الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

المركز الجامعي صالحي أحمد – النعامة -

معهد الآداب و اللّغات

قسم اللّغة و الآدب العربي

شعرية السرد في المجموعتين القصصيتين (ما حدث لي غدا، ووفاة الرجل الميت) للسعيد بوطاجين أنموذجا.

أطروحة الدّكتوراه المكملة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د في اللغة و الأدب العربي تخصص نقد ودراسات أدبية.

من إعداد الطالب:

حساني عبد الغني

إشراف الأستاذ الدكتور

أ.د: بكري أحمد شكيب.

لجنة المناقشة :

الاسم و اللّقب	الرتبة	المؤسسة الأصلية	الصّفة
صباح لخضاري	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي - النعامة	رئيسا
أحمد شكيب بكري	أستاذ محاضر أ	المركز الجامعي - النعامة	مشرفا ومقررا
طيبي أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	مناقشا
محمد رغوان	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	مناقشا
عبد المجيد رخروخ	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي - النعامة	مناقشا
بغداد بلية	أستاذ محاضر أ	المركز الجامعي - النعامة	مناقشا

السنة الجامعية: 2021م/ 2022م

إ هـــد ا ء

إلى من علَّمني كيف أقف بكل ثبات فوق

الأرض أبي المحترم

إلى نبع المحبة والإيثار والكرم. أمي الموقَّرة

إلى أقرب الناس إلى نفسي. زوجتي المخلصة

إلى روحيّ وقُرّة, عيني ونبض فؤادي. بناتي

إلى جميع من تلقَّيتُ منهم النصح والدعم

أهديكم خلاصة جُهدي العلمي.

شكر وعرفان

الحمد لله والشكر له كما ينبغي لجلاله وعظيم سلطانه، عدد خلقه ورضا نفسه وزنة عرشه ومداد كلماته على أن منّ عليّ بإنجاز هذه الدراسة، والصلاة والسلام على أفضل الخلق نبينا محمد وعلى آله وصحبه وسلم تسليماً كثيراً.

أتوجه بالشكر الجزيل والتقدير إلى الأستاذ الدكتور المشرف " بكري أحمد شكيب" على كل ما قدمه لي من توجيهات ومعلومات قيّمة ساهمت في إثراء موضوع الدراسة في جوانبه المختلفة، كما أتقدم بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة، دون أن أنسى الأستاذة الدكتورة صاحبة المشروع " صباح لخضاري"

كما أتقدم بالشكر الجزيل لكل الأساتذة المؤطرين للجنة تكوين طلبة الدكتوراه دفعة 2017م، وعلى كل ما بذله الأساتذة من مجهودات، في متابعة مسارنا التكويني .

مقدمة

المقدمة:

تمثل القصة أحد أنواع الفنون الأدبية، التي ما زالت محط اهتمام المبدعين والدارسين على حد سواء، فقد استطاعت أن تفرض وجودها، و تستوعب مشكلات الإنسان وقضاياه مستخدمة في ذلك دعامة السرد و فنياته، وقد ورد ذكرها في القرآن الكريم ملازمة للحسن في قوله تعالى: ﴿ **نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَآ أَوْحَيْنَآ إِلَيْكَ هَٰذَا الْقُرْءَانَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِۦ لَمِنَ الْغَٰفِلِينَ** ﴾[1].

ويشكل الحديث عن القصة سجالا معرفيا من حيث؛ نشأتها وتطورها وخصائصها وعلاقتها بالرواية، إلا أن البحث ينأى عن التأريخ والتأصيل إلى الوصف والتحليل، وبما أن هذا الفن الأدبي قطع أشواطا معتبرة، رغم مساره القصير إلا أنه حظي بمكانة مرموقة من لدن المهتمين والنقاد، ولايزال شأن القصة في الجزائر غير منفصل عن مسارب هذا التحول وعن مسارات هذا التطور، فقد أضحى الفن القصصي ركيزة له خواص تميزه وكتّاب يرفعون شأنه بعيدًا عن الاجترار العام للمواضيع، مما يؤكد الطابع التخييلي لهذا النمط في مقابل السرد الواقعي.

وتعد نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات إيذانا بمرحلة جديدة في القصة الجزائرية القصيرة، لما حملته من تغييرات في الشكل والمضمون، فقد بدأت تخلق الجديد في صياغة مبناها القصصي بكل عناصره المتفاعلة، أي تمنحنا جمالية تبدأ من العنوان الذي

1 القرآن الكريم سورة يوسف برواية ورش عن نافع الآية 03.

هو أصغر وحدة في النص، لتشمل الزمان والمكان والأحداث والشخصيات، وتوظيف تقنيات جديدة في الكتابة والاهتمام الكبير باللغة، وقد تنبه القاص إلى جدوى سلطة القص وسعى إلى إعمال فكره لتنمية ملكته السردية، فكان كل قول أدبي بحاجة إلى شعرية تحكمه وتضبط مقولاته، منذ نشوئها الأرسطي إلى ثورتها الطليعية على يد الشكلانيين الروس.

وعليه يسعى البحث إلى مساءلة ضروب السرد القصصي وتقنياته في المجموعتين القصصيتين للسعيد بوطاجين، وهي محاولة ضمن حلقات معرفية متواترة أخذت على عاتقها تحليل البنية السردية، غير أنَّ منحى هذا البحث يتجه إلى شعرية السرد القصصي، وقد تمثلنا عينات منها للدراسة.

وانطلاقا مما سبق اخترنا مجموعتين قصصيتين "للسعيد بوطاجين" (وفاة الرجل الميت، وما حدث لي غدا)، لما أثارت من فضول عندنا يتعلق بما تحويه من تجديد وقلب للغة والمعايير الفنية، لأن نصوصه تتسم بالعبثية في ظاهرها، ولكنها هادفة في باطنها، إضافة إلى العناوين الغريبة التي تستدعي الوقوف لمساءلتها.

إنَّ المجموعتين القصصيتين اللّتين أسلفنا ذكرهما استوقفتانا كلما قرأناهما، لأنَّ السّعيد بوطاجين قد أسّس من خلالهما لغة شعريّة جميلة التعابير عميقة الدلالات، أظهر فيهما التّمكن اللّغوي، وحسن التحكم بالرصيد الكامن في ذهنه، إلى جانب إظهار قابلية لغته لتعدد القراءات، وهذا التّميز اللّغوي يشكل توتراً للقارئ واستفزازاً له، وهذا ما فعله بنا

عمله الفنّي، فقد شدّنا إلى متن القصّة، وجعلنا نعيش اللّحظة معه ونقاسمه حياة شخصياته.

وهذا ما استدعى اهتمامنا، وكان كفيلا بأن يدفعنا إلى معرفة أكثر بخبايا هاته المجموعتين القصصيتين، ومن الأسباب الأخرى التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع هي محاولة الكشف عن تلك الدلالات الموجودة داخل تلك القوالب اللّغوية، ومدى ملامستها للواقع الاجتماعي في تلك المرحلة، وقد كان اختيارنا "للسّعيد بوطاجين" لعدة دوافع منها: أولاً لاعتبار قصصه تشدّ انتباه القارئ لأوّل وهلة من خلال عناوينه المستفزة والمتناقضة، مما دفعنا للاطلاع وخوض غمار التجربة، كمحاولة منا للبحث عن سر السّعيد بوطاجين وراء هذه الغرابة، لنستمتع بعدها بوجود مادة قصصية غنية.

الدافع الثاني هو القيمة الأدبيّة للقاص "بوطاجين" فهو قلم أدبي معروف وشخصية ملمة بقضايا واقعه، ومتوتر إزاء أحوال أمته، وهذا يظهر جلياً في جل أعماله القصصية.

والإشكالية التي يمكن أن نطرحها تتجلى في: ما هي مكامن الشعريّة السردية في "ما حدث لي غدا، ووفاة الرجل الميت" ؟، ما الدلالات الفنية والنصية المختبئة في عناوين المجموعتين القصصيتين، وهل هي تحوز على سردية وجمالية ؟، كيف تشكل الزمن والمكان داخل المجموعة القصصية؟ أمن خلال التناقض الذي مثلته الموضوعات التي تناولتها المجموعتين القصصيتين، والتي رسمت بطابع السخرية ابتداء من العناوين إلى القصص، أم في العبث بالزمن؟ .

على ضوء هذه الاشكاليات، اعتمدنا في هذا البحث المعنون بـ" شعرية السرد في المجموعتين القصصيتين للسعيد بوطاجين"، على خطة لتحديد اتجاهه، وإنشاء معالمه فقد تضمنت خطة البحث مدخلاً، وثلاثة فصول وخاتمة لأهم النتائج.

فقمنا في المدخل المعنون بـ(المصطلح والتأصيل) بتسليط الضوء على الشكلانيين الروس الذين كان لهم السبق إلى السعي في تحديد السمات الخاصة باللغة الشعرية، ثم تطرقنا إلى مصطلح الشعرية عند رومان جاكبسون، الذي يعد من أبرز الذين أفردوا بحوثا خاصة في الشعرية، والأدبية فشكلت أعماله منعرجا هاما في مسار الدراسات الشعرية ولهذا اكتفينا برصد أهم قاماتها من خلال المبادئ التي وضعها الشكلانيون لإرساء علم أدبي دفع الدراسات النقدية قدما، ثم قمنا بتعريف السرد والبنية السردية.

أما الفصل الأول فجاء موسوما بـ " شعرية العنوان في المجموعتين القصصيتين" وقد حاولنا الانفتاح على مفهوم العنوان، لأن قصص السعيد بوطاجين غير مرسومة الملامح، فشخصياته طغت عليها السوداوية، مما جعل من عناوينه المستفزة مركز اهتمام، ليجذب القارئ ، وفي الوقت نفسه يدخله في دوامة كبيرة بين الغموض والاستفزاز فلا يمكن الولوج إلى النص إلا من خلال تحليل العناوين، واكتشاف دلالاتها، فكان من المجدي استقصاءها وصفيا، ومزاوجة التنظير بالتطبيق للكشف عن السبب الكامن وراء هذا الغموض.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ" بنية الزمان والمكان" خصصناه لدراسة البنية الفنية للمجموعتين القصصيتين، فكان تركيزنا على الزمان والمكان، وتبيين مدى تفنن القاص في طرق تصريف الزمن لمستوياته المختلفة، من خلال التلاعب بالزمن وكسر عمود التراتبية الكرونولوجية له، معتمدا في ذلك على تقنية المفارقات الزمنية المبنية على الاسترجاع والاستباق، الحذف والخلاصة، التي هي أساس الإخراج السردي للعلاقات الزمنية القائمة بين زمن القص وزمن الحكي، كما أن المكان لا يختلف عن الزمن في الدور الذي يقوم به، فالمكان عند القاص هو المحرك الأساسي للحدث، ومسبب لما تقوم به الشخصيات من حركة داخل النص، وليست مجرد وعاءٍ أو حيزٍ للحياة.

ثم تناولنا في الفصل الثالث المعنون بـ "السخرية في وفاة الرجل الميت، وما حدث لي غدا" تمظهرات التجديد في المجموعتين القصصيتين، من حيث توظيف السخرية فالقاص أكسب دلالة خاصة للنص حين انسجم مع المحكي، ولعب دورا مهما في مغامرة الكتابة، ليغوي القارئ ويدفعه لاكتشاف الدلالات المندسة في طيات النص، من خلال الخرق الواضح للّغة واللّعب بها، وخلق إيقاع خاص في السرد.

وخلصنا إلى خاتمة تتضمن أهم النتائج المتوصل إليها، والتي تبقى قاصرة في ظل الطابع المنفتح للنص، فمادام النص مفتوحا فشعريته تبقى مفتوحة أيضا.

ولقد اتبعنا في هذه الدراسة على الوصف والتحليل، والذي سعينا من خلاله للوصول إلى نتائج، مبتعدين قدر الإمكان عن إصدار الأحكام.

واعتمدنا في دراستنا على المراجع التي لها علاقة بالشعرية والسرد، ولكي تكون الدراسة في إطارها الصحيح، فقد أفادت من الجهد التراكمي الذي حصّله البحث لأبرز منظري النقد الأدبي، والتي شكلت زاد هذا البحث، ومنهم الشكلانيون الروس، ومستعينا بغير القليل من المراجع، (كنظرية البنائية في النقد الأدبي لصلاح فضل)، و(تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين)، و(كتاب الزمن في الرواية العربية لمها حسن القصرواي) و(بنية الشكل الروائي لحسن البحراوي)، (مفاهيم الشعرية لحسن ناظم)، وغيرها من المراجع الأخرى" .

أما فيما يخص الصعوبات التي اعترضتنا في البحث، فتكمن في (**العنونة**) وخاصة في جانبها التطبيقي، ولصعوبة فهم مقصدية القاص في كل قصة، لأنها تدخل القارئ في دوامة هذا من جهة، ومن جهة أخرى الكم المعرفي للقاص، لأنّ الكثير من الأمور استدعت منا الوقوف مطولا للإحاطة بها.

وأخيراً أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير للأستاذ "بكري أحمد شكيب" على النصائح، والتوجيهات التي قدمها لي، وعلى مساعدته لنا لإتمام هذا العمل.

وأخص بالذكر الأستاذة: "صباح لخضاري" صاحبة المشروع، جزاها الله عنا خير جزاء، كما أشكر لجنة التكوين التي كان لها الفضل الكبير في متابعة مسارنا التكويني وكل من أمد لي يد العون، سواء من قريب أو من بعيد.

حساني عبد الغني 10-12-2020 بشار

المدخل

المصطلح والتأصيل (الشعرية والسرد)

1) الشعرية.

2) المدرسة الشّكلانية الروسية.

3) مفاهيم الشعرية.

3-1 الشعرية لغة.

3-2 الشعرية اصطلاحا.

أ شعرية جاكبسون.

ب شعرية تودوروف.

ج شعرية جون كوهين.

4) السّرد.

5) البنية السّردية.

6) فلاديمير بروب والسّرد.

1 الشعرية:

من بين المصطلحات النّقدية التي شابها كثيرٌ من الغموض، سواء على مستوى صياغتها أي ترجمتها، أو على مستوى تحديد مفهومها، نجد مصطلح الشعرية والسبب في ذلك أنه لدى علماء الغرب يتداخل مع علومٍ أخرى، وفروعٍ لغويةٍ ظهرت نتيجة تطوّر العلوم اللّغوية وظهور اللّسانيات، أمّا على مستوى المصطلح فهو واحد (Poétic) ذو الأصل اليوناني، في حين ظهر هذا المصطلح عند العرب بصيغٍ متعددةٍ وتعاريفَ متنافرةٍ، فهل يعود ذلك إلى الأصول المتعددة التي اهتمّت بهذا المصطلح؟، وهل هو مصطلح غربي ترجم واستحدث في الآونة الأخيرة على مستوى النقد العربي؟، أم أنّ له جذورًا تضرب عميقًا في تاريخ هذا النّقد؟.

نظراً للطّبيعة الزّئبقية لهذا المصطلح، واختلاف تعريفه باختلاف الأمم التي احتضنته، فإنّه يعدّ من الصّعوبة الخروج بمفهومٍ محدّدٍ ودقيقٍ لهذا المصطلح "ويبقى في الشّعرية محاولة فحسب للعثور على بنيةٍ مفهوميةٍ هاربةٍ دائمًا وأبدًا.... سيبقى دائمًا مجالًا خصبًا لتصوّراتٍ ونظرياتٍ مختلفةٍ"[1].

فالشّعرية موضوعٌ كثير التّشعّب وطيد الصّلة بسائر علوم اللّغة، لذا فهو "يستدعي منّا تحديد المصطلح والمفاهيم، وهذا المسعى محفوف بالمزالق لأنّ الشّعرية تتضمّن معاني متعدّدة غير متساويةٍ من حيث الحضور النّقدي"[2]، وهذا لأنّ الشّعرية تشهد خلافًا بين النقّاد على المستوى الاصطلاحي، وكذا على المستوى المفاهيمي.

---

1 – حسن ناظم، "مفاهيم الشّعرية"، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994، ص: 10.

2 – مشري بن خليفة، "الشّعرية العربية"، (مرجعيّاتها وإبدالاتها النصّية)، وزارة الثّقافة، الجزائر،(د ط) 2007 ص: 19.

فقد اختلف في كونها نظرية أم منهجا أم وظيفة من وظائف اللّغة، من خلال هذا المنطلق سنحاول البحث عن مفهوم الشّعرية، وستكون الانطلاقة مع المدرسة الشّكلية لأنّها كانت لها الأسبقيّة في استعمال هذا المفهوم.

ظهرت الشكلانيّة الروسية عام 1915م في موسكو، وجاءت كردّة فعل على النظريّات الماركسية في الأدب التي سلطت الضوء على الكاتب وقدراته الإبداعيّة المستقلة، لتسلط الشكلانيّة الروسية الضوء والاهتمام على النص وتؤكّد على أهمية الشكل بالنسبة إلى النص، وما له من أثر في التطورات التي تطرأ عليه.

فالشكلانيّون بسببِ رفضهم لواقعهم، وللحرب العالمية الثانية كانوا لا يهتمون بالنظريات الأدبية، ولا بالمعلومات المتعلّقة بالنص، ولا يكترثون لأهميّة الكاتب على أنه مبدع لهذا النص، فقد أهملوا الكاتب ودوره إهمالَهم للواقع وسماته.

2-المدرسة الشّكلانية الرّوسية:

"الشّكلانيون الرّوس، تسمية أطلقت على اتّجاه نقدي يمثّله عدد من النّقّاد والدّارسين الرّوس، نذكر منهم: **(ميخائيل باختين)**، **(رومان جاكبسون)** **(فلاديمير بروب)** **(فيكتور بوريسوفيتش شكلوفسكي)**، **(بوريس إيخنباوم)** لقد شكّل هؤلاء أسس ثورة منهجية جديدة في دراسة اللّغة والأدب حتى عام 1915م"[1].

وقد نشأت الشّكلانية الرّوسية عن تجمّعين:

1- جميل حمداوي، "النظرية الشّكلانية في الأدب والنّقد والفنّ"، شبكة الألوكة، ط1، ص:8.

أ-"**حلقة موسكو اللّسانية** الّتي تكوّنت سنة 1915م، ومن أهمّ عناصرها البارزة **(رومان جاكبسون)** الّذي أثرى اللّسانيات بأبحاثه الصّوتية والفونولوجية، كما أغنى الشّعرية بكثير من القضايا الإيقاعية والصّوتية والتّركيبية، لاسيما نظريّته المتعلّقة بوظائف اللّغة، والتوازي والقيمة المهيمنة والقيم الخلافية"[1].

ب-حلقة الأبوياز تشكلّت في بطرس بورغ سنة 1916، ويعرف أصحابها بـ(جمعية دراسة اللّغة الشّعرية)، والّتي احتضنت معظم أعضاء النّقد الشّكلاني هذه المدرسة الّتي تنفي وجود شعراء أو كتّاب نثر، بل تقرّ بوجود شعر وأدب فقط فالشّاعر أو الأديب مجرّد صانع لا أكثر، لأنّه لا يبتكر المواضيع، إنّما يتلقّاها جاهزة من بيئته"[2]، أمّا عن خطوط التّلاقي بين المدرستين فتتمثّل في الاهتمام باللّسانيات، والحماسة للشّعر المستقبلي الجديد كما عند **(فلاديمير مایاكوفسكي)** **(وباس ترناك)**.

1.2 مبادؤها:

" الشّكلانيّون الرّوس يرجّحون كفّة الشّكل على المضمون، ويهتمّون بالأبنية والأنساق والخطاطات التّجريدية، وذلك على حساب المضمون الذّهني والعاطفي والإنساني، ولقد ارتكزت الشّكلانية على مبدأين أساسيين هما:

1- إنّ موضوع الأدب هو الأدبيّة، البحث والتّركيز على الخصائص الجوهرية لكلّ جنس أدبيّ على حدة.

1 - جميل حمداوي، المرجع السّابق، ص:8.

2 - ينظر: علي جواد الطّاهر، "مقدّمة في النقد الأدبي"، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط1، 1979، ص: 439.

2-" دراسة الشّكل قصد فهم المضمون"[1]، أي رفض ثنائية الشّكل والمضمون المبتذلة.

لقد أحدثت الشّكلانية الرّوسية نقلة نوعية في نظرية الأدب، فجعلوا الآثار الأدبيّة نفسها محور دراساتهم، فكانت "مهتمّة بتحليل الشّكل وبنية النصّ واستخدامه للّغة أكثر من المحتوى أو المضمون فأراد الشّكلانيّون الرّوس أن يؤسّسوا أساسا علميّا لدراسة الأدب، وكانت عقيدة الشّكلانيّين الرّوس المبتكرة متطرّفة، فقد كانوا يؤمنون بأنّ المشاعر الإنسانية، والأفكار التي يتمّ التّعبير عنها في الأعمال الأدبية ثانوية، وقدّموا السّياق فقط من أجل تطبيق التّقنيات الأدبية"[2].

الشّكلانيّون الرّوس يلحّون على استقلال علم الأدب، والنصّ عمل أدبيّ مجرّد مكتفٍ بذاته، ويركّزون على تحليل الأبنية الدّاخلية للنصّ، وتحديد مستوياتها كما لا يلتفتون إلى دلالات النصّ النفسية التّاريخية، وأبعاده الشّعورية.

2.2-مفاهيم الشّكلانية النّقدية والجمالية:

ترك الشّكلانيون تراثًا نقديًا وجماليًا مهمًّا، وأبرزوا مجموعة من المصطلحات النّقدية والجمالية التي نتوقّف عندها بشيء من التفصيل.

أ-القصّ Narration:

"يشكّل القصّ (السّرد) آلية من آليات المنهج الشّكلي، وتعود البدايات الأولى للاهتمام بالسّرد إلى **إيخنباوم (Eichenbaum)** في دراسته حول

1 - جميل حمداوي، المرجع السّابق، ص: 10.

2 -Voir-:Roman Jakobson,-Essais de linguistique générale, traduit par: Nicolas Ruwet, Edi de Minuit, paris 1963, p210.

نظرية النّثر حيث أشار إلى (**أوتو لودفينج Otto Ludwig**) وكيف أنّه فرّق شكلين من السّرد، الأول وهو السّرد الخالص الذي يتوجّه فيه الكاتب (الراوي المتخيّل) إلى المستمعين، وفيه يكون الحكي هو الأساس"[1].

والثّاني هو السّرد المشهدي، وفيه يكون الحوار بين الشّخصيات في الصّدارة، ولم يتمّ الاهتمام بالسّرد من قبل "لودفينج" فقط، بل تناوله أيضا **توماشفسكي (Tomachevsky)** في (نظريته الأغراض)، حيث رأى أنّه يوجد نمطان رئيسيان للحكي "سرد موضوعي **(Objectif)**، وسرد ذاتي **(Subjectif)**، ففي السّرد الموضوعي يكون الكاتب مطّلعا على كلّ شيء حتّى الأفكار السّرّية للأبطال، أمّا السّرد الذّاتي فيمكن تتبّع الحكي من خلال عيني الرّاوي أو طرف مستمع، بحيث يكونان متوفّرين على تفسير لكلّ خبر متى وكيف عرفناه"[2].

ميّز الشّكلانيّون بين "الحبكة والحكاية حيث يؤكّدون أن (الحبكة) هي التي تنفرد وحدها بالخاصّية الأدبيّة، أمّا القصّة أو الحكاية فهي مجرّد مادة خام تنتظر يد البارع الّذي ينظّمها، وتكشف لنا دراسة شكلوفسكي عن رواية (ترسترام شاندي)، أن الحبكة فيها ليست مجرّد ترتيب لأحداث القصّة، بل هي أيضا كلّ الوسائل المستخدمة للتدخّل في مجرى القصّ وإبطائه فالاستطراد والحيل الطّباعية، وإحلال أجزاء من الكتاب محلّ غيرها(التقديم، الإهداء الأوصاف المسهبة) "[3]، كلّها وسائل تركّز انتباهنا على شكل الرّواية، وهكذا

1 – ينظر: مراد عبد الرحمن مبروك، "آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة"، (التحفيز نموذجا تطبيقيا)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2002، ص: 23.

2 – مراد عبد الرحمن مبروك، المرجع السّابق، ص: 24.

3 – بسام قطوس، "دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات"، كلية الآداب، جامعة الكويت، (د ط) 2015 ص: 48.

فإن الحبكة وفق هذا الفهم وبمعنى معيّن تنتهك التّرتيب الشّكلي المتوقّع للأحداث من حيث لم تعد الأحداث نمطية مألوفة كما عرفناها.

ب-التّحفيز Motivation:

لقد عني به من قبل الشّكلانيين "الّذين اهتمّوا بالسّرد الروائي، ومنهم **(شكلوفسكي Chklovski)** في مقاله (بناء القصّة القصيرة)، و**(توماشفسكي Tomachevsky)** في مقاله (نظرية الأغراض)، و**(بوريس إيخنباو Boris Eichenbaum)** في مقاله (نظرية المنهج الشّكلي)، ومن ثمّ فالتّحفيز عند **(شكلوفسكي)**" يقترن بالمتن الحكائي من ناحية، والنسق الروائي من ناحية أخرى ويرى أسبقية المبنى الحكائي على المادة، وقد فرّق بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي من خلال التحفيز"[1].

لقد أطلق توماشوفسكي على أصغر وحدة من الحبكة اسم الحافز وتتعدّد أنماط الحوافز عند **(شكلوفسكي)**، حيث يرى" أن حافز الاستحالة الزّائفة يعتمد على التّناقض، وهذا النّوع من الحوافز يعتمد على النّبوءة من خلال التّناقض القائم بين نوايا الشّخصية الّتي تحاول تلافي وقوع النبوءة، ومع أنّ ذلك كان يبدو مستحيلا لكنّ النبوءة تتحقّق بفعل اشتراك لفظي"[2].

فقد يكون الحافز نفسيّا، كأن تعالج القصّة مشكلة الحبّ من خلال العراقيل الّتي تعترض الحبّ بين شخصين، ويصبح في هذه الحالة تحفيزاً سيكولوجياً يدور حول تصوير مشاعر الحبّ لشخصية اتّجاه أخرى، وفي هذه

1 – ينظر: بوريس إيخنباوم، "نظرية المنهج الشكلي"، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان ط1، 1982، ص: 33-34.

2 – مراد عبد الرحمن مبروك، "المرجع السّابق، ص: 48-49.

اللّحظة الّتي تتحوّل فيها مشاعر الآخر اتّجاه الأوّل ويشرع في حبّه تكون مشاعر الأول قد تغيّرت وقد يتمثّل الحافز في تناقض العادات.

أمّا **(توماشفسكي)** فيرى "أنّ العمل الأدبي ككلّ يمكن أن يكون له غرض معيّن؛ وفي الوقت نفسه فإن كلّ جزء من أجزائه يتوفّر على غرض خاص، كما أنه ليس مهما أن يطّلع القارئ على حدث في جزء معيّن من العمل، أو أن يبلّغ عنه من قبل الكاتب، أو إحدى الشّخصيات، لأنّ تقديم الحافز وحده يمكن أن يقوم بدور في المبنى الحكائي، وأن حادثا عاديا يمكن أن يصلح كمتن حكائي أما المبنى فهو صياغة فنية"[1].

إن الحوافز عند **(توماشفسكي)** " نوعان: (حوافز مشتركة أو أساسية) و(حوافز حرّة أو ثانوية)، ويحدّد معيار الحوافز المشتركة أو الحرّة وفقا لعلاقتهما بالمتن الحكائي، فالحوافز المشتركة هي التي لا يمكن الاستغناء عنها، وتتصف بالأهمية الكبرى بالنسبة للمتن الحكائي، أمّا الحوافز الحرّة فهي تلك التي يمكن إبعادها دون الإخلال بالتّتابع الزّمني، والسّببي للأحداث ولها دور مهمّ ومهيمن في المبنى الحكائي"[2].

وعليه فإن الحوافز المشتركة ضرورة تقتضيها القصّة الأصليّة، أمّا الحوافز الحرّة فهي ليست ضرورية للمتن الحكائي، لما لها من أهمية للمبنى الحكائي، فهي تضيف جديدا للسّرد، بحيث تساهم في تحريك الحوادث.

أمّا "إيخنباوم فيرى أنّ الحوافز يمكن أن تصنّف تصنيفا آخر، إمّا أن تكون حوافز ديناميكية، وهي الحوافز التي تغيّر من وضعية ما، مثل أفعال

1 – توماشفسكي، "نظرية الأغراض"، (ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي)، نصوص الشّكلانيين الرّوس، ص: 180.

2 – توماشفسكي، المرجع نفسه، ص: 182.

وتحرّكات الأبطال، وإمّا أن تكون حوافز قارّة لا تغيّر من الوضعية مثل وصف الشّخصيات أو الطّبيعة"[1].

وممّا سبق يتبيّن لنا أنّ الحوافز متنوّعة، منها الحوافز الحرّة، وهذه الأخيرة يمكن الاستغناء عنها، والحوافز المشتركة لا يمكن الاستغناء عنها في المتن الحكائيّ، لأنّها ضرورية في العمل الأدبيّ، وما يصنع هذا التنوّع هو مدى ارتباطها بالمتن الحكائيّ والمبنى الحكائيّ.

ج-كسر الألفة/ التغريب Ostranemie:

ومفهوم التّغريب هذا من استخدامات وتطوير النّاقد الشّكلي الرّوسي **شكلوفسكي** في بحث له حمل عنوان (الفنّ بوصفه تكتيكا) نشر ضمن أعمال الشّكلانيّين الرّوس، ويعتقد **شكلوفسكي** أنّ ما يمنح الفنّ معناه هو قدرته على أن يسقط الألفة عن الأشياء؛ ويقوم بتغريبها ليرينا إياها بطريقة جديدة وغير متوقّعة.

وإن هدف الفن هو نقل الإحساس بالأشياء ليس كما نعرفها، وإنّما كما ندركها فعملية الإدراك هي غاية جمالية بحدّ ذاتها، ولا بدّ من إطالة أمدها وفي المقابل رأى **شكلوفسكي** "على أن الفكرة مفادها أن هناك نصوصا فنية لا تقوم بكسر الألفة مع اللّغة، بل مع الأحداث والوقائع المتمثّلة فيها، وبالتّالي فقد ركّز على التّقنيات القائمة في المؤلّفات النثرية وفي السّرد"[2].

1 – توما شفسكي، المرجع السّابق، ص 184.

2 – ينظر: بيتر شتاينر، "موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي"، (من الشكلانية إلى ما بعد البنويوية)، العدد 1045، 2006، ص: 43.

وقد قدّم **شكلوفسكي** أمثلة عن التغريب من خلال قصص (تولستوي) "الذي يعمل على تغريب الأحداث المألوفة باستخدام تقنيات الإبطاء والإطالة والقطع.

وهي تقنيات تقوم بإرجاء الأحداث وتطويلها وتدفعنا لأن نوليها انتباهاً عالياً، فنكف عن إدراك المشاهد والحركات المألوفة إدراكا آليا، وبذلك نسقط عنها الألفة، كما نجده "يستعمل التّقنية ذاتها على صعيد أكبر في حكايةٍ قصيرة لتولستوي، تعتمد السّرد بضمير المتكلّم، فيسمح للحصان أن يقوم بدور الرّاوي ثمّ إنّه في رواية (الحرب والسّلام) يصوّر المعارك تصويرًا غريبًا لكي يعمّق الإدراك"[1].

نستخلص ممّا سبق أن التغريب هو القدرة على تصوير الحوادث بطريقة جديدة وغير متوقّعة، وذلك بإسقاط الألفة بين الأشياء والحوادث، لتبدو غريبة ويتم تغريب الحوداث المألوفة بتقنية الإبطاء والإطالة، والقطع، فإطالة وصف الحوادث تؤثّر في عملية الإدراك، وهي غاية الجمال عند **شكلوفسكي**.

د-العنصر المهيمن The Dominant:

توقّف **جاكبسون** عند مفهوم "العنصر المهيمن عام 1935 بوصفه مفهوما لدى الشّكلانيّين، وحدّده بأنه "العنصر الّذي يحتلّ البؤرة من العمل الفنّي، فهو الذي يحكم غيره من العناصر والمكوّنات ويحدّدها ويحوّرها"[2].

1 – روبرت هوليب، "نظرية التلقي"، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، السعودية، 1994، ص: 76.

2 - رامان سلدان، "النظرية الأدبية المعاصرة"، تر: جابر عصفور، سلسلة آفاق الترجمة، هيئة قصور الثقافة، 1995، ص: 41.

ويؤكد جاكبسون على أن "الطّابع غير الآلي لهذه النّظرة إلى التّقنية الفنّية فالعنصر المهيمن هو الذي يمنح العمل بؤرة تبلوره، وييسّر وحدته أو نظامه الكلّي بل فكرة التغريب نفسها تتضمّن معنى التّغيير والتطوّر التّاريخي"[1]، كأنّ كلّ تطوّر جديد في الأدب غدا بمثابة محاولة لرفض الألفة الجامدة.

وهكذا فإن تطوّر الأشكال الأدبيّة لا يتمّ بطريقة عشوائية بل نتيجة تغيّر العنصر المهيمن نفسه، وتحوّل دائم في العلاقات المتبادلة بين العناصر المختلفة للنّسق الشّعري، ويضيف **جاكبسون (Roman Jackobson)** "أنّ النظرية الأدبيّة في عصور معيّنة، يمكن أن يحكمها عنصر مهيمن ينبع من نسق غير أدبيّ، فقد كان العنصر المهيمن على شعر عصر النّهضة الأوروبية نابعًا من الفنون البصرية، وكان العنصر المهيمن على الشّعر الرّومانسي هو الموسيقى، أمّا العنصر المهيمن في الواقعيّة فكان فنّ القول"[2].

3-مفهوم الشعريّة:

3-1 الشعريّة لغة:

بالعودة إلى الأصل اللغوي لمصطلح الشّعريّة في العربيّة، نجده يرجع إلى الجذر الثلاثيّ (ش ع ر)، فقد جاء في قاموس مقاييس اللغة لصاحبه ابن فارس: "الشين والعين والراء، أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على عِلْمٍ وعَلَمٍ... شعرت بالشيء إذا علِمْتُه وفطِنْتُ له"[3].

1- رامان سلدان، المرجع السّابق، ص: 36.

2 – رامان سلدان، المرجع نفسه، ص: 34.

3 – ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، طبعة اتحاد الكتّاب العرب، مادة "ش ع ر"، ج 3، د ط، 2002، ص: 209.

وفي لسان العرب لابن منظور، "نجد (ش ع ر) بمعنى عَلِمَ... وليت شعري، أيّ ليت عِلْمِي، والشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية... وقال الأزهري : الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها والجمع أشعار وقائله شاعر، لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره، أيّ يعلم... وسُمّيَ شاعرًا لفطنته"[1].

أما في أساس البلاغة للزمخشري فنجد (ش ع ر) بمعنى... عظَّم شعائر الله تعالى، وهي أعلام للحج من أعماله، ووقَف بالمشعر الحرام... وما يُشعركم: وما يُدريكم. وهو ذكي المشاعر وهي الحواس"[2].

بالنظر إلى كل تلك المعاني الواردة في المعاجم العربيّة، " نستنتج أن الأصل اللغوي للشعريّة (ش ع ر) يدلّ على معنيين، أحدهما مادي، وهذا المعنى لا نقصده بالبحث، أما المعنى الآخر فهو معنوي مجرّد، يدل في الغالب على العلم والفطنة، أما دلالته على الثبات فهذا لأن الشعر كما ذكر في لسان العرب، محدود بعلامات لا يجاوزها، وهذا ما كان ينطبق على الشّعر فيما مضى، فقائله يلتزم بقواعد ومعايير معيّنة لا يمكنه تخطيها.

3-2 الشعريّة اصطلاحاً :

يعدُّ مصطلح الشعريّة في النقد العربي، من المصطلحات المعقّدة، على عكس ما نجده في النّقد الغربي، والسبب في ذلك يعود إلى "أصل المصطلح (الشعريّة) فهو مترجم من لغته الأصل (poétique) إلى اللغة العربيّة

1 – ابن منظور، لسان العرب، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط 1، مادة (ش ع ر) المجلد 01، ج 01، 2005، ص: 2044.

2 – الزمخشري أبي القاسم جار الله، أساس البلاغة، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، تحقيق: محمد باسل عيون السود، مادة (ش ع ر)، ج 01، 1998، ص: 510.

شعريّة) وهو مصطلح فرنسي يقابله في الإنجليزية (poétics) وكلاهما منحدر من الكلمة اللاتينية (poética) المشتقّة من الكلمة الإغريقية (poétikos)"[1].

"إنّ مصطلح الشعريّة (poétics) على الرغم من أنّه من أكثر المصطلحات شيوعًا في مجال الدراسات الأدبيّة، والنقديّة، إلا أنّه لم يستقر على تعريف واحد، فهو يحمل تعريفات عديدة، تختلف من ناقد لآخر، ويبقى البحث في الشعريّة مجرد محاولة فحسب للعثور على بنية مفهوميّة هاربة دائما وأبدًا... سيبقى دائمًا مجالا خصبًا لتصوّرات، ونظريّات مختلفة"[2].

فالشعريّة موضوع واسع، ومتشعّب له صلات وثيقة بمختلف العلوم، لذا فهو "يستدعي منا تحديد المصطلح، والمفاهيم، وهذا المسعى محفوف بالمزالق لأن الشعريّة تتضمن معان متعددة، غير متساوية من حيث الحضور النقدي"[3]، ولتحديد المفهوم الاصطلاحي للشعرية نحصرها في المفهوم الغربي لأنّ الغرب لهم السبق إلى السعي في تحديد السمات الخاصة بالشعرية ونقتصرها عند (رومان جاكبسون)، و(تودوروف) و(جون كوهين).

أ-شعرية رومان جاكبسون (Roman Jackobson) (الجمالية):

لقد كانت سنة 1930 بدايةً لنهاية الشّكلانيين، حيث اتّهموا بالعديد من التّهم المختلفة ونفي بعضهم، واختفى البعض الآخر تحت أسماءٍ مستعارةٍ

1- يوسف واغليسي، الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،2007 م، ص: 9.

2- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1 1994، ص: 11.

3 - مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النصية، وزارة الثقافة، الجزائر، (د، ط)، 2007، ص: 1.

ليتوقّف نشاطهم، ولكن جاكبسون تمكّن من مواصلة النشاط في براغ، ليؤسّس (حلقة براغ اللّسانية) الّتي حملت روح الأبحاث الشّكلانية، فتولّدت عنها فيما بعد اللّسانيات البنيوية، ولهذا فرؤيته للشّعرية متأثّرة بالمبـادئ اللّسانية.

وهو هاهنا ينطلق في تحديد موضوع الشّعرية من سؤاله الشّهير" إن موضوع الشّعرية هو قبل كلّ شيء الإجابة عن السّؤال التّالي: مـــا الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنّيا؟"[1]، أي البحث في الميزات والخصائص الّتي يختصّ بها الخطاب الأدبي وتكسبه تلك الجمالية.

ثمّ يربط **جاكبسون (Jackobson)** بين الشّعرية واللّسانيات بقوله: "أن تحليل النظم يعود كلّيا إلى كفاءة الشّعرية، وعلاقتها مع الوظائف الأخرى للّغة وتهتم الشّعرية بالمعنى الواسع للكلمة، وبالوظيفة الشّعرية لا في الشّعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظائف الأخرى للّغة، وإنّما تهتمّ أيضا خارج الشّعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشّعرية"[2].

فشعرية **جاكبسون (Roman Jackobson)** لا تقتصر على الشّعر وحده، وإنّما تشمل كافّة أنواع الخطاب اللّغوي والأدبي، لكنّه مع ذلك يحرص على تضييق مجال الشّعرية في دراسة الوظيفة الشّعرية، باعتبارها الوظيفة السّائدة في الخطاب الأدبي، مع وجود الوظائف الأخرى للّغة.

وهذه الوظائف حدّدها **بوهلر** قبل **جاكبسون (Jackobson)**، ولكنّه تنبّه فقط لثلاث وظائف أفاد منها **جاكبسون** في استنباط بقيّة الوظائف حيث يقول: "إنّ النّموذج التّقليدي للّغة _كما أوضحه على وجه الخصوص **بوهلر (Buhler)** يقتصر على ثلاث وظائف_ انفعالية وإفهامية ومرجعية ...

1 – رومان جاكبسون، "قضايا الشّعرية"، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988، ص: 24.

2 – رومان جاكبسون، المرجع نفسه، ص: 35.

وانطلاقًا من هذا النّموذج الثّلاثي أمكننا مسبقا أن نستدلّ بسهولةٍ على بعض الوظائف اللّسانية الإضافية"[1].

ليضيف جاكبسون ثلاث وظائفٍ أخرى، فيصبح كلّ عنصرٍ من عناصر التّواصل اللّغوي ينتج وظيفةً محدّدةً خاصّةً به؛ فالقضية الأساسية في شعرية "**رومان جاكبسون**" **(Roman Jackobson)** هي "قضية الأدبية (الجمالية) بمعنى آخر ما الذي يجعل من الرّسالة الكلامية عملًا فنيًا؟ وباعتبار الأدب كلامًا بمعنى أنّ مادّته الخام هي اللّغة، واللّسانيات على حدّ قوله: هي العلم الذي يشمل كلّ الأنساق والبنيات اللّفظية، ولكي نستوعب مختلف البنيات كان لزامًا عليها ألّا تختزل في الجملة أو تكون مرادفة للنّحو فهي لسانيات الخطاب أو لسانيات فعل القول"[2].

وقد شخّص **رومان جاكبسون (Roman Jackobson)** في نظرية الاتّصال ستة نقاط محوريّة تجعل الخطاب تاما وهي: القول يحدث من (مرسل) يرسل(رسالة) إلى (مرسل إليه)، ولكي يكون ذلك علمياً فإنه يحتاج إلى ثلاثة أشياء هي"[3]:

-**السياق:** وهو المرجع الذي يحال إليه المتلقّي، كي يتمكّن من إدراك مادّة القول ويكون لفظيا.

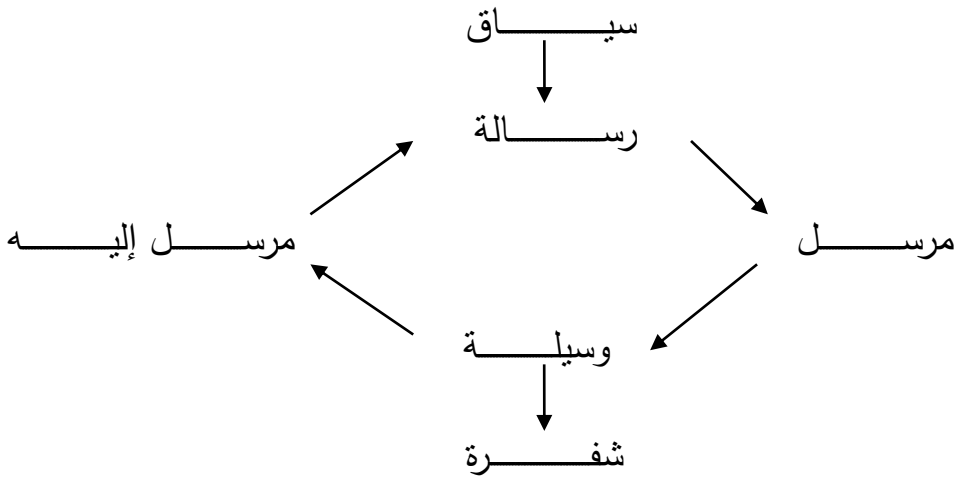
-**الشّفرة:** وهي الخصوصية الأسلوبية لنصّ الرّسالة، ولا بدّ لهذه الشّفرة أن تكون متفارقة بين المرسل والمرسل إليه.

1 - رومان جاكبسون، المرجع السّابق، ص: 30.

2 - رومان جاكبسون، المرجع نفسه، ص: 08.

3 - جون كوهين، "بنية اللّغة الشّعرية"، ترجمة محمّد عبد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص: 9.

– **وسيلة اتصال:** حسّية أو نفسية للرّبط بين الباعث والمتلقّي لتمكّنها من الدّخول والبقاء في الاتّصال والمخطّط الآتي يوضّح ذلك".



"... وهذه النقطة تشكّل في مجملها دارة التّواصل، ولا يمكن استبعاد نقطة منها لأنّها تشبه الدّارة الكهربائية تماماً، والخطاب فيها هو التيار، فلو أسقطنا عنصراً من الدّارة انقطع التيار أو على الأقل تختلّ الدّارة، ويشوّه مخطّطها البياني وكذلك الأمر بالنسبة للدّارة التواصلية الكلامية، وهذا المخطّط هو ما أسماه جاكبسون بـ "الوظائف اللّغوية" الّتي تبلورت عن عوامل الاتّصال وهي[1]:

–الوظـيفة التعبيرية: – Expressive

–الوظيفة الإفهامية: –Conative

–الوظيفة المرجعية: –Référentiel

–الوظيفة الانتباهية: -Phatique

–الوظيفة الماوراء اللغوية: –Métalinguistique

1 – جون كوهين، المرجع السّابق، ص: 09.

-الوظيفة الشّعرية: Poétique-

لكن الاهتمام الكبير **لجاكبسون** كان بالوظيفة الشّعرية المميزة للخطاب الأدبي، "وقد ذهب البعض إلى أنّ الوظيفة الإنشائية (الشّعرية) ليست موجودة في الكلام العادي الّذي تؤدّي فيه اللّغة وظيفتها الاجتماعية الأساسية قائلين أن الوظيفة الأدبيّة (الشّعرية) تكون إذّاك في الدرجة الصفر"[1].

فالخطاب الأدبي، ووظيفته تختلف باختلاف العنصر المقصود من عناصر التّواصل اللّغوي، وما يميّز الخطاب الأدبي طغيان الوظيفة الشّعرية عليه، وتختلف درجة هذه الوظيفة من خطاب إلى آخر، وتبلغ ذروتها في الخطاب الشّعري الذي يعتبر الأكثر انحرافا عن معايير اللّغة العادية.

اهتمّ **جاكبسون** "بالوظيفة المهيمنة، وكان معياره اللّساني الّذي يتعرّف على الوظيفة الشّعرية من خلال "إسقاط مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التأليف"[2].

انطلاقاً ممّا سبق فإن الوظيفة الشّعرية تعرض مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التأليف والتركيب، أي إسقاط محور الاختيار الاستبدالي الذي يعتمد على التّشابه، والاختلاف على محور التأليف السّياقي المعتمد على التجاوز المكاني.

ونستنتج مما سبق أن **جاكبسون** أضفى على دراسته الشّعرية الطّابع العلمي من خلال توظيفه لمبادئ اللّسانيات، كما أنّه يستعين بعلم المنطق

1 – عبد السّلام المسدي، "الأسلوب والأسلوبية"، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2014، ص: 160-161.

2 – مرشد الزبيدي، "اتجاهات نقد الشّعر العربي في الصحافة اليومية العراقية"، دار أمل الجديدة للطباعة والنشر، عمان، ط1، 2014، ص: 260.

الحديث، فيقسّم اللّغة إلى فئتين (لغة الأشياء)، وهي ما نمارسه عادة في الحديث عن الحياة وعن الأشياء، والفئة الثانية (ما وراء اللّغة)، وتتمثل في لغة اللّغة عندما تكون اللّغة هي موضوع البحث، وهذه هي الشاعرية (الشّعرية).

ب-الشعريّة عند (تودوروف T.Todorov) (شعريّة الخطاب):

إنَّ الشعريّة عند **تودوروف**" تتحدد من خلال جميع نتاجه في النقد التنظيري والتطبيقي"[1]، وهي عنده تشمل الشعر والنثر، المجتمعين برابط الأدبية وليس العمل الأدبي كما يرى **(تودوروف)** هو موضوع الشعريّة في حد ذاته، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، "وكل عمل عندئذ لا يعدُّ إلا تجلِيًّا لبنية محددة وعامة ليس العمل إلا إنجازًا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم(الشعريّة) لا يُعنَي بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يُعنَى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[2].

إنّ موضوع الشعريّة عند **تودوروف** ليس الأثر الأدبي الذي هو عمل موجود، وإنّما هو العمل المحتمل؛ أي العمل الذي يُولِد نصوصًا لا نهائية ولقد حاول **تودوروف** من خلال تركيزه على النظرية الأدبية أن يحدد مجالات الشعريّة في النقاط الآتية"[3]:

1) تأسيس نظريّة ضمنية للأدب .

2) تحليل أساليب النصوص.

1 - بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، ط 1، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2008، ص:34.

2 - تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط 1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، 1987، ص: 2.

3 – تزفيطان تودوروف، المرجع نفسه، ص: 2-3.

3) تسعى الشعريّة إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي.

لقد أعطى **تودوروف** للشعريّة مجالا أوسع فهي تتدرج عنده ضمن العلوم التي تهتم بالخطابات، أي مجموع ما يُكتب عن الفلسفة، والسياسة، والدين والمنطوق اليومي إضافة إلى السينما، والمسرح، مؤكِداً صلة الأدب من حيث هو خطاب متميز بالخطابات أو لممارسات الرمزيّة الأخرى.

ج-الشّعريّة عند (جون كوهين J.Cohen) (الانزياح):

الشّعريّة عند **جون كوهين** علم موضوعه الشّعر، أو اللّغة الشعريّة، وليس دراسة الأدب، أو اللّغة الأدبيّة، فهو يرنو إلى تأسيس علم الشّعر، " وقد اقترح المبدأ نفسه الذي أصبحت به اللسانيات علماً، أي (مبدأ المُحايث)، وهو تفسير اللّغة باللّغة نفسها هذا التضايف بين الشعريّة، واللسانيات في أطروحات **كوهين** لا يخلو من تضايف آخر بين الشعريّة والأسلوبيّة، ويبدو ذلك جليًّا في تعريفه للشعريّة بوصفها: علم الأسلوب الشعري أو الأسلوبي"[1].

وشعريته قريبة من الشعرية العربيّة القديمة التي تقتصر أيضاً على الشعر وحده وقد انطلق في أعماله من دراسة البلاغة القديمة، محاولًا دفعها إلى الأسلوبيّة الحديثة وقد اعتمد في أعماله على مفهوم الانزياح أو العدول، والانزياح يتحدد عنده من خلال مقابلة الشعر بالنثر، فالنثر هو الشكل المألوف العادي للّغة وبالنّظر إليه يعدُّ الشعر انزياحًا أو عُدولاً عن المعيار(لغة النثر) " فالانزياح عنده يعني وجود تقليد شعري

1- بشير تاوريرت، المرجع السّابق، ص:50.

يحدده العرف العام، ويقتضي أن يكون انحرافًا وانزياحًا عن هذا التقليد الشعري لذلك تبحث الشعريّة عنده في تميُّزِ الأساليب"[1].

فكل شعر عنده هو انزياح " فهو يعُدّ الشعر منزاحًا عن النثر بصورة مطلقة فالنثر –هنا–هو كل استعمال لغوي غير شعري ويشمل ذلك النثر الأدبي"[2]، وفي نظرته للفرق بين الشعر والنثر يرى أن المسألة " ليست مسألة وزن أو إيقاع لأن الإيقاع يوجد في النثر، وبين النثر الإيقاعي، والوزن الإيقاعي لا يوجد أي فرق على الإطلاق، وتبعًا لذلك يقترح أن يكون التمييز بين الشعر والنثر لغويًّا يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول من جهة وبين المدلولات أنفسها من جهة أخرى"[3].

إنّ تركيز **جون كوهين** على الشعر فقط جعل شعريّته تتسم بالتجزيئيّة، وعدم الشموليّة لأجناس الأدب كافّة، والشّاعر عنده ليس من فكّر أو أحسَّ، بل من عبَّر وأبدع، والعبقريّة تكمن في اختراع الكلمة، وترجع عبقريته كلّها إلى الإبداع اللغوي وهذا ما يسميه **جون كوهين** بالشعريّة الخاصة بالموضوع الشعري.

إنّ الشاعر عنده لا يتكلم كما يتكلم النّاس، فلغته شاذّة، وهذا الشذوذ يمنحها أسلوبًا، والشعريّة هي علم الأسلوب الشعري، وهو يعدّ اللّغة الشعريّة ظاهرة أسلوبيّة بالمعنى العام للمصطلح، والقاعدة الأساسيّة التي يركز عليها هي أنّ الشاعر لا يتحدّث كما يتحدّث الناس، فلغته(غير عادية)، وهذا الشيء غير العادي هو الذي يمنح اللّغة أسلوبًا يسمى (الشعريّة)، وهو الذي يبحث خصائصه في علم الأسلوب

1 – مرشد الزبيدي، المرجع السّابق، ص: 100.

2 –حسن ناظم، المرجع السابق، ص: 115.

3 – بشير تاوريرت، المرجع السابق، ص: 54–55.

الشعري، وهكذا يتضح لنا أن شعريّة **كوهين** ما هي إلا شعريّة ذات اتجاه لساني تعتمد على الانزياح، وتهتم بالشعر من دون غيره من أنواع الخطاب الأدبيّة واللغويّة.

4-السّرد

السّرد في حقيقته يعني الطّريقة التي تتمّ بها حكاية الحوادث أو قصّها، وقد تكون هذه الأحداث حقيقية أو من نسج الخيال، أو ممكنة الحدوث في المستقبل والرواية تقتضي بالضّرورة عناصر جزئية تساهم في تشكيل السّرد، بوصفه عنصراً كلياً ومن أبرز هذه العناصر الرّاوي والمروي له، والسّرد موجود في حياتنا اليومية.

ومنذ ظهور الإنسان وهو (يحكي) أخباره وأحداثه، فالحكايات والنوادر تحمل معان كثيرة، والحكي يكون شفهياً أو مكتوباً، والحكي عام والسّرد جزء منه متعلّق بميكانزمات المحكي، وللسّرد أشكال منها: (القصّة، الرواية، المقامة...)، ولتحديد مصطلح السّرد نقف عند المفهوم اللّغوي والاصطلاحي.

1.4-السّرد بين المصطلح والمفهوم:

يرى ابن منظور السّرد على أنه:" تَقْدِمَةُ شيءٍ إلى شيءٍ، تأْتي به متَّسقاً بعضُه في أَثر بعض متتابعاً، وسَرَد الحديث ونحوه بتحريك الحرف الأوسط: يَسْرُدُه سَرْدًا إذا تابعه، وفلان يَسْرُدُ الحديث سَرْداً، إذا كان جَيِّد السياق له، ويَسْرُدُ فلان الصّوم إذا والاه وتابعه... وترد كلمة السّرد بمعنى النسج "[1].

وفي الصّحاح فقد وردت "س.ر.د" بمعنى " دِرْعٌ مَسْرُودة، ومُسَرَّدَة بالتشديد فقيل: سَرَدَها نَسَجَها، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض، وقيل السَّرْدُ: الثَّقْبُ والمَسْرُودَة المَثْقُوبَة، وفلان يَسْرُد الحديث إذا كان جَيِّد السِّياق له، والسَّرْدُ مُتَابَعَةُ الصَّوْمِ، وقولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سُرُد: أي مُتَتَابِعة، وهي ذو القعدة، ذو الحجة ومحرم، وواحد فرد وهو رجب"[2].

1 – ابن منظور، لسان العرب، المصدر السّابق، ص: 165.

2 – محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، 1987، ص: 194، 195.

فكلمة السّرد نجدها في المعاجم اللغوية العربية، تفيد في أغلبها معنى التوالي والتتابع، الاتّصال والانتظام، كما تحمل معنى النسج.

والسّرد والسّردية في الاصطلاح قد ترد بمعنى واحد، ويقصد بها تتابع الحالات والتحوّلات في خطاب ما على نحو ينتج المعنى، وهذا المفهوم يتّسع ليشمل كافّة الخطابات المكتوبة والمروية، غير أن السّرد سرعان ما تجاوز حدود المفاهيم النظرية ليصبح علماً قائماً بذاته.

إن أيسر تعريف للسّرد هو تعريف **(رولان بارت)** بقوله: "إنَّه مثل الحياة عالم متطوّر من التاريخ والثّقافة"[1]، فبالرغم من بساطة هذا التعريف إلا أنَّه واسعٌ جدّاً فالحياة متنوعة وسرعان ما تتقلّب، أمّا ارتباطها بالإنسان وما يعيشه من تمرّد، على كلّ قانون وتعريف، فمن هنا كانت الحاجة الماسّة إلى فهم السّرد بوصفه أداة من أدوات التّعبير الإنساني، "والسّرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكي، والذي يقوم على دعامتين أساسيتين:

"أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

وثانيهما: أن يعيّن الطريقة التي تحكى بها تلك القصّة، وتسمّى هذه الطريقة سردا، ذلك أنّ قصّة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة"[2].

ولهذا السّبب فإنّ السّرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، وهو الكيفية التي تروى بها القصّة، فهناك راوٍ مشارك في الحدث، يحكي الحدث من منظوره هو، وأحيانا تفرض عليه القصّة أن يكون محايدا.

1 – عبد الرحيم الكردي، "البنية السردية في القصة القصيرة"، مكتبة الآداب للطباعة والنشر، القاهرة، ط3، 1900، ص: 13.

2 – آمنة يوسف، "تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق"، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص: 28.

وكما يعرّفه سعيد يقطين: "بأنه فعل لا حدود له، يتّسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية، أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"[1].

نستنتج من خلال ما سبق أنّ السّرد موجود في مكان، ليشمل جميع أنواع الخطاب، فهو فعل لا حدود له، متجّدد تجتمع فيه أسس الحياة من شخصيات وأحداث، وهو الطريقة التي يختارها المبدع ليقدّم بها أحداثه وشخصياته، فلهذا نجد للسّرد أشكالاً عديدة ومتنوّعة.

2.4-مكوّنات السّرد:

إن كون الحكي هو بالضرورة قصة محكية، يفترض وجود شخص يحكي وشخص يحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى "راوي"، وطرف ثان يدعى "مروي له"[2]، وهي عبارة عن المكوّنات الأساسية للسّرد، والتي يتم توضيحها على النحو التالي:

أ. **الراوي:** هو ذلك الشّخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقية أو متخيلة ولا يشترط أن يكون اسما متعيّنا، فقد يتوارى خلف صوت أو ضمير يصوغ بواسطته المروي بما فيه من أحداث ووقائع."[3]

والراوي حسب هذا المفهوم يختلف عن الروائي الذي هو شخصية واقعية -من لحم ودم-وذلك أن الروائي (الكاتب) هو خالق العالم التخيّلي الذي تتكوّن منه روايته، وهو الذي اختار تقنية الراوي، كما اختار الأحداث والشخصيات الروائية والبدايات والنهايات، وهو بذلك (أي الروائي) لا يظهر ظهوراً مباشراً في بنية الرّواية

1 – سعيد يقطين، "الكلام والخبر"، (مقدمة للسّرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، ط 1، 1997، ص:19.

2 – حميد لحميداني، "بنية النصّ السّردي"، المرجع السّابق، ص: 29.

3 – عبد الله إبراهيم، "موسوعة السّرد العربي"، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط1، 2005، ص: 29.

أو يجب أن لا يظهر، وإنّما يستتر خلف قناع الرّاوي معبّرا من خلاله عن مواقفه (رؤاه) الفنية المختلفة"[1].

ب. المروي: " هو كلّ ما يصدر عن الرّاوي، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث يقترن بأشخاص، ويؤطّره فضاء من الزمان والمكان، وتعدّ الحكاية جوهر المروي والمركز الذي تتفاعل فيه كلّ العناصر حوله"[2]، والمروي أي الرواية نفسها فإنها تحتاج إلى راوٍ ومروي له، أو إلى مرسل ومرسل إليه.

ج. المروي له: قد يكون المروي له اسماً معيّناً ضمن البنية السّردية، وهو مع ذلك كالرّاوي شخصية من ورق، وقد يكون كائناً مجهولًا "[3]، وهو الشخص الذي تروى له الحكاية، وكما أنه لا يوجد سرد بدون راوٍ، كذلك لا يوجد سرد من دون مروي له، لأن الخطاب السردي لن يكتمل بدونه.

5-البنية السّردية اللّغة والاصطلاح:

1.5-البنية مفهومها اللّغوي والاصطلاحي:

جاء في لسان العرب لابن منظور أن البِنْيَةُ والبُنْيَةُ ما بَنَيْتَهُ وهو البِنَى والبُنَى... يقال: بنية وهي مثل رِشْوَةٍ ورِشًا، كأن البِنْيَة الهَيْئَة التي بنى عليها مثل المشية والركبة، والبُنى بالضمّ مقصور مثل البُنَى، يقال: بُنْيَتُه وبُنَى وبِنْيَتُه وبِنَى بكسر الباء مقصورة مثل جزية وجزى، وفلان صحيح البِنْيَةَ أي الفطرة، وأَبْنَيْتُ

1 – آمنة يوسف، المرجع السّابق، ص: 29.

2 – عبد الله إبراهيم، المرجع السّابق، ص: 8.

3 – عبد الله إبراهيم، السّردية العربية (بحث في البنية السّردية للموروث الحكائي العربي)، (د. ط)، (د. ت)، ص: 12.

الرّجل أَعْطَيْتُه بِنًى وما يبني به داره"[1]، وعليه فإن البنية تعني الهيئة التي فطر عليها الإنسان، وتعني كذلك البناء الذي يأوي الإنسان من الحرّ والقرّ.

أمّا إذا نظرنا إلى البنية من حيث الاصطلاح، نجدها عبارة عن ترجمة لمجموعة من العلاقات الموجودة بين عناصرٍ مختلفةٍ، وعملياتٍ أوليةٍ تتميز فيما بينها بالتنظيم، والتواصل بين عناصرها المختلفة"[2]، وهذا المفهوم يتوقّف على السياق بشكلٍ واضحٍ، فنجد سياقاً تستخدم فيه البنية عن قصد، ولهذا تقوم فيه بوظيفة حيوية مهمّة، وسياقاً آخر تستخدم فيه بطريقةٍ عمليةٍ فحسب.

يرى (جيرالد برنس) صاحب "قاموس السّرديات "أنّ البنية" هي شبكة العلاقات الخاصّة بين المكونات العديدة، وبين كلّ مكوّن على حدة والكلّ"[3]، ومعنى ذلك نجد مثلا: الحكي يتألف من قصّة، وخطاب كانت بنيته هي شبكة العلاقات الموجودة بين القصّة والخطاب، والقصّة والسّرد، وأيضا الخطاب والسّرد.

إن كلمة بنية تحمل في أصلها معنى الجموع، أو الكل المؤلف من عناصر متماسكة يتوقف كلّ منها على ما عداه، ويتحدّد من خلال علاقته بما عداه " فهي نظام أو نسق من المعقولية التي تحدد الوحدة المادية للشيء، فالبنية ليست هي صورة الشيء أو هيكله، أو التصميم الكلّي الذي يربط أجزاءه فحسب، وإنما هي القانون الذي يفسّر الشّيء ومعقوليته "[4].

---

1 – ابن منظور، لسان العرب، المصدر السّابق، ص: 160–161.

2 – صلاح فضل، "نظرية البنائية في النقد الأدبي"، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 3، 1985، ص: 122.

3 – عبد المنعم زكرياء القاضي، "البنية السّردية في الرّواية"، النّاشر عن الدّراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ص: 16.

4 – أحمد مرشد، "البنية والدّلالة في روايات إبراهيم نصر الله"، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط 1، 2005 ص: 19.

فهي "بناء نظري للأشياء، يسمح بشرح علاقاتها الدّاخلية وبتغيير الأثر المتبادل بين هذه العلاقات... أي عنصر من عناصرها لا يمكن فهمه إلا في إطار علاقته في النّسق الكلّي الذي يعطيه مكانته في النسق"[1].

2.5-مفهوم السّردية:

تعنى السّردية باستنباط القواعد الدّاخلية للأجناس الأدبيّة، واستخراج النّظم التي تحكمها، وتوجّه أبنيّتها وتحدّد خصائصها وسماتها، ووصفت بأنّها نظام غنيّ وخصيب بالبحث التجريبي، فهي "تبحث في مكوّنات البنية السّردية من راوٍ ومروي ومروي له، ولمّا كانت بنية الخطاب السّردي نسجا قوامه تفاعل تلك المكوّنات أمكن التأكّد من أن السّردية هي المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السّردي أسلوباً، وبناء ودلالة"[2].

والسّردية "خاصية معطاة تشخص نمطاً خطابياً معيّناً، ومنها يمكننا تمييز الخطابات السّردية، من الخطابات غير السّردية"[3].

ويعرف **غريماس(Gerimas)** السّردية بقوله: "السّردية هي مداهمة اللّامتواصل المنقطع للطّرد المستمر في حياة تاريخ، أو شخص أو ثقافة إذ نعمد إلى تفكيك وحدة هذه الحياة، إلى مفاصل مميزة تدرج ضمنها التحوّلات، ويسمح هذا بتحديد هذه الملفوظات في مرحلة أولى من حيث، هي ملفوظات فعل تصيب ملفوظات حال فتؤثر فيها."[4]

1 – أحمد مرشد، المرجع السّابق، ص: 19.

2 – عبد الله إبراهيم، "الموسوعة في السّرد العربي"، المرجع السّابق، ص:07.

3 – يوسف وغليسي، الشّعريات والسّرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السّرد العربي جامعة منتوري قسنطينة، د ط، 2007، ص: 29.

4 – محمد ناصر العجيمي، في خطاب السّردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب، د ط، 1993، ص: 56.

3.5-البنية السّردية:

لقد تعرّض مفهوم البنية السّردية الذي هو قرين البنية الشّعرية، والبنية الدرامية في العصر الحديث إلى مفاهيم مختلفة، وتيارات متنوعة نذكر منها:

فهي عند **فورستر (Forster)** مرادف للحبكة، وعند **رولان بارت(Rellan Barth)** تعني التعاقب، والمنطق للحبكة والزمان والمنطق في النص السّردي أما عند **أودين موليز (Odin Muller)** تعني: الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمنية أو المكانية على الآخر، وعند الشّكلانيين تعني التغريب، وعند سائر البنيويين تتّخذ أشكالاً متنوّعة.

" ومن ثمّ لا تكون هناك بنية واحدة، بل هناك بنى سردية متعدّدة الأنواع وتختلف باختلاف المادة المعالجة الفنية في كلّ منها"[1].

والخلاصة أن هناك بنية سردية عبارة عن مجموع الخصائص النوعية للنوع السّردي الذي تنتمي إليه، "فهناك بنية سردية روائية، وهناك بنية درامية كما أن هناك بنى أخرى للأنواع غير السّردية، كالبنية الشّعرية وبنية المقال."[2]

6- فلاديمير بروب والسّرد:

يعد **فلاديمير بروب (Vladimir Propp)** من أهم منظري الأدب، خاصة في مجال الحكاية الشّعبية، ويعتبر أيضا من أهم الدارسين الرّوس في الأدب الشعبي (الفلكلور)، إذ اهتمّ بالحكاية، والقصيدة الغنائية، والقصيدة الملحمية.

ينطلق في دراسته الشّهيرة (مورفولوجيا الحكاية العجيبة)، الصّادرة سنة 1928 معلمة بارزة في تاريخ السّيميائيات السّردية، من مقترب شكلاني صرفي فأراد من

1 – عبد الرحيم الكردي، البنية السّردية للقصّة القصيرة، المرجع السّابق، ص: 18.

2 – عبد الله إبراهيم، "السّردية العربية"، المرجع السّابق، ص: 49.

خلال هذه الدراسة أن يكشف عن العناصر المشتركة التي اعتمد عليها المتن الحكائي للحكايات الخرافية التي اختارها كمجال للدراسة.

وخلاصة أفكاره:" أن كل تصنيف قائم على المواضيع تصنيف فاسد لأن الحكاية لا تنفرّد بموضوعات خاصة بها، لا تتقاطع ولا تتداخل مع أشكال أدبية أخرى، وهو ما يصدق أيضا على التصنيف القائم على الموتيفات، فالقول بأن هناك حكايات للجن وحكايات للحيوانات يفترض أن كلّ حكاية لا تعالج إلا موتيفا واحدا ووحيدا، وليست سوى تحقّق خاص له" [1].

ومنه فقد كان هدف بروب هو الوصول إلى قالب نموذجي عام لتشكيل الحكاية، ولتحقيق ذلك انطلق من الفرضيات التالية:"[2]

- **الثّابت والمتغيّر:**

إنّ العناصر الدّائمة والثّابتة داخل الحكايات هي وظائف الشخصيات والوظيفة حسب بروب: "هي فعل تقوم به شخصية ما، من زاوية دلالته داخل البناء العام للحكاية" [3]، فالوظيفة برأيه موجودة في النص أصلا، فلا تحتاج إلى أي شخصية بعينها لتظهر وجودها، فأي شخصية يمكن لها أن تؤديها أو تنفذها.

- **محدودية الوظائف:**

يبلغ عدد الوظائف التي حدّدها فلاديمير بروب إحدى وثلاثين وظيفة "وهذا لا يعني بالضرورة وجودها كلية في حكاية واحدة، فلا يمكن لوظيفة أن تحدث خارج التتابع المنطقي للأحداث، ولا يتناقض هذا الكلام مع اعتبارنا أن الوظائف تسير

1 – سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، المرجع السّابق، ص: 10.

2 – سعدية بن ستيتي، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير–دراسة سيميائية–جامعة سطيف 2013، ص: 17.

3 – سعيد بن كراد، المرجع السّابق، ص: 21.

وفق نمط معين في كل الحكايات، بالرغم من عدم تحقّقها كلية وهذا لا يغيّر من قانون تتابعها لأن غياب بعض الوظائف لا يغيّر من وضعية الوظائف الأخرى"[1].

يرى بروب أن جميع الحكايات لها وظائف متعدّدة، ومنه لا يمكن فهم ظاهرة من الظّواهر النصية للحكاية، إلّا إذا ربطناها بالظّاهرة ذاتها في النص ذاته أو في نص حكاية أخرى، وهذا الربط سيكشف لا محالة عن البنية الشّكلية والتي تعتبر أساس تشكل كلّ الحكايات.

بعد أن تحدّث بروب عن الوظائف بالتفصيل، قام بتوزيعها على الشّخصيات الأساسية في الحكاية العجيبة، فرأى "أن هذه الشخصيات الأساسية تنحصر في سبع شخصيات (المتعدي–الواهب –المساعد–الأميرة–الباعث–البطل–البطل الزائف) "[2].

من الملاحظ في هذا التوزيع الجديد للشخصيات عند بروب هو التقليل من أهمية نوعية الشخصيات وأوصافها، ذلك إنما هو أساسي وهو الدور الذي تقوم به وهكذا فالشخصية لم تعد تحدّد بصفاتها وخصائصها الذاتية، بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال.

1 - سعدية بن ستيتي، المرجع السّابق، ص: 18.

2 – حميد لحميداني، المرجع السّابق، ص: 28.

الفصل الأول

شعرية العنوان في (ما حدث لي غداً، ووفاة الرجل الميت)

1. مفهوم العنونة.
2. أنواع العناوين.
3. علاقات العنوان.
4. المجموعة القصصيّة الأولى: ما حدث لي غدا.
5. مخادعات العناوين الفرعية.
6. المجموعة القصصية الثّانية: وفاة الرّجل الميّت.
7. مخادعات العناوين الفرعيّة.

اهتمّت الدّراسات النّقدية الحديثة بالنّصّ الموازي (عتبات النّصّ)، واعتبرته مفتاحا لقراءة النّصّ الأدبيّ، ويجدر بمن يريد سبر أغوار النّصّ ومحاورته عدم تجاهلها، فقد اهتمّت السّيميائية الحديثة بدراسة الإطار الذي يحيط بالنّصّ، كالعنوان والإهداء والرّسومات التّوضيحية، وافتتاحية الفصول وغير ذلك من النّصوص الّتي أطلق عليها (النّصوص الموازية).

والنصوص الموازية "تقوم عليها بنايات النّصّ، ويأتي الدّور المباشر لدراسة العتبات متمثّلاً في نقل مركز التلقّي من النّصّ إلى النّصّ الموازي، وهو الأمر الذي عدّته الدّراسات النّقدية الحديثة مفتاحا مهمّا في دراسة النّصوص المغلقة، حيث تجترح تلك العتبات نصّا صادما للمتلقّي، له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النّصّ."[1]

وحدّد جيرار جينيت جملة من الضّوابط "كأسماء المؤلّفين، المقدّمات الإهداءات العناوين المتخلّلة والحوارات، والاستجوابات وغيرها باعتبارها عتبات لها سياقات توظيفية تاريخية ونصّية، ووظائف تأليفية تختزل جانبا مركزيا من منطق الكتابة"[2].

1- معجب العدواني، "تشكيل المكان وظلال العتبات"، النادي الأدبي الثقافي، جدة، الطّبعة الأولى، 2002، ص:13.
2- عبد الفتّاح الحجمري، "عتبات النّصّ"، (البنية والدلالة، شركة الرّابطة)، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص: 16- 17.

فالنّصّ الموازي يتمثّل في العنوان الرّئيس، والعنوان الفرعي، والعنوان الدّاخلي والدّيباجة والتذييلات والتنبيهات، والتّصدير والحواشي الجانبية والسّفلية، والهوامش المذيّلة للعمل والعبارة التّوجيهية والزّخرفة والأشرطة والرسوم، ونوع الغلاف.

ويشير " جميل حمداوي" إلى أن للنصّ الموازي وظيفتين: وظيفة جمالية تتمثّل في تزيين الكتاب وتنميقه، ووظيفة تداولية تكمن في استقطاب القارئ واستغوائه، فهو بذلك خطاب قصده المبدع، ليواجه المتلقّي قبل ولوج العمل الرّوائي، فيرسم لديه انطباعاً أولياً قد يثير أسئلة مسبقة، ربما تجيب عنها الرّواية بعد القراءة وربما تترك الفراغ لدى القارئ ليجيب عنها.

ومع احتفاء الدراسات الغربية بدراسة النّصّ الموازي، نجدها قد أُغفلت في الدّراسات النّقدية العربية الحديثة، مع أن المتصفّح لكتب النقد العربي القديم في المشرق، والأندلس يجد مصنّفات تهتمّ بالنّصّ الموازي، خاصة عند من عالجوا موضوع الكتابة والكتاب، وما يزال موضوع العتبات في الثقافة العربية في حاجة ماسّة إلى من يسبر أغواره، ويعيد النظر في دراسته.

فالنّصّ الموازي يعد تقنية جمالية، يجتهد كلّ كاتب أن يبدع فيها من أجل أن يضمن لعمله الرّواج والتّأثير، ومن هذا المنطلق يمكننا طرح بعض التساؤلات، كيف وظّف السّعيد بوطاجين هذه التّقنية؟، وما علاقة العناوين بمضمون المجموعة القصصية؟ وقبل هذا وذاك لابد من أن نعرج على مفهوم العنونة أولاً.

1-مفهوم العنونة لغة:

ورد في لسان العرب في مادة "عين" عنَّ الشيء يعُنّ ويعِنّ عنَناً وعُنونًا: ظهر أمامك، وعنَّ يَعنُّ وعنوناً وأعتن: اعترض وعرض، ومنه قول امرئ القيس:

فَعَنَّ لَنَا سِرْبٌ كَأَنَّ نِعَاجَهُ عَذَارَى دُوَار فِي مُلاَءِ مُذَيلِ.

وعننت الكتاب وأعننته لكذا أي عرضته له وصرفته إليه، وقال اللّحماني: عَننت الكتاب تَعْنِينًا وعَنَيْتُه تَعْنِية إذا عَنْوتُه.

كما قال اللّيث: العلوان لغة في العنوان غير جيّدة، والعنوان بالضم هي اللّغة الفصيحة"[1].

وجاء في مختار الصّحاح :"ع ن ا(عَنَا) بمعنى خَضَع وذلَّ، والعاني الأسير، عنى: أراد وعَنْوَنَ الكتاب وعَلْوَنَه والاسم: العنوان."[2]

أما في الوسيط فنجد "عَنْوَنَ الكتاب عَنْونَةً وعُنْواناً: كتب عُنْوَانَه، والعُنْوَانُ: ما يُسْتَدلّ به على غيره ومنه: عُنْوَانُ الكِتَاب".[3]

1- ابن منظور، "لسان العرب"، المصدر السّابق، ص: 310.
2- الرّازي، "مختار الصّحاح"، المصدر السّابق، ص: 437.
3- شوقي ضيف، "الوسيط،" المصدر السّابق، ص: 633.

وفي مقاييس اللّغة نجد في مادة (عنّ): العين والنون أصلان، أحدهما يدلّ على ظهور الشّيء وأعراضه، والآخر يدلّ على الحبس، قال ابن الأعرابي: العنان ما عنّ لك من شيء، وقال الخليل: عنان السّماء ما عنّ لك منها إذا نظرت إليها والعنون من الدواب وغيرها المتقدّمة في السّير... والعنّة هي الحظيرة الجمع العنن يقال: عننت البعير حبسته في العنّة".[1]

نستنتج ممّا سبق أن للعنوان عدّة دلالات مختلفة، من خلال مادّتي (عنّ وعنا) نبيّنها فيما يلي:

مادة (عنّ) ومادة(عنا)	المعنى الدلالي
عنّ الشيء يعن عننا وعنونا: ظهر أمامك.	الظّهور.
عنّ يعنّ وعنونا واعتنّ: اعترض وعرض.	الاعتراض.
عننت الكتب وأعننته لكذا أي عرضته له.	العرض.
عننت الكتاب تعنينا إذا عنونته.	العنونة.
العلوان لغة في العنوان، والعنوان: لغة فصيحة.	اللّغة والفصاحة.
العنوان ما يستدلّ به على غيره.	الاستدلال.
عننت البعير حبسته في العنّة.	الحبس.

1- ابن فارس، "مقاييس اللغة"، ج4، دار الفكر، (د ط)، 1979، ص: 19.

1-2اصطلاحا:

يعتبر العنوان الخطوة الأولى الّتي يتّخذها القارئ لدخول عالم النّصّ، وذلك لفكّ رموزه وشفراته لفهمه وإزالة غموضه، كونه يحمل دلالات وإيحاءات مختلفة، مما أدّى ببعض الدّارسين إلى الاهتمام به.

والعنوان هو أول ما يصادفه المتلقي في بداية عملية القراءة، لذلك "عدّ العنوان علامة سيميائية ذات أبعاد دلالية، وأخرى رمزية، تغري الباحث بتتبع دلالاتها، ومحاولة فكّ شفرتها الرّامزة، ومن هنا فقد أولى البحث السيميائي جلّ عنايته لدراسة عناوين النّصّ الأدبي"[1].

والعنوان يكون عبارة صغيرة، تعكس عادة كلام عالم النّصّ المعقد الشّاسع الأطراف"[2]، فهو مرآة عاكسة للنصّ وصورة مختزلة عنه، يستنجد بها القارئ لفهم مضمون النّصّ، فهو كالجاذبية يغري المتلقّي، ويجذبه للقراءة واكتشاف عالم النّصّ الواسع والتعرّف عليه، كما يعدّ من أهم العناصر التي يستند إليها النّصّ الموازي وهو بمثابة عتبة تحيط بالنّصّ، كونه يقتحم أغوار النّصّ، وفضاءه الرمزي

1- بسام موسى قطوس، "سيمياء العنوان"، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001، ص: 33.

2- نعمان بوقرة، "المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب"، عالم الكتب الحديثة، عمان الأردن، ط1، 2009، ص: 236.

الدّلالي"[1]، والعنوان عتبة من عتبات النّصّ، يطؤها القارئ للعبور إلى فضاء النّصّ والتوصل إلى صورة واضحة.

كما يمكننا اعتبار النّصّ بالذات رسالة من نوع خاص، لأن النّصّ معرّض في رحلته الطويلة لمخاطر عديدة، كالسرقة والضياع، والاختلاط وغيرها، "تطلب الاستعانة بخدمات بعض النّصوص الموازية كالعنوان، علماً أن إعطاء اسم للنص من شأنه تمييزه عن غيره".[2]

ومن هنا، فالعنوان عنصر مهمّ لحفظ مكانة النّصّ، وكيانه من جميع ما يهدّده فلا يليق بالنصّ أن يكون دونَ عنوان.

إذا كانت دراسات النقد الأدبي الكلاسيكي قد ركّزت على المتن النّصّي في التحليل مهمشة للعنوان، فإنّ الدّراسات الحديثة أولت أهمية كبرى له، انطلاقاً من "كونه نسقا دالاً، يتحقّق في شكل عناصر إشارية دالة، فالعنوان مفتاح يتسلّح به المحلّل لولوج عوالم النّصّ، قصد استنطاقها وتأويلها، وبه يحبس نبض النّصّ ويفكّك بنياته الدّلالية والرّمزية".[3]

1- جميل حمداوي، " السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق"، دار الوراق، الأردن، ط1، 2011، ص: 263.

2- عبد العالي بوطيب، "العتبات النّصّية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية، مجلة علامات، ع71، جدة، مج18 نوفمبر 2010، ص: 162.

3 -أحمد المنادي، "النّصّ الموازي"، (العنوان مفتاح النّصّ)، مجلة علامات النّصّ، جدة، ج61، مجن16، ماي، 2007، ص: 149.

يتّضح أنّ الدّراسات النّقدية القديمة لم توف العنوان حقّه، ولم يبدأ تبلوره وظهور مكانته إلا مع الدّراسات الحديثة، التي اعتبرته أداة مفتاحية لتفكيك بنيات النّصّ.

كما يعتبر العنوان "مقطعاً لغوياً، أقل من الجملة، فهو عمل فني، يمكن النظر إليه من خلال زاويتين: في السياق أو خارج السياق"[1]، ومنه يمكن للعنوان أن يكون في سياق مضمون العمل الأدبي، أو يكون خارج سياق النّصّ.

يمكننا القول أنّ الكاتب يحاول مساعدة القارئ، في فهم النّصّ من خلال وضعه للعنوان، الذي يعتبر علامة تعين القارئ على فهم بنيات النّصّ المتسّقة والمنسجمة، وما عليه إلّا الغوص في جزئيات هذا النّصّ.

ويتميّز العنوان غالباً بالقصر، لكن في الوقت نفسه هو تعبير لغوي مشحون بمختلف الدّلالات، والإيحاءات التي تشير إلى مضمون ذلك النّصّ، أو تلك القصّة فيكون مَعْبَراً يبعث في القارئ حبّ الاكتشاف، والتطلع إلى ما يحويه ذلك العمل الإبداعي، لذلك اعتبر العنوان "علامة سيميائية تحمل في طيّاتها مدلولات ومضامين تشجع المتلقّي على المتابعة، والغوص في أعماق النّصّ، فهو إذاً أول اتّصال بين المرسل والمتلقّي، ومن هنا كان على الأخير أن يتناول العنوان من مستويين:

1- سعيد علوش، "معجم المصطلحات الأدبية"، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985، ص: 155.

"**المستوى الأول:** مستوى ينظر فيه إلى العنوان بوصفه بنية مستقلّة، لها استعمالها الدّلالي الخاص.

"**المستوى الثّاني:** مستوى تتخطّى فيه الإنتاجية الدّلالية لهذه البنية حدودا لها متّجهة إلى العمل ومشتبكة مع دلائلية دافعة، ومحفّزة إنتاجيتها الخاصّة بها"[1].

ومن هنا يتّضح أنّ النظرة للعنوان تكون بطريقتين، الأولى أخذ العنوان مستقلّاً عن النّصّ وتأويله باعتباره حمولة دلالية، فهو تلك العلامة الّتي يرغب المتلقّي في فكّ شفرتها بمعزل عن العمل الفنّي، وهناك بعض القرّاء يعتبرونه بداية لنشاط تأويلي ينتهي بقراءة النّصّ وفكّ مختلف شفراته.

لذلك يعدّ مفتاحاً أساسياً من مفاتيح التأويل "فيؤدّي دورا مهماً، لأنّه يفتح شهية المتلقّي للقراءة كما يرى رولان بارت"[2]، إذ يعتبره العتبة الأولى التي تستوقف المؤول فتكون هناك علاقة تأثير وتأثّر، من خلال التّفاعل بين الأطراف الثّلاثة المتلقّي والعنوان والنّصّ، دون إغفال العلاقة الوطيدة بين العنوان والنّصّ أو المتن.

1- بسام موسى قطوس، المرجع السّابق، ص: 36.

2- ابن حميد رضا، "الخطاب الشّعري الحديث من اللّغوي إلى التشكيل البصري"، مجلّة فصول، العدد2، مج51، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، صيف 1996، ص: 100.

فقد رأى بعض من رواد النّقد الحديث "أنّ العنوان هو الذي يخلق النّصّ، وذلك بتآزره مع المتن"[1]، وبالتّالي فقد حاولوا جاهدين تحديد تلك العلاقة المتينة، بين النّصّ والعنوان باعتبار كل واحد منهما مكمّل للآخر.

ومن ذلك اعتبر العنوان "نصّا مصغّراً، يقوم بينه وبين النّصّ الكبير ثلاثة أشكال من العلاقات:

- **علاقة سيميائية:** حيث يكون العنوان علاقة من علاقات العمل.
- **علاقة بنائية:** تشتبك فيها العلاقات بين العمل وعنوانه على أساس بنائي.
- **علاقة انعكاسية:** وفيها يختزل العمل (بناء ودلالة) في العنوان بشكل كامل"[2].

من خلال ما سبق يتّضح أنّ للعنوان أهمّية كبيرة، باعتباره ضرورة ملحّة، ومطلب لا يمكن الاستغناء عنه في البناء العام للنّصوص.

2-أنواع العناوين:

تعدّدت العناوين واختلفت باختلاف النّصوص ووظائفها، ونجد من أهمّ أنواع العناوين:

1- روبرت شولز، "اللّغة والخطاب الأدبي"، تر: سعيد الغانمي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1993، ص: 93.

2- صلاح فضل، "بلاغة الخطاب وعلم النّصّ"، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، (د، ط) 1992، ص: 236.

2-1العنوان الرّئيس:

وهو العنوان الّذي يتصدّر الكتاب أو العمل الأدبي فيعطي للعمل هويته، لذلك يحرص الكاتب في صياغة العناوين واخيارها، لأنها أول ما يستهلّ واجهة الكتاب وتبرزه صاحبها لمواجهة المتلقّي، وتعتبر بطاقة تعريف تمنح النّصّ هويته فيتميّز عن غيره من النصوص، كما نجد للعنوان الرئيس أسماء أخرى كالعنوان الحقيقي أو الأساسي، أو الأصلي.

والعنوان الرّئيس هو أوّل ما يقع عليه بصر المتلقّي، ولا يقتصر على المؤلّفات بل قد يكون في مجلة أو جريدة، لأنّه أداة إبراز للخبر"[1].

2-2العنوان الفرعي:

يستشفّ من العنوان الرئيس، ويأتي بعده لتكملة المعنى، وغالبا ما يكون عنوانا لفقرات، أو مواضيع أو تعريفات داخل الكتاب، ويطلق عليه بعض العلماء بالثاني أو الثانوي مقارنة بالعنوان الرئيس، ومثال ذلك: مقدّمة ابن خلدون إذ نجد أسفل العنوان الحقيق (مقدّمة) عنواناً مطوّلا هو" كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر والعجم والبربر

1- شادية شقرون، سيمائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي، جامعة العربي التبسي (تبسة)، ص: 31.

ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر"، أو المباحث والفصول في متن المقدمة نحو "فصل في البلدان والأمصار وسائر العمران"[1].

والعنوان الفرعي بدوره ينقسم إلى ثلاثة عناوين كالآتي:

2-2-1العنوان الجزئي:

هو عبارة عن تلك الكتابة التي تكون أقلّ سمكا من العنوان الرئيس، وتتموضع تحته، حيث نجده في الصّفحة الأولى للكتاب "العنوان الأصلي" و" العنوان الجزئي".[2]

2-2-2 العنوان المزيّف:

ويأتي مباشرة بعد العنوان الحقيقي، وهو اختصار وترديد له، ووظيفته تأكيد وتعزيز للعنوان الحقيقي، ويأتي غالباً بين الغلاف والصّفحة الداخلية، وتعزى إليه مهمّة استخلاف العنوان الحقيقي إن ضاعت صفحة الغلاف، مع العلم أنّ الصّفحة التي تحمل هذا العنوان معرّضة في الغالب للتّلف".[3]

2-2-3العنوان الجاري:

1- عبد القادر رحيم، "العنوان في النّصّ الإبداعي"(أهميته وأنواعه)، مجلة كلية الآداب واللّغات، بسكرة، العدد 03+02 جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2008.

2- شادية شقرون، المرجع السّابق، ص: 32.

3- شادية شقرون، المرجع نفسه، ص: 270.

وهو العنوان الفرعي المطبوع في أعلى الصّفحة أو في أسفلها، فهو أيضا عملية تذكير للعنوان في كلّ صفحة".[1]

3_علاقات العنوان:

بالإضافة إلى الوظائف المتعدّدة التي يؤدّيها العنوان وأهميته البالغة، نجده كذلك يمارس علاقات تحكمه مع النّصّ من جهة، ومع القارئ من جهة أخرى.

3-1علاقة العنوان بالقارئ:

يعتبر العنوان أوّل عتبة من عتبات النّصّ، تربط القارئ بالنّصّ وتساعده على الولوج إليه، "واقتحام فضائه ثمّ تفكيك ألغامه المستترة كونه يحتلّ الصّدارة في الفضاء النّصّي للعمل الأدبي فيتمتع بأولوية التلقّي، فيحمل على جذب القارئ وإغرائه بتراكيبه المفخّخة، والمنمقة باعتباره نصّا مفتوحا على أكثر من قراءة، يهمس بالمعنى دون أن يبوح به، ليمارس فعل الغواية على القارئ ويسحبه إلى عالم المغامرة"[2].

ويستطيع العنوان إغواء القارئ من خلال شدّ انتباهه، وجذبه ليسبر أغوار النّصّ ومنه يتوغّل القارئ في النّصّ وكأنّ العنوان يسحر المتلقّي، فيضحى العنوان

1- شادية شقرون، المرجع السّابق، ص: 32.

2- حميدي صباحي، "العنوان وتفاعل القارئ" (قراءة تأويلية في شعر عبد الله عشي)، مجلة قراءات، ع5، جامعة بسكرة (الجزائر)، ص: 245.

حارساً على النّصّ يوقع القارئ في شباكه من خلال لعبة القراءة، فالعنوان يكون متحرّراً ومنفتحاً "أشدّ ما يمكن للغة أن تنفتح على احتمالات التأويل، وذلك بحسب تهيؤه هو نفسه لتلك الاحتمالات، هذا التهيؤ الذي يحفّز المعرفة الخلفية للمتلقي ويجيد توزيعها، وتنظيمها بشكل يجعله واحداً من أهم العوامل البنائية لتأويلاته واحتمالاته"[1].

وعليه فإنَّ العنوان يقوم باستفزاز القارئ من أجل التعمّق في بحر النّصّ، كون العنوان متعدّد الدّلالات، والإيحاءات ممّا يجعله يمارس التأويل على النّص.

كما يساهم في "جعل المتلقّي يقف على دلالة النّصّ وأبعاده، لأنّه يمثّل المفتاح الأساسي للدّخول إلى عوالم النّصّ الّذي يسعى القارئ إلى منتهى أبعاده"[2] وعليه فإنّ العنوان يجعل القارئ متفاعلا مع النّصّ من خلال استنطاقه، ومعرفة مضمونه.

والعنوان غالباً ما يثير القارئ ويلفت انتباهه، وذلك إما لبلاغته، أو استفزازه للملتقى، فالعنوان "يمثّل الإشارة الأولى التي يصادفها المتلقّي عندما يبدأ عملية القراءة، وقد يصادف عنواناً مباشراً تاريخياً، أو عنواناً يحمل اسماً مخزوناً في وعي

1- محمد فكري الجزار، "العنوان وسيميوطيقا الاتّصال الأدبي"، الهيئة المصرية للكتاب، (د-ب) (د-ط)، 1998، ص:30.

2- موسى ربايعة، "جماليات الأسلوب والتلقّي"، (دراسة تطبيقية)، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع الأردن، ط1، 2008، ص: 163.

المتلقّي وفي ثقافته، فكثير من العناوين تكون الشرارة التي تجعل المتلقي يغرى بالقراءة والانجرار"[1].

إذا فعناية القارئ بالعنوان، وبلغته التي تجعله متمسكاً بها من الوهلة الأولى لما "يثيره من رغبة في الدخول إلى النّصّ، وتأويل أفكاره ومعانيه إلى عدة دلالات وعليه فقد جاءت العناوين مختلفة، ومتفاوتة من حيث درجة شعريّتها، ولذلك ينقاد المتلقّي إلى العنوان حسب درجة شعريته"[2].

وأخيراً نستخلص مما ذكرناه سابقاً، أن العلاقة التي تربط العنوان بالقارئ هي علاقة وطيدة ومتماسكة، وبعبارة أخرى متبادلة بين الطّرفين، فالعنوان ما عليه إلّا أن يكون مركّزاً ومختصراً ومؤثّراً، وما على القارئ إلا أن يعجب ويتأثّر به، وذلك للولوج إلى فضاءه، وفكّ شفراته.

3-2علاقة العنوان بالمتن:

1- موسى ربايعة، المرجع السّابق، ص: 160.

2- موسى ربايعة، المرجع نفسه، ص: 161.

تعدّ العتبات النّصّية آلية جديدة يلجأ إليها الناقد لمراودة آفاق النّصّ، وهي في الوقت ذاته مفتاح مهم للكشف عن فنية النّصّ وشعريته"[1]، وعليه يعدّ العنوان إحدى العتبات التي نلجأ إليها لفهم النّصّ والكشف عن هويته.

وقد باتت العتبات النّصّية وفق المفهوم الحديث، تعطي دوراً وظيفياً بالارتباط مع النّصّ إذ أنّ العلاقة القائمة بين العتبات، والنّصوص التي تنتمي إليها هي في الأصحّ علاقات تفاعلية، فالنّصّ الموازي عبارة عن نصوص مجاورة ترافق النّصّ"[2] والملاحظ مبدئياً أنّ النّصوص لا تستغني عن عتباتها، وذلك للتّفاعل والالتحام القائم بين الطّرفين، فالعتبة النّصّية بما فيها العنوان تكشف عن شعرية النّصّ.

وعليه يمكن القول أن العنوان والنّصّ يشكّلان بنية تفاعلية كبرى، أي أنّ "العنوان بنية رحمية تولّد معظم دلالات النّصّ، فإن كان النّصّ هو المولود، فإن العنوان هو المولد الفعلي لتشابكات النّصّ... وهكذا يكون عنوان نصّ شعري أو رواية ما يعلن عن نفسه كجملة أولى في النّصّ "[3].

1- علي كاظم الحداد، "العلاقة بين العتبات النّصّية والمتن في كتاب الشّعر والشّعراء لابن قتيبة"، مجلّة جامعة كركوك جامعة الكوفة، كلية الآداب، مج4، ع2، 2009.

2- علي كاظم الحداد، المرجع نفسه.

3- جميل حمداوي، "السيميوطيقا والعنونة"، مجلة عالم الفكر في الأدب والنقد، مج 25، ع3، يناير/مارس، 1997، ص 106.

وما نستشفه مما سبق أن العلاقة القائمة بين النّصّ والعنوان، كعلاقة الرّأس بالجسد يصعب الفصل بينهما، لأن العنوان هو الذي يميّز النّصّ ويحدّد نوعية القراءة التي تناسبه.

يرى محمّد فكري الجزار، وما قدّمه حول علاقة العنوان بالنّصّ، فقد قسّمه إلى نوعين من المتن وهما كالآتي:

3-2-1المتن الموسّع:

ويقصد به ذلك الفضاء التدويني الشّعري إما لديوان شعري برمّته، وإمّا لمجموعة من الدواوين الشّعرية التي تحدّد مرحلة معينة عند شاعر، أو لفئة شعرية ما، نصوص يجمع بين قصائدها حدّ أدنى من الانسجام، والتَّماسك يسمح بالتّعامل مع هذا الفضاء التدويني بوصفه متناً شعرياً موسّعاً"[1].

3-2-2المتن الضيّق:

وهو عبارة عن عنوان لقصيدة واحدة، موزعة لعدد من العناوين الفرعية، أو على عدد من المقاطع المرقّمة، أو غير المرقّمة التي يفصل بين مقاطعها فراغ"[2]

1- عبد الناصر حسن محمّد، "سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي"، دار النّهضة العربية، القاهرة، 2002، ص: 98.

2- عبد الناصر حسن محمّد، المرجع نفسه، ص: 99.

إنَّ مجال المتن الموسّع أوسع بكثير من المتن الضيّق، حيث نجد الأول خاص بمجموعة دواوين أو قصائد شعرية، في حين نجد الثّاني يختصّ بقصيدة واحدة.

وفي الأخير يمكن القول أنّ العلاقة القائمة بين العنوان، والنّصّ علاقة جدلية يحكمها التّفاعل بين كلا الطّرفين، فالعنوان يجاور النّصّ ويوازيه، حيث يجلب ما فيه من مواضيع وأفكار، وسواء كانت هذه العلاقة خفية أو قاهرة، يبقى المتن نصّا أوّلاً والعنوان نصّاً ثانياً يفسّر الأول.

3-2-3 علاقة العنوان بالنّصّ:

يظهر هذا الخرق على سبيل المثال في المجموعة (وفاة الرّجل الميت) بداية من العنوان "الّذي يقف المتلقّي عنده طويلاً وعميقاً، قد يضحك وقد ينعت الرّجل بالجنون، وقد يطرح الكتاب جانباً ويتخلّى عن القراءة، لأنّه يدخله في دائرة جنون اللّغة وبهتانها، واحتيالها وغرابتها.

كما أنّه لم يألف هذا السياق الجديد، فكيف لميّت أن يتوفّى؟ لماذا هذا الإشهار بوفاة رجل قد توفي؟ أم أن الوفاة لا تعني في عرف الإبداع الموت؟ لكن إذا عرف القارئ أن الأشياء تعرف بأضدادها، فإنَّه سيفهم ربما أن الرّجل قتلته المأساة والخيبات وهو حيّ إلى أن أودت بحياته نهائياً، فكأنَّه حيّ ميت، ثم أعلن الكاتب

رسمياً عن وفاته"[1]، لقد تقاربت دلالة العنوان مع مضمون القصة، فهناك تلميح كبير من طرف القاص عن الفكرة العامة التي تدور حولها القصّة.

إنَّ هذا التعبير غير المألوف هو السبيل الوحيد للتعبير عن واقع مأزوم، ولأن حجم الأزمة كبير كان على اللّغة أن تكون أكبر، لتستوعب حجم المأساة، ولن تكون كذلك إلا إذا خرقت أفق التوقّع عند القارئ.

فصياغة العنوان بهذه التّشكيلة المجنونة والسّاخرة، وغير المألوفة تميّز أسلوب الكاتب من جهة، كما تصف الواقع بدقّة، إضافة أيضاً إلى أنّها تستفزّ ذوق القارئ من جهة أخرى، وتجعله يتخطّى هذه العتبة ليدخل إلى عالم النّصّ، ليكشف إن كان هذا الجنون يحاصر كلّ جسد النّصّ، أم أنّ الكاتب سرعان ما ستتعبه مسالك اللّغة فيستسلم ويتغيّر أسلوبه"[2].

4-المجموعة القصصية "ما حدث لي غدا":

ما حدث لي غدا هي المجموعة القصصية الأولى للقاصّ السّعيد بوطاجين صدرت ضمن منشورات التبيين جمعية الجاحظية بتاريخ 1998م، ثمّ أعيد طبعها ضمن منشورات فيسيرا، بتاريخ 2017م.

1- حفيظة طعام الشّامخة: المألوف واللامألوف، قراءة في التركيب الساخر في "وفاة الرجل الميت"، مجلة مسارب، ملف مسارب بالتنسيق مع دار الثقافة لولاية أدرار، الجزائر، 26ديسمبر 2013.

2- حفيظة طعام الشّامخة، المرجع نفسه.

وما يميّز هذه المجموعة أنها ليست حشدا من الشّخوص والأحداث، وإنّما هي عبارة عن قاموس جديد بمفاهيم مقلوبة، ولغة غير مألوفة يتميّز بها القاص، حيث تعامل مع الألفاظ والصّفات من منظور مختلف، فهو يرى أن توليد اللّغة أو تفجيرها لا يؤدّي إلى العدمية، بل إلى نقل الشّعور بوسائل تعبيرية أكثر دقة على احتواء الإحساس والحدث، كما أنَّه يسعى دائماً إلى إشراك القارئ، وحمله على المساءلة وإعادة التفكير في معتقداته ومعارفه، لتثبيت مواقفه وآرائه، لقد عبّر القاص على هموم المجتمع الجزائري وواقعهم المرّ الأليم.

والمجموعة القصصية تشتمل على تسع قصص متفاوتة الحجم كما يأتي في الجدول التّالي:

رقم القصة	العنوان	الصّفحات
01	خطيئة عبد الله اليتيم.	03
02	السّيد صفر فاصل خمسة.	21
03	أعياد الخسارة .	37
04	جمعة شاعر محلّي.	53
05	وحي من جهة اليأس.	67
06	ما حدث لي غدا.	77

07	**الشغربية.**	**91**
08	**اعترافات راوية غير مهذّب.**	**103**
09	**سيجارة أحمد الكافر.**	**123**

من خلال الجدول نلاحظ أن لكلّ قصة طولها الخاص، فقد جمعت المجموعة القصصية بين القصر والطّول، كما أنَّ لكلّ قصّة إيقاعها الخاص بها، وكان الإيقاع القصير هو المسيطر على المجموعة القصصية، للتَّعبير عن حاجات النّفس في أقصر مدَّة، وهذا الاختلاف في التوزيع له دلالاته على الأولويات التي تمنحها القصة، ونوع القضية التي تطرحها.

فنجد أنَّ مواضيع المجموعة القصصيّة جمعت بين الذّاتي والموضوعي، بين هموم القاص وهموم مجتمعه، وذلك من خلال تفجيره للّغة، وتكثيف الدّلالات بأسلوب ساخرٍ متميز، أما اللّغة فكانت هادفة في قالب فنّي، وجمالي غير مألوف جعل من الأدب قضية إنسانيّة.

4-1 شعرية المغالطة في (ما حدث لي غدا):

من خلال التعارض الواضح بين الفعل، والظّرف الزّمني المتعلّق به، فقد سعى القاص إلى نسج خديعة كبرى، فالعنوان في قصة (ما حدث لي غدا) يستدعي منّا

النظر إلى الحدث المحوري فيها من زوايا مختلفة، وعبر أصواتٍ ساردةٍ عديدة ليضمن بذلك الكاتب قراءة منتوجه الإبداعي، ويجد القارئ الذكيّ لذة في القراءة.

لقد نصب القاصّ شركا عنكبوتيا ليغوي القارئ النّاقد، ثم يجعله يبحث عن سرّ الغموض، محاولاً فكّ شفرات النص، فعنوان المجموعة القصصية لا يخلو من الغرابة، ودخوله من أول وهلة في حالة من التناقض "بين أول كلامه وآخره فنقول: أتيتك غداً، وسآتيك أمس"[1].

استطاع القاصّ في هذا المقام أن يجمع بين المتناقضات، ونجد هذه المغالطة والمواربة في حلّة شعرية جميلة، فقد تمكّن الكاتب من هذا الجمع الذي لم ينجح فيه الكثير، والذي يقرأ (ما حدث لي غدا)، ويرجع إلى عرفنا اللغوي يجده يدلّ على حدث ماض، ما يلبث حتى يتعرض للمغالطة، ويكسر ما عهدناه، فيربكنا ويربك الكفاءة اللّغوية ويزعزعها.

فالشق الأول ما (حدث) في عرفنا وقاموسنا اللّغوي فعل ماض تدل صيغته على التمام والانقضاء، لي (غدا) اسم من أسماء الزمان الموقوفة على المستقبل أبدا، فالملاحظ أن الفعل الماضي وجب أن يكون مضارعا (في الأولى) والمصدر(في الثانية) **(ما سيحدث لي في الغد)** "متشابهان نسبياً في إبهام الدّلالة

1- سيبويه، الكتاب، شرح وتحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، ط1، 1977، ص: 25.

على الزّمن مقارنة مع الماضي، فصيغة المضارع مبهمة في دلالتها الزمنية وغير مختصّة بزمن واحد، بل هي مشتركة بين الحال والاستقبال"[1]، وكذلك المصدر فهو بتعبير ابن جني: كلّ اسم دلّ على حدث، وزمن مجهول"[2].

ويذهب سيبويه إلى أنه –المصدر–يجري مجرى الفعل المضارع في عمله ومعناه"[3].

فالقاصّ يربط لنا عرفين زمنيين في عرف هلامي غير موجود، فهو زمن شعري جديد غير مألوف، وهذا الزمن الدرامي يدخلنا في بوتقةٍ واحدةٍ، ليصبح الماضي والحاضر واحد.

ومن هنا يعلن القاصّ ملليّته منذ البداية، فهو يعيش حاضره وماضيه في آن واحد، وهذه التكرارية هي من خلق له مشكلة، ومشكلة العربي أنَّه دائماً يعيش زمنين حاضره ومستقبله في زمن واحد، مثلما يخلق السّعيد بوطاجين صراعاً من خلال عنوانه، فالّذي يعيش المستقبل كأنَّه يعيش الماضي، والذي عاش الماضي كأنَّه يعيش المستقبل، وهذا الصّراع هو ما تتمحور حوله القصّة، فهدف القاصّ في هذا

1– عبد الله بوخلخال، التّعبير الزّمني عند النحاة العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، ج1، الجزائر، 1987، ص:81.
2 – عبد الله بوخلخال، المرجع نفسه، ص: 154.
3– سيبويه، الكتاب، المرجع السّابق، ص: 189.

الموقف –الصّراع–أي أنَّ الإنسان عديم القيمة، وخالٍ من أي مضمون، أو معنى حقيقي.

5–مخادعات العناوين الفرعية:

5–1الوجودية وعتمية العنوان في خطيئة عبد الله اليتيم:

ينطلق القاص في قصة عبد الله اليتيم، بمقولة وجودية لجون بول سارتر(إن جهنم... هي الآخرون)، وهي بمثابة الفاتحة النّصّية التي تسهم في تبيين إيديولوجية الكاتب المتعلقة بمضمون القصّة، وهي تلعب دور التمهيد لمتن القصّة، واستشهاده بقول سارتر لم يكن اعتباطياً، وإنَّما وضع عن قصد ليكون بمثابة مفاتيح لنصّه.

وعبد الله اليتيم، لم يكن يتيم الأبوين، وإنَّما كان يعاني من اليتم الاجتماعي وهو النقص والحرمان، فأراد أن يعوّضهما بأي شيء كان، لأنَّه يعاني التعاسة الفكرية والسياسية، يقول القاصّ في هذا المقطع السّردي: "أين ولدت، ولدت عام 1999 في قرية لا تختلف عن مأتم، موشى بالنَّعرات عمري خمسون أو ثمانون فجيعة، وهكذا يعني عليكم اللّعنة ودمتم في رعاية الّذي يوسوس في صدور الناس"[1].

1– السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، منشورات فيسيرا، بدعم من وزارة الثقافة في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، الجزائر، ص: 10.

عبد الله عانى من الفواجع والألم، فكل يوم لا يأتي إلاّ بفاجعة جديدة، ولقد ضيّق عليه من طرف السلطة، فأصبح يعاني الظلم والقهر، وكلما أراد أن يشعل شعلة يرفض من قبل خفافيش المدينة، وبهذا فهو ينكر العيش في مدينة يصفها بالمأتم، والظّلام الدّامس، ويشمئزّ من البقاء في روتينية المدينة التي لا حركية ولا إبداع فيها.

وهكذا تتكرّر الأعوام في مستقبل غامض مليء بالحسرة، وهو هاهنا تكريس على أن السّائد هو الذي يكوِّن معالم شخص ما، أي مستقبل هذا الشخص الذي ينجز من الدّاخل(الاغتراب)، الّذي هو سمة لقلق وجودي في عصر تقني لا إنساني.

و(عبد الله اليتيم) له خطيئة وحيدة، وهي أنَّه يعيش في محيط اجتماعي لا يعرف شيئا عن الإنسانيّة، وبالتالي لا يستطيع منحها، ليصبح عدواً للقوانين التي لا أخلاق لها.

ولليتيم هنا دلالة أخرى، وهي (الاغتراب) كما في قول القاص: "... ويلقيه في تموّجات الظّاهر عزلة وبرداً واغتراباً، عبد الله كمواطن رجل هادئ عدوّ للقوانين والحكومات والمؤسسات الحاكمة، معجب بحياة السّاخطين... عمي نيرودا"[1].

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 8.

والملاحظ أنَّ القاصّ، يلجأ إلى بعض الأسماء كـ (نيرودا، سارتر)، ليفتح لنا المجال أمام أبعاد وأفكار وجودية، وصراعها مع الشّيوعية.

يكتب السّعيد بوطاجين في مقام آخر:" جلده من لسانه وانتشلوا مذكّراته والخربشات، ثم وضعوه في كيس وساقوه، جلدوه ورفسوه، في زريبة رموه لحظتها قال: هنا حسن الصباح، هنا تيمورلنك، هنا جنكيز خان، ماسيه، هتلر، موسوليني والكتابة بالهراوات..."[1].

يأتي القاصّ ببعض الأسماء كـ (هتلر، موسوليني)، التي تدلّ على الغطرسة والتسلّط، وهذا دليل على أنَّ عبد الله اليتيم أصبح مُصادر الحرية، لأنّ شروطها غير متوفرة، وأنَّ كل حلم يجب أن يبقى مجرد حلم، وكل فكرة تبقى مجرد هاجس وليس على الإنسان سوى أن يبدع في ليل من القتامة، وهذه القتامة التي تكاثفت عند عبد الله اليتيم لدرجة الانفجار بمعانيها الأليمة، فكان الاغتراب موضوعها الأساسي.

وعبد الله اليتيم، ينتابه إحساس بأن حياة الإنسان سواء على المستوى اليومي الفردي أو على المستوى السياسي، أو على المستوى الوجودي ماهي إلّا مواجهة متّصلة لسلسلة من الاتّهامات التي يوجهها إليه القاضي، لا يعرف على وجه التحديد

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 12.

من أعطاه الحق في الاتّهام، وأفدح مِن هذا أنَّ أيّ اتّهامٍ لا يمكن أن يُفضي إلى تبرئة قط، بل إنَّه يُفضي إلى اتّهام جديد، أو إلى محاكمة لا تعرف فيها مَن يُحاكمك على وجه التحديد، ولا مَن أعطاه الحقّ في المحاكمة، والمصير المؤكد في النهاية هو الموت.

أمّا عن شخصية القاضي الذي يعاني التلعثم، فيتحول عنده حرف الراء إلى غين، والصاد والسين إلى شين، وهذا خرق صارخ للغة العربية وما عهدناه.

فيقول القاص في هذا المقطع:" قال القاضي متلعثما: المدعو عبد الله اليتيم متّهم باغتكاب معشية في حق العغف والدين ومشتقبل الأمة فضيحة تشتحق الاهتمام الكبيغ، غثم لا يغفغه الله. وبعد: فإن أخلاق الأولين أشبحت قدوة للآخغين لكي يعي الإنشان العبغ... "[1].

والقاص في هذا المقام يعطي بعداً فرانكو فونيا، ضد اللغة العربية، التي تتعرض للتشويه من الآخر، مثل ما تتعرض له المدينة من سيطرة، وتحكم من طرف الآخر، فحين يكون العربي جامداً، يصبح الآخر متحكماً بمقدرات الأمة العربية ومسيطراً على مواردها، فتولد لديه من العبث واللامبالاة، وهنا تظهر على البطل كلّ بواعث الاحتقار لهذه المدينة المسلوبة.

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 07.

أما عن لغة القصّة فجاءت عبثية ساخرة مليئة بالتضاد الدلالي، والمجاز والتناص من القرآن الكريم، فنجد في مجال العبث والسخرية مثلا قوله:" لون جواربي أربعون وهذا يعني تبت الأفواه العادية، وكذا عمري.... خمسون أو ثمانون فجيعة وهذا يعني عليكم اللّعنة"[1].

أما فيما يخص التناص الديني فنجده يقول: "بعيداً عن تاريخ الذين دخلوا في دين الله أفواجا"[2]، " دمتم في رعاية الذي يوسوس في صدور الناس..."[3] وكذا قوله: "...رؤوسهم شاخصة فوقها طير أبابيل ترميهم بمذلّات كثيرة..."[4]، فهذا راجع بالطبع إلى الثقافة الدينية والإسلامية للقاص.

5-2 الاحتقارية في عنوان السّيد صفر فاصل خمسة:

تشير هذه القصة إلى الصعوبات التي يواجهها الفرد، أمام المنظومة البيروقراطية العقيمة، التي تؤثر في حياة الإنسان، وهو ما يضفي عليها ملامح الكآبة والقلق المستمرّ، خاصّة وأنّه يحاكي «مدرسة العدم» في الصّعوبات التي تفرضها على الحياة الإنسانية، فكيف يصل من شخص مليء بالحياة إلى شخص لا

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 10.
2 - السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 10.
3- السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 10.
4- السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 10.

يملك في الحياة إلا جسداً خالياً من الروح، تلك الروح التي تَفْسد من سوء ما يواجه صاحبها في حياته المريرة.

ففي بداية القصة يستعين القاصّ بمقولة: "أظن أن اجتماعات العرب هي عقاب من الله لمخلوقاته المذنبة"[1].

يعني بذلك أن القاصّ له نظرة تشاؤمية، وسوداوية اتجاه العرب، فهو يراهم لعنة الله في هذا الكون، وخاصة إذا كانوا مجتمعين، لأنَّ اجتماعاتهم لا تجلب بعدها إلا الخراب والدمار، والمسؤول الذي يترأّسهم هو في الأصل لا يستحقّ منصبه هذا فالقاصّ هنا يدين الحكّام، والأسياد في المجتمع الجزائري، وأنَّ ما يحدث في قاعات الاجتماع لا يصب في مصلحة الشعب، وإنّما هو في صالح السّاسة والحكام.

فيقول: "وكم مرّة قبل تلك المرّة، خرجنا من جلسة أرضسماوية قرّر فيها الكاريكاتور إبادة الإمبريالية، كان يتقد حماسا، انتصب له شعر كفيّ، حتّى إذا عرفت أسنانه ومفاصله ارتخت استلقى على أريكة مطمئنّا، فصفّق الجدار وتمزّق حذائي من فرط القهقهة".[2]

يشكّل العنوان (السّيّد صفر فاصل خمسة) كذلك تناصاً، مع رواية كافكا الذي احتقر شخصيته البطلة ليعطيها اسم (ك)، كذلك السّعيد بوطاجين احتقر شخصيته

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 23.

2- السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 26.

ولم يتجشّم عناء إعطائها حتّى حرف، بل زادها حقارة ليعطيها رقما وأي رقم (0.5) ليرفع بذلك لواء التجديد، فارتهن بشروط الكتابة في الرّواية المعاصرة، بمنظور تقني محظ أولاً احتقار الشّخصية، ثانياً عدم الانجرار والمبالغة في وصف الشخصية.

ف(0,5) رقم دنيء يدلّ على أنصاف الأشياء، وكأنّه تجريد من كونه إنساناً وتحوّله إلى مجرّد رقم تافه، فهو بذلك شخصية غير كاملة ومشوّهة، فالنّصف يمكن أن نضيف إليه أنصافا أخرى، وهذه الشخصية غير ثابتة، منافقة وثعبانية، فنصف الشّخصية يمكن ملء نّصفها الآخر بشخصيات أخرى، وهنا يصبح الإنسان سجين حياته وشخصيته المراوغة التي يعيشها رغماً عنه أحياناً؛ إذ أنَّه يحضر للحياة وعليه الاستمرار واستكمال الصّراع القائم، سواء بينه وبين نفسه، أو بينه وبين العالم المحيط.

وإطلاق السّعيد بوطاجين على شخصيته البطلة (0,5)، فيه رمزية لتجريده من الاسم وإشارة إلى انعدام الهويّة، ليس فقط الهوية في تعريفها الصّغير كاسمه وعمله وسنّه؛ بل الهوية الكبرى، وهي الهوية الإنسانية التي كرّمها الله تعالى، لتكون ويكون فيها الإنسان أعلى مرتبة من كل مخلوقات الكرة الأرضية؛ إلاّ أن الإنسان يكسر أخاه الإنسان، ويعيش الجميع مأساة متكاملة الأركان يصعب الخروج منها.

ومن المعهود أن الأعداد تكون واضحة إذا كانت دون فاصلة، فما بالك بالإنسان، وفي هذا المقام يترك لنا القاصّ المجال للتخيّل، فهو نصف ونملأ النصف بما نشاء، إذا هو إنسان ليس عادياً، غريب ليس له قامة إنسان، ولا يرقى حتى إلى لقبه، فيقول السّارد: "... لم أندهش لمَّا أبصرت الشّعر يغزو راحتيه، وإلى القاعة تسرّبت رائحة غير أنّه لم يتوقف، أرغى وأزبد، وشيئا فشيئا اسودّ مظهره، واتّسع منخراه... لمّا أصبح بأربع قوائم، واحمرّت عيناه، لقد أضحى كلّه قردا."[1]

ويأتي القاص على يقحم لفظة "الأسلوبية" في تعبيره بدلاً من المسؤولية فالمتعارف عندنا قول:" المسؤولية تكليف وليست تشريفاً"، أمّا القاصّ يأتي بما هو مخالف تماماً إذ يقول: "...نعم العربي لا يقبل الإهانة، ثار ضدّها بالسّلاح والإيمان، حاربها رغم الفقر رغم الجوع، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على الأسلوبية الملقاة على عاتقه الأسلوبية تكليف وليست تشريفا"[2].

فهنا جاء بلفظه الأسلوبية للسّخرية من طريقة تفكير المسؤولين، فحول المعنى الحقيقي للمسؤولية التي أوكلت إليهم، والتي لم يرعوها حق رعايتها، أو ربّما يرى هؤلاء المسؤولية هي طريقة توصلهم للمكسب، فيسرقون بطريقة ممنهجة، كمستويات الأسلوبية تماماً بطريقة علمية مدروسة، فهي تدرس اللّغة من أربعة مستويات

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 36.

2- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 30.

(صرفية –نحوية– صوتية – دلالية)، وتكرارها ربما يقصد به القاصّ أن المسؤولين يدرسون (يختارون الضحايا– يخططون – يجمعون المعدات– ينفذون)، فهم يعيشون في دارة مغلقة كالأسلوبية تدرس النّصّ من داخله، فهم كاللّصوص في دارة مغلقة، يعملون في الخفاء ولا شيء يطّلع على ما يفعلون حتّى لا يفضحوا.

ثم نجد يستهزئ باستخدام لفظة الأسلوبية، ويبينها بطريقة ساخرة، فيقول:" وقلت لصاحبي: الأسلوبية دودة أم لبؤة؟" و "...قرصت صاحبي معلقاً: اللّعنة عليها هذه الأسلوبية التي تقتل الناس"[1]، فهو كالّذي يستورد الأفكار من الخارج ويوظفها في غير محلها، فيستنكر القاصّ وكأنه يقول: هذه ليست سلعتك، فلا تملأ شدقيك بما لا تعرف.

ولعلّ التهكّم بلغ أقصاه في استخدام بوطاجين لألفاظ منحوتة غريبة تجمع بين المتناقضات كـ (نصائح برمائية، كهروإبليسي، أرضسماوية...)، فهي ألفاظ ليست مألوفة في القواميس العربيّة، ومن هنا حاول السّطو على قواعد وقوالب اللّغة الجاهزة والخروج عن المألوف، وهذا ما يصنع الغرابة في أسلوبه.

1– السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 28.

ونكتشف الثّقافة الواسعة التي يتميّز بها القاصّ، ويظهر هذا في قصصه دون تخصيص، ففي هذه القصّة مثلاً، نلاحظ ظهور مصطلحات تراثية، فكلّ كلمة تعبّر عن فكرة معيّنة، وكلّ فكرة مختلفة عن فكرة أخرى.

قال عنه "مجدي قري"، في النّدوة التكريمية له في خنشلة: "... إنّه مطلّع على التراث الإنساني العالمي، وعلى الفلسفات والتيارات الفكرية التي وجدت"[1]، ويظهر هذا في القصّة فيقول: "باخوس، كرونوس، زيوس، أفروديت، ميدوزا، أبولو، فينوس إيزيس، آنو، إيروس... وكان جدّي هوميروس على قمّة الألب يوزّع الحياة على السّطحيين والموتى."[2]

ويقول في مقام آخر:" تخيلت نفسي في "أسبرطا" مع أولئك العظماء، أجرّ تاريخي كرزمة من البؤس والوصايا الآثمة".[3]

حاول بوطاجين في هذه القصّة، أن يعطي نظرته الخاصّة من اجتماعات العرب التي لا طائل منها سوى الخراب، والظّلم واضطهاد الشّعب، ونظرتهم إلى المسؤولية التي أصبحت وسيلة لغاية في أنفسهم، ومجرّد لفظة لا غير، أمّا معناها فهو مختفٍ تماماً من قاموس الأسياد والحكّام والمسيّرين.

1- ينظر: فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السّعيد بوطاجين، ص: 257.

2- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 31.

3- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 32.

3-5 النّفاق الاجتماعي والتراجيديا في " أعياد الخسارة":

إنّ كلمة "العيد" الدال الحاضر يستدعي في الذّهن دالاً غائبا، وهو "السّعادة والفرح والمسرّات، وكباش الأضحية، والسّنة، والدّين، كما هو ذكرى سيّدنا إبراهيم عليه السّلام عندما أراد ذبح سيدنا إسماعيل، وعدة تصورات جميلة، والتي تحمل دلالات رمزية متوارية خلف عبارة العيد.

لكن السّعيد بوطاجين يصوّر لنا فظاعة ومرارة العيد، التي ترمي بظلالها على ملامح القهر والعبثية، والعدمية في حياة الإنسان الذي ألحقت به الخسائر فالعرف عندنا أنّ العيد يأتي بالفرحة والسّرور، والعيد يأتي بالربح أي تقديم الهدايا والتصدق غير أنّ الكاتب يجمعه بالخسارة، فالعنوان هنا يظهر الفرح ويضمر الحزن، فيصبغ القاصّ عنوانه بشيء من الملل والكآبة المظلمة.

في هذه القصّة جمع القاصّ جلّ هذه التّصوّرات، والغرابة والتناقض، فنجده يقول في بداية القصّة: "وهذا الخروف الّذي تنزّل بقدرة قادر"[1].

البطل في هذه القصة هو يعقوب، وله حضور في الذاكرة العربية الإسلامية (يعقوب) هو حفيد سيّدنا إبراهيم عليه السّلام، وقد عاش تراجيديا مضاعفة، من خلال نفاق أبنائه، الذين كانوا يظهرون له الحبّ وليوسف، ولكن هم في حقيقة الأمر

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 39.

يكيدون له، ويضمرون له الشّرّ، كان يظنّ أن أبناءه هم عضده وأعوانه، ولكنّهم تعاونوا وتكافلوا على التخلص من أخيهم، ليكتشف في الأخير أنّهم ذئاب في جلد خرفان.

وجاء كذلك بتصور يتوافق مع الواقع الذي يعيشه "يعقوب"، في ظل عدم وجود عدالة اجتماعية، فالعيد بمثابة هاجس بالنّسبة للبطل، فهو حلم يفكّر في كيفية اجتيازه، وكلّما جاء العيد إلّا وتأتي معه خسارة فادحة، حتّى أنّه أصبح يهذي بذبيحة يذبحها، فكان يتصوّره في منامه خروفاً، ثمّ جدياً ثمّ ديكًا، وذلك في قوله:" ...في أقلّ من ساعة رأى العجائب، لم يفهم طبيعة تلك التحوّلات المفاجئة، كبش ثم تيس ثمّ ديك".[1]

يكشف لنا القاصّ عن معاناة الإنسان الفقير، وما الذي يكابده أثناء قدوم العيد على أمل الانتظار بلا جدوى؛ فيعقوب كان ينتظر مال التّعويض، وهذا التعويض الذي لم يظهر أبداً ويظلّ حبيس إثبات عكس ما يدَّعون؛ لتنتهي الأمور بالاستسلام بعد مقاومة دامت مع الأمل، لكنّها رحلت مع تسلّل الإحباط والإيمان بعدم القدرة على إثباتها في الواقع.

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 46.

فيقول: "كان العيد سيّداً متعجرفاً يتظاهر بالتّقوى يدخل الدّيار قسراً وينتهك أعراض الفقراء طالباً الفدية"[1]، القاص يصور العيد كمن يهتك أعراض الفقراء ويطالبهم بفدية يعلم مسبقا أنهم لا يستطيعون دفعها أو هو كمن يدعي التقوى وهو في حقيقته فاجر.

ويعقوب قد نكس في المسلمين الّذين لم يتجّشموا عناء المساعدة، هذا المجتمع الّذي يضمر النّفاق، ويظهر التقوى الكلّ ينمّق نفسه ويلبس الحلّة البيضاء، ويذبح خروفاً حنيذاً، فينسى الفقير الّذي يبقى على حالة واحدة، عاشها في الماضي ويعيشها في الحاضر وسيعيشها في المستقبل، والبطل هنا يعيش مآسي متعدّدة، فلا وجود للتكافل في هذا المجتمع، ومع ذلك تقوم الحكومة باستغلاله من جهة أخرى فيقول القاصّ:" هكذا سار يعقوب إلى الخريف وما ورث سوى ذكريات الميناء ثمّ الكسر، فالطّرد، ولا شيء آخر."[2]

هذا الرّجل البسيط كان يستحي من قدوم العيد، بل ترك معاقاً لم يجد له معيناً وأطفاله السبعة تعني نكساته المتكرّرة، منذ مجيء ولده الأول إلى انتظاره الطّفل الثّامن لم يتغيّر شيء في حياة يعقوب، ولن يتغيّر شيء، فهو بهذا يحيلنا إلى عنوان القصّة (ما حدث لي غدا)، فنجده يقول:" ...قلت له متشجّعاً: أستطيع يا سيّدي أن

1- السعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 46.

2- السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 44.

أحمل كلّ أكياس الدّنيا على ظهري، لكنّه رفض وقال لي: أنت مسرّح. وأطفالي السّبعة؟ وأمّهم؟ دبّر رأسك أيعقوب. الله غالب يا الطالب. أنا لست حكومة. والتعويضات؟ ننتظر النّصوص والقوانين، سنرسل إليك.

انتظرت عشرين سنة وجريت، جريت كالمسعور. لم يأت القانون، كان قادما من الصّين على رجليه، لا! كان يزحف."[1]

ويقول كذلك:" بعد انتظار طويل تزوّجت في الأربعين، الزّواج نصف الدّين قالوا. المال والبنون زينة الحياة الدنيا. أنجبت سبعة والثامن في الطّريق، بعد شهر سيصل."[2]

وعلى الرّغم من صبر يعقوب وانتظاره للحكومة مدّة عشرين سنة، إلّا أنّه لم يحصل على شيء منها سوى تعطيل مصالح الفقراء كما جاء في تعبيره، القوانين تأتي زاحفة من الصّين.

يرى القاصّ أنّ المجتمع يستخدم الدّين لمصلحته فقط، فجعلوا الزّواج والعيد والإنجاب سنّة الحياة، فهو بذلك مجتمع منافق، لكنّهم لم يأخذوا بوجوب مساعدة الفقراء كما أوصى الله تعالى عباده، والرسول صلى الله عليه وسلم، فهذا الرجل

1- السعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 47.

2- السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 49.

المسكين كان بأمسّ الحاجة للمساعدة، ولم يطلب إلا حقّه في التعويض، الذي يعيل به زوجته وعياله السّبعة.

كما أنه احتاج إلى يد العون في يوم العيد ليدخل الفرحة على أولاده، لكن الناس تناسوا معنى العيد، الذي يعني في الأصل المساعدة تفريج همّ الفقير والالتفات لحاله، أما يعقوب فقدّر له أن يعيش الأحلام فقط، فكانت ملاذه الوحيد لهذا عنون القاصّ قصّته بأعياد الخسارة، وألصق عبارة الخسارة بالطّبقات الفقيرة من المجتمع أمثال "يعقوب" الذي انتهى به الأمر مربوطاً من عنقه ومدلّى، فيقول القاصّ:" كان يعقوب يتدلّى....ميتا كلّه... وما نزعوا ثيابه وما سلخوه ربما لهزاله وربما خوفا من القانون الصّارم، وربّما احتراما للدّين.."[1].

وهذا يدلّ على انعدام الإحساس في المجتمع الّذي تسوده المصلحة، وحبّ الذات، دون اعتبار للآخرين، والمآسي لا تنتهي حتى بعد انتحاره أرادوا استغلاله لولا خوفهم من القانون والدين.

5-4 هموم مثقّف في قصّة (جمعة شاعر محلّي):

تروي هذه القصة هموم شاعر، على شكل حوار دار بينه وبين الكاتب فنصطدم بمجموعة من التناقضات، التي تسعى إلى تقديم حقيقة ساطعة من مجتمع

1- السعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 51.

مبهم يحاول القاصّ أن يوضّح ما يستطيع توضيحه، من معاناة شاعر يفقد سلطته على نفسه، في حين يكتشف أنّه لم يعد يعبّر عن النزوع الفطري الّذي صدر عنه والمتمثّل في رغبته في تغيير الحياة، لكنّ مجتمعه لم يبد له الاهتمام بهذه الموهبة.

فيقول:" كان صاحبي يبعث بأبيات شعرية وسرعان ما يقذفها بقدمه اليمنى فترتطم بالهواء وتسقط حيرى تدبّ، لابدّ أنّه أغاظني، وأشفقت على أذنه الموسيقية الماضية إلى العبث حاملة أسرار لا حصر لها... وهناك مشكلة انعدام ملاعب كرة الأدب والأدب الطّائر والأدب السّلّة وأدب اليد، وماراتون الشّعر العمودي وتنس بحر الخفيف".[1]

وكأنّ القاصّ يقول إذا أردت أن تتكسّب يجب أن تجعل من أدبك سلعة، فهو ينتقد الأدباء نقدا لاذعًا، كلّ من هبّ ودبّ يقول: أنا راوٍ، وأنا شاعر، أنا أديب والسّؤال يطرح نفسه، هل الأعمال تبلغ مرحلة الإبداع؟ هل وصلت إلى مرحلة النّضج؟ .

وفي هذا الموضع كذلك ينقل القاصّ مشاكله وهمومه بسخرية لاذعة، لأن المجتمع أصبح يمجد الكرة أكثر من تمجيده للعقل، حين أصبح لكل نوع من

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 57.

الرياضة تحظى بمكانة خاصة ورعاية خاصة، في حين لا اهتمام بالشعر ولا الشعراء الذين فقدوا الأمل، فحينما يصبح الشيء البسيط حلماً فإنّه يصعب تحقيقه.

كما أنّه يظهر حنينه وشوقه إلى الشّعر القديم، والمكانة والاهتمام الّتي كان يحظى بهما فيقول:" أي النحيل الجائع القادم من جنوب القارة السّمراء، أو الحبشة مثلا".[1]

وعليه يرى القاص أنّ مكانة الشّاعر نهبت، والشّعر أصبح تهمة خطيرة في مجتمعنا مجتمع يهتمّ بالملاهي وما لا يفيد، مجتمع يحب اللهو، ولا يمنح للجمال أدنى اعتبار، فيقول في هذا الشأن:" أما زلت تكتب الشّعر؟ سألته ساخراً.

ما زلت حاشاك، أجاب بسخرية غير لاذعة"[2].

فالأدب عامة والشّعر خاصّة لم يعد له تلك المكانة المرموقة كما في السّابق لأنّه لم يعد محطّ اهتمام الناس، ولم يعودا يقيمون وزناً للموهبة التي يمتلكها الشّاعر على عكس العصور السّابقة، حيث كان الشعر هو الذي يدلّ على ثقافته ومكانته في قومه.

5-5 شعرية اليأس في عنوان " وحي من جهة اليأس":

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 57.

2- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 58.

يعتبر عنوان (وحي من جهة اليأس) عنواناً نفسياً بامتياز، ويبعث باليأس فتتداخل فيه العقد المكثّفة، ويظل البطل فيها يعيش اليأس، متشائماً من كلّ شيء ليصبح متنفّسه اليأس لأنّ يومياته متكرّرة.

نجد العنوان "وحي من جهة اليأس"، يتناص مع "وحي من جهة العرب"، عند المسيحيين، ففي (سفر أشعياء، وحزيقال، والأمثال) قد قيل: أعلنت النبوة عن مكان انطلاقها، وهو بلاد العرب حيث وعورة التضاريس وقسوة الحياة، وندرة الأمطار والصحارى المترامية الأطراف، التي تستوجب لأهلها أن يعتادوا غلظة العيش وجلافة الطباع، فالوحي ليس معناه ظهور نبي، ولكن لها معنى آخر لم يتوقّعه المسلمون، فهو ثقل وعبء، وبخاصة عقاب وتجريد لحمل ثقيل، وليس لنبي يظهر عند العرب"[1]، فيعقوب ليس عليه أن ينتظر الفرج عند قوم قساة، ومجتمع عنيف ذو غلظة.

وأضاف القاصّ إلى هذه الكلمة " من جهة اليأس"، واليأس هو مرحلة يصل إليها الإنسان عندما لا يجد مخرجا، وتقفل أبواب الفرج في وجهه، وهذا ما حدث في هذه القصة، جاءت على شكل حلم رواه لنا القاصّ، كما أنّها تعبّر عن واقع الإنسان رغم أنّها كانت حلماً، فالقاصّ استفزّته عبارة كيف حالك، وهذه العبارة ظهرت أكثر

1- يوم الثلاثاء: 2020/05/15 الساعة 18:30 https://drghaly.com/articles/display/11979 الرد على شبهة وحي من جهة بلاد العرب هل نبوءة عن رسول الإسلام أشعياء، الدكتور غالي.

من مرّة في القصّة، وهي عبارة معروفة في مجتمعنا ومتداولة، فيقول في بداية هذه القصّة:" كيف حالك؟ أتعبتني الدّنيا لأنّها مليئة بالأحزاب والحكومات أمّا إذا طرح عليّ السؤال ثانية سأسعر كالفلفل، كالأحزاب التي شرّدت وجهي، وأدخلت شعبان في رمضان والرأس في الحذاء"[1].

ليلتصق اليأس بأبعاد أخرى، كاليأس السّياسي، والفكريّ، والاجتماعي، ما عشناه في الماضي سنعيش أسوء منه في المستقبل، وكأنّه يقول: إذا سألتني عن حالي ويومي سألعنك، وهذا يظهر في حواره حينما يسأل عن حاله يستفزّه، ويسبّب له إزعاجاً واضطراباً فيقول: "...إما أن تأتي إليّ باكراً وتقذف السّؤال في وجهي فهذا أمر آخر، لقد بللت ثيابي وسبّبت لي اختناقاً حادّاً، التهاباً نفسياً، هل أدركت خطورة سؤالك الذي أيقظ الذّاكرة الموشكة على العويل لولا الحياة "[2].

وهذا التوتّر سببه اليأس الّذي عمّ حياة القاصّ، ومستقبله الّذي تلبّد بالضّباب ولا يمكنه الحلم إلّا بأبسط الأشياء في الحياة، بيت صغير، وعصفور إلّا أنّه لم يجد سوى حلم مملوء باليأس، فيلقى نفسه وحيداً شحاذاً دون غدٍ، لا قدر له ولا مكانة مجرّد أخطاء لم يكن من الصّحيح أن يتواجد في هذه الحياة، فاليأس موجود في كلّ زاوية من حياته، إذ يقول في هذا المقام:" أنا أعترف أمام الجميع بأنّني سبّبت لكم

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 69.

2- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 69.

أتعاباً لا تعدّ، فأنتم تناقشون وتقاتلون حتّى أكون على ما أنا عليه: شحّاذاً، وهذا شيء كثير عليّ والحمد لله".[1]

لا شيء يربك الكاتب ويتعبه أكثر من كتابته عن الواقع، ولا شيء أسوأ من الواقع سوى الكتابة عنه، فالكتابة هي حمل ثقيل عليه، وتفوق الواقع في سوئها فالكاتب له مسؤولية كبيرة، وهي الكتابة عن الواقع المليء بالتعاسة والمرارة والبؤس.

وعلى الرغم من طول الأحلام وجمالها إلا أنّها تبقى مجرد أحلام، والوحي الذي أتى للكاتب لم يتجاوز حلمه بل بقي فيه، والحقيقة هي الواقع ولا شيء غير الواقع.

ويستشهد القاصّ بأبيات شعرية للشّاعر "فني عاشور" للتعبير عن مرارة الزّمن وغدر النّاس فيقول:

"كان لابدّ لي أن أكون

شبحا في مكان قصيّ

لا تراني العيون، وأرى كلّ شيء

أفتح القلب كي يقرأ الآخرون

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 74.

وتتقلب الصّفحات."[1]

وهذه القصة لا تخلو أيضاً من السّخرية والاستهزاء، فيقول:" حتى الخنزير ينهار ويكفّ عن كتابة الشّعر، وقصص العسل والناي، أنا لست بخير بالوراثة كلّ الأمم المتّحدة ضدّي القوانين وحروف العطف ضدّي".[2]

كما أنّه وظّف بعض الخواطر، فيقول درست الأدب والعلامة ومنبع السّلالات. ولما رسبت أدركت مستقبلي فات، وضحكت بالمقلوب مرة ومرتين بالحكمة وفسدت بعدة لغات ".[3]

رغم الغموض الذي نجده في قصّص السّعيد بوطاجين، إلّا أنّه كان يحاول وصف الواقع المرير، الذي عاشه وما زال يعايشه الفقير المعدم، وربما قد وفّق إلى حد ما إلى ما كان يصبو إليه.

5-6 الزّمن الهلامي في عنوان "ما حدث لي غدا ":

تقع هذه القصة في المرتبة السّادسة في المجموعة القصصية، إلّا أنّ الكاتب جعلها عنوانا للمجموعة ككلّ، ذلك لأنّها تختصر مضامين القصص المتبقية، والتي تدور حول محور واحد ألا وهو التّساؤل عن مستقبل مجهول.

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 75.

2- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 73.

3- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 74.

واقع البطل مغرورق في الانغلاقية، ولا يقبل زمناً واقعياً حقيقياً، فأغلق بسبعة مفاتيح، وهو كالأسلوبية تدرس في دائرة مغلقة، فترفض تدخل العناصر الخارجية هناك نمط واحد مسيطر.

والكاتب لم يأت بالزّمنين اعتباطيا، لماذا أصبح الزمن هلاميا فجأة ؟، كأن أيادي خارجية عبثت بواقعنا، والسّارد لم يلبث أنّ يتدخّل في روايته ليتلاعب بالزّمن ثم يهزّ أركانه ليوقفه، وهذا كلّه يشير إلى رؤية نقدية، فالرّاوي عبث بروايته لتصبح سردا للواقع، فنجد في هذه القصّة زمنين تتمحور حولهما القصّة، فالقاصّ عاش في ماض ظلّ يتكرّر معه في الغدِ أي (في المستقبل)، فيقول في هذا الشّأن: "في الأسابيع الماضية ستظلّ جيوبي محفوفة بالصّدى، وأبي عطب وأبي نهب، وأبي هرب ومشتقّاتهم، كما قد حدث في الشّهور الآتية تماما "[1].

فالقاصّ هنا يطبّق مقولة نقدية (للأسلوبية) الشّخصيات كائنات ورقية، حيث كتب لنا زمنا وفق ما يريد هو، ثم يغلق علينا هذا الزمن، فيربط بين المستقبل والماضي، يعني أنّ ماضيه هو مستقبله والعكس صحيح، فهو يصوّر حالة الجمود التي يعيشها، ولا يوجد تغيير في هذا المجتمع، فهو منغلق، يسوده النّهب وتعطيل المصالح، فاليوم الّذي يعيشه يعكسه يوم الغد، فماضيه ما هو إلّا دليل على مستقبله.

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 83.

تحدّث القاصّ في هذه القصّة باسم "عبد القفار بن النّحس"، الزّوالي اليتيم المكنّى "أبو الصّعاليك"، فعندما نلاحظ الاسم نجد ألفاظا دالّة على التشرّد والاغتراب والوحدة، فيقول في هذا المقام:"

هل لك أهل وبلد؟

أنا هو أهلي وبلدي.

سأحس بالوحدة والضّياع، وأكون خرقة مبلّلة بالوحل متاهة ملقاة في صحراء من الجليد والفضائح."[1]

أشار القاصّ إلى أن الشخصية في هذه القصّة مسلوبة الحرية، كأنه يلمح إلى الفلسطيني الذي صودرت حرّيته، وقست عليه الحياة التي قضاها بين معارك الموت، فكلّ أيّامه متشابهة فلا حاضر له ولا مستقبل، ولا وطن له رغم أنه يعيش في وطنه، فيقول: "رأيت السجّان يغلق الباب بسبعة مفاتيح، لست فرعونا يا سيّدي.

فلسطيني أنا أينما حللت، لأتوسّد أنفي، وأستريح من ضجيج النّصائح التي خربتني."[2]

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 87.

2- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 89.

أمّا الخاتمة فقد ختمها القاصّ بأبيات شعرية، هذا وقد كانت لعبة الزمن حاضرة لهاجس الآني والآتي، مع حمولة من التشاؤم والسّوداوية والانغلاق المظلم كالأسلوبية تبقى مجالا مغلقا.

5-7 السّياسة والإيديولوجيا في عنوان "الشغربية":

هي القصّة الوحيدة في المجموعة التي جاء عنوانها مؤلّفا من لفظة واحدة وكما هو معروف عن القاصّ، فإنّه وظّف دلالة هذه الكلمة في غير دلالتها المتعارف عليها.

الشغربية: تقييد المصارع رجله برجل خصمه، وصرعه إياه بهذه الحيلة.[1]

نفهم من هذا التعريف أنّها عبارة عن مزاح أو لعبة تجري بين شخصين بواسطة الأرجل حتى يسقط أحدهما الآخر، أو خدعة مباغتة، فالمصارع يجب أن يعطى الحرية ليصارع، وفي القصّة نلاحظ كيف أنّ الكاتب قيّده ليتصارع وفق قواعد، فهم يمثّلون أنصاف مصارعين، فالقاصّ دائما ما نجده يعود للقصص السّابق فيسقي منها، ثمّ يولّد دلالات مغايرة تماما للدّلالة الحقيقية لهذه الكلمة.

فالصّراع في القصّة هو السّلطة التي تقيّد الأحزاب والوزراء، تحت قيد لتتصارع وفق قوانينها، فهو مخطّط أسلوبي، وبكثير من السّخرية شعر القاصّ بالتقزّز

1- المعجم الأبدي، دار المشرق، ط1، المكتبة الكاثوليكية، 1967، ص: 600.

والتّعاسة في قوله: "...استيقظت صباحا على وقع تأتأة أحد الوزراء حاشا الحيوانات كلّها، والجيف أيضا."[1]

ولأنّه يعيش الإقصاء والغياب والفشل، اشترى حبلا كحلٍّ وحيد: "...فأنا بلا مستقبل وكلّ بقائي مجرّد تكرار ومضيعة للوقت، لأنّني جزء صغير من جدي".[2]

لقد كان القاصّ سعيداً بهذا القرار الّذي سيقلع بواسطته الإدمان، الألم ويتخلّص من حياته الميّتة الّتي نضجت في فراغ بلدته، وها هو يعلن القرار: "سأنتحر اليوم"[3] فلم يعد لحياته معنى، الفقر يهدّدها وعدم الانتماء، ويقول كذلك: "أنا أجنبي رغما عنّي اسمي هذا الشيء أنا عدو السّياسة رقم واحد".[4]

فالقاصّ يرفض القوانين ويضرب بها عرض السّماء، ولا يبالي بأحد بعد أن سكنه اليأس وها هو يبتعد، فيقول: "مخطّط منهجي لتصفية بقاياي، والتّنازل عن وسخ البلدة لأهله ومستحقّيه".[5]

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 93.
2- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 94.
3- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 95.
4- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 97.
5- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 99.

وكلّ ما يحزنه وبشدّة في الدّنيا، هو توديع أكشاك التبغ، فيقول:" التّبغ لذيذ ورائع، لكم أتمنى أن تصبح الحكومات سجائر، سأشعل السلطان وأدخنه دفعة واحدة".[1]

وبعد كلّ هذا يبدو إصرار القاصّ واضحا وجليا في الرّحيل، والتخلّي عن قوم يسودهم الاعوجاج نتيجة لحكّام وذوي النّفوذ الظالمين، كأنّه يمجّد التبغ ويقدّسه: "سيّدي التبغ فنان هادئ وإله مرح، لو كلّفت بتقييم البلدة لوضعت التبغ في المرتبة الأولى... وفي المرتبة بعد ما بعد الأخيرة أضع الحكّام الآثمين."[2]، هؤلاء الحكّام الذين نافسوا الشّيطان في الحصول على مرتبة الشّرّ وافتكّوا منه ليجعلوا البلدة وقرار الموت مجرّد حزب، وبكلّ فخر يقرّر الانتحار، فيقول: "فعل جريء ثمّ لا شيء، لن يعاتبني أحد بعد اليوم، أتحدّى الأعراف والقوانين وأصبح فوق الجميع، فوق الدّساتير وقصور الأمراء الحمقى."[3]

وبعد هذا الاحتقار يصادر منه الموت: "يودع في السّجن مدّة عامين لأداء واجبات الخدمة، وبعدها يمكن أن ينتحر."[4]

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 99.
2- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 100.
3- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 100.
4- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 101.

لقد مثّل الكاتب في هذه القصّة صراعه مع الحياة، فقيد شخصيات القصة لتتصارع وفقد قواعده، ولأن البطل يمثل نصف مصارع، فهو يريد قتلها وقتل الوباء العفن المنتشر فيها، لهذا جاءت رفضاً من البداية إلى النهاية، رفض الانتماء للسّياسة والحكّام والوزراء، ورفض الحياة ككلّ، والبوح بالانهزام، ثم السّقوط ولكن بطريقة مغايرة جعلها القاصّ دعوة لغد أفضل.

5-8 فلسفة التضحية في عنوان "اعترافات راوية غير مهذّب":

استخدم الكاتب في هذه القصّة عنوانا غريبا، فاستعار قول الشّاعر شوقي بزيغ، ووظّفه كمدخل لقصّته " ها إني أشعل الآن قلبي كغصن مضيء وأصعد وحدي إلى قمّة عالية ليبصرني وطني."

من خلال هذه الأبيات يفهم أن محور القصّة يدور حول التّضحية من أجل الوطن، فيقول: "...ثم لأمي الحبيبة أرسم باقة ورد في عيد ميلادي الأول، لأخواتي المعلولات أؤلف أفقا أحمر. ثمّ أطلب من معذّبي أن يعيرني قطعة طباشير وعلى الهواء أكتب جحيم الله، ولا جحيم أبنائك اللّقطاء".[1]

ففلسفة التضحية كعقيدة صلب السيد المسيح، فبينما تؤمن المسيحية بأن الصّلب هي عقيدة خلاص، وفداء وتكفير عن خطايا البشرية، وذلك وفق مبدأ فلسفي

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 110.

روحي وإنساني لمفهوم التضحية والأكثر عمقا من هذا، أن المسيحيين يعتقدون أن المصلوب هو ابن الله الذي يطلب من أبيه السّماوي إبعاد عملية الصّلب عنه حسب إنجيل "لوقا 22/ 42، إنجيل متى 27/ 46"[1].

بينما يعتقد الإسلام غير ذلك، بنفيه لعملية الصّلب جملة وتفصيلا، انطلاقا من مفهوم كيف لنبيّ أن يصلب؟! لقوله تعالى:﴿ وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا اَلْمَسِيحَ عِيسَي اَبْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اَللَّهِۖ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِن شُبِّهَ لَهُمْۚ وَإِنَّ اَلذِينَ اَخْتَلَفُواْ فِيهِ لَفِي شَكّ مِّنْهُۖ مَا لَهُم بِهِۦ مِنْ عِلْمٍ اِلَّا اَتِّبَاعَ اَلظَّنِّۚ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِيناَۖ ﴾"[2]، وبالتفاسير نرى أن المسيح في هذه الآية لم يقتل، ولم يصلب على أيديهم، بل شبّه لهم ذلك والذي صلبوه هو الخائن يهوذا، الذي اتفق مع رؤساء كهنة اليهود على أن يسلّم لهم المسيح مقابل ثلاثين قطعة فضّة في مكان خلاء، لأن اليهود كانوا يخشون القبض على يسوع في النهار أمام الجموع لئلا يثوروا ضدّهم، وكان يهوذا يعرف الأماكن التي اعتاد يسوع على الاختلاء بها بتلاميذه.

البطل هنا يتذوّق مرارة الخيانة والغدر حتى من أقرب الناس إليه، فلا صديق له يحبّه، ولا حقوق حتى السلطة تتآمر عليه، كأنّه ميت كما أنه فقد الثّقة بكلّ من حوله، فهذه كلّها تحمل عند القاصّ معنى الوطن الّذي حرم منه فيقول: "وقالت: من

1- جريدة الحوار المتمدن: قراءة في عقيدة –صلب المسيح- بين المسيحية والإسلام، يوسف يوسف
hhttp://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=510272& r = 0
2- سورة النساء، برواية ورش عن نافع، الآية 156.

يدري؟، في هذه المدن المشبوهة يتآمر عليك زميلك وأبوك وجارك وأخوك والشّرطي..."[1].

من هنا نرى أن القاصّ تائه في ظلمة، وتتقطّع به السّبل وما يجد الوسائل التي تنير له دربه، فيجتهد ويشعل قلبه ليضيء طريقه صاعدا إلى قمّة عالية، أما هدف صعوده فهو الأكثر عجبا، عادة نصعد إلى الأعلى لنرى، غير أن القاصّ في هذه الحالة يصعد لِيُرَى، فيقول: "ومن الذي سيراه أنه وطنه...؟". [2]

البطل هنا إنسان فاقد للوطن غير أن الأرض موجودة، فهو يستدعي الوطن والوطن عنده غير الأرض، بل معها معان أخرى ربما هي التي افتقدها صاحب العبارة ومعه القاصّ، أحسّ نفسه غريبا في وطنه، لا يملك شيئا فيقول:" غير أنّه لم يكن أكثر من نفسه منسيا وغريبا في وطنه، ولم يحلم حتّى في سرير وثير في مقرّ مخصّص للتّعذيب وإراقة الخلايا الدّماغية".[3]

يتأسّف القاصّ على انعدام الواقعية وتلاشيها، سواء عند الحديث والكتابة عنها فيقول: "إنّ قمّة الواقعية في عصرك تتمثّل في قدرتك على ألّا تكون واقعيا، والآن ليبدأ الخيال في نسج الأحداث، لا تدري إن كنت قد عشتها أو متّها..."[4] حتى لو

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 115.
2- فعاليات الندوة التكريمية حول السّعيد بوطاجين، ص: 113.
3- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 114.
4- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 113.

ابتعد الإنسان عن الواقع المرير المعاش، الّذي لا يستطيع التّعبير عنه فيلجأ للخيال الّذي هو ملاذ الكثير من الناس في هذا العصر.

الفرح غير وارد في قاموس القاصّ، فهو لا يعترف بمعنى الفرح والتّفاؤل فيقول: "وتسألني عن معنى الفرح وأجيبها بأني لا أعرفه"[1]، سيطرت الآلام على حياة القاصّ فأنسته معنى الفرح.

5-9 الرّوح المتمردة في عنوان "سيجارة أحمد الكافر":

تدور أحداث هذه القصّة حول (أحمد الجعدي)، هذا الشّخص الّذي كان خرج عن القوانين والتّقاليد والأعراف وكانت له أفكار شيطانية، يمثّل البطل التمرّد وهي من خصائص الوجودية، فهو إنسان فاقد لماضيه ومستقبله، يصفه القاصّ فيقول: "...لم يخلق سويا مثل ابن حرام، جاء عنيدا فوضويا، وما أكثر ما تخاصم مع أبناء الحارة والجيران وكبار القوم حتى إذا فاض غضبا، ولم يعثر على خصم ادلهمّت سريرته وشنّ حربا ضدّ الباب والأقلام، والملاعق...."[2]

في البداية نجد أن أحمد يتماثل مع الحمد، الصلاح والفلاح كما أن له بعدا إسلاميا، في حين الكافر يتماثل مع الخروج عن الدّين والفساد، كما أنه يحمل بعدا

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 116.

2- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 125.

كفريا لادين، وأحمد يتشاكل مع كافر، الإيمان يتشاكل مع الكفر، الإيمان والكفر يشكلان واقعا هلاميا.

كان هذا الشخص ضدّ الكلّ، ضدّ أبيه وضدّ أساتذته وقومه، وحتّى نفسه فهو إنسان يمضي معظم وقته أمام المقابر، فوق تلك الهياكل العظمية، ويعود بالزمن إلى الماضي حتى يتذكّر طفولته المريرة والقاسية، أبوه متغطرس حاول أن يربّيه كباقي الأطفال في الحارة وزملائه وأساتذته وشيوخ الحارة، فكان الماضي يعود إليه بكلّ لحظة وكلّ يوم، وكلّ ألم وكلّ حسرة عاشها.

كما أنّه يتذكّر أعمال الصّغر الشّيطانية، فيقول: "بين شاهدة وشاهدة كان أحمد الكافر يرى صباه رزمة مبهمة حتى التبغ والدّخان والسّحب، ولا يدري كيف سقطت منه تلك الأعوام الطّويلة."[1]

"أحمد الجعدي" كان ولدا عاقا وغير صالح، لذلك سمّي (أحمد الكافر) فنسبوا إليه صفة الكفر لعقوقه، وأعماله الشّيطانية، مع أن جميع إخوته كانوا يطيعون والدهم فيقول القاصّ في هذا الشّأن على لسان والده: "..كان أحمد الكافر قطعة

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 129.

صغيرة من العقوق..."[1]، أما هو فقد كان معارضا لكلّ ذلك حتّى تبرّأ منه والده فكانت السيجارة والتبغ وأولاد الشوارع هم الرفقة البديلة عن أهله.

تطرّق السّعيد بوطاجين في هذه القصّة، إلى أساليب التعذيب في المدرسة لطفل صغير مشاكس نوعا ما، إلّا أنّ أخطاءه كانت بمثابة ذنب لا يغتفر، لهذا كفر بالواقع المزري، فله أفكار وجودية، لماذا يصبّ جام غضبه على الأطباق والأبواب؟ فكلّ الّذي حصل له خلق له عقدة نفسية، في عدم تحقيق ما شعر به في رغباته المكبوتة في الواقع، فيقول: "من رجله ربط وعلّق مقلوبا في شجرة الخرّوب التي تتوسّط السّاحة، وأرغم أصدقاءه على صفعه وركله حتّى يتوب ".[2]

كما تطرّق إلى سلطة الأب الّتي ينبغي الانعتاق من نيرانها إذا أراد المرء أن يكون حرّا مستقلّا، يقرّر مصيره بنفسه، حين عومل كحيوان مشرّد دون رحمة ولا شفقة. فيقول: "وفي كلّ مرّة كان أبي يقتنصني يوثقني مع الكلاب ويمضي... وتعلّمت النباح كذلك، أصبحت أنبح أفضل من كلبنا".[3]

ثمّ ترحّم القاصّ على رجل صالح سمّاه (موسى بن الريح)، وتحدّث باسمه عن عبارة قالها "الشّياطين هم البشر"، فهنا السّعيد بوطاجين يرى أنّ البشر هم الذين

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 130.
2- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 131.
3- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 135.

يتنكّرون على شكل شياطين، وهم أسوء منهم في أفعالهم، ليس لديهم لا رحمة ولا شفقة، وذلك طبعا يعود لإثارة كلّ هذا التوجّس والخوف مِن آلات العِقاب المنصوبة للطّفل في المجتمع، إمّا أهله أو أساتذته أو حتّى من الغرباء.

وفي آخر القصّة يعبرّ الكاتب عن أمله في أن يأتي كتّاب آخرون يكتبون عن الواقع بشكل أفضل، ولا شيء غير الواقع.

والملاحظ كذلك في المجموعة القصصية (ما حدث لي غدا) أنّ العناوين كانت معبّرة عمّا هو موجود فعلا داخل القصّة وبالتّالي هناك حوار العنوان والنّصّ، فيظهر لنا حضور كبير للأول في الثاني ليؤكد أن عنونة النّصّ ليست عشوائية، وإنما كانت هادفة ذات قصدية، فهي استراتيجية اتّبعها المؤلف في تسمية المجموعة القصصية، وأن كل قصة تعبر عن جزئية في المجموعة، كما حملت الصراع القائم بين السّارد وذاته، وبين السّارد ومن حوله، فهي تصوّر الحال في المجموعة القصصية على أنّها تقوم على مجموعة من المتناقضات الّتي جعلت من المجتمع مبهما.

كما تزخر المجموعة القصصية بعناوينها المستفزّة، التي تضعنا منذ الوهلة الأولى أمام صورة لا تخلو من الغموض والغرابة، ولقد حاول الكاتب بهذه العناوين خرق كلّ مألوف، فابتدع علاقة تركيبية جديدة تحمل دلالات كثيرة غير مألوفة لترتقي بذلك اللّغة الشّعرية، ويشعر المتلقّي أنّه يقرأ لغة أخرى لا تلامس الواقع

فحسب، بل تلامس الذات كذلك، ليدرك أنها وحدها القادرة على التّعبير عن الذّات والواقع معا.

6 المجموعة القصصية الثانية (وفاة الرجل الميّت):

وفاة الرجل الميّت هي المجموعة القصصية الثانية للقاصّ سعيد بوطاجين صدرت ضمن... ثم أعيد إصدارها سنة 2017م، عن منشورات فيسيرا للنشر.

وما يجعل هذه المجموعة متميّزة كون القاصّ رفض أن تصبح قصصه مجرّد سرد للأحداث، بل ركّز على المشاهد والأوضاع المحيطة به، وبصمها ببصمة فنية خاصة حتى يستطيع إخراجها في أحسن صورة، وهذا دليل على موهبته وإبداعه الفني.

أمّا لغة المجموعة جاءت لغة تكثيفية، غنية بالإيحاءات والدّلالات، فالكاتب تعمّد ذلك، وهذا ما يبيّن بوضوح هوسه بتجاوز كلّ ما هو مألوف في اللّغة، ورغبته في تمييز أسلوبه عن أسلوب غيره من الكتّاب، وبالتالي فهذه التشكيلة المتكوّنة من مختلف الأساليب البلاغية والصور الفنية، حاول القاصّ من خلالها رسم المعاناة وتصوير الواقع المعيشي في مرحلة ما من تاريخ هذا المجتمع، فلم يجد أحسن من هذه اللّغة المشحونة بالدّلالات طريقا لاستفزاز ذوق القارئ، لأنّها تخالف تماما أفق انتظاره وتجعله يسبح في فضاء التأويل، لأن كلّ كلمة تستحق منه أن يقف أمامها.

رقم القصّة	العنـــــوان	الصفحات

01	الوسواس الخنّاس.	07
02	مذكّرات الحائط القديم.	55
03	وفاة الرجل الميت.	83
04	تفاحة للسّيد البوهيمي.	93
05	أزهار الملح.	105
06	لا شيء.	121
07	هكذا تحدّثت وازنة.	149

6-1 شعرية العنوان في (وفاة الرجل الميت):

يكشف هذا العنوان عن جانب من الغرابة والخروج عن المألوف، فهو يتشكل من ثلاث وحدات دلالية أساسية:

وفـــــــاة: مصدر لاحق / الـرجل: اسم مفرد / الميّت: صفة سابقة.

فالعنوان هنا يحمل مفارقة قد تفاجئ أفق انتظار القارئ، حيث اقترن فعل الوفاة برجل ميّت أصلا الميت الذي لا يصبح هكذا من معنى لوفاته مجدّدا على الأقل في العادي والأوضاع الطبيعية"[1]، ما يحدِث في هذه الحالة تنافرا دلاليا يثير الغموض

1- عبد القادر بوزيدة، المفارقة في بعض قصص السّعيد بوطاجين، كتاب الملتقى الرابع"عبد الحميد بن هدوقة" أعمال وبحوث، وزارة الثقافة والاتصال، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، ط1، 2001، ص: 167.

والالتباس لدى القارئ، وإلّا فكيف بالكاتب أن يجمع كلمتين من حقل دلالي واحد (الموت – الوفاة)، ويجعلها في الرّجل ذاته؟، فالموت ضدّ الحياة، وقد مات يمُوت ويمَات أيضا، فهو مَيِّتٌ ومَيْتٌ ....وقولهم: ما أمْوَتَهُ، إنما يراد به ما أَمْوَتَ قلبه... والمُوَاتُ بالضمّ الموت والمَواتُ بالفتح لا روح فيه"[1]،كذلك قولنا: رجل مَوْتَانُ الفؤاد إذا لم يكن حَرِكًا حيَّ القلب امْرأة مَوْتَانَةُ الفؤاد"[2].

أمّا الوفاة فهي مصدر من الفعل وفى والوفاء ضدّ الغدر، يقال: وفى بعهده... الوفي الوافي... وتوفّاه الله، أي قبض روحه، والوفاة: الموت"[3]، فالموت إذن لا يعني خروج الرّوح من الجسد وانتقالها إلى الخالق، مع بروز بعض الفروقات الدّلالية بين اللّفظتين، فقد يكون الرّجل ميّت القلب أو موتان الفؤاد، لا بمعنى خروج الرّوح من جسده.

وعليه "فإنّ الاقتران لأمور لا سبيل لاقترانها في وضع طبيعي، أو فيما جرت عليه العادة"[4]، يعدّ وجها من أوجه المفارقة السّاخرة التي نتوقّع أن تضعنا في عالم غريب غير عادي، فلو قمنا بتعديل بسيط في الوحدات الدّلالية لهذا العنوان لقلنا: "الرّجل الميت" أو "وفاة الرّجل" لكان ذلك موافقا لقواعد اللّغة والمنطق، لكن الكاتب

1- الجوهري، "الصّحاح تاج اللّغة وصحاح العربية"، المصدر السّابق، ص: 1107.

2- جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزّمخشري، أساس البلاغة، راجعه وقدّم له أ.إبراهيم قلّاتي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 67هـ 538هـ/1074م 1143م، ص: 644.

3- الجوهري، المصدر السّابق، ص: 1259.

4- عبد القادر بوزيدة، المرجع السّابق، ص: 167.

جعلها بهذه الصيغة، فتلاحم المنطق باللّامنطق، وتحاف الموت بالوفاة في رجل واحد.

إن صياغة العنوان بهذه التشكيلة السّاخرة، والمجنونة وغير المألوفة تميّز أسلوب الكاتب من جهة كما تصف الواقع بدقّة، إضافة أيضا إلى أنّها تستفزّ ذوق القارئ من جهة أخرى، وتجعله يتخطّى هذه العتبة ليدخل إلى عالم النّصّ، ليكشف إن كان هذا الجنون يحاصر كلّ جسد النّصّ أم أنّ الكاتب سرعان ما ستتبعه مسالك اللّغة فيستسلم ويتغيّر أسلوبه".[1]

7-مخادعات العناوين الفرعيّة:

7-1 الوسواس الخنّاس اشتغال في الكتابة السّردية أم اشتغال في الكتابة النّقدية:

عنوان القصّة مبدئيا مألوف، فهو يمثّل الشّيطان الكائن غير المعروف مظهرا ولكنه معروف بأفعاله ووساوسه للنّاس بالشّرّ، ملعون من الله سبحانه وتعالى، كائن يختزن كلّ صفات الشّرّ، وهو سبب الفساد والهلاك.

أعطى القاصّ لقصّته بعدا دينيا، وهو عنوان مبطن تحت (ما حدث لي غدا) جاء توظيف الشّيطان استعارة، لأنّنا لا نعرف شكل هذا الكائن، وهو ما يدفع القارئ

1- حفيظة طعام الشامخة، المألوف واللامألوف، قراءة في التركيب الساخر في "وفاة الرجل الميت"، مجلة مسارب، ملف مسارب بالتنسيق مع دار الثّقافة لولاية أدرار، الجزائر، 26 ديسمبر 2013.

للبحث عن العلاقة بين القصّة، والوسواس الخنّاس، مما يجعل تجلّي حضوره من عمق القصّة، هل هو فعلا هذا الكائن له حضور بذاته؟، أم إسقاط على شخص يحمل صفاته وأعماله؟ .

إلا أننا نجد تقاطع العنوان والقصّة بمفاهيم الفساد والأغلاط المبررة، والأحداث الأليمة، والواقع الذي يغيب فيه الخير ويسيطر عليه الشّرّ وبداية يقول القاص:

قتلناه وخلّصناكم من آثامه.

وكان البرد يسقط على رؤوسهم العارية.

أبشروا يا عباد الله."[1]

بطل القصّة هو عبد الوالو، اسم لم يكن له حضور في الذّاكرة العربية، وحين نسمّي إنسانا فيكون الاسم العبد مصحوبا باسم من أسماء الله الحسنى كـ(**عبد الجليل، عبد القادر**) مثلا، أما السّعيد بوطاجين فقام بخرق هذا المألوف، فمن خلال اسمه يتّضح لنا أنّه لا شيء، أو أنّه عبد للاشيء، وربما لا يؤمن بالله، أو لا يستطيع فعل شيء.

1- السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، منشورات فيسيرا، وزارة الثقافة في إطار الصّندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، الجزائر، ص: 9.

القصّة تدور حول البطل عبد الوالو الذي يبقى تائها في المجتمع، لا يعرف موقعه نتيجة اضطراب الأوضاع داخل المجتمع، " فيرى نفسه متجوّلا بين القبور مثل هيكل عظمي فقد مقرّ إقامته"[1]، فالقاصّ أراد هنا أن يصوّر الحالة النّفسيّة والاجتماعية لعبد الوالو الّذي يعيش في وطن حزين يتوجّع تحت أقدام النّفوس الجبانة، فهو شخصية ساخطة كلّ السّخط على تلك الأوضاع.

أولا هو يرى أنّ هناك من يبثّ اللّعنات، والنّكسات الّتي دفعت بالمدينة إلى الهاوية، فأصبحت قابعة تحت يد اللّصوص والمتسلّطين من أصحاب السّلطة، فلم يجد من ملاذ إلّا التسكّع في الأروقة، والتحسّر على بقايا المجتمع الّذي أصبح مكانا للظّلم والرّذيلة وجميع السّلوكات المشينة.

فيقول السّارد: "مع البحر أقام علاقاته، هناك صام وسكر وصلّى ومع الزّمن تضخّمت كراهيته لمدينة العميان...صحبة نفسه كان يتجوّل، وفي المساء... يفترش الحشيش والجرائد ويتوسّد الكتب، وفي كلّ مرة ينمو شعوره بتعاسة الناس وسواد الأزقّة... وتبدو له ركاما من الوسواس والأخطاء.[2]

فعبد الوالو هو الشّخصية الرئيسيّة الّذي حرّك أحداث القصّة وأدارها، أمّا خصمها هو مدير الخير، وهو شخصية معادية لعبد الوالو، ويمثّل السّلطة الظّالمة

1- السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 12.

2- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 12.

في المجتمع، يسكن البطل في مدينة تسمّى مدينة العميان، تحمل الكثير من المتناقضات، يرأسها الأشرار واللّصوص، والسّكارى وأبناء الحرام، أمّا سكّانها هم فقراء وعراة، وهي مسرح لكلّ أنواع المعاصي.

فيقول القاصّ: "أيّها الفقراء والعراة...ستعرفون الأعياد والابتسامات والنّدى وأنواع الفرح بفضلنا نحن السّكارى وأبناء الحرام والعاقين بالوراثة، ستطلع عليكم نهارات سماوية ساطعة"[1]، فهو ميت أصلا قبل ولادته نجد ذلك في قول القاص: "...ويرى نفسه متجوّلا بين القبور مثل هيكل عظمي فقد مقرّ إقامته، على إحدى الشاهدات يقرأ: يوم 6- 3- 1957 دفن المدعو عبد الوالو الذي ولد يوم 6- 3- 1958 تغمد الله روحه."[2]، كما أنه يقطن في حومة بن طينة التي تحارب الحصار والصّمت والوحدة.

كلّ ما يقض مضجع البطل هو أنّه حيّ، ولكن له متّسع من الوقت ليولد، لم يتذوّق العيش كإنسان توفّرت له كلّ وسائل العيش الرّغيد، فضاع عمره باحثا عنها ولم يجدها بسبب الوعود الكاذبة، فهو كان يسعى للتشبّث ولو ببصيص أمل، يقول

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 9.

2- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 12.

القاص: "...أنا حيّ إذن ولازال أمامي متّسع من الوقت لأولد...ثمّ أصل إلى الغد الأفضل...أنا هرم من الكآبة إذن أنا موجود."[1]

من خلال تحليل العنوان، والعناوين السّابقة، يتبادر إلى الذّهن سؤال وهو هل السّعيد بوطاجين يشتغل في الكتابة السردية، أم في الكتابة النقدية؟، وذلك من خلال تفجير أفكاره التي تستبطن وعيا نقديا، للقيم الاجتماعية والوجودية، بأسلوب ناقد يطغى عليه التخيّل والتّماثل والتّشاكل، والمواقف السّاخرة الّتي تطغى عليها السّوداوية والظلمة والانغلاق، الخلفية الفلسفية الوجودية.

كلّ هذا يدخلنا في ريب وشكّ، ويدفعنا للتّساؤل، هل يشتغل السّعيد بوطاجين على الكتابة النقدية أم السّردية؟، هل يكتب بطريقة سردية أم بطريقة نقدية؟، فهو يجمع بين المتناقضات في كلّ قصصه، أم هو روائي ناقد؟، إذ يقحم الأسلوبية في قصصه السّردية.

ثمّ يخلط الزّمن ويتلاعب به، كيف لرجل يولد في سنة (1958 أن يموت يوم 1958)، هل هو كاتب سريالي؟، يدخل الرّؤيا النقدية في الكتابة السّردية (الأسلوبية)، وأنت تقرأ له، تجد وكأنّه يسرد النّقد، والسّؤال الّذي يؤرّقني، هل هذا صنف جديد من القصّة، أو الرّواية ؟.

1- السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 15.

والجواب يأتي من القاص نفسه، في حوار لي معه على صفحة الفيس بوك يقول:" مرحبا. كلمة الأسلوبية وردت في السياق مسرحية من الشخصية التي لا تميز بين الكلمات.

أما العناوين المستفزة لأني أفكر في إيقاظ القارئ، ثم إني لا أميل إلى المستهلك من القول.

وبخصوص حضور النقد ضمنياً: أنا متخصص في السيمياء وعلم السرد والمصطلحية، ويحدث أن يكون النقد حاضراً في ذهني عندما أكتب القصة والرواية هناك نقد للمجتمع ونقد للنص، أعتبر ذلك تنبيها للقارئ لأن الكاتب ليس نبياً، قد يكتب ويخطئ، ومن ثم بمقدور المتلقي أن يحل محله.

وهذه الفكرة تبدو واضحة جداً في رواية أعوذ بالله عندما تقرر الشخصيات تجاوز الكاتب وكتابة النص وفق منظورها، ودون إشراكه. بالتوفيق"[1]

7-2المتخيّل والواقع في عنوان " مذكّرات الحائط القديم":

غرابة العنوان تضع القارئ في دهشة وحيرة وتساؤل، ومن الملاحظ أنّ القاصّ ربط بين الفعل الواعي (التذكّر)، والمادة الجامدة (الحائط) وجاءت لفظة (مذكّرات) في العنوان معرّفة بالإضافة، وكأنّ هذا تصريح إلى أنّ الكلمة قد أفرغت من

1 - السعيد بوطاجين في حوار لي معه على صفحة الفيس بوك 2020/10/19 3:09 م

محتواها فأصبحت تحمل معاني سلبيّة، فاقتضى وجود المضاف إليه (قديم) لتعطيها الخصوصية، لأنّ لفظة "مذكّرات" حتى وإن جاءت معرفة، فلن تكون كافية وحدها للإدراك والفهم.

في البداية يمكن أن نقول إنّ المعنى متعلّق بمذكّرات كتبت على حائط قديم لكن عند الرّجوع إلى النّصّ نستشفّ الدّلالة، التي يختزلها حائط قديم، حائط الصّبا الّذي فارقته الشّخصية، محاولة من خلاله استرجاع الذّكريات للإحساس بتلك الرّاحة المفقودة، عن طريق محادثة خاصّة مع هذا الحائط الّذي يحفظ ماضي الزّمن البعيد فهو يحيي له ذكريات جدّته الّتي كانت تقصّ عليه القصص الجميلة.

يقول القاصّ: "قلها، قلها يا عبد الوالو، أفصح الشّرّ العالق بالبسمة، علّق الحائط.

يا كوخ القصب، يا كوخ القصب، جدار يا جدار.[1]

ويقول أيضا: "لا أعرفه، أجابت الجدة"[2]

ثمّ يقول: "بشغف كبير رحت أنصت وفي ذاكرتي الطرية تتألّف النوتات، رنة رنة، إيقاع تلو آخر ويزهر الفرح الّذي سيجفّ في الرّوح المحسوسة".[3]

1- السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدرالسّابق، ص: 59.

2- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 60.

3- السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 61.

السّارد في هذه القصّة يقدّم لنا شخصياته، فتظهر شخصية عبد الوالو، وهي الشّخصية البارزة في القصّة، يستحضر ذكريات جدّته الّتي كانت تحكي له عن قصّة قارون الذي قتل أخاه هارون.

يعود البطل لتخيلاته ويستطرد في سرد القصة على لسان جدته، التي توفاها الله فيقول: "مع الزّمن سكتت جدّتي الرّائعة، وضعوها في صندوق أخضر وأفهموني أنّها ذاهبة للحجّ لتغسل عظامها... ولمّا ثارت ثائرتي وشتمت الله الذي حرمني منها أشبعوني ركلا ومزقوا جثتي الضامرة وهكذا لم أعد أسأل عنها"[1].

بين حلم البطل وتخيلاته يذكر ما علق بذاكرته من حكايا الجدّة، فيقول: "... كان قارون وهارون أخوين، الأب توفي عام التوت، والأم راحت وما رجعت سرقوها هكذا قالوا..."[2]، ليواصل تجميع الصور بين إحساسه بالجدّة والعقل الّذي يفكّر بالقصّة، فيقول: "بالتفاتة ناحية اليمين خبّأت ابتسامتها، وأكملت دون تعليق: أقسم قارون أن يطرد أخاه في ليلة باردة"[3].

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 61.
2- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 63.
3- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 67.

بينما يغوص عبد الوالو في ذكرياته التي تتأرجح بين وصف الجدّة، وسرد قصّة قارون وهارون، حتّى يصطدم هو، ويصدمنا نحن بواقع مرّ، وهو وجود قارون في الواقع، فيقول: ".... قارون الّذي أصبح وزيرا في زمن البق"[1].

يرجع عبد الوالو إلى واقعه المرير، والسّوداوي الذي يعيشه في مدينته الّتي يقول عنها: "ماذا تنتظر من مدينة الأبواق والسّفلة؟"[2]، وأشدّ ما أثّر فيه هو الخيانة الّتي تعرّض لها من جهة العدوّ الّذي كان يظنّ بأنّه صديقه، الذي هو في حقيقة الأمر قارون الذي قصّت له جدّته عنه.

فيقول: "هذا أنت أيّها الوزير؟ اللّعنة على كلّ سلالتك، وعلى وجهك، كلّ بصاق المرضى أيها اليهوذا الأسخريوطي"[3]، فقارون وهارون هما شخصية واحدة (السّياسي وجامع المال)، وهذا كلّه يحيلنا إلى قصّة أعياد الخسارة، والخديعة والمكر اللّذان كانا محورا القصّة في (ما حدث لي غدا).

السّعيد بوطاجين في هذه القصّة، يستعيد ذكريات البطل من خلال مخيّلته الّتي تعود به إلى أيام الصّبى والزّمن الجميل، غير أنّ نتيجة السّقوط الّذي وقع فيه في

1- السعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 76.

2- السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 78.

3 السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 80.

* مصطلح الفوضى الخلاقة ظهر لأول مرَّة عام 1902 م على يد المؤرخ الأمريكي تاير ماهان Alfred Thayer - Mahan، ليتوسع فيما بعدها مايكل ليدين Michael Ledeen - ويسميها الفوضى البنَّاءة أو التدمير البناء وذلك بعد أحداث سبتمبر بعامين في 2003.

الواقع الّذي يعيشه هو الذي أنتج له اللّاواقع، فيكشف السّعيد بوطاجين عن اللّغة الجمالية والسّردية من خلال قصّته مذكّرات حائط قديم.

7-3 الخديعة في قصة تفاحة للسّيّد البوهيمي:

يحيلنا عنوان القصّة في البداية إلى قصّة آدم عليه السّلام، وأن لعنة الإنسان الأولى هي نزوله إلى الأرض، وارتكاب الخطيئة، وتتواصل اللّعنات بعد قتل هابيل لقابيل بعد أن انتشر الكره والبغضاء في قلب هابيل، وهذا ما حصل على البوهيمي في قصّتنا، الذي يعيش الكره، ويحاول الخروج من قيم هذا المجتمع، وفي الحقيقة كلمة البوهيمي تعني المتحلّل من مواضعات المجتمع وقيمه، أو من يعيش حياة فاسدة دون تفكير بالمستقبل.

تدور أحداث القصّة حول صديق الراوي، الّذي يعاني التّعاسة والإهمال والغياب والخبث والذي أوصله لهذه المرحلة من السّوداوية هو الأمل البائس، حتّى أنّه يتمنّى أن يستيقظ صباحا فيجد نفسه حمارا، فيقول: "فماذا لو نهضت من نوم عميق ووجدت نفسي بأذنين طويلتين وأربع قوائم؟ جحشا مهذّبا يرعى في التلال والهجرة"[1].

يحسّ البطل أنه تعرّض للخديعة والخيانة التي جعلته يمقت هذا المجتمع الخبيث فيقول: "صخب هنا...صخب هناك وأنت تمشط أفكارك المطرة التي آواها

1- السعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 95.

صقيع الصّباحات العرجاء والحضارات الأسخريوطية القاتمة"[1]، يدخل القاصّ في حالة صراع بينه وبين نفسه، حين تحالف مع اليأس، ضدّ هذا المجتمع المنافق، الذي أضمر له المكر والخداع.

يلتقي صديق الرّاوي بشابّة اسمها نبيلة في الكلّية، ويستطرد معها الحديث إلى أن تفاجئه بسؤال أرّقه، وظلّت تكرّره في كلّ صفحة من القصّة، ولم يستطع الإجابة عنه فتقول: "ماذا ربحت من قراءة الكتب؟"[2]، ورغم تأثّره بهذا السّؤال المفاجئ وانزعاجه منه إلّا أنّه يواصل سرد قصّته ليعود بنا إلى ذكرياته، فيذكر القاصّ قصّة سابقة وهي مذكّرات حائط قديم، فيقول: "إنّي أنوي الذّهاب إلى قرية صغيرة بائسة أتّكئ على حائط قديم وأستمع لحكايات جدّتي عن الماء، هل تعرفين ماذا قال لحظة غليانه؟ "الشّجر الّذي سقيت به انكويت". الآن لا أستطيع أن أفعل ذلك، لقد ماتت جدّتي"[3].

يأتي الرّاوي على ذكر المدينة الّتي يصفها، المدينة الوثنيّة، فيقول: "محرف مستغل تعتعته ممالك الوجع وصراخ الغرقى، جيل من الغرقى، وأنت تنظر إلى المدينة الوثنية من قمة ربوة شامخة ملاك احتياطي يتفرّج على المعاصي"[4]، هذه المدينة التي

1- السعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 103.
2- السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 99.
3- السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 100.
4- السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 102.

سلبته واستغلّته بطقوسها الممنهجة والموجّهة، ممّا جعله يريد الخروج من كينونته متبرّئا منها ثمّ يردف القاصّ على لسان الرّاوي، ليوضّح تقزّزه من هذا المجتمع، الّذي أصبح خبيثا منافقا ومنغمسا في النّجاسة، ليطرح أفكاره الوجودية فيقول:" روحك خفيفة علّقت صاحبة الخانة.

- لي عدّة أرواح متشرّدة، لقد تُقت إليها، أنا الآن بلا أنا"[1].

لتظهر الخديعة مرّة أخرى، وهي خداع من السّلطة والسّاسة، للشّعب الفقير والضّعيف، فيقول:" ابتسمت، وتلك التفاحة تنتقل من كفّ لكفّ، ذكرتك بجدّك آدم وزوجته، خطأ بسيط وقذفنا إلى اليابسة، كان ذلك كافيا لنشأة مصطلحي الدّم والألم." ترى كيف يكون أولئك الذين أكلوا القناطير من عباد الذي لم يلد ولم يولد"[2].

وفي الأخير تسلّم الفتاة التفّاحة لصديق الرّاوي، فهي تعنى سقوط البطل، ومحوه جرّاء الخديعة والمكر اللذين حبكا له من طرف السّلطة، وجريمته أنه لم يجب عن السّؤال الذي ظلّ مطروحا، خوفا من أنه ينقلب على السّلطة جراء قراءته للكتب.

7-4 شعرية الخيبة في عنوان أزهار الملح:

هذا العنوان يحاكي بعض عناوين الرّوايات والقصص، أشهرها أزهار الشرّ وهو جملة من مركّبة من كلمتين (أزهار) و(ملح)، فدلالة الأزهار هي دلالة مغايرة تماما

1- السّعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 101.

2- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 102.

للحقل الدّلالي الملح، فالأزهار هي رمز للجمال، والعطاء، والنماء واللّطافة والوداعة فهي منتجة وولادة للأرواح، ورد في لسان العرب: الزهرة نور كلّ نبات والجمع زَهَرٌ وخصّ بعضهم به الأبيض. وزَهْرُ النبت: نوره وكذلك الزهرة بالتّحريك قال: والزُّهْرَةُ البياض، عن يعقوب.

ابن الأعرابي: النّور الأبيض الزّهر الأصفر، وذلك يبيض ثم يصفرّ، والجمع أزهار".[1]

في حين أن الملح هو رمز للقسوة أي الطبيعة القاسية، والملح مادّة عاقر.

وردت كلمة ملح في لسان العرب: ...وتقول: ملحت الشّيء وملَّحْتَه، فهو مملوح مملَّح مَليح. والملح: العلم، والملح: العلماء[2].

فالملح يرمز إلى الموت، والأزهار ترمز للحياة، فهما كلمتان متضادّتان جمعتا في عبارة واحدة رغم تنافرهما واختلافهما من حيث الحقل المعجمي، ولعلّ الجمع بينهما لم يكن اعتباطيا، فالعنوان (أزهار الملح) فهو عنوان مشحون معبّر، له صداه ووجوده داخل نصّ القصّة.

فمن خلال العودة إلى فحوى القصّة، نجد البطل (وحيد) قد عاد من الغربة محمّلا بالشّهادات حالما، فرحاً بغد أفضل، حالما بربيع مليء بالأزهار، عاد ليجد

1-ابن منظور، لسان العرب، المرجع السّابق، ص: 303.

2- ابن منظور، المرجع نفسه، ص: 349.

الرّاحة في أرض الوطن، غير أنّه يصطدم بواقع مخز، فتتساقط أحلامه كما يسقط الملح، اصطدم بواقع قاس، لم يجد سوى التسكّع والحزن والملاحقات، وهنا ندرك أن الأزهار تعني النفاق، فرغم رائحتها الندية إلا أنَّ لها طعم مر، وهذا ما حصل لوحيد.

فلم تعد المدينة التي كان يرى فيها النّور إلّا قبراً يغزوها الظّلام والرّطوبة لأنها أدارت ظهرها للشمس، وغاصت في غياهب الظلمة لتبحث عن غد أفضل وهي مغمضة العينين فما رأت الطريق قطّ، وما سكنها إلّا الخوف، فالسيّد وحيد له نظرة تشاؤمية اتجاه المستقبل الذي يراه داكنا، وقارنه بالموت من خلال لفظة الملح.

حيث يقول السّارد في ذلك:" عندما عاد من الأراضي البعيدة، حلم بجزائر الفرح والجنّيات والنساء الشقراوات وممالك المسرّات، وما أخطأ."[1]، ثم قال: "ومع الأيام عرفت كيف تجفّف الرّوح واستمرّ التسكّع في أزقّة يائسة تنتظر العدم بتفاهة"[2] " مدينتنا المفتوحة كفم تمساح تقتل الأحياء وتبكي الموتى"[3].

إنه تصريح نابع من الواقع يجعل القارئ ينفعل، ويجنح أثناء حالة التلقّي إلى التّماهي مع الكاتب، فيتصوّر أنّ هذا الذي يودّ قوله أو علاجه فعلا، غير أنه ولسبب يعجز عن إثباته، لم يقو على ذلك.

1- السعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 108.
2- السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 114.
3- السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 115.

نلاحظ مما سبق أنَّ لغة السّعيد بوطاجين، لغة تتسم بالتفرّد، فجعل أساليبه تتصف بالغموض، كما شحنها بمختلف الدلالات التي تؤثر على المتلقي بشتى الطرق، مستغلا فضول القارئ وحب اكتشافه، بداية من العنوان، الذي يخيب أفق الانتظار، وصولا إلى اللّغة التي تنقل القارئ إلى عالم غني بالمجاز والأساليب الفنية المختلفة.

مما جعل نصوصه تكتسب جمالا وتميزا، فالقاصّ يعمد إلى استخدام التعابير غير المألوفة المشحونة بالدّلالات، بغية جذب انتباه أكبر عدد من القراء والقصة في حد ذاتها تصوّر واقع معيش فهي تحمل الكثير من الدّلالات الاجتماعية الّتي تعبّر في مجملها عن واقع حقيقي عاشه الكثير منا، أو ربّما عاشه الكاتب في حدّ ذاته.

7-5 عود إلى بدء بين السّيّد صفر فاصل خمسة ولا شيء:

يتركّب هذا العنوان من كلمة واحدة (شيء) مرفقة بحرف نفي (لا) ينفي كينونتها بمعنى عدم وجودها، فالشّيء من المشيئة: الإرادة، وقد شئت الشّيء أشاؤه أمّا لفظة الشّيء فإنّها تقال على كلّ ما يقال عليه لفظ الموجود، وهو كلّ معنى متصوّر في النّفس أو لم يكن، أمّا لفظ الموجود فالأولى إطلاقه على المستقلّ، فكل

إنسان ما هو موجود، ولكن تفكيره شيء وجوهره شيء آخر."[1]، فالشّيء دليل على الوجود والكينونة يقابله اللّاشيء، الّذي يدلّ على اللّاوجود.

إذا تمعّنا في عنوان القصّة، نجدها تتناص مع الرّواية الإسبانية (لا شيء) من تأليف الكاتبة كارمن لافوريت عام 1944، وهي رواية ذات طابع وجودي حيث تعكس حالة الرّكود، والفقر الّتي كانت موجودة في إسبانيا بعد الحرب الأهلية.

وبطلة الرّواية هي شابة تدعى أندريا انتقلت حديثا إلى مدينة برشلونة للدّراسة والبدء بحياة جديدة بعد انتهاء الحرب الأهلية، عند وصول أندريا لمنزل جدّتها حيث توجد ذكريات طفولتها، تحطّمت كلّ آمالها، حيث كان يسود هذا المنزل التوتّر والجوع والقذارة، والعنف والكره، أندريا كانت تعاني من اضطهاد عمّتها أنجوستياس وكانت تشعر أنّ حياتها ستتغيّر عندما ترحل عمّتها، ولكن تجري الرّياح بما لا تشتهي السّفن، ومع ذلك تعرّفت أندريا في الجامعة على أنا، الّتي كانت صديقتها المقرّبة والّتي ستلعب دورا مهمّا في حياتها، اندرجت هذه الرّواية ضمن قائمة أفضل 100 رواية نسائيّة في القرن 20 وفقا للجريدة الإسبانية العالم"[2].

أمّا إذا حاولنا أن نصل إلى الرّابط بين رواية (لا شيء)، والقصّة الّتي بين أيدينا علينا تتبّع حياة البطل في قصّة (لا شيء)، القصّة ذات طابع وجودي فهي لا تختلف عن القصص السّابقة، فحياته كانت صعبة في مدينة سيطر عليها التجّار

1-الجوهري، المصدر السّابق، ص: 624.

2- موقع من الانترنت: لا شيء (رواية) https://ar.wikipedia.org/wiki/ 2020/07/03 على الساعة 7:32 مساءا.

وأصحاب الجاه، وكثر فيها الظّلم، واحتكار أصحاب السّلطة على كلّ شيء في المدينة، وبالتالي هناك طبقتان طبقة تعيش التّهميش، والظلمة والسوداوية والجحيم وفي المقابل هناك الأغنياء الذين يعيشون حياة الرفاهية والنعيم، مما صعّب الحياة على السّارد وأصبح متذمّرا لا يستطيع التأقلم مع الوضع الاجتماعي.

لذلك يقول في أحد المقاطع:" فيقول العبد الضئيل إلى إمداده سيّده ومولاه... عبدوا الذل والدينار... حتّى أصبح كلّ الجهلة نقّادا، أثرياء أسيادا"[1]، فالسّارد يشعر بالإحباط والمرارة جرّاء ما يتعرّض له من استخفاف وازدراء من قبل الآخر، وبالتّالي فكلامه يتضمّن سخطا، وتذمّرا حيال هؤلاء الذين أصبحوا عبدة للدينار والذل، و يرى بأنه لا يستطيع أن يفعل شيئا إزّاء الوضع المتردّي، وإزّاء أسياده، فالحياة متدهورة جدّا في شتّى المجالات السياسية، الاجتماعية، وحتى الثقافية والأدبية، وذلك حين يصف النقّاد الأثرياء بأنهم كانوا جهلة .

وهناك تعابير أخرى تبيّن بوضوح المكانة التي أصبح يحظى بها المثقّفون في ذلك المجتمع؛ إذ يقول السّارد في أحد المقاطع: "طويت جريدة ومسحت بها حذائي فاتّسخ وأضحت نظيفة برّاقة"[2]، عادة ما تستعمل الجرائد لتنظيف الزّجاج ونفض الغبار، لكن السّارد هنا حينما مسح حذاءه بالجريدة، اتّسخ الحذاء بدلا من الجريدة وصارت نظيفة.

1- السعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 141.

2- السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 148.

وفي المقابل فإنّ الجرائد تحمل في طياتها هموم ومشاكل المجتمع ومعاناته ولكنّها اليوم صارت أبواق للحكام مما يجعل القاصّ يصوّرها بحاملة الوساخة، وهذا دليل على أنّ هناك اختلالا في الموازين، وانقلابا في الأوضاع وتغيرا في الأحوال فلم تعد الجريدة تؤدّي وظيفتها المعهودة، وإنّما أصبحت وسيلة لحمل الوساخة لإحداث الفوضى، ويدا لأصحاب السّلطة والظلال، تعينهم على أغراضهم الخاصّة.

فالقصّة لم تختلف على قصّة صفر فاصل خمسة، ولا تختلف عن رواية لا شيء كذلك، نجد هناك نوعا من التّكرارية في قصص السّعيد بوطاجين، سواء في تركيب العناوين، من حيث غرابتها التي تدخل القارئ في حالة من الذّهول، ومن حيث دلالتها فكلّها تحمل بعدا وجوديا، كما أنها عناوين مبطنة تحيل إلى القصص التي قبلها، أو تحيل إلى العنوان الرئيسي للقصّة، كما نجد أن لغتها مكثّفة، تحمل الكثير من التّشاؤم وتعبّر عن نكسات البطل، واغروراقه في السّوداوية، وتعكس حالة الرّكود والفقر المسيطر على مدن أبطال القصص، بالإضافة إلى انتقادها للسّلطة الظّالمة واضطهادها.

لم يغادر التّشاؤم القصّة، فالسّارد يؤكّد بأنّه لا يستطيع فعل شيء، وهو متقبّل لتلك الحالة التي هو عليها، وذلك في قول له في نهاية القصّة:"

لا أريد أبا يلوح بشملته،

أو حبيبة تنعق لأجلي كالغراب،

أريد أن أرحل هكذا،

فقيرا وكسولا

في كل عام أخطو خطوة

وفي كلّ جيل أكتب كلمة."[1]

الملاحظ أنّ العنوان كان معبّرا عمّا هو موجود فعلا داخل القصة، وما هو موجود في قصة السيد صفر فاصل خمسة، استطاع القاصّ أن يوظّف ظلمة هذه البيئة القمعية، لهذه المدينة القذرة، ليصل إلى الإجابة عن بعض التساؤلات في القصّة، ماذا حدث؟ كيف... وفيم يفكر البطل؟ بماذا يشعر البطل؟ ...(لا شيء) وبالتالي هناك حوار العنوان والنّصّ، فيظهر لنا حضور كبير للأول في الثاني ليؤكد أن عنونة النّصّ ليست عشوائية، وإنما كانت هادفة ذات مقصدية فهي استراتيجية اتّبعها المؤلف في تسمية هذه القصة بـ (لا شيء)، فهي صفة معبرة عن ذلك الوضع السائد في مجتمع السّارد، وذلك الصّراع القائم بين السّارد وذاته وبينه وبين من حوله.

7-6 هكذا تكلّم زراديشت أم "هكذا تحدثت وازنة":

عند قراءتنا للعنوان نجد القاص يتناص مع رواية (هكذا تكلم زراديشت) للفيلسوف الألماني فريديريك نيتشه، تتألف من أربعة أجزاء صدرت بين 1883

1- السعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 148.

و1885، تتكوّن من سلسلة من المقالات والخطب تسلّط الضّوء على تأملات زراديشت، وهي شخصية مستوحاة من مؤسس الديانة الزرادشتية.

صاغ نيتشه أفكاره الفلسفية في قالب ملحمي وبلغة شعرية، وقدّم في كتابه مقاربة للفضائل الإنسانية كما يراها، إلّا أنّه أخذ عليه تمجيده للقوة حيث يعد نيتشه من أوائل من صاغوا نظرية الرجل الخارق، ظهرت في هذا الكتاب أول إشارة للنظرية النيتشية التكرار الأبدي.

أما قصّتنا تدور أحداثها حول شخصية وازنة، وهو اسم لامرأة حقيقية موجودة على أرض الواقع، وهي شخصية ذات مرجعية تاريخية، امرأة مجاهدة عاشت فترة الاستعمار، لكنّها مع كبر سنّها لم تأب إلا أن تعمل، فرفضت البقاء والمكوث في البيت، لذلك شغلت وظيفة متواضعة في جامعة تيزي وزو، وهي عاملة نظافة تتقاضى أجرا زهيدا، لكنّها قبلت ذلك حبّا لوطنها، ورغبة في خدمته والتضحية من أجله، فلم يجد القاصّ شخصية أفضل منها ليجعلها بطلة قصة "هكّذا تحدثت وازنة".

يحكي القاصّ على لسان الراوي مأساتها وما عايشته، تحدّث عن جرحها الذي يختصر همّ وطن بأكمله، ذلك لأنها تؤرّخ لفترة زمنية سابقة مرّت بها الجزائر كما تعتبر نموذجا يوضّح تدنّي الأوضاع في المجتمع، من خلال التهميش الذي تعرّضت له، إضافة إلى الحقوق المسلوبة منها فتغيّرت أحوالها إلى الأسوأ.

وهذا ما يورده القاصّ في قوله: "أواه يا وازنة، في كلّ الخرائط يتشابه الهمّ والقلق إلّا هنا همّك من سلالة البراغيث لابد"[1] لتواصل رحلتها في وسط الضياع بعد أن نسي أمرها، ممّا جعلها تتخبّط في الظّلم والمعاناة، فهضمت جميع حقوقها وضاعت مكانتها بين أفراد المجتمع، في حين كان لابدّ أن تكون لها مكانة مرموقة مقابل تضحياتها إبان الثّورة التحريرية، في هذا المجتمع الّذي أصبح مكانا للطّغاة والظّلام واللّصوص الذين سيطروا على جميع جوانب الحياة فيه (فرحمة عليها).

وما قلناه سابقا في الشغربية ولا شيء، يؤكده هذا العنوان فالتّكرارية الفجة التي لم تغادر قصص السعيد بوطاجين كانت هي العنصر المسيطر، والذي يقرأ المجموعتين يلاحظ أن القاص لم يخرج عن المألوف، فالمجموعة الثانية امتداد للمجموعة الأولى، وهذا ما وضّحناه من خلال الفوضى الخلّاقة في وفاة الرجل الميت، كيف هدم المجموعة القصصية الأولى (ما حدث لي غدا) ليبني مجموعته الثانية (وفاة الرجل الميت).

لقد استطاع السعيد بوطاجين باختيار عنوان المجموعة القصصية (وفاة الرجل الميت) أن يقدّم علامة سيميائية غنية بالمدلولات، ومعبّرة كلّ التعبير عن الواقع الاجتماعي السّائد وانحطاط القيم، كما استطاع أن يرسم تلك المأساة التي يعيشها الفرد، رغم أنه حي لكن الأوضاع والخيبات هي التي قتلته، فكأنه حيّ وميت في

[1] السعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 178.

الوقت نفسه، وهنا نلمس لمحة جمالية في تلك التناقضات التي تصنع انزياحا دلاليا جماليا يؤثّر في المتلقّي، ويبعث فيه الرّغبة في المواصلة والغوص في غمار ذلك النّصّ دون تراجع، فالقاص يستطيع استفزاز القارئ بعنوانه المثير، ودفعه للوقوف أمامه.

7-7 استراتيجية الفوضى الخلّاقة* من: ما حدث لي غدا، إلى: وفاة الرّجل الميت":

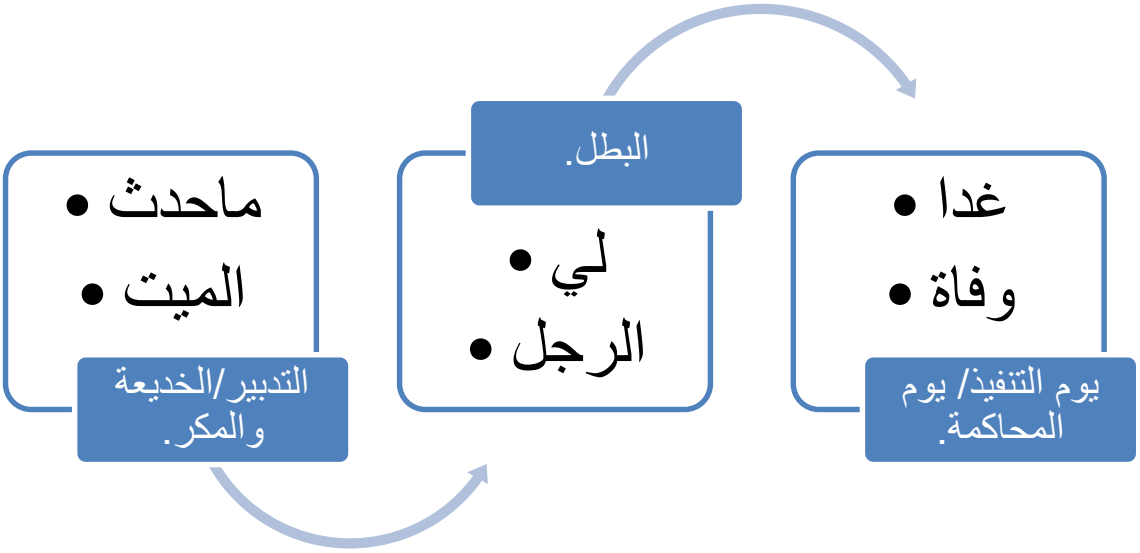
يعتبر عنوان هذه القصّة التي تقع في المرتبة الثّالثة في المجموعة القصصيّة إلّا أنّ الكاتب جعلها عنوانا للمجموعة ككلّ، ذلك لأنها تختصر مضامين القصص المتبقية، فهناك تلميح كبير من طرف القاصّ عن الفكرة العامة التي تدور حولها القصّة، وهذا ما حصل مع المجموعة القصصية الأولى.

يظهر هذا الخرق عند الكاتب بداية من عنوان المجموعة (وفاة الرجل الميت) الّتي يقف المتلقّي عندها طويلا وعميقا، قد يضحك وربما يستفزّ القارئ، ويدخله في دائرة جنون اللّغة وبهتانها، واحتيالها وغرابتها، كما أنّه لم يألف هذا السياق الجديد فيدخلنا في فوضى خلّاقة، من خلال تقارب دلالة العنوان مع مضمون هذه القصّة والقصص التي سبقتها في المجموعة القصصية الأولى (ما حدث لي غدا).

قام القاصّ بتدمير القصص السّابقة، وذلك بإدخال القارئ في فوضى عارمة باستخدام التّعبير غير المألوف كالسّبيل الوحيد للتّعبير عن واقع مأزوم، ولأن حجم الأزمة كان كبيرا، كان على اللّغة أن تكون أكبر، لتستوعب حجم المأساة، ولن تكون أكبر إلّا إذا اخترقت أفق التوقّع عند القارئ.

ثم أعادت بناءها بهوية جديدة حسب المخطّط الذي يهيمن عليه القاصّ فسيطر العامل الخارجي الذي هو (ما حدث لي غدا)، بدءً من خلخلة القصّة وصولا إلى إرباك القارئ من خلال اللّغة، وإدارته وتوجيهه إلى الوضع المرغوب فيه ثم استخدام بعض المفاهيم، والمصطلحات السّردية، والنّقدية الّتي من شأنها أن تربط القصّة الأولى بالثانية، فحصل تغيير داخلي أو شبه كلّي، لينتج عنها قصة (وفاة الرجل الميت)، ونلاحظ ذلك من خلال العنوان والمضمون كذلك.

أولاً العنوان:



وكأنّ القاصّ صاغ العنوان الأول (ما حدث لي غدا)، بطريقة عكسية وذكية في الوقت نفسه، ليعبّر عنها في (وفاة الرجل الميت) كما هو موضّح في الشّكل السّابق.

ثانيا المضمون: كلّا من القصّتين تدور أحداثهما عن الغدر والخديعة، وتلفيق التّهم الباطلة للشّخصيات البطلة، ذكر في قصّة (ما حدث لي غدا) نصف ابن آدم أما في (وفاة الرجل الميت) فيأتي بقصة صفر فاصل خمسة، يأتي بذكر الكنعاني ويعنون قصة كاملة في (ما حدث لي غدا) بأعياد الخسارة لبطلها يعقوب كما أشرنا سابقا.

الفصل الثاني

بنية المكان والزّمن في (ما حدث لي غداً، ووفاة الرجل الميت)

1 المكان لغة.

2-1 المفهوم الفلسفي للمكان.

2-2 المفهوم الفنّي للمكان.

3 أنواع الأمكنة.

4 الزمن لغة واصطلاحا.

5 أهمية الزمن.

6 أنواع الزمن.

7 مستويات الزمن.

8 زمن السرد

مقدمة:

يلعب المكان دوراً هامّا في بناء القصّة وتركيبها، فهو منطلق الأحداث والشّخصيات من جهة، وعنصر مشحون بدلالات من جهة أخرى، فهو جزء فاعل في الحدث وخاضع خضوعًا كلّيا له، والمكان هو المحيط الّذي تتحرّك فيه المؤثّرات الخاصّة والعامّة على الشّخصيات والأحداث، فهناك علاقة مباشرة بين المكان الذي يشكّل وحدة الإطار الّذي تدور فيه الأحداث والشّخصيات، فكلّ حادثة لابدّ أن تقع في مكان معيّن.

كما يمثّل المكان مكوّنا محوريّا في بنية السّرد بحيث لا يمكن تصوّر حكاية دون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان وزمان معيّن"[1]، لا على أساس أنّه موقع الحدث فحسب، بل على أساس أنّه دافع ومحرّك للحدث، ومسبّب لما تقوم به الشّخصيات من حركة داخل العمل الأدبي، فهو بذلك ليس وعاء مجرّدا لوقوع الحدث أو حيّزا للحياة فحسب، بل صورة مهمّة من صور وجودها"[2].

وبذلك المكان يحظى بقيمة مهمّة في بناء النّصّ الرّوائي، باعتباره عنصرا فاعلا ومكوّنا أساسيا لها.

1- محمد بوعزة، تحليل النصّ السّردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 99.

2 - ضياء غني لفتة، البنية السّردية في شعر الصّعاليك، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2010، ص: 117.

وقد انطوت لفظة المكان على جملة من المفاهيم منها ما هو لغوي، ومنها ما هو فلسفي، ومنها ما هو أدبي فنّي.

1 المكان لغة:

المكان اسم مشتقّ يدلّ على ذاته، أي ينضوي معناه على إشارة دلالية ممتلئة تحيل إلى شيء محجم مماثل ومحدّد له أبعاده ومواصفاته، ولفظة المكان مصدر لفعل الكينونة، وهي الخلق الموجود والمماثل للعيان الذي يمكن تحسّسه ولمسه.

إنّ المكان من الناحية اللّغوية على اختلاف المعاجم بمعنى الموضع، إذ أورده ابن منظور في لسان العرب في باب الميم تحت جذر مكن: "والمكان الموضع والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع"[1].

وقد أورده في مادة كون "والمكانة المنزّلة... والمكانة الموضع"[2]، كما يتكرّر المفهوم اللّغوي للمكان بمعنى الموضع في المعاجم اللّغوية على اختلاف جامعي اللّغة، مثلا: "السّيد محمد مرتضى الزّبيدي" في معجم تاج العروس الّذي أعطى للمكان تأويلا لغويا للمكان، في باب الميم فصل النّون" المكان الموضع الحاوي للشّيء، وعند بعض المتكلّمين هو عرض واجتماع جسمين حاو ومحوى، فالمكان

1 – ابن منظور، لسان العرب، المصدر السّابق، ص: 569.

2 – ابن منظور، المصدر نفسه، ص: 486.

هو المناسبة بين هذين الجسمين وليس المعروف في اللّغة، قال الرّاغب (ج أمكنة) كقذال وأقذلة أماكن جمع الجمع...."[1]

2-1 المفهوم الفلسفي للمكان:

يستحضر "حسن مجيد الرّبيعي" في كتابه الموسوم بـ "نظرية المكان في فلسفة ابن سينا" مجموعة من التّعريفات لأهمّ فلاسفة الغرب المنتمين إلى المدرسة القديمة والحديثة والمعاصرة أهمّها:

أفلاطون: يعرف المكان أنّه ما يحوي الأشياء ويقبلها، ويتشكّل بها"[2]، أي أنّ المكان هو الحيّز الّذي ينظّم مختلف الأشياء، وهذه الأشياء بدورها هي التي تشكّله بمعنى أن هنا علاقة تأثير وتأثّر.

ويرى "ديكارت أنّ المكان يمتدّ في الأبعاد الثّلاثة، كما حدّده إقليدس المتمثّلة في الطّول والعرض والعمق"[3]، بمعنى أنّ المكان له مجال وضوابط تحكمه وتحدّده كظاهرة رياضية.

1 – السيد مرتضى الزبيدي، المصدر السّابق، ص: 348-349.

2 – باديس فوغالي، "الزّمان والمكان في الشّعر الجاهلي"، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص: 171.

3 – باديس فوغالي، المرجع نفسه، ص: 171.

فالكندي يعرف المكان على أنّه: "نهايات الجسم وهو التقاء أفقي المحيط والمحاط... المكان هو السّطح الّذي هو خارج الجسم الّذي يحويه المكان"[1].

وابن سينا يعرف المكان أنّه السّطح الباطن من الجرم الحاوي المماس للسّطح الظّاهر من الجسم المحوى"[2].

2-2 المفهوم الفنّي للمكان:

المكان باعتباره عنصرا مهمّا من عناصر الرّواية، الّتي تبوّأت لنفسها مكانة في السّاحة الأدبيّة والإبداعية، فأصبح المكان مشكّلا لبنائها وتركيبها العام، فقد نال حظّا وفيرا من الدّراسة فكانت أولى الجهود نحو الاهتمام بالمكان الفنّي كإشكالية معرفية وفنّية متمثّلة بالأخصّ في جهود غاستون باشلار* ضمن مؤلّفه "جمالية المكان".

ويعرف غاستون باشلار المكان بقوله: "المكان الأليف، وهو ذلك البيت الّذي ولدنا فيه، أي بيت الطّفولة، إنّه المكان الّذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب هي صورة الفنية، ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا

1 – صبري عثمان محمد حسن، "الله والكون عند فلاسفة الإسلام"، دار المعارف، ط1، القاهرة، مصر، 1987، ص: 126 -127.

2 – محمد عاطف العراقي، الفلسفة الطّبيعية عند ابن سينا، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1998، ص: 276.

*فيلسوف فرنسي (1889-1962) اشتغل في الجزء الأوّل من حياته على العقل، والثاني على الخيال، أصدر جماليات المكان في 1957.

المحور"[1]، معناه أنّ ارتباط المكان مأخوذ من لحظات يعيشها الإنسان، ومن خلالها يتشكّل الخيال للمكان الّذي يستذكره المبدع ويلمسه القارئ.

ويوري لوتمان انطلق في تحليله للمكان الفنّي من مقولة أساسية هي مجموعة من العلاقات الخاضعة لقواعد وقوانين، وعن حجم المساحة الّتي يشغلها المكان الفنّي في علاقته بالإنسان يقول: "البشريّة وهي غارقة في فضائها الثّقافي تخلق دائما حول ذاتها دائرة مكانية منظّمة، هذه الدّائرة تشمل من جهة تمثّلات إيديولوجية ونماذج سميوطيقية، ومن جهة أخرى النّشاط الإبداعي البشري"[2].

وللمكان الفنّي تفرّده وواقعه الخاصّ به، من علامة نسيج اللّغة "إذا كانت العناصر البنائية المشكّلة للعمل الروائي ليس إبداعا لغويا، فالمكان كذلك لا يوجد إلا من خلال اللّغة يعطيه النّصّ مميزاته الخاصة وأبعاده الّتي تحدّده"[3].

فالمكان الرّوائي حسب بعض النّقّاد على اختلاف رؤاهم، ومذاهبهم واعتقاداتهم الفكرية، هو وليد معادلة فيزيائية من تفاعل" اللّغة + المكان الطبيعي" ذو أبعاد جمالية لما يحمله من سمات إبداعية، وعواطف إنسانية جيّاشة، وكذا تجارب اجتماعية تجعل من العمل الرّوائي متكاملا في بنيتيه الفنّية والشّكلية.

1 – غاستون باشلار، "جمالية المكان"، المرجع السّابق، ص: 06.

2 – يوري لوتمان، "سمياء الكون"، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، المغرب 1997، ص: 05.

3 – الشّريف حبيلة، "بنية الخطاب الرّوائي"، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، الأردن 2001، ص: 190.

وتتّضح صورة المكان الفنّي ودوره في بناء العمل السّردي وتشييد جماليته تشكّل البؤرة المكانية عنصرا شديد الحساسية في إنتاج شعرية قصّ تتلاءم تلاؤما شفّافا، وحيويا مع تلقائية السّرد، وتؤدّي دورا بالغ الأهمّية في إتاحة فرص هائلة للحكي، حين تكون بؤرة مولدة تختزن في داخلها تجارب حياة مدفونة لكنّها منتشرة على مساحات وأفضية خارج حدود المكان"[1].

3 أنواع الأمكنة:

بما أنّ للمكان حضوة كبيرة، إذ يعتبر من أهمّ مكوّنات البنية الحكائية، ومن أهمّ مظاهرها الجمالية، لذا فقد أولي باهتمام من طرف النقّاد والدّارسين، فخصّوه بالمتابعة والدّراسة ومن ثمّ قسموه لأنواع تبعا لمعايير ومقاييس فنّية ذات صلة بالبناء العام للرّواية من (خيال وأحداث وشخصيات) ساهمت في نضج واكتمال العمل الرّوائي، فتعدّدت تقسيماته بما يتناسب، وكينونات المبدع، وخواطره الدّفينة، ونوع العلاقة التي تجمعه بهذا العمل.

فمعظم النّقّاد قسّموا المكان الرّوائي إلى قسمين، وبما أنّ الأماكن تختلف حجما وشكلا ومساحة، فيها الضيّق المغلق، والمتّسع المفتوح.

1 – محمد صابر عبيد، "المغامرة الجمالية للنص القصصي"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، أربد، الأردن 2010، ص: 100.

فقد اقترح حسن بحراوي تقسيم المكان إلى قسمين على أساس تقاطب ثنائية الانغلاق والانفتاح، إذ ميّز بين أمكنة الانتقال، وأمكنة الإقامة الّتي هي عبارة عن تقاطبات أصليّة يمكن لها أن تتفرّع إلى تقاطبات فرعيّة، فعرّف أماكن الانتقال على أنّها مسرح لحركة الشّخصيات وتنقّلاتها، وتمثّل الفضاءات الّتي تجد فيها الشّخصيات نفسها، كلّما غادرت أماكن إقامتها الثّابتة مثل الشّوارع والأحياء والمحطّات وأماكن لقاء النّاس خارج بيوتهم كالمحلّات والمقاهي..."[1]

وكما يمكن أن تنطوي هذه الأماكن، تحت تسمية " الأماكن المفتوحة "حسب رأي بعض النقّاد، وهي عادة ما تكون ملكيات عامة يشارك فيها جميع النّاس.

في المقابل هناك أماكن الإقامة كما أطلق عليها بعض النّقّاد اسم الأماكن المنغلقة "كالبيت والسّجن والمستشفى، وأعطى "غاستون باشلار" بعداً إنسانيا للمكان حيث ميّز بين "الأمكنة الأليفة والأمكنة المعادية، فأمكنة الألفة هي الّتي نحبّ وهي أماكن مرغوب فيها"[2]، وأمّا المكان المعادي فهو مكان الكراهية والصّراع"[3].

وظّف القاصّ الأمكنة توظيفا دلاليا، له علاقة بأحاسيس الشّخوص وتنامي الأحداث كما عبّر عن توجّهات فكرية وإيديولوجية، وقد تنوّعت الأماكن بين المفتوح والمغلق، العام والخاص، ولكلّ منه دلالته الخاصة.

1 – حسن البحراوي، "بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، ط1، 1990، ص: 40.

2 – محمد بوعزة، "تحليل النص السردي"، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الدّار العربية للعلوم ناشرون، ط1 الجزائر، بيروت لبنان، 2010. ص: 105.

3 – محمد بوعزة، المرجع نفسه، ص: 105.

3-1 الأماكن المفتوحة:

المدينة:

جاء في إطارها المكاني كأهمّ عنصر جرت فيه الأحداث القصصيّة، حيث رسمت فيها صور عديدة فهي المدينة التي لم توصف بموقعها، أو أسمائها بل بتوظيفات وصفات رمزية، توحي بالصّراعات، صراع ركّز فيه القاصّ على مدن مشوّهة فاقدة للاطمئنان، فيقول عنها في قصّة الوسواس الخنّاس: "في مدينة العميان ساروا، من فوقهم برد ومن تحتهم برد وفي أيديهم قلوبهم، وكانت مدينة العميان مسترخية على ظهر مثل عروس في حفل أبدي"[1].

هذا التوظيف للمكان بهذا الوصف، مرتبط بأحاسيس الشّخصية فهي رافضة للمكان الّذي أصبح ظلاما، وكما قال القاصّ: "معطوبون بالوراثة، ومساكين بالوراثة ومتّهمون بالوراثة، ويتحول هذا الوصف والخاص للمدينة إلى واقع فينعتها بمدينة العميان مرة والنعش الفسيح مرة أخرى، وهذا بسبب الأوضاع التي هي اجتماعية بالدّرجة الأولى من ظلم وفقر، وبؤس وعري، فصوّرهم على أنّهم يقبعون في ظلمات كبيرة.

هذه المدينة الّتي كانت طاهرة، بعد أن فقد براءتها ورمزيّتها بطقوس الهمجية سرقت فيها أخلاقها وقيمها، وانتهكت أعراضها وتحوّلت إلى مدن متوحّشة مخفية.

1 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 10.

وجاء ذكر آخر للمدينة في قصة "مذكّرات الحائط القديم" ماذا تنتظر من مدينة الأبواق والسّفلة يا عبد الوالو؟" وقال التشاؤم: "في مدائن السّافلة، مدائن الغرائز والمفارقات لا يورق الحبّ يا عبد الوالو، فلماذا تبذر نفسك؟"[1].

كما جاء ذكر المدينة في (ما حدث لي غدا) فيقول القاص: "ولد مظلوما وعاش مظلوما ويموت مثخنا بالدّهشة والتشنّجات العصبية، خاتمة شيّقة تستأصله من بؤبؤ مدينة الرّذائل والأحذية المكشرة المستلقية على الأفواه."[2] ويأتي بوصف للمدينة في موقع آخر فيقول:" مدينة التعاويذ والأوتاد والشياه المتدلية..."[3]، فهو ينتقد هذه المدينة التي أصبح سكانها عبارة عن أوتاد لا يحرّكون ساكنا، أو كخرفان معلّقة بعد ذبحها وسلخها، هؤلاء السّكّان لا يمكن أن تنتظر منهم شيئا أبدا بعد أن فقدوا السّيطرة على مدينتهم.

ويأتي ذكر المدينة في قصّة اعترافات راوية غير مهذّب، فيقول القاصّ: "وتعتقلني يداي ويخونني ظلّي، صوت بوهيمي في ليل عتيق، هذا أنا إنّي أمضغ ضجر المدن الصّفراء بانتظار فتحة مجهرية في جدار الوقت."[4]

إنّ هذه اللّوحة التّصويرية للمدينة، شكّلت شبكة من العلاقات والرّؤى بين العناصر الحكائيّة، ليخلق فضاء يتآلف فيه الحدث والشّخصية، لأنّ وصف المدينة

1 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 78.
2 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 11.
3 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 117.
4 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 110.

هنا يتجاوز الخطوط الهندسية، فقد ركّز على الصّفات الدّلالية لتتناسب وحال البطل السيكولوجية، فالبطل هنا يبحر بذاكرته لأيّام الصّغر، ويسترجع الأحداث الماضية فتجيء في صفحاته صور خيانة القريب له وتحالفه مع العدوّ ضدّه، يلقي بالكثير من التساؤلات، لكن لا يظفر بالإجابات وكأنّه يحاول إيجاد مغيث مع صوته وأعماقه فلا يلقى الصّدى، فأصبحت الحياة عنده لا تطاق فيها مدينة السّفلة، أو مدينة الرّذائل التي أخذت منه ما يملك وأفقدته كلّ شيء.

المكان في قصص السّعيد بوطاجين عنصر فعّال في الحدث، وفي دواخل الشخصيات والسّارد فيها يعبّر عن أفكار القاصّ المليئة بالأزمات، والأحداث المأساوية التي تصارع فيه المدن واقعها الاجتماعي.

"من بوّابات المدينة المفتوحة مثل القبر، مدينة مسوسة تدير ظهرها للشّمس وتحلم بركوب حافلة الغد الأفضل الّتي تمرّ أمام مقلتيها المطبقتين، وثمّة من جهة ما يسطع نور خاص، وفي أسفلها يخاف الخوف"[1]، في هذا المقام جاءت المدينة لتشكّل بعدًا آخر، حينما تصبح رمزًا للخيانة، فكلمة بوهيمي تدلّ على التّمرّد، وعلى لا أخلاقي، كما تدلّ على كلّ من يتّخذ سلوكا غير مألوف، وهنا جاءت المدن بما لم نكن نعرفها من قبل، وهي المدن الصّفراء الّتي تعادل الخيانة والغدر.

1 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرّجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 117.

هذه المدينة الّتي يحلم بها السّيّد وحيد بطل قصّة أزهار الملح بإنشاء مستقبله فيها، وتأسيسه لحياة هنيئة بعد عودته من الغربة، ليصطدم بغربة وطنه الأم، وما أشدّه من عذاب في هذه الحالة، فواجهته الصّعاب والمضايقات، فضاع الحلم وارتسم الحزن في المدينة الّتي أصبحت كالقبر.

وفي موضع آخر يأتي على ذكر المدينة في قصّة "جمعة شاعر محلّي" ويصفها في هذا المقام بمدينة المقاهي الّتي أصبحت كعجوز مسنّة، لا تستطيع فيها أن تتلذّذ بفنجان قهوة، فعلى لسان الشّاعر المحلّي بطل القصّة، أراد القاصّ في هذا الموضع نقل مشاكله وهمومه، بسخرية لاذعة، إلّا أنّه أوصل الفكرة المراد إيصالها وهي عدم حصول الشّاعر الحالي على مكانته والاهتمام الّذي يستحقّه في هذا المجتمع فيقول القاص: "على مقربة منّا لمحنا مقهى نصف مفتوح ولاح أمل أن تتسكّع طويلا وتتلذّذ بفنجان قهوة مخضرمة فذاك أمر صعب في مدينة المقاهي المسنّة الّتي تشبه نفسها ولا تشبه شيئا محدّدا"[1].

يمكن القول بأن الأمكنة الواردة بصفة المدينة في المجموعتين القصصيتين احتلّت بصورها المنتشرة في مساحة النصّ قاعدة لمسار الأحداث، لأنّها استحضرت الواقع وطرحته دون ستر، مدن تنازلت عن قيّمها الماضية فأصبحت بلا عنوان مخفية في الزّمان، غامضة للأذهان، تصارع لتصل إلى برّ الأمان.

1- السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 56.

الشّارع:

جاء الشّارع ليفضح الحالة المعيشية "في زاوية الشّارع الفحل الذي يشقّ مدينة العميان إلى قسمين، استراح السّكارى وأبناء الحرام والعاقون بالوراثة"[1]، هذا الشّارع الذي يحمل ندوب الصّراع مع البقاء، مع محاولة التّغيير، شارع مهزوم، مرتع السّكارى وغيرهم من الأجناس الّتي صارت منزلها ومأواها، شارع يعاني ويلات المآسي.

ويقول عنه أيضا: "يحمل على ظهره حقدا قديما وشوارع محاصرة بالتقزّز والفنادق الفخمة المخصّصة للغرباء وذوي العاهات"[2]، إذ يعتبر تلك الشّوارع الّتي غرست فيها العاهات وهزمت عنصر الحبّ، لقد أصبح المكان عليلا، يرهب منه الناس ويجعلهم يتجنّبونه.

ويأتي القاصّ على ذكر الشّارع في قصّة ما حدث لي غدا فيقول: "وتحت سماء المدينة ذات الأزقّة الشّمقمقيّة، والشّوارع المحظوظة تولد عشرات الأحلام وتموت الآلاف"[3]، الشّارع هو نقطة يلتقي فيها الناس كما هو وسيلة للتّواصل، أما الشّارع المحظوظ كما سمّاه القاصّ فهو وسيلة لقتل آلاف من الأحلام الطموحة بينما

1 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرّجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 15.

2 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 108.

3 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 81.

تولد فقط العشرات منها، وهذا فيه دلالة على الكبح والظّلم وأنّه شارع يعاني من الويلات والتّفرقة.

إنّ المكان المصاغ في القصّة يحمل خصوصية وتجسيدا له دلالات فـ "المكان الّذي تقوم القصّة على تصويره، له تفرّده وله طبيعته الخاصّة وواقعيّته، فهو مكان يحدّد جماليا ويؤسر في قبضته مجموعة من الكلمات لأنّه مكان مصاغ من ألفاظ لا من موجودات"[1].

كما نجد في قوله: "غب فجر مكلّل بالهزائم الرّسمية الجميلة استيقظ السّكارى وأبناء الحرام والعاقون بالوراثة، وانتشروا في الممرّات والشّوارع الخرافية"[2]، ويقول في موضع آخر: "ربّما كان ينتظر صديقته في شارع الأحزان الواقع في الوطن العربي عاصمة قلبي المحتلّة"[3].

للشّارع هنا دلالة جديدة، استعمله بوطاجين بتعبير غير مألوف، فاجأ به أفق توقّع القارئ، حين اعتبر الشّارع مكانا تلتقي فيه جلّ فئات المجتمع الطيّبة والخبيثة من سكارى ومجرمين يتسكّعون في أزقّة المدينة الجديدة، الّتي طغى عليها الظلم وكلّ أنواع المحرّمات والمعاصي، فيسلّط القاصّ الضّوء على أحد أقبية الواقع المظلم.

1 – صبري حافظ، "الخصائص البنائية للأقصوصة"، مقال في مجلّة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع4، القاهرة 1982، ص: 28.

2 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 10.

3 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 114.

وهنا يقف المتلقّي ليدرك أنّ القاصّ يصوّر حقيقة ذلك الواقع المرير، فهو يكشف السّتار عن تلك الحقيقة الّتي يعمل البعض على إخفائها، كما يأتي الشّارع الّذي سمّاه بشارع الأحزان، يقع شارع الأحزان في الوطن العربي، فالقاصّ أراد من خلال هذه المفارقة أن يسلّط الضّوء على واقع الأمّة العربية وما أصبحت عليه، كما أنّه ترك للمتلقّي حرّية التّأويل وبخاصة في جملة عاصمة قلبي المحتلّ، أيريد بذلك فلسطين، أم القدس، أم دولة أخرى، ترك الفجوة ليملأها القارئ حسب فهمه واستيعابه.

المكان في المجموعتين القصصيّتين غنيّ بمختلف الدّلالات والعلاقات الّتي تنتظر القارئ ليكشف عنها لأنّه حين يتتبّعها، كأنّما يتتبّع خطوات القاصّ وهو يتجوّل بين أماكن مختلفة كلّ واحد منها يعبّر عن جانب من جوانب حياته، فيتجلّى ذلك من خلال علاقة المكان بتلك الشّخصيات، وتتابع الأحداث داخل القصّة.

القرية:

يحضر مسمّى "القرية" في قرية الطّفولة والذّكريات الّتي تعيش فيها الشّخصية المسقطة على الرّاوي تبعث رؤيته الخاصّة، وعلاقته بها من انفصال واتّصال.

فيقول: "من النّافذة نصف مفتوحة لاحت تيزي راشد قرية سنجابية غافية بعيدا عن المدن اللّقيطة الّتي أدمنت الغدر، مدن فقدت الحياء وأضحت بلا علامة"[1].

ويأتي ذكر القرية هذه المرّة مشحونة بالدّلالات، فهي عبارة عن مأتم، المكان الّذي يجوز فيه الصّياح والنّواح، مسرح العزاء والدّموع والمآسي، كما تعبّر عن حال البطل الّذي أصبح مهزوما بالفواجع الّتي أحبطت عزيمته، وجعلته مستسلما مخذولا.

فيقول: "أين ولدت؟

-عام 1999 في قرية لا تختلف عن مأتم موشى بالنّعرات، عمري خمسون أو ثمانون فجيعة، وهذا يعني عليكم اللّعنة ودمتم في رعاية الّذي يوسوس في صدور الناس"[2].

كما أنّه ذكر القرية بلفظ البلدة، فيقول: "لا شكّ أنّي ابتعدت عن مشروعي وخرجت عن الموضوع، الاحتكاك بالبلدة مرض معدٍ، البلدة كلّها خارجة عن الموضوع، حتّى ديكنا فقد الذّوق الفنّي وأهمل وظيفته"[3]، حال المدينة تغيّر عن المعتاد، تغيّر عن الماضي أو ما كان متعارفا عليه، وأصبح كلّ فرد في القرية لا يؤدّي دوره الحقيقي وإنما يتقمّص أدوار الآخرين.

1 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 62.

2 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 10.

3 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 98.

تحمل القرية في قصّة "سيجارة أحمد الكافر" دلالة أخرى، تطرد القرية أحمد الجعدي من الرّحمة، فتصبح ملعونة بما ينتظرها من أيّام عصيبة وشاقّة، فيقول القاصّ: "في البعاد كان الأحياء المبجّلون يعيشون معفيين من اللّهاث والكآبة ومن رائحة البصل، وفي قريته المطرودة من كلّ رحمة تتجمهر الاستغاثات توائم توائم معلنة عن قدوم أعوام عجاف، ترضع الأمّ ثدييها، يأكل الرّاعي عصاه وفي الجحيم تتزوي النبوّة."[1]

وهذه القرية الّتي تحمل معاني الحياة البسيطة ببساطة ساكنيها، الفارحة لأفراحهم والمتضامنة مع أحزانهم هي قرية الصّغر: "رغم سكّان القرية الطيّبين على طريقتهم إذ أنّهم يبدون تعساء كلّ واحد منهم يخفي آلاف الأعين والأصابع"[2]، هذه القرية الّتي تغيّرت مع الزّمن، رغم أنّ سكّانها طيّبين، فهي لم تستقبل العائد ليستدفئ بالزّمن الماضي، فيتملّكه شعور الوحدة في صمت رهيب، ومن هنا نفهم أنّ وضع القرية لا يختلف كثيرا عن وضع المدينة.

3-2 الأماكن المغلقة:

المسجد:

1 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 127.

2 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 62.

هذا المكان المقدّس المحمي الذي يوحي بالطّهارة، والعدالة والأمن فهو مكان للتربية والأخلاق، ومكان للعبادة، وإصلاح النّفوس فيقول: "من مسجد عتيق تألّق صوت عذب ينادي الخطّائين والتوّابين إلى التعرّي، والاعتراف بالعجز أمام شاعرية الخالق"[1]، ويقول كذلك: "في قديم الزّمان كان موطنا للعابرين والمحزونين، ومكانا للصّلاة والصّدقة والتّسبيح"[2].

أمّا في قصّة "اعترافات راوية غير مهذّب" جاء ذكر المسجد في قوله: "غياب الشّخصية المحوريّة زرع في روحه صراخا ناحلا أورق في كيانه وأمسى شيطانا يتصعلك وحيدا في كنائس ومساجد ومعابد منسية محاطة بأسوار دكناء".[3]

لقد كان المسجد العتيق مكانا مخصّصا للعبادة وفعل الخير، ولكن كان ذلك في الزّمن الماضي، الزّمن الّذي تغيّر وغيّر الأفكار والقيم، من الواضح أنّ المكان أضحى معزولا لا يؤنس إلّا جدرانه العتيقة، بعدما انعزل عنه المؤمنون الأتقياء الصّالحون الصّادقون، وفقد روحانيته، ليصبح مكانا للظّلمة ووكرا للشّياطين.

فهذا المقطع السّردي والوصفي لرمزية المسجد يشعرنا بتألّم القاصّ لحالة المسجد، وما آلت إليه المقدّسات وطبائع النّفوس الّتي تغيّرت وإلى ابتعاد النّاس ونفورهم من هذا الدّين.

1 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 26.

2 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 27.

3 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 113.

السّجن:

تطرّق القاصّ إلى السّجن بوصف "القبو" الّذي أخذ إليه عبد الرحيم بالرّغم من عدم التّصريح المباشر له، فيقول:" بعيونهم اقترب منه رجلان عتيقان جدّا صفرا يديه، واقتيد في صمت مجلل بالطين إلى قبو آهل بالعتمة والعطش"[1].

ويقول في موضع آخر من قصة خطيئة عبد الله اليتيم: "...وقعت بين براثن سجّان يرشقك بالنوبات ويفتت العزائم "ثمّ يردف" ما يضيرك إذا سجنت أو أعدمت... تأكّد أنّ قطرات دمك تلطّخ ثيابهم"[2].

ويأتي على ذكر السّجن في قصّة ما حدث لي غدا، فيقول: "مددت له يدين حارّتين. ولمّا استفقت من يقظتي رأيت السجّان يغلق الباب بسبعة مفاتيح. "لست فرعونا يا سيدي "وبعد ثوان عاد إليّ. رأيته يدمدم كلاما غابيا مشيرا إلى إحدى الزوايا. هناك أبصرت ورقة خطّ عليها: متّهم لأنّك لازلت تخجل. لازلت مشوّشا أيّها اللّعين"[3]. السّجن مكان مظلم، فهو يمثّل القهر، الاحتقار، وغطرسة السّجّان، فالبطل اقتيد إلى السّجن ليغلق عليه بسبعة مفاتيح، وهذا يعني أن لا أمل له في الخروج مرّة أخرى، مع أنّه مازال متّهما فقط وذنبه أنّه يخجل.

1 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 87.

2 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 16.

3 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 89.

السّجن والقبو الّذي حول حياة الشّخصية، بعد أن سلبها حريتها وجعلها في فضاء مغلق بعيدا عن إرادتها، منتهكا لحرمتها هو فضاء الظّلم السّياسي الاجتماعي وغياب العدالة تكميم الأفواه.

الكوخ (البيت):

نجد ظهور البيت في القصّة كثيرا ما ذكر، فهو الذي يوحي في مجمله بالخصوصية والاستقلالية، كما يوحي بالأمان والحماية، ويرى غاستون باشلار أنّ البيت هو ركننا في العالم...إنّه كما قيل مرارا، كوننا الأول"[1]، غير أنّه يحمل بعدا جماليا ودلاليا، يتجلّى في تتبّع حركة الوصف، الّتي استخدمها القاصّ كوسيلة لإبراز مكان البيت، فلم يعد البيت مجرّد ركن من الجدران، بداخله مجموعة من الأثاث إنّما هناك دلالة له أبعد من ذلك، ومن ذلك قوله: "يا كوخ القصب، يا كوخ القصب جدار يا جدار"[2].

فالبيت (الكوخ) واحد من الأشياء الّتي تمنح ماضي الشّخصية وحاضرها ومستقبلها لأنّ وصفه يقدّم لنا معطيات عن الأشخاص المقيمة فيه، وهو الّذي يخلق الاستمرارية، ودونه يصبح الإنسان مفكّكا.

الغرفة:

1 – غاستون باشلار، المرجع السّابق، ص: 36.

2 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 59.

يرتبط الإنسان بالمكان الّذي ينتمي إليه، بعلاقة حميمة توجب بخصوصية ذلك المكان، والسّعيد بوطاجين قد أشار إلى فضاء الغرفة بشكل متكرّر، فالغرفة ليست ذلك الشّكل الهندسي فحسب، بل أضاء زوايا بأسرار تجاوزت المحتوى الشّكلي، إلى دلالات معنوية بما تحويه من قيم نفسية، تسيطر على الشّخصيات المقيمة بها ومن أمثلة ذلك، قوله:" تركت الخزانة وتأمّلت الغرفة–القبر – الدخان يتسلّق الحائط العتيق وأنا والقرف"[1]، وقد قدّم أوصافا مختلفة للغرفة نسردها كالآتي:

"ماذا أفعل في غرفتي المؤثثة بالتبغ والعناكب؟"[2]

"تذكّرت حزني وفرحي، أغرقت الغرفة في قهقهة طويلة أزعجت جمهوري التّعيس المكوّن من الجوارب والدخان، وملح السّنين العجاف"[3].

"قذف الجملة وخرج من غرفتي الكئيبة يسعل ويعطس ويقهقه كإبليس قصير القامة".[4]

هذه الأوصاف المختلفة للغرفة جلّها أوصاف قرّبت الغرفة إلى القارئ وجعلته يسرح بفكره داخلها، والملاحظ عن أنها تعدّد أوجهها، فمنها ما دلّ على أبعاد

1 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 127.

2 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 23.

3 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 140.

4 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 146.

اجتماعية وسياسية متعلقة بالشخصية، ومنها ما دلّ على معاني الوحدة والتهميش والكآبة.

يقف القارئ عند قراءته لمجريات القصص على أحداث دارت في الغرفة بطلها شخص معيّن، حملت من خلالها دلالات عدّة جعلت القارئ شغوفا بفعل القراءة، لما تتوفّر عليه من أفكار تغيّر أفق انتظاره.

من خلال الوصف الغنيّ بالدّلالات الخاصّة بالأمكنة يتّضح أنّ القاص حاول أن ينتقد واقعا مرّا عايشه، ويصوّر حالة صعبة تمرّ بها المدينة، كلّ ذلك باستعمال لغة خاصة به، قد تنبّه القارئ وتدفعه لاتّخاذ موقف ما.

ولعلّ هذه اللّوحات التصويرية للمدينة المرتبطة بأحداث، وشخصيات استخدمها القاصّ في قصصه هي التي فتحت فضاء التأويل أمام المتلقّي، لأنّها مرتكزة أساسا على الوصف باستخدام قوالب لغوية جديدة تتناسب وموضوع القصّة من جهة وميول القارئ من جهة أخرى.

تقنيات الزّمن:

إنّ تحديد مفهوم الزّمن ليس بالشّيء الهيّن، فكلّ ما يمكن قوله هو فقط محاولة للإحاطة ببعض خصوصياته حسب ما أشارت إليه بعض المؤلّفات.

4-1الزّمن لغة:

يرى ابن منظور: "أنّ الزّمان اسم لقليل من الوقت أو كثيره، والزّمن والزّمان العصر، الزّمان زمان الرّطب أو الفاكهة وزمان الحرّ والبرد، ويكون شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على فصل من فصول السّنة، وعلى مدة ولاية الرّجل وما أشبهه وأزمن الشيء: طال عليه الزمن، وأزمن بالمكان أقام به زمنا"[1].

المعنى اللّغوي للزّمن مرتبط بالحدث، فهو يتحدّد بموسم نضج الفاكهة (زمن الرّطب والفاكهة)، وكذا بالمناخ والطّقس الطّبيعيين، كما نجد الأزمنة مرتبطة بالشّخصيات العظيمة "فيقولون زمن أبي بكر أو زمن عمر"[2].

وللقصّة زمنها الخاصّ الّذي يختلف عن جميع الأزمنة، فهو زمن تخيّلي وليس زمنا واقعيا يتّخذ مسمّيات الزّمن الطّبيعي للإيهام بالواقعية"[3]، فهو زمن خاص بالسّرد.

4-2 اصطلاحا:

لا نعثر على مفهوم واحد للزّمن عند الدّارسين والباحثين، بل نجد مفاهيم متعدّدة ومتنوّعة، وهذه الكثرة ناتجة عن معضلة الزّمن الّتي مازالت عصية على الإدراك والتصوّر، "فمقولة الزّمن متعدّدة المجالات ويعطيها كلّ مجال دلالة خاصّة

1 – ابن منظور، المصدر السّابق، ص: 199.

2 – كريم زكي حسام الدّين، "الزّمان الدّلالي"(دراسة لغوية لمفهوم الزّمن وألفاظه في الثّقافة العربية)، ط2، دار غريب للطّباعة والنّشر، القاهرة، د ت، ص: 119.

3 – مها حسن القصراوي، "الزّمن في الرّواية العربية"، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 200، ص:127.

ويتناول بأدواته الّتي يصوغها في حقله الفكري"[1]، وعلى ذلك يمكن الوقوف على بعض المفاهيم.

هذا القدّيس أوغسطين أراد أن ينظر للزّمن من خلال الأبدية، ولكنّه وجد نفسه ينساق من البحث عن الزّمن إلى البحث في حاضر ثلاثي الأبعاد، وهو ما يسمّيه بحاضر الماضي وحاضر الحاضر، وحاضر المستقبل"[2].

ولعلّ من الفلاسفة الّذين أرّقهم الزّمن كمعيار وجودي أرسطو الّذي يتصوّره متّصلا في الفعل وفي الحركة، لأنّ الحركة والزمان-حسبه- لا بداية لهما ولا نهاية"[3]، أمّا الفلاسفة المسلمين "فقد جمع الزّمن في تصوّرهم بين البعد الميتافيزيقي المجرّد والبعد العلمي للحياة اليومية في تعاملهم مع الزّمن مستمدّين تصوّرهم الخاص من تفهّم وتمثّل معاني الزمن في القرآن الكريم، أو السّنّة النبوية الشّريفة"[4].

أمّا عبد الملك مرتاض فينظر إلى الزّمن "بأنّه مظهر نفسي لا مادي مجرّد لا محسوس، ويتجسّد في الوعي به من خلال ما يتسلّط عليه بتأثيره الخفيّ غير

1 – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزّمن- السّرد- التّبئير)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب 1988، ص: 61.

2 – بول ريكور، الزّمان والسّرد (الحبكة والسّرد التاريخي)، تر: سعيد الغاشي، وفلاح رحيم، ج1، ط1، درا الكتاب الجديد بيروت لبنان، 2006، ص: 9.

3 – باديس يوسف فوغالي، المرجع السّابق، ص: 59.

4 – باديس يوسف فوغالي، المرجع نفسه، ص: 61.

الظّاهر، لا من خلال مظهره في حدّ ذاته، فهو وعي وخفي لكنّه متسلّط ومجرّد لكنّه يتمظهر في الأشياء المجسّدة"[1].

الإنسان لا يستطيع أن يحسّ بالزّمن، وإنّما يراه في غيره تجسّدا من خلال تأثيره على الإنسان والحيوان والجماد، الزّمن حقيقة مجرّدة وسائلها لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى.

5 أهمية الزّمن:

يمثّل الزّمن محور الرّواية وعمودها الفقري الّذي يشدّ أجزاءها، فهي فنّ تشكيل الزّمن بامتياز، فهي تتشكل في داخله، ثمّ تصوغه في داخلها، وعلاقتها به علاقة مزدوجة فهي تتشكل في داخل الزمن ومن ثم يصاغ الزمن في داخلها، ويقدّمها عن طريق اللّغة المشحونة بإشاعات فكرية وعاطفية لتعيش الشّخصية اللّحظة تلو الأخرى بنشاط وحيوية مع حركة الزّمن.

"وإحساس الإنسان بتغيير الزّمن واختلافه من عصر إلى آخر هو المسؤول عن التغيّر الّذي يصيب الشّكل الرّوائي، فالرّواية تجسّد ما يطرأ من تغير نتيجة

1 – عبد الملك مرتاض، المرجع السّابق، ص: 173.

تأثّرها بهذا الحسّ الزّمني المضطرب، وبخاصة المتغيّرات الدّاخلية الّتي تحدث للإنسان"[1].

يرتبط شكل النّصّ الرّوائي بمعالجة عنصر الزّمن، وكذلك رؤية الرّاوي اتجاه الكون والحياة والإنسان، فإحساس الإنسان بإيقاع الزّمن يختلف من عنصر إلى آخر تبعا لاختلاف إيقاع الحياة نفسها، وهذا يقود إلى اختلاف شكل الرّواية من عصر إلى آخر.

6 أنواع الزّمن:

شغل الزّمن الرّوائي النّقّاد في محاولة لتفسير ماهيته وأقسامه، فهو يحمل إشكالية لأنّه يمثّل مجموعة من الأزمنة المتداخلة والمتشابكة، ولقد اتّفق النّقّاد حول وجود الزّمن في النّصّ الرّوائي.

يؤثر عن الشّكلانيين الرّوس "أنّهم يمثّلون الانطلاقة الفاعلة الأولى في تحليل زمن الخطاب الرّوائي في العشرينات من القرن العشرين، وقد لفت توماشفسكي النّظر في تمييزه بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي"[2]، أن المتن الحكائي هو المتعلّق بالقصّة كما يفترض أنها جرت في الواقع والمبنى الحكائي هو القصّة نفسها ولكن بالطريق التي تعرض علينا على المستوى الفنّي ذلك أن القاصّ أو الرّوائي

1 – صبيحة عودة زعرب، غسّان كنفاني، جماليت السّرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، (د.ط)، 2008، ص: 61.

2 – ينظر: مها حسن القصراوي، المرجع السّابق، ص: 48.

ليس من الضّروري أن "يتقيّد بالترتيب الزّمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع فهو يعمد إلى التقديم والتأخير، والتلاعب بالمشاهد وهذا ما يسمّى المبنى الحكائي وفي أغلب الأحيان الحبكة الحكائية"[1].

وقد جعل الشّكلانيون الرّوس نقطة اهتمامهم لا ترتكز على طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقة التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها، وقد تحدّثوا عن طريقتين لعرض الأحداث في العمل الرّوائي، فإما أن يخضع السّرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص، وإمّا أن يتخلّى عن الاعتبارات الزّمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى"[2].

أما تودوروف فقد تأثّر بالشّكلانيين الرّوس في تقسيمهم للنّصّ من حيث هو متن حكائي ومبنى حكائي.

و"الزّمن الّذي يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى التخيّل ونطرح قضية الزّمن بسبب وجود زمنيتين تقوم بينهما علاقات معينة، زمنية العالم المقدّم، وزمنية الخطاب المقدم له"[3]، أي التفريق بين زمن القصّة، أو الحكاية كما وقعت أو خيل وقوعها

1 – حميد لحميداني، بنية النّصّ السّردي، المرجع السّابق، ص: 21.

2 – ينظر: حسن بحراوي، المرجع السّابق، ص: 107.

3 – تزفيطان تودوروف، المرجع السّابق، ص: 47.

والزّمن الذي تنظم خلاله أحداث هذه الحكاية داخل الخطاب بمعنى تقديم هذه الأحداث فنّيا، وهذا ما أسماه الشّكلانيون المتن الحكائي، والمبنى الحكائي"[1].

كما يعدّ الزّمن من أكثر هواجس القرن العشرين وقضاياه بروزا في الدّراسات الأدبيّة والنّقدية، إذ شغل معظم الكتّاب والنقّاد أنفسهم بمفهوم الزّمن الرّوائي وقيمته ومستواه وتجلّياته."[2]

فكانت الرّواية من أكثر الفنون الأدبية التصاقا بالزّمن، ف «الأحداث في كلّ نصّ تسير في زمن، الشّخصيات تتحرّك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يُكتب ويقرأ في زمن، ولا نصّ دون زمن"[3]، فغدا بذلك الزّمن موضوعا أساسيا ومحورا لدى أغلب المدارس النّقدية الّتي سعت للكشف عن ماهيته وأقسامه، فقسّمه أغلب النقاد إلى قسمين:

أ- الزّمن الخارجي: le temps externe

إنّه ذلك الزّمن الّذي نعرفه بواسطة الأجهزة والتقاويم، ويتجلّى في مراحل حياة الإنسان المتمثّلة في: الولادة، الطّفولة، الشّباب، الكهولة، الشّيخوخة، والموت، وفي تعاقب اللّيل والنّهار، وفي تعاقب الفصول الأربعة... وهناك من يسمّيه الزمن الموضوعي أو الطبيعي أو الكرونولوجي.

---

1 – إدريس بودية، المرجع السّابق، ص: 100.

2– مها القصراوي، المرجع السّابق، ص: 36.

3– أحمد حمد النعيمي، "إيقاع الزمن في الرّواية العربية المعاصرة"، المؤسّسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت، لبنان 2004، ص: 50.

ب- الزّمن الدّاخلي: le temps interne

هناك من يطلق عليه اسم الزّمن النّفسي أو السّيكولوجي، فهو ذلك الزّمن المتّصل بوعي الفرد وتجاربه الخاصّة، نحدّده وفقا للحالة الشّعورية للفرد، الّذي يمكنه أن يستحضر الماضي ويحلم لمستقبل في لحظة واحدة، كما قد يشعر ببطء الزّمن إذا كان قلقا ومتوتّرا، فيتصوّر الثّانية قرنا، في حين أنّه قد يحسّ بسرعته إذا كان فرحا ومسرورا فيتخيّل يوما كاملا ثانية واحدة، "فالوقت السيكولوجي يتغيّر تبعا للظّروف".[1]

وقد يختلف استعمال الزّمن داخل العمل الرّوائي من مبدع إلى آخر، ومن رواية إلى أخرى، لذا نلفي الرّواية التقليدية تتميّز بالتّسلسل الزّمني المنطقي القائم على ترابط الأحداث وتعاقبها، وإن كانت هناك صعوبة في ترتيبها ترتيبا متسلسلا كما جرت في الواقع، ورغم ذلك يكاد "يكون فيها الزّمن متسلسلا يمنحها وحدة متكاملة، متعاقبة متتابعة الأحداث بتتابع أبعاد الزّمن، فيربط الحدث اللّاحق لسابق منذ بداية الرّواية إلى نهايتها."[2]

وفي المقابل نجد الرّواية الحديثة قد حاولت التحرّر من خطية الزّمن بابتكار بناءات جديدة، فلم تعد تهتمّ لحبكة الرّوائية القائمة على السّببية والتّسلسل الزّمني، بل انفتحت على عدّة أزمنة متداخلة متجاوزة بذلك الأشكال الثّابتة في البنية، كما غاصت في أعماق الشّخصيات لسبر أغوارها.

1 – مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1997، ص: 140.

2– مها القصراوي، المرجع السّابق، ص: 44.

وبما أنّ السّعيد بوطاجين يعيش هذا الزّمن، فقد جاءت قصصه معبّرة عن التجربة الإنسانية في الزّمن الخارجي، فنلفيها تعتمد على البناء التداخلي للزّمن حيث يقتحم فيها الماضي الحاضر حينما تسترجع الشّخصيات أحداثا وقعت في الماضي، وتقفز إلى الأمام لتستشرف أحداثا قد تقع في المستقبل، فيغيب الحاضر وتكسر خطية الزّمن.

7 مستويات الزّمن:

الملاحظ على المجموعتين القصصيّتين أنّ القاصّ كان واضحا في عجلته لسرد الأحداث، ويتجلّى في وجهين، الوجه الأوّل أنّ البطل يريد الانتحار، أو العودة إلى الوراء ويتمنّى أنّه لم يولد يتعجّل هذه الدّنيا، والوجه الثّاني أنّ البطل لم يجد الوقت لينجز شيئا من أحلامه وأمانيه، فالزّمن يعدّ هاجسا في أعمال السّعيد بوطاجين، أراد أن يختصر الزّمن، عبر الكتابة وذلك من خلال صياغة الكلمة والصّورة والشّخصية.

طبيعة الزّمن الرّوائي تنقسم إلى زمن نفسي (داخلي)، وزمن طبيعي(خارجي) "أمّا الأول فيمثل الخيوط التي تنسج منها لمحة النصّ، أما الثّاني فيمثّل الخيوط العريضة التي تبنى عليها الرّواية"[1].

1 – سيزا قاسم، بناء الرّواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بيروت، ط1، 2005 ص: 63.

7-1 الزّمن النّفسي:

فالزّمن الدّاخلي هو المنفذ لإخراج الشّخصية من محاصرة الزّمن التّسلسلي لها والتّعبير عمّا يجيش في نفسها بكلّ حرية دون الإحساس بالحواجز والأبعاد الزّمنية فهو زمن ذاتي خاصّ لا يخضع لمعايير خارجية، أو مقاييس موضوعية، فهو منسوج من خيوط الحياة النّفسية ويتجسّد من خلال المنولوج الدّاخلي.

فالشّيء المقيس جامد وثابت، بينما الديمومة زمن يجري ويتكوّن باعتباره وسيلة لكشف أعماق الشّخصية، وتعريف عجزها أمام الواقع فضلا عن أنه يذيب الحواجز الفاصلة بين الماضي والحاضر والمستقبل"[1].

الزّمن النّفسي هو "زمن يسيل وتدور عجلته وفق الإيقاع الدّاخلي للذّات الإنسانية، حيث تستحضر الماضي عبر الذاكرة في لحظة الحضور، وتمثّله ويتجسّد أمامها، أو يتجلّى المستقبل عبر الحلم والتوقّع في لحظة الحاضر، وقد يتباطأ الزّمن في لحظة ضجر وانتظار، أو يتسارع في حالة فرح، فتكون حركة الزّمن وإيقاعه مرهونة بإيقاع المشاعر والأحاسيس"[2]، فالذّاكرة هي الرّابط بين ماضي وحاضر ومستقبل الشّخصية، وعليه قد يكون هناك تباطؤ في سرد الأحداث، في لحظة سخط الشّخصية، فحركة الزّمن هنا يكون إيقاعها مبنيّا على المشاعر والأحاسيس.

---

1 – ينظر: صبيحة زعرب، المرجع السّابق، ص: 62.

2- ينظر: مها حسن القصراوي، المرجع السّابق، ص: 24.

7-2 الزّمن الطّبيعي:

يتّسم الزّمن الطّبيعي بحركته المتقدّمة إلى الأمام باتّجاه الآني، ولا يعود إلى الوراء أبدا، ويتّصف بالحركة والدّوران والتّكرار"[1]، ويكون متسلسلا ويبدأ من نقطة معيّنة ثمّ يسير إلى الأمام حتّى تنتهي القصّة والأحداث تكون مرتّبة بحسب الزّمان حدثا بعد آخر دونما ارتداد في الزّمان"[2].

إنّ الهوة بين الزّمن النّفسي والطّبيعي لا يردمها سوى السّرد، على حدّ قول بول ريكور "هذه الهوة لا يردمها سوى السّرد الّذي يقدّم نوعا ثالثا من الزّمان يمتدّ كجسر واصل بين زمانين آخرين، وذلك هو الزمن المروي"[3]، فالرّاوي يقوم بأرجحة الزّمن النّفسي ما بين استرجاع واستباق بينهما الزّمن الطبيعي، فيقوم السّارد بإبطاء وتسريع السّرد، وعليه سنحاول رصد مستويات الزّمن في المجموعتين القصصيّتين للسّعيد بوطاجين.

الزّمن الخارجي في قصّة (خطيئة عبد الله اليتيم):

لا تخضع هذه القصّة لزمن كرونولوجي محدّد به تبدأ وبه تنتهي-وهذا ما ينطبق على كلّ قصص السّعيد بوطاجين-بل كلّ ما في الأمر ونحن نتتبع سير

1 – ينظر: مها حسن القصراوي، المرجع السّابق، ص: 22-23.

2 – ينظر: صبيحة زعرب، المرجع السّابق، ص: 64.

3 – بول ريكور، الزّمان والسّرد (الزّمن المروي)، تر. سعيد الغانمي، ج3، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2006، ص: 7.

الأحداث نكاد لا نعثر على إشارات زمنية باستثناء إشارتين زمنيتين حدّدتا لنا بالتّقريب الفترة الزمنية الّتي وقعت خلالها أحداث القصّة، وهاتان الإشارتان الزمنيتان اللّتان عثر عليهما بين ثنايا القصّة هما

قال القاضي:" في العام الماضي مزّق كلّ شهاداته. وقبلها بشنة ذهب إلى مؤششة وطلب من المشؤول أن يعمل دون مقابل".[1]

كما نجد آخر عبارة يختتم بها الكاتب قصّته تتضمن إشارة إلى مكان وزمان إنجاز القصّة، وهي :"الجزائر ماي 88"[2].

ولعلّنا نستنتج من خلال المعطيات السّابقة أنّ السّعيد بوطاجين اختار أن تدور أحداث قصّته في حقبة تاريخية يحكمها الحزب الواحد الذي لا يعترف إلّا بالرّأي الواحد وهي الفترة الممتدّة من بعد استقلال الجزائر إلى غاية سنة 1988م، والمقدّرة بـ 26 سنة وهو نفس الإطار الزّمني الّذي دارت فيه أحداث قصّته (ما حدث لي غدا)، و(وفاة الرّجل الميت)، لكنّه ركّز في قصة (خطيئة عبد الله اليتيم) على السّنوات الثّلاث الأخيرة [1986،1987،1988] حيث كثرت وتعالت فيها الأصوات المطالبة بالتعدّدية الحزبيّة وحرية التعبير، ممّا دفع بالسّلطة إلى محاولة إسكات هذه الأصوات بشتّى الطّرق.

1 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 9.

2 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 20.

وانطلاقا من الإشارتين الزّمنيتين اللّتين ذكرهما قبل قليل نقسّم القصّة إلى وحدتين، كلّ وحدة لها مرجعيّتها، السّجين. الزمنية، والمدّة الّتي استغرقتها، وهي كالآتي: الوحدة الأولى: عبد الله الحرّ، الوحدة الثانية: عبد الله المظلوم والسّجين.

الوحدة الأولى: (عبد الله الحرّ)

تمتدّ من سنة 1986م إلى غاية سنة 1987م؛ أي مدّتها سنة واحدة، وهذا ما يؤكّده قول القاضي: "في العام الماضي مزّق كلّ شهاداته. وقبلها بشنة ذهب إلى مؤششة وطلب من المشؤول أن يعمل دون أجر"[1]، وفي هذه الفترة كان عبد الله شخصا حرّا، فيصدع برأيه في السلطة بكلّ شجاعة وبسالة قائلا:" أنا رجل هادئ، عدوّ للقوانين والحكومات."[2]

الوحدة الثانية: (عبد الله المظلوم)

تجري أحداثها سنة 1988م، وبالتّالي تستغرق سنة واحدة، وهذا ما نستنتجه من العبارة التي يختتم بها الكاتب قصّته "الجزائر ماي 1988م"[3]، وهي السّنة الّتي أصبح يشكّل فيها عبد الله خطرا كبيرا على السّلطة، وللحدّ من خطره اتّهموه بتهمة

1 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 9.

2– السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 8.

3– السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 19.

مزيّفة، وأمروا باعتقاله، فداهموه صباحا، جرّدوه من لسانه وانتشلوا مذكّراته والخربشات، ثمّ وضعوه في كيس وساقوه. جلدوه ورفسوه، واستنزفوه".[1]

الزّمن الخارجي في قصّة (ما حدث لي غدا):

ونحن نتعقّب سير الأحداث نعثر من حين لآخر على إشارات زمنية قليلة مبعثرة هنا وهناك، تشير بالتقريب إلى الحقبة الزمنية الّتي جرت خلالها أحداث هذه القصّة، وتتمثّل هذه الإشارات في :

-عنوان القصّة « ما حدث لي غدا».

هذه المواسم الجحيمية.

الجزائر ساحة أول ماي، مارس 1987م"[2]، وهي آخر عبارة يختتم الكاتب قصّته بها. هذه الإيماءات الزّمنية تقود إلى القول أن أحداث هذه القصّة قد جرت سنة 1987، حيث كان عبد القفار يشمئزّ من الفساد السّائد في مدينته، فحاول أن يثور ضدّه، فكان مصيره السّجن، من هنا يعتريه إحساس اليأس من حاضره ومن مستقبله أيضا، لأنّه يعتقد أن ما يحدث له الآن سيحدث له في الغد أيضا، باعتبار أنه لا يمتلك القدرة على التغيير. الظرّوف الّتي يعيشها واحدة، وهو شخص ضعيف لا حول له ولا قوة لا يستطيع أن يفعل شيئا، لأنّه لا يمتلك القدرة على التّغيير.

1- السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 11.

2 - السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 90.

الزّمن الخارجي في قصّة (مذكّرات الحائط القديم):

بدأ الزّمن الخارجي في قصّة (مذكّرات الحائط القديم) بلا تحديد إلّا أنّنا نعثر على الإشارات الزّمنية التالية:

عمرك سبع سنين"[1]، هذا ما قالته الجدّة لحفيدها عبد الوالو "اسمع قل لهم إنّ عمري ثلاثون سنة"[2]. وآخر عبارة يختتم بها الكاتب قصّته "قرية فريحة بتيزي وزو 10 جوان 1989م"[3]، بناء على هذه المعطيات نكتشف أن عبد الوالو يتذكّر وهو في سنّ الثّلاثين؛ أي سنة 1989م الحكايات الّتي كانت ترويها له جدّته عندما كان ابن سبع سنين؛ أي سنة 1959م، فيمتدّ بذلك زمن القصّة من سنة 1959م إلى غاية سنة 1989م لتكون مدّتها 23 سنة، وانطلاقا من هذه المعطيات نقسّم القصّة إلى وحدتين ندرسها كلّ واحدة على حدة، مع رصد زمنها الخارجي والمدّة الّتي استغرقتها الوحدة الأولى: زمن الخيال الممتع، الوحدة الثانية: زمن الحقيقة المزعجة.

الوحدة الأولى: (زمن الخيال الممتع) تبدأ فيها أحداث القصّة سنة 1959م تستغرق فترة طفولة عبد الوالو، حيث كان يستمتع فيها بالحكايات الّتي تحكيها له جدّته عن "عام الشرّ" الّذي قتل فيه قارون أخاه هارون من أجل سنبلة" [4].

1 – السّعيد بوطاجين: "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 78.

2– السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 93.

3 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 94.

4– السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 75.

الوحدة الثّانية: (زمن الحقيقة المزعجة) تنطلق أحداثها سنة 1989م، وهي فترة شباب عبد الوالو الّذي يتفاجأ باعتلاء قارون المجرم منصب وزير في زمنه بعدما كان مجرّد حكاية خيالية نسجتها مخيّلة جدّته، فينزعج من هذا الوضع ويقرّر التصدّي لقارون لكنّ قارون يطرده من كوخه.

الزّمن الخارجي في قصّة (وفاة الرّجل الميت):

نلفي في هذه القصّة إشارة زمنية واحدة، وهي آخر عبارة يختتم بها الكاتب قصّته الجزائر ديسمبر، فنستنتج من خلالها أنّ أحداث هذه القصّة قد جرت سنة 1984م، حيث تمّ فيها سلب حياة (عبد الرّحيم طارق بإعدامه على إثر انتحاله شخصية قيس بن الملوح)[1].

لا يمكننا تحديد الزّمن الخارجي لهاتين القصّتين، لأنّنا لم نجد أيّ إشارة زمنيّة تمكّننا من تحديده، لكن بعد قراءتنا المتمعّنة لهما وجدناهما يصوّران لنا مأساة المثقّف.

لعلّ هذا ما جعل الكاتب ينجح في عدم تحديد الزّمن فيهما، ليجعلهما يعبّران عن القهر والقمع الّذي يتعرّض له أصحاب الفكر والكلمة الحرّة في كلّ زمان ومكان.

في نهاية هذا التّحليل نستخلص خصائص الزّمن الخارجي في الخطاب القصصي البوطاجيني، وندرجها في النقاط التّالية:

1- السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 103.

1- توظيف قرائن زمنية قليلة للإشارة إلى الحقبة التاريخية الّتي دارت فيها أحداث القصص.

2- عدم تحديد الزّمن الخارجي لسير الأحداث بدقّة متناهية.

3- استحالة تحديد الزّمن الكرونولوجي في بعض القصص، لأنّ الكاتب لم يوظّف فيها لا إشارات زمنية، ولا قرائن تاريخية تساعد على تحديده.

4- توظيف الزّمن في إطار ثنائية (الحرية واللّاحرّية).

2- الزّمن الداخلي:

إن الزّمن الدّاخلي "لا يخضع لقياس السّاعة باعتباره زمنا ذاتيا نفسيا يقيسه صاحبه بحالته الشّعورية"[1].

"لقد انتصر الزّمن النّفسي على أحادية الزّمن الموضوعي الخطّي الّذي يتّجه إلى الأمام، ولا يمكنه العودة أبدا إلى الوراء، ويتجلّى انتصار الزّمن النّفسي بتمكّنه وقدرته على تجاوز الحدود الزّمانية، والتّقسيمات الخارجية (الماضي، الحاضر المستقبل) وبالتّالي يمكن في لحظة واحدة آنية أن يمتلك الإنسان عدّة أزمنة متفرّقة"[2].

1- مها القصراوي، المرجع السّابق، ص: 23.

2- مها القصراوي، المرجع نفسه، ص: 23-24.

كما يضيف عبد الصّمد زايد في هذا الشّأن: "ولا يكفي الإنسان في التّاريخ الزّمن الطّبيعي. بل لا بدّ له من زمن يصنعه بنفسه ويخضع لإرادته حتّى يتّسع لكلّ مطالب الذّات."[1]

ومن الزّمن ذكرى الزّمن المنصرم، فقد أثبت علم النّفس الحديث كيفية تخزينه سواء في مستوى الذاكرة الواعية أو في مستوى اللاوعي، وبين قيمة هذا المخزون في توجيه السّلوك البشري أو في فهمه وتحليله، وتفسير أسباب الاستقامة فيه، أو أسباب الخلل والمرض، ووجود العلاج والدّواء."[2]

فالزّمن الدّاخلي هو زمن الشّخصية الذّاتي، الّذي يخضع لحالتها الشّعورية والنّفسية الّتي تعيشها داخل العمل الرّوائي أو القصصي.

وقد اهتمّ الكتّاب التّقليديون أثناء بنائهم للشّخصيّة الرّوائية أو القصصية بزمنها الخارجي، وأهملوا الزّمن الدّاخلي الّذي لم يأخذ حظّه من الاهتمام إلّا في الرّواية والقصّة الحديثة الّتي كشفت عن ماهية الزّمن النّفسي من خلال المتغيّرات النّفسية الّتي تعيشها الشّخصية.

أمّا بالنّسبة للقصّة الجزائرية الحديثة، فشأنها شأن الرّواية والقصّة الحديثة، فلم يعد يُبنى فيها الزّمن على منطق التّسلسل والتّتابع، وإنّما بحث القاصّ الجزائري عن

1- عبد الصّمد زايد، "مفهوم الزّمن ودلالته"، الدّار العربية للكتاب، (د ط)، طرابلس، 1988، ص: 7.

2- عبد الصّمد زايد، المرجع نفسه، ص: 7.

طرق جديدة لتوظيف الزّمن، هذا ما نلمسه في قصص السّعيد بوطاجين (ما حدث لي غدا، وفاة الرّجل الميت)، حيث انبنى الزّمن عنده على مبدأ التّداخل بين أبعاد الزّمن المختلفة، وبناء على هذا التّمهيد سنحاول الولوج إلى أعماق شخصيات بوطاجين نعيش معهم زمنهم، ونسعى من أجل إدراك هذا الزّمن المجرّد من زمنيّته.

الزّمن الدّاخلي في قصّة (خطيئة عبد الله اليتيم):

إنّ الحاضر في قصّة (خطيئة عبد الله اليتيم) هو الزّمن المهيمن على سير الأحداث وعلى حياة عبد الله، فيمثّل له الانكسار والإحباط والظّلم، لأنّه "وُلد مظلوما وعاش مظلوما ويموت مثخنا للدّهشة والتشنّجات العصبيّة"[1]، فهو يعيش زمنا فاسدا يثور ضدّه قائلا: «أشعر باشمئزاز نحو البورجوازية. فأنا عدوّ للقوانين والحكومات والمؤسّسات الحاكمة معجب بحياة القلقين السّاخطين"[2]، لكنّ موقفه جعله شخصا منبوذا في هذا الزّمن فأمست بذلك روحه "ريشة ملعونة إلى أبد الآبدين"،[3] لذا يشعر بتوتّر وقلق فـ " تلفّه غشاوة، ويضيق نفسه."[4]

1 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 12.

2– السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 8.

3– السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 8.

4 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 10.

لقد انكسر بداخله الأمل وتملّكه إحساس باليأس والغربة النّفسية، لأنّ حياته لم يعد لها معنى، فـ «يشعر بموت غير كامل يستلّه من هدأة الأصيل ويلقيه في تموّجات الظّاهرة: عزلة، وبردا. وباغتراب "[1]، و" من التّجربة المرّة يدرك محاليه وجوده الأغبر".[2]

القصّة إذن تكشف عن حاضر مأساوي كلّه ظلم وأوجاع نفسيّة، فقد تمكّن من خلاله الكاتب تشخيص التدفّقات الشّعورية المختلفة للشّخصية، كما أنّ صراع عبد الله مع زمنه الحاضر جعل البعد الزّمني الحاضر أكثر الأزمنة حضورا واستمرارية في القصّة.

الزّمن الدّاخلي في قصّة (ما حدث لي غدا):

لا أدري سوى أنّي لا أتّفق مع هذه المدينة وهوائها وأرصفتها المحدودبة البلهاء"[3]، لقد أفضى هذا التّصريح الّذي أدلى به عبد القفار إلى اعتقاله وسجنه، فكان هذا اليوم بالنسبة إليه يوم لا خير فيه، لأنّهم سلبوا فيه حرّيته، فغدا بذلك يعيش زمنا مظلما ومملّا بين جدران السّجن، هذا ما يعبّر عنه بقوله: "أمامي وخلفي وفي مرمى البصر يحمحم السّواد"[4].

1- السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 8.
2- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 8.
3 - السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 81.
4 - السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 88.

و" كلّ ما أدركته أن فراغا يرفرف في روحي"[1]، فـ" لقد كنت والملل رفيقين معاصرين وملجأ كانت الوحدة."[2]

إنّ الحاضر المزري الّذي يعيشه عبد القفار في المعتقل جعله "يحسّ بالموت يدبّ في الأنسجة."[3]، كما أنّ العذاب الشّديد الّذي تعرّض له فيه أفقده الإحساس لأمان، وبثّ في قلبه الخوف، فأضحى يخاف حتّى من نفسه هذا ما يصرّح به: "أنا خائف منّي، ولست باستطاعتي أن أؤذي أحدا في هذه المواسم الجحيمية"[4].

من هنا نستنتج أنّ هذا الزّمن هو زمن متوحّش حاصر عبد القفار، فجعله يدور في دوّامة ملؤها السّواد الأعظم، واليأس من إمكانية تغيير هذا الواقع، الّذي بات من المؤكّد أنّه سيكرّر نفسه غدا باعتبار أنّ الظّروف واحدة والمعطيات نفسها، ربّما هذا ما يفسّر قوله: "فلسطيني أنا أينما حللت".[5]

الزّمن الدّاخلي في قصّة (مذكّرات الحائط القديم):

يتجلّى الزّمن الدّاخلي في قصّة (مذكّرات الحائط القديم) من خلال بعدين زمنيّين هما: الماضي والحاضر، يعيشهما عبد الوالو يتداخلان ويتشابكان، فيعيش

1 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 84.
2 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 89.
3 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 86.
4 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 86.
5 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 90.

الماضي تارة والحاضر تارة أخرى، ورغم أنّه يعيش الزّمن الحاضر، إلّا أنّنا نلمس سيطرة الزّمن الماضي على سير أحداث القصّة وعلى البطل بدءا من العنوان.

لعلّ ما يفسّر لنا ذلك هو نفور عبد الوالو من حاضره الّذي يبعث في نفسه إحساسا بالغربة والوحدة، فيقول: «هذه الوحدة لا تختلف عن كابوس متواصل لا يطاق، إذ كلّما تسلّلت إلى الشارع خطأ إلّا رجعت مسكونا بالقلق الوجودي والوشوشات: "هذا براني، هذا براني".[1]

نستخلص من هذه الألفاظ أنّه منبوذ في هذه المدينة، لأنّه عدوّ لـ "قارون الّذي أصبح وزيرا في زمن البقّ"[2]، لذا يحاول الهروب من الحاضر إلى الماضي ليتذكّر حكايات جدّته عن قارون الّذي قتل أخاه هارون من أجل سنبلة، فكأنّه يتمنّى أن يكون قارون مجرّد حكاية خيالية نسجها العقل الخرافي لجدّته، لأنّه يرفض وجوده في حاضره.

الزّمن الدّاخلي في قصّة (وفاة الرّجل الميت):

1 – السّعيد بوطاجين: "وفاة الرّجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 81.

2 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 90.

كان اليوم رماد والعصافير تتساقط على الأرصفة بقدرة قادر"[1]، هذا ما شعر به عبد الرّحيم طارق عندما أُعتقل بتهمة لا أساس لها من الصّحّة، كما أنّه "أحسّ بحريق يشبّ في مدينته الّتي لم تمنحه سوى الذّلّ".[2]

هكذا يعيش عبد الرّحيم طارق زمنا جائرا يجني عليه، فيسلبه حقّه في الحياة حتّى أحلامه لم تنجو منه، فقد جعلها "كقطع من الحديد الصّدئ تسقط في صدره"[3]، ثمّ تتحوّل إلى "أحلام مُسنة فيها الذّلّ الخرافي والخواء".[4]

وبناء على ذلك نستنتج أنّ قصص السّعيد بوطاجين تعبّر عن زمن جائر وفاسد، يحمل في طيّاته الألم والقهر للمثقّف الشّريف، وقد تمكّن من خلالها الكاتب من بلورة أفكاره ورؤاه فيهما، فكانتا عبارة عن صورة زمنية تعكس مواقفه ورؤيته لما يحدث في عالمه، وما يمكننا قوله في الأخير أن السّعيد بوطاجين استطاع من خلال قصصه أن يؤكّد لنا أنّ الزّمن هو فعلا ما يشعر به الإنسان.

8 زمن السّرد:

يعيش الإنسان في عالم يتّصف بخاصّتين أساسيّتين الأولى أنّ هناك أشياء توجد في المكان، والثانية أن أحداثا تتابع الواحدة فيها تلو الأخرى، وتستمرّ لفترات

1- السّعيد بوطاجين، "وفاة الرّجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 98.
2- السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 100.
3 - السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 97.
4 - السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 97.

تقتصر أو تطول في الزّمان، فالزّمان والمكان بعدان أساسيان في إطارهما يحيا الإنسان وينمو الجنس البشري ويتطوّر، ويحتفظ بحكمة الأجيال"[1].

كما يرى حميد لحميداني "أنّه ليس من الضّروري أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو في قصّة مع الترتيب الطّبيعي لحوادثها، لأنّ التّطابق بين زمن السّرد وزمن القصّة المسرودة لا نجد له مثيلا إلّا في بعض الحكايات العجيبة القصيرة، على شرط أن تكون أحداثها متتابعة وليست متداخلة، وهكذا نميّز بين زمن السّرد، وزمن القصّة"[2].

للزّمن دور أساسي في العمل الأدبي، وخاصّة القصّة وعلاقتها به علاقة مزدوجة، لأنّ الزمن عصر مهمّ في بنائها حاله حال عنصر المكان والشّخصيات والأحداث داخل القصّة، فالقاصّ يقدّم لنا الزّمن بلغة معبّرة تتّخذها الشّخصية للتّعبير عن تسلسل الزّمن لحظة تلو الأخرى، غير أنّ الزّمن له ارتباط بعنصر الحدث أكثر من غيره، فالمعروف أنّ أيّ حدث لا يسمّى حدثا إلّا إذا اقترن بزمن ما، والزّمن في القصّة يتّصف باضطراب، فليس شرطا أن يتّخذ منحى زمنيّا ثابتا، وبالتّالي فللقاصّ الحرية في استخدام الزّمن داخل القصّة.

فالسّرد يتطلّب وجود حوادث، وهذه الأخيرة تسير وفق تسلسل زمني متصاعد يأخذ بالقصّة إلى برّ النّهاية، وكما يفترض أنّها وقعت ولكن هذا الأمر ليس مطلقا

1 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرّجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 61.

2 – حميد لحميداني، المرجع السّابق، ص: 73.

بل نجد حدوث ذلك الاضطراب الزّمني ويختلف من ترتيب الأحداث مثلما هي مسرودة في ترتيبها، إن وقعت عليه فعلا وهذا إمّا بالرّجوع إلى الوراء أو القفز إلى الأمام، وهذا ما يسمّى بالمفارقة الزّمنية، وفيها يفقد الزمن ترتيبه وتلغى كرونولوجيته.

فهي تحدث عندما يخالف زمن السّرد ترتيب أحداث القصّة سواء بتقديم حدث

على آخر واسترجاع حدث أو استباق حدث قبل وقوعه"[1]، فيتمّ تحديد المفارقة من لحظة انقطاع زمن السّرد عن نقطة زمنية حاضرة، وينصرف باتّجاه الماضي أو المستقبل، وينظر إلى الماضي أو المستقبل اعتمادا على نقطة البداية، الّتي يختارها القاصّ ويحدّد بها الحاضر السّردي، ومنها ينطلق على خطّ الزّمن السّردي باتجاه الأمام، أو يتوقّف ليعود للوراء.

ويظلّ الكاتب يراوح بين أبعاد الزّمن، الّتي حدّدها من خلال تحديده نقطة الحكي، في الحاضر السّردي فمدى المفارقة هو المحال الفاصل بين نقطة انقطاع السّرد، وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقّعة"[2].

ومن أهم القضايا التي يطرحها عدم الاتفاق بين زمن القصة وزمن الخطاب تتجسّد في مرحلتين أساسيتين تترجمان استحالة التوازي بين نظام الأحداث والنّسق الزّمني لعموم السّرد الروائي.

1 – محمد بوعزة، المرجع السّابق، ص: 68.

2 – حميد لحميداني، المرجع السّابق، ص: 74.

أوّلا الاسترجاع:

هو من التّقنيات السّردية الّتي يرتكز عليها السّارد بالعودة إلى الزّمن الماضي إنّ كلّ عودة للماضي تشكّل استذكارا يقوم به لماضيه الخاصّ، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة على النّقطة الّتي وصلتها القصّة"[1]، يسهم الاسترجاع في نموّ الأحداث وتطوّرها، وذلك بالرّجوع بالذّاكرة إلى الوراء، والتّفكير في الأحداث التي وقعت، كما نجده عند جيرار جينيت باسم "اللّاحق" فيقول في هذا الشّأن: "هو الموقع الكلاسيكي للحكاية بصيغة الماضي، ولعلّه الأكثر تواترا بما لا يقاس"[2].

كما يعدّ الاسترجاع ذاكرة للنصّ، حين "يترك فجوة في الرواية ويرجع إلى بعض الأحداث الّتي وقعت قبل زمن بداية الرواية أو بعدها، ويرويها في فترة لاحقة لحدوثها"[3]، وعليه يمكن معرفة ماضي الشخصية من خلال تسليط الضّوء على ماضيها أو على أحداث متعلّقة بالسّرد.

يمكن القول من خلال ما سبق أن الاسترجاع هو تقنية تمكّن القاصّ من إحداث أثر جمالي وفني، أو تدارك بعض الأمور والأفكار التي قد نسيها، فيسدّ هذه الثّغرات، كما أنّه لعب دورا مهما في ترتيب الأحداث في المجموعتين القصصيتين "ما حدث لي غدا " و" وفاة الرجل الميت" فقد أخذ حيزا كبيرا ونجد ذلك في قول

1 – محمد عزام، "شعرية الخطاب السّردي"، المرجع السّابق، ص: 106.

2 – جيرار جينيت، "خطاب الحكاية"(بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة ط2، 1997، ص: 82.

3 – سيزا قاسم، المرجع السّابق، ص: 40.

القاصّ: "وها أنت تذكر الصّبا المدلهمّ ولا تبكي، غارق في الشيخوخة والملح..."ثم يردف فيقول: "تعبرك الذكريات المخيفة والنواميس وأسماء الأحبّة الّذين بدّلوا أقنعتهم خوفا من الموت"[1].

جاء الاسترجاع هنا بلفظة التذكّر والذّكريات، وهو استرجاع يكشف النّدم على الماضي الرّاحل، وجاء ليوضّح حال النّاس وتغييرهم لمبادئهم ومعتقداتهم النبيلة.

ويقول كذلك: "أنت مثلا، تتذكّر أنّك وجدتني أتهدّم كالأثر"[2]، كما أنّه يتطرّق إلى استرجاع بعض الأساطير ففي قصة اعترافات راوية غير مهذّب نجده يقول: "صبيّة من العالم السّفلي، بهيّة كجنّية اغتصبتها نظرات المارة في عزّ الظّهيرة، امرأة فاتنة جديلتها من الحكايات الإغريقية، عيناها ساقيتان وقصيدتان، الرّبيع والحكمة في وجهها.

مدينة هاكوساس، كتلة رمادية صيغت بطريقة عشوائية، وقد شيّدت في أرض تاروكا لينعم تيلليبينوس بالرّاحة والخلود"[3] وهذا الاسترجاع يحيلنا إلى العودة إلى الأساطير الإغريقية، وفي نفس الوقت يواصل السّرد بوصف الصبيّة.

ففي قصّة وحي من جهة اليأس يسترجع ذكرياته في الماضي، حيث يؤدّي إلى إيراد حدث سابق للنّقطة التي بلغها السّرد، ونلاحظ ذلك من خلال قول القاصّ:

1 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرّجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 26.

2 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 69.

3 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 108.

"ويذكر عبد الوالو أنّه كان يعرف صديقة مولعة بالزّهور والصّيد والأعراس، وذات لا يوم، أهداها مهرا من الأسى، وأحبّ امرأة من الشّمع كان يحملها في زوادته السّوداء ويغنّي لها"[1]، فالاسترجاع في هذا المقام يعطينا معلومات عن صديقة البطل، كما أنّه يذكّرنا بأحداث ماضية، ويبرز هذه الأحداث ليتأكّد من صحّة الفهم لما يسرده لنا، مع تحقيق انسجام داخل النص.

وفي سياق آخر نجد الجدّة تسترجع قصص سيدنا سليمان، وذلك في قولها: "لو تعلم يا ولدي، سيدنا سليمان كان يفهم لغة الحيوان، والطّير قالوا إنّه كلّم النّمل قالوا أنّه كان يحزن عندما تموت البهائم"[2]، فالجدّة هنا تعود بالذّاكرة إلى الوراء لتقدّم لعبد الوالو مجموعة من القصص منها قصّة سيّدنا سليمان مع الحيوان، حيث سيّدنا سليمان كان يكلّم جميع الحيوان، ليضرب القاصّ مثلا بالناس الّذين أصبحوا عبدة للدّنيا، ولا يهتمون إلّا بأنفسهم.

في قصّة مذكّرات الحائط القديم نلمس الاسترجاع بقوة، حين تحدّثت الشّخصية عن ماضيها، وكان الحائط محرّكا أساسيا، حيث يظهر لنا القاصّ العلاقة التي تجمع البطل بجدّته الّتي هي مصدر العطاء ومرجعية الأحداث، فعاد بنا البطل إلى فترة صباه، فيقول البطل: "بأصابعها الأثرية راحت تربّت على شعري"[3].

1 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 12.

2 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 60.

3 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 62.

توظيف الاسترجاع هو ضرورة جمالية للفنّ القصصي، وحاجة دلالية لمعرفة العلائق بين الشّخصيات في الزّمن الماضي.

الاستباق:

هو تقنية تقوم بربط أحداث القصّة ببعضها البعض، حتى وإن كانت منفصلة ومتباعدة، وتتطلّب قاصّا يعرف مجريات القصّة بأكملها، حيث يستطيع أن يستبق وقوع الأحداث، والقاصّ هو الذي توقع أحداث القصّة التي ستأتي، وللاستباق وظائف عديدة حيث أنه يؤدي وظيفة الإنباء، ومن خلاله يمكن التكهّن بالمستقبل والقفز إلى الأمام بزمن القصّة.

فقد جسّد بوطاجين تقنية الاستباق، وهو المضي قدما مستبقا أحداثا سابقة عن أوانها، والقفز إلى نقطة لم يصل إليها الخطاب بعد، زيادة على ذلك التّرتيب الزّمني غير المألوف، "من خلال تلك التّعابير اللّغوية الخاصّة به، والّتي يألفها المتلقّي مع توغّله في ثنايا القصص من اضطراب الأزمنة وهو أمر مقصود عنده، إنّها التّقنيّة التي يكسر من خلالها نظام الزّمن ويخلق طريقة خاصّة في التعبير يقدّم من خلالها وصفا دقيقا لإبراز الأمراض الاجتماعية بأسلوب تهكّمي ساخر"[1].

1- مجلة قراءات، منشورات جامعة سعيدة، الجزائر، مقال بعنوان، التوتّر في تجربة السّعيد بوطاجين القصصية، دراسة جمالية، ع5، 2013.

فيظهر لنا الاسترجاع بخرق الترتيب، من أمثلة ذلك قوله: "إنّ السّلطان طبّق سياسة التقشّف في السّنة القادمة، ولهذا منع الضّحك، وقد أعلنت الصّحف في السّنة القادمة، أنّه سيقضي على عنصر الألم[1]، فالقرار الّذي قرّره الحاكم لا يتناسب وزمن تطبيقه (طبق) حدث حصل في زمن الماضي، والتّطبيق وجب أنه حصل في الماضي ولكنه سيكون (السّنة القادمة).

وفي موضع آخر يستبق البطل حدثا مهمّا في قوله: "عندما أموت اكتبوا على قبري، عمر بن عمر من بطن أمّه إلى القبر"[2]، فهنا يستبق عبد الوالو فترة من حياته وهي الموت، فقفز إلى المستقبل، دفعته إلى ذلك ظروفه القاسية، والّتي جعلته منبوذا مهمّشا، كأنّه لم يولد أبدًا.

ثانيا: وهو ما يرتبط بوتيرة السّرد في الرّواية من حيث درجة السّرعة أو البطء ويشتمل على:

الحذف:

وهو وسيلة لإسقاط الفترة الزّمنية الميتة، والّتي لا يقع فيها حدث يؤثّر على سيرورة الأحداث ويكون جزء من القصّة مسكوت عنه، أو مشار إليه بعبارات زمنية تدلّ على موضع الفراغ الحكائي، وهو ثلاثة أنواع:

1 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 19–20.

2 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 21.

الحذف المعلن، الحذف غير المعلن، الحذف الضّمني."[1]

ويعرف الحذف بأنه" تجاوز بعض المراحل من القصّة دون الإشارة بشيء إليها ويكتفي عادة بالقول مثلا: مرّت سنتان أو وانقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته ويسمى قطعا"[2]، وهو وسيلة تعمل على إسقاط الفترة الزمنية الميتة، وبالتالي يكون جزء من القصة مسكوت عنه في السّرد كلية، أو مشار إليه فقط بعبارات تدلّ على موضع الحذف.

ويقسّم الدّارسون الحذف إلى:

1-حذف محدّد: وهو الحذف الّذي يشار فيه إلى طول المدّة المحذوفة.

2-حذف غير محدّد: وهو الحذف الّذي لا يشير فيه الرّاوي صراحة إلى طول المدة الزمنية المحذوفة."[3]

يظهر الحذف في المجموعتين القصصيّتين في المقاطع السردية التالية:

"ساعة كاملة يا بني...ساعة كاملة وهو ينازع"[4].

" فات يوم يومان، ثلاثة، وفات أسبوع، ما تغذى هارون وما تمشّى"[5].

1 – ينظر مها حسن القصراوي، المرجع السّابق، ص: 233-238.

2 – حميد لحميداني، المرجع السّابق، ص: 77.

3 – ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، المرجع السّابق، ص: 177.

4 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 68.

5 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 69.

" منذ عام وأنا أنوي الاتصال بك، تردّدت كثيرا وقرّرت أن آتي إليك..."[1].

حركة المحذوفات كانت متواترة زمنيا، وأعطت للقصّ سرعة كبيرة، ومن الملاحظ أن الحذف المحدّد قد يكون لمدة زمنية طويلة أو قصيرة، أمّا فيما يخصّ الحذف غير المحدّد فهو موجود بنسبة أكبر مقارنة مع سابقه.

ونجد الحذف غير المحدد في قول القاصّ: "برهة من الوقت مضت عليه أحسّ فيها بخدر يزحف في كلّ أعضائه"[2]، فالقاصّ هنا لم يحدّد الزّمن بشكل صريح بل ترك للقارئ باب التأويل مفتوحا، ونجده يقول في موضع آخر: "وكم من مرّة قبل تلك المرّة، خرجنا من جلسة أرضسماوية قرّر فيها الكاريكاتير قتل الإمبريالية"[3] ويقول كذلك: "بعد مداولات استغرقت وقتا طويلا اتّفقنا على الخطوط العريضة"[4]. ترك القاصّ الباب مفتوحا على التأويل، فلا يمكن تحديد المدّة بدقّة قد تكون يوما أو شهرا، وبذلك تبدو الفترة المحذوفة غامضة وغير واضحة.

" بعد ساعات قليلة استوت المآذن، في كلّ حارة ظهرت عشرات المساجد..."[5].

الخلاصة:

1 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 99.

2 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 11.

3 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 26.

4 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 62.

5 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 50.

هي سرد موجز يكون فيه زمن الخطاب أصغر بكثير من زمن الحكاية وتتضمّن البنى السّردية تلخيصات لأحداث، ووقائع جرت دون الخوض في تفاصيلها فهي ذات طابع تكثيفي واختزالي، ووسيلة للانتقال بين المشاهد"[1].

والخلاصة هي أن يسرد الرّاوي أحداثا ووقائع جرت في مدّة زمنية طويلة في صفحات قليلة، أو في بعض الفقرات أو في جمل محدّدة"[2]، أي أنّه لا يعتمد على التّفاصيل، بل يمرّ على الفترة الزّمنية مرورا سريعا لأهمّيتها "فهو يجمع سنوات برمّتها في جملة واحدة"[3].

نجد السّعيد بوطاجين يوظّف هذه التّلخيصات رغم أنّها قليلة في المجموعتين القصصيتين، فمثالا على ذلك نجده يعطي ملخّصا عن حياة أحمد الكافر في قوله: "وأحمد الجعدي لم يخلق سويّا، مثل ابن حرام جاء عنيدا فوضويا، شبّ وما أكثر ما تخاصم مع أبناء الحارة والجيران وكبار القوم، حتّى إذا فاض غضبا ولم يعثر على خصم ادلهمّت سريرته وشنّ حربا ضدّ الباب والأقلام والملاعق والكؤوس والفواصل والطّرقات، حتّى فقد اسمه الأصلي ولقب أحمد الكافر"[4]، القاصّ لخّص حياة أحمد الجعدي في هذه الفقرة، واللّعنة الّتي حلّت به ليستحقّ لقب الكافر، لم يعامل أحمد معاملة جيّدة، وكان يعاقب من طرف والده ومدرّسه وحتى الجيران، لم يجد متنفّسا

1 – ينظر: مها حسن القصراوي، المرجع السّابق، ص: 223 –224.

2 – إدريس بودبية، المرجع السّابق، ص: 105.

3 – تزفيطان تودوروف، المرجع السّابق، ص: 18–19.

4 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 125.

سوى البحث في الطّرقات عن ما يمكن أن يدخّنه، اعتاد الضّرب ولم يعد يؤثّر فيه وصار متمرّدا.

وفي موضع آخر يقول: "...وأردف الرّاوي وفي الثّامن من سفر الأسفار الجديد، خلق الخزاف والطّين والقلعة والقبّعات والعمائم وعلامات الاستفهام والتعجّب...فكان ذلك جيّدا"[1]، لخّص القاصّ قصّة سيّدنا سليمان وعلاقته بسفر الأسفار ومراحل النّفس الثمانية، وهذا ما هو معروف عند المسيحيّين.

ويأتي بقصّة مركّزة أخرى في قوله:" قال المذياع: حارس الأبواب فتح أبوابه السّبعة، فتح الرتائج السّبعة، هناك في أعماق الأرض المظلمة تنتصب المراجل البرونزية، وأغطيتها من معدن الآباروا، أيديهم من حديد"[2].

لخّص لنا القاصّ فترة من فترات الجزائر، حين حملت اسم إكوزيوم في زمن الإمبراطورية الرّومانية، وكانت لها سبعة أبواب (باب سيدي رمضان، باب الوادي باب الدزيرة، باب البحر، باب عزون، باب الجديد، باب السبوعة)، وشكل الأبواب فقد كانت كبيرة مرصّعة بالحديد، ومبنيّة بالخشب.

تأتي الأحداث الملخّصة مشيرة إلى أن هناك أحداثا روائية عبّر عنها القاص بهذه الإشارات السّريعة قصد تسريع السّرد، كما أن تقنية التّلخيص لا تلغي الحذف.

1 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 107.

2 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 107.

لقد استعان "بوطاجين" بعنصر الزّمن لصياغة الأحداث بحلّة مغايرة تزاوج الماضي والحاضر، ليعرف بقضايا واقعه وما يعتريه.

وقد جاء بهذه التقنيات ليمنح البعد الفني الّذي يتجاوز به الواقعية للزّمن الحقيقي فيتحكّم في زمن نصّه، وفي كيفية حضوره في سرد الأحداث، في المجموعتين القصصيّتين لم تخضع لبنية زمنية منظمة ومحدّدة، إنما تراوحت بين الزّمن الطّبيعي والمفارقات الزّمنية.

وهو ما يميّز الزّمن في القصّة المعاصرة من حيث أن"... الزّمن هو بطل الرّوايات الحديثة وهو زمن مطابق للزّمن العربي، التّاريخي يشير بأن لا مسافة زمنية بين الحاضر والماضي"[1] .

1 – سعيد يقطين، المرجع السّابق، ص: 153.

الفصل الثالث

السخرية في المجموعتين القصصيتين (ما حدث لي غداً ووفاة الرجل الميت)

1. السخرية لغة واصطلاحا.
2. السخرية في الأدب الجزائري.
3. أسباب السخرية ودوافعها.
4. أساليب السخرية.
5. السخرية في قصص السعيد بوطاجين.

مقدّمة:

للسّخرية أو الميل إلى إثارة الضّحك، بواسطة الصّور المضحكة جذور عميقة في طبيعة الإنسان، وهي من أقدم المواهب الفطرية التي مارسها الإنسان في حياته البدائيّة، فكان رئيس القبيلة يجلس في كوخ محاطا بالمحاربين، يسلّون أنفسهم ويستمتعون بالحديث عن أعدائهم وخصومهم استهزاءً منهم، يضحكون ويتبادلون النّكت بما يجدونه من نقص، وتشويه في خصومهم.

ثمّ انتقل الإنسان إلى البحث عن وسيلة يكسب بها "سخرية أكثر خلودا وبقاء برسمها على الصّحف أو السّطوح الليّنة، وعرف قبلها عند الكثير من الحضارات القديمة، كالحضارة المصرية والإغريقية، والرّومانية وغيرها."[1]

يمكن القول أنّ السّخرية موجودة منذ الأزل، غير أنّه يصعب علينا أن نحدّد تاريخا دقيقا لظهور هذا المصطلح، ولكن منذ إدراك الإنسان لذاته وتميّزه عن الآخر ظهر مصطلح الأنا، والإحساس بالفوقية لتعرف السّخرية تطوّرا ملحوظا، وخاصة "مع تشكّل الجماعات البشرية، وظهور مصطلحات القهر السّياسي والتّسلّط"[2]، فالدّراسات والأبحاث كشفت عن "رسومات كاريكاتورية خلّفها الإنسان القديم على

1 – ينظر: نعمان محمد أمين طه، "السخرية في الأدب العربي"، دار التوفيقية للطباعة بالأزهر، ط1978،1م، ص: 53.

2 – رياض نعسان آغا، "فن السخرية في أدب كيالي"، مجلة فكر، الاثنين 11يونيو 2007 www.dr-read.net

جدران الأهرامات المصرية وكذا في أرجاء المعابد القديمة"[1]، ونذكر من ذلك "بردية مصرية قديمة بيد رسّام ساخر مجهول عن طائر يصعد إلى شجرة، ليس بواسطة جناحيه وإنما بواسطة سلّم خشبيّ"[2]، فهذه الصّورة مخالفة لما هو في الواقع فالمتعارف عليه هو استعمال الطّائر لجناحيه، ممّا جعله موضعا للسّخرية.

وعليه فإنّ فنّ السّخرية يعدّ من أروع الفنون الأدبية التي أنتجتها قريحة الإنسان، وذلك لما ينضوي عليه من مصاعب الحياة معبّرا عن آلامه وآماله، من خلال اصطدامه بالواقع الّذي جعل الأديب يلقي وحيه من خلاله، فتأتي السّخرية على رأس الأساليب الفنّية الصّعبة، وتتلاعب بمقاييس الأشياء تضخيما وتقزيما تطويلا وتقصيرا ولابدّ لهذا التلاعب أن يتمّ ضمن معايير فنّية نقديّة لاذعة في جوّ من الفكاهة والإمتاع"[3].

1-السّخرية لغة:

ورد في معجم لسان العرب لابن منظور: سَخِرَ منه وبه سَخْراً وسَخَراَ ومَسْخَرَا وسُخْرًا بالضمّ، وسُخْرَةً وسِخْريًا وسُخْرِيةً: هزئ به... يقال: سَخِرتُ منه، ولا يقال: سَخِرتُ به. قال الله تعالى:" لا يَسْخَرْ قوم من قوم"... وفي الحديث أتَسْخَرُ منّي...

1 – رياض نعسان آغا، الموقع السابق.

2 – عبد الحميد الغرياوي، "حول الأدب السّاخر"، ميدوزا، 30نوفمبر 2005، www.midouza.net

3 – زهير محبوب، "السّخرية ودلالاتها في المجموعتين القصصيّتين"، (وفاة الرّجل الميت واللّعنة عليكم جميعا) للسّعيد بوطاجين ماستر، كلية الآداب جامعة محمد خيضر، بسكرة 2013/2012 م، ص: 25.

أي أتستهزئ بي. السُّخْرَةُ: الضُّحْكَة، ورجل سُخْرَةُ: يَسْخَرُ من الناس وسُخْرَةٌ: يُسْخَرُ منه... والتَسْخِير: التّذليل وكلّ ما ذلّ أو انقاد أو تهيّأ لك على ما تريد فقد سُخِّرَ لك."[1]

ونجد الكلمة عند الزّمخشري في باب سخر: " سَخَرَ فلان سُخْرَةٌ يضحك منه الناس ويضحك منهم."[2]

يمكن القول من خلال دلالة "السّخرية" معجميا أنها تعني القهر والتذليل وإخضاع الآخر، فهي مرادف للشّعور بالأفضلية والنظر للآخر نظرة دونية، فقد نهانا الإسلام عنها، حيث وردت في عدّة مواضع من القرآن الكريم في قوله عزّ وجلّ: ﴿ وَيَصْنَعُ ٱلْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأٌ مِّن قَوْمِهِۦ سَخِرُواْ مِنْهُۚ قَالَ إِن تَسْخَرُواْ مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَۚ ﴾"[3]، فجاءت الكلمة مرادفة لكلّ معاني الاستهزاء والاستخفاف، حيث يركّز السّاخر على تبيان عيوب الآخر جسدية كانت، أو نفسية ممّا ينمّي الإحساس بالدّونية لديه.

أمّا الجوهري فتطرّق لمعنى السّخرية وحصرها بمفهوم الهزل التذليل"[4]، خاصّة وأنّهما وردتا معا في عدّة مواضع من القرآن الكريم، نذكر من ذلك قوله تعالى:

1 – ابن منظور، المرجع السّابق، ص: 352–353.

2 – الزمخشري، السّابق، ص: 443.

3 – القرآن الكريم، سورة هود برواية ورش عن نافع، الآية 38.

4 – الجوهري أبو ناصر إسماعيل بن حماد، السّابق، ص: 525.

﴿ ولقد استهزئ برسل من قبلك فحاق بالذين سخروا منهم ما كانوا به يستهزئون﴾"[1]

عدا ذلك بقيت السّخرية مرتبطة بالمحادثات اليومية، تحمل المعنى نفسه، وكونها مصدرا لانفعال الضّحك جعلها تصنّف ضمن أساليب الفكاهة، كالهزل والطّرفة والنكتة، كما أنها تدل على سعة المستوى الثقافي للسّاحر، الذي "يعتمد وسائط متعدّدة بعيدة الدّلالة موازنا بين العناصر اللسانية والوجدانية إلى حدود الالتباس"[2]، فالسّخرية وإن ارتبطت دلالاتها بالهزء والتحفيز، إلا أن إتقانها يستدعي ذكاء وفطنة شديدين لا يتوفّران في أيّ كان، لذلك يعتبرها (شوبنهاور) "بعداً كبيراً بين المثالية والواقع، فلا يمكن لجميع النّاس أن يكونوا ساخرين، وإلّا فقدت جودتها"[3].

من خلال هذه التّحديدات اللّغوية لمادة سَخِر، نجدها تشترك وتتجانس بالهزء والضّحك، بل قد تصل حدّ القهر.

1-2 السّخرية اصطلاحا:

يصعب تحديد مصطلح السّخرية تحديداً جامعاً، والسّبب في ذلك يعود أولا: إلى حيوية هذا المصطلح كفنّ متطوّر قابل للتجديد، كما يقول (برجسون): "شيء

1 – سورة الأنعام الآية 10.

2 – محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، المرجع السّابق، ص: 92.

3 Voir: Pierre schoentje :poétique de l’ironie، Edition du seuil ،octobre 2000،p139.

حي قبل كلّ شيء"[1]، وهذه الحيوية التي يتميز بها المصطلح، هي التي جعلت من السخرية ميدانًا شاسعاً يصعب الإلمام به، ورسم حدوده، وقد عبر عن ذلك ميشال لوغيرون (leguern Michel) قائِلاً:" إنّها ميدان شاسع حدوده غير موضوعة بدقة والكلمات داخله خادعة"[2].

أكّد بيدا أليمان (bida allimane) أنّه يجب التفريق بجلاء، وبصورة نهائية بين السّخرية كمبدأ فلسفي، والسّخرية كظاهرة من ظواهر الأسلوب الأدبي"[3]، أي التركيز على مكوّناتها اللّسانية والسّيميائية، وكذا بعْديها الدّلالي والإقناعي في النصّ الأدبي لذلك يمكن حصرها في مكوّنين اثنين:

أ- **مكوّن انفعالي:** يتجلّى في الاستخفاف المشتمل على الضّحك أو الرّغبة فيه وعلى الاستهجان، أو مجرّد الإحساس بالمفارقة.

ب-مكوّن لساني بنائي: يتجسّد من خلال المفارقة الدّلالية، وما يترتّب عنها من غموض والتباس"[4]، ومعنى ذلك أنّ منطق السّخرية يقوم أساسا على الإحساس

1 – عبد الرحمن محمد الجبوري، "السّخرية في شعر البردوني"، المكتب الجامعي الحديث، كركوك، العراق، ط1، 2011 ص: 11.

2 Le Guern, M,'Elément pour une Histoire de la notion d'ironie', in sémiologie Linguistique, Ed puf, 1976, P 47-49.

3 – محمد العمري، المرجع السّابق، ص: 97.

4 – محمد العمري، المرجع نفسه، ص: 87.

بمفارقة دلالية، يشكّلها تقاطع بنية ضدّية بين المعنى الظاهر، والمعنى الملتبس والّذي يؤدّي لانفعال الضّحك أو الرّغبة فيه.

يحفل التراث الأدبي بالعديد من الصور السّاخرة، مع أنّها لم تبرز في شكل أدبي قائم بذاته، ففي العصر الجاهلي كانت مرتبطة بالهجاء والذّمّ والتعريض والغضب، حيث يكون الهجاء مع فظاظته وخشونته نوعا من السّخرية، وعلى ما يلحق المهجو من ضيق وألم في نفسه، إلّا أنه يثير الضّحك عن طريق إبراز العيوب وتجسيمها، والمبالغة في تصويرها، إلى الدّرجة التي تجعل المهجو غير ملائم للصّورة الطبيعية التي يجب أن يكون عليها الكائن"[1].

ومن ذلك ما قاله حسّان بن ثابت في هجائه لبني عبد المدان بطول أجسامهم وبدانتهم:

لا بأسَ بالقومِ من طولٍ ومن عظمٍ جسمُ البغالِ وأحلامُ العصافيرِ "[2]

الشّاعر في هذا البيت يتّهم هؤلاء القوم بالضّعف والذلّ، فهي صورة من صور السّخرية التي يمكن أن تكون تهكّما أو هجاء يظهر فيه المعنى بعكس ما يظنّه

1 – بوحجام محمد بن قاسم ناصر، "السّخرية في الأدب الجزائري الحديث"، (1925–1962)، ط1، جمعية التراث غرداية الجزائر،2004م، ص: 22.

2 – عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان حسّان بن ثابت الأنصاري، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتوزيع، ط3، بيروت 1983، ص: 270.

الإنسان"[1]، إضافة إلى ذلك فهو هجاء اجتماعي خال من السّبّ والشّتم ممزوج بشحنة عاطفية متدفّقة يملؤها التحسّر لحال قومه من جهة، والغضب والسّخط على حياة الذلّ والهوان التي كانوا يعيشونها من جهة أخرى.

كما تعدّدت مفاهيم السّخرية عند الكثير من الباحثين العرب، منها ما ورد عند محمد ناصر بوحجام في أنّها طريقة فنية أدبية ذكية لبقة في الإبانة عن آراء ومواقف ذات رؤية خاصة، وبصيغة فنّية متميّزة، وهي أسلوب نقدي هازئ هادف في التعبير عن أفعال معيّنة كعدم الرّضا بتناقضات الحياة، وتصرّفات الناس وكشف الحسرة والمرارة بطريقة غير مباشرة، بعيدا عن العاطفة الجامحة، والانفعال الحاد قصد الإصلاح، والتقويم والتغيير نحو الأحسن، وطلبا للتنفيس عن الآلام المكبوتة"[2].

فالسّخرية من خلال هذا المفهوم نجدها تتطلّب ذكاء في التعبير عن آراء خاصة بطريقة غير مباشرة وبأسلوب نقدي للوصول إلى هدف معين قد يتمثّل في الإصلاح والتقويم، ومحاولة التنفيس عن آلام مكبوتة كانت نتيجة أسباب معيّنة.

وممّا ورد أيضا في هذا الصّدد قول شوقي ضيف في كتابه (الفكاهة في مصر): "السّخرية أرقى أنواع الفكاهة لما تحتاج من ذكاء، وخفاء، ومكر، وهي لذلك

1 – ينظر: بوحجام محمّد ناصر، المرجع السّابق، ص: 29.

2 – ينظر: بوحجام محمد ناصر، المرجع نفسه، ص: 32.

أداة دقيقة في أيدي الفلاسفة الذين يهزؤون بالعقائد والخرافات، ويستخدمها في رقة وحينئذ تكون تهكّما إذ يلمس صاحبها لمسا رقيقا."[1]، ويقول كذلك: "وعلى ذلك فاللّذع والتهكّم لونان من ألوان السّخرية..."[2].

السّخرية في نظر شوقي ضيف هي جزء لا يتجزّأ من الفكاهة، لما تنطوي عليه من ذكاء ومكر، كما أنّها أداة تستخدم في النّيل من الآخرين، كما يفرّق بينها وبين اللّذع والتهكّم فيعتبرهما جزأين منها.

بالإضافة إلى ذلك يمكن اعتبار السّخرية وسيلة للانتقام من الآخرين، لتحقيق أهداف متعدّدة منها (الإساءة – التشفّي – إظهار التفوق–التخلص من ظروف قاهرة – الاستخفاف –الاستهانة– كما أنها أسلوب لدفع الأذى وتفريغ الطاقة)"[3].

قد يغضب الأديب أحيانا ويثور، فيؤثّر في نفسه إخفاء الغضب والثّوران فيحرص على ضبط أعصابه متكلّفا الضّحك، لينال من خصمه بطريقة يعدل فيها عن الهجوم والسّباب إلى لون آخر وهو السّخرية[4].

1 – شوقي ضيف، الفكاهة في مصر نقلا عن الفكاهة في الأدب العربي، لأبي عيسى فتحي محمد عوض، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (د–ط)، 1969م، ص: 35.

2 – شوقي ضيف، المرجع نفسه، ص: 35.

3 – فاعور ياسين، السّخرية في أدب إميل حبيبي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة تونس، (د–ط)، (د–ت)، ص: 14.

4 – فاعور ياسين، المرجع نفسه، ص: 31.

من خلال ما ذكر حول مفهوم السّخرية والتحديد لها، يتّضح أنه من الصّعب الإحاطة بمفهوم شامل وجامع لها، كما يمكن القول أنّها تبنى على العقل والفطنة وتقوم على الثّقافة وسعة العلم، كما أنّها تهدف إلى أغراض بعيدة تتّصل بالمجتمع وما فيه من مبادئ فاسدة، وشخصيات بارزة أو طبقات منحرفة ومسيطرة، وبالتالي هي مرآة تعكس الواقع بصورة ساخرة ومعبّرة، ويعدّ بعض الباحثين السّخرية سلاحا شائعا عند كبار المؤلّفين.

ويستمدّ الخطباء منها "النّبرات المؤثّرة وكذلك تتّخذ البلاغة منها سلاحا أشدّ فتكًا لا يمكن إغفاله أو الاستهانة به، وقد ظهرت في شعر الملاحم والتراجيديا والكوميديا، بل عرفت السّخرية منذ القدم، منذ أن أدرك الإنسان حاسّة النقد عنده وتبيّن عيوب عدوّه، فظهرت عنده نزعة المزاح والعبث، وامتلأت الآداب القديمة على اختلافها بألوان متنوّعة من السّخرية"[1].

2-السّخرية في الأدب الجزائري:

يرتبط ظهور فنّ السّخرية في الأدب الجزائري برواية الحمار الذّهبي للأديب الأمازيغي (لوكيوس أبوليوس)، وهي "أول رواية قديمة وصلت إلينا كاملة"[2]، تمثّل

1 – نزار عبد الله خليل الضمور، السّخرية والفكاهة في النثر العباسي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن 2012، ص: 16.

2 – لوكيوس أبوليوس، الحمار الذّهبي، أول رواية في تاريخ الإنسانية، ترجمة: أبو العيد دودو، نشر مشترك: رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت، ص: 6.

قراءة انتقادية ساخرة للمجتمع الإغريقي آنذاك على جميع الأصعدة السياسية والاجتماعية والدّينية والاقتصادية*، فهي "تعرض علينا جرأة اللّصوص، ودناءة الرّهبان، وقسوة السيّد على عبيده"[1].

كونها تعبير عمّا يسود عالم البشر من فساد وانحطاط، أمّا في العصر الحديث فقد تعرّضت الجزائر كغيرها من الدول للاستعمار الأجنبي الذي عمل ومنذ البداية لا على استنزاف ثروتها وأراضيها وحسب بل" راح يوظّف كلّ ما لديه من قوة ظاهرة أو باطنة للقضاء على مصادر الثّقافة الوطنية"[2]، كالدّين واللّغة والتاريخ فالاستعمار لم يكن استعمارا من أجل الاستيطان، وإنما "كان من منطلق ديني واقتصادي وحضاري في آن واحد"[3].

وبذلك تضاعفت هموم الجزائريين وزادت معاناتهم، وهذا العامل الّذي أثّر سلبا على الأدب الجزائري، وخاصة الفئة المثقفة وما كانت تعانيه، من قتل ونفي

*تروي هذه الرواية مغامرات شاب يوناني يدعى لوكيوس توجّه من مدينة كورنث لأسباب عائلية إلى مدينة هيباتا، وهناك نزل ضيفا على غني بخيل، لكنّ صديقة والدته حذّرته من خطورة الأعمال السّحرية، الّتي تمارسها بامفيلا، أثار ذلك فضوله فأحبّ معرفة سرّ هذه القوى السّحرية الغامضة، وبدأ يتقرّب من خادمتها وفي إحدى الليالي ألحّ عليها أن تمكّنه من رؤية سيّدتها وهي تمارس السّحر، ففعلت واستطاع رؤية بامفيلا تمارس السّحر بدهن جسدها بمرهم، فتحوّلت إلى بومة وطارت بعيدا، فزاد فضوله ورغب في خوض نفس التجربة، فألحّ على الخادمة أن تحضر له إحدى العلب ففعلت، لكنّها أخطأت الاختيار، وبمجرّد دهن جسمه تحوّل إلى حمار فحزن على ذلك، وفي اللّيلة نفسها يداهم اللّصوص المنزل فيكون الحمار ضمن المسروقات، لتبدأ رحلة المعاناة بالنسبة للوكيوس.

1 – لوكيوس أبوليوس، المرجع السّابق، ص: 30.

2 – العربي الزبيري، المثقّفون الجزائريون والثورة، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، نوفمبر 1986، ص: 8.

3 – العربي الزبيري، المصدر نفسه، ص: 8.

ومطاردات آنذاك، وفي ظلّ هذه الظروف كان لفن السّخرية حضورا لافتاً في الأدب الجزائري في تلك الفترة، فعكست "ما كان يستأثر باهتمام الجزائريين بعامة، وبخاصة من كان له احتكاك بالحياة اليومية والقضايا المصيرية للأمّة، كرجال الدّين والسياسة والاجتماع والثّقافة"[1].

عدا ذلك يمكن القول أن السّخرية كانت بسيطة، في ظلّ الأوضاع المزرية التي عاشها الشّعب الجزائري في تلك الفترة، كما أنّها تفتقر إلى الشّروط الّتي ترقى بها إلى المستوى المطلوب فنّيا كونها تعتمد أسلوبا تقريريا مباشرا لا يوفّر عنصر التأثير والتفاعل لدى القارئ، لذلك فهي ترتبط في تطوّرها بميلاد الحركة الإصلاحية في الجزائر.

في حين بدأت معالم التّجديد في الأدب الجزائري الحديث حيث بدأ أسلوب السّخرية ينمو ويتطوّر مع مرور السّنين، وتطوّر الظّروف والملابسات الّتي تحيط عادة بهذا اللّون من التّعبير، لأنّه وفي سبيل المواجهات لحملات التّزييف والتّشويه التي شنّتها فرنسا على المقوّمات، والهوية الجزائرية وأسسها كان لابد للمثقّف والأديب الجزائري من إيجاد طرق حديثة للمقاومة دون لفت النّظر، فوظّف السّخرية باعتبارها أسلوبا يبتعد عن المباشرة في المواجهة، ويتجنّب العلنية في المقاومة

1 – محمد بن قاسم ناصر بوحجام، المرجع السّابق، ص: 9.

ويخفي النّية المبيّتة لتوعية الجماهير وتكوينها وتثقيفها، والقصد إلى حماية الشّعب من الهجمات على أصالته وشخصيته"[1].

كما تناول الأدب الجزائري السّاخر في تلك الفترة قضايا ومواضيع أخرى دينية اجتماعية، ثقافية، متصلة بالواقع المرير الذي يعيشه الجزائريون، فصارت آلية علاجية تطهيرية تساهم بطريقة فعّالة في مواجهة "التعصّب الدّيني والتخلّف الفكري والتصلّب الاجتماعي... وما لاحظوه من تناقضات في الحياة، والشّذوذ عن طبيعتها".[2]

نذكر على سبيل المثال مقولة (الشّيخ البشير الإبراهيمي) في شخص (عبد الحي الكتاني) أحد شيوخ الدّين الذين كانوا مقرّبين من السّلطات الاستعمارية: "وإذا أنصفنا الرجل قلنا إنّه مجموعة من العناصر، منها العلم ومنها الظلم، ومنها الحق ومنها الباطل وأكثر الشرّ والفساد في الأرض... وإن اسم صاحبنا لم يصدق فيه إلّا جزؤه الأول، فهو عبد لعدّة أشياء جاءت بها الآثار، وجرت على ألسنة النّاس ولكن ألصقها به الاستعمار، أما جزؤه الثّاني فليس هو من أسماء الله الحسنى، ولا

1 – محمد قاسم بوحجام، المرجع السّابق، ص: 79–83.

2 – محمد قاسم ناصر بوحجام، المرجع نفسه، ص: 85.

يخطر هذا ببال مؤمن يعرف الرّجل ويعرف صفات عبد الرحمن، وإنما هو بمعنى القبيلة"[1].

لقد قام الإبراهيمي بجمع صفات لا يصحّ جمعها في هذا المثال: كالعلم والظلم، الحق والباطل، ثم ألبسها للرجل عينه، كما جعل من كنيته موضع سخرية وذلك تهكّما وتعريضا به، وبكلّ ما يقوم به لخدمة الاستعمار وتثبيت وجوده في البلاد.

3-أسباب السّخرية ودوافعها:

إنّ الأسباب العامة والدوافع المؤدية للسّخرية متعدّدة ومتنوّعة، فمن بينها الحالات التّالية:

أ- إن السّاخر هو ذلك المتعالي بنفسه عن المجتمع الذي يضحك منه، أو من أحد أفراده لأسباب ترجع إلى حقده على المجتمع، لما يشعر به من نقص خلقي أو حرمان، وينتقد هذا المجتمع بما منحه الله من موهبة، أو مقدرة على السّخرية لإخفاء هذا النّقص.

ب- الانتقام من الآخر لسبب من الأسباب، التي تنجم عن الاحتكاك الدّائم بين الناس أو العداوة بينه، وبين الشّخص الذي ينتقده.

1 – محمد البشير الإبراهيمي: عيون البصائر – مجموعة المقالات التي كتبها افتتاحية لجريدة البصائر خاصة-دار المعارف، القاهرة، 1963، ص: 206-208.

ج-تعالي شخص ناقص لا يحسّ ما فيه من نقص، فيضطرّ الأديب السّاخر إلى أن يردّه إلى صوابه أو منطقه، فيحاول حينذاك البحث عن عيوبه ويضخّمها، ويكبرها بهذا يجعل منها وبفنّه أداة للضحك"[1].

د- تعالي الشّخص السّاخر بنفسه، وشعوره بالغرور وإجلال مكانته، لهذا يلجأ إلى نقد المجتمع بإبراز ما فيه من نقائص ومفارقات، لذلك قال العقّاد: "...فالعبث والغرور بابان من أبواب السّخرية بل هما جماع أبوابه كافة ..."[2].

هـ- يجعل بعض الشّعراء السّخرية من الآخرين والأشياء والظّروف سلاحا حادّا لحصوله على حقوقه المستلبة على الأقل، كما هو عند الكثير من الشّعراء مثل: بشار بن برد والحطيئة.

و-يرى البعض من الأدباء السّخرية طريقة مناسبة، لتنبيه الظّالمين والأشرار والمتعجرفين دون أن يخاطروا بأنفسهم مباشرة.

ز-وقد يتّخذ الشّاعر السّخرية أسلوبا يعوّض به ما فقده من الجمال الظاهري أو الفقر المادي أو المكانة الاجتماعية، لهذه الأسباب تكون السخرية أكثر إفصاحا من الأساليب الأخرى.

4-أساليب السّخرية:

1 - ينظر: فاعور ياسين، المرجع السّابق، ص: 16.

2 - عبّاس محمود العقّاد، مطالعات في الكتب والحياة، نقلا عن السّخرية في الأدب العربي، مؤسسة الهنداوي، 2014 ص: 17.

يتخيّر الأديب الفنّان ألفاظه وتراكيبه ليعبّر بها عن مكنوناته ومشاعره وعصارة تفكيره، فيبني من ذلك أساليب ليبلغ غايته المنشودة (إقناع المتلقّي بما يريد إيصاله).

فهذا الانتقام والقصد في الكتابة يعبّران تعبيرا صادقا عن مواقف وأفكار تحمل عمقا معيّنا وكثافة متميّزة، ودلالات خاصّة، كما يبينان إبانة واضحة عن شخصية الكاتب المتبنّي لتلك المواقف المتميّزة عن غيره في اختيار المفردات وصياغة العبارات والتّشبيهات البلاغية"[1].

ويمكننا القول أنّ أسلوب التعبير يخضع لظروف معيّنة، فهو مختلف ومتنوّع ولهذا تتنوّع أساليب الكتابة بما لا يمكن حصره في عدد معيّن، لأنّها نتاج المشاعر المتدفّقة التي لا تعرف التوقّف وكلّها تبحث لها عن أيّ وسيلة للوصول إلى وعي المتلقّي أو المقصود بالخطاب"[2].

والسّاخر نفسه هو الأديب الفنّان الذي يملك خيالا مرنا، وعقلا راجحا ومشاعر محتدمة وذكاء لمّاحا، وروحا مرحة، وقدرة على الصّياغة وملكة لاختيار ما يحقّق غرضه من الكتابة... فبفضل هذه المعطيات، والامتيازات يتناول المسخور منه بالعبث، والمداعبة والتندّر والتهكّم."[3]

1 – عزّام محمّد، الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1989، ص: 10.

2 – عزام محمد، المرجع نفسه، ص: 10.

3 – نعمان محمد أمين طه، المرجع السّابق، ص: 47.

ولهذا اختلفت صور السّخرية، وأساليبها على مرّ العصور، إذ حاول كثير من الكتّاب، والنقاد الأوروبيين الإحاطة بصور السّخرية المختلفة، وترتيبها زمنيا منذ نشأتها قديما ثمّ تدرّجها على مرّ العصور، فمن هؤلاء (آرثر سيد جويك) وتابعه (سيدج) وحاول مناقشة تاريخ الكلمة وتطوّر معانيها، ولم يستطع معرفة تاريخها قائلا: "فحتى لو لم يكن لصبرك أو لوقتي من حدود فإني غير مستطيع سرد القصّة بأكملها لأنّني لا أعرفها".[1]

إنَّ أوّل صورة للسخّرية وأقدمها في تاريخ البشر وأكثرها انتشارا بين العامّة هي:

أ- السّخرية بالمحاكاة:

ويقصد بها السّمات البارزة التي تميّز شخصية ما من الشّخصيات، كأسلوب ما من أساليب الكتابة التي يمتاز بها كاتب من الكتّاب أو خطيب من الخطباء، أو شاعر من الشّعراء، كما فعل حافظ إبراهيم (1871/1932م)[2]، معارضا شوقي (1868/1932م)[3] في قصيدته "عن أيّ ثغر تبتسم"، إن هذا النّوع من تقليد القصائد، وإحالة الجاد منها إلى الهزل أو المضحك، منتشر في الآداب الأوروبية أكثر من انتشاره في الأدب العربي.

1 – نعمان محمد أمين طه، المرجع السّابق، ص: 36.

2 – نعمان محمد أمين طه، المرجع نفسه، ص: 36.

3 – الفاخوري حنا، المرجع السّابق، ص: 922.

ويعود السّبب في كونه مدعاة إلى السّخرية، هو أن السّاخر المقلِّد ينقل شخصية المقلَّد برمّتها، ويجعلها رداء يلبسه كيفما شاء، وأمّا الفنّان لا يكتفي بمجرّد التقليد كعامة الناس أو الأطفال لأنه يولّد منها صورا متنوعة كثيرة".[1]

ب- المناداة بالألقاب:

هي من أقدم الصور السّهلة السّاذجة في السّخرية، وتستعمل فيها أسماء الحيوانات كألقاب، مثل قولهم للسّمين: يا درفيل، ثمّ استعمال هذا اللّقب بعد ذلك اسما يطلق على هذا الشّخص ويعرف به.

ج-استعمال الصّفات المعكوسة:

وهي عكس ما يتّصف به الشّخص حقيقة كألقاب أسماء تتكرّر كثيرا في صور متنوّعة، ومناسبات مختلفة حتّى يلتصق هذا الاسم بهذا الشّخص، كإطلاق صفة على الهزيل، على السّمين، أو استعمال ألفاظ أجنبيّة لزيادة الهزء، أو استعمال أسماء الرّذائل لمن يدّعون التمسّك بالفضائل.

كما ترتبط هذه السّخرية بالأحرف والمسمّيات، ترتبط أيضا بالمحيط، أي الجو الاجتماعي الّذي يفهمه السّامع أو القارئ.

د- السّخرية بالصّوت:

1 - نعمان محمد أمين طه، المرجع السّابق، ص: 37.

بتلوينه ورفعه، وخفضه وإعطاء نبرات خاصة معروفة غالبا ما يفهمها السّامع صفاتها التي لا يكمن أن تجسّد كتابة، ومن طرق السّخرية انفراج أسارير الوجه وتحريك العضلات أو بهزّ الرّأس، أو الكتفين أو بالغمز بالعين، وغيرها من الحركات الموحية والدالّة على السّخرية.

هـ- معالجة الشيء الحقير كأنّه عظيم:

وهو ما يعرف بالذّمّ بما يشبه المدح ونضرب مثلا على هذا بمخاطبة عالم يستهزئ بجاهل قائلا له: قل لي يا سيّدي الأستاذ، أو أخبرني أيّها العالم الجليل، أو مخاطبة القبيح بالقمر يغار منك، بعضهم يسمّي هذا بالتهكّم".[1]

عرّفه الحلبي والنويري بقولهما: "هو أن يقصد المتكلّم ذمّ إنسان فيأتي بألفاظ موجّهة ظاهرها المدح وباطنها القدح، فيوهم أنّه يمدحه وهو يهجوه"[2].

و- معالجة الشّيء العظيم كأنّه حقير:

مثل التّشبيه الّذي شبّهه هيتلر، إذ شبّه أماكن العبادة المسيحية بمصرف يذهب إليه النّاس، ليدفعوا شيئا أو يأخذوا منه، ومن أنواعه أيضا:

1- نعمان محمد أمين طه، المرجع السّابق، ص: 38.

2 - الجوهري، المصدر السّابق، ص: 624.

تجاهل العارف أو التباله: وهي طريقة أثرت عن سقراط (469ق-م) كسؤال الأب لابنه الرّاسب في الامتحان، وهو يعلم برسوبه أنجحت في الامتحان؟".[1]

التصوير المبالغ فيه (الكاريكاتوري): وهو أن تضع الشخصية في صورة هزلية مضحكة، وتبالغ في تصوير عضو من أعضاء الجسم، إلى حدّ التشويه، ويخصّ بذلك أعضاء الجسم، وملامح الوجه وخاصة الأنف الذي يثير الضّحك.

5- السّخرية في قصص السّعيد بوطاجين:

قصص السّعيد بوطاجين اتّخذت أسلوبا ساخرا كطابع مميّز لها، فقد تستوقفنا في الكثير من الأحيان مقاطع عديدة تثير فينا حالات إضحاك متفاوتة، وذلك بفضل الواقع الذي تشكّلت منه أحداث ووقائع قصصه، فهي تنطلق من الواقع الحقيقي المعاش بتحدّياته وتناقضاته، فقد أنشأ قصصه لنقد المجتمع انطلاقا من الشّعب وصولا إلى السّلطة، بما في ذلك عاداته وتقاليده، فهي تهتم بالإنسان وتعنى به.

لا يخفى على القارئ للمجموعات القصصية أنّها تحمل في طيّاتها أمورا خمسة، اعتمدها القاصّ في نقد المجتمع، منها ما هو اجتماعي، ومنها ما هو جسماني، ومنها ما يرتبط بالجانب الثّقافي، والنّفسي، كما أنه تطرّق إلى الظّروف المعيشية التي تحيط بالمثقّف وخاصّة ما يتعلّق بالمعاناة.

1 - نعمان محمد أمين طه، المرجع السّابق، ص: 40.

وعليه يمكننا أن نميّز خمسة أنواع مختلفة للسّخرية البوطاجينية، وهي كالآتي:

الجسمانية، الثّقافية، السّياسية والنّفسية، والسّخرية من اللّغة.

أ- السّخرية الجسمانية:

ركّز السّعيد بوطاجين على السّخرية الجسمانية، فالقارئ يستشفّ هذا من خلال نواح متعدّدة، وشخصيات مختلفة، لأنّها تهتم بالمجتمع، ولهذا كانت الأعضاء الجسمانية وسيلة سلسة لتمرير رسالته السّاخرة، التي تعتمد في أساسها على الفم والأنف والشّوارب، وركّز أيضا على السّمنة الّتي لا تنفكّ تظهر نتوء البطن، كما أنّه لا يهمل الهيئة العامة للشّخصية.

ففي سخريته من الهيئة العامة في قصّة (اعترافات عبد الله اليتيم)، في ما حدث لي غدا، نجده يركّز على ضخامة جثّة القاضي، فيجعل منها مصدر تهكّم، إذ يقول: "قطعة لحم تنسحب في هدوء ووقار من حثالة الفكر الّذي لا يحتوي على مثقال ذرّة من الإحساس"[1].

القاصّ في هذا المقام يربط ضخامة الجثّة بفقدان الإحساس، وعدم الشّعور بالأبرياء والضعفاء من مجتمعه، ثمّ يتعمق في سخريته من شخص القاضي، وهذه المرّة يشبّهه بامرأة حامل في شهرها التاسع فيقول: "كان بدينا لا يختلف عن امرأة في

1 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المرجع السّابق، ص: 08.

شهرها التاسع."[1] ويقول كذلك: "كان جاحظ البطن ناتئ الخدّين"[2]، ويواصل سخريته منه ليصفه بالفيل هذه المرّة فيقول: "لا يختلف عن فيل أصلع شاسع متّكئ على كرسيّ عريض أنيق برّاق"[3].

لم ينس بوطاجين بعض الأشخاص الّذين قاموا بظلم عبد الله اليتيم، حيث يسخر من ضخامة أجسامهم عندما داهموا بيته، إذ يقول: "كانوا مثل كتل من الصّقيع تجدف بالخلق والنعيم قدّيسين شدادا غلاظا."[4]

أمّا في قصّة (السيّد صفر فاصل خمسة)، فنجده يسخر من أحد المسؤولين فيصوّره في أبشع صورة إذ يقول: "كان منظره لا يختلف عن مسودّة لتلميذ في السّنة الأولى ابتدائي"[5]، والمسؤولية تكليف وليست تشريفا، وهذا المسؤول ليس أهلا لهذه المسؤولية، ولم يوفها حقّها.

ينقل بوطاجين سخريته في قصّة الوسواس الخنّاس من (وفاة الرجل الميت) يقول: "بطن فاتئ... ولم يكن بدينا بما فيه الكفاية"[6]، يواصل القاصّ السّخرية من المسؤولين الذين لا يعملون لإرضاء الشّعب وإنّما لإشباع بطونهم.

---

1 – السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 13.

2 – السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 16.

3 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 20.

4 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 13.

5 – السّعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 26.

6 – السّعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، المصدر السّابق، ص: 15.

لا يهمل السّعيد بوطاجين الظّروف الّتي أثّرت على شخصياته، وعلى منظرهم وهيئتهم العامة، فيقول عن عبد الوالو: "تابع بعدما سوّى رباط العنق الذي صنعه من ورق الجرائد."[1]، فالظّروف المعيشيّة السيّئة الّتي جعلت الشّعب يعاني، فلم يجد سوى جريدة ليستعملها كربطة عنق.

وفي موضع آخر أراد أن يظهر الشّخصية المثقّفة في قالب ساخر، فتهكّم من ظروفه التي يعاني منها حتى المثقف لم يسلم من هؤلاء الطغاة الذين يحاولون كبح المثقّفين، وتكميم أفواههم كي لا تصل الصّحوة إلى العامة، فيقول:" حتى هيئتي بدت مؤسفة وغير صالحة للفن، واعتقدت أنّي برمجت لأكون قردا."[2]

أمّا في قصّة هكذا تحدّثت وازنة، فنجده يسخر من المسؤول الّذي قصدته الخالة وازنة لأجل خدمة يقول: " لم يتغيّر، فقط سترته التحمت بالقميص، اعوجّت كثيرا، وانقرضت ياقتها..."[3].

سخرية بوطاجين من الهيئة العامّة للمسؤولين، وضخامة أجسامهم ما هي إلا إبراز أثر انعدام المسؤولية الّتي أوصلتهم إلى إهمالهم وتهميشهم للمجتمع، ممّا انعكس سلبا على أجسامهم وهيئتهم.

1 – السعيد بوطاجين، " وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 38.

2 – السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 99.

3 – السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 126.

ب- الفم والشّارب:

يصوّر بوطاجين الحكّام والمسؤولين في سخريته منهم، حيث يقوم بنعتهم بالعديد من الصّفات فيقول: "مع مطلع كلّ مناسبة يذهبون رفقة شواربهم الذّميمة ليضعوا أكاليل على قبور الموتى ليفسدوا راحتهم، وعندما يعودون ينصبون مشانق للأحياء."[1]، يهزأ القاصّ من المسؤولين الّذين يتكلّفون زيارة الموتى لا رغبا، ولا رهبا وإنّما لإفساد راحتهم عليهم وهو دليل على نفاقهم.

أمّا في وصفه لأحمد الكافر في (سيجارة أحمد كافر)، وهو يتذكّر الماضي ومغامرته مع معلّمه، يقول: "جرح من أنفه وانتفخت شفتاه المنتفختان طبيعيّا."[2] فيصف شفاه أحمد المنتفخة في أصلها ولما جرح زادت انتفاخا.

أمّا مدير الخير في (وفاة الرّجل الميت) لم يسلم من سخرية بوطاجين الّذي يقول فيه: "شوارب فرّت من العصر الإنكشاري "[3]، فمدير الخير وجب أن يسعى لكلّ عمل خيري يساعد به المواطن، أما مدير الخير هذا فهو لا يساعد إلّا نفسه كما أنّه يحتقر المواطن الضّعيف.

1 – السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 48.

2 – السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 136.

3 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 18.

وفي تذمّره من أحد المسؤولين أصحاب المكاتب في الجامعة الّذين قصدتهم الخالة وازنة لخدمة تخصّها يقول:" وإذ بحث بالمرثية اختفى أدبار التعاليم وفتح جهاز النتانة."[1]، هذا عندما سألها عمّا تريد، ويقول كذلك عن الشّخص نفسه: "كانت شواربه الهتلرية معلّقة تحت أنفه مثل بقعة حبر سوداء منفوشة ضجرة."[2]، وهذا المسؤول لم يختلف عمّا قبله، فكلّما قصدته وازنة بطلب يخصّها إلّا وقام بالتحجّج والكذب عليها حتى لا يقوم بعمله المكلّف به، وهو تسيير أمور الرّعية لا تعطيبها.

إنّ بوطاجين يصوّر هؤلاء المتغطرسين في قالب ساخر، ممّا يجعل القارئ يضحك ويتعجّب في الوقت نفسه من التمثيل الذي وضعه لهذه الشّخصية.

ركّز بوطاجين على الملامح في سخريته، وجعلها مادّة خصبة لأنّ الملامح الظّاهرة وخاصّة منها الفم والشّارب عادة ما تكون مضحكة، وبالأخصّ عندما تكون حلاقة الشّارب غير مألوفة، أمّا الفم كلّما كبرت الشّفاه زاد قبح الوجه وزادت السّخرية من صاحبه، لذا كان الفم والشّارب الرّكيزة الأساسية لإظهار مدى قبح المسؤولين.

ج- أعضاء الجسم:

1 السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 156.

2 السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 164.

لم يتطرّق بوطاجين لكافّة أعضاء الجسم، وإنّما اقتصر على البعض منها ورغم قلّتها في المجموعتين القصصيتين (وفاة الرّجل الميت، وما حدث لي غدا) نذكر منها:

ففي سخريته من الشّرطي الّذي يسأل الجميع عمّا يحدث، في (الوسواس الخنّاس)، يقول: "ماذا تعملون هنا؟ ما هذه البلبلة؟ وحكّ أنفه المبطط."[1]، لأنّه يتوجّب على الشّرطي معرفة الأحداث قبل النّاس، لأنّه يمثّل القانون بينما هذا الشّرطي هو آخر من يعلم، أو ربما لن يعلم بما يحصل بتاتا.

وفي (مذكّرات حائط قديم) يسخر من أنف جدّته الّتي سألته عن سبب نواح الطائر، فهي لم تستشره من قبل فيقول: "...استغفرت وبذيل ثوبها مسحت أنفها العجوز الذي شاخ قبل الأوان."[2]

أمّا في (هكذا تحدّثت وازنة)، يهزأ من ظروف وازنة المزرية الّتي خلّفت لها الألم والوجع، يقول: "في منحدر الجامعة كنت تتحببين وصهيل الوجع ينبثق من خصرك النّاحل كخصر نملة."[3]

د- السّخرية الاجتماعية:

1 - السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، المصدر السّابق، ص: 11.

2 - السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 59.

3 - السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 121.

تنطلق قصص السّعيد بوطاجين من الواقع ومظاهره كما سبق وأشرنا إلى ذلك فالحياة الاجتماعية جزء لا يتجزّأ منه، لأنّها تكشف على الدّوام عن أوجه المفارقة والتناقض، طالما ثمّة صراع يغذّيه التّنافس من أجل البقاء، والظّفر بفرص العيش في واقع يسيطر فيه القويّ على الضّعيف، وتغيب فيه شمس الحقّ فتغدو الحياة تملّقا وزيفا يكثر فيها المفسدون ويقلّ فيها الصّالحون والمصلحون.

وما يميّز الكتابات البوطاجينية أنّها قاسية اللّذع، بالغة الأثر لا سيما حين يتّصل بالأشخاص، وبمشاهد الحياة العكرة التي تطبع أحوالنا وتحيط ببيئتنا."[1]

لذلك فهو يسخر من الواقع المعيش، ومن الظّروف الصّعبة الّتي يعيشها الإنسان في ظلّ الفقر والحرمان، ويسخر من المتسبّبين في ذلك، كما يسخر من الشّعب ومن الكلّ إن اضطرّته الظّروف لذلك، وهذا ما يجعلنا نقسّم السّخرية الاجتماعية إلى قسمين:

الأول يتعلّق بسخريته وتهكّمه من الشّعب كلّه، وأهل المدن خاصّة.

والثّاني نخصّ به سخريته من الواقع المعيش، ومن عدم تقدير الإنسان كنتيجة حتميّة للأولى، ليصل في الأخير إلى السّخرية من الأمّة ككلّ.

هـ- السّخرية من الشّعب وأهل المدن والقرى:

1 - مجموعة من الأساتذة والباحثين، النصّ والظّلال، فعاليات الندوة التكريمية حول الدّكتور السّعيد بوطاجين، جوان 2009، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتوزيع، مدوحة (تيزي وزو)، ص: 11.

بوطاجين يشمئزّ من مجتمع تسوده الكآبة، وتطغى عليه حالة من التعفّن الّذي يظهر على جهاز العدالة، في (ما حدث لي غدا) وبالذّات في خطيئة عبد الله اليتيم حيث تقوم العدالة بمصادرة حقوق النّاس بكلّ عبث واستهتار، واتّخاذ القرارات تحت سلطة منطق الجبن، الّذي لا علاقة له بأبسط متطلّبات الفهم والرّؤية، كلّ هذا وذاك يجري في مدينة يحكمها منطق الخضوع والخنوع، وهو وضع يبعث في حقيقته إلى الامتعاض واليأس، لما فيه من اختلال في الموازين، والقيم وتشويه لحقائق الأمور وتحريف لمسمّياتها.

القصّة تجسّد عبد الله اليتيم الإنسان المثقّف الّذي يمتلك رؤية مشرقة عن الحياة والوجود، يصطدم بالقوة المسيطرة قوة الفساد والظلم والتي يمثّلها القاضي، كما يصطدم كذلك بموقف الشّعب.

المهم هنا هو موقف المجتمع الذي لا يعني غير الشّعب، وهو موقف يكشف عن التواطؤ والخنوع والاستسلام لمنطق الجشع والظلم"[1]، فيفاجأ عبد الله اليتيم لهذه الأبواق التي تناصر القاضي رغم ظلمه، وهذا ما تؤدّيه عبارة (يحيا العدل)، إذ يقول القاصّ على لسان الراوي: "وقبل أن يساق إلى حيث لا يدري أحد سمع النّاس

1 – مجموعة من الأساتذة والباحثين، المرجع السّابق، ص: 185.

يردّدون بأصوات عالية سمعتها الحجارة: "يحيا العدل... يحيا العدل، المجد والخلود للسّلطان."[1]

سخط القاصّ من شعب يسوده الجهل والخمول الفكري، وهذا واضح في ترديدهم لعبارة يحيا العدل وهي صورة يطبعها العبث، تفتقر لأدنى مقوّمات الاجتماعية، مقولته على مقاس من يمثّلونها في مجتمع تتقاسمه الأرواح المستبدّة ضميره الجمعي أكثر قساوة من الحجارة في مجتمع أفراده صمّ بكم لا يفقهون". صورة تقشعرّ لها الأبدان، لكنّها حقيقة أراد أن يعبّر عنها القاصّ بنوع من الكوميديا السّوداء."[2]

في نفس المجموعة، وفي قصّة (وحي من وجهة اليأس) يسخر من أهل المدينة الّذين لا رأي لهم ولا إحساس يعيشون عبثا وكأنّهم أقمشة متحرّكة، لهذا فهو متذمّر متعب من الدّنيا إذ يقول: "كم هو ممتع أن لا تجد ما لا يرضيك في شوارع خاصة بالثّرثرة وقطع القماش المتحرّكة."[3]

1 – السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 20.

2 – مجموعة من الأساتذة والباحثين، المرجع السّابق، ص: 185.

3 – السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 85.

هذا ما جعله يكره البشر ليس بما فيه الكفاية، لأنّه لم يشف غليله حيث يقول: "سأعترف بأنّي لم أمقت هذه العجينة البشرية بما فيه الكفاية، وأنّي موشك على فقدان طاقة الحبّ في مدينة لا تسمع إلى خترفة نائم."[1]

الضّعف والاستسلام وانعدام الإحساس، كلّ هذا من شأنه أن يدعو القاصّ إلى كراهية هذا النّوع من البشر، ليعمّم كراهيته على الجميع، لكلّ سلالة البشر، فيقول في (اعترافات راوية غير مهذّب): "ليس بمقدور أحد إصلاح العطب، الخلل في السّلالة كلّها التي عقدت صفقة مع العوج العام."[2]

وسبب آخر يبقي الكره في قلبه، لأنّه لم يصبح هناك أيّ اعتبار للصّديق والزّميل والأب والجار، الأخ أو الشّرطي، لأنّهم كلّهم أصبحوا متآمرين، الكلّ أصبح يجري وراء مصالحه حيث يقول: "في هذه المدن المشبوهة يتآمر عليك زميلك وأبوك وجارك وأخوك والشّرطي"[3] .

وبالرّغم من ذلك إلّا أنّه يأمل في النّهوض من جديد، بل ويدعو إليه عسى أن يطالب المجتمع بحقّه، لأنّه يقول في (الوسواس الخنّاس) من قصّة وفاة الرّجل

1 – السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 88.

2 – السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 102.

3 – السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 116.

الميت: "انهضوا يا بؤساء العهد المظلم، أيّها الجيل المعطوب بالوراثة، المسكين بالوراثة، المتّهم بالوراثة... أيّها الفقراء والعراة... وذوو المعدّات اليابسة."[1]

و- سخريته من واقع وظروف المعيشة:

في أغلب قصصه يركّز بوطاجين على الظّروف الّتي يعاني منها سكّان المدينة، إذ أنّ الفقر هو الموضوع الأساسي في ذلك، حيث يقول في (أعياد الخسارة) من قصّة ما حدث لي غدا: "أصبح سعر الشّاة أغلى من سعر صاحبها"[2].

يهزأ أيضا من ظروف الفقر التي جعلت من يعقوب يكره ويمقت المناسبات فيقول: "كان العيد سيّدا متعجرفا يتظاهر بالتّقوى، يدخل الديّار قسرًا ويهتك أعراض الفقراء طالبا الفدية يعرّي البئر المغطاة، وإلى الفقر تضاف المذلّة ومع انكسار العمر تعلّم يعقوب كيف يمقت المناسبات."[3]

يعقوب رجل يعاني من ويلات الفقر، ممّا جعله يكره كلّ المناسبات "هو أب لسبعة والثامن في الطّريق بعد شهر سيصل، بابا حليب، بابا سروال، بابا قلم، بابا

1 - السّعيد بوطاجين، "وفاة الرّجل الميّت"، المصدر السّابق، ص: 08.
2 - السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 40.
3 - السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 44.

كراس، بابا مريض، بابا حلوى... بانتظار وصول القانون من الهند أو الصين عملت في كلّ جهة"[1].

كما ينقل القاصّ في (جمعة شاعر محلّي) صورة اللّامبالاة وعدم الاكتراث بحقائق الأشياء في واقع مليء بالتناقضات."[2]

إذ يقول: "والعمل؟ لماذا العمّال الذين يعملون يموتون همّا، وأبناء الجبن والكسل يعيشون كالملوك والسّلاطين وأمراء الزنانير يولدون متقاعدين ولا يموتون مثلنا، نحن المعرّضون لكلّ أنواع الجنون النّاتج عن التّفكير، اليوم سأحيل نفسي إلى التّقاعد لأدرك بقيّة الحقائق بالكسل يا صديقي العزيز تقي نفسك شرّ الالتهابات الثّقافية وسرطان الدّماغ والقروح الشّعرية المختلفة وبه ترقى الأمم المتخلّفة المتأفّفة".[3]

ز- السّخرية الثّقافية:

إنّ الواقع الثّقافي مرتبط ارتباطا وثيقا بالواقع السّياسي، فقد ظلّ الواقع الثّقافي في الجزائر متخلّفا لتخلّف الأنظمة السّياسية الّتي كانت تحكمها، فكان الخواء الثّقافي

1 – السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 49.

2 – ينظر النصّ والظّلال، المرجع السّابق، ص: 190.

3 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 62.

والإرهاب الفكري، والقمع السّياسي وما يصاحب ذلك من اختلال في الموازين وسقوط القيم الاجتماعية، موضوعات لسخرية المجتمع"[1].

ومن أمثلة السّخرية الثّقافية نجد القاصّ يقول: "ينصب المبتدأ ويجرّ الخبر يرفع المفعول به ويجمع الأسماء بطريقة خاصّة جدّا إنّه من الكاذبون، كان مع اثنان في الحديقة وكان شعره مجعّد..."[2]، القاصّ في هذا المقام يبيّن موقف المتّهم عبد الله اليتيم، هو ذلك الإنسان المثقّف الّذي يمتلك رؤية مشرقة عن الحياة والوجود، وهو بما يمتلكه من هذه الصّفات المتفرّدة يصطدم بالقوّة المهيمنة، قوّة الفساد والاستبداد متمثّلة في شخصية القاضي"[3]، فالسّخرية في هذا الموضع أن يحكم القاضي على البطل، وهو أقلّ ثقافة منه كما أنّه يتلعثم ولا يستطيع نطق بعض الحروف نطقا سليما، والمعروف على القاضي أنه سليم اللّسان ويكون فصيحا، فيقول القاصّ: "أتشخغ منّي؟ اشمع ليشهد الحاضغون على إفكه ومغاوغته، هذا الشيد يظن أننا أغبياء لا نفقه شيئا"[4].

1 – عبد الرّحمن محمد محمود الجبوري، السّخرية في شعر البردوني، المكتب الجامعي الحديث، جامعة كركوك العراق (ب، ط)، 211، ص: 43.

2 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 15.

3 – مجموعة من الأساتذة والباحثين، المرجع السّابق، ص: 185.

4 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 15.

شخصية أخرى لم تتحرّر من الواقع، ولا تستطيع التحرّر وهي شخصية الشّاعر، يقول القاصّ: "إذا كان الإنسان في الدّنيا بحاجة إلى الماء والكلأ والنّار فإنّه في مدينة مسوسة كهذه لا يستطيع أن يحيا دون رقابة وذلّ وشتائم"[1].

الشّاعر يعاني قلّة الاهتمام في مدينة كما سمّاها تعاني من سوس نخرها من الدّاخل، فتداعت لأنّها لا تقوم على قاعدة سليمة، ليقول في موضع آخر: "لأوّل مرّة شعرنا في مدينة تقدّس الجهل وتعبد المال أكثر من الله بأنّنا نشبه المواطنين قليلا."[2]

ويوضّح القاصّ قلّة الاهتمام بالإنسان المثقّف في قوله: "... وهناك مشكلة انعدام ملاعب كرة الأدب، والأدب الطّائر، وأدب السلة، وأدب اليد، وماراتون الشّعر العمودي، وتنس بحر الخفيف (أي النّحيل الجائع القادم من جنوب القارة السّمراء أو الحبشة مثلا)"[3].

انعدام الاهتمام بالمثقّفين جعل الشّاعر مهمّشا، وغير مرئي في بلاد يهتمّ فيها بالملاعب والرياضة فقط.

شخصية البطل في وحي من جهة اليأس، تحدّثنا هذه الشّخصية عن سبب اختياره للإبداع وابتعاده عن السياسة، لأن السياسي المحنك شخصية كاذبه، فيقول:

1 – السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 62.

2 – السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 63.

3 – السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 57.

"ولأنّي أمقت الاقتصاد والسّياسة، وعلم الكذب ويسقط ويعيش وما جاورهم، فقد فكّرت في عمل لتفادي الانتحار وانتهى بي الأمر أن اخترت الإبداع"[1].

شخصية الرّاوي في سيجارة أحمد الكافر، يصوّره القاصّ وهو يعيش في أزمة تمثّلت في عدم قدرته على أن يكون واقعيا، ومن ثمّ يفقد الإحساس في الحياة فيقول: "إنّ قمة الواقعية في عصرك تتمثّل في قدرتك على أن لا تكون واقعيا، والآن يبدأ الخيال في نسج أحداث لا تدري إن كنت عشتها أو متّها..."[2]

حين يسبّب العيش صراعا نفسيا داخليا فهو لا يستطيع أن يكون واقعيا، ولم يعد معجبا حتّى بكتاباته فيقول: "في المساء جلست على طاولتي وقرأت، لم أر طيلة حياتي كاتبا أحمق مثلك، كأنّك تفكّر بالنّخاع الشّوكي أو بالبصلة السّيسائية"[3].

أما البطل في تفاحة للسيد البوهيمي: يعاني الإهانة وقلّة الاهتمام، مرارة واقع لا يهتم بالقراءة، لهذا نلمحه يحسّ بلا جدوى الحياة وسط هذا الوضع إذ يقول وهو يخاطب نفسه:" أيها الأحمق! يا سليل الكتب الملعونة! ستتسرّب أيّامك بلا جدوى..."[4]

1 – السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 73.

2 – السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 113.

3 – السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 149.

4 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرّجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 97.

ويقول أيضا: "اللّعنة عليك وعلى كلّ تاريخك الحافل بالقراءات المعوقة، هل تذكر يا نور اللّيل؟ كلّ الصّفحات التي هتكت بصرك أضحت مجرّد خرافات..."[1]

لا شيء: البطل هو شخص متشائم يعاني الفقر والتّهميش، لأنّ أعماله لازالت مدفونة ولم تر النّور، وما يؤكّد ذلك قول القاصّ: "في أجوائي المعتمة تصارع الصّبر والعجز والشّهرة ومشاريعي الطّوفانية، مشاريع رافقتني أكثر من عشرة قرون ولم تر الشّمس"[2].

ويقول كذلك: "بقدمي اليمنى فتحت الخزانة الأثرية الّتي تصلح أن توضع في أحد المتاحف لصيانة التّراث الإنساني"[3].

من خلال ما سبق ذكره حول المضمون الثّقافي، يمكن القول أنّ بوطاجين استطاع أن يستثمر المثقّفين والمبدعين والظّروف المعيشية المزرية التي يعيشونها ويُقولِبَها في قضية أساسية محورية أراد معالجتها، وبطريقة ساخرة لينهض بالمستوى الثّقافي عامّة والأدب خاصّة عن طريق التحرّر من الرّقابة المفروضة على الشّعر وسائر الأنواع الأدبيّة الأخرى، ثمّ الاهتمام بالمثقّفين والمبدعين وانشغالاتهم.

ح- السّخرية السّياسية:

1 – السعيد بوطاجين، "وفاة الرّجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 98.

2 – السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 121.

3 – السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 121.

المعاناة لم تفارق قصص السّعيد بوطاجين، وخاصّة في فترة عاشتها الجزائر في العشرية السّوداء لهذا توحي بالواقع السّائد آنذاك، غلب عليها طابع السّخرية والهزء، وهي قصص أغلبها كتب في أواخر الثّمانينات أو التّسعينات، لم تروّج لأيّ فكرة أو مشروع سياسي أو اقتصادي، لهذا تأخّر ظهور بوطاجين كمبدع كما يرى العديد من الباحثين.

لقد صبّ بوطاجين جام غضبه على المسؤولين والحكّام والوزراء، لأنّهم السّبب في معاناة الرّجل البسيط، كما لم يستثن القوانين الخاضعين لها، لهذا كلّه ستكون محاولتنا في هذا العصر إبراز النّواحي الّتي من خلالها سخر بوطاجين وتهكّم فيها من الوضع السّياسي، ومن الحكّام والملوك والمسؤولين في تلك الفترة، وتأثير ذلك على الأمّة الجزائرية.

في سخريته من الملوك والمسؤولين، والوزراء يقول في (خطيئة عبد الله اليتيم) يقول القاصّ: "لا أريد مقدّمة، المقدّمات صورة خارجية لمادة المراوغة، إنّها تعكس عدم القدرة على مواجهة الضّعف، لتقل إنها من اختصاص المهرّجين والسّاسة والمزيّفين"[1]، هذا المقطع يتضمّن سخريته من السّاسة وضعفهم، ومن مراوغتهم يواصل السّخرية في قصّة (الشغربية)، فيقول على لسان الراوي: "لو قمت بتقييم البلدة لوضعت التبغ في المرتبة الأولى ثمّ الأرصفة ثمّ العناكب، وفي الأخير المرتبة

1 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السابق، ص: 16.

ما بعد الأخيرة الحكّام الآثمين..."[1]، ويواصل البطل مصرّحا عن شعوره ليعكس ما تختلج به نفسه، ويلمّح إلى بعض الأسباب التي جعلته ينتقد المسؤولين ويشمئزّ منهم، فيقول: "إني أحتقركم واحدا واحدا وحذائي أفضل منكم ومن أبنائكم الملوك بالوراثة."[2]

ويقول في مذكّرات الحائط القديم: "وفي مدينة الهذيان والطّمي والمواقف الهشّة تتناسل الأضرحة، يتوّج السّفلة ملوكا على صهوة التمرحل، يقطعون نبع الثّقة ويسرحون نحو نكران الأحبّة وحليب الأم."[3]، وهي سخرية واضحة من المسؤولين الذين نصّبوا أنفسهم وأولادهم أسيادا على الشعب، وقد نسوا أصولهم وأنكروها، كما تنكّروا لأحبّتهم وأوطانهم.

وفي أعياد الخسارة يسخر من قلّة اهتمام المسؤولين ليستنكر ذلك على لسان يعقوب وهو يحدّث نفسه: "أ يعقوب أيّها الخيط المنسي في صرّة، ماذا لو كنت مقبرة صغيرة، أو تمثالا في ساحة سيزورك الوزير والرأس، والرئيس والمرؤوس؟ لكنك مجرد عامل انطفأ."[4]، ويظهر القاصّ سخريته من المسؤول الذي يهمل أمور رعيّته ويهتمّ بما هو تافه وشكلي.

---

1 – السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 100.

2 – السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 101.

3 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 77.

4 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 45.

أمّا عن القمع والإجراءات التي يتبعها المسؤول ضدّ الأدمغة والمفكّرين، حيث يقول على لسان الراوي: "في الصّباح رفرف السلطان جفنيه وقرّر لكي نتفادى هجرة الأدمغة يجب بناء السّجون."[1]

أمّا في هكذا تحدّثت وازنة يقول: "منهم من اقترح تصدير الأدمغة الفائضة عن الحاجة ومن راح يتعذّب بالفارسية ومن رفض انتماءه لفصيلة الهراء، ومن اتّخذ الكسل ربّا، ومن دافع عن حزب العدم جلّ جلالته ومن أصبح ذيلا ملتزما"[2].

في ظلّ تلك السّياسات الّتي يفرضها الحكّام والمسؤولون، يصطدم القاصّ بواقع مرير متمثّل في الخضوع والخنوع واستسلام الشّعب، فلم يجد غير السّخرية مخرجا لهذا تناول السّياسي تناولا مضحكا ينمّ عن الضّحك والهزء، ويخرج من نفس غاضبة ساخطة على ما يحدث.

أراد بوطاجين أن يبرزه من خلال تركيزه على الظّروف الاجتماعية والسّياسية لأنّها تدنّت بالفعل في الجزائر خصوصا إثر انخفاض أسعار البترول منذ أوائل الثّمانينات إلى جانب استمرار احتكار قلّة من أصحاب السّلطة والقوّة والثروة، وتفيد بعض المعلومات والمعطيات أن أكثر من 20 مليار دولار من المال العام تمّ الاستيلاء عليها، أو أنفقت بشكل غير مشروع، كلّ ذلك عمّق الفوارق الاجتماعية

1 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السابق، ص: 45.

2 – السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 163.

والطّبقيّة وأدّى إلى التّدهور للأغلبية السّاحقة من النّاس، بما في ذلك الطّبقة الوسطى التي تراجعت إلى مستوى الطّبقات المسحوقة، والمهشّمة بسبب التّضخم وارتفاع الأسعار والبطالة وتدنّي الأجور، وانخفاض العملة ووصلت نسبة البطالة إلى أكثر من ثلاثين بالمائة(30) من مجموع القادرين على العمل، بلد يشكّل الشّباب تحت سنّ خمسة وعشرين عاما (25)، قرابة خمسة وسبعين بالمئة من سكّانه من دون بارقة أمل في إيجاد حلول ملموسة لأوضاعهم، حيث يعيش قرابة ثمان وعشرين بالمئة من عدد السّكّان تحت الفقر.

ط- السّخرية من اللّغة:

نجد لغة المجموعتين القصصيتين تشتملان على لغة متفرّدة، فتوظيف اللّغة عند السّعيد بوطاجين لها طابعها وميزتها الخاصة، "ذلك أن كثيرا من حالات الإضحاك في المجموعة ناتجة عن توظيف خاص للغة، كما يتجلى ذلك في الإجراءات القائمة على تعديل الرّوابط الزمنية، والتّوليف بين الدّلالات المتعارضة والانزياح والمحاكاة الخطابية"[1]، فاللّغة هنا تكسب حلّة جديدة، لتصبح موضعا للسخرية فتثير بذلك القارئ وتدفعه للضحك والهزء، من خلال خروجها عن المألوف.

1 - إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، منشورات السّهل، الجزائر العاصمة، 2009، ص: 143.

والسخرية من اللغة كثيرا ما نجده عند السّعيد بوطاجين، ومن ذلك قوله: "بالإسمنت والحجارة والعفوية يسدّون ينبوع الزّمن ويجهضونه"[1].

6-أساليب السّخرية في المجموعة القصصيّة:

أ. الاستفهام:

الاستفهام هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل"[2]، لإزالة اللّبس والإبهام عمّا يجهله الإنسان، وإيجاد الجواب الشّافي لسؤاله، كما هو نوع من الطّلب الإنشائي.

أصبحت حياة السّارد في قصّة (لا شيء)، صعبة في هذه المدينة بعدما سيطر عليها أصحاب الجاه، وتقوّت سلطة المال وتضاعفت، بينما أضحى يعيش حياة التّهميش، حتّى صوته لم يعد مسموعا، مما صعّب عليه التّأقلم مع وضع مزرٍ كهذا فيقول في هذا المقطع السّردي: "ماذا يستطيع رجل صغير بآراء رديئة؟"[3]، وهذا الاستفهام إنكاري لا يقصد منه طلب معرفة شيء مجهول بل يتضمّن صفات سلبية تلبّست بها ذات السّارد، وهي الرّداءة والحطّ من قدر المثقّف، ممّا جعله يكشف جانبا كبيرا من التّحقير الذّاتي، والنّظر للأنا نظرة دونية، فشعور كهذا ينتاب أيّ شخص

1 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السابق، ص: 114.

2 – عبد العزيز قليقلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1412، 1992م، ص:160.

3 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السابق، ص: 40.

أصابه الإحباط والإحساس بالمرارة، جرّاء ما يتعرض له من استخفاف وازدراء من قبل الآخر في أيّ وضع من الأوضاع، وبالتّالي فكلامه يتضمّن سخطا وتذمّرا اتجاه هؤلاء المتسلّطين، الّذين يسفّهون أقواله ويصفون آراءه بالرّداءة، لذلك فهو يبدو على قدر كبير من الوعي الفكري والثّقافي، ما تسبّب في تعطّل وظيفته الاجتماعية كعنصر فعّال في إطار الجماعة التي ينتمي إليها.

يأتي الاستفهام في موضع آخر، ليجسّد المعاناة التي يعيشها المواطن والاستغلال الجسدي وما يكابده من مرارة وتحسّر، حين يخاطب الرّاوي يعقوب (في قصّة أعياد الخسارة)، فيقول في مقطع سردي يصف فيه هذه المعاناة: "ماذا لو كنت مقبرة صغيرة أو تمثالا في ساحة؟ سيزورك الوزير والرأس والمرؤوس لكنّك مجرد عامل انطفأ"[1].

ب . التّعريض:

التّعريض من أشهر الأساليب البلاغية القديمة، وقولنا عرض لفلان وبه، إذا قال فيه قولا وهو يعيبه... والعرب تستعمله في كلامها كثيرا فتبلغ إرادتها بوجه هو ألطف وأحسن من الكشف والتصريح"[2].

1 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السابق، ص: 45.

2 – أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها، الدار العربية للدراسات، ج3، 2018، ص: 379–380.

وبالتّالي فالمعاناة التي لا تخلو من قصص السّعيد بوطاجين، لم تكن وليدة العدم، هي نتاج وضع متأزّم يعيشه في محيط ضيّق يوحي بالمرارة والغربة، لذلك تتزايد سخريّته وتعريضه بأصحاب الطّبقة الغنية، وهذا في صراع مع الأنا بين اقتراح الحلول ورفضها في الوقت نفسه، يقول القاص: "ملك من الملوك الأشاوس، ما رأيك يا حضرتي؟

-لا، السياسة جزء من النّفاق.

- وزير؟

- ومن سيمثّل الفقراء في مؤتمرهم؟

- مسؤول كبير؟

- هناك مهام لا يقدر أحد أن يقوم بها: التسكّع والتثاؤب وتعميم العمش.

- تاجر؟

- كلّ تاجر فاجر"[1].

الأنا الأولى في هذا المقام لا ترفض الوظائف المقترحة وحسب، بل تحمّلها قيّما سلبيّة كالنّفاق والفجور، مع أنّنا نعتبرها مهنا عادية كغيرها من المهن لتأخذ بذلك موقعا معاديا

1 - السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 114.

لا من السّياسيين والتّجّار بصفة عامّة، بل ممّن اتّخذوا ثراءهم حجّة للتسلّط على الفقير والتجبّر عليه، فكانوا بذلك سببا في وضعه المزري الّذي يعيشه.

ويأتي التّعريض في قصّة جمعة شاعر محلّي ليكشف عن مأساة المثقّف، وما يتجرّعه من ذلّ إزاء التّهميش الّذي يرافقه، فيقول القاصّ في هذا المقطع السّردي: "والعمل؟

لماذا أعمل؟ الذين يعملون بجد يموتون همّا....

قل لي: هل وجدت عمّالا مخلصين يعرفون الرّاحة؟

التجّار، ردّ بسخرية.

التّجارة ليست عملا، والتّاجر لصّ في جلد عامل."[1]

أصبح التّاجر والتّجارة عملا لسرقة الضّعيف، وليس كسبا للرّزق ومساعدة الفقير، فهنا تتبدّل القيم، وتتقلب الموازين، وتتخذ أهدافا نقيضة لما يجب أن تكون عليه من القيم المثلى.

ج المبالغة:

1 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 62.

يقصد بها الإفراط في الصّفة، وهي من محاسن الكلام والشّعر"[1]، وقد قال السّارد في أحد المقاطع: "طويت الجريدة ومسحت حذائي فاتّسخ وأضحت نظيفة برّاقة"[2] تستعمل الجريدة عادة للتّنظيف، لكنّ القاصّ بالغ في وصفها فحمّلها صفات لم تكن تحملها بالعادة، فصارت الجريدة تحمل هموم الأغنياء لا الفقراء، ولا تعكس الواقع الّذي يعيشه المظلوم، على حدّ قوله أتاها الوسخ من الكذب والزّيف الّذي تحمله في طيّاتها.

ويقول القاصّ في مقطع آخر في قصّة (ما حدث لي غدا): "للّيل واللّيل وأسرار المقابر الطائرة في طريق النّموّ، وللذّكريات الّتي لم تصل بعد""[3]، يشير القاصّ إلى التّعاسة الّتي يعيشها المرء كلّ يوم، توصل به إلى الهلاك لأنّ لا شيء ينمو أو يتطوّر في هذه المدينة سوى المقابر، فالقهر الّذي يتجرّعه سكّان المدينة يوصلهم إلى المقابر بسرعة.

وتأتي المبالغة في وصف المدينة في قصة (أزهار الملح)، حيث يقول القاص:" مدينتنا المفتوحة كفم تمساح تقتل الأحياء، وتبكي الموتى"[4]، هذه المدينة التي ضيقت على البطل وأصبحت تشكل خطرا عليه، لأنه أصبح فريسة داخل فم تمساح لا يرحم

1 – أحمد مطلوب، المرجع السّابق، ص: 582.
2 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 168.
3 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 86.
4 – السعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 115.

إذا فالبطل يعيش تعاسة وظلم كبيرين داخل هذه المدينة المظلمة، التي لم ترحم حتى الموتى.

ويقول في موضع آخر:" ويجب أن تعلموا يا سادة يا كرام أن الطين هو قطيع من رجال، لهم أذرع وأرجل وشوارب ولحى شبيهة بقنافذ، كما لا يخفى على مسامعكم أن هذا الطين سائر في طريق النمو، يدخن، ينام، يتثاءب، ويقول شبعت"[1]، جاءت المبالغة في هذا الموضع ساخرة من العربي السائر في طريق النمو لأنه لا ينتج شيئا، ولا يتقن سوى النوم، ويتفنن في التدخين والتثاؤب، القاص ينفس عن غضبه اتجاه الوضع العربي، الخامل الذي التصقت به صفة التكاسل و الخمول، وهو الأمر الذي ينتقده بشدة القاص ويدعوه إلى الصحوة والاستفادة من ثرواتهم المادية والبشرية.

د الأمر:

من أساليب الإنشاء الطّلبي الّتي تأتي عليها السّخرية الأمر، إذ يحتلّ مكانة بالغة في علم البيان، ما جعله يضفي جمالية ووضوحا كبيرين، حيث يعرّف بأنّه: "طلب حصول الفعل"[2]، "فنجده يدرّس من وجهة نظر البلاغة والأمر البلاغي أكثر من الأمر الحقيقي، كما يطالب عبد العزيز قليقلة بدراسته على سبيل الاستعلاء

1 – السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 107.

2 – عبد العزيز قليقلة، المرجع السّابق، ص: 150.

والإلزام معا، فإذا تحقّق هذان الشّرطان كان الأمر حقيقيا أمّا إذا غاب أحدهما يخرج الأمر عن معناه الحقيقي ويكون أمرا بلاغيا"[1].

وفي موضع آخر، يعرفه عبد العزيز عتيق تعريفا ليس ببعيد عن تعريف قليقلة من حيث المعنى مع التّفصيل فيه نوعاً ما، يقول: "هو طلب الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام، ويقصد بالاستعلاء أن ينظر الآمر لنفسه على أنّه أعلى منزلة ممّن يخاطبه أو يوجب الأمر إليه، سواء أكان أعلى منزلة منه في الواقع أم لا"[2] هنا نلحظ في الاستعلاء ما ينطبق على أسلوب السّخرية من ناحية التكبّر والزّعم بالمكانة المرتفعة أثناء الخطاب.

عرّف أيضا بأنّه "طلب فعل-غير كف-على وجه الاستعلاء".[3]

ونظرا لما يتركه هذا الأسلوب من جماليات، نجد السّعيد بوطاجين وظّفه بأسلوب ساخر، ففي قصّة (خطيئة عبد الله اليتيم)، يقول القاصّ: "قف يا عبد الله احتغم المحكمة"[4]، يسخر بوطاجين من القاضي الظالم الذي يتسلّط على البطل، بعد أن ألصقت إليه تهمة باطلة، ويواصل القاصّ في إبراز شخصية القاضي المتغطرس

1 – عبد العزيز قليقلة، المرجع السّابق، ص: 150-151.

2 – عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم المعاني، دار النهضة العربية، ط1، 2009، ص: 75.

3 – شعيب بن أحمد بن محمد عبد الرحمان الغزالي، أساليب السّخرية في البلاغة العربية دراسة تحليلية تطبيقية، رسالة علمية مقدّمة لنيل درجة الماجستير، تخصّص بلاغة ونقد، جامعة أمّ القرى، المملكة العربية السّعودية، إشراف عبد العظيم ابراهيم المطعني، 1414 هـ، ص: 103.

4 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 8.

فيقول في سخرية: "إذن سأشغع في قغاءة الغسالة عكّر القاضي صفوه، ثمّ أردف: افتحوا آذانكم جيّدا، إنّها عبغة لمن يعتبغ، ها هو مضمون الغشالة التي كان يخفيها أحيل الكلمة إلى كاتبتي لتقغأ ما جاء فيها"[1]، فينتقل إلى تخويف الحضور، بأن لا يسيروا في طريق عبد الله اليتيم، وسيكون الرّدع هو الطريقة الوحيدة لكلّ من سوّلت له نفسه اتّباع نهج عبد الله.

وفي سياق آخر يأتي الأمر ليبيّن تعجرف السّلطة وظلمها ومدى تكميمها للأفواه، يقول القاص في هذا المقطع: "هل قتلتم السّلطان؟ تساءل الشّرطي بلهجة متعجرفة. وتحسّس مسدّسه.

"خلّه يبني ويعلي ويغني وجناحه يردّ عليه" أجاب شاب مرشح للقبر".[2]

من الملاحظ أنّ السّلطة بلغت كلّ حدود الطغيان، فيأتي القاصّ ليعبّر عن ذلك بطريقة ساخرة عن استعلاء السلطة، وقمعها لكلّ من يعبّر عن آرائه بصراحة ووضوح ليصبح عبرة لمن يعتبر، فوصفه القاصّ بالشّابّ المرشّح للقبر.

هـ النهي:

1 – السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 13.

2 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرّجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 14.

ويعدّ من الصّيغ البلاغية في اللّغة العربية، "وهو طلب الكفّ عن الفعل استعلاء".[1]

فزخرت المجموعة القصصية بهذا الأسلوب، ولكن اختلف كالسّخرية والتهكّم والتحقير، وقد يكون للنصيحة، يقول القاص: "... في الصباح قل: مساء الحلوف في المساء قل: إلى القحط في فرصة أخرى إن شاء الطوفان، وعندما تهجو أحد لا تقل له أنت بغل، قل له أنت مسؤول مطبوخ عندنا، لا تقل ديموقراطية وإنما ديموعربية"[2].

جاء النهي في هذا المقام للدلالة على السخرية من المسؤول الذي أصبح منحطا في نظر المجمع، ولم تعد له تلك المكانة التي كان يحتلها في قلب وفكر المواطن، كما أنه يحتقر الديموقراطية التي أصبحت شعارا وكلاما يلفظ ولكنه لا يتحقق على أرض الواقع.

وفي موضع آخر نجده يقول:" لا تحاول استرجاع زمان العاصمة التي وجدتك ضالا فآوتك هنالك غنيت وموسقت"[3]، جاء النهي ليسخر ويعبر عن معاناة البطل الذي لم يجد مأوى يحميه من البرد فالقاص يدعو البطل وحيد بعدم تذكره لموطن الغربة الذي كان فيه معززا مكرما لا تعرف المعاناة طريقا إليه، أما في بلده يعتبر

1 – شعيب بن أحمد بن محمد عبد الرحمن الغزالي، المرجع السّابق، ص: 122.

2 –السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السابق، ص: 26.

3 –السعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السابق، ص: 118.

غريبا ومهمشا، فإنه يلاقي عدم الاهتمام من المجتمع و من طرف المسؤول الفاشل الذي لا يهمه سوى إشباع رغباته.

أما في قصة سيجارة أحمد الكافر نجد البطل يسخر من أبيه بأسلوب النهي حين أضحى يكررها على مسامعه، ولم يعمل بها هو ويمليها عليه رغم أنه كان صغير السن، ولم يتلق الرعاية والحب والعطف من أبيه، ولا معلمه ولا حتى جيرانه الجميع يحتقرونه ويعاقبونه لأتفه الأسباب، مما جعله ساخطا على الكل وبخاصه أبيه الذي لم يربيه تربية صالحا، بل مجرد كلمات كان يتلقاها منه حيث يقول القاص في هذا الشأن:" وأنت يا أبي كيف حالك؟ كيف حال الأسئلة المملة التي ما فتئت تمطرني بها؟ وتلك النصائح؟ لا تدخن، لا تسكر، لا تتأخر، كن رجلا، لا تعاشر النساء، لا تمش مع أبناء الحرام... أما زلت محتفظا بأسراب الـ "لا"؟ وأكياس الـ "حرام"؟"[1].

ويقول في قصة (عبد الله اليتيم) القاضي يخاطب عبد الله:" لا تدخلوا بيوتا غيغ بيوتكم حتى تشتأنشوا وتشلوا على أهلها؟" جمع القاص بين النهي والنصح والسخرية من القاضي الذي هو في أصله ليس عربيا، وقد هذه البلاد دون استئذان وقد خرج النصح عن فائدته الحقيقية، فهو أسلوب يفسد الذم.

و النّداء:

1 – السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السابق، ص: 128.

حقيقة النّداء هي إقبال المدعو على الدّاعي، بحرف نائب مناب (أدعو)[1].

وقد ورد النّداء في المجموعتين القصصيّتين، ليخرج عن معناه الحقيقي، ليبين القاص مدى الاحتقار الذي يفرضه المسؤول على رعيته، حتى صار يذل الفقراء ويدعوهم إلى اللهو والغناء ليصرفهم عن حقيقة واقعهم الأليم والوضع المزري الذي يعيشونه، كما أنه يحتقر الطبقة المثقفة كالشعراء ولا يعيرهم أي أهمية، كأنهم دمى يحركها كما يشاء، فجاء في قول القاصّ: "أيها المذلولون صفقوا وارقصوا معنا...ويا أيها الشعراء المنبوذون من دفاتر الراحة، الوقت وقتكم، حرروا ألسنتكم المرشحة للهباء، دو، ري، مي اتركوا كلماتكم تسقي العطب المقيم فينا، فا صوا لا سي"[2].

ويأتي النداء ليدل على سخرية البطل من المسؤول من جهة، ومن جهة أخرى ليبدي سخطه اتجاه المدينة، فيقول:" يا مدير الخير، أيها المائة كيلوغرام من اللحم في هذا الصباح الرمادي جئنا بحكاية صغيرة من حكايانا الفاسقة، لنثري معرض القهقهة، لنثبت أن مدينتنا شيء مضحك، وأنها لا تختلف عن لعنة إلهية في جلد أسد"[3]، القاص يستعمل النداء لغرض بلاغي معين وهو الذم وذلك بوصف المسؤول وسخريته منه، لأنه مسؤول لا عمل له سوى اللهو والعبث، وأصبحت أيامهم كلها

1 – شعيب بن أحمد بن محمد عبد الرحمان الغزالي، المرجع السّابق، ص: 127.

2 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 10.

3 – السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 26.

رمادية لا إشراقة فيها، والتحسر على هذه المدينة التي لا تختلف عن حكاية مضحكة، وأضحت لعنة إلهية.

ويأتي النداء في موضع آخر يقول القاص:" يا وطني المعروض كنجمة صبح في السوق

في العلب الليلية يبكون عليك

ويستكمل بعض الثوار رجولتهم ويهزون على الطبل والبوق

أولئك أعداءك يا وطني"[1]

يتأسف القاص على وطنه وما تعرض له من خيانة كبيرة لشرف الأمة التي حاربت من أجل مجدها، ولكن للأسف من يخونها هم أبناءها، بل هو الذي يعي أنه يحميها ويرفع رايتها، وبذلك الوطن لم يعد بتلك الأهمية البالغة، عندما أصبح سلعة معروضة للبيع، فالنداء في هذا المقام خرج عن معناه الأصلي ليعبر عن التأسف والحزن الشديد على حال الوطن المزري بعدما تعبت الرجال في تحريره أصبح يقدم طبقا من ذهب للأعداء.

ونجد النداء في قصة (أعياد الخسارة) التي تظهر بؤس يعقوب وحالة الفقر التي يعيشها فهو يتمنى أن يتصيد لأبنائه أضحية العيد، فيقول القاص:" في الأعوام

1 – السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 32.

الفائتة بهدلني العوز غدا أنتقم منهم، شاة سمينة تشبع كل الدشرة ....أين أنت أيها اللحم المشوي"[1]، النداء يخرج عن معناه الحقيقي ليدل على التمني، فيعقوب شخص قتله العوز وأشد ما يؤرقه هو العيد، وبخاصة الأضحية التي أغدت هاجسه الوحيد حتى أنه يراها في المنام، ليستيقظ من نومه ويتحسر على هذا الكابوس الذي تلذذ فيه بمذاق اللحم المشوي.

ز **الاقتباس والتّضمين:**

وهو لون من ألوان علم البديع في البلاغة العربيّة، "أن يتضمّن المتكلّم في كلامه على ألفاظ من القرآن الكريم، أو جملا توافق لفظ القرآن الكريم أو الشّعر أو النّثر"[2].

وإذا نظرنا إلى الاقتباس في مجموعتنا القصصيّة للسّعيد بوطاجين نجد أنّه أبدع في إيصالها إلى ذهن القارئ، إذ يقول في قصّة (الوسواس الخنّاس): "من المسجد العتيق تألّق صوت عذب ينادي الخطّائين والتوّابين إلى التعرّي والاعتراف بالعجز أمام شاعرية الخالق، سحر... سحر أجمّة وتلال من الجمال والحكمة: "أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت، وإلى السّماء كيف رفعت وإلى الجبال كيف نصبت

1 – السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 42.

2 – أيمن أمير عبد الغني، الكافي في البلاغة، البيان والبديع والمعاني، تق، رشدي طعيمة وآخرون، دار التوفيقية للتراث للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت)، (د.ط)، ص: 307.

وإلى الأرض كيف سطحت، فذكّر إنّما أنت مذكّر، لست عليهم بمسيطر..."[1]

فاقتبس القاصّ آيات من القرآن الكريم من سورة الغاشية، وذلك ليوضح أن السّلطة عملها هو خدمة الشّعب لا السّيطرة عليهم وظلمهم، كما نجده يقول: "وقد اعتاد النّعش الفسيح –وقاه الله من عيون كلّ حاسد إذا حسد– أن يركن إلى الهدوء"[2]، فهذا التّضمين جاء سخرية من المدينة التي تشبه نعشا، أو قبرا يحوي العديد من الموتى لأنّ مدينته صارت مكانا للرّذيلة والظّلم والتسلّط.

وفي قصّة (وحي من جهة اليأس)، يقول القاص:" لماذا لا تسأل المقبرة وتسيء إلي مجانا؟ كأنك تريد أكل أخيك حيا"[3]، لقد ضمن القاصّ الآية الكريمة ﴿ أَيُحِبُّ أَحَدُكُمْ أَن يَاكُلَ لَحْمَ أَخِيهِ مَيْتًا فَكَرِهْتُمُوهُ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ تَوَّابٌ رَّحِيمٌ ﴾[4] فالبطل أشدّ ما يزعجه في الدنيا هو الأحزاب والحكومات التي نهب وأكلت الأخضر واليابس، ولم تشفق على حال الفقراء الّذين سرقت حقوقهم، وأصواتهم، حتّى أجسادهم لم تصبح ملكا لهم.

1 – السّعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 26–27.

2 – بوطاجين السّعيد، المصدر نفسه، ص: 15.

3 – السّعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 69.

4 – القرآن الكريم، سورة الحجرات برواية ورش، الآية 12.

لقد وفّق القاصّ في تركيب هذا الاقتباس القرآني، والّذي أراد به تبيان قسوة الحياة، وتسلّطها على الفئة الضّعيفة والمهمّشة، وهذا ما يبرهن تشبّع القاصّ بالثّقافة الإسلامية.

ح **الاستعارة:**

من الأساليب الّتي تضفي جمالية على التّعبير، ولها مكانة كبيرة في علم البيان تعدّدت فيها تعريفاتها، فمنهم من يعرّفها بقوله: « الاستعارة من المجاز اللّغوي، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه، فعلاقتها المشابهة دائما وهي قسمان: تصريحية، وهي ما صرّح فيها بلفظ المشبّه به، مكنيّة وهي ما حذف فيها المشبّه به ورمز له بشيء من لوازمه".[1]

و كان للجرجاني نصيب في تعريفها فيقول: «ضرب من التّشبيه، ونمط من التّمثيل، والتّشبيه قياس، والقياس يجري فيما تعيه القلوب، وتدركه العقول، وتستفتى فيه الأفهام والأذهان لا الأسماع والآذان".[2]

1 – علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، البيان، المعاني، البديع، دار المعارف القاهرة، (د، ط)، (د، ت) ص: 77.

2 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط 1، 1988م، ص: 15.

يشير الجرجاني هنا إلى أنّ الاستعارة لا بدّ أن تستوعب قلبا وقالبا، أن تفهم بدقة وضمنيا، لا للاستماع سطحيا، كما يعرّفها القزويني كذلك بأنّها: "الضّرب الثّاني من المجاز: الاستعارة، وهي ما كانت علاقته تشبيه معناه، بما وضع له."[1]

ويعرّفها أيضا بأنّها «مجاز عقلي، بمعنى أنّ التّصرّف فيها في أمر عقلي لا لغوي لأنّها لا تطلق على المشبّه، إلّا بعد ادّعاء دخوله في جنس المشبّه به، لأنّ نقل الاسم وحده لو كان استعارة لكانت الأعلام المنقولة كـ "يزيد "، "ويشكر" استعارة وتعدّ الاستعارة أبلغ من الحقيقة لأنّه لا بلاغة في إطلاق الاسم المجرّد عاريا من معناه".[2]

نجد القاص قد وظف الاستعارة بأسلوب ساخر، ها هي ذي قصة (اعترافات راوية غير مهذب، من المجموعة القصصية ما حدث لي غدا تضرب لنا أفضل مثال، فيقول:" ويستفيق من غفوته طفلا مذعورا يلملم شتات ذاته، يحاول عبثا التخلص من أسراب الغربان التي ترفرف في مقلتيه بأجنحة استحم فيها القحط السنوي"[3]، لقد شبه القاص عيني البطل بالسماء، فحذف المشبه به (السماء)، وأبقى على قرينة تدل عليه (ترفرف) على سبيل الاستعارة المكنية، يسخر السعيد بوطاجين

1 – جلال الدين محمد بن عبد الرحمان بن عمر بن أحمد بن محمد الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003م، ص: 212.

2 – جلال الدين محمد بن عبد الرحمان بن عمر بن أحمد بن محمد الخطيب القزويني، المرجع نفسه، ص: 216.

3 – السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السابق، ص: 117.

من الحال التي يعيشها البطل، التي أصبحت متعبة إلى حد أن وضعه البائس أصبح يرافقه حتى في النوم واليقظة.

أما في قصة (الوسواس الخناس) من المجموعة القصصية وفاة الرجل الميت يوظف القاص الاستعارة فيقول:" أنا عبد الوالو المسكين الذي اتهم في أوروبا لأنه عربي، وهدّم في بلاد خير أمة أخرجت للناس لأنه يمقت السير على بطنه."[1]، ففي هذه العبارات شبه القاص الإنسان بالزواحف التي تزحف على بطنها، فحذف المشبه به وهو الزواحف وأبقى على قرينة تدل عليه(أزحف) على سبيل الاستعارة المكنية وتتجلى السخرية في أن القاص يرفض أن يكون عبدا ذليلا عند المسؤول، أو الزعيم مثل سائر سكان المدينة العمياء.

وفي موضع آخر نجد الاستعارة حاضرة في قصة (الشغربية) فيقول:" غير أن ما قززني هو غيابي المستمر عن ماهية الأنا المتخثرة، إذ كيف قبلت العيش في قمامة مدة ثلاثين حماقة ولم أضيع صوابي وبعض أعضائي على الأقل"[2]، شبه القاص المدينة بالقمامة، فحذف المشبه به وهي المدينة وأبقى على قرينة تدل عليها(العيش) على سبيل الاستعارة المكنية، وتكمن السخرية في إظهار مدى تعاسة البطل الذي تقزز من هاته المدينة الموبوءة.

1 – السعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 39.

2 – السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 93.

ونجد أيضا استعارة مكنية في قول القاص:" بين الكأس والكأس تنبت القرارات والأمجاد ويصبح طارق بن زياد غلاما يسقي القادة الأشاوس الذين نسجوا الحضارة والصمت ودشنوا مقاهي المثقفين المملوئين بالنظريات الصاخبة"[1]، شبه القاص القرارات بالنبات فحذف المشبه به(النبات) وترك قرينة دالة عليه (تنبت)، أراد القاص أن يظهر مدى تفاهة الحكام بأسلوب ساخر متهكم، فقراراتهم لا تنبت عن وعي وعمق تفكير، وإنما تنبت بعد سكرهم وغيابهم عن الوعي، كما أن تفكيرهم لا يعدو أن يكون كلام مقاهي.

ط التّكرار:

يعدّ التّكرار من الأساليب المهمّة التي يُعتمد عليها أثناء التحليل حيث تعدّدت تعريفاته، فيعرّفه ابن الأثير "وبأنه دلالة اللّفظ على المعنى مردّدا، ويذكر بأنه يشتبه على أكثر الناس بالإطناب مرة، وبالتطويل أخرى، ويؤكّد على دقّته قائلا: " اعلم أن هذا النّوع من مقاتل علم البيان وهو دقيق المأخذ".[2]

كما يسعى للتّدقيق فيه فيقسّمه إلى قسمين "مفيد وغير مفيد مفصّلا في ذلك بأن المفيد من التكرير يأتي في الكلام تأكيدا له وتشييدا من أمره، وهو الّذي يأتي

1 – السعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 44.

2– بهاء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تق، تع، أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، القسم الثالث دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، (د، ط)، (د، ت)، ص: 3.

لمعنى، كما يكون للعناية بالشّيء الّذي كرّرت فيه كلامك، أمّا غير المفيد، لا يأتي في الكلام إلّا عيا من غير حاجة إليه".[1]

ومن هنا فإن التّكرار ليس دائما مفيدا داخل السّياق، قد يكون إطنابا وكلاما لا طائل منه يؤدّي إلى ملل القارئ، فيجد نفسه يدور في حلقة واحدة، كما قد يكون ذا فائدة، فيركّز على فكرة معيّنة، تجعل القارئ يستند عليها، وتكون له بمثابة المفتاح للوصول إلى فكرة أساسية من النص.

نجد الجاحظ تطرّق إلى التّكرار أيضا مؤكّدا على ضرورة الإفادة "فيرى أنّ التّكرار لا بدّ أن يكون لفائدة وإلّا كان عيا وتفاهة، فلا بدّ من وجود زيادة معنوية وراء زيادة المبنى يقصد بها المتكلّم من تكراره، وإلّا كان كلامه خارجا عن نطاق البلاغة والبيان، داخلا في باب الحشو والضّعف والعي".[2]

على غرار ابن الأثير الذي يشترط الدقّة في التّكرار، نجد الجاحظ يركّز على ضرورة الفائدة فيه، والّتي تؤدّي بدورها إلى الزيادة في المعنى على غرار المبنى وبغيابها (الفائدة) يكون الكلام مجرّد حشو وزيادة.

كان للتكرار مكان كباقي الأساليب في المجموعتين القصصيتين، غير أن استعمالها لم وظف بنبرة ساخرة ففي قصة(مذكرات الحائط القديم) يقول القاص:"

1 – بهاء الدين ابن الأثير، المرجع السّابق، ص: 4.

2 – شعيب بن أحمد بن محمد عبد الرحمان الغزالي، المرجع السّابق، ص: 13.

ياكوخ القصب ياكوخ القصب جدار يا جدار، اصغ ياكوخ القصب وتفكر ياجدار"[1] جاء التكرار ليدفع بالبطل إلى التذكر، فهذا الجدار كان شاهدا على سنوات طفولته المفعمة بالحيوية والفرح، وخاصة وجود جدته التي أعطت لحياته طعما خاصة ولونا بديعا من خلال الحكايات التي كانت تسردها له، فهو يسخر من حاضره الذي أصبح ككوخ مهترئ.

كما نجده في موضع آخر يؤكد على فكرة معينة لتوضيحها، ومحل السخرية وهو أن القاص مشرد في الطريق لم يجد مأوى إلى أن العالم لم يتركه وشأنه، بل مازال يكن له الكره، مازال يرى منهم الخبث والنجاسة والإهمال، وتركيز القاص على هذه الكلمة وتكراره لها يعتبر اندهاشا فالقاص فالبطل لم يصدق أن الناس تحسده الطريق والنوم فيها، يقول القاص:" في طريق وإلى الطريق، شاهدت آثار ابتسامتك ذاهبة إلى الحضانة قوافل أيتام تشبثت بك منذ القدم، وها أنت في مدينة تتغذى بالنعاس و تتوضأ بالدم، رأسك مملوء بالفوضى وأنت تفتش عن علامات خصوصية ليومك" [2].

نجد التكرار كذلك في قصة(خطيئة عبد الله اليتيم)، تتكلم عن ظلم وحقد دفين للبطل الذي اتهم بجرم لم يرتكبه، وصدر الحكم قبل تلفيق التهمة، و التكرار جاء في

1- السعيد بوطاجين، "وفاة الرجل الميت"، المصدر السّابق، ص: 59.

2- السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 96.

هذا الموضع للدلالة على أن البطل قد تعلم درسا في الحياة لم تعلمه إياه المدرسة حتى وإن كنت صادقا وبريئا فهذا لا يساعدك في مدينة طغى عليها الظلم والفساد فيقول:" وفي مدينته الزاخرة تهما رأى وسمع، درس ولم يتعلم، ثم تعلم ولم يدرس"[1] في تكرار لفظة التعلم غاية وهي السخرية، السخرية من الحياة رغم أنه دخل المدرسة ولكنه لم يتعلم منها شيئا، لتأتي الحياة فتعلمه درسا قاسيا دون الحاجة لدروس مسبقة.

أما في قصة (وحي من جهة اليأس) يأتي القاص بالتكرار ليعبر عن انفعال في النفس بالمثيرات الوجدانية، إذ يقول:" تذكرت انقراض الحياء، ورغم ذلك يجب ضبط الأمور وتدوينها لبناء حضارة من الرماد، ذكرتني بالرماد الذي أكتبه للأجيال البائسة"[2]، واللفظ المكرر الرماد جاء للسخرية من الوضع المتأزم الذي وصلت إليه المدينة، فعدلها باطل، والحق فيها يأخذ بالمدية، فأضحت حضارتهم رماد فهدمت قبل أن تبنى ، وهو يسخر من الحكومات التي تبني حضارتها من الرماد.

أما قصة (اعترافات راوية غير مهذب) يأتي فيها التكرار ليعبر عن الغضب من هذه المدينة والحقد الدفين الذي يكنه لها البطل فيقول:" مدينة التعاويذ والأوتاد والشياه المتدلية...أمل لو رآها غاصة بالعقارب والدود والطاعون، طاعون شيوعي لا

1 – السعيد بوطاجين، "ما حدث لي غدا"، المصدر السّابق، ص: 11.

2 – السعيد بوطاجين، المصدر نفسه، ص: 70.

يفرق بين القياصرة ولا القياصرة، وبين الأثرياء القتلة والأثرياء القتلة"[1]، القاص يؤكد على كلمة الطاعون الذي يتمنى أن يصيب الحاكم الظالم الذي أذاقه المرارة وجعله تعيسا، ولم ينس الأثرياء الذين استغلوا الضعفاء والفقراء، و امتصوا دمائهم من أجل الكسب على حسابهم.

استطاع السعيد بوطاجين أن يدرك مواضع الداء في هذا المجتمع، حيث وظف السخرية من الواقع السياسي، لأنه السبب الرئيس في مرض الأمة، ولأنهم ضيعوا الأمانة التي أوكلت لهم، بتضييع الحقوق وإهدار المال العام، والهدف من السخرية عند القاص هي إلغاء فكرة استغلال الإنسان لأخيه الإنسان، وذلك بفضح التجاوزات والانتهاكات لذلك فالسخرية لا تخضع لضوابط معينة، لأنها تمثل لغة جديدة يختارها المبدع ليشن حربا ضد الفساد السياسي والظلم الاجتماعي والتدهور المعيشي والدعوة إلى الإصلاح والتقويم.

1 – السعيد بوطاجين، المصدر السّابق، ص: 117.

خاتمة

إن الرحلة العلمية التي خاضها البحث في التنقل بين القصص، وتجربة القراءة "للسعيد بوطاجين" كانت رحلة من نوع خاص، استدعت منا التأمل والغوص بين أمواج القصص مترامية الدلالات التي كلما أيقنت الوصول إلى برها أحالتك إلى قاعها من جديد.

ولقد حاولنا في هذا البحث المتواضع أن نُلم بمفهوم الشعرية، ومحاولة منا لتطبيق مفاهيمهما النظرية النقدية، على المجموعتين القصصيتين (ما حدث لي غدا ووفاة الرجل الميت)، و على الرغم من أن القاص له صيت ذائع في سماء الرواية العربية والقصة، غير أنه أبدع و أيما إبداع في سرده الروائي الفني الممتع، والمصبوغ بلمسة فنية وأسلوبية بلغت مصاف الشعرية، و لذا وجدتني مشدوداً من خلال هذا البحث إلى كشف الكوامن الفكرية و التاريخية و الاجتماعية و السياسية و حتى الأسطورية التي تضمنتها المجموعتين القصصيتين.

وقد كان الاتجاه الغالب على الكاتب تيار الكتابة الواعية النقدية، التي ترفد من السيرة الذاتية للشخصية البطلة، و كذا من الواقع الاجتماعي الذي يعيشه القاص، و المعطى التاريخي الذي عاشته البلاد الجزائرية قريباً و بعيداً، كما أنه استلهمت التراث الغربي الأسطوري، و وظفه بطريقة فنية تنم عن مقدرة سردية متفردة أسلوبياً و فكرياً.

فبالرغم من أن أسلوب القاص كان يعتمد في معظمه على السرد، و تقنياته فقد نجح في مزج إبداعه اللغوي والنقدي في شكله السردي الشاعري، وربط معطياتها الفكرية السياسية، الفلسفية و التاريخية في حبكة فنية سردية متداخلة يصعب فك أجزائها. لأنها

صبغت ذلك كله بالمعطى الأسطوري ليوهمنا بتحوله إلى الحقيقي من خلال ربط أحداث القصة بالواقع و ما حدث فيه من أزمات سياسية من جهة، و ربطها بالواقع الجزائري من جهة ثانية.

و إن كان أسلوب القصة يبدو متفرداً بطابعه الخاص، الممزوج بالقدرة التصويرية للكاتب و المقارنات التي يقيمها بين الأشياء المادية و المعنوية، فإن الكوامن الشعرية السردية لم تكن متجلية، و قد اجتهدنا في تجليتها مستعينا، بالمفاهيم الشعرية الغربية التي أقرها النقاد الغربيين فكانت المكامن الشعرية في القصة متخفية وراء الخطاب العام من جهة و في اللغة الشعرية من جهة أخرى، و في التصوير الفني من جهة ثالثة، و على العموم فقد حددنا الظواهر الشعرية المتجلية في المجموعتين القصصيتين في التلاعب بالمفاهيم السردية للزمن داخل الرواية، و كذا هدم النظام العام لترتيب الأحداث، وإقحام المعطى الأسطوري الزمني و المكاني، و مزجه بما هو تاريخي، فأضفى الإيقاع الزمني المتعدد المعطيات و الفضاءات المكانية بعداً شاعرياً للخطاب العام للمجموعتين القصصيتين.

وعليه خلصنا بمجموعة من النتائج التي توصلنا إليها، منها ما يتعلق بالشعرية والسرد، ومنها ما يتعلق بمصطلح السخرية، ومنها ما له علاقة بالنص كالعنوان والزمن والمكان نوردها في النقاط التالية:

كانت الشعرية محور الدراسة في بحثنا، فلذلك جاءت عبارة عن مدخل للبحث، في محاولة لكشف سر أدبية النصوص، والبحث عن خصوصيتها الشعرية، وإبراز الملامح الأكثر أصالة في قصص السعيد بوطاجين.

اعتمد الكاتب في بناءه السردي لقصصه على مختلف التقنيات السردية خاصة الاسترجاع للأحداث، حيث تقوم الشخصية بالرجوع إلى الوراء لسرد أحداث مضت وهذا رغبة من الكاتب لتوضيح أحداثا قد تكون غامضة أو مجهولة لدى القارئ، هذا من جهة ومن جهة أخرى صعوبة فهم مقصدية القاص من كل قصة، لأنها تدخل القارئ في دوامة كلما تعمق في القراءة إلا وزاد الإبهام والتوتر، لهذا جاء الاسترجاع كتنبيه للقارئ ليعود إلى الكثير من الأمور، التي تستدعي الوقف مطولا للإحاطة بها، وتوظيف الاسترجاع هو ضرورة جمالية للفنّ القصصي، وحاجة دلالية لمعرفة العلائق بين الشّخصيات في الزّمن الماضي.

تمكين الكاتب من سرد أحداث القصص بعدد قليل من الشخصيات الحكائية، فبالرغم من قلتها إلا أنها ساهمت في تطوير، ونقل العمل السردي من خلال الحوارات سواء الداخلية أو الخارجية وكأننا في عمل تلفزيوني، أو ما يسمى تقنية المشهد الدرامي، أما فيما يخص الأحداث فقد تناولها الكاتب بطريقة واقعية حقيقية بعيدة عن المستوى المتخيل.

اختلف مفهوم العنوان عند الغرب والعرب على حد سواء، كرولان بارت الذي يراه يؤدّي دورا مهما، لأنّه يفتح شهية المتلقّي للقراءة، وجيرار جينيت الذي تبلور معه مفهوم العنوان في المتعاليات النصية قصد تقديمه للجمهور، أما عند العرب فنجد من أهم النقاد الذين تناولوا العنوان بسام قطوس، وصلاح فضل، وأحمد المنادي وغيرهم.

تكمن مهمة العنوان في جذب القارئ وشد انتباهه وهذا ما لم يغفل عنه القاص فكان ذكيا في اختيار عناوينه بدقة، حين صاغ لها تركيبا عجيبا، لينصب شركا عنكبوتيا لضمان قراءة منتوجه، وليغوي القارئ ويمنحه لذة في القراءة، لأنه يعي أن العنوان له علاقة لا يمكن فصلها، العنوان يقدم النص، وما إن مددناه على جسد النص قام بالإفصاح عما يحيله من إيحاءات ودلالات.

نستنتج مما سبق أن صياغة العنوان بهذه التّشكيلة المجنونة والسّاخرة وغير المألوفة تميّز أسلوب الكاتب، كما أنها تصف الواقع بدقّة، إضافة إلى أنّها تستفزّ ذوق القارئ وتجعله يتخطّى هذه العتبة ليدخل إلى عالم النّصّ، ويكشف إن كان هذا الجنون يحاصر كلّ جسد النّصّ أم أنّ الكاتب سرعان ما ستتعبه مسالك اللّغة.

وما يميّز عناوين هذه المجموعة أنها عبارة عن قاموس جديد بمفاهيم مقلوبة ولغة غير مألوفة يتميّز بها القاص، حيث تعامل مع الألفاظ من منظور مختلف فهو يرى أن توليد لغة جديدة أو تفجيرها لا يؤدّي إلى العدمية، بل إلى نقل الشّعور بوسائل تعبيرية أكثر دقة.

كما أنه يسعى دائما إلى إشراك القارئ وحمله على المساءلة، وإعادة التفكير في معتقداته ومعارفه لتثبيت مواقفه وآرائه، لقد عبّر القاص على هموم المجتمع الجزائري وواقعهم المرّ الأليم.

للعناوين سيادة الأسماء بالدرجة الأولى، وذلك راجع إلى سيادة البطولة المطلقة وروح الفردية، فهذا النوع من العناوين التي سادت في مرحلة كاملة كان من أجل إعادة الاعتبار للفرد بالإضافة للمكان الذي حفلت به عناوين أخرى.

فقد ساد الإحساس بالغربة عن الذات والمكان، وهو يؤكد أن احتشاد الانكسار الفادح الذي كان يتخفى تحت إهاب الكلمات عكسته العناوين، فجاءت على وتيرة واحدة لتخلق مستويات متعددة المعاني تفيض بآلام الذات العربية التي اختارت هذا المجال كوسيلة للتعبير عن الأسى والرعب الذي استجمع قواه لرؤية انهيار العديد من القيم.

كما أن استطاع القاص أن يجمع بين المتناقضات في عناوينه وذلك ما لم ينجح فيه العديد، بكسر ما هو معهود وخرق صارخ للغة، ليخلق بذلك عنوانا شعريا جديدا خاصا به أما على مستوى البنية التركيبية، فسيادة العناوين الاسمية للمجموعتين القصصيتين لها من الدلالات الوجودية والعتمية ما لها، فحملت أبعادا مختلفة بين المجتمع والسياسة، والأخلاق والدين، لما في هذه النصوص النثرية من بلاغة الصور، وتعقيد الأسلوب.

أما في تحديدنا لمفهوم "السخرية" فإنها تتضمن معنى التفاوت والاستهزاء، والإحساس بالتعالي والفوقية حيث تتحدد بخط يسير وفقه المعنى بالاستعلاء وازدراء واحتقار.

ويتجسد الأدب الساخر من خلال المفارقات الدلالية التي يشكلها تقاطع بنية ضدية بين المعنى الظاهر والمعنى الخفي، والذي يؤدي إلى الضحك والانفعال، كما أن التسلط الانساني بكل أنواعه من الأسباب التي أدت لظهور فن السخرية في القصص الجزائرية لتمثل الأسلوب الأمثل الذي يمنحه الحرية التامة للتعبير عن إحساسه العميق.

تهدف السخرية إلى إلغاء فكرة استغلال الإنسان لأخيه، وذلك بفضح التجاوزات والانتهاكات لذلك فالسخرية لا تخضع لضوابط معينة إذ نجدها تخرج عن المنطق، وتظهر في اللامألوف لأنها تمثل لغة جديدة يختارها المبدع ليشن حربا ضد الفساد السياسي، والظلم الاجتماعي والتدهور المعيشي، والدعوة إلى الإصلاح والتقويم.

استطاع السعيد بوطاجين أن يدرك مواضع الداء في هذا المجتمع، حيث وظف السخرية من الواقع السياسي، لأنه السبب الرئيس في مرض الأمة، ولأنهم ضيعوا الأمانة التي أوكلت لهم، بتضييع الحقوق وإهدار المال العام.

أسهمت الأمكنة في توليد العديد من الدلالات، التي من شأنها استنباط الايحاءات لا مرئية بينها وبين الشخصيات القصصية، وهذا ما يغري القارئ ويدفعه إلى متابعة القراءة

والاستقصاء، كي تتجلى له قيمتها من خلال توليدها لكثير من الدلالات التي يفجرها بعد القراءة.

هيمنة الزمن الذي شكل عناصر المجموعة القصصية، وذلك من خلال تشكيل العناصر السردية الأخرى، أما القاص فقد تلاعب بالزمن، وهذا التلاعب منح النص دينامية من خلال تكثيف الزمن التي أدخلت القارئ في فوضى الزمن، وجعلت النصوص مفتوحة أمام المتلقي، ويستشف منها إيحاءات دلالية كثيرة، وقد كشف عن حرفية نادرة امتلكتها القاصة في قدرا على خلق إيقاع خاص للخطاب السردي المنسجم وفق إيقاع حياة الشخوص، حيث يمكن للقارئ أن يشعر بوطأة الزمن عليهم، وأن يتحسس الوقع الجمالي الخاص عليه في فعل التلقي، ويستمتع بمشهدية رقص السارد على حبل الحكي وفق إيقاع نظمي أعلى، وهنا مكمن شعرية السرد ، فأساس الشعرية هو التحريف.

– إن طريقة تعامل السعيد بوطاجين مع الزمن طريقة متميزة، وذلك من خلال إدخال القارئ في تناقضات الزمنية، وكأن الزمن عنده هلامي.

_ يوضح السعيد بوطاجين عمق العلاقة التي تربط الزمن بعناصر السرد القصصي (المكان، الشخصية، الحدث، اللغة)، وهذا يؤكد انطلاق القاص في تشكيله للزمن من الواقع القمعي الذي يعيشه البطل، ومعاناته الوجودية مع المتسلطين من السلطة.

تعبر علاقة البطل بالزمن عن إشكالية إنسانية، ووجودية، فهواجس البطل تبقى وجودية وعدمية لأنه يعاني من الألم البؤس والتهميش، فأصبحت نظرته للمجتمع نظرة سوداوية

وخاصة السلطة التي قمعته وألجمت فاه، فسيطرت الظالم وتسلطه على الحياة الشخصية البطل التي تحلم دائما بالحرية، والهروب بالزمن من الحاضر إلى المستقبل، حيث الحرية وهكذا يخفق البطل في التمرد على المجتمع، ويخفق في التأثير فيهم.

كثرة التناص في القصص دليل على الاطلاع الواسع للقاص السعيد بوطاجين، أما الاقتباس من القرآن الكريم ما هو إلا تشبع القاص بالثقافة الإسلامية.

الملحق

السعيد بوطاجين كاتب، قاص، روائي، ناقد، مترجم، وأكاديمي جزائري من مواليد تاكسانة بولاية جيجل في 06 جانفي 1958، تحصل على ليسانس الآداب من جامعة الجزائر سنة 1981، ثم على ديبلوم الدراسات المعمقة من جامعة السوربون بفرنسا سنة 1982، بعد ذلك حصل على شهادة الماجستير (نقد أدبي) من جامعة الجزائر سنة 1997 و شهادة الدكتوراة (المصطلح النقدي و الترجمة) من نفس الجامعة سنة 2007، شهادة تعليمية اللغات: جامعة غرونوبل (فرنسا).

السعيد بوطاجين عضو في اتحاد الكتاب الجزائريين، و عضو في اتحاد الكتاب العرب كما أنّه عضو مؤسس لاتحاد المترجمين الجزائريين، و عضو مؤسس للملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة.

للسعيد بوطاجين عدة تجارب إعلامية منها:

- رئيس تحرير مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، 2000- 2002.
- كاتب عمود (من رؤى عبد الوالو)، مجلة الاختلاف.
- كاتب عمود (تجليات مغفل) بجريدة الجزائر نيوز.
- كاتب عمود (كتاب الضوء) بجريدة الجزائر نيوز.
- كاتب مقالات متنوعة في جريدة الخبر، الشروق اليومي، الخبر الأسبوعي، صوت الأحرار، جريدة الشعب، السلام، جريدة المساء، العالم السياسي.

مجموعات قصصية:

- **وفاة الرجل الميّت**، منشورات دار الاختلاف، 2000.
- **ما حدث لي غدا**، منشورات دار الاختلاف، 2002.
- **اللعنة عليكم جميعا**، منشورات دار الاختلاف.
- **أحذيتي وجواربي وأنتم**، منشورات دار الاختلاف.

- **تاكسانة، بداية الزعتر، آخر الجنّة**، دار الأمل للنشر والتوزيع، 2009.
- **جلالة عبد الجيب**، منشورات دار الاختلاف. 2017.
- **للأسف الشديد**، إدارة الدراسات والنشر بدائرة الثقافة في الشارقة، 2017.

روايات:

- **أعوذ بالله**، دار الأمل (تيزي وزو) 2006 و دار الاختلاف 2016

بعض الأعمال التي ترجمها]عدل[

- **الانطباع الأخير** وهي ترجمة لكتاب مالك حداد، La dernière impression منشورات دار الاختلاف بالجزائر و الدار العربية للعلوم ناشرون بلبنان، 2008
- **عش يومك قبل ليلك** و هي ترجمة لكتاب حميد قرين Cueille le jour avant la nuit. منشورات ألفا (الجزائر).
- **قصص جزائرية** وهي ترجمة لموسوعة Nouvelles algériennes لكريستيان عاشور. منشورات ألفا (الجزائر).
- Etres en Papier وهي ترجمة جماعية لكتاب كائنات من ورق لنجيب أنزار اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر 2006
- **حي الجرف** وهي ترجمة لكتاب La cité du précipice لصادق عيسات منشورات ألفا (الجزائر).
- **عام الكلاب** وهي ترجمة لكتاب L'année des chiens لصادق عيسات. منشورات ألفا (الجزائر).
- **نجمة تائهة** وهي ترجمة لكتاب étoile errante للكاتب الفرنسي الحائز على جائزة نوبل جان ماري غوستاف لو كليزيو، منشورات دار الاختلاف. 2010

- **أفلام حياتي** وهي ترجمة لكتاب Les films de ma vie للكاتب فرانسوا تريفو. هيئة أبوظبي للثقافة والتراث 2011.
- **أدين بكل شيء للنسيان** وهي ترجمة لكتاب مليكة مقدم Je dois tout à ton oubli منشورات دار الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون. 2011
- **رقان حبيبتي** وهي ترجمة لكتاب فيكتور مالو سيلفا، Reggane mon amour منشورات عدن (فرنسا).
- **نجمة** وهي ترجمة لكتاب كاتب ياسين، Nedjma منشورات دار الاختلاف بالجزائر. 2013

ترجمة أعماله إلى لغات أخرى:

ترجمت بعض أعمال السعيد بوطاجين إلى اللغة الفرنسية و اللغة الإيطالية.

أعمال أكاديمية:

كتب:

- **الاشتغال العاملي، دراسة سيميائية لرواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة** منشورات الاختلاف. 2000
- **السرد ووهم المرجع: (مقاربات في السرد الجزائري الحديث)**، منشورات الاختلاف 2006.

الترجمة والمصطلح: دراسة في اشكالية المصطلح النقدي الجديد، منشورات الاختلاف 2008.

الجوائز والتكريمات:

- وسام الاستحقاق الثقافي الوطني، قسنطينة1991.

- البرنس الأدبي الجزائري، الجلفة2004 .
- وسام الفنان، الجزائر العاصمة2004 .
- الدرع الوطني للثقافة، البويرة2006 .
- الدرع الوطني للثقافة، باتنة2006 .
- تكريم مؤسسة ثقافة وفنون لمدينة الجزائر، الجزائر2008 .
- تكريم من جامعة خنشلة حول مجمل أعماله، خنشلة2009 .
- تكريم في ملتقى مالك حداد الوطني الرابع، قسنطينة2011 .

تكريم في ملتقى أكادير الثالث للرواية (13-16 ديسمبر 2013)، المغرب2013 .

قائمة المصادر والمراجع

1) القرآن الكريم

المصادر:

2) ابن منظور، لسان العرب، مج 12، دار صادر، بيروت لبنان، 1410هـ ،1990.

3) أبو الحسن أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، ج4، دار الفكر،1979.

4) جار الله أبي القاسم محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، راجعه وقدم له أ.إبراهيم قلاتي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،67هـ 538هـ/1074م 1143م.

5) الجوهري أبو ناصر إسماعيل بن حماد: الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية راجعه واعتنى به د/محمد محمد التامر الشامي وزكرياء جابر أحمد دار الحديث القاهرة ،1430هـ ،2009.

6) السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، منشورات فيسيرا، بدعم من وزارة الثقافة في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، الجزائر.

7) وفاة الرجل الميت، منشورات فيسيرا، وزارة الثقافة في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، الجزائر.

8) سيبويه، الكتاب، شرح وتحقيق عبد السلام هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، ط1977،1.

9) شوقي ضيف، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية مكتبة الشروق العربية للنشر مصر، ط4، 2004.

10) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت 1987.

11)محمد بن مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق د.نواف الجراح تر: د.سمير شمس، دار الصادر، ج9،ط1، بيروت، 2011.

12)المعجم الأبجدي، دار المشرق، ط1، المكتبة الشرقية، بيروت لبنان، 1967.

المراجع:

13)إبراهيم سعدي، دراسات ومقالات في الرواية، منشورات السهل، الجزائر العاصمة 2009.

14)أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004.

15)أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005.

16)أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، الدار العربية للدراسات، ج3 2018.

17)إدريس بودية، الرؤية والبنية في رواية الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، ط1، 2000.

18)آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا ط1، 1997.

19)أيمن أمير عبد الغني، الكافي في البلاغة، البيان والبديع والمعاني، تق، رشدي طعيمة وآخرون، دار التوفيقية للتراث للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 2011.

20)باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2008.

21)بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة مناهج وتيارات، كلية الآداب، جامعة الكويت، 2015.

22)سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، قسم اللغة العربية وآدبها، جامعة اليرموك، إربد الأردن ط1، 2001.

23)بوحجام محمد بن قاسم ناصر، السخرية في الأدب الجزائري الحديث، (1925-1962)، ط1، جمعية التراث غرداية الجزائر، 2004م.

24)بوريس إيخنباوم، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

25)بول ريكور، الزمان والسرد(الحبكة والسرد التاريخي)، تر: سعيد الغاشي، وفلاح رحيم ج1، ط1، درا الكتاب الجديد، بيروت لبنان، 2006.

26)الزمان والسرد (الزمن المروي)، تر سعيد الغانمي، ج3، ط1، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2006.

27)تزفيطان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، درا توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990.

28)توماشفسكي، نظرية الأغراض، ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، المغرب، ط1، 1982.

29)جلال الدين محمد بن عبد الرحمان بن عمر بن أحمد بن محمد الخطيب القزويني الإيضاح في علوم البلاغة المعاني والبيان والبديع، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 2003.

30)جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، دار الوراق، الأردن، ط1 2011.

31)النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، شبكة الألوكة، (د–ط)، (د– س).

32)جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد عبد الولي ومحمد العمري، دار توبقال المغرب، ط1، 1986.

33)جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ت: محمد معتصم وآخرون المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،ط22، 1997.

34)حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط1 1990.

35)حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 1994.

36)حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ط4، 2004.

37)بنية النص السردي من منظور النقد العربي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1993.

38)رامان سلدان، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، سلسلة آفاق الترجمة هيئة قصور الثقافة، 1995.

39)روبرت شولز، اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1993.

40)روبرت هوليب، تر: عز الدين إسماعيل، نظرية التلقي، النادي الأدبي الثقافي بجدة ط1، السعودية، 1994.

41)رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1 1988.

42)سعيد بنكراد، مدخل إلى السيميائية السردية، منشورات الاختلاف، ط2، 1994.

43)سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985.

44)سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

45)تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (د-ط)، 1988.

46)تحليل الخطاب السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 1997.

47)سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بيروت، ط1، 2005.

48)الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، الأردن، 2001.

49)شوقي ضيف، الفكاهة في مصر نقلا عن الفكاهة في الأدب العربي، لأبي عيسى فتحي محمد عوض، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، (د-ط) 1969.

50)صبري عثمان محمد حسن، الله والكون عند فلاسفة الإسلام، دار المعارف، ط1 القاهرة، مصر، 1987.

51)صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006.

52)صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1992.

53)نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 3، 1985.

54)ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تق، تع، أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، القسم الثالث، دار النهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة 2007.

55)ضياء غني لفتة، البنية السردية في شعر الصعاليك، دار حامد للنشر والتوزيع، عمان ط1، 2010.

56)طه نعمان محمد أمين، السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع هجري كلية البنات، جامعة الأزهر، 1979.

57)عباس محمود العقاد، مطالعات في الكتب والحياة، نقلا عن السخرية في الأدب العربي، مؤسسة هنداوي، 2014.

58)عبد الرحمن البرقوقي، شرح ديوان حسان بن ثابت الأنصاري، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، 1983.

59)عبد الرحمن محمد الجبوري، السخرية في شعر البردوني، المكتب الجامعي الحديث كركوك، العراق، ط1، 2011.

60) عبد الرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب للطباعة والنشر القاهرة، ط3، 1900.

61) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، الدار الكتاب الجديد المتحدة، تونس، ط3 2014.

62) عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1988.

63) عبد العزيز عتيق، في البلاغة العربية علم المعاني، دار النهضة العربية، ط1 2009.

64) عبد العزيز قليقلة، البلاغة الاصطلاحية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3، 1412 1992.

65) عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1996.

66) عبد القادر بوزيدة، المفارقة في بعض قصص السعيد بوطاجين، كتاب الملتقى الرابع" عبد الحميد بن هدوقة" أعمال وبحوث، وزارة الثقافة والاتصال، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، ط1، 2001.

67) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1 1988.

68) عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2000.

69) موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

70) عبد الله بوخلخال، التعبير الزمني عند النحاة العرب، ديوان المطبوعات الجامعية، ج1 الجزائر،1987.

71) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

72) عبد المنعم زكرياء القاضي، البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2009.

73) عبد الناصر حسن محمد، سيميوطيقا العنوان في شعر عبد الوهاب البياتي، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002.

74) العربي الزبيري، المثقفون الجزائريون والثورة، منشورات المتحف الوطني للمجاهد الجزائر، نوفمبر 1986.

75) علي الجارم ومصطفى أمين، "البلاغة الواضحة"، (البيان المعاني البديع)، دار المعارف القاهرة، ط1، 2009.

76) علي جواد الطّاهر، مقدّمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، ط1 1979

77) غاستون باشلار، جماليت المكان، تر:غالب هالسا، دار الجاحظ للنشر والتوزيع، بغداد العراق، 2000.

78) كريم زكي حسام الدين، "الزمان الدلالي"، (دراسة لغوية لمفهوم الزمن وألفاظه في الثقافة العربية)، ط2، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2002.

79) لوكيوس أبوليوس، الحمار الذهبي، أول رواية في تاريخ الإنسانية، ترجمة: أبو العيد دودو، نشر مشترك: رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت.

80) محمد البشير الإبراهيمي، عيون البصائر – مجموعة المقالات التي كتبها افتتاحية لجريدة البصائر خاصة– دار المعارف، القاهرة، 1963.

81)محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 2012.

82)محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

83)محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص القصصي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، أربد، الأردن، 2010.

84)محمد عاطف العراقي، الفلسفة الطبيعية عند ابن سينا، دار المعارف، القاهرة، ط1 1998.

85)محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 2015.

86)الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1989.

87)محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب 1998.

88)محمد ناصر العجيمي، في خطاب السردي (نظرية غريماس)، الدار العربية للكتاب (د ط)، 1993.

89)مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة التحفيز نموذجا تطبيقيا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2002.

90)مرشد الزبيدي، اتجاهات نقد الشعر العربي في الصحافة اليومية العراقية، دار أمل الجديدة للطباعة والنشر، عمان، ط1، 2014.

91) مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية، وزارة الثقافة الجزائر(د-ط)، 2007.

92)معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1 2002.

93)مندولا: الزمن و الرواية، تر: بكر عباس، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت لبنان، 1997.

94)مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.

95)موسى ربايعة، جماليات الأسلوب والتلقي- دراسة تطبيقية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.

96)نزار عبد الله خليل الضمور، السخرية والفكاهة في النثر العباسي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012.

97)نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديثة، عمان، الأردن، ط1، 2009.

98)نعمان محمد أمين طه، السخرية في الأدب العربي، دار التوفيقية للطباعة بالأزهر ط1، 1978.

99) ياسين فاعور، السخرية في أدب إميل حبيبي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة تونس، 2000.

100) يوري لوتمان، سمياء الكون، تر: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، ط1 الدار البيضاء، المغرب 1997.

101) يوسف وغليسي، "الشعريات والسرديات"، (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم) منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة ، د ط، 2007.

المجلات والدوريات:

102) مجموعة من الأساتذة والباحثين، النص والظلال، فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين، جوان 2009، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، مدوحة تيزي وزو.

103) على كاظم الحداد، العلاقة بين العتبات النصية والمتن في كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة، مجلة جامعة كركوك، جامعة الكوفة، كلية الآداب، مج4، ع2، 2009.

104) عبد القادر رحيم، العنوان في النص الإبداعي–أهميته وأنواعه– مجلة كلية الآداب واللغات، بسكرة، العدد 03+02، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2008.

105) عبد العالي بوطيب، العتبات النصية بين الوعي النظرية المقاربة النقدية، مجلة علامات، ع71، جدة، مج 18، نوفمبر 2010.

106) صبري حافظ، الخصائص البناية للأقصوصة، مقال في مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع4، القاهرة 1982.

107) شعيب بن أحمد بن محمد عبد الرحمان الغزالي، أساليب السخرية في البلاغة العربية دراسة تحليلية تطبيقية، رسالة علمية مقدمة لنيل درجة الماجستير، تخصص بلاغة ونقد، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، إشراف، عبد العظيم ابراهيم المطعني، 1414.

108) شادية شقرون، سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي، جامعة العربي تبسي، تبسة.

109) سعدية بن ستيتي، "فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير"، (دراسة سيميائية) جامعة سطيف 2013.

110) سعاد سلامى، السخرية والتهكم في ملصقات عز الدين ميهوبي (ماستر)، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة 2015/2014.

111) زهير محبوب، السخرية ودلالاتها في المجموعتين القصصيتين، وفاة الرجل الميت واللعنة عليكم جميعا" للسعيد بوطاجين ماستر، كلية الآداب جامعة محمد خيضر بسكرة 2013/2012.

112) حورية طاهير، التوتر في تجربة السعيد بوطاجين القصصية دراسة جمالية، مجلة قراءات، جامعة سعيدة، الجزائر، العدد5، 2013.

113) حميدي صباحي، "العنوان وتفاعل القارئ" (قراءة تأويلية في شعر عبد الله عشي) مجلة قراءات، ع5، جامعة بسكرة، الجزائر.

114) حفيظة طعام الشامخة، المألوف واللامألوف، (قراءة في التركيب الساخر في"وفاة الرجل الميت")، مجلة مسارب، ملف مسارب بالتنسيق مع دار الثقافة لولاية أدرار الجزائر، 26ديسمبر 2013.

115) جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر في الأدب والنقد، مج 25 ع3، يناير/مارس،1997.

116) بيتر شتاينر، "موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي"، (من الشكلانية إلى ما بعد البنويوية)، العدد 1045، 2006.

117) أحمد المنادي، النص الموازي، العنوان مفتاح النص، مجلة علامات النص، جدة ج61، ماي، 2007.

118) ابن حميد رضا، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، العدد2، مج51، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، صيف 1996.

المواقع الالكترونية:

119) الرد على شبهة ثلاث أيام وثلاث ليالي: يوم 2020/07/03
Https://drghaly.com/articles/display/11979

120) مركز دراسات أبحاث الماركسية و اليسار: 2020/07/05
Http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?Aid=510272&r=0

121) عبد الحميد الغرباوي، حول الأدب الساخر، ميدوزا، 30 نوفمبر 2005 www.midouza.net،

122) رياض نعسان آغا، فن السخرية في أدب كيالي، مجلة فكر، الاثنين 11يونيو2007 www .dr-read.net

123) ويكيبيديا الموسوعة الحرة موقع من الانترنت: https://ar.wikipedia.org/wiki/

المراجع باللغة الأجنبية:

124) Le Guern, M,'Elément pour une Histoire de la notion d'ironie', in sémiologie Linguistique, Ed puf, 1976

125) Pierre schoentjes: poétique de l'ironie, Edition du seuil, octobre 2000.

126) Roman Jakobson,-Essais de linguistique générale, traduit par: Nicolas Ruwet, Edi de Minuit, paris 1963.

فهرس الموضوعات

العـــــنوان	الصفـــحة
❖ مقدمة.	أ-ح
❖ المدخل: المصطلح والتأصيل.	8
1) الشعرية	09
2)المدرسة الشّكلانية الروسية.	10
➢ مبادؤها	11
➢ مفاهيم الشكلانية النقدية والجمالية.	12
أ- القص.	12
ب - التحفيز.	14
ج- التغريب.	16
د- العنصر المهيمن.	17
3)مفاهيم الشعرية.	18
3-1 الشعرية لغة.	18
3-2 الشعرية اصطلاحا.	19
أ- شعرية رومان جاكبسون.	20
ب- شعرية تودوروف.	25
ج-شعرية جون كوهين.	26
4 السرد 4-1 (بين المصطلح والمفهوم).	28
4-2 مكونات السرد	31
5 البنية السردية (اللغة والاصطلاح)	32
6 فلاديمير بروب والسرد. (الثّابت والمتغيّر - محدودية الوظائف).	35
الفصـــــــــــــــــــــل الأول	
❖ شعرية العنوان في (ما حدث لي غدا، ووفاة الرجل الميت).	38
1) مفهوم العنونة لغة.	41
2-1 اصطلاحا.	43
2)أنواع العناوين.	47
1- العنوان الرئيس.	48
2- العنوان الفرعي.	48
2-2-1 العنوان الجزئي.	49
2-2-2 العنوان المزيف.	49
2-2-3 العنوان الجاري.	49

3)علاقات العنوان.	50
3-1 علاقة العنوان بالقارئ.	50
3-2 علاقة العنوان بالمتن.	52
أ-2-1 المتن الموسع.	54
أ-2-2 المتن الضيق.	54
3-2-3 علاقة العنوان بالنص.	55
4)المجموعة القصصيّة الأولى (ما حدث لي غدا).	56
أولا: شعرية المغالطة في (ما حدث لي غدا).	58
5) مخادعات العناوين الفرعية.	61
1-الوجودية وعتمية العنوان في خطية عبد الله اليتيم.	61
2-الاحتقارية في عنوان السيد صفر فاصل خمسة.	65
3-النّفاق الاجتماعي والتراجيديا في أعياد الخسارة.	71
4-هموم مثقّف في قصّة جمعة شاعر محلّي.	75
5-شعرية اليأس في عنوان " وحي من جهة اليأس.	77
6-الزّمن الهلامي في عنوان "ما حدث لي غدا".	81
7-السّياسة والإيديولوجيا في عنوان "الشغربية".	84
8-فلسفة التضحية في عنوان "اعترافات راوية غير مهذّب.	87
9-الرّوح المتمردة في عنوان "سيجارة أحمد الكافر.	90
6) المجموعة القصصية الثّانية، وفاة الرّجل الميّت.	94
6-1شعرية العنوان في (وفاة الرجل الميت).	95
7) مخادعات العناوين الفرعيّة.	97
1-الوسواس الخنّاس أاشتغال في الكتابة السّردية أم اشتغال في الكتابة النّقدية.	97
2-المتخيّل والواقع في عنوان " مذكّرات الحائط القديم.	102
3-الخديعة في قصة تفاحة للسّيّد البوهيمي.	106
4-شعرية الخيبة في عنوان أزهار الملح.	108
5-عود إلى بدء بين السّيّد صفر فاصل خمسة ولا شيء.	111
6-هكذا تكلّم زراديشت أم "هكذا تحدثت وازنة.	115
7-استراتيجية الفوضى الخلّاقة من "ما حدث لي غدا إلى وفاة الرّجل الميت".	118
الفصـــــــــــــــــل الثانـــــــــــــــي	
❖ بنية المكان والزمان في قصص السعيد بوطاجين جماليات المكان	
1-المكان لغة.	123

2-1المفهوم الفلسفي للمكان.	124
2-2المفهوم الفنّي للمكان.	125
3-أنواع الأمكنة.	127
3-1الأماكن المفتوحة.	129
المدينة.	129
الشارع.	133
القرية.	135
3-2الأماكن المغلقة.	137
المسجد.	137
السجن.	139
الكوخ.	140
الغرفة.	140
تقنيـــــــــــات الزمـــــن	
4-1 الزمن لغة.	142
4-2 اصطلاحا.	143
5-أهمية الزمن.	145
6-أنواع الزمن.	146
7-مستويات الزمن.	150
7-1الزمن النفسي.	151
7-2الزمن الطبيعي.	152
الزّمن الخارجي في قصّة (خطيئة عبد الله اليتيم).	152
الزّمن الخارجي في قصّة (ما حدث لي غدا).	155
الزّمن الخارجي في قصّة (مذكّرات الحائط القديم).	156
الزّمن الخارجي في قصّة (وفاة الرّجل الميت).	157
الزّمن الدّاخلي في قصّة (خطيئة عبد الله اليتيم).	160
الزّمن الدّاخلي في قصّة (ما حدث لي غدا).	161
الزّمن الدّاخلي في قصّة (مذكّرات الحائط القديم).	162
الزّمن الدّاخلي في قصّة (وفاة الرّجل الميت).	163
8-زمن السرد.	164
الاسترجاع.	167
الاستباق.	170
الحذف.	171
الخلاصة.	173

الفصـــــــــــــــــــل الثالـــــــــــــــث	
❖ السخرية في قصص السعيد بوطاجين.	
1) السخرية لغة.	179
1-2) السخرية اصطلاحا.	181
2) السخرية في الأدب الجزائري.	186
3) أسباب السخرية ودوافعها.	190
4) أساليب السخرية.	191
أ- السّخرية بالمحاكاة.	193
ب - المناداة بالألقاب.	194
ج- استعمال الصّفات المعكوسة.	194
د- السّخرية بالصّوت.	194
هـ - معالجة الشيء الحقير كأنّه عظيم.	195
و- معالجة الشّيء العظيم كأنّه حقير.	195
5) السخرية في قصص السعيد بوطاجين.	196
أ- السّخرية الجسمانية.	197
ب - الفم و الشّارب.	200
ج- أعضاء الجسم.	201
د- السّخرية الاجتماعية.	202
هـ- السّخرية من الشّعب وأهل المدن والقرى.	203
و- سخريته من واقع وظروف المعيشة.	207
ز- السّخرية الثّقافية.	208
ح - السّخرية السّياسية.	212
ط- السّخرية من اللّغة.	216
6) أساليب السّخرية في المجموعة القصصيّة.	217
أ- الاستفهام.	217
ب- التّعريض.	218
ج- المبالغة.	220
د- الأمر.	222
ه- النهي.	224
و- النّداء.	226
ز- الاقتباس والتضمين.	229
ح- الاستعارة.	231
ط- التّكرار.	234

خاتمة.	241
الملحق.	250
قائمة المصادر والمراجع.	255
فهرس الموضوعات.	270