وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة
كلية الآداب واللغات
قسم اللّغة والأدب العربي

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر (ل.م.د) في اللّغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

البنية السردية في قصة

"موت معالي الوزير سابقا" لـ"نوال السعداوي"

إعداد الطلبة:
– سعدي بشرى
– لطيف أمينة

إشراف الأستاذ:
– د/ يحي الشريف عبد الرزاق

أعضاء لجنة المناقشة:

اللقب والاسم	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
د/بوحفص بوجمعة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة العربي التبسي	رئيسا
د/عبد الرزاق يحي الشريف	أستاذ مساعد "أ"	جامعة العربي التبسي	مشرفا ومقررا
د/رشيد هوشات	أستاذ مساعد "أ"	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

2022 – 2021

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي – تبسة
كلية الآداب واللغات
قسم اللّغة والأدب العربي

مذكرة مكملة لنيل شهادة ماستر (ل.م.د) في اللّغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

البنية السردية في قصة

"موت معالي الوزير سابقا" لـ"نوال السعداوي"

إعداد الطلبة:
– سعدي بشرى
– لطيف أمينة

إشراف الأستاذ:
– د/ يحي الشريف عبد الرزاق

أعضاء لجنة المناقشة:

اللقب والاسم	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
د/بوحفص بوجمعة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة العربي التبسي	رئيسا
د/عبد الرزاق يحي الشريف	أستاذ مساعد "أ"	جامعة العربي التبسي	مشرفا ومقررا
د/رشيد هوشات	أستاذ مساعد "أ"	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:

2022 – 2021

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أوّلا وقبل كلّ شيء ننحني سجودا لله عزّ وجلّ عدد خلقه، ورضا نفسه، وزنة عرشه ومداد كلماته، فلك ربّنا الشكر ولك الحمد كلّه على نعمك وعونك لنا لاتمام هذا العمل.

يقول رسول الله صلّى الله عليه وسلّم ﴿من لا يشكر النّاس لا يشكر الله﴾

لابدّ ونحن نخطوا خطواتنا الأخيرة في مسارنا الجامعي، من وقفة تعود إلى أعوام قضّيناها في رحاب الجامعة مع أساتذتنا الكرام الذين قدّموا لنا الكثير باذلين جهودا كبيرة في بناء جيل الغد، لتبعث الأمّة من جديد...

وقبل أن نمضي نقدّم أسمى آيات الشكر والتقدير والمحبّة إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة... إلى الذين مهّدوا لنا طريق العلم والمعرفة... إلى جميع أساتذتنا الكرام... فصدق من قال "كن عالما... فإن لم تستطع فكن معلما... فإن لم تسطتع فلا تبغضهم".

ونحن نخصّ هذا الشكر والتقدير للأستاذ الفاضل "يحي الشريف عبد الرزاق" الذي تفضّل بقبوله الاشراف على مذكّرتنا، فنشكره على نصائحه التي أفادنا بها في عملنا حتى أصبح ما هو عليه. ونقول له بشراك قول رسول الله عليه أفضل الصّلاة والسّلام: ﴿إنّ الحوت في البحر والطّير في السّماء ليصلّون على معلّم علّم النّاس الخير﴾.

ونشكر كلّ من مدّ لنا يد العون والمساعدة.

مقدمة

من بين الأجناس الأدبية استطاعت القصة رغم المنافسة الشديدة الحفاظ على مكانتها، لتميّزها بالتكثيف والقصر نسبيا، مما جعلها متاحة للقراءة في وقت قصير، وهو ما يتماشى وحاجة الناس اليوم وميلهم إلى الرغبة في كل شيء.

ولا ننكر أن مكانتها تراجعت مع بداية ظهور الرواية وانتشارها إلاّ أنها سرعان ما عادت إلى أوجها مع تطور التكنولوجيا وعدم امتلاك الناس للوقت الكافي للإطلاع على المتون الطويلة.

وعليه فقد باتت القصة العربية منافسا قويا للقصيدة والرواية، فمكانتها اليوم لا غبار عليها خاصة وأنها تطرقت ولا تزال إلى موضوعات تهم المجتمع.

والمتأمل اليوم في المنجز الإبداعي يجد أن أسماء كتاب القصة لا يقل شأنا عن كتاب الرواية مع بعض التفاوت الذي لابد وأن يكون في مجالات الكتابة وفنونها، وبين هذه الأسماء القصصية نذكر: "يوسف إدريس، نجيب محفوظ، سهيل إدريس، الطاهر وطار، السعيد بوطاجين، والقاصة نوال السعداوي".

التي ارتأينا أن تكون موضوع دراستنا، حيث اخترنا عنوان البنية السردية في القصة العربية "موت معالي الوزير سابقا" لـــ"نوال السعداوي" أنموذجا، وعليه فإننا نذهب إلى طرح الإشكال التالي:

إلى أي مدى توفرت المكونات السردية في قصة "موت معالي الوزير سابقا" لنوال السعداوي؟ وإلى أي حد تمكنت من توظيفها فنيا؟

ولقد كان اختيارنا لهذه المجموعة القصصية نابعا من أسباب ذاتية؛ هي رغبتنا الدائمة في الإطلاع على القصص القصيرة وخاصة تلك التي تعبّر عن هموم المجتمع وانشغالات الأفراد.

وأسباب موضوعية تمثلت في أن نوال السعداوي معروفة كروائية ولكنها تظل مجهولة كقاصة عند الكثيرين.

ولذا وجدنا أنه من واجبنا التعريف بها والدفع بنتاجها القصصي لأن يكون بارزا متاحا للقرّاء، وقد تعد دراستنا لهذه المجموعة من خلال المقاربة البنيوية من بدايات الدراسات إذ أننا لم نعثر على دراسة سابقة تتطرّق إلى البنية السردية في قصة موت معالي الوزير سابقا، وقد اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع لانجاز مذكرتنا، أهمّها:

- حميد لحميداني: بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي.
- سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي.
- لطيّف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية.

أمّا المنهج الذي استعنّا به لانجاز هذه الدّراسة فقد تمثّل في المنهج البنيوي الذي رأينا أنّه الأنسب لمقاربتنا. وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على خطة تشكّلت من:

مقدمة كانت بمثابة النافذة التي يطلّ منها القارئ على موضوعنا، تناولنا فيها الأسباب، الأسئلة والدّراسات السابقة والمنهج والصعوبات التي اعترضتنا.

تطرّقنا في الفصل النظّري لمفهوم البنية السردية، الشخصية، الزمان والمكان، والمفارقات الزمانيّة.

أمّا الفصل التطبيقي فكان ميدانا لتطبيق ما تناولناه نظريا على مدّونتنا، إذ تضمّن بنية الشخصيات، بنية الزمان، بنية المكان والمفارقات الزمنية.

أمّا الخاتمة فكانت مصبّا لأهم النتائج المتوصّل إليه من خلال دراسة هذا الموضوع.

والحقّ أنّها لم تعترضنا أيّ صعوبات من حيث المراجع فهي متوفّرة بنوعيها الورقي والإلكتروني، أمّا عن بعض الصعوبات الأخرى التي اعترضت دربنا كان الفضل في تذليلها راجع إلى المجهودات المبذولة من طرف أستاذنا المشرف، والذي كان لنا سندا وداعما أساسيا في مسارنا البحثي.

الفصل الأول:البنية السردية

أولا- مفهوم البنية

ثانيا- الشخصية

ثالثا- الزمن

رابعا- المكان

أوّلا: مفهوم البنية والبنية السردية

1- مفهوم البنية

أ- لغة

ورد في لسان العرب لابن منظور «البنيُ: نقيض الهدم، بنى البناءالبناءبنيا، وبناء وبنى مقصورة، وبنيانا وبنية وبناية وأبتناه، وبناء ويقال: البنى من الكرم لقوله الحطيئة أولئك قوم إن بنوا أحسنوا البنى.

وقد تكون البناية لقول لبين:

فبنى لنا بيتا رفيعًا سُمْكُهُ فَسَمَا إليه كهلها وعَلاَمُهَا

ويقال: فلان صحيح البنية، أي الفطرة وسمى البناء بناءًا من حيث كان البناء لازما موضعا لا يزول من مكان إلى غيره»[1].

كما جاء في معجم مختار القاموس لطاهر أحمد الزاوي: «البنيُ: نقيض الهدم، بناه يبنيه بنيا، وبناء، وبنيانا، وبنية وبناية والبناءُ: المبنى جمع أبنية ما بنيته والبنية كغنية الكعبة لشرفها»[2].

فالبنية من خلال التعاريف التالية تدلّ على البناء والتشييد والتركيب.

ب- اصطلاحا

عرّف جان موركاروفسكي Murkarovsky البنية «بأنّها ذلك الأثر الأدبي الفنّي ونظام من العناصر المحقّقة فنيّا، والموضوعة في تراتيبية معقدّة تجمع بينهما سيادة عنصر معيّن عن باقي العناصر، وللبنية مستويات فهناك البنى اللّغوية التي تدرسها اللّسانيات وهناك بنية الأثر الأدبي التي يدرسا النقد ليكشف في الرواية العلاقة القائمة بين

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، (د.ط)، مج1، ج9، دار المعارف- كورنيش النيل، القاهرة، (د.ت)، مادة (بنى)، ص365.

[2]- الطاهر أحمد الزاوي: مختار القاموس، (د.ط)، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، (د.ت)، ص64.

الخطاب الفنّي والحكاية وهناك بنية النوع التي تدرسها الشعرية لتكشف مجموع العناصر المطدرة في نوع أدبي معيّن وعلاقاتها ووظائفها (الرواية مثلا بالمقارنة مع الأقصوصة أو مع المذكرات)[1]، يتّضح لنا أنّ جان موركاروفسكي رأى أنّ البنية نظام محقّق فنّيا متكامل مترابط.

وقد عرّفها جون بياجيه Jean Piaget أيضا بقوله: «أنّ البنية هي نسق من التحوّلات، له قوانينه الخاصة باعتباره نسقا في مقابل الخصائص المميزة للعناصر، علما بأنّ من شأن هذا النسق أن يظلّ قائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحوّلات نفسها»[2]، ومن هذا المفهوم فإنّ بياجيه يعتبر البنية نسقا من التحوّلات الخاضعة لقوانين خاصة به.

كذلك فالبنية «شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكلّ وبين كلّ مكوّن على حدة والكل، فإذا عرّفنا الحكي بوصفه يتألّف من قصّة، خطاب، فمثلا كانت بنيته هي شبكة العلاقات بين القصة والخطاب والقصة والسرد، الخطاب والسرد»[3].

ومن هنا يمكننا القول بأنّ البنية نسق له نظامه وعلاقاته الخاصة وتحوّلاته الناتجة عن التحوّل في العلاقة بين عناصره.

ج- البنية عند الشكلانيين

لقد لعب الشكلانيّون دورا هاما في وضع الأسس والمقوّمات التي على أساسها تمّ التعامل مع الأدب على أنّه منظومة لغوية قابلة للدراسة العلمية التي تتطلّب من الدّارس الإلمام المكثّف بالأساليب اللّغوية ومعاني الألفاظ، حيث اتّخذوا من الآثار الأدبية والفكرية مركزا ومحورا ومنطلقا للدرس النقدي مغفلين كلّ العوامل الخارجية سواء ما يتعلّق بحياة المؤلف أو محيطه، ممّا دفع بهؤلاء للتخلّي عن المناهج السياقية (التاريخية، الاجتماعية

---

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي- انجليزي- فرنسي)، ط1، مكتبة لبنان، دار النهضة للنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 2002م، ص37.

[2]- زكريا إبراهيم: مشكلات فلسفية (مشكلة البنية وأضواء على البنيوية)، (د.ط)، دار النشر، مكتبة مصر، (د.ت)، ص30.

[3]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر، القاهرة، ط1، 2003، ص191.

والنفسية)، والتي تعود إلى جذور هذه الحركة الروسية إلى حلقة موسكو الألسنية التي تأسّست عام 1915م على يد جماعة من أرباب الفكر والأدب مثل جاكبسونR.Jackopson وبروب F.propp وميكافروسكي Muckaraveskyj وأسيب بربك Brich، بالإضافة إلى جماعة بطرسبورغ، ممّا دفع بالجماعيين للتعاون من أجل إيجاد بديل حقيقي للمناهج السياقية التي كانت سائدة في ذلك الحين انطلاقا من أنّ النّص بنية مغلقة وبالتالي يتوجّب الاعتماد عليه كوثيقة مكتفية بذاتها لاستقراء المكوّنات الموجودة بداخله وعليه فقد ذهب «بوريس اختياوم E.Boris للقول أنّنا في دراستنا لا نتناول القضايا البيوغرافية أو النفسية المتعلّقة بالإبداع، مؤكّدين على أنّ هذه القضايا التي تبقى جدّ مهمة ومعقدة الوقت نفسه يجب أن نبحث مكانها في العلوم الأخرى»[1].

وبالتالي فإنّ الدّارس يتوجّب عليه الإكتفاء بالمتن بعيدا عن البنية التي عاش فيها المؤلف بالإضافة للظروف الاجتماعية والنفسية ممّا يجعل هذه المقولة تدعو صراحة لمخلافة ما دعا إليه الفيلسوف الفرنسي (تين) وغيره، فالنّص الأدبي لا يتم التعامل معه من خلال المضمون ولا المؤثرات الخارجية «وإنّما صياغته وطريقة تركيبه ودور اللّغة فيه هو ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا وهذا ما ركّزت عليه جماعة الشكلانيين فالأصل في الأعمال الأدبية هو البحث عمّا يمتاز به النّص أي ما يجعل منه عملا أدبيا»[2]، وعليه فإنّ الموضوع المطروح من طرف الكاتب لا يعدّ هو الأدب نفسه ممّا دفع جاكبسون للقول «إنّ موضوع علم الأدب ليس هو الأدب وإنّما الأدبية la litterarite أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا»[3].

وقد أثّرت جماعة من هؤلاء بأنّ النّص يمكن له أن يكون عالما مستقلا بذاته ليس في حاجة للاتكاء على المجتمع ومن ثمّة فإنّ الحكاية التي تكون داخل النّص ليس بالضرورة أن تكون واقعا عايشة المؤلف أو وصل إلى سمعه، إذ تحق له خلف موضوعه

---

[1]– حميد لحميداني: بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص11.

[2]– بسام فطوس: المدخل إلى مناهج النقد، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2003، ص98.

[3]– خالد سليكي: من النقد المعياري إلى التحليل اللّساني، مجلة عالم الفكر، عدد1، ج2، 1994، ص45.

انطلاقا من الإبداع عملية فنيّة لها خاصيّتها وعوامل قيامها وعليه «فالفنّ ينبغي أن يكون مستقلاّ مكثّفا بذاته إذا أراد أن يكون فنّا وأن يقوم بوظيفته النّابغة من طبيعتها»[1].

ومن هنا كانت البنية الداخلية هي الأساس الذي اعتمد عليه جماعة الشكلانيّين انطلاقا من محاضرات دي سوسير التي أشار فيها ضمنا وليس صراحة إلى هذه الحيثية ومن ثمّة تتالت البحوث والدّراسات إيمانا من هؤلاء بأنّ البنية الداخلية هي روح العمل الأدبي «فالمضمون هو الذي يحدّد الشكل ويتجلّى من خلال الشكل»[2].

وقد صارت البنية من خلال هذا الاشتغال شاغلة النقّاد وموضع اهتاماتهم ممّا ولّد مشتات الدلالات من اللفظة نفسها.

فالحديث عن البنية لدى جماعة البينوية يعدّ مهما بل وبالغ الأهمية فلالاند مثلا يعرّفها على أنّها «كلّ مكوّن من ظواهر متماسكة يقوم كلّ جزء منها على ما سواها»[3].

2- السرد

لقد أحصى الدّارسون في حقل نظرية الأدب أنواعا سردية عديدة، حيث تناولوا النّص السردي الأدبي في مجاله الشعري والنثري دراسة وتنظيرا، كما يعدّ السرد عاملا أساسيا فعّالا في العملية الإبداعية إذ لا يمكن أن تتمّ رواية الحكاية إلاّ من خلال سرد الأحداث لهذا نتساءل ما هو مفهوم السرد؟

أ- لغة

السرد في لسان العرب: «تقدمة الشيء إلى شيء تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردًا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيّد السياق له، أو سرد القرءن: تابع قراءته، والسرد يتتابع، وسرد فلان الصوم إذا والاه وتابعه، ومنه الحديث كان يسرد الصوم سردا، وسرد خف البعير سردًا خضعه بالعدّ،

---

[1]- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 2003، ص391.

[2]- بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد، المرجع السابق، ص83.

[3]- لخضر لعرابي: المدارس النقدية المعاصرة، دار العرب، (د.ط)، ص76.

والسرد اسم جامع للدروع وسائر الخلق وما أشبهها في عمل الخلق، وسميّ سردًا لأنّه يسرد هو المثقب وهو السارد»[1].

وهناك تعريفات لم تتجاوز الرؤية التراثية من ذلك ما قاله الرافعي حين نظر إلى السرد على أنّه «متابعة الكلام على الولاء والاستعجال به، وقد يراد أيضا جودة سياق الحديث كأنّه من الأضداد»[2].

وورد في معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي: «سرد: سرد القراءة والحديث يسرده سردا أيّ يتابع بعضه البعض، والسردُ: اسم جامع للدروع ونحوها من عمل الحلق، وسمى سردًا لأنّه يسرد فيثقب طرفا كلّ حلقة بمسمار فذلك الحلق المسرد»[3]، قال الله عزّ وجلّ: ﴿وقدر في السرد﴾[سورة سبأ الاية 11]، أي جعل المسامير قدر حروف الحلق لا تخلط فتحزم ولا تدق فتقلق.

كما جاء في مختار القاموس للطاهر أحمد الزاوي: «السرد نسج الدّرع، واسم جامع للدروع وسائر الحلق، والسرد: جودة سياق الحديث ومتابعة الصوم»[4].

يتّضح لنا أنّ السرد من خلال التعريفات هو تتابع الأحداث.

ب- اصطلاحا

يقصد بالسرد في المعنى الاصطلاحي «الكيفية التي تحكى بها القصّة أو الحدث عن طريق قناة خاصة به، وهي نفس القناة التي تمرّ عليها الرّواية أو القصّة وما تخضع لها من مؤثرات بعضها متعلّق بالرّوي والمروي وبعضها الآخر متعلّق بالقصة أو الحدث، أو الرواية في حدّ ذاتها» (الرّاوي، القصّة، المروي له) وبناء على هذا التعريف يعرّف رولان بارث السرد على أنّه «رسالة يتمّ إرسالها من مراسل إلى مرسل إليه، وقد تكون هذه الرسالة شفوية أو كتابية، والسرد حاضر في الأسطورة والخرافة والحكاية والقصّة

---

(1)- ابن منظور: لسان العرب، مادة سرد، ج07، ص165.

(2)- مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، 1974، ط2، ص297.

(3)- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، ج2، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2003، باب (السين)، ص204.

(4)- الطاهر أحمد الزاوي: مختار القاموس، ص296.

والملحمة، والتاريخ والمأساة والكوميديا وضمن هذه الأشكال اللامحدودة للسرد نجد هذا الأخير في جميع المجتمعات، إنّه يبدأ مع تاريخ الإنسانية نفسها، فلم يوجد أبدا شعب دون سرد»[1].

ويعتبر فلاديمار بروب «أوّل من عرّف السرد في كتابه (مرفولوجيا الحكاية) سنة 1928، أثناء بحثه عن أنظمة التشكل الداخلية فوصف بنية سردية حاول بروب تحديد وحدة قياس في دراسته للحكاية تتمثل في الوظيفة، أي الفعل السردي الذي تقوم به شخصية من شخصيات الحكاية واستخرج إحدى وثلاثين وظيفة»[2].

وكتفصيل لما سبق يحدّد سعيد يقطين «مفهوم السرد قائلا: السرد فعل لا حدود له يتبع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجدت وحيثما كانت»[3].

وحدّد حميد لحميداني مفهوم السرد، بقوله: «يقوم الحكي على دعامتين أساسيّتين هما: الأولى أن يحتوي على قصّة ما، تضمّ أحد أحداث معيّنة. والثانية: إن يعيّن الطريقة التي تحكى به تلك القصّة وتسمّى هذه الطريقة سردا وذلك أنّ القصّة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعدّدة ولهذا السبب فإنّ السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي»[4].

بمعنى أنّ كلّ عمل أدبي أو جنس أدبي يعتمد على السرد، يجب أن يحتوي على أساسيّاته في تمييزه عن باقي الأجناس الأخرى.

كذلك فالسرد هو «خطاب يقدّم حدثا أو أكثر، يتمّ التمييز تقليديا بينه وبين الوصف والتغليف وكثيرا من الأحيان يتم دمجها فيه وهو كذلك إنتاج حكاية أو سرد مجموعة من

---

[1]– جبور دلال: بنية النّص السردي في معارج ابن عربي (بحث مقدم لنيل الماجستير)، 2005، ص8.

[2]– محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، قسنطينة، الجزائر، العدد1، جانفي، 2004، ص20.

[3]– سعد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد يقطين)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997، ص19.

[4]– حميد الحميداني المرجع السابق، ص45.

المواقف والأحداث وعند اعتبار السرد نفسه الحكي نقول أنّه متعلّق بحدث سواء كان هذا الحدث حقيقي أو خيالي وعند قولنا "الماء سرّ الحياة" فهذا ليس سردا لأنّه يخبرنا عن حدث ذو موقف معيّن، وإذا قلنا مثلا "لقد احتلت فلسطين من طرف الاستعمار الصهيوني" فهذا سرد لأنّه أخبرنا عن حدث أو موقف... مباشرة»[1].

ومن خلال هذا الكلام يمكننا أن نفهم بأنّ السرد يمكن أن يكون في أحداث حقيقية أو خيالية ويمكن أن يجمع بين حدثين أو أكثر حسب المواقف التي تعترضه.

وقد عرّف عبد المالك مرتاض السرد على أنّه «التتابع على سيرة واحدة وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطق الاشتقاقي، ثمّ أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصيّة على كلّ ما خالف الحوار ثمّ لم يلبث أن تطوّر مفهوم السرد فأصبح نسيجا من الكلام، ولكن في صورة حكي»[2]، وهذا المفهوم فإنّ السرد عند عبد المالك مرتاض مدعوما بطروح النقد الحداثي فالقصّة هي أقرب الأجناس الأدبية لتمثل هذه التقنية والتعامل مع اللّغة وزمن الحدث وفضاء الحكي.

بينما سعد يقطين اعتبر السرد «واحدا من القضايا والظواهر التي بدأت تستأثر باهتمام الباحثين والدّارسين العرب، ويرى أنّ العرب مارسوا السرد والحكي شأن الأمم الأخرى في أيّ مكان بأشكال وصور متعدّدة لكن السرد كمفهوم جديد لم يتبلور بعد بالشكل الملائم ولم يتمّ الشروع في استعماله إلاّ مؤخرا ويقارن ظاهرة الوعي بالسرد كظاهرة نقدية بالتناص كمفهوم جديد في تحديد دراسة الأدبية الحديثة وهو نتاج التطوّر الحاصل في اللّسانيات وفي العلوم الأدبية الحديثة»[3].

يقول الناقد هايدن وايت «الحقيقة الجوهرية في السرد تكمن في كيف تترجم المعرفة إلى أخبار وكيف تحوّل المعلومات إلى حكي كيف تحول التجربة الإنسانية إلى بنى من المعاني التي تتّخذ شكل الخصائص الثقافية المرتبطة بالزمان والمكان والنّاس والأحداث،

---

[1]– جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، بيروت، نشر بالقاهرة، مصر، ط1، ص122– 123.

[2]– ينظر: عبد القادر بن سالم، مكوّنات السرد في النّص القصصي الجزائري الجديد، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001، ص57.

[3]– ينظر: عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النّص، ص74.

إنّ هذا الإجراء المسمّى بالسرد يعمل على صياغة ما نريده بصورة تتجاوز حدودا اللّغة التي تتكلّم بها وإن كان السرد القصصي يتّخذ من اللّغة وسيلة له فهو يحكي عن طريق اللّغة السلوك الإنساني والحركات والأفعال والأماكن وهي أدوات عالمية الدلالة بخلاف اللّغة ذات الصبغة المحلّية، ومن ثمّ فإنّ تحويل التجربة إلى حكي معناه إخراج لها إلى حيّز اللّغة الإنسانية الشاملة بخلاف مالو طغيت على هيئة تأمّلات أو تقارير أو مقالات تحليلية»[1].

وقد أدّت هذه الخاصية في السرد إلى أن يكون العالم الذي ياخذ السارد منه مادته وأن يكون هو نفسه بديلا عن المعاني أو عن التجربة بخلاف التعبير اللّغوي المباشر الذي يشير إلى التجربة ويترجم لها أو يعرف بها بهدف الكشف عن حقيقة.

3-مفهوم البنية السردية

لقد تعرّض مفهوم البنية السردية الذي هو قرين الشعرية والبنية الدرامية في العصر الحديث إلى مفاهيم مختلفة وتيارات متنوّعة فالبنية السردية عند «فورسترمرادفة للحبكة، فعند رولان بارت تعني التعاقب والمنطق والتتابع أو البنية أو الزمان والمنطوق في النّص السردي»[2].

وعند "أودين موبر" «تعني الخروج عن التسجيلة إلى تغليب أحد العناصر الزمانية أو المكانية على الأمر، وعند الشكلانيين تعني التغريب وعند سارترا البنيويين تتّخذ أشكالا متنوّعة ومن ثمّ لا تكون هناك بنية واحدة بل هناك بنى سردي متعدّدة الأنواع وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنّية في كلٍّ منها»[3].

---

[1]- ينظر: عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، 2005، ص13.

[2]- MiekeBal, Narrative theory, major issues in narrative theory, P96.

[3]- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصّة القصيرة، مكتبة الأدب، القاهرة، مصر، ط3، مارس 2005، ص13.

وهناك تعريف آخر يضيفه سعيد علوش وبالنسبة له البنيات السردية «شكل سـردي ينتج خطابا دالاّ متمفصلا، وهو دعوى مستقلّة، داخل الاقتصاد العام للسيميائيات والبنيات السردية أشكال هيكلية تجريدية والبنيات السردية هي إمّا بنيات كبرى أو صغرى»[1].

عرفت البنية السردية مفاهيم مختلفة، فقد عرّفها كلّ حسب منطقته واتجاهات وتعني السردية باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها وتوجـه أبنيتها وتحدّد خصائصها وسماتها.

ونجد عبد الله إبراهيم يعرف بأنّها «العلم الذي يهتم بدراسة مظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناءاودلالة»[2]، ومنه نقول أنّ البنية السردية محدّدة بالعلاقات الرابطة بين النّص السردي والقصّة والحكاية.

[1]– علوش: البنية السردية للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005، ص18.

[2]– عبد الله إبراهيم: السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2000، ص17.

ثانيا: الشخصية

1- مفهوم الشخصية

أ- لغة

يرى ابن منظور بأنّ الشخصية «صفة تعني سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، نقول ثلاثة أشخاص وكلّ شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه وفي الحديث لا شخص أغير الله والشخص كلّ جسم له ارتفاع وظهور وجمعه أشخاص وشخوص وشخاص وشخص ويعني ارتفع وشخوص ضدّ الهبوط كما تعني السير من بلد إلى آخر وشخص بصره فلم يطرق عند الموت»[1].

ونفهم من هذا الشرح عدّة دلالات فهي تعني الارتفاع كما يختص الذين يسيرون من بلد إلى آخر.

كما أنّنا نجد تعريفا آخر مشابها للأوّل للخطابي يقول فيه: «ولا يسمى شخصا إلاّ جسم شخوص وارتفاع»[2]

فهي إذا تسمية يختص بها كلّ من توفّرت فيه صفة الشخصنة مع الارتفاع ممّا يجعل الصورة واضحة من خلال الخيالات التي تراها العين.

ب- الشخصية اصطلاحا

تتمثل الشخصية في الخصائص المتعلّقة بكلّ فرد والعناصر المورثة بيولوجيا ومنها التوافق والتوازن مع الدوافع الذاتية وما تستوجبه البيئة، وتدخل ضمنها مجموعة من الخصائص كالأنماط والميولات والقناعات التي تتماشى أو تختلف مع المجتمع وهذا ما يميّز الأفراد عن بعضهم البعض.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ص36.

[2]- فاتح عبد السّلام: (ترديف السرد) خطاب الشخصية الريفية في الأدب، دراسات، ط1، 2001، ص26.

وهي في العملية الإبداعية السردية «كلّ مشارك في أحداث الرواية سلبا أو إيجابا، فهي عنصر موضوع مخترع ككلّ عناصر الحكاية فهي تتكوّن من مجموع الكلام الذي يصفها ويصدر أفعالها وينقل أفكارها»[1].

وهذا ما ينطبق على جميع الشخصيات الرئيسية والثانوية والهامشية فكلّ شخص داخل المتن له ما يميزه ممّا يجعل له دورا تزيد أهميته أو تقلّ حسب الحدث وقرب صاحب الشخصية من المركز، والذي يكون البطل ركيزته الأساسية.

2- أنواع الشخصيات

أ- الشخصية الثانوية

يفهم من التسمية أنّ الشخصية الثانوية هي التي تكون أقلّ فاعلية وتأثيرا داخل المتن السردي، ممّا يتيح للمؤلّف خيارات تتمثل في الإبقاء عليها أو الاستغناء عنها دون أن يفقد النّص رونقه الجمالي وفي الغالب ف«هي التي لا تتغيّر صفاتها وموافقتها من بداية النّص إلى نهايته، فهي مكملة للشخصيات الكثيفة أو الديناميكية لكن دورها محصورا في غايات حكائية محدودة»[2].

وبالنسبة للشخصيات الثانوية فإنّ أغلبها بظهر فجأة داخل المتن ولكن سرعان ما يختفي ذلك حسب حاجة المؤلف إلى وجودها ودورها وأهميتها أثناء سرد الأحداث.

إلاّ أنها كما أشرنا سابقا تظلّ محدودة التأثير فهي من الكماليات وليست ضرورة ملحّة وبإمكان المبدع الإستغناء عنها متى وجد حاجة إلى ذلك والدليل أنّ هناك روايات ذات صيت عالمي لكنّها تتّخذ من الشخصية الرئيسية عصا تهشّ بها الأحداث وترتكز عليها في السرد ومن خلالها يقضي المؤلف ملآرب أخرى، وسواء تحدّثنا عن الشخصيات الرئيسية أو الثانوية فإنّنا في المجمل نجمع على أنّ تلك الشخصيات حين تكون على الورق لا يمكن تمييزها إلاّ من خلال اللّغة التي تولّد الحوارات وسرد الأحداث ممّا يوضح

---

[1]- الطيف زيتوني: معجم المصطلحات، منشورات دار النهار للنشر، بيروت- لبنان، 2000، ص119- 114.

[2]- أحمد شريط: الفنّ القصصي في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988، ص36.

رسم لشخصية معنوية تقابلها أخرى مادية على أرض الواقع تتحرّك بين أفراد المجتمع ومن ثمّة فهي «تساهم في تبلور الحدث وتسهم في إيضاح العقدة وتوضيح موافق الشخصية المحورية»[1].

ومهما كانت أهمية هذه الشخصيات فإنّها تظلّ أقل قيمة من مثيلتها، أي الشخصية الرئيسية، وكلّما قلّ تأثير تلك الشخصيات كانت أقرب إلى الهامشية وذلك راجع إلى أنّ «وظيفتها أقلّ قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية»[2].

ب- الشخصية الهامشية

الشخصية الهامشية أو ما يمكن أن يطلق عليها بالشخصية السالبة، بمعنى التي لا تأثير لها داخل النّص وهي بالتالي لا تلعب دورا فاعلا داخل المتن وحتى أفعالها تكون غير مؤثرة فهي من الشخصيات «المسطحة ذات بعد واحد، تصرّفاتها مستقيمة في اتجاه واحد محدّد وحتّى نهاية العمل»[3].

بالإضافة إلى أنّ صفاتها وتصرّفاتها غير قابلة للتغيير أو التطوّر مثلما يحدث مع الشخصيات الأخرى، والسبب في ذلك أنّ المؤلّف يعمل منذ البداية على تقديمها بشكل نهائي للمتلقي «وقد اكتملت في التعبير الذي طرأ عليها من خارجها»[4].

وهي على العموم تظلّ حين وجودها قادرة على تقديم إضافة ذات قيمة ثابتة كأن ترى داخل المتن شخصية امرأة طيّبة مهما عصفت بها المشاكل تظلّ على حالها وهنا

---

[1]- شريط أحمد شريط: تطوّر البنية الفنّية في القصّة الجزائرية المعاصرة، منشورات الكتاب العرب، 1988م، ص32.

[2]- لطيف زيتوني: معجم المصطلحات، المرجع السابق، ص113، 114.

[3]- عبد القادر بوشريفة وآخرون: مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، دار الفكر، عمان- الأردن، ط4، 2008، ص134.

[4]- المرجع نفسه، ص134.

تكون القيمة في الثبات على المبدأ وهنا تكمن أهميّتها بالرغم من هامشيتها، فهي «تساعد الكاتب على كشف الواقع»[1].

ج- الشخصيات الرئيسة:

«وهي التيتحظى باهتمام، يكون لها دور مميّز في الأحداث والعمل، إذ تكون قوّة الأحداث وحركة الصراع مرتكزة عليها، فهي نقطة ارتكاز البنية الروائية أو القصصية، منها تنطلق الفعاليات المختلفة، إذ يتجلّى دورها في إثراء الحدث ونموّ الفكرة وعادة ما يكون هناك نوع من العلائقية المستمرة بين الشخصيات الرئيسية وبقية الشخصيات مبنية بناء مركّبا فبعض صفاتها من الواقع وبعضها الآخر من نسج الخيال الروائي أو القاص وتكون هذه الشخصية مركز إشعاع داخل النّص وتتمحور عليه الأحداث والسرد، وهي الفكرة الرئيسية التي تسبح حولها الأحداث»[2].

فالشخصية الرئيسية هي المحرّك الفاعل داخل النّص إذ تعدّ مركزا محوريا تدور حوله الأحداث ومنها تكون شخصيات أخرى تتفاعل معها ممّا يخلّف مسرحا فنّيا تتحرّك فوقه هذه الشخوص، وهي أيضا تلك الشخصية التي يتوقّف عليها فهم التجربة المطورحة في القصة أو الرّواية وهي الشخصية «المعقّدة المركّبة، الدينامية، الغامضة، لها القدرة على الإدهاش والاقناع، كما تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي، تستأثر دائما بالاهتمام، يتوقف عليها فهم العمل الروائي، ولا يمكن الاستغناء عنها»[3].

ويرى سعيد علوش في معجم المصطلحات الأدبية بأنّ «الشخصية الرئيسية هي العنصر المهيمن والذي تتمحور حول الأحداث والفكرة الرئيسية والتي في رأيها يجسدها موقف بطولي فردي»[4].

---

[1]- الصادق قسومة: الرّواية مقوّماتها ونشاتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، 2000، ص206.

[2]- ضياء غني العبودي: شواغل سردية(دراسات نقدية في القصة والرواية)ص173.

[3]- محمد بوعزّة: تحليل النّص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص58.

[4]- ينظر: سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب، بيروت- لبنان، ط1، ص211.

«وعليه فالشخصية الرئيسية هي التي تقوم الفعل وتدفعه إلى الأمام وليس من الضروري أن تكون الشخصية الرئيسية بطل العمل دائما ولكنّها هي الشخصية المحورية»[1].

فالشخصية الرئيسية تقوم وظيفتها على تجسيد معنى الحدث القصصي، فهي صعبة البناء، كذلك هي العنصر المحرّك الأساسي للأحداث في العمل الروائي، فمن خلاله يقيم الروائي روايته حول الشخصية الرئيسية التي تحمل الفكرة والمضمون الذي ينقل إلى القارئ عبر عمله الروائي.

[1]– إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ج1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1988، ص176.

ثالثا: الزمن

1- مفهوم الزمن

أ- لغة

يعدّ الزمن بالغ الأهمية في الحياة الواقعية وهو لا يختلف عن ذلك في العملية السردية، إذ نجد عدّة تعريفات وشروحات لغوية حفلت بها المعاجم العربية فمثلا في لسان العرب لابن منظور نجد أنّ«الزمن والزمان اسم الوقت وكثيره والجمع أزمن وأزمان وأزمنة وأزمن الشيء طال عليه الزمان، وأزمن بالمكان أقام به زمانا والزمان يقع على فصل من فصول السنة وعلى ولاية وما أشبهها»[1].

ونفهم من هذا القول أنّ لفظة الزمن تطلق على الوقت طال الزمن أو قصر كما أنّه يدعى طول المكوث بمكان معيّن وفي الغالب فإنّه يطلق على الفصول الأربعة.

كما ورد عند أبي هلال العسكري بمعنى «إنّ اسم الزمان يقع في كلّ جمع من الأوقات وأنّ الزمان أوقات متتالية مختلفة أو غير مختلفة»[2].

وهذا المعنى يجلّي الغموض ويكشف عن ماهية الزمن فتدرك أنّه لا يختصّ بوقت معيّن وإنّما يلامس الأوقات جميعها، ويكون متتابعا مثل الصباح والمساء والظهيرة والعصر، وعليه فإنّه يكون في فترات متعدّدة أو متنوّعة.

ب- الزمن اصطلاحا

لا تختلف قيمة الزمن في الحدث عن القيمة المكانية إذ كلاهما يعدّ عصبا أساسيا لسير الأحداث فكلما كان التوظيف مناسبا ومحكما تراءت لنا جماليات السرد «فالزمن أو الزمان هو الدهر، وقيل هو مظهر من مظاهر الكون الفلسفي»[3].

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، المجلد7، ص60.

[2]- أبو هلال العسكري: الفروق اللّغوية، تحقيق محمد إبراهيم سليم، (د.ط)، دار العلم والثقافة، القاهرة، (د.ت)، ص270.

[3]- عناد غزوان: أصداء الدراسات الأدبية النقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000، ص125.

والحق أنّ وجوده داخل المتن الروائي يعدّ أكثر من ضرورة إذ يمثّل العمود الفقري للقصة والرواية أيضا وهو في الواقع ليس شيئا ملموسا مثلما هو الحال مع الأمكنة فالزمن «مظهر وهمي... والزمن كالأكسجين يعايشنا في كلّ لحظة من حياتنا وفي كلّ مكان من حركاتنا غير أنّنا لا نحسّ به»[1].

فالميزة الأساسية للزمن أنّه مرتبط بالحركة فكلما تحرّك الإنسان لابدّ وأن يكون ثمّة وقت يدخل في الزمن من نفسه مثل توقيف الساعة أو الفصول وغيرها على أنّ الزمان متعدّد داخل العملية السردية فثمة أزمنة خاصة بكلّ حالة منفردة بذاتها وتتمثل هذه الأزمنة في «زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة وكثير ما ينعكس الكتابة على زمن المغامرة بواسطة الكتاب»[2]، فالكاتب له دور فاعل في توظيف الأزمنة ولكن أحيانا يكون السرد في حدّ ذاته ودوره المهيمن في فرض الأمكنة والأزمنة حسب ما يقتضيه الحدث والسير التقني للعملية الكتابية السردية.

2- أهمية الزمن في القصّة

يعدّ الزمن دعامة أساسية في العملية السردية فكلّما كان الزمن متوافرا داخل الحكي تكون ثمّة جمالية تخلقها العملية الإبداعية الفنّية ويتفرّع الزمن إلى زمنين وهما كالآتي:

أ- زمن الخطاب

ويتعلّق زمن الخطاب بالمتن في حدّ ذاته والمدّة التي يستغرقها المؤلّف في انتاجه بالإضافة للزمن المستغرق من طرف القارئ وعليه فالزمن هو الذي «تعطي فيه القصّة زمنيّتها الخاصة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الرّاوي والمروي له»[3].

كما يمكن أن نعتبر عدد الكلمات والأسطر زمنا للخطاب وبالتالي «فإنّ زمن الخطاب بكلّ نص يمكن أن يقاس بعدد الكلمات، الأسطر والصفحات للنّص»[4].

---

[1]- عبد المالك مرتاض: نظرية الرّواية، ص172، 173.

[2]- مها القصراوي: الزمن في الرّواية العربية، المؤسّسة العربية، بيروت، ط1، 2004، ص49.

[3]- سعيد يقطين: انفتاح النّص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص42.

[4]- بيان مانفريد: علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، تر: أماني بورحمة، دار بنتوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ص119.

ويدخل فيه أيضا الصفحات التي يحتلّها النّص.

ب- زمن القصّة

ونفهم من هذه التسمية أنّ زمن القصّة هو الوقت والفترة الحقيقية التي جرت فيها الأحداث في الواقع «أي أنّه الزمن الطبيعي للرّواية فهو الزمن التخيّلي الذي تستغرقه الواقعة الفعلية، وبصورة أكثر شمولية الذي يستغرقه الحدث كلّه»[1]. وعليه فإنّ المبدع لحظة الكتابة يتخيّل تلك الفترة ويوحّد صياغتها سرديا مستعينا بما تحمله المخيّلة مرتكزا في ذلك على الأحداث التي حدثت فعلاوتخييلا.

[1]-بيان مانفريد: علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، المرجع السابق، ص118.

رابعا: المكان

1- مفهوم المكان

للمكان أهمية كبيرة باعتباره عنصرا هاما من عناصر البناء الفنّي، إذ يستحيل أن نجد نصّا خاليا من عنصر المكان «فأهمية المكان لا تختلف عن أهمية الزمان أو الشخوص، لأنّه لا يمكن أن تتصوّر أحداثا تقع خارج المكان بل لابدّ أنّ تقع في فضاء مكاني حقيقي أو يصوّره الكاتب بواسطة اللّغة»[1].

أ- المكان لغة

ورد في لسان العرب لابن منظور أنّ مفهوم المكان هو «الموضع والجمع أمكنة كقتالواقتله، وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب: يبطل أن يكون مكانا فعالا، لأنّ العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك، اقعد مكانك، فقد دلّ هذا على أنّه مصدر من كان أو موضوع منه»[2].

وجاء في القاموس المحيط «المكانة: التؤدة، كالمكنة، والمنزلة عند ملك، ومكن، ككرم وتمكّن فهو مكين، ج: مكناء والاسم المتمكن، ما يقبل الحركات الثلاث، كزيد والمكان الموضع ج: أمكنة وأماكن»[3].

وقال سلمة: «قال الفراء: له في قلبي مكامة وموقعة ومحلة (أبو عبيد عن أبي زيد) فلان مكين عند فلان بين المكانة تعني المنزلة، قال: والمكانة: التؤدة أيضا»[4].

نستنتج ممّا سبق أنّ لفظة المكان عند العرب تعني الموضع والمنزلة، كما لها معانٍ أخرى كمقام أحدهم(المكانة)، كما دلّت أيضا على منح القوة والقدرة، وما يهمّنا من هذه المعاني هو معنى الموضع أو الحيّز.

---

(1)- ادريس بودبية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، شركة أشغال الطباعة، قسنطينة، ط1، 2000، ص180.

(2)- ابن منظور: لسان العرب، مادة (م.ك.ن)، ص113.

(3)- مجد الدين يعقوب بن محمد الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ط8، 1426، 2006م، ص235.

(4)- ابن منظور محمد بن أحمد الأزهري: تهديب اللّغة، تحقيق: علي حسن هلالي، ج10، الدار المصرية للتأليف والترجمة ,القاهرة،مصر،(دت),مادة"مكن",ص292.

ب- المكان اصطلاحا

يدخل المكان في الحيز الزمكاني ويعتبر عنصرا أساسيا ضمن المتن القصصي، وليس بالضرورة أن يكون هيكلا قائما بحدّ ذاته إذ يكفي أن تكون هناك أرضية واقعية تحدث على رقعتها أحداث قابلة للتغيير والتجديد وعليه «المكان هو المكوّن المحوري في بنية السرد بحيث لا يمكن تصوّر حكاية بدون مكان ولا وجود للأحداث خارج المكان»[1].

والمكان قد يكون واسعا كبيرا لاحتوائه عددا كبيرا من الشخصيات أو الأحداث، وقد يكون صغيرا كذلك إذا ما احتوى عددا أقل أو حدثا لا يتطلّب امكنة واسعة وكبيرة، وهذا ما يعكس الردود الصادرة عن أفراد المجتمع وهو بالتالي «يتّخذ أهمية خاصة في القصّة القصيرة لأنّ هذه القصّة تعتمد على التركيز في كلّ شيء لا سيما وصف مسرح الحدث أو الأحداث ومن ثمّ ينجم على الكاتب أن يحسن اختياره وأن يصفه بإيجاز»[2].

ولا تقل قيمة المكان عن الدور الذي يلعبه البطل أو أيّ شخصية محورية، فيكون محور الحكاية مصبّ الأحداث ومنبعها، فهو إذا بمثابة «البطل في كلّ الحياة، فهو الأقل والأخير تحت جزء من المكان»[3].

ويبقى أنّ مفهوم المكان يختلف من ناقد إلى آخر، ففي الغالب تحدّد الأمكنة انطلاقا من خلفيات ثقافية وأخرى أيديولوجية، بل أنّ ثمّة من يعتبر عالمه وموطنه والأرض التي يرتاح فيها وهذا يولّد مفاهيم تتّسع وتضيقن فالمكان إذن بإمكانه أن «يثير إحساسا بالمواطنة وإحساسا آخر بالمحلية حتى لتحسّه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه»[4].

---

[1]- محمد بوعزة: تحليل النّص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص99.

[2]- عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرّواية، عن الدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة- مصر، ط1، 2009، ص275.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي، ط1، 2016، ص29.

[4]- ياسين الصبر: الرّواية والمكان، دار ينتوي، دمشق، ط2، 2010، ص09.

2- أنواع المكان

للمكان أهمية بالغة، كما أنّه يعتبر من أرز عناصر البنية السردية، حيث توجد هناك أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة «فبالإضافة إلى اختلاف الأمكنة من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها، تخضع في تشكلاتها أيضا إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليس هي الغرفة، لأنّ الزنزانة ليست مفتوحة دائما على العالم الخارجي بخلاف الغرفة، فهي دائما مفتوحة على المنزل والمنزل على الشارع»[1].

أ- الأماكن المفتوحة

نعني بها الحيز الفضائي الذي يكون أمام الناس جميعا، أي أنّه لا توجد بينه وبين أفراد المجتمع أيّة ستائر وحواجز فاصلة تحجب رؤيته عن الآخرين وهو بالتالي «حيّز مكاني لا تحدّه حدود ضيّقة، وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق»[2].

وتكون هذه الأمكنة داخل المتن القصصي أو الروائي لضرورات يراها المؤلف وهي تختلف حسب موضعها والغاية المرادة منها، فالمؤلف لا يوظف الأمكنة اعتباطيا وإنّما للتدليل على واقع يحياه المجتمع وعليه فهي ذات «أهمية بالغة في الرواية إذ أنّها تساعد على ما هو جوهري فيها أي مجموعة القيم والدلالات المتّصلة بها»[3].

فالعمل الحكائي يعدّ في الغالب بناءً هندسيا يتّخذ من البنية مرتكزا أساسيا والمعروف أنّ البناء في حدّ ذاته له متطلّباته ومكوّناته وكذلك البناء القصصي ومن بين هذه المكوّنات الأمكنة المفتوحة التي تشكل قيمة فنّية وجمالية ترفع من قيمة النّص وترتفع به حسب جمال المكان ووصف المؤلف لهذه الأمكنة وعليه يكون «للزمن المتحكم في شكلها الهندسي وفي طبيعتها وأنواعها»[4].

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النّص السردي، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1990، ص64.

[2]- أوريدة عبودة: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دار المل للطباعة والنشر والتوزيع، 2009، ص51.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص79.

[4]- الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي الدراسة في نظريات نجيب الكيلاني، ص244.

والمؤلف العبقري هو الذي يجعل التلقّي مسلوب الإرادة تجاه الأمكنة التي يعمل على تقديمها إليه فالدقّة في الوصف مع التوظيف الجيّد يكونان أسسا إبداعية لا مثيل لها.

ب- الأماكن المغلقة

تكون الأمنة المغلقة عكس الأماكن المفتوحة، كونها أماكن لها حدودها الفاصلة وهي غير قابلة لرؤية ما بداخلها، إذ أنّ المشاهد رى الهيكل الخارجي لكنّه لا يستطيع الاطّلاع عمّا يداخله إلاّ إذا تجاوز تلك الحواجز والستائر والأشياء التي تحجب الأشياء الموجودة بالداخل، وفي المجمل فهو «الحيّز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي ويكون محيطه أصغر بكثير بالنسبة للمكان المفتوح»[1].

ومن ميزاته أنّ الأسرار والخصوصيات تظلّ محفوظة بداخله لا يمكن الوصول إليها أو الاطّلاع عليها إلاّ إذا سمح صاحبها بخروجها للعلن، والأماكن المغلقة في الغالب «تمثل الملجأ أو الحماية التي ياوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة»[2].

وبالإضافة لما سبق فإنّ هذه الأمكنة تمتاز بأنّها قادرة من خلال متانة أسوارها وهياكلها الخارجية، على حماية الذين يكونون بالشكل، سواء كانوا بشرا أو غير ذلك مثل المدارس والهيئات الحكومية والمتاحف وغيرها، وفي المجمل فإنّ «كلّ فعل لا يمكن تصوّر وقوعه إلاّ ضمن إطار مكاني»[3].

وليس بالضرورة وجود نوع معيّن من الأمكنة ولكن الأساس وجود هذه الأمكنة التي تمثل في حدّ ذاتها قيمة فنّية وجمالية.

---

[1]- أوريدة عبودة: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، ص59.

[2]- المرجع نفسه، ص59.

[3]- ابراهيم عباس: الرّواية المغاربية، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1، 2005، ص219.

خامسا: الحدث

1- مفهوم الحدث

أ- لغة

لقد ورد مفهوم الحدث في كلّ قواميس اللّغة العربية، إذ بفضله يكون للقصّة أو الرواية قيمة فنّية وصيغة جمالية فمثلا في لسان العرب ورد الحدث كالآتي: «حدث يحدث حدوثا وحدثان والحدوث، كون شيء لم يكن وأحدثه الله فحدث وحدث أمر أي وقع»[1].

ويتبيّن لنا جليّا أنّ الحدث هو وجود الشيء بعد أن كان عدما ممّا يوحي بأنّه من غير المعقول أن نطلق على الأشياء الموجودة سلفا اسم الحدث فخروج المولود من بطن أمّه يعدّ حدثا وكذلك قيام أحدهم بعملية قتل أو سرقة لأنّ كلا الفعلين لم يكن موجودا.

كما أنّنا نصادف تأكيدا آخر في معجم ابن فارس وهو موافق تماما للتعريف الأوّل مع تغيير في بعض الألفاظ، فالحدث حسبه «هو كون الشيء لم يكن: يقال حدث أمر بعد أن لم يكن»[2]. وعليه فالاتفاق التام للمعنى يؤكّد لنا أنّ الحدث لا يطلق إلاّ على الأمر الذي يكون وقوعه حدثا بحدّ ذاته.

ب- الحدث اصطلاحا

الحدث في المتون السردية يكون متعلّقا بالشخصية داخل النّص ممّا «يتطلب من الكاتباهتماما كبيرا بالفاعل والفعل لأنّ الحدث هو خلاصة هذين العنصرين»[3].

ولا يقع الحدث إلاّ بتوافر شروط من بينها وجود شخصيات وأماكن وأزمنة وحركة وسكون، ممّا يخلق تفاعلا وتجدّد حركي في وجود أحداث مختلفة في القيمة والأهمية.

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، ج3، ص73.

[2]- ابن فارس: مقاييس اللغة، ج2، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، ط2، 2002، ص36.

[3]- شريط أحمد شريط: تطوّر البنية الفنّية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد العرب، سوريا، (د.ط)، 1998، ص21.

كما أنّنا في العالم المسرحي نجد انّ الحدث يعدّ بمثابة العامل الأساس لتحريك الركح، فمن خلاله تكون متعة الفرجة، وعليه فإنّ الحدث يكون «مجموعة من المواقف والأوضاع الدرامية التي تشكلّ الوقائع التأسيسية للحدث المسرحي من خلال ترابطها العضوي بالسببية وتطوّر الأحداث في المسرحية»[1].

والمطّلع على النصوص الأدبية والمشاهد للأفلام أو المسلسلات والأعمال السينمائية بصفة عامة، يلاحظ أنّها تتّخذ من الأحداث عاملا تتكئ عليه وتشدّ بها المشاهد وتقضي بها مآرب أخرى، فمن دون الحدث لا تتوفر خاصة المتعة وكلّما كانت الأحداث أكثر دراماتيكية كلّما كانت جمالية النصّ ومتعته الفنّية.

فالحدث إذًا «هو الذي يبعث في القصة الحركة والنشاط وهو العصا السحرية التي تحرّك الشخصيات وتسوق الحوادث الواحدة تلو الأخرى حتى تصل إلى نفس القارئ بعد طوال التجوال»[2].

ومع ذلك فثمة مفاهيم أخرى للحدث ولكنّها تتقارب جميعا من بعضها البعض، إلاّ أنّ تعدّد المفاهيم يعطي أبعادا كثيرة لهذا المصطلح فعزّ الدين اسماعيل مثلا يرى أنّ الحدث «مجموعة من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظمة على نحو خاص هو ما يمكن أن نسمّيه الإطار، ففي كلّ القصص يجب أن تحدث أشياء في نظام معيّن... فالحوادث تتبع خطا في قصة، وخطا آخر في قصة أخرى»[3].

فالميزة الأساسية في الحدث أنّه غير ثابت على حالة واحدة، وإنّما يتغيّر حسب القصة وموضوعها والشخصيات المكوّنة لها، وكلمّا كانت أكثر أكثر تعقيدا زادت الدهشة وقوّة الحدث ممّا يعطي انطباعا بأنّ مبدع هذا النّص أو ذاك يعدّ عبقريا في نتاجه الأدبي كما أنّه من اللاّزم توفّر ميزة التتابع والسير على خط يألفه القارئ من خلال مواصلة

---

(1)– عبد الكريم جذري: الفنية المسحرية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط2، 2002، ص42.

(2)– محمد يوسف نجم: فنّ القصة، دار الثقافة، بيروت– لبنان، ط5، 1966، ص31.

(3)– عزّ الدين اسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، (د.ط)، (د.ت)، ص104.

القراءة والحفر في المتن الذي بين يديه والحدث في الغالب «هو عملية التحوّل من الشقاء إلى السعادة أو العكس»[1].

وهذا ما نجده متوفرا في الأعمال الإبداعية سواء كانت مسرحا او سينما، بالإضافة للنّص القصصي والروائي.

كما يعدّ الحدث عنصرا مهما جدّا في القصة القصيرة، فمنه تنطلق وتتحرك شخصيات القصة، والحدث هو المحيط الذي تدور حوله القصة (الموضوع)، وتعني تصوير الشخصية في أثناء عملها ولا تتحقق الوحدة إلاّ إذا توفر بيان وقوعه والمكان والزمان.

عرّف جيرالد برنس الحدث بأنّه: «سلسلة من الوقائع المتّصلة تتّسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية ووسط ونهاية، نظام نسقي من الأفعال وفي المصطلح الأرسطي فإنّ الحدث هو تحوّل من الخطّ السيّء إلى الخطّ السعيد أو العكس»[2]، ويعني أنّ الحدث مجموعة من الوقائع التي تندرج وفق نظام نسقي مقدمة، وسط، نهاية.

أمّا محمد زغلول يعرّفه بأنّه «اقتران فعل بزمن، وهو لازم في القصة لأنّها لا تقوم إلاّ به ويستطيع القاص – إذا أراد – أن يكتفي بعرض الحدث نفسه دون مقدماته ونتائجه كما في القصة القصيرة أو قد يعرض هذا الحدث متطوّرا مفصّلا مثلا في القصة الطويلة أو الرواية»[3].

إذن فالحدث من أهم العناصر الفعّالة في القصة، كما يعدّ دعامتها الأساسية التي لا تقوم القصة إلاّ به، وعليه ويمكن أن يبدأ القاص قصّته من بداية الأحداث وسطها أو نهايتها وله الاختيار في ذلك.

---

[1]– جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، بيروت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص11.

[2]– جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، تد: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة– القاهرة، ط1، 2003، ص19.

[3]– محمد زغلول: دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها– اتجاهاتها– أعلامها)، د.ط، دار المعارف للنشر والتوزيع، الاسكندرية، د.ت، ص11.

ويعرف لطيف زيتوني في معجم المصطلحات نقد الرواية بأنّه «هو كلّ ما يؤدّي إلى تغيير أمرا وخلق حركة أو إنتاج شيء ويمكن تحديد الحدث في الرواية بأنّه عبة قوى متواجهة ومتاخلفة، تنطوي على أجواء تشكل بدورها حالات مخالفة أو مواجهة بين الشخصيات»[1]. يتّضح لنا أنّ الحدث يؤدّي إلى انتاج وخلق جديد، وفي الرواية يخلق منافسة بين الشخصيات.

فالحدث في القصة أو الرواية، هو الفعل الذي تقوم به الشخصيات ويشتمل على الجوانب المشكّلة للعمل الأدبي، وهو من المقوّمات الأساسية للقصّة والرواية.

2- طرق بناء الحدث

يعدّ الحدث أهم عنصر في القصّة القصيرة، ففيه تتحرّك الشخصيات والمواقف وتدور حوله القصّة حتى يبلغ درجة الاكتمال فعليه أن يتوفّر على معنى وإلاّ ظلّ ناقصا، كذلك توجد طرق فنّية لبناء الحدث القصصي ويستعمل كتاب القصّة القصيرة ثلاث طرق لبناء أحداث قصصهم وهي:

- **الطريقة التقليدية:**

وهي أقدم طريقة، تمتاز باتّباعها التطوّر السببي المنطقي حيث يندرج القاص بحدثه من المقدمة إلى العقدة إلى النهاية.

- **الطريقة الحديثة:**

يشرع القاص فيها بعرض حدث قصّته من لحظة التأزّم، أو كما يسمّيها بعضهم "العقدة"، ثمّ يعود إلى الخلف ليروي بداية حدث قصّته مستعينا في ذلك ببعض الفنّيات والأساليب كتيّار اللاّشعور والمناجاة والذكريات.

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي- انجليزي- فرنسي)، ص74.

- **طريقة الاسترجاع الفنّي (الخطف خلفا):**

يبدأ الكاتب فيها بعرض الحدث من نهايته ثمّ يرجع إلى الماضي ليسرد القصّة كاملة، وقد استعملت هذه الطريقة قبل أن تنتقل إلى الأدب القصصي في مجالات تعبيرية أخرى كالسينما اليوم موجودة في الرواية البوليسية أكثر من غيرها من الأجناس[1].

3- عناصر الحدث:

يتوفّر الحدث على عنصرين أساسيّان هما: الحبكة والمعنى.

أ- المعنى

«للمعنى في القصّة القصيرة أهمية كبيرة، فهو عنصر أساسي، ويعدّه بعض الدّارسين أساس القصّة، وجزء لا ينفصل عن الحدث، ولذلك فإنّ الفعل والفاعل أو الحوادث والشخصيات يجب أن تعمل على خدمة المعنى من أوّل القصّة إلى آخرها»[2].

فالمعنى بالنسبة للقصّة عنصر هام، فبه تكتمل لأنّه يعمل على انتشار النصّ القصصي ويلقى استجابة لدى المتلقّين.

ب- الحكبة

«نعني بالحبكة تسلسل حوادث القصّة التي يؤدّي إلى نتيجة، ويتمّ ذلك إمّا عن طريق الصراع الوجداني بين الشخصيات، وإمّا بتأثير الأحداث الخارجية ومن وظائف الحبكة إثارة الدشهة في نفس القارئ في حين أنّ الحكاية لا تعدو أن تكون إثارة لحبّ الاستطلاع لديه، وبين حبّ الاستطلاع وإثارة الغرابة أو الدهشة فرق كبير من حيث التأثير الفنّي»[3].

إذا فالحبكة هي المجرى العام لتسلسل أحداث القصّة التي تنتهي في الأخير بنتيجة على هيئة متسارعة، ويتمّ هذا بمشاركة كلّ عناصر القصّة جميعا.

---

[1]- شريط أحمد شريط: تطوّر البنية الفنّية في القصّة الجزائرية المعاصرة، 1947- 1985، ص22.

[2]- المرجع نفسه، ص24.

[3]- المرجع نفسه، ص25.

سادسا: المسار الزمني

1- الزمن

للزمن عدّة مسارات منها ما يتعلّق بالخطاب وما يتعلّق بالقصّة ويمكن القول أنّ زمن الخطاب «هو الزمن الذي تعطي فيه القصّة زمانيتها الخاصّة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الرّاوي والمروي له»[1].

ونفهم من هذا القول أنّ الزمن هو الفترة التي يستغرقها الكاتب في انتاج نصّه بالإضافة إلى الوقت المستغرق في قراءته من جهة المتلقّي.

وبالتالي فهو «الوقت الذي يستغرقه القارئ لقراءة القطعة في المتوسط أو بشمولية أكثر، فإنّ زمن الخطاب لكل النّص يمكن أن يقاس بعدد الكلمات الأسطر أو الصفحات للنّص»[2]، وعليه فإنّ المفهوم العام لزمن الخطاب يظلّ منحصرا في العملية الانتاجية ووصولها للآخر، ممّا يشكلّ حلقة دائرية لها ثلاث عناصر هي المكوّن الأساسي: المؤلف، القارئ، النّص، ولا يمكن الاستغناء عن أي عنصر من هذه العناصر حيث الحديث عن زمن الخطاب.

أمّا زمن القصّة فإنّنا نعني به الفترة الواقعية التي جرت فيها الأحداث الحقيقية على أرض الواقع والمدّة التي استغرقتها الأحداث، كما أنّه يمكن أن يكون زمنا تخيليا مشابها في وقائعه لما تكون عليه القصّة الواقعية في المجتمع الواحد، إذن فهو يعني «الزمن تخيلي الذي تستغرقه الواقعة الفعلية، وبصورة أكثر شمولية الذي يستغرقه الحدث كلّه»[3].

وبمعنى أنّه الزمن الذي يتخيله الكاتب في ذهنه أثناء الشروع في عملية الكتابة كأن يتخيّل مثلا أنّ قصّته وقعت في فترة تاريخية معيّنة وأنّها استغرقت سنوات عدّة وهذاما يجعل زمن القصّة المتخيّل مختلفا تماما عن زمن الخطاب.

---

[1]- سعيد يقطين: انفتاح النّص الروائي، ص23.

[2]- بيان مانفريد: علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، ص119.

[3]- المرجع نفسه، ص118.

2-المفارقات الزمنية

إنّ الترتيب الزمني في الرواة أو القصّة، ليس من الضروري أن يتطابق بتتابع الأحداث مع الترتيب الطبيعي لأحداثها كما جرت في الواقع، وهكذا باستطاعتنا التمييز بين زمنين وهما زمن القصّة وزمن السرد، فالأوّل يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما الثاني لا يتقيّد بهذا التتابع المنطقي فعندما لا يتطابق هذان الزمنان، فإنّنا نقول «أنّ الرواي يولّد مفارقات سردية والتي تكون استرجاع وتارة أخرى استباق»[1].

كما يعرّفها جيرار جينيت هي «دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها هي القصّة»[2].

ممّا يعني أنّ المؤلّف يتبع نظاما أفقيا في العملية السردية ممّا يجعل من الحكاية متسلسلة دون اللّجوء للاسترجاع، ممّا يضفي على القصّة جمالية فنّية من خلال التتابع والانسجام بين الخطاب السردي والوقائع الزمنية داخل المتن.

أ- الاسترجاع

يعتبر الاسترجاع من المكوّنات الضرورية داخل المتن السردي فالأشخاص داخل المتن أو حق في الحياة العامة لهم ماضيهم الذي يعودون لتذكره مع مرّ السنين والبطل داخل القصّة هو أكثر الأشخاص رجوعا لماضيه لاستكمال النقائص التي تغيب أثناء وجوده في الزمن الحاضر والمستقبل، والقارئ في الغالب يبحث عن بدايات الشخصية عن تكوينيها وفلسفتها والعائلة التي ينتسب إليها والبيئة التي خرج منها وانتظاراته وخيباته، وفي العموم فإنّ الماضي المسترجع يكوّن زوادة تختبئ فيها الأسرار والأمور المسكوت عنها، وعليه فالاسترجاع «تقنية زمنية، وقد سبق هذا المصطلح من معجم

---

[1]- حميد الحمداني: بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، ص57.

[2]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدري وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003، ص47.

المخرجين السينمائيين السارد من خلاله الرجوع بالذاكرة إلى الوراء سواء في الماضي القريب أو البعيد»[1].

والمؤكّد أنّ الأحداث أو القصص السينمائية تختلف تماما في غالب الأحيان عن عملية الكتابة الأدبية فمثلا رواية "أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد" لم تنجح بشكل تلفزيونيا، والسبب أنّ الكاتبة أرادت للسينما أن تكون نخة طبق الأصل من عملية الإبداع الكتابي الأدبي. والاسترجاع في الغالب يكون عملية باطنية لا إرادية إذ أنّ الشخص حين يسترجع أحداثا وقعت خاصة إذا كانت لها علاقة بما يعيشه في لحظته الآنية ممّا يستدعي تلك الأحداث والذكريات دون قصد صاحبها وخاصة في المواقف الحرجة أو التي تأتي على مرحلة من مراحل الضغط، كأن يكون الفرد قد قام بعملية قتل في لحظة غضب وداخل السجن يعود بذاكرته للأحداث محاولا تجميعها ووضع النقاط على الحروف، فالاسترجاع إذا يعني «التذكر أو الحلم أو الحوار الباطني... إلخ قطاعا بذلك مجرى سرد الأحداث في الماضي»[2].

ويعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية التي يلجأ إليها للتحايل على تسلسل الزمن السردي «إذ ينقطع زمن السرد الحاضر، ويتم إستدعاء الماضي بجميع مراحله، يوظّفه في الحاضر السردي فتصبح بذلك جزء لا يتجزّأ من نسيجه»[3]، فهو لا يخضع للتسلسل الزمني وإنّما يتمّ إستدعاء الماضي لما يستدعيه الوقت الراهن (الحاضر)، لأنّه كتلة ملتحمة ومتلاصقة منه.

وتتفاوت المقاطع الاستذكارية من حيث طول أو قصر المدّة التي تستغرقها أثناء العودة إلى الماضي ولهذا نجد نوعين من الاسترجاع: استرجاع داخلي وخارجي.

---

[1]– عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي لمعالجة تفكيكية سينمائية مركبة لوراية (آفاق المدق)، سلسلة المعرفة ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، 1995، ص217.

[2]– أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي، ص300.

[3]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص125.

الاسترجاع الخارجي: يلجأ إليه المؤلف قصد تزويد القارئبمعلومات تكميلية تساعده على فهم ما جرى وما يجري من أحداث، والاستذكار أو الاسترجاع الخارجي «يردّ المتلقي إلى زمن بداية الرّواية»[1]، فيسترجع الأحداث الواقعة قبل بداية الرّواية أو القصّة أو عند ظهور شخصية ما، فيستعين بالاسترجاع الخارجي للتعرّف على ماضي تلك الشخصية وعلاقاتها بالشخصيات الأخرى.

الاسترجاع الداخلي:ويرد المتلقي على زمن يقع في إطار زمن بداية الرّواية فيختص «باستعادة أحداث ماضية، ولكنّها لاحقة لزمن بدء الحاضر السردي وتقع في محيطه ونتيجة لتزامن الأحداث يلجأ الرّاوي إلى التغطية المتناوبة»[2].إذا فالاسترجاع الداخلي يعالج الأحداث المتزامنة، وتوضح سرد حدث ثم الانتقال إلى حدث آخر في الوقت نفسه، ثمّ يعود لسرد الحدث الأوّل.

ب- الاستباق

تقنية تستعمل إضافة إلى الاسترجاع للتحكّم في نسق الزمن السردي، فالاستباق يمثل «تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي فيما بعد»[3]، إذ ينطلق الرّاوي ويتجاوز النقطة التي بلغها الخطاب للاستباق مستقبل الأحداث، وينقسم الاستباق إلى نوعين:

الاستباق التمهيدي: ويكون تمهيدًا للأحداث المستقبلية يتخلّلها التشويق ويكون بمثابة تلميحات أو افتراضات لما سيكون أو يحدث في المستقبل.

الاستباق كإعلان: يعلن عن حدث سيقع في المستقبل «يعلن صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق»[4]، فالاستباق كإعلان يعلن عن حدث ما حتمي أو مؤكد حدوثه فيما بعد.

---

[1]- سيزا قاسم: بناء الرّواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، ص40، نقلا عن حفيظ أحمد: بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص226.

[2]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرّواية العربية، المؤسّسات العربية للدراسات والنشر، بيروت- لبنان، (د.ط)، ص196.

[3]- حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرّواية النسائية الفلسطينية، ص241.

[4]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص137.

«مفارقة زمنية سردية تتّجه صوب المستقبل انطلاقا من لحظة الحاضر أي استدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد لحظة الحاضر أو اللّحظة التي ينقطع عنها السرد التتابعي الزمني لسلسلة الأحداث لكي يخلي مكانا للاستباق»[1].

فالاستباق هو عرض لبعض الأحداث قبل زمن وقوعها في القصّة، وهو أيضا «عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا»[2]، فالاستباق ينتقل من زمن إلى آخر من الحاضر إلى المستقبل.

ج- المدّة الزمنية

وتعني الفترة الزمنية التي يستغرقها الرّاوي وطريقة عرض الأحداث من حيث السرعة والبطء، عرّفها بحراوي أنّها «وتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها»[3]. ولتدرس المدّة اقترح جينيت أربع حركات تتمثل في «الخلاصة، الحذف، الوقفة، المشهد، وهذه الحركات لها علاقة بتسريع الحكي وتبطيئه»[4].

- **تسريع السرد:**

تتمثل تقنية تسريع الحكي في الحذف والخلاصة يعني اختصار في الزمن وذلك يكون ب:

✓ **الحذف:** تقنية زمنية تلعب «دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته، فهو من حيث التعريف تقنية زمنية تقضي باسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرّق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»[5].

يمكننا القول أنّه يمكننا حذف فترات زمنية غير مهمّة لتسريع الحكي وإلغاء التفاصيل الجزئية التي لا تخدم العمل السردي.

---

(1)- جيرالد برنس: قاموس السرديات، ص158.

(2)- سمير المرزوقي وشاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصّة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص80.

(3)- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص119.

(4)- ينظر: محمد عزّام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط5، 2005، ص112.

(5)- المرجع نفسه، ص156.

كما يعرّف الحذف على أنّه «إغفال مرحلة زمنية وعدم ذكرها والزمن السردي هنا لا يتضمن أيّ جزء من الزمن الحديث، فهو تكثيف زمني مهمّته امتصاص فترة زمنية ليست على قدر من الأهمية»[1].

نستنتج أنّ هناك عناصر محذوفة داخل القصّة ويمكن الاستغناء عنها في النّص.

يتجلّى القول «حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرّق لما يجري فيها من وقائع وأحداث فلم يذكر عنها السرد شيئا، يحذف الحذف عندما يسكت السرد عن جزء من القصة»[2].

من هنا نلاحظ أنّ الرّاوي يقفز عبر مراحل عدّة ليسردها في بضعة أسطر أو كلمات، والحذف عند جيرار جينيت ثلاثة أنواع هي كالآتي:

- **الحذف الافتراضي:** أشار جينيت أنّ هذا النوع من الحذف هو «الذي يستحيل موقعته، بل أحيانا يستحيل وضعه في أيّ موضع كان»[3]، ويصعب تحديده في النّص الروائي.

- **الحذف الضمني:** ويقصد به «التي لا يصرّح في النّص بوجودها بالذّات، وإنّما يمكن للقارئ أن يستدلّ عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية»[4]. ويعتبر هذا النوع عكس الحذف الافتراضي، فهو لا يدلّ على أيّ إشارة أو يكشفها.

- **الحذف الصريح:** وهو المعلن على حسب جينيت ويقصد به «إعلان الفترة الزمنية المحذوفة على نحو صريح سواء جاء في بداية الحذف كما هو شائع في الاستعمالات العادية أو تأجّلت الإشارة إلى تلك المدّة إلى حين استئناف السرد لمساره»[5].

---

[1]- ميساء سليمان الإبراهيمي: البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2011، ص224.

[2]- محمد بوعزّة: تحليل النّص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ص92.

[3]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص117.

[4]- المرجع نفسه، ص119.

[5]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص159.

د- الخلاصة

الخلاصة عند جينيت تعني «نتحدث عن الخلاصة أو التلخيص تقنية زمنية عندما تكون وحدة زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة»[1].

وأكّدت سيزا قاسم عن دور الخلاصة في قولها «فدور التلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنّها جديرة باهتمام القارئ»[2].

على اعتبار اعتماد «الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو شهر أو ساعات أو اختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرّض للتفاصيل»[3].

فمن هنا يمكننا القول أنّ وظيفة الخلاصة هي التسريع في السرد وأنّ الكاتب قد اعتمد على تقنية الخلاصة بكثرة، فالنّص الروائي يزخر بعدد غير يسير من هذه الخلاصات.

ه- إبطاء السرد

بعد أن تطرّقنا إلى تقنيات تسريع السرد عبر الحذف أو الخلاصة، سنتطرق إلى تقنية إبطاء السرد، وهي من التقنيات الزمنية، لكنّها لا تخص تسريع السرد بل هي عملية عكسية تقوم على إبطائه، وفيما يلي سنتعرّض لأنواع تقنيات إبطاء السرد.

- **الوقف:**

ويمكن تسميته بالاستراحة، وهو زمن الحاضر النصيّ الذي يتوقف فيه السارد للوصف أو التقرير أو الإنشاء، فالوقف هو «الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأنّ السرد قد توقّف عن التنامي»[4].

---

[1]- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص148.

[2]- سيزا قاسم: بناء الرواية، ص82.

[3]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص76.

[4]- أيمن بكر: السرد في مقامات الهماذي، مرجع سابق، ص55.

ويعرّف حميد لحميداني الاستراحة بأنّها «توقّفات معيّنة يحدثا الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها»[1].

ويكون أيضا في الوقف: «زمان السرد أكبر من زمان الأحداث، بل إن زمان الأحداث قد يتلاشى تماما وتنشأ عنه اللّغة الوصفية التحليلية، التي يسهب الرّاوي فيها بالتغنّي بالتفاصيل ورسم الصور المكانية»[2].

أي يتوقف الكاتب أو السارد عن سرد الأحداث ويذهب للبدء في الوصف ويتوقف المسار الزمني للأحداث ويأخذ مكانه الوصف الذي يشمل المكان والشخصيات أحيانا وصور فيها ما يريد.

- **المشهد:**

يعدّ المشهد أحد التقنيات التي تبطئ الحكي، فمن خلاله وعبر المسار السردي تستطيع الشخصيات التعبير عن نفسها «فيقوم المشهد أساسا على الحوار المعبر عنه لغويا والموزع إلى ردود متناوية كما هو مألوف في النّصوص الدرامية»[3].

إنّ «المشهد هو أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حيث تقدّم الشخصيات في حال حوار مباشر»[4]، أي تنقل لنا هذه المشاهد تدخلات الشخصيات في المسار السردي وهذا ما ذهب إليه لحميداني بقوله «المقطع الحواري الذي ياتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد أنّ المشاهد تمثل بشكل عام اللّحظة التي تكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدّة الإستغراق»[5].

ونجد سيزا قاسم تعرّفه بقولها «يتميّز المشهد بتزامن الحدث والنص، حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم وتتصارع وتفكّر وتحلم»[6].

---

[1]– حميد لحميداني: مرجع سابق، ص76.

[2]– جيرار جينيت: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص112.

[3]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص166.

[4]– لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص154.

[5]– حميد لحميداني: بنية السرد الروائي، ص78.

[6]– جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص108.

أي أنّ المدّة المستغرقة في زمن القصّة نفسها المدّة المستغرقة من زمن الحكي.

سابعا: الفضاء

1- تعريف الفضاء

أ- لغة

المكان من الناحية اللّغوية يعني الموضع الثابت المحسوس القابل للإدراك، حيث ورد في لسان العرب لابن منظور «المكان والمكانة واحد، التهذيب الليث، مكان في أصل تقدير الفعل مفعل، لأنّه موضع لكينونة الشيء فيه، غير أنّه لما كثر اجوف في التصريف مجرى فعال والمكان الموضع والجمع أمكنة كقذال وأقذلة وأماكن جمع الجمع»[1]، فالمكان إذن موضع كينونة الشيء على اعتبار أنّه لا يصحّ وجود شيء خارجه.

ب- اصطلاحا

يرى حميد لحميداني أنّ «الفضاء في الرواية هو أسع وأشمل من المكان، إنّه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية في سيرورة الحكي، سواء كانت تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كلّ حركة حكائيةثمّ إنّ الخطّ التطوّري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدّد، ثمّ إنّ إدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية للقصة»[2].

نلاحظ من خلال القول أنّ علاقة المكان بالفضاء علاقة العام بالخاص، ويرة أيضا «أنّ فضاء الرّواية هو الذي يلفها جميعا، إنّ العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية، فالمقهى والمنزل والشارع، أو الساحة كلّ منها يعتبر مكانا محدّدا ولكن إذا كانت الرواية تشتمل هذه الأشياء كلّها فإنّها جميعا تشكل فضاء الرواية»[3].

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مجلد 13، ص510.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص64.

[3]- المرجع نفسه، ص63.

2- أنواع الفضاء

قسّم حميد لحميداني الفضاء إلى ثلاثة أنواع هي:

أ- الفضاء النصّي:

«يعني فضاء النصّ الروائي أي الحدود الجغرافية التي تشغلها مستويات الكتابة النصّية في الرواية من تصميم الغلاف مرورا بالحروف الطباعية والعناوين وتتابع الفصول ونهاية التصفّح»[1].

فالشكل المطبعي للكتابة يتكوّن بفضل مساحة الكتاب وأبعاده، وهو مكان محدود لا علاقة له بالمكان الذي تتحرّك فيه الشخصيات داخل الرواية.

ب- الفضاء الجغرافي

يفهم الفضاء الجغرافي على أنّه «الحيّز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، فالروائي يقدّم حدًّا أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ»[2].

يفهم على أنّه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة وكلّ ما تحتويه من دلالات جمالية للأماكن التي وقعت فيها الأحداث.

ج- الفضاء الدلالي

الفضاء الدلالي يعمل على تحليل الرسائل ودراسة قضايا مختلفة بطريقة غير مباشرة، حيث أنّه يتّصل بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي داخل الرواية«الصورة في الوقت نفسه الشكل الذي يتّخذه الفضاء وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنّها رمز فضائية اللّغة الأدبية في علاقتها بالمعنى»[3].

---

[1]- مراد عبد الرحمن مبروك: جيوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية- مصر، ط1، 2001، ص123.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص33.

[3]- المرجع نفسه، ص60، 61.

الفصل الثاني: المفارقات الزمنية في قصة موت معالي الوزير سابقا

موت معالي الوزير سابقا

العملية السردية ودقة الوصف (الشخصية الرئيسية)

إنّ المتلقّي لقصّة "موت معالي الوزير سابقا" يجد نفسه منجذبا نحو الأحداث، وليس الحدث في حدّ ذاته ما يدعو لهذا الانجذاب وإنّما ثمّة صفة لا يتقنها إلاّ أولئك الذين امتلكوا ناحية اللّغة و"توال السعداوي" تملك نقلا لغويا وسعة ثقافية اكتسبتها من مخالطة المجتمع ككاتبة مثيرة للجدل وطبيبة تعمل على حلّ المشكلات الإنسانية خاصة ما تعلّق منها بالمرأة وأوّل ما يشدّ القارئ العملية السردية التي تتّكئ على الوصف فمن المتعارف عليه أنّ السّرد مكثف بذاته ولكنّه حين يتّخذ من العملية الوصفية أداة لسرد الأحداث، حينما تكون الجمالية الفنّية طاغية وعالية الجودة.

وها نحن نصغي للوزير مخاطبا أمّه «ضعي يدك على رأسي يا أمّي، وربّتي برقتك على شعري وعنقي وصدري كما كنت تفعلين معي وأنا طفل، فأنتِ الوحيدة الباقية لي، ووجهك هو الوحيد من وجوه العالم الذي أراه أو أريد أن أراه في هذه اللّحظات الأخيرة، وكم كنت أوّد أن تعاتبيني يا أمّي، لأنّي لم أرك منذ خمس سنوات، ولكنّي لم أنشغل عنك أنتِ فحسب، فقد انشغلت عن العالم كلّه حتّى نفسي، حتّى بيتي وزوجتي وأصدقائي، حتّى لعبة الغولف التي كنت أهواها، لم أمارسها طوال هذه السنوات الخمس مرّة واحدة، حتى ابنتي الوحيدة الصغيرة التي كنت أحبّها لم أكن أراها، حتى وجهي يا أمّي، وجهي لم أكن أراه»[1].

فالسّرد هنا متواصل بطريقة فنّية مصحوبة بدقّة الوصف الذي من خلاله تعرّفنا إلى بعض الميزات المتعلّقة بهذه الشخصية فهو في حالة انهيار نفسي وليس أمامه إلاّ أمّه يبثها لواعج نفسه ومآسي الحياة.

ومن بين التفاصيل الصغيرة اهتدينا انطلاقا من السرد إلى أنّه حين كان طفلا لم تكن تبخل عليه بالحنان الدافق والرعاية الدائمة وليس أدلّ على ذلك أكثر من قوله كما كنت

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، منشورات دار الآداب، بيروت، ط2، 1982، ص5.

تفعلين معي دائما وأنا طفل «كما كنت تفعلين معي دائما وأنا طفل»[1]، كما أنّنا نستنتج من الحكاية أنّ الرجل لم يعد لديه من يؤوي إليه إلاّ أمّه والتي غاب عنها خمس سنوات لانشغاله ونفهم من القصّة أنّ الانشغال لا يتعلّق بأمّه وحدها «فقد انشغلت عن العالم كلّه حتى عن نفسي، حتّي بيتي وزوجتي وأصدقائي، حتى لعبة الجولف التي كنت أهواها لم أمارسها طوال هذه السّنوات الخمس مرّة واحدة، حتى ابنتي الوحيدة الصغيرة التي كنت أحبّها لم أكن أراها»[2].

فمشاغل السياسة سرقت الرّجل من حياته الخاصة فترك خلف طهره كلّ ما يربطه بالحياة الاجتماعية "أمّه، بيته، زوجته، الأصدقاء، وابنته الوحيدة" وحتى أحبّ اللّعب إليه، إنّها لعبة "الجولف" وحين نسمع لمثل هذه الأحاديث نوقن بأنّه في حالة تداع حرّ للأفكار، والإنسان حين تكثر عليه الهموم وتتراكم المشكلات يفرّ دائما إلى حضن الأمّ والتي لا تقلّ قيمتها عن الوطن، وتواصل القاصّة سرد الحدث لنتعرّف من خلاله على تفاصيل أخرى «كنت يا أمّي كالذي لا يرى ولا يسمع ولا يعيش في هذا العالم. في أيّ عالم كنت أعيش، وهل هناك عالم آخر غير عالم النّاس يمكن للانسان أن يعيش فيه دون أن يكون قد توفّاه الله؟ وكنت أدرك – يا أمّي – أنّ الله لم يتوفني بعدُ بدليل أنني لم أقرأ نعيي في صفحة الوفيات، ولا يمكن لرجل في مثل منصبي أن يموت هكذا دون أن ينشر نعيه كبيرا بارزا في الصحف، وأن تنظّم له جنازة كبيرة يمشي فيها كبار رجال الدّولة يتوسّطهم رئيس الدّولة. مشهد كان يهزّني – يا أمّي – إلى حدّ أنّني كنت أتمنّى وأنا أمشي في مثل هذه الجنازات المهيبة، أن أكون أنا الذي داخل الصندوق»[3].

وما يمكن أن نستدلّ عليه من هذا الكلام أنّ بطل القصّة أناني بدليل أنّه يحبّ ذاته مولع بتقديسها يحبّ دائما أن يكون متقدما على النّاس متعاليا عليهم والوزير هنا من شدّة رغبته في أن يكون في مكانة عالية فإنّه لم يلتفت للآخرين ولم يرغب في الاهتمام بعائلته،

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص5.

[2]– المصدر نفسه، ص5.

[3]– المصدر نفسه، ص6.

وإنّما همّه الوحيد مكانته السّياسية ورغبته في جنازة تليق بمقامه الذي اصطنعه لنفسه والحالة التي أضفى عليه بعض النفوس الضعيفة «في أيّ عالم كنت أعيش»[1].

سؤال جوهريّ يدلّ على أنّ صاحبه لم يكن يحيا كباقي البشر وأنّ العالم الذي وضع نفسه فيه بالتأكيد يختلف تماما عن عالم المجتمعات التي تضمّ بسطاء النّاس.

ولأنّ الترسّبات النفسيّة التي نرثها صغارًا تظلّ تحفر في أعماقنا حين يتقدّم بنا العمر فهاهو الوزير حين كان موظفا بسيطا يحدّثنا عن تلك المرحلة وكيف كانت ردود أفعاله حينا «وكنت أكره – منذ أصبحت موظفا في الحكومة أن أكون مرؤوسا، وتعوّدت أن أكتم كراهيّتي أمام رؤسائي ولا أنّفس عنها إلاّ في مكتبي مع المرؤوسين أو في بيتي مع زوجي كما كنت أرى أبي يفعل مع أمّي»[2]، فالإضافة كما سبق فإنّ الشخصية هنا كما قلنا سابقا تعاني تأزّما نفسيّا ناتجًا عن ترسّبات سابقة فهاهو يقلّد والده في معاملة العمّال الذين يعملون تحت إمرته ولا يتوانى لحظة في إفراغ شحنات الغضب في بيته وبالضبط أمام المرأة شريكة الحياة المستضعف أمام الذكورية الطاغية.

وهو متحفّز شديد الانتباه حين يكون أمام الرؤساء منتبها أشدّ الانتباه خوفا من أن يطرح عليه رئيس الدولة سؤالا ولا يجبر جوابًا حتى إن عرف الإجابة فإنّه يخشى «أن لا تكون هي الإجابة الصّحيحة وإذا كانت هي الإجابة الصّحيحة فأخشى أن تكون هي الإجابة المطلوبة»[3]، فالشخصية هنا مهتزّة من الدّاخل لا تقف على أرضية صلبة شأنها مع الآخرين الأقلّ منصبا وبالتالي الأدنى قيمة وصاحب الشخصية في القصّة يعلّل جميع تلك الأسباب بأنّ السياسة هي التي أملت عليه أن تكون كذلك ومن بين الصّفات المتعلّقة بها أنّه حين يجلس أمام الشخصيات التي تفوقه مكانة يكون يقض الذّهن ساكن الحركات جالسا في مقعده وبيده اليسرى في حجره ويده اليمنى تكون دائما ممسكة بالقلم متهيّبة بالكتابة منتظرا أيّ إشارة تصدر إليه صريحة أو من خلال الإشارات.

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص6.

[2]– المصدر نفسه، ص7.

[3]– المصدر نفسه، ص8.

وها نحن نسمعه واصفا تلك الحالة «كنت أعتمد دائما في هذا الاجتماع إلهام على حواسي الخمسة بل أنّ جسدي وعقلي كليهما كان يتحوّلان وأنا جالس في مقعد إلى كتلة عصبية شديدة الحساسية»[1].

وتمضي القاصّة ارتكازا على السّرد واستعانة بالوصف في رسم ملامح هذه الشخصية فتصف لنا أدقّ التفاصيل كارتعاش عضلات البدن وارتعاش الأصابع وغير ذلك من التفصيلات الصغيرة. ولكنّ أكثر ما كان يقلق هذه الشخصية حين يعود إلى البيت.

ونقصد به شخصية الوزير وحين يقابل ابنته وهي تحمل صورته تشير بإصبعها إليه واقفا مع رئيس الدولة وقد تغيّرت شحنته ولم يعد كما كانت تألفه فتقول معلّقة «ليس هذا بابا يا أمّي»[2].

وتحاول أمّها أن تثبت لها أنّه السيّد الوالد مع يقينها ويقينه أنّها تخفي عكس ما تظهر، وكان أكثر ما يخجله عيني ابنته الصغيرة «فهما عينان على طفولتهما، بل بسبب طفولتهما كانت دائما قادرتين على تعريتي وكشف حقيقتي التي لم يكن يقدر على كشفها أحد حتى أنا»[3].

ويمكن القول أنّ قوة الوزير يتخللها ضعف لنقل إحساسه بالدونية حين يكون أمام رئيس الدولة والشعور بالاستعلاء أمام الموظفين الأقل منه رتبة ولكنه حين يكون أمام ابنته يفقدها بين الخصلتين فيكون أمامها عاريا من المهابة مجرّدا من جميع سلطاته وسلطانه وسطوته.

وحين نمضي متوغّلين في دهاليز القصّة وأعماقها نستكشف السبب الجوهري الذي دفع بهذه الشخصية المتعالية والمميّزة في آن والعارية في أحيان أخرى للّجوء إلى أمه، فالقّاصة قد كشفت سببا عميقا حين يطرح الوزير سؤالا على أمه والسؤال لازمه ظل يرددها ليجيب عنها ماذا تقولين يا أمي؟ نعم ياحبيبتي، في حياتي كلها منذ منت موظفا

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابق، ص9.

[2]– المصدر نفسه، ص10.

[3]– المصدر نفسه، ص10.

صغيرا إلى أ، أصبحت وزيرا، لم يصادفني موظفا واحد قال شيء لآخر غير ما كنت أقول، وهذا هو السبب يا أمي في أنني لا أحتمل هذه الموظفة، ولم أحتمل أن أطل جالسا في مقعدي هادئا كعادتي وفورا كأي وزير حين يكون جالسا بين موظفي وزارته»[1].

إذن فما نحن نتبين خطوط اللعبة السردية ليصل إلى السرج الحقيقي الذي جعل من هذه الشخصية تنهار تماما راجيا من أمه أن تضع يدها على رأسه... موظفة تختلف عن باقي الذين يعملون بين يديه وهي التي أحدثت في داخله هذه الثورة والغليان والحمم البركانية المشتعلة في داخله.

وها نحن نتبين في قوله «لم يكن غضبي عليها، لأنها نطقت بشيء لآخر غير رأيي أو لأنها موظفة صغيرة تختلف في رأيها مع الوزير، أو لأنها امرأة تعتد بجرأتها أمام رجل، أو لأنها قالت لي وهي تخاطبني (حضرتك) في حين أن الموظفين جميعا يقولون حين يخاطبونني (يا معالي الوزير) ولكن غضبت يا أمي لأنها وهي تكلمني كانت ترقع عينيها في عيني بطريقة لم أراها من قبل هذه الحملقة أو النظرة الثابتة القوية في جد ذاتها جرأة بل وقاحة إذا ما صدرت من رجل، فكيف إذا كان موظفا؟ وكيف إذا كان امرأة؟[2]

فالوزير إذن أمام هذه النظرة الأنثوية أو لنقل النظرة النسائية وإن شئنا الدقة في التعبير وتوظيف المصطلح كما يليق به فإننا نقول النظرة النسوية هي التي حركت الزوابع وأثارت النعرات وجعلته يصرخ ويستصرخ يا خيل الله اركضي وحسي أن هذه النظرة صادرة من امرأة امتلكت الجرأة لأن تقوم بهذا الفعل وأكثر ما أثار الجنف في داخله أنه يحمل الكيفية التي استطاعت أن تفعل بها ذلك ومنها خوفي على نفسه انه حيث وبخها» لم يبد عليها أي خجل بل أنها لم تطرق بعينيها الأرض ولم يرمش لها جفن، ولعلك تتصورين – يا أمي – مدى الغضب الذي يمكن أن يشعر به أي رجل في مكاني وفي منصبي وبشخصيتي ورجولتي واعتدادي بنفسي وأمام الموظفين في وزارتي»[3].

---

[1]–نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابق، ص12.

[2]– المصدر نفسه، ص12.

[3]– المصدر نفسه، ص14.

فالوزير كما أشرنا له سابقا لديه مجموعة من العقد النفسية من بينها أنه ذكوري في تفكيره ونرجسي مما دفع به لأن يكون معتدا أمام نفسه وفي نظره أن المرأة التي رفعت بصرها وهي تخاطبه قد أهانت الذكورة الكاملة فيه وبالتالي وجب عليه أن يكون حازما في الرد ومع ذلك باءت أساليبه بالفشل.

فالبطل هنا ما فتئ يكرر على مسامع أمه مصطلح الذكورة وهذا ما يوحي بأننا أمام عالمه ذكوري في مواجهة العالم الأنثوي وكان يمكن له أن يعود بحالته الطبيعية هادئا ورزينا لو أنها خفضت بصرها ولو للحظة وبما أنها لم تفعل فقد اشعلت جميع الغابات في نفسه وأضرمت نارا لا تخمد، وقد وصل به الأمر إلى أن وجودها إلى حد ذاته يقض مضجعه وهذا ما عبر عنه بقوله «ما أغضبني وأخرجني عن صوابي هو أنني كنت عاجزا عن القضاء عليها بأي قرار أو بأي سلطة دائما لا تزال موجودة ووجودها يخرجني عن صوابي ويخرجني عن وقاري وعن نفسي، وأنا أريد أن أعود إلى نفسي وإلى هدوئي، لكنها يا أمي ظلت موجودة وأصبح وجودها كأن ما هو يمدد وجوده»[1].

ومن هنا نكتشف الأسباب الحقيقية و التي دفعت بالوزير بأن يصاب بهذا الانهيار النفسي وأن يتقوقع حول نفسه وأن يلجأ إلى أمه منا يفعل الشرير حينما تضيق به السبل فلا يجد إلا حضن الوطن دافئا يستدفئ بين جنباته، وحين نطوع سؤالا مفاده هل ما أغب الوزير تلك النظرة الجريئة من امرأة عاملة عنده أم أن ثمة سببا بين الأكمه يتوجب معرفته حينها نجد الجواب في قوله «لكني لم أرى في كل حياتي أنك يا أمي رفعت عينيك في أحد، كما رفعت هذه المرأة في عيني، ربما لو أنني رأيتك مرة واحدة لاستطعت أن أحتمل هذه الموظفة، جل لو أنك رفعت عينيك مرة واحدة في عيني أبي ما استطعت أنا أيضا أن أرفع عيني في عينيه، وربما استطعت أن أرفع عيني في عيني أي رجل آخر في موضع السلطة»[2].

هذا هو السبب الحقيقي يتجلى واضحا فليس نظرة المرأة السبب في انهيار ه وإنما لأنّ الموروث الذكوري الذي ورثه عن والده وهو يراه باسطا سطوته في مقابل السلطة

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص16.

[2]– المصدر نفسه، ص17.

الأنثوية التابعة لسلطة الأب والتي كانت دائما مستكينة وراضية بالحديث المسلط عليها – فهذا الفعل الصادر من أمه تجاه والده قد أرق مضجعه وحرم النوم من عينيه فقد تعلم من والدته كل شيء الكلام وحركة الشفتين والمشي وكان سؤاله موجه إلى أمه «لماذا لم ترفعين عينيك في عيني أبي ليتعلم منك كيف أرفع عينيا في عينيه».[1]

وهو سؤال جوهري يطرحه أي إنسان تتكشف أماه الحقيقة عارية من البهرجة والمساحيق التي تغطي الندوب التي يسعى الناس في الغالب لأن يضرب عليها غشاءا يخفيها ولو إلى حين.

وبعد هذا الموقف الذي تعرض له الوزير تغيرت شخصيته تماما لم يعد ذلك الشخص الذي تستكين يده في الاجتماعات العامة كما أنه لم يعد مباليا إذا ما كانت إجابته صحيحة أو غير صحيحة فقد وقع الانفصال بين شخصه والشخص الجديد الذي انبثق من داخله بعد أن واجه هذا الموقف ومع ذلك فإنه هو يعاني حمى قاتلة ظل متمسكا بأمل واحد والهاتف بجواره أن يرن لحظة ليكون الخطاب «يامعالي الوزير» وهي في المجمل قصة مغلقة تدور أحداثها داخل نفس الوزير لتجتمع الأحداث لكنها في شخصه مع الإشارة إلى المحيط الخارجي الذي يظل صامتا لا نسمع صوته ولا نحس حسيسه إلا من خلال صوت الوزير.

«الجريمة العظمى» القصة الثابتة

يتبين لنا من خلال العنوا «الجريمة العظمى» الذي جاء خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذه أو هذا «فالجريمة» تحيلنا إلى أن ثمة عملية قتل قد تكون مادية أو معنوية و»العظمى» تذهب بأذهاننا إلى أنها شديدة الخطورة وأنها أكبر من أن يتصورها العقل ولكن تظل قراءة العنوان نسبية لا نتبين تفاصيله إلى حين نلجو سراديب القصة ونسبر أغوارها انطلاقا من تفاصيله إلا من السرد المفتاح الحقيقي الذي يتيح لنا الاطلاع على الأحداث وفهم ما يدور بين الشخصيات، وها نحن نصغي لبطل القصة معلنا على أسماعنا «أقسم لكم يا من ستقرؤون قصتي أنني كنت أكثر براءة مما تتصورون، وربما كنت أكثر

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص18.

براءة من كثيرين منكم، وقد ـــاكدت من براءتي بعد أن مت، أنا ميت الآن وفي إمكاني أن أعبر عن نفسي يغير خوف منكم».[1]

بداية يتبين لنا اول الخيط فتفهم أننا أمام ميت يسرد على أسماعنا قصته وتفاصيل أخرة تتعلق بالحياة، وصاحب هذه الشخصية يحاول وهو يقدم نفسه أن يوحي لنا ببراءته معلنا «وكنت في براءتي طفل صغير».[2]

إذن فوقت الحادثة أو على الأقل ما تفهمه من هذا التصريح بأنه كان ولا يزال صغيرا أو أنه حين ارتكب الجريمة كان بريئا براءة الأطفال بمعنى أنه لا يحمل حقدا أو غلا ولا يبيت ضغينة وبما أنه انتقل إلى العالم الآخر فقد كان لا بد له وهو في العالم الآخر أن يعود ليتأمل حياته وحياة الناس ليكشف «أنه منظر غريب جدا يشبه إلى حد كبير جسد إنسان قطع راسه وبترت ساقاه ولم يبقى إلى البطن والصدر».[3]

مما جعله يستدعي حادثة دهس وقعت أمام ناظره إذ رأي طفلا وقد أخرجوه من تحت عجلات قطاره مفصول الرأي وبغير ساقين وقد ظل هذا المنظر راسخا في ذهنه ومع ذلك عمل على نسيانه لشدة بشاعته «من شدة بشاعته نسيته نسيانا كاملا، ومن شدة بشاعته ظل في ذاكرتي ولم أنسه أبدا، وهذا هو ما يحدث لكم، فأنتم تنسون ولا تنسون، وهذا هو سبب شقائكم فوق الأرض.»[4]

فالبطل اذن أمام حالة نفسية رهيبة جدا بداخله صراع ولدته حادثة شهدها طفلا تستدعيها الذاكرة من حين إلى آخر إلا أنه يعمل جاهدا على نسيانها يقينا منه بأن النسيان لا بد منه علما بأنه حين ينسى يكون أكثر شقاءا أو هذا ما تمثل في قوله «فأنتم تنسون ولا تنسون، وهذا سبب شقائكم فوق الأرض»[5].

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، منشورات دار الآداب، بيروت، ط02، 1982، ص27.

[2]– المصدر نفسه، ص27.

[3]– المصدر نفسه، ص28.

[4]– المصدر نفسه، ص28.

[5]– المصدر نفسه، ص28.

ويواصل البطل قصة سرد الحكاية فنجد أنه يود أن يحدثنا عن جريمة قتل راحت ضحيتها والدته معلنا بذلك كرهه لوالده مبينا أن السبب لا يمكن الشارب الكفيف لأبيه وإنما السبب «أنني لم أحبه بسبب عينيه، عيناه حين حملقة فيهما عرفت على الفور أنه هو الذي قتل أمي، وكنت أنا طفل أحب أمي»[1]. إذن فها هو البطل يكشف السبب الحقيقي الذي ولد هذا الكره في نفسه اتجاه والده فقد كان سببا مباشرا في قتل أمه.

وقد صرحفيما بعد بأن الناس الذي يتوجه اليهم بالخطاب فيعرفون معنى أن يفقد الطفل أمه.

والسبب في ذلك أنهم لم يكونوا أطفالا أبدا، وتواصل الشخصية الرئيسية سرد الأحداث فتعلن مرة أخرى بأن جميع الأشياء التي لها علاقة بالحياة فقد انتهت تماما بالنسبة له إلا حبه لوالدته فما يحيلنا إلى الاعتقاد بأن الطفل هذه الشخصية الماثلة بين أيدينا مصابة بعقدة، فحبه لوالدته انبثق عنه كرهه لوالده.

وما يدلّل على ذوبانه وشغفه وتلاشيه في جسد أمّه «كان إحساسا يبلغ حد اليقين كان جسدها وجسدي شيئا واحدا، إن هذه المسافة المعدومة بيني وبين أمي لا تزال حتى الآن كما كانت وأنا طفل فالأشياء الحقيقية تلازمنا في أي مكان[2]«.

إذ أن حب الأم مهما يكن متغلغلا فإن ثمة مسافة تكون فاصلة وبما أن بطل هذه القصة أعلن صراحة انعدام هذه المسافة فإننا من هذا القول أن العقدة الأودوبية متمكنة من حضور الأم وتفوقها مقابل موت الاب وهي تعني أيضا نفوق الأنثى في أعماق الطفل، وتلاشي الذكر بأسباب يحاول صاحبنا أن يجعل منها منطقية «القتل».

وتتبعا للعملية السردية نجد أن هذا الطفل في صغره لم يمون يفارق والدته ففي الليل حين يحط الظلام أوتاره ويلقي بجلبابه ويحجب العالم الخارجي عن العالم الداخلي لا يجد هذا الطفل أمامه إلا جسد الأم يختبأ تحته، حتى يصير جنينا صغيرا ولم يكن السبب خوفه من الظلام أو الموت «ولكنها كانت رغبة في الاقتراب من أم، الاقتراب الشديد إلى درجة

---

[1]–نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص29.

[2]– المصدر نفسه، ص30.

الالتصاق بها وذوبان جسدي في جسدها لأصبح أنا وهي شيئا واحدا منت أحبها إلى درجة أن فناء جسدي في جسدها لم يكن فناءا، زلم يكن موتا ولم يكن مألما، ولا مخيفا، بل كان قمة حياتي وذروتي لذتي والطمأنينة والراحة الكاملة»[1].

ولا يمكن للعلاقة الطبيعية أن تكون بهذا الشكل مهما بلغ هذا الحب إذ أن ثمة خيط رفيع يكون غالبا فاصلا بين جسدين وحبين إلا أن الشخصية هنا ألغى جميع هذه الفواصل مما بات يقينا لدينا أن العلاقة الغير سوية هي حالة نفسية مضطربة وغير طبيعية.

ونجد هذا التعلق عمل على قتل والده معنويا وهذا هو مكمن عقدة أوديب الوالدة حاضرة تكامل وجودها الطاغي وفي المقابل فإن الوالد وإن كان على قيد الحياة، ميت في نظر هذا الطفل «لم يكن بوسعي في تلك الحالة أن أدرك وجود أبي الذي كان راقدا إلى جوار أمي بجسده الضخم وشاربه الطويل الأسود يهتز مع اهتزاز شفته العليا وشفته اليسرى، فهدلت تحت وطأة الشخير العالمي، وخيط كويل من اللعاب الأبيض ينساب ببطيء من زاوية فمه، فوق ذقنه رغم نومه العميق الذي بدى وقتها أنه لم يصحوا منه أبدا»[2].

دقة الوصف العالية في هذا القول كشفت عن هيئة الوالد مهدا فوق الفراش بجوار زوجته تجمعهما سريرا واحدا ومع ذلك فهو غائب في عالم غير عالم الناس نائم كالميتوقد التصقت به جميع العيوب، فشفته العليا تهتز والسفلى تهدلت والشخير لا يفارق منخريه واللعاب متواصلا من فمه منسابا على ذقته، فهو في نظر الطفل لم يصحوا أبدا وهي بالتأكيد رغبة نائمة في أعماقه بودهما أن ينفرد بأمه وأن يضمحل هذا الجسد المتكور بالجوع.

وقد صور لنا هذا الطفل شخصية والده على أنه إسنان متحضر إلا أن في داخله يعتمل الخير والشر والقسوة واللين ودفاعا من الأب عن حقه الشرعي في مشاركة الطفل

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص31.

[2]– المصدر نفسه، ص31، 32.

جسد أمه فقد قام «بحركة بطيئة وضل بين جسدي وجسد أمي وأصبحت فوق أطراف السرير البارد واحتل هو مكاني الدافئ».[1]

وهذه الحالة تكشف عن صراع يحاول كل واحد منهما فرض وجوده والاستحواذ على هذا الجسد (الأم) معتقدا الكل منهما (الابن والأب) أنه الأحق به.

وتبين لنا شخصية الأب من خلال السرد والوصف معا أنه فض من معاملته فهو دائم التذمر لزوجته ليتهمها دائما ويلصق بها النقائص فهي من وجهة نظره ثقيلة السمع وثقيلة النوم مما دفعه لضربها والكفل ملتصق بها تطعمه من يديها والسبب في ذلك أنه طلب الغداء لكنها لم تسمع بل أن الزوج وصل به الأمر إلى اتهامها بالبرودة مما جعلها تنفجر بكاءا.

وفي القصة حالات نفسية تم تصويرها يعبن ثاقبة مما أتاح لنا رؤية الأب والحالة التي يكون عليها حيث يغضب والنظرة المخيفة المصاحبة لتلك الغضبة وقد كان هذا الطفل يخاف والده في كل الحالات عكس والدته التي لا طالما تمنى أن لا يكون بينه وبينها حدا فاصلا حتى أنه وصل به الأمر بأن يكتب في القسم بدلا من اسمه واسم والد كتب اسم عزيزة «وحينما تعلمت كتابة الحروف طلب مني المعلم أن أكتب اسمي فكتبت، وفقال لي أكتب اسمك بالكامل كتبت سمير عزيزة، ونظر المعلم في كراستي غاضبا ثم شطب بقلمة الأحمر اسم عزيزة وقال لي أكتب اسم أبيك، ودهشت وفتحت لاعترض».[2]

إذن فالطفل من شدة تعلقه بأمه لم يعد والده موجودا في نظره مما رسخ الاعتقاد بأن أمه أحق أولى بذلك، وبالتالي كان لزاما بالنسبة إليه أن يلتصق اسمه باسمها مثلما التصق الجسد بالجسد، وحين اعترض المعلم كانت لدهشته بأنه لم يتوقع أبدا أن يكون ثمة ما يفعل بين الاسم والاسم والجسد و الجسد.

ولكنه مع الأيام تعود على ترديد اسم والده ملتصقا باسم والدته بأن الأمر قبض عليه من خلال سلطة خارجية والتي لا يملك أي اعتراض ولكنه في داخله كان مقتنعا بغير ما

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص33.

[2]– المصدر نفسه، ص35.

يظهر «لم يعرف أبي ما الذي كان يدور في ذهني كنت أستطيع بقدرة عجيبة أن أخفي مشاعري الحقيقية، رفعت صوتي عاليا وأنا أقرأ الواجب من الكراسة... ولكي يخدع أبي فأصبحت أرفع صوتي أكثر فأكثر أردد بصوت عال: أحب أبي مثل أمي...».[1]

ومع ذلك فإنه في داخله كان يحس ويشعر بالخوف مما جعله وهو يردد هذه الجملة يصرخ كالمستغيث أحب أبي مثل أمي، وحين يتقدم هذا الوالد يتعلى رأسه أن يلتقط الطفل ويتراجع خطوات للوراء مما جعل الوالد يوقن ما يخفيه الطفل وفي اللحظة نفسها تظهر الأم الملاك الحارس والمنقذ غير المنتظر فقد كانت خارج البيت تزيد أن تقضي ليلة عند أمها مما جعل بالطفل بأن يحتني لها، معلنا حينها وقد صار في مأمن على مسامع والده «لا أحبك، وحينما تجمد أمامي لحظة، فتشجعت أكثر ورفعت صوتي أكثر، وقلت له لا أحبك... وجدت نفسي أصيح بصرخة طويلة متصلة اتصالا لا نهائيا لا أحبك».[2]

هذه الحالة الهستيرية التي أصيب بها بطل القصة جعلته يكشف عما بداخله حولت والده الرجل المتحضر الذي يبدي عكس ما يخفي حولته إلى وحش يريد أن يفتك بولده أو أن يلقنه درسا لن ينساه، فكان أن وقع الشجار بين الزوج وزوجته ولم ينتبه إلى والأم جسدا هامدا فوق الأرض «وفتحت عيني فرأيت جسد أمي فوق الأرض كنت أظن أنها نائمة كعادتها حين تنام في الصيف على الأرض»[3].

وهذه الأحداث المتسارعة والمتتابعة حتمت على والوالد أن ابنه وأن يرتحل إلى مكان آخر ولأننا أمام ميت يروي لنا قصته فقد صار حنا في آخر المطاف بأنه يرانا على حقيقتنا وأنه كان بإمكان والده أن يحبه فيجد من طفله حبا متبادلا ولكن الأمر اختلف لأن الوالد كان عاجزا عن أن يحب طفله.

قصة رقم 03 رسالة حب عصرية= الشخصية الرئيسية

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص37.

[2]– المصدر نفسه، ص41.

[3]– المصدر نفسه، ص41.

في هذه القصة التي تحمل عنوانا بارزا ولا فتا رسالة حب عصرية نفهم مسبقا أن ثمة من يكتب رسالة للطرف الآخر يبث فيها مشاعره أو على الأقل يقص جانبا متعلقا بحياته وهذا ما يمكن الاستدلال عليه بالقوق: «أكتب اليك هذه الرسالة يا صديقي كمحاولة لأن تفهمني أو أفهمك أو أفهم نفسي وقد تكون النتيجة لا شيء فمن ذا الذي يمكن أن يفهم نفسه أو يفهم الآخر»[1].

ونحن بصدد هذه الرسالة نتعرف تدريجيا إلى أن بطل القصة امرأة وأنها تتوجه بالخطاب لرجل تعرفه ويعرفها وليس بالضرورة أم يكون حبيبا «وقد تدهش لأني أسمي هذه الرسالة رسالة حب، فالعلاقة بيننا لم ننطق فيها بكلمة الحب وربما استخدمنا كلمات أخرى مثل الود والصداقة والاعزاز وكلها كلمات بلا معنى.»[2]

فالعلاقة القائمة بين البطلة الشخصية الرئيسية والطرف الآخر الذي تحظر الإشارة إليه دون أن نراه واقفا أمامنا شحما ولحما هي علاقة مفتوحة على جميع الاحتمالات وهي قابلة لجميع التسميات لكنها حتى اللحظة لم يتم تسميته بالاسم الحقيق أي الحب إذا ما هي هذه العلاقة؟

«كيف نشأت؟ هل كانت لها نقطة بداية، أو بعبارة أخرى هل بدأت في أول لقاء أم آخر لقاء أمر في المنتصف؟»[3]

هذه الأسئلة المتعددة لا بد وأن نسمع الإجابة عنها لاحقا فكلما تقدمنا في العملية السردية كلما اتضحت الرؤيا والحقائق أعيننا.

الشخصية الرئيسية:

ويبدو أن المعنى بهذه الرسالة تحتل مكانة في نفس صاحبتها لما يمتاز به من اختلاف عن الطبقات وهذا ما دلت عليه صاحبته بالقول: «حين أنظر في عينيك لا أشعر أنك تنتمي إلى هذه الطبقة في عينيك أرى نظرة مختلفة تجعل الأشياء المختلفة أقل

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص45.

[2]– المصدر نفسه، ص45.

[3]– المصدر نفسه، ص46.

تناقضا، فالابتسامة ابتسامة والتكشير تكشيرة وملامحك تتحرك مع عضلات وجهك بحركة طبيعية تلقائية.[1]إذن وها هي ملامح ومميزات هذا الصديق تتراءا أمام أعينه فهو من النوع الذي يصطنع سلوكيات خاصة وبالتالي كل ما يبدر منه حقيقيا حتى أن صديقته لا تحس بهذه الحركات لأنها تبدو طبيعية غير مصطنعة.

وفي هذه الرسالة تتحدث البطلة عن تفاصيل صغيرة تتعلق بها وبالطرف الآخر وها نحن نسمع صوت الصديق من خلال صوتها «قلت لي مرة أنني امرأة قوية والحقيقة لست قوية دائما أترك يدي تلين، أشعر بضياع كذرة صغيرة في قبضة خصم وحشي أو كائن ضخم كالقدر المفترس».[2]

والشخصية تعيش في أحلامها أكثر من الواقع فهي مثلا ترى في الحلم أنها التقت بالحبيب وأنهما في غرفة واحدة يقضيان وقتا ممتعا مع ذلك لا يمت للواقع بصلة «وأفتح عينيا من النوم لكنك تضل في مكانك بالقرب مني وأغمض عيني لأتخلص منك لكنك تظل موجودا بالقرب مني تكاد تلمسني ولا تلمسني تكاد تتركني ولا تتكني».[3]

والأحلام حين تتمكن من العقل الباطني تصير حقيقة وإن كانت وهما أو محض افتراض لأن الأشياء يرسخها الإنسان على أنها حقيقة يصير من المستحيل اقناع أنفسنا بأنها ليست واقعا، لقد وصل العمر بهذه المرأة بأن تتخيل مالم يكن حقيقة فهي مثلا حين يوصلها إلى الباب جون يلمس يدها تتخيل أنه قد لامست يده يدها، فالمسافة تظل قائمة بينهما فحين أرادت مرة أن تبدد هذا الحلم قامت بخطوة جريئة «دعوتك عندي في بيتي هل تذكر التاريخ، سمعت في صوتك ذبذبة غامضة تشبه الدهشة أو التردد أو الخوف أو عدم اليقين ولم تأتي ولم تسأل لماذا كنت أعرف أنك مثلي تريد وإنما أن تتأرجح بين الشك واليقين»[4].

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص47.

[2]– المصدر نفسه، ص50.

[3]– المصدر نفسه، ص51.

[4]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص52.

ففي اللحظة التي كان من المفترض أن يصير الحلم حقيقة لم يحدث ذلك وهذا نتيجة لفقدان الثقة والجرأة معا، فالعلاقة القائمة بينهما ظلت دائما بين الصدر والجزر الاقتراب والبعد المواجهة والهروب وحين امتلكت المرأة الشجاعة لتغير هذا الوضع «في حياتي الحقيقية واليقين لكن جرس التلفون دق جرس الباب او حدث ما حدثت ربما أطل علينا وجه طفل من أطفالك»[1].

ولعلّ من بين الأسباب غير المصرح بها والمانعة لهذه العلاقة أو على الأقل لتطورها هو وجود عائلة ثانية في حياة الرجل وبطلة القصة مع أنها من هذا العالم وهي مثقفة إلا أنها ترفض الانتماء، فحين سألها لماذا لا تبتلع أقراص كباقي المثقفين كانت الإجابة «لكنني يا صديقي ل أنتمي إلى هذا العصر ولست من هؤلاء المثقفين ولا أقرأ الصحف كما يقرؤن، عينان رغم أنفي حين تلمحان الصحف وأذناي تتعلقان حين يرتفع في الجو صوت قراءة وحين أسير في الشارع لأرى الوجوه»[2].

فنحن إذن أمام شخصية تختلف عن الشخصيات الواقعية فهي تعيش في عالمها الداخلي ترفض أن تبرح عالمها لأسباب مختلفة والرسالة في مجملها تحوي حديثا أو لنقل كداعيا من امرأة اتجاه رجل لم تواجهه بالحقيقة في واقع الناس ولكنها واجهت هذه الوسيلة ويمكن القول أن بطلة القصة هذه الشخصية الرئيسية إنسانة عصابية ترفض مواجهة الواقع «فأحست أنني أكره هذه المدينة وأكره هذه الوجوه وأكره هذه العيون، وعقارب الساعة وكل شيء حاولت من شدة الكراهية أن أغلق عيني وأذني وأغلق مسام جسدي رغبة عارمة في الجري بأقصى سرعتي والابتعاد عن كل شيء، رغبة عارمة في الانتصار عن الكون»[3].

فهذا القول يؤكد لنا مرة أخرى أن الشخصية الرئيسية لهذه القصة امرأة عصابية ليس لديها القدرة على مواجهة الواقع وبالتالي فضلت الانفصال عن كل ما يحيط بها.

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص53.

[2]– المصدر نفسه، ص54.

[3]– المصدر نفسه، ص54.

القناع: قصة رقم 04

(الشخصية الرئيسية):

تعد قصة القناع من أصر القصص التي يحتوي عليها هذا الكتاب وهي في المجمل تدور حول امرأة تجلس في بيت من البيوت التي يحتسى فيها الخمر وينحنون فيها السجائر وقد كانت في غفوة فلما تنبهت رأت نفسها جالسة وأمامها «زجاجة خمر لم يبقى منها إلاّ القليل ومطفأة سجائر مليئة، بأعقاب سجائر من نوع غريب»[1].

الشخصية المحورية تجلس منفردة تحتسي خمرا تدخن سجائر مما يعني أنها امرأة تعيش حرة من جميع القيود متمردة على المجتمع تغرد خارج السرب، وحين ترفع رأسها ترى رجلا «كان عاريا إلا من ثوب حريري مفتوح يطل منه صدر مشعر وفخذان مشعرتان، بين الصدر والفخذين سروال مخطط ضيق ملتصق باللّحم»[2].

إذن فهذه المرأة لا تجلس وحيدة وإنما في مكان من الأماكن التي تجتمع فيها للهو أو لعلها في بيتها تتخذ لنفسها خلا تقاسمه هموم الحياة ولذاتها وليس بإمكاننا أن نتعدى إلى هذه التفاصيل الصغيرة والتفاصيل الحقيقة إلاّ من خلال عملية السرد الممزوجة أحيانا بالوصف.

وقد عرفنا بنية هذا الرجل وشكله وتفاصيل جسده وصار لا بد أن نتعرف على الأقل على العلاقة القائمة بينهما «وحينما أصبحنا نلتقي بصفة منتظمة لم تكن علاقته به تمتد إلى أجزاء أخرى من جسده غير عينيه ساعات طويلة نجلسها ونتحدث دون أن تتحول عيماي عن عينه»[3].

فالعلاقة إلى حد الآن هي علاقة وحيدة بين رجل وامرأة كانت تلتقيه بصفة دائمة لكن أحدهما لم يتجرأ أن يلامس يد الآخر وهذه المرأة تعتبر صراحة أن العلاقة بينهما ينقصها شيء وهي تؤول ذلك برغبة الجسد في لقاء الجسد ولكنها تجد في ذلك نفورا لا

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص59.

[2]– المصدر نفسه، ص59.

[3]– المصدر نفسه، ص61.

بتعلق بالمتعة في حد ذاتها «وإنما له علاقة بالتاريخ بقدر ما عبد الرجل ذكورته بقد ما نفرت منه المرأة، نفور النساء هو الوجه الآخر لعبادة الإله الذكر ولم تكن من قوة في العالم تزيل نفور المرأة إلا من أن ينتصر الحب على الاله الذكر».[1]

فالبطلة هنا مشحونة بتاريخ مثقل استعدادا لرجل للمرأة وسيطرته الدائمة وهي بالتالي تعاني عقدا خلفتها الترسبات والمفاهيم المغلوطة لطالما نظر الرجل إلى المرأة على أنها متاع يضاف إلى أمتعة البيت ويمكن الاستغناء في أية لحظة عنه وفي المقابل كانت المرأة ولا تزال تتخذ من الرجل عدوا وإن مانت لا تصرح أحيانا بما يعتل داخلها وقج ضلت العلاقة بينهما قائمة على النفور إلى أن أعياه السهر فما كان من البطلة هذه المرأة المتمرة إلا أن خرجت إلى الشارع تستقبل نسمة الفجر الباردة وقد وصل العمر بهذه المرأة الثائرة ضد العالم الذكوري إلى درجة صارت تعتقد فيها أن الرجل يلبس قناعا وأنه متى كشفت الحقيقة سقط على وجهه.

القصة الخامسة (اعتراف رجولي)

جمالية السرد مع دقة الوصف هي العلامة البارزة في قصة (اعتراف رجولي) ومن خلالها تبرز لنا "الشخصية الرئيسية" منهارة تماما، تسمع صوت البطل ونتبين ملامحه ومن بين صفاته أنه شارب خمر وحبه باردا وعند الكلام لا يحب من يقاطع «إملاء لي كأسا أخرى من الخمر، مع كثير من الثلج، ودعيني أتكلم لا تقاطعيني».[2]

وفي قوله هذا دلالة على أمرين:

الأول: هو ضعف الشخصية وليس أمامه إلا أن يفرغ ما في صدره ويلقي عنه ثقل الحياة ومشكلاتها بشرب الخمر لا مواجهتها والثاني أنه لا يزال حتى وهو في هذه الحالة، موقنا برجولته التي تملي على الأنثى أن تصغي اليه دون مقاطعة.

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص61.

[2]– المصدر نفسه، ص65.

ومن ميزاته أنه لا يؤمن بعلماء الدين والفقهاء «أنا في الحقيقة لا أؤمن بهؤلاء المندوبين، وأشعر بكراهية لأي وسيط بيني وبين الله «[1]. ومع ذلك فإنه يعترف لنا بأنه ليس متكبرا ولا متغطرسا وهو في الواقع يعتبر نفسه واحدا من هؤلاء المندوبون.

وحين نواصل عملية القراءة نفهم أننا أمام رجل بين يدي امرأة وهو في لحظة من لحظات التداعي النفسي والانهيار التام مع الاعتراف الواعي واللاواعي في اللحظة ذاتها ويتبين لنا من اعترافه أننا أمام شخصية ذكورية آمنت منذ الصغر أن الرجل لا يبكي وعليه أن يحافظ على ذكورته لأنها العنوان البارز في حياته كلها «ونظرا إلى أني في امتعاض وقال بغلظة «الرجل لا يقول «أي «أبدا» ومنذ ذلك اليوم لم أقل «أي «أبدا، كنت أحس الألم والدموع حين أتألم أو يضربني أحد، وأشد عضلات ظهري وعنفي وأقول لنفسي أنا رجل».[2]

إذا ثمة نفسية ورثتها الشخصية منذ الطفولة وهي ان الرجل الذي ستعرف فيما بعد الرجولة في نظره هي الذكورة نفسها ومن المتعارف عليه أن ثمة فرق بين اللفظتين فإذا كانت الرجولة لها عدة مفاهيم فالذكورة محدودة المعنى لأنها لا تفسر إلا المنطلق الوحيد وهو الاستعلاء على المرأة، وكلما أوغلنا في القراءة اتضحت لنا ملامح هذه الشخصية الميلودرامية التي تتعرض للمعاناة دون وعي منها فالرجل الماثل أمام أعيننا في هذه القصة له زوجة وولد وله أبناء وحين يشتد به الغضب لا يجد أمامه إلا زوجته فعائلته ليفرغ مكبوتاته لأنه تعلم منذ الصغر أن المرأة هي الجناح المكسور والثوب الذي يحق له أن يدوس له على طرف «زوجتي هي الشخص الوحيد "وقبلها كانت أمي" التي أستطيع أن ترد عل غضبي بغضب مماثل، نحن الرجال لا تستطيع أن نعلن عن غضبنا أمام هؤلاء الذين يستطيعون الغضب منا، لم أغضب أبدا أمام رئيسي»[3].

والأسباب التي تجعل منه غاضبا أمام زوجته ثائرا غاضبا يرجعها صاحبها إلى كون الرجال ليس لهم الثورة أما رؤساء العمل وعليه فإن مكبوتاتهم لا تخرج إلا أمام المرأة.

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص65.

[2]– المصدر نفسه، ص66.

[3]– المصدر نفسه، ص68.

نفهم من هذه القصة أن الرجل مهما كانت الموروثات المترسبة بداخله فإنه حين تشتد عليه الأزمات لا يجد أمامه إلا صدرا حاملا يلتجئ إليه ولا يكون إلا صدر الأنثى ولا تهم العلاقة التي تربطه لها بها إذ قد تكون أمه، أو أخته، أو زوجته، أو أي امرأة أخرى يتداعى بين بيدها ويفرغ ما في صدره.

وتذهب الشخصية الرئيسية إلى أبعد من ذلك حين يعلن فلسفته بكب وضوح فالزواج بالنسبة إليه لا يعدو تنفسيا عما بالداخل «هذا هو هدف الزواج فكيف كان يمكن للرجال بغير زواج أن ينفسوا عن غضبهم؟ إن أفقر رجل في أحط طبقة اجتماعية يعود في النهاية إلى زوجته ليغضب ويشعر أنه رجل»[1].

فهذه الفلسفة والاعتقاد هي الصورة الغالبة لدى جماعة من الذكور سواء كان هؤلاء يسكنون البادية أو الأرياف أو حتى المدن فالمكبوتات والطاقة السلبية التي تصاحب الطفل منذ ولادته ويقينه بأن الرجل أعلى كعبا من المرأة هي التي تكون المسيطر على سلوكياته ونادرا ما يتملص من هذه الحالة، والشخصية هنا تعيش صراعا عاصفا فهي تريد الاعتراف والانهيار أمام امرأة في الوقت نفسه تتذكرالذكورة الراسخة في الأعماق «أعرف أنني مشدود إليك، بقوة رغبتي في ألا أكون رجلا وأن أكون نفسي كما هي ولمني مشدود إلى ذلك العالم الذكوري المزيف»[2].

وفي الأخير وأمام اعترافاته وفلسفته الحياتية وإن شئت القول الذكورية يعلن وكأنه توصل إلى حل يرضي غروره وحبه لذاته «إنها قسمة عادلة يا عزيزتي فالرجل منا يحتاج إلى امرأتين على الأقل امرأة يستطيع أني يغضب أمامها وامرأة يستطيع أن يبكي في حجرها»[3].

وأمام هذا الاكتشاف العظيم وفي حالة تكاد تكون لا واعية يعترف بخيانة زوجية له ويرجع السبب إلى حبها له.

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص69.

[2]– المصدر نفسه، ص71.

[3]– المصدر نفسه، ص71.

الشخصيات الهامشية والثانوية في قصة "الجريمة العظمى"

القصة المنولوجية هي في الأساس تبنى على شخصية رئيسية تكون هي الفاعل المحرك للعملية السردية للأحداث ولكنها أحيانا تصادف قصصا فيها شخصيات أخرى يمكن أن نضيفها كشخصيات ثانوية أو هامشية وفي قصة "الجريمة العظمى" يحضر الوالد كشخصية ثانوية لها ما يربطها بالشخصية الرئيسية «كنت أظن أنني لا أحب أبي بسبب ذلك الشرب الخشن المخيف»[1].

فالابن مرتبط بوالد أو على الأقل يقيم معه ولكنه مع ذلك لا تربطه علاقة روحية وأن ثمة رابط بيولوجي بحكم الأبوة «كان أبي واقفا على باب المطبخ ورآني وأنا بين ذراعيها فاكتست عيناه بتلك النظرة الخاطفة التي ما إن تظهر حتى تختفي»[2]، فالوالد متواجد في غالب الأوقات تصدر عنه حركات لوقوف أمام المطبخ أو النوم فوق السرير وفوق ذلك له دور في تغيير أحداث وملامح وجهه قابلة للتفسير في أيه لحظة «وإلى هنا أصبح أبي عاجزا عن الاحتفاظ بالوجه غير الحقيقي فرفعه بحركةسريعة يبده.. ورأيت وجه ابي بكفيه الكبيرتين العريضتين كوجه الظبي الوحشي»[3] فالوالد في هذه الحالة لم يبقى ثابتا على حالة واحدة، وإنما تبدلت ملامح وجهه وإن كانت البيولوجية ثابتة فهو لم يتقدم في السن وأو يصاب بمرض عضال أو أي شيء من هذا القبيل ولكنه فيزيولوجيا لم يثبت على حال يقينه.

الشخصية الهامشية:

قصة «الجريمة العظمى» تكاد تكون شخصياتها محصورة ومعدودة على روس الأصابع فالطفل والأب والأم والمعلم بدرجة أقل إلا أن الأم تعد هنا شخصية هامشية فهي كما حدثنا عنها الابن ظلت على حالتها الأولى ثابتة في كل شيء والموقف الوحيد الذي يدرت فيه حركة من لدنها، كان حين هجم الوالد على ولده يريد القتل به «وقفز فوقي

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص29.

[2]– المصدر نفسه، ص34.

[3]– المصدر السابق، ص41.

كالنمر المفترس لكن أمي كانت أسرع منه، وفي غمضة عين أصبحت أمي بجسدها الكبير شيء بيني وبينه لم أكن أرى وجهها لأني كنت أقف خلفها»[1].

ففي هذه الحالة فقط طارت الأم متهيبة للقتال والدفاع عن صغيرها إلى آخر رمق من حياتها وهو ما حدث فعلا فقد صارت بعد وقت قصير جثة هامدة «ورغم أنني أدركت من حيث لا أدري أنها لن تسمعني بأي شكل، فقد ظللت أهمس في أذنيها بالكلمة وحينما جاء أبي ومعه عمي وخالي وحملوها بعيدا عني وأصبح البيت بغيرها دهشت»[2] فها هي الأم في اللحظة التي قررت أن تتخذ فيها موقفا ضد الذكورة الطاغية دفاعا عن الذكورة أيضا ألقت بنفسها جسدا ملقى على الأرض وكانت النتيجة أن حملوها بعيدا مخلفة فلذة كبدها يتجرع الوحدة ومرارة العيش.

الشخصيات الثانوية والهامشية في قصة "مون معالي الوزير سابقا"

علينا الإشارة ونحن بصدد الحديث عن الشخصيات الثانوية والهامشية إلى أن القصة وحسب تقسيم الباحثين للرواية وهو التعريف الذي ينطبق حتى على القصة فإن النموذج الذي بين أيدينا (مون معالي الوزير سابقا) بعد قصة مونولوجية تعتمد على الشخص الواحد في رواية الحدث ومع ذلك يمكن التطور إلى الشخصيات المذكورة مثل الموظفة والأم على أنهما شخصيات إضافية بما أنهما يرتبطان بالشخصية الرئيسية إلا أنهما شخصيات ثابتتان وعليه فإننا يحق لنا أن نضمنها إلى الشخصيات الهامشية وليست الثانوية، فالأم لا تسمع صوتها ولا ترى حركتها حتى ملامح وجهها غائبة تمتما وكل ما في الأمر أننا استدلينا على وجودها من حديث الوزير متوجها إليها بالقول «ضعي يدك على رأسي يا أمي، وربتي برقتك على شعري وعنقي وصدري كما منت تفعلين معي وأنا طفل»[3].

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص41.

[2]– المصدر نفسه، ص42.

[3]– المصدر نفسه، ص05

ولا وأن الأم في هذه الحالة مدت يدا حانية تلامس جبهة ولدها الذي عاد إليها بعد كول غياب، وكيف لا تفعل وقد ذكرها بأنها كانت تفعل ذلك حين كان طفلا وهي إشارة إلى أنه عاد إليها طفلا كما كان سابقا.

«كنت يا أمي كالذي لا يرى ولا يسمع ولا يعيش في هذا العالم»[1] .

إذ وبعد أن مدت الأم يدها فتحت أذنيها مصغية إليه وهذا ما شجعه على مواصلة السرد شاكيا حاله التي كان عليها سابقا.

"ماذا تقولين يا حبيبتي؟ نعم يا أمي هذه ألف باء السياسة نتعلمها في أوّل درس" ولأن الأم جالسة فيمتا يبدو والابن ممد مرهقا تلامس جبينه برقة وحنوا الأم، فقد وجد راحة في التداعي أمامها مصرحا بما لم يبوح به حتى لنفسه محملا السياسة جميع المطبات التي وقع فيها.

«ماذا تقولين؟ لا يا حبيبتي، لم أكن أحجل إلا من عين ابنتي الصغيرة»[2].

هل قالت الأم شيئا؟ لم أسمع ذلك وإلا الحديث وطريقة السرد توحي بأنها قالت أو على الأقل أتت بحركة دفعت به للقول موضحا أنه لم يكن يخجل إلا من عيني ابنته.

ولكن الأم بالنسبة لنا غائبة حاضرة من خلال السرد ولكنها وصفيا غير موجودة تماما يحق لنا أن نتخيلها كما تشاء ولكن الوصف السردي لا يقول لنا عن الأم ما يقول به الوزير «لماذا تقولين يا أمي، نعم أية امرأة تسمع مثل هذا الكلام من أي رجل لا بد وأن تموت من الخجل»[3].

فالأم هنا وكعادتها لا بد وأنها واجهته بالقول أو لم تخجل؟ هذا ما يتبادر إلى الذهن حين نتلقى هذا القول فكان الجواب المنطقي لا ولكن لم تكن مباشرة وهذا ما فهمناه فيما بعد.

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص06.

[2]– المصدر نفسه، ص10.

[3]– المصدر نفسه، ص13.

«ماذا تقولين يا أمي؟ لا يا حبيبتي لم أكن أفكر في أحد وإنما كنت أفكر في نفسي»[1]، مثل هذه الأمثلة تدل فعلا على وجود الأم لكنها غائبة كشخصية لها أبعادها النفسية والاجتماعية بل أنها أكثر من ذلك فاقدة للحركة مما يدخلها ضمن الشخصيات الثابتة وهو ما يتوافق الشخصية الهامشية.

الشخصيات الثانوية والهامشية في قصة "رسالة حب عصرية"

بعد الإطلاع على هذه القصة تبين لنا من خلال القراءة أنها تحوي شخصيتين يمكن أن نعتبر إحداهما رئيسية والأخرى هامشية وليس ثمة شخصيات ثانوية وعليه يمكن الإشارة إلى الصديق والذي من المفترض أن يكون حبيبا لهذه المرأة يعتبر من وجهة نظرنا شخصية هامشية إذ أن حالته ظلت كما عرفناه من أول القصة وهو بالتالي من الشخصيات الثابتة وهو ما يؤكد قولنا بأنه شخصية هامشية «قد تندهش وقد لا تدهش بأنني أسمي هذه الرسالة رسالة حب فالعلاقة بيننا لم ننطق فيها بكلمة حب ربما استخدمنا كلمات أخرى»[2].

فهذه الشخصية الهامشية عاجزة حتى عن إبداء المشاعر فكيف أن تأتي بأفعال أخرى يكون لها الأثر والتأثير في المحيط الخارجي.

الشخصية الهامشية في قصة "القناع"

لا تختلف هذه القصة عن مثيلاتها التي تعرضت للنقد والدراسة بل أنها تفتقد لشخصيات ثانوية وكل ما هنالك أن ثمة شخصية هامشية مما يوحي بأن القاصة تعمدت في أغلب القصص أن تجعل من الرجل هامشيا في حياة المرأة وهو مايعني أن ثمة أفكار مضمرة تفهم من خلال السياق.

وها هو رجل عابر حاضر في السرد واضحة ملامحه من خلال الوصف لكنه ثابت كما عرفناه من أول القصة ومواقف نفسها تتكرر دائما «وحين أصبحنا نلتقي بصفة

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص22.

[2]– المصدر نفسه، ص45.

منتظمة أو شبه منتظمة لم تكن علاقتي بي تمتد إلى أــجزاء أخرى من جسده غير عينيه»[1].

فهذا الرجل لا يمتلك حتى حق الحركة لا يمد يده ولا يرفع عينيه بيد ومسلوب الإرادة أو هكذا شاءت له القاصة أن يكون فالمعروف في العلاقات القائمة بين الرجل والمرأة أن يكون الأكثر إقداما واندفاعا حين يلتقي بأنثى أو بأي امرأة تلمس منها نظرة أو ابتسامة.

الأماكن المغلقة في قصة "مون معالي الوزير سابقا"

البيت:

من بين الأماكن المغلقة الواردة في هذه القصة نجد إشارة عابرة للبيت «حتى بيني وزوجي وأصدقائي»[2]، فالوزير ولشدة انشغاله وتعلقه بالسياسة واهتمامه بدواليب الحكم نسي العالم المحيط به كاملا حتى بيته والمعروف أن البيوت لها ميزة خاصة فالإنسان مهما كثرت عليه الانشغالات فإن البيت يظل المكان الذي يطلب فيه الانسان راحته فهو الملجأ الوحيد الذي تنام فيه الأسرار وتستريح فيه النفوس.

المكتب:

لعل من أكثر الأماكن المغلقة التي تكرر ذكرها على لسان الوزير هو المكتب والبيت أنه ضرورة من ضرورات العمل السياسي فيه يجلس المسوؤل آمرا وناهيا وفيه يتم إصدار القرارات وتلقي التعليمات المتعلقة بالعمل الوزاري «واستبد بي الغضب إلى حد أنني أصدرت في اليوم الثاني أمرا بإحضارها إلى مكتبي وتركتها واقفة أمامي وأنا جالس، واشعرتها بأنها غير موجودة وتركتها واقفة وأنا جال أتكلم في التليفون وأضحك مع من حادثني»[3].

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص60.

[2]– المصدر نفسه، ص13.

[3]– المصدر نفسه، ص05.

فالسيد الوزير ومن خلال سلطته داخل مكتبه المكان الذي تزيد فيه قوة السلطة من خلال الصلاحيات والقوانين التي تحمي أصحاب المكاتب وتمنحهم نفوذا ها نحن نراه يمارس جبروته انطلاقا من المكان (المكتب).

الأمكنة المغلقة: ومن بين الأمكنة المغلقة المذكورة في قصة رسالة حب عصرية نجد إشارة للطائرة من خلال قولها «وحركة الطائرة لا أشعر بها وأنا بداخلها ولكني أعرف أن الحركة موجودة»[1].

والطائرة هيكل مصنوع من الحديد أو غير ذلك من المعادن تكون مغلقة بالكامل لها بعض النوافذ محكمة الإغلاق حتى تمنع تسرب الهواء ولها باب وحين يكون الناس بداخلها يعتبر مكانا مغلقا تحجب الرؤية عن ما بداخلها فيصير ثمة حاجز بين المقيم بداخلها والقائم على الأرض منتظرا إقلاعها أو انفتاح الباب على مصرعيه لنزول من الداخل بالإضافة إلى ذلك نجد مكانا أخر من الأمكنة المغلقة في قولها: «فقلت لنفسي ربما هو الشعور بالوحدة، مكتبي مزدحم وبيتي مزدحم والقاهرة مزدحمة ولكن مثل هذه المدن الكبيرة تعيش زحاما ووحدة معا»[2].

ففي هذا القول أكثر من مكان مغلق: المكتب، البيت فكيلهما من الأمكنة المغلقة وهما تشتبهان في الهيكل مختلفان في التجهيز والوظيفة فإن كان المكتب يستعمل للاجتماع لإصدار القرارات واستقبال الضيوف وإعطاء الأوامر فإن البيت يكون في الغالب مكان للراحة والهدوء وستر الأسرار والاحتفاظ بالخصوصية.

الأماكن المفتوحة في قصة "جريمة العظمى"

تفاصيل صغيرة ذكرت بشكل عارض وذلك حسب ما تطلبه القصة والأحداث معا فهناك مثلا أماكن تسمع اسمها «والبحر تعبير قرار وأسماء بلا قاع والشارع بلا نهاية والليل المظلم مخيف إلى حد الموت»[3].

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص47.

[2]– المصدر نفسه، ص48.

[3]– المصدر نفسه، ص30.

ثلاثة أماكن مفتوحة لكل واحد منها دلالته ومميزاته الخاصة فالبحر يمتاز بزرقته وهو مفتوح على الفضاء الخارجي يراه الناس عن بعد ويتسع كلما اقتربنا منه، والسماء أكثر انفتاحا وأنها تكاد تكون غير محدودة بصرها العين ومه ذلك تقف عاجزا أمام امتدادها.

الأماكن المغلقة:

من بين الأماكن المغلقة الوارد ذكرها في قصة الجريمة العظمى نجد على سبيل المثال المطبخ «كان أبي واقفا على باب المطبخ و رأني وأنا بين ذراعيها، فاكتست عيناه بتلك النظرة الخاضعة التي ما أن تزهر حتى تختفي، والتي تخترق عظام رأسي»[1]. فالمطبخ يكون دائما غرفة مغلقة لها بابا ونافذة على الأقل توضع فيه أدوات الطبخ وتتم فيه عملية طهي الطعام وبالتالي إعانة العائلة ويندر أن نجد بيتا لا يوجد به هذا المكون الأساسي المتمثل في المطبخ والذي يسميه آخرون غرفة المعيشة مع اختلاف المعنى عند آخرين.

الأمكنة المفتوحة:

من بين الأمكنة المفتوحة والتي ورد ذكرها في قصة رسالة حب عصرية نجد الشارع الوارد في قولها: «أحيانا تلوج هذه النظرة وأنا نائمة أو سائرة في الشارع أو جالسة أو واقفة أو راكبة سيارتي أو منهمكة في عمل»[2].

فالشارع طريق ممتد يكون بين بنيات يسميه آخرون بالزقاق وفي أغلب الأمر يكون لهذا الشارع تسمية تطلق عليه يعرفها بها الناس والاختلاف بينه وبين الطريق أن الأول يكون داخل العمران أما الثاني فيكون خارجها.

الأماكن المغلقة:

قليلة هي الأماكن المغلقة في هذه القصة لأنها ترتكز على الحدث السردي أكثر من الحركة وعليه فالشخصية هنا ليست في حاجة للتنقل من مكان إلى آخر كما أنها لا تتقيد بالزمن وكل ما تحتاجه البطل في هذه القصة بعض الوقت ليعلن أمام امرأة ما عما يعتد

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص34.

[2]– المصدر نفسه، ص47.

في صدره «في حجرة الاجتماعات أفتقد الجرأة والسلطة، فلم يكن أمامي إلا حجرات النوم»[1].

فقاعة الاجتماعات تكون عادة محاطة بالجدران المغلقة من جميع الجوانب يجتمع فيها أصحاب القرارات لطرح الحلول وعرض المشكلات وكذلك الامر بالنسبة لحجرات النوم فهي المكان الوحيد الذي تفشى فيه الأسرار لكن لا تفوح رائحتها خارجا.

الاسترجاع:

إن المتلقي لقصة (مون معالي الوزير سابقا) يترسخ في ذهنه أن الشخصية الرئيسية تحاول قص الحكاية انطلاقا من حدث وقع في فترة سابقة وأول ما يستدعي الاهتمام أن الوزير ذكر والدته بأيام خوال كانت تمسح فيها على جبهته حين كان لا يزال طفلا وفي الغالب جاءت أقواله مستعينة بأفعال ماضية مما يولد يقينا لدينا أن البطل يقف في موقف يستدعي استدعاء ذكريات مرت في حياته «كما كنت تفعلين، كم كنت أود أن تعاتبيني كنت أهواها»[2].

قليل من الأمثلة يغني عن كثير مما ورد في هذا النص القصصي وها نحن نصغي اليه مستنكرا «في حياتي كلها منذ كنت موظفا صغيرا إلى أن أصبحت وزيرا لم يصادقني موظفا واحد قال شيء آخر غير ما كنت أقول»[3].

فالوزير هنا يتحدث عن فترة ممتدة تبدأ من أول التحاقه بالوظيفة إلى أن ترقى وصار وزيرا فلة أنه حدث أمه عن اللحظة التي تعين فيها وزيرا ليعلمها في الحين أنه تسلم الوزارة لقلنا بأنه واقعا كائنا لتوه وبما أنه يحكي عن ماض فكان لا بد وأن يسترجع تلك المرحلة انطلاقا من عملية التذكر التي تكون أحيانا مرهقة ومتعبة وشاقة حين التذكر.

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص78.

[2]– المصدر نفسه، ص11.

[3]– المصدر نفسه، ص14.

(وكنت كلما تذكرت يا أمي مدى أكباري الرجولي واكبار الناس لمركزي زاد غضبي واشتد احساسي بهذا الغضب)[1].

فالفعل تذكرت محلينا مباشرة إلى واقعة مرت عليها السنوات أو على الأقل بعض الوقت مما يعني أنها باتت من الماضي القريب أو البعيد.

ثمة مواضيع كثيرة ورد فيها الاسترجاع فالشخصية الرئيسة المتمثلة في الابن ميت حسب ما فهمنا من تصريحه وبالتالي حين عاد ليقص علينا حادثة وقعت له سابقا فقد كان لزاما عليه أن يسترجع ماضينا: «حين أذكر ذلك اليوم أقول لنفسي ليتني لم أفعل ما فعلت وليت ظهري ظل مستمرا في الحائط إلى الأبد»[2].

فالحادثة التي وقعت للطفل بسبب خوفه وهروبه من والده نتجت عنها مشكلة عويصة كانت ضحيتها أمه التي تدخلت مدافعة عن ولدها فكان الموت أسبق إليها (لازلت أذكر هذا اليوم لم يحدث أن نسيته أبدا، كمنظر ذلك الجسد بغير رأس وبغير ساقين الذي ما يستيقظ»[3].

من أكثر من حادثة راسخة في ذهنه تتداخل الحوادث وعليه نتداخل الذكريات حادثة موت الموت بالإضافة إلى الطفل الذي قطع القطار ساقيه وفصل رأسه عن جسده "لازلت أذكر" جملة تعمل وجعا حقيقيا إذ كيف الطفل ما يزال في سن البراءة أن ينسى فجيعة شهدتها العين.

الاسترجاع

لا نكاد نعثر على الاسترجاعات داخل قصة "رسالة حب عصرية" إلاّ نادرا وربما السبب في ذلك أنها رسالة موجهة مباشرة بشخص عينه والمراد منه تبليغه مشاعر وأحاسيس دفينة تريد لها صاحبتها أن تلامس النور ولعل الموقف الدال على الاسترجاع قولها: «قلت لي مرة أنني امرأة قوية فالحقيقة أنني لست قوية دائما أحيانا أترك يدي تلين

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص14.

[2]– المصدر نفسه، ص39.

[3]– المصدر نفسه، ص40.

وأحيانا أشعر بالضياع كذرة صغيرة في قصبة خضم وحشي»[1] فالبطلة هنا تسترجع قولا سمعته ذات مرة حين امتدحها صديقها قائلا أنك امرأة قوية وبالتأكيد أن هذا القول قد قيل ثالثا ربما شهور أو سنوات ولكن الحاجة اليه دفعت بهذه المرأة من استرجاعه لتذكير الآخر بما قاله ذات يوم.

الاسترجاع:

في أكثر حالات الاعتراف استرجعت الشخصية الرئيسية أحداثا وقعت في فترات سابقة «اعترفت لك، بحبي في تلك الليلة، نعم يا عزيزتي قلت لك إني أحبك»[2].

تلك الليلة تحيلنا إلى وقت مضى كانت فيه الشخصية متعبة وفي حاجة للاعتراف فالبطل إن صحت التسمية خرج حينها منهزما من الانتخابات منهارا حين وجد زوجته بين أحضان صديق، فما كان من إلا اللجوء إلى هذه المرأة للفضفضة وألقي بين يديها وحين غادرها عاد إلى سيرته الأولى نادما عما تفوه به: «خجلت حين تذكرت أنني كشفت أمامك عن الجزء المكبوت من نفسي»[3]

فهذا الخجل يتم عن اعتراف لا إرادي ولا شعوري....

الزمن:

نستطيع ومن خلال قراءة القصة أن تشير إلى الزمن الذي وقعت فيه جريمة القتل فقد وردت بعض الإشارات الدالة على الزمن مثل «لكان الوقت شتاء، والليل بارد، والغطاء الصوفي لا يصل إلى طرف السرير حيث كنت إلا بمقدار ما يغطي نصف جسمي ويظل ظهري عاريا، ثم تحرك أبي وهو نائم وشد الغطاء عليه فأصبحت بغير غطاء تماما»[4].

---

[1]– نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، ص50.

[2]– المصدر نفسه، ص70.

[3]– المصدر نفسه، ص71.

[4]– المصدر نفسه، ص30.

إذا فالجريمة وقعت في فصل الشتاء وهذا ورد ما بدل الزمن صريحا دون موازية فالشتاء يكون فيه البرد ويحتاج الناس فيه للأغطية، وهذا ما أشار إليه الروائي في هذا المقطع ولعل هذا القول هو الوحيد الذي تستطيع من خلاله الاستدلال على الوقف الذي جرت فيه الأحداث الأخيرة، هروب الطفل من والده، تدخل الأم دفاعا عنه، والنهاية المأساوية التي آلت اليها الأوضاع ومن ثمة المآلات المأسوية التي بات يعيشها طفل كان في حاجة لحنان أمه وعطف أبيه إلا أن الثقة بين طرفي النزاع (الوالد، الابن) أدى إلى ما لا يحمد عقباه.

ملحق:

"مون معالي الوزير سابقا" مجموعة قصصية تزور أحداثها حول علاقة الرجل بالمرأة والقيمة الأساسية التي جعلت منها القاصة محور حديثها وتتعلق بالذكورة وهو مصطلح شائع في السنوات الأخيرة تتخذ من الحركة النسوية مشجبا لتغلق عليه جميع الخيبات التي تمس المرأة في حياتها الأسرية والعملية في القصة الأولى تحدثنا القاصة عن شخصية سياسية "معالي الوزير" تتعرض لموقف من المواقف التي تقلب الأمور في حياته وتثير في داخله الأحزان والآلام والأشجان والسبب أن ثمة عاملة داخل المكتب خاطبته ذات مرة ب «حضرتك» ودققت فيه النظر مما جعله يغتاظ وينفعل ويصر على الانتقام منها فاستدعاها إلى مكتبه مهينا إياها إلا أنها قابلت الإهانة باللامبالاة، مما زاده غيضا وانفعالا وأدخله في حالة من الكآبة والتعاسة ولم يجد أمامه إلا والدته ليفرغ ما في صدره.

* وفي القصة الثانية "الجريمة العظمى" تدور أحداثها حول طفل توفاه الله لكنه عاد ليحدثنا من عالم الأموات عن جريمة وقعت حين كان طفلا ومفاد الحكاية، أنه كان يحب والدته أكثر من والده وذات مرة طلب منه معلمه أن يردد «أحب أبي كما أحب أمي ولأنه لا يجب والده فقد كان يعيدها مرغما ولما لمحه والده أعجبه الأمر فتقدم ليرتب على كتفه فظن الابن أنه يريد به شرا فلتصق بالجدار وفي تلك اللحظة دخلت والدته، فثار والده ولحق به معنفا إلاّ أنّ والدته تدخلت بينهما وفي لحظة ما سقطت أرضا لأنه تلقت ضربا مبرحا أدى إلى وفاتها.

* وفي القصة الثالثة "القناع" تقص لنا القاصة حكاية امرأة تجد نفسها داخل غرفة وأمامها زجاجة خمر وعلبة سجائر وتنتبه في تلك اللحظة إلى أن رجلا يقف أمامها عاريا ومن خلال العملية السردية.

تحكي لنا القصّة في مونولوج مناجاتي، فيتبيّن لنا أنّها دقّقت النظر في جسده وفي الرغبة الكامنة في الداخل والنّفور الذي اعتمل في نفسه حين التقت به، وفي اليوم التالي حين تفتح عينيها تجد نفسها.

* وفي القصة الرّابعة "الاعتراف الرّجولي" نتعرّف إلى شخصية تعيش تأزّما نفسيا وهو يؤمن منذ الصّغر أنّ الرجل أوفر حظّا من المرأة وأنّه لا يحق له أن يتألّم أو يبكي علنا وهو لا ينسى الموقف الذي تعرّض إليه حين كان صغيرا إذ علّمه والده أنّ الرجل ليس من حقّه أن يتألم مهما كانت الآلام التي يتعرّض لها ولأنّه اعتقد منذ الصغر بميزة أفضلية الرجل على المرأة، فقد كان جلّ وقته يفرغ شحنة غضبه في زوجته حين يعود إلى البيت.

* في القصة الخامسة "رسالة حبّ عصرية" يمكن القول أنّ مضمون القصّة مستمدّ من العنوان في حدّ ذاته إذ تدور أحداثها حول امرأة تكتب رسالة لحبيبها ومن خلال متن الرسالة نفهم أنّها التقت به لمرّات مختلفة لكن لم تكن بينهما المصارحة وهي بالتالي قصّة حبّ من طرف واحد.

خاتمة

وفي ختام هذا البحث توصّلنا إلى جملة من النتائج أهمّها:

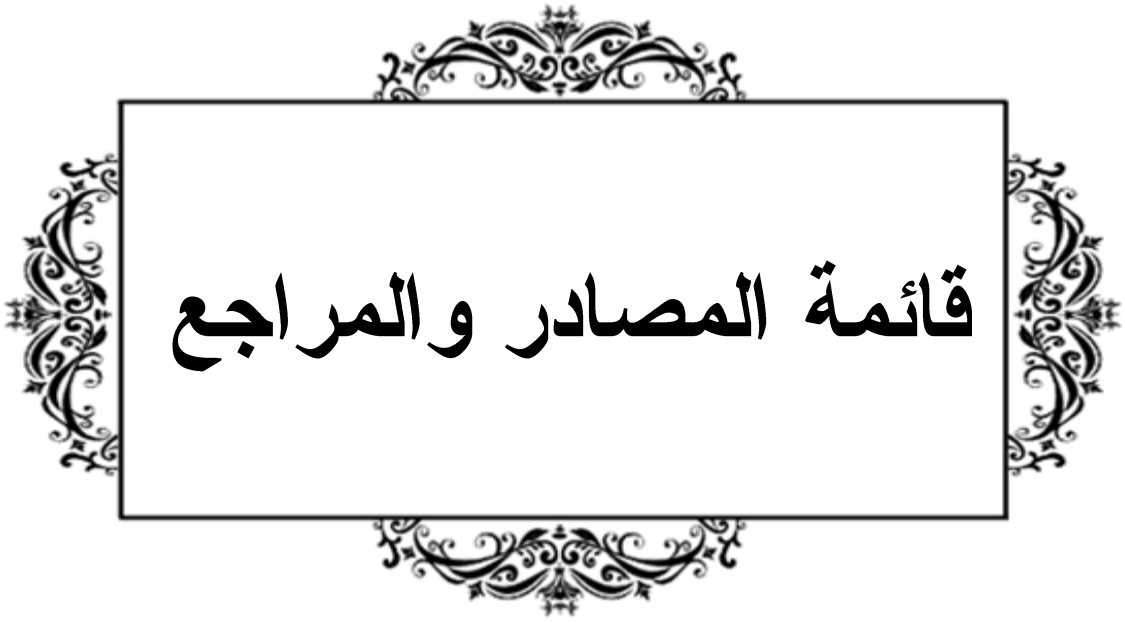
1. تتوفّر في معظم القصص مجموعة عناصر البنية السردية المعروفة بدرجة 70% في مجموعتها إلاّ أنّ هذا النقص لم يؤثر في البناء السّردي ولم يقلّل من قيمة النصوص وفي المجموعة القصصية التي بين أيدينا.

2. يدرك المتلّقي والنّاقد على وجه الخصوص أنّ القاصّة تنتمي للكتابة النّسوية وهي الكتابات التي تعلي من شأن المرأة وتقلّل من قيمة الرّجل، وقد سعت الكاتبة من خلالها إلى إظهار ضعف الرّجل حتى وهو في أعلى مراتب السّلطة.

3. القاصة حرصت دائما على إظهار الجانب السّيئ من الرّجل مرجعة ذلك إلى ذكورته وهي بالتالي تسعى إلى إلغاء الرجولة في مقابل النسوية.

4. لم تكن القاصة موضوعية والسبب أنّها من المناصرات لقاضيا المرأة وهي بالتالي ترى أنّ الذكورة سبب من أسباب تعاسة المرأة ونقصد هنا بالذكورة نظرة الرّجل للمرأة على أنّها أقلّ منه شأنًا وبالتالي فهو الآمر الناهي المتحكّم في مصيره.

5. لكنّنا لا ننكر أنّها متمكّنة في مجال الكتابة قادرة على التأثير في المتلّقي وبالتالي فإنّ قصصها كانت في المجمل ذات بنية جمالية فنّية تتمثل في حضور العناصر القيّمة التي تقيّم صلب بنائها القصصي.



قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش.

أوّلا: المصادر

1. نوال السعداوي، موت معالي الوزير سابقا، منشورات دار الآداب، بيروت، ط02، 1982.

ثانيا: القواميس والمعاجم

1. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، ج1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية، 1988.

2. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، ط1، ج2، منشورات علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، 2003، باب (السين).

3. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتب، بيروت–لبنان، ط1.

4. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية (عربي–انجليزي–فرنسي)، ط1، مكتبة لبنان، دار النهضة للنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، 2002م.

5. ابن منظور: لسان العرب، (د.ط)، مج1، ج9، دار المعارف–كورنيش النيل، القاهرة، (د.ت)، مادة (بنى).

ثالثا: الكتب

أ. الكتب العربية

1. ابراهيم عباس: الرّواية المغاربية، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط1.

2. إبراهيم عبد الله: السردية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 2000.

3. أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السردي.

4. أحمد شريط: الفنّ القصصي في الأدب الجزائري المعاصر، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988.

5. ادريس بودیبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، شركة أشغال الطباعة، قسنطينة، ط1، 2000.

6. أوريدة عبودة: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2009.

7. أيمن بكر: السرد في مقامات الهماذي.

8. بسام فطوس: المدخل إلى مناهج النقد، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2003.

9. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

10.حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي، ط1، 2016.

11.حفيظة أحمد: بنية الخطاب في الرّواية النسائية الفلسطينية.

12.حميد لحميداني: بنية النّص السردي، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1990.

13.حميد لحميداني: بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2000.

14.عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصّة القصيرة، مكتبة الأدب، القاهرة، مصر، ط3، مارس 2005.

15.زكريا إبراهيم: مشكلات فلسفية (مشكلة البنية وأضواء على البنيوية)، (د.ط)، دار النشر، مكتبة مصر، (د.ت).

16.سعد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد يقطين)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997.

17.سعيد يقطين: انفتاح النّص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

18.سمير المرزوقي وشاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصّة تحليلا وتطبيقا، الدار التونسية للنشر، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

19.شريط أحمد شريط: تطوّر البنية الفنّية في القصّة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، منشورات اتحاد العرب، سوريا، (د.ط)، 1998.

20.الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي الدراسة في نظريات نجيب الكيلاني.

21.الصادق قسومة: الرّواية مقوّماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس، 2000.

22.ضياء غني العبودي: شواغل سردية (دراسات نقدية في القصة والرواية).

23.الطاهر أحمد الزاوي: مختار القاموس، (د.ط)، الدار العربية للكتاب، ليبيا-تونس، (د.ت).

24.عبد القادر شرشال، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النّص.

25.عزّ الدين اسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، (د.ط)، (د.ت).

26.علوش: البنية السردية للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005.

27.عناد غزوان: أصداء الدراسات الأدبية النقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، (د.ط)، 2000.

28.فاتح عبد السّلام: (ترديف السرد) خطاب الشخصية الريفية في الأدب، دراسات، ط1، 2001.

29.ابن فارس: مقاييس اللغة، ج2، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، ط2، 2002.

30.عبد القادر بن سالم، مكوّنات السرد في النّص القصصي الجزائري الجديد، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001.

31.عبد القادر بوشريفة وآخرون: مدخل إلى تحليل النّص الأدبي، دار الفكر، عمان-الأردن، ط4.

32.عبد الكريم جذري: الفنية المسحرية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط2، 2002.

33.عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي لمعالجة تفكيكية سينمائية مركبة لوراية (آفاق المدق)، سلسلة المعرفة ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، 1995.

34.مجد الدين يعقوب بن محمد الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ط8.

35.محمد بوعزّة: تحليل النّص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.

36.محمد زغلول: دراسات في القصة العربية الحديثة (أصولها-اتجاهاتها-أعلامها)، د.ط، دار المعارف للنشر والتوزيع، الاسكندرية، د.ت.

37.لخضر لعرابي: المدارس النقدية المعاصرة، دار العرب، (د.ط).

38.محمد عزّام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط2005.

39.محمد يوسف نجم: فنّ القصة، دار الثقافة، بيروت-لبنان، ط5، 1966.

40.مراد عبد الرحمن مبروك: جيوليتيكا النص الأدبي، تضاريس الفضاء الروائي نموذجا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية-مصر، ط1، 2001.

41.مصطفى صادق الرافعي: تاريخ آداب العرب، دار الكتاب العربي، بيروت–لبنان، 1974، ط2.

42.أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللّغة، تحقيق: علي حسن هلالي، ج10، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، (دت)، مادة "مكن".

43.عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرّواية، عن الدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة–مصر، ط1، 2009.

44.مها حسن القصراوي: الزمن في الرّواية العربية، المؤسّسات العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت–لبنان.

45.ميساء سليمان الإبراهيمي: البنية السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2011.

46.نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 2003.

47.أبو هلال العسكري: الفروق اللّغوية، تحقيق محمد إبراهيم سليم، (د.ط)، دار العلم والثقافة، القاهرة، (د.ت).

ب. الكتب المترجمة

1.بيان مانفريد: علم السرد (مدخل إلى نظرية السرد)، تر: أماني بورحمة، دار بنتوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا.

2.جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدري وعمر الحلي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003.

3.جيرالد برنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، تد: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، الجزيرة–القاهرة، ط1، 2003.

4.جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، بيروت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

ج. الكتب الأجنبية:

1. Mieke Bal, Narrative theory, major issues in narrative theory.

خامسا: المجلاّت العلمية

1.خالد سليكي: من النقد المعياري إلى التحليل اللّساني، مجلة عالم الفكر، عدد1، ج2، 1994.

2.محمد ساري: نظرية السرد الحديثة، مجلّة السرديات، مخبر السرد العربي، قسنطينة، الجزائر، العدد1، جانفي، 2004.

سادسا: المذكرات

1.جبور دلال: بنية النّص السردي في معارج ابن عربي (بحث مقدم لنيل الماجستير)، 2005.

فهرس المحتويات

الفهرس

شكر وعرفان .....-

مقدمة .....أ-ب

الفصل الأول:البنية السردية

أوّلا: مفهوم البنية والبنية السردية.....4

1- مفهوم البنية.....4

أ- لغة 4

ب- اصطلاحا 4

ج- البنية عند الشكلانيين..... 5

2- السرد.....7

أ- لغة 7

ب- اصطلاحا 8

3-مفهوم البنية السردية 11

ثانيا: الشخصية.....13

1- مفهوم الشخصية 13

أ- لغة 13

ب- الشخصية اصطلاحا 13

2- أنواع الشخصيات 14

أ- الشخصية الثانوية 14

ب- الشخصية الهامشية 15

ج- الشخصيات الرئيسة:.....16

ثالثا: الزمن.....18

1- مفهوم الزمن.....18

أ- لغة 18
ب- الزمن اصطلاحا..... 18
2- أهمية الزمن في القصّة 19
أ- زمن الخطاب 19
ب- زمن القصّة 20
رابعا: المكان..... 21
1- مفهوم المكان 21
أ- المكان لغة 21
ب- المكان اصطلاحا 22
2- أنواع المكان 23
أ- الأماكن المفتوحة..... 23
ب- الأماكن المغلقة 24
خامسا: الحدث 25
1- مفهوم الحدث 25
أ- لغة 25
ب- الحدث اصطلاحا 25
2- طرق بناء الحدث 28
3- عناصر الحدث:..... 29
أ- المعنى 29
ب- الحكبة..... 29
سادسا: المسار الزمني..... 30
1- الزمن..... 30
2-المفارقات الزمنية 31

أ- الاسترجاع.....31
ب- الاستباق.....33
ج- المدّة الزمنية.....34
د- الخلاصة 36
ه- إبطاء السرد 36
سابعا: الفضاء 38
1- تعريف الفضاء.....38
أ- لغة 38
ب- اصطلاحا 38
2- أنواع الفضاء 39
أ- الفضاء النصّي:.....39
ب- الفضاء الجغرافي.....39
ج- الفضاء الدلالي.....39
الفصل الثاني: المفارقات الزمنية في قصة موت معالي الوزير سابقا
موت معالي الوزير سابقا.....41
العملية السردية ودقة الوصف (الشخصية الرئيسية).....41
«الجريمة العظمى» القصة الثابتة.....47
الشخصية الرئيسية: 53
القناع: قصة رقم 04.....56
(الشخصية الرئيسية): 56
القصة الخامسة (اعتراف رجولي).....57
الشخصيات الهامشية والثانوية في قصة "الجريمة العظمى".....60

الشخصيات الثانوية والهامشية في قصة "مون معالي الوزير سابقا"..... 61
الشخصيات الثانوية والهامشية في قصة "رسالة حب عصرية"..... 63
الشخصية الهامشية في قصة "القناع"..... 63
الأماكن المغلقة في قصة "مون معالي الوزير سابقا"..... 64
الأماكن المفتوحة في قصة "جريمة العظمى" 65
الاسترجاع 68
الزمن 69
ملحق 70
خاتمة..... 72
قائمة المصادر والمراجع..... 74
فهرس المحتويات..... 81