الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر (2) أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية وآدابها والدراسات الشرقية قسم اللغة العربية وآدابها

تيمتا الحرمان والعنف في القصة القصيرة الجزائرية

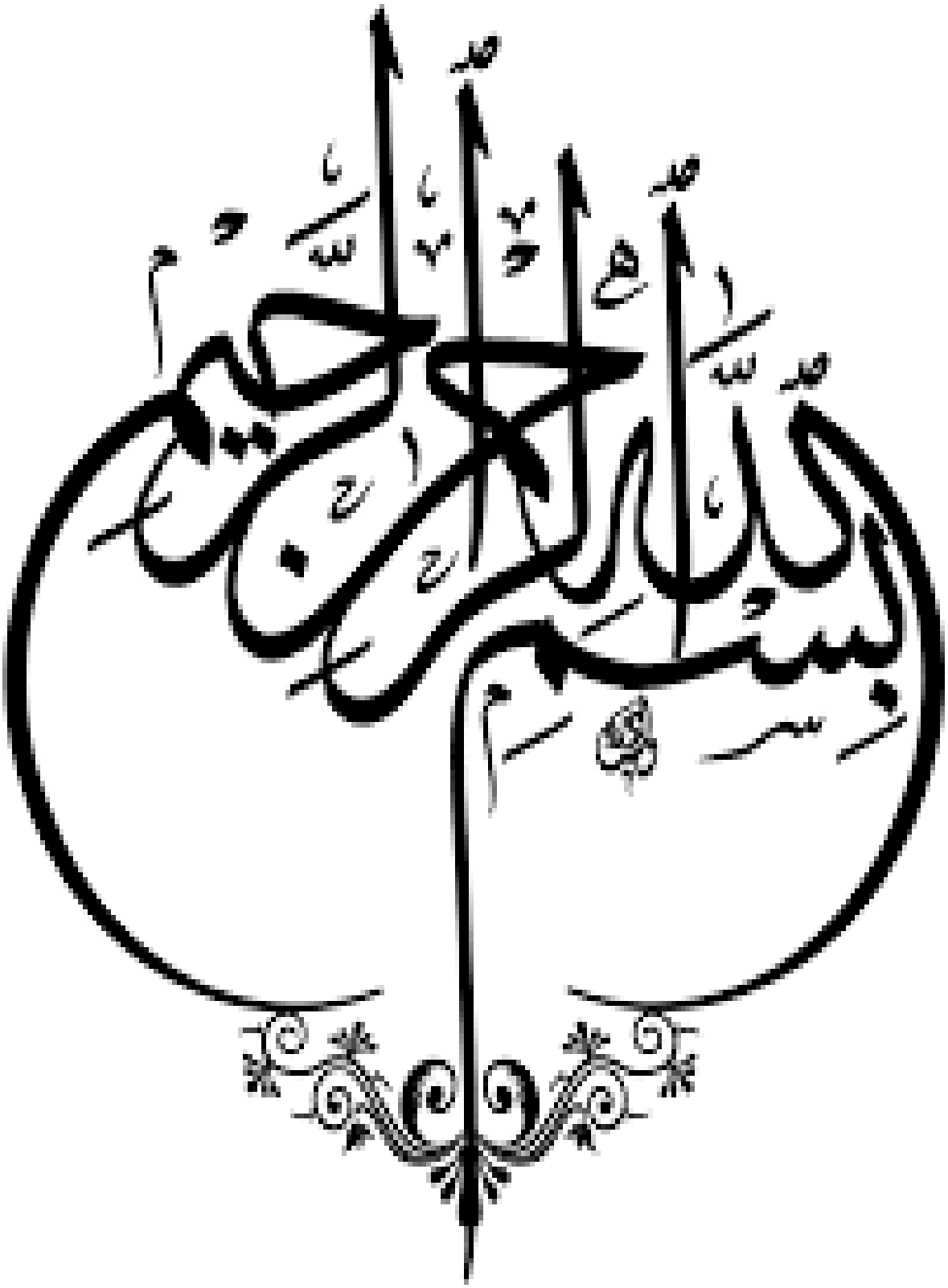
نـمـاذج مـخـتـارة

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه (ل م د)

تخصص الخطاب السردي المعاصر

إعداد الطالبة: كريمة شبلي إشراف: أد/انشراح سعدي

السنة الجامعية: 2021/2020


بسم الله الرحمن الرحيم

شـــــكر وعرفـــــــــان

أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة أ.د/انشراح سعدي على كل التوجيهات والإرشادات التي أسدتها لي، فشكرا لها قدر ما أولته لي من عناية وتشجيع.

وكذلك الشكر موصول إلى رئيس مشروع دكتوراه الخطاب السردي المعاصر أ.د/علي ملاحي على كل الجهود العلمية والعملية المبذولة من طرفه طيلة مسار تكويننا الدراسي، وإلى جميع من درّسونا في هذا التخصص، وإلى كافة أعضاء هيئة التدريس في كلية الآداب واللغات الشرقية عامة وأساتذة قسم اللغة العربية وآدابها خاصة.

وأتقدم بالشكر والثناء إلى الأساتذة أعضاء اللجنة المناقشة الذين تحملوا عبء قراءة البحث، وحفوه بتوجيهاتهم وآرائهم السديدة، فلهم مني كل الشكر والعرفان.

وأشكر في الأخير كل من ساندني في إنجاز هذا البحث من بعيد أو من قريب.

الباحثة

مقـدّمـة

شكلت موضوعة الحرمان بؤرة محورية وهما مشتركا بين جميع كتاب القصة الجزائرية، ولاشك أن الأمر ينصرف إلى معظم كتاب فن القصة، وإنما الاختلاف فيما بينهم يرجع في الأساس إلى درجة وحدة الاحتفاء بالظاهرة، والتي تتفاوت صعودا أو نزولا من كاتب لآخر، فكان الحرمان وراء معظم القضايا التي طرقت؛ ما يدل على أن كتابنا كتاب ملتزمون بقضايا شعبهم، ولما كان هذا الشعب محروما لا يبرح يعاني مشكلات تحول دون بلوغ الحد الأدنى من الحياة الكريمة، في مقابل الآخر الذي يستأثر بخيرات البلاد لنفسه من بحبوحة العيش ورغده؛ فإن تلك القضايا باتت شغل الكتابة القصصية الشاغل.

والحديث عن (الموضوعة/التيمة) المهيمنة في القصة القصيرة الجزائرية يكشف عن طبيعة اللغة الفنية التي يبتكرها القاص، والأفكار التي تتردد لديه عبر هيكل هذه اللغة، أو تطفو على سطح بنيتها عن قصد أو دونما قصد، هذا ما يقودنا إلى معرفة الأفكار التي كانت تلح على أخيلة هؤلاء القصاصين عبر مفردات يوظفونها ويكررونها دون سواها، فإذا هي مركز إشعاع نصوصهم السردية، ما يقودنا في الأخير إلى الوقوف على مكامن الجمال الفني، والاهتداء إلى ينابيع الخيال فيها.

وكثيرا ما يفرض المضمون حضوره على اللغة الموظفة في رسم ملامح الشخصية، وبناء الحدث داخل العمل القصصي الواحد، أو داخل مجموعة من الأعمال القصصية لكاتب واحد، أو حتى داخل أعمال مجموعة من الكتاب، كما أن التحام المضمون بالشكل وانصهاره فيه، هو ما يجعل الإبداع من المنظور النقدي المعاصر ليس إلا «بنية، وأن المضمون ليس له من الشأن ما يجعله يستطيع أن يتفرد بنفسه عن الشكل»[1]، فهما بمثابة الوجهين للعملة الواحدة.

كما وجدنا القصاصين يتناولون (موضوعة/تيمة) الحرمان ضمن تعديلاتها المتنوعة، ما يجعل من البؤرة الدلالية نفسها تستمر في تمظهرات جديدة دون أن تكشف عن لعبة

[1] Roger fayolle **: EncyclopaediaUniversalis**, t 1, p 140.

خيوط قرابتها السرية من الوهلة الأولى. فكأننا بكل كاتب يعبر عن خياره الوجودي من خلال إمكانات اللغة اللانهائية، حيث يتجلى تطور الوعي بالمشروع الفني لدى الواحد منهم مع الزمن على مستوى ثنائية (شكل/مضمون)، والتي اصطلح عليها النقد الجديد تحت مسمى (شكل المضمون).

ولطالما لازم العنف الحرمان ، وتأرجحت كفتاهما نظير بعضهما البعض، ما جعل الكتابة القصصية تعنى بتخطيبهما معا، ولا شك أن لظاهرة العنف تجليات عديدة في القصة القصيرة الجزائرية، إذ تبدأ من أبسط المسائل إلى أعقدها في تشابك نسيجي مركب، يلخص مأساة الإنسان الجزائري، والأثر الذي خلفه العنف على نفسيته وأوضاعه المختلفة، ذلك ما يبرر طغيان (موضوعة/تيمة) العنف بصورة ملحة داخل المضامين المتخيلة، واكتساح مشاهدها كل زوايا الإبداع، حيث تم استدعاء أحداث مفصلية هامة من تاريخ العنف في الجزائر، بدءا من عنف الثورة وآثار الاستعمار المدمرة لتليها مرحلة ما بعد الثورة وما شملتها من صراعات من أجل السلطة وعمليات التصفية والاغتيالات بين مختلف الجهات الوطنية ليخيم في الأخير على المشهد شبح إرهاب العشرية السوداء وسنوات إزهاق الأرواح و سفك دماء الأبرياء.

فاستطاع بذلك كتاب القصة القصيرة الجزائريون بتعدد مشاربهم واختلاف توجهاتهم توظيف تلك المواقف والأحداث التاريخية البارزة في قوالب فنية أدبية، سعيا منهم إلى كشف الأقنعة عما خلفه ذلك التطرف الأهوج من تراكمات نفسية خطيرة وإحباطات اجتماعية مريرة، وتصدع للذات ومشاعر الألم والخوف والغربة والقلق الوجودي الذي مازالت آثاره إلى اليوم واضحة، ناهيك عن الدمار المادي الذي شمل ممتلكات العامة والتخريب الذي طال البنى التحتية للبلاد.

لذلك يواجه المبدع وهو يواجه العنف عنفا آخر هو ما يعرف بعنف اللغة، لتموت وتتعطل معها لغة الحياة، وتحل بدلها لغة الموت والفناء، لغة لا تحمل من المعاني الإنسانية سوى الخوف والرعب والقلق وموت القيم الجميلة، لغة متشظية تقبع في فضاء نصي شاحب رمادي يجعل من القارئ يتماهى مع النص مدينا العنف بكل أشكاله وصوره. فتأتي لغة الكتابة الأدبية قلقة زئبقية الدلالة بحكم تفاعل المبدعين معها تفاعلا انزياحيا، حيث تمثل فعل وانفعال كل من المعنف والمعنف على مستوى الألفاظ والتراكيب والطرائق والأساليب والصور والمشاهد، وفي هذه الحال تصبح اللغة وسيلة لفضح العنف ومحاكمته، واتخاذ موقف معاد له، وإدانته بكل الوسائل.

وقد تولد عن عنف تلك اللغة التشاؤم وسوداوية الرؤيا، وتوالت الانكسارات والانتكاسات الواحدة تلو الأخرى، فتغيرت النظرة في وإلى كل ما هو موجود، وتراءت بوادر العبثية واللامعنى في الأفق، وأسدلت لغة الخوف واليأس والخيبة واجترار المرارة على المشهد في كليته إلى أدق تفاصيله. ونميز بين نوعين من العنف تجسدهما اللغة هما العنف المادي؛ فللكلمات وجود مادي في صورة أصوات، وعنف لامادي يتعالق مع المعنى، ما أمكننا من الوقوف في السرد على امتزاج العنف الفعلي بعنف اللغة.

وبما أننا وجدنا (موضوعتي/تيمتي) الحرمان والعنف قاسمين مشتركين بين العديد من كتاب القصة القصيرة في الجزائر؛ نود الغوص في أعماق النصوص المختارة للكشف عن بنيتها المهيمنة من خلال اللغة القصصية، التي تشكل بدورها نسيجا فكريا مشتركا موغلا في عمق هؤلاء الكتاب، فلا يخفى على أحد ما كانت تحمله تلك الفترة من حمولة إيديولوجية أو ثقافية.

فجاء بحثنا الموسوم: "**تيمتا الحرمان والعنف في القصة القصيرة الجزائرية –مقاربة موضوعاتية– (نماذج مختارة)**، محاولة لاستقراء التيمات الأساسية الواعية واللاواعية للنصوص القصصية، وتحديد محاورها الدلالية المتكررة والمتواترة، واستخلاص بنياتها العنوانية

عبر عمليات التجميع المعجمي والإحصاء الدلالي لكل القيم والسمات المعنوية المهيمنة التي تتحكم في البنية المضمونية للقصص القصيرة الجزائرية المعاصرة.

وعليه ارتأينا في هذه الدراسة تقديم مقاربة موضوعاتية لهاتين (التيمتين/الموضوعتين: الحرمان والعنف) داخل نماذج مختارة من القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة بمنظوريها الذكوري والأنثوي، فوقع اختيارنا على كل من 'مصطفى فاسي' و'محمد شنوفي' و'جميلة زنير'، راصدين في ذلك تقاطعاتها المشتركة وقواسمها الموحدة لمداراتها السردية، حتى لتستحيل تنويعات المادة الإبداعية على ثرائها وتنوعها إلى لحمة سردية متكاملة بمرجعياتها الحضارية والفكرية والثقافية المشتركة.

وسنحاول من خلال هذا البحث أن نجيب عن الإشكالية الآتية:

لماذا يتفق الخطاب عند بعض القصاصين الجزائريين على نسج قالب قصصي يتم من خلاله التعبير عن تيمتي الحرمان والعنف تحديدا؟

ننطلق للإجابة عن هذه الإشكالية من جملة الفرضيات التالية:

- طغيان التوجه المضموني كون كتاب القصة من الشباب السائر تحت مظلة الاختيار الاشتراكي.
- هذه النصوص القصصية القصيرة هي أدلجة صارخة لواقع مرير عاشته الجزائر أثناء وبعد ثورة التحرير الكبرى.
- لعملية التخييل بعد دلالي آخر يمكننا أن نقرأه من خلال التيمات المهيمنة في مختلف المجاميع القصصية التي سنتناولها.

وكان من بين أسباب اختيارنا لهذا الموضوع هو توجيه الأستاذة المشرفة لنا لقراءة القصة القصيرة الجزائرية، على اعتبار أن متون القصة القصيرة الجزائري لم تحظ بالدراسة النقدية الكافية كما هو شأن الرواية والشعر، فتلمسنا خيطا رفيعا يجمع بين العديد من

النصوص القصصية القصيرة، وآثرنا أن نخوض تجربة دراسة مضامينها، ولم نجد أنسب من المنهج الموضوعاتي لنستنطق معاني متونها تحليلا وتفكيكا وتشريحا.

وجاء البحث مقسما إلى مقدمة وبابين الأول تنظيري والثاني تطبيقي ثم خاتمة وفق الخطة التالية:

ضم الباب الأول فصلين، جاء الأول موسوما بـ: "**المقاربة الموضوعاتية**" تطرقنا فيه إلى مفاهيم وحدود مفردات موضوع البحث من خلال تحديد أهم مصطلحات الدراسة وضبط حمولاتها الدلالية، بدءا بتعيين مفاهيم كل من (التيمة/الموضوعة) والموضوع والنقد الموضوعاتي، مستقصيين في ذلك حيثيات المقاربة الموضوعاتية من خلال الفصل في العلاقات، على اعتبار النقد الموضوعاتي حقلا بين –معرفي (Interdisciplinaire)؛ يرفد من مقولات التحليل النفسي، ويستند إلى الفلسفة الظاهراتية في تحليلاته للأثر الأدبي، بالإضافة إلى تأثيرات بعض الفلسفات الحديثة عليه من مثل الوجودية والماركسية، زيادة على أن النقد الموضوعاتي يتوسل مبادئ البنيوية في تحليله للنصوص الإبداعية.

وإلى جانب ذلك حاولنا الإلمام بأهم أعلام النقد الموضوعاتي على تباين مقارباتهم؛ بالوقوف على تطورات منجزاتهم النقدية، بدءا من **'شارل مورون'** الذي عمق مقولات **'سيغموند فرويد'**، إلى **'جون بول ويبر'** الذي استفادت دراساته من أفكار **'هنري برغسون'** حول الزمن ووحدة الكون، وأيضا اهتمامه بطفولة الكاتب على اعتبارها المرحلة التي تكونت فيها العناصر الأساسية للموضوعاتية، بينما وجدنا النقد الموضوعاتي يتأسس على الفلسفة الظاهراتية التي يتزعمها **'إيدموند هوسرل'**عند كل من **'غاستون باشلار'** و**'جورج بولي' و'جون بيار ريشار'**.

وتطرقنا في الفصل الثاني المعنون بـ "**أبجديات القصة القصيرة في الجزائر**"–بعد التعريج على مفهوم القصة القصيرة–إلى الإلمام بمناحي القص القصير الجزائري بداية

بالإرهاصات الأولى للنشأة إلى دواعي الظهور وموانعه وصولا إلى مقاربة الكائن منه بشقيه الشكلي والمضموني في منحاه التوجهي، وإلى جانب ذلك أوردنا تحليلا نقديا لبعض المكونات السردية من مثل اللغة والزمن والشخصية. كما اقتضت متطلبات البحث الإشارة إلى ظاهرة التجريب التي غزت الإبداع عموما والقصة القصيرة خصوصا في الآونة الأخيرة، خاصة وأن الجزائر لم تعد بمنأى عن التطورات الكبرى في ظل العولمة التي نعيشها، ما جعل أفق التوقعات ينفتح على مصراعيه أمام القصة القصيرة الجزائرية.

وضم الباب الثاني الموسوم بـ" **تيمتا الحرمان والعنف في القصة القصيرة الجزائرية**" مقاربة موضوعاتية حسب أطروحات **'جون بيار ريشار'** النقدية ثلاثة فصول تطبيقية، حيث أفردنا الفصل الأول بمقاربة **(تيمتا الحرمان والعنف في عوالم "جميلة زنير" القصصية)**، أما الثاني بمقاربة **(تيمتا الحرمان والعنف في المجموعة القصصية "الأضواء والفئران" لـ'مصطفى فاسي')**، والثالث بمقاربة **(تيمتا الحرمان والعنف في قصة "حين يعلو البحر" لـ'محمد شنوفي')**، ولقد وقع اختيارنا على نماذج قصصية بعينها؛ قمنا فيها برصد تجليات تيمتي الحرمان والعنف عبر مراحل تمفصلات النص بدءا بالعنوان إلى البناء السردي فوصولا إلى التيمة الكبرى البانية للعمل القصصي في كليته، فوجدنا تكرار هذه الثنائية التقابلية في أغلب القصص بطرائق سردية مغايرة، إذ تعكس في تمظهراتها شكل التجربة الثقافية والفنية المشتركة، بالتالي تمثل مرحلة مستمرة ومتنامية في إرث المتخيل السردي العام بأشكالها المختلفة وتنويعاته المتعددة في محاولة منها استنطاق الراهن بتراكماته التاريخية وآفاقه المستقبلية.

وفي الأخير قدمنا خاتمة، تضم حوصلة لأهم نتائج البحث المتحصل عليها من هذه الدراسة.

ومن أجل تطبيق هذه الخطة سنتخذ من المنهج الموضوعاتي وفق منظور كل من **'جون بيار ريشار'** و**'غاستون باشلار'** وسيلة لتشريح النصوص وتفكيكها، وهما يشتركان في مقاربتهما للنتاج الأدبي «بطريقة واعية في الغالب، بإحدى الإيديولوجيات الكبرى المعاصرة: الوجودية، والماركسية، والتحليل النفسي، والظاهراتية. وهذا ما يجعلنا قادرين على تسمية هذا النقد بأنه: إيديولوجي»[1]. ذلك ما سيمكننا من فتح هذه النصوص القصصية القصيرة على آفاق التأويل واستخلاص بنياتها المدارية المهيمنة، واستخراج التيمات المشتركة والغالبة من مختلف النصوص متوسلين الآليات الإجرائية للمنهج الموضوعاتي ، والتي نراها مجازفة فعادة ما نجد المنهج الموضوعاتي حاضرا في الدراسات الشعرية، مستعصيا على من يرتاد تجربة البحث في مجال السرديات.

ومن المراجع التي اعتمدها البحث في ظل قلة الدراسات التطبيقية للمنهج الموضوعاتي في مجال القصة؛ وجدنا مبدئيا أطروحة الدكتوراه لـ 'محمد السعيد عبدلي'، تناول فيها رواية "نجمة" لـ 'كاتب ياسين' موضوعاتيا، بالإضافة إلى العديد من الكتب العربية والمترجمة والمصادر باللغة الفرنسية التي سنوردها لاحقا في قائمة المصادر والمراجع.

وبالرغم من أهمية هذا المنهج الذي نتبعه، إلا أنه لم ينل بعد ما يستحق من الدرس والتمحيص في الوطن العربي، أما عن الجزائر فتبدو الدراسات شبه منعدمة، إلا ما جاء متفرقا ضمن مقالات معدودة في عدد من الدوريات والمجلات، ما حال دون ذيوع المنهج وشيوع تداوله بين النقاد الباحثين.

ومن الصعوبات التي اعترضت خط سيرنا أثناء القيام بهذا البحث:

- قلة المصادر والمراجع المترجمة إلى اللغة العربية، وكذلك عدم وفرة البعض الآخر منها.

[1]Roland Barthes : **Essais critiques**, Seuil, Paris, 1964, P 246. ترجمة جميل الحمداوي في كتابه: **المقاربة النقدية الموضوعاتية**،الألوكة، ط 1، 2015، ص 20.

- واجهتنا صعوبة كبيرة في الجانب التطبيقي من الدراسة؛ نظرا لضآلة التناول العربي للمنهج الموضوعاتي ثم عدم ثراء تلك التجربة ونضجها، علاوة على انحصارها في الشعر مقارنة بالسرديات.
- اختلاف الترجمات العربية للأعمال النقدية الغربية المنجزة وفقا لهذه المقاربة، ومرد ذلك التمثل غير السليم للآليات الإجرائية للمنهج، ما زاد في اتساع ضبابية المنهج وغموضه على من يريد ارتياده.

وفي الختام أتقدم بشكري الجزيل للأستاذة المشرفة **'انشراح سعدي'** على قبولها الإشراف على هذه الأطروحة وعلى سعة بالها ورحابة صدرها طوال هذه الفترة.

والله من وراء القصد

الباب الأول: المقاربة الموضوعاتية وأبجديات القصة القصيرة الجزائرية

الفصل الأول: المقاربة الموضوعاتية

الفصل الثاني: أبجديات القصة القصيرة الجزائرية

الفصل الأول:

المقاربة الموضوعاتية

1. (الموضوعة/التيمة) والموضوع والنقد الموضوعاتي

2. رواد النقد الموضوعاتي في الدراسات الغربية

1.2.'شارل مورون' والاستعارات المتكررة والصورة الأسطورية عند الأديب

2.2. 'غاستون باشلار'

3.2 'جورج بولي'

4.2.'جون–بول ويبر'

5.2.'جون بيار ريشار' وآلياته الإجرائية

1.5.2. الحلولية

2.5.2. حرية المدخل

3.5.2. القراءة المجهرية

4.5.2. التواتر

سنشرع من خلال هذا الفصل في التنظير لأهم المفاهيم المتعلقة بالمقاربة الموضوعاتية التي سنستند عليها؛ ونحن نرصد التيمات المهيمنة على القصة الجزائرية في بعض النماذج المختارة للتحليل، إذ لا يمكن الخوض في التيمات قبل الوقوف على أهم خيوط المقاربة حتى نضع القارئ في سياقه، خصوصا وأن الباحث العربي بقي يدور حول تخوم هذه المقاربة دون أن يتلمس جوهرها. وسننطلق بدءا من الفرق بين (الموضوعة/التيمة) والموضوع التي ما نجدها في بعض الدراسات تعني الشيء نفسه.

1.الموضوعة (التيمة) والموضوع والنقد الموضوعاتي:

تعددت تعريفات مصطلح (موضوعة/تيمة) (Thème) بتعدد زوايا نظر الباحثين، فمنهم من يراه «العمود الفقري الإيديولوجي المرتبط بأحداث العمل الأدبي والضامن لترابطه، يُعلن عنه المؤلف أو يكشفه النقاد. ولأنه الثابت الذي تدور حوله تفسيرات عمل أدبي معين»[1]. وقد يتبادر للقارئ وهو يقرأ عبارة "ثابت ما تدور حوله الأحداث" إلى الموضوع؛ لذلك فرقت 'ميشلين بيسنار كورسودون' (**Micheline Besnard Coursodon**) بين "الموضوع" (Sujet) و"التيمة/الموضوعة" (Thème)؛ فالأول هو الحكاية التي نرويها، والثاني الدعامة الخفية الرابطة لهذه الحكاية[2]. فالموضوع هو الحكاية التي تعلق بالأذهان عند القراءة الأولى، و(الموضوعة/التيمة) هي الإشكالية التي ينبني عليها العمل ولا يلتمسها القارئ إلا بقراءات متكررة فاحصة.

ورغم أن الفرق يبدو واضحا للقارئ، إلا أن الباحثة الفرنسية 'جاكلين بيكوش' (Jacqueline Picoche) قد أشارت في قاموسها الإيتمولوجي إلى «أن كلمة (Thème) عنت في القرن (13م) كل ما تعنيه كلمة (Sujet) (مادة أو فكرة أو محتوى أو قضية أو

[1] **Encyclopédie Universalise**, France, 1998.
[2] Voir Micheline Besnard Coursodon : **Etude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant "Le piège"**, Ed A.G Nizet , Paris, 1973, p 9-10.

مسألة في العربية)، ثم تطورت في القرنيين (16م) و(17م) لتدل على امتحان مدرسي (Composition scolaire)، وترجمة (Traduction)، وبعدها دخلت علم التنجيم من القرن (17م)، ثم علوم الموسيقى واللغة من القرن (19م) حيث ظهرت كلمة الموضوعاتية في القرن ذاته»[1]. الأمر الذي استدعى ضبط المفاهيم بين مصطلحات كل من الموضوع والموضوعة والنقد الموضوعاتي في إطار ظاهرة التطور الدلالي للغة.

وقد عرفت 'ميشلين بيسنار كورسودون' "التيمة/الموضوعة" قائلة: «هي ما قاله المؤلف وليس ما قصد أن يقوله، حيث تظهر على مستوى الكتابة سواء عرضت بشكل صريح أو بطريقة خفية يتوجب فك رموزها دون تأويل»[2]. فتدعو 'بيسنار' إلى التعامل مع النص مباشرة، دون النظر إلى قرائن خارجية للاستدلال على مضامينه.

وبناء على ما أوردناه نرى أن مصطلح (التيمة/الموضوعة) انتقل من المساواة بينه وبين الموضوع إلى أن وصل إلى الفكرة التي يلح الكاتب على إظهارها بصيغ مختلفة حتى يلتمسها القارئ ويجمعها من الأفكار المنقولة عبر لغة النص.

بينما يتحدد مفهوم النقد الموضوعاتي في بعض التعريفات المعجمية كمقارنة بينه وبين الدراسات التقليدية للأدب والتيارات الشكلية؛ إذ جاء في قاموس آداب اللغة الفرنسية ما يلي:«من بين الدراسات التقليدية لتاريخ الأدب التي تركز على السلسلة المنطقية في البحث، أي البيئة، الإنسان، الإنتاج؛ والتيارات الشكلانية أو البنيوية المهتمة بالنصوص المتميزة لاستخراج القوانين التي تحتل الصدارة في بناء الأعمال؛ بين هذين الاتجاهين يقف النقد الموضوعاتي ليفتح طريقا ثالثا يدرس فيه: الصور، الأفكار، والعلاقات الشكلية والدلالية في الآن نفسه، التي تتكرر في نص ما، أو مجموعة من النصوص، والتي يعتقد أنها أساسية

[1] يوسف وغليسي: **مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها و أسسها، تاريخها و روادها و تطبيقاتها العربية)**، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 1، 2007، ص 148-149.

[2] Micheline Besnard Coursodon : **Op.Cit** , p10.

لفهم تلك النصوص أو شرحها، ولهذا السبب سميت 'موضوعات'»[1]. يتبين لنا من خلال هذا التعريف أن النقد الموضوعاتي يقف بين نوعين من النقد، إذ يعتمد على دراسة الصور والأفكار وعلاقاتها الجدلية.

في حين يتحدث الشق الثاني من التعريف السابق عن (الموضوع/الموضوعة)، حيث « يكون الموضوع في هذا النقد كالخلية الأصلية، أو المصدر الأول الذي تتوالد منه خيوط وملامح متعددة ومتنوعة، تبدو متباينة ومتباعدة عن بعضها، ولكن التعرف على أضوائها وألوانها، يسمح بالكشف عن أصلها العائلي المشترك الذي تستمد منه جميعا وجودها»[2]، كإشارة واضحة ومباشرة إلى مبدأ القرابة السرية الكامن في مجموع أعمال الأديب الواحد، والذي يثبت أحادية مصادر الإبداع وفرادة التجربة الفنية.

وإذا ما جئنا لتعريف الموضوع من وجهة نظر الموضوعاتية؛ سنقف عند قولة 'ميشال كولو'(Michel Collot 1952) الصريحة: «الموضوع من وجهة نظر الموضوعاتية هو مجموع المعاني التي يعطيها عمل ما لهذه المراجع»[3]، يعني أن الموضوع كينونة معنوية مستقلة بذاتها تتبني من خلال تفاعلاتها المستمرة مع مراجعها الخارجية بصورة نسبية وغير قارة.

والموضوعاتية تمثل« العنصر الذي ينطلق منه التجسيد الأدبي لموضوع النص أو لموضوعاته، حيث تستمر الموضوعاتية صانعة هذا التجسيد في النص الأدبي عبر تعديلاتها(modulations) أو تنويعاتها الكثيرة، متخذة دور الخلية أو النواة التي تخرج الكائن الحي، ثم تستمر في النمو والتطور صانعة أقسامه وتفاصيله وكيانه النهائي»[4]. يبدو هذا التعريف دقيقا، ولكننا حين نقرأ مقولة 'دانييل برجيز'(Daniel Bergez 1950):

[1] Jean pierre Beaumarchais, **Dictionnaire des Littératures de la langue française**, Bordas, Paris ,Vol P-Z, 1984, p2297.

[2] Jean pierre Beaumarchais**, Ibid** , p2297.

[3] ميشال كولو: **الموضوع من منظور النقد الموضوعاتي**، تر غسان السيد، مجلة الآداب الأجنبية،ع93 ، دمشق، 1997، ص 37.

[4] محمد السعيد عبدلي: **المنهج الموضوعاتي–أسسه وإجراءاته-** طبعة الجاحظية، الجزائر، ط 1، 2011، ص 30.

«وجهة النظر الموضوعاتية ليست عقيدة على الإطلاق، فهي لا تتمفصل حول مذهب، بل تتطور في البحث بدءا من حدس مركزي، ولا لعبي أو شكلاني للأدب، ورفض اعتبار أي تصور عرضا يمكن استنفاذ معناه بالتقصي العلمي»[1]. نفهم من ذلك أن التجربة الإبداعية تجربة روحية يستعصي على أية معرفة الإحاطة الكاملة بمعانيها.

2. رواد النقد الموضوعاتي في الدراسات الغربية:

لا يمكن لأحد أن ينكر ترعرع المنهج الموضوعاتي في البيئة الفرنسية مع مطلع ستينيات القرن الماضي بعد احتدام الصراع بين المعتمدين على خارج النص لفهمه، وبين رواد النقد الجديد بريادة 'رولان بارت' (Roland Barthes 1915-1980) الداعي لفهم النص من داخله، على الرغم من وجود بعض الملامح له في النقد الألماني والأمريكي.

وقد انتشر المنهج الموضوعاتي بين مجموعة من الباحثين الجدد؛ الذين أرسوا المهاد النظري لهذه الحركة النقدية الجديدة في أوروبا، ونذكر من بين هؤلاء الرواد المؤسسين أولا الفرنسي 'شارل مورون' (Charles Mauron 1899-1966).

1.2.'شارل مورون' والاستعارات والصورة الأسطورية عند الأديب:

جاء اهتمام 'شارل مورون' بالمنهج النفسي منذ مطلع ثلاثينيات القرن العشرين، مستندا في ذلك إلى أبحاث 'سيغموند فرويد' (Segmand Freud 1856-1939)، إلا أنه« غير، كما كان يظن، مسار النقد الأدبي عند 'فرويد'، إذ كان يرى أن اهتمام 'فرويد' انصب في المقام الأول على المبدعين ولذا جعل الأدب وسيلة فقط لفهم أعمالهم، وهكذا دعا 'مورون' إلى ضرورة الانطلاق من النص الأدبي، وجعل حياة المبدعين في خدمة نصوصهم

[1] مجموعة من الكتاب: **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**، تر رضوان ظاظا والمنصف الشنوفي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997، ص 96.

الإبداعية»[1]. استطاع 'مورون' قلب الصورة مصححا مسار النقد الأدبي، بعد أن اختزل 'فرويد' وأتباعه الأدب إلى مجرد مطية لولوج أغوار النفس البشرية.

وعليه خالف 'مورون" فرويد' الذي كان يرى أن الأعمال الأدبية ما هي إلا تعبيرات عن اللاشعور المرضي عند الأديب، ولم يتوقف 'مورون' عند هذا الحد بل أتى ببديل، يقوم على تركيب الصور المتكررة في العمل الأدبي بعضها ببعض مركزا على التداعيات وعلى شبكة الدلالات المتصلة باللاوعي، وهذا ما أطلق عليه مصطلح (الأسطورة الشخصية للكاتب)، وهي « تلك الصور أو الاستعارات المتكررة التي تخلق الطابع المميز لمجموع تلك الأعمال»[2]، وتعد بمثابة الإرهاصات الأولى للنقد الموضوعاتي عند 'شارل مورون'، والتي أفاد منها معاصروه ومن تلوه لتطوير المنهج وإجراءاته.

لقد اكتشف 'مورون' قراءة جديدة للآثار الأدبية، تتعامل مع الفن ومع انطبع في نفس الأديب من آثار الطبيعة والمجتمع فملأها عاطفة وأثارها خيالا؛ حتى باتت الألفاظ والصور مشحونة قوة وتأثيرا[3]. وهذه القراءة تهتم بالعلاقات التي تنسج في الأعمال الإبداعية شبكة موضوعية ومتماسكة من الدلالات، وتصل من ورائها إلى اكتشاف الصور الأسطورية عند الأديب، راصدة بذلك عللها وأسبابها ومنابعها الخفية وخيوطها الدقيقة وما لها من أعماق وأبعاد ممتدة[4] في حياة الأديب الفنية والباطنية والشعورية.

رسم 'مورون' أربعة خطوات سار عليها في تحليله النقدي نوردها كما يلي:

أولا:« مراكبة نصوص كاتب واحد بعضها على بعض من أجل بنية العمل الأدبي، اعتمادا على شبكة التداعيات الحرة»[5]، وهذا الإجراء يقتضي القيام بقراءة مجموعة من

[1] حميد لحمداني: **الفكر النقدي الأدبي المعاصر- مناهج ونظريات و مواقف-** مطبعة آنفو برانت، ط 3، 2014، ص 104-105 .
[2] حميد لحمداني: **المرجع نفسه**، ص105.
[3] ينظر حسين الحاج حسين: **النقد الأدبي في آثار أعلامه**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ط 1، 1996، ص 22.
[4] ينظر يوسف وغليسي: **المرجع السابق**، ص 21.
[5] حميد لحمداني: **المرجع السابق** ، ص108.

الأعمال الإبداعية، أو النصوص الأدبية لكاتب واحد من أجل اكتشاف العلاقات القائمة بين هذه الأعمال، فنصوص أديب بعينه لا بد أن تتناظر مع بعضها سواء على مستوى الموضوعات، أو على مستوى البنيات التصويرية، لهذا لا بد من البحث عن أعماق النصوص، وتحليل المحتويات اللاشعورية بغرض الكشف عن علائقها الخفية، التي ما إن تخبو في الأعماق حتى تطفو فجأة على السطح.

ثانيا: «إظهار الصور والمواقف الدرامية ذات العلاقة مع الاستهامات»[1]، وفي هذه المرحلة نجد 'مورون' يستفيد من منظومة 'فرويد' النفسية؛ إذ تصبح الذات بمكوناتها (الأنا – الأنا الأعلى – الهو) فضاء ممسرحا للصراع الدرامي، « وفي هذا النطاق استثمر 'مورون' المواقف الدرامية في أعمال 'راسين' باعتبار أنها أكثر دلالة من الشخصيات نفسها، فالشخصية باعتبارها ذاتا قائمة لا يمكنها على الإطلاق أن تؤسس وحدها موقفا دراميا إلا إذا دخلت في علاقة مع غيرها أو مع جانب مغاير لها »[2]. ما يجعل الأدب في المقابل يقدم الأنماط العامة أو المادة الخام عن النفس الإنسانية التي تساهم في ثراء مصطلحات التحليل النفسي[3]، ومن ثم تطوير مباحثه المعرفية.

ثالثا: إظهار شبكة من التداعيات والصور الملحة، ويرى 'مورون' بأن كل إنتاج أدبي يحتوي «على مجموعة من الصور الخاصة تتخذ عادة مظهرا دراميا، وتتكرر من مجموع الإنتاجات من خلال أشكال متباينة من الصور، لكنها تحمل نفس الخصائص الجوهرية للصورة الأولى المحركة»[4]. والشاعر رجل تراوده الأحلام في اليقظة كما تراوده في نومه، ولقد وهب أكثر من أي إنسان آخر القدرة على وصف حياته العاطفية، وهذا الامتياز يجعل

[1] حميد لحمداني: **المرجع السابق** ، ص109.
[2] حميد لحمداني :**المرجع نفسه** ، ص109.
[3] حلمي مليجي: **علم النفس الإكلينيكي**، دار النهضة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000، ص 42.
[4] حميد لحمداني: **المرجع السابق** ، ص110.

منه صلة وصل بين ظلمات الغرائز ووضوح المعرفة العقلانية المنتظمة[1] بشكل ترميزي دال من منظور الذات.

رابعا: إيضاح العوامل الاجتماعية التي تلعب دورها في تكوين الشخصية الأسطورية للكاتب، وربطها بمراحل في حياة الكاتب من أجل إثبات الفردية، وهذه المرحلة« يعتبرها 'مورون' مجالا لفحص نتائج القراءة المباشرة بواسطة معطيات حياة الكاتب التي لا تهمنا إلا بقدر ما تترك على نفسيته من أثار سيكولوجية»[2]. وعليه تفسر النصوص بعضها ببعض عن طريق وضع أعمال أديب معا، فيدرس هذا الناقد هذه الأعمال وبدراستها وتطورها يستطيع الوصول إلى الشخصية اللاشعورية للأديب، ثم التأكد من صحة النتائج بمدى توافقها مع سيرة حياته.

نخلص إلى أن الجهود المبذولة من قبل 'مورون' كانت تمضي دائما في اتجاه جعل نقده ينصب على دراسة النص، وتطويع حياة الكاتب لعملية التفسير والفهم والاهتمام بالصور، والمواقف الدرامية الدالة على اشتغال اللاوعي في العملية الإبداعية، كما شكلت أيضا مرحلة مهمة في دراسة التيمات الأدبية وتتبع مظاهرها داخل أعمال كاتب وأثر ذلك في توليد الدلالات داخل العمل الأدبي حسب فلسفة النقد الموضوعاتي.

2.2. 'غاستون باشلار':

يعد 'غاستون باشلار'(Gaston Bachelard 1884-1962) من رواد النقد الموضوعاتي في فرنسا الذين اتجهوا إلى قصدية الوعي، إذ يحيل الإبداع إلى مرجعيات وعي المبدع، فلا يتجه المبدع إلى موضوع بذاته إلا من خلال قصدية واعية، وهو من خلال إجراءاته الموضوعية يبحث في منحى الوعي ويربطه بالإبداع، وهذا ما جعل موضوعاتية 'باشلار' موزعة على العلوم الفلسفية والإنسانية على السواء.

[1] ينظر أحمد حيدوش: **الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ت)، ص 14.
[2] حميد لحمداني : **المرجع السابق** ، ص110.

وقد تأثر 'باشلار' بدراسات التحليل النفسي بدءا من 'فرويد' مرورا بـ'كارل يونغ' (Carle Yong 1875-1961) والنظرية الظاهراتية عند 'إيدموند هوسرل' (Edmund Husserl 1859-1938). وبخلاف التحليل الفرويدي الذي ينغمس منظره في تفسيره للصور والرموز إلى منطقة اللاوعي؛ يتوجه 'باشلار' إلى أعمق منطقة من مناطق الوعي، ويصطلح على أنها منطقة الاحتكاك البدئي بالعالم، ومن الممكن إرجاع كافة الصور الشعرية عند شاعر ما إلى عنصر معين من العناصر الأربعة المتمثلة في (الماء والهواء والتراب والنار)، فإزاء « إعادة الصور إلى فعلها البدئي نكون قد أعدنا الشاعر إلى مصدر إبداعه، إلى احتكاكه البدئي بالعالم»[1]، وفلسفة العناصر الأربعة تتبع مدى استجابة الأدباء في إبداعاتهم لهذه العناصر من خلال صورهم.

ولاحظ 'باشلار' «أن الصورة عند ولادتها ونموها هي في أنفسنا، فاعل للفعل تخيل، وليست مفعولا به. فالعالم هو الذي يتخيل نفسه في حلم اليقظة الإنساني»[2]، بالتالي تضعنا الصورة الشعرية في أصل الكينونة على اعتبار أن الوعي بالموضوع هو وعي بالذات في الآن نفسه، بينما يضعنا الخيال في قلب الطبيعة البشرية، إذ تعيدنا الصورة إلى المنبع الأول للإبداع.

كما ينتصر 'باشلار' لمقولة «توجد الصور قبل الفكر»[3]؛ ما يعني اضطلاع الصورة بدور أنطولوجي مؤسس، وهي عنده «النتاج الخالص لخيال مطلق، ظاهرة وجود وإحدى المظاهر الخاصة بالكائن الناطق»[4]، فالخيال الواسع والحس العميق هما الوسيلتان الأساسيتان في الفعل الإبداعي؛ دالا على أن الخيال والحلم والفكر هي التي تتكلم من خلال الأدب الذي يروي رغبة إنسانية.

---

[1] عبد الكريم حسن: **المنهج الموضوعي**، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط 2، (د ت)، ص 24.
[2] دانييل برجيز: **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**، تر رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص142.
[3] بيتر كيرل: نقلا عن سعيد علوش: **النقد الموضوعاتي**، مطبعة بابل، المغرب، 1985،ص 106.
[4] دانييل برجيز: **المرجع السابق**، ص 142.

ويتدرج الخيال عند 'باشلار' في تركيبته المادية ومن ثم في صورته الحركية، حيث أن مفهوم الخيال المادي حسبه « لا يعني التفكير في المادة، وإنما في صور المادة في الفكر»[1]. ويعتقد أنه «يمكن أن نثبت ضمن إطار الخيال، قانون العناصر الأربعة التي تصنف مختلف ضروب الخيال المادية، بحسب ارتباطها بالنار، والهواء، والماء، والتراب»[2]، فمهما شط الخيال المادي واسعا؛ أمكن إرجاعه إلى أحد العناصر الأربعة السابقة على الوجه المهيمن.

وقد استنبط 'باشلار' مقولة الخيال الحركي من وجهة نظر العالم النفسي 'كارل يونغ'، الذي راح يعيد النظر في منظومة 'فرويد' التحليلية للنفس البشرية، والتي ما هي في نظره سوى «حركة تظهر في أمرين أولهما وعي جماعي هو أكثر تأثيرا وحسما من اللاوعي الفرويدي، وثانيتهما تصور حركي خلاق للحياة النفسية»[3]. فتصبح الصورة الشعرية عنده مادة بقدر ما هي شكل، « وأن كل شاعر مدين لنا (بدعوته إلى السفر) وينبغي أن نفهم هذا السفر ليس سوى اللجوء إلى الصورة ذاتها في حركتها الخلاقة»[4]، والتي تتغاير باختلاف توجهات المقصدية في التجربة الإبداعية لدى الأديب.

وعرف على 'باشلار' احتفاؤه بالخيال الإنساني في مكوناته الكبرى بصفة تفوق اهتمامه بالعالم التخيلي الخاص بكل كاتب، حيث ميز بين كلمة (imagination) التي تعني عنده الخيال بصفة مطلقة، وكلمة (imaginaire) التي عنى بها المخيال كخاصية فردية أو المخيال كحقل خاص عند شاعر ما. فلقد ركز 'باشلار' جهوده في وضع فلسفة للصور الأدبية بحكم أصالة الصورة في وجودها الخام، والتي يعتبرها مصدر الكينونة والنتاج الخالص للخيال المطلق كما سلف الذكر.

[1] عبد الكريم حسن: **المرجع السابق**، ص25.
[2] غاستون باشلار: **الماء والأحلام**، تر: علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، 2007، ص 16.
[3] دانييل برجيز: **المرجع السابق**، ص 259.
[4] دانييل برجيز: **المرجع نفسه**، ص 262-263.

إذن وانطلاقا من التفسير الظاهراتي للأشياء « لم يعد العمل الأدبي عنده يمتلك ماضيا، أو علاقة سببية بين (صوره) لنماذج الأصلية الكامنة في اللاشعور، بل أصبحت دراسة (الصور والخيال) عنده تعني دراسة (ظاهرة الصورة) عند انبثاقها، باعتبارها إنتاجا مباشرا لكيان الإنسان في واقعه»[1]. ما يقودنا إلى أن النقد الباشلاري يعتمد استخراج دلالات النص عبر انسجامها في إطار مركب.

3.2. موضوعاتية 'جورج بولي':

لقد حصر 'جورج بولي' (George Poulet 1902-1991) انشغاله في دراسة قضية معرفة وعي المبدع بذاته من خلال وعيه بالزمان والمكان، مستندا في ذلك على رؤية فلسفة "هنري برغسون" (Henri Bergson 1859-1941) إلى الزمن؛ بمعنى أننا نرتب حالات وعينا بطريقة تمكننا من إدراك الواحدة منها إلى جانب الأخرى، ونحن لا نصل إلى ذلك عن طريق وضعها الواحدة داخل الأخرى.

و«هذا نقد خطير جدا توجهه البرغسونية للعقل، ومرد ذلك أن العقل راح يلغي الديمومة الواقعية لوجودنا ليقيم مكانها نوعا من الفضاء العقلي حيث تتابع فيه مقاطع الزمن من دون أن تتداخل أبدا»[2]. ويذهب إلى أن هذه الفكرة -رفض البرغسونية تحويل الزمن إلى فضاء- قد وصلت عند 'مارسيل بروست' (Marcel Proust 1871-1922) إلى أقصى حد ممكن، حين جعل منها أحد أسس إبداعه[3] في روايته الشهيرة "البحث عن الزمن الضائع".

وعلى اعتبار 'بولي' حياتنا تبدأ من اللحظة التي نعي فيها ذاتنا في إطار زمكاني معين، يرى أن «الحق مع "باشلار"، فكل حقيقة موضوعاتية مهمة، هي مرتبطة بتجربة

[1] محمد عزام: **"وجوه الماس" للبنيات الجذرية في أدب علي عقلة غرسان-دراسة-** اتحاد الكتاب العرب، 1998، دمشق، ص 18.
[2] Georges Poulet : **L'espace Proustien**, Gallimard, Paris, 1963,p 09.
[3] Voir Georges Poulet :**Ibid**, p10.

أصيلة. يبدو لي أن تاريخ ولادتنا الحقيقية لا يبدأ إلا من اللحظة التي يتحقق فيها إدراكنا لذاتنا، ونبدأ في اللحظة نفسها بتحديد موقع هذه الذات في إطار محدد للزمان والمكان والعدد والعلاقات التي تربط بين كل العناصر التي تحيط بنا»[1]. فسعى إلى أن «يبين وينقل للقارئ موقفا أصليا وتصرفا أساسيا أمام العالم، يستحيل إظهار دلالته خارج الإطار الذي تموقع فيه هذا المؤلف»[2]، وأن العملية النقدية لا يمكنها الاكتفاء فقط بحدود ما تقوم بتأمله، بل يجب الوصول إلى الفعل الذي من خلاله ينصهر الفكر مع جسده وجسد الآخرين، ثم التوحد مع الموضوع لاكتشاف الذات.

ويذهب إلى أنه «منذ تشكل اللحظة الأولى للوعي، فهو يحمل بداخله الموضوعات التي ستسيطر عليه برغم أن تلك الموضوعات في هذه المرحلة تكون في حالة مادة خام ومركزة»[3]، أمام ذلك يكون «الناقد مدفوعا إلى التساؤل حول ما إذا لم يكن الأمر كله يعود في الأدب إلى اختيار يربط الفكر بمجموعة محددة من المشاهد..[وواجبه] يصبح حينئذ واضحا، وهو أن يقوم بتتبع هذه المشاهد في أعمال الكاتب حتى يكشف عن مصدرها الذي تفتحت، انطلاقا منه، كل العوالم الخيالية، مجسدة تارة في المرأة، وتارة أخرى في نبتة، وثالثة في سجن»[4]؛ بمعنى تحليل ومقاربة بنيات وتيمات تشكل الدلالات داخل النص، إلى الصعود نحو التقاط مصدر الوعي بحكم أن كل عمل يكشف عن وعي مكثف .

استطاع 'بولي' أن يستدل على آرائه النقدية حول وعي الأديب بماضيه من خلال وعيه بعنصري الزمان والمكان، على اعتبار الزمن والفضاء هما المبدآن الأساسيان المجسدان للواقع، لأنه «إذا كان هناك زمان فيزيائي كرونولوجي ، فإنه يوجد أيضا زمان إنساني تتضمنه متواليات العمل، ونستوعبه بالبنيات التيماتية»[5]. ما يسم الفوارق الموجودة

[1]Georges Poulet :**Trois essais de mythologie romantique**, José Corti,1966,p9.
[2] Manuel de Dièguez :**L'écrivain et son langage**, Gallimard, 1960, p 174.
[3] Georges Poulet :**Op.Cit**, p10.
[4]Georges Poulet :**Ibid**, p11
[5] Albert Léonard :**La crise du concept de littérature en France au XX^{ème} siècle**, José Corti, 1974, p 215.

بين المبدعين أنفسهم التي مردها تباين وعيهم نظرا لاختلاف حياتهم، إذ الوقوف عند محتوى الوعي هو الذي يعطي وحدة الموضوعات.

ويرتبط الوعي بالتجربة، والتجربة مع مرور الزمن تتحول إلى ذكرى، والذكرى يتم استحضارها إما بشكل إرادي تحتل مشيئتنا فيها المحرك الأساس، أو بشكل لا إرادي يكون للتلقائية وللتداعي الحر السبب المباشر فيها. بالتالي تقف الظاهرة الإبداعية بين مد لهذه وجزر لتلك، توجهها كل من طبيعة المبدع وثقافته الأولى التي تصوغ موضوعاتيته الأولى، والتي تتطور مع الزمن لتصبح تصورات نامية تغذي مشاريع فنية مستقبلية.

إن ما يحسب على منهج 'بولي' النقدي ، هو افتقاره إلى الآليات والأدوات الإجرائية التي هي ضرورية في كل عملية تحليل للنصوص الأدبية، وكذا انصباب جل اهتماماته حول محور الفعل الإبداعي، الذي يتمثل في الوعي بإحداثية الزمان والمكان من خلال تحققهما الجمالي في الأعمال الفنية للأدباء. وما على الناقد إلا أن يمتلك الكفاءة النوعية التي تمكنه من تفكيك النص إلى مشاهده وأحداثه الأولى التي تشكلت لحظة تشكل وعي الكاتب بها، لأن الكتابة معناها اكتشاف الذات المتأملة مما يلزم الناقد اختراق وعي المؤلف، فيؤدي الموقف إلى استبدال وعي بوعي آخر، وإقامة الأول في الأمكنة التي ساد فيها الثاني.

4.2. 'جون-بول ويبر':

يتميز العمل الأدبي بوحدته، التي تقوم على موضوعاتية أساسية تتكشف خلال العمل كله، فالسيرورة الأدبية تنتظم حول لحظتين مهمتين: أولاها تحديد الموضوعاتية الأصيلة أو الخام، وهو أول عمل إجرائي يقوم به المبدع، تليها خطوة ثانية تعنى بالصياغة وبناء دلالات النص والعنونة. بذلك تتمثل الوظيفة البنائية للموضوعاتية في توحيد جمل النص المتشابكة تركيبيا ودلاليا بواسطة فكرة مهيمنة معنويا.

وقد تحدث العالم اللغوي 'أفرام نعوم تشومسكي' (AvramNaomChomsky1928)

عن اختيار الموضوعاتية التي يتمحور حولها الإبداع، إذ يبين بأنه خلال السيرورة الفنية تتآلف الجمل المفردة فيما بينها خدمة لوحدة الغرض المشترك، ويعتبر أن كل عمل كتب بلغة لها معنى يتوفر على غرض أو موضوعاتية[1]، فيمكن القول إن الموضوعاتية تنبني على محور أدبي ثابت ومحور لغوي متغير.

كما يدرس النقد الموضوعاتي النص من خلال علاقاته الداخلية، من أجل الكشف عن بنيته التي تعبر عنها بعض الثوابت الشكلية، والأنماط البلاغية المشكلة لمظاهر أسلوبية بارزة، ومن وراء هذه الأشكال تهدف المقاربة الموضوعاتية إلى اكتشاف البنية العميقة للخيال المبدع؛ الخيال الذي لا يعنى به المادة بقدر ما هو تصوير للمادة في الفكر[2]. بالتالي يتأسس مفهوم الموضوعاتية على وحدة التصور من جهة، وتعدد الأشكال الحاملة لهذه الوحدة من جهة أخرى داخل بنية النص.

لقد حاول 'جون بول ويبر' (Jean Paule Weber 1828-1916)أن يعتمد الدقة والوضوح في النقد الموضوعاتي من خلال أعماله المقدمة في هذا المجال، وحتى يحقق منهجا مستقلا ومتميزا تجنب تأثير كل من الوجودية والظاهراتية والماركسية والتحليل النفسي، وهي التيارات الفكرية التي كانت تسيطر على الساحة النقدية آنذاك، وهذا ما جعله يتفرد بتحليل موضوعاتي حقيقي.

في هذا السياق نشير إلى أن 'ويبر' تأثر بشكل كبير بالنتائج التي توصلت إليها كل من الفلسفة البرغسونية حين أرجعت الإرث الفلسفي كله إلى منبع واحد هذا من جهة، ثم من جهة أخرى قيام العلوم الفيزيائية والكيميائية والبيولوجية الحديثة على مقولة الوحدة البنائية للأحياء والجماد.

[1] ينظر عبد الكريم حسن: **الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب**، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط 1،1983، ص3.
[2] محمد بلوحي: **النقد الموضوعاتي (الأسس والمفاهيم)**،مؤسسة واحة الدرر، 2011، ص 2-3 (dorrar.ws).

إذن أخذ 'ويبر' فكرة مشروعه النقدي من مبدأ الوحدة، التي تنادي به علوم المادة والأحياء، على اعتبار الذرة أو الخلية منطلق تكوين كل ما هو جامد أو حي في هذا الكون، بالتالي تحصل عنده المماثلة نفسها بالنسبة إلى فكرة الجذر أو النواة التي ينشأ منها وعي الفنان بذاته وبالكون في الأعمال الفنية.

كما يرى أن الموضوعاتية ما هي إلا حادث أو موقف يمكن أن يظهر بصورة شعورية أو لاشعورية في نص ما، بصورة واضحة أو رمزية، فهو يقارب العقدة في التحليل النفسي، لأنه يظل غير مفهوم من الكاتب نفسه، باعتباره يعود إلى عهد الطفولة[1]. الأمر الذي جعل 'ويبر' لا يبحث في كيفيات تشكل الوعي لحظة الاحتكاك الأول بعالم الأشياء، إنما الانصراف إلى هذه النواة أو الخلية بعد أن اكتمل نضجها من أجل تحليلها ثم تفسيرها في الأخير.

إن 'ويبر' لا تعنيه ماهية نشوء الوعي لدى الفنان، بل ينتصر لفكرة الوحدة الموضوعاتية، بما أن النص الأدبي عنده يقوم على موضوعاتية واحدة، ويبرهن على ذلك من منطلق تعبير «العمل الكامل لكاتب ما عبر عدد لا ينتهي من الرموز، أي من التعارضات، عن هاجس أو عن موضوعاتية ما، يعاد إبداعها في بعض الأحداث المنسية عامة، في طفولة الكاتب»[2]. بالتالي تتشكل الموضوعاتية من خبرات الطفولة الأولى، والتي مثلت الصدمة الفارقة في الحياة النفسية والعقلية لدى المبدع، وفي هذه الحالة تصبح السيرة الذاتية للأديب وعاء يغترف منه الناقد الموضوعاتي ما يعزز به تحليلاته من داخل النص، أما في حالة الغياب التام لحياة الأديب لا يسعنا إلا اعتماد التحليل الارتدادي بالانطلاق من الأثر والعودة إلى الذكرى.

[1] محمد السعيد عبدلي: **المرجع السابق**، ص 138.
[2] جميل الحمداوي: **المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي**، طنجة، المغرب،2009، ص19،(www.adabia.net).

يذهب 'ويبر' إلى تعميم فكرة الأثر الذي تتركه ذكرى الطفولة في ذاكرة الكاتب، وإطلاقها على كل من ذاكرة الفنان والفيلسوف والعالم وغيرهم. و«هذه الذكرى أو الذكرى الموضوعاتية لا تتم دائما بغير وعي من الكاتب، إن ما يتم بعيدا عن وعيه هي علاقة تلك الموضوعاتية بالعمل»[1]، فهذه الموضوعاتية شديدة الصلة بالذكريات الأولى، ويستمر تأثيرها في مجموع أعمال المبدع بطريقة غير واعية.

كما يعزز 'ويبر' صحة مقولته بتصريحات الفيلسوف 'برغسون' أثناء رده على الرافضين لمبدأ الوحدة ، حيث جاء في معرض حديثه ما يلي: «نذكر قبل كل شيء بالمحاضرة القيمة لـ 'برغسون' حيث حاول فيها الفيلسوف إرجاع كل تعقيدات النظام الفلسفي إلى نقطة واحدة إلى صورة وسيطية واحدة، إلى شيء بسيط، بالغ البساطة، بسيط إلى حد عجيب، إلى درجة أن الفيلسوف لم يتمكن أبدا من الإمساك به وتسميته. أتوجد فعلا مسافة فاصلة كبيرة بين الصورة الوسيطية، التي يتحدث عنها 'برغسون'، والذكرى الموضوعاتية التي نقول بها نحن، والتي لا يسمح لنا بتجاوزها؟»[2]. وقد أثارت أفكاره هذه سجالات عنيفة بين مؤيدين ومعارضين؛ بالرغم من أن الجميع يشيد باجتهاداته النقدية التي لا يمكن تجاهلها، خاصة وأن كثيرا من النقاد استندوا إليها في تحليلاتهم الجذرية.

والتقى 'ويبر' أيضا مع طرح 'غوته'–Johann Wolfgang Goethe 1749) (1832، إذ يرجع هذا الأخير الوحدة في الرؤية التي يقوم عليها العمل الأدبي في كليته إلى فرادة المبدع في حد ذاته، ومن ثم يثبت 'ويبر' فكرة أن العبقرية هي كمون طاقة خام محرك، وفي ذات الوقت تصنع هذه العبقرية الفوارق الفردية بين المبدعين أنفسهم؛ مما يسمح بالقول:

[1] محمد السعيد عبدلي: **المرجع السابق**، ص99،100.

[2]Jean-Paul Weber : **Domaines thématiques** ,éd Gallimard 1963,p 27.

إنها شيء منفرد يجعل من الفرد كائنا واحدا[1]، لذا يستوجب علينا إدراك هذه الواحدية من خلال الكشف عنها داخل العالم الجمالي للفنان الملهم.

أصبحت فكرة الواحدية عند 'ويبر' مسلمة بديهية لا يمكن إنكارها بأي حال من الأحوال، وقد عقب على ذلك بقوله: «أليس ظاهرا بشكل كاف أن إرجاع أعمال شاعر ما إلى وحدة موضوعاتية لا يعد أمرا معزولا ولا غريبا، فهذا العمل لا يختلف عن القيام بمثله عند إرجاع كل تصرفات أو كل بنية كائن حي إلى خلية واحدة، أو نظام ثابت»[2]، خاصة أنه كان على علم من أن« التركيبة المعقدة التي يقوم عليها تكوين الكائن الحي، هي بدرجة أولى محتواه بشكل عجيب في خلية واحدة، في قاعدة واحدة قادرة على تنظيم مسارات وراثية بالغة التعقيد»[3]. بالتالي أثبت 'ويبر' صلاحية مبدأ الوحدة الذي ينسحب بدوره وينطبق على جميع أنظمة الحياة بكل تنويعاتها.

وانطلاقا من فكرة الوحدة الموضوعاتية، قام 'ويبر' بدراسة موضوعاتية الغرق عند 'بول فاليري' (Paul Valery 1871-1945)، حيث قام بربط حادثة سقوط 'فاليري' في حوض الماء وهو طفل صغير، بما يتردد من أصداء هذه الذكرى داخل أشعاره، فأوعز كثرة التلميحات من مثل: الاحتضار العذب، والمقبرة البحرية إلى هذا الحادث الذي شكل المنعطف الفيصل في الحياة الإبداعية لهذا الفنان.

ويذهب 'ويبر' في المستوى الأول إلى الكشف عن الموضوعاتية الأصلية، التي تكون قادرة على استنطاق النص في كليته، أما في حالة استعصاء بعض أجزائه عن الاندراج تحت مقولتها، فإننا نلجأ في مرحلة ثانية إلى البحث عن الموضوعاتية الفرعية في نسختها

[1]Voir, J-P Weber :**Op.Cit**, p28.
[2]J-P Weber :**Ibid**, p29.
[3]J-P Weber : **Ibid**,p 29.

الأقرب إلى الأصل، والتي تستطيع أن توضح وتساير ما عدل عن خط سير الموضوعاتية الأم؛ كونها أصداء لذكريات أقل شأنا انبثقت عن المنبع الأول، ورسمت حزم أصدائها.

في النهاية لا تعدو أن تكون مسألة تحول موضوعاتية رئيسة إلى موضوعاتية أخرى سوى تعبير عن تعديلاتها المتنوعة، فمنها تنبثق وإليها تعود؛ ومن ثم تصبح الموضوعاتية الفرعية المتولدة عن الأصل عاملا مساعدا لاستكمال الدراسة التي لم تبلغ اكتمالها بعد، حيث تكون قادرة على تحليل المزيد من البنيات والتفاصيل اللاحقة التي انكسر عبرها مسار شعاع الموضوعاتية الأم، فاستحال بالتالي إلى حزمة ظلال فرعية داخل لعبة النور والظل تلك، وفي هذه الحالة نلمس حقا عمق المنهج ودقته، فلا مجال أبدا للانطباعية أو الاعتباطية ، إذ لا بد دائما من مبرر داخل النص لكل طرح يتم تقديمه قبل الأخذ به.

إن ما زاد 'ويبر' قناعة بشأن فكرة الوحدة الموضوعاتية الأساسية التي يتمحور حولها نسيج العمل الأدبي، هي اعترافات وشهادات الفنانين أنفسهم التي أدلوا بها في تصريحاتهم، حيث يقدم 'ويبر' كمثال عن ذلك ما جاء على لسان 'جوليان غراك' (Julien Grec1910–2007)، حين ينوه بالدور المحوري الذي تلعبه موضوعاتية 'إبحار سفينة ليل دو فرانس' في تشكيل عوالمه الإبداعية، وحتى 'فكتور هوجو' (Victor Hugo 1802–1885) يرى بأن صورة بسيطة يمكن أن تتطور عبر الزمن لتصبح رؤية كبيرة تميز كل من المبدع وعصره[1].

بينما جعل 'ميشال كولو' من المبدعين بفضل شهاداتهم تلك المؤسسين الحقيقيين للنقد الموضوعاتي، حيث يقول:« الكتاب المعاصرون هم الذين فتحوا الطريق أمام النقد الموضوعاتي، فـ 'بروست' هو أول من أشار إلى سيطرة اللون الأحمر وحدته في "سيلفي"، وبين أن ذلك يفترض إعادة تقويم المعنى العام لهذا العمل، وأعلن 'جوليان غراك' أن عالمه الروائي الخاص يقوم على بعض الرغبات والأشياء المادية المنظمة في شكل لازمة»[2].

[1] Voir J-P Weber : **Op.Cit**, p9-16.

[2] ميشال كولو: **الموضوع من منظور النقد الموضوعاتي**؛ تر محمد آيت لعميم، مجلة المدى، ع 18، دمشق،1997،ص 36.

والتقاء هؤلاء المبدعين حول فكرة الواحدية مع النقاد الموضوعاتيين هو تعزيز في حد ذاته لمصداقية المنهج وحصافتة العلمية.

- **الجهاز الإجرائي عند 'ويبر':**

إن منطلق الإبداع بشكل عام يكون من لحظة تشكل الموضوعاتية في مراحل الطفولة الأولى، ثم استمرار تأثيرها في حياة المبدع اللاحقة، حيث يمتد فعلها إلى تحديد رغباته وأفكاره ومشاعره، مساهمة بذلك في تشكيل وجوده وتحديد مصدره.

من هنا تتجلى لنا مقولة ماضينا يصنع حياتنا في حاضرنا بفضل التعديلات المستمرة التي تطرأ عليه عبر الزمن ، وهنا تبرز أمام أعيننا إشكالية 'ويبر' المشروعة جدا والتي مفادها «لماذا يعيش الماضي عن طريق التحولات الرمزية أو التعديلات التي يحدثها في نفسه؟ أليس الوعي موضوعاتي من البداية إلى النهاية؟.. الطفولة ليست سوى خزان الماء الذي يسقي حقول الراشد حيث تنضج سعادتنا، ولكن ربما هي بدورها عمل فني، ينبغي علينا الكشف عن مخططه وتوجهاته، ومؤلفه»[1]، خاصة إذا كان «كل موضوع يمكن أن يتنوع أو يتعدل حسب شبه مفضل، ثم يصبح هذا الشبه نفسه موضوعا لتشكيل ميدان آخر من التعديلات غير المباشرة في علاقتها مع الموضوع الأساسي الأول»[2]، لتلعب المماثلة والمناظرة دوري نقاط التمفصل في العمل الإبداعي.

بالتالي تتجلى تمظهرات الموضوعاتيات الوسيطية بين جملة تعديلات الموضوعاتية المركزية في النص عبر أربعة مستويات، وهي:

• مستوى الدرجة صفر للموضوعاتية، وهو مستوى التواتر الإحصائي: تواتر كلمة، أو مجموعة سيميائية، أو آفاق دلالية متشابهة.

[1]J-P Weber : **la psychologie de l'art**,3ème éd,P.U.F,Paris,1965,p137.
[2]J-P Weber **: Domaines thématiques** 11.

• مستوى الدرجة الأولى، ويكون بدرجة أكثر تعقيدا من الأول؛ أي مستوى الصور، والاستعارات، والالتقاءات غير المتوقعة أو الخاصة للكلمات، حيث تتجلى الذكريات الموضوعاتية.

• مستوى الدرجة الثانية للتعديلات الموضوعاتية، يسمى أيضا مستوى الحالات الجزئية، والتي يتم الكشف عنها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

• مستوى الدرجة الثالثة للتعديلات، حيث يشمل مستوى الشخصيات ومستوى الأحداث الكلية أو الرموز في الإبداع[1].

بقي فقط أن نشير في الأخير إلى إمكانية وجود تعديلات كاملة، بينما في بعض الحالات توجد مبتورة غير تامة، وهذا في حد ذاته عامل إيجابي؛ لأنه يسمح للموضوعاتية الأساسية بتحقيق نسبة انتشار واسعة على امتداد المسيرة الفنية للمبدع عبر طرق وكيفيات متنوعة، ويعود الفضل في ذلك إلى تفريعات الموضوعاتية الأساسية في صور مقنعة ومنتظمة تحت أستار القرابة السرية المؤلفة لها، حيث يرجى الكشف عنها بواسطة فك خيوط تشابكاتها رجوعا بها إلى الأصل الأول .

وجاءت الخطوات المنهجية التي صاغها 'ويبر' لمباشرة النصوص الأدبية على تنوعها واختلافها، حيث ينادي بضرورة المزاوجة بين هذه الآيات الإجرائية في التحليل كالآتي:

- البحث في عالم الطفولة عن الذكريات الواضحة والدقيقة، ثم مقارنتها فيما بعد بالأعمال المختلفة للمؤلف.
- البحث عن النصوص البسيطة التي تحمل دلالات رمزية أولية لموضوع ما.

[1] Voir J-P Weber :«**Stendhal : Les structures thématiques de l'œuvre et du destin**», Société d'édition d'enseignement supérieur ,Paris, 1969, p 141-142.

- الكشف عن الإلحاحات اللسانية (اللغوية) والأسلوبية للمؤلف، ثم السعي لإرجاعها إلى ذكرى من ذكريات الطفولة التي تم التعرف عليها من قبل، أو ما تزال بعيدة في مستوى الافتراض.
- وفي النهاية يجب القيام بمسح شامل للعمل – أو الأعمال – في محاولة لإرجاعه كله، إن أمكن، إلى الموضوعاتية المقترحة[1].

إن هذا الزخم المعرفي بشقيه النظري والإجرائي عند 'ويبر' لا نجده يختلف عما قدمه رواد الموضوعاتية السابقين، حتى وإن تباينت بعض خلفياتهم المرجعية وتعددت بعض توجهاتهم المنهجية، فهم جميعا يلتقون عند أهم تمفصلات المنهج الموضوعاتي، والتي تعد بمثابة ركائزه الداعمة، وأسسه البانية. ومن ثم التسليم بجدواه والاستئناس بنتائجه في مجال مقاربة النصوص الإبداعية واستنطاق جمالياتها.

كما يجب التنبيه إلى الفرادة التي تميز بها 'ويبر' عن غيره من الناقدين، حيث أنه قام بتطبيقات عديدة شملت عددا تنوع ما بين شعراء وروائيين، من أجل إثراء جهازه المفاهيمي أكثر وتفعيله بشكل أكبر، والأمثلة كثيرة وعديدة قد وردت داخل مؤلفاته التي تزيد عن أكثر من عشر مصنفات.

إذن يستحسن في البداية أن ننطلق في التحليل من نصوص قصيرة تتميز ببساطتها حتى يمكن احتواء عالمها الخيالي ثم السيطرة عليها؛ مما يسمح بممارسة عملية الهدم والبناء إن على مستوى الأحداث أو الشخصيات أو المشاهد بشكل سلس يضمن الانتقال السليم بينها، والضامن الوحيد في الوقت نفسه على صحة اختيار الموضوعاتية المناسبة للنص محل الدراسة، ثم في مرحلة ختامية تعميم هذه الموضوعاتية التي تم اختبارها و إثبات جدواها على نصوص أخرى أوسع فضاء وأعقد بناء للمبدع الواحد.

[1] J-P Weber : **Domaines thématiques**, p18.

ولا يخفى في هذا المقام التنويه بالدور المحوري والحيوي الذي تلعبه اللغة، على اعتبار أنها مفتاح جميع الأبواب المؤصدة، كيف لا وهي الوسيلة والغاية في قضايا الفكر والفن عامة. فالجانب اللغوي والأسلوبي في النصوص الإبداعية هو الذي يقدم موضوعاتيات هذه النصوص للنقاد والدارسين، والمقصود بذلك هي تلك الشحنات اللغوية والأسلوبية التي تسعى إلى البروز على حساب نظيراتها في فضاء الملفوظ بسبب قدرتها على تلوين قوالبها من خلال تواتراتها التي ترد في النص بجميع التعديلات الكائنة والممكنة.

ويخلص 'ويبر' في الأخير إلى أن التحليل الموضوعاتي يمكن اعتباره ناجحا لما تكون الموضوعاتية التي يقترحها كافية لتأويل جميع العمل تقريبا، وفي الوقت نفسه لما يمكن إرجاعها إلى ذكرى من ذكريات طفولة الكاتب. بالتالي تلعب معرفة السيرة الذاتية للأديب عاملا خارجيا يزيد من قوة النتائج المتحصل عليها؛ ولكن في حالة انعدام هذه السيرة يكتفي الناقد بالأعمال الأدبية بغض النظر عن حياة مبدعيها، ويعول بدرجة كبيرة على مدى اتساق الدراسة وانسجامها الداخلي وليس شرطا وجوب توفر السيرة الذاتية لكل أديب من أجل إنجاز التحليل الموضوعاتي للنصوص الإبداعية.

5.2. 'جون بيار ريشار':

إن أول ما يتبادر إلى الذهن، هو نزوع 'ج.ب ريشار' (Jean Pierre Richard 1922-2019) نحو التحليل النفسي، حيث يقف مطولا عند مرحلة طفولة المبدع التي يعدها مستودع الصدمات والعقد النفسية البعيدة، هذه العقد تبعد عن الوعي بإحالتها إلى اللاشعور، لكن سرعان ما تطفو إلى السطح من غير إرادة المبدع، وتكون الحافز الذي يدفع بالعملية الإبداعية إلى التقدم نحو الأمام عبر تعديلات شفرتها البدئية مع المراعاة في ذلك مبدأ القرابة السرية الذي يجمع بينها.

لقد أشار 'ريشار' إلى ذلك حين عقد مثالا توضيحيا بين كل من 'غارسيا لوركا' (Garcia Lorca 1898-1936) و'ألفرد دوفيني' (Alfred De Vigny 1797-1863) يبرز فيه الفروق بين الفكرة الرئيسية والجذر (الموضوعاتية)، حيث يرى أن «الحشرة فكرة رئيسية عند لوركا، وباستطاعة الناقد أن يضع ويرسم حدود مضمونها ودلالتها. أما الجذر فهو التنويعات الضمنية لها، مثل: الحرير، الشرنقة، الطبيعة، ورموز المواسم والعطاء والزمن المتجدد والمتآكل. والطير فكرة رئيسية عند 'ألفرد دوفيني'، ولكن مشتقاتها مثل الإنسان العاشق، الهائم، والنازف، تشكل جذورا لوحدة دلالية تشير إلى عقدة أوديبية تتحكم في الشاعر»[1]، وعلى أساس تلك الوسائل التعبيرية الأولية التي يبدع بواسطتها الكاتب عالمه، يحاول الناقد تأليف متحف من الموضوعات والصور والإيقاعات المفضلة لديه.

كما عرف مصطلح الموضوعاتية عند 'ريشار' تطورا على امتداد مساره النقدي، إذ انتقل من تعريف إلى آخر، وفي كل مرة كان يعدل فيه ويضيف إليه بغية ضبطه أكثر والإحاطة بجوانبه المختلفة؛ فتوصل إلى تعريف بدا له إلى حد كبير مقنعا يقول فيه:« أفضل استعمال كلمة جذر، لأنها اللمعة أو الخلية الرحمية الأولى للموضوع، من حيث أن التفرعات الموضوعاتية تنبثق من الجذر بطريقة توالدية، أو وفقا لنسق تصادمي، تجاوزي... الجذر يبقى مرادفا للمركب أو العقدة في قاموس التحليل الفرويدي؛ لأنه يبقى لاشعوريا في أغلب الأحيان، وغامضا حتى على الكاتب، لأنه ضارب في عهود الطفولة الأولى »[2]. وهكذا يعبر الأثر الأدبي على تيمة محورية أو جذر وحيد يثبت أصوله في حادث منسي في طفولة الكاتب.

وقد فضل 'ريشار' الاستعانة بجملة من المصطلحات كمرادفات للموضوعاتية، بسبب شيوعها وأيضا لدقة دلالتها في مجالها الخاص (علم الأحياء) حتى يقرب مفهوم

[1] جون بيار ريشار، حوار، ضمن كتاب فؤاد أبو منصور: **النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوربا**، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1985،ص189.
[2] جون بيار ريشار، حوار، ضمن كتاب فؤاد أبو منصور: **المرجع نفسه** ، ص188.

الموضوعاتية إلى الأذهان، ويسهل تداوله دون أدنى لبس. علما أن أساس الاستعارة مبني على عنصر المشابهة، حيث يقف النص مقابل الكائن الحي؛ فكلاهما يعود في تكوينه إلى الوحدة البنائية الأساسية المتمثلة في الخلية، حيث تضم هذه الأخيرة الشفرة الوراثية الأصل على مستوى نواتها، فتتحدد بفضلها كل مواصفات ومقومات الكائن الحي. وعليه إذا كانت الخصوصية البيولوجية للكائن الحي تعود إلى الشفرة الوراثية الموجودة على مستوى الخلية الأساسية، فإن موضوعاتية النص الأدبي تعود إلى مكبوتات الطفولة حسب 'جون بيار ريشار'، والتي تحدد بدورها خصوصية الإبداع وفرادته.

يحدد 'ريشار' قيمة الموضوعاتية بمدى قدرتها على التمفصل ، فيقول: «إن مبدأ الدراسة الموضوعاتية هو مبدأ الاستمرارية؛ مبدأ التمفصل المستمر إنه (التفكك)؛ يعني هنا الإمكانية الثابتة لتبديل وحدة بمجموعة من الوحدات، تحمل من القدرة على أسر المعنى، وخيبة الأمل في هذا الأسر، لأن المعنى يفلت منا على الدوام، فالمعنى لا يمكن أن يكتمل لأنه منفتح دوما على وجوه أخرى للموضوع»[1]، وبهذا يأخذ التفكك معنى إيجابيا يتمثل في قدرة المعنى على أن يصنع نفسه باستمرار.

وتتوق النصوص إلى ملاحقة المعنى من خلال استمرار الكتابة في التطوير من استراتيجياتها، وما الانعطافات الحادثة على مستواها إلا إسرار على التحدي ذي الطابع الجدلي القائم بين المعنى واللغة من أجل أسره. وبناء عليه ما تفتأ الموضوعاتية في الانبثاق والانشطار، والتلون والتنكر، والتخفي و التقنع استفزازا منها لطاقات التأويل ومستويات الفهم.

كما أولى 'جون بيار ريشار' لمفهوم "القرابة السرية" أهمية بالغة، لما تلعبه من دور هام في تشكيل الموضوعاتية والتحام عناصرها، وقد ذكر ذلك في معرض تعريف آخر للموضوعاتية، حيث يرى أنها «مبدأ تنظيمي محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت

[1] عبد الكريم حسن: **المنهج الموضوعي**، ص81.

يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد. والنقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في القرابة السرية، في ذلك التطابق الخفي، والذي يراد الكشف عنه عبر أستار عديدة»[1]، وهنا تكمن براعة الناقد في الكشف عن العلاقات الخفية بين العناصر المكونة لموضوعاتية الأديب الأساسية، واكتشاف تعديلاتها عبر مسح عميق ودقيق للأعمال الأدبية كلها.

كما يذهب 'جون بيار ريشار' في فكرته حول "القرابة السرية" إلى بعيد، حيث يرى أنه «لا يمكن أن يوجد انفصال بين التجارب المتنوعة للإنسان الواحد، سواء تعلق الأمر بالحب، بالذكرى، بالحياة الحسية، أم بالحياة الفكرية. فالمجالات التي تبدو أكثر انفصالا عن بعضها بعضا تحتوي بداخلها الأشكال نفسها»[2]. ألا يعني ذلك أن تجارب الإنسان في الحياة مهما تنوعت واختلفت وتناقضت، فإنها في الأساس ترجع وتقوم على بعضها البعض بشكل تراكمي، ما يجعلها تتآلف فيما بينها بروابط وثيقة الصلة يصعب ملامستها على السطح، في حين تكشف عن حجبها، وترفع من أستارها كلما توغلنا أكثر في أغوارها السحيقة.

وها هو 'جون بيار ريشار' يضعنا في علاقة حميمية مع وظيفة القرابة السرية في مد جسور حبلها السري الذي يوحد اندفاعات تيارات الموضوعاتية ذات الاتجاهات المتنوعة في لحمة واحدة، ويجذبها دوما نحو المركز مهما بدت بعيدة أو حاولت أن تنأى عنه، حين أشاد بسحر انسجام عالم 'مالارمي' (Malarmé) التخيلي وجاذبيته معترضا في الآن ذاته على رتابة الصورة وآلية تشكلها قائلا: «فحلمنا بطيران طائر للدلالة على فعل شاعري، لا يمتلك شيئا في حد ذاته على الأصل، فتخيلنا للسماء كسقف نصطدم به لا يقتضي إبداعا لنشاط خاص»[3]، بينما الأمر مختلف كليا عند 'مالارمي' إذ يكسر الطائر زجاجا، ثم إذا كان الزجاج قبرا أو سقفا أو صفحة وهكذا تتوالى الصور في مشاهد منسجمة تنم عن سحر يثير فينا منتهى الأحاسيس المرهفة والمشاعر الفياضة.

---

[1] عبد الكريم حسن: **المنهج الموضوعي**، ص46-47.

[2] Jean- Pierre Richard : **Littérature et sensation,** Seuil, 1954-1970, p13.

[3] جون-بيار ريشار: مقدمة 'العالم التخيلي لـ'مالارمي'، تر سعيد علوش **'المرجع السابق'**، ص136.

وقدم 'جون بيار ريشار' لأطروحاته النظرية السالفة الذكر آليات إجرائية لمقاربة النصوص الإبداعية نجملها فيما يلي:

1.5.2.الحلولية:

يدعو 'ريشار' إلى حلول الناقد قلبا وقالبا في النص المنقود بدل فكرة الإحالة التي تختزل النص إلى وسيلة عبور نحو السياقات الحافة، بدليل استنكاره للمغالطة المتعلقة بموقع الأديب خارج عمله، إذ يقول: «أين يوجد الكاتب حقا، وفي أوفر حقيقته إذا لم يوجد في المجموع الكلي الملموس لكتبه؟ ففيه يتذوق ويبدع، وفيه يتوجب البحث عنه بادئ ذي بدء»[1]، وفي هذه الحال يميز بين شخصية المؤلف الحقيقية التي لا تعنيه البتة وبين تلك الصورة الضمنية له في العمل الفني، والتي يطالب الناقد بالتماهي معها والحلول فيها.

يتماس هنا طرح 'جون بيار ريشار' كثيرا مع نظرية 'إيزر' (1926-2007 Wolfgang Iser) في القراءة والتأويل، حيث يغيب المبدع عن عمله الفني بمجرد اكتماله، لتحل محله سلطة القارئ أو الناقد عليه من أجل استنطاقه، وتجسيد جماليته، فيغدو بذلك الأحق بملكيته، وبالتالي يخرجه من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود الفعلي.

و« إن على نص ما أن يقرأ من الداخل حتى يستوعب، فالنقد الأكثر "موضوعاتية" لا يتجنب هذه الضرورة»[2] في الغالب الأعم، ولكن لا بأس في هامش صغير أن نفيد من الظروف الخارجية، خاصة إذا كانت داعمة للقراءة في استنادها إلى مرجعيات واقعية تزيد من صلابتها ومصداقيتها، فيقول:« وعلى الرغم من أننا لا ننفي هذه العوامل الخارجية، إننا نضعها –على هذا المستوى الذي نضع فيه منهجنا– بين قوسين لأنها لا تنبثق من داخل النص الأدبي»[3]. فيبدو 'جون بيار ريشار' بنيويا منفتحا في حدود البنية النصية دائما.

[1] ج.ب ريشار: مقدمة 'العالم التخيلي لـ'مالارمي'، تر سعيد علوش **'المرجع السابق**، ص129.
[2] ج.ب ريشار: **المرجع السابق**، ص142.
[3] عبد الكريم حسن: **المنهج الموضوعي**، ص114.

ومن أجل أن تتحقق الحلولية في النص «لا بد لمن يتوخى انتهاج هذه الطريقة من أن تتوفر فيه بعض الخصوصيات المتوازية، ومن هذه الخصوصيات القدرة على التعاطف مع العمل الأدبي، فالمعنى لا يمكن تنشيطه إلا إذا تمثله الناقد وعاشه من جديد. ولكنه لا بد لهذا التعاطف أن يبقى منضبطا، لأن ذلك وحده يلجم هذيان الإسقاط الذاتي»[1]، وهذه إشارة واضحة إلى مسألة اشتراط حدود للتأويل حتى لا تتعارض مطلقا القراءة المنتجة أثناء تقدمها مع خط سير النص.

ويرى 'جون بيار ريشار' من ناحية أخرى «أن بداية الطريق النقدية هي انصياع للمناهج والتقنيات الصارمة. أما نهاية الطريق فهي العودة إلى الذاتية، وممارسة لانطباعية حرة»[2]، ويضرب المثل بالأيقونة ' بارت' عبر مسيرته النقدية الفذة، والذي «انتقل من البنيوية والشكلية إلى لعبة حب مع الكلمات، إلى "لذة النص"، على غرار حوار العشاق وطريقة ابتكارهم للأشياء الأكثر ابتذالا. وهنا يتجلى قوله الشهير: "العشق هو ابتكار المعاني الجديدة"»[3]، في دعوة صريحة منه إلى سلطة القراءة وانفتاح التأويل.

هذا الانتقال بين المرحلتين في المثال الذي عرضه 'جون بيار ريشار' لأيقونة النقد 'بارت' جاء على لسان حاله قائلا: « أؤكد إرادتي في الوصول إلى مرحلة الأديب، وليس البقاء بين مرتبة المنظر والعالم اللغوي. وفي هذه الفترة ركزت كل اهتمامي خارج إطار الأدب المباشر. ووضعت كتابة إبداعية هي أشبه بالممر المفتوح، أعبر منه إلى الزمن الاجتماعي والفلسفي والوجودي»[4]، وقد اصطلح على تسميتها بمرحلة "النقد الحر"، وهي مرحلة تلعب فيها الذاتية دورا محوريا، ولكن دون أن يعني هذا غياب الآليات الإجرائية المنظمة للقراءة النقدية والموجهة لها نحو بلوغ هدفها.

[1] عبد الكريم حسن: **المرجع السابق**، ص117.
[2] ج.ب ريشار: حوار، كمال أبو منصور : **المرجع السابق**، ص152.
[3] ج.ب ريشار: حوار، كمال أبو منصور: **المرجع نفسه**، ص152.
[4] رولان بارت: حوار، كمال أبو منصور : **المرجع السابق** ، ص 287.

ذلك الاتجاه أيضا نحته الناقدة البولغارية 'جوليا كريستيفا' (Julia Kristeva) في مرحلتها الأخيرة، حيث تقول:« في البداية كانت لي مواصفات العالم الذي يغربل الآثار الأدبية وفق معايير صارمة لا تقبل الجدل. الذهاب في العلمية إلى حدودها القصوى يفضي إلى الحائط المسدود. السيميولوجيا التي أنادي بها تقوم على استقراء الأثر العلمي أو الفلسفي وربطها بالنظام الاجتماعي والسياسي. هنا يكتسب الباحث صفة المبدع الذي يتمتع بمعرفة شاملة تمكنه من النفاذ إلى عمق وجذور الظاهرة اللغوية»[1]، وهذا اتفاق صريح بين الثلاثي 'جون بيار ريشار' و'رولان بارت' و'جوليا كريستيفا' على الحلول في النص بكامل العواطف والأحاسيس وفتحه على كل الأصعدة والمجالات الفكرية لتفجير طاقاته وشحنه الدلالية.

كما أشاد 'غاستون باشلار' بقراءة 'جون بيار ريشار' لأشعار 'بودلير'، إذ يقول: «إنه يقرأ المدائح التي قيلت في الرجال العظام بمتعة، كأنه هو موضوع هذه المدائح. وعلى أية حال، فإن الانسجام مع القراءة لا ينفصل عن الإعجاب. علينا أن نستطيع إبداء إعجابنا، ولكن الدافع المخلص نحو الإعجاب ضروري دائما لتلقي الأثر الظاهراتي للصورة الشعرية»[2]. وهي شهادة أخرى من 'غاستون باشلار' على مدى تماهي و حلول 'جون بيار ريشار' في العمل المنقود لدرجة التطابق التام بين الذات وموضوعها.

نستخلص مما سبق أن التعاطف مع النص لا بد منه؛ لنتمثل معانيه و نعيشها بعمق حتى نصل إلى درجة الالتحام معه لحلول فيه، فينشأ بيننا حوار لا ينقطع، نطلع من خلاله على أسرار نظامه الخفي ويكشف لنا عن تضاريس بناء عوالم إبداعه. بالتالي نتمكن من الإمساك بالقلب النابض فيه أو الموضوعاتية المؤسسة للعمل بواسطة مد تضاعيف مشاهدها وصورها وأشكالها المتجددة داخل نسيج علائقي منسجم على ساحة الفضاء النصي، مستشعرين متعة اللعب مع الكلمات بممارسة الهدم وإعادة البناء وفق منطق مبرر ومقبول.

[1] جوليا كريستيفا، حوار، فؤاد أبو منصور: **المرجع السابق**، ص346.
[2] غاستون باشلار: **جماليات المكان**، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط 5، 2000، ص24-25.

2.5.2. حرية المدخل:

لا يشترط المنهج الموضوعاتي على الدارس المدخل الذي يلج منه إلى عالم النص، إذ يترك له حرية الاختيار حسب ما تمليه عليه خبرته في المجال النقدي من جهة، ثم طبيعة استجابة النص لهذا الانتقاء من جهة ثانية؛ لذلك فإن المقياس الضابط والوحيد هو مدى انسجام الدراسة وقدرة استمرارها نحو عمق النص في استجلاء نظام انبنائه، حيث يقول 'جون بيار ريشار': « إنه لا وجود في القراءة الموضوعاتية لنقطة بدء ونقطة وصول. فالمدخل إلى حقل القراءة الموضوعاتية مدخل حر، مما يضفي عليها شيئا من السحر. وعندما يكتب أحد النقاد الموضوعاتيين في مقدمة رسالته أنه سيبدأ من نقطة ما، فإن هذه البداية ستكون بداية كتابته هو، لا بداية يلزمه بها منطق حقيقي للموضوع المدروس»[1]، خاصة وأن النص لا يفرض على القارئ سلطته، بل يدخل في حوارية لا متناهية معه.

نستطيع أن نفهم من كلام 'جون بيار ريشار' السابق مسألة نسبية وجزئية القراءة، خاصة إذا كان النص غنيا في معانيه ثريا بمرجعياته، فإنه كلما تعددت مداخله كلما ازدادت أسراره، وقد لا نستنفد طاقاته اللغوية في حمولاتها الدلالية المتجددة، بدليل النصوص الخالدة التي ما تزال تسيل حبر الكثير عبر العصور، وهذه هي العلامة الفارقة في النصوص الكتابية، التي تحدث عنها 'بارت' في قوله:« هذا النص المثالي عبارة عن مجرة من الدوال، وليس بنية من المدلولات. إنه ليس له بداية، إذ ندخل إليه من عدة مداخل، دون أن نزعم في يقين أن واحدا منها هو مدخله الرئيسي»[2]، وإن بدا 'بارت' في كلامه يتحدث عن نص مثالي غير متحقق في أرض الواقع، فقد عنى نصوصا إبداعية فذة تحوم في فلكه وتقترب من إشعاعاته باستمرار، وتقتبس من وهجه سمة تعدد المداخل وانفتاحية القراءات.

[1] عبد الكريم حسن: **المنهج الموضوعي**، ص185-186.

[2] Roland Barthes: **«S/Z»,** éd du Seuil, Paris, 1970, p 11.

وحرية المدخل في الدراسة الموضوعاتية حول النص الواحد تؤدي إلى تفاوت بعضها عن بعض من ناحية الجودة والصلابة، ثم أيضا بمدى ملامستها لأجزاء النص في أدق تفاصيله، ومن ثم نستطيع أن نلمس درجة إحاطتها بكلية النص. إذن يجب علينا البحث عن مدخل يفضي بنا إلى موضوعاتية تحقق لنا أفضل النتائج، وتستجيب لخطوات المنهج بدءا من استجلائها الموفق عبر تفكيك النص إلى الشروع في متابعة إعادة بناء تعديلاتها المتنوعة مرحلة بمرحلة في انسجام متقدم يجمع تضاريس العالم الفني في وحدة كبرى متسقة ومنسجمة.

3.5.2. القراءة المجهرية:

إن القراءة المجهرية هي الوجه الآخر للموضوعاتية، كيف لا وهي تشريح في كيان النص يفككه جزءا جزءا من بدايته إلى نهايته، للوصول إلى وحدته التي لا تقبل التجزئة، التي هي في الوقت نفسه الوحدة الخلوية الرحمية البانية لعوالم النص الإبداعية عبر خاصية تعديلاتها المتجددة والمستمرة وفق شبكة من العلائق المتشعبة والوشائج المتداخلة داخل نظام في غاية الدقة والبراعة.

والمسلك الأمثل لبلوغ هذه الآلية الإجرائية، نستشفه من خلال ما ذهب إليه 'ريشار' حين يقول: «.. ولقد بدا لنا النقد على غرار الدرب التي تذرعها الخطى، لا على غرار المحطة أو النظر. فهو يتقدم بين المشاهد، وفي تقدمه يفتح الأبعاد ويفرشها ويطويها. وخشية السقوط في اللامعنى، أو خشية السقوط في حرفية النص، يتوجب عليه أن يتقدم باستمرار؛ أن يعدد زوايا الرؤية، أن يعدد اللقطات. وكالجبلين في بعض المعابر الوعرة، فإن النقد لا يتجنب السقوط إلا باستمرار اندفاعاته. ففي سكونه يسقط في التكرار والمجانية»[1]. إذن فبراعة الناقد تكمن في ولوج دهاليز عوالم النص والانسياب مع التواءاتها وانحرافاتها

[1] عبد الكريم حسن: **المنهج الموضوعي**، ص114.

بمهارة عالية ماسحا كل الاتجاهات من أجل القبض على الصورة الأصل النموذج قبل دخولها سلسلة عمليات الاستنساخ لعدد غير منته من الصور المعدلة.

لقد تجلت لنا روعة فكرة القراءة المصغرة عند 'جون بيار ريشار' في استيحائها من فكرة الصغير عند 'بروست'، حيث جاء في روايته "البحث عن الزمن الضائع" قول: «أبسط رغبة من رغباتنا، برغم تفردها كلحن، فهي تتضمن الرغبات الأساسية التي يقوم عليها بناء حياتنا»[1]، إنها العبارة التي أثارت عند 'جون بيار ريشار' جدوى أو فعالية البسيط في فتح أسرار الأنظمة الكبرى وكشف مغاليق علاماتيتها.

يواصل 'جون بيار ريشار' إلحاحه أكثر على القراءة المجهرية للقوة التي تتمتع بها قائلا:« إن القراءة لم تعد جريا ولا تحليقا، إنها على العكس من ذلك تماما. فهي تعتمد على الإلحاح، وإطالة النظر. إنها تثق في الجزء، في بذرة النص، فتقوم بتضييق مساحة تربتها حتى تقبض عليها»[2]. وعليه حتى تتحقق هذه القراءة يجب أن نمعن النظر في كل الوحدات الصغرى المكونة للنص عبر كل تجلياتها الحسية والمعنوية، ومن خلال جميع المستويات التعبيرية الكائنة والممكنة، ثم ملاحقة نظام تناسلها في إنتاجيته الذاتية، وكأننا به يعيد إنتاج نفسه باستمرار على مرأى القراء.

لقد أسس 'جون بيار ريشار' لهذه القراءة في كتاباته الأخيرة، حيث يصرح قائلا: «لقد حاولنا أن نقدم فيها قراءة تقوم على قاعدة هي في الوقت نفسه القاعدة الشفوية للأعمال الأدبية (مما يجعلها تتجسد في صفحات)، وهي أيضا القاعدة الشكلية، الموضوعاتية، العاطفية، حيث يظهر من خلالها عالم متميز (ما يجعلها تنتظم في مناظر). نضيف إلى هذا أن الصفحات بجملة مكوناتها، من تضاريس الكتابة أو منحنياتها، يمكن أن تشكل مناظر، والمناظر بفضل تجسيداتها الحسية، ومنطقها، ونظامها السري، يمكن بدورها أن

[1]J-P Richard: **Proust et le monde sensible**, éd du Seuil, Paris, 1974, p 7.
[2]J-P Richard : **Microlectures**, Cérès éditions, Tunis, 1997, p 5.

تفهم، أن تقرأ بصفتها صفحات»[1]. أضاف 'جون بيار ريشار' في قراءته هذه منحا جديدا تمثل في أثر فعل التشكيل المكاني والزماني على النص موضوع الدراسة، الذي وجب أخذه بعين الاعتبار إلى جانب القراءة المجهرية في تنقيبها عن النواة المركزية غير القابلة للتجزئة عبر عملية المسح الأفقي العمودي للبنية النصية.

ذلك ما يتماشى تماما مع الخاصية المرنة للموضوعاتية، إذ لا بد من البحث عنها في كل الاتجاهات وجميع المستويات، وفي الوقت نفسه اختبار مدى تحقق الانسجام بين حرية المدخل إلى النص وتقدم هذه القراءة إلى النهاية، حيث أنها الضمان الوحيد القادر على الكشف عن أي خلل محتمل أو نقص ممكن حتى يتم تداركه وتصويبه في الوقت والمكان المناسبين. وما من سبيل لمعرفة النص في كليته غير سبيل الحدس القائم على الشعور العميق لأدق تفاصيله وأبسط جزئياته.

إن غاية القراءة المجهرية هي محاورة النص في أدق تفاصيله، كاشفة عن مركز التحكم فيه، والمسؤول عن انتظام تشكلاته عبر فضائه الكتابي، وقد يكون هذا المركز صوتا، أو لونا، أو حركة، أو أي شيء آخر يمكن أن يوحد أجزاء العالم الجمالي للنص، غير مغيبين في قراءاتنا طبعا إدراج الجزء في علاقته بالأجزاء الأخرى وعلاقة ذلك بالوحدة الكبرى.

4.5.2. التواتر:

تعمل القراءة الموضوعاتية على استجلاء الرسالة الملحة في النص الأدبي، ولا يمكن« للمقاربة الموضوعاتية أن تبرز الفكرة المهيمنة والتيمة المحورية إلا بعد الانطلاق من القراءة الصغرى نحو القراءة الكبرى»[2]، عن طريق «تفكيك النص الأدبي إلى حقول معجمية

[1] J-P Richard : «**Pages Paysages : Microlectures2**», Editions du Seuil, Paris, 1984, p 7.

[2] جميل الحمداوي: **المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي** (www.adabia.net).

وجداول دلالية إحصائية لمعرفة الكلمات والعبارات والصور المتكررة في النص أو العمل الأدبي»[1]، يكون الغرض منها استجلاء القيم والسمات الدلالية المهيمنة على النصوص الأدبية محل الدراسة.

والوحدات النصية التي يتم تواترها في النص توجه مسار البحث عن موضوعاتيته، حيث يرى عبد الكريم حسن أنه ضروري إجراء مسح عام للنص المنقود، « فالإحصاء يجب أن يشمل الأغلبية الساحقة للمفردات إن لم يكن كلها. وبعد هذه العملية الإحصائية يتحدد لدينا الموضوع الرئيسي... الموضوع الرئيسي هو الموضوع الذي تتردد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلات اللغوية الأخرى، هذا على المستوى الشكلي البحت. أما على المستوى البنيوي، فإن الموضوع الرئيسي هو الذي يفرز بقية الموضوعات ويولدها بشكل آلي »[2]. وتلك هي الموضوعاتية البنيوية التي نادى بها 'جون بيار ريشار'.

لذا وحتى يستقيم الإجراء، تبتدئ القراءة الموضوعاتية بعمل إحصائي، يليه إجراء تحليلي تصنيفي، لينتهي في الأخير بإعادة بناء تركيبي للعالم الفني. تعين الموضوعاتية بالكلمة الأساسية التي دل عليها التواتر ، وانتشر لها حقل معجمي واسع، من خلال عملية إحصائية لكل مفردات النص، كما يمكن أن تكون العائلة اللغوية هي حد الموضوعاتية؛ باعتبار التواتر و التكرار دليل هوس المبدع الذي يحرك هاجس الكتابة لديه.

لعل السمة التي تترافق مع الإبداع هي التواتر والتكرار الدائمين، إذ تتناسل العوالم الفنية من الأصل نفسه وإن بدت بأقنعة مختلفة عبر تعديلات صورها المتطورة، لذلك يرى 'رولان بارت' أن« الموضوع مكرر؛ بمعنى أنه يتكرر في العمل، ويعد هذا التكرار تعبيرا على خيار وجودي»[3]، ويكون التكرار ما يسمى بالاطرادية التي« تعد المقياس في تحديد

[1] جميل الحمداوي: **المرجع السابق**.
[2] عبد الكريم حسن: **الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب**، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط 1، 1983، ص33-34.
[3] يوسف وغليسي: **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، دار الريحانة، القبة، الجزائر،(د.ت)، ص19.

الموضوعات التي تشكل المعمارية غير المرئية لهذا العمل، وبذا فهي تزودنا بمفتاح تنظيمه ، هذه الموضوعات هي التي تطور على امتداد العمل الأدبي، وهي التي نقع عليها بغزارة استثنائية، فالتكرار أينما كان دليل الهوس»[1]. فنكون بذلك أمام إجراء تقني بحت يحيل على إيديولوجيا ما.

وتتبني الموضوعاتية «أساسا على رصد التيمات التي تم الاشتغال عليها في العمل، تركيزا أو إشارة عابرة من الطرح الذي يحصر التيمة في قرينة متميزة الدلالة في العمل الأدبي عن الوجود في العالم الخاص بالكاتب»[2]؛ حيث « لا ترتبط التيمة بتواتر نسبة قرائن دلالية تحيل وتعلن عن وجودها، بل تراها في مجموع الصلات القائمة بين العمل الأدبي والوعي المعبر عن ذاته من خلالها»[3]، لتقوم الموضوعاتية «بتحويل ما هو روحاني وزئبقي وشاعري إلى وحدة دلالية حسية مبنية موضوعيا وعضويا»[4]، تتم في عملية مراوحة وانتقال ما بين اللغوي والنفسي.

إلا أن 'جون بيار ريشار' لم يكن يرتاح كل الارتياح لعملية العد تلك، والسبب يرجع إلى حقيقة اللغة التي لا تلبث تغير من معاني مفرداتها بتغير مواقعها في الكلام، فيعقب على ذلك في تحفظه الآتي، حيث ورد في تصريحاته ما يلي:

«*على الرغم من أنه لا جدال فيما تقدمه الإحصائيات إلا أنها لا يمكن أن تقود إلى حقائق نهائية.

* فالموضوع يتعدى الكلمة بشموليته وامتداده.

[1] رحيمة شيتر: **النقد الموضوعاتي ودراسة النص**، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،2009،ص2.
[2] دانييل برجيز: **المرجع السابق**، ص139.
[3] محمد خاين: **تحليل موضوعاتي لرواية الوساوس الغريبة لمحمد مفلاح**، مجلة اللغة والاتصال، 05، مختبر اللغة العربية والاتصال، جامعة وهران، الجزائر،2009، ص147.
[4] جميل الحمداوي: **المرجع السابق**، ص5.

*ومن هنا تنهض صعوبة أخرى، وذلك أن بناء معجم، لفظي للتواتر في العمل الأدبي، يفرض أن معنى الكلمات يبقى واحد من موقع إلى آخر»[1]، ومحاولا في الوقت نفسه تقديم البديل المناسب.

علما أن إجراء التكرار في الدراسة الموضوعاتية، يرجع بدرجة أولى إلى طبيعة الموضوعاتية نفسها، التي قد تكون صوتا أو كلمة أو مشهدا، أو غيرها؛ بالتالي يكون هذا الإجراء مقبولا ومبررا لتحديد الموضوعاتية التي انبثق منها النص، لينمو بفضل تعديلاتها المتنوعة وفق الشبكة العلائقية المقترحة، مع الاحتكام في كل مرة إلى التقديرات التي تخدم البناء النصي في مجموعه الكلي.

ويشير 'جون بيار ريشار' إلى الأهمية البالغة التي يمكن أن يمدنا بها تواتر عناصر معينة في العمل الإبداعي من مثل الكلمات المفتاحية والصور المفضلة والموضوعات الموضوعاتية حتى نتوصل إلى الكشف عن الموضوعاتية الكبرى؛ قائلا:« فالموضوعاتية الكبرى في عمل ما، تلك التي تكون المعمار الخفي، والتي عليها تقديم مفتاح انتظامها، هي تلك الموضوعاتية التي توجد مغلقة في الغالب، والتي يعثر عليها حسب تواترها الظاهر استثنائيا»[2]،محاكيا في ذلك ما قام به 'بيار غيرو'(Pierre Guiraud 1912-1983) في فرنسا.

كما أن التكرار لا يعني أبدا التطابق بحذافيره، وإلا فلا فائدة منه، إذ تتفاوت التفاصيل الصغيرة وتتمايز العناصر الدقيقة التي تصنع الاختلافات والفوارق، مما ينفي إمكانية التطابق الفج، وأما فيما يخص تكرار الوحدات في النص الفني، فإن دلالاتها التي ترافقها خلال هذا التواتر فلا تكون إلا بشكل نسبي ترميزي، بفضل بنينة تشاكلها داخل نظام خفي يستعصي فكه، أو حتى استجلاء أمشاج قرابته المعنوية من القراءة الأولى.

[1] عبد الكريم حسن: **الموضوعية البنيوية**، ص15.
[2] ج-ب ريشار: **مقدمة العالم التخيلي..**، ص131.

ذلك ما يسعى النقد الموضوعاتي للكشف عنه داخل النص، على اعتبار التكرار في الموضوعاتية يتجاوز مستوى مفردات اللغة وجملها وفقراتها، إلى ملاحقة تكرارات مشاهد النص المتولدة عن التعديلات المستمرة للموضوعاتية الأصل على امتداد الفضاء النصي.

ونستخلص مما سبق قيام نقد 'جون بيار ريشار' على نظرتين تحليليتين، أولهما تتمركز على الأفكار الأكثر تكرارا في عمل المبدع؛ أي أن المقاربة الموضوعاتية هي «طريقة تجميع المواد حسب الموضوعات»[1]، وتدور الثانية على اللفظ اللغوي الأكثر ورودا في النص الأدبي،« لكن بعض النقاد لم يقبلوا باعتماد التكرار اللغوي وحده، لذلك يصر 'أ.ج غريماص' على التفرقة بين الموضوعاتية الأدبية والموضوعاتية المعجمية، وتساءل عن أي شيء يبرهن الورود الكثير لكلمة مثل كلمة الحب؟ وإذا كان يمكن القيام بالإحصاء من أجل القول إن الكلمات الأكثر ورودا هي الكلمات الأكثر أهمية، فتلك فرضية لم يبرهن عليها، كما أن تقديم التواتر بالشكل المطلق لا يعني شيئا»[2]. في حين يتحدد التكرار على مستوى الأفكار في علاقته بالتواتر اللغوي للفظ داخل العمل الأدبي، مما يفضي إلى تتبع الموضوعاتية.

ويقول 'ريشار' في مفهوم مقولة العلاقة ومفهوم الشمولية: إن كل بروز من تمظهرات الموضوع يصدي في اتجاه الحضور الضمني للتمظهرات الأخرى. ووراء هذا الحضور الضمني، يصدي الظهور في اتجاه منطق التعددية، أي في اتجاه نوع من النموذج البنيوي لكل موضوع أو حركة أو عنصر محسوس[3]. فنذهب إلى أن كل ظهور يعد لبوسا للمعنى الأول، حيث أن مسارات توليد المعاني يصدر عن المنبع الأول ويفضي إليه في نهاية الأمر، وما الأصداء التي تثيرها المعاني المستحدثة إلا وتلتقي مع بعضها في علاقات

[1] دانييل برجيز: **المرجع السابق** ، ص117.
[2] أحمد رحماني: **نظريات نقدية وتطبيقاتها**، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط1، 2004، ص93،94.
[2] عبد الكريم حسن: **الموضوعية البنيوية**، ص78.
[3] ينظر محمد بلوحي: **المرجع السابق**، ص12.

عديدة، ومن أنواع العلاقات التي تربط بين المعاني، العلاقات الجدلية والمنطقية والخيطية وذلك ما يمكن وصفه بالتمفصل وبذور الالتقاء[1].

بيد أن مفهوم العلاقة يبقى خاضعا لمنطق التصنيف والتنسيق في كل مرة، « فالناقد يدخل إلى صميم التجريد النصي انطلاقا من تمثله الخاص للتصنيف والتنسيق، وقراءة النص بهذه الطريقة تعني أن يذرع الناقد جيئة وذهابا ما سماه 'باشلار' بدروب الحلم أي حقول الاختيار المفتوحة للخيال»[2]؛ من هنا يصل الناقد إلى عمق النص من خلال التصنيف والتنسيق الخاصين به،« فوضع العناصر المبعثرة في العمل الأدبي موضع العلاقة من بعضها هو الذي يفضي في نهاية الأمر إلى بلوغ التجانس في هذا العمل»[3]، ما يحقق ترابط أجزاء العمل ويوحد عناصره المتعددة.

ويقابل 'ريشار' بين طرفي الثنائية القطبية للتجانس، القطب الذي ينبع من طبيعة العمل الإبداعي، وذلك من خلال ملاحظة ميل المبدع إلى تكرار بعض المواقف وتأكيد بعض البنى التي تشكل القاعدة الأساسية لعمله، وتحدد موقفه من الوجود، والقطب المقابل الثاني الذي ينبع من خلال الممارسة النقدية، فالناقد يجد ذاته عندما يعثر على خيوط الربط بين موضوعاته، فالموضوع يتعدى بغيره مما يسمح للناقد بتعقبه في كل الموضوعات الأخرى وصولا إلى شبكة العلاقات الموضوعاتية. إن الناقد يستخلص المعاني من بعضها البعض، ويعيدها إلى منابعها الأولى، إنه المعنى الذي يتشعب في كل الاتجاهات، والاتجاه الذي يؤدي إلى كل المعاني داخل العمل المدروس.

يذكر 'عبد الكريم حسن' أن مصطلح "الجرد" لا يحمل مفهوما كميا وحسب، لكنه يحمل مفهوما نوعيا حيث يتم وضع العناصر المتآلفة في حقل واحد، وأن مصطلحات الجرد

[4] عبد الكريم حسن: **الموضوعية البنيوية** ، ص79.
[5] عبد الكريم حسن: **المرجع نفسه** ، ص81.

والتنضيد تنتمي إلى عالم واحد هو عالم الوصف؛ أي وصف المعنى، وتقوم عملية الوصف على تصنيف عناصر المدلول في العمل الأدبي بما يعيده إلى الارتسام في مشهد إدراكي وخيالي فريد، والهدف من هذا المنهج هو اكتشاف الفرادة في العمل الأدبي وتميزه عن غيره، ومن أجل فهم المعنى أكثر لا بد من وضعه ضمن مقولات والمسمى بالعربية "سلسلة الأمثال"، لأن أي شيء يخدم المعنى يسمى "مقولة"، والموضوعاتية بمثابة "سلسلة أمثال لغوية"، تحوي داخلها أنواع "الترسيمات"، ويشير 'أحمد رحماني' إلى أن« الترسيمة أصغر من الموضوع، إنها ارتسام الموضوع في شيء أكثر تحديدا كالصورة مثلا، إنها جزء من الكل»[1]، والتي تؤلف مع بعضها "مجموعة مقولاتية" واحدة[2].

إذن يفرض التكرار نفسه في المقاربة الموضوعاتية ويدنيها أكثر من نظيرتها الأسلوبية، التي تحصر مجال دراستها في تتبع الشحنات الانفعالية والدفقات الشعورية الأكثر بروزا وتوثبا في النص، مستعينة بعملية إحصاء تكرارات الوحدات النصية صوتيا وصرفيا وتركيبيا ودلاليا، «إذ يعتبر التكرار الأداة الأساسية الوحيدة التي تمكن وحدات النص من الإعلان عن نفسها وتحديد مواقعها فيه»[3].

وهكذا فالموضوعاتية تلتقي مع الأسلوبية حول إجراء العد في إحصاء الوحدات المتكررة في العمل الفني، ويختلفان في الغاية المرجوة من ذلك، حيث تسعى الموضوعاتية إلى الوقوف على الترسيمة الجمالية البانية لأجزاء النص انطلاقا من تناسل المعنى الناتج عن تضاعف الخلية الرحمية الأولى عبر سلسلة تعديلاتها المستمرة على مدار العمل الفني.

[1] أحمد رحماني: **المرجع السابق** ، ص39.
[2] عبد الكريم حسن: **الموضوعية البنيوية**، ص54،55.
[3] Georges Molinié **: la Stylistique** ,1ère éd PU f, 1993,p 194.

لقد حاولنا في هذا الفصل تجلية مفردات موضوع البحث، حيث تقصينا المهاد النظري للمقاربة الموضوعاتية محاولين رصد تصوراتها المنهجية وآلياتها الإجرائية عند أهم أقطابها، وعلى رأسهم 'جون بيار ريشار' الذي بدا عنده المنهج أكثر تبلورا وأكثر نضجا.

بالتالي سيتم تفعيل هذه المفاهيم الموضوعاتية بتطبيق آلياتها الإجرائية على نصوص مدونة بحثنا، بغية الكشف عن أسرار جماليات القصة القصيرة الجزائرية ، وذلك من خلال إضاءة المصادر الأكثر عمقا في تاريخ الكتابة سواء ما تعلق منها بالتجربة أو بالواقع، خاصة وأنه لا وجود للتعارض بين الوسيلة والهدف بقدر ما نلمسه من التجانس والائتلاف بينهما.

الفصل الثاني:

أبجديات القصة

القصيرة الجزائرية

تمهيد

1. مفهوم القصة القصيرة

2. نشأة القصة القصيرة الجزائرية

3. عوامل ظهور وضمور القصة الجزائرية

1.3. الدين واللغة وإحياء التراث العربي

2.3. الرؤية الكلاسيكية للأدب وضعف النقد والترجمة

3.3. البنية الاجتماعية والتراث الشعبي

4.3. الاحتكاك بالآخر وضعف المتلقي ودور الصحافة

5.3. انطلاقة الثورة التحريرية

4. الخصائص البنائية والفنية للقصة القصيرة الجزائرية

1.4.المضامين والاتجاهات

1.1.4. المضامين

2.1.4. الاتجاهات

3.1.4. توجهات قصة ما بعد الاستقلال

2.4. البنية الفنية

3.4. الانفتاح على التجريب

تمهيد:

تعد القصة القصيرة فنا مستحدثا في الآداب العالمية إذا ما قورن بفنون أدبية أخرى نظير الشعر مثلا ، وهذا ما يفسر ظهورها المتأخر في الساحة الجزائرية، إلى جانب الظرف الاستثنائي الذي عاشته الجزائر أثناء مرحلة الاستعمار، بيد أنها استطاعت أن تفتك مكانتها في ظرف وجيز، وتحقق ثراء متنوعا ونضجا فنيا متميزا في الأدب الجزائري الحديث، وقد اضطلع هذا الفن النثري الحديث بتصوير حياة الفرد الجزائري بكل متغيراتها الفكرية وتحولاتها الاجتماعية وأبعادها الحضارية، حتى بات علامة دالة على الإنسان الجزائري، وعينة حية من بعض مناحي حياته اليومية، إذ يفصح عنه عاكسا واقعه المعيش بتحدياته وتناقضاته، فيعرض بذلك وجهة نظر في الحياة وبعض مشكلاتها.

1. مفهوم القصة القصيرة:

تعد القصة القصيرة فنا جديدا ظهر حديثا في الغرب، حيث « قدم 'إدغار ألان بو'(Edgar Allan Poe 1809-1849) الأمريكي أفضل محاولاتها المبكرة في النصف الأول من القرن التاسع عشر، ثم أرسى دعائمها وطورها 'غي دي موباسان' (Guy De Maupassant 1850-1893) الفرنسي في النصف الثاني من ذلك القرن نفسه»[1]، ثم أخذت تتقدم وتتطور شيئا فشيئا في البيئة العربية، إلى أن تبلورت بوضوح قواعد هذا الفن لدى المبدعين العرب، وأصبحت بذلك كيانا مستقلا بذاته تسعى إلى تمثيل الواقع العربي بآماله وآلامه ومطامعه ومطامحه.

لقد استطاعت القصة القصيرة جلب الأنظار إليها، وحازت على اهتمام العديد من الكتاب العرب لجملة من العوامل تعد من أبرز المؤثرات التي ساهمت في تطوير الكتابة القصصية، وعلى رأسها الترجمة والصحافة، فأدبنا العربي لم يكن ليعرف القصة لولا

[1] يوسف الشاروني: **دراسات في القصة القصيرة**، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1989، ص 57.

حركة الترجمة الحديثة على يد « رفاعة رافع الطهطاوي الذي يعتبر أول من ترجم القصة من الأدب الغربي إلى اللغة العربية، تلك قصة "تليماك" لـ 'فينيلون' (Fénelon 1651-1715) وذلك عام 1867»[1]، «كما لا ننسى في هذا المقام فضل أعلام آخرين كان لهم نشاط ملحوظ في حركة الترجمة القصصية مثل: أحمد حافظ عوض، وعباس حافظ، وعبد القادر حمزة، وإبراهيم المازني، ومحمد عبد الله عنان»[2]. كان لهؤلاء الرواد الفضل في انفتاح الأدب العربي على عوالم أجناسية أخرى، فنهل منها بما يتلاءم مع ذائقته وخصوصية مجتمعاته.

ولعل ما ساهم في اتساع دائرة التلاقح والتفاعل في الإبداع القصصي صدور الصحافة، وانتشار الجرائد والمجلات التي احتضنت هذا الفن، حيث نالت « القصة القصيرة التي احتلت ونشرت على حلقات مكانا هاما في الصحافة تجذب إليها جمهور القراء وبذلك وجد الفن القصصي وسيلته إلى الذيوع بين جمهور عريض»[3]، فكانت الصحافة للقصة بمثابة التربة الخصبة، كما أن نشأتهما ارتبطتا تقريبا معا فكلتاهما قد خدمت الأخرى على حد قول يوسف الشاروني: « فإن الصحافة، احتاجت إلى القصة القصيرة، كما احتاجت القصة القصيرة إليها»[4]. إذن فـ« معرفتنا بالقصة القصيرة من خلال الصحافة تجعلها أمامنا أشد وضوحا بكل أبعادها، وموضوعاتها، ومختلف أساليبها»[5]، ثم شيوعها بين أوساط القراء على اختلاف مستوياتهم.

وقد ألزمت الصحافة المبدعين بتبني أسلوب جديد في الكتابة، فظهرت المقالة القصصية التي استعاضت عن الإسهاب بالتركيز، وعن الأسلوب المسجوع بالمرسل، فأزاحوا الغريب من اللفظ والحوشي من المعاني، واقتصدوا في اللغة وتجنبوا الاستطراد

[1] يوسف الشاروني: **المرجع السابق**، ص 117.
[2] أحمد هيكل: **الأدب القصصي والمسرحي في مصر**، دار المعارف، مصر، ط 4، 1983، ص 27.
[3] يوسف الشاروني : **المرجع السابق**، ص 15.
[4] يوسف الشاروني : **المرجع نفسه**، ص 27.
[5] أحمد هيكل: **المرجع السابق**، ص 15.

المشتت للأفكار والمربك لتسلسل المعنى، وتنوعت الموضوعات وفاء لروح الالتزام بالقضايا الوطنية والاجتماعية، وتهيأت للقص فرصة لاستبدال ثيابه القديمة بأخرى مفصلة وفقا لمتطلبات العصر.

والقصة القصيرة بمفهومها العام فن نثري يتناول أحداثا واقعية أو محتملة تتبني في الأساس على عنصر السرد، كما أن لها ملامح تميزها من ناحية الشكل والمضمون، فهي فن الوحدة والإحساس بالغربة والضياع والصراع الباطني والتركيز على اللحظات العابرة التي تبدو عادية لا قيمة لها، ولكنها تحوي من المعاني قدرا كبيرا، وهذه اللحظات قصيرة ومنفصلة لا تخضع لتسلسل الزمن ولكنها تحوي الماضي والحاضر والمستقبل[1]. وعليه فإن نجاح القصة القصيرة فنيا مرهون بمدى تماسك عناصر بنيتها السردية، بحيث كل عنصر يؤدي وظيفته في اكتمال العمل الفني، وإن ضعف أي عنصر سيؤدي حتما إلى تهلهل بقية العناصر وبالتالي البنية الكلية للعمل.

كما يذهب كثير من النقاد والدارسين لأغراض بحثية بحتة إلى تفكيك عالم القصة، فيميزون فيها بين البناء القصصي والنسيج الفني، إذ أن البناء يضم كل من الحدث بما يحمله من أفكار ومرام، و هذا الحدث يقع على شخصيات أو يصدر عنها، بالتالي تنشأ بينهما علاقة تأثير وتأثر تساهم في تطوير الفعل السردي إلى نهايته، والذي يأتي وفق خطة فنية مدروسة تسمى بالحبكة، هذه الأخيرة قائمة على عنصر الصراع توليدا واختزالا، وأن كل هذه العناصر البنائية تقدم من خلال بنية زمكانية معينة يحددها القاص لنفسه ابتداء، وبعد ذلك تأتي مرحلة النسيج أو التعبير الفني، والتي تشمل اللغة الموظفة، وأنماط الوصف، وأساليب الحوار بين الشخصيات، وطرق السرد المختلفة.

وعلى إثر ذلك قطعت القصة القصيرة الجزائرية أشواطا، وهي تسعى إلى بلوغ درجة اكتمالها الفني، حيث أننا نجد الطلائع الأولى لم ترقى إلى المستوى الجمالي

[1] ينظر فيصل الأحمر ونبيل داوده، **الموسوعة الأدبية**، دار المعرفة، ج 2، الجزائر، 2009، ص 345.

المطلوب، حيث كانت تتأرجح بين المقال القصصي والصورة القصصية، كما تميزت بغلبة الرؤية الإصلاحية الوعظية وطغيان النبرة الخطابية فيها، ومرد ذلك أنها خرجت من عباءة الحركة الإصلاحية آنذاك، إلا أن هناك عوامل أخرى ساعدت على انفتاحها، وأثرت في تطور موضوعاتها وتمايز أشكالها الفنية، وفي ذات الآن كانت تصارع عوامل تفسخها وانهيارها من جهة أخرى.

2. نشأة القصة القصيرة الجزائرية:

بينما كانت القصة القصيرة العربية تشق طريقها في العالم العربي، كان وضع الجزائر لا يبشر بخير جراء الظروف الخاصة التي أحاطت بثقافتها العربية دون غيرها من البلدان الشقيقة، فظلت تبحث عن طريقها وتلتمس مقومات شخصيتها التي حاول الاستعمار طمس معالمها وبتر جذورها بكل ما أوتي من قوة، ما أدى إلى تردي وضع الأدب عموما وتأخر فن القصة على وجه خاص، كما أفرزت هذه الظروف الاستعمارية ازدواجية في اللغة والأدب معا، إذ نشأ عن ذلك تياران تيار عربي و تيار غربي.

وقد تزامن ظهور التيار العربي مع نشأة الحركة الإصلاحية أول الأمر أثناء الحرب العالمية الأولى بدعوة من أفراد إلى بعث التراث العربي، والنهوض باللغة العربية التي كادت تختفي تماما. وتوجت هذه الحركة الفتية بتأسيس 'جمعية العلماء المسلمين' سنة 1931م، والتي استطاعت بدورها أن تحتضن الأدب وتروج له داخل صحفها وأنشطتها الثقافية المتنوعة ، بالإضافة إلى ما أنشأته من مدارس ومعاهد، والتي عملت على تخريج طبقة من المثقفين ساهمت في إحياء الفنون الأدبية من شعر ونثر.

في البداية كان ميلاد القصة القصيرة متعثرا لغياب نماذج أولى ترسي تقاليدها، ومن ثم جاءت محاولاتها الأولى في أشكال بدائية تمثلت في 'المقال القصصي' و'الصورة القصصية' مع أواخر العقد الثالث من القرن العشرين. وعلى الرغم من القصص ذات

الموضوعات المتنوعة والتي نشرت في مختلف الجرائد والمجلات في تلك الفترة المتقدمة، إلا أن الدارسين لم يتفقوا على تحديد تاريخ انطلاق أول قصة في الجزائر، كما لا يفوتنا التذكير بمسألة ضياع بعض الأعمال الريادية بسبب أو بآخر خاصة في ظروف حرب الإبادة التي شنتها فرنسا على الجزائر، ذلك ما أدى إلى إسقاط الكثير من الأعمال المبكرة من حسابات النقاد والمؤرخين، ناهيك عن وجود كتاب آخرين طواهم النسيان ولم يتمكن الباحثين من رصد أعمالهم الإبداعية. بالتالي تبقى قضية التأريخ لبداية القصة القصيرة في الجزائر نسبية ويكون للاجتهاد فيها الحظ الأوفر.

من بين الآراء الواردة في هذا السياق نذكر ما ذهب إليه 'عبد الملك مرتاض' في كتابه "فنون النثر الأدبي في الجزائر"، حيث يقول: «إن أول محاولة قصصية عرفها النثر الحديث في الجزائر، تلك القصة المثيرة التي نشرت في جريدة الجزائر في عددها الثاني»[1]، وذلك في يوم الاثنين 20 محرم 1344هـ، الموافق لـ 10 أوت 1925م[2]، وكان يقصد بها قصة "فرانسوا والرشيد" لـ 'محمد السعيد الزاهري 1899-1956'، في حين ترى 'عايدة أديب بامية' أن أول قصة لها قصب السبق هي قصة "دمعة على البؤساء" من تأليف 'علي بكر السلامي'، حيث تم نشرها في جريدة "الشهاب" على جزأين في عدديها الصادرين في الثامن عشر والثامن والعشرين من شهر أكتوبر من سنة 1926م، بينما نجد 'عبد الله خليفة ركيبي' يرجع بداياتها الأولى إلى أواخر العقد الثالث من القرن الماضي، حيث ظهرت في شكل المقال القصصي الذي هو مزيج من الرواية والمقامة والمقالة الأدبية[3].

أما بالنسبة إلى ' شريبط أحمد شريبط 1957-2018' فيقول: «يمكننا أن نلتمس تاريخا محدد لميلاد القصة الجزائرية وهو التاريخ الذي نشرت فيه قصة "فرانسوا والرشيد" لـ

[1] عبد الملك مرتاض: **فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931-1954**، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ط 1، 1983، ص 162-163.
[2] ينظر أحمد طالب: **الأدب الجزائري الحديث المقال القصصي و القصة القصيرة**، دار الغريب للنشر و التوزيع، ص 9.
[3] عبد الله خليفة ركيبي: **القصة القصيرة الجزائرية**، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1977، ص 11.

'محمد سعيد الزاهري 1899–1956'، ويمكننا أيضا أن نعده أول من بذر بذرة القصة الجزائرية العربية الحديثة»[1]، وذلك بتأليفه مجموعة من القصص تمحورت كلها حول موضوع الإصلاح الديني وقضاياه، وهو أول كاتب جزائري تطبع له مجموعة قصصية، وكان عنوانها "الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير" سنة 1928م، وبهذا اتفق كل من 'شريبط' و'مرتاض' على ريادة 'محمد سعيد الزاهري' لفن القصة في الجزائر.

بيد أن التيار الغربي جاء متأخرا عن نظيره العربي بالرغم من أن القصة القصيرة كانت قد نضجت نضوجا كليا في أوربا، ومع أنه كان يفترض أن تنشأ القصة القصيرة بالفرنسية مبكرة بالنسبة إلى القصة الجزائرية؛ فإن سياسة التعليم الاستعمارية كانت تقتصر فقط على تكوين موظفين إداريين موالين للحكومة الفرنسية وخدما لمشروعها الكولونيالي وتمكينا لنفوذها الإمبريالي، لذا حالت دون فتح مجال التعليم العالي أمام الجزائريين حتى لا توجد طبقة مثقفة وطنية تقف ضد سياستها الانتهازية ومصالحها المغرضة، ومن ثمة كانت تضع العراقيل دائما في وجه الوطنيين لتسلبهم حقهم من مزاولة تعليمهم العالي.

وما وجد في فترة ما بين الحربين العالميتين من أدب بالفرنسية لا يكاد يخرج عن أمرين: إما أنه "صور قصصية" ساذجة تصف مناظر طبيعية، أو "قصص شعبية" كتبت بالفرنسية. ولم تتطور القصة الجزائرية بالفرنسية إلا بعد الحرب العالمية الثانية، حين ظهر كتاب وطنيون يؤمنون بالشعب ويعيشون واقعه ويحسون بالمشكلات التي كان يعانيها من جراء الاستعمار[2]، ولم يجدوا وسيلة تسعفهم على التعبير عن هذا الواقع المصادر والصادم سوى لغة المستعمر التي تعلموها وأتقنوها منه، بحيث فضحوا نواياه وكشفوا أطماعه وحاربوه بلغته التي كانت بمثابة غنيمة حرب.

[1] شريبط أحمد شريبط: **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1847- 1985**، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1998،ص 51.

[2] عبد الله خليفة ركيبي: **المرجع السابق**، ص 16- 17.

ومع اندلاع الثورة التحريرية الكبرى ازدهرت القصة القصيرة الفنية بالغتين، واتسعت موضوعاتها بإقبال العديد من المبدعين على تحبيرها، وأخذت تشق طريقها شيئا فشيئا نحو الأمام داخل الوطن وخارجه بما أتيح لكتابها من تعاطف وتشجيع وتسخير مجالات النشر والتوزيع المختلفة لهم.

3.عوامل ظهور وضمور القصة الجزائرية:

1.3. الدين واللغة وإحياء التراث العربي:

تعد اللغة أيقونة الشعب وكينونته التاريخية، ولا عجب من أن استهدفها المستعمر الفرنسي بالدرجة الأولى، وعمل على محوها تمكينا لإحكام قبضته على البلاد والعباد ، «فاللغة العربية تعتبر في الجزائر لغة أجنبية منذ عام 1830م، إنهم ما يزالون يتحدثون بها، ولكنها كفت عن أن تكون لغة مكتوبة إلا بالقوة لا بالفعل»[1]، على هذا الأساس نشأ تيار مد وجزر تأرجح بين طمس اللغة من طرف السياسة الاستعمارية الفرنسية من جهة، وبين إحيائها من طرف رجال جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، إلى جانب الكتاب والأدباء الذين أبوا إلا أن يخطوا بنات أفكارهم بها ترسيخا لها وتثبيتا لشرعيتها الوطنية من جهة أخرى.

هذا ما دفع أيضا رجال الحركة الإصلاحية في بداياتها الأولى ثم المؤمنين بالعربية بضرورة التصدي للخطر الإمبريالي، وذلك بالمحافظة على اللغة عن طريق إرجاعها إلى أصولها ومنابتها الأولى بصرف النظر عن تطويعها بما يتماشى وروح العصر، أو حتى جعلها لغة مرنة متطورة تعبر في يسر عن أدق الخلجات وأعمق المشاعر بما يتواءم مع طبيعة الفن القصصي. ذلك ما انعكس سلبا على الأدب عامة والقصة بخاصة.

[1] مخلوف عامر: **مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988م، ص36.

ولم يقتصر غزو الفرنسية للعربية فقط بل امتد ليطال اللهجة الدارجة، «و لئن كان منكم من حيل بينه وبين الفصحى فلا أقل من أن ينال حظه من اللغة الدارجة فإن الرطانة التي تفاحش أمرها في عموم القطر وتشوهت بها الألسنة أيما تشويه تركتنا خائفين على لغتنا العامية ذلك الخيال الباقي من العربية»[1]. إن هذه الغربة التي فرضها الاستعمار على العربية في موطنها جعلت "شوقي" في زيارته للجزائر يقول: «... ولا عجب فيها سوى أنها مسخت مسخا فقد عهدت مساح الأحذية فيها يستنكف النطق بالعربية وإذا ما خاطبته بها لا يجيبك إلا بالفرنسية»[2]، فآلت العربية إلى أسوأ أوضاعها إذ أقصيت من الاستعمال بقوة السلاح وتعسف القوانين.

كان ذلك الخوف والفزع من تراجع العربية مقابل تمكين الفرنسية دافعا للكتاب ومحفزا لهم لأن يعربوا بعض الكلمات الأجنبية في مقالاتهم وصورهم القصصية إثباتا منهم لمقدرة العربية على مجاراة العصر، بالإضافة إلى ابتكارهم لغة فنية للتعبير عن واقعهم وتطلعاتهم في قوالب قصصية متنوعة، وما شجعهم على ذلك انتشار التعليم العربي في المدارس الحرة، ثم رواج الصحافة خاصة بعد الحرب العالمية الثانية.

كما كان للدين أيضا تأثيره البالغ على القصة القصيرة نظرا للاضطهاد التي مارسته ضده الحكومة الفرنسية ، ومن ثمة ارتبطت وظيفة القصة بالحركة الإصلاحية الرافضة لهذا التحامل العقائدي ضد الإسلام، حيث سعت فرنسا إلى تشويه الدين من قبل أئمة وقضاة ومؤذنين ومفتيين عملاء لها، بالإضافة إلى حملات التبشير والتنصير التي شنتها في الجزائر باستعمال كل وسائل الترغيب والترهيب، وقد عملت أيضا على تحويل بعض المساجد إلى كنائس، وحاربت التعليم الديني في الزوايا والمدارس القرآنية.

[1] عبد الله ركيبي: **القصة القصيرة الجزائرية**، ص20.
[2] عبد الله ركيبي: **المرجع نفسه**، ص 21.

وقد نتج عن هذه الحملة الشرسة من قبل السلطة الفرنسية ضد الإسلام ردة فعل عنيفة من طرف الشعب الجزائري ككل، ثم وقوف الحركة الإصلاحية في مواجهة تلك المؤامرات والدسائس الدنيئة، إذ نادت بتحرير الدين من الخرافات وانحرافات رجال الطرقية، ثم فصله عن الحكومة الفرنسية وعن رجال الدين الرسميين الموالين لها. لذلك كان لزاما على الأدب أن يؤيد هذه الحركة، ويؤازرها باستلهام موضوعاته من هذا الصراع الحضاري العقائدي، ما لون الحياة الأدبية بصبغة دينية إصلاحية في الشعر والقصة معا.

لقد كان لهذا الصراع العقائدي دوره الإيجابي في النهوض بفن القصة وقيام إرهاصاتها الأولى، «فظهرت المقالات القصصية والصور القصصية التي تدعو إلى التمسك بالدين، وتحاول تقريب هذا الدين إلى قلوب الناس وأفهامهم، وتشجب أفكار أصحاب الطرق والمذاهب الصوفية الذين كانوا يقفون ضد الفكرة الإصلاحية كيفما كانت ويحاربونها بضراوة، ويعربون عن تعلقهم وولائهم لفرنسا التي استطاعت أن تستعمل الكثير من شيوخهم لتستعين بهم في حربها الخفية والعلنية ضد الإسلام»[1]، فكان الإقبال على فن القصة بدافع الغيرة والدفاع عن الثوابت الوطنية أكبر من الاهتمام بأشكالها التعبيرية الحديثة.

وطوال المرحلة التاريخية الممتدة ما بين الحربين العالميتين والتي تزامنت مع قيام النهضة العربية في الجزائر بلغ الصراع أوجه بين الاستعمار والشعب والحركة الإصلاحية، واشتمل هذا الصراع مقومات الأمة ورموزها الأساسية المتمثلة في اللغة والدين وتراثها الحضاري الضارب في القدم، وهذا ما يفسر بطبيعة الحال انحصار نطاق القصة في هذه الدائرة ردحا من الزمن.

[1] عبد الله ركيبي: **المرجع السابق**، ص 32.

وعملت الحركة الإصلاحية أيضا على بعث التراث القومي العربي عن طريق إحياء التاريخ الإسلامي في صور أدبية جديدة، وكانت بعض الكتابات التي ظهرت في قالب قصصي تدعو إلى ضرورة الرجوع إلى منبع الثقافة الأول، فحفلت صحف الحركة بنشر نماذج من الشعر القديم والحديث، وخصصت أبوابا للقصص الديني والعربي القديم، كما أظهرت حرصها على ضرورة دراسة تاريخ الجزائر الطويل.

كما ساهمت الدعوة إلى إحياء التراث القومي في تأسيس نواد ثقافية وجمعيات دينية ومنظمات كشفية، والتي تركز جهدها على إحياء التراث والنهوض بالثقافة القومية في الجزائر وتطهير الدين من الشبهات والشوائب التي علقت به، كما قامت مساعي كثيرة في هذا المضمار بإنشاء جمعيات أدبية وفنية مثل جمعية "إخوان الأدب"، «وذلك تشجيعا للأدب وجمعا لجهود الأدباء، ولتشارك الأقطار العربية في هذه المواكب والأسواق التي لا تزال تقيمها للأدب العربي يوما بعد يوم»[1]. وقد كان لاستدعاء القصص العربي القديم والبطولات العربية فعله الإيجابي في إحياء التراث العربي من جهة وتأثيره في نشأة القصة القصيرة في الجزائر من جهة أخرى.

2.3. الرؤية الكلاسيكية للأدب وضعف النقد والترجمة:

إن استمرار المفهوم التقليدي للأدب وانحساره في دائرة الشعر إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية وقف حائلا دون تطور القصة وانتشارها، وفي ظل هذا الفهم القاصر للأدب استعصى على القصة قيامها كلون متميز من ألوان الأدب، لدرجة أن جريدة "البصائر" في عهدها الأول كانت تخصص بابا بعنوان " الأدب الجزائري" لا تذيع فيه إلا الشعر فقط ما يثبت أن القصة لم يكن ينظر إليها على أنها أدب، وإنما كان مفهوم الأدب هو الشعر. وتستمر هذه النزعة الضيقة لصالح الشعر دون سواه من الفنون الأدبية الأخرى إلى غاية مرحلة الثورة مع الجريدة نفسها من خلال تخصيصها أيضا عمودا

[1] عبد الله ركيبي: **القصة القصيرة الجزائرية**، ص 33.

وسمته بـ" لمحات من الأدب الجزائري" لا تنشر فيه إلا الشعر وبعض الدراسات عن الشعراء.

ومع بداية العقد الرابع ظهرت إشارات إلى الأسلوب القصصي والروائي، بالرغم من أنها تفتقد إلى تحديد مفهوم القصة وخصائصها الفنية ومقوماتها البنائية، مثلما جاء على لسان الشيخ 'عبد الحميد بن باديس 1889-1940' في معرض تنويهه بكتاب "الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير" لصاحبه 'الزاهري'، حين يقول: «... وساق ذلك كله في أسلوب من البلاغة الشبيه بالروائي سهل جذاب. لا تستطيع إذا تناولت أوله أن تتركه قبل أن تأتي على آخره»[1]، تعد هذه الملحوظة الأولى من نوعها، وإن اكتفت فقط بالتلميح إلى عنصر القص كوسيلة لتشويق القارئ وجذب انتباهه دون اهتمام بوظيفة القصة أو بالحديث عن معالمها.

وقد تنبه 'محمد بن العابد الجلالي 1890-1967' في وقت مبكر إلى وظيفة كل من الرواية والقصة، ومدى « فضلهما في تأصيل اللغة وتنمية روحها، وحسن أثرهما في الثقافة»[2]، وبذلك استطاع أن يميز بين جنس الرواية وجنس القصة في إشارة عابرة من دون أن يقدم الفوارق الموجودة بينهما. كما جاءت نظرته إلى الأدب سابقة لزمانه، إذ يرى أن الأدب ليس هو الوعظ والإرشاد إذ مكانهما منابر المساجد، وليس أمرا أو نهيا فهذا موضوع القوانين، إنما الأدب كما يجب أن يكون شيء آخر لم نطرقه بعد على حد قوله[3]. وعلى العموم فإن الذين كتبوا آنذاك عن حاجة الأدب الجزائري إلى القصة والرواية لم يتعرضوا إلى تحديد مفهومهما، ولم يفرقوا بين وظيفة كل منهما.

بقي السجال النقدي الذي شاع بين الدارسين لا يتعدى الحديث سوى عن الأسباب التي أخرت الأدب في الجزائر دون أن يمحص الإنتاج الشعري والقصصي بالدراسة

[1] محمد السعيد الزاهري: **مقدمة كتاب "الإسلام في حاجة إلى دعاية و تبشير"**، دار الكتب ، الجزائر، ط2، (د ت)، ص 9-10.
[2] محمد عبد العابد الجلالي: **الشهاب**، المطبعة الجزائرية الإسلامية، قسنطينة، الجزائر،ج2، مجلد 10، يناير 1934، ص 87.
[3] عبد الله ركيبي: **المرجع السابق**، ص 28.

والتحليل والنقد والتوجيه. وما وجد آنذاك من نقد منهجي لم يكن يستند في الحقيقة إلى أصول إيديولوجية أو أسس فنية موضوعية، وفي الوقت الذي ظهرت فيه بواكير الصورة القصصية والمقال القصصي، فإن الأدباء لم يلتفتوا إلى هذا الإنتاج بنقده، ووضعه في خانته المناسبة بين الإنتاج الأدبي في الجزائر، بل اكتفوا فقط بمعاودة الإلحاح على أن «أدباءنا بحاجة إلى جرأة قلمية وتهجم فكري على ما لم يسبق لهم طرقه من المواضيع الحية التي أن بقي أدبنا محروما من نفحاتها فسيبقى معلولا»[1]، وهي مجرد آراء انطباعية تفتقر إلى الأسس النظرية وتعوزها الآليات الإجرائية.

زيادة إلى ذلك أن كتاب القصة أنفسهم لم يخرجوا عن هذا الرأي وعلى رأسهم ' أحمد رضا حوحو'، والذي يقول: «مع أن هناك أدبا حيا ذا أثر فعال في التربية والتوجيه وهو أدب القصة، فهل لدينا منه شيء؟ لا شيء طبعا.. فمن العبث أن نتكلم عن المذهب الرمزي والواقعي فيه ومن العبث أن نتكلم عن الفوارق بين القصة والأقصوصة وأن نتكلم عن الرواية والمسرحية وأن نبحث عن الملهاة والمأساة»[2]، وككل الكتاب الذين عبروا عن هذه الحاجة إلى القصة لم يتعرض أحد منهم إلى نقد نموذج واحد منها، إنما كانوا يكتفون بمجرد التصريح ليس إلا.

كما صاحب ضعف النقد ضعف آخر في الترجمة، بل ندرة كاملة لترجمة النماذج القصصية والدراسات النقدية، وما ترجم لا يتجاوز بضع قصص لم يكن لها تأثير في الإنتاج القصصي، « فالدعوة إلى الترجمة لم تصدر عن أدباء بل صدرت عن فرد أو اثنين مما لم يكن لهم أثر في هذا المجال»[3]، كل ذلك جعل الطريق أمام القصة ضربا من التحديات جابهه الكتاب بالإصرار وطول النفس في مسارهم الإبداعي حتى استطاعت أن تقف على سوقها في شموخ.

---

[1] عبد الله ركيبي: **المرجع السابق، ص 29.**
[2] عبد الله ركيبي: **المرجع نفسه، ص 30**
[3] عبد الله ركيبي: **تطور النثر الجزائري الحديث**، ص 166.

3.3. البنية الاجتماعية والتراث الشعبي:

لا يمكن بحال من الأحوال أن ننفي تأثير شروط التركيبة الفكرية للمجتمع على الأدب وخاصة فن القصة الذي يمتاز بطابعه الخاص، إذ أن النظرة المحافظة للمرأة، بالإضافة إلى البيئة الاجتماعية التي كانت منغلقة أشد الانغلاق، وأيضا طبيعة الحياة التي كان يعيشها الشعب الجزائري تحت الحكم الاستعماري المباشر؛ حالت دون نظم الأشعار في الغزل، وهو الذي وجدت له دواوين كاملة في الشعر العربي، فكيف بالقصة التي عرفت بجرأتها في معالجة موضوعات الحب وعلاقة الرجل بالمرأة في عمومها، أو حتى تصوير الواقع كما هو والمرأة الجزائرية مشاركة فيه أيما المشاركة؟

لقد كان الحديث عن المرأة وتصوير ظروفها والتعرض لعاطفة الحب لها، أو الدعوة إلى تحريرها وتعليمها ومشاركتها في غمار الحياة السياسية والاجتماعية صنو الرجل ينال من سمعة الأديب، ذلك أن معظم الكتاب كانوا ينتمون إلى الحركة الإصلاحية الدينية والحديث عن الحب والمرأة يؤثر في مكانتهم داخل أوساط المجتمع. ومن ثمة وجد من كتب الصورة القصصية ولم يجرؤ حتى على وضع اسمه عليها بل كان يوقعها باسم مستعار، ولا أدل على ذلك من 'محمد العابد بن الجلالي 1890-1967' الذي كان يوقع صوره القصصية باسم 'رشيد'، وكان هذا التستر علامة على رفض المجتمع لهذا اللون الفني المتحرر ثم قصر النظرة الاجتماعية في تقدير هذا الفن وإنزاله منزلته، مما أثر سلبا في النهضة الأدبية وأعاق فن القصة من الظهور المبكر والتطور.

ولم تقف المسألة عند هذا الحد بل أن الأمر أخذ اتجاه الثورة والاتهام لهذا الوافد الجديد على البيئة المحافظة، وقد تزامن ذلك مع صدور قصة "غادة أم القرى" لـ 'أحمد رضا حوحو 1910-1956'، والتي جاء في إهدائها ما يلي: « إلى تلك التي تعيش محرومة من نعم الحب، من نعم العلم... من نعم الحرية... إلى تلك المخلوقة البائسة

المهملة في هذا الوجود. إلى المرأة الجزائرية أقدم هذه القصة تعزية وسلوى»[1]، حيث ألهبت كلمات الإهداء هذه سخط العامة، وألبت من ثائرتهم على القصة التي اعتبروها دعوة إلى تمرد المرأة وخروجها عن طاعة الرجل، في حين أن 'حوحو' كتب قصته تلك «أثناء وجوده بالحجاز وأنه لاحظ أوجه شبه كثيرة بين المرأة في الحجاز وبين المرأة الجزائرية»[2].

وفي ذلك ما يفسر الرفض والاستياء الذين قوبلت بهما القصة من قبل الوسط الاجتماعي، وبالتالي عزوف الكتاب عن التطرق إلى موضوعات الحب أو الحديث عن المرأة الجزائرية في القصة إلا نادرا جدا، وحتى أن تلك الكتابات التي تعرضت لهذا الموضوع أتت متأخرة جدا بعد أن تطور المجتمع الجزائري نسبيا، وبدأت المرأة نوعا ما تخرج تدريجيا من محبسها الدنيوي من أجل الدراسة والمشاركة في الحياة الاجتماعية.

كما أن الظروف الاجتماعية التي سادت الجزائر فترة طويلة من الزمن، ونظرا لهيمنة الثقافة الفرنسية على الحياة الفكرية عامة منذ الاحتلال إلى ما قبيل بداية النهضة العربية، جعلت المجتمع يعيش فراغا ثقافيا رهيبا على مستوى الأدب الرسمي ما أمكنه ليسده إلا بالقصص الشعبي، فـ« القصة الشعبية الجزائرية على اختلاف مضامينها وأساليبها وأشكالها لعبت دورا واضحا في ملء الفراغ الأدبي في فترة ضعف فيها الأدب العربي كما أنها عبرت عن روح الشعب الجزائري وتعلقه بماضيه ودفاعه عن وجوده وكيانه»[3]، وقد كان الشعب المغلوب على أمره يستلهم من قصص السير الشعبية والأساطير والخرافات روح المقاومة والنضال والصمود في ظل الحصار المطبق الذي يعيشه.

[1] أحمد رضا حوحو: مقدمة **'غادة أم القرى'**، الأنيس السلسلة الأدبية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009.
[2] أبو القاسم سعد الله: **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط 5، 2007، ص 89.
[3] عبد الله ركيبي: **تطور النثر الجزائري الحديث**، ص 130.

استطاع هذا التراث القومي أن يطعم كيان القصة وخاصة الصورة القصصية فيما بعد، حيث تجلى هذا في الاحتفاء بالحدث دون الشخصية القصصية، فالعناية في القصة غالبا ما تصب على عنصر القص والحوادث التي يمر بها البطل دون اهتمام بتحديد الشخصية ورسم معالمها مثلما هو شأن القصص الشعبي تماما، وبات تأثير الأدب الشعبي واضحا في القصة القصيرة من خلال استعانتها بالأساطير والخرافات للتعبير عن الواقع، وكذلك استعارتها منه عاملا الصدفة والمفاجأة في الوصول إلى الحلول السهلة وتحقيق النهاية السعيدة للبطل، كما تعزى المباشرة في الطرح والوظيفة الأخلاقية التي طبعت الصور القصصية وبعض القصص الأخرى إلى تأثير الأدب الشعبي فيها.

4.3. الاحتكاك بالآخر وضعف المتلقي ودور الصحافة:

لقد شن الاستعمار الفرنسي حصارا منيعا بين الجزائر والمشرق العربي، ففصلها سياسيا عنه حين اعتبرها جزءا لا يتجزأ من جمهوريته، كما عمل على فصلها ثقافيا عندما حارب اللغة العربية ومنع دخول الصحف العربية إليها، لكن الجزائريين لم يرضخوا لإرادته الاستعمارية، بل كانوا أشد حرصا على توطيد علاقتهم بالمشرق العربي إيمانا منهم بوحدة التاريخ والمصير المشترك.

ولم تكن هذه الصلة العربية حديثة العهد القريب إنما ترجع بداياتها إلى مطلع القرن التاسع عشر، فقد كان للقاء 'شكيب أرسلان 1869-1946' بالجزائريين في أوربا ولأفكاره العربية أثر كبير في مد جسور روابط العروبة، وشحذ همم الجزائريين على تغيير أوضاعهم السياسية والاجتماعية والثقافية السائدة التي عرفت جمودا وتحجرا كبيرين.

كما قصد رجال الحركة الإصلاحية مصر وتونس طلبا للعلوم المختلفة بالأزهر الشريف والزيتونة أو أراضي الحجاز للحج والدراسة معا أمثال 'ابن باديس 1889-1940' و'الإبراهيمي 1889-1965' و'حوحو 1910-1956' وغيرهم. وفي المقابل زار

الجزائر كل من 'أحمد شوقي 1868-1932' و'محمد فريد 1868-1919' و'محمد عبده 1849-1905' من مصر الشقيقة، ونتج عن هذا الاحتكاك الفكري قيام الحركة الإصلاحية بالجزائر التي تأثرت في مشروعها بحركة 'الأفغاني 1838-1897' و'عبده 1849-1905' في مصر، وقد كان للصحافة أيضا دورها البارز في الترويج إلى مشروع نهضة العالم الإسلامي وإحياء التراث القومي من خلال جريدة "العروة الوثقى" و"المنار"، وكذلك اهتمت كل من مجلة "المعرفة" المصرية ومجلة "المجمع العلمي العربي" السورية بمتابعة تطورات الأوضاع في الجزائر، وفي الوقت ذاته أخذت أقلام جزائرية تكتب في الصحف العربية المختلفة.

إن مساهمة المشرقيين والصحافة في النهضة الأدبية في الجزائر كانت مناط تنويه من طرف الأدباء الجزائريين، إذ يقول 'الهادي السنوسي': «... فكانت الهلال والمقتطف والمنار هذه الثلاثة على الخصوص رسل النهضة الأدبية الشرقية إلى الشمال الإفريقي وكان أساتذتنا لا يفتؤون يتحرون لنا من منظومهم و منثورهم ما يؤثروننا به لتثقيف عقولنا وإصلاح ألسنتنا»[1]، أما 'الإبراهيمي 1889-1965' فيرى أنه « ما إن انتهت الحرب العالمية الأولى حتى كانت تلك المؤثرات المختلفة الموارد قد فعلت فعلها في نفوس الناشئة التي هي طلائع النهضة العربية وشعرت الجزائر بعروبتها التي كانت كامنة كالنار في الجمر»[2]،وإذا كان التأثير الحيوي قد مس جانب الشعر فقط قبيل الحرب الثانية، فإنه بعدها مباشرة استهدف فن القصة وطور من أشكالها ومضامينها بصورة ملفتة للنظر.

غير أن العقبة التي اصطدمت بها الفئة المثقفة أثناء قيامها بدورها في مجال الأدب عموما والقصة خصوصا هو انتشار الأمية وغياب المتلقي وانعدام التشجيع من جهة، ثم أمر التضييق على الصحافة المحلية واضطهادها من قبل السلطات الفرنسية من

[1] عبد الله ركيبي: **القصة الجزائرية القصيرة**، ص 36.
[2] البشير الإبراهيمي: **تصدير كتاب 'محمد العيد آل خليفة'** لأبي القاسم سعد الله، عالم المعرفة، الجزائر، ط خ، 2011.

جهة أخرى، حيث أن هذه العقبات هي التي عرقلت مسيرة النهضة الأدبية في الجزائر، وأدت إلى تأخر ظهور القصة وتطورها.

5.3. انطلاقة الثورة التحريرية:

لعبت الثورة دورا بارزا في تفتيق قرائح الأدباء ليكتبوا عن نضال الشعب الجزائري وكفاحه المرير في سبيل تحرير وطنه من ربقة المستعمر الغاشم، وكما كان للثورة أثرها في مجال السياسة داخليا ودوليا، فإنها كذلك كانت وراء النقلة النوعية للأدب وخصوصا فن القصة، فمن بين الأسباب التي ساعدت على ظهور الإنتاج القصصي في المرحلة الثورية هو ما لمسه الكتاب الجزائريين في البلدان العربية الشقيقة من مؤازرة وتشجيع لهذا الأدب الثوري عن طريق فتح دور النشر والتوزيع أمامه.

كما ساهمت الثورة أيضا في تخليص مضامين القصة من التقاليد الاجتماعية، وفي تراجع الصبغة الإصلاحية التي لازمتها منذ النشأة، وأخذت تتوجه إلى الواقع الذي تغير جذريا بقيام الثورة، فظهرت موضوعات جديدة تتحدث عن الحرمان بأنواعه والعنف الثوري وآثاره. وبذلك طبعت النظرة الواقعية كتابة القصة، وزالت النبرة الخطابية الوعظية، وتغير تماما مفهوم الشخصية القصصية عن مفهوم البطولية القديم.

وبدأت معالم التطور تبرز في مراعاة سمات القصة الفنية من تعبير عن موقف وتركيز وإيجاز ووحدة واهتمام بالنهاية المعبرة، كما عرفت أسلوب المونولوج الداخلي، وأصبحت تميل إلى الرمزية والإيحاء أكثر، وابتعدت عن أحادية الصوت بتشجيعها الحوار الذي يتناسب مع المستوى الاجتماعي والثقافي والفكري للشخصية القصصية، وقد أولت عنايتها بالعقدة جراء ما يعانيه شخوص القص من أزمات ومشكلات تؤدي إلى تشابك الحدث وتطوره إلى لحظة التنوير.

4. الخصائص البنائية والفنية للقصة الجزائرية:

اتخذت بواكير نشأة القصة حتى الحرب العالمية الثانية سمة إصلاحية شكلت النموذج البدئي للمعالجة الفنية، حيث عرفت طريقها إلى المتلقي عن طريق الجرائد والمجلات آنذاك في قالب سمي بالمقال القصصي، والذي كان عبارة عن مزيج من المقامة والرواية والمقال الأدبي، وقد تطور فيما بعد إلى الصورة القصصية ، غير أن هذه الأخيرة ظلت تحاكي تراث القدامى لغة، وأسلوبا أقصي فيه الحوار الذي يعكس صورة الشخصية القصصية، ويحقق استقلاليتها عن غيرها، فكانت بذلك شخصية نمطية موجهة ومستلبة أشبه بالدمية في يد الكاتب يحركها كيفما شاء.

كما كان كتاب هذه المرحلة يؤمنون بفكرة الفصل بين قيمتي الخير والشر بصفة مطلقة، فكل ما يعارض الفكر الإصلاحي يدرج ضمن قائمة الخصوم، مما ولد صراعا إيديولوجيا شكل موضوعات أشباه القصص آنذاك، ذلك ما جعل أحداث القص تعيش بمعزل عن الشخوص، حيث أنها كيفت لخدمة الحدث بنوع من المباشرة السافرة، فانحرف الأسلوب نحو الإطناب والإسراف في الشكليات بدل اعتماد التركيز واختيار العناصر القصصية بدقة، ومرد ذلك جنوح الكتاب إلى التجميع المتراكم للوحدات والملفوظات بدل تنسيقها وتجريدها من الحشو والزوائد.

ومن أشهر كتاب هذه المرحلة نجد 'محمد بن العابد الجيلالي 1890-1967' الذي يعد الأغزر إنتاجا، إلى جانب كل من 'حفناوي هالي 1899-1956'، بالإضافة إلى رائد القصة القصيرة في الجزائر 'أحمد رضا حوحو 1910-1956' الذي اتخذ من مجلة "المنهل" الحجازية في الثلاثينيات وبداية الأربعينيات وسيلة عبور صوره القصصية إلى المتلقي.

تلك إذن كانت أولى لبنات القص المتطور فنيا والمزدهر كما ونوعا، والذي ظهر إبان فترة الخمسينيات تقريبا، حيث لعب دورا مهما في بلورة اليقظة الفكرية والسياسية التي تفتقت عن أحداث تاريخية بارزة، كان في مقدمتها مظاهرات الثامن ماي (1945م) الصاخبة التي أدانها الرأي العام من الداخل والخارج، فانفجرت الأقلام نارا وغضبا، وتوحدت الرؤى والاتجاهات حول مطلب الاستقلال الذاتي للشعب والوطن.

وأسهمت الازدواجية الثقافية لدى المبدعين في فك الحصار المضروب على الجزائريين على مستوى الحركية الثقافية التي لطالما آمنت بأحادية الاطلاع والتلقي، فأتيحت للمتلقي الجزائري فرصة التعرف على كتابات الآخر المشرقي والغربي، وتزاوجت الثقافتين لتخفف من رجعية المنظور الثقافي السائد، ويفسح المجال أمام القصة من أجل إثبات وجودها، فانفتحت أمامها آفاق جديدة أباحت لها الحديث عن الحب والمرأة على غرار كتابات المشرقيين.

وهكذا استطاعت القصة أن تفتك موقعها ضمن الأجناس الأدبية الجزائرية التي تسيدها الشعر ردحا من الزمن بلا منازع، وحققت ذاتها ضمن إصدارات ' حوحو' ذو الثقافة المزدوجة العربية والأجنبية. كما تلقت القصة الجزائرية خلال هذه المرحلة التي استمرت إلى غاية ثورة الفاتح من نوفمبر دفعا جديدا مس الجانب الفني والموضوعي، حيث ارتقت فيه اللغة وترفعت عن البساطة إلى مستوى الإيحاءات البسيطة، وتمكن الكاتب أخيرا خلال هذه المرحلة من الربط بين الحدث والشخصية.

لكن ما يعاب على إنتاج هذه المرحلة افتقاده إلى الأصالة والموهبة وغياب الدوافع الفنية للكتابة القصصية، فالقصة الجزائرية ولدت من رحم المعاناة لا بدافع إبداعي، بينما

نجد فاعلية القصة «لا تعود إلى البنية الروائية، بقدر ما تعود إلى فاعليتها في مجتمع متغير دائما، يلح في طرح الأسئلة ومحاولة الإجابة عنها»[1].

ومع مرحلة الثورة التي عرفت تحولا نوعيا وكميا في تاريخ القص الجزائري لاسيما القصير منه، دفعت بكتاب هذا الجيل الجديد إلى تفجير الطاقات الإبداعية وتجديد المحاولات، برزت على إثرها أشكال جديدة للقصة القصيرة كالرسالة، وتطور مفهوم البطل ذو النزعة الأحادية والسمت الإصلاحي إلى شخصية ديمقراطية الفكر والنزوع وواقعية التصور والوجود الفني نضالية المبدأ والتطلع تضع قدماها على أرض الواقع ولا تسرح في عالم مثالي رومانسي، ووجد نوع من التوازن بين الذات والموضوع، الشكل والمضمون، والفردية والجماعية بسبب نزوع الأدب نحو التداعي الحر " تيار الوعي" بالرغم من الظروف المعيشة آنذاك، فـ «الظاهر أن الاستعمار لا يقتل الأدب ولكن يلونه بألوان مختلفة فيخلق مثل أدب الرمز والأدب المنحرف والشاذ، ويخلق الصراع بين الأدب المتحرر والرجعي، والظروف لا تقتل الأدب ولكنها تكيفه فتجعل منه الأدب الذاتي أو الموضوعي والأدب الهادف التعبيري أو النموذجي أو الحيادي الواقعي... أما الحرب فتعطي للأديب فرصة للانطلاق وتحطيم المفاهيم السائدة وتسلحه بطاقات جديدة لا يمكن أن يظفر بها أثناء الركود وسيادة العادات والتقاليد الرجعية»[2]، فشكلت الثورة التحريرية انعطافا فريدا لمسار القصة الجزائرية وقفزة نوعية لها.

وإذا كنا قد لمسنا بعد ملامح التطور في قصص هذه المرحلة، فإنها لم تتخلص بعد من التسطيح على مستوى تشخيص العناصر السردية وعلى مستوى الصراع، وفي ظل غياب النقد، ونزر قليل منه شاع في نهاية الثورة وبعد الاستقلال لم يكتب للقصة الجزائرية أن ترقى إلى المستوى الفني المأمول منها.

[1] مصطفى عبد الغني: **قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين**، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، يناير 1999، ص 84.
[2] أبو القاسم سعد الله: **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، ص 57.

وأثرت المستجدات السياسية الحاصلة بعيد الاستقلال تأثيرا كبيرا على بنية المادة القصصية شكلا ومضمونا، فانصرفت القصة الجزائرية إلى معالجة جملة من المضامين فرضتها الأنساق الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية الخاصة بكل مرحلة.

وبناء عليه مرت القصة في الجزائر بمراحل زمنية متباينة، وهي:

- مرحلة التأسيس وتشمل فترة الثلاثينيات والأربعينيات.
- مرحلة ما قبل الاستقلال وتضم الخمسينيات وما بعدها.
- مرحلة ما بعد الاستقلال وتشمل أواخر الستينيات إلى فترتي السبعينيات والثمانينيات.
- مرحلة التسعينيات وبعدها.

1.4.المضامين والاتجاهات:

هيمنت المضامين الوطنية والاجتماعية على القصة الجزائرية، حيث عكست الواقع الجزائري بمختلف مراحله التاريخية والسياسية، وبلورت الكثير من القضايا الفكرية والتحولات الاجتماعية التي عايشها الوطن. كما اتخذت النماذج القصصية الأولى منحى الرومانسية فالواقعية مع انطلاقة الثورة إلى الخطاب المؤدلج خلال المرحلة الاشتراكية، لتليها ظاهرة الجنوح إلى عنف اللغة مع انفجار أحداث أكتوبر 1988م.

1.1.4. المضامين:

أ. تيمة الثورة:

إن الثورة التحريرية الكبرى لا تزال تلهم قرائح الكتاب الجزائريين على مر الزمن، سواء كانوا ناشئة عالجوا الكتابة في العهد المتأخر أم شهود عيان على منجزاتها المنقطعة النظير، وتداعب حبل أفكارهم، وتشحذ أفق خيالهم بمزيد من حرارة العاطفة وتدفق

الإحساس، فلا يكاد يخلو نص إبداعي مهما كان جنسه من فيض وحيها، فتارة نجدها مبتدأ النصوص ومنتهاها، تدفع بأحداثها في رحاب كون فسيح الأرجاء من العوالم الممتدة، وتارة نجدها حاضرة جنبا إلى جنب مع قضايا المجتمع الكثيرة والمتنوعة، وتارة أخرى وجبت الإشارة إليها ولو عرضا، وهذا لحجم المسؤولية التي لها في أعناق المبدعين أمام العامة من الناس.

كما اندرجت جل الخطابات الأدبية في الفترة الممهدة لاندلاع الثورة وما بعدها ضمن ما يعرف بأدب النضال أو المقاومة، وهو خطاب مؤدلج يرمي إلى تعبئة الحس الثوري، وتوحيد صفوف الشعب لمناهضة الاستعمار وتحقيق الحرية، فقد تمحورت موضوعات كتابات تلك الفترة حول معاناة الإنسان الجزائري المغلوب على أمره كمحاولات لنبذ سياسة الإقصاء والتهميش الاستعمارية، إلا أن طريقة البناء النمطية للنصوص آنذاك لم تحفل بالنماذج السردية بقدر ما اعتنت بالمادة الحكائية، وبالرغم من سذاجة القص بحكم انغلاق حلقة التواصل على ذاتها وظروف العصر، فإن تلك النصوص القصصية قد شكلت علامة فارقة في تفجير الغضب الشعبي وشحذ هممه.

لكن ما يؤخذ على تلك القصص التي تمحورت حول المعاناة الوطنية جراء الوجود الاستعماري، أنها لم تتقصده بالإشارة الصريحة مثلما جاء على ألسنة الشعراء، بل اكتفت بتصوير عطش الجزائري إلى التحرر الاجتماعي، وتنبيهه إلى أن ذلك لا يتأتى له إلا بقوة السلاح، حيث كان الاستقلال مطلب الجميع، وظل ظله يلازم الأعمال القصصية في تلك الفترة.

بينما جاء توظيف الرمز والأسطورة فيها من باب التفخيم والتضخيم الأسلوبي لا غير، فكانت تميل إلى تشبيه الثورة بصورة الأم والأب والأبكم، والشيخ الذي يمثل صوت الحكمة، أو ببعض ظواهر الطبيعة كالبراكين والزلال والبحار... وطغت على القص الجزائري صفة تناول الموضوع من الداخل، وقليل هم الذين انتقلوا بالقارئ إلى الحدود

الخارجية من مثل 'عبد المجيد الشافعي 1933-1973' في قصته "الطالب المنكوب" التي نشرت في تونس (1951م).

ذلك ما أثار حافظة 'مرزاق بقطاش 1945' وجعله يتساءل عن موقع الثورة ضمن الأدب الجزائري، وهل استطاع أن يكون في مستواها؟

يصرح 'مرزاق بقطاش1945' أن هناك اختلال جلي بين الكفتين، ويسانده الرأي 'محمد صالح الجابري 1940-2009' قائلا:«.. ومما يلاحظ في هذا الإنتاج القصصي الجماعي الذي ساهم في إبداعه أكثر من واحدا وعشرين كاتبا جزائريا أنه إنتاج لم يكن القصد منه إفراز المواهب والتعبير عن الصفة الأدبية للكاتب بقدر ما كانت الغاية المنشودة منه الإفصاح عن مرحلة الثورة بصورة خاصة والتعريف بها، والدفاع عنها »[1]، ومفاد القول إن الثورة لم تنل حظها من التغطية الأدبية، وحبذا العودة إلى هذا المورد الضخم من أجل استرجاعه، ثم إسقاطه على الحاضر واستنطاقه من جديد.

فالنظرة التقليدية للأدب جعلت منه ديوانا يحفل بالقضايا الوطنية الاجتماعية، أو على أقصى تقدير هو التزام بهذه القضايا لكن بعيدا عن المؤثرات والروافد الأدبية العربية عند البعض الآخر، في حين أنه لا ينبغي النظر إلى وظيفة الأدب على أنها « تصوير مباشر وبسيط لما يحدث... بل على أنها تهيؤ نفسي لظروف التطور والتقدم»[2]، فالملاحظ أن هذه السمة الخطابية وسمت تقريبا كل الكتابة القصصية طوال المسيرة الثورية.

[1] محمد صالح الجابري: **الأدب الجزائري المعاصر**، دار الجيل، ط 2، 2005، ص 133.
[2] محمد مصايف: **النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي –من أوائل العشرينات من هذا القرن إلى أوائل السبعينات منه-** سلسة الدراسات الكبرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط 2، ص 110.

ب. تيمةالحرمان:

نتج عن سياسة الاستعمار الإقصائية انتشار ظاهرة الاحتياج المادي والمعنوي، والتي خلقت بدورها مشكلات اجتماعية عديدة ورهيبة، مما جعل الكتاب يتفننون في تصويرها وإكسابها بعدا نفسيا عميقا، فلم يجد أغلبهم بديلا عن الكوخ لترميز حالة البؤس التي وصل إليها الشعب الجزائري المضطهد.

غير أنه «مهما تعددت الأبعاد لهذه الدلالات وتشعبت لا تتجاوز تجسيد شعور اللاجئ في وطنه الموحش بالتمزق والضياع»[1]، ووصف المكان يعمل على إضاءة البيئة النفسية والاجتماعية، حيث أن الأشياء لا تعطينا دلالة صريحة عن معانيها، خاصة إذا علمنا أن لها «تاريخا مرتبطا بتاريخ الأشخاص، لأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه»[2]، وبما أن للأشياء تاريخا فكذلك للأمكنة تاريخها، وقد كان للريف الجزائري نصيب في الكتابة القصصية حين يشتد وقع الأزمة، فيفر القروي من منبته الأول إلى المدينة توقا لحياة أفضل.

وقد بلغت معاناة الشعب الجزائري مداها بما تكبده من ويلات الاستعمار الكاتم على أنفاسه، وبما تجرعه من حرمان وسلب للإرادة عن طريق التجويع والتهجير والتنكيل في ظل سياسة الإبادة التي ارتضاها لنفسه من أجل التمكين لمصالحه المغرضة، فأجبر كثير من الجزائريين رجالا ونساء على الهجرة من الوطن وهم أصحاب الأرض والأحق بخيراتها.

ولا عجب أن تستمر تيمة الحرمان مجددا في مد خيوطها عبر تفتيق موضوعة الأرض، لما ينشأ بينها وبين أبنائها من علاقات، ثم ما يحدث جراءها من صراعات، وقد شكل هذا الملمح الدلالي محور السرد الذي انبنت عليه قصص مجموعة 'مصطفى فاسي'

[1] أحمد طالب: **الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين 1931م- 1976م**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ت) ص 59.

[2] ميشال بوتور: **بحوث في الرواية الجديدة، تر فريدة أنطونيوس**، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط 2، 1982، ص 55.

الموسومة بعنوان "حداد النوارس البيضاء" بنسبة قاربت (90٪)، ففي قصة "ومن الطين" والتي عنوانها يعلن بشكل صريح عن موضوعة الأرض؛ نجد بنائها السردي يتنامى على تفتيق جملتها المفتاحية «**أميري الأول كان قليل الزيارة للمزرعة.. أعمل وحدي أبدا، وأراه فقط عند جني الغلة ليتصدق علي برغيف يابس، كان أميري الأول فلاحا لا تمس الأرض يده. وأميري المدني المتحضر لا أعرف ما هي بالضبط وظيفته.. ما أعرف عنه أن الحفلات لا تنتهي في بيته، وأنه يغير السيارات مثل القمصان**»[1]، لكن ذلك لم يثنيه عن التشبث بأرضه من خلال الموقف الوارد في قفلة السرد «**سأظل هنا.. لن أبرح هذي الأرض.. سأحفرها.. أتمرغ فيها.. صارت أرضي.. ترابها هذا أعجنه، ومن الطين لكل شهيد أصنع تمثالا**»[2]. بالتالي تستحيل الأرض رمزا للشرف والانتماء والتاريخ قبل كونها مصدر الغذاء والماء والمأوى.

ذلك ما جعل القصة الجزائرية في عمومها تكنف بتوليد مكامن هذه الموضوعة الفرعية، ومعالجة معضلاتها عبر رصد تشعباتها المتمحورة أساسا حول تيمة الحرمان، كما تصور أيضا مدى جسامة خطر الهوة الطبقية التي تفصل بين الناس فتجعل منهم أغنياء وفقراء وعاملين ومستغلين، وكادحين ومنعمين، فصاحب الأرض لا يعمل يديه فيها، وإنما يشرف على غرسها وحرثها من بعيد؛ أي بفضل عمال أجراء يسخرهم لتلك الوظيفة مع الإقتار عليهم في الأجور، وازدراء لجهودهم التي يبذلون.

وقد افتكت كل من موضوعة الأرض ونظيرتها الفقر حصة الأسد في الكتابة القصصية، والحقيقة أن كلاهما سبب للآخر، فالسياسة الكولونيالية المصادرة للأراضي الجزائرية نمت الفقر والحرمان بين صفوف الشعب، حيث أن المالك الفعلي يجبر على التخلي عن أرضه بالقوة، ثم يجعل مجرد أجير فيها، ولا «ربما يكون الضعف قد لحق بالشعور السليم والنشيط بالذات عبر النزوح من المكان نتيجة الهجرة أو تجربة الاسترقاق

[1] مصطفى فاسي: **حداد النوارس البيضاء**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص 14، 1984، ص 14.
[2] مصطفى فاسي: **المرجع نفسه**، ص 16.

أو الإبعاد أو التخلص الطوعي من العمالة الرسمية، أو ربما يكون التدمير قد لحق بذلك الشعور عبر التشويه الثقافي والقمع الواعي وغير الواعي للشخصية والثقافة الأصيلتين عن طريق نموذج عنصري أو ثقافي يفترض أنه الأعلى»[1]، فاستلاب الأرض هو استلاب للكرامة واغتراب عن الوطن في الوطن ثم ضياع لحلقة الوصل بين الأجيال المتعاقبة.

هذا هو حس الانتماء إلى الأرض الأم التي منها نخلق وإليها نعود، وقد لمسنا لدى جل كتاب القصة حضورا قويا لموضوعة الأرض داخل أعمالهم، وهذه القصص لم تعالج الوضعية إبان الاحتلال فحسب؛ بل غطت تقريبا فترتي السبعينيات والثمانينيات اللتين تزامنتا مع مشروع الثورة الزراعية في إطار السياسة الاشتراكية المنتهجة من قبل الدولة آنذاك، حيث بدأ هذا التوجه الإيديولوجي يثبت فشله على أرض الواقع، وأخذ يفرز سلبياته ومعضلاته التي من بينها أزمات الهجرة والسكن والبطالة والطبقية والعمالة والاستغلال، فما كان من نواتج هذه المرحلة التاريخية الحرجة إلا أن وضعت تحت عدسة مسبار الأدب، لتتحول إلى بؤر سردية شكلت عوالم القص الجزائري لتلك المرحلة الزمنية.

ج. تيمة المرأة:

لقد أخرجت ثورة التحرير المرأة من عزلتها وحياتها النمطية، واستطاعت أن تثبت جدارتها وتبرز إمكانياتها، لذلك عملت القصة على تكريمها ببيان مدى ثقل وزنها في الفعل الثوري القائم على أساس التكاملية وثنائية التعاون بين الجنسين. وشددت القصة على الدور الريادي الذي لعبته المرأة في المجال الاجتماعي والوطني، في الريف والمدينة، في السهل والجبل، حين أخذت على عاتقها مسؤولية إدارة العائلة والقرية بأكملها في أحلك الظروف بعد صعود الرجل إلى الجبل، وجراء هذه المسؤولية الجسيمة تعرضت

[1] بيل أشكروفت وآخرون: **الرد بالكتابة –النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة**- تر شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2006، ص 27.

المرأة وقريتها إلى الضربات العنيفة، وإلى الترويع والترهيب في ظروف العزلة وغياب الحامي وخلو البيت من وسائل الدفاع[1].

وهجرة الرجل زادت من تأزم الحالة النفسية والمادية للمرأة، وجعلتها عرضة للانتقام من قبل الاستعمار، فضربت أروع الأمثال في الاستشهاد والمقاومة والاستبسال، ولم تتردد لحظة في تغليب مصلحة الوطن على مصلحة أسرتها الضيقة. لقد اكتسى الحديث عن بطولة المرأة طابعا خرافيا يقصد به تعميق صورتها إشعارا للرجل بمكانة الظهير الذي يسانده في أزماته.

وبالرغم من أن نيران الثورة لم تدع مجالا للتفكير في شيء آخر غير الانعتاق من سطوة المستعمر، إلا أن القصة الجزائرية لم تنفك تتعرض إلى العلاقة العاطفية الجامعة بين الرجل والمرأة بالنقد، لاسيما في ظل الأوضاع التي تعيشها المرأة الريفية الواقعة تحت أسر العرف وتسلط الأسرة سواء كانت تحت وصاية أبيها أم زوجها، لأن التعبير عن مشاعر المحبة كان جريمة تعاقب عليها التقاليد، والزواج في منظومة العرف الاجتماعي لا يتم عن طريق الاختيار أو قبول الطرفين.

لعل ذلك ما جعل الكتابة القصصية تلتفت إلى الموضوع بقصد شجب تلك الأفكار الرجعية ومحاربة بقايا التقاليد البالية في المجتمع، فوجدنا في العديد من القصص تحد سافر للعادات التي تكبت مشاعر المحبة بين الرجل والمرأة، فالمرأة سيدة نفسها ولا يحق للمجتمع أن يقف عائقا أمام نضجها العقلي والحسي.

من هنا اكتسبت قضايا المرأة أبعادا جديدة في الكتابة القصصية، خاصة أنها تمثل نصف المجتمع ولها ما للرجل وعليها ما عليه، وقد ظهرت شخصيتها في بعض الأحيان أقوى من شخصية نظيرها الرجل مما جعلها تضطلع بأدوار البطولة دونه.

[1] محمد صالح الجابري: **المرجع السابق**، ص 175.

2.1.4. الاتجاهات:

أ. الاتجاه الرومانسي:

اقتحمت الرومانسية القصة الجزائرية في وقت مبكر، حيث ظهرت بذورها الأولى في الصور القصصية غير أنها لم تبرز كتيار متميز إلا في بداية الخمسينات، ومع ذلك وجدت إلى جانبها في الوقت ذاته القصة الواقعية.

ونميز بين نوعين من الرومانسية في الكتابة القصصية، أما «الأول فيتجلى في الرومانسية الهادئة التي تحلم بالحب الصادق الطاهر وبأشياء خيالية مجنحة لا وجود لها في واقع الحياة أما الثانية فهي رومانسية حادة عنيفة أو مادية الرؤية منغلقة مسرفة في الذاتية»[1]، ومرتكز القصة الرومانسية التوجه يقوم على الحب والتقاليد والمرأة عموما، غير أن استغراقها في الذاتية ضيق من مجال رؤيتها، بالإضافة إلى أنها لم تتعرض إلى وصف الشخوص القصصية بأبعادها النفسية والأخلاقية والاجتماعية.

ومهما يكن من أمر فإن القصة الجزائرية الرومانسية قد عبرت بصدق عن قلق الشباب وحرمانه في فترة معينة ساد فيها ضغط المجتمع على الفرد، فلم يجد من وسيلة ينفس بها عن ذلك سوى التعبير بالقصة عن همومه الشخصية.

ولا شك أن حدث اندلاع الثورة قد خلق ظروفا جديدة، وغير واقع الفرد والمجتمع معا، مما استلزم توقف التيار الرومانسي الذي أفسح المجال للتيار الواقعي.

ب. الاتجاه الواقعي:

ظهرت القصة القصيرة بوضوح في هذا الاتجاه، حيث قلت الوعظية ومال أسلوبها إلى الغموض بدل التصريح، وإلى استعمال الرمز بدل التقريرية التي تبتعد عن تمثل روح

[1] عبد الله ركيبي: **القصة الجزائرية المعاصرة**، ص 175-176.

الأدب، «فليست واقعية الأدب.. أدلجته أي الرجوع به في اتجاه مطابقة بنية النص للقول، ومن ثم مطابقة القول لزاوية الرؤية، أو لموقعها، بحيث يمكن عكس هذا الموقع واستبداله بموقع آخر، بما يحقق واقعية النص، وكأن واقعية الأدب لا يمكنها إلا أن تعني لا أدبيته»[1]، معنى ذلك أن الواقعية تقف موقف المناقض للرومانسية التي تسجل الحدث تسجيلا منحرفا باتجاه التضخيم إمعانا في عالم المثل وإيمانا به، فهي تتخذ موقعا وسطيا بين الرومانسية والواقعية الحرفية.

وبهذا تحول انشغال الكتاب عن المواضيع العاطفية إلى معالجة قضايا الإنسان والنضال والروح الجماعية، ولو أن الحديث عن المرأة والحب لم يلغ نهائيا إلا أنه تسرب بين الموضوعات الإنسانية؛ ليكتسب بعدا دلاليا عميقا وشموليا.

لقد صورت القصة الجزائرية الواقعية نماذج إنسانية في مواقع مختلفة عكست نظرتهم إلى الحياة، ورسمت الإنسان في أنانيته وتضحيته، حبه وحقده، في بساطته وتعقيداته، في نضاله من أجل إثبات وجوده ورفع راية القيم وإعلاء صوت الحق، فعلى أرضها «يجري الحوار بين الواقعي والخرافي، بين الزمني والروحي، بين النسبي والمطلق، بين الزائل والدائم، بين الحق والباطل، بين الحرب والسلام، وهنا.. البداية والنهاية »[2]، وفيها يتحقق الوجود الفعلي وجود قطبي المعادلة المختزلة في الذات الإنسانية.

3.1.4. توجهات قصة ما بعد الاستقلال:

أ. من الفعل الثوري إلى الإصلاح الفوقي:

استمرت القصة الواقعية في الصدور حتى بعيد الاستقلال، ولم تخرج عن أحادية الطرح ولم تبارح موضوع الثورة هاجسها الوحيد، ولم يسلم أي موضوع من المرور الحتمي على هذا الجسر سواء في كتابات ما قبل الثورة أم ما بعد الثورة التحريرية، والتي تلتها

[1] يمنى العيد: **في معرفة النص**، منشورات دار آفاق الجديدة، بيروت، ط 3، (د ت)، ص 83-84.
[2] يوسف شاهين: **آفاق الرواية (البنية والمؤثرات) دراسة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2011، ص 144.

ثورة في البنى الفوقية تمظهرت على مستوى السرد القصصي، بها تكون القصة قد دشنت مرحلة جديدة، واتخذت مسارا جديدا طبعه الفكر الشيوعي خلال الفترة الممتدة من الستينات إلى نهاية الثمانينات فمجدت أقلام قصصية هذا التحول في الأنساق الاجتماعية والاقتصادية والسياسية انطبعت على الممارسات الأدبية، فتعرضت للحياة آنذاك بالنقد وعالجت آثار حرب التحرير والصراع الطبقي، واحتكار السلطة... قضايا أفرزتها السياسة الجديدة نجم عنها تخوف الإقطاعية من هذا النظام الجديد الذي قلب موازينها وجردها من ممتلكاتها الخاصة، وسواها مع أبناء الشعب من الكادحين والمسحوقين الذين آزروها.

ولا عجب أن تميل القصة إلى التمحور حول موضوعة الثورة، فطابع العصر كان تحرريا ينحو باتجاه أدلجة النص بشكل ظاهر لم يكلفه عناء إخفائه أو تمويهه، فالصراع الثوري أضحى صراعا كتلويا بين الكتلة الوطنية والكتلة الاستعمارية، ولم تسلم الكتلة الوطنية نفسها من الصراع الذاتي، وما ذلك سوى تعبير عن الوعي والتقاطعات الفكرية التي بشرت بغلبة الفكر الشيوعي بعد الاستقلال برغم من انهزامه كنظام لا كفكرة قبل ذلك.

وقد سعى كل كاتب في مؤلفاته إلى إبراز الجانب المغيب من الحركة الوطنية، فأما الطرف الذي يمارس عملية التغييب هذه فهو مدفوع بطموحات بورجوازية، ومحكوم بعقلية تحارب في اتجاهين: ضد الاستعمار من جهة وضد قوى التقدم من جهة أخرى، إنه يساهم في صنع الثورة ويعمل على إجهاضها إذن هو بقدر ما كان مستعدا لمقاومة المستعمر بقدر ما أصبح مستعدا لعقد الصلح وتقديم التنازلات الإمبريالية، ومنهم من تنازل لحساب الثورة وانضم تحت لوائها رياء وضمانا للغنيمة والمكسب في حال ما حققت الثورة أهدافها المستقبلية، وليس إيمانا بقدرتها على التغيير.

وهكذا يكون الزيف والنفاق هو الأساس الذي انبنت عليه بعض الذهنيات المحافظة والرجعية في مواجهة القوى التقدمية التي يكون مآل مناضليها التصفية الجسدية، وكأن

بهذه الكتابة تريد أن تقول إن المشروع الثوري مشروع مبتور لم يكتمل بعد بمجرد الانعتاق السياسي من سلطوية الآخر، ولعلها شاءت أن تلفت القارئ إلى الحلقة المفقودة من التاريخ السياسي للجزائر.

كما تطرح بعض الكتابات القصصية أزمة التسلط والانتهازية واستغلال أموال الدولة من طرف أصحاب المناصب العليا في ترتيب السلم الإداري، إلى جانب حيثيات تطبيق مبادئ الثورة الزراعية، وتعكس نوعا من الوعي الاجتماعي، الطبقي والثقافي[1]، فهي تبشر بمتن حكائي جديد يتماشى والتطورات الظرفية للجزائر المستقلة.

ونستطيع القول بأن النتاجات الأدبية الثورية سواء ما تعلق منها بثورة التحرير الكبرى أم ما تعلق منها بالتحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية بعد الاستقلال وبعد تبني الجزائر سياسة اشتراكية وقفت ضد المصالح الضيقة للبورجوازيين لصالح القوة الغالبة من أبناء الشعب الذين عانوا من ويلات التعسف واحتكار السلطة وتزييف الدين والانحراف الخلقي والآفات الاجتماعية... ولأن القصة الجزائرية لم تكن من النضج الفني ما يمكنها من استبعاد الخطاب السياسي الإيديولوجي باعتباره صدام ومواجهة وأطروحة تغيير بدل استيعابه ومعادلته موضوعيا، فلم تمتثل لأدبية النص بقدر ما اكتفت هيكلتها الظاهرة والباطنة بالنقل الآلي للواقع مع قليل من الانزياحات الأسلوبية والدلالية المحتشمة التي لا ترقى لمستوى التشكيل السيميائي الذي تبنته النصوص السردية مؤخرا.

في حين يشير 'حاج محجوب عرايبي' إلى اتجاه جديد في التعامل مع الخطابات القصصية يسميه الواقعية الثالثة، «فما يمكن تثبيته هو فضاؤها اللامحدود وتحررها من عقيدة الإيديولوجية المهيمنة وثمرة الإنتاج الغارق فيها»[2]، وهو طابع كتاب جيل

[1] ينظر عامر مخلوف: **الرواية والتحولات في الجزائر –دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية-** دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 25-26.

[2] حاج محجوب عرايبي: **دراسات في القصة الجزائرية المعاصرة**، منشورات الإبداع، ط 1، 1993، ص 66.

الثمانينات الذي يدرج 'عرايبي' ضمنه كتاب رابطة إبداع، حيث تنشطر أفكار هؤلاء في تركيب جامع بين صورة المرأة الطاهرة المتحجبة و لمتقاطعة مع رمزية المدينة المثقلة بالتوتر والصخب والعنف والتناقضات الصارخة. وينظر إلى هذا على أنه تحول يحسب للقصة الجزائرية التي ناءت عن الريف والقرية، تحول سبقه فترة حاسمة من تاريخ الجزائر شكلت حجر الزاوية ومنعرجا خطيرا في المسار الكتابة القصصية لا على مستوى الطرح الموضوعي فحسب وإنما على مستوى المعمارية النصية.

تميزت إنجازات هذه المرحلة الأدبية بالتحرر من المعيارية النقدية وسلطة الجهاز الرقابي بحكم دخول الجزائر مرحلة التعددية والديمقراطية، والانفتاح بعد العشرية الدموية التي طوقت على إثرها الحريات الفردية واضطهدت الأقلام الصحفية والأدبية، وحجر على أفواه المثقفين؛ فعانت اللغة القصصية من الإقصاء والكبت طوال هذه الفترة، وبالرغم من التخوف والجبن في مواجهة الواقع وتعريته بغرض الكشف عن انزلاقاته الخطيرة التي تسببت في هذه الكارثة الإنسانية، إلا أن ذلك لم يمنع ثلة من الكتاب من تحطيم جدار الصمت وتجاوز الوضعية بالانفلات من قبضة الأصولية والمركزية، وهو ما منح الخطاب القصصي بعدا موضوعيا لا ينتصر إلا للضمير الجمعي والحس الإنساني.

ب. عنف اللغة القصصية فترة العشرية السوداء:

إن ما يعاب على قص هذا الظرف الاستثنائي كونه لم يجار هذه اللحظة الثورية الانتحارية المنفجرة للمرة الثانية في تاريخ الجزائر الحديث، فالتاريخ يجدد نفسه إلا أن وجه الاختلاف في المرحلة التالية كان حرب الإخوان، ولعل هذه من بين الأسباب التي أخرت مواكبة الخطاب القصصي لهذه الأحداث الدموية، فصدمة كهذه لا بد من تأخذ وقتها حتى يتم تلقيها بوعي حضاري، فلا غرابة من انكماش الأدب حول نفسه في مثل هذه الحالات؛ لأن القلم الصحفي والسياسي خلاف نظيره الأدبي، صحيح أن كلاهما مولد للآخر لكن الأدب يتناول الأحداث بنوع من التخفيف أو التضخيم، والحقيقة أن ما مرت

به الجزائر لم يكن أقل من الكوابيس، وقد عجز الكتاب عن تصوير ما جرى لأنه يفوق الخيال، ولأول مرة يفوق الواقع الخيال وينفتح المجال للأدب بأن يتخلى عن الترميز وتبعيد الرؤى والدلالات. وهكذا تعود عجلة التاريخ إلى الوراء لترصد من جديد بوادر ثورة لم تكن هذه المرة تحررية وإنما اجتماعية وتطاحن سياسي إيديولوجي جر على الجزائر وبالا عظيما.

هكذا وجد أبناء الوطن الواحد أنفسهم تتجاذبهم قوى سياسية، تسعى لاستمالة أكبر عدد منهم والضغط عليهم، وأدخل المسار الديمقراطي مأزقا سقطت فيه القيم الإنسانية وشردت العقول ودنست النفوس، وعاشت الجزائر حالة رمادية سرمدية رهيبة، احتواها الأدب الجزائري وأرخ لها بمداد من دم، ولأن ما حدث للجزائر ساهم في خلق لحظات تأزم تبدو صدامية على نحو يفوق السياق التاريخي الممتد فيما قبلها على منوال ما كان مثلا إبان الحروب الصليبية أو الهمجية الاستعمارية وأخيرا فوبيا الحرب على الإرهاب بعد أحداث 11 ديسمبر.

والمعروف أن الأدب الذي يواكب أية ثورة عادة لا يرقى إلى مستواها إلا في حالة ما إذا سبقها أو تلاها، والحقيقة أن هذه الحال هو حال القصة الجزائرية ضمن "أدب المحنة"، فككل مرة كان كتابنا يجرون وراء المضامين مهملين الجوانب الفنية، « فالأديب المناضل يخشى أن تضيع أفكاره وسط التعقيدات الفنية والتهويمات الرمزية»[1]، لكن زحام الأفكار ليس مبررا لإقصاء البنية الشكلية للنص القصصي، وفي حالات كثيرة يصبح الالتزام السياسي تبريرا لعجز إبداعي قد يدركه الكاتب ولكنه لا يستطيع أن يتداركه وبالتالي يأخذ النص الأدبي مشروعية وجوده من الخطاب السياسي لا من أدبيته.

[1] أحمد منور: **قراءات في القصة الجزائرية المعاصرة**، مكتبة الشعب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1981، ص 16.

نخلص إلى أن الكتابة القصصية في هذه الفترة الحرجة اتخذت طابعا موضوعيا مباشرا، واهتمت بتحليل الوقائع لا بأدبيتها بحكم مقتضيات الراهن الشبيهة بمسرحية درامية يغيب فيها الخيال فنيا ويحضر فيها بعنف أفلام الأكشن واقعيا.

2.4. البنية الفنية:

1.2.4. الأسلوب والسرد:

لقد لحق الخطاب القصصي الجزائري تطورات على مستوى التشكلات اللفظية والدلالية لدى الكتاب المتأخرين، حيث تخلص من سذاجة وابتذال الوحدات اللغوية والبلاغية الطاغية في كتابات جمعية العلماء المسلمين ذات الصبغة الوعظية الإصلاحية، وسلم الأداء الفني من ضيق العبارة وضبابية الرؤية واختزال الأسلوب فيما يعرف بالسهل الممتنع وكذلك الوصف الذي لم يرق إلى مستوى الخرق الفني، ثم لغة الحوار القصصي التي لم تسلم هي الأخرى من تدخلات السارد في شكل توجيهات وتعليقات مرشدة للقارئ مفضوحة ومفتعلة ومنفصلة عن العناصر التكوينية، كما تميل إلى المباشرة والتقريرية التي تتنافى وطبيعة الأدب.

وأما عن غزو العامية للحوار القصصي، فيرى الدارسين أن ذلك ينقص من جودة النص وقيمته، بحيث يساهم في تضييق الخناق عليه وحصره في حدود إقليمية محددة، بينما يرى 'أمين الزاوي' أن تفسير بعض الكلمات في نصوصه القصصية بالعامية يفقد النص لذته، والسكوت عن ذلك جزء من شعرية السرد التي يحدثها التغريب، فاحتواء النص على بعض الوحدات اللهجية يساهم في كسر رتابة الخطية السردية، ويمنح النص خلفية ثقافية محلية ويزكيه بروح الأصالة اللسانية وفوق اللسانية[1]، حتى وإن أجمعت جل الآراء من النقاد على ضرورة استعمال اللغة الفصحى؛ لأن اللهجات المحلية العربية تقلل

[1] أمين الزاوي: **حوار مع نوري الجراح، حصة تليفزيونية -البعد الثالث –** قناة المحور، 2007/05/17.

من جماهيرية النص الأدبي، وتجعله منحصرا في بيئة واحدة من صعوبة اجتيازها لشدة خصوصيات بعض اللهجات العربية[1]، هذا وقد وقف 'أحمد منور' أمام الظاهرة موقفا وسطا مطالبا بتوظيف اللغة الثالثة.

وأما عن المونولوج الداخلي أو ما يعرف بتيار الوعي أو التداعي الحر الذي طغى على القصص الجزائرية التقليدية كمراوحة للذات بين ثلاثية الزمن، حيث الضياع والفراغ والصراع يشتد وطيسه مخترقا الترتيب الطبيعي للزمن، فيتم عن خلق مسافة بين اللغة/الكلام التي تعيد إنتاجه تبعا لتواصل شفوي، وقد تجددت مؤخرا في شكل موضة تقنية التلاعب بالزمن لصالح البناء العكسي للحبك النصي، أو البناء المنفلت من الصرامة التاريخية بحيث تختفي نقطة البدء والختام وما بينهما من فواصل زمنية.

ونجد من سمات السرد الجزائري الجنوح إلى توظيف الجملة الفعلية القصيرة، وتقرأ هذه دلاليا على أنها دينامية سردية متوسطة السرعة، فالميزات الأساسية لهذا إذن وهو أسلوب السرد، تتمثل في الوضوح، والدقة، والمباشرة أحيانا، وفي واقعية الوصف والتحليل[2]. ولعل السمة الأسلوبية البارزة كذلك في سرود ما قبل وما بعد الاستقلال انبناؤها على قاعدة تقابلية وثنائيات ضدية عمودية وأفقية، ويظهر ذلك جليا من خلال الكتابات الثورية حيث يعقد فيها موازنة بين حياة المستوطنين وبؤس الشعب، أو بين الأفكار والإيديولوجيات وحتى صراع الذات مع ذاتها، صراع الأنا مع الأنا وصراع الأنا مع الآخر... كل تلك التوترات ارتسمت في صفحات واختزلت في ملفوظات متناقضة لدرجة يمكن إجمالها في مربع سيميائي.

ولعل ما يميز هذه القصص على حد قول 'محمد مصايف' هو: «السذاجة في الفكرة والبساطة في الصياغة»[3]، وما يؤخذ كذلك على القص الجزائري من الناحية الفنية

[1] شريبط أحمد شريبط: **المرجع السابق**، ص 18.
[2] محمد مصايف: **القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال**، المكتبة الشعبية، ص111.
[3] محمد مصايف: **المرجع نفسه**، ص 111.

تعجله في الكشف عن النواة السردية مع بداية الحكي بدل تورطه في معضلة سردية مبرمجة تؤمن له عنصر التشويق وتضمن له كسر أفق انتظار القارئ، وعليه فقد كانت القصة الجزائرية تعيش رتابة سردية برغم من تحقق شروط النضج والقولبة الفنية.

ومن خصائص القص الجزائري أيضا مغالاته في تمثل المشاعر الدفاقة ونقل المشاهد الحساسة لدرجة يغيب فيها المغزى وراء الصنعة وأشكال الزخرف اللفظي، وما يشيع في الاستعمال القصصي أحادية الصوت ودكتاتورية المنظور الموجه للرؤية إلا فيما ندر منه، حيث تفقد تعددية الضمير مرجعية النص السردية ما لم تضبط بشكل يحفظ ذهن القارئ من التشتت.

2.2.4. اللغة القصصية:

لقد غاب عن اللغة القصصية في بداية طريقها توظيف تقنيات سردية سيميائية براغماتية نظير ما نشهده اليوم من انفجار تقني عارم، حيث تزاوجت فيه العلوم لدرجة أصبح فيها الكاتب يتعمد إرهاق ذهن القارئ في الوقت الذي سلبت فيه البنيوية الكاتب سلطته على النص، ووقعت بذلك شهادة وفاته في مقابل شهادة ميلاد القارئ. ولغة اليوم خلاف لغة الأمس تحفل بالتداخلات النصية، حيث تتبني المادة اللغوية على معمارية نصية جامعة أسس لها الدرس النقدي الحديث على يد 'جيرار جينيت' (Gérard Genette 1930/1918).

ثم إن اللغة المعاصرة تنفلت من قبضة التأويل، ويتخلق حولها فضاء رمزي في إطار تركيبة لسانية وغير لسانية تتشكل عبر وسائط تتبني على الخرق الفاضح للقواعد المعيارية، وبالتالي تنحرف عن النحوية لتخرج إلى نقيضها. ولغة اليوم لا ترصد الحقيقة

فهي تقع في مرتبة وسطية بين ما قبل وما بعد الحقيقة، «إنها تقع فيها فهي تعادل الواقع موضوعيا في تشابك خادع للإيجاب والسلب للواقعي وغير الواقعي»[1].

وما يلاحظ على لغة القص الحديث كما هو مذكور آنفا ميلها إلى نسف كل ما هو ثابت، متجاوزة بذلك المعمارية الوصفية إلى شكلنة الصور الترميزية، وهذا ما يفسر لجوء القصة الجزائرية إلى أشكال خارج حدود جنسها، ولأن اللغة الرمزية في مفرداتها الأولى وفي تطورها كانت نتيجة عمل اجتماعي يقتضي تفاعلا وتعاونا، فهي أداة تكيف، ومع زيادة مدى وكثافة العمل تزداد الحاجة إلى لغة رمزية أقدر على الوفاء بالمتطلبات النوعية، فمع تعقد الحياة الاجتماعية للإنسان المعاصر لم يجد غير سملجة النص الأدبي وسيلة لاستيعاب التحولات السريعة للمجتمعات البشرية.

كما أصبحت القصة اليوم على اختلاف أشكالها أكثر الأجناس استيعابا للمتغيرات الشكلية والموضوعية، كونها عبارة عن حالات استعراضية يكشف فيها المؤلف عن خلفيته الثقافية ومحمولاته الإيديولوجية والفكرية وقدراته الإبداعية، فـ«اللغة الجديدة مفتوحة، تقبل التغيير والتبديل، إما في معانيها أو مفاهيمها أو حتى في وجودها إما بإبقائه أو إلغائه كلية، اللغة المفتوحة ليست جامدة محددة بل تقبل إضافات وتغييرات كل خبرة إنسانية فردية أو مشتركة»[2].

وينبني النص الحديث على آلية الانشطار اللغوي، حيث العبث يسيطر على النفوس، ويغيب الحضور الآني للذات المقهورة باطنيا، والتي تمارس قهرا ظاهرا على اللغة القصصية في مواجهة عالم يتعامل مع الآثام، وهذا ما يفسر تشعر اللغة على اعتبار أنها تمثل مركبا فكريا وعاطفيا في لحظة من الزمن، فالشعر يحاكي الواقع في

[1] جوليا كريستيفا: **علم النص**، تر فريد الزاهي، مر عبد الجليل ناظم، دار توبقال، ط 2، 1997، ص 81.
[2] حسين حنفي: **التراث و التجديد –موقفنا من التراث القديم-** ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 5، 2002، ص 120.

النطق في الزمن ويختزل اللحظات بحيث تدرك في شكل إبراق وومضات، في حين أن التصوير يحاكيه باللون والشكل في المكان حيث يتجلى ثبات المنظومة السردية.

ذلك ما دفع بالقصة الجزائرية إلى محاكاة الشعر لزعزعة هذا البناء الساكن، فلم تعد تتبني على النمطية المعهودة حيث تتصعد فيها الأحداث وتأخذ منحى هرمي يخالف الطريقة البنائية المعاصرة التي تأخذ منحا سرديا ثابت الحركية على مستوى الحدث، وهو ما يطلق عليه اسم السرد التابعي ذو التدفق السردي الإيقاعي، المتلاحق التركيبات اللغوية، تفصل بينها علامات الوقف؛ وهي في الأغلب فواصل ونقاط متتالية وأحيانا لا تكون نقاط متتالية، بحيث لا تدع للقارئ فرصة لاسترجاع أنفاسه، وهو ما يعطي للنص القصصي تشكيلا إيقاعيا متميزا، يحاول من خلاله مسايرة عصر السرعة.

بالإضافة إلى أن لغة القص الحديث تتنزل إلى المستوى الفكري للطفل كوسيلة لتمرير رؤية بريئة، وكتقنية فنية توظف بغرض العودة إلى بدائية الإنسان حيث الصفاء يحكم العلاقات الاجتماعية البشرية، وأفكار جريئة بلغة شاذة مرنة طيعة ومتداولة لا تنطق بقدر ما تطلسم الأفكار وتلغمها بأسلوب إبداعي خلاق.

أما عن التشكل اللغوي الشعري للمكان الذي يحضر في النص كعلامة دالة؛ فإنه يشترط في تلك «الأشكال المنبثقة عن اللسان –حتى يمكنها أن تتدخل و تتجسد– من أن تعبر من خلال نيابة بعض الممارسات... ويكون نظام الأثاث بدوره موضوعا دلاليا ويتشكل اللسان هنا من التعارضات بين قطع الأثاث المتماثلة وظيفيا... والتي تحيل كل واحدة منها حسب طرازها إلى معنى مختلف ويتشكل أيضا من قواعد الجمع بين الوحدات المختلفة على مستوى الغرفة الواحدة (التأثيث)»[1]. فوصف الأشياء يحمل أبعادا دلالية، ويدخل ضمن هذا الإطار المزاوجة بين المظاهر الطبيعية والأحداث كعامل لإظهار

[1] رولان بارت: **مبادئ في علم الدلالة**، تر محمد البكري، دار البيضاء، فبراير 1986، ص 55.

اللقطات الدرامية والحالات الانفعالية، وفي الأغلب العام يشير اضطراب الطبيعة إلى خطر محدق.

ولعل ما يؤخذ على القصة الجزائرية توظيفها لعناصر مكانية بطريقة تغيب فيها المقصدية، حيث أن ما يضعف مقاصد المتكلم هو الحضور «الزائد للنص وللغة في المنظوم، وطغيان النص على الواقع»[1]. فالحشو لا يليق بالنص المعاصر الشحيح في إنفاق لغته، وما النص سوى نسيج من مسكوت عنه يستفز قدرة القارئ، ويزعزع فيه معارفه، ويحثه على تفاعل متواصل بينه وبين فجواته من أجل استنطاقه.

3.2.4. بنية الزمن:

لم يزد أمر الزمن في القصة الجزائرية في الغالب الأعم أن سار على خط مستقيم، وذلك اعتقاد آمنت به لما تمسكت بمبدأ وحدة الانطباع الذي يعد شرطا في البناء الفني للقص القصير، حيث تنبثق الرؤية من زاوية واحدة يتجنب السارد فيها الاستطرادات والتفصيلات الجانبية. ناهيك عن جنوح بعض القصاص إلى الالتزام بسرد الأحداث القصصية مضبوطة بتواريخها توخيا منهم للدقة، غير أن الحقيقة الفنية والإنسانية التي تكسب النص قيمته هو خروجه عن القيد الزمني وإمكانية انفلاته من الإطار التاريخي وليس العكس، ما يعطيه القدرة على الحياة وصلاحية التجدد في الزمان والمكان.

وبالرغم من أن تقنية التلاعب بالزمن ليست حديثة على مستوى القص الجزائري، وإن تمظهرت في شكل ارتدادات إلى الوراء أو استباقات إلى الأمام كمحاولة لطرق الماضي وتشريع أبواب المستقبل استنادا إلى الحاضر؛ إلا أنها لم توظف بالآلية المعقدة الحديثة، إذ شكلت طفرة نوعية على مستوى هذا الاستعمال لدرجة تتماهى فيها الأحداث، وتتقارب فيها المسافات الزمنية الفاصلة بين الواقع والمتخيل، كي لا تدع في الأخير

[1] حسن حنفي : **من النص إلى الواقع**، ج 2: بنية النص، مركز الكتاب للنشر، ط 1، 2005، ص 517.

فرصة للقارئ يستجمع فيها أفكاره ويربط فيما بينها، كما تتخذ وتيرة سردية عالية يشعر معها المتلقي بتدفق وإيقاع سردي سريع، حيث أن بنية الزمن في الخطاب تهدف إلى تكوين حالة متوترة تجمع المواقف والمشاهد لتكشف عن سيكولوجية الشخصية الرئيسية. ذلك ما يفسر الظهور المحتشم لهذه التقنية في الإبداع الجزائري وعدم استنفاد جميع إمكاناتها الوظيفية.

والزمن السيكولوجي هو «الذي يعبر نسبيا عن تجربة ذاتية بوعي الزمن»[1]، وفيه يتم خرق الترتيب الكرونولوجي مما يكسب العمل بعدا فنيا وطاقة دلالية، هذا الزمن النفسي الذي يصرف إلى نوعين يعرفان بالاسترجاعات والاستباقات في الدراسات النقدية الحديثة. وتمثل الاسترجاعات إحدى الموارد التقنية التقليدية للسرد الأدبي، التي يتم فيها استعادة الحكاية الأولى الغائبة على مستوى النص والحاضرة على مستوى الذاكرة بالقياس إلى نقطة معينة تمثل حاضر الحكي، بينما يتم في الاستشرافات إطلاع القارئ على أحداث تسبق زمنها على مستوى واقع النص، تكون أشبه بتنبؤات مستقبلية تخطت الزمن باستباقه.

وقد يظهر في بعض القصص حضور الزمن الكوني، والذي يرمز إلى أبدية الحياة وتجددها كونه زمن وجودي معبر، ولا أدل على ذلك من صورة ميلاد طفل وسط الدمار والفناء الشامل كعلامة على انتصار فكرة الحياة على الموت والوجود على العدم.

وزمن القص المعاصر زمن يصعب الإمساك به، وقد تنعدم فيه الفواصل والإشارات الزمنية وهو حاله على أيامنا هذه، حيث تتجه القصة الجزائرية إلى الكتابة الصوفية التي تنبني على ظاهرة الحلول، وتتعالى فيها اللغة على الزمن والإفصاح، بحيث لا يمكن إخضاع النص للتجربة الكتابية، فالمراوحة بين الماضي والحاضر تعكس أزمة وجودية تتجلى في الشعور بغربة مربكة للذات. وغاية المؤلف من خلخلة الأحداث وتفكيك

[1] سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي- النص والسياق**، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ط 2، 2001، ص 37.

البنية الزمنية هو إقامة بنية أخرى موازية أو مفارقة...، فالزمن هو بطل السرد الحديث، وهو زمن مطابق للزمن العربي التاريخي الدائري الذي يشي بأن لا مسافة بين الماضي والحاضر برغم من التحولات الطارئة.

لقد حاول 'سعيد بوطاجين 1958' في قصته "ما حدث لي غدا" التأسيس لبناء معماري جديد للزمن، يتكئ على كسر رتابته وإلغاء سيرورته التعاقبية على مستوى التركيب والبناء الشمولي، ويتضح ذلك من خلال العنوان حيث الجمع بين المتناقضين، وهي بنية نشازية لا تعترف بحدود الأزمنة وعدم الاكتراث بها مرده استنساخ الحاضر لنفسه وتعطل عجلة التحول والتغيير، فالسكونية حلت محل الحركية. والقاص في هذا الحضور المتلاشي يرفض ذاته ليؤكد ذاته الرافضة للواقع الشاعرة بالغربة في زمن لا يعترف بالكيان الروحي للإنسان بقدر ما يمجد المادة، ويحاول إحداث القطيعة مع الماضي ويتنكر للراهن، فيفضل الانطواء في العالم الورقي الحالم المتجاوز، وإبطال مفهوم الزمن المزيف الفوضوي.

4.2.4. بنية الشخصية:

تستند الشخصية إلى واقع متخيل ينطلق من تجربة حقيقية لينزاح عنها إلى عوالم لا واقعية، غير أن وجودها داخل المتن القصصي الجزائري غيب هذا الحضور البيني، وجعل منها أشخاصا لا شخصيات، صماء خاملة لا تساهم في إرباك النسيج النصي بقدر ما تساهم في ثباته وسكون أيقوناته التي يفترض حين وقوعها في إطار عمل قصصي أن تتفجر دلالة وإيحاء.

إضافة إلى أنها شخصيات نشطة خارج الحدود النصية، إلا أن النقل فشل في توظيف هذه الشخصيات بأسلوب رمزي مشوق، ففي الغالب هي شخصيات مكشوفة البناء الخارجي والباطني كون القاص الجزائري في مراحله المبكرة اعتمد بالدرجة الأولى على

الأسلوب الوصفي المباشر الذي يؤسس الشخصية بدل تنشيطها فنيا، «فالشخصية مزيج من الواقع والوهم، وهو وهم واقعي أو واقع وهمي. بالإيهام تنشأ سمة الواقعية فيها وبمرجعيتها يتأسس طابعها الإيهامي، هي شبه إنسان أو هي صورة تخييلية منه، ليست الشخصية إنسانا لأن حقيقتها نصية»[1].

كما لم تزد الشخصيات في القصة الجزائرية على أن تكون مجرد عنصر بنائي لا يخضع للتمويه السردي، حيث يعرض لنماذج بشرية معينة في محاولة منها لعلاج الأوضاع الاجتماعية والتعبير عن رفضها لبعض المظاهر وتشجيع بعضها، ومحاولة الرصد هذه أتعبت القارئ، لأن القارئ يبحث في القصة عن عنصر جمالي يخرجه عن روتينية الحياة.

غير أن القصة الجزائرية لم تعن بذلك، إلا أن عنصر التغريب لم يلغ منها فقد طعمت بعضها ببعض الأساطير والخرافات الشائعة في البيئة الجزائرية، لكنها لم ترق إلى مستوى التوظيف الفني، وإنما خضعت للتنصيص الموجه من طرف السارد نحو أهداف إيديولوجية محضة، بحيث تحمل هذه الشخصيات بنوازع الكاتب نفسه أو التوجه الإيديولوجي العام للبنية الفوقية والتحتية السائدة في العصر.

زيادة إلى ذلك كون القصة النمطية تقوم على هيمنة شخصية معينة على السرد، فينهك السارد نفسه في تفصيل مظهر تلك الشخصية الخارجي والداخلي، ومنحه وجها يليق بالبطل دون باقي الشخصيات إلا باعتبارها مساعدة أو معارضة، غير أن هذا التركيز اتسم بالواقعية في سردية خطية متصاعدة لا يتم فيها كسر النموذج السردي المتعارف عليه (بداية وعقدة وحل).

[1] عبد الوهاب الرقيق: **في السرد –دراسات تطبيقية** - ، سلسلة فنون الإنشاء، دار محمد علي الحامي، ط 1، 1998، ص 127.

وذلك يختلف مع البناء الفني الحديث فما عدنا نميز بين البطل وباقي الشخصيات إغراقا في الواقعية من جهة، ومن جهة ثانية بطل اليوم يتماشى وتصورات الحياة المعاصرة التي تلاشت فيها القيم واستوت فيها المتناقضات، وأصبحت بطولة العمل السردي تتقاسمها شخصيات متعددة مع تعقد الحياة الاجتماعية، والتي لم يعد يسند فيها الخطأ والصواب إلى شخص بعينه بقدر ما تتقاسم مجموعة من الشخصيات العبء والمسؤولية في حال تدهور أو انتعاش الأوضاع في ظل التداخل الحاصل على مستوى الوظائف الإنسانية والسلوكات الفردية الجماعية على صعيد الواقع القصصي وحتى الواقع المعيش اليومي، فالقاص لا ينطلق من عدم في معالجته الفنية للأحداث السردية.

وكما هو معلوم أن البشرية اليوم تسير نحو عصر التمدن والآلة عصر التقنية العالية الأداء جودة وسرعة، فهي بذلك تقصي الشق الإنساني العاطفي منه ، فيختزل الإنسان في جسد دون روح، وتغيب العلاقات الاجتماعية التي تشهد شرخا لم يسبق له مثيل، فالبقاء في هذا الزمن يكون للأقوى ولأصحاب النفوذ.

وإن موت الشخصيات النمطية في القصة الجزائرية يفترض ميلاد أخرى جديدة تتلاءم مع القفزة النوعية التي شهدتها الكتابة على الصعيد العالمي، بحيث تغدو فيها المعالم غير إنسانية وغير متحركة شخصيات ناطقة، فقد ولى زمن الشخصيات النفعية والثوابت السردية، وجاء زمن الشخصيات اللغوية أو المختفية وراء ستار اللغة.

فهي اليوم تحاول أن تضاهي في بنائيتها النموذج الغربي حيث تحرم الشخصية من الحياة لتصبح مجرد دمية يتلاعب بها الكاتب كيفما شاء واتفق، أو حتى مجرد رقم أو عنصر تجريدي في ظل تبني المناهج الأدبية والنقدية مقاييس المنهج البنيوي الذهني الاختزالي، وعليه نجد الشخصية في زماننا تحاول الخروج من النموذج المثالي الكلاسيكي إلى النموذج التجريبي، ولكن يتم هذا في الغالب على حساب البنية الشمولية، حيث تنساق الشخصية وراء البناء المعماري في مقابل إهمال الفكرة، فلم تعد مكلفة بحمل رسالة

بقدر ما هي حاليا مكلفة بتجسيد نموذج بنائي هدفه الخرق السائد للمعمارية النصية أو الترسبات الاجتماعية من معتقدات وقوانين وعلاقات طبيعية.

هذا وقد ظهرت رغبة لدى الكتاب الجزائريين في ترميز الشخصية بالإشارة إليها عن طريق الرمز، مثلما أن الكمية المقطعية ونظام ظهور البطاقة النموذج كـ 'السيد الرئيس المدير العام' يمكنهما أن يوحيا باختلاف تراتبي ووظيفة اجتماعية مؤسساتية، كما يمكن أن نشير إلى أن التشابه الكتابي يفضي إلى تشابه وظيفي سردي، ويشير اسم التصغير إلى تصغير وظيفي، ويشير التغير التطوري إلى سلم الأهمية المتصاعدة وهكذا.

ولا بأس من ذكر الاعتبارات التي على أساسها تقوم بنية الشخصية في القصة الجزائرية، وهي كالتالي[1]:

• برمجة الدور من خلال الاسم (إشعاعية الدال وتعددية المدلول).

• التأصيل المرجعي للمكان أو المرجعية التاريخية من خلال أسماء الشخصيات القصصية.

• الاسم البليغ سواء عنينا به الدلالة المطابقة أو المضادة تماما.

3.4. الانفتاح على التجريب:

تقف القصة الجزائرية شأنها في ذلك شأن بقية الأجناس الأدبية الأخرى في مواجهة بين الأصالة والتجريب، خصوصا وأن «هذه المواجهة إذا كانت سريعة النتائج في المجال العلمي، فإن تفاعلاتها في المجال الفني بصفة عامة بطيئة نسبيا، كون التحولات في هذا المجال تحتاج زمنا قد يطول أو يقصر، وذلك بسبب خصوصية الفن، وخضوعه

[1] ينظر: عبد الوهاب الرقيق: **في السرد**، ص 143.

في حركته إلى حركة المجتمع نفسه»[1]. لقد أصبحت الكتابة القصصية اليوم كما ستؤول غدا تعبيرا عن اللامنجز، وكذلك هو شأن الأعمال الأدبية الكبرى في التاريخ الإنساني، فهي تنطوي دائما على شيء لم يكتمل بعد.

ولأن تأويل القصص يرتكز على ما تنادي به نظريات جماليات التلقي على بنية الحلم، هذا الأخير الذي هو في الحقيقة تنفيذ على مستوى اللاشعور لرغبات مكبوتة مستحيلة أو صعبة التحقق في الواقع، فالقصة كالحلم يمكن أن تعبر عن حالات التوتر والتوقع للخطر وتعبر عن اللحظة الزمنية التي يعيشها الإنسان. والقصة القصيرة تعطي كل ما يريده الكاتب مرة واحدة، فهي سريعة المفعول وهي أخطر الفنون المؤثرة على الإنسان.

لهذا يميل التنظير الجديد إلى افتراض بعض النماذج القصصية التي تظل نماذج ذهنية إلى أن تصير قابلة للإنجاز، فالقص اليوم شكل من أشكال البحث باللغة لا عن الحقيقة، وإنما في الحقيقة عن الحقيقة الافتراضية في زمن لا يثبت على يقين، «فقد انتهى الزمن الذي كانت فيه القصة تشمل المقدمة والعقدة والحل، والتي كانت تنتج بقصد إشباع متعة عند القارئ أو تحاول زيادة خبرته بواقعه ومساعدته على اكتشاف بعض مناطق الغموض بداخلة»[2]، فعلى العكس من ذلك يزيد القص المعاصر من ضياع المتلقي، ويجبره على الجري لاهثا وراء الحقيقة الفنية قبل أن يجتهد في الكشف عن الحقيقة الواقعية، فالكاتب اليوم يكتب كأنما يكتب للقارئ ليشقى.

ولعل ما يفتح طاقات القص الحديث على الإبداع انفتاحه على التجريب وإصراره على طرح أسئلة يمتنع عن الإجابة عنها، « فبإمكاننا القول بأن المحتمل (الخطاب الأدبي) درجة ثانية من الدليل الرمزي المماثل– إذا كانت القصدية (الهوسرلية) الحق هي

[1] صبيرة ملوك: **العولمة والأدب –الشعر العربي المعاصر بين جاذبية التراث وإغواء الآخر-** التبيين، الجاحظية، الجزائر،2003/20،ص117.

[2] عبد الحميد شاكر: **سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة**، ص 305.

إرادة حول الحقيقة فإن الحقيقة تكون خطابا مشابها للواقع وسيكون المحتمل برغم من أنه ليس حقيقيا– الخطاب الذي يشبه الخطاب المشابه للواقع»[1]، وعليه يصبح النص الأدبي عبارة عن انزياح عن الواقع وليس بالضرورة أن يكون حقيقيا، فهو خطاب شبه مقنع وملغم وحركة رمزية.

ومع هذه التقليعات الإبداعية والقفزات النوعية التي يخطوها العالم باطراد واستمرار وجرأة نحو اختراق العالم المجهول واستباق الزمن على مستوى المخيلة الإنسانية، يصبح الأدب في موقع حرج يحث الخطى لمواكبة روح العصر.

كما لا يمكن للإبداع الجزائري عامة والقصة القصيرة خاصة أن يكونا في منأى عن تطورات العصر، ثم إن التكنولوجيات الحديثة تتيح إنتاج تقنيات فنية جديدة لما تزخر به العولمة من إمكانات غير محدودة. ولكن كون العولمة تعنى بالمظهر الشكلي أكثر من اعتنائها بالجوهر، جعلت الكتاب يتهافتون على التجريب المفرغ من المحتوى المتقدم على بعد مسافات مديدة عن التحول الملموس، ملغين بذلك حضور القصدية في إنتاج الدلالة المجترة، ولأن زماننا هو زمن التوتر والقلق فإن ذلك ينعكس على الكتابة الأدبية بحيث يغيب فيه الحبك والبناء المنسجم للمكونات السردية.

حقا لا ننكر ما أشاعته العولمة من توسع لأفق الرؤية الإنسانية مما يتيح للقصة فرصة التنوع والتجديد في مستوى بنيته الظاهرة والباطنة بدل الخصوصيات الضيقة والمواضيع الفقيرة، فأزمة الفكر العربي إجمالا هي أزمة توجه إيديولوجي رافض للكتابة النشاز المتمردة على الخطية الكلاسيكية السائدة.

وما يؤخذ على القص الجزائري تحديدا، هو إغراقه في محاولات مسايرة المستجدات الأدبية التي تلغي الارتجالية وتسقط النص في الكلفة والصنعة، وكذا ضعف الخلفية

[1] جوليا كريستيفا: **المرجع السابق**، ص 45.

الثقافية للمؤلف، حيث إن قدر له التناص مع ثقافة أخرى خارجة عن نطاق الأدب وظفها في غير سياقها أو بغير الإحاطة بحيثياتها. ذلك ما أوجب على المسرود الأدبي أن يتحصن برصيد معرفي يؤهله من مجاراة العصر، ليقر بضرورة تحول السرد من الكتابة من أجل الكتابة إلى كتابة ترسخ البحث وتقدم ثقافة هي أساسا مفتاح الحوار لفهم العالم والتجاوب معه والانسجام كذلك[1]، من أجل أن يكتسب النص هوية ذاتية تمكنه من خلخلة المتعارف عليه من الطقوس الكتابية والقرائية بقصد الإتيان بالجديد.

إذ استحدث على المستوى الراهن توجها جديدا يحيل إلى الدمج التركيبي بين الخبرة الإنسانية والآلية وبين الثقافة التكنولوجية الهامشية، التي تحفل بالصخب والعنف والثورة في مجتمع التقنية الذي لا يقيم للكيان الإنساني وزنا، فتأتي بأطرافها المهمشة وشخوصها المتمردة، سعيا منها إلى التعامل الواقعي مع الأشياء كمقابل للخيال العلمي الذي ينشغل بعوالم الكون المتنائية ومع كائنات أسطورية في إمبراطوريات على كوكب لا واقع لها.

وبالمقارنة مع هذه المتغيرات الحديثة على مستوى الواقع الجزائري نشهد شرخا عميقا بين ما هو سردي نظري وبين مستوى التطور المادي والوعي الفكري الذي يخيم على الساحة المحلية، لذلك ينبغي التأسيس لنظرية نقدية ثقافية ترصد الكائن والممكن في إطار معقول يتماشى مع الإمكانات المتاحة وحدود الفهم في ظل غياب مقروئية ثقافية في المستوى، ومع ذلك تظل الجهود القصصية بعيدة كل البعد عن استيعاب مجمل النماذج الافتراضية التي تنفتح على أفق اللاتوقع.

إذن ما تزال القصة الجزائرية في مراحلها الفتية مفتوحة على مزيد من التحولات الشكلية والموضوعية، ومدعوة إلى توسل إمكانات العصر المتاحة، من أجل مباراة شقيقتها العربية ونظيرتها الغربية.

[1] عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي –النقد في الأنساق الثقافية العربية-** المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط 3، 2005، ص 29.

نخلص إلى أن القصة الجزائرية لعبت دورا هاما في العصر الحديث حين اعتنت بتصوير هموم وآمال جمهورها العريض وخاصة منهم الطبقة الكادحة، فحملت على عاتقها أعباء المراحل الكبرى والمتغيرات الظرفية التي مرت بها الجزائر.

وقد تأثرت القصة الجزائرية في مسار تطورها بالأدب المشرقي والغربي وبالعلوم الحديثة والنظريات الفلسفية والاجتماعية والنفسية، وقد صادفتها وهي تشق طريقها نحو النور عوائق حدت من نضجها الفني، غير أنها ما لبثت أن تجاوزت تلك العقبات لتولد من جديد.

كما ارتبط فن القصة ارتباطا كليا بالواقع الاجتماعي والسياسي وتداعياتهما ابتداء من النشأة إلى غاية اليوم، فقد انتقلت من الوعظية الإرشادية إلى الحس الثوري إلى عنف المضمون خلال مرحلة التأسيس منحازة مؤخرا إلى المعالجة الشكلية أكثر من الموضوعية منها متوسلة في ذلك عنصر اللغة؛ في محاولة منها لتكييف وضعها الراهن مع معطيات الظرف الجديد وكذا تكييف مضامينها مع المستجدات القارة على الساحة الدولية.

الباب الثاني: تيمتا الحرمان والعنف في القصة القصيرة الجزائرية

الفصل الأول: تيمتا الحرمان والعنف في عوالم "جميلة زنير" القصصية

الفصل الثاني: تيمتا الحرمان والعنف في "الأضواء والفئران" لـ "مصطفى فاسي"

الفصل الأول: تيمتا الحرمان والعنف في "حين يعلو البحر" لـ "محمد شنوفي"

الفصل الأول: تيمتا الحرمان والعنف في عوالم "جميلة زنير' القصصية

تمهيد

1. تجليات تيمتي الحرمان والعنف في عوالم 'جميلة زنير' القصصية

2. تجليات تيمة الصراع على مستوى العنونة في المجموعة القصصية "دائرة الحلم والعواصف"

3. تجليات تيمتي الحرمان والعنف في المجموعة القصصية "دائرة الحلم والعواصف"

1.3. التيمات المهيمنة في قصة "رائحة البصل"

1.1.3. التيمات الصغرى

2.1.3. تيمة اللامساواة

2.3. التيمات المهيمنة في قصة "لن يطلع القمر"

1.2.3. التيمات الصغرى

2.2.3. تيمة الثورة

3.3. التيمات المهيمنة في قصة "دائرة الحلم والعواصف"

1.3.3. التيمات الصغرى

2.3.3. تيمة الانحراف

4. تجليات تيمتي الحرمان والعنف في المجاميع القصصية "دائرة الحلم والعواصف" و"أسوار المدينة "و"جنية البحر"

تمهيد

تعيش الشخصيات القصصية ظروفا اقتصادية واجتماعية حادة في فضاء نصي مضطرب، تواجه فيه قوى الشر المتحالفة ضدها، فتسعى إلى الصمود أمام التحديات دون جدوى، ففي كل قصة من قصص المجموعات تتعرض للانكسارات والانتكاسات المتكررة والتي ستردي بها في ختام معظم السرود إلى موت سواء أكان حقيقيا أم ضمنيا من مثل حالات الجنون أو الذهان أو العصاب أو الانحراف وارتياد المجهول، بينما تراهن الشخصية القصصية في الموضوعات المتعلقة بالاتجاه الثوري على نصرة القضايا الوطنية، وترجيح كفتها على مصلحتها الخاصة في ظل القهر الذي تئن تحت وطأته والتعنيف الذي تعيشه.

وهنا تشكل المادة القصصية «رؤية تحديثية للعالم في صميم كل كتابة إبداعية، تنضوي هذه الرؤية على استنكار مظاهر الاستعباد والتخلف والقهر الاجتماعي كافة»[1] في مجتمع مسلوب الإرادة، حيث أن العلاقات الموجودة فيه تظهر بشكل غير إنساني، فلا تقدم للفرد أي إمكانية للشعور بأن الوجود في العالم له قيمة أو معنى ما، زيادة على ما فيه من موت وما يواجه الإنسان فيه أيضا من تحديات في إدراك حقيقة الوجود ذاته[2].

إن في القصص نماذج شخصيات ساذجة ومحرومة ومعنفة تتجاوز بإنسانيتها حدود الأمكنة والأزمنة، فلا تعدو أن تكون غير ذلك «المواطن المحروم من فرص العمل، المتخبط على قارعة الشارع الاجتماعي على غير هدى»[3]، تمثل صورا مكرورة نصادفها داخل المدينة والقرية والريف والصحراء تعاني الفقر والبطالة وسوء أحوال المعيشة، وتشكو الأمراض والتشرد وأنواع الحرمان المكرسة داخل المنظومة الاجتماعية، يرتد بها السرد إلى الحقبة

[1] رفيق صيداوي: **الكتابة وخطاب الذات (حوارات مع روائيات عربية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005، ص21.
[2] حميد لحمداني: **الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دراسة بنيوية تكوينية**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1985، ص384.
[3] نجيب العوفي: **مقاربة الواقع في القصة المغربية من التأسيس إلى التجنيس**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 219.

الاستعمارية وسنوات الثورة زمنا نصيا يصور أشكالا عدة من العنف، ليس فقط الذي مارسته السلطة الاستعمارية على الشعب الجزائري بل وحتى العنف الداخلي بين الجزائريين أنفسهم المتولد عن علاقات القوة الجديدة التي باتت تفرض نموذجا ثقافيا تعسفيا استعماريا يرسخ سياسات طمس الهوية الوطنية مقابل الخطاب الثوري المناهض للاستلاب والتغييب، لتليها فترة الاستقلال والتي سادها خطاب مراجع للثورة بما حمله من صراع فكري سياسي أفضى إلى تصفيات جسدية واعتقالات لأطراف المعارضة، وصولا إلى مرحلة الديمقراطية والتعددية الحزبية وما حبلت به من عنف سياسي تمثل في ظاهرة الإرهاب.

فلا ليس غريبا أن تتحدد أشكال العنف واستراتيجياتها حسب أهدافها ومقاصدها؛ لأن الهيمنة بالقوة والظلم والمصالح الضيقة لا تنتج إلا الصمود بالقوة، والإرهاب في كنهه هو أقصى تمظهرات العنف وأشده، إذ لا يعترف للحياة حقا عند الآخر، ما لم يكف الآخر عن هيمنته، فاستهدف بذلك السياسي والعسكري والمدني والمنشآت والرموز والنساء والأطفال وغيرهم على حد سواء من دون ترو أو إعمال فكر[1].

كل تلك العوامل على اختلافها وتعددها اجتمعت حتى تفضح مواطن القبح في المجتمع، وتعري واقع المسحوقين من الطبقة الدنيا، وتبرز مدى حجم الانتهاكات والممارسات اللاإنسانية المرتكبة ضدهم عبر استقصاء شريط الذاكرة الوطنية من وجهة نظر الذات المبدعة، ما جعل أزلية الصراع (عنف/حرمان) قائمة على تفاضليات تقاطبية تعود في مبدئها إما إلى هيمنة التفوق الحضاري على المستوى الإقليمي، أو سلطة الهرمية الاجتماعية المكرسة داخل المجتمعات، أو طبيعة الأنظمة الاقتصادية والسياسية السائدة في أنظمة حكم الدول، إضافة إلى التفاضلية الكلاسيكية المبنية على أساس الجنس ممثلة في (رجل/امرأة) وفق ما تفرضه أعراف وتقاليد الوعي الجمعي على الفرد .

[1] جابر عصفور: **مواجهة الإرهاب قراءات في الأدب المعاصر**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2003، ص 13.

ذلك ما تم تمثله وإنتاجه أدبيا عبر سلاسل متراجحات ضدية على منوال: (مستعمر/ مستعمر) و(مدينة/ريف) و(إقطاع/خماسة) و(أغنياء/ فقراء) و(مستخدم/مستخدم) و(وصي/قاصر) و(حاكم/محكوم) و(رجل/امرأة)... والتي تنضوي كلها تحت مقولة كبرى مفادها (معنف/محروم).

أفضية سردية تلج في أبعادها المكانية البيت والشارع بمرافقه والسجن بخصوصيته وكذا أماكن العمل ومختلف الهيئات والمصالح العامة، وتترامى حدودها برا وبحرا وقفرا كاشفة بذلك الهوة السحيقة التي باتت في تضخم مستمر يوما عن يوم داخل التراتبية الاجتماعية، حيث يبرز الكوخ بهشاشته وأشيائه المهلهلة وهو يصارع أهوال الطبيعة وتقلباتها المناخية، نظير رفاهية البيوت الراقية بعنجهيتها وبذخها واستهتارها بالقيم الإنسانية، تلك الأماكن على بؤسها أو تلك على ثرائها تعكس صورة ما عن حياة ساكنيها من حيث نمط عيشهم وطرق تفكيرهم ونظرتهم إلى الآخر.

هذا ما حاولت القصة الجزائرية القصيرة تبئيره من مختلف وجهات نظر كتابها، فبالرغم من التباين الملحوظ فيها والذي مرده الخصوصية الفردية لكل أديب، لم يمنع ذلك من وجود خطوط تماس بينها بحكم التاريخ المشترك ووحدة الحاضر والغاية من الفن في مساءلة الواقع المعيش ونقد انحرفاته. لقد وقع اختيارنا على نماذج من القص الجزائري القصير المعاصر بدت لنا متكافئة من حيث المؤلف والمؤلف والزمن؛ بملامستها لقضايا عديدة ومتنوعة من صميم المجتمع، وبقدرتها على تمثل هموم قطاع واسع من مختلف شرائح المجتمع، ثم بانفتاح زمنها على أهم المراحل التاريخية التي مر بها الوطن، مما أمكن اعتبارها عينة تمثيلية بامتياز عن القصة القصيرة الجزائرية عامة في استنطاقها لتاريخية الحرمان والعنف في الجزائر.

نمر الآن إلى تطبيق الخطوات الإجرائية للمقاربة الموضوعاتية على النصوص القصصية المنتقاة، حيث قادتنا قراءتنا الأولية لهذه النصوص إلى كون مركز جذب عالمها الفني يقوم في الأساس على مقولة (حرمان/عنف)، والتي تم ويتم تطويرها ضمن تكوكب دلالي غير محدود تشكله اللغة ضمن احتمالاتها الممكنة لسيرورة وصيرورة تمظهرات الموضوع الواحد أو الخيار الوجودي الذي يشغل هاجس المخيلة الإبداعية على مر تجربتيها الواقعية والفنية. وعلى اعتبار اللغة تمثيلا ماديا للموضوع قمنا بمسح النصوص لاستخراج وجرد مفردات الموضوع الواحد، ثم عملية تصنيفها وتنضيدها في عائلات لغوية معينة، وفق ما تمليه العلاقات الدلالية الكبرى المتمثلة في الاشتقاقات والترادفات والقرابة المعنوية التي وظفها **'جون بيار ريشار'** في منهجه الموضوعاتي، ثم عاينا بعدها علائق التواشج والتمفصل فيما بينها انطلاقا من المقولة الأصيلة القارة في ما قبل وعي الذات المبدعة في لحظة اتصالها بموضوعها، والتي بدورها تمثل الفعل المولد للعمل السردي برمته وأصل انبثاقه.

1. تجليات تيمتي الحرمان* والعنف** في عوالم 'جميلة زنير' القصصية:

انطلقت "**جميلة زنير**" في أغلب قصص مجموعاتها (دائرة الحلم والعواصف– جنية البحر– أسوار المدينة) من خلفيات وشواغل عدة، لعل من أبرزها تجسيد للصراع والعنف المتفشي في المجتمع عامة والموجه ضد المرأة بوجه أخص، وتشكل القاصة فضاءات سردية تتكئ على بعد واقعي تتشرب مضامينه من جدلية العلاقة بين الأنا والآخر، مضمنة في عمل فني رؤيتها الخاصة نحو هذه القضايا المصيرية الكبرى.

وقد تبوأت تيمة العنف الممارس ضد المرأة أهم مشاغل الكتابة عند "**جميلة زنير**"، عنف تتعدد صوره وتجلياته وفواعله بينما تبقى الأنثى في الغالب الأعم هي الذات المنفعلة به؛ فتناولته القاصة في صور معاناة الأنثى جراء العنف الاجتماعي بطابعه الذكوري المسلط عليها. وهي تروم من خلال نصوصها إلى تفكيك الثقافة النوعية التي تجذرت فيها الهيمنة الذكورية، معبرة عن الضمير المؤنث الذي ظل ملحقا بآخر الفعل، والذي لم ينل بعد منزلته الحقيقية في المجتمع.

كما استحضرت القاصة في قصص أخرى العنف الثوري في علاقة الأنا بالآخر الأجنبي دائما من منظور الثنائية الضدية (عنف/حرمان) كتيمة محورية بارزة تلقي بضلالها على مختلف تفاصيل مشاهد القص المؤلفة للإطار السردي العام، أو أنها كيفت لها في السرد المؤطر أحداثا شخصية، وقيضت لها فواعل، وسوغت لها أسبابا؛ كي تتساق محصلة ذلك في

* يعرف ماكس فيبر Max Weber 1864-1920 الحرمان بكونه أحد أشكال الانغلاق الاجتماعي، ومن الطبيعي أن ينشأ ذلك الانغلاق على خلفية عوامل ناتجة عن استحواذ البعض على المكاسب والمغانم والمصالح التي تحتاج إلى نوعية من الحماية والهيمنة، ونميز خمسة عشر نوعا من الحرمان نذكر منها: التهميش الاجتماعي، الحرمان المادي، قبول الحد الأدنى من الحياة، والإقصاء على أساس العرق والجنس والدين، والإقصاء من المعترك السياسي والحياة الاقتصادية (ينظر هيلز جون: الاستبعاد الاجتماعي –محاولة للفهم- تر محمد الجوهري، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع 344، 2007، ص24).

** السلوك المشوب بالقسوة والعدوان والقهر والإلزام، وهو عادة سلوك بعيد عن التحضر والتمدن تستثمر فيه الدوافع والطاقات العدوانية استثمارا صريحا بدائيا كالضرب والتقتيل للأفراد والتكسير والتدمير للممتلكات، واستخدام القوة لإكراه الطرف المقابل وقهره، ويمكن أن يكون العنف فرديا كما يمكن أن يكون جماعيا (فرج عبد القادر طه: موسوعة علم النفس والتحليل النفسي، دار سعاد الصباح،الكويت،1993،ص 51).ومن أشكاله العنف الحكومي، العنف الشعبي، العنف الاجتماعي، العنف الجسدي، العنف اللفظي، العنف الرمزي...

نهاية المشهد إلى كنفها؛ حتى تعلي من شأنها وتسمو بها فوق قضايا الفرد الضيقة، ويصبح عندها الواجب مطلبا تراهن عليه بالنفس والنفيس.

لقد وظفت الكاتبة العنف الثوري بإعادة استنطاقه من منظور الراهن داخل عوالمها التخييلية؛ في التفاتة منها إلى تاريخية ذلك العنف في الجزائر، حيث وسمت تلك المرحلة بالصراع الحضاري وخطاب المركزية الأوروبية القائم على فكر التقزيم وإقصاء الآخر في مقابل إعلاء الذات وتفوقها، مما زاد في ترسيخ العنف أكثر في الأذهان، ثم استمرارية إنتاجه مجددا مع ظهور نظام الحزب الواحد الذي تسلم مقاليد السلطة بعد الاستقلال؛ الأمر الذي أدى إلى تذمر الشعب وخروجه ثائرا ضد الأوضاع المزرية التي عرفتها البلاد في ظل النظام الاشتراكي المتداعي؛ متمثلة في بروز مظاهر الطبقية والمحسوبية والبيروقراطية وانتشار آفات الفقر والبطالة والأمية وغيرها من الأزمات الاقتصادية والاجتماعية، والتي باتت ترهق كاهل الشعب الجزائري، ليكتمل مشهد العنف في الجزائر مع انفجار ظاهرة الإرهاب مع نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات، حيث أدخلت الوطن في عشرية دموية سوداء، ما تزال إلى اليوم وشما محفورا في ذاكرة الشعب يعيش مآسيها.

2. تجليات تيمة الصراع على مستوى العنونة في المجموعة القصصية "دائرة الحلم والعواصف":

إن العنوان يحمل بصمات النص الذي بدوره هو بصمات المبدع الذي أنتجه، وفي لحظة وقوفه على عنوان ملائم لمنتجه فإنه يرقى إلى لحظة التسامي؛ إذ إنه يستحضر في ذهنه كل أنساق النص وبؤره ليخرج بعد ذلك إلى إنتاج نص آخر أكثر تكثيفاً من النص المسرود، ألا هو العنوان.

والعنوان بعامة عتبة قرائية مهمة كونها أول ما يواجه القارئ في رحلة القراءة معطياً انطباعاً عاماً عن مجرى دلالات النص، وكونه عتبة مزدوجة يراد لها أن تحقق وظائف

العنوان في التكثيف والتدليل والدعوة اللبقة إلى القراءة؛ بمعنى أن العنوان يفتح أمام القارئ آفاقاً رحبة للتأويل وللكشف عن التعالقات الجمالية المترابطة بين العنوان وبين بنية النص، الأمر الذي يؤول فيما بعد إلى علاقة حوارية عبر شبكة تيمات متواشجة في عنوان العمل الأدبي وفي بنية النص.

ويعد عنوان أية مجموعة قصصية المحور الأساس الذي تتبلور حوله أحداث قصص المجموعة الأخرى، ذلك أن العنوان الذي ارتأى الكاتب أن يجعله مفتاح مجموعته القصصية يتضمن خطا رفيعاً يربط أحداث قصته بأحداث القصص الأخرى التي تضمها المجموعة. ولعله من اللافت للنظر عند أي قارئ مدرك لمعطيات العمل الأدبي أن يصل إلى مغزى اختيار الأديب عنواناً معيناً ضمن عنونة مجموعته القصصية، وإيثاره إياه دون غيره، فيكشف عن مقصدية ذلك الاختيار من مبدأ أن العنوان الذي اختاره المبدع يمثل انعطافة كبيرة في تجربته الشعورية الحياتية وفي تجربته الفنية؛ على اعتبار العنوان المختار هو المفتاح السحري الذي يستطيع من خلاله القارئ الولوج إلى ما يعتري القصص من معطيات ثقافية واجتماعية وإيديولوجية ونفسية.

ونلاحظ مبدئيا أن عنوان المجموعة (دائرة الحلم والعواصف)* فيه حذف وشحنة من الإيحاءات الدلالية، وقد جاء على هيئة مركب إضافي متبوعا بعطف بواسطة حرف (الواو) الذي يفيد الاشتراك والتبعية، وهذا المركب الإضافي الرباعي (دائرة الحلم والعواصف) عبارة عن خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذه أو هي)؛ فنقول: (هذه/هي دائرة الحلم والعواصف)، وقد وردت مفردة المعطوف (العواصف) بصيغة جمع التكسير نظير لفظة المعطوف عليه (الحلم) التي جاءت بصيغة المفرد المذكر، ذلك أن مفردة (الحلم) تحمل طاقة إيجابية ما

* تعد أول مجموعة قصصية للأديبة صدرت عن المؤسسة الوطنية للكتاب بالجزائر سنة (1983)، بلغت صفحاتها (197)، و قد أعادت وزارة الثقافة طبعتها سنة (2008) في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون و الآداب و تطويرها، ضمت ثمانية عشر نصا، عناوينها (لن يطلع القمر، الآمال الضائعة، الهفوة الأولى، سيعود إلي، المواجهة، ثمن الخطأ، المطاردة، نداء الأمومة، رائحة البصل، دائرة الحلم والعواصف، حذاء الصوف، الأسوار والأيدي الطويلة المعروقة، حدث ذات ليلة، رحيمة، الأيدي السوداء، المجنونة، العربة، امرأة في العاصفة).

جعلتها تتبوأ موقع الصدارة في جملة العنوان وتأخذ صفة المتبوع، بينما تليها لفظة (العواصف) بصفة التابع الذي يكون حضوره مرهونا بحضور الأول، ولكن في المقابل ومن المحتمل جدا هنا أن يتعدى فعل التكسير مستوى هذه الصيغة إلى مستوى الدلالة العامة للعنوان؛ لتنكسر معاني الحلم بآمالها وطموحاتها لدى الشخصية السردية على يد تلك العواصف العاتية بصفتها تمثل عوامل معارضة تقوض خط سير برنامج القيمة عند الفواعل.

ونجد أيضا من معاني كلمة (دائرة) في قواميس اللغة: داهية، مصيبة، نائبة من صروف الدهر، بينما لفظ (الحلم) يدل على ما يراه النائم في نومه، أو ما يبدو بعيدا عن الواقع ونتمنى تحقيقه (أحلام اليقظة)، بينما تشكل (العواصف) ظاهرة مناخية دالة على نشاط كبير في الأحوال الطقسية، وترتبط بحركة سريعة للرياح فيها من الثورة و الهياج والاضطراب غير المحمود عواقبه، وعليه تتفاوت العواصف شدة وقوة واضطرابا وعنفا ما يحدد حجم الأضرار بالموجودات من تدمير للمنشآت والممتلكات وإتلاف للأرواح، إضافة إلى ما تجره من خراب الطبيعة فتشوه جمالها وتنزع عنها الحياة فترديها ميتة موحشة.

وعليه لا يفوتنا هنا إلا التنويه على تفطن المبدعة لمقولة الدائرية في شموليتها، حيث استدعت هذا المفهوم مباشرة واسمة به قصتها المركزية ومطلقة إياه على المجموعة ككل، ثم استثمارها له فينسج خيوط بنائها القصصي حسب ما ارتضته من مضامين فكرية في دوائر متداخلة تفضي الواحدة إلى الأخرى بشكل توالدي تناغمي. والمعروف أن مفهوم الدائرة هذا يتجلى منذ الأزل في صورة الصراع القائم بين الخير والشر، القوي والضعيف، النبيل والوضيع وهلم جرا، لغرض تكريس مبدأ القوة الذي لا يقوم إلا بسلب الآخر مقوماته. إن هذه المعادلة الأزلية تشكل معينا لا ينضب لروافد الإبداع الخلاقة، وذكاء الكاتبة لم يفوت هذه الأداة السحرية ، التي توسلتها في بناء عوالمها التخييلية مستفيدة من طاقاتها المتجددة في بسط وإثراء عالمها السردي.

كما تفرز القراءة الأولية للعنوان بناء على ما سبق ذكره في مستوى ثان أزلية دورة (أمل/ خيبة) عند الإنسان في ظل صراع الذات القائم مع عالمها؛ فالأمل وحده ما يشد الإنسان نحو العيش ويحفزه على الاستمرار في الحياة رغم ما يواجه من تحديات شديدة وضغوطات حادة، وهو كفيل ببث الرغبة في نفوس البشر لمواصلة مسيرة الوجود في الحياة. من هنا يتبادر إلى الذهن أبعاد العنوان التي تتبني في مجملها على تيمة ترصد أحلام البسطاء من قبل الطرف الأقوى في اللعبة، وكذا محاولاته الدؤوبة للإطاحة بمشاريعها الطافحة بالأمل والطامحة إلى العيش الكريم في كل قصة من قصص المجموعة بصفة مطردة وملحة، وإن تقنعت وتبدلت وجوهها وتلونت صورها.

تنتمي شخوص القص إلى الطبقة المسحوقة من المجتمع، وتعاني البؤس والشقاء وقلة الحيلة، تخوض صراعا حادا بدافع النقص أو الحرمان الذي يعتريها، ما يصبغ عليها توترا واضطرابا دائمين أمام التحديات التي تعترض خط سيرها، يشتد قلقها وتزداد مشكلاتها ويتفاقم وضعها، وأحلام قد لا تتحقق مطلقا أو أنها تتحقق مؤقتا لكن سرعان ما تنهار بسبب قوى الشر في البشر والتي كنت عنها الكاتبة بدال العواصف، دال يلخص مجرة دوال تدور في فلك العنف والتدمير، ففي كل مواجهة بين العامل المعارض والفاعل تكون الغلبة فيها لصالح الطرف المعتدي وبالتالي انهيار آمال الشخصية القصصية، غير أن ذلك لا يعني أبدا الاستكانة والاستسلام للأوضاع؛ بل على العكس تبقى جذوة الأمل تشتعل في كل نفس بائسة تتطلع إلى غد أحسن كلما احتد وطيس الصراع بين الخير والشر داخل المجتمع.

نأتي الآن إلى قراءة دلالية لعناوين قصص المجموعة التي بلغ عددها ثماني عشرة قصة محاولين تقصي ما يتنازعها من آمال وآلام، وما يكتنفها من أشكال الصراعات داخل أفضيتها النصية. لنجد أولا على المستوى الشكلي غلبة الجمل الاسمية على نظيرتها الفعلية، ثم من جهة ثانية نلمس قصر تراكيبها والتي لا تتعدى في المعدل العام الكلمتين إلا فيما

ندر، وتأتي المفردة في جملة العنوان غالبا معرفة إما بـ "أل" التعريف أو بالإضافة، أو ترد متبوعة بنعت في بعض منها، وحالة وحيدة في قصة "**رحيمة**" جاءت معرفة بالعلمية مقابل حالة تنكير عامة وحيدة ظهرت في "**امرأة في العاصفة**".

كما غلب توظيف تقنية الحذف في البنية النحوية للعناوين القصصية لغرض الاقتصاد اللغوي والتكثيف الدلالي، هذا الحذف خص به عموما المبتدأ دون الخبر، حيث أن هذه الإزاحة للمبتدأ عن وجوده الفعلي في هذه الجمل يتيح للخبر ممارسة الهيمنة الوجودية، بينما جاءت جملة العنوان في "**امرأة في العاصفة**" مكتملة الأركان، وهو الاستثناء الوحيد الذي شذ عن النمذجة النحوية في العنونة داخل المجموعة، حيث أتى المبتدأ فيها (امرأة) نكرة عامة، حتى تفيد إطلاق الدلالة على عمومها وهي مسوغ الابتداء هنا، أما عن شبه الجملة المؤلفة من الجار والمجرور (في العاصفة) الواقعة في محل رفع خبر المبتدأ؛ فنجد على مستواها التكرار الحرفي الوحيد للفظة (العواصف) الموجودة في عنوان المجموعة الرئيس، والتي جاءت بصيغة المفرد المعرف (العاصفة)، وذلك أيضا له دلالته ومبرراته إذ ليس هناك مجال للاعتباطية في مجال الفن القصصي.

وانطلاقا من طبيعة المسند إليه (المبتدأ) الذي يحدد هوية الشيء ويعينه مثل (هو/هي أو هذا/هذه) في البنى التركيبية للعنوان الرئيسي والعناوين الداخلية، ومن طبيعة المسند الذي يشير إلى كيفية الشيء أو فئته أو نوع العلاقة المؤسسة بينهما؛ فإن الأمر نفسه وقفنا عليه ذلك من مثل أن المبتدأ(هو) تمييز عبر قيامه بمهمة الإعلام، وهو إعلام يتناسب ووظيفة الخبر في النظام النحوي للغة العربية من حيث هو مخبر بشؤون (المبتدأ)، فيضع نص العنوان على عتبة التخييل، ويتيح لنا تصور طبيعة هذه الأخبار. ومن هنا تنبثق أهمية العنوان سليل العنونة من حيث هو مؤشر تعريفي وتحديدي، ينقذ النص من الغفلة لكونه

الحد الفاصل بين العدم والوجود، الفناء والامتلاء، فأن يمتلك النص اسما (عنوانا) هو أن يحوز كينونة، والاسم (العنوان) في هذه الحال هو علاقة هذه الكينونة.

إن هذا الاختيار لاسمية جمل العنونة من الكاتبة يشي برؤيتها التي حملتها عتباتها الأولى في مستوى أول قبل الخوص في الجدل الديالكتيكي القائم بين العنوان ونصه، وعليه كان الاختيار تجسيدا لثبات الدلالة المقصودة واستمرارها على طول المتن في القصة الواحدة ثم على امتداد بقية متون القصص الأخرى، فشخوص القص في المتون السردية تتأرجح في مساراتها الصورية بين الرغبة في الاتصال بموضوعاتها القيمية والرغبة عما يحول دون بلوغ تلك الموضوعات، فهي تخوض دورة مقاومة مستمرة ضد مختلف أفعال العنف المنتجة داخل التراتبية الاجتماعية في سعيها لإثبات كيانها الوجودي، تحاول بما تمتلكه من كفاءات على بساطتها التصدي للطرف الخصم إيمانا منها بحقها في الحياة، يحدوها في ذلك أمل متجدد عصي ينافح ضد التذويت، ما دام هناك حرمان حصيلة لتسلط وهيمنة الآخر على الأنا، ذلك ما اضطلعت قصص المجموعة تصويره في أساليب تعبيرية متعددة شكلا متحدة رؤية ومضمونا.

وإذا ما تفحصنا العناوين الداخلية لقصص المجموعة نجدها تدل إما على ممارسة لعنف أو حرمان من حق، وما ممارسة العنف ضد طرف إلا توليد حرمان ما لديه، وبما أن البنية التركيبية في العنوان الرئيس للمجموعة كشفت عن طرفي التعارض الدلالي في المعادلة؛ كان الإفصاح باللفظ عن طرف معين يغني بلاغيا عن ذكر الطرف المقابل له في العناوين الفرعية لقصص المجموعة؛ فحضوره الذهني بحكم العلاقة التلازمية القائمة بينهما أدعى إلى تركه على ذكره مما يزيد من الكثافة الدلالية المستفزة للطاقات التأويلية عند المتلقي، فمثلا لدينا:

***العناوين الدالة على العنف:**

"**الهفوة الأولى**" و"**المواجهة**" و"**ثمن الخطأ**" و"**المطاردة**" و"**دائرة الحلم والعواصف**" و"**الأيدي السوداء**" و"**المجنونة**" و"**امرأة في العاصفة**".

فهي صياغات لغوية محملة بدلالة العنف من مبدأ أن كل من (الهفوة) و(الخطأ) تفضيان إلى الفعل العنيف بنسب متفاوتة، بينما تنشأ (المواجهة) عند اصطدام الإيديولوجيات وتعارض المصالح، في حين تحمل لفظة (المطاردة) قيمة سلبية من منطلق توليد دلالة العنف في ملاحقة شخص ما يراد به سوءا، كما ترمز صفة (السوداء) التي هي ضد (البياض) في (الأيدي السوداء) إلى الممارسات المشبوهة وغير النزيهة والتجاوزات غير القانونية التي تقترف ضد الأبرياء، و(المجنونة) هي الفاقدة لتوازنها العقلي والنفسي، فالجنون عبارة عن سلوك مرضي عنيف وعدائي غالبا ما ينتج عن ضغوطات اجتماعية تفوق قدرة احتمال النفس البشرية ، كما ينذر عنوان (امرأة في العاصفة) بسوء وضع تلك المرأة، والتي تكون عرضة لعامل ما يهدد مصيرها، حيث أن الجار والمجرور (في العاصفة) المتعلقان بالمبتدأ (امرأة) يعلن عن وجود امرأة في وضعية خطر تستهدف مصيرها.

***العناوين الدالة على الحرمان:**

"**الآمال الضائعة**" و"**نداء الأمومة**" و"**رائحة البصل**" و"**حذاء الصوف**" و"**رحيمة**" و"**العربة**".

نلاحظ في الصياغة اللفظية لهذه العناوين توجيه مساراتها الصورية نحو الأدوار الغرضية المتعلقة بتيمة الحرمان، فـ(الآمال الضائعة) تتضمن معنى الضياع أو الحرمان مما كان يرجى تحققه وبالتالي تولد خيبة الرجاء واجترار الندم في الأخير، ويكون (نداء الأمومة) استجابة طبيعية لفعل فقد الأبناء لعارض ما، فالأمومة تشتمل على مشاعر الرحمة التي أودعها الخالق في قلوب الأمهات تجاه الأبناء؛ إذ تستشعر أدنى خطر يداهم أبناءها فتهب

تفديهم بنفسها، في حين يدل عنوان (رائحة البصل) على الاحتراق والمعاناة جراء الفقر والاحتياج وقلة العيش فالبصل توأم الفقر منذ الأزل، وما رائحته المؤذية إلا إحالة على تعاسة وبؤس حياة هؤلاء البسطاء، أما (حذاء الصوف) ففيه ما يدل على الحرمان من امتلاك حذاء صوفي يقي القدمين من برد الشتاء، لأنه في الغالب لا تكون هناك حاجة ماسة للحذاء في فصل الصيف، بينما تكون المعاناة شاقة شتاء والأقدام حافية، بينما تأتي لفظة (رحيمة) إشاعة للرحمة التي افتقدت مع تصاعد موجات العنف في الواقع، أما (العربة) فعلى بساطتها وتقليديتها تشير إلى الفئة الهشة من المجتمع التي تكافح بشق الأنفس بوسائل لم تعد تساير العصر لأجل تحصيل قوتها اليومي.

بيد أنه وجد كسر لهذه الاطرادية الشكلية لاسمية جملة العنونة في المجموعة لعناوين ثلاثة هي: "لن يطلع القمر" و"سيعود إلي" و"حدث ذات ليلة"، وهي جمل فعلية تنوعت ما بين مثبتة ومنفية، وتأرجح زمنها ما بين ماض كما هو في العنوان الأخير الذي دلت عليه صيغة الفعل الماضي المتعدية إلى ظرف الزمان (مفعول فيه) الدال أيضا على صيغة الماضي، وصيغة المستقبل كما في حالة "لن يطلع القمر" منفية وقوع الدلالة في زمن المستقبل، والتي دل عليها حرف النصب (لن) الذي يفيد النفي مطلقا، وفي حالة المضارع المسبوق بحرف التنفيس (السين) الدال على المستقبل القريب في "سيعود إلي"، فهي جمل فعلية دالة على حركة منتهية بالنسبة للعنوان الثالث، في حين دالة على ديمومة حركية بين مثبتة في العنوان الثاني ومنفية في العنوان الأول.

ولعلنا بعنوان قصة "حدث ذات ليلة" استطاع أن يختزل بنياته النصية التعريفية له والمبثوثة في المتن النصي، حيث دلل على احتفائه بالحدث الأبرز الذي غطى بأهميته على بقية مكونات السرد الأخرى، وقد تمثل في اغتيال مناضل في صفوف الثورة الجزائرية رميا برصاص العدو الفرنسي ثم قذف جثته لأسماك البحر، بعد مداهمته ليلا في منزله إثر وشاية

الخونة به، لكن ما أصبغ على الموقف هالة من القدسية هو انبثاق الأمل من الموت وانتصار الوجود على العدم في أحلك اللحظات وأشدها قتامة، حينما تعلقت عينا البطل وهو مقتاد نحو الموت بنجمة كانت تغطي بنورها على بقية النجوم، وكأنه نشدان للحرية ويقين بالغد الأفضل «**لم يحدث أن رأى من قبل نجمة بمثل هذا التلألؤ المبهر فلقد تحول وجه السماء إلى دائرة ضوئية كبيرة في عينيه**»[1]، ليتواصل ذلك المشهد المؤثر حين أزهقت روحه مغادرة بدنها، فـ«**زحفت الأسماك نحو الشاطئ تتحسس الجسد المثقوب الذي اكتحلت عيناه بأشعة نجمة كبيرة قبل أن تغوص في الماء**»[2]، وما تلك النجمة المؤشر الإيحائي التي حولت السماء إلى دائرة ضوئية كبيرة إلا رمزا استعاريا على شعاع الأمل الباقي بقاء الإنسان نفسه. إن ذلك الحدث المنتهي زمنيا سيبقى في الذاكرة الوطنية شاهدا على عنف وخيانة الاستعمار وأعوانه في حق هذا الوطن وأبنائه الشرفاء، وعلى الأمل الثائر على كل أنواع الظلم في دورة انبعاثه المتجددة مواصلا صراعه ضد قوى الشر في البشر.

بينما بالنسبة إلى "لن يطلع القمر" و"سيعود إلي" فقد أخذتا مسارا مشتركا معا ومماثلا للسابق، حيث أنه وإن بدت تيمة الثورة على هامش الحدث الرئيسي فيهما؛ إلا أنها كانت من وراء مقصدية النصين، واستطاعت أن تفتك بؤرة السرد من منطلق الإيمان بها أولا ثم بتتويجها على الهم الفردي ثانيا، وقد أسست القصة الأولى للقناعة الثورية مطلبا لكل غيور على الوطن في أشد لحظات المعاناة الشخصية، «**و في هذه المرة لم تعد تنتظر أن يطلع القمر أو أن تغرب الشمس و قد أصبح الأمر لديها سواء، و إن كان يهمنا نحن أن نسائل القمر حين يلف الدنى في غلالته الرمادية فهو وحده يدلنا على الجهة التي قصدتها حينما غادرت القرية ليلا نحو الجبل لتلتحق بإخوانها المجاهدين**»[3]. في حين جاءت الثانية استشرافا لمطامح الأمة المستقبلية في تحقيق الاستقلال ونصرة الوطن، وما توظيف صيغة

[1] جميلة زنير: **الأعمال القصصية: دائرة الحلم والعواصف**، موفم للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008، ص 58.
[2] جميلة زنير: **المصدر نفسه**، ص 58.
[3] جميلة زنير: **المصدر نفسه**، ص 20.

المضارع الدال على المستقبل القريب في البنية العنوانية إلا إصرار على انتصار الأمل في عمق الأزمة وأحلك الظروف، حيث جاء على لسان البطلة «**لم أصدق أن أخي الأكبر مات وأن خالك قد اختفى في ظروف غامضة.. إنني ما أزال أنتظر عودتهما حتى يزوجني أخي من خالك.. سنحتفل بقدومهما حين يعودان**»[1]، ذلك ما اضطلعت الإحالة الثانية في هامش النص إلى فك شفرته بعد أن كنى عنه العنوان وألمح إليه المتن؛ «**ماتت "رنجية" ولم ترى القرية حين عاد إليها أخوها الشهيد يحمل إليها السكن والماء والكهرباء وتحمل هي اسمه**»[2].

نلمح مرحليا وحدة مضامين القصص التي تناولت تيمة العنف الثوري في المجموعة محل الدرس، والتي كان عنف الاستعمار السياسي والعسكري والحضاري يحرك خيوط سردها العام، نظير انبثاق عنف مضاد في صورة ثورة على ظلم وعدوان المستعمر لهذا الشعب المضطهد في أرضه والمغلوب على أمره. تلك هي دائرة الصراع القائمة مشاهدها وفصولها بين فكي الإبادة الاستعمارية والمقاومة الثورية من أجل رفض الظلم والتصدي للعدو.

إن عنوان "**نداء الأمومة**" من خلال دلالة تركيبه الإضافي يشي بتلك العاطفة الغريزية في الكائنات التي تندفع من تلقاء نفسها، بمجرد أن تستشعر خطرا يحدق بوليدها، ولا تتوانى في نجدته وإن عرضت نفسها للهلاك، ذلك ما تجسد في مقطع السرد التالي ببراعة فنية يقول السارد فيه: «**وقد سالت عيناها دموعا وتفجر نهداها حليبا بلل الأولان خديها والأخيران صدرها، فجأة انتصبت واقفة ترتعد: نداء الأمومة يصرخ في أعماقها ويهيب بها: أنت أم.. أم.. فهبت كسهم غادر قوسه وقالت وهي لا تلتفت نحو أحد: سأعود إلى الساقية، سأحضرها... تحد صارخ رفعته في وجه كل قوة وهي تلبي نداء**

[1] جميلة زنير : **المصدر السابق**، ص 25-26.
[2] جميلة زنير: **المصدر نفسه، إحالة ثانية**، ص 26.

الأمومة حافية القدمين عارية الرأس، ووجهها بلا ملامح ولا ألوان»[1]، ونداء الأمومة هنا قد يمتد إلى ما هو أبعد حينما تنادي الأرض الأم أبناءها للصمود في وجه العدو، فتتداخل صورة الأرض مع صورة الأم في كيان العطاء اللامحدود، «**رمى العسكري ابنتها إلى الأرض وأفرغ رشاشته في رأسها الصغير حتى يرعب الأم وينتزع منها الاعتراف، وحين يئس منها أطلق رصاصه في صدرها المبتل بالدم والحليب»**[2]. لقد لاحظنا إعلاء قيمة التضحية والعطاء التي لا تعرف حدودا بالنسبة إلى معاني الارتباط الفطري بالأم البيولوجية ثم بالأم الطبيعة الأرض.

أما بالنسبة إلى عنوان "**الأسوار والأيدي الطويلة المعروقة**" الذي يعد التركيب النحوي الأكبر بمفرداته الخمس، فقد جاءت فيه لفظة (الأسوار) بصيغة جمع التكسير المعرف، معطوفة عليها لفظة (الأيدي) المخصصة بنعتين متتابعين متعلقين بالطول وبالتعرق، ولعل الدافع من وراء المقابلة بين اللفظين في هذا التركيب الإشارة إلى كفاح ونضال الشعب ضد السياسة الاستعمارية القامعة للحريات، فكلمة (الأسوار) هنا تحمل دلالة الأسر الحقيقي والقيد المعنوي الذي يحد من حرية الفرد المعنوية ويشل من حركته في ظل استحكام قبضة العدو على الأرض والشعب، كما تلفت النظر إلى سجون المستعمر المليئة بالمناضلين والثائرين الذين لا يدخرون جهدا في محاربة المستعمر، ذلك ما عضده لفظ المعطوف عليه (الأيدي) المخصص بصفتي الطول الدالة على النيل والعرق الدالة على الجهد والمشقة، فهي لا تتوانى في أداء واجبها، بل تطال أعداءها وتنال منهم حتى داخل قضبان تلك الأسوار المحصنة «**نحو عنقه مدوا أياديهم الطويلة المعروقة لتتشابك حولها في حلقة**

[1] جميلة زنير: **المصدر السابق**، ص 44.
[2] جميلة زنير: **المصدر نفسه**، ص 44.

كبيرة بدأت تضيق.. تضيق وتضغط.. تضغط»[1]، كأننا بهذه الأيدي التي حملت واجبها تجاه الوطن تتحدى الخونة والاستعمار داخل أسوار سجونه المادية والفكرية.

بينما يعارض عنوان (الأيدي السوداء) العنوان السابق دلالة، إذ أن ما يسم هذه الأيدي هو صفة السواد، والتي توحي على ما تقترفه من أفعال مشينة تنم عن وحشية أولئك الصنف من البشر، «**قبل أن ينقل السجان قدميه إلى الخارج كانت أياد سوداء قد اختطفت الجسد الحار بالنبض وطارت به صوب المقبرة»**[2]، فنلمح الصراع القائم بين الثوار والمستعمر داخل القضبان وخارجها، مرة مع تصفية الثوار لخائن أدخل السجن معهم بعد تحريهم عنه حسب ما جاء في القصة السابقة، ومرة في هذه القصة عند تهريب الأيدي السوداء جثة مناضل فقد وعيه جراء التعذيب الوحشي الذي تعرض إليه؛ لتمحو آثار فعلها غير الأخلاقي، ما حال دون نجاح مساعي السجان في تبليغ خبر بقاء المناضل على قيد الحياة إلى زملائه خارجا من أجل إنقاذه، فتلك الأيدي كانت أشد خبثا وأكثر مكرا وأسرع بطشا من إرادة الخير لدى السجان.

نمر الآن إلى تحليل بعض النماذج القصصية من المجموعة السالفة الذكر وفق المقاربة الموضوعاتية.

3. تجليات تيمتي الحرمان والعنف في المجموعة القصصية "دائرة الحلم والعواصف":

1.3. التيمات المهيمنة في قصة "رائحة البصل":

1.1.3. التيمات الصغرى:

تتنوع التيمات الصغرى في قصص الكاتبة الجزائرية **'جميلة زنير'** داخل مجموعتها القصصية الأولى الموسومة بـ "**دائرة الحلم والعواصف**"، وقد جاءت التيمات في قصتها

[1] جميلة زنير: **المصدر السابق**، ص 67.

المعنونة بـ"رائحة البصل" على قصر حجمها متدافعة ومتلاحقة مما عمق دلالاتها، وزاد في كثافة معانيها، ونبدأ بالتيمة الصغرى الأولى وهي الفقر:

أولا. تيمة الفقر

أ. تجليات تيمة الفقر على مستوى عتبة العنوان:

تُدخل القاصة الجزائرية **'جميلة زنير'** القارئ إلى عالمها السردي بعتبة أولى وهي العنوان؛ لتحيلنا مباشرة إلى تيمة صغرى تتمثل في تيمة الفقر، حيث تجلت من خلال جملة اسمية مفادها (رائحة البصل)، جملة تشي للقارئ أن ما سيأتيه من سلاسل جملية أخرى لن يخرج عن نطاق الرائحة المرتبطة بالبصل في دلالة على الرائحة الكريهة غير المستحبة بشكل مباشر، وفي دلالة على البكاء بشكل يبدو أبعد ولكنه هو الأصل؛ فما البصل هنا إلا دلالة على بكاء شخوص القص جراء انعكاسات الفقر الناجم عن ظروف اجتماعية خاصة.

وفي هذا السياق يتعين علينا إحصاء الألفاظ المرتبطة بالعنوان، من خلال عملية التشجير التي تعد إجراء موضوعاتيا، إلا أن الإحصاء اللفظي في هذه القصة لا يوصلنا إلى حد التواتر، إذ وردت لفظة (البصل) في القصة التي احتلت فضاء الصفحات الثلاث مرتين فقط وبشكل صريح؛ حيث أن الأولى ظهرت في افتتاحية السرد على لسان السارد «**بعد أن تناول قطعة خبز وحبة بصل**»[1]، أما الثانية فقد وردت في تعليق السارد أيضا على لحظة الانفراج والتنوير في نهاية القصة قائلا: «**لم يصدق عينيه ولم يفطن إلى أن أنفاسه المضمخة برائحة البصل هي التي هزمتها**»[2]؛ ليحيلانا إلى ثنائية اختلاف فارقة في العمل سنشير إليها ونترك قراءتها في ما سيأتي.

[1] جميلة زنير: **المصدر السابق**، ص 60.
[2] جميلة زنير: **المصدر نفسه**، ص 10.

لقد جاءت مفردة (البصل) في الموضع الأول لصيقة بجملة مفتاحية هي «**لفظه البيت بعد أن تناول قطعة خبز وحبة بصل**»[1]، إذ تنفتح على دلالات مختلفة جوهرها هو رفض البيت للأب الذي لا يعول من جهة، ورفض هذا الأخير للبيت الذي لا يوفر له سوى قطعة خبز وحبة بصل ممزوجة بلسان زوجة سليطة من جهة أخرى. هذا البصل ذاته الذي ارتبط بالتذمر الضمني من سوء الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية المعيشة؛ هو أيضا الذي أنقذ البطل من موت حقيقي، حيث يموت بطل 'جميلة زنير' الذي جردته من اسمه وأوصافه في مواطن مختلفة من النص موتا ضمنيا لا صريحا، ولكنه يواجهه مباشرة حين يُقدِمه السيد البدين صاحب السيارة الفاخرة وجبة غداء للأفعى المتواجدة بقصره.

يصبح (البصل) في المقام الثاني بعد أن كان في المقام الأول مؤشرا دلاليا على (الفقر والمعاناة) اللذين يعبدان الطريق نحو الموت؛ مؤشرا دلاليا على (الحياة) حين تتكمش الأفعى في مكانها، وينجو بطل القصة من موت محتوم بفضل رائحة ذلك البصل، فيستحيل البصل من مؤشر موت إلى مؤشر حياة.

لقد ابتدأنا تحليلنا بلفظة (البصل)، وأرجأنا كلمة (رائحة) في ما يلي لكونها تنبثق من الأولى، وإذا عدنا إلى رصد تواترها داخل النص في عملية إحصائية ؛ نجدها قد وردت هي الأخرى مرتين وفي موضعين مختلفين، حيث ارتبطت في الموضع الأول بالقهوة التي لم يعد البطل يشربها بسبب الفقر؛ «**روائح القهوة المحمصة تملأ خياشيمه وتفتح عينيه... حتى القهوة لم يعد يستطيع الحصول عليها**»[2]، ثم برائحة البصل في الموضع الثاني«.. **ولم يفطن إلى أن أنفاسه المضمخة برائحة البصل هي التي هزمتها..**»[3] ، وهنا أيضا في التحليل لن نبتعد عن ثنائية الاختلاف ، فشتان بين رائحة القهوة ورائحة البصل؛ القهوة التي هي أمنية البطل المؤجلة وقد حققتها رائحة البصل على علاتها حين أنقذته من الأفعى.

[1] جميلة زنير: **المصدر السابق**، ص 9.
[2] جميلة زنير:**المصدر نفسه**، ص9.
[3] جميلة زنير:**المصدر نفسه**، ص 10.

فيكون العنوان كعتبة أولى إحالة مباشرة لهذه التيمة وهي تيمة الفقر، إذ تبدو صلة القرابة المعنوية واضحة بين اللفظين مما سبق عرضه.

ب. تجليات تيمة الفقر على مستوى البناء السردي:

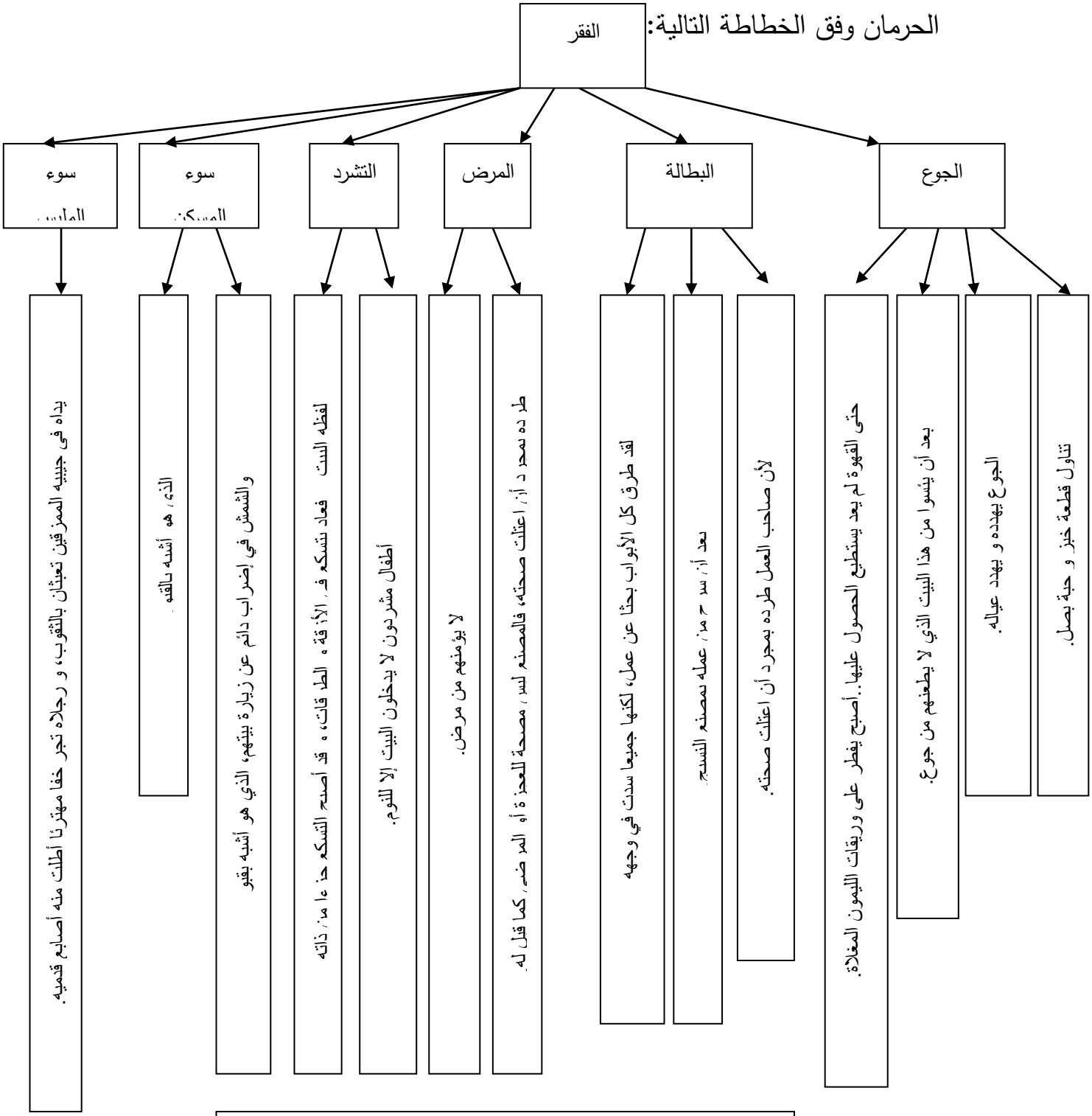
تتجلى تيمة الفقر في "**رائحة البصل**" في تمفصلات مستمرة واضحة، حيث ينفتح السرد بمتتالية وصفية «**غادر البيت صباحا.. الصقيع يجمد الأطراف.. الزفير يصبح بخارا يتصاعد في الهواء.. روائح القهوة المحمصة تملأ خياشيمه و تفتح عينيه.. حتى القهوة لم يعد يستطيع الحصول عليها، فأصبح يفطر على وريقات الليمون المغلاة**»[1]، والتي تحيلنا إلى وضع البطل الاجتماعي والاقتصادي، فبطل ' **زنير**' رجل فقير وبالإمكان حصر مجموعة من السلاسل الجملية التي توحي على ذلك، كما تسمح لنا بالتوسع الشبكي أو الخيطي كي نبسط العالم الخاص بالقاصة **'جميلة زنير'**.

وإذا أحصينا هذه السلاسل الجملية في (**رائحة البصل**) نجدها ستا، وهي كالتالي:

- «**لقد طرق كل الأبواب بحثا عن عمل، ولكنها سدت كلها في وجهه.**
- **الجوع يهدده ويهدد عياله.**
- **يداه في جيبيه الممزقين تعبثان بالثقوب، ورجلاه تجران خفا مهترئا أطلت منه أصابع قدميه.**
- **أطفاله مشردون في الشوارع لا يدخلون البيت إلا للنوم، حتى القوت أصبحوا يحصلون عليه بوسائلهم الخاصة، بعد أن يئسوا من هذا البيت الذي لا يطعمهم من جوع ولا يؤمنهم من مرض والشمس في إضراب دائم عن زيارة بيتهم الذي هو أشبه بالقبو.**
- **ولفظه البيت هو الآخر بعد أن تناول قطعة خبز وحبة بصل فعاد يتسكع في الأزقة والطرقات، وقد أصبح التسكع جزءا من ذاته، بعد أن سرح من عمله بمصنع النسيج.**

[1] جميلة زنير: **المصدر السابق**، ص 9.

- **لأن صاحب العمل، طرده بمجرد أن اعتلت صحته، فالمصنع ليس مصحة للعجزة أو المرضى كما قيل له»**[1]. وعليه يأتي التوسع الشبكي لهذه السلاسل الجملية المتعلقة بتيمة الحرمان وفق الخطاطة التالية:



الشكل 1. التوسع الشبكي للسلاسل الجملية المتعلقة بتيمة الفقر في "رائحة البصل"

[1] جميلة زنير: **المصدر السابق**، ص 9.

إن هذه السلاسل الجملية التي وردت في الصفحة الأولى من القصة تظهر لنا الحقول الحسية المحيلة كلها على تيمة الفقر، فالرجل الذي لا يملك ثمن فنجان قهوة، ويرتدي الثياب الرثة وخفا مهترئا، وأطفاله الجياع يذرعون الشوارع ذهابا وإيابا، فلا يعودون إلى البيت إلا للنوم شأنهم في ذلك شأن أبيهم، كلها تشكل تراكما لبنية شبكية أو لبنية إشعاعية تسوقنا إلى عناصر أخرى تود أن تحملنا إليها القاصة، وهي عناصر تغذي هذه التيمة الصغرى أو الفرعية من مثل المرض الذي أدى إلى تسريح البطل من عمله، والذي يتفرع عنه أيضا تصدع العلاقة الزوجية بالدرجة الأولى، حيث تصب الزوجة جل غضبها عليه وتحمله مسؤولية هذا الحرمان، وما تزال الشبكة الإشعاعية مستمرة في التمدد والتوسع مشكلة المعنى الأساسي الذي يوحد معمارية المشهد السردي برمته.

ثانيا. تيمة العنف:

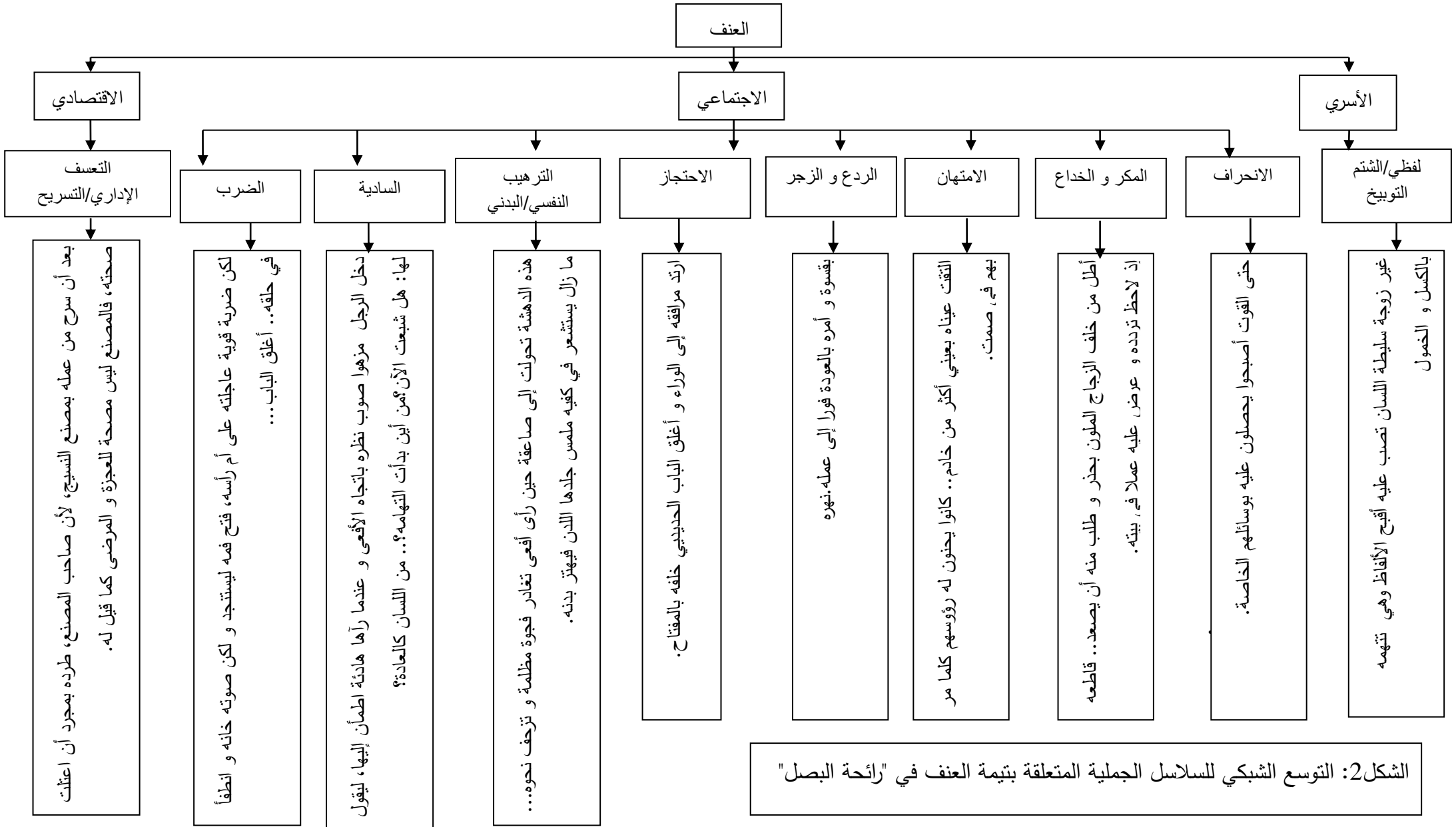
أ. تجليات تيمة العنف على مستوى عتبة العنوان:

نقف هنا عند تيمة العنف على مستوى عتبة العنوان، والتي قد يجدها القارئ في الوهلة الأولى غريبة ، ولكننا سنقتات من المقاربة الموضوعاتية دائما بتوسل إجراء القرابة المعنوية، فقد عمدت القاصة 'جميلة زنير' إلى إصباغ عنوانها بتيمة ثانية متمثلة في العنف، على اعتبار أنها تحاكي بذلك العملة النقدية ذات الوجهين، وذلك من منطلق ما ينجم عن رائحة البصل من أذى يصيب كلا من حاستي الشم والبصر، إذ يعد ذلك عنفا في حد ذاته بطريقة أو بأخرى؛ وإن لم يكن صريحا فهو خرق لراحة حاستين حيويتين عند الإنسان، فبمجرد أن يحدث شم تلك الرائحة الحادة والنفاثة يتأذى الإنسان منها معنويا، وتشعره بالانزعاج والضيق مما ينعكس سلبا على راحته النفسية وطبيعته الفيزيولوجية، كما أن رائحة البصل تؤذي العين، وتدفعها للبكاء بسبب تأثيرها المهيج والمحرق في الآن نفسه.

وهنا نصر على التأكيد بأن هذه القراءة في تحليلها اعتمدت القرابة المعنوية بالدرجة الأولى؛ فاللفظ لا يحيل بشكل صريح ومباشر إليها، خاصة أن مفردة العنف لم ترد في متن النص لا بحرفيتها، ولا باشتقاقاتها، ولا بمترادفاتها.

ب. تجليات تيمة العنف على مستوى البناء السردي:

إن القراءة الموضوعاتية هي استنطاق مدلولات الصياغة اللفظية عبر مفرداتها وتراكيبها وفق مبدأ التقدم والارتداد وإضاءة المستوى اللغوي بالمستوى النصي، وعليه سننطلق في تحيلنا من المستوى النصي لنصل إلى المستوى اللغوي، حيث ورد العنف في القصة بمستويات متعددة ومتداخلة منها الأسري، والاجتماعي، والاقتصادي... ، وبأشكال مختلفة تدرجت من النفسي إلى اللفظي إلى البدني كما سيظهره التوسع الشبكي التالي:



الشكل2: التوسع الشبكي للسلاسل الجملية المتعلقة بتيمة العنف في "رائحة البصل"

إن هذه السلاسل الجملية المبثوثة في الصفحتين (10) و(11) والتي بلغ عددها عشرة جملة تظهر الحقول الحسية المحيلة على تيمة العنف، حيث تشكل تراكما لبنية إشعاعية يفضي كل عنصر فيها إلى الآخر، عناصر تغذي هذه التيمة الفرعية الثانية (العنف) من مثل التعسف في استعمال السلطة الذي أدى إلى تسريح البطل عنوة من عمله بدل استفادته من حق التأمين في حالة المرض، ما ساهم في نشوب عنف داخل الأسرة في شكل مشاحنات لفظية كالشتم واللوم والتوبيخ بين الزوجين، ثم تشرد الأطفال في الشوارع وانحراف سلوكاتهم، ومرد ذلك انعدام الدخل المادي الذي يلبي حاجيات الأسرة الأساسية ويحفظ استقرارها. ذلك ما يقودنا إلى مراجعة العنف الاقتصادي الاجتماعي الممارس من طرف الطبقة المالكة ضد الطبقة العاملة القائم على انتهاك القوانين واللوائح التنظيمية ومطعم بالنزعة التسلطية والنظرة الدونية المجحفة لحقوق طبقة العمال.

وما تزال البنية الإشعاعية لتيمة العنف الاقتصادي الاجتماعي في التوسع والتمفصل مفككة أنظمة التراتبية الهرمية المكرسة داخل المجتمعات العربية، والتي تؤسس إلى تصنيفات طبقية غير موضوعية، من مثل ثنائيات: (أغنياء/فقراء – مدينة/ريف – ملاك/عمال...)، وقد استدعى النص جانبا مهما منها تجلى في شيوع ظاهرة خدمة الفقراء داخل منازل الأثرياء وما يصاحبها من التعنيف اللفظي والبدني والرمزي. إن هذه القيم المزيفة داخل المجتمع تنم عن تكريس منظومة عنف داخل البناء المجتمعي تعزز الفوارق الطبقية، وتخدم مصالح الطبقة العليا في مقابل كبح حريات الطبقة الدنيا بشكل متنام ومستمر.

وترانا في موضع آخر من السرد نقف على عنف أخطر وأشد تأثيرا على المعنَف، حينما تمس حريته من خلال تجريده منها بفعل الاحتجاز أو السجن، وكأن الأغنياء لهم حق مصادرة حريات الفقراء والعبث بأرواحهم دون اكتراث لهم ومبالاة بهم. إن النص يريد أن

ينقل صورة الإنسان في أبشع مظاهرها وأفظع مواقفها حينما تقترب من السلوك البدائي الهمجي؛ سلوك قانون الغاب إن لم يفقه حدة وشدة؛ حين تتعرض الشخصية القصصية إلى الترهيب النفسي والبدني في هجوم أفعى مفترسة، حيث نقلت الكاتبة تفاصيل الهجوم ببراعة شديدة ضمن مشهد تخييلي يضارع واقعا معيشا ما، تجسيدا منها للإرهاب الآدمي الذي بلغ ذروة العنف المسلط على الإنسان من طرف أخيه الإنسان، فما الأفعى إلا وسيلة من وسائل التعذيب الوحشي التي توحي بمواصفات الشخصية المنتجة للعنف بكل ما تحمله من موت للأحاسيس وبرودة الشعور، وعدوانية إلى جانب من السادية في تلذذها بتعذيب الغير.

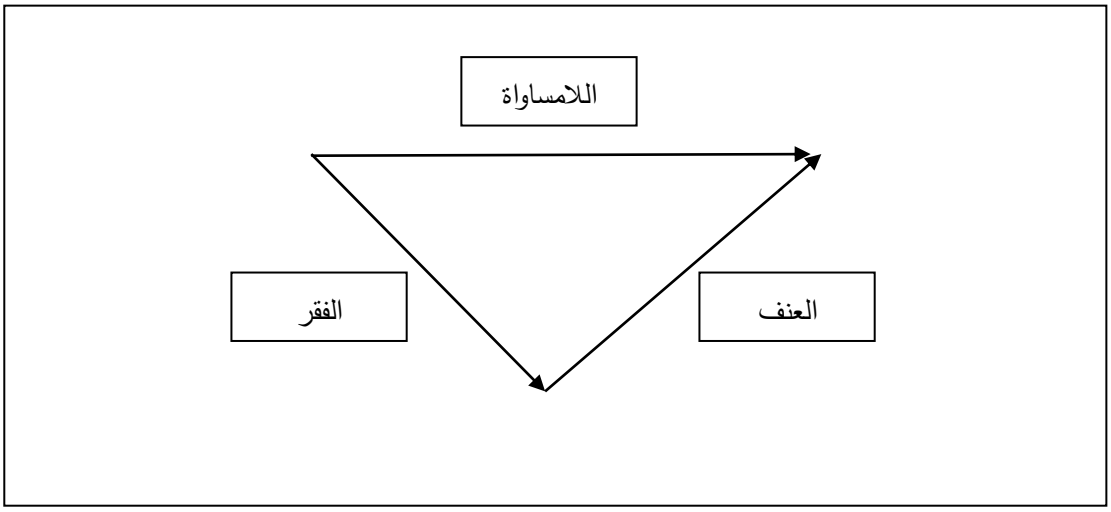
وفي دورة العنف هذه ومن أجل اكتمال صورتها ما لبث أن أنتج العنف الممارس ضد البطل عنفا مضادا، بوضعه حدا للأول حسب ما تجسد تماما في قفلة السرد حين انقلبت الأدوار فأصبح الجاني ضحية والضحية جانيا، من هنا نجد أن النص يناهض بشدة الفوارق الطبقية بين البشر، ويدين ممارسات الظلم والقهر المتفشية في المجتمعات، والتي شكلت نواة السرد الخام القائمة على استراتيجية تحمل بذور فنائها فيها؛ كون العنف المكرس داخل المجتمع يقوض حتما بردة فعل عنف مضاد عاجلا أم آجلا.

2.1.3. التيمة اللامساواة:

وردت في قصة "رائحة البصل" للكاتبة 'جميلة زنير' تيمتان أساسيتان صغريتان هما: تيمتا الفقر والعنف، وإن كانت الثانية نتيجة حتمية للأولى، فالذي لا يجد قوته اليومي سيلجأ للعنف (الانحراف السرقة، القتل...) لتوفيره، وما التيمة الثانية إلا سببا للأولى أيضا، فلولا العنف الاجتماعي والاقتصادي الممارس ضد البشر لما نتج الفقر.

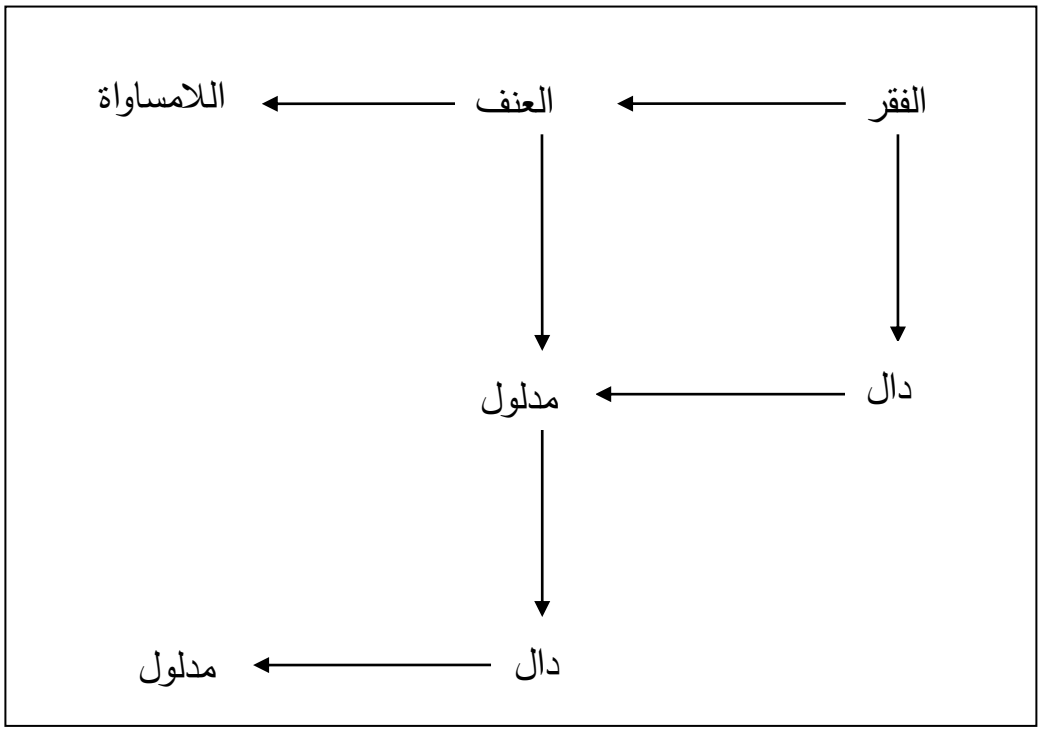
فتيمتا الفقر والعنف هما فرعان أساسيان للموضوع الرئيسي أو التيمة الكبرى، وهي تيمة اللامساواة التي تعاني منها المجتمعات العربية والجزائرية على وجه الخصوص.

فـ'جميلة زنير' لم ترد أن تلامس ظاهرة الفقر ولا العنف في حد ذاتهما، وإنما أرادت أن تتحدث عن مخلفات الاستعمار الفرنسي، وما تركه من فوارق اجتماعية أثرت سلبا في البناء الاجتماعي، وإن لم تعين في قصتها إحداثيتي الزمان والمكان، لتشكل ترسيمة لبنيتها الأساسية متخفية وراء بنيتين تبدوان مهيمنتان، ولكنهما في الحقيقة ممهدتان لبنيتها الكبرى (اللامساواة) والمرتبطة بأنظمة اقتصادية وسياسية واجتماعية.



الشكل3. تجليات تيمة اللامساواة في "رائحة البصل"

بدأ عالم 'جميلة زنير' القصصي في هذه القصة المدروسة بالتشكل والامتداد؛ تشكل الفقر وانعكاساته من خلال مجموعة من السلاسل الجملية في بنية منفصلة مرتبطة في آن، وهذا ما اصطلح عليه بشكل المضمون، فالمدلول يستحيل إلى دال.



الشكل4. التوليد الدلالي لتيمة اللامساواة في "رائحة البصل"

2.3. التيمات المهيمنة في قصة "لن يطلع القمر":

1.2.3. التيمات الصغرى:

أ. تجليات تيمتا الخيانة والانكسار على مستوى العنوان:

إن بنية العنوان (لن يطلع القمر) تشكل صدمة على مستوى الدلالة لما تخلقه بنية التركيب من تناقض وارتباك في الذهن؛ فمن غير الممكن أن لا يطلع القمر أو ألا تغرب الشمس على سطح الأرض، ونحن ندرك تماما أن حركة دوران الكواكب والشمس في النظام الكوني ناموس أزلي، والذي بدوره يفضي إلى مفهوم امتداد الزمن الدائري للوجود، والذي لن يزول إلا بزوال الكون نفسه، فجملة العنوان هذه الفعلية منفية وقوع الدلالة في زمن الحاضر والمستقبل هي إحالة على صدمة الانكسار النفسي، التي مبررها ظاهرة انزياح اللغة من المعنى الحقيقي إلى المعنى الإيحائي.

فما دلالة صدمة الانكسار هنا في البنية اللغوية للعنوان إلا إشارة إلى انكسار آخر يكون من وراء مقصدية النص، هو انكسار نفسية الشخصية القصصية، وتحطم أملها نتيجة صدمة الخيانة التي أدخلتها دائرة اليأس من الحياة كلها، إذ أسقطت حالتها النفسية على محيطها الخارجي، ففقدت الإحساس الطبيعي بظاهرة طلوع القمر حين ينير حلكة الليل بضوئه، إذ انطفأ نوره فوجوده بالنسبة لها؛ ليصبح العنوان قراءة موحية بتيمة الانكسار واليأس المتلبسة بتيمة عنف صدمة الخيانة.

لقد انفتح السرد على أول ظهور لمفردة القمر بدلالتها الأيقونية في وصف السارد لليلة من ليالي الصيف الحار؛ «**لكأنما القمر وهو يلقي بخيوطه الرمادية عبر زجاج النافذة بصدد أن يخفف عن الكائنات حرارة الأنفاس حين تلهب الجو**»[1]، مبرزا قيمة إيجابية مطلقة للقمر حين يبث الطراوة في الجو فيخفف من قيظ الحر على النفوس. وبما أن ورود القمر يستدعي معه حضور الشمس بحكم علاقتهما التلازمية ، فإنه قد أعقب الجملة الوصفية السابقة مباشرة جملة وصفية مماثلة مقترنة بغروب للشمس «**في ذلك اليوم البعيد حين مالت الشمس للغروب مخلفة وراءها غلالة من خيوط ذهبية وقفت (فاطمة) تتأمل ابن عمها (أحمد) لآخر مرة على درب القرية الساكنة قبل أن يهاجر إلى الخارج**»[2]؛ ليتزامن حدث رحيل ابن العم عن البطلة وأهله وقريته بوقت غروب الشمس؛ قاصدا أراضي الغربة بفرنسا لكسب المال، نظرا لانعدام الشغل في أرض الوطن واستبداد السياسة الاستعمارية.

وقد تواتر ورودها في موضع ثان في خطاب رسالة موجه إلى البطلة من ابن عمها، يقول فيه: «**كانت الزرقة تمتد إلى الأفق البعيد الذي لا يحده غير عجز البحر وتخيلت أن السماء ستنطبق على الأرض في نقطة ما، كنت أنتظر أن تغرب الشمس ويطلع القمر**

[1] جميلة زنير: **المصدر السابق**، ص 19.
[2] جميلة زنير: **المصدر نفسه**، ص 19.

الذي يذكرني دوما بك»[1]، وفي هذا الموضع جاء عطف جملة (يطلع القمر) على جملة (أن تغرب الشمس) وهما مثبتتا الدلالة معا؛ وقد اكتسبتا إلى جانب مؤشر الزمنية مدلول رمزية استذكار صورة الحبيبة معهما لحظات الوحدة والوحشة، ثم رمزية الأمل في العودة مجددا إلى الحبيبة فالوطن.

كما ورد نقيض التركيب أعلاه في تواتر ثالث «**وفي هذه المرة لم تعد تنتظر أن يطلع القمر أو أن تغرب الشمس وقد أصبح الأمر لديها سواء»**[2]، مؤشرا على انهيار دلالات الحب والوفاء السابقة التي جمعت البطلة بابن عمها، ليؤسس لدلالة الانكسار الذي تملكتها حيال خيانته لها، فاقدة ثقتها فيه وفي مشاعره نحوها إذ أصبحت عندها والعدم سيان، بالتالي لم تعد تعير بالا لزمن (غروب الشمس وطلوع القمر) بعد أن انتفت عنه الدلالة التي اكتسبها في سابق عهد ودهما.

ومن المنطقي أن تحدث دلالة الانكسار إثر فعل عنف منتج من طرف أقوى ضد طرف أضعف، بالتالي يصبح العنوان قراءة للانكسار الذي منيت به البطلة "فاطمة" جراء العنف الأسري الذي تجسد في خيانة ابن عمها لها عاطفيا، فقد انهارت آمالها التي طالما مناها بها، وشعرت بالقهر والندم على السنوات التي قضتها في انتظاره والتي أصبحت لا تعنيه في شيء.

لينغلق السرد مجددا في القفلة على ظهور رابع لمفردة القمر على لسان السارد المندمج مع القراء، «**وإن كان يهمنا نحن أن نسائل القمر حين يلف الدنى في غلالته الرمادية فهو وحده يدلنا على الجهة التي قصدتها حينما غادرت القرية ليلا نحو الجبل لتلتحق بإخوانها المجاهدين»**[3]، حيث جاء توظيفه من قبل القاصة في صورة الشاهد العيني

[1] جميلة زنير: **المصدر السابق** ، ص 20.
[2] جميلة زنير: **المصدر نفسه** ، ص 20.
[3] جميلة زنير: **المصدر نفسه** ، ص 20.

المؤنسن؛ لغرض الإفصاح من خلاله عن الموقف الوطني الذي تبنته البطلة بعد الخيانة العاطفية التي تعرضت لها، والتي نزلت عليها كصاعقة أفقدتها وعيها، وأدخلتها في دوامة الحقد واليأس، فما كان منها إلا أن تطهرت من حمأتها بتحويل وجهة انتقامها صوب الاستعمار فهو وحده من يقف وراء كل المآسي.

من هنا يكون العنوان مما سبق الاستدلال عليه، وفقا للمقاربة الموضوعاتية وبتطبيق كل من إجراءي الإحصاء اللفظي والقرابة المعنوية إحالة على تيمتة (خيانة/انكسار)، التي تجلت في عنف الخيانة العاطفية كتيمة فرعية تولدت عن عنف أكبر تمثل في عنف المستعمر الفرنسي الذي يقف خلف ذلك، ما استدعى الثورة عليه ومجابهة عنفه بعنف الجهاد في سبيل خلاص الوطن.

ب. تجليات تيمتي الخيانة والانكسار) على مستوى البناء السردي:

تشكلت تيمتا الخيانة والانكسار في البناء القصصي من تضافر سلاسل جملية، تفضي إلى حقول حسية محيلة على هاتين التيمتين اللتان تندرجان تحت مقولة كبرى هي العنف عامة، إذ تعد الخيانة العاطفية عنفا أسريا تعاني منه المرأة على وجه الخصوص، بحكم أن مجتمع ذكوري يتحيز للرجل فاسحا أمامه المجال مطلقا دون قيد أو شرط على حساب كبح وقمع حريات المرأة، ما جعل المرأة موضوعا بامتياز لتجسيد العنف العاطفي الممارس ضدها من طرف الرجل؛ ذلك ما ضاعف من حدة آلامها النفسية والمعنوية ضاربا بكرامتها عرض الحائط.

لقد قمنا بإحصاء السلاسل الجملية المحيلة على تيمة الخيانة العاطفية في السرد، وهي: «**فهبت نحوها بلهفة وفتحتها بسرعة وراحت تجوب سطورها بعين الشوق وما كادت تصل إلى جملة فيها حتى توقفت عندها وصارت تعيدها في ذهول وأنفاسها تتلاحق وزاد اتساع عينيها حين قرأت:**

(زوجوا فاطمة إذا كان هناك من يطلبها)»[1]؛ في رصد لدينامية فعل الانكسار مرحلة تلو الأخرى؛ عبر انتقال الدلالة من لوعة الانتظار وحرارة الشوق وفسحة الأمل إلى دلالة الصدمة وثورة الاحتقان ولوعة الخيبة على مستوى نفسية البطلة وحركات الجسد بعد أن أخلى ابن عمها ذمتها من عنقه.

بعد ذلك تحملنا القاصة إلى متابعة تفاصيل الضرر المعنوي والألم النفسي الذي ألحقته تلك الخيانة بالبطلة، ثم اشتطاطها قهرا على الفترة التي قضتها في الانتظار، حيث «**دارت بها الأرض حين انهارت أحلامها دفعة واحدة ولم تعد تعرف ماذا تفعل ولا ماذا تقول:**

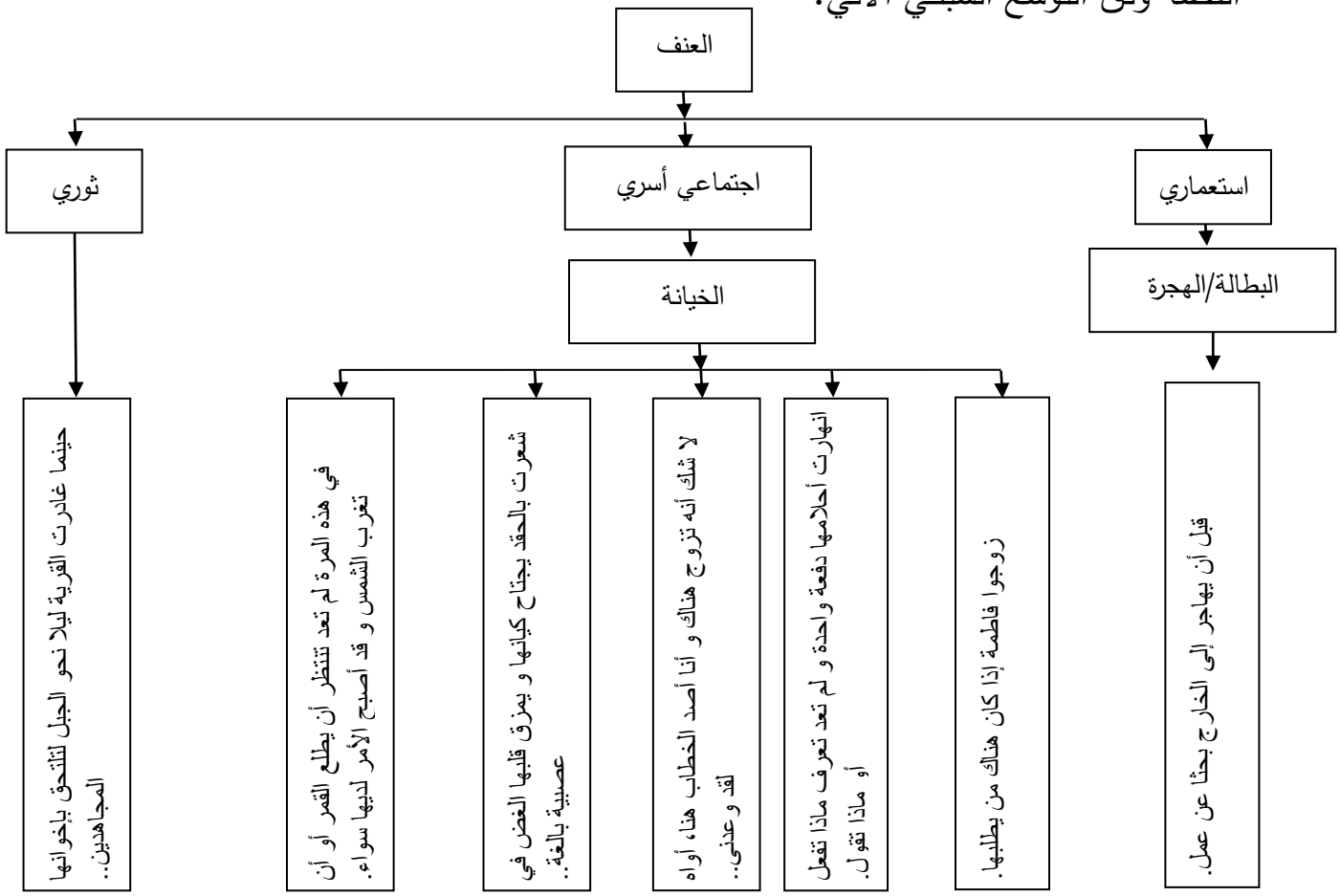
– **لا شك أنه تزوج هناك، وأنا أصد الخطاب هنا، أواه لقد وعدني.. وماتت الكلمات في حلقها، فشخصت ببصرها تتأمل الأفق البعيد ساهمة حاولت أن تكبح جماح نفسها وأن تسيطر على نفسها برهة قبل أن تتساقط العبرات حارة تحرق خديها، مسحت دموعها بظاهر يدها ورفعت رأسها تتلفت حولها كأنها تبحث عن شيء.. شعرت بالحقد يجتاح كيانها ويمزق قلبها الغض في عصبية بالغة.. وفي هذه المرة لم تعد تنتظر أن يطلع القمر أو أن تغرب الشمس وقد أصبح الأمر لديها سواء**»[2]، انهارت البطلة، وتلاشت الأحلام وذكريات الحب والوفاء عندها، منقادة إلى دائرة اليأس والأحقاد مضطرمة فيها نيران الانتقام.

إن هذه الخيانة نسفت آمال البطلة، وأجهضت أمانيها المنتظرة التي لطالما منت بها نفسها، وقد جاء في النص ما يعضد دلالة الأمل التي ظهرت في موضعين؛ « حينذاك رفت ابتسامة عذبة على شفتيها تكشف عما يزخر به صدرها من مشاعر وبين جوانحها يعيش

[1] جميلة زنير: **المصدر السابق** ، ص 20.
[2] جميلة زنير: **المصدر نفسه** ، ص 19.

أملها المرتجى»[1]، و«**كانت الأفكار تتناثر في رأسها الصغير فتحرك آمالها الدافئة**»[2]؛ يعكس هذان السياقان معا وفاء البطلة لذكرى الحب الذي جمعتها بابن عمها، وعيشها على أمل اجتماع شملهما يوما ما.

تلك السلاسل الجملية المذكورة أعلاه شكلت تراكما لبنية إشعاعية، سمحت ببسط عالم القصة وفق التوسع الشبكي الآتي:



الشكل 5. التوسع الشبكي للسلاسل الجملية المتعلقة بتيمة العنف في "لن يطلع القمر"

[1] جميلة زنير: **المصدر السابق** ، ص 19.
[2] جميلة زنير: **المصدر نفسه**، ص 19.

وهنا تبرز هيمنة تيمة العنف على مجريات السرد في القصة، حيث تولد عن عنف الاستعمار كل من العنف الاقتصادي والعنف الاجتماعي الأسري فالعنف الثوري من خلال العلاقة السببية القائمة فيما بينهم، فعنف الاستعمار الذي تمثل في انعدام الشغل في الوطن؛ دفع بابن عم البطلة الشاب إلى الهجرة للعمل هناك، وهذا الرحيل عن الأهل والوطن الذي كان يفترض أن يكون مؤقتا تحول مع الزمن إلى رحيل نهائي، الأمر الذي نتج عنه عنف أسري في شكل خيانة عاطفية للخطيبة بالتخلي عنها، ما جعل البطلة توجه انتقامها صوب العدو المستحوذ على الوطن والجاثم على أنفاس الشعب بعد أن كانت تعيش في ذهول عنه زمنا طويلا، حيث أن تلك الصدمة القوية التي تلقتها هي من أيقظت وعيها الوطني، وجعلتها تشق طريق الكفاح والثورة ضد الاستعمار.

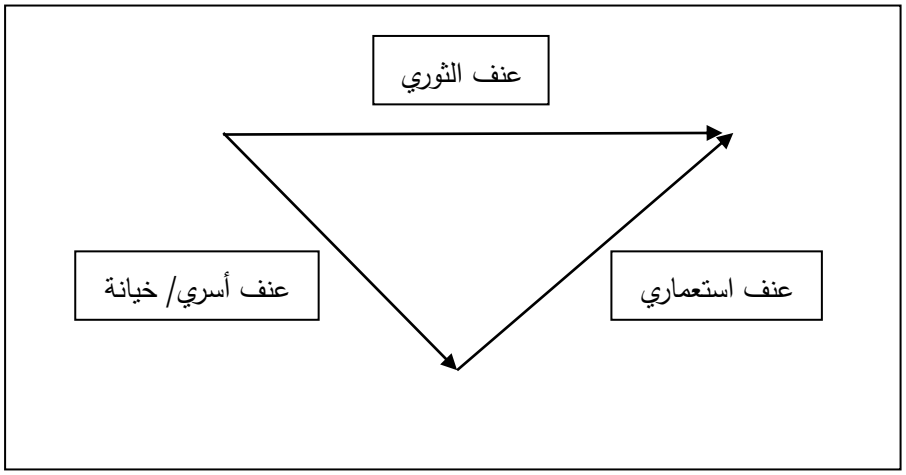
2.2.3. تيمة الثورة:

جاءت تيمة الخيانة العاطفية متلبسة بالشعور النصي، غير أن ما يتخفى وراءها ويشد خيوط السرد إليها ويوجهه صوبها هي التيمة الكبرى المتمثلة في الثورة، فالثورة هي عنف مشروع تبناه الشعب لمحاربة اضطهاد المستعمر له، والذي سعى إلى تجويعه وتشريده وتجهيله.. باستعادة كرامته وتحرير أرضه. فـ **'زنير'** أبت إلا أن تجعل من بطلة قصتها شخصية إيجابية تسمو فوق النزاعات الداخلية إعلاء لمصلحة الوطن.

وينم الموقف الأخير الذي تبنته البطلة عن انحسار قيم الفردانية الضيقة المجسدة في الأنانية التي أفضت إلى الخيانة العاطفية؛ مقابل انتصار روح الجماعة والتسامي نحو السمو بالمصلحة العامة على المصلحة الخاصة، والارتقاء بهموم الذات وتمردها على الأعراف إلى هموم الأمة والوطن والثورة على الاستعمار. فما كان من وقع الخيانة العاطفية على النفس إلا لفت الانتباه إلى خيانة أكبر، وتحويل الأحقاد الداخلية وفكرة الانتقام بين أبناء الوطن

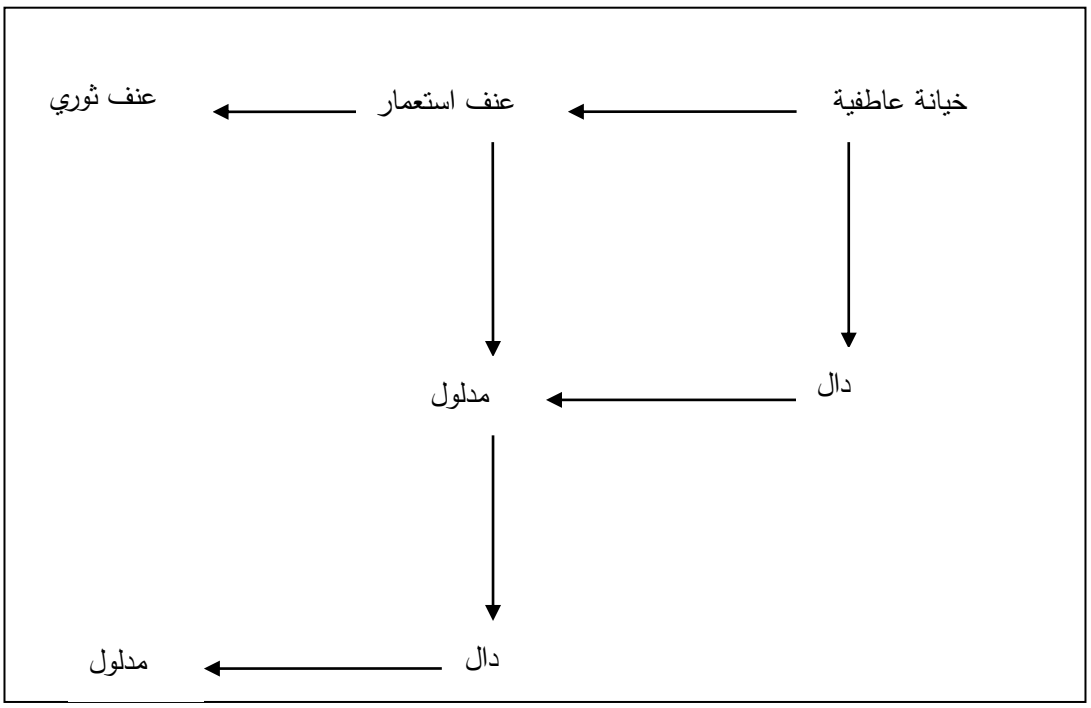
الواحد إلى مواجهة العدو الحقيقي، والانتقام من جرائمه المرتكبة في حق الشعب المكبوح إرادة.

من هنا تبدو تيمة الخيانة العاطفية بالموازاة مع تيمة عنف الاستعمار فرعين أساسيين، وفي الآن نفسه ممهدتين إلى الموضوع الرئيس الذي هو تيمة الثورة على الاستعمار، ونمثل لذلك بالترسيمة التالية:



الشكل 6. تجليات تيمة الثورة في " لن يطلع القمر"

لقد استحال في هذه القصة دال (الخيانة العاطفية) إلى مدلول (العنف الاستعماري)، والذي بدوره يصبح دالا لمدلول آخر هو (العنف الثوري) وفق الخطاطة الآتية:



شكل7. توليد دلالة الثورة في "لن يطلع القمر"

3.3. التيمات المهيمنة في قصة "دائرة الحلم والعواصف":

1.3.3. التيمات الصغرى:

إن قصة (دائرة الحلم والعواصف) تجمع بين قطبي الصراع (أمل/ألم) نتيجة (عنف/حرمان)، فغالبا ما تسير حركة الحدث لصالح أصحاب السلطة والنفوذ على حساب من هم دونهم، ومن الطبيعي جدا أن تكون هناك برامج سردية تحمل موضوعاتها القيمة من أجل تغيير معطيات المتراجحة وتحقيق بعض الحقوق المشروعة، غير أن بطش السلطة وسطوة النفوذ وحب الذات المرضي يقف حائلا دون الوصول إلى الإرادة المشروعة، والتي تكون دائما متعثرة بالنسبة لأولئك الكادحين في الحياة، الذين يجدون أنفسهم مع استنفاد

مقاومتهم للعنف مدفوعين إلى سلوك طريق الانحراف، من هنا تطغى على القصة تيمة صغرى أولى وهي تيمة العنف.

أولا. تيمة العنف المؤسساتي:

أ. تجليات تيمة العنف المؤسساتي على مستوى عتبة العنوان:

إن هذا العنوان الذي يحمل كثافة مركزة في شحنتين متنافرتين؛ شحنة إيجابية غير محققة في أرض الواقع مرتبطة بعالم اللاشعور أكثر من الواقع الحقيقي ممثلة في الحلم على اعتباره المتنفس الوحيد لمواجهة ضغوطات الواقع، حيث ما يفتأ أن يتعرض إلى محاولات إجهاض بواسطة شحنة سالبة أكثر رسوخا بالعالم السفلي المنحط التي تسعى في مسارها إلى استئصال كل ما يقف ضد مصالحها الشخصية، والأكثر من هذا أنها لا تدخر جهدا في التلاعب بمصائر الطبقة الكادحة، بل تسعى إلى تهميشها وإذلالها، فهذه القوة الكاسحة التي تعبث بمطامح المستضعفين تضاهي العواصف المهلكة التي لا تبقي ولا تذر حاصدة في طريقها أحلام البسطاء.

كما نستشف من جملة العنوان الاسمية دلالة الثبوت والاستمرار في الصراع القائم بين رغبة الذات في تحقيق ما تصبو إليه وبين ما يحول دون بلوغ هدفها في الحياة، إذ تناضل من أجل العيش داخل دورة الأمل والألم، يشتد غبنها فتلتجئ إلى فسحة الأمل للوقوف من جديد، ولكن فساد وقهر السلطة أعدمها كل وسيلة، وأرداها خائبة المساعي، دافعا إياها إلى طريق الانحراف.

وإذا تتبعنا تواتر مفردات العنوان في المتن النصي؛ نجد أول ظهور لفعل (يعصف) في خطاب الاستهلال غير المباشر للسارد على لسان الشخصية: « **ولكن لا بد من الصبر أمام المكاتب كل صباح فالذي تعود أن يجابه غول الفقر لا تضنيه مثل هذه العراقيل..**

عنادها يزداد كل يوم.. عناد مسكون بالرغبة في الخروج من شرنقة عنكبوتية رطبة.. وحين يعصف بكيانها الملل أو ينتابها الغثيان تقول في سرها: سأتم الملف وأحصل على وظيفة. ثم تبتسم..»[1]، يوحي هذا السياق بوقوع البطلة فريسة للفقر من جهة وللعنف المؤسساتي من جهة أخرى، فيغدو فقرها دافعا إلى الصمود أمام البيروقراطية الإدارية، وحافزا لمواصلة التحديات في سبيل الحصول على الوظيفة، فينتصر تفاؤلها على يأسها، فتأبى الاستسلام في أشد لحظات الضعف.

أما لفظة (دائرة) فظهرت مرتين في الموضع نفسه؛ من خلال الترادف في الصيغتين الاسميتين (النوبات/دورهن) في «**لكم سعت لتلغي هذه النوبات ولم تفلح، كل العاملات يأتي دورهن مرة في الأسبوع إلا هي أربع مرات وأكثر، أ لأنها مستخلفة لا تملك حرية الاختيار؟ ولذلك يجب أن تشتغل إلى أقصى حد.. قد تكون كل هذه الأسباب مجتمعة، وقد لا تكون..**»[2]، وجاءت في موضع آخر بصيغة الفعل الماضي على لسان السارد «**دارت معركة مد وجزر بينهما، ظل ماسكا بها، فصرخت بأعلى صوتها.. حاول تهدئتها فلم يفلح.. تراجع إلى الوراء منهزما فانطلقت إلى الخارج**»[3]، وكلا الموضعين يشيان بالعنف الذي مارسه رب العمل على البطلة ، إذ يعد الأول تعسفا إداريا في حقها عند تكرار نوباتها الليلية مقارنة بزميلاتها، إضافة إلى رفض احتجاجها دون وجه حق وإجبارها على تقبل الوضع كما هو، وأما أقصاه فتجلى في عنف الاعتداء عليها والتحرش الجنسي بها أثناء أداء العمل. وقد شكل ذلك الموقف انهزاما معنويا للبطلة أمام قوة وسلطة الطرف الجاني عليها بالرغم من مقاومتها المادية.

[1] جميلة زنير: **المصدر السابق** ، ص 45.
[2] جميلة زنير: **المصدر نفسه**، ص 51.
3جميلة زنير: **المصدر نفسه** ، ص 45.
[4] جميلة زنير: **المصدر نفسه** ، ص .45

بينما لم تظهر كلمة (الحلم) في المتن النصي، إنما ورد ضدها (خيبة/لا أمل) في موضعين مختلفين، أولا في «**حين أطلت على غرفة الهاتف أحست أنها تحمل خيبة العالم وأدرانه**»[1]، و ثانيا في «**أدركت في الأخير ألا أمل لها في الحصول على وظيفة جديدة، كما اقتنعت بعدم التوقف عن مساعدة أسرتها، و علمها الطواف في الشوارع والإدارات أن المال لا يأتي عن طريق العمل أحيانا**»[2]. إن إسقاط كلمة (الحلم) من النص وحلول محلها الضد إيحاء بانتصار الصراع في نهاية القصة لصالح السلطة الإدارية الفاسدة التي تمادت في صلاحياتها بتعنيفها المتواصل للبطلة بدنيا ونفسيا ومعنويا، فهذه النهاية السلبية للبطلة تتجاوز حالة اليأس إلى انحراف القيم والعدول عن المبادئ أمام تعسف السلطة وفساد الأنظمة الإدارية والسياسية.

يحيل العنوان حسب ما ذهبنا إليه إلى تيمة عنف المؤسسة داخل دورة الصراع بين أمل العيش الكريم وألم انهيار المطامح الشرعية، فالقرابة المعنوية شديدة الصلة بينهما، إذ أن انحسار حلم البطلة يشي بسطوة العنف المؤسساتي الذي مورس ضدها، بالتالي يكون العنف المؤسساتي هو التيمة البارزة في القصة إلى جانب تيمة الثورة أو المقاومة.

ب. تجليات تيمة العنف المؤسساتي على مستوى البناء السردي:

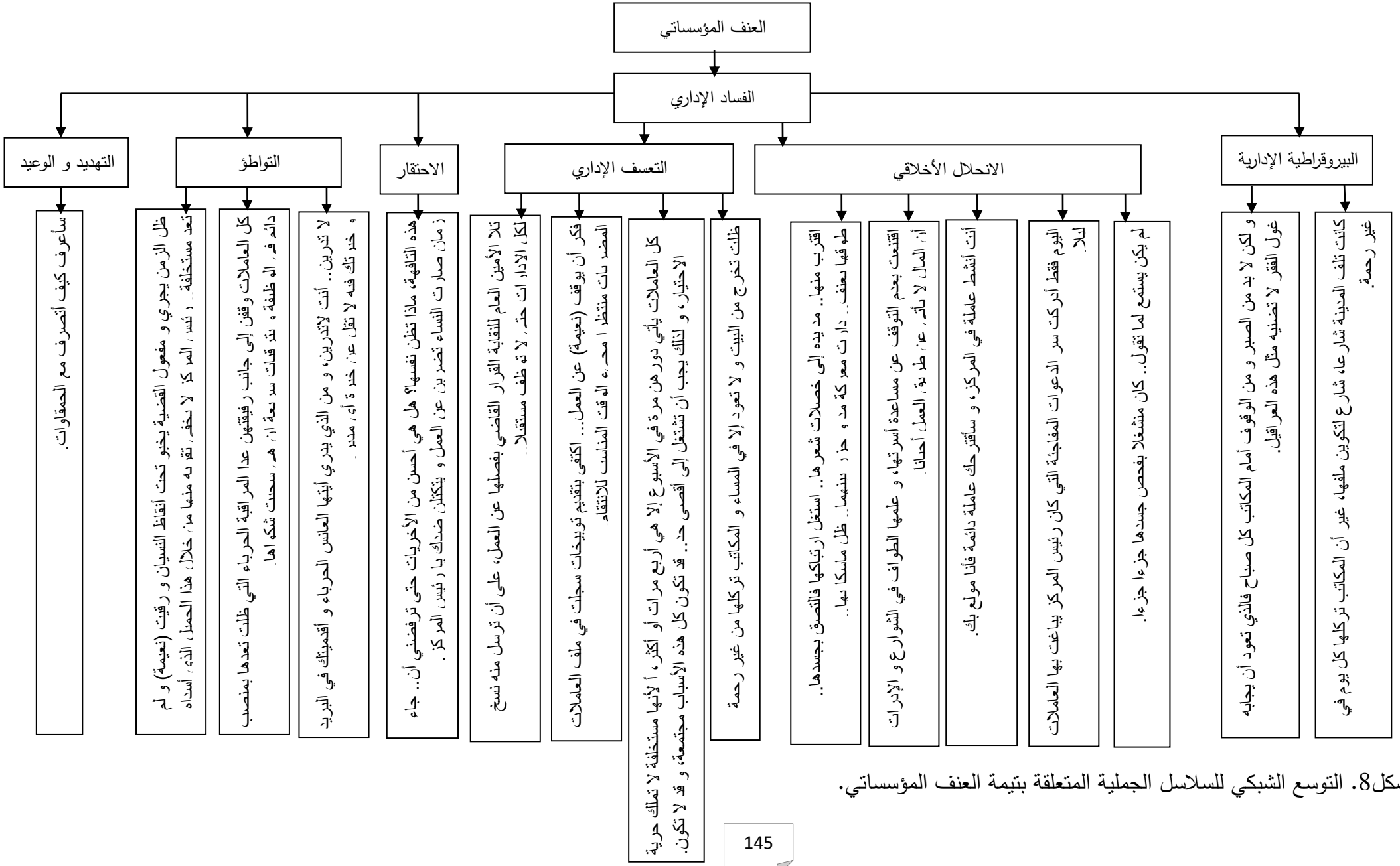
ينفتح السرد على تيمة العنف «**شمس الظهيرة تلهب شعرها المشعث وتغرقها في مستنقعات العرق.. كانت تلف المدينة شارعا، شارعا لتكوين ملفها، غير أن المكاتب تركلها كل يوم في غير رحمة**»[3]؛ فاللفظان (تركلها'، و'في غير رحمة') ينبئان عن عنف استهتار ولامبالاة الإدارة العامة بمصالح الطبقة الدنيا من المجتمع، ليعود السرد وينغلق مجددا عليها بحرفيتها في «**إذ ظلت تخرج كل يوم من البيت ولا تعود إلا في المساء**

[1] جميلة زنير: **المصدر السابق** ، ص 45.
[2] جميلة زنير: **المصدر نفسه**، ص 45.
[3] جميلة زنير: **المصدر نفسه** ، ص 45.

والمكاتب تركلها من غير رحمة»[1]، ما يحيل إلى استتباب العنف المؤسساتي واستحكامه داخل المجتمع في مقابل انتفاء قيم الإنسانية وحلول محلها قانون البقاء للأقوى.

وقد تجلت تيمة العنف المؤسساتي من خلال سلاسل جملية تحيل على أشكال من عنف المؤسسات العمومية، والتي تسمح لنا بواسطة آلية التوسع الخيطي ببسط العوالم التخييلية للقصة، لأن «النص الظاهر عبارة عن سلسلة من الانتقادات التركيبية والمعجمية التي يشكلها الحكي والتي يمكن قراءتها من استجلاء نوعية ما تخفيه وما تظهره»[2]. وعليه نقدم خطاطة توضيحية للتوسع الشبكي المتعلق بهذه التيمة من داخل القصة كالتالي:

[1] جميلة زنير: **المصدر السابق** ، ص 45.
[2] فريد الزاهي: **النص و الجسد والتأويل** ، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003، ص143.



الشكل8. التوسع الشبكي للسلاسل الجملية المتعلقة بتيمة العنف المؤسساتي.

إن هذه السلاسل الجملية المذكورة أعلاه تظهر حقولا حسية تحيل على تيمة عنف الإدارات المحلية، حيث أن هذا العنف المنظم يشكل تراكما لبنية إشعاعية تحملنا إلى عناصر فرعية أخرى، من مثل الفساد الإداري والذي يظهر من خلال العراقيل البيروقراطية على مستوى الإدارة العمومية المتعلقة باستخراج وثائق الحالة المدنية الضرورية لاستكمال ملف التوظيف، وكذلك التعسف الإداري على مستوى الإدارة التنفيذية حين يستغل المنصب للتلاعب والمساومة غير الأخلاقية، ويستمر هذا الفساد ليصل إلى حد الانحلال الخلقي والتحرش الجنسي والسخرية والوعيد والمؤامرة من داخل مؤسسة العمل، لتأتي محصلة ذلك الختامية في آخر المطاف بالمصادقة على قرار الطرد من الوظيفة العمومية بصفة نهائية زورا وتلفيقا.

لقد طورت الكاتبة هذه الثنائية الضدية للصراع (عنف/ثورة) بحبكة فنية في المتن القصصي، إذ جسدت الفعل المحرك في مشهد حي، حين راحت تسبغ عليه تلاوين في مسار تتابع تمفصلاته عبر مدارات متنوعة ومتعددة، والتي تكون دائما مشدودة إلى المنبع الأول بأمشاج القرابة السرية.

إذن نعود ونقول إن تيمتي العنف والحرمان ما تزالان تهيمنان على اللاشعور النصي في بسط تمفصلاته ورسم تنويعاته الدلالية وتشكلاته التعبيرية، فقد وجدنا أن تيمة الحرمان المادي والمعنوي تولدت نتيجة لوجود الفوارق الطبقية داخل المجتمعات، حيث تؤدي هذه الأخيرة إلى جدلية الصراع الرأسي القائم بين الطبقة المتسلطة من أجل حماية نفوذها وبسط هيمنتها من جهة، وبين الطبقة المستضعفة في نضالها من أجل استرداد حقوقها المسلوبة من جهة أخرى.

وقد تمكنت الكاتبة من تطوير بذرة الموضوعاتية الأم دلالة وشكلا، فاستطاعت بذلك تنميتها في دوائر تتناقص وتتزايد ثم تتقاطع وتتعارض في انسيابية فنية بارعة تنم على

قدرة كبيرة ودقيقة في تحديد قصدية شكل الدلالة الذي يخدم تشظي المعنى في احتمالاته الممكنة.

ثانيا. تيمة الثورة:

أ. تجليات تيمة الثورة على مستوى عتبة العنوان:

إن تيمة الثورة تسير جنبا إلى جنب تيمة العنف داخل تضاعيف السرد، وما جملة العنوان الاسمية (دائرة الحلم والعواصف) إلا إحالة رمزية إلى العلاقة الجدلية المعتملة بين العنف والمقاومة، ففي مسار سعي الذات لتحقيق حلمها، في ظل ظروف الواقع المر تتعرض حتما إلى معوقات تقف حجر عثرة في طريقها، فكان لا بد عليها من التسلح بالصمود والثورة حتى تستطيع تجاوز تلك المثبطات بإرادة فلاذية.

فبطلة القصة تصر على عنادها منذ بدايات السرد، رافضة استسلامها للفقر،« **استقبلتها أمها بلهفة، كانت تريد أن تطمئن عليها في إحدى الوظائف فوالدها بلا عمل منذ زمن، وغلاء المعيشة يزداد يوما بعد يوم**»[1]، مبدية مقاومتها لكل العراقيل وأشكال التلاعب والتجاوزات الإدارية التي صادفتها في بحثها عن الوظيفة، وكونها ما تزال في مقتبل العمر وتعوزها في ذلك التجربة وعدم الخبرة بالأشخاص والدراية بالحياة؛ جعل من مقاومتها تفشل بعد كل الجولات التي خاضتها ضد ممارسات الفساد الإداري، وتتعاظم مصيبتها بضياع مستقبلها المهني فالشخصي بعد أن لم يعد لديها أي خيار عن سلوك طريق الانحراف من أجل تحصيل لقمة العيش.

وبحثنا في النص على ورود كلمة (الثورة) لم نعثر عليه باللفظ الصريح، وإنما وجدنا ما يوحي عليه من خلال سلاسل جملية دالة على ذلك، وهي مبثوثة على صفحات القصة الآتية (45، 46، 48، 49، 50).

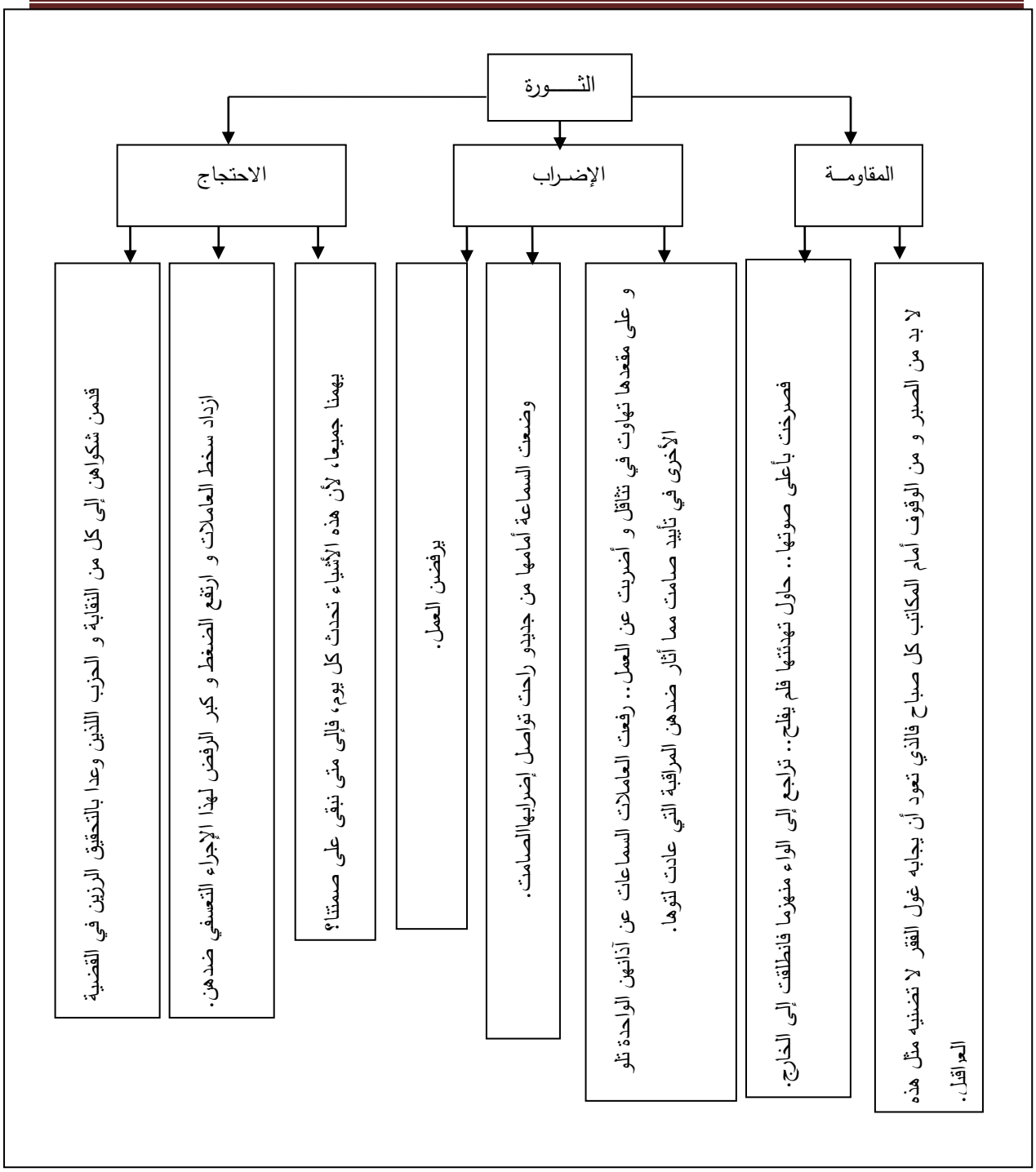
[1] جميلة زنير: **المصدر السابق**، ص 46.

فيستحيل العنوان كعتبة أولى إحالة غير مباشرة على هذه التيمة، وهي تيمة الثورة أو المقاومة حيث تبدو صلة القرابة المعنوية وشيجة بين اللفظتين، خاصة وأن اللفظ لا يحيل إليها بشكل مباشر في القصة.

ب. تجليات تيمة الثورة على مستوى البناء السردي:

تتمظهر تيمة الثورة في القصة من خلال تمفصلات مستمرة وواضحة، استهلت بجملة مفتاحية واصفة «**ولكن لا بد من الصبر والوقوف أمام المكاتب كل صباح فالذي تعود أن يجابه غول الفقر لا تضنيه مثل هذه العراقيل.. عنادها يزداد كل يوم.. عناد مسكون بالرغبة في الخروج من شرنقة عنكبوتية رطبة**»[1]. من هنا يتعرى الوضع الاجتماعي المزري للبطلة، والذي يكون الدافع وراء صمودها أمام البيروقراطية الإدارية، وحافزا لمقاومة التسيب داخل مختلف مكاتب مؤسسات دولة، وتستمر هذه التيمة في التمفصل داخل السرد وفق التوسع الشبكي التالي:

[1] جميلة زنير: **المصدر السابق**، ص 45.



الشكل9. التوسع الشبكي للسلاسل الجملية المتعلقة بتيمة الثورة في "دائرة الحلم والعواصف".

إن بروز تيمة الثورة من بداية السرد؛ يبرره انتقاء القاصة لصنف البطلة الثائر العنيد من الظهور الأول للشخصية في القصة، إذ جعلتها تتحلى بالصبر وقوة الإرادة، ومقاومة للمماطلات المكتبية، متحملة فظاظة المسؤولين بعزة نفس، فبمجرد أن عرض عليها

منصب السكرتيرة الذي لا يناسب مؤهلها الجامعي تسحب ملفها وتخرج بكبرياء، لكنها عادت مضحية بقبولها المنصب المعروض على مضض من أجل إعانة والديها.

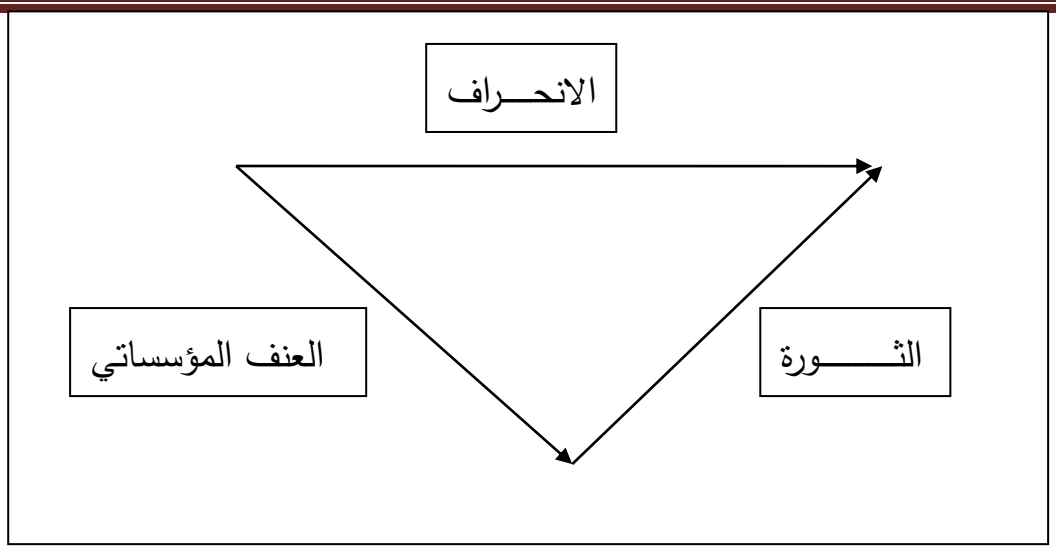
هذه البطلة الثائرة والمضحية تطورت معها تيمة الثورة إلى تيمات فرعية، من مثل الصمود والمقاومة والرفض والإضراب والتنديد والاحتجاج ضد الفساد الإداري برؤوسه الأخطبوطية وجميع أساليبه الملتوية في مختلف مؤسسات الدولة، وتشخيص آثاره ومخلفاته على الفئة الهشة من المجتمع.

تلك التراكمات الدلالية شكلت بنية إشعاعية كما سبقت الإشارة إليه، حملتنا بواسطة بنيتي العنف والثورة المتصلة المنفصلة في الآن نفسه إلى هاجس الكتابة الأبعد، بالوقوف على حقيقة ظاهرة انحراف المرأة بصفته عنفا ذاتيا وقع كنتيجة آلية للعنف النوعي الممارس ضدها بقطع سبل العيش الكريم أمامها، عنف مركب حاولت الكاتبة تفكيكه طباقيا وإعادة بنائه وفق منظورها الخاص.

2.3.3. تيمة الانحراف:

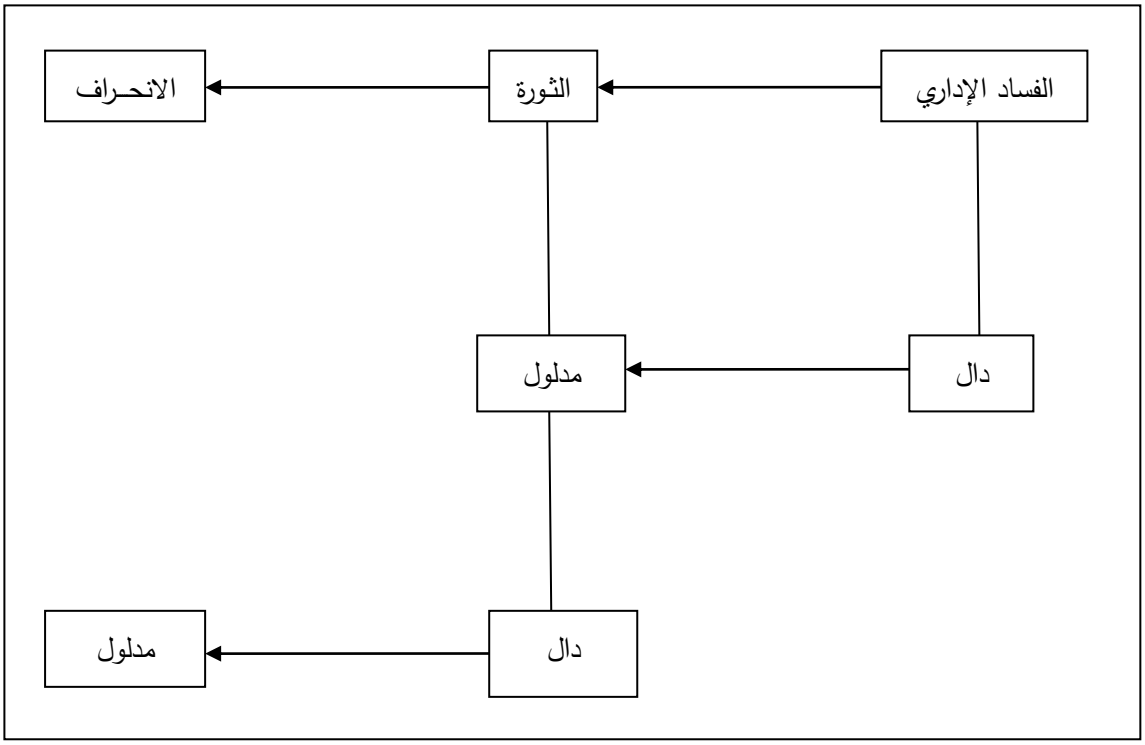
أثثت **'جميلة زنير'** عالمها السردي في قصة 'دائرة الحلم والعواصف' على تيمة أساسية كبرى تمثلت في تيمة الانحراف، والتي هي الأخرى عنف ممارس ضد الذات تولد نتيجة طغيان العنف المؤسساتي ورجحان كفته على حساب تقهقر وتراجع كفة مقاومته والثورة عليه.

لتتجلى ترسيمة الموضوع الأساسي أو البنية الكبرى (الانحراف) متخفية في نسيج السرد وراء بنيتين فرعيتين (العنف المؤسساتي والثورة) بدت أنهما المهيمنتان على المشهد العام للقص، غير أنهما تنبثقان عنها وترتدان إليها.



الشكل 10. تجليات تيمة الانحراف في "دائرة الحلم والعواصف"

هنا نكون أمام بنية متحولة بناء على مفهوم شكل المضمون، فكل من الفساد الإداري والثورة والانحراف أشكال للعنف تولدت من بعضها البعض وفق مبدأ السببية، وإن كان الأول منظما غير مشروع، والثاني فطريا مشروعا، والثالث مكتسبا غير مشروع جاء محصلة انحسار الثاني أمام الأول.



الشكل 11. توليد دلالة تيمة الانحراف في " دائرة الحلم والعواصف"

إذن « وفي إطار توصيف نتائج الاختراق والكشف وآثار التلقي والاستقبال تتنوع الصياغات الدالة بمعظمها على الألم والشعور بالخيبة الناتجة عن أنانية الطرف الآخر أحيانا، ومن همجيته وعدوانيته وقيامه بدور المفترس أو الغازي أحيانا »[1]، ما يثبت أن الرجل لم يستطع في واقع اجتماعي قاهر إدراك أن المرأة كيان مستقل بذاته، بل حدده من وجهة نظر ذاته وغريزته، واختزلها إلى جسد مصدر لذته، فانبنى موقفه الاستغلالي على أساس اقتصادي بيولوجي، لأن المجتمع جذر ببساطة «فروقا بين الجنسين كتقسيم العمل، وسيادة الرجل على النساء»[2]، وبالتالي تكرست في المنظومة الاجتماعية سيادة الرجل على المرأة على وجه الاطلاق ودون وجه حق.

4. تجليات تيمتي الحرمان والعنف في المجاميع القصصية "دائرة الحلم والعواصف" و"أسوار المدينة" و"جنية البحر":

لقد تمثلت المبدعة في لعبتها السردية كل أشكال العنف وفضاءاته، وقد أفردت جزءا هاما من سردها لعنف الثورة، الثورة التي احتفى بها الأدباء أيما احتفاء وأولوها عناية فائقة. إذ راح عنف الثورة يشكل تيمة بارزة في أعمال القاصة من مثل قصص: 'نداء الأمومة' و'حدث ذات ليلة' و'الأيدي السوداء' و'رحيمة' و'الأسوار' و'الأيدي الطويلة المعروقة'، حيث قام محور السرد فيها ومداراته على عنف المستعمر، وما أصاب الشعب الجزائري من ويلات التعذيب ومجازر الموت والإبادة الجماعية.

كما تناولت القاصة مظاهر وأنواع أخرى للعنف، ما أمكننا أن نحدد عيناته على غرار: الإرهاب؛ وهو أعلى مراتب العنف وأشنعها، إذ يتجاوز الأفراد ليصبح آفة اجتماعية خطيرة تنخر جسد الأمة وتمتص دماء الشعب بكل وحشية وشراسة، حيث تربض الطائفية والدغمائية وراء اشتعال نيران الفتن والعنف، بالإضافة إلى السياسات الدولية المعاصرة التي تعمل على إذكاء بؤر التوترات لتحقيق مكاسبها المادية والمعنوية، وهو منظور «قد اعتمد

[1] صلاح صالح: **سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية**، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص166.
[2] جورج طرابيشي: **الروائي وبطله –مقاربة اللاشعور في الرواية العربية**- دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص99.

أغلب الأحيان إن لم يكن على الدوام لتمويه المصالح الخاصة للدول والطبقات والفئات السياسية»[1]، واستوعبت 'جميلة زنير' خيوط هذه المؤامرة الدنيئة، فجاء عدد من قصصها متلبثا عند هذا السلوك بوصفه هما إنسانيا تسرب إلى النص الأدبي فتمثلته سردا يعيد تناسل هذه التيمة من عمق رحم الأزمة في لوحات فنية متناغمة تضافر فيها الشكل مع المضمون.

ومن بين النصوص التي جسدت هذه التيمة، نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر: "تسع رسائل –إلى الراحل سي الطيب–" و"الهارب: بوعزيز" من المجموعة القصصية "أسوار المدينة"*،و"القراصنة" من المجموعة القصصية "جنية البحر"**، ففي نص قصة "تسع رسائل –إلى الراحل سي الطيب–" يطالعنا الراوي بضمير الغائب مختزلا الحدث ومكثفا من لغة السرد، ومن الموقع الذي يكون فيه شاهدا ومراقبا على صيرورة الواقعة «**حين عوت أشباح الليل تكشر عن أنيابها الحادة وتشهر أسلحتها البيضاء والسوداء وهي تتلفع بأردية الضباب الرمادية**»[2]، إذ أفلح المخيال السردي هنا في إعطائنا صورة قاتمة لهذه الشخصية النكرة، فالمشار إليه في النص بدا متنكرا لطبيعته الآدمية المجبولة على الرحمة حين يرمي بها في سياق الصورة الاستعارية ليستحيل وحشا لا يختلف عن ضواري الغاب العطشى للدماء البشرية.

كما تأسس سياق الحدث فيها على صورة مفارقة حين تمنح العلامات الشخصية الواصفة للهيأة مفارقاتها الدلالية من خلال توليفة تقابلية؛ «**وكانوا وحوشا تتربص بسرب الغزلان الذي ينشر الوداعة ويأمل الأمن.. كنتم تغنون الأحلام الزاهية.. وكانوا أشباحا يحاصرون المسالك وخناجر الغدر بأيديهم**»[3]،وأيضا في « **وانشق الفجر عن خفافيش الليل تغتال**

[1] سامي سويدان: **في دلالية القصص وشعرية السرد**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991، ص87.

*المجموعة القصصية الثالثة صادرة عن «التبيين»(الجاحظية) بالجزائر سنة (2001) عدد صفحاتها (102)، وتضم إحدى عشرة قصة مختلفة المضامين والموضوعات، عناوينها (تسع رسائل الى الراحل سي الطيب، وحيدة، تجربتان في الموت، الهارب، بوعزيز، المهمة الصعبة، حنيني، الطمأنينة، الطيف الهارب، النداء الأخير، المرايا الضريرة، جيجل مهوى القلب، مملكة الرياحين، جيجل المخبأة في صدري، تحت أعراف الياسمين)

** المجموعة القصصية الثانية صادرة عن «التبيين» (الجاحظية) بالجزائر سنة (1991) عدد صفحاتها (114)، وتضم عشرة قصص مختلفة المضامين والموضوعات، عناوينها (جنية البحر، أوجاع امرأة خلعتها القبيلة، رجل من عالم آخر، القراصنة، وجع آخر، بهية، رسالة عتاب، سر الفرقة السابعة، السائق والطيف، المخاض).

[2] جميلة زنير: **المصدر السابق**: **أسوار المدينة**، ص 241.

[3] جميلة زنير: **المصدر نفسه**: **أسوار المدينة** ، ص 241-242.

العنفوان حين انهمر الرصاص وثقب صدرك فأجهشت الجراح بدماء المغدور تسقي شرايين الأرض»[1]، حيث نقرأ ونعاين فعل القتل والإرهاب بعين الشخصية الساردة الفاحصة والفاضحة لمجازر الموت الصادم والمهول، الذي أصبح يستبيح حرمة الجسد بكل برودة دم.

أما قصة 'الهارب' فتتأسس على خطاب السلطة في تكريس العنف من أجل التمكين لمصالحها؛ والذي تجلى في مقطع بوح الشخصية القصصية عبر تقنية التداعي الحر «**وما شأني أنا بحملة مثل هذه؟.. ما شأني أنا بحرب الريف؟**»[2]، وبين الفعل المفارق لمضمون خطاب السلطة «**إلى متى يظل المسلم يقاتل المسلم على هذه الأرض البائسة**»[3]، فيشي المقطعين بفكر « التشيؤ الذي يهيمن على المحاربين في هذه المدينة، حيث يغيب البعد الإنساني عن وجودهم ويختزلون في الحرب التي يخوضون إلى الأدوات التي يستعملونها إلى أدوات تستعملهم»[4]، لتتغلب الآلة على الإنسان من خلال فرض ملامحها ولغتها، فيعكس أزمة الفكر العقدي والجنوح في الفعل والسلوك كنتيجة صادمة لهذا الخطاب المزدوج الذي استحال وبالا على الأمة.

وجاءت عوالم السرد في القصص الثلاث محتفية بشخوصها وتنامي أحداثها، كي ترسم واقعنا التراجيدي من خلال استنساخها لأحداث الواقع، حملت إلينا بين لغتها وسياقاتها السردية أحداث الإرهاب التي حصدت أرواح الأبرياء، والقصص تعكس صورة الإنسان المأزوم المهزوم ووضعه البائس خلال العشرية الدموية. وقد حاكم النص القصصي المجتمع في رؤيته وغريزته، فهذا الملمح من العنف السياسي الاجتماعي النفسي غدا علامة تشف عن سلوكيات وقيم متدنية وهابطة، ذلك ما دفع بأبناء الوطن الضحايا لهجر المجتمع تحت ثقل هذا الشعور بالنبذ والتهميش أو التهديد والإرغام، ووقوعهم لقمة جاهزة قد لفظها المجتمع لأتفه الأسباب في شرك الإرهاب المتكالب أيا كانت جهاته وأغراضه.

---

[1] جميلة زنير: **المصدر السابق**: **أسوار المدينة** ، ص 242.
[2] جميلة زنير: **المصدر نفسه: أسوار المدينة** ، ص252.
[3] جميلة زنير: **المصدر نفسه**: **أسوار المدينة** ، ص 252.
[4] سامي سويدان: **فضاءات السرد ومدارات التخييل**، الحرب والقضية والهوية في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 2006، ص51.

كما لاحظنا في أغلب قصص 'جميلة زنير' تناسل نويات السرد نفسها، حين تلتف فضاءات السرد قصية في تتبعها لتطورات تيمة العنف ضد المرأة، وما أفرزته من بنيات إشعاعية في كل الاتجاهات والأبعاد، إذ ما تفتأ الواحدة منها أن تنفتح على تمظهرات أخرى للموضوعات التي تتعالق معها في اندفاعات سلاسل المعنى المرجأ دائما.

عنف يجسد خيانة الرجل للمرأة حين يعلق مصيرها بيده مثل الذي عالجته قصة ' لن يطلع القمر'، والتي تقرر فيها البطلة الالتحاق بصفوف الثورة في تلك اللحظة التي يخذلها فيها خطيبها، إلى جانب عنف الاغتصاب الذي شكل البؤرة المحورية لتنامي حركة السرد في قصة 'ثمن الخطأ' حين رسم خط تراجع سير البطلة واقتادها إلى مواجهة المصير المجهول، في حين تشهد النهاية المأساوية لبطلة قصة 'الهفوة الأولى' (مريم) وهي تصارع الموت على شناعة موقف العنف الذي تعرضت إليه من طرف الزوج وأمه.

وتطرقت الكاتبة أيضا إلى قضية زواج الرجل على المرأة وإهماله لها أو تطليقه لها، ونوهت بعادات المجتمع البالية التي لطالما عرضت المرأة إلى مسؤولية إنجاب الإناث بدل الذكور وحملتها وزر ذلك، ففي قصة 'امرأة في العاصفة' تدخل الشخصية الرئيسة في حالة من القلق الشديد والتوتر النفسي الحاد بسبب صدمتها حين أنجبت صبيتين وهذا ما سيدفع الزوج إلى تركها حتما. والعنف النفسي يمثل أحد أنماط العنف الذي أبان عنه مكنون الخطاب القصصي في المجموعة, وثمة مظاهر عدة لهذا العنف يأتي في مقدمتها التحقير والتهميش ومحاولة إلغاء الآخر أو مصادرة رأيه وحريته والتنكر للحقوق للزوجية, وهذا البعد في الغالب يأتي مضمراً أو أنه مسكوت عنه , وقد مثلت الذات المؤنثة أكثر الشرائح الاجتماعية استقبالاً لهذا العنف.

ويحتشد في المجموعة أيضا الكثير من الإشارات الدالة على العنف النفسي المتصل بالعنف الجسدي واللفظي؛ باستعمال أشد أنواع الضرب وقذف أقسى ألفاظ الإهانة والتجريح مثلما هو حال قصة 'المجنونة'، التي ما عاد في مقدورها تحمل أذى زوجها بعد أن تركها

ليتزوج غيرها حين تحسن وضعه المالي، لتفقد رشدها وتهيم على وجهها في الخلاء. ولقد برز في هذه النماذج القصصية العنف بنوعيه المادي والمعنوي كتعبير عن حالة الرعونة والتعذيب الممنهج الذي يتأكد في فعل الشخصية، على اعتبار الفعل النصي ترميزا لثقافة العنف وللأساليب القمعية الممارسة بين كثير من الأسر وعلى مرأى ومسمع أفراد المجتمع.

لقد تحدد العنف الجسدي في النصوص من خلال الممارسات السلوكية التي تنال من الفرد أو تترك آثارها على جسده كالضرب والتعذيب والبطش، ويمكن للقراءة السيميائية أن تستجلي دلالة الاستدعاء للجسد المقموع في السرد القصصي، لاسيما في كتابات المرأة، فالجسد يتوفر على كثير من العلامات والإشارات، وهذا الاستدعاء الواعي للجسد جرى في سياق إدانة واضحة للمجتمع، وفضح بعض مظاهر العنف اليومي الذي يمارسه الناس بشكل شبه عفوي لدرجة أنه يكاد يصبح جزءا من حياتهم.

كما تعد قصة "المرايا الضريرة" من المجموعة القصصية "أسوار المدينة" أنموذجا للسرد المعبر عن أزمة المجتمع وحالة العنف التي تنتاب أفراده، إذ تنفتح هذه القصة على تراجيديا الذات حاكية على لسان بطلتها راهن الطفولة المقموع، وفيها يكون المتلقي إزاء ثالوث القمع الاجتماعي والذي نحدده من خلال سلطة القمع الأبوية، والفقر، والتفكك، هذا الثالوث يمثل محور القمع القابع على صدر تلك الأسرة، وجاءت القصة مسرودة بضمير الأنا الذي يتمثل صوت الشخصية الرئيسية، ومن خلاله نصغي إلى تجربة مريرة، أحداثها توزعت بين حقد الحماة على الكنة وبين تعاسة أطفال أبرياء، هذه الأسرة كانت موضوع القمع من طرف شخصية الأب بإيعاز من الحماة المتجردة من الرحمة. وقد وظفت القاصة عددا من تقنيات السرد بدءا بالوصف للمكان ثم لحالتها الفيزيولوجية والنفسية التي كانت تشعر بها آنذاك، وفي خضم المعاناة تسترجع ذكرياتها الأليمة بواسطة تقنية الفلاش باك وتستحضر سجل التعنيف البدني واللفظي والنفسي الذي ما زالت خدوشه مطبوعة على نفسيتها المريضة.

وما من شك في أن النص عبر صفحاته قدم أنموذجا للإنسانية المستلبة والحقوق المهدورة، فالتعذيب الذي وقع على المرأة وأطفالها يعكس واقعها المدجج بالعنف والترهيب، فيما نجد أسلوب القمع والتسلط الذي مارسته الحماة بوصفه نمطا من العنف المتلبس بقطاع واسع من البشر عاكسا حالة العدوانية المتجذرة في العقلية العربية، وقد جاء توظيف شخصية الحماة العدوانية للدلالة على تماهي الفعل مع نظائره من الأفعال الحادثة في سلوك الجدات كتوصيف لواقعنا الموغل في البطش والقسوة، وقد يصل أحيانا إلى حد الاضطهاد.

كما مثلت الخطيئة الجنسية نمطاً من العنف الجسدي والنفسي، حيث تكون دائماً الضحية هي الأنثى وحدها من يتحمل تبعات هذه الخطيئة في ظل منظومة الهيمنة الاجتماعية الذكورية، التي تنظر من زاوية واحدة وهي تسقط نتاج الفعل غير الأخلاقي على ذات الأنثى وتحصرها في زاوية مظلمة, ذلك ما انبنت عليه قصة "تجربتان في الموت" من مجموعة "أسوار المدينة"، والتي أبرزت القاصة من خلالها صورة مشوهة لفحش الرجل الذي يتنكر لفعله محملاً الأنثى تبعات هذا الجنوح والفعل غير الشرعي, وفي ظل الحدث القاتم يكون المولود ضحية أخرى «.. **وقبل أن تتدحرج نحو المنحدر شرعت تتلفت حولها، ثم أنزلت حملها عند قدميها، وانحنت لتدس كيسا في حفرة**»[1]، لتموت الضحيتين: المرأة ومولودها معا بينما المعتدي حر بلا عقاب.

وبلا شك فإن النص عزز من حضور العنف الجسدي إلى جانب العنف النفسي، وهو يتلبس هذه الذات مكرسا حالة من الاغتراب والصراع بنمطيه الداخلي والخارجي بحضور الإشارات النفسية ذات الصلة بالعنف, حيث وظفت القاصة مفردات الخوف والحزن والألم وهي أفعال ترتبط بالواقع النفسي، وقد استدعت القاصة أيضا في هذا السياق رمزية الدفن الذي لازم حادثة القتل الأولى في ذاكرة البشرية؛ فالخطيئة الجنسية والوأد للمولود جريمتان كرستا واقع العنف المجتمعي, في مقابل انهزام قيم الرحمة والشفقة.

[1] جميلة زنير: **المصدر السابق**: **أسوار المدينة** ، ص 250.

بينما يساهم البعد المكاني لبعض القصص المجموعات في تعرية قيم المدينة المزيفة وتمنطقها بالمدنية المدلسة، عندما تتصلت المدينة عن دورها القيمي والأخلاقي لتغدو شوارعها وأزقتها بؤرة للتشرد وملاذاً للنفي, والأدهى والأمر من ذلك انتشار ظاهرة استغلال الأطفال في خدمة بيوت الأغنياء، الذين اضطرتهم ظروفهم الاجتماعية للعيش في هذا المستنقع الذي لا يرحم براءتهم, ذلك ما اضطلعت قصة "الآمال الضائعة" بتجسيده من خلال نعيها الطفولة في شخصية (سعدى) التي فتك بها داء السل حين أصابها نتيجة الإنهاك الجسدي وبرودة الغرفة التي كانت تؤويها.

لقد فقدت المدينة دورها الحضاري والثقافي حين أفردت ذراعيها لامتهان الطفولة، ووسعت من مساحة بؤسهم ودائرة كدحهم, وهي بهذا الفعل تفتح أمام المتلقي تساؤلات عدة وتترك علامات الاستغراب والدهشة بانغلاقها في وجه الطفولة المحرومة, وقيامها على ثقافة نرجسية وأنانية مفرطة لازمت إنسانها ومؤسساتها التي تدعي مراعاتها للحقوق وانتصارها للطبقات المسحوقة في المجتمع، وبهذا يتعدى العنف في القصة الفنية ليصبح ظاهرة اجتماعية وعلامة على الخواء الروحي وانعدام القيم الإنسانية والمدنية بين الأفراد والمؤسسات.

لعل القاصة أضاءت بهذه النصوص جانباً من الحوادث الاجتماعية المسكوت عنها، وحاكمت نزوات المجتمع وعقده وقناعاته الراسخة ضمن بنية العقل العربي الذي أفرغ جم غضبه على هذا الكائن دونما اعتبار للجوانب الإنسانية. ومن جليل ما قدمته هذه المجموعات أنها كشفت الحجب المعتمة عن عالم المرأة , واستطاعت أن تصل إلى أقصى التجربة التي يستطيع أن يعيشها الإنسان في واقعه, ومثلت بمادتها القصصية ذائقة فنية تتلمس خلالها قلق الذات وتعبر عن بالغ القسوة المسلطة عليها.

إنها أي المجموعات عالم من العلامات والدلالات خاطبت بها القاصة وعينا الجمعي، وشرحت عبرها ثقافتنا الضحلة التي أفرزت العنف، وأنتجت في كل أسرة سوطا وجلادا،« هي موضوعات تعبر عن واقع المرأة الاجتماعي والثقافي والإرث الحضاري الذي

تتحمل تبعات سلطته بمختلف أشكالها، سواء كانت سلطة الثقافة /المجتمع أو الدين أو سلطة الرجل التي تمارس ضد المرأة »[1]، جعلت من هذا الجسد الآدمي لوحة للعبث وخطاطة توثق بها قوانين وصكوك الانتهازية الذكورية, إنها رؤى بعدسة الأنثى حاولت أن تلتقط بها مواضع الأنين في واقعنا الموبوء مستعينة بمسبار الأدب وثراء اللغة السردية بعد أن غدا العنف فعلا موجها تحركه ثقافة المجتمع، وتدعمه البنى السياسية والاجتماعية بكل أشكالها.

ومن غير نافلة القول التأكيد على أن الخطاب القصصي النسوي المعاصر لم يقف عند الحدود السطحية للدلالة المؤشرة عند مستوى العنف الجسدي والمعنوي ضد المرأة وحسب، إذ يمكن إعادة قراءته في مستوى دلالي أعمق؛ فلقمع تجسد فعلا مركبا بكونه سلوك عدائي مشخصا للثقافة المجتمعية التي جبلت على الهيمنة الذكورية، وهذه المكاشفة القرائية وجدت في مقابل المأثور من خطاب الآخر الذي يدعي الريادية والشرعية بلا منازع، وبما أن الفعل الإبداعي تشخيص لمكامن الخلل والوهن والهنات الاجتماعية من أجل تقويم انحرافها، فإن الفن أخذ على عاتقه الالتزام بهذا الطرح الثقافي المغلوط، حيث جرى على نقل الواقعة الاجتماعية إلى رحاب الفن ممثلا بالقصة وفي المقصدية الكامنة للتخلص من هذه الأفكار الطافحة بالرجعية والدغمائية. فالغاية الكبرى من الفن كشف مواطن العفونة والنتانة إن على مستوى الأفكار الموروثة أو الأعراف والتقاليد البالية؛ لإعادة قراءة خطاباتها السائدة وتفكيك بنيتها والتعرف على شروخاتها وفضح هامش المسكوت عنه فيها.

[1] رفيعة الطالعي: **الحب والجسد والحرية في النص الروائي النسوي في الخليج**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005، ص171.

الفصل الثاني: تيمتا الحرمان والعنف في المجموعة القصصية"الأضواء والفئران"لـ'مصطفى فاسي'

2. تجليات تيمتي الحرمان والعنف في المجموعة القصصية "الأضواء والفئران"

1.2.التيمات المهيمنة في قصة "وطلعت الشمس"

1.1.2. التيمات الصغرى

2.1.2. تيمة الثورة

2.2. التيمات المهيمنة في قصة "مغترب"

1.2.2. التيمات الصغرى

2.2.2. تيمة الاستلاب الحضاري

3.2. التيمات المهيمنة في قصة "الأضواء والفئران"

1.3.2. التيمات الصغرى

2.3.2. تيمة الفساد السياسي

تظل النصوص القصصية قيد الدراسة تجريبا للغة، في سياق اجتماعي سياسي نفسي انطبع بتيمة الحرمان بتعدد مسبباتها ومختلف مظاهرها، تستجلي خيبات الأمل التي مني بها الإنسان الجزائري جراء العنف الممارس ضده من الطرف الفاعل، وخاصة حين يسعى إلى إقحامه في موت معنوي أو مادي، فيمثل في السرد كنموذج تدميري شامل في المجتمع. كما وقد تنطلق في المقابل السرود الحكائية في أغلبها من منظور الثورة على الواقع السياسي الذي يعيش مأزقا، بفعل سيطرة فئة تدير دواليب الحكم وتحتكر القرارات وتستأثر بالامتيازات لنفسها.

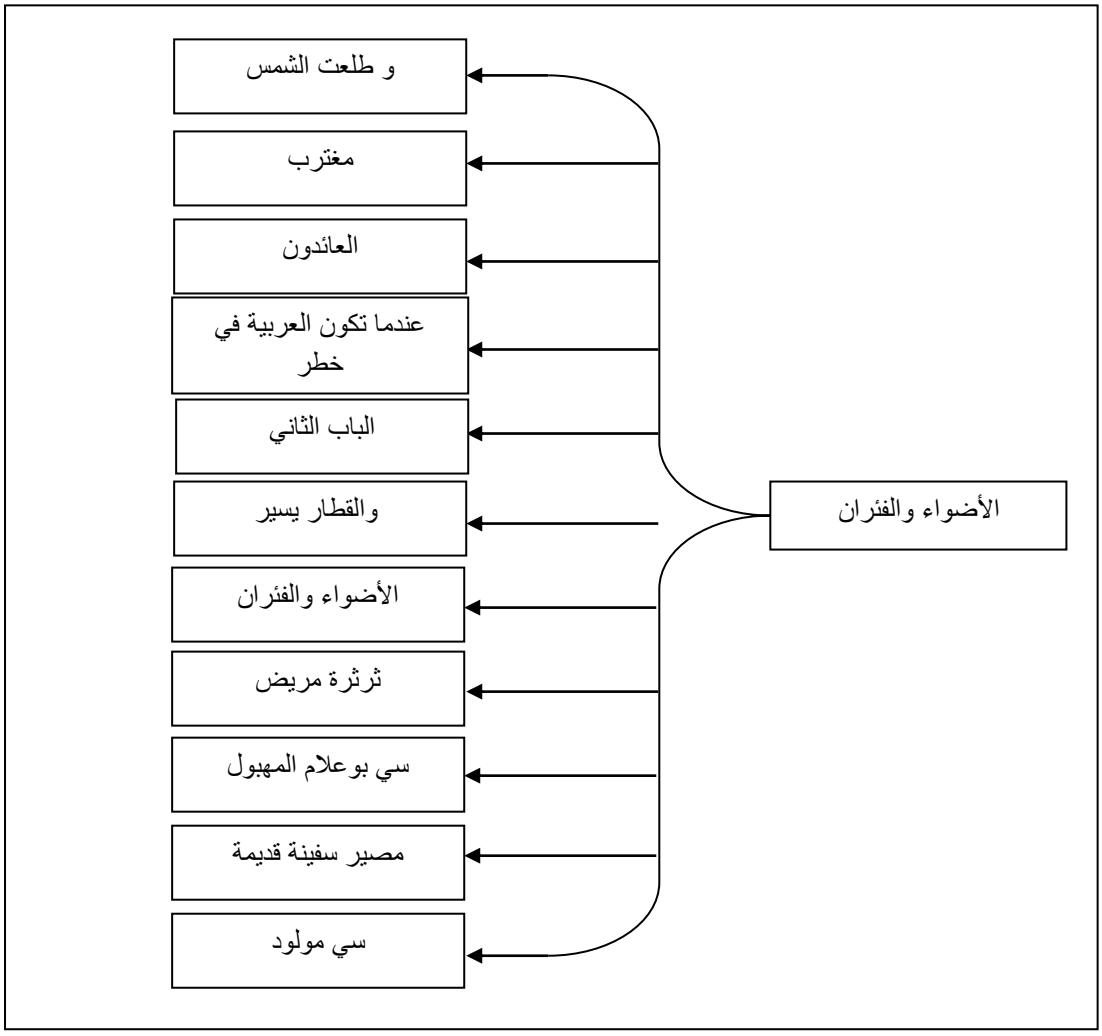
وعليه استدارت الكتابة عند 'مصطفى فاسي' إلى فاعل العنف بأشكاله، تلتقط صوره ودوافعه، فتتجلى شخصيات العنف وهي تنتقل من التعصب الفكري إلى القتل، «إذ تصبح العلاقة الجوهرية بين الإبداع القصصي والحياة الاجتماعية نتيجة للبنى الذهنية التي تؤسس الصلة بين الجماعة الاجتماعية والعالم التمثيلي لهذا الإبداع»[1]، وإن الشخصية ثم من خلفها صورة المؤلف الضمني تعبر عن موقف ما تجاه مرحلة تاريخية ما، جاء الروائي كي يعيد استنطاقها في مستوى فني من مختلف وجهات النظر الممكنة.

وقد وقع اختيارنا على قصص مجموعة "الأضواء والفئران" بتحليل وتفكيك بعض منها وفق المقاربة الموضوعاتية، بغية الوصول إلى الدلالة الكامنة خلف رموز اللغة والعلامات الميتالسانية.

[1] سلمان كاصد: **مقاربة تكوينية بنيوية في الأدب القصصي**، دار الكندي،الأردن، 2002، ص21.

1. القرابة اللغوية على مستوى العنونة في المجموعة القصصية "الأضواء والفئران" لـ'مصطفى فاسي':

نقدم هذه الخطاطة للمجموعة القصصية موضوع البحث والموسومة بـ"الأضواء والفئران"، نبرز فيها تسلسل قصصها إلى جانب ثبت العناوين الرأسية التي تعلوها كل على حدى من أجل رصد العلاقات الظاهرة والخفية فيما بينها.



الشكل 12. مخطط عناوين قصص المجموعة القصصية " الأضواء والفئران"

ضمت المجموعة القصصية الموسومة بـ "الأضواء والفئران" لكاتبها 'مصطفى فاسي' المذكورة سابقا إحدى عشرة قصة كما هو مبين في الخطاطة أعلاه، وبالرجوع إلى العناوين

الفرعية لتلك القصص نلاحظ غياب أية قرابة لغوية تجمعها بعنوان المجموعة الرئيس، حيث لم نسجل أي ورود لمفردتي جملة العنوان سواء (الأضواء) أو (الفئران) مجتمعتين أو منفصلتين في بنياتها اللغوية باستثناء حرف العطف (الواو) الرابط بين اللفظين في التركيب الاسمي؛ وقد تواتر وروده ابتداء في كل من جملتي عنواني قصتي "وطلعت الشمس" الفعلية و"والقطار يسير" الاسمية مفيدا في كلا الموضعين الربط بين المحذوف والمصرح به، إذ يحتفي السرد بالمذكور دون المحذوف بإفراده له في الفعل التلفظي وذلك إبرازا لأثره.

وعليه يحتل إجراء القرابة المعنوية على مستوى العنونة في مجموعة "الأضواء والفئران" الدور البارز في توحيد عوالم القصص، باعتباره الحبل السري الذي يشد نصوص القص إلى الرحم نفسه، وهذا ما سنحاول البرهنة عليه فيما سيأتي.

2. تجليات تيمتي الحرمان والعنف في المجموعة القصصية "الأضواء والفئران":

1.2. التيمات المهيمنة في قصة "وطلعت الشمس":

جاء عنوان قصة "وطلعت الشمس" من المجموعة القصصية "الأضواء والفئران" جملة فعلية تامة الإفادة دالة على ما مضى من الزمن، مسبوقة بحرف (الواو) الذي يشير إلى محذوف قد تعمد الكاتب إسقاطه على التصريح به، وذلك من أجل استفزاز طاقة القارئ التأويلية وإغرائه بممارسة فعل القراءة حتى يتمكن من بناء دلالة العنوان انطلاقا من النص.

وقد ارتأى ' فاسي' أن يكون عنوان قصته هذه مستغرقا في الزمنية، حيث يشي باشتغال نواته السردية على مرحلتين مفصليتين من تاريخ الجزائر؛ مرحلة أولى مظلمة وسمت بظلم وتسلط المستعمر وأعوانه على أبناء الوطن المنكودين، ومرحلة تالية مشرقة بأنوار شمس الحرية بعد انهزام فرنسا وتقهقر عملائها؛ «**المهم أنه مات لأنه كان يحيا في جو ويتنفس هواءه، والآن وقد تغير كل شيء وجاء الاستقلال فإنه لم يستطع أن يعيش في هذا الجو**

ويتنفس هذا الهواء الجديد الذي لا يناسب رئتيه»[1]، فهنا يشير سارد القصة البطل ضمنيا إلى تمايز المرحلتين الزمنيتين عن بعضهما البعض من خلال المصير الذي آلت إليه الشخصية الممارسة للعنف في ظل المعطيات الجديدة الطارئة على الواقع.

فتلك البنية اللفظية للعنوان المختزلة في حدث طلوع الشمس قد وظفت على سبيل الانزياح الدلالي المشحون بالإيحاءات المكثفة التي تطفح بها إمكانات اللغة، فالقصة تستشرف نهاية ظلم وعدوان الطغاة وإن طال مداه، انطلاقا من تشخيصها تشوها مرضيا قوض نظم العلاقات الإنسانية داخل المجتمع الجزائري بإنتاجه قيما منضوية تحت محور العنف من مثل تيمات: الاضطهاد والقمع والظلم والاستغلال والسلب والتشريد والقسوة وغير ذلك من أنواع العنف وأشكاله، التي كرسها المستعمر ضد الشعب في عهده ومن بعده بشكل مباشر أو غير مباشر عن طريق عملائه.

لقد تمظهرت تيمة العنف داخل القصة في مستويات متداخلة ومتنوعة، بدءا من العنف الاجتماعي الأسري الذي تجلى في ظاهرة استيلاء الأقارب على ميراث اليتامى، وكذا استغلالهم في أداء الأعمال الشاقة، إلى جانب تسلط زوجة الأب على أبناء زوجها وتسلط الأب على أبنائه، مرورا إلى العنف الاجتماعي على مستوى علاقات الجوار والعمل الذي ظهر في التعدي على ممتلكات الغير واغتصاب حقوق الفلاحين باستعمال طرق الغش والتلفيق، وما تلك الممارسات إلا وليدة سياسة المستعمر الذي ساهم في ثراء أعوانه على حساب اضطهاد الأهالي واستنزاف مقدراتهم، بالتالي تصور القصة عنفا اجتماعيا أنتجه العنف الاستعماري القائم في جوهره على قمع الطرف الأقوى للطرف الأضعف.

إن مدلولات مفردة الفئران على مستوى العنوان الرئيس ارتبطت في القصة بتلك الشخصيات المنتجة للقيم السلبية، فهي بممارساتها غير الإنسانية شبيهة بالفئران التي تعيث فسادا في الأرض، فلا تبقي ولا تذر جراء تكالبها على الضعفاء وسلبها حقوقهم، كما أن بيئة

[1] مصطفى فاسي: **الأضواء والفئران -وقصص أخرى-**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص 17.

الفئران متعفنة مثلما هي تماما مواصفات أفضية هذه الشخصيات التي تنضح بالقذارة، ومن المعروف أن الجرذان تعيش عالة على غيرها كتلك الطبقة الطفلية من المجتمع التي قوضت منظومة القيم الاجتماعية والوطنية في سبيل مضاعفة أموالها وتمكين نفوذها. تلك التجاوزات غير المشروعة في عمومها تنم عن انتفاء مبادئ الإنسانية؛ ما أصبغ على إطار القص العام لون السواد وأحاله إلى ظلام دامس على أمل انبثاق نور يبدد تلك الغلالة القاتمة.

وإذا قمنا بعملية إحصائية لمفردات العنوان في المتن النصي؛ نجد ورود كلمة (الشمس) في موضعين اثنين؛ «**كانت الشمس قد بدأت تنشر دفأها في أرجاء القرية**»[1]، ثم حدث (طلوع الشمس) في «**أكثر ما أعجبني فيها هو نشاط أهلها الذين لا تفارق الابتسامة وجوههم فأكثرهم تطلع عليه الشمس وهو في الحقل ولا تغرب إلا وهو ما يزال هناك**»[2]، وكلا الموضعين ارتبطا بالحيوية نشاطا وبالتفاني في خدمة الأرض، بينما وردت في الموضع الثالث معرفة بإضافة لفظة (الصيف) إليها، وإضافتهما معا إلى كلمة حرارة؛ «**فالنهار كان قد انتصف وحرارة شمس الصيف تكاد تحرق الأجسام**»[3] حيث تحيل في هذا الموضع على الإجهاد والمشقة والضرر الذي تلحقه بأجساد العاملين في حقول الإقطاع، والذي يستنزف جهودهم ويمتص عرقهم، وما اختلاف ثنائية التوظيف تلك للصيغة اللغوية المتعلقة بمفردة العنوان إلا تفكيك لشفرته، والتي قامت على الانعتاق من ربقة الظلم الذي تكبدته الشخصية القصصية وهؤلاء الكادحين في ماضيهم.

بينما تجلى ما سكت عنه العنوان وأشار إليه (حرف الواو) داخل تداعيات السرد الاسترجاعي في مواضع كثيرة من النص؛ إذ تحيل كلها على تيمة الظلم التي شكلت خبرة سيئة (ذكريات مرة) في ماضي الشخصية القصصية ، وقد اصطبغ ذلك الماضي بلونها

[1] مصطفى فاسي: **المصدر السابق**، ص 7.
[2] مصطفى فاسي: **المصدر نفسه**، ص 8.
[3] مصطفى فاسي: **المصدر نفسه**، ص 10.

فاستحال إلى (مظلم)، ذلك ما يبرره ورود المركب الوصفي (الماضي المظلم) في متن النص «**فقد تبادرت إلى ذهني خواطر وأفكار كثيرة جعلتني على الرغم مني أعود لأعيش بذهني في ذلك الماضي المظلم**»[1]، ثم معاودة ظهوره مجددا معية التركيب الوصفي (الذكريات المرة) في «**وأنبت ذاكرتي التي عادت بي إلى ذلك الماضي المظلم لتعيد علي تلك الذكريات المرة**»[2]، هذا التركيب الوصفي (الذكريات المرة) الذي سبق وأن ظهر في موضع متقدم من السرد «**وكادت الدموع تنهمر من عيني كالسيل لهذه الذكريات المرة**»[3]، حيث لاحظنا تناسبية تكرارهما طرديا في تمفصلات السرد مما يدل على أنهما يشكلان الفعل المحرك للعملية السردية أو التيمة المهيمنة على السرد.

لقد تأسست تلك السلاسل الجملية المذكورة آنفا على تيمة الظلم، والتي وردت صيغها هي الأخرى بصيغة الاسم ثلاث مرات في مواضع متفرقة من النص؛ أولا في «**نعم إنه عمي ولكنني لم أكن أحبه ليس لأن جميع أهل قريتي كانوا يكرهونه ولكن لأنني لم أكن أحب الظلم**»[4]، **ثم في** «**لقد كان ظلمه قاسيا يعرفه الصغار والكبار**»[5]، و«**قلت له بأن الظلم يعرفه كل إنسان حتى الأطفال الصغار**»[6]، وفي موضع وحيد بصيغة الفعل الماضي كما يلي: «**فظلم أبرياء كثيرين وحرمهم حقوقهم**»[7]، هذه المتواليات المتعلقة بتيمة الظلم التي هي شكل من أشكال العنف تكشف عن تطورات الصراع القائم بين بطل القصة وشخصية العم الممارسة للظلم.

وانتقل القاص من خلال ممارسات العنف تلك المنتجة على المستوى الاجتماعي إلى ما هو أوسع وأخطر على الأمة؛ إنها حقيقة المؤامرة بين خونة الشعب ومستعمر الوطن الذي يقف وراء تلك التجاوزات والانتهاكات مدعما عملاءه على حساب إذلال الأهالي وسلبهم

[1] مصطفى فاسي: **المصدر السابق**، ص 9.
[2] مصطفى فاسي: **المصدر نفسه**، ص 10.
[3] مصطفى فاسي: **المصدر نفسه** ، ص 9.
[4] مصطفى فاسي: **المصدر نفسه** ، ص 9.
[5] مصطفى فاسي: **المصدر نفسه** ، ص 10.
[6] مصطفى فاسي: **المصدر نفسه** ، ص 13.
[7] مصطفى فاسي: **المصدر نفسه** ، ص 15.

ممتلكاتهم، ذلك ما جعل العنف الأسري والاجتماعي يعيشان جنبا إلى جنب العنف الاستعماري بشقيه العسكري والثقافي، فلقد استنطق زمن السرد في القصة فترة حرجة من تاريخ الجزائر تنتمي إلى عهد الاستعمار مجسدة قمة الغطرسة وامتهان حقوق الإنسان، ولا غرو من أن يجعل القاص من زمن الاستقلال إيذانا منه على شجب تلك الفترة النتنة ونهاية رؤوس الفساد.

ذلك التحليل الأولي يدفعنا إلى إجراء مقاربة موضوعاتية للنص القصصي؛ في عملية إحصائية للصياغة اللفظية تقودنا إلى رصد التيمات الصغرى المبثوثة في ثنايا المتن واستنتاج العلاقات القائمة فيما بينها، للوصول إلى التيمة الكبرى المؤسسة للعمل الفني.

1.1.2. التيمات الصغرى:

تمظهرت في القصة عدة تيمات من مثل اليتم والكدح والحزن والعوز، إلى جانب تيمة العنف بمختلف تجلياتها؛ والتي أفرزت الاستغلال، والقسوة، والخيانة والسطو وغير ذلك. ونمر الآن إلى معاينة التيمة الصغرى الأولى وهي (البؤس) باستنطاق مدلولات الصياغة اللفظية في سياقاتها النصية.

أ. تجليات تيمة البؤس على مستوى البناء السردي:

تجسدت تيمة البؤس داخل البناء السردي للقصة في بنية إشعاعية حملتنا إلى تيمات فرعية أخرى، تنوعت ما بين اليتم والكدح والحزن والعوز؛ مدللة عليها الحقول الحسية المحيلة على ذلك في النص، ونورد التوسع الشبكي للسلاسل المتعلقة بتيمة البؤس في الجدول كالآتي:

التيمة				
البؤس				
	اليتم	الكدح	الحزن	العوز
المؤشرات النصية	فإذا كان الموت قد اختطف منها أمها وهي لم تبلغ العاشرة من العمر، فأنا كذلك فقدت والدي وعمري حوالي عشر سنوات	– إن فقدانها لأمها اضطرها لأن تطلع على أشياء كثيرة وجعلها تتحمل الأشياء الشاقة. – أجدني متعجبا من نفسي .....كما أمل إليها العلف. – كان الحر .....كل مكان حولهم.	– ونظرت إلى فاتحة وكانت تجلس أمامي صامتة حزينة مطرقة إلى الأرض. – كان أثر العياء باديا على وجهها وكانت عيناها محمرتين على غير عادتها، وتكهنت أن شيئا ما قد وقع. – صمتت نفسا قويا ثم قالت بصوت متهدج: نعم إنه خبر لا يسر هل ندري ماذا فعل أبي.	– وظهر فقراء كثيرون في القرية بعدما فقدوا أراضيهم وهي كل آمالهم. – وتمنيت عندما رأيت فاتحة ..... أبيها وتحملها إلي.
	ص 11	ص 11 ص 11 ص 15	ص 14 ص 13 ص 13	ص 12 ص14

الجدول1. التوسع الشبكي للسلاسل الجملية المتعلقة بتيمة البؤس في "وطلعت الشمس"

نتبين من ناحية أولى بروز حالة اجتماعية مشتركة تمثلت في يتم الشخصية المحورية التي فقدت أباها إلى جانب ابنة عمها التي فقدت أمها، ما جعلهما عرضة للمعاناة والكدح الناتجين عن تسلط العم من جهة وزوجته من جهة أخرى، وذلك ما يبرر حالة الحزن التي لازمتهما منذ الصغر، أما من ناحية ثانية نجد أن تلك الظروف ساهمت في خلق التوافق الفكري وتعزيز القناعات الشخصية بينهما لمناهضة العنف الاجتماعي قبل العنف الأسري والذي مصدره شخصية العم، بالوقوف ضده في صف العامة التي سلبها الأرض والجهد، وصيرها بائسة محرومة.

ب. تجليات تيمة العنف على مستوى البناء السردي:

تكتسح تيمة العنف مشاهد الفضاء النصي، وتتنوع في خطوطها العريضة ما بين ذاتي وغير ذاتي، وإن كان الذاتي في غالب الأحيان نتيجة للأخير، ويأخذ منحى النفسي. كما تعمق 'فاسي' في تشريح نسيج العنف، حيث قدمه بتعقيداته وتداخلاته، لاسيما وأن ظاهرة العنف تأتي حلقاتها متصلة ومستمرة، وبالعودة إلى اللغة في سياقاتها النصية نقف على كم هائل من الدوال التي تدور في فلك العنف، حيث ندرجها في جدول توضيحي بالشكل التالي:

التيمة								
العنف (غير ذاتي)								
الاستعماري				الأسري				
نفسي	الخيانةالوطنية	سياسي	الثوري	التسلط	الكراهية	الطرد	لفظي	
– عاش حروبا كثيرة وشارك بنفسه في الحربين العالميتين، وهو يحمل منها ذكريات غريبة	– إنها بمثل هذه المساعدات ترد له خيره الذي يتمثل في اطلاع الاستعمار بكل نشاطات المجاهدين.	– ولا شك في ذلك فالحكومة من (قائد) وحاكم فرنسي ورجال درك وشرطة كلها بجانبه.	– كما ساعد المجاهدين في الثورة الكبرى كان يحمل لهم الطعام والماء كما قدم لهم خدمات أخرى.	– إن زوجة ابيها لا ..... على إنجازها. – ولكنني كنت في الحقيقة .....قبل أن يتم التقسيم.	– نعم إنه عمي ..... لم أجب الظلم– كان عمي يكرهني .....وريثه الوحيد. – إن عمي رغم غناه .... أقدم له من خدمات.	– ثم طردني ..... على الاطلاق. – لقد كان طردي .....مدينة إلى أخرى. – طردني ولم يخش ..... على الإطلاق.	– فلم أتمالك نفسي ..... تتطاير من عينيه. – وذلك عندما أمرني عمي أن ..... فشتمني.	
الصفحة	ص 9	ص 14	ص 14	ص 9	ص 11 ص 12	ص 9/ ص 16	ص16	ص 13 ص 16

تيمة العنف					
العنف (غير ذاتي)			العنف (ذاتي)		
الاجتماعي			نفسي		كبت عاطفي
القسوة	الكراهية	السطو	التحايل والغش		
– لقد كان عنفه قاسيا يعرفه الصغار والكبار. – ففي كل مرة يقوم عمي ..... الملبئة بالقسوة.	– غير أن الذي جعل أهل القرية يكرهونه .....عمي. – لأن جميع أهل بلدتي كانوا يكرهونه.	– تذكرت أن هذه الأرض ..... انتزعها منها هو عمي. – ليس حقل هذه الأرملة فقط ..... ملكا لعمي. – أعلمني بأنه انتصر ..... حقولنا اتساعا.	– كان عمي قد ارتهن هذه الارض ..... سيريح القضية.	– فتبادرت إلى ذهني .....الماضي المظلم. – كادت الدموع .....الذكريات المرة. – وأنبت ذاكرتي .....الذكريات المرة. – وكان أكثر ما يخشاه .....لا تتركه يرتاح. –يذكر البعض أنه أصيب بالجنون ..... ومات. – المهم أنه مات ..... يلائم رثيته.	– غير أننا في القرية لم نكن نعرف كلمة ..... قلوبنا تخفق خفقانا للحب...
المؤشرات النصية					
الصفحة					
ص10/ ص13	ص 10/ص9	ص 9 ص9/ص13	ص 14	ص10/ص9 ص10/ص16 ص16–17/ص17	ص 14

الجدول2. السلاسل الجملية المتعلقة بالتوسع الشبكي لتيمة العنف في "وطلعت الشمس"

يتنامى العنف ويتناسل آليا في تضاعيف السرد، إذ ينطلق من الأسري نحو الاجتماعي ليعود إلى العنف الاستعماري؛ هي سياسة استعمارية تنتج العنف بجميع أشكاله وفي كل مستوياته، إلى غاية ترسيخه في الذهنية اللاشعورية للفرد كفعل لا إرادي عشوائي وغير مبرر.

عنف يرجع إلى النزعة التسلطية المطعمة بالأنانية المريضة، إذ يسعى الاستعمار إلى إشباع الذات على حساب قهر الآخر، نموذج عنصري يعيد استنساخه عبر استراتيجياته السياسية المنتهجة، وقد استدعى السرد جانبا مهما منها في شخصية العم الذي راح يتوسع على حساب أراضي الفلاحين من جهة، ثم بخيانة الوطن والوشاية بأخبار الثورة للمستعمر من جهة أخرى.

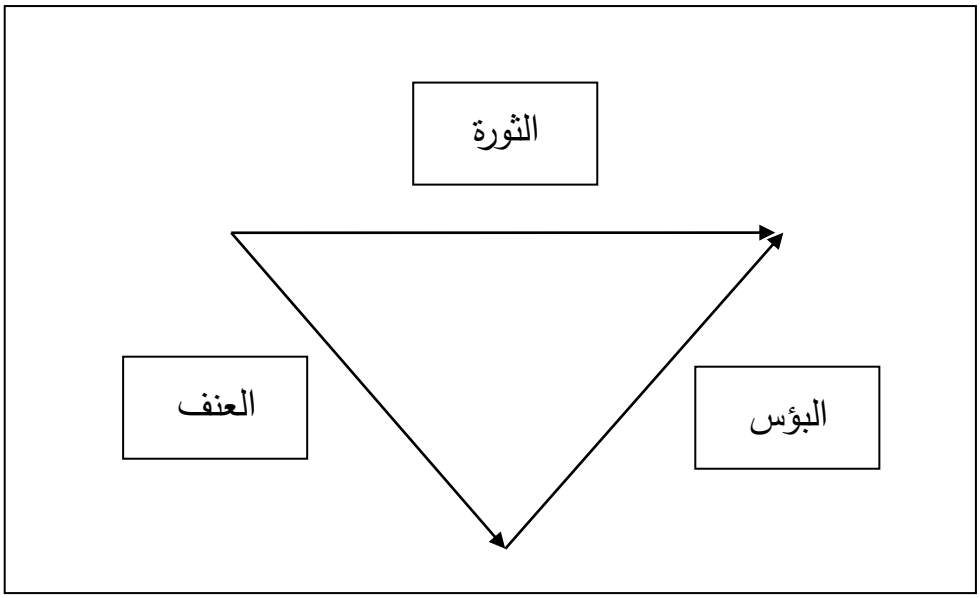
عنف لا حدود له ينتشر في كل الأبعاد؛ يطال الأسرة والمجتمع والأمة لأجل تحقيق مصالح ضيقة وأغراض شخصية مغرضة بتقويضه منظومة القيم الأسرية والاجتماعية والوطنية والحضارية، مولدا أفعال القسوة والظلم والاستبداد التي زادت من اضطهاد الشعب ومضاعفة بؤسه، الأمر الذي أفضى إلى عنف مضاد لرفع ذلك العنف المسلط عليه بغير وجه حق، وقد جاء هذا العنف في السرد متدرجا شيئا فشيئا بدءا من الصعيد الفردي بإبداء الرفض والاعتراض إلى الصعيد الجماعي بالثورة على الاستعمار وأعوانه.

2.1.2. تيمة الثورة:

تأسس النص السردي في قصة "وطلعت الشمس" في مستوى بنيته الأفقية حول تيمة العنف بمختلف مظاهرها، وبما تمخض عنها من انعكاسات سلبية على الحالة النفسية وتدهور أحوال المعيشية للفئة الهشة من المجتمع، قد جسدها القاص في صور من الحرمان المادي والمعنوي عن طريق تطويعه أداة اللغة وفق ما يرمي إليه في الأساس.

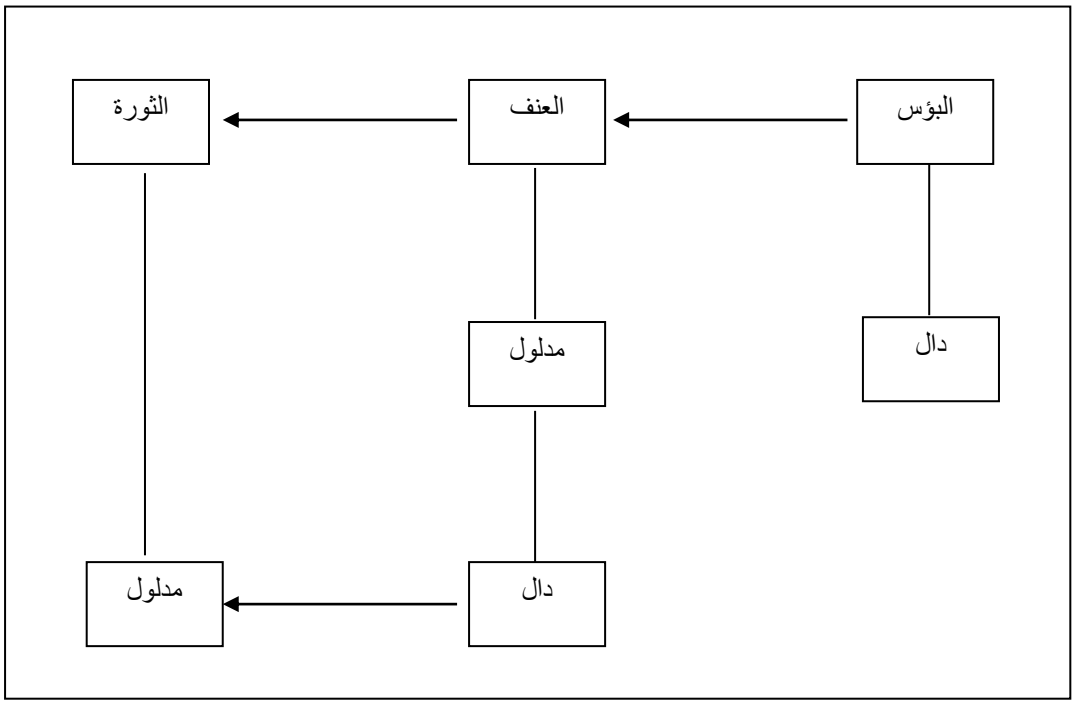
ذلك أن مقصدية القاص من وراء توظيفه لهاتين التيمتين الطاغيتين (البؤس والعنف) في النص، جاء معبرا إلى ولوج موضوعه الرئيسي الذي يتمثل في تيمة الثورة، وهي التيمة الكبرى التي أراد النص أن يقولها بواسطة الشكل الذي ارتضاه لها. فالكاتب يؤمن بفكرة ما يؤخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة، حين ربط الصورة المصغرة للعنف بصورته الكبرى أي صورة الإقطاعي بالمستعمر فكل منهما يقف إلى جانب الآخر ضد إرادة الشعب، ما استوجب الثورة عليهما معا لوضع حد لتلك السياسة المتطرفة.

وعليه نقترح ترسيمة لهذه البنية الأساسية للنص؛ على اعتبار تيمة الثورة ما هي إلا محصلة شعاع عنف أفضى إلى شعاع بؤس، حيث نوردها وفق الخطاطة الآتية:



شكل 13. تجليات تيمة الثورة في قصة "وطلعت الشمس"

أما ما يتعلق بشكل المضمون الذي يناظر هذه الترسيمة؛ بما أن دال البؤس يستحيل إلى مدلول العنف، وهذا الأخير الذي ما هو إلا دال لمدلول الثورة، فنسوقه وفق الخطاطة التالية:



شكل 14. توليد تيمة الثورة في قصة "وطلعت الشمس"

2.2.التيمات المهيمنة في قصة "مغترب":

عالج 'فاسي' تيمة الحرمان مرة أخرى بإثارته قضية الهجرة نحو أراضي الغربة، والتي لم تكن بأحسن حال من الأوضاع داخل الوطن، إذ تعد بدورها حرمانا من الوطن فرض بالقوة على المواطن الجزائري تحت ظروف عيشه القاسي إبان فترة الاحتلال الفرنسي، وقد فجر 'فاسي' هذه التيمة في قصة "مغترب" التي تدور أحداثها حول مهاجر جزائري يقيم بفرنسا، نظير قصته "العائدون" التي تناول فيها قضية عودة اللاجئين الجزائريين باكورة الاستقلال من دول الجوار.

وقد بأر 'فاسي' عين مسباره في قصة "مغترب" على مأساة مهاجر فقد كل مقومات الحياة في أرض الغربة (بفرنسا)، والتي بدورها من جهة أخرى سلبته كل ما يعزز انتماءه للوطن وارتباطه به، «**ماذا ستستفيد مني قريتي الودود؟ لا مال ولا صحة ولا زوجة ولا أولاد، آه الزوجة... لعنة الله عليك يا جانيت، خدعتني كنت غرا أومن بالحب وأقدسه**

فأحببتك وتزوجتك ولكني عرفت أنني خدعت عندما وجدت أن لك في الحب طريقة أخرى لا أقرها أنا ولا تقاليدي»[1]، فتتشابك تيمة الحرمان وتتداخل في مستويات عدة ومتنوعة؛ من حرمان من الوطن والأهل إلى حرمان عاطفي إلى حرمان مادي ومعنوي فرمزي يحيل إلى ظاهرة الاستلاب الحضاري، وكلها تخفي في بواطنها انهيار معاني العودة إلى الوطن على الصعيد النفسي.

ذلك ما عضدته قيم الإحصاء لمفردة العنوان (مغترب) بصيغها المتنوعة داخل فضاء القصة، حيت ترددت أولا لفظة الغربة بداية السرد مرتين في ملفوظ واحد «**اليوم أنتهي من هذه الحياة التعسة، ست وثلاثون قضيتها هنا، هنا في بلاد الغربة، وفي هذه الغرفة بالذات– تنهد– إيه أيتها الأيام كيف تمضين سريعة، اليوم ... اليوم أسجل انتصاري على الغربة**»[2]، حيث يحيل هذا الملفوظ السردي على الاغتراب الذي نال من نفسية البطل، إذ يرى خلاصه يكون بعزمه على العودة إلى الوطن، غير أن السرد الختامي انغلق على لفظة (غريب) بصيغة الصفة المشبهة باسم الفاعل الدالة على الثبوت والديمومة، والتي ورد ذكرها ثلاث مرات متتابعة على لسان الشخصية «**أنا غريب، وسأبقى غريبا هنا، وحتى لو عدت إلى هناك؟ سأكون غريبا**»[3]؛ لتستحيل غربته قدره الذي لا مفر منه، غربة اخترقت زمانه حاضرا ومستقبلا، واكتسحت المكانين معا فضاء الآخر الآني وفضاء الأنا السابق.

فأخذت تتطور هذه النواة السردية (تيمة الاغتراب) داخل تضاعيف السرد في تمفصلات مستمرة وواضحة، حيث لا تلبث أن تعاود الظهور مجددا مساهمة في نمو الحركية السردية إلى غاية اكتمالها، والتي قامت في أساسها على جدلية الرغبة والرهبة، ذلك ما استنطقته التقابلات الدلالية في مواطن مختلفة من النص، نوردها كالآتي: «**اليوم أنتهي من ازدحامك وأتعابك يا مارسيليا أين أنت من قريتي الصغيرة... آه يا قريتي ما أجمل بساطتك**»[4]، وهو

[1] مصطفى فاسي: **المصدر السابق**، ص 23.
[2] مصطفى فاسي: **المصدر نفسه**، ص 19.
[3] مصطفى فاسي: **المصدر نفسه**، ص 19.
[4] مصطفى فاسي: **المصدر انفسه** ، ص 21.

ما يرد نقضه في ثلاث سياقات متتابعة جاءت في استفهامات استنكارية كالتالي: «**بعد ست وثلاثين سنة سأعود إلى أهلي؟ وإلى قريتي؟**»[1]، و«**أهلي؟ وهل بقي لي أهل هناك؟**»[2]، ثم «**وهل يجوز لي أن أعود إلى قريتي؟ هل يحق لي بعد كل هذا الغياب أن أعود إلى هناك وأنتسب إلى تلك القرية الجميلة؟ لا لا أبدا.. هذا ظلم، ماذا فعلت من أجل تلك القرية حتى أستحق أن أكون أحد مواطنيها**»[3]، كل هذه التراكمات تشكل بنية إشعاعية لعناصر تغذي التيمة المحورية متمثلة في الاغتراب المكاني والنفسي، والذي بدوره يساهم في ضياع الشخصية وتشتتها بين البيئتين؛ بيئة الآخر التي سخرت من تقاليدها ضاربة بها عرض الحائط، ثم بيئتها التي انسلخت عنها منذ ست وثلاثين سنة فما عاد لها هناك أي رابط يشدها إليها.

وما تزال هذه السلاسل الجملية المحيلة على تيمة الاغتراب النفسي الناتج عن الحرمان من الوطن تتناسل في ثنايا النص؛ حين تستدرك الشخصية القصصية نكرانها وجحودها للوطن فترة غربتها في موضع تال من السرد قائلة: «**لكن... ولكن على كل حال أنا.. أنا جزائري**»[4]، ما يدفعها إلى استرحام المرض الذي هجم عليها مجددا كي يمهلها؛ «**أعدت أيها المرض اللعين اتركني فقط أرجع إلى قريتي ثم اهجم علي إذا شئت**»[5]، وعند هذا الموقف بالذات تعاتب الشخصية نفسها بعنف «**ماذا؟ ماذا قلت؟ أعود إلى قريتي ثم يهجم علي إن أراد؟ فبماذا عدت إذن، ماذا ستستفيد مني قريتي الودود؟**»[6]، مواصلة تداعيات حسرتها على فوات أوان العودة «**أنا أعود؟ أبعد ست وثلاثين سنة أعود؟ وإلى أين أعود؟ إلى أين أعود؟**»[7]، إذ تجد أن عودتها لا طائل منها بعد أن جردتها الغربة من كل مكاسبها المادية والمعنوية وأفرغتها من هويتها وانتمائها.

---

[1] مصطفى فاسي: **المصدر السابق** ، ص 22.
[2] مصطفى فاسي: **المصدر نفسه** ، ص 22.
[3] مصطفى فاسي: **المصدر نفسه** ، ص 22.
[4] مصطفى فاسي: **المصدر نفسه** ، ص 22.
[5] مصطفى فاسي: **المصدر نفسه** ، ص 23.
[6] مصطفى فاسي: **المصدر نفسه** ، ص 23.
[7] مصطفى فاسي: **المصدر نفسه** ، ص 24.

1.2.2. التيمات الصغرى

أ. تجليات تيمة الاغتراب على مستوى البناء السردي:

جاءت تيمة الاغتراب طاغية على مشهد النص، حيث تكاثفت مختلف العناصر السردية من أجل تفجير هذه التيمة، إذ يطفح كل من مكوني المكان والشخصية بالعلامات والإشارات الدالة على أبعاد الاغتراب من بؤس ووهن وغربة، والتي أحالت عليها الحقول الحسية للسلاسل الجملية المناسبة والمبثوثة في فضاء النص، ونوردها كالتالي:

	الاغتراب		
	البؤس	الوهن	الغربة
المؤشرات النصية	– أثاث غير منظم أشياء كثيرة متفرقة هنا وهناك..... فطوره لهذا اليوم. – واعتذل في جلسته .....بصوته الضعيف: – انتهت: نعم، اليوم انتهى من هذه الحياة التعيسة. – لا مال ولا صحة ولا زوجة ولا أولاد.	– خطواته متثاقلة ..... مرض لعين. – الأفضل أن أستريح هنا ..... بأي تعب؟ – ثم شعر فجأة بالعرق ينزل على ..... أهجم علي إن شئت. – وعاوده السعال من جديد .....لحظة لأخرى.	– ست وثلاثون سنة قضيتها هنا..... سأنتصر. – اليوم أنتهي من ازدحامك وأتعابك ..... ما أجمل بساطتك.
	ص19 ص19 ص19 ص23	ص20 ص23 ص23 ص23	ص19 ص21

الجدول3. السلاسل الجملية المتعلقة بالتوسع الشبكي لتيمة الاغتراب في "مغترب"

إن هذه السلاسل الجملية جسدت تيمات فرعية خادمة للتيمة الأساسية (الاغتراب)، فالبؤس الذي اقتحم أبعاد المكان مرة ومناحي الشخصية مرة أخرى، من خلال حالة الأثاث المهترئة وفوضى تموضعه داخل غرفة ضيقة، إلى جانب تيمة الوهن التي حددت الشخصية على المستوى الفيزيولوجي من كبر سنها وسوء حالتها الصحية، وعلى مستوى حالتها الاجتماعية التي اتسمت بالفقر والوحدة؛ كلها عملت على تعزيز شعورها بالغربة في ظل

المعطيات القاهرة، التي قذفت بها إلى حالة من الاغتراب العنيف انعكست في اضطرابات نفسية حادة.

ب. تجليات تيمة العنف على مستوى البناء السردي:

تساوقت تيمة العنف إلى جنب تيمة الاغتراب في القصة، فغالبا ما ينشأ الاغتراب عن العنف، كما يفضي إليه باعتباره شكلا للمقاومة، وقد يكون ذاتي ينطلق من الذات لينعكس عليها، أو غير ذاتي يستهدف الآخر كقناة للتفريغ، وإذا ما تفحصنا الصياغة اللفظية داخل سياقاتها النصية المتعلقة مدلولاتها بتيمة العنف في القصة، أمكننا تصنيفها وتنضيدها في الجدول الآتي:

التيمة				
العنف (ذاتي)				
الاستغلال	التدخين	الخمر	النفسي	
المؤشرات النصية				
ص21	ص19	ص20	ص22	– كان يمشي متثاقل الخطوات وهو مطرق يفكر: «بعد ست وثلاثين سنة سأعود إلى أملي؟ وإلى قريتي؟»
ص21		ص20	ص23	– ومرت بذهنه ..... أسرة كبيرة. – ولكن أمورا .....د تغيرت هناك.
			ص22	– سوف لن أجد ..... صاروا الآن رجالا. – وأنا..أنا عندما أسافر إلى هناك من سيعرفني؟ إلهي...– ووضع يده فوق ..... أنا..أنا جزائري.
ص21	– أطفأ في عنف ..... كثرة الدخان.	– وما كان يمشي خطوات حتى رأى بالقرب منه (بارا) صغيرا فتوجه إليه ودخله.	ص22	– وغرق في التفكير من جديد: « ماذا؟ ماذا قلت؟ أعود إلى قريتي ثم يهجم علي إن أراد؟ فبماذا عدت إذن؟ ماذا ستستفيد مني قريتي الودود؟
			ص24	– أنا أعود؟ أبعد ست وثلاثين سنة أعود؟ وإلى أين أعود؟ إلى أين أعود؟
	– كان ما يزال يرتشف (الريكار) بهدوء ولذة.	– جلس على كرسي ..... شرابي المفضل.	ص24	– وعندما ركب السيارة كان يتمتم: «أنا غريب، وسأبقى غريبا هنا، وحتى لو عدت إلى هناك؟ سأكون غريبا.
			ص24	– وحينما مد يده إلى الجيب ليدفع أجرة السيارة، أحس بها تصطدم بجواز السفر فأمسك به ومزقه إلى قطع صغيرة نثرها أمامه.

الجدول4. التوسع الشبكي للسلاسل الجملية المتعلقة بتيمة العنف في "مغترب"

نلمس أولا حضور تيمة العنف التي تصاحب عادة اقتحام مكان الآخر، وقد تجلت أولا في الاستغلال الذي تعرضت إليه الشخصية القصصية من قبل صاحب معمل الإسمنت الفرنسي، الذي حقق الثراء الفاحش على حساب كدح الجزائري وبؤسه، وثانيا في خيانة المرأة الفرنسية للعلاقة الزوجية في ظل الثقافة الإباحية السائدة في بلدهم، ما شكل صدمة عنيفة للجزائري جعلته ينطوي على نفسه مؤثرا العيش وحيدا على الزواج من الأجنبية مرة أخرى.

كما ساهم عنف الآخر من جهة أخرى في نشوء عنف ذاتي؛ مارسته الضحية بانغماسها في التدخين و تعاطي الخمر تحت تأثير ثقل الضغوطات التي وقعت عليها، وفي الوقت ذاته أوقد ونم فيها عنفا أقوى، تمثل في الشعور بالندم وعذاب الضمير الذي لازمها، فزاد من غبنها وتشتت فكرها بين الثقافتين. من هنا يتضح لنا تشابك وتعقيدات عنف الاستعمار بتعدد قنواته وتنوع أشكاله، عنف طال الأرض وخيراتها، واستعبد الإنسان مادة وفكرا مشوها رموزه وتاريخه، إنه عنف الاستلاب الحضاري.

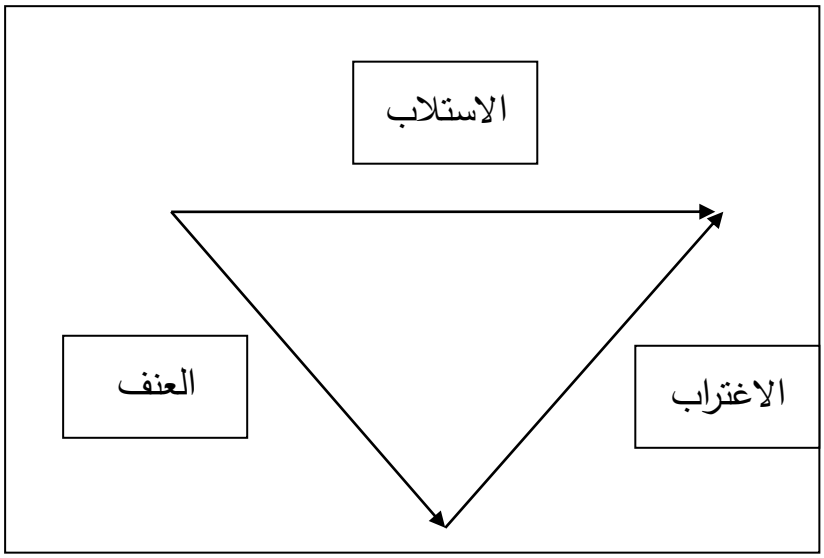
2.2.2. تيمة الاستلاب الحضاري:

أراد 'فاسي' أن يعالج تيمة الاستلاب الحضاري، التي أوقع المستعمر الجزائري فيها حين جرده من أرضه، وأرغمه على الهجرة إلى فرنسا، لاستغلاله في أداء الأعمال الشاقة، بالتالي وجد نفسه مهدور الحقوق يعيش دون خط المواطنة، يتملكه إحساس الغربة وشعور اللاانتماء في بلد يختلف جذريا عن بلده عقائديا وثقافيا، بلد أفرغه من محتواه وصيره أداة لتنمية اقتصاده، لينتهي الأمر به إلى الخواء الروحي والاغتراب الوجودي، فلا هو استطاع الاندماج في البيئة الغربية ذات النزعة المركزية، ولا هو أبقى على تواصله مع وطنه، بعد أن قطع كل إحداثياته التي تربطه به.

تيمة الاستلاب الحضاري التي تردد صداها من خلال تمتين فرعيتين تطورتا عبر امتداد النص، حيث جاءت الأولى متمثلة في الاغتراب الذي ضم بؤس الموقف ووهن

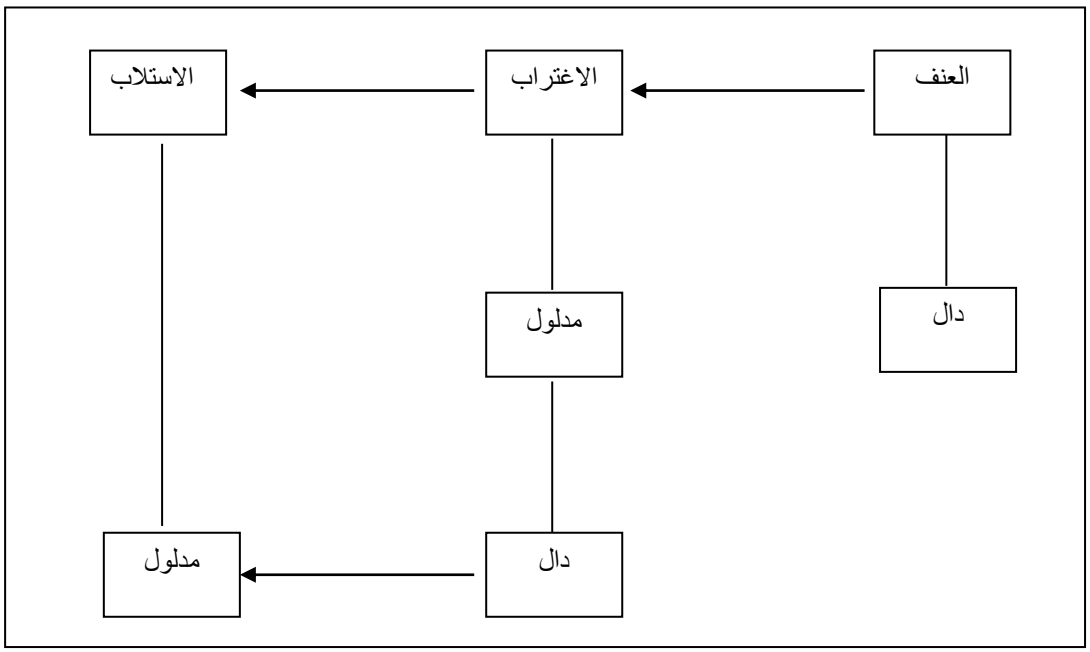
الشخصية وغربة المكان، إلى جانب تيمة العنف التي تعتبر المسبب الأول لحالة التشتت والضياع الوجداني، والتي زاد من حدتها سوء الأوضاع الاجتماعية والسياسة الاستعمارية ذات النزعة العنصرية.

ونقترح لذلك ترسيمة تختزل دلالة النص، انطلاقا من تشكل التيمة الكبرى (الاستلاب الحضاري) عبر تضافر مدلولات دوال كل من تيمة الاغتراب وتيمة العنف الاستعماري، وهي كالآتي:



شكل 15. تجليات تيمة الاستيلاب في قصة "مغترب"

وبناء عليه يستحيل دال العنف إلى مدلول الاغتراب، الذي يصبح هو الآخر بدوره دالا لمدلول الاستلاب، حيث نمثل لذلك بالخطاطة التالية:



شكل 16. توليد دلالة تيمة الاستيلاب في قصة " مغترب"

3.2.التيمات المهيمنة في قصة "الأضواء والفئران":

يتركب عنوان القصة من اسمين معرفين جاءا بصيغتي الجمع المذكر، حيث عطفت (الفئران) على (الأضواء) بواسطة حرف (الواو) الذي يفيد الاشتراك والتبعية، وكلمة (الأضواء) تدل على النور والوضوح والانكشاف والشفافية ، بينما (الفئران) تنتمي إلى فصيلة القواطع وتستوطن البيئات القذرة، ولا تظهر إلا في جنح الظلام، كما أنها تعيث فسادا في المكان وتتطفل على الغير.

والعلاقة بين (الأضواء) و(الفئران) في جملة العنوان صدامية، لأن (الفئران) تفر من (الأضواء) ولا تحبذ الظهور للعيان، بل تختفي عن الأنظار ولا تخرج إلا حين يغيب النور وتهدأ الحركة؛ حتى تقوم بأعمال التخريب والإتلاف في سرية وبعيدا عن مرأى الأعين، فلا يكون هناك مجال لانكشافها أو انكماشها، ما يحيل في النص بشكل غير مباشر على الفساد المؤسساتي جراء الممارسات المشبوهة وغير النزيهة التي تحاك خلسة في السر وخفية عن رقابة القانون.

وذلك ما بررره ورود لفظة (الفئران) في موضعين اثنين من السرد، حيث جاء في الأولى « **يحكى أن في تلك المكاتب فئرانا كثيرة**»[1] ما يرمز إلى البيروقراطية الإدارية المتفشية في المؤسسات العمومية، وفي الثانية «**ظهرت على شفته ابتسامة ساخرة عندما ذكر الفئران التي تلتهم الأوراق**»[2]، وكلا السياقين يعضدان دلالة فساد المعاملات الإدارية القائمة في الأساس على الغش والرشوة والمحسوبية، التي زادت من غبن الطبقة الكادحة في المجتمع بحرمانها أساسيات الحياة الكريمة.

بينما تواترت كلمة الأضواء في النص ست مرات باشتقاقاتها (أضواؤها، الضوء، الأضواء(2)، ضوء آخر، ضوء مصابيح)، ومرتان بمرادفيها (الأنوار، نور) مبثوثة على الصفحات (53، 55، 58، 59، 60)، مقترنة بأضواء شوارع المسار أمسية العودة من المدرسة تارة وأضواء العمارات المتراصة على جوانبها تارة أخرى، واضطلعت في كل مرة بدور المثير الذي يستفز ردود أفعال الشخصية القصصية التي تعاني من أزمة السكن؛ «**قدمت طلبا قبل ثلاث سنوات، فلما حضروا ورأوا مسكني أخبروني أن قانون الكهرباء يمنع دخولها الأكواخ**»[3]، ما يزيد من حنقها، ويجبرها على الجنوح إلى وسيلة العنف من أجل إيصال صوتها.

وقد جاء تعاملنا مع هذه التيمة المحورية في النص، بتفتيق مدارات الفعل لنوية المعنى الأولى وهي القهر الاجتماعي، من خلال الحفر عبر طبقات المعنى المتراكبة بعضها على بعض، وبالتالي الاستدلال على سلاسل تفتيقها من لدن الرحم نفسه. ولا بأس من الوقوف تحليلا وتفكيكا بإعادة صياغة ثانية للقصة وفق مقولات المنهج الموضوعاتي، علما أن هذه الأخيرة حظيت عند كاتبها بخصوصية وسم المجموعة القصصية قيد الدراسة.

[1] مصطفى فاسي: **المصدر السابق** ، ص60.
[2] مصطفى فاسي: **المصدر نفسه** ، ص60.
[3] مصطفى فاسي: **المصدر نفسه**، ص55.

إذن من خلال ما ذكر يتضح لنا دور القرابة المعنوية في إثبات إحالة العنوان على تيمة الفساد الإداري التي تنضوي على تيمة القهر الاجتماعي، بصفته مظهرا عاما يميز المجتمعات العربية.

1.3.2. التيمات الصغرى:

أ. تجليات تيمة القهر الاجتماعي على مستوى البناء السردي:

تطال تيمة القهر الاجتماعي جانبا آخر معتما ينشب أنيابه بضراوة في لحم المعدمين، فتتناسل في النص مولدة الحرمان والكدح والمرض ، الذي سيفضي بدوره إلى حالة من التخندق والانغلاق جراء فقد كل السبل الكفيلة للمقاومة. هي إذن ترسيمة الصورة القاتمة لأخطبوط القهر الاجتماعي؛ حيث يتنامى ويتوسع رأسيا وأفقيا داخل المجتمع، فتتلون مظاهره وتتعدد أوجهه في مختلف مناحي الحياة، لاسيما فيما يتعلق بمتطلبات العيش وأساسياته الأولى لدى المسحوقين من أبناء الوطن.

القهر الاجتماعي			
المؤشرات النصية	البؤس	الكدح	المرض
	- و الإباء ينظرون بإجلال إلى هذا الهيكل العظمي، والى الصلعة التي تزداد مساحتها كل يوم. - آه لم اعرف مثل هذا الدرس منذ بدأت هذه المهنة....- آه ما أجملها، انها رائعة: سيدي أين توجد هذه؟ - وهز رأسه: بيت للكلب ! هذا لم افكر فيه..- الشارع مليء بالناس الذين يمشون، ألا يتعب هؤلاء الناس.. - دخله وطلب علبة شمع: «أمس الخير شيخ، مازالوا ما جابولكم الضوء»؟- قدمت طلبا قبل ثلاث سنوات..... إلى الاكواخ. - وكدت اقطع الدرس.....لا يستقبل ضيوفا.- مسكينة هذه أيضا مخدوعة.....وتزوجيه. - ارجوك لا تضيع وقتك، لست أدري ما الذي اعجبهم في صورتي.- علاش شيخنا هكذا ضعيف بزاف؟ - مسكين هذا الحلاق.....بدأت تكبر.- وصمت قليلا ثم صعد نفسا .....آه لو تصير كبيرة حقيقة. - ومد بصره عبر الأنوار المتلألئة وعلى وجهه صمت رهيب.- ويقف .....تسكن بعد. - اقترب .....الملونة.آه.أه.- ترى أي شعور .....العنكبوت.	- ويخرج من الباب الواسع هاربا من الصخب يجر رجليه المثقلتين بالارهاق اليومي، بدلة سوداء قديمة. - محفظة كبيرة منتفخة تجعله يميل قليلا إلى الجهة الأخرى عندما يمشي. - كان يمشي مطرقا كالفيلسوف .....اليمنى. - من حين لآخر ..... مباشرة. - لم أكن في الأعوام.....عشرين سنة.	- بروذة المساء كانت تسري في عظامه، وتحسس ركبته اليسرى التي بدأت تؤلمه كالعادة. -كان يحس إرهاقا شديدا كانت أعصابه متوترة، عادت ركبته تؤلمه.
الصفحة	ص 53 ص 54/ص 55 ص 55 ص 55 ص 56 ص 56 ص 57 ص 58/ص 59 ص 59/ص 60	ص 53 ص 53 ص 54 ص 56 ص 57	ص 55 ص 57

الجدول5. التوسع الشبكي للسلاسل الجملية المتعلقة بتيمة القهر في "الأضواء والفئران"

عول كثيرا 'فاسي' على نموذج المعلم في رسم شخصية عالم قصته، وقد أصاب إلى حد كبير في ملامسة مظاهر القهر في حياة هذه الشخصية المميزة، بسبب أن شريحة المعلمين تمثل نسبة لا يستهان بها داخل المجتمع الجزائري أولا، ثم ثانيا تحديد هذا الأخير للأطر الأخلاقية والتربوية التي ينبغي أن يتحلى بها المعلم، ولا يحق له بأي حال أن يحيد عنها مهما بلغت عنده المساومات مداها، أما ثالثا فهو ثقل ومشقة مهنة المعلم بما تحمله من تفان وإخلاص في أداء الواجب، وفي الوقت نفسه ما يلقاه من إجحاف في سوء تقدير ذلك العطاء الكبير من أجر زهيد لا يفي بالحد الأدنى من ضروريات الحياة. بالتالي تكون صدمة المتلقي قوية حين يخترق الكاتب أفق توقعه جراء انهيار الصورة المثال التي رسمها المجتمع لهذا المعلم الإنسان، حيث دائما ما يستبعد عن إنسانيته جوانب الضعف والجنوح إلى غير المسموح به أخلاقيا وقانونيا مهما كانت التحديات التي تواجهه و المساومات التي يتعرض إليها.

ب. تجليات تيمة العنف على مستوى البناء السردي:

لقد كان لتيمة العنف داخل القصة دورا مركزيا في تحفيز تفريعات بنية الحكي، والتحليق بمعاني القص في شتى الأبعاد، ففي كل مرة نجد أنفسنا في فضاءات جديدة وما هي بجديدة، فشخصية قصتنا قائمة أساسا على حالة من الحرمان المركب؛ الذي يقذف بها داخل جملة من البدائل والفرضيات التي تتمحور حول العنف الذاتي وغير الذاتي.

تيمة العنف							
عنف غير ذاتي				عنف ذاتي			
المؤشرات النصية	الفساد	لفظي	السطو	الاعتقال	نفسي	الإدمان	الهستيريا
- عندما بدأوا يحفرون الأساس ذهبت الى المصالح الخاصة لأسأل، قالوا لي: اكتب طلبا - رأيتهم صامتين ينظرون إلى بعضهم خفية من حين لآخر. - قال احدهم في صوت مرتفع فيه مزيج من الغضب: يا خويا هذا هو القانون. - يتجلى أن في تلك المكاتب فئرانا كبيرة. - ظهرت على شفته ابتسامة ساخرة عندما ذكر الفئران التي تلتهم الأوراق. - لست أدري لماذا لا يأتوننا بصور من الواقع. - البرنامج وزاري، والمذكرة وزارية، والصورة أيضا، يجب تطبيق البرنامج بحذافيره.	- فأجابه في غضب: - يكفي يا ولد..أنا لم أعرف بعد «دار الدنيا». - فقلت له في شيء من الحدة: خير لك أن تتمنى لو تصير أنت صغيرا كالقزم.	- ثم انه بنظره .....بعض المفاتيح. - إن من يرى هذه المفاتيح ..... يمين الدرج . - كان يجرب المفتاح..	- وسمع خطرات تقترب ثم أحس بيد ترتمي على كتفه. - دفعه أحدهم بعنف إلى غرفة صغيرة مربعة الشكل وأغلق وراءه الباب بمفتاح كبير.	- وينظر إلى المصابيح الملونة فيحس باشمئزاز داخلي. - يخيل إلي أن الجدران تشمئز من منظري. - الناس يسكنون وأنا..وردد في سخرية..أنا لست أدري ما قيمة إنسان يعيش خارج الحياة تماما. - لست أدري .....من هذه الفكرة. - كان منطلق الأسارير .....لا أحلم مثل الآخرين؟	- حانة«السعادة»..... وخرج. - كان يحس ..... يعرفني أحد.	- ماذا..؟ أنا أحلم..؟ .....قضبان حديدية. - اسمع يا خو.....إليهيهوتا.
الصفحة	ص 59 ص 60 ص 60 ص 60 ص 60 ص 55 ص 55	ص 58 ص 57	ص 60	ص 60	ص 53 ص 55 ص 58 ص 59 ص 59	ص 58 ص 59	ص 61

الجدول6. التوسع الشبكي للسلاسل الجملية المتعلقة بتيمة العنف في "الأضواء والفئران"

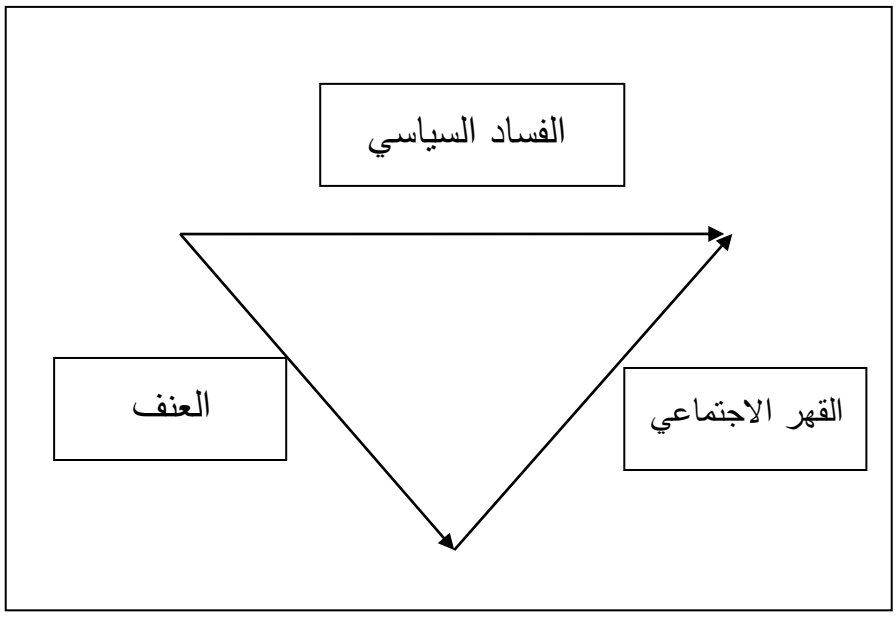
تتفاقم ظروف المعلم الاجتماعية الواحدة تلو الأخرى، فيصاب باليأس الذي يدفعه إلى العنف من أجل إحراز حقوقه الضائعة، لكن هذا العنف المضاد بدافع الحرمان يقود إلى تعنيف للذات أولا بتعاطي الخمر، ثم إلى عنف مادي باقتحام السكن العمومي في لحظة

لاوعي، فالشخصية أثناء ذلك لم تكن واعية بدليل نوبة الهستيريا التي أصابتها، وبما أن الموقف حدث نتيجة حالة الانهيار العصبي فمن غير المعقول والعدل تجريمها.

بالتالي نقف على أن الشخصية من بداية القصة إلى نهايتها تسير في خط نمو القهر الاجتماعي الناتج عن العنف السياسي، والمفضي في الوقت ذاته إلى العنف الذاتي وغير الذاتي، ذلك ما أشعرنا بالتعاطف معها في كل موقف اعترضها وزاد من يأسها، لاسيما فساد الإدارة من خلال استهتارها بمصالح المواطنين البسطاء، ومقابلتهم بالمماطلة والتدليس.

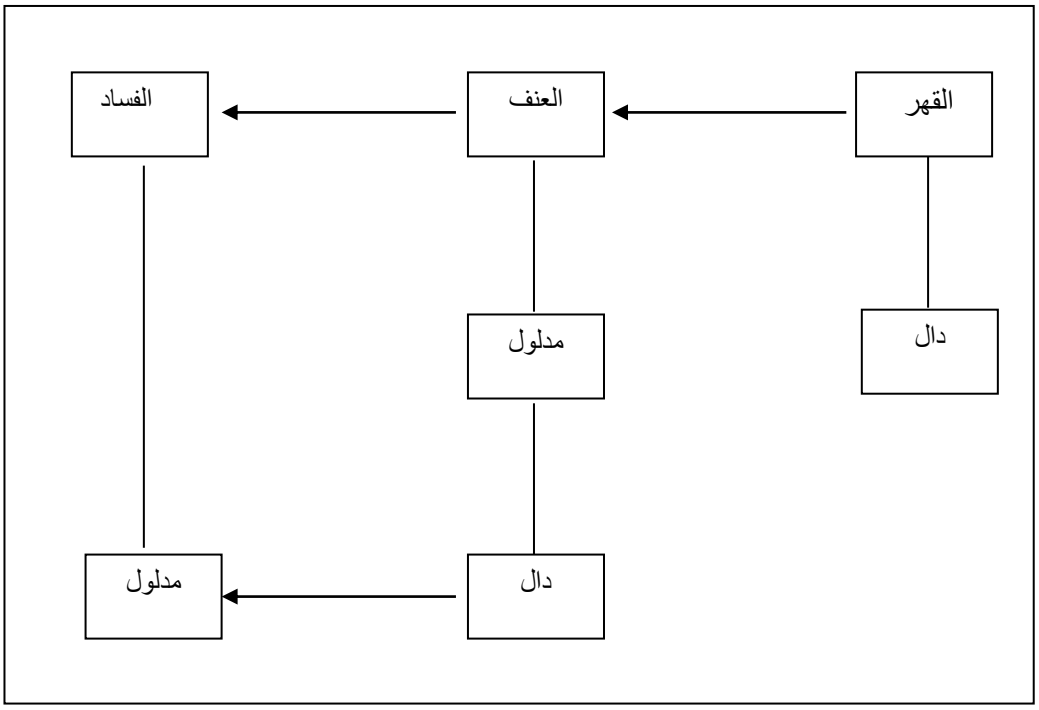
2.3.2. التيمة الفساد السياسي:

تمثلت التيمة الكبرى داخل تضاعيف السرد في الفساد السياسي؛ فاسحة المجال أمام تيمتي القهر الاجتماعي والفساد الإداري للتطور على امتداد النص، فما الفساد الإداري إلا وجه من وجوه الفساد السياسي، ووسيلة من الوسائل التي توظف بدافع التمكين لسياسة القهر الاجتماعي.



شكل 17. تجليات تيمة الفساد السياسي في "الأضواء والفئران"

وقانون تطور الدلالة الكامنة في تضاعيف السرد داخل فضاء القصة المدروسة يمكن رصد تحولاته كما يلي:



شكل 18. توليد دلالة تيمة الفساد السياسي في "الأضواء والفئران"

إذا تصبح النصوص القصصية المعروضة أمامنا متعددة المستويات، حاملة لرسالة مشفرة خاصة يشترك في تفكيكها المبدع والقارئ معا، بدخول سياقات نفسية واجتماعية وتاريخية وجمالية متعددة، تتجاوز سياق النص إلى الثقافة لتؤكد ضرورة فهم النص كبنية منفتحة متعددة المستويات والدلالات والقراءات، ولا بد في الأخير من الإيمان بما وراء النص.

الفصل الثالث: تيمتا الحرمان والعنف في المجموعة القصصية "حين يعلو البحر" لـ" محمد شنوفي"

1. تجليات التيمات المهيمنة في قصة "حين يعلو البحر" لـ "محمد شنوفي"

2.تجليات التيمات المهيمنة في قصة "العودة"

3. تجليات التيمات المهيمنة في قصة "الشهداء يفجرون قبورهم"

4. تجليات التيمات المهيمنة في قصة "الكوخ"

5. تجليات التيمات المهيمنة في قصة "سلع مفقودة"

تمهيد:

يأتي عالم **'محمد شنوفي'** مبسوطا يدور في فلك واحد، يدور داخل دائرة المعاناة اليومية المتولدة عن التراكم التاريخي للإحباط الذاتي والموضوعي، فيبدو الحرمان هو التيمة الكبرى الموحدة والبانية لجل عوالمه القصصية، من حرمان مادي إلى نفسي فاجتماعي فاقتصادي.

وحاول القاص 'محمد شنوفي' أن يفكك تيمة الحرمان عبر جميع مستوياتها النفسية وتعقيداتها السيكولوجية بصفتها نتيجة لمأساة الإنسان الحديث، بفعل التغييرات التاريخية والتحولات الفكرية التي أوقعتنا في مفارقات مع ذواتنا وعوالمنا الموضوعية، حيث تجلت تلك المأساة بدرجات متفاوتة في مختلف أوجه النشاط الإنساني المعاصر مما استدعى الوقوف عليها بإعادة إنتاجها في مختلف أشكال الخطابات الأدبية.

كما أن الدراسة الموضوعاتية لمقاربة النص القصصي تستوجب منا تتبع التيمات المسيطرة على العمل الفني، وخاصة إيجاد العنصر الموضوعاتي الأساس الذي تدور حوله جل التيمات الأخرى، والتي تضطلع بجملة من التعديلات الخادمة للنواة المركزية.

وعليه لا بد لنا إذن من قراءة موضوعاتية للعنوان ثم للمتن، ذلك أن التيمة المركزية الغالبة في النصوص القصصية تبرز كمرحلة أولى على مستوى العنوان، ثم تأخذ مسيرتها لتنمو وتتطور داخل النص. علما أن للعنوان وظيفتين نقديتين «الأولى ذات طبيعة معرفية موضوعية وتدخل ضمنها الوظائف التالية: المرجعية ، والتواصلية ، والميتالغوية، والثانية ذات وظائف طبيعية ذاتية، وتدخل ضمنها الوظائف الآتية: الانفعالية ، والتأثرية ، والجمالية والبصرية»[1]، ومن هنا يتضح أن العنوان يلعب دور الوسيط بين النص وقارئه، إذ هو الجسر الواصل بينهما.

[1] جميل حمداوي: **السيميوطيقا والعنونة**، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث، يناير/مارس 1997، الكويت، ص 101.

وعلى اعتبار العنوان بنية إيحائية مختزلة ومكثفة في الآن نفسه، فإنه يستقي أهميته ومعانيه من النص، و« إن القراءة الفاحصة للعنوان بوصفه بنية مختزلة، والاستقراء الداخلي للوظائف التي يؤديها الشعر، ربما لا تمكننا بسهولة من فهم دلالة العنوان وحسم مغزاه، بل لا بد أحيانا من العودة إلى قراءة النص الأكبر ومحاولة مفاوضته، أو مناقشته، أو الحوار معه للاقتراب من شفرته، والعودة إلى العنوان من ثم لمساءلته هو الآخر، ومفاوضته في ضوء ما تحصل لنا من معرفة النص والسبب في ذلك واضح، هو أن العنوان مكثف ويفتقر إلى سياق وهذا الافتقار إلى السياق يمنحه دلائل كثيرة ويجعله يمتلك فضاء واسعا من الدلالات، التي يصعب إن لم نقل يستحيل حصرها»[1]، ولكن بحركة ارتدادية من العنوان إلى النص ومن النص إلى العنوان نستطيع حصر الدلالات الممكنة، بالتالي نتفادى المزايدة في التأويل.

وليس العنوان مجرد ممارسة لغوية فقط، إنه استبطان الكينونة في اللغة واللغة في الكينونة، إنه موقف أنطولوجي تجاه أنفسنا واتجاه موجودات العالم وأشيائه، من هنا يمكن اعتباره رسالة لغوية تعرف بهوية النص، وتحدد مضمونه، وتجذب القارئ إليه وتغويه. و« إن البناء اللغوي للعنوان في شتى أشكال الخطاب الأدبي يؤدي وظائف فنية، كما يؤشر لخصائص النوع الأدبي التي تبدو أكثر بروزا عند هذا الأديب أو ذاك، إذا ما أحسنا استثمارها قد تكون مؤشرا أوليا مهما يسقط داخله آفاق البنية الدلالية المركزية أو الأساسية التي يقوم عليها البناء الروائي كله»[2]، ولعله يمكننا إطلاق عبارة النص الصغير على العنوان لأنه بالإضافة إلى كونه لافتة إشهارية تجذب القارئ وتثير اهتمامه، فهو كذلك جملة من الإيحاءات والدلالات التي تتركز لتنتشر بعدها عبر امتداد النص.

وأثار الدارسون قضية الشعرية والمنطق في العنوان، لما رأوه من تباين في العناوين فهناك عناوين مباشرة تختزل النص بطريقة آلية، وهناك عناوين رمزية لا نعثر عليها في

[1] بسام قطوس: **السيمياء والعنونة**، الطبعة الأولى، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 2001، ص 43.
[2] عثمان بدري: **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ**، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 200، ص 29-30.

النص إلا إذا اعتبرناها شفرات أدبية، ففي هذه الحالة وجب فك شفرات هذه الدوال اللسانية، ويصبح حينئذ العنوان شعريا لا منطقيا؛ لأن شعرية العنوان «تقيم مسافة تتيح للدوال أن تلتقي في علاقاتها الإيحائية، كما تسمح للتركيب النحوي –أحيانا– أن يلعب دور الدال اللغوي، بشكل ينفي سلطته عن الدوال وحركيتها من جهة ويجعل منه قيمة مضافة إلى هذه الحركة من جهة أخرى»[1]. ويعرف **'جينيت'** العنوان في كتابه **'عتبات'** على أنه «مجمعة معقدة، وكذا هو في الغالب مجموعة شبكة مركبة أكثر من كونها عنصرا حقيقيا وذات تركيبة لا تمس بالضبط طولها»[2]، وقد ارتأى تقسيمه إلى:

- **العنوان الرئيس:** يوافق أول خطوة بعد أن يضع الكاتب الفاصلة الأخيرة.
- **العنوان الفرعي:** يكون ضمن عبارة المؤشر التجنيسي للعمل كالرواية والقصة.

ويمثل العنوان العتبة الأولى، والبوابة الرئيسة التي يمكن عبرها الولوج إلى كوامن النص، بغية اقتناص معانيه وتجلية ملامحه الرؤيوية وكشف أبعاده الدلالية، ولهذا فالأولية تعطى للعنوان كونه نصا موازيا يتطلب جهدا تحليليا مضاعفا يفوق بقية النصوص الموازية الأخرى، والذي « نعجب بتركيبه وحسن صياغته، إلا أن المجيء على النص يدفعنا إلى التساؤل عن الصلة المقامة بين المضمون وشكلية العنوان»[3]، وذلك ما نسعى إلى اختباره بواسطة مقولات المقاربة الموضوعاتية.

ولقد كانت دراسة العناوين حافلة بالاختلافات التي انبثقت بتفعيل التصنيف لبنية العنوان وتحديدها، من هنا يمثل العنوان بالنسبة إلى النص مرآة ذات وجهين داخلي وخارجي، فكلما ازدادت درجة وضوحه عند الإحالة على الواقع سقط في المجانية والمباشرة، أما وإن حدث العكس بإضفاء مزيدا من الضبابية والرمزية عليه؛ اتسعت بالتالي طاقته

[1] محمد فكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، ص 77.

[2] Girard Genette : **Seuils**, Ed Seuil, Paris,1987,P59.

[3] صدوق نور الدين: **البداية في النص الروائي**، دار حور للنشر، اللاذقية، 1994، ص 71.

التأويلية، وازدادت إيحاءاته الدلالية، وهذا ما يميز الأدب عن غيره من المعارف والعلوم الأخرى.

من هنا فالعنوان بالنسبة إلى نصه اللاحق يوجد في وضعية مفارقة إذ عليه أن يخبر ويبقى محدود الإخبار في الوقت نفسه، «إنه يمثل البنية العميقة للنقر اللاحق، والتي لا يمكن إدراكها دون حركة مزدوجة نزولا صعودا من العنوان للنص، ومن النص للعنوان، وهو ما يجعل العلاقة بين الطرفين حسب 'ليو هوك' علاقة تركيبية دلالية، ومنطقية دلالية معا»[1]، وحتى «تتحقق هذه العملية نسلم بدءا أن مضمون العنوان ليس ثابتا، ولا يمكن أن نحدد تفرعاته دلاليا في استقلاليته ذلك أن قيمته الدلالية في العلاقة البنائية التي تقيمها معه عناصر النص، ولهذا سنضطر لتقريب مفهوم العنوان إلى مفاهيم أخرى تظهر في سياق النص»[2] الذي يدخل في علاقة عضوية مع عنوانه.

ويستهل 'محمد شنوفي' مجموعته القصصية "حين يعلو البحر*" "بقصته المعنونة "العودة"، وهذا العنوان عبارة عن مفردة اسمية معرفة تكون خبرا لمبتدأ محذوف تقديره هذه أو هي (العودة)، علما أن توظيف الجملة الاسمية يفيد الثبات والديمومة، فكأن القاص لا يريد أن يدخل عنوانه في الزمان توقا منه إلى السكون والهدوء؛ هذا يعني أن المؤلف الضمني تتلبسه حالة انفصام عن المجتمع الأجنبي الذي ينطوي على معاني الفقد والسلب والحرمان والعنصرية الناتجة عن الاتصال بفضاء الآخر (فرنسا)، بالتالي تقدم الشخصية القصصية على أساس الانفصال عن طبيعتها ما يدخلها في حالات من المعاناة النفسية الحادة، والذي يمثل بالنسبة إليها موتا نفسيا لا مناص منه إلا بالعودة إلى الوطن والقرية والطبيعة والفطرة السليمة.

[1] رشيد يحياوي: **الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصي)**، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط 1، 1998، ص 113.
[2] رشيد بن مالك: **السيميانية بين النظرية والتطبيق**، أطروحة دكتوراه دولة، معهد الثقافة جامعة تلمسان، إشراف واسيني الأعرج، 1993-1994، ص 7.
*محمد شنوفي: "حين يعلو البحر (قصص) "، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

أما عنوان قصة "زواج" فهو عبارة عن كلمة اسمية نكرة على إطلاقها العام، تحيل على جو الأسرة ومشاعر المحبة التي هي نقيض الوحدة والتعاسة، كما تعزز الشعور بالانتماء والأمن والطمأنينة والاستقرار والسكينة، وتحفز علاقات الاندماج والمشاركة في الحياة الاجتماعية، وما هذا التوق إلى تأسيس الشراكة الاجتماعية المتمثلة في مؤسسة الزواج عند الكاتب إلا تعبير مطلق على القيمة المفقودة التي تسلب الفرد الإحساس بوجوده خاصة وبطعم الحياة عامة.

كما تثور شخصيات 'محمد شنوفي' القصصية ضد السلطات التي تقف حائلا بينها وبين رغباتها وحرياتها، وتصبح الكتابة القصصية عنده مساحة تفريغ لكل ما تكابده النفس البشرية من معاناة يومية عبر مسيرة حياتها، مدينة الفقر والطبقية، وتفضح الفساد السياسي والغش الإداري والنفاق الاجتماعي، والتسلط الأسري. تثير فينا مختلف القضايا ،تدخلنا فضاء البيت والمدرسة وشوارع المدينة ومقاهيها وازدحام المواصلات، دون أن تستثني ذكر الأصدقاء والأعداء بمختلف حالاتهم الاجتماعية والاقتصادية والنفسية.

1. تجلياتالتيمات المهيمنة في قصة "حين يعلو البحر":

التشجير اللغوي	الصفحة	القرابة السرية	الصفحة
	في رأس الصفحة (27)	– كتلة تسبح في الدم.	30
– الشارع الأخير من جهة **البحر**، بيوتات واطئة		– تستفيق من سيل الهواجس الذي جرفه.	31
– يا صالح بن قادر لم يبق لك إلا إن تجري إلى **البحر**، تغمض عينيك وترمي بنفسك في **أعماقه**.		– سيتوقف فيها الحلم الدافئ.	31
		–صوت حذائها أسمعه من بعيد يقرع الأرض حتى أني أستطيع أن أعد خطواتها.	31
– فوجد الباب مشرعا على **البحر**.	31	– ليتها تعلم أن كل خطوة تقربها من الموت.	31
– مياه **البحر** ترتفع إلى السماء.	31	– آه لو كان للموت رائحة لعادت بهم على وجهها وأعفتني من دمها.	31
– نظر جهة **البحر**مليا فانتبه إلى **البحر** في انخفاض مستمر.	32	– لقد خلقت رجلا يا أبي، نم مطمئنا الآن...وجوب الفعل	
– سطح الماء	32	– فانتبه إلى أن البحر في انخفاض مستمر حتى استطاع أن يفصل بينه وبين ظلمة السماء ومستوى سطح الماء.	32

الجدول7. تكرارات مفردات العنوان في "حين يعلو البحر" (1)

البحر	التكرار	يعلو	التكرار
البحر أعماقه البحر مياه البحر جهة البحر البحر في انخفاض سطح الماء تسبح	**09**	واطئة ترتفع السماء انخفاض	**04**

الجدول8.تكرارات مفردات العنوان في "حين يعلو البحر" (2)

تقوم هذه القصة على حالة نفسية تعاني منها الشخصية الرئيسة، ما يطلق عليه في علم النفس مصطلح اضطراب الشخصية البرانوية أو الزورانية، حيث تتصف بشكوكها وهواجسها الوهمية بحكم ماضيها الاضطهادي الذي عاشته جراء التسلط الأبوي، فهذه الشخصية أجبرت على الزواج مكرهة دون إرادتها وتحت تهديدات الأب وخشية الطرد من الأسرة.

وقد كان لغياب الزوجة حين عودته ليلا دافعا محوريا إلى استثارة انفعالاته، حيث بدأ يجري مسحا يقظا لبيئة المنزل بحثا عن أدلة تثبت شكوكه ومخاوفه، التي صورها له عقله الباطن، وعايش جملة من أحداث العنف المرتبطة بجرائم الشرف، سببت له هلاوس بصرية تراءى له فيها البحر صاخبا، وقد شكلت صورة البحر المعادل الموضوعي لحالة الشخصية النفسية.

لكن اتضاح الموقف في الأخير دحض شكوكه، وهدأ ثائرته، لتعود صورة البحر إلى حالتها الطبيعية الهادئة.

تيمة العنف	
المؤشرات النصية	الصفحة
– **عض** على شفته السفلى حتى كاد **يدميها**(هذه **مجنونة**... اليوم وقعت، ويجب أن تدفع ثمن ما فات ⇦ تهديد لفظي+ عنف بدني ذاتي. «**الزوج آخر من يعلم**»...هل كان يقصدني..؟ من يعلم في هذه البلدة بأمرها ومن لا يعلم؟ ⇦ الخيانة الزوجية + الشك والأوهام والهواجس.	فقرة 1 ص27
– **ضغط على أضراسه** وأحكم **قبضته** ⇦ عنف ذاتي رمزي – شعر **بضعف**: «**أين الصحة**»؟ **عجز** ولم يبلغ الخامسة والأربعين الوهن والمرض. لكن أين ذهبت؟ آه، لو تدري ما ينتظرها، عمري ما كنت **وحشا**، لكني هذه المرة سأشرب من **دمها** ⇦ تهديد لفظي ووعيد.	فقرة 2 ص27
– القرية وقت الظهيرة في البيت: الأم وجارة عجوز. وعلى الدكة جلس الأب، خده على **العصا**، وأذنه في البيت ⇦ عنف رمزي. – الجارة : أذكر، عندما زوجنا أخي...**لم يسمع إلا قبل أسبوع من الدخلة ولم ينبس بكلمة** ⟸ عنف أبوي معنوي (تسلط) على الأبناء+ حرمان الأبناء من حرية اختيار شريك الحياة.	فقرة 32 ص27 ص28
– من الدكة يأتي **صوت كالرعد ويزلزل** كيانه الصغير، وترتسم أمام عينيه **عصا أبيه الغليضة**: يحرم عليك القبلة والشهادة إذا رفض، لن يدخل بيتي مرة أخرى،	فقرة 32 ص27

وجهه يحرم من الآن ⇦ عنف أبوي رمزي+ تهديد لفظي – الأم: يا بني، لماذا **تعذبني** هكذا؟ ألم تسمعه **يحلف بأغلظ الأيمان؟** إني زينت لك السعد إن أنت لم **تقف في صدري**...أبوك خسر ماله، وبين وجهه **فماذا تقول عنه العشيرة..؟** ⇦عنف نفسي معنوي أسري+ عنف اجتماعي.	ص28
– الآن يكون **سقط بنصف وزنه**(ليتك يا أمي حية كي تشهدي صدق مأساتي..**تبكيني مثلما الأموات في حياتي.. ولو أمكنك أن تعود يا أبي لما حملت صحتك وعصاك في مثل هذه الظروف..)**⇦ عنف نفسي مرضي ذاتي.	ص28 ص29
– ظهره يؤلمه كثيرا، يحس أنه **يحمل جبلا من فولاذ**⇦ الضعف والوهن مكابدة. – (أغلقت الباب طلعتين في الهواء، **مجنونة** كانت مستعجلة.. يا صالح بن قادر لم يتبق لك إلا أن تجري إلى البحر، تغمض عينيك **وترمي بنفسك في أعماقه)** ⇦عنف لفظي+ عنف نفسي مرضي ذاتي.	ص29
– ضغط على جيوبه، أدخل يده في واحدة وأخرج **موس**، وانكب يتأمله. **لمس شفرته بابهامه** ⇦عنف رمزي (ماذا أفعل لها، كتب لها أن تموت بنصل حاف مازال فيه رائحة الثوم وأثار البطاطا... تهديد ووعيد. – من قال يوما عنك أنك **ستذبح** امرأة وكنت تشتاق إلى **ذبح** دجاجة؟ ⇦عنف نفسي. – هل **ينقض** عليها و**يطعنها** في أي مكان أم يمسك بها ويشهد عليها الجيران..؟ و**عض** على شفته **بقسوة** ⇦ عنف نفسي مرضي ذاتي	ص29

جدول 9. السلاسل الجملية المتعلقة بتيمة العنف في " حين يعلو البحر"

	أشكالها	أساليبها	المؤشرات النصية		التكرار	%	التكرار	%
تيمة العنف	عنف أسري	عنف لفظي	بنية المعجم الاختيارية	المفردات الدالة	مجنونة(2) الغبية		12	17.64	40	58.82
					– يجب أن تدفع عن ما فات. – آه لو تدري ما ينتظرها – سأشرب من دمها. زوج/زوجة – ستذبح. – صوت كالرعد يزلزل كيانه الصغير. – تحرم علي القبلة والشهادة إذا رفض. –لن تدخل بيتي مرة أخرى. أباء/أبناء – وجهه يحرم من الآن. –يحلف لك بأغلظ الأيمان.				

	عنف بدني	المفردات الدالة	دمها/دمها/الدم/طعنة/الموت	13	19.11		
		التراكيب اللغوية	يدميها/ينقض عليها/يطعنها/قد لا تموت/قتلتها/تسبح في دمها				
	عنف رمزي	المفردات الدالة	وحشا/موس/ /موسه/العصا/عصا أبيه/عصاك	07	10.29		
	عنف معنوي	التراكيب الدالة	– حذار أن تسكت على شرفك المسروق. – ...وأنقذت شرفي. – لا تبار لكرامته. – تعذبني –تقف في صدري – تبكيني مثلما الأموات في حياتي.	06	8.82		
	عنف نفسي	التراكيب الدالة	– ... وترتسم أمام عينيه عصا أبيه الغليظة فيفزع الأولاد.	02	2.94		

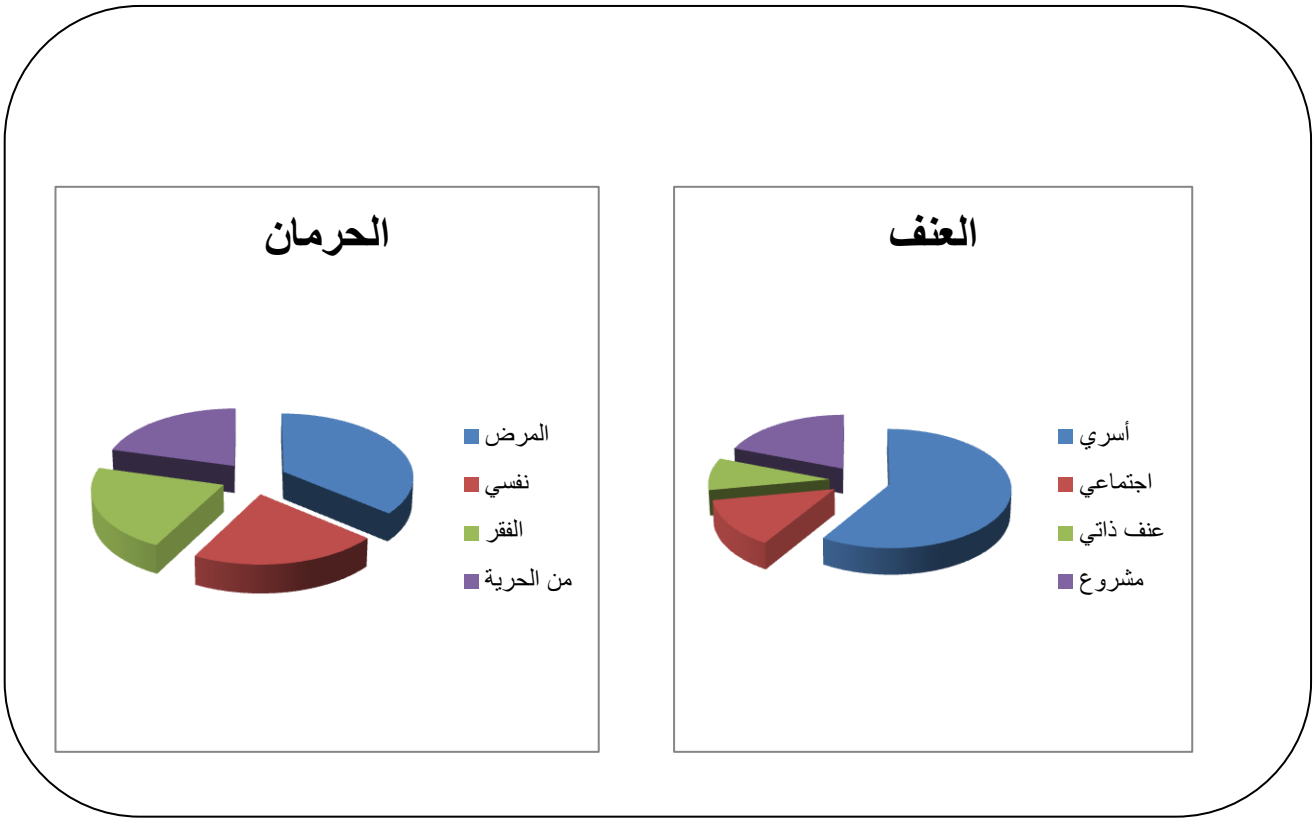
	عنف اجتماعي	عنف نفسي	التراكيب الدالة	– ...ويهرع الحي كله. – تفزع المدينة وترحل. – أطفال يملؤهم ...	04	5.88	09	13.23
			المفردات الدالة	نساء حاسرات.				
		عنف معنوي	التراكيب الدالة	– ...فماذا تقول عنه العشيرة؟ – أبوك خسر ماله. وبين وجهه.	05	7.35		
			المفردات الدالة	سيد الرجال/العروس/العشرة				
	عنف ذاتي	عنف جسدي	التراكيب الدالة	– عض على شفته حتى كاد يدميها – ...وعض على شفته بقسوة. – ترمي بنفسك في أعماقه.	03	4.41	06	8.82
		عنف نفسي	التراكيب الدالة	– ضغط على أضراسه. – ...وأحكم على قبضته. – ضغط على جيوبه.	03	4.41		

		عنف لفظي	المفردات الدالة	الجاني	02	2.94	13	19.11
			التراكيب الدالة	قتلتها				
	عنف مشروع	عنف رمزي	المفردات الدالة	رجال الدرك/المحكمة(2)/القاضي(3)/المحامي/وكيل النيابة/السجن/قيد	10	14.70		
		معنوي	التراكيب الدالة	تتصارع على جثتي.	01	1.47		
					68	100	68	100

جدول 10. القيم الإحصائية لتمظهرات تيمة العنف في " حين يعلو البحر"

	مظاهره	المؤشرات النصية		التكرار	%
يتيمة الحرمان	المرض	المفردات الدالة	ضعف	05	33.33
		التراكيب الدالة	– أين الصحة؟/لما حملتك صحتك – عجز ولم يبلغ الخامسة والأربعين. – يؤلمه.		
	نفسي	المفردات الدالة	مأساتي	03	20
		التراكيب الدالة	– يحس أنه يحمل جبلا من فولاذ. – سقط بنصف وزنه.		
	الفقر	المفردات الدالة	كادح، خربة	03	20
		التراكيب الدالة	يطلب رزقه بجهده وعرقه.		
	من الحرية	المفردات الدالة	قيد/سجن	04	26.66
		التراكيب الدالة	– لم يسمع إلا قبل أسبوع من الدخلة. – لم ينبس بكلمة.		
				15	100

جدول 11. السلاسل الجملية المتعلقة بتيمة الحرمان في " حين يعلو البحر"



شكل 19. تمثيل بياني على دائرة نسبية لتيمتي العنف والحرمان في " حين يعلو البحر"

2.تجليات التيمات المهيمنة في قصة "العودة":

التشجير اللغوي	ص	القرابة السرية	ص
العمال العائدون... إن العودة إلى الوطن. وهو ينصرف فلا يعود. وجاء الاستقلال بسرعة وفكرت في العودة.. ان العودة إلى جزائر مخربة...الآن تطلب عودة فرنسا. إن الذين جاءوا بعدي عادوا...	07 09 10	– راح يضرب على قصبته أغنية صحراوية حزينة. – كلم أحدهم عن قلة الشغل في بلده. – تكلم ثالث بقلق عن حادث اغتيال عامل جزائري منذ أسبوع في حي شعبي بمرسيليا. – إن العودة إلى الوطن تشغل بالي من أي وقت مضى. – إن سيلا من الذكريات يملء علي الآن وجودي. – ذكرى أبي الذي أكاد أراه الآن أمامي. – ... وتنبش الأرض بعود في يدها – ذكرى أمي...وهي تزجرني في كل وقت... –...فقط لأنك عربي. – جاء الاستقلال بسرعة ولكن إلى أين؟ – ...فأبدلت وجه أمي ووطني بحياة النساء والخمر والمقاهي الشعبية.	07 08 09 10

		– فهذا المستودع الذي أقيم فيه اليوم منذ أكثر من خمس عشرة سنة، بنفس الطلاء، والنافذة المهشمة... –...فهي ترفض نزلاء من شمال أفريقيا وبالخصوص من الجزائر. –...والافلاس دوما يلازمني. – سأنهي حياة التشرد هذه – أخبار تروي أن القرية صارت مدينة، والمدينة صارت مدينة أكبر. – ...شراء منزل في الوطن. – الغربة هي الغربة فليس هناك ما يشدني إلى البقاء.	

الجدول12. تكرارات مفردات العنوان في "العودة".

التيمة	أشكالها	أساليبها	المؤشرات النصية		الصفحة	التكرار	النسبة (%)	التكرار	النسبة (%)
العنف	عنف سياسي (العنصرية)		تكلم ثالث بقلق عن حادث اغتيال عامل جزائري منذ أسبوع بحي شعبي بمرسيليا	التراكيب الدالة	07	03	11.11	26	96.29
			في ثاني يوم، ضربتني المعلمة الفرنسية بوحشية	التراكيب الدالة	08				
			...وعدت في المساء إلى أمي وأصابعي متورمة	التراكيب الدالة	08				
			...ومنعتني في يوم آخر من الدخول إلى القسم	التراكيب الدالة	08	05	18.51		

				08	الشهر الذي قضيته في المدرسة كان في حياتي الأولى صورة للسجن الرهيب	التراكيب الدالة		
				09	أذكر بوضوح صورة أمي مغمى عليها وأنا أغادر الخيمة بين شرطيين لأداء الخدمة العسكرية	التراكيب الدالة		
				09	إن العودة إلى جزائر مخربة هي الآن تطلب عودة فرنسا ضرب من المغامرة والانتحار	التراكيب الدالة		
				10	...فصاحبة النزل رفضتني، فهي ترفض نزلاء من شمل إفريقيا وبالخصوص من الجزائر !	التراكيب الدالة		

		عنف معنوي	التراكيب الدالة	...لأنك عربي!	08	18	99.99	
			المفردات الدالة	شرطيين، الجمارك جاكلين، عربي، شمال افريقيا2، مرسيليا، فرنسا2، المعلمة الفرنسية، الصحف الفرنسية،عربي،الجزائر 2،الوطن2	/			
	عنف مشروع	عنف لفظي	التراكيب الدالة	سألتحق بالثورة الي عاش، اعيش راجل والي مات، يموت كريم	08	01	3.70	01	3.70
المجموع						27	100	27	100

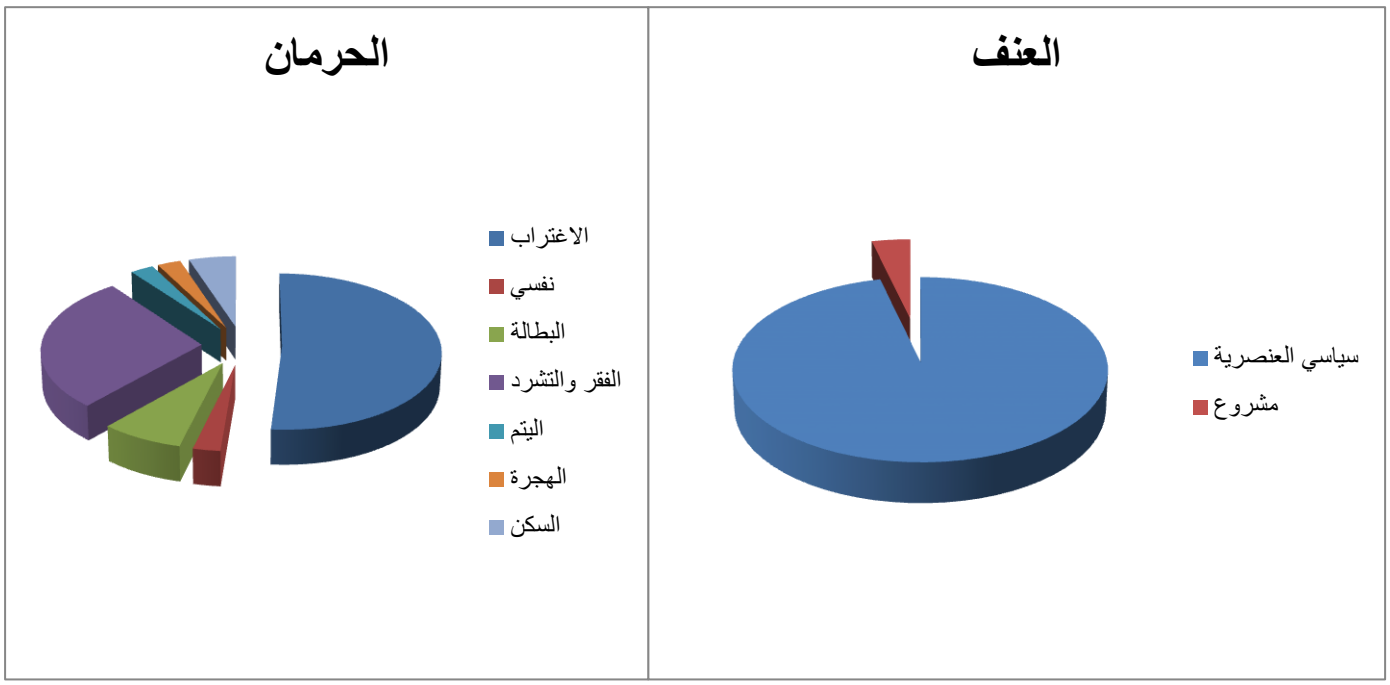
الجدول 13.القيم الإحصائية لتمظهرات تيمة العنف في "العودة"

	مظاهره		المؤشرات النصية	الصفحة	التكرار	النسبة (%)
الحرمان	الاغتراب	الدالة التراكيب	راح يضرب على قصبته أغنية صحراوية حزينة	07	20	51.28
		الدالة التراكيب	إن العودة إلى الوطن تشغل بالي أكثر من أي وقت مضى	07		
		الدالة التراكيب	ستة عشر عاما من الغربة والتمزق	07		
		الدالة التراكيب	الغربة هي الغربة فليس هناك ما يشدني إلى البقاء	10		
		الدالة المفردات	شمال افريقيا2، مرسيليا، فرنسا2، المعلمة الفرنسية، الصحف الفرنسية،عربي،الجزائر2،الوطن2	/		
	نفسي	التراكيب الدالة	ذكرى أبي الذي أكاد أراه الآن أمامي بوجهه الترابي الحزين...وأمي تجلس قبالته في الركن تبكي في صمت وتنبش الأرض بعود في يدها	08	01	2.56
	البطالة	الدالة التراكيب	تكلم أحدهم عن قلة الشغل في بلاده	07	03	7.69
		الدالة التراكيب	بحثت عن عمل ولم أجد	09		
		الدالة التراكيب	...تقلبت بين عشرات المهن	10		

	الفقر والتشرد	الدالة التراكيب	...ونحن نسكن خيمة في محتشد	08		
		الدالة التراكيب	...لأني لا أعتني بنظافة جسمي ولا أقلم أظافري	08		
		الدالة التراكيب	...لأني قذر لأني كسول	08		
		الدالة التراكيب	أجوب الشوارع وأتطفل على المقاهي	09		
		الدالة التراكيب	...كونت لنفسي عصبة من الأصدقاء التعساء أمثالي	09		
		الدالة التراكيب	...ليجدني مازلت شابا في جسم طفل نحيل	09	11	28.20
		الدالة التراكيب	الخيمة المهلهلة وقفة الدوم القديمة التي تحوي كل عولتنا	09		
		الدالة التراكيب	أصبحت متسولة، تأخذ لها مكانا في ساحة المدينة بين ماسح الأحذية وبعض الأرامل والعجزة	09		
		الدالة التراكيب	...والإفلاس دوما يلازمني	10		
		الدالة المفردات	حياة التشرد	10		
		الدالة التراكيب	...أندادي اليوم لديهم بيوت وزوجات وأولاد	10		

التيتم	التراكيب الدالة	...فأنت يتيم ولا يوجد من يدافع عنك	08	01	2.56
الهجرة	التراكيب الدالة	...فهاجرت إلى فرنسا	09	01	2.56
السكن	التراكيب الدالة	...وبدأت حياتي المأساة للبحث عن سكن، طلبا للاستقرار	10	02	5.12
	التراكيب الدالة	فهذا المستودع الذي أقيم فيه اليوم منذ أكثر من خمس عشرة سنة، بنفس الطلاء والباب والنافذة المهشمة، وبنفس الساري الخشبي	10		
المجموع				39	100

جدول 14. القيم الإحصائية لتمظهرات تيمة الحرمان في "العودة"



شكل 20. تمثيل بياني على دائرة نسبية لتيمتي العنف والحرمان في " العودة"

3. تجليات التيمات المهيمنة في قصة "الشهداء يفجرون قبورهم":

التيمة	أشكالها	أساليبها	المؤشرات النصية		الصفحة	التكرار	النسبة (%)	التكرار	النسبة (%)
العنف	العنف السياسي	الاحتلال	المفردات الدالة	اليهود 2، فلسطين2،فلسطيني،تل أبيب،اسرائيل3	47	12	37.5	23	71.87
			التراكيب الدالة	...أن أشرح لها كيف جاء اليهود إلى فلسطين...	47				
			التراكيب الدالة	إسرائيل حية تزحف علينا	49				
			التراكيب الدالة	والأرض ما تزال محتلة					
		الحرب	التراكيب الدالة	مات أولادها الأربعة تباعا	47	6	18.75		
			المفردات الدالة	حرب تشرين	47				

				49	الفلسطيني الذي يشوى على النار كل يوم هو من لحمنا ودمنا	التراكيب الدالة		
				49	هربتك في بطني تسعة أشهر من جبل إلى واد ومن واد إلى غابة	التراكيب الدالة		
				49	أخاف عليك يا كبدي، الموت خداع	التراكيب الدالة		
				50/49	مبروك كان يودع الأهل إلى سفر طويل	التراكيب الدالة		
		15.62	5	48	تطبيع العلاقات	المفردات الدالة	الخيانة	
				50	لماذا توقفت الحرب، وماذا يعني أن يموت الناس وتتوقف الحرب؟	التراكيب الدالة		
				50	أوقفها بطل العبور وصانع السلم	التراكيب الدالة		
				50	حربنا مع إسرائيل كانت بدافع العصبية	التراكيب الدالة		

				50	زار إسرائيل وتشدق أمام أكبر المجرمين فيها	التراكيب الدالة		
	عنف مشروع	الجهاد		47	استشهد زوجها في حرب التحرير	التراكيب الدالة		
				47	حرب التحرير	المفردات الدالة		
				49	سناء أرضنا، سندافع عنها	التراكيب الدالة		
				49	لا عزة لنا إلا بشموخ دمشق وبغداد..والقاهرة	التراكيب الدالة		
				49	نقاومها من أجل أن نكون أبدا	التراكيب الدالة		
				50	مبروك استشهد	التراكيب الدالة		
				50	ومن خلال دموعها رأيت ألوف الشهداء يفجرون قبورهم وينتشرون في أرض سيناء	التراكيب الدالة		
				50	يحملون البنادق	التراكيب		
28.12	9	28.12	9					

			ويدوسون بعنف على أزهار البلاستيك المثبتة في الرمل بلا جذور	الدالة					
المجموع							32	100	32	100

جدول 15. .القيم الإحصائية لتمظهرات تيمة العنف في "الشهداء يفجرون قبورهم"

التيمة	مظاهره	المؤشرات النصية		الصفحة	التكرار	النسبة (%)
الحرمان	نفسي (الحزن)	هذه المرأة التي تجاوزت الأربعين قليلا وتحسبها لأول وهلة، عجوزا في الستين قد لاقت من هموم الدنيا الكثير	التراكيب الدالة	47	9	60
		كانت تثير في نفسي شفقة تبلغ حد الألم	التراكيب الدالة	47		
		أحس بخنجر يطعنني في القلب	التراكيب الدالة	48		
		...فعرفت أنها تبكي	التراكيب الدالة	48		
		أكثر من ست سنوات من الأيام الحزينة مرت. ست سنوات من الألم على الجرح الذي لم يلتئم	التراكيب الدالة	48		

		التراكيب الدالة	مبروك يا كبدي يا عمر الزهرة، سرعان ما جئت وسرعان ما ذهبت...كنت احلم بك رجلا محفوفا بامرأة صالحة وعشرة أبناء	48/ 49		
		التراكيب الدالة	أمي كفكفي دموعك، إنها توجعني	49		
		التراكيب الدالة	منذ رحيله والحزن يكبر يوما بعد يوم	49		
		التراكيب الدالة	وبكت المرأة	50		
	المعنوي	التراكيب الدالة	ولكن الأرض عجفت ولم تنبت إلا أشواكا قاسية	48		
		التراكيب الدالة	حبلت الأرض في تشرين، لكن سرعان ما هبت عاصفة صفراء ذبل بها كل أخضر: صار كل شيء بلون الفحم	48		
		التراكيب الدالة	قاسيت يا ما قاسيت	49		
		التراكيب الدالة	ولذا فإن شهداء الحرب، في سيناء، يسجلون اليوم في قوائم المفقودين وضحايا الحرائق وكل أشكال الموت الأخرى	50		
	الفقر	التراكيب الدالة	ولدي ولدي ربيتك كبرت من العدم، من صدقات الناس	49	2	13.33

			صدقات	المعردات الدالة	49	
المجموع					15	100

جدول 16.القيم الإحصائية لتمظهرات تيمة الحرمان في "الشهداء يفجرون قبورهم"





شكل 21. تمثيل بياني على دائرة نسبية لتيمتي العنف والحرمان في " الشهداء يفجرون قبورهم"

4.تجليات التيمات المهيمنة في قصة "الكوخ":

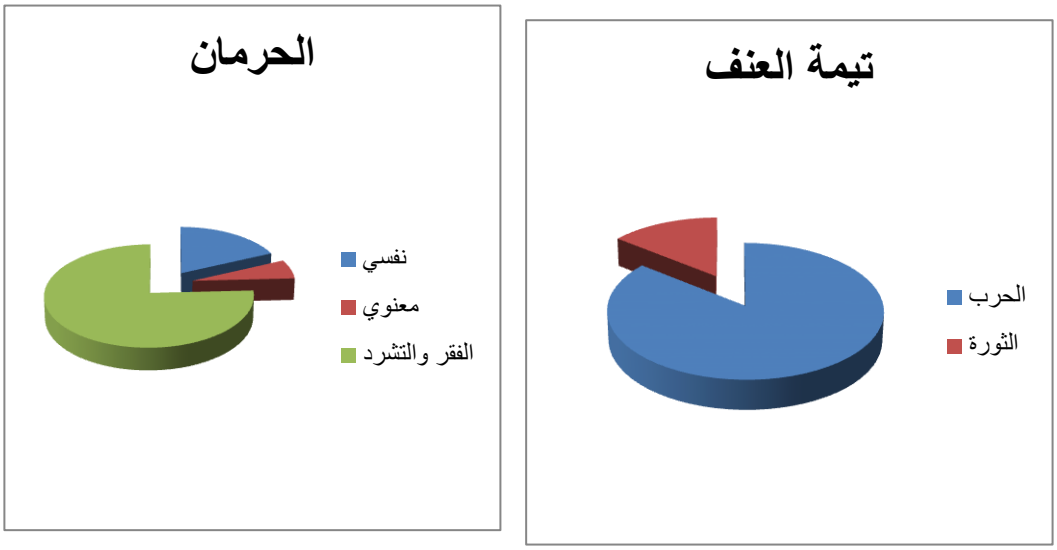
التيمة	أشكالها	أساليبها	المؤشرات النصية		الصفحة	التكرار	النسبة (%)	التكرار	النسبة (%)
العنف	عنف سياسي	الحرب	التراكيب الدالة	كقبر قديم منسي	41	6	85.71	6	85.71
		الحرب	التراكيب الدالة	لم يعد منه اليوم إلا ما يدل عليه	42				
		الحرب	التراكيب الدالة	...عندما توقفت دبابة العدو في الطريق العام وبدأت تقصف الكوخ	43				
		الحرب	المفردات الدالة	الملاجئ، الدبابة، العدو	/				
	عنف مشروع	الثورة	التراكيب الدالة	...عندما تركنا أبي، ذات مرة، للدفاع عن حرمة الكوخ الأكبر	43	1	14.28	1	14.28
المجموع						7	100	7	100

جدول 17. القيم الإحصائية لتمظهرات تيمة العنف في "الكوخ"

التيمة	مظاهره	المؤشرات النصية		الصفحة	التكرار	النسبة (%)
الحرمان	نفسي	التراكيب الدالة	مد يده إلى جذع شجرة لوز وراح صدره يتحك بسرعة	41	6	18.18
		التراكيب الدالة	فالكوخ الآن يحفر وجوده في قلبه	42		
		التراكيب الدالة	فالكوخ هو طفولتي	42		
		التراكيب الدالة	هو صوت أبي وأمي	42		
		التراكيب الدالة	سعال أبي يجتاز عتبة الباب ليتوضأ لصلاة الفجر	42		
		التراكيب الدالة	هو الثوب الأزرق الذي كانت ترتديه أمي أيام الفرح ويسرني لونه	42		
	معنوي	التراكيب الدالة	مازلت الدنيا كما تركتها ست سنين لم تغير شيء	41	2	6.06
		التراكيب الدالة	وعند ذلك فقد الكوخ شجاعته وانهار علينا	43		
	الفقر والتشرد	المفردات دالة	الكوخ 16، الوكر	/	25	75.75
		التراكيب الدالة	كنا ثمانية بابي وأمي ولم يضق	41		

		بنا يوما			
	التراكيب الدالة	ذلك الشكل المربع الصغير الأبله	42		
	التراكيب الدالة	صوت الطاحونة تهرش الفول، هو رزم البصل يرتبها أبي في السقيفة	42		
	التراكيب الدالة	تلك الكومة البلهاء من الحجارة والطين	42		
	التراكيب الدالة	هو نور اللمبة يحاول جاهدا أن يملأ أرجاء البيت	42		
	التراكيب الدالة	يوحي منظره أنه سيطير مرة مع العاصفة فيستقر في قلب النهر	43		
	التراكيب الدالة	ولم يكن أبي ينظر إلى الكوخ على أنه قذارة متراكمة	42		
	التراكيب الدالة	...وجاء بعدها عالم الملاجئ قاسيا وباردا وبائسا	42		
المجموع				33	100

جدول 18. القيم الإحصائية لتمظهرات تيمة الحرمان في "الكوخ"



شكل 22. تمثيل بياني على دائرة نسبية لتيمتي العنف والحرمان في " الكوخ"

5. تجليات التيمات المهيمنة في قصة "سلع مفقودة":

التيمة	أشكالها	أساليبها	المؤشرات النصية		الصفحة	التكرار	النسبة (%)	التكرار	النسبة (%)
العنف	عنف اقتصادي	الرشوة	سأتصل بحامد، المكلف بالتسويق بديوان الحبوب، وأوصيه أن يترك لي من مرة لأخرى قليلا من القناطير جانبا، وسأعطيه حقه بالطبع!	التراكيب اللغوية	13	02	10.52	12	63.15
			...فالرجل أعرفه، عبد لبطنه	التراكيب اللغوية	15				

		الاحتكار	التراكيب اللغوية	...وسأبني مستودعا من الطوب بسرعة ، أحفظ فيه العلف والقمح والسلع الضرورية...إلى وقت الشدة	13	07	36.84	
			التراكيب اللغوية	نوحد الأسعار ونرفع في أثمان بعض السلع	14			
			التراكيب اللغوية	وراح يحتكر فيه القمح والعلف والمواد الغذائية	16			
			التراكيب اللغوية	فتتوسع بذلك الرغبة كثيرا في الاستهلاك والتخزين	16			

				16	كان القمح والعلف والسلع المفقودة، تباع وتشترى في أوقات مسروقة من الليل والنهار لمجابهة عام الرمادة!			
				17	آلاف الأكياس من الحبوب وصناديق (السلع المفقودة)			
				18	يستهدف قتلهم بهذه الطريقة البشعة			
			01	16	وخرج إلى الناس يروي لهم حكايات ملفقة عن هبوط احتياط الدولة من الحبوب	التراكيب اللغوية	التلفيق والاحتيال	5.26

		عنف لفظي	التراكيب اللغوية	ولكن سترون يا أبناء أمهاتكم...سأراكم بعد شهرين من الآن ...تشترون بنقودكم القوت والمذلة ...سترون يا وجوه النحس من هو الخاسر منا؟!	19	01	5.26	
		عنف رمزي	مفردات دالة	المشاحنة، حرب	14	01	5.26	

	عنف إداري	البيروقراطية	التراكيب اللغوية	يكفي أن يعترض الكاتب العام عن فكرة البناء هذه، قبل خروج هيئة مختصة لتخطيط القرية، هيئة لا وجود لها، ويحملهم على الانتظار حتى يرث ربك الأرض ومن عليها!	15	02	10.52	02	10.52

				20	كيف حصل على هذه الكمية الهائلة من القمح، بينما يذهب الواحد منا ويعود بكيسه فارغا: القمح انتهى. عد في الاسبوع القادم ربما...			
	عنف اجتماعي	عنف لفظي		15	طال الحوار ونشب الخصام...العم محمود يفور حقدا	التراكيب اللغوية	03	15.78	04	21.05
				14	هذا دب لا يقنع	التراكيب الدالة				
				14	(الميت خير منك!)	التراكيب الدالة				

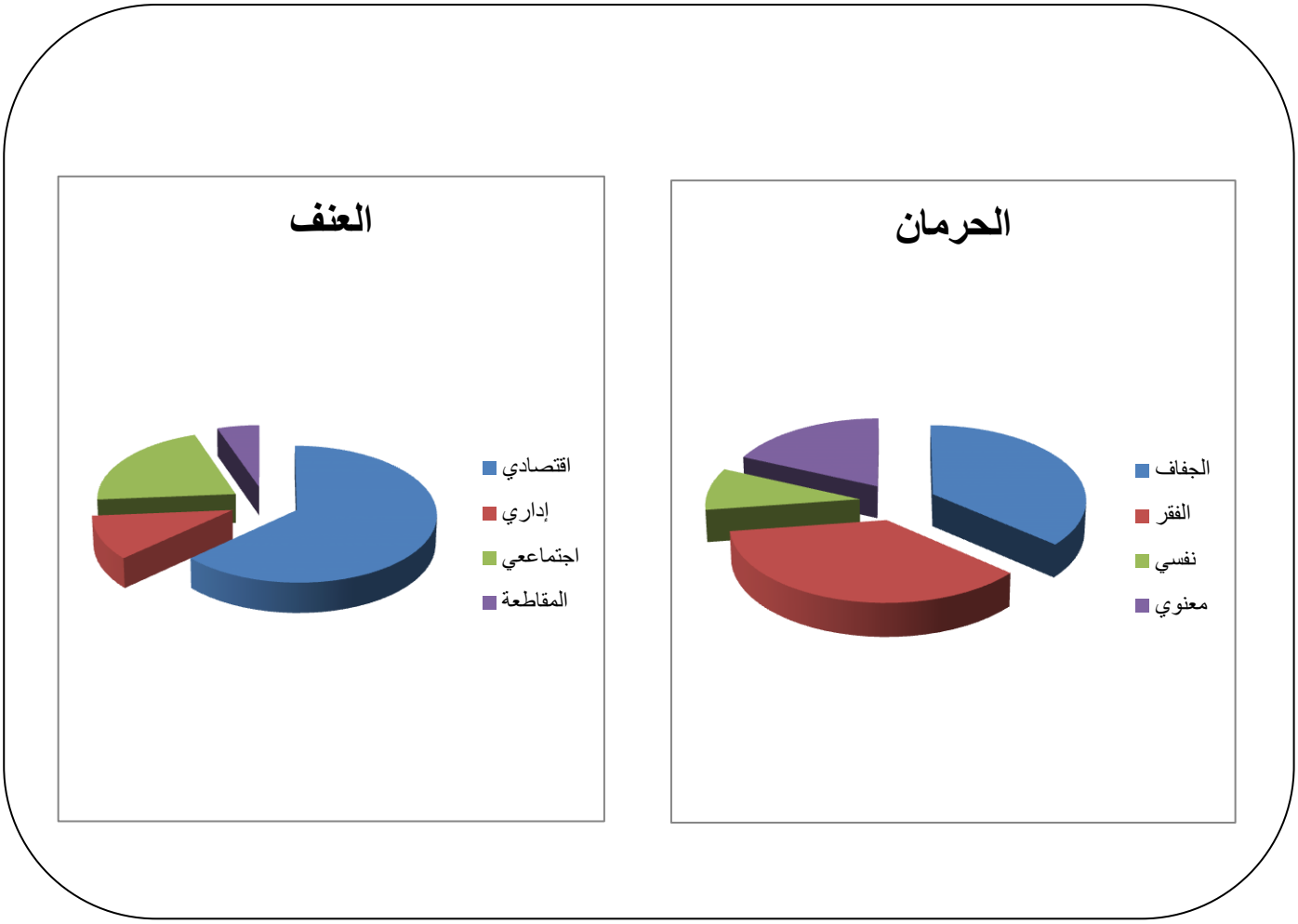
		عنف نفسي		عندما يسقط الثور تكثر حوله الخناجر	19	01	5.26	
	عنف مشروع	المقاطعة	التراكيب اللغوية	ونضرب عليه مقاطعة...هناك القرى المجاورة والأسواق	20	01	5.26	01	5.26
المجموع					19	19	100	19	100

جدول 19.القيم الإحصائية لتمظهرات تيمة العنف في "سلع مفقودة"

التيمة	مظاهره	المؤشرات النصية		الصفحة	التكرار	النسبة (%)
الحرمان	الجفاف	التراكيب الدالة	السهول الواسعة التي تمتد من حوله على مدى أميال وأميال في عطش مؤلم	13	4	36.36
		التراكيب الدالة	عام جدب والعياذ بالله، ثلاثة شهور ولم يخرج من الأرض نبتة واحدة	13		
		التراكيب الدالة	الأرض تموت يقهرها الجدب، والسماء تشح دوما بمائها	17		
		التراكيب الدالة	كانت أمطارا هائلة لم تهطل السماء مثلها منذ أعوام طويلة	17		
	الفقر	التراكيب الدالة	إن ما يعرض اليوم في السوق لا يفي بحاجة الناس	14	4	36.36
		التراكيب الدالة	نقص السلع وغلائها المفاجئ	16		
		المفردات الدالة	مفقودة، الرمادة	/		
	نفسي	التراكيب الدالة	الناس هنا، يقتلهم حزنهم	17	1	9.09
	معنوي	التراكيب الدالة	لم ير فيها أسوء من يومه هذا، ضيع فيها المال	18	2	18.1

			والأحلام والاحترام		8
		آه، يا دنيا حتى دحمان الخباز الذي لم يعرف الجد يوما في حياته يواجهني في خط واحد مع كناس البلدية	18		
		التراكيب الدالة			
المجموع				11	100

جدول 20. القيم الإحصائية لتمظهرات تيمة الحرمان في "سلع مفقودة"



شكل 23. تمثيل بياني على دائرة نسبية لتيمتي العنف والحرمان في " سلع مفقودة"

يمثل الحرمان في القصص كشكل من أشكال القهر الاجتماعي الناتج عن عنف ما، والذي يعيق حركية الإنسان المتحررة من العادات والتقاليد الجائرة أثناء بنائه لوعيه الذاتي والموضوعي، دافعا إياه إلى التنازل عن إنسانيته، ومختزلا إياه إلى مجرد شيء لا يملك إرادته وذاته، تصدر أفكاره عن غيره، وتكون النتيجة شخصية غير فاعلة؛ أي أفعالها أفعال الغير ورغباتها رغبات الغير.

إن العلاقة بين الفرد ومحيطه يتحكم فيها هذا الأخير بوسائله، فيعمل على صياغة أفراد خاضعين بكل معنى الكلمة، حيث يسلبهم إرادتهم بفرضه عليهم وعيا زائفا ووهما رمزيا يفقدهم القدرة على الفكر والفعل المستقلين، فيصدر الفرد عما تريده الأسرة أولا، ثم عما تريده السلطة ثانيا، وهو يتوهم أنه يصدر من ذاته، بينما في الطبيعي ينبغي للفرد الحر أن يتفاعل بكل حرية مع مجتمعه وأفراد جماعته، فيمارس فعله في الحياة بكامل كيانه الإنساني.

ولكن رغم قتامة الصورة في الواقع، والتي يسعى 'محمد شنوفي' إلى إعادة تشكيلها برؤيته الفكرية وأدواته الفنية، فإنه يحاول أن يمرر عبرها ومن خلالها مقصدية مركزية توارت خلف حجب اللغة، وأرادت أن تخدش نمطية الصورة(النموذج المقدس) للثقافة المكرسة داخل المجتمع الجزائري بكل مرجعياته الحضارية والفكرية، حيث تحرض على الثورة ضد القهر الاجتماعي بكل أنواعه وبمختلف أشكاله، وتؤمن بها وسيلة للتغيير في عوالم التخييل الإبداعية.

الخـــاتمة

يكاد يجمع جل الباحثين الذين قاموا بتقديم الموضوعاتية إلى القارئ العربي بأنها لم تحظ بالاهتمام الذي عرفته المناهج الأخرى، من حيث ترجمة مصادرها، والتعريف بأعلامها، وبسط جهاز مفاهيمها، وإشاعة معجمها النقدي، وبذلك اقتصر النقد الموضوعاتي في الثقافة العربية في بداياته على الدراسات الأكاديمية ممثلة في رسائل الماجستير والدكتوراه. كما يعتبر معظم النقاد الموضوعاتية منهجا نقديا له أسسه النظرية والفلسفية التي تشكلت أرضيته من وجودية وماركسية وظاهرتية ونفسية وبنيوية .

وفي مجال هذه المقاربة يعد "جون بيار ريشار Jean-Pierre Richard"رائدها بامتياز حسب شهادات العديد من الدارسين العرب، وعلى رأسهم "عبد الكريم حسن" الذي ذكره في سياق حديثه عن الموضوعاتية، حيث يراها إحدى المدارس النقدية المعاصرة في الغرب والتي يمثلها خير تمثيل الناقد الفرنسي المعروف "جون بيار ريشار ."

وأما عن المصطلحان الشائعان في هذا النقد فهما: الموضوعة/التيمة (thème) والموضوعاتية (thématique) حيث يهتم النقد الموضوعاتي بالمدلولات التي تحملها النصوص الإبداعية على المستوى الإفرادي والتركيبي، وينشغل أكثر بالبحث عن الموضوعات /التيمات المهيمنة التي استحوذت على اهتمام الأدباء، على اعتبار أن لهذه الموضوعات/التيمات مفردات تشكل عائلات لغوية فيما بينها من جهة وتحيل إلى جذور تعود إلى الحياة النفسية للأدباء من جهة أخرى.

لذلك يقترح "ريشار" إحصاء مفردات كل موضوع في العمل الأدبي، ثم جعل هذه المفردات حقولا، لأنها ستحتوي عناصر تتكرر بشكل ذي دلالة؛ ليتم في خطوة موالية تحليل مفردات كل حقل من حقول الموضوعات المستخرجة، متبوعة بمرحلة استخلاص النتائج؛ فوصولا إلى شبكة العلاقات الموضوعية المعبرة عن بنية التيمات، والتي هي أشبه بشجرة يمثل الموضوع الرئيس جذعها، وتمثل الموضوعات الفرعية غصونها .

وبالتالي يتم في الخطوة الأولى الإحصاء والتصنيف، وفي الثانية يحدث التحليل، وفي الثالثة الاستنتاج؛ وهنا يتجلى مبدأ أسبقية الجزء على الكل، أو الانطلاق من الجزء وصولا إلى الكل، أو بمعنى آخر أسبقية القراءة الصغرى على القراءة الكبرى. إن الموضوعاتية تضطلع بالبحث عن التيمات المتحكمة في شاعرية الإبداع الأدبي والكامنة في الدلالات لا التقنيات، لتبرز غاية الموضوعاتية من خلال تتبعها للمدلولات التي يحملها النص على مستوى الألفاظ أو التَّراكيب/ الجمل، وفق تحليل موضوعي انطباعي يتوصل به الناقد إلى المدلولات؛ وهو ما يؤدي إلى تعدد القراءات وانفتاح التأويلات .

وأثبتت هذه المقاربة النقدية جدارتها في الكشف عن نواة الإبداع في النصوص الشعرية إلى جانب السردية عللا رغم من أن هذه الأخيرة أشد تعقيدا، وقد برهنا على ذلك حين خضنا التجربة في مجال القصة وتحديدا القصة القصيرة الجزائرية، والتي اعتنت بتصوير آلام وهموم الشعب الجزائري، فحملت على عاتقها أعباء تمثل المراحل الكبرى والمتغيرات الظرفية التي مرت بها البلاد دون التردد في محاولة النهوض بها إلى المستويات الفنية المطلوبة ما استطاعت إلى ذلك سبيلا .

وتأثرت القصة القصيرة الجزائرية في بداياتها الأولى بنظيرتيها المشرقية والغربية، كما تطعمت مع مرور الوقت بالعلوم الحديثة والنظريات الفلسفية والاجتماعية وعلوم النفس...، ونشير إلى أن في رحلة تطورها صارعت عوامل تفسخها التي حدت من نضجها الفني، لكنها استطاعت أن تتجاوز العقبات لتنهض على سوقها من جديد مواكبة متغيرات العصر بما أتيح لها من مقومات ومكتسبات جديدة.

والتصق فن القصة القصيرة الجزائرية كما أسلفنا الذكر التصاقا كليا بالواقع الاجتماعي والسياسي وتداعيتهما منذ البدايات الأولى للنشأة إلى غاية اليوم، حيث تدرجت من الوعظية الإرشادية إلى الحس الثوري كمضمون ثم الاتجاه المقرون بمرحلة التأسيس التي

طغى فيها الموضوع بشكل فج، وإن انحازت مؤخرا إلى المعالجة الشكلية أكثر من الموضوعية منها .

ووجدنا أن متون المجاميع القصصية المدروسة قد سجلت حضورا واسعا لتيمتي الحرمان والعنف، حيث تم رسم تضاريسهما وفق المقاربة الموضوعاتية انطلاقا من تحديدات التيمات الصغرى بداية من العنوان إلى طرائق تمفصلاتهما داخل المتون السردية، وصولا إلى البنية الكبرى البانية للنص والتي تصبح بدورها مكان تأسيس وتشكيل، ومركز استقطاب للقراءة وذات سلطة ومعنى وقيمة، فمن خلالها أمكن تحديد خصوصية النص القصصي القصير المدروس.

وأسفرت تلك المقاربة الموضوعاتية للسرود القصصية القصيرة الجزائرية انطلاقا من التيمتين السابقتين عن وضع سلم موضوعاتي للوحدات المكونة للنصوص، وعلائقتهما بعدد من السنن الخاصة بالسلوك الفردي أو الثقافي، حيث يمكن أن تتكون الوحدة من كلمة أو جملة، أو عبارة أو سلسلة من العبارات، و ذلك بحسب خصوصية الوحدة وعلاقاتها النصية.

وقد كان لتحديد البنية التيمية (حرمان/عنف) داخل النصوص المختارة برصد عناصرها المكونة عبر مستوياتها التركيبية؛ دورا أساسيا في الكشف عن التنظيم النصي والدعامة الموضوعاتية التي تسنده، وتمنحه خصوصيته وتفرده، من دون إغفال العلاقة التي تقيمها الموضوعاتية عبر النصوص المدروسة مع التاريخ الثقافي، باستنباط العلاقات بين المراحل التاريخية وتيماتها الكبرى وفق الوظيفة التوليدية المتعلقة بالموضوعاتية الأدبية.

وبذلك تم التمييز في التحليل الموضوعاتي للخطابات القصصية محل الاختبار بعض الآثار النصية، والتي بدت أنها دخلت العالم الفني في شكل تيمات مهيمنة، علما أن هذه الثنائية المحورية (حرمان/عنف) أثبتت قدرتها على التجسيد الحسي للمدلول، وهذا انطلاقا من أن النص ليس أكثر من تنويعات من الخطابات الموظفة لإيهام القارئ بواقعية المرجع،

الذي وجد أو موجود أو يمكن أن يوجد، بكيفية تسمح بمطابقته بكفاءة تحقق إنجاز وتأمين الإحالة المرجعية. فجاء حصر التضاريس الموضوعاتية للنصوص القصصية موضوع الدراسة، بالكشف عن الموقع المهين الذي احتلته تيمتا (العنف /الحرمان) داخلها، باعتبار أنهما شكلتا مفتاحا لفهم تلك النماذج السردية، والولوج إلى عوالمها الخاصة.

وقد اتضح لنا أن أزلية الصراع (عنف/حرمان) قائمة على تفاضليات تقاطبية تعود في مبدئها إما إلى هيمنة التفوق الحضاري على المستوى الإقليمي، أو سلطة الهرمية الاجتماعية المكرسة داخل المجتمعات، أو طبيعة الأنظمة الاقتصادية والسياسية السائدة في أنظمة حكم الدول، إضافة إلى التفاضلية الكلاسيكية المبنية على أساس الجنس ممثلة في (رجل/امرأة) وفق ما تفرضه أعراف وتقاليد الوعي الجمعي على الفرد، ذلك ما تم استلهامه في نماذج قصننا المختارة عبر ثنائيات تقابلية من قبيل: (مستعمر/ مستعمر) و(مدينة/ريف) و(إقطاع/خماسة) و(أغنياء/ فقراء) و(مستخدم/مستخدم) و(وصي/قاصر) و(حاكم/محكوم) و(رجل/امرأة)... والتي تنضوي كلها تحت مقولة كبرى تمثلت في (حرمان/عنف .(

وذلك ما حاولت القصة الجزائرية القصيرة تبئيره من مختلف وجهات نظر كتابها، فبالرغم من التباين الملحوظ فيها والذي مرده الخصوصية الفردية لكل أديب، لم يمنع ذلك من وجود خطوط تماس بينها بحكم التاريخ المشترك ووحدة الحاضر والغاية من الفن في مساءلة الواقع المعيش .

بينما وجدنا تيمة العنف ضد المرأة عند قاصتنا "جميلة زنير" قد تبوأت أهم مشاغل كتاباتها عنف تتعدد صوره وتجلياته وفواعله بينما تبقى الأنثى في الغالب الأعم هي الذات المنفعلة به؛ تعيد تناسله من رحم معاناة الأنثى جراء العنف الاجتماعي بطابعه الذكوري المسلط عليها. وهي تروم من خلال نصوصها القصصية إلى تفكيك الثقافة النوعية التي

تجذرت فيها الهيمنة الذكورية، معبرة عن الضمير المؤنث الذي ظل ملحقا بآخر الفعل، والذي لم ينل بعد منزلته الحقيقية في المجتمع.

وتمثل الإبداع القصصي القصير الجزائري في لعبته السردية كل أشكال العنف وفضاءاته، وقد أفرد جزءا هاما منه لعنف الثورة، الثورة التي احتفى بها الأدباء أيما احتفاء وأولوها عناية فائقة، إذ راح عنف الثورة يشكل تيمة بارزة في أعمال القاصين الجزائريين على اختلافهم توجهاتهم وتعدد مشاربهم، فتمثلوه سردا يعيدون من خلاله إنتاج هذه التيمة من عمق رحم الأزمة في لوحات فنية متناغمة تضافر فيها الشكل مع المضمون. وقد لمسنا وحدة مضامين القصص التي تناولت تيمة العنف الثوري في القصص الجزائرية عامة وقصص مجموعات بحثنا خاصة، والتي كان عنف الاستعمار السياسي والعسكري والحضاري يحرك خيوط سردها العام، نظير انبثاق عنف مضاد في صورة الثورة على السياسة الكولونيالية، ودائما في فلك دائرة الصراع القائمة مشاهدها وفصولها بين فكي الإبادة الاستعمارية والمقاومة الثورية من أجل رفض الهيمنة الإمبريالية.

وقد أجمع قصاصنا "مصطفى فاسي" و"محمد شنوفي" و"جميلة زنير" في سرودهم المتنوعة على تخطيب العنف الثوري في علاقة الأنا بالآخر الأجنبي دائما، بإعادة استنطاقه من منظور الراهن داخل عوالمهم التخييلية؛ في التفاتة منهم إلى تاريخية ذلك العنف في الجزائر، حيث وسمت تلك المرحلة بالصراع الحضاري وخطاب المركزية الأوروبية القائم على فكر التقزيم وإقصاء الآخر في مقابل إعلاء الذات وتفوقها، ما زاد في ترسيخ العنف أكثر في الأذهان، ثم استمرارية إنتاجه مجددا .

فراحت تتجلى ثنائية (حرمان/عنف) في القصص المدروسة بمستويات متعددة ومتداخلة وبأشكال مختلفة، فاسحة المجال أمام البنية الإشعاعية للثنائية (حرمان/عنف) لتتوسع وتتمفصل مفككة أنظمة التراتبية الهرمية المكرسة داخل مجتمعاتنا، والتي تؤسس إلى

تصنيفات طبقية غير موضوعية، من مثل ثنائيات: (أغنياء/فقراء – مدينة/ريف – ملاك/عمال...). وتساوقت تيمة العنف إلى جنب تيمة الحرمان في القصة القصيرة الجزائرية، فغالبا ما ينشأ الحرمان عن العنف، كما يفضي إليه باعتباره شكلا للمقاومة، وقد يكون ذاتي ينطلق من الذات لينعكس عليها، أو غير ذاتي يستهدف الآخر كقناة للتفريغ.

وأضفى تعاملنا مع هذه التيمة المحورية في النص إلى تفتيق مدارات الفعل لنوية المعنى الأولى وهي القهر الاجتماعي، من خلال الحفر عبر طبقات المعنى المتراكبة بعضها على بعض، وبالتالي الاستدلال على سلاسل تفتيقها من لدن الرحم نفسه، هي إذن ترسيمة الصورة القاتمة لأخطبوط القهر الاجتماعي؛ حيث يتنامى ويتوسع رأسيا وأفقيا داخل المجتمع، فتتلون مظاهره وتتعدد أوجهه في مختلف مناحي الحياة، لاسيما فيما يتعلق بمتطلبات العيش وأساسياته الأولى لدى المسحوقين من أبناء الوطن يدور داخل دائرة المعاناة اليومية المتولدة عن التراكم التاريخي للإحباط الذاتي والموضوعي .

بالتالي استطاعت الثنائية التقاطبية (حرمان/عنف) أن تهيمن على اللاشعور النصي للمتون القصصية القصيرة قيد الدراسة عبر بسط تمفصلاتها ورسم تنويعاتها الدلالية وتشكلاتها التعبيرية، حيث خلصنا إلى أن تيمة الحرمان المادي والمعنوي قد تولدت نتيجة للفوارق الطبقية المكرسة داخل التراتبية الاجتماعية، حيث تؤدي هذه الأخيرة إلى جدلية الصراع الرأسي القائم رحاه بين فكي هيمنة الطبقة المتسلطة في مقابل إبادة الطبقة المستضعفة. إن تلك التراكمات الدلالية كما سبقت الإشارة إليه قد شكلت بنية إشعاعية ، حملتنا بواسطة بنيتي حرمان/عنف المتصلة المنفصلة في الآن نفسه إلى هاجس الكتابة الأبعد، بالوقوف على حقيقة الظاهرة المتولدة عن الاستبعاد الاجتماعي بمظاهره المتعددة وأبعاده المختلفة وناتج آليا عن العنف بأنماطه وأشكاله المتباينة ، عنف مركب حاولت الكتابة القصصية تفكيكه طباقيا وإعادة بنائه وفق منظورها الخاص.

من هنا وجدنا أن النصوص القصصية القصيرة الجزائرية تناهض بشدة الفوارق الطبقية بين البشر، وتدين ممارسات الظلم والقهر المتفشية في المجتمعات، والتي ساهمت في بروز مظاهر الطبقية والمحسوبية والبيروقراطية وانتشار آفات الفقر والبطالة والأمية وغيرها من الأزمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، حيث غذت هاته العناصر الفرعية جذور الحكي الأولى خادمة في ذلك نواة السرد الخام القائمة على استراتيجية تحمل بذور فنائها فيها؛ كون العنف المكرس داخل المجتمع والمتولد عن إقصاء طرف لأخر يقوض حتما بردة فعل عنف مضاد عاجلا أم آجلا.

ولعل الكتابة القصصية أضاءت بهذه النصوص جانباً من الحوادث الاجتماعية المسكوت عنها، وحاكمت نزوات المجتمع وعقده وقناعاته الراسخة ضمن بنية العقل العربي الذي أفرغ جم غضبه على هذه الطبقة المهمشة والمحرومة دونما اعتبار للجوانب الإنسانية. ومن جليل ما قدمته هذه المجموعات أنها كشفت الحجب المعتمة عن عالم معقد ومتشابك, وبذلك استطاعت أن تصل إلى أقصى التجربة التي يستطيع أن يعيشها الإنسان في واقعه, ومثلت بمادتها القصصية ذائقة فنية تتلمس خلالها قلق الذات وتعبر عن بالغ القسوة المسلطة عليها .

تظل النصوص القصصية قيد الدراسة تجريبا للغة، في سياق اجتماعي سياسي نفسي انطبع بتيمة الحرمان بتعدد مسبباتها ومختلف مظاهرها، تستجلي خيبات الأمل التي مني بها الإنسان الجزائري جراء العنف الممارس ضده من الطرف الفاعل، وخاصة حين يسعى إلى إقحامه في موت معنوي أو مادي، فيمثل في السرد كنموذج تدميري شامل في المجتمع .

كما وقد تنطلق في المقابل السرود الحكائية في أغلبها من منظور الثورة على الواقع السياسي الذي يعيش مأزقا، بفعل نهوض فئة وقيامها على حساب أخرى، فيبدو الحرمان هو التيمة الكبرى الموحدة والبانية لجل العوالم القصصية، من حرمان مادي إلى معنوي

فاجتماعي فاقتصادي.. بتفكيكه عبر جميع مستوياته وبكل تعقيداته، على اعتباره نتيجة حتمية لمأساة الإنسان الأزلية بفعل التغييرات التاريخية والتحولات الفكرية التي أوقعتنا في مفارقات مع ذواتنا وعوالمنا الموضوعية، حيث تجلت تلك المأساة بدرجات متفاوتة في مختلف أوجه نشاط المواطن الجزائري ما استدعى الوقوف عليها بإعادة إنتاجها في مختلف أشكال الخطابات الأدبية عامة ولا سيما القصصي منها .

ومثل الحرمان في القصص قيد الدراسة شكلا من أشكال القهر الاجتماعي الناتج عن عنف ما، والذي يعيق حركية الإنسان المتحررة من العادات والتقاليد الجائرة أثناء بنائه لوعيه الذاتي والموضوعي، دافعا إياه إلى التنازل عن إنسانيته، ومختزلا إياه إلى مجرد شيء لا يملك إرادته وذاته، تصدر أفكاره عن غيره، وتكون النتيجة شخصية غير فاعلة؛ أي أفعالها أفعال الغير ورغباتها رغبات الغير، في ظل العلاقة القائمة بين الفرد ومحيطه والتي استحكم فيها هذا الأخير بوسائله، عاملا على صياغة أفراد خاضعين بكل معنى الكلمة، حيث يسلبهم إرادتهم بفرضه عليهم وعيا زائفا ووهما رمزيا يفقدهم القدرة على الفكر والفعل المستقلين، فيصدر الفرد عما تريده الأسرة أولا، ثم عما تريده السلطة ثانيا، وهو يتوهم أنه يصدر من ذاته، بينما ينبغي على الفرد الحر أن يتفاعل بكل حرية مع مجتمعه وأفراد جماعته، فيمارس فعله في الحياة بكامل كيانه الإنساني.

فتستحيل الكتابة القصصية إلى مساحة تفريغ لكل ما تكابده النفس البشرية من معاناة يومية عبر مسيرة حياتها، مدينة الفقر والطبقية، وكاشفة اللثام عن الفساد السياسي والغش الإداري والنفاق الاجتماعي، والتسلط الأسري. ولكن رغم قتامة الصورة في الواقع، والتي يسعى قصاصنا إلى إعادة تشكيلها برؤيتهم الفكرية وأدواتهم الفنية، فإنهم يحاولون أن يمرروا عبرها ومن خلالها مقصدية مركزية توارت خلف حجب اللغة، وأرادت أن تخدش نمطية الصورة (النموذج المقدس) للثقافة المكرسة داخل المجتمع الجزائري بكل مرجعياتها الحضارية

والفكرية، حيث تدين العنف وتحرض على الثورة ضد القهر الاجتماعي بكل أنواعه وبمختلف أشكاله، وتؤمن بها وسيلة للتغيير في عوالم التخييل الإبداعية.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

❖ المدونات:

1. جميلة زنير: **الأعمال القصصية: دائرة الحلم و العواصف**، موفم للنشر، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008.
2. محمد شنوفي: "حين يعلو البحر (قصص) "، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
3. مصطفى فاسي: **الأضواء و الفئران –و قصص أخرى–**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980.
4. مصطفى فاسي: حداد النوارس البيضاء، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

❖ المراجع العربية:

5. جميل الحمداوي: **المقاربة النقدية الموضوعاتية**، الألوكة، ط 1، 2015.
6. أبو القاسم سعد الله: **دراسات في الأدب الجزائري الحديث**، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.
7. أبو القاسم سعد الله: **شاعر الجزائر 'محمد العيد آل خليفة'، عالم المعرفة، الجزائر، 2011**.
8. أحمد حيدوش: **الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ت) ، الجزائر.
9. أحمد رحماني: **نظريات نقدية و تطبيقاتها**، مكتبة وهبة، القاهرة، مصر، ط1، 2004.
10. أحمد رضا حوحو: مقدمة **'غادة أم القرى'**، الأنيس السلسلة الأدبية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2009.

11. أحمد طالب: **الأدب الجزائري الحديث المقال القصصي و القصة القصيرة**، دار الغريب للنشر و التوزيع، (د ت).

12. أحمد طالب: **الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين 1931م-1976م**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ت).

13. أحمد منور: **قراءات في القصة الجزائرية المعاصرة**، مكتبة الشعب، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1981.

14. أحمد هيكل: **الأدب القصصي و المسرحي في مصر**، دار المعارف، مصر، ط 4، 1983.

15. بسام قطوس: **السيمياء و العنونة** ، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، ط 1، 2001.

16. جابر عصفور: **مواجهة الإرهاب قراءات في الأدب المعاصر**، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2003.

17. جورج طرابيشي: **الروائي و بطله –مقاربة اللاشعور في الرواية العربية-** دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

18. حاج محجوب عرايبي: **دراسات في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة**،منشورات الإبداع، ط 1، 1993.

19. حسن حنفي : **من النص إلى الواقع**، ج 2: بنية النص، مركز الكتاب للنشر، ط 1، 2005.

20. حسين الحاج حسين: **النقد الأدبي في آثار أعلامه**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر و التوزيع، ط 1، 1996.

21. حسين حنفي: **التراث و التجديد –موقفنا من التراث القديم-** ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، ط 5، 2002.

22. حلمي مليجي: **علم النفس الإكلينيكي**، دار النهضة للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، 2000.

23. حميد لحمداني: **الرواية المغربية و رؤية الواقع الاجتماعي**، دراسة بنيوية تكوينية، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1985.

24. حميد لحمداني: **الفكر النقدي الأدبي المعاصر- مناهج و نظريات و مواقف-** مطبعة آنفو برانت، ط 3، 2014.

25. رشيد يحياوي: **الشعر العربي الحديث (دراسة في المنجز النصي)**، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، ط 1، 1998.

26. رفيعة الطالعي: **الحب و الجسد و الحرية في النص الروائي النسوي في الخليج**، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2005.

27. سامي سويدان: **فضاءات السرد و مدارات التخييل**، الحرب و القضية و الهوية في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 2006.

28. سامي سويدان: **في دلالية القصص وشعرية السرد**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.

29. سعيد علوش: **النقد الموضوعاتي**، مطبعة بابل، المغرب، 1985.

30. سعيد يقطين: **انفتاح النص الروائي- النص و السياق**، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، ط 2، 2001.

31. سلمان كاصد: **مقاربة تكوينية بنيوية في الأدب القصصي**، دار الكندي،الأردن، 2002.

32. شريبط أحمد شريبط: **تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1847-1985**، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،1998.

33. صدوق نور الدين: **البداية في النص الروائي**، دار حور للنشر، اللاذقية، 1994.

34. صلاح صالح: **سرد الآخر الأنا و الآخر عبر اللغة السردية**، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

35. عامر مخلوف: **الرواية و التحولات في الجزائر –دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية**– دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

36. عامر مخلوف: **الرواية و التحولات في الجزائر، دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، دراسة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

37. عبد الحميد بن هدوقة: **نهاية الأمس**، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 2، 1980.

38. عبد الكريم حسن: **المنهج الموضوعي**، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1999.

39. عبد الكريم حسن: **الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب**، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط 1، 1983.

40. عبد الكريم حسن: **الموضوعية البنيوية: دراسة في شعر السياب**، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط 1، 1983.

41. عبد الله الغذامي: **النقد الثقافي –النقد في الأنساق الثقافية العربية**– المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط 3، 2005.

42. عبد الله خليفة ركيبي: **القصة القصيرة الجزائرية**، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس، 1977.

43. عبد الملك مرتاض: **فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931–1954**، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ط 1، 1983.

44. عبد الوهاب الرقيق: **في السرد –دراسات تطبيقية**– سلسلة فنون الإنشاء، دار محمد علي الحامي، ط 1، 1998.

45. عثمان بدري: **وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ**، موفم للنشر و التوزيع، الجزائر، 2000.

46. فريد الزاهي: **النص و الجسد و التأويل** ، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003.

47. فيصل الأحمر و نبيل داوده، **الموسوعة الأدبية**، دار المعرفة، ج 2، الجزائر، 2009.

48. محمد السعيد الزاهري: **مقدمة كتاب 'الإسلام في حاجة إلى دعاية و تبشير'**، دار الكتب ، الجزائر، ط2، (د ت).

49. محمد السعيد عبدلي: **المنهج الموضوعاتي–أسسه و إجراءاته**–طبعة الجاحظية، الجزائر، ط 1، 2011.

50. محمد ساري: **محنة الكتابة، دراسات نقدية**، منشورات البرزخ، الجزائر، 2000، ص 55–56.

51. محمد صالح الجابري: **الأدب الجزائري المعاصر**، دار الجيل، ط 2، 2005.

52. محمد عزام: "**وجوه الماس**" **اللبنيات الجذرية في أدب علي عقلة غرسان –دراسة–** اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998.

53. محمد فكري الجزار: **العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998**.

54. محمد مصايف: **القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال**، المكتبة الشعبية، الجزائر، (د ت).

55. محمد مصايف: **النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي –من أوائل العشرينات من هذا القرن إلى أوائل السبعينات منه–** سلسة الدراسات الكبرى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 2، (د ت).

56. مخلوف عامر: **مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988م.

57. مصطفى عبد الغني: **قضايا الرواية العربية في نهاية القرن العشرين**، الدار المصرية اللبنانية، ط 1، يناير 1999.

58. نجيب العوفي: **مقاربة الواقع في القصة المغربية من التأسيس إلى التجنيس**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

59. يمنى العيد: **في معرفة النص**، منشورات دار آفاق الجديدة، بيروت، ط 3، (د ت).

60. يوسف الشاروني: **دراسات في القصة القصيرة**، دار طلاس للدراسات و الترجمة والنشر، 1989.

61. يوسف شاهين: **آفاق الرواية (البنية و المؤثرات) دراسة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2011.

62. يوسف وغليسي: **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري**، دار الريحانة، القبة، الجزائر،(د.ت).

63. يوسف وغليسي: خطاب التأنيث، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 1، 2013.

64. يوسف وغليسي: **مناهج النقد الأدبي (مفاهيمها و أسسها، تاريخها و روادها وتطبيقاتها العربية)**، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 1، 2007.

❖ **المراجع المترجمة:**

65. بيل أشكروفت و آخرون: **الرد بالكتابة –النظرية و التطبيق في آداب المستعمرات القديمة**– تر شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2006.

66. جوليا كريستيفا: **علم النص**، تر فريد الزاهي، مر عبد الجليل ناظم، دار توبقال، ط 2، 1997.

67. دانييل برجيز: **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**، تر رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، 1997.

68. رولان بارت: **مبادئ في علم الدلالة**، تر محمد البكري، دار البيضاء، فبراير 1986.

69. غاستون باشلار: **الماء و الأحلام**، تر: علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط 1، 2007.

70. غاستون باشلار: **جماليات المكان**، تر غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط 5، 2000.

71. مجموعة من الكتاب: **مدخل إلى مناهج النقد الأدبي**، تر رضوان ظاظا و المنصف الشنوفي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 1997.

72. ميشال بوتور: **بحوث في الرواية الجديدة، تر فريدة أنطونيوس**، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط 2، 1982.

73. ميشال كولو: **الموضوع من منظور النقد الموضوعاتي**، تر غسان السيد، مجلة الآداب الأجنبية،ع93 ، دمشق، 1997، ص 37.

74. ميشال كولو: **الموضوع من منظور النقد الموضوعاتي**؛ تر محمد آيت لعميم، مجلة المدى، ع 18، دمشق،1997.

❖ **المجلات والدوريات والصحف:**

75. جميل حمداوي: **السيميوطيقا و العنونة**، مجلة عالم الفكر، م 25، ع 3، يناير/مارس 1997، الكويت.

76. رحيمة شيتر: **النقد الموضوعاتي و دراسة النص**، مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،2009.

77. صبيرة ملوك: **العولمة و الأدب –الشعر العربي المعاصر بين جاذبية التراث و إغواء الآخر**– - التبيين، ع 20، الجاحظية، الجزائر،2003.

78. محمد خاين: **تحليل موضوعاتي لرواية الوساوس الغريبة لمحمد مفلاح**، مجلة اللغة والاتصال، ع05، مخبر اللغة العربية و الاتصال، جامعة وهران، الجزائر،2009،.

79. محمد عبد العابد الجلالي: **الشهاب**، المطبعة الجزائرية الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، ج2، مجلد 10، يناير 1934.

❖ **الرسائل الجامعية:**

80. رشيد بن مالك: **السيميائية بين النظرية و التطبيق**، أطروحة دكتوراه دولة، معهد الثقافة جامعة تلمسان، إشراف واسيني الأعرج، 1993–1994.

❖ **الحوارات:**

81. أمين الزاوي: **حوار مع نوري الجراح، حصة تليفزيونية –البعد الثالث –** قناة المحور، 2007/05/17.

82. جوليا كريستيفا: حوار، ضمن كتاب فؤاد أبو منصور: **النقد البنيوي الحديث بين لبنان و أوربا**، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1985.

83. جون بيار ريشار: حوار، ضمن كتاب فؤاد أبو منصور: **النقد البنيوي الحديث بين لبنان و أوربا**، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1985.

84. رفيق صيداوي: **الكتابة و خطاب الذات (حوارات مع روائيات عربية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005.

85. رولان بارت: حوار، ضمن كتاب فؤاد أبو منصور: **النقد البنيوي الحديث بين لبنان و أوربا**، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1985.

❖ **المراجع الأجنبية:**

86. Albert Léonard : **La crise du concept de littérature en France au XX^{ème} siècle, José Corti, 1974.**

87. **Encyclopédie Universalise**, France, 1998.

88. Georges Molinié : **la Stylistique**, 1ère éd PU f, 1993.

89. Georges Poulet : **L'espace Proustien**, Gallimard, Paris, France 1963,[1]Georges Poulet :**Trois essais de mythologie romantique**, José Corti,1966.

90. Girard Genette :**Seuils**,Ed Seuil, Paris,1987.

91. Jean- Pierre Richard : **Littérature et sensation,** Seuil 1954-1970.

92. Jean Pierre De Beaumarchais:**Dictionnaire des Littératures de la langue française**, Bordas, Paris, Vol P-Z, 1984, p2297.

93. Jean-Paul Weber : **Domaines thématiques** ,éd Gallimard, France, 1963.

94. J-P Richard : «**Pages Paysages : Microlectures2**», Editions du Seuil, Paris, 1984.

95. J-P Richard : **Microlectures**, Cérès éditions, Tunis,1997.

96. J-P Richard: **Proust et le monde sensible**, éd du Seuil, Paris, 1974.

97. J-P Weber : **la psychologie de l'art**,3èmeéd,P.U.F,Paris, France 1965.

98. J-P Weber :«**Stendhal : Les structures thématiques de l'œuvre et du destin**», Société d'édition d'enseignement supérieur ,Paris, 1969.

99. Manuel de Dièguez : **L'écrivain et son langage**, Gallimard, France 1960.

100. Roger fayolle : **Encyclopaedia Universalis**, t 1, p 140.

101. Roland Barthes: «**S/Z**», éd Seuil, Paris, 1970.

102. Umberto Eco : **Les limites de l'interprétation**, trad. par Bouzahar, éd Grasset et Fasquelle, 1992,p 40.

103. Voir Micheline Besnard Coursodon : **Etude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant** "**Le piège**", Ed A.G Nizet, Paris, 1973.

❖ **المواقع الإلكترونية:**

104. جميل الحمداوي: **المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي**(www.adabia.net).

105. جميل الحمداوي: **المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي**، طنجة، المغرب،2009،(www.adabia.net).

106. محمد بلوحي: **النقد الموضوعاتي (الأسس و المفاهيم)**، مؤسسة واحة الدرر، 2011، (dorrarws).

فـــهرس

الموضوعـات

قائمة الأشكال:

الرقم	العنوان	الصفحة
الشكل 1.	التوسع الشبكي للسلاسل الجملية المتعلقة بتيمة الفقر في "رائحة البصل"	128
الشكل2:	التوسع الشبكي للسلاسل الجملية المتعلقة بتيمة العنف في "رائحة البصل"	131
الشكل3.	تجليات تيمة اللامساواة في "رائحة البصل"	134
الشكل4.	التوليد الدلالي لتيمة اللامساواة في "رائحة البصل"	135
الشكل 5.	التوسع الشبكي للسلاسل الجملية المتعلقة بتيمة العنف في "لن يطلع القمر"	140
الشكل 6.	تجليات تينة الثورة في " لن يطلع القمر"	142
شكل7.	توليد دلالة الثورة في "لن يطلع القمر"	143
الشكل8.	التوسع الشبكي للسلاسل الجملية المتعلقة بتيمة العنف المؤسساتي.	148
الشكل9.	التوسع الشبكي للسلاسل الجملية المتعلقة بتيمة الثورة في "دائرة الحلم والعواصف".	152
الشكل 10.	تجليات تيمة الانحراف في "دائرة الحلم والعواصف"	154
الشكل 11.	توليد دلالة تيمة الانحراف في " دائرة الحلم والعواصف"	154
الشكل 12.	مخطط عناوين قصص المجموعة القصصية " الأضواء والفئران"	166
شكل 13.	تجليات تيمة الثورة في قصة "و طلعت الشمس"	177
شكل 14.	توليد تيمة الثورة في قصة "و طلعت الشمس"	178

شكل 15.	تجليات تيمة الاستيلاب في "مغترب"	186
شكل 16.	توليد دلالة تيمة الاستيلاب في " مغترب"	187
شكل 17.	تجليات تيمة الفساد في "الأضواء و الفئران"	193
شكل 18.	توليد دلالة تيمة الفساد في "الأضواء و الفئران"	194
شكل 19.	تمثيل بياني على دائرة نسبية لتيمتي العنف والحرمان في " حين يعلو البحر"	221
شكل 20.	تمثيل بياني على دائرة نسبية لتيمتي العنف والحرمان في " العودة".	220
شكل 21.	تمثيل بياني على دائرة نسبية لتيمتي العنف والحرمان في " الشهداء يفجرون قبورهم"	227
شكل 22.	تمثيل بياني على دائرة نسبية لتيمتي العنف والحرمان في " الكوخ"	231
شكل 23.	تمثيل بياني على دائرة نسبية لتيمتي العنف والحرمان في " سلع مفقودة"	241

قائمة الجداول:

الرقم	العنوان	الصفحة
الجدول1.	التوسع الشبكي للسلاسل الجملية المتعلقة بتيمة البؤس في "وطلعت الشمس"	172
الجدول2.	السلاسل الجملية المتعلقة بالتوسع الشبكي لتيمة العنف في "وطلعت الشمس"	174
الجدول3.	السلاسل الجملية المتعلقة بالتوسع الشبكي لتيمة الاغتراب في "مغترب"	182
الجدول4.	التوسع الشبكي للسلاسل الجملية المتعلقة بتيمة العنف في "مغترب"	184
الجدول5.	التوسع الشبكي للسلاسل الجملية المتعلقة بتيمة القهر في "الأضواء و الفئران"	188
الجدول6.	التوسع الشبكي للسلاسل الجملية المتعلقة بتيمة العنف في "الأضواء و الفئران"	192
الجدول7.	تكرارات مفردات العنوان في "حين يعلو البحر" (1)	202
الجدول8.	تكرارات مفردات العنوان في "حين يعلو البحر" (2)	203
جدول 9.	السلاسل الجملية المتعلقة بتيمة العنف في " حين يعلو البحر"	205
جدول10.	القيم الإحصائية لتمظهرات تيمة العنف في " حين يعلو البحر"	209
جدول 11.	السلاسل الجملية المتعلقة بتيمة الحرمان في " حين يعلو البحر"	210
الجدول 12.	تكرارات مفردات العنوان في "العودة".	213

الجدول 13.	القيم الإحصائية لتمظهرات تيمة العنف في "العودة"	216
جدول 14.	القيم الإحصائية لتمظهرات تيمة الحرمان في "العودة"	219
جدول 15.	القيم الإحصائية لتمظهرات تيمة العنف في "الشهداء يفجرون قبورهم"	224
جدول 16.	القيم الإحصائية لتمظهرات تيمة الحرمان في "الشهداء يفجرون قبورهم"	226
جدول 17.	القيم الإحصائية لتمظهرات تيمة العنف في "الكوخ"	228
جدول 18.	القيم الإحصائية لتمظهرات تيمة الحرمان في "الكوخ"	232
جدول 19.	القيم الإحصائية لتمظهرات تيمة العنف في "سلع مفقودة"	238
جدول 20.	القيم الإحصائية لتمظهرات تيمة الحرمان في "سلع مفقودة"	240

فهرس الموضوعـــــات:

المحتويات	الصفحة
مقـدمـة.....	01
الباب الأول: المقاربة الموضوعاتية وأبجديات القصة القصيرة الجزائرية	
الفصل الأول: المقاربة الموضوعاتية	
1. (الموضوعة/التيمة) و الموضوع و النقد الموضوعاتي.....	12
2. رواد النقد الموضوعاتي في الدراسات الغربية.....	15
1.2.'شارل مورون' و الاستعارات المتكررة و الصورة الأسطورية عند الأديب...	15
2.2. 'غاستون باشلار'.....	18
3.2 'جورج بولي'	21
4.2. 'جون–بول ويبر'	23
5.2. 'جون بيار ريشار' و آلياته الإجرائية.....	32
1.5.2. الحلولية.....	36
2.5.2. حرية المدخل.....	39
3.5.2. القراءة المجهرية.....	40
4.5.2. التواتر.	43
الفصل الثاني: أبجديات القصة القصيرة الجزائرية	
تمهيد.	52
4. مفهوم القصة القصيرة.....	52
5. نشأة القصة القصيرة الجزائرية	55
6. عوامل ظهور و ضمور القصة الجزائرية	58
1.3. الدين و اللغة و إحياء التراث العربي.....	58

2.4. الرؤية الكلاسيكية للأدب و ضعف النقد و الترجمة	62
3.3. البنية الاجتماعية و التراث الشعبي	64
4.3. الاحتكاك بالآخر و ضعف المتلقي و دور الصحافة	66
5.3. انطلاق الثورة التحريرية	68
4. الخصائص البنائية و الفنية للقصة القصيرة الجزائرية	69
1.4. المضامين و الاتجاهات	72
1.1.4. المضامين	73
أ. تيمة الثورة	73
ب. تيمة الحرمان	75
ج. تيمة المرأة.....	78
2.1.4. الاتجاهات	79
أ. الاتجاه الرومانسي	79
ب. الاتجاه الواقعي.....	80
3.1.4. توجهات قصة ما بعد الاستقلال	81
أ. من الفعل الثوري إلى الإصلاح الفوقي.....	81
ب. عنف اللغة القصصية فترة العشرية السوداء	84
2.4. البنية الفنية	85
1.2.4. الأسلوب و السرد	85
2.2.4. اللغة القصصية.....	88
3.2.4. بنية الزمن.....	90
4.2.4. بنية الشخصية.....	93
3.4. الانفتاح على التجريب	96

الباب الثاني: تيمتا الحرمان والعنف في القصة القصيرة الجزائرية	
الفصل الأول: تيمتا الحرمان والعنف في عوالم 'جميلة زنير' القصصية	
تمهيد.	104
1. تجليات تيمتي الحرمان والعنف في عوالم 'جميلة زنير' القصصية.....	108
2. تجليات تيمة الصراع على مستوى العنونة في المجموعة القصصية "دائرة الحلم والعواصف":.....	109
3. تجليات تيمتي الحرمان والعنف في المجموعة القصصية "دائرة الحلم والعواصف":.....	120
1.3. التيمات المهيمنة في قصة "رائحة البصل":.....	120
1.1.3. التيمات الصغرى:.	120
أولا. تيمة الفقر.....	121
أ. تجليات تيمة الفقر على مستوى عتبة العنوان:.....	121
ب. تجليات تيمة الفقر على مستوى البناء السردي:.....	123
ثانيا. تيمة العنف:	126
أ. تجليات تيمة العنف على مستوى عتبة العنوان:	126
ب. تجليات تيمة العنف على مستوى البناء السردي:.....	127
2.1.3. تيمة اللامساواة:.....	130
2.3. التيمات المهيمنة في قصة "لن يطلع القمر".....	132
1.2.3. التيمات الصغرى:	132
أ. تجليات تيمتي الخيانة والانكسار على مستوى عتبة العنوان:.....	132
ب. تجليات تيمتي الخيانة والانكسار على مستوى البناء السردي:.....	135
2.2.3. تيمة الثورة:	138

3.3. التيمات المهيمنة في قصة "دائرة الحلم والعواصف":.....	140
1.1.3. التيمات الصغرى:	140
أولا. تيمة العنف المؤسساتي:	141
أ. تجليات تيمة العنف المؤسساتي على مستوى عتبة العنوان:.....	141
ب. تجليات تيمة العنف المؤسساتي على مستوى البناء السردي:	143
ثانيا. تيمة الثورة:.....	147
أ. تجليات تيمة الثورة على مستوى عتبة العنوان:.....	147
ب. تجليات تيمة الثورة على البناء السردي:.....	148
3.3.3. تيمة الانحراف:.....	150
4. تجليات تيمتي الحرمان والعنف في المجاميع القصصية "دائرة الحلم والعواصف" و"أسوار المدينة "و"جنية البحر".....	152
الفصل الثاني: تيمتا الحرمان والعنف في المجموعة القصصية "الأضواء والفئران لـ'مصطفى فاسي':	
1. القرابة اللغوية على مستوى العنونة في المجموعة القصصية "الأضواء والفئران:..	162
2. تجليات تيمتي الحرمان والعنف في المجموعة القصصية "الأضواء والفئران:....	164
1.2. التيمات المهيمنة في قصة "وطلعت الشمس":.....	164
1.1.2. التيمات الصغرى:.....	168
أ. تجليات تيمة البؤس على مستوى البناء السردي:.....	168
ب. تجليات تيمة العنف على مستوى البناء السردي:.....	170
2.1.2. تيمة الثورة:.....	173
2.2. التيمات المهيمنة في قصة "مغترب":.....	175

1.2.2. التيمات الصغرى.....	178
أ. تجليات تيمة الاغتراب على مستوى البناء السردي:.....	178
ب. تجليات تيمة العنف على مستوى البناء السردي:.....	180
2.2.2. تيمة الاستلاب الحضاري:.....	182
3.2.التيمات المهيمنة في قصة "الأضواء والفئران":.....	184
1.3.2.التيمات الصغرى:.....	186
أ. تجليات تيمة القهر الاجتماعي على مستوى البناء السردي:.....	186
ب. تجليات تيمة العنف على مستوى البناء السردي:.....	188
2.3.2. تيمة الفساد السياسي:.....	190
الفصل الثالث: تيمتا الحرمان والعنف في المجموعة القصصية "حين يعلو البحر" لـ' محمد شنوفي':	
تمهيد.....	195
1. تجليات التيمات المهيمنة في قصة "حين يعلو البحر" لـ"محمد شنوفي".....	199
2. تجليات التيمات المهيمنة في قصة "العودة".....	209
3. تجليات التيمات المهيمنة في قصة "الشهداء يفجرون قبورهم".....	218
4. تجليات التيمات المهيمنة في قصة "الكوخ".....	225
5. تجليات التيمات المهيمنة في قصة "سلع مفقودة".....	229
الخاتمة.....	241
المصادر والمراجع.....	243
قائمة الأشكال.....	254
قائمة الجداول.....	256
فهرس الموضوعات.....	258

ثبت

القصاص

نبذة عن القاص 'مصطفى فاسي'

حياته:

ولد 'مصطفى فاسي' في 20 فبراير 1945م بقرية 'مسيردة' بولاية 'وهران'، و تلقى تعليمه الابتدائي في المملكة المغربية، ثم تابع دراسته الإعدادية و الثانوية في الجزائر، وتخرج بشهادة ليسانس من معهد الأدب و الثقافة العربية بجامعة الجزائر عام 1972م، ثم سافر إلى سوريا و أقام بدمشق لتحضير الدراسات العليا بجامعتها، فنال شهادة الماجستير في الأدب العربي عام 1982م، حول موضوع "البطل في القصة التونسية حتى الاستقلال"، عاد على إثرها إلى الجزائر العاصمة، فعين مدرسا في جامعتها المركزية، و قد نالت قصته "و طلعت الشمس" الجائزة الثالثة في مسابقة أدبية حول موضوع الأرض و الفلاح عام 1987م.

تحصل على درجة دكتوراه الدولة في موضوع "البطل المغترب في القصة المغربية" في الجزائر سنة 2006م، شغل منصب عميد كلية الآداب و اللغات بجامعة الجزائر سابقا، كما تولى مناصب إدارية أخرى في معهد اللغة و الأدب و اتحاد الكتاب، و هو:

- عضو منتخب بالمجلس العلمي لمعهد اللغة و الأدب بجامعة الجزائر.
- عضو منتخب باتحاد الكتاب الجزائريين سنة 1976.

آثاره:

*** في القصة:**

- ليالي المطر: مجموعة قصصية (ط 1 سنة 1967م، ط 6 سنة 1983).
- 52 ليلة: قصص قصيرة 1979م.
- الأضواء و الفئران، الجزائر 1980م.

- حداد النوارس البيضاء، الجزائر 1984م.

- حكاية عبدو و الجماجم و الجبل، تونس 1985.

- رجل الدارين، دمشق 1999م.

- جنازة الشاعر الكبير، الجزائر 2000م.

- النظارة الممتازة، الجزائر 2007م.

*** في الرواية:**

- دهاليز الليل (ط 1 سنة 1977م، ط 2 سنة 1980م) ترجمت إلى الروسية.

*** الدراسات:**

- 'البطل في القصة التونسية'، الجزائر 1985م.

- دراسات في الرواية الجزائرية، الجزائر 2000م.

- نشرت له مقالات أدبية و ثقافية في مختلف الجرائد و المجلات.

*** في الترجمة:**

- صدرت له مجموعة قصصية 'بوخالفة بيطام' باللغة الفرنسية بعنوان "زغرودة بين أشجار الدفلى".

- ترجمت بعض قصصه إلى الفرنسية و الروسية و الإيطالية.

نبذة عن القاصة جميلة زنير:

باحثة و كاتبة جزائرية من ومواليد 16 مايو 1949 بـ'جيجل'، تعتبر إحدى رائدات الكتابة الأدبية و الإبداعية في الجزائر، نشرت نصوصها في أغلب الصحف و المجلات الجزائرية و العربية، يعدها النقاد أهم قلم نسوي ظهر بعد الاستقلال في مجال الكتابة القصصية الجزائرية.

دخلت مدرسة الحياة للبنات سنة 1958م، ثم تخرجت منها نحو التعليم سنة 1986م، و في سنة 1974م التحقت بالمعهد التكنولوجي لتكوين الأساتذة بـ'قسنطينة'، و بعد تخرجها عادت إلى 'جيجل' أستاذة في مرحلة التعليم المتوسط.

بدأت الكتابة الشعرية و الأدبية سنة 1964م، في ظروف معادية للكتابة بسبب المجتمع الذي لا يؤمن بقدرات المرأة و إبداعها، عبرت الكاتبة عن الاظطهاد التي عاشته قائلة:« عشت في مدينة محافظة جدا (جيجل)، و عشت في مجتمع ذكوري، سواء في البيت أو خارجه، فأنت تلاحظ أن القمع ينطلق من الأسرة إلى المجتمع (القبيلة)، هذا المجتمع القبلي يمارس عليك قمعا آخر أشد و أقسى (عدم الاهتمام بما تكتب)، فهو لا يشجعك لأنه يرى هذا ضربا من العبث، و تدخل في خانة لا يجوز، فكنت أنا أول فتاة في 'جيجل' تتجرأ على كسر أعراف القبيلة، و تنشر اسمها عبر الإذاعة في أواخر الستينات و بداية السبعينات»[1].

اختارت الشعر كبداية لحياتها الأدبية، ثم ضاقت به عوالمها، فاتجهت إلى النثر فضاء جديدا، تبث فيه همومها و انشغالاتها «بدأت شاعرة لأنني اعتقدت في فترة المراهقة أن الشعر هو القالب المناسب لتلك الهواجس و الأحلام، و التي كانت تضطرم في وجداني،

[1] يوسف وغليسي: **خطاب التأنيث**، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر، ط 1، 2013، ص 217.

ولكن مع مرور الوقت أحسست أن عالم الشعر يضيق بي، و يحاصرني بأوزانه وقوافيه، فاتجهت إلى القصة التي منحتني فضاء أرحب للتعبير»[1].

تتركز مختلف كتاباتها حول الأنثى أو المرأة حيث اتخذت من الذات موضوعا لها، وجعلت المرأة بمختلف مستوياتها بطلة في أغلب كتاباتها الإبداعية، و تمثل موضوعاتها حصيلة تجربة طويلة من التعبير عن قضية المرأة، وما يعترضها من هواجس و آلام وآمال، إذ يمكن القول بأنها تناضل ضد قهر المرأة داخل المجتمع في مسارها الأدبي.

و ما يلفت النظر في حياتها الأدبية أنها تقيم عالمها الأدبي بعيدا عن ضجيج الأضواء و الجماهير، و بعيدا عن النجومية و سحر الأضواء، تخرج نصوصها للقراء المتتبعين لها و المهتمين بها في صمت، و سيجت حياتها العائلية بحدود صارمة، جعلتها من أكثر الكاتبات الجزائريات احتراما على الصعيد الشخصي.

حازت **'زنير'**على العديد من الجوائز منها جائزة **ابن باديس** سنة 1973م، و التي نظمتها جريدة النصر، و جائزة **وزارة الثقافة في أدب الطفل**، و **الجائزة الوطنية للرواية** سنة 2000م، **جائزة الامتياز الأولى لكتابات البحر الأبيض المتوسط** بـ'فرنسا' سنة 2001م، **وجائزة القصة القصيرة** مع عضوية الشرف في 'دار نعمان' بـ'لبنان' سنة 2004م.

مؤلفاتها:

تباينت مؤلفات **'جميلة زنير'** بين الشعر و النثر، فقد نشرت قصائدها، و هي أناشيد للأطفال، في جرائد و مجلات وطنية مختلفة: الشعب، النصر، المساء، الجيش، الجزائرية، الوحدة، آمال....

و يعد عمل "**أنيس الروح**" من أروع ما كتبت و هو خليطا جمالي من الشعر والقصة و الخاطرة، و قد خرج هذا الأثر للنور إثر فقدانها ابنها البكر **'أنيس'**، جاء عزاء و سلوى

[1] يوسف وغليسي: **المرجع نفسه**، ص 218.

لكل من فقد عزيزا عليه، كما يمكن أن نعده أحد النصوص التي كتبت إثر الفجيعة و الألم تلفه أغلى المشاعر و أصدقه الأحاسيس.

و عند الحديث عن النثر نجد المبدعة ألفت العديد من القصص و الروايات و هي كالتالي:

- دائرة الحلم و العواصف، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1982م.
- جنية البحر (قصص)، المؤسسة الوطنية للكتاب،1999م.
- أسوار المدينة (قصص)، منشورات التبيين، الجاحظية، 2001م.
- أوشام بربرية (رواية)، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 2004م.
- تداعيات امرأة قلبها غيمة (رواية)، دار أمواج، سكيكدة، 2002م.
- أصابع الاتهام (رواية)، دار نوبلس، بيروت، لبنان، 2006م.
- أنيس الروح (خاطرة)، الطباعة الشعبية للجيش، 2007م.
- الصرصور المتجول (قصص أطفال)، منشورت التبيين، الجزائر، 1997م.
- الطفل و الشجرة (قصص للأطفال)، منشورات التبيين، الجزائر،1998م.
- لينة و المطر (قصة للأطفال)، وزارة الثقافة، الجزائر، 2005م.
- الوسام الذهبي (ثماني قصص للأطفال)، دار العلم و المعرفة، الجزائر، 2007م.
- أنطولوجيا القصة النسوة في الجزائر(دراسة بيبليوغرافية)، وزارة الثقافة، الجزائر، 2005م.

نبذة عن القاص 'محمد شنوفي':

حياته:

'محمد شنوفي' قاص و ناقد جزائري معاصر ولد سنة (1954م) بالعزيزية ولاية المدية، درس بالجزائر ثم انتقل إلى بغداد لاستكمال دراساته العليا بها، يشتغل أستاذا للنقد الأدبي الحديث بجامعة الجزائر.

آثاره:

في القصة:

- "حين يعلو البحر (قصص)"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.
- "محض افتراء (مجموعة قصصية)"، دار مدني للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، ط 1، 2007.

في الدراسات:

- "القيم في قصص الأطفال في الجزائر"، مجلة اللغة العربية، ع 8، 10 يوليو 2005، الجزائر.
- "حول أدب الطفل"، مجلة التبيين، ع 36، يناير 2011، الجزائر.