

مكونات السرد في النص القصصي

الجزائري الجديد

(بحث في التجريب وعنق الخطاب عند جيل الثمانينات)



اسم الكتاب: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد

اسم المؤلف: عبد القادر بن سالم

الترقيم الدولي: ISBN: ٩٧٨٩٧٧٦٦٨٩٨٥٥

جميع حقوق الطبع وإعادة الطبع والنشر والتوزيع © محفوظة لدار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع والترجمة المشهورة برقم ٢٤٨٢١ بتاريخ ٢٠١٥/١٠/١. ومقرها جمهورية مصر العربية / محافظة الجيزة.

وأي اقتباس أو تقليد، أو إعادة طبع، أو نشر أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون موافقة قانونية مكتوبة من الناشر يعرض صاحبه للمساءلة القانونية، والآراء والمادة الواردة وحقوق الملكية الفكرية بالكتاب خاصة بالمؤلف فقط لا غير.

العنوان: جمهورية مصر العربية/ محافظة الجيزة/ مدينة السادس من أكتوبر/ ٣٣ التمويل العقاري.

هاتف: ٠٠٢٠١٥٥٣٢٤٧٤٨٦ / موبايل ٠٠٢٠٢٣٨٨٥٠٦٤٩

البريد الإلكتروني: tahreradbe@gmail.com

عبد القادر بن ا

مكونات السرد في النص
القصصي
الجزائري الجديد

(بحث في التجريب وعنف الخطاب عند جيل الثمانينات)

إهداء

إلى زوجتي وأبنائي وكل أصدقاء المرحلة

في البداية ...

لا أحد ينكر أن القصة العربية قد مرت بمراحل عدة، وهي تسعى لتشكيل خطابها المتميز سواء على المستوى الفني أو المضموني وهي بذلك لم تخرج عن دائرة تطور فن القص العالمي، خاصة بعد تطور مناهج العلوم، والنقد الحداثي بطروحاته الجديدة.

ولعل منطق التطور يفرض أن القصة في الجزائر لا يمكن لها أن تكون خارج هذه الدائرة، فلقد مرت بمراحل تواكبت مع نمو الوعي الثقافي، حيث كان حضورها قوياً في كل ما تعلق بالواقع الجزائري آنذاك. ولقد تلمست هذه الظواهر بعض الدراسات النقدية التي تتبع الخط البياني لتوجه هذا الجنس الأدبي واهتماماته، وكان التركيز منصباً خصوصاً على فترة الأعوام السبعين التي عكست فيها القصة الجزائرية التحولات الاجتماعية والسياسية في الجزائر.

وأعتقد أن فترة ما بعد هذه التحولات قد عرفت الجديد، بحيث فتر عنف المضمون في الكتابات النثرية خاصة، وتم التراجع عن بعض الأفكار التي شهدتها العالم، وقد انعكس ذلك على ميدان الأدب والدراسات النقدية، وبدأ خطاب جديد يتشكل وفق هذه المتغيرات يحمل خصوصياته المتفردة، إلا أن ما كتب من قصص بعد المرحلة المذكورة سواء منها المطبوع في مجموعات أو المنشور عبر الدوريات مجزئاً بقي خارج الدراسة بمعناها العلمي عدا ما يتصدر صفحات الجرائد غير المتخصصة، وهي وقفات انطباعية، لم تستطع أن تضعها في سياق تطورها، انطلاقاً من منطق التطور كما أشرنا...

ومن هنا كان اهتمامي كبيراً لمساءلة هذا الموضوع مع علمي أن جيلاً جديداً يكتب القصة بمنظور مخالف لمن سبقه، وهو بذلك يبلور تجربة جديدة، يحاول من خلالها التمرد على كلاسيكية الطرح، وقيود الشكل التي حاصرت قصص المرحلة السابقة.

وقد كنت متحمساً لطرق هذا الموضوع -على الأقل- لأظهر من خلال دراسة بعض النماذج أن ما كتب في هذه الفترة هو مخالف لسابقتها، وبتأطير زمني ومكاني، واختلاف في التوجه والرؤية، إلى جانب ما تطرحه المثاقفة والتناصية في فترة تعرف فيها العلوم الإنسانية أوج تطورها. ولقد كان حتمياً أن

تدرس هذه المرحلة، ومميزات فن القصة فيها لأنه -وفي حدود معرفتي- أن القصة العربية جميعها قد عرفت تحولات في هذه الفترة، ولا ينبغي، بل ولا يعقل أن لا يشمل التغير فن القصة في الجزائر.

وقد أدرجت في هذا الكتاب نصوصاً من مجموعات قصصية وبعضاً مما هو منشور بصحف ومجلات وطنية، رأيت أنها تمثل النموذج لوجه الاختلاف بين المرحلتين، وهي لمبدعين أراهم يتعاملون مع الإبداع أولاً، قبل أن ينشغلوا بالمضامين التي أساءت إلى القصة الجزائرية في الفترة السابقة، وقد تتبعت فن القصة الجزائرية منذ بداية تشكلها ومراحل تطورها، وما تطرقت له من هموم المجتمع، ثم ركزت على الأعوام السبعين، وهي فترة تميزت فيها القصة الجزائرية بعنايتها بالمضمون خاصة.

ثم عرجت إلى بنية اللغة في القصة الجديدة، حيث أظهرت من خلال نماذج تطبيقية أن اللغة عند هذا الجيل، هي كشف وتجاوز للمثال، فهي وسيلة للإيحاء وليست أداة لنقل معان محددة، وقد استطاع هؤلاء الكتاب التخلص من أسر المضمون الكابح، بحيث توصلوا من خلال تجربتهم الجديدة إلى أن الفصل بين لغة الأثر الأدبي ومضمونه من شأن أن يحول دون النفاذ إلى صميم نوعيته فكانت اللغة عندهم هي الوسيلة والغاية في آن واحد. لأنهم -الجيل الجديد- أسسوا من خلالها خطابهم القصصي المتميز.

ولعل تركيزي على اللغة يعني شيئاً واحداً، أنها المفتاح والأداة التي تجعل النص يفتح على عوالم شتى حيث يتشكل المضمون وفق رؤى انزياحية يلعب فيها الرمز وجدليات المكان والزمان الدور الأكبر.

وقد أفضى بي ذلك إلى تحليل بنية السرد حيث درست البنية السردية في الخطاب القصصي الجديد فوجدتها تتشكل وفق رؤية حداثية تنكسر فيها النمطية الخطية، ويخضع النص فيها لجدلية المغايرة والإدهاش، وانمحاء النمطية سواء على مستوى الضمائر أو الشخصيات التي تفرض حضورها في النص التقليدي إلى جانب ما عرفته القصة الجديدة بشكل عام من تقنيات حداثية كطرائق الحكى، وانفتاحية النص على عوالم غاية في الغموض.

ثم أشرت إلى تقنيات التعامل مع الزمان في قصص هذا الجيل، بحيث أصبح الزمن ومع ما أضافته الدراسات الحداثية له، والفلسفية خاصة، من تقنيات غاية في التجريد، أصبح له مفهوم آخر، فلم يعد ذلك الزمن الكرونولوجي، التعاقبي الذي يسير متواطئاً مع الحدث إلى آخر المطاف، بل

أضحى يشاكس الأحداث ويتجاوزها متماوجاً بين النفسي والأسطوري والغيبى، وهو ما جعل القصة الجديدة لا تستقر على حال مما يستدعي قراءة فطنة وحذرة تؤطرها التجربة.

وكنت دائماً أشير إلى أن هذه التشكيلات الفنية الجديدة إنما تخضع لتحولات ثقافية ونفسية أظرت عالم الكتابة، بحيث انتقلت من سلطة النموذج إلى فاعلية التجريب. ومهما يكن الأمر، فهذه دراسة تبقى مجرد محاولة لمساءلة فترة تميزت بكتابات قصصية كثيرة نسبياً دون أن يسايرها نقد يوطر مسيرتها، ويوجهها ولعلها تكون فاتحة لمساءلات أخرى أكثر انفتاحية وأشد صرامة.

بشار ماي ٢٠٠٠

عبد القادر بن سالم

■ ■

بداية تشكل القصة العربية في الجزائر

أولاً: ملامحها إبان الثورة

ثانياً : البنية الفنية لقصص الثورة

ثالثاً : بنية الخطاب القصصي بعد الاستقلال

أ-فترة ما قبل الثمانينات

ب-ملامح القصة الثمانية

١-فترة عنف المرحلة وتراجع محور المضمون

٢-تطور مناهج العلوم وتأثيرها على الخطاب القصصي

٣-تراجع النقد عن المفهوم السوسيولوجي

إن الحديث عن القصة الجزائرية القصيرة يحيلنا إلى تتبع المحطات التي سلكتها حتى وصلت إلى ما هي عليه الآن. ولعلنا لا نضيف جديداً في هذه الوقفة بقدر ما نمهد لموضوعنا الذي لا ينبغي أن يؤسس بمعزل عن هذه الخلفية المنهجية التي يتطلبها البحث.

أقول هذا لأن كثيراً من التوطئات التاريخية قد أحاطت بموضوع القصة العربية في الجزائر إلى جانب دراسات أكاديمية أخرى تمحورت حول شكلها ومضمونها من قبل أساتذة مختصين كعبد الملك مرتاض وعبد الله الركيبي وآخرين. وفي الحقيقة أن الدارس للقصة الجزائرية والمتتبع لأطوار نموها لا يجد صعوبة كبرى في الوقوف على ملامحها سواء من حيث المضامين التي تناولتها أو من حيث شكلها، لأنها نشأت في الأدب الجزائري متأخرة إذا قورنت بجنس الشعر الذي لقي اهتماماً كبيراً من قبل المؤسسات الثقافية آنذاك.

فمفهوم الأدب الذي كان منطبعاً في الأذهان هو جنس الشعر، كونه يعود إلى الارتباط بالاشعوري بالبيئة العربية القديمة التي كانت تتنفس الشعر في حلها وترحالها وتعد المرجعية الأساس لكل تعبير ثقافي "فلم يكن هناك أصلاً اهتمام بالقصة كفن قائم بذاته، بل أن مفهوم الأدب كان ينحصر في الشعر وحده" (١).

ومما زاد في تعميق هذه الهوة وإبعاد كل ما هو نشر ذلك الارتباط القوي بفضاء الشعر والذي يعود -كما أشرنا- إلى فكرة: الشعر ديوان العرب.

وقد رسخت بعض الجرائد آنذاك هذا المشهد فكانت جريدة البصائر مثلاً تخصص باباً للأدب الجزائري لا تنشر فيه إلا الشعر... مما فرض غربة على فن النثر، وشعور كتابه بالحيف، وفي هذا المعنى يشير عبد الملك مرتاض إلى "أن هذا الفن كان غريباً في الجزائر لدرجة أن البعض كان يوقع قصصه باسم مستعار" (٢).

وهذا ما يجعلنا نقر أن ظروفاً كانت وراء تخلف جنس القصة في الجزائر مقارنة بمثيلتها في المشرق العربي التي بدأت في تشكيل خطابها المتميز لتزاحم في ذلك الشعر "ففي الوقت الذي كان من الممكن أن تستفيد القصة الجزائرية من القصة العربية تأخرت إلى ما بعد الحرب العالمية الأولى بسبب تأخر الثقافة في الجزائر" (٣).

وهكذا استمر هذا الشعور مرافقاً لأغلب كتاب النثر الجزائري حتى امتزج بتبلور الشعر الوطني بعد الحرب العالمية الأولى وظهور الحركات السياسية

والوطنية ثم مناداة الحركات الإصلاحية بالرجوع إلى التراث القومي من لغة وتاريخ ثم الاتصال مع الشرق، وهكذا... وهو ما تؤكدته مقولة الهادي السنوسي:

"من منا معشر الأدباء الجزائريين من لم يفتح عينيه منذ انتهت الحرب الأولى الكبرى على آثار مدرسة إسماعيل صبري وحافظ وشوقي، وطه وأحمد أمين" (٤). فالفن القصصي كان خلال العقد الرابع من هذا القرن في الجزائر لا يزال يدرج درجاً فيه كثير من الخجل والفتور، ولم يعرف النثر الأدبي في الجزائر قبل الحرب العالمية الثانية قصة واحدة فنية بكل ما يحمل اللفظ من مدلول الفنية في الأدب "بيد أنه من الظلم إنكار ما كان لظهور بعض المحاولات من آثار طيبة على حياة الفن القصصي فيما بعد الحرب الثانية، فقد أقامت هذه المحاولات الأساس ومهدت الطريق ورسمت بعض المعالم" (٥).

يؤرخ عبد الملك مرتاض ميلاد أول قصة على يد محمد سعيد الزاهري الذي نشر محاولة بعنوان فرانسوا والرشيد، وهي محاولة "تالت إعجاباً شديداً لدى المثقفين الجزائريين، وأثارت ضجة أدبية كبرى لموضوعها الجريء" (٦). ومنذ ذلك الوقت وهي "تدرج ثم تحبو على يد الرعيل الأول من أمثال الزاهري وعابد الجلاي، وأحمد بن عاشور" (٧).

وفي الواقع أن الدافع إلى كتابة هذه المحاولات التي تفتقر إلى مفهوم القصة بمعناها الفني، والتي كانت في نفس الوقت المرجع في تشكيل هذا الجنس الأدبي في الجزائر "لم يكن دافعاً أدبياً بقدر ما كان دافعاً لخدمة الفكر والدعوة الإصلاحية، وشرح أفكارها بأسلوب قصصي يمكن القارئ من أن يتلقى الأفكار الإصلاحية ويفهمها" (٨).

وهو ما ظهر جلياً في محاولات الزاهري في كتابه: "الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير" وهي إرهابات أولية تتوفر بشكل نسبي على عنصر القص، حاول كتابها أن يميزوها عن المقال الخطابي الضيق، غير أن النظرة السلفية للأدب تضافرت مع الذوق السائد للحيلولة دون أن تصل محاولاتهم إلى ما كانوا يصبون إليه (٩). فلم تبرح دائرة التصوير الفج، والنظرة السطحية فكانت نماذج يغلب عليها تقليد الأشكال القصصية القديمة كالمقامة، أو أدب الرحلات. وقد يعود هذا الانتكاس إلى اللغة نفسها بحيث لم تشهد تطوراً، ومرونة بعد أن ارتبطت بالحركات الإصلاحية السلفية التي كان همها أن تعود اللغة كما كانت في سالف العصر، لغة شعر وخطابة (١٠). وهكذا استمرت هذه "المحاولات

المحتشمة تتأرجح بين الصورة القصصية والحكايات" (١١) موظفة عنصري السرد والحوار الخارجي الذي تلتصق جذوره بالقصص الشعبي... وهذا نص يحيلنا إلى شكل من هذه الأشكال القصصية التي ظهرت في تلك الفترة، يقول محمد بن العابد الجلالي: فقال هو: "ما الذي تعنين بلفظ الإنسانية هذا، يجب الاحتراز في فهم معنى اللفظ، إذا كان لفظ الإنسانية في نظرك يشمل تلك الطبقات المنحطة الجاهلة، فأديسون، وماركوني أعقل من يجهدا أفكارهما في إسعاد تلك الكمشة المبتذلة التي ما خلقت إلا للسحرة" (١٢).

أما بعد الحرب العالمية الثانية، فقد قويت الثقافية مع المشرق العربي بالبعثات والوفود، وكان لهذا الانفتاح أثره في تغيير النظرة السلفية للأدب بشكل عام، وللخطاب بشكل خاص. فعدا الكتاب يحاولون بشيء من الجرأة اقتحام هذا الجنس الأدبي بنظرة تجاوزية، بحيث ابتعدوا عن تلك الرؤية السكونية التي يغيب فيها عنصر الحيوية، وسمات الشخصية، فكان أن هزت هذه الانتفاضة الثقافية مشاعر الكتاب الجزائريين لتمدهم بدنياميكية جديدة خرجوا على إثرها من دائرة النمطية المغلقة ليعانقوا أفقاً أرحب في مجال الإبداع، وهكذا ظهر جيل جديد طرح قضايا ما كانت لتطرح في تلك الفترة كقضية المرأة مثلاً، التي تبناها أحمد رضا حوحو.

وهو أول من خصص لها مقالات منفردة، ثم زهور ونيسي، وآخرون بعد أن اقتنعوا بأن فن القصة في الجزائر يجب أن يخطو خطوات إلى الأمام كما هو عليه في المشرق.

ولعل هذا الوعي بتخلف فن القصة في الجزائر هو الذي أدى برضا حوحو إلى أن ينشر مقالاً بجريدة البصائر يطلب فيه من الكتاب أن يهتموا بكتابة القصة لهدفين:

الأول : النهوض بالأدب بشكل عام.

الثاني : هو ما أطلق عليه التقويم الخلفي والاجتماعي (١٣).

وهذا الاعتراف من الكاتب أحمد رضا حوحو كاف ليظهر أن فن القصة العربية في الجزائر كان يمكن له أن يقوم بالكثير لو ترك له المجال، ولم يهملش أيام الحركة الإصلاحية، حيث الشعر هو السيد، وقد عجز وحده عن احتضان هموم الإنسان الجزائري وقضاياها الاجتماعية الحساسة في تلك الفترة الصعبة. وهكذا بقي هذا الجنس النثري يتراوح بين الحكايات والصور القصصية، التي حاولت أن تقبض على الزمن القصصي بمعطياته الفنية، لكنها عجزت، فكانت

قصة غير ناضجة "يمكن اعتبارها تأسيساً لجنس القصة بمفهومها الجمالي في ما بعد" (١٤).

واستمرت هذه النمطية في الكتابات مع اندفاع حماسي أحياناً في محاولة لتطوير هذا الفن وتخليصه من ثقل الأسلوب وتحجر اللغة، فكانت الدعوة صريحة لجراحة قلمية، وتهجم فكري على ما لم يسبق طرقه من المواضيع" (١٥).

وعلى هذا يمكن الحديث عن تطور نسبي لفن القصة في الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية حيث انتشرت الصحافة العربية في الجزائر، وعادت الحياة إلى سيرتها الطبيعية "فظهر كتاب جدد، أخذوا يعالجون الفن القصصي ويتعاطونه بشيء من الفهم والنجاح معاً كرضا حوجو، أحمد بن عاشور وأبو القاسم سعد الله، وعلى أيديهم اتسعت المضامين، فشملت الوطني الاجتماعي والنفسي" (١٦).

وقد كان لذلك تأثيره في اقتحام الكتابة في مجال القصة. ومن المرتكز نفسه يمكن اعتبار هذه المرحلة جديدة سواء على مستوى المضامين أو على مستوى النضج الفني الذي ظهرت فيه قصص هذه الفترة، وهذا شيء طبيعي لأن ميلاد القصة الفنية في الجزائر لم يأت إلا بعد مراحل، "فلم يكن تطورها مفاجئاً، وإنما سارت في طريق التطور ببطء" (١٧).

أولاً: ملامحها إبان الثورة

إن علاقة الأدب الجزائري بالثورة التحريرية لم يعد شيئاً يحتاج إلى تأكيد، كون هذه العلاقة كانت ولا تزال حميمة. فالكاتب الجزائري هذا الممتزج بالأرض روحاً ودماءً قد سخر قلمه لينفث من ذاته أجمل ما تقوله الكلمة اعترافاً لهذا الوطن بجميله.

وكان فن القصة قد أطلق من أسره لينافس الشعر، بل ولتجاوزه بخطاب أكثر مصداقية وواقعية، بعد أن وجد الأرضية التي طالما بحث عنها والفضاء الذي اكتفى لأن يكون كمتنفس، وهكذا يمكن الحديث عن قصة بدأت تتلمس بعض عناصر الفنية مع الثورة التحريرية "باعتبار أن هذه الثورة كانت الحلم العذب الذي طالما راود النفوس" (١٨). وقد فتقت مواهب الكتاب فكانت لهم

الدافع لخوض غمار الكتابة في هذا الجنس الأدبي، بعد أن كانوا لا يريدون الحديث عن فن يسمى القصة. تاركين المجال للشعر، حتى غدا الأدب في الجزائر هو الشعر وكفى.. إن الثورة التحريرية قد دفعت بالقصة خطوات إلى الأمام بأن جعلتها تتجه إلى الواقع، تستمد منه مضامينها وموضوعاتها، فتحول محور الارتكاز من التقاليد والحب والمرأة إلى الإنسان والنضال والروح الجماعية، وقد مثل هذه المرحلة أدباء، أبرزهم عبد الحميد بن هدوقة والطاهر وطار وعثمان سعدي.

ثانياً: البنية الفنية لقصص الثورة

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

وقد عبر عن ذلك محمد مصائف فيما يتعلق بكتابات الطاهر وطار، حين يقول:

"إن وطار كاتب فكرة بالدرجة الأولى، وهو أن كتب قصة، فإنما ليعبر عن موقف فكري يشغله منذ زمن، ولعل هذا ما يسمح له أحياناً باعتبار شخصياته شخصيات واسطة" (١٩).

وهذه الوسطية -في رأينا- هي التي جعلت فن القصة في الجزائر في تلك الآونة يخضع لنمطية سكونية لا يبرحها "فإذا بحثنا عن الحدود الفنية لهذا الجنس ألفينا الحياة الاجتماعية والاهتمامات القومية تطل جميعها على القارئ الواعي من كل سطر من سطور القصة" (٢٠). وهذا ما أثر على بناء القصة فنياً باعتراف النقاد الجزائريين.

ثالثاً: بنية الخطاب القصصي بعد الاستقلال

أ- فترة ما قبل الثمانينيات

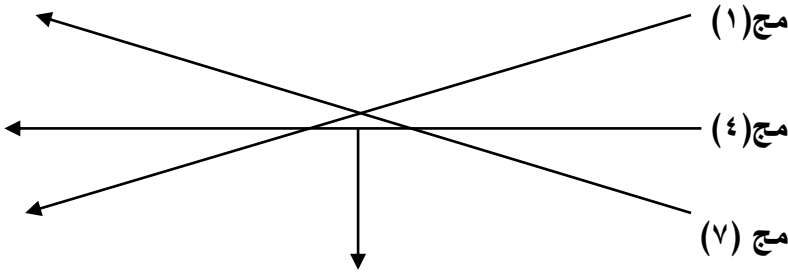
هل يمكن الحديث عن ملامح قصة جزائرية متميزة فنياً عن القصة التي كتبت إبان الثورة. الحقيقة أنه لا يمكن ذلك لأن الجيل الذي كتبها في هذه الفترة هو نفسه الذي مارس كتابتها بعد الاستقلال، حيث كان خطابها يحمل الهم ذاته، إن لم نقل أنه ازداد تشعباً فالمضامين التي وجدت القصة نفسها في مواجهتها كانت أكبر مما يتصور، ولذا لا نخال الدارس يحتاج إلى طول تأمل من أجل أن يقتنع بطغيان المحور الاجتماعي على مضمون ما صدر من مجموعات قصصية، حتى كادت هذه الكتابات أن تتوحد في صوت واحد لترسم خطها البياني في عمق التحولات التي كان المجتمع الجزائري مقبلاً عليها، بحيث طغى مصطلح الالتزام الذي يستند - كما هو معروف - إلى خلفية أيديولوجية، هي وليدة تحولات مدارسية شهدتها أوربا مطلع هذا القرن فكان التزام الأديب الجزائري كما يرى وطار "تابعاً من اقتناعه في إطار الأيديولوجية الاشتراكية، وأن يكون كالتزام العامل المناضل الذي لا ييأس من صلاح الأوضاع، ويتحمل من أجل المحافظة على الخط الاشتراكي كل ما يصيبه من أتعاب" (٢١).

إن هذا النزوح المجتمعي الحاد الذي طبع آفاق عشرينيتين بعد الاستقلال كان يستمد مرجعيته من متن اجتماعي توحدت فيه كل الرؤى والتصورات "لتنتهي إلى الواقعية منهجاً في معالجة القضايا الحيوية المختلفة" (٢٢). وهي معالجة لم تخرج عن الرصد السطحي لنوعية الصراع، فاعتمدت على الخطاب المباشر "مما أسقطها في الشعارية والسطحية، فابتعدت عن الفن وعن الجمالية" (٢٣).

ولعل ما يكشف هذا التوحد تحت وطأة عنف المضمون الذي شمل هذا الجنس الأدبي في الجزائر، وجعله يئن تحت سلطة محمول اجتماعي مباشر، وغاية موجهة ما ذهب إليه الطاهر وطار، حيث يشير في مقدمة روايته "اللاز" إلى قوله: "سأقتطع من عمري سنوات أخرى ساعة، فساعة، لأصنع رسماً جميلاً لبلادي الشائرة بلاد التسيير الذاتي، والثورة الزراعية، وتأميم جميع الثروات الطبيعية والمسيطرة على تجارتها الخارجية والمتصنة والتثقيفية،

والواقفة إلى جانب جميع الشعوب المكافحة في العالم" (٢٤). ومن أجل كل ذلك "تلفي ظل هذه الثورة لا يكاد يزائل كاتباً من الكتاب الجزائريين فمنهم من يؤثر فيه أشد التأثير ومنهم من يؤثر فيه تأثيراً عابراً، لكنه ثابت ملموس" (٢٥).

ولعل الدراسة التي قدمها عبد الملك مرتاض في كتابه القصة الجزائرية المعاصرة، والتي توصل من خلالها -وبدقة إحصائية- إلى عنف المضمون وطغيان البعد الاجتماعي في سبع مجموعات قصصية لكتاب نخالهم يمثلون - بحق- القصة الجزائرية بعد الاستقلال. إن هذه الدراسة لا تترك أمامنا مجالاً للشك في ما أشرنا إليه سلفاً، بحيث استنتج الباحث تقاطع هذه الأعمال في محاور مشتركة لم تخرج في مجملها عن دائرة الفقر، والهجرة، والأرض" (٢٦). كما توضحه هذه الرسمة.



(فقر + جهل + هجرة...)

إن الحديث عن هذا الجيل وإن لم يستطع التخلص من ثقل مرحلة الثورة والتحويلات الجديدة التي سابت الأدب في تلك الفترة لا ينفي عنه كونه حاول أن يمثل بعض التجارب الفنية التي وصلت إليها القصة العربية على الأقل، مما أدى ببعض كتابها إلى مراعاة المزاوجة بين الإبداعي والمضموني المجتمعي من خلال إطلاعهم على الروافد الفكرية والاحتكاك بالجامعة وطغيان المناهج الحداثية التي ركزت على الجمالية وتعاملت مع اللغة بوصفها بنية فعالة مؤثرة في السياق (٢٧). لكن أغلب هذه الكتابات لم تفلح في الخروج من دائرة هذا الاجتماعي الطاعي، وهي فكرة يدعمها محمد مصائيف حيث يشير إلى أن "معظم مواضيع القصة الجزائرية بعد الاستقلال لا تبرح الثورة وما يتصل بها من حديث عن الهجرة خارج الوطن، وآثار الاستعمار كما هو عليه في مجموعة زهور ونيسي-الرصيف النائم- ودودو في بحيرة الزيتون- ووطار في

الطعنات" (٢٨). ولم تبرح القصة خلال هاتين العشريتين إطارها الذي رسمته لنفسها منذ بداية تشكلها مما يدفعنا إلى القول إنها لم تحدد لنفسها خصوصية، وسمات تميزها، مما جعلها تؤول إلى نمطية آلية وتكرارية مقبنة في خضم الواقع برصد أفقي، حتى أن الدارس لقصص هذه المرحلة لا يجد إلا صوتاً واحداً يتكرر عبر هذا التراكم الكتابي وقد ملت الأذن سماعه لأنه خطاب بات يعيد نفسه عبر عشرات القصص المنشورة هنا وهناك، وقد افتقرت إلى ذلك التصور الفني كمفهوم شامل للكتابة، "والاعتماد على الحالات الفردية والجماعية وتحركها المتواصل كتجسيد لمختلف المفاهيم النظرية والأيدولوجية، بل يكفي بالرصد السطحي (٢٩).

إن قصص هذه المرحلة لم تستطع أن تبلور تجربة فنية متميزة تتمظهر فيها التجليات الجمالية، بل راحت تؤسس التجربة المضمونية بكل عنف وتؤرخ مجتمعة لصيرورة البنية الاجتماعية مما جعل هذا العنف يسمو على كل تفكير في البناء الفني، ويطغى على كل تجريب يخص هذا الفن النثري.

ولعل أقرب شيء يمكن ملاحظته في عقم هذه المرحلة من حيث بنيتها الفنية هو عجز اللغة كأداة قوية في تثوير النص، والسير به بعيداً في عمق الأحداث فكانت غائبة عن ديناميكية الحدث، بحيث لا نشعر بأن هذا الرصف من الجمل إنما يتوحد ويشكل كلا متكامل مع تجربة الكاتب، بل نحس أن هناك انفصلاً رهيباً بين هذه اللغة المحكية كنسيج فني، وبين أحداث العمل القصصي.

وعليه فاللغة لم تسهم في كشف الأبعاد الدرامية للموضوع المتناول. "فبدل أن تكون وسيلة للكشف، وتنمية الموقف الدرامي، فقد أصبحت عائقاً كبيراً يسهم بشكل مباشر في عملية الهروب من التشكيلات الجديدة للغة" (٣٠).

فظلت بعيدة كل البعد في الكثير من المجموعات القصصية عن أداء دورها الفعلي، فهي سطحية لا تتجاوز لغتها البعد المعجمي، ولم تكن ذات ظلال وأبعاد نفسية يكشف من خلالها الكاتب عن أغوار الذات وتناقضات المواقف التي عالجها في تلك النصوص وبالتالي ظلت جامدة تحس أنها موظفة قسراً في كثير من الأحيان بل "أنك لو اوجد استخدام القاموسية الكلاسيكية، أو الكلام الميسور الأقرب إلى الأذن" (٣١).

ولعل ما يؤكد أن قصص هاتين العشريتين كانت كائنة بالمادة الاجتماعية أنها لم تكن تملك وعياً فنياً متكاملأً، لأن الصدق الاجتماعي والتاريخي في نظر كتاب هذه المرحلة هو الذي يغذي وينمي الصدق الفني. "ويتيح له الرؤية العميقة، والمضمون المؤثر الفعال" (٣٢).

مع أن الأدب مهما زعم الزاعمون حول مفهومه ورسالته ووظيفته يظل جنساً ينتمي إلى الفن قبل كل شيء، والفن في أدنى مفهوم له يظل محتفظاً بطائفة من القيم الجمالية التي تضيف على الواقع سمة هي التي تكسبه في الحقيقة القدرة على التأثير في النفس. وهذه الانطوائية المضمونية هي التي جعلت فن القصة خلال المرحلة المذكورة يصنف ضمن الأدب الواقعي الحرفي، والذي كان أميناً للمرحلة، مما ولد نقداً مسائراً تمحورت رؤاه حول الطروح الاجتماعية النظرية، فكان أن تواطأ - على الرغم من تواضعه - مع تلك الكتابات فلم يضايقها، أو يدخل معها في أسئلة الإبداع والنقد الحقيقيين.

وقد أرجع بعض الدارسين ذلك إلى أن الذين كانوا يمارسون الكتابة هم - أغلبهم - الذين مارسوا عملية النقد، مما أنتج تراكمات في الكتابات القصصية والنقدية تتقاطع جميعاً في محور الأدب والمجتمع وخطاباً ذا منظور إيحائي ضعيف، أسقط النص في تكرارية ونمطية "قللت من إنتاجيته الفنية نظراً لفقر الكتابة وعدم أصالتها وربما مدرسياتها" (٣٣). وهذا كله حال دون تمثيل - وبعمق - التجارب الفنية المتأصلة التي أثارها النقد الجديد وتلقفها كتاب القصة سواء في العالم العربي أو في غيره، فحتى التراث الذي هو امتداد للحاضر وقراءة في الماضي لم يستطيع كتاب القصة الجزائرية خلال هذه المرحلة امتصاصه على الرغم من إقبالهم عليه، "مما جعله عائقاً في وجه التقدم الفني لخلق لوحة جمالية معاصرة للواقع" (٣٤).

كل هذا جعل فن القصة العربية في الجزائر بعد الاستقلال "خليطاً من القصص لا ملامح لها أو سمات تدل على اتجاه، أو اتجاهات واضحة وهذه الذبذبة بين أساليب مختلفة لا تعطي طابعاً خاصاً للقصة في مرحلة ما بعد الاستقلال" (٣٥).

ب- ملامح القصة الثمانية:

إن هذا المشهد الموحد للقصة الجزائرية خلال هذه الفترة التي تعرضت لها أو افتقارها إلى الخصوصية الفنية والاكتفاء بالبعد المضموني في أكثر الأحيان،

هو ما جعلني أتمس تجربة جديدة لكتاب جيل الثمانينات الذين -ومن خلال إطلاعي على بعض المجموعات القصصية وقصص منشورة بجرائد ومجلات وطنية- وجدت أنهم يمثلون تجربة جديدة مقارنة بمن سبقهم، ولعل ذلك لا يخلو من منطق فكري وثقافي، اتسمت به مرحلة هذا الجيل نشير إليها في الآتي:

١- فتور عنف المرحلة وتراجع محور المضمون:

إن القصة العربية الجزائرية في مرحلة ما قبل الثمانينات كانت تعيش فضاءً متميزاً، طغى عليه عنف المضمون، ووظيفة الأدب، حتى غدا هم الكتاب الأوحى هو إخراج أعمالهم في ثوب اجتماعي سواء آمنوا بالفكرة أو لم يؤمنوا، يدفعهم في ذلك التشجيع الذي وجدوه من قبل وسائل النشر ذات التوجه الاجتماعي هي الأخرى حتى أننا أصبحنا أمام قصص هي مجرد بيانات سياسية، أو مقالات فكرية تعبر عن الواقع من خلال العام، دون أن تتوصل قبل ذلك أو من خلال ذلك إلى عقد صلة ما بين هذا العام، وبين الأجزاء، والمكونات الخاصة لهذا الواقع.

"فتصبح بذلك عاجزة عن إقناع غير المنتمين إلى نفس خط كتابها الفكري أو السياسي دون أن يتوافر فيها ذلك الإقناع الفني المفروض فيه أن يتوجه إلى كل الناس" (٣٦). إلا أنه ومع بداية الثمانينات، ونتيجة التحولات الاجتماعية والفكرية التي شهدتها العالم، وتقهقر الأنظمة الاشتراكية التي رسخت فكرها وأدبها عبر أنحاء العالم، بدأت الكتابات تتحرر من ربكة هذا التوجه سواء من قبل كتاب سبق لهم وأن تأثروا بهذا الاتجاه أو آخرين تمثلوا المرحلة الجديدة بكل محمولاتها الفكرية والجمالية، فراحوا يخوضون غمار التجريب على مستوى اللغة وتقنيات الكتابة القصصية، وقد تخلصوا من مضايقة المرحلة الأولى التي وحدت مضامين تلك الكتابات.

٢- تطور مناهج العلوم وتأثيرها على الخطاب القصصي:

لا نشك لحظة في أن الجامعة الجزائرية قد أدت رسالتها الثقافية على الرغم من الانتقادات بحيث أسهمت في إثراء الدراسات الإنسانية، وإقحام مناهج حديثة كان لها الأثر الكبير في توسيع الرؤى والإقبال على النقد الجديد، وما يطرحه من طموحات في الميدان الفكري والإبداعي، ثم الاحتكاك بالقصة الجديدة

أجنبية كانت، أم عربية، وهذا التحول الفكري والاجتماعي في نفس الوقت هو الذي أبرز جيلاً جديداً من القصاصين في تشكيل التجربة القصصية الحداثية بمحولاتها المضمونية الجمالية وقد استطاعت هذه التجربة أن تؤسس لنفسها فضاءً فنياً لا يمكن تجاهله.

وهذا التحول يمثل -بحق- البعد الجمالي والتجريبي لقصة بدأت تخرج عن المؤلف بحيث تخلصت من كثير من طروح سبقتها على المستويين، وتمكنت من توظيف رموز التجديد والحداثة، كما القصة المتطورة بعد اليوم، من تراث وأسطورة وغيرها إلى جانب تقنيات الكتابة الجديدة من سرد وحوار والتي لا يمكن للقصة الحديثة التخلي عنها للخروج من أسر الكلاسيكية.

٣- تراجع النقد عن المفهوم السوسيولوجي:

يمكن إرجاع تحول القصة الثمانينية من المنظور الاجتماعي الموحد إلى التجريب على المستويات الفنية إلى تراجع النقد الجزائري عن دفاعه عن المضامين بعد اقتحام المناهج الحداثية عالم الكتابة والتنظير لخصوصيات الخطاب الأدبي، بحيث تخلص بعض النقاد العرب والذين يشكلون الخلفية الأيديولوجية لنقادنا الاجتماعيين من ذلك الهوس المتعلق بمضمون النص الأدبي، وهو ما يشير إليه حسين مروة حيث يقول:

"أنه لا بد أن أشير إلى خطأ شاب عملنا النقدي، وقد اعترفنا به أكثر من مرة، وهو أننا أولينا الجانب المضموني من العمل الأدبي الاهتمام الأكثر على حساب الجانب الفني" (٣٧).

وهذا التحول في الخطاب النقدي المهيمن خلال فترة ما قبل الثمانينات هو الذي جعل القصة العربية في الجزائر تطمح إلى تمثل التجارب الفنية العربية والعالمية، بعيداً عن مضائق النقد السوسيولوجي الذي يترك نصاً تفتقد إلى أدنى شروط الأدبية كونها تواطأت معه في التبشير لمضامين المرحلة. وعلى هذا بدأت التجربة القصصية الجديدة تتشكل حتى تؤسس لنفسها صوتها المتميز، وفضاءها الفني في خضم تحولات أدبية وفكرية مست عوالم الإبداع بشكل عام، وفن القصة بشكل خاص، وهذه الظروف الموضوعية التي سادت الحقبة الثقافية في الجزائر هي التي وجهت الأدب توجيهاً جديداً، وجعلته يقبل على مرحلة مختلفة من الكتابة.

ولذا لا نستغرب حين نجد أن فن القصة في هذه المرحلة قد أعاد تشكيل خطابه السلفي ليعانق فضاء التجريب ويمارس طقوس الإبداع بحرية تطفح بالرؤى التجاوزية والثورية على نمطية المضمون الكسيح الذي غدا عنواناً لفن القصة خلال عشرينيتين كاملتين. ولعل المعطيات نفسها بمعينة الظروف التي أحاطت بالأديب، والتي أسهمت في هذا التحول هي التي تظهر جلياً من خلال

الخطاب الأدبي لهذه المجموعات القصصية التي تعبر عن مرحلة أدبية في فن القصص، تتمرد على النمطية المعيارية، وتأخذ من اللغة البنية الأساس لإغناء التجربة الفنية.

ولا نخال دارس هذه المرحلة ينفي هذه الطروح، أو يتجاهل هذا التحول الملحوظ على مستوى اللغة والمضامين. فإذا كانت اللغة قد تخلصت من أسرها، ومن محدودية الدال، وأصبحت نسيجاً في فضاء سيميائي لا محدود، فإن المضمون هو الآخر قد تبنى جدلية عنف الطرح. ولم يعد أسير اللغة التي كانت رهينة مدلولات مرحلة تواطأ فيها -كما أسلفنا- المضمون في تشكيل خطاب موحد همه التبشير بأفكار موجهة إلى متلق كان هو الآخر أسير هذه الجدلية.

إن المضمون في هذه القصص الجديدة لم يعد مغلقاً يبدأ من عالم موحد ضيق الأفق، تحمله لغة لا تعدو أن تكون وسيطاً جافاً ثم تنتهي في قراءة موحدة هي الأخرى وذات مرجعية متصورة مسبقاً. لقد غدا هذا المضمون الجديد مساحة بقدر مساحة اللغة المتمردة على قوانين القاموس، تمرد على الإلزامية السلفية التي خنقت إبداعية القاص في المرحلة السابقة، وجعلته يتنكر لطبيعة الإبداع.

وهكذا جاء الخطاب القصصي الجديد ثائراً متحرراً من السكونية الماضوية وكأنه يريد أن يعانق الأرحب، وأن يتلمس روح الإنسان في جوهره لا في جانب، أو حيز صغير من ذاته ولعل اعتماده -الخطاب- على اللغة الجديدة التي تتخذ من الانزياح مرفأ لها، هو الذي زاد من عنفوانه. وعليه فالخطاب القصصي الجديد من خلال هذا الجيل من الكتاب يمكن اعتباره بنية مؤسسة لمرحلة أخرى في القصة العربية الجزائرية المعاصرة، تخرج عن سلطة النموذج إلى فاعلية التجريب والانفتاح، وتدمير الخطاب الأيديولوجي ذا الطبيعة الأحادية الدغمائية، فتتوحد فنياً لنمذجة حركة تحويلية تناهض الجاهز، وتطمح إلى فاعلية التأويل، بل إلى تدمير الميثاق السردي الكلاسيكي للوصول إلى زمن المغامرة والإدهاش، والقفز فوق الفصل بين الأجناس، أي إلى شعرية الخطاب القصصي.

"إن النقد المتحرر من مطاردة التفسيرات الخارجية التي تقدمها المعارف التاريخية والأخلاقية والنفسية والاجتماعية، والتركيز على قيمة العمل الجمالية" ٣٨- قد مس الحركة الأدبية الجزائرية بشكل عام، بعد أن أطر النقد الاجتماعي النص الإبداعي -النثري خاصة- فترة طويلة. ولعل تراجعها عن

عنف الخطاب المضموني يعود -كما سبقت الإشارة- إلى تحولات فكرية واجتماعية مست الكتابة بشكل ملحوظ.

وفي خضم هذا التحرر من أسر هذا الاجتماعي المقنن، عاد كتاب القصة الجدد يفتحون آفاقاً واسعة للإبداع، بحيث تميزت القصة عندهم بعنف خطابي شمل المضمون والشكل في آن. فمن حيث المضامين ألفينا أغلب هذه الأعمال تتطرق إلى مواضيع جديدة ومتعددة مفتوحة على العالم والذات، فهي لا تنقيد بما استهلك من طروح عالجها أغلب كتاب المرحلة المتقدمة. بحيث نجدها مواضيع إنسانية تنأى عن المحلية الضيقة وتنشد عالماً أرحب تتقاسم فيه البشرية همومها، وقد تجلى ذلك في قصص محمد دحو وعلال سنقوقة، ومفتي بشير وكذلك حسين فيلالي.

ولعل المظهرية الفنية التي فتحت لهم المجال واسعاً في ذلك، هي ثورتهم على طروح الشكل والمضمون التي بنى عليها النقد السوسيولوجي أفكاره وإدراكهم أن النص الأدبي كل متكامل تسهم في تشكيله عدة معطيات، وبالتالي اكتسبت هذه الكتابات جرأة في الطرح لم تتوفر في سابقتها من خلال بنائها الفني المتميز بالتجريب على مستويات اللغة وطرائف السرد.

إن مضامين هذه القصص الجديدة قد تطرقت إلى أصغر الجزئيات في حياة الناس والمجتمع ولكن ليس بتلك الطريقة الفجة التي توظف المباشرة، وسداجة الطرح "بل إلى شعور المبدع أنه يعيش دائماً في حركة تدفعه إلى أن يكون دائماً غير ذاته وغير الآخرين" ٣٩-.

وقد يقودنا هذا التصور للعملية الإبداعية عن هذا الجيل إلى فهم جديد للشكل على خلاف مفهومه عند الجيل السابق فهو لم يعد مجرد لغة وجمل ذات إيقاع خاص، بل تعدى ذلك إلى تمرد على القاموسية اللفظية، وبالتالي تغيرت نظرهم للكون، "فلم يعودوا ينظرون إليه من حيث هو مجموعة من الأشياء المخلوقة، بل أصبحوا على العكس ينظرون إليه من حيث هو مجموعة من الإشارات والرموز والصور، ولم يعد العالم مكتوباً في نص أصلي أولي بشكل نهائي، وإنما أصبح على العكس كتاباً يكتب باستمرار" ٤٠.

وبالتالي فالرؤية الإبداعية لهذا الجيل قد كونت قاموسها الخاص وأبجدية كتاباتها، بحيث قربت مفهوم الفن وطبيعة الإبداع ذاته إلى هذه الأعمال، فكان أن غيبت سلطة الواقع الذي كان يثقل النص بمحمولات فكرية وسياسية كثيرة. ولعل من مميزات النص القصصي الجديد على مستوى المضامين هو عنفها

وتنوع مشاربها حتى أن الكتاب التفتوا إلى جزئيات صغيرة تهتم الإنسان في عوالمه الداخلية، ولم يكتفوا برسم الظاهر وكأنهم أدركوا - وهذا مؤكد - "أن الفن ليس نسخاً للواقع، وليس نسخاً للطبيعة إنه إبداع في إطار علاقة جدلية بين الداخل والخارج بين التجربة الشخصية والمعطى الموضوعي، بين الخاص والعام، إنه إعادة إنتاج ذاتية كلياً لموضوع ليس ذاتياً كلياً" ١٤ - . وهي فلسفة دعمتها نظريات الأدب المتجددة التي حاولت الإبداع والفن عامة، بحيث لم يعد تعبيراً في فراغ، وهو ما يشير إليه بيلنسكي الذي يرى "أن الفن ليس ثمرة فراغ أو نزوة إنه يكلف الفنان عملاً وهو نفسه لا يعرف كيف تنشأ في روحه غرسة العمل الفني الجديد" ١٥ . وعليه "تبقى اللغة مرتبطة بالثقافة الإنسانية، وإن الحاجة الاتصالية هي السبب الحقيقي لإنتاجها" ١٦ .



■ المحال:

- ١- عبد الله الركيبي - تطور النثر الجزائري الحديث - ليبيا ٧٨ ص ١٦٣ .
- ٢- ع الملك مرتاض - فنون النثر الأدبي في الجزائر - د.م. ج. الجزائر ٣٨ ص ١٦٧ .
- ٣- ع الله الركيبي - القصة الجزائرية القصيرة . القاهرة ٦٩ ص ١٠ .
- ٤- المرجع ص ٣٦ .
- ٥- فنون النثر الأدبي في الجزائري ص ١٧٤ .
- ٦- المرجع ص ١٦٣ .
- ٧- ع الملك مرتاض - القصة الجزائرية المعاصرة الجزائر ٩٠-٧ .
- ٨- سالم الحديني - ملامح القصة القصيرة في الجزائر - الأقلام عدد ٧ ص ٣٠ .
- ٩- ينظر أحمد طالب الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة د.م. ج. الجزائر ٨٩ ص ٣٥ .
- ١٠- المرجع ص ٣٦ .
- ١١- القصة الجزائرية القصيرة ص ١٩ .
- ١٢- الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة ص ٤٥ .
- ١٣- تطور النثر الجزائري الحديث ص ١٧٢ .
- ١٤- المرجع ص ١٦٧ .

- ١٥- القصة الجزائرية القصيرة ص ٤٧ .
- ١٦- فنون النشر الأدبي في الجزائري ص ١٧٥ .
- ١٧- تطور النشر الجزائري الحديث ص ١٧٠ .
- ١٨- عمر بن قينة -المسار النضالي في القصة الجزائرية -الحياة الثقافية تونس عدد ٣٢، ص ١٠٩ .
- ١٩- محمد مصانف: القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال. الجزائر ٨٢، ص ٩٧ .
- ٢٠- المرجع ص ١٥ .
- ٢١- المرجع ص ١٢-١٣ .
- ٢٢- المرجع ص ٩٥ .
- ٢٣- محمد ساري -البحث عن النقد الجديد. دار الحداثة بيروت ٨٤، ص ١١٩ .
- ٢٤- هذه مقدمة جاءت متصدرة روايته المعروفة "اللاز".
- ٢٥- القصة الجزائرية المعاصرة ص ٤١٤ .
- ٢٦- المرجع ص ١٩ .
- ٢٧- يظهر ذلك في بعض كتابات الأعرج واسيني، وعمار بلحسن وحتى عرعار محمد العالي.
- ٢٨- تطور النشر الجزائري الحديث ص ١٧٩-١٨٠ .
- ٢٩- البحث عن النقد الأدبي الجديد. ص ٧٢ .
- ٣٠- الأعرج واسيني- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، الجزائر ٨٦، ص ٣٣٧ .
- ٣١- أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر ص ٤٧ .
- ٣٢- محمود أمين العالم ملاحظات حول نظرية الأدب. الجزائر
- ٣٣- عمار بلحسن -الرواية والتاريخ في الجزائر. التبين عدد ٧ ص ١٠٥ .
- ٣٤- الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة ص ٤٢ .
- ٣٥- تطور النشر الجزائري الحديث ص ١٧٨ .
- ٣٦- انظر بول شاول -علامات من الثقافة المغربية الحديثة بيروت ٧٩، ص ٨٨ .
- ٣٧- فاطمة أزرويل -مفاهيم نقد الرواية المغربية ص ٧٤، حوار مع حسين مروة بجريدة الاتحاد الاشتراكي فبراير ٨٤ .
- ٣٨- إبراهيم حمادة. مقالات في النقد الأدبي. القاهرة ٨٢، ص ٦٥ .
- ٣٩- أدونيس -الثابت والمتحول- صدمة الحداثة- بيروت ٧٩، ص ٢٦٦ .

٤٠-المرجع ص ٢٦٧ .

٤١-انظر محمد شفيق شيا -في الأدب الفلسفي لبنان ٨٦، ص ٤٩ .

٤٢-بيلنسكي -الممارسة النقدية- ترجمة فؤاد مرعي ومالك صقور بيروت ٨٢، ص ٢٤ .

ص ١٣٢. *Claude Norman -avant saussure* -٤٣



بنية اللغة في الخطاب القصصي الجديد

أولاً: سيميائية لغة القصص

ثانياً : شعرية المتن القصصي

بنية اللغة في الخطاب القصصي الجديد

تطرح قصص الجيل الجديد مفهوماً جديداً للإبداع، انطلاقاً من رؤيا ثقافية أسهمت فيها عدة عوامل، فرضتها ساحة الكتابة العالمية، لعل أبرزها التمرد على الواقعية النمطية ومحاولة الرجوع إلى أفضية الفن الذي "يستجيب لبعد اللانهاية ليحقق فكرة الإبداع، الذي هو تعارض، وانقطاع بين الواقع القائم وطموح الذات إلى واقع غير متحقق" ١ - ولعل الأداة التي آزرت قصص هذا الجيل لتحقيق هذا التحول الفني، هي اللغة بكل مستوياتها على اعتبار أن الإبداع يفترض التقليد وأحادية التعبير، والنظرة إلى اللغة والشكل الفني على أنهما وعاء جاهز، أو مجموعة من المفردات القابلة للتكرار.

أولاً: سيميائية لغة القص

إن اللغة في قاموس كتاب هذه المجموعات القصصية، أو ممن نشروا بعض أعمالهم عبر الجرائد، والمجلات هي الأداة المرتكز الذي يمرر الخطاب "لأن الأنساق الدلالية ما كان لها لتكون أنساقاً سميولوجية أو دالة لولا تدخل اللغة التي تكسبها صفة النسق السيميائي ٢ -.

"ففي مجموعة أحبارة لجمال فوغالي، تغدو اللغة مهيمنة، ولا يمكن تصور مكان وجود مدلولات نسق، أو أشياء خارجها كما يرى السيميائيون ففي قصة "اعترافات لامرأة من ضياء ٣ -". تحيلنا اللغة على فضاء سيميائي أنزياحي، حيث نجدها تعبر عما هو "الأنقى والأخفى، وعن الغامض والشائع المتداول في آن واحد" ٤ -.

"وتجيين، الصدر وردة الربيع، المخضل أبداً وتأتين من أقصى الوجود حلماً مباركاً، يعمر في السنا شلالاً من ضياء، ونوراً يسبح القلب مطعم بالعذاب الدافق خجلاً، طروباً في المدى الساجي المتألق" ٥ -.

ولمقاربة هذا النص الذي هو أحد متون قصة من قصص هذا الجيل، يبدو أنه لم يعد ينتمي إلى صاحبه إلا من حيث كونه نصاً أدبياً. أما من حيث أدبيته فإن التركيبة اللغوية التي تشكلت عبر أنسجة متميزة، تعني أن القاص قد استطاع أن يسمو بها فوق مفهوم الدال بتفجيرها للطاقة التعبيرية الكامنة في

صميم اللغة، بحيث استطاع أن يخرجها من عالمها المعجم إلى حيز الوجود اللغوي "فتكون السمة الأدبية متطابقة مع فكرة الاستعمال اللغوي" ٦-.

"يتحرك موكب الضياء اللحظة، سادراً أتبعه، فراشة للخلود، وأغرق حتى الهامة الوضيئة في شلاله الخصب أبداً، لا أطلب النجاة، ولا أستصرخ النجدة، أستعذب هذا الانتحار" ٧-.

إن تحرك موكب الضياء والغرق في شلاله الخصب يعني أن الكاتب يدرك أن اللغة تمدّه بطاقة لا مثيل لها في العبور بعيداً عن محدودية الدال، فهو يضرب باللغة ثنائية الدال والمدلول، التي أضحت تعانق ذهنية الثبات "فيسعى إلى تمثيل فكرة الخرق والتخطي لترسيخ ديناميكية الحركة والسيرورة" ٨- . حيث يغدو اللفظ انزياحاً، لا يمكن القبض على مفهوم موحد له، وهذا ما يضمن له - كما يذهب إلى ذلك الأسلوبيون - خلق لغة من لغة أي الانطلاقة من لغة موجودة، "فيبعث فيها لغة وليدة هي لغة الأثر الفني ٩-" ولعل الفكرة نفسها تبدو ماثلة في قصص محمد دحو في مجموعته "عندما ينقشع الغيم" حيث اللغة عنده كائن عضوي يتنفس ويولد ويمتص طاقات الإنسان وعذابه" ١٠- .

".. في الظل كانت الأجسام لوناً ضبابياً لا يستقر له شكل، وحين تأطرت الجهات صار كل شيء يبعث عن النشاط، فهل أدركتم سر هذه المعادلات الصابونية" ١١-.

إن الكاتب في هذه القصة، وفي قصص أخرى تضمنتها المجموعة يبدو مهووساً بالتجريب لإيمانه بلا قواعدية النص الأدبي، "وأن الخلق الأدبي العظيم، إنما هو تجاوز للقواعد الفنية التقليدية، والتمرد عليها" ١٢-.

إلا أن التمرد هنا لا يعني الضياع في متاهات الشكلائية المتطرفة، إنما هو فك أسر اللغة وجعلها تنطق بأكثر من مدلول، لتشكل خطابها الذي يجب أن تتغلب فيه الوظيفة الشعرية.

"سيجيء على هذه الأمة طوفان يعلمهم، الموت قبل الموت. الواقفون تجهموا، والأعين الحلزونية ترسم من خلف الحدقات الذابلة مراسيم أغنية متعبة" ١٣-.

إن التجريب الذي نصادفه في مستويات المتن القصصي، لا يعني الخروج عن قواعد الممارسة الإبداعية، بل أن دخوله لعبة الاختراق والتجريب كما يظهر، إنما هو من باب إضافة حياة جديدة للغة حتى تبقى أرضاً للتفاهم، إنه

لا ينبغي للتجريب أن يلغي مساحة الإصلاح، ولا يلغي حركة الانتظام في تبدلها بل حياة اللغة، وتطورها "حيث تولد القيم من ولادة الدلالات، كما تذهب إلى ذلك يمينى العيد" ١٤ -.

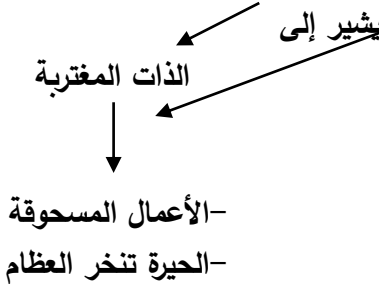
فبطل قصة "الصمت آخر ما تبقى" من المجموعة نفسها يظهر بكل ما يحمل من أبعاد إنسانية يتجاوز المسافات الضيقة ليكون موجوداً في الزمن الماضي، والآتي، حيث يضمن له الكاتب هذا البقاء الأزلي، بتخليص الكلمة من قيودها التي يكبلها بها الاستعمال، وتطهيرها كذلك مما يتراكم عليها من ضبابية الممارسة، فكانت الكلمة حية بعد أن كانت ناضبة.

"صدى يتردد في أعماقه المسحوقة، يتلوى يعانده، ثم يقبع كقط مطارد والحيرة تنخر عظامه، وبقايا الصمت الهاربة إلى دمه المسكون بالعطش، تستفرزه تبصق في وجهه" ١٥ .

إن المتمعن في هذا المقطع القصصي ليدرك أن الخطاب بمفهومه الأسلوبى، لم يعد وصفاً قواعدياً للمفردات المعجمية، أو توليداً لمعان معهودة تبنتها البلاغة التقليدية قديماً، بل أضحى تمرداً على المتن الكلاسيكي.

"ليحقق إضافة بالصياغة على مستوى الدلالات حيث يتشكل في حركة انتظام البنية، فتتولد المعاني، ويصبح القول فضاء حجمه في الدلالات التي يولدها نهوض التعبير في بنية الجنس الأدبي" ١٦ - . فالحيرة التي تنخر العظام، وبقايا الصمت الهاربة إلى دم بطله المسكون بالعطش هو فضاء لغوي متكامل، ينتظم في بنية أسلوبية تتحكم فيها الصورة التي هي خيط خفي، نحس أنه هو الذي حدد أدبية هذا الخطاب كلما خرج فيه الكاتب عن القالب المرسوم، وابتعد عن "اللغة التطبيقية للأشكال النحوية الأولية" ١٧ - وهو ما يظهر في الآتي:

} المجال المفتوح



-الصمت الهارب

-الدم المسكون بالعطش

لقد غدت اللغة في هذه المؤشرات بعيدة عن كونها مجرد قناة لحمولة الدلالات وإنما هي غاية تستوقفنا لذاتها.

إن الكاتب هنا يكسر نمطية دال/مدلول، ويتمرد على هذه المعادلة التي قيدت حقل الإبداع طويلاً. ويخضع متنه لخطاب انزياحي يعتبره "ريفاتير" خرقاً لقواعد اللغة حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ حيناً آخر. إلا أن هذه الصيغ، عند محمد دحو تبدو أنها كانت صادرة عن وعي وإدراك، لأن الصورة لا يمكن لها أن تمد ظلالها الجمالية إلا إذا كان وسيطها اللغة متمثلة بوعي في ذهن المبدع، كما يوضح ذلك الشكل:

مبدع (واع بخصوصيات اللغة)



(اللغة الوسيط)



(صورة ذات أبعاد جمالية)

وباعتبار اللغة كذلك "أوسع من أن تنحصر في حدود الواقع المعطى، فإن فيها بعد الدلالة اللانهائية في مجال التعبير الذي يستجيب لبعد اللانهائية في مجال المعرفة" ١٨-.

"وتغنين، فيجيء صوتك صاعداً من كهوف الأعماق القصية الكسيرة حاملاً دفنه الحار مشتعلاً بالأنين الكاوي" ١٩-.

هكذا تبدو اللغة في هذا المتن القصصي لجمال فوغالي أوسع من أن يحاصرها الواقع. إنها تتمرد عليه مع أنها تبدأ من حيث يبدأ، فقصة "مالياً" لا تضع أمامنا دلالة واضحة بعينها بل تجعلنا نقف أمام حقول من الدلالات هذه اللغة تخلصنا من مماثلة الأسلوب للمضمون وتقربنا من مقولة "مالرو" من أن المصدر الرئيسي للفن ليس هو الحياة، وإنما هو الفن المسبق والمجدد بالبحث

الداخلي عن الأسلوب، البحث عن الأسلوب هو حياة الفن الذي نريده هو صنع عالم غريب عن الواقعية" ٢٠-.

وبالفعل، فقد استطاع جيل هذا العقد، أن يشكل لنفسه عالماً موحداً، لا ينفي الواقع ولكنه يتجاوزه. فاللغة التي بلوروا بها مثلاً جمالية، أضفوا بها على المتن القصصي طابعاً تجريبياً "تتولد اللغة فيه وتتناسل من جديد وتكتسب أبعاداً ورموزاً عبر الخلق الفني" ٢١- . فكأنني بتجربة هذا الجيل، قد التفت فيها إلى اللغة وما فيها من أبعاد فنية، بحيث تتحول اللفظة إلى إشارة "تتخلّى عن شطرها الآخر المتمثل في التصور الذهني ليتحقق لها الانعتاق وحرية الحركة مما يمكنها من أحداث الأثر الحر، وتنويعه مع كل قراءة" ٢٢-.

ففوغالي في "ماليا" يقيم حواراً مع اللغة أقرب ما يكون إلى حوار العاشق مع معشوقته" ٢٣- . فتصبح شيئاً فشيئاً تبتعد عن دورها الوظيفي القريب من الحياة إلى دور فني جمالي. ولعل "يوسف سعداني" يعمق هذا المفهوم في قصته "عودة المهدي" حيث نجد اللغة ياجراءاتها الأسلوبية قادرة على خلق سياقات خاصة، وبالتالي جاء النص متحركاً وغير قار من الناحية الأسلوبية" ٢٤-.

"عند البحر الذي يلف خاصرة المدنية المطعونة بخنجر، كان الأطفال يجلسون على الصخور والرمال يرقبون نقطة اتصال البحر بالسماء، وفي قلوبهم الصغيرة الزئبقية كان الحلم يورق وكان الفارس الذي ينتظرون قادماً مع الريح والموج والسحاب" ٢٥-.

إن اللغة في هذا المقطع القصصي ليوسف سعداني تبدو رافضة التموقع في أفق المحدودية تلك مفرداتها القاموسية، بل أنها دخلت، وبكل جسارة في مجازفة الكشف والتأويل "فتخطت المظهرية الخارجية وسياقات البداهة الجاهزة لتنفذ إلى محصلة العمق، أي لتنضد ما هو جوهري" ٢٦-.

فهذه القلوب الزئبقية، والفارس القادم مع الريح والموج والسحاب، والمدينة المطعونة بالخنجر في منظور الأسلوبيين الحداثيين وثبة باللغة، وتجاوز لمنطية المحنط والساكن وحرية لها لرفض التججر، على اعتبار أن الألفاظ تخلق كما يخلق كل شيء" وهي تكتسب بمرور السنين جموداً يسبغه عليها التكرار، فتفقد معانيها، ويصبح لها معنى واحداً محدوداً يشل عاطفة الأديب ويحول دونه والأدبية" ٢٧-.

فإذا فك المبدع أسر اللغة، خرق بها قاعدة الساكن، وهو ما يبدو جلياً عند "يوسف سعداني" الذي نحس أنه أمد متنه القصصي بدم جديد، حيث فجر في لغته قوة الحياة الكامنة، ولم يكتف بقيمة اللفظة في حد ذاتها، بل سعى إلى قيمتها السياقية، حتى لتغدو "ضمة من الأضواء الهاربة تثير في النفس تداعيات تجريدية، أو صوراً لا حد لها" ٢٨-.

ولذا لا يمكن لقارئ قصص يوسف سعداني أن يكتفي بجمل مستقطعة ليحصل على ما يسمى بلذة النص، بل عليه أن يراعي ذلك الكل المشع ليقف على تجليات الجمال، أو بتعبير آخر فإن أدبية المتن القصصي عند هذا الكاتب، أو غيره ممن أخضعناهم للدراسة، لا يكمن إلا في هذا التفاعل العضوي هذا الفضاء الذي يتطلب وعياً جمالياً كمعادل موضوعي من المتلقي، ليشارك المبدع هذا التصور التشكيلي، بحيث تكون "اللغة هي الجوهر والوسيلة في آن واحد لا بالعودة إلى المعنى الضيق الذي يعني مجموعة من القواعد" ٢٩-.

فالإدراك الجمالي يتشكل وفقاً لتشكل اللغة لأنها ترضخ إلى تفاعل عضوي بموجبه تتراوح الألفاظ تبعاً لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية، "وهذا الإدراك هو تعامل دلالي جديد خرج بالبنى من الدائرة التقليدية المتعارف عليها بين الناس إلى دائرة واسعة ندت عن الدلالة المعجمية الميتة وتولجت في عالم الدلالة الشعرية التي ليس لها حدود" ٣٠- . ويتضح ذلك مع الكاتب نفسه وفي القصة ذاتها.

"لحظتها سكن الغضب تقاسيم وجه المدينة وكانت الشمس تصعد مدورة، فوارة مبددة طبقات الجليد، وصقيع تلك الأماني القاسية الوجه... وكان الناس، وكان المهدي يسكب أنشودته المخملية اللحن تسابيح في آذان البحر والأفق الأزرق... ٣١-.

فبعودة المهدي -هنا- تعود اللغة إلى انزياحها فتتمرد عن كونها مجرد تعبير أفقي إلى لعبة المخيلة، فتمتزج مع مرجعية الكاتب التخيلية لتصبح فيما بعد أداته الفنية الخاصة، فيعمد إلى تفجير الإمكانات اللانهائية لها من خلال كشف الطواعية الجمالية للكلمات، وامتلاك ناصيتها، "وهي طواعية تنظر إلى هذه الكلمات، أو المفردات اللغوية على أنها كائنات قابلة فنياً لأن تنتظم في سياق من العلاقات الجمالية" ٣٢-.

إن هذا التشكيل الجمالي الذي بين معماره يوسف سعداني من خلال هذا المقطع القصصي لا يمكن أن يسكب فينا هذه اللذة الجمالية، لولا براعته في

تشكيل هذا الكل الهائل من الألفاظ، ووعيه التام بطرائق التوظيف الفنية، فجاءت جملة القصصية تتجاوز مجرد الوسيلة في الأداء إلى لبنة من لبنات الدلالة في النص حيث تغدو قيمتها في ما توحى به، لا فيما تخبر عنه، وكذلك فيما تولد في النص من أوضاع جديدة لا فيما توضع له في الأصل. فهذا المتن القصصي، ونحن نقرأه مرات، يخضع -حتماً- لإجراءات توليد معان تتجاوز البعد الدلالي الموحد.. ولذا كانت اللغة نسيجاً من الإشارات ذات دلالات متميزة ومتشابكة معاً" ٣٣-.

فحين الوقوف قراءة عند قوله: "... كان المهدي يسكب أنشودته المخملية اللحن تسابيح في آذان البحر والأفق الأزرق..." ٣٤-.

نحس أننا أمام طاقة لغوية، تذهب بنا بعيداً، بل تأخذ بخيالنا إلى فضاء الرمز فيصبح الذهن وقد تفاعل مع هذا السرد السيميائي يغامر في عملية تفكيكية عله يجيب عن تساؤلات الجمالية التي تؤسسها اللغة في هذا التشكيل الإنزياحي، "حيث أضحت وسيلة للإيحاء، ولم تعد أداة لنقل معان محددة، وهنا يكمن الفرق بين المعنى العقلي للكلمات والمعنى التخيلي لها" ٣٥-.

لأن المعنى العقلي يحبس الكلمة ويجعلها قيد المعاني المتوارثة، والسيقات التي تعاقبت عليها بينما الأديب الحق" هو من يحرر الكلمة من قيد التصور الذهني ويطلقها حرة معتقة تسبح في خيال المتلقي" ٣٦-.

إن التجربة القصصية الجديدة تحاول أن تخترق حركة المحور العمودي للغة، لتولد منها دلالات تسمو فوق مستوى الدلالة الصريحة للنص. ففي مجموعة علال سنقوقة "ليل وحلم ونوارس" تظهر اللغة في وظيفتها الفنية حاملة لهموم الناس كما يحمل الناس هموم اللغة ويتجلى ذلك في القصص: ليل وحلم ونوارس، والصمت لغة أخرى ومواويل امرأة حزينة. ففي القصة الأولى نصادف هذا المقطع: "... النوارس كانت تغني على السطح وتسرق الأسماك، تلعب، تلهو مع السمك والبحر والفصول. النوارس كانت أيضاً تجري باتجاهي تحمل لي الراية البيضاء لأواصل الجري" ٣٧- ثم يواصل: "النوارس البيضاء كانت تمارس الحب قريباً مني، وكانت تبحث عن شيء لعله الوطن" ٣٨-.

إن الكاتب في هذه القصة يتخطى لغة الوصف إلى لغة الكشف، ووقف الاختناق فيخضعها إلى المنزع الجمالي، وفضاء التخيل، فيتحول صوت الفعل القصصي إلى ابتكار دائم للرمز والتأويلية، فهو أبداً لن يظل -الفعل اللغوي- مقتصر على دلالات الاصطلاح الذي يقتل روح النص" ٣٩- ويحرمه من ظلال

المعاني الانزياحية التي تجابه القارئ بتجليات الابتكار المتجدد. ... النهار خريف كله... الشمس الخجلي وراء الغيم والعصافير والأشجار والتينات النائمة في الزمن العصيب في هذا الحي المغفور خريف من لا يحتمله قلب" ٤٠ -.

إن سنقوقة يساير إيهام اللغة، ويذهب بها إلى حد التماثل، يتركها تلامس المضمون ولا تفصح عنه، بل يحررها لتكشف عن طاقتها. "وحدي أنا في شوارع المدينة، عفواً، كنت رفيق الشمس والغبار... والدنيا النائمة في أهداب امرأة سكير" ٤١ -.

فالمتن القصصي عند الكاتب يتشكل من تلاحم اللغة وتفاعل أصواتها، بل وانسجام المعنى الجمالي لإبراز الأدبية، لذا فالسمة الأدبية عند هذا الكاتب تشمل الهيكل الكلي للنص حتى يصبح هو نفسه أداة من أدوات التخاطب متميزة عن الأداة اللغوية" ٤٢ -.

فكيف يمكن لنا اقتناص معنى موحد ذا دلالة ثابتة من هذه الثنائيات كنت رفيق الشمس، الدنيا نائمة في أهداب امرأة سكير لا شك في أن التشكيل اللغوي هنا قد ذهب بنا إلى سياق التأويل وإلى تذوق جمالي مكمنه شعرية الخطاب وأدبيته "لأن الذي يميزه هو كثافة الإيحاء وتقلص التصريح" ٤٣ -.

فأدبية النص القصصي عند هذا الجيل من الكتاب كانت مبتغى قادهم إلى اللغة التي طوعوها، خصوصاً، وقد تخلصوا، "أو بددوا الدجنة الكثيفة للأيديولوجيا" ٤٤ - . ولكونهم أيضاً، توحدت رؤاهم في أن الأدب ليس شيئاً آخر "سوى تقنية الدلالة، وهو كائن في شكله، وليس في المحتوى أو الرسالة الإيحائية للخطاب، أنه في إنتاجه للمعنى وليس في المعنى المنتج" ٤٥ -.

ولعل ذلك ما أبرز تلك المضامين الجديدة التي ولدتها الأشكال التجريبية التي خضع لها النص فكان العمل الفني عندهم هو ثمرة صيرورة نظام تترابط فيه التجارب الشخصية والوقائع والقيم والدلالات، وتتجسد في جهاز لتشكل شيئاً واحداً معه وتتمثل فيه" ٤٦ -.

إن إدراك كتاب هذه الفترة للمنزع الجمالي للغة جعلهم لا يقفون عند حد التغلب على تلقائيتها، بل إلى تعطيل كل قيمة دلالية تحد من حرية الإيحاء، فكأن بهم كانوا يسعون إلى خلق لغة داخل لغة فاستغلوا القيم الصوتية في الكلمة والإيحاء بها. ففي المجموعة القصصية "السكاكين الصدئة"، يغامر حسين فيلالي بلغة نراها تتجاوز نمطية الخط، حيث الإبداع في منظوره حرية عدوانية، لأنها ترويض الإنسان بعنف الخطاب، وتجدد نظريته دوماً إلى الكون

وهي حرية تكاد أن تكون فوضوية تأبى التمهيد وترفض التجرد وتتحدى الحاضر وتنبئ عن المستقبل "٤٧-.

ففي "حكاية ترميم أضرحة المدينة" ٤٨- تصبح شفافية اللغة قادرة على فتح فضاء سيميائي مطلق، فهي تخترق الاصطلاح السائد لتؤسس نظاماً جديداً ينبثق من داخل النص.

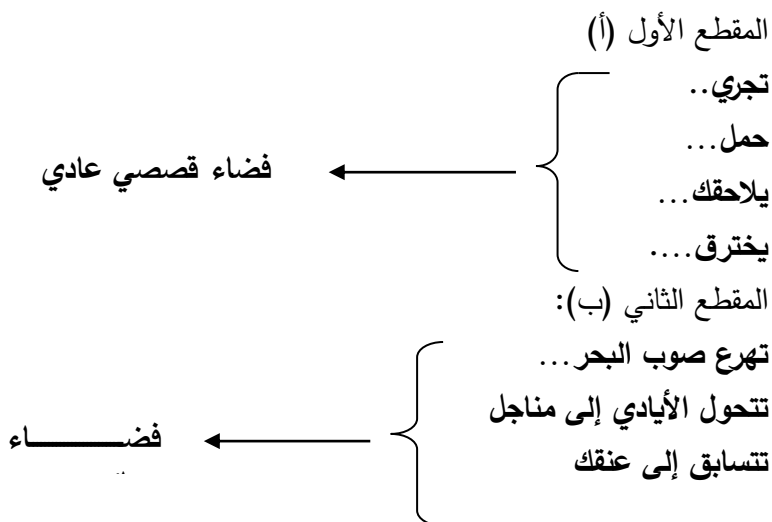
"توقفت فجأة عن السير، وجحظت عيناى كمن اعترته سكرات الموت، كانوا يلبسون بدلات رسمية، يستوقفون المارة في الليل ثم يضربونهم بمطارق من حديد بين الأذنين حتى إذا فقدوا وعيهم، وضعوهم في أكياس وحملوهم على أكتافهم إلى نفق مظلم يمتد إلى غرف متعددة ذات أبواب مصفحة" ٤٩-.

يصبح المتن القصصي عند الكاتب هاهنا متناً لا يحمل بعده الجمالي في التركيبة المفرداتية على غرار النص القصصي ذي البعد السوسيلوجي، بل يسعى إلى تأسيس جماليته من خلال هذا الكل السيميائي الموحد، فكأنى به لا يطرح ذلك السؤال الذي يقول: كيف نكتب "لأن ذلك لا ينتج سوى علامات فارغة" ٥٠-.

وهو بذلك -كما تذهب إلى ذلك "جوليا كريستفا" لا يؤمن بنص ذي مظهر لساني" دلالاته تتقدم إلينا في إطار متن لساني منظور إليه كبنية مسطحة، إنه توليد مسجل في هذه الظاهرة اللسانية" ٥١-.

ويتمظهر ذلك في مقطع قصصي آخر للمبدع نفسه في قصة "جثة فرعون" "وتجري، تحمل تاجك، وتجري، يلاحقك الصوت كالطوفان، يخترق سمعك كرصا ص منصر، فتصرخ إنها القيامة، ثم تهرع صوب البحر، يقترب الموكب أكثر، تتحول الأيدي إلى مناجل تتسابق إلى عنقك، رجت تضرب البحر بتاجك وتأمّر" ٥٢-.

إن هذا المقطع ليكسر تلك النمطية السكونية التي توحد التفكير اتجاه معان مميزة، فمن خلال هذا التفسير للمعاني المتقاربة، وتباعد الصور، بل وهذه الفجوات التي تساهم فيها اللغة يصبح الفكر الذي يسعى إلى جمع هذا الشتات عاجزاً على أن يوحد هذه الأفضية بشكل سريع إلا بعد قراءة وظيفية مؤطرة بممنزج جمالي، ويظهر المسار السردي لهذا المقطع كما توضحه هذه الإحالات.



إنه ومن خلال ما توصلنا إليه آنفاً، اعتماداً على النصوص نتبين وعياً جمالياً يتجلى في هذا المتن القصصي الجديد الذي يمثلُه جيل طلائعي بدا أنه يرفض التمثيل بشكله العنيف ويحاول الخروج عما هو آلي، لأن الكتاب الذين يبدعون من خلال هذه القوالب الجاهزة والجدول "هم في الحقيقة لا يقومون سوى بالاستنساخ ونسخ ما هو موجود" ٥٣-.

إن هذا الوعي بأدبية النص، مكنهم من القبض على إمكانيات اللغة في مجال التأويل، والانزياح فشكّلوا بها عالمهم القصصي الذي غدا يقترب من نثرية شعرية تتمظهر في سيمياء اللفظ ليتجلى المعنى خارج المدلول، الذي عانى منه النص الإبداعي طويلاً.

فكان لهذا الجيل، وفي نظرة تكاد تكون موحدة فضل الريادة في ركوب إبداعية تحويل اللغة إلى نظام اختلافي إشاري" ٥٤- من خلالها يولد التعبير المجازي دلالاته الاحتمالية ويبني في الوقت نفسه علاقة الترابط بين مكونات نصه، يبنّيها في إحالات داخلية فتضيء المدلولات بعضها بعضاً وتبقى مفتوحة على تأويلات القراءة" ٥٥-.

ثانياً: شعرية المتن القصصي:

تركز التجربة القصصية الجديدة في الجزائر مع هذا الجيل على المتن السردي اعتماداً على اللغة متكاملاً يحقق من خلاله استراتيجية المنحى الجمالي، بعد فتور العنف المضموني الذي نزعته إليه التجربة القصصية السابقة تحت محمولات فكرية لا داعي للعودة إلى تفاصيلها.

إن هذه التجربة الجديدة قد قادت القصة في الجزائر في هذه الفترة إلى تأسيس أرضية لمحاورة النص النثري ومحاولة خلخلة بنياته التقليدية، بدءاً من التشكيل اللغوي إلى فضائه الجمالي الكلي...

وكان إن تلمس جنس القصة مع هذه التجربة إبداعية متميزة كسر بها نظرية تنافر الأجناس الأدبية التي فهمت من منظور نقدي كلاسيكي. إن قصص هذا الجيل سعت لأن تؤسس أدبيتها عبر تشكيلاتها الأسلوبية ممثلة في اللغة، حيث "الكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرة، تم تحريرها على يدي المبدع الذي يطلق عتاقها، فتصبح قيمة النص حينذاك فيما تحدثه إشارته من أثر في نفس المتلقي" ٥٦-.

ولعل انفتاحية النص القصصي الجديد، وتمرده على انغلاقية سابقه التقليدي، قد حققت نصيتها وإنتاجيتها على الصعيدين الكتابي والفكري عن طريق ما يمكن تسميته بانفتاح النص، فهو منفتح على الإنتاج الدلالي وإنتاج القيم الجمالية الجديدة، بعد أن كسر البنية التقليدية على مستوى تقديم القصة، سواء على مستوى الزمن أو الصيغة والرؤية حيث يبدو التشكيل النصي للقصة بالنسبة للقارئ، وقد زخر بتلوين شعري زاد في عمق أدبية النص، وابتعد به عن المفهوم النثري الذي ارتبط إلى وقت قريب باللغة الإبلاغية التي لا تخلق، ولا تدخلنا في ما يسمى بالمتاهة.

إن النصوص القصصية الجديدة قد تمردت على مفهوم النثرية التقليدية وخاضت تجربة جديدة على مستوى اللغة، استعارتها من الشعر وبالتالي لم تعد تطرح مسألة الأجناس الأدبية كأجناس منفصلة فنياً يرى واسيني لعرج في تقديمه للمجموعة القصصية "أحبارة" لجمال فوغالي -ويعني لغته- "أنه لا تخلو قصة من قصصه من هذا الهاجس المركزي، تعيد كتاباته إلى أصلها الحميمي الأول لاستخراج مدافن الطفولة وحنين الأشواق المقتولة، ولا توجد لغة قادرة

على هذا الفعل إلا لغة الشعر التي تظلل بإيحاءاتها المتعددة هذه المجموعة" ٥٧.

وقد نقف على بعض ما أشار إليه هذا الناقد في قصة "اعترافات لامرأة من ضياء" ٥٨ - فيقول:

"أحس الآن اسمك يرقص داخل الصدر المسيح طائراً، مخضباً بدم القلب المعنى أبكي مرتجفاً، مقررراً حتى سويداء الروح، أ تظهر الآن بالدموع، أرفع هامتي، يداي تتضرعان "ساجداً كنت أبتهل" ٥٩ -.

ولعل الملاحظ في هذا المقطع القصصي هو ابتعاد الكاتب عن تلك النثرية المعتمدة واستغلاله لطاقة اللغة في تجاوز التعبيرية الخطابية. إن تفجيريه لدينامية اللغة ودلالاتها الإيحائية قد انتقل بالمتن النثري من نثره الشكلية إلى شعرية تدفع بالقارئ إلى التوتر بدل الارتخاء.

ولعلنا لا نضيف جديداً حين نقول إن اللغة الشعرية لها من الطاقة ما يجعلها تكشف عن معان مخبوءة ضمن بنية النص العامة، أقلها إمكانية التأويل، وإخضاع النص إلى توليد دلالات لا متناهية، كما إن اللغة الشعرية هي تحول الذات من موقع تحتية يكون في أغلب الأحيان أسير الفكرة/ الموضوع إلى فضاء للتخييل، ومعانقة الأرحب، ويظهر ذلك جلياً مع مفتي بشير في مجموعته "أمطار الليل" ففي قصة "الليلة الكبيرة" نصادف هذا التشكيل: "جميعنا كنا نسعى نحو موت واحد هلاك واحد في تلك الليلة الكبيرة... حيث تحرق التمايم والعمائم، حيث نكون جميعاً سواسية، مجرد آثام، أشجار عارية على الطبيعة المكشوفة، بقايا متبعثرة من أوهايم" ٦٠ -.

إن الكاتب لا يؤمن بحدود الأجناس، حيث اللغة تغدو لديه أداة حرة تركها توقع صورها الشعرية والتأويلية لتثور على كلاسيكية الخطاب النثري لتؤسس نصاً أساسه الإيحائية أو العلامة الجمالية، وبالتالي الدخول في "تناصية مع الأسلوبية الشعرية لخدمة أدبية" ٦١ -.

ولعل هذا التلاقح بين الجنسين قد بدأ مع الكتابات الجديدة بشكل يلفت الانتباه، خصوصاً حين ساند النقد الأدبي الحديث هذا التحول، فبعد الملك مرتاض يرى "إن تلك النظرة القديمة لم تعد لصيقة بمفهوم النثر والشعر، بل غدت ضيقة جداً في العهود المتأخرة، حيث النثر أضحى يقترب من لغة الشعر ليؤسس شاعريته بمفهومها الجمالي" ٦٢ - . وقد أدرك كتاب هذه الحقيقة، والتي هي جوهر الفن بعد أن تجاوزوا الأشكال المستهلكة في كتابات سابقهم فسعوا

إلى تجريب أدوات جديدة وخلق أشكال حرة لأن ذلك يمددهم "بانتقال دائم من المعلوم إلى المجهول، من المرئي إلى الخفي، ليبقى الفن تحولاً مستمراً" ٦٣-.

فعلال سنقوقة في قصة "امرأة جميلة جداً" يتمرّد على اللغة المتوقعة خلف دلالاتها الثابتة. "أنت يا عائشة، حلم يتماهى في حسي، كما الزمن، كما اللحظة التي تهرب الآن من يدي المغلولة سمنتطي معاً صهوات السفر كنت أحلم دائماً أن أراك كالقديسة النائمة في صوفية الدير، أو كمریم الرمز" ٦٤-.

إن شاعرية هذا المقطع تظهر أن الكاتب يتعامل مع اللغة تعاملًا وجدانيًا، فهو كالصوفي يبحث عن القبض على التناقض "بلغة هي كشف، وبحث، وتجاوز للمثال إنها لغة تتمظهر في بعدها الإيمائي، أو كما يعبر عن ذلك المسدي من أن غاية الحدث الأدبي تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإشارة" ٦٥-.

لأن البعد الإشاري أبلغ وأقوى انزياحاً من كونه مجرد إبلاغ، فاللغة حين تقترب من مجال الشعرية فإنها تؤسس متنها النثري بعيداً عن سلطة النموذج الكلاسيكي، فيكون كل لفظ شعري شيئاً غير متوقع، إنه وعاء لقيثارة تتطير منها جميع إمكانات اللغة وبالتالي يغدو النص النثري في هذه المجموعات "انعطافاً لتقنية لفظية تتمثل في التعبير وفقاً لقواعد أكثر جمالاً" ٦٦-.

ففي قصة "رجلاً آتيك رغم كلاب الليل" تتجلى ملامح شعرية النص النثري عند محمد دحو "أيّتها السيدة المحترمة، معذرة، أن يكون كلامي شعراً، لأنك تكرهين الشعر، وأنت على ما أذكر أقسمت بالحرف الواحد أن الشعر ليس إلا غناء وهراء، ولهذا ما عدت أكتب الشعر يكفيني أنني أنزلت في قلبي واخترتك لوجدك" ٦٧-.

إنه لا يمكن استبعاد أن الكاتب هنا في هذه القصة أو غيرها يوظف كل طاقته اللغوية، والفنية ليؤسس هرمًا جماليًا يستعيره من فضاء الشعر، حيث نلتمس تلك الحرية التي يمنحها هذا الفضاء للساد، بحيث لا يحس باختناق أو حاجز قصري يرغمه على النزول إلى لغة تؤسره في بوتقة الجاهز، فهو يعي - وهذا يظهر من خلال السرد - أنه يجرب إمكانية تداخل اللغتين لغة الشعر/لغة النثر، على غرار ما تذهب إليه نتالي ساروت من أنها لم تعد تستطيع وضع حدود فاصلة بين النثر الروائي والشعر" ٦٨-.

ولعل هذه الصياغة الشفافة التي ظهرت ملامحها جلية مع تجربة هذا الجيل، لم تعد وقفًا على الشعر وحده، وإنما أصبحت من مجالات النثر وحقله أيضاً، وقد هيا له ذلك فن الرواية والقصة القصيرة، وهما فنان أصبحا اليوم

ينافسان الشعر الجديد منافسة شديدة "فالقصة كما يرى عبد الملك مرتاض إذا لم تكن شعراً فهي ليست قصة" ٦٩-.

وهذا ما يقودنا إلى تلاشي الحدود بين الأجناس الأدبية التي أكد تباعدها النقد الكلاسيكي، الشيء الذي حد من توظيف إمكانات اللغة بشكل انفتاحي، وإبقائها ضمن انغلاقية مميتة كرسست سكوتيتها. وكان للخطاب النقدي الجديد موقعه من التغير بعد مساءلات تنظيرية أعاد بها تشكيل الخطاب الإبداعي الجديد، بحيث لم تعد اللغة من حيث جمالياتها وتأويلاتها حكراً على القصيدة، بل تعددت لتفرض طقوسها الإيحائية على القصة فهي عند قصاصي الجيل الجديد "لغة شعرية تخرق قانون اللغة العادية لتقوم على التجربة الباطنة" ٧٠-، وهي تجربة كما أشرنا سلفاً تمثلها جيل من كتاب القصة الجدد، خاصة بعد تطور المفاهيم النقدية والإبداعية، وتجدد أفضية الإبداع، ليس على مستوى القصة الجزائرية فحسب، بل على صعيد الحركة الإبداعية في العالم العربي، حيث غدا المبدع في القصة والشعر على السواء "يؤمن أن الفن قوامه اللغة، التي تتحول إلى حقل للتأمل فيتصاعد فعل الدوال في بناء النص" ٧١- وهذا بغض النظر عن الأجناس الأدبية والنظرة التقليدية التي اعتبرت أن للقصة لغتها الواصفة التي لا ينبغي أن تحلق بعيداً، وكذلك الشعر الذي نظر له على أنه الفن الحقيقي، لأن مبدعه له كامل الحرية في التعامل مع اللغة... ولعل هذا التداخل مرجعه إلى أن القصة الجديدة لم تعد تكتفي بالمرجعية النثرية لجنسها، بل تعدت ذلك إلى تناصية مع المتن الشعري المعاصر، الذي عرف هو الآخر تمرداً على نمطية الصورة القديمة التي مثلتها البلاغة العربية التقليدية. فقد راحت تغامر في الأرحب، وبالتالي حدث التلاقح بين لغة الشعر ولغة القصة، بفعل هذه المزاجية، بحيث لم يعد يحس بذلك التباعد بين الجنسين عدا ما يتعلق ببعض تقنيات القصة من الناحية الفنية. ولعل هذا التماس من اللغة الشعرية لم يكن وليد الصدفة إنما جاء بعد مرحلة تجريب الكتاب الجدد للأشكال التعبيرية واستعارة هذه الخصوصية الشعرية التي "تحيل الحدث إلى رمز بحيث لا تردنا إلى الحدث بما هو وكما هو، إنما تردنا على دلالاته، أو إبعاده ناقلة حواسنا ووعينا في أفق جمالي تخيلي قوامه اللغة وعلاقاتها" ٧٢- . وسوف نقف مع هذا الفضاء في قصة "الأغبياء" ٧٣- لعلال سنقوكة "أرقام ساعتى كانت تمر أمام بصري مر السحاب والماء كان يملأ الأفق... كنت أريد أن أطيّر إلى قرص الشمس، أترجاه أن يعود.. يطل من جديد على مدينتي الغافية،

تخترق أشعته السنينة أقباص صدور الناس، تثير فيها الحب والدفاء وتنطلق بها إلى عالم آخر" ٧٤-.

إن الكاتب في هذا التشكيل اللغوي الجميل، إنما يستعير من الفضاء الشعري صفاءه، وكأن اللغة تأخذه على طبيعتها الأسطورية لمحاورة الذات، التي لا ترضى بالمكشوف، فهو لا يروض اللغة للمضمون، بل يجعل منها أداة لمساءلته بوعي وإدراك لأن "المحكي التخيلي عندما يعي خصوصيته يعدو ضرورياً لقراءة المهمل والهامشي والمتشكل عبر ثنايا الجدلية الحياتية" ٧٥-.

فالمتن القصصي عند هذا الكاتب يتعدى المظهر التصنيفي إلى النقاط تفاصيل الأمكنة والحركات، وإلى استبطان ما يصطرع في الأعماق من مشاعر مضادة لما هو قائم حولها، حيث تغدو الإشارية وكثافة البعد الشعري هي المحرك لدينامية الأحداث كما يصبح التأويل ضرورة للقبض على حيثيات المضمون.

وهذا التصور نفسه نجده عند "مفتي بشير" في "مواويل الغريب في القرية" فنقف معه على إيقاع يتلون بكثافة إيحائية تناصية مع الفضاء الشعري.

"تبقى وحدك تحمل صمت العالم، وجرح البشر منذ آدم إلى آخر من غادر الكون، تقوم، تذهب وتجيء داخل الغرفة، ثم بقوة تدفع المائدة، فتنحطم كل الصحون الفخارية على الأرض، تشعر بالحزن وتخرج" ٧٦.

ولعل ما يمكن استخلاصه والقصة الجزائرية الجديدة تستعير هذه الأسلوبية الشعرية أن المبدع قد تخلص من البوح بكل شيء، قياساً باللغة الكلاسيكية، التي كانت انعكاساً آلياً لواقع مفروض على الكتاب استنساخه، لأنه ويتداخل الأجناس، أضحي المضمون يلون بأبعاد تكسر فيها الزمن التعاقبي، وغدا تابعاً لتشكيل أسلوبية تارة يفصح وأخرى يتعدى مستوى الانتماء التصنيفي. إن كتاب القصة الجدد في الجزائر قد تجاوزوا الخطاب السلفي الذي ركز على المضامين يستنسخها تحت وطأة المرحلة التي كانت تبارك مثل هذه الخطابات، مما أدى إلى تغييب المنحى الجمالي. ولعل المرحلة الثقافية، وجراً الخطاب النقدي الجديد بكل محمولاته اللسانية والسميائية، هو الذي أسهم في بلورة هذه الآراء مما جعل هذا الجيل يخوض غمار التجريب، ويحاول إخضاع اللغة التعبيرية إلى نمط أسلوبية جديد، بحيث تخضع فيه إلى تفاعل عضوي بموجبه تتراوح الألفاظ تبعاً لسياقاتها في الاستعمال عن معانيها الوضعية. وقد مكنت هذه القناعة كتاب هذه المرحلة من التمرد عن سكونية اللغة، والتفكير الجدي في وجوب استغلال كل طاقاتها

الكامنة "على اعتبار أن النص بنية دلالية هي جماع بنيات داخلية تتكون منها صرفية/نحوية يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى" ٧٧-.

ولعل الميل إلى محاورة اللغة، واستغلال أبعادها الإيحائية والانزياحية هو ما جعل المتن القصصي عند هؤلاء خطاباً تغلبت فيه الوظيفة الشعرية، حيث بدا واضحاً تداخل الأجناس الأدبية، وتكسير البنية التقليدية للخطاب القديم، وبذلك "تحرر الكاتب من عبودية اللغة التصنيفية، ودخل في حوار الأجناس على اعتبار أن كل نص يكتب في سياق أدبي يعكس حواراً معيناً مع الأجناس والنصوص القائمة، ومن ثم، فإن التناص في جميع أشكاله هو من شروط تكوين النص" ٧٨-.

وقد أعطى هذا المفهوم، والذي تبناه النقد الأدبي الجديد أبعاداً أخرى لأفضية النص القصصي لنسج الخطاب الكشف، والجمع بين الأسطوري واليومي، كذلك بتكسير الزمن التعاقبي الذي يحاصر الحدث، ويقتل متعة الشفافية والتجريد، فكانت القصة عند هذا الجيل لوحة فنية قابلة لتأويلات القراءة، وغير محاصرة بأبعاد دلالية ثابتة، "حيث النص يتموضع ضمن انزياح لا محدود، كون اللغة الموظفة عند هؤلاء الكتاب لغة سيميائية تخترق الاصطلاح السائد لتؤسس نظاماً جديداً ينبثق من داخل النص" ٧٩-.

وهذه السيميائية الأدبية، أضحت الطريقة المثلى لتحليل النصوص الأدبية بأدواتها الإجرائية الخاصة خصوصاً بعد ظهور الشكلايين الروس، وحلقة براغ، حيث خصصت بحوث واسعة لدراسة اللغة الشعرية ٨٠- . إن اللغة مع هذا الجيل، تغدو شلالاً من الأحاسيس تحمل أبعاداً نفسية وجمالية، فهي تهرب من حصار المدلول لتعانق التخيل ثم تسعى للهروب من التعقيل الذي يفقدها متعة هذا الامتداد الجمالي. وتتجلى هذه المظهرية اللغوية مرة أخرى في مقاطع من قصة "الثلج والنافذة" لجمال فوغالي:

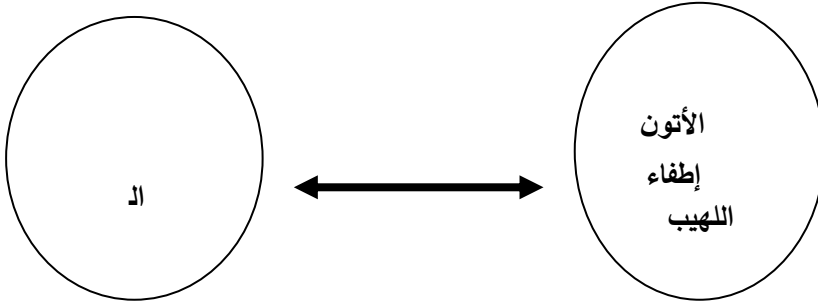
"بأعماقي أيها الثلج أتون ملتهب، أطفئ لهيبي وحرقتي، تعال افقرز أيها الثلج، لم أجد أحداً أسامره غيرك، فكلهم هربوا هي أيضاً هربت، أصبحت مخيفاً كالمطاعون، الصمت الجنائزي الراعن يطبق كثيفاً، وعلى الحجرة يخنق أنفاسك وأنفاسها والساعة الحائطية لا ذت بالصمت الرهيب، والبرودة أكلت مفاصلها والعقربان تداخلا، تدثرا، هما الآن أمامك في عناق أبدي" ٨١-.

إن اللغة هنا تحمل زخماً من الأحاسيس عبر دلالات إيحائية تتقاطع كلها في فضاء موحد، وهو الحالة النفسية للكاتب مع أنها تتجاوز متناقضة في

مدلولاتها الحرفية، فالأتون الملتهب، لا يجاور الثلج، الذي هو برودة في درجتها الأخيرة. ولعل هذه التضادية هي ميزة الكتابات الجديدة، بحيث تصطدم اللغة بدلالاتها المتضاربة فتعد الخطاب بجماليات إضافية عبر التناقض، ويمكن التدليل على ذلك بهذا البيان.

الحقل الدلالي (أ) المتمثل في: يتناقض جوهراً مع الحقل (ب) والمتمثل

في:



أو بمفهوم آخر:

فالحقل الدلالي (أ) ← [التعاسة، الألم، الشقاء] يختلف عن

الحقل الدلالي (ب) ← [الأمل، انفراج]

وهنا يكمن سر اللغة وبنية الخطاب الأدبي الذي "يتفاعل من الداخل، ويخضع لقوانين خاصة وميكانيزمات، بعيداً عن أي إحالة على التاريخ" ٨٢-.

وتبقى اللغة ومن خلالها الكلام الأدبي، لا يحدث عمقه وثخنته إلا من خلال وظيفته الشعرية التي هي خاصية الخطاب الأدبي المنقطع الشفافية لأنه حاجز بلوري، طلي صوراً ورسوماً يستوقف القارئ قبل أن يمكنه من اختراقه ٨٣-، إنها اللغة التي تصبح الجملة والفقرة فيها ذلك النسيج الفني من الذاتي، والانطباع الحسي الناتج عن صور العين وأصوات الأذن وروائح الشم ٨٤- أو بتعبير نبيل سليمان هي إلغاء التثقيب وإقامة التخيل ٨٥-.

ولعل ذلك يوافق ما ذهب إليه السيميولوجيون من أن اللغة الأدبية هي مجموعة من الانحرافات عن المعيار، ونوع من العنف اللساني، أي أن الأدب نوع خاص - من اللغة مقابل اللغة العادية، التي نستعملها عادة ٨٦-.

■ ■

■ إلهام:

- ١- خالدة سعيد - حركية الإبداع - دار العودة ط- بيروت ٧٩، ص ١٣.
- ٢- مبارك حنون - دروس في السيميائيات، ص ٧٤.
- ٣- إحدى قصص مجموعة إجابة، ص ٥٣.
- ٤- هايدغر - في الفلسفة والشعر - ترجمة عثمان أمين، ص ٨٤.
- ٥- القصة ص ٥٣.
- ٦- ع السلام المسدي - النقد والحداثة - ص ٣٨.
- ٧- القصة ص ٥٣.
- ٨- حركية الإبداع ص ٥٩.
- ٩- ع السلام المسدي - الأسلوبية والأسلوب، ص ١١٧.
- ١٠- منير العكش - أسئلة الشعر - ص ٢١٦.
- ١١- قصة تهويمات خارج حدود الزمن، ص ١٣.
- ١٢- ع الملك مرتاض - النص الأدبي من أين وإلى أين ص ٥١.
- ١٣- القصة، ص ٨٦.
- ١٤- يمينى العيد - في معرفة النص - ص ٧٢.
- ١٥- قصة الصمت آخر ما تبقى "محمد دحو"، ص ٧٩.
- ١٦- انظر يمينى العيد - في معرفة النص، ص ٨٢.
- ١٧- النقد والحداثة، ص ٤١.
- ١٨- آدونيس - الشعرية العربية - ص ٧٧.
- ١٩- قصة "ماليا" جمال فوغالي، ص ٦٣.
- ٢٠- حسين جمعة - قضايا الإبداع الأدبي - ص ٣٧.
- ٢١- أسئلة الشعر، ص ٢١٦.
- ٢٢- عبد الله الغدامي - تشریح النص - ص ٣٧.
- ٢٣- ع الرحمن ياغي - في النقد النظري - ص ٩٧.
- ٢٤- ريفاتير - معايير تحليل الأسلوب. ترجمة حميد لحداني - ص ١٠.
- ٢٥- قصة: عودة المهدي. المجاهد الأسبوعي جوان، ٨٨، ص ٥٧.
- ٢٦- أحمد المديني - أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، ص ٢٥.

- ٢٧- انظر نازك الملائكة - شظايا ورماد. ص ٩.
- ٢٨- محمد فتوح - الرمز والرمزية في الشعر المعاصر - ص ١٢٣.
- ٢٩- تودروف - الشعرية - ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص ٢٣.
- ٣٠- ع الملك مرتاض - بنية الخطاب الشعري - ص ٤٧.
- ٣١- قصة عودة المهدي، ص ٥٧.
- ٣٢- ادوار الخراط: ملامح الحداثة عند شاعرين - مجلة فصول، ص ٥٩.
- ٣٣- مطاع صفدي مغامرة الاختلاف والحداثة - الفكر العربي المعاصر، ٨٧، ص ٥.
- ٣٤- عودة المهدي، ص ٥٧.
- ٣٥- عبد الله الغذامي - كيف نتذوق قصيدة حديثة - فصول ص ٩٧.
- ٣٦- الكاتب نفسه - قراءة سيميولوجية لقصيدة إرادة الحياة - الفكر عدد ٤، ص ٧٥.
- ٣٧- قصة ليل وحلم ونوارس، ص ١٠.
- ٣٨- القصة.
- ٣٩- انظر حركة الإبداع، ص ١٧.
- ٤٠- قصة مواويل امرأة حزينة من "مج" ليل وحلم ونوارس، ص ١٩.
- ٤١- قصة الناسوت من نفس المجموعة، ص ١٦.
- ٤٢- الأسلوبية والأسلوب، ص ٣٩.
- ٤٣- المرجع ص ٩٥.
- ٤٤- مج من الأساتذة في أصول الخطاب النقدي الجديد ٨٩، ص ٥١.
- ٤٥- المرجع ص ٥١.
- ٤٦- المرجع ص ٨٢.
- ٤٧- عز الدين المدني - القصة العربية المعاصرة في تونس ٨٠، ص ١٤١.
- ٤٨- قصة من "مج" السكاكين الصدئة.
- ٤٩- القصة ص ٣٨.
- ٥٠- في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص ٥١.
- ٥١- سعيد يقطين - انفتاح النص الروائي ٨٩ - ص ٣٨.
- ٥٢- القصة ص ٣٥.
- ٥٣- عمار بلحسن - الإبداع والثقافة والسلطة - مجلة التبیین عدد ٧، ص ١٦٢.
- ٥٤- سليمان عشارتي - التفكيك وجذور الوعي النظري عند دريدا - تجليات الحداثة عدد ٢، ص ١١١.
- ٥٥- يميني العيد - حكاية المكبوت وغربة الكتابة - التبیین عدد ٦، ص ١١٣.

- ٥٦-الغذامي - قراءة سيميولوجية لإرادة الحياة ص ٣٤ .
- ٥٧-مقدمة المجموعة للأعرج واسيني .
- ٥٨-قصة من مجموعة "احبارة" .
- ٥٩-القصة ص ٥٤ .
- ٦٠-قصة الليلة الكبيرة - "مج" أمطار الليل، ص ٥٥٤ .
- ٦١-في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص ١٠٩ .
- ٦٢-النص الأدبي من أين وإلى أين ص ٥ .
- ٦٣-مجموعة من الأسانذة الرواية والواقع ترجمة رشيد بن حدو ٨٨، ص ١٦ .
- ٦٤-إحدى القصص الواردة بالمجموعة .
- ٦٥-النقد والحدث ص ٥٢ .
- ٦٦-انظر بارت: الكتابة في درجة الصفر. ترجمة براءة ٨٥، ص ٦٠ .
- ٦٧-قصة رجلاً آتيك رغم كلاب الليل. محمد دحو، ص ٢٤ .
- ٦٨-انظر ع الملك مرتاض -النص الأدبي من أين إلى أين، ص ٣٣ .
- ٦٩-المرجع ص ٣٢ .
- ٧٠-جان كوهن: بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي -محمد العمري- ٨٥، ص ٢٠٤ .
- ٧١-محمد بنيس -الشعر العربي الحديث، بنياته، إبدالاتها - ٩٠، ص ٧٨ .
- ٧٢-المرجع ص ١٧٢ .
- ٧٣-قصة واردة بمجموعة ليل وحلم ونوارس .
- ٧٤-قصة الأغبياء من نفس المجموعة، ص ٣٠ .
- ٧٥-لغة الطفولة والحلم -ص ٨ .
- ٧٦-قصة من مج "أمطار الليل" .
- ٧٧-قصة: مواويل الغريب في القرية "مج" أمطار الليل .
- ٧٨-انفتاح النص الروائي، ص ٣٤ .
- ٧٩-لغة الطفولة والحلم، ص ١٠ .
- ٨١-تشریح النص، ص ٧٥ .
- ٨٢-جوليا كريستيفا LELANGAGE CET INCONNU ص ٢٩٩ .
- ٨٣-قصة الثلج والنافذة "مج" احبارة، ص ١١ .
- ٨٤-عثماني الميلود -شعرية تودوروف - ٩٠، ص ١١ .
- ٨٥-المرجع ص ٢٢ .

- ١٦-نبيل سليمان -مساهمة في النقد -٨٣، ص٢٣ .
١٧-انظر مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد ٤٤/٥، ص٧٢ .



البنية السردية:

أولاً: مفهوم السرد

ثانياً : البنية السردية في الخطاب القصصي الجديد

أ.انكفاء البطل النموذجي

ب.البنية الحكائية

ثالثاً : الحدث من منظور السردية الحديثة.

أولاً: في مفهوم السرد:

يذهب عبد الملك مرتاض إلى أن أصل السرد في اللغة العربية هو التتابع الماضي على سيرة واحدة وسرد الحديث والقراءة من هذا المنطلق الاشتقاقي، ثم أصبح السرد يطلق في الأعمال القصصية على كل ما خالف الحوار، ثم لم يلبث أن تطور مفهوم السرد على أيامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم، وأشمل بحيث أصبح يطلق على النص الحكائي، أو الروائي أو القصصي برمته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص، أو حتى المبدع الشعبي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، فكان السرد إذن نسيج الكلام، ولكن في صورة حكي" (١)

ولقد تطور هذا المفهوم مع الكتابات النثرية الجديدة مدعوماً بطروح النقد الحدائي فكانت القصة أقرب الأجناس الأدبية لتمثل هذه التقنية خاصة مع تغيير نظرة كتابها في التعامل مع اللغة، وزمن الحدث، وفضاء الحكي "فإن كانت السردية في مفهومها التقليدي تعني وظيفة يؤديها السارد ويقوم بها وفق أنظمة لغوية، ورمزية فإنها قد اتخذت مفهوماً واسعاً ومغايراً يتصل بعلاقة السارد بالمسرود له، وبالشخصيات الساردة" (٢).

ويعني ذلك تقنية جديدة قد غزت الكتابات النثرية القصصية بحيث لم يعد يستهويها ذلك السرد التقليدي الذي يشرع في وصف لديكور مألوف وعادي، وصف يبعث في القارئ الاطمئنان دون أن يصدمه" (٣).

ولعل مشهدية الخطاب الحديث كان من الروافد التي عمقت المفهوم الجمالي للنص القصصي، وأضفت عليه أبعاداً فنية أخرجته من أسر التقليدية الصورية التي حكمت منطق الحكي، وأرغمته على السير في منظور كلاسيكي، ولم تعمق، بل ولم تولي خصوصيات عناصر القصة من حدث وزمان وشخصيات أي اهتمام، وهذه العناصر قد أضحت انفتاحية ومفتوحة في آن واحد على بنايات عدة من منظور السردانية الحديثة.

ثانياً البنية السردية في الخطاب القصصي الجديد:

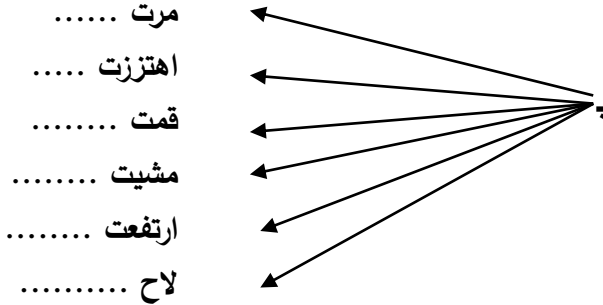
لا يمكن فصل، أو تجزئة علاقة اللغة بالسرد الذي هو خطاب شفوي، أو مكتوب "يحكي قصة تتشكل من مجموعة الأحداث المروية (٤). فحين أشرنا إلى أن اللغة في الخطاب القصصي الجديد، قد تجاوزت بعدها القاموسي وأضحت تحاور أبعادها السيميائية لتشكل فضاءها الجمالي التأويلي، فإن ذلك يعني أنها أصبحت تؤسس بهذا الانقلاب، أو تولد بنيات جديدة على مستوى تشكيل النص القصصي، أقلها، تفسير عمودية السرد التقليدي الذي كان يتعامل مع لغة تبدو منحطة لا تسمح له ببسط ظلاله كما يشاء وبالتالي فالتفاعل بين اللغة الجديدة وحداثة السرد يظهر قوياً.

وسنحاول أن نظهر ذلك من خلال نصوص قصصية نبين من خلالها هذه الخصوصيات كاسبعاد ظاهرة الوصف المثقلة التي لا تترك المجال للسرد كفاعلية حكاية خاصة إذا علمنا أن الزمن يتحرر مع السرد بمفهومه الحديث ولم يعد ذلك الزمن التقليدي الدال على الأزمنة النحوية، وقد تجلى ذلك في أكثر قصص جمال فوغالي، ومحمد دحو وخليفة قرطي، ففي "الجفاف" لدحو نقرأ.

"وبينما أنا في أحد الليالي القمرية، الهادئة، مستلق على فراشي مرت أمامي أشباح فاهتزت سمعت صوتاً يجيء من بعيد، كان عذباً، وكان جميلاً، فقممت، ومشيت محترساً حتى إذا اقتربت من شجرة ضخمة، ارتفعت دقات قلبي، ولشد ما كانت دهشتي عظيمة حين لاح لي من هناك شيء لم أتبينه جيداً" (٥).

يبدو السارد هنا يتجنب الوصف قدر الإمكان، فعدا بعض الكلمات الواصفة - القمرية - الهادئة - ضخمة - وهي أوصاف لم تؤثر على مسار انفتاح السرد. نجد النص مغموراً بروح الحكاية، وقد تقمص الكاتب شخصيته القصصية ليكون أكثر تحراً في توليد الأحداث، كما أن للأفعال، وانتظامها عبر عملية تركيبية لتشكيل هذا الخطاب دوراً فعالاً بدءاً بالزمنية التي تماثل لفظة بينما وانتهاء بالأفعال الدالة على الحركة والإدهاش، "وهي أفعال كما يظهر

ليست محكومة بمنطق خارجي كالذي نجده - عادة - في الخطاب التقليدي" (٦)
حيث ترتبط كما أشرنا بمنطق الحكي الزمني كما يظهر:



وبالتالي خلصت هذه الأفعال المسار السردى من الوصف، وحررت وجهه
الزمنى ليلج لعبة التداخل، هذه اللعبة التي تنتج بمعية السرد عالماً زمنياً جديداً
يكسر البناء الخطي للسرد الكلاسيكي الذي سيطر على البنية اللغوية للخطاب
القصصي السابق، بحيث كان على الكاتب التعبير عن الهدف والفكرة فقط.

إلا أن روح الإبداعية، والتحرر من الثقل الإلزامي قد أدى بالقصاصين
الجدد إلى تجريب إمكانيات اللغة السردية للوصول بأعمالهم إلى روح الأدبية،
فكان أن جربوا تقنيات السرد التي تضمن للنص انفتاحيته من حيث الزمن
والخطاب.

ولعل المقطع القصصي السابق "محمد دحو" يقوم على ما يسمى
بالانقطاعات وانتقاء المقاطع، والمشاهد، فنحن لا نحس ونحن نقرأه بذلك
الترتيب الزمني التقليدي، أو بتلك النمطية الذهنية في تتبع الحدث على غرار
القصة التقليدية.

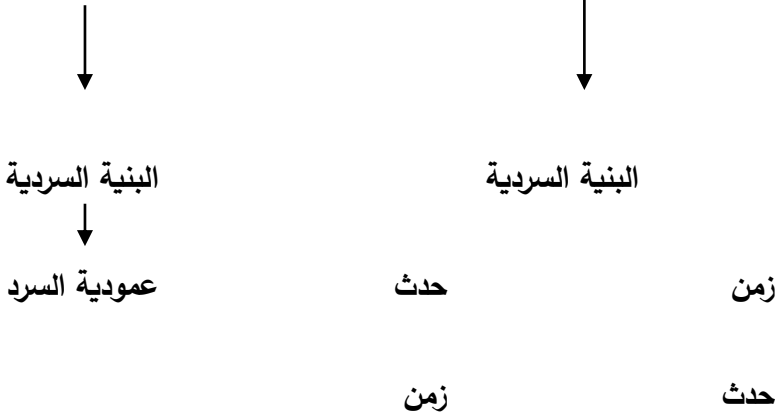
"بل يفاجئنا في سرده للحدث بفوضى الترتيب" (٧) وهي الرؤية نفسها التي
نجدها عند خليفة قرطبي في "عيناها والرصيف" يقول:

"والآن تمسكين بذاكرتي، وتحولين عينيكم عن هذا الوجه المعفر بصمت
الأولياء، وحكمة المغفلين، وتدسين الصدر المحترق لهفة في الغياهب، كانت

رحلة، وحينما حملتك الأقدار، كان عناق الأطفال كالصفصاف، كالجراح، كوادي
والآن تشقين صدري لتتنفسي فيه ما تجرعت من سنين الرماد"(٨).
وهذه الخطاظة تظهر تباين المسار السردى بين القصة الجديدة والقصة
الكلاسيكية.

شكل (٢)
القصة الكلاسيكية

شكل (١)
القصة الجديدة (الحدث)
(الحدث)



= انغلاق النص

= انفتاح النص

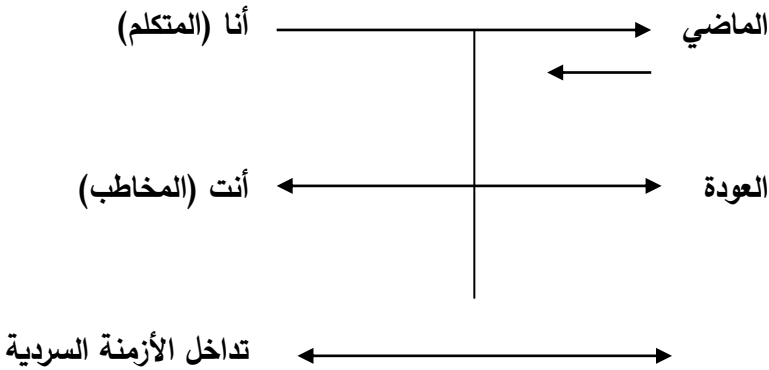
من خلال هذا الشكل يمكن الوصول إلى أن القصتين، وبدرجة أقوى "عينها والرصيف" قد تعددت فيها أشكال السرد ولم تخضع لنموذج قار، بدءاً من تعدد الضمائر التي تجعل النص متحرراً، فالقصة تنفتح على الضمير -أنا- ترحل طبلتاي إلى عالمها .. أنتظر الماء ..."(٩)، حيث السارد يتقمص في فترة قصيرة البداية الاستهلاكية ليتحول المسار السردى إلى المخاطب". والآن تمسكين بذاكرتي.."(١١).

ولا يستمر المشهد ثابتاً حتى يتقمص السارد شخصية أبي زيد الهلالي في بقية القصة ليمارس معه تقنية السرد الرؤية المصاحبة - vision avec، وهي تقنية حديثة حيث السارد لا يفرض سلطته القهرية على بطله، أو أبطاله كما في القصة التقليدية، فهو يساويه في تشكيل الحدث، وهذه التقنية يوظفها خليفة قرطي ببراعة، حيث لا نحس بتلك النمطية التي تغيب الشخصية، وتفتح المجال لصوت السارد وحده.

ففي قصتيه "عينها والرغيف" و"النافذة الثالثة"، نجد أن نهايتهما تلتحمان في سرد تكثيفي، يعود من خلاله دائماً إلى الحاضر، فتنتهي القصة بتداخل

الأزمنة، وبتنوع السرد وهي التقنية نفسها التي نجدها عند جمال فوغالي في قصتيه "حلم الهزيع الأخير" و"اعترافات لامرأة من ضياء" (١٠) وكذلك عند يوسف سعداني في "عودة المهدي" (١١).

ولعل الملاحظ في هذه القصص، هو أن السرد يبدأ عبر نقطة ضيقة، وغالباً مع الضمير - أنا - ثم يتنوع مع تنوع الضمائر مما يمد الحدث بانفتاحية أكبر، يعود السارد إلى نقطة البداية، وهكذا.. وهذه الخطاطة تبين ما ذهبنا إليه.



وذلك لأن كل سارد يفترض بداية، وتلاحقاً في الأفعال أي تغييراً واختلافاً، وكل تغيير يشكل سلسلة جديدة في السرد، بحيث أن كل فعل يتبع سابقه، وغالباً ما يدخل معه في علاقة السببية (١٢).

ولعل تنوع البنية السردية، وتمردها على المنطق الخارجي الذي حكم القصة الكلاسيكية، يرجع إلى تجريب جديد خضعت له القصة الحديثة سواء الجزائرية أو العالمية. وقد وجدت من خلال هذه النماذج المدروسة تشكل ظاهرتين ينبني عليهما الهرم السرد القصصي لذا هذا الجيل وهما:

أ- انكفاء البطل النموذجي:

لقد تخلصت القصة عند هذا الجيل من سلطة البطل الموحد الذي يتحكم في سير الحدث بدءاً من مطلع القصة إلى نهايتها، ولعل هذا الانكفاء، والحد من سلطته قد زاد من تنوع السرد وانفتاحيته، بحيث لم نعد نجد ضميراً واحداً

يؤطر الحدث القصصي إلى النهاية، بل نلفي تعدداً، وتغيباً لنموذجية البطل، ويظهر ذلك في أغلب قصص مفتي بشير.

ولعل قصته "الدار الكبيرة" (١٣) لتجسد هذا الانكفاء، فلا صوت لضمير واحد، بحيث يجابه القارئ بمسار سردي لوحدات متقاطعة، لا يجمع بينها بالمفهوم التقليدي ذلك التوحيد الزمني الصرفي.

فالقصة عبارة عن تتابع وحدات سردية تجمع بينها علامات تراتيبية، وتكون إما بسيطة أو معقدة في تواترها، بحيث تتبادل الأثر فيما بينها (١٤) بفضائها السردية، لنذكر بعد جهد تركيبي أن هناك تماسكاً، وتوحداً بينها بخيط يصعب التماسه، فهو لا يسعف القارئ في الذهاب مع الحدث ضمن خيط مرسوم يشاركه في نسج بعض آلياته، بل يدخله في لعبة الإيهام ليفسد عليه تصور النهاية، أو شبهها، وذلك من خلال تنوع البنيات السرية وتموضعها في قالب الحكاية فيخرج بذلك عن الخضوع لنمطية السرد الخارجي.

"الساعة تجري بسرعة، والوقت يمضي بدون أن أحس به، لكن الكلب وأبي، ووجهها كانا يرسمان لي نقطة عذابي، ويفضحاني أمام أمطار الليل الخفيفة الباردة" (١٥).

نجد في هذا المقطع القصصي تجميعاً لبنيات سردية مكثفة تتوزع ضمن بنيات صغرى، يغيب فيها صوت الضمير، أو السارد الموحد، بحيث أن كل فاعل سيأخذ مساره السردية بمحموله الفكري، ليتقاطع مع الآخر، فيتشكل عبر هذا الكل بنية سردية كبرى كما أشرنا.

ولعل هذا المقطع القصصي من قصة "الأغبياء" لعلال سنقوقة ليبين كيف يوظف الكاتب ضمائر متعددة، ثم يوحد بينها ضمن حيز القصة في بنية سردية كبرى يقول:

"كنت أنا

مدينتي كانت

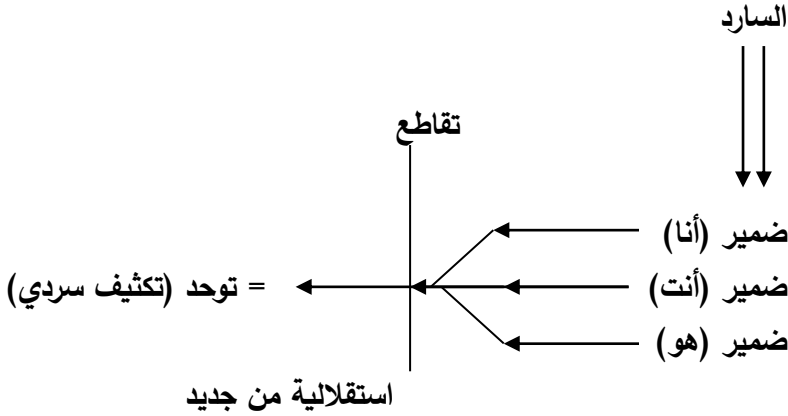
شعرها كان منشوراً

إنك جميلة ياليلاي

وأنت جميل، وطيب أيضاً يا علي

وكان الناس..."(١٦)

وهذه خطاظة تقودنا إلى تباين واختلاف البنيات السردية، ثم تقاطعها واستقلالها من جديد.



ب- البنية الحكائية:

إن المتتبع لقصص هذا الجيل يدرك، أنهم يتوحدون فنياً في بنية سردية يغلب عليها طابع الحكاية وهي تقنية سردية نعتقد أنها تمنحهم حرية أكبر في التعامل مع اللغة "كونها تتسم بالاتساق، والتتابع، والترابط والتواشج بين أجزائها، حتى تساهم في تأسيس عالم السردية المعاصر. ولأنها تنقل حدثاً، أو مجموعة أحداث متعلقة بشخصيات، أو بشخص واحد من صورتها الواقعية أو الخيالية إلى صورتها اللغوية" (١٨). فإن هذه البنية، التي نعدّها من التقنيات الجديدة، قد حررت اللغة من انغلاقيتها على المضامين الكسيحة التي تفرض شكلاً معيناً، وأفضت بها إلى الانفتاحية والشساعة.. (الاتساع) ..

ويظهر ذلك في "جثة فرعون" و"اغتيال الحجاج" لحسين فيلالي (١٨)، وكذلك "عودة المهدي" (١٩) ليوسف سعداني، ثم "عودة الفارس" (٢٠) لخليفة قرطي حيث المسار السردية في هذه القصص يخضع لنمطية حكاية، تضيف على الخطاب الأدبي بعداً جمالياً، وانفتاحاً على التأويل. ففي "عودة الفارس" نقرأ هذا المقطع "وغداً سيأتي الفوارس، سيقولون، أنني غبي وجبان، وهم الذين قتلوني، انتظروا سيأتون أو سيأتي الفارس أيضاً، الذي سيعيد لتقاسيمكم صلابتها، سيحمي المدينة والحريم..". (٢١) ومثله يوسف سعداني في "عودة المهدي" "تجمهر حوله الناس، خطب فيهم، حدثهم عن الحب والأرض الغضة والشمس ذات الخيوط الذهبية، وحكمة الأسلاف النقية كالثلج" (٢٢) ثم نلفي

حسين فيلالي في "جثة فرعون" يقترب الموكب أكثر، تتحول الأيدي إلى مناجل، تتسابق إلى عنقك، رحت تضرب البحر بتاجك وتأمر.." (٢٣).

إن هذه السمة الحكائية قد تمثلها أغلب كتاب هذه الفترة، بعد تلاشي حدود الأجناس الأدبية، وبعد توظيف النص الأدبي الجديد لعناصر فنية، لم تعد حكرًا على الشعر وحده كالأسطورة، والرمز. وهكذا غدت القصة الجديدة مع هذا الجيل لوحة تتقاطع فيها بنايات حدائية مختلفة، وأصبح الكاتب يسعى إلى القبض على أوسع فضاء، مستعيرًا كل التقنيات في مجال السرد لتشكيل الخطاب الأدبي.

ولعل البنية الحكائية هي من التقنيات التي وجد فيها كتاب القصة الجديدة في الجزائر المخرج الوحيد لمد اللغة بطاقة الانفجار، وكذا إثراء الفكرة المركزية ففي "جثة فرعون" لا يبدو ما يريد الكاتب البوح به واضحاً، لكنه يقدمه بعنف، قد يهز المتلقي عبر هذه الانزياحات، بحيث لا يجد نفسه "أمام قصة لها بداية ونهاية، ومن بداية الخطاب إلى نهايته تتصارع فيها الأفكار والعواطف، ويحسم الصراع كما نأمل أن يحسم لصالحه" (٢٤) فتفكك الخطاب، يعني انقطاعاً، وبياضاً، تعتمد الراوي تركه حين توظيف البنية السردية الحكائية، ويتجلى ذلك من خلال هذين المقطعين.

المقطع (أ):

"وتقع ضحكاتهم ساخرة، تضم تاجك إلى صدرك ترسل أفواههم شواظاً من نار ودخان تختنق، يسقط التاج في البحر وتلحق.." (٢٥)

المقطع (ب):

"وبعد سنوات، شهد عجوز يجوب شوارع المدينة، يروي للناس حكاية صياد أخرجت شبكته من قاع البحر جثة، وتاجاً، قيل أنهما تاج وجثة فرعون" (٢٦).

نلمح من خلال المقطعين تفككا بين الوجدتين السرد يتبين مع أنهما تنتميان إلى قصة واحدة. كما أننا نلمح انزياحاً في بنية الخطاب، وخروجاً عن عمودية السرد التقليدي الذي ألفه القارئ في القصة الكلاسيكية. فبين الوحدة (أ) والوحدة (ب) سنوات، ولكنها لا تبدو كذلك لأن منطق الحكاية يتجاوز الزمن، ويختزله، بحيث لا نشعر به، وكأن القصة تجاوز المتن التقليدي

الحكائي كان ما كان.. وهي تقنية تعتمد أيضاً على عملية التذكر الاسترجاعي التي لا تخضع للتسلسل، أو التتابع الذي تمدنا به القصة المتكاملة الأحداث" (٢٧).

ويمكن ملاحظة ذلك من خلال هذا التوضيح ١

بنية حكاية	تكسير منطق السرد
- روى (رواية) - حكاية (يحكي) - قيل (قول)	انزياح وزمن غير محدد

وهذا ما يسميه عبد الملك مرتاض بالتداخل السردى حيث تتداخل الوحدات السردية فيما بينها لأن نشاط الحكى، أو نشاط القص حسب تعبير "بول ريكور" لا يتوقف عند حد السرد البسيط الذي يقوم على إضافة الأحداث بعضها إلى بعض، وإنما هو يرمي في آخر الأحداث إلى تكوين وحدات كلية ذات معنى من تلك الأحداث المفردة المتفرقة.. " (٢٨).

وهذا ما يؤدي بالقارئ في حقيقة الأمر وأثناء متابعته القصة، أو عملية السرد أن يجهد في سبيل إدراك الوحدة الكامنة وراء هذه الأحداث، ففي الحكى، ومتابعته أثناء رواية القصة أو الحكاية، وسرد أحداثها يتطلبان إذن القدرة على الاستنباط، وتكون صيغة عامة كلية من ذلك التتابع، وتكوين هذه الصيغة العامة الكلية هو الذي يؤلف البعد الثانى لنشاط الحكى، أو النشاط القصي" (٢٩).

ولعل هذا الانفتاح السردى ليرغم القارئ على الدخول في لعبة المشاركة في تفكيك البنية السردية، بالاعتماد على طاقته الفكرية والجمالية، وهذا ما نلمسه عند جمال فوغالى في "احبارة"، و"اسمك وحده بلسم جرحي، وعيناك دربي، ووجهك خارطة عمري.. احبارة امرأة لكل فصول العطاء، حين ودعتها ذات أصيل كئيب، أوركنت في عينيها بحور الشتاء" (٣٠).

يجعلنا الكاتب هنا أمام وحدة سردية تتداخل فيها وحدات لا تبدو موسعة، ولكنها تشغل تفكيرنا لأنها لا تقول كل شيء، حيث تعتمد على الاختزال والإشارة، فهي لا تبجح، وإنما تدفعنا إلى البحث عن الوحدة الكامنة وراء الحدث، وهذا من خلال تصادم فضاءات الزمن والحدث وتفسير مرجعيتها التقليدية.

ثالثاً : الحدث من منظور السردية الحديثة:

إذا كانت قصص الجيل الأول - كما أشرنا - تخضع لواقع يكاد أن يكون المرجعية الأساس للبنية الفكرية آنذاك، فإن القصة الجديدة بدأت في البحث عن شكلها الفني الجديد بدءاً من المضامين الجديدة التي تناسب هذا الشكل، أي أنها تأتي في إطار هذا السياق تعبيراً عن تفاعل وانفعال مع الواقع الجديد، وتوتراته واستشراف الممكن والمحمّل" (٣١).

فإذا كان الحدث في قصص المرحلة السابقة قد خضع لطروحات فكرية سائدة، حتى أننا نجده يتكرر مراراً في كثير من القصص تؤطره رؤيا موحدة، وقليلاً ما يجتهد الكاتب في تغييره أحياناً، ليعود إلى إبرازه بشكل يصل إلى الفجاجة في كثير من الأحيان، و"هي طريقة لم نعد نرتاح لها لرتابتها في عرض الأحداث، فهي الطريقة التي لا يكون بطلاً صنيدياً فيها إلا الراوية" (٣٢). فإنه في القصة الجديدة، لم يعد مفصلاً عن البنية الفنية التي تسهم في الهرم الجمالي للخطاب القصصي بحيث غدا الحدث يتفاعل بشكل انزياحي مع بقية العناصر الفنية التي تشكل فضاء النص.

ولعل هذا التحول، لم يكن من قبيل المجازفة، بل جاء بعد تحول فني شهدته القصة العربية في السنوات الأخيرة، ولم تكن القصة الجزائرية بمعزل عن هذه التحولات.

فتشكل الحدث لم يعد ينظر إليه بذلك المنظور التقليدي، بعيداً عن البنية الزمانية، والمكانية وكذلك الشخصيات، خصوصاً بعد أن طرح النقد الجديد أسئلته المخرجة على النص القصصي المعاصر.. بحيث لم تعد النظرة النقدية تفصل بين هذه العناصر كما كانت عليه، بل أضحت النص كلا شاملاً، جماليته تكمن في بنيته التي تتفاعل فيها تلك العناصر.

ولذا بدأت القصة الحديثة تتخلص من النمذجة التقليدية، أو تلك النظرة التجزئية التي فصلت بشكل قهري، بل وفككت بين عناصر القصة فأفرغتها من محتواها الجمالي.

ولعل قارئ قصص هذا الجيل ليدرك ذلك البون الشاسع الذي يفصل بين الرؤيتين، وكأن منطلق ذلك كله -وهو الأساس- هو التعامل مع اللغة لأنها المفتاح الذي يقود الكاتب إلى الخروج عن النمطية، أو الجاهز، "لأنها في

تكوينها لا نموذج لها من خارج عنصرها المجدد، لكنها بوصفها شكلاً تحاول إعادة تشكيل نفسها، أي اختراقاً للنظام الأيديولوجي الصارم الذي يحددها" (٣٣). لذا فتشكيل الحدث في القصة الجديدة تتجاذبه آليات فنية من رمز وأسطورة، إلى جانب التمرد على العمود السردى.

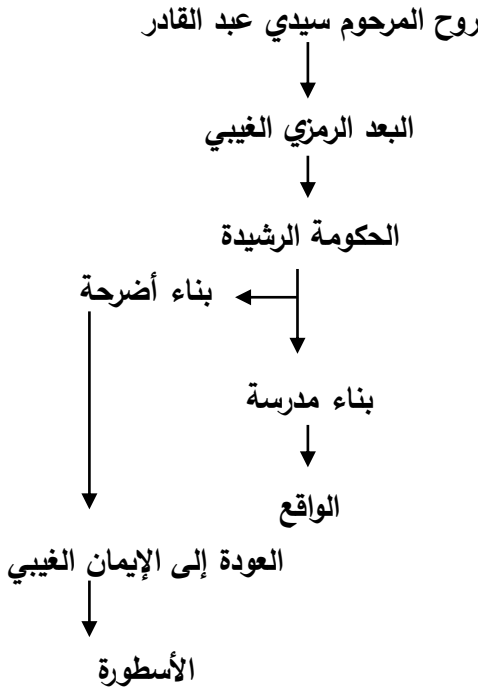
فقارئ هذه القصص لا يتمكن بسهولة من الوقوف على مضمونها إلا بعد جهد فكري وتأويلي، لأن الرؤيا الإبداعية أضحت لا تولي الاهتمام الكبير للحدث مجرداً عن الهرم الفني العام.

فحين نطالع قصة "حكاية ترميم أضرحة المدينة" لحسين فيلالي، وكذا "جثة فرعون" فإننا لا نستطيع إدراك كنه الحدث بالسهولة التي يمكن تصورها. فالكاتب في القصة الأولى يرسم الحدث المركزي الذي يسعى إلى تجسيده، ولكنه لا يقدمه في سرد تقليدي وفق خطية نمطية بل يصبح الكاتب هنا مهندساً يتعامل مع الحدث من منظور إيهامي، تغييبي حيناً، ومرموزاً حيناً آخر، وقد وظف طاقته الفنية، قصد إبعاده عن المباشرة والتصريح المخل.

ولعل الملفت في أغلب هذه القصص هو، أن الحدث لا يفصح عن نفسه منذ البداية بحيث نصادف في أكثر الأحيان بياضات، كما يسميها النقاد الحداثيون، تجبر القارئ على الدخول في جدلية التأويل، إلى حين النهاية التي تختلف هي الأخرى عن النهايات التقليدية فهي مفتوحة على فضاء فني جمالي، ينشد الاختزال. ففي المقطع الأخير "حكاية ترميم أضرحة المدينة" تقرأ: "وفي الصباح، وبينما كان الأقارب يتوافدون على البيت يباركون عودتي، كان خادم ضريح سيدي عبد القادر يروي للناس حكايتي، ومما رواه، أن روح المرحوم سيدي عبد القادر، هي التي اختطفنتني، وأدبتني على نكران بركاتها، وانتشر الخبر وعم الفزع المدينة، وحفاظاً على سلامة الرعية، قامت الحكومة الرشيدة بإلغاء مشروع بناء مدرسة ابتدائية، وخصصت المبلغ لترميم أضرحة المدينة، ووعدت ببناء أضرحة جديدة أخرى" (٣٤).

إن المتمعن في هذه النهاية بهذا الشكل الرمزي في آن واحد، وبهذا الشكل الانزياحي الجمالي، يدرك كيف يتوزع الحدث عبر شبكة من الرموز، والإيحاءات التي لا تقدم نفسها بتلك النمطية التقليدية المعتادة إلى القارئ. حيث الحدث هنا - وعبر هذا النسق السردى التوالدي - لا يتوخى النموذجية الخطية، بل يتمرد هو الآخر على المباشرة والتصريح، ليلج لعبة الإبهام، والغموض الفني، فلكي ندرك مركزية الحدث، علينا أن نجمع عدة رموز

تتقاطعها أفكار تبدو غيبية، تلامس الواقع حيناً وتنفرد منه أخرى، نجمعها لنخضعها إلى القراءة التأويلية ارتكازاً على مرجعية فكرية، حتى نصل إلى مركزية الحدث، وهذه الخطاطة تبين جانب من بنية هذه القصة.



إن تمازج الحدث بهذه المعطيات الأسطورية، كان الطابع المميز لكثير من القصص كما في "الليلة الكبيرة" لمفتي بشير و"ليلة حزن" لعلال سنقوقة و"الطعنة" لجمال فوغالي وكذلك "الجفاف" لمحمد دحو، حيث يصعب القبض على الحدث بشكل مباشر كما كانت عليه القصص السابقة..

وعلى هذا طرحت القصة الجزائرية مع هذا الجيل مفهوما واسعا للإبداعية، وبعداً أرحباً للإنسانية، حيث تخلصت -وهي تبتعد عن النمطية كما أسلفنا- من محدودية الزمان والمكان، حتى غدا الحدث مفتوحاً على القراءات والتأويل، مع أنه ينطلق من الواقع وإليه يعود. وهي الفكرة التي تبدو جلية في هذا التشكيل القصصي الذي تحويه قصة "الجفاف" لمحمد دحو. "زعموا أن أحد أعيان البلد، أحب امرأة وكان بينهما حب عظيم، لذلك رأيا أن يقيما بيتاً، ويخلفا أولاداً، وبعد

الاتفاق والخطبة خرج الناس على بغالهم، وحميرهم يتقدمهم أحد الشيوخ شادا حصانه يحمل العروس إلى بيتها، وبينما هم كذلك، أراد أحد الأطفال الصغار أن يتبول، فلم تجد أمه ماء، فأخذت قطعة من الخبز ومسحت له به، فاشتد غضب الله، فمسخهم مسخاً، ومنذ ذلك الحين صاروا أحجاراً صماء، تحول عرسهم إلى جنازة طويلة" (٣٥).

فالحديث إذن في القصة الجديدة لا ينمو بذلك الشكل الذي طرحته القصة التيمورية (٣٦)، بل نموه يبدو عبر تناقضاته سواء على مستوى تقنيات السرد الجديدة أو خصوصيات الزمن ودلالاته. فهو حدث زئبقي يتطلب من القارئ الدخول في مساءلة مرجعية للموروث الثقافي والفكري، لأنه أحياناً يتوزع عبر أسطر القصة كاملة، دون الإفصاح، على عكس القصة الكلاسيكية، التي يظهر فيها عبر بنية نصية صغرى، فيقتل في المتلقي روح المتعة والإدهاش.

إن تشكيل الحدث بهذه الكثافة يعود إلى تمثل هذا الجيل لرؤيا فنية مفتوحة، توازيا مع مفهوم العمل السردى الحديث" الذي يقوم على شبكة من المعطيات الألسنية والفنية شديدة التعقيد، والذي من العسير الفصل بين عناصر هذه الشبكة العجيبة" (٣٧).

فالحديث في القصة الجديدة - كما أشرنا - أصبحت تشارك في تشكيله عدة بنيات فنية جديدة اقتحمت النص الأدبي على سبيل التماثل، "حيث تتوزع أجزاءه عبر شبكة من الرموز على القارئ أو المروي إليه أن يلعب دوراً هاماً في إعادة بناء التسلسل المنطقي لهذه التركيبة" (٣٨). لأن الراوي في سرده للحدث المركزي يسعى إلى تضليل القارئ من خلال تعامله مع اللغة التي تبقى المفصل الأساس في تشكيل أي خطاب، وقد وقفنا على ذلك من خلال النماذج السابقة، خاصة المسرودة ببنية حكائية كما نقرأ ذلك في "الرحلة ذات الطعم اللاعادي" (٣٩) حيث الحدث المركزي رحلة شاقة عبر قطار ينتهي بركابه بعد عناء إلى نهاية آمنة.

وهو حدث اختار له الكاتب الكثافة الرمزية التي يغيب فيها ملمح الزمان والمكان، ليصل بهذا التشكيل إلى مطلع فجر الحرية، فكان القطار قطار الحرية، وصل بعد اليوم السابع "ومع صبيحة اليوم السابع، كان القطار يدخل المحطة، وقد احتشد حوله جمع غفير، جاء الكبار والصغار، النساء والشيوخ، حتى الكلاب والقطط.. كانت هي الأخرى حاضرة.. آه ما أعذب اللقاء، وما أروع الإنسان حين يصمد.. في وجه الريح والرعد والبرق.. واختلطت الأصوات، دوت

في الأفق الرحب هتافات هائلة، وسمع دوي المدافع شامخاً، وقد أخذت الأرواح ترقص على نغمات حالمة، تنبعث من أعماق الأرض ورائحة البارود تعطر الفضاء، وحرارة اللقاء تتصاعد من الأعماق مثلما شمس ذلك الصباح" (٤٠).

إن الكاتب، وهو يرسم حدثه في هذه القصة نجده يخرج عن النمطية الآلية التي كان المبدع فيها يفرض على نفسه رقابة ذاتية، تحدد من انطلاقته وانفتاحه على الجديد.

وهذا ما يقودنا إلى القول، إن هذا الجيل قد شرع في توظيف مفاهيم مستحدثة بفعل المثاقفة والتواصل، خاصة، وأن الكتابات النثرية في العشرية الأخيرة أصبحت تلامس الرمز والأسطورة لتثري بهما أبعاد الحدث الذي غدا لا يكفي بالظاهر الملموس والخطي، على غرار طروح الكلاسيكية، حيث أصبح في القصة الجديدة يسهم في البناء الفني للغة بشكل عام لأنه يرتبط بالعملية السردية، والتي هي عملية تشتغل على كيفية تقديم الحدث المسرود فإذا قدم الحدث في شكل نمطي، ليس فيه التواءات تثير السؤال القرائي والنقدي، فإذا ذلك يعني أنه قدم في سردية تقليدية تفتقر إلى ذلك التداخل، والفراغات، وبالتالي يغو حدثاً لا يثير سؤال الدهشة.

ولعل أهم ما يميز التشكيل الحدتي في هذه المجموعات القصصية هو ظاهرة المقاطع حيث نجد أغلب الكتاب يعتمدون على هذه الفواصل المرقمة، وهي شكل جديد ذو بعد فني قد يعود إلى ثقل الحدث، وثخانتة أي تزامم وحداته السردية، بحيث أن الكاتب لا يستطيع ذكر كل التفاصيل، فيلجأ إلى الحذف والاختزال، محتفظاً بذلك الخيط الفني الذي يجمع هذه الوحدات مجتمعة، وبالتالي يجعل صوب عينيه إمكانيات المتلقي في ملء هذه البياضات. ونجد ذلك عند حسين فيلالي في "السكاكين الصدئة" ومحمد دحو في "السندباد والرمل" فالحدث يبدو مفتوحاً على فضاء التخيل والأسطورة وأحياناً يلجأ الكاتب إلى توزيع الحدث عبر هذه المقاطع حين يتخذ مجال التاريخ مرجعية، فتتحتم عليه عمليات الارتداد كشكل سردي لربط الحوادث.

ولعل هذه الميزة في بناء الحدث لتظهر أن الكاتب لا يمكنه البوح بكل شيء لأنه مرغم على اختزال الزمن التاريخي في زمنية القص المحدودة. وبهذا التشكيل للحدث ضمن بنية سردية جديدة أضحت القصة مع هذا الجيل أكثر من بنية ذات سنن تفك في حدود إطارها الضيق "بل إن القارئ الناقد في محاولته

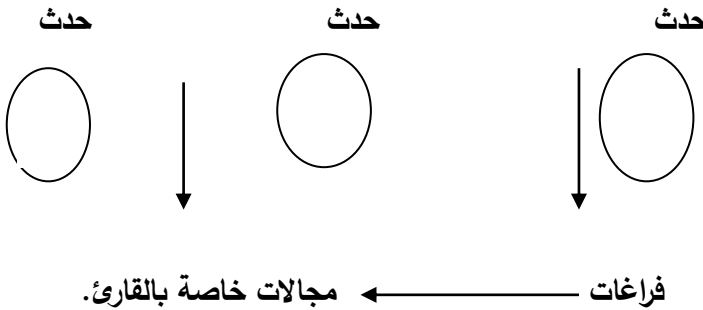
فك السنن والإشارات يحمل إليها عبر قراءته الداخلية تأويلاته المستندة لخلفية ما، والمشروطة بسياق معين يهيمن عليه سؤال أو أسئلة معينة" (٤١).

وهذا يعني من وجهة نظر نقدية أن الحدث في أغلب هذه القصص يتشكل ضمن بنية كبرى لا تستقر على وضعية قارة، فيتغير مع تغير المسار السردى، بحيث لا يغدو الحدث هو شغل الكاتب الأساس، بقدر ما يمتزج البناء الفني مع مسار الحدث ليشكل في الأخير بنية النص العامة وهذا ما يجعلنا نميز بين نمطين من الكتابة. ففي "الرحيل إلى غرناطة الباقية" (٤٢)

يغيب الحدث المركزي في شبكة من الرموز المحمولة عبر لغة سيميائية، ويغيب معه في آن واحد حدود الزمان والمكان، ويتوزع عبر فضاء مفتوح، وقد لا نشعر بذلك الترابط بين أجزائه إلا عبر تعبير الكاتب: واستطرد الراوي... وقال المداح... وهي لازمة أعادها الكاتب أكثر من مرة الشيء الذي أضفى على الحدث بنية حكاية مميزة، تدعو القارئ إلى بذل جهد لوضع يده على مفاصل الحدث، بعد فكه من أسر الرمز، والمماثلة الأسطورية.

"وكما قال المداح: خاب ظن السلطان، وافتضح رجاؤه مبيناً عن وصول قافلة تجارية" (٤٣). وفي هذا الحدث، عمد الكاتب إلى الربط في الزمان كما في المكان بين وقائع تتسلسل، يعرضها، وكأنها متعاقبة، وتبدو إمكانياته في إدخال نوع من التنظيم والترتيب في عمله، يكون زمنياً بالدرجة الأولى "يحكي سلسلة من الوقائع تتعاقب وفقاً لترتيب معين، وزمن معين يظهر أن كل واقعة من الوقائع، وكأنها مستقلة عن الأخرى عليه بعد ذلك أن يقيم بين الوقائع روابط منطقية غالباً ما تكون سببية" (٤٤).

ويمكن التمثيل على ذلك بهذه الخطاطة:



فالخطاطة تظهر أن الحدث في القصة الجديدة، لم يعد حدثاً خطياً، نتكهن بمساره عبر تصور مسبق، بحيث تحكمه ظروف خارجية، يشارك المتلقي كاتب القصة في النهاية المرتقبة، على غرار طروح القصة الكلاسيكية التي يبدأ حدثها -غالباً- من هرم مرسوم لا يثير الدهشة والتساؤل. إن الحدث عند هؤلاء القصاصين غداً مكماً للبنية الفنية العامة. فلم نعد قادرين على فصله عن زمانه، ومكانه، فهو يتداخل مع هذه الرموز، ولا يمكن بسهولة القبض على محطاته إلا بعد معاينة نقدية واعية.

فكأن الحدث لم يعد هو الأهم في نظر الكتاب الجدد، بحيث أضحي جزءاً من شبكة هي الإطار الفني لبنية القصة، فإذا كانت الكتابات الأولى تطمح إلى إبراز الجانب المضموني والتركيز على الحدث الذي تتمحور حوله جزئيات القصة، فإن مفهوم الحدث قد تغير عند هذا الجيل، لأنه تجاوز طروح شكل/مضمون، بحيث غدا الحدث القصصي عندهم هو جزء من عناصر فنية متداخلة.

ففي قصة "لمن تهتف الحناجر" لا نكاد نقف أو نتلمس حدثاً منطقاً يسير وفق خط زمني ومكاني معلومين لأن الكاتب لا ينهج لغة وأسلوباً يتفاعل مع الحدث بل نلفيه ينحو منحى سردياً تتداخل وحداته، وفقاً للحالة النفسية والشعورية للكاتب، وهذا ما جعل قصته تغيب الحدث المركزي - بالمفهوم التقليدي، وتطرح على القارئ إشكالية الدخول في إحالات التأويل.

ولعل هذا المنطق الجديد في الكتابة هو وليد قراءات حديثة، جعلت النص الأدبي يتحرر تدريجياً من سلطة النموذج السردى الذي طبع كتابات الأولين، "وتطويع اللغة التي هي أقرب الأدلة وأقواها عند استقصاء الملامح الخاصة لأي مجتمع" (٤٥).

إن هذا التكتيف السردى في "لمن تهتف الحناجر" هو باعتراف عبد الله الركيبى "أن كاتبها يتميز بالقدرة على السرد المتدفق المفعم بالحيوية، والحركة مع الميل إلى التركيز، والتكتيف الأمر الذي يجعل المتلقي مشدود الانتباه إلى القصة، يتابعها من البداية إلى النهاية" (٤٦).

ويمكن الوقوف على هذا التكتيف من خلال هذه المقاطع.

"... انطلاقتي كانت سريعة رغم العياء والتعب اجتزت الوسط... راوغت ثلاثة لاعبين كانوا مجتمعين حاول آخر أن يتصدى له، فتخلصت منه بصعوبة لأجد نفسي قريباً من المرمى" (٤٧).

من خلال هذه المقاطع السردية يتشكل جزء مهم من الحدث الكلي للقصة، ولكن تشكله يخضع لتقنية فنية عمادها اللغة التي واکبت هذا السير الطبيعي لتسارع الأحداث المتمثلة في الأفعال أو ما يدل عليها.

ويمكن التمثيل لذلك عبر هذا الشكل
انطلاق ← اختيار ← مراوغة ← تخلص من الخضم وصول إلى الهدف
إن الأفعال هنا، أو ما يدل عليها، قد خضعت إلى منطق الحدث الذي فرض على الكاتب أن يكون أميناً لدلالات هذه الأفعال في هذه المقاطع على الأقل، ولكنه لا يسير على هذا المنوال بحيث تنتهي القصة بمقطع سردي غير متوقع، أي أنه لا يتماشى ومنطق الأحداث المتقدمة.

"... قمت من نومي فزعاً، ومددت يدي إلى المنبه لأسكت صوت جرسه المبحوح وهو يوقظني لصلاة الفجر" (٤٨).

وهذا يدعم ما ذهبنا إليه من أن كتاب القصة من هذا الجيل، قد اهتموا بالجانب الجمالي على الرغم من أنهم عالجوا مواضيع تهم المجتمع والإنسان. "وكانت اللغة بالنسبة لهم هي الأداة بحيث أضحت شبكة متفاعلة تتجاوز في ما بينها عبر عدة رموز، يسهم فيها المبني العام، وبالتالي فاللغة من هذا المنظور يجب أن تفهم عبر هذا الكل" (٤٩).



■ المآلات

- ١- ينظر عبد الملك مرتاض -ألف ليلة وليلة- د. م الجامعية الجزائرية ٩٣ ص ٨٤.
- ٢- ع القادر فيدوح -حدود السرد في قصة التنين لعمار بلحسن- مجلة التبیین ٧ ص ٥٤.
- ٣- ر. م بيرس -الاتجاهات الأدبية الحديثة ترجمة ج طرابيشي- بيروت ٦٥ ص ١٣.
- ٤- فاطمة أزرويل- مفاهيم نقد الرواية المغربية ص ١٧٧.
- ٥- قصة الجفاف. مج "عندما ينقشع الغيم" محمد دحو ص ٦٢.
- ٦- مفاهيم نقد الرواية المغربية ص ١٣٢.
- ٧- محمد عفت -الرواية العربية الحديثة- العلم الثقافي، عدد ٧٥٣ سنة ٩١.
- ٨- قصة "عيناها والرصيف" خليفة قرطي- الجمهورية يناير ٩٢.
- ٩- مقاطع من القصة.

- ١٠- القستان وارتان بمجموعة "أخبار" لجمال فوغالي
- ١١- المجاهد الأسبوعي ص ٥٧.
- ١٢- مفاهيم نقد الرواية المغربية ص ١٨٥.
- ١٣- قصة وردت ضمن مجموعة "أمطار الليل"
- ١٤- عبد العزيز بن عرفة -مدخل إلى نظرية السرد عند غريماس- الفكر العربي المعاصر ص ٢٦.
- ١٥- قصة: الليلة الكبيرة مج -أمطار الليل ص ٣٩.
- ١٦- قصة الأغبياء "مج- حلم وليل ونوارس ص ١٩.
- ١٧- محمد أحمد المسعودي. السرد في الإمتاع والمؤانسة- كتابات معاصرة عدد ٢٠ ص ٣٣.
- ١٨ قستان وارتان بمجموعة السكاكين الصدئة
- ١٩- المجاهد الأسبوعي.
- ٢٠- السلام جوان ٩٢.
- ٢١- القصة.
- ٢٢- عودة المهدي- المجاهد الأسبوعي.
- ٢٣- قصة "جثة فرعون" مج: السكاكين الصدئة ص ٣٥.
- ٢٤- سعيد يقطين -القراءة والتجربة- ط١- الدار البيضاء ٨٥ ص ٧٥.
- ٢٥- جثة فرعون ص ٣٥.
- ٢٦- القصة ص ٣٥.
- ٢٧- القراءة والتجربة ص ١٥٠.
- ٢٨- ينظر ع الملك مرتاض- ألف ليلة وليلة ص ١٠٠.
- ٢٩- انظر أحمد أبو زيد- الواقع الأسطورة في القصص الشعبي- عالم الفكر عدد ١ سنة ٨٦ ص ٨.
- ٣٠- قصة أخبار- جمال فوغالي ص ٤٤.
- ٣١- محمد بوشحيط- مستويات السرد في فضاء عمار بلحسن- المساء فبراير ٩٤.
- ٣٢- ع الملك مرتاض- القصة الجزائرية المعاصرة ص ٩٤.
- ٣٣- إلياس الخوري -الذاكرة المفقودة- بيروت ٨٢ ص ٢٢٠.
- ٣٤- حكاية ترميم أضرحة المدنية ص ٣٩.
- ٣٥- الجفاف مج: عندما ينقش الغيم ص ٦٥.
- ٣٦- نسبة إلى محمود تيمور أب القصة الكلاسيكية

- ٣٧-ع الملك مرتاض -ألف ليلة وليلة ص ١٥ .
- ٣٨-عزة آغا ملك- القراءة والكتابة في الرواية الحديثة- الفكر العربي المعاصر ص ٩٠ .
- ٣٩-قصة واردة في "مج" عندما يتشفع الغيم.
- ٤٠-القصة ص ٧٣ .
- ٤١-محمد برادة لغة الحلم والطفولة ص ٨ .
- ٤٢-قصة واردة في "مج" السندباد والرمل.
- ٤٣-القصة ص ٥١ .
- ٤٤-عزة آغا ملك- الفكر العربي المعاصر ص ٨٦ .
- ٤٥-محمد الصادق غففي- النقد التطبيقي الموازنات مكتبة الوحدة العربية- ليبيا ٧٢ ص ١٩٠ .
- ٤٦-من مقدمة عبد الله الركيبي للمجموعة ص ٥ .
- ٤٧-قصة لمن تهتف الحناجر- عز الدين جلاوي ص ١٧ .
- ٤٨-القصة ص ١٨ .
- ٤٩-انظر CLAUDE NORMAND-AVANT SAUSSURE ص ١٩٥ .



الزمان في القصة الجزائرية الجديدة

-الزمان والزمن الأدبي-

مفهوم الزمان في القصة الجزائرية الجديدة

مظهره الغيبي
مظهره النفسي
علاقته بالمكان

الزمان والزمن الأدبي:

تطرح الأجناس اليوم، ومعها النقد الحديث مفاهيم جديدة التصقت بالخطاب الأدبي خاصة مع تقدم البحوث اللغوية واللسانية، وتواجد النقد الجمالي بقوة لمحاورة هذه النصوص، ولقد ركزت هذه الدراسات على أدبية النص لتصل إلى البنى الفنية التي تجعل منه نصاً أدبياً كما أصل لذلك الشكلاونيون الروس. ولذا غدا النص الأدبي مع هذه الطروح بنية تسهم في أدبيته عدة معطيات فنية كطرائق السرد المختلفة، وتقنيات السير بالحدث ضمن بنيته الزمانية والمكانية من منظور فني بحث...

وعلى ذلك، ومع هذه التحولات، تغيرت عدة مفاهيم كانت توظف أو هي من مرتكزات العمل الفني، بحيث أصبح مفهومها أكثر انفتاحية وجمالية قياساً بما كانت توظف به في نصوص سابقة، وهذا المنطق في التطور، لا نخاله غريباً بحكم قناعتنا بضرورة التجديد في جميع المجالات.

ولعل من أهم هذه العناصر التي تغير مفهومها في النص الأدبي الجديد - والقصصي على وجه التحديد هو الزمان، والذي يعد عنصراً ضرورياً لا يمكن الاستغناء عنه في بناء الحدث القصصي.

يشير عبد الملك مرتاض إلى أنه "يستحيل أن يفلت كائن ما، أو شيء ما أو فعل ما، وتفكير ما، أو حركة من تسلط الزمنية" (١) وهكذا ارتبط هذا المصطلح بالفكر الفلسفي، فأضفى عليه هؤلاء الباحثون أبعاداً غاية في التجريد، فكان محوراً لعدة أسئلة ارتبطت بالكون، والوجود، بحيث لم يعد ينظر إليه بتلك الحقبة الكرونولوجية التي اعتمدتها النظرة النقدية القديمة.

فالزمن هو تلك المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وخبر كل فعل، وكل حركة، وهي ليست مجرد إطار بل هي جزء لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها، ومظاهر سلوكها، لذلك وجد مفهوم الزمن في كل الفلسفات تقريباً.

ولقد توصل الفكر البشري، وهو يتأمل ظاهرة الزمن أنه ليس فقط الأبد والخلود كما تفسره المعتقدات والأديان، ولا هو حركة توالي الليل والنهار، بل هو يشمل ميادين كثير من الوجود البشري" (٢).

ولعل لهذا التعدد في المفاهيم وانفتاح الفكر البشري على قراءات جديدة لدلالات الزمن، قد أفرزت أزمنة مختلفة ارتبطت بالظاهرة الكونية والفكرية في آن واحد. فهو -الزمن- إن كان من إحدى المقولات الأساسية التي اعتنى بها النحو التقليدي، فإنها إحدى أهم المقولات التي سيعيد البحث اللسانياتي طرحها ومساءلتها من منظور جديد" (٣).

فصنفت من هذا المنظور -الأزمنة- تبعاً لمرجعياتها، كالزمن الديني، والأسطوري والنفسي...

ولعل الذي يعيننا في هذا المدخل هو الزمن الأدبي الذي يسهم في بنية النص الأدبي وهو زمن يصنعه المبدع مخالفاً به الزمن الطبيعي الذي لا يخرج عن تلك الخطية المعهودة، "فهو ضروري في تصميم شخصيات العمل الأدبي وبناء هيكلها، وتشكيل مادتها وأحداثها" (٤). كما أنه يتحول إلى زمن العلاقات المتشابكة، "فيتطور في حركته اللولبية في قفزات وخطوط بيانية، هي صدى لتطور عام" (٥) ذلك أنه يستطيع من خلال هذا الزمن وبكل سهولة أن يطير إلى المستقبل، أو يعود إلى الطفولة لأنه -الزمن- يهدم الحائط بين الحلم والواقع فيتجاوز كثافة الأرض الحقيقية طبقة طبقة، وبلغ مناطق نائية يصبح فيها العالم وهماء، وتزول الأشياء والأماكن والأحقاب من وجهه مفسحة المجال أمام مخيلته لإعادة خلقها كما يشاء" (٦).

مفهوم الزمان في القصة الجزائرية الجديدة:

إذا كان الزمن في الخطاب الأدبي التقليدي يكتسب منطق التسلسل والتتابع المنطقي "فإن اللانطق هو الذي يتحكم في بنية الزمن من خلال التداخل، والاسترجاع والاستنكار حيث تتداخل الأزمنة والأمكنة لتسهم جميعها في تفسير عمودية السرد" (٧).

هذه العمودية التقليدية التي ارتبطت بتوظيف قاصر لمفهوم الزمن، حيث لم يتجاوز في أكثر الكتابات بعده النحوي فكان أن أزيح عن مفهومه الجمالي، والفلسفي الذي يضفي على السرد طابع الأدبية وجماليات الزمن "هو حين يبلبل المؤلف عن قصد المرجع الزمني منظماً نصه القصصي لا حسب تسلسل أحداث

الحكاية، بل بالاعتماد على تصور جمالي، أو مذهبي يجعله يتصرف في تنظيم هذه الأحداث في نطاق نصه القصصي" (٨).

ولعل القصة الجزائرية في المرحلة السابقة، وتحت ضغط التأطير الأيديولوجي، وعنف الطرح كانت توظف زمناً خطياً هو أقرب إلى الطبيعي منه إلى زمن الإبداع، فكانت المضامين تؤطر زمنية الحدث، فلا نكاد نعثر إلا على أفعال مصرفة هي التي تحدد آنية الأحداث وتفاعلاتها وهو ما خنق أكثر هذه القصص، وحرمها من فاعلية الانفتاح والتمفصل داخل بنية سردية عجائبية أحياناً، بحيث يتلون الزمن، ويصبح مادة غير قابلة للنهاية.

إن قصاصي الجيل الجديد - ومع تجدد الرؤية، وما قدمته نظريات القراءة، والنقد الحديث من مفاتيح إجرائية تخص النص الأدبي - قد أصبحوا يحتالون تقنياً في التعامل مع الزمن، فلا يعبرون عنه بأدواته الصريحة، وهي الأفعال النحوية، بل نراهم يتوصلون إلى ذلك من خلال إعطاء "وظيفة زمنية لوحدة مفترض فيها الصفات الاسمية، أي الصفات اللازمانية، فإذا هذه الوحدة تتنكر لأصلها، وتخرج عن خاصيتها فتحتمل من مدلول الزمان ما يجعلها زماناً حياً له ظلال وأبعاد" (٩).

وهذا يعني إن كتاب هذه الفترة قد تعاملوا مع الزمن تعاملأً أقرب إلى الأدبية منه إلى المنطق لأنهم أدركوا بعده الجمالي في تأسيس بنية سردية تخالف البنية التقليدية التي توظف الزمن بمفهومه الطبيعي المتتابع، ولذا أصبح النص الجديد يتعامل مع الزمن تعاملأً غير خاضع لنظام التسلسل، أو المنطق التاريخي أي منطق الزمان التقليدي نفسه" (١٠).

وهذا التمرد على التقليدية في فهم الزمن جعل من أعمالهم القصصية نصوصاً مفتوحة متحررة من سكونية البعد المكاني، ومطلقة في زمن مطلق لا يخضع لسلطة المضمون، وهم بالتالي يحررونه - هذا الزمن - من زمنيته التي يستغرقها في الحياة الواقعية، ليمتد خارج التاريخ المادي.

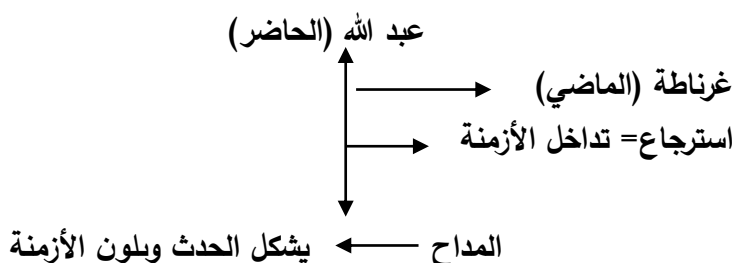
إن الحدث في القصة الجزائرية الجديدة تتنازعه أزمنة مختلفة فهو زمن تداخلي. "فالدلالات التي يمكن استخلاصها من خلال دراسته لا تتبع خطأ مستقيماً يمكن تحديده سلفاً" (١١).

ويتجسد هذا المفهوم جلياً في قصة "الرحيل إلى غرناطة الباقية" لمحمد دحو، حيث يسرد عدداً من الوقائع، وهي تنفتح في بنية زمنية سردية "فبين الفراغ الذي يتقدمها، والفراغ الآخر الذي يليها نراها تطوي زمنها" (١٢). فالزمن

في هذه القصة يتوزع عبر حقب متباعدة بين الرحيل إلى غرناطة عبر الاسترجاع.

"لم يدر كيف تفلت من ثقب ذاكته المنخورة صوت خافت يحثه على نداءات مبهمـة" (١٣) إلى زمن الحاضر، الزمن المرافق لعبد الله، ولواقعه، فيعود إلى صوت زوجته:

"ما بك هل أصابك مكروه، قل لي، ألا تنطق؟ فيجيبها: "لا، لا شيء، مجرد كابوس مزعج" (١٤). ثم العودة إلى الماضي عبر صور متلاحقة تلاحق حوادث الحلم وهو ما تظهره هذه الرسمة:



إن تسارع الزمن في حدود سرعة الحلم في الرحيل إلى غرناطة الباقية، يعني انعدام رتبة الزمن بمفهومه الطبيعي، والدخول في زمن إبداع، "الذي هو أعمق دلالة، وأرشق امتداداً" (١٥).

ولعل المداح في هذه القصة ليشكل عنصراً أساسياً في تشكيل الحدث وخاصة بنيته الزمانية فهو الوسيط، يلون هذه الأزمنة عبر رحلة، زمنها لا يعدو أن يكون في ثوان كما الحلم...

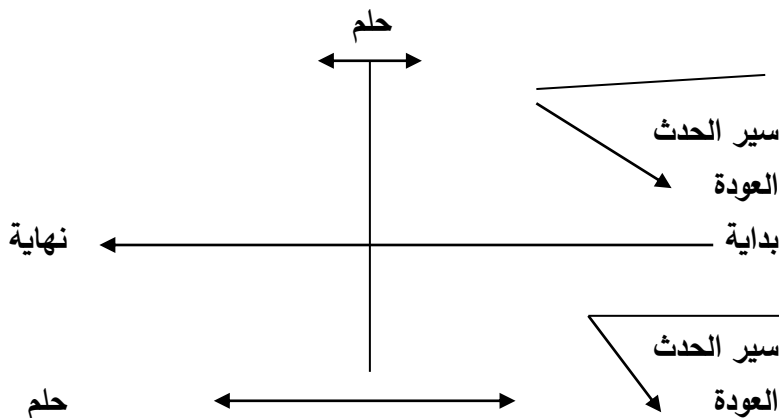
أما عبد الله فلم يكن إلا شاهداً يستطلع هذه الأحداث، عبر هذه المرحلة التاريخية بأحداثها المتداخلة -السلطان - الهزيمة. المرأة... ثم ينتهي كل ذلك في تكثيف سردي يؤطره الزمن على آنية يعيشها عبد الله. "وكانت الليلة باردة، والمطر يهذي، وريح الشتاء تتلاعب في الخارج، فلا سبيل لعبد الله، وامراته غير أن ينكفأ من جديد، ليواسلا نومهما العميق في عناق طويل" (١٦).

إنه -ومن خلال هذا القفز على حدود الزمن- يجد القارئ أن القاص يعالج الفترة المتخيلة كلها بدرجة واحدة من الدقة والانتباه، حيث تنقسم هذه الفترة

انقساماً طبيعياً، أو اصطناعياً إلى فترات صغيرة مختلفة، أو إلى أقسام زمنية بعضها يعالج بتطويل شديد، وبعضها يتم القفز من خلالها، أو يلخص تلخيصاً سريعاً وبعضها الآخر يصرف النظر عنه بجملة عابرة، أو جملتين في حين تمر فترات لا يأتي الكاتب على ذكرها" (١٧).

أضف إلى ذلك أن الزمن في قصة محمد دحو، لا يروي في خط تحكمه قواعد نحوية، فهو قفزات، أو أمواج من الدفعات، أو بالأحرى زمن يمفصل الحدث ضمن "ما يسمى بتقنية الانقطاع" (١٨)، وهكذا تختزل القصة حقبة من الزمن الواقعي إلى زمن مضغوط "أو زمن مزيف يجعل القارئ حياله يتجاوز زمن الحياة الاعتيادي ليدخل في نظام زمني مختلف" (١٩).

وعليه فإن القصة الجزائرية القصيرة مع هذا الجيل قد عرفت توظيفاً مكثفاً للزمن، ودلالات جديدة تمرتد من خلاله على نمطية القصص الكلاسيكي، حتى أصبحنا نصادف أزمنة مطلقة و "التي تتحد خارج التاريخ المادي" (٢٠). ويتجلى ذلك في قصة "أحلام الليلة الأخيرة" لجمال فوغالي والتي تبدو تشكيلها ممثلاً في هذه الخطاطة:



فالحدث في هذه القصة، بنيات سردية صغرى، تشكل في الأخير بنية سردية كبرى من خلال أزمنة متداخلة.

بداية "وقف، أدار عنقه بالاتجاهات الأربعة.

عودة (١) "القمر تخلص بعنف من غيمة كثيفة... كان جسمه مكوراً"

حلم (١) "البرية مغرقة في الامتداد... يجري وحيداً"

عودة (٢) "ينتفض مرتعشاً، تسرع يده إلى عينيه"

حلم (٢) "يركض الآن بكل الاتجاهات"

عودة (٣) "رفع رأسه، فتح عينيه، ثم أغلقها"

نهاية "كانت تقف أمامه بقامتها السامقة... (٢١)

فمن خلال هذا التشكيل، يبدو الزمن متحرراً من سكونية البعد المكاني، منطلقاً في الزمن المطلق ليعود من خارج الأشياء إلى داخلها "فيشحنها ببعده الأسطوري مضيقاً عليها طابع التجريد وإيقاعها الخاص المتميز" (٢٢) إنه زمن ارتدادي، سرعان ما يعود بالحدث إلى نقطة البداية (المركز) ثم يطفو به إلى استرجاعات، سماها الكاتب بلحظات الحلم.

وعليه فإننا لا نجد هذا الزمن الأدبي في قصة جمال فوغالي ذلك الزمن الكرونولوجي الذي يخضع لمبدأ الحتمية فالأحداث في هذه القصة "لا تتولد بحكم السبب والنتيجة ولا تستقر كل أبعادها في أرض التاريخ والواقع، ولا تصنعها الإرادة، بل الغيب هو مصدرها، ومنطقها، وفيه تكمن أسبابها وبدايتها" (٢٣).

ولعل ذلك يعود إلى اللغة التي لا ننكر علاقتها بتشكيل هذه الزمنية المطلقة، لأن النص من خلالها أصبح يخضع لمعايير التأويل التأملية المتجه نحو كومة من التساؤلات التي لا تستقر ولا تنتهي في جواب" (٢٤).

فخروج اللغة عن محدودية الإبلاغ، ومقاربة المنحى السيميائي أسهم في بلورة زمن جديد، أفضت به لغة تحاول هي أيضاً التحرر من القيود القاموسية، حتى أننا نجد في بعض هذه القصص "أن اللغة وهي تشكل الحدث القصصي تتحد مع الزمن فيغدو للفعل مظهران مزدوجان، مظهره التاريخي الخارجي، ومظهره الغيبي الباطني" (٢٥).

وتتجلى هذه المظهرية بشكل بارز في قصتي "جثة فرعون" وحكاية ترميم أضرحة المدينة لحسين فيلاي وكذلك عودة المهدي لسعداني يوسف، حيث يؤثر الحدث في هذه القصص زمن ديني غيبي، وفرعون، والمهدي المنتظر اسمان ارتباطاً بالحس الديني الإسلامي، ولكنهما في بنية هذه القصص السردية بقيا خارج الزمن الواقعي الذي غيب وصار في حيز تخيلي مفتوح.

أ. "يقترّب الموكب أكثر، تتحول الأيادي إلى مناجل تتسابق إلى عنقك،

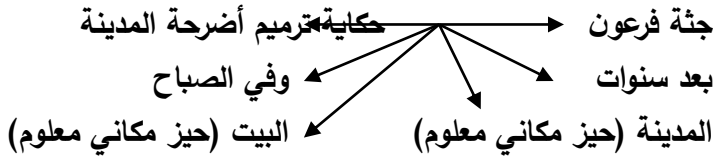
تضرب البحر بتاجك وتأمّر انفلق، انفلق، انفلق" (٢٦)

ب. "كانوا يدخلون ضحاياهم في معاصر كبيرة متطورة ثم تعبأ دماؤهم في قوارير ترسل آلياً عبر فتحة خاصة إلى مكان مجهول" (٢٧).

إن الزمن هنا يبدو أسطورياً من خلال نسيج اللغة الذي سما بالنص إلى مرتبة ما فوق الواقع، ولذا أسهم الحدث الأسطوري في تغييب الزمن وتهريبه حتى غدا "لا زمن" فهو خادع إلى لعبة الذاكرة التي تتداخل فيها وتتساكن أزمنة مختلفة، مما جعل نظام السرد يقوم على الانقطاعات وعلى انتقاء المقاطع والمشاهد. إلا أننا نجد هذا الزمن يبدأ في الانحراف، والتنازل نحو زمن الحاضر يُوَظَره حيز جغرافي محدد وهو المدينة، ففي جثة فرعون تبدأ القصة في النهاية بهذا الانحراف الزمني..."

وبعد سنوات شهد عجوز يجوب شوارع المدينة ويروي للناس حكاية صياد أخرجت شبكته من قاع البحر جثة وتاجاً، قيل أنهما تاج وجثة فرعون... (٢٨).

وكذلك في قصة "حكاية ترميم أضرحة المدينة" نقرأ: "... وفي الصباح، وبينما كان الأقارب يتوافدون على البيت يباركون عودتي، كان خادم سيدي عبد القادر، يروي للناس حكايتي" (٢٩) ويمكن إظهار هذا التحول الزمني تمثيلاً بهذا الرسم:



فمن خلال هذه الرسم ندرك أن الزمن في كلتا القصتين قد نسب وقوع الأحداث بشكل غير محدد "فهو يحمل معاني الماضي والحاضر والمستقبل في نفس الوقت" (٣٠).

وإذا كان الزمن في القصتين السابقتين يلامس الواقع، أو يكاد فإنه على عكس ذلك في قصة "عودة المهدي" زمن مطلق تلفه الغيبية، وإن كانت توهمنا أحياناً بالواقع حين يذكر القاص بعض الأماكن. "... دخل رأس الغول وحده المدينة، داس البلاد والعباد، زرع كلامه حول القصر والمدينة" (٣١) فالقاص استعار هذه المماثلة، انطلاقاً من الذاكرة الدينية، وهي عودة المهدي المنتظر، وما دامت هذه العودة مفتوحة لا يمكن تحديدها، جاءت أحداث القصة يلفها

زمن ميتافيزيقي أسطوري عبر بنية سردية حكاية كما سبقت الإشارة "وكان الفارس الذي ينتظرونه قادماً مع الريح والموج والبحر" (٣٢). وهذه العودة نفسها تتشكل في قصة عودة الفارس لخليفة قرطي ببنيته الزمنية المطلقة وبأحداثها التي لا نكاد نحس لها بمكان محدد... "ذاك الفارس، جاء يمحو أثر السنابل الموشومة على ظهر الرجال وصدور النساء منذ أمد" (٣٣) وفي نهاية القصة نقراً:

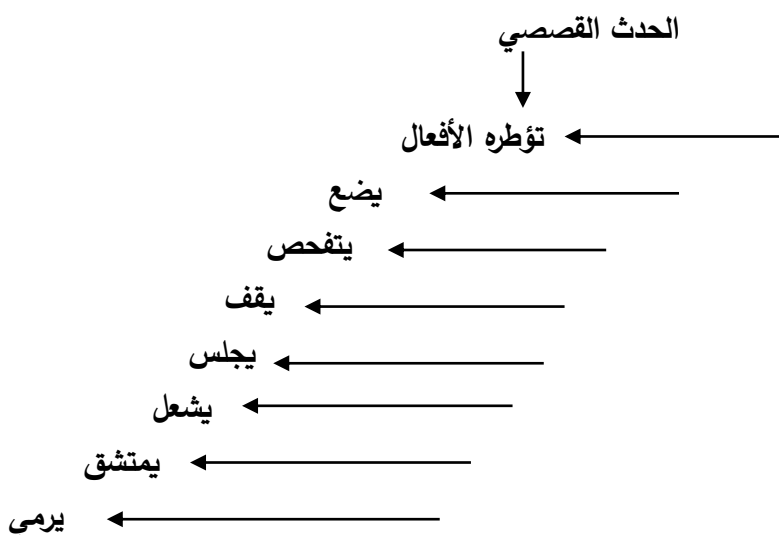
"انتظروا، سيأتون، وسيأتي الفارس أيضاً الذي سيعيد لتقاسيمكم صلابتهم، سيحمي المدينة والحريم" (٣٤).

إن عودة هذا الفارس المجهول، هي عودة المهدي المنتظر كما عند يوسف سعداني من حيث زمنية الرجوع. فهي -أي العودة- حدث بلا زمن، مفتوحة على المطلق زمان يبين لنا هيئة لا يلبث أن يمحوها ليدع لنا صورة بدلها "فهو يفتح كوة في قلبنا سرعان ما يغلقها" (٣٥)، وبالتالي لا نقف على لحظة نموذج فيها حدثاً بعينه، خلافاً للزمن الخارجي الذي يتشكل فيه البعد الزمني، وفقاً لسير الحدث الذي ينحي الواقعية غالباً، مما يحتم على زمنية السرد التوازي والمماثلة. ولئن كانت الزمانية عنصراً جوهرياً في عملية القص يعدها البعض المحور الأساس "الذي لا يوجد نص بدونه بحيث لو انتفت الزمانية لا تنفى القص" (٣٦) فإنها في القصة الجزائرية الجديدة قد تشكلت برؤى مخالفة تبعاً لبنية النص السردية التي عرفت هي أيضاً تنوعاً مع تغير مفهوم الكتابة، وطروح النقد الجديد، فجاءت القصة مع هذا الجيل توطرها أزمنة متنوعة تتحكم في مسارها اللغة والحالات الداخلية للشخصية، بحيث أصبحوا يميلون إلى كسر سياق الزمن التاريخي "ويلجؤون إلى ما يسمى بالزمن النفسي لأنه زمن يجعلهم يهتمون بالعالم الداخلي للشخصية وينأون عن الحركة الخارجية لها" (٣٧) وهذا الزمن هو الذي يتعلق بالواقع الداخلي، والمعاناة الفردية، ويرتبط في الآن نفسه بلغة شفافة (٣٨).

"أشعر بالبكاء الأبدي.. بالموت يقطع كبدي... وأحلامي. واصلت الطريق، كانت العصافير تسقط من ذاكرتي المتعبة لم أعد أرى شيئاً، ازدحمت الصور في مخيلتي... وأحسست أنني في بيروت رقم ٠٢" (٣٩)

يكشف هذا المقطع القصصي عن معاناة نفسية يعانيها السارد من خلال هذا التشكيل اللغوي الذي يعكس واقعاً داخلياً - تمر به شخصية هذه القصة، حيث تبدو أنها تعيش تناقضات واقعها وعدم استقرارها على حال وتتجلى هذه

المشهدية نفسها عند حسين فيلالي في قصته "ويبقى السؤال" و "تبددت الأحلام" حيث نتابع معه: "يضع السماعه بعنف، تتقلص شفاته، يتفحص ساعته، العقارب تقترب من الحادية عشر، يقف، ثم يجلس، يخرج من جيب قميصه علبة سجائر - أفرز - يشعل واحدة يمتشق دخانها يرميها واحد، اثنان، ثلاثة... يتفحص ساعته، سألحق قبل..." (٤٠) يبدو هذا المقطع القصصي هنا مشحوناً من خلال أفعال متزامنة زمنياً متداخلة من حيث الحدث، فلا يكاد الفعل يستقر لحظة في حيزه الزمني حتى يضائقه آخر، كما يظهر في الأفعال المدونة:



ولعل هذه المظهرية الزمانية تعود إلى حالة بطل القصة النفسية، "حيث يتفجر الحدث من الداخل متوغلاً في رحلته عبر النفس في سرد يفيض بكوامن الذات" (٤١) مما يكشف أن الواقع النفسي لا علاقة له بالزمن الآلي الذي تقيسه الساعات وتزداد الفكرة تجلياً في مجموعة القاص حسين فيلالي نفسها من خلال هذا المقطع: "تستيقظ، يضيق صدرها، تتنهد، تردد في الصمت، الحب، الأولاد، لقد تلاشى الأول، وطال انتظار الثاني، تنهمر دموعها على خديها وتستسلم للقدر" (٤٢).

إن جدلية الزمن النفسي هنا تتمحور حول مفهوم الحضور والغياب

بحيث نلمس حضور الذات كفاعلة، ثم غيابها في خضم الضياع، حين تبدأ تدريجياً في الدخول إلى عوالم موهلة قصد محاورة الذات كما هو الحال عند شخصيات القصص السابقة. فالأحداث تقترب من نقطة الواقع حيناً، ولكنها تتحول إلى دقات يؤطرها زمن نفسي غير محدد المعالم من خلال تسارع الأحداث وصعوبة منطقتها في حدود زمن خطي عقلائي.

ولعل الزمن الذي غدا ملموساً في أكثر القصص التي تنحى منحى التحديث، يعود سببه إلى تأزم الفرد، وما يحيط به من تناقضات انعكست على ذاته مما أدى بشخصيات كثير من قصاصي هذا الجيل أنهم يعيشون لحظات نفسية، زمنها حركة خروج عن الوجود ثم دخول في العدم.

"بدت لي الغرفة ضيقة، وآسى بلا وجه، وانكششت بصورة مضحكة داخل نفسي، تجمدت مشاعري في لحظة قاهرة" (٤٣).

إن مفهوم حضور/ غياب المشار إليها، إنما هي جدلية ترضخ لتوقيع الذات الفاعلة وتشعباتها عبر شبكة من الإيغالات النفسية، التي تحاول عبر زمن لا واقعي تجاوز الحيز المكاني والتحرر من قيود نمطية السرد التي لا تتيح للذات الهروب من واقعيتها إلى مجالات أرحب للتفريغ.. فرغم حضور الذات وبروزها على سطح الحدث كواقع- ولو مؤقتاً- بحيث يبرز الزمن خارجياً، إلى أن الزمن النفسي سرعان ما يدفع بالحدث إلى مظهرية الغياب ليمارس معه لعبة التغييب، وليبعده عن محور الشعور "إنني أحس بدبيب الموت، هو ذا يلاحقني في كل لحظة وفي كل مكان لم يعد بإمكانني الثبات على أدنى شيء... آه عالم المتغيرات" (٤٤).

ثم نجد مقطوعاً مماثلاً: "الغرفة موحشة قاصية، وحدي بين أربعة جدران، أظل الساعات الطويلة، شارد البال، لا أكاد أستقر على حال" (٤٥) ويظهر أن ما يضيفه هذا الزمن على المتن القصصي من جماليات لا يمكن تجاهله لأن انفتاحية الحدث وتحرره لا يتأتيان مع زمن يعكس المظهر الخارجي للأحداث، فذلك لا يضيف للقصة جديداً، لأن الكاتب حين يصور الزمن كما يجري بالفعل، أي عندما يترك اللحظة في الكتاب تدوم قدر ما تستغرقه اللحظة في الحياة تماماً. فإنه يجعل الحبكة القصصية مستحيلة يفرغها من الأحداث كما يفرغها من الشخصيات، "لأن الوقت إذا يبدل من طباع الفرد، فيظهره متناقضاً، وعكس ما هو يلغي الشخصية القصصية ذات الملامح الثابتة المحددة" (٤٦).

فالأمر قد يتعلق بتقنية الانقطاع والقفز، بحيث يستحيل أن تروي جميع الأحداث في تسلسل خطي لأننا لا نعيش الزمن كأنه استمرار إلا في بعض

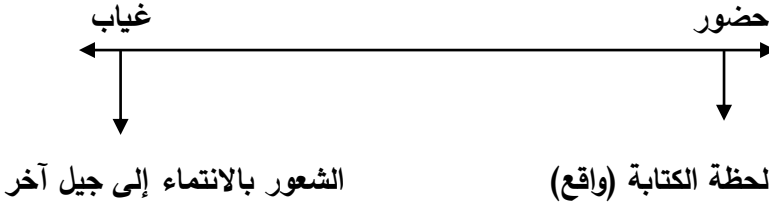
الأوقات، "ومن حين لآخر تأتي القصة على دفعات، ولكننا بين هذه الأمواج من الدفعات نقفز قفزات كبيرة على غير هدى منا" (٤٧).

إن القصة الجديدة مع هذا الجيل عرفت تقنيات حديثة من حيث توظيفها للزمن، وهذا يدخل ضمن بنية فنية متكاملة أضحت الكتاب على وعي منها، بحيث لم تعد القصة تخضع لذلك التسلسل التقليدي في بناء الحدث والزمان، فكان أن تمردت على خطية القص الكلاسيكي، وكذا على سلطة الزمان التاريخي الذي هو "زمان متصل اتصال حلقات الحضارة، واتصال تقدمها المتواصل من البسيط إلى المعقد، ومن الأقل نضجاً إلى الأكثر نضجاً" (٤٨) وبهذا دخلت القصة في تجليات التحديث على مستوى البناء الفني بكل عام، وكان للغة وشعرية الخطاب القصصي دورهما في النهوض بمسار السرد إلى أفق الانفتاحية مما انعكس على الزمن الذي غدا هو الآخر طرفاً في المعادلة الجمالية، حيث تخلص هو أيضاً من ملازمة الواقع الحرفي والخضوع للتقسيم الكرونولوجي حاضر/ ماض.... ويعود ذلك إلى أن القاص الجزائري لم يعد رهين لوحة قصصية محدودة الإطار زماناً ومكاناً، يصب فيها الحدث في بؤرة مغلقة على غرار ما كانت عليه القصة في فترة سابقة، حيث الرؤية موجهة، بل إن الحدث القصصي نفسه أصبح يخضع لتناقضات الحياة مما كسر خطية العقلانية السردية وأدى بالمبدع إلى أن يلون ذلك الارتداد وتلك الاسترجاعات بأزمنة متداخلة، ومتناقضة في الآن نفسه، تتقاسمها مظهريات غيبية ونفسية. هذا يحيلنا إلى صعوبة الفصل بين الحدث وزمانه للعلاقة الجدلية بينهما، لأن تداخل الأحداث، وغموضها أحياناً وارتباطها بالذات يفرض أزمنة مركبة تختلط فيها الحياة اليومية بعوالم الذاكرة. فشخصية قصة (المتنرد) لمفتي بشير تصور لنا شخصاً قابلاً داخل نفسه يشاهد كل شيء من مرآة ذاته، لا يعير أي اهتمام خارج عنها "أنا قابع في نفسي أتأملها بشيء من الاستغراب... كانت لحظات صافية جد مقطرة من زمن مضى إلى الأمام ولا ينتظر... كنت خلالها أشاهد كل شيء من مرآة ذاتي" (٤٩)

بل إنه أكثر من هذا يشعر أنه ينتمي إلى جيل غير هذا الجيل فغيابه عبر هذا الزمن النفسي المركز في غياهب الذاكرة، والبحث عن البديل يعني جدلية الغياب عن الواقع، واقتطاع جزء من زمن حضوره ليهربه إلى الماضي. "الحاضر لا يسليني على الإطلاق، ووجوه الأطفال لا تبعث في رأفة عميقة، وضحكات

النساء تبدو لي خليعة ماجنة، لاشيء يصلح فيهم، أشعر أنني أنتمي لجيل قديم غائر في الماضي" (٥٠).

وهذا الماضي يعيشه مموهاً بلحظات نفسية حادة ثم سرعان ما يعود إلى الواقع بعد رحلة غياب، حيث يشعر بلذة في الكتابة وإحضار ورقة وقلم. تقدمت من مكتبي الصغير، وجلست على الكرسي أحضرت الأوراق البيضاء من درج مكتبي، وقلم الحبر الأزرق اللون" (٥١). ويمكننا الاقتراب من هذه الجدلية الزمانية من خلال هذه الرسمة:



ولعل هذه الجدلية، حضور/ غياب ظاهرة تتقاطع فيها أغلب قصص هذا الجيل، حيث يلمس القارئ أنه يزاوج بين الزمنين، فلا نكاد نساير زمن الحضور الواقعي حتى يقحمنا القاص في زمن الغياب فتتعدد الصور، وتتداخل الضمائر فلا ندرك حينذاك إلا صوت الداخل، وقد شرعت الذات في محاورة نفسها مستحضرة أزمنة متداخلة توطرها حالة الكاتب النفسية.

ومحمد دحو في قصة "الأرض لن تموت" يبدو من الذين يفضلون زمن الغياب ليمارس به لعبة الأسئلة الغامضة، بل إنه يجد في ذلك التنويم المغناطيسي الذي لا يوفره له زمن الحضور بمفهومه الواقعي "وتوالت الأيام، وأنا أنام، واستيقظ على دموع من أشواك، أغالب النفس حيناً، وأخدعها تارة أخرى، غير مستمع للذي تهجس به شفه الغيب" (٥٢).

أما إذا أردنا البحث في أسباب هذه الرؤية الجديدة التي تخللت هذه الأعمال القصصية، فإننا نرجعها إلى دواعيها الثقافية والاجتماعية، المشار إليها آنفاً، بحيث فتحت الدراسات النفسية، والتحليل النفسي آفاقاً واسعة، وعريضة للقصة الحديثة وأرخت من عنان القاص للتجول والبحث والكشف عن خبايا النفوس وربما كان هذا الميدان الجديد كسباً للقصة في وقت "بدا فيه أن العالم الخارجي قد نضب معينه، ولم يعد قادراً على أن يعطي شيئاً جديداً مثيراً، وهكذا استدار كاتب القصة إلى ذلك العالم الباطني، عالم النفس الإنسانية" (٥٣)

يحاوره في استغراب، وحيرة، وقلق أحياناً. حدث نفسه باستغراب وإمعان، لم يعثر على شيء مهم الأشياء هنا بطعم القهوة... فأني طعم يستعذب، وأي لون يختار" (٥٤).

أضف إلى ذلك إن العواطف في المجتمع الجديد الذي يخضع لهذه البنية المتغيرة، أصبحت تعبر الآن عن علاقات نوعية تتمتع الأشياء ضمنها بسلطة دائمة ومستقلة على حساب سلطة الإنسان المتلاشية" وذلك بعد أن كانت هذه العواطف تعبيراً عن علاقة الإنسان بعالم الأشياء المادية والطبيعية والصناعية" (٥٥).

إن هذه الكتابات الجديدة، ونظرتها المتغيرة لمفهوم الزمان، "تعلن موت التعبير الجاهز وتعلن في الآن نفسه ولادة التردد المدهش أمام الزمن، وفي داخله، هذا التردد هو الذي يجعل من النثر فضاء للخبرة الاجتماعية ووعياً وممارسة لها" (٥٦) ولعل هذه الفلسفة الجديدة لمفهوم الزمن، وارتباطها بالكتابات الجديدة تعود إلى تحول فكري، ورؤى إبداعية شملت فن القصة، حيث يتجلى نوع من التمرد على الخطية التقليدية التي طبعت هذا الفن النثري، فكانت أن قيدته فخضع لتلك العناصر الفنية، الكلاسيكية فترة طويلة.

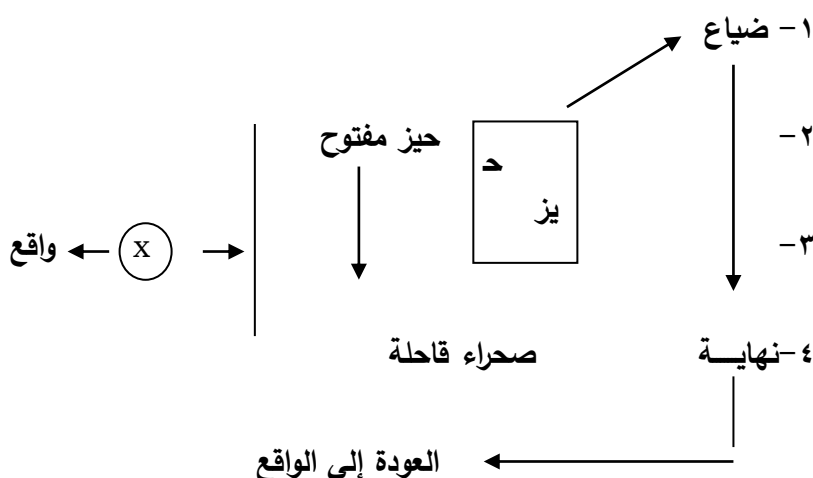
ولم يأت هذا جزافاً لأن الخلفية الفكرية لثقافة هذا الجيل توأماً بالكتابات المعاصرة، هي التي طبعت فن القصة الجزائرية بهذا التشكيل المتغير سواء من حيث الزمن أم من حيث باقي عناصر القصة الأخرى المعروفة. إن ذات الفرد في مواجهة الزمن، تطرح اليوم أكثر من إشكال حيث غدت هذه الذات تتعامل مع الزمن ليس عادياً تتصارع فيه الذكريات، وتتقاطع فيه اللحظات، وهكذا تصبح "الذاكرة عاجزة على أن تقدم لنا النسق الزمني مباشرة، فهي بحاجة إلى أن تتقوى بعناصر انتظام أخرى" (٥٧).

ونعتقد أن قلق الإنسان المعاصر، وشعوره بهذه التحولات على المستوى الذاتي والواقعي أفرز جدلية زمنية لها إبدالاتها ومتغيراتها، وهي تواجه الواقع... حتى أننا لم نعد نعيش زمننا الماضي -مثلاً- بتلك السطحية "لأن معاودة عيش الزمان الغابر معناه تعلمنا قلق الموت، كما يذهب إلى ذلك غاستون باشلار" (٥٨).

وهذه الفلسفة الزمنية لا تعني أكثر من أن الذات الإنسانية لم تعد بريئة كما كانت عليه، وهذا بعد تحول فكري بالدرجة الأولى، فلسف كل شيء، و أخضع المنطق لجدلية الحيرة والقلق والإدهاش. ولا نخال كتاب القصة الجزائرية

بمعزل عن هذا التحول الذي يتوزعه القلق والغموض أحياناً. فلئن بدت القصة عندهم تختلف عن شكل سابقتها، فلأن ذلك لا يعدو أن يكون منطلقاً عاماً، وشاملاً لكل الكتابات المعاصرة، التي بدأت تخرج وتحرر من قبضة المضمون لتعانق فعل المخيلة الخلاقة، باعتبار العمل في الفن لا ينبغي أن يكون مجرد تعبير، بل خلقاً، وإبداعاً، "لأن القبض على فعل المخيلة الخلاقة بأكثر ما يمكن يستدعي الالتفات إلى الداخل غير المرئي" (٥٩).

ولعل مما عمق مفهوم الزمنية المطلقة، وجعله يتجاوز نمطية الساكن والمغلق، هو لجوء كتاب القصة، في هذه المرحلة، إلى نوع من الهروب بالحدث بعيداً، عبر تقنيات رؤى استشرافية بحيث لم يعد الموضوع بالنسبة لهم هو الشغل الشاغل بقدر ما تكون اللغة، ولحظات الإنزياح هي المبتغى، وكأنهم يسعون إلى التماس شيء من "الجمالية التي هي تذوق لما يجسده الفن من روعه وإبداع، أو هي في مستوى أرقى تفكير في ظواهر الفن لا يصل إلى حد ربطها بمظاهر الحياة عموماً، ولكنه يحاول تعمقها وتقصيها في ذاتية منعزلة عن غيرها من ظاهرات الوجود" (٦٠). ففي قصة "رسالة إلى المدينة الممسوخة" (٦١)، من مجموعة "من تهتف الحناجر يعتمد عز الدين جلاوجي على أربعة مقاطع تعد المرتكز الأساس لبنية هذه القصة، بحيث يغدو زمنها مغيباً عبر سراب هيولي، فهي تتوزع عبر شبكة من الأحداث لا يتناسب الزمن فيها كما هو عادة، بل يتعدى المفهوم الكلاسيكي، ليطرد على الشكلية وقد تجلت بنية القصة على هذا النحو.



إن المقطع (أ) = الضياع

رأيت نفسي يا سادتي الكرام في صحراء قاحلة حرها يلفح الوجوه، ويشوي الجباه.... أرضها غبراء شهباء... لا أرى من حولي إلا السراب والخراب...

المقطع (ب) = اهتداء

"... لما استفتت من إغمائي كانت نفسي غابة التهمت النيران..."

المقطع (ج) = وصول

"... لم أكن أعرف موقع المدينة المسخوطة، ولكني سأستحضر فراستي، وأنطلق، نظرت إلى كل الواجهات كانت الهضاب المرتفعة تضرب سوراً منيعاً..."

المقطع (د) = نهاية

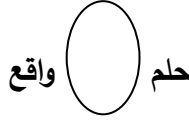
"... حاولت أن أتنفس، اختنقت، وقمت فزعاً مرعوباً من نومي، ألعن الكابوس، ألعن المدينة الممسوخة..." (٦٢).

ويبدو هنا جلياً أن التجاء القصاصين في هذه المرحلة إلى الحلم كمرجعية فنية إنما كان بدافع للدخول في عالم أرحب يوفر لهم تلك الأبدية التي تجعل الكاتب يحس أنه استشرف لحظات التصوف الفني، لأن الفنان "يظل يبحث عن ذاته وشخصيته إلى أن يجدها، فإذا هي تملكه بعد ذلك إلى الأبد، وتطبع كل ما يلمسه بذلك الطابع الذي لا يتحول" (٦٣).

إن استغلال رحابة الزمن، وتوظيف أبعاده المختلفة في القصة الجديدة يعد من الظواهر الفنية التي اتسمت بها الكتابات الأخيرة، خاصة بعد إدراك الكاتب أن مهمتهم "هي التعبير عن الإنسان وكل حاجاته وحالاته تعبيراً جميلاً صادقاً من شأنه أن يساعد الإنسان على تفهم نفسه وتفهم الغاية من وجوده" (٦٤) وهذا عبر تقنيات فنية كانت غريبة - إلى حد كبير في كتابات الجيل الأول لكنها غدت مع جيل جديد - تشبع بمفاهيم معاصرة.

فزمن الحلم ترمد على الخطية وتجاوز لإحداثيات الواقع، إنه حيز مفتوح للكائن والممكن، ولكنه في الوقت ذاته قابل للتصديق، فهو ليس زمناً ميتافيزيقياً، غيبياً إلى درجة الأسطورية، إنما هو زمن فني، يسعى الكاتب من ورائه إلى فكرة "أن الفنان يعبرنا ناظريه لنبرص بهما العالم، أو أن الفن هو الوسيلة الفضلى لبلوغ معرفة الكون المحضة" (٦٥) ويظهر ذلك جلياً في القصة

السابقة بحيث ينشطر الحدث إلى اثنين، حدث كائن، وهو الفكرة التي تمحورت في ذهن الكاتب، وحدث ممكن، وهو المتروك للقراءات والتأويلات وهذا من خلال أزمنة متنافرة، حاول الكاتب تنظيمها من خلال سلسلة أحداث ممنطقة- كما أشرنا- انطلاقاً من حلم، ثم العودة إلى الواقع كما هو موضح في الرسمة:



ويبقى بعد ذلك كل هذا السؤال قائماً عن حقيقة الزمان الذي هو قديم قدم الفلسفة، بل قدم الإنسان الواعي نفسه، "لشعور الإنسان بتأثير الزمان فيه تأثيراً هائلاً، وصعوبة فهم حقيقته إلى أقصى درجة، ذلك أن أشكال الزمان قائم في طبيعة الزمان نفسه من حيث أنه دائم السيلان" (٦٦).

أما الأدبي منه بتعبير عبد الملك مرتاض "زمن متسلط"، شفاف متولج في أشد الأشياء صلابة، ومتحكم في أبعد الأمور اعتياصاً" (٦٧) أو هو كما يذهب إلى ذلك نبيل سليمان "الخروج من زمن التاريخية والدخول في زمن المبدع الذي هو داخلي وتاريخي، ولكنه يتجاوز التاريخ" (٦٨).

علاقته بالمكان:

إن علاقة المكان بالزمان علاقة متداخلة ويستحيل أن نتناوله بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصب على عمل سردي دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره (٦٩).

وهذا التداخل ناتج عن عدم إمكانية الفصل بينهما عدا الناحية الإجرائية، لأن الحديث عن إحداها يستدعي الحديث عن الآخر وإذا كان المكان في القصة الكلاسيكية نمطياً يساير الحدث دون أن يتجاوزه، أو يتمرد عليه، بحيث يبدوان وكأنهما متطابقان، فإنه في القصة الجديدة يبدو غير ذلك تماماً، بحيث أضحي حيزاً مفتوحاً على أمكنة غرائبية أحياناً لا علاقة لها بالواقع، وقد يعود ذلك إلى توظيف القصة الجديدة للأسطورة التي غالباً ما تحوي أماكن من نسج الخيال، وهو ما يظهر جلياً أن مفهوم المكان في قصص هذا الجيل غدا غرائبياً لا تتحكم فيه معطيات دقيقة يوظرها العقل والواقع.

ففي قصة "احبارة" لجمال فوغالي نقرأ هذا التشكيل السردى "... ركب ذياب الهلالي حصانه، وامتشق سيفه وفي-الخرج- الزاد والزواد، كانت وجهته الجازية" (٧٠) يخلي بلاد، ويعمر بلاد، وما يعمرها غير الكريم الجواد" (٧١).

إن هذا المقطع السردى ليشير منذ البداية إلى أسطورية زمانية ومكانية تحيلنا إلى لحظات تاريخية يمتزج فيها الواقع بالأسطورة، فدلالات "يعمر بلاد ويخلي بلاد" لا تدلنا على مكان محدد، نستطيع رسم إحداثياته، بل تواجهنا بحيز مفتوح على أبعاد غير واضحة المعالم كما هو مشار:

يعمر بلاد ---- مكان مشغول، ولكنه غير محدد جغرافياً

يخلي بلاد ---- مكان فارغ، ولكنه كان مشغولاً

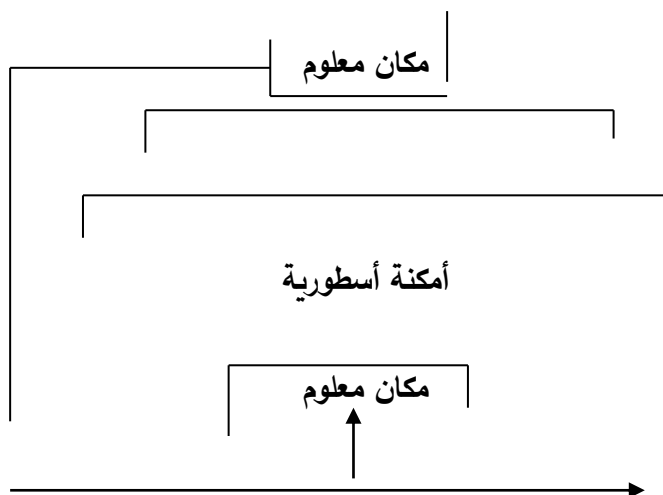
أما الجازية فهي تلك الشخصية التي أدخلتها الأسطورة الهلالية في زمنية ومكانية غرائبية بحيث هي موجودة في كل مكان وفي كل زمان. إن القصة الجزائرية مع هذا الجبل قد ساهمت في اختراع أكنة متخلية خصوصاً بعد أن أضى للزمان هو الآخر مفهومه الجديد في النقد المعاصر. ويتجلى ذلك عند الكاتب نفسه في قصة "زهرة الميلاد"

"... الشارع مقفر... كانت هي تقف بعيدة عنه بالرصيف المقابل... حين أفاق من غيبوبته التي دامت يومين كاملين، وجد نفسه في المستشفى... هو الآن يتذكر المكان، ولكنه لا يستطيع تحديده" (٧٢).

في هذا المقطع القصصى، يبدو الزمان والمكان متمازجين وتبدو اللغة الوصفية هنا متمردة على الترتيب العقلي للزمانية بمفهومها التقليدي، وتطرح قصته "الطعنة" نفس هذه الرؤية الغرائبية للمكان حين يقول: "...عيناك شاخصتان في اتجاه نجمة في فضاء نوراني" (٧٣).

ويبدو الفضاء هنا بدون جغرافية، أنه حيز لا نعثر معه على حدود ثابتة، ولعل هذه الامتدادات المكانية وهي تتداخل مع أزمنة هي أيضاً متداخلة ترتد إلى الوراء، ثم تعود إلى نقط البدء-بدء الحدث- تضيف على المتن القصصى جماليات إضافية، وتدخله إلى تقنية سردية" تقوم على ما يمكن تسميته بالتمويه الحدسي" (٧٤)، الذي يتجلى في هذا التداخل الغريب أحياناً، والذي يتزاحم فيه الأسطوري بالواقعي، ففي قصة: حكاية "ترميم أضرحة المدينة" لحسين فيلاي، يبدأ الخط البياني للقصة بمكان جغرافي معلوم يتمثل في شارع

عادي ثم سرعان ما يتم فصل الحدث عن أمكنة أسطورية من خلال مشاهد غريبة يتبين من خلال تشكيل هرم القصة، إنها من نسج ذاكرة حلمية والتي كان السارد تحت وقعها، بعد أن اختطف من قبل غرباء، إلا أنه يعود مع نهاية القصة إلى البداية نفسها بحيث يتخلى عن ذلك الأسطوري بعودة المختطف إلى بيته، ومباركة الجيران هذه العودة. وهذا التشكيل السردى يبين أن القصة المذكورة بدأت بمكان معلوم ثم دخلت في آخر مجهول، لتعود إلى معلوم كما يظهر في هذه الرسمة:



إن هذه الأمكنة المتداخلة والأسطورية أحياناً، كانت من التقنيات الجديدة التي استلهمتها القصة الجزائرية مع هذا الجيل، بحيث كانت هذه الانفتاحية على الأمكنة الرحبة سبباً قوياً في تخليص هذا الفن النثري من قيود البناء الكلاسيكي الذي حرم القصة السبعينية من فاعلية التجريد. وهذا التداخل أضحى ملازماً لأغلب كتابات هذا الجيل الذين تحرروا من حصار محدودية المكان، فبفضل هذه التقنية، تخلص الخطاب القصصي الجديد من محاصرة الدال ودخل في متن توطره سيميائية انفتاحية تؤول بالنص إلى تعدد القراءات.

ويبقى المكان هو الذي "يفصل الموضوعات بعضها عن بعض ويؤمن استقلالها المتبادل وموضوعها المختلف، فالمكان هو الذي يحدد اختلافها

العددي" (٧٥). ولكن كل هذا لا يمكن أن يكون بمعزل عن الزمانية التي هي محتواه فيه.

■ ■

■ إحصائيات:

١- عبد الملك مرتاض-١.١- دراسة سيميائية تفكيكية-

ديوان المطبوعات الجامعية ٩٢ ص ١٢١

٢- انظر- عبد الصمد زائد مفهوم الزمن ودلالاته- الدار العربية للكتاب- ليبيا ٨٨ ص ٧.

٣- سعيد يقطين- تحليل الخطاب الروائي- المركز الثقافي العربي بيروت ٨٩ ص ٦٣.

٤- المرجع نفسه ص ١٠

٥- الياس الخوري- الذاكرة المفقودة ص ٢٢٧

٦- ينظر- سمير الحاج شاهين- لحظة الأبدية- المؤسسة العربية للدراسات بيروت ٨٠ ص ١١

٧- سعيد يقطين- القراءة والتجربة ص ٢٦١

٨- سمير المرزوقي وجميل شاكر- مدخل إلى نظرية القصة- ديوان المطبوعات الجزائرية والدار التونسية للطبع.

٩- عبد الملك مرتاض- النص الأدبي من أين وإلى أين- ص ٨٧

١٠- المرجع السابق ص ٨٣

١١- الياس الخوري- الذاكرة المفقودة ص ٢٢٧

١٢- عزة آغا ملك- القراءة والكتابة في الرواية الحديثة- مجلة الفكر العربي المعاصر ص ٨٦.

١٣- محمد دحو- قصة الرحيل إلى غرناطة الباقية ص ٩٩

١٤- القصة ص ٥٤

١٥- عبد الملك مرتاض- النص الأدبي من أين وإلى أين- ص ٦٧

١٦- القصة ص ٥٤

١٧- هالبرين جون- نظرية الرواية- ترجمة محيي الدين صبحي- وزارة الثقافة والإرشاد القومي- سوريا ٨١ ص ٦٢-٦٣

١٨- ميشال بوتور- بحوث في الرواية الجديدة- ترجمة فريد أنطونيوس- منشورات عويدات- بيروت ٨١- ص ١٠٠

١٩- عزة آغا ملك- القراءة والكتابة في الرواية الحديثة- الفكر العربي المعاصر ص ٨٤.

٢٠- يمني العيد- في معرفة النص ص ١٧٩

٢١- جمال فوغالي- قصة: أحلام الليلة الأخيرة ص ٤٧-٥٠

٢٢- يوسف بن جامع- شعرية الخطاب الروائي في رواية أحلام مريم الوديعة- مجلة المساء لة عدد ١ ص ١٣٢

- ٢٣- عبد الصمد زائد- مفهوم الزمن ودلالته ص ١٩٠
- ٢٤- عبد القادر فيدوح- دلالات النص الأدبي- ديوان المطبوعات الجامعية ٩٣ ص ٣
- ٢٥- عبد الصمد زائد- مفهوم الزمن ودلالته ص ١٩١
- ٢٦- حسين فيلاي. قصة: جثة فرعون ص ٣٥
- ٢٧- الكاتب نفسه: قصة حكاية ترميم أضرحة المدينة ص ٣٧
- ٢٨- جثة فرعون ص ٣٥
- ٢٩- حكاية ترميم أضرحة المدينة ص ٣٨
- ٣٠- عبد الحميد بورايو- منطق السرد- دراسات في القصة الجزائرية- ديوان المطبوعات الجامعية- الجزائر ٩٤ ص ١٣٣
- ٣١- عودة المهدي- المجاهد
- ٣٢- القصة
- ٣٣- خليفة قرطي- عودة الفارس- السلام
- ٣٤- القصة
- ٣٥- سمير الحاج شاهين- لحظة الأبدية ص ٥١
- ٣٦- صبري حافظ- قراءة في رواية مالك الحزين- مجلة فصول ص ١٦٧
- ٣٧- طه وادي- دراسات في النقد الرواية- الهيئة المصرية العامة للكتاب مص ٨٩- ص ٣٦
- ٣٨- عبد الحميد بورايو- منطق السرد ص ١٣١
- ٣٩- علال سنقوقة. قصة عفافير حزيان ص ٦٣
- ٤٠- حسين فيلاي. قصة ويبقى السؤال ص ١٠-١١
- ٤١- حميدة الصولي- بناء القصة الجزائرية- الحياة الثقافية عدد ٣٥
- ٤٢- قصة "وتبددت الأحلام"- حسين فيلاي- ص ٥٧
- ٤٣- مفتي بشير- قصة أمطار الليل ص ١١
- ٤٤- محمد دحو. قصة: "رباعيات الوجه المعلق" ص ٣٠
- ٤٥- الكاتب نفسه: قصة أحزان الليلة الأخيرة ص ٣٤
- ٤٦- سمير الحاج شاهين- لحظة الأبدية ص ٣٤
- ٤٧- ينظر- ميشال بوتور- بحوث في الرواية الجديدة ص ١٠٠
- ٤٨- سالم يفوت- الزمن التاريخي- دار الطليعة- بيروت ٩١ ص ١٧
- ٤٩- مفتي بشير قصة المتمرد ص ٢٢
- ٥٠- القصة ص ٢٣
- ٥١- القصة ص ٢٢
- ٥٢- محمد دحو- قصة: الأرض لن تموت- ص ٥٧

- ٥٣- محمد سلام زعلول- دراسات في القصة العربية الحديثة- منشأة المعارف مصر
٨٧ ص ٤٧
- ٥٤- محمد دحو. قصة: طعم للميناء وآخر للبحر ص ٧٣
- ٥٥- رشيد بن حدو- الرواية والواقع ص ٣٩
- ٥٦- الياس الخوري- الذاكرة المفقودة ص ٨٣
- ٥٧- غاستون باشلار- جدلية الزمن- ترجمة خليل أحمد خليل ديوان المطبوعات
الجامعية ١٩٨٣ ص ٤٩
- ٥٨- المرجع السابق ص ٤٧
- ٥٩- جاك دريدا- حوار كاظم جهاد- مجلة الكرم عدد ١٧ ص ٦٧
- ٦٠- ميشال عاصي- مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ- مؤسسة نوفل بيروت
٨١ ص ٢١
- ٦١- عز الدين جلاوي- قصة لمن تهتف الحناجر
- ٦٢- هذه المقاطع القصصية من قصة رسالة النخلة إلى المدينة الممسوخة من
مجموعة "لمن تهتف الحناجر"- عز الدين جلاوي ص ٣٨
- ٦٣- غالي شكري- ثورة المعتزل- مكتبة الأنجلو المصرية- القاهرة ١٩٦٦ ص ٥٧
- ٦٤- ميخائيل نعيمة- دروب- مؤسسة نوفل- بيروت ١٩٧٥ ص ٥٢
- ٦٥- دني هويسمان- علم الجمال- ترجمة ظافر الحسن. الشركة الوطنية للنشر
والتوزيع- الجزائر ص ٦٩
- ٦٦- عبد الرحمان بدوي- مدخل جديد إلى الفلسفة- وكالة المطبوعات الكويت ١٩٧٩
ص ٢٠٠
- ٦٧- عبد الملك مرتاض- تحليل الخطاب السردي- ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر
١٥٥٩ ص ٢٨
- ٦٨- نبيل سليمان- مساهمة في نقد النقد- دار الطليعة- بيروت ٨٣ ص ٢٤
- ٦٩- ينظر عبد الملك مرتاض- تحليل الخطاب السردي ص ٢٢٧
- ٧٠- امرأة من بني هلال، اشتهرت بجمالها، وبسداد رأيها، قدمت خدمات جليلة لقومها
في رحلتهم الطويلة والعسيرة وظفت فنياً في كثير من الأعمال الأدبية- السردية
خاصة
- ٧١- أحبارة ص ٤٣
- ٧٢- جمال فوغالي- زهرة الميلاد ص ٢٩
- ٧٣- الكاتب نفسه- الطغنة ص ٥٩
- ٧٤- عبد الملك مرتاض- تحليل الخطاب السردي ص ٢٠٨
- ٧٥- مدخل جديد إلى الفلسفة ص ١٩٩

في الأخير...

قد لا يكون الأمر هينا في مجال الدراسة والمقارنة أن يصل الباحث إلى نتائج نهائية لأن ذلك يضحي من تخمينات المثالية المطلقة، خصوصاً، في موضوع جديد بدأت ملامحه تتشكل شيئاً فشيئاً بعد تحول ثقافي واجتماعي.

ولعل ذلك ينطبق على هذا العمل الذي يحاول أن يتلمس تجربة جيل جديد من القصاصين الجزائريين في فترة الأعوام الثمانين وهم يؤسسون عالمهم الإبداعي الخاص، انطلاقاً من اختلاف في الرؤية، والتصور، ومن تناسية مرجعها تغيير خريطة الإبداع العالمي، وتطلع إلى الأرحب، ومساءلة الإبداع في جوهره. وكانت بداية هذا الجيل محاولة الدخول في تجربة تتخلل فيها نمطية الساكن لتتحول إلى تمرد على الجاهز، وتحرر من قيود النص النثري الكلاسيكي. وكان أن ظهر ذلك من خلال قراءة جديدة للغة على أيدي هؤلاء المبدعين، ثم مفهومهم للزمان والمكان، وطرائق السرد الحديثة.... مخالفين في ذلك جيلاً سبقهم، حافظ آئذ على عمودية النص ليصل به إلى مضمون كان عليه أن يقدمه مهما كان الأمر، مماثلاً في ذلك فترة أطرت الأدب القصصي ربحاً من الزمن. وكان لهذا الجيل رؤيته المخالفة، فقد جدد في الشكل كما أشرنا، ولكنه لم يهمل المضمون الذي قدمه في الشكل أكثر جرأة، وأكثر عنفاً. وقد وظف في ذلك كل الوسائل الفنية ليغدو النص مفتوحاً.

لكن هذا لا يعني أن مبدعي هذه الحقبة قد استطاعوا أن يتمثلوا مفهوم التجريب بأبعاده الفنية والفلسفية فلقد حاول بعضهم الاستفادة من تجربة القصة الجديدة بوعي إبداعي، غير أن بعضهم الآخر لا يزال يتلمس طريقه، لأن التجريب على المستوى الفني لا يعني الفوضى أو الكتابة الغامضة....

عبد القادر بن سالم

بشار الجزائر ٢٠٠٠



الفهرس

٦	إهداء
٨	في البداية
١٢	بداية تشكل القصة العربية في الجزائر
١٧	أولاً: ملامحها إبان الثورة
١٨	ثانياً: البنية الفنية لقصص الثورة
١٩	ثالثاً: بنية الخطاب القصصي بعد الاستقلال
١٩	أ-فترة ما قبل الثمانينيات
٢٢	ب-ملاحق القصة الثمانينية:
٢٣	١-فتور عنف المرحلة وتراجع محور المضمون:
٢٣	٢-تطور مناهج العلوم وتأثيرها على الخطاب القصصي:
٢٤	٣-تراجع النقد عن المفهوم السوسيولوجي:
٢٧	■ إشارات:
٣٠	بنية اللغة في الخطاب القصصي الجديد
٣٢	بنية اللغة في الخطاب القصصي الجديد
٣٢	أولاً: سيميائية لغة القص
٤٢	ثانياً: شعرية المتن القصصي:
٤٩	■ إشارات:
٥٣	البنية السردية:
٥٤	أولاً : في مفهوم السرد:
٥٥	ثانياً البنية السردية في الخطاب القصصي الجديد:
٥٩	أ-انكفاء البطل النموذجي:

٦٢	ب-البنية الحكائية:
٦٣	المقطع (أ):
٦٣	المقطع (ب):
٦٥	ثالثاً : الحدث من منظور السردية الحديثة:
٧٢	■ إحالات
٧٦	الزمان في القصة الجزائرية الجديدة
٧٦	-الزمان والزمن الأدبي مفهوم الزمان في القصة الجزائرية الجديدة ..
٧٨	الزمان والزمن الأدبي:
٧٩	مفهوم الزمان في القصة الجزائرية الجديدة:
٩٣	علاقته بالمكان:
٩٧	■ إحالات:
١٠٠	في الأخير
١٠١	الفهرس



