، دخل " عبد الله كروم" في حوار طويل وصل إلى آخر القصة، حوار نَصِفُهُ بالمجازي، كان مع الرمل و الريح فجاءت لغته مكثفة و مشحونة، الواضح أنه لم يكن يسعى لنقل صورة الطبيعة الصحراوية فحسب، بل كان هدفه موجه إلى الاعتزاز بالرمل كجزء من البيئة و الاعتراف له بفضله عليه، و المتمثل في تعليمه بلاغة الصمت البلاغة هي : « فن أو مهارة في إجادة الكلام و الكتابة والاقناع، يتوصل إليها المرء بالسليقة و المران معاً و تقتضي صاحبها دقة في التعبير، وسعة في الاطلاع، و تعمقاً في فهم النفس البشرية »[6]

---

[1]- المصدر السابق، ص 19.

[2]- وظيفة الوصف في الرواية: عبد اللطيف محفوظ، ص 31.

[3] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 23.

[4] – في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص 108.

[5] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 23.

[6]- المعجم الأدبي: جبور عبد النور، ص 51.

، فكان الحوار بلغة مطواعة، تتأرجح بين بلاغة المجاز و بلاغة الحقيقة يقول: « أدعك تسرد علينا بلاغتك في حال الهيجان »[1]« أهاجم في هذه الواحة الخربة »[2] : « المكان الخرب أو البيت الخرب عند العامة هو الذي لم يعد صالحاً للاستعمال »[3]، هذه اللغة أبرزت لنا سلطة و جبروت الرمل، يفتح القاص المجال للرمل ليسرد بلاغته و هو في حالة غضب أنا هنا منذ الأزل تارة أميل للسكون و تارة أخرى أهوى الثوران « من وقارك تعلمت بلاغة الصمت »[4]فيقول الرمل: « أنتم تتكلمون كثيراً و تفعلون قليلاً »[5]

جاءت لغة الحوار متسارعة متدفقة كسيل منهمر من الألفاظ و الجمل و التراكب المعقدة و البسيطة «والحوار الروائي المتألق يجب أن يكون مقتضباً، و مكثفاً، حتى لا تغدو الرواية مسرحية وحتى لا يضيع السارد والسرد »[6]، و نستطيع القول : انهمار لغوي متتابع على لسان الرمل، بأسلوب جمالي دقيق يُعبر عن غضب وثوران الريح على أصحاب الأختام و المتخمين « ألتصق بأحديتهم البراقة كوعودهم أتغلغل في رؤوسهم المليئة بقمل السلطة »[7]، هذه العبارات و مثيلاتها أعطت القصة اكتفاءً شاعرياً يحتار اتجاهه المتلقي.

رحمونة الحائط الذي لن يسقط : القاص "عبد الله كروم" في قصته هاته اعتمد السرد المتتابع الأحدث لحكاية فتاة يُتمت وهي في بطن أمها ثم فقدت أختيها و عاشت وحدها، فجاءت الأحداث متسلسلة ومترابطة بألفاظ منتقاة و أسلوب يهيمن عليه البعد الأسطوري الخرافي الممزوج بشيء من الواقع « و وطئت إحدى قدميها على غار النمل، فاختطفها الجان و لم يكونوا من المؤمنين »[8]، « ربما يكون الطالب بودواية قدمها قرباناً للشيخ

[1] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 23.
[2] – المصدر نفسه، ص 24.
[3] – اللهجة التواتية الجزائرية : أحمد أبا الصافي جعفري، ص 88.
[4] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 23
[5] – المصدر نفسه، ص 23.
[6] – في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص 116.
[7] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 27.
[8] – المصدر نفسه، ص 32.

شمهرون لقضاء حوائجه الشيطانية »[1] اللغة هنا وظفت الخيال أو نقول الخرافة و هذا ما حقق لها الجمالية السردية « يجب أن نعير أهمية بالغة للغة الإبداع، أو للغة في الإبداع، و ذلك على أساس أنها هي مادة هذا الإبداع وجماله، و مرآة خياله، فلا خيال إلا باللغة، و لا جمال إلا باللغة »[2]،وظف القاموس المفرداتي المحلي « آفكر ... ... التقلاب »,[3]و هما عبارة عن قفل للباب يحكم الإغلاق كان يستعمل في القديم لتأمين المنزل .

« سبخة »[4] « هي أرض تعلوها طبقة ملح شديدة البياض لا تكاد تصلح لأي نبات يذكر »[5]، أما «أجدل»[6]: فهو بستان قريب من المنازل صغيرة المساحة تزرع فيه محاصيل قليلة، ننتقل إلى لفظة « المِصْرِيَّة »[7] »[7] تعني جزء من المنزل يستخدم كمخزن لحفظ و تخزين المؤونة السنوية، من قمح وشعير وفول ودرة وغيرها من المنتجات الأخرى، توظيف اللفظ العامي في القصة زاد اللغة شاعرية و جمالية، و غموض جمالي، لأن الغموض يعد ركيزة من ركائز البناء الجمالي للغة في العمل القصصي، تمثلت الجمالية اللغوية في السرد في الطريقة التي اتبعها "عبد الله كروم" في سرده، فكان بعد أن يُتم قصة شخصية من الشخصيات، سواء أكانت رئيسية أو ثانوية ينتقل إلى سرد قصة أخرى بطريقة سلسلة، يقفز بين الحكايات بجمل رشيقة، و عبارات أنيقة ثم يعود في الأخير إلى قصة الشخصية الرئيسية « اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي ».[8]

. وهذا ما تجسد في هذه القصة بوضوح.

ثم ينقل لنا أحداثها بألفاظ و عبارات متداولة منها: « نكاية ».[9]

[1] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 32.
[2] – في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص 97.
[3] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 32.
[4] – المصدر نفسه، ص 34.
[5] – للهجة التواتية الجزائرية : أحمد أبا الصافي جعفري، ص 123.
[6] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 33.
[7] – المصدر نفسه، ص 34.
[8] – في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص 100.
[9] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 32.

« مطاميري »[1]، و من العبارات « أما السباخ البعيدة فقد أوكلتها لخادم أتقاسم معه الغلة قسمة خماسية ».[2]

هذا التوظيف للألفاظ و العبارات زاد القصة اتساقاً و انسجاماً، و دورانها في حقل واحد حقق الجمالية اللغوية كل لفظة كانت تخدم أخرى لتوصل الفكرة المقصودة يعني أن « اللغة قادرة في كل مقام على مدنا بعدد لا متناه من الدلالات و الأفكار و التعابير، بفضل امتلاكها لعدد من الأفعال و الأسماء و الصفات... التي نستعملها في كل مرة تبعاً لمتطلبات الخطابات التي تُنتِجُها »[3].

هبة بئر: اتبع "عبد الله كروم" طريقة مخالفة في السرد هنا، و تمثلت في ابتداءه القصة، دون إعطاء تعريف عن الشخصية الرئيسية عمرها أو عائلتها أو حتى وضعها الاجتماعي، بل عمد إلى اختصار الكثير من الأحداث في أسطر قليلة، لو فصّل فيها وأطنب تصبح مملة وتأخذ صفحات وهذا جزء من الأجزاء التي تساهم في تحقيق الجمالية في السرد « و إذا لم تكن لغة الرواية شعرية، أنيقة، رشيقة، عبقة، مغردة، مختالة، متزينة، متغجرة لا يمكن إلا أن تكون شاحبة ذابلة »[4]

و في هذه القصة كانت اللغة أنيقة و متزنة وظف القاص تعابير دقيقة و معبرة مجازية في آن معاً مثل قوله: « بأعذار هُلامية »[5]« سجل جينس التواتي للأرقام القياسية »[6]« وجمالها الذي يقطر سحراً »[7].

زود "عبد الله كروم" قلمه بالحبر القاموسي التواتي، فكان يقطر بين الفنية و الأخرى بلفظة تعطي دلالات شاعرية، و تعبر عن انتماء القاص إلى البقعة الصحراوية التواتية و تشّربه من ماءها و رملها و هواءها من هذه الألفاظ

[1] – المصدر السابق، ص 33.
[2] – المصدر نفسه، ص 33.
[3] – وظيفة الوصف في الرواية: عبد اللطيف محفوظ، ص 30.
[4] – في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص 100.
[5] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 37.
[6] – المصدر نفسه، ص 39.
[7] – المصدر نفسه، ص 40.

نذكر: « عطرية »[1]: وهي تعتبر « نوع من أنواع البخور »[2]يدخل في مكونات صنعها الكثير من المواد العطرية الطيبة منها "عود لقماري": وهو « من أجود أنواع البخور المجلوبة إلى الإقليم، كانت في القديم تُجلب عن طريق قوافل الحجيج لكنها أصبحت في الوقت الحالي تستورد من عديد الجهات وعود قماري كما هو في نسبته يعود إلى أرض قمار، و قمار: موضع إليه ينسب العود القماري: وعود قماري: منسوب إلى موضع ببلاد الهند»[3]

و حتى " اللوبان": هو « من أنواع العطر السائل »[4]و غيرها من المواد الأخرى توضع العطرية للزينة على وجه المرأة ولإبعاد الروائح الكريهة عن العين.

« كسرة »[5]« تصنع من عجين الدقيق و تدفن في تراب صافية و توضع فوقها النار لنضجها »[6]. « زمار زمار بوعلي »[7]و تعتبر فرقة فولكلورية تراثية معروفة في المنطقة (توات) خاصة، و " الطبل" «: يؤدي الأفراد الطبل الطبل في شكل صفوف متلاصقة و متوازية يبني أساساً على ترديد أبيات قصائد غزلية أو وصفية »[8] و القاص ربطه " بهدويات" « هدويات الطبل »[9]: وهي مقطع غنائي تستهل به الأغنية الشعبية و في الغالب يكون بدون موسيقى. هذه الألفاظ العامية حققت إيقاعاً جمالياً صارخاً فرض نفسه بقوة، نجد أن القاص استعمل عنصر الخرافة و الأسطورة بغرض، التشويق و شد القارئ، لمواصلة القصة إلى نهايتها « قال لها الصوت من البئر أمثالك لا يكفيهم قضاء الحوائج من البئر إنما أرافقهم بنفسي لقضاء حوائجهم »,[10]و هذا ما أكده عبد الملك مرتاض

[1] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 37.
[2] – اللهجة التواتية الجزائرية : أحمد أبا الصافي جعفري، ص 381.
[3] – المرجع نفسه، ص 381.
[4] – المرجع نفسه، ص 381.
[5] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 37.
[6] – للهجة التواتية الجزائرية : أحمد أبا الصافي جعفري، ص 373.
[7] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 38.
[8] – للهجة التواتية الجزائرية : أحمد أبا الصافي جعفري، ص 408.
[9] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 39.
[10] – المرجع نفسه، ص 40.

بقوله: « فلا خيال إلا باللغة و لا جمال إلا باللغة »[1]لولا لغة " عبد الله كروم" لما استطاع التعبير عن الخيال بهذه بهذه الطريقة الخيالية، التي تشد القارئ للدخول في ذلك العالم الخيالي.

« أخذها من يدها و نزل بها إلى القصر، و قد شفيت من أورامها و جميع أمراضها وعاد لها حسنها »[2]، كان هذه ذكاء من "عبد الله كروم" توظيفه الخرافة في موضع كادت تفقد فيه القصة عنصر التشويق.

نقل لنا القاص العادات و التقاليد و الأعراف، المتداولة في المنطقة جاءت اللغة بجمل مترابطة الأفكار و مفهومة « ثم يأتي زمار بوعلي بأنغامه و إيقاعه الآسرة قبيل مغرب يوم عاشوراء ... تدور الفرقة حول حجرة صغيرة ... تحلق حولهم الشباب و الفتات و الرجال و يرقص الجميع ويزغرد النسوة »[3].

أثناء سرده لأحداث القصة كان بين الفينة و الأخرى يزين سرده بمقاطع من الغناء الشعبي المحلي، الذي أمد الحكاية بإيقاع شعري واستعملها القاص في أربع مواضع: « ياودي يا الله يا دادة قاسم يا مولود »[4]، « هاتي بيانو ياعيشة – هاتي بيانو ياعيشة »[5]« اللي شاف عيشة ما يتعشى أو ما يصلي العشا »[6] « أداها سيد الرجال أداها بلغو بها يامولانا – عيشة يا ويلو زوجتو و بقات البايرة »[7].

عبّر بها عن التراث الثقافي الشعبي للمنطقة ومدى اتصاله به، أسس القاص هاته القصة على لغة شاعرية محضة. « نميل إلى أمكان تبني لغة شعرية ما أمكن، مكثفة ما أمكن موحية ما أمكن، تصطنع الجمل القصار ما أمكن و تكون مفهومة مع ذلك »[8] وهذا ما كان يسعى القاص إلى تحقيقه أولا اللغة الشعرية المكثفة و الموحية مع الجمل القصيرة ليكون سرده و قصه و حتى وصفه مفهوم.

---

[1] – في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص 97.

[2] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 40.

[3] – المصدر نفسه، ص 38.

[4] – المصدر نفسه، ص 38.

[5] – المصدر نفسه، ص 39.

[6] – المصدر نفسه، ص 39.

[7] – المصدر نفسه، ص 41.

[8] – في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص 109.

واللحن الذي اختنق: يسرد لنا القاص قصته عند عودته إلى قريته بعد غياب طويل و في طريقه للذهاب إلى منزل طفولته – الدار لكبيرة- دغدغت بعض الأماكن، ذاكرته لتعود به إلى قصص عايشها وكانت جزء من حياته في الطفولة، فكل مكان وقف عنده متحملاً بحقائبه يسرد عنه حكاية، بلغة نابعة من صلب مشاعره و عمق أحاسيسه « تشكل اللغة القناة و المعبر الأساسين اللتين تنسكب عبرهما المعاني و الأحاسيس »[1]

نبدأ « بدار الحية »[2]التي كان يعيش فيها رجل غريب و مزواج لكنه عاش حياته وحيداً و مات مخنوقاً بالدخان، بالدخان، فكانت هذه الدار مُحفز و عامل قوي لتنشيط ذاكرة القاص المتشبثة بكل مكان في الفرية، « الكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت »[3]، يواصل "عبد الله كروم" سرد أحداث قصته بنفس الأسلوب من أولها حتى آخرها، فكان يتجول في خبايا ذاكرته، و يسترجع شريط الأحداث بلغة وصفية ممزوجة بالسرد « فليس الوصف في واقع الحال سوى خديم لازم للسرد، وهو فوق ذلك خاضع باستمرار و مستعبد أبداً »[4]

فيقول: « لابد أن أضحك عندما أصل دار الحية وهو اسم على مسمى في مخيلتي، رجل بعينين حمراوين، معرق الوجه »[5]. هنا اللغة ربطت بشخصية ثانوية من شخصيات القصة « و قد تكون اللغة في الرواية هي أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني: فالشخصية تستعمل اللغة أو توصف بها، أو تصف هي بها »[6].

وظف اللهجة العامية كعادته على لسان " الحية" « يا جنون...يا لعفاريت... الله لا يعطيكم بوحمرون وبوبشك وأيفو... تفو بها زريعة »[7]

---

[1] – شعرية الفضاء: إبراهيم الحجري، ص 221.

[2] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 46.

[3] – جماليات المكان: غاستون باشلار، ترجمة، غالب هلسا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط 6، 1427هـ - 2006م، ص 39.

[4] – طرائق تحليل السرد الأدبي: رولان بارت، جيرار جينيت، ميشيل رايمون، ص 76.

[5] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 46.

[6] – في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص 108.

[7] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 46.

« كوريث ...كوريث »[1]« يكرثوا في أممم »[2]« ان الكاتب الكبير، لممارسته الطويلة للغة و تعامله معها، يستأنس بها و تستأنس به »[3]

هذا ما لمسناه عند القاص في تعامله مع لغته و دمجها بالعامية في الكثير من المواضيع وخاصة الحوار. ينتقل إلى الحكاية الثانية مروراً بالمكان كمحفز، وهو الزاوية الموحشة التي أوقفته عند قصة رجل اسمه " الصوردي"، فسردها لنا يقول: « الصوردي أصابه مس جنوني منها، و فقد عقله... ومرة انتقمت منها الأرواح واختارت عقل ولدها الأوحد »[4]. مستعملاً ألفاظ متعلقة بعوالم الجن « مسكن الجان، الروحانيات، الأرواح، تعويذات »[5]طبعوا القصة بطابع أسطوري.

يتابع "عبد الله كروم" سرده ليصل إلى « دار سيد الرشوق »[6]وهي مكان جعل القاص يعّرج على قصة أخرى تعود جذورها إلى طفولته مع ابن عمه يستطرد في سرده متابعاً بعبارات تُظهر لنا الحالة التي هو فيها أثناء تقدمه نحو طفولته فيقول: « مشيت بين أزقة ضيقة تدر عني بتحنان لتوصلني إلى ردهات دار جافيتها »[7] المكان الأخير في القصة يدفع القاص دفعاً ليستعيد كل ذكرياته أيام الطفولة، فيقول: « واصلت سيري محملاً بحقائب السفر »[8]« وضعت حقائبي، وتأففت، ومسحتُ العرق المتسايل، ثم واصلت السير باتجاه الدار الكبيرة »[9]، المكان الأخير في هذه القصة كان عاملاً فاعلاً ساعد القاص عبد الله كروم، على استرجاع كل ذكرياته– قصة المداحي – و هذا المكان هو عبارة عن زاوية ركينة، اعتاد المداحي أن يجلس فيها و يردد أغانيه لجمهوره المخلص و المميز وهن النسوة.

---

[1] – المصدر السابق، ص 47.

[2] – مغارة الصابوق:عبد الله كروم، ص 47.

[3] – في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص 107.

[4] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 47.

[5] – المصدر نفسه، ص 47.

[6] – مغارة الصابوق:عبد الله كروم، ص 47.

[7] – المصدر نفسه، ص 45.

[8] – المصدر نفسه، ص 47.

[9] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 48.

ختم قصته بموت المداحي مخنوقاً من طرف أحد المجانين. ظهرت الجمالية بشكل ملحوظ، بعبارات وألفاظ محبوكة تحفر مكانها في أذن السامع ببلاغتها و حسن انتقائها و مثال ذلك قوله « و الأشواق عطر يفوح »[1]« رممت في ثواني المواقع والأشياء في ذهني »[2]ختم قصته هاته بحوار دار بين القاص من بلاد الغربة لقريته بعد بعد طول غياب مع جمع من الشباب، فجاء متتالي على وتيرة متسارعة. وتمثلت الجمالية فيه حين ضمنه عبد الله كروم حقيقة الحاجة مينة الساقية المباركة، نقل لنا من خلال هذا الحوار الكثير من الأحداث و الذكريات الماضية التي مازالت تعيش بقوة في ذاكرة و حاضر القاص. يقول: « سكوت! سكوت !خرير الساقية أين هو، يا إخوتي؟»[3].

و تعني الساقية «الممر الذي يمر بواسطته الماء »[4]« عن أية ساقية تتحدث؟ »[5] « يا حسرتاه ! أنت أنت تتكلم عن ماض سحيق »[6] « يا حسرتاه ! أنت تتكلم عن ماض سحيق »[7] .

لغة الحوار في رأينا لا ينبغي لها أن تبتعد كثيراً عن لغة السرد حتى لا يقع النشاز، وقفت اللغة الجمالية كالطود الشامخ في ختام القصة بقول القاص: « اختنق صوتك ومنعت الأرض من سخائك وعطائك القديم[8].« وأنها من معين سماوي لا ينضب »[9] « اللغة قادرة في كل مقام على مدنا بعدد لا متناه من الدلالات والأفكار و التعابير »[10] استطاع القاص أن يتلاعب بالألفاظ، و يُكون تراكيب لغوية مُفعمة بالشاعرية.

---

[1] – المصدر السابق، ص 49.

[2] – مغارة الصابوق :عبد الله كروم، ص 49.

[3] المصدر نفسه، ص 50.

[4] – اللهجة التواتية الجزائرية: أحمد أبا الصافي جعفري، ص 361.

[5] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 50.

[6] – المصدر نفسه، ص 50.

[7] – المصدر نفسه، ص 50.

[8] – مغارة الصابوق :عبد الله كروم، ص 51.

[9] – المصدر نفسه، ص 51.

[10] – وظيفة الوصف في الرواية: عبد اللطيف محفوظ، ص 30.

أغلب استفهاماته لا يريد منها إجابة من القارئ، وإنما ليحرك بها خيوط الأحداث فتجذب بعضها بعضاً وتخرج كالسيل من ذاكرته التي تحمل الكثير عن طفولته و شبابه في قريتة و حتى عن الناس الذين سكنوا بها واحتك بهم بطريقة من الطرق.

مغارة الصابوق: سمى القاص مجموعته القصصية هاته باسم " مغارة الصابوق" و ضمنها خِمسة عشر قصة من بينهم قصة سماها بالاسم نفسه .

استهلها بتحديد المكان الذي حفر فيه " الصابوق" هذه المغارة، فكان ذكر المكان هنا دقيق يقول: « بالجهة الشرقية من القصر الطيني بواد ذي نخل، و على ربوة صلدة » [1].

بدأ يسرد أحداث قصة الصابوق وكيف استطاع حفر مغارته في وقت وجيز،

ثم انتقل بشكل غير ملحوظ إلى وصف هاته الشخصية الغريبة بأوصاف دقيقة ساهمت في جمالية النص يقول: « أسمر اللون مشرباً بسواد، إحدى عينيه مقروصة لدرجة الإطباق.. ».[2]

يتابع سرده معرجاً على دقائق الأمور والأحداث مستعيناً بقاموس مفرداتي خاص به يُصرح عن إبداعه و قدرته اللغوية مثلاً قوله: « حفر الصابوق في وقت خرافي مغارة »[3]« وانحنت أعجاز النخل شاكية من النسيان »[4]. »[4]. « أن السرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف »[5] الاقتباس القرآني كان حاضراً في قوله « أعجاز النخل »[6]، و « أهل الكهف »[7].

[1] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 55.

[2] – المصدر نفسه، ص 55.

[3] – مغارة الصابوق :عبد الله كروم، ص 55.

[4] – المصدر نفسه، ص 55.

[5] – طرائق تحليل السرد الأدبي: رولان بارت، ص 76.

[6] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 55.

[7] – المصدر نفسه، ص 56.

وحتى المثل الشعبي نلفي القاص يستخدمه في المواضع المناسبة، فيختصر به الكثير من الكلام « عاش ما كسب، مات و ما خلى »[1]. مثل شعبي يتكون من كلمات قليلة، نقل لنا حياة الصابوق من الناحية المادية. وهذا المثل « يُضرب للرجل الفاسد الذي يضيع أيامه في حياته و بعد مماته »[2].

قدم لنا القصة متسلسلة الأحداث، ليسهل استيعابها من طرف القارئ، لم يكن فيها تعقيد أو تشابك لا في اللغة ولا في السرد رغم أن القصة كان فيها بعض روايات مختلفة عن حقيقة جنونه، واحدة تقول أن أبناء عمومته سلبوه حقه من الميراث، والأخرى تقول عمل بجهد وجمع مالاً وفير في إحدى البلاد وفي طريق عودته سلبوه قطاع الطرق كل ما لديهن وهذا ما جعله يفقد نصيب من عقله. لكن هذا الاختلاف الذي طرحه لنا "عبد الله كروم "زاد من جمالية القصة لأن الجمالية تكمن في كل ما هو معقداً أو غير مألوف و هذا ما فعله القاص رغم إنه كان بإمكانه تجاوز ذلك، لكن طرحه ربما لحاجة في نفسه أو ليقدم لنا حقيقة القصة بكل الروايات. المهم أن ما فعله خدمه و خدم قصته حيث طبعها بميزة جمالية.

ظهر في موضع من القصة حوار قصير أو نقول سؤال عليه جواب بين الصابوق و الحكيم " الطبيب" من خلاله يدرك القارئ مدى اختلال الصابوق عقلياً وذلك بسؤاله من يعاقب الشمس التي أمرضته واردته ساقطاً ومغشياً عليه. فخاطبها قائلاً: « الشمس أهرب منها للأرض، وهي تحوص عليك »[3]. في هذا المقطع لغة مميزة أعطت القصة طابعاً شعرياً يقول: « مغارة على ربوة منسية، تتصدى لأشعة الشمس الأولى، تتعاطف مع أجساد المحترقين، و تأويهم من سياط اللهب، وتمدهم بموجات التخفيف والاستجمام، في داخلها سكينة الصمت، وفي ظلامها المسجى فواتح التأمل و منتهاه »[4].

[1] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم ، ص 56.

[2] – اللهجة التواتية الجزائرية: أحمد أبا الصافي جعفري، ص 492.

[3] – مغارة الصابوق : عبد الله كروم، ص 59.

[4] – المصدر نفسه، ص 57

الأسطورة تلوح بيدها من بعيد في هذه القصة في قوله: « ففي فصل الصيف يأكلون فاكهة الشتاء والعكس »[1]. هنا يصح القول أن اللغة تجسد كل شيء « فلا خيال إلا بالغة ولا جمال إلا باللغة »[2] النهاية جعلها القاص حزينة و تجعل القارئ يطرح عدة أسئلة على نفسه و على القاص اختفاء الصابوق بدون سابق علم أو خبر والبحث عنه في جيوب المغارة الواسعة والطويلة الأنفاق. وهذا جعلنا نطرح هذه التساؤلات: هل حقاً " الصابوق" سلك تلك الأنفاق الوعرة و المخيفة؟ . أم إنه غادر المغارة وانجلى في مكان بعيد . ربما أخذنه الجان إلى عوالمها! بعد ما لحقه العديد من الشباب في تلك الأنفاق لم يعودوا وهذا ما أخاف الكثيرين و جعلهم يبحثون عنه في القرية و ما يجاورها من قرى و صحاري خالية.

بما أن القاص جعلنا نندمج في الأحداث ونغوص في المشكلة التي طرحها في الأخير و نستلذ ألفاظه وتعابيره، متسائلين عن الكيفية التي يتبعها ليكتب بهذا الأسلوب وهذه التراكيب فهذا يحسب له و يؤكد مدى الجمالية السردية في هذه القصة.

أشواق تيلمسو : يسرد القاص قصته مع حماره " شهبوب"، يتخلل السرد وصف دقيق محبوكاً فلا وجود لسرد دون وصف والعكس صحيح لأنهما متكاملان يقول: « وهو يحرك رأسه جيئة وذهاباً يُقدم خطوة و يؤخر أخرى»[3]. « يعيش لحظات من الترقب يحفر بأظلافه من لهفة اللقاءحفرة كبيرة. »[4] لذلك السرد والوصف وجهان لعملة واحدة « لا يوجد سرد روائي بدون وصف ».[5]

كان ينقل لنا بأسلوب رائع فرح حماره، عندما راه و كيف يتعامل معه مفتخراً به و بقدرته العجيبة في الجري يقول: « انتفض معجباً عندما رآني ». « مطيعاً يرفع قائمه الأيمن غالباً عندما لا يكون منكؤا، لأحل قيده، و يحنوا برأسه على جسدي النحيل تعبيراً على الفرح »[6].

---

[1] – مغارة الصابوق:عبد الله كروم، ص 58.

[2] – في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص 97.

[3] – مغارة الصابوق : عبد الله كروم، ص 63.

[4] – المصدر نفسه، ص 63.

[5] – المصدر نفسه، ص 63.

[6] – المصدر نفسه، ص 63.

عبر لنا عن علاقة هذا "الحمار" بالأرض " أرض البستان" بلغة شاعرية إيحائية يقول: « وهو يغتسل بلهيب تربتها الجاذب يتمطى في حجرها. لكأنه رضيع في القماط تحتضنه أمه على جوع من المحبة »[1].

كل ألفاظه يلبسها لباس جديد، لتخدم مراده « اللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي »[2]. « فأسند الدهشة إلى راحتي، و أتأمل ثم أتأمل لأطلقها زفرة: من الحب ما أهبل !؟ »[3] إن القاص نقل لنا حب الحمار شهبوب للواحة بألفاظ وكلمات تجعل قارئها يظن لوهلة أنه يتحدث عن حبيب وحبيبته. « لأنه أحب واحة النخل الخضراء بشراهة الغريزة، فقد كان مطوعاً عند النزول إليها، نزاعاً لخطوه في لقياها، هائماً بنخلها ومائها وعشبها حد الافتتان »[4] ، « وقال ابن زيد: سألت اعرابياً عن النخلة فقال: النخل سعفها صلاء وليفها رشاء ورطبها غذاء »[5] ، شرع في وصف حب "شهبوب" للنخلة "تيلمسو" ، فخلط وصفه بقليل من السرد الرائع جعلنا نتخيل مشهد حب مكتمل « أمام نخلة تيلمسو يُرابط بإعجاب و تدلل يستظل بأفنان زبيبته في بور " المداد"، يأكل من تمرها وحشفها »[6] و يعتبر الحشف من أهم تعبيراً مجازاً لتقريب الصورة أكثر للقارئ، يقول: « يأكل من شفتي الأرض المكتزتين و يعنفط من حين لأخر. عيناه تتغامزان على دمعتين متربتين »[7]

وظف عبد الله كروم تناص تمثل في قصة حب شهبوب لنخلة تيلمسو و قصة حب "عُطيل " مع " إيدموند"، وظهر هذا التناص واضحاً في نهاية القصتين، قتل المحبوب لمحبوبته و بكاءه عليها. لكن الاختلاف اتضح في كون عطيل تل زوجته و بعد اكتشافه الحقيقة بكى عليها ندماً. أما " شهبوب" لم يقتلها لكن كان يلتهم كل ماجاءت به أحشائها ثم يبكي عليها مجازاً.

---

[1] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 64.

[2] – في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص100.

[3] – مغارة الصابوق : عبد الله كروم، ص 64.

[4] – المصدر نفسه، ص 64.

[5] – كتاب النخلة : سهل بن محمد عثمان السجستاني، تحقيق صالح الضامن، دار البشائر الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1، 1466هـ – 2002م، ص 09.

[6] – مغارة الصابوق : عبد الله كروم، ص 64.

[7] – المصدر نفسه، ص 64.

« ربما قتل المتيم عشيقته في مشهد سريالي يرفض من خلاله ان تعيش بعده معذبة كما فعل عطيل مع ايدموند، لكن أن يلتهم العاشق ما في أحشاء المعشوقة ويمثل به »[1] والعشق أقوى من الحب « العشق فرط الحب، وقد عشقها عشقا مثل علم علما »[2].

وهذا التناص بين لنا ثقافة القاص الواسعة التي شملت الأدب الانجليزي والثقافة الغربية. بعد ما أفرد لنا هذه القصة خرج بأفكاره وخواطره، فعرج بنا على وفاء الحيوان للإنسان وصرح بذلك قائلا: «خواطر على بالي ».[3]ليضع القارئ في الصورة.

كان المكان دائم الحضور ودائما يذكر القاص بذكريات انقضت ومر عليها الزمن لكنها ما تزال محفورة في ذاكرته تأبى أن تنمحي والمكان يساندها ويجعل القاص يتذكرها حتى لو لم يرد ذلك يقول : « تفسحت في أرجاء البستان، أتشمم روائح الحشائش والأعشاب. تذكرت إحدى اليمامات باضت في عش... »[4]، هذه اليمامة جعلت العش بيتا آمن لها ولأولادها« لا شك أن العش، بالنسبة للطائر، هو بيت جيد ودافئ ويحمي حياة الطائر حيث يخرج من البيضة »[5]. فالكائن كيفما كان وأينما كان فهو يحتاج إلى مكان يشعر فيه بالاطمئنان والأمان والسكينة ونسميه " بيت".

صور لنا حالته بدقة متناهية، تجعل القارئ يتصور المشهد ويتألم لألم القاص ويشاركه اللحظة، يقول : « رفعت حاجبي وفتحت عيني، وضغطت بلساني على شفتي السفلى ارتعدت رجلاي قليلا " قربط، قن " انزلقت بي كرنافة وهويت على الأرض متأوها »[6] . « الكرناف: من أجزاء النخلة وهي فصيحة...الواحدة كرنافة...

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص65.

[2] روضة المحبين ونزهة المشتاقين: أبي عبد الله محمد بن أبي بكر بن أيوب ابن قيم الجوزية ، تحقيق، محمد عزيز شمس، دار علم الفوائد للنشر والتوزيع، د ط، دس، ص44.

[3] مغارة الصابوق، عبد الله كروم، ص65.

[4] المصدر نفسه، ص65.

[5] جماليات المكان: غاستون باشلار، ص102.

[6] مغارة الصابوق، عبد كروم، ص66.

كرنف النخل : إذا نزع أصول سعفه »[1] « باعتني بصكة نحو ركبتي اليمنى خارت من شدتها قدراتي حتى على التأوه ».[2] ختم القاص قصته بنفوق شهبوب، اثر دخوله في معركة مع حمار آخر إسمه " لهدوب" المعضاض فكان السرد تراجيدي تمثل في حزن النخلة على فقدان أنيسها الوحيد. « لكن تيلمسو حزنت لنفوق شهبوب وعطلت خيراتها ولم تخرج " حبليلوها" وسرعان ما تشوكت واعوج عرجونها وتدلى ليفها مبعثر، وهتف عمي العرجوني لقد هبلت ووجب إحراقها »[3] وظهر عنصر الإدهاش في الختام وتمثل في نهاية غير متوقعة عن توقعات القارئ.

في قول القاص:

« نبتت على جثة الحمار نخلة جديدة، وعلى أنقاض تيلمسو نخلة أخرى تلتحمان في الجذور وتفترقان في الجذوع، تتقوسان في الوسط ثم تتعانقان في الرؤوس، ليشكلا معا صورة بديلة لقلب الحب في راحة عذرا ء ».[4]

نلفي القاموس المفرداتي العامي لا يغيب عن هذه القصة، مثل:

تيلمسو: وهي نوع من أنواع النخيل له تمر شديد الحلاوة ولونه رائع يميل الى الاحمرار والاسوداد.

« البردعة »[5] هو رداء يوضع على ظهر الحمار يصنع من مادة طبيعية خفيفة مصدرها النخلة له جيوب على اليمين واليسار تحمل فيها الغلة من البستان الى المنزل.

« يصك »[6] ردة فعل قوية يقوم بها " الحمار" إثر هيجانه أوغضبه أو انزعاجه من أمر ما.

« تنقور »:[7] نوع من أنواع النخيل لها تمور كروية الشكل حلاوتها أقل من حلاوة تيلمسو « معجم أسماء النخيل والتمور بالإقليم : تنقور . »[8]

---

[1] اللهجة التواتية الجزائرية: أحمد أبا الصافي جعفري، ص204.

[2] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص66.

[3] المصدر نفسه، ص68.

[4] المصدر نفسه، ص68.

[5] المصدر نفسه، ص63.

[6] المصدر نفسه: ص64.

[7] المصدر نفسه، ص65.

[8] اللهجة التواتية الجزائرية: أحمد أبا الصافي جعفري،.365.

« أقار »[1] « شجرة ذات شوك كثير، عودها صلب تتخذ منها الهامة أجود أنواع الفحم وامتنها، وهي شجرة تعمر طويلا ».[2]« حب ليلوها »[3] , « من أهم مسميات أجزاء النخلة: حب ليلو ».[4]

"عبد الله كروم" في قصته هاته استند إلى لغة تسامت عن اللغة العادية تميزت بالانزياح والصور المتلاحقة.

المعذبة:

في هذه القصة اعتمد القاص على لغة مكثفة حيث نجد الكلمات والتراكيب بمعان تربو على طاقتها العادية « رعب هوليودي »[5]

« في طبعه صلافة وجلافة »[6] « صافح ظله سطح الماء »[7] « رغم أعاصير المحن وجحافل الأمراض التي بدأت تغزو جسمها »[8] « عرق غزير »[9] سرد لنا حكاية عجوز سافر ابنها وتركها تتخبط في الألم والحسرة وتتجرع مرارة الحزن عليه وعلى بقية أبناءها فكان القاص تارة يسرد الأحداث التي وقعت بعد سفر الابن وتارة أخرى يصف الحالة المزية التي عاشوا فيها وهذا ما جعل لغته تحمل المآسي .

« إجراء عملية الاستئصال المرارة ليتورم بطنها على جوع ».[10]

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص66.
[2] اللهجة التواتية الجزائرية: أحمد أبا الصافي جعفري، ص367.
[3] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص68.
[4] اللهجة التواتية الجزائرية: أحمد أبا الصافي جعفري، ص366.
[5] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص71.
[6] المصدر نفسه، ص71.
[7] المصدر نفسه، ص72.
[8] المصدر نفسه، ص63.
[9] المصدر نفسه، ص63.
[10] مغارة الصابوق: عبد الله كروم ، ص73.

استطاع القاص " عبد الله كروم" أن ينقل لنا المعاناة في قصة قصيرة جداً معرجا على أفرادها يصف ويسرد.ظهر عنصر الإدهاش أو الصدمة في موضوع حساس من القصة وكان ذلك في الوقت الذي ارتبط القارئ بالإحداث وامتزجت عواطفه بعواطف شخصياته " سمعت المؤذن ينادي لصلاة الفجر واستفاقت تبكي وتضحك في آن". أسلوب عبد الله كروم " يجعل القارئ يتيقن أن أحداث القصة حقيقية عاشها القاص أورويت له .

« كنت مستغرقا أقرأ رواية (المعذبون في الأرض " لفرانز فانون " أسيح معه في عوالم معذبي الأرض فجأة سمعت طرقات الباب وهمهمات عجوز تنادي »[1].

كان الوصف حاضرا حيث ان القاص كان يقدم لنا أوصاف لشخصيات الرئيسية بدقة متناهية تجعل المتلقي يتصور الحالة الشخصية من خلال الوصف حزينة، فقيرة، يائسة.

استعمل جملا باللهجة العامية «راه جاولدك.... راه جاولدك...لبشارة ياعمتي »,[2] « ولدي ولدي....الله الله ياولدي »[3]، « جيبو ليا ولدي... راني شفتو »[4].

ومن الألفاظ: « إزار »[4]: « تستعمله المرأة غطاء لكامل جسدها »،[5] بلغته حمل لنا جزء من ذكرياته المنخورة في ذاكرته بصدق وإبداع.

[1] المصدر السابق، ص74.

[2] المصدر نفسه، ص73.

[3] المصدر نفسه، ص74.

[4] المصدر نفسه، ص.74

[5] – المصدر نفسه،ص73.

[6]– اللهجة التواتية الجزائرية: أحمد أبا الصافي جعفري، ص379.

*سعاد وآية الكرسي: يسرد لنا القاص قصة فتاة عاملة في إحدى المؤسسات العمومية مع شاب، تهجم عليها بقذائف السب والشتم والكلام المشين لأنها طلبت منه إطفاء سيجارته في مكتبها طرح القاص هذا بشكل حوار. « من فضلك أنت في مؤسسة عمومية "التدخين ممنوع " ساعدني، أطفئ سيجارتك... مازالت لم تولد المرأة التي تعطيني الأوامر وأنا أستجيب لها حتى لو كانت أووووو... »[1] « ليست حواء ولا ابنتها هي التي قالت هذا ،إنما القانون يحظر التدخين في الأماكن العامة وربما كما تعرف " المشرع رجل". أنا ألعن اليوم الذي دخلت فيه المرأة إلى العمل من المصنع إلى البرلمان... امتلأت الإدارات بالفاجرات مثلك ولولا انك لم تقايضي هذا الكرسي بلحمك ما كنت هنا »[2]. قصة "عبد الله كروم " هاته تشهر جماليتها لجذب القارئ بتوظيفه اللغة الحيوية « الصراخ المتعالي... هرج ومرج » [3] « الحوار هو اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللغة السردية »[4] كان للعامية نصيب ضئيل في هذه القصة، يقول : « ربي يهدي ما خلق »[5]، « ينوش »[6].

استطاع بلغته نقل المشاهد والمواقف، وذلك باستعماله ألفاظ وجمل تحمل معاني معبرة تقرب القارئ من الحدث، القاص عبد الله كروم عالج في قصته هاته موضوع شائك ومطروق، وهو تساوي الرجل والمرأة في حق العمل ورفض الرجل لهذه المساواة واشتغال المرأة كل المناصب وترك الطرف الاخر دون عمل. تمكن من نقل هذه الحقيقة القائمة بذاتها بقدرته الابداعية، وأساليبه الجمالية. تواتي في مادور : اعتمد القاص في هذه القصة السرد ممزوج بالوصف كعادته المتقن بالفاظ وعبارات بسيطة لكن تحمل صورا شعرية، يقول « وتكتحل عيني »[7]. « أتنسم روائح مسك الليل والياسمين »[8] حملت مفردات لغته وصورها دلالات كثيرة بينت تلاعب القاص بالنظام اللغوي ببراعة وظهر ذلك في القصة.

---

[1] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم،ص80.

[2] – المصدر نفسه، ص80.

[3] – المصدر نفسه، ص80.

[4] – في نظرية الرواية : عبد الملك مرتاض، ص116.

[5] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم،ص80.

[6] – المصدر نفسه، ص81.

[7] – المصدر نفسه، ص85.

[8] – المصدر نفسه، ص85.

« ألثمه على ذواق مجاعة »[1]« التحمنا كعاشقين افترقا على لوعة » .[2] « هيا أغسلني من أدران رياحي وأنشرني على حبال نقائك ».[3]

هذا التلاعب لا يكون إلا من لدن فنان حقيقي « إن اللغة نظاما دلاليا وجماليا أيضا »[4].

اخذ الحوار النصيب الكافي من القصة من خلاله كنا نستشف أفكاره وكوامنه.

وحتى طريقة رؤيته لبعض الأمور أو القضايا.

« طالبة أم سائحة أنت سألتها؟....ثم أجابت: طالبة من معهد الآثار.....اقرئي لنا هذا الرمز...» « للحوار أهمية بالغة في العمل السردي لذلك نجد القاص مركزا عليه »[5] « الحوار الروائي، المتألق يجب ان يكون مقتضبا، ومكثفا حتى لا تغدو الرواية مسرحية، وحتى لا يضيع السارد والسرد جميعا عبر هذه الشخصيات المتحاورة على حساب التحليل، وعلى حساب جمالية اللغة واللعب بها »[6].

الرمزية التي خلقها القاص تولد عنها المجازية والانزياحات اللغوية، وهذا ما منح القصة اكتفاء شاعريا، بقول:

« أرسل نظري بعيون قلبي لأقبض على إكليل الندى... أمحو أحزان القفر..... أغسل دثار الأحزان ...و أجفف سيول الأتراح »[7] من هنا يصح القول أن « اللغة في الرواية هي أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني »[8] .

كانت القصة تدور حول رحلة القاص الى مدينة مادور هو وأصحابه، فنقل لنا الحكاية بدقائق أجزائها، بدءاً بما شاهده في الطريق وصولا إلى تلك المدينة، بأسلوب قائم على اللفظة المعبرة، والتركيب الحسن والترابط المحكم للافكار، والأحداث بصور مجازية وحقيقية متفاوتة حقق الجمالية، وأقام الشاعرية بوضوح.

---

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص86.

[2] المصدر نفسه، ص86.

[3] المصدر نفسه، ص87

[4] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص135.

[5] مغارة الصابوق، عبد الله كروم، ص88.

[6] في نظرية الرواية :عبد الملك مرتاص ،ص116.

[7] مغارة الصابوق:عبد الله كروم، ص86.

[8] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص108.

لم يستطع أن يتجاوز اللهجة العامية، فوظف مقطع من أغنية شعبية مشهورة في المنطقة التواتية يقول « ضيف الله يا الرقاني – أنا بغيت زورة ».[1]

وظف القاموس المفرداتي التاريخي، فكان واضحا جدا في ثنايا قصته وهذا ما طبعها بطابع الواقعية والجذر في التاريخ. « الهيروغليفية لغة المصريين القدامى؟ »[2]، « أعماق القرن الثالث قبل الميلاد ».[3]

ألبس قصته حلل متميزة أبرزتها لغته البسيطة التي تحمل صوراً شعرية ومجازية شفافة، وإيقاع لغوي آسر. وهذه اللغة التي يمتلكها الكاتب يحاول « أن يخرجها من المستوى المعجمي الميكانيكي الدلالة إلى المستوى الانزياحي الذي يتيح له أن يسخر لغته لمعان جديدة كثيرة تحيي مواتها، وتوسع دلالتها، وذلك بالاضطراب بها في مضطربات بعيدة لا عهد للغة المعجمية بها».[4]

هذه القصة تندرج ضمن الكتابة الجيدة، نقلتنا الى عوالم جديدة وأبدع القاص في نقل الصورة والكوامن الداخلية لشخصياته، يقول « وغلالة العطش تحرق رمقي، وتشعل هذيان الأسئلة في هشيم ذاكرتي.... وأنا أرى الماضي مكفنا في أثواب الإهمال »[5].

المعلم بوبريطة: وفي هذه القصة وظف الكاتب لغة جمالية بينت لنا قدرته على العودة إلى الماضي وبالتحديد إلى أيام طفولته، سرد لنا حكاية معلم أتى ليمارس مهنة التعليم في القرية، وكيف كان السارد هو ورفقائه يزعجونه، ويعكرون عليه صفو راحته وانعزاله وكيف كان يتعامل معهم بقسوة.

« والكاتب وسواء علينا أكان كاتب رواية أم كان كاتب جنس أدبي آخر، فإنه لا يكون كذلك إلا باستعماله اللغة وتحكمه فيها تحكما عاليا ».[6]

---

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص86.

[2] المصدر نفسه، ص87.

[3] المصدر نفسه، ص87.

[4] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص107.

[5] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص89.

[6] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص108.

يقول القاص : « كنت أتوخى من الحجارة أمضاها....اجعله في دائرة الهدف...قارصا قبل القنص..» [1] « ولم يكن يدري أن احد الحمقى يترصده في ظلام زقاق الزنوج....ترجم الأطفال الشحن على المعلم الى أعمال عدوانية من شتم وسب ورجم ».[2]

نشعر بمتعة السرد في توظيف القاص العامية في مواضع معدودة، يقول : « ياقياس يامياس جيبها في ذاك الراس ».[3]

« الشرقية »[4] « ويصفر كيلقور.... ويدير لبريطة»[5] .

وظف الاقتباس من القرآن الكريم، في موضع كان يصف فيه الطريقة والحركات التي يقوم بها ليسدد الحجارة على رأس المعلم " ميسوم" يقول : « ثم ألف الساق بالساق واجعله في دائرة الهدف ».[6]

واللغة في القصة هي « أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني، فالشخصية تستعمل اللغة، أو توصف بها، أو تصف، هي بها، مثلها مثل المكان او الحيز والزمان والحدث....فما كان ليكون وجود لهذه العناصر أو المشكلات، في العمل الروائي لولا اللغة ».[7]

ومنه كانت لغة القاص بسيطة، لكن تحمل واقعية الكلمة والحدث، وجمالية الصورة وأيضا دقة المفردات، وأبدع في نقل المشاهد التي تخلق التوتر في ذات القارئ، وتشده لمتابعة الأحداث بتشوق. يقول : « وجاء كبارها بالحبال وربطونا على جذوع نخل أبا علة.... وفرضوا غرامات جزائية على حمقى القرية وعلى آبائنا »[8] .

استعمل القاص أفعال حققت الحيوية في القصة:" أجرى "، " التصفير " " يرميه" " يغني".

---

[1] مغارة الصابوق: كروم، ص93.

[2] المصدر نفسه، ص95.

[3] المصدر نفسه، ص93.

[4] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص94.

[5] المصدر نفسه، ص95.

[6] مغارة الصابوق :عبد الله كروم، ص93.

[7] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص108.

[8] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص95.

دماء ليست للبيع: استهل القاص قصته هاته، بالوصف بألفاظ وأوصاف معبرة تجعل القارئ يرى الصورة ماثلة أمام نظره، كأنها صورة فوتوغرافية، يقول : « اسقط حاجيته ارتعاشا وأثقل خطاه اقتلاعا... ظهره قد احدودب.... وجبينه قد تجعد... واحوج نقص سمعه الى فضل ترجمان.... ونبتت مع كل شعرة من ثغامته حكمة.... وهو جالس على كرسيه أمام بيته المتواضع، بلحيته البيضاء غير المنتظمة، يمسك بيده عكازه بصو لجانه المزخرف بشرائط جلدية، يضع ذقنه على يديه».[1]

كانت القصة تدور حول شخصية رجل " شيخ"، فقد ابنه شهيدا في سبيل الوطن وبقي يتألم من اجل فراقه، لكن ألمه كان مخلوط بالافتخار بإبنه الذي سقى الأرض بدمه ومات هو ليبقى الوطن، وكان ذلك بأسلوب سهل ممتع حمل أفكار وعقليات كل من الشيخ وأبناءه ونعتبرهم جزء من تفكير المجتمع ككل.

فكانت القصة هادفة وتطرق موضوع مطروح على الساحة انذاك، وكل ذلك جاء بلغة بسيطة ومفردات معبرة. « سل تعط، كل ما بيد الدولة رهن اشارتك... اننا في ألف نعمة ولا ينقضي شيء، نترحم فقط على روحه الطاهرة ».[2]

والكاتب « من كان له للغة ومن أستطاع أن يستثمر هذه اللغة فيحولها من مجرد مفردات منثورة ،وألفاظ معزولة ، إلى نسيج من القول قشيب:هو الأديب الحق .هو الكاتب العملاق، هو اللغة الادبية نفسها »[3]

وقد ضمن القاص قصته مقطع حواري دار بين الأب ورئيس، وفي موضع آخر بين الأب وزوجته والأبناء، من خلاله يفهم القارئ المشكلة والنهاية.

« ويقوم الحوار في القصة بدور هام حيث بإمكانه ان يخفف من رتابة السرد الطويل، والذي قد يكون مبعثا للسأم والملل، وبتدخل الحوار الخفيف السريع يقترب النص من لغة الواقع أكثر، أن اللغة أداة الحوار، ولذلك وجب

[1] المصدر السابق ،ص99.

[2] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص101.

[3] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص110.

أن تكون عامل بناء في الفن القصصي وعامل تعبير عن الأفكار والآراء »[1]، يقول القاص: « صاح الأهل : واخيبتاه واخيبتاه تتركنا للبؤس....صرخ فيهم " دماء ولدي ليست للبيع، ولا تقدر بثمن" »[2].

هناك توظيف لبعض التراكيب باللهجة العامية، التي تؤكد صحة الأحداث وتعطي جمالية للقص...يقول : « حناتي حناتي....ديدي سرقوه »[3]

وهذا كله حمل لنا "عبد الله كروم" أفكار ورؤى المجتمع، خلال فترة معينة على موضوع حساس بلغة مبسطة وهادفة.

الوصية: ينقل القاص بسرد متتابع الأحداث لوقائع ماضية، تعود إلى زمن الثورة الجزائرية عاشها أحد المجاهدين مع رفقائه، وبعد انقضاءها بدأو يذهبون إلى أرض المعركة يتذكرون المشاهد البطولية والتضحيات الجسام، وكان القاص صغيرا آنذاك لكن وعيه أكبر من سنه.

« المؤكد أن الزمن الغالب على معظم البدايات هو الماضي، ذلك أن هذا الأخير يلمح إلى ماضي الحكاية المنتهي، والذي هو بالنسبة للمتلقي الحاضر. إذن الحكاية كما سردت آلت إلى الانتهاء، وقد كانت في ظل هذا مكتملة في ذهن صاحبها، أي المؤلف».[4]

يقول : « ... وأنا طفل صغير، وأقرأ تلك العبارة المؤثرة التي تدمع لها عيناي... ومع الحضور نقرأ أم الكتاب ترحماً... يقف الرفاق كل عام لاسترجاع المواجع والأحزان »[5].

موظفا لغة تمزت بالشاعرية، والانزياح والصور المتلاحقة، فكان التكثيف الجميل الموحي، والمثقل بالمعاني، والدلالات. « تلغي الدماء...تنهمر الدموع...ويغرق أحدهم في استحضار المشهد البطولي بين كتيبة المجاهدين وعساكر المستعمرين: الليل أسدل أستاره، والفجر قد نشر تباشير خيوطه الأولى »[6].

---

[1] تطور البنية في القصة الجزائرية المعاصرة: شريبط أحمد شريبط، ص42.

[2] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص.101

[3] المصدر نفسه، ص100.

[4] البداية في النص الروائي: صدوق نور الدين، ص42.

[5] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص105.

[6] المصدر نفسه، ص105.

تعتبر اللغة « لغة الكتابة الأدبية بعامة، هي لغة قلقة، متحولة، متغيرة متحفزة، زئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملا انزياحيا في كثير من الاطوار ».[1] وتظهر شاعرية اللغة وجماليتها عند القاص في التنشئة واستعمال اللفظة الرنانة يقول : « بعيون الأقمار والشموس والنجوم... يتقضى الشهقة والهمسة ».[2]« علقم هزيمة »[3]

واستعمل القاص الحقل الدلالي للفظة، ليوضح المشاهد ويمثلها أحسن تمثيل، وهذا في توظيفه الألفاظ التالية: « المعركة، الأبطال، الوطن، التضحية، كتيبة، مجاهدين، عساكر، المستعمر، نصر، جيش التحرير، العدو، الأسلحة، الشهداء »[4].

ربط القاص تلك التضحيات والأمجاد بأمجاد مضت وتركت بصمات مكتوبة بالدم على صفحات التاريخ، وهو يشهد بذلك يقول: « بأمجاد طارق... وأعمال يوسف بن تاشفين... وبطولات أسد بن الفرات ».[5] وهذا يبين لنا اطلاعه على التاريخ والبطولات.

بلغة جدية بعيدة عن الهزل، وبألفاظ قوية لها وقع على النفس، وبتراكيب صارخة، قدم لنا القاص حقائق واقعية أبرزت لنا قدرته الأدبية الإبداعية في الإبداع والقص.

« واللغة انسجام وتناغم ونظام، واللغة الإبداعية نسج بديع يبهر ويسحر ولعل الأديب الكبير هو الذي يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتوزع على مستويات، لكن دون ان يشعر قارئه بالاختلال ألمستوياتي في نسج لغته ».[6]

وفق القاص في سرده وهذا لانه جعلنا كقراء نعايش وقائع القصة ونتاثر بها، كل لفظة ضربت على وتر من أوتار أحاسيسنا بقوة، فحركت فينا الألم والحزن، وذاكرة الماضي ولهب الثورة، وحب الوطن.

---

[1] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص108.

[2] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص106.

[3] المصدر نفسه، ص107

[4] المصدر نفسه، ص105.

[5] المصدر نفسه، ص107.

[6] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص111.

دوما أحبك: بلغة شفافة رقيقة موغلة استهل القاص قصته هاته بحديث وكأنه موجه إلى عشيقته أو حبيبته التي حركت دواخله بالشوق وعذبته فوصفها بكل الصفات الحسنة بألفاظ شاعرية تقطر بالجمالية، وصرح بما يفعله من اجلها بشاعرية شاعر منتشي يقول : « في محراب حبك أقيم الصلاة الأبدية، أرتل آيات العشق، فتشهق روحي بلذة الذكر...فصار مغرما بشهودك، ودون رؤيتك فناء الذات غرقا، أو حرقا، أو ذوبان بوصيدك..»[1] « فأين ماء الخبر الذي يطفئ لي هذا البين اللاهب؟.... لم أنسى ألقى عينيك، وسحر ابتسامتك.. »[2].

جاءت اللغة منمقة، يتخللها السجع والايقاعات المتلاحقة تشهد انهمار لغوي متسارع، اكسب القصة عنائية وبوح وجداني على لسان الراوي.

« ويعلو شأن الكاتب ويعظم قدره بناء على مدى تحكمه في لغته، وبناء على قدرته على تحميلها بالمعاني الجديدة التي لم تكن فيها »[3].

يظهر من بداية القصة إلى نهايتها خيط يجمع أوصاف المرأة التي جعلت القاص يبوح، ويصرح، ويقول كلاما يرقى على الشعر في لفظه وتركيبه، هذه الألفاظ والجمل طبعت القصة بالشاعرية والجمالية، وأعطت السرد طابعا ترميزي مشبعا بالإيحاء كل ذلك بلمسات فنية راقية، يقول : « ظلك المياس- عينيك ذواتي لمعان. صوتك بنغمة تسكنها شهرزاد »[4]،« لعيونك النجلاء- وشم معصمك- وجهك الوضاء- أيتها الهدهدة- سحر ابتسامتك »[5]، « جمالك الفاتن »[6]، « فاتنة، حسناء »[7]، « تقطر حياء »[8].

[1] مغارة الصابوق، عبد الله كروم، ص120

[2] المصدر نفسه، ص112.

[3] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص108.

[4] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص111.

[5] المصدر نفسه، ص112.

[6] المصدر نفسه، ص113.

[7] المصدر نفسه، ص117.

[8] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص118.

وظف القاص الحوار بأسلوب رفيع، ولغة عميقة تشبه لغة القصيدة الحرة، يغلب عليه الإيقاع الشعري الغارق في سبر الأحوال الباطنية زاوج فيه بين اللغة البلاغية والإبلاغية.

« هذا ما جعل أسلوبه التعبيري يقترب من الشعرية المكتنزة بالرموز، فجاءت مشفرة غنية بالتأويل، وكان هذا الحوار بينه وبين الجزائر (وطنه)، إذ انه يولد الخطاب داخل الحوار مثلما تولد إجابته الحيوية، ويتكون داخل فعل حواري متبادل مع كلمة الأخر، بداخل الموضوع، فالخطاب يفهم موضوعه بفضل الحوار»[1].

يقول: « قلت لها بلطافة فائقة: » الحب أوله هزل وآخره جد...

وردت بهدؤ ورقة « ومن خطب الحسناء لم يغلها المهر... ».

قلت لها: تهون علي أسوار المعالي، وترخص في عيني ناطحات الغوالي.

أشارت إلى فرط نأى مهواه عن شحمة أدنيها....

صارحتها بقولي: ذواقة وفنانة تعرفين سيمياء الألوان؟ ! ....ما رأيك؟

أنت مدهشة ولوحاتك أشد دهشا منك هل أنت فنانة تشكيلية؟

-قطعا.... »[2].

ويجب إعطاء أهمية بالغة للغة في الإبداع وإذا لم تكن لغة القصة « شعرية، أنيقة، رشيقة، عبقة، مفردة، مختالة، مترهيئة، متزينة، متعجرة، لا يمكن إلا أن تكون لغة شاحبة ».[3]

وقد ظهر هذا الاهتمام عند القاص باستعماله مقطع مسجوع ساحر، أحسن اختيار ألفاظه فبرع في التركيب جملة، بألفاظ متأنقة عذبة بروح الشعر الراقي، كان يكررها بين الفينة والأخرى، ربما لتوليد الإيقاع وإبراز قيم شعورية وإبعاد جمالية أو لرسوخ العبارة في نفس قائلها وإلحاحه في إيصالها إلى ذهن المتلقي هذا ما طبع المقطع بسمة شعرية فجاءت كالأتي: « في محراب حبك، أقيم الصلاة الأبدية، أرتل آيات العشق، فتشهق روحي بلذة

[1] الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،القاهرة، ط1، 1987، ص54.

[2] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص119.

[3] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص100.

الذكر....اكشف تابوت الأستار.... وافتح صنبور الأسرار فتشرق أنوار العرفان...لكن طيفك غاب، فصار القلب مغرما بشهودك، ودون رؤيتك فناء الذات غرقا، أو حرقا، أو ذوبانا بوصيدك... »[1].

اقتبس القاص أبياتا شعرية من الإلياذة لشاعر الثورة الجزائرية مفدي زكرياء، يقول: « وهمت بحبك في كل ناد.....وهام بك الناس حتى الطغاة »[2]

كانت لغة القصة عميقة تحفل بجمالية السرد، جمالية تطبع النص بطابع يأسر المتلقي .

لها نقش الصخر: نجد القاص في هذه القصة يحكي لنا أحداث واقعة من الماضي جرت هذه الأحداث في حجرت درس مع معلم وتلاميذ صغار يصف هؤلاء الأطفال في لغة فائقة الدقة تجسد لنا براءتهم في لوحة زيتية بارعة.

ومن هذا يظهر أن « كل لغة تركض في نظام يجسد مدى عبقريتها، ومدى قدرتها على الأداء، والى إي حد يمكن أن يرقى مستوى النسيج فيها من خلال استعمالات أدبائها ومبدعيها لها ».[3]

ويجسد القاص جمالية هذه اللغة في قوله: « قلوبهم فراشة، وأرجلهم نحلة، وأيديهم تودع أحلامهم التي تكبر أعمارهم على أوراق بيضاء كقلوبهم ».[4]

أحسن كروم اختيار الألفاظ وبرع أكثر في كيفية التركيب فيها بينها فتمكن من اصطناع صورة للقارئ توضح له يوميات قسم مع المعلم أثناء الدرس يقول: « المعلم يقطع رتابة يومياته التعيسة بمتواليات السجائر.... عندما ينفرط عقال ألسنة التلاميذ، وينسون معلمهم، يصرخ فيهم بصوته.. »[5].

« المعلم يجول بين الصفوف وهو يحمل عصاه من شجرة الزيتون....عادو ا لرسم الذي لم يعد حصة للنشاط، ولكنه تحول إلى حصة ملل للأطفال...»[6]

---

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص120.

[2] المصدر نفسه، ص118.

[3] في نظرية الرواية: عبد المالك مرتاض، ص96.

[4] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص125.

[5] المصدر نفسه، ص125.

[6] المصدر نفسه، ص126.

مزج ألفاظه بخفة الروح وظرافة الطبع في بعض الأحيان ليصور لنا الراوي طفولته وكيف أنها محفورة في ذاكرته لا يمكن نسيانها، فنعثر على القاص يستعمل ألفاظ في أسلوب بسيط سلس دون كثير التكلف في أغلب الأحيان وربما هذا عائد إلى أن المشهد كان جزا من طفولته، « تلعثم المعلم وبلع ريقه الناشف....وجبينه يتصفد من العرق البارد »[1]، « انفجر التلاميذ ضاحكين حد الدموع....وصار المشهد بينهم مواتيا ليكون مسرحية.»[2] وضمن القاص هذا النص مقطع حواري مما زاد من واقعية المشهد وتمثله عند القارئ يقول:

« أسألك سؤالا واحدا حضرت ولا والو.....وأجاب بتنغيمة تنحدر من ذل الانكسار...قائلا: » والو".

يقول بنبرة الواثق « أنا محامي التلميذ، أين الضمير، وأين دور الإدارة في متابعة حسن تمدرس فلذات الأكباد؟....»[3]

وكعادة"عبد الله كروم" لا ينسى أن يدخل على قصته بعض الألفاظ العامية في قوله: « بلعها....بقر.....معاز » «...، " حضرت ولا والو" " سف سيجارتك » "[4].

كانت بنية هذه القصة عبارة عن جسد وروح تربط بينها الكلمات المنتظمة، والمعنى الجميل ولا ننسى الظرافة التي أعطت للنص حيوية دائمة.

وفي الأخير يمكن القول أن « عبد الله كروم" جعل من " اللغة هدفا ووسيلة وغاية في الوقت ذاته »[5]، وقد جاءت هذه المجموعة في متتاليات سردية تتوالد لترسم واقعا .

3-جمالية الوصف في الشخصيات:

يوظف عبد الله كروم في مجموعته القصصية " مغارة الصابوق" شخصيات متنوعة، ومختلفة، تارة حقيقية، وتارة أخرى خيالية، حسب القصة وما تتطلبه إحداثها. فكانت أغلب قصصه تدور حول شخصية يصطفيها

[1] مغارة الصابوق :عبد الله كروم، ص128.
[2] المصدر نفسه، ص129.
[3] المصدر نفسه، ص128.
[4] المصدر نفسه، ص125.
[5] في الرواية والقمة والمسرح: محمد تحريشي، ص73.

لتمثل ما أراد تصويره، والتعبير عنه من أفكار و أحسيس، فكان بناء هذه الشخصيات محكم، ميزها بالاستقلالية الرأي وحرية الحركة داخل مجال نصه القصصي.

« وتتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلفها من حدود »[1]

ففي قصة زينة المدائن " يقدم لنا عبد الله كروم شخصية رئيسية، أطلق عليها أسم " التواتي" واعتبره بطل لقصته، تدور كل إحداثها حوله، نقل لنا القاص حياة " التواتي " من طفولته إلى أن أصبح رجلا بلغة سردية وصفية جمالية، مسترسلة، متلاعبا بالألفاظ والتراكيب بطريقة إبداعية يقول:

« فيكفي أن ترى طفلا حافي القدمين يتعثر أسمال بالية وسراويل ممزقة، وشعر مجعد يشتهي الغسول، ثم ترى خطوطا بيضاء من مخاطه على ضفتي فمه ».[2]

« وجدت رجلا يرفل في عباءة ناصعة البياض، يفوح منها أزكى العطور الباريسية، ويكور عمامة الرفاه والنعيم، وينتعل " بلغة" بيضاء، وترتسم على محياه ابتسامة مشرقة... ويملا كرسيا مترفا وهو يخب من كأس الشاي ».[3]

والمعلومات التي تقدم حول الشخصية نجد هناك مصدرين مختلفين « فهناك أولا المعلومات التي تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة وذلك باستعمال ضمير المتكلم، ثم هناك المعلومات التي تأتينا بطريقة غير مباشرة عبر تعليقات الشخصيات الأخرى أو غير خطاب المؤلف ».[4]

وهنا عبد الله كروم يقدم لنا معلومات حول شخصية تواتي بطريقة غير مباشرة عبر خطاب السارد، بحيث يصور لنا المظهر الخارجي للشخصية بدقة، متلاعبا باللغة كما أراد يشكلها بجملها، يختار أحسنها لفظا وأبلغها معنى، يضع القارئ أمام الصورة، فيجعله ماثلا يشاهد تفاصيلها الدقيقة، ويتخيل شكلها الحقيقي.

---

[1] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص73.

[2] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص18.

[3] المصدر نفسه، ص19.

[4] بنية الشكل الروائي (انقضاء- الزمن- الشخصية): حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1990، ص232.

ونستطيع القول إنه ما دامت الشخصية دخلت النص القصصي فهذا يجعلها تحمل طابع الجمالية بفضل اللغة المعبرة.

« الشخصية كيان متحول ولا يشكل سمة مميزة يمكن الإسناد إليها من اجل القيام بدراسة محايثة لنص الحكاية، فهي متغيرة من حيث الأسماء والهيئات وأشكال التجلي. فقد تكون الشخصية كائنا إنسانيا، كما قد تكون شجرة أو حيوانا أو جنا، أو ما شئت من الموضوعات التي يوفرها العالم»[1]

هذا ما نجد يتجسد في قصة " « عاصفة الرمل المنسي" فالشخصية الرئيسية هي " عاصفة الرمل " إذا الشخصية أنواع في القصة، لا تقتصر على الإنسان بل تشمل الحيوان والجماد والأشياء. يقول:»

« واحتفى بها احتفاء الأهداب بعيونها، وأحيانا تطول أشفار سهامي فأصيب بها مساكنهم وبيوتهم ومتاعهم ».[2]

« حدثني يارمل عن غضبك قبل حلمك، أي حيث تثور بوحشية بعد صمت خاشع. إني شائق لحكمتك المتناهية بشراهة شهريار للحكي من شهرزاد »[3].

من هذا المقطع القصير يتضح أن القاص جعل من عاصفة الرمل شخصا يتحاور معه بأسلوب شعري جمالي يخرج عن الواقع، فيتماهى للخيال متجاوزا اللغة العادية مرتقيا إلى مستوى الإبداع بقوالب تعبيرية أخاذة حاملة للكثير من الأفكار.

أخذت " رحمونة" في قصة " رحمونة الحائط الذي لن يسقط" دور البطولة، فسرد لنا القاص حكايتها، منذ صغرها إلى إن أصبحت في سن كبير، ولم تتزوج، يقول « رفضت الزواج نكاية في جاري سيد الخوصي الرجل المطلاق، الذي تزوج أكثر من عشر نسوة »[4].

وهذا يدلنا على الحالة الداخلية لرحمونة، وما تعانيه من اشتباكات عاطفية متضاربة، انعكست على وضعها الاجتماعي وبقيت دون زواج رافضة للفكرة.

---

[1] سيمولوجية الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنامينة نموذجا: سعيد بنكراد، دار مجدلاوي، ط1، 2003، ص22.

[2] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص24.

[3] المصدر نفسه، ص23.

[4] المصدر نفسه، ص32.

إن الموضيع التي تتناولها الرواية الجزائرية، عادية وليست واقعية فحسب، بل هي موضوعات الناس العاديين من الطبقات المحرومة، يعالجها الراوي « ببساطة متناهية وجرأة كبيرة، لان أهمية الرواية، هي في قدرتها على استيعاب الواقع الاجتماعي في شموليته، وهي حينما نفعل ذلك وبروح انتقاديه تكون أساسية بالنسبة للواقع نفسه »[1].

« أفردت جزءا من مصريتنا البرانية لتكون أول قسم يبنى بقريتنا لنشر المعرفة، وفيه تهيأت الدراسة للكبار بمحو الأمية، والصغار للتعلم العادي ».[2]

« بل اعتمدت على نفسي وخرجت لبستاني، اعمل باجدل وحدي، أما السباخ البعيدة فقد أوكلتها لخادم أتقاسم معه الغلة قسمة خماسية....فلم يعرف عني التسول.... ولكني لا أبخل عليهن كلما قصدنني »[3].

هذا يحيلنا إلى بعض القيم الأخلاقية التي تتميز بها " رحمونة"، مثل حب العطاء والتطوع للقرية دون انتظار أي مقابل. ويكشف لنا أنها عاشت عصامية، محبة للخير معتمدة على نفسها في كل شيء لم تكن عالة احد بل أضافت للجميع.

من خلال لغته الشاعرية جعلنا نتعاطف مع هذه الشخصية مثلما نتعاطف مع الشخصيات الحقيقية، وهذا نتيجة عرض للمواقف المأساوية التي عايشتها " رحمونة" في مسار حياتها.

« أما أنا فلم يرني ولم أره وكبرت ولم أجد صورة واحدة له أسلي بها فقده، ولقد تركني جنينا في بطني أمي المعذبة، التي انقطع عني ثديها دون أن أكمل حولي الرضاعة »[4].

هبة بئر: جاءت القصة وصفا بشخصيات متنوعة أخذت شخصية " عيشة" الدور الرئيسي فوصفها القاص وصفا مباشرا لشكلها الخارجي بلغة بسيطة وألفاظ سهلة حققت المقصود، يقول « الجمال الجاذب...عينيها الخاطفتين »[5] « إيقونة الجمال في قصرها »[1]

[1] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص146.
[2] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص34.
[3] المصدر نفسه، ص34.
[4] المصدر نفسه، ص33.
[5] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص37.

« للوصف أن يشمل الشخصيات بتحديد ملامحها وتدقيقها كذلك قد يستهدف نفسية هذه الشخصيات بسبر أغوارها الداخلية »[2]

فالقاص وصف المكنونات النفسية ليقدم لنا صورة واضحة عن شخصية " عيشة" وطريقة تفكيرها.

يقول « وزاد من غرورها تلك المقطوعة الغنائية التي سارت بها الرواة في كل طبوع الغناء، وهي تعرف صريعها الذي أطلقها بعد أن جن بها جنونا...وكان ذلك يملؤها إعجابا وزهوا بنفسها وجمالها.. »[3]

إنها شخصية محورية تدور حولها الأحداث، لم يمنع هذا وجود شخصيات ثانوية عابرة مثل شخصية « دادة قاسم »[4] التي تعتبر كعنصر مساعد للشخصية الرئيسية، وللشخصيات الثانوية الأخرى، وكان لها دور فاعل في تطور مجرى الأحداث فكانت اللغة السردية ممزوجة بالوصف.

واللحن الذي اختنق: وظف عبد الله كروم ثلاثة شخصيات، نستطيع أن نقول عنهم أنهم شخصيات ثانوية فاعلة في بناء هذه القصة، رغم انتقاء العلاقات بينهم، لان القاص كان يسرد حكاية الشخصية بفعل تحفيز المكان لذكريات القاص.

هذا يحيل إلى « أن المكان حقيقة معاشة، يؤثر في البشر بنفس القدر الذي يؤثرون فيه »[5].

فكان في أغلب وصفه مركزا على الشكل الخارجي، معرجا في بعض الأحيان على نفسية شخصياته.

يقدم القاص شخصية " الحية " من خلال وصفه ملامح الوجه، يقول « رجل بعينين حمراوين، معرق الوجه واليدين »[6]

---

[1] المصدر نفسه، ص38.

[2] البداية في النص الروائي: صدوق نور الدين، ص48.

[3] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص38.

[4] المصدر نفسه، ص38.

[5] البداية في النص الروائي: صدوق نور الدين، ص47.

[6] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص46.

أما شخصيته " الصوردي"، فعرج عليها من الناحية العقلية، يقول « أن الصوردي أصابه مس جنوني منها، وفقد عقله »[1].

والشخصية الثالثة هي " سيد الرشوق"، الذي قدمه لنا بوصف المظهر الخارجي له، يقول : « سيد الرشوق، وهو رجل قصصي اللون، جمهوري الصوت محمر العينين، فاره الطول، في وقفته هزة لجسده ».[2]

جاءت لغته الوصفية ميسورة اللفظ، سهلة الفهم، وهذا ما جعلها تنتج لنا جمالية لغوية، نستشفها من خلال القراءة الأولية أو السطحية.

مغارة الصابوق: اعتمد القاص في هذه القصة على شخصية رئيسية واحدة، تدور كل الأحداث عليها كمحور أساسي، وهي شخصية " الصابوق". فنجد « شخصيات أساسية تحتل مساحات أوسع مما تحتله الشخصيات الأخرى، وهي ما يمكن تسميتها بالشخصيات النموذجية »[3]

فيمكن اعتبار " الصابوق" شخصية نموذجية في هذه القصة، فالقاص تحدث عنه بإسهاب من عدة جوانب، الجانب الجسمي وهو وصف للملامح الخارجية للصابوق، يقول: « وقد كان الصابوق مربوع القامة، أسمر اللون مشربا بسواد، إحدى عينيه مقروصة لدرجة الإطباق، لايكاد يتخلى عن عباءة زرقاء.. »[4]

والجانب النفسي فطرقه بدقة، يقول: « وبدأ يتحدث مع الشمس »[5] عندما يلقاك يدخل لك الكلام ببعضه، وكلما اقتربت من الفهم، غير الحديث لموضوع آخر غير مهم، فيجعلك حائرا تبحث عن المعنى وخريطة الفهم، كأنه شاعر حداثي"[6]، وفقد نصيبه الوافي من عقله"[7].

---

[1] المصدر السابق، ص47.

[2] المصدر نفسه، ص47.

[3] الرواية العربية الجزائرية وقضية الريف { دراسة موضوعية وفنية}: سالم سعدون، ص164.

[4] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص55.

[5] المصدر نفسه، ص57.

[6] المصدر نفسه، ص56.

[7] المصدر نفسه، ص56.

ومن هذه المعلومات التي قدمها السارد يتبين لنا أن الصابوق يعاني مشاكل في عقله وهو شخص غير سوي.

أما الجانب الاجتماعي فأظهره لنا من خلال الطريقة التي سلب بها الصابوق أملاكه وأصبح مجنونا اثر ذلك، يقول : « قيل : أن أبناء عمومته سلبوه حقه من الميراث »[1] انه قاطع أبناء عمومته، وسكن عند كبير القرية »[2].

التصاق الأمكنة بالشخصيات طبع هذه الأخيرة بطابع الجمالية الشعرية فكان ذكاء من القاص ان يقدم هذه الشخصيات بهذه الطريقة.

أشواق تيلمسو : قد ذكرنا آنفا أن الشخصيات القصصية تشمل الحيوان وهذه القصة تدور حول حيوان أليف وخادم مخلص مطيع وهو الحمار الذي اخذ هنا اسم " شهبوب"، يقول: « أشّا أحمار...أشّا يا شهبوب ».[3]

وصفه القاص بألفاظ وصفات تصويرية، وكانت لغته وصفية ممزوجة بالسرد، هذا يعني « أن للوصف علاقة بالسرد للتو يمكن تمييز نمطين، الأول وصف سردي خاضع للزمن ومسهم في الامتداد بالأحداث، النمط الثاني وصف محض خالص، فيكون بمثابة وقفة تأملية لا أثر فيها للتنامي العالق بالحدث، انه الوقفة أو المساحة البيضاء على مستوى السرد»[4].

ونجد أسلوب القاص يتباين في استعماله للنمطين الأول والثاني يقول: « ويعزف بحوافزه القرموزية إيقاعا متواصلا »[5]« ويفتح عينيه بشبق المتعة »[6].

« عيناه تتغامزان على دمعتين متربتين، بينما ذيله يلوح به مروحة لجلده اللاهب ».[7]

---

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص57.

[3] المصدر نفسه، ص63.

[4] البداية في النص الروائي: صدوق نور الدين، ص48.

[5] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص63.

[6] المصدر نفسه، ص64.

[7] المصدر نفسه، ص64.

نجد القاص ينقل لنا أيضا الحالة النفسية والسلوكية " لشهبوب".

« رجع إلى سباخ الواحة مزهوا بنفسه، منتشيا » "[1].

« فدخل مزمجرا، دافعا صدر الغرور » "[2]

كانت هناك شخصية القاص يروي أحداث القصة بتفاصيلها، يسرد في مواضع بضمير المتكلم " أنا" يقول: « أما أنا فاسند الدهشة إلى راحتي »[3] « وأنا امشي إذ تناهي إلى مسامعي وصلة موسيقية تصنعها عصافير....وأنا اقترب من عشها » "[4].

وكانت هناك شخصيات معارضة مثل " الحمار لهدوب" وأخرى ذكرها القاص عرضا فقط، مثل " العم العرجوني" إلا أن بها اكتملت أحداث القصة.

حملت تراكيب دلالات كثيرة شملت النص وأعطته بعض الغموض كانت تدور حول أفعال وسلوكيات الشخصيات: « ربما قتل المتيم عشيقته....لكن أن يلتهم العاشق ما في أحشاء المعشوقة ويمثل بها، فذلك مبلغ الدهشة ».[5].

« نبتت على جثة الحمار نخلة جديدة وعلى أنقاض تيلمسو نخلة أخرى، تلتحمان في الجذور....ثم تتعانقان في الرؤوس، ليشكلا معا صورة بديعة لقلب الحب في واحة عذراء ».[6] كانت اللغة فلسفية غريبة بعض الشيء لكنها شعرية ومطبوعة بطابع الجمالية اللغوية.

المعذبة: وقد استطاع القصاصين الجزائري « خلق شخصيات حية نابضة بالحياة، سلكوا في رسمها أساليب مختلفة، فمنهم من اعتمد طريقة التقرير والوصف، وهي وصف الشخصية وصفا دقيقا »[1]، كما فعل عبد الله كروم في هذه القصة حين رسم شخصية " الابن والأم".

---

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص66.

[2] المصدر نفسه، ص97.

[3] المصدر نفسه، ص64.

[4] المصدر نفسه، ص65.

[5] المصدر نفسه، ص65.

[6] مغارة الصابوق :عبد الله كروم، ص68.

الشخصية الرئيسية في هذه القصة " الابن"، لم يذكر القاص اسمه، لكن سرد لنا قصته وسبب هجرته عن أهله وقريته، قدم لنا ملفا كاملا عن ماضي هذا الابن وحياته قبل السفر بأسلوب رائع مسترسل يشمله الوصف الخارجي الجسمي، يقول: « كان الولد كصفحة الإجرام في الجرائد....ابتسامته مخنوقة في وجهه العبوس...وفي طبعه صلافة وجلافة. ».[2]

« كراديسة امتلأت، ومناكبه تباعدت فتلا وعرضا، يلقاك بأسنان مفلجة مطلية بالأصفر لكثرة شربه الدخان، وعينين سوداوين جاحظين تثيران الفزع كالتواء أفعى سامة، وصفحتى خدين مدملين ».[3]

عرج على وصف السلوك ليبين لنا الأخلاق والتربية " للابن"، فكانت لغته في هذا الشأن مسجوعة مترابطة اللفظ والمعنى، يقول : « وانغمس في بحر اللذة يرتشف منه ثمالة... بين الملاهي والمقاهي والحانات ».[4]

أما شخصية الأم " المعذبة"، نستطيع أن نقول أنها شخصية ثانوية رغم أنها أخذت حظا وافرا في القصة من حيث حضورها، عمد القاص أن ينقل لنا مكنوناتها النفسية وكل ما تشعر به من ألم ومخاوف لابتعاد ابنها عنها.

« أم لم تطق غيبة ابنها هذه المدة وتوالت عليها الآهات وأنات الشكوى ولوعة العذاب النفسي، تسمر نظرها في قمة عودا وحجرة ناتئة، وترسل خيال التيه في جزيرة الأحزان أين هو الآن؟ قد تكون عصابة مسلحة قبضت عليه وذبحته من الوريد إلى الوريد...أو لعله في بطن الحوت....لعله...لعله...»[5].

« إن غاية السرد لا تتعلق بمجرد عرض الموضوع، إنما بالإقناع العاطفي »[6] ويتضح هذا عندما جعلنا القاص نرأف بحال هذه الأم ونعيش مخاوفها بألفاظه المؤثرة والبليغة وجمله المتقنة السبك، والسبب أن هذه الشخصية نموذج واحد من مجموعة كبيرة من النماذج الحية على أرض الواقع.

---

[1] الرواية العربية الجزائرية وقضية الريف: سالم سعدون، ص166.

[2] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص71.

[3] المصدر نفسه، ص71.

[4] المصدر نفسه، ص72.

[5] المصدر نفسه، ص72.

[6] بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل، عالم المعرفة، د ط، اغسطس 1992.

مازال القاص يغوص في أغوارها الباطنية يلملم ما يجول فيها من أفراح لعودة ابنها. « الدنيا لم تسعها من شدة الفرح....مغروقة العينين....والزغردة ترفعها لسماء النشوة....التقيا على جوع من الشوق والتحنان، واختلطت دموعهما » .[1]

إضافة إلى وصف ملامحها ليبين لنا عن مدى تعاستها، يقول: « أمام وجه كالح كأنه تضاريس صحراء، عينين غائرتين بأطرافها إفرازات بيضاء، خراج التعب والأرق، امرأة عجوز، قصيرة، نحيلة، ورأس عريض، يبدو من تحت خمارها شعرا اشمط وتلتحف بلحاف أخضر لا يكاد يخطئها، مرقع بكل الأشكال الهندسية» .[2]

وشخصية القاص لا تغيب عن النص السردي، فهو الذي يقوم بسرد أحداث القصة وتظهر شخصيته من خلال القول الآتي: « كنت مستغرقا أقرأ رواية (المعذبون في الأرض)...عجوز تناديني: يا فلان يا فلان...طرحت الكتاب على الأريكة وفزعت نحو الباب مهرولا » .[3]

يبين لنا القاص مشاعر وأحاسيس عند سماع قصة العجوز وكيف تفاعل معها بعواطفه يقول : « واختلطت دموعي بدموعها....على تنهيدة الأسى قالت...»[4].

تبقى شخصية " البشير الصغير" نعتبرها ثانوية، كان له دور بارز وفعال في القصة وظهر في الوقت والموضع المناسبين، وهذا ذكاء من القاص.

سعاد وآية الكرسي :" سعاد" الفتاة الموظفة في مؤسسة عمومية كانت هي الشخصية الرئيسية في هذه القصة دارت حولها الأحداث والمشكلة أيضا لم يقم القاص بوصفها شكليا وإنما أعطى بعض الحركات العفوية يمكن أن تقوم بها أي أنثى موظفة، إذا « الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها » .[5]

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص73.
[2] المصدر نفسه، ص74.
[3] المصدر نفسه، ص74.
[4] المصدر نفسه، ص75.
[5] بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، ص224.

قال: « تضع كعادتها حقيبتها اليدوية بعناية فائقة على مكتبها، ثم تعدل مقعدها بأناقة ولطف أنثوي، وقبل أن تستوي جالسة على كرسي متآكل تجمع ما استطاعت من أطراف وجهها وفمها بعبوسة التأوه ».[1]

فجاء الوصف بلغة سردية، يتخللها قليلا من الوصف المتقن في انتقاء الألفاظ.

ثم الشخصية المعارضة هي شاب يدعى " شومان" كان دوره محوري، احدث مشكلة وبدخوله تغير مجرى الأحداث وتغيرت الأوضاع من الهدوء والسكينة والروتين إلى اللاإستقرار واللاأمان والاضطراب.

« أن المظهر الخارجي للشخصية في هيأتها وسلوكها تختزل رؤيتها الخاصة للحياة وموقفها الاجتماعي الذاتي وهو أسلوب في تصوير الشخصية كثيرا ما يلتجئ إليه السارد ».[2]

هذا ما يتجسد في شخصية " شومان" من خلال ما رسمه لنا القاص، من أوصاف المظهر الخارجي لشومان، وتصرفاته وأجوبته على " سعاد"، فهد يكشف لنا عن ميله إلى العنف والقوة، وما يؤكد ذلك قول القاص: « كان شديد السمرة فاره الطول، قد تباعد منكباه المفتولان ».[3]

والكلام الذي أسمعه شومان لسعاد بعد أن طلبت منه إطفاء سيجارته: « مازالت لم تولد المرأة التي تعطيني الأوامر وأنا استجيب لها حتى لو كانت أووووو ».[4].

المدير وزميلات سعاد كانوا شخصيات ثانوية (مساعدة) لها، لحل مشكلتها واخذ حقها وحقهن كنسوة مظلومات من طرف رجل.

اتبع كروم أسلوب واضح، وجمل وألفاظ بسيطة لكنها مختارة لتلبي المطلوب.

تواتي في مادور : « إننا بمجرد أن نصادف عنصر ضمير المتكلم (unje)، في عمل سردي، فإننا ندرك أن روحا فعالة ستقتحم ما بيننا، بما نحن قراء، وبين الحدث المسرود ».[5].

---

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص79.

[2] إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة " دراسة ": محمد الباردي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2000، ص33.

[3] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص79.

[4] المصدر نفسه، ص80.

[5] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص84.

في هذه القصة " التواتي" هو الشخصية المركزية والمحورية، وربما كان هو المؤلف بعينه لأنه كان يسرد الأحداث بضمير المتكلم أنا "، يقول: « سيارتي أقودها بسرعة جنونية – كعادتي- وأنا بين وهاد ونجاد مكسوة بالأخضر ».[1]

فيظهر « كلام شخصية بأسلوب مباشر لكنه يحمل كل خاصيات خطاب المؤلف »[2].

لم يعطي أوصافها، وإنما أفعالها وتحركاتها بالتفصيل الدقيق، بلغة موغلة وتراكيب صارخة ليعبر عن اندماجه وانسجامه مع الطبيعة الخلابة في " مادور"، وهو التواتي القادم من الصحراء حيث الرمل يضرب جذوره والشمس ترمي أسهم أشعتها.

يقول: « أتنسم روائح مسك الليل والياسمين »[3]، « قطرات من المطر تطرق سطح الزجاجة...التحمنا كعاشقين افترقا على لوعة، والتقيا على نار اشتياق.. »[4]

« ولعل أكثر الأسئلة مباشرية وقابلية للإجابة السهلة يتعلق بمعرفة " من يتكلم" في المحكي، أي معرفة المحفل الذي يحتكر صوت السرد، انه المؤلف في رأي الحس المشترك هذا الحس الذي يطابق بدون حق ولا مسوغ، بين أقوال وأفعال " الشخصيات" الروائية الخيالية ومواقف وأفكار " الشخص" الحقيقي أي الكاتب، ويكفي أن نلاحظ أشغال الواصلات السردية في إي نص سردي مهما يكن طوله»[5].

ظهرت أحاسيسه بشكل واضح نتيجة سرده المسترسل، يقول : « أيها المطر لماذا تهدهد روحي وتهز في من نياط قلبي؟ » [6]، « تشعل هذيان الأسئلة في هشيم ذاكرتي، وتتوالد علامات الدهشة والغرابة من سويداء

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص85.

[2] مفاهيم سردية: تزفيطان تودوروف، ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005- 2000، ص142.

[3] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص85.

[4] المصدر نفسه، ص86.

[5] النص الروائي (تقنيات ومناهج): برنار فاليط، ترجمة رشيد بنحدو، منشورات، د ط، 1992، ص100.

[6] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص86.

قلبي المكلوم » [1]. بلعته نقل لنا صورا شعرية مكثفة بإيقاع لغوي جميل.

ونجد شخصيات ثانوية في ثنايا القصة أمثال " عبد الله" و " حسان" اللذان كان يرافقان " التواتي" في مادور، ولم يعرج على شخصيتهما بل ذكرهما عرضا.

لكن شخصية الفتاة الطالبة فالمعلومات التي قدمت عنها كان بعضها بطريقة مباشرة أي « تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة »[2].

« ثم أجابت: طالبة من معهد الآثار.. ».[3] وبعض المعلومات قدمت بطريقة غير مباشرة من خلال تعليقات القاص عليها يقول : « ها هي تمشي بين الآثار، قصيرة القامة ...تتمايل في سروال جينز أسود... وحذاء كاعب بني...وخمار ازرق » [4]

الحوار الجدلي الذي دار بين القاص والطالبة أظهر لنا ما كان يخبئه القاص في نفسه، وظهر ذلك من خلال كلامه ومباغتاته، يقول: « زاحمتها بسؤال مباشر: اقرئي لنا هذا الرمز...

فكت على مضض شفرة الإيقونة: اله التجارة يحمل صولجانا وعقربا ودجاجة..

-طرحت لها سؤالا آخر: أيهما أسبق الأمازيغ أم الرومان ».[5]

في الحوار الجدلي « المتحاورين يكونان عادة في علاقة متكافئة ويشتركان في القيم ذاتها »[6]. وهذا ما يفسر الأجوبة السريعة التي قدمتها الطالبة.

المعلم بوبريطة: اتخذ الكاتب من المعلم شخصية محورية في هذه القصة متبعا وصف الناحية الشكلية والثقافة وحتى السلوكية، ليقدم لنا الشخصية بوضوح تام محلقا على كل جوانبها.

---

[1] المصدر السابق، ص89.

[2] بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، ص224.

[3] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص88.

[4] المصدر نفسه، ص88.

[5] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص88.

[6] انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة: محمد الباردي، ص35.

في وصفه للشكل وظف ألفاظ معبرة وتراكيب عليها مسحة ساخرة لكنها أعطت جمالية للنص، يقول: « شخص حشر نصفه السفلي في سراويل إفرنجية ورص شعره " المنيو" بعناية زائدة ودهنه بمدهون غير مألوف ».[1] تظهر خفة روح القاص ودعابته في هذا الشاهد بطريقة عفوية.

أما الجانب الثقافي والفكري فنقله لنا بسرد سلس غير مبالغ فيه يقول : « وكان عبأ نفسه علما وثقافة وحيوية وهمة...كان مولعا باللغة الفرنسية وأغاني بوف مارلي...وتنبعث أصداؤها من بيته الذي يسكنه في درب الزنوج »[2].

ولتمييز هذه الشخصية ربما سلك القاص " طريقة خاصة للتمييز هي استعمال الشعار: « شيء يخص الشخصية طريقة اللباس أو الكلام، المكان الذي تعيش فيه سيتحضر كلما ذكرت الشخصية » .[3]

من خلال الأمثلة السابقة يتبين لدى القارئ تأثر المعلم " ميسوم" بالثقافة الغربية، وهذا مرفوض عند سكان القرية وهم شخصيات معارضة لكنها فاعلة في النص القصصي.

وتحدث عن الجانب السلوكي الذي عمد كروم " أن يُعرج عليه ليضعنا في الصورة ونستشف حقيقة الشخصية بكل ما يتعلق بها، يقول: « استهجن بعض كبار القرية سلوك المعلم...ودعو لمقاطعة التدريس النظامي بدعوة إفساد العرف والدين والعادة... وكان من حين لأخر يستعين بإيقاع التصفير وهز الرأس » .[4]

ومن الشخصيات التي حركت عجلة الأحداث وسرعتها وإضافة عليها مسحة البراءة والشغب في آن واحد هي شخصية الأطفال الذين وظفهم القاص كشخصيات معارضة، رفضت المعلم ومارست عليه كل الضغوطات ليغادر القرية.

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص94.

[2] المصدر نفسه، ص94.

[3] مفاهيم سردية: تزفيطان تودوروف، ص79.

[4] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص94.

الشخصية المعارضة « هي شخصية تمثل القوى المعارضة في النص القصصي، وتقف في طريق الشخصية الرئيسية أو الشخصية المساعدة، وتحاول قدر جهدها عرقلة مساعديها وتعد أيضا شخصية قوية، ذات فعالية في القصة، وفي بنية حدثها، الذي يعظم شأنه كلما اشتد الصراع. » [1]

يقول القاص: « وهو يتقي بمحفظته تسديدات الأطفال له بحجارة منتقاة لتهريس رأسه ».[2] وهنا تظهر قدرة كروم الفنية في الوصف وتصوير المشاهد التي تمثل هذا الصراع بلغة تلاعب فيها باللفظ معبرا عن أدق التفاصيل الصغيرة.

دماء ليست للبيع !!: " الشيخ" هو الشخصية الرئيسية التي قامت عليها القصة. فقدمه السارد بطريقة غير مباشرة، إذ وصفه وصفا دقيقا، بلغة شعرية فنية تتماها بين دقة التصوير وبلاغة اللفظ وسداده، يقول: « شيخ طعنه الدهر في نضارة جسمه...واسقط حاجبيه ارتعاشا...ظهره قد احدودب....وجبينه قد تجعد....بلحيته البيضاء غير المنظمة...يضع ذقنه على يديه. » [3]

شخصية الشيخ من هذا الوصف تظهر لنا وكأنها صورة فوتوغرافية متجسدة أمامنا نتأملها.

لم تتغير ملامح الشيخ الخارجية، ولا أفكاره وإنما ظلت ثابتة رغم تطور الأحداث في القصة، ولكن ما تغير هو نفسية الشيخ الحزينة المتخبطة في الألم بأول القصة. يقول: « يستحضر فيها أشباح الذاكرة ولا سيما فلذة كبده ابنه البكر عمر الذي رأى فيه غيمة الأمل ولكن ارض الوطن العطشى شربت دمه بنهم » [4].

وصولا إلى نهايتها فنجد النفسية تغيرت من جحافل الألم والحزن إلى الفرح والافتخار بصنيع ابنه " عمر" الشهيد.

[1] تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة: شريبط أحمد شريبط، ص46.

[2] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص93.

[3] المصدر نفسه، ص99.

[4] المصدر نفسه، ص99.

يقول : « دماء ولدي ليست للبيع، ولا تقدر بثمن... ثم إياكم ! أن تبيعوا دم ولدي بعد أن اشتراها الله منه»[1].

أما الشخصيات الثانوية عديدة منها من ذكرت على لسان القاص في مسار السرد بالوصف، مثل قوله : « فجأة وقف بجانبه رجلان عريض المنكبين، مفتولا العضلات »[2].

ومنها من ذكرت عرضا في مضمون الحوار العائلي، ونقل لنا القاص أفكارها المخالفة لأفكار الشيخ، هاته الشخصيات " زوجته" وأبناؤه".

« واختلاف الناس في النشأة والتكوين والثقافة والذكاء والأمزجة والطباع يؤدي إلى اختلافهم في الغايات والدوافع والوسائل...لأنها تكشف لنا عن طبيعة الشخصيات الأنانية أو الغيرية وتظهر لنا مبادئهم وقيمهم الخلقية والروحية أو المادية والانتهازية».[3]

وهذا الاختلاف بين الشخصيات القصصية عنصر أساسي في بناءها يظهر واضح من خلال « تمسك الأبناء والزوجة بعباءة الشيخ: إيه وماذا قلت له؟ جوابي واضحا كان: إننا في ألف نعمة...صاح الأهل: واخيبتاه !، واخيبتاه !، تتركنا للبؤس يقتلنا، والضيق يحصرنا ويأتي الخير في وجه أخينا الشهيد ثم تصده عنا، ارجع له يا أبانا ! أو هاتفه واخبره بحاجاتنا» [4].

تعج ألفاظ القاص بالحيوية وتنذر بالحركة والانفعال والوصف الدقيق دون تصنع أو تكلف وهذا ما حقق الجمالية الفنية في القصة يعني « وصف الشخصية أثناء الحركة والانفعال ليكون الوصف حيويا » .[5]

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص101.
[2] المصدر نفسه، ص99.
[3] تقنيات الدراسة في الرواية (الشخصية): عبد الله خمار، ص27.
[4] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص101.
[5] تقنيات الدراسة في الرواية: عبد الله خمار، ص25.

الوصية: يحتار القارئ في تحديد الشخصية الرئيسية في هذه القصة، ربما يكون القاص الذي كان طفلا صغيرا يزور موقع المعركة كل سنة مع عمه ليكبر ويسرد لنا توالي الأحداث « ازور موقع المعركة مع عمي كل سنة وأنا طفل صغير...يقف الرفاق كل عام لاسترجاع المواجع والأحزان في تضحية الأبطال. » [1]

لم يكتفي بنقل الأحداث وإنما حتى حالته النفسية ومشاعره آنذاك، يقول: « اقرأ تلك العبارة التي تدمع لها عيناي، ويزداد حبي لهؤلاء الأشاوس » [2].

ونجد الشخصية الثورية حاضرة في هذه القصة وهو « القائد رابح » [3]. كان له دور كبير في حرب التحرير أثناء وجود الاستعمار الفرنسي في الجزائر هذا ما جاء على لسان السارد، ويمكن القول أنها من « فئة الشخصية المرجعية: ويندرج ضمنها الشخصيات التاريخية ».[4]

وقد نجح القاص في رسم مواقف وشجاعة " القائد رابح" من خلال إعطاءها ميزة الفاعلية والحرية في النص القصصي، وجعلها تنمو وفق قدراتها، بينما يختفي هو بعيدا يراقب صراعها، وانتصارها، أو إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي الذي رمى بها فيه، « القادرابح بجلده وحزمه يتوسط كتيبته....ورفع إشارة العزيمة ملوحا نحو الأعلى...وصرخ بقوة إما....وإما.....قالو جميعا: نموت ويحيا الوطن، ولن يسجل علينا التاريخ عار مذلة ».[5]

والشخصيات الثانوية هم أعضاء الكتيبة مساعدة " للقائد رابح"، ومشاركة في نمو الحدث القصصي لأنها « تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل » .[6]

---

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص105.

[2] المصدر نفسه، ص105.

[3] المصدر نفسه، ص106.

[4] بنية الخطاب السردي في رواية شعلة المايدة لـ محمد مفلاح: بن سعدة هشام، إشراف قريش أحمد، مذكرة ماجستير قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تلمسان، 2014/2013م-1435/1434هـ، ص122.

[5] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص106.

[6] تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم: محمد بوعزة، ص57.

يقول: « تفرق عناصر الكتيبة في موقع قرب المغارة، واخذوا يواجهون العدو بطلقات من أسلحة بسيطة وصيحات التكبير والتهليل » .[1]

لغة عبد الله كروم تثير انفعال القارئ وتهز مشاعره وتحرك وطنيته، لتخرج العواطف والأحاسيس اتجاه الأرض والشعب والأمجاد الماضية.

دوما أحبك: « يوجد نوع من الخطاب يسمى تخييليا، حيث تطرح قضية الإحالة بطريقة مختلفة جذريا، فهي تعني بوضوح أن الجمل المنطوقة تصف تخييلا ، وليس مرجعا حقيقيا » [2].

ويتضح هذا التخيل في أن القاص جعلنا نصدق بأن الشخصية المحورية هي إ مرأة أحبها حد الجنون فوصفها بما لكلمة الوصف من معنى، فلم يترك جزءا فيها إلا وأعطاه حقه من الوصف، وفي الأخير نستنتج إنها " الجزائر"، " ويعني التخيل في هذه القرينة، صلة زائفة بين الكلمة والأشياء، أو إشارة إلى شيء لا يوجد".[3].

حقا كانت لغته نثر لكنه مخلوط بروح الشعر العذب الرمزي اللفظ، الصائغ المعنى، المجرس الحرف، وكأنه شعر جاهلي، فيه من التداخل والتضارب ما يجعل قارئه يحتار بين الحرف، في أول قراءة له ويضطر لإعادة القراءة والتعمق عله يفهم ويستوعب مقصود القاص. يقول" من اجل عيونك...طلك المياس....لعيونك النجلاء....وسحر ابتسامتك وروعة ظلك ورخامة صوتك ! ....لولا وجهك الوضاء وثغرك الباسم".[4]

نأى عن السرد النثري دون وعي منه وكأنه استمد حبر أقلامه من قلبه المحب بل العاشق أو بالأحرى المتيم، دخل منطقة اللاوعي فحركت عواطفه وأحاسيسه وأشواقه فسكب الدرر، يقول :" كانت مفردات " الإلياذة" تمتص من قلبينار سيس الأحزان، كانت تردد ببسمة تورق الجلنار " وهمت بحبك في كل نادي" وعندما تواردنا

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص107.

[2] مفاهيم سردية : تزفيطان تودوروف،ص45.

[3] نظريات السرد الحديثة: والاس مارتن، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، د ط، 1998، ص214.

[4] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص112.

على مقطع " وهام بك الناس حتى الطغاة" وقع بصري على وشم الجريمة، ثم تأملتها فإذا أعيناها تذرفان دما حارا".[1]

" واللغة في أحوال كهذه، مستخدمة على نحو جلي، بطرق خاصة لا استخداما جادا وإنما بطرق متكفلة على استخدامها الطبيعي، طرق تنطوي تحت مبدأ قصر اللغة".[2]

أما شخصية القاص أو ضمير المتكلم " إنا"، فنعتبرها ثانوية، رغم خدمتها للقصة وضعنا أمام عواطفه وأحاسيسه وكل حالته النفسية المشحونة بالمشاعر الجياشة.

يقول:" كنا ثلاثة، البحر، وهي ، وأنا".[3]

ولضمير المتكلم القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية فهو يجعل " المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر: متوهما أن المؤلف، فعلا، هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية".[4] وهذا من جماليات استخدام ضمير المتكلم يقول :" انا منذ الطفولة الوادعة وبراءتها لم أنس الق عينيك، وسحر ابتسامتك، وروعة ظلك، ورخامة صوتك !".[5]

فالسرد هنا استمد جماليته " من خلال اللغة بجملها الكثيفة وعمقها البلاغي والجمالي لأحداث التنوع".[6] فجاءت فجاءت الشخصية موصوفة شكلا وأما مضمونا باعذب اللفظ وأنقى الكلم.

لها نقش الصخر: اتخذ القاص من المعلم شخصية رئيسية في هذه القصة، جرت كل الحوادث حولها، لم يسهب في وصف شكلها الخارجي بل اكتفى بوصف عينيه فقط.

---

[1] المصدر السابق، ص118.

[2] نظريات السرد الحديثة: والاس مارتن، ص241.

[3] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص118.

[4] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص159.

[5] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص112.

[6] بنية الخطاب السردي في رواية " شعلة المايدة" لـ محمد مفلاح : بن سعدة هشام، ص107.

يقول ك" دارت حمالق عينيه ورأوا عينه الحمراء كعادتها تأخذ هيبتها".[1]

وقد وظف القاص " الوصف بالفعل: ونكشف صفات الشخصية من خلال أفعالها وسلوكها وعلاقتها الإنسانية بالآخرين".[2]

وهذا الوصف يستعمل لوصف الشخصية أثناء الحوار والانفعال والفعل والحركة.

يظهر قوله:" أوقد منها سيجارة جديدة وأطفأ العقب بزفرات الكآبة....يصرخ فيهم بصوته الجهوري، " بلعها...بقر....معاز...." [3] تحوله إلى شخص عدواني يبحث عن ضحاياه." [4] من هذه الشواهد يتضح سلوك المعلم، فهو ينقذ أقصى العقوبات على تلاميذه ويعاملهم بعنف وقسوة مع وابل من الشتم البذيء.

أما نفسية المعلم بعدما فاجأه المفتش، صورها لنا القاص بألفاظ مناسبة مثلت لنا المشهد الدرامي، يقول :" وأجاب بتنغيمة تنحدر من ذل الانكسار".[5]

اما الشخصيات الثانوية هم الاولاد (التلاميذ) وصفهم القاص وصفا مرحا يليق بصفحات بيضاء لاتعرف معنى الحقد، يقول :" الاولاد منهمكون في الرسم قلوبهم فراشة، وارجلهم نحلة....على أوراق بيضاء كقلوبهم".[6]

" يعول السرد كثيرا على الشخصيات الثانوية فهي ذات أهمية قصوى في تشكيل الخطاب الواقعي وهي شخصيات نمطية ذات ثقافة إعلامية اذ تكون الشخصية دالة على وضعيتها في المجتمع وعلى دورها فيه".[7]

---

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص127.

[2] تقنيات الدراسة في الرواية: عبد الله خمار، ص26.

[3] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص125.

[4] المصدر نفسه، ص126.

[5] المصدر نفسه، ص128.

[6] المصدر السابق، ص125.

[7] انشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة: محمد الباري، ص31.

المبحث الثاني:

1 -**جمالية المكان:** نجد " عبد الله كروم في مجموعته القصصية هاته، الموسومة بمغارة الصابوق" يوظف أمكنة مختلفة، ومتنوعة ابتدأها " بالفقارة" في قصة " زينة المدائن"، فكان المكان الأول والمتكرر، كرمز عتيق وله تاريخ ,بمائها أعطت الحياة للكثير من البساتين والأشخاص، وكانت سببا في توقف حياة الكثيرين «لكل فقارة من فقاراتك سجل حافل بالانجازات والجوائز والأرقام القياسية في التعب والجهد من اجل الحياة ».[1]، ومثال آخر في قوله ك«المتفجرة في فقارات أرضك، المروضة بدهشة على مجاري سواقيك، لتنساب رقراقة جارية بلهاث النجدة لإحياء موات تربتك».[2] وهذا يعني أن مياه السواقي لا تنضب بفض السواقي الدائمة الحياة.

وصف القاص " الفقارة" كمكان خالق للحركة، هذه الأخيرة تمثلت في الخرير والرقرقة «خرير ساقية أخناتير ».[3]، أخناتير ».[3]، والمكان المغلق تمثل في القصبة المغلوقة الشاهد على الحصار والمحافظة على الأسرار، وصفها بكل تفاصيلها بدءا من بابها وصولا إلى ثقوب جدرانها « تلك القصة المغلوقة بباب خشبي كبير... مشرفة الأسوار.... متعالية الأبراج....محمرة الألوان....مربعة الحيطان.....حكايتها تسربت من ثقوب الجدار المؤتمن على الأسرار، وانسلت مع الغبار والدخان بما فيه دخان البارود».[4]

«من العسير ورود الحيز منفصلا عن الوصف، حتى إذا سلمنا بإمكان وروده خاليا من هذا لوصف، فانه حينئذ، يكون كالعاري، فالوصف هو الذي يمكن للحيز في ألتبنك والتبوؤ، فيتخذ مكانه امتيازيه من بين المشكلات السردية الأخر مثل اللغة والشخصية والزمان».[5]

تتكرر صورة " دار الطين " واجدل " ماثلة في قصة " زينة المدائن" و " ورحمونة الحائط الذي لن يسقط"، أجدل باعتباره مكان مفتوح يضم الرموز المنجدرة.

---

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص15.

[2] المصدر السابق، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص17.

[4] المصدر نفسه، ص16.

[5] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص123.

في أعماق المنطقة الصحراوية، كونه مصدر الرزق ومناط العيش، في القصة الأولى « لم يكن بأجدل غير سبع نخلات، اثنتان " تلمسو" واثنتان " تكازا"، وواحدة " تقربوش"، وواحدة " مسعودي"، وواحدة " بانخلوف"»[1]، أما عن " دار الطين " كمكان عيش مغلق يشعر فيه الشخص بالأمان والاستقرار « البيت القديم، بيت الطفولة، هو مكان الألفة مركز تكييف الخيال وعندما تبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه، ويسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن اللذين كان يوفرهما لنا البيت ».[2] ذكره في القصة الأولى بقوله:« وعشت في دار طينية بزقاق الخربة، مسقفة بجذوع النخل بابها الخشبي محكم الغلق بقفل " أفكر" ....لتامين المنزل أكثر»[3] البيت القديم كما بصفة باشلار «يركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية».[4]

وأيضا نجد "عبد الله كروم" وظف مكان السباخ وهو مكان مفتوح له تاثير واضح على نفسية الشخصيات، لأنه ملكية خاصة، تحقق النفع لصاحبها وللعامة، في قصة " رحمونة الحائط الذي لن يسقط" استعمالها بقوله : « أما السباح البعيدة ».[5] وكذلك في موضع آخر قوله:" وفتحت الزاوية العامرة بستانا كبيرا " سبخة" بقواريطها ونخلها وتمرها وجميع منافعها لتكون حبسا على طلبة العلم"[6]، يظهر هنا حب الخير والنفع للعامة للعامة وروح العطاء دون انتظار مقابل.

أما في قصة " واللحن الذي اخشن" عرج عليها السباخ قائلا :« مشورة للجرد الذي صدناه بالمناديف في السباخ البعيدة».[7]، يبدو أن "عبد الله كروم" سلط عدسة كامرته باتجاه الأمكنة الطبيعية بخاصة وهذا راجع لكون لكون أن معظم هذه القصص جرت أحداثها في القرية، فكان يذكرها ولو عرضا مثلما فعل في قصة " رحمونة".

«ذهبت إلى غاية الملح في البياضة، وتاهت في الصحراء....تأخرت في جنان أبوس ووطئت إحدى قدميها على غار النمل».[1] فالغاية والصحراء والجنان وحتى غار النمل أماكن طبيعية ونستطيع أن نقول جغرافية، «فكان

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص17.
[2] جماليات المكان: غاستون باشلار، ص09.
[3] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص32.
[4] جماليات المكان: غاستون باشلار، ص09.
[5] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص33.
[6] المصدر نفسه، ص34.
[7] المصدر نفسه، ص45.

لفظ الجغرافيا انطلاقا من أصله الإغريقي القديم، يعني علم المكان، أو مثول المكان في مظاهر مختلفة أشكال متعددة: الجبال والسهول، والهضاب والوديان والغابات».[2]

ثمة أمكنة لا هي بالمفتوحة ولا هي بالمغلقة نطلق عليها الأمكنة اللامتناهية تمثل لها بالبحر والغابة وبالصحراء.

وفي قصة " واللحن الذي اختنق" يعدد القاص الفضاءات، لان الفضاء يضم مجموعة من الأمكنة يقول : « واحة النخل...بناءات الطين وازقة ضيقة،...زقاق تادميت....دار الحية.....الزاوية الموحشة،....الركينة....دار سيد الرشوق،.....أقربيش، الدار لكبيرة،.....البساتين، رحبة الشياه، الحائط....ساحة لالة زينابة....الحاجة مينة»[3] كل هذه الأماكن مألوفة لدى القاص وله فيها ذكريات كثيرة، وهذا ما يجعلها أداة جذب واستقطاب « كل مناطق الألفة موسومة بالجاذبية وجودها هو الوجود الهنيء».[4] من الأمكنة التي تغيرت كانت بصورة في ذهن القاص وأصبحت بصورة أخرى، هي المكان الرحمي والمحور وليس مجرد إطار، بل هو المكان الذي تدور حول القصة من أولها حتى يصل إليه القاص في الأخير، وهو الدار لكبيرة « ثم واصلت السير باتجاه الدار لكبيرة».[5] وفي موضع أخر استطرد قائلا بقليلا من التفصيل «وأنا في طريقي للدار الكبيرة، ودخلت بيتا طينيا ترعرعت فيه والأشواق عطر يفوح رممت في ثوان المواقع والأشياء في ذهني....بعض الغرف تسقفت بالزنك بدلا من الخشب».[6]

---

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص32.

[2] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص123.

[3] المصدر السابق، ص46.

[4] جماليات المكان: غاستون باشلار، ص42.

[5] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص48.

[6] المصدر نفسه، ص49.

«حيز الروائي تحكمه لغته التي ترسم ملامحه، وتشكل هيئته بالوصف الدقيق فحيزية الرواية لغوية "[1] في ثواني قليلة استطاع القاص أن يستعيد ذكرياته الماضية وكان ذلك البيت حرك الصور ورتبها ثم اخرجها ماثلة أمام أعين " عبد الله كروم" لذا يصح القول " الكثير من ذكرياتنا محفوظة بفضل البيت»[2]

حتى الطريق لها وقع على نفسية الكاتب لأنها محملة بالذكريات، وكانت ترميه من مكان إلى آخر « وأي شيء جميل وديناميكي هي الطريق ».[3] رغم تغير الدار التي سكنها القاص في فترة من حياته وطبعت بصماتها وجدرانها وذكرياتها بصمات في ذاكرته، إلا أنها تبقى في خياله وبين عينيه هي نفسها بكل تفاصيلها تعيش معه لا«ونظرا لأن ذكرياتنا عن البيوت التي سكناها نعيشها مرة أخرى كحلم يقظة، فان هذه البيوت تعيش معنا طيلة الحياة».[4]

كل تلك الأمكنة الثانوية كانت في طريق القاص، إلى الدار الكبيرة حركت ذكرياته وبدأ يعود بكل مكان إلى أيام الزمن الجميل، كانت عوامل خارجية مؤثرة في نفسيته، أما في قصة " عاصفة الرمل المنسي" نجد مكان مركب وهو المكان الذي لا يكتفي بوجوده فتضم إليها مكان آخر، وبذلك « يحتوي نفسه ويحتوي مكانا آخر »[5]، وهو هنا القرى التي ضمت البيوت والأودية والخيام « في بيتك أتسلل إليك من النوافذ والشبابيك...أتسرب....من الفجوات والثقوب الصغيرة »[6] وفي موضع آخر يقول موضحا «كلما وجدت فجوة رشحت إلى دواخل بيتك، أسطو على آنيتك وأثاثك، ومتاعك وكل أغراضك" »[7] هذه البيوت كمكان تضم مجموعة من الأجزاء، لاتنفصل عنها البتة مثل النوافذ والشبابيك.

[1] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص135.
[2] جماليات المكان: غاستون باشلار، ص39.
[3] المرجع نفسه، ص41.
[4] المرجع نفسه، ص37.
[5] دلالة المكان في رواية عابر سرير: نجوى منصوري، ص13.
[6] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص25.
[7] المصدر نفسه، ص25.

إذا بحثنا عن الأمكنة المركبة، نجدها ماثلة في قصة « واللحن الذي اختنق ».[1] يقول: «عدت إلى قريتي الوديعة، المحروسة بكثيب الرمل من أعلاها، وواحة النخل من أسفلها»[2] والقرية تضم مجموعة من الأمكنة المتنوعة لأنها فضاء «الفضاء تتداخل فيه العناصر وتشتبك فيه العوالم، ومن هنا تكمن صعوبة القبض على تفاصيل دلالاته»[3]، وذكر مدن الضباب، تحتوي على أمكنة مكملة لها تبين مدى اتساعها وتأثيرها في شخص القاص « مدن الضباب واللذة، عشت فيها متنزها بين المسارح والمقاهي والحدائق العامة وحتى الحانات »[4]، من خلال هذا الشاهد يتضح لنا أن للمكان بعد نفسي، وهو الشعور المتولد في الشخص عند تواجده فيه من سعادة أو تعاسة أو قلق، راحة وسكينة وغيرها من الأحاسيس المرهفة.

الأمكنة المتحركة في مجموعة" عبد الله كروم"، هي الطائرة والقارب والسيارة كلها أمكنة تنقل الشخصيات من مكان إلى أخرى وتقع فيها أحداث وحوار وأيضا مناجاة يقول: في "عاصفة الرمل المنسي" عن طائرة مكان يشعر الشخصيات باللاأمن و اللاإنتماء «وهم في طائرتهم منعمون.....اعمد لهذه الطائرة التي يركبونها وأسالها: لماذا لا تسقط الطائرات التي يركبها المتخمون.....لأسقطتك من عليائك»,[5] ثم يخاطب المطار بصيغة الأمر « لا لا تستقبل هذه الطائرة دورها على أعقابها مطرودة وألغيت الزيارة»[6]. أما القارب" في قصة " دوما احبك، رغم إن إن استعماله كان مجازي لكن يعتبر مكان متحرك مفتوح «كان القارب قد رسا على ضفة خيالية، وقفت على حافة القارب وهي تردد نصا من مختصرات خليل المالكي »[7] والسيارة في قصة " دماء ليست للبيع " وهي مكان مغلق متحرك، من خلال كلام القاص يتبين أنها من النوع الباهض الثمن، ويشعر القارئ من خلال الوصف

[1] المصدر نفسه، ص100.
[2] المصدر نفسه، ص45.
[3] شعرية الفضاء: ابراهيم الحجري، ص44.
[4] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص46.
[5] المصدر نفسه، ص28.
[6] المصدر نفسه، ص28.
[7] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص120.

الدقيق أنها وضعت خصيصا للخطف أو ما شابه ذلك « ثم وضعاه في السيارة المصفحة بتؤدة وأناه...وأخفاه الزجاج المعتم....وانطلقت السيارة كالبرق»[1]

لم يقتصر الكاتب على الأمكنة المنتمية للقرية فقط، بل شمل حتى فضاء المدينة وما فيه من أمكنة، كما في قصة "سعاد وآية الكرسي"، حين قال: « وصولها إلى مكتبها موعد بداية الدوام الصباحي »[2]، إضافة إلى المكتب ...المؤسسة العمومية «من فضلك أنت في مؤسسة عمومية »[3] «هرج ومرج وسط مؤسسة النشاط الاجتماعي»[4]، من هنا نستطيع القول: إن هذا الأمكنة مغلقة ومركزية في القصة، اغلب الأحداث دارت فيها كإطار وجعل القاص قصة " مغارة الصابوق والوصية"، يشتركان في المكان المحوري وهو " المغارة " التي تجعل الشخصية تنفرد بذاتها مبتعدتا عن الناس،بغغيت الراحة و الاستجمام و الانقطاع عن كل ما يعكر صفو الحاضر و الفراح كل أماكن لحظات عزلتنا الماضية ، و الأماكن إلى عانينا فيها من الوحدة ، والتي استمتعنا بها ورغبنا فيها و تآلفنا مع الوحدة فيها تظل راسخة في داخلنا ، لأننا نرغب في أن تبقى كذلك »[5].في هاتين القصتين هذا المكان له دلالات مختلفة ، في الوصية كانت المغارة عبارة عن مكان عابر عرضا في السرد رغم وقوع الأحداث المهمة فيه «القائد رابح بجلده وحرصه يتوسط كتيبة داخل المغارة»[6] وبنفس الطريقة ذكرها في مواضيع أخرى مثل مثل قوله: «بدأ العدو يقصف المغارة »[7]،هنا كانت المغارة موضع أو مكان الاختباء من العدو له دلالات نفسية كثيرة منها شعور اللأجى إليه بالأمن مع الاضطراب والقلق من العدو .

أما إذا عرجنا على قصة مغارة الصابوق ، نقول : أن المغارة كانت دلالاتها مختلفة عن سابقتها وأول دافع لبناء ، هاهو النكاية في الشمس، التي صرعت الصابوق وأطرحته معشيا عليه كونه مكان منقطع هادئ يعمه السكون ويجعله يتسم بالجمالية «لكن الصابوق قرر أن ينتقم من الشمس ببناء مغارة عجيبة يحتجب فيها

[1] المصدر نفسه، ص100.
[2] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص79.
[3] المصدر نفسه، ص79.
[4] المصدر نفسه، ص79.
[5] جماليات المكان : غاستون باشلار صـ 40
[6] مغارة الصابوف : عبد الله كروم ، ص106
[7] المصدر نفسه ، ص107.

عنها »[1] «ملجأ الصابوق و المقهورين حفره الصابوق بكده وعرقه»[2] وما يؤكد ذلك «فإن الحالم يحفر ويحفر حتى يجعل أعماقه نابضة بالحيوية...وعندما يصل الحلم إلى الأرض المحفورة، فهو لن يتوقف عند حد »[3] ولك يؤكد لنا لنا "عبد الله كروم" العلاقة والصلة القوية التي تربط هذه الشخصية بالمغارة قوله « صارت المغارة له كالمعبد بالنسبة للراهب لا يفارقها البتة»[4]، وهذا ما جعلنا نقول : انه زيادة على الأمن والانعزال نظيف التنحي عن الناس للتأمل للتأمل واخذ وقفة مع الذات.

الأمكنة الأسطورية أو التي احدث الطابع الخيالي، نجدها في قصة "هبة بئر"الخيال يطغى عليها إلى حد الخرافة، ربما للتشويق أو هو واقع منقول بحذافيره وتفاصيله، بلا زيادة ولا نقصان، أو ربما يكون واقع مع قليل من التغيير في الأحداث « تقدم الكثير من النصوص الروائية العربية عوالم تخيلية تختلط الأساطير فيها بالسحر والخرافات والحكايات الشعبية والفكر الأسطوري، وسواها من المظاهر التي تتضاد مع المألوف وتتمرد عليه »[5] ما يهمنا هنا هو قصة الحبل «ولا سيما الصعود لقمة جبل " دادة قاسم المولودي" ببطحاء سطح عزي »[6] والمكان الثاني هو "البئر" الذي جعله القاص يتكلم ويحقق الأمنيات، هذا ما ذهب إليه " عبد الملك مرتاض" في كتابه " في نظرية الرواية " حيث قال « لقد بدأت الكتابات الروائية الجديدة تتخذ لها منحى آخر في التعامل مع هذا الحيز: وخصوصا حيث اعتدى الروائيون الجدد يكلفون بتعويمه في الأسطورة وحمله على النطق، ودفعه إلى الوعي وادعاء ما لا يجوز له عقلا من السلوك».[7]

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم ، ص 57

[2] المصدر نفسه ، ص 58

[3] جماليات المكان: غاستون باشلار، ص46.

[4] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص58.

[5] النزوع الاسطوري في الرواية العربية المعاصرة: نضال الكتاب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د،ط، 2001، ص159.

[6] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص38.

[7] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص130.

ثم اخرج " عبد الله كروم " من هذا المكان — البئر- شخصية خرافية وهو دادة قاسم وانطقه " يقول صوت من البئر " الله مي « بمعنى آمين »[1] « قبل أن تفتح عينيها على قد ممشوق ووجه وضيء ونور يتلألأ من الرجل رغم سواده اللوني».[2]

وفي قصة " المعذبة" يتجسد لنا المكان الأسطوري في قول القاص « في بلاد الجن وهناك عقدت له نفاثات العقوق »[3]، نجد الأمكنة المفتوحة أو اللامتناهية والتي تنتمي إلى الطبيعة كثيرة في قصة " دوما أحبك"، بدءا من " شاطئ فرج" و" البحر" كمكانين واسعين نصفهما باللامتناهيين، ومن البديهيات أنهما مكانين يلجأ إليهما الشخص للاستحمام والترويح عن النفس، والتأمل وسكب الهموم والشاهد هنا قول القاص «خطاي تقودني إلى شاطئ لأنفث دخان أحزاني.... وهناك أطفئ اللهب... لهب الغياب »[4] فالقاص يلعب بالمكان كيفما أراد ليخدم مقصوده، فيجعله كبيرا واسعا تارة وصغيرا ضيقا تارة أخرى يقول "عبد الملك مرتاض" في هذا الجانب:« الأديب يرسم حيزا أن شاء أن يكون ضخما ضخمه، ا وان شاء ان يكون ضيئلا ضأله، وان شاء أن يكون ممتدا مدده »[5] والمفارقة أو التضارب يظهر هنا، من خلال الأسئلة المتتابعة التي كان يطرحها القاص على شاطئ فرج يقول:« اسمك "فرج" ومنك جاء العمى العيني، والضيق لحياتي»[6] وهذا ما ذهب إليه غاستون باشلار في كتابه جماليات المكان بقوله : «إنفساح المكان أكثر مما يجب يشعرنا بالاختناق أكثر من المكان الأضيق مما نحتاج»[7] وهذا ما تمثل في قول " عبد الله كروم"، «حقا أن فرجك أرقني، بل دوخني، بل بعثرني ابحث عن الفرج من ضيق احتواني، وعصرني ألما»[8].

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص38.
[2] المصدر نفسه، ص40.
[3] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص72.
[4] المصدر نفسه، ص114.
[5] في نظرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص134.
[6] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص115.
[7] جماليات المكان: غاستون باشلار، ص198.
[8] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص114.

هنا ظهر التضارب جليا، كيف أن القاص، صرح بأنه يذهب للشاطئ لينفث أحزانه ثم استطرد قائلا بعدها، أن هذا الشاطئ دوخه وبعثره، أيمكن لمكان واحد أن يحرك نفسية الشخصية مرة إلى الأحسن وأخرى إلى الأسوء وهذا مجرد احتمال يقبل الصواب ويقبل الخطأ.

أما مكان البحر فقد كان له تأثير قوي على القاص، جعله يدخل في مجموعة من الاشتباكات الداخلية، تطبعها الإستفهامات والحيرة والقلق والغضب أحيانا وطلب السماح على سوء الظن أحيانا اخرى «يا بحر ! ارو عطاش تاريخي وابلا اوطلا، وان شئت بلاً أورشا، وان لم تشأ فقطرة واحدة منك تكفيني »[1]، في هذا المقطع كان الكاتب يخاطب البحر في أول الأمر بنبرة بدءا من الارتواء وصولا إلى قطرة واحدة، ثم تعلو النبرة ويتغير أسلوب الحوار من الإيجاب إلى السلب « أنت الذي قدمت مهجتي رخيصة للسفاح....وتسترت على وقائع الجريمة....وقدمت دعما لوجيستيا للجناة، من شاطئ طالوت إلى شاطئك...أين ضميرك »[2]يعني أن البحر يحمل بعد الامتداد وعدم التناهي « هذا البعد للماء يحمل علامة كونه لامتناه»[3]

موجها جمع من الأسئلة يعاتبه فيها، ولاينتظر منه الجواب يقول :«الست الذي تسببت في اسر وغياب حبيبتي»[4] «ماذا لم تدفع أمواجك جسد حبيبتي....وتعيدها لي سالمة؟» [5]

لكن البحر أجاب عن كل تلك التساؤلات بهدية غير متوقعة، ويتضح هذا من خلال هذا القول: « تنازل البحر عن كبريائه وعجرفته وقرر أن يقهرني بهدية ناعمة لا استطيع ردها »[6]ينقل لنا "عبد الله كروم" كيف رأى حبيبته وما شعر به في تلك اللحظة فقال: « رأيتها شاخصة أمام عيني وهي تقطر من ماء عسلي»[7]،

[1] المصدر نفسه، ص14.
[2] المصدر نفسه، ص115.
[3] جماليات المكان: غاستون باشلار، ص186.
[4] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص115.
[5] المصدر نفسه، ص115.
[6] المصدر نفسه، ص116.
[7] المصدر نفسه،ص116.

والمشاعر المتولدة عنها بقوله:« وأصبح قلبي بستانا من راحة البال ورياحين الأفراح»[1] وهذا ما جعل القاص يطلب العفو من البحر قائلا : « يابحر عذرا، لقد رددت إلى غائبي وكفرت عن أخطائك »[2] نستطيع القول أن مكان البحر، جعل نفسية "عبد الله كروم" في مد وجزر، جاعلا عواطفه في حالة لا استقرار، ولا ثبات عن أمر أو حال.

«هذه الفاعلية التي تتسم بها الشاعرية المكانية والتي تتوجه من الألفة العميقة إلى المدى اللاانهائي متحدة في تمدد متماثل، تشعرنا بالفخامة تنبعث في داخلنا وكما قال ريلكه:" عبر كائن إنساني ينفتح مكان فريد حميم على العالم»[3]

توجد أمكنة في هذه المجموعة القصصية، تأخذ هويتها ومكانتها وانتباه الشخصيات، وتفاعلهم بالتعلق بها، وذلك من خلال الروائح التي تسيطر عليها فيندمج الشخص فيها، مستشعرا جمالها «علية الصغر توقظ كل حواسنا على حدة ويمكننا القيام بدراسة ممتعة عن المتناهيات في الصغر واستثمارها لكل حاسة من حواسنا على حدة، وسوف تكون مسألة بالنسبة لحاستي الذوق أو الرائحة، أكثر أثارة منها بالنسبة لحاسة البصر....ولكن نفحة عطر أو ابسط رائحة بإمكانها أن تخلف مناخا كاملا »[4] وهذا يتجسد في قصة " أشواق تيلمسو" « وتفسحت في أرجاء البستان أتشمم روائح الحشائش والأعشاب »[5], يقول "باشلار" «فان عالم الخضرة يصبح عظيما في الصغر، حادا في رقته، طاح الحيوية في خضرته»[6] وهذا له تأثير قوي على النفسية، بجعلها هادئة ساكنة ساكنة ومستقرة، تعيش لحظات من الراحة النفسية.

وفي قصة " لها نقش الصخر"، نجد المكان المفتوح ماثلا، لكنه منفتح بالنسبة لشخص ومنغلق بالنسبة لأخر ودليل هذا تعريف الأمكنة المفتوحة والمغلقة الذي جاء كالتالي « من الممكن أن يكون المكان المنفتح

[1] المصدر نفسه، ص117.
[2] المصدر نفسه، ص117.
[3] جماليات المكان: غاستون باشلار، ص184.
[4] المرجع السابق، ص163.
[5] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص65.
[6] جماليات المكان: غاستون باشلار، ص155.

لشخصية ما، هو نفسه منغلق بالنسبة لشخصية أخرى والمقياس هنا هو مدى تأثيرها وتأثرها، ومدى حريتها وتقييدها فيه»[1] ومثال ذلك قول القاص « ومتنفس المعلم»[2]

« واستعذب المربي ذلك الصمت، فأطلق العنان لكعب حذائه يقفقف بين الصفوف »[3]، هنا كانت حجرة القسم مكان منفتح ومريح للمعلم رغم شغب التلاميذ، لأنه هو المسيطر والمتحكم في الأوضاع وسير الأمور، وينتقل إلى التلاميذ فيقول « فيلتزم التلاميذ الصمت ويجمعون أياديهم فلا تكاد تسمع أنفاسهم تتصاعد، كل واحد في مكانه جاثم كأنه جندي في ساحة العلم بثكنة عسكرية »[4], هنا تظهر قمة السيطرة والجبروة والقوة، ويعد هذا المكان بالنسبة للتلاميذ منغلق، وغير محبب لهم لان يشعرون فيه بالظلم، والاستبداد والقيود بأنواعها، « لاشيء كالصمت قادر على خلق شعور بالفراغ اللامتناهي، أصوات تمنح لونا للفراغ، وتضفي نوعا من الصمت المجسد عليه،ولكن غياب الصوت يجعله نقيا للغاية، وفي الصمت يمتلكنا شعور بشيء واسع وعميق ولا نهائي »[5] كل ذلك الأذى سبب للتلاميذ الأذى النفسي والجسدي معا « وأشبعهما أكلاً من الزيتون وعصاه، ثم أوقفهما في آخر القسم معاقبين، كلاهما يقف على رجل واحدة »[6] وهذا التجريح باللفظ السيء كان واضحا وصريح « معلمهم يصرخ »فيهم بصوته الجهوري " بلعها... بقر...معاز »[7]، ثم يتابع لينقل لنا المشهد بوضوح «ساد الصمت الجنائزي»[8].

يظهر لنا الفضاء الجغرافي في عدة قصص ويعرفه "إبراهيم الحجري" في كتابه شعرية الفضاء بقوله : « الفضاء الجغرافي (l'espace géagraphique) ويتعلق الأمر بالأفضية التي نجد لها مرجعا في الواقع وغالبا ما يشير إليها... والموقع وسنوات التجديد والإصلاح والترميم، وأحيانا يستطرد ليصف جمالها ومكوناتها الداخلية

[1] دلالة المكان في رواية عابر سرير: نجوى منصوري، ص16.
[2] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص126.
[3] المصدر نفسه، ص127.
[4] المصدر نفسه، ص126.
[5] جماليات المكان: غاستون باشلار، ص186.
[6] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص126.
[7] المصدر نفسه، ص125.
[8] المصدر نفسه، ص125.

والخارجية »[1] وهو " الطريق" في قصة " تواتي في مادور" و اللحن الذي اختنق"، في الأولى ذكره القاص عرضا بقوله: «الطريق المؤدية إلى مادور »[2] يعني أنها كانت عبارة عن معبر " le passage "ويسميه البعض بالمكان الحيز« وهو فضاء السير والعبور والمواجهة مع الآخر، لأنه بداية السفر خارج مكان الألفة، بحيث يمثل جسرا للعبور من نقطة الانطلاق إلى نقطة الهدف».[3]

والأمكنة التي ضمها هذا الفضاء، تمثلت في السفوح التي نستطيع أن نقول عنها: أمكنة واسعة مفتوحة ومتنفس للقاص يذكرها بقوله:« كم يكفيني من قهر هذه السفوح لأطارد كل عاو؟»[4] «حتى السيارة تتراقص بين السفوح كأنها زورق يمخر عباب البحر »[5]، إضافة إلى مكان آخر وهو المرعى بقوله عنه: « قطيع من الأغنام يرتع في مرعى خلاب بألوان بوقرعون والخبيز والتلافيف»[6] وهذا يدفعنا إلى استحضار القول التالي: «التعامل مع الحيز الذي أصبح الروائيون المعاصرون في العالم، يجنحون به نحو الغابات الكثيفة، والجبال الشاهقة، والصحاري الموحشة، والفجاج السحيقة »[7] يعني أن "عبد الله كروم" كان دائم الميل إلى الأماكن الطبيعية التي يضمها فضاء القرية، كل هذه الأمكنة مر عليها القاص، وهو في طريقه إلى " مادور" مستمتعا بها بسحر مناظرها، وفي الثانية واللحن الذي اختنق- يقول: عن الطريق الطويل الذي سلكه للوصول إلى الدار الكبيرة: « وأنا في طريقي للدار الكبيرة»[8] يعرج باشلار " على الطريق بقوله:« أي شيء أجمل من الطريق؟ أنها صورة ورمز لحياة نشطة متنوعة»[9]، متنوعة»[9]، نعتبر " الطريق" فضاء يضم جمع من الأمكنة العديدة والمختلفة منها الأزقة الضيقة والديار،" ان مجموع مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم: فضاء الرواية، لان الفضاء أشمل، وأوسع من معنى

[1] المصدر نفسه، ص154.
[2] المصدر نفسه، ص86.
[3] شعرية الفضاء: ابراهيم الحجري، ص164.
[4] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص85.
[5] المصدر نفسه، ص86.
[6] المصدر نفسه، ص86.
[7] في نظريرية الرواية: عبد الملك مرتاض، ص131.
[8] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص49.
[9] جماليات المكان: غاستون باشلار، ص41.

المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء ومادامت الأمكنة في الرواية غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فان فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا".[1]

يقول عنها القاص:" مشيت بين أزقة ضيقة تدرعني بتحنان لتوصلني إلى ردهات دار جافيتها سنين عددا"[2] وهذا يجبلنا إلى القول : بان هناك علاقة وطيدة بين الشخصية والمكان، علاقة تأثير وتأثر « الفضاء متصل متصل اتصالا وثيقا بهذه الشخصيات، وثمة شخصيات " حاملة للفضاء" في ذاتها، في الجسد أو في الملامح، وفي الصوت أو في اللباس أو في الأحاسيس»[3] ويضيف قائلا:" فركبت راسي محاطا بالضيق بين أحضان زقاق « تادميت»[4].

رغم ضيق هذه الأزقة إلا أنها حركت فيه الكثير من المشاعر والذكريات القديمة و « أي شيء جميل وديناميكي هي الطريق»[5].

أما الديار " فذكر دارين، " دار الحية" وقال : «لابد أن اضحك عندما أصل دار الحية »[6]، كل هذه الذكريات كان محركها الوحيد هو المكان لان « المكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بين الطفولة »[7]، «يستطرد متحدثا عن دار سيد الرشوق »[8] « فغالبا ما يحضر المكان فقط بوصفه دالا على الانتقال، وليس هدفا للوصف، بل هو مجرد محطة يقطعها للوصول إلى أهدافه الأخرى، أو يصفها ويقدم خصائصها بشكل موجز».[9]

---

[1] شعرية الفضاء– المتخيل والهوية في الرواية العربية: حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص56.

[2] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص45.

[3] شعرية الفضاء: حسين نجمي، ص106.

[4] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص46.

[5] جماليات المكان: غاستون باشلار، ص41.

[6] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص46.

[7] جماليات المكان: غاستون باشلار، ص06.

[8] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص47.

[9] شعرية الفضاء: ابراهيم الحجري، ص165.

ما " الزاوية" فكان القاص يقف عندها كثيرا في هذه القصة – واللحن الذي اختنق- متمعنا في كل واحدة، مسترجعا شريط ذكرياته الجميلة يقول:

«ذي الزاوية الموحشة محل رهبة لأنها مسكن الجان باعتقاد الناس، وأن الصوردي أصابه مس جنوني منها، وفقد عقله»[1]، يعني أن المكان أو الفضاء له ارتباط بالشخصية في أي موضع كان وعلى أي حالة كان فيها يقول "حسن نجمي": «الفضاء سواء كان " واقعيا" أو " متخيلا" مرتبط، أن لم يكن مندمجا في الشخصيات»[2].

وقوله في موضع آخر عن " الزاوية " : « بعد الزاوية المرعبة نستوي مقبلا نحو دارنا الكبيرة »[3]، وقف عندها عبد الله كروم محملا بحقائبه وذكرياته، وأكمل طريقه حتى وصل زاوية لها مكانة في قلبه، يقول:" بدأت أتشوف لدارنا وقبل ولوجها استدرت ممعنا النظر في زاوية عزيزة على قلبي في زقاق « تادميت»[4] تمعن بالنظر في هذه الزاوية الزاوية لأنها تحمل ذكرياته الجميلة فيصبح القول : «أن العين هنا هي نقطة البد في الاتصال بالفضاءات»[5]

«أنها الركينة التي جلس فيها المداحي، واستند على الحائط، ودوزن أمزاده »[6] كان " المداحي" يجد فيها راحته، وتحقق له سكونه« أكان وزوايا نحب أن ننطوي فيها بارتياح»[7] نجد عبد الله كروم يمجد دور الزوايا كأمكنة كأمكنة للانطواء والعزلة والراحة، وفي موضع ذكر رهبة الركينة بسبب التفكير والاعتقادات الشائعة والراحة ، وفي موضع ذكر رهبة الركينة بسبب التفكير والاعتقادات الشائعة عنها " فأصبحت الركينة مولد للقشعريرة والرهبة، وغالبا ما يدفع المار بها رعبه وهو يقرأ تعويذات وأدعية استذكرتها وأنا أمر بها ورددت : « النبي نوح....سيدنا نوح....كل شيء مطروح....لابد من الروح »[8] وهذا ما يجعلنا نذكره هذا الشاهد " هناك زوايا لا يستطيع

[1] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص47.
[2] شعرية الفضاء: حسن نجمي، ص65.
[3] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص47.
[4] المصدر نفسه، ص46.
[5] شعرية الفضاء: حسن نجمي، 109.
[6] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص49.
[7] جماليات المكان: غاستون باشلار، ص33.
[8] مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص49.

الإنسان أن ينجو منها" [1]، وقد تكون الركينة مكان للراحة والسكون أيضا، «الركن ابتداء، يحقق لنا أمرا نقدره عاليا: السكون أن الركن هو المكان المؤكد المكان المجاور لسكونيتي».[2]

نستنتج في الأخير أن المكان في هذه المجموعة القصصية متنوع، لكن اغلبه يصب في محيط القرية أو نقول الريف، وهذا ما حقق الجمالية المكانية للقصص، وكأن القاص عمد إلى اخذ جل أمكنته من القرية، مستندا إلى الكثير من الأمكنة الطبيعية مثل : الجنان، السباخ، اجدل.

ومن الأمكنة التي تعتبر أجزاء من فضاء القرية نذكر : الزقاق، البيوت الطينية، السواقي لكنه عرج على أمكنة المدينة: وهي على سبيل الذكر لا الحصر : المكتب المؤسسة العمومية، كل أمكنة " عبد الله كروم" كانت جزء من ذكرياته في القرية.

2 – جمالية الزمن:

الزمن ينقسم إلى ثلاثة أنواع ماضي، حاضر ومستقبل، الأول يربط بين الحاضر والمستقبل، يعتبر ذا أهمية بالغة في السرد «يعد الزمن من أهم بنيات النص السردي، ويشد إليه كل عناصر البنية الأخرى بقدرته على التمركز وفق رؤية الكاتب »[3]، نذكر من هذه الأفعال: «يروي، أكتب»[4]، «يستقر، يُسوِّط، يُسقط »[5]، «يحيط، «يحيط، يتراقص »[6]، إطار هذه الأفعال هو الزمن تقع فيه ويحتويها، ولا وجود لها دونه «الأفعال وهي تقع، والشخصيات وهي تتحرك: تُكسِب الزمن بعده الحقيقي، وفي آن معا إطار للفعل وموضوعا للتجربة »[7]، لكن القاص لم يكتف بهذه الأفعال في تجسيده للزمن، وإنما وظف ألفاظ اخرى ذات دلالات زمنية مختلفة مثل قوله:

[1] جماليات المكان: غاستون باشلار، ص141.
[2] المصدر نفسه، ص 135.
[3] – في الرواية والقصة والمسرح: محمد تحريشي، ص 59.
[4] – مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 13.
[5] – المصدر نفسه، ص 14.
[6] – المصدر نفسه، ص 15.
[7] – شعرية الفضاء: إبراهيم الحجري، ص 131.

«الساكنة دهرا »[1] ليدل على الوقت الطويل أو بالأحرى الأعوام المتتابعة والكثيرة. وقوله «في يوم لا كالأيام »[2] ليعبر عن يوم مميز، واليوم فترة زمنية محددة، تشمل توالي الليل والنهار، نجده متكتم في التصريح عن هذا اليوم فلم يقدم لنا مؤشرا أو تاريخا محدد، وإنما تركنا نغوص في عالم الافتراضات الزمنية المتشابكة. يذكر أيضا الزمن فيقول: «تفاصيل البدايات وزمن الطفولة »[3]، هذه الأخيرة (الطفولة) تأخذ فترة زمنية معقولة، نستطيع القول من ولادة الطفل إلى أن يصبح في الثانية عشرا سنة، وهناك اختلاف في هذا، فهناك من يزيد على هذا السن وهناك من ينقص، ما يهمنا هنا هو أن "عبد الله كروم" جعل كل مراحل الطفولة في تزمين واحد وهو لفظة "زمن"، ليجعل القارئ يشتغل بالتفكير والأخذ والرد. وأيضا «أعماق التاريخ »[4]، تدل هذه العبارة على الزمن الغابر السحيق، فلفظة "التاريخ" وحدها مؤشر لفظي موحي على مجموعة من الأحداث المترابطة والمتنوعة التي وقعت في فترات زمنية متباينة، قد تكون لها علاقة مع بعضها البعض.

ونجد القاص يمزج السرد بالزمن، فمن غير المعقول أن نجد السرد منفصل عن الزمن، «فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن، وهذا ما يجعل من الزمن سابقا منطقيا على السرد »[5]، عبر الخاص عن الزمن في بدايات القصة بإشارات لغوية دالة عليه، كقوله: «افعل ذلك كل **صباح** ... وافعل ذلك كل **مساء**»[6]، وهذا التعبير الزمني يحيلنا إلى الاستمرارية في القيام بالفعل صباحا ومساءا، «ويبدوا أن اللغة البشرية لا تبرح عاجزة عن عكس مفهوم الزمن حين إرادة الدلالة عليه بشيء عال من الدقة والصرامة، فكأن اللغة ترضيها أن نتحدث عن هذا الزمن في المستوى التقريبي تاركة المبادرة لآلات القياس الزمنية»[7].

[1]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 13.
[2]- المصدر نفسه، ص 14.
[3]- المصدر نفسه، ص 14.
[4]- المصدر نفسه، ص 14.
[5]- شعرية الفضاء: إبراهيم الحجري، ص 132.
[6]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 14.
[7]- في نظرية الرواية: عبد المالك مرتاض، ص 173.

يستطرد في موضوع آخر قائلا: «هذا الزمن هو زمن الكلام وتفجره وتنقله بين البشر »[1]، للزمن جمالية تخدم العمل السردي كيفما كان/ «وأخذ الزمن بعدا جماليا مع ظهور الرواية الجديدة»[2].

أما الزمن الثاني بعد الحاضر هو المستقبل يقول: «سأضيف»[3]، «سأجد»[4]، وغيرها من الألفاظ التي تدل عليه، نجد القاص وظف طريقة القطع في الزمن، ونمثل ذلك حين انقطع عن الحكي في أحداث قصة "التواتي" الذي تدرج في العمل الحر بمبالغ قليلة زهيدة، فقال بعدها: «وانقطع بعد ذلك سند الرواية والدراية »[5]، أي أنه لم تعد تصله الأخبار عن هذا الشخص، لكن بعد عدة استفهامات.

يقول: «وجدت رجلا يرفل في عباءة ناصعة البياض »[6]، «فأجابني بلغة تواتية رصينة: أنعمعمعام ... وهذا هو التواتي»[7]، هذا القطع جعلنا لا ندري ما الذي حدث لهذا الشخص منذ طفولته الصعبة وكيف أصبح، هكذا رائحة الثراء تفوح منه من بعيد، كيف كبر؟ وما الذي حدث له؟ وكيف تحصل على المال؟ زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث وتسمى هذه التقنية بالحذف أو الإسقاط ... «وتعد هذا التقنية وسيلة نموذجية لتسريع وتيرة السرد عن طريق التغاضي عن فترات وأحداث معينة»[8].

أما الزمن في القصة الثانية وهي "عاصفة الرمل المنسي" نجده ماثلا بالأفعال في الزمن الحاضر «الصمت البكر **يسكنني، يستهويني**»[9]، « **أهاجم** هذه الواحة الخربة، **أدغدغ** جرائد النخل اليابسة»[10]/ نجد أيضا زمن آخر يصعب تحديده، زمن موغل في القدم وتأثيره في الحاضر يظل مستمرا يقول: « أنا هنا منذ الأزل ... تارة

[1]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 17.
[2]- في الرواية والقصة والمسرح: محمد تحريشي، ص 58.
[3]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 15.
[4]- المصدر نفسه، ص 17.
[5]- المصدر نفسه، ص 18.
[6]- المصدر نفسه، ص 19.
[7]- المصدر نفسه، ص 19.
[8]- شعرية الفضاء: إبراهيم الحجري، ص 144.
[9]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 23.
[10]- المصدر نفسه، ص 24.

أميل للسكون،وتارة أخرى أهوى الثوران» [1]. فنحن إذن أمام زمن حاضر، محكوم بمنطق زمن ماض غابر، فالزمن لم يتغير جوهره، "أنا هنا" الآن في الحاضر، وذلك "منذ الأزل" وما زلت هكذا في كلا الزمنين أميل تارة للسكون وأخرى للتوازن، يعني أن هذا الزمن لم يؤثر على أفعال الرمل وظف المستقبل القريب بلفظة: «سأوريكم العذاب» [2].

«والزمن مظهر وهمي يزّمنن الأحياء والأشياء، فتتأثر بمضيه الوهمي غير المرئي، غير المحسوس »[3]، في قصة "رحمونة الحائط الذي لن يسقط" نلقى الأفعال الماضية بين الفينة والأخرى لأن القاص "عبد الله كروم "كان يحكي لنا قصة فتاة مضحية وعصامية، يقول: «عشنا ثلاث أخوات»[4]، ثم قوله الدال على الحاضر: «أعيش وحدي»[5]، وحدي»[5]، «تصحبني في حياتي مخلوقات غير بشرية»[6].

زمن الطفولة واضح من خلال قوله: «دون أن أكمل حولي الرضاعة »[7]، حتى الزمن الأسطوري أو نقول الزمن الممزوج بالأسطورة حاضر، من خلال توظيف الكاتب إشارات لفظية يفهم منها هذا الزمن، كقول القاص: «تأخرت في جنان أبّوس حتى وقت الأصيل، ووطئت إحدى قدميها على غار النمل فاختطفها الجان »[8]، «الزمن «الزمن خيط وهمي مسيطر على كل التصورات والأنشطة والأفكار »[9]، جعلنا القاص نبحث فيما تخبئه اللفظة الزمنية من زمن، فهو كان يلمح للقارئ ويدعه ليكمل التحليل ويستخرج الزمن، يشير إلى بداية نهار جديد بقوله: «وميقات لا يخطئ لآذان الفجر، يستمع إليه الحريصون على صلاة الفجر والمبكرين مثلي»[10].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 23.

[2]- المصدر نفسه، ص 27.

[3]- في نظرية الرواية: عبد المالك مرتاض، ص 172.

[4]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 31.

[5]- المصدر نفسه، ص 32.

[6]- المصدر نفسه، ص 32.

[7]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 31.

[8]- المصدر نفسه، ص 32.

[9]- في الرواية والقصة والمسرح: محمد تحريشي، ص 58.

[10]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 33.

نشهد استعمال أسماء مناسبات دينية تدل على زمنين مختلفين لكن متشابهين كونهما لهما نفس الوضع في نفوس سكان المنطقة التواتية بخاصة، وذلك في قوله: «عندما تأتي مواسم **عاشوراء والمولد النبوي الشريف** وبوهروز، لا أدخل حانوتا»[1].

نصل إلى قصة "هبة بئر" نجد تشخيص الزمان بشكل من الأشكال وربطه بصفة سيئة من صفات البشر الغير مخلصين كقوله: «وقد رأت في عمرها الطويل غدر الزمان بأهل اليسر والنِعم والجمال »[2]، وهذا يأخذنا إلى قول "لالاند Alalande" عن الزمن: «ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ»[3]، وعندما يتجسد الزمن يأخذ كل صوره المختلفة، «فإذا هو الآن ليل، وغدا هو نهار، وإذا هو في هذا الفصل شتاء، وفي ذلك صيف »[4]. يقول القاص: «ويزداد أكثر يوم عاشوراء »[5]، كان "عبد الله كروم" دقيقا في طرح الزمن مع أن القارئ سواء بالقراءة السريعة أو المتأنية، لا ينتبه كثيرا لهذه الألفاظ القليلة والمتناثرة بين صفحات العمل السردي، «والوقوف به زوالا»[6]، «قبيل نغرب يوم عاشوراء»[7]، "القطع" له مكانه في هذه القصة، استعمله استعمله القاص لكي يتملص من سرد الكثير من الأحداث والوقائع، فقال: «وذهبت أيام وشهور وعاشورات كيرات»[8]. كل هذا ليسرع أحداث القصة ويصل إلى الوقائع المهمة والرئيسية وحقق ذلك بالقطع، «وتعد هذه التقنية وسيلة نموذجية لتسريع وتيرة السرد عن طريق التغاضي عن فترات وأحداث معينة»[9].

[1]- المصدر نفسه، ص 33.
[2]- المصدر نفسه، ص 37.
[3]- شعرية الفضاء: إبراهيم الحجري، ص 172.
[4]- في نظرية الرواية: عبد المالك مرتاض، ص 171.
[5]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 37.
[6]- المصدر السابق، ص 38.
[7]- المصدر نفسه، ص 38.
[8]- المصدر نفسه، ص 39.
[9]- شعرية الفضاء: إبراهيم الحجري، ص 144.

نجد مؤشر زمني واضح باليوم والشهر الهجري «وذهبت في اليوم التاسع من محرم لجبل دادة قاسم »[1] بمتابعة السرد يوظف عددا من الألفاظ الدالة على الزمن لغاية الربط وليبين لنا انتقاله الزمني، «**لحظات** من الترقب والخوف»[2]، «أصر دادة قاسم على الزواج منها في **تلك الليلة** »[3]، ختم "عبد الله كروم" قصة هاته بمتوالية من الملفوظات الزمانية، كان يبدأ بها سرده للأحداث الختامية، يقول: «في ليلة عاشوراء ... في صباح يوم عاشوراء ... قبل صلاة العصر»[4].

يقول "إبراهيم الحجري" في كتابه "شعرية الفضاء": «ليس من الضروري أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما، أو في قصة، مع الترتيب الطبيعي لأحداثها»[5] الكثير من الأحداث تقع في الحقيقة مرة واحدة في وقت واحد، واحد، لكن القاص يعجز أن ينقلها لنا في ذلك الزمن معا، «الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابد أن ترتب في البناء الروائي تتابعيا، لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك، مادام الراوي لا يستطيع أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد»[6].

في قصة "واللحن الذي اختنق" بدأها القاص بمدخل زمني يعود إلى فصل فلكي وهو "الصيف" فيقول: «في يوم صيفي حار عدت »[7] وبمؤشر زمني لفظي أكد على تعاقب الليل والنهار فقال: «كانت الشمس تعري الليل»[8]، وليشير إلى مدة زمنية طويلة كان فيها القاص بعيدا عن وطنه، فقال: «بعد غيبة طويلة عنها في مدن الضباب»[9].

[1]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 40.
[2]- المصدر نفسه، ص 40.
[3]- المصدر نفسه، ص 40.
[4]- المصدر نفسه، ص 41.
[5]- شعرية الفضاء: إبراهيم الحجري، ص 131.
[6]- المرجع نفسه، ص 132.
[7]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 45.
[8]- المصدر نفسه، ص 45.
[9]- المصدر نفسه، ص 46.

نجد القاص "عبد الله كروم" يتلاعب بالزمن، تارة يعود بنا إلى الماضي السحيق لأيام طفولته وتارة أخرى يقف عند حاضره، وقفة حقيقية ليسترجع ذكرياته في كل الحالات وهو ينزع نزوعا إلى الماضي لذلك نقول: أن الماضي الروائي أوفر حظا من الحاضر، وبتعبير مجازي يلمح إلى النهار وبالتحديد الصيفي الحار فيقول: «وتلقي الشمس ابتسامتها من بعض الثقوب»[1].

أشار أيضا إلى يوم أو نقول صباح صيفي بارد جرى فيه حدث حزين يبقى منقوش في الذاكرة وهو موت "الحية" مخنوقا «وذات صباح بارد نهض الجيران على دخان كثيف ينبعث من داره فهبوا لنجدته فإذا هو قد مات من شدة الاختناق»[2]. ولينوع في الزمن، ويظهر لنا مدى حرصه على مدنا بالزمن على اختلافه في القصة، قال: «في شهر رمضان كان يتسلق شرفة غرفته»[3]، كل هذا يجعلنا نستنتج أن "عبد الله كروم" كان يعود بسرعة فائقة إلى أحضان الماضي البعيد حيث كان يقص علينا كل ذكرياته وذلك نابع من حنينه إلى طفولته وحياته في الصغر.

كان القاص يوظف إشارات زمنية دقيقة التحديد ليوهمنا بأن الزمن حقيقي وأن كل تلك الأحداث التي يرويها وقعت في ذلك الزمن «صاح الديك الأحمر بصيحات الفجر الأولى، وكان ساعة مضبوطة لإيقاظ الناس في الحي»[4]، وهذا يحيلنا إلى قول جيرار جينيت G. Genette أن: «من الممكن أن نقص الحكاية من دون تعيين تعيين مكان الحدث ولو كان بعيداً عن المكان الذي نرويه فيه ، بينما قد يستحيل علينا ألا نحدد زمنها ، بالنسبة إلى زمن فعل السرد لأن علينا روايتها إما بزمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل»[5].

اتبع القاص إستراتيجية ساعدته في السرد وهو يتحدث عن الماضي ثم يرتد في لمح البصر لينفتح على الحاضر وبالتحديد الأفعال التي كان يقوم بها«لابد أن أضحك»[6]، «واصلت سيري»[7].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 46.

[2]- المصدر نفسه، ص 47.

[3]- المصدر نفسه، ص 47.

[4]- المصدر نفسه، ص 49.

[5]- معجم مصطلحات نقد الرواية: لطيف زيتوني، ص 103.

[6]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 46.

[7]- المصدر نفسه، ص 47.

ننتقل إلى قصة "مغارة الصابوق" يستهلها بقوله: «حفر الصابوق في وقت خرافي مغارة»[1]، "الوقت الخرافي" هذا تعبير زمني ينزع إلى المجاز يعني أن القاص أراد التعبير عن السرعة والوقت القصير الذي حفر فيه الصابوق تلك المغارة فلم يجد أبلغ من هذا التعبير، وليعبر أيضا عن الماضي البعيد الموغل في البعد، قال: «عبر أزمنة التاريخ المتعاقبة»[2]، وبمؤشر زمني لفظي واضح وبطريقة ملتوية صرح بالفصل، فقال: «ففي فصل الصيف يأكلون فاكهة الشتاء والعكس»[3]، ولكي لا يصرح بالزمن كان ينسلت في الكثير من المواضع، ويلمح أو يقول ألفاظ مألوفة، مثل: وقت، زمن، يوم، مساء، ... «في زمن لم تكن في الكهربة متوفرة »[4]، نلفي القاص يحكي لنا هذه القصة التي قد تكون استغرقت أحداثها كل طفولته أو أكثر لكن نحن نقراها في دقائق أو ساعات محدودة، «فالحكاية متوالية زمنية، وزمنها مزدوج: زمن المدلول (الحدث) وزمن الدال (الخطاب)، وأحداث الحكاية قد تستغرق سنوات، ولكننا نقرأ تفاصيلها في ساعات»[5].

كان "عبد الله كروم" يستعمل كثيرا لفظة "يوم"، وتكون مجهولة السنة أو الشهر فلا نجد أي مؤشر زمني رقمي، «صديقه سيد الهيب الذي ظل يؤانسه كل يوم، ويبقى معه حتى وقت العشاء »[6]، و«ذات يوم حار خرج الصابوق»[7]، لذلك كل الأزمنة تحركها الشخصيات «أما الزمن في الرواية الدرامية فهو زمن داخلي، حركته هي حركة الشخصيات والأحداث، وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه توقف ويترك مسرح الأحداث خاليا»[8]، أما بالنسبة للفعال أغلبها كان في الماضي مع بعض الأفعال من الزمن الحاضر وهذا يعود إلى كون القاص كان يقص ويحكي أحداث ماضية، ثم يسرد لنا ما الذي كان يفعله في حاضره، يقول: «حفر الصابوق»[9]،

[1]- المصدر نفسه، ص 55.
[2]- المصدر نفسه، ص 56.
[3]- المصدر نفسه، ص 58.
[4]- المصدر نفسه، ص 58.
[5]- معجم مصطلحات نقد الرواية: لطيف زيتوني، ص 103.
[6]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 58.
[7]- المصدر السابق، ص 57.
[8]- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي ص.111.

الصابوق »[1]، و«هناك من روى حكاية أخرى »[2]، «هد أوسكت وتوارى من قُدامه »[3]، أما الأزمنة في الحاضر نقول على سبيل الذكر لا الحصر: «ويصل الليل بالنهار حتى نحت كهوفا ذاهبة الحسن»[4].

وعندما نتحدث عن السرد والزمن يجب أن نذكر المفارقة وهي: «المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة»[5]، يتجلى هذا عند "عبد الله كروم" في هذه القصة، في الموضع الذي قطع قطع فيه السرد وقال: «بعد الزاوية المرعبة نستوي مقبلا نحو دارنا الكبيرة»[6]. ثم بدأ في استرجاع الأحداث الماضية فقال: «ونمر على دار سيد الرشوف، وهو رجل قمحي اللون، جهوري الصوت»[7].

وبالانتقال إلى قصة "أشواق تيلمسو" نجد القاص يوظف المؤشرات الزمنية التي لا تظهر للقارئ وإنما يعبرها دون أن يلحظها كقول "عبد الله كروم": «يعيش لحظات من الترقب »[8]، «يتوقف لحظة عن الأكل »[9]، هذه اللحظات تعتبر زمن ولو أنه قصير المدة «زمنية السرد تكمن في تواتر اللحظات التي تتتابع الواحدة تلو الأخرى بل في تجزئه إلى اعداد من اللحظات، وخاصة في شعور الشخصية باستمرارها الزمني المشابه، وأحيانا المطابق لاستمرارها في المكان»[10].

نلحظ استعمال زمن الليل بكثرة، كقول القاص: «وكان الظلام قد أطبق رداءه على شفق الكون ... وأنين رافقني طوال الليل »[11]، وفي موضع آخر وهو يسرد لنا قصة الحمار "شهبوب" بعد أن صكه وهرب إلى الواحة

[1]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 55.
[2]- المصدر نفسه، ص 56.
[3]- المصدر نفسه، ص 57.
[4]- المصدر نفسه، ص 57.
[5]- بنية النص السردي: حميد الحميداني، ص 74.
[6]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 47.
[7]- المصدر نفسه، ص 47.
[8]- المصدر نفسه، ص 63.
[9]- المصدر نفسه، ص 64.
[10]- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، ص 111.
[11]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 66.

يقول: «أما شهبوب فقد قضى ليله بين أرجاء الواحة»[1]، وهذا ما يجعلنا نفهم أن: "عبد الله كروم" كان يحكي ما ما مضى وانقضى بأسلوب زمني ماضوي مسيج بالحاضر: «أن الماضي هو الانتهاء، الاكتمال، العدم، أما سرده واستدعاؤه والإخبار عنه، فلا يتحقق سوى في زمن غير زمنه »[2]، وعرج أيضا على زمن آخر لكن بسرعة دون التوقف عنده أو الشرح فقال: «إحدى اليمامات باضت في عش نخلة "تنقور" عند شهر»[3]، وزمن يدل على آخر آخر النهار وظفه في قوله: «ومنها ما يأتيه عشاؤه كل مغرب»[4]، أما بالنسبة للأفعال يزاحم القصة زمنان حاضر وماضي. الأفعال الماضية تمثلت في قوله: «قرأت، شمرت»[5]، والأفعال في الحاضر: «يسرع، أتأمل، يأكل، أقوم»[6]، أقوم»[6]، ونرى بأن الأفعال في الزمن في أي عمل سردي كان، لكن هناك رأي يقول: «أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي»[7].

وننتقل إلى الزمن في قصة "المعدبة" فنجده يبتدأها بمؤشر زمني واضح ويتمثل في قوله: «عشرون عاما —يا سادتي– مرت عليه كاملة ولم يعد»[8]، القاص هنا يحكي لنا قصة شاب ترك عائلته وسافر بسبب بعض المشاكل العائلية، «إن الزمن الغالب على معظم البدايات هو الماضي، ذلك أن هذا الأخير يلمح إلى ماضي الحكاية المنتهي»[9].

[1]– المصدر نفسه، ص 67.
[2]– البداية في النص الروائي: صدوق نور الدين.
[3]– مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 65.
[4]– المصدر نفسه، ص 67.
[5]– المصدر نفسه، ص 65.
[6]– المصدر نفسه، ص 64.
[7]– بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، ص 111.
[8]– مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 71
[9]– البداية في النص الروائي: صدوق نور الدين، ص 41.

يقول في موضع آخر: «يوما من الرعب في مغرس الهدوء كان»[1]. اعتمد "عبد الله كروم" اعتمادا كبيرا على على الزمن الماضي سواء البعيد أو القريب، فكان ينوع في توظيفه له فتارة يستعمل لفظة يوم وعام، وتارة أخرى لفظة أياما ولحظات، ... وهكذا، والهدف هو ربط أحداث قصته بشكل لائق، دون ركاكة.

لفظة "اليوم" كان لها حظا في هذه القصة، يقول: «لبث فيها أياما للنسيان والتيه »[2]، «منذ ذلك اليوم وهي تنادي في الناس»[3]. نلحظ أن الزمن ليس واضحا بشكل كبير، لكنه قائم ويقف عليه القارئ بالقراءة المتأنية المتأنية والهادئة ولا يمكن تصور أي نص سردي خالي من عنصر الزمن، «وجود الزمن في النص وجودا موضوعيا لا سبيل إلى تجاهله، أي كونه حالة من حالات الوجود الموضوعي للخطاب، فالزمن في الرواية، كالنص نفسه »[4]، حتى لفظة "لحظة" تدخل في الزمن لأنها تحدد المدة التي استغرقها الشخص في انجاز عمل ما، أو في المكوث في مكان ما أو التحدث وما إلى ذلك من أمور تقع في مدة قصيرة جدا تسميها اللحظة، «لحظات عاشها بين خيال قرش كاسح»[5]، نستطيع القول أن الزمن له أبعاد جمالية ينثرها على السرد كيفما كان لذا يقال: «الزمن هو القصة القصة وهي تتشكل، وهو الإيقاع »[6]، استطاع القاص أن يدرج الزمن بطريقة سلسة وبأسلوب ذكي يقدم لنا الأحداث مربوطة بزمنها مثل قوله: «سمعت المؤذن ينادي لصلاة الفجر واستفاقت تبكي وتضحك في آن»[7].

أهمية الزمن كبيرة في القصة والرواية وحتى الأقصوصة وما إلى ذلك من الأعمال السردية الأخرى، لكنه لا يأخذ المرتبة الأولى من بين العناصر التي يقوم عليها العمل السردي لأنه حالة أو عنصر رئيسي لكنه ليس جوهر «الزمن في النص هو محض تصور وليس بشيء حقيقي وأنه، وبالتالي يعتبر حالة وليس جوهرا»[8].

---

[1]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 71.

[2]- المصدر نفسه، ص 72

[3]- المصدر نفسه، ص 74.

[4]- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، ص 112.

[5]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 72.

[6]- البداية في النص الروائي: صدوق نور الدين، ص 35.

[7]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 74.

[8]- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، ص 113.

أما بالنسبة للأفعال فكانت تتأرجح بين الماضي والحاضر، وهذا ما وضح لنا الزمن الغالب على القصّة يقول: «مرت»[1]، «انقطع، صافح، انغمس، سقط»[2] وكلها تندرج تحت الزمن الماضي، أما زمن الحاضر، يقول: «يرتشف»[3]، «يشهق»[4]، والمستقبل يظهر في قوله: «سيحملها»[5]، نقف على الزمن من خلال الأفعال التي يقوم يقوم بها القاص وكذلك شخصياته.

الزمن في قصة "سعاد وآية الكرسي" عبارة عن مجموعة من المؤشرات نذكر بعضها: «بقليل ... موعد بداية الدوام الصباحي»[6]، «إلى وقت قريب»[7]، «ألعن اليوم الذي دخلت فيه المرأة إلى العمل»[8]، لفظة "يوم" يستعملها يستعملها القاص للتملص من القارئ يذكرها كزمن، لكن لا يحدد ذلك اليوم بالتاريخ، ثم ننتقل إلى الأفعال فنجد الأفعال في الزمن الماضي نذكر مثلا: «تأففت، رددت»[9].

أما في الحاضر: «ألعن، تتناسى، يرى، ينصرف»[10]، «ينوش»[11]، وإذا تحدثنا عن الجمالية في الزمن الماضي نجدها تعود بالقارئ إلى أزمنة بعيدة أو سحيقة فكان القاص يتذكر أيام الزمن الجميل، زمن الطفولة، بهذا الأسلوب أعطى لنفسه مجالا للإفصاح والتخيل والجمالية.

قصة "تواتي في مادور" كان الزمن فيها يترنح بين الماضي البعيد والحاضر وبعض التلميحات والإيحاءات

[1]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 71.
[2]- المصدر نفسه، ص 72.
[3]- المصدر نفسه، ص 72.
[4]- المصدر نفسه، ص 74.
[5]- المصدر نفسه، ص 74.
[6]- المصدر نفسه، ص 79.
[7]- المصدر نفسه، ص 80.
[8]- المصدر نفسه، ص 80.
[9]- المصدر نفسه، ص 80.
[10]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 80.
[11]- المصدر نفسه، ص 81.

الزمنية، مثلا قوله: «أزهار شقائق النعمان والخشخاش والبابونج المنتشرة على ضفتي الطريق »[1]، فهذا التعبير التعبير يجعلنا نقول أن الفصل الذي يتحدث عنه القاص هو فصل الربيع وهذا يرجع لقوله: "شقائق النعمان والخشخاش"، باللغة عبر عن الزمن دون ذكر أحد مؤشراته وهذا يعني أن: «اللغة قادرة في كل مقام، على مدنا بعدد لا متناه من الدلالات والأفكار والتعابير بفضل امتلاكها لعدد من الأفعال والأسماء والصفات التي نستعملها في كل مرة تبعا لمتطلبات الخطابات التي ننتجها»[2].

"عبد الله كروم" ربما تعمد التلميح في بعض المواضع للزمن، وهذا لإبراز الجمالية فيه ويجعل القارئ أو الباحث يغوص في أعماق القصة، ويستخرج جميع ما فيها من أزمنة واضحة المعالم ومتخفية، وهذه الأخيرة تظهر في قوله: «يرتع في مرعى خلاب بألوان بوقرعون والخمبيز والتلافيف »[3]، وهذه دلالات على فصل الربيع الذي تصبح فيه الأرض بجبالها وهضابها وسهولها خضراء، فواحة وهذا ما يؤكد بقوله: «والربيع زاه بألوانه»[4]، وهو فصل فلكي واحد استند إليه "عبد الله كروم" في كل قصته هاته، أما بالنسبة للأفعال فنشهد تداخل شديد بين الحاضر والماضي لأن القاص يحكي عن رحلته من مدينته في الجنوب إلى "مادور" في الشمال وبالتحديد في "سوق أهراس"، فتارة يسرد بالزمن الماضي وتارة أخرى بالحاضر: «أقودها، أسمع، لأطارد، تتحسس »[5]، الأفعال في الزمن الماضي كقوله: «زاحمتها، قالت، وقفت، صرخت »[6]، تستدل القصة ببعض ضبابية حيث لا تسمح لنا بضبط زمنها بدقة ويتمثل هذا في قول القاص: «الزمان، القرن الثالث قبل الميلاد، لحظة، عبر التاريخ»[7]، «زمان العهر

[1]- المصدر نفسه، ص 85.
[2]- وظيفة الوصف في الرواية: عبد اللطيف محفوظ، ص 30.
[3]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 86.
[4]- المصدر نفسه، ص 89.
[5]- المصدر نفسه، ص 85.
[6]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 88.
[7]- المصدر نفسه، ص 87.

والفسق»[1]، «غلالة العطش تحرق رمقي، اليوم»[2]، من هنا يتضح القول أن «الزمن السردي ليس سوى زمن دلالي، أما الزمن الحقيقي فهو وهم مرجعي واقعي»[3].

قصة "المعلم بوبريطة" زمنها متنوع المؤشرات مثل قوله: «نهاية السبعينات، حر الشمس اللاسع »[4]، نهاية السبعينات تاريخ زمني غير مضبوط ولفظة "نهاية" تؤكد ذلك لأن نهاية تعبر عن مدة زمنية غير معينة باليوم والشهر، أما حر الشمس اللاسع تعبير عن فصل الصيف الشديد الحرارة.

دائما الأفعال تعبر عن الزمن وتمثل جماليته، الزمن الحاضر يظهر من خلال قول القاص: «أجري، أتوخى، أتراجع»[5]، وهي خاصة بالقاص هو الذي قام بها، اعتمد "عبد الله كروم" على التلميح بالزمن وغالبا ما كان يغطيه بنقاب ويجعله غير واضح مثل قوله: «زمن الحرمان»[6]، ولم يربطه بأي حدث تاريخي أو حتى اجتماعي ليبين ليبين للقارئ ذلك الزمن، وفي قوله: «ذات التاريخ العريق »[7] دلالة على الزمن الماضي البعيد السحيق في البعد، «قد يسبق زمن السرد زمن الحكاية، أو يلحقه، أو يزامنه، أو يتداخل الواحد منها بالآخر»[8]، من هنا تظهر أهمية الزمن في الحكاية.

نتطرق إلى قصة "دماء ليست للبيع"، استهلها القاص بوصفه "لشيخ" وصفا خارجيا قدم لنا صورة مكتملة المعالم لهذا الشيخ كيف أن: «الدهر»[9] غيّر كل ملامحه وأثقل من خطاه، يقول: «أسقط حاجبيه ارتعاشا، وأثقل خطاه اقتلاعا ... ظهره قد احدودب ... وجبينه قد تجعد ... وأحوج نقص سمعه »[10]، هنا القاص لم يبين لنا

[1]- المصدر نفسه، ص 88.
[2]- المصدر نفسه، ص 89.
[3]- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، ص 111.
[4]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 94.
[5]- المصدر نفسه، ص 93.
[6]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 94.
[7]- المصدر نفسه، ص 95.
[8]- معجم مصطلحات نقد الرواية: لطيف زيتوني، ص 103.
[9]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 99.
[10]- المصدر نفسه، ص 99.

الزمن، لكن لمح له بما ظهر على هذا الشيخ ولهذا نرى الزمن في الكثير من الأمور، «إننا نراه في غيرنا مجسدا: في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه، وفي سقوط شعره، وتساقط أسنانه، وفي تقوس ظهره»[1].

ومن هذا نقول أن أثر الزمن ومروره ويكون بتسريعه أو ثقله وتأثيره على الإنسان حيث يكبر في العمر ويصل إلى مرحلة الهرم، وإن المؤشرات الزمنية أيضا: «ضُحى جميلا كان الوقت »[2] «زوالا»[3]، وهذا ما يدل على زمن "الصباح"، من الأفعال تكسب النص جمالية زمنية، من الأفعال الماضية: «سلبه، أسقط، أثقل »[4]، أما الأفعال في الزمن الحاضر: «يستحضر، يضع، يُمسك»[5].

ثم ننتقل إلى قصة "الوصية" فنجد الزمن مجسدا بكل أشكاله حاضرا وماضي، وحتى الأيام وكل الأوقات من اليوم، يقول: «كل سنة، كل عام، الليل أسدل أستاره والفجر قد نشر تباشير خيوطه الأولى »[6]، فالقاص نوع في الزمن تنويعا ليخدم قصته وأحداثها. «الزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا »[7]، وأحيانا كان يقدم الزمن بمؤشرات مختلفة «بعد انتهاء البرهة المحددة »[8] بعد الأفعال تُكسب الزمن بعده الحقيقي كقول القاص: «أزور، أقرأ، نقرأ، يقف »[9] كزمن حاضر «الأفعال وهي تقع والشخصيات وهي تتحرك يكتسب الزمان بعده الحقيقي، باعتباره، وفي آن معا، إطار للفعل وموضوعا للتجربة»[10].

[1]- شعرية الفضاء: إبراهيم الحجري، ص 173.
[2]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 99.
[3]- المصدر نفسه، ص 100.
[4]- المصدر نفسه، ص 99.
[5]- المصدر نفسه، ص 99.
[6]- المصدر نفسه، ص 105.
[7]- شعرية الفضاء: إبراهيم الحجري، ص 173.
[8]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 107.
[9]- المصدر السابق، ص 105.
[10]- شعرية الفضاء: إبراهيم الحجري، ص 131.

قصة "دوما أحبك" يبتدأ بفصل الربيع كفصل فلكي في ثنايا سرده عن مدينته التي أحبها ويحبها حبا كبيرا فيقول: «حنايا الربيع وأزهاره»[1]، وأيضا في قوله: «الشموع الخمسون»[2] يدل بها على خمسون سنة وتعتبر زمن أو أو مدة زمنية طويلة، وكان أحيانا يعود إلى أزمنة طفولته التي يحن إليها، ويتذكرها على الدوام مثل قوله: «أنا منذ الطفولة الوادعة »[3]، والطفولة تعتبر مرحلة ومدة زمنية معقولة في حياة أي «شخص الزمن قد أصبح ... هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره»[4].

ننتقل إلى الأفعال فهي التي تحدد الزمن سواء أكانت ماضية أو في الحاضر أو كانت من فعل القاص أو شخصياته، في الحاضر نذكر: «تسير »[5]، «أبحث». أما في الزمن الماضي: «صرخت، وقعت »، الزمن هو الذي يجر الأحداث ولا وجود لهذه الأخيرة دونه.

وأخيرا قصة "لها نقش الصخر"، الزمن مجسد من خلال بعض المؤشرات الزمنية التي لا تخلو قصة أو رواية منها، الزمن يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن، هذا الأخير يربط مقاطع الحكاية فيما بينها، مثلا قوله: «يومياته»، «ضحى النهار»، «بعد هنيهة»، «الخامس أكتوبر من كل عام»، حتى الأفعال في الحاضر نذكر: «يصرخ»، و«يتجول».[6]

[1]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 111.
[2]- المصدر نفسه، ص 112.
[3]- المصدر نفسه، ص 112.
[4]- بنية الشكل الروائي: حسن بحراوي، ص 112.
[5]- مغارة الصابوق: عبد الله كروم، ص 113.
[6]- المصدر نفسه، ص ص 114.-116- 125 -126-127-128-129.

خاتمة

من خلال هذا البحث وصلنا إلى مجموعة من النتائج وهي كالأتي:

-تعد الجمالية نطرة للحياة واتجاه عملي في الأدب والفنون أيضا معالجة للخبرة الجمالية التأملية، ويطلق عليها مصطلح -إستا طيقا- بمعنى الجميل أو الفني ، إذن الجمالية علم ومنهج ورؤية ونظرية وأيضا تفكير فلسفي.

-السردية هي فرع الشعرية " poetics" وهي العلم الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردي من ناحية الأسلوب والبناء وحتى الدلالة.

-شهدت القصة الجزائرية عدة تحولات في مسارها حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن. أخذت الكثير من الوقت لتتطور وتصبح جنس أدبي له مكانته بين الأنواع الأدبية الأخرى، حيث كانت البداية الفعلية لنشأتها عام 1925 بقدر ما كان دافعا لخدمة الفكر والدعوة الإصلاحية.

- التزام الأديب الجزائري بقضية وطنه وعدم استطاعته الحياد عنها جعله يقع في الخطاب المباشر والشعارية والسطحية وهذا ما أبعده عن الجمالية.

- مرور الساحة الأدبية الجزائرية بفراغ رهيب خلال فترة التسعينات هذه الأخيرة التي لم يظهر فيها روائيين استطاعوا إن يظهروا بقوة أو يزاحموا الأسماء المتربعة على عرش الرواية الجزائرية، عدا أحلام مستغانمي التي تعتبر من مثل هذه الفترة بجدارة واستحقاق.

- من عناصر القصة الجزائرية المعاصرة الزمن الذي يعد من أهم بنيات النص السردي فهو يشد إليه كل عناصر البنية الأخرى فهو ينقسم إلى قسمين: زمن القص وزمن الواقع ونضيف إليهما زمن السرد.

- الفضاء هو مجموع الأمكنة التي تجري فيها أحداث القصة أو المغامرة هو أيضا من العناصر المهمة و الرئيسية الفاعلة في العمل الأدبي ولا نبالغ إذا قلنا انه يعد في مقدمة العناصر والأركان الأولية التي يقوم عليها البناء السردي.فيه يبنى الحدث ومنه ينطلق وفيه تسير الشخصيات وتتفاعل فلا وجود لأحداث خارج المكان كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد، ومهما تعددت التسميات واختلفت وجهات النظر حوله- المكان- إلا أنه يبقى دائما العمود الفقري الذي يشد بنيات الأعمال الفنية للمكان مساهمة كبيرة في إبراز الجمالية في النص الحكائي ويكون ذلك بتنوعه وتناوبه في السرد.

– لا وجود لرواية بلا أشخاص فهم ركيزة الروائي الأساسية والشخوص هم الأفراد الخياليون أو الواقعيون الذين تدور حولهم الرواية أو القصة وحتى المسرحية والروائي الجيد هو الذي يستطيع ان يبتكر، ويبدع في رواياته شخصيات جيدة وتخدم موضوع عمله إذا أحسن الروائي ابتكارها في عمله القصصي بشكل جيد تصبح العمود الثابت الذي يقوم عليه عمله السردي لكن بدأ شأنها – الشخصية– يقل وذلك مع بداية القرن العشرين إذ أصبحت مجرد عنصر شكلي يتكون بفعل لغة الروائي مثله مثل العناصر الروائية الأخرى وهذا بعد إن كانت عند هؤلاء الروائيون أنفسهم جوهرا سيكولوجيا ومصداقية عالية نهلتها من مشابهتها للبشر الحقيقيين فاتفق أغلبهم على القول بأنها عبارة عن كائن ورقي أو دلالة لغوية يصنعها الكاتب.

– ظهرت الشخصية الإصلاحية الدينية منذ ظهور القصة القصيرة الجزائرية وتبعتها الشخصية الواقعية الثورية والاجتماعية التي أخذت حظها هي أيضا في الأعمال الأدبية الجزائرية وكل هذا راجع للواقع المعاش "الاستعمار الفرنسي" "والثورة الجزائرية".

– استند القاص "عبد الله كروم "في مجموعته القصصية الموسومة بـ " مغارة الصابوق" إلى لغة جمالية، ذات ألفاظ بسيطة وتحمل دلالات ومعاني متعددة وعميقة ابتعد عن التكلف والتصنع اللفظي.

– وسم القاص كل قصة بعنوان مناسب لمضمونها، مع بعض الأقوال التي كان يوظفها تارة كاستهلال في بداية القصة وتارة أخرى كتوقيع في نهايتها، استعمل العامية والرمزية، أحيانا اللغة الفلسفية والمجازية وهذا ما طبع لغته بطابع الجمالية.

– وظف "عبد الله كروم " اللغة الشاعرية المعبرة في كثير من قصصه، مع انتقاء اللفظ بخبرة إبداعية فنية وأسلوب منمّق فكان يعبر بألفاظ قليلة على معاني كثيرة وهذا ما أبرز قدرته اللغوية، تمسّكه باللهجة العامية أضفى جمالية على اللغة وخاصة توظيفه الأمثال الشعبية، والمصطلحات المحلية الخاصة بمنطقة توات نقول المحلية هي السمة الغالبة مع ما للمحلية الواعية من قدرات جمالية وتفرد وطاقة التدليل والإقناع.

– تعتبر اللغة هي مادة الإبداع وجماله، ومرآة خياله، فلا وجود لخيال إلا باللغة ولا وجود لجمال دون لغة فاللغة هي أساس الجمال في العمل الإبداعي وهذا ما تجسد في هذه المجموعة القصصية.

– طبع القاص بلغة شعرية مكثفة، موحية وأيضا مفهومة وما زادها جمالية هو أن القاص كان يسرد لنا أحداث قصص من المرجح أن تكون واقعية أو بالأحرى شخصية، لذلك كانت اللغة نابعة من صلب مشاعره وعمق أحاسيسه باعتبارها القناة أو المعبر الأساسي الذي تنسكب عبره المعاني والأحاسيس.

– جاءت لغته وصفية ممزوجة بالسرد، لأن الوصف خديم لازم للسرد مع إدراج الحوار الذي جاءت لغته قريبة من لغة السرد، استطاع القاص أن يتلاعب بالألفاظ، ويكوّن تراكيب لغوية مفعمة بالشاعرية، الدقة في الوصف هي الأخرى ساهمت في جمالية النص، تسامت لغته عن اللغة العادية وتميزت بالانزياح والصور وحملت لنا جزء كبير من ذكرياته المنخورة في ذاكرته وكان ذلك بصدق وإبداع.

– نقلنا " عبد الله كروم " بلغته إلى عوالم جديدة، وأبدع في نقل الصور والكوامن الداخلية لشخصياته حتى جعلنا نشعر أننا نعرف هذه الشخصيات حق المعرفة وهذا يحسب له.

– اعتنى " عبد الله كروم" بشخصيات قصصه عناية كبيرة، فتجده يجعل بطل لكل قصة تدور أغلب أحداثها حوله كشخصية رئيسية ودائما ينوع فيها لأنها قد تكون إنسانا أو حيوانا أو أي شيء آخر أراده القاص ووجد انه يخدم قصته ويوصل مراده بطابع جمالي شيق.

– أما الشخصيات الثانوية كانت كعناصر مساعدة لها دور فاعل في تطور مجرى الأحداث، لم يفرق القاص بين الشخصية (الرئيسية والثانوية) بل أعطى لكل منهما نصيبا من الوصف الداخلي يعني الإحاطة بالجانب النفسي وبالحالة العقلية وحتى بالوصف الدقيق وأحيانا الشامل.

– اهتم القاص بالمكان في مجموعته هاته اهتماما بالغًا كونه الإطار الذي تقع فيه الأحداث وتدور فيه الشخصيات ونوّع فيه فكانت أغلب الأمكنة في دائرة القرية (القصر، الجنان، الزقاق، اجدل....الخ) وجاءت كلها محفزات لذاكرته وصفها بأسلوب دقيق إبداعي بألفاظ معبرة ودقيقة حتى يجعله القاص يتخيله ماثلا أمامه وهذا ما جسد الجمالية في المكان .

– أما الزمن فنقول إن القاص تلاعب به بشكل إبداعي جمالي، جعله يتأرجح بين الماضي والحاضر.

فكان ينحاز كثيرا للماضي الذي هو زمن الطفولة في قريته بين عائلته وجيرانه للزمن جمالية تخدم العمل السردي وأخذ الزمن بعدا جماليا مع ظهور الرواية الجديدة لم يصرح القاص بالزمن دائما بألفاظ ومؤشرات زمنية وإنما كان يلمح له، ليجعل القارئ يبحث عنه ويستخرجه.

- اتبع "عبد الله كروم " إستراتيجية ساعدته في السرد فكان وهو يتحدث عن الماضي يرتد في لمح البصر لينفتح على الحاضر وذلك بسلاسة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم: برواية ورش عن نافع.

1 – الإبداع السردي الجزائري " دراسة"، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، د ط.

2 – الأدب الجزائري المعاصر "دراسة أدبية نقدية": سعاد محمد خضر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د ط، د س.

3 – إشكالية الواقع و التحولات الجديدة في الرواية العربية – دراسة وعي مجادلة الواقع و متغيراته و تقنيات البنية: دريد يحي الخواجة، منشورات اتحاد كتاب العرب، د ط، 1999م.

4 – آليات السرد من الشفاهية إلى المكتوب: سيد إسماعيل ضيف، شركة الأمل للطباعة و النشر، ط1.

5 – إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة (دراسة): محمد الباردي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، د ط، 2000

6 – البداية في النص الروائي: صدوق نور الدين، دار الحوار للنشر و التوزيع، ط1، 1994.

7 – بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري (1970– 1986) المؤثرات العامة في بنيتي الزمن و النص: محمد بشير بويجرة، ج1، دار الغرب للنشر و التوزيع، د ط، د س.

8 – لغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل، علم المعرفة، د ط، أغسطس 1992.

9 – البنية السردية عند الطيب صالح : عاشور، دار هومة، د ط، دس.

10 –بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية): حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1990.

11 –بنية النص الروائي – دراسة –: إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 1431هـ/2010م.

12 –تاريخ الجزائر الثقافي: أبو القاسم سعد الله، ج8 (1830 –1954)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998.

13 –تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم): محمد بوعزة، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، ط1، 1431هـ–2010م.

14 -ترييف السرد الروائي الجزائري، سليم بغتة، دار الحامد للنشر و التوزيع، ط1، 2014م- 1435هـ.

15 -تطور البنية في القصة الجزائرية: شريبط أحمد شريبط، دار القصبة للنشر، 2009.

16 -تطور النثر الجزائري الحديث (1830 -1974): عبد الله الركيبي، دار الكتاب العربي للطباعة النشر والتوزيع، د ط، د س.

17 -تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية: إبراهيم عباس، منشورات الوطنية للاتصال، د ط، د س.

18 -تقنيات الدراسة في الرواية: الشخصية -1-: عبد الله خمار، دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، د ط، د س .

19 -توات والازواد (دراسة تاريخية من خلال الوثائق التاريخية المحلية، خلال الثاني عشر والثالث عشر للهجرة): محمد الصالح حوتية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، د ط، دس، ج1.

20 -جماليات المكان: غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، ط6، 1427هـ-2006م.

21 -الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.

22 -دراسة لسانية تحليلية للزمن الروائي (تطبيق على قصة " الشهداء يعودون هذا الأسبوع") : عبد الجليل مرتاض، د ن، د ط، د س.

23 -روضة المحبين ونزهة المشتاقين: أبي عبد الله محمد بن أبي بكر بن أيوب ابن قيم الجوزية، تحقيق محمد عزيز شمس، دار علم الفوائد للنشر والتوزيع، د ط، د س.

24 -زمن النص: جمال الدين الخضور، دار الحصاد للنشر و التوزيع، دمشق، ط1، 1995.

25 -السرد و امتداد الحكاية: " قراءة في نصوص جزائرية معاصرة – دراسة-": عبد القادر بن سالم، منشورات اتحاد الكُتاب الجزائريين، ط1، 2009.

26 -السمة و النص السردي: حسين فيلالي، موفم للنشر، د ط، د س.

27 -سيمولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع والعاصفة لحنامينة نموذجا): سعيد بنكراد، دار مجدلاوي، ط1، 2003.

28 -شعرية الخطاب السردي (سردية الخبر)، عميش عبد القادر، منشورات دار الأديب ، دط، دس.

29 -شعرية الفضاء – في المرحلة الأندلسية -: إبراهيم الحجري، دار النايا، دار محكاة، ط1، 1433هـ/2012. -

30 -شعرية الفضاء- المتخيل والهوية في الروية العربية- : حسن نجمي ,المركز الثقافي العربي, ط1, 2000.

31 -طرائق تحليل السرد الادبي (دراسة): رولان بارت، جيرار جينيت، ميشيل رايمون، منشورات اتحاد كتاب العرب سلسلة ملفات، الرباط، ط1، 1992.

32 -عتبات لجيرار جينيت من النص الى المناص): عبد الحق بلعابد، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1429هـ- 2008م.

33 -علم السرد الشكل والوظيفة في السرد: جير الدبرنس، ترجمة باسم صالح، دار الكتب العلمية، ط1، 2012.

34 -فلسفة الجمال في النقد الادبي: كريب رمضان، ديوان المطبوعات، د ط، دس.

35 -فواصل في الحركة الفكرية والادبية 1975: محمد زتيلي، موفم للنشر، الجزائر، دط، 2008.

36 -في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية): محمد تحريشي، دار النشر، دحلب، د ط، دس.

37 -في مشكلات السرد الجزائري " دراسة ": جهاد عطا نعيسة، منشورات اتحاد العرب، دمشق، د ط، 2001.

38 -في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد): عبد الملك مرتاض، عالم المعرفة، دط، ديسمبر 1998.

39 -في الوصف (بين النظرية والنص السردي) محمد نجيب العمامي، دار محمد علي، تونس، ط1، 2005.

40 -القصة الجزائرية المعاصرة: عبد الملك مرتاض، دار العرب للنشر والتوزيع، ط4، 2007.

41 -القصة والرواية: عزيز مريرن، ديوان المطبوعات الجامعية، دار الفكر، دمشق، دط، دس.

42 -قضايا النقد الحديث: محمد صايل حمدان، دار الأمل للنشر والتوزيع، ط1، 1991.

43 -كتاب النخلة: سهل بن محمد عثمان السجستاني، تحقيق صالح الضامن، دار البشائر الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1466هـ-2002م.

44 -لسان العرب: لابن منظور، دار احياء التراث العربيللطباعة والنشر، بيروت، ط3، ج4، ج9، ج16، ج20، ج25، ج28، ج32، ج44، ج45، ج48 , ج54 ,1419هـ- 1999م.

45 -اللهجة التواتية الجزائرية: احمد ابا الصافي جعفري، منشورات الحضارة، ط1، 2014.

46 -مباحث في الأدب الجزائري المعاصر: شريبط احمد شريبط، الشروق للإعلام والنشر، ط1، 2001.

47 -المعجم الأدبي: جبور عبد النور، دار العلم للملايين، ط1، 1979/ ط2 كانون الثاني (يناير) 1984م.

48 -معجم السيميائيات: فيصل الأحمر، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1431هـ-2010م.

49 - معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب: مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، ط2، د س.

50 -معجم المصطلحات الفلسفية: خليل أحمد خليل، دار الفكر اللبناني، ط1، سنة 1995م.

51 -معجم مصطلحات نقد الرواية: لطيف زيتوني، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 2013م.

52 -المعجم الوسيط: عصام نور الدين، دار الكتب العلمية،لبنان، ط 1، سنة 2005م.

53 -مغارة الصابوق (قصص: عبد الله كروم، دار الكلمة للنشر والتوزيع، ط1، 2016م.

54 -مفاهيم سردية: تزفيطان تودوروف، ترجمة عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005-2000.

55 -مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد: عبد القادر بن سالم، دار القصبة للنشر، دط، 2009.

56 -مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد: عبد القادر بن سالم، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.

57 - موسوعة المصطلح النقدي (المأساة – الجمالية- الرومانسية – المجاز الذهني)، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، المجاد 1، ط 2، 1983م

58 -النثر الجزائري الحديث: محمد مصايف، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، دس. 59- النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة : نضال الكتاب , منشورات اتحاد الكتاب العرب,دط,2001. |

60- النص الروائي (تقنيات ومناهج): برنار فاليط، ترجمة رشيد بنجدو، منشورات، دط، 1992.

61- النص والمار سردية الشعر وشعرية السرد: جمال بوطيب، عالم الكتب الحديث اربد- الأردن، ط1، 2013 .

62- نظريات السرد الحديثة: والاس مارتن,ترجمة حياة جاسم محمّد, المجلس الأعلى للثقافة ,دط, 1998.

63- وظيفة الوصف في الرواية: عبد اللطيف محفوظ، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، ط1، 1430هـ-2009م.

الرسائل الجامعية

01 –بنية الخطاب السردي في رواية " شعلة المايدة" لـ محمد مفلاح: بن سعدة هشام، إشراف قريش احمد، مذكرة ماجستير قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة تلمسان 2013-2014/1434هـ-1435هـ.

02 –بنية الزمن السردي في قصة موسى عليه السلام:عز الدين هبيرة ,إشراف رابح دوب,مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير, قسم اللغة العربية ,جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية قسنطينة ,السنة الجامعية 1426-1427هـ/2006- 2007م.

03 –البنية السردية في روايات خيري الذهبي (الزمن والمكان):صفاء محمود, إشراف غسان مرتضى,رسالة ماجستير,جامعة البعث ,كلية الآداب و العلوم الإنسانية, قسم اللغة ,دراسات أدبية ,2009- 2010م.

04 –جماليات الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني: نسيمة علوي, إشراف جميلة قيسمون، رسالة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب و الحضارة الإسلامية، 2012/2011م.

05 –دلالة المكان في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي: سعيد بن يحي، إشراف عمار بن زايد، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 2007 – 2008..

06 –الرؤية في الرواية الجزائرية (1990 – 2000): نبيل بن السليو، إشراف رشيد قريبع، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة العربية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم، السنة الجامعية 1431هـ/ 2010-2011م.

07 –الرواية العربية الجزائرية و قضية الريف (دراسة موضوعية و فنية): سالم سعدون، إشراف، شهير القلماوي، رسالة ماجستير في الأدب، جامعة القاهرة، كلية الآداب، 1408هـ/1988م.

08 –الشخصية و أبعادها التداولية في رواية الصراع العربي الصهيوني: تكتك إكرام، إشراف عبد القادر شرشار، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في اللسانيات التداولية، قسم اللغة و آدابها، جامعة اللسانية – وهران – 2012 – 2013م.

09 –الموروث السردي في الرواية الجزائرية "روايات" الطاهر وطار و وسيني الأعرج نموذجاً: إعداد نجوي منصوري، إشراف الطيب بودربالة، أطروحة مقدمة لنيل دكتوراه العلوم في الأدب الحديث، السنة الجامعية 2011-2012م/1431-1432هـ.

10 -نظام السرد في الرواية الجزائرية (التقليدية، النفسية، الجديدة) أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة: السعيد جابا الله إشراف د. العربي دحو، جامعة العقيد الحاج لخضر - باتنة- كلية الآداب و العلوم الإنسانية، 1425هـ/ 2004م.

المجلات:

01 -مجلة الجوية: إشراف عام، إبراهيم الحميد، ملف ثقافي ربع سنوي يصدر عن مؤسسة عبد الرحمن، السيديري الخرية، العدد2، شتاء 1430هـ -2009م.

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
آية	
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ-د
مدخل : الجمالية السردية	5-15
الفصل الأول : القصة الجزائرية المعاصرة النشأة والتطور	15
المبحث الأول: نشأة القصة الجزائرية المعاصرة	17
1 -ملامح القصة إبان الثورة	19
2 -البنية الفنية لقصص الثورة	22
3 -بنية الخطاب القصصي بعد الإستقلال	23
المبحث الثاني : عناصر القصة الجزائرية المعاصرة	28
أولا: الزمن	28

1 -الزمن في القصة الجزائرية	34
ثانيا: المكان	39
أ -أنواع الفضاء المكاني	48
ب - أنواع الأمكنة	50
ثالثاً: الشخصية	51
أ -أبعاد الشخصية	57
ب - أنواع الشخصية	58
ج- الشخصية في القصة الجزائرية	60
الفصل الثاني: تجليات الجمالية في مجموعة " مغارة الصابوق "	62
المبحث الأول: جماليات اللغة عند " عبد الله كروم "	63
أ -جماليات العتاب	63
1. عتبة العنوان	64
2. عتبة الإهداء	65
3. العناوين الداخلية	65

ب – جمالية اللغة في السرد	75
ج جمالية الوصف في الشخصيات	106
المبحث الثاني:	
أ – جمالية المكان	125
ب – جمالية الزمن	140
خاتمة	165
قائمة المصادر والمراجع	161
فهرس المحتويات	169