وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد الله

كلّيّة اللغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقيّة

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

تقنيات القص في الأعمال القصصية عند "بشير خلف"

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث

تخصّص أدب عربي ونقده

إعداد الطّالبة:

- اسمهان ضريف

إشراف الدكتور:

أ. د حواس بري

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
أ/د علي ملاحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 02	رئيساً
أ/د حواس بري	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 02	مشرفا ومقررا
أ/د ليلى جودي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 02	عضوا مناقشا
أ /د إيمان صباغ	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر 02	عضوا مناقشا
أ/د صليحة سبقاق	أستاذ التعليم العالي	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا
أ/د محفوظ ملواني	أستاذ التعليم العالي	جامعة البليدة	عضوا مناقشا

السّنة الجامعيّة 2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ﴾

[سورة المجادلة، الآية 11]

شكر وعرفان

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ ﴾[سورة النمل الآية 19]

الحمد لله أولا وأخرا، الحمد لله الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم، الحمد لله عدد ذرات الكون في السموات والأرض وما بينهما وما وراء ذلك، الحمد لله أقصى مبلغ الحمد، والشكر من قبل ومن بعد وأفضل الصلاة وأزكى التسليم على خير المرسلين محمد ...

بعد حمد الله عز وجل والثناء عليه، أتقدم بخالص عبارات الشكر والتقدير إلى من تعلمنا منه أسرار النجاح وأن المستحيل يتحقق، الى من تعلمنا منه أن الأفكار الملهمة تحتاج مني غرسها في عقولنا لتزهر... فلك كل الشكر على جهودك القيمة الثمينة أستاذي الكريم والفاضل **"حواس بري".**

كما أتقدم بجزيل الشكر والاحترام إلى أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بمناقشة البحث وبيانه وإثرائه بالملاحظات لإتمامه.

مقدمة

الحمد لله وكفى والصلاة على رسوله الذي اصطفى، محمد بن عبد الله وعلى آله وصحبه ومَن اقتفى وبعد:

عاين المنجز الثقافي الحاضن للسرد الجزائري تغيرات على مراحل تطور القصة القصيرة في مسيرتها التي لامست الواقع وأثمرت نمطية جديدة في جميع الأصعدة، جراء خلخلة السرد الكلاسيكي وكسر وتيرته الخطية إلى التجريب الذي أنتج نصا مثخنا بالحيوية يستوعب التطور ويواكب العصر، فكان حتميا على القاص "بشير خلف" أن يلحق بالركب ويناغم التطور في ما أسفرت عليه مجموعاته القصصية "الأعمال غير الكاملة" والتي رصدت واقعه وطرح فيها إشكالات سمحت له بالانفتاح على عالم القصة القصيرة كنموذج فني وكمنتج فكري بأنماطه وأشكاله المختلفة التي تمثلت في المحكي (الزمن، المكان والشخصيات، الحوار، العلائق والصلات..) مثلت بعض منابعه التراثية ومجاوزاته للمألوف وتوظيفه الرمز، وتنويعه بين الشكل والمضمون.

لذلك جاء بحثنا هذا ليطرق ويطارح أسس هذه النصوص ويسبر أغوارها الفنية بما يتوافق وتمظهرات الظواهر المحيطة بالنقد بمختلف مناحيه، فيما تنوب فيه الكتابة السردية لتعبر عن مكنونات وتوجهات وآراء الناص، وتساهم في عمليتي الإمتاع والإبداع وتخلص إلى عمق الأثر وفاعليته.

من هنا كان اختيارنا لنصوص "بشير خلف" لما فيها من عوالم سردية متعددة تبعث على التقصي والاستكناه والقراءة. وكان عنوان بحثنا موسوما بـ: "تقنيات القص في الأعمال القصصية عند "بشير خلف". من رواد القصة القصيرة في الجزائر منذ السبعينيات إلا أنّه ما زال يتدفق عطاءً بوصفه مبدعا ثم بوصفه كاتبا؛ كتب في النقد وأدب الطفل وعلم الجمال وغيرها من الموضوعات ورغم تقدم سنه مازال يتمتع بحيوية الشباب المبدع والمنتج في الحياة الفكرية والثقافية في ولاية وادي سوف بل في الجزائر.

– أول مجموعة قصصية له "**أخاديد على شريط الزمن**" سنة 1977، وهي باكورة إنتاجه الذي بشّر بمبدع له مستقبل واعد، ثم تلتها مجموعات قصصية أخرى هي "القرص

الأحمر" سنة 1986 عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر. ثم مجموعة "**الشموخ**" نشر الجاحظية 1999. تلتها مجموعة "**الدفء المفقود**" الجاحظية 1999. وأخيراً مجموعة "**ظلال بلا أجساد**" وزارة الثقافة 2007.

ومن أجل بناء معمارية هذا البحث كان لزاما علينا أن نطرح الإشكاليات التالية التي تنير هذا البحث وتساعدنا على البحث والتقصي في نصوصه الإبداعية:

– ما الدور الذي أداه القص في إبراز شخصية "بشير خلف" القصصية من خلال نصوصه السردية –القصة القصيرة–؟

– ما المضامين التي عالجها "بشير خلف" في نصوصه السردية ووقف عليها مبرزا فيها رؤاه وثقافته وواقعه؟

– كيف استثمر القاص التقنية لصالح النص القصصي بكل حمولته الطافحة بين جماليات تقنية الزمن وربطها بالمكان وبلورتها في تقنية الحوار؟

– ساهمت القصة القصيرة الجزائرية بشكل لافت في بلورة المرحلة التقليدية بكل انعكاساتها على واقع المنجز السردي القصصي، ما مدى تميزها في مرحلة التجريب لدى القاص؟

– يعد بشير خلف من رجالات التربية الذين كان لهم أثر طيب في جيل ما بعد الاستقلال ثقافة وأخلاقا. هل استدعى في قصصه القضايا التربوية والثقافية والاجتماعية وحاول أن ينبه إليها بطريقته الخاصة؟

– هذه الإشكالات وإشكالات أخرى في متن الدراسة حاولت الإجابة عنها تبعاً لخطة بحثية تضمنت ثلاثة فصول، ومقدمة وخاتمة وملحقا يشمل حياة الكاتب وأعماله. خصّصنا **الفصل الأول:** الذي تناولنا فيه جانب استثمار القاص لمنابع ثقافته ومختلف مشاربه الأدبية: من مصادر دينية، وتراث شعبي أدبي، ومصادر مستوحاة من الطبيعة والواقع/ كفن الرسم.. وغيرها من المصادر التي شكلت نقاط مهمة ارتكز عليها القاص لنسج نصوصه القصصية وإخراجها إلى القارئ المتلقي.

وأمّا **الفصل الثاني:** فتضمن أهم القصص المنتقاة في المجموعات القصصية (عينة الدراسة) للكشف على ملامح التجريب ومحاولات القاص التجديد، وتضمن مبحثين:

المبحث الأول (المرحلة التقليدية): من التقليد إلى التجريب بحثنا حول (القصة المقالة/ الخبر، القصة القصيرة/ اللغة العامية). والمبحث الثاني تمثل في مرحلة التجريب في تداخل الأجناس القصصية (القصة القصيدة، القصة القصيرة جدا- الومضة-، القصة السلسلة -المشهدية-، القصة اللوحة).

أمّا **الفصل الثالث:** فتضمن ثلاثة مباحث؛ المبحث الأول: خصصناه لدراسة تقنية الزمن وما يندرج تحتها من عناصر الترتيب من استرجاعات واستباقات وكذا الديمومة ودرجة التواتر في النص القصصي.

المبحث الثاني: تضمن تقنية المكان بين (مفتوح ومغلق، ثابت ومتحول)، لنعرج على المبحث الثالث: وقفنا فيه عند تقنية الحوار ومستوياته (الداخلي والخارجي، والمنولوج..) ثم خلصنا في الأخير إلى خاتمة حاولنا من خلالها إجمال أهم النتائج المتوصل إليها.

أما المنهج الذي تعتمده الدراسة؛ فهو المنهج الجامع بين الوصف والتحليل -الوصفي التحليلي- وهو القائم على وصف المعالم الفنية ثم دراستها دراسة بها تتأكد أدبية النص القصصي أو على الأقل تظهر بوصفها إحدى مكوّناته الفنية التي يتحول من خلالها العمل القصصي عند الكاتب إلى عالم الأسلوب مرة أو إلى الكلام البليغ؛ ثم إلى الأدبية أو الشعرية. والمنهج السيميائي للوقف على دلالات أيقونية؛ كما قد أفدت أيضاً من المنهج الاجتماعي والنفسي، على سبيل المثال في تحليل ما يتعلق بمصادره الثقافية المفعمة بالقيم والعادات والتقاليد والأبعاد الثقافية، حيثما كان ذلك ضروريا، وبعبارة أخرى تسهم تقنيات العمل القصصي عند "بشير خلف" في صناعة القصة بوصفها جنسا أدبيا، تتمتع بخصوصية الفن الأدبي الممتع والحامل لرسائل ذات أبعاد متنوّعة في آن معا في جملة من المقاربات النصية، وكذا اعتمدنا المنهج البنيوي في دراسة البنية الزماكانية.

وأنهينا البحث بخاتمة بينا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها في هذه الدراسة، نجمل فيها كل النتائج التي خلصنا إليها أثناء التحليل، والعمل على تقريب الفرضيات التي بدأنا منها إلى النتائج التي تحصلنا عليها، لأنّ تطور مسار هذه الأطروحة وفق هذا التدرج واحتواء الفصول على بعض النتائج الجزئية هو ما سمح لنا بمناقشتها في الخاتمة، وطرح احتمالات ممكنة بعد هذه الدراسة. نضيف في الأخير مجموعة من الفهارس التوضيحية والتكميلية وهي: وفهرس، المصادر المراجع.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذا العمل قد أفاد كثيراً من الدِّراسات السابقة التي عنيت بالتقنيات والآليات في النصوص الأدبية. وقد كانت على النحو التالي:

كتاب (تقنيات السرد بين الرواية والسينما "دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم" لصاحبته "وافية بن مسعود". رسالة: تطور الخطاب القصصي "من التقليد إلى التجريب.. القصة اليمنية نموذجاً"، لصاحبها "إبراهيم أبو طالب"، وكتاب الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية من (1967–2000)، لـ "علي محمد المومني" إضافة إلى كتاب "بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)" لـ "لحسن بحراوي"، وكتاب" دراسات أدبية، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة(1960–1990)، لصاحبه "خيري دومة"، ومصادر ومراجع أخرى من مقالات علمية وبحوث تناولت الفن القصصي بمختلف أنواعه.

وقد اعترضت سبيل بحثنا هذا عدة صعوبات ومعوقات منها: قلة الدراسات التي تناولت القاص "بشير خلف" ومجموعاته القصصية، إلا بعض الشذرات التحليلية التي تخص المجموعة القصصية الأخيرة له "ظلال بلا أجساد" وقد وجدنا بعض الدراسات منشورة في جرائد وطنية نذكر منها: قراءة في مجموعة "ظلال بلا أجساد" لنوار محمد، الحوار المتمدن وقراءة أخرى في مجموعة "ظلال بلا أجساد" للقاص "بشير خلف"، بقلم بلمشري مصطفى كذلك مقال بعنوان" بشير خلف عطاء فكري متواصل، للكاتبة فضيلة معيرش.

بالإضافة إلى الصعوبة الكبيرة التي واجهتنا وهي انتقاء العناصر التي تمّ دراستها لمحاول الإحاطة بجوانب الموضوع وما كان يتطلبه ذلك من قراءات للنصوص القصصية وإضاءتها بشيء من التقصي والبحث، حتى توصلنا إلى اختيارها، آملة أن نكون قد وفقنا في ذلك.

في الأخير نشكر أستاذنا الفاضل المشرف الدكتور "**حواس بري**" على رعايته لجهدي البحثي ودعمه الدؤوب بالإرشاد والنصح والتوجيه والصبر الجميل الذي ميزه بالحِلم والعفو، كما لا يفوتني أن أتقدم بعميق الامتنان للأستاذ الفاضل رئيس مشروع "الأدب العربي ونقده" الدكتور "**مشري بن خليفة**" الذي رافقنا بكل جهده وتعبه طوال خمس سنوات وكذا شكري لأعضاء لجنة المناقشة الذين تجشموا عناء قراءة هذا البحث وتصويبه ومناقشته. والشكر موصول لجميع أساتذة جامعة الجزائر 2، وإلى كل من دعمنا من قريب أو بعيد.

كما نشكر المولى عزّ وجل الذي وفقني في هذه الدراسة ويسر لي سبل بحثها له كامل الامتنان ولحمد والثناء.

الفصل الأول

مصادر"بشير خلف" الثقافية

أولاً: مصادر دينية

ثانياً: مصادر من التراث الشعبي

ثالثاً: مصادر من التراث الأدبي

رابعاً: مصادر مستوحاة من الطبيعة والواقع / فن الرسم

خامساً: مصادر أسطورية

سادساً: مصادر صوفية

من خلال اللغة وكيفية تشكيلها في بناء النص يترتب على ذلك أدبية النص القصصي بحمولته الثقافية وخلفياته التاريخية والابستمولوجية، والقصة القصيرة كيان لغوي يمثل بعلاقاته من سرد وحوار بنية مكتملة تحقق خصوصيتها الفردية بتركيبها اللغوي وجملها وأسلوبها الذي يتنوع بتنوع مصادر ثقافة القاص "بشير خلف"، ولهذا يتميز كل نص قصصي عن باقي النصوص خلال ثنائية الموضوع والتشكيل، وحين نقترب من جزئيات التشكيل ومفاصله تتضح لنا خصوصية ثقافة القاص ولغة النص القصصي، وقد تمايز بعدة مستويات من اللغة ومنه نرصد جوانب مهمة كانت مصدراً مهماً في تشكيل بنية الخطاب القصصي ولُحمته من مصادر ثقافية متنوعة من بينها العتبات وما وجدناه من نصوص استهلالية عبرت عن مرحلة التجديد في الكتابة القصصية مرحلة التجريب وتفاعلات نصية بين النص القصصي والنصوص من خلال المناصة والتناص، والميتانصية.

تميزت اللغة في النص القصصي بجملها القصصية وطبيعتها في الحوار، وفي السرد وستظهر كعنصر مهم يساعد على التحليل وكيف سارت من خلال النماذج المقدمة من النثرية والشعرية وما ترتب على ذلك من انزياح في لغة المتن القصصي واقترابه من فضاءات الشعر في لغة المرحلة التجريبية.

ثقافة القاص تفاعل نصي يسمح بتقاطعات نصوص وتفاعلها ضمن نصٍ آخر بما يمنحها صفة التجدد والتفاعل، ونستخدم هنا مصطلح "التفاعل النصي" الذي يأخذ به عدد من النقاد ومنهم سعيد يقطين[1]، ويعد مصطلح "التفاعل النصي" أعم من مصطلح "التناص"، وأفضل في الدلالة من "المتعاليات النصية" التي هي مقابل transtextualite عند جينيت لدلالتها الإيحائية البعيدة، فبما أنّ النص ينتج ضمن بنية نصية سابقة فهو يتعالق بها،

[1]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت– لبنان، 2001، ص: 98– 101.

ويتفاعل معها تحويلاً أو تضميناً أو خرقاً والأشكال التي تتم بها هذه التفاعلات، وسنقف على ثلاثة أنواع للتفاعل النصي مستفادة من دراسة جنيت وهي[1]:

- المناصة: (Paratextuality)

وهي البنية النصية التي تشترك مع بنية نصية أصلية في مقام وسياق معينين وتجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة، وهذه البنية النصية قد تكون شعراً أو نثراً، وقد تنتمي إلى خطابات عديدة، كما أنّها قد تأتي هامشاً، أو تعليقاً على مقطع سردي أو حوار وما شابه، وزيادة في التوضيح فإنّ المناص هي النصوص التي ترد بنفسها مستقلة داخل النص وهي أنواع منها: مناص سردي (حكاية أو قصة داخل قصة)، أو مناص ديني (آيات قرآنية، أحاديث..)، أو مناص أدبي (شعر، مثل، حكمة..)، أو تاريخي (وثيقة، أو حدث تاريخي)، أو مناص شعبي (أغاني شعبية..) وقد تأتي هذه المناصات لأغراض ولتحقيق أبعاد منها: ليعارض حالة بحالة متعارضة معها، أو التفسير: ليوضح بالنص شيئاً ما يريده في النص السردي. تحقق هذه الأغراض الثلاثة وظيفة جمالية وبلاغية تعمق من خلالها تفاعلنا ونحن نتجاوب مع النص القصصي بواسطة العدول عن التعبير المباشر، والمناص –إذن وباختصار– يشبه مصطلحات أخرى مثل: الاقتباس والتضمين والمجاورة والاستشهاد والقرينة.. وغيرها من التشبيهات التي من كونها أن تتلاحق بطريقة واعية من طرف القاص وطرق استثمارها لمثل هذه الخبرات والمكتسبات والقراءات التي من شأنها تقوية النص القصصي وتفعيله.

مكنّ القاص بشير خلف النص القصصي من تجاوز المرحلة التقليدية بكل حمولته الطافحة، واندماجه مع سياق النص وقد حقق في استدعائه غرض المماثلة، إلاّ أنّ المرحلة التجديدية كانت أكثر سخاءً وتنوعاُ، لأنّ المناصات كشاهد قوي يدعم الدلالة، ويحقق الغاية، أخذ حضوراً آخر مختلفاً بحيث تتنوع وتتجدد بتنوع مصادر ثقافة القاص وسخاء

[1]– جيرار جينت، طروس: الأدب على الأدب: Palimpestes. La Litlerature، تر: محمد خير البقاعي ضمن كتاب "آفاق التناصية؛ المفهوم والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1998، ص: 131-152.

حفيظته، يستثمرها بطرق جديدة؛ فهي لم تعد حبيسة المثل والاقتباس من القرآن الكريم فقط بل تعدتها إلى نماذج أخرى نذكر ما ظهر منها في النص القصصي، كما يلي:

أولاً- مصادر دينية:

الإنسان لا يستطيع أن ينفصل عن تراثه بشكل عام، ولا يمكن أن يحيا بمنأى عن صلته بتراثه الديني على وجه الخصوص، فهو لصيق بانتمائه إليه، ومنعكس صورته وذاته فيه، كما أنه حقيقة واقعه منخرطة في ذوات النفوس، لهذا سيجَ التراث مكانة دينية لها من الأهمية ما تجعل الإنسان ينضوي تحت لوائها محتميا تحت عباءتها. وقد أدرك الأدباء هذه الحقيقة في الإحالات الدينية مما أحدثته من حوارية تفاعل وتأثير عميق وقوي في وجدان الأدباء، لأنه مربط الصلة عن التجارب الإنسانية، فكان ميدان القصاصين ليطلقوا عنان التعبير عن تجاربهم وأحوالهم، وتمثلات أنفسهم، حتى كأنه ينسحب إسقاطاً يُنفس عن حاضرهم وماضيهم ويحمل همومهم التي أثقلتها أوضاع البلاد والعباد فصدحوا باحتجاجاتهم من على منبر صوت الكتابة والكلمة الهادفة.

إنّ تفاعل ذاتِ القاص بفعل الكتابة للقصة القصيرة أظهر تأثره بالتراث الديني وقد تشربته قصص "بشير خلف" وشخصياته؛ إذ هو نِتاج ما لحق بالشعب الجزائري من إجحاف وجور، إلا أنّ القاص وجد مُتنفسه في القصة القصيرة مما يريد التعبير عنه من تأملات ورحابة عدل وإنصاف في حِمَ القرآن الكريم جعل منه الملاذ الآمن لروحه الشريدة والمتعبة.

فأخذ القاص ينهل منه ويعيد بلورته في سياق يخدم المشهد الثقافي الجزائري، كما أنّه يفضح محاولات المستدمر الغاشم لمحو وطمس هُوية الشعب الجزائري وسحق شخصيته، وتجريده من انتمائه الإسلامي والديني هو عمل على مسخ هويته الوطنية، وتراثه وقطع صلته به بفعل ما نفثته من سموم التخلف والشعوذة والخرافة والبدع، فالهدف المنشود هو الهيمنة التامة على المجتمع الجزائري بكامل عناصره ومؤسساته بما فيها الأسرة والمدرسة والمسجد، وعناصر الثقافة من دين ولغة و...، ومن ثم مسخ هويته

وتحويل بيئته إلى بيئة فرنسية لتصنع منها وجودا فرنسيا لغة ودينا وأخلاقا وعادات وتقاليد، في محاولة منهم في جعل الشعب الجزائري شعبا مغايرا لحقيقته منسلخا عن دينه ولغته، وعن انتمائه الحضاري راضيا بالتبعية لفرنسا عاطفيا ولغويا وفكريا.

وقد نذكر مرور المتصفح على طيات صفحات التاريخ ما لحق هذا الشعب بعد الاستقلال من فساد الأنظمة وشيوع الاشتراكية والثورة الزراعية والفكر الإيديولوجي وما نتج عنه، جعل القاص يعبر من خلاله عمّا لحق بهم من ظلم وقهر وحقرة ومحسوبية وغيرها.. من الظواهر الفاسدة، كان التراث دافعاً للأدباء بشحذ الهمم والاعتصام بالتراث الديني والذود به، حيث يشكل هذا التراث أهم ركائز وثوابت شخصية الشعب العربي والإسلامي، ويساهم في احتفاظه بملامح وسمات هذه الشخصية القوية رغم عواصف الزمن.

وقد استقى القاص معظم ثقافته من مصادر إسلامية في المقام الأول، برموز شكلت دلالات وعمق غائر في ذات القاص يضمنها نصه ولا يفصح عنها ظاهرياً فيضمرها رغبة منه في محاورة المتلقي والدفع به إلى ميدان المساءلة والنقاش علّه يجد حلولاً لواقعه المتأزم في بعض من تجربة القاص "بشير خلف" فكان نبراساً دالاً يحمل أضواء الفكر يضيء بها على دياجين ظلمة النص القصصي.

لم نلمح كثيراً من مصادر ديانات يهودية أو مسيحية أو أنّه كان حضوراً باهتاً له حدود ربما في تصرفات ترمز للفعل لا للدين في حدِّ ذاته فهي شبه غائبة، وهذا في حدود القراءة وما اطلعت عليه ضمن المجموعات القصصية التي هي كم زاخر لا يستهان به ويبدو أنّ الكتابة عكست ما هو سائد في مراحل متقاربة أحياناً وأحيانا تضرب ببون المسافة حتى أنها لا تمت بصلة للمجموعة وأنّ لها زمناً ليس بزمن كتابة المجموعات القصصية؛ أو هي بدعٌ من بدع التجريب لدى القاص في مجال القصة القصيرة الحديثة والمعاصرة، حيث يلاحظ قارئ القصص كثرة الاستدعاء لعناصر التراث الديني الإسلامي بالدرجة الأولى يليه المسيحي بالدرجة الثانية ويأتي الدين اليهودي بالدرجة الثالثة.

يعود هذا السخاء بالتراث الإسلامي لدى القاص لما يزخر به من ذخائر ذاته لبت نداء الكتابة وحاجتها، ووجد فيها معطيات خير تعبر عن الحاضر وما يتفاعل فيه من أحداث.

تميزت الصلة بالتراث في قصصه بوحي الكتابة ولغة الموروث الديني النابع من هموم هذا الشعب العظيم وتجاربه بمختلف مراحلها، فكان استدعاؤه للمواقف والأحداث والشخصيات الدينية التي مرت بنفس التجربة وعانتها –كما عاناها القاص والشعب في حين واحد، كان لابد من كتابة نوعية ينتقي فيها القاص بعناية فائقة قضايا مختلفة أثبتت روح التحدي والقدرة على النهوض بالتجارب الإبداعية المعاصرة والتأثير والتفاعل مع الوجدان الجمعي، وهذا ما سنراه في هذا التحليل وما وجده القاص من دعمٍ وعون على الصراع المرير مع العدو ومع الحياة ومع النفس والبغض ومختلف الصلات التي ينبري عنها قلق الذات الذي شكل خطاب القصة القصيرة من خلال الأحداث والمواقف وقصص الأنبياء وتوظيفها، وامتدادات التلامس في الاقتباس من القرآن الكريم، أو التأثر الشديد بأساليب القرآن الكريم.

1- القرآن الكريم:

لجأ القاص "بشير خلف" إلى اقتباس آيات قرآنية تتناسب مع موضوع قصصه أو مواقف وردت فيها، لتعطي إيحاءات عميقة تؤثر في نفس القارئ لما لهذه الآيات من قداسة.

تنسج قصة "**الدفء المفقود**" من خيوط الذاكرة ثوباً بمقاس الزمن، يخنق الأمنيات ويبعثر الأحلام، في عائلة (أنت وحيدهما) كما عبر عنها القاص حيث؛ نجده استعان بالنص القرآني ليميز تصويره القصصي، ويُمتن لغته القصصية، فالقاص ليس بمنأى عن المتناصات النثرية المتمثلة في الاقتباس من القرآن الكريم: " الحمد الله.. إن بعد العسر

يسرا"[1] جاءت هذه العبارة تناصاً مع قوله تعالى: ﴿إِنَّ مَعَ ٱلۡعُسۡرِ يُسۡرًا ۝٦﴾[2]. وقد استدعى القاص العبارة القرآنية المباركة دون أن يحول أو يغير ألفاظها بشكل جوهري، سوى التغيير الطفيف الذي طرأ عليها نلمحه على مستوى السياق؛ حيث نجد القاص قد وظف ظرف الزمان (بعد) مكان حرف الجر (مع) التي تدل على مصاحبة اليسر للعسر، وهذا التغيير تطلبه السياق حيث أن اليسر سيأتي بعد حين وهذا لصعوبة الوضع. هذا يأخذنا إلى الفهم الدقيق الذي يريد القاص توضيحه؛ عائلة البطل تعيش حياة مزرية وخاصة مع ذهاب البطل للعمل في المدينة لكسب لقمة العيش، إلا أن البطل في حد ذاته كان يعيش حياة أكثر تأزماً في أعالي القصبة، وخاصة في حدود "غرفة هرمة عفنة متعفّنة"[3].

إنّ حوار الوهم الحكائي الذي ألفه البطل لوالديه داخل منظومة خطاب القصة مُطمئِنًا لهما؛ بأنه يعمل ويتقاضى أجراً وأنّ حاله جيدة؛ إنّما أراد القاص أن يصور الحالة النفسية التي يعيشها البطل وكيف زرع في نفس والده طمأنينة تنفس بها الصعداء أنتجت العبارة التي وردت بفارق يُواءم المقام: "الحمد لله.. إن بعد العسر يسرا". حافظ القاص من الناحية المضمونية على معنى الآية الكريمة، أما من ناحية الشكل يظهر الفرق في التوظيف من خلال سياق القصة، نجد أنّ (بعد) جاءت بعد فترة زمنية بين العسر واليسر أما في (مع) فتدل على المصاحبة، هذا يستدعي أن القاص واعٍ بأحداث القصة فقال (بعد) عوض (مع) وهي المناسبة لسياق الحال، وقد مرّ بنا بعض الشرح والتحليل لهذا التناص بالذات.

-يحتاج النص القصصي دعماً من القرآن الكريم، للتمييز بين الصحيح والخطأ فيما يريد القاص أن يبينه ويوصله لجمهور القُراء على شكل رسائل لغوية تحمل ركائز التراث الديني؛ خطٌ رفيعٌ فاصل نجده مبثوثاً في خلايا القصة سواءً من ناحية الشكل أو من ناحية

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، م. الدفء المفقود، ص: 385.

[2]- سورة الشَّرح، الآية: 6.

[3]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة "الدفء المفقود": مجموعة قصصية، منشورات التبين- الجاحظية (سلسلة الإبداع الفني)، 1999. ص: 388.

المضمون، وقد التقط القاص من قصة "**موتُ الشحّاذ**" بعضاً من هذه الرسائل التي لابد من إعادة تصويبها أو بصياغة أقرب الاقتراب من هدف القاص؛ إعادة تهذيبها داخل المجتمع العربي بصفة عامة، والجزائري بصفة خاصة مشيرا بذلك في قوله: "**إن مخاطبة الله سبحانه وتعالى لرسوله الكريم: "وأما السائل فلا تنهر**"[1].هو استدعاء لنص الآية الكريمة دون تغيير من ناحية الشكل والمضمون على لسان أحد الشحاذين، جراء رغبته الجامحة في ردعِ أهل السوء والمنكر، وتنبيههم إلى خطورة ما يفعلونه من تصرفات غير لائقة بهذه الفئة الضعيفة من الناس، وأردف قائلا لِما تحمله هذه الآية الكريمة من معانٍ وفضائل للأخلاق السامية في معاملة السائل فقال: "**لا تتوقف عند حسن مخاطبة السائل وصرفه بالحسنى، بقدر ما تتوقف على حسن المعاملة والأخذ باليد**"[2]. نفهم من هذا القول الذي عقب به القاص داخل النص القصصي؛ هو أنّ معظم الناس يعرفون القرآن الكريم لكنهم لا يعلمون سبب نزوله ولا مضمونه إلا قليلاً منهم ممن صلح فهمه للقرآن واستوعبه وعمل به؛ أمّا البقية الباقية قد يصل بهم عدم الوعي به إلى درجة التجاهل في وسط شعوب تفتقر للعلم والتعليم، فقد جاء في صحيح مسلم: "عن عبد الله بن عمرو قال: قال رسول الله "صلى الله عليه وسلم": **(قَدْ أَفْلَحَ مَنْ أَسْلَمَ وَرُزِقَ كَفَافاً وَقَنَّعَهُ الله بِمَا آتَاهُ)**.ثم قال تعالى: **(فأما اليتيم فلا تقهر)**[3] أي كما كنت يتيماً فلا تقهر اليتيم، أي لا تذله وتنهره وتهنه ولكن أحسن إليه وتلطف به، قال قتادة كن لليتيم كالأب الرحيم **(وأما السائل فلا تنهر)**[4] أي كما كنت ضالاً فهداك الله فلا تنهر السائل في العلم المسترشد. هي دعوى ثانية من طرف القاص للتأمل في القرآن الكريم؛ وفهمه فهماً صحيحاً يخدم الدين الإسلامي ويقوم بالشعوب فيساعد على نجاحها ورقيها، من أجل تقديم يد العون بالحسنى،

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة "الشموخ": قصص، منشورات التبين- الجاحظية (سلسلة الإبداع الفني)، 1999م، ص: 361.

[2]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 361.

[3]- نفسه، ص: 9.

[4]- نفسه، ص: 10.

هو استدعاءٌ مباشرٌ فاصلٌ بين الخطأ والصواب، دفاعا عن المشردين والمعوزين والفقراء وغيرهم من الضعفاء والمحتاجين. قال ابن إسحاق **(وأما السائل فلا تنهر)** أي فلا تكن جباراً ولا متكبراً ولا فحاشاً ولا فظاً على الضعفاء من عباد الله، وقال قتادة أي رد المسكين برحمة ولين".[1] وهذا ما أراد القاص أن يوصله من معنى إيراده لنص القرآني داخل النص القصصي.

إنّ الاستحضار العالق في عمق وجدان القاص، يستحضره بانسيابية ومرونة من مخزونه ليصيب الهدف في عمقه دون مواربة، وليظهر تعامل الناس مع القرآن كورقة رابحة حين يقول القاص: "**علقت بذهنك يومها آية قرآنية، خرجت ترددها خوف نسيانها، ريثما تتمكن من كتابتها: "فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع" وسرعان ما حفظتها**"[2]. ولأنّ الاستعانة بالنص القرآني حجة دامغة تُبرر ما يخبئ بعض الأزواج من نيات، وتعطي دعما معنوياً في إمكانية تعدد الزوجات حقاً مشروعاً يكفله الشرع بدليل النص القرآني سابق الذكر، فكان توظيفه حاضراً دون تغيير على مستوى الشكل بخلاف التغيير الذي طرأ على مستوى مضمون الآية الكريمة وسبب نزولها، اتكأ عليها القاص لتكون اقتباساً يساعد على تبرير أفعال الشخصية داخل النص القصصي، فيما يريد تحقيقه داخل خارطة القصة القصيرة الموسومة بخطى من مؤشرات القرآن الكريم، يختارون من الآيات ما يحقق أهدافهم ويغفلون عن المعنى الحقيقي المُراد من الذكر الحكيم، وهو أمر خطير يسود داخل المجتمع الإسلامي بصفة عامة والجزائري بصفة خاصة، الجهل بالدين ومخاطره الوخيمة، تؤدي إلى انزلا قات داخل المجتمع جراء هذا الاستغلال لنصوص الدين وخاصة لأغراض شخصية ومآرب نفعية تعود على صاحبها بالمنفعة على حساب

---

[1]- ابن كثير الدّمشقي، تفسير القرآن الكريم، الجزء الرابع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت- لبنان، 2002، ص: 2043-2044.

[2]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة "أخاديد على شريط الزمن" مجموعة قصص، مجلة أمال: أدبية ثقافية تهتم بأدب الشباب، عدد 39: ماي- جوان 1977. ص: 40.

الآخرين، ظهر من خلال الفهم الخاطئ لآيات القرآن الكريم الذي قد يُلحق ضرراً كبيراً بصاحبه وبمن هم حوله.

وهنا نقول أنّ القاص ربما أراد أنْ ينقل لنا من خلال هذا التوظيف بُعداً اجتماعياً متأزماً يعبر بطريقة غير مباشرة عن المسكوت عنه، مثل الصوت المقموع لحقوق المرأة المهمشة والمغلوب على أمرها داخل مجتمع لا يؤمن بصوتها، ولا يؤمن بالعدل بقدر ما يؤمن بالمادة والألقاب الزائفة، واستغلال الرجل للدين من أجل أغراض شخصية بعيدة كل البعد عن التوظيف الحقيقي للقرآن الكريم.

2- التأثر بأسلوب القرآن الكريم:

يبدو من لغة القاص تأثره بأسلوب القرآن الكريم في كثير من المواضع، فعمد إلى "محاكاته من خلال تضمين فقراته كلمات وتراكيب من كتاب الله، أو صياغة الجمل على غرار الأسلوب القرآني، وذلك في محالة لاستثمار قداسة القرآن للتأثير في نفس القارئ"[1]

فقصة "**زمن الخوف**" تحكي قصة شعب عانى ويلات الإرهاب، والقتل المجاني للأبرياء والذي كان هاجسا مخيفا، ومروّعا في الآن نفسه لا يميز بين الناس كبارا وصغارا، فهو أحد المفاصل الأساسية التي ارتكزت عليها هذه القصة التي تروي مقتل طفلة في مقتبل العمر ذات صباح عندما كانت ذاهبة إلى المدرسة، فشاهدت ولاّعة ذهبية وُضِعت أمام باب منزل أحد الأثرياء صاحب مؤسسة اقتصادية، وما كادت تلتقطها حتى انفجرت عليها، فتطايرت البنيّة أشلاء ...

"إنّ الاهتمام بالتاريخ والاحتفاء به نابع من العلاقة الوثيقة التي تجمع بين الإنسان والتاريخ فهو من أكثر العلوم ارتباطاً بالإنسان، والتاريخ في بحثه المستمر وراء الإنسان عبر العصور هدفه أن يفهم الإنسان ويفهمه حقيقة وجوده على سطح الأرض، والعلاقة

1- جميل إبراهيم أحمد كلاب، الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة: 1967-1987، الجامعة الإسلامية- غزة/ فلسطين، رسالة ماجستير، ط1، 2004-2005، ص: 115.

بينهما علاقة جدلية، إذ يؤثر كل منهما في الآخر ويشكله بدرجة أو بأخرى، فالإنسان هو الذي يصنع التاريخ، كما أنّه من نتاج التاريخ"[1]

– للإنسان متطلّبات روحيّة تثبت قلبه عند النوائب، لن يُغذّيها إلا الدين بما هو منبع يدعو إلى عالم مثالي، يسوده الخير والحبّ وتتعطّش له كل نفسٍ متبرّمة من مشاكل الحياة وسوداوية الواقع المرير، ولانّ التاريخ ليس أحداثاً مضت وانقضت، بل هو بالدرجة الأولى عبارة عن تجارب إنسانية حية وغنية ونابضة بالحيوية، لذا نجد القاص في قصة (زمن الخوف) قد مزج بيت مادة التاريخ وأسلوب القرآن الكريم، هذه دلالة على مهارته في قدرة توظيفه لمصادر التراث ودمجها في نص قصصي فني يفجر طاقات إيحائية مؤثرة وفاعلة في الواقع، فالفنان "يرى الحقيقة التاريخية شيئاً أشبه بالهيكل العظمي فيكسوها بخياله الفني لحماً، وينفخ فيها من روحه الإبداعية، فإذا الحدث التاريخي قد استوي كائناً حياً، جاءنا عبر العصور، ليس على صورته التاريخية الدقيقة، ولكن في الإطار العام للحقيقة التاريخية، فإذا التاريخ بشخوصه وأحداثه قد صار يعايشنا في حاضرنا"[2]. يصبح الوعي بالتاريخ موظفاً بشكل مثمر وفعّال، وقد تمّ ربطه بوعي مماثل للواقع وأحداثه، بأسلوب سرد قصصي متميز عندها يمكن أن تنشأ علاقة جدلية عميقة وبناءة.

جاءت الكتابة القصصية مماثلة لأسلوب القرآن الكريم ترصد المشهد التاريخي للشعب الجزائري المطمئن وهناك من يتربص به الدوائر في غفلة منه، يقول القاص: "**كانت القرية آمنة مطمئنة يأتيها رزقها رغدا من مصادر تنوّعت..**"[3]. فالقاص هنا يرمي من وراء استخدام هذا الأسلوب إضفاء نوع من القداسة على هذه القرية التي تحفها النعم

---

[1]– قاسم عبده قاسم، الشعر والتاريخ، مجلة فصول، المجلد 3، العدد 2، 1983، ص: 235.

[2]– قاسم عبده قاسم، الشعر والتاريخ، ص: 236.

[3]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة "ظلال بلا أجساد": قصص، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر، في إطار الجزائر عاصمة للثقافة العربية 2007، ص: 422.

ويسودها الأمن والطمأنينة، إلى أن أتى عليها اليوم الذي قتلت فيه طفلة صغيرة غدراً، من طرف جماعة إرهابية زرعت بدل الأمن جسماً رهيباً أودى بالطفلة قطعاً متناثرة.

عندما يقوم القاص بإسقاط التاريخ على الواقع فليس معناه أنّ التاريخ يعيد نفسه مرة أخرى في إطار الواقع، أو أنّ الواقع يجتر التجربة التاريخية، بل معناه أنّ القاص "حين ينقل لمتلقيه من واقع لكي يزج به في إطار قطعة بعينها من التجربة التاريخية، فإنه يريد له أن يعود –حين يعود إلى نفسه– ليتأمل واقعه في ضوء ما عايشه من هذه التجربة، وهذا هو معنى إنّ الكاتب يسقط التاريخ على الواقع"[1]. من خلاله استطاع القاص دمج أن يعبر عن رؤاه وأفكاره وقضاياه وهموم وطنه الجريح، وخاصة الصراع مع المجهول الغادر أنتج مثل هذه التغطية لتوجيه سهام النقد إلى الأنظمة الفاسدة والعائد المشوهة، في هذه القاصة المختارة يقف بنا القاص على حواف القرية مستثمراً التاريخ واللغة التي تناغمت مع الواقع والحدث والشخصيات، كانت تلك هي الليلة الفاصلة بين الأمن والخوف في أوساط أهل القرية وما حولها من القرى المجاورة، بدأت تلوح في الأفق ملامح أخرى غدا فيها المستقبل "**غامضاً.. مخيفاً.. كانت القرية آمنة مطمئنة يأتيها رزقها رغدا من مصادر تنّوعت.. الأمن يسكن النفوس الطيبة القنوعة**"422. فيها من التراث الديني الذي يتناص مع القرآن الكريم ليكون دعماً قوياً للنص القصصي، فكما الله يضرب الأمثال من أجل العبرة وأخذ العضة ممن سبقوا، كذلك يضرب القاص بدوره المثل بهذه القرية الآمنة المطمئنة والقنوعة، سمت بنفوسها الطيبة فكان يأتيها رزقها واسعا متنوعا.

– هذا الرزق قادم من عند الله بدون عمل ولا تعب ولا مشقة في معنى الآية الكريمة هو تناص حواري مع قوله تعالى: ﴿وَضَرَبَ ٱللَّهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ ءَامِنَةً مُّطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِّن كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ...﴿١١٢﴾﴾[2]، دلالة الأفعال الماضية هي سكينة تطمئن القلوب، لتوفر النعم داخلها، والتي أشار إليها سبحانه وتعالى بكلمة (رغدا) هو: العيش

[1]– عز الدين إسماعيل، توظيف التراث في المسرح، دار العودة، بيروت، ط5، 1988، ص: 174.

[2]– سورة النحل، الآية: 112.

والأكل الهنيء، وقد وردت هذه الكلمة في القرآن الكريم مرة تأتي قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿...رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا ...﴿٣٥﴾﴾[1] ومرة تأتي ﴿...فَكُلُواْ مِنْهَا حَيْثُ شِئْتُمْ رَغَدًا ...﴿٥٨﴾﴾[2]. فكلمة حيث شئتم: تدل على أنّ الإنسان أمام أنواع وألوان كثيرة من الرزق، وقد استدرك القاص هذا المعنى بقوله: مصادر تنوّعت.

هو تغيير وتحوير من ناحية الشكل والمضمون فلم ترد بنفس المعنى والمدلول القرآني الذي سيقت من أجله الآية الكريمة، ففي الآية نجد عبارة: "من كل مكان "يقصد بها: تنوع الأماكن ووفرة الأسواق (الأسبوعية واليومية بالقرية)، يسوق الله لهم الرزق من أماكن ومناطق متعددة؛ أمراً مفروضاً قسمه الله لهم بلا تفكير ولا مشقة أو تعب، أمّا في النص القصصي نجد عبارة: "مصادر تنوعت" قد يقصد بها: تنوع الأصناف من المصدر الواحد زيادةً عن طرق ووسائل مجيء هذا الرزق من أماكن متعددة في معنى الآية الكريمة، فكانت العبارة الجديدة رمزاً دالاً يُنتجه سياق النص القصصي رغبة من القاص في إظهار السّكن داخل القرية حيث يأكلون رغداً، ويتخيرون من مصادر تنوعت مطمئنين، فكأنّ القاص قد تشرَّب معاني القرآن الكريم وهو يعرف جيدا مقاصد الكلمات ومدلولاتها، لكي يستطيع أن يضيف دلالة جديدة ترتكز على القرآن الكريم كقاعدة أساسية داخل مرجعية القارئ ثم تتفرع للنص القصصي كإبداع فني يضيف مدلولاً جديداً، بعد ذلك تتجاوز من باب التجريب والابتكار إلى الذوق الرفيع في الكتابة، يُظهر مهارة القاص وخبرته وفهمه الدقيق لمعاني القرآن في اختيار ما يناسب السياق حين قال: (مصادر تنوعت) يعني ولكم يا أهل القرية أن تختاروا ما شئتم لكثرة الأنواع والأصناف داخل القرية محل السكن، فهي إذاً دلالة على سِعة الرزق ووفرته لأنّ رغداً تأتي بمعنى: الخصب والكثرة الذي يبعث الأمن والاستقرار بعيداً عن القلق لِتَحْقِيقِ الراحة النفسية في قوله "**يشعر الجميع بفضاء الحياة الرحب.. فضاء يسع الجميع**".

---

[1]- سورة البقرة، الآية: 35.

[2]– سورة البقرة، الآية: 58.

قرية يأتيها رزقها من أماكن متعددة من دون مشقة هي قرية رزقها الله بالنعم وأغدق عليها من الخيرات حيث تعددت الأصناف للنوع الواحد مما يعطي أهل القرية إمكانية التخيير في المعيشة، لذلك القاص حور في الشكل وأورد الكلمات المناسبة، وارتأى أن يقول (مصادر تنوعت) بدل (من كل مكان)، لأنه خاضع لسياق النص القصصي الذي يعطي مدلولاً للألفاظ في أماكنها ولا تصلح إلا هكذا.

وهذه المعاملة التي أنعم الله بها أهل القرية بهذا الرجل الصالح "**رئيس المؤسسة الاقتصادية**" هي معاملة شخص رحيم مُنعم؛ معاملة ناس يعملون بمنهج الله إيماناً منهم أنّ الله هو الرازق المانح. حين وصفه القاص بقوله: "**ألست أنت الذي زرعت الأمن والطمأنينة في نفوس أبناء القرية؟ أأنت أم غيرك الذي جذّر في ناسها البسطاء حبّ الحياة والتعلق بالبقاء؟ أما فتئت تكرر في كل مناسبة:**

-الحياة نعمة يا ناس نعمة.. لننعم بها.. في مواساتك لغيرك تكرر دوماً: "النوائب امتحان لنا.. لِنَتَحدّ هذا الامتحان.. لا نستسلم بسهولة"[1].

-لكن تلك الليلة الموالية للمأساة حزينة، بدّدت الأمن من الأرجاء وزرعت الرعب في كل مكان من القرية التي كانت آمنة مطمئنة في عيشتها، فأصبح بهذه الحادثة المريعة أهلها يتوجسون خيفة أن يكونوا هم المقصودون بعدما أُغتيلت البُنيّة الغضة في مقتبل العمر: "**تطايرت البنية أشلاء.. صعب لملمة الأطراف.. العضلات المتناثرة.. رحلت البراءة وهي تجهل لماذا تطايرت أشلاء.. رحلت وما تدري شيئاً عن الأجسام الرهيبة التي زرعت تحت وجه التربة..**"[2]. هو تناص امتصاصي نستشفه من قوله تعالى: ﴿وَإِذَا ٱلْمَوْءُۥدَةُ سُئِلَتْ ﴿٨﴾ بِأَىِّ ذَنۢبٍ قُتِلَتْ ﴿٩﴾﴾[3].

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة "ظلال بلا أجساد"، ص: 422.

[2]- المصدر نفسه، ص: 426.

[3]- سورة التكوير، الآية: 8-9.

– أي ذنب فعلت هذه البراءة لتُسْلبَ روحها بسبب أفعال غيرها ممن لهم يَدٌ في الفساد وزرع الذُعر والرعب بكل أشكاله المختلفة، جماعة الإرهاب ومن معهم ومن تآمر معهم من أعداء الأمة، الذين حولوا كل شعارات الدين الإسلامي إلى أدوات للقتل والإرهاب والتدمير والتفخيخ والتخريب، ما دفع القاص التحدث عن هذه المرحلة التاريخية المرعبة التي مرّ بها الشعب الجزائري.

يرسم القاص "بشير خلف" مسار هدف التأريخ للقصة القصيرة الجزائرية ونقدها كما رسم مسار التاريخ كهدف. يقول عبد الله الركيبي: "اخترت المنهج الذي يجمع بين النقد والتاريخ فالتاريخ هنا ليس مقصودا لذاته، وإنما هو لبيان خط تطور القصة ومسارها العام. [...] أما المنهج النقدي، فهو الاعتماد على النص وما يصوره من تجربة إنسانية ويعبر عنه من مضمون، وواقع معيش"[1]. وهو ما دفع إلى ضرورة العودة إلى التاريخ في شكل نصوص سردية تؤرخ لمسار شعب، وتأخذ من أسلوب القرآن الكريم وتعاليمه تناصات تخدم العمل الفني وتُثْمنه وتقويه؛ وهنا أصاب القاص عصفورين بحجر واحد (التاريخ/ الدين) فاستلهامه كان دعوى "ضرورة مزج التراث بالواقع الحاضر. بحيث يكتسب أبعاداً دلالية ورمزية تكون أداة تعبيرية عن الواقع المعيش"[2]. ومحاولة توظيفه برؤية معاصرة.

يبدو موقف القاص من الإرهاب موقف الناقد؛ المُنْكِر لأفعالهم البشعة وما اقترفوه من مذابح دموية باسم الدين والإسلام والدين بريء منهم ومن أفعالهم، ولابد من ضرورة إحياء التاريخ وتقديمه على شكل أعمال فنية وأدبية عصرية إلى الأجيال المستقبلية، ليعلموا بشاعة جرائمهم التي تمثل قطيعة بينهم وبين ما يحث عليه الدين الحنيف، فهم بعيدون كل البعد عن أخلاق الإسلام ومقوماته بحصدهم للأنفس الطيبة البريئة، فالله سبحانه وتعالى لا يأمر إلا بالخير ولا يأمر إلا بالإحسان، وهو عدل يوم تقف هذه الروح

---

[1]– عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس، د.ط، 1977، ص: 06.

[2]– مراد عبد الرحمن مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية: دراسة نقدية (1914–1986)، دار المعارف، ط1، كلية الآداب– جامعة القاهرة– فرع بني سويف، 1991، ص: 19.

البريئة بين يديه جلّ في علاه، في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا ٱلۡمَوۡءُۥدَةُ سُئِلَتۡ ۝٨ بِأَيِّ ذَنۢبٖ قُتِلَتۡ ۝٩﴾[1] أي: سألت، فإذا كانت هذه الآية الكريمة تتحدث عن الموءودة في أيام الجاهلية، وهي التي "**كان أهل الجاهلية يدسونها في التراب كراهية البنات، فيوم القيامة تسأل الموءودة على أي ذنب قتلت ليكون ذلك تهديداً لقاتلها، فإنه إذا سُئل المظلوم فما ظن الظالم**"[2]. فكيف بهذا الإرهابي الذي يرتكب جريمة القتل عن سابق إصرار وترصد أودى بهذه البُنيّة قطعاً متناثرة، مشهد مريع من أجل تصفية حسابات دنيوية، بالظلم والجور ولن ينجو من عقاب الله يوم الحساب.

صحوة لابد منها من أجل الإصلاح يؤكدها القاص بين ثنايا النص القصصي، لنعلم بأن الحق لا ينتصر إلا إذا كان هناك رجال يحقون هذا الحق ويؤمنون به، ولا يوجد أعظم من الإسلام ومن الرجال اللذين يحملون مبادئ الإسلام، عندما حَمِلَ "رئيس المؤسسة الاقتصادية" لواء الإسلام بتطبيق مبادئه السمحة قال عنه القاص: "**عطاياك فرحٌ.. نعمة لذوي الحاجة.. فرح مستمرٌ لعباد الله.. منذ أن حططت رحالك في تلك الربوع.. يوم أن عدت من وراء البحر.. عاهدت والدك وكبار البلدة ووجهاءها وهم يحتفون بك: أُعاهدكم يا وجوه الخير بخدمة الجهة كلها وأناسها دون تحديد ودون تمييز..**"[3]. يَعِدُهم وعداً أخلص فيه حقاً وظهر في أفعاله قبل أقواله بتحقيقه للأمن والطمأنينة لأهل القرية، ووقوفه معهم، يثبت قلوبهم في كل حادثة تحل بهم، هو نموذج للصلاح في زمن خلت فيه مثل هذه الصفات النبيلة وطغى عليه الخوف تجسد في قطعة من العذاب، فظلام الليلة الموالية للمأساة كان مختلفاً عن ظلام الليالي التي سبقتها أيام الأمن والهدوء النفسي

---

[1] - سورة التكوير، الآية: 8-9.

[2] - للإمام أبي الفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، الجزء 4، دار الفكر للطابعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط1، 2002، ص: 1996.

[3] - بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة "ظلال بلا أجساد"، ص: 425.

والاستقرار، حين استوحى القاص شدة العذاب الذي كان أهل القرية يحسون به بقوله: –" **الظلام سربلها دون رحمة**"[1].

القاص بليغ مدرك بكل كلمة يضمنها نصه القصصي، لا يُكدس في لغته الألفاظ لتؤدي نفس المعاني ولكنه يُنتج من هذه الألفاظ معاني ودلالات جديدة، يحافظ فيها على معاني الاستدعاء ويُضيف عليه حِساً إبداعياً يُحسب لصالح موهبته في التوظيف، فحين يقول "الظلام سربلها" تتناص هذه العبارة مع قوله تعالى: ﴿سَرَابِيلُهُم مِّن قَطِرَانٍ ...﴿٥٠﴾﴾[2]. أي "ثيابهم التي يلبسونها من قطران"[3].

استعار القاص من لفظة (قطران) لونه وصبغ به تلك الليلة فلم يصرح به وترك صفة من صفاته تُشير عليه وهي شدة السواد التي سربلت القرية، ألبستها ثوباً من قطران، وعندما يضيف لها عبارة (بلا رحمة) ليظهر هول تلك الليلة مثل العقاب في صورة مخيفة أتت على نفوس أهل القرية، ليلخص القاص العذاب في أقصى درجاته من هول ما أصابهم جراء الحادثة الرهيبة، قطعة من العذاب تلف القرية ليلاً كان سببها المجرمون، ليمتد العذاب بلا رحمة، بخلاف معنى الآية الكريمة حيث يأخذ الله المجرمين أخذ عزيز مقتدر، ويعذبهم حين يلبس جلودهم القطران و" كان ابن عباس يقول: القطران هو النحاس المذاب، أي نحاس حار قد انتهى حره، وكذا روي عن مجاهد وعكرمة وسعيد بن جبير والحسن وقتادة"[4]عندما يعاقب الحق سبحانه وتعالى المجرمين الذين اعتدوا في الدنيا يعاقبهم لعُنفِ ما اقترفوه بلا رحمة يوم الحساب بين يدي الله عزّ وجلّ.

لنخلص إلى أنّ القاص حور على مستوى الشكل والمضمون معا، لكنه أعطى ملمحا من ملامح القرآن الكريم وظفها في لفظة (سربلها) التي هي بمعنى قمصانهم من قطران وهو الغشاء الأسود اللاذع المنتن سريع الاشتعال، ضمنها في النص القصصي بطريقة

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة "ظلال بلا أجساد"، ص: 423.

[2]– سورة إبراهيم، الآية: 50.

[3]– للإمام أبي الفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، الجزء 2، ص: 1011.

[4]– المرجع نفسه، ص: 1011.

إبداعية مختلفة منحته معنىً جديداً ليس بنفس المعنى للمضمون القرآني لكن يتقاطع معه لدى القارئ، ليذهب القاص بهذا التوظيف إلى كل ما هو مخيف ومؤلم وموجع؛ إحساس يُولد شدة العذاب في انتشاره داخل الجسد كما ينتشر الظلام داخل القلوب ويلفها بلباس ألصق فيه شيء من إحساس النار، التي هي نار هواجسهم نتلمسها في الصورة البشعة والحادثة الأليمة التي قد تهددهم في أية لحظة بلا رحمة.

شوه الإرهاب كل معالم الإسلام، فإذا أردت أن تتبع سنة النبي(صلى الله عليه وسلم) ليعم الأمن والطمأنينة، يجب أن تكون أصدق الناس وأعلم الناس وأخلصهم وأكثرهم استقامة والتزاما وأكثرهم ثقافة، وقد ظهر ذلك في قول القاص جلياً: "**صدقت في وعدك.. عطاياك استمرت ومستمرة.. مؤسستك متألقة.. الكلّ باركك ويباركك**"[1].

لكن كمثل هؤلاء الخونة والمجرمين لا يريدون لهذه الرسالة أن تعم البلاد وتنهض بشؤون العباد، يريدون للجهل أن يسيطر ويُحكم قبضته ليعيثوا في الأرض الفساد، وطبعا لا يمكن أن يكون التخلف هو العنوان، هؤلاء من الجهلة المشكك في عقيدتهم ممن هانت عليهم أرواح الأبرياء، هؤلاء الذين امتلأت قلوبهم حقدا وحسدا على كل ما هو طيب وجميل ويخدم الوطن بإخلاص، فأوصلتهم عقيدتهم الخاطئة وأفكارهم الضاربة في عمق الجهل، إلى حال أنهم يرتكبون كل الجرائم وينسبونها للإسلام، قتلوا وماذا فعلوا بعد ذلك طفلة صغيرة تذهب ضحية بلا ذنب واضح اقترفته.

ومن أهم الخصائص الفنية التي تظهر لنا بوضوح في هذه القصة أنّها نزفٌ لغويٌّ، وتوتر تعبيري يُجارِيان مشحونهما من مضمون القصة، يُماشيان حركته النفسية، ومجراه الوجداني المتداخل، والمتلاحق بسرعة خاطفة، حين أدرك الناس أنّ صاحب "المؤسسة الاقتصادية" هو المستهدف رغبة في محْوه من الوجود، رغم أنّ كرمه لا حدود

1- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، "ظلال بلا أجساد"، ص: 425.

له. شمل جميع الناس، وذاع صيته في كل مكان، وسمع عنه الداني والقاصي لكن للشهرة ثمنها: **(حتى المعرفة لها ضحاياها الصغار أيضاً.. نطقها أحدهم)**[1].

- قد لا تخلو قصة من قصصه من مصادر تاريخية تعمق ارتباطه الوثيق كأداة تعبيرية عن الواقع الحاضر، يبدو الإنسان الجزائري طافياً فوق السطح يعيش لحظته الآنية.

ثانياً- مصادر من التراث الشعبي:

يتشكل التراث الشعبي من السير والحكايات والأغاني الشعبية والحكم والأمثال والعادات والتقاليد، ويعتبر استقطاراً لتجارب الإنسان وخبراته، واختزالاً لها في هذه الإبداعات والتنويعات التراثية الشعبية، وهو ملكية جماعية، لا يستطيع شخص معين نسبته إليه، كما يمثل عاملاً مهماً من عوامل التكوين الثقافي العام.

أبدع القاص في نسج أوشحة لهذا النمط الغالب في زخرفه النثري في استثمار الموروث الشعبي طول تاريخه الممتد عبر العصور إذ شكلّ تراثاً ضخماً ينم عن طرق تفكير وأساليب حياة تدل على تجارب الشعب الجزائري العريق والطموح لينفذ في أعماقه بعودته إلى جذوره المتأصلة في محاولات متكررة للحفاظ على الهُوية الوطنية والقومية، وقد جعل منه سلاحاً يشهره في وجه كل محتل غاصب، أو متربصٍ بالأرض حاقد، فكان له بالمرصاد في معارك الصراع في نوع من الرد على كل من سولت له نفسه السطو على هذا التراث وسرقته.

فتوظيف هذا التراث في الأدب يقرب الأديب من ساحة الجماهير، بحكم جاذبيته وصلته الوثيقة بهم، لأنه صرخة للتعبير عن روح نبض الشعب الجزائري وجمهور المتلقين في حضور وجدانهم الجمعي، فحين" يتعامل الأديب مع الموروث الشعبي، ويصيغه أدباً، ويعاود تقديمه للناس مجدداً بعد تحميله الأفكار التي يريد، لا يشعر النّاس

1- المصدر نفسه، ص: 424.

بالغربة أو النفور مما يقدم إليهم، فيتم قبوله والتفاعل معه بسهولة، وبهذا ينجح الأديب في نقل التأثير المراد إلى المتلقين"[1]

اختار القاص من التراث الشعبي العناصر المتوهجة، التي تعبر عن رؤيته، ويتواءم مع تجاربه الإبداعية، حتى أصبت مكوناً أساسياً من مكونا العمل الأدبي، وهي تتسرب من بين جوانحه بسلاسة وليست مقحمة، وقد استوعب قيمة هذا التراث وتبلور لديه كمعطى تشكل من معطيات ما يبثه من التراث الشعبي لتنفق مع رؤيته وللكشف عنها بدلالات جديدة أثرى بها نسق الكتابة القصصية.

1- المثل الشعبي:

لكل أمة من الأمم آدابها الشعبية الخاصة تنتجها عبر أزمنة تاريخية متفاوتة يجسد أحداثها وأيامها وحروبها وأعيادها وأفكارها ومعتقداتها في أشكال أدبية كالقصة أو الحكاية أو الأمثال الشعبية أو السير.. وغيرها، "وهو عبارة عن منتوج يكشف عن رؤية جمالية كما أنّه يثير المتعة في النفس وينمي الخيال لدى الأفراد ويقوي شخصيتهم الإبداعية، وتوظيفه في المواقف عندما تقتضي الحاجة".[2]

يتعدد الحضور النثري في نص المجموعات القصصية "الأعمال غير الكاملة"، ذلك لأنّ النص في بنيته الكلية المنفتحة هو نص نثري، لذا فعملية استيعابه للأجناس النثرية الصغرى داخله، مسألة طبيعية، من هنا مارست الأمثال حضوراً ذا بال في النص القصصي. يعرف المثل على أنّه: "عبارة قصيرة تلخص حدثاً ماضياً أو تجربة منتهية وموقف الإنسان في هذا الحدث، أو هذه التجربة، في أسلوب غير شخصي، وأنه تعبير شعبي يأخذ شكل الحكمة التي تبنى على تجربة أو خبرة مشتركة"[3]

---

[1]- نزيه أبو نضال، الشعر الفلسطيني المقاتل، دراسة في الواقعية الثورية، منشورات اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، (د.ن)، (د.ت)، ص: 20.

[2]- بوسماح عبد الحميد، التناص التراثي في الرواية الجزائرية، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، (د.ط)، 1998-1999م، ص: 16.

[3]- أحمد أبو زيد، دراسات في الفلكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، (د.ط)، القاهرة، 1972م، ص: 311.

من هذا المنطلق استغلت القصة القصيرة مضمونه الثري، بأبعاده ودلالاته المعنوية والفكرية، فأدمجته ضمن بنياتها أكثر من غيره من الأشكال التراثية، كما أنّ الأمثال تكسر البنية الإنسانية للنص القصصي، وتجعل لغة الكلية تعرف صراعات متعددة فيما بينها، إذْ إنّ كل لغة تحاول أن تؤثر في اللُغات المتداخلة معها، وتبرز إلى السطح معبرة عن وجودها الذاتي، وهو ما يمنح للنص اتساعاً في الرؤية وبعداً في التعبير، وتجعل منه نصاً أدبياً عميقاً منفتحاً على مختلف الأصوات المتواجدة داخل المجتمع ذاته.

ويرتبط المثل بعلاقة حميمة مع الجماهير، لأن الشعب بمجمل أفراده يظل المادة الأصلية لظهور الأمثال ونشأتها، وقد أفسح القاص المجال في أعماله القصصية، أن يتمتع بقيمة إيحائية عالية تزيد من جمالية روح الإبداع لديه، لكن الأمثلة التي أوردها القاص "بشير خلف" مع قلتها إلا أنها جاءت بنسق مفعم "يصلح للتعبير عن عدد لا يحصى من المقامات المتكررة عبر العصور"[1].

ومن ذلك نورد بعض الأمثال التي وظفها الناص، فبلغة الإيجاز والدقة يعبر القاص "بشير خلف" عن حال الشعب الجزائري ويستعين بالمثل كوسيط اقتصادي يختصر الكثير من الكلام، ويخدم مبنى القصة القصيرة في تقنية الأمثلة الشعبية، يقول بلغة قريبة من العامية: "على بالك، يدهنون –السير–"[2] إلى غاية قوله" أعمل كغيرك، أدهن السير"[3]. مأخوذ من المثل المتواتر في المغرب الكبير مذكور في كتاب القول المأثور من كلام الشيخ عبد الرحمان المجدوب للمؤلف نور الدين عبد القادر:

أدهــن الســير يســير وبــه ترطــاب الحــرازة

النقبــة تجيــب الطيــر من باب السوس لتــازة

---

[1]– سيزا قاسم، البنيات التراثية في راية وليد بن مسعود لجبرا إبراهيم جبرا، مجلة فصول، ع1، أكتوبر 1980، ص: 197.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة "القرص الأحمر": مجموعة قصص، طبع ونشر المؤسسة الوطنية للكتاب– الجزائر، 1986، ص: 245.

[3]– المصدر نفسه، ص: 246.

قد ظهرت بوادر المثل في هذه العبارة جلية، تخدم الفكرة وتعالج الموضوع، وتقتصد الكثير من الكلام لتوجزه بين قوسين كبيرين (الرشوة)، هذا النزف اللغوي والاقتصاد التعبيري، لنوعية العلاقات البشرية المهيمنة، هو إشارة ذكية لسطوة المال على حساب الأخلاق والمبادئ والقيم، وقد ضغط الواقع المرير على الشخصية في قصة (دائرة الفراغ) أين تصبح البلدية مكاناً لخدمة المصالح، وقد يصل الأمر إلى التخلي على الكرامة من أجل قضاء مصلحة. وهناك مثل شعبي متداول يقول: "من قِلة الوالي نقول للكلب خالي" وقد ظهرت كلاب كثيرة شرسة في النص القصصي، تتربص الدوائر من بينهم الموظفين والشرطي.

قصة "دائرة الفراغ" مثال حي عن الرشوة وانتهاز الفرص، واستغلال منصب العمل والتحايل، فقد لعن الله الراشي والمرتشي، لكن مثل هذه الالتواءات في قضاء المصالح أصبحت تمثل للبطل ضغطاً أسرياً من جهة ومدنياً من جهة أخرى، يقف بطل القصة بين نارين لا يعرف أين المفر وقد "أدرك انّه تائه في دروب وعرة شائكة.. رأسه يغلي، يكاد ينفجر.. الأوراق غير متوفرة لدينا، عليك أن تنسحب.. الملف يا خوي أوراقه يجب أن تكون تامة، لا يا أخي.. ولا كلمة واحدة.. أعمل كغيرك، أدهن السير، ودجه امرأته الحزين يطالب الخبز للصغار.. الوجه يقترب ويكبر ويملأ عليه الممر: -احذرْ نسيان الخبز، ليس لدي ما أطبخ. الأطفال يحيطون به، يتشبثون بتلابيبه: -بابا، بابا.. هل أحضرت لنا الخبز؟ نكاد نموت جوعاً..."[1]. تمكن اليأس من الشخصية الضعيفة وقد دفع (الرشوة) كما وجهه الشرطي (الانتهازي) الذي يترقبه من بعيد ويتحين الفرصة المناسبة ليدفع به في بوتقة الفساد الإداري، ومن دون أن يشعر بطل القصة، تخلى عن كرامته وقيمه وأخلاقه، وهو لا يدرك حجم نتائجها على نفسه وعلى أسرته لأنّ الرشوة تدفع بصاحبها إلى الهلاك.

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 246.

- والهدف من المثل والبيتين الشعريين يتمثل في تعرية الواقع المليء بالفساد يعمه مبدأ الرشوة والمحسوبية والمعريفة..، وقد تمت معاينتها من خلال قالب قصصي فني استطاع القاص من خلاله توصيل الرسالة، وكيف يمكن لهذه الأخيرة الإسهام في قضاء الحاجة، لذا استعمل القاص عبارة (من الكشك الموجود بساحة الشهداء) واستعمل الشاعر كلمة "النقبة" الدالة على القمح، أو أية طريقة أخرى تجعل الطائر (أو الإنسان) يقطع مسافة معتبرة للحصول عليها (من مدينة إلى مدينة تازة)، وقد قطع بطل القصة مسافة وجهد وتعب للوصل إليها، هذا الاقتصاد السردي أسهم في تقوية المعنى وشحن الملفوظ بدلالة سميكة الهدف منها تبيان منطق المرتشي، وقد أظهر لنا القاص لذلك في قوله: "– من الممكن الحصول على الورقة بعشر دنانير.. هاتها يا سيدي وسوف أسرع بالدنانير من المنزل.. لا يا رجل، أبهذه السرعة؟ لست تاجراً ولا بائع أوراق.. إنما أقوم بإرشادك فقط. إذن أين يمكن الحصول عليها؟ في الكشك الواقع في ساحة الشهداء. من وراء زجاجة نظارته السميكة، رفع موظف الحالة المدنية عينيه مستمعاً إليه بكل انتباه، ثم دفن رأسه الأصلع في ملءْ البطاقة خلال ثوان عديدة. ببسمة خبيثة همس له وهو يسلمها إليه بعدما أمهرها وأمضاها بنفسه:

- أين أمكن لك الحصول على الورقة
- من الكشك الموجود بساحة الشهداء.
- إنك رجل ذكي، المهم قضاء المصلحة"[1].

بالرغم من أنّ القاص أعطى من المبررات والمصوغات ما يسمح للشخصية أنت تتقدم باتجاه التجاوزات وقبول تسديد الرشوة مقابل قضاء حاجته، إلا أنّ مسار القصة لا يسمح بذلك التجاوز ولا يدعمه، فقد ظهر الخذلان الذريع في قول القاص: "شعر بسكين

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 247.

تقطع أحشاءه، والموظف يُلقي بالملف على طاولة بعيدة في حركة لا تشي باللامبالاة، بنظرة كسيرة، حزينة ودّع البناية الفخمة.. يجرّ قدميه الخائرتين جراً".[1]

• تنفتح قصة (موت الشحاذ) على مشهد مهول وهو موت شخصية "لعروسي" ما خلف صدمة غير متوقعة لمحمود وغيره كثير ممن يترقب أن يرثه وقد أشيع أنّ له مال وفير، يقول عنه القاص: "عاش أتعس واحد بيننا في هذا الحي الذي استوطن به البؤس مذ استهدفوا زرعه"[2]. وقد تقاطعت خيوط نسيج هذه القصة مع خيوط نسيج المثل في ذاكرتي أُوَشِحُه في مثل آخر يقول: (كي كان حي شاتي تمرة وكي مات علقولوا عرجون) عاش لعروسي مشرداً لا أهل له ولا من يتذكره أو يحن عليه، عاش بئيساً ودفن رئيساً، في قول القاص: لـــ"لعروسي كلّ هذا العدد من الأقارب، وحسبما قيل لي: إنه قبل أيام لمّا اشتد عليه المرض لم يجد من يقدم له يد المساعدة حتى بأخذه إلى أقرب عيادة صحية.. قالها بحسرة، أحد الواقفين من سكان الحي. أردف الشيخ الإمام:

- عاش بئيساً، ومات بئيساً وسيُشيع إلى مثواه الأخير مكرماً ولكن يا ولدي ما لجرحٍ بميتٍ إيلام"[3].الشاهد في القصة ورود المثل وهو وقوفنا عنده، عندما مات الكل أصبح يندب حظه لو كان (الشحاذ لعروسي) من عائلته أو أقربائه ليرث ما ترك من نقود زُعم أنه يخبئها، جمعها من التسول وطرق أخرى تفنن القاص في سردها، والغريب في الأمر أنّ نادل المقهى هو كذلك يتحسر بقوله: "أنا مقطوع من شجرة لا جذور لها"[4] هنا يظهر المثل الشعبي المتداول بين المجتمع الجزائري لما له من أهمية الإبانة عن أصول العرق وامتداده مثل جذور الشجرة، ومن يجد نفسه وحيداً لا أقرباء له يحس أنه جذع مقطوع من شجرة لا أصوله له ولا امتداد لعرقه، فلو كانت له صلة القرابة بشجرة عائلة لعروسي لاستفاد هو الآخر من التركة الوفيرة.

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 248.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الدفء المفقود"، ص: 357.

[3]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة، ص: 366.

[4]– المصدر نفسه، ص: 359.

• في قصة (رجل على الهامش) يرد مثل آخر "منْ عاش مع قوم أربعين يوماً أصبح منهم"[1]. يمد هذا المثل بظلال الانحلال والتماهي مع قوم آخر غير القوم الذي يعيش فيه الإنسان محل ويمثل سكناه أو وطنه أو هويته، يعالج جانباً من نمط الحياة الذي يعكس بوادر التقليد وصوره داخل نظام الحياة الاجتماعية وله مقاربة تمد بجذورها مع المثل الذي يقول: "بات ليلة مع الدجاج صبح يقاقي" في الثقافة الجزائرية.

وللتنبيه في ما يخص هذا المثل الذي هو قريب على الحكمة وهناك من ذهب به القول أنه من الأحاديث النبوية الشريفة، لذلك وجب تصحيح اللبس في هذا المقام فهو ليس من الأحاديث ولا يجوز نسبة هذا الكلام إلى النبي (صلى الله عليه وسلم) فإنه لا أصل له، ولكنه عبارة عن حكمة قالها بعض النّاس وإلا فليس لها أصل عن النبي (صلى الله عليه وسلم)، والذي ثبت عن النبي (صلى الله عليه وسلم) قوله: "من أحبّ قوما فهو منهم" ولو عاشرهم يوماً واحداً ومن ليس بينه وبينهم صلة في المحبة فهو لو بقي عندهم أربعين شهراً فإنه لن يحبهم ولن يكون منهم فهذه العبارة) فهي لا تصح مرفوعة عن النبي (صلى الله عليه وسلم) ولا موقوفة على أحد من الصحابة رضي الله عنهم وأرضاهم ولكن هي عبارة عن حكمة قالها بعض النّاس وسارت مثلاً سائراً بينهم، وهي عبارة لا تصح لا مبنى ولا معنى.

- عندما يريد أحد درء حسد شخص ما، فإنك سوف تسمع المثل الشهير عند العرب "عين الحسود فيها عود"، العين محل الرؤية والبصر على عالم البصريات والمرئيات، وهناك فرق بين الرؤية التي تكون عن طريق العين كعضو يسمح بوظيفة فيزيائية تمكن من النظر، والحسد الذي يعني زوال النعمة على من أنعم الله عليهم بالخير والنعم.

و"العين مأخوذة من عان يعين إذا أصابه بعينه، وأصلها من إعجاب العائن بالشيء، ثم تتبعه كيفية نفسه الخبيثة، ثم تستعين على تنفيذ سمها بنظرها إلى المعين وقد أمر الله نبيَّه محمَّداً صلى الله عليه وسلم بالاستعاذة من الحاسد، فقال تعالى: ((ومن شر حاسد إذا

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة، ص: 477.

حسد)) فكل عائن حاسد وليس كل حاسد عائنا، فلما كان الحاسد أعم من العائن كانت الاستعاذة منه استعاذة من العائن، وهي سهام تخرج من نفس الحاسد والعائن نحو المحسود والمعين تصيبه تارة وتخطئه تارة، فإن صادفته مكشوفا لا وقاية عليه أثرت فيه، وإن صادفته حذراً شاكي السلاح (أي: تام السلاح) لا منفذ فيه للسهام لم تؤثر فيه وربما ردت السهام على صاحبها".[1]

"لاشك أن العين حق كما هو الواقع، وقد قال النبي صلى الله عليه وسلم (العَيْنُ حَقٌّ وَلَوْ كَانَ شَيْءٌ سَابَقَ القَدَرَ لَسَبَقَتْهُ العَيْنُ) –رواه مسلم–، وفي حديث آخر (إِنَّ العَيْنَ لَتُدْخِلُ الرَّجُلَ القَبْرَ وَالجَمَلَ القِدْرَ)– رواه أبو نعيم في "الحلية" وحسنه الألباني في "الصحيحة"(1249)، يحصل بها الموت. ولاشك أنها تكون في بعض الناس دون بعض، وأن العائن قد يتعمد الإصابة فيحصل الضرر، وقد لا يتعمد الإصابة فتقع منه بغير قصد ضرر، وهناك من يحاول الإصابة ولا يقدر عليها. وقد أمر الله بالاستعاذة من العائن، فهو داخل في قوله تعالى: ﴿وَمِن شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ ۝٥﴾[2] ، وبالاستعاذة من شره يحصل الحفظ والحماية، والله أعلم "انتهى من "الفتاوى الذهبية في الرقى الشرعي"[3].

والمقصود بالعود في هذا المثل هو أية قطعة صغيرة من الغصن اليابس الذي يكون أسفل السنبلة من حبوب القمح والشعير وغيرها أو من العود الذي يكون في رأس ثمرة العنب والكرز وغيرها. دخول العود في العين يعطل وظيفة الرؤية، فانغلاقها أو تعطل عملها يؤدي بالضرورة إلى تعطل عملية الحسد في نظر التفكير البسيط، إلا أنه لابد من التعوذ والاحتراز والتسلح بالتعوذ والتحصن من العين والحسد.

إنّ ظاهرة الاعتقاد في الحسد والإصابة بـ "العين لها امتداد في الموروث التقليدي العربي وهي ثلاثة أنواع: "المعجبة بنعمة من النعم فتؤثر فيها وتفسدها. والحاسدة تتمنى

---

[1]– الإسلام سؤال وجواب، حقيقة العين وطرق الوقاية منها وعلاجها، 19-03-2003م.
https: //islamqa.info/ar/answers/20954

[2]– سورة الفلق، الآية 05.

[3]– الإسلام سؤال وجواب، العين والحسد والفرق بينهما وحكمهما، وهل يضمن من يتعهد الإصابة بعينه،
https: //islamqa.info/ar/answers/167352

زوال النعمة عن المحسود والقاتلة تخرج من الحاسد بقصد الضرر بإرادة ومشيئة منه"[1]، مع أنّ الحسد شيء معروف ونؤمن به فقد استعاذ منه رسولنا (صلى الله عليه وسلم) "من شر حاسد إذا حسد" إلا أنّ أسلوب تعاطي الناس مع الحسد أصبح أكبر من أن يحتمل فكأنما كل ما يصاب به المرء يسجله على أنه حسد ولا ينظر إلى تقصيره وتفريطه، يقول القاص:

"بعد لأيٍ وقف العروسي أمام العون المكلف. فاجأ الواقفين بالقرب منه بحزم كثيفة من الأوراق المالية يطلق أسْرها من الكيس، ويضعها أمام العون، ما سبقه أحدٌ إلى مثلها من حيث العدد.. انبهر الكل بما يشاهد.. ساد الصمت دقائق.. جحظت الأعين وكأنّ أصحابها في حُلمٍ.. ما عادوا يدرون أنهم في حلم أم في يقظة.. لا حظ العروسي ذلك على وجوه الحاضرين، فرأى أنّ أحسن طريقة يسلكها معهم لصرفهم عن الحُزم المالية الكثيفة اصطناع شبه خصام. –ومن شر حاسد إذا حسد.. عين الحسود فيها عود. الألسن آنذاك شُلّت.. إلاّ من أجسام واقفة تتنفس، وعيون منبهرة بما تشاهد"[2]. هي دليل على وجود نوع من الحسد حدث من قبيل الرؤية.

- يؤكد المثل الشعبي في قصة "الحلم والأسوار" في قول القاص: "..من فاتك بليلة.. فاتك بحيلة"[3] على دور الخبرة والتجربة في الحياة وضرورة الاستفادة من ذوي التجارب السابقة. إنّ تعامل القاص مع الأمثال؛ هو تعامل نشيط على مستوى الذاكرة، يُوظف منها ما ينهض عن أبعاد "سلوك الشخصيات الشعبية ومواقفها الأخلاقية والاجتماعية والفكرية من الحياة"[4]، وكأنه يريد أن يقول أنّ أجدادنا يقصدون أنّ الشخص الذي فاتك بالعمر قد

---

[1]– ثقافة ومجتمع، سعيد الصوفي– اليمن، مراجعة: شمس العياري، عين الحسود فيها عود (تخوف بعض اليمنيين من العين والحسد) https: //www.dw.com/ar/%D8%B9 -15390753

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الدفء المفقود"، ص: 362.

[3]– المصدر نفسه، ص: 273.

[4]– عبد الحميد بوسماحة، توظيف التراث الشعبي في روايات ابن هدوقة (رسالة ماجستير)، جامعة الجزائر، 1991–1992، ص: 108.

فاتك بالتجربة، وبالتالي قد فاتك بالخبرة والحيلة والدهاء، فإن كان هذا الشخص من أعدائك فاحذره وإن كان من أصدقائك فاستشره، وقد أخذ هذا المثل مساحة من عُمق التجربة في قصة "الحُلم والأسوار" تتعلق بالزمن أو المدة التي قضاها صالح في ديار الغُربة وقد سلخت من عمره عشْر سنوات، فحضور المثل كان مُهيأً له من قبل القاص في قوله " ويكثر اللغط في المرقد.. المخزن يختنق بدخان التبغ المحروق بين الشفاه المطبقة على السجائر.. الأيدي مشغولة بتقليب أحجار الدومينو.. الأعصاب متوتّرة العيون حذرةٌ ومتلصّصة:

- هات خمسة.. هات..

- مخطئٌ يا صديقي.. ضعْ ما في يدك خمستك ملغاة.. جاءت متأخرة.. منْ فاتك بليلة فاتك بحيلة"[1].

تعتبر الألعاب الشعبية أهم المكونات الثقافية للشعوب باعتبارها المنهج الذي تتماشى معه نفسية الأجيال القادمة، وتمثل المكون الرئيسي للتراث؛ إنّها "لعبة القطع الصغيرة مكونة من 28قطعة، قبل بدأ اللعب يتم قلب القطع حتى لا تكون مكشوفة بعد ذلك يتم توصيل القطع مع بعضها وأول من ينتهي هو الفائز. هي من بين الألعاب الشعبية التي لديها عدة طرق للعب، إذا كان أقل من 4لاعبين فيأخذ اللاعبين 7قطع للواحد والباقي يتم استعماله عندما لا يتوفر ما يوافقه. أما 4لاعبين يكون نفس القطع للاعب إذا لم يجد قطع مكملة يمر دوره. طريقة الفوز مختلفة إما صاحب أخر قطعة يفوز أو إن لم تتوفر قطع يفوز من يكون له عدد أقل. وفيها إشارة إلى الألعاب الشعبية من ثقافة الآخر (الأوربي)، حيث "انتقلت لعبة الدومينو إلى إيطاليا في مطلع القرن الثامن عشر الميلادي ومنها انتشرت في أنحاء أوروبا حتى أصبحت واحدة من أهم الألعاب الشعبية بكل الحانات والمنازل، أما عن أصل الكلمة فيعتقد أن أصل دومينو فرنسي فهي ترمز إلى غطاء

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 273.

أبيض وأسود، كان يرتديه الكهنة بفصل الشتاء، فجاء الاسم نظراً للون الحجارة البيضاء والنقط السوداء عليها"[1].

ويأتي دور المتلقي في ربط وشائج النسيج القصصي بين اللعبة والمثل؛ بحكمة ارتآها القاص لتعميق الجانب النفسي وأثره في القارئ، لتكون اللعبة هي لعبة ذكر الأرقام وتكشف الرؤى، هي لعبة التجربة التي مكنت من فهم أنّ هناك علاقة وطيدة بين العمر والتجربة، فقد يجرب شخص في عامٍ واحد ما لم يجربه شخص في عشر سنوات، لذلك الذي فاتك بالتجربة فقد فاتك بالحيلة والدهاء. فالمثل الشعبي يمثل فلسفة الفرد والمجتمع والحياة، فهو خلاصة تجارب تمتاز بألفة شعبية لأنّها نابعة من أوساطه.

إنّ إيراد القاص للمثل الشعبي في قصصه إنّما يؤكد رسوخ الصلة بينه وبين مجتمعه، كما يؤكد من خلاله أنّ القاص يحين التعامل مع الثقافة الشعبية الجزائرية، ولا سيما المثل السوفي، فتوظيف المثل عادة هو ترسيخ عبرة، ولكن في المجموعات القصصية عمل على ترسيخ التراث الشعبي الخاص بمنطقة وادي سوف في عقول المتلقين، وذلك لأنه نص شعبي موظف في نص قصصي، وبالتالي عمقت الإحساس بين النمط المعياري (ما يجب أن يكون) والنمط التداولي (ما حصل حقيقة).

يحشد القاص "بشير خلف" ذات المضمون الاجتماعي عدة أمثال ليوحي بمعانٍ معينة يقصدها، يقول: "أرانب تلد" والمقصود من المثل واضح وجلي، يدل عل كثرة الإنجاب، كما يقتبس في قصة ... مثلاً آخر "صحة الثيران" دلالة على أنه يريد أن يثير موضوعات حساسة مهمة، وأن يعزف له على وتر حساس يُثور به حفيظة المستمع لما فيها من إهانة تلحق الضرر بالنفوس التي لم تجد بُداً غير العمل كبائع متجول خير من البطالة.

---

[1]- قصة لعبة الدومينو، 06-02-2018، بواسطة آيات، https: //www.qssas.com/story/20615

2- الحكاية الشعبية:

تعتبر الحكاية الشعبية ملكية اجتماعية يتناقلها الجميع، ويتوارثها النّاس جيلاً بعد جيل، وتعد مكوناً أساسياً من المكونات الثقافية، ويكون"[1]، البطل الشعبي نفسه هو محور الحكايات الشعبية حيث يكشف عن عمق تجربة إنسانية نعيشها" مما يؤهلها لاستثمارها في مجال الأدب.

ووجد القاص الجزائري "بشير خلف" في الحكاية الشعبية ضالته لينفس عن كربه وهمومه، وهي مادة غنية ومحملة بالرمز والإيحاء، وحيوية بما تعيد إحياءه من موروث شعبي يمثل أبطال وأحداث يمكن تمثلها كنموذج يتماهى ويولد من رحم الزمن مع الحالة الراهنة للمجتمع الجزائري الحالم، بما اشتملت عليه الحكايات الشعبية من مؤهلات "تشتمل على نماذج للبطولة التي تخلقت من وجدان الشعب، وحملت بأهدافه وأمانيه، وأسبغ عليها من الصفات والميزات ما يجعلها قادرة على تحقيق الهدف، نماذج لا تمثل ذاتها بقدر ما تمثل الشعب كمجموع، وهي لذلك تمثل عنصراً ممكناً للصلة، من حيث إمكانية استلهامها"[2]، وتحويلها إلى شخصية نموذجية قابلة على العودة في شتى رموز الواقع الجزائري، وتعبر عن رؤية القاص.

أ-حضور الشخصية التراثية في النصوص القصصية:

قد يتوسم القاص في الحكاية الشعبية منبع الحلم وطاقاته المستلهمة من الحكاية الشعبية رمزاً لركوب الأهوال والبطولة يمرر القاص من خلالها منظوراته وأفكاره ضمن رؤيته تجاه الواقع الجزائري، لذلك استدعى القاص شخصيات تراثية في قصصه؛ غير أنه لم يكن لهذا الاستدعاء هدف توظيفي فعّال، وإنّما كان إعادة سرد لحياة هذه الشخصيات، أو استدعاء للاسم فقط بدلالة واهية لا تتفاعل مع الواقع اليوم، يسعى من ورائها إلى إبراز صلة القصة القصيرة الجزائرية بالتراث السردي العربي، وتنوع أشكاله وتقنياته، استندت

---

[1]- علي الخليلي، البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية، مؤسسة ابن رشد للنشر، القدس، ط1، 1979، ص: 26.

[2]- عبد الرحمن بسيسو، استلهام الينبوع، مؤسسة سنابل للتوزيع والنشر، ط1، (د.ت)، ص: 52.

إلى ميراث سردي غني له مكانته ضمن تطور السرد العالمي. "وليس هذا القول فرضاً نظرياً من دون دليل أو شواهد نصية، وإنما هو خلاصة أو نتيجة يمكن تبينها عبر تأمل مسيرة السرد العربي، والنظر للقصة القصيرة ضمن هذه المسيرة، وكذلك يمكن تعميقه من خلال إبراز صلة قصتنا الحديثة والمعاصرة بنصوص ومكونات تراثية تبرز في كثير من نماذجها بصور شتى من التفاعل والتناص، وقد شمل هذا المنحى مسيرة القصة القصيرة الحديثة منذ بدايتها في مطلع القرن العشرين وحتى اليوم"[1]

ومن صور استدعاء الشخصية التراثية الأدبية عند القاص "بشير خلف" استدعائه لشخصيات الحكاية التراثية وبالتحديد شخصية السندباد، يمثل هذا المستوى أعلى مستويات توظيف الشخصية التراثية لديه؛ إذ "يكون الكاتب على وعي تام بالرمز الذي يستخدمه وينظر إليه بوصفه يحمل فكراً إنسانياً في حقبة معينة، وأنّ الكاتب يعيش في حقبة أخرى لكن ثقافته ومدركاته في هذه الحالة تسمح له بأن ينظر إلى ذلك الرمز بصورة أكثر عمقاً؛ إيماناً بدور تلك الشخصية التراثية التي تمثل رمزاً في تغيير الواقع الراهن، أو محاولة تفجيره بالإفصاح عن عيوبه"[2]. كما أنّ الكاتب في هذا المستوى يسعى نحو تطوير دلالة تلك الشخصيات الرمزية؛ مما ينأى بتجربته المتكئة في أصلها على المرجعية التراثية عن التقليد ويحولها إلى تجربة جديدة؛ بإيحاء من الدلالة الجديدة التي تكتسبها الشخصية داخل السياق القصصي"[3].

إنّ الشخصية التراثية الأدبية في هذا المستوى تحوي وجهين: وجه قديم ينقل لنا صورة الماضي، أو جزءاً منه في هوية الشخصية، وفي سلوكها، وبعض مواقفها، والدلالات التي ارتبطت بها عبر الزمن، ووجه حديث ينبع من رؤية عصرنا، ومن طبيعة أفكاره، ورؤاه إزاء الإنسان، والمجتمع، والعالم بأسره. لكن الكاتب في هذه المرحلة لا

[1]- محمد عبيد الله، التفاعل مع التراث في القصة القصيرة العربية، مجلة الكلمة، دراسات، ع 132، أبريل 2018.

[2]- عبد الرضا علي، دراسات في الشعر العربي المعاصر (القناع، التوليف، الأصول)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص: 156.

[3]- المرجع نفسه، ص: 158.

يجعل شخصيته تعيش حالة انشطار بين الماضي والحاضر، بل يجعلها شخصية تحوي عناصر القدم والمعاصرة في آن واحد"[1]. وبهذا يصل الكاتب إلى تحقيق التواصل بين الماضي والحاضر؛ إذ أنّ "هذه الأفكار عن القيمة الأدبية، بمستوييها النسبي والمطلق، قد تحل مشكلة العلاقة بين الماضي والحاضر، من منظورات التراث العربي، فتؤكد للأدب العربي أهميته على أساس من قانون الثبات، أو استقرار الماضي في الحاضر من ناحية، وعلى أساس من القيمة المطلقة التي تصل بين هذا الأدب القديم، والعرب المحدثين من ناحية أخرى"[2].

"إنّ ميزة هذا المستوى في التوظيف عن سائر المستويات السابقة؛ تتضح في أنه على الرغم من ارتباط الشخصيات التراثية بتجارب نمطية عبر التاريخ، فإنّ قيمتها حين يستخدمها الكاتب المعاصر تكمن في التجربة ذاتها حين تصبح رموزاً حية على الدوام"[3].

"من المعروف أنّ الرحلات التي قام بها السندباد لم تكن بهدف المال فقط، بل كانت استجابة لنزعة فطرية في الإنسان نحو المغامرة، واكتشاف المجهول، فرحيل الإنسان كان منذ القديم موضوعاً للتجربة الحية على شكل حقيقة أو رمز"[4]. وقد استغل بعض الكُتّاب هذا البُعد في شخصية السندباد؛ ليعبروا به عن رحلة الإنسان المعاصر في آفاق الحياة لغايات متعددة ولعلّ رحلات السندباد تتوافق بشكل، أو بآخر مع رحلة الغواص الجزائري في البحر الأبيض المتوسط، مما يجعله موضع اهتمام الكتاب الذين ينتمون إلى هذه المنطقة بالذات.

"وأخذت مغامرة السندباد في أدبنا الحديث دلالات عديدة، أبرزها الدلالة السياسية أو الاجتماعية؛ حين يوظف السندباد رمزاً للثائر المعاصر الذي يقتحم الأهوال، والأخطار؛

---

[1]– خالد الغريبي، جدلية الأصالة والمعاصرة في أدب المسعدي، صامد للنشر والتوزيع، د.ط،م 1994، ص: 62–63.

[2]– جابر عصفور، المرايا المتجاورة: دراسة في نقد طه حسين، دار قباء، القاهرة، 1998، ص: 244.

[3]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصرة والمعنوية قضاياه وظواهره الفنية، دار الفكر العربي، ط3، ص: 199–200.

[4]– رشيد مبارك، ميثات عربية وشرقية في الشعر العربي الحديث، دار ماهر، 1995، ص: 244.

في سبيل تحقيق واقع سياسي واجتماعي أفضل لأمته"[1]. ومن ثمّ "تصبح مغامرة السندباد في مجال السياسة والاجتماع، ويصبح صراعه مع قوى البغي، والفساد، والتخلف، وغايته تحقيق العدل، والأمان والسكينة في سبيل تحقيق هذه الغاية أقصى الصعوبات والأخطار"[2].

وقد وظف القاص "بشري خلف" هذا الرمز في قصته (المتاهة) فالسندباد في القصة يحمل دلالته المعروفة في الإبحار، والسفر، والترحال، ويهوى المغامرة ولا حدود لطموحاته وأحلامه.

يتخذ القاص في قصة (الشاب المتسكع) الذي لم يجد إلا خيبة الأمل بين أسوار المدينة، فلا جدوى لرحلته تلك؛ لأنّ حربه كانت حرباً ضد نفسه وواقعه لم تخلف سوى الضياع وعدم السلام الروحي مع نفسه وواقعه الجديد في مكان لم يألفه كان نصيبه منها غرفة في عمارة هرمة مهددة بالسقوط في أية لحظة، وهو الذي فضل الهجرة وترك عائلته وأمه وإخوته من أجل التغيير يتبع الحلم فكان يقتحم أسوار المدينة يقول القاص: "..أحلام عديدة حملتها معي كما حملها قبلي العشرات. أن أغزو جسدها.. أن أمتلكه أو على الأقل يكون لي حق التصرف فيه جسداً وروحاً.. في جيبي عشرات لأسماء مشهورة في عالم التجارة والخدمات العامة والثقافة.. أمدّنيها أصحابها أو عائلاتهم.. قرابة الدم متينة بيني وبين بعضهم... دقت الأبواب وأنا أحلم باكتشاف كنوز السندباد البحري.."[3].

ويبدو أنّ اختيار القاص لهذه الشخصية (السندباد البحري) له علاقة بالترحال والسفر وبالهجرة أيضا، ورمز (المتاهة) تعبير يساير الأحداث في تطورها وتأزمها، فمن يدخلها لن يحس إلا بالضياع والتيه، وكأنه داخل دوامة تتشابه مسالكها وطرقتها، فيصعب العثور على مخرج، رمز المتاهة له بعد ثقافي هام في حياة الشعوب، على مستويات متفاوتة، من حيث الرمز البسيط إلى الرمز العميق إلى الرمز الأعمق. ومع أن الرمز أو الترميز في

---

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، د.ط، القاهرة، 1997، ص: 159.

[2]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات، ص: 60.

[3]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 163.

الأدب عموماً سمة أسلوبية وأحد عناصر النص الأدبي الجوهري منذ القدم لذلك نجد القاص قد استعان به ليُنوّع ويُعمّق ويخلق لغة حديثة للنص القصصي، بتراكيبه وصوره وبنياته المختلفة، وقد لعب الرمز بشتى صوره المجازيّة والبلاغيّة والإيحائيّة تعميق للمعنى، ومصدر للإدهاش والتّأثير، وقد وفق القاص إذ وظّفه بشكل جماليّ منسجم، واتساق فكري دقيق مقنع، أسهم في الارتقاء بعمق دلالة القصة وشدة تأثيرها في المتلقي.

لجوؤه إلى التّرميز من أول مفتاح من مفاتيح القصة (العنوان) جاء لأسباب متعدّدة، "فدلالة العنوان تقوم باختيار وحدات من خطاب معين.. فتكون علاقة تقاطع بين رؤية المرسل ممثلة في العنوان مع أسلوبيات القص واستراتيجياته، وفي هذه الحالة يمارس إلام العنوان سلطة على تأويل المتلقي للعمل"[1]. وقد حملت شخصية (الشاب المتسكع) أحلاماً قبل الرحيل وضغوطات اجتماعيّة وسياسيّة واقتصاديّة لخصت دلالة أبعاده النفسيّة خاصة في واقع تجربة القاص الشّعوريّة. والملائم في هذه القصة أنّ الرمز كان في خدمة الشخصية التراثية في رحلة البحث عن الكنز، وتختلف الرموز في كيفية ورودها في النص القصصي وطريقة توظيفها من التاريخيّة والأسطورية والفانتازيّة، والمكانيّة والسيمائيّة. والغالب أن يكون النص رمزيًا غير مباشر لإتاحة الحرية عند المتلقي في التّصور والتّأويل. فالتّرميز يمتلك قدرة كبيرة على الإيحاء الذي يشير إلى معنى آخر وموضوع آخر وعوالم لا حدود لها من المعاني، وتتحوّل الكلمة إلى رمز حسن تعني أكثر من معناها الواضح المباشر إذ إن لها جانباً باطنيًا أوسع، فلا يحدّد بدقة ولا يفسّر تفسيراً تمامًا بحيث يأمل المرء تحديده أو حصره في وجهة نظر واحدة، فقد تتغير مع تعدد القراءات وتنوع المتلقين وتبقى ثابتة لا تتغير من ناحية المتعة في التركيز على الإيحاء والتلميح والتكثيف مما يجعلها كتابة رامزة بامتياز، تُسْعِف صاحبها في التعبير عما يخالجه دون مباشرة ممنوعة، أو استغراق فاضح، فيركب جناح الرمزية ويفتح أمام

---

[1]- محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص: 115.

قارئه باب التأويلات مشرعا.، واقتناص جميع العناصر الموظفة داخل القصة منه، بدءاً بالشخصية التراثية، ثم المكان، والأحداث التي توالدت بعد ذلك في القصة.

ومن الملاحظ أنّ القاص في هذه القصة لم يستخدم الشخصية التراثية استخداماً سطحياً، أي أنه لم يكتف بالأبعاد المعروفة عن السندباد، أو المغزى الذي تداوله النّاس عن هذه الشخصية، بل أضاف إليها تجربته الخاصة، وفي نفس الوقت عمل على ربط هذه الشخصية بمعطياتها التراثية الأصلية؛ من هنا عبّر تعبيراً رمزياً عن حالته وشعوره الداخلي المحمل بطاقة القتال والحرب من أجل تحقيق الحلم، وموقف كل إنسان يبحث عن الحرية والاكتشاف، لذلك تخيل نفسه جندياً فاتحاً لأسوار المدينة، فكانت حربه حرباً شنها على واقعه وقريته وقد رفض البقاء فيها، أين انعدمت حريته وتقيدت بقطعة أرضٍ كفلاح بائس لا يعرف ما يجري في العالم من حوله، فقرر أن يكون السندباد الثائر يحاول أن يغير وضع واقعه، لكنه في النهاية لم يملك من أمره شيئا ولم تمنحه المدينة غير التهميش وسحقت أحلامه؛ الحلم تلوى الآخر، وهكذا يحمل السندباد وجه المخلص الذي يطمح إلى تغيير ما في هذا العالم من فساد، لينقذ المغلوبين والمهمشين كثورة على الواقع وعلى أمرهم في محنهم الشديدة.

يستلهم القاص الشخصية ذاتها في قصة (الانتظار)، شخصية السندباد ففي رحلته التراثية يعود محملاً بالهدايا، والسجاد، والحكايات المثيرة لكن في هذه القصة فقد الكثير ولم يعد بما كان يحلم بل فقد حلمه وفقد شبابه وجزءاً من جسمه، وعاد لوطنه ليكمل مسيرة الترحال مع شُح قلة الفرص أمام الطابور.. وما أكثرها في الجزائر، وأحداث القصة تدور حول رجل قطع عمره بأكمله ينظر بصبر تغير أحواله وحصوله على عمل يقيه الحاجة، وقد شحت الأرض وتوقفت الآلات التي تساعد استمراره في خدمتها وكان له أن يبحث عن عمل آخر يؤمن به حياة عائلته من الجوع، وقد فترت صحته مع مرور الزمن، ولم يعد البطل الحالم كما كان في الماضي، فقد أصبح أمام واقع زوجة ولود أنجبت ست أبناء وخمس بنات صغار يجب أن يؤمن لهم حاجاتهم ويسد أفواههم، ومع

تنامي الحدث يفصح النص القصصي على أنه ينتظر مولوداً جديدا فكان خائفاً من أين له أن يؤمن له رزقه، بقي ينتظر في المستشفى إلى أن أخبرته القابلة بأن المولود من جنس ذكر وقد توفي، تخلل مسام نسيج هذه القصة تقاطعها مع الحكاية الشعبية، وقد كان يجرب حظه في كل مرة عليه ينجح في معترك الحياة وطريق البحث، رحلته كانت تشابه السندباد في المدلول العام لهذه الشخصية المتمثل في المغامرة، والارتحال في سبيل الكشف عن الوجود والظفر بالكنوز، لكن القاص يجعل هذا المدلول العام للسندباد إطاراً يملأه بملامح تفصيلية لرحلة ذلك الغوص، إلى أنّ يمل من الغربة والترحال، ويعود محروقاً معطوباً، تعبيراً عن معاناته حين للوطن، أو كان هذا التوظيف تعبيراً عن الغربة النفسية، في ظل غياب قيم الحرية، والعدل، والأمان في زمنه الذي مضى وفي زمنه الحاضر. يقول القاص:

"ذات مرة قال له أحدهم، وقد ازداد الطلب على الشقق من الشركات:

- لماذا لا ترحل، فأرض الله واسعة، والرزق موفور هناك؟

لم يجبه لحظتها.. ما نطق بكلمة.. عجز عن الجواب.. ألفى نفسه بالأمس قادراً على الإجابة.. تمنى لو كان أمام المالك ليرد عليه.. ليروي له حصيلة غربته:

بلى يا عم قد رحلت إلى البراري الأخرى.. قطعت بحر السلام.. نزلت في شاطئه الشمالي.. سلخت من سنوات حياتي أكثر من ثلاثين عاماً، سافرت سندباداً يبغي منازلة الأهوال.. يعيش خوض البحار.. يطمح في العودة سالماً وسفنه محملة بالياقوت والجواهر والحلي والحلل.. والعطور والبخور.. عدت بعد الرحلة الطويلة وصناديقي ملئ بالخيبة والمرارة.. وأكياسي عامرة بالإفلاس.. حصادي ذراع مبتورة، وعجز كلي عن أداء العمل في اليد الثانية.. رصيدي حقيبة ضمت في طياتها بدلات عمل زرقاء.. تلطخت بزيوت المحركات الضخمة، لعقت ما تراكم عليها من أوساخ.. بذلة فقدت كمها، تشربت دماء قانية.. تشبعت بها.. عدت يا عم ولم أجد أحدا في انتظاري.. المدينة التي رحلت

ذات يوم فقدت معالمها القديمة.. نفضت ثوبها العتيق.. ووجهها الجديد غريب علي.. لم استبين الشارع الذي قدمت منه ذات يوم"[1].

يختار القاص الشخصيات من التراث ويمزجها بالتاريخ في سياق حياة معاصرة، فيبتعد عن السرد التاريخي ويحاول تضمينه بطريقة مشوقة، لأنّ هدفه ليس سرد التاريخ وإنّما هو يستعين بإضاءة التاريخ بتلك النماذج حين يعيدها إلى الحاضر لتؤدي ما يريده من معنى، وقد حضيت الكتابة في الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي بموضوعات الثورة والتاريخ التي أصبحت تتجنبها الذائقة، لكن القاص اختار سبيلا آخر للتعبير والتضمين اقرب للتعبيرية والرمز مقابل الاتجاه الواقعي الذي توسع بتنويعات مختلفة من أجل معاينته وإدانته.

لو بحثنا جيداً بين خبايا النص وسطوره المتوارية وراء الأقنعة لوجدنا دلالة كلية تعبر عن نقد الواقع الجزائري المعاصر في جوانبه السياسية والاجتماعية لذلك يستعين بأسماء شخصيات الحكاية التراثية في معالجة قضايا الوطن والتحرر بأبعاده المختلفة، لذلك نجد الكثير من أبنية قصصه تعتمد على الرمز والأقنعة، يحاول اللعب بمرجعية القارئ وهو يخبئها ويعقدها في بعض الأحيان، ربما لسبب الرقابة أو أنّه يعرف قدرة قرائه في فك شفرات نصوصه، فكان الرمز مسوغاً بالمنع وبمحظورات السياسة والمجتمع، ولكنه فتح باب التأويل ودفع بالقارئ إلى ميدان التسلح في محاولة اكتشاف الدلالة من وراء التعبير الموارب، الذي يبدو من الناحية الفنية والجمالية أكثر عمقاً وأحس تمثلاً من نظمه دفعة واحدة يفتقر للتشفير ويجنح للصراحة والمباشرة، فكان ميدان الكتابة عند القاص "بشير خلف" ميدان حرب التحرير للعقول، وساحة وغى للمتلقي في محاولة الإمساك بالأسلوب السردي لنوع القصة القصيرة الجديدة.

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 44.

ويستغل القاص شخصية السندباد بمزجها مع شخصية أبطال قصصه، والتي تمثل أحد مصادر هذه الشخصية في محاولة تحميل الواقع جزءًا من الحلم والطموح لتغيره، فيستعير بعضاً من ملامحها، وصفاتها، وبطولاتها، لتكون مثالاً لما يختلج في نفسه، لكن سرعان ما يصطدم بالحاضر، ويبدو لنا من خلال التمعن في النص القصصي أنّه لا يبوح بالدلائل المعاصرة على نحو محدد؛ بحيث إنّ تجربة الزوجة الولود في قصة (الانتظار) تعد مُعادلاً لهموم حاضره، فيبقى النص مفتوحاً على احتمالات عديدة؛ إذْ يُمكن أن يحمل النص على بُعد فردي يخص الكاتب نفسه، ويُمكن أن يحمل علة بُعد إنساني له دلالة عامة تهدف إلى انتظار الخلاص دوماً، والرغبة في التخلص من الظلم. ويعود السندباد ليكشف عن ملامح الواقع وغياب قيم الحرية، والعدل، والسلام، ويكون الانتظار والصبر في النهاية سبباً للخلاص، ومن هنا، تكون تجربة السندباد ممزوجة بتجربة البطل وزوجته معادلاً للتجربة الحاضرة؛ فتعميق دلالة الانتظار والترقب، تدور حول انتظار الخلاص من الظلم وقلة الفرص حتى في خارج وطنه وفي داخله بكافة أشكاله.

لتعود هذه الشخصية في قصة (اليأس) مرة أخرى، لأنّ الإنسان لا يمل المحاولة من أجل التغيير، بأسلوب سردي مزج بين الواقع والخيال، القديم والحديث، بما يتناسب مع الحاجة إلى تحديث النموذج ليتضح المثال، وكثير ما تكون المفارقة والمحاكاة الساخرة وآليات الكتابة الساخرة إجمالا من العناصر البارزة التي تحضر في قصص "بشير خلف" سخرية القدر:"مساء ذلك اليوم وأنا ألتقي بأصدقاء في الحيّ وهم بين مشدوه ومُعجب بي، وكأني السندباد البحري الذي جال أكثر البلدان، وخبر الشعوب والأوطان، وعانى الأهوال وغنم الأموال.. عاد محملاً بالكنوز..".[1]

ويظل ارتباط القاص بالشخصية التراثية ارتباطاً هامشياً، بحيث لا تستطيع استقطاب أبعاد تجربته، أو حتى بعداً واحداً منها، ويتمثل هذا التوظيف الذي هو أقرب إلى

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 297.

الاستدعاء في التشبيه" ويتمثل التشبيه في هذه الحالة، بأن "يأخذ الكاتب ملمحاً تراثياً دالاً على شخصية بعينها ليسقطه على شخصية معاصرة، تشترك مع الشخصية التراثية في الملمح ذاته" ومن صور هذا التشبه ما نجده عند القاص "بشير خلف" في قصة (اليأس) وهذه المرة يزداد الحلم اتساعاً حتى كأنه يحلق في السماء على بساط سحري، يقول القاص:

"وفي طريقي لبيت الخالة الغير بعيد، التقيتُ بابنها الذي يكبرني بسنوات قليلة، اتجهنا سوياً، وبوصولنا دفع الباب، وأنا أتبعه، وفي تصوّري أنه يفتح لي قصْر أميرتي، وأنه يعدّ لي بساط الريح.. أنا وحبيبتي فاطمة طائران فوق السحاب.. كان استقبال الخالة حاراً لي، وحفاوتها بي أثارت ذكريات عزيزة في نفسي، وأحيت لديّ روابط الدم، وأشعرتني بأهمية الرباط العائلي"[1]. فالاستدعاء هنا وتوظيف التشبيه كان من قبيل أن يعقد القاص مقارنة بين حالته، أو الحالة التي يعيشها، أو شعور قوي يود التعبير عنه، وهو يدلف الباب ويتخيل نفسه (علاء الدين) قد فُتح له باب قصر حبيبته (بدر البدور) التي سترافقه في رحلته فوق البساط السحري، وهي دلالة على نيته الصادقة في عقد قران الزواج، وتحقيق حلم والدته، وقد أصبح حلمه هو أيضاً بعد هذا الحب والتعلق الذي يحس بهما في قلبه، ليصدم بحاله وحالها وقد خرجت مسرعة تبكي وهذه إشارة على أنّها تبادله نفس الشعور ولكن الواقع يقول حكم غير ذلك، فقد زوجتها خالته لشخص غيره. لتصبح هذه الحادثة نقطة الانعطاف في القصة والحدث المهم الذي من أجله نُسجت خطوها، وينتهي به المطاف جندياً يحارب من أجل حرية الحبيبة (فلسطين)، اختار أن يكمل مسيرة الحب والبطولة معاً في نهاية قصة الحب.

"تستحيل الشخصية التراثية الأدبية في هذا المستوى إلى رمز يطلق للدلالة على معنى من المعاني، التي يرد الكاتب أن يعبر عنها من خلال القصة؛ أي أنّ الكاتب يأخذ

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 298.

ملمحاً تراثياً عرفت به شخصية بعينها، وحفظه لها التاريخ كملمح دال عليها، ويطلقه للدلالة على معنى معين. غير أنّ هذا المعنى لا يمثل ملمحاً جديداً معاصراً، بل معنى قديماً تدل عليه ملامح الشخصية التراثية الأدبية ذاتها"[1]

يزخر التراث العربي بالعديد من قصص الحب والعشق التي خلّدت أسمى المشاعر الإنسانية، وأشهرها: مجنون ليلى، والتي انتهت بابتعاد بطلي القصة عن بعضهما، قيس بن الملوح الذي عشق ابنة عمه ليلى بنت نهدي بن ربيعة بن عامر والمدعوة بليلى العامرية.

يقول القاص: –" ثم إنّ ليلى بحبها العظيم الذي يهدر كنهر يبعث النماء والحياة فيك، يضع ستارا بينك وبين المتاعب والعراقيل في أداء مهمتك".[2]

تمثل شخصيتا قيس وليلى في التراث الأدبي رمزاً خالداً للعشق لكن هذا الرمز حين وظفه القاص داخل قصة (حصاد السنين) أخذ أبعاداً جديدة بحسب رؤية الكاتب، وقد استدعى شخصيتا قيس وليلى، للتعبير من خلال عشق قيس لليلى عن عشق الوطن، ويبدو أنّ تلك الدلالة متداولة تعارف عليها الأدباء، إذ تبرز صورة الوطن معادلاً رمزياً لشخصية ليلى، ومن هنا يصبح الوطن مطلوباً عند بطل القصة، كما كانت ليلى مطلوبة عند قيس، وتؤكد هذه الدلالة حين يموت وقد نقل المشهد لنا على لسان القاص في قوله: "في ساحة المسجد رفع عشر رجال أيديهم إلى السماء يتصدرهم الإمام يباركون زواجك من زوجتك الراحلة.. أرملة علي صديقك.. لفظ أنفاسه وأنتما عائدان بعد الحرب بفعل لغم.. أتو بها إلى كوخك تحيط بها نساء خمس تتقدمهنّ زوجة الإمام عشتما حياة سعيدة أكثر من عشرين عاماً.. رحلت عنك يا عم، تركتك وحيداً تجوب الطرقات، تجتر شريط

[1]– حصة بنت زيد سعد المفرح، توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، رسالة الماجستير، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1425–1426، ص: 83.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 15.

الذكريات، تبتلع الاهانات تتلقى الشتم.."[1]. وتصبح ليلى ابنة الوطن رمزاً للوطن وهي المحبوبة وقد رحلت وتركته وحيداً يجوب الطرقات تعبيراً عن حالة الشوق والإحباط التي يعاني منها بطل القصة، فيكون الرحيل تعبيراً عن قهر الحب، وشريط الذكريات دلالة على عدم النسيان وأنّه ضرب من المستحيل أن يتجاوز حبه للوطن وليلى.

اتخذ القاص "بشير خلف" من الشخصية التراثية الأدبية مستوى توظيفي لواصل من خلالها تجربة التفاعل مع التراث؛ حيث جردت الشخصيات من دلالتها التراثية، واكتسبت دلالات جديدة تلائم الواقع المعاصر. ليؤكد على أنّ هذا الاتجاه ليس طارئاً أو مؤقتاً ولكن هو من أبرز دلائل استمرار التجربة السردية القصصية في إطار التوظيف، ودلائل إحيائها وخصوصيتها، حيث شكلت الشخصية التراثية عنصراً تكوينياً مهماً في نصوصه القصصية؛ وعاملاً مساعداً للقاص في تكوين وبلورة أفكاره التي أخذت رؤيته الفنية، وتصوير إحساسه بالحياة. ومن هنا، تنوعت تلك الشخصيات، وتعددت وظائفها؛ تبعاً للتقنيات السردية التراثية ومحاولة تطويرها عبر تحديث التقنية وعصرنتها من خلال الإضافة إليها وتحريرها من لحظتها التراثية لتكون معصرة عبر محتواها الجديد عبر مآلها الدلالي. وقد التفت القاص إلى الشخصيات ذات الأبعاد التراثية بصورة واضحة، وذلك بمنحها صفتي الأصالة والمعاصرة، إذْ لا تحتفظ الشخصية بصفاتها القديمة فحسب، بل تمتزج بمعطيات أخرى معاصرة، لتصبح شخصية قديمة جديدة في وقت واحد تخدم النص القصصي وتعمق من هدفها الأسمى الفني والجمالي.

ثالثا-مصادر التراث الأدبي:

يُشكل التراث الأدبي بعصوره المختلفة مكوناً أساسياً من مكونات الثقافة للأديب "بشير خلف" لما يتميز به هذا التراث الأدبي من تنوع وثراء، إذ ظهر العمق في الزمن والقيمة والتجربة، كما ظهر الغور في التوظيف والتدليل بما يتناسب مع الحدث، لذا يعد

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 21.

القص حقلاً خصباً لميدان الأدب، تحت ظل قبعة القصة القصيرة يبصر من نافذتها الواقع، ويعبر من خلالها عن رؤاه الحاضرة والاستشرافية إذا لزم الأمر ذلك.

1-فلسفة المثقف/ القاص "بشير خلف"

لا شك أنّ التراث الأدبي مكتنز بالتجارب والأحداث والمواقف والشخصيات، مما شكل دافعاً قوياً للقاص حتى اقتبس منه مقولات فلسفية تكشف عن اطلاعه وقراءاته المتنوعة في مجالات مختلفة من مجالات العلوم الأخرى في الحياة، هذا التوظيف جاء من قبيل الدعم والحجة لنقد المجتمع، كشف عن ملامح قسمات التجربة الإنسانية على مرّ السنون، فقام باستثمار إمكانياتها الواسعة في صياغة رموز ترتكز على ذخيرة تجربة ما خلفه العلماء والفلاسفة من زادٍ معرفي ومقولات جمعت الحكمة والمتعة في آن، واستطاع من خلالها القاص أن يعبر بإيجاز عن الواقع الحاضر.

تنوعت مصادر النصوص التراثية الأدبية التي وظفها "بشير خلف" في مجموعته القصصية (ظلال بلا أجساد)؛ حيث لجأ القاص إلى تثبيتها بنصوص شعرية من الشعر العربي الفصيح، في حين لم نعثر على الشعر الشعبي فيها، أو الأغنية الشعبية؛ في المقابل كان هناك حضور متميز للنصوص النثرية، وتشمل الأمثال بنوعيها الفصيح، والشعبي، والمقولات المشهورة المقتبسة من بعض النصوص التراثية خُصت بها بدايات كل قصة من قصص المجموعة.

أ- عتبة التصدير في القصة القصيرة:

تشتغل هذه العتبات النصية من مقدمات قصصه على خلق علاقة تواصل بين المُبدع والمتلقي، الناص/ الجمهور. وتبدأ بنوع من الاستدراج والإغراء لتنتهي في الأخير إلى إمكانية كسب موافقته، وقد تتمكن من إقناعه كوجهة نظر قابلة على إخضاعه لحكمها، وذلك بعقد ميثاق بينه وبين المتلقي إيماناً من الطرفين بسر نجاح هذا العمل الأدبي، ولأنّ المقولة الفلسفية التي هي تصدير في الأساس داخل هندسة التأثيث في النص القصصي لدى القاص "بشير خلف" بوابة تواصل وعتبة نصية مهمة لتلقي النص. فإنّ للعلماء

والحكماء والعقلاء وأهل التجربة ما يتصدر أذهان النّاس ويحضر في الخطاب بما خلفوه وراءهم من أقوالٍ مثيرة مُعبرة، تُمثِّل عصارةَ أفكارهم، وخلاصة تجاربهم، التي تحقق نجاح الخطاب. وتعتبر رؤية القاص من هذا التوظيف التقاني هي دعوة ثانية لقراءة ما خلُص إليه أهل الحنكة والتجربة، إذ نبدأ نحن مما انتهوا إليه، وهذا يَعفِينا عن الخوض في تجربة الخطأ والصواب، حيث عمَد القاص في هذه التجربة إلى تقديم مقولات مقتبسة ليلخص بعض الأفكار المنثورة في قصصه التي تمثل صوراً لقضايا جامعة؛ فاختار طريقة عتبة التصدير في شكل صيغ مختصرة تبقى عالقةً في الذاكرة.

وطريقة الأفكار الموجزة هي الطريقة المُثلى التي يستعين بها العقل في تناول الحقائق المركبة. وقد تناول الكاتب القضايا الذاتية، والأخلاقية، والسياسية، والاجتماعية، والقومية؛ باعتبار أنّ هذه القضايا هي الأكثر مصيرية في حياة الأمم، واستطاع القاص "بشير خلف" بكتاباته النوعية أن يختزلها في صور اقتباسات لعباراتٍ موجزة منتقاة بعناية، تدلل على مبدأ أنه (كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة)[1].

وهذا ما عبر عنه القاص "بشير خلف" بقوله: "إنّ التمهيد أو الاستهلال مُكوِّنٌ رئيسي في الكتابة لكلٍّ من الكبار والصغار على السواء، ويوليه الكتّاب اهتماماً، خاصاً، فهو بوّابتهم الذهبية إلى عقل وقلب القارئ، فتجدهم يوظّفون خبراتهم ومهاراتهم لصياغته في لغة فنّية راقية. ولا بأس من اللجوء إلى (حِيلٍ) فنية محكمة يسعد القارئ أن يشارك بها؛ رأي يقول بأنّ الكتابة الفنية تُقوّم علة اتفاق غير معلن بين الكاتب وقارئه يتعهد فيه الأول بالتحايل على الثاني، وإيهامه بصحّة ما يعرضه ويسرده عليه من وقائع وأحداث، وعلى الثاني أن يقبل!. وقد يكون ذلك التمهيد إشارة إلى شخصية بارزة أو مثيرة، أو إلى حدث قريب لا يزال محتفظاً بطرازه، ويحظى باهتمام الرأي العام، ومن الأمور المستحبّة –

---

[1]- محمد بن عبد الجبار الحسن النِفرّي، كتاب المواقف والمخاطبات، مكتبة المتنبي، القاهرة، ص: 51.

أيضا- اعتماد الأسلوب ذي الطبيعة الفكهة المرحة، أو الساخرة، وقد يبدأ الاستهلال في عنوان المادّة المكتوبة " للواقع فيضه منذ الكلمة الأولى في صُلب الموضوع"[1].

وهذا ما فتح لنا باب الولوج في عتبة التصدير، فمن حيث هي المقدمة وهي العتبة Seuilالتي تحملنا إلى فضاء المتن، الذي لا تستقيم قراءتنا إلا بها، نص محمل ومشحون، إنها وعاء معرفي وإيديولوجي تخترق رؤية المؤلف وموقفه من إشكالات عصره، تنقسم المقدمات في النص القصصي بين (مقولة ذاتية)، و(مقولة غيرية)، وهو ما سنعمل على مقاربته.

ب- المقولات الغيرية- نحو خطاب نقدي:

تنفرد مجموعة "ظلال بلا أجساد" بعتبة تصدير مقدماتي بحضور مقولات فلسفية غيرية لأشهر الكتاب في الساحة الأدبية والنقدية، جاءت تتصدر خطاب القصة القصيرة؛ يبني القاص تصوره لعتبة التصدير على شاكلة مقدمة/ مقولة فلسفية؛ هي عتبة نصية موجهة إلى جمهور القُراء أولاً، تأتي بعد عنوان القصة مباشرة لتُدلل على وعي كبير وأنّ القاص يتمتع بعين حاذق عارف بخطابه، وخطاب غيره، ليتأرجح خطاب القصة القصيرة بين ذاتين، ذات الكاتب "بشير خلف" وذات أخرى كونت حديثاً عن نقد المجتمع النابع من ذاته، ليكون التوظيف صناعة محبكة السبك لا يُغفل المُقدم (القاص) أن يُحمل ذاته عبء نقد المجتمع لوحده، فهناك من يدعمه، ويقف في صفه، وهي حجة له لا عليه، تسهم في إبراز وعي القاص بُغية رؤية خاصة قد تختلف عن السرد المألوف حين تنزاح بتقانات تربط حلقات المتن بحلقات مفقودة تمّ الإشارة إليها من باب التكثيف والرمز.

جـ-القارئ وأفق القراءة التناصية:

- **المقولة الغيرية:** من بين المقدمات أو العتبات النصية التي دبج بها "بشير خلف" مجموعته القصصية "ظلال بلا أجساد" نرصد النصوص التالي:

---

[1]- بشير خلف، دراسة: الكتابة للطفل بين العلم والفن، دراسة، (د.ط)، (د.ت)، ص: 93-94.

1- **قصة (زمن الخوف):** تحكي قصة شعب عانى ويلات الإرهاب، والقتل المجاني للأبرياء، والذي كان هاجسه مخيفاً، ومروعاً في الآن ذاته لا يميز بين النّاس كباراً وصغاراً، وارتكزت مفاصل هذه القصة على مقتل طفلة في مقتبل العمر ذات صباح عندما كانت ذاهبة إلى المدرسة، شاهدت ولاعة ذهبية وُضعت أمام منزل أحد الأثرياء صاحب مؤسسة اقتصادية، وما كادت تلتقطها حتى انفجرت عليها، فتطايرت البُنية أشلاء، وكان المقصود والمستهدف لمحوه من الوجود، رغم ما قدمه من خدمات اجتماعية، ومساعدات مادية ومعنوية لأهل القرية، وذاع صيته حتى سمع به القاصي والداني، لكنه لم يسلم من أن تنزع منه راحته، وقد باتت المأساة في تلك الليلة كارثية، ملأ فيها الحزن القلوب، وتساءل النّاس: لماذا حدث الذي حدث؟ ولِمَ وقع ..؟

هنا يأتي دور المقولة التي تصدر بها القاص قصته لتكون استهلال صوته المنفرد. يحب المستمع للقصة أن يكون صوت سارده متميز ويمتاز بالصوت الحسن، فكان الافتتاح يأتي بصوت شخصية مهمة، وهذا الصوت خاص بـ"كونفوشيوس" يقول: "إنّ ما يسعى إليه الإنسان السامي يكْمن في ذاته هو، أمّا الدنيء فيسعى لِما لدى الآخرين" فيبدأ القارئ يسأل من هم هؤلاء الناس ولماذا يتصرفون على هذا النحو. إذْ أنّ القصة بدأت مباشر بصراع الإنسان وسعيه وراء تحقيق هدفه، فالاستهلال هنا ليس صاخباً ولكنه يجذب من حيث الحبكة والشخصية وخط الانفتاح، لماذا يسعى الدنيء لِما لدى الآخرين؟

يقول القاص: "تساءلت بدوركَ.. لماذا حدث الذي حدث؟ ولم وقع؟ ما صدّقت وما زلت حتى هذه اللحظة غير مصدق بأنّ ما وقع استهدفك شخصياً لِمَحوكَ من الوجود.. ألست أنت الذي عطاياك وصلت الجميع؟ كرمك اللامحدود سعِدَ به القاصي مثل الداني.. الأفراد والجماعات.. ألست مقصوداً في كل المناسبات المحلية والجهوية وحتى الوطنية؟

مؤسستك تحتضن العشرات من العاملين والفنيين.. ما بخلتَ قط في البذل والعطاء.. لازلت ولا تزال.. "[1].

القاص بشير خلف" يمسك جيداً بتلابيب القارئ في قصة (الرّحيل)، لنقرأ معاً هذا الاستهلال:

من مقولة "بابليليوس" يقول: "قد يتقبل الكثيرون النصح، لكن الحكماء فقط هم الذين يستفيدون منه"[2].

يتساءل القارئ حينما يحيله القاص بطريقة غير مباشرة لهذه المقدمة.

- ما علاقة الرّحيل بالحكمة؟ ولماذا قد يستفيد الحكيم وحده من النصح؟

لإزالة الإبهام وفك إشكال هذا السؤال يجدر بنا طرق تتبع هاته المقدمات –التي عمّاها علينا الكاتب تعمداً لخلق تقانة خاصة به في قصصه– من خلال محاولة تجميعها وفك خيوطها وأبجدياتها في ثنايا القصة، فالاستهلال قد يكون محاكاة ساخرة، كما في بداية أول الجملة من القصة: "قال لك أحد الأصدقاء يوما وهو يتفحص وجهك أكثر: –لقد تراكمت عليك الأدران، إنك تحتاج إلى صقل ولن تصقلك غير زوجة وفية "[3] . ونلحظ أنّ القاص من خلال هذا الاستدراج يقدم لنا تحكمه في تقديم الأحداث وكذا معرفته ووعيه بما يقدم، وبما يكتب، إذ يقدم لنا استهلاله بشيء من السرية التي لا يكتشفها إلا القارئ المتأمل والقادر على خلق الدلالات والروابط التي تستطيع أن تقدم لنا العلاقة بين الاستهلال والنص.

يقول القاص في موضع آخر: "– ماذا تقصد بالتفكير واستعمال العقل من فضلك يا سيد؟

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 423.

[2]– المصدر نفسه، ص: 427.

[3]– المصدر نفسه، ص: 427.

- أقصد لو كنت في سنك لساعدني دبلومٌ كهذا على عبور الحدود واجتياز الموانع بطاقة الفتوة ولزرعتُ جسدي في كل مدن العالم، والرسوّ في كل الشواطئ.. فراشة حرة تنتقل هنا وهناك بحيرة، تحط أينما وجدت الدفء وأينا ألفت الرعاية.. عشرات أمثالك أقفلت سوق الشغل أبوابها في وجوههم، كان ذلك دافعاً للرحيل، لرفع راية التحدي والإصرار، انقادت لهم الدنيا.. مالٌ.. جاهٌ، اقتصاد العالم بين أيديهم، تجارته تحت إمرتهم، يا ولدي الحياة من أسلحتها الفعالة، الإرادة والتصميم، والتحدي.. السعادة عَصِية والمسْكُ بها يتطلب المغامرة تلو المغامرة.. السعادة يا ولدي لا وطن لها وأصحاب الإرادات القوية والتحدي في عالمنا اليوم لا وطن لهم"[1]

في نص قصصٍ آخر استهل القاص المبدع في قصة (أشواك على الدرب) مقولة لبوكشين: نصها يقول: " لا يمكن أن تتعايش فكرتان في الذهن في نفس اللحظة في عالم المعنويات، كما لا يمكن أن يشغل جسمان حيزاً واحداً في نفس الآن في عالم المحسوسات"[2]. تتقاطع هذه القصة مع الثقافة الغربية في حقيقتهما التي تحمل أيديولوجيا معينة، فلا شيء بريء من هذا التوظيف، وإذا لم تكن هناك أيديولوجيا، فهذا التفاعل لا معنى له سوى التقليد الجاف. فقد شكل الخطاب القصصي، مشهد أسفر عن نتائج معينة هزّت جميع مسلمات الأيديولوجيا في متن النص القصصي، واضطر إلى الانفتاح على حقول أدبية أخرى، تحت ظلال ما يُسمى بأقوال مأثور لكتاب وفلاسفة مشهورين، لتجد هذه النصوص فاعلية توظيفها كاستهلال يثبت وجوده بقوة التراث الفلسفي، والأدب العالمي. ليصبح الاستهلال ليس مجرد تقليد أعمى، بل هو عتبة تصدير واجبة التوظيف، ومنه فإنّ "الخطاب الافتتاحي من هذا المنظور، ينأى عن كونه ملحقاً زائداً، أو وقفة مجانية، إنه لوحة وصفية تستثمر إيحاءات خفية تستحدث المتلقي على مقاربتها بعمق، بغية اكشف عن تحجب منها وما ظهر، وهذا ما يجعل من التركيز على هذه العتبات،

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 433-434.

[2]– المصدر نفسه، ص: 436.

تركيزاً على قوى النص المستورة، التي تسمح للمتلقي بالنفاذ عميقاً إلى عوالم النص الداخلية، لأنها تجلي لنا أهمية التفاعل"[1].

وقد تمت المقاربة بوجود علاقة هذه النصوص بالمقولة المأثورة، يسعى القاص في هذه القصة إلى رصد الحركة الدرامية لحظة بروزها في الوعود الكاذبة التي يقدمها المترشحون للانتخابات البلدية، فيعرضون برامجهم الوهمية، ومشاريعهم التي لا يمكن أن تتحقق على أرض الواقع، فهي في مخيلتهم، وعلى الورق فقط، ولا يمكن تجسيدها فعليا.

فهذا رجل أعمال يَعِدُ سكان البلدة بإقامة مشاريع ضخمة توفر الشغل، والدخل الوفير لكل الشبان البطّالين، وطموح من المجلس الشعبي البلدي الجديد يتبنّى قضاياهم، وانشغالاتهم اليومية. في مقدمة القضايا قضية السكن، وإزالة الأحياء القصديرية من الوجود.

لكن في النهاية يقول القاص: "لفت نظري غير بعيد لافتةٌ عُلقت حديثاً، خُطت عليها عبارة بخط رديء: قضايا المواطن الأساسية من اهتمامات المجلس الجديد.

تحتها منشور أُلصِق على لوحة عريضة.. تتالت به أسماء يتصدّرها اسم مسعود بالأنوار. اختفت الكلمات في فمي. استحال وجه مسعود الوسيم الملائكي إلى شيطان بشع راح ينفثني نارًا حارقة. وأنا هاربٌ وهي تأخذ بتلابيبي. استجمعت قواي لإطفائها. ما قدرت. حاولت وحاولت. رويداً، رويداً خارت قواي.. انهرتُ.. سقطت على الأرض"[2].

وتبدو القصة أيقونات لحياة الناس اليومية، يجد المتلقي من خلالها الواقع الذي لا يُخفي وقاعاً مضاداً على الإطلاق، ولا يُمكن أن يتعايش معه في سلام ما دامت الأقنعة تحجب الحقيقة دائماً، فإنّ القاص لا يتوقف عن إعطاء مؤشرات الكشف من خلال الحالات القصصية، وهي تأخذ بتقنياتها وأسلوبها المتناغم، من فعل الحكي، وشخصيات،

---

[1]– عبد المالك اشبهون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوار الخراط نموذجاً)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010، ص: 117.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 444.

ومشهد سردي، ومنطق الحلم، التكرار المشهدي.. ورؤى مختلفة كلها تساعد على إبراز صياغة ناضجة معبأة بالتدفق الحسّي، لكي لا تسقط في فخ المباشرة.

ولهذا نجد أنّ الاستهلال عند القاص "بشير خلف" بمثابة سُلّمٍ يرسمه المتلقي في مخيلته من خلال ارتقائه درجات العالم الواقعي صعوداً إلى عوالم خفية ومستترة يتم استدعاؤها من خلال التذكر والاسترجاع، من خلال مخزون الذاكرة، وعلى هذا اقتنص القاص ما يعزز الرباط الفني في طريقة الافتتاح الأدبي، مثل وجهاً آخر للتناص الذي بموجبه أن يتخذ أشكالاً أخرى غير معهودة من قبل في القصة القصيرة، وذلك بتحويل مدلولات هذه النصوص المتفرقة في تبيان أثرها داخل هندسة فضاء نصي جديد، أضفى عليها طابع الاستمرارية والتلاحم، إلى حد الاندماج والتماهي في معاني الفضاء متن النص الحاضن لهذا الإبداع والداعم لها.

في قصة (عناق أبدي): "إنّ أعظم اكتشاف لجيلي، هو أنّ الإنسان يمكن أن يغيّر حياته، إذا ما استطاع أن يغير اتجاهاته العقلية" وليام جيمس[1]

تقْتَطِع هذه القصة مشهد فلاح يناضل من أجل خدمة أرضه، واستصلاحها؛ فبطل القصة (مسعود) فلاح امتهن خدمة الأرض، فالتصق بالأرض وأحبها منذ نعومة أظافره، وقد ورث العمل أباً عن جد، لكن مع مرور الوقت تحولت خدمته للأرض إلى خبرة وممارسة واعية.

أمّا على المستوى الاجتماعي فأسرة مسعود تتكون من تسعة أفراد، ممّا جعل أبناءهم بما فيهم المتمدرسين يساعدونه في خدمة الأرض، وبفضل مجهودات هذه العائلة، مما حفزّ مسعود من طلب قرضٍ من البنك لشراء شاحنة نفعية ينقل فيها منتوجاته الزراعية إلى المناطق النائية، والمدن البعيدة، وما يلفت الانتباه في هذه القصة أنّ مضمونها يشيد حضوره على مستوى السّرد الغرائبي، والاشتغال على التطريز اللغوي الذي هو رؤية

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 445.

جديدة في الكتابة السردية المعاصرة، ساهمت تقنيات كثيرة في تنامي الحدث، وتعاضدت محاور أمكنت من تجلية المنولوجات الداخلية، والتداعيات، وتقنية اللاوعي، وهذا ما جعلها قصة مجبولة على الفطرة هو الصدق في النيات والعمل بإخلاص، يقول القاص في نهاية القصة " حينما همّ بالخروج داهمته والدته بسؤال:

- ألا تزال يا ولدي مصراً على رفض القرض؟

- لا والله يا أمي، سأكون من أوائل المستفدين، عرفت حقيقة الكلاب التي تأكل من القصعة ولا تشبع، ترفض أن تتخلى ولو عن الفتات لغيرها. الغريب أنها لا تعترف بالوفاء والعرفان بالجميل"[1].

قصة (المرافئ المغلقة) تنبع مقولة نيتشه من رحم كل إنسان مكافح، فيقول: "تريدنا الحكمة شجعاناً لا نبالي بشيء. تريدنا أشدّاء مستهزئين، لأنّ الحكمة أنثى، ولا تحبّ الأنثى إلاّ الرجل المكافح الصلبَ"[2].

يعرف الفاخوري الحكمة فيقول: أنها "من جوامع الكلم، تفيد المعنى الذي ترمز إليه الألفاظ مما هو شأن الأخلاق، كقولك مثلاُ: لسان العاقل في قلبه، قلب الجاهل في لسانه، فالحكمة بمقتضى هذا، هي نتاج تجربة، أو نظرة تحتكم ٰليها حياة البشر، لأنّها تهد مترجماً عن الإنسان وعقله ونفسه) فهذا الكلام يُسمى حكمة، وهو كما ترى مرصوص العبارة يفيد بألفاظ قليلة، معاني كثيرة مرجعها إلى العاقل من ضبط لسانه فلم يطبقه من غير تفكيره، يضع لسانه من أن يبيح بالأسرار، فهو من ثم كتفاحة تتقاذفها الأمواج، إنك ترى أن الحكمة تهدف إلى توجيه الحياة في طريق الفطنة وطريق الاستقامة"[3].

أما "بشير خلف" فيرى الحكمة في بصيرة الجد الفاقد لنعمة البصر وهو يقول بلسان الحكمة: "عبر مراحل التاريخ تجد الإنسان سطّر لنفسه قناعات وسلوكيات قننها منذ أزمان

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 452.

[2]– المصدر نفسه، ص: 453.

[3]– حنا الفاخوري، الموجز في الأدب العربي وتاريخه، ج1 (الأدب العربي القديم)، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، 2003، ص: 67.

بعيدة موغلة في القدم.. خطّط له تنظيمات. رسّخ له عادات.. تقاليد، ارتضاها النّاس، ربما تجد انّ بعض المخلوقات الأخرى غير الإنسانية تشاركه هذا السلوك، لكنه سلوك غريزي يا بني.. قد تقرأ وتقرأ الكثير من المواضيع التي تهزّك فتتفاعل معها وما أكثرها ممّا هو خيرٌ وممّا هو شرٌّ. النكبات التي تصيب معمورتنا هذه في كل حين، ألا تهزّنا حينما نتتبعها تاريخياً؟ أليس الجفاف يا ولدي غول مخيف مثلاً؟ إنه وحش بشع يقضي على الأخضر واليابس"[1].

نخلص إلى أنّ الحكمة "عبارة لغوية موجزة لا يهم نوعها فهي ذات مغزى أخلاقي غرضها النصح والإرشاد، وهي كذلك كلام يوافق الحق وتقبله العقول مع إيجاز في اللفظ وإصابة المعنى والكناية"[2]. وقد جمعت المقولة التي قوامها الحكمة مزايا النص القصصي وكل ما يتصل بالعادات والتقاليد والتدبير والنصيحة، وقد استهل بها نصه ليعبر عن حجم خبرات الحياة مباشرة، في صيغة تجريدية، وأنّه ليس من قبيل الصدفة أن تنسب أمثال هذا النوع إلى الحكماء والفلاسفة جزافاً، ولكنهم خبروا الحياة وذاقوا حلوها ومرها، واستخلصوا عصارة لُبها وهم الذين وُهِبوا المقدرة على التعبير التجردي، باستعمال كلمات فلسفية تنم عن خلاصة الوعي بالتجربة الإنسانية بوجه خاص.

2- المقولة الذاتية: لـ(بشير خلف)

أمّا في قصة (أقوى من الأقنعة) نلحظ أنّ القاص يقدم لنا استهلالاً من صُنعه، إذ يقول: "من أكثر الأخطاء التي يرتكبها الإنسان في حياته.. كانت نتيجةَ لمواقف كان من الواجب فيها أن يقول لا.. فقال نعم!!!"[3]. يدفعنا الاستهلال إلى التساؤل حول المقصود من هذا العمل، وما هي الدلالة التي يقصدها القاص، ومع ذلك فإنّ التعتيم والضبابية التي تسود الاستهلال سرعان ما ينقشع ضبابها من خلال قراءة النص، ويصفو جوها وتتضح

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 454.

[2]- محمد جابر العلواني، الحكم والأمثال النبوية من الأحاديث الصحيحة، المعهد العالمي للفكر الإسلامي سلسلة الرسائل الجامعية، ط1، الولاية المتحدة الأمريكية، 1993، ص: 65.

[3]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 462.

ملامحها، يظهر ذلك من خلال المقطع الموجود في متن القصة "أحد أعضاء جمعية فلاحية غطس في أريكة فخمة. أفرغ في جوف بطنه المنتفخ محتوى كأس من ماء معدني بارد، مرّر لسانه على شفتيه الرخوية المكتنزتين قال بحماس أمام جمع من المزارعين والفلاحين:

- الأمن الغذائي يا سادة حُلم الجميع في هذه البلاد. إنّ تحويل الحُلم إلى واقع يتطلب من الجميع حسن التخطيط، ودقة حصر الإمكانيات البشرية والمادية. واقعنا الجديد يفرض علينا أساليب أخرى في علاقتنا بالأرض. مطلوب من الفلاحين والمزارعين منذ الآن نبذ المفاهيم البالية وأساليب العمل العتيقة. وفيما كان المتكلم يعب كأس ماء بارد زُلال، لكز فلاحٌ عجوز ابنه هامساً له:

- يا بني هذا المتحدث يبدو لي غريب عن الأرض وحرفة الزراعة.

- بينما كان المزارعون يغادرون المكان والمتحدث إليهم قبل دقائق يمتطي سيارته الفاخرة. أحس عامر بالقرف، كاد أن يقذف بما في جوفه.. سرعان ما غادر المكان وهو يشعر بانقباض شديدٍ، تزاحمت في رأسه أفكار سوداء.. تراءى له الزيف بصوره.. الأقنعة كانت تطل برؤوسها"[1].

الذي يشير إلى أنّ جوع الأمة، وفقرها راجع إلى ظلم الحُكام، واستبدادهم. وهو إذ يقدم هذه المقتبسات كاستهلالات، فهذا لا يعني أنّ القاص ليس بقادر على صُنع الحكمة ولكنه بهذا النموذج استطاع أن يظهر إمكانياته المخبوءة فهو مخترع ومبدع طلائعي مثله مثل غيره في ابتكار الحكمة، وليس مربوطاً فقط بالاستهلالات الغيرية، وملمح مؤشر على أنّ القاص كاتب متفاعل مع العديد من الثقافات العربية والغربية.

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 468.

يقدم لنا القاص تنويعات في التفاعل مع نصوص غيره، نجد حضوراً قوياً يرسم خط النّصِية الجديدة المتفاعلة مع القديم والحديث، النقد العربي والنقد الغربي، وقد قام بإنجازه مثقفون تشبعوا بالثقافة الغربية.

في قصة (رجل على الهامش) يستفتح القاص مقولة: "ليس هنالك من هو أكثر بؤساً من المرء الذي اللاقرار هو عادته الوحيدة"[1]. هذا التوظيف هو إبداع تتقاطع فيه وجهة نظر الإبداع الغربي مع وجهة نظر الإبداع العربي القائم على المحاكاة " فكان لتفاعلهم مع (النص السامي) والإبداع الغربي، أثره في رؤيتهم المنهجية ولتصور الأدب"[2]. ويتجلى هذا الحضور في التوظيف الواضح في الاستهلال الذي ينتقيه "بشير خلف" من خلال صورة التأثر بالثقافة الغربية .

قد يكون الاستهلال شاعرياً يترك انطباعاً في ذهن القارئ بنبرة إيقاعه في قصة (تباريح) التي تبدأ بمقولة لتولستوي: "لابد من الحب في اتصال الإنسان بالإنسان. إنّ هذا الحبّ هو الوسيلة الوحيدة الممكنة لاستمرار حياة الإنسان"[3]. وقد شبه الكاتب الروسي يوري بولياكوف الاستهلال بالقبلة الأولى في الحب فهي تَعِدُ بما لا يمكن التنبؤ له.

يقول القاص في نهاية القصة: "وكأنها فهمت ما يريد، قد سمعت مثل هذا من غيره. استدارت مبتعدة وهي تقول له: –شكرا يا عمّي.. أنا أدرس حتى أتعلّم ولما أكبر أعمل لأعالج أمي المريضة. أبيع الأكياس حتى أشتري الخبز لإخوتي الصغار"[4].

يتبين لنا من كل هذا الكم الهائل من التوظيف، وما ذكرناه من أمثلة أنّ الاستهلال ليس بالضرورة أن يتخذ شكلاً واحداً متعارفاً عليه، ولكنه قد يتخذ أشكالا أخرى مختلفة، وليست هناك معايير ثابتة تقنن تواجده ضمن الكتابة القصصية، كعنصر إبداع يختص بواقع فلكل قصة قصيرة جيدة استهلال يليق بمقامها وخط سيرها، يترك الأثر ويعمق

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 470.

[2]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، ص: 237.

[3]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 482.

[4]– المصدر نفسه، ص: 486.

الرؤية، ويطبع في الذاكرة إذا كان قوياً ونافذاً، وعلى القاص أن يتحلى بالصبر لقطف ثمار جهده الإبداعي، فقد يستشرف فكرة وتكون سابقة لزمانها، وقد يكتب بروح الحدس ومعول الحفر ليجد الأفضل لقصته، وقد يستغرق وقتاً أطول مما يتصور ليُثمر تصوره للحياة والواقع من خلال فكرته، في إبراز ما للاستهلال من تأثيرات تمنحه قيمة جمالية، وقد جنح توظيفه إلى عمق فهمه بخصائص وعناصر القصة القصيرة، فلم يخرج من لغتها وعمل بخاصية الاختزال بشيء من التلميح والتكثيف، وتراهن على استدراج المثقفين إلى الإقبال على هذا العمل والاستمتاع به.

يبدو أنّ القاص يملك من الجهد ما يجعله يخترع، ولا يصرف النظر عن كفاحه المستمر للعثور على الاستهلال البارع، الذي يأخذ بلب القارئ، يعزمه على رشفة قهوة المساء وبيده قلم وفي فمه كلمة.

أ-مصادر من الشعر العربي:

يعد الأدب العربي بشكل عام، والشعر منه بشكل خاص مصدراً من مصادر ثقافة القاص "**بشير خلف**" ولذلك كان له حضور متميز في نصوصه القصصية؛ فكان يستدعيه كلما واتت المناسبة ولاءمت الفكرة، أو الموضوع الذي يطرحه للنقاش فيشحذ له الشواهد والأدلة. ومن ثَمّ كان الشعر مَعْلَماً ثقافياً يتعزز به النص على مستوى الأداء والتركيب معا في المجموعات القصصية، نستشف هذا المظهر الثقافي الذي كان يستدعيه في **(الأعمال غير الكاملة)** كمعلم أسلوبي من الأدوات والتقنيات المؤسسة للأسلوب الرصين مبثوثاً داخل النص القصصي.

يتفاعل النص النثري (السردي) بالنص الشعري، ويصبحان نصاً واحداً، فيكتسب الشعري دلالات جديدة في سياقه الجديد، مع محافظة النص النثري على نوعه الأدبي ورسالته وقيمته الدلالية، وموقعه داخل سياقه الثقافي والفني؛ بل يكتسب بفضل هذا التجانس غنى كثافة دلالية لا تتوفر له بأحادية الخطاب.

يُعد استثمار النصوص الشعرية في الأعمال النثرية عبر تقنيتي (الاقتباس والتضمين) من أقدم صور التناص في الأدب عامة؛ إذ تتيح هذه الصورة استيعاب النثر للشعر"[1]. أما في النقد الحديث فقد أصبح من الضروري أن يصبح النص الشعري جزءً من النص النثري الجديد، متفاعلاً معه، ومكتسباً دلالة جديدة داخل سياقه الجديد. مع محافظة النصّ النثري على نوعه الأدبي، وقيمته الدلالية، وموقعه داخل سياقه التاريخي والثقافي"[2]

ويكتسب ذلك أهمية خاصة في فن القصة القصيرة، إذ يتيح التناص امتزاج النوعين الأدبيين (الشعري، والقصصي) امتزاجاً فعالاً يخدم مضمون القصة، وبناءها الفني. وتتمثل قدرة كاتب القصة القصيرة على توظيف النص الشعري القديم في نصوصه القصصية، من خلال العمل على إيجاد العلاقة بين المدلول التراثي للنص الشعري، ومدلوله المعاصر.

ويحتاج ذلك إلى جهد خاص من كاتب القصة القصيرة؛ بحيث يعمل على إيجاد بدائل ودلائل معاصرة لنصه القديم، وذلك بإخراجه من معناه المتداول قديماً إلى معنى جديد يخدم فكرته المطروحة في القصة. حيث؛ يُشكل استدعاء النص التراثي بُعداً جديداً للنص القصصي، وحلقة وصلٍ بين القديم والحديث لا يستغني عنه النص القصصي –في بعض الأحيان– فيكون بذلك مزجاً لطيفاً لا يؤثر على النص القصصي؛ بل يزيد من متانته وصلابة سبكه لسخائه وثراه الدلالي؛ فإنّ هذا النوع من التعامل مع النص الشعري ينتمي إلى ظاهرة التوظيف الفني للنص التراثي.

وتبرز في المجموعات القصصية "الأعمال غير الكاملة" –موضوع الدراسة– هذه الصورة من استدعاء النص الشعري بشكل يحقق التناغم بين القديم والحديث بشكل أولي، يعتبر شكلاً مباشراً من أشكال علاقة الكاتب القصة القصيرة بتراثه، وتوظيفه للنصوص الشعرية على وجه الخصوص. وفي مثل هذه الحالة يلجأ الكاتب إلى "**تضمين**" أبيات

[1]– رفقة محمد عبد الله دودين، توظيف الموروث في الرواية الأردنية، وزارة الثقافة، عمان، 1997، ص: 183.

[2]– المرجع نفسه، ص: 183.

كاملة، أو أجزاء من أبيات اقتطاعاً يخدم النص القصصي، فيمنح القارئ شعوراً بربط متماسك بين تلك النصوص، وما يريد الكاتب التعبير عنه من أفكاره. ينجح القاص "**بشير خلف**" في اختيار النص الشعري الذي يضمنه نصه الجديد؛ مما يجعله دلالة رمزية أو إيحائية ضمن أجواء النص الجديد. وفي هذه الحالة يستدعي القاص النصوص الشعرية التراثية التي هي حلية العمل القصصي؛ يثبت من خلالها القاص حجم اطلاعه على تراثه الأدبي وفائدة توظيفه بشكل فني جديد.

ويدخل في مفهوم استدعاء النص الشعري التراثي "أن يعمد الكاتب إلى استدعاء بيت من الشعر، أو شطر منه؛ مستغلا الإيحاء العام لذلك النص، ووجود علاقة ما بينه وبين نصه الجديد، كأن يربط بين أسماء تراثية معينة ورد ذكرها في الشعر القديم، وشخصيات جديدة في القصة؛ على سبيل تكرر الأسماء في الماضي والحاضر، ووجود بعض أوجه التشابه في الصفات أيضاً"[1].

ومن أمثلة ذلك النمط الاستدعائي في قصة "**في دجى الليل تنمو الأشواك**" بشير خلف، إذْ يستدعي من أغنية تراثية في قوله:- "ارتفع صوت المطرب محمد عبد الوهاب في أغنية كليوباترة من مذياع السيارة:- ليتنا خمر وأشواق تغني حولنا.. وشراع سابح في النور يرعى ظلنا.. هتف أحدهم نشوان:

-ليتنا خمر وأ....

- أكمل يا صديقي.. وأشواق تغني حولنا.. ابنة الكرمة لا تحلو إلاّ بالارتواء من الشوق و...

- غنِّ يا صاحبي.. إنها من ليالي المتعة.. أينك يا أبا نواس.."[2].

إنّ هذا النص الشعري يأتي ليقرن بين علاقة حب قديمة للخمر وأخرى جديدة. لذا جاء هذا الاستدعاء مدلولاً لا يتجاوز الإشارة إلى شدّة الشوق للخمر والارتواء منها لتحقق

1- حصة بنت زيد سعد المفرح، توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية، ص113.

2- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 369-370.

الامتزاج المطلوب بين النص القصصي، والنص التراثي وفق عملية التوظيف الفني. يلحق بالنمط الاستدعائي للنص التراثي من أغنية "**محمد عبد الوهاب**"؛ أن يعمد إلى اقتباس مضمون النص الشعري، والدلالة الواردة منه، مع إضافة مقاطع تُناسب الفكرة المطروحة في القصة والمراد منها التغني بالخمر، وإبراز نشوة الاستمتاع بلا حدود في ليلة شتاء باردة ورفقاء يشجعون على ذلك.

وفي إطار توظيف ظاهرة توظيف النص الشعري التراثي، يتضح أنّ تعامل القاص في مجموعاته القصصية مع النص الشعري بألفاظه:

الأولى: أن عمد القاص إلى أخذ النص الشعري بألفاظه كاملة، ثم يسقط على ذلك النص ملامح رؤيته المعاصرة. وقد يولد القاص عبر هذه الطريقة نوعاً من المفارقة بين النص في وجوده التراثي، واكتسابه دلالة معاصرة جديدة. ومن خلال عكس المدلول يشير التوظيف إلى تحول جديد يغني فكرة القصة، ويوضح أبعادها.

الثانية: أن عمد القاص إلى استحياء النص، والإشارة إليه دون استخدام عبارته كاملة.

في الطريقة الأولى يأتي القاص بأغنية من التراث الشعري المصري، أو جزء منها بتمام ألفاظها؛ وذلك "**حين يحس بنوع من الاتحاد الكامل بين رؤيته، والمدلول التراثي لهذا النص**"[1]. وتعتمد هذه الطريقة على تقنيات مختلفة لتوظيف النص الشعري في النصوص القصصية، ومن هذه التقنيات التصريح باسم الشاعر، كما فعل القاص مع نهاية المقطع حين يشبه "أبو محمد" بـــ "أبي نواس"؛ إذ لم يكتفي القاص بتوظيف الأغنية التراثية، بل أضاف إليها ما يثمنها لتسهم في اكتساب القصة دلالات جديدة .

وقد يتعامل القاص مع النص الشعري الذي يأتي بتمام عبارته عبر تقنية أخرى تتمثل في **(حذف اسم الشاعر)** من خلال **اللجوء إلى إسناد النص الشعري باستخدام مقولات: الشاعر القديم، أو الشاعر العربي، أو الشاعر المجهول. وتهدف هذه التقنية**

[1]– علي عشري زايد، توظيف التراث في الشعر العربي المعاصر، ص: 212.

إلى التأكيد على القول والأهمية، والتخفيف من ثقل الإحالات التي لا تناسب النص الإبداعي"[1].

تدور أحداث هذه القصة حول ظاهرة: **(إدمان الخمر)** وهي تمثل امتداداً في التراث الشعري العربي، ويكون التركيز في هذه القصة على خطورة هذه الظاهرة في عصرنا الحالي، ويسلط القاص الضوء على هذه الظاهرة كنموذج يتكرر في كل عصر، في شخصية "**أبو محمد**" الذي خالط رفقاء السوء فجروه لدائرة أوسع خطورة من إدمان الخمر، جعلته عُرضة للسرقة والنهب وربما حتى القتل ممن يتربصون به. وجراء فساد حاله وحال الماء العكر الذي يسبح فيه، تعرض لهجوم عنيف من أشخاص مجهولين أودى به مريضاً لازم الفراش لأيام.

لذا عندما سأله صهره عن رأيه في إعطاء علاج لهذه الظاهرة، يُذكره ويحثه على الإقلاع عن شرب الخمر، نجده يتمثل قول شاعر عربي قديم عرف أنه يحب الخمر، وأنّه لن يتركها إلا إذا زجره مرضٌ شديد، إلا أنّ القاص يكتفي منها بمقولة: **(أحد الشعراء)** دون التصريح بالاسم، لاشتهار هذا النص الشعري، وارتباطه بأبي نواس أولاً، ولأنه يريد التركيز على موقف الإنسان –أي إنسان– يشرب الخمر أنّ معقل الإقلاع هو القلب، وقد ظهرت هذه التقنية في قول القاص: "**.. وفي رأيك كيف العلاج؟..**

في القلب يا صهري العزيز.. وأحسن منْ عبّر عن ذلك أحد الشعراء في بيتٍ شعري:

لَا تَرْجِعُ الْأَنْفُسُ إِمِنْ غيّها مَالَمْ يَكنْ مِنْهَا زَاجِــرُ[2]

والقاص حين يستوحي على لسان الشخصية أبياتاً ضاربة في عمق التراث العربي حول حالة الندم التي شعر بها "أبو محمد" عند تعرضه لهجوم عنيف ألزمه فراش المرض وزجره، جاء نصحه لترك الخمر من صهره على شكل سؤال؟. كما فعل أبو العتاهية حين

1– سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي، منشورات مركز الإنماء القومي، ط1، 1990، ص: 53.

2– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الدفء المفقود"، ص: 374.

زجر أبو نواس على الذود والتوبة عن شرب الخمر[1]. يحافظ على مضمون الأبيات عند معناها التراثي، وتظل بوصفها إشارات عابرة تتردد على لسان الشخصية داخل النسيج القصصي، من غير أن يتم توظيفها من أجل أن تكسب النص القصصي الجديد بعداً دلالياً مختلفاً.

تتجلى تقنية التناص في النصوص القصصية بالاعتماد **(التضمين)**: "**ليؤدي وظائف فنية جمالية، ووظائف موضوعية فكرية توائم السياق القصصي الجديد، وتخدمه**"[2]. ويتطلب ذلك "**أنْ يخرج النص التراثي من دلالته التراثية التي حفظت له في التراث إلى دلالة معاصرة؛ فيصبح بذلك نصاً متحركاً متعدد الدلالة بحسب السياق القصصي الذي يرد فيه**"[3]. **وهو بهذا يتيح تطعيم الخطاب القصصي بصوت شعري تأكدت سلطته الرمزية تاريخياً وثقافياً**"[4]ويقوم التناص في هذه الحالة على "**استحضار نصوص سابقة في النص الجديد وإيرادها إيراداً تاماً، أو مجزوءاً، أميناً أو محوراً** "[5].

– فمثلاً نجد نص **الشافعي** يتسلل في يُسر وسهولة حين ضمنه القاص داخل النص القصصي، أثناء معالجته موضوع "**السفر**" الذي تبلور مع تقدم أحداث القصة إلى ظاهرة "**الهجرة**" حيث غدت هذه الأخيرة مطلباً لابد منه في زمن سيتوقف عطاءه داخل بلده الأم الذي أصبح يهدد البطل بالموت في ريعان شبابه إنْ لم يفر بجلده ويسافر، فيغدوا استخدامه في النص القصصي نموذجاً يعبر عن الحركة والسعي من أجل التغيير والبحث

---

[1]– ذم الهوى، ص: 76. وقد قال هذا البيت "قال ابن الجوزي رحمه الله: حدثنا محمد بن جعفر قال حدثنا علي بن الأعرابي قال: قال أبو العتاهية: لقيت أبا نواس في المسجد الجامع، فعذلته، وقلت له: أما آن لك أن ترعوي؟.. أما آن لك أن تزدجر؟ "فرفع رأسه إلي وهو يقول: أتراني يا عتاهي.. تاركاً تلك الملاهي/ أتراني مفسداً بالنسك عند القوم جاهي" فلما ألححت عليه في العذل أنشأ: لا ترجع الأنفس من غيّها ما لم يكنْ منها زاجر.

[2]– أحمد الزعبي، التناص (نظرياً وتطبيقياً) مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في الرواية (رؤيا) لهاشم غرايبية، وقصيدة (راية القلب) لإبراهيم نصر الله، إربد: مكتبة الكناني، 1995، ص: 25.

[3]– مراد مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر، ص: 145.

[4]– سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي، ص: 47.

[5]– شربل داغر، (التناص سبلاً إلى دراسة النص الشعري) فصول، مج: 16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1997، ص: 139.

عن حلول بدلاً من الاستسلام والركود الذي سيزيد من تأزم الأوضاع إنْ طال زمنه ببلدته ركد مثل الماء، هو استدعاد مستمر ويتكرر من صورة الماضي إلى صورة الحاضر، ولا يكتسب مع النص الجديد أية دلالة أخرى، ويظهر هذا النمط في تضمين النص الشعري في قصة "**رجل على الهامش**" حيث أعطى هذا الاستدعاء السلس لموضوع شائك صفة الرحمة، بوصف "**الهجرة**" تمثلاً لإحدى الظواهر الاجتماعية التي يراها البطل حلاً يأذن به صوت داخلي ما فتئ يتردد قائلا:

سافر تجدْ عوضاً عمّا تفارقه * وانصب فإن لذيذ العيش في النصب

إني رأيت وقوف الماء يُفسده * إنْ سال طاب وإنْ لم يسلْ لم يطبِ"[1].

وتأتي هذه النصوص الشعرية لتدعم أحداث القصة التراثية ذاتها، وتفسر موقف" **الهجرة**" كهروب مُبرر على اختلاف مراحل القصة.

وفي مثال آخر يلحق بالأنماط الاستدعائية السابقة، أن يستدعي القاص نصاً شعرياً يتضمن حالة معينة ليشير به إلى حالة أخرى في النص القصصي الجديد، كما فعل القاص وعمد إلى استدعاء بيت شعري واحد لأحد الشعراء بحيث ضمنه نصه القصصي ليعطي بعداً جديداً، دون أن يتجاوز به معناه التراثي الأصلي كما في قصة "**لقاء في العيادة**"حيث؛ تدور أحداث القصة حول صراع البقاء بين المرض والتمسك بالحياة في قصة "**لقاء في العيادة**"؛ شخصية البطل التي ظهرت تتأرجح بين اشتداد المرض وبين رغبة البقاء في الخروج من دائرة الألم بكل أنواعه من الوحدة، وهوى النفس وبين ومحاولة الإقلاع عن أكل ما لذّ وطاب والمحافظة على الصحة..، تجري أحداث القصة لتسرد لنا حالة البطل في معاناته داخل عالم مغلق لا حياة فيه لا أهل لا أصدقاء ولا زوجة وأولاد يملئون عنه حياته، حتى غدا هذا الجسم عليلاً يقاوم في صمت، ويبحث عن الحلول في محاولة عدم الاستسلام والرضوخ للزمن وتأثيراته السلبية على حياته، نصحه الطبيب أن يقلع عن كل

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 473.

ما يضره جراء إصابته بمرض "**سوء الهضم**" هذا الأخير الذي غيّر موازين حياته، وأسكنه رهبة داخل جسده إلى أنْ أوصلته إلى الاقتناع بفكرة المعالجة، بيد أنّ المرض غير خطير وقد طمأنه الطبيب بذلك لكنه يستلزم صبراً ولابُد من قوة عزيمة والمداولة عند طبيب نفساني كما أشار له الطبيب المعالج، وقد امتثل البطل لنصائح الطبيب وتوجه للعيادة النفسانية لكي لا يدخل مرحلة الكآبة ويزيد على حالته المرضية.

فقد أصبح يعاني جراءها تدهور حياته على جميع الأصعدة: الصحية، والنفسية والاجتماعية والاقتصادية، مرضاً يلفه جسده وينهش خاطره؛ وقد تبدت له الحياة في تلك اللحظات وجها بشعاً تعبيراً عن قسوتها حين قال: "**مخالب الحياة تمزقني، تنهشني فلا أرى منها إلا هذا الوجه البشع.. وجه عجوز هرمة شمطار تثأر لشبابها**"[1]. وفي غمرة التخبط في صحراء العطش لحياة الصغر والشباب في صورة مخيفة للزمن القادم في استقبال الكبر والعجز، اخترقت النص القصصي صورة معاكسة لها تماماً في شخصية الفتاة التي اقتحمت عالم البطل، حين أقبلت للعيادة لكي تعالج هي أيضاً، هذه الحالة التأثر البالغ برؤيتها جعلته يستدعي النص الشعري عن فيض خاطر وسرورٍ؛ لينسدل على لسان الشخصية بكل عفوية في قوله:

دعت خلاخيلُها ذوائبَها * فجئن من فوقها إلى القدم"[2].

غزى الحب روح البطل بعد أربعين سنة من التيه والتشظي بين الدراسة والهجرة والعمل، تسرب إليه شعور الحب الحقيقي هذه المرة كان البعيد كل البعد عن الزيف واللعب الذي ألفه في تضاعيف حياته من قبل، ملأ الحب حياته وعاد دم عروقه ينبض من جديد، شعور الحب غير حياته للأحسن وجعل منه شخصاً آخر يبتسم؛ يوزع الفرح في كل مساحات الشركة التي يترأسها، يخلق صورة جديدة لحياته مختلفة، يُعلن عن موعد زفافه كنهاية تخدم القصة وتعطي لنص الشعري بعداً مليئاً بطاقة الفرح والسعادة. ليكون

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 88.

[2]- المصدر نفسه، ص: 88.

هذا الاستدعاء له علاقة بأحداث القصة في قلب مجرياتها من حياة بائسة مليئة بالآلام والرعب النفسي إلى حياة سعيدة تبشر بالخير والفرح والاستقرار.

- استدعاء القاص "**بشير خلف** "للنصوص الشعرية استدعاءٌ اقتصادي وفي موضعه، بحيث تحس أنه لُحمة واحدة مع النص القصصي مع مؤشر يربط تلك النصوص الكلية أو المقتطعة ربطاً شديداً بأصلها التراثي الذي ولدت فيه. ويظهر هذا النمط من الاستدعاء لدى القاص في قوله: "**يا هذا أما كان أجدى لك ولغيرك أن تهتموا بأنفسكم وتتركونا وحالنا، هل العروسي افتك منكم أموالكم؟ ثم لماذا تنظرون إليه وإلى من يمتهنون مهنته بغير الرضا**"[1]. تتناص هذه العبارة مع البيت الشعري:

وعين الرضا عن كل عيب كليلة * ولكن عين السخط تبدي المساوئ .**

يبدو من هذا التناص أنّ مآسي "**لعروسي**" ومن يمتهنون مهنته قد سُلطت عليهم عين السخط، فتتكرر قضية النظر بعين الرضا وعين السخط في كل الأزمنة، وكما أنّ إرضاء الناس غاية لا تدرك، كذلك جاء صوت القاص مشيراً إلى نظرات الازدراء والاحتقار لفئة الشحاذين الذين لا يلاقون استحساناً ممن هم حولهم ولا من المارّة، وقد تصل إلى درجة السخرية والتهكم في بعض الأحيان.

يتفاعل القاص مع هذه القصة بطرح أحداث تتجاوز نطاق التعاطف معهم لتشمل إدانة الواقع، حيث يفضحه ويعريه بتصوير الموقف وصعوبته داخل الشارع وأناسِه القاصرين عن النظر بعين الرضا، يعجزون أن يغيروا نظرة السخط التي تملأ قلوبهم حنقاً لمن يمتهن مثل هذه المهنة، ومن هنا يستثمر القاص الألفاظ المبثوثة في العبارة السابقة تاركاً إشاراتٍ تدل على النص الشعري ليبرز من خلاله أحوال الناس الذين يشتغلون بغيرهم وينسون أنفسهم فيمرر بهذه الرسالة حقيقة يواجهها الإنسان على مر العصور حين تُعاني هذه الفئة أو غيرها من الفئات البسيطة عدم الرضا؛ مهما اجتهد صاحب هذه المهنة

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الدفء المفقود"، ص: 361.

في محاولته لكسب رضا الناس وتغيير نظرتهم؛ ستنتابه حالة اليأس من عدم تبدل هذه النظرة في تحقيق كرامة الإنسان، يريد القاص أن يقول أنّ هذا الذي تشتغلون به هو إنسان قبل أن يكون شحنات، له كيان ولابد أن يُكرم ولا يُهان أو ينظر إليه بغير الرضا من خلال ما يمتهنه، فالمهنة ليست مقياس للحكم فكل الناس لها عيوب حتى وإن كانت في مهن مكرمة.

يتضح استخدام هذه التقنية لدى "بشير خلف" إذ يصور في قصة "موت الشحاذ" ذلك الرجل الشحاذ المدعو "لعروسي" الذي عاش مُهاناً، ودُفن مُكراماً. قضي "لعروسي" حياته بائساً دون اهتمام من طرف الجميع، حتى من أقرب الناس إليه وهو حيٌّ يرزق، يتعرض للشتم والاحتقار لأنه "شحاذ"؛ بدت علامات الهوان عليه من هذه المهنة التي ارتضاها لنفسه، فكان نصبيه منها عيشة الذل والهوان وعدم الاحترام، حتى أصبح الذُل والمهانة أمراً معتاداً لديه، ألفه مع مرور الزمن، ينتهي بالموت والخروج من هذه العيشة مُهمشاً منبوذاً في دائرة ممن هم حوله، لتنقلب الموازين رأساً على عقب بعد وفاته، ويُقام له عزاء كبير يمنحه كرامة ورفعة لم يحظى بمثلها في حياته. لكن من يعيش في الهوان والذلّ ويحس بطعم ألمه ينخر روحه مثل الجرح النازف؛ لن يحس بكرامته وهو ميت، والمعنى أكثر وضوحا في المقطع القصصي حين استكمله القاص بعجز البيت:-"**عاش بئيسا، ومات بئيسا وسيُشيع إلى مثواه الأخير مُكرّماً ولكن يا ولدي ما لجرحٍ بميت إيلام**"[1]. هذه القفلة للمقطع تظهر مدى تأثر القاص بالحياة القاسية التي تعيشها هذه الفئة من الشحاذين في المجتمع الجزائري، هذا التضمين يُجمِلُ القول: أنّ من لم يَمُدَ يدَ العون لهذه الفئة في حياتهم لا ضرورة أن يمدّها لهم وهم ميتون، لأنّ الميت إذا جرحته لن توجعه أمّا الحي فسيؤلمه الجرح؛ جراء حياته البائسة القاسية والمؤلمة حين لا يرى استحساناً ولا

1- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الدفء المفقود"، ص: 366.

عطفاً يجعله يحس بأنه مُهمٌ ومُكرم، فكما أنّ الجرح يؤلم الحي ولا يؤلم الميت، فكذلك الهوان يؤلم الحي ولا يؤلم الإنسان الميت إكرامه بعد دفنه.

يأتي معنى البيت أن من يقبل على نفسه المذلة والهوان والضعف والخضوع يسهل عليه أي شيء بعد ذلك، لأنه باع كرامته وكبريائه سلفاً وانتهى الأمر. وقد استثمر القاص عجز البيت الشعري وقام بدمجه داخل النص القصصي دون علامتي تنصيص، ودون إحالة إلى القائل، لأنه يتواءم مع النص القصصي ويزيد من تقوية المعنى؛ ويمده بطاقة الفهم الجيد لما ضَمنه القاص من صفاتٍ أخلاقية تتراوح بين الكرامة والذل للحَيّ. محافظاً على المعنى الذي يشير إليه المتنبي:

ومن يهن يسهل الهوان عليه * ما لجــرحٍ بميـــت إيلام**

يعني لا فائدة من إكرام" **لعروسي**" وهو ميت لأنه لن يحس به أبدَا، مثل الميت إذا جُرح كذلك لن يؤلمه الجرح أبدَا.

إنّ المعنى الكبير الذي تُحيل إليه القصة بالتناص مع هذا النص الشعري، يُعبر عن تأثر القاص بهذه الفئة، ولما تحملهُ الحياة من تناقضات يريد القاص أنْ يبين ويظهر أبعادها النفسية داخل مجتمع لا يحترم ظروف الآخرين ولا يقدرها بشيء من العطف ومدِّ يدِ العون لهم في وقت الحاجة إليه، بينما يُحيل المعنى الرمزي الجديد الذي سعى إليه القاص في واقع معاصر؛ يشوبه الخداع والنفاق، وتقديس المظاهر أمام الناس، هي صورة تتكرر كثيراً في المِخيال العربي بصفة عامة والجزائري بصفة خاصة، قد يعبر بشكل رمزي عن ضيق الإنسان بهذه الفئة في ظل المعايير السياسية والاجتماعية، وانتشار الفقر والبطالة، وفي ظل هذه الأزمات والظروف القاسية، تنعدم قيم التسامح والتعاون، والعدل في الحياة قبل الممات، الذي يمنح الإنسان كرامته وحقه في ممارسة مهنة التسول لقلة المعيشة والعوز، وبهذا يتخذ القاص من هذه الفئة رمزاً للمعاناة على أرض وطنه؛ فعلى الأقل إنْ لم يعش عزيزاً كريماً، يكفيه أن تكفوا أيدكم عنهم فلا تُؤذوهم ولا تتعرضوا لهم بسوء يجرحهم ويؤلمهم في الحياة، عليكم بالكلمة الطيبة، التي هي رمزٌ يدل على القيم

الإسلامية في معاملة مثل هذه الشريحة، فكما سلبته الحياة حقه في أن يعيش بكرامة، هي دعوة من القاص أن لا يسلبه أو ينتهك كرامته وهو حي ويدعي بعد موته أنه يُكرمه.

– برع القاص "بشير خلف" في إذابة البيت الشعري داخل النص القصصي، يعبر عن الليل عندما يسدلُ أستار ظُلمته أي عندما بدأ الظلام يلف المكان ويطويه داخل فضاء القصة، وبدأ ينتشر مع هذا الظلام إحساساً بالرعب والخوف، وهو يصف أجواء "المستشفى" وما يلُفه من ظلمة حين تقتحم أضواء السيارات حُرمةً الظلام فيزداد هماً علة هَمْ.

كم يحمل هذا الليل من ثقلٍ يجثم على النفس فيجعل كل الوجود ظلام لا صُبح بعده مختلفٌ على ليله، ففي قصة "**حتى العصافير أعلنت الحداد**"؛ سواد الحدادِ ليلٌ مؤلم يسفر عن موت الطفل "إبراهيم" الابن الوحيد بعد ثلاث بنات "لمحمد"، صدمته سيارة تجري بسرعة ألقته صريعاً على الأرض، التف الناس حوله لكنهم لم يسعفوه، حتى اندفع شيخ متصابٍ بقوة الشباب، يحمله عدواً للمستشفى في أول سيارة يراها أمامه. يلفظ الطفل الصغير أنفاسه الأخيرة ليلاً داخل مستشفى يفتقر لأدنى الشروط الصحية، والإنسانية فقدت روح المسؤولية الطبية.

في الأصل الهموم هي التي تثقل الصدر وتحط عليه فتوهنه وتعجزه، لكن القاص قال بجسم حطّ الكبر عليه الهموم تنزل على الجسم لتستقر في الصدر؛ لكن القاص في هذه القطعة النثرية وضع بدل ثقل الصدر بالهموم ثقل الجسم في حدِّ ذاته، دلالة على كبر سن الشخصية وأنّ هذا الجسم يحمل من الهموم ما أثقل كاهله فلا يقوى على حمل المزيد فكان وقع الصاعقة أكبر من حِمل هذا الجسم، فزاد عن ثقله رعب، وخوف من القادم المجهول.

ومن صور استدعاء النص الشعري، أن يمثل جسراً يربط المعاني في امتدادها التراثي؛ في قوله: "**بجسم حطّ الكبر عليه كلكله الثقيل المرعب**"[1]. يقصد بها أنّ الخبر وقع على صدره المنهك والعاجز فزاد من ثقل الهموم على جسمه الذي بدَت عليه علامات

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 227.

الكبر فلم يعد يقوى على الهموم وجور الزمان؛ يأتي هذا الاستدعاء بدمجٍ مُتماهٍ مع النص القصصي بتقنية "**الدمج غير المعلن**" حين يربطه بخيوط وإشارات من عبارات البيت الشعري:

فقلت له لمـــــّا تمطى بصلبه * وأردف أعجازاً وناء بكلكلِ.**

يَظهر لنا من خلال صياغة القاص للعبارة السابقة براعته في وصف الشخصية وصفاً داخلياً وخارجياً؛ على شكل ومضات خاطفة تُنير على مدلول الكلمات المأخوذة من وحي النص الشعري، وفاعليتها داخل النص القصصي محافظة بذلك على المعنى المضموني القديم ومضيفةً دلالة حداثية جديدة عميقة ومبدعة لحالة جسم الشخصية المثقلة بالهموم.

هي إحالة يدرك القارئ من خلالها صورة هول المشهد من خلال اللغة الدقيقة والمكثفة بلا مماطلة؛ من أجل تجاوز الوصف الطويل الذي قد يُدخل القارئ في دائرة الملل. ولأنّ المشهد سريعٌ في تلاحق أحداثه يحتاج القاص أن يجاري هذه السرعة حيث؛ يُطَبِقُ تقنية الاقتصاد اللغوي بذكاءٍ يتيح تجدد الدلالة في قالب قصصي جديد من رحم قالب شعري قديم بأسلوب فني بديع، يستعير ألفاظاً من البيت الشعري يتوخى بها الدخول في متاهات الإطالة بلا فائدة.

يكمل القاص سرده للأحداث حين حُمل الطفل الصغير وأُسعف إلى المستشفى من طرف شيخٍ مازالت روح الشباب تضخُ المروءة في جسده؛ سبق الكُلَ لإسعاف الطفل الصغير الذي يتنفس الزفرات الأخيرة بأقصى سرعة ممكنة في محاولة إنقاذه، لتزداد وتيرة السرد تسارعاً حين انطلق والده "**محمد**" كالبرق الخاطف للوصول إلى مكان الحادث، يلتقط من هنا وهناك تفاصيل السيارة المسرعة، ليكتشف بعد فترة وجيزة أنّ ابنه الوحيد هو من أُصيب؛ يُسرع بدوه للحاق بفلذة كبده، يسأل داخل المستشفى ولا من مغيث:

"**مرّت الثواني والدقائق .. وشرع الليلُ يُرخي سدوله على الكون**"[1]. هو تناص داخلي مع البيت الشعري:

وليلٍ كموج البحر أرخى سدوله * علىّ بأنواعِ الهموم ليبتلي**

يدعم هذا الاندماج بالنص الشعري هدف القاص من إدراجه ضمن القصة القصيرة، إذْ يصور أزمة الإنسان المعاصر حين يعاني الهموم بشدة وثقل تعجزه عن الحركة، يحاول توظيفها بطرق متماهية لتعبر عن هذه الآلام في مجاراة الواقع في ظلمته وسوداويته، وغموضه وما تترتب عنها من وحشة، وخاصة أنّ هناك سُدولاً وستائر ستُرخي على الكون هذه العتمة الرهيبة، وها هو الليل أرخاها مع حزن وهلع ليختبر "**محمد**" أيصبر أم يجزع.

ومن صور تقنية **(الإدماج غير المعلن)** أيضاً، أن يرد النص الشعري في الحوار على لسان إحدى شخصيات القصة، كما سنرى مع شخصية "**محمد**"؛ يأخذ النص الشعري مكانه الجديد داخل القصة متحللاً من مالكه الأصلي، مع احتفاظه بمعناه التراثي الذي يوجه نحو قضية جديدة تعالجها القصة، ففي اقتباس آخر من نفس القصة، يعالج القاص الفساد على مستوى المستشفيات خاصة في المجتمع الجزائري الذي أصبح يؤمن بالمادة، ويعامل الناس حسب مكانتهم الاجتماعية، إذْ يكشف هذا الحوار على التلاعب بمشاعر الناس، والكذب عليهم إلى أن يطلع الصبح وقد ضمنها القاص داخل العبارة المشهورة والمتداولة في قوله: "**عُدْ في الغد أفضل**"[2]. وكأن هذه السياسة أصبحت شيئاً متوارثا جيلا بعد جيل، الكذب والتسويف والخداع في كل مجالات الحياة. وبعد صراع طويل مع طاقم المستشفى، الذين طمأنوه أنّ ابنه "**إبراهيم**" بخير وقد تلقى الإسعافات الأولية وحالته مستقرة، ها هو الصبح يقترب، يتصل "**بمحمد**" أحد أقربائه ليعرف حالة ابنه الذي **قد مات** ليلاً، في قول القاص:

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 229.

[2]– المصدر نفسه، ص: 230.

"-أسعد الله صباحك يا محمد، هل اتصلت بالمستشفى هذا الصباح؟

- نعم اتصلت بنفسي قبل بزوغ الشمس، غير أني لم أتمكن من الدخول رغم محاولاتي مع الحارس الليلي بيد أنه غاب عدة دقائق.. وأعلمني عقب عودته.. أنّ حالة الطفل تحسنت.. ومن المحتمل جداً موافقة الطبيب على إخراجه"230. إنّه تناص داخلي مع قول الشاعر:

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي * بصبحٍ وما الإصباح منك بأمثلِ.**

لم يذكر القاص لفظة (الصبح) واستخدم كلمة (الصباح) لتدل على دلالة أوسع؛ إمعاناً في تصوير حالة فقدان الأمل، وحالة اليأس من تبدل الأحوال في تحسن الطفل الصغير "إبراهيم"، ويُعري القاص من خلال هذه الدلالة الواسعة فساد قطاع الصحة، مؤكداً رغبته في تحقيق واقع أفضل مع صعوبة ذلك في ظل الأوضاع الراهنة.

فلم يكن الصُبح بأحسن حالاً من الليل فقد أفقده الإحساس بالزمان والمكان أن يستوعب ما حدث لابنه الوحيد، الصدمة الثانية أفقدته عقله، لا يريد التصديق أنّ "**إبراهيم**" رحل عنه للأبد تاركاً أحلامه الجميلة لغدٍ حالك الظلمة لم يطلع صبحه بعد، سلبه سادةٌ استأسدوا على الناس البسطاء، فقدوا الحس بالإنسانية؛ منعوه من رؤية وجه ابنه مرة أخرى، الغضب بلغ الحناجر يلفُ من كانوا سبباً في موته، يتصنعون الرحمة والإيمان بالله ويتكلمون بلغة الأرقام، مما زاد "محمد" هماً وحنقاً وغيضاً.

تظهر الفوارق الاجتماعية بين شخصية الرجال الأربعة بقسوتهم، وجبروتهم، بخلاف شخصية "**محمد**" البسيطة الحالمة والضعيفة، أمام ما أراد أن يؤكده القاص من مفهوم التسيد والتسلط على المستضعفين، ومن هنا انفصل النص الشعري عن سياقه التراثي ليوضع في سياق نص قصصي جديد، وقد اكتسب داخل القصة بعداً آخر يختلف عن بعده التراثي الأصلي، وإن كان ذلك ضمن إطار محدود إلا أنه يمسُ قضية القضايا (المعريفة، التسويف والحقرة، المحسوبية...) وتطبيقاتها داخل أبناء المجتمع الجزائري وضمن(**قطاع الصحة**) من (كذب، نقص الإسعافات الأولية، نقص الرعاية الصحية واللامبالاة بإنقاذ

الإصابات الخطيرة.. –وغيرها– لأمر تندى له الجباه، لما أسفر عنه من فساد؛ وما آلت إليه أحداث القصة من ثقل الهموم والصدمات المتوالية أكبر دليل عليه، تأخذ بأرواح الأبرياء ويتم تغطية الجرائم ليلاً بأبعادها المختلفة، ويسفر الصباح بعد ذلك عن تغير الحال، ليعود بابنه ميتاً يكون قد فات الأوان وانقطع الأمل، ولابد من مواجهة الحقيقة التي هي دائما أصدق من الأوهام والأمنيات الخادعة التي علقوه بها ليلاً.

–"دوّنوا اسمي في العديد من المعلّقات التي كانت تُلصقُ على جدران كل أحياء البلدة ليْلاً.. بل حتى نهاراً"[1].

رابعا– مصادر ثقافته الفنية:

1– فن الرسم في بلاغة إعادة تشكيل الذاكرة:

يتفنن القاص في طرق توصيل رسائله المشفرة، ذات الحمولة الإيحائية والرمز، وهذه المرة جاءت من قبيل فن الرسم وتأويل جماليات التشكيل والألوان، هناك نزوح شريد مثل ريشة الرسام بيد القاص وهو يتفنن على تقاسيم تقنيات الرسم والفن التشكيلي، يقابله شرود الكتابة بتقنيات لغوية تقترب من الرسم على الورقة البيضاء في تشكل الصورة داخل إطار اللوحة، بواسطة اللغة الواصفة كمن يشاهد لوحة على جدار سجلت تاريخ الوطن، ربما يشكل الرسم عند القاص "بشير خلف" مسكناً روحياً عميقاً يحافظ على قيم الماضي، يعين على فهم الحاضر والتنقل إلى الماضي عبر استرجاعات الزمن بمساعدة توظيف الفن داخل إطار القصة القصيرة، قصة "أخاديد على شريط الزمن" هي شريط ذكريات الماضي تلخص التاريخ وتتخبط بين يدي الحاضر.

لقد خلقت هذه اللوحة المرسومة على جدار المقهى في القصة شحنات نفسية سببت لزائر المقهى تساؤلات بالجملة لم تنتهي، وضغطاً كبيراً فلم يجد بُداً إلا محاولة وصفها للقارئ، ليزداد لديه شعور التشكل والانتماء لحظة بلحظة، يقول: "**ربما تلك اللوحات**

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 479.

الجدارية، وقد أتقن فنانوها استخدام الألوان، فعبروا بها أصدق تعبير، وأبدعوا في رسم مواضعها أيما إبداع، تلك اللوحة تتراءى لك في آخرها سلسلة جبال كللتها غابات كثيفة من أشجار تحيط بها غلالة رقيقة بيضاء، توسطتها قمة عالية استقرت عليها ثلوج في تاج فضي لماع، في سفوحها امتد نهر رقراق راح يمتد في أبهو وخيلاء، كطوق من الزهور النضرة وُضع علة جيد عاجي.. حرسته على جانبيه راحت تتطاول بأعناقها وامتدت إلى بعضها، واندمجت، وامتزجت شكلا ومحتوى حتى تبلورت في شجرة زيتون عملاقة، احتلت ما يقرب نصف اللوحة، انغرست جذورها في الأرض وامتدت أفقياً وعمودياً، والتفّت في حنان حول بعضها أغصانها الحبلى بحبات الزيتون.

في أعلاها إنسان لم يبد غير رأسه ينفض الأغصان ويخلصها من عبئها الثقيل، في أسفلها إنسان آخر انكبّ على جمع الحب. كنت أقضي الساعات الطوال قابعاً في مكاني بالمقهى لا أتزحزح عنه، ونظري مركز على اللوحة بالذات دون غيرها، عاصراً مخي في فك طلاسمها، في حل رموزها، أو هكذا بدت لي أنها لوحة ذات طلاسم ورموز"[1].

توظيف "بشير خلف" لهذا الفن هي محاولات لفهم وتفسير الحياة، وتعميق نظرته إلى الوجود، قد يبدو خطاباً صامتاً في ظاهره، لكنه يعج بالفعل والحركة بما أضفناه من طاقات التأمل، كما يمكن اعتباره امتداد للجذور والأصول والهُوية التاريخية المتأتية من ذلك؛ تعمل على تذكير الجزائري بأصوله، ترسخ الثوابت الوطنية والثقافية المجسدة في اللوحة كشاهد من قلب الحدث ربطت خيوطها الذاكرة، أو هي ربط الصلة بالأجيال الجديدة لترتبط هذه الذاكرة بانتمائها للأرض والوطن. رغم ما يملكه الشعب الجزائري من أصالة وانتماء إلا أنّ القاص أصرّ على اقتحامها من هذا الباب في النص القصصي تمسكاً بالهوية منبت الأصل وعودة للجذور مهما ترفعت دروب الحياة.

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 76-77 .

زخرت اللوحة في النص القصصي، بمختلف التفاصيل والمشاهد والتطورات السياسية للبلاد من خلال بوحها الصامت ظاهراً الناطق مضمراً، يقول: "لا أنسى ذات يوم بعد تدقيق النظر في أجزائها، وفي تتبع دروب الريشة ومخلفاتها كيف توترت أعصابي، وخاطبت أحد الأصدقاء لا يعدم **مستوى ثقافياً:**

- لاحظْ جيداً ذلك الإنسان في أعلى الشجرة، هل بإمكانك اكتشاف رجليه؟

ركز الصديق نظره بقوة للحظات، ثم ردّ علي بغضب:

- يظهر يا صديقي ألا شغْل لك غير التحديق في اللوحة، فماذا يهمك منه ومن رجليه، بل من اللوحة كلها؟

وثبتُّ نظري أسفل الشجرة: نصف إنسان، في حركات لولبية إلى جمع الحب ووضعه في سلال، أين رجلاه؟ هل انغرزتا في الثرى ؟ أم بترتا ؟ أم غير هذا، وذاك ؟ ربما لم يبد للناظر، بحكم أنّ الإنسان ككل لونه لا يختلف عن التربة كأنها مادة واحدة، لست أدري، إحساس غامض، وشعور لا أدري ما هو، أشعورٌ بالحب والتقدير، والجلال للرجلين؟ أم شعور بقوة الشجرة التي استولت على كياني، وجذبني إليها، وكادت تدمجني فيها، أن تحيلني إلى غصن من أغصانها السمراء؟"[1].

حملت هذه اللوحة الكثير من الأسئلة وجميعها يدور حول محور واحد وهو الوطن، حاول القاص أن يطرح لنا الأسئلة في هذه القصة محاولا الإجابة عنها وقد نبش في تاريخ هذا الوطن العريق، والذي يعتبر حامل لقضية سياسية تشكلت منها عدة أسئلة، أهي سؤال التاريخ أو سؤال البداية والنهاية أو سؤال الذاكرة أو سؤال الوضع الاجتماعي المتردي وأخيرا هل هي سؤال الفن ؟ لتأتي الإجابة شحيحة لا تفك الطلاسم والرموز بل تزيد في تعقيدها والغور في سراديبها بحثا عن إجابات أخرى مقنعة، إنّه سؤال الذات التي لا حدود لها في غياهب جب الواقع السحيق.

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 77–78.

سؤال التاريخ؟ يُجيب: "ما أسفت لشيء يا صديقي في حياتي مثل أسفي على تلك الزيتونة الضخمة الخالدة خلود بلادي في أعمق التاريخ، تلك الزيتونة الموغلة في العراقة والقدم، والراسخة بجذورها في الأعماق، تمنيت أن ألفظ أنفاسي الأخيرة تحت جذعها الذي تشرّب من عرق ودماء جدي وأبي وأمي وأنا"[1]. وهذا ما يوحي بأنّ فن التاريخ يحضر أو يوظف بوصفه رمزاً يجسد تضحية لها دلالاتها السياسية والإيديولوجية المتميزة.

سؤال البداية والنهاية؟ يُجيب: "حان الوقت أن تعرف.. وليس في نيتي أن أطلعك على حياتي بأجزائها، وإنما على بعض الجوانب الهامة والتي شكلت بالنسبة لي معالم خطيرة كان لها اكبر الأثر على مجريات حياتي.. من عائلة فلاحيه فقيرة انحدرت، ترعرعت وقضيت شبابي في خدمة عائلة ثرية قريبة لي، كما ترعرع أبي وقضى شبابه ورجولته في خدمتها.. وفي أطرافها كان كوخنا يرتعد وكأنه صبي لم يدرج بعد.. كان الموت رحيما بأمي، حيث توفيت مسلولة، وتزوجت أختي بأحد الفلاحين في إحدى القرى الجبلية، وهبت أيامها ريح الثورة المباركة، انضممنا إليها أنا وأبي.. وامتد السيل العرم إلى القصر الذي ينضح بعرقنا، وينبض بدمائنا، فيعدم الأب لانحيازه للمستعمر، ويتشتت من بقي من الأسرة.. عدت بعد شروق شمس الحرية على بلادنا.. سلاحي كان لغة الضاد، سلاحي الخزانة، أو بالأحرى المكتبة المتنقلة.. عرضت السلاح مرة أخرى، وكدت أنجح. قضى على كل أمل لدي أيامها.. وثبت بالأشعة أني مصاب بالمرض الذي أودى بحياة والدتي.. أولاد الحلال كثيرون، أقرضوني.. ثم كرمتني الثورة بالمقهى"[2] لحظة سرده لحياته ملخصة في جزئيات الصورة يستحضر الذاتية/ الموضوعية، تاريخه وتاريخ العالم.

سؤال الذاكرة؟ يُجيب: "مشهد رسخ في ذهني، واحتفظت الذاكرة به على مرّ السنوات، تلك هي دموع أبي الحارة المنحدرة على وجنتيه وهو يروي لي قصة الزيتونة العظيمة،

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 82.

[2]– المصدر نفسه، ص: 80–81–82 .

غرسها جدي الأول لأبي في قطعة أرض كان يملكها أرثاً، تلك الشجرة عناية لم تحظ بها غيرها من الأشجار الأخرى.. وتمت وامتدت أفقياً وعمودياً، وتصدرت مدخل القطعة التي حولها جنة فيحاء جمعت أحسن ما تجود به الأرض المعطاء، تجلت أفواه الطامعين في الجنة، وتكالبوا عليها، وتفننوا في حيل أخذها، استعملوا أبشع الوسائل، ثم تمّ ما أرادوا بموت الجد في ظروف غامضة"[1]. إنّ حضور التاريخ في كل مرّة يؤكد "ما يسميه (محمد عابد الجباري) "الوَصلَ والفصل". بحيث يمكننا الوصل بين الاندماج في التاريخ والتزود منه معرفياً، ويمكننا الفصل من خلق مسافة ذهنية بيننا فتساعد على نقده"[2] فالتاريخ هنا يشكل موضوعاً مستقلاً جديراً بالبحث.

سؤال الوضع الاجتماعي البائس؟ يُجيب: "من غير شك أنّك احترت أمام التناقض بيم مدخول المقهى، والبؤس الذي أعيش فيه، والواقع أنّه بؤس لرجل مقلي ما فرغ من تسديد ديونه الضخمة اقترضها لعلاج نفسه إلا منذ حوالي شهور، وكأنّ الله أراد بي خيراً فشاء أن التحق به إلا وأنا بريء الذمة من أموال النّاس، والمرض بقي صامداً، قوياً عملاقاً، وها أنت ترى أني انهزمت"[3]. إجابات عن أسئلة أثقلت كاهل الشعب الجزائري وأغرقته في الإيديولوجيا كان لزاماً على القاص الخروج للتنفس قليلاً هواءً نقياً بعيد عن النصوص الأدبية التي غلفت فترة السبعينيات بخطاب يتعثر في غياب الفن.

سؤال الفن؟ يُجيب: "قطلبت من رسام عبقري أن يصحبني إلى المكان، ثم يرسم المنظر على الجدار، كانت اللوحة أكبر جانب من حياتي يا صديقي.."[4]. ولأنّ "الفن هو تعبير عن أعمق غرائزنا وانفعالاتنا وهو نشاط جدي ليست غايته أن يشغلنا عن أنفسنا بقدر ما يزيد

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 82–83.

[2]– مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، 1998، ص: 100.

[3]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 82.

[4]– المصدر نفسه، ص: 83.

من حيويتنا"[1]. فقد يوظف القاص معلومات فنية تتقارب مع النص وبنيته، وقد يبدو للوهلة الأولى أنه يقحم جسماً غريباً على هيكل النص بدافع (التجريب)، إلا أنّه استطاع توظيفه بنجاح يصعب معه التمييز بين العفوية والتخطيط لإدراج فن الرسم كلوحة شاهدة على ما خلفه الزمن في شريط الذاكرة. بكل هذا وذاك يكون القاص قد استعان بفن الرسم في المجموعات القصصية "الأعمال غير الكاملة" ووظفه بطريقة إبداعية باعتباره:

فنا مكانيا يمتزج مع السرد؛ كذلك فن زماني لقدرته على تشكيل جمالية متكاملة، تحمل إيقاع الزمان وامتداد المكان، فالنص القصصي امتلأ بروح الفن التشكيلي الرسم عبر أشكال وتقنيات مختلفة، ومقاصد متعددة، نرصد من أعمق اللوحات التي جاءت بمعنى الرسم؛ كفن تجريد وتعبير على الورق في قصة "**الرسام**"، وأتت في قصة (**أخاديد على شريط الزمن**) كرمز دال على الهُوية الوطنية والإسلامية وارتباطها الوثيق بجسد الإنسان المخلوق من طين بتلازميه التاريخ والعرق والدم، وجاءت اللوحة على حواف المشهد الراهن لتُؤطر للقصة القصيرة بين فواصل استرسال القاص في قصة "**عزفٌ على أوتار مقطوعة**" وقد تشكلت من خمس لوحات جمدت اللحظة لحظة تأزمها داخل المجتمع الجزائري اللاهث وراء المعريفة والرشوة وهي لوحة ثابتة ومتكررة داخل ثقافة المجتمع الجزائري ثبات لوحة الموناليزا التي لم تغيرها السنون ولم تعبث بشكلها بل بقيت صامدة كما صمد الشعب الجزائري وهو يحارب مثل هذه الآفات والظواهر الاجتماعية الخطيرة. ونذكر كذلك توظيف آخر جاء من قبيل اللعب بالألوان ورمزيتها وتصنيفها في كامل المجموعات القصصية حيث؛ نجدها توزعت بعنف لتستعرض الأحوال المتردية في اللون "الرمادي" وهو لون حامل للكآبة وعدم وجود حل وسط في قوله: "تقول ذاك كلما وقفت على شرفة عمارتنا **الرمادية** وهي تنظر بعيداً نحو الجنوب"[2]. تزداد النظرة السوداوية

[1]– رويدي عدلان، الرواية وأسر الإيديولوجيا قراءة في الأنساق الثقافية في رواية كريماتوريوم سونتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلد7، العدد 8، جامعة الوادي، الجزائر، 2015، ص: 179.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 481.

حين تعصف لغته بقوله: " منذ شهور أربعة، وفي مساء أحد أيام شهر جانفي الذي يطول ليله ويقصر نهاره وتكثر في سمائه **السحب السوداء**"[1]. هو استعراض بسيط عن قدرات القاص في تطويع هذا الفن لصالح خدمة النص القصصي، وهو دليل على أنّ المساحة القصصية تتسع لمثل هذه الشحنات الدلالية.

خامسا- مصادر أسطورية:

يسعى القاص دوماً إلى استثمار كل إمكانيات وطاقات التراث الثقافي العربي والإنساني، وتأثيره على البُنى النسقية للثقافة بما في ذلك التراث الأسطوري، لتجسيد الرؤية، وخدمة القضايا الفكرية والوجدانية. "فالأسطورة نفسها زمرة من الرموز- تكمن فيها دلالات معينة"[2]، ولا يستدعي القاص من هذه الرموز إلا ما يتناسب مع تجربته الإبداعية، ويتناغم مع نداء روحه للدفاع على واقعه، ويصبها في قالب قصصي جسد رؤيته وأفكاره التي حملت بعضاً من انفعالاته على مثل هذه التجربة، وهو بهذا التوظيف يثري النص القصصي ويخصبه أكثر وأكثر بهذه الأساطير المعبرة، حيث عمد القاص على التغلغل في أعماق الأسطورة بشكل لافت للانتباه وقد انتزع منها العناصر الملائمة لركيزة البناء الإبداعي، لوقوف القصة القصيرة شامخة بكل ما تحمله من رؤى فكرية وحمولات ثقافية فنية.

ضمن التقابل الشامل بين الأدب والأساطير من ناحية والطبيعة من ناحية أخرى، تظهر أسطورة الغراب الأسود، ويقصد بالأسطورة هي "تلك المادة التراثية التي صيغت في العصور الإنسانية الأولى وعبَّر بها الإنسان في تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره تجاه الوجود، فاختلط فيها الواقع بالخيال، واتحدت فيها أنواع الموجودات من إنسان وحيوان ونبات، ومن ثم فالهدف المنشود من تعامل القاص مع الأسطورة هو البحث

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 84.

[2]- أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة فصول، مج1، عدد 4، 1981، ص: 92.

عن حقيقة الأشياء والكشف عنها"[1].ولقد شكل توظيف الأسطورة في القصة القصيرة سمة أسلوبية بارزة، حتى غَدَت من أكثر الظواهر الفنية بروزا، لذلك عَدَّها القاص "بشير خلف" أداة من الأدوات التعبيرية الجمالية التي اهتدى إليها واستلهمها بهدف الإفصاح عن تجربته الإبداعية.

وظف أسطورة "الغراب الأسود" التي توحي بالشؤم والخوف من المصير القادم، لتتعالق مع شخصية "صالح" تحمل هذه الأسطورة قيمة فنية في ذاتها، فهي نظرة إلى الحياة وتفسير لها، لهذا فإن القاص لا يلجأ إلى الأسطورة كمادة جاهزة، إنما يشكل أسطورته من خلال تجربته الإبداعية؛ إذ الإبداع ليس حشوا للأساطير والرموز، وإنما هو رؤيا للكون؛ ولهذا نجد المبدع يتصرّف في الرمز أو الأسطورة بحسب ما تتطلبه تجربته الإبداعية، مما يعني أن جمالية الأسطورة والرمز تكمن في طريقة توظيفهما ومدى انسجامهما مع السياق والمعنى وهذا ما يتضح بجلاء في المقطع السردي الآتي من قصة "الشيخ والظل".

قفز الالتحام بين الواقعي والخيالي في الأساطير –الموظفة في متن الدراسة– على الأزمنة والأمكنة، تأكيدا على رفض القاص الواقع المعاش بما يحمل من مساوئ ومغالب بهدف خلق واقع معادل يقع في عالم الأسطورة بما تحمل من بدايات عفوية وفطرية. فكان لابد من استدعاء الشكل الأسطوري لتعزيز هذا المعنى الذي وضعه القاص في متنه القصصي رغبة منه في اختزال المسافة بين المضمون والدلالة الكبرى للنص، ومن ثم تلاحمت القيمة الجمالية مع القيمة المعرفية، وقد أدى ذلك إلى تطوير الشكل القصصي فجاء مغايرا عن غيره من الأشكال التقليدية.

يتصل النقد الأسطوري "في جذوره بما كتب في أواخر القرن الميلادي الماضي ومطلع هذا القرن حول الأسطورة وعلاقتها بالثقافة. ومن ذلك ما ذكره الأنثروبولوجي

---

[1]– عز الدين المعتصم: استدعاء التراث في الفن القصصي: دراسة في مجموعة «هيهات» للقاص محمد الشايب. *http://alittihad.info*

الإنجليزي "السير جيمس فريزر" في كتابه **الغصن الذهبي** الذي صدر في اثني عشر جزءاً ما بين (1890م و1915م)، وما تضمنته نظريات عالم النفس السويسري كارل يونغ، خاصة ما أسماه باللاوعي الجمعي الذي تستقر فيه (الصورالبدائية)أو(النماذجالعليا) (Archetypes) التي تمثل بدورها رواسب نفسية لتجارب الإنسان البدائي تُعبر عنها، كما يقول يونغ، الأساطير والأحلام والأديان والتخيلات الفردية وكذلك الأعمال الأدبية لدى الإنسان المتحضر"[1].

وقد اكتسب أبعاداً تنظيرية وتطبيقية واسعة في إسهامات النقاد من بينهم "نورثروب فراي الأكثر تأثيرا، والذي كاد هذا المنهج أن يرتبط به، خاصة بعد صدور كتابه الشهير **تشريح النقد**(1957م). ويقوم نقد هؤلاء على تحديد النموذج الأعلى بأنه نمط من السلوك أو الفعل، أو نوع من الشخصيات، أو شكل من أشكال القص، أو صورة، أو رمز، في الأدب والأساطير وكذلك الأحلام، ويعكس أنماطاً أو أشكالا بدائية وعالمية تجد استجابة لدى القارئ"[2].

احتلت **أسطورة الغراب** أهمية تاريخية كبيرة كونها مرتبطة كل الارتباط بالحظ أو النحس لدى البعض بحسب التفسيرات التي أوجدتها بعض ثقافات القبائل القديمة المرتبطة بالحزن، فكانت أسطورة الغراب دلالة كونية ارتبطت بالحياة والموت، لتشكل بذلك أسطورة شعبية وثقافية، وأيضا دينية.

تمثلت نظرة المجتمعات القديمة بأن **الغراب** ليس إلا "وحي من الهلاك والدمار يسبب الخراب، وقدومه إلى قرية ما يعد إنذار لإعلان الحروب في تلك القرية، أو وقوع بعض الخلافات بين حكامها، لهذا ارتبط الحظ السيئ والنحس بذلك الطائر الذي لا حول له ولا

---

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، ط3، بيروت-لبنان، 2002، ص: 337.

[2]- المرجع نفسه، ص: 337.

قوة"[1]. نجد ما يعزز هذه الرؤية لارتباط الغراب بالعديد من الحكايات والأساطير على مر العصور، ولدى مختلف الشعوب يتراوح هذا بين شعوب مستحسنة له وشعوب تتشاءم منه جراء الخرافة والتقاليد الشعبية. ودافع كراهية الناس لهذا المخلوق والتشاؤم من اللون الأسود والتي أكسبتها الروايات والكتب القديمة الأهمية الكبيرة، وجعلت لها مكانة مازالت محتفظة بها رغم التطور العلمي؛ ما تزال مبثوثة في روح الثقافة والشعوب، جعلتها تبدو كالحقيقة في عصرنا الحالي، ليبدو لنا بالفعل أنّ هناك من يعتقد بأنّ هذا الغراب الأسود ليس إلا نذير شؤم ودمار.

1-خرافة التطير في المجتمع الجزائري:

تنعكس الأعمال الأدبية في هيئات مختلفة، نذكر منها ظاهرة التشاؤم من الغراب، عندما يُشير القاص إلى أبعاده في ثقافة المجتمع الجزائري؛ بأنه نذير نحس وشؤم ودمار ظهرت من خلال لغته الساخطة- على لسان شخصية "الفطائري"- لهذا المخلوق الذي لا حول له ولا قوة في مقاربة مع شخصية البطل صالح الذي التصقت به صفة النحس واللعنة، ففي هذه القصة نجد توترا لأنموذج اللعنة قائلا: "غادر المكان ونداءات البواب العجوز تلاحقه كاللعنة"[2]. هذا البعد التخييلي "الذي منحته الأساطير البدائية هيئات متعددة ومازال يتكرر في الكثير من الثقافات المعاصرة بهيئات مشابهة أو مختلفة"[3].

وربما دلّ اسم (الفطائري) على التطير أو هو قريب منه في إعطاء دلالات رمزية على اشتقاق اسمه ليكون خادماً للقصة ودالاً عليه، ومع تتبع نمو الحدث داخل نسيج القصة يبدأ تأزمها حين يتشاءم الناس من شخصية البطل وأنه علامة نحسن، فيلاقي صدودا من كل النواحي، يمنعه حقه الطبيعي في ممارسة العمل؛ يتحججون بكل الطرق لرفضه في محاولة إبعاد خوفاً من اللعنة إذا تمّ قبوله وتوظيفه في قول القاص: "لا حول

---

[1]- مسقط- آية حينا، أسطورة الغراب "حكاية الغراب مرتبطة بالحزن"، الثلاثاء، 27 ماي 2014، س: 00: 00.

[2]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 200.

[3]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص: 338.

ولا قوة إلا بالله، أحالوني على التقاعد، ولي من القوة ما أتفوّق به على أقوى الرجال.. تشاءموا بي وما رأوا مني مكروها.. حتى أقاربي عصوا الله في، أعرضوا عني، تناسوا حق الله في القريب"[1]. هذه النظرة الجائرة بالتطير ظهرت جلية في تضاعيف القصة، محملة بأبعاد خرافية يتوارثها الناس على مر الأجيال دون معرفة الأسباب الحقيقة وراءها، وغالبا ما يكون التشاؤم بسبب عادات ومعتقدات مندثرة قد يكون لها مبررها في الماضي، لأنها كانت تتفق مع عقلية الناس في تلك الأزمان التي طغى عليها الجهل والاعتقاد بالخرافات، من الماضي والتاريخ، وربما تكون حالة نفسية تعبر عن الخوف، بقيت في صور معتقدات الناس وتصرفاتهم دون أن يدركوا أبعاد سلوكهم وانعكاسه السلبي على الأفراد والمجتمعات المتحضرة.

أتى النموذج هنا على شكل حيوان طائر (الغراب الأسود) مما منحه خيال القاص دوراً يعكس مخاوف وأفكار سادت في عصور سبقت ومازالت تتجدد في موضوع البحث الضمني والرغبة من الانتقام والنزول إلى العالم السفلي، ظهرت في تصرفات شخصية **الفطائري** الثائرة كما عبر عنها القاص كثور إسباني من شدة شؤمه في قوله:-"ألم يجد مكانا يزرع فيه شؤمه غير القرب منا؟.."[2]. وفي هذا الصدد يمكن مقاربة هذه القصة بقول نورثووب فراي: "إن الأعمال الأدبية تشكل ما بينها عالما متكاملا ومكتفيا بذاته شكله الإنسان بخياله عبر العصور، ليحتوي عالم الطبيعة الغريب بالنسبة إليه، محولا إياه إلى أشكال نموذجية ثابتة، ليعبر عن رغبات واحتياجات مستمرة"[3]، من حيث هي أعمال تبحث في المكونات الثابتة للخيال الثقافي والأدبي الإنساني تماماً كما تفعل" في الثقافات

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 197.

[2]- المصدر نفسه، ص: 200.

[3]- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص: 388.

الشعبية من عادات ومعتقدات شائعة منذ القدم توارثتها الأجيال جيلا بعد جيل وبقيت آثارها رغم انتشار العلم والمعرفة"[1].

أخذت الخرافة داخل الشعب الجزائري تفرعاتها من شجرة النِتَاجات الأدبية لمختلف الشعوب، فكان لها تأثيرها البالغ داخل نسيج الخيال لدى القاص في محاولة تصليح لما أفسدته المعتقدات الخاطئة، نذكر منها خرافة التطير. والتَطَيُّر في اللغة: "التشاؤم، وهو توقع حصول الشر. وسُمِّيَ تطيراً؛ لأنَّ العرب كانوا في الجاهلية إذا خرج أحدهم لأمر قصد عش طائر فيهيجه، فإذا طار من اليمين تيمن به ومضى في الأمر، ويسمونه (السانح). أما إذا طار من اليسار تشاءَم به، وكانوا يسمونه (البارح)"[2].

ظهر هذا التطير حين قال القاص على لسان شخصية الفطائري الغاضب:"وإذ بدون علمنا نفاجأ بالدكان يفتح وفيه هذا الغراب الأسود[3].. لا حول ولا قوة إلا بالله.. ماذا دها أهل هذا الزمان؟"[4]. هذا القدر الكبير من الغضب والتشاؤم لا شك أن الإسلام لا يقربها بكل الألفاظ، والأحاديث التي يذكر فيها التشاؤم؛ هي في الواقع نقلا للشؤم من معناه الجاهلي، الذي كان مرتبطاً بالتطير من الأشخاص والحيوانات، إلى معنى الإسلامي يربط الشؤم بفعل الإنسان.

ولهذا قالوا: ﴿...طَٰٓئِرُكُم مَّعَكُمۡ...﴾[5] ولم يذكر الله سبحانه وتعالى التطير إلا عند أعداء الرُسل كما قالوا لرسلهم: ﴿قَالُوٓاْ إِنَّا تَطَيَّرۡنَا بِكُمۡۖ لَئِن لَّمۡ تَنتَهُواْ لَنَرۡجُمَنَّكُمۡ وَلَيَمَسَّنَّكُم مِّنَّا عَذَابٌ أَلِيمٞ ١٨ قَالُواْ طَٰٓئِرُكُم مَّعَكُمۡۚ أَئِن ذُكِّرۡتُمۚ بَلۡ أَنتُمۡ قَوۡمٞ مُّسۡرِفُونَ ١٩﴾[6].

---

[1]- يحيي معروف، (دراسة نقدية لدوافع التشاؤم بالغراب بين الفارسية والعربية)، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة 3- العدد 10- صيف 1392 ش/ 2013، ص: 135.

[2]- يحيي معروف، دراسة نقدية لدوافع التشاؤم بالغراب بين الفارسية والعربية، ص: 135-136.

[3]- وقد نسب البحتري نسبة التطير والنحوسة إلى الغراب مخاطبا إياه بابن السوداء، حيث يكره معاشرته فقال: وكان ابن سوداءٍ كَرِهتُ خِلاطهُ ... فَأنْأَى رَوَاحٌ دارَهُ، وبُكورُ.

[4]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 201.

[5]- سورة يس، الآية: 19.

[6]- سورة يس، الآية: 17-18.

تطير الفطائري من صاحب الدكان الجديد هو تطير مرئي، وما يقابله في القرآن الكريم: (قَالُوا إِنَّا تَطَيَّرْنَا بِكُمْ) أي تشاءمنا منكم، حين لم يرى خيراً في وجه مستأجر الدكان صالح، نجد هنا القاص يقارب من ناحية المضمون (تناص داخلي)، بين القصة والآية الكريمة فيما يخص دعوة الرسل المبعوثين من الله سبحانه وتعالى لتبليغ رسالته وحجم الضرر الذي تعرضوا له، وبين دخول هذا المستأجر(صالح) الحي؛ فاعتبر الفطائري قدومه نذير شؤم لابد من توخيه وطرده بكل الطرق وإلا سيحدث مالا يحمد عقباه، هي حجة تبرر رغبته في منعه من الاسترزاق؛ ظهر جلياً في محاولاته بكل الطرق طرده واستغلال الأقدار لصالحه، فحادث السيارة التي كان يقودها صالح لإيصال العمال في إحدى الشركات حددت مصيره حيث حدثت: "مصيبته الكبرى أنّ الكل يتشاءمون منه، ومن الحادث الخطير الذي يتحمل مسؤوليته، ذهب ضحيته خمسة عشر عاملا"[1].

كان الأصح فهم مقدار الابتلاءات من الله سبحانه وتعالى والتضيق في الأرزاق من أجل العودة والتضرع إلى الله، لكن ما حدث هو أنّ بعض الناس يستغلون هذه الأقدار في سبب مخالف، وبالعودة إلى سبب نزول الآية الكريمة وربطها بمجريات أحداث القصة، نجد أنّ التكذيب بما جاء به الرسل يتجدد في صورة تكذيب الفطائري لرؤية صالح يرزقه الله ومنّ عليه بالعمل كلحام يعيل عائلته، وسبب رفضه للمستأجر هو رغبته الجامحة في استئجار الدكان، فوجود الباطل يحافظ على المصالح الشخصية، لأن غالب الصراع من لحظة البداية هو صراع على الدنيا، صراع اقتصادي حتى أنّ القاص يبرهن على ذلك في قوله: "**عالم التجارة واسع يتصارع فيه الأقوياء بكل أنواع السلاح.. الفريسة دوما موجودة وسهلة التناول والبلع، والهضم.. الفريسة..هو..هي..أنت..أنتم..أنتما..عالم واسع يتنوع فيه الأسلحة تُجرّب، وتستعمل في الفرائس العاجزة عن المقاومة..**"[2].

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 196.

[2]- المصدر نفسه، ص: 199.

لكن شخصية "المستأجر صالح" الآن أمام حرب البقاء للأقوى؛ لا يملك من الأسلحة غير طاقته الجسدية يدافع بها عن نفسه وعن عائلته من خطر الجوع، رغم محاولاته العديدة التي باءت كلها بالفشل لإيجاد عمل يقيه الجوع والهوان، قرر أن يستأجر دكان رفيقه في الغربة، الذي قَبِل أن يكون من نصيبه بدل جاره الفطائري الحسود والجشع، فتتأزم القصة حين خاف هذا الأخير وتشاءم من قدوم صالح إلى حيهم، وشعر بأنّ النظام كله سينهار فرفض وبشدة قدومه للحي بحجة أنه نقمة وعذاب سيحل بهذه القرية الآمنة، ليكون هو المستفيد الأول منه ويمنع الرزق عن غيره، فاستغل الحادث الذي قدره الله للمستأجر لصالحه، بالتطير والتشاؤم، وقال مجاهد في مثل هؤلاء الناس أنهم: "يقولون لم يدخل إلى قرية إلا عذب أهلها"[1]. فالخوف من نزول العذاب بقدومه ما هو إلا حيلة من الفطائري للوصول إلى مآربه الشخصية.

ويخطط لذلك مع جاره الخضار، دعاية مغرضة ومحرضة للتشويه ظهرت وهو يتوعد في النص القصصي بقوله: "–ينبغي أن تكون إلى جانبي حتى نعمل سوياً على إبعاده من هنا.. المال موفور.. والعرض معروف"[2]. رغم صوت الظلم الجائر والتصدي لأرزاق الناس بالحسد والأذية إلا أنّ صوت الحق ما فتئ يتردد في قول القاص على لسان الخضار، تارة "–الأرزاق بيد الله، لا تتضايق، ولا تُضايق غيرك فيها"[3]. وبالعودة إلى قوله تعالى تارة أخرى: "إنّ الله يرزق من يشاء بغير حساب"[4]. هو صوت الحق والإيمان بأن الله يرزق وقادر على كل شيء.

أمّا البياضات ومساحات الفراغ التي تركها القاص فهي مؤشر عن المسكوت عنه داخل النص القصصي، تدفع بالقارئ أن يملأها بما يتوافق مع مرجعياته، وله المساحة

---

[1]– للإمام أبي الفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، الجزء 3، ص: 1555.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 201.

[3]– المصدر نفسه، ص: 201.

[4]– المصدر نفسه، ص: 201.

الكافية داخل ذهنه بأن يتخيل حجم الضرر والإسراف، الذي يريد الفطائري إلحاقه بهذا الرجل الذي لا حول له ولا قوة أمام إرادة الله سبحانه وتعالى.

يعيد صوت الحق بين سطور القصة التبرير للواقع المعاش: "لا تنس بأن صاحب الدكان كان رفيقا له في الغربة، عانيا معا مرارتها، شربا معا كأس التشرد العلقم غير أن غرابك احتفظ بقوته، أما صاحبه فاستنزف قوتَه أعمالُ البناء الشاقة، والليالي الصاخبة."[1]. هذا الجهد الجسدي والطاقة المتجددة في الحفاظ على قوة البقاء هو إيمان بأن الله عزّ وجلّ يرزق، وأنه لابد من السعي والتصديق ليكون الفتح والبركة، وهذا ما جاء في النص القرآني من ناحية المضمون في محاولة القاص المقاربة بما يتكرر من حوادث على مرِّ العصور وعودته على شكل نِتاج أدبي يضمن الخلود لمن سبقت تجاربهم، ولكنه نِتاج قصصي يتجدد في قوله تعالى:﴿...لَئِن لَّمْ تَنتَهُوا۟ لَنَرْجُمَنَّكُمْ وَلَيَمَسَّنَّكُم مِّنَّا عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴿١٨﴾﴾[2]

ولأنهم قوم يكذبون بالرسل ويتطيرون لدرجة الإسراف فوق الحدِّ، توعدوا الرسل بالعذاب والرجم، وقد مسّ المستأجر مثل هذا العذاب. حين تجاوز الفطائري الحد وأقنع صاحب الدكان بإخراجه ودبر لذلك الخطط، ليكون قد تجاوز الحدّ، لأن الحدّ في أصله لم يكن ليخرج عن كونه مناظرة كلامية، فلا تتعدى المناظرة الكلامية بفعل؛ وفعل ماذا؟.. بفعل قاسٍ يجمع بين الرجم وبين مس العذاب، وقد تحقق ذلك في القصة حين قال القاص: "**قطع عليه نشوته العارمة صوتُ رفيقه.. رفيق الغربة والتشرد، هبّ واقفاً، ومن حرارة اللقاء دعاه إلى تناول كأس عصير البرتقال:**

- أشكرك يا صاحبي، إنني عجلٌ من أمري أردت إعلامك بأمر هام جداً، تجدني مضطراً لذلك.

- أفصحْ عنه يا صاحبي.

- دون مقدمات.. أو لفٍّ ودوران، اترك لي الدكان ولك مهلة خمسة عشر يوما"[3].

---

[1]- المصدر نفسه، ص: 201.

[2]- سورة يس، الآية: 18.

[3]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 202.

واستمر الإسراف في العذاب في قول القاص: "**ما آلمه وأبعد النوم عن جفنيه عدة ليالي.. أن يؤجر رفيقه الدكان إلى الفطائري ويحرمه منه.. اتخذه مخزنا لدقيقه وزيته**"[1] أما الرجم بالشتائم هو ضرر نفسي بليغ الأثر لحق بالمستأجر، فقد: "**صعق وهو يتذكر مشاجرته مع زوجته هذا الصباح، عيّرته بكل ما هو عار.. كرامته مرغتها في الوحل أمام أبنائه الستة**"[2]. واستمر القاص يبث من روح القرآن وتعاليمه لدحض الخرافات والمعتقدات الخاطئة، فهذه المواضع حكي فيها التطير عن أعدائه، فالإسلام لا يعترف بالشؤم لا في حيوان، ولا في إنسان، ولا في شيء، وإنما الشؤم هو: فعل الإنسان. كما قال تعالى: ﴿وَكُلَّ إِنسَٰنٍ أَلْزَمْنَٰهُ طَٰٓئِرَهُۥ فِى عُنُقِهِۦ ۖ...﴿١٣﴾﴾[3].

وكما أن صالح لم يستسلم للكِبر والعَجز والفقر والجوع والخوف، ارتأى أن يفتح دكاناً في بيته بمحذات الشارع وما ذلك إلا دليل على إيمانه القوي بالصبر بأنه مفتاح الفرج، وأن كل ما حدث هو قدر من الله لابُد منه نذكر الآية الكريمة ملخص القول: قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَلَنَبْلُوَنَّكُم بِشَىْءٍ مِّنَ ٱلْخَوْفِ وَٱلْجُوعِ وَنَقْصٍ مِّنَ ٱلْأَمْوَٰلِ وَٱلْأَنفُسِ وَٱلثَّمَرَٰتِ ۗ وَبَشِّرِ ٱلصَّٰبِرِينَ ﴿١٥٥﴾﴾[4]. وأنّ الابتلاءات كلها اختبارات وامتحانات، لتبين الصادق من الكاذب، وتُظهر المؤمن بأنعم الله من الكافر الناقم الحاسد لما أنعم الله به على غيره من المؤمنين، لكن الذين عرفوا الحق في هذه الحياة؛ لن يسعفنا في تجاوز ما نحن فيه من فشل الاستجابة لهذه الابتلاءات، إلا أن نغير تعاملنا مع المفهوم ودلالاته واستحقاقه من القرآن الكريم وسنة الرسول صلى الله عليه وسلم، وفي قول القاص في نهاية القصة "مصائرنا بأيدنا" هي مراجعة معمقة لمفهوم القدر والقضاء ودورنا في تحديد مصائرنا ومكتسبات أفعالنا.

1– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 202.

2– المصدر نفسه، ص: 195.

3– سورة الإسراء، الآية: 13.

4– سورة البقرة، الآية: 155.

سادسا- مصادر ثقافية صوفية:

1- النسق الفلسفي/ رؤى التصوّف والميتافيزيقيا:

أ-صورة العذراء: التماهي البطولي وتمظهراته النّصية (المعطى الصوفي)

العذراء ثيمة ساعدتنا كثيراً على تأويل أيقونة الحب عند الصوفية، وموضوع الحب كعاطفة إنسانية متجليّة في الكون ملخص في نظرة الأم، لابد أن يكون موضوع له حمولة تشبعت بكل صنوف الاحتماء، والخبرة، منذ زمن طويل. يدعم ما رام به القاص من أهداف لرصد مفهوم الحبّ في عرف واصطلاح الصوفية " يستدعي توضيحه كمقام يبلغه المريد السالك بركوب الأهوال واتّخاذ جملة من الرياضيات الروحية والمجاهدات النفسية، والمكابدات الجسدية المضنية، فهو ليس حالاً عارضاً بقدر ما هو مقام راسخ ومنزل رفيع، يتوصّل إليه بارتقاء أسبابه"[1] ولأنّ الحب هو حالة قصوى من حالات الشوق الإنساني كالخوف والقلق والموت، فالإنسان كائن يتشبث بالحياة وحبه لها يسري في كيانه.

في قصة (السرّ) طفل يسكن مع والدته في بيت ورثه أبا عن جد؛ طابعه العمراني قديم مُشيد على الطريقة التقليدية، أصبح يشكل مصدر قلق بالنسبة إليه خاصة أنه أصبح مرتعاً للحشرات السامة مثل العقرب التي تهدد حياتهم في كل خشخشة يسمعها تمنعه من النوم براحة وعمق، يدخل في نقاشات عقيمة مع والدته حول هذه الحشرة الضارة والتي لا تحرك لها ساكناً ولا تبدي نحوها خوفا في قوله: "أنقل الطرف عبر شقوق الجدران الهرمة المحيطة بي، بحثا عن حشرات حلا لها أن تتخذها مسكناً لائقاً بها.. أو تقدم من خارج الغرفة في عملية استطلاعية.. أو بحثاً عن طعام. وإذا ما أعياني البحث ولم يحالفني الحظ اكتشاف إحداها فإني أستسلم لنوم عميق.. أمّا إن أفلحت في اكتشاف البعض منها بواسطة خشخشة تحدثها أهتز لها رعباً في بعض الحالات.. حيث تعقبها عقرب فتية

[1]- لعموري زاوي، رمزيّة المرأة في الحب الصوفي: بين إشراقات ابن عربي وتجليات الغيطاني، مدلة الخطاب الصوفي، جامعة الجزائر، العدد الثالث، السنة 2010، ص: 03.

صفراوية اللون وبحجم لا يستهان به مما يدفع بي إلى إطلاق ساقي للريح – لم أصرخ صراخا حاداً تهتز له أرجاء المكان- أستنجد بوالدتي التي من حياتها الطويلة خبرتها في هذا الميدان لم يرهبها الموقف، لم يرعها منظر الحشرة الخطرة فما أسرع ما تتناول أقرب شيء إليها فقط يكون عودا تغرزه في ظهرها.. إناء حديديا تطحنها به طحنا.. حجرة صلبة تهشمها بها تهشيماً.. ثم تخاطبني بنبرة ثابتة وبصوت هادئ، رزين، ونظرتها لا تتحول عن وجهي، وكأنها راهب يؤدي صلواته في خشوع، ناظرا إلى صورة العذراء:"[1].

لقد كانت شخصية (الطفل) تبحث دائماً على الطمأنينة والسكينة، بينما الأم كانت تبحث دائماً عن ذاتها وهي مقتنعة بحياتها ومتمسكة ببيتها، ويتواصل هذا البحث عن الحب إلى أن يصل إلى درجة الخشوع لدى الأم، يدفعها هذا التصرف إلى أن تكون في نظر طفلها تمثل صورة مريم العذراء، أم المسيح عيسى عليه السلام.

لقد أفرزت هذه التجربة عند القاص "بشير خلف" فيوضاً للمعنى، وارتحاله من مركزيته الأصلية إلى حالات جديدة مترتبة عن التجربة، قد يُشابه هذا الرمز على مستوى البنية السطحية المعنى السهل والمباشر له، وقد يُشكل على البعض في مستوى البنية العميقة ويرتطم ذهنه بحاجز رمزي كثيف عصيّ على الخرق، تفرضه اللغة الصوفيّة الآسرة المتعالية على الخطاب المألوف، التي ترفض جاهزية المعنى وتقبل على الترميز والتلويح وتتخذ من الإشارات بعيدة المرمى في محاولة رسم حدود للمعنى، هي محاولة للقبض على العبارة بمقتضى المبدأ الخطابي نفسه "أصبحت كل عبارة ينطق بها الصوفي مترتبة على حالة أو موافقة لحالة معرفية، مما يصعب الفصل بينهما، لذلك بات من المنطقي ووفقاً لهذه المقتضيات أننا في الوقت الذي نتحدث فيه عن تفاعل نصي عند المتصوفة نتحدث أيضاً عن تفاعل التجربة"[2]. هذا ما كشفت عنه حالة الشطح الذي هو في

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 29.

[2]- آمنة بلّعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، الأمل للطباعة والنشر، مدوحة- تيزي وزو، 2009، ص: 311.

الوقت نفسه عبارة مستغربة، قد تروي أخباراً وحكايات هي ما يطلق عليها الكرامات التي تقع للصوفي، وما يهمنا هو الحالة التي تلبست الأم وهي تقتل الحشرة السامة وقد تماهت مع شخصية من شخصيات الأنبياء في القرآن الكريم وله مبرره من نظير المبدأ القائل: "الآيات لله والمعجزات للأنبياء، والكرامات للأولياء ولخيار المسلمين"[1] .

شبه القاص الأم بمريم العذراء، التي مثلت نوعاً من الحب في صورة الصلاة والخشوع والنظر الذي مثل دعوة للتأمل حيال نسق ظاهر تعبيراً عن نسق مضمر، هو دافع الحماية، وهذه الحماية في نظرها ستمنح الحياة لولدها، هذه التجربة التي تدق على نواقيس الوصف لا يمكن أن نعيشها خارج الحب، فالرغبة في البقاء والتمسك بالحياة جعل الطفل يقف أمام موقف مهيب يلفه الخشوع والثبات "إنه هاجس الصوفي أمام الزمن والفناء، هاجس الخلود والبقاء"[2]. فتمظهرت الكرامة للأم في البداية كسلوك عبّر به المتصوفة عن مدى ولائهم لله قولاً وعملاً، وقد استعار القاص بعضاً من هذه الصور والكرامات بغية تكديس المشهد بطاقات تخييلية ورمزية، قد لا تتوفر في بعض النماذج بهذا التكثيف الدلالي التي خصت هذا النموذج خصيصاً لتبث فيه من روح الإمتاع والمتعة في محاولة فك إشكالات مراميه.

لجأ القاص لهذا الرمز دون غيره فهو يتعفف عن القوالب الجاهزة والنماذج سهلة الفهم، فخاض تجربة الرمز ضمن إطار القرآن الكريم وما حملته من قصص وشواهد تميزّ بها الأنبياء كمريم أم عيسى المسيح عليهما السلام بتكريمات كان لإظهارها أسباب ترتبط بعمق الظاهرة التي يعالجها النص القصصي، حيث شيد القاص بمنحى المتصوفة طقوساً للتفرّد في العبادة والإحساس بالتميّز، بعد أن استثمر من القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿أَلَآ

[1]– آمنة بلّعلي، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص: 311.

[2]– عبد الحفيظ خطاب، إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، الجزائر، 2004، ص: 59.

إِنَّ أَوْلِيَآءَ ٱللَّهِ لَا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ ﴿٦٢﴾ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ وَكَانُوا۟ يَتَّقُونَ ﴿٦٣﴾ لَهُمُ ٱلْبُشْرَىٰ فِى ٱلْحَيَوٰةِ ٱلدُّنْيَا وَفِى ٱلْـَٔاخِرَةِ ...﴿٦٤﴾ [1].

نخلص إلى أنّ التجربة الصّوفية عند القاص بّشير خلف" وجدت تجلياتها المعرفية في قصة (السر) حيث تمّ نقل المحتوى الرّمزي والدلالي إليها، وذلك عن طريق صورة العذراء وهي تؤدي صلواتها في خشوع تكون قد كونت صورة مريم العذراء التي تتقبل واقعها وقدرها بصمت، وما تكبدته من عناء في حياتها، واجهته بالصبر لأنها كانت تحمل نور ربها في جوفها وفي قلبها، ولأن النور الإلهي يجعل الصوفي حاملاً روحيًّا مثلها. كان ختام صبرها عوضٌ من الله برحمته الإلهية، كذلك حال هذه الأم التي تحاول حماية ابنها. أمّا رمز (الصلاة لله) هي إشارة من القاص على حبل الصلة بين العبد وربه وأنّ لا خوف ما دام العبد مؤمناً برحمة ربه، كذلك صرخة الطفل لأمه بالرغم من أنها لم تتجاوز ولم تخترق المقدس بل حافظت على هدوء الصورة في ممارسة الخارق للصورة، فقد وفق القاص بشحذ هذه الكرامة باعتماده على الرمز الدال عليها في فيوض مرجعية القارئ.

وكذلك اعتماده على "التكثيف والاختصار التي يستوعب بها الصوفي في كل الحوافز المؤثرة من قصص الأنبياء ومواقف الخرق الحاسمة فيها، مدمجاً إياها مع كثير من المعتقدات الشعبية والخافية ورواسب الكهانة والعرافة والسحر، والحكاية الشعبية، فيلتقي البطل المتدين من حيث صفاته ووظائفه مع بطل الخرافة والحكاية الشعبية، حتّى أن كنا لا يمكن ردّ الكرامة إلى الأدب الشفهي، على الرغم من انتقالها في الأواسط الشعبية، ذلك أنّ بطل الكرامة يختلف عن بطل الحكاية الشعبية في كونه يتمتع بخصائص دلاليّة معينة في ل الكرامات، وهي الفضائل الدينية التي تبدو أشد التصاقاً بالمقدس، في حين قد يبدو البطل الشعبي بدون فضائل دينية، بل يكتسبها أحياناً من مصادر غير أخلاقية كالسحر،

[1]– سورة يونس، الآية: 62–63–64.

والمال والجاه والكذب والتحايل والبعد عن الفضيلة"[1]. القاص في هذا النموذج ترك باب الرمز مفتوحاً قد يتقاطع مع مرجعية القارئ وقد يتجاوزه إلى إثارته مع بعض النصوص من القرآن أو قصص الكرامات.

2- محاكاة حادثة المعراج بين (جدل التخييل والمعارضة):

انطلاقاً من القول أنّ "**القصة القصيرة جزء من ثقافة المجتمع، وأنّ القاص منتج للمعرفة ومحاور لثقافته ولمجتمعه**"[2]. فإنّ التداخل والكثافة الرمزية التي تتسم بها الرؤيا الثقافية وقد مثلت هنا الموضوع والدافع السردي في الوقت نفسه لم يمنع من تطابق زمن سردها مع زمن العروج إلى العالم العلوي الآخر، وقد أبرز القاص قدرته على المحاكاة، التي يعدها (جيرار جينت L imitation) "عملية تحويل معقدة لنص سابق، لأنها تستوجب تمكناً –ولو جزئياً– لتقليد النص السابق. وهذا التمكن من شأنه أن يحدث أن يحدث نصاً موازياً بالنص الآخر بإحدى الطرق حتى وإن لم يذكره أو يصرّح به، فقد يستقي منه تقنياته كما قد ينحرف عنه بتأسيس سنن اشتغال مخالفة، وذلك نتيجة ما يرافق تمثله من عناصر ثقافية مثلما حدث لقصة الإسراء والمعراج التي أصبحت وثيقة أدبية وفكرية تلقتها جموع المسلمين من مفسرين ومحدّثين ومتصوفة، عكست طبيعة تلقّيهم وتصوراتهم لما أفرزته من علاقات بين العبد والله والمسلم ورسوله"[3] (عليه الصلاة والسلام).

في حين اكتفى القرآن الكريم بالإشارة إلى إسراء النبي من مكة إلى بيت المقدس في قوله تعالى: ﴿سُبۡحَٰنَ ٱلَّذِيٓ أَسۡرَىٰ بِعَبۡدِهِۦ لَيۡلٗا مِّنَ ٱلۡمَسۡجِدِ ٱلۡحَرَامِ إِلَى ٱلۡمَسۡجِدِ ٱلۡأَقۡصَا ٱلَّذِي بَٰرَكۡنَا حَوۡلَهُۥ لِنُرِيَهُۥ مِنۡ ءَايَٰتِنَآۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلۡبَصِيرُ ١﴾[4]. أظهر القاص اهتمامه بطرق الصوفية وقد ضمنها نصه وخصّ بها حادثة المعراج شكلت رحلته عبر طاقة الحلم معراجاً إلى السماء ومشاهدة الحق الذي خص به النبي (صلى الله عليه وسلم)، يمكن أن

[1]– أمنة بلّعلي، تحليل الخطاب الصوفي، ص: 318.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 29.

[3]– آمنة لعلي، الخطاب الصوفي، ص: 320.

[4]– سورة الإسراء، الآية: 01.

ينسحب على بعض الأولياء حيث تختصر آداب السلوك الصوفي، وتتحول إلى قصة رمزية يعبر بها المتصوفي عن هواجسه المعرفية مثلما هو الشأن في قصة (السر) حيث ظهر جليا هذا التقاطع الديني عند القاص بشير خلف، يتصور فيها عروج الروح من عالمه الواقعي إلى العالم الأزلي، حيث يبدأ القاص سرد قصة عروجه، بإحالتنا أولا على كون هذه القصة حدثت له في غفوة منام أو حلم يقظة.

تُجلي قصة **(السر)** كيفية تعامل القاص مع الحلم بوصفه عالماً آخر موازياً للواقع المعيش، بكل ما يمكن أن يوهم به الحلم من تخفيف لوطأة الواقع الغريب والمتناقض والمؤلم، فالقاص استعان بطاقة الخيال والتخييل التعبير عن فعل المعارضة لواقعه، حتى بدت قوية مُتلاحمة بقدر استطاعت أن تتجاوز به مخيال النسق المألوف بحيث " يجد المتلقي نفسه مأخوذاً في قلب إلى الخوارقي*، ففي الواقع الثالث الهجري يقع هذا الحدث الذي لا يمكن أن يفسر بقانون مألوف، لشخصية معروفة بتدينها وورعها، كان على المتلقي أن يختار بين أمرين اثنين: إمّا التسليم بأنّ الأمر يتعلّق بحقيقة وقعت فعلاً، وهذا يناقض القوانين الطبيعية، لأنه حدث فوق طبيعي، وإمّا أنّ الحدث نتاج التخيّل والحلم أو الرؤيا في اليقظة أو في المنام، مما يبقي قانون الطبيعة على حاله"[1]. لكن هذا اللبس يحدث في البداية على الأقل، لأن القاص ذكر أنها مجرد أحلام يقظة تحاكي الثقافة الإسلامية، فهي إستراتيجية كتابية، ".. وهو نوع من أحلام اليقظة، كالمهندس الذي يصوّر أم يتخيل بناءً مبتكراً، أو الروائي الذي ينظم حياة خاصة لفردٍ أو جماعة، من خلال قصة، أو مسرحية، والقائد الذي يضع تخطيطاً لمعركة مقبلة من المعارك الحاسمة، والفيلسوف الذي يضع هيكلاً فلسفيا يعبر عن فكره الخاص.. وهكذا نرى أنّ الخيال يظل ملازماً للإنسان

---

[1]– أمنة لعلي، الخطاب الصوفي، م.س، ص: 186–187، فضّلت أن استعمل مصطلح "خوارقي" بدل عجائبي أو غرائبي لدلالة على نمط من النّصوص الصوفية كالكرامات، والخوارقي هو التردّد بين العجيب والغريب مثلما أشار إلى ذلك تودروف في كتابه *l'étangetlemerveilleux* *Introductionàlafantastiquelittérature* وتجاوزاً للتداخل الحاصل بين المصطلح "عجيب" و"عجائبي" الذي ترجم به بوعلام صدّيق هذا الكتاب "مدخل إلى الأدب العجائبي".

منذ مولده وحتى نهاية حياته، مع اختلاف في الكمية والنوعية"[1]. يتحرر فيها القارئ من أحكام القيمة ويعيد إحكام العلاقة بين السابق واللاحق، ليس من باب ما أضاف الثاني للأول فهو أمر بديهي في نظر المتلقي، ولكن من حيث إنّ التأثر اختيار، والكتابة فعل خيال ضمن ذلك الاختيار، يستطيع من خلاله حمل هذه الطاقة المفعمة بالحيوية والنشاط داخل النص القصصي إلى مصاف اليقين بالشيء المصور، وقد تلبس في هذا طريقة من الطرق الصوفية التي تعتمد على روحانية الإبداع في تشكيل الخطاب، والغرض من هذا إثارة المتلقي، وتحريك انفعالاته. تظهر عبقرية القاص "بشير خلف" في جعل المتلقي ينجذب إلى ما يريده وينفر عما يكره، يبتعد القاص عن القوالب الجاهزة ويعيد بث الثقافة المتمثلة في المخيال العربي مع حادثة "الإسراء والمعراج"، يبدو طبيعياً أنه لا يمكننا رصد مظاهر تلك العلاقة ونحن نعاين القصة، إلا من خلال الولوج إلى مكونات بنيتها كالسارد والشخصية والزمان والمكان.

على الرغم من أنّ قصة المعراج التي حدّث بها الرسول (صلى الله عليه وسلم) تداولها الصحابة (رضوان الله عليهم) والتابعين في صياغات تقتضيها الرواية لمعرفة مجمل تفاصيلها، تتعين هنا في محاكاة في قصة (السر) من خلال بعض الرموز الموظفة لكثير من الأمور التي رآها النبي عليه الصلاة والسلام نحو السماوات والتقائه بالرسل والأنبياء، والفرق المبدئي أنّ الذات الفاعلة في هذه القصة المتمثلة في الرحلة بإيعاز ذاتي، أي أنّها مدفوعة معرفياً بالرغبة في الفعل، إضافة إلى اعتبارها ملجأً يحدد دلالة هذه الشخصية، ويبئر انتباه القارئ وذاكرته، فإنه يتوزع في قلب حدث النص القصصي باعتباره أثراً دلالياً عميقاً من أثار التصوف الذي يختزل سلوك الشخصية في فشلها على الإقناع في الوسط الواقعي، كان لابد من عزاءٍ روحي، وهنا قد يتقاطع النص القصصي بصفة مباشرة مع خلفيات قصة حادثة الإسراء والمعراج وما لاقاه النبي عليه الصلاة

---

[1]- بشير خلف، الكتابة للطفل بين العلم والفن، (د.ط)، (د.ت)، ص: 117.

والسلام من أذًا من قبل الكفار، لتأتي هذه الحادثة مدعمة لثباته على دين الحق وتكريما له، وعندما نسحبها على فكرة القاص "بشير خلف" نجدها موازية لواقع الشخصية المتأزم حيث كان فشله ذريعاً في محاولات التغيير على صعيد الثقافة والمعتقدات فانعكس على صعيده المعيشي، هذا ما دفع به للنظر إلى السقف لينتقل بمخياله إلى ناموس لا يخضع لقانون الزمان ولا المكان قائلاً: "**أمكث الساعات إلى أن يخيم الليل، عند ذاك يحلو لي مراقبة السماء بنجومها الزاهية فانتقل إلى عالمها العلوي على متن حصان أبيض جميل، يعلو رأسه إكليل ذهبي، يساعده في طيرانه جناحان طويلان أترك له العنان، ينتقل بي أينما يشاء، تارة داخل بستان جميل، رائع المنظر يجمع شتى أصناف الفواكه ومختلف أنواع النبات والزهور، يستقبلنا صاحبه بحرارة، مشفوعاً بعبارات ما سمعت مثيلاً لها في عالمنا الأرضي.. ولا يتركني أغادر بستانه حتى أتناول ما يقدمه إليّ من فواكه لذيذة الطعم.. وتارة أخرى يتوقف بي الحصان بمحاذاة حديقة فيحاء تطاولت أشجارها الخضراء النضرة، وتفتحت ثغور ورودها الحمراء القانية وعَطرت زهورها الجو بشذاها العطر، وتغاريد بلابلها ملأت الجو، ثم ما يلبث أطفال أن يتقربوا مني بهيو الطلعة جميلو الشكل بابتسامات رقيقة يسلمونني باقة من زهور.كان عالماً بحقٍ زاخر.. مليئاً بكل ما تشتهيه النفس وتستلذه العين.. أسعد فيه بعيداً عن عالمي الواقعي**"[1].

تظهر حبكة القصة عند "بشير خلف" بسيطة من الناحية التقنية، لكن إضافة بعض اللمسات الغرائبية إلى حد ما بحيث يتداخل الواقع مع الحلم، في فضاء القصة، أمر من شأنه أن يخفف من ضيق الحيّز أو الفضاء المغلف بطعم القلق يدفعه للتكور، هذه الكتابة التخيلية منحت للمكان خاصية الانتقال وخروجه من مجرد مكان واقعي إلى واقع متخيل، يعطي للقصة القصيرة ماديات ثقافية واسعة، لاحتمالات كثيرة ومتعددة، وكأن الخيال مادة مطواعة بيد القاص يشكلنه كيفما يشاء من خلال السرد، بحيث تتجاوز معطيات الذاكرة

---

[1] بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 30-31.

الجمعية والفردية والدينية والتشكيلية إلى السلوك القيمي للذات الفاعلة، فالموضوع القيمي هنا هو مناجاة الله، والذي أراده الله تكريماً وتشريفاً للرسول صلى الله عليه وسلم منوط بالنبوة باعتباره تمثل الكفاءة الكاملة، ومن ثم برزت علاقة الانسجام داخل الشخصية بين ما تتصف به من سلوك التصوف، وبين مجموع الأفعال التي يقوم بها في هذه الرحلة، وفي علاقته الطيبة مع باقي الشخصيات الأخرى من الرسل والأنبياء وقد ظهرت أطيافها في النص القصصي.

يستلهم القاص "بشير خلف" هذه الحادثة ليطرح من خلالها علاقته بالهوية الكونية مسلك رحلة الشخصية الروحانية الذي جعل منه رمزاً للطاقة الروحية، ومسار رحلته وانتقاله عبر السموات وصولا إلى السماء السابعة مشيراً لها برمز الأطفال وحضورهم بين يدي سيدنا إبراهيم عليه السلام دليل على انفصاله على العالم الواقعي واندماجه في حلة أشبه بحالة الوحي بالنسبة للنبي، ويصبح مؤهلاً للإسراء، تماما مثل (النبي عليه الصلاة والسلام)، في تحقيق موضوع القيمة المتمثل في العروج.

نلاحظ أنّ التفاعل النّصي لا يتجاوز المعاني القرآنية، وإنما يضيف إليها معانٍ أخرى إشباعاً للدلالة دون مخالفة، هي المعاني الصوفية، فيتحوّل مشهد الرحلة الإيمانية، إلى مشهد صوفي بارع يعطي كلّ التفصيلات الصغيرة قيمة دلالية خاصة يخرجها من إطارها التقليدي"[1]. والقاص إذ يضيف المعنى الذي يستجيب للرؤية الصوفية، يفتح أفق انتظار مخالفاً بإزاء النص القرآني وهو أفق تخيلي منفتح باتجاه المعاني التي تتضمنها دلالة النّص، يكون القاص قد عبّر بوعي عن عملية الكتابة، ومن صميم المنظور التفاعيل ذاته، أمكننا ملاحظة المحاكاة التي اعتمدها في إعادة إحياء النص القرآني في قصة المعراج وإنشاء مبنى حكائيا يحافظ على التتابع الزمني الكرونولوجي لفضاء الرحلة، والتركيز على الحوافز المهمة فيها، قدم من خلالها قراءة تأويلية، ليس فقط للرحلة وإنما

---

[1]– آمنة بلعلي، الخطاب الصوفي، ص: 329.

لكثير من النصوص القرآنية والمرتبطة بالأنبياء، محاكاة تقمص فيها دور المنتج للحدث الأسلوبي سمح لنصه بالدخول في علاقة تفاعلية أخرجت قصة الإسراء والمعراج إلى مستوى الدلالة الأدبية والأثر الفني الذي ينتج ردود أعال جمالية وذلك ضمن التأثير الجمالي الذي تمارسه أشكال التعبير في السردية الصوفية.

لذلك نرى التداخل يتعين بدءً من خلال استحضار الحلم والرمز بذكره لحصان أبيض مجنح ربما قصد به "البُراق"، أو جعل من الحصان الأبيض معادلا رمزياً تتعدد فيه صور الثقافات وتختلف من خلاله صورة الآخر الذي يتبناه، في تمثل مغايرة الآخر للأنا تحُاك بعبارات لماحة ولغة طوافة للرموز في مختلف ألوان الأدب والفن والثقافات، فيحقق بذلك وظائف عديدة، منها ما يتعلق بتقنيات النص على مستويات الصورة الإشارية الرامزة مثل الوميض، ومنها ما يتعلق بالحس والذوق والموهبة في عملية الدمج والمزج بين تقنيات السرد والحوار بأنساقه المتنوعة لتحقيق التضافر بين الحلم والواقع، واقع الأنا المحبطة وحلم بعالم آخر فسيح يشبه الجنة في رحابتها بلا حدود، فما حدث كله لم يكن إلا في ذهن القاص ومخيلته فحسب في قوله:

"**– ناصر.. ناصر، فيم تفكر يا طفلي العزيز تعالى فالعشاء جاهز.**

بهذه العبارات تعيديني والدتي إلى واقعي الذي لا أشعر نحوه بحب ولا بكره.. تخرجني من حديقتي الفيحاء، من بين أصدقائي الصغار، تحرمني من المرح الطفولي.."**31**. كأننا كنا بصدد قصة تُحمل بين قوسين كبيريين، يصبح فيها الحلم تمثلاً سردياً لعالم آخر يواجه من خلاله القاص إحباطات العالم المقفر في وجهه، ما جعله طفلا محروماً من ممارسة حقه في الطفولة واللعب والراحة ليتحول هذا الطفل إلى شاب يحمل هموم بيت هرم لا يحس بالراحة والأمان بين جدرانه فيعزيه في ذلك هروبه إلى الخوارقي. ساعد خيال الطفل في هذا النموذج القصصي على النموّ، ففيه من النضج المتزن ما يجعله يؤدي وظيفة تربوية أساسية في تجسيد الخيال من خلال أدب الطفل ففي "هذا الأدب تخييلٌ، أي تجسيدٌ للخيال، وتشكيلٌ للصور، والطفل يحب هذا التخييل الأدبي، لأنه لصيقٌ بالخيال،

يعيش فيه، ويستمد منه نظرته البسيطة وتصوراته الخاصة به للحياة. ومن ثمة يتأثر بهذا التخييل الأدبي، فينمو خياله، ويحلّق بواسطته بعيداً عن أزمانه، ومن خلاله يتنفس في فضاءات رحبة ممتعة، وقد تشكل لديه نتيجة نضج خياله مخيلةٌ قادرة في المستقبل على قيادة صاحبها إلى أن يجسّد ما تخيله، فينتقل من التخييل الافتراضي المعنوي، إلى التخييل الإبداعي المادي المكتوب، أو المادي المحسوس، أو المرئي"[1]. ظهرت من خلالها الهُوية الدينية كمعادل رمزي للذات مقابل الآخر.

يصبح بهذا التفاعل النصي مرتبة من مراتب التأويل حيث تفرض كل إعادة لكتابة نص ما منظوراً تأويلياً يشكل صميم فلسلة القاص "بشير خلف"، القائمة على مقصدية تغيير الرأي وهي علاقة تتجلى على المستوى الأسلوبي كيف ربط بين تأزم الواقع والبيت والعادات والتقاليد والحلم بمحاكاة اعتمدها لتكون استجابة لحاجة معرفية، وقد تجتمع الحاجات المعرفية والجمالية، فنقف عند نمط آخر من التعالي النّصي هو المعارضة، ولكن تكون النتائج ممثلة برصد وعي الكتابة في بعدها التفاعلي من خلال نماذج تستجيب لما تسجله من مظاهر ضمن فعل المعارضة.

اعتمادا على ما سبق، نستشف أن رؤية القاص بشير خلف للتراث تقتضي من الباحث والدارس أن يتعامل مع مختلف مكونات التراث كحركة مستمرة من شأنها أن تسهم إسهاما وافرا في تطوير التاريخ وتغييره نحو القيم الإنسانية النبيلة والمثل العليا، لا أن تقتصر نظرته للتراث على أنه مادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته. وفي نصوص "الأعمال غير الكاملة" جمع القاص بين المصدر القرآني والتراث الأسطوري، والغاية المتوخاة من هذا التوظيف هي خلق نوع من التجانس بين الموضوعية التاريخية والمادة التراثية ليقدم لنا المبدع نصوصاً لها ما يؤهلها للتعبير عن فلسفته الفنية. وفي ضوء اختياره للفن القصصي عالما للإبداع، استند بشير خلف على عدد من المرجعيات

---

[1]- بشير خلف، الكتابة للطفل بين العلم والفن، ص: 119.

الفكرية والجمالية النابعة من التاريخ العربي بشكل خاص، حيث وظفها توظيفاً دلالياً محاولاً إعادة قراءة التاريخ الإسلامي والتراث الأدبي في سبيل قراءة الذات التي تكابد لواعج المعاناة والألم في العصر الراهن.

الفصل الثاني

تطور القص لدى "بشير خلف"

توطئة

أولاً- المرحلة التقليدية من التقليد إلى التجريب..

1- القصة المقالة/ الخبر

2- القصة القصيرة/ اللغة العامية

ثانياً- مرحلة التجريب وتداخل الأجناس

1- القصة القصيدة

2- القصة القصيرة جدا/ الومضة

3- القصة السلسلة (المشهدية)

4- القصة اللوحة/ اللوحات المشكلة للحدث

توطئة:

القاص "بشير خلف" يعتبر من القصاصين الشباب المولعين ولعاً كبيراً بكتابة القصة التجريبية الجديدة، حيث حاول أن يقدم قراءة تحليلية ضمن هذه المجموعات القصصية بنفس جديد؛ ليتحول القص لديه إلى "مخبر للتجريب" قابل للانصهار؛ يصبُه في قوالب فنية جديدة تُشكلن القصة القصيرة وتُقولبها، وهناك محاولات تكاد تكون فريدة من نوعها وقد تميزت بشكل فني خاص ومتميز.. وهناك نماذج مختلفة تماماً عن بقية أشكال قصصه الأخرى، توزعت في مواضع مختلفة من "الأعمال غير الكاملة"، وقد امتلك من حصافة اللغة وتنوع الأساليب ما أضفى طابعاً مختلفاً زاخر بالموضوعات والمضامين والتقنيات، واهتمام القاص بدرجة كبيرة بالبناء الفني، ينوع ويفردُ القصص يميزها عن بعضها فيما يكتبه، خاصة مجموعة (الشموخ) و(ظلال بلا أجساد) كان لزاما علينا متابعة هذا المشهد الثقافي بترك النصوص تقدم نفسها بنفسها في حلة تباينت بين القديم والحديث الجديد وقد تعدت التجربة إلى التجريب والمعاصرة.

ظهر مصطلح التجديد حديثاً ضارباً في أفق الدراسات الحديثة بدلالة دينامية متحركة في جميع ما يشمل عليه الأدب من الشعر والنثر، كمنبع تفعيل أو كثورة على القديم وكل ما يعتمد على الأساليب الكلاسيكية، فالتجديد ضرورة ملحة لكسر الرتابة والخوف من الوقوع في الملل؛ وبهذا التهديد الذي خلق صراع، وجدل بين الأساليب الأدبية القديمة، وأسلوب الإنشاء الحديث، والذي ينزع نحو التجديد والانعتاق من القديم، كان لدور التراث القصصي العربي يد السبق في ظهور الفنون الجديدة، بما فيها فن القصة القصيرة التي تعتبر أحد الأشكال الأدبية التي ظهرت حديثاً في الآداب العالمية، ومنه بدأت ملامح الاتجاه الجديد في كتابة القصة في الأدب العربي في نهاية الستينات بفعل تأثيرات حضارية، أصيب الفرد العربي –خاصة المثقف– خلالها بقلق، وبالإحساس بالخيبة، فكان أن تَولد في أعماقه شعور عنيف برتابة الحياة، وعدم جدواها، وتَكون لديه إحساس بضرورة التخطيط لثورة على الاتجاه الواقعي الذي طبع القصة القصيرة لمدة تزيد عن

عشرين عاماً، يقول الباحث "شريبط أحمد شريبط" على شكل القصة التجريبية، أنه "يعود تاريخ ظهوره إلى أواخر العقد السادس من هذا القرن، متأثراً بالظروف الحضارية والسياسية للإنسان العربي وبالتجارب الأدبية الجديدة في الغرب. خصوصاً التي نشأت عقب الحرب العالمية الثانية"[1]

وهي بهذا عملية مستمرة ذات دلالة زمنية وتاريخية، فقد كانت الحاجة مُلحة لظهور أشكال فنية لها سمات فنية فارقة ومميزة –في مرحلة ما– عما قبله من المراحل وما بعده دون أن يعني هذا بالضرورة أنّ الإبداع يجبّ ما قبله، أو أن يحمل مفهوماً قيمياً، فالتجديد المقصود هنا هو الذي يقدم صفات جديدة للنوع ومميزات لم ترصدها الدراسة من قبل أثناء معالجة النص القصصي من حيث (الحدث، والشخصية، الزمان، المكان، الفضاء الطباعي، ظهور ملمح التجريب كان أكثر جرأة في التعبير عن الحياة التي غيرتها الرؤية الحساسة واللغة بطريقة دينامية بما يترك –إجمالاً– آثار الحرب ضد التثبيت والتقنين والحدود الفاصلة بين الأنواع، وهكذا بدأت الثورة على الكثير من الفُهوم الفكرية والأدبية والأشكال الفنية.

يرى الناقد محمد برادة بأنّ "التجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية، ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير، إنّ التجريب يقتضي الوعي بالتجريب أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجارب الآخرين وتوفره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها فنياً يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم"[2]. وهذا ما وجدناه في تجربة القاص "بشير خلف" فمنحاه نحو التجريب كان نوعاً من الالتزام المباغت لمفاهيم إبداعية جديدة، بخرقه للمألوف عن تمثل العالم، يحاول التجريب تجاوزها لأنّها ليست قواعد نهائية إذ "أنّ البناء القصصي ما لبث أن أصابه تخلخل كما اهتزت القيم الفنية المتعارف عليها واكتسحت قيم جديدة في الفن القصصي

1– شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947–1985)، ص: 47.

2– محمد أمنصور، خرائط التجريب الروائي، مطبعة أنفو برانت، ط1، فاس، 1999، ص: 24.

عامة، نعم إنّ تلك الأحكام والقواعد لا غبار عليها للوهلة الأولى، لكن لو أمعنا النظر فيها لوجدنا أنّها تفضي إلى طريق مسدود أمام القصة القصيرة، فهي تحكمها بشروط إجبارية لا فكاك لها منها، وتعزل ما هو مختلف معها في الأساس والأداء"[1].

فالمبدع الحق يزيح باستمرار ما يعترض طريقه من عراقيل، ويتجه دوما نحو المستقبل حتى يتماشى حركة التاريخ، وإلا أصبح منحطاً على هامشه، وبفضل التأثر بالغرب استطاع المبدع أن يرتفع إلى درجة المبدع الحق، لانّ معنى التجريب هو "الممارسة والاكتشاف" وقد دلت عليه المعاني الجديدة والابتكار حين يحس المبدع أنه في اختبار مع الحياة والمحيط والفن، يفكر في حلول سريعة ومواكبة بحيث تعيد رسم هذا البناء وهذا الشكل وهذا المضمون ليتحرر من القيود القديمة، ويدخل غمار الفن، لأنّه التجديد عموما: "يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير المختلفة"[2].

ومن ثمة فالابتكار يعد منبع عملية الإبداع في جميع أشكال الممارسة والذي يبتعد عن المعروف المعهود والسعي ضمن مجال آخر مفعم بالحيوية والنشاط والتجدد، يسمح بإمكانية التوسع في هامش حرية الكتابة أثناء عملية التجريب، "أي يتجاوز كل فنيات القصة المتداولة مبتعداً عن الطريق المألوف في السرد القصصي، وعن الخط التطوري في القصة، ويلجأ كذلك إلى تجاوز الفوارق بين لغة الشعر، ولغة النثر، حيث يستخدم كل الأساليب البيانية والصور الشعرية، وقد تتضمن قصته مجموعة من الأبيات الشعرية أو بعض المقاطع لشعراء معروفين، ويمزج فيها بين الحلم والواقع، وبين التاريخ والخيال"[3].

هذا الشكل الفني–الذي قد يبدو غريباً، وشاذاً، ولم يتعود عليه القارئ– لكنهم تمكنوا من الحصول على ثقة القارئ وكونوا روابط قوية داخل مسار القصة الجزائرية المعاصرة، فظهرت الرؤية الفكرية التي من خلالها "يتم تجديد اللغة والتقنيات السردية،

---

[1]– أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب في النشأة والتطور والاتجاهات "دراسة"، دار العودة، د.ط، بيروت، 1980، ص: 38.

[2]– صلاح فضل، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر، القاهرة– مصر، 2005، ص: 03.

[3]– شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، م، س، ص: 213.

التي يمكن أن تقوم على أحداث الحياة الواقعية وتحمل في نفس الوقت عناصر غرائبية، فنطازية، وأسطرة الشخصيات والفضاءات والتأمل في الأمكنة. فيعمد السرد فيها إلى تقديم أشياء واقعية على أنّها واقعية ويومية والأشياء اليومية على أنّها لا واقعية، أو أن تتراوح بين كونها أيضاً لا واقعية وواقعية وهجينة بين ما هو حقيقي وما هو خيالي وما هو غير موجود فيكون من الصعب تمييز هذه الخصائص".[1] فتمتاز القصة القصيرة عند القاص بشير خلف بتساولاتها وتشكيكيها في حاضرية (آنية) الفرد والمجتمع، فهو قد انتقل بهذا المسار الجديد من التسجيلية إلى التعبيرية، وبهذا الكتابة لديه لا تلجأ إلى النقل والوصف فقط، بل تتجاوزها إلى طاقات الحلم والتماهي والتجلي، والمفارقة، والتخييل، والمونتاج.. وخلق الصور الفنتازية، بالإضافة إلى أنّ التجديد خلق طابع الجمالية الفنية في درجات عالية الدقة والجودة للمشهد القصصي، سرد عوالم أخرى وسعت من كيانها ومن فضائها مثل استثمار التراث وتوظيفه لصالح القصة القصيرة، مع إضفاء لمسة تاريخية تخييلية وحكايات وأساطير وخرافات تمنح التجريب إعادة قولبة المحكيات الليلية والسير الشعبية في نماذج مبتكرة تلخص من الموروث السردي القصصي مركزيته الجاذبة والمألوفة، يرتكز عليها القارئ كدعامة أساسية ومكون من مكونات البناء القصصي، ثم يتم خرق هذا المألوف بكسر خطية الزمن وإعطائه نوعا آخر من الحرية والتدفق والتلون، كمن يرسم قوس قزح يريد به الحداثة والتجريب، لذا نعتبر التجريب فنية الفن في تتبع الحدس وتجليه في التطبيق.

كتابات القاص "بشير خلف" تتسم بهذا الخط الإبداعي الجديد، فله من المغامرة وروح الاكتشاف ما يجعله يتحين الفرص ويتأهب الطرق والمسالك السردية للولوج في مستويات متعددة من الخطاب موزعة في نظام جديد من مونولوج داخلي، وتيار الوعي، وتنوع الراوي، زوايا الرؤية، واستخدام أساليب اللغة المفاجأة، كاعتماد الدهشة والبوح والتداعي

---

[1]- محمد أقضاض، مقاربة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا (في أمريكا- الإسبانية والعالم العربي)، المغرب دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان الأردن، 2016، ص: 33.

الحر، والمناجاة للتأثير في المتلقي وتلبيسه الحالة الشعورية لشخوص القصة، "كما يتم في توسيع الزمن والمكان وتفجيرهما، وذلك باعتماد تقنيات سردية تساهم في تحديد إيقاعية الخطاب القصصي، وتحديد صيغته، من تنقل عبر الزمن، الاسترجاع والارتداد تقنية (الفلاش باك)، والاستشراف والاستباق، وتعطيل الزمن بتقنية الوقفة (الوصف)، المشهد (الحوار) أو تسريعه بتقنية (التلخيص والحذف) وغيرها من الآليات التي تشتغل في تناغم داخل معمار القصة القصيرة الجديدة بالإضافة إلى توشية النص القصصي بالتناصات التي تفتح القصة على تأويلات هامشية، أو تطريز الفضاء الطباعي بعلامات الترقيم.

وقد سُئل "بشير خلف" ذات يوم في حوار: "–بصدق أستاذ أنت أكثر الكتاب إنتاجاً في ولاية الوادي، إنْ لم نقل من بين العديدي من الكتاب في الجزائر، ما هي دوافع التي تقف وراء ذلك؟"

فأجاب: إنّ الكتابة عند أي كاتب هي نوع من إثبات الذات، وصورة لكينونته كمفر، وفضاء للترويح، هي كلها يترسخ هذا الفعل الجميل يولّد نوعا من الإدمان وربما أقول إنّ هذا الإدمان لا يُنسى الخربشات الأولى، ذلك أنّ الكاتب لمّا يبلغ نشاطه الكتابي مستوى معينا لا بد له أن يذكر أول عمل قام به، ولماذا أيضا يكتب؟ هذا السؤال يطرحه المبدع على نفسه طرح استنكار عندما يرفض أن يبقى كاتبا وأن يتخلص من الإدمان الكتابي، لكن هذا الاستنكار قلّما يبرز، فالكاتب الموهوب والمتسائل باستمرار لا تنطفئ لديه جذوة التساؤل، وطالما الأمر كذلك فقد يهجر أعزّ الناس لديه، ويمنع نفسه من الكثير من مُتع الحياة من أجل أن يمارس هذا الفعل الكتابي، ليجيب عن تلكم التساؤلات التي لا تنتهي لديه إلاّ حينما يغادر هذه الحياة""إنّ الكتابة في حقيقتها فعل ثوري، وهو إن لم يكن كذلك، فيجب أن يكون!خليق بالكاتب –أياً كانت نِحلته ومذهبه– أن يحمل في أحشائه بذور التمرد الإيجابي الذي يسعى باستمرار إلى أن يكون تمرّده بنائياً، وليس تهديماً، بل وضع لبنات جديدة من اجل التنوير، والتجديد وإبعاد ما يعيق الإنسان في مسيرته، والثورة في كل مرة يكتب فيها أن تكون كتاباته دفاعاً عن الإنسان المقهور، دفاعاً عن القضايا العادلة، تنويراً

ورفعاً لمستوى هذا الإنسان فالكاتب هو رسول المحبة والداعي إلى الخير والجمال، الكاتب هو في حقيقته موسيقار إبداعي، يتخير النغم الملائم ليلبسه الحرف المناسب، واللمسة الجمالية المؤثرة، حتى تخرج كتاباته سيمفونية تعزفها الكلمات فيطرب لها فؤاد المتلقي وتتلقفها أذنه بالرضا والقبول، خالعاً عليها ثوب القداسة، قداسة الكلمة الطيّبة الصادقة الكتابة عندي رسالة مستمرة، لا أحسبها تتوقف عند مرحلة عمرية لدّي، من خلالها أتنفس، ومن خلالها أتواصل مع الغير، وبها أتغذّى، وبها أتعايش مع الإنسان دون عوائق زمكانية"[1]. استطاع القاص بواسطة اللغة التي هي أداة آزرت قصصه لتحقيق التحول الفني أن يتواصل أن يتنفس أن يعيش، أن يعمل على تطويع هذه الملكة بكل مستوياتها، بخروجها من منطلق منطق السببية وأنّ كل بداية تفرض التقليد وأحادية التعبير إلى لغة إبداعية تكسر خطية المنطق والتسلسل، يصبح بإمكان المُبدع تشكيل لغة فنية انطلاقاً من أوعية جاهزة، يتجاوزها من مجرد مفردات قابلة للتكرار إلى مفردات قابلة لإعادة تحميلها في نظم وسياقات جديدة تساهم في بناء النص القصصي برؤية مختلفة تستند على الفكرة الأولى وتتجاوزها إلى فكرة ثانية مبتكرة وذات حمولة مشبعة بالدلالة. وعندما نبدأ من حيث انتهى جواب القاص نجد أنه يدخل نطاق التجريب؛ الذي هو مطلب من مطالب الحداثة ومؤشر حقيقي على مصداقيتة وبوحه حين تمرد على القوالب الجاهزة وبحث عن المغامرة وهو يحاكي بنصوصه القصصية قصد إحياء الأدب وهذه الخصائص لا نجدها إلا ضمن مواصفات الحداثية، وقد أدرك الباحثون والكتاب هذا التطور الذي أدى إلى التنوع والتجدد، أنّه: "لكي نعرف الجنس الأدبي المعروف بالقصة القصيرة، من الضروري التمييز بين القصة التقليدية والقصة الحداثية والقصة المابعد–الحداثية". فالقصة الكلاسيكية هي سرد قصير تحكي حكايات بطريقة متزامنة، تعتمد على تنظيم الزمن بنيوياُ وتكثيفه وتثير الانتباه إلى وضع خاص. بينما تتميز القصة الحداثية بالتعدد والحياد

---

[1]– حوار أجراه الأستاذ تامة التجاني مدير موقع القباب الإخباري أولا، ونُشر أيضا في يومية الأحداث الجزائرية يوم: 20 أفريل 2010.

وبالتضمين والتواقت المقصودين في تتابع الأحداث السردية (الحكاية) وعرض هذه الأحداث في النص (الخطاب)، وتبقى الحكاية الثانية مضمرة (في خطاب)، فيتطلب النص قراءة ما بين السطور أو قراءة من زوايا متعددة. أمّا القصة المابعد–حداثية فتتميز بتعايش وتواقت عناصر تقليدية وحداثية في دواخل النص، وهو ما يجعلها مفارقة، ويمكن تعويض الحكايتين بجنسين من الخطاب، تصبح قصة هجينة، وتكون نهايتها أشبه بوهم"[1] كما يؤكد عليها الناقد المكسيكي لاوروسابالا.

وهنا يلتبس علينا الأمر في مغامرة الاكتشاف لدى القاص بين التجربة والتجريب وبين القصة الحداثية والقصة المابعد–الحداثية، وصعوبة رسم حدود التباين بينهما، لكننا عندما نتتبع مسار كلامه نكتشف قوله (دون عوائق زمكانية) يكون بهذا قد أعطى جواباً مقنعاً على تساؤلاتنا هي أنّ التجربة محكومة بالزمان والمكان محددين وظروف خاصة، في حين أنّ التجريب لا يحمل بعداً زمكانياً فهو متعالٍ عليهما غير مسؤول عن النتائج في حين أنّ التجربة لها نتائج محددة فهي مادية ملموسة بعكس التجريب فهو مجرد، وبهذا يتأسس جوهر التجريب لديه كمنهج فني يحتاج إلى إبداع، بدا من خلال تصريحه المفعم بالحيوية والنشاط وهو يتمرد على القديم ويُفَعِّل طاقة الكتابة في الجديد بأساليب تعبيرية مختلفة صادمة للمتلقي، هو تمرد على القوالب السردية المألوفة باستقبال وفود أجناسية غريبة عن جنس القصة القصيرة، كالرسالة، والأحداث التاريخية والسياسية، والقصيدة الشعرية، والنقد التشكلي (فن الرسم)، والتشظي والتكرار، وإلى ما ذلك من الأشكال الهندسية وإنطاق عالم الرياضيات المجرد بفنية جمالية تحتسب لصالح التجريب الذي يقوم بإدهاش المتلقي، وزعزعة بعضاً من تمثلاته للواقع، كما يخلق نوعاً من التواصل في قوله (أتواصل مع الغير) ما بين النص القصصي والمتلقي. هو عبارة عن "اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة يقصد بها خلخلة ما هو سائد، من أجل فتح أفاق جديدة وإثارة

---

[1]– محمد أقضاض، مقاربة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، ص: 19.

أسئلة جديدة والبحث عن صيغ جديدة للتواصل"[1]. ويظل التجريب "في جوهره وفلسفته بحثاً واختياراً وطلباً للأكمل والأجمل انطلاقاً من إقراره بالنقص وقوله بالنسبي واحتفائه بالسؤال"[2]. لذلك نجد أنّ القاص "بشير خلف" يضع نصب عينيه تصوراً للقارئ الضمني في إبداعاته، معتبراً إياه الشخص الثالث المشاهد والشاهد على الحدث، وهذا إيماناً منه بسلطته كهيئة تطرح الأسئلة وتتفاعل وتنتج خطاباً من المعاني..؛ بهذا يعطينا قصة قصيرة منفتحة، حيوية، دينامية، مركبة، ذات رؤية طليعية تعبر من خلال جسر العلامة والرمز إلى عوالم التأويل خروجاً من نمط السكونية المعهودة في الكتابة التقليدية التي تلغي حضور المتلقي وتنغلق بذاتها على واقعها فتقتل جمالية الفكرة ودهشة أفق التوقع. القاص المبدع يدفع المتلقي إلى الكشف عن جماليات النص السردي فـ"المسكون به لا يهدأ له بال، بحثاً عن الأفضل والأكمل ونزوعاً إلى المطلق"، يتولد من المغامرة الجمالية، هي المولد الأساس الذي يخلق لدى القاص بنية متطورة نامية قابلة لتشكيل والتفكيك لا حدود للإبداع والتشكيل، وقد قال القاص في تصريحه بها(أتعايش مع الإنسان دون عوائق زمكانية) فهي عنده حياة، تخلص من الحبكة الكلاسكية، عندما غاب الفعل، وهذه الحبكة التي من مكوناتها (البداية، وسط/ العقدة، الحل/نهاية")، فالقاص "بشير خلف" في كتاباته القصصية أعلنت أنّه لم يعد الفعل وحده محركاً للزمن القصصي عندما وجد الإنسان نفسه أمام متغيرات ضخمة أربكت ذائقته وأدهشت انغماسه يبحث عن بينة مشابهة للبنية التي وظفها القاص في تناصاته وتقاطعاته ومرجعياته ويبدأ بطرح الأسئلة، فالنص الجيد في رأيي هو من يطرح الأسئلة ويحاول أن يجد إجابات شافية ووافية ضمن تضاعيف الخطاب القصصي يتحرها من البداية إلى النهاية، هي حساسية جديدة في الكتابة القصصية تميز بها قلم القاص، تمثل استشرافاً غير مسبوق في عصره لنظام قيميجديد على المستوى

[1]– عبد اللطيف غياط، خصوصيات الكتابة المسرحية عند الدكتور محمد العكاظ وهاجس البحث عن قالب مسرحي من خلال التجريب: *http://membres.multimania.fr/kaghat/laaziz.html*

[2]– الطاهر الهمامي، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، دار صامد، تونس، 2006، ص: 161.

الثقافي والاجتماعي والاقتصادي والتاريخي ومنه تأتي قصصه متحررة من الكتابة التقليدية الخاضعة للتبعية الثقافية، وقد بنى استراتيجيات وخطط مبتكرة لتصوير العالم المرجعي الخاص به، وقد ميزّ خطابه بجمالية التجديد كمرحلة تجريبية ما تزال أسئلتها مشرعة على مصاريع المغامرة والمحاولة وحب الاكتشاف والتجريب، فإنّ الكتابة –وفقاً لفهمنا– تحتوي التجديد أيضاً كأحد العناصر الأساسية في تلك الدينامية الحديثة والمتجددة. يرى جهاد هيب أنه "أثناء عملية الخلق والإبداع تكون الحرية والبحث عن الأجمل والأفضل فنيا، دون محددات لقوى الخيال بقوانين واشتراطات مسبقة تفيد عملية الإبداع" فلا يقف المجرب عند كل ما هو تقليدي بل العكس هنا أنه أثناء العملية الإبداعية يسعى وراء تحقيق كل ما هو حداثي على الأقل، دون تحكم قوانين وشروط وأحكام كتابية لأنّ التجديد – عموما– يأتي مرتبطاً بحركة الحياة وطبيعتها وبحاجة الإنسان كما يقول شاكر عبد الحميد: للتجديد كراهية للمألوف والمتكرر والملل، ورغبة في التحرر من أسر القوالب والأنماط الجامدة في التفكير والسلوك والكتابة.."[1] زمن هنا يتبين خط التجديد وضرورته الملحة لسير خلف جدلية الثابت والمتحول في الحياة والفن معاً من خلال التجديد وتجاوز الثابت المستقر في الشكل والمضمون لإبعاد الجمود وتقرير مبدأ الدينامية الحيوية المستمرة. يتجاوز المألوف ويغامر في استشراف المستقبل.

– ملامح تطور القصة القصيرة عند "بشير خلف"

سنتوقف عند تجربة "بشير خلف" القصصية بشيء من التأني والتأمل، نستحضر طاقة التركيز كفعل ينقب في هذا المنجم الثري والمليء بدرر الحكمة ومحاولات الإصلاح وكذا التجريب وصولا إلى مرحلة النضج والإبداع من حيث الموضوعات القصصية، أو من حيث تنوع الأشكال الفنية التي استعملها. ومنه نُفرد الحديث عن العناصر البارزة في تجربته القصصية، الحاملة لوعيه الأدبي، وكيف أنّ هذه التجربة حملت طاقة خفية بين

---

[1]– شاكر عبد الحميد، سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، دار غريب، القاهرة، 2001م، ص: 355.

ثنايا النص القصصي كان لدور المتلقي فاعل مؤثر ساعد على توشيج أواصر الترابط والتواصل بين ما يكتبه القاص كباث وبين ما يتلقاه القارئ كمستقبل للرسالة، عمل على تدوير فعل القراءة لصالح الكتابة فأنتج الدلالة، لأن القاص "بشير خلف" ظهرت من خلال أعماله محاولات جعلت منها آثار تطور القصة القصيرة الجزائرية الحديثة لديه وتعدتها إلى المعاصرة، كان لابد من أن تُعنى قصصه ببعض من الاهتمام في الوسط النقدي أو بين الباحثين لتثمين هذه التجربة وإرساء قواعد فنية وتقنية عمل على توظيفها في مرحلة من مراحل الكتابة لديه ضمنها نصه بحرفية خلاقة ومبدعة تركت بصمة تحسب له وتندر عند غيره من مراحل الكتابة للقصة الجزائرية القصيرة.

إنّه"مع نشوء الأدب، نشأت علوم الأدب، ذلك أنّه منذ لحظة الإبداع الأولى التي مارسها إنسان مبدعٌ، ظهرت لحظةُ النقد الأولى مارسها إنسان متذوقٌ، وجنباً إلى جنب مع ألوان الإنتاج الفني، ظهرت وسائل الحكم والتقييم والنقد، وعلى قدر دقة هذه الوسائل وفعاليتها ومدى حيويتها، تطور الأدب عبر العصور، ولا يزال يتطور.."[1].

فالقصة القصيرة عند "بشير خلف" خطت خطوات حثيثة للأمام حيث بلغت درجة من التطور الفني شهدت نزوحاً يَفْتكُ التجريب من خلال غمار المرحلة تداخل الأنواع وقد بدت سمة هذا العصر؛ فالنوع الأدبي لم يكن كما كان من قبل، فتميزت قصصه بنزعة قوية نحو التنويع وكسر القيود التقليدية، من أجل بناء قوالب جديدة حداثية ومعاصرة، هي دعوى صريحة للبحث في أشكال وبُنى قصصية جديدة مختلفة على نحو لم يسبق له مثيل لدى باقي القصاص من عصره الذين استفادوا من زخم الخوض في مرحلة التجريب، فهناك اقتراب بين الأنواع الأدبية كالقصيدة والرواية والمقالة والقصة السلسلة التي تأثرت بتقنية السينما وغيرها. ومن ثمّ بدت تجربة القاص زاخرة بالأنماط الجديدة، تعلن عن انفتاحها على النوع الأدبي.. ولا شك في أنّ هذا الاختمار لم يأتي صدفة ولا عبثاً ولكنه

1- بشير خلف، مؤنسات ثقافية، (د.ط)، (د.ت)، ص: 327- 328.

خلاصة التراكم والخبرة والتجربة في مجال القصة والإبداع الأدبي، وهي التي تفاعلت مع التراث العربي والتراث الجزائري في خلطة سحرية أنتجت النص المطور من نسخ ومؤثرات مختلفة ساعدت على خلق بناء معماري جديد للقصة القصيرة الجزائرية ميزها قلم القاص وهو يحاول التجديد والتجريب في مختلف مجالات القصة القصيرة.

قد تكون هذه الدراسة بما حملته من أدوات حفر أظهرت جانب الخوف والتردد لدى القاص بما فرضته المراحل الأولى لديه من قيود ومعايير لا تسمح باختراق القالب القصصي المتعارف عليه، ربما هذا ما يُفسر توخيه الحذر وهو يُبدع نماذجه المحتشمة؛ تظهر وتختفي بين ثنايا النص القصصي كوميض إشاري يجعل المتلقي يقضاً متحسباً لمجريات التطور، فكان للمتلقي دور كبير في إبانتها وإظهارها رغبة منه في امتلاك تقنيات جديدة تساعد في القبض على مثل هذه التجارب التي تستحق حقا أن تدرس وتُفند لأنها سابقة لعصرها، فكان المتلقي مستهلكاً ومنتجاً لا يقف عند حدود الأخذ فقط، ولكن يتعداه للرد والتفاعل والإنتاج إن دعت الحاجة لذلك.

تأتي المجموعات القصصية "الأعمال غير الكاملة" لتدلُّك على ذلك النضج والتطور الذي بلغته حِرفية الكتابة لدى القاص "بشير خلف"، يشد عضدها بمجموعات متتالية بعنوان "أخاديد على شريط الزمن، القرص الأحمر، الدفء المفقود، الشموخ، ظلال بلا أجساد" هذه الأخيرة تعمق النضج وقد تميزت بفضاءات جديدة تنافس النماذج القصصية المعاصرة بما احتوته من خطوط تؤشر على تطور القص لديه.

أولاً- في المرحلة التقليدية من التقليد إلى التجريب..:

1- القصة المقالة/ الخبر:

إنّ ظهور بعض الفنون الصحفية التي تناغم الأنواع الأدبية لهي خطوة جيدة في اتجاه تحقيق هذا التقارب المنشود، ولعلّ هذا التوظيف لفن المقالة الصحفية أو بعضاً من فنيات الخبر الصحفي الذي تتميز به الجرائد والمجلات وأمثالها من مصادر التبليغ تميط

اللثام عن طرق جديدة في الكتابة القصصية، حيث تحافظ على الحقائق الإعلامية باستعمال جماليات الأدب وفنونه.

وسنتلمس أثرها في علاقة الصحافة بالأدب، حيث "مرت القصة القصيرة في مراحل متتالية، إذ ابتدأت أقرب ما تكون للمقالة القصصية، ثم تحولت إلى الحكي والتسجيل وبعدها انتقلت لطور الاحتراف، ثم ما لبثت رياح التجريب تعصف بها إلى يومنا هذا"[1] خاصة في علاقة الصحافة بالقصة القصيرة تحديداً، فأثرت الصحافة بالقصة كما أثرت بها، فضلاً عن دورها في توسيع جمهور القراء للصحف، فقد أثرت بصورة مباشرة في الكتابة القصصية وبمعظم فنونها المعروفة "كما أنّ الأدب ينقسم إلى قسمين رئيسين: هما الشعر والنثر فالكتابة الصحفية تنقسم إلى خبر ورأي، ومثلما نرى أنّ الشعر والنثر يتفرعان إلى أنماط أدبية عديدة، فالخبر والرأي بالمقابل يضمّان فنوناً صحفية متعددة، وقد ظهرت العديد من الفنون الصحفية التي تجمع بينهما. وفنون الخبر هي التقرير والحديث الصحفي والربورتاج والقصة الصحفية، وفنون الرأي المقال والتحليل والبيان الصحفي، وقد مزج التحقيق بين النوعين، وتضمن الخبر والرأي معاً إلى حدٍ ما"[2].

وفيما يتعلق بفنون الرأي فمعظمها تندرج تحت مسمى المقال، وقد عرفت المقالة في أدبنا أنها بنت الصحافة، نشأت في أحضانها وكبرت وازدهرت حتى شبّت علن الطوق، وهي فن من فنون الأدب، أي قطعة نثرية إنشائية تعالج موضوعاً من النّاحية الخارجية بطريقة سهلة سريعة تنقل لنا وجهة نظر كاتبها، إذ نجدها تتداخل مع القصة القصيرة وذلك من خلال القصَر، فكلتاهما تكتب حادثة أو تعبر عنها بواسطة سطور قليلة". ويرتكز فيه كتابه على الفكرة بالدرجة الأولى، ويبدأ بمقدّمة لفكرته، وتكون أحداث القصة برهاناً أو تمثيلاً للفكرة، أو تكون آراؤها في ختام القصة، وقد يستغني عن عرض الآراء بصورة

---

[1]- إبراهيم شهاب أحمد، عناصر القصة القصيرة وتطبيقاتها في القصة الصحفية "القصص الصحفية الفلسطينية أنموذجاً"، رسالة ماجستير، مجلس كلية الآداب –الجامعة العراقية- بغداد، 2011-2012، ص: 53.

[2]- نفسه، ص: 32.

مباشرة ويضمنها بصورة واضحة داخل القصة، ويمكن تمييزه من القصة الفنية بوضوح، من خلال الجمل التقريرية والإشارات التوجيهية التي تملؤه".[1]

وعندما نتطرق إلى المجموعات القصصية "الأعمال غير الكاملة" نجد هذا الملمح الأسلوبي وقد وظف فنون المقال في ذكر الجرائد والأخبار (الصحافة)، والتي تسعى إلى تقديم المادة العلمية والفنية والاجتماعية والسياسية في قوالب مبسطة، تُيَسِّرُ الاتصال بجماهير المتلقين، وتؤدي الوظائف الاجتماعية للصحيفة الدورية واليومية، في تكامل مع المواد الأخرى التي تحيط القارئ علماً بالأحداث، أو تفسر وتعلل ما يجري من هذه الأحداث، أو تنور عقله بمعلومات وحقائق.

وهناك مستويان من المقالة القصصية: المستوى البسيط المباشر، وهو الذي يمثل – بحسب قول عبد الله الركيبي– "الشكل الأدبي الأوّلي لبداية القصة القصيرة"[2]، والقاص (السارد) يستعين بالخطاب الوعظي التوجيهي ويتبعها بسرد حوادث، وقد عكس هذا التوجه القيميّ مبدأ السرد وذكر تفاصيل جزئية إخبارية "ثم يعقب بذلك بخطبة أو بمقال قصير يؤكد فيه الهدف والفكرة التي يكتب من أجلها"[3].

فإذا كانت الرواية ابنة الطباعة فإنّ القصة القصيرة ابنة الصحافة على صفحاتها ولدت، ومنها انطلقت، وبانتشارها انتشرت هناك نماذج كثيرة نشرت في الصحف والمجلات للقاص "بشير خلف" نذكر منها قصة (... وآه يا زمن) التي نشرت في مجلة "الأديب"البيروتية، قصة (الشيخ والظلّ) صفحة 194، التي نشرت بمجلة الثقافة بتاريخ: 14-06-1986. وقصة (المتاهة) صفحة 160، نُشرت في صحيفة الشعب يوم: 01 جوان 1981. قصة (أيام حُبلى)173صفحة، نشرت في مجلة الثقافة.. وغيرها من القصص والصحف، مما يُبرهن على العلاقة الوطيدة بين ميدان الصحافة وفن القصة القصير، ولن

---

[1]– إبراهيم الطائي– بغداد، بين القصة الأدبية والقصة الصحفية، ص: 37.

[2]– عبد الله خليفة الركيبي، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، (د.ط)، القاهرة، الإبداع بدار الكتب 1969، ص: 86.

[3]– المرجع نفسه، ص: 55.

نقف عن تفصيل ذلك لخروج هذا النوع البسيط عن مدار دراستنا وحدودها الزمنية، ولكن ما يهمنا –هاهنا – هو المستوى الثاني وهو المتطور شكلاً، وقد ظهر في قصة (التشظي) بشكل لافت. غلبت علي القصة تقنية الحوار والسرد فجعلت منه شكلاً متطوراً، سمح للقاص بالاختفاء والتواري وراء الشخصيات المتحاورة، فكان حضوره بشكل غير مباشر من خلال تعقيباته وطرحه الوعظي، والسمة الرئيسية في هذه القصة هو الحوار: تبدأ القصة هكذا:

"عقد أعيان البلدية اجتماعاً تحدثوا فيه مع رئيس الدائرة عن أمور المدينة وما حولها من قرى ومداشر، فكان أول المتدخلين دون استئذان رجل ذو لحية طويلة بيضاء، قال بلهجة مؤنبة:

– انتصرنا على العدوّ أثناء حرب التحرير بفضل تمسُّكنا بديننا الحنيف وانضوائنا تحت لوائه فنصرنا الله.. وما نحن فيه الآن هو بسبب ابتعادنا عنه. عودوا إلى دينكم يا قوم وسينصركم الله على أنسكم وعلى ما أنتم فيه من الذل والهوان.

لحظة أن احتدّ الرجل ذو اللحية البيضاء أكثر في كلامه، رفع أحد الحاضرين يطلب نقطة نظام..

– من فضلك سيد رئيس الجلسة: لتكن التدخلات في صلب الموضوع.

صاح رجل توج رأسه بعمامة صفراء داقًا أرضية القاعدة **بعصا غليظة:**

– أنعم الله علينا بأراضٍ خصبة وبمخزون من المياه لا ينضب.. ازرع فيها ما تبغي، اغرس في تربتها ما يطيب لك.. تعطيك الذهب.."[1].

وبهذا الشكل يتسمر الحوار وفيه تظهر مواصفات المقالة القصصية التي "حددها النقاد من اختفاء نسبي للسرد والوصف، وظهور الحوار الدائم في السياسة والثقافة والفكر عموما، كما يتميز الحوار فيها بوجود نوعين منه هما: الحوار الموجز المعبر، والحوار

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 487.

الطويل الذي يحتوي قدراً من الإنشائية والخطابية"[1]. وكلاهما توفرا في قصة (التشظي)، وإن كان يدور حول موضوع واحد، هو تقدم الشعوب الأخرى وتطورها، في حين يشهد النص القصصي على تخلفنا وتأخرنا، وهو لا يزال المجتمع الجزائري يفكر في النمو الديموغرافي والتوفير الخدمات والمرافق لسكانه الذين يفتقرون لأدنى ظروف المعيشة، وفساد القطاع الفلاحي ومسيري العتاد والمؤسسات، شعب لا يزال يكدح من أجل كرامته المنزوعة في ظل التهميش والقهر والظلم وسياسة الإذلال التي تمنع تقدم الشعور ورقيها لفقدانها كرامة العيش في وطنه الأم.

يظهر من خلال الحوار الوظيفة الإيديولوجية الغالبة على لغة القصة، والحديث عن موضوعات سياسية كثيرة ترتبط بهموم الشعب الجزائري في الجنوب خاصة، إلا أنّ القاص يخفف من وطأتها بأسلوب الحوار الوعظي الإصلاحي، وكل هذا من خلال حوار الشخصيات الكثيرة في هذه القصة، ويقوم الحوار في هذه القصة على الطابع السجالي الذي يصفه أحمد السماوي بأنه "من طبيعة المقال الذي ييسر عرض الأطروحة والنقيضة ومقارعة الحجة بالحجة، وقد لا يقوم الحِجَاج على جدل الطرفين المقالي والخصم بل قد يتخذ طابعاً سجالياً يكون فيه طرفا المحادثة غير قابلين بإنصات أحدهما إلى الآخر، وإنّما يلجآن إلى نوع من التبكيت القائم على العنف في اللفظ"[2]. وقد ظهر ذلك من خلال حدّة الرجل الذي وصفه القاص (ذو اللحية البيضاء) بعد خطبة وعظية يذكرهم فيها بدينهم وطاعة الله والعمل بكتابه يأتي صوت أخر يقول القاص:

"قاطعه ذو اللحية البيضاء بحدّة وغطّى بصوته عليه صوته الجهّوري:

– اتَّق الله يا رجل (...).. ها أنتم كالسكارى وما أنتم بسكارى تنفثون سمومهم وتتبنّوْن أقوالهم، عودوا إلى دينكم تائبين طائعين لله، واعلموا بما جاء في كتابه الكريم.

1– إبراهيم أبو طالب، تطور الخطاب القصصي، ص: 203.

2– أحمد السماوي، المقال السردي.. إبراهيم عبد القادر المازني أنموذجاً، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 4، المجلد 35، أبريل يونيو 2007، ص: 226.

أكمل المتحدث الأول:

- حاجات السكان ضرورية، بعضها تعرفونه ونحن نذكره في اجتماعنا هذا تباعاً، وبعضها قد لا نتذكّره والمواطن يشعر به.

صرخ أحدهم:

- ما رأيكم في تكوين لجنة نحصر فيها الحاجيات الأساسية ؟

تطلّع الحاضرون جميعا صوب رئيس الدائرة.. رئيس الجلسة، وما أنْ همّ بالكلام غادر الاجتماع الرّجل ذو اللحية البيضاء غاضباً دون استئذان وهو يحوقل..

تداخلت أصوات المعقبين. أجمعت على تهدئة المتكلّم وطمأنته وتثمين دوره منذ أن حلّ بالمنطقة، ابتسم بدوره وبدا عليه الارتياح. مباشرة أخذ يضمّ الأوراق إلى بعضها وكأنه يُوحي إلى الحاضرين أنّ الجلسة انتهت.

فجأة وقف أحد الحاضرين ينتسب إلى إحدى جمعيات المجتمع المدني وأطلق طلبه بإصرارٍ:

- يجب تكوين لجنة تحصر القضايا، إضافة إلى لائحة توصيات.

همس المتدخّل الثاني في الاجتماع للجالسين بجانبه:

- لقد أضعنا وقتنا الثمين هذا الصباح. مقولةٌ معروفةٌ مؤدّاها: إذا أردْت قتْل مشروع، كون له لجنة."[1] 490 – 491.

وقد ساعد على استخدام المقالة القصصية في هذه المرحلة – كما يرى منظروها – "مرونة شكل المقالة الذي يجعل الآثار الأدبية التي تقف في مكان ما بين القصة القصيرة والمقالة كثيرة جداً"[2].

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 490-491.

[2]- شكري عياد، القصة القصيرة في مصر دراسة في تأصيل فن أدبي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1967، ص: 111.

ومن هنا تبرز "المقالة القصصية كتنويع قريب من طبيعة القصة القصيرة نفسها ولكنه بحكم المرحلة يرتبط بوظيفة الفن الإصلاحي الوعظي، وبطبيعة المقالة نفسها التي كانت منتشرة في مرحلة البدايات وانتشار الصحافة"[1]. والمقال القصصي في ضوء هذه الرؤيا الصحفية يخرج من دائرة الأدب، حين يوظَّفُ لأداء متطلبات الفن الصحفي من تنويع في المواد شكلًا ومضمونًا، في إطارٍ من الحاليّة والحيوية والاستجابة لاهتمامات القارئ، وفي شكلٍ مقاليٍّ أكثر مرونة من شكل المقامة؛ يقول(شكري عياد): إنّه "يجعل الآثار الأدبية التي تقف في مكان ما بين القصة القصيرة والمقال كثيرة جدًّا"[2]، تقتضي أن نقف عند عدد من النماذج التي يستخدم فيها هذا القالب استخداماً وظيفيًّا صحفيًّا، يقف من خلاله عن عمد في منطقة متوسطة بين شكل المقال وشكل القصة القصيرة، والتي يعمد فيها إلى التوسُّل بالقالب القصصي في المقال، فيدخل فقرات يقصد إليها قصداً، من الحديث المباشر بين القاص والمتلقي؛ لأن غرض القاص من استخدام هذا القالب كان ماثلًا أمامه دائماً وهو يكتب، وألحق بها مقالات صريحة لتأكيد هذا الغرض. الأمر الذي يجعله حريصاً على ألَّا يبدو لقرائه كاتب قصة قصيرة، بل إن هذه المقالات تحتوي على نقدٍ غير هيِّنِ الخطر لكُتَّاب القصة القصيرة. هذا التنويع الذي يتناسب مع طبيعة المرحلة، ووظيفة السارد الإيديولوجية، ولأنّ الشكلين يجمع بينهما -كما يقول خيري دومة-"القِصَر، وعلاقة الكاتب- القارئ فيهما لها جذور شفاهية، كما أنّ الفكرة الواحدة قد تصبح موضوعاً للقصة والمقالة"[3] .

تميزت الصحافة بلمسات إنسانية وفنية ووجدانية، وهي تدخل نطاق القصة القصيرة، تمثل واحات للقارئ المعاصر المتعب، وهذه العودة لتوظيف الصحافة في الأدب تعتبر وسيلة من وسائل التوصيل يستهدفها القاص "بشير خلف" يتوسل بها تحقيق المزيد من

---

[1]- إبراهيم أبو طالب، تطور خطاب القصة القصيرة، ص: 202.

[2]- شكري عياد، القصة القصيرة في مصر، ص: 102.

[3]- خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960-1990، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص: 102.

الانتشار والتأثير في الشريحة العريضة لجمهور المتلقين، رغم الفراق المؤكد بين الصحافة والأدب إلا أنّ "ما زلنا نرى الكثير من الظواهر والممارسات التي تجسّد حنين كل من الصحافة والأدب إلى العلاقة الوثيقة التي كانت تربطها في البدايات الأولى"[1]. وقد تميزت الصحف بنقل الخبر، والعلاقة بين القصة والخبر علاقة أصيلة، لأنّ فن القصة في الأصل هو شكل من أشكال الإخبار والإنباء، ولكن في قالب قصصي، وهذا لا يعني أنّ القصة القصيرة وظيفتها الإخبار، ومهما لا تتعدى شكل هذا الإخبار، إنّها هي خبر ينقل بطريقة فنية جمالية يتدخل في صوغه براعة القاص في إضفاء الخيال الإبداعي، وإعادة بنائه في قالب قصصي لا يلتزم بالتسلسل الزمني، كما حدثت في الواقع، بقدر ما يلتزم بصوغ الحدث ونقله فيذهب به بعيداً أعمق ما يكون من مجرد وظيفة تعمل على نقل المعلومات، فميزة الخبر في القصة الصحفية إخبارية؛ وميزة الخيال لمسة تقنية للقصة القصيرة، "فالخبر ليس إلا تسجيلاً لمجموعة من الحوادث المتتالية تقريري مباشر دون دلالة، أمّا القصة القصية فتقدم حدثاً أو مجموعة أحداث بتسبب كل منها في حدوث الآخر، بأسلوب تصوري ذي دلالة "[2]. بدأت بوادر التجريب لدى القاص تمد بظلالها في طرق نقل الخبر ومن خصائصه الفنية يضرب بعمق الأثر؛ في هذا التمازج التفاعلي من طرف الكتابة القصصية الجديدة. ولعلّ ذلك يعود لطبيعة الأحداث، فكان فن القصة الصحفية هو الأجدر في نقل المعاناة الإنسانية المتكررة بصورة متجددة، وهذا ما لا تستطيعه القوالب الأخرى للكتابة الإخبارية، نذكر نموذج من هذه التقنية التي يستعرضها القاص في موجز إخباري في نص قصة (القدر الساخر) يعرج على جريدة يومية، فيقوله:

"بعد أسبوع كنت أتفحص الجريدة اليومية، في ركن أخبار محلية فوقع نظري على الخبر التالي: "**(وجدت جثة طافية صباح أمس كانت تحملها مياه النهر، وبعد التعرف على صاحبها، تبين أنه كان مدرساً لسنوات خلت ثم أصيب بجنون). طويت الجريدة**

---

[1]- إبراهيم الطائي- بغداد، بين القصة الأدبية والقصة الصحفية، ص: 31.

[2]- المرجع نفسه، ص: 33.

وبكيت.. بكيت صديقاً عزيزاً افتقده للأبد.. بكيت مرارة الظلم لّما يلاحق الأبرياء الأطهار"13. نقل لنا القاص خبر موت المدرس عبر أخبار متناثرة في صفحات الجريدة قصصية، هذا المقطع المؤشر على جميع جوانب البيئة القصصية.

ننتقل إلى نموذج آخر في قصة **(عزف على أوتارٍ مقطوعة)** ظهر فيها سرد بطريقة الخبر الصحفي، يتضمن نقل أحداث ووقائع، وحوادث سير، وكوارث وغيرها من الأخبار التي استعان بها القاص ليصور ميدان الواقع فيما ظهر من قضايا الفساد الإداري في المجتمع والإدارة والمؤسسات العامة، لتسريب معلومات إسناد وقوة للقصة اعتماداً على توظيف جميع حواس القاص وإبداعاته في صياغتها بلغة جميلة، وطرحها من على منبر القصة القصيرة، فيقول:

"فتح الجريدة التي كانت مطويّة أمامه قرأ:

- ستنتعش السوق الداخلية بفضل الإجراءات الجديدة.
- العقلنة في التسيير، والتحكّم في الإمكانيات المتوفرّة هو مطمح الجميع.
- حادث مرور أليم يؤدي بحياة ستّة من عناصر فريق رياضي.
- محكمة الجرائم الاقتصادية تُصدر عدّة أحكام في حقّ مسؤولين خانوا الثقة.
- مجلس المحاسبة يُعلن عن عمليات فساد كبيرة في عدة مؤسسات عامة."332

هذا التوظيف من شأنه أن يكون دليلاً جمالياً قابل للمزج والدمج بين جنسين أدبيين مختلفين في الأنظمة والبناء إلا أنّهما يلتقيان في أداء الوظيفة الإخبارية فكانت الصحيفة القصصية تنبئ بالخبر كوسيط حيوي ومختصر يخدم الكتابة الإبداعية الجديدة، البعيدة عن الجمود التقليدي، استطاع القاص جراءها استخدام مهاراته وحواسه المتعددة في عرض مادته ونقل القارئ إلى موقع الأحداث من خلال تقديم صورة حية عن الحدث تتسم بالديناميكية وإحياء الطابع الإنساني للقضايا المطروحة أو ما يعرف ب(الأنسنة). وقد اقتضت تطورات الحدث في القصة القصيرة بطرق وآليات تفعيل هذه الكتابة وإضفاء عناصر الصوت والحركة عليها.

زاد الملمح الصحفي في مجاراة القصة للوسائل الإعلامية الأخرى، بجملها ومصطلحاتها استطاعت أن تعبر عن الإنسان واهتماماته التي تزيد من نسبة القراء، إذ إنّ ما يؤرق الإنسان ويضج مضجعه مسألة بالغة الأهمية للناس، وهو ما حاول القاص أن يؤديه من بناء الحدث في القصة القصيرة وحقق أركانها من ناحية التكثيف والقصر ووحدة الانطباع وعمق الأثر.

في قصة (السقوط في الوحل) يستعين القاص بهذه التقنية الفنية يُعرب من خلالها عن رأيه ويستغل الفرصة ليمهد لمصير الشخصية وبعض من التنبؤات التي قد تحدث له جراء تماديه في نهب واختلاس أموال الدولة بحكم طبيعة عمله في المقاولة وخاصة أنّه هو المسؤول على مواد البناء وإنجاز المشاريع والتخطيط لها حتى النهاية..، تم تطوير الحدث وتعميق هوته في محكي القصة جراء دعم القاص بإشارات تمهيدية من خلال أسلوب الصحيفة في قوله:

"في مكتب قائد فرقة الدرك الوطني كان يجلس قبالة قائدها الذي كان يمسك بصحيفة الشعب اليومية. لاحت منه التفاتةٌ إلى الصفحة المقابلة له.. داهمته عناوين كثيرة.. أثارت انتباهه:

- المخطط الخماسي أقرّ مشاريع جديدة للتنمية الاجتماعية والاقتصادية.
- قطاع البناء حظي بعناية خاصّة في كل الولايات.
- محاربة التبذير، والإهدار في مواد البناء لتفادي النقائض المُلاحظة في العديد من المشاريع.. الضرب بيد من حديد دون رحمة لكل متلاعبٍ بهذا القطاع الحسّاس.
- جفّ ريقه.. شعر بمرارة في فمه.. وفي عمودٍ آخر من نفسة الصفحة.. قرأ العناوين التالية:
- عقوبات صارمةٌ ضدّ مل متلاعب بالمال العام في الداخل والخارج.
- الصرامة والردع لحماية الاقتصاد الوطني.

عيون خفيّة تراقب حركات عينيه على صفحتي الجريدة.."309

يظهر من خلال هذا الطرح الموجز علاقة القاص "بشير خلف" بالإعلام والصحافة وخاصة المقال، ونقل الخبر الصحفي الذي أنتج من خلاله عمل إبداعي يجمع بين الخبر والفن في القصة القصيرة، بما تحمله من ألوان الخبر والانسياب في التعبير الذي يغني في أحيان كثيرة بلمسات سريعة في أثناء السرد عن الوصف والحوار، وإن تطلب الأمر بعض المهارات التوثيقية التي تساهم في دعم النص القصصي بما يوازي حيوية إحساس الذات الكاتبة بعمق الرسالة الموكلة لها باعتباره قناة حاملة لها ومبلغة عنها، تميز القاص بلغته المطواعة من جمع بين نمطي الإخباري والإبداعي في قالب قصصي، وهو مدرك واعٍ بما يدور حوله، فهو لا يوجه عمله للمتعة فقط بل يتعداه للعمل الجاد الذي يستقطب جمهور القراء، من شرائح مختلفة ليخاطب وعيهم بالواقع وما يحيطه به من تغيرات وتطورات تحكي عن الإنسان في هذا الإطار الصحفي، وقد ظهر الحدث من خلالها، وقد تستغني القصة القصيرة عن الخبر لتتوجه إلى آليات وتقنيات أخرى، لكن الخبر لا يستغني عنها فهو عنصر مهم ومحرك يستطيع تجسيد الأحداث وتصورها، بدلا من نقلها بطرق تقريرية، يضفي عليها من خياله، وما لا يحق لكاتب القصة الصحفية مستباح لكاتب القصة القصيرة، فتأتي تنويعات السرد بين وصف وحوار تسجل بتنويعات تقتضي تعديل النموذج القصصي بما يكفي لتنويع ظهور الخبر. يريد بها استكمال بعض الجوانب الخفية والمهمة من تطور العمل القصصي للشخصيات، بأسلوب إيحائي ينبه على بعض المحاور الرئيسية وما تعلق بالشخصيات وأبعاد هذه الشخصيات في القصة وطرق رسمها، ورؤيته لمصائرها في ملمح أسلوب: المقال أو الخبر/ القصة الصحفية.

2- القصة القصيرة/ اللغة العامية:

استطاعت القصة القصيرة أن تتميز كجنس أدبي قادر على احتضان أجناس فنية عديدة، دون أن يحدث ذلك خلل في بنيتها الحكائية، وقد يعود هذا يعود إلى وعي القاص "بشير خلف" بمقدار هذا التوظيف ولحظته المناسبة ليشكل هذا التراث الشعبي لُحمة واحدة مع النص القصصي بما يضفيه هذا الاستدراج من تصاعد فني مضموني، وقد لعبت اللغة

العامية وإن كانت قليلة التوظيف من طرفه إلا أنّ مواقع حضورها لعب دوراً لا يغفل القارئ عليه، فقد تفاعلت كلغة توصيل، وتجاوزت إذ استطاع القاص بقدرته الفنية وتمكنه من إحداث تواصل وتعالق بينها، وبين اللغة الفصحى حتى لا يحدث خلل في بنية النص، بحيث تنصهر تلك الألفاظ العامية داخل النص القصصي وتصبح جزءاً منه، فهي في الحقيقة تعبر عن لغة شعبية متداولة في الحياة اليومية. يرمي من وراء توظيفها إلى أمر ما يريد تجليته قد اكتسح واقعية الحدث في سرده، ومن خلاله يتمكن القاص من التعبير عن الواقع الاجتماعي وحقيقة ما يريد الوصول إليه.

قد يعود سبب تمسك القاص "بشير خلف" باللغة الفصحى أكثر من الدارجة هذا ما ذهب إليه الباحث "مخلوف عامر" في قوله: "قد لا يظهر بسبب ما يوجد من تمايز بين العامية والفصحى. نقول التمايز حتى لا نقول الهُوة، لأنّ العامية في الجزائر تضيق الحدود بينها وبين الفصحى، ولعلّ ذلك ما شجع "البشير الإبراهيمي" وهو "المختص المتضلع في أسرار اللغة العربية- أن يفرد لهذا الموضوع بحثاً مخطوطاً بعنوان: "بقايا العربية في اللهجة العامية بالجزائر"[1].

والمُطلع على "الأعمال غير الكاملة " يلحظ اهتمامه بالتراث الشعبي وقد تجسدت من خلال محطات متنوعة (توظيف أمثال، رموز، كلمات..) قصد إظهار محلية النص القصصي الجزائري، ووسمه بطابع له بعده الشعبي المحلي. لأنّ القاص "يعيش واقع النّاس ولكنه يعيد إنتاجه، وإعادة الإنتاج هو موقف وموقع، موقف من العالم وموقع لتلقي هذا العالم، وكلاهما يسمح بإعادة تشكيل العالم وبنائه من جديد"[2].

فالقاص في واقعه يعمل كآلة فوتوغرافية يلتقط اللحظات المتأزمة، وينقل صور تفاصيل أحداث يوميات النّاس ووقائعهم، لذلك يحتم عليه ترجمتها بلغة تتلاءم مع واقع

---

[1]- مخلوف عامر، دراسة: مظاهر التجديد في القصة القصيرة الجزائرية، د.ط، د.ت، ص: 49-50.

[2]- محمد عز الدين التازي، شجرة الرواية في معنى الكتابة وفضاءات التجربة ملتقى الروائيين العرب الأول: مهرجان قابس الدولي، دار الحوار، ط1، سورية، 1993، ص: 70.

النّاس ومجريات حياتهم العادية، وهو واقع تسيطر عليه لغة بسيطة تقترب أحياناً إلى إلي ضوابط اللغة الفصحى، بحكم منطقة وادي سوف التي تعتمد على اللغة الفصحى، وقد استمد منها القاص لغته الإبداعية وهو يكتب قصصاً تواشجت فيها عوالم من ذاته وتسربت خفية إلى لغته فكانت بحق عالماً يستقي منه مادته من الحياة المعاشة اليومية، ومن الذاكرة الحبلى وقد نضحت بأسرار التاريخ، والأحلام، والتاريخ، والميثيولوجيا، وأخبار الجرائد، والرؤى، وحضور ذاكرة الطفولة، وفي جميع الأحوال فالأنا الكاتبة قد تختلف وقد تتوافق من حين لآخر مع أنا القاص وقد تتماهى وتتطابق في مواقع تستدعي البوح بصدق عن تجربة حياتية فهي ليست بالمستحيلة أن تندرج ضمن النص القصصي لحظة الكتابة، حين تتلبس مشاعره، وتترجم لسان حال واقعه المعاش والحقيقي.

وبما أنّ القاص الجزائري "بشير خلف" له دور كبير في العملية الإبداعية، فكان عليه أن يتمثل الواقع في نصه القصصي، دون أن يخرجه من حقيقته المعاشة، لذلك وظف اللغة العامية (الدارجة) فالقصة القصيرة خلاصة التجربة لديه قد تقمصت دور " الآلة التي تقيس حرارة المجتمع، لأنها تتطرق إلى كافة التيارات الفكرية وتتكيف في كل الأحوال والمواقف، وتتبع جميع المغريات التي تثيرها الظروف، ثم إنها توضح الأساليب العامة للتفكير والشعور والتصرف إزاء حادة ما، كما أنها تشكل المادة التي يمكن أن يستخدمها الفيلسوف والمؤرخ والبحث الاجتماعي"[1] على حد قول (موريس نادو).

اكتسب القاص "بشير خلف" هذه التقنية من مرحلة التجريب التي ليست بالأمر السهل ولا الهين، فهي عمل جاد يحتاج الكاتب فيها إلى جهد كبير لكي لا يصبح التجريب من أجل التجريب، وتضيع جمالية النص القصصي في مقابل ذلك، وبما أنّ توظيف اللهجات العامية يدخل في مجال التجريب، فإنّ التهجين اللغوي يتحول " إلى ملتقى وعيين لغويين مفصولين، فالحواجز بين (الفصحى) و(العامية) تنهار، وإعادة تنبير الصوغ الأسلوبي

---

[1]- المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 20011، ص: 63.

تكتسب الصوت المتلفظ عمقه الاجتماعي ونكهته (الإقليمية) بحيث تغدو (صورة اللغة) حلية لتشخيص اللغة الروائية وفق سيرورة تركيبية كرنفالية. هكذا تنفتح طقوس الأسلبة على مأثور الاقوال والحكم التي تحبل بها الذاكرة الشعبية، والتي تشكل رصيداً ثقافياً تراثياً أصيلاً"[1].

ومن يمعن النظر في بحثه عن شظايا اللغة العامية في نصوصه القصصية، يظهر له محدودية التوظيف، وتقنينه لمساحة اللغة الدارجة بالقياس إلى اللغة الفصحى، ما عدا ما تضمنته من الأمثال والحكم والأقوال الأدبية، ولا شك أنّ لانخراط لغة الموروث الشعبي في لغة النص القصة القصيرة، داخل فضاءات السرد والحوار والوصف، حملت هموم الواقع بمشاكله وقضاياه، وتشابكه مع اللغة العامية يمثل انزياحاً مبرراً داخل لغة وأسلوب القاص "بشير خلف" وهو الذي يصارع داخل حلبة الحوار وقد أمكن حسمها –تقريباً– لصالح اللغة الفصحى، وما ظهر من اللغة العامية تقاسم أطراف الصراع بين مؤيد ومعارض، فهو يمارس الكتابة الإبداعية، وتوظيفه كان من باب التجريب وإبراز قدرته الفنية في تطريز النص القصصي بغزارة ألوان اللغة وتعدد اللهجات من ألفاظها الجمالية ومفرداتها التي بقدر ما خضعت للتوظيف البسيط على مستوى البنية السطحية، كانت أكثر تعقيداً على مستوى البينة العميقة حين أخضعها للتعقيد اللغوي، فهي منذ نشأتها لغة إبداع وفن الذي له لغته الخاصة، لغة خطاب خاص، ينبع من طبيعة العمل الفني نفسه، ويفضي إليه، مكنته من إحكام بناء نصه، وعبور نسقية الكتابة إلى حرفيتها بالحفر في عمق اللغة، هذه العملية خرجت من مجرد سرد، وحكي للأحداث، إلى تصوير وقد رسمت صور الواقع بصور حقيقية جراء اللغة العامية.

فاللغة تضفي بسحرها المبدع وبروعتها في تلبس الغموض والحجب وممارسة سياسة التهرّب وراء الأقنعة، ربما تمارس علاقة عشق بينه وبينها، وتتحول إلى أمنيات

---

[1]– محمد أمنصور، إستراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص: 149.

وغايات تبدو سراباً بعيد المدى لمن لا يدركها، ولا يستطيع القبض عليها، لتتدخل لغة القاص "بشير خلف" بسطوتها وسرعتها ولذتها، تفصح وتُدين وتدافع كمن يخوض معركة الكتابة مع اللغة أثناء الإبداع وهو يستعرض القضايا.

-لازمة التوظيف الإبداعي/ اللغة الدارجة في الخطاب القصصي:

من خط سير سيرورة الحكي لدى القاص "بشير خلف" وقد حفزته دواعي تنوعت مشاربها يوظفون التراث الشعبي واللهجات العامية المحلية، ينطق النص بهويته وفلسفته الحياتية في طريقة الحياة ومناهضته ونقده بطرق يريد القاص من خلالها طرق مسامع القارئ وهو يدق بحرفية على نواقيس الخطر فيستعملها لأغراض فنية أيديولوجية، في محاولته في كل مرة قبض الواقع ومحاكمته ليُحِل عدالة الحق في قدرتها على التغيير في واقع نخرته الهموم وهددت أمنه وجعلته يعاني من ظواهر تفشت وكان لزاما نقدها بوعي الكاتب المدرك لواقعه المعاش. بتنويعات فنية وجمالية تأخذ طابع السخرية في بعض الأحيان لتكون قريبة من التعبير الشعبي، وفي حين آخر تأخذ طابع الرمز والإحالة على المستور والمبطن تحت تقنية توظيف اللهجة العامية المحلية، التي تدعم بنية اللغة الفصحى في مقابل جمال النص القصصي.

تتنوع الخطابات الإبداعية، وتتنوع معها طرق استعمال اللغة، فلكل مبدع قاموسه اللغوي، وإستراتيجيته الخاصة في دمج مكونات اللغة ضمن سياق قصصي جزائري محلي، فكانت رؤية القاص "بشير خلف" رؤية مشابهة لطريقة معالجته وطرحه للقضايا، مثله مثل غيره من القُصاص والروائيين العرب والجزائريين أمثال: عبدالحميد هدوقة والطاهر وطار، وواسيني الأعرج، وعبد المالك مرتاض.. وغيرهم من المبدعين كان يُلحظ على تجربتهم الكتابية توظيف التراث الشعبي، في الرواية الجزائرية، وما القصة القصيرة الجزائرية إلا امتداد للجذور العريقة الضاربة في عمق التراث القصصي منذ القدم لما يميزها من خصائص فنية وجمالية قادرة على دمج القديم في الحديث، يمكن أن يكون هناك بعض الاختلافات بين الأجناس الأدبية في معمارها البنائي ولكنها تتقاطع معا

في مرحلة التجريب حين توظيف التراث بما يتناسب مع روح العصر والتكنولوجيا والمغامرة الكتابية الجديدة.

ونحاول أن نقف على بعض النصوص القصصية التي حاول القاص أن يؤسس بنيتها على المزاوجة بين الفصحى واللهجة العامية. ومن بين سراديب اللغة نسير ضمن خط اللهجة العامية التي كان لها حظ في تفرعها من رحم اللغة الفصحى لإضفاء نوع من المحلية. نرصد منها لغة الأمّ في قصصه فقد حملت تشكيلاتها، الرّأفة–الحنية–الحب–الدفء والأمان– الحرص، وتجسّد ذلك في قول القاص:

"**مالك يا مسعود ما غادرت الفراش للتو؟ أأنت بخير حيرتنا والله ؟** "[1]

يجد القاص نفسه أثناء لحظة الكتابة بين لغة الأدب، ولغة الواقع، بين أن تكون لغته رفيعة متعالية، وبين أن يبسطها على بساط اللغة الهجينة البسيطة والمتداولة، ولأنه بصدد انجاز خطاب إبداعي، يحترز في لغته أن تكون هادفة وتصل للآخرين من دون مواربة، فيستغل خط سير اللغة في تضمينات نصه وما يرغب في توصيله أو يهدف إليه، لتصبح عملية التواصل على المحك، وعلى شفا حفرة من الوقوع غير أنّ القاص يمنحها ما يتوافق مع لغة المتلقي قدراً من المعلومات والمحمولات توقظ ذاكرته وتفصح عن مقاصده في شبكة التعالقات لديه، بما يتوافق مع مرجعيته الثقافية، فيقوم النص القصصي ببناء نفسه من جديد ضمن لغة مزدوجة يريد بها القاص شفافية الواقع، وقد حرص القاص كل الحرص على توظيفها بشكل يصعب تجليته خوفاً من وقوعه في المباشرة والأسلوب السهل المقروء، لذلك هذا التوظيف أكثر حذراً وهو يمارس حرفية الكتابة فيقول:

"– يا خوي، **أقسمت يمين الله ألا أدخل البلدية وذلك الشرطي الكلب فيها**"[2]

وهو أمر طبيعي لأنّ القاص "بشير خلف" ابن بيئته، يعبر بتعابير شعبية محلية، تتميز بمفرداتها وتراكيبها فكان لابد أن يكون لها حضور في إبداعه القصصي. يضفي

1– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 452.

2– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 244.

توظيف اللغة العامية خصوصية فنية، مع صعوبة هذا التوظيف، نجده يتسلل بخفة في حوار كانت الكتابة فيه "خرق لكل نمطية مفروضة، وليست ممارسة مهنية محضة، إنها فضاء من التفاعلات التي يخترق من خلالها الكاتب حدود الأنواع لخلق فضاء جديد وإبداع جديد"[1]. وقد لحق هذا الإبداع الجديد بهذه اللغة، فصيرها لغة تحقق المطلوب الفني في النص القصصي حين يقول:

"الملّف يا خوي أوراقه يجب أن تكون تامة، لا يا أخي.. ولا كلمة واحدة.. أعمل كغيرك. ادهن السير، .. "[2]

والملاحظ هنا أن قصد القاص من هذا التوظيف هو تعميق الإحساس بالحياة، وجعل المتلقي يقف على قضايا الإنسان في حياته اليومية، ويتعرف على مثل هذه الفئة الفاسدة في المجتمع التي تتعامل لقضاء حوائجها بالمعريفة والرشوة. وقد وظف المثل العامي: أدهن السير تسير في الحوار الذي أجراه البطل مع موظفي الإدارة في البلدية يقول القاص من نفس القصة حمل بين طياته:

"**– على بالك، يدهنون –السير–**

– آ.. آ.. فهمت يا سيدي.. كيف غاب ذلك عن بالي

"أه نسيت لعنة الله على الشيطان ماذا تشرب يا عم محمود؟"[3].

ما يمكن استخلاصه من توظيف القاص للغة العامية هي دواعي إظهار المنحى الإيديولوجي في المجتمع الجزائري، وقد تكون لأغراض فنية وجمالية، أو أغراض الإحاطة بثقافة اللهجة السوفية المحلية، لأنّ هذا النوع من التوظيف يُثري النص القصصي جراء تنوع اللهجات داخله، لأنّ فيه تعريض على التنوع الاجتماعي، ليكون هناك تفاعل داخل الفضاء الشعبي باستعمال اللغة الدارجة، " تحقيق تنوع أسلوبي يتغذى من بلاغة

---

[1]– أبلاغ محمد عبد الجليل، شعرية النص النثري (مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري)، المدارس شركة النشر والتوزيع الدار البيضاء، ط1، 2002، 47.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 246.

[3]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 359.

العامي والمأثور واليومي، ويقع ذلك في الحدود التي يثري بها تنوع الأساليب والموقف التعبيري للغة الأم بالنسبة للإبداع. ومثل هذا التلوين يساهم في الصوغ الحواري للنبرات التي تمثل في الواقع تباين المتكلمين بحسب نظام التراتب الذي يندرجون ضمنه ويتفاعلون في سياقه سلباً وإيجاباً"[1]

القاص مدرك للتجربة، وهو الذي اكتنزت لغته الفصحى بالغور والتمكن، ولأنّ النص القصصي المكتوب بالعربية الفصحى، هو نص اتسع فضاؤه ليتواشج مع لهجات أخرى عامية (دارجة) متداولة ضمن الفضاء العربي، والمحيط الصحراوي السوفي، ولذا فلا مناص من الكتابة بالعامية في بعض المواقف التي تستدعي حضورها بقوة من أجل تقريب النص للقارئ في الكشف عن دوافع إيديولوجية، تحاول زحزحة اللغة الفصحى من مكانتها الإبداعية التواصلية، وتحل مكانها لتكون أبلغ وأوضح للمشهد الإداري وطريقة تعامل موظفيه في الجزائر، لأنّها أكثر التصاقاً بالواقع وأكثر تعبيراً عن الهموم اليومية لأفراد المجتمع، فهي قريبة من مشاعرهم وإحساساتهم، فلغة القاص جاءت لغة عربية فصيحة، لغة أدبية جميلة وراقية، تحمل بين ثناياها هموم شعب، يقول الناقد مخلوف عامر اللغة العربية أنّه "بإمكانها أن تحقق التميز والاختلاف إذا كانت قناعة الأديب الذي يستعملها تنزع نحو التميز عن الآخر، بل تنزع إلى تغيير صورتنا نحو الآخر"[2]. وتلك حقيقة لا غبار عليها، ولا تغفل عنها حافظة عقل أديب مبدع، شغله الشاغل السمو باللغة وبعمله الفني المبتكر، يقدمها لذائقة المتلقي المتسلح في ميدان القراءة والمتأهب لمعركة التفاعل بين النص التراثي وقارئه.

[1]- عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية تحولات اللغة والحوار المدارس، ط1، 2000م، ص: 86.

[2]- مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، ط1، ص: 203.

ثانيا- مرحلة التجريب وتداخل الأجناس:

في المرحلة التجديدية تظهر تنويعات للقصة القصيرة في ما يمكن أن نسميه بقصة تيار الوعي، وحلقة القصص القصيرة.

1- القصة القصيدة:

ومن يشق عباب بحر القصة القصيرة لدى القاص "بشير خلف"، أو الدارس لقصصه يكتشف من الوهلة الأولى فضائية التشكيل لديه، وكيف وزع القصة باتجاه ينزع نحو كتابة القصة القصيدة تحت وطأة الاكتشاف والتجريب، ولابُد للمبدع أن يكون حُراً طليقاً لا تحده حدود القيود لينتج نصاً يشد القارئ يمتلأ بالدفقة الشعورية ويتلمس روح الشعر فيها مثله مثل هؤلاء الشعراء الذين يتمتعون بالتجربة في الإبداع اللغوي فتظهر طاقة الانزياح، في قصة (الرحيل) قريبة من القصيدة في قوله:

"**-لا ترحل أرجوك. حياتي ستكون جحيما ببُعدكَ عني.**

- أعذريني عزيزتي، فالنداء الآتي من بعيد أقوى مني.

- أرجوك لا ترحل. أنت الأمل وأنت الحياة لي."[1]

هذا النوع من القصة نوع جديد حداثي رغم أنه شعر، إلا أنه أدرج ضمن ما أصطلح عليه بـــ"القصة القصيدة". "فلا يقتصر الحضور الشعري على المستوى اللغوي، بل يتجاوزه إلى سائر المستويات التي تشكل مكونات الخطاب السردي، فتصبح البنية السردية كلها مبللة بماء الشعر، وتتضافر الشعرية مع السردية بالشكل الذي يتيح لنا أن نفتح قوساً لاقتراح مصطلح جديد نشتقه معا، نسميه (الشردية) ونطلقه مركباً نحتيا عليها، فنكون قد حققنا الجمع بينهما ليعطي لنا دلالة شعرية سائرة، نافرة، هاربة، طريدة، مستعصية تبحث عن نفسها في غير مواطنها"[2].

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 430.

[2]- يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات، دار أقطاب الفكر، الجزائر، 2006، ص: 128-134.

إنّ القاص نجح في سرد القصة، إذ قام بتقسيمها إلى مقاطع وفي كل مقطع يروي أحداثا جديدة، مع أنه تجاوز الشكل المعتاد للقصة القصيرة "أي تجريب يتجاوز المألوف والمعتاد بإعطاء الألفاظ حمولات دلالية جديدة موحية، تعكس الأثر الذي كان وراء العمل"[1]. فما تستنطقه الشعرية "هو خصائص هذا الخطاب الأدبي والذي تكون فيه اللغة الجوهر والوسيلة وذلك يتجاوز مكونات البناء الداخلية"[2]"إنّ هذه الوحدات السردية القصيرة لتحمل في عمقها الدلائل شحنة التوتر الجمالي وثنائيات الإشراق الشعري الذي بدا يزحف على المتن النثري ليصير كلاً واحداً/ مكسراً في ذلك أسطورة الأجناس الأدبية"[3].

القاص "بشير خلف" من الأدباء الذين خالطت حفيظتهم الشعر، واستكانت لغته في تعابيره وخلجاته، والدارس لمجموعته (الدفْء المفقود) يلحظ نزوعه لكتابة القصة القصيدة. تطويراً في شكل القصة الجزائرية القصيرة، (وشاع أيضاً استخدام اللغة الشعرية في القصص الحديثة حتى كادت اللغة تصبح "هي مادة القص وغايته بدلاً من أن تكون وسيلته، وكان النقاد يعبرون عن اللغة المقصودة لذاتها في الشعر بالزجاج الملون، واللغة الوسيلة بالزجاج الشفاف في القصة، وفي السرد الحديث تداخلت اللغتان معاً، فليس ثمة تقرير بل تشكيل"[4].

أبدع القاص "بشير خلف" في تجربته القصصية، حين يغرف من التراث العربي وتاريخه الطويل يستمد منه معانيه ورموزه، ويعبر عن قضية الإنسان بشتّى الصور والأشكال..، فهو بهذا يكون قد تغلغل مسام اللغة وكتب بلغة شاعرية نابعة من حسه الإنساني؛ وتأخذ كل قصة قصيرة لديه شكلاً مبتكراً يتحرى فيه التجديد ويبتعد عن التقليد بما يسمح له النموذج القصصي أن يمتد بزخم الدلالة ويُقصِر حين يلجأ للتكثيف.

---

[1]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، ص: 137.

[2]- عبد القادر بن سالم، السرد وامتداد الحكاية، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2009، ص: 101-102.

[3]- المرجع نفسه، ص: 104.

[4]- إبراهيم الطائي، بين القصة الأدبية والقصة الصحفية، ص: 165.

وفي قصة الدفْء المفقود(صفحة 382)، نجد أنّ القصة تتخذ شكل القصيدة، وسأحللها نموذجاً دالاً على هذا الشكل القصصي، وقد وسم هذا العنوان المجموعة ككل، وخصه بعنوان قصة قصيرة ضمن قصص المجموعة القصصية، والمجموعة فيها عددٌ غير قليل اتخذ هذا الشكل نحو قصة: الرّسام (صفحة: 339)، قصة في دجى الليل تنمو الأشواك(صفحة: 368)، قصة الرجل الأنيق (صفحة: 394)، قصة في دروب الفردوس (من صفحة 407إلى 414)، وغيرها ضمن المجموعات القصصية "الأعمال غير الكاملة" إلا أنّ سنخص بالدراسة مجموعة الدفء المفقود سنتخذ قصصها للتمثيل على هذا المنحى التجريبي.

وأول ملمحٍ يلوح في أفق القراءة هو أنّ اللغة جاءت ممتلئة، محملة بالصور الشعرية، مُنبرية بأسلوب السرد، يحكي القاص حكاية مدينة متعبة مرهقة ببنائها القديم، والبطل متمسك بها يرى فيها الأمل وهي تتهاوى وكل الصور في القصة تنذر بالخطر، فاتجه القاص بهذه القصة في اتجاه القصيدة الشعرية لتكون قريبة من الذات الإنسانية في محاولة التعبير على مضمونها السياسي، والأخلاقي بمرجعيته الضاربة في أعماق التاريخ كاشفاً عن العقلية العربية بصفة عامة والجزائرية بما ضمنه القاص في عقلية أهل الجنوب خاصية تميزت بها النفوس الطيبة واستكانت لها اللغة الشعرية وسمحت لها أن تكون سفيرة حرفها لإضاءة المشهد النفسي ونوازعه وما يحيط بهذا البطل من أخطار وكوارث خاصة في بيئة المدينة، خاصة مع إنذار أخير لإمكانية سقوط العمارة القديمة المهترئة ذات الغرف/عجوز، عفنة كما عبّر عنها القاص، يعطينا مزيداً من الفخر والاعتزاز ببيئته الأم(الجنوب) حيث النفوس المطمئنة والحياة البسيطة البعيدة عن تعقيدات الحياة بالمدينة. وللدلالة على ذلك نورد ما قاله القاص من أول القصة:

"في غرفة عفنة متعفّنة تآكلت أرضيتها بفعل أقدام الكثيرين ممّن وطأوها..

تشوّهت الطبقة الخارجية لجدرانها..

حُفرت عليها أسماء العشرات وتاريخ مرورهم، أو بقائهم بها..

فوق رأس الجميع تمتدّ حبال مثقلة بألبسة ذات مقاسات متفاوتة، والألوان باهتة..

يثقل ليلاً، وقد يُترك بحمله الثقيل لأيام..

الشمس في عداء مستمرّ التي تعلوها شبيهات لها في طابقين..

كأنّها تستغيث ولا مُغيث.. تترجّى تركها حرّة..

آمنة في سنواتها الأخيرة..

تحكي ذكريات المجد في عمرها الطويل. ألا يحق لها أن تستريح؟ أليس من حقّها أن تتقاعد؟ وتخلو بعضاً من الوت؟.. إنّها لا تزال تصرخ، وتُنذر نازليها بالتشقّق والطقطقة.. لكن إلى متى؟ العديد من غُرف هذا الحي الحامل للأمجاد انهارت. انهيارها إشعارٌ للجميع بإخلاء البقية الباقية.. لا أحد يسمع، والنزلاء كثيرون.. كثيرون.. كثيرون.."[1].

في هذا المقطع القصصي نلحظُ أنّ القاص رسم رمزية الإنسان –(غرفة/ عجوز) لها صفاتها التي ظهرت من خلال الوصف، وقد ميزتها بطابع خاص يعبر عن الكبر والعجز، في بيئة يحكمها قانون المدينة. لكن الغرفة– العجوز، تبدو مرهقة تصيح وتنذر بالخطر، الحياة في هذه العمارة أشبه بالمجازفة، وقد أعلنت الشقق كبر سنها، تصرخ تريد أن تستريح وتتقاعد، فيما أصيبت بحالة من الاستنفار والنفور؛ فيما يستهزئ النزلاء حين يقصدونها، لا يقدرون هذا التآكل الذي قد يسقط في أية لحظة، ويحدث كارثة تسفر عن موت الغرف/ساكنيها.

فضل القاص الكتابة في هذه المجموعة بدفقات شعورية، وهو يبحث عن الدفء، كان يمكن أن يكتب بالطريقة التقليدية المألوفة، لكن القصة الجزائرية عند القاص بدأت منذ 1972 وقد طورت من تقنياتها وشكلها في مرحلة التسعينيات 1999م، مرحلة التجديد والتجريب، وقد واكب فيها القاص روح العصر، فلم يعد لها مسارٌ واحد تلتزم به، وأصبحت مطواعة تناسب المشاعر التي يريد تفسير قلقها، وهنا نتطرق إلى التطور

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الدفء المفقود"، ص: 430.

والتجديد في القصة الجزائرية القصيرة، وقد تمردت على المألوف ولم تبق تلك القصة الجامدة التي تنتظر الخبر لكي يسيج نطاقها؛ بل تطورت وخرجت خارج حدود السياج تبحث لها عن تواشجات تدعم به خطاب الحكاية القصصي.

في نطاق غرفة فردية، لابُدّ من الإشارة إلى مستويات الحس الشعري لدى الكاتب قد "تعمقت في هذه المرحلة ولقد (شدَّدت نظرية الأجناس على التمايز بين أشكال وأنماط التعبير (الكتابة)، وضعت لذلك حدوداً فاصلة معروفة. إلا أنّ الكاتب، شاعراً كان أو قاصاً أو روائياً وكاتب مسرحيات، لا يتقيد بتلك الفواصل في عصرنا؛ حيث تتداخل كل القيم وتتعايش كل الأحاسيس والمواقف والأمكنة، حيث الاختلاط سيد المرحلة، والهُجنة سمتها). فأصبح الكاتب يعبر عن قضايا وموضوعات عامة بطابع شعري، انطلاقاً من الإحساس بالأنا، وموقع الإنسان الفرد ضمن المجموع. إلا أنّ هذا الفرد صار يضيق بحياة الجماعة فاتجه نحو الفردانية في عقله ومشاعره"[1]. اختلاط الشعري بالنثري.

وعندما يستمر الحدث بالتقدم للأمام تزداد الحاسة الشعورية بالهيجان والتوتر والتوحد، وهو إذ يأتي بصورة الفرد المغامر القوي المكابر لإثبات وجوده في نطاق الجماعة/المدينة، الذي لا يثنيه التراجع للوراء فكأنه يرسم صورة الفرد- الإنسان، وهو يقاوم كل الأخطار، يكافح في صمت، يصرخ في عياء، ليس هناك من يرد صدى كلماته أو أحاسيسه ومشاعره غير لغة الشعر فيقول القاص في مقطع آخر من نفس القصة:

"كتيار كهربائي دبّ في جسمك.. تذكرت أنت بدورك.. والذكريات جميلة بأفراحها، وأتراحها.. غادر الرفاق الغرفة نازلين الدرجات الخرسانية المُؤدية إلى محطة الحافلات في قفزات سريعة جداً.. متخطين في كل قفزة درجتين.. ثلاث درجات.. أربعاً مروراً بدروب القصبة الضيقة.. والأزقة الملتوية.. قاطعين ساحة ابن باديس.. فساحة الشهداء، ثم باب عزّون، فساحة بور سعيد.. فدرجات الهبوط وصولاً إلى الرصيف المقابل لمحطة

[1]- علي محمد المومني، الحداثة والتجريب في القصة الأردنية (1967-2000) "دراسة نقدية تحليلية"، طبع بدعم من وزارة الثقافة- دروب، (د.ط)، (د.ت)، الأردن، ص: 238.

القطار. بقيت أنت مع الذكريات تحكيها لمن؟ للجدران التي شاخت وملّت من سماع الحكايات التي حكاها منْ نزل بهذه الغرفة العجوز طوال أكثر من خمسة قرون"[1].

صور تختزل وحشية بليغة لشكل ومذاق الحياة في المدن الجزائرية عبر خمسة قرون، فضاء الأبيض والأسود تلتقط ما اعترى الفضاء الطباعي للنص القصصي النزوع الشعري ويتمثل في اعتماد القاص على نقطتي التخييل والإبداع بين الجمل، مما يتوجب على القارئ أن يقرأه قراءة شعرية متأنية، متباطئة لطبيعة الجمل السردية المكتوبة بشكل القصيدة الشعرية، مما وجود نقطة انعطاف تحول مسار الكتابة، فالجمل في قفزات سريعة جدا، متخطين في كل قفزة خطوتين، والأزقة الملتوية، الذكريات تحكيها لمن؟، الجدران شاخت، ملت، الغرفة عجوز..، هذا السؤال الصعب تستعصي فيه الإجابة وتأبى الرضوخ كما يأبى البطل المغامر العودة لدياره في البلدة، وظهور الأنا الطاغية في نفسه- الغرفة/ العجوز فضاء المدينة، أفقده الإحساس الحقيقي بالخطر المحدق به وهو يحوقل من حوله.

التجأ القاص في سرده القصصي بالتدفق الشعوري، الجمل ملاحقة حتى تتصاعد إلى نوع من الندم والشعور بالذنب اتجاه نفسه واتجاه عائلته، وهو يسأل ذاته المتورطة في زخم سلسلة الذكريات لمن يحكيها؟ يتسرب شعور الإخفاق الذي لا يريد أن يبوح به فيضمره، ومنه يُلحظ أنّ القاص أصبح لديه حالةٌ من تفجر اللاوعي في الكتابة، وأجد أنّ اللاوعي يعتمد على الشعر أكثر من القص بالرغم من الجمل السردية ولم تكن مسجوعة؛ إلا أنّ وقع الشعر الموزون ويعود ذلك للتأثير المباشر على المتلقي"[2].

قام القاص بالمزج بين تقنية الوصف لحالة الغرفة والشقق، العمارة / العجوز، بحالة الإنسان المغترب عن دياره، هو شخص مهدد بالموت، المرموز إليه بالانهيار في أية لحظة، وحالة السخرية والتهكم الذي وصل لدرجة الكذب على والديه وقد أوهمهم بأنه يعمل في المدينة، وحاله جيدة، ويتقاضى أجراً من رجل ثري، وغيرها من فنون الخداع

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الدفء المفقود"، ص: 383.

[2]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 240.

المرّ الذي صور القاص حوار الوهم لدى الشخصية، من أجل التقدم بالحدث إلى الأمام والتغلغل في قضايا شائكة يريد القاص معالجتها، كقضية الهجرة من القرية إلى المدينة بحكم قلة الفرص في بيئة صحراوية نائية مقارنة بحظوظ الفرص في مدينة لا يعرف عنها شيئاً ولا تمت له بصلة، لكنه يعتبر نفسه مغامراً بطلاً، إنّها صورة مبنية على الحلم والألم، ولو كانت القصة من الشعر النابع من الذات المرهقة لما استطاع القاص أن يصور ويرمز حالة النفوس في بيئتها الحقيقة التي ينتمي إليها وتنمي إليه، يقول القاص:

" –المدينة يا ولدي بئرٌ عميقة جدرانها ملساء.. كلّما حاولت الخروج منها ارتددْتَ على أعقابها خاسئاً.. صقيعها ينخر خلاياك.. فيها تفقد الدفْء الإنساني الذي ترعرعتً فيه.. الحياة يا ولدي رحلة شاقّة في دربٍ طويل.. أرضه تارات مفروشة بالورد، وتارات بالأشواك.. وعلينا جميعاً السير في هذا الدرب مرغمين.. وسيلة السير يا ولدي تختلف أمامنا، والحياة تجارب.. جرّب.. سيأتي يوم تجد البرد يسكن كيانك.. ينخر عظامك، حينها تتشوّق إلى دفْء الحنين الذي افتقدته.. الدفْء موجود هنا في هذا البيت البسيط بساطة أهله، وطيبتهم."[1]. لا يستطيع الإنسان الاستمرار في خداع نفسه وخداع الآخرين، ولابد من نهاية يفصل بها شعوره المتأرجح بين البقاء أو العودة، وقد فقد الدفْء في المدينة ولابد له من عودة يعيد بها حساباته الداخلية التي تموج بين كرٍ وفرٍ، يُقبل ويدبر على مستقبل مجهول غامض في بيئة المدينة، ويدبر على أرضٍ معطاءٍ يمكنها قلب موازين الحكاية بكثير من المفاجآت، بهذا نستشف عمق المفارقة بين الحياة في المدينة والحياة في القرية، مفارقة ساخرة ومؤلمة، ويختم بقوله:

"بعد سماعك لنشرة الأخبار الصباحية بالأمس.. قرّرتَ قراراً لا رجعة فيه.. سالك رفاق الإقامة في الغرفة العفنة المتعفنّة لمّا عادوا، وقد فاجأتهم تذكرة السفر وهي تطلّ من جيب سترتك:

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "ظلال بلا أجساد"، ص: 392.

– كيف خطر لك هذا السفر المفاجئ؟ أهلك بخيرٍ في البلدة.

– أنا الذي لستُ بخير يا رفاق...

– ولكنك بخير.. وتنعم بصحة جيدة.

– ظاهرياً ذلك.. أمّا باطنياً الذي تتكلّم عنه يحصل إلاّ عندما أستعيد الدفْء المفقود الذي فقدته هنا.. سأجده هناك مع حنان الأصول، ومع التربة الزكيّة المعطاء."[1].

هذه القصة، بدفقاتها الشعورية وجملها السردية المتلاحقة مع ما فيها من الحركة وطرح التساؤلات، والرموز المستوحاة من طبيعة النص المختلط بالشعري والنثري تتناول قضية الإنسان المعاصر، خصوصاً مع امتداد جذوره التاريخية، وأصوله المنتمية إلى بيئة بسيطة في عمق الأنا– الغرفة (العجوز) –المدينة– السلطة– قادرة على سلب هذا الفخر والاعتزاز بالنفس وبما يملكه من خيرات وثروات تمكنه من العيش الكريم ولكن التجربة أخذت دورها من مخاطرة القصة القصيرة، بين التجريب في شكل القصة وبين التجريب في تغير نمط الحياة، يركن القاص بكلماته وألفاظه إلى الرمز حتى آخر كلمة أو عبارة من القصة في اكتشافه أخيراً أنّ القوة ليست في الهروب والبحث في المجهول المعتم بعيداً عن الذات والأرض، ولكن القوّة في من عرف قيمة نفسه، وقدر قيمة ما يمكن أن تمنحه هذه الأرض الطيبة حين يصدق، يجد الدفء والحنان والطمأنينة في نفسه وفي بيئته.

بهذا يكون القاص قد شفّر رسائله بأسلوب القصيدة الشعرية التي قوامها الغموض والرمز، وضرب عصفورين بحجر واحد وهو يمارس السرد شعراً ونثراً ويوازن بين الدفقات الشعورية مكان وزن القوافي في الشعر، ويعتبر الذات مكمن الشعور، فإذا نقلت هذه الذات من مكانها الأصلي اختنقت كما تختنق الكلمات وتختلج في نفس الشاعر فينفس على كربه وهمومه ومواجعه بأسلوب القصيدة والشعر المعاصر، فكان هذه المرة من قبيل

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 393.

القصة القصيرة في شكل القصة القصدية بتلوينات وروح الشعر. وإلى كل إنسان عربي أو جزائري قد رمز له القاص في خفايا سطور القصة، القضية قضية قناعة لا قضية عرض عضلات في غير موقعها من القضايا الوطنية والقومية التي وظفها القاص في خروج الفرد عن الجماعة. فهو يعبر عن الوطني القومي/ السياسي، ويعبر عن قضية سياسية بالدرجة الأولى لا يصرح بها علناً ولكن يتركها للقارئ كملمح إيحائي تميزت به روح القصة القصيدة النثرية.

-مرحلة الاكتشاف والتجريب في القصة القصيرة (القصة القصيرة جدا):

جعل القاص للقصة القصيرة صورة مركزية بمثابة الإطار، ومعادلاً رمزياً يتشكل من الصورة الجزئية ضمن فسيفسائية اللوحة، تتراسل الفنون فيما بينها وتتكامل لتشكل في النهاية معادلا موضوعيا واحد يسرد حكاية ما.. وقعت في زمن ومكان ما..

محاولات القاص وهو يمارس مرحلة التجريب كانت مفعمة وثرية ومنظمة بحيث يتلامس ويتقاطع ويتماهى مع عدة فنون تشكيلية، في قوالب مبتكرة للقصة القصيرة في فترة حساسة تتموقع بين التأصيل والحداثة. وخلقه لقوالب جديدة هو ضرب من المجازفة، استطاع القاص من خلاله أن يبرهن عن قدرته اللامتناهية على الابتكار رغم مَسْحَةِ التردد الظاهرة التي نلمسها من حين لآخر في المجموعات الأولى إلا أنّ هذه الطاقة تفجرت كطاقة مكنونة في المجموعتين القصصيتين (الشموخ والدفء المفقود وظلال بلا أجساد) مزيج من التنوع خلق طاقة حوارية بين النص ومتلقيه ساعدت على التفاعل وتتبع الأثر الدافع لاكتشاف مثل هذا التحول الأدبي في جنس القصة القصيرة.

قصص المجموعتين متفاوتة في الطول والقصر، وفي طبيعة السرد والشخوص والتجريد من عدمه، فتعددت مستوياتها اللغوية والحكائية، ونتجت عن هذه القصص دلالات فضائية تؤشر على ميلاد مرحلة جديدة، منها المعنونة والمرقمة والمنمذجة على شكل: (اللوحة، اللقطة، المشهد..)، وكل مجموعة تتابع في سلاسة متناهية البساطة سطحيا، عميقة دلاليا، مترامية الأطراف رمزياً، مشكلة بنية سردية صغرى تقيم تمازجاً

في إطار بنية واحدة، ولحمتها هي المعاني المفارقة النابعة من طبيعة اللغة الحية والحياة، وهي تحدث خارج الزمن والمكان، وأحياناً تتراكم وتتقاطع خطوطها العشوائية التي لا بداية لها ولا نهاية، كما تمركزت على عدّة تقنيات أبرزها التراث الأدبي من سرد وشعر وقرآن وحديث نبوي شريف وأمثلة وغيرها كثير وهو يشبع النص بتخوم جديدة تتناسب وعمق النص ليزيد من إشعاعه ودلالته به، وأحياناً يفككه ويجزئه ويركب من فسيفسائه منمنمات قصصية جديدة.

نجد كذلك له محاولات في كتابة القصة القصيرة جدا في وقت مبكر تخللت تجربته القصصية؛ حيث يعتبر تكشفا واضحا على مجاراته لمجريات التطور القصصي في عصره، يواكب بخجل وتردد يتوجس خيفة؛ وهذا ما لمحناه في لواعج هذه الدراسة لكن رغم ذلك كانت محاولات ناجحة تخضع لقواعد الجنس الجديد وتدعمه. **يقول الباحث شريبط أحمد شريبط**" التزم بشير خلف بالأصول الفنية المعروفة في القصة القصيرة خصوصاً بنية الحدث وطرائق عرضه (...) يشكل الزمن الماضي ميدانًا رحباً تجول فيه أحداثه وشخصياته، وقد حاول في بعض قصصه تجاوز عالمه الأثير المميز إلى ميدان التجريب، ولكنه بقي مشدوداً لعالمه ورؤيته الفنية والفكرية، كما هو واضح في قصته "خمس قصص قصيرة"[1]. بهذا التقدير دأب القاص في العتبة النصية على تجنيسها بـ(خمس قصص قصيرة جدا) في نهاية مجموعة (أخاديد على شريد الزمن ومجموعة القرص الأحمر" ليربط حلقات هذا النوع بالنصوص الأخرى من شاكلته في ذاكرة المتلقي النصية، فالمؤشر الأجناسي نظام ملحق بالعنوان" لهذا يعدّ نظاماً رسمياً يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر لما يردان نسبته للنص، في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل إهمال هذه النسبة وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها، فهي باقية كموجة قرائي لهذا العمل"[2].

---

[1]- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص: 255.

[2]- جيرار جينت، مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، للدار البيضاء- المغرب، ط3، 2001، ص: 97.

ودال على التجريب الذي اتبعه القاص، فهذا المؤشر يعتبر عقد اتفاق بين الطرفين يستحضر فيه القاص أفق انتظار المتلقي وتوقعاته، وقد نجح القاص في مفاجأة المتلقي وجعله في حيرة من أمره لمن ينسب هذه النصوص التجريبية لحداثة النص القصصي وانزياحه النوعي.

2-القصة القصيرة جدا/ الومضة:

من الأشكال القصصية التي ظهرت في الربع الأخير في القرن العشرين ما يسمى (القصة القصيرة جدا أو الأقصوصة)، وقد أطلق على هذا النوع من القصص مسميات كثيرة بالإضافة إلى ما سبق منها: القصة الومضة، القصة اللقطة، القصة المكثفة، القصة المفاجئة، القصة الكبسولة، القصة البرقية القصة اللوحة المغامرة القصصية والقصة المختزلة وغيرها..، وهذا الاختلاف في التسميات يرجع إلى اختلاف آراء النقاد، فهذه القصة الومضة هي خروج عن البنية التقليدية للقصة القصيرة أو هي انزياح عنها وتمرد عليها.

فالقاص نراه مشدوداً إلى التجريب باعتباره ملمحاً حداثياً، فمن القصة إلى القصة القصيرة منها إلى القصة الومضة، التي أصبحت لوناً أدبياً جديداً له ميزاته وخصائصه حيث تعتمد على اللغة الشعرية المكثفة والمبالغة، أما سمة القِصَر فإنها تستدعي التركيز والاكتشاف والاختزال، فاللغة لم تعد ناقلة الحدث بل بانية له لأنها تعتمد على الاقتصاد في الكلمات، فأغلب سمة تطغى على هذا النوع تقنية التكثيف والشعرية.

وقد لجأ بشير خلف إلى هذا النوع من القصة ضمن مجموعته القصصية (أخاديد على شريط الزمن) بعنوان "خمس قصص قصيرة جداً) منها: الرزق موفور، الضحية، التحدّي، طفولة مهملة، العملاق.

هناك فارق يفصل بين جنس القصة الومضة وجنس القصة القصيرة المعهودة هي كلمة (جداً) فتصبح جنس القصة القصيرة جداً، تحيلنا هذه التسمية على نوعٍ آخر مختلف عن النموذج التقليدي للقصة بما يتمتع به من حدود فاصلة ومقومات وخصائص تميزه عن

غيره من الأنواع القصصية المعروفة، وإن كان يجمع بينهما عامل مشترك يتمثل في اعتمادهما العناصر ذاتها من: (الزمان- المكان- الشخصية- والحدث).

لابد أن ننوه على أنّ القصة القصيرة جداً هي فن ماتع ووجيز يصيب الهدف مثل رصاصة، ولكن يصعب تصويب الهدف بدقة على كثير من المبدعين المتحمسين للخوض في غمار التجربة الجديدة، يقول "(هارفيستابرو) لذا فإنّ كثيراً من النصوص التي تكتب باختزال واقتضاب ويظن كاتبها بأنها قصة ومضة لا يعد من قبيل قصة الومضة"[1] لذلك لابد للقاص أن يتسلح بمعدات الأداء اللغوي والفني وأن يمتلك من المهارة وأساليب السرد ما يخوله لتحوير الفكرة على شكل رؤية يقدمها وقد اقتطفها من ومضات الحياة الخاطفة في جوانب المجتمع المختلفة.

العناصر الأساسية لضمان خط كتابة ناجح للقصة القصيرة جدا:

-التكثيف:

لابد من عنصر التكثيف أن يكون حاضراً وبقوة، يقول يوسف إدريس: القصة هي رصاصة تصيب الهدف أسرع من أي رواية؛ ولأن أهم ما يميزها تكثيف الكلمات والاكتفاء بالقليل مما يفي بالغرض، يمكن أن نقول أنّها شحنة كهربائية خاطفة تظهر كومضة مكثفة جداً في سماء الكتابة السردية، وخالية من الزوائد والحشو الوصفي والاستطرادات الواعية وغير الواعية إضافة إلى الوحدة التي يجب أن تكون فيها فكرة واحدة يريد أن يبينها من خلال القصة التي ميزها الدكتور "محمد أقضاض" بالقصر "بحيث إذا حاولت أن تمد أرجلها لا تتجاوز الصفحة المتوسطة الحجم، وإذا انكمشت أكثر تقف في سطر أو جملتين. يقوم قصرها على اقتصادها الشديد في اللغة، وهذا يعني أنها توظف المعجم بطريقتها الخاصة، تفرغ اللفظ من معناه المألوف لتضغط فيه معاني أو

---

[1]- سيد غيث، فنيات الكتابة الأدبية (الرواية والقصة والمسرح والمقال والموال والمونولوج، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، الجيزة، ط1، 2016، ص: 72.

مداليل عديدة. كما يقوم على تكثيف العبارة بتكثيف دلالتها أيضا"[1]. وذلك لضمان كتابة ومضة ناجحة ومتميزة لتجنب وقوع الكاتب في الترهل لابد من استعمال تقنيات سريعة وحركات رشيقة للغة المختصرة وتجنب استعمال الصفات والظروف كما في أية قصة، ويجد الإشارة إلى أنّ هذا التكثيف لابد ألا يورط صاحبه بتغيب البطل بدعوى التكثيف، لأنّ غياب البطل غياباً تاما يقرب القصة من نسق آخر يتمثل في الخاطرة، لابد من حضور البطل فهو حامل للحدث والداعم للفعل ولكثير من الأوصاف في القصة وأي تلاعب بدوره أو محاولة تقليصه يقلل من قيمة القصة كفن. وأي محاولة لإلغائه تجعل القصة تغرق في جو من تراكم الوصف ويصبح التحرك عشوائياً لا يساعد على التقدم إلى الأمام، فــــــ "مشكلة النماذج الجديدة أنها تغزل كثيراً على التكثيف حدّ الوقوع في إشكالية اللعب وتجاوز القص إلى الافتعال يأتي هذا من باب ابتداع الإيجاز كغاية لا كوسيلة"[2].

-الحوار:

يعتبر الحوار من أكثر الأساليب الناجحة في إثارة أذن القارئ كمن كان مسترقاً للسمع، فبواسطته يستطيع معرفة ما يدور بين الشخصيات بعيدا عن سلطة السارد، يمنح الشخصيات حرية التعريف بنفسها وبما يدور في دواخلها وكيف تفكر وتتعامل وتفصح عن خصوصيتها الفردية الحية كما يعبر عنها لوكاتش، فللحوار وظيفة حيوية تتمثل في قدرته على التعامل مباشرة دون مواربة وتبعاً لخاصية الحوار المتمثلة في المشهدية فالأمر متعلق بالإيجاز اللغوي في الكلام فإنّ الحوار هو الأنسب والأكثر ملائمة لهذا النوع الجديد من السرد الذي قِوامه الإيحاء والرمز والتلميح في الومضة بصفة خاصة، لكي يثبت هذا الجنس حضوره واستقلاليته عن غيره من الأجناس الأدبية في سياق فنون السرد القصصي.

---

[1]- محمد أقضاض، مقاربة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، ص: 11.

[2]- سيد غيث، فنيات الكتابة الأدبية، ص: 73.

-الإيحاء:

يخلق التكثيف طاقة مشعة مشبعة بالإيحاءات والدلالات فتكون رشيقة في إيصال المعنى والمضمون، أن يوحي بما يريد أن يقوله في بناء سردي تتوفر فيه عناصر ضرورية قصد التأكيد على وجود حكاية Histoireأو عناصر حكائية يبني بها القارئ قصة أدبية، تقوده إلى الاعتقاد بأنّه يعرف عما تتحدث وإن لم يعمل على إعلامه بشكل مباشر إلا أنّه يجعل القارئ يستنتج كيفية تشكيل بنية النص لزاد انشغاله بقصتك، وقدرته على مساعده في إنتاج نفس النص هي تقنية الإيحاء التي تشتغل عكس التقريرية المباشرة وعلى الكاتب أن يولي الاهتمام بالقارئ فيكون القارئ معادلة عملاقة هنا، تساعد على بناء المعنى وتتقدم بالنص للأمام حين يسلك الكاتب بلغته سبيل التأويل من أجل الكشف على مدلول جديد خفي، يكون متوارياً خلف المدلول الأول وداله، وعملية التأويل تتغذى من الذاكرة الثقافية للقارئ، اعتماداً على حقول دلالية بارزة في متن القصة، تسمح بربط الوشائج بالاعتماد على الإيحاء في المرحلة الأولى وتجاوزه بطاقة التأويل للوصول إلى قراءة كلية للنص.

-الدهشة:

تعمل كثير من القصص القصيرة جدا على مفاجأة المتلقي، وإثارته فنيا وجماليا ودلاليا، واستفزازه عن طريق الانزياح والصورة الومضة بصورة عفوية على حساب حدث آخر هو المقصود في النهاية بغرض إيقاعه في شرك الحيرة والتعجب اندهاشا وإرباكا وسحرا. أو هي قدرتها على تعرّف الشخصية تعّرف الجاهل بحقيقة ما يدور حوله من أور متناقضة لوضعها الحقيقي، لأنّ المفارقة ترتكز على الجمع بين المتناقضات والمتضادات تآلفا واختلافا، كما تنبني على التناقض وتنافر الظواهر والأشياء، وذلك في ثنائيات متعاكسة ومفارقة في جدليتها الكينونية والواقعية والتخييلية.

فهي عموماً صورة بلاغية تعني: " قول المرء نقيض ما يعنيه لتأكيد المدح بما يشبه الذم وتأكيد الذم بما يشبه المدح"[1]. والمفارقة في الحقيقة هي: "عنصر من العناصر التي لا غنى عنها أبدا، وتعتمد على مبدأ تفريغ الذروة، وخرق المتوقع، ولكنها في الوقت ذاته ليست طرفة، وإذا كانت هذه القصة تضحك المتلقي، في بعض الأحيان، فإنها تسعى إلى تعميق إحساسه بالناس والأشياء، ولعل إيجاد المفارقة أن يكون أكثر جدوى في التعبير عن الموضوعات الكبيرة، كالعولمة والانتماء ومواجهة الذات."[2]، غايتها الخروج على نمط السّرد إلى تقنية فنية لعبتها تكمن في الإثارة والتشويق الذي يتحقق من ثنائية المفارقة التي من تعتمد كثير من نصوص القصة القصيرة جدا على عنصر المفارقة القائم على التضاد، والتقابل، والتناقض بين المواقف، أو بين ثنائية القولي والفعلي، والاعتماد على التعرية الكاريكاتورية، والكروتيسك، وتشويه الشخصيات والعوالم الموصوفة والأفضية المرصودة وذلك بريشة كوميدية قوامها: التهكم، والباروديا، والتهجين، والأسلبة، والانتقاد، والهجاء.

إنّ المفارقة موازنة ومقارنة بين حالتين يقدمها الكاتب من تضاد أو القبول الواقعي أو غير الواقعي المؤمل أو المتخيل يستشف من النص في صورة معطى لغوي، حمل دلالات في الموقف المضمون ولذا فإنّ "قوة التخييل المستخدمة لكل الطاقات الذهنية، الذاكرة، التفكير، التصور، المعرفة الواسعة، والصياغة الجميلة المدهشة"[3]. التي تنغرز في جدران أرواحنا تحريضاً من جهة وأخرى المفارقة تزيد إحساسنا بعمق الوضع الراهن الذي يسهم في استقصاء فهمنا للأمور وإيصالها بطريقة إيحائية تبتعد عن المباشرة، وترسم أفقها بجمالية الغموض والمكونات الفنية المثيرة لانتباه المتلقي.

1– سيد غيث، فنيات الكتابة الأدبية، ص: 73.

2– جميل حمداوي، أركان القصة القصيرة جداً ومكوناتها الداخلية، صحيفة المثقف، العدد: 5322، المصادف 1-04-2021.

3– محمد أقضاض، مقاربة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، ص: 11.

- خاتمة الومضة (البداية والجسد والقفلة):

وككل عملٍ فني إبداعي، يتناسق جسده المعماري من أجزاء ثلاثة أساسية، وهي: البداية والجسد والنهاية. كذلك هو جسد القصة القصيرة جدا لها بناء معماري، ويلاحظ أن بين هذه الأجزاء علاقات ترابط واتساق وانسجام، فأي إخلال بجزء أو عضو ما، فإنه بلا محالة، سيؤثر بالسلب على باقي الأعضاء الأخرى.

أ- **بداية الومضة:**

لابد للمبدع الحذق أن يراعي أهمية كبيرة للاستهلال في قصته القصيرة جدا، يختار البداية الموفقة، ويختار لها من الأدوات ما يتنسب مع الحدث والمناسبة التي يود الخوض في غمارها، أو يدخل مباشرة إلى الأحداث اقتضابا واختصارا وتكثيفا وتركيزا. وعلي المبدع أيضا أن يبتعد قدر الإمكان عن المقدمات الإنشائية المستهلكة، أو المجترة، مثل: ذات يوم، وفي يوم من الأيام، وفي الصباح الباكر...

وترد مجموعة من البدايات في القصة القصيرة جدا، ويمكن تصنيفها بالشكل التالي: هناك البداية (التأملية، الشاعرية، الحلمية، الزمانية، المكانية، الحدثية، الوصفية، الشخوصية الحوارية الحكائية) كلها بدايات مساعدة على شد انتباه القارئ، كما يصفها اندريس سواريس: "تكون جاذبيتها مشابهة لقطعة عاج منقوش"[1]. آسرة وتبحث عن ينقب عن أثرها داخل مرمية الصورة.

ب- خاتمة الومضة:

تسمى الخاتمة بالنهاية أو القفلة أو الخرجة، وهي مهمة في تركيب القصة القصيرة جدا، وتشكل خاتمة الومضة الغاية والهدف ولذلك فهي تختلف عن أساليب الخاتمة في القصة القصيرة التي من الممكن أن ترد واضحة أو تؤشر على بعض الاحتمالات لوجود الرمزية، أمّا في القصة القصيرة جدا فإنّ الخاتمة فيها ليست وليدة السرد أو إحدى قنواته

---

[1]- محمد أقضاض، مقاربة القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً، ص: 154.

كما إنّها ليست معنية بالمضمون الذي من الممكن أن يفرض خاتمة ما، لذلك كثيرا ما نسمع نصوصا في هذا الجنس الأدبي المستحدث، ولا نحس بتاتا بالخاتمة، إلى أن يتوقف الكاتب عن قراءة القصة، فنصفق له إما تملقا وإما تشجيعا وإما إشادة.

لذا، لابد أن يجود الكاتب خاتمته في دلالة إبداعية دون أن يحاول أحدهم تعويم الآخر أو ازدراءه أو تقزيمه، ويستحسن أن تكون مفاجئة وصادمة ومخيبة لأفق انتظار القارئ، وأن تكون واخزة ومحيرة ومدهشة ومربكة. لأنّها ليست مجرد مقدمة لقصة أطول ولابد أن يشعر القارئ بالرضا على النهاية فلا يتساءل وماذا بعد، ويستحسن أن يتجنب الكاتب النهايات المستهلكة مثل: وأخيرا، وفي النهاية...

وللقفلة أنماط تركيبية عدة، يمكن حصرها في هذه الأنواع التالية: الخاتمة: (الكلاسيكية، الشاعرية، التراجيدية، السعيدة، المفتوحة، المغلقة، الحوارية، الحدثية، التلقي، الزمانية، المكانية، الوصفية، الضمنية، الصامتة، الصادمة، الساخرة، الحرجة، الملغزة، المفارقة). مهم جداً في القصة القصيرة جداً (الومضة) ألا يترك القارئ منتظراً المزيد.

- تطور بنية اللغة في النص القصصي الجديد عند "بشير خلف":

التطور حليف الإبداع؛ وهذا الأخير هو طرح قصصي يمثل جيلا جديداً يرفض القديم ويرحب بالجديد ويدعمه، انطلاقا من رؤيا تثاقفية أسهمت فيها عدة عوامل، هي تحصيل حاصل لمركزية الكتابة العالمية على الساحة الأدبية، والقاص مثقف طليعي يلُبس قصصه أزياء جديدة ملونة، أبرزت هذه الألوان التمرد على الواقعية النمطية ومحاولة الركون إلى أفضية الفن الذي يحدث ثورة تعارض الواقع وإلى ما تصبو إليه الذات لبلوغ ذروة الإبداع. أصبح للقصة القصيرة لدى القاص "بشير خلف" باعٌ طويل يُنذر عن بداية مرحلة جديدة تبلورت فيها الكتابة الأدبية الفنية قياساً إلى النماذج القصصية التي سبقت هذه المرحلة في أدبه القصصي، ولعلّ ذلك يرجع إلى اختمار التجربة لديه وهو الوفي لهذا الجنس الأدبي، لم يُغيره ولم يذهب باتجاه الرواية كما فعل غيره ليثبت جدارته وسط فنٍ يصعب التعامل معه وتطويعه إلا بالصبر والدربة والمِران، ظلت القصة القصيرة سيدة

قلمه ومنبع إبداعاته بلا منازع. غير أنّ العقود التالية نهاية التسعينات وقد حفلت بمجموعتان قصصيتان بعنوان "الشموخ" و"الدفء المفقود" صدرت عن الجاحظية سنة 1999، بلغتا من التطور القصصي والفني ما عزز الساحة الأدبية بنتاج ذو منحى ودلالات نوعية جديدة في تحديث الفّن القصصي لديه.

- تجربة الومضة (خمس قصص قصيرة جدا) في قصص "بشير خلف"

1- القصة الومضة:

من الأشكال القصصية التي ظهرت في الربع الأخير من القرن العشرين ما يسمى (القصة القصيرة جدا أو الأقصوصة) وقد أطلق على هذا النوع من القصص مسميات كثيرة بالإضافة إلى ما سبق منها: القصة الومضة، القصة اللقطة، القصة المكثفة القصة المفاجئة، القصة الكبسولة، القصة البرقية، القصة اللوحة، المغامرة القصصية المختزلة وغيرها.. وهذا الاختلاف في التسميات يرجع إلى اختلاف آراء النقاد، فهذه القصة الومضة هي خروج عن البنية التقليدية للقصة القصيرة، أو هي انزياح عنها وتمرد عليها.

نرى الكاتب مشدوداً إلى عالم التجريب باعتباره ملمحاً حاثياً، فمن القصة القصيرة منها إلى القصة الومضة، التي أصبحت لوناً أدبياً جديداً له ميزاته وخصائصه حيث يعتمد على اللغة الشعرية المكثفة والمبالغة، أما سمة القصر فإنها تستدعي التركيز والاكتشاف والاختزال، فاللغة لم تعد ناقلة الحدث بل بانية له لأنها تعتمد على الاقتصاد في الكلمات، فأغلب سمة تطغى على هذا النوع تقنية التكثيف في اللغة بهدف توضيح المضمون، بالرغم من وجود تفصيل في الوصف إلا أنه جاء بذكاء، فلم يغفل الكاتب الحوار في هذه القصة الومضية، أمّا الأفعال فقد كانت ماضية ولا نجد فعلا زائدا، أما الحدث فقد كانت اللغة بانية له تستطيع تصوير المشاهد ببلاغة.

تسلك الكتابة القصصية عند "بشير خلف" باباً للتنفيس على روح الإبداع لديه، تأخذ شكلاً مميزاً هذه المرة؛ كونها خرجت من دائرة القصة القصيرة إلى ضفاف دائرة القصة القصيرة جدا، وليس هذا هو الأهم، بل الأهم أنها تمردت على البناء القصصي المألوف

عبر القصص التي سبقتها في مجموعة (القرص الأحمر) لتأتي هذه المحاولة التي وسمها بـ"خمس قصص قصيرة جدا"[1]، يحاول من خلالها أن يجرب شعرية اللغة –لا الشعر– كتقنية ختم بها مجموعتي (أخاديد على شريط الزمن والقرص الأحمر) في كتابة خمس قصص قصيرة جدا، أو كما عرفت القصة الومضة، أو القصة اللقطة، لم نعهدها في قصصه من قبل؛ وهي بهذا الشكل المباغت أصبحت بمثابة بناء معماري جديد سنحاول تبيان طريقة عماره من خلال نماذج من مجموعته. يسير خلف طريق من سبقوه من الأدباء مثل: محمد الخضري عبد الحميد، صلاح عبد الصبور، وصلاح عبد السيد، ورفقي بدوي ومحمد المخزنجي وغيرهم.

1– مركزية الصورة:

إذا كانت القصة اللوحة تقوم على المباغتة في جانب الغنائية في القصة القصيرة – كما يقول خيري دومة– وهي جانب "اللقطة" وما تستدعيه من "شكل مكاني" و"إخفاء" يلائم الشعر، فإنّ القصة القصيرة جداً تقوم هي الأخرى على المبالغة في جانب آخر من جوانب الغنائية والقصر "وما يستدعيه من تركيز وتكثيف وكشف، كلا الشكلين قائم على الاختزال، الأول يختزل في لوحة ثابتة، والثاني، يختزله في لمحة عميقة عابرة"[2]. فقد استطاع القاص "بشير خلف" من خلال هذا المنطلق أن يرسم بخطوط الواقع المرير لوحة تكون بمثابة الإطار العام الذي يحتضن بقية الأحداث والصور المتفرعة منها. حيث شكلت الأرض رمزاً مكثّفاً ذا حمولة معرفية وتاريخية تستحضر مدلولات ملحمية مشبعة بالرمز استطاع أن يستثمر الموروث الأسطوري، لا من حيث أنّه موروث في ذاته إنّما تخريجه كان حسب رؤية القاص التي تتوافق مع تجربة الحاضر. كان الناقد الكندي الكبير (نورثروب فراي) يرى "أنّ الأدب يأتي بعد الأسطورة في تاريخ الحضارة على اعتبار أنّ

1– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة في مجموعتي (أخاديد على شريط الزمن والقرص الأحمر).

2– خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص: 249.

الأسطورة تمثل الجهد البدائي للخيال كي يقيم تماثلاً بين الإنسان والعالم، ثم لا تلبث أن تندمج في الأدب كي تصبح مبدأ بنيوياً مؤسساً لشعريته"[1]

نتوقف أمام القصة القصيرة جدا بعنوان: (العملاق)، تلك التي تجمع بين البساطة والتلقائية، وتجنح للرمز الذي لا لم يخفى من بوح الكتابة لديه من القراءة الأولى للعنوان، يُنمذج الأرض كشخصية أسطورية يخرجها من كونها مكان جغرافي إلى كونها ذاكرة زمانية، يجسد من خلالها هالة إخلاصه لأرضه وجهاده لحمايتها من زحف رمال الصحراء، قد يتحقق ذلك ببذل الجهد وتفاني السواعد القوية في تحويلها من أرض جرداء إلى جنة غناء.

يمتلك "بشير خلف" من الذائقة الفنية للإبداع ما يؤهله لترجمة أحاسيسه الفنية عن طريق أسلوبه القصصي برؤية لعلاقة جماليات الوصف واللغة، أشكال التكوين البصري والقصة القصيرة جدا، وهو يصنع عالمه في التصور والتصوير، أي وهو يضع أسطورته التي يضاهي بها نفسه وهذا العالم من حوله، خلق من الصحراء بؤرة دلالية مفعمة بالنشاط، هي علاقة القصة الآن بشعرية القصة القصيرة جدا، وهو شكل من أشكال التعبير الفني المجسَّد عن رموز الكون والمستخدم للكتلة والضخامة، حينها فقط ندرك العلائق القوية بين صورة العملاق والصحراء، بين صور النخيل التي تنهض لتحمي مراتعها، ومنه تعود إلى جهدها المشترك في إقامة هذا التماثل الأيقونيّ بين الإنسان والعالم، وسنرى في العرق الأصلي لكل الفنون أسطورة الإنسان كما تتجلى في وحدة المنبع الإبداعيّ وتمد بخيوط الصلة بأفعال التأويل، وقد برزت على وجه الخصوص في لغة القاص الجمالية بقدرات فنية مكنت من لملمة فسيفسائية الصورة.

مشهد الأرض جرداء قفار أصبحت مأوى للبوم والغربان صورة مؤلمة، صورة متفرعة لنماذج أخرى تهدد الأرض في مواجهتها لواقع الطبيعة الصحراوية وقوى المناخ

---

[1]– صلاح فضل، قراءة في الصورة وصورة القراءة: سلسلة النقد العربي 7، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2014، ص: 114.

الحار والجاف في ثنائية (التصحر والانجراف)، حيث لعب الرمز دوراً كبيراً في تمثله للواقع بمسميات أسطورية تخدم النص القصصي وتعمد من تتبع مسار التراث الأسطوري لديه ليكون دالا على ثقافة المنطقة، تشير نبيلة إبراهيم " على أن الحكاية الشعبية مثلاً يتردد معناها في المراجع الإنجليزية والألمانية في كونها حكاية تمتزج بالخيال الشعبي، وترتبط بالحوادث التاريخية كما يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، كما تنتقل عن طريق الرواية الشفوية"[1]وتعرف الأسطورة بأنها "سرد قصصي لا يمكن إسناده إلى مؤلف معين يتضمن بعض المواد التاريخية إلى جانب مواد خرافية شعبية ألفها الناس منذ القدم"[2]. وقد تتطور الأسطورة تحت تأثير صنعة القاص، وعند ذلك ينسى أصلها الديني وتتخذ شكل حكاية خرافية أو شعبية"[3]؛ إذ أن الأسطورة هي في الأصل قصة نشأت في ظلها أعرق الفنون القصصية التراثية كالفن الملحمي، والحكائي، والتراجيدي"[4]. ولا يقتصر الأمر على التأثير المتبادل بين أشكال القص الشعبي فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى التأثير بين أشكال القص الشعبي، وأشكال القص العربي القديم كالمقامة، والنادرة، وغيرها من أشكال القص في الاعتماد على الراوي، وتعدد الموضوعات، وتداخلها، إلا أنّ ميزة الشكل الشعبي تظهر في اللجوء إلى العنصر الغرائبي بشكل أوضح"[5].

ووفقا للاختلاف في تحديد مفاهيم دقيقة لتلك الأشكال، ولاشتراكها في سمات عامة – كما ذكرنا سابقا– فإنه سوف يتم تناول خصائص الشكل والمضمون التي توظف داخل النصوص القصصية دون الحكم حكماً قاطعاً بنسبتها إلى شكل معين من أشكال القص، إلا في حدود ما يبرز بشكل واضح؛ لأن مجال الدراسة هنا لا يهدف لوضع خصائص دقيقة

[1]– نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2، القاهرة، 1974، ص: 133–134.

[2]– مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص: 33.

[3]– نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص: 22.

[4]– رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي: مقاربة سوسيو–سردية، المجلد الأول– منشورات السلاسل للطباعة والنشر، ط2، 1995، ص: 70.

[5]– عبد الحميد إبراهيم، ألوان من القصة اليمنية المعاصرة، دار العودة، ط1، بيروت، 1977، ص: 336.

تميز بين تلك الأشكال القصصية التراثية، وإنما هدف الدراسة محاولة تتبع أثر توظيف التراث القصصي في جنس أدبي هو القصة القصيرة جدا من ناحيتي البناء الفني، والمضمون.

جاء في قصة (العملاق) سؤال مُحير:

- من يُنهض هذا العملاق النائم لمواجهة الخطر المحدق به وحوله..؟

- "العملاق" ليس سوى رمز للأرض ولِواحة النخيل، أمّا رمز "التنين" فهو مجموع الأخطار التي تحيط بالأرض تحول بينها وبين صعوبة استصلاحها، زحف الكثبان الرملية من ناحية الشمال، فاغر فاه كما عبّر عنها القاص يكون المكان ميدان للمعركة.

- . الوجوم سيطر على الواحة أيامها.. الخراب أنشب مخالبه في كل معالم القرية.

- أسراب بوم.. غربان ناعقة.. كلاب جائعة.. (ربما يقصد من ورائها نفوق الماشية لقلة الرعي)

- التنين فاغر فاه في انتظار المزيد من القوت، ما شبع طوال الأيام تلك الأيام.

- كان ينفث النار من منخاريه على نخيلنا، يهدد ديارنا.

- استغاث مرة أخرى بأخ لا يقل عنه شراسة وطمعاً في الجنوب، تحرك الاثنان..

- أحال بين اللقاء عملاق عظيم، برز من باطن الأرض..

- غسلت أماكن جثتين متعفنتين جرفتهما السيول

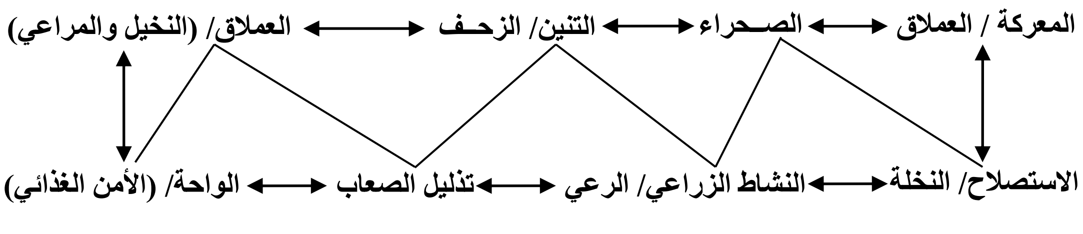
هذا هو "العملاق" الرمز الذي يؤطر القصة من بدايتها إلى نهاياتها، ليكون نموذجاً يأخذ به من قبل أهل المنطقة الصحراوية، وظهور امتدادات سطوة الدلالة الهامشية على سُلطة الدلالة المركزية للعنوان، جعلته أكثر رحابة ليكون "العملاق" تشكلاً لا يمكن اختزاله في واحد من هذه الدلالات لأنه ينبثق منها جميعاً ليتميز منها جميعا في الوقت نفسه.

وهكذا، فإنّ القصة الومضة عند القاص "بشير خلف" مدخل شرعي إلى باب التجديد في القصة القصيرة.

-ظلال الصورة:

داخل مركزية الصورة/ اللوحة، تتولد تفاصيل أخرى للصورة، منها قصة "العملاق" صورة الأرض وهي جرداء جدباء لا زرع فيها ولا نخيل، صورة التنين ينفث النار رمز "التصحر" يهجم على سكان المنطقة، يهدد أمنهم وأرواحهم بالفناء مع أخيه الذي يمثل عدم تحقيق الاكتفاء الذاتي "الأمن الغذائي" ألا وهو الانجراف؛ أصبح المكان يهدد بالموت المحتم. ينبثق رمز الأسطورة من هذه التعالقات، أمّا صورة السواعد التي تضافرت معاً من أجل خدمة الأرض واستصلاحها جعلت من الحدث (معركة) نشبت مع مواجهة الظروف الطبيعية وصعوبة التحكم فيها، صورة البوم والغربان والكلاب التي تأكل ما نفق من المواشي، هي صور تعمق من جوهر الحدث وتبحث عن حل لعقدة التنامي للقصة، بين العمل والجهد وبين الترقب لظهور المنجد في رمز العملاق الذي يخلص أهل المنطقة ويدفع الخطر عنهم، تأتي صورة نجاح مشروع الاستثمار المحلي وبروز العملاق الذي هو رمز النخلة ليدافع على هذه الأرض من التحول جراء خطر رمز التنين وتفرعات عائلته.

عمق الصورة لا يأتي دفعة واحدة بصفة مكتملة نهائية، لكن يتم رصفه من تنامي الحدث وتلاحق الصور، مما يجعل الصورة تتجدد من مشهد إلى آخر.



- **التقابل:**

يبين الرسم تطور صيرورة القصة وتنامي الحدث في شكل تقابلات تشبه المعركة، إذ يمكن أن نقرأ دلالة التواصل مع الصحراء في استثمار الأراضي الصالحة للزراعة وحمايتها بغطاء نباتي يحميها من شبح التنين الزاحف إليها. نقرأ عمودياً دلالة التطابق

المبنية على المعادل الرمزي بين العملاق وأهل المنطقة والنشاط الزراعي وتذليل الصعاب في المناخ الصحراوي والواحة.. صورة العملاق لم تتغير في دلالتها المركزية بالنسبة للقصة، سواءً من ناحية الصحراء في شساعتها وامتدادها الجغرافي هي معادل رمزي يعبر عن العظمة والضخامة والاتساع وبالتالي العملقة؛ أو في دلالتها الهامشية حينما لاحت بظلال هامشية ترمز (للواحة/ النخلة) في طولها وضخامتها وهي تلوح في الأفق. بهذا حافظ العنوان "العملاق" على دلالته الرمزية رغم فضفضة الإيحاء، مع فوارق ضمنت للصورة تفرعات المعنى، وقد نلاحظ أنّ ما بين الصورة الأولى والثانية تطور رهيب مسّ الأرض وطور حدث القصة، الأول شبهها القاص بالعملاق النائم والثانية شبهها بالعملاق المنقذ والمرعب لأي خطر قد يهدد أمن المنطقة في صحوته ونشاطه ألا وهي الأرض.

نستبعد من الرسم في أنّ التقابل معناه التناقض، وإنما المقصود به هنا؛ أنّ لكل صورة –تقريباً– معادلاً رمزياً ينوب على اللفظ، تُحيل إليه ويدل عليها. لتصير القصة بأكملها مستوحات من معادل رمزي محلي تعاني منه صحراء الجزائر، خطر الانجراف والتصحر في تقدمهما خطر لا يهدد الأرض فقط ولكن يتجاوزه إلى تهديد الأمن الغذائي لأهل المنطقة بحصد أرواحهم.. إنّ "العملاق" في الحقيقة يجسد واقع الجنوب الجزائري –الصحراء– تحديداً في مواجهته لغضب الطبيعة.

- **السارد:**

جسدت قصة "العملاق" شخصيات أسطورية رمزية نابت على لسان الشخصيات الورقية في تمثلها لهذا الواقع الذي أصبح أقوى من البشر في مواجهة عوامل الطبيعة، حمله القاص دلالة الانتماء إلى الذات في قوله: "هجم التنين علينا من ناحية الشمال، كنا له بالمرصاد، قاومناه بكل وسائلنا، أوقفنا زحفه، أبطأنا تقدمه، أنهكنا قواه، استغاث، استنجد بأخويه، امتدادات وصلته عاود هجومه، التهم خيراتنا ونهب أرزاقنا، قتل الكثير من

شيوخنا، والعديد من أطفالنا الأبرياء، انتهك حرمة نسائنا، كان ينفث النار من منخاريه على نخيلنا، يهدم ديارنا.."[1].

القاص مثقل بهموم واقعه، مترع بانكسارات وهزائم ترزح تحتها قريته، تصبح الأرض كياناً ومعادلاً رمزيا يعبر عن المكان واستنفاذ السبل لحمياته، الطمأنينة تراجعت ليحل محلها الخوف والرعب، ضعف قوة البشر مقابل قوة الطبيعة الصحراوية الشرسة والنهمة، كثبان الرمال تزحف باتجاه الأراضي الصالحة للزراعة تغطيها وتقتلها أو تفقدها خصوبتها وهذا راجع إلى تضافر عدة عوامل، منها التصحر الذي يؤدي إلى انخفاض إنتاج الغطاء النباتي. بسبب التبخر مما يؤدي إلى قلة الأمطار المتساقطة يعرض التربة إلى الانجراف، الحرارة والجفاف.. قد تكون هذه العوامل المؤثرة طبيعة؛ وقد تمتد يد البشر من غير قصد لتعمق من ثنايا الخراب بسبب النزوح العمراني وأساليب أخرى مضرة بالنشاط الزراعي والرعوي ليس محل الدراسة ولكن ما يهمنا الآن هو كيف استطاع القاص أن يصور هذه الصورة في قالب أسطوري يطمح إلى تمثيل الخيط الواصل بين ثلاثة أزمنة: الماضي والحاضر والمستقبل.

شخصية العملاق مقابل شخصية التنين داخل معركة الحياة أو الموت، وأحياناً ينتقل السرد إلى القاص نفسه، مع احتفاظ شخصية "العملاق" الصحراء، بدورها الأساسي في تحقيق الصلة بين الأحداث والتواصل الزمني.

في قصة (الرزق موفور)، يمنح لشخصية البطل (سائق الأجرة) قيم أخلاقية عالية تجسد إخلاصه لعمله وزبائنه، وتفانيه حتى في شدّة الظروف المناخية القاسية " ينهض على جناح السرعة في أية لحظة تلبية لنقل امرأة في حالة مخاض إلى المستشفى، أو نقل آخر إلى موقف الحافلات، أو.. أو.. في الصيف ينام جانب سيارته فوق ربوة رملية، شفقة على هؤلاء الزبائن –حتى لا يتعبوا بحثا عنه"[2] و"الرزق الموفور" الرمز الذي يؤطر

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 156.

[2]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 148.

القصة من بدايتها إلى نهايتها، يكون نموذجاً يُحتذى به من قبل سكان القرية، وعبرة لمن تُريد أن تعتبر.

العبرة في قصة (الرزق موفور) ليست في كسب المال وكثرته، ولكن المقصود بالرزق الموفور: هو تمام الصحة والبركة والحياة العائلية والعافية والطمأنينة..، وعندما كان البطل يمتلك هذه الصحة بذلها في خدمة أهل القرية، ولم يمسك نعمة الرزق لنفسه حتى وقع طريح الفراش من شدة تفانيه، الرزق يُستحسن في كسبه نية حُسن التوكل على الله، وقد ظهر جلياً مع تطور محكي القصة في أنّ زوجته مخلصة وفية، في قول القاص: "تنسج بمساعدة الوالدة برنوساً صوفيا لبيعه في السوق الأسبوعية" لتعيل عائلتها، لم تدخر جهداً لمساعدة زوجها والوقوف بجانبه مادياً ومعنويا.

هذه إشارة من القاص أنّ الصحة رزق من الله موفور، ليس العبرة في السعي وراء الدرهم والدينار وتكريسه في معصيته أو عصيانه، ولكن استعماله فيما يُرضي الله. بهذا نستشف خلاصة الأثر والحكمة من هذه القصة ومربط فرسها، المرأة الصالحة الوفية لزوجها في أحلك ظروفه هي (رزق موفور).

في قصة (التحدي) تواجهنا صورة المرأة المخدوعة، والمطعونة في ظهرها. كصورة مركزية تتفرع عنها الصور الهامشية كالتالي:

- ترتدي أسمالا بالية، تجرجر حذاء متآكلا.
- من بعبد رحت أرقبها تحمل حقيبة صغيرة في انتظار سيارة.
- الحاج السعيد جاري كان واقفاً غير بعيد مني يراقب المشهد.
- هذه المرأة يا جاري زوجة.. وبنت المرحوم الحاج.. .
- أطالت النظر في خاتم الخطوبة، رباط الوفاء والإخلاص.
- محمود زوجك في صحة وسعادة، ورجاني أن أبلغك تحياته وتحيات زوجته ماريا وطفليه: جان وشارل.

الزوج في المهجر/ الزوجة في الوطن/ الروح مريضة والوفاء طُعن من الظهر../ رجل غريب داخل السيارة../ الأخلاق تغرق في تيه الوهن.

عندما يحس الإنسان أنه طُعن في ظهره يصبح مثل الشاة التي ضيعت القطيع فيهلك، القبض عليها ليس بالأمر الصعب، لا يستلزم التحدي بالضرورة خروجها عن المجموعة ولكن التحدي في هذه القصة أظهر قوة مضادة مخالفة لقوانين المجموعة، تمردٌ له أسبابه ومبراته النفسية الخاصة بهذه الزوجة في خوض غمار تجربة جديدة دافعها الانفعال تحت وقع الصدمة.

إذا كانت قصة (الرزق موفور) يحكمها منطق حضور الأخلاق في بذل الرزق داخل معركة الحياة رغم العجز والمرض، فإنّ منطق الرذيلة في قصة (التحدي) يدفع بالأبرياء إلى خداع أنفسهم بتحدٍ فاشل داخل معركة غياب الأخلاق والأسباب الواهية، فقرارُ الغضب لحظة الانفعال جسدته هذه الزوجة المسكينة في صورة ثورة على نفسها وأنّ زمن الوفاء ولى واندثر، الزوجة المغلوب على أمرها تنتظر زوجها وتترقب عودته وقد أخذ الصبر منها كل السُبل، إلى أن جاءت نقطة الانعطاف في القصة، لحظة لقائها بابن عمها القادم من بلاد المهجر وقد "أحس بنشوة عارمة وهي تدلف المكان ترتدي أسمالا بالية، تجرجر حذاء متآكلا"[1].

أهملت نفسها من شدة الوفاء لزوجها الذي هجرها ولم يعد، لتعرف في الأخير أنه تزوج وأسس عائلة. حولت طاقة الغضب والانفعال إلى سلوك يعبر على من فقد عقله وهو يواجه معركة الحياة، قررت الدخول في معترك حياة خاطئ باسم التحدي في قول القاص: "لمّا زحف الليل على الناحية، وسحبت الشمس جنودها المهزومين.. نزلت امرأة تلف جسمها بملاءة سوداء، من سيارة أجرة، وحقيبتها الجلدية في يدها وراحت تختال دلعاً

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 152.

ودلالاً، تفوح منها روائح عطّرت المكان.. وأصوات فرقعة العلكة في الفم مزقت السكون الذي خيم على المكان"[1].

وتنتهي القصة "بسائق أجرة" معادل رمزي في قصة التحدي يختلف عن معادل رمز (سائق الأجرة) في قصة الرزق موفور يأخذ طابع التناقض.

أمّا التقابل المكاني للقصتين السابقتين، فتتوالد صورة الألم تدريجياً من رحم الانتظار. ففي قصة (الرزق موفور) الصراخ من الألم كان سببه الكي في الظهر، أمّا في قصة(التحدي) يظهر صراخ القلب وتأوهاته بسبب طعنات الخديعة في الظهر، المنظر يؤلم القلب لأنه واقع مزيف دافعه الغضب، وجب ضبطه.

يمكن القول أنّ قصة "الضحية" و"طفولة مهملة" ينطلقان من مركزية الصورة باعتبار أنّ الطفلين(الأخضر ومحمود) يمثلان تقابل لمعادل رمز الطفولة وصورة مركزية لـ(أبٍ عاجز) عن متابعة ابنه لظروف معينة.

لكننا نجد معادلاً رمزيا آخر يتناقض فيه الطفلان هما أنّ:

الأب في قصة (الضحية) عاجز صحياً، لا يستطيع العمل وكسب المال لسد حاجيات الأسرة ومتطلبات المدرسة مما دفع بزوجته إلى العمل، تمسح بلاط المنازل لتكسب قوت يومها وبهذه الطريقة تعيل زوجها، الذي خرج معطوب إثر حادث عمل، تدهورت حالتهم المعيشة ولم يستطع متابعة ابنه مادياً.

"–سيدي المدير: أبوه عاجز عن العمل منذ ما يزيد على ثلاث سنوات، كان يشتغل قبل هذه المدة عاملا في وردة بناء خاصة.. ذات يوم كان برفقة بعض العمال يحفرون أساس جدار لإعادة ترميمه.. سقط الجدار، خلف ضحايا –موتى، ومعطوبين– زوجي – أي أبوه – أخرج مكسور اليد والعمود الفقري.."[2]

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 153.

[2]– المصدر نفسه، ص: 150-151.

بخلاف والد (محمود) العاجز على إمضاء دفتر الاختبار لولده بسبب الإهمال وعدم قدرته على متابعة ابنه معنوياً، لأنه سكير لا يفرق بين نهاره من ليله.

"–نعم سيدي: ليلة البارحة لم أنم كعادتي، انتظرته حتى جاء في ساعة متأخرة، كانت الفرحة تغمرني وأنا في انتظاره رغم الوقت المتأخر لأطلعه على نتائجي، دخل مخموراً يتمايل وعاجزاً عن المشي، وعن الكلام مددت له دفاتري، صفعني بقوة ورماها عالياً ونهرني"[1].

– ومن خلال هذه النماذج يمكن أن نخلص إلى الاستنتاجات التالية:

شكل القاص من خلال هذه الكتابة المبتكرة بالنسبة إليه الإطار العام الذي يجمع شتات الصورة من تفرعات الحياة انطلاقاً من صورة مركزية ووصولاً إلى صورة تفيض ضلالها الهامشية عن اللوحة المنتقاة من رحم الواقع.

المعادل الرمزي يتنامى مع الحدث ولا تقدمه القصة جاهزاً دفعة واحدة بل ينمو تدريجياً حتى يجمع شتات الصورة. تعمل الصورة الجزئية في بلورته.

اعتماد التقابل كما ظهر معنا في قصة "العملاق" أو التتابع والتوالد في قصة "التحدي" أو التناقض في قصتي (طفولة مهملة/ الضحية).

(الخبر/وجه الشبه/الرمز، علاقة الإنسان بالأرض، علاقة الزواج، المعركة، التواصل، رابطة الدم، الزمان، المكان..) كلها تعمل على إعطاء صورة تغذي القصة القصيرة جدا.

قد يتصف الرمز المركزي بأحداث جاهزة معروفة ومتداولة منذ البداية مثلما حدث في قصة التحدي وهو أنّ الوفاء من طبيعة المرأة الجزائرية لزوجها، لكن تم تغيير هذا المعادل الرمزي بإضافة عنصر جديد إلى الرمز المركزي مع الاحتفاظ بعنصر البديل المتنامي.

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص155.

رغم أنّ العنصر المضاف لا يفك اللغز بل يزيده تعقيدا مثلا: وجود ثورة على النفس وسخط يدفع بهذه المرأة إلى رجل غريب وسيارة أجرة مجهولة.

طريقة الكتابة لدى القاص "بشير خلف" بهذه الشاكلة لهي بداية حقيقية لظهور تمرد على قصة السبعينات التي عهدناها مباشرة، جاءت هنا مخالفة تزداد تعقيداً وإيحاءً رامزاً. نجد في كتاب عامر مخلوف (مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر) وقد لاحظ أنّ سر نجاحها يمكن "في إعطاء استقلالية نسبية للظاهرة الفنية بعدم إقحام الخطاب السياسي/ الإيديولوجي بطريقة مباشرة"[1].

ومهما يكن فالقاص "بشير خلف" من الكتاب الذين نجحوا فنياً في كتابة القصة القصيرة، فنموذج القصة القصيرة جداً الذي ضمنه قصصه، يشهد تطوراً نوعياً لمسار الكتابة لديه وهذه القصص تحت مسمى (خمس قصص قصيرة جداً) شكلت حديثا يعبر عن وعي تجريبي يبرز أهم مظاهر الحداثة في التمويه القصصي، ودعوة القارئ إلى المشاركة الواسعة لإنتاج الدلالة. أين أصبحت تجنح للرمز والأسطورة وتهتم بالصورة الشاعرية أكثر مما تهتم بحجم القصة لتأتي قصصه مثل الخلجات تعبر عن خواطره وتستشرف لظهور قصص قصيرة جدا ناضجة في المستقبل.

ج- مقياس الترقيم في القصة القصيرة جدا:

تعتبر علامات الترقيم من أهم مكونات القصة القصيرة جدا، وقد وجدنا الاهتمام الواعي من قبل القاص، حيث حاول تطويعها سيميائيا لخدمة أغراض هذا الفن الجديد، ونواياه الإبداعية والتصورية. ونلاحظ على المحاولات التي قام بها القاص بعض الظواهر البارزة نذكر منها:

---

[1]- مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ص: 105.

- المعيار المعماري للقصة القصيرة جدا:

1- مقياس البداية والجسد والقفلة:

تتركب القصة القصيرة جدا من حيث البناء المعماري، كما هو معروف، من أجزاء ثلاثة أساسية، وهي: البداية والجسد والنهاية. ويلاحظ أن بين هذه الأجزاء علاقات ترابط واتساق وانسجام، فأي إخلال بجزء أو عضو ما، فإنه بلا محالة، سيؤثر بالسلب على باقي الأعضاء الأخرى.

أ- البداية القصصية:

ينبغي للمبدع أن يجود استهلال قصته القصيرة جدا، ويختار البداية الموفقة، فيختار لها الأدوات المناسبة للاستهلال، أو يدخل مباشرة إلى الأحداث اقتضابا واختصارا وتكثيفا وتركيزا. وعلي المبدع أيضا أن يبتعد قدر الإمكان عن المقدمات الإنشائية المستهلكة، أو المجترة، مثل: ذات يوم، وفي يوم من الأيام، وفي الصباح الباكر...

وترد مجموعة من البدايات في القصة القصيرة جدا، ويمكن تصنيفها بالشكل التالي:

- البداية السببية:

في قصة (الممثل البارع): "ضبطوه يهجم على أطفال لم يتعدّ كبيرهم السنة العاشرة من العمر، الكبير وحيد أمه.. أنهضته قبل الشروق بكثير.. علّه يحصل على خبزتين من المخبزة.. منذ ثلاثة أيام ترسله مع الشروق فيعود خالي الوفاض.. نجح اليوم في الحصول على نصيبه.."[1]

- البداية الزمانية:

في قصة(الدواء البديل): "كنتُ شبه نائم عندما صفقت الرياح خشب النافذة بشدة.. الوقت بعد منتصف الليل.."[2]

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 251.

[2]- المصدر نفسه، ص: 250.

في قصة (الرزق موفور): "منذ أربع سنوات كان يشتغل سائق سيارة في بلدته، أميناً، وفياً لزبائنه؛ بل لكل السكان"[1].

- **البداية المكانية:**

- **قصة** (صداقة في سفر): "دخلت مقصورة القطار في المحطة المركزية.. كانت خيالية.. لم يسبقني أحد إليها"[2].

- **قصة (اليد الآثمة):** "للمرة الثانية ينزل ضيفاً على العاصمة.. قبل ساعات هبطت به الطائرة.. أقلته الحافلة إلى وسط المدينة.."[3].

- **البداية الوصفية: قصة (التحدي):** "من قريب رحت أرقبها تحمل حقيبة صغيرة في انتظار سيارة، أية سيارة، تخفي تحت ملاءة بيضاء جسماً بضًّا: دم الشباب يفور فيه.. خصلة من شعر حريري على جبينها يبعث بها النسيم.. وأنامل غضة تخضبت بالحناء، تدغدغ هذه الخصلة، وبين لحظة وأخرى تستقر على صدر عاجي.. من بعيد لاحت سيارة فارهة تنهب الطريق، رفعا يدها، ثوانٍ قليلة كانت تفتح الباب وتستقر داخل جوف السيارة"[4].

- **البداية الشخوصية:** قصة (عندما تتفرقع الأكياس البيضاء): "حينما ثارت في وجهه هذا الصباح لم ينزعج. تقبل ثورتها هادئاً.. يدرك بأنها محقة دائما في ثوراتها"[5].

- **البداية الحوارية:** قصة (الضحية):

"– هل أحضرتهم معلوم المطعم المدرسي وتأمين التعاضدية المدرسية؟

– نعم سيدي.. نعم سيدي.. أحضرنا ما طلبه المدير .

1– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 148.

2– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 256.

3– المصدر نفسه"، ص: 253.

4– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 151.

5– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القصر الأحمر"، ص: 255.

– حسناً فعلتم.. حسين اجمع من زملائك النقود."[1].

قصة (طفولة مهملة): " علي، اجمع دفاتر الاختبار من رفاقك.

– هل اطلع آباؤكم عليها.. وأمضوا في الإطار المخصص لذلك؟

– نعم.. نعم.. نعم سيدي"[2]

قصة (العملاق):

"قال:

– الوجوم سيطر على الواحة أيامها.. الخراب أنشب مخالبه في كل معالم القرية، مزقها دون رحمة، التهمت النار كل شيء..

قلت:

– ألم يكفه ما ابتلعه ؟

قال:

– هجم التين علينا من ناحية الشمال، كنا له بالمرصاد، قاومناه بكل وسائلنا، أوقفنا زحفه"[3].

ب– الجسد القصصي:

يمكن القول: إن ثمة ثلاثة أنواع من أجساد القصة القصيرة جدا: أولا: الجسد القصصي القصير، وينبغي ألا يتعدى بعض الجمل القليلة جدا. ثانيا: الجسد القصصي المتوسط، قد يتخذ خمسة أسطر أو نصف الصفحة على أكبر تقدير. ثالثا: الجسد القصصي الطويل الذي يتعدى الصفحة، أو يقترب في صياغته الحكائية من نفس القصة القصيرة، أو من نفس الرواية، أو نفس المسرحية، أو الشعر. ويمكن القول أيضا: إن هناك جسدا قصصيا مقتضبا ومختزلا، وجسدا قصصيا متناميا ومتصاعدا.

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 149.

[2]– المصدر نفسه، ص: 153.

[3]– المصدر نفسه، ص: 156.

جـ- القفلة القصصية:

تسمى الخاتمة بالنهاية أو القفلة أو الخرجة، وهي مهمة في تركيب القصة القصيرة جدا، فكثيرا ما نسمع نصوصا في هذا الجنس الأدبي المستحدث، ولا نحس بتاتا بالخاتمة، إلى أن يتوقف الكاتب عن قراءة القصة، فنصفق له إما تملقا وإما تشجيعا وإما إشادة. لذالك، لابد أن يجود الكاتب خاتمته، ويستحسن أن تكون مفاجئة وصادمة ومخيبة لأفق انتظار القارئ، وأن تكون واخزة ومحيرة ومدهشة ومربكة. ويستحسن أن يتجنب الكاتب النهايات المستهلكة مثل: وأخيرا، وفي النهاية..، وللقفلة أنماط تركيبية عدة، يمكن حصرها في هذه الأنواع التالية:

- **الخاتمة الشاعرية:**

- قصة **(العملاق)**: "أطلت الشمس صباحها ضاحكة، امتدت يدها بحنان تدغدغ أذن العملاق النائم، ما فتئ أن نهض بنشاط وقد أحس بقواه عادت إليه.. لم تمض غير لحظات حتى كانت جماهير النخيل والأشجار تستقبله بحماس.. وأسراب الفراشات والطيور تحوم حوله مغردة، ومن بعيد جماعات اليوم والغربان هاربة في اتجاه الغرب"[1]

- **الخاتمة التراجيدية:**

- قصة **(طفولة مهملة)**: "حاولت أمي إيقاظه هذا الصباح، فلم يستيقظ، وخوفاً منك يا سدي أخذته أمي إلى بنت الجيران فأمضته"[2]

- قصة "**الرزق موفور**": "التقت عيون الأم والزوجة الدامعة وهما تلتمسان مكان الكي في الظهر، وقد كون جيوباً امتلأت صديداً وقيحاً"[3]

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 157.

[2]- المصدر نفسه، ص: 156.

[3]- المصدر نفسه، ص: 149.

- **الخاتمة المغلقة:**

- قصة **(الدواء البديل):** "إذا لم يتعافى عمّا قريب.. لا تنزعج.. تأكد بأنه في حاجة إلى عملية غسل المعدة.. اتصل بالمصحة"[1]..

- **الخاتمة الحوارية:** قصة (الممثل البارع):

"أحدُ الذين ضبطوه قال:

- انشرح زيفه، وخداعه لكل السكان..

قال الثاني:

- ما أسهلها من تجارة مريحة ومُربحة!

أردف الثالث:

- لنحرس من أمثال هذا المخادع.. وما أكثرهم!"[2].

- قصة **(الضحية):** "- سيدي المدير: أبوه عاجز عن العمل منذ ما يزيد على ثلاث سنوات، كان يشتغل قبل هذه المدة عاملاً في ورشة بناء خاصة.. ذات يوم كان برفقة بعض العمّال يحفرون أساس جدار لإعادة ترميمه.. سقط الجدار، خلف ضحايا- موتى، ومعطوبين-زوجي- أي أبوه- أخرج مكسور اليد والعمود الفقري.. سيدي قليلا من الصبر، لا تتململ من حديثي.. خواطر كئيبة دفعتني للحديث، أمهلني أسبوعاً، ريثما أتسلم أجرتي البسيطة من عائلة موسرة أقوم بمسح بلاط المنزل لها يومياً"[3].

- **الخاتمة المكانية:**

- **(صداقة سفرٍ):** "زميلي في القطار يودعني.. يحتضنني.. يسلمني عنوانه ودموع الفرح تترقرق من عينيه.. همس:

- في السفر يتحول أحياناً لقاء الركاب إلى صداقات متينة.. إلى أخوة دائمة"[4]

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 251.

[2]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 252.

[3]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 151.

[4]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 258.

- **الخاتمة الوصفية:** قصة (عندما تتفرقع الأكياس البيضاء):

"غير بعيد تقف شاحنة سائقها يرفع الأبواب.. قطرات من سائل أبيض تتساقط منها"[1]

- قصة (التحدي): "لمّا زحف الليل على الناحية، وسحبت الشمس جنودها المهزومين.. نزلت امرأة تلف جسدها بملاءة سوداء، من سيارة أجرى، وحقيبتها الجلدية في يدها وراحت تختال دلعاً ودلالا، تفوح منها روائح عطّرت المكان.. وأصوات فرقعة العلكة في الفم مزقت السكون الذي خيم على المكان"[2]

- **الخاتمة الصادمة:** قصة (اليد الآثمة):

"دفع بدوره مع الدافعين من أجل هذا الباب الخالد من أبواب العاصمة.. إنما بغير رضاه".[3]

وننوه إلى أنّ القاص لم يتوقف عن مرسم فن كتابة لوحات القصة القصيرة جدا وقد صدرت له مجموعتان سنة 2017 وسمهما : بـــ"لا قليل من الفرح" و "ترانيم في حضرة القبح".

في الأخير نقول:

في عصر السرعة أصبحت التفاصيل مزعجة لا تستطيع القصة القصيرة حملها والتعبير عنها بسرعة؛ لذلك ولدت "القصة القصيرة جدا" ذات الحمولة الدلالية كمحاولة فنية في قوالب حجاجية؛ لتنوب عن فعل الكتابة المطولة من أجل التعبير عن اللحظة العابرة بسرعة فائقة، يلتقطها هذا الفن المتطور ويضمنها لوحاتٍ جفت ألوانها مع رياح التجريب في لحظة عابرة، تتلاءم مع روح العصر وميل الإنسان المعاصر إلى طاقة التكثيف والاختزال والإيجاز لتدع مسار الأحداث تسير بسلاسة من دون حشو ووصف مطول ولا استطرادات، زمن العصرنة هو زمن عصر التجربة في خُلاصة خُثارة الدلالة.

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 256.

[2]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 153.

[3]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 254.

3- القصة السلسلة (المشهدية):

"تقوم المشهدية على تقسيم القصة إلى مشاهد مترابطة فيما بينها من ناحية الموضوع وتسلسل الأحداث، واستخدام الكاتب هذه التقنية لتصوير مقاطع تشابه إلى حد ما تقنية المسرح والسينما، وذلك بوضع عناوين فرعية للقصة أو وضع أرقام متسلسلة لكل مشهد قصصي"[1]، هذا الأخير يرتبط بما قبله وما بعده من المشاهد التي تكون اللوحة الوصفية فيها هي الأساس، بعدها ننتقل إلى اللوحة الحوارية. وفي هذا الملمح الحداثي –المشهدية– نلحظ أنّ هناك ترابطاً بين مشاهد القصة الواحدة، فالمشهد الأول يفضي إلى المشهد الثاني وهكذا حتى تكتمل المشاهد جميعا ليخرج القارئ في النهاية بتصور ما.

استخدم القاص الجزائري (بشير خلف) –المشهدية– في بعض قصصه من مجموعته القصصية "الأعمال غير الكاملة"، وقد وجدت بين يديه مادة طيعة قد استنفذت قواها التجريبية كظاهرة عبرت عن مرحلة التجريب، فاخترت بعض النماذج التي عكست هذا النزف اللغوي الجديد للقاص "بشير خلف" وقد وسم القاص عناوين فرعية تدخل ضمن القصة المستقلة، وتمثل هذه العناوين توقيعات إجرائية لها القدرة على تقسيم القصة إلى مشاهد ومقاطع تشكل ترابطاً يأخذ بتلابيب القارئ إلى رصفها آخر المطاف فتكون عبارة عن حادثة سُردت من خلال مقاطع مشهدية لبناء الحدث.

هذه الفكرة المستجدة لتقسيم مضمون النص القصصي إلى مقاطع قد تكون نظرة شمولية لواقع لابد من تقسيمه ليتم فهمه وفهم حيثياته؛ والدليل على ذلك أنّ القاص اعتمد عناوين لمجموعاته تولدت منها نسخة مفصلة داخلها، هذا التوجه القصصي يأخذ طابع الفسيفسائية واللوحات حين تجد لوحة من لوحات المجموعة مندسة داخل المجموعة القصصية تحمل نفس العنوان مثل: مجموعة أخاديد على شريط الزمن، القرص الأحمر،

[1]- علي محمد المومني، الحداثة والتجريب، ص: 295.

ومجموعة الشموخ، الدفء المفقود، أما في مجموعة (ظلال بلا أجساد) نلاحظ تقارباً بين عنوان المجموعة وقصة (أحياء يتنكرون للشمس).

لو أمعنا النظر في المجموعات القصصية "الأعمال غير الكاملة" لوجدنا أن كل مجموعة لها عنوان رئيسي ولها صورة مماثلة وقعت عنوان قصة قصيرة داخلها للدلالة على مضمونها، وكأنّ تقنية المشهدية والتسلسل صفة لازمت القاص "بشير خلف" ولم تتوقف عند إدراج عنوان القصة القصيرة وفروع عناوينها المدرجة تحتها؛ ولكن تعدت هذه التقنية لتحمل صورة أشمل عن الحياة والواقع وتتالي المشاهد المتلاحقة بداية من أول مجموعة إلى آخر مجموعة، بالرغم من أنّ هذه المشاهد غير مترابطة، إلا أنها توالت من مجموعة إلى أخرى في فترات متباعدة بين المجموعات القصصية تمتد بين 1972-2007.

"لعلّ أبرز انطباع يمكن أن يسجله القارئ عن تقنية الأداء القصصي، والصياغة التعبيرية؛ هو أنّ الكاتب وضع الجانب الإنساني نصب عينيه في تحريك الأحداث بشخوصها، ومضمونها، وفلسفتها الخاصة، بحيث كان البناء العام يأخذ شكل مواقف، أو مقطعات معنوية بمفاتيح دالّة تسهل السّرد، والتنقل بين أجزائه، إلى جانب سهولة التركيب اللغوي الذي كان يميل نحو تقنيات الاجتزاء، والاختزال، وتمظهر الغنائية السردية، بمعنى تقديم الكاتب لعمله الموضوعي من منظور ذاتي. بالإضافة إلى كل ذلك، فإنّ البنية الغنائية تتلبّس صوراً متعدّدة منها التركيز على الوعي المتزايد، والحدث المتكامل الذي يقوم على التجزئة التي تمنح الأحداث التنامي، والتطوّر"[1].

فكما المجموعة القصصية تحمل عنواناً رئيساً يضم عناوين فرعية تجمع شتات الصورة، كذلك حاول القاص تقريب الفكرة في نماذجه التجريبية، يترك في الأخير بصمته ووقع عمق الفكرة المرجوة منه وفاعلية أثرها، اعتمد هذه الطريقة في قصصه كنموذج

[1]- المحور: الأدب والفن، الحوار المتمدن، بالمشري مصطفى، قراءة في مجموعة ظلال بلا أجساد للقاص الجزائري بشير خلف، العدد: 2077، 2007/10/23، 10: 27.

مصغر عن نموذج مكبر يأخذ من المجموعة القصصية مقتطف الرؤية ومن الواقع رصد المشاهد ككاميرا فتوغرافية أخذت لكل مشهد صورة.

في قصة (الشموخ) والتي حملت نفس عنوان المجموعة، نجد أنّ القاص وضع عناوين مختلفة واعتمد كذلك الأرقام التسلسلية على النحو التالي (1–خلود 2–توصية3–رائحة الماضي4–نور الفجر) إنّ الممعن لهذه السيميائية التشكيلية للعناوين سيلحظ ترتيبها الكرونولجي في القصة وفي الواقع الجزائري بعد الاستقلال لتوثيق أحداث القصة عبر هذه المقتطفات المشهدية.

- قصة (الحلم والأسوار)[1] توزعت في مقاطع مرتبة كالتالي: [–اللقطة الأولى–، –اللقطة الثانية–، –اللقطة الثالثة–، اللقطة الرابعة–، –اللقطة الخامسة–، –اللقطة السادسة–)

- (قصة لصوص من نوع آخر)[2]: (–قبل البداية–/، –البداية–، –المشهد الأول–، –المشهد الثاني–، –المشهد الثالث–، –قبل النهاية–/–النهاية–)

- قصة (عزف على أوتار مقطوعة)[3] توالت اللوحات في هذه القصة لتسرد وقائع الأحداث (–اللوحة الأولى–/ –اللوحة الثانية–/ –اللوحة الثالثة–/ –اللوحة الرابعة–/–اللوحة الخامسة–)

وفي هذا الملمح الحداثي –المشهدية– نلحظ أنّ هناك ترابطا بين مشاهد القصة الواحدة، فالمشهد الأول يفضي على المشهد الثاني وهكذا حتى تكتمل المشاهد ليخرج القارئ في النهاية بتصور ما.

استخدام القاص أسلوب المشهدية في قصته، بالرغم من وضع العناوين وتقسيم القصة إلى مقاطع، إلا أننا نحس بأنها قصة واحدة متكاملة كون أنّ كل مشهد ينتقل بنا إلى المشهد الآخر دون أن ندري بذلك، فيواصل القاص رحلته ليوصل الرسالة بواسطة الكتابة لجنس القصة القصيرة.

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، من مجموعة: "االقرص الأحمر"، ص: 267.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 278.

[3]– المصدر نفسه، ص:322.

استعان القاص هنا بتقنية المشهدية كملمح تجريبي حداثي، فنرى الموهبة المختلفة عند "بشير خلفّ في الكتابة في الجنسين الأدبي والمسرحي، المسرح لأن المشهد أحد مكونات المسرح، فنقول أنّ القاص قد وفق إلى حد بعيد في إدماج هذا الجنس إلى جنسه القصصي.

والعمل الإبداعي لدى "بشير خلف" "لا يرضى إلا بالقارئ المتميز الذي يستطيع أن يدرك أهمية العمل الذي يقرأه. فهو يعلم بأنّ الفكرة تصل إلى جمهور القراء ولكن بصور وأبعاد مختلفة، ولهذا فإننا نجده يتوق عند تقابل إبداعية العطاء والإنتاج، وهو الذي يجعله يرغب في أن يكون الكاتب المختلف والأول، فهو يقرأ لفلان كي يختلف عنه كما يكتب كي يرضى طموحه الأدبي، ويرضي قراءه. يلتجأ بعض الكتاب لترقيم قصصهم لعدة أسباب:

- الأول: "يكتب الكاتب قصة، ثم يقطعها إلى مقطوعات فتصير كل مقطوعة عبارة عن قصة قصيرة جدا مستقلة رغم خط التيمات الذي يربط بينهم؛ فيلتجأ الكاتب إلى ترقيم كل مقطوعة عوض عنونة كل مقطوعة، لأن في هذا الحال كثرة العناوين تفقد القصة ككل نكهتها ورسالتها وفكرتها...

- الثاني: يكتب الكاتب قصصه القصيرة جدا تماما كأنه يكتب مسلسلا؛ وفي كل حلقة نشاهد أحداثا قد تكون متسلسلة، وقد تكون غير متسلسلة؛ وهنا تكمن براعة القارئ في جمع شتات الحلقات ليخرج في النهاية بقصة واحدة.. هذا ما يجعل الكاتب يميل إلى ترقيم كل قصة قصيرة جدا لأنه قد اكتفى بعنوان واحد وشامل..."[1]

وقصة (لصوص من نوع آخر) أخذت شكلاً جديداً في طريقة العرض حيث أنّ القاص خرج عن ما ألفناه في شكل القصة الكلاسيكية؛ ولكنه فضل أن يبدأها بعرض الكواليس بعنوان (قبل البداية، قبل النهاية) هذا العرض المحذوف عادة من طبيعة القصة

---

[1]– صحيفة دنيا الوطن، محمد معمري، الحل القويم لكتابة قصة قصيرة جداً، 2/4، 2010/09/14.
https: //pulpit.alwatanvoice.com/content/print/209393.html

القصيرة؛ وفي الحقيقة هي مغامرة تأخذ بقلم التجريب إلى التغيير ومواصلة عنصر التشويق الذي هو عنصر أساسي فيها، وفي هذا النموذج المختار نجد أنّ القاص قسمها إلى سبعة عناوين هي بالترتيب: قبل البداية، البداية، المشهد الأول، المشهد الثاني، المشهد الثالث، ما قبل النهاية، النهاية.

هذه العناوين تفصح عن الانتقال الطبيعي لصيرورة الحدث من البداية إلى النهاية بتقسيمات مشهدية في القصة القصيرة، فقد استعار الكاتب من تقنية المسرح والسينما ليجرب نمطاً آخر من الكتابة المشوقة والغير مألوفة لشد انتباه القارئ، بحيث نجد في هذه القصة أنّ كل عنوان يمهد إلى التالي، أي أنّ كل مشهد يقودنا بالضرورة إلى المشهد الثاني ثم الثالث إلى ما قبل النهاية التي شكلت صورة وكأنّ القصة تصور بتقنية التصوير البطيء لرصد مجمل التفاصيل التي تعري ظاهرة التخاذل والتقاعس من طرف العمال الذين هم مجرد عينة عن دائرة الفساد الواسعة داخل المؤسسات التربوية التي قد يذهب ضحيتها التلاميذ والجو العام للمدرسة مما يؤثر سلباً عن.. .

قبل البداية كانت بمثابة تقرير صحفي قدم فيه القاص شخصية المدير للقراء، هذا المدير الاستثنائي داخل المؤسسة التربوية الفاسدة، والغير مبالية بوضع المدرسة ولا التلميذ بل المصلحة الشخصية هي الأسبق والأولى بالنسبة للمدراء الفاسدين قليلي المسؤولية وعدمي الضمير، في حين تظهر شخصية هذا المدير بطل القصة بشكل مختلف عن البقية، لمحاربة هذه الفئة وإثبات الجدارة ولو على حساب مصروفه الخاص.

تقع المسؤولية على شخصية المدير من أول حرف لمحكي القصة ففي المقطع الأول يقول: "لو أخذْت النافذة إلى أقرب نجّار حتى وإنْ كان ثمن اللوحة الزجاجية المراد تركيبها مكان اللوحة المكسورة مرتفعاً لكان أفضل.. ليست المرة الأولى التي تفرّ فيها

على جيبك منذ أن تسلّمت إدارة هذه المؤسسة التعليمية، وأنت تفرّ إلى هذا الجيب المسكين مرّة تلو الأخرى"[1].

يغلب على هذه القصة ضمير المخاطب القريب من اللوم والعتاب الموجه مباشرة للمدير الذي لم يأخذ بنصائح زملائه المديرين، فضل القاص هذا الأسلوب بذات لتكون الرسالة عامة وتوجه لكافة القراء والمعنيين؛ حيث يساهم القارئ في تقمص هذه الحالة الشعورية والتفاعل معها في بناء الحدث وملأ الفراغات، هذا الفساد المؤسساتي صار ظاهرة اجتماعية يعاني منها المدير والتلميذ وولي التلميذ فتنعكس سلباً على النتائج والمدير هو صاحب المسؤولية الأول ليجد القاص نفسه في نفس المقطع أمام "الواقع اليومي كشف عن عصيانك لنصائح زملائك المديرين، وفرار يدك المستمر إلى جيبك الخاص.. الصراع مستمرٌّ بين طلبات المؤسسة وطلبات الأسرة"[2].

ما يزال الوضع متأزماً مع بدايته، في المقطع المعنون (–بالبداية–)، يقدم فيه القاص شرحاً مفصلا للحالة المزرية للمدرسة ولمثل هؤلاء المدراء الذين ما يزال الضمير يشكل وعياً لدى من يحمل روح المسؤولية على عاتقه، الطبقية " أوّل الموسم الدراسي الجديد عقدتّ العزم على إنهاء التجربة.. صرختَ في وجْه رئيس البلدية.. ضربتَ مكتبه الفخم بعنفٍ.. تطايرت الأوراق.. اختلطت الوثائق.. ضغط على زرٍّ تحت رجله.. دخل رجلان ذوا بأسٍ.. ألقيا بك في الساحة خارج المبنى"[3] هذا المشهد المعبر عن ثورة غضب وعصيان رافض لمواصلة سير المؤسسة التربوية بهذا الكم الهائل من الإهمال ولا مبالاة انتهى المدير مهاناً من أجل إصلاح نافذة أخذت من أجسام التلاميذ الصغار حصتها وقبل إنهاء المقطع الثاني يصلك خبر قدوم فريق عمل للمؤسسة ليقوم بالإصلاحات المطلوبة.

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 278.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 279.

[3]–بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 281.

القاص يحمل رسالة تربوية يتقاسم معاناة توصيلها للقارئ الذي يوجه له الخطاب بضمير المخاطب (أنت).

الشيء اللافت للانتباه في هذه القصة تجربة القاص وقد أقر بذلك بين تضاعيف هذا النص القصصي، القاص يجرب في كل مرة بقلمه، يحاول إعطاء حلول للفساد ومحاربته بكل الوسائل المتاحة ليوصل صوته في المقاطع الثلاث المعنونة بـ(المشهد الأول، المشهد الثاني، المشهد الثالث) هذه المشاهد ذات البعد التشكيلي هي انعكاس عن واقع فاسد ظهر من خلال تلاعب فريق العمل الذي تم إرساله من طرف البلدية الحامل لنفس مبادئها، منذ قدومهم حتى استغراقهم رغم في الأكل والشرب والتخفي وراء غطاء الدين والصلاح، إلا أنّ الواقع فضحهم في تقنية الزمن حين يقول القال معبرا عن هذه المشاهد المتوالية في المشهد الثالث "الساعة الحائطية المتصدرة ساحة المؤسسة دقت الرابعة مساء، لحظتها ارتفع آذان العصر يبعث السكينة في النفوس فتتسامى إلى عالم نوراني تتسرّب معالمه إلى الوجوه المؤمنة تزيدها نورانية وإشراقاً.. وضعا النافذة المدلّلة جانباً.. توجّها نحو المرفق الصحّي من جديد.. جدّدا الوضوء"[1].

تفنن فريق العمل في إضاعة الوقت بكل الطرق مما ضاق بالمدير صبراً وهما يخوضان حواراً معه عن الصلاة في قوله: "بإمكانكما يا إخواني أن نؤديها هنا في مكتبي جماعة، والدرجة واحدة، وليؤمنا أحدكم فلا نُحرم من الثواب، ونربح الوقت.. صرخ أحدهما في حماس ودون أن يتوقف، أو يلتفت إليك:

- الصلاة في بيت الله أفضل، وأكثرها ثواباً"[2].

ليعود التركيز مرة أخرى على المقطع المعنون بـ: -ما قبل النهاية- ليفاجئنا القاص بتكثيف مركز على جمع شتات الحدث الذي أخذ أكثر من مساحته في مقاطع الوسط الثلاث السابقة (المشهد الأول، الثاني، الثالث)؛ شملت حدث تظاهر فريق العمل بمحاولة

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 283.

[2]-المصدر نفسه، ص: 284.

قيامهم بالإصلاحات اللازمة تخللها ضياع كبير للوقت وتصرفات تفصح عن منظومة فاسدة ضاربة في عمق الإدارات الجزائرية، ليكون هناك دائما حلٌ ألفه المدير الحامل للرسالة مقابل الجهات المعنية الفاقدة للضمير وروح المسؤولية، في قول القاص: " دخلا الحجرة ليتفاجآ بالنافذة ثابتة في مكانها بجدار الحجرة، واللوحة الزجاجية مثبتة بإحكام في مكانها.. وبدا أنهما فهما الرسالة، فسرعان ما أخذا الصندوق مغادرِيْن المكان، قاطعيْن المسافة الفاصلة بين الحجرة والباب الخارجي مطأطئي الرأسيّن، ترشقهما نظرات حارقة.."[1]

فنلاحظ استخدام القاص لأسلوب المشهدية في قصته، وبالرغم من وضع العناوين وتقسيم القصة إلى مقاطع، إلا أننا أمام قصة تلامس الواقع في تكاملها وانتقال من مشهد إلى مشهد آخر من أجل إيصال الرسالة في المقطع الأخير المعنون ب: –نهاية– يقول فيه:

"قلتَ للحاضرين معك لحظتها بمرارةٍ:

- ما أكثر لصوص هذا الوطن المسكن!

وأكمل كبيرُ المحاضرين:

- الغريب أنّ الكثير من هؤلاء اللصوص يتستّرون وراء مبادئ وثوابت هذا الوطن، ويتمظهرون بنقاء الدين"[2].

استعار القاص من تقنيات المسرح طريقة العرض والتقطيع، حيث حملت القصة بين طياتها سبع مقاطع أتى على مقطعين في البداية ومقطعين في النهاية حافظ على ظهور ثلاثة مشاهد في الوسط يشكلان الحبكة بشكل ظاهر كما يحدث في الواقع تماماً، وترك المجال لمقاطع الكواليس قبل العرض في كشف المستور والمغلف والمشاهد التي قد تغيب عن الجمهور أو تسقط من العرض المسرحي؛ إلا أنّ القاص ضرب عصفورين بحجر واحد وهو يمارس تجربته الحداثية مسلطاً الضوء على تقنية التقطيع المشهدي وقد وفق

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 284.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 284.

بشير خلف إلى حدٍ كبير وهو يمزج بين هاذين الفنين حيث دمج هذا الجنس في جنسه القصصي.

- المشهدية في قصة (الحلم والأسوار)[1] في مجموعة "الشموخ" للقاص بشير خلف:

في هذه القصة قسم القاص النّص القصصي إلى ستة أجزاء أو لنقل لقطات، وجعل لها ترتيباً تسلسلياً من (-اللقطة الأولى-) حتى (-اللقطة السادسة-).

4- القصة اللوحة: (اللوحات المشكلة للحدث)

اختار القاص تقنية المقاطع أي تقسيم القصة إلى عدة أجزاء إما معنونة أو مرقمة أو يفصل كلاهما علامة تفيد التقسيم، وهو دليل ملمح القصة التجريبية "حيث يعمد إلى تجزئة قصته إلى مجموعة من الفقرات تكاد كل واحدة تستقل ببنيتها، ثم يربط بين الفقرات إمّا بجملة تتكرر في كل فقرة على شكل لازمة، وإما بفكرة رئيسية تلخص الأفكار الجزئية المتناثرة في فقرات النص أو مقاطعه"[2]. فيظهر من خلالها الشكل التركيبي للبنية السردية في القصة القصيرة عبر لوحات أو لقطات أو مشاهد..، ولمعرفة كيف يشتغل القاص (السارد)، لابد من الوقوف عند كل مقطع معنون في قصة (عزف على أوتارٍ مقطوعةٍ) المقسمة لخمس لوحات، هي تجربة جديدة، ضخمة، في القصة القصيرة والقاص "بشير خلف" يبدو فيها في قمة شبابه وعنفوانه، وبهذا أصبح فن القصة في يده مطواعاً قابلاً للتشكيل، يخضع لأوتارٍ موسيقية يعطي من الأشكال الجديدة بقدر ما يقبل القاص نفسه من حدود القصة القصيرة وإمكانياتها، وإذا كان قد امتلك القدرة على تلخيص الأحداث وتكثيفها في بنية مترابطة ومتسلسلة قطعاً عرضياً في كل مقطع يفسر ويفصح عن حوادث تمهيداً لنقدها، وقد ارتكزت على تقنيات متعددة كالزمن والمكان والحوار كذلك الوصف، في بناء متينٍ ومحكم السبك، والعنوان يعطي إشارات الترميز، وأساس هذه التقانيات هو الإبداع والابتكار الرائع يحسب للقاص، فقد أعطى في هذه القصة/ اللوحة

1- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 267.

2- شريط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص: 212.

كل ما تستحقه القصة القصيرة، وليس هنا المقصود بها ذلك الرافد الأوّلي من روافد القصة القصيرة التي تحدث عنها النقاد وناقشوها تحت مسميات الصورة، والقصة/ الصورة، والاسكتش وغيرها، ولكن المقصود منها هنا ما ذهب إليه خيري دومة من اعتبارها "شيئاً يرتبط بجوهر القصة نوعاً أدبياً، فالقصة القصيرة في جوهرها شكل مكاني ينهض على تجميد الزمن عند لحظة مهمة، ثم تعميق هذه اللحظة من خلال الرسم في المكان، وشحن الكلمات بطاقات مضيئة... ليست القصة/اللوحة مجرد وصف أو تصوير ثابت بل إنّ الحدث والصراع الدرامي جزء جوهري كامن وفعّال في هذا الوصف"[1].

وقد مثلت قصص "بشير خلف" في مجموعة (الشموخ) ومجموعة (ظلال بلا أجساد) هذا النوع من القصة/ اللوحة، وتتوفر فيها ما أسماه خيري دومة باللوحة الوصفية، وكذا اللوحة الحوارية، في قصة (الحلم والأسوار/ اللقطة، الحلم في العيون الصغيرة/ المشهد، عزف على أوتار مقطوعة/ اللوحة..)، أمّا الأسلوب صلب قاطع مشع بالدلالة وعمق الأثر، والألفاظ تخدم تطور هذا البناء للأمام في صور بيانية قد تماهت في الحركة الدافقة، وطريقة تتابع المقاطع (المشاهد) لا تعتمد على الترتيب الزمني بقدر ما تعتمد على سيران المنطق الفني، منطق التضاد والتشابه بين ما يجري داخل (الذات) وما يجري في الواقع (الموضوعي)، وتتخلل مسام القصة القصيرة لمسات من السرد العجائبي المحمل بالتخييل الملهمة لهلاك العصاة الظلمة نهاية الشيطان في النّار، ولكن باب السخرية الخفية التي لا تفوت القاص وقد فتح مصراعيه على المفارقة في أنّ الذي يهلك هنا من يحاول العناد والتمسك بأخلاقه وقيمه ومبادئه، ويظهر في نفسه الطهارة والكرامة والنزاهة، ويستمر الصراع في القصة وفي الواقع معاً، فهذا صراعٌ أزلي مع الخير والشر لا يتوقف عند نهاية القصة التي بين أيدينا الآن، نرصد منها مقاطعها الخمس كالتالي:

1- خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص: 213.

- اللوحة الأولى/ المقطع الأول:

يتم تقديم الشخصية المحورية في القصة عن طريق السارد المتواري، متخف يرى الأحداث دون أن يُرى.. يتخذ مكاناً يرصد من ورائه الأحداث، مستعملاً ضمير الغائب، ثم المخاطب فالمتكلم، ليقدم المزيد من المعلومات والإخباريات المعرفة بالشخصية، ووضعيتها، موهماً المتلقي بصحة ما يقدمه له. نجد الوصف منذ البداية مرتبطاً بالحدث "فتح عيْنيه.. ضوْء النهار يملأ الحجرة.. امتدّت يده في سرعة إلى ساعته تحت الوسادة.. ما بقي غير نصف ساعة عن التحام العقربيْن أمام الرقم الثامن.. سيصل متأخراً بالتأكيد.. انتهى من ارتداء ملابسه خلال دقائق. نظر إلى زوجته.. كانت تجلس فير بعيد. ما تفتأ ترمقه بنظرات ماكرة ينبعث منها التشفّي.. تذّكر بسرعة مشادّتهما قبل النوم الليلة البارحة.. ودّعها بنظرة عتاب دون أن يكلّمها، وهو يغادر المنزل.."[1].

ثم ينتقل القاص إلى تقنية الحوار ومن خلال هذه المقدمة الوصفية والحوار تستمر اللوحة بعرض الحدث في تطوره وتناميه حيث نتعرف بواسطته على اسم الشخصية(محمود)، وعمله (مهندس معماري) وظروف حياته المعيشية (ميسور الحال)، رب أسرة وله ثلاثة أطفال، أمّا حالته النفسية فهو في صراع مستمر مع زوجته، وعلاقته بالعمل ومحيطه الذي يموج بمظاهر الفساد وقد أصبح يهدد راحته حتى من داخل منزله؛ ظهر من خلافتهما اليومية والمستمرة.

من أجل قبول الرشوة وتيسير مصالح الزبائن والعمال وتحسين علاقته بمن يتعامل معهم لتدور عجلة الفساد، ويجد نفسه في صراع مع الجميع يتمسك بمبادئه وقيمه. في هذه اللوحة يرفض ما تعرضه عليه زوجته يومياً كل صباح بلا كلل ولا ملل، وفي هذه التغطية السريعة، يعود بنا القاص إلى الماضي بتقنية الارتجاع خلفاً ليخبرنا عن زوجته:

1- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 322.

"تذكر وهو يضرب الباب وراءه بشيء من العنف.. لا يدري مبعثه.. أألستيقاظه المتأخر؟ أم اضطراب الذهن بسبب المشادّات المتكرّرة بينه وبين زوجته؟ أم عدم تمتعه بنكهة قهوة الصباح؟.. حُرم منها مدة أسبوع كامل بليلاله وأيامه، وصباحاته في المنزل والعمل؟ أم كل هذه مجتمعة؟.. ربما تذكر وقتها سؤالاً طرحته عليه زوجته في آخر مشادة لهما خلال الليلة السابقة، ولأول مرّة، وهي غير مقتنعة بمضمونه.. إذْ تفطن من طريقة الطرح:

– حقا عزيزي.. أنا مدركة لكثرة مشاغلك، ومن غير المعقول أن نبقى هكذا دون تموين.. هل تسمح لي بالنزول إلى السوق لاقتناء ما نحن بحاجة إليه؟

– فعلا مشاغلي كثيرة.. ارتباطاتي عديدة بالمشاريع المختلفة التي تنبت كل يوم كالفطر في هذا الوطن.. لكن لا تشغلي بالكِ بهموم صغيرة كهذه..

– كيف لا أشغل بالي بربّك؟ منزلنا نفذ منه كل ما يلزم للطبخ.. أوشكنا التعوّد على الوجبات الباردة.

انتهت المشادة كالعادة ببكائها المصحوب بعبارات السخط، والحسرة على حظّها المنكود

– لعنة الله على من أشار، ودبر لربط مصيري بهذا الرجل المتخاذل.. نوشك أنا وأبنائي أن نموت جوعاً ولا يحرك ساكنًا.

خطواته المضطربة تبتعد عن المنزل الذي غرق في الصمت.. كان وجه الزوجة التي بقيت بمفردها يشي بظل ابتسامة فيها مزيجٌ من التلذّذ والأسى معاً."[1]

نستشف من هذه اللوحة وقد بدأت بوصف وختمت اللوحة بوصف فيما يتخللها من وجود أحدث مثل (استيقاظه ثم خروجه من المنزل إلى الشارع إلى دكان البقال)، هي قصص تتوقف عند حدود الرصد الذي يبدو فعالاً بما يخدم الصورة/اللوحة وتفعيل خاصية الحواس(البصر تحديداً) كما ظهر في وصفه لوجه زوجته الذي لا يُفسر ابتسامه من

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 323.

ضغينته، والمفارقة أنّ القصة تصدمنا بواقع كان من المفترض أن يضمن حياة رغيدة لهذه الشخصية إلا أنّ مسار اللوحة الأولى أظهر غير ذلك من مؤشرات الفقر والسخط والنكد ما يجعل القارئ يتحرق شوقاً لمشاهدة اللوحة الثانية ويكتشف مصير هذه الشخصية ضمن بوتقة الصمت المخيم، والحياة المكفهرة إلى أين ستصل. وكيف ستتطور أحداثها.

- اللوحة الثانية/ المقطع الثاني:

بعد خروج الشخصية في اللوحة الأولى من المنزل بحمولة غضب ووجه زوجة استباحت سفك أعصابه كل يوم، ينتقل بنا المشهد الثاني إلى بائع الحليب ومشتقاته.. ونظرته الاستعطافية تحمل خبثاً.. يعرج القاص على لفت انتباه القارئ بوصفه لسيارته (بالصغيرة) هي إشارة كفيلة أن تبدأ في دفع الأحداث إلى الأمام، ثم يقتني جريدة "الشعب" اليومية دلالة على أنه شاب مثقف ومطلع ويهتم بمصالح وطنه وهمومه اليومية من خلال متابعة الأخبار وجديد البلاد، ليبدأ القاص في تصعيد الأمور والكشف على نيات هذا الشعب ونظرته اتجاه (محمود)، وعبارات الإطراء والمجاملة لم تُحرك له ساكناً، فقد اعتبر إخلاصه لعمله من واجباته تجاه وطنه أن يكون نزيهاً وأميناً لخدمة الوطن، كل ما فاه به البقال كان مجرد مقدمة لتيسير مصالحه بطرق يتحسس فيها الحيلة والخبث والدهاء في حوار طويل استغرق قرابة أربعة صفحات مع محمود، وهنا تظهر فاعلية اللوحة الحوارية –كجناح ثانٍ للقصة/ اللوحة– وهي تقوم على الحوار كتقنية مسرحية درامية منذ البداية، ننتقي مقطعاً في قول القاص:

"اشتم محمود بفراسته أنّ الطلب المطروح بهذه المقدمة قد يُخفي في طيّاته منفعة ذاتيو لصاحبها قد تضرّ الغير.. شعر بتوتّرٍ جديد ينتابه، واضطراب إضافي ينضمّ إلى ما يضطرم داخله من قبلُ.. بلهجة باردة خاطب محدّثَه:

– أفصح عن مُرادك يا عم إبراهيم.. أنا لك سامعٌ.

– أنت في مكانة ولدي أمين.. لا أخشى إنْ أعلمتك بأني اشتريت منذ سنتين خفية قطعة أرض واقعة جنوب الثانوية التقنية بالحي الجديد – الشهداء –

– لكن يا عم إبراهيم...

– لا تواصل يا ولدي.. أعرف ما ستقوله.. قد سمعتُ أن هناك مشروعاً لتوسيع الثانوية قصْد إنجاز مرافق إضافية بها.

– بالفعل.

– وأنت المسؤول المباشر على المشروع حسبما علمتُ.. اليس كذلك ؟

– بلى..

هنا مربط الفرس كما يقول المثل.. إنّ الخدمة التي أرغب منك تقديمها إليّ هي تحويل المشروع إلى الجهة الشمالية من الثانوية.. هناك مساحة أوسع من مساحة الجهة الجنوبية التي اشتريتها، وفي صالح الثانوية استغلال المساحة الشمالية.. عليك بمساعدتي يا ولدي بإقناع ذوي الأمر بهذا."[1]

ويستمر النقاش بين البقال ومحمود يطلب منه مساعدته بطرق التوائية غير مشروعة لخدمة مصالحه دون مراعاة لمصالح الغير، وقد ظهرت بوادر الرشوة في قوله:

".. اسع يا ولدي إلى مساعدتي وستجدني تحت الطلب في أيّ مطلب..! بالمناسبة لك حصّتك من المواد الأساسية المفقودة هذه الأيام.. إنّها في كيسٍ.. سيحمله بعد قليل ولدي جمال إلى منزلك"[2] .

بهذه الطريقة تستمر اللوحة الحوارية حتى النهاية بحيث يبدو السارد (القاص) بعيداً ومغترباًن وتظهر الصيغة الدرامية بشكلها الصافي من خلال الحوار، فتظل المعلومات محصورة فيما تقوله الشخصيات–غير المعروفة أو الموصوفة بالطبع– يرسل القاص رسائل مبطنة من خلال ما تبادلوه من حديث لتعرية الواقع الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي، وأمور الحياة ومشاغلها وهمومها، وقد أثقلت كاهل الشخصية المحورية (محمود) وعتمت مجال الرؤية في وجهه، وهو يعيش ضمن مجتمع "متخلف" يفتقر

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الدفء المفقود"، ص: 327.

[2]– المصدر نفسه، ص: 327.

لعوامل الثقافة والنزاهة ولا يمت بصلة لبوادر التقدم، جوه خانق بمظاهر تلوث المبادئ والقيم.

تستمر الأحداث في اللوحة الثانية وقد رسم القاص الخطوط العريضة للمشَاهد الرئيسية، ليتنقل بنا للحدث الرئيس (مكان عمله)، فهو دقيق وصارم ومنضبط ويقدس الوقت، هنا تحضر تقنية المونولوج الداخلي ترصد تفكيره وهو يخطط لنظرة استشرافية، يقترح فيها تكوين لجنة على مستوى البلدية تضع هيئات مسؤولة على تنظيم توزيع المواد الاستهلاكية الأساسية، ومنها تظهر لنا سياسة الاحتكار، في الدكاكين والأسواق الداخلية.. وهي إشارة على مظهر آخر من مظاهر الفساد ألا وهي المعريفة، فمن يعمل بهذا المبدأ تيسرت أموره وضمن حقه من المواد الاستهلاكية المفقودة ومن لا يؤمن بهذا المبدأ تناحر أمام الطوابير الطويلة.

اللوحة الثالثة/ المقطع الثالث:

تقدم هذه اللوحة الوصفية المكان الذي يعمل فيه محمود في (مكتبه بمقرّ المديرية)، تولي الأحداث والمقاطع السردية تفضح سير المشاريع المستعجلة منها والمؤجلة، وتوقف مشاريع أخرى قيد الدراسة والبحث، تضخيم فواتير لمشاريع مصغرة لا تستدعي كل هذه الميزانية، إلا أنّ صُراخه وانفعاله بالمعارضة والتنديد، لا يجد من يصغي له أو يصدقه، وهنا يقدم القاص شخصية (رئيس المصلحة) بوصف خارجي وداخلي يُفصح عن نواياه في حوار معه، يقول القاص:

"ببطنه البارز المترهّل دلف المكان رئيس المصلحة.. يعضّ بأسنانه الذهبية السيجار البُنّيّ الغليظ، دفع الواقفين بعيداً.. ثبّت نظره في محمود وقال:

– أنا معجب بحماسك يا محمود.. أنت تذكرني بسنواتي الأولى في هذه المهنة المضنية، كنت مثلك أو أكثر حماساً، واندفاعاً.. كنتُ أدقق في كل شيء.. لا أقتنع إلاّ عندما أتحقق بنفسي.. إنّ الحياة تصبح جحيماً إذا ما أضحى الإنسان يشكّ في كل شيء.. من الأنانية البغيضة أن يعتقد المرْء أنّ الغير غير أمناء.. لا.. لا يا ابني أصول التعامل بين النّاس

هي نزع الشكّ.. المصالح العامّة تقتضي حُسن العلاقة بين المتعاملين.. عليك أن تتعلّم أصول العمل.. هي الحياة هكذا.. علينا أن نتعلّم قواعد اللعبة.

– يا سيدي ما كان قصدي نزْع الثقة، ولكن.. .!

– تقصد.. أو لا تقصد.. قواعد اللعبة هكذا.. لا تعطّل من فضلك انطلاق المشاريع.. **البلاد ورشة عمل.**"[1].

تستمر اللوحة الحوارية، ويبدو الكثير من الصمت المخيم، ويدل على هذا الصمت الفضاء الطباعي من خلال النقاط الثلاث، وفي هذه القصة يتحقق ما ذهب إليه "أوكونور" –بالفعل– من أنّ "المحادثة تصبح أشبه بمحادث الشاربين ومدمني المخدرات أو المتخصصين في الانجليزية الأساسية (..) وهذا مردّ الغموض في هذه اللوحة الحوارية، لأنّ السر فيها لا ينكشف حتى النهاية (..) فالحوار يدور حول شيء مجهول، لكن لا الحوار ولا الراوي يقولان لنا عنه شيئاً فهما يدوران حوله ويقتربان، لكن دون أن يحددا شيئاً"[2]. إلا أنّ القاص يحاول في كل مرة فضح لعبة الفساد وهذه المرة جاء من قبيل البيروقراطية والمحسوبية، وحش الإدارات المتأصل وأنّ له جذور من العهد العثماني، إلى العهد الفرنسي، إلى يومنا هذا، لا زالت تنخر قوى الشعب وتمتص طاقتهم بالقوة من أجل خدمة المصالح الذاتية. ومن الحوار تتبين سياسة الإقناع والمداهنة، فهناك قناعة توالت بتوالي المراقبين من الداخل وحتى المتابعين للمشاريع وتوزيعها أمر "معقد"، يخضع للسيطرة والقوى الخفية، ويستمر النظام الفاسد بتوالي الأجيال وهنا لا تكون طبيعة النظام وحدها هي السبب في فشل هذه الجهود، بل اجتمعت العديد من العوامل الأخرى التي لم تساعد الدولة على النهوض والتخلص من "التخلف" الذي لازمها رغم أنه لم يكن قدرا محتوما. إلا أنّ الكثير من الجزائريين بداية من قادة البلاد الكبار إلى أبسط مواطن إلى الأجهزة الإدارية، يحملون المسؤولية عن هذا الوضع، وبأنه معروفا في البلاد أن ما

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة "الشموخ"، ص: 330.

[2]– خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص: 239.

يعرف بـ "البيروقراطية" هي الهاجس الأكبر للحاكم والمحكوم على السواء، رغم أنها لا تملك البندقية ولا الدبابة، لكنها هي من تتولى تنفيذ القرارات مما مكنها من قوة لا تضاهيها قوة أخرى.

اللوحة الرابعة/ المقطع الرابع:

يصور القاص في هذه اللوحة الوصفية، مشهد طفل صغير يتلقى الضرب لدرجة فقدان الوعي، تتبعها اللوحة الحوارية على شكل أسئلة من طرف واحد تتابع دورة حياة هذا الإنسان الصامت من الطفولة حتى الشباب، وبهذا فإنّ اللوحة الحوارية تأتي مركزة، وموضوعية لحدٍ بعيد لأنّها تستخدم تقنية الفلاش باك (تقنية سينمائية) لعرض المشهد في الماضي واستحضاره في الزمن الحاضر، دون أن يفصلها عن بنيتها القصصية من خلال السارد الذي يشير إليه بطرف خفيٍ مراوغ عن حضوره، وإمساكه بخيوط السرد الشفافة. ليربطها بكل هذه التعالقات الفنية بلغة الصمت-والصمت في هذه القصة هو صمت الخوف والقهر مقابل سطوة الظلم والتسلط- ينتقل بنا القاص لطفولة محمود أيام الثورة الزراعية أين كان والده مريضاً ولابد من تعويض مكانه حيث يشتغل هو وأمه في مزرعة مالكها الذي تبدو عليه ملامح الثراء من حذائه اللامع والسيجار البنّيّ، وقد تغيبا عن العمل فتلقى الضرب بوحشية، وسباب شتم وإهانات لفظية، وهنا تبدأ خيوط القصة بالترابط والحبكة تبلغ ذروتها في تطابق صورة رئيس المصلحة مع سيد المزرعة، في تقنية التكرار، تقدم لنا بعضاً من الذكريات العالقة بذهن الشخصية، ويظهر السارد معلقاً في ثنايا القصة، ليضع إطاراً لفكرة اللوحة الحوارية، في التذكر والعودة للوراء مختزلاً الزمن، حيث يقول:

"حدث ذلك منذ عشرين سنة.. يتكرر المشهد اليوم.. ثِقلُ الجثّة الضخمة يتكرّر اليوم.. وجوه الزملاء الشاحبة تبتعد كأشباحٍ يطاردها الموت، ويغيب بها في عالم غير مرئي.. صاحب الحذاء اللامع يسحق تحت قديه الضخمة ما تبقى من السيجار البنّيّ..

مُحرِّكاً مقدمة الحذاء يمنة ويسرة في عصبية.. بابتسامة لها عدّة دلالات.. أذنا محمود تلقفّتا بتقزّز تفاهات الشيطان:

- **البلاد ورشة عمل شاملة.. علينا** تسهيل الإجراءات لإنجاز المشاريع لفائدة الوطن.. التعطيل بيروقراطية يا ولدي.. عليك أن تفهم هذا جيِّدًا.[1]

ثم يقدم خمسة أخبار دفعة واحد من الجريدة حول السوق الداخلية، التسيير والتحكم في الإمكانات، حادث مرور، خيانة مسؤولين أودت بهم إلى محكمة الجرائم الاقتصادية، ومجلس المحاسب يعلن عن عمليات فساد في عدة مؤسسات عامة.. تأتي محمود نوبات قلق لا تزول تثقل كاهله وتؤرق مضجعه، إلا أنّه لا يستلم لمثل هذه الفئات الفاسدة، ولا يغفل القاص على تهدئة الجو وإغراء المتلقي بمواصلة فعل القراءة وهو ينشط ذاكرته من حين لآخر حيث؛ يقدم هذه المرة ضمن نفس اللوحة شخصية الرجل الطيب (البواب الكهل) وهو يتقاسم مع محمود همومه وينفس عليه كروبه وكأنه قابس شحن وطاقة، وقد قدمه القاص مجاهد لا يخضع للحركة في زمن الاستعمار الفرنسي، وقد اخترقت جسده رصاصات خمس، فالقاص يضيء في كل مرة مشهد المفارقة بين الخير والشر، بين الوجوه الطيبة المطمئنة، وبين الوجوه الخبيثة وقد تلبست صورة الاستعمار (الحركي) وصورة الشيطان، هي دلالة على قمة التعسف والفساد اللامحدود من أجل قضاء مصلحة.

اللوحة الخامسة/ المقطع الأخير:

نقف في المقطع الأخير من القصة على أعتاب ما يميز القصة/ اللوحة ويربطها بالغنائية -كما يقول خيري دومة- هو اهتمامها باللغة "فحين لا نكون أمام قصة تعتمد على التتابع الزمني والسببي والمنطقي للأحداث، أو تُعنى بتشويق التسلسل؛ حين نكون أمام شكل مكاني فإنّ هذا يستدعي مباشرة اهتماماً خاصاً بالأسلوب واللغة: مادة التشكيل"[2] ومن هنا نلاحظ الاهتمام بالمجاز والإيقاع في القصة/ اللوحة كهذا المقطع:

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 331.

[2]- خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، ص: 234.

"عاد محمود مساء متأخّراً.. دلف إلى الداخل، وتعمّد عدم إشعال النور، بينما نفسه كانت مضطربة، وعيناه مفتوحتان عن آخرهما في الظلام الداكن.. لولا خيوطٌ رفيعة من أنوار الشارع متسلّلة باحتشام إلى الداخل.. مخترقة سطح الزجاج الذي يعلو الباب الخارجي.. فانعكست على جدار الممرّ، ممّا يسمح على قطعه، والوصول إلى حجرة الأطفال المحاذية لحجرة نومه التي كان بابها مفتوحاً.. بخطًى مضطربة دلف إلى الداخل، وهو يدنو من الفراش ليندسّ فيه.. سبقته غلى إنارة الغرفة، وارتمت بين ذراعيه.. طوقته بلهفة، وشوقٍ وكأنها ما هي التي أعدت له منذ البارحة يومه المليء بالمفاجآت.. راحت أناملها تتحسس مساحة وجهه"[1]. كل هذا المجاز والإيقاع لوصف الظلام والضوء وصولا إلى أحضان زوجته هي لوحة ترتكز في وصفها على الأشياء بالالتقاط صورة مكانية في قالب من اللغة المجازية، يهيئ القاص من خلالها الولوج إلى اللوحة الحوارية التي كشفت كل ملابسات القضايا العالقة والغير واضحة، وقد تجلت بداية من دخول محمود منزله ومفارقة التغيير المفاجئ إثر تغير ت معاملة زوجته له، فقد أعدت له عشاءً فاخراً، وهي تستقبله وتهمس بدلال، في قول القاص:

"هو عشاء فاخر أعددته.. إنك سيد الرجال.. يبدو أنّك نجحت في إقناع ذلك البقّال الخبيث.. وضعته في الفخّ.. ها أنك ترى ما بعثه إلينا مع ولده. دفعها بعيداً عنه بقوة.. ارتطمت بالجدار.. صارخاً والشرر يتطاير من عينيه:

– قد فعلها الخبيث.. لعنة الله عليه، وعلى أمثاله.. لن أستسلم.. لن أدعهم يحققون أطماعهم.. كلابٌ شرسة قابعة في كل مكان.. فيما انخرطت هي في بكاء صامت كعادتها."[2]

يدفع زوجته لترتطم بالحائط وترتطم معها مخططاتهم، ومحاولاتهم المستمرة لتطويعه وإدخاله نطاق لعبتهم في خدمة الفساد وأهله وطبقته المختفية وراء الألقاب

1– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 333.

2–المصدر نفسه، ص: 335.

والطبقية والمناصب..، يقف القاص على التدرج المضطرد لهذا الرفض القاطع وقد عرى السياسة والإدارة والواقع المعاش في مرسم خمس لوحات لخصت مشهد العزف على أوتارٍ مقطوعةٍ، يقصد بها أنه لا صوت يصدره الفساد غير صوت مزعج جراء نقص في الأوتار المقطوعة، ولا صوت سيصل لمسمعه ما دامت نفسه طيبة وكريمة ومبادئه أصيلة لا تخنع لصوت الظلم والقهر والتعسف بغير حق.

لا يمكننا أن نغفل على مراحل كثيرة صورتها القصة/ اللوحة مختصرة ومكثفة، تجمد اللحظات المهمة من تاريخ الوطن، وتعرض الصور بتقنية سريعة تعمل على تنشيط الذاكرة وربط وشائجها من مرحلة ما بعد الاستقلال ومرحلة السبعينات والثمانينيات من تاريخ الجزائر وقد عرفت فيهم نكوصاً وتشوهات إدارية ومؤسساتية فادحة في تأصل الفساد، إلى أن أصبحت مسلمة من المسلمات.. واليوطوبيات، وقد أفرغت المقومات الكبرى التي كانت تحدد مسار الفكر الجزائري عندئذٍ من محتواها، من قبيل: الثورة- القومية-الطبقية- العدالة الاجتماعية- الثورة الزراعية/ الاشتراكية- خط الايديولوجيا- الفساد الإداري.. وغرق المجتمع الجزائري في البيروقراطية والمحسوبية والرشوة والمعريفة..، هذا الدولاب الإداري والمؤساساتي الفاسد كان من شأنه أن ينعكس في الأدب عموماً والقصة القصيرة خصوصاً لتتبع هذه الأجواء المخيمة على الفكر العربي عامة والجزائري "الذي يئس من المقولات الاشتراكية التقديمة، وراح يبحث له عن متنفس في الفكر والفلسفة الوجوديين اللذين تهيمن عليهما مقولات كبرى أمثال: الحرية والمطلق، والعبث، والعدم، وغيرها. كما روجتها فلسفات كييركجورد وهايدغر ونتيشته، وسارتر،.. وغيرهم"[1]..

وبهذا فإنّ قصة/ اللوحة: (عزف على أوتارٍ مقطوعةٍ) تظهر في هذه المرحلى التجريبية كتنويع على يد القاص الذي ما فتئ يجسد قلقه الدائم في قصص تجاوزت النظم

---

[1]- محمد داني، الكتابة التجريبية والحداثية في الرواية: دراسة لرواية (مقهى البيزنطي) لشعيب حليفي، ط1، 2016، ص: 24.

المألوفة إلى حركات كتابية جديد، لخصت خصوصية مرحلة السبعينيات، وقلق مرحلة الثمانينيات.. واستطالت إلى مرحلة التسعينيات لتعبر عن الاضطراب واليأس، والإحساس بالفراغ والتهميش والإقصاء.. واندحار القيم وتفسخ المبادئ والأخلاق، ومن ثمّ ركزت القصة على انشغالات الفرد الجزائري، وهمومه.. في ظل واقعه المتأزم الموسوم بالتوتر والقلق.. والمجاوزة والمجازفة. ومن خلال هذا العنوان الذي يمثل عزفاً معطلاً مقطوعة حباله هو مجازفة الكتابة، وإحالة على معزوفة الإيديولوجيا بألفاظ الرمزية.. وتجليات في الخرق والتمرد.. والتمثل في:

- تكسير خطية الزمن وتتابعه.
- توظيف العجائبي، وتوشية الواقع بها.
- اعتماد التداعي الحر، في تشظي وتذرية النواة السردية.

خطى القاص بهذه التجربة خطواتٍ للأمام بالحدث والتشكيل والتشاكل.. والتداخل، أضفى جمالية فنية على المقاطع، وترابط اللوحات، الفقرات السردية/ المقاطع القصيرة الخمس.. والتي تشكل مجتمعة لُحمة القصة القصيرة.. ووحدة الأثر. ضمن طرق إبداع جديدة، رغم أنّ مرتكز التلقي كان ما يزال ميالاً للأشكال المعروفة عن القصاصين السابقين، فقد اشتغل القاص "بشير خلف" خارج الكلية والأسطرة "ليعانق السرد الواقعي اليومي، إذ ارتبط في هذه الحركة بالظاهر الاجتماعية والسياسية والثقافية البارزة، واعتنوا أكثر باللغة"[1] وبالمختصر المفيد فإنّ هذا النتاج السردي يحمل تنوعاً في الأساليب والتيارات الإيديولوجية. لا شك أنّ التجريب الشكلي قد ترك بصمته واضحة على الطريقة التي انتهجها القاص لواجه بها سرد هذه المنطقة في تعقيد واقعه، فوظف حركات تشير على التمرد هدفه رفض الأشكال المستهلكة، في محاولته لنقد المجتمع، انخرط في استرجاعات الواقعية، دون التخلي عن الأجواء الفنتازية والتخييل لذلك اعتنى بالميتا-

[1]- محمد أقضاض، مقاربة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا، ص: 34.

أدب التخييل وفنطازية التجربة الإنسانية، بل اهتم بالتوثيق كوسيلة سردية، ضمن تطور القص السردي لديه، ما يقرب الكتابة السردية أحياناً كثيرة بالأتوبيوغرافي، في إعادة كتابة التاريخ وقراءته بأسلوب متميز، يعمق من خلاله نقده أو التجريب، غالباً ما يستعين القاص بضمير المتكلم، والاهتمام بالجانب النفسي وتوترات (الذات)، وفي الوقت نفسه العناية باللغة مع الإلحاح على كلام الهامشيين.. والمحيط الخارجي (الموضوعية)، لتشمل القراءات نوعاً من النقدية السردية الواقعية (التجريبية).

الفصـل الثالث

تقنيات السرد في المجموعات القصصية

"**الأعمال غير الكاملة**" لبشير خلف"

أولا: قصة الزمن (المفارقات الزمنية)

1- الترتيب

2- الديمومة

3- التواتر

ثانيا: قصة المكان (علاقة القاص بالفضاء القصصي)

1- المكان الحقيقي والمكان المتخيل

2- أماكن الانتقال

3- الأماكن المغلقة

ثالثا: قصة الحوار (جمالية تقنية الحوار)

1- الحوار الخارجي

2- الحوار الداخلي

إذا أردنا ربط ما سيأتي ذكره في هذا الفصل بما سبق، سنلاحظ أن هناك احتفاظا بخط سير واضح، حيث ترتبط كل عناصر المحكي لتشكيل بنية متكاملة، فلا يمكننا فصل أحدهما بتحليله منعزلا عن الشروط التي تمليها البقية ولا عن التفاعلات التي تحيط بها "فالسارد مثلا لا تتم مناقشة وضعه داخل النصوص السردية ما لم نفهم مقدار تحكمه في إدارة العناصر الأخرى من أحداث وشخصيات وفضاء وزمن، كما لا نستطيع معرفة آليات تشكيل الفضاء ما لم نعرف طبيعة العناصر التي تتحرك فيه"[1]. يعدّ الزمن حيز كلّ فعل ومجال كل تغيّر وحركة وتطور، من خلاله يمكن النظر إلى زوايا مختلفة، ومعرفة رؤى وأبعاد معينة، بسبب ارتباطه بالإنسان والواقع في تطوره المادي والمعنوي والحضاري والفكري، وهو الشريان النابض بالنسبة للإبداع الأدبي، خاصة القصصي منه، كونه يومئ بالتتابع الزمني للوحدات الحكائية للقص، ويساهم في تحضير الجو النفسي والاجتماعي والتاريخي والإيديولوجي، فيعطي السرد صفته القصصية.

فإذا كان الزمن عنصرا أساسياً مشكلاً لقصة باعتبارها تلتزم بالنظام الطبيعي السببي والمنطقي كما حدث في الواقع، فهو كذلك أثناء إعادة تشكيلها داخل المحكي، الذي يعيد بدوره إنتاج عناصرها وفق نظام يعيد إنتاجه من جديد، ومنطق آخر يحكمه بناءً على توجيهات النص السردي الذي يسير إليها ويكون السارد مكلفاً بوضع نسقها الخاص بالدرجة الأولى، لذلك ما أولاه الأدباء لبنية الزمن من أهمية بالغة كان لها أثرها البالغ في بناء أعمالهم الأدبية نخص بالذكر هنا القصة القصيرة، فالنص القصصي لا يكتمل نموه إلا بارتباط عناصره بالزمن حتى يتمكن من ربط أحداثه، فبالزمن "نستطيع أن تحدد الحوادث من خلال تاريخ وقوعها في الزمان"[2] بالإضافة إلى الأحداث نذكر الشخصيات والأمكنة.

---

[1] وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما: دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم الوسام العربي –الجزائر–، ط1، مكتبة زين– لبنان، 2011، ص: 421.

[2] حسنين أحمد طاهر وآخرون: جماليات المكان، عيون المقالات، دار قرطبة، ط2، الدار البيضاء، 1988، ص: 59.

يتفق أغلب الدارسين على أن الزمن مقولة تحولت إلى إشكالية شغلت الفلاسفة والعلماء في شتى المجالات، وتضاربت بشأنها الآراء، فمنهم من أنكر الزمن، ومنهم من وصفه بأنه محير. فهذا عبد "مالك مرتاض" الذي يقول عن الزمن أنه "مظهر وهمي، يزمن الأحياء والأشياء، فنتأثر بماضيه الوهمي. وقد أدى اهتمام الفلاسفة، وغيرهم من الأدباء والعلماء بمسألة الزمن، والسعي وراء تقصي ماهيته، ووضع ماهيته وأطره، إلى اختلاف دلالته، والحقول الدلالية التي تتبناه، وهذا ما عبر عنه سعيد يقطين بقوله: "أن مقولة الزمن متعددة المجلات، ويعطيها كل مجال دلالة خاصة، ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري"[1].

تجدر الإشارة إلى أنّ الشكلانيون الروس "كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب، بارتكازهم على العلاقات التي تربط بين أجزاء الأحداث، لأن عرضها في الخطاب الأدبي يتم بطرقتين: أمّا أن يخضع الزمن لمبدأ السببية، فتأتي الوقائع متتابعة منطقيا وهذا ما أسموه بالمتن، وأمّا أن تأتي هذه الأحداث خاضعة لهذا التتابع دون أي منطق داخلي ودون الاهتمام بالاعتبارات الزمنية، وهذا ما أسموه بالمبنى"[2].

والزمن عنصر مهم في البناء السردي للقصة فـ"من المتعذر أن نعثر على سرد خالي من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن"[3]. والأصل في أي بناء سردي "أن ينهض امتداده على الطولية المألوفة. بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر ثم من الحاضر إلى المستقبل"[4].

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، ص: 7

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص: 108

[3]– المرجع نفسه، ص: 117

[4]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني الثقافي والفنون والآداب، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص: 190

غير أن الزمن يشمل أيضا تقلب الأحداث وتشويش بنائها وذلك بـ "تقديم ما يجب أن يؤخر، وتأخير ما يجب أن يقدم"[1]. وعلى ضوء ما تقدم نخلص إلى نتيجة مفادها أن لكل رواية "نمطها الزمني الخاص، باعتبار الزمن محور البنية الروائية وجوهر تشكلها"[2]. ولهذا لا يمكن الاستغناء عنه باعتباره عنصرا مهما في البناء القصصي.

يذهب (بول ريكور) إلى أنّ الترابط بين المحكي والزمن، وقد حدده بانسجام كبير ليجعل من السرد نمطاً عاماً يتدخل في صياغة تجربتنا الإنسانية، فيقول: إنّ "الزمن يصير زمناً إنسانياً ما دام ينتظم وفقاً لانتظام نمط السرد، وأنّ السرد بدوره، يكون ذا معنى ما دام يصور ملامح التجربة الزمانية"[3]؛ وقد ارتبط الزمن بحضور كل عنصر منهما في علاقة مزدوجة، فالزمن مرهون في تماهيه في الثاني، باعتباره ماهية لا يمكن أن يخترق حقل الإدراك الإنساني إلا بصفته ينتظم وفق حدود قواعد السرد، باعتباره يعيد بناء التجربة الإنسانية المعيشة في الزمن.

إنّ بناء القصة الزمني قد تجلى في أشكال زمنية مختلفة ومتداخلة فيما بينها، تعتمد في تشكيلها وبنائها على الحركة النسيجية بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، إذ يلجأ السارد إلى المفارقات الزمنية باعتبارها انحرافات يقوم بها حين يقطع زمن السرد، لتجسيد رؤية فكرية وجمالية، فيشير الباحث إلى أنّ أي تغيير يحدثه المحكي في النظام الزمني الأصلي لترتيب الأحداث يكون متبوعاً بعلامات تشير إلى هذا التغير، "كما قد تكون هذه العلامات صريحة مثل الإشارات اللغوية (بعد، عام، وفجأة..) أو ما ذهب إليه تدوروف حيث كرّس مبدا التعارض بين زمن الحكاية وزمن السرد، إذ حاول أن يعالج الزمن كمظهر من مظاهر السرد بتحديد العلاقات بين زمني القصة والسرد، يقول: "ثمة بالضرورة تدخلات في "القبل" و"البعد"، ومردّ هذه التدخلات الاختلاف بين الزمنين من حيث طبيعتهما،

---

[1]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 192

[2]– عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار الأزمنة، عمان، ط1، 2005، ص: 18

[3]– بول ريكور، الزمان والسرد والحبكة والسرد القصصي، تر: فلاح رحيم، ج1، دار الكتاب، ط1، بيروت، 2006، ص: 19–20.

فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيّل متعددة، واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني الطي نميّز فيه بداهة بين نوعين رئيسيين: الاسترجاعات أو العودة إلى الوراء والاستقبالات أو الاستباقات، ويوجد استقبال عندما يعلن مسبقاً عمّا سيحدث"[1] مما نلحظ أنّ هناك تلاعب في نمطط السرد الحكائي بين التقديم والتأخير، مما أنتج المفارقة الزمنية، وقد يشير كذلك على نظام الزمن تقنيات ضمنية مثل (البياضات، والانتقالات المفاجئة من مجال زمني إلى آخر يستنتجها القارئ أثناء صيرورة القراءة).. هذه الاختلافات من شأنها أن تخلق المفارقة الزمنية بطبيعتها: الأول متعدّد والثاني أحادي، أمّا الظاهر اتساع وتقلص المدة الزمنية المستغرقة لسرد الأحداث في الخطاب القصصي.

أولا- قصة الزمن (المفارقات الزمنية):

وفق ما سماه "جينيت" بـ"المفارقة الزمنية" يعرفها بقوله: "هي دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة"[2]. وبهذا يطرح علينا بناءً على هذا التعريف ويقسمه إلى ثلاثة أقسام: القصة، والمحكي والسرد، زمنين: زمن حقيقي ويختص بالقصة مادة العمل الحكائي المنظمة والمحكومة بالترتيب الزمني السببي المنطقي، وزمن وهمي (كاذب)، محكوم بالطريقة التي يتبناها السرد في إعادة تشكيل القصة وفق بناء معين يملك منطقاً مختلفاً عن المنطق الزمني الأصلي للأحداث المحكية.

تأخذ دراسة الترتيب الزمني للحكي معناها من "مواجهة ترتيب تنظيم الأحداث في الخطاب السردي بترتيب تتابع الأحداث نفسها في القصة"[3]. إنّ التنافر الحاصل بين النظام المفترض للأحداث، ونظام ورودها في الخطاب كابتداء السرد من الوسط مثلا، ثم العودة

---

[1]- تزفيتان تودروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 1987، ص: 47.

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص:47.

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص: 76

من جديد إلى أحداث سابقة، تمثل مفارقة زمنية. "والمفارقة الزمنية في علاقتها بلحظة الحاضر، هي اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني (الكرونولوجي) لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها. ويمكن للمفارقة الزمنية أن تكون: استرجاعا أو استباقا"[1].

يمكن أن ندرج على المستوى النظري أربعة أنماط من السرد القصصي عند جيرار جنيت: يتمثل في روابط بينهما صلات، تتجسد في "تحديدات أساسية ثلاثة هي: الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية...، والصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية والمدة الكاذبة لروايتها في الحكاية، وأعني صلات السرعة (...) وأخيراً صلات التوتر، أي بعبارة تقريبية فقط، العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية.."[2]. ومن أجل قياس هذه الروابط ينتهج الباحث هذه المفارقات الزمنية التي تحيل على "الأشكال سبيل التسليم الأولي بوجود درجة الصفر، التي يبدأ المحكي بالانحراف عنها لكي يشكل نظامه الزمني الخاص قبل أن يقوم بتغيير مسار ترتيب الأحداث، حسب الإلزامات والضرورات الدلالية التي يفرضها السارد مبقياً هذا ومُزيحاً ذاك باحتشام مثلما يظهر في التلخيص، أو مزيلاً إياه بشكل نهائي كما يحدث في القفز رغم بقاء علامات هذه الإزاحة، لغوياً أو ضمنياً، ويستدركها القارئ أثناء ملئه الفراغات النصية"[3]. ولقد ميز "جيرار جنيت" بين نوعين من المفارقات الزمنية هما: -الاسترجاع-الاستباق.

---

[1]- جيرا لدبرسن، قاموس السرديات، تر: السيد امام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص: 15

[2]- جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص: 46-47.

[3]- وافية بن مسعود، التقنيات السرد بين الرواية والسينما، ص: 434.

1- الترتيب Ordre:

منطق الأشياء والأحداث يخضع لقوانين الزمن الميقاتي: الماضي، الحاضر، الآتي. فهل يفترض بالقصة -من منحى الدراسة الزمنية- أن تسرد على وفق ترتيبها الزمني الطبيعي؟ جواباً على ذلك، يجب التأكيد على حقيقة أن القصة لا وجود لها من دون صورتها المروية المسرودة. هذا الشكل المروي للحكاية الأصل لا ننتظر أن يمنحنا صورة طبق الأصل عن الحكاية الأصل. فتلك حال مثالية نموذجية لا وجود حقيقياً لها فزمن الحكاية زمن كاذب -على تعبير جينيت- يقوم مقام الزمن الحقيقي وعد هذا الزمن الكاذب هو من متطلبات اللعبة السردية التي كلما كان الزمن فيها افتراضياً، كان للقصة أن تكون فناً . وإن وجد، فإن القصة تصبح بلا قيمة فنية أو تأثيرية. ولا يتخلق ذلك البعد النسبي الاختياري الذي يؤهل الأعمال القصصية للموازنة والمقارنة.

زمن القصة مرتب ترتيباً زمنياً أصلاً، "لذلك لا حاجة إلى السرد أن يتقيد به، ولا يمكن للجمل السردية التقيد بهذا النظام الزمني لأنّ نقل هذه الجمل يتم بواسطة أفكار مختلفة"[1]. إنّ الأحداث مستمرة في الفضاء والفضاء مستمر فيها.

هذا ليس الأمر الوحيد الذي يتعلق بحصرية الأحداث داخل محكي القصة التي نتعامل معها، لأنّنا نجد السارد (القاص) يستدرج الزمن باتجاه حاضر فعل السرد الذي ينتجه، باعتباره العنصر المهيمن على مسار الأحداث في "المجموعات غير الكاملة" الحاضر الذي يستمر فيه الماضي ويرتبط به المستقبل يشكل جوهر إشكالية العلاقة بين الفضاء، والزمن لأنه يمثل المحكي في حاضره الذي نتواصل معه. فالمحكي كما نراه يمكن أن يدمج الزمنين، لكن لا يمكن أن يكون أحدهما أو يدمج فيهما.

المجموعات القصصية بما تحمله من أوجه للحياة الجزائرية قد تمثل في تسلسل قضاياها على مدى خمس مجموعات قصصية مختلفة المراحل، مشتركة الهدف

---

[1]- آسيا قرين، تقنيات السرد في الرواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"، دراسة بنيوية تطبيقية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، طبعة: 2015، ص، 100.

والمضمون من بدايتها إلى نهايتها إلى غاية أن توهم المتلقي وتسحبه باتجاه حاضر فعل السرد الذي أنتج رواية مكونة من فصول خمس، وهنا لا يمكن أن تنتمي إلى ما يسميه التحليل الشكلاني" بـ"القصة"، كما لا يمكننا من جهة أخرى معرفة ما إذا كان فعل السرد الذي توقف في آخر قصة من المجموعة سيحيل على مستقبل بعينه أو رؤية جديدة أخرى تسمح بمزيد من الأعمال التي قد تدخل مجال "الأعمال غير الكاملة "بسميائية عنوانها المفتوح على الدلالة والاحتمالات

1-1الاسترجاع أو الاستذكار: (Amalepse)

يمثل الاسترجاع أحد المصادر الأساسية في الكتابة القصصية، ويعد من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضوراً، فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل السادر على تسلسل الزمن السردي، ويأخذ تسميات عدة من بينها: الاسترجاع، التذكر، اللاحقة، يعرفه جان ريكاردو بقوله: "هو العودة إلى ما قبل نقطة الحكي، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يحكي الآن"[1]. كما يعرفه جيرار جينت على أنه "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة، أي التي بلغها السرد"[2].

فهو تقنية ينقطع من خلالها السرد الحاضر، بالرجوع إلى الماضي لاستحضار أحداث سابقة وفق ما يستدعيه انفعال اللحظة الحاضرة، "لا يمكن فهمه إلاّ في سياق الزمن السردي المتجسد في النص، أي من خلال العلامات والدلائل المؤشرة عليه والماثلة فيه"[3]. مما يجعله من أهم وسائل انتقال المعنى داخل العمل القصصي، وفي هذا دلالة جمالية فنية تثير متعة، وتخلق رؤية جديدة في نفسية القارئ، تساعده على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالاتها.

---

[1]- جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1977، ص: 250

[2]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 51.

[3]- حسين بحرواي، بنية الشكل الروائي، ص: 121.

يتشكل الزمن الاسترجاعي بوضوح في المجموعات القصصية للقاص "بشير خلف" حيث يعتمد القاص على الاسترجاع وهو استذكار الماضي، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة، ويحكي مجددا الوقائع التي ذكرت من قبل، وأحيانا لإضاءة الماضي لعدد من شخصيات القصة وتقديم رؤية عن المكان"[1]. وقد استخدم القاص هذه التقنية بكثرة وهي أكثر شيوعا للسرد القصصي في القصص والروايات، ويعد العمود الفقري للقصة ونظرا لكثرة ورودها "سنتعرف هنا كيف لنا أن نحدد الصيغة الزمانية للنص السردي: النقط جملة تعرض فعلا وحدد الصيغة الزمنية لفعلها الكامل. فإذا كان هذا الزمن ماضيا أو مرتبطا به كالماضي المستمر مثلا فان الصيغة الزمانية للسرد تبقى ثابتة على امتداد طويل من النص أو على النص بكامله"[2]. فتأتي الاستذكارات لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص القصصي، ولتحقيق مقاصد حكائية مثل: ملأ الفجوات التي يخلّفها السرد وراءه، بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو باطّلاعنا على حاضر شخصية اختفت من مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد، وعلى حسب رأي جيرار جينيت. فهاتان الوظيفتان تعتبران من أهم الوظائف التقليدية للمفارقة الزمنية المتمثلة في الاسترجاع والاستذكار.

- الاسترجاع الخارجي:

لعلنا نبدأ –ها هنا– بالاسترجاعات الخارجية التي يبقى مداها وسعتها خارج المحكي الأول، فـ "تقف إلى جانب الأحداث والشخصيات لتزيد في توضيح الأخبار الأساسية فيقصة ولإعطاء معلومات إضافية تتيح للقارئ فرصة جديدة لفهم هذه الأخبار، كما أنّ هذه الرجعات تخرج عن خذ زمن القصة لتسير وفق خط زمني خاص بها لا علاقة له بسير الأحداثفي القصة"[3]. بناءً على ما تقدم، سنرصد الاسترجاعات في المجموعات

---

[1]– هيرش محمد أمين، تقنيات الزمن في القصة العراقية – تيمور الحزين نموذجا، كلية اللغات، جامعة السليمانية، ص: 04.

[2]– يان ما تفريد، علم السرد – مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، مكتبة بغداد، ص: 113.

[3]– آسيا قرين، تقنيات السرد في الرواية نجيب محفوظ، م، س، ص: 101.

القصصية، وفق ممتالية حدثية خاصة بكل قصة من قصص "الأعمال غير الكاملة" تبعاً لمسيرة بحثنا عن نظام زمن السرد فيها، مثلما هو مستخدم في نص قصة: (..وآه يا زمن!)، في استرجاع والدة محمود لفترات زمنية ماضية، شكلت عودة للخلف للإضاءة على ماضي الشخصيات والتعريف بها، ونناقش الآن هذا المثال الذي يقول فيه القاص:

"–حدث ذلك يا ولدي قبل الآن باثنتين وعشرين عاماً، عندما تزوجنا.. ولم تمض غير سنة واحدة حتى رزقنا الله بك، فغمرتنا الفرحة والسعادة، عندما أحسّ والدك أنّ دوره في الأسرة ازداد، فضاعف من عمله الفلاحي، نتيجة لذلك ازداد المدخول.. استطعنا أن نسيد هذا المنزل الذي نحيا بين جدرانه والذي فيه رايت النور وترعرعت فيه.. حقا يا ولدي إنّها لأيام سعيدة شملنا الرخاء.. خاصة تلك السنة وأنت في عامك الثالث تجري وتمرح بيننا.. نشوة السعادة تغمرنا.. والأمل الباسم يظلننا.. وإذ بأبيك يتلقى رسالة من ابن عمه مسعود أرسلها له من المهجر طلب منه الالتحاق به هناك، حيث يكثر العمل المدّر للأموال.. نزل عليّ الأمر نزول الصاعقة، إنّه خطر مهدد لهذا البيت العامر.. وحرب مدمرة.. مشردة لأفراد هذه الأسرة الفتية.. أمّا أبوك يا بني قد أسكرته نشوة الفرح وخدرته عبارة: العمل المدّر للأموال"[1].

يدوم هذا الاسترجاع من الصفحة (220) إلى غاية (221) أي أنّها استطالة واسعة داخل زمن المحكي بالنسبة لحجم استيعاب هذه التقنية في القصة القصيرة، كما أنّنا نعده استرجاعا خارجياً لأنّ عملية الاستعادة تبقى من البداية إلى النهاية خارج النقطة التي وصل إليها محكي القصة، فالأمر هنا مكنّ القاص من إضافة معلومات مهمة جرت في الماضي بدأت بزواج والدته واستمرت إلى غاية أكثر من عشرين سنة إلى أن كبر ولدهما وصار واعياً ومدركاً بما يجري حوله، كان لابد من تقديم مبررات لغياب الأب عن هذه الأسرة التي أصبحت تفتقر للسعادة الكاملة في بعده عنهم وقد سافر إلى المهجر من أجل العمل إلا أنّه لم يعد ولم يراه أولاده، فيستمر هذا الاسترجاع وصولا إلى الحالة

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 220.

المعاصرة، لكن القاص لا يعود إلى وصلها بالنقطة التي توقف عندها، ليعود من جديد إلى متتالية (الابن محمود) في رحلة بحثه عن والده في بلاد المهجر وقد أخذ إجازة عمل سيكرسها لتحقيق حلمه وحلم والدته بعودة الأب من جديد إلى حضن العائلة لتكتمل سعادتهم، إلا أنّ هذه الاستعادة تعد استرجاعاً جزئياً انتهى بحذف ضمني ببياض وتساؤلات تفصل بين المتتالية والمتتالية التي تليها. يستخدم القاص الاسترجاع الخارجي لتوضيح والتذكير بحياة والد محمود في ديار الغربة قرابة العشرين سنة لم يعد لدياره وعائلته وأولاده مع إبراز حياة محمود مع العالم الخارجي حياته وتنشئته وعمله، اعتقاداته، ارتباطه العاطفي بجده ووالدته، حياتهم الاجتماعية، مرض والده ثم موته وقد تخلى عنهم في طفولتهم وأخذه الموت في شبابهم.

وقد استخدم القاص هذا النوع من الاسترجاعات ليقدم معلومات إضافية وجانبية إلى أحداث القصة؛ هي بمثابة إضاءة تساعد المتلقي على سد ثغرات نجمت عن تساؤلات كان لابد من عودة للوراء لسردها بتقنية الاسترجاع الخارجي الذي يعد تقنية مهمة تم بها وصل مجريات القصة بالمتتاليات التي سبقتها، وتوضيحية للمتتالية التي تليها من مجريات أحداث القصة في الحاضر.

بخلاف الاسترجاعات الداخلية[1]، التي تقدم معلومات ذات علاقة مباشرة بعقدة القصة وهي كثيرة في محكي قصة (..أه يا زمن) بأشكالها المتعددة: متباينة القصة، أو متماثلة القصة، كما نجد الأمر في نص قصة "أخاديد على شريط الزمن" حينما بدأ القاص في

[1]– ينظر جيرار جينيت إلى هذا التصنيف من الاسترجاعات محددا ذلك بقوله: "تختلف الاسترجاعات الداخلية مثلية القصة، أي تلك التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى، تختلف عن ذلك اختلافاً شديداً.. الأولى التي أسميتها استرجاعات تكميلية، أو "إحالات" تضم المقاطع الاستيعادية التي تأتي لتسد، بعد فوات الأوان فجوة سابقة في الحكاية.. ويمكن هذه الفجوات السابقة أن تكون حذوفاً مطلقة أي نقاض في الاستمرار الزمني.. ومع النمط الثاني من الاسترجاعات الداخلية مثلية القصة، والتي سنسميها بدقة استرجاعات تكرارية، أو "تذكرات" لن نفلت بعد من الحشو لأنّ الحكاية تعود على أعقابها جهاراً، وأحياناً صراحة، وبالطبع لا يمكن هذه الاسترجاعات التذكرية أن تبلغ أبعاداً نصية واسعة جداً إلا نادراً بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص"، ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص: 62-64-65.

إدماج شخصية صاحب المقهى، فحدد منذ البداية ملامحه الفيزيائية وشخصيته ومسار حياته وتعامله مع من حوله، لكنه يستطرد فجأة بطريقة تدل على أنّه كان يُخفي الكثير من الأمور وحان موعد الكشف عنها، في إجابات لأسئلة شغلت مساحة كبيرة من مسار الحكي ولا بد من الإضاءة عليها في قوله:

"استرجع محمود شريط الماضي.. ماضي طفولته وشبابه.. بحثاً عن قارة.. واضحة.. يلجأ إليها تربطه بأبيه الراحل.. الطريق كانت خالية.. إلا من محطة واحدة ضعيفة البنيان.. واهية الأركان.. باهتة اللون.. كل الذي لا يزال عالقا بذاكرته، ومن الصعب خلوّ الذهن منه.. أنّ طفولته ومراهقته افتقرتا إلى شخص في ا أسرة يقال له الأب.. فمنذ أن تعرف على من يحيطون به حينما بدأ يعي هذا العالم، تعرف على الشيخ كبير يملأ عليه الحياة إلى جانب والدته وأخيه.. في أوائل عهده بمرحلة المراهقة، رحل ذلك الشيخ إلى العالم الآخر وترك في حياته فجوة، تطلع إلى من يشدها.. فما وجد.. وتزاحمت الأسئلة في دماغه.. فكان بين الحين والآخر يمطر بها والدته التي كانت تركن إلى الصمت تارة، وتتهرب تارة أخرى من الإجابة، وترواغ تارات أخرى.. إلى أن أكمل محمود دراسته.. ودخل الحياة العملية.. واقتحم ميدان الشغل.. امتلأت جيوبه بالمال.. ترفّه في العيش. يجب أن يستع ليشمل إنساناً آخر، عضو في العائلة، آن له أن ينضم إليها، لتكتمل السعادة."[1].

يعتبر هذا المقطع توضيحاً بيِّنا للأصل الذي تنتمي إليه شخصية (محمود)، سيوجه القارئ بعد ذلك إلى تفسير حركاتها وأفعالها وانطلاقاً مما تقدم، فهذا المقطع الاستيعادي لا ينذر القاص فيه على بداية محددة بصورة تستمر مع ما سبقه من حديث محدد عن الشخصيات، وإنّما يسبقه حذف وبياض ينذر عن الانتقال من تقنية إلى أخرى من تقنية السرد الحاضر إلى تقنية الاسترجاع والتذكر مما يعلن عن قفز زمني دلّ عليه التلخيص

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 217–218.

بواسطة المدة الزمنية المستغرقة قبل سنتين ونقاط الحذف الثلاث، هذا القفز سيأتي باتجاه الماضي البعيد الذي يعيدنا إلى طفولة محمود أيام صغره ومراحل شبابه وعلاقته بوالده، إلى اليوم الذي صار فيه شاباً؛ يعمل على أسرته وهو مصدر سعادة والدته وفخرها، وسندها فيما كابدته في حياتها وقد فقدت زوجها وهو على قيد الحياة واستمر الفقد بعد عودته ميتاً من بلاد المهجر.

يجدر بنا أن نلاحظ هذا الاسترجاع رغم أنه يشكل عودة بالزمن إلى الخلف، لكن هذه العودة لم يوردها القاص منظمة بطريقة متسلسلة؛ حيث نبدأ بوضعه النفسي وعلاقته بوالده التي بحث في داخله عن ملامح وذكريات فلم يجد خير خواء الذاكرة من صورته وحضوره ثم؛ ينتقل القاص بنا إلى وضعه الاجتماعي المنتمي إلى عائلة فقيرة وأب فُقد أثره وانقطعت رسائله ومدّه مما اضطر والدته للعمل من أجل إعالة وتربية أولادها الصغار، يحضر في هذه الاستعادة شخصية (شيخ كبير) ملأ عليه حياته وساعدهم في مراحل كانت صعبة على والدته، التي لجأت إلى نسج بعض الملابس الصوفية، ثم ما يلبث القاص أن يسحب هذا الحضور للشيخ بموته، هنا القاص سرعان ما يدمج باقتضاب شديد استباقاً يصعب تحديده بيسر يمكن أن يمر عليه الباحث بوجوده دون أن ينتبه بين ثنايا الاسترجاع لوجوده يبدأ بإشارة لفظية في قوله(**تعرف على شيخ كبير يملأ عليه الحياة إلى جانب والدته وأخيه.. في أوائل عهده بمرحلة المراهقة، رحل الشيخ إلى العالم الآخر وترك في حياته فجوة، تطلع إلى من يشدها.. فما وجد..**)؛ فهو تأمل ببقاء هذه الشخصية (شخصية الجد) الذي كان العون والسند، تشد على يده لكن سرعان ما يتغير هذا الاستباق ولم يؤكد فعلياً ويبقى مجرد احتمال لم يجر تحقيقه.

ثم يذهب القاص إلى النتيجة الحتمية لهذه المسرة المضنية والشاقة لمحمود "وقد أكمل دراسته.. ودخل الحياة العملية.. واقتحم ميدان الشغل.. امتلأت جيوبه بالمال.. ترفّه في العيش" ويعود الاستباق في آخر المقطع ليمنح هذه الاستعادة نوعاً من الأمل، ويدفع بالحدث إلى الأمام رغبة في تشويق القارئ والإمساك بتلابيب تركيزه حين يشحذها القاص

في كل مرة بحنكة ومهارة، يأمل محمود في عودة والده للانضمام إليهم حتى تكتمل سعادتهم.

إنّ هذا الاسترجاع يعد عودة داخلية كاملة متباينة القصة، وهي إحدى أشكال الاسترجاع ذيوعاً، إذ يقوم بتنوير الماضي الخاص بشخصية (محمود) فهويعود للماضي ليضمنه خط المحكي الأول الذي بدأت به القصة، وهو غياب والده وحياة الشخصية في حاضر السرد، فيعود السارد إلى طفولته وإلى ماضيه، ثم يعود إلى النقطة نفسها التي أفسح فيها المجال لهذه الاستعادة، وبهذه التقنية يلتحق المحكي الاستعادي بمسار المحكي الأول قبل فوات الأوان مع أنّه لا يغير شيئاً في مساره إلا أنّه يخلق جواً من الذكريات المتصلة بذات الشخصية والمؤثرة بصورة مباشرة على تطور الحدث وسيرورته ضمن محكي القصة.

يمكننا أن نجد أنّ هذه الاسترجاعات تتكرر في كل مرة تدخل فيها شخصية جديدة أو متتالية جديدة أيضاً، مثل توضيح ما جرى من أحداث أثناء وصول المعزين إثر وفاة والده في ببلاد المهجر، وهي عودة من النمط نفسه الذي وجدناه في الاسترجاع السابق، وتمثلت في قوله:" قطع عليه استرسال الشريط، وصول أحد المعزين لحظة اقترابه منه، وتقديم عبارات العزاء المؤثرة، أدرك أنّه أحد أفراد العائلة وصل للتّو من المهجر. كان ممنّ قدموا مساعدات مهمة لمحمود خلال الصائفة التي كان يبحث فيها عن والده.. لعلّ كلمات العزاء المؤثرة والنابعة من الأعماق لأكبر دليل على أواصر القربى، وأصدق تعبير على الوفاء للعائلة.. لذلك كان الاقتضاب فيها كافياً، مما أدى بمحمود إلى متابعة الشريط."[1].

يشير هذا المقطع إلى استرجاع داخلي متباين القصة يعلن عن دخول شخصية قريبهم في المهجر إلى مسار الحكي، ويساعد على إدماجها داخل النظام العام، وقد قدم له مساعدات حين كان في المستشفى مع والده، والأمر ذاته بالنسبة لباقي الإضاءات، يقوم

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 222.

القاص بتنويعات الاسترجاع من خلال العودة لماضيها أو التعريف بها ضمن مسار جديد يساعد على كشف بعض المعلومات المهمة التي من الممكن أنّ القاص قد تجاوزها، فيعيد استدراكها من جديد في نمط استعادي يُمكن من دفع التعتيم إثر الفجوات والفراغات الغير واضحة من مسار القصة، فهي استرجاعات تساعد على موازنة الحدث ليضمن تطور مساره بسلاسة داخل محكي القصة.

نذكر الآن بعضاً من **الاسرجاعات الداخلية** متماثلة القصة في قوله:

"تمكّن من قطع البحر خلال ذلك الصيف، وحلّ بباريس التي لم يبهره شيء من معالمها الحضارية، حيث لم يكن هدف ذهابه إلى هناك تلك المعالم، بل كان هدفه شيء آخر، ويفضل بعض العناوين التي أخذها معه استطاع الاتصال بالكثير من عمال بلدته الذي لم يبخلوا عليه بمساعداتهم، وما مضت غير أيام قليلة حتى تمكّن من الاتصال بأبيه في أحد مستشفيات الأمراض الصدرية، وحالته سيئة جدا. كان اللقاء مؤثراً جدا.. لقاء والد بابنه رحل عنه وهو في عامه الثالث، وقد أصبح شاباً قوي البنية، يملأ الدنيا، يترك والده في نفسه ذكرى يعيش على طيفها. بين هذه وتلك،هذا اللقاء اللعين.. في المستشفى.. وأي مستشفى؟ إنّه مستشفى الأمراض الصدرية..."[1].

من ملامح هذا الاسترجاع يظهر أنّه استرجاع داخلي متماثل القصة، حيث تعتبر سعته كلها داخل سعة المحكي الأول، ويمكننا تصنيفه أيضاً ضمن الاستعاداتالتذكرية التي تعود إلى الوراء للتذكر بتفاصيل ما حدث لحظة لقائه بوالده، وأنّ هذا اللقاء لا يغير شيئاً، ليكون تذكيراً بحدث قد حدث سابقاً مع محمود، لكنه يستعيده الآن ليرويه في قول القاص:

"محمود يعلم في قرارة نفسه، أن"الوعود لم تعد لها مكانة في هذا العالم حتى من أقرب الناس.. وازن يومها بين وعوده قبل عشرين عاماً لوالدته، وبين وعوده له، أدرك أنّها مكملة لبعضها."[2]

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 222.

[2]– بالمصدر نفسه، ص: 223.

إنّ كشف الهيئة كان قد حدث سابقاً، لكنه يحاول موازنة الحدث من جديد ليبين حالة هذه العائلة ووضعها الحالي، وهو استرجاع كامل محدد البداية والنهاية بكل تفاصيل ما حدث وتم كشف هيئته ونيته. إنّه يذكر به المتلقي ويؤكد له منذ البداية أنّ هذه شخصية الأب أصرت على الرحيل وكان هذا البقاء مقصوداً وقد أكده محكي القصة ومجمل الاسترجاعات الداخلية متباينة القصة ومتماثلة القصة كلها تؤكد على أنّ الرحيل، وقد تمّ هذا البقاء بموته مغترباً في بلاد المهجر، ولم يعد لأحضان عائلته وأولاده وزوجته التي وعدها بالعودة ولم يفعل، فكان المبرر فيا لأخير عودة استرجاعية تؤكد مسار المحكي.

يمكننا أن نأخذ استرجاعاً آخر من نفس القصة يضيء ما تبقى من محكي القصة، يظهر في حوار محمود مع والدته، الذي يبدأ من الصفحة(224) إلى غاية الصفحة(225) وهو عبارة عن استرجاع يبدأ بقول القاص:".. يومها انفرد بوالدته راغماً إياها على البوح له بما أخفته عنه ذات يوم.. الأمر لم يعد في حاجة إلى الإخفاء.. آن لمحمود أن يعرف:

– الحق يا ولدي، لا سرّ أُخفيه عليك، إنما حاولت ألا أصدمك بتصرف غير لائق صدر من أبيك حين غادر بلدتنا.. تصرف شاذ ربما ندم عليه، ولعلي لا أخطئ، إن زعمت أنه السبب الوحيد في عدم عودته.

– أسرعي.. أُذكريه..

– حينما وضع رجله في الحافلة لعن هذه البلدة.. بل أهلها والوطن كله وأهله.. ودينه.. ولغته.. وأقسم يومها ألا يعود إلى هذه البلاد.. بالطبع ما سمعت أنا منه ذلك الكلام.. ورأيت بعدها أنها نزوة سرعان ما تندثر تحت طيات الأيام.. وبدا أنّها غير نزوة..

– إذن فلماذا أتعبتني كل ذلك التعب يوم كلّفتني بالبحث عنه وإعادته ؟"وينتهي بتحديد:

– " – ماذا مزقت ؟

– لا شيء يهم، إنّها ورقة فات أوان استعمالها فقط."[1].

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 225.

هو استرجاع داخلي متماثل القصة تجري استعادته داخل السعة الكلية للمحكي الأول، وهو استيعاد "تكملي"[1] أيضا لأنّه يعمل على سد ثغرة تجاوزها السارد، ويعود إليها من أجل إدماجها في السياق العام ووضع المتلقي في صورة ما يحدث من تغيرات مع والد محمود الذي كان قد اتخذ قراراً بعدم العودة للوطن حتى بعد لقائه بابنه محمود بعد مدة طويلة، إلا أنّه استمر في عناده رغم مرضه وغربته وغيابه الطويل الذي عانت منه عائلته بعيدا عنه وعن مدده استطاعت الأم السيطرة على زمام أمورها بمساعدة الشيخ الكبير(الجدّ) في صغرهم وفي كبرهم سدّ ثغرة العوز ابنها محمود الذي ملأ حياتها وعوضها حرمان الزوج وحرمان السنين وقد أصبح شاباً صالحاً يعول عليه.

نجد الأمر يتكرر أيضاً في المقاطع الاسيعادية التكميلية مثل ذلك الذي حدث يتذكر فيه عادي في قصة: (الدفْء المفقود)، يتذكر عادل الذي هجر بلدته وأرضه وعائلته صوب المدينة، أيقضه الشوق تدارك صمته مبروك ابن بلدته في حوار كشف عنه الاسترجاع الداخلي، في الغرفة التي وصفها القاص بالعفنة والمتعفنة تضاربت الذكريات لحظة بقائه لوحده وقد غادر زملاؤه الغرفة عائدين لذويهم، أمّا هو فقد تذكّر والده الذي أقعده المرض ص: 383.

أو مثل الزوجة في قصة (السقوط في الوحل)، التي ".. تذكّرت جارتها التي جاءتها قبل ثلاثة أشهر، وعنقها الأبيض تتلألأ منه حبّاتٌ بيضاء ترسل وميضاً خلاّباً من عدة اتجاهات.. وفي معصميْها أساور ذهبية رائعة.. وأقراطٌ تتدلى من الأذنيْن"[2]. وتعمل مثل هذه الاسترجاعات على سد ثغرات زمنية في محكي القصة القصيرة عند حاجة القاص إلى إدماجها.

---

[1]– جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص: 77.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 305

1-2الاستباق (Prolepse):

من بين الأمور التي تساعد في تكوين الزمن الاستباق إذ "يعد عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت. أو الإشارة إليه مسبقا"[1]. وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي سبق الأحداث بمدة زمنية سردية تتجه إلى الأمام،" (Anticipation) وهو إحدى تجليات المفارقة الزمنية على مستوى نظام الزمن"[2]، بمعنى أن الاستباق من بين المكونات التي تسهم في بلورة الزمن حيث يتنبأ السارد من خلاله بوقوع أحداث ما في المستقبل القريب أو البعيد تعرفه (ميساء سليمان) على أنه: "التطلع إلى الأمام أو الإخبار القبلي. يروي السارد فيه مقطعا حكائيا، يتقصى أحداثا لها مؤشرات مستقبلية"[3].

وهو عرض الأحداث المستقبلية قبل موعدها الصحيح "وبين مؤكد وغير مؤكد، يقسم الاستباق وظيفيا إلى فاتحة وإعلان والفرق بينهما أن الفاتحة لا تحمل أي التزام بالثقة فهي مرشحة في الوقت نفسه إلى التحقق من عدمه بينما يشترط في الإعلان أن يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي يشهدها السرد في وقت لاحق، أما إذا تم الإخبار ضمنيا، فان الإعلان في هذه الحالة يتحول آليا إلى فاتحة لأن الاستباق هنا يصبح حالة انتظار مجردة من كل التزام اتجاه القارئ"[4]. إنّ الاستباق وكما سبق القول من المفارقات الزمنية التي يوظفها الكاتب في عمله القصصي لكنه ليس قطعي الحدوث .

توجد استباقات كثيرة داخل محكي القصة القصيرة، نظراً لاستخدام القاص لضمير المخاطب الذي يسمح بصورة واسعة باستشراف المستقبل، لما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهي تطلعات تقوم بها الشخصيات للتمهيد لمستقبلها أو أحلامها أو مجمل الأمنيات التي ربما تتحقق مع سيرورة الخطاب القصصي أو يتم تحويل

---

[1]– سمير المرزوقي وشاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، ص: 80

[2]– عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة، الجزائر، (د.ط)، 2010، ص: 20

[3]– ميساء سليمان الإبراهيمي، السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2018، ص: 230

[4]– عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص: 21

مسارها الاستشرافي فتبقى مجرد تنبؤات محتملة الوقوع، فهذه الشخصيات تتحرك وتنمو وتحلم بمستقبلها الخاص فتطلق العنان للخيال وتوقع ما سيأتي لاحقاً بطريقة ضمنية، دون أن يصرح بها القاص للقارئ بل يتركها في مسار تقنية الاستباق دون إعلام المتلقي بها.

ومن التطلعات المستقبلية في المجموعات القصصية "الأعمال غير الكاملة" نجد لها واسع النظر، وهو يوظف هذه التقنية وقد تحكم القاص ببعض التفاصيل ليظهرها في سياقها المحدد زمنياً دون التوسع المفرط أو الإجحاف المخل بطاقة التخييل إن لم تكن لها دوافع وأسباب مسبقة، إلا أننا نجدها مبثوثة بين تضاعيف محكي القصة فيما يمكننا أن نميز بينها في "استباقات داخلية وأخرى خارجية، فحدود الحقل الزمني للحكاية الأولى يُعيِّنها بوضوح المشهد الأخير غير الاستباقي"[1]. نذكر أول مثال لهذه التقنية في قول القاص:

في قصة (السقوط في الوحل) يأتي الاستشراف بتنديد الزوجة على الحكم الذي أصدرته المحكمة ضد زوجها بالسجن، هذا القرار الذي لم يكن في الحسبان جاء مفاجئًا وصادما وغير معلن مسبقاً، لذلك مهد له القاص بردة فعل الزوجة ورغبتها الملحة على الطعن بكل ما تملك لتبرئته في قول القاص:

"إنّه بريٌ.. يداه نقيتان.. شريفتان.. سأختار له أمْهر محامٍ في المرّة القادمة.. سنطعن في هذا الحكم القاسي أثناء الاستئناف.. سأرهن كل ما لديّ من مصوغات.."[2].

لكن في آخر القصة أثبتت التهم ضده وحكم عليه بالسجن، ليكون الاستشراف هنا من النوع المفتوح فقد يتحقق وقد لا تتحقق تطلعات الزوجة في المستقبل؛ علاوة على ذلك نجد أنّ القصة انتهت نهاية شبه مفتوحة مما يسمح للمتلقي أن يحتمل الحاليتين وبهذا يكون القاص قد أدخله ضمن دائرة التوقعات التي تتوافق مع ما يراه مناسباً لهذه الشخصية إمّا مع الرؤية التي أدرجها القاص أو ضدها، أو اعتماداً على مبررات أخرى قد يستشفها

---

[1]– جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص: 77.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 313.

القارئ من بين الملفوظات تساعد على تحقق هذا الاستباق الجزئي لأنّه لم يستمر داخل محكي القصة حتى النهاية، بل يبقى مجرد تطلع يندرج ضمن مجموعة الاحتمالات واردة التحقق.

أمّا فيما يخص قصة (الدفء المفقود) فقد تميزت بالتطلعات المستقبلية طيلة مسار المحكي، في عندما عاد البطل إلى بلدته وهو يستشرف حياة أفضل من حياة المدينة في الحوار الذي جرى بينه وبين ابن قريته، يقول القاص:

"أمك تحلم كل ليلة بالمفاجأة الكبرى التي وعدك بها صاحب المتاجر والعقارات الثرّي الذي ابتدعه خيالك.. وأبوك يحلم بعودتك كي تعوّض الدفْء المفقود لديه"[1].

هذه التطلعات المستقبلية تدل على فراسة والد البطل الذي تحقق تطلعه أو استباقه للأحداث بواسطة الحلم إلى أن صار حقيقة وواقع عيان ملموس؛ وقد تمت عودة الابن من المدينة حقاً، وبالتالي الانتقال من المحتمل إلى الممكن، وبالفعل حصل ما تنبأ به الأب وخاصة ما تعرض له البطل في المدينة، وقد عارض كل أحلامه التي هرب من البلدة لأجل تحقيقها وهذا مال لم يتحقق، فلم ينل في المدينة غير التعب والحيرة على عائلته، بعد أن دخل في نضال مع نفسه يحاول أن يثبت بقاءه لكن دون جدوى، وخاصة مع الموقف الذي تعرض له حين التقى في المقهى ابن بلدته ورأى فيه بصيص الأمل وقد وعده بتحسن حالته في المدينة وأنّه سيضمن له عملاً عمّا قريب في قول القاص:"–أنا تحت أمرك، ستجدني أخاً عزيزاً وصديقاً وفياً، أنت معي من هذه اللحظة والعمل سأوجده لك في أيام قليلة، حياة المدينة يا صديقي ما أسعدها من حياة..

– علي، صديقي، انتظرني ريثما أبتاع ما يلزمنا من العشاء، فأنت ضيفي هذه الليلة، وابن قريتي، وجاري أيام الطفولة."[2]. هذا ما لم يتحقق فعلياً، بل كانت فقط نوعاً من المؤامرة وحيلة من حيل الاستشراف التي ساعدت الشخصية على الهروب، هذه الحركة السردية

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الدفء المفقود"، ص: 392.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن" ص: 140.

التي ضيقت الخناق على البطل (علي) مما أعلنت عليه صفحات القصة، تبقى استشرافات جزئية داخل محكي القصة لم تتحقق.

2-الديمومة (Durée):

سندرس داخل هذا العنصر شكلاً آخر للمفارقات الزمنية يتعلق بمدة الأحداث والمقاطع داخل المحكي ومقارنتها بما هي عليه داخل القصة القصيرة، تعرف الديمومة "بأنها علاقة امتداد الفترة الزمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيز اللفظي. وهي علاقة تتحدد بمراعاة زمن قراءة النص، بالقياس مع زمن الأحداث[1]".

حيث "يرتبط بإيقاع السرد بما هو لغة، تعرض في عدد محدود من التطور أحداثا، قد يتناسب حجم تلك الأحداث مع طول عرضها أو لا يتناسب، مما يؤدي في النهاية إلى الشعور بإيقاع السرد يتراوح بين البطء والسرعة"[2]. ويقصد بالديمومة "العلاقة التي تربط بين طول الخطاب الذي يقاس بالكلمات والجمل والسطور والفقرات. وبين زمن القصة الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والشهور والسنوات"[3].

وبالرجوع إلى جيرار جنيت حسب ما تلحظه (ميساء سليمان) إلى الحركات السردية الأربعة: الحذف، الوقفة، المشهد، الخلاصة، على "أنها أطراف تحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة، أي بين الزمن الحكائي والزمن السردي تحقيقا عرفيا، فالإيقاع الذي هو انتظام وتناسب في علاقة . تكتسب في مفهوم الزمن صفة تقنية حكائية توازي بين زمن الحكاية وزمن القصة. ويمكن من قياس المدة الزمنية التي تعني سرعة القص، وتحدد بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي يستغرقه وطول النص قياسا لعدة أسطره

[1]- عبد الحميد بورايو، منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ص: 157

[2]- أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ت)، ص: 54

[3]- سمير المرزوقي وشاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، ص: 89

وصفحاته"[1]. ولضبط الإيقاع الزمني يجب أن نميز بين أربع تقنيات أساسية، والتي حصرها جيرار جنيت في: الحذف/ الخلاصة/ الوقفة/ المشهد.

ويسمي "جيرار جنيت" التقنيات الأربع التي تربط زمن السرد الروائي، وزمن الحكاية المتخيلة، باسم **الأشكال الأساسية للحركة** السردية. فإيقاع السرد يتحدد من منظور السرديات. بحسب وتيرة سرد الأحداث، من حيث درجة سرعتها، أو بطئها ففي حالة السرعة يتقلص زمن القصة، ويختزل، ويتم سرد أحداث تستغرق زمنا طويلا، في أسطر قليلة، أو بضع كلمات بتوظيف تقنيات زمنية سردية، أهمها:

الخلاصة: somumaire/ الحذف ellipseL'، وفي حالة البطء يتم تعطيل زمن القصة ن وتأخيره ووقف السرد، بتوظيف تقنيات سردية مثل: المشهد (Scene)، والوقفة (Pause) ويؤكد هذا الأمر "ولاس مارتن" بقوله: "الدوام Duration في المشهد: تكون الفترة الزمنية الموصوفة مساوية تقريبا لزمن القراءة، وقد يجعل الوصف المفصل زمن القراءة أطول منزمن الحادثة (امتدادStretsh) أما في الخلاصة فيكون زمن القراءة أقصر بكثير من الزمن التاريخي (مثلا: مرت سنوات). وقد تستبعد بعض الفقرات الزمنية (الحذف Ellipsis)، ويتوقف الزمن المسرود في المشهد وفي فقرات التعليق والوصف"[2]، وهذا الرأي يدعم ما ذهب إليه جيرار جنيت .

يحدث تسريع إيقاع السرد، يلجأ السارد إلى تلخيص وقائع وأحداث، فلا يذكر عنها إلا القليل أو حين يقوم بحذف مراحل زمنية من السرد، فلا يذكر ما حدث فيها مطلقا .

[1]– ميساء سليمان إبراهيم، السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، ص: 224

[2]– والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1998، ص: 164.

2-1 التلخيص:Sommaire

الخلاصة سرد موجز لأحداث ووقائع جرت دون الخوض في تفاصيلها، فهي تقنية زمنية يلجأ إليها القاص لتلخيص أحداث ممتدة في فترة زمنية طويلة، ولها عدة تسميات من بينها: الإيجاز، الملخص، المجمل وكلها مسميات لمعنى واحد. يعتمد عليها القاص في سرد أحداث قصصه، "وتقع الخلاصة ضمن الإيقاع المتسارع للسرد، ولكنها أقل سرعة من الحذف، فهي تلخيص حوادث عدة أيام، أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات، أو في صفحات قليلة دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء أو الأقوال"[1]. إنه حكي موجز وسريع، وعابر للأحداث، دون التعرض لتفاصيلها، وحسب رأي عبد الرحيم الكردي "ويكون زمان السرد في التلخيص اقل من زمتن الأحداث، وينشأ من ذلك الحكي، حيث نجد –التسريع أو التعجيل: (speed- uplacceleration): عندما يكون زمن خطاب واقعة ما أقصر بوضوح من زمن قصتها[2]. يقول القاص: رغم الأعوام الخمس التي ينوء تحت ثقلها. عاش لسنوات يحلم بابن.. يقف إلى جانبه ذات يوم"[3]. ويعد التعجيل نمطيا خاصية لصيغة العرض الموجز أو البانورامي .

– الإبطاء: Sloudoun/decelerationوفيه يكون زمن الخطاب واقعة ما أطول بوضوح من زمن قصتها، ويعد الإبطاء ظاهرة نادرة . فكثير من الحالات التي تصنف إبطاء يمكن تفسيرها على الأرجح بوصفها عرضا متجانسا للزمن الذاتي[4].

وتعد الخلاصة تقنية زمنية، يلجأ إليها القاص قصد التلميح للقارئ بحدوث أحداث معينة دون الخوض في التفاصيل، لكنه عمد إلى ضغط حوادث جرت خلال مدة زمنية طويلة، تسرب هذه التقنية للقارئ شعوراً بالانتقال بين عناصر الزمان –ماضي الشخصية

---

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 75

[2]– يان مانفريد، علم السرد مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوى، للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2011، سوريا، دمشق، ص: 120

[3]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 167

[4]– يان مانفريد، علم السرد إلى نظرية السرد، ص: 120، 121

وحاضرها- في حركة طبيعية تُشعره بتلاحم الزمنين في وحدة متكاملة، فلا "يمكن إحياء الماضي، إلاّ بتقييده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة. بكلام آخر، حتى نشعر أنّنا عشنا زمناً- وهو شعور غامض دائماً بشكل خاص- لابد من معاودة وضع ذكرياتنا، شيمة الأحداث الفعلية، في وسط من الأمل أو القلق، في تماوج جدلي. فلا ذكريات بدون هذا الزلزال الزمني، بدون هذا الشعور الحيوي"[1].

وكذلك لغرض بنائي يتمثل في محاولة سدّ الثغرات الزمنية لربط بين المشاهد القصصية، وما يلاحظ على هذه الحركة، أنها عرفت حضورا قويا في المجموعات القصصية "الأعمال غير الكاملة" جمعت شتات كل ملامح الحياة الجزائرية المعاصرة والماضية، وهذا التوسع كانت نتيجته الحتمية تتابع هائل للأحداث والأفعال المنجزة من طرف الشخصيات، في مختلف القصص القصيرة تتبع القاص مسار الحركة السردية ولم يغفل على استعمال التلخيص بطرف فنية متعددة، وهذا من أجل تسريع وتيرة إيقاع الحكي.

يرتبط التلخيص داخل هذا النص السردي بمحاولة القاص في كل قصة ربط المشاهد بعضها ببعض، وإذا كانت الخلاصة "ترتبط بأحداث ماضية أو وقعت فعلاً، فهذا لا ينفي وجود خلاصات تتعلق بالحاضر وتُصور مستجداته، أو تستشرف المستقبل، وتُلخص ما سيقع فيه من أحداث وأفعال"[2]، أمّا تلخيص الماضي فهو الأكثر تواتراً في المجوعات القصصية، وندرج هذا المقطع الذي نستشف ما تلخصه الملفوظات في قول القاص:

"وصلت مساء ذلك اليوم الصيفي عقب سفرٍ مُضْنٍ في حافلة هرمة من حافلات النقل العام.. ابتدأتَ الرحلة **منذ الفجر..** سبقها انتظار طويل مسبوق بوقوف مزعج ضمن طابور طويل للحصول على تذكرة.. امتّدت الرحلة الطويلة حتى الساعة **السادسة مساء..**

---

[1]- غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، 1992، ص: 47.

[2]- حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 146.

ما شعرتَ خلالها بجوعٍ، ولا أحسستَ بعطشٍ.. فالإرهاق أنساك هذا وذاك.."[1]. فيتضح لنا أنّ القاص قدم تلخيصاً للمدة التي قضاها في محطة الحافلات

وفي مقطع آخر، يقول القاص:"**قبل خمسة أيام** من تلك الليلة.. عاد إلى منزله نشيطاً بعد سفرة ميمونة.. السعادة تغمره.. كالعادة أحاط به أبناؤه.. التصقوا به.. تنازع الصغار على الجلوس في حجره.. كل واحد منهم سعى إلى الفوز بحمْله بين اليديْن.. تعالت أصواتهم الستة.. اختلطت.. كان تعبُ الطريق قد امتصّ الكثير من قواه.. غير أنّ احتفاء الأبناء، وتبخر الزوجة أمامه، وإخباره تارة عن الأحداث التي طرأت بالبلدة أيام غيابه، وتارة في جلب صينية القهوة، أو الشاي، والمرطبات.. أعاد له قدراً من الحيوية.. وأنساه نصيباً من التعب وعناء السفر.. جميعها خفّفت من الإرهاق، وأشبعت جوْع الشوق الذي كابده نحو الجميع طوال أيام الغياب"[2]

يقول القاص: "**منذ ثلاثة أيام** وأنتَ في هذه الغرفة العفنة المتعفّنة وحدك.. رفاق الإقامة فيها معك صمّموا على مغادرتها في رحلة عطلة الأسبوع.. رحلوا في زيارات قصيرة لذويهم.. لم تثنهم عن العزم لقطع المسافات البعيدة، وإرهاق الطريق."[3].

وقد عمد القاص إلى ذلك، لسدّ الثغرات الحكائية التي يمكن أن يخلفها السرد، وذلك بامتداد القارئ بمعلومات حول ماضي الشخصيات الرئيسية لإعداده لما يستقبل من أحداث مهمّة في محكي القصة، وهذا ما يدّل على مدى قرابة الخلاصة كآلية تقنية تساعد على تسريع السرد بالموازاة مع خاصية الاستذكار أو الاسترجاع كمفارقة الزمن في السرد القصصي، وكل قصة من قصص المجموعات تتميز بطالع التلخيص خاصة وأنّ هذه الملفوظات السردية لا تقف عند تلخيص وتصوير كيفية تتابع الأحداث والأفعال المنجزة فقط، وإنّما تقدم لنا نظرة إجمالية عن الوضع المتدهور للواقع الجزائري، وامتدا الزمن

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 315.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 302–303.

[3]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الدفء المفقود"، ص: 382.

وتلخيصه من مهمة القاص الذي سيحاول طيلة مسار الحكي أن يتجاوز الكثير من التفاصيل الغير مهمة بحيث يعمد إلى الانتقاء وذكر ما يجب ذكره ملخصاً يفي بغرض التلميح والتجاوز المساعد على تسريع السرد ضمن نظام "اللغة الحكائية، التي تختزل الأحداث التي ربما تجري في عدة أعوام، في عدة سطور"[1].

2-2 الحذف: (الحذف الصريح- الحذف الضمني)

تعد تقنية الحذف من أهم الوسائل الاختزالية التي يعتمد عليها الكاتب القاص في سرد أحداث قصصه، يشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد القصصي، والقفز به في سرعة، وتجاوز مسافات زمنية يسقطها القاص من حساب الزمن القصصي، حيث يشكل الحذف "أداة أساسية لأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية"[2]. والحذف هو"اختصار الأحداث غير الهامة للإسراع في القص والتحكم في النسق السردي"[3]. فيلجأ القاص إلى تقنية الحذف في القصة القصيرة "لصعوبة سرد الأيام والحوادث بشكل متسلل، دقيق لأنه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي، وبالتالي لابد من القفز واختيار ما يستحق أن يروى"[4].

كما تساعد تقنية الحذف على فهم التحولات، والقفزات الزمنية "بتجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة بشيء إليها، ويكتفي بالقول مثلا: ومرت سنتان ونقضى زمن طويل (...) ويتضح من هذين المثالين بالذات أن القطع إما يكون محددا أو غير محدد، أو مصرح بارزا، أو غير مصرح ضمني"[5] التي تطرأ على سير الأحداث الحكائية. يقول أيمن بكر في هذا الشأن: "هو أقصى سرعة للسرد، وتتمثل في تخطية للحظات الحكاية

---

[1]- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط 2، 1996، ص: 162.

[2]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص: 77.

[3]- محمود هلال محمد أبو جاموس، الفني في القصة الأردنية (2000، 2014)، رسالة ماجستير اللغة العربية/ أدب ونقد/ جامعة اليرموك، إربد، الأردنية الهاشمية/ 2011م، قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه الفلسفة، 2017-2018، ص: 211.

[4]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004، ص: 232.

[5]- جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 117.

بأكملها، دون الإشارة لما حدث فيها..[1]. إن الحذف وسيلة تعمل على إسقاط الفترة الزمنية الميتة، ويقفز القاص بالأحداث إلى الأمام، بحذف زمن لم يقع فيه حدث يؤثر على سير وتطور الأحداث في النص القصصي وبالتالي "يكون جزء القصة مسكوتاً عنه في السرد كلية، أو مشار إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي"[2]. ويُقسم الحذف إلى حذف محدد أو مُعلن، وهو الحذف الذي يصرح فيه الراوي بقول المدة المحذوفة، وحذف غير محدد أو ضمني، وهو الحذف الذي لا يعلن فيه الرواي على طول المدة الزمنية"[3].

الحذف الصريح: سواءً جاء ذلك في بداية الحذف أو تأجلّت غلى حين استئناف السرد مساره، ونجد هذه التقنية تتكرر كثيراً في "الأعمال غير الكاملة"؛ إذ يستخدمه القاص الذي يمر بنا إلى الخلاصة أو النتيجة غير مكترث بالمدة الزمنية الموجودة في القصة التي أنتجته، وهو قفز واضح محدد بصيغة لفظية مسبقة، ونعرض أمثلة منها:

نجد هذا النوع من الحذف في قصة (السِرّ) "**ومرت السنوات سريعاً وقاربت العشرين سنة،** اتسعت مداركي وازدادت معلوماتي ومعارفي من مدرسة الحياة، وعدت إلى القرية بعد غياب امتد إلى أكثر من ثلاث سنوات مارست خلالها التجارة في إحدى المدن الكبرى مع تاجر كبير.. رأس مالي عضلاتي، ومساهمتي قوتي الفتية.."32. هنا تحدد لنا الصيغة اللفظية (قاربت العشرين سنة) المدة الزمنية المختزلة داخل محكي القصة، ولا نعلم عنها شيئاً سوى النتيجة التي يمنحها إياها القاص وهي الخبرة واتساع المدارك ومجمل المعارف التي اكتسبها من مدرسة الحياة، لكنه لم يخبرنا كيف اكتسب هذه الخبرة ولا ما هي التجارب التي جعلته يصل إلى ما هو عليه الآن، وعلينا أن نقول –ها هنا– إنّ الاختزال لهذه المدة الطويلة يجعل مدى الحذف واسعاً جداً.

---

[1]– أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، ص: 54.

[2]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 152.

[3]– آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت– لبنان، 2015، ص:85–86.

وعلينا أن نقول هنا إنّ هذا الاختزال أو تقنية الحذف التي تقفز على مدة زمنية طويلة وقد يتعدى هذه المدة إلى نطاق زمني أوسع بكثير (عشرين سنة)، (عشر سنوات) كما في قصة (الحلم والأسوار).. وغيرها...، أو مدة زمنية قصيرة، أو يغفل القاص مدة زمنية محددة، وعدم التعرض لجميع الأحداث التي جاءت في المحكي، ونظراً لكثرة ما جاء في النصوص القصصية من حذف، فإننا سنقتصر على عدد من النماذج المختارة من قصص المجموعة لتقديم صورة إجمالية لهذه الآلية التي تعمل على تسريع وتيرة السرد وتضفي جمالية زمنية تساعد على طرد الملل والتشويق لاكتشاف ما تمّ القفز عليه أو حذفه. بحيث لم يكتفي القاص بهذا القدر من التنويعات التِقانية زخرت نصوص المجموعات القصصية "الأعمال غير الكاملة" بنصيب وافر من تقنية الحذف. وسنقوم باستعراض بعضها، مثل:

"قال لي الدكتور ذلك الصباح:

- بوادر الشفاء تلوح عليك، ماذا طرأ على حياتك في هذين اليومين؟

طلب مني أن أعود **بعد أربعة أيام**، لا بعد يومين، على أن أتبع الأسلوب الذي سرت عليه طوال اليومين، كانت تنتظرني بفارغ الصبر لتسلمني بطاقة عليها عنوان إقامتها"[1]، أو في قوله: "كنت في المكتب وحيداً.. **أمضينا خمسة عشر يوما** من الشهر الحالي.. وما تسلمنا مرتب الشهر الفارط.. جيوبنا خالية الوفاض"[2].

كذلك نجده قد ورد في قوله: "لم لا أعشق المطر.. إنّه الفرصة الوحيدة التي تجعلني محظوظا لعدة ساعات.. ربما لنصف يوم.. **يوم كامل أو ليلة تامة**.."[3]، أو قوله في موضع آخر: "**شهر كامل** أنفقه اتصالا بأصحاب الدكاكين المقفلة دون جدوى.. اليأس سكنه ورمت شهور أخرى استنزفت ما تبقى لديه من نقود. ما آله وأبعد النوم عن جفنيه

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 91.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 187.

[3]– المصدر نفسه، ص: 165.

عدة ليالي.. أن يؤجر رفيقه الدكان إلى الفطائري ويحرمه منه.. اتخذه مخزناً لدقيقه وزيته."[1] أو في قوله: "أخيراً بعد هروب مفتعل تارة **ليوم بكامله**، وتارة شطراً من النهار.. إذ علمنا بقرار نزوحه إلى العاصمة.."[2].

نلاحظ إذن أنّ الصيغة اللفظية (عشرة أعوام) جاءت مرفقة بكلمة (كاملة) لتشير إلى المقاييس النفسية لهذه العشرة أعوام التي قضتها زوجته حليمة معه في مغبات الحياة وبؤسها وقد عبر عنها القاص بسخطت التي عمقت من مشهد طول هذه المدة، كما نجدها متفاوتة في المقاطع الأخرى منها (شهر كامل)، (يوم بكامله)، (ستة أشهر)،(ليلة تامة).. .إلخ.

- حذف ضمني:

يشتغل الحذف الضمني في نص القصة القصيرة بشكل مكثف أكثر من المحذوفات الأخرى، وبتحدد بمظهرين:

المظهر **الأول طباعي** وفضائي خالص يتمثل في النقطتين المتتاليتين وتشكلات اقتطاعات زمنية، طبعت شكل النص القصصي في كل صفحاته، وقد وظفها القاص لتنوب على كلام محذوف للدلالة على المسكوت عنه، من كلام السارد أو كلام الشخصيات، نورد هذه المقطع للتوضيح أكثر في قول القاص: "لم أدر ما وقع بعدها.. أفقت فألفيت نفسي ممدوداً فوق سرير من أسرة إحدى قاعات المستشفى.. لبثت **عدة أيام** وجدت فيها عطفاً وحناناً متزايدين يكاد لا يفارقني، وأخذت حالتي الصحية تتقدم ورجعت النضارة إلى وجهي تدريجياً."[3]. يظهر لنا من خلال النقطتين المتتابعتين، أو ما يسميه النقاد الحداثيون نقطتي الإبداع والتخييل، ما يترك مساحة للقارئ أن يتخيل ما حدث خلال تلك المرحلة من أحداث لم تذكر تفاصيلها، لكن وجودها في هذا المقطع يجعلنا نستنتج ما جاء بعدها،

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 202.

[2]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 291.

[3]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 130.

لفهم سبب وضعها؛ حيث نستشف ضمنياً أنّ هناك قطعاً زمنياً وأنهما وضعتا لتغطية هذا الاقتطاع الزمني الذي ينسحب في خط سير الأحداث منذ أن وقع المعلم المظلوم غدراً إثر اتهامه بالاعتداء على شرف ابنة المدير، وأنّ رجال الأمن يبحثون عنه ليقبضوا عليه، وقد دلّ على الحذف الضمني النقطتين المتتابعتين، بين مدة سقوطه مغشياً عليه إثر الصدمة إلى غاية إفاقته ليجد نفسه فوق سرير من أسرة مستشفى إلى المدة المحذوفة والتي تمثل فترة المعالجة إلى أن استعاد صحته وعافيته.

والمظهر الثاني حذف فني يفهم من خلال صيغ الملفوظات المختلفة، أو ما تحيل إليه مقاطع أخرى نورد منها مثلا في قول القاص:

"**خلال الجلسة الأولى**.. استمرّ القاضي يستوضح.. يفسّر.. يشرح الحيثيات.."[1]. وفي مثال آخر: "**مضت الشهور**.. وشاءت فاطمة إلا أن تكون بائعة ماهرة.. بارعة في استدراج السيدات والأوانس في اقتناء ما هن في حاجة إليه.. وأثنت على مهارتها.. وبتوالي الأيام.. ازدادت الأرباح أكثر.. وامتلأ جيب فاطمة بالنقود وفاض.. ولاحظتِ عليها أنّها تُبدي من زينتها ما كانت غافلة عنه.. وتجلس أمام المرآة **الدقائق الطويلة**.."[2].

غير أننا نجد أنّ استعمالها في بعض الأحيان لا نجد له مبرراً، كما هو الوضع في هذا المقطع، يقول القاص: "على حسابي يا عمّار.. غيّر البطاريات الملعونة.. صوت البلاد عزيز.. آه يا ربي ذوو العيون الزرقاء يلاحقونني كالكلاب الجائعة.. كادوا ينجحون في الإمساك بي في الليلة الماضية.. لو كُنت متيقّنًا أنهم إذا ما قبضوا عليّ سيلقون بي في أوّل طائرة.. وفي أول باخرة تتجه نحْو الجنوب حيث الأشعة الدافئة؛ لهرولتُ إلى أقرب نقطة لهم.. أهِي عمّار الكلاب الجائعة تلاحقني بوحشية والصوت الآتي من هناك جذّابٌ.. حنونٌ.. القلب نارٌ والنفس حيْرى.. زدْ في الصوت يا عمّار يا خويا.. البطارية على حسابي.. صبْبت في جوفي هذه الليلة على حسابي ثلاثة كاملة.. اخترتها معتّقة ذات جودة

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 313.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "أخاديد على شريط الزمن"، ص: 59.

عالية.. ذات درجات قصوى.. وماذا تساوي بطاريات للراديو يا عمّار بجانب ثمن السائل الأحمر المعتّق؟"[1].

إذا أمعنا النظر هنا نجد أن الكلام مباشر وموجه من صالح إلى عمّار ابن بلاده والذي يعتبره بمثابة أخيه في ديار الغُربة أين يكابد الشوق وحرقة العودة إلى ديار الوطن وقد ظهر أثناء تثبيت إبرة الراديو على محطّة البلاد، الجزائر البيضاء. هذا الكلام المباشر يظهر وجود نقطتين بين جل جمله مما تجعلنا نتساءل عن دورها. إنّها تدل على اختزال فترة زمنية معينة وإن كانت قصيرة جدا، وكذلك هي تشير إلى الصمت الذي يفصل بين الجمل المنطوقة ولو أنّه وضع نقطة واحدة لكانت كفيلة لتوضيح الوقف في هذه الحالة، وهنا نقول أنّ ظهورها غير مبرر ولا يملك وظيفة معينة.

نخلص من ذلك إلى أنّ تقنية الحذف بطرائقه وأنواعه المختلفة التي ظهر منها داخل محكي القصة القصيرة من مجمل الوسائل والآليات الزمنية التي يوظفها القاص، –بجانب تقنية التلخيص– لتسريع السرد وتجاوز المراحل والفترات الميتة من زمن الحكاية، نعتبرها تقنية زمنية مهمة جداً لا يستطيع أي كاتب سواءً كان قاصاً أو روائياً أن يستغني عنها، أو يغفل عن ما يمكن أن تمنحه للسرد خاصة لنص القصة القصيرة التي تتميز بعناصر التكثيف والإيجاز كان لابد أن يلجأ إليها القاص ليقفز ويتجاوز مراحل زمنية لا تخدم الحدث وليست مهمة بالقدر الذي يجعل القاص يتخبط في تفاصيل غير مهمة وقد تكون مضرة بالعمل الإبداعي القصصي في حد ذاته، لذلك جاءت هذه التقنية لتسرد في حركة السرد حاذفاً الفترات الزمنية الغير مهمة وتاركاً ملمحاً من ملامح الحذف كإشارة بارزة يفهم من خلالها أنّ هناك أحداث لا فائدة من ذكرها الأجدى تجاوزها بملفوظ تتغير صيغه لكنه يؤدي وظيفة واحدة وهي الحذف.

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 269.

2-3الوقفة: (Qause)

يمكن تسميتها بالاستراحة، وهي زمن الكتابة أو زمن الحاضر النصي، الذي يتوقف فيه السارد فاسحاً المجال للوصف والتقرير والإنشاء، وقد عرفها حميد لحميداني بقوله: "توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها"[1]. فالوقفة إذا تقنية من تقنيات "تعطيل السرد تعمل مع المشهد على إبطاء زمن السرد الروائي حين يتم تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزمنية، يتسع بذلك زمن الخطاب ويمتد، وتستدعى هذه الحركة في الحالات التي يكون فيها قص الراوي وصفا، وفيها يكون زمن القصة اكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة"[2]. ولا بد من التميز بين السرد والوصف "فالوصف يرتبط بالمكان، والأشياء، والسرد يختص بتتبع حركة الشخصية في الزمن، وما تحدث من فعل، إنّ السرد يعمل داخل التتابع الزمني لخطابه، وعلى إعادة الصيرورة الزمنية للأحداث كذلك، بينما الوصف ملزما قي نطاق العنصر المتتابع بتعديل عرض الأشياء المتزامنة، والمتجاورة في المكان"[3].

وبعد استقراء المجموعات القصصية التي بين أيدينا، رصدنا محطات كثيرة توقف عندها الزمن عن الحركة وفسح المجال لتلك المشاهد الوصفية أن تأخذ مساحة ومدة زمنية كفيلة على معيناتها عن كثب.

"بمحاذاة الباب يقبع صندوق خشبي تسكن داخله أواني مطبخية عتيقة.. يعلوه موقدٌ غازي قديم يُصدر شخيراً مُزعجاً أثناء تأدية وظيفته.. منافذ الاتصال بين الغرفة الهرمة.. المتعفّنة بعد الباب في أعلى المرحاض.. تطلّ على مرحاض آخر خارجي تشترك فيه سنّ عائلات.. تتقاسم سنّ غُرفٍ في حوشٍ ضيّق المساحة المشتركة.. تتحول في النهار إلى ميدان معارك ساخنة تارات بين الأطفال من شتّى الأعمار تبزقهم الغرف المتجاورة،

---

[1]- حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص: 76

[2]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص: 83

[3]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص: 248، 249.

وتارات أخرى بين المتساكنات، ولا يريح الجميع من ذلك غيرُ سكون الليل البهيم. في غرفة عفنة متعفّنة تآكلت أريضتها بفعل أقدام الكثيرين ممّن وطأوها.. تشوهّت الطبقة الخارجية لجدرانها.. حُفرت عليها أسماء العشرات وتاريخ مرورهم، أو بقائهم بها.. فوق رأس الجميع تمتدّ حبال مثقلة بألبسة ذات مقاسات متفاوتة، والألوان الباهتة.. يثقل ليلاً، وقد يُترك بحمله الثقيل لأيام.. الشمس في عداء مستمرّ التي تعلوها شبيهات لها في طابقين.. كأنها تستغيث ولا مُغيث.. تترجّى تركها حرّة.. آمة في سنواتها الأخيرة.. تحكي ذكريات المجد في عمرها الطويل."[1].

هذا الوصف للغرفة العفنة المتعفنة داخل العمارة المهترئة التي تنذر نازليها بالتشقق والطقطقة، والسقوط في أية لحظة يبقى الوصف رغم إشارته إلى الطابع الكلاسيكي إلا أنّه يأتي مختلطاً قليلا بالسرد إلى درجة يصعب الفصل بينهما، ففي حقيقة الأمر لا يتعلق الأمر بالعمارة والغرفة في وضعها المتحرك والساكن وحتى الجامد في الليل البهيم كما قال القاص، إنّما يتعلق بالتحولات التي مرت بها منذ نشأتها إلى يومنا هذا، وما آلت إليه هو وصف فإثارة التاريخ وليس وصفاً لمجرد الوصف فقط.

تجري العودة إلى هذه التفاصيل الوصفية كثيراً داخل محكي هذه القصة مثلما هو الحال في ذكره الملامح الخاصة لشخصية الشاب المتسول نزيل مستشفى مصطفى الجامعي ص(390) ووصف مقتضب وسريع لوالد الشخصية صفحة (391) وغيرها من الحالات الوصفية التأملية سواءً أكانت خاصة بالأمكنة (المدينة يا ولدي بئرٌ عميقة جدرانها ملساء..)أم بالشخصيات أيضاً (والدك يلف رجليه بالغطاء الصوفي الأبيض).

أما ما يتعلق بالوقفة داخل حدث ما فقد اخترنا مقطعاً من متتالية طويلة نسبياً تتوقف للحديث عن كل التنازلات التي قدمها صالح في قصة (الحلم والأسوار)، وقد دامت هذه الوقفات طيلة الصفحات(267-269-270-271-273-275-276-277) من أجل الحصول

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الدفء المفقود"، ص: 388-389.

على بطاقة هوية تسمح له بالانخراط داخل المجتمع الذي لا يمثله ولم ينتم إليه يوماً، ومن أجل يحقق الحلم الذي يراوده في الحصول علي شهادة إقامة تثبت هويته وتمكنه يوماً ما والعودة إلى ديار الوطن، في حين يكابد الشوق وألم السنين التي قضاها في ديار الغربة نجد أنّ صاحب المغازة (المعلم الباترون) الذي وعده يرفض تسليمه بطاقة الهوية، وقد فرض عليه العمل و"الالتزام الوحيد الذي أخذه منك أن تكون حيواناً نشيطاً لا يثير المشاكل.. يعشق العمل المستّمر وراء الجدران.. قنوعاً لا يطالب بأكثر من الإقامة السرية والكفاف من القوْت، وربْع مرتب الآخرين.. الالتزام الأهم الذي أخذته منه هو أن يضع ذات يوم في يدك جواز سفرٍ به تركب البحر.. تشقّ به عنان السماء.. العشر سنوات توالت ثقيلة.. التزمت بوعدك يا صالح.. محاولات باءت بالفشل في الفوز بجواز سفر.. كيف والكلاب ذات العيون الزرقاء تطاردك. لم تنس بعد فرارك منها قبل ست سنوات، وحتى إذا نسيت فإنّ الكلب "ميشال" الذي سددْتَ له لكمتين في حانة الشمس بالحي بعد ما وقعت مشادّة بينكما برغم صداقتك له.. صداقة تكوّنت بتوالي الأيام، وقضائكما كل ليلة في نفس الحانة تثرثران.. تشربان.. تخططان لمشاريع مشتركة.."[1].

نلمح فطنة القاص في أنه لم يكرر هذه التفاصيل مطولاً في النص القصصي الذي بين أيدينا لتشعب الأحداث الذي يحاول محكي القصة الإحاطة بحيثياته، وقد أدى إلى التركيز كثيراً على الحركات السردية كتقنية الحذف والتلخيص لتسريع وتيرة السرد، وتقدم صيرورة الأحداث للأمام من أجل تخفيف الكثير على القاص نظراً لما يمكن أن تشكله الوقفة من خطر على مسار الحكي وقد توقع المتلقي في الملل، هذا ما يحذره القاص ويحرص على تجاوزه بسلاسة وحسن مهارة التخلص، بحيث أنّه يحاول تشويق القارئ وشد انتباهه دون أن يكثر عليه أو يُطيل ليستكمل قراءة النصوص القصصية بمتعة وإلا لجأ القارئ إلى تجاوز الوقفات إن استطالت كثيراً.

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 271.

4-2 المشهد: Scen

نقصد بالمشهد "المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات، في تضاعيف السرد، إنّ المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي تكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[1]. وهو عكس الخلاصة ترد فيه الأحداث مفصلة بكل دقائقها. "ويحقق المشهد عند (جيرار جنيت) تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا"[2].بمعنى أنه هو الحركة التي تكون فيها المدة الزمنية للخطاب متطابقة مع مدة الزمنية للقصة فسرعة الحكي لا تكون أسرع من سرعة القصة ولا أبطأ إنما متوازية .

كما يمكن أن يطلق على المشهد "مصطلح اللقطة، وهي مدى تسارع حركة السرد المنهجية، وهي مع الوقفة، والتمدد. أو البسط والخلاصة، واحدة من السرعات السردية الأساسية"[3].

ويعد المشهد واحدا من أهم العناصر الإيقاع الزمني لدى (جيرار جنيت) وغيره "ويقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، فالمشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن مع زمان الأحداث وينشأ عن ذلك أسلوب الحوار"[4].

ويفهم من هذا أن تقنية الحوار تكسر رتابة السرد، وبذلك تمنح الشخصية مجالا للتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة فتعكس وجهة نظرها من خلال حوارها مع

---

[1]– حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص: 78

[2]– جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص: 108

[3]– جير الد البرانس، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2003، ص: 203.

[4]– عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص: 162.

الآخرين، ومع الذات "ويتميز المشهد بنمط الزمن، حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتمثل وتفكر"[1]

وللمشهد وظائف يقوم بها في الخطاب السردي منها: "الإيهام بالواقع، أو تقوية أثره في القصة، كما يضفي –أيضا– على السرد طابعا دراميا، ويكسر رتابته بضمير منفرد، كما أن له، وللمشاهد الدرامية، دور حاسم في تطور الأحداث، ولذلك يعول عليه الروايات كثيرا، وتستخدمه بوفرة لبث الحركة التلقائية في السرد"[2] .

ومن الملاحظ أن تقنية المشهد تحتل مساحة كبيرة في المجموعات القصصية، إلا أنّه من الصعب حصر جميع النماذج في المجموعات القصصية وإنّما سنقتصر على ذكر بعض المشاهد والحوارات التي وظفها "بشير خلف" على شكل حوار بين شخوص القصة القصيرة، ومن بين المشاهد التي وظفها القاص، نبدأ من المشاهد الحوارية التي تأخذ في كثير من الأحيان مساحة واسعة على مجمل صفحات "الأعمال غير الكاملة" وقد تم توظيفه بدرجات متفاوتة ويجدر بنا التنبيه إلى أنّ هذه التقنية قد ترد في البداية حيث يمكننا أن نعتبرها فترة استهلالية تقدم وتوصف فيها الشخصيات ويعمل القاص على سرد كم هائل من الأخبار والأحداث الماضية أكثر من الحاضرة، كما أنها قد تتجلى في وسط السرد المشهدي التي نرى السارد في بعض النصوص القصصية قد كلّف الشخصيات من اجل حملها إلى المتلقي، كما أنّ القاص قد يختتم بها مجريات محكي القصة، فيوظفها كنهاية حوارية تتسم بالاتساع ضمن وجهات النظر وتعدد الرؤى.

لعلّ أول الحوارات الطويلة هي التي جاءت في قصة (الحلم في العيون الصغيرة) دارت بين الأستاذ والتلاميذ وكذلك مدير المدرسة في فضاء القسم، واستمر هذا الجدال من الصفحة (285) إلى الصفحة (292)، حيث يطول حديث بعض الشخصيات في ردها إلى

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، مهرجان القراءة للجميع 2004، مكتبة الأسرة، مصر، ص: 25.

[2]– عمر عبد الواحد، شعرية السرد، تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري، ط1، دار الهدى للنشر والتوزيع، 2003، ص: 67.

قرابة النصف صفحة، وهذا ما يجل محكي القصة يستغرق في نقل المشهد من القصة دون تحوير فيه، ويخلق بذلك التقارب بين الزمنيين في كليهما يكون أقرب إلى التطابق وإنْ كان نسبياً بعض الشيء.

"أفاق الجميع على صوت المدير الذي دخل لتوّه.. اقترب من طالب نحيل الجسم.. زرع عيْنيْه على مساحة وجهه الصفراء.. أمره بالوقوف:

- ألست أنت القائل: غير ممكن تكوين زاوية قائمة تجاورها زاوية حادة..؟

- بلى سيّدي المدير.

- السبب يا ولدي؟

دوماً أسمع النساء القاطنات في المنازل الفخمة الجميلة يشتمنّ نساء الأكواخ.. ينلْن منهنّ نصيبهن من السخرية والإهانة.. ألفاظ وعبارات بشعة تُعاد في كل فرصة بولهنّ مثلاً: شوهتنّ حيّنا يا قاذورات.. مستحيل أن ننعم بالسعادة إلاّ إذا أبعدناكم من هنا.. علّمنا أستاذنا سيدي المدير أنّ الزوايا القائمة بواسطتها تُؤسس الدور الحديثة.. المرافق العصرية.. الطرق الفسيحة.. الشوارع الواسعة المعبّدة.. ذات يوم أمرنا بالبحث عن أنواع الزوايا.. عثرْنا على أعدادٍ لا حصرْ لها من الزوايا الحادّة.. قرب العمارة الجميلة الغير بعيدة عن حيّنا القصديري هجم عليّ الأطفال القاطنون بها، أشبعوني ضرباً مبّرحاً.. كان هدفي التعرّف على الزوايا القائمة"[1].

لا يقتصر دور هذه المشاهد الحوارية المطولة على التواصل فقط بين الشخصيات وصنع آلية لخلق الصراع داخل أحداث النص القصصي وبعد ذلك خلق السمة الدرامية، إنما هي تقوم بدور آخر، حيث يستخدمها القاص لتمرير معلومات معينة أو تقديم تفاصيل مهمة ومؤثرة في مجر محكي القصة لقصيرة، وهي مكلمة لما يريد القاص البوح به معلومات خاصة ومفصلية على لسان الشخصيات أو الأحداث المذكورة، ويستعين بها

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 291.

القارئ بعد ذلك لبناء وتشكيل تصوره العام عن العالم الحكائي الذي هو بصدد التفاعل معه.

3-التواتر (التكرار): Fréquences

محور التواتر:(Howoften?) ferquency/ (كم يحدث غالبا؟)

"يقتضي تحليل محور التواتر حقيقة استراتجيات السارد الإيجازية أو التكرارية الإخبارية"[1]،وهو حركة سردية يقوم أساسا على التكرار ويتمظهر من خلال "العلاقة بين عدد المرات التي يظهر فيها الحدث في القصة، وعدد المرات التي يروي فيها (أو يشير إليه) في النص"[2]. وهذا المفهوم يعني عدد المرات التي يشار إليه في النص، ويتحدد بالنظر إلى العلاقة بين ما يتكرر حدوثه على مستوى القول. ففي التواتر يتم إحصاء مقدار الأحداث ومدى تكرارها في القصة، واستنادا إلى هذه العلاقة أمكن تحديد ثلاث صيغ تواترية أو تكرارية:

3-1 السرد المفرد: Singolatif (SingulatuveTellng)[3]

"أن نسرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة"[4]، وهو تكرار حدث جوهري وقع مرة واحدة" حيث ما حدث في الحكاية يعاد سرده في القصة ح/ق1، وقد يكون التكرار المفرد في صفة متعددة، كأن يروي عدة مرات ما حدث عدة مرات"[5]. وهو السرد الذي يكون فيه مفردا أو متعددا. أي أنّ السارد يكون أميناً في تعامله مع الأحداث التي يقوم بنقلها فـ"لايقوم بتحويرها وإنّما يقوم فقط بحملها من مجالها الأصلي إلى المجال المتخيل (المحكي)، وهو الأكثر شيوعاً في المحكيات العالمية، لأنّ كثيراً من السرود تحاول أن تجعل منطوقها

---

[1]- يان مانفريد، علم السرد، ص: 121

[2]- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، تر: لحسن حمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار لبيضاء، ط1، 1995، ص: 88

[3]- يان مانفريد، علم السرد، ص: 121

[4]- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، (د.ط)، 2002، ص: 105

[5]- المرجع نفسه، ص: 139

السردي مماثلاً لوتيرة الأحداث المحمولة من القصة، إلا في حالات معينة يظهر فيها التكرار من أجل أسباب دلالية في التركيز على حدث ما دون غيره، أو التشابه غي محاولة تلخيص الأحداث أو اختزلها من أجل تسريع مسار المحكي نحو وجهة معينة، وفي الحالتين يكون المبرر دلالياً بنيوياً"[1].

يمكننا أن نلاحظ هذا النوع من التواتر بوضوح في الخطاب الذي توجهه والدة البطل في قصة (اليأس) حيث كانت توصيه في كل مرة بالمحافظة على البيت وأن يتزوج ابنة خالته فاطمة قبل أن تتوفاها المنية، وقد حاول القاص أن ينقلها كم هو بصيغته المفردة من طرف الشخصية، ولا يعود لتكرارها إلا من إذا تم ذكرها من طرف والدته، كما هو الحال في عبارة: "–يا ولدي.. تمسّكْ بهذا البيت.. لا تفرّطْ في ابنة خالتك فاطمة.. أكملْ نصف دينك."[2]. تعيدها مرات مقطعيا بدرجة التواتر نفسها التي تحدث في خطابها مع ابنها، على مدة الصفحات (294–296–297).

نضيف أيضاً الاسترجات الخاصة بالمرجعية التاريخية لفضاءات المحكي التي ذكرها القاص في قصة (المتاهة) كذلك ما نفك صوت والدة شخصية (الشاب المتسكع) تردد عبارة: ".. أذكر –والذكريات صدى السنين–"صفحة (162 و163) أكدت عبارة تكررت بدورها عدة مرات: "– إخوتك صغار يا ولدي.. أنت لهم الأب والأخ.. اعمل واكسب وادخر حتى توفر لهم ولك أسباب السعادة والهناء". صفحة (163–164– 166)، أو تلك العبارات التي وردت في قصة (زمن الخوف)، قصة (القرص الأحمر)، وقصة (أحياء يتنكرون للشمس)..إلخ.

[1]– وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ص: 464.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "الشموخ"، ص: 297.

3-2 السرد التكراري:

يكون التكرار في هذا النمط قائماً على أن نسرد مرات لا متناهية حدثاً وقع مرة واحدة فقط، أي: "قول مرات ما حدث مرة واحدة"[1]. والأمر قد يحدث عبر تنويعات في الصيغ التي يتشكل بها المنطوق السردي ويختلف في كل مرة عن سابقه أو لاحقه. ويقوم الكاتب بتكرار حدث وقع مرة واحدة، ويرى عبد الرحيم كردي "أن هذا التكرار يعد سمة أسلوبية تدل على الانحراف لأن الأمر السوي أن يذكر الحدث الواحد مرة واحدة في السرد لكن ذكره مرتين أو ثلاث يدعو إلى تغريب الحدث والى إثارة قضايا ودلالات زائدة عن مجرد الرغبة في توصيل مضمونه، يخرج من الأخبار عن الفائدة إلى لازم الفائدة"[2]. وأمثلة هذا النوع من السرد موجودة بكثرة إلا أننا سنقتصر على بعضها فقط:

في قصة (المتاهة) وقد ارتبط السرد التكراري بنفسية الشاب المتسكع إثر محاولة القاص تكرار أحداث ذات أهمية مفصلية في تشكيل محكي القصة، ودفع بذلك مسار السرد إلى مراحل تطورية باتجاه النهاية، وهو ما حدث تماماً مع هذه الشخصية في محاولات الخروج من متاهة الحياة، وقد أعاد القاص ذكرها أكثر من مرة رغم كونها زمنياً لا تأخذ حيزاً ترددياً كبيراً في القصة، يمكننا أن نركز على حدث كثر تكراره في قصة (المتاهة) ألا وهو مشهد أقرب إلى أنسنة الفضاء داخل مخيلة الشخصية بحيث يصبح كل شيء محيط به يشكل ضغطاً ونوعاً من أنواع العذاب النفسي القاتل، أو تصبح المطر والريح بالنسبة إليه وحش أو أنّه في حرب معها إلى أن وهن ولم يعد قادراً على المقاومة، لكثرة العذابات التي تعرض لها الشاب المتسكع، علاوة على خيبات الأمل داخل بوتقة المدينة وضياع الأحلام أدراج الرياح فلم يحس إلا بألمها تنخر جسده وتعذب نفسيته المتعبة، إلى أن يقول السارد:

---

[1]– شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، ص: 89.

[2]– نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد القصصي في القصة القصيرة، ص: 284.

- "الريح الباردة تلسع جسمي.. قطرات المطر تنساب بوحشية عبر جسدي.."
- "الريح الهمجية.. تتوزع في موجات فوضوية مذعورة.."
- "السماء تسعل الريح والمطر.. الخيوط المطرية ازدادت ثخانة وتعامداً.. عجزت الريح الوحشية عن تكسيرها.."
- "الريح تزداد عنفا وشراسة.. خيوط المطر تغزو جسدي الواهن بحرية.. المقاومة معدومة.."
- "الريح الباردة تدفع جسمي الواهن الشعور بالعجز عن المقاومة بدا ينتابني"[1].

نلاحظ أنّ هذا الحدث قد تكرر أكثر من خمس مرات في مراحل مختلفة من صيرورة المحكي، والغرض من ذلك توكيد الحدث من خلال الحالة النفسية التي تعرض لها الشاب المتسكع في المدينة . وهذا يدل على أهميته في تغيير مسار الشخصية التي من خلال ما تعرضت له؛ حيث انتقل الشاب المتسكع من حياة البلدة الهادئة والمطمئنة إلى حياة المدينة الغامضة والصعبة بمحيطها البالي وقد أظهره من خلال البناية الحزينة والمهترئة التي قد تقع في أية لحظة ومن خلال كذلك الغرفة معتمة تشاركه فيها حشرات الأرض وتحاوره الجدران من كثرة من ترددوا على المكان وتركوا بصماتهم على مثل سطور كتاب تاريخ، إلا أن قرار الهجرة وخيار هروبه للمدينة قد أغلق عليه سبل البقاء بها في محكي القصة بأول جولة للمواجهة وقد قبض عليه الشرطة مبررا أنه يمارس التسكع الليلي وهذا دلالة على ضياعه وعدم وجود فرص للعمل إلى درجة انّه اتهم بالتسول، والجميل في القصة أنّ نداء الأم بالعودة ما انفك يتردد بداخله رغم محاولات المتكررة في تغيير مسارات البحث ومصوغات البقاء بدأت تقل حظوظها يوما بعد يوم، وقد ظهر من خلال تنويعات التكرار وكيف أنّ الريح والمطر هما الجبهة الثانية للمقاومة،

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، مجموعة: "القرص الأحمر"، ص: 162–166.

ليأتي قرار العودة في الأخير باتجاه الجنوب، خصوصاً بعد استنفاذ الطُرق كان واضحاً باقتران هذا التكرار بالاسترجاع من طرف الشخصية (الشاب المتسكع) ذاته.

3-3السرد المتشابه: (IterativeTelluj) (Stetatif)[1]

"أي قول مرة واحدة ما حدث Nمرات"[2]. بمعنى أن يسرد الراوي حدث ما مرة واحدة وهذا الحدث قد وقع عدة مرات لا متناهية، و"يقترن عادة بحركة زمنية أخرى هي التلخيص؛ إذْ عمد السارد إلى جمع الأحداث المتشابهة والمكررة باستمرار في القصة وسردها مرة واحدة في المحكي، مع إشارته إلى ذلك لفظياً، والذهاب نحو هذا الإجراء يعود إمّا إلى اقتناع السارد أنّ هذا الحدث أو ذاك لا أهمية له، أو أن ذكر وتكرارها قد يؤدي إلى حشو على حساب باقي الأحداث الأخرى"[3] والأمثلة كثيرة في المجموعات القصصية "الأعمال غير الكاملة" للقاص "بشير خلف".لكننا نقتصر الحديث عن هذه الأمثلة بذكر بعضها والإشارة إلى الصيغ اللفظية؛ إذ نجد:

- "كاد لساني أن ينزلق **مرات عديدة** متسائلا" (صفحة:71)، أو في قوله: "ناديت عليك أكثر من مرة" (صفحة: 174)، أو "ما تخلف يوما واحدٌ عنهم.." (صفحة:199) وكذلك في قوله: "**مرات كثيرة** تدخّل بنفسه لفكّ الخصام.."(صفحة:199)، و"**المرات العديدة**"(صفحة: 201)، إلا أنّ عدد المرات التكرار ميزه القاص بصيغة لفظية واحدة هي: (أكثر مرة)، (مرات كثيرة)، (مرات عديدة) والتي نصادفها كثيراً في محكي القصة الذي بين أيدينا.

---

[1]- يان مانفريد، علم السرد، ص: 122.

[2]- شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، ص: 89.

[3]- وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ص: 466.

نورد مثالا آخر: "رد واحد **متكرر في كل الحالات**.. صمت قاتل.. أو رد متجاهل لاسم المفتش عنه (بفتح التاء)."[1]، نلاحظ هنا وجود الصيغة اللفظية (متكرر في كل الحالات) وهو ما يعني أنّ مجال التكرار مفتوح وغير محدد، ونجد أمثلة كثيرة على ذلك نذكر بعضها:"بقضاء **كل أسبوع** في مدينة فرنسية"(صفحة:234). و"أتسكع في الشوارع **كل يوم**"وأيضاً: "مساء كل يوم"(صفحة: 69).و"لا تندهشْ عندما أقول لك إني أزورها **كل شهر**"83، و"ووعدني بإرسال المال كل شهر ما دام العمل والمال متوفرين، كما أكدوا له.. على أن يقضي شتاء **كل سنة** معنا" (صفحة: 220).

وفي صيغة أخرى يقول القاص: ".. ما أكره العبارة الكاذبة إلى نفسه في كل مرة: "والله يا أخي.. والله يا أخي..." (صفحة:229). و"ولكن المأساة تتكرر يا أبنائي كل سنة.. نعم في هذا الموسم.. **المأساة تتكرر**.. ليس الخطر في تكرارها.. بل الخطر في الاستسلام لها.." (صفحة: 206).أو في قوله: "**كل سنة** يقضي عطلة يتنعّم فيها بدفْء الأهل والحلاّن.."(صفحة: 268). و"الحنين يجلدك **كل ليلة** والذكرى تصلبك على أعمدة الشوق.." (صفحة: 277). أو "– زوجي بدوره إذا ساعدْته الظروف سيقوم بزيارة خاطفة إلى فرنسا للقاء أصدقاء كعادته **كل سنة**.. وعدنا بجلب هدايا.." (صفحة: 307). صيغ دالة مثل: (كل يوم)، (مرار)، (المأساة تتكرر)، (كل ليلة)... إلخ.

وقد ترد بطرق مختلفة بحيث يتفنن القاص بتغير الملفوظات الدالة والتي تصب في الأخير داخل نسق واحد وهو التكرار المتشابه بتنويعات أسلوبية جديدة ومبتكرة، فيقول القاص: "–أفق لنفسك يا هذا.. **للمرة الرابعة** تقف طويلا أمام الواجهة.. بدون فائدة، امض إلى سبيلك."[2]، أو في قوله في قصة: (الشيخ والظل): "بوّاب إحدى المصالح قد رقّ لحاله.. لمح وجهه **للمرة الرابعة**، ربما **للمرة العشرين**.. ربما أكثر يعلم أنّ مساعي هذا التردد على المصلحة، ستؤول إلى الفشل **كالمرات السابقة**، وكغيره ممن ترددوا على

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، م. "القرص الأحمر"، ص: 163.

[2]– المصدر نفسه، ص: 184.

المصلحة لنفس الغاية.. والمصلحة **كل أسبوع** تظهر في مكاتبها ومرافقها وجود جديدة"[1]. أو كمثل صيغ التي وردت في المقاطع الموظفة أعلاه: (الإنذار الخامس)، (ثلاث مرات)، (للمرة الرابعة)، (مرت شهور)، (للمرة الخامسة)، (للمرة العشرين)... إلخ. هذه المقاطع التي أوردها القاص جاء السرد فيها متشابها ومنسجما مع حالات الشخصيات النفسية والجسدية والفكرية .

- خلاصة:

التقنيات الزمنية الواردة في القصة شكلت قاعدة أساسية انبثق عنها أحداث القصة القصيرة، حيث قامت بإبراز وتهيئة وترتيب القصة. وأن القاص –بشير خلف– قام بإبراز وتهيئة وترتيب .

أن القاص "بشير خلف" وظف الزمن في التعبير عن أحاسيسه ومشاعره بانفعاله وشعوره بالآخرين تجاه قضية مجتمعه في الماضي والحاضر، وتجاه الاحتلال، وقضايا الوطن، وكتعبير يعاينه من خلاله وما يريد الوصول إليه. وبذلك يكون قد حقق القاص من خلال تقنيات الزمن غايات جمالية، تكمن في الإثارة والتشويق.

قدرة القاص الإبداعية على ربط بين التفاصيل في تزامن مع هذه التقنيات لتنمو مع بعضها البعض .

استخدام القاص الترتيب (الاسترجاع والاستباق) على مساحات نصية واسعة من القصة القصيرة، وذلك باستعادة الماضي البعيد والقريب، وكذلك استشارية بالاستباق اللذين ولدا الإيهام الحقيقي لدى القارئ .

تشكل الحركة السردية (الديمومة) تقنية أخرى حظي باهتمام لدى القاص من تسريع السرد (الحذف والتلخيص) حيث اختزل الأحداث ولم يتعرض لتفاصيل خشية الإطالة والملل لدى المتلقي أو ذكرها قد لا تخدم السرد، وفي إبطاء السرد (المشهد والوقفة) أنّ

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 196.

الوقفة لها الحضور الأكبر مع قصرها نلحظ إبداع القاص في تصويرها تصويرا يلائم خصائصها وجماليتها، وفي المشهد استخدام مشاهد حوارية لخدمة السرد، ووظف الحركة السردية بنوعيها(التسريع والإبطاء) هي للإلقاء مزيد من الأضواء على الشخصيات والأحداث والأشياء.

والتكرار والتواتر أيضا كان له حضور فاعل وظفه القاص بمحاوره الثلاث (المفرد- التكراري- المتشابه) لاكتساب تلك الوقائع أو الأحداث معاني إضافية أو مظهرا من مظاهر التوكيد أثناء السرد.

ثانيا- قصة المكان:

(علاقة القاص بالفضاء القصصي):

استطاع المكان ومنذ القديم أن يثبت دوره القوي في تضاعيف مكونات حياة البشر بترسيخ كيانهم، وتثبيت هويتهم، وتحديد تصرفاتهم. فقد تعددت المفاهيم وتنوعت إذ نجد المكان من الناحية اللغوية يعني الموضع الثابت المحسوس القابل للإدراك، ويتنوع من حيث المساحة والحجم والشكل، أما جذره اللغوي في معجم لسان العرب لابن منظور يقول: "والمكان- الموضع- والجمع أمكنة- وأماكن جمع الجمع والعرب تقول: كن مكانك، واقعد مقعدك، فقد دل هذا على أنه مصدر من كان أو موضع منه، وإنما جمع أمكنة فعاملو الميم الزائدة معاملة الأصلية"[1] ويضيف أحمد رضا في معجم متن اللغة "المكان الموضع الحاوي للشيء، جمع أمكنة ومكن وجمع الجمع أماكن"[2].

وعلى هذا النحو يمكن إدراكه إدراكا حسيا، هذا بالنسبة للمفهوم اللغوي للمكان في المعاجم، أما بالنسبة للكتب السماوية، فقد وردت في التنزيل الحكيم بمعانيها وبمشتقاتها ففي قوله تعالى: ﴿وَٱذۡكُرۡ فِي ٱلۡكِتَٰبِ مَرۡيَمَ إِذِ ٱنتَبَذَتۡ مِنۡ أَهۡلِهَا مَكَانٗا شَرۡقِيّٗا ١٦﴾ [3] وقوله أيضا في علاه: ﴿وَٱسۡتَمِعۡ يَوۡمَ يُنَادِ ٱلۡمُنَادِ مِن مَّكَانٖ قَرِيبٖ ٤١﴾[4] وقوله تعالى: ﴿وَرَفَعۡنَٰهُ مَكَانًا عَلِيّٗا ٥٧﴾ [5].

يتدفق كم هائل من المصطلحات في هذا الباب ويجد الباحث نفسه مضطرا لأن يتناول هذه الإشكالية المصطلحية، ويعمل على فرز هذه المصطلحات في منظومة المترادفات، فالمكان لا يقل أهمية عن باقي العناصر الأخرى؛ "فهو إحدى البنى السردية

---

[1]- أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مج13 مادة: م، ك، ن، دار صادر، بيروت. لبنان، ط1، 1990، ص: 441.

[2]- أحمد بن إبراهيم بن حسن بن يوسف بن محمد بن رضا، متن اللغة، مج5، دار مكتبة الحياة، بيروت. لبنان، 1960، ص: 334.

[3]- سورة مريم، الآية: 16.

[4]- سورة ق، الآية: 41.

[5]- سورة مريم، الآية: 57.

التي يقوم عليها الحدث الروائي، انه لمن المستحيل على محلل النص السردي أن يتجاهل الحيز فلا يختصه بوقفة قد تطول أكثر مما تقصر لأنه يستحيل على أي كاتب روائي أن يكتب رواية خارج إطار المكان"[1]. فالمكان: "هو الإطار لخصوصية القصة الدرامية المعالجة فالحدث لا يكون في لا مكان، انه في مكان محدد يحدث كذا بين الشخصيات"[2].

إن المكان في الأعمال السردية خاصة الجديدة منها فهو "لا يعني الدلالة الجغرافية والملموسة للأشياء والمرتبطة بمساحة محددة في الأرض بأشكال مختلفة كالجبال، والسهول والهضاب، والوديان والغابات، والقلاع وغيرها.. وإنما تجاوز ذلك إلى آفاق جمالية وفنية لا حدود لها. وعلينا أن نقوم بمسح بكل الأماكن التي دعتنا للخروج من ذواتنا"[3].

وبهذا فالمكان ذو أبعاد دلالية عميقة وليس عنصراً زائد في القصة القصيرة بل هو عنصر ذو أهمية كبيرة وقد يكون البطل في محكي القصة القصيرة ومنه يحقق مزايا الفضاء الموضوعي التجريدي الذي يكون الهدف بحد ذاته، وقد يحتل مكاناً خيالياً يمنح مساحة للإبداع والتنقل في حيز أرحب وواسع من حدود المكان الحقيقي في مساحات أكثر رحابة تؤشر على عمق المكان داخل القصة القصيرة وأثره على نفس المتلقي.

تتنوع الأماكن في المجموعات القصصية "الأعمال غير الكاملة" وتتعدد بحيث لا تقتصر على مكان واحد، "إذ أن سير الأحداث يتطلب تعدد الأماكن مما يساهم في حركية الزمن وتطور القصة، إذ إنّ تغير الأحداث وتطورها يفرض تعددية الأمكنة واتساعها وتقلصها حسب طبيعة موضوع الرواية لذلك لا يمكننا أن نتحدث عن مكان واحد في

---

[1]– خليفي السعيد، البنية السردية في رواية "مرايا متشظية لعبد المالك مرتاض" محمد البشير بويجرة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2005، ص: 19.

[2]– سيزا قاسم ويوري لوتمان وآخرون، جماليات المكان، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص:22

[3]– ينظر: خليفي السعيد، البنية السردية في رواية مرايا متشظية، ص: 19

الرواية"[1]. وانطلاقا من هذا القول نتطرق إلى دراسة أهم الأماكن التي وظفها بشير خلف في مجموعاته القصصية.

يلعب المكان في معظم قصص بشير خلف دورا وظيفيا هاما ويشغل حيزا بارزا في تفكير العديد من شخصياته القصصية واهتماماتها، كما يأخذ معاني ودلالات ورموز متنوعة؛ بحيث تختلف أشكال المكان تبعا لاختلاف محتوى النصوص القصصية، وهذا يعني أن الشكل الذي قدم به المكان يرتبط ارتباطا وثيقا بالنص الحكائي، وأسلوب القاص في استخدام أدواته الفنية في التعبير عن أفكاره ومشاعره"[2]. ويعتمد المكان في قصصه على خصوصياته القائمة بذاتها.

يسير المكان في القصة وفق ثنائيات ضدية والتي هي أماكن مفتوحة وأماكن مغلقة إضافة إلى الاختلاف بين الأمكنة بالنظر إلى أشكالها وبيئتها وأهميتها في القصص فإنها "تخضع في تشكيلاتها... إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان والزنزانة ليست هي الغرفة، فهي دائما مفتوحة على المنزل والمنزل على الشارع وكل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية"[3]. للقاص لصياغة عالمه. ومعنى هذا أن الأمكنة تختلف باختلاف وجودها فضلا عن الظروف المصاحبة.

يعد غاستون باشلار "أول من درس مسألة الداخل والخارج والتي أخذها من "يوري لوتمان" حيث بنى هذا الأخير دراسته على مجموعة من التقاطبات المكانية التي ظهرت على شكل ثنائيات ضدية تجمع بين عناصر متعارضة"[4]. وقد اختلفت الأماكن في المجموعة القصصية ما بين مكان مغلق وآخر مفتوح ولكل منها أبعاده الدلالية، وتأتي هذه

---

[1]– محمد مفتاح، دنيامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 69

[2]– محبوبة محمدي محد أبادي، جماليات المكان في قصص سعيد حوارنية، ص: 13

[3]– حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر، بيروت، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص: 13

[4]– فيصل الأحمر، معجم المصطلحات، الدار العربية للعلوم، بيروت– لبنان، ط1، 2010، ص: 128

الدراسة للكشف عن جماليات الأمكنة ودلالاتها فضلا عن أنواعها وما تشير إليه من فلسفات تتعالق بالنفس أو تتصل بالمحيط الخارجي.

أ-أصناف المكان في المجموعة القصصية الأعمال غير الكاملة:

قدمت لنا المجموعات القصصية "الأعمال غير الكاملة" تجارب نموذجية وصورا مبصرة عن أعماق الشعب الجزائري، في حين يغوص القاص في هذه الأعماق ويبرز الأماكن التي شوهت أو فقدت قداستها أو حافظت على مكانتها في الجزائر، التي تتنوع فيها الأماكن وتختلف باختلاف البيئات والمواقع التي يحاول الجزائري أن يخلق لها قداسة للمكانة التي حظيت بها عنده.

استمد القاص -بشي خلف- مادته من الواقع ولم يلجأ إلى اصطناع عالم بعيد عن جوهر الحياة التي يعيشها الجزائري، سواء في الشمال أو في الجنوب، فقد فرضت هذه البيئات نفسها على إبداعه ليلتقط هذه التجارب والصور بوصفها قضايا اجتماعية أو إنسانية.. إضافة إلى أنه قدم صورا عن مظاهر الفساد التي تؤثر على المكان بشكل سلبي حتى تفقده هالة القداسة والاحترام اللذين دأب عليها الشعب الجزائري.

1- المكان الحقيقي والمكان المتخيل:

يوظف القاص الأمكنة الواقعية في قصصه؛ حيث "يذكر اسم المدينة أو القرية والمدرسة مع وصفها وصفاً دقيقاً لأنّ تسمية المكان باسم إحدى الشخصيات الحقيقية يمنحه نوعاً من الفضاءات التي يمكن العثور على موقع معين لها"[1].أما فيما يخص الأمكنة المتخيلة فهي الأمكنة" التي يصعب الذهاب إليها لتأكيد مرجعية محددة لها سواءً من حيث اسمها الذي تميز بها أو أوصافها التي تنعت بها"[2].أو نستطيع أن نستند لقول آخر جاء فيه و"هو المكان الذي لا يمكن العودة فيه إلى أي مرجع أو مكان له ما يماثله خارج النص

[1]- سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1997، ص: 333.

[2]- ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص: 246.

فهو ينشأ في المخيلة مستعيداً بعض خصائصه أحياناً من مكان واقعي"[1]. وهو فضاء يحتوي على كل عناصر محكي القصة كالسرد والأحداث والشخصيات والحبكة والزمن والعلائق..، ومن داخله تتم عمليات التخييل والاستذكار والحلم، وقد يكون هو مربط الفرس وضالته كهدف أساس من العمل القصصي.

تعد قصة (شيء لا يقاوم) من مجموعة (الدفْء المفقود) للقاص "بشير خلف" من القصص التي احتلت فيها عاصمة الجزائر فضاءً واقعياً جرت فيه أحداث القصة، فكل تحركات الشخصية وقعت في محيط العاصمة، يقول القاص: " كانت السيارات في سباق جنوني تطوي الأرض طيًّا، تابعتَ المشهد، نظرك امتد، وامتد ليقف وجهاً لوجه مع **مقام الشهيد الشامخ فوق الربا**، الواقف بكبرياء ينظر للعاصمة باطمئنان ورضًا، وكأنه يقول: واصلي المسيرة يا أماه ليبارك الله."[2]

في هذا المشهد المهيب يمنحنا القاص روح المحلية –العاصمية– فيذكر الأمكنة بأسمائها، ويتبع خارطة الجزائر متربعة فوق أعالي قمم وسفوح جبالها المطلة على المنحدرات والامتدادات جمعها القاص في خريطة جمعت أبناء الوطن، تمثل هويتهم وتضرب في عمق أصالة الشعب الجزائري المقاوم والشامخ لحماية هذا الوطن من أي عدوان يتربص به، لأنه مكان واقعي صمد في وجه الاستعمار الفرنسي وحرروه شعبها الصامد بالنفس والنفيس وبالدم والقلم وبكل ما استطاع جيل الثورة من منحه لهذا الوطن فجعل منه وطناً مُهاباً مقدساً، يقول القاص:

"توقفَ في تلك الأثناء.. اعترتك قُشعريرة ما دريت كُنهها، ولا عرفت مأُتاها.. تراءى لك ذلك البناء الشامخ يمتد ويمتد، ويشمخ ويزداد شموخاً ليتشكل في النهاية في وضع أشبه **بخريطة الجزائر**، وتلك الخريطة حوت كل أبناء الوطن.. كيفما كانت

[1]– ياسين النصير، الرواية والمكان، ص84.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 353.

أعمارهم، ومن فوق وجه مشرق نورُه يصل الجميع، ينظر في رضاً ويحتضن الكل في رفقٍ وحنان.. وددتَ لو كنتَ ذلك البناء"[1].

أمّا في قصة (ليلةٌ في فندق عاصمي)، بعد زمن طويل من البحث عن غرفة في فندق تُنهي شقاء رحلة السفر، وتخفف من التعب ".. والإرهاق سكن العظام.. لا بدّ من مأْوى يضمّك هذه الليلة كيفما كان حال هذا المأْوى.. ويستأنف القدمان الخطو من جديد، ويقودانك من بداية **شارع عبّان رمضان إلي ساحة الشهداء**.. مروراً بشوارع رئيسية، وأخرى خلفية.."[2]. فالمكان في قصص "بشير خلف" محدد لا غرابة فيه ويمكن رؤيته في الواقع، وقد اختار المدينة وهو يرصد مظاهر التمدن فيها من خلال توظيفه للفندق مما يوحي بملامح وأماكن واقعية من تصريحيه باسم الشارع الذي يحمل اسم شهيد الجزائر، وكذلك ذكر ساحة الشهداء، رغبة منه في تقريب الحدث للمتلقي بواقعية أكثر؛ ورصدٍ حثيثٍ يُمَكنه من بَسط باقي أحداث القصة وصولاً إلى مقصده وهدفه من توظيفها، باعتبار أنّ المكان معلم موجه ودالٌ على إمكانية مصادفته في الواقع حقاً إثر تتبع مسار محكي القصة.

1- المكان المفتوح/ الواقعي:

2- القرية:

يتمتع فضاء القرية بملامح واقعية أكثر إقناعاً من أي محكي قصة أوجده خيال القاص في كامل المجموعات القصصية، استحوذ محكي قصة (في دروب الفردوس) على حصة الأسد منها في تجسديه للفضاء الواقعي بكل حمولته التاريخية الطافحة، يقول القص في أو ملمح لهذا الفضاء وقد تمثل في القرية، "كانت الساعة تقارب السادسة قبل دخول حظْر التجوّل بساعة واحدة حيْز التطبيق، حين وصلت العربة الأولى إلى مدْخل قرية

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 353.

[2]- المصدر نفسه، ص:317.

"سيدي سالم" قادمة من مدينة عنابة المسمّاة –بون– حينذاك"[1]. ويستمر الفضاء المكاني في نقل أحداث القصة في قوله: "كان قد غادر قرية سيدي سالم صباحاً في اتجاه المدينة كعادته للتبضّع للعديد من السلع.. قلّما لا ينزل للمدينة يومياً.."[2].

فالقاص –ها هنا– يستعين بالأماكن الواقعية في متوالية محكي القصة وقد قسمها إلى لقطات ومشاهد مرقمة من (01 إلى 09) يجمع بينها بتقنية المونتاج التي منحت قُرباً أكثر لملامسة هذه المشاهد بتقنيات قريبة وأخرى موحية ومؤثرة، جعلت من الأماكن الحقيقة ميداناً لها، حيث صرح القاص باسم مدينة –عنابة– في قوله: واسم البحر بحر الأبيض المتوسط: ".. نسمات الغروب بدأت تهبّ منعشة.. العربة تتهادى مقتربة من منطقة العبور الأولى في مدخل الجسر المُقام فوق وادي السيبوس المنساب نحو البحر الأبيض المتوسط. "التنقل بين الأفضية كان مهمة صعبة تولاها القاص بشيء من الواقعية وهو يتنقل بين فضاءين شملا مشهدا قد يتكرر في كامل ربوع الوطن في تلك المرحلة الساخنة من الثورة المباركة التنقل من المدينة إلى القرية أو العكس، كان صعباً وبإمكانيات ووسائل بسيطة، يقول في ذلك:

"قلّة من المواطنين يملكون سيارات هرمة عتيقة قد يستعملها بعضهم للنقل العام بعض المرّات.. جازف صاحب العربة بنفيه، كما جازف معه ستة من سكان الثرية منهم صاحبنا.. أبوْا أن يكونوا فاتحين للقرية: "سدي سالم" أو "الملاّحة" كما يطلق عليها حينذاك.".

هذا النوع من الأمكنة الواقعية هو الذي تبدو أنّ مجرى الأحداث قد وقعت فيها، فضاء هذه القرية "سيدي سالم" وينقل لنا القاص ملامح القرية خلال ثورة التحرير المباركة وبالضبط حين: "غادر القرية ذلك اليوم من أيام شهر سبتمبر سنة ألف وتسعمائة وثمانية

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 407.

[2]– المصدر نفسه، ص: 408.

وخمسين، أيقظه حدسه الذي قلّما يُخطئ إلى أنّ هناك شيئاً غير عادي سيحدث.."[1]. ومن خلال حوار الشخصيات مع..."–أنا ذاهب الآن إلى قرية الملاّحة.. إمّا أصلها حيًّا، أو ميتًا قبل حلول الظلام..[2].

هذا المشهد يرصد حيوية المكان ودراميته ويبعث الكثير من التشويق في نفس المتلقي لكي يكتشف المزيد عن حيثيات الأمكنة التي أصبحت تنذر بالخطر والخوف فقد يعود أو لا يعود، ولم يحمل فضاء المدينة لوحده هذا الجو المرعب فقد امتدّ إلى فضاء القرية بأكثر تركيز خاصة على الأهالي والممتلكات التي كانت عرضة للانتهاكات الاستعمارية يعيث فيه فساداً وتشتيتاً يُرهب به النفوس الضعيفة والعاجزة دون تفريق.

ب- المكان المفتوح/ الاستعلاء:

3- المدينة:

يقصد بالمكان المعادي، مكان الكراهية والصراع حيث إنّه "يعبر بامتياز عن معاني اليأس والخيبة والهزيمة، ولا سك أنّ أكثر الأماكن ارتباطاً بهذه المعاني هي: السجون والمنافي وأماكن الغربة".

فنجد هناك كثيراً من الأماكن لا يشعر فيها المرء بالراحة والطمأنينة، وإنما تكون بواعثًا للحزن والألم وضياع الأنفس على عكس المكان الأليف. ومن أبرز شواهد ما مثل هذا المكان الغير أليف إطلاقاً في محكي قصة: (الحلم والأسوار) وبطلها (صالح).

نجد من الأمكنة المعادية في القصة "مدينة باريس"، وذلك حين فرّ بطل القصة (صالح) إلى فرنسا وقد وعده المعلم الباترون الذي هو من بني جلدته ويحمل بين طيات سطور القصة هوية مجهولة وتاريخ ضبابي لا يفصح عنه القاص ويفضل تركه للمتلقي ليكمل فهم ما حذف عنوة بما يتوافق ومرجعياته التاريخية للوطن والتاريخ، أمّا مخزن "المغازة" تتصدر شارعاً رئيسيا واقعياً في مفترق الطرق بحي "نانتير"، هذا المكان الواقعي

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 408.

[2]– المصدر نفسه، ص: 413.

ذي الوجهين: الأليف الذي لا مفرّ منه والمعادي الذي لا سكون إليه وإن مرت السنون متوالية فلا هدوء لروحه إلا هدوء العودة والسكينة بين الأهل في وطنه.

فيقول القاص: "الوقت ليل... وباريس غانية ألقت بجسدها بضاعة رخيصة.. الوقت ليل والمكان مخزنٌ عامر بشتّى أنواع البضاعة الباريسية.. مخزن ملحق بمغازة تتصدّر شارعاً رئيسياً في منطقة نانتير.."[1].

بالرغم من جمال هذه المدينة (مدينة النور) باريس إلاّ أنها تتحول إلى مكان اغتراب بالنسبة إلى البطل (صالح) والظروف ترغمه على البقاء فيها. باريس ظهرت من الأمكنة التي اتصفت بالعدائية، واستطاعت أن تُحل لها مساحة كبيرة تدور فيها مجريات محكي القصة، وذلك لما يعانيه المغترب (صالح) في بلاد غريبة ومختلفة بثقافتها، بديانتها، عاداتها وتقاليدها، بشكل سكانها وقد وصفهم (بالعيون الزرقاء) لم يستطع التأقلم ولا الفرح بل كان شعور الحزن والوحدة والاختناق يلازمه طلية مسار المحكي يقول القاص:

"وحدك تخرج ليلاً أحياناً متسكعاً في بعض الشوارع الخلفية.. شارد الذهن.. تعيش مع أفكارك في عالمك الخاص المهمّش.. لحظتها تنسى حتى زملائك الذين قد يكونون كعادتهم يخططون لعطلة الأسبوع في مونبرناس، أو في لا ديفانس، أو في مغازات"Tati" التي تغري بتدنّي أسعار معروضاتها، وبعضهم يختار يوم عطلة ببيقال بسان ديني لدواعٍ غريزية تلح لإسكاتها.. وحدك تسير والحنين يجلدك، والذكرى تصلبك على أوتاد الشوق إلى البلد"[2].

كل هذه الأماكن مثلت أماكن واقية جرت أحداثها في فضاء واقعي واحد ألا وهو مدينة "باريس": "عشر سنوات يا صالح وأنت تقيم بباريس، لا يرى منك النهار غير شبحٍ يتحرّك داخل المخزن.."[3]. فنلاحظ كيف ترتبط شخصية (صالح) بالمكان ارتباطاً وثيقاً

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 267.

[2]– المصدر نفسه، ص: 272.

[3]– المصدر نفسه، ص: 272.

لأنّ هذه الأمكنة تمثل ذكريات جميلة تعلق بها في الماضي ويقوم باستحضارها، ويظهر هذا التعلق في المقاطع السردية: "كفأر مختفٍ في حجره طول النهار.. يتحرّك إلاّ ليلاً.. يقتات من فضلات الآخرين.. ضاقت بك شوارع باريس الصاخبة ليلاً، وأسواقها العامرة.."[1]. والشارع الذي كان يرتاده ويتسكع فيه (صالح) هو: "وحدك ضائعٌ في حيّ مفترق الطرق بنانتير.. فأرٌ يسكنه الرعب من الضياء.."[2].

يعد هذا الفضاء المذكور نموذجاً لعينات كثيرة داخل هذا النص السردي تتوقف فقط عند المرجعي ولا تتجاوزه إلى الدلالي، مثلا المرور على بعض الأمكنة بالذكر تنشيط ذاكرة القارئ اتجاهها (شارع نانتير، مونبرناس، ديفانس، مغازات"Tati"..)، وغيرها من الفضاءات الأخرى، مما يدل على أنّ القصة القصيرة تحاول تجسيد واقع هذه الأمكنة بطريقة أمينة، ولا تحاول أن تأخذها من حيزها المرجعي تشكيل آخر وفق رؤية ووجهة نظر معينة؛ فالقصة تشكلت من أمكنة مختلفة، شوارع ومغازة خانقة، وأسواق، وكلها ارتبطت بمدينة "باريس" واعتبرت الفضاء المكاني الذي جاءت فيه أحداث القصة التي أوحت للقاص بأن تكون مسرحاً لأحداثه.

ينقل لنا القاص ملامح هذه المدينة –باريس– من خلال ما حدث لمن هم من مثل جلدته: "جئنا قبل عقدٍ من الزمن.. حططْنا الرحال في هذه المنطقة الباريسية واخترنا حي مفترق الطرق بعاصمة النور –كما يطلقون عليها–.. عشْر سنوات مرّتْ أيامها ولياليها نزهة.. بالنسبة إليّ لياليها كابوس.. وأيامها سجن."[3].

يمثل السجن في هذا المقطع مكاناً واقعياً معادياً، فقد أحس (صالح) بأن واقعه في هذه المدينة هو عذاب نفسي وسجن روحي يغلق على كل منافذ الإحساس لديه بالحرية، يحاول الهروب دائماً من واقعه المؤلم والجاثم على أنفاسه المتقطعة بعيداً عن أهله

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 275.

[2]– المصدر نفسه، ص: 277.

[3]– المصدر نفسه، ص: 268.

وعائلته إلى الحلم والأمل بأن يملك شهادة إقامة أو بطاقة هوية تخرجه من سجنه وتمكنه من العودة إلى وطنه الجزائر.

في اللقطة الثانية من نفس القصة، يزداد الحزن والألم والحسرة في بلد الغربة (باريس) إحساس قاتل لكل حلم أو مكان أو لحظة جميلة قد تنسيه شوقه لوطنه، وتعزيه في فقده لهويته، هذا الإحساس الرهيب كان يعانيه البطل في ذات المكان الذي جمع من بني جلدته الكثير، منهم صديقه وابن بلاده (عمار) المؤنس لوحدته ومرافق سنوات الزمان والمكان، يخفف عليه ألم البعد والهجرة، رغم شعور العودة الذي كان يلازم تفكيره ويأخذ كل مساحات حضور مواقفه، "عمّار يا ابن بلادي" هذه العبارة الطافحة بالحنين والشوق للوطن المحملة بعبق الذكريات الجميلة والصارخة في وجه الحياة القاسية التي يعيشها، يعزيه في ذلك أثير المذياع وقد هبت نسائمه بأخبار الجزائر، يقول القاص:

"– عمار يا ابن بلادي ثبت غبرة الراديو على محطة البلاد.. الجزائر البيضاء. زدْ في الصوت.. البلاد عزيزة.. آه يا ربي قلبي شاعلة فيه نار."[1]

الأخبار الأثيرية جعلته يحس بالأنس من جهة والشوق من جهة أخرى، فالراديو هو همزة الوصل المتوفرة لديه ليكون قريباً إلى بلاده أكثر.. الجزائر البيضاء، وفي مقطع آخر:

"عمار يا خويا يا ابن بلادي.. ثبت الإبرة جيداً على محطة العاصمة البيضاء.. زدْ في الصوت. أخوك النار تلتهم قلبه"[2]. وظف القاص عبارات [ابن بلادي، خويا، شاعلة، العاصمة البيضاء..] ليرمز إلى الهوية الجزائرية، وقد جاءت لغته أقرب إلى اللهجة العامية لتعبر عن شعوره وحرقته وبساطة وسطه الذي ينتمي إليه في وطنه، وحرصه على تثبيت إبرة الراديو وهو يقول له زد في الصوت ما هو إلا تعبير عن زمن البُعد

[1]–بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 268.

[2]– المصدر نفسه، ص: 269.

ولهفة الاشتياق وهو الغريب في غير وطنه بلا هوية ولا شهادة إقامة داخل شوارع لا تمثله، لكنه وجد في الراديو تعويضاً لروحه الشريدة.

يشعر في هذه المدينة الباريسية بالضيق والأجواء الضاغطة التي تفرضها طبيعة المكان لإحساسه بالاضطهاد والعبودية والقهر النفسي مقابل بطاقة إقامة وشهادة هوية يتحمل الذل والهوان، يصبر على قسوة الزمن الذي تحول على جلاد يسلخه، يترجمه القاص في قوله:

"الالتزام الوحيد الذي أخذه منك أن تكون حيواناً نشيطاً لا يثير المشاكل.. يعشق العمل المستمر وراء الجدران.."[1].

ظهر من خلال المقاطع السابقة أنّ القاص فيها عمد على إبراز معاناة العمال واستغلالهم من قبل صاحب المغازة وصفه بالمعلم الباترون، يقول القاص:

"المعلم مطمئن على سيرت عمّاله النزهاء. في قصره بحيدرة يا صالح يتعاطى لذّة تجرّع العرق، ويخطّط للمزيد.. يتنقّل بخيلاء في سيارته الفخمة بين العاصمة البيضاء، وبين بساتينه بجرجرة والواحات.. أملاكه تبز من الأرض كل يوم كفقاقيع برية سرعان ما تتطاول مُخفية أملاك الغير."[2]

هذا الجانب الذي يُلفت إليه القاص المتلقي بشيء من التبطين والمفارقة، مقارنة بين شخصية صالح الذي يعمل كحيوان بعرق جبينه وهو فاقد للهوية فاقد للإحساس بالمكان مقابل من يحصد هذا العرق ويتمتع به في كل ما ظهر في المقطع من وسائل الرفاهية والفخمة وأماكن الراحة والاستجمام الجميلة على حساب تعب وعرق العمال التي أظهرها القاص أنّها كانت تغدق كُرهاً وطواعية، ولعلّ هذا ما جعل بطل القصة (صالح) يزداد استياءً من هذه المعاملة بالغضب، فكان شعوره بالاغتراب مضاعفاً ومسيطراً عليه حتى عبر عنه القاص بالكابوس والسجن لشدة وقعه على نفسه الكسيرة والمحبطة، فهي مكان

---

[1]–بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 271.

[2]– المصدر نفسه، ص: 270.

معادي لم يشعر بالألفة فيه، إلا في موضع واحد يظهر كمكان واقعي أليف في جانب آخر من جوانب القصة، إذ انسجمت الشخصية "صالح" مع شخصية العامل الفرنسي "ميشال" الذي حكم القدر أن لا تنس أحداث اللقاء في قول القاص:

"لم تنس بعد فرارك منها قبل ست سنوات، وحتى إن نسيت فإنّ ذلك الكلب "ميشال" الذي سدْدتَ له لكمتين في حانة الشمس بالحي بعد ما وقعت مشادّة بينكما برغم صداقتك له.. صداقة تكوّنت بتوالي الليالي، قضائكما ساعات طويلة كل ليلة في نفس الحانة تثرثران.. تشربان.. تخططان لمشاريع مشتركة.."[1].

بالرغم من المشادات إلا أنّ كل واحد منهما اطمأن للأخر حيث توطدت عرى الصداقة بينهما بحيث أصبحا يثرثران ويشربان معاً ويخططان، هذا مما يوحي تأثير المكان على شخصية (صالح) بشكل واسع وملفت للانتباه بحيث أنّ المكان وطول البقاء جعله ينحل فيه ويتخلى على بعض من مبادئ هويته الإسلامية وقد أصبح لا يفرق بين الحلال والحرام لينسلخ من جلدته ربما بدافع النسيان وتجاوز الهموم، ولكن نجد أنّ مثل هذه التصرفات التي يدرجها القاص مندسة بين طيات القصة هي مبررات لمسار تحول الشخصية داخل ضغط المكان ونسيانه أحياناً من هو وإلى من ينتمي أصله ليؤثر في القارئ الذي يتعاطف مع الشخصية جراء ما تُلاقيه من عذابات في النهار والليل على التوالي مدة يُعبر عنها القاص بفعل (سلخت) وهو فعل له دلالات وظلال للمعنى؛ فمن يُسلخ أو ينسلخ لن يكون هذا الفعل مثبتاً إلا بفعل فاعل كان وراءه؛ إذ تكون الإرادة مسلوبة ومعطلة وغير قادرة على الدفاع عن نفسها أو تغير وضعها، فيلجأ القاص إلى تقنية حذف الزمن أو تلخيصه بحيث يترك مؤشراً دالاً عليه بعدد السنوات الست أو العشر التي قضاها في مدينة باريس وقد سلخت جلده عن عظمه من كثرة المواجع وألم المكان

[1]–بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 271.

الذي لم يألفه وبقي مكانًا معادياً إلى نهاية القصة التي بقيت مُحملة بطاقة الحزن واليأس الممزوج بالأمل والحلم رغم الضياع، يقول القاص:

"وحدك ضائع في مفترق الطرق بنانتير.. فأرٌ يسكنه الرعب من الضياء.. تفرّ منه المغامرة ويسكنه اليأس.. يحمل في دواخله أفكاراً مبعثرة لعالم حاضٍّ.. ينزف دماً وعرقاً.. يحلم بركوب البحر كل ليلة. وشقّ السحاب والتلذّذ بدفْء الأهل والوطن."[1]. بهذا يكون القاص قد تمكن من ملامسة الواقع بتقنيات سمحت له بجعلها أقرب إلى الحقيقة وهو يوظف الأفضية والأماكن الواقعية ليمنح نصه شيئًا من المصداقية الموحية بوقوعه على معرض مسرح الحياة فعلياً.

1- المكان المفتوح/ المتخيل:

يوحي هذا النوع من الأمكنة بالاتساع والتحرر فهي ذات فضاء واسع ليس له حدود جغرافية، حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاء رحبا، وغالبا ما يكون لوحة طبيعة في الهواء الطلق " تتخذ الروايات في عمومها أماكن منفتحة على الطبيعة لها الأحداث مكانيا، وتخضع هذه الأماكن لاختلاف يفرض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي، وفي طبيعتها، وفي أنواعها إذ تظهر فضاءات، وتختفي أخرى"[2]؛تُمكن الإنسان التنقل عبر مساراته بكل حرية وراحة.

فالأحياء والمدينة والقرية هي غير محدودة. ولا يخلو الأمر عادة في الأماكن المفتوحة التي تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية ومدى تفاعلها مع المكان.

الحديث عن الأماكن المفتوحة، هو الحديث عن أماكن ذات مساحات هائلة توحي بالمجهول كالبحر والنهر، أو توحي بالسلبية كالمدينة أو هو حديث عن أماكن ذات

---

[1]-بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 277.

[2]-شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، علم الكتب الحديث، اربد، لبان، ط1، 2009، ص 244

مساحات متوسطة كالجيب، حيث توحي بالمحبة والألفة والشوارع والطرقات والأزقة التي تدل على الضجيج والحركة... الخ

كذلك نجد الأمكنة المنفتحة أمكنة عامة "يمتلك كل واحد حق ارتيادها وتعد فسحة هامة تسمح للناس بالالتقاء والتواصل، كما تسمح بالحركة والتفاعل وسعة الاطلاع والتبدل لهذا النمط من الأمكنة أهمية باعتبار انه سيمدنا بمعلومات وفيرة، وتطورات متعددة تكفل الإمساك بحقيقة الأفضلية المتموضعة على الخارطة الروائية وقيمها ودلالتها"[1].فتعددية الأمكنة في القصص هو ما يزيدها جمالية ويضفي عليها طابع التنوع والتناسق والبهاء والحركية.

4- أوجه المدينة:

تشكل المدينة أحد الفضاءات الأساسية التي ساهمت في تكوين الشخصيات القصصية وأثرت في مسار حياتها وصاغت مفاهيمها وعاداتها وتقاليدها، فلم تعد المدينة "مجرد مكان لأحداث فقط، بل استحالت موضوعا خاصا مع تنامي العوامل الداخلية والخارجية، فمن الناحية الاجتماعية تعد ذات كثافة سكانية كانت بين مظاهر كثيرة ومشكلات تقنية واجتماعية[2]".استغلها القاص في تشكيل صورة المدينة في المجموعات القصصية باعتبارها مكانا لرصد التغيرات من حيث الحركة أين تتقاطع مشاهد الأحياء والأزقة والطرقات والشوارع والمنازل والوجوه.

إذن فالمدينة "تعتبر الوسط الذي يتم فيه العبور من الحاضر إلى الماضي كما أنها تجمع فئات المجتمع من شباب وكهوف وأطفال وتحدد لنا ميزة العلاقات الأسرية والصداقة"[3]

---

[1]–ينظر: نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية طوق الياسمين، مجلة المخبر، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع8، 2012، ص:24

[2]– الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، ص:256

[3]–عبد الحميد بورايو، منطلق السرد في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر،ط، 1994، ص:146

تغدو العاصمة مكانا للعيش الرغيد وموطنا شاعريا في القصص، بحمولتها الرمزية والدلالية، فهي مكان مفتوح على الشخصية ويبرر ذلك في عدة قصص بين طيات المجموعات القصصية "الأعمال غير كاملة" ونقول في هذا الصدد أن بشير خلف لجأ إلى أمكنة متنوعة من الجنوب إلى الشمال فذكر البيئة الصحراوية وذكر العاصمة البيضاء (الجزائر) كما أنّ قلمه لم يتوقف عند المدن الداخلية في الجزائر فقط، بل توسع إلى خارجها فذكر مدينة فرنسا وخصص بعض مدنها وأحيائها.. كون هذه الأخيرة عدت الفضاء الوحيد للاغتراب وهروب الفرد من مشاكله بحثا عن الطمأنينة والسلام في نظر الشخصيات القصصية.

لكن هنا نجد أنفسنا أمام فضاء انتقالي ذي مظهر عام يكتشف أنه فضاء ذو صبغة سلبية يحمل كل مظاهر السوداوية في فقر ودمار وحرمان وخراب، ويأس، وهذا ما نستجليه في قصة "المتاهة" الذي يصور لنا بشاعة تلك المدينة، حيث تمثل مكاناً عدائياً للغريب، يصادر حريته وحركيته، وتظهر فكرة الهروب إلى المدينة الغريبة التي تختفي فيها، أو تكاد القيم الإنسانية قاسماً مشتركاً في الخطابين الشعري والقصصي، نحو ما قاله القاص: "هذه المدينة ابتلعتني.. أبقت على في جوفها بعد أن أكلتني ومضغتني.. صبت علي كل عصارات جهاز هضمها.. أنا ضحية من ضحايا الكثيرين.."[1].

بقراءة سريعة لصورة المدينة في القصة سنجد أبرز الدلالات التي تؤثر عليها تحمل طابعا سلبيا تدل على ما يعانيه الفرد من ضعف وجوع ودمار وبكاء وضياع ويأس.. فكل هذه الصيغ أتت كلمحة عن المدينة التي لم يجد فيها ضالته ولم يحقق فيها أحلامه وآماله حتى أنها أفقدته الإحساس بالزمن في قوله: "لا أدري كم مر الوقت وأنا أذرع الشوارع النظيفة.."[2].

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 162

[2]– المصدر نفسه، ص: 165.

لم يحقق بطل القصة (الشاب المتسكع) ولا حلم من أحلامه التي جاء بها من أجلها من الجنوب إلى الشمال، ولم ينعم بطيب العيش ولم يذق النوم ولا الاستقرار بل ظلت الأوضاع فيها تزداد ضغطا على روحه الشريدة والضائعة في متاهة المدينة التي كانت تصلب جسده بلا رحمة داخل شوارعها، وكل يوم يزداد ضياعا وتشتتا أوصلته لحالة هسترية جراء حقارة وبشاعة ما يعيشه فيها هذه الحرب النفسية انتهت في قوله: " من فضلك تذكرة في أول حافلة تغادر هذه المدينة"[1]. لا شك أن هذا القرار هو القرار السليم والصائب، بأن يعود إلى أهله وقريته ويمارس فيها هويته وكرامته التي فقدتها في المدينة.

تحضر المدينة بكثافة بوصفها مكاناً عدائياً للإنسان، يحاصره شعور قوي بالاغتراب والنفي، ويظل مفتقداً لبوادر علاقة حقيقة قد تنشأ فيها ألفة تغير مسار الانغلاق وتفتحُ أفقاً جديداً يغير من صورة المدينة المشوهة في نظر الكُتاب والروائيين والقصاص، وقد "استنتجت الباحثة (سامية أسعد) من حديث (غاستون باشلار) ما ترتب عن جدلية المغلق والمفتوح أنّه كلما كان المكان ضيقاً مغلقاً ارتبط بمعانٍ عن مستحبة كالسجن والقبر والموت، وكلما اتسع وانفتح كان رمزاً للحرية والانطلاق، ورغم أنّ الباحثة تشير بعجالة إلى أنّ القرية تمثل مكاناً مفتوحاً بجغرافيته ومغلقاً بتقاليده وعاداته وصراعاته الراسخة، إلا أنها تعود لتأكيد أن الأماكن المكروهة عادة ما تكون مغلقة ضيقة، وهي فرضية غير صحيحة على إطلاقها، فالمكان المفتوح قد يكون مكاناً شديد الانغلاق بطبيعة العلاقات التي تحكمه، فالبشر فقط هم الذي يعطون للمكان ضيقه واتساعه، ألم يقل المثل العربي قديما: "إنّ الدنيا لا تسع متباغضين"، ويقول العربي إذا ضاقت به الحال: "ضاقت عليّ الأرض بما رحبت"، فالمدينة فضاء مفتوح جغرافياً، لكنه ضيق إنسانياً بسبب العلاقات الإنسانية المهدرة داخله، أي بسبب حصار الإنسان فيها لأخيه، وتكالب المصالح المالية

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص 166

فيه وتقييده للبشر، على عكس البيت الذي يعتبر مكاناً مغلقاً جغرافياً، لكنه في الغالب مفتوح إنسانياً."[1]

في المجموعات القصصية تظهر جدلية العلاقة بين القرية والمدينة بوضوح وقد شغلت مساحة واسعة من الاهتمام والمعالجة لقضايا مهمة وشائكة تعبر عن مجمل بواكير الخطاب السردي القصصي لدى القاص "بشير خلف"، ونعني بالبواكير بدايات تشكل التجربة التعبيرية لدى القاص في شكل خطاب قصصي مرحلة السبعينات والثمانينات في القرن الماضي، حيث يكاد موضوع الهجرة يستولي على أجزاء واسعة وشحت العناوين والموضوعات من بديات هذا الخطاب.

ويمكن أن نلاحظ الانحياز الكبير للقاص اتجاه القرية وهو يتحدث عنها بكل حب وراحة وطمأنينة في مقابل المدينة التي ظهرت كوحش يهدد أمن الإنسان ويمنعه الراحة والذود بالطمأنينة ولو للحظة، ويمكن أن نرصد هذه المفارقة في قصة (الدفء المفقود) التي انحاز فيها للقرية وإن لم يصرح بها كلفظ إلا أنّ القاص يشير لها كرمز للصفاء، والطيبة، والعلاقات السوية، والطبيعة الحنون والبكر، نلمح ذلك من أول قراءة للعنوان من جهة، ومن جهة أخرى من خلال كلام شخصية والد البطل وهو يعقد مقارنة بسيطة بين مغبات السير نحو المدينة بدرها الوعر وبين القرية بهدوئها وسَكنها، فيقول القاص "والدك يلفّ رجليه بالغطاء الصوفي الأبيض.. يومها وأنت تودّعه قال لك بتأثرٍ في قوله:

"**المدينة يا ولدي بئر عميقة جدرانها ملساء..** كلمّا حاولت الخروج منها ارتددْتَ على أعقابك خاسئا.. صقيعها ينخر خلاياك.. فيها تفقد الدفْ الإنساني الذي ترعرعتَ فيه.. الحياة يا ولدي رحلة شاقّة في درْب طويل.. أرضه تارات مفروشة بالورد، وتارات بالأشواك.. وعلينا جميعاً السير في هذا الدرب مرغمين.. وسيلة السير يا ولدي تختلف أمامنا، والحياة تجارب.. جرّب.. سيأتي يوم تجد البرد يسكن كيانك.. ينخر عظامك،

[1]– هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، ط1، الخرطوم، 2008، ص: 210–211.

حينها تتشوّق إلى دفْء الحنين الذي افتقدته.. الدفْء موجود هنا في هذا **البيت البسيط بساطة أهله، وطيبتهم. في هذه الرقعة الطيبة.. في هذه التربة الزكية أعزّ ما نملك..**"[1].

وقد هيمنت ثيمة الصراع بين المدينة والقرية (البلدة) على مجمل محكي الخطاب القصصي الجزائري القصير، "ويمكن القول إنّ القصة العربية التي بدأت خطواتها الأولى على يد الأخوين تيمور، والأخوين عبيد، وطاهر لاشين، قد أولت القرية والريف اهتماماً كبيراً، فقد كان الريف مكاناً أثيراً لهذه القصص"[2].

والقاص كمثله من الكتاب الكبار يحذو حذوهم ويستقي من نماذجهم قوالب جديدة تعيد معالجة هذه القضايا في مرحلة السبعينات كامتداد لهذه الكتابة الرائدة وقد سبقته من قبل، إلا أنّها ظهرت مستمرة في خيط سير تقليدي ينحاز للقرية على حساب المدينة التي شكلت فضاءً رمزياً تملأه مشاعر النفوس الإنسانية المخنوقة والضيقة والمعادية ترى كل شيء بها سوداوياً أو رمادياً أحياناً وهشاً ينذر بالسقوط والخطر في حين آخر، لا تخرج عن دائرة الشقاء والضياع والتيه، كما في قصة "المتاهة"، "الأرض تنتحب" وغيرها من القصص..، في حين تمثل القرية المكان الأليف والملجأ الآم لسكانها الطيبين، نرصد عبارة تصب في مجرى ما ذكرناه وتحديداً تصوير القاص لهذه القرية في قصة (زمن الخوف) يقول فيها القاص:

"الأمن يسكن النفوس الريفية الطيبة القنوعة.. يشعر الجميع بفضاء الحياة الرحب.. فضاء يسع الجميع."[3]

وفي موضع آخر من نفس القصة نجده يقول مندهشاً مستنكراً: "قريتنا آمنة ما عرفت قد حدثاً مشؤوماً كهذا"[4]. يكون بهذا القاص قد حافظ على مركزية الريف على حساب هامشية المدينة في علاقتهما المعقدة، وفي كثير من القصص التي تجعل الهجرة

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 391–392.

[2]– هاشم ميرغني، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، م، س، ص: 213.

[3]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 422.

[4]– المصدر نفسه، ص: 424.

من القرية للمدينة موضوعها الأساس تسحب المدينة من زائريها ومريدها طاقة البقاء، وتحول سلوك الشخصيات خاصة الحالمة منها إلى سلوك لا ينسجم معها إطلاقاً، ولا يخضع لعاداتها وإيقاعها السريع، وحياتها اللاهثة، وعلاقاتها الشخصية المبتورة، وعادة ما ينتهي الصراع في قصص "بشير خلف" بين المدينة والوافد الغريب بالنفور وقد تؤدي لهلاك نفسيته وتدميرها فيقرر الانسحاب عائداً إلى قريته.

وحتى الطريق والسفر في المدينة هو طريق تملأه المعاناة القاسية وبوادر التغيير لا تنذر بخير في قول القاص من قصة (شيء لا يقاوم)، يقول القاص: "أيقظك من حلمك منبهُ قطار المسافرين.. **كان تحت الجسر، واصلتَ النزول،** توجهت صوب رصيف الحافلة التي ستنقلك، اتّسع صدرك للجميع حتى لبائع الجرائد الذي طلبت منه جريدة الشعب فأمدّك بصحيفة المجاهد اليومية. اتسع صدرك له لمّا ثار في وجهك وأنت تنبهه إلى خطئه، وتطلب جريدة الشعب التي أُلْقى بها بعيدا وكأنها دخيلة على محله.. كان يوماً مشرقاً، بلغ روعة في الإشراق والبهاء"[1].

القصة التي حملت الوجهين في صورة المدينة، بين التقبل والضيق كان القاص يتأرجح داخل فضاء المدينة، النفس الإنسانية راضية مطمئنة لكن الفضاء يضيق رغم شساعة المكان وروعة معالمه وشموخه في كبرياء يتجلى للناظرين، إلا أنّ القاص حمّل المكان بحمولة وطاقة سلام داخلي لا تعكس أبدا مقدار العياء والتعب الخارجي، يقول القاص:

"التذكرة كلفتك الحرمان من النوم، ومغادرة الفراش حوالي الساعة الرابعة صباحاً لتتحصل عليها الساعة الخامسة حيث شرع عونُ الشباك في العمل، إثرها قصدتَ **أقرب مسجد للمحطة** حيث نعمت بأداة الصلاة مع الجماعة، وقضيت وقتاً بين يدي الله تتلو القرآن الكريم، وازدادت نفسك إشراقاً، وغمرتك موجة من التفاؤل لمّا لاح لك من بعيد

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص:354.

مقهى عُلقت في أعْلى مدخله لافتة بخط عربي جميل "**مقهى السلام**" وتناولت فطور الصباح، شكراً لله على نعمه."[1]

تشكيل الفضاء وقد اندمج الزمن في تشكيلة معينة داخل محكي القصة، يجعله مقحماً داخل النص القصصي ليغطي بداية إدماج الشخصية في محيطها الذي تنتقل فيه ألا وهو محطة القطار، وتوضيح انتمائها، أو تأثير ارتباطها العاطفي، مثلما ظهر مع شخصية البطل وروحه المطمئنة بذكر الله رغم ما يحط به من تعب وديمومة زمنية مقدرة بحوالي ساعة، يركز القاص على المكان كفضاء يمثل بالدرجة الأولى الإيهام بالواقعية، ثم الإغراق في الوصف لتزويد القارئ بأكبر قدر من النظرة الشمولية على التفاصيل السردية للمكان دون التركيز على الوضع الدلالي للنص، حيث تظهر تفاصيل متجاورة يعمق من مداها الامتلاء الدلالي والتكثيف.

2- أماكن الانتقال:

1- أماكن الانتقال العمومية:

5- الأحياء والشوارع والطرق: لا يمكن فهم هذا النوع إلا من خلال مقابلته بالمكان المغلق ومميزاته، فالمكان الذي ألفه الإنسان يرفض أن يبقى مغلق بشكل دائم، يتفرع إلى أمكنة أخرى ومن بين الأماكن المفتوحة الواردة في المجموعة نجد:

الطرق والأحياء أماكن تنفتح على الطبيعة حيث يجد فيه الإنسان ضالته لحريته المسلوبة "فهي أماكن عامة تمنح للناس حرية الفعل وإمكانية التنقل وسعة الاطلاع والتبدل لذا فهي أمكنة انفتاح، تنفتح على العالم الخارجي تعيش دائما حركة مستمرة، تؤدي وظيفة مهمة. فهي سبيل الناس إلى قضاء حوائجهم، اتخذ مفاهيم مختلفة في النصوص الروائية جعلها البعض حالة ذهنية تعيشها الشخصية"[2]. وكذلك يعتبر الشارع والحي من أهم الأماكن المفتوحة والتي تعبر عن حرية الإنسان وتنقلاته، في فضاء لتبادل الأحداث.

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 354.

[2]-شريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة لروايات نجيب الكيلاني)، ص:65

"فالشارع يعد فضاءً مفتوحا تكتنفه العلانية، يحمل ذكريات الإنسان المفرحة والمقرحة ويصبح ذا أبعاد رمزية ودلالية"[1]. ففي البعض من الأحياء ولعل: درجة أن الحي اسم يشترك فيه المكان والإنسان والمطلق في مفرده، ويشترك فيه الإنسان والمكان في مفرده وجمعه معا"[2]. فكل من الشارع والحي والطرق من الأمكنة العامة التي تمنح "حرية الفعل وإمكانية التنقل وسعة الاطلاع والتبادل"[3]. لذلك فهي أمكنة انفتاح على العالم الخارجي تعيش دائما حركة مستمرة والطرق من مكونات الأحياء والشوارع تعتبر سبيل الناس في قضاء حاجاتهم.

6- الطريق:

يندرج الطريق إلى الأفضية الواسعة المفتوحة، كونه همزة وصل بين الأمكنة فالقاص في هذا السياق قد رسم صورة فنية من خلال فضاء الطريق، هذه الصورة عكست الحياة الاجتماعية لشخصيات المجموعة القصصية حيث أنه لا وجود لمكان دون ارتباطه بمكان آخر، وربط الأماكن بعضها البعض لا يتم إلا عبر الطريق فهو "منطقة محايدة بين مكانيين تسريان الاتصال بين الأماكن، أداة ربط وهمزة وصل بين الداخل والخارج والقريب والبعيد، وهو في الواقع مكان مرور وانتقال"[4]. فحق المرور في الطريق متاح للجميع والرصيف هو جزء من الطريق وهو الجهتان اللتان تحد الطريق.

ورد الطريق في قصة: "**وآه يا زمن**" حيث يقول القاص: "ثم حول عينيه نحو **الطريق المعبد**، حيث كانت شاحنة بترولية ضخمة تسابق الريح. صادمة الآذان بصوت محركها الضخم.. مرت دقائق والحاضرون في تلهف إلى سماع البقية"[5]. وفي موضع آخر من قصه "**النور يلاحق الظلمة**": "صفوف شجيرات الكروم تستقبله بحرارة.. مُحيّية

---

[1]-محبوبة محدي محمد أيادي، جماليات المكان في قصص سعيد حوارية، ص:51

[2]-مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة، ص:106

[3]-الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة لروايات نجيب الكيلاني)، ص:244

[4]-نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة (سليمان فياض أنموذجا)، ص 344

[5]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، قصة آه يا زمن، ص 217

إياه.. هاتفة باسمه.. تعانقه تغلق الطريق أمام دراجته.. يتوقف..[1] فهنا يتحول الطريق من مكان الانتقال إلى مكان للتفكير والتأمل.

7- فضاء الشارع:

يظهر الشارع في المجموعات القصصية بكثرة وقد حمل دلالات مختلفة في القصة فجاء الشارع في قصة المرافئ المغلقة حيث يقول القاص: "توغل في الشارع الرئيسي ذات يوم حيث الحركة في أوجها. الدكاكين مفتوحة السيارات وعربات النقل بشتى أحجامها ومنقولاتها تعطي حركية لمشهد الشارع"[2]. هذا المقطع يظهر الشارع وكأنه يشرح حالة هؤلاء الناس وكيف يتنقلون عبر الشارع وحركية المشهد المكونة من أشخاص توحي بأن كل واحد له شأن فيه، وطبيعة الشارع هنا من الأمان المفتوحة والتي تتسع للجميع بما فيها الدكان والسيارات والعربات بكل الأحجام ناهيك عن البشر الذين توغلوا في الشارع ليرسم القاص هنا مشهدا يعج بالحركة داخل الشارع.

أما في قصة "ليلة في فندق عاصمي" فنجده قد خص بذكر اسم الشارع **عبان رمضان** إلى **ساحة الشهداء**، يدل الشارع هنا المسافة المرهقة التي قطعها البطل وهو يبحث عن فندق يبيت فيه هذه الليلة، حيث الآن يمشي مرورا بشوارع رئيسية وأخرى خلفية.. نحو هدف إيجاد فندق يليق في نظره، لأنه في العاصمة البيضاء في قوله: "وبدأت أسير بحثا عن غرفة في أحد الفنادق المزروعة بكثرة في شوارع المدينة"[3]. ظهر من خلال هذا المقطع حجم التعب جراء البحث المضني عن غرفة داخل هذه الشوارع داخل العاصمة.

إن المتصفح للمجموعات القصصية -لبشير خلف- يلاحظ أن القاص مرة يطلق على الفضاء الطريق، ومرة الأزقة أو الشارع. كما يبرز الفرق بين هذا الأخير والطريق

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، م. القرص الأحمر، ص: 205

[2]- المصدر نفسه، ص 459

[3]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، م. ظلال بلا أجساد، ص:316

في موقعين: "الموقع الأول أنها تأتي بالنسبة للمدينة خارج المدينة؛ حيث اتفق على أن كافة الطرق دخل المدينة تسمى شوارع والموقع الثاني في داخل وخارج البلدة الصغيرة والقرية؛ حيث يطلق على كل مسلك طريق"[1]. ثمة معالجة للشارع وردت في قصة "**المتاهة**"، حين ضبط أعوان الأمن "الشاب المتسكع ليلاً" في قول القاص:

"ضبطني أعوان الأمن في ساعة متأخرة من الليل عبر شوارع المدينة –قف يا هذا.. ما مقصدك في هذا الوقت"[2]. لتبدأ المعاناة في المدينة ويصبح الشارع المكان الأليف ليلا ونهارا، وازن القاص بها الأفكار التي أنبتتها الغرفة في البناية والشارع ثنائية حفظ البقاء في المدينة، فيقول القاص: "صبت عليّ عصارات جهاز هضمها.. أنا ضحية من ضحايا الكثيرين.. لا هي تمثلني ولا هي ألقت بي خارجاً كفضلة من فضلاتها التي تُلقي بها يومياً خارجها.. أو تكدس في زوايا الشوارع الخلفية ومداخل البنايات العمومية.."162. ويتخذ الشارع حيزاً في أحداث محكي القصة، حيث جعل القاص منه مكانًا متخيلاً ولم يصفه بشكل واقعي، أي فاقد للواقعية، وظفه ليكشف عن غياب ذاكرته وتشتته وحالة الضياع والتشرد التي وصل إليها، وذلك عن طريق البعد الفضائي الذي منحه القاص –أي الشارع – حضوراً حسياً وإن بدا شكلياً. ونجد كذلك الشارع –الزمن، يقول القاص:

"عقارب الساعة تجمدت عندي.. **فقدت الإحساس بالزمن**.. العشق يفقد الإنسان الإحساس بالزمن.. لا أدري كم مرّ من الوقت وأنا أذرع الشوارع النظيفة.."[3]. وهو ما كان مقصوداً لدى القاص، فقد أولاه عناية مهمة، عندما أكسب بطله الشاب شعور الملكية يقول: "**والشوارع ملك لي وحدي**.. أنا سيدها.. أنتقل فيها بحرية مطلقة، دون أن يعترض طريقي أحد وحتى البؤساء الذين أتقاسم معهم الغنائم الليلية.. كثيراً ما يسخرون مني.. على كل حال أحسن وضعية منهم، ما دمت لا أرتضي الكرطون فراشاً وغطاءً لي على

[1]– شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص:60.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، م. القرص الأحمر، ص:160.

[3]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 165.

قارعة الطريق، تحاورني أصوات المحركات الهادرة ونظرات المارة شفقة أو احتقاراً.. أنعم بغرفة معتمة تشاركني فيها حشرات الأرض وتحاورني جدرانها ذات الوجوه الجديدة.. الاختيار لي أما البقاء بها أو التسكع ليلاً، استجابة لهوايتي المفضلة."[1].

فالشارع هو "المكان المزدحم الصاخب، المليء بالغموض والأصوات العالية وعادم السيارات"[2]. لا يقتصر الشارع على وجه واحد بل يتعدد في مضامين مختلفة، وهو " كيان مرتبط بحياة من تجارب الإنسان وعلاقاته، ومن هنا يصبح الشارع نتاج المدينة وتطورها منذ عصر الحضارة. وتعتبر الشوارع والأحياء أماكن انتقال ومرور نموذجية، فهي التي تشهد حركة الشخصيات، ومسرحاً لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها. وقد عدّهُ بعض النقاد بأنّه معادل موضوعي للضياع الإنساني"[3]. "وكان للشارع جمالياته المختلفة باعتباره مساراً وشرياناً للمدينة، وفي الوقت نفسه المصب الذي يصب فيه الليل والنهار وتجلياته"[4].

يكون بهذا القاص قد أفرد للبطل ملكية الشارع الذي هو حق مشاع وعام، وأفرد له من جهة أخرى رؤية سياسية يدين بها القاص. وإن كان مثل هذا الإفراد تم على حساب إقصاء كل من قد يزاحمه في ملكه، تجدر بنا الإشارة هنا إلى بعد آخر وهو أنّ الشاب المتسكع رغم أنّه غريب عن المكان إذ هو مهاجر من القرية إلي المدينة وفي زمن مجهول لم يخبرنا القاص على تطور مجريات الأحداث فيه، وكيف تطورت مجريات الحالة المتعلقة به حتى أصلنا إلى ما هو عليه الآن، بل فاجأنا مباشرة بنتائج الفترة الزمنية المحذوفة وقد أصبح سيد المكان بلا منازع، هناك زمن افتراضي محذوف مكن من أن يكتسب "الشاب المتسكع" مكانة وهيبة تسمح له بممارسة التسكع ليلاً بكل حرية لا يخشى ممن هُم حوله من مثل جِلدته، إنّ الشارع الذي يُعمل فيه الفكر ويجدد الرؤى بتجدد

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 165.

[2]– شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص: 60.

[3]– بدر عبد المالك، المكان في القصة القصيرة في الإمارات، ص: 366.

[4]– شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص: 60.

الوجوه على الجدران كل ليلة قد أحدث لنا مقارنة سريعة بينه وبين من هم أشد منه حالاً وبؤساً، هي بالنسبة إليه مفارقة كبيرة قد تحفظ له ماء وجهه وكرامته، أحسن القاص ملامستها بحرفية بالغة، هذه الغرفة التي يعود إليها عندما ينهي تسكعه تجيء دائماً بفعل الإرادة أو الاستجابة كما قال في المقطع لهواتي المفضلة، فلا شغل له شاغل غير أنْ يهدر وقته في التسكع دلالة على أنّه شخص لا يعمل في النهار لكي يتعب ويسكن بالليل وينام، بل هو ينام في النهار ويمارس هوايته بالليل كشيء مألوف يستدعيه في نفس الوقت مكان مألوف وقد تمثل في "الشارع".

بشكل عام "ما زال الشارع صعباً وشرساً، فهو يُلغي كل شخصية لا تُحسن وضع أقدامها عليه، كما يضع كل فكر لم يحسن الدخول إلى زواياه"[1]. إنّه شارع المدينة الجزائرية الشرس والمخيف.

فهنا نجد أن القاص وظف مصطلح "شوارع المدينة" وفي موضع آخر في قصته "**الأرض تنتحب**" نجده وظف مصطلحات محلية بما فيها كلمة الزقاق، الفضاء الذي سلكه علي أثر ذهابه إلى المدينة نفهم أن الزقاق توظيف للأزقة الداخلية للمدينة حين قال:

"إنها المدينة، هذه عمارات شاهقة غابت تحت الدخان، أرى الناس وقد حشروا في الأزقة والشوارع.. إنهم فقط صغيرة، عيونهم جاحظة، تحدق في أي شيء.. في اللاشيء[2]". بعد التخلص من كابوس القرية وشعوره بالفرح وإقباله المجهول على عالم المدينة يجد نفسه هائما على وجهه وسط هذه الأزقة والشوارع، إذ يظهر المصطلح بشكل جلي في موضع آخر في قصته "**المرافئ المغلقة**" يقول السارد: "ابتلعته الأزقة ودروب الحي العتيق"[3].

---

[1]– ياسين النصير، الرواية والمكان "دراسة المكان الروائي"، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، سورية– دمشق، 2010، ص: 112.

[2]–بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص:138.

[3]–المصدر نفسه، ص: 461.

على الرغم من تعدد التسميات واختلاف مكانها إلا أنها تبقى فضاءً واسعا ينتقل بواسطتها أبطال القصص من مكان إلى آخر قصد التعلم واستكشاف العالم الخارجي، فحظي الطريق بالوصف المكثف وظهر كطريق يربط بين الحضارة والتخلف في نظر القاص، أما الشارع فيعد من الوحدات المكملة للمدينة والمساهمة في خلق أجواء خاصة بها، وذلك بفضل الإمكانات المتعددة والمتنوعة التي يقترحها على المجال الحيوي للمدينة.

8- فضاء القرية:

تحتل القرية مكان رفيعا في جماليات المكان، وهي تبدو المكان المُبجل المكون الأساس في العالم العربي وشغلت الحيز الأكبر من جمال القرية في الجزائر وخاصة في المناطق النائية أين البعد عن الضجيج مكسب والراحة النفسية فيها مرتع ومتنفس، مما دفع الدارسين والباحثين إلى تعريف المدينة العربية بأنّها ليست سوى قرية كبيرة، ومع ذلك ظل تعاملها الأدباء والقصاص خاصة عند القاص "بشير خلف" بوصفها نقيضاً لـ(مدينة) "حيث تمتاز الأول -القرية- بمواصفات طبيعية وبشرية تجعلها أقرب إلى الملاذ النفسي والروحي للأديب، على العكس من المدينة التي يصبح فيها الإنسان صغيراً ومغترباً تحكمه بغيره -غالبا- علاقات مادية نفعية"[1].

والقرية رمز البداوة والهدوء بعكس المدينة مكان الخوف والضيق والضياع، والمدن كأمكنة واسعة تتسم بخصائص تنبثق من هذه الاتساعات وكثرة السكان. والمكان القروي مكان حميم للحياة الأولى للإنسان، وهو مرتبط بها نفسيا وذهنياً ووجدانياً، وللقرية علاقة دائمة بالمدينة، والقرية متخيل مكاني بوصفه النظرة الأولى التي لم تكونها الحضارة"[2]. وقد كان حضورها بارزاً عند القاص "بشير خلف" وفيها يأتي استعراض مطمئن للنفوس

[1]- محمد إسماعيل السيد، بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، الهيئة العامة للكتاب، (د.ط)، القاهرة- مصر، 2010، ص: 27.

[2]- عبد الحميد محادين، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الحديثة، ص: 120.

ورد في كل قصصه التي وظفت القرية مسرحاً لأحداثها، ومن هذه النماذج نذكره في قصة (ليس ابني..) حين يقول القاص:

"كان الليل قد أقبل وأرخى سدوله على القرية الهادئة الوديعة"[1]. شكل هذا الفضاء صرحا مكثفا في هذا النص بذات وفي العديد من القصص التي تناولناها وإن دل على شيء إنما يدل على القاص وحبه لهذا المكان لما فيه من بعد نفسي وحضاري، حيث تعد القرية من أكثر الفضاءات أهمية، فتقف القرية مكانا عاما ذو إطار سيكولوجي تنبني عليه بساطة الحياة الإنسانية في طبيعتها، في سعتها، في جمالياتها وعفويتها وكذا في عمقها من خلال النظرة السوداوية التي غلقت محيط القرية بهاجس الفزع من المكان وقد عبر عنها بقوله: "أهو عامل الفرح وقد تخلص من **كابوس القرية** ومن عالم النسيان؟"[2]. هذه القرية التي كتبت أحلامه وطموحاته حتى جعلته ينكرها ويتمنى الهجرة منها ونسيانها.

وكذلك نجده يصور لنا القرية في حركية أناسها وهم يمشون فيها، ويتحدثون عن الواقع المرير في قصة (الأرض تنتحب)، بقوله: "الأهل يجترون حكايات أيام زمان، القرية تنتحب"[3]. فالقاص استمد أحداث قصصه من واقع القرية، وقد عالج فيها قضايا اجتماعية كان يعاني منها أبناء القرية ألا وهي ظاهرة (الهجرة) وجراء هذه الفكرة صور القرية سلبية نتيجة التخلي على الأرض وخدمتها والنزوح من الجنوب إلى الشمال، ربما في البداية هي رؤية سوداوية لفضاء الجنوب تمثل القفار والتخلف وضيق العيش..، ولكنها بالنسبة للشخصية بطل القصة هي رؤية تفاؤلية وقد توجه صوب الشمال أين الحضارة والحياة الرغيدة وهناء العيش في نظره، إلى أن يصطدم بالواقع المرير للمدينة.

عبر عن المستوى الناتج عن القهر حينما تحولت القرية إلى كابوس مرعب، نجد أن القرية تعددت دلالاتها في المجموعة القصصية **(الأعمال غير الكاملة)** فهي دلالات

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 115.

[2]– غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 138.

[3]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، أخاديد على شريط الزمن، ص 139.

استخدمها القاص ليعبر عن القرية الجزائرية ودورها، وكما هو معروف عنها هي عالم تسكنه الأرواح الإنسانية هي المجال المفتوح الذي يوحي بالحركة لا للقيد فيها، بل هي الفضاء المركزي الخاص للهوية، لا الهامش غير المعبر عنه، فهو يبقى فضاء متشظي تتماهى فيه الشخصيات.

4- أماكن الانتقال الخصوصية:

- المقهى:

هنا يجب الإشارة إلى أن المقهى فيه تضارب في وجهات النظر، فقد يكون مكانا مفتوحا وقد يكون مكانا مغلقا وهذا بحسب استعمال القاص له إذْ يُعتبر فضاء للترويح عن النفس، وبؤرة للثرثرة واغتياب العالم ونسيان تراكمات الحاضر؛ "فتقوم المقهى كمكان انتقال خصوصي، بتأطير لحظات البطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات الروائية كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة فهناك دائما سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى ما.. ولا يتعلق الأمر هنا بإلزام شخصي أو اجتماعي يدعو إلى غشيان هذا الفضاء الانتقالي فقد يحدث بمحض اختبار الإنسان الذي تحركه في العادة رغبة ذاتية ملحة"[1].

فالمقهى فضاء قد يمثل سلبا وقد يكون ايجابيا وذلك بحسب نية التوجه إليه، فالسبب من ناحية ممارسة الأفعال المنحرفة، سواء أكانت قمار أو تجارة مخدرات أو حتى المتمثلة في البطالة لما لها من سلبيات عويصة على المجتمعات نتيجة ما يعانيه الفرد من ضياع وتشتت الفكر فتكون المقهى ملجأ له وتعويضا عن انغماس الذات الممزقة التي أكل منها الدهر وشرب، فتكتفي بالتقوقع والانسلاخ عن العالم الخارجي لتشكل حالة من الخمول والكسل الذي يغمر الشخصية، بينما قد تخرج من هذه السلبية إلى قطب الإيجاب

[1]-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009، ص 91.

من حيث تبادل الثقافات وتعدد الآراء من أجل فكر مزدهر، فكر يحلم بثقافة يانعة لذلك قد تكون محطة لتناقل الأخبار ومشاهدة المباريات أو للترويح عن النفس.

وإذا رجعنا إلى المجموعات القصصية بالرصد والتقصي على مواقع فضاء المقهى فيها، نجد منها الكثير من الميزات الخاصة بالمقهى الجزائري في "الأعمال غير الكاملة"، سنؤشر على أبرز الدلالات التي ظهر عليها الانجذاب لمثل هذه الأماكن، وقد يضفي فضاء المقهى في بعض الأحيان نوعاً من التمسك بالذات ومجمل انعكاساتها على نفسية الشخصية المؤطرة بحدود هذا الفضاء الذي يحمل طابعاً تأملياً ينبش في أغوار المكان ويفتش عن داخلة على الإنسان وكينونته المتوارية خلف الذاكرة، وهذا ما ظهر لنا من قراءة قصة (أخاديد على شريط الزمن)، حيث المقهى هو مكان الأحداث التي استهل بها القاص قصته، فيقول:

في قصة (حصاد السنين): "دخلت **المقهى** فتاة، فارهة الطول، ذات جمال ساحر وفتنة دافئة.. وأنوثة تبدو للناظر لذيذة.. بريق أخاذّ ينبعث من عينين سوداوين.. كانت ترتدي أثواباً تدل على أناقة وذوق يحسن الاختيار.. تتدلى حقيبة جلدية من يدها."[1].

تبدو هذه الصورة الوصفية دخيلة نوعاً ما عن الوسط الثقافي الجزائري في المناطق الأقل تحضرا داخل جغرافية الفضاء الجزائري، لكنها منطقية في جو المدينة الأكثر تحضراً أين بإمكان المرأة ارتياد المقهى ولا حرج في ذلك، أو ربما القاص في هذا المقطع يجنح إلى نوع من التقليد على شاكلة القصة الكلاسيكية الأوربية، أو ليوحي محكي القصة باللقاءات الرومانسية التي تتم في فضاء المقهى، أو الأمسيات الأدبية، أو غيرها من النشاطات الفكرية التي تتم في النوادي..، التي ميزت الرواية الغربية المترجمة أكثر من ملاءمتها لجو فضاء القصة الجزائرية الذي تكون نظرته محدودة في مثل هذه اللقاءات

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 17.

وخاصة في فضاء المقهى الذي يلاءم حضور الرجل الذكوري أكثر من العنصر النسائي الأنثوي في الثقافة الجزائرية.

في قصة (القدر الساخر) ومع بداية القصة يجعل القاص من المقهى ميداناً للمكاشفة والتجلي، ذلك أنّ هذا الأخير مكان شعبي مشاع للجميع، ويعتبر نقطة ارتكاز لنهايات الشوارع: "أمسى الشارع شبه خالٍ من النّاس حيث قصدتُ **المقهى** الوحيد القابع في مؤخرة الشارع.. كانت المقاعد قد هجرها روادها.. فارتميت على واحد منها يحتل الزاوية القريبة من المدخل.."[1].

وتحتوي المقهى على جزئيات تجريدية مقارنة بما يحتويه البيت، يقول القاص:

"..مع أول رشفة من كوب شاي ساخن وضعه أمامي النادل.. شعرت بانتعاش غريب يسري في أوصالي ممّا جعلني أقلب الطرف فيما يحيط بي من طاولات تناثرت بالقرب منها بعض المقاعد.. وفي إحداها تقابل بعضهم على لعب الورق.. صراخهم ملأ المكان.. جذب انتباهي شخص دلف إلى المقهى في حالة يرثى لها، (وما زاد على تركيز اهتمامي به وتتبع حركاته أكثر من يقين أنْ سبقت لي معرفة به).. توطدت عرى الصداقة بيني وبينه في يوم من الأيام.. وقف صبيان في مدخل المقهى وهتفوا:

– ها قد هربت منا أيها المجنون..

لم يعرهم أدنى اهتمام.. لم يع ما يقولون.. كان تائهاً في عالمه اللامعقول.. سارحاً فكره في متاعات لا متناهية..

لا يحس بما حوله يطوف في أنحاء المقهى.. يضرب هاته الطاولة، يحرك تلك، تقوده قدماه إلى حديث كان يجلس لاعبو الورق.. وبصوت اهتزت له أركان المقهى صرخ:

– الصمت والهدوء يا أبنائي ألم أحذركم المرات العديدة.. أنّ الامتحان قريب؟"[2].

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 122.

[2]– المصدر نفسه، ص: 122–123.

صنع فضاء المقهى في بداية المقطع "راحة نفسية لا تشبه تلك التي يعيشها المرء في بيته المزدحم فالجالس في المقهى يستطيع أن يمد بصره، حتى وهو يعمل، كما يستطيع أن يمد بفكره خاصة وأنّ الجلساء فيها أتوا من أماكن عائلية ووظيفية ليست مهيأة لأن تبتدع أحاديث خارج نطاق محيط الأسرة أو العمل." فالمقهى ملتقى الولادات الفكرية"[1].

ليتغير مسارها الدلالي ليس عند من يعقلون خصوصية المكان ووظيفته الأساسية ولكن عند شخصية الأستاذ بشير الذي أصبح يلقب بالمجنون إثر تعرضه لصدمة نفسية وقد أُتهم باغتصاب تلميذته زوراً وبهتانا، ليستدرج القاص المكان في دلالة مشابهة لفضاء المقهى وقد تقاطعت في نفسية شخصية (المجنون) الذي لا يعقل سوى أنّ المكان تحول من مقهى إلى فضاء القسم، دلّ على ذلك وجود الطاولات والجو العام للقسم لحظة الفوضى التي يصدرها الطلبة في علاقة مشابهة تقابل فوضى زبائن المقهى، ليكشف لنا عمق ومدى ارتباط المدرسة والتعليم في نفس الشخصية ومماسها مع فضاء المقهى الذي يحيل إليه القاص بكثير من التعاطف وقد غير من دلالته على حساب فضاء المقهى إلى فضاء آخر يتحول فيه الفضاء القصصي إلى خطاب اجتماعي وأخلاقي عن طريق ترجمة الصفات الطبوغرافية إلى نظام من القيم تقرره الممارسة التعليمية وتبرمجه ضمن واقع آخر اقتضاه المكان ضمن تفضية محكمة.

علينا أن نذكر أنّ هذا قيل في محكي القصة بواسطة إنسان (مجنون) لا يعقل ما حوله، ولكن القاص الذي جعله يقول ذلك هو إنسان موهوب بشكل غير عادي. لأنه من خلال فضاء المقهى استطاع أن يجسد الروح الإدارية الوفية، كوفاء الزبائن لمقاعد المقاهي، يكون وفاء الأستاذ الحريص على مصلحة تلاميذه بالنصح والإرشاد.

وبهذا يصعب التعرف على نوعيتها أو نسق بنائها لأنها غير مستقرة ولا ثابتة، لأنها تعيش في بلبلة دائمة.. فهي عند القاص بشير خلف قد تميزت بخصوصية لها دلالة

[1]–ياسين النصير، الرواية والمكان، ص: 80.

جديدة أكسبها خطابه في محكي القصة التي ميزت الفهم الوظيفي لفضاء المقهى من جانبه الضيق، وفتحت مجالات أخرى تجريدية لها علاقة وطيدة بالأشخاص الذين يأهلونه دون أن يفقد خصوصيته ومن ثمّ يشحذه القاص بالدلالة الشاملة التي قد تشكل الامتداد الطبيعي لكل فضاء انتقالي، كما حدث في هذه القصة التي لم يكن وصف المكان مقصوداً بحد ذاته بل تعداه إلى سرد الأحداث من خلاص خصوصية المكان وأثره على تحرك فضاء الشخصيات.

فضاء المقهى كان نموذجاً موفقاً لدراسة أماكن الانتقال الخاصة التي تلجأ إليها الشخصيات لتصريف لحظات العطالة أو للقيام بممارسات مشبوهة أو حتى لتناقل الشائعات الرخيصة وبناءً على ذلك فقد اتخذت المقهى، في القصة الجزائرية القصيرة عند القاص "بشير خلف"، عدة دلالات مرجعية ذات رموز أيديولوجية، فهي تارة فضاء عطالة وخمول فكري كما عند... وأخرى فضاء للشبهات والسوق السوداء كما في، بل إنها قد تسمي مصدراً للمعرفة دون أن تكف عن أن تكون مسرحاً للرعونة والعنف كما في.، وفي الجملة، " فإنّ المقهى هنا كبوصلة للتوترات اليومية التي تعيشها الشخصيات ومكان لانكفائها ومعاناتها الذاتية، بل يمكن القول كما صرحنا بذلك بأنّها هي المكان الوحيد الذي يتحول فيه الفضاء القصصي إلى خطاب اجتماعي وأخلاقي."[1]

تبقى بعد ذلك نقطة مهمة، هي أن الكتابة القصصية فن، والكتابة بتقنية المكان فن جمالي آخر يزيد من قيم المكان. فكل موضع لفضاء المقهى في القصة منحه القاص خصوصية وأعطى من خلاله أدواراً لكل شخصية بما يتناسب مع حركتها الخارجية (الموضوعية) أو الداخلية (الشعورية/ الذاتية) والتزام القصة بخصوصية هذا المكان الانتقالي الذي شهد هذه التقسيمات، جعلها تتلاحق بمشاهد قصيرة متتابعة بناء على مخطط بانورامي مؤثر لرواد المقهى ومالكيه، كما لو كانت تجسد انعكاساتها الداخلية السريعة

[1]– حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 103-104.

على حياة الشخصيات. فظهر المقهى كفضاء لـ(التسكع، البطالة، اقتناص الفرص، المواساة الفوضى، روح المقهى الشعبي، الفن التشكيلي..) وغيرها من المزايا التي تضطلع بها المقهى، وكان لها دور كبير في رسم أبعاده، وهكذا عملت اللغة على تنويع تقنيات السرد بين حوار ومكان وزمن في حركات واسعة تمثلت في الأماكن (المفتوحة والواسعة) وفي حركات اتسمت بالضيق والمحدودية شكلت الأماكن (المغلقة) للرؤية الشعبية تارة والرؤية الحضارية المتمدنة، فكانت تتصاعد نغمات السرد فكانت تتراوح بين الهادئة والحالمة، وبين المملة الخطرة، وتتلاحق على أرضيتها شتى الاقتراحات والآراء.

3- الأماكن المغلقة:

يقصد بها الأماكن التي يقيم بها الإنسان روحا من الزمن، وتنشا بينهما جدلية قائمة على التأثير والتأثر" وهذه الأماكن تعكس قيم الألفة ومظاهر الحياة الداخلية للأفراد الذين تحت سقوفها"[1].

فهي فضاءات يتنقل بدورها الفرد، فهو الذي صاغها وشكلها حسب تصوره، "ليكتسب المكان وجودا من خلال أبعاده الهندسية والوظيفية التي يقوم بها فإذا كانت الفضاءات المفتوحة امتدادات للفضاء الكوني الطبيعي مع تغيير تفرضه حاجة الانسان المرتبطة بعصره، فإن الحاجة ذاتها تربط الإنسان بفضاءات أخرى يسكن بعضها، ويستخدم بعضها في مآرب متنوعة، فالبيت مسكنٌ يحميه من الطبيعة والمستشفى مكان للعلاج، والسجن قيد يسلب منه حريته، والمسجد فضاء لأداء العبادة"[2]. هذه الفضاءات ينتقل بينها الإنسان ويشكلها حسب أفكاره.

[1]–محبوبة احمد ابادي، جماليات المكان في قصص سعيد حوارنية، ص 57

[2]– الشريف حيلية، بنية الخطاب الروائي، ص: 204

- **البيت:**

يمثل البيت فضاءً مكانيا هاما في حياة الإنسان ومن ثم يعمق من حضوره في القصة القصيرة فـ "بدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا"[1]. بهذه العبارة المكشفة يوجه الفيلسوف الفرنسي "جاستون باشلار" إلى أهمية البيت من حيث هو "ركننا في العالم إنه كما قيل مرارا كوننا الأول"[2]. وهذه الأهمية تتجلى في أنه حيز مكاني يجد فيه الفرد راحته وحريته بل وكيانه ككل، فالبيت مكان للإقامة تعيشها الشخصيات وفق جو تسوده الألفة ومظاهر الحياة الداخلية، "ذلك أن بيت الإنسان امتداد له كما يقول "ويليك": "فإنك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذي يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه"[3].

دوره كمكان مغلق يمارس فيه الفرد قراراته وأفعاله بحرية تامة عكس الأماكن الأخرى لأنه مكان خاص، مكان تغلب عليه الحركية إذ يعتبر بذلك مكان للنسيان أو البعد عن العالم الخارجي، هروبا من تجمعات الظلم والطغاة، أو هروباً من مجتمع سادت فيه مظاهر الأنانية والخيانة.

وتختلف دلالات **البيت** "بوصفه مكاناً ذو دلالة مزدوجة سلبية وإيجابية، فانغلاقه يعني في الغالب مزيداً من الأمام والطمأنينة والأهم من ذلك مزيداً من الحرية"[4] ومعنى ذلك أنّ البيت يصبح جزءاً لا يتجزأ من كيان الفرد وعلاقته الحميمة له مثل علاقة الجنين برحم أمه، فمن دون الأم يصبح الطفل مشرداً، مشتتًا لا مكان يؤويه، وعلى حد التعبير (لغاستون باشلار) حول البيت يقول:

---

[1]– غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984، ص 35.

[2]– غاستون باشلار، جماليات المكان، ص: 36.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:43.

[4]– ينظر: حفيظة أحمد، بنية الخطاب في رواية النسائية الفلسطينية، ص: 134.

"لو طلب إليّ أن أذكر الفائدة الرئيسية للبيت، لقلت: البيت يحمي أحلام اليقظة والحالم ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء"[1]. فهو يشير إلى أنّ هناك أماكن يمارس فيها الروائي أو القاص أحلام اليقظة التي تعيد تكوين نفسها في حلم آخر، ؛ إذن هي "مملكة الإنسان الذي يمارس فيه حياته، ووجوده ويشعره بذاته فيه"[2]. يعني أنّ البيت مركز الذكريات والأفكار الإنسانية.

قدم لنا القاص بشير خلف" فضاء البيت فقد وصفه في قوله "كانت الساعة الخامسة صباحاً عندما توجه علي صوب محطة القطار قاصداً المدينة، بعدما ودّع أباه المشلول المُلقى في ركن من أركان **البيت** فوق حصير بالٍ تآكلت أطرافه وانحل نسيجه، ولم يفت شقيقته الكفيفة أن تودعه بدموعٍ تساقطت مدرارا على خديها"[3].

نرى أنّ القاص لم يركز على وصف المكان بقدر ما يوليه اهتمام بالسرد الموضوعي له، وعن أحداث القصة فتظهر العلاقة البيت الذي يمثل له نهاية البقاء فيه وبين من تركهم داخله عاجزين غير قادرين على الاعتماد على أنفهم من دونه، هذا الإصرار على ترك البيت من خلال عبارات تظهر عليها آثار التعب النفسي، هنا سندرك أنه بيت خرب، قديم، تراكم عبر الوصف والتكثيف لإخبارنا عن الحالة التي دفعته للهروب منه. يرى (غاستون باشلار): "البيت هو ركننا في العالم إنّه كما قيل مراراً، كوننا الأول حقيقي بكل ما تملكه من معنى"[4].

نجد دلالة أخرى للبيت في موضع آخر بين ثنايا قصة "الرحيل": "كان دعاؤها المفعم بالدفء والحنان يلاحقك وأنت تنسل من البيت"[5].

---

[1]–غاستون باشلار، جماليات المكان، ص: 37.

[2]–حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبينة الشعر المعاصر أحمد عبد المعطي نموذجاً، ص: 97.

[3]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 136.

[4]– غاستون باشلار، جماليات المكان، ص: 36.

[5]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 435

لطالما ترك البيت في أذهاننا انطباعاً جيداً، بالحب والدفء والطمأنينة، وهذا ما لمسناه في دعاء الأم الطيب داخل هذا البيت، لكن حتى هذا الدعاء لم يشفع للأم ببقاء ابنها فيه حيث أنّه اختار الرحيل والخروج منه، والرحيل هنا يوحي بفقدان هذه الميزة الطيبة داخل البيت، فبدون البيت يصبح الإنسان كئيباً حزيناً، بل لا موطن له لأنّه هو العضو المنشط له الذي يخلق له المفاجآت واستمرارية الحياة، وهذا الدعاء يحفظه من أحوال سينجم عن هذا الرحيل من ضياع في الخارج.

في قصة (اليأس) يأخذنا القاص إلى تتبع مسار حي شعبي بكل حمولته الطافحة بالأحاسيس والمشاعر المرتبطة بقداسة الأماكن القديمة والعتيقة، شكل صورة وصفية على تصاميم عمرانها ويعطي قيمة لعبقها وهو يتتبع داخل المكان رائحتها ويبوح بقدسيتها، إلى أن يقول: "ونحن ندلف أحد الأزقة الضيّقة بالحي القديم بالمدينة أين يقيم وحدياً في بيت عتيق ورثه عن والدته التي ودّعت الحياة تاركة إيّاه في أواخر سنّي المراهقة.. رجتْه حينها، وكرّرت رجاءها بأن لا يفرّط في البيت كيفما كانت طبيعة الظروف التي قد تلمّ به.."[1]

هذه القداسة لم تكتسب هكذا فقط بل لها جذور تراثية، ارتبطت بالميلاد والوجود، وكذلك بالذاكرة فنجد القاص يقول: "طالما تمسّك به أبوه معها، واعتبراه ملكاً ثميناُ لهما، وازداد ارتباطاً لمّا أنجباه فيه.. إنك تشعر بنكهة أخّاذة محبّبة لنفسك تعبق المكان، وأنت تدنو من هذا **البيت العتيق**.. بيْتٌ لا يختلف عن باقي البيوت القريبة منه، أو المحاذية له.. بيوت محمية ببعضها كاحتماء القاطنين بها..."[2].

البيت هو الراحة والسكينة ويمثل الحماية من كل ما قد يهددك خارجه، لكن هنا نجده العكس، فقد انعكست هذه الرؤية بشكل مضاد تماماً وأصبح يمثل البيت الخوف والألم في

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 293.

[2]–المصدر نفسه، ص: 293– 294.

ظل غياب الركيزة الأولى فيه ألا وهي (دور) الأم، وتحت كنف زود الأم نجد القاص يعبر بحرقة، في قوله:

"أمل قوي روادك وأنت في طريقك إلى البيت قبل منتصف النهار، أن تجد البيت خالياً من زوج أمط، تلتهم ما جادت به عليك.. بضرب عنيف على الظهر وصفع على الوجه"[1].

هذا المشهد المروع وقع في البيت وأصبح البيت هو المكان المهدد لراحة الطفل الصغير أصبح مكان بؤس وظلم وخطر على حياته وطفولته الغائبة كلياً داخله.

- المسجد:

يعد فضاء المسجد الملاذ الوحيد للشخص الذي يبحث عن الراحة النفسية، كونه الفضاء الذي يُنسيك مشاغل الدنيا وهمومها ويسلط البصر نحو الآخرة، كما أنّه "يمثل الحياة الروحية التي تقوي روابط الدينية وتجعلها متراصة بين العبد وربه"[2] أما في قصة "أشواك على الدرب" فقد تضمنت المسجد كمكان لصلاة الجمعة لأنّ القاص لم يشر إلى المسجد كلفظة محددة ولكن اكتفى بذكر الصلاة ويتجلى ذلك في قوله: " لمّا كان يغادر البيت في طريقه لأداء صلاة الجمعة تمسك به ابنه"[3].

ونجده قد صرح به في قصة (ليس ابني) في قوله: "في نهوضه فجر كل يوم يؤدي صلاة الصبح في مسجد القرية"[4].

وهنا القاص نجده قد ذكر المسجد ونوع الصلاة والتي هي صلاة الصبح وكذلك ذكر مكان المسجد والذي كان يرتاده فجر كل يوم في مسجد القرية، فيظهر بهذا المسجد جزءاً لا يتجزأ من حياة الإنسان المسلم بمثابة فضاء مغلقًا للعبادة فقط، فهو يتوفر فقط في أمور

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 67.

[2]–ينظر: الأخضر السايح، سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسد، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2011، ص: 121.

[3]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 45

[4]–المصدر نفسه، ص: 116.

العبادة ومنه تستمد الراحة النفسية لقرب العبد من ربه في صلة اليقين بأنّ من يدخل حدود المسجد ينشرح صدره، ويكثر رزقه، ويزداد إيمانه وارتباطه بخالقه في مواعيد محددة وغير محددة فباب المسجد مفتوح على سائر الزمان لا يغلق أبوابه. هو فضاء بالتنفيس عن الكروب وتحقيق طاقة الاحتماء بحسن الضن بالله.

- الفندق:

يقدم لنا القاص الفندق في قصة (ليلة في فندق عاصمي) كتجربة قدوم البطل إلى مدينة الجزائر؛ وقد اضطر للبحث عن فندق للإقامة فيه تلك الليلة في "العاصمة البيضاء" أسفرت على ذبذبات تعيد سرد أحداث الليلة فيقول: "أفقتَ من نومك وعقرب الساعة يشير إلى الساعة الثانية بعد منتصف الليل.. عاد إليك وعيك بالمكان والزمان.. تذكرت أنّك في فندق من الفنادق التي لا تحمل أية نجمة في فنادق العاصمة البيضاء.. عروس البحر الأبيض المتوسط..!!"[1].

هذا المكان بالنسبة للبطل يمثل المرفأ والأمن والاستقرار هروباً من خطر الشارع أولاً، وثانيًا يمثل له راحة تنسيه تعب السفر لليلة واحدة، فالفندق يعتب من الأماكن الانتقالية، وليس دائماً، يقول القاص:

"ليلة وتزول.. لا تنسَ أن الغرف كلها مشغولة من زبائن دائمين.. عليك بإخلاء الغرفة صباحاً "[2].

عادة ما يُخفي الظلام حيثيات المكان، لكن الصباح والنور جعلا للمكان شكلاً آخر، وإحساسًا يختلف تماماً عن إحساس زمن الليل، فيخربنا القاص على تفاصيل الليلة صباحاً حين يقول:

"أفقتَ من نومك، والنور فوق رأسك يرسل أشعته العمودية.. تذكّرت أنّك لمّا دخلت الغرفة أوّل مرّة فوجئت بوضعيتها المزرية: جدران تآكلت بفعل الرطوبة التي نخرتها،

[1]–بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 321.

[2]– المصدر نفسه، ص: 319.

وما بقي من لونها الأوّل غيرُ رُقعٍ باهتة هنا وهناك.. الأسلاك الكهربائية الأصلية ما عادت تؤدي وظائفها فعوضّت بأخرى ظاهرة للعيان.. الباب نالت منه عوامل الطبيعة والبلى أيمنا نيلٍ.. الأبواب منزوعة، والرفوف مُغيبة.."[1]. هذه الغرفة المهترئه البالية كانت بالنسبة للبطل مكان راحة ليلاً، استلذ في جوفها بالراحة، وقد كلفته الرحلة الطويلة التي استغرقت يوماً صيفياً كاملاً أدى إلى إرهاقه ورغبته فقط في الوصول إلى أقرب فندق وتأجير غرفة لينام، لكنه عندما أفاق من نومه صباح اليوم التالي تفاجأ بدنو الفندق، واهتراء الغرف وعدم وجود أي مظهر من مظاهر النظافة وافتقارها للمرافق الأساسية، فراح ينتقل إلى وصف المكان بمرارة وتحصر شديدين جراء المبيت ليلة واحدة في ذلك توحي أو تعكس مستوى الفنادق المتدنية في الجزائر التي قد اشتهرت بالتمدن والتطور والخدمات عالية الجودة، يصف غرفة الفندق بأوصاف تغير من صورة المشهد المتوقع إلى مشهد آخر، وكأنّ الغرفة أصبحت كعرض مسرحي أو حفلة راقصة للحشرات التي وجدت ففوق جسمه تلك الليلة، في قوله:

"أفقتَ من نومك والنور فوق رأسك يرسل أشعته العمودية بوقاحة.. ألقت جسدها ينزّ عرقاً، ونُذعر بظهور دمامل بجسدك المرهق.. برزت في أكثر من مكان، وأنت تسرع بفتح دفتي النافذة العجوز عن آخرها.. لاحت منك التفاتة إلى اللحاف الأبيض الذي كنت تفترشه، فراعك ما شاهدت، بُقع حمراء هنا وهناك.. وتتّبع طيّات اللحاف فتهرب من أمام عينيك حشرات سوداء، وأخرى بنية اللون"[2]

هذا الوصف لغرفة الفندق من الداخل هو حالة مزرية آل إليها المكان جراء السمعة الرديئة في اقتناص الزبائن ليلاً، لأنّ ضوء النهار أظهر ما خفي ليلاً من شدة التعب وقد أشار القاص في نصٍ سابق وهو يصف جدران الغرفة من شدة الرطوبة واهتراء الأسلاك الكهربائية، مما يعطي مسحاً شاملاً عن قلة الإنارة وانعدام النظافة وبلاء الأشياء

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، الشموخ، ص: 319–320.

[2]–المصدر نفسه، ص: 320.

المستعملة وشدة قدمها حتى وصف دفتي النافذة بالعجوز هي جليل قاطع عن الحالة المزرية لهذه الغرفة وهذا الفندق الفاقد للمصداقية حتى أنّ القاص لم يعطه اسماً واكتفى بقول "فندق عاصمي" أكسب الخطاب القصصي نوعاً من السخرية والاستهزاء وقد وجد عكس ما سمع أو توقع لمثل هذه الأمكنة في مخياله أو مخيال مرتادي مثل هذه الأماكن، وعليه يمكن القول أنّ الفندق هو مكان عابر في القصة لم تمكث فيه شخصية البطل طويلاً، لأنه قضى ليلة واحدة، فاستطاع هذا المكان البشع والرديء والمزري أن يبعث في نفسه الاشمئزاز من بداية لقائه بصاحب الفندق إلى لحظة إخلائه الغرفة بـــ"فندق عاصمي" وصفه بأنه لا يحمل أية نجمة دليل كافٍ بتبرير مسار الحكي بين آفاق المكان. الانطباع الذي خلص إليه القاص وهو إشارة منه لتردي الخدمات في الفنادق المشبوهة بثنائية الأخلاق والفساد؛ تقتنص الفرص من سوح وأشخاص اضطرتهم الظروف للمبيت بها بأثمان باهظة مقابل خدمات لا ترقى.

ثالثا: قصة الحوار (جمالية تقنية الحوار)

الأعمال غير الكاملة "بشير خلف"

قصة الحوار..

يعتبر الحوار أحد آليات التي تعتمدها القصة في بناء تشكيلها السردي بجانب آليات السرد والوصف، وله تأثير بالغ الأهمية في البناء العام للقصة على مستويات كثيرة، ومن هذا تتأكد العلاقة الدرامية السردية لآلية الحوار في العمل السردي القصصي، إذ يظل ذا حمولة درامية دائما حتى وإن اشتغل في أي حقل من حقول السرد المعروفة، وبالنظر لأهمية الحوار في السرد كونه يحقق وظائف عديدة، منها تصوير الشخصية وتطوير الأحداث وتقديم الجو أو الحالة، سعى البحث لتوضيح دور الحوار في القصة القصيرة متخذا من قصص القاص – بشير خلف – في مجموعته الأعمال غير الكاملة أنموذجا يجسد ذلك.

عرف الحوار بطرق مختلفة ومتتابعة باعتباره موطنا من أهم مواطن تعدد الأصوات في النص السردي، ومن هذه الدراسة سيتضح لنا فحو القول لأن الحوار له ميزة خاصة مقارنة بأسلوبي السرد والوصف إذ يمكن تبادل اللام بين الشخصيات بشكل أقوال وألفاظ تتلفظ بها الشخصيات داخل العمل السردي.

1- بناء الحوار السردي:

مفهوم الحوار: لكي يتضح المفهوم لابد من التعرف على معنى اللفظة لغة واصطلاحا.

أ- الحوار لغة:

جاء في "لسان العرب" بمعنى "المُحورة"، بضم الحاء كالمُشورة (المُحورة من المحاورة كالمُشورة من المشاورة) من المشاورة: الجواب، كاحوير، كالأمير.

والحَوارة بالفتح ويكسر الحِيرة، بالكسر، والحويرة، بالتصغير "

يقال: كلمته فما رجع إلى حوارا وجوارا ومجاورة وحويرا ومحورة، أي جوابا. والاسم من المحاورة، والحوير، يقول سمعت حويرهما وحوارهما.

وفي حديث سطيح: " فلم يحر جوابا "، أي لم يرجع ولم يرد.

وما جاءتني عنه محورة، بضم الحاء، أي ما رجع إلي عنه خبر، وأنه لضعيف الحوار، أي المحاورة.

والمحاورة: المجاوبة ومراجعة النطق والكلام في المخاطبة، وقد حاوره، وتحاورا: تراجعوا الكلام بينهم وهم يتراوحون ويتحاورون"[1]

إنّ الملاحظ في هذا التعريف للحوار؛ يجد بأن هذه الكلمة تدور هنا حول الجواب من جهة والسرد والمخاطبة من جهة أخرى، كما أننا نجد بأن كلمة حوار هنا قريبة من التعريف المتواضع عليه، أي الأخذ والعطاء بين اثنين أو أكثر، بغرض الوصول إلى نقطة يشترك فيها المتحاورون.

ب- الحوار اصطلاحا:

الحوار مهارة لغوية فطر عليها الإنسان ولا يستطيع أن يمارس حياته من دونها فهو من أشكال التواصل وضرب من الخطابة يدور بين شخصين أو أكثر في العمل القصصي أو بين ممثلين أو أكثر على المسرح "**فهو يعتمد على ظهور أصوات أو صوتين على الأقل لأشخاص مختلفين وهذا ما يجعل الكلام ينسجم بطريقة تثير الاهتمام والإعجاب**"[2] فالحوار معتمدا أساسا على وجود أصوات دالة على الكلام بين الأشخاص، فجاء في معجم السرديات مصطلح على الحوار بأنه " **الأقوال المتبادلة بين شخصين فأكثر منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق مع ما يصحب هذه الأقوال من هيئات وإيماءات وحركات وكل**

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مج04، مادة: ح.و.ر، دار صادر، بيروت. لبنان، دط، دت، ص218.

[2]-عبيد الحمزاوي، فن الحوار والمناظرة في الأدبين والعربي في العصر الحديث، مركز الإسكندرية للكتب، مصر، ط1، 2001، ص: 3.

ما يخبر عن ظروف التواصل ترد جميعها في شكل خطاب إسنادي "[1]وهنا تتضح لنا دلالة مصطلح **الحوار** بأنه القول المتبادل بين المتكلمين.

كما عرفه عبد المالك مرتاض قائلا: " **الحوار هو اللغة المعترضة التي تقع وسيطا بين المناجاة واللغة السردية ويجري الحوار بين شخصية وشخصية أو بين شخصيات أخرى داخل العمل القصي**"[2]رغم هذا التباين في التعريفات السابقة إلا أننا نقف على نقطة واحدة في كون **الحوار** هو تبادل الكلام بين الأشخاص وهو عنصر هام في بناء التواصل الكلامي داخل العمل السردي والقصصي.

يمثل الحوار" **إضاءة في النص القصصي إذ يكشف عن طبيعة تكوين الشخصيات وتناقضها والحوار الفعال يتيح تقديم معرفة عن الشخصية فضلا عن أنه يكشف التعاطف أو النزاع الكامن أو الظاهر والشخصيات فإنه يتيح لها أن تعبر طوعا أو كراهية عما لا يتم الكشف عنه أو استشفافه بأية تقنية قصصية أخرى**"[3].

فالحوار ينقل الحدث من نقطة إلى أخرى داخل النص بحيث يبدو القارئ كأنه عنصر دخل على القصة وتطفل على شخصياتها من شدة الاندماج الذي تحققه تقنية الحوار الذي يكون طبعا سلسا ورشيقا مناسبا للشخصية والموقف، فضلا على أن الحوار يمثل طاقة احتوائية تمثيلية يعتمد فيها كاتب القصة على اختيار واع للمفردات والصور والأفكار التي يضمنها قصته. ليصبح وسيلة للنفاذ إلى جوهر الأشياء ونافذة لمرونة يحتاجها البناء السردي، ولعلها رئة أخرى تتنفس القصة القصيرة من خلالها هواء جديدا تضمن استمرارية القصة بما تضخه في أجزائها.

---

[1]– محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010، ص: 159.

[2]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مجلة المعرفة، د ط، 2008، ص: 116.

[3]– رولان بورنوف، وريال أوئيلية، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، 1991، ص: 168.

فالحوار كما يقول تشارلس مورجان: "**تقطير لا تقرير**"[1] فهو"**يسعى للتعبير عن الأفكار عندما يكون محورا تستقطب حول فكرة القصة ومضمونها العميق**"[2]و" **بذلك يصبح الحوار كالحركة جوابا على الصورة المصممة نحو الغير**"[3] وعليه قد يتمتع الحوار بقابلية على أداء عدد من الوظائف الفنية للتعرف على دور الحوار الحقيقي، لأنه يساعد على تطوير موضوع القصة للوصول بها إلى النهاية المنشودة، وذلك بغية التخفيف من رتابة السرد، مما يريح القارئ من متابعة السرد ويبعد عنه الشعور بالملل.

فيصبح الحوار التقنية المساعدة على رسم شخصيات القصة، فالشخصية لا يمكن أن تبدو كاملة الوضوح والحيوية إلا إذا سمعها القارئ وهي تتحدث فيضفي تلك اللمسة الحية، التي تجعلها تبدو أكثر واقعية في نظر القارئ في تصوير موقف معين في القصة أو صراع عاطفي أو حالة نفسية مثل نفسية الخوف أو الكبت أو الغيرة أو التردد أو الوفاء أو حدة الطبع أو الشجاعة أو الجبن وما إلى هذا كله من مختلف الحالات النفسية التي تكون عليها شخصيات القصة.

ب- أصناف الحوار

1- الحوار الخارجي:

وهو الحوار الأكثر انتشارا وتداولا في النصوص القصصية و" هو الذي يدور بين شخصين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة وأطلق عليه بـــ "**الحوار التناوبي**"[4]، أي الذي تتناوب فيه شخصيات أو أكثر بطريقة مباشرة؛ إذ إنّ التناوب " **هو السمة الإحداثية الظاهرة عليه وتربط المتحاورين وحدة الحدث والموقف ويعد هذا الحوار عاملا أساسيا في دفع العناصر السردية إلى الأمام ويرتبط وجوده**

---

[1]- تشارلس مورجان، الكاتب وعالمه، تر: شكري محمد عياد، سلسلة الألف كتاب (500)، القاهرة، 1977، ص: 66.

[2]- شاكر النابلسي، النهايات المفتوحة دراسة نقدية في فن أنطون تشيكوف القصصي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1985، ص: 55.

[3]- حسين القباني، فن كتابة القصة، مكتبة المحتسب، عمان، ط2، 1974، ص: 95.

[4]- غائب طعمه روائيا، فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005، ص: 49.

بالبناء الداخلي للعمل القصصي معطيا له تماسكا ومرونة واستمرارية "[1]**؛ إذ" لا تطرأ على كلام الشخصيات أية تعديلات أو تغيرات وإنما ينقل الكلام نقلاً مباشراً وحرفياً، ويتبادل الأشخاص على الإرسال والتلقي بحيث يترك السارد الشخصيات داخل النص تظهر وتتحرك بنفسها دون تدخل "**[2].

يكثر هذا النوع من الحوار حين "**يتلفظ بكلمات مثل: (قال، وقلت، ونسأل، وأجبت..) وما شابه ذلك**"[3]. وفي هذا الحوار "**المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلقٍ ويتبدلان الكلام دون تدخل الكاتب، ويحقق المتحاوران اتصالا لفظياً كاملاً، أو ناقصاً عن طريق دلالات التوقف والصمت والإيماءات، وتظهر علاقات وردود الأفعال من خلال دلالة المفردات المتداولة في الحوار**"[4]. في هذا النوع يكون الحوار بين الشخصيات، وذلك حسب المشهد الذي يصوره القاص في القصة "**فهو انفتاح على الآخر، ليعبر من خلاله عن وجهة نظره؛ بسبب سيادة صوت واحد في السرد، هو صوت السارد الذي ينتمي إلى منظومة إيديولوجية، متوافقة أو مخالفة للمنظومة التي ينتمي إليها أبرز شخصيات الرواية** "[5].

يعد تعدد الشخصيات في فاعلية الحوار داخل القصة صوتان لشخصين مختلفين تشتركان معاً في مشهد واحد، من خلاله يسعى الكاتب إلى تحقيق أهداف كثيرة ولا يكاد يخلو النص القصصي – الروائي – من الحوار، فيه تحقق الإبانة وتتضح لنا خبايا النص القصصي.

يتبين لنا من هذا أن استعمال القصاصين لهذا النوع من الحوار يسمح للقارئ الكشف عن الأمور المتعلقة بالشخصيات القصصية وفاعليتها في نمو صيرورة الأحداث

---

[1]– فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، ص: 21–22.

[2]– هيرش محمد أمين، السرد في المقامات النظرية، أطروحة دكتوراه، جامعة كوبة/كلية اللغات، ص: 164.

[3]– محمد مفتاح، دينامية النص (تنظير وانجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: 2، 1990، ص: 115.

[4]– فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، ص: 42.

[5]– طه حسين الحضرمي، أسلوبية الرواية في الرهينة، شبكة الإنترنت: http: //foru,stopss.co;/27084.ht

داخل العمل القصصي، إذ يعد هذا النوع عاملاً أساسياً في دفع العناصر السردية إلى الأمام، فيرتبط وجوده بالبناء الداخلي للعمل القصصي معطياً تماسكاً ومرونة واستمرارية.

تتكئ قصة "**المرافئ المغلقة**" والتي بها قرابة سبعة مشاهد على الحوار الخارجي، بعض المشاهد منها تغطي صفحتين أو أكثر؛ تشكل ثنائية "**إبراهيم والجد**" في معظمها الحيز الأكبر، إذْ يبنى الحوار على صوتين يمثلان توافقاً أو تعارضاً في وجهات النظر، والصوت المهيمن هو صوت البطل، يتوافق حوار "**إبراهيم**" مع "**الطبيب الهندي**" الاختصاصي في مرض العيون، في حين أننا نلاحظ عدم توافق رؤية " **الجد**" مع رؤية "**إبراهيم**" وأن هناك ما هو أهم وأخطر من فقدان نعمة البصر إذا ما قورنت بوجهة نظر "**الجد**"، كذلك نجد أن الحوار يبنى أيضا على صوتان يمثلان توافقاً مثل الحوار الخارجي المباشر بين "**إبراهيم**" و"**رئيس دائرة التوظيف** ".

حوار الحكمة: (إبراهيم والجد والوهم والصحراء ؟) [1]

في بدء القصة حوارٌ، كما أنها تختم بحوار، إنّ أهم ما يميز قصة "**المرافئ المغلقة**"[2] ويجعل لها سمات تنبئ عن تطور القص لدى القاص – بشير خلف – هي نظرته النافذة في أعماله ومواضعه المطروحة والتقنيات الفنية التي يوظفها في كل مرة بدقة بالغة وبقدر محكم الجرعات داخل النص القصصي؛ يبرهن على أنه كاتب استطاع أن يوفق بين قدرته في رصد الوقائع الشائكة والقضايا المتأزمة داخل المجتمع الجزائري بصفة عامة والصحراوي بصفة خاصة، بحيث يزاوج هذه المعالجة بطاقة فكرية وعرفانية وبعد نظر مبصر، في ثنائية "**البصر/البصيرة**".

---

[1]– بتصرف: ينظر: زينب عيسى صالح الباسي، البناء الفني في الرواية الكويتية المعاصرة، الفصل الثالث، المبحث الثالثwww.khaw/aa/qazwini.com/65.10.20161911

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 453.

بين البصر الذي يمثل حاسة الرؤية كوظيفة جسدية وحاسة الإدراك كأداة سلوكية فنحن لا نبصر الشيء أي نراه فقط ولكننا نكون سلوكا معينا نتيجة هذه الرؤية؛ وفي هذا الصدد أذكر مقولة" محمد بن عبد الجبار النفري: "**إنما أحدثك لترى، فإذا رأيت فلا حديث**"[1]. فهذا الربط بين القصة والمقولة يعطينا خلاصة الحكمة النابعة من العمق الذي يربط قمم التجربة ويخلق فيها التواصل والاستمرارية. فهذه العلاقة الفلسفية، ليست فقط من الموضوعات الاجتماعية المتعارف عليها في بعض المجتمعات العربية فحسب، وإنما من الثوابت الإنسانية المتعارف عليها في المجتمعات المتقدمة أيضا، النظر بعين الحكمة لضمان قدر من الحياة الهادئة.

وأكثر تلك الموضوعات مدعاة للرثاء من وجهة نظر القصة يبدأ قائلا: ".. **إذا ما تسربت بعض الحبيبات إلى عينه، فإنه يدرك أنها تحدث لها خدوشا مؤلمة داخلها، دموع تسيل لعدة دقائق، ثم إن لزوجة الإفرازات تقوم بوظيفتها وينتهي كل شيء، ذلك ما قاله الطبيب الهندي الاختصاصي في مرض العيون**"[2]. هذه الحبيبات الرملية المهددة لعيون إبراهيم من داخل بيئته الصحراوية، وما تسببه من ألم وخدوش قد تفقده نعمة البصر، تشكل أساسا في تنمية الحدث، ليأتي قول الطبيب باعثا الأمل في استمرارية هذه النعمة (البصر) وأنه لا خوف عليهم:

مؤكدا قوله:

"–**لا تخش لا يوجد خطر، عيناك سخيتان بالدمع، الدموع غالبا دليل سلامة العين**"[3].

وبهذه الإجابة القطعية من طرف (**الطبيب الهندي**) يكون الحوار قد ساعد منذ بدايته في الولوج كتقنية في البناء السردي ليترجم هذه العلاقة بين الإنسان والمحافظة على نعمة البصر من خلال خوفه وقلقله الظاهر من تقنية الحوار إلى أن يصل إلى قوله:" **يومها كان**

[1]– أقطاب التصوف الإسلامي / https: //alarab.co.uk/

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 453.

[3]– المصدر نفسه، ص: 453.

جالسا قرب جده الكفيف الذي أدركته المنون منذ سنوات"[1] فيأتي السؤال المطروح الذي رافق الحوار في: من هو المبصر؟ هل هو إبراهيم أم جده؟

ينقسم الحوار الخارجي إلى أقسام:

- **الحوار المركب:** وهو "الحوار الذي تدور فيه عين المحاورة بطيئة تتأمل الأشياء والحالات، كما تمتلك هذه العين القدرة على الوصف العميق وابتداء الرأي فضلا عن تحديد وجهة نظرها وموقفها والتزامها أو معارضتها وبذلك تتميز قدرة المحاورة في هذا النمط بالوصف والتحليل"[2]. يؤكد **تودروف:** أن الحوار المركب هو "حوار عميق يستدعي الشرح والتأويل ويعتمد الحجة والبرهان، ويهدف إلى الإقناع، وإثبات وجهة نظر، لأنه يبرز الحجة والأسلوب"[3]. ومن أمثلة الحوار المركب ما كان يدور بين "**إبراهيم وجده**" في قصة "**المرافئ المغلقة**" عندما كان "**إبراهيم**" جالسا قرب "**جده الكفيف**" يطالع كتابا بمتعة ويبدي اهتمامه البالغ الوضوح بنعمة البصر، يقرأ بمتعة والجد يسمع ما يقوله "**إبراهيم**" الذي كانت عيناه تارة تستقران عند جملة ما فيعيدها على مسمع الجد ثانية وثالثة وتارة يركزهما على وجه الجد مستشعراً ما يقرأه.

هذا الجد" **المقعد، رهين المحبسين، الفاقد لنعمة البصر منذ ثلاثين عاما، المتمتع بالفطنة والفراسة ونور البصيرة**"[4] يجلس الجد بهدوء يسمع ما يقرأه حفيده إبراهيم، ذاك الأخير الذي كان حريصا على تأكيد نعمة البصر في كل مرة و" **أنها عطاء أكرم الله به الإنسان، لنحافظ عليه، الوقاية خير من العلاج**"[5]، فيرد الجد على إبراهيم بنبرة سخرية:

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 453.

[2]– فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 1999، ص: 21.

[3]– تودروف، شعرية النثر، تر: أحمد مديني، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد الأول، السنة الثانية، دار الشؤون الثقافية، العامة، بغداد، 1982، ص: 57.

[4]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 453-454.

[5]– المصدر نفسه، ص: 454.

"– هذا كلام كتب وأوراق يا ولدي. فاه بها الجد بشيء من السخرية وبنوع من المرارة.

– لكنها الحقيقة يا جدي

– عبر مراحل التاريخ تجد الإنسان سطر لنفسه قناعات وسلوكيات قننها منذ أزمان بعيدة موغلة في القدم. خطط له تنظيمات. رسخ له عادات.. تقاليد، ارتضاها الناس، ربما تجد أن بعض المخلوقات الأخرى غير الإنسانية تشاركه هذا السلوك، لكنه سلوك غريزي يا بني.. قد تقرأ الكثير من المواضيع التي تهزك فتتفاعل معها ما أكثرها مما هو حيز ومما هو شر. النكبات التي تصيب معمورتنا هذه في كل حين، ألا تهزنا حينما نتتبعها تاريخيا؟ أليس الجفاف يا ولدي غول مخيف مثلا ؟ إنه وحش بشع يقضي على الأخضر واليابس"[1].

يقوم هذا الحوار بين "**إبراهيم وجده الكفيف**"؛ على الوصف والتحليل فلكل متحاور وجهة نظر خاصة وموقف تجاه القضية التي يتحاوران فيها، فإذا كان إبراهيم مهتما بنعمة البصر ويقرأ عنه بمتعة من أجل معرفة طرق الوقاية والحفاظ عليه؛ هما حاليا لا يختلفان في أن دلالة البصر من أعظم النعم، لأن العين هي الدرة الثمينة التي لا تقدر بثمن، فبالرغم من صغرها بالنسبة إلى كل المخلوقات حولها، فإنها تتسع لرؤية كل هذا الكون الضخم بما فيه من سماوات وأرضيين وأنهار وبحار وجبال وأشجار وكل المخلوقات.. والبصر هو مرآة الجسم، وآلة التمييز، وهو النافذة التي تطل منها على العالم الخارجي، وكما أكد "**الطبيب الهندي**" لإبراهيم في النص القصصي قائلاً: " **– لا تخش. لا يوجد خطر. عيناك سخيتان بالدمع. الدموع غالبا دليل سلامة العين**"[2].

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 453.

[2]–المصدر نفسه، ص: 453.

وكأن هذه العبارة جاءت مؤيدة لرأي "**الطبيب**" لأن مهمة العين ذرف الدموع لتنظيفها من الأوساخ والترسبات وقد نجدها في كثير من الأحيان تعبر بهذا الدمع على ما في داخل النفس من فرح وحزن. فلابد من حفظها وصيانتها والحرص على بقاء عملها الآلي جيدا وسليما، تكون هنا العين قد حققت وظيفتها "**غريزة حفظ البقاء تقوم بعملها آليا**"[1]. ويكون هنا "**الطبيب الهندي**" قد أقنع "**إبراهيم**" بأن لا خوف على عينيه مادامتا سخيتان بالدمع بأسلوب بسيط وحجج تطمئن على سلامة هذا الأخير، ساعدته في محاولة تفنيد الرؤية وإثباتها علميا.

أما "**الجد**" فقد عارض كلام الكتب وهذا ما ظهر جليا في عبارته التي جاءت مليئة بالسخرية "**هذا كلام كتب وأوراق يا ولدي، فاه بها الجد بشيء من السخرية وبنوع من المرارة**"[2].

في هذه القصة نجد القاص وَوِفق الحوار المركب يحلل لنا بطريقة تلفت انتباه القارئ، وتجعله يعيش أحداثها، بحيث يرفع الحواجز بينه وبين النص القصصي، وكأن القارئ أحد أشخاص القصة والشخصيات تتحدث له عن أهمية البصر في الكتب، وفقدان هذه النعمة وكيفية الحرص عليها في الواقع؛ كما جاء على لسان "**الجد**" الكفيف، بغية إيصال الحقيقة له كلا حسب وجهة نظره الخاصة.

لئن كانت علاقة "**إبراهيم**" بحاسة البصر هي غريزة حفظ البقاء كما شهدنا في الحوار المركب الذي سبق توظيفه في القصة، وحرصه على سلامتها أمر في غاية الأهمية، لدرجة أننا نجد حرصه واهتمامه وصل لحد الخوف والفزع بمجرد أن داهمته زوبعة رملية، فإننا نجد علاقة "**الجد**" بهذه الحاسة التي يراها غريزية لكافة المخلوقات الإنسانية وغير الإنسانية؛ وهو الفاقد لها منذ زمن طويل جراء أخطاء طبية صيرته ضحية من ضحايا العبث والإهمال داخل القطاع الصحي، نجد أن ما قرأه إبراهيم على

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 454.

[2]– المصدر نفسه، ص: 454.

مسمعيه من الكتاب لم يحرك له ساكنا؛ لأنه يرى في داخله ما هو أشد ضراوة، ألا وهي ظاهرة "**الجفاف**".

تتجلى لنا رؤية "**الجد**" في أنه يستطيع النظر والتمييز بشكل أعمق وبصيرة ممتدة الأفق لا يحدها حدود البصر؛ وأنه أصبح يبصر بقلبه لا بعينيه؛ في هذا الحوار البناء تظهر لنا بدهاء ومهارة شديدتين حنكة القاص في معالجة الواقع الاجتماعي والواقع الصحي المزري الذي آل إليه الجد، وكيفية مواجهته لهما بحكمة العقل والقلب لا بحاسة البصر التي قد يمتلكها ولا يغير بها شيء في حياته.

كما أننا نجد هذا الحوار قد توترت لغته المباشرة واتكأت على أساليب الاستفهام، والتعجب اللذين يعكسان الحيرة والقلق، ويعبر عن حالات نفسية في مراحل التاريخ التي أكسبته قناعات وسلوكيات أكبر من أن تكون أو تتوقف عند الغريزة فقط، بل تتعداها إلى النظر بحاسة "**البصيرة**" لرؤية ما خفي عن الجميع وسقط من الكتب ولا يراه المبصرون، هذه الأسئلة التي جاءت على لسان "**الجد**" فيقوله: " **النكبات التي تصيب معمورتنا هذه في كل حين، ألا تهزنا حينما نتتبعها تاريخيا ؟ أليس الجفاف يا ولدي غول مخيف مثلا ؟** "[1].

نجد القاص أمام هذه التقنية قد أبدع في تطوير نموذجه السردي فهو يريد من ورائه "**تحقيق حالة إدهاش خاطفة كثيرة الأسئلة تحفز ذهن المتلقي –في مجال كسر أفق التوقع– على إحداث تعددية في زوايا منظوره**"[2]. لكون لغة الحوار هذه تتضارب مع مواضع أخرى في القصة، جعلت القاص يطرح هذه الأسئلة؛ بدلا لما هو موجود في الكتب، أو سائداً فيها وفتح رؤية واقعية لابد من النظر إليها بعين الاعتبار والحرص على توخيها "**إنه وحش بشع يقضي على الأخضر واليابس**" كما عبر عنها "**الجد**".

---

[1]– نبهان حسون السعدون، نقد السير ذاتي والقصصي والروائي، دراسة في الخطاب النقدي لمحمد صابر عبد، ط1، 2017، ص: 66.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 454.

التعامل مع خيال وفكر شخص كفيف يثير الفضول وهذا ما أراد إظهاره القاص "**بشير خلف**" في أنه لا يضع قصة فيخضعها لِأصول الفن القصصي، ولكن إبداعه الفني في كتابة قصة تجعلك تبحث عن هذه الأصول الفنية، فهذا الحوار الذي يكتب بتقنيات عالية يضمن للقصة الديمومة والاستمرارية في محاورة عقل القارئ؛ بطريقة فعالة تعالج من خلالها القضايا الاجتماعية بأسلوب حواري بناء وواعي، تتعدد فيه وجهات النظر في محاولة إرساء القيم والمبادئ والتخلي على الأفكار البالية والعقيمة التي لا تثمر ولا تساعد على تطور الشعوب وتقدمها.

نخلص في هذا الحوار المركب الذي وظفه القاص بتقنية عالية أظهرت ثنائية "**البصر/ البصيرة**" وقد أبرز قيمتها الفكرية والفنية التي مكنت من إضاءة تجربة ممعنة في فرادتها وخصوصيتها من منظورات متعددة قوامها استخلاص الحكمة الباقية، وهذا ما قصده القاص حين استهل قصته بقول الفيلسوف "**تيتشه**": " **تريدنا الحكمة شجعانا لا نبالي بشيء. تريدنا أشداء مستهزئين، لأن الحكمة أنثى، ولا تحب الأنثى إلا الرجل المكافح الصلب**"[1]

يرمي إلى أن العاهة لا تمنع تحقق الذات أو تعوقها عن إدراك الجمالي والمعرفي والنضالي لمعاني الحياة واشتراطات الوجود الأقصى مع هذه العاهة؛ بل قد تدفعك إلى تحقيق الذات المبدعة والفاعلة، بالمضي قدما بالكفاح والصبر مهما قست الحياة وتنكرت لأصحابها، لابد من الحكمة والتحلي بالشجاعة من أجل البقاء بتذليل الصعوبات وتطويعها لصالحك لا ضدك وهذا ما أراد مناقشته القاص حين كسر أفق توقع القارئ في تقنية الحوار المركب.

أضاءت تقنية الحوار المركب لحظات العسر والقيد والضغوط الكثيرة في قصة "**مرافئ مغلقة**" التي تجاوزها "**بشير خلف**" بمقاربته المعرفية في فضاء البصيرة.

---

[1]– فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، ص: 31. ينظر: الأعمال غير الكاملة، المرافئ المغلقة، ص: 453.

- الحوار الترميزي:

وهو الحوار الذي "**يميل إلى التلميح والإيحاء بعيدا عن التقريرية والمباشرة الظاهرة والشروحات الزائدة، فالترميز هو توظيف الرمز في نسيج القصة وجعله طاقة تعبيرية فاعلة في النص**"[1]. ويعتمد على مستويين هما[2]:

1- مستوى (**اللفظة/ التركيب**) حيث قابلية الكلمة على التأثير المجازي عن طريق طاقاته الإيحائية والتعبيرية فيصبح الترميز باللفظة التي هي إيحاء خاص.

2- مستوى (**الموقف/ الحدث**) من حيث تأويل الحدث والفعل والبحث عن الإيحاء الشمولي فالإيحاء العام هو تحقيق الترميز للحوار.

من أمثلة الحوار الترميزي قصة (**أشواك على الدرب**) فالقاص يشير إلى الرمزية وبتصريح مباشر من خلال عتبة العنوان، فالأشواك رمز آلام الحياة، وجاءت على (**الدرب**) الذي يدل على المدخل الضيق، فالقاص يحاول أن يكشف لنا من خلال الرمزية وهو أن هذا الدرب الذي يمثل الحياة القاسية، تحفُه الأشواك (الدموع، التقزز، جدب الأرض وذهاب خضرتها، الذل، الأسى، الهموم، الأنفس الضائعة في مهب الريح..). هذه الآلام التي ظهرت من خلال أفعال البطل "**مراد**" المخنوق قهراً أمام هذه الحياة القاسية والضيقة، التي لا تعترف بالقانون ولا بالحقوق بقدر ما تعترف وتؤمن بالحُقرة والمحسوبية والمعريفة وغيرها.. هذه المظاهر التي هي من صميم الفساد الاجتماعي، حصدت الأنفس العالية والهمم الطموحة وكل الآمال والأحلام الرائعة؛ عبر هذا الدرب الذي عبر عنه القاص بالضيق كما وافق دلالته كلفظة جاءت في التركيب.

فالقاص يتحدث لنا عن حال ومعاناة "**محمود**" وكيف كان وضعه وشعوره النفسي حين سأله **رئيس البلدية**: "**هل تعجبك عمي محمود الإقامة في الحي الجديد؟**

---

[1]- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، ص: 32.

[2]- الحوار من قصة (أشواك على الدرب)، ((الدرب الذي يحتضنني ذليلا.. حزين))، ص: 439.

دمعة انزلقت تصل على عالم اختنقت فيه الدموع.. سيلانها ما عاد يثير العواطف الجامدة، رؤيتها لدى البعض. من يومها والحلم يكبر.. يكبر، والنفس خصبة تنتظر من يزرع فيها بيتاً يحتضن عائلة. يتربص بها داء خطير. شرس لا يرحم للانقضاض عليها في كل آن.. تتالت الأيام وفقدت الأرض طراوتها وتشقق أديمها وتصلبت قشرتها"[1].

يعلو ويرفع القاص في هذه القصة من رمزية الحدث حين يحسسنا بهذه الآلام وموت الأحلام مثل الأرض التي تجف وتتشقق وتتصلب وتموت مثلما ماتت الخضرة والنماء، مثلما ماتت أحلامه بأن يمتلك بيتاً يليق بعيشة آمنة وأبقت على بقايا أرواح يبست بمرور الأيام وفقدت خضرتها واستحالت شوكا لا حياة فيه ولا منظر ولا أمل بقي على هذا الدرب الضيق حين قال: "**في مدخل الحي الضيق الذي أقيم به والذي سلخ من عمري عشرين عاماً وهو يزداد تضخماً، مثل كبد يرفض صاحبه احترام شروط الحمية التي وضعها له الطبيب المعالج. الأكواخ الحزينة مُلقاة بهمجية. لفت نظري جمعٌ من سكان الحي قد توزعوا في دائرة كزرعٍ نما عبر مساحة منخفضة نجحت في الاحتفاظ بقطرات مائية إضافية جادت بها السماء، بدلا من أن ينحرف صوب الدرب الضيق الذي يرتمي به بيتنا الطيني عليلاً، جذبني الفضول إلى الدائرة التي نجحت في استقطاب العدد الكبير من الحي**"[2].

كل هذه الرمزية التي ضمنها القاص الحدث عندما جعل "**محمود**" لا ييأس أتت في عبارات موحية بعيدة كل البعد عن التقريرية والمباشرة، ميزت الحدث وأضفت عليه عمقا حسيا ودراميا يفيض بالدلالات والصور المليئة بالطاقة التعبيرية على واقعية المشاهد المحزنة؛ كان لابد لشخصيات القصة التمسك بالصبر مع باقي سكان الحي المتضررين من الحالة المزرية للأكواخ والمساكن المنتشرة على طول الدرب الضيق الحزين كما عبر عنها القاص؛ من شدة الفقر والعوز آملين في حياة أفضل تحت كنف بنايات الحي الجديد

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 442.

[2]– المصدر نفسه، ص: 443.

يدخل في إطار الوعود الكاذبة، نجده مازال يقاوم مثل الزرع الذي يحتفظ بقطرات مائية جادت بها السماء؛ هي بالنسبة إليه رمز لقطرات حلم إضافية تعيد له الأمل والسرور، أمل عله يرمم ما عناه من قسوة العيش طيلة العشرين عاما التي مرت، كان أملا ضائعا لكنه أمل أخير يدفعه في كل مرة لكي يستمر في المحاولة ولا ييأس رغم وجود هذه السلطة الفاسدة المتمثلة في دائرة الحي.

- الحوار المجرد:

هو الحوار الذي "**ينشأ بفعل المواقف الذي يضع المتحاورين في وضع معين داخل المشهد، وهذا النوع قريب من المحادثات اليومية بين الناس إلى حج كبير، فهو حدث إجرائي يتأسس على رد فعل سريع أو إجابة سهلة، لا تتحمل التأويل المتعدد؛ لأنها إجابات متوقعة عن أسئلة عادية ليست فيها رؤية خاصة، ولا يتضح منها موقف عميق في مسألة فكرية أو اجتماعية أو سياسية أو عاطفية**"[1].

ومن نماذج هذا النوع قصة **(رجل على الهامش)** وما كان يدور في البلدة " كان البعض في البلدة يطرح الأسئلة التقليدية التي تطرح كما عاد أحدهم بدبلومه: [2]

-هل سيجد عملاً يا ترى؟

- من سبقوه وما أكثرهم اكتظت بهم المقاهي وشبعت الحيطان منهم.

- لن يسلموه عملا بهذه الشهادة.

- حتى التدريس يشترطون تسوية وضعية الخدمة الوطنية.

- يشترطون على الشباب الخبرة أيضا.

- العمل والمناصب للفتيات.. الأبواب مفتوحة لهمن.

- أنت تعرف لمن يعطى العمل.. حتى بدون شهادات.

- سيكون – حيطست – كأمثاله.

---

[1]- ينظر: فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، م، س، ص: 52.

[2]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 472.

– سيفاجأ بالتذييل المعروف الموافق لكل طلبات العمل.. نأسف حالياً لا يوجد عمل لدينا.

– شهادتك تتنافى وخصوصيات مؤسستنا.

يتبن من هذا الحوار فيها حوار مجرد جرى بين أهالي البلدة، كما يمثل أسلوبا صريحا بعيداً عن الترميز والإيحاءات إذ جاءت الأسئلة والردود سريعة عندما سمعوا بحصول البطل على شهادة التخرج وفرح والديه بها بفخر واعتزاز.

من أمثلة الحوار المجرد قصة (تباريح) من خلال ما دار بين البطل والبنت الصغيرة التي كانت تبيع أكياس بلاستيكية قبل دخولها للمدرسة.

يقول القاص: " مدت إليه الكيسين واستدارت لتبتعد. استوقفها متلهفا: [1]

–بنتي ما اسمك ؟

– اسمي لطيفة يا عمي.

– ردد بصوت خافت: إنك لطيفة والله يا بنتي.

– ألا ترين يا بنتي لطيفة أن تهتمي بدارستك أفضل. الدراسة تنفعك لما تكبرين وهي أحسن وأفيد من بيع الأكياس.

– وكأنها فهمت ما يريد، قد سمعت مثل هذا من غيره. استدارت مبتعدة وهي تقول:

– شكرا عمي.. أنا أدرس حتى أتعلم ولما أكبر أعمل لأعالج أمي المريضة. أبيع الأكياس حتى أشتري الخبز لإخوتي الصغار. في هذا النموذج نجد الحوار الممتد بين "العم" و"البنت الصغيرة" حين مدت إليه الكيسين، بادرها متلهفا في استخبار أمرها فسألها عن اسمها مباشرة وطلب منها في آخر الحوار أن تهتم بدراستها، فهو طلب مباشر لا يحتمل أي تأويل أو إخضاع لمفهوم آخر غير رؤيتها فتاة ناجحة ومتميزة لأنه يستغرب عملها هذا رغم صغر سنها، لكنها فاجأته بردها الجميل والمؤدب ؛ أنها تدرس وتتعلم

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 486.

لتصبح ممرضة وتعمل لتعين إخوتها الصغار، فالحوار السابق ليس فيه رؤى خاصة أو عميقة بدليل سرعة رد "البنت الصغيرة" (شكرا عمي.. أنا أدرس..) فهي لم تفكر كيف تجيبه وماذا ستقول له وإنما أجابته بطريقة مباشرة، ومع ذلك "فالعم" تعاطف معها وحازت على مكانة كبيرة من قلبه حتى أنه كان يخاطب نفسه بصوت خافت "– يكفيني أني أراها بين الفينة والأخرى في هذا السوق أو هذا المكان "[1].

أحسن الكاتب توظيف الحوار المجرد الذي أبدى فيه الحسرة والأسى على هذه الفتاة الصغيرة ونقل عبره تعاطفه واهتمامه بوضعها البنت؛ فهو مقطع يجمع بين الواقع والحياة؛ تمثل في هذه المحادثة التي قد تتكرر يوميا مع " البنت الصغيرة " والهدف منها توظيف هذه التقنية التي جمعت بين الهدف والغاية حين سلط الضوء على هذه الفئة المعوزة في المجتمع الجزائري داخل الأسواق وفي كل الأمكنة.

وفي قصة أخرى موسومة بـ(ليس ابني..) نستشف تقنية الحوار من خلال ما دار بين الأم وابنها وهو يسألها عن والده، أين والدي أنا؟

"– ماما، انظري، أكثر الأطفال جاءوا مع آبائهم، أين أبي أنا؟

– أنظر يا عزيزي إلى ذلك الطفل، مع أمه مثلك، أنت..

– أليس له أب؟

– بل له أب، يمكن أن يكون مسافراً في بلاد أخرى.

– هل أبي أيضا مسافر؟

– بلى يا بني.

– متى يعود إلينا؟

– عندما تصير كبيراً.."[2].

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 120.

[2]– روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1975، ص: 26.

في هذا النموذج نجد أن الحوار الممتد بين الابن وأمه حين يسألها سؤالا مباشراً لا يحتمل أي تأويل أو مفهوم آخر غير رؤية والده ورغبته في أن يكون معه؛ لأنه يرى كل أصدقائه رفقة أباءهم، فيعجب لعدم رؤيته لوالده معه مثل باقي الأطفال، فالحوار السابق ليس فيه رؤى وتأويلات غامضة، بدليل سرعة ردة فعل الأم حينما سألها: متى يعود إلينا ؟ فبادرته بالإجابة: عندما تصير كبيراً..

فهي لم تفكر كيف تجيبه كما سبق ورأينا أو ماذا ستقول له ولكنها أجابته بطريقة مجردة وواضحة ومباشرة عن أبيه – وانتهى الأمر بالنسبة له – فالابن تمكن من أخذ خلفية عن والده وتحققت غايتها في إقناعه بغية رؤيته يرتاد المدرسة؛ وقد عزمت أن تؤدي دورها ودور والده في تنشئته تنشئة حسنة. وهذا ما أظهرته تقنية الحوار المجرد التي وظفها القاص بحرفية بالغة الدقة تنبئ عن تمكنه من تقنيات الحوار الخارجي.

2- الحوار الداخلي:

في هذا اللون من الحوار ترتد الشخصية إلى داخلها، لتقيم حوارها مع العالم الخارجي، عبر أسئلة واضطرابات نفسية، تعكس موقفها تجاه ما يجري، إذ يقوم الحوار الداخلي بدور كبير في كشف أغوار الشخصية وتجلية جوانبها الفكرية والنفسية وتحليل سلوكها في غير حالة من الحالات التي تحاورها: كالحب، والكره، والتضحية والأنانية وما إلى ذلك ويتعلق هذا النمط من الحوار بالنفس وهواجسها الداخلية" ويرتبط بمرحلة انفتاح الكتابة القصصية على علم النفس وإفادته من كشوفه وتحليلاته النفس البشرية "[1].

كذلك نجده يعمل على تكشف الأحداث والزمان ويعطي الفورية في القصة وما يميزه أنه صامت ومكتوم في ذهن الشخصية، وغير طليق ولكنه تلقائي بالنسبة للقارئ.

[1]– ليون سرمليان، تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي، تر: عبد الرضا محمد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد 3، 1982، ص: 85-86.

- المونولوج:

تعد المناجاة أو المونولوج ثاني أنواع الحوار ففي هذا النمط يتحول من حوار تناوبي بين شخصيتين إلى حوار فردي يعبر عن حياة الشخصية الباطنية، إذ لا يخلو أي عمل قصصي من هذا النوع، يعتمد القاص إلى إدراجه داخل العمل السردي لجعل القارئ يضطلع على الخبايا الداخلية (الباطنية) والنفسية للشخصيات، فعرفت كلمة (مونولوج) بارتباطها بقول الشخصية تتكلم وحدها في المسرح، فهو حديث أو كلام شخصية معينة، الغرض منه أن ينقلنا إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخله بالشرح أو التعليق؛ فالشخصية تتحدث مع نفسها وتعبر عن ما يدور داخلها بحيث تجعل العقل يتحدث مع نفسه؛ لذلك نجد أنه "حديث سابق لكل تنظيم منطقي، وذلك لأنه يعبر عن الخاطر في مرحلته الأولى لحظة وروده إلى الذهن "[1].

وعلى ذلك فإنه يعتبر "ذلك التكنيك الذي يستخدم في القصص بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعملية النفسية لديها دون التكلم على نحو كلي أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات من المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام نحوٍ مقصود"[2]. كما يعد في رأي تودروف"تشريح وتفكيك لوعي الشخصية في القصة"[3]. وهو من أهم الصيغ التوصيلية، ويهدف إلى تحقيق الصلة العلائقية بين الذات بوصفها كينونة نفسية متصلة بالخيال والذاكرة معاً، وقد يكون المونولوج وسيلة رئيسية أو ثانوية في العمل القصصي.

---

[1]- ينظر: القصة السيكولوجية، ليون ايدل، تر: محمد السمرة، مكتبة الأديب، بيروت، 1959، ص: 116.

[2]- روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ص: 26.

[3]- تودروف، شعرية النثر، ص: 57.

– كما جاء أيضا معنى المونولوج بأنه "الخطاب الذي ينطلق ولا سامع له تعبر به الشخصية عن أشد أفكارها خفاءً"[1]. ومنه نخلص إلى أنه خطاب يختلج في النفس لا تتكلم به الشخصية مباشرة وإنما هو كلام تعبر به داخلها خفاءً ولا سامع له، فالشخصية في المونولوج تتحدث مع نفسها وتعبر عن أفكارها ومشاعرها صراحة وبحرية كاملة، تكلم الشخصية ذاتها وتناجي نفسها، ويعني مصطلح المونولوج هو كلام النفس.

هناك نماذج متعددة للمونولوج في قصص "بشير خلف" منها قصة ((الأرض تنتحب)) عندما يتحدث القاص المتمثل في بطل القصة "**علي**" مع نفسه عبر تساؤلات عديدة اعتقاداً منه بأنه ضحية للحرمان والتخلف إذا ما استمرت بالبقاء في هذه القرية، فالسارد العليم يسمح لـ"**علي**" بأن يقول ما بداخله عبر مونولوجات عديدة بعد أن بدأت الحيرة تنزع عنه النوم من شدة التفكير:

((لم يزره النوم الليلة السابقة فكلما تقلب على جنبه طالبا النوم تبادر إلى ذهنه:

الأب: الأرض الطيبة يا بني، تبكي حظها التعس.. هجرها أبناؤها.. رحلت عنها الأيدي الحنونة

علي: إنها تحتاج إلى المال والبذور والآلات يا أبت.

الأب: العرق.. السواعد القوية تحولها مصدراً وفيراً للمال، والبذور تصيرها تربة معطاء، لا تسأم ولا تكل.. تدر الخير والبركة.

علي: اليد الواحدة لا تصفق يا أبت.

الأب: يدك في يد غيرك كفيلة بتحويلها جنة من جنان الخلد.

علي: أين الأيدي ؟ الرجال يا أبتي هجروا أرضهم لضيق اليد، عزفوا عن العمل فيها، جذبتهم المدينة، بأضوائها الخلابة، بألوانها البراقة، بالعيش اللين، بالحياة الهنية، بوفرة الأعمال. بشيوع الرفاهية والتسلية فيها.

[1]– فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، ص: 109– 111.

الأب: أرضنا يا ابني، نكبتها الخطيرة في هجرة رجالها.. في عزوف الشباب عن البقاء فيها، تجاهلوا قيمتها، امتنعوا عن التفاعل معها"[1].

يستمر هاجس الهجرة تتخلله شحنات كبيرة من الإصرار والتحدي فيعتقد أنه يستطيع تحقيق السعادة والعيش الهنيء إذا غادر هذه القرية نحو المدينة التي تلمع بالأضواء ليثبت لوالده أنه على صواب داخل نوازع نفسه وذهنه ومشاعره.

لنجد أن هاجس القلق يستمر ويزداد في ذهن "على". يقول القاص: " ترددت في ذهن علي وهو يقطع المسافة الفاصلة بين المحطة وبين منزل أبيه في قول القاص:

– لا تنسنا يا علي اليد قصيرة، والعجز سكن بيننا "[2]. فيظن أنه ثبت عليه المكوث هو فقط في القرية وأن عليه أن يدفع بكل حياته في خدمة الأرض وخدمة عائلته ويعود إلى نفسه مرة أخرى وهو يردد:

" ردد في نفسه:

– ما ذنبي إذا كنت أبغي الحياة السعيدة، والغد الأفضل مثل أقراني، هل قدر لي أن أطحن أيام عمري في هذه القرية المتخلفة القابعة في آخر الدنيا ؟ القلق يمزقني.. الحرمان ينهشني.. "[3].

هذا الحوار الباطني الذي يجري داخل نفس الشخصية "علي" بحيث يسأل نفسه ويحاورها؛ ويمكن أن نستدل على هذا النوع من الحوار في النصوص ذات المونولوج والتي تعقبها علامات استفهام كما في النص السابق، التي أظهرت من خلاله هذه التساؤلات حجم القلق والفزع الداخلي، يعتبر حوارا مزدحماً ومكثفاً أثناء خروجه من القرية صوب المدينة وهو في حالة خوف وقلق نتيجة الانفجارات التي دفعته للخروج (الهجرة) وليس لديه أية طريقة عندما يصل إليها في ظل هذه من حياة مختلفة وحضارية وسعيدة في المدينة؟

---

[1]– الصادق قسومة، علم السرد المحتوى، الخطاب والدلالة، ص: 438.

[2]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 136.

[3]– المصدر نفسه، ص: 137.

في ظل هذا الرعب والخوف" التفت حول نفسه، أطلق العنان لتفكيره:

– لا تنسنا يا بني – اليد قصيرة.. العجز اختار المكوث بيننا.."[1].

رغم كل هذا الاضطراب النفسي والموج الذهني المتلاطم داخل شخصية "علي" إلا أننا نجد تقنية المونولوج تفصح عما يجوب داخله بطريقة ايجابية ليستطيع في الأخير التمييز بين ما هو له وما هو لغيره، يسمع "علي" أخيرا لنداء قلبه وعقله عائدا إلى والده ليصلح أرضه؛ ينعم بجنته في قريته بعيدا عن زيف الحياة وبريق ألوانها الكاذب، يخرج من دوامة صمته منتصرا على كل هواجسه بأسلوب سلس ومنسجم ظهر جليا من لغة القاص استثمر توظيفه لتقنية المونولوج كعملية أساسية في العمل القصصي.

– المناجاة:

هي نمط آخر من أنماط الحوار الداخلي ويمكن إعطاءها مفهوم بأنها "تفكير الشخصية بصوت عالٍ وبتكثيف وتركيز عاليين"[2]. وهي في الأصل تقنية مسرحية، نشأت مع المسرح الإغريقي، وفيها تقوم الشخصية على المسرح بمناجاة نفسها في حديث إنفرادي مسموع من قبل الجمهور، وهي وثيقة الارتباط بالحبكة الفنية وما يتصل بها من أحداث وشخصيات؛ وقد استعارت القصة هذه التقنية المسرحية في محاولة من المؤلف القصصي لاستبطان الشخصيات وتحقيق الموضوعية في العملية السردية بالاستغناء عن حضور الراوي "[3].

إذ تعد المناجاة " خطابا مضمنا داخل خطاب آخر يتسم حتما بالسردية، الأول جواني والثاني براني، ولكنهما يندمجان معاً اندماجاً تاما في النص "[4]. تكون فيها لغة الهمس وبث ما في لواعج الذات إنه بوح إنساني " عندما تفضي الشخصية مكنوناتها على انفراد

---

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 140.

[2]– فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص: 358.

[3]– أحلام عبد اللطيف هادي، جماليات اللغة في القصة القصيرة، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2004، ص: 54.

[4]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، م.س، ص: 137.

ف لحظة من لحظات التطور الحاسم "[1] وعلى هذا يسمى الحوار مناجاة إذ عبر عن المشاعر المتضاربة أو حيرة أو تردد، أي كأنها تجسيد للصراع الداخلي، فهي موقف درامي له غايته في تصوير الصراع النفسي.

ولفهمها أكثر "تمتاز المناجاة بقصرها وتنوع استخدام الضمائر فيها وقد تأتي بضير المخاطب أو الغائب"[2]. بحيث يعمل السارد على تقديم أفكار الشخصية، وهواجسها وتخيلاتها بشكل مباشر من الشخصية إلى المتلقي، مع افتراض جمهور افتراضي صامت.

ومن أمثلة المناجاة في قصص القاص بشير خلف قصة "الحلم والأسوار" حين يتحدث البطل الرئيسي "صالح" مع الوقت والليل ومع باريس الغانية ألقت بنفسها بضاعة رخيصة لكل طالب.. في قوله:

"وأنت وحدك يا صالح في هذه المدينة مع رفاقك تغدقون عرقكم كرهاً أو طواعية.. الجيب انتفخ وأنتم كرات تحت الأرجل الخشنة.. أنت تحمل أفكاراً مشتتة وتعيش عالمك الخاص.. زملاؤك يحلمون بأشياء كثيرة.. وأنت.. أنت حلمك العودة إلى البلد.. سالماً إلى الأهل.. العودة بالغنيمة سرابٌ.. نعم بالنسبة إليك سراب"[3].

تقوم المناجاة في هذا النص على لحظة فارقة بين الحضور والغياب حيث كان التوجه فيها نحو أشياء غير محددة في الخطاب، تقدم موقف الشخصية "صالح" مما يجري لها ويقدم لحظات التفكير التي تقدم وعي الشخصية بما فيها من أفكار مشتتة داخل هذه المدينة، الفاقد فيها للهوية (بطاقة الإقامة) مدة عشر سنوات، يحلم بالعودة إلى الوطن لكنه خلف الأسوار، هذه العشر سنوات هي بالنسبة إليه: " بالنسبة إلي كابوس، وأيامها سجنٌ"[4]

---

[1]– نبيل راغب، بين المناجاة والمونولوج، الفيصل، دار الفيصل الثقافية، المملكة العربية السعودية، ع/100، 1985 م، ص: 75.

[2]– فاتح عبد السلام، الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، ص: 127– 129.

[3]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 267.

[4]– المصدر نفسه، ص: 268.

لا يملك جواز سفر للعودة؛ يقول السادر: "وحدك تفكر في ضياعك في باريس، الحنين يجلدك كل ليلة والذكرى تصلبك على أعمدة الشوق.. لست كالآخرين يرفعون هاماتهم، يسيرون في ضوء النهار مخترقين الشوارع الصاخبة، مقتحمين الأسوار العامرة "[1].

حيث تطرح المناجاة في هذه النصوص ما يحدث من تفكير نفسي تعيشه شخصية "صالح" بطل هذه القصة؛ فهي تناجي نفسها " يحلم بركوب البحر كل ليلة، وشق السحاب والتلذذ بدفء الأهل والوطن"[2]. وحده في داخل تفكيره الخاص يعيش هذا الضياع المقيت؛ المميت في كل ليلة داخل بلدٍ ليس ببلده، هذا سبب له التعب والإرهاق وما فعلته هذه المدينة طوال السنين العشر التي حلت بفكره ونالت من جسده وأخذت تضعف من قوته حتى أصبح: ينزف دماً وعرقاً بلا فائدة.

3- الارتجاع الفني:

قد نجده بمسميات أخرى مثل الاسترجاع؛ وهو أحد أنواع الحوار الداخلي الذي توظفه الشخصية بعودتها في الزمن إلى الخلف، لاستدعاء أحداث عاشتها في الماضي، هذه العودة لم تأتي منظمة بطريقة متسلسلة، وبهذا الاستدعاء للأحداث يضيء مساحات من ماضي الشخصية حيث نجد أن الارتجاع هو:

"قطع يتم أثناء التسلسل الزمني المنطقي للعمل الأدبي، يستهدف استطرادا يعود إلى ذكر الأحداث الماضية يقصد توضيح ملابسات موقف ما "[3]. يتضح من هذا الارتجاع أن الشخصية تمارس نوعا من الاستعادات التذكرية الحالمة، التي تعود إلى الوراء للتذكير بحدث ما يكون قد حدث سابقا فيعيد التلميح له من جديد، وكأنها فترة لها من الأهمية البالغة للعودة إليها في حياة الشخصية، بحكم أن الماضي له ذاكرته الخاصة في عمق الذات الإنسانية، يترك الأثر وقد يترك حتى نوعاً من القدسية لبساطة ذلك الماضي وتعقد

---

[1]- بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 277.

[2]- المصدر نفسه، ص: 277.

[3]- معجم المصطلحات العربية المعاصرة، م.س، ص: 97.

الحاضر، إنه يذكر به المتلقي من أجل الإصرار على استرجاع هذا الحدث داخل المحكي وقد يكون استعاد تكميلي "أيضاً يعمل على سد ثغرة تجاوزها السارد، ويعود بها من أجل إدماجها في السياق العام ووضع المتلقي في صورة ما يحدث من تغيرات"[1]. لشخصيات القصة؛ فهذا استدعاء من أجل توضيح التباس موقف حاضر ويظهر في النص الأدبي عندما "يتحدث فيها المتكلم عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي، أي أن هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه.. ويمكن أن تدخل فيها التذكر وما يتصل بالاسترجاعات الماضية "[2].

وهنا التذكر يؤدي إلى عودة ماضية داخل النص من أجل" إقامة مقارنة بين الوضع الحالي للشخصية ماضيها كما ترد اللواحق في السرد، لإبراز تشابه الوضعيتين أو اختلافهما.. أو ترد اللواحق بالسرد تذكيراً بأحداث سابقة لتأويلها تأويلا جيداً"[3].

من أمثلة الارتجاع الفني أيضاً قصة (أشواك على الدرب) عندما يتحدث رجال الحي عن الوعود الكثيرة والأسماء التي تعلق وتتصدق القوائم المستفيدة من ملفات السكن في الحي الجديد هي بالنسبة للبطل مأساة تتكرر لحظة قراءة الأسماء، مع ذلك كان له أمل في أن يحصل على سكن ينسيه آلامه الشائكة على درب الحي القديم:[4]

"تذكرت حينئذٍ الحوار الذي تبادله رجال الحي في إحدى الليالي. سمعتهم وأنا عائد من العمل ماراً بالقرب منهم:

– تحمل القائمة هذه المرة أسماء جديدة. اختفت بعض أسماء عهدنا بها دوماً موجودة.

---

[1]– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، دار المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989، ص: 197.

[2]– وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، دار الوسام العربي للنشر والتوزيع الجزائر، مكتبة زين لبنان، ط1، 2011، ص: 443.

[3]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة، الدار التونسية للنشر، بغداد، العراق، 1986، ص: 79.

[4]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 440-441.

- أسماء في القائمة لا نعرف عنها شيئاً.
- بل ما سمعنا بها. وما رأينا أصحابها.
- قيل أنهم أصلاً من هذه المنطقة، يظهرون في مثل هذه المناسبات.
- لا يهم الأسماء. ما يهم النية الخالصة. والصدق والعمل.
- الوعود الكثيرة."

إن استدعاء شخصيات أخرى تكون بالضرورة حاضرة كصوت سردي ؛ لتسلط الضوء على ماضي هذه القرية وما يحصل داخل الحي القديم ونظام السلطة الفاسد فيها؛ منح لحوارهما زخماً لكسر الصوت الواحد عبر استنطاق الماضي الذي يتداخل مع ماضي الشخصية في عدم حصوله على سكن في كل مرة تعلق فيها القائمة، هذه القائمة التي تكون من نصيب أسماء وأشخاص لهم يد في تفشي ظواهر اجتماعية خطيرة من بينها (المعريفة..)، ليأتي توظيف القاص لتقنية الارتجاع الفني داخل الحوار رجوعاً إلى الخلف ليفصل تاريخياً ونفسياً في تذكر الحوار المفرد الذي تتوجه به إلى شخصية أخرى؛ فالشخصية الرئيسية تعاني من إخفاقات وخيبات أمل متكررة داخل اللحظة الحاضرة وهذه الإرهاصات في ماضي الشخصية ليست جديدة؛ إنما لها من الماضي ما يبرر قيمتها الدلالية عبر الحوار الاستذكاري للشخصية.

كذلك يبدع القاص في نثر مقاطع لهذه التقنية نذكر مثال آخر من قصة **(المرافئ المغلقة)** عندما كان البطل يتذكر قل"جده" الحريص عن أداء الصلاة في وقتها: "المصالح هي التي تقود الناس يا ولدي، المشاعر، العواطف ألفاظ للاستهلاك لا تؤمن بها كثيرا، قد تغلق في وجهك كل المرافئ التي تقصدها، قد توصد الأبواب أمامك، حينها سل نفسك ماذا قدمت وماذا لم تقدم ؟ هي سنن الحياة هكذا يا ولدي"[1].

[1]– بشير خلف، الأعمال غير الكاملة، ص: 460.

النص أعلاه يستدعي بطل القصة"إبراهيم" من خلال حواره الداخلي لأحداث حدثت في الماضي ومازالت تحدث لذلك جعلها تنشط في نطاق الزمن الحاضر عندما كان يتذكر قول "جده" عن المصالح التي تقود الناس، وأن المشاعر والعواطف مجرد كذبة لا وجود لها؛ وتذكر أنه هائم على وجهه بلا عمل جراء هذه الأوضاع المزرية التي يعيشها كان سببها الفساد الاجتماعي، فالأفكار في داخله بدأت تقلقه ويزداد القلق كلما فكر أكثر، بدأ يسترجع هذا المقطع الذي حدث في الماضي وكان حواراً مع "جده"، وكيف أنه قال له: سل نفسك ماذا قدمت وماذا لم تقدم؟ هذا الاسترجاع يقودنا إلى أن الذاكرة تمارس الرجوع للخلف كتقنية فنية تساعد في استدراك ما غاب أو غفل عنه القاص ولم يدرجه داخل الحدث منذ البداية ليكون ومضة مشعة في نهاية القصة لعودة مثمرة تساعد البطل في الخروج من أزمته الراهنة حيال الحاضر المتأزم الذي يعايشه؛ فشهدنا في هذه العودة مقارنة سريعة بين ما يحدث في الحاضر وبين ما استدعاه من ذاكرة الماضي لأحداث سبقت داخل النص، الهدف منها هو إقامة علاقة تأويلها بين ماضي الشخصية وحاضرها، أو بغية تقديم مساحة للإضاءة على الماضي لسد ثغرة في النص لا يمكن تجازوها إلا عبر العودة إلى ماضي الشخصية؛ فالاسترجاع يمارس آنيا بيد أنه يعالج أحداثاً ماضوية تجد الذاكرة مبرراً للعودة إليها.

1- نستنتج مما سبق إلى أن القاص "بشير خلف" لديه تنوع في حواراته القصصية تارة يتحاور مع الآخر حواراً (مركباً، وترميزاً ومجرداً) وتارة أخرى يتحاور مع نفسه عبر منولوجات وارتجاعات فنية ومناجاة وما إلى ذلك؛ يظهر ذلك جلياً في قصة ((المرافئ المغلقة، أشواك على الدرب، تباريح، الأرض تنتحب، رجل على الهامش، الحلم والأسوار...)) وغيرها من القصص.

2- من الملاحظ أيضاً على حوارات القاص "بشير خلف" أنه يتحدث داخل القصة وكأنه واحد من شخصياتها، ويعيش أحداثها وهذا ما يدل على مدى تفاعله وانسجامه مع شخصياته القصصية كما في قصة (أشواك على الدرب).

3- الحوارات الداخلية كان لها حظ وافر من لغة القاص وهذا الميل للمونولوج الداخلي ربما لأسباب قد تكون الغاية منها ولوج القارئ وتعمقه أكثر في ثنايا نصوصه من أجل الوصول إلى تفكير القاص كما في قصة (الأرض تنتحب) وغيرها من القصص التي يهدف من خلالها لإيصال رسائل ذات عمق مثل ظاهرة "الهجرة" التي تعشش في أذهان الشباب ويغفلون عن أمور لها من الأهمية البالغة ما تستحق منهم إعادة النظر.

4- تبين في حوارات شخصيات القاص مع بعضها تفشي الكثير من الظواهر الاجتماعية الفاسدة والتي قضت على أحلام وطموحات الشخصيات القصصية الحالمة؛ كما في قصة (أشواك على الدرب، المرافئ المغلقة..) في ظاهرة غياب النظام العادل والسلطة القانونية المنصفة، نجد أن شخصيات هذه القصص وغيرها يدفعها اليأس وقلة الفرص إلى الاستسلام أو إلى الضياع كما في قصة (المتاهة).

خاتمة

بعد دراستنا الموسومة بـــ" تقنيات القص في الأعمال القصصية ل"بشير خلف" أسفرت الدراسة عن مجموعة من النتائج نوردها في الآتي:

– انفتاح النص القصصي المقدم بين أيدينا للبحث السردي، وهو عينة قابلة أن تصلح بشكل أكثر قرباً للمنهج المقارن وإن تفرقت بعض النماذج وتفردت بمنهجها الوصفي التحليلي؛ إلا أننا لمحنا بعض الخصائص داخل مسالك تفرقت وتفرعت منابعها بين مزج ودمج مكنت النموذج القصصي إلى أن ينقسم بين المختلف والمتشابه، ومكنت من تعميق مجالات التأويل لتتسع أكثر وقد حمل النص الوجهين، الوجه الأول تمثل في تبعية المنهج السردي للسرديات الأدبية في مظهرها الأولي، جعلته يتناوب بين الاقتراحات السردية الأدبية وبين الالتزام الذي تفرضه الأنظمة السيميائية التي حللنا عينات منها ضمن الفصول.

– نشير إلى أنّ عالم القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا يملكان كثيراً من العناصر المشكلة لبنيتهما المتقاربة وكثيراً من العلاقات التي تسمح بميلاد الثانية من رحم الأولى بخصائص جديدة تكون أكثر إيجازاً وعمقا في إصابة الهدف فيما يبسط بين يدي القارئ العلاقة التي تجمع بنهما في عمل واحد باعتبارهما فنين، ونتاجاً إنسانياً من عقل وذهن مصمم واحد وقد لمسنا هذا في النموذج المدروس لدى القاص" بشير خلف".

– الفعل السردي في مكمنه الجوهري ليس نتاج الفعل التلفظي –بما يشير إليه طابعه اللفظي–، ولكن يتشكل بوجود هيئة مختلفة تقوم بإعادة العالم القصصي واستقطاب أحداث بعينها في محاولة انتقائها لإنشاء محكي معين، إما باستخدام الوسيط اللفظي (اللغة)، أو باستخدام الصورة الفنية التي يتم دمجها معا بشكل نمط وصفي تصوري؛ أو بسياق آخر استخلاص الصياغة التي ينتقيها القاص من أجل ربط وشائج النص بالصورة بنقاط تعمل على المقاربة بالموازاة والمماثلة للبعد اللفظي بالبعد التصوري للقصص بحيث يبدأ النص

بالتجسد من خلاله، وقد تجلى هذا بوضوح شديد أثناء دراستنا للمجموعة القصصية لـــ"بشير خلف".

– انطلقت الدراسة من هدف عام مأتاه البحث في ملامح التجريب والحداثة في القصة القصيرة الجزائرية، باعتبار أنّ القصة لدى القاص "بشير خلف" قد وظفت تقانيات جديدة مستعارة من فنون أدبية وأنواع أجناسية مختلفة ظهرت بوادرها من خلال النص القصصي بما عكسه الشكل وتضمنه المضمون والتقطته حاسة التلقي لدى القارئ والناقد على حدٍ سواء، وقد لمست هذا من خلال الدراسات السابقة لنصوصه القصصية.

– توصلنا إلى أنّ القاص "بشير خلف" له أساليب كتابية جديدة منها مفاجأة الأساليب التقليدية في الكتابة وتشظي الزمان والمكان وتقنية تيار الوعي، وظهر بشكل جلي النموذج المقاوم للاحتلال الفرنسي، من جهة والمقاومة التي استمرت بعد الاستقلال في محاربة بقايا الاستعمار وأتباعه في محاولات لخلخلة الثوابت القومية التي وقف لها القاص بالمرصاد وبين بواعثها ومصادرها ونوه إلى مخاطرها وهو يحاول التركيز على الكتابة النوعية الفردانية مقابل أن تكون صوت فرد ينوب عن صوت الجماعة.

– اكتشاف مصادر ثقافة القاص من خلال قصصه، حيث وجدنا من خلال دراستنا أنّه يواكب العصر كما يبتكر نصوصا جديدة يكاد من خلالها يكتسب أسلوباً خاصا به يطبع كل أعماله القصصية.

– يعتبر القاص "بشير خلف" ممن خاضوا في الكتابة التجريبية التي واكبت مرحلة جيل الرواد وتجاوزته إلى مرحلة تم من خلالها دخول القصة القصيرة مرحلة التجريب والحداثة منذ السبعينيات على يد القاص "بشير خلف" وفي الدراسة التي تمت سلفاً ما يبرر نوعية الكتابة.

– كانت الكتابة في مجال القصة القصيرة قبل عام 1970تنحو نحو التقليد وتتميز بالكتابة الثورية،كما تهتم بالقصة التسجيلية التي تنقل الواقع، إلا أنّ القاص ارتكز عليها كقاعدة

صلبة مكنته من تطوير نموذجه إلى نموذج جديد بظهور مجموعة "الشموخ" المشار إليها سلفاً.

– لا يمكن فصل المضمون على الشكل ولا الشكل عن المضمون في النصوص القصصية، لكن التقسيم في الأطروحة كان لغايات الدراسة وتم الإشارة إلى ذلك.

– النصوص الاستهلالية التي وشحت المجموعة الأخيرة "ظلال بلا أجساد" كعمل فني نعتقد أنّ القاص جدد من خلاله فنه القصصي، وربما أسس لنوع جديد من القصص؛ لتفتح علاقة تواصل ثقافية بين محتوى النص القصصي وبين الاستهلال القصصي الذي هو مرتبط بفكرة القصة، وكأنه يقصد من وراء هذا تأكيد فكرة مشتركة في تلاقح فكري إبداعي يؤكد فيه كل قاص تواصله مع زميله في مشروعه الإبداعي.

– توظيف الثقافة الشعبية بأنواعها في نصوص "بشير خلف" يبدو عملا تجريبيا إبداعيا حقق التفاعل النصي على وجه الخصوص، إذ يمثل المرحلة التقليدية في مساره الإبداعي، وقد وظف المثل سواءً كان شعبيا أو فصيحًا أو مستفادًا من ثقافات أخرى تأتي مندمجة في سياق النص لتحقق في استدعائها غرض المماثلة، وقد تنوعت المناصات في سعي القاص وراء التجديدية بين (الثقافة الشعبية والفلكلور ونصوص شعرية وأدبية)، ومناصات تاريخية توثيقية، ومناصات سردية موجزة، ومناص ديني (من القرآن الكريم)، ومناصات من الفن التشكيلي وغيرها.. ما يميز بنية القصة المكثفة الشعرية مع المناصات الكاملة، ولذا وجدنا أنها تميل إلى الإشارات التناصية أكثر من المناصات.

– إنّ السرد يعتمد على تقنية الاسترجاع الذي يوافق طبيعته، هذا الاسترجاع الذي تحسن الطبيعة اللفظية الإيهام بحضوره نظراً لمرونتها، وذلك يعود لطبيعة خصوصية اللفظي في القصة بحيث تسمح له بنقل المتلقي عبر الزمن وإيهامه بهذا التنقل دون أن يلحظ ذلك، فهو يقرأ الماضي في حدود الحاضر. إنها عبارة عن استمرارية لا تنقطع، يسمح فيها النظام القصصي بالتلاعب بسببية الأحداث وترتيبها كما تشاء دون أن يتهدم النسق النصي أو انسجامه.

– إذا اتجهنا إلى عنصر آخر من عناصر المحكي التي قمنا بدراستها وهو المكان (الفضاء)، فإننا سنكون أمام أقوى العناصر ارتباطاً بالصورة والمشهدية خصوصاً، فقد صنع المكان الصورة وشكل حدودها، الأمر الذي يرتبط بالطبيعة المادية التي تحكمها، مما يجعل عنصر المكان يتجاوز المحكي ويتجاوز السردي ليكون جزءً من بنية هذا الفن، لذلك كان ظهوره قوياً دالاً مفعماً بالحيوية والنشاط الذهني الذي هيمن على فكر القاص وساعد في تشكله على مستواه التخييلي والواقعي فيما ظهر محكومًا بخطية اللغة وزمنها، بشكله البسيط والتسجيلي سعيًا خلف الواقعي، ومن جهة أخرى فقد تشكل ليأخذ وظيفته الأساسية، وهي حمل الأحداث والشخصيات وتنسيق عناصر الصورة.

– لا يمكن أن نغفل عن تقنية الحوار التي جعلت مبنى القصة القصيرة أكثر تماسكاً وأقرب إلى الواقع والمشهدية في رصد الأحداث، وقد لاحظت الدراسة في بناء الجملة القصصية أنّ الحوار بأنواعه –الخارجي والداخلي– قد استخدمته القصة القصيرة في جميع مراحلها، تتراوح بين النمط المجرد والنمط الترميزي ذا النزعة الترميزية، وكذا النمط المركب والوصفي أو التحليلي الذي يحرص على نقل الأفكار والتصورات حول المجتمع، والحياة والدين.

تبقى الأسئلة كثيرة والاستنتاجات أكثر لكن دراستنا كانت محدودة ولم تكن ملمة بكل الجوانب والمجالات لأنّ اشتغال بحثنا كان حول تقنيات القص داخل النظام التلفظي في نمط حدوده السردي ومظاهره، وإن كانت هذه الإمكانيات المذكورة بإمكانها أن تحقق بالبحث العلمي الجاد في المستقبل لدى باحثين آخرين ذلك ما نرجوه ونأمله من خلال دراستنا هاته.

ملحـــق

تمهيد

(1)

يعد بشير خلف من الأقلام الجزائرية الضاربة بجذور الأصالة لمجرى الكتابة بمداد الدم قبل مداد الحبر على الورق، وهو من ألمع التجارب التي حظيت بها الساحة الأدبية في الجزائر من مطلع فجر السبعينيات إلى يوم النّاس هذا، يكتب للقصة القصيرة العربية المعاصرة وما بدلّ تبديلا، تشهد له بذلك –دون أية مبالغة– رحلة إبداعية زاخرة تجاوزت نصف قرن من الكتابة التفاعلية، وإن كان بدأ في ملازمة الإبداع السردي منذ سنة 1972م. فقد تأثر "بشير خلف" ببيئته وظهرت بوادر التأثر في سرد القصة القصيرة فيقول عن ارتباطه بالصحراء: "إنّ للصحراء سردَها، وسرد العرب في جذورها سرد صحراوي إجمالا، إذا كان يُخيل إلينا إنّ الشعر هو فنّ الصحراء الأثير، أو الوحيد فإنّ ذلك سبب الوهم سببه ثبات الشعر أمثر من النثر، والمرويات السردية، أنّ الشفاهية هي مفتاح الصحراء وعنوانها، وهي مفتاح السرد الصحراوي حتّى بصيغة المعاصرة المتأثرة بالكتابة والكتابية.. إنها الكتابة بلغة الرمل.."[1]. انطلقت رحلته مع أول ظهور له "حينما تبلورت في كتاباته مواضيع تتعلق بمنطقة وادي سوف كمشاكل النقل، والصناعات التقليدية، وغيرها، كانت ترسل هذه المواضيع إلى ركن القراء بصحيفة المجاهد الأسبوعي، وصحيفة النصر التي عُرّبت سنة 1972 وأول قصة نشرت لي كانت في سنة 1973 ليتواصل الإبداع القصصي بوتيرة متسارعة محتضنة هذا الإبداع مجلتا: (آمال) و(الثقافة) التابعتان لوزارة الثقافة، وصدرت له أول مجموعة قصصية لي عن هذه الوزارة سنة 1977 ليتواصل الإنتاج القصصي وأرفقت بكتابات أخرى في الفكر الجمالي، والفني، وآخر ما صدر في هذا المجال ثلاث كتب في 2009 عن وزارة الثقافة.

---

[1] فضيلة معيرش، بشير خلف عطاء فكري متواصل، الحوار المتمدن، العدد 4600، 2014/10/11م، 22:02.

لعبت الظروف الجغرافية القاسية إن صح التعبير دوراً في عدم ذيوع صيته، وهو القلم النافذ والحامل لهموم وطنه، ليجد نفسه يتخبط في دائرة التهميش وقلة الاهتمام والتجاهل، ولم يجد دعماً لتوزيع نتاجه المعرفي بكل حمولاته الإبداعية فيقول بحسرة "إنّ الكاتب الذي تصدر له أعمال في إطار محلّي، وهو غير معروف وطنياً على الأقلّ، وعاجزٌ عن الخروج من محلّيته سواء من خلال ما ينتجه، أو من خلال شخصيه الذي يضرب عليه (عزلة إرادية) وينأى بنفسه عن المشاركة في الحركية الثقافية سواء بالعاصمة، أو غيرها من الحواضر بدعوى عناء السفر، وبُعد المسافة، أو ثقل المصاريف من خلال المزاعم الواهية يفرض على نفسه الحصار، ممّا يجعله مغموراً، وكذا نتاجاته التي تكدست لديه، ولا يجد سبيلاً إلى النشر"[1]. بُعده عن العاصمة، حرمه من الحضور في الحركية الثقافية، وقللّ من نشاطه رغم الندوات والملتقيات التي كانت تعقد على التوالي، إلا أنّ الظروف لم تتح له الفرصة أن يكون قريباً ليرسخ كوجه مؤثرٍ في الإبداعية القصصية الجزائرية. رغم هذا لم يتخلى عن اهتماماته في النضال الثقافي، وما شغلته أو صرفته صعوبة الظروف عن الكتابة للقصة القصيرة، لرسوخ إيمانه بالإبداع والكتابة إيماناً مخلصاً، نابعاً من تكوينه وثقافته، كيف لا يشد رحال سفره في عالم الإبداع والنضال في سبيله وهو المجاهد بروحه وقلمه، فروح النضال أعطته القوة والقدرة النادرة في مواصلة دربه وتزويد الساحة الثقافية بحضوره الدائم، فكان من حصادها أن صدرت له المجموعة القصصية الثانية الموسومة بـ"القرص الأحمر" سنة 1986 المؤسسة الوطنية للكتاب. وغيرها فيما بعد من الإصدارات لتوشّح مساره الفكري والإبداعي السّردي، ففي إطار نشْرٍ مشترك، وباقتراح من المرحوم الطاهر وطّار صدرت له عن الجمعية الثقافية الوطنية" الجاحظية" سنة 1999م مجموعتان قصصيتان: "الدِّفْء المفقود"، "الشموخ". ثم في سنة 2007م صدرت له المجموعة الخامسة "ظلالٌ بلا أجساد"، عن وزارة الثقافة في إطار الجزائر عاصمة للثقافة العربية. منذ 2007م بعد أن استهوته الكتابة في مجالات أخرى

[1] حوار مع يومية المساء (آفاق) أجراه الشاعر المبدع بلول محبوب. المساء: 02-07-2010.

غير القصة القصيرة؛ في سنة 2017م، عاد مجدداً إلى صنف القصة القصيرة؛ تحديدا القصة القصيرة جدًّا، عصيّة الكتابة، إذ أصدر مجموعتيْن قصصيتيْن على حسابه الخاص: "ترانيم في حضرة القبح"،"لا قليل من الفرح"،عدد المجموعات القصصية التي صدرت له هي سبعة مؤلفات حتى سبتمبر 2019 .

ولم تكن رحلته رحلة (كمية) عددية، وإنما هي رحلة (نوعية) متميزة، بدا فيها "بشير خلف" مُغامراً في حقل التجريب يدرك أهمية الإبداع المختلف الجديد، ويعي تمام الوعي قلق الابتكار، ويُشع كجمر متوقد يضيء للسالكين نور الهداية، وهو ما ظهر في تطور أسلوبه القصصي من مرحلة إلى أخرى، جراء دأبه المستمر في إيجاد أساليب جديدة تمكّنه من الإضافة إلى تجاربه وإلى رصيده الإبداعي في كل مرحلة من مراحل تجربته الأدبية المتميزة، فقد كان من السباقين لرصد شكل القصة الواقعية التي أرّخت لمسار شعب بين ما حوته قصصه من مُشاحنات عاطفية تسجل الواقع وتسمو بمناخاته السياسية والاجتماعية التي سيطرت على تخوم المرحلة في سبعينيات القرن الماضي، ولم يقف عند مدرج القصة القصيرة بل تخطاه إلى تناول جنس القصة القصيرة جدا ومن أول مجموعة له "أخاديد على شريط الزمن" ومجموعة "القرص الأحمر" اللتان تضمنتا خمس قصص قصيرة ختم بهما، فكانت علامة تجريبية مهمة شكلت أنموذجاً للكتابة الجديدة وللتجريب ولنوع لم يستقر بعد من أنواع القصة القصيرة في تلك المرحلة الحساسة، ليكون له يد السبق في التعبير عن رؤى وأفكار جديدة تفضي به إلى التأمل الإبداعي وضرورات تطوير الشكل إلى شكل (السلسة القصصية) الذي انبرى لديه وتقولب في قوالب وبُنى فنية سمحت بظهور محاولات قصص قصيرة جدا، كانت لديه القدرة على تحويلها وحدات سردية صغيرة، تتراصف وتتنامى لينشأ منها قالب بنائي متصل يختلف عن بناء القصة القصيرة (الخالصة) وتضرب ببونها عن الجنس الروائي بخصائصه المألوفة.

ابتدع بشير خلف نماذج تقف بالقارئ موقف المتأني والمحتسب لما يريد القاص قوله من وراء ما وظفه من رموز جمعت بين الحنكة والذكاء وبين إسقاطات لواقع استعصى

على الجميع، يعبر عن الفوارق الاجتماعية بمعادلات هندسية ساعدته على تصوير العينات وهو يجرب أسلوب الكتابة الساخرة مما ظهر في مجموعته: قصة (الحلم في العيون الصغيرة) فكانت تنويعاً يعاين عن كثب واقع الشعب الجزائري بروح إبداعية تجمع بين المتعة الفنية والوظيفة النقدية.

يعد "بشير خلف من أصحاب الاهتمامات المتعددة في الكتابة، فهو يكتب في القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا وقد لامسنا مواكبته لروح العصر والتطور التكنولوجي من خلال أعماله في استثماره لتقنيات السينما والسيناريو والقصيدة الشعرية المعاصرة في بناء محكي القصة القصيرة، وهو الذي كتب في غير الجنس القصصي كتباً نقدية ووطنية، له ست كتب دراسات في الكتابة للطفل، والجمال والفن، ومقالات فكرية وأدبية، عضو في الإتحاد الولائي للكتاب الجزائريين منذ: 1973، عضو مؤسس مع الكاتب الروائي الطاهر وطار للجمعية الثقافية الجاحظية، يرأس حاليا الرابطة الولائية للفكر والإبداع بولاية الوادي، مفعم بالحيوية والنشاط وروح الشباب تسري في دقائق عروقه ولحمه وتضفي لمعانا خاصا على وجهه، مناضل فذ يتمتع بقدر كبير من الاحترام في الأوساط الثقافية والفكرية بولاية الوادي وبالتراب الوطني ككل؛ وحتى في العديد من الأقطار العربية خاصة الحضائر التي عرفته كاتبا ومتفاعلا نوعيا في شتى المواقع الإلكترونية، مثقف لامع وهو غزير الكتابة لا يكل ولا يمل وقلمه لا يتوقف على المشاركة في تدوين وكتابة الكثير من الدرر واللوامع من النصوص في شتى المجالات التي ستظل شاهداً على هذا الرجل العملاق"[1]. الذي لم تحظى أعماله بالدراسة من قبل الباحثين والناقدين، وقد وجدنا جحودا وشُحا كبيرين من خلال البحث عن مصادر تناولته بالدراسة، لكن يبقى أثره القصصي دالاً عليه، وعلى منهاجه الذي ارتضاه لنفسه ولها كمجال إمتاع ومؤانسة يحمل بذور الإصلاح والتربية ويساعد في تطور القصة القصيرة الحديثة وحتى المعاصرة من أخذ بناء جديد يواكب العصر والتكنولوجيا والسرعة.

[1] بشير خلف، مؤنسات ثقافية، ص: 285.

وقد طرق أيضاً باب الكتابة للطفل التي تعد من أصعب الكتابات وهو القائل: "الكتابة لا تُمنح مثل الحرية هي موهبة.. ممارسة.. وشعورٌ بالمسؤولية.. هي سعي مستمر للإمساك بزمامها، ليس لها وصفة، كما ليس لها دواء، القدرة على الكتابة للطفل تنبع من الذات أولا، ثم من العيش بين الأطفال والتعرف عليهم ومعرفة مراحل نموهم وخصائص كل مرحلة.. القراءة الكثيرة لعالم الطفل".[1]

أدرك الكاتب "بشير خلف" أنّ الأدب الموجه للطفل يلبي شغفه ويكمل إعداده إعداداً صحيحاً للحياة العلمية من خلال المعارف المقدمة له من كثير من المجالات.. التاريخ الجغرافيا الدين والحقائق العليمة، وقد أقرّ بصعوبة هذا النوع من الكتابة للطفل في قوله: "الكتّابة للطفل عصية.. أغلب الكتّاب الكبار في العالم أقروا بصعوبتها، وعجزهم عن ممارستها، وهذا ما وقع للكاتب –أوران هاريس– الذي كلما أراد أن يكتب للأطفال كان لابد أن يعيش معهم.. الأمر الذي اضطره بداية إلى العمل في مدرسة أطفال حيث عاش معهم بدرجة من الصدق يلعب معهم، ويضحك معهم.. ويتكيّف بمشاعرهم"[2]

يقول عنه الكاتب والنّاقد الجزائري جيلاني شرادة (رحمه الله): "ومنذ مطلع القرن الحالي قد توجه نحو الدراسات الفكرية، والبحوث الثقافية ذات الطابع العلمي والثقافي، منها خمس دراسات تتمحور حول العلم والأدب والفنون والجمال، وثلاث وقفات تأملية حاور فيها الكاتب الفكر والثقافة، وهي الكتب الأخير التي تحمل العناوين التالية: (وقفات فكرية)، (مرايا)، (مؤنسات ثقافية)"[3] عالج في كتاب مؤنسات ثقافية عدة محاور أساسية تعالج قضايا مفصلية وحاسمة في تكون تركيبة المجتمع وتطوره: (الثقافة، الهوية، التربية، الإبداع الأدبي، شخصيات وأعلام، حوارات مع الصحافة) عرفنا من خلالها على المفاهيم المختلفة للثقافة وإشكالاتها.

---

[1] فضيلة معيرش، بشير خلف عطاء فكري متواصل، الحوار المتمدن، العدد 4600، 2014/10/11م، 22:02.

[2] بشير خلف، دراسة: الكتابة للطفل بين العلم والفن، ص: 7.

[3] الجيلالي شرادة، إشكالات الثقافة، وكينونة الهوية من خلال كتاب: مؤنسات ثقافية للأستاذ (بشير خلف)، الحوار المتمدن: العدد: 4343، 2014/01/23م، 05:32.

القاص أكبر من أن يؤسر في بوتقة القصة القصيرة، وأكبر من الكتب التي كتبها، له وزنٌ ثقيل في حقل الإبداع، فهو الحامل لهموم وطنه؛ حين يعتريه قلق من أجل جمع شتات عروبته وهويته المستقاة من منبع الدين والإسلام والخلق الرفيع، كتاباته تلامس الروح وتفصح عن التجربة، تترجم خلجات النفس وترفع من مصاف التفكير وإعمال العقل وتحركيه في صور اللغة الواعية المدركة لخطورة ما يراه ويشاهده من مظاهر سياسية واجتماعية واقتصادية وفنية جمالية وغيرها من هموم الواقع الحاضر.

(2)

الأستاذ والقاص والكاتب "بشير خلف بن بلقاسم من مواليد 28-06-1941، نشأ ببيئة صحراوية بولاية الوادي وبالتحديد بقمار، من عائلة فلاحية بسيطة الحال. تلقّى تعليمه الأول في –كُتّاب– القرية حيث حفظ القرآن الكريم وعمره ما تجاوز 12 سنة. رفض أبوه حينها إدخاله المدرسة النظامية الفرنسية خوفاً عليه من التفرنْس وتشويه عقله في مدرسة الكفر.. فاكتفى بأن يلازم الكُتّاب فحسب.. وكان الأب يستعين بهذا الابن البكْر للعائلة في ممارسة الفلاحة أو بيع بعض المنتوج القليل وهو في عُمر صغير لا يتجاوز العشْر سنين.. بعد وفاة الوالد "رحمه الله" سنة 1956 .. تحمّل الابن مسؤولية عائلة تتكون من أمّ أرملة وأخوين أقل "منه عمراً.. فاشتغل في ورشات البناء المحلّية مدة من الزمن. ثم غادر المنطقة إلى عنابة أين مارس التجارة بأجرٍ زهيد جدّاً عند أحد تجار مسقط رأسه، ثم شريكاً في الربح رفقة عمّال آخرين، ممّا مكنه من جمْع بعض المال لينفق على والدته وأخويه من جهة، وما تبقى اتخذ به متجرا صغيرا مستقلا له بمدينة عنابة"[1]. انظم إلى النشاط المكثف أيام اندلاع الثورة التحريرية المباركة وكان ذلك سنة 1958 "في تلك الأثناء كانت الثورة المباركة في أوْجها، بل قمتها النظامية والعسكرية والسياسية، ومن ذلك أنّ مدينة عنابة كانت المدن الرائدة في العمل الفدائي بحكم تواجد آلاف مؤلفة من الكولون المعمّرين، لحق بخلية الفدائيين أواخر سنة 1959 وشارك في أغلب عملياتها

[1] بشير خلف، مؤنسات ثقافية، ص: 310.

الفدائية بالمدينة والتي مسّت خونة اضرّوا بالثورة وهذا بداية سنة 1960 إلى حين إلقاء القبض عليّنا في 20-08-1960 رفقة بعض من عناصر الخلية.

بعد إلقاء القبض عليه وعلى رفاقه، كان مصيرهم المحتوم "تعذيب واستنطاق بشعان في ثكنة بأعالي المدينة –القصبة–.. ثم حجْزٌ قاسٍ بالسجن المركزي فحكمُ جائرٌ بخمسة عشر سنة سجناً بعد محاكمة دامت ثلاثة أيام في شهر ديسمبر سنة 1960.. كما تم نقلي ورفاقي إلى سجن–لامبيس– تازولت حالياً، بقيت 21 شهراً في السجن فقط بفضل الله وفضل الحرية والاستقلال اللذين أنعم الله بهما على هذه الأمة.. لكن السجن شكّل لي محطّات حاسمة في حياتي أين فتح عينيّ على عوالم ما كنت لأدركها في غيره.. ففيه تعرفت على رجالات لهم مكانتهم الدينية والسياسية لدى الأمة الجزائرية أمثال المرحوم أحمد حماني والشيخ شارف وعبد الله فاضل، فاستفدت من التوجيه الديني، والتكوين الوطني السياسي، وكذلك استفدت من الدروس المُنتظمة التي كان يقدّمها لنا أساتذة أغلبهم ينحدرون إلى جمعية العلماء المسلمين الجزائريين.

تمّ الإفراجُ وإطلاق سراحي في شهر ماي سنة 1962، بعد توقيف إطلاق النّار.. ومباشرة التحقتُ بالجيش الوطني الشعبي الفتي. قضيت به سنتين منتقلاً ضمن الوحدات العسكرية من منطقة إلى أخرى.. إلى أن أسْنِدَ إليّ تعليم أطفال رُحّلٍ من منطقة –لمْريج– جنوبي بشار على الحدود المغربية أثناء العدوان المغربي على حدودنا سنة 1963.. أطفال تتراوح أعمارهم من الستّ سنوات إلى ست عشر سنة.. معلّم غر معَدٍّ لمهنة التعليم في بذلة عسكرية".[1]

تابع بشير خلف دراسته في صفوف الجيش الوطني الشعبي فكان جندياً ومعلماً في آن واحد يسرد مسيرته العلمية بقوله: "شاركت في مسابقة امتحان (الممرنين) بمدينة بشار سنة 1964 وأنا عسْكري، حالفني الحظ وكنت من الناجحين، حينئذ سعيت جاهداً لمغادرة الحياة العسكرية، رغم العروض المُغْرية بإرسالي إلى الخارج للاستفادة من تكوين

[1] المجاهد الأسبوعي، حوار أجري مع الأستاذ جديدي إبراهيم، العدد 2238 من 23 إلى 30 جوان 2003.

عسكري عالٍ، إلا أنني كنت متشوقاً إلى المعرفة مستفيداً ومفيداً.. انضممت إلى سلك التعليم في سبتمبر سنة 1964 بولاية عنابة وبمنطقة سدّ –بونامونسة– الذي عايشت مراحل إنجازه وحضرت تدشينه من طرف الرئيس بن بلّة وإلى جانب التعليم شاركت في التكوين العلمي والمعرفي عن طريق الدروس الخصوصية الليلية التي كان يقدمها لنا أساتذة مشارقة من سوريا، ومصر، والعراق بصدق وإخلاص، جزاهم الله كل خير. وفي أكتوبر 1966 كُنت واحدا من ستّ ناجحين في شهادة الأهلية بولاية عنابة التي كانت تضم حينذاك: تبسة، سوق أهراس، قالمة، الطارف"واصل بشير خلف مسيرته التعليمية يعد تحصله على شهادة نجاح في الأهلية، مواصلاً دربه الذي اختاره وحارب من أجله ومازال يزاول مشواره التربوي في تلك المرحلة، ثم تحول إلى منطقة الوادي التي كانت تضمن ولاية الواحات بالأغواط، فورقلة، واصل تحصيله العلمي والمعرفي معتمداً على طاقاته ورغبته في التفوق والنجاح، كان حقاً عصامياً بإرادة فولاذية، تحصل على شهادة البكالوريا سنة 1972 بالجزائر العاصمة، التحق في نفس السنة بجامعة قسنطينة، لكن تدخل الظروف في كل مرة كان يعيق تقدمه، إحساسه بالمسؤولية اتجاه عائلته وبعده على الجامعة جعل الأمر صعباً، فتوجه في سنة 1978 بالمشاركة في مسابقة وطنية نظمها المركز الوطني لتكوين مفتشي التربية وإدارة المعاهد التكنولوجية "وبعد تكوين ميداني لمدة سنة تخرجت مفتشاً للغة العربية. توليت هذه الوظيفة بداية في ولاية ورقلة ثم الوادي من شهر سبتمبر 1979 إلى تقاعدي في فاتح أكتوبر سنة 2001" وواصل نشاطه الثقافي والاجتماعي الذي لم يتوقف إلى اليوم.

(3)

تبدو التجربة الثقافية لبشير خلف وعمله المتصل ضمن جمعية ثقافية بولاية الوادي هي تأسيس الرابطة الولائية للفكر والإبداع، مفعمة بالنشاط والحيوية حيث "تضم في عضويتها مجموعة مثقفي الولاية الحركيين والذين يؤمنون بأنّ الفعل الثقافي حركة مستمرة، ومن ثمة فمنذ إنشائها في أكتوبر 2001 نظمت مجموعة من الندوات الفكرية

سنوياً، المقروءية والمطالعة، دور النخبة في القضايا المصيرية الراهنة، الإبداع بين التنظير والممارسة، الثقافة الوطنية وتحديات العولمة، المجتمع المدني ودوره في التنمية، الموروث الشعبي وقضايا الوطن، الثقافة البيئية.. البعد الغائب؛ أطرها أساتذة متخصصون من الجامعة الوطنية. كما أصدرت الرابطة تسعة كتب بتشجيع أدباء الولاية في القصة والشعر.. إضافة إلى أنّ الرابطة كرّمت المرحوميْن الدكتور أبو العيد دودو وهو حيّ، والدكتور يحي بو عزيز حيث استقدمته إلى مقر الولاية.. أيضاً كرمت فنانيْن كبيريْن من الولاية وإعلامييْن هما: علي جري، وسعد بوعقبة"[1]. هو تشريف يُعلي من شأن الأديب والأدب، وكانت له رؤية مبكرة إلى أنّ الإبداع يحتاج إلى روح مختلفة وثقافة لا تخنقها الظروف القاسية والأزمات التي يمر بها المجتمع العربي، بل تزيد في همة المثقفين لنهوض بالأدب الوطني، وإعطاء فرصة لروح المنافسة في ظل حضور أوجه ومواهب أدبية جديدة، من باب لا بُد للمثقف من ممارسة دوره المنوط به، في مواكبة المستجدات العالمية، وقد شغله هذا الاهتمام كثيراً من أجل جعل هذا المثقف مثل غيره يحسّ بثقل هذه المستجدات من جهة، وتهميشه، وعجزه عن التأثير فيما يجري "إذ إنّ المثقف اليوم يمر بأزمة خاصة جداً.. لا تعبر فقط عن الاغتراب الفكري والمعنوي للمثقف، وإنما تكشف حالة الشتات، واللاانتماء عنده، وهي ظاهرة تشمل كافة المجتمع بكافة فئاته وطبقاته.. أيضاً هناك في العالم العربي انفصال تام بين من يطرح (سلعاً ثقافية) وبين من هو مجبر على استهلاكها، لا لأنها السلع الحضارية الملائمة لواقعه.. بل لأنها السلع المتاحة له، فضلاً عن الإشكالية القديمة الجديدة في علاقة السلطة بالمثقف، المتوترة دوما"[2]. لهذه الأسباب وغيرها كان لابد من وجود صحوة ترجع للنخبة المثقفة مكانتها في المجتمعات العربية والجزائرية بإثراء وتوسيع الأفق واغتناء التجربة الأدبية ضمن الرابطة الولائية للفكر والإبداع والتي ترأسها بنفسه، شهدت تنظيم ندوات فكرية سنوية، وكان المشهد

---

[1] لقاء مع الكاتب القاص بشير خلف أجراه الأديب الكاتب الطاهر يحياوي ليومية: المستقبل في شهر أكتوبر 2008.

[2] نفس المرجع.

المحلّي خلال نشاطه بالرابطة يزيد عن الثماني سنوات يكشف عن واقع المشهد الثقافي بولاية الوادي، يكشف عن حركية ثقافية نشطة تحرّكها فعاليات متعددة، ومختلف الأسماء، والمنطلقات، ولكنها تصب في مجرى واحد وهو مجرى الفكر والإبداع بكل الأنواع، والأجناس، لفعاليات متعددة فكانت الرابطة وفية لهذا الهدف الذي جعلها من خلاله تتغلغل داخل المجتمع، وتجمع حولها النخبة المثقفة من خلال تفاعلها من المستجدات الفكرية المعاصرة كواقع المجتمع المدني، وهي "تختلف عن الجمعيات الثقافية الأخرى بكونها رابطة تحتضن كلّ مناحي الفكر الإنساني، بمعنى أنّها فضاءٌ مفتوح لكلّ الأفكار، والاتجاهات؛ فإذا كانت بعض للجمعيات تتوقف إلاّ عند المواضيع التاريخية، أو محاورها شخصيات دينية، أو إصلاحية.. فإنّ الرابطة تطرح كلّ الأفكار البنّاءة من الطب، إلى العولمة، على الاستنساخ، إلى البعد الثقافي للثورة، إلى الموروث الشعبي، إلى الصحة النفسية للفرد، إلى حوار الحضارات، إلى المعلوماتية، إلى الصوفية ومذاهبها.. كلّ هذه المواضيع، وغيرها تُطرح في الندوات الفكرية السنوية، وفي ملتقى الاثنين بدار الثقافة .. تطرح بدون احتكار، وبدون تشنّج وبحضور جمهور متميّز وفي إطار هادئ، علمي رزين"[1].

وككل عمل إبداعي يشق طريقه بصعوبة ليثبت ذات الإبداع والمبدع وروح البلد في ميدان يضمن له رسوخ ثقافته، سيجد عقبات تواجهه، كذلك واجهت الرابطة نفس العقبات واستبعد القاص بشير خلف أن يفهم خطئا أو أنّ الرابطة بحاجة إلى الدّعم المالي وإن كان مهماً، إنّما أعرب مستوضحاً "قصدنا هو أنّ المجتمع لا يقرأ، لا يطالع أغلبه يكره المعرفة، يعرض عن العمل الثقافي، يُشيح بوجهه عن اللوحة الفنية الجميلة، يرى المسرحية والتمثيل تهريجاً هي للضحك أكثر ممّا هي للمعرفة والارتفاع بالذوق، ينظر للمحاضرة على أنّها مضيعة للوقت، وترف لنوعٍ من المجانين يضيّعون وقتهم فيما لا

[1]لقاء مع الكاتب القاص بشير خلف أجراه الأديب الكاتب الطاهر يحياوي ليومية: المستقبل في شهر أكتوبر 2008.

فائدة فيه.. شعبنا لا يقرأ.."[1] بهذه التصريحات الصادمة وبمقارنة المشهد الثقافي المتردي وبالموازاة مع ما يصرف من مال في مجالات أخرى بسخاء في عبث الدنيا ولهوها؛ لأمر يبعث على الأسى، ويثبط العزائم، في وجود حضور البعض للفعل الثقافي بشكل بروتوكولي مظهري فقط أمام المسؤولين. إلا أنّ آفاق القاص "بشير خلف" ممتدة وواعدة، وبمساعدة منتدى الاثنين بدار الثقافة، وبصفته رئيساً لرابطة الفكر والإبداع، وما قدمه من جهود مضنية لهذا المركز الثقافي، لم يعدم السُبل ويعجزه الواقع، مازال يدفع بالشباب قدماً، ولديه أمنيات لتوسيع فروع الرابطة في دوائر الولاية، رغم نكوص المجتمع وعدم استجابة المثقفين، استطاع أن يؤسس لثقافة وطنية إنسانية أصيلة ومعاصرة معا، رغبة منه في تأسيس أيضاً لفكر نظيف ليكون لبنة من اللبنات المتينة لثقافتنا الوطنية. ليكون مثالاً حياً عاشه الأدب الجزائري، وعايشه الأديب من مكابدة مضنية لإثبات الذات، وإثبات الوجود الأدبي الجزائري، قد لا تشبهها تجارب أخرى تعاني من أجل الثقافة والكتابة في الجزائر، لإيمانه بأنّ الثقافة ليست شعارات نزايد بها هنا وهناك، ولكنها سلوك حضاري نمارسه في حياتنا، وفي مؤسستنا، مسؤولية نشر الثقافة مسؤولية تشترك فيها كلّ المؤسسات، وكما هو عَمِل على تثقيف نفسه في ظروف صعبة جدا، خلقت منه شخصية متميزة، استطاع أن يطلع على ما أتيح له من الآداب العالمية، وحرص على الإطلالة على مجالات أخرى تغذي تجربة الأدب لديه؛ كالفن التشكيلي والسينما والمسرح، وتابع مساره الحيوي في عدم استسلامه للظروف وما تعج به من سلبيات، يركز كل طاقاته في متابعة مسرة أفكاره المثمرة رغم الإمكانيات القليلة المتاحة، هو سعيٌ مستمر في تثقيف المواطن وتكوينه، ورفع مستواه، وتبصره بما يجري في بلده والعالم، وتغذية الطفل وإعداده للحياة هي آمالٌ ونظرة مستقبلية، تبقي ولاية الوادي متألقة ثقافياً وإبداعياً، "وأن يتضاعف عدد مثقفيها ومبدعيها باستمرار، حتى تثري الثقافة الوطنية والعربية، وأن تكون الثقافة مؤثراً فعّالاً وإيجابياً في تكوين الإنسان الجزائري والعربي، تكويناً يرسخ لديه القيم السامية،

[1] لقاء مع الكاتب القاص بشير خلف أجراه الأديب الكاتب الطاهر يحياوي ليومية: المستقبل في شهر أكتوبر 2008..

وحب الوطن، وأن يكون الإنسان الذي يتبوأ الصدارة في كل المجالات، أي أن تكون الثقافة فعْل قيادة وريادة"[1] لنقل صورة من الأحداث والتفاعلات التي تُقَطَّرُ منها تجربة رفيعة جديرة بالاحترام.

(4)

أسئلة منتقاة تحت مظلة النقد:

- **من يومية المساء (آفاق):** مما يعرف عن مدينة الوادي أنّها مدينة الشعر، والشعراء. فكيف اخترتم طريق القصة أم أنّ القصة هي التي اختارتكم؟

يكشف بشير خلف عن الأسباب التي وجهته لاختيار للقصة القصيرة بدل الخوض في غمار الشعر، بردِّ ذلك إلى الظرف العام الذي أحاط بتواجده وميدان تمرسه، يقول" لمّا بدأتُ أبدع القصة بادئ ذي بدْءٍ ما كنت في منطقة وادي سوف، كنت بعيداً عنها بحكم أني في سلك التدريس أنتقل من هنا إلى هناك، فأستقر فيها إلاّ أثناء العطل، وما كان فيها حينذاك أيّ شاعر.. هناك مثقفون زيتونيون، ومعلمون عاديو، وما عرفت المنطقة الشعر الحديث إلاّ ببداية قدوم الشعراء من الشمال الجزائري، سواءً الشعراء العرب الذين كانوا في البعثات العربية للتدريس، أو الشعراء الجزائريين الشباب حينذاك، والذين وسموا بعد ذلك بـ"جيل السبعينيات " كانوا يأتون في إطار عيد المدينة بمدينة الوادي، والمهرجان الثقافي بمدينة قمار، تظاهرتان استمرّتا سنوات عديدة وصارتا تقليداً معروفاً وطنياً، نتيجة هاتين التظاهرتين وغيرها من المناسبات السياسية التي تكون مرفقة، وفي إطار التجنيد والتحسيس، و"التحميس" بشعراء من الشمال، وبطبيعة الحال تعميم التعليم، ونشر اللغة العربية، وتعريب التعليم، وتوزيع المجلات العربية التي كانت تُستورد بعناوين كبير، ومن عدة دول عربية: تونس، مصر، لبنان، العراق، السعودية، ليبيا، هي عوامل مجتمعة أدت إلى الالتفات للشعر، وإيجاد مكانة له في المنطقة ممّا ساعد على بروز الجيل الأول للشعراء في المنطقة في الثمانينيات.. بالنسبة لي في السبعينيات اخترت القصة بالدرجة

[1] حوار مع يومية المساء (آفاق) أجراه مع المبدع بلول محجوب.

الأولى ولمّا تمكّنت منها آثرت يومها ولوج "عتبة الشعر" ونشرت لي مجلة "آمال" بعض القصائد، لكن بتأثير من الدكتور الراحل محمد مصايف أستاذ النقد بجامعة الجزائر، وبقناعة منّي طلقت الشعر إلى غير رجعة، إذْ أنّي اقرب إلى القصة منّي إلى الشعر"[1]

- **من جريدة المجاهد الأسبوعي:** -أنا اعرف أنك تكتب في جُلّ الأجناس الأدبية.. أين يجد الأستاذ بشير خلف نفسه أكثر طلاقة وحرية ومصداقية؟ أفي القصة، أم المقالة (الأدبية النقدية) أو في الدراسة؟ أم في القصيدة؟

أجاب أستاذنا "بشير خلف" على هذه الأسئلة بقوله "أجد نفسي أكثر طلاقة وحرية ومصداقية في القصة، لأنها فضاء حرٌّ -نسبياً- يسمح لي بالتعبير عمّا يجيش في نفسي تجاه عوالم متعددة من الانفعالات الداخلية والتحاور مع الذات تفريغاً لشحنات من الضروري للإنسان المبدع أن يصبها في قوالب إبداعية فنية وإلاّ شعر بالفناء. والقصة بقدره ما هي فضاء داخلي للتحاور مع الذات فإنها فضاء آخر رحب تسمح برصد الظواهر الاجتماعية وسلوكيات الفرد، وهي جنس أدبي يعبّر عن البسطاء في حيواتهم له مساحات إبداعية هائلة، يشكل عليها وفيها رؤاه تجاه العالم وتجاه الآخر.. ثم إنّ وخاصة القصيرة بقدْر ما هي جموحة وصعبة المراس، فإنّ ترويضها وتطويعها فيه مُتْعةٌ، ومن الأصناف الأدبية التي أميل إليها وأتعامل معها المقالة الأدبية النقدية، وقد نشرت عدة مقالات في (المجاهد الأسبوعي) من بينها: حول أدب الطفل، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، المعاناة الأبدية للمبدعين عبر التاريخ من حيث صعوبة الحياة وشظف العيش.. كما أني أكتب المقالة التربوية باستمرار بحكم تخصّصي المهني كرجل تربية وإشرافي أسبوعياً على برنامج تربوي إذاعي في (إذاعة سوف الجهوية)".[2]

- **سؤال من يومية المساء (آفاق):** مما نقرأ في أيامنا هذه عن نص الفلاش باك.. الومضة.. فهل لهذه المسميات وقع في قاموسكم الخاص؟

---

[1] حوار، آفاق.

[2] حوار، المجاهد الأسبوعي.

نلمس في إجاباته الدقة والتصويب النافذ في محاولة القبض على"هذا الجنس الأدبي جنسٌ حديث وهو تطويرٌ للقصة القصيرة المعروفة لدى الناقد والمتلقّي، لكن من المتفق عليه أنها ليست بالإبداع السهل.. هي جنسٌ أدبي ممتعٌ إنّما يصعب الإبحار فيه، والتمكّن منه حتّى أنّ أحد المهتمين عرّف الجنس الأدبي بالقول: (قصة الحذف الفني، والاقتصاد الدلالي الموجز، وإزالة العوائق اللغوية والحشو الوصفي.. والحال هذه أن يكون داخل القصة شديد الامتلاء، وكل ما فيها حدثاً وحوارًا، وشخصيات وخيالاً من النوع العالي التركيز، بحيث يتولد منها نصٌّ صغير حجماً، لكن كبيرٌ فعلاً كالرصاصة، وصرخة الولادة وكلمة الحق.إنّ هذا الجنس من الأدب النثري في أيّامنا هذه تستدعيه عدة ضروريات منها الجمالية التي صارت ضرورة بحكم بشاعة مجريات الحياة في تشابكاتها المختلفة، فالمتلقّي في حاجة إلى جرعات قد لا تتأتّى إليه إلاّ من الأدب الإنساني الراقي الذي هو الفضاء المعبّر عن حقيقة الحياة الإنسانية، وهذه الجمالية يعثر عليها المبدع من خلال "المبضع"[1] الذي به ومن خلاله يشرّح اللغة فيستخرج لآلئها، وكنوزها المخبأة، ويوظفها توظيفاً فنياً يُبهر المتلقي، ويسمو به.. هذا المتلقي صار عصيّا الإمساكُ به في عصرٍ تعددت فيه مجالات المعرفة، وتنوعت تقنيات المراوغة والاصطياد لهذا المتلقّي الذي فقد جلسات الاسترخاء الطويلة، وإيجاد الأوقات الكافية للسرد الطويل، فكان هذا الجنس مناسباُ للظرف الراهن الذي يمتحن فيه المؤلف المبدعُ القاصُّ "فحولته الإبداعية"[2]

أما حديثه عن تجربة السيناريو وتوثيق فيلم تلفزيوني يؤرخ لنشاطه الثوري وهو الشاهد على تفاصيل المرحلة ارتأى أن تكون إجابته مقتضبة جداً لا يتسع لها المجال،

---

[1] المِبْضَعُ: المِشْرَطُ، وهو ما يُبْضَعُ به العِرْ والأديم (ابن منظور، لسان العرب، دار صاد بيروت، م8، كتاب العين المهملة، ص: 13)

- وفي معجم الوسيط (المبضع): المِشْرَطُ. (جمع مباضِعُ)، إبراهيم أنيس وآخرون، ج1.
- جمع :**مَبَاضِعُ** شَقَّ الْجَرَّاحُ الْجِلْدَ **بِالْمِبْضَعِ**:سِكِّينٌ دَقِيقٌ يُسْتَخْدَمُ فِي العَمَلِيَّاتِ الْجِرَاحِيَّةِ لإِحْدَاثِ شَرَطَاتٍ فِي الْجِلْدِ، معجم المعاني الجامع، معجم عربي عربي، https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D9% /

[2] حوار مع يومية المساء (آفاق) أجراه الشاعر المبدع بلول محبوب.

ربما هو حنق في روحه لم يستطع البوح به جراء التهميش الذي عاناه، وعدم وجود مشجعين قادرين على اكتشاف هذه الطاقة واستثمارها آن ذاك فقال في عجالة:"لقد جربت التأليف المسرحي وحتى التمثيل وأنا جندي في الجيش الوطني الشعبي مع العديد من الجنود في سنتي: 1963-1964 من القرن الماضي، ونجحتُ مع غيري، وبمغادرتي تلكم المؤسسة لم تُتح لي، أو لم أحاول أن أعاود الكرّة في هذا العمل الأدبي الجميل لظروف ليس هذا مجال ذكرها؟"[1]، خلّف بهذه الإجابة فراغاً كبيراً وتساؤلات تبحث عن إجابات مقنعة من وراء ما قاله، في نظري أعتبر هذه الإجابة هي من قبيل الصمت أو المسكوت عنه، وهو المعروف بأدبه وتربيته وحسن خلقه وكتاباته الهادفة، فأي تعرية للواقع هو تصريح لا يريد الخوض في غماره ولا داعي له في هذا المقام.

- **من جريدة يومية المستقبل:** إلى أين يتجه الأدب العربي وقد سقطت الإيديولوجيا؟

الإبداع يحتاج إلى روح مختلفة وثقافة لا تقع بين "كانت الأوساط الثقافية فيما مضى، وقبل انهيار المعسكر الاشتراكي تستمد قوتها وحضورها وخطابها الثقافي على نبرة هذا المعسكر، ومن وجود حركات التحرر، وقوة سطوة الاتحاد السوفياتي في مواجهة المركز الآخر، الولايات المتحدة والغرب الأوروبي. ولهذا كانت الأوساط جزءًا من الصراع. وخلال هذه المرحلة كان الأدب والثقافة أدباً وثقافة قتالية، والمقاتل لا يستطيع أن يفكر بشكل هادئ.. ففي ظروف الحر ب الباردة، والحروب الإقليمية المعلنة، يكون المجتمع غاضباً بكامله وعابساً ومكفهراً، ولقد خدمت الواقعية الاشتراكية حركات التحرر لأنها كانت رديفاً لها في طروحاتها، فكان أدب هذه المرحلة أدباً ملتزماً بهذه القضايا.

يرى العديد من النقاد بأنّ الأدب ونتيجة التصاقه القسري بأيديولوجيا هذا المعسكر أكسبه الكثير من التشوهات في الخصائص الجمالية، والوظائف الفنية الإمتاعية، لأنّها كانت تبعده عن التلقائية والتعبير الحر، وتدعوه إلى أن يحمل المضامين السياسية، والاجتماعية المطلوبة، والنتيجة أنّه بعد زوال هذا المعسكر خَفَتَ هذا النوع من الأدب،

---

[1] بشير خلف، مؤانسات ثقافية، ص: 281.

وكأنّه ما وجد يوما، ولا ملأ الساحة الثقافية. إنّ اتجاه الأدب العربي ونتيجة لذلك وبخاصة بعد سيطرة القطب الواحد، وشعور المثقف العربي بالإحباط، وفشل كل المشاريع التي كان يتطلع إليها، ويدافع عنها.. ضرب صفحاً عن العقل والعقلانية التي أوصلت العالم إلى ما وصلت إليه، ومثلما برزت في الأدب الغربي بعد الحرب العالمية الثانية العبثية الوجودية، كفراً بالعقل والعقلانية التي أوصلت العالم إلى ما وصل إليه من الدمار، تخلّى الأدباء العرب عن العقلانية التي أوصلت عالمنا اليوم إلى ما وصلت إليه، وخاصة بعد اكتساح العولمة الشرسة بكل صورها على حياتنا؛ وسيطرة الإعلام، وثورة الاتصالات، وضعف المقروئية في العالم العربي، وتفادي الوقوع في كتابة الأدب الرسمي، ومحاولة استرجاع مكانة الكاتب المثقف في المجتمع؛ اتجه الأدب العربي بعد التسعينيات من القرن الماضي بوضوحٍ أكثر أيامنا هذه نحو اتجاهات أربع:

1-الأدب الصوفي الذي كثر كتابه وشعراؤه.

2-كُتّاب كسر الطابوهات الجنسية، والدينية، والسياسية، النوع الأول تقرباً من المواطن المتوسط العادي، انتقاماً من الجميع وتقرياً من الشباب الناقم الذي نتيجة اغترابه لجأ إلى ما يشبع رغباته في كل شي.

3-ما سُميّ في الجزائر بأدب (الاستعجال) الطي يرصد الأزمات التي يمرّ بها المجتمع ويكتب عنها حينا.

4-اتجاهات أخرى بقيت تراوح مكانها، وأخرى لم تتحدد ملامحها بعد"[1]

سؤال من جريدة البصائر: كتبت القصة القصيرة والرواية والمقال الأدبي والمقال الثقافي إن صحّ التعبير... كيف يمكن توصيف "غياب" النقد في ساحتنا الأدبية الوطنية؟

فأجاب بوجهة نظر عدسة الناقد قائلا: "يقول الدكتور إبراهيم رماني تعريفا للنقد الأدبي: ..النقد الأدبي إنما يسعى إلى معرفة الصور الجمالية، للقطعة الأدبية، وتقدير الصفات الأساسية التي يجب توفرها ليكون النص أثراً فنياً خالدا"؛ إذا كان الإبداع الأدبي

---

[1] لقاء مع الكاتب القاص بشير خلف أجراه الأديب الكاتب الطاهر يحياوي ليومية: المستقبل في شهر أكتوبر 2008.

يحتاج إلى الإضاءة النقدية، فإن النقد يحتاج لبيئة إبداعية خصبة تكفل له التفاعل والتواجد، والاستمرارية، كما تحفز الناقد على الرصد والمتابعة للأعمال الإبداعية في الساحة الثقافية، أيضا تحفز هذا الناقد على العطاء، والمثابرة، وإبراز قدراته الإبداعية كراصد، وموجه؛ فالأدب كإبداع، والنقد كمقيّم لعملية الإبداع كلاهما يسيران جنبا إلى جنب في خطٍّ واحد ليتمم كلاهما الآخر، ويدفع كلاهما الآخر نحو صناعة إبداع راقٍ يحفظ ذاكرة الأمة، ويستفزّ قريحة المبدع، ويعبر عن طموح المتلقّي كطرفٍ آخر في عملية تغذية أطرافها ثلاثة: مبدع، ناقد، متلقٍّ.

في بلادنا وفي السنوات الأخيرة وقد انحسرت المقروئية رغم تواجد الإبداع، وحلّت محلّ المقروئية الوسائط الحديثة، وسيطرة مواقع التواصل الاجتماعي، والعزوف عن حضور الفضاءات الثقافية، والمنابر الإبداعية، والإعلام الثقافي، كما غياب الحصص الثقافية، واستضافة المبدعين أدّت بالنقد الأدبي أن يغيب عن الساحة الثقافية، ويتواجد في الجامعات لا في المنابر، إنما في بحوث ومقالات في مجلّات محكّمة هدف أصحابها الترقية بدل الكشف عن المواهب، ومساعدتها. في غمرة هذا الفراغ، خلا المجال لظهور لون جديد من النقد هو (النقد الجامعي) الذي يستخفّ بالنقد خارج الجامعة دون أن يقدّم البديل المقبول، لأنّ أصحابه باحثون وأساتذة جامعيون منزوعو الذّائقة الجمالية في كثير من الأحوال... يلوكون أفكارا مجرّدة ونظريات مثالية، ويستجمعون ركاما من الأقوال الشرقية والغربية وأثقالا من الهوامش والإحالات، وحين يبلغون النصوص الممتعة الخلاّقة تغلق دونهم، لأن من سمات النّاقد إنْ لم يكن مبدعًا يكون ذوّاقًا للإبداع، مهووسًا بالجمال، باحثًا عنه في ثنايا النصّ، مثمّنًا مبدعه الذي من المفترض أن يتعرّف على المبدع شخصيا، لا على نصّه فحسبْ"[1].

يحمل القاص "بشير خلف" بين طيات التفاؤل حلماً قد يتحقق ولا ينضب معينه ما دامت هناك أقلام تشهد على عصور تطور القصة القصيرة، يقول برؤية تمنح الأمل دائما

[1] حواره مع الأستاذ حسن خليفة، صريح مع البصائر.

في وجه الواقع المظلم، "القصة الجزائرية بخير"، حاول القاص من خلال وجهة نظره "إنصاف القصة القصيرة مؤكدًا في تدخله الذي لا يزال بخير في بلادنا معترفاً أنّ هذا النوع الأدبي صعبٌ جداً جازماً أن من يكتبون الرواية استعصت عليهم كتابة القصة، وأضاف أنّ القصة لم تنته من يومياتها؛ فحكايات الإنسان منذ نشأته قصص يمكن تدوينها، وأنّ العرب عرفوا القصص من كتب قديمة كالبخلاء للجاحظ أو مقام الهمذاني، وأكدّ بأن القصة بخير بدليل أنّ هناك مسابقات عربية وعالمية تقام لاختبار أحسن القصص عبر العامل وتخصص لها جوائز قيمة سنوياً"[1]

رسمت الكتابة لدى القاص "بشير خلف" خط النضال والكفاح وكلمة حق لها صرختها مدوية في عالم كتاباته النقدية، وقصصه القصيرة الفنية، فكانت رسالة الأدب لديه وظيفة سامية؛ وقد اتخذت موقفاً من تقلبات الواقع وأحداث الحياة، وبلغت الرسالة والهدف ومازالت تتطلع بين خلجات نفسه تعبر عن ما يكنه من حب وعطاء دائبين لفن الكتابة النوعية والانتقائية الفردية بلغته الواثقة والمشحونة بالمعاناة والسعادة معا. فيقول "الكتابة رسالة حضارية نبيلة. أن تبدع فأنت فنان.. أن تكتب فأنت تؤدي رسالة سامية وتمارس وجودك بوعي، وتتجاوز ذلك لتلتحم بالآخر أفقياً وعمودياً وزمكانياً، نقدٌ صادق بناء غايته التغيير إلى ما هو أصلح.. الكتابة الحرّة تنقد الخطأ باعتباره سلوكاً مُضراً بالذات والغير كيفما كان الخطأ ومهما كانت قيمته ومرتبته فاعلة.. الكتابة الحرة تبشر بالخير وتوزع الفرح والمحبة، وتفضح الظلم والتحيز والقهر والعدوان"[2]. فحضرت الكتابة بحضور قلم شغوف بالأدب ضارب في القدم.. أحلامه سامقة.. نضاله متواصل.. إصراره على خلق التميز فتح في وجهه عوالم التفرد؛ فهو عصامي التكوين، لم ينتسب

---

[1] موقع الحوار، سهام حواس، خوف النقاد من ردة فعل الكتاب همّشت الأدب القصصي في الجزائر، 2017/10/27م، 2938.

[2] بشير خلف، الكتابة للطفل بين العلم والفن، ص: 69.

إلى أي معهد.. لكنه وضع بصمته في ساحة الأدب كمبدع قلّ نظيره؛ إنه المجاهد والأستاذ والكاتب والقاص "بشير خلف".

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم (برواية ورش عن نافع)

الإمام أبي الفَداء الحَافظ ابن كثير الدّمشقي، تفسير القرآن الكريم، الجزء الرابع، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت– لبنان، 2002.

المصادر:

1. **بشير خلف**، مجموعة "أخاديد على شريط الزمن" مجموعة قصص، مجلة أمال: أدبية ثقافية تهتم بأدب الشباب، عدد 39: ماي– جوان 1977.

2. **بشير خلف**، مجموعة "القرص الأحمر": مجموعة قصص، طبع ونشر المؤسسة الوطنية للكتاب– الجزائر، 1986.

3. **بشير خلف**، مجموعة "الشموخ": قصص، منشورات التبين– الجاحظية (سلسلة الإبداع الفني)، 1999.

4. **بشير خلف**، مجموعة "الدفء المفقود": مجموعة قصصية، منشورات التبين– الجاحظية (سلسلة الإبداع الفني)، 1999.

5. **بشير خلف**، مجموعة "ظلال بلا أجساد": قصص، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة بدعم من وزارة الثقافة، الجزائر، في إطار الجزائر عاصمة للثقافة العربية2007.

6. **بشير خلف**، الكتابة للطفل بين العلم والفن. دراسة. دط، دت.

7. **بشير خلف**، مؤنسات ثقافية. مقالات. دط، دت.

المعاجم والقواميس:

8. **أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور**، لسان العرب، مج4 مادة: ح.و.ر، دار صادر، بيروت. لبنان، د.ط، د.ت.

9. **أحمد القاضي وآخرون**، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، دار الفرابي– لبنان، ط1، تونس، 2010.

10. **فيصل الأحمر**، معجم المصطلحات العربية المعاصرة، الدار العربية للعلوم، بيروت- لبنان، ط1، 2010، ص:128

11. **مجدي وهبة وكامل المهندس**، معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.

المراجع العربية:

12. **إبراهيم أبو طالب**، تطور الخطاب القصصي "من التقليد إلى التجريب.. القصة اليمينة نموذجاً"، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2017.

13. **إبراهيم عباس**، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، د.ط، 2002.

14. **أبلاغ محمد عبد الجليل**، شعرية النص النثري (مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري)، المدارس شركة النشر والتوزيع الدار البيضاء، ط1، 2002.

15. **أحلام عبد اللطيف هادي**، جماليات اللغة في القصة القصيرة، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2004.

16. **أحمد أبو زيد**، دراسات في الفلكلور، دار الثقافة للطباعة والنشر، د.ط، القاهرة، 1972.

17. **أحمد الزعبي**، التناص (نظرياً وتطبيقياً) مقدمة نظرية مع دراسة تطبيقية للتناص في الرواية (رؤيا) لهاشم غرايبية، وقصيدة (راية القلب) لإبراهيم نصر الله، إربد: مكتبة الكناني، 1995.

18. **أحمد المديني**، فن القصة القصيرة بالمغرب في النشأة والتطور والاتجاهات "دراسة"، دار العودة، د.ط، بيروت، 1980.

19. **أحمد بن إبراهيم بن حسن بن يوسف بن محمد بن رضا**، متن اللغة، مج5، دار مكتبة الحياة، بيروت. لبنان، 1960.

20. **الأخضر السايح**، سطوة المكان وشعرية القص في رواية ذاكرة الجسد، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2011.

21. **آسيا قرين**، تقنيات السرد في الرواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة"، دراسة بنيوية تطبيقية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 2015.

22. **آمنة بلّعلي**، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، الأمل للطباعة والنشر، مدوحة- تيزي وزو، 2009.

23. **آمينة يوسف**، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت- لبنان، 2015.

24. **أيمن بكر**، السرد في مقامات الهمذاني، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، مصر، 1998.

25. **جابر عصفور**، المرايا المتجاورة: دراسة في نقد طه حسين، دار قباء، القاهرة، 1998م،

26. **حسن بحراوي**، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

27. **حسنين، أحمد طاهر وآخرون:** جماليات المكان، عيون المقالات، دار قرطبة، ط 2، الدار البيضاء.1988.

28. **حسين القباني**، فن كتابة القصة، مكتبة المحتسب، ط2، عمان، 1974م.

29. **حفيظة أحمد**، بنية الخطاب في رواية النسائية الفلسطينية، منشورات الرعاة للدراسات والنشر، ط1، ت.ن: 2007م.

30. **حميد لحميداني**، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للنشر، ط3، بيروت- الدار البيضاء، 2000.

31. **حنا الفاخوري**، الموجز في الأدب العربي وتاريخه، ج1 (الأدب العربي القديم)، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، 2003.

32. **حنان محمد موسى حمودة، إشراف يوسف بكار**، الزمكانية وبينة الشعر المعاصر أحمد عبد المعطي نموذجاً، عالم الكتب الحديث، جدرا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2006.

33. **حواس بري**، الخصائص الأسلوبية في نماذج وصور، منشورات البصمة، ط1، سلطنة عمان، 2013.

34. **خالد الغريبي**، جديلية الأصالة والمعاصرة في أدب المسعدي، صامد للنشر والتوزيع، 1994.

35. **خليفي السعيد**، البنية السردية في رواية "مرايا متشظية" "لعبد المالك مرتاض" محمد البشير بويجرة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2005.

36. **خيري دومة**، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة 1960–1990، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

37. **رشيد مبارك**، ميثات عربية وشرقية في الشعر العربي الحديث، دار ماهر، 1995.

38. **رفقة محمد عبد الله دودين**، توظيف الموروث في الرواية الأردنية، وزارة الثقافة، عمان، 1997.

39. **سعيد علوش**، عنف المتخيل الروائي، منشورات مركز الإنماء القومي، ط1، 1990م.

40. **سعيد يقطين**، الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت– الدار البيضاء، 1992.

41. **سعيد يقطين**، انفتاح النص الروائي، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2001.

42. **سعيد يقطين**، تحليل الخطاب الروائي، دار المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989.

43. **سعيد يقطين**، قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1997.

44. **سمير المرزوقي وجميل شاكر**، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة، الدار التونسية للنشر، بغداد- العراق، 1986.

45. **سيد غيث**، فنيات الكتابة الأدبية (الرواية والقصة والمسرح والمقال والموال والمونولوج، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط1، الجيزة، 2016.

46. **شاكر النابلسي**، النهايات المفتوحة دراسة نقدية في فن أنطون تشيكوف القصصي، المؤسسة **العربية** للدراسات والنشر، ط 2، بيروت، 1985.

47. **شاكر النابلسي**، جماليات المكان في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994.

48. **شاكر عبد الحميد**، سيكولوجية الإبداع الفني في القصة القصيرة، دار غريب، القاهرة، 2001.

49. **شربل داغر**، (التناص سبلاً إلى دراسة النص الشعري) فصول، مج :16، ط1، 1997م.

50. **شربيط أحمد شريبط**، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)- (دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، د.ط، دمشق، 1998.

51. **الشريف حُبَيْلة**، بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم كتب الحديث، 2010.

52. **الصادق قسومة**، علم السرد؛ المحتوى، الخطاب والدلالة، جامعة الإمام محمد بن مسعود، ط1، 2009.

53. **صلاح فضل**، قراءة في الصورة وصورة القراءة:سلسلة النقد العربي 7، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2014.

54. **صلاح فضل**، لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر، القاهرة- مصر، 2005.

55. **الطاهر الهمامي**، التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، دار صامد، تونس، 2006م.

56. **عالية محمود صالح**، البناء السردي في روايات إلياس خوري، دار الأزمنة،، ط1، عمان، 2005.

57. **عبد الحفيظ خطاب**، إشكالية الحب في الحياة الفكرية والروحية في الإسلام، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، الجزائر، 2004.

58. **عبد الحميد إبراهيم**، ألوان من القصة اليمنية المعاصرة، دار العودة، ط1، بيروت، 1977.

59. **عبد الحميد بورايو**، منطق السرد (دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 1994.

60. **عبد الحميد عقار**، الرواية المغاربية تحولات اللغة والحوار المدارس، ط1، 2000.

61. **عبد الحميد محادين**، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2001.

62. **عبد الرحمن بسيسو**، استلهام الينبوع، مؤسسة سنابل للتوزيع والنشر، ط1، (د.م)، 1983.

63. **عبد الرحيم الكردي**، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، ط 2، القاهرة، 1996.

64. **عبد الرضا علي**، دراسات في الشعر العربي المعاصر (القناع، التوليف، الأصول)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995.

65. **عبد القادر بن سالم**، السرد وامتداد الحكاية، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، الجزائر، 2009.

66. **عبد الله خليفة الركيبي**، القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د.ط، القاهرة، الإبداع بدار الكتب 1969.

67. **عبد الله خليفة ركيبي**، القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1977.

68. **عبد المالك اشبهون**، الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوار الخراط نموذجاً)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010.

69. **عبد المالك مرتاض**، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة (سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب– الكويت، 1998.

70. **عبيد الحمزاوي**، فن الحوار والمناظرة في الأدبين والعربي في العصر الحديث، مركز الإسكندرية للكتب، ط1، مصر، 2001.

71. **عز الدين إسماعيل**، الشعر العربي المعاصرة والمعنوية قضاياه وظواهره الفن، دار الفكر العربي، ط3 (مزيدة ومنقحة).

72. **عز الدين إسماعيل**، توظيف التراث في المسرح، دار العودة، ط5، بيروت، 1988.

73. **علي الخليلي**، البطل الفلسطيني في الحكاية الشعبية، ط1، مؤسسة ابن رشد للنشر، القدس 1979.

74. **علي عشري زايد**، استدعاء الشخصيات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، د.ط، القاهرة، 1997.

75. **علي محمد المومني**، الحداثة والتجريب في القصة القصيرة الأردنية (1967–2000)، دار اليازوري، عمان– الأردن، 2009.

76. **عمر عاشور**، البنية السردية عند الطيب صالح، (البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة الى الشمال)، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2010.

77. **عمر عبد الواحد**، شعرية السرد (تحليل الخطاب السردي في مقامات الحريري)، ط1، دار الهدى للنشر والتوزيع، 2003.

78. **عمر فروخ**، تاريخ الأدب العربي، دار العلم للملايين، ج1، ط4، بيروت، 1981.

79. **غائب طعمه روائيا**، فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005.

80. **فاتح عبد السلام**:الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 1999.

81. **فاضل ثامر**، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

82. **لعموري زاوي**، رمزيّة المرأة في الحب الصوفي: بين إشراقات ابن عربي وتجليات الغيطاني، مدلة الخطاب الصوفي، جامعة الجزائر، العدد الثالث، السنة 2010.

83. **محبوبة محمدي محمد أبادي**، جماليات المكان في قصص سعيد حوارنية (دراسات في الأدب العربي 13)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة- دمشق، 2011.

84. **محمد إسماعيل السيد**، بناء فضاء المكان في القصة العربية القصيرة، الهيئة العامة للكتاب، (د.ط)، القاهرة- مصر، 2010.

85. **محمد أقضاض**، مقاربة القصة القصيرة والقصة القصيرة جدا (في أمريكا- الإسبانية والعالم العربي)، المغرب دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1، عمان الأردن، 2016.

86. **محمد أمنصور**، استراتيجية التجريب في الرواية المغربية المعاصرة المدارس، ط1، الدار البيضاء، 2006.

87. **محمد داني**، الكتابة التجريبية والحداثية في الرواية: دراسة لرواية (مقهى البيزنطي) لشعيب حليفي، ط1، 2016.

88. **محمد رجب النجار**، التراث القصصي في الأدب العربي: مقاربة سوسيو-سردية، المجلد الأول- منشورات السلاسل للطباعة والنشر، ط2، 1995.

89. **محمد عز الدين التازي**، شجرة الرواية في معنى الكتابة وفضاءات التجربة ملتقى الروائيين العرب الأول: مهرجان قابس الدولي، دار الحوار، ط1، سورية، 1993.

90. محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

91. محمد مفتاح، دنيامية النص، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

92. مخلوف عامر، توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، ط1

93. مخلوف عامر، دراسة: مظاهر التجديد في القصة القصيرة الجزائرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1998.

94. مراد عبد الرحمان مبروك، العناصر التراثية في الرواية العربية في مصر: دراسة نقدية 1914–1986، دار المعارف، ط1، 1991.

95. منصور بن محمد بن راشد البلوي، الاستهلال السردي في الرواية السعودية المعاصرة (غازي القصيبي وتركي الحمد) نموذجاً– جامعة مؤته، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت– لبنان، 2016.

96. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية–، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004.

97. مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحّار، الدّقل، المرفأ البعيد)(دراسات في الأدب العربي 12)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة– دمشق، 2011.

98. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء–المغرب، ط3، بيروت– لبنان، 2002.

99. ميساء سليمان الإبراهيمي، السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2018.

100. **نبهان حسون السعدون**، نقد السرد السير ذاتي والقصصي والروائي(دراسة في الخطاب النقدي لمحمد صابر عبيد)، دار غيداء للنشر والتوزيع، ط1، 2017.

101. **نبيل حمدي الشاهد**، بنية السرد في القصة القصيرة (سليمان فياض أنموذجا)، الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2016.

102. **نبيل راغب**، بين المناجاة والمونولوج، الفيصل، دار الفيصل الثقافية، المملكة العربية السعودية، ع/100، 1985.

103. **نبيلة إبراهيم**، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، ط2، القاهرة، 1974.

104. **نزيه أبو نضال**، الشعر الفلسطيني المقاتل، دراسة في الواقعية الثورية، منشورات اتحاد الكتاب والصحفيين الفلسطينيين، (د.ن)، (د.ت).

105. **هاشم ميرغني**، بنية الخطاب السردي في القصة القصيرة، شركة مطابع السودان للعملة المحدودة، ط1، الخرطوم، 2008.

106. **هيرش محمد أمين**، تقنيات الزمن في القصة العراقية، تيمور الحزين نموذجا، كلية اللغات، جامعة السليمانية.

107. **وافية بن مسعود**، تقنيات السرد بين الروايات والسينما، دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، الوسام العربي- الجزائر، ط1، مكتبة زين- لبنان، 2011.

108. **ياسين النصير**، الرواية والمكان "دراسة المكان الروائي"، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، سورية- دمشق، 2010.

109. **يمنى العيد**، تقنيات السرد الروائي (في ضوء المنهج البنيوي)، دار الفارابي، ط1: 1990، ط2: 1999، ط3، بيروت- الأردن، 2010.

110. **يوسف وغليسي**، الشعريات والسرديات، دار أقطاب الفكر، الجزائر، د.ط، 2006.

الرسائل الجامعية:

111. إبراهيم شهاب أحمد، عناصر القصة القصيرة وتطبيقاتها في القصة الصحفية (القصص الصحفية الفلسطينية أنموذجاً)، رسالة ماجستير، مجلس كلية الآداب–الجامعة العراقية، **بغداد،** 2012.

112. وسماح عبد الحميد، التناص التراثي في الرواية الجزائرية، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، د.ط، 1998–1999.

113. جميل إبراهيم أحمد كلاب، الرمز في القصة الفلسطينية القصيرة في الأرض المحتلة 1967–1987، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة– فلسطين، 2004–2005.

114. حصة بنت زيد سعد المفرح: توظيف التراث الأدبي في القصة القصيرة في الجزيرة العربية،رسالة الماجستير، جامعة الملك سعود، السعودية، 1425–1426.

115. عبد الحميد بوسماحة، توظيف التراث الشعبي في روايات ابن هدوقة، رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1991–1992.

116. محمود هلال محمد أبو جاموس، الفني في القصة الأردنية (2000، 2014)، رسالة ماجستير، اللغة العربية/ أدب ونقد/ جامعة اليرموك، إربد، الأردنية الهاشمية/ 2011، قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه الفلسفة، 2017–2018.

المواقع الإلكترونية:

117. أقطاب التصوف الإسلامي، نقلا عن موقع: / https://alarab.co.uk/

118. زينب عيسى صالح الباسي، البناء الفني في الرواية الكويتية المعاصرة، الفصل الثالث، المبحث الثالث، نقلا عن موقع: www.khaw/aa/qazwini.com/65.10.20161911

119. محمد معمري، صحيفة دنيا الوطن، الحل القويم لكتابة قصة قصيرة جداً، 2/4، 2010/09/14. https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/209393.html

120. الإسلام سؤال وجواب، حقيقة العين وطرق الوقاية منها وعلاجها، 19-03-2003م.
https://islamqa.info/ar/answers/20954

121. قصة لعبة الدومينو، 06-02-2018، بواسطة آليات، نقلا عن موقع:
https://www.qssas.com/story/20615

122. سعيد الصوفي- اليمن، ثقافة ومجتمع،، مراجعة: شمس العياري، عين الحسود فيها عود (تخوف بعض اليمنيين من العين والحسد)، نقلا عن موقع:
https://www.dw.com/ar/%D8%B9 -15390753

123. طه حسين الحضرمي، أسلوبية الرواية في الرهينة، شبكة الإنترنت، نقلا عن موقع:
http://foru,stopss.co;/27084.ht

124. بالمشري مصطفى المحور، الأدب والفن، الحوار المتمدن، قراءة في مجموعة ظلال بلا أجساد للقاص الجزائري بشير خلف، العدد: 2077، تاريخ الزيارة:2007/10/23، 10:27.
https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=112963

125. عبد اللطيف غياط، خصوصيات الكتابة المسرحية عند الدكتور محمد العكاظ وهاجس البحث عن قالب مسرحي من خلال التجريب موقع إلكتروني، نقلاً عن موقع:
Membres.Multimanaia.Fr/Kaghat/Laaziz.Html.

الكتب المترجمة :

126. بول ريكور، الزمان والسرد والحبكة والسرد القصصي، تر: فلاح رحيم، ج1، دار الكتاب، ط1، بيروت، 2006.

127. تزفيتان تودوروف، شعرية النثر(مختارات) تليها أبحاث جديدة حول المسرود، تر: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة- دمشق، 2011.

128. تشارلسمورجان، الكاتب وعالمه، تر: شكري محمد عياد، سلسلة الألف كتاب (500)، القاهرة، 1977.

129. جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ط، دمشق، 1977.

130. جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

131. جيرار جينت، طروس: الأدب على الأدب : Palimpestes. La Litlerature، تر: محمد خير البقاعي ضمن كتاب "آفاق التناصية؛ المفهوم والمنظور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

132. جيرار جينت، مدخل إلى جامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، للدار، ط3، البيضاء– المغرب، 2001.

133. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، دار المعارف، القاهرة، 1975.

134. رولان بورنوف، وريال أوئيلية، عالم الرواية، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991.

135. سيزا قاسم ويوري لوتمان وآخرون، جماليات المكان، دار قرطبة، ط2، الدار البيضاء– المغرب، 1988.

136. شلوميت ريمون كنعان، التخييل القصصي، تر: لحسن حمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء 1995.

137. غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، 1992.

138. غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984.

139. ليون ايدل، القصة السيكولوجية، تر: محمد السمرة، مكتبة الأديب، بيروت، 1959.

140. ليون سرمليان، تيار الفكر والحديث الفردي الداخلي، تر: عبد الرضا محمد رضا، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد 3، 1982.

141. يان ما تفريد، علم السرد- مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، مكتبة بغداد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، سوريا دمشق، 2011.

المجلات:

142. أحمد السماوي، المقال السردي.. إبراهيم عبد القادر المازني أنموذجاً، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 4، المجلد 35، أبريل يونيو 2007.

143. أحمد كمال زكي، التفسير الأسطوري للشعر الحديث، مجلة فصول، مج1، عدد 4، 1981.

144. جميل حمداوي، أركان القصة القصيرة جداً ومكوناتها الداخلية، صحيفة المثقف، العدد: 5322، المصادف 1-04-2021

145. رويدي عدلان، الرواية وأسر الإيديولوجيا قراءة في الأنساق الثقافية في رواية كريماتوريومسونتا لأشباح القدس لواسيني الأعرج، جامعة جيجل.

146. علي عشري زايد، توظيف التراث في شعرنا العربي المعاصر، مجلة فصول، العدد: 1، 1 أكتوبر 1980.

147. قاسم عبده قاسم، الشعر والتاريخ، مجلة فصول، المجلد 3، العدد 2، 1983م.

148. محمد عبيد الله، التفاعل مع التراث في القصة القصيرة العربية، مجلة الكلمة، دراسات، العدد 132، أبريل 2018.

149. نصيرة زوزو، بناء المكان المفتوح في رواية طوق الياسمين، مجلة المخبر، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع8، 2012.

150. يحيي معروف، (دراسة نقدية لدوافع التشاؤم بالغراب بين الفارسية والعربية)، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، السنة 3- العدد 10- صيف 2013/1392.

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

مقدمة..... أ-هـ

الفصل الأول

مصادر "بشير خلف" الثقافية

أولاً: مصادر دينية 09

ثانيا: مصادر من التراث الشعبي 24

ثالثا: مصادر من التراث الأدبي.....46

رابعا: مصادر ثقافته الفنية.....74

خامسا: مصادر أسطورية 80

سادسا: مصادر صوفية 90

الفصل الثاني

تطور القص لدى "بشير خلف"

توطئة..... 103

أولاً- المرحلة التقليدية من التقليد إلى التجريب..... 103

1- القصة المقالة/ الخبر 113

2- القصة القصيرة/ اللغة العامية 123

ثانياً- مرحلة التجريب وتداخل الأجناس..... 131

1- القصة القصيدة..... 131

2- القصة القصيرة جدا/ الومضة 141

3- القصة السلسلة (المشهدية)..... 167

4- القصة اللوحة/ اللوحات المشكلة للحدث..... 175

الفصل الثالث

تقنيات السرد في المجموعات القصصية"الأعمال غير الكاملة"

لدى "بشير خلف"

أولا: قصة الزمن (المفارقات الزمنية)..... 193

1- الترتيب 195

2- الديمومة 209

3- التواتر 226

ثانيا: قصة المكان (علاقة القاص بالفضاء القصصي)..... 234

1- المكان الحقيقي والمكان المتخيل 237

2- أماكن الانتقال 254

3- الأماكن المغلقة..... 267

ثالثا: قصة الحوار (جمالية تقنية الحوار) 275

1- الحوار الخارجي 278

2- الحوار الداخلي..... 292

الخاتمة 304

ملحق 309

قائمة المصادر والمراجع.....329

فهرس المحتويات

ملخص

الملخص:

تناولت هذه الدراسة "بشير خلف" قاصا متخصصا في فن القصة القصيرة، وباثا لغويا لمختلف القضايا الشائكة والراهنة التي عاينها من خلالها، وسمت دراستي بـ "**تقنيات القص في الأعمال القصصية عند بشير خلف**"، حيث تطرقت فيها إلى العناصر التالية: مصادره الثقافية، تطور القص لديه، وبعض التقنيات التي استعملها في سرده القصصي. توصلت من خلالها إلى رؤية القاص للمجتمع الجزائري بزوايا مختلفة عرضت ثقافته الواسعة داخل محكي قصصه، ظهرت فيها القرية والمدينة جراء الصراع الناجم بين شخصيات قصصه بين ثنائية (المركز والهامش)، واستمر في مسيرة عطائه مع محاولات التجريب بغاية التجديد وتخريج القصة القصيرة كفن لا تحده حدود القوالب الجاهزة في تشكيلة فنية ترتكز على اللغة وتتجاوزها بتقنيات لغوية وأخرى غير لغوية (أيقونية)، في حين رسمت خطة لذلك تمثلت في الفصل الأول: مصادره الثقافية، الفصل الثاني: تطور القص لدى القاص، الفصل الثالث: تقنيات(الزمان، المكان، الحوار)، واعتمدت في دراستي هذه على المنهج الوصفي التحليلي وبعض تقنيات المنهج السيميائي والبينوي، كما اتكأت الدراسة على بعض المصادر والمراجع التي تناولت القصة القصيرة وتقنياتها مما يسر لي الإحاطة بموضوع بحثي هذا.

الكلمات المفتاحية: بشير خلف؛ القص؛ القصة القصيرة؛

Abstract:

This study dealt with “Bashir Khalaf”,a storyteller specialized in the art of the short story, a linguistic path to the various thorny and current issues through which he examined.My study was characterized by “The Techniques of Storytelling in the Storytelling Works of Bashir Khalaf”, in which I touched upon the following elements: his cultural sources, the development of his storytelling, and some of the techniques that he used in his storytelling.Through it, I came to the narrator’s vision of Algerian society at different angles that presented his wide culture within his storytellers, in which the village and the city emerged as a result of the conflict between the characters of his stories between the duality (center and margin).He continued his path of giving with attempts at experimentation with the aim of renewal and the graduation of the short story as an art that does not limit the boundaries of ready-made templates in an artistic collection based on language and transcending it with linguistic and non-linguistic techniques (iconic).While a plan was drawn for this, it was represented in the first chapter: his cultural sources, the second chapter: the development of storytelling among the narrator, and the third chapter: techniques (time, place, dialogue). In this study, I relied on the analytical descriptive approach and some techniques of the semiotic and anatomical approach. The study also relied on some sources and references that dealt with the short story and its techniques, which facilitated my briefing on this research topic.