الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر –الوادي
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
مخبر علم النفس العصبي المعرفي والاجتماعي

البنى السردية وسماتها الأسلوبية في القصة الجزائرية القصيرة

دراسة في نماذج من أعمال السعيد بوطاجين

رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل–م–د) في الأدب العربي

تخصص:أسلوبيات

إعداد الطالب:
عبد الحميد بوغزالة محمد

إشراف:
أ.د/يوسف العايب

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	مؤسسة الانتماء	الصفة
محمد الأمين شيخه	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي	رئيساً
يوسف العايب	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي	مشرفا ومقررا
حمزة حمادة	أستاذ محاضر–أ–	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي	عضواً
السعيد قرفي	أستاذ محاضر–أ–	جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي	عضواً
نعيمة سعدية	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد خيضر –بسكرة	عضواً
عبد الرزاق بن دحمان	أستاذ محاضر–أ–	جامعة محمد خيضر –بسكرة	عضواً

الموسم الجامعي: 1441هـ – 1442هـ / 2020م – 2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

"إن قمة الواقعية في عصرك تتمثل في قدرتك على ألا تكون واقعيا" السعيد بوطاجين .

إهداء

أهدي ثمرة بحثي هذا إلى:

-الوالدين الكريمين، أطال الله في عمر والدي وأبقاه أنسا وذخرا لنا، وطيّب الله ثرى والدتي وأسكنها في عليين.

-أم العيال لتحمّلها أعباء البيت وتربية الأولاد طيلة انشغالي بهذا البحث.

-إلى فلذات كبدي، يحي بشير، راحيل، رؤى ومريم.

مقدمة

يُعد السرد من أهم الفنون في حياة الشعوب لما له من تأثيرات متعددة تشمل جميع مناحي الحياة، ولِما كان له من تأثير في صياغة العقل البشري وفي تكوين ثقافة المجتمعات وتوجيهها وصقل إبداعاتها الفنية وتطويرها. فهو ينفتح على إبداعات متعددة منذ عرفته الخرافة والملحمة والأسطورة... وصولاً إلى صياغته الحديثة التي نعرفها اليوم بالرواية والقصة والقصة القصيرة بما تتفرد به من قيمة جمالية وخاصية نوعية.

وقد تبوأت الرواية مكانة بارزة بين الأجناس الأدبية الحديثة من حيث الكثرة والازدهار والانتشار، وباتت من أهم الفنون السردية وأكثرها استقرارا، وتأتي القصة القصيرة تابعة لها من حيث الانتشار والرواج بالرغم من حداثة نشأتها، ويرجع ذلك إلى ضآلة حجمها الذي ساعدها على أن تكون الأكثر ملاءمة للنشر في الدوريات، بل هناك من يرى أن القصة القصيرة وليست الرواية هي الأكثر مناسبة لوصف حياة القرن العشرين التي تتميز بالهشاشة والتقلّب والتلاشي.

ولذلك عُدّت القصة القصيرة من بين الفنون النثرية الأقدر على تصوير الواقع وتحليل مشكلات الإنسان، فهي تقوم بمحاكاة نسيج الحياة الفردية من جو الأسرة والتصوير الدقيق والرائع للتأملات والأفكار في الحياة، لذلك أضحت القصة القصيرة من أكثر الأنواع الأدبية فعالية في عصرنا الحديث فهي عن طريق فكرتها وفنّياتها، تتمكن من جذب القارئ إلى عالمها فتبسط الحياة الإنسانية أمامه بعد أن أعادت صياغتها من جديد، فالفن القصصي يتماشى مع الحياة الجديدة وتطور العصر، كما أنه الأكثر انفتاحا على الأجناس الأخرى.

وما يلفت الانتباه أن النقد في مجال القصة القصيرة –قليل إلى حدّ ما– إذا قيس بنقد الشعر والرواية، لذلك تظل القصة القصيرة في حاجة ماسة إلى النقد، خاصة إذا أدركنا أنها من الأشكال الوافدة مع رياح التغيير التي هبت على الوطن العربي الآتية من الغرب، وهذا يعني أن كثيرا من قضاياها النقدية وافدة أيضا، مما يجعل هذا الموضوع حيا جديرا بالبحث والتدقيق، خاصة إذا أدركنا أن القصة عموما والقصة القصيرة في الجزائر قد ظهرت متأخرة عن نظيرتها في المشرق العربي، وبالتالي

فقد كان اختيارنا لهذا الموضوع الموسوم بـ " **البنى السردية وسماتها الأسلوبية في القصة الجزائرية القصيرة** " دراسة في نماذج مختارة من أعمال السعيد بوطاجين":

أولاً: رغبتي الملحة في خوض غمار هذا الموضوع كونه يتميز بالجدة نسبيا، لأننا نخال أنّ هذه الظاهرة لم تنل حظًا وافراً من البحث والدراسة والتحليل خاصة في جامعاتنا الجزائرية.

ثانياً: لأن أكثر أعمال السعيد بوطاجين كانت في مجال القصة القصيرة الجزائرية مقارنة بغيره من الأدباء الجزائريين، كما أنه بقي محافظا على الطابع التقليدي في كتابة القصة.

وقد انطلق هذا البحث من إشكال مؤداه:

- **ماهي بنيات السرد الروائي في القصة الجزائرية القصيرة ؟ وماهي سماتها الأسلوبية؟**

وللإجابة عن هذا التساؤل كان لزاما علينا أن نراوح بين عدة مناهج، بداية بالمنهج التاريخي من أجل استعراض مسار القصة القصيرة في الجزائر إلى أن استوى عودها وانتهت إلى ما صارت إليه كما استعنا بالمنهج البنيوي الذي يسمح بالوقوف على البنيات السردية التي حوتها القصة القصيرة الجزائرية، كما كان للمنهج الأسلوبي حضور كبير، وذلك لاستنباط السمات الأسلوبية التي اشتملت عليها تلك البنيات السردية، وانفتح كذلك البحث على المنهج السيميائي وبعض المناهج الأخرى التي دعت إليها طبيعة الدراسة وضرورتها.

أما بخصوص مساحة البحث فاقتضت طبيعة الدراسة تقسيم الموضوع إلى ثلاثة فصول مسبوقة بمدخل وكذا مقدمة –بحسب ما تمليه الدراسة الأكاديمية– وخاتمة لخصت فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

جاء المدخل بعنوان "مدخل إلى القصة الجزائرية القصيرة" حاولنا فيه إرساء الجانب النظري ليتناول مفهوم القصة القصيرة وأسباب تأخرها وعوامل نشأتها في الجزائر ومراحل تطورها، كما سلط الضوء على المميزات التي طبعتها، خاصة في مرحلتها الجنينية، وكذا مواضيعها وسماتها الفنية، كما حاولنا تحديد أركان القصة القصيرة الفنية وملامحها مما يميزها عن غيرها من أنواع القص الأخرى وصولا إلى رصد نقاط الضعف أو المآخذ التي وُسمت بها القصة الجزائرية خاصة في بداياتها المتعثرة.

أما الفصل الأول فقد وُسم بـ "السرد والزمن" حيث تعرضنا فيه بداية للتعريف ببعض المفاهيم: السرد، البنية السردية، الزمن، أنواع الزمن أهمية الزمن في العمل القصصي، ثم التمثيل لتلك المفارقات الزمنية المتمثلة في الارتداد (السرد الاستذكاري) والذي حضر بأنواعه الثلاثة: الداخلي والخارجي والمختلط، وذلك لتلبية بواعث جمالية وفنية، وكذا لملء تلك الفجوات التي خلفها السرد كما حضر الاستباق (السرد الاستباقي) بقوة عن طريق (الحلم في اليقظة وفي المنام، التوقعات والتنبؤات التخيلات، الوصايا، العناوين والحوار) ليخاطب فضول القارئ ويغذي أفق توقعه وانتظاره كما وقفنا على آليات تسريع السرد من خلال تقنيتي (الخلاصة والحذف) وتبطئته من خلال (الوقفة والمشهد) وقد حاولنا الخروج بخلاصة تصف التشكيل الزمني وسماته الأسلوبية في نتاج الكاتب القصصي.

وقد جاء الفصل الثاني موسوما بـ: "الرؤية السردية وبنية الشخصية" ففي الرؤية السردية تعرضنا نظريا إلى مفهومها ثم إلى أنواع الرواة، وصولا إلى أطروحات بعض النقاد حولها، على إثرها تم التمثيل لأنواع المنظور السردي بحسب رؤية جيرار جنيت الذي اعتمد فيها على أربعة أنواع من الرواة: الراوي الذي يروي بضمير "أنا" وهو بطل يروي قصته، والراوي كُلّي المعرفة لكنه غير حاضر، والراوي الشاهد الذي بالرغم من حضوره لكنه لا يتدخل، والراوي الذي ينقل بواسطة، وختمنا هذا العنصر بالوقوف على أسلوبية الرؤية السردية، ونعني بها نمط القص الذي يتحدد على مستوى الصياغة كأسلوب يقيم التمايز بين الأصوات في العمل القصصي.

أما تحت مسمى بنية الشخصية فقد تناولنا فيه بدايةً أسلوبية القاص في اختيار أسماء شخصياته، والتي كانت في غالب الأحيان معانيها المعجمية لا تتناسب مع حال تلك الشخصيات وعلى إثرها تم التطرّق إلى أنواع الشخصيات التي تتحرك على مسرح الأحداث في قصص بوطاجين التي لا تكاد أن تخرج عن صنفين، شخصية قاهرة بيدها مقاليد الأمور لا تقيم أي اعتبار للمحكوم لأنه في نظرها لا يقوم بأية مهمة سوى الانصياع لأوامرها وإلا عد عاص وخارج عن القانون وشخصية مقهورة هامشية منبوذة تعاني الاقصاء والتهميش ومطاردة الآخر، وهي عاجزة عن إيجاد

الحل المناسب حائرة أمام عالمها تتطلع إلى مستقبل مجهول، فلا ترى في الأفق إلا الموت يخيم عليها ولذلك تدفعها سلبياتها إلى الشعور بالموت قبل الأوان.

أما الفصل الثالث فعنوناه بـ: "شعرية الحوارية وجمالية التناص"، وانكبت الدراسة فيه على شعرية الحوارية من خلال التركيز على أشكالها المختلفة التي تُعنى بذلك التفاعل والتصادم بين الأصوات في النص القصصي بدايةً بالتهجين ثم الأسلبة، التنويع، الحوارات الخالصة والبارروديا التي كانت سمة مميزة للخطاب البوطاجيني لاعتمادها على السخرية والتهكم اللذين ميزا أسلوب الكاتب.

أما فيما يخص جمالية التناص فقد تناولنا فيه مفهوم التناص ثم حاولنا أن نقف على جماليات توظيفه، بدايةً بالتناص الديني والذي تفرع بدوره إلى التناص مع القرآن الكريم والحديث النبوي والقصة القرآنية، ثم التناص الأدبي ممثلا في الشعر العربي الفصيح والأمثال العربية، يليه التناص الأسطوري، ثم التناص مع الأدب الشعبي الذي شمل الشعر الشعبي والأمثال الشعبية، وأخيرا التناص التاريخي الذي عالجنا فيه تناص الكاتب مع بعض الشخصيات التاريخية، وختاما لهذا الفصل حاولنا استنباط دلالات وجماليات العتبات النصية ممثلة في: الأيقونة، التصدير، العنوان والإهداء.

ثم أنهينا البحث بخاتمة كانت بمثابة حوصلة للنتائج المتوصل إليها.

وقد اعترضت سبيل إتمام هذا البحث – على وجه أكمل– صعوبات تمثلت في ضيق الوقت مقارنة بشساعة الموضوع وتشعبه، يضاف إلى ذلك قلة الدراسات التي تناولت هذا الموضوع.

وبالرغم من ذلك فقد حاولت جاهدا الاستفادة من بعض المراجع الجادة التي تيسرت لي من بينها:

- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي.
- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي(الزمن–السرد–التبئير).
- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة.
- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة.
- عبد الله ركيبي: القصة الجزائرية القصيرة.

- رشاد كمال مصطفى: أسلوبية السرد العربي، مقاربة أسلوبية لرواية "الشحاذ" لنجيب محفوظ.
- إدريس قصوري: أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ.
- حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مدخل نظري.
- ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية.
- جمال مباركي: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر.

وفي الختام وقد منّ الله عليّ بجوده وكرمه بإتمام بحثي هذا، لا يسعني إلا أن أتوجه بأسمى عبارات الشكر والتقدير لأستاذي الدكتور يوسف العايب، الذي أمدني بدعمه المادي والمعنوي وخاصة بتلك التوجيهات القيمة التي كان لها الأثر البالغ في استواء البحث وخروجه بهذه الحلة.

كما لا يفوتني أن أقرّ بالفضل والامتنان إلى الزميل والأخ والصديق صالح هزله الذي كنت دائما أجده أمامي بطلب أو بغير طلب.

دون أن أنسى الأستاذين زين العابدين بوغزاله والعيد حنكة الذين لم يبخلا علي يوما بجهد أو مساعدة.

وعموما فإني لا أرى في دراستي هذه إلا محاولة متواضعة في الوقوف على البنيات السردية وسماتها الأسلوبية في القصة الجزائرية القصيرة، من خلال نصوص بوطاجين القصصية، ولا أزعم فيها الإحاطة والإلمام بخبايا هذا الموضوع الشائك، الذي نأمل أن تكون هذه الدراسة حافزا وبادرة لدراسات مستقبلية جادة، وحسبي أنني بذلت فيها ما استطعت من جهد، فإن أصبت فذلك توفيق من الله وحده، راجيا أن ينال بحثي هذا القبول والاستحسان.

والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل.

مدخل إلى القصة الجزائرية القصيرة

أولاً– أصول القصة القصيرة

ثانياً– تعريف القصة القصيرة

ثالثاً– أركان القصة القصيرة

رابعاً– الفرق بين القصة القصيرة والرواية

خامساً– العوامل التي أسهمت في وصول القصصي إلى العرب

سادساً– مميزات الفن القصصي العربي

سابعاً– القصة القصيرة في الجزائر

أولا– أصول القصة القصيرة:

يرجع بعض الأدباء أن البدايات الأولى لفن القصة القصيرة في العالم، إلى القرن الرابع عشر الميلادي في روما داخل حجرة فسيحة من حجرات الفاتيكان، يطلق عليها " مصنع الأكاذيب "والتي كان يتردد عليها كل مساء نفر من سكرتيري البابا وأصدقاؤهم للهو واللعب وتبادل الأخبار ..... وفي مصنع الأكاذيب هذا كانت تقص وتخترع حكايات ونوادر طريفة عن رجال ونساء إيطاليا، حتى عن البابا نفسه، وهذا ما جعل الكثير من الأهالي يؤمون هذا المكان، حتى لا يهزأ بهم في غيبتهم.[1]

كما يرى البعض أن ظهور القصة القصيرة في القرون الوسطى حيث " ظهرت محاولات لأشخاص أمثال "بوتشيو" في "الفاشيتيا" و "بوكاتشيو" في "قصص الديكاميرون" و "تشوسر" في حكايات "كانتريدي." [2]

في حين أن هناك رأي آخر يرى أن نشأة الفن القصصي، لم يكن إلا في القرن التاسع عشر ميلادي رغم اعترافه أن مبدأ القص قد عرفه الإنسان منذ القديم " إلا أن القصة القصيرة بمفهومها الحديث لم تظهر إلا في القرن التاسع عشر الميلادي، حيث كانت قبل هذا الوقت عبارة عن حكاية قصيرة أو طرفة مسلية أو أسطورة، لم تتضح معالمها ولم تقرر حدودها." [3]

لكن البعض من النقاد والأدباء العرب من يريد أن ينسب النشأة الأولى للفن القصصي إلى أرض العرب حين قال:" والغريب في الأمر أنه بينما تستمد القصة العربية بشك عام والقصة السورية بشكل خاص أصولها وملامحها من القصة الأجنبية، التي رسخ دعائمها كل من آلن بو، غرغول موبسان، تشيكوف، فإن أول ميلاد للأدب القصصي في العالم كان من أرض العرب." [4]

ويستخلص الكاتب في موضع آخر أن" نوادر جحا كانت البدايات الحقيقية لفن القصة القصيرة." [5]

---

[1] – رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، المكتبة الأنجلو مصرية، ص 3.

[2] – نفسه، ص 143.

[3] – ولسن ثورنلي، كتابة القصة القصيرة، تر: مانع حماد الجهني، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1992، ص 5.

[4] –رياض عصمت، الصوت والصدى، دراسة في القصة السورية الحديثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، مارس 1979، ص 11.

[5] – نفسه، ص 12.

ومما لا شك فيه أن العرب قبل اتصالهم بالغرب عرفوا أنواعا وأجناسا من القص زادت عن الخمسة عشر نوعا كانت لكل منها مهاما ووظائف محددة في حياتهم بمختلف جوانبها، دينيا واجتماعيا وسياسيا وثقافيا وفكريا وأدبيا، حيث كان ظهور هذه الأنواع محكوما بالحاجة إليها.[1]

زيادة على ارتباطه بالتطور الذي تشهده الحياة العربية وتشعب احتياجات العربي، خصوصا بعد ظهور الإسلام ومباشرة الفتوحات الإسلامية واختلاطهم بغيرهم من أقوام وشعوب بعد أن نشأت الدولة الإسلامية وتطورها مفاهميا ومؤسساتيا وجغرافيا، هذا التطور نفسه دعا في العصر الحديث إلى الانصراف كليا أو جزئيا عن كثير من الأنواع القديمة، أو تكييف تلك الأنواع ودمجها فيما نعرفه حاليا من أنواع القص.[2]

عموما هناك ثلاثة آراء حول ظهور الفن القصصي في الأدب العربي وهي:

الرأي الأول: وهو الشائع والذي يرى أن المقامة هي أصل ومصدر أساسي من مصادر القصة القصيرة العربية، ففيها من القصة القصيرة: الحدث والبطل والشخصيات، كما أنها تتوفر على الوحدات الثلاث: البداية والنهاية والوسط، كما أنها حكاية تروى في جلسة واحدة.[3] وفي هذه الوجهة نجد فؤاد قنديل يقول: " فقد توالى ظهور القص في أدبنا العربي في صور مختلفة، إبان ازدهار الحضارة العربية الإسلامية، من خلال مقامات الهمذاني والحريري، "ورسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، ورسالة "حي يقظان " لابن الطفيل ورسالة " الطير" للغزالي إلى "ألف ليلة وليلة"، التي لم تكن غير مجموعة قصص قصيرة متداخلة ومتنامية." [4]

لكن هناك من يرى أن المقامة ليست أصلا للقصة القصيرة، بل أن هذه الأخيرة سبق ظهورها ظهور المقامة ومن هنا فإن: " تحديد زمن وجود القصة القصيرة خاصة والقصة بشكل عام في الأدب

[1] – يحي حقي، فجر القصة المصرية، سلسلة المكتبة الثقافية رقم 06، ص 77.

[2] – نفسه، ص 11و 77.

[3] – أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، دار العودة، بيروت، ص 69.

[4] – فؤاد قنديل، فن كتابة القصة القصيرة، الدار المصرية اللبنانية، ط2، 2010، ص 22.

العربي، مجال جدل واختلاف، فمن المرجّح أن وجودها سبق المقامات، التي عادة ما تعتبر النموذج الأول للقصة العربية القصيرة." [1]

الرأي الثاني: ينظر إلى المقامة بين الشكل القديم والشكل الجديد، وفي هذا الاتجاه يرى الأستاذ يحي حقي أن المقامة: " كانت الخطوة المنطقية الأولى أن تكتب مقامات عن العصر القائم، أن تقام قنطرة بين الشكل في الماضي وبين موضوع اليوم إلى وصف المجتمع القائم." [2] وهو الرأي الذي يميل إليه الكثيرون، نتيجة سرعة استجابة الكاتب العربي لهذا الجنس الأدبي.

الرأي الثالث: هذا الرأي يرى عدم أصالة الفن القصصي القصير، ولا جدوى من التعنّت في محاولاتنا للعثور على جذور له في أدبنا العربي القديم. وفي هذا الاتجاه يقول محمد أمين العالم: " ليس من الدقة أن نسعى إلى تلمّس مصادر القصة الغربية في تاريخ الأدب العربي القديم في الأساطير الشعبية والحكايات الشعبية والمقامات وكتب الأخبار، فالقصة بمعناها العام تُعتبر وثيقة بحياة الإنسان منذ نشأته ولا خلا منها شعب من الشعوب، مدونة كانت أو شفهية، وعندما نتكلم عن نشأة القصة القصيرة، فإنما نقصد شكلا معينا من التعبير له قيم فنية غير قيم الحكاية بمعناها العام ولم يكن لهذا الشكل المعين وجود قبل نشأة القوميات الحديثة وتحرر عبيد الأرض وانتشار الطباعة انتشارا كاملا وظهور الصحافة." [3] وهو الرأي الذي ذهب يحي حقي حين قال:" أن القصة القصيرة جاءتنا من الغرب وأن أول من أقام قواعدها عندنا تأثروا بالأدب الأوربي والأدبي الفرنسي بصفة خاصة." [4]

وفي نفس الوجهة يرى الدكتور محمد طه الحاجري أن القصة: " في الأدب العربي الحديث عند هؤلاء النقاد أمر بدع، لا ميراث له يمت إليه، ولا أصل له في الأدب العربي القديم يمكن أن ينتسب إليه بصورة ما، وإنما هو تقليد محض لذلك الفن عند الأوربيين صدرنا به عنهم، كما صدرنا بكثير من علمهم، وأنماط فنونهم." [5] كذلك أخذ بهذا الرأي بعض النقاد والأدباء من بينهم محمود تيمور

[1] – محمد الرميحي، القصة العربية أجيال وأفاق، مجلة العربي، مايو، 1989، ص 5.

[2] – يحي حقي، فجر القصة المصرية، ص 19.

[3] – أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص 71.

[4] – يحي حقي، فجر القصة المصرية، ص 20.

[5] – محمد طه الحاجري، نشوء فن القصة في الأدب العربي الحديث–مقال– مجلة الثقافة، مصر، عدد 188، 1976، ص 24.

ومحمد الطاهر لاشين والدكتور محمد حسين هيكل والدكتور طه حسين ومحمد زغلول سلام ... فهؤلاء يرون أن فن القصة في الأدب العربي الحديث تعود أصوله إلى فن القصة في الأدب الغربي وأننا أخذنا فنيات هذا الجنس الأدبي عبر عدة مراحل، ثم أخذ الفن القصصي في الأدب العربي يستلهم معالم القصة وقواعدها مع تطور الحياة الأدبية، خاصة بعد اطلاع الرواد على النماذج القصصية الغربية بدأت تتكون لدى المبدعين العرب رؤية واضحة عن معالم وقواعد هذا الفن، فألّفوا قصصا متقدمة عن النماذج الذي ألفها سابقوهم، وأكثر وعيا بعناصر الفن القصصي وتقنياته.[1]

كما أن كثير من النقاد العرب ذهبوا إلى أن القصة العربية في موضوعاتها وكذا مضامينها واحتوائها على السير والأحاديث والتاريخ مما لا شك فيه ترجع بأصول ثابتة إلى الأدب العربي دون نزاع، لكن كشكل أدبي محدد المعالم واضح القسمات لديه منهجه الخاص وأصوله الثابتة، فإنها تعود إلى التراث القصصي الغربي الحديث.[2]

خلاصة نستطيع القول إنه ومما لا شك فيه أن القصة القصيرة بمفهومها العام قد نشأت مع الإنسان العربي في مجتمعه الأول، حيث ظهرت في الأدب الجاهلي وبرزت بشكل واضح في القرآن الكريم وحديث الرسول صلى الله عليه وسلم، أما ظهورها كنوع أدبي متميز بمبادئ وتقنيات القصة القصيرة التي ظهرت في الغرب فلم يبدأ بشكل واضح إلا مع بداية القرن العشرين. أي بعد أن ترعرعت وذاع صيتها في الغرب.

وبالتالي فالقصة عموما والقصة القصيرة بالأخص قديمة قدم الإنسان، لكن القصة بمفهومها الحالي لم تتضح معالمها إلا في العصر الحديث، وهذا مما جعل البعض يُقر أن " القصة القصيرة من أحدث الفنون، لا يتجاوز عمرها في أحسن الأحوال مائة وخمسين عاما، ورغم ذلك فلا تزال تتقلب

[1] – شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998 ص14.

[2] – نفسه، ص نفسها.

على نار التجديد والتجريب، ولا يزال كتابها يضربون في بحور المغامرة، لا يرضون لها أن تستقر على شكل أو نسق، وليس ذلك بمستغرب في مجال الفنون." [1]

وبما أن الفن عموما في تطور مستمر ولا يقر له قرار لمواكبته مستجدات الحياة الجديدة في جميع مجالاتها، من ثمة فإن من القضايا الشائكة في تاريخ الفنون الأدبية التوصل إلى تحديد مضبوط لنشأة فن أو انطلاق حركة فنية أو نقدية، ويمدنا التاريخ بأمثلة عديدة عن تشابك هذه القضية وصعوبة البت فيها، ذلك لأن النشاط الفني ظاهرة جماعية أكثر منها فردية، تتطلب تكاثف أقلام وإبداعات عدة حتى يتسنى لها الظهور وفرض الوجود، فلا يكفي ظهور إبداع متميز عن المألوف حتى يجوز لنا القول بولادة فن أو تيار أدبي جديد، بل لابد له لكي يستغل مكانه من تاريخ الأدب أن يحوز على ميزات معينة، تفرده عن غيره وتهبه هويته وتنحت في وجهه خصائصه وملامحه المميزة، وهذه الخاصيات لا تتأتى إلا عن طريق ممارسات عديدة لأكثر من كاتب، بحيث يحق لنا حينئذ القول بأن هناك ظاهرة فنية قد ولدت، أو هي في طريقها إلى التبلور، ومن هذا التعدد والتضافر فإن المحاولة لا ترسم طريقا ولا تؤسس منهجا وإن امتلكت إمكانية الارهاص أحيانا، ولذا فإن هناك وجود قصص مبعثرة على مدى فترة زمنية متباعدة لا يعني انبثاق فن جديد.[2]

عموما يمكن استخلاص أنه لا يخلو تراث أي أمة من الظاهرة القصصية، سواء أكان ذلك في معظم الأشكال الأدبية الرسمية، أو الشعبية كالحكايات أو الأساطير، ولهذا من المنطق أن نؤرخ لفترة البداية الفعلية لأي فن من الفنون بمرحلة نضجه واكتمال شكله الفني.

وبالرغم من تعدد وجهات النظر حول نشأة القصة القصيرة إلا أنه يكاد أن يكون هناك اجماع بين أغلب النقاد على أن نشأتها كانت في القرن التاسع عشر على يد الأمريكي إدجار آلان بو خاصة بعد احتضان الصحافة لها، مما أدى إلى انتشارها في سائر أنحاء العالم بسرعة فائقة.[3]

---

[1] – فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص 20.

[2] – أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص 65.

[3] – مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988، ص 27،28.

ثانيا– تعريف القصة القصيرة:

يكاد يُجمع أغلب نقاد الأدب في أن تعريف القصة القصيرة تعريفا جامعا يُعد من الصعوبة بمكان، وهم يعللون ذلك بأن الأشكال الأدبية كالقصة القصيرة، هي أشكال تتطور دائما لأن الأدب نشاط إنساني يجب أن يساير تطور الإنسان ويتماشى وفق أبحاثه الدائمة نحو الأحسن والأفضل، وبالتالي إخضاع الظاهرة الأدبية لحدود وقوانين صارمة قد يحد من انطلاقه وحريته وحيويته.[1] بل إن الكثير من النقاد" يذهب إلى أن تعريف القصة القصيرة من شأنه أن يحيطها بقيود وحدود خليقة أن تسلبها كثيرا من روائعها وسحرها." [2]

وهي نفس الوجهة تقريبا التي اعتمدها عبد الرحيم الكردي حين رأى أن عدم تحديد مفهوم واضح للقصة القصيرة أو تعريف لها يرجع إلى تماديها في الحدود والمغالاة في فرض القيود، تلك الحدود التي جعلت الكثير من القصص الرائعة تفلت من بين أصابعها وتثبت عدم جدواها، والبنود التي حددت للقصة القصيرة التقليدية تقام على تصور خاص ومحلي في بيئة معينة وفي عنصر معين وربما عند كاتب معين، وهذا مما يؤدي إلى انهيار تلك الحدود بمجرد الانتقال إلى بيئة أخرى، أو عند تطور القصة القصيرة من زمن إلى آخر، لكن لا يمنع كثير من الدارسين التشبث بتعريف واحد أو تحديد قوانين صارمة تبنى على نموذج واحد ثابت، إذا ثبت لديهم أن هذا النموذج قد أثبت جدارته وشهرته في يوم ما.[3]

وهي الطريقة التي أثبتها الدكتور رشاد رشدي لما أقر أن الشكل الذي جاء به دي موبسان هو الشكل المعياري للقصة القصيرة حين قال: " القصة القصيرة عند موبسان تصوِّر حدثا معينا، لا يهتم الكاتب بما قبله أو بما بعده، وهذا هو الشكل الذي اتخذته القصة القصيرة وأكّده أبرز جميع من أتوا بعد موبسان من كبار كتاب القصة القصيرة كتشيكوف ..." [4]

---

[1] – عبدالله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ص128،127.

[2] – نفسه، ص 128.

[3] – عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005، ص 70.

[4] – رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ص 10.

ومن خلال ما سبق يتضح أن هناك إشكالا في تعريف هذا الجنس، سواء أكان ذلك في النقد الغربي أو العربي، ولذا سنتناول بدايةً تعريف القصة القصيرة في النقد الغربي.

أ–تعريف القصة القصيرة في النقد الغربي:

اختلفت تعاريف القصة القصيرة بين النقاد والأدباء الغربيين، وذلك حسب زاوية النظر إلى مكوناتها الأساسية، حيث انطلق إدجار ألان بو في تعريفه لها من وحدة الانطباع، ومن أنها تُقرأ في جلسة واحدة، كما انطلق في تعريف آخر من أنها أحادية الحدث والزمن والشخصية، في حين أن سوموست موم يرى أن القصة القصيرة قطعة من الخيال لها وحدة التأثير وتُقرأ في جلسة واحدة.

وأما هدسون فأقرّ أنّ ما يجعل عمل الفنان قصة قصيرة هو الوحدة الفنية.[1]

ويرى الناقد فرانك أوكونر أن القصة القصيرة فن شعري يعبر عن موقف الفنان من محيطه ولذا فهي قريبة من التجربة الفردية التي تعبر عن إحدى سمات القصيدة الغنائية، أما عن أبرز خصائصها فوعيها الشديد بالتفرد الإنساني.[2]

أما موزلي ربط تعريفها بالكم، لذا هو يرى أن عدد كلمات القصة القصيرة هو: ألف وخمسمائة أو عشرة آلاف.[3]

عموما إذا أمعنا النظر في التعاريف سالفة الذكر، نجد أن كل تعريف يستند إلى خاصية أو أكثر من خصائص القصة القصيرة، فوحدة الانطباع، أو زمن قراءتها، أو الطول والقصر، أو تُقرأ في جلسة واحدة، أو عدد الكلمات، كلها مميزات لا تخلو منها القصة القصيرة.

فالتعريف إذا تأسس على الخصائص فالأولى به أن يكون جامعا، فوحدة الانطباع لا تختص به القصة القصيرة فقط، كذلك كونها قطعة من الخيال فنحن نعلم أن من البديهي أن يدخل الخيال في العمل القصصي رواية أو قصة قصيرة أو أقصوصة.

---

[1] – أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص 34.

[2] – نفسه، ص نفسها.

[3] – عزالدين إسماعيل، روح العصر، دراسات في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي، بيروت، 1978، ص 346.

ولهذا اختلفت التعاريف للقصة القصيرة من ناقد لآخر، كما اختلفوا في طولها وقصرها وكذا المدة الزمنية التي تقرأ فيها، فويلز مثلا يرى أن زمن قراءتها هو ساعة ونصف في حين أن آلان بو يحدده بساعتين.[1]

هذا هو الاتجاه الأول في النقد الغربي الذي حاول أن يعطي تعريفا لهذا الجنس الأدبي، أما الاتجاه الثاني فيرى أنه لا يمكن الاهتداء إلى تعريفٍ للقصة القصيرة، ونجد في مقدمة هؤلاء الناقد الروسي شلوفسكي الذي يُقرّ صراحة بأنه لم يستطع أن يحدد تعريفا للقصة القصيرة حيث قال: "يجب أن أعترف أنني لم أعثر على تعريف للقصة القصيرة." [2]

وفي نفس الوجهة تقريبا يرى إيان ريد أن السر في عدم وجود تعريف دقيق يحدد ماهية القصة القصيرة، إنما يرجع لحداثتها، ولم يدخل مفهوم مصطلح القصة القصيرة نفسه كمفهوم أدبي يقصد به فن أبي محدد حين يقول:" من الواضح أن هذا الفن الأدبي ليس له صفاء الفن الأدبي الواحد." [3]

عموما عندهم القصة القصيرة جنس أدبي يختلف عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى.

ب–تعريف القصة القصيرة في النقد العربي:

لم تبتعد التعريفات العربية لهذا الجنس من نظيراتها الغربية حيث يعرفها عزالدين إسماعيل على أنها شكل من أشكال التعبير الأدبي الذي نشأ في الآداب الغربية، ثم انتقل إلى أدبنا العربي الحديث عبر رياح التغيير التي هبت على وطننا العربي، ولكن بالرغم من حداثة نشأتها إلا أنها استطاعت أن تكوّن جمهورا واسعا من الكتاب والقراء.[4]

في حين أن الناقد الأردني عبد الله رضوان يُعرفها بقوله: " هي جنس أدبي مستقل بذاته عن فنون القول المختلفة، وأنها وإن تشابهت مع الرواية في كونها تقول حكايةَ سردا.... فإنها تفارقها وتتميز عنها بجنسها الأدبي، إنها فن." [5] وهذا رد على الذين يعتقدون أن الرواية والقصة القصيرة

---

[1] – شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص 19.

[2] – عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 58.

[3] – نفسه، ص 59.

[4] – علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1988، ص 252،253

[5] – عبد الله رضوان، البنى السردية، دراسات في القصة القصيرة الأردنية، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، 1996، ص 8.

جنس واحد أو أنهما متداخلان. والفن لا يعرف الفوضى كما يقول رولان بارت ولا " يعرف الضوضاء بالمعنى الإخباري للكلمة، إنه فن نقي، وخالص، فليس هناك وحدة ضائعة أبدا." [1]

لكن سيد حامد النساخ ربطها بالواقع كونها الفن الذي يعكسه في قالب فني، وبالتالي هي: " الفن الذي يعكسه الواقع في نسيجه الفني." [2]

أما الكاتب الجزائري عبد الحميد بورايو فقد ركز في تعريفه لها على بعض الخصائص الفنية التي يجب توفرها في هذا الفن حين عدّها " فنا يتناول بالتشريح لحظة شعورية، أو تجربة مُعاشة، مكثفة لأقصى درجة ممكنة، يعتمد أساسا على اللغة المحلية بالرموز والايحاءات والفعل المحدود في المكان والزمان. " [3]

ولم يبتعد القاص الجزائري مصطفى الفاسي في تعريفه لهذا الجنس من تعريف بورايو عندما رأى أنها: " عمل أدبي مركز ومكثف، يصور حياة شخصية، أو أكثر، في مرحلة حساسة من حياتها." [4]

وكذلك عبد الله ركيبي الذي يكاد تعريفه للقصة القصيرة يتطابق مع تعريف بورايو حيث رأى أنها: " تعبر عن موقف معين في حياة الفرد، أو جانب من هذه الحياة، أو بعض الجوانب، ولا تعبر عن حياة الفرد كاملة."[5] ويكون الهدف منها التعبير عن تجربة إنسانية بإمكان وقوعها.

أما الدكتور محمد يوسف نجم فيرى أن للقصة القصيرة مفهوم أوسع حيث يقر أن: " الأقصوصة تتناول شريحة من الحياة، ويسعى كاتب الأقصوصة إلى إبراز صور متآلفة واضحة المعالم بينة القسمات لقطاع من الحياة، يجب أن يؤدي إلى إبراز فكرة معينة." [6]

---

[1] – عبد الله رضوان، البنى السردية، دراسات في القصة القصيرة الأردنية، ص8.

[2] – سيد حامد النساخ، اتجاهات القصة المصرية القصيرة، دار المعارف، القاهرة، 1978، ص 32.

[3] – شريبط احمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص 20.

[4] – نفسه، ص نفسها.

[5] – عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ص 128.

[6] – محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، ط3، 1963، ص 10.

في حين أن شريبط أحمد شريبط يركز في تعريفه لها على مكوناتها عندما رأى أنها: " جنس أدبي حديث النشأة يرتكز على صفات وخصائص فنية، كوحدة الحدث والشخصية وقصر المدة الزمنية، يعتمد على تكثيف العبارة واللغة الايحائية، وهو لا يعدو أن يكون ومضة مُشعة من الحياة."[1]

أما شكري عياد فيرى أنه ليس للقصة القصيرة شكل محدد، وليس لها تكتيك خاص ولا وعاء تصب فيه، فكاتب القصة القصيرة حر في التعبير عن انطباعاته بالطريقة التي يراها مناسبة، بالتالي لا يمكن تعريفها تعريفا دقيقا. [2]

لكن الدكتور الطاهر المكي أشار إلى ذلك الأمر من زاوية أخرى، إذ يرى أن المشكلة لا تكمن في القصة القصيرة نفسها، بل في النقد والتنظير الأدبيين الخاصين بهذا النوع، كما رأى أنها جنس أدبي محدد حيث حصرها في عشرة حدود حين قال: هي " حكاية أدبية، تُدرك لتُقص، قصيرة نسبيا، ذات خطة بسيطة، وحدث محدّد، حول جانب من الحياة لا في واقعها العــادي والمنطقي وإنما طبقا لنظرة مثالية ورمزية لا تنمي أحداثا وبيئات وأشخاصا وإنما توجد في لحظة واحدة حدثا ذا معنى كبير." [3]

وقد ظل النقاد منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر يبحثون عن شكل أدبي نهائي لها، إلا أن الاجتهادات والمحاولات جميعها باءت بالفشل وهذا يرجع إلى كون القصة القصيرة مادة فنية والفن لا يمكن أن نرسم له حدودا وقواعد نهائية، بل متجدد ومتطور بتطور الحياة وتبدل ظروفها، ولكنه سيبقى مقيدا بعناصر الفن القصصي.[4]

وفي هذه الوجهة ومساندة لهذا الرأي ننقل مقولة لفؤاد قنديل مفادها أننا: " نؤكد أن القص في جوهره وجهة نظر ذاتية، يرفض التعميم ويحكم دائما أن يسمو عليه، كما يستعصي عن الحد والقطع، وأبلغ تعريف له لن يحقق المبتغى فيه ومنه، وسيظل هناك ثمة إحساس بأن شيئا لايزال غائبا

[1] –شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص20.

[2] – شكري عياد، القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، دار المعرفة، 1979، ص 47.

[3] – عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 59.

[4] – أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص31 .

وأن جزء من الحقيقة الجمالية للأثر الفني لايزال خارج الأطر، كما أننا نؤمن بأن فن القصة القصيرة فن شخصي وخاص، وفي الوقت نفسه تعبير عن شعور إنساني خاص." [1]

إجمالا ركزت كل التعاريف العربية للقصة القصيرة على الملامح الفنية التي جاء بها فن القصة القصيرة، وهي تكاد تُشاكل أو تنطبق على التعريفات الغربية لهذا الفن، مما يؤيد الاعتقاد القائل بأن منشأ هذا الفن غربي.

ثالثا– أركان القصة القصيرة:

اختلف منظرو القصة القصيرة حول طبيعة أركانها وعددها حسب فهم كل منهم لماهيتها كما أن المقاييس اختلفت بين القصة الكلاسيكية والحديثة، ولذا سنحول أن نقف على المقاييس الكلاسيكية أولا، والتي ترى أن القصة تروي خبرا، ولكن ليس بالضرورة أن كل خبر هو قصة إلا إذا توفرت فيه الخصائص التالية [2]:

- أن يكون ذا أثر وانطباع كلي.
- تماسك أجزاء الخبر وتفاصيله لتحقق الوحدة الفنية للعمل القصصي.
- أن يكون ذا بداية ووسط أو عقدة ونهاية أو لحظة التنوير.

عموما عناصر العمل القصصي يمكن أن نوجزها فيما يلي:

أ– الشخصية: ولا مجال للتفريق بينها وبين الحدث، والذي يعتبر أهم عنصر بنائي في القصة القصيرة فمن خلاله تنمو المواقف، وهو المسرح الذي تتحرك فيه الشخصيات، كما أنه يعتبر الموضوع الذي تدور حوله القصة، ويتم الحدث بتصوير الشخصية أثناء عملها ويجب أن تتحقق وحدته بفضل ذكر كيفية وقوعه، والمكان والزمان الذي وقعت فيه الأقصوصة، والسبب الذي قام من أجله، كما أن كاتب الأقصوصة يجب أن يهتم بالفعل والفاعل لأن الحدث خلاصة هذين العنصرين.[3]

[1] – فؤاد قنديل، فن كتابة القصة القصيرة، ص 24.

[2] – رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ص 30،117.

[3] – عزيزة مريدان، القصة والرواية، دار الفكر العربي، دمشق، 1980، ص 25.

ب– المعنى: للمعنى أهمية قصوى في القصة القصيرة، فهو عنصر أساسي بل يعتبره بعض الدارسين أساس القصة، وجزء لا ينفصل عن الحدث ولذا الحوادث والشخصيات يجب أن تعمل على خدمة المعنى من أول القصة إلى آخرها، فإن لم تفعل ذلك يكون المعنى دخيلا عن الحدث مما يسبب خلخلة بناء القصة.[1]

ج– نسيج القصة: ويتكون نسيج القصة من اللغة التي تكتب بها الأقصوصة، وكذا الحوار، والوصف والسرد، ووظيفته خدمة الحدث، حيث يساهم في تطوره ونموه، وعلى القاص حينها ترك المجال للشخصيات في أعماله القصصية أن تتحدث بلغتها، ومستواها الفكري حتى تتمكن من اكتساب طبيعة منطقية.[2]

وتهدف القصة القصيرة من خلال نسيجها إلى تصوير حدث قصصي، متكامل، وفق عناصر الخبر الثلاثة، البداية والعقدة والنهاية، ولا يجوز الفصل بين بناء القصة ونسيجها، لأنهما مسميان لشيء واحد، كما أن الأقصوصة لحمة واحدة ولا يمكن تجزئتها.[3]

د– لحظة التنوير: عندما تبلغ الأحداث قمة التعقيد تتجه نحو الانفراج من خلال مصير الشخصيات، وبالتالي فهي جزء أساسي من صلب القصة القصيرة لارتباطها ببدايتها حتى لا يتفكك نسيج القصة، لأن تطور الحدث ضروري في دفع مجراها إلى النهاية التي تحدد معنى الحدث[4].

عموما لقد حدد محمود تيمور معالم رئيسية رأى وجوب توفرها في كل قصة قصيرة أوجزها فيما يلي:[5]

– أن للقصة وحدة فنية.

– أن يراعي في عرض الموضوع التلميح ويحذر التصريح.

– أن يعنى الكاتب برسم شخصياته، ويجعلها تصدر في أقوالها وأفعالها عن منطق الحياة.

---

[1] – عزيزة مريدان، القصة والرواية، دار الفكر العربي، دمشق، 1980، ص 43،44،45.

[2] – يوسف الشاروني، القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا، سلسلة الهلال، عدد 316، القاهرة، 1977، ص 63،64.

[3] – رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، ص 122.

[4] – نفسه، ص 70،71.

[5] – محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، مكتبة الآداب القاهرة، ص 103-107.

– ألا تكون الشخصيات بوقا ينقل ما يلقي إليه المؤلف من كلام.

– أن يكون لكل قصة معنى.

– أن تحوي القصة عنصر التشويق.

– أن يجري الكاتب في تحرير قصته على نهج من وجهة اللغة.

تقريبا هذه هي المقاييس الواجب توفرها في القصة الكلاسيكية، لكن ما بين القصة الفنية الحديثة والقصة الكلاسيكية هناك القصة التجريبية، والتي أخذت شكلا جديدا انبنى على تداخل الأزمنة وتعدد مستويات الفهم والبناء داخل التجربة الواحدة، كما ركزت على استثمار أسلوب التداعي، وكذا الحوار الداخلي، والاتجاه نحو الرمز والايحاء بدلا عن التصريح والتعبير المباشر.[1]

ومن ثمة فإن العناصر الفنية للقصة التجريبية حصرت في النقاط التالية:

– عرض لوحات من الحياة البشرية، لا تعتمد في صياغتها على نتاج الأحداث مثلما يفعل كتاب القصة التقليدية.

– إلغاء التتابع الزمني، وذلك بسبب تحطيم عناصر الخبر الثلاثة (المقدمة والعقدة والنهاية)، للقصة القصيرة.

– عدم وضوح الشخصية الواحدة في القصة التجريبية، وإنما قد تتعدد الشخصيات حسب تعدد المقاطع التي يتشكل منها حجم القصة.

– الاعتماد على تيار الوعي.

– تكثيف التعبير بحيث تقترب لغة القصة التجريبية، من لغة القصيدة في كثافتها، وايماءاتها.

– الاهتمام بالتحليل النفسي للشخصية، لسبر أغوارها وذلك عن طريق الحوار الداخلي.

[1] – أحمد المديني، القصة القصيرة بالمغرب، ص 39.

– عرض الشخصية في موقف متأزم، وذلك من خلال مواجهتها الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والفكرية.[1]

أما المقاييس التي اتخذتها القصة الحديثة أركانا لها هناك من حددها في: وحدة الموضوع ووحدة الغرض، ووحدة الحادثة.

لكن فؤاد قنديل يرى أن القصة القصيرة تقوم على ثلاث قواعد فقط[2]:

1–الوحدة: وهي أهم خاصية من خصائص القصة القصيرة على الاطلاق، فمبدأ الوحدة يعني الواحدية، أي أن في الأقصوصة في كل شيء فيها يكون موحد، فهي تحمل فكرة واحدة، وشخصية رئيسية واحدة، ولها هدف واحد، وتتجه نحو نهاية منطقية واحدة، كما أنها في الأغلب تقنية واحدة وتترك في المتلقي أثرا وانطباعا واحدا، بمعنى أن نظام الواحدية يطغو على تركيبة القصة القصيرة.

2–التكثيف: من عوامل نجاح الأقصوصة التكثيف الشديد لأنها كما يقول عليها يوسف إدريس كالرصاصة والحجر لا يصيب هدفه كالرصاصة، وليست كذلك الكرة، فالتكثيف قد يُنجح قصة أكثر من نجاح رواية طويلة مليئة بالشخصيات والأحداث والصراع.

3–الدراما: ويُقصد بها الحرارة والحركية، يجب أن تثير في القارئ التلهف منذ الوهلة الأولى، أي من الكلمة الأولى، فيحاول الوقوف على الجديد في هذا العالم القصصي، ومن ثمة فعنصر التشويق بات لزاما على كاتب القصة توفيره، لتتحقق معه المتعة الفنية للقارئ، ومن ثمة فارتباط القصة بالدراما بات أمرا مفروغا منه " لأن أحدا لم يتخيل إمكانية وجود القصة القصيرة بعيدا عن الدراما، لقد كان حضور النوع الدرامي–مثله مثل القصيدة الغنائية–من أهم سمات النوع الأدبي منذ بداياته، حيث العناية الأكبر بوحدة الحدث وتلاحمه والحرص على التكثيف والتوتر على حساب العناية بالشخصية التي يتراجع دورها في القصة القصيرة ويهيمن الموضوع على اهتمام الكاتب." [3]

[1] – شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص40.

[2] – فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، ص 36–37–38.

[3] – خيري دومه، تداخل الأنواع الأدبية في القصة المصرية القصيرة(1960–1990)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998، ص 91.

وبالتالي فالعنصر الدرامي متوفر في القصة سواء كانت تقليدية أم حديثة، وإن كان شكري عياد، لا يرى أن العنصر الدرامي ضروري في بناء القصة القصيرة، حتى وإن كانت كثيرا من القصص الناجحة اعتمدت على هذا العنصر حيث يقول: " كذلك هي لا تستلزم بالضرورة ما يسميه النقاد بالأسلوب الدرامي في الكتابة، أي الأسلوب الذي يعتمد التركيز على منظر واحد، يمثل قمة الأزمة أو الصراع، ويستشف من خلاله مقدماتها كما يمكن أن نلمح نهاياتها، وإن كان من الواضح أن القصة القصيرة تميل إلى هذا الأسلوب الدرامي، وإن كثيرا من روائعها قد كتبت به." [1]

عموما هناك من رسم حدودا للقصة القصيرة نوجزها كما يلي[2]:

- تحطيم الأقاليم الثلاثة: البداية، الوسط (العقدة)، النهاية.
- الاختلال في تسلسل هذه الوحدات وتغيير مفهوم العقدة أو انعدامها تماما.
- لم تعد هناك ضرورة لتوفر الحدث في القصة، أو تحول الحدث عن معناه المعروف، حيث أصبحت القصة يمكن أن تعرض (تجربة نفسية، أو مجموعة من اللحظات في وصف الإنسان).
- لم يبق للقصة نهاية معروفة تقدم الحل الذي يكون متوقعا، ويتجلى كل شيء إثر معرفته، لقد أصبحنا أمام كتابة نترك كل شيء للبحث والتخمين.
- إلغاء الحكاية وبالتالي فقدان المعنى.
- اقتربت لغة القصة من اللغة الشعرية ذات الايحاءات.
- تستخدم تيار الوعي والشعور.
- ارتقاء المستوى السيكولوجي في القصة، وجعله مطية عن طريق عملية التداعي والحوار الداخلي

[1] – شكري عياد، القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1994، ص 33.
[2] – أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص 41.

لرسم الشخصية واستنباطها من الداخل، بدلا من السرد التقليدي.

- ارتباك التسلسل الزمني، الذي يقوم الحياة في وضع طبيعي ساكن، والانتقال إلى مستوى جديد فيختل فيه الزمن ويتحول (زمن نفسي، زمن الشعور، زمن الذاكرة) وكذا تداخل الأزمنة تداخلا عجيبا.

وهي السمات التي اتسمت الأعمال القصصية المتأخرة الغربية منها والعربية.

رابعا– الفرق بين القصة القصيرة والرواية:

على الرغم مما يشاع عن استقلالية القصة، وينظر إليها على أنها جنس أدبي يختلف عن الرواية والمسرحية والشعر، لكن المهتمين بالفن القصصي لا يجدون بُدًّا في مقارنتها بالأنواع الأدبية سالفة الذكر، وذلك بهدف تمييزها وإثبات استقلالها، فمرّة بينها وبين المسرحية ومرة أخرى بالقصيدة الغنائية وتارة أخرى بالرواية.[1]

وبالتالي سنحاول في هذا العنوان أن نقف على نقاط التداخل والاختلاف بين القصة القصيرة والرواية انطلاقا من آراء النقاد في هذه المسألة، التي اختلفوا حولها وجهتين:

الوجهة الأولى: وهم يرون أن الرواية والقصة القصيرة، جنسان متقاربان إلى درجة التداخل، وأن المنظرين ونقاد الأدب لم يتوصلوا إلى تفريق صارم بين الرواية والقصة القصيرة، ومن ثمة " لم يتحدد بعد بدقة لا في أذهان القراء ولا حتى النقاد الفصل بين المصطلحين، ولا تزال حتى اليوم تطلق لفظ القصة القصيرة على الرواية." [2]

[1] – محمد عبد الحليم غنيم، الفن القصصي عند فاروق خورشيد، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف حلمي بدر، جامعة ، المنصورة، مصر 2001، ص 55.

[2] – الطاهر أحمد المكي، القصة القصيرة، دراسة ومختارات، دار المعارف للطباعة والنشر، مصر، 1992، ص 98.

ومن النقاد من يرى أن الخصائص الأساسية في الرواية الحديثة هي الخصائص نفسها في القصة القصيرة الحديثة، نجد الناقدة سوزان فرجسون التي حددت الخصائص المشتركة بين الجنسين والمتمثلة في النقاط التالية[1]:

- تحديد زاوية الرؤيا واتجاهها.
- التركيز على عرض الشعور والتجربة الباطنية.
- التخلي عن عدد من العناصر التي كانت موجودة في العقدة التقليدية أو تحويلها.
- زيادة الاتكاء على المجاز والكناية في عرض الأحداث والموجودات.
- التخلي عن الزمان الواقعي.
- الاقتصاد الشكلي والأسلوبي.
- اتجاه الأسلوب.

وبالتالي فهي لا ترى أي فارق يميز القصة القصيرة الحديثة عن الرواية الحديثة سوى، شدة التركيز على قوة الأثر والانطباع، نتيجة لقصر حجم القصة القصيرة وطوله في الرواية.[2]

عموما فخلاصة هذا الرأي أن كثيرا ما تتداخل عناصر القصة القصيرة بعناصر الرواية فيصعب التمييز الواضح بينهما، فالقصة والرواية تشتركان في عنصري المكان والزمان والحوار وطريقة العرض وفي اللغة النثرية المستعملة، وفي عناصر ثانوية أخرى، ومن هنا يأتي هذا التداخل وهذه الصعوبة في التمييز بينهما، ومن الصعب على الكاتب أن يتقيد بقواعد كل منهما ملتزما بالحدود الفاصلة بين هذا الفن وذلك، بالرغم من اقتناعه بطبيعة كل فن.

فالقصة بطبيعتها بسيطة التركيب، تركز على نقطة مركزية واحدة تتجه كل العناصر تجاهها وتصب فيها، لتحدث في الأخير ما يسمى بوحدة الانطباع، ولذا فهي شديدة البساطة، شديدة

[1] – عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 58.

[2] – نفسه، ص نفسها، ص58.

التركيز لا تحتمل الاستطرادات، لا تتعدد فيها الأزمنة ولا الأمكنة، وتتسع الرواية لكل ذلك، لكن كثيرا ما يتجاهل الكاتب طبيعة كل منهما ويكسر الحواجز الفاصلة بينهما.[1]

الوجهة الثانية: يرون أن القصة القصيرة والرواية جنسان يختلفان اختلافا كليا، وفي مقدمتهم الناقد الروسي إيخنباوم حيث وضع حدودا ليميز بينهما، حيث أنه لم يلتفت إلى الطول أو القصر، بل من حيث بناء كل واحدة منهما حين قال: " الأقصوصة والرواية ليستا جنسين متجانسين، وإنما هما على عكس ذلك، شكلان بينهما فج سحيق." [2]

لأن الرواية في نظره تقوم على ثلاث مراحل هي تمهيد، تأزم ثم انفراج في حين أن الأقصوصة فنهايتها التأزم، ثم يخلص إلى أن هناك فروق جوهرية بينهما حددها في تسعة نقاط هي[3]:

– أن شكل الرواية تلفيقي أم شكل القصة القصيرة فهو أساسي وبدئي.

– أن الرواية أتت من التاريخ، ومن حكاية الأسفار، أما القصة القصيرة فقد جاءت من الخرافة والأحدوثة.

– كل شيء في القصة القصيرة يميل نحو الخلاصة، أما منطق الرواية فيفترض الإطالة والإسهاب، نظرا لطول الرواية وقصر القصة القصيرة.

– أن بناء القصة القصيرة يعتمد على التناقض أو التعارض أو انعدام المصادقة أو على التخالف القائم على الخطأ.

– أن خاتمة الرواية عبارة عن لحظة إضعاف، ولذلك فإن الخاتمة غير المنتظرة جد شاذة في الرواية حيث يقول" وإذا وجدت فإنها تشهد على تأثير القصيرة، بينما تميل القصة القصيرة على وجه التحديد إلى النهاية المتوقعة." [4]

---

[1] – أحمد منوّر، قراءات في القصة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1981، ص 45، 46،47.

[2] – محمد القاضي، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، مسكلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط2، 2003، ص 14، 15.

[3] – عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 66.

[4] – نفسه، ص نفسها.

– يجب أن يتبع نقطة الأوج في الرواية من الانحدار، بينما يكون من الطبيعي جدا في القصة القصيرة التوقف عند القمة التي تم بلوغها.

– أن كل شيء في القصة القصيرة يصب في هدف واحد، ويتجه بقوة نحو نقطة واحدة، فالقصة القصيرة، يجب أن تنطلق بقوة مثل الصاروخ ألقي من طائرة ليضرب بحدة وبكل قوة الهدف المنشود.

– أن الأبنية الوسيطة في الرواية أهم من النهاية، بخلاف القصة القصيرة التي تشبه اللغز.

– أن القصة القصيرة، تقترب من نمط القصيدة، الذي تعد النموذج المثالي لها، لكن في مجال النثر.

في حين أن محمد أحمد العزب لخص تلك الفروق الفنية بين الرواية والقصة القصيرة في أربعة عناصر هي[1]:

– الطول في الرواية والقصر في القصة القصيرة، وهذا ما جعل إيخنباوم إثناء مقارنته لطول القصة القصيرة بطول الرواية يقول: " لنا أن نشبه الرواية بجولة طويلة عبر أماكن مختلفة تنتهي بعودة آمنة، ونشبه الأقصوصة بتسلق رابية قصد رؤية منظر ينكشف للمرء حين يبلغ القمة." [2]

– وحدة الانطباع في القصة، وتعدده في الرواية.

– وحدة الشخصية، الزمان والمكان في القصة، وتعدد ذلك في الرواية.

– يمكن أن يكون للرواية تسلسل زمني ويمكن ألا يكون، أما في القصة فلا بد من تجميع الماضي والحاضر والمستقبل.

عموما يمكن أن نختم مقارنتنا للقصة القصيرة بالرواية، بأن نشبه القصة بذلك المنزل الريفي الجميل الذي يبنى لأفراد أسرة محدودة، يحتوي عادة على باب أو بابين وبعض النوافذ والأثاث، ويحيط به سياج خشبي أو مجموعة قليلة من الأشجار، في حين أن الرواية تشبه عمارة ضخمة تضم طوابق عديدة تسكنها عشرات الأسر، ولنا أن نتصور ما تحتوي عليه من الغرف والأثاث والنوافذ والشرفات والسلالم والدهاليز والمرافق العامة، وكذلك العلاقات القائمة بين السكان من توافق وتنافر.....إلخ.

[1] – محمد أحمد العزب، عن اللغة والأدب والنقد، المركز العربي للثقافة العلوم، بيروت، ص 395.

[2] – محمد القاضي، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، ص 15.

لكن المهندس لو حاول أن يبني منزلا ريفيا في حجمها، بنفس التصميم الذي وضع للعمارة، مع أن مواد البناء واحدة والمبادئ الهندسية التي وضعت على أساسها التصاميم واحدة، فلن يكون موفقاً في ذلك، وهذا ما ينطبق فعلا على القصة والرواية.[1]

وبالتالي فالقصة القصيرة جنس أدبي يختلف عن الرواية، حتى وإن كان بينهما نقاط تقاطع كاستعمالهما لنفس اللغة النثرية وطريقة العرض، كما يشتركان في عنصري المكان والزمان وأشياء أخرى.

خامسا– العوامل التي أسهمت في وصول الفن القصصي إلى العرب.

إن زوال بعض أسباب تأخر النشأة هو عامل في نشأة الفن القصصي، لكن هناك جملة من العوامل الموضوعية أسهمت في إيصال الفن القصصي إلى بيئتنا الأدبية العربية من بينها:

أ–الترجمة: تعد الترجمة من أهم العوامل التي ساعدت في إيصال الفن القصصي إلى الأدب العربي الحديث، حيث أدت إلى تقريب النصوص وما احتوت عليه من منجزات العلوم الحديثة كعلم الاجتماع وعلم النفس والتاريخ وغيرها، إضافة إلى العدد الهائل من القصص الغربية التي ترجمت إلى اللغة العربية، بداية بقصة " تليماك" وهي من أشهر أعمال الكاتب الفرنسي (فينلون)، والتي عربها رفاعة الطهطاوي بعنوان" مواقع الأفلاك في وقائع تليماك" حيث كان ذلك سنة 1967م.

كما كان لمجلة " الجنان " دور ريادي في ترجمة الأدب الغربي إلى اللغة العربية، كما أن هذه الأخيرة خصصت بعض صفحاتها للمحاولات القصصية الأولى.

ومن رواد الترجمة للفن القصصي الغربي إلى العربية نذكر منهم: محمد عثمان جلال والذي عرب عدة أعمال أدبية غربية، كقصة بول وفرجينيا لبرنار دي سان والتي عنونها " الأماني والمنة " وكذا طرطوف للكاتب المسرحي الفرنسي موليير، وغيرها من الأعمال الأدبية الغربية التي نقلت إلى العربية والتي كان لها الأثر الكبير في نشأة وتطور الفن القصصي العربي.[2]

[1] – أحمد منوّر، قراءات في القصة الجزائرية، ص 46،47.

[2] – شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ص 15،16.

ب–الصحافة: قامت الصحافة العربية منذ نشأتها بدور كبير في نشر الفنون الأدبية بين مختلف البيئات العربية المختلفة، ومن بين هذه المجلات مجلة الجنان اللبنانية التي ذكرناها آنفا، زيادة على الدور الذي لعبته الصحف والمجلات المصرية كالهلال والمقتطف والأهرام والضياء والمشرق، حيث خصصت كل منها صفحات خاصة للفن القصصي.[1]

إضافة إلى ذلك كان للصحافة دورها في تطور الأسلوب القصصي، حيث أصبح سهلا بعيدا عن التعقيد والغرابة، قريبا من أذهان الناس هادفا إلى إبلاغهم الفكرة والواقع، دون أن نهمل دورها في القيام بين الفينة والأخرى بنشر قصص مترجمة أو مسلسلات روائية استمالت القراء وحببتهم في هذا الفن.[2]

عموما كانت الصحافة وما تزال إلى عصرنا الحالي من أهم القنوات المساعدة على ظهور وانتشار الفن القصصي والتعريف بالعمل الأدبي وكذا صاحبه خارج بيئته.

ج–تطور الظروف السياسية والاجتماعية في القرن التاسع عشر: كان لتطور الظروف السياسية والاجتماعية في القرن التاسع عشر دور في بروز السمات الفنية للقصة القصيرة، فالحياة الصناعية الجديدة وتوق الإنسان للمزيد من الاختراع والاكتشاف، أدى كل ذلك إلى تقلص الوقت، التي كانت تتميز به حياة الفرد آنذاك، زيادة على تغير المفاهيم الكثيرة وتبدل الظروف، كان من الضروري أن يصاحب هذا التغيير تحول في معمارية الفن القصصي.[3]

لكن هناك من يعزو تطور فن القصة القصيرة إلى التطور الهائل الذي شهده الجانب الصناعي، الذي أدى إلى تقليص حجم الوقت، ومن ثمة انصراف الناس عن الأعمال الأدبية الطويلة إلى القصيرة، وبذلك عملت القصة القصيرة على سد هذه الحاجيات.[4]

---

[1] – شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة ، ص 16.

[2] – أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص61.

[3] – أنيس المقدسي، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار الملايين، بيروت، ط3، 1978، ص 40.

[4] – أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص 32.

زيادة على هذه العوامل التي ساهمت في إيجاد الفن القصصي في البيئة العربية عموما هناك عاملين آخرين اختصت بهما البيئة الأدبية المغربية المتمثلين في:[1]

د–ازدهار المقالة: والتي حاولت الخروج عن المألوف في الكتابة النثرية، لأنه أول شكل قصصي جاء نتيجة سعي الأدباء لتفجير الشكل المقالي، وهذا أدى إلى ظهور ما يسمى " المقالة القصصية " لاحقا.

هـ–التأثر بالأدب القصصي المشرقي: وتمثل في محاولات كتابنا المغاربة تقليد القصص المكتوب فيه لأن الأدب القصصي جاء نتيجة الاحتكاك المباشر وغير المباشر بالثقافة المشرقية والمغربية في آن واحد، بل إن تطور الأدب العربي الحديث حسب رأي الدكتور عبد المحسن بدر هو نتاج للصراع بين هاتين الحضارتين حيث" أنه لو تيسر لأدبائنا الاطلاع على نماذج الأدب القصصي من ينابيعه الحقيقية أي من الأدبين (الفرنسي والإنجليزي) لأمكن للفن القصصي بالمغرب أن يبلغ التطور والتفنن ما لم يلحقه بالمشرق العربي، وأن الاستقاء المباشر من القصة الغربية، هو ما يفسر لنا المستوى الجيد والناضج للقصة العربية المكتوبة باللغة الفرنسية ".[2]

عموما وعلى الأرجح أن عوامل انتشار القصة القصيرة في الوطن العربي في العصر الحديث هي نفسها التي أدت إلى انتشارها في العالم عموما، فبالإضافة إلى ميل النفوس إلى القصص بشكل عام يمكن أن نعزو هذا الازدهار إلى انتشار التعليم والمجلات الأدبية والاطلاع على النماذج الكثيرة المترجمة من الأدب العالمي، كما أن ظهور الحاجة إلى إصلاح المجتمعات العربية ومناسبة القصة أكثر من غيرها لهذا النقد غير المباشر ساعد على انتشار القصة القصيرة. [3]

وفي هذا الشأن يرى إحسان عباس في معرض حديثه عن أسباب كثرة القصص العربية القصيرة " هو أن القصة القصيرة أكثر مناسبة لطبيعة المجتمع العربي من سائر الفنون ". [4]

---

[1] – أحمد المديني ، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص 61،62،63.

[2] – عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(1870،1938)، دار المعارف، القاهرة، 1963، ص 120.

[3] – ولسن ثورنلي، فن كتابة القصة القصيرة، ص 9،10.

[4] – نفسه، ص نفسها.

ويساند هذا الرأي الروائي هنري جيمس حين رأى " بأن القصة القصيرة وليس الرواية هي الأكثر ملاءمة لوصف حياة القرن العشرين، التي تتميز بالهشاشة وسرعة التقلب والتلاشي ".[1]

ومن المستخلص أن فن القصة القصيرة لم يظهر مكتملا بعناصره الفنية المعروفة إلا في القرن التاسع عشر.

سادسا– مميزات الفن القصصي العربي:

إن فقدان المواظبة والخدمة المستمرة للفن جعل من القصة القصيرة خاصة في أول أمرها تتأرجح بين القالب النثري التقليدي وبين تمثل الشكل القصصي بعناصره المدرسية، ونتج عن ذلك عدة ملاحظات نقف على بعضها[2]:

– انطلاق القصة وانحباسها لزمن في شكل مزدوج هو إلى المقالة أقرب منه إلى القصة، أي بدء المعالجة القصصية فيما اصطلح على تسميته بالمقالة القصصية.

– الانشداد إلى سمات اللغة النثرية بما كان يميزها من تنميقات ومحسنات بديعية وميل إلى التقرير والمباشرة في وصف الأفكار وتسجيل المقولات.

– ارتباط الأقصوصة بخيط رفيع هو الحكاية، وهذا غالبا ما تستحيل إلى رداء فضفاض، يتم حشوه بكل ما يشغل ذهن الكاتب ووجدانه، وهذا ما جعل عبد الملك مرتاض يعتبر بذور القصة القصيرة الجزائرية حكايات لا قصصا، خاصة محاولات الجلالي وذلك للأسباب التالية:

أ–لأنها كانت فيما يبدو لنا من تحرك شخصياتها وتصرفاتهم ومواقفهم، وفي السرد الذي استخدمه كاتبها، تعول على الواقع تعويلا يكاد يكون كاملا، دون تحليلاته بشيء من الفن الخالص أو تغذيته بمسحة من الخيال الخالق.

ب–لأن الشخصيات فيها كانت مائعة شاحبة هزيلة فاترة التحرك، ضعيفة التصرف، تخلو خلوا تاما من عنصر التشويق، الذي نعتبره مادة غنية للكاتب القصصي الناجح، ليتخذ منه مادة للصراع وليمر على قنطرته الطويلة الصعبة إلى موطن الخير والمحبة والجمال.

[1] – ولسن ثورنلي، فن كتابة القصة القصيرة، ص 8.

[2] – أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص 66 ،67.

ج-لأن الحبكة فيها كانت منعدمة في معظم الأحوال، إن لم نقل منعدمة على طول الطريق.[1]

سابعا- القصة القصيرة في الجزائر:

بداية سنتناول تحت هذا العنوان نشأة القصة القصيرة في الجزائر انطلاقا من تلك الأشكال الأدبية النثرية الشبيهة بها والتي اعتبرها الأدباء والنقاد البذور الأولى للفن القصصي في الجزائر، أو هي مراحل الأدب القصصي في الجزائر، من بينها الحكاية أو القصة التقليدية، المقال القصصي وكذا الصورة القصصية.

أ-أشكال القصة القصيرة في الجزائر:

سنحاول هنا تسليط الضوء ولو بصفة موجزة على أهم الفروق الفنية بين القصة القصيرة والأجناس الأدبية التي سبقت ظهورها في الجزائر قصد وضع الحدود الأساسية بين هذه الأجناس الأدبية، وسيتم التركيز على الصورة القصصية والمقال القصصي باعتبارهما مرحلتين فنيتين من مراحل القصة القصيرة الجزائرية قبل نضجها.

لكن قبل الحديث عن المقال القصصي والصورة القصصية ومقارنتهما بالقصة القصيرة، نود القول أن الحكاية هي من الأشكال النثرية التي سبقت القصة القصيرة ومهدت لظهورها لأن الحكاية تتوفر على ملامح وعناصر القصة القصيرة، غير أنها غير واضحة كما أنها تستعين بالخيال والعوالم الأسطورية والخرافية، هذا عكس الفن القصصي الذي يولي اهتماما بتقدير الحياة الإنسانية ويعبر عنها.[2]

1- المقال القصصي: الشكل الذي ظهر عليه المقال القصصي لأول وهلة لا يعدو إلا أن يكون صورة أولية أو بدائية للقصة، وذلك لأن العناصر الفنية فيه جاءت غير منضبطة بأصول وقواعد الفن القصصي، كطول الزمن فيه الذي قد يمتد لشهور عديدة، كما تنوع فيه عنصر البيئة وحشدت فيه الأفكار وكتبت فيه الاستشهادات، كما استعمل فيه بث الحكم والإقناع في النص.

[1] - عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب (ليبيا -تونس)، 1978، ص 119.

[2] - شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 42.

وبالتالي يمكننا القول أن القصة الجزائرية برزت في شكلها الأول على صورة مقال قصصي والذي يعتبر مزيجا بين عدة أنواع أدبية أخرى، كالمقامة والصورة القصصية والرواية والمقال، وأنه نشأ في بداياته الأولى متأثرا –خاصة في موضوعاته–بالمقال الديني الإصلاحي، حيث انتعش المقال في كتابات أعضاء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ومن المتحمسين لأفكارها، فقد كانوا يبحثون عن الطرق الناجعة لإيقاظ الهمم وإصلاح النفوس، وقد وجدوا ضالتهم في المقال القصصي.[1]

لكن المقال القصصي يختلف عن القصة القصيرة بخاصيتين أولهما" أنه أميل إلى الذاتية فكاتبه يطلق العنان لخواطره ومشاعره كأنه شاعر ينظم قصيدة غنائية، أما الثانية فيمزج التعبير عن الخواطر والمشاعر بالسرد والوصف." [2]

2– الصورة القصصية: تُعد الصورة القصصية الشكل الأدبي الأقرب إلى القصة القصيرة الفنية، فهي الخطوة الفنية التي سبقت ظهورها، وهي تقريبا ظهرت في وقت واحد مع المقال القصصي، كما أنهما اهتما بمعالجة موضوعات تكاد تكون واحدة، وهي الموضوعات المتأثرة بالمنهج الإصلاحي، ولم تختلف الصورة عن المقال القصصي من حيث الشكل الفني، سواء في تنوع أحداثها أو من حيث الشخصيات، وقد تميزت عموما بقصر حجمها الذي يعتبر أهم خاصية للقصة القصيرة، كما يلاحظ عليها كذلك ضعف الحوار الذي لا يناسب شخصياتها الرئيسة الذي تطغى عليه دائما شخصية المؤلف، كما أنها غالبا ما تنتهي بخاتمة وعظية مباشرة وغير مناسبة، وكثيرا ما تكون عبارة عن تعليق لكاتبها يوضح فيه فكرة ما، داعيا لها أو رافضا لها، لكن سرعان ما تطورت الصورة القصصية بعد الحرب العالمية في الشكل والمضمون، حيث أولى كُتابها اهتماما كبيرا برسم شخصياتهم الفنية، كما اهتموا بعناصر السرد والحوار وتناولوا قضايا جديدة كقضية المرأة والزواج بالأجنبيات وغيرها.[3]

عموما تركزت الصورة القصصية حول ثلاثة محاور[4]:

---

[1] – شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 48،49.

[2] – يوسف الشاروني، دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، مصر، ص 161.

[3] – شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص 50،51.

[4] – عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب (ليبيا–تونس)، ط3، 1977، ص 135،136.

– رسم الشخصية الكاريكاتورية ويتضح ذلك من خلال وصفها وتحديد تصرفاتها وإشاراتها الظاهرة بغرض السخرية من موقفها وأعمالها.

– الإلحاح على فكرة نقد المجتمع وعاداته وتقاليده ونقد الاستعمار ومخالفاته وتكاد الشخصية في هذا المحور تختفي بسبب التركيز عل تصوير الحدث القصصي وقد نشأ عن هذا انفصال بين الشخصية والحدث.

– وصف الطبيعة والحب وغيرهم من الموضوعات الرومانسية، وهنا تنعدم الشخصية بسبب التركيز الشديد على وصف الطبيعة ومظاهرها.

ومن ثمة فإن الصورة القصصية وإن تشابهت مع القصة القصيرة لها ملامح تميزها عنها والتي نذكر منها:

– تهتم الصورة القصصية بعنصر القص زمان الحدث كما هو وليس بتطوره.

– الشخصية في الصورة القصصية نموذجية، لعيّنة من شرائح المجتمع، ولهذا فهي ثابتة وغير نامية، كما أنها تتفاعل مع الحدث القصصي.

– الحوار لا تديره الشخصيات الأدبية، وإنما تطغى عليه شخصية الكاتب، ويحس القارئ بالتداخل المباشر للكاتب الذي يكشف عن مراده وثقافته.

– نقص التركيز وكثرة الحشو، والاستطراد والتفاصيل.

– درامية الحدث (الحركة، التوتر، الفعل) وهي عنصر أساسي في بناء القصة القصيرة، بينما هذا العنصر تفتقر إليه الصورة القصصية.

– تعكس الصورة القصصية منطقة من الشعور أقل عمقا من المنطقة التي تمسها القصة القصيرة وهي " التأثير"، بينما تبقى الصورة قريبة من منطقة الملاحظة.[1]

[1] – أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص 25،26.

ب–نشأة القصة القصيرة في الجزائر:

اختلفت آراء النقاد والدارسين حول أول محاولة قصصية في الأدب الجزائري الحديث، فقد رأى عبد الملك مرتاض أن قصة "فرانسوا والرشيد" التي نشرت في جريدة "الجزائر" في عددها الثاني بتاريخ عشرون أوت سنة ألف وتسعمائة وخمسة عشرون، هي أول قصة جزائرية حيث يقول: "إن أول محاولة قصصية عرفها النثر الحديث في الجزائر، تلك القصة المثيرة التي نشرت في جريدة الجزائر.[1]

في حين أن عايدة أديب ترى أن قصة "دمعة على البؤساء" لكاتبها بكر السلامي، هي أول قصة في أدبنا الجزائري الحديث، وقد نشرت هذه القصة في جريدة " الشهاب" في عدديها الصادرين بتاريخ 18و19 أكتوبر1926. [2]

ويرى صالح خرفي أن رائد القصة الجزائرية القصيرة هو الكاتب محمد بن العابد الجلالي الذي كان ينشر قصصه في جريدة "الشهاب" منذ سنة 1935.[3]

وهذا ما جعل عايدة أديب تعتبره كذلك رائد القصة القصيرة الجزائرية، نظرا لجودة كتاباته وعمق تفكيره وروحه النقدية، ومرحه، وموقفه الجريء إزاء السلطات الفرنسية وكذا المجتمع الجزائري التقليدي المحافظ[4].

لكن أحمد طالب يرى أن أول نسيج قصصي أخرج للحياة الأدبية في الجزائر كان في العقد الثالث، أي مع محاولات محمد السعيد الزاهري في كتابه" الإسلام في حاجة إلى دعاية وتبشير" الذي تناول فيه الصراع القائم بين الإسلام والمسيحية.[5]

أما الدكتور عبد الله ركيبي فقد أرجع بداية القصة في الجزائر إلى أواخر العقد الثالث من هذا القرن، وأنها ظهرت أولا في شكل المقال القصصي الذي هو "مزيج من المقامة والرواية والمقالة الأدبية." [6]

---

[1] – عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931،1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، . 1983، ص 162، 163 .

[2] – عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري(1925،1967)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 306

[3] – صالح خرفي، صفحات من الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1972، ص 312،313.

[4] – عادية أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925،1967)، ديوان المطبوعات الجامعية، 1982، ص 306.

[5] – أحمد طالب، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989، ص 33،34.

[6] – عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، ط3، ص 4.

في حين أن عمر بن قينة يرى أن القصة الجزائرية القصيرة الفنية الناضجة المكتوبة باللغة العربية ولدت مع الثورة الجزائرية 1954.[1]

ومن ثمة فإن القصة الجزائرية المعاصرة نشأت بالفعل على يد رجال المقاومة أصحاب الايمان بعروبة الجزائر، المدافعين عن الهوية واللغة والدين، ويعتبر الكثيرون أن أول نوفمبر 1954 تاريخ قيام حرب التحرير الكبرى، هو التاريخ الحقيقي للقفز فوق البدايات والتطور الفعلي للفن القصصي الجزائري المعاصر، حيث عايشت القصة وتعايشت مع رجال الثورة، وقاومت معهم المستعمر الغاشم بالكلمة والتصوير والتحفيز، وربما من القصاصين الذين تفرغوا للقصص الثوري نذكر: عبد الله ركيبي الطاهر وطار، عبد الحميد بن هدوقة ووسيني الأعرج وغيرهم.[2]

عموما فغالب المراجع تشير إلى أن قصة "فرانسوا والرشيد" هي المحاولة القصصية الأولى في أدبنا الحديث، ولكن كقصة ناضجة تحمل العناصر الفنية للفن القصصي نميل إلى رأي عمر بن قينة الذي يرى بأنها ولدت مع ميلاد الثورة التحريرية المباركة.

ج- أسباب تأخر ظهورها في الجزائر: بالرغم أن القصة القصيرة تعتبر أكثر إنتاج ملاءمة للنشر في الدوريات نظرا لضآلة حجمها فإنها لم تكن قد توصلت إلى أخذ مكانة هامة في العالم العربي إلا في الربع الأخير من القرن العشرين وذلك لأن الشعر هو أكثر ملاءمة في هذه الفترة، لأنه يلعب دور المنشط لحماسهم ومشاعرهم، كما أنه أيسر للحفظ والإلقاء، وكذا أن الأمة العربية متأثرة بصورة طبيعية بالشعر.[3]

وإن كانت القصة القصيرة في العالم العربي عموما قد ظهرت متأخرة للأسباب التي ذكرناها آنفا إلا أن ظهورها في المغرب العربي كان أكثر تأخرا مقارنة بالمشرق، وكان مرد ذلك لأسباب عدة أرجعها أحمد المديني إلى[4]:

[1] – عمر بن فينة، دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 17.

[2] – محمد ناصر، الصحف العربية الجزائرية(1847،1939)، دراسة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1980، ص 57.

[3] – عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925، 1967)، ص 301.

[4] – أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، ص 60،61.

– أن الأدب القصصي في المشرق الذي يعتبر المصدر الأول لنشأة هذا الفن بالمغرب لم يكن قد تحقق له النضج الكافي، زيادة على النماذج التي أمكنها أن تتسرب إلى محيطنا الأدبي لم تكن لتعطي أكلها سريعا في النسج على منوالها.

– الحركة السلفية التي نشطت مبكرا في المغرب، والتي دعت إلى إحياء المقومات الاجتماعية والدينية الأصيلة، وبالتالي انحصر عملها في نشر الثقافة الإسلامية وفرض سيادتها.

– إن الكتاب الذين اقتحموا هذا الفن، لم تتوفر لديهم دافع حقيقي لممارسة الابداع القصصي بحكم انشغالهم الكتابة بمواضيع وأصناف من الكتابة المختلفة نثرية كانت أو شعرية.

– نظرة الازدراء من طرف العامة والمتعلمين والفقهاء والعلماء إزاء هذا الفن، حيث كانوا يرون فيه مجرد أداة للتسلية وتزجية الفراغ، يضاف على ذلك ضعف النقد حينها.

إذا كانت هذه الأسباب حالت دون ظهور الفن القصصي مبكرا في المغرب العربي عموما فإن في الجزائر يضاف إلى ذلك أسباب أخرى خاصة، رصدها عبد الله ركيبي في مقدمة مجموعته القصصية " نفوس ثائرة" في نقاط:[1] (وهو يعني بذلك القصة القصيرة الجزائرية الروح واللسان، القصة التي اعتمدت اللغة العربية أداة للتعبير).

– أن الأدباء لم يولوا أي اهتمام بالقصة لسيطرة النزعة الوعظية الإصلاحية على الأدب الجزائري وهذه النزعة تتماشى مع الظروف التي عاشها الشعب الجزائري قبا انطلاق الثورة، لأن هذه الفترة كان الاعداد للثورة المباركة، تطلبت الحماسة واليقظة والحث على النهوض، فاتخذ دعاة الإصلاح المقالة

[1] – عبد الله ركيبي، نفوس ثائرة (مجموعة قصصية)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القبة، ص 23،24.

لإثارة الشعب الجزائري، زيادة على المنابر التي كانت طريقا لذلك، والقصة كما نعرف بعيدة كل البعد عن جو الحماسة والوعظ.

– حالة اللغة العربية التي كانت مطوقة، فالاستعمار الفرنسي على اللغة العربية وعلى كل وسيلة تؤدي إلى ازدهارها، وأصدق تعبير على ذلك ما نقل عن جول بول سارتر قوله: " أردنا أن نجعل من إخواننا المسلمين شعبا من الأميين، ويبلغ عدد الجزائريين الأميين ثمانين بالمئة، وقد كان الأمر يهون لو أننا لم نحرم عليهم استعمال لغتنا، لكن متطلبات النظم الاستعمارية أن نحاول سد طريق التاريخ على المستعمرين.

ولما كانت المطالب القومية في أوربا تعتمد دائما عل وحدة اللغة، فقد حرم على المسلمين استعمال لغتهم بالذات." [1]

زيادة على العوامل المذكورة سلفا هناك عامل آخر، تمثل في عدم ظهور قصاصين يؤمنون بفاعلية القصة ودورها الإيجابي في التوجيه وتنوير الرأي العام (المقصود بالقصة الرواية والقصة القصيرة وكذا الأقصوصة.).

يضاف إلى هذه الأسباب ما ذكره ركيبي في كتابة القصة القصيرة الجزائرية أسبابا أخرى عدها من المؤثرات سلبا وإيجابا في نشأة القصة القصيرة الجزائرية من أهمها:

1– الدين: منذ دخول المستعمر إلى أرض الوطن، حاول طمس معالم الشخصية الوطنية والدين أحدها، وكان تأثير الدين في القصة القصيرة واضحا وذلك لارتباط هذه الأخيرة بالحركة الإصلاحية وخاصة في بداياتها، والتي نادت بتحرير الدين من الخرافات، حيث كان لزاما على الأدب أن يقف إلى جانب هذه الحركة ويساندها، وبالتالي فقد استمد موضوعاته من هذا الصراع ومن ثمة ظهر ما يسمى المقالات القصصية والصور القصصية التي تدعو إلى التمسك بالدين، وتحاول

[1] – مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، ص 35،36.

تقريب الدين منهم، وهذا ما يفسر ارتباط الدين بالقصة من الوهلة الأولى، وهذا ما أدى إلى انحصار موضوعات هذه الأخيرة في هذه الدائرة الضيقة في تلك الفترة.[1]

2- إحياء التراث: لم تقتصر جهود الحركة الإصلاحية على إحياء اللغة العربية فقط، بل تجاوزته إلى إحياء التراث القومي وذلك بنشر الأدب القديم وإحياء التاريخ الإسلامي واعادة بعثه في صورة أدبية جديدة، فكانت الصحف آنذاك تنشر نماذج من الشعر العربي القديم، كما خصصت أبوابا للقصص الديني والعربي القديم، وبالتالي كانت الكتابات التي ظهرت على شكل أسلوب قصصي تدعو إلى إحياء التراث القومي.

زيادة على تأسيس النوادي الثقافية والجمعيات الدينية التي كان لها دور هام في نشر التراث القومي والإسلامي، كما كان لاستلهام القصص العربي القديم والبطولات العربية، الأثر البالغ في بعث التراث القومي من جهة، ومن جهة أخرى تأثيره في نشأة القصة الجزائرية القصيرة.[2]

3- النظرة التقليدية للأدب: كان مفهوم الأدب عند ظهور القصة محصورا في الشعر ودراسته، وأن الأديب هو الذي يفهم الشعر ويتقن صناعته، والمتمثلة في حفظ كلام العرب شعرا ونثرا وكذا قواعد اللغة العربية من نحو وصرف وبلاغة وإتقان للعروض ...، وبالتالي فهو القادر على معارضة الشعراء القدماء وخاصة البارزين منهم، وفي ظل هذه النظرة التقليدية للأدب، يصعب ظهور القصة كلون متميز من ألوان الأدب، ولم يكن ينظر إليها من البداية على أنها أدب، ومن ثمة ليس هناك اهتمام بوظيفة القصة، ولا بتميزها على أنها فن من فنون الأدب، يؤدي وظيفة أو رسالة كالشعر أو بقية الأشكال الأدبية الأخرى، ولكن بعد الحرب العالمية الثانية كان الالحاح على أهمية القصة ودورها في الحياة الأدبية والفكرية بصفة خاصة.[3]

4- التقاليد: كانت للتقاليد أثرها في الحياة الأدبية الجزائرية، فمثلا وضع المرأة في المجتمع الجزائري والتي كانت تعيش وضعا منغلقا لا يسمح لها المشاركة في الحياة الثقافية لا تأثيرا ولا إيجابا، وبالتالي

[1] - عبد الله ركيبي، القصة القصيرة الجزائرية القصيرة، ص 20،21.
[2] - نفسه، ص 22،23.
[3] - نفسه، ص 24،26.

فوضعها المنعزل في هذا المجتمع المحافظ يمنعها من الاختلاط بالرجال أو أن يتحدث عنها شعرا أو نثرا هذا وإن كانت هناك أصواتا تنادي بالسفور وتحرير المرأة، لكنها لم تجد صدى لها في المجتمع بسبب سيطرة الروح الدينية آنذاك، أضف إلى ذلك تعليم المرأة الذي لا يؤهلها للمشاركة في الحياة السياسية والاجتماعية، إلا أن تكون أما صالحة لتربية أبنائها على القيم الإسلامية، وبالتالي كانت البيئة لا تسمح بوجود شعر في الغزل ما بالك بالقصة، التي تتعرض لموضوع العلاقة بين الرجل والمرأة بوجه عام، ومن ثمة كانت النظرة التقليدية المحافظة للأدب ونظرة المجتمع للمرأة وارتباط الأدب بالحركة الإصلاحية طبع الأدب الجزائري بطابع خاص في تلك الحقبة من الزمن.[1]

5- الاتصال بالشرق والغرب: كان لاحتكاك الجزائريين بالمشرق العربي أثره في الحياة الدبية والثقافية عموما، حيث ظهر الاهتمام بالنهضة الثقافية في المشرق وخاصة في مجال الشعر، وإن لم يظهر ذلك في القصة إلا متأخرا رغم أن الاستعمار أقام سدا منيعا بين الجزائريين والمشرق العربي حيث منع الصحف العربية من الدخول إلى الجزائر.

ورغم الحصار المفروض على الجزائريين في أن يتصلوا بالبلاد العربية إلا أن الكثير منهم تمكن من الهجرة إليها ودرسوا بالزيتونة أو بالأزهر أو بالأراضي المقدسة، وكان لهؤلاء بعد عودتهم إلى الجزائر- وقد تزودوا بالعلوم التي تساهم في النهضة الفكرية-دور في إحياء الموروث الثقافي الوطني، لكن الملفت للنظر أن الدراسة في هذه المعاهد لم تكن متطورة لدرجة أن تعتبر القصة فنا ضروريا وحيويا متميزا. إن هذه الصلة كانت تؤكد الرباط الوثيق بين الجزائر والمشرق العربي، كما أنها ساهمت مساهمة فعالة في النهضة الأدبية والثقافية في الجزائر.[2]

5- الثقافة والملتقى: كان للثقافة دور بارز في الحياة الفكرية والأدبية والثقافية وكان لها الفضل في تشجيع الأدب والأدباء خاصة الشعراء منهم، لكن المستعمر الفرنسي كان لها بالمرصاد، فقد تعرضت جل الصحف الوطنية للمصادرة، حتى أن الصحيفة كانت لا تستمر أكثر من بضعة أشهر " فللسلطة الاستعمارية أن تعطل أي جريدة عربية في الجزائر بسبب أو بلا سبب وفي الغالب

[1] - عبد الله ركيبي، القصة القصيرة الجزائرية القصيرة ، ص 26،27.

[2] - نفسه، ص 27-33.

تعطلها لأمر تافه جدا، قد يكون السبب كلمة تقولها الجريدة، فلم يحسن المترجم نقله إلى اللغة الفرنسية وقد يكون بعض الناس لا يرضون عنها ولا يريدون لها البقاء "، ورغم أن الصحافة الوطنية بدأ ظهورها للأول وهلة سنة 1847 م، إلا أن الصحافة الأدبية والمجلات الثقافية ظهرت متأخرة، وحتى بعد ظهورها كانت جل كتاباتها منصبة عن الشعر، وحتى الصحف التي اهتمت بالأسلوب القصصي كانت تشجع الأدب الذي يساير الحركة الإصلاحية من قصة وشعر ومقالات، كما أن غياب الطباعة ودور النشر، يضاف إلى ذلك أن الصحافة الجزائرية لم تؤسسها هيئات إنما أسسها أفراد زيادة على ذلك غياب المتلقي والقارئ لانتشار الأمية في الجزائر ، كما أن قلة الملتقيات وعدم التشجيع للإنتاج الوطني ولا تشجيع للأدباء على تأليف الكتب انعكس سلبا على الحياة الأدبية آنذاك.[1]

د- مواضيع القصة الجزائرية القصيرة:

من أبرز الموضوعات التي عالجتها القصة القصيرة في الجزائر عبر مراحلها المختلفة نذكر:

1- الموضوعات الوطنية: عايشت القصة القصيرة ثورة التحرير المباركة، واتخذته موضوعها الرئيس خاصة في مراحلها الأولى، حيث غطّت القصة القصيرة موضوع الثورة أكثر مما غطته الرواية، فصورت بطولات الشعب وصموده أمام قوى المستعمر الغاشم والانتصار على البؤس والقهر والظلم، لكن ما عيب عن القصة القصيرة خاصة في تلك المرحلة أنها فقيرة في جودتها وقيمتها، يضاف إلى ذلك وقوعها ضمن ما يعرف بالأدب الوثائقي، وبالتالي اعتبرت هذه القصص مجرد وصف لبعض أحداث ووقائع الحرب التحريرية، ومن ثمة فهذه القصص ينقصها التأثير الدرامي، ومع كل هذا فهي قصص من صميم الواقع مما جعل الكتاب يكسبون عطف وود الآخرين.[2]

وهذا ما جعل سعاد محمد خضر تقرن موضوعات القصة الجزائرية، خاصة في مرحلتها الأولى بالواقع المرير الذي تعيشه كل أو جل أطياف المجتمع الجزائري، وبالتالي فموضوعاتها هي "حياة ذلك

[1] – عبد الله ركيبي، القصة القصيرة الجزائرية القصيرة ، ص 36-39.

[2] – عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925،1967)، ص 328 .

الشعب بمختلف طبقاته، وأبطاله، جندي المعركة أو الطفل اليتيم أو المعركة ذاتها وظروفها، والوطن والشجن والتعذيب والفقر والجوع ثم أهوال حرب الإبادة التي شنتها فرنسا." [1]

وقد قام الجيلالي خلاص يحث الأدباء الجزائريين على الالتزام بقضايا شعبهم والتعبير عنها في نتاجهم، خاصة القصة التي يجب أن ترتبط بالثورة التحريرية المباركة، وبالتالي فهو يعلن رفضه للأدب العابث كما سماه، وهو الذي يتنافى والدور النضالي الذي يفترض أن يقوم به الأديب، فليس الوقت وقت تسلية وتعلق بالجمال وإيقاظ للغرائز الحيوانية.[2]

ومن بين القصص التي عالجت هذا الموضوع نذكر: "عودة الأم" لأحمد منوّر، "الأشعة السبعة" لابن هدوقة، "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" للطاهر وطار[3]، وغيرها من القصص.

عموما فتأثير الثورة الجزائرية في القصة واضح كما أشار إلى ذلك كثير من الدارسين.

2- الموضوعات الاجتماعية: شغلت الموضوعات الاجتماعية حيزا كبيرا في القصة الجزائرية القصيرة سوى قبل الاستقلال أو بعده، فالكتاب كانوا يسجلون الحياة الاجتماعية الجزائرية ويرسمون الحياة المأسوية للشعب الجزائري وما يعانيه من جهل وتهميش وحرمان وفقر، إضافة إلى مشاكل الزواج والسكن والعمل والهجرة ...، ومرد ذلك كله إلى الفقر المدقع الذي طبع حياة الفرد الجزائري بطابع البؤس والشقاء.

ومن الموضوعات التي عولجت تحت هذا المسمى مشكلة السحر والشعوذة، التي انتشرت في المجتمع الجزائري وبعض المجتمعات العربية الأخرى، فأحمد بن عاشور مثلا تناول هذه المعضلة في قصته" تضحية"، كما تناول هذا الكاتب في قصته "عانس تشكو" [4]مشكلة اجتماعية أخرى لا تقل أهمية عن سابقتها وهي مشكلة العنوسة، حيث تدور أحداث هذه القصة حول رجل فلاح كان يصرف كل الخُطّاب عن ابنته أملا منه أن يزوجها إلى رجل ميسور الحال، لكي ينقذها من براثن

[1] – سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، ص 144.

[2] – محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1983، ص 11.

[3] – حسن دواس، حدث الهدهد قال: أنطولوجيا القصة القصيرة في الجزائر، سلسلة إبداع عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2013، ص 20.

[4] – عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931،1954)، ص 177.

الفقر الذي تعيشه طوال كل حياتها، لكن الفتاة ثارت يوما على أمها لتفهمها أنها لا تريد الرجل الغني الذي يريد والدها تزويجها إياه، بل تريد الفتى الذي تميل إليه نفسها.

عموما إن كُتاب القصة كانوا يتجاوبون مع مآسي مجتمعهم، وكان الفقر واحدا من اهتماماتهم الرئيسة الذي عزوه دائما إلى المستعمر الغاشم.

3- الموضوعات العاطفية: هي من أكثر الموضوعات بروزا في الكتابات القصصية المعاصرة، على عكس بدايات القصة مع الحركة الإصلاحية التي أهملت الموضوعات العاطفية الذاتية، لإن تركيزهم كان مُنصبا على إصلاح المنظومة القيمية أو الأخلاقية التي عمل المستعمر الفرنسي على تهديم ركائزها، وقد لجأ الأدباء في هذه الفترة إلى الرمز والإيحاء أو التوقيع بأسماء مستعارة عندما يريدون التعبير عن أحاسيسهم العاطفية[1]، لأنه من غير اللائق مثلا أن يتحدث الكاتب عن الحب في مجتمع محافظ كان الحب فيه محرما ومحظورا، وبالتالي فالقصة القصيرة لم تتناول هذا الموضوع إلا نادرا، وكان ذلك مقصورا على كُتاب مُعينين دون غيرهم، من أشهرهم رضا حوحو الذي كان جريئا كما يصفه عبد الله ركيبي، وكما يرى هذا الأخير أن من بين أسباب ضعف القصة القصيرة في تلك الفترة هو عدم تناولها لهذا الموضوع.[2]

أما عن القصص التي تناول فيها حوحو هذا الموضوع نذكر:" صاحبة الوحي"، "خولة"" فتاة أحلامي" [3]، وهي قصص تدور حول أحداث عاطفية غاية في الجرأة والمعالجة.

4- الموضوعات النفسية: من الذين كانوا سباقين لمعالجة مثل هذه الموضوعات نجد أبا القاسم سعد الله في قصته" سعفة خضراء" التي لم تكن مألوفة في أدبنا القصصي الجزائري، ومن الواضح أن سعد الله في قصته هذه كان متأثرا بالمدرسة المشرقية، خاصة مدرسة المهجر، ففي هذه القصة التي بطلها شاب في مقتبل العمر تخرج قريبا من الجامعة، ورجع إلى بيت أهله وهو لا يدري أيكون مدرسا في جامع القرية أم أن السلطات الاستعمارية ستمنعه من ذلك، أيتزوج من الفتاة "نرجس" التي

[1] - أحمد منوّر، قراءات في القصة الجزائرية، ص 29،30.

[2] - عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925،1967)، ص322،323.

[3] - حسن دواس، حدث الهدهد قال: أنطولوجيا القصة القصيرة في الجزائر، ص 23.

اختارتها له أمه أم يركن للعزوبة والوحدة واليأس والقلق، ولا يزال الفتى سجين هذه الأفكار التي كانت تؤرقه وتبعث في نفسيته الآلام والكروب بالرغم من عطف كل أهل القرية عليه، لأنهم كانوا يعتبرونه أملهم الوحيد الذي سينقذهم من ظلمات الجهل ويبدد عنهم اليأس ويزرع فيهم الأمل، وهذا الموقف قد تميز به كثير من المتعلمين خاصة في تلك الفترة.

وبالتالي فقصتنا تحكي عن شاب متعلم يريد أن يؤدي رسالته في الحياة، لكنه لم يجد إلى ذلك سبيلا، لأنه كان فقيرا معدما، زيادة على ذلك كان المستعمر يحول دون تعليمه اللغة العربية للناشئة وتثقيف أبناء الحي، وبالتالي هذا موضوع جديد في جوهره أو في طريقة معالجته.[1]

5- الموضوعات الإصلاحية الوطنية: ومن الكتاب الذين تناولوا هذا الموضوع نجد محمد الصالح رمضان في قصته " القافلة"، فالقصة تحكي عن قافلة حقيقية حسب عنوانها، لكن كاتبها اتخذ من القافلة رمزا لأفراد الشعب الجزائري، وخاصة الذين يقودون(الأدلة) وهم زعماء الحركة الوطنية، الذين ضلوا الطريق فتسببوا في توهان هذه القافلة في الصحراء ولم يخبروا أفراد القافلة بأنهم ضلوا طريقهم فأصبحوا لا يعرفون إلى أي جهة يتجهون، فأمروا أفراد القافلة بالنوم ليلا، مع أن القوافل في الصحراء تنام نهارا وتسري ليلا. وفيما كان الجميع يغطون في نومهم العميق رأى أحد الفتيان قافلة تجدّ في سُراها (القافلة الأخرى المقصود الشعوب الأخرى التي استيقظت وسارت في طريق التقدم والرقي) فتفاءل خيرا وأيقن بالنجاة، فأقبل على النائمين يصرخ بأعلى صوته، لكن من يسمع، فأخذ يعيد الصراخ لأنه يعرف أن القوم ليسوا أمواتا، بل نياما، وبعد عناء استيقظوا وهم يلومون الفتى لأنه حرمهم الكرى اللذيذ، حتى وصل بهم الأمر أن شتموه وهددوه بالضرب، بل بالموت، لكن الفتى أمر أفراد القافلة على السرى من أجل الالتحاق بالركب المهتدين.

وفي الأخير تفطن عقلاؤهم إلى إخلاص هذا الفتى لقومه وسددوا رأيه، ثم أقبلوا على الكسالى منهم فلاموهم بعد أن أسفر الصباح، ومهما يكن من الأمر فإن أفراد القافلة استجابوا دعاء الفتى

[1] - عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931،1954)، ص 183،184.

الذي هو ابن باديس، وبقيت طائفة أخرى في ضلالها، لكنها لن تلبث أن تلتحق بالركب يوما ما بعد أن تدرك الحقيقة.

عموما إن محاولات القصاصين الجزائريين كانت تعالج أهم الموضوعات التي تعبر عن واقع شعبهم، ومصيره السياسي خاصة أثناء الحقبة الاستعمارية، وبالتالي كانت الكتابات القصصية في الغالب هي عبارة عن مرآة صادقة لواقع المجتمع.

خلاصة هذا الموضوع الإصلاحي عولج في صحف جمعية العلماء، لكن بطريقة مكشوفة عن طريق المقالات، لكن معالجة هذا الموضوع في شكل صورة قصصية هذا ما طبعه بطابع الجدة، زيادة على رمزيته خاصة في أول القصة، ولو بقيت القصة محافظة على رمزيتها لخرجت في ثوب أجمل مما هي عليه، لكنها تبقى المحاولة القصصية الأولى التي كان موضوعها رمزيا[1].

وعليه فموضوعات القصة القصيرة الجزائرية لم تنحصر في هذه الموضوعات فقط، بل تعدتها إلى مواضيع أخرى أخلاقية أو إنسانية أو شخصية أو الهجرة .... لكن تبقى بعض المواضيع كالثورة مثلا كان لها نصيب الأسد في القصة الجزائرية سوى قبل الاستقلال أو بعده.

هـ-السمات الفنية للقصة الجزائرية:

من السمات الفنية البارزة التي تميزت بها القصة القصيرة الجزائرية ما يلي[2]:

- الصلة الحسية بينها وبين الواقع، بمعنى التعبير عن الانسان في مختلف مجالاته (مشاعره، مطامحه آلامه).

- وصف الشكل الظاهري للإنسان حيث أن معظم القصاصين يجيدون هذا الوصف ويكادون يهتمون بنفس الملامح والأعضاء الشخصية.

- استعمال أسلوب السرد، الذي ينقلب أحيانا عند بعض القصاصين إلى وصف محض للطبيعة والأشياء والناس، كم أن هذا السرد يقوم في كثير من الأحيان على جمل فعلية قصيرة، وإن كان استخدام الجمل الفعلية شائعا جدا في الفن القصصي والروائي الجزائري.

[1]- عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931،1954)، ص 186،187،188.

[2] - محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، ص 58.

– من الأساليب الشائعة في القصة الجزائرية القصيرة أيضا، أسلوب الحوار والمونولوج.

و– مآخذ عن القصة القصيرة الجزائرية:

سجلت الدكتورة عايدة أديب عدة نقاط ضعف على القصة القصيرة الجزائرية، سيما في مرحلتها الأولى والثانية، ففي المرحلة الأولى مثلا نجد أن:

– معظم القصص ضعيفة وتحمل الكثير من الأخطاء والنقائص: أولها الفقرات المسهبة التي لا تخدم موضوع القصة.

– العقدة الواهية، التي لا تحمل في أكثر الحالات أي أثر درامي، مما يجعل القصة تافهة حيث لا تثير اهتمام القارئ.

– النهاية الضعيفة، والتي تحدث بصورة مفاجئة وغير متوقعة.

– طبعت قصص المرحلة الأولى بطابع وعظي إرشادي، خاصة الإنتاج القصصي للمرحلة الأولى، فهي عبارة عن درس أخلاقي.

– جهل كتابها لمفهوم كتابة القصة القصيرة، وبالتالي اتبعوا الأسلوب التقليدي.

أما في مرحلتها الثانية فقد ذكرت:

– تقديس كتاب القصة القصيرة للواقع، وتمسكهم بالحقيقة وعدم استخدام الخيال، يجعل من هذه الأعمال أقرب إلى التوثيق منها إلى فن الأدب.

– انعدام الرابط بين الكاتب وشخصياته، بحيث تكون هذه الأخيرة دون حياة.[1]

في حين أن محمد مصايف قد رصد نقاط ضعف القصة القصيرة ولخصها في:

– الإفراط في استعمال أسلوب الوصف، الذي لا تخلو منه أية قصة مستوفية لشروط الفن القصصي وإن كان الوصف دعت إليه ضرورة الأخذ بالاتجاه الواقعي للشعب الجزائري.

– المغالاة المفرطة في تصوير المشاهد، أو وصف الأحداث والأوضاع.

– استعمال ضمير الخطاب من أول القصة إلى آخرها ونجد هذا عند أغلب القصاصين الجزائريين.

[1] – عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925،1967)، ص359-369.

– توطئة بعض القصاصين لقصصهم القصيرة، فإذا كانت التوطئة مقبولة في الرواية إلى حد ما فإنها ثقيلة في القصة القصيرة، لأن هذا النوع من القصص يستدعي التركيز والتكثيف والاقتصاد في الكلام.

– استعمال بعض الأساليب الغربية، كتقديم "المحكي" عن " الحاكي" وهو أسلوب غربي لا يتماشى والأسلوب العربي الذي توصي به القواعد الأساسية.[1]

كذلك هناك من يرى أن الطابع المباشر وكذا طابع الحماس الذي تميزت به جل أعمالهم الأدبية –وقت الثورة المباركة– كان سببا رئيسا في تقصير الأدباء في الجوانب الفنية، وهو طابع يسود الأدب النضالي عموما، لكن تفاوت الأدباء في الانغماس فيه.[2]

لكن الطاهر وطار يرى أن المباشرة ليس عيبا، بل هي وسيلة نضالية يجب اعتمادها وهذا ما جعله يقول: " إن المباشرة أداة نضالية ما فتئ بعض النقاد والساسة يعملون على تحطيمها." [3]

أما عن تقصير الأدباء في الجوانب الفنية فهناك من يرى أن الإنتاج القصصي الذي ساهم فيه الكثير من الكتاب الجزائريين في خمسينيات القرن الماضي ، إنما هو" إنتاج لم يكن القصد من وراءه إفراز المواهب أو التعبير عن الصنعة الأدبية للكاتب بقدر ما كانت الغاية المنشودة الإفصاح عن مرحلة الثورة بصورة خاصة، والتعريف بها والدفاع عنها." [4]

لكن القصة القصيرة الجزائرية بعد الاستقلال اتخذت منعرجا جديدا، حيث أن هذه المرحلة بطابعها الاجتماعي والسياسي، فرضت على القاص الجزائري أن ينتقل من صيغة المباشرة في تسجيله للأحداث وفضح أساليب وجرائم العدو إلى رؤية وليدة تُعايش كل طبقات المجتمع بعاداتها وتقاليدها ونمط معيشتها، وسلطة رفعت شعار المساواة وتكافؤ الفرص والعدالة الاجتماعية، والأرض لمن يخدمها

[1] – محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، ص 69-74.

[2] – أحمد منور، قراءات في القصة الجزائرية، ص 7.

[3] – نفسه، ص 15.

[4] – محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005، ص 133.

ومجانية العلاج، وكل هذه المفاهيم وغيرها تعاملت معها القصة القصيرة، وقد سجلت ملامح النظرة الواقعية للأحداث والظواهر، منتقدة في ذلك تلك الممارسات وطريقة التسيير لجهاز السلطة.[1]

عموما إذا كانت القصة القصيرة الجزائرية قد نشأت متأخرة إذا قورنت بنظيرتها في العالم أو حتى في المشرق العربي –بالرغم مما قيل عنها في بداياتها أو حتى في مراحلها الأولى– لكنها بعد ذلك سارت بخطى وئيدة، وقفزت قفزة نوعية لتدرك الركب، حيث أصبحت الرواية أو القصة القصيرة الجزائرية في مصاف الروايات أو القصص العالمية.

[1] – حاج محجوب عرايبي، دراسات في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات، إبداع، ط1، 1993، ص 59.

الفصل الأول

الـــــزمن الســـــــــردي

أولاً– مفهوم السرد

ثانياً– البنية السردية

ثالثاً– مفهوم الزمن

رابعاً– أهمية الزمن في العمل السردي

خامساً– أنواع الزمن

سادسا– التشكيل الزمني في قصص بوطاجين

قبل التمثيل للتشكيل الزمني السردي في قصص بوطاجين من الأولى أن نقف على بعض المفاهيم كالسرد، البنية السردية، مفهوم الزمن وأهميته في العمل السردي ....

أولا– مفهوم السرد:

السرد من أكثر المصطلحات إثارة للجدل سواء على الساحة النقدية الغربية أو العربية نظرا للالتباس الذي أحاط بهذا المصطلح، هذا الالتباس الناجم على خصوصية المفاهيم والمصطلحات التي تستخدمها كل مدرسة في الغرب، بل خصوصية كل مرحلة من مراحل تطور المدرسة الواحدة وأن كل قارئ لأي من هذه المدارس أو المراحل كان يلج إلى ساحتها من المداخل الاصطلاحية التي حددتها والمفاهيم التي تنطلق منها، يضاف إلى ذلك عدم وجود حدود قاطعة لمجالاته، ومن ثمة كان الاختلاف حول هذه المفاهيم أو المصطلحات ليس مظهرا من مظاهر الخلط والاضطراب وإنما هو معلم من معالم التطور.[1]

ولهذا نجد أن رولان بارت عرف السرد بقوله: " إنه مثل الحياة نفسها، عالم متطور من التاريخ والثقافة." [2]وعليه فقد ربط بارت بين مفهوم السرد ومفهوم الحياة، مما جعل تعريفه هذا هُلاميا ولا يمكن تحديده والإحاطة به، لأن الحياة في حد ذاتها عصية عن كل حصر أو تحديد، نظرا لسرعة تطورها ولا يقر لها أي قرار، بالتالي يبقى السرد: " فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية، أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان." [3] إذن فالسرد أداة من أدوات التعبير الإنساني.

في حين أن تودوروف يرى أن السرد أو السردية: " فرع من أصل كبير هو: الشعرية التي تُعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية، واستخراج النُظم التي تحكمها، والقواعد التي توجه أبنيتها وتحدد خصائصها وسماتها." [4]

[1] – عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة "الرجل الذي فقد ظله نموذجا" مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص 105.

[2] – عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 13.

[3] – سعيد يقطين، الكلام والخبر (مقدمة السرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 19.

[4] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية "بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص 9.

وعليه فالسرديات عنده تسعى إلى معرفة القواعد العامة والقوانين التي تحكم العمل السردي عموما، إذن فهي تبحث في "مكونات البنية السردية للخطاب من راو ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردي نسيجا قوامه تفاعل تلك المكونات أمكن التأكيد أن السردية هي: العلم الذي يُعنى بمظاهر الخطاب السردي أسلوبا وبناء ودلالة." [1]

وهذا ما يجعلنا نقف عند مجهودات الشكلانية الروسية في هذا المجال وخاصة التي اقترحت مصطلحي المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فالمتن الحكائي يتعلق بالمضمون ومحتوى القصة أو الأحداث، بينما يتعلق المبنى الحكائي بطريقة ظهور تلك الأحداث في العمل السردي.

وعليه فالفعل السردي هو الطريقة التي يتم بها نقل الحكاية للمتلقي أو هو: " الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات بعضها المتعلقة بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها." [2]

وهذا ما جعل حميد لحمداني يقر بأن الحكي عموما يقوم على دعامتين أساسيتين[3]:

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

وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.

وبالتالي فالسرد يفترض وجود ثلاثة أقطاب: القصة والراوي والمروي له، الذي تعتبره الدراسات الحديثة هو أحد مصادر الدلالة.

ومن ثمة أصبحت الحكاية أو القصة لا تُحدد بمفهومها فقط، بل بمضمونها وبالطريقة التي تقدّم بها.

[1] – عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص 9.

[2] – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1991، ص 45.

[3] – نفسه، ص نفسها.

خلاصة علم السرد هو دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها وما يتعلق بذلك من النظم التي تحكم إنتاجه وتلقيه.

وترجع أهمية السرد لكونه الركيزة الأولى التي يعتمد عليها النص القصصي وهو أقوى المؤثرات المولدة للدلالة فيه، وعليه فدراسته تكشف على الأدوات التي يستخدمها الروائي في تزويد النص بالمضامين والدلالات، وهذا ما يجعل القارئ يتجاوز حدود الخضوع القائم على الانبهار إلى المشاركة الفعالة المبنية على الفهم والقبول.[1]

ثانيا– البنية السردية:

قبل الحديث على البنية السردية يجب أن نقف أولا عند مصطلح "البنية".

البنية لغة: البَنيُ: نقيض الهدم ومنه بَنى البِناء، بَنيا وبِناء، وبِني وبُنيانا وبِنية وبِناية، والبِناء جمعه أبنية، وأبنيات جمع الجمع، والبِنية والبُنية ما بنيته، وهو البُنى والبِنى، ويُقال: فلان صحيح البنية: أي الفترة، وتسمى مكونات البيت بوائن جمع بوان، ويطلق على كل عمود في البيت.[2]

عموما البنية في اللغة تدل على معنى التشييد والعمارة والكيفية التي يكون عليها البناء.

وبالتالي فارتباط الرواية أو القصة بالبناء ينبع من هذا المعنى اللغوي، لأنها ترتكز على مجموعة من البواني التي تتلاحم فيما بينها لتشكل أسسها وبنيتها المتكاملة.[3]

وأول ما ظهر مصطلح البنية في العصر الحديث عند جان موكاروفسكي حيث عرّف الأثر الفني بأنّه " بنية، أي نظام من العناصر المحققة فنيا والموضوعة في تراتبية معقدة تجمع بينها سيادة عنصر معين عن باقي العناصر."[4]يتبين أن البنية هي مجموعة من العناصر المتماسكة والمتعلقة ببعضها البعض وفق نظام معين.

---

[1]– عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة، ص 9.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، باب الباء، مادة(ب ن ى)، ص 365، 367.

[3]– نورة بنت محمد بن ناصر المري، البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه في الأدب العربي، إشراف الدكتور محمد بن جمال مدوي، جامعة أم القرى، 2008، ص 5.

[4] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002، ص .37

أما جيرالد برنس فيرى أن البنية هي: " شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات للكل، وبين كل مكون على حده والكل، فإذا عرفنا الحكي بوصفه يتألف من "قصة" و"خطاب" مثلا، كانت بنيته هي شبكة العلاقات بين "القصة" و"الخطاب" ،"القصة "و"السرد" ،"الخطاب "و"السرد"." [1]

فالبنية عنده هي شبكة العلاقات القائمة بين جميع المكونات، وبين كل مكون وبقية المكونات، وهو يقصد بذلك بنية الأثر الأدبي والتي يدرسها النقد، ليكشف في الرواية أو العمل القصصي عموما العلاقات القائمة بين الخطاب والحكاية، وبين الخطاب والسرد، وبين السرد والحكاية، وهي أحد أنواع البنى، فهناك البنى اللغوية التي تدرسها اللسانيات، وبنية النوع التي تدرسها الشعرية..

في حين أن صلاح فضل عرفها على أساس أنها: " ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة، أو عمليات أولية على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين عناصرها المختلفة." [2]

يتضح من خلال التعريف أن البنية تعالج كيفية ارتباط العناصر الفنية المكونة لها، كما أنها تتحكم في تلاحمها ببعض ومدى تماسكها وانسجامها.

عموما البنية هي بناء يسمح بشرح العلاقات الداخلية القائمة بين أجزائه.

أما مصطلح البنية السردية في العصر الحديث فقد أخذ مفاهيم مختلفة ومتعددة، بتعدد الدارسين واختلاف مشاربهم، فكل عرّفه على حسب اتجاهه ومنطقه، فهي عند فورستر مرادفة للحبكة، وعند بارت تعني التعاقب والمنطق والتتابع والسببية، أو الزمان والمنطق في النص السردي وعند أدوين موير تعني الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمنية أو المكانية على الآخر وعند الشكلانيين الروس هي التغريب، وعند سائر البنيويين تتخذ أشكالا متنوعة، ومن ثمة لا تكون هناك بنية سردية واحدة، بل هناك بنى سردية، تتعدد بتعدد الأنواع السردية وتختلف باختلاف المادة

[1] – جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص 191.

[2] – صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 122.

والمعالجة الفنية في كل منها، حيث لا تقوم الكلمات والجمل بأداء الدلالة بصورة مباشرة، بل تقوم باستخدام الأشياء والأشخاص والزمان والمكان في تركيب صور دالة دلالة نوعية ومفتوحة.[1]

وبذلك فالبنية السردية ليست مجموعة من القواعد، بل هي نماذج مرنة ترتبط ارتباطا وثيقا بالنوع السردي خاصة، وبتطوره، وبالتغيرات التي تطرأ عليه عبر الزمن، كما أنها ترتبط بنوعية المادة المكونة لكل فن سردي والمعالجة الفنية لهذه المادة كما أشرنا سلفا.

ثالثا– مفهوم الزمن:

الزمن من المفاهيم الكبرى التي حيرت العلماء والفلاسفة والمفكرين في الاجماع على تحديد تعريف له، مما جعل الباب مفتوحا لكل مجتهد وما يقترحه من تعريف،[2] ولعل ذلك ما دفع باسكال إلى القول بأنه" من المستحيل ومن غير المجدي أيضا تحديد مفهوم الزمن." [3]

وترجع صعوبة تحديد الزمن إلى سعة مجاله وارتباطه بكل مظاهر الوجود الطبيعي والإنساني ولعل هذا ما جعل القديس أوغسطين يتساءل ما هو الزمن؟ إذا لم أسأل فإني أعرف، أما إذا سألني أحدهم وأردت الإجابة فإني لا أعرف.[4] ومن ثمة فإن تحديد مفهوم للزمن أو حصره يعد من الصعوبة بمكان.

بالرغم من ذلك فإن مفهوم الزمن قد اتخذ مفاهيم متعددة ومختلفة بين الأدباء والنقاد، فلقد عرفه أفلاطون بقوله: " مرحلة تمضي من حدث سابق إلى حدث لاحق." [5]

في حين أن بول ريكور يرى أن: " الزمن هو الحجة الارتيابية المعروفة جدا، الزمان غير موجود لأن المستقبل لم يحن ولأن الماضي فات، ولأن الحاضر لابد له من ماضي، ولكن مع ذلك نحن نتحدث عنه ككينونة." [6]

---

[1] – عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 18.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ديسمبر 1998، ص 173.

[3] – نفسه، ص نفسها.

[4] – عمر عيلان، الأيديولوجيا في بنية الخطاب الروائي–دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة– منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001، ص 271.

[5] – نفسه، ص 200.

[6] – بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص 60.

وبالتالي ومن خلال التعاريف الغربية للزمن نستطيع القول: إن الزمن هو المدة التي تتحرك بواسطتها الأحداث بتوال مستمر لنتعايش معه في كل الأوقات.

ومن التعاريف الاصطلاحية للزمان عند العرب قبل الإسلام اعتقادهم بوجود ثـلاثة أزمنـة " زمن المطر، زمن الجفاف، زمن الحر." [1] فالزمن عندهم مربوط بطبيعة المنطقة وبالجو الذي يسودها خلال السنة.

ومن التعاريف الحديثة للزمن قول عبد الملك مرتاض على أنه عبارة عن: " خيوط ممزقة، أو مطروحة في الطريق غير دالة ولا نافعة، ولا تحمل أي معنى من معاني الحياة، فبمقدار ماهي متراكمة بمقدار ماهي مجدية." [2] فالزمن عند مرتاض هو مرادف للحياة، أو هو الحياة برمتها.

ويرى عبد الصمد زايد الزمان على أنه" تلك المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة، والحق أنها ليست مجرد إطار، بل إنها بعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها ومظاهر سلوكها." [3] تكاد تتطابق نظرة مرتاض للزمن مع نظرة عبد الصمد زايد له، فهذا الأخير رأى أن الزمن عنصر ضروري يدخل في تركيب كل عناصر الحياة، كما أن كل الموجودات لا يمكن أن تستغني عنه.

كما يعرفه آخرون بأنه: " مجموع العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، البعد بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما وبين الزمان المسرود والعملية المسرودة." [4]

من خلال ما سبق يتضح أنه كلما أوردنا تعريفا للزمن ازداد غموضا، ومن ثمة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نحاصره ونضعه في قالب ما، رغم أنه يتخلل كل مظاهر الحياة، فالإحساس به موجود " ويتجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر، لا من خلال مظهره

[1] – علي محمد الشلق، الزمان في الرواية العربية، عالم الكتب الحديثة، الدار العربية للكتاب، القاهرة، 1988، ص 7.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 207.

[3] – عبد الصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، القاهرة، 2005، ص 7.

[4] – عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية دراسة في ثلاثية خيري شلبي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1 2009، ص 107.

في حد ذاته، فهو وعي خفي، لكنه متسلط، ومجرد، لكنه يتمظهر في الأشياء المجسدة.....ونرى ثقله، وفعله ونشاطه في الإنسان حين يهرم، وفي البناء حين يبلى، وفي الحديد حين يصدأ، وفي الأرض حين تتخدد، وفي الشجر حين تتساقط أوراقه، وفي الزهر حين يذبل، وفي الفاكهة حين تتعفن، وفيما لا يحصى من الأحوال والأطوار والهيئات وهي تحول من حال إلى حال، ومن طور إلى طور، ومن مظهر إلى مظهر." [1] أما الإمساك به فينعدم، ومن هنا يتضح أن كلمة زمن تحمل عدة دلالات، لا يمكن الإلمام بجميعها، فهي توظف بحسب المرجعية التي استندت إليها، أما إذا أردنا حصرها فإنها تحيل إلى مفهومين أو توجهين، أحدهما يتعامل مع الزمن على أنه يشكل وجودا موضوعيا مستمرا وخطيا، يمكن تحديده وقياسه وهذا ما يطلق عليه الزمن الفيزيائي، الذي يتجلى من خلال الملامح العامة للكون، وهو زمن مفتوح لا بداية له ولا نهاية، أما الثاني فنتعامل معه على أساس أنه زمن داخلي نفسي، من ميزاته أنه زمن هلامي مراوغ يصعب تحديده أو قياسه، وهو يتطابق مع مفهومنا لمجموع الأزمنة المشكلة للقصة أو العمل الروائي. [2]

رابعا– أهمية الزمن في العمل القصصي:

لقد أشرنا سلفا أثناء تعريف الزمن أنه استحوذ على الاهتمام الأكبر من قبل النقاد والدارسين فالزمن عنصر أساسي في البناء السردي للرواية، وهذا ما دعا أحد الباحثين إلى أن يرى الزمن من أدق التقنيات التي تؤثر مباشرة في البنية العامة للرواية، وهي التي تحكم الأزمنة المتغيرة في الرؤيا العامة للراوي، وبها تتمكن الرواية من الاستجابة لهذه الرؤيا في نهاية المطاف.[3]

وهذا ما جعل من الزمن العنصر الأهم الذي لا يمكن الاستغناء عنه في العمل السردي عموما، سواء أكان قصة أو رواية أو.... ولذلك فـ"من المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 173.

[2] – الطاهر رواينية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد(مقاربة نصانية–نظرية، تطبيقية–في آليات المحكي الروائي)، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة الجزائر، 2000/1999، ص 343.

[3] – عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 1999، ص 61.

يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن." [1]وهذا ما دفع جيرار جنيت- في معرض حديثه عن أهمية الزمن في القصة- يرى أنه من الممكن أن نعثر على سرد دون الإشارة إلى المكان الذي جرت فيه الأحداث، لكن من غير الممكن أن نعثر على سرد خال من الزمن " فإذا كان من الجائز لنا أن نروي قصة دون أن نسعى إلى تحديد المكان الذي تدور فيه الأحداث، بينما يكون مستحيلا إهمال العنصر الزمني الذي ينظم عملية السرد، فلا بد أن نحكي القصة في زمن معين: ماض أو حاضر أو مستقبل، ومن هنا تأتي أهمية التحديدات الزمنية بالنسبة لمقتضيات السرد." [2]

أما سيزا قاسم فترجع أسباب اهتمامها لدراسة الزمن وتحليله في العمل القصصي إلى أن هذا الأخير عنصر محوري، تترتب من خلاله عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار، كما أنه يمثل إلى حد كبير طبيعة الرواية وشكلها، وترى كذلك أنه ليس للزمن وجود مستقل يمكننا من استخراجه من النص، كالشخصيات مثلا أو المكان، فالزمن يختلف عن ذلك فهو يتخلل كل مفاصل الرواية، فلا نستطيع دراسته دراسة تجزيئية لكونه الهيكل البنائي للرواية.[3]

في حين أن الروائي آلان روب غرييه يرى بأن الزمن بات جوهر العملية السردية، الذي يقوم عليه البناء الروائي، ولهذا فـ "الزمن قد أصبح منذ أعمال مارسيل بروست وكافكا هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني وباقي التكوينات التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء العمارة." [4]

وهناك من النقاد من دعا إلى أن يولى الزمن الاهتمام الأكبر أثناء دراسة الأعمال السردية، بل أقر أن إدراك أي عمل أدبي مربوط بمدى إدراك وجوده في الزمن، فجان بويون يدعو " إلى ضرورة

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 117.

[2] – نفسه، ص نفسها.

[3] – سيزا قاسم، بناء الرواية–دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ–الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص 26،27.

[4] – آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ص 134.

احترام خاصية الزمن في دراسة العمل الروائي، بل ذهب على حد أن جعل فهم أي عمل أدبي متوقفا على فهم وجوده في الزمن." [1]

بل هناك من ذهب إلى أبعد من ذلك بأن يجعل فهم الحياة وإعطاء معنى لها مرهون بمدى فهمهم لمشكلة الزمن ولذا فالكثير" منهم يشعرون أنهم بمواجهة مشكلة الزمن فقط يستطيعون أن يفهموا معنى الحياة، وأن يكون لديهم منظور صحيح للواقع، فهم لا يستطيعون حل مشكلة فنهم إلا من خلال حلهم لمشكلة الزمن." [2]

وعليه فإن الزمن هو العمود الفقري والهيكل البنائي العام الذي يقوم عليه البناء الروائي، كما أنه العنصر الرابط بين مكونات البنية السردية وكثيرا ما اعتبر الزمن مظهرا "من مظاهر السرد وعنصرا مهيمنا في بناء الخطاب السردي، فهو الذي ينظم العلاقات الرابطة بين الأحداث والشخصيات والأمكنة، حيث يعمل على بلورتها ومزجها من أجل تحقيق الخطاب الذي يمنحه شكله وصورته النهائية، وبالتالي فهو شرط أساسي لتكتمل بنية السرد، الذي لا يمكن إنتاجه كغيره من الأشياء الأخرى إلا داخل الزمن الذي يعطيه ديمومة وفاعلية للتحرك، إذ لا سرد دون زمن".[3]

عموما يمكن أن نستخلص أن الزمن هو محور الرواية والهيكل الذي تقوم علية أجزاؤها، كما أنه يدخل في تكوين نسيج الحياة برمتها ولهذا باتت" الرواية هي تشكيل الزمان بامتياز".[4]

ومن خلال ما سبق نسجل أن هناك اتفاق بين النقاد والباحثين على أن الزمن في النصوص الروائية خاصة والسردية عامة موجود وجودا مستقلا، ولا يمكن بأي حال من الأحوال تجاهله وإغفاله، بل يمكن القبض عليه رغم صعوبته التجريدية، كما أنه لا يوجد أحد من النقاد المعاصرين

[1] – عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، مصر، ط1، 1982، ص 58.

[2] – أ.أ.مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1997، ص 22.

[3] – حاتم الورفلي، بول ريكو الهوية والسرد، دار التنوير، تونس، 2009، ص 132.

[4] – مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 36.

ينكر وجود العنصر الزمني في العمل القصصي كبنية قائمة بذاتها، وأصبح موضوعا خصبا لبحوث وأطروحات غاية في الدقة والتخصص.[1]

خامسا– أنواع الزمن:

قبل أن نتناول أنواع الزمن يجب أن نشير إلى مجهودات الشكلانيين الروس الذين كان لهم السبق في المعالجة المبكرة لعنصر الزمن في الآثار الأدبية عموما وفي الأعمال الحكائية على وجه الخصوص، ويأتي في مقدمة هؤلاء توماشفسكي الذي قدم تصورا لمعالجة العمل الحكائي والذي قسمه بدوره إلى قسمين[2]:

– الأول: وهو ما يسمى بالمتن الحكائي ويقصد به مجموع الأحداث المتصلة في ما بينها والتي يقع الإخبار بها، أي مدونة الأحداث الصرفة الخام (القصة الخام).

– الثاني: ويطلق عليه المبنى الحكائي ويتكون من الأحداث نفسها، لكن يراعى خضوع هذه الأحداث لنسق زمني داخل النص ألا وهو" نظام ظهورها في العمل وبطريقة تقديمها داخل قالب متناسق الأجزاء." [3] أما عن أنواع الزمن فقد حددها توماشفسكي بنوعين: زمن الحكاية وزمـــن السرد، فزمـــــن الحكاية عنده هو الزمن الذي تكون فيه الأحداث مفترضة الوقوع، في حين أن زمن السرد هو الزمن الضروري لقراءة عمل أدبي" مدة الحكي." [4]

وعليه فـــ "زمن الحكاية هو مجموع الفترة التي تستغرقها القصة، غير أن زمن السرد الذي يتناسب مع "البنية السردية"، إنه زمن القراءة أو "زمن التجربة" وهو زمن يسيطر عليه طبعا الروائي الذي يطوي السنين بجمل قليلة، لكنه يخصص فصلين طويلين لحفلة شاي أو رقص." [5]

---

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 113.

[2] – تزيفطان تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي–نصوص الشكلانيين الروس–تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص 180.

[3] – تزيفطان تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي، ص180.

[4] – نورة بنت محمد بن ناصر المري، البنية السردية في الرواية السعودية، ص 28. نقلا عن محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، ص 14.

[5] – رينيه ويليك وأورستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 ص 229.

بما أن تودوروف متأثر بالمدرسة الشكلانية فالزمن عنده نوعان، زمن القصة، وزمن الخطاب ويرى أن زمن الخطاب خطي، بينما زمن القصة متعدد الأبعاد، كما أنه ميز بين زمن الكتابة وزمن القراءة، فزمن الكتابة يصبح عنصرا أدبيا بمجرد دخوله القصة، أو حين يتحدث الراوي، في حين أن زمن القراءة ليس كذلك إلا إذا كان الكاتب قاصا، لأن القراءة هي التي تعيد ترتيب زمن القصة المرتب، وزمن جمل النص الغير مرتب، وهذه العملية تسمى زمن النص، الذي يحوي زمن الكاتب وزمن القارئ معا.[1]

والجدير بالذكر أن تعدد المظاهر الزمنية داخل النص الواحد وتعذر حصرها قد سبب تعثر النقاد طويلا قبل أن يهتدوا إلى طريقة لتجاوز ذلك الجدل والخلاف، وهي أن يحولوا تلك التعددية الزمنية إلى ثنائية محددة تسهل عليهم القبض على مبحث الزمن السردي وتطويقه والوصول إلى المدخل الصحيح لمقاربته في الرواية.[2]

عموما قسم الباحثون الزمن الروائي إلى ثلاثة أنواع: أزمنة خارجية، وأزمنة داخلية وأزمنة تخييليه.

- الأزمنة الخارجية: وتتمثل في زمن القص، وزمن الكتابة، وزمن القراءة.

أ-زمن الكتابة: وهي المدة التي تقدر بعدد الساعات التي يستغرقها المؤلف في كتابة روايته، ويكون تأثيرها المباشر على القصة يخرج أساسا على المشكلات الفنية البحتة، وأهميته على الأكثر تجارية، كما يدخل في ذلك الظروف التي كتب فيها الروائي قصته، وكذا المرحلة الثقافية التي ينتمي إليها[3].

ب-زمن القراءة: وهو زمن استقبال القارئ للعمل الفني، وهو الذي يعطي النص تفسيراته، والواقع أن فعل القراءة يعيد بناء النص الروائي، ويرتب أحداثه وأشخاصه، ويختلف باختلاف ثقافة القراء، وباختلاف الزمن الذي يمارسون فيه القراءة، ومن المعلوم كذلك أن استجابة القارئ تختلف من زمن إلى آخر، وفي هذا المجال يركز الشاعر إليوت على دور القارئ الإيجابي في إعادة تركيب النص بقوله:" إنني أتعب أكثر من عام حتى أنهي قصيدتي، ولا أقبل أن يقرأها القارئ وهو في الترام أو القطار لقد

[1] - محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1996، ص 122.

[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 114.

[3] - أ.أ. مندولا، الزمن والرواية، ص 80،81.

كرست عاما من عمري لخلقها، فليكرس ساعتين على الأقـل لفهمها "،كما تختلف استجابة القارئ من سن إلى آخر[1]، عموما فزمن القراءة نقصد به " الزمن الضروري لقراءة النص." [2]

ج–زمن القص: وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة ولذا فهو" الأحداث في مظهرها الوقائعي قبل أن ينظمها الراوي في بناء ويصوغها في شكل، وهذا بصرف النظر عن وقوعها أو عدم وقوعها، فالأحداث في زمن القصة منتظمة من البداية إلى النهاية." [3]

وقد تتقلص هذه الأزمنة بين الواحد والآخر تدريجيا، فربما خلال بعض ساعات يعيش المرء في الخيال مدة من الزمن تتراوح بين قرون وبضع دقائق، فالزمن القصصي قد يمتد عبر بضعة أجيال أو حياة كاملة أو جزء من حياة أفراد أو يكون على مدى يوم واحد أو حوالي ساعة أو دون ذلك.[4]

– **الأزمنة الداخلية:** ويمثلها زمن النص، والذي يتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، وهو يرتبط بطريقة تنسيق الأحداث داخل عملية السرد، ولذا فإن السارد غير ملزم بتقديم الأحداث كما جرت، فهو يؤخر ويسترجع أو يقلص ويحذف، عموما الزمن الداخلي فني خيالي تنسجه الإبداعية وما تتطلبه وتفرضه،[5] حيث يقسم الكاتب أزمانه حسب ما تمليه الشخصيات والأحداث، ثم يراقبها من بعد، أو يجريها كما يشاء، أو كما تشاء بعض شخصيات القصة أحيانا، دون أن يهمل منطق الأحداث الذي يكون له كذلك دور في التسيير، مع الملاحظ أن الزمن الداخلي للقصة يختلف من روائي إلى آخر، وفي هذا المجال يرى بروست أن: " الروائيين الذين يعدون الأيام والسنين حمقى، فقد تكون الأيام متساوية بالنسبة إلى الساعة، ولكنها ليست كذلك عند البشر". وهذا إشارة من بروست إلى أهمية الزمن الداخلي مقارنة بالزمن الخارجي.[6]

–الأزمنة التخييلية: وهي أزمنة تتعلق بزمن الشخصيات في الرواية، ويمكن تقسيمه إلى ثلاثة: الماضي، الحاضر والمستقبل، فالماضي الروائي يمثل الحاضر بالنسبة للكاتب، أما الحاضر الذي يعد

[1] – محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص 124.

[2] – أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004 ص 49.

[3] – محمد القاضي، تحليل النص السردي، ص 15.

[4] – محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص 84،85.

[5] – صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط1، 1994، ص 36.

[6] – محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص 124،125.

أكثر الأزمنة تجسيداً في العمل الروائي، فهو يتخلل الرواية بين الماضي والمستقبل في وحدات زمنية متتابعة، تخضع لإيقاع خاص. في حين أن استخدامه قليل في الرواية، ويتم ترتيب هذه الأزمنة وفق تسلسل منتظم.[1]

سادسا– التشكيل الزمني في قصص بوطاجين:

للولوج إلى التشكيل الزمني في العمل القصصي عند بوطاجين لا بد من الوقوف على ثلاث مفارقات زمنية:

1– الترتيب أو النظام: ونعني بالترتيب مدى تتابع الأحداث في النص الروائي وموافقته لترتيب الأحداث في الحكاية، أي التناسب العكسي أو الطردي بين الأحداث في سياق الرواية وترتيبها في الواقع الحكائي، ويحدث ذلك عند سرد الكاتب للأحداث ثم يتوقف ليسترجع أحداثا ماضية أو يستبق أحداثا لم تحدث بعد، أو تسير الأحداث في الرواية مع ترتيبها في الواقع.[2]

وبهذا فالروائيون لا يلتزمون بطريقة واحدة في تسجيل السرد الروائي، فيجعلونه حينا يوافق القصة المتخيلة في السريان نحو الأمام، وفي أحيان أخرى يتقدم السرد على القصة، ومن هنا فالسرد قد يوافق الحدث وقد يتقدم عليه لوظائف جمالية كما يرى بعض النقاد، وفي هذا المجال يقول حميد لحمداني: " غالبا الروائيون التقليديون– خلافا لما يجري في القصص الخرافي القديم–إلى إحداث تفاوت واضح بين زمن السرد، وزمن الأحداث والغاية من وراء ذلك هي إرضاء الحس بالجديد لدى القارئ وتشغيل ملكته المنطقية والرياضية، وجعله –بصورة عامة– يواجه عملا متميزا عما هو مألوف لديه، أي يخلخل أفق انتظاره، إذا نحن استخدمنا بعض عبارات جمالية التلقي." [3] وبالتالي فتكسير الزمن في العمل القصصي يعمل على إرضاء رغبات القارئ من جهة، كما يحقق له المتعة والإحساس بالجمال.

[1] – محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص 125.

[2] – مراد عبد الرحمن مبروك، آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مارس، 2000، ص 182.

[3] – حميد لحمداني، أسلوبية الرواية مدخل نظري، منشورات دراسات (سال)، فاس، المغرب، ط1، 1989، ص 15،16.

لكن هناك من يرى أن التلاعب بالأزمنة تقديما وتأخيرا، كما يحدث في عمليتي (الاستشراف) أو(الاسترجاع) لا يؤدي سوى وظائف جمالية فحسب لا تؤثر على سير الأحداث في القصة، لكن الحقيقة ليست كذلك، فالاسترجاع أو الاستشراف يحققان وظائف تطويرية للحدث تنقض رؤية هؤلاء النقاد.[1]

ويتضح مما سبق أن عدم تطابق زمن القصة مع زمن القص يودي إلى إحداث ما يسمى بالمفارقات السردية، وكذا خلخلة في زمن الحضور، يتم بموجبها استرجاع أحداث أو استباقها.

أ- الاسترجاع(السرد الاستذكاري): الاسترجاع والاستذكار والارتداد واللاحقة والعودة إلى الوراء والفلاش باك كلها مصطلحات استعملها الروائيون العرب للتعبير عن " عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد." [2] وهذا يعني أن الاسترجاع هو توقف الروائي عن سرد الأحداث عند نقطة معينة والعودة بالسرد إلى الماضي لذكر أحداث تجاوزها الحكي إذا رأى ضرورة لذلك.

ويعد الاسترجاع من أهم التقنيات الأكثر حضورا في الخطاب الروائي، وهذا ما جعل حميد لحمداني يرى بأنه من بين الإمكانيات المتاحة للروائي للتلاعب بالزمن، فيكسر زمن القصة (حاضر القصة) ليفتحه على زمن ماض عليه، ويحدث ذلك أكثر من مرة في نفس القصة " ذلك أن الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة. " [3]

أما عن الغايات التي يوظف الاسترجاع من أجلها فيرى سمر روحي الفيصل هي لتذكير القارئ ببعض الحوادث التي وقعت وأشير إليها بصفة عابرة أو قد" يلجأ إليه الروائي ليقدم معلومات عن

[1] – موريس أبو ناظر، الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار، بيروت، 1979، ص 85.

[2] – سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 226.

[3] – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 74.

ماضي الشخصيات أو ليستدرك حوادث ماضية أو ليذكر بحوادث مرت ليكررها أو يغير دلالة بعضها أو يطرح تفسيرا جديدا لها." [1]

عموما قد لخص حسن بحراوي وظائف الاسترجاع في[2]:

- تلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي.

- يحقق عددا من المقاصد الحكائية كملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطاء معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو اطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد.

- الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها وبالتالي سد الفراغ الذي وقع في القصة.

- العودة إلى أحداث سبقت إثارتها برسم التكرار الذي يفيد التذكير، أو تغيير دلالة بعض الأحداث الماضية سواء بإعطاء دلالة أصلا، أو لسحب تأويل سابق واستبداله بتفسير جديد.

ومن أنواعه: الاستذكار الداخلي والخارجي والمختلط، لكننا في هذه الدراسة سنولي الاهتمام الأكبر للنوعين الأولين لأنهما الأكثر ورودا في العمل القصصي.

- الاستذكار الخارجي: حدده جنيت بأنه الاسترجاع الذي " تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى[3]."، وبعبارة أخرى هو عبارة عن عملية استعادة أحداث يعود مداه إلى ما قبل بداية الحكي.

ومن أمثلة الارتدادات الكثيرة الواردة في قصة " تفاحة للسيد البويهيمي" نذكر: " ابتسمت وتلك التفاحة تنتقل من كف إلى كف، ذكرتك بجدك آدم وزوجته، خطأ بسيط وقذفا إلى اليابسة كان ذلك كافيا لنشأة مصطلحي الدم والألم. ترى كيف يكون أولئك الذين أكلوا قناطير من عباد الذي لم يلد ولم يولد." [4]

---

[1] - سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا-مقاربة نقدية-منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 16.

[2] - حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 122،121.

[3] - جيرار جنيت، خطاب الحكاية -بحث في المنهج-تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 1997، ص 60.

[4] - السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت (تفاحة للسيد البويهيمي)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ط2، 2005، ص 116.

ورد الارتداد الخارجي بالرجوع إلى الماضي الذي يبتعد كثيرا عن النقطة الزمنية التي بلغها السرد، وذلك عن طريق استحضار قصة سيدنا آدم عليه السلام وهبوطه من الجنة هو وزوجه، نظرا لأنه اقترف ذنبا وهو أكله من الشجرة التي أمره الله سبحانه وتعالى ألا يقربها، فرغم أن المعصية كانت من اللمم (صغائر الذنوب)، لكن المولى عز وجل أنزله إلى الأرض رغم كل ما فيها من موبقات وسفك للدماء و.....، فهذه العقوبة كانت قاسية جدا في نظر القاص إذا ما قيست بالذنب المرتكب من قبله عليه السلام، فما بالك بهؤلاء الناس الذين يعايشهم الكاتب وكيف يكون عقابهم من الله سبحانه وتعالى، وهم قد عاثوا فسادا في الأرض وقتلهم لعباد الله ظلما وجورا، كما أن هذا الاسترجاع يؤكد الحقيقة القرآنية التي وردت على لسان الملائكة بكون أن هذا الإنسان لن يصلح أن يكون خليفة الله في الأرض، بل إنه سيفسد فيها ويسفك الدماء، وهي الحقيقة التي توصل إليها الكاتب. ولعل هذا الاسترجاع لقصة سيدنا آدم عليه السلام اتخذه معادلا موضوعيا ليشير به إلى تلك الأخطاء والذنوب التي يقترفها إنسان هذه الأيام.

ومن الاسترجاعات الخارجية كذلك ما ورد في قصة "سيجارة أحمد الكافر:" إلى الوراء تعود الذاكرة المستريبة تجمع أشلاء حياة سمرت على جدران واهية: الصغر، العصي، الأكاذيب، القرف الكتاتيب، الرعي، والقرية الطينية، من هناك كانت السعادة تعبر مكشرة ولا تتوقف، تجهض البراعم والحوامل لتستقر في المد، في جهات خرافية مسكونة بالدهشة وأساطير القدامى، وفي الأكواخ المشرئبة يحط الجدل العقيم."[1] في هذا الارتداد عادت به الذاكرة إلى صغره وإلى القرية التي كان يسكنها ليذكر أنواع المعاناة التي كان يعانيها هو وأهل قريته، كالفقر والحرمان، امتهان الحرف والمهن الشاقة منذ الصغر، تفشي الجهل والأمية وانتشار الخرافات وكذا طريقة التعليم في الكتاتيب التي كانت منتشرة آنذاك في القرى والمداشر وهي السبيل الوحيد لتعليم الصغار هؤلاء الذين كانوا يعاملون فيها قاسية.

عموما جاء بهذا الاسترجاع لينقل همومه والحياة القاسية التي عاشها في الصغر، ويخبرنا عن حجم الهموم التي يعيشها حاليا، فالمعاناة شملت ماضي حياته وحاضرها.

[1] – السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا (سيجارة أحمد الكافر)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2002، ص 129.

– **الاستذكار الداخلي**: يرى جيرار جنيت أن هذا النوع من الاستذكار يكون "حقله الزمني متضمنا في الحقل الزمني للحكاية." [1] بمعنى أنه: " استعادة أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها." [2] ومن أمثلة ذلك ما ورد في المقطع التالي:" قال لي قبل أيام قلائل: سأحمل السلاح.

–ضد من؟

–لا أدري. ضد الذل. من يصون عرضنا؟ سننقرض واحدا واحدا. هؤلاء لا يعرفون الله، وأولئك لا يسمعون به. أنا جربتهم أيام المحنة، الشيطان أكثر إيماناً منهم...قلت له بعد لحظات اتركهم وشأنهم أنت فوق هراهم وطيشهم." [3]

في هذا المحكي استرجع السارد حوارا جرى منذ أيام فقط بينه وبين والده، حيث أن الوالد يتذمر من هذا الوضع المأساوي الذي يعيشه والمفروض علية من طرف ولاة الأمور الذين لا يخافون الله في الرعية، بأن فرضوا عليهم عيشة الذل والمهانة، وقتها الوالد أراد أن يقوم ضدهم لحد رفع السلاح لاستعادة كرامته، لكن الولد دعاه إلى أن يتركهم وسيتولى الله أمرهم.

وظف الاستذكار هنا للدلالة على أن الحال الذي تعيشه العامة بقي على ما هو عليه وبالتالي يجب السعي إلى تغييره ولو تطلب ذلك استعمال طرق الغير المشروعة كالقوة مثلا.

ومن أمثلة الاسترجاع الداخلي كذلك: " أذكر أنني قبل أيام خلت .... شربت دواء مضادا للكينونة، ولما استيقظت من موتي وجدتني حيا أتثاءب كحذاء متسول، أحسست بكثير من الذل وتيقنت أني لن أحصل على وظيفة وأني سأبقى بطالا." [4]

في هذا الاسترجاع الداخلي تذكر السارد لواقعة حدثت له منذ أيام قليلة، وهو محاولته للانتحار والهروب من الواقع الذي يعيشه، لعدم تمكنه من الحصول على وظيفة، لكنه لم يوفق حتى فيما أقدم

[1] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 61.

[2] – عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص 112.

[3] – السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا (ظل الروح)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، أكتوبر 2001، ص 86،87.

[4] – ما حدث لي غدا (الشغربية)، ص 96.

عليه(الانتحار)، بل بقيت دار لقمان على حالها، ولعل تذكره لهذه الحادثة أبرزت حجم معاناة هذا الشخص ماضيه وحاضره ومستقبله.

– **الاستذكار المختلط**: وهو الذي تكون "نقطة مداه سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعته لاحقة لها." [1] وبعبارة أخرى يكون جزء منه خارج الحكاية الأولى والجزء الآخر متضمنا فيها. ويمكن أن نمثل لذلك بهذا المقطع: " قرأ علي الحمال ورقته ككل صباح وخرج مبتسما، كان يبدو مزهوا بإبداعاته. خطا خطوتين أو ثلاثا وتوقف، تذكر أنه لم يوصد الباب، ابتسم وهو يردد في سره: اتركه مفتوحا ليسرقوا الحيطان والحمار، أما السرير الإسمنتي فهدية لهم وللمجتمعين هناك منذ خمسين سنة سيملأون به رصيدهم الشحاذ بالوراثة. زكاة، زكاتي أنا." [2]

شمل هذا الارتداد لحظات زمنية متباعدة، بتذكر أحداث تجاوزتها نقطة السرد بمدى بعيد فرجع إلى خمسين سنة ولت بتذكر بداية الاجتماع والذي مازال مستمرا إلى حد اللحظة، وقبل ذلك كان سرده للأحداث متضمنا للحكاية، أي أن مداه قريب من النقطة التي بلغها السرد، ويتمثل ذلك في تذكره لعدم غلقه لباب غرفته بعد أن خطا خطوتين أو ثلاثا. فالاستذكار الأول والثاني يتفاوتان من ناحية المدة، حيث أن الأول يرجع بك إلى لحظات فقط، أما الثاني فيرتد بك إلى خمسين سنة خلت فاجتماع الاسترجاعين معا يدعى الاسترجاع المختلط.

ونضرب مثالا آخرا عن الارتداد المختلط كما ورد في المقطع التالي: " إلى قلبه تسلل حنين إلى العواصم الحقيقية حيث الحب دين، هناك في النؤى وجد الحب والأمن، ووجدت الأعياد. زوريني أثناء الحلم أيتها المدن المضيئة. صرخ في سره. في أعماقه سقطت اللحظة وأحيت الذكريات، ذكريات فاتنة عاشها وأخرى قادمة تلوح برايات الإخفاق: الذل والعراء وقلة ما في اليد." [3]

في هذا الاسترجاع لحظات زمنية متباعدة، بداية عادت به الذاكرة إلى زمن بعيد عندما كان يعيش حياة سعيدة، يسودها الحب والأمان يوم كانت للأعياد نكهتها الخاصة، يوم كان للحياة طعما

[1] – جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 60.

[2] – السعيد بوطاجين، أحذيتي وحواريي وأنتم، (اغتيال الموتى)، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009، ص 163.

[3] – ما حدث لي غدا (اعترافات راوية غير مهذب)، ص 116.

خاصا، ثم عاد به الاستذكار إلى الزمن القريب الذي عاشه ويعيشه وسيعيشه، والحياة فيه حياة ذل وفقر وهوان. فمن فوائد هذا الارتداد مقارنة الحياة التي كان يعيشها السارد فيما مضى وما آلت إليه حياته الآن.

مدى الاستذكار: من المعلوم أن المقاطع السردية الاستذكارية تتفاوت فيما بينها من حيث طول أو قصر المدة التي تستغرقها أثناء العودة إلى الزمن الماضي، ويطلق على هذه المسافة الزمنية " مدى المفارقة " وفعلا أن هذا التفاوت يبدو واضحا من خلال أول قراءة للمقاطع السردية الاستذكارية عندما يشير السارد للمدة التي استغرقها هذا الارتداد بوضوح، هذا في بعض أنواع الاستذكار، لكن في البعض الآخر يصعب تحديد هذه المدة إلا بالاستعانة بمصاحبات الخطاب كالقرائن اللفظية مثلا [1] وبالتالي هناك استذكارات بعيدة المدى تعود بالقارئ إلى الماضي البعيد، فيسهل على القارئ تحديد المدة بدقة نحو قول السارد: " شعر بخمسين سنة تهوي قدامه، ديدانا تحبو نحو المجهول حاملة فواصل العمر والعلامات الشعر فقد آياته وأضحى خربشة، تداعى الجسد المسجى مخلفا شمس العشرين تتمرد في الميناء." [2]

هذا المقطع السردي الاستذكاري يعود بنا خمسين سنة إلى الوراء، وهي فترة طويلة تجاوزتها نقطة السرد الأصلي، وذلك ليحدثنا السارد عن الأيام الماضية من حياته، كما أنه أشار إلى المكانة المرموقة التي كان يتربع عليها الشعر منذ خمسين سنة، والحالة التي آل إليها الشعر في هذه الأيام وبالتالي فهو أقحم هذا الاستذكار ليؤدي وظيفتين اثنين، أولهما ليبين أثر الخمسين سنة التي مرت على هذا الشخص متذكرا محطات من حياته، وثانيهما ليقارن حالة الشعر والشاعر في تلك الأيام وحالته التي وصل إليها الآن.

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 122.

[2] – ما حدث لي غدا (أعياد الخسارة)، ص 40.

لكن هناك بعض الاستذكارات لا تشير صراحة إلى المدة التي تستغرقها، من أمثلة ذلك: " مرة أخرى تذكرت الجدة. النوافذ موصده والغرفة مستلمة لوحشة لا توصف، وكان قلبي الجاحظ ينفض عنه ملح العاديات وبجنون يدق بوابة الصدر، وذلك الصديق كيف تبدل فجأة؟

إيه يا بني... ما يبقى غير ربي على حاله، كان قارون وهارون أخوين، الأب توفي في عام التوت، والأم راحت ما رجعت، هكذا قالوا." [1]

ففي هذا المثال إحالة إلى أن الأب قد مات في عام التوت، ومن ثمة نحتاج إلى عملية تأويلية لمعرفة مدى هذا الاستذكار وذلك بالرجوع إلى تاريخ عام التوت، الذي قد يكون معروفا عند بعض العامة، لكن الملاحظ هنا أن تحديد المدة لا يكون دقيقا كما في المثال الذي سبق، بل يكون نسبيا واحتمال الخطأ فيه وارد لغياب معطيات ثابتة، لكن القرائن اللفظية أحسسنا من خلالها أن عام التوت هذا مداه بعيد عن النقطة التي وصل إليها السرد.

في حين أن هناك استذكارات غير محددة لكن نحس أن مداها قريب، ومن ضمن ذلك نأخذ المثالين التاليين:

" أتذكر يوم جاء زعطوط إلى القرية فاقد الوعي، لم يكن سكرانا، كان ميتا تقريبا، الناس جاءوا إليه بالعصي والأفواه والكراهية والعلم والفتاوى ورفسوه كالكلب." [2]

" قبل أعوام استبد بي الضيق فحملت شعارا مجنونا لكنه رائع، غير أن الذين قلبوا شفاههم فيما بعد اتهموني بالانهزامية وكراهية الناس. وقتها كنت أنوي الانسلاخ عن البلدة." [3]

[1] – وفاة الرجل الميت (مذكرات الحائط القديم)، ص 74.

[2] – اللعنة عليكم جميعا (حكاية ذئب كان سويا)، ص 117.

[3] – ما حدث لي غدا (الشغربية)، ص 99.

ففي المثال الأول بالرغم أن مدى الاستذكار غير معلن عنه صراحة، لكن من خلال القراءة التأويلية لهذا المقطع والمقاطع السردية التي سبقته نحس أن هذا الاسترجاع يعود بنا إلى ماض قريب فيمكن القول إن مجيئه قد تم منذ شهور أو عدة أيام فقط.

أما المثال الثاني فاستعمل السارد عبارة " قبل أعوام " فمن خلال هذه القرينة اللفظية أعوام التي وردت على صيغة جمع قلة أخبرتنا أن هذا الارتداد يعود بنا إلى ماض قريب، صحيح أنه يعد بالأعوام، لكن تظل سنوات قلائل وبالتالي فالاستذكار يعد قريب المدى.

فإذا كان في المثالين السابقين الاسترجاعات فيها ذات مدى قريب بالرغم من ذلك فهي غير واضحة ودقيقة، لكن هناك ارتدادات ذات مدى قريب لكن مداها محدد مثل ما ورد في المقاطع السردية التالية:

" قبل يومين، اعتقدت أني لابد مسافر، وقد تيبست ضلوعي، وقتها لم ينقصني سوى قبر يزيل من دائرة الكذب، ذلك الخطأ الفادح الذي هو أنا غير أني عشت بقدر قادر، لعل أرواح المعذبين لا تغادرهم إلا بعد عراك وقتل عنيفين. [1]

"وتذكر محمد عبد الله ما حدث له قبل أسبوع." [2]

" ألم تحلم منذ شهر أنك قتلت نفسك " [3]

ففي هذه المقاطع السردية الاستذكارات كلها قصيرة المدى، فالمدة التي استغرقها الاسترجاع الأول يومين فقط، ليصف حينها الحالة التي كان عليها هذا الشخص، في حين أن المدة التي استغرقها الثاني هي أسبوع في حين أن مدى الاستذكار الثالث هي شهر واحد، فكلها قريبة المدى والهدف من ايرادها هو مقارنة ماضي الشخصية بحاضرها.

[1] – ن ما حدث لي غدا، (سيجارة أحمد الكافر)، ص 142.

[2] – اللعنة عليكم جميعا (37 فبراير)، ص 44.

[3] – ما حدث لي غدا (ما حدث لي غدا)، ص 87.

عموما ومن خلال ما سبق فالاسترجاعات بالنظر إلى مداها أربعة أصناف:

– استرجاعات تعود بالقارئ إلى ماض بعيد جدا أو بعيد نسبيا، رغم ذلك يستطيع أن يحدد مداها بدقة، لتوفر القرائن الزمنية الدالة على ذلك.

– استرجاعات تعود بالقارئ إلى ماض بعيد جدا أو بعيد نسبيا، لكن القارئ لا يستطيع تحديد مداها بدقة لأن السارد لم يذكر القرائن الزمنية التي تدل على تاريخ الاستذكار.

– استرجاعات تعود بالقارئ إلى ماض قريب أو قريب نسبيا، في بعض الأحيان لا تتعدى الأيام أو الساعات، هنا يمكن تحديد مداها لتوفر القرائن الزمنية الدالة على ذلك.

– استرجاعات تعود بالقارئ إلى ماض قريب أو قريب نسبيا، لكن القارئ لا يستطيع تحديد مداها بدقة لأن السارد لم يذكر القرائن الزمنية التي تدل على تاريخ الاستذكار.

ب– الاستباق(السرد الاستباقي): إذا كان الاسترجاع كما عرفنا سلفا يحيلنا إلى أحداث سابقة عن النقطة التي بلغها السرد فإن هناك تقنية زمنية سردية أخرى تدعى الاستباق والتي تعني: " القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في القصة. " [1]

وبالتالي فالاستشراف يخل بالنظام الزمني المتسلسل لأحداث القصة أو الرواية فيقلب نظام الأحداث وذلك "بإيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه وفي هذا الأسلوب يتابع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد." [2]

وعليه فالقفز من الزمن الحاضر نحو المستقبل محاولة لاستشرافه يضع القارئ أمام مفارقة سردية لها تأثيرها على حركية السرد وتتابع الأحداث ولذا هناك من يرى الاستشراف "هو مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

[2] – نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010 ج2، ص 189.

واستشراف ما يمكن حدوثه أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد." [1] وهذا ما يجعل القارئ أثناء قراءته للنص يعيش حالة من التوقع أو التنبؤ والتكهن لما سيجري من تغيرات مستقبلية في أحداث القصة وذلك حسب ما توفر له من إشارات أو أحداث أولية.

لكن ما تجدر الإشارة إليه أن الاستشراف في حالات كثيرة يعد مجرد استباق زمني ينبئ عما هو متوقع أو محتمل الوقوع في عالم الحكاية، وهي الوظيفة الأصلية والأساسية للاستشرافات بأنواعها المختلفة. وهذا ما يفسر أن المعلومات التي يقدمها الاستشراف لا تتسم باليقينية لعدم وجود ما يؤكد تحققها، وهذا ما جعل فينريخ يعد الاستشراف شكلا من أشكال الانتظار.[2]

كما أن للاستشرافات وظيفة تشويق المتلقي لمتابعة الأحداث لمعرفة تحقق الاستشراف، الذي قد يكون حقيقيا أو كاذبا فيخيب ظن القارئ.[3]

يشير أكثر الباحثين إلى أن الاستباق أقل تواترا من الاسترجاع في العمل القصصي.[4]

أنواع الاستباق: كنا قد أشرنا سلفا أن الاستشرافات عموما لا تتصف باليقينية، لكن هناك بعض التطلعات المؤكدة وهي التي تتحقق في مستقبل الشخصيات، ومن هذا المنطلق ينقسم الاستباق إلى قسمين:

– الاستباق كتمهيد: ويعد هذا النوع من التطلعات مجرد استباق زمني ينبئ عما هو متوقع أو محتمل الحدوث في عالم الحكاية. وبالتالي فهو "مجرد علامات لن تكتسي دلالتها إلا فيما بعد، والتي تتعلق بفن التهيئة الكلاسيكي ..... ومن ثم فالطليعة خلافا للإعلان ليست في مكانها من النص مبدئيا إلا بذرة غير دالة، بل خفية لن تعرف قيمتها البذرية إلا بكيفية استعادية." [5] ومن ثم فلهذا النوع من الاستشراف أهمية بالغة في التمهيد للأحداث وكشف نفسية الشخصيات المهمة وطريقة تفكيرها

[1] – مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص 211.

[2] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132، 133.

[3] – نورة بنت محمد المري، البنية السردية في الرواية السعودية، ص 81.

[4] – تزيفطان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ص 189.

[5] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 83، 84.

والكاتب في هذا النمط التطلعي غير ملزم بتحقيقه، لأنه يعد فقط تهيئة لما سيأتي من أحداث ولما سيصدر من أفعال تقوم بها شخصيات منتجة في النص السردي.[1]

ومن بين الاستباقات الكثيرة التي وردت على شكل تمهيد ما نستشفه من الأمثلة التالية:

عندما ورد على لسان الراوي قوله: " أدركه لحظة وقوفه في شارع الأحزان ينتظر ليلاه ويتأمل عقارب الساعة الراكضة ...عندما تصل سأقول لها مساء الخير يا خيط الضوء الذي يشدني إلى أرض تاروكا. وسأبدو رومانسيا مثل أصحاب اللحى الحزينة ...وسوف لن أخبرها بأني رجل احتياطي لا يكره الموت والرحيل ...أما إن سألتني عن معنى مساء الخير، سأحاول أن أقول لها مساء الخير مثل صباح الخير و.... وتسألني عن معنى الفرح وأجيبها بأني لا أعرفه...ثم تسألني، تؤلمني، تسلبني، وأقول لها إنه مصطلح غامض ثم تلح وأعجز... ثم استفسر عن حالها وأحوالها...وتخبر أنها سابحة في البأس... وتطلب اسم القاتل وأبلغها بأنه مغمور ومنبوذ مثلي... تأخرت قليلا لكنها ستأتي المواعيد بالنسبة لها كتاب سماوي، سأنتظرها حتى أهرم وينبت على شفتي موال كئيب، وعندما تصل سيكون لنا متسع من الوقت الفسيح في مدينة عريضة ليست لنا. تأخرت عشر دقائق همس في سره...ثم حمل محفظته وأخذ يجوب الشوارع كالمكنسة .... هاه جاءت اهدئي اهدئي أيتها الوحشة."[2] من خلال هذا المقطع الذي حوى استباقا طويلا امتد لسبع صفحات كاملة، حيث أن البطل واجه فيه بعض الصعوبات للعبور إلى المستقبل واستشرافه، فلم يجد سبيلا للوصول إلى ذلك إلا بتخيل حوار سيدور بينه وبين من ينتظر قدومها بشوق ولهف، يكون الطريق الوحيد لتلمس ذلك الآتي واستباقه مع خوفه من المفاجآت، كما أنه استغل وضعية الانتظار – الذي طالت مدته- ليتأمل من خلاله المستقبل.

وعلى بعد صفحتين من مكان هذا الاستشراف وبعد طول انتظار حضرت ليلاه، والتي كان متأكد من حضورها مسبقا، ورغم ذلك تحققت المفاجأة وحدث ما لم يكن في الحسبان:

هاه جاءت اهدئي اهدئي أيتها الوحشة.

-أهلا قال لها

.....

-نسيت أهلا همس في سره.

-تأخرت كثيرا.

[1] – نورة بنت محمد المري، البنية السردية في الرواية السعودية، ص 81.

[2] – ما حدث لي غدا (اعترافات راوية غير مهذب)، ص 116، 117، 118.

.....

مشكلة ما؟

أشارت بسبابتها إليه وقالت هذا صاحب القضية.

أربعة كانوا: طوالا شدادا غلاظا .....ساقوه مثل خروف وديع.[1]

يمكن أن نعتبر أن هذا المقطع السردي هو رد على الاستشراف الذي حقق غايته ألا وهي التمهيد إلى ما سيقع أو محتمل الحدوث، وبالرغم من ذلك لم يتحقق من هذا التطلع إلا حضور الفتاة الذي كان البطل متيقنا منه مسبقا، أما الحوارات التي كان البطل يتخيلها بينها وبينه لم يحدث من ذلك شيء، بل بالعكس احضرت معها رجال الأمن واقتادوه معهم، لأنها قدمت به شكاية واتهمته بتهمة ما. فالاستباق هنا ليس غايته استشراف الأحداث التي ربما يجابهها البطل مستقبلا، بل جاء كتمهيد لأحداث قد تقع في المستقبل.

وفي مثال آخر ورد:" ابشروا يا عباد الرب ... انهضوا يا بؤساء العهد المظلم ... ابتداء من اليوم ستقفل الزنازن ... ستذهب المشانق ساحات الإعدام ... وتأتي حدائق مطرزة بالنوار والحكايا الرائعة. تعالوا نستقبل النور، أيها الفقراء والعراة لقد حان وقتكم ستعرفون الأعياد والابتسامات والندى وأنواع الفرح ... أيها المذلولون صفقوا وارقصوا معنا... أيها الشعراء المنبوذون من دفاتر الراحة الوقت وقتكم حرروا ألسنتكم الموشحة للهباء. اتركوا كلماتكم تسقي العطب المقيم فينا." [2]

هذا المقطع اشتمل على استباق طويل شمل عدة صفحات، وهو مجموعة من الوعود التي وعد بها السلطان الرعية عندما اعتلى كرسي الحكم للوهلة الأولى، حيث بشرهم بمستقبل زاهر يسوده العدل والمساواة وبحياة كريمة، خاصة للطبقات الدنيا من الرعية، كما وعد بحرية التعبير بعد أن كانت أفواه الناس مكمّمه بالرغم من أنهم كانوا يعيشون الويلات من ظلم وجوع وتهميش...

ولذا فالقارئ لهذه المقاطع يتكهن أن السلطان سيقيم دولة الحق في مملكته، سيملأها عدلا بعدما امتلأت جورا، لكن المقاطع السردية التي تلتها تؤكد عكس ذلك: "جلالته الذي لا يخطئ أبدا

[1] – ما حدث لي غدا (اعترافات راوية غير مهذب)، ص 121، 122.

[2] – نفسه، ص 121، 122.

اكتشف المؤامرة في الوقت المناسب، وحرصا على سلامة الأمة وأمنها بدد أموالا كثيرة... عفوا... دفع أموالا كثيرة لإحضار وسواسين خناسين لطيفين، وهذا يدل عل مدى اهتمامه بمصالحنا." [1] حيث تدل على أن الوعود المقدمة من طرف السلطان لرعيته ذهبت أدراج الرياح ولم يتحقق منها شيء، وبالتالي فالمتلقي يصاب بخيبة أمل عندما لا يتحقق هذا الاستباق، وإن كانت الاستشرافات التمهيدية غير مُلزمة للكاتب تحقيقها.

كما حوى الملفوظ السردي استباقا تمثل في التمهيد الآتي: "هل سأخبره بأني أعزل وأني وحيد وأني ميت منذ قرون وأني ضد الجميع وإلا سيمزقني إربا إربا ويتهمني بالحياة رغما عني، سيقول بأني مناوئ للفرح واللصوص، ستحزن أمي إلى الأبد الآبدين. سترتدي الأسود الفاقع ولن تعرف البسمة طريقا إلى بيتنا." [2]

هذا المقطع السردي هو حوار بين البطل الذي هو بمنزلة المتهم ورجل الأمن الذي يحقق معه وقبل أن تبدأ مساءلته، حاور البطل نفسه وتخيل الأسئلة التي توجه إليه وكيفية الإجابة عنها، ليتقي بذلك شرهم، وبذلك كانت هذه الأسئلة والأجوبة وما سينبثق عنها عبارة عن مجموعة من التخمينات لم تتحقق، رغم أنها أوشكت أن تحدث فعلا: " ناولته شهادة طبية مزورة ووصفة مزورة بإتقان. كاد أن يطلق النار لولا بركات السماء ودعاء أمي التي لم أقل لها أف وما نهرتها. أمي مرآتي التي تضيء لي منعرجات الروح كيف أرفع صوتي أمامها." [3] فهذا المقطع يؤكد أن كل ما توقعه البطل لم يحدث في أرض الواقع، وبذلك يظل هذا الاستباق لا يتعدى أن يكون تمهيدا، إذن كل الاستباقات المذكورة تحت هذا النوع ليست من الاستشرافات التي يجب تحقيقها مستقبلا، لكن هناك نوعا آخر من الاستشراف ملزم التحقيق وهو الاستباق كإعلان.

[1] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 9، 10، 11.

[2] – اللعنة عليكم جميعا (ظل الروح)، ص 84،83.

[3] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 65.

– **الاستباق كإعلان:** وهو من قبيل الاستشرافات المحققة لاحقا بحيث " يخبر صراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق ونقول صراحة لأنه إذا أخبر عن ذلك بطريقة ضمنية يتحول إلى استشراف تمهيدي." [1]

عموما التطلع الذي لا يتحقق فهو تمهيد والذي يتحقق فهو إعلان.

لكن ما تجدر الإشارة إليه هنا أن للإعلانات دور هام، يتمثل في خلق حالة من الانتظار في نفسية القارئ، فهذا الانتظار قد يحسم فيه بسرعة في حالة التطلعات ذات المدى القصير، ومثالها تلك التي توجد في نهاية الفصول وتنبئ عما سيحصل من أحداث في الفصل الموالي، كما أن فترة الانتظار في حالة الإعلانات ذات المدى البعيد قد تستغرق مئات الصفحات أو أجزاء الكتب، وقد يثير هذا الصنف نوعا من سوء الفهم لدى القارئ نظرا لطول المسافة الفاصلة بين الإعلان عن الحدث ومكان تحققه فعليا في السرد.[2] ومن أمثلة الاستشرافات كإعلان ما نقرأه في المقاطع السردية التالية: "بعينين ذليلتين تأمله عبد الرحيم طارق، تخيل دمه المبارك يغور في أرض بكر ويصعد نسغا يروي للشجر قصة تبخره في قبو مظلم، وللصخر يحكي الشجر." [3]

هذا من الإعلانات قصيرة المدى، وهو عبارة عن مجموعة تخيلات للبطل، لكنها مستقبلا تحققت وصارت واقعا، ومن الملاحظ أن مدى التطلع كان قصيرا جدا بحيث أن الكاتب وفّى بما أعلن عنه مباشرة بعد نهاية المقطع السردي الذي شمل التمهيد مباشرة بمقطع سردي آخر هو بمثابة رد عليه: " لحظات قليلة وجاء سبعة رجال أشداء، صفدوا يديه ورجليه، وإلى مسيح بلا ثياب حولوه مسيح صغير ممدد فوق خشبة صلبة، رأسه مثبت بين صفيحتين جعلتا عالمه الجميل سقفا يبرقشه الفطور والعناكب... وقال المذيع بكل اعتزاز: حفاظا على طقوسنا أمر صاحب الجلالة بقتل قيس بن الملوح الذي تقمص شخصية مغشوشة.[4] كون أن البطل تخيل نفسه أنه سيموت، ودون انتظار أعلن

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 137.

[2] – نفسه، ص 137.

[3] – وفاة الرجل الميت (وفاة الرجل الميت)، ص 101.

[4] – نفسه، ص 102،103.

الكاتب أن البطل قد أمر بقتله من طرف الحاكم، جزاء له عن جريمة لم يرتكبها، ففي هذا التطلع لم ينتظر القارئ كثيرا ليقف على حقيقة تحققه.

أما في هذا المثال: "سأحس بالوحدة والضياع، وأكون خرقة مبللة بالوحل، متاهة ملقاة في صحراء من الجليد والفضائح، وسأعترف بأني لم أمقت هذه العجينة البشرية بما فيه الكفاية، وأني موشك على فقدان طاقة الحب في مدينة لا تسمو إلى خترفة نائم. ظاهرها نعمة ومواويل، وباطنها لكز ونعم يابسة تتدلى على رؤوس الفقراء، وسأصرخ يا رب خذ بضاعتك الكاسدة إنا لها لكارهون." [1]

فقد حوى هذا المقطع السردي استباقا وتمثل في تنبؤ البطل لما سيحدث له في مستقبله القريب، وذلك اعتبارا من الحالة المزرية التي يعيشها، يحي حياة الفقراء الذين يعيشون على هامش المجتمعات، فأدى به أن يكره الحكام الذين كانوا يبشرون الرعية بحياة سعيدة في الظاهر، لكن باطنها يحمل الهم والغم للطبقات الكادحة، ومن خلال كرهه للحكام كره الانسان برمته وامتد كرهه كذلك حتى إلى الوطن الذي يعيش فيه، فتمنى الموت وفضله على هذه الحياة التعيسة، عموما فهذا الإعلان قصير المدى والدليل على ذلك، أن الكاتب أورد مقطعا سرديا هو بمثابة رد عن الإعلان وكان على بعد صفحة واحدة منـه: " وفي الغد تناثرت على المقعد الخشبي ورحت أشم حاضري الذي نتن. يومها كانت السماء تعبق بالاصفرار والمخلوقات السابحات في أحلام مهلهلة، وما شوهدت الشمس ممددة على أرائكها. لقد كنت والملل رفيقين معاصرين، وملجأ كانت الوحدة." [2]

الشيء الملفت للانتباه أن الاستباقات ذات المدى الطويل قد لا نعثر عليها إلا نادرا في القصة القصيرة، نظرا لضآلة حجمها، فالمجموعات القصصية الأربعة التي اتخذناها محل الدراسة رغم امتداد عدد صفحاتها، ورغم جهدنا إلا أننا لم نعثر فيها على هذا الصنف من التطلعات فالقصة القصيرة

[1] – ما حدث لي غدا (ما حدث لي غدا)، ص 88.

[2] – نفسه، ص 89.

إذن تختص بالنوع الثاني من الإعلانات (ذات المدى القصير) بالنظر إلى عدد صفحاتها، لكن في الرواية يكثر هذا وذاك، وذلك لشساعة مساحتها وامتداد الصفحات فيها إلى مدى بعيد.

عموما يظهر الاستباق كذلك في أحاديث كثيرة ضمن المقدمات الاستهلالية وكذلك العناوين التي يشعر فيها الراوي أو المؤلف بالطابع الذي تتسم به الحكاية، ويكثر ورود هذا الفعل الزمني في روايات الذاكرة والرؤى والاحلام والوصايا والنبوءة.[1]

في حين أن الاستشراف ورد في قصص بوطاجين على وجوه عدة منها: الحلم في المنام التخيلات أو أحلام اليقظة، التنبؤات، المونولوج...ونمثل لكل ذلك فيما يلي:

– **الحلم**: هو أحد أنواع الاستشراف قد يتحقق فيدخل تحت مسمى الإعلان أو لا يتحقق فيبقى مجرد توقع أو تمهيد، ونمثل للحلم بنوعيه في المقاطع السردية الآتية:

أما عن الحلم كإعلان نقرأ: "عندما عاد من الأراضي البعيدة، حلم بجزائر الفرح والجنيات والنساء الشقراوات وممالك المسرات، وما أخطأ. في المطار حيث تتربع النقطة الفاصلة بين زمانين متضادين وعدوه بأزهار برية خالدة ونجوم لا تأفل، وسلام وأمن وحكايات بلون الشفق اللازوردي وبالحب وعدوه، ... حينها تخيل نفسه أميرا صغيرا يجري خلف الفراشات في أرض ربيعها لا يفنى عبر التلال والسهوب والوديان يلاحق الأمير الصغير قوس قزح، فرح، فرح ومطر ومأوى وأصدقاء لا يجوعون للكتاب الحرف، وللسماء الزرقة والنجم، وللكأس الحياة، وللأرض الشجر وللسيد وحيد الأمن والحرية والنور." [2]

يدخل هذا الاستشراف ضمن أحلام اليقظة ليتطلع به البطل إلى مستقبله، خاصة وأنه عائد من بلاد الغربة فرسم صورة مزهرة لحياته القادمة، لم لا، وهو سيعيش عيشة الأمراء والسلاطين في ربوع وطنه الجزائر–الذي حلم كثيرا بالرجوع إليها–بين أهله وأصدقائه، ينعم فيها بالأمان والحب والحرية وسيجد لنفسه مأوى ووظيفة محترمة تغنيه عن العيش في بلاد الغربة، لكن حلمه هذا بدأ

[1] – ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات)، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2003، ص 132.

[2] – وفاة الرجل الميت (أزهار الملح)، ص 122، 123.

يتلاشى بعد فترة وجيزة من دخوله إلى أرض بلده: " لتفهم أنه في بلاد خير أمة أخرجت للناس تكون مهامك شاقة، سباق سريع مع الزمن....وللسيد وحيد بدت تلك الإرشادات المفيدة جدا قافلة من الفراشات الميتة، وما علق غير أن أوقاته مرت بطيئة ومترمدة كأيام الحرب... وفي مواسم الزنى عمل السيد وحيد مدرسا، ومع مرور الشهور بدأت الرتابة تلاحقه، وفي غابات النفس استلقى شبح الملل وأخذت الأغاني القديمة تجف تاركة مكانها للفراغ والنحيب والذكريات". ولم يكن هذا فحسب، بل أصيب بحالة من الذعر والإحباط جعلته يفكر في مغادرة وطنه والرجوع إلى أرض الغربة: " وما حلم ثانية بجزائر الفرح والجنيات والنساء الشقراوات. غير أن حنينه إلى ما فتئ يراوده، كشجر الصفصاف ينمو وتسقيه أحلامه المكبلة بأغلال خير أمة أخرجت للناس. مرحبا بعذابات أمتي المبجلة." [1]

عموما إن المقطعين الأخيرين يعتبران ردا عن الاستشراف، وبيّنا أن هذا التطلع الذي على شكل حلم هو تطلع كاذب وظفه الكاتب بقصد التمهيد لا غير.

ومن أمثلته كذلك ما نصه: " يبدو لي أني أحلم، أراها عائدة من ضجيج العشائر المترقرقة في كل فكرة. إني غريب والغريب يرى ما لا يرى. يا للوحشة، ويكأني أسمعها تقول:

أيبكي حمام الأيك من إلفـــه وأصبر عنه كيف ذاك يكون
وقد كان قلبي قبل حبك قاسيا وإن دامت البلوى به سيلين

وأحاول أن أستيقظ دون جدوى، يبدو أني شربت من المهدئات ما يكفي لتنويم مهرجان من الأسئلة، يبدو لي أني أكاد أسمع كرز تاكسانة يهب علي حاملا رائحة تربتي ووحشة الأهل، يقول لي أرجع إلينا يا فتى لنملأك بالحب مرة وبالحب مرة أخرى." [2]

يدخل هذا الاستشراف ضمن التطلعات الكاذبة التي وظفها الكاتب تمهيدا لتشويق المتلقي لكنه لم يفي بتحقيقها في الواقع بدليل أنه في آخر القصة ختمها بالمقطع التالي: "أستحلفكم ألا تنسوا ما كتبته مريم على المرآة بدم السبابة:

[1] – وفاة الرجل الميت (أزهار الملح)، ص 125.

[2] – السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم (أحذية الورد والكرز)، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2009، ص 53.

كل أمــر الدنــيا حقــير يســير غير أن يفقد القرين القرينا
فسأبكي الدماء فضلا عن الدمع ويـوم الفـراق أبكي العيونا "[1]

عموما قد أكثر الكاتب في قصصه من الاستشرافات الكاذبة عن طريق الحلم، لكنه نادرا ما أوردها صادقة، ونمثل لذلك ما ورد في المقطع السردي الآتي:

" لا زال الكوخ بعيدا وبإمكانه بأن يحلم، غدا أذبحه معهم، مع أبناء العم والأخوال. في الأعوام الفائتة بهدلني العوز، غدا أنتقم منهم، شاة سمينة تشبع كل الدشرة. ترى كم تزن؟ عشرين؟ ثلاثين؟ فيها خير وبركة، اشتقت إليك. أين أنت أيها اللحم المشوي؟ " [2]

قام الكاتب بتحقيق هذا التطلع في الواقع، وذلك أن البطل كان فقيرا ولم يسبق له أن اشترى شاة وضحى بها في العيد، هذا الهاجس الذي كان يلازمه دائما، مما جعل البعض من أهل الحي يزدري منه كونه معوزا، وهذا ما جعلته ينتظر قدوم العيد بفارغ الصبر لينتقم منهم: "تمنى لو اختصر الليل في دقيقة لتشرق شمس العيد الآفلة منذ أطنان من الانتظار...رأى نفسه وسط الجيران يجر جديه المتطاول نحو الباحة حيث تنحر الحيوانات والناس والزمن، الأمواس المشحوذة تقبل بعضها، دم رقراق يولد الاختيال وسنة الأقوى تتبوأ." [3]

ففي الاستشراف كحلم الذي لا يتحقق يدخل تحت مسمى التمهيد، أما ما يتحقق منه فهو يدخل تحت مسمى الإعلان كما في المثال السابق، ويبقى الهدف من هذا وذاك تشويق القارئ وجعله يتابع أطوار القصة بلهف.

– **التخيلات**: هي نفسها أحلام اليقظة، ففي المجمل ترد التخيلات على شكل تمهيد، لكنها قد ترد عبر إعلان كما في المثال: " وتخيل نفسه عاريا مغلولا مشدودا إلى خشبة يتجرع ماء مفلفلا ويجيء

[1] – أحذيتي وجواربي وأنتم (أحذية الورد والكرز)، ص 54.
[2] – ما حدث لي غدا (أعياد الخسارة)، ص 43.
[3] – نفسه، ص نفسها.

جلاد فظ عقله في حذائه ومستقبله في السوط...تحت وقع موسيقى زنجية صاخبة يتشكل أمام عينيه وقت مستورد من حكايات جدته عن شراسة الغول ومصير الذين كفروا بدين الرب." [1]

غير بعيد عن هذا المقطع السردي وعلى بعد صفحتين بالضبط ورد المقطع الآتي: "لحظات قليلة وجاء سبعة رجال أشداء، صفدوا يديه ورجليه، وإلى مسيح بلا ثياب حولوه، مسيح صغير ممدد فوق خشبة صلبة، رأسه مثبت بين صفيحتين جعلتا عامه الجميل سقفا يبرقشه الفطـــور والعناكب" [2]وهو بمثابة الرد الايجابي عن الاستشراف السابق، وتحقق ما ورد فيه حيث صلب الرجل وهذا من التطلعات الصادقة القليلة التي عثرنا عليها، والتي كانت على شكل تخيل.

أما الاستباقات التي أوردها الكاتب عن طريق تخيلات والتي لا يمكن أن تتحقق في الواقع وهي من باب أولى أن تدرج ضمن التمهيدات ما حوته المقاطع التالية:

ففي هذا الملفوظ: "وأحس بحريق يشب في مدينته التي لم تمنحه سوى الذل، وتصور نفسه عصفورا بجناحين صغيرين يحلق في الأجواء القصية، ومنفردا وحيدا يبحث عن أرض خضراء تمنحه الفرح والأمن." [3]

جاء الكاتب بهذا الاستباق لينبئ عن تطلعات البطل للخروج من المدينة التي يحيا فيها حياة الهوان والذل، ويبحث لنفسه عن وطن يأويه ويبتعد عن هذه المدينة وأهلها، لكنه عبر عن ذلك بهذا التصور الذي لا يمكن تحقيقه في الواقع، وتكمن دلالة هذا الاستباق الذي لا يمكن تحقيقه عن الحالة الهستيرية التي يعيشها البطل في وطنه بين أهله وذويه.

وفي مثال آخر: "فماذا لو نهضت من نوم عملاق ووجدت نفسي بأذنين طويلتين وأربع قوائم؟ جحشا مهذبا يرعى في التلال والهجرة، إن جلدي هذا لم يعد يغطي تنهداتي الجاحظة." [4]

[1] – وفاة الرجل الميت (وفاة الرجل الميت)، ص 99.

[2] – نفسه، ص 101،102.

[3] – وفاة الرجل الميت (وفاة الرجل الميت) ، ص 100.

[4] – نفسه، ص 107.

في هذا الاستشراف لجأ الكاتب كذلك إلى التخيلات للتعبير عن استطلاع البطل لمستقبله هذا المستقبل الذي رسم فيه لنفسه صورة حمار مسالم لا حول له ولا قوة، وظيفته الوحيدة الأكل والشرب، وليست له أية مساهمة في الحياة، حتى مصيره يحدده له غيره، وتكمن وظيفة هذا التطلع في أنه عكس صورة المواطن الذي جرّد من كامل حقوقه حتى البسيط منها.

وفي ملفوظ سردي آخر نقرأ: " سأرسم لي بيتا من الطين، فتات بيت أغطية بالديس، أضع فيه بساطا وأنام، لن أستيقظ، لا أريد رؤية أحد، أنام إلى ما بعد القيامة، هل تدركون المغزى؟ تعبت تعبت، تعبت، اللامعنى. لا شيء يحمل دلالة، عشت ألف سنة ولم أخط خطوة واحدة، إلى الخلف دائما، إلى سديم الغمر والبداية." [1]

أما في هذا الاستباق فتخيل البطل فيه عيشته في المستقبل، التي يقنع فيها بالعيش وحيدا داخل بيت طيني، ويهرب فيها عن واقعه، الذي كلما ازداد يوم ازدادت معاناته معه، بقي القاص يرسم صورة لحياته عن طريق تلك التطلعات وهو يتخيل الأيام الآتية من حياته والتي لا تختلف كثيرا عما يعيشه هذه الأيام، فهي لن تأتي بالجديد تكرارا لما جرى في الأيام السالفة.

– **التوقعات والتنبؤات:** وهي كذلك أحد أشكال الاستشراف التي اعتمدها الكاتب في قصصه وهي في شكلها العام ترد على شكل تمهيدات لما سيحل من أحداث، لكن قلما نجدها على شكل إعلانات ونمثل لهذا النوع من التطلع بقول السارد في أحد المقاطع:" يقول لي طبيبك سيكون ابنك هذا معتوها أو عبقريا، ابنك هذا يفكر مثل الشيوخ، هذا الولد نضج فوق الحد، كان يجب أن يلعب أكثر، ألا يهرم في هذه السن فلا يجد ما سيفعله غدا أبعدوه عن الكبار البارئ خلق السماوات والأرض في ستة أيام وأنتم تريدون خلق عجوز بين ليلة وضحاها " [2]

هذا من الاستطلاعات التي لم يكشف السرد ما إذا قد تحققت فعلا أم العكس، مما يجعلنا ندرجها تحت التطلعات الكاذبة التي لم يحقق الكاتب وقوعها في النص، فالقاص اعتمد هذا التطلع

[1] – وفاة الرجل الميت (وفاة الرجل الميت) ، ص99.

[2] – أحذيتي وجواربي وأنتم (أحذية الورد والكرز)، ص 37.

لينقل من خلاله حجم المأساة التي تنتظر كل مولود يولد، هذه المأساة التي تحول الصغار المردة إلى شيوخ.

كما ورد التنبؤ عندما قال الراوي: " قريبا سترحلين يا يتيمة نائمة في أحضان الأسطح العارية حيث القفاز والتأوهات، قبلي رايتك المنكسة المزدانة بالعيد والدهشة، طهري نسغك المبرقش بالمرارات، ومن وشاحك ذي الخيوط الحزينة، انسجي سربا من الأنهار الدبقة، إن الأفق قادم." [1]

حيث أورد السارد هذا التنبؤ ليشوق به المتلقي لمعرفة مستقبل هذه المرأة، التي كانت تعيش حياة تعيسة على سفوح الجبال داخل كوخها الطيني الذي آل إلى السقوط، خاصة بعدما بنيت المدينة الجديدة وحلمت هذه العجوز بأن يكون لها بيتا جديد داخل هذه المدينة تحيا فيه حياة كريمة كبقية الناس، لكن الكاتب خيب ظن القارئ بعدم وفائه لهذا التطلع حين أورد هذا المقطع: " وجاء الأفق حاملا تحت إبطه رائحة الأسنان والخطب الشبيهة بعناوين الصحف النووية جدا إمبراطورا متوجا بالطين يوزع الانكسارات مجانا، أوراق أوراق ... ثم أوراق وبنود لا أب لها، أنهد كوخك الخابي في سفح جبل هارب كاللص، توزعت المدينة الجديدة على القتلة الجدد وعلى زندك ارتسم وطن من العتمات، يا للمرارة المتكومة في جبينك" [2] الذي أقر فيه أن المدينة الجديدة توزعت سكناتها، لكن هذه المرأة لم يكن لها الحظ في الحصول على بيت جديد وبقيت في كوخها القديم تحيا فيه حياة الفقراء المعدمين، ولعل دلالة هذا التطلع انحصرت في تشويق المتلقي لمعرفة ومتابعة أطوار القصة.

ومن التنبؤات كذلك ما نصه: " أضاف الجد: في البداية عشنا الذل بالألوان. استعبدنا الغزاة يا بني. ولما ذهبوا قلنا الحمد لله سيصب علينا بالقناطير. كنا أغبياء" [3]

هذا الاستباق الذي ورد على شكل تنبؤ على لسان أحد مجاهدي ثورة التحرير المباركة، حيث كان هو وزملاؤه يتطلعون إلى مستقبل زاهر بعد خروج المستعمر من البلد، هذا المستعمر الذي

[1] – وفاة الرجل الميت (هكذا تحدثت وازنة)، ص173.

[2] – نفسه، ص173.

[3] – اللعنة عليكم جميعا (من فضائح عبد الجيب)، ص 30.

اذاقهم كل أنواع العذاب والذل والهوان، لكن هذا الاستشراف بقي على شكل تمهيد، لأنه لم يتحقق فعبارة "كنا أغبياء" هي بمثابة رد على ما جاء في مضمون هذا التطلع.

– **الوصايا:** تعد الوصية أحد أشكال الاستباق، قد يكون هذا الاستباق صادقا بأن يلتزم الموصى بتطبيق ما جاء في الوصية، وقد يكون غير صادق أي لا يتحقق عندما لا يلتزم هذا الأخير بتطبيق ما جاء فيها، ومن الوصايا التي وردت على شكل تطلع نورد الأمثلة التالية:

"وقالت لي الوالدة أيضا لا تيأس، قاوم ما استطعت، انسج من كل خطوة قبسا تتكئ عليه أو تنش الفراغ مرة مرة تهش الظلام، أعذر فالعذر خير لأن بارئي سيحفظك، أنا أعرف، ستسقط في كل زاوية وفي كل زاوية يلتقطك لأنك تحمله، السقطة ليست صفعة دائما، قد تكون درسا لك. تذكر هذا جيدا انفض عنك الصغائر كلها لأن روحك ليست كالأرواح." [1]

هذه وصية أم لأبنها–هي خلاصة تجربتها في الحياة–توصيه فيها بكيفية التعامل مع الناس كما أن الدنيا كلها عثرات، وتدعوه ألا ييأس لأن كل عثرة هي بمثابة درس يأخذ منه العبرة فالوصية هذه هي استطلاع لما سيقدم أو سيقوم به هذا الولد، ولذا فهو رد عليها قائلا:

"سأحاول يا أمي سأحاول، سأنسى كل الصغائر كما تسمينها، سأصادق النجوم وألبس الأدعية تارة ألعب معها الغميضة، وسأحب الناس، سأسلم عليهم وأتمنى لهم الشفاء لأنهم صغار أحيانا، كما تقولين." [2]

من خلال الرد يتضح أن الابن سيحاول تطبيق ما جاء في وصية أمه، لكن الكاتب لم يشر صراحة إلى تحقق هذا الاستشراف من عدمه، وبالتالي يبقى هذا الأخير عبارة عن تمهيد لا أكثر.

وفي مثال آخر: "وقال الجد: يجب أن تتعلم كيف تتجاوز ماضيك، الماضي يا ولدي أستاذ مهم. استشره ونقب، اسأل ما استطعت وضع ما استطعت إلى الضياع سبيلا، لتكن لك رجل في الوحل وأخرى في الضياء." [3]

[1] – أحذيتي وجواربي وأنتم (أحذية الورد والكرز)، ص 37.

[2] – نفسه ص نفسها.

[3] – نفسه، ص 48.

حمل هذا الاستشراف وصية جد لأحد حفدته، يقدم له دروسا تنفعه في حياته المستقبلية، بأن يمضي قدما فالحياة مستمرة مهما كان، دون أن ينسى الماضي ويستفيد من عثراته فيه وأن يعيش حياته بحلوها ومرها فالتجارب الكثيرة تصقل الإنسان وتجعل منه رجلا، فهذه الوصية تبقى مجرد تمهيد طالما القاص لم يقف على حقيقة تطبيقها من عدمه.

كما وردت الوصية كذلك في: " لا تيأس ابحث عن عمل يناسبك أنت رجل مثقف وطيب تستحق منصبا يليق بك." [1]

هذا التطلع هو نصيحة لخريج جامعة بطال بحث عن عمل يليق بمستواه الثقافي، لكن رغم جهده الجهيد باءت كل محاولاته بالفشل، ونتيجة لذلك يأس وأصيب بإحباط فقد من خلاله الأمل عموما الوصايا في غالبيتها تمهيد وليس إعلانات.

– **العناوين:** في كثير من الأحيان تحمل عناوين القصص دلالات زمنية واستشرافات لأحداث مستقبلية، فهناك بعض العناوين التي تخبرنا مسبقا بالطابع الحزين والمأسوي للحكاية أو العكس، ومن القصص التي يحمل عنوانها مضمون القصة نذكر:

المهنة متكئ: هذا عنوان لقصة وردت ضمن المجموعة القصصية "أحذيتي وجواربي وأنتم" فللوهلة الأولى يتضح أنه يحمل تناقضا، لأن الاتكاء ليست مهنة، لكن الكاتب استعمل هذه الكلمة "متكئ" مرادفا لكلمة بطال، لتطلعنا على مضمون القصة، والتي تحكي قصة طالب جامعي كان يحلم بمستقبل زاهر بعد حصوله على الشهادة الجامعية، بداية بتحصله على وظيفة تليق بمستواه الثقافي والعلمي، لكن بعد تخرجه تبخرت كل أحلامه، فبقي بطالا مع البطالين الذين لم تكن لهم وظيفة سوى الاتكاء على الحائط، ومن ثم فالعنوان حمل استشرافا صادقا، أي بمثابة إعلان عما ورد في أحداث القصة ومضمونها.

خطيئة عبد الله اليتيم: ومن العناوين التي حملت دلالات استشرافية لما سيرد في المتن الحكائي للقصة نذكر هذا العنوان، فاليتيم أحد الضعيفين الذين أوصى بهما رسول الله صلى الله عليه وسلم خيرا

[1] – أحذيتي وجواربي وأنتم (المهنة متكئ)، ص 142.

وذلك لضعفه وهوانه بين الناس وفي كثير من الأحيان لا يجد سندا يحمي ظهره من الظلمة وأصحاب السوء، وفي هذا المضمار تدور أحداث هذه القصة داخل أسوار المحكمة حيث أن هذا المسكين أُقتيد إلى المحكمة، ولا يعلم حتى لماذا جيء به ليفاجئ في الأخير بأنه متهم وسيحاكم على تهمة لم يرتكبها وفعلا لفقت له، فهذا هو المصير المحتوم للضعفاء والمساكين، ومن هنا فالعنوان هو استباق على هيئة إعلان ينبئ عن المضمون المأسوي للقصة.

أعياد الخسارة: هذا العنوان شبيه بالعنوان الأول حيث يحمل شبه تناقض في تركيبه، فالأعياد هي أيام سرور وفرح وربح وليست أيام خسارة كما ورد في العنوان، ولكن هذا بالنسبة للأغنياء، أما بالنسبة للفقراء فلا يحسون فيها بطعم العيد، ومن هنا فبطلنا في هذه القصة هو أحد الفقراء الذين أضناهم العوز وقلة ما في اليد فتحولت الأعياد عنده إلى أيام خسارة وحزن، خاصة وأنه يتحدث عن عيد الأضحى الذي لم يسبق له أن ذبح فيه الأضحية، فتساوت الأعياد السابقة والآتية عنده. وبالتالي فالطابع الاستشرافي المحزن لمضمون القصة واضح من خلال عنوانها.

الإنذارات والتحذيرات: تحمل الإنذارات المسبقة طابعا استشرافيا، حيث تعلن أو تمهد لأحداث خطيرة قد يتحقق وقوعها في المستقبل، ومن التطلعات التي وردت على شكل إنذار ما ورد في الأمثلة التالية:

" في قريته المطرودة من كل رحمة، تتجمهر الاستغاثات توائم توائم معلنة عن قدوم أعوام عجاف ترضع الأم ثدييها، يأكل الراعي عصاه." [1]

يحمل هذا الاستشراف تحذيرا لأهل البلدة أنهم سيقدمون على سنوات عصيبة، سيصيبهم فيها الفقر والعوز والجوع، ولذا جاء هذا الاستباق بمثابة المنذر لأخذ الاحتياطات اللازمة قبل قدوم هذه الكارثة.

[1] – ما حدث لي غدا (سيجارة أحمد الكافر)، ص 129.

ومن الإنذارات كذلك ما ورد في هذا الملفوظ: " لم يدخر جهدا في التنكيل بي، شدوا ابنكم واربطوه مع الكلاب لئلا يعض أبناءنا ونساءنا. هذا المصيبة سيفرقنا جميعا والله تقول ولده جن، لا بد أنه بدل يوم ولد." [1]

ورد الاستباق على شكل تحذير لأهل الحي من خطورة هذا الولد المريض، الذي امتد أذاه إلى الكبير والصغير والرجل والمرأة، فاقترح عليهم ابعاده قبل أن يقع المحذور. ولعل دلالة هذين الاستشرافين بقيا على شكل تمهيد فقط.

– **الحوار**: يعتبر الحوار أحد أشكال الاستباق وإن كنا نقصد المونولوج أو الحوار الداخلي كما يطلق علية، والذي يعد جزء رئيسا في البنية السردية، أما الحوار ما بين الشخصيات فهناك شبه إجماع من طرف أغلب النقاد بأنه لا يعد من صلب البناء السردي ولذا فالكثير يفصلون بينه وبين السرد[2] ولهذا سنقتصر في أمثلتنا على الحوارات الداخلية فحسب:

ومن الحوارات الداخلية التي تحمل طابعا استشرافيا ما نصه: " قرر ألا يتأخر عن العمل ولو دقيقة، ولو جزء من الثانية. اتفق مع نفسه أن ينضبط حتى لا يتهم بحضارة كل واغلق فمك " [3]

في هذا المثال ورد الاستباق على شكل حوار داخلي، حدث فيه البطل نفسه وأخذ عليها وعدا بأن ينضبط في عمله وألا يتأخر عنه مهما كانت الظروف، لكن هذا الاستشراف يبقى تمهيدا لأن الكاتب لم يشر إلى تحقق هذا الوعد أو عدمه.

وفي مثال آخر: "وبقي صوت حزين ينبع من أعماقه قائلا: هاجر. أرض الله واسعة. لا مكان لك هنا. غاب الأحباب وأضحت البلدة مصيدة، ذلك الموال الكئيب كان يعيده إلى المرض الذي قاومه بالصمت والمحبة المجردة." [4]

[1] – ما حدث لي غدا (سيجارة أحمد الكافر)، 138.

[2] – نورة بنت محمد المري، البنية السردية في الرواية السعودية، ص 75.

[3] – أحذيتي وجواربي وأنتم (المهنة متكئ)، ص 141.

[4] – اللعنة عليكم جميعا (حد الحد)، ص 39.

ورد هذا الكلام على لسان بطل هذه القصة بعدما أعيته الحياة التعيسة التي يحياها في بلده فوهن فكره ومرض وقنط، حتى راودته فكرة الاغتراب ومغادرة الوطن، ومن هنا كان الاستشراف على شكل مونولوج لتجسيد فكرة الهجرة في الواقع أو التراجع عنها، ولعل هذا التطلع صوّر الحياة التعيسة التي يحياها هذا المثقف في وطنه بين أهله، فقرر الهجرة أملا في حياة أفضل.

وفي حوار داخلي آخر ورد: " يا لك من فيلسوف مهمش. قال لي صوت من داخلي. ماذا لو خرجت صباحا وجلست في أكبر الشوارع لأرثي حاضري ومستقبلي؟ تساءلت بأسى عميق." [1]

وكذلك في هذا الحوار: " قلت في سري ثم أردفت: أظن أننا لو نقلنا غدا إلى زمان لم يبدأ بعد، لعثرنا على نفس الرعب، نفس البؤس، نفس الجنون، ونفس الشلل." [2]

في المثالين جاء الاستشراف على شكل حوار داخلي، يحدث فيه البطل نفسه، ويشكي لها حاضره المزري الذي يعيشه، واعتبارا مما كان قد تنبأ بمستقبل مشؤوم، هذا المستقبل الذي يرى فيه أنه لا يختلف تماما عن واقعه الحالي، وذلك نظرا لحالة اليأس والإحباط التي لازمته.

خلاصة مما سبق يُلاحظ أن الكاتب نوع في أدواته المستخدمة في الاستشراف السردي، فمرة يستشرف المستقبل عن طريق الحلم في المنام وأخرى عن طريق التخيلات في اليقظة، كما استشرف المستقبل عن طريق التنبؤات والوصايا والانذارات وغيرها، وجعلها في بعض الأحيان تطلعات كاذبة لم يلتزم الكاتب بتحقيقها أثناء السرد وفي بعض الأحيان الأخرى جعلها صادقة ووفى بها أثناء العملية السردية.

وإن كان هناك بعض النقاد من ضمنهم الناقدة آمنة يوسف يرون أن ما يدخل تحت راية الاستباق أو الاستشراف إلا ما يلتزم الكاتب فعلا بتحقيقه في بنية السرد الروائي، أما الذي قد

[1] – وفاة الرجل الميت (لا شيء)، ص 165، 166.

[2] – نفسه، ص 168.

يتحقق أو لا يتحقق فيبقى سوى توقع فقط[1]. على رأيها أن ما يدخل تحت الاستشراف إلا الاستباق كإعلان فقط.

2- الديمومة (المدة): ونعني بالمدة أو الديمومة " العلاقة التي تربط بين طول الخطاب الذي يقاس بالكلمات والجمل والسطور والفقرات، وبين زمن القصة الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والشهور والسنوات." [2]

أي أننا نقصد بها سرعة القص، ونحددها بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع، أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياسا لعدد أسطره أو صفحاته.

فقد يقول في بعض الكلمات أن سنوات قد مرت، أو يبطئ فيصف صفحات عدة ما ليس له زمن وهكذا[3].

ومن ثم فهذا المفهوم له علاقة وطيدة "بإيقاع السرد بما هو لغة، تعرض في عدد محدود من السطور أحداثا، قد يتناسب حجم تلك الأحداث مع طول عرضها أو لا يتناسب، مما يؤدي في النهاية إلى الشعور بإيقاع السرد يتراوح بين البطء والسرعة." [4]

فالسارد قد يعمد في بعض الأحيان إلى تكثيف لحظة زمنية وتطويلها كما تراه في أحيان أخرى يمر على أزمنة وتواريخ طويلة بسرعة قصوى أو قد يتجاوزها، ويعود هذا الاستطراد أو الاقتضاب إلى الناحية النفسية وإلى تأثير تلك اللحظات عليه، ويطلق على هاتين الظاهرتين" الإيقاع الروائي." [5] الذي يدرس عبر أربع تقنيات أساسية:

– الخلاصة: وتطلق عليها مسميات عدة منها الاجمال والايجاز والمجمل وغيرها، وهي أحد التقنيات التي يعتمد عليها كاتب القصة أو الرواية فهي تدخل " ضمن الإيقاع المتسارع للسرد، لكنها أقل

[1] – آمنة يوسف، تقنيات السرد الروائي في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، ط1، 1997، ص 81.

[2] – سمير المرزوقي وشاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، ص 89.

[3] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص 124.

[4] – أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1997، ص 54.

[5] – عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، العدد2، المجلد12، صيف 1993، ص 137.

سرعة من الحذف، فهي تلخيص حوادث عدة أيام، أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو صفحات قليلة دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء أو الأقوال." [1]

فالراوي يقص في بضعة أسطر ما مدته سنوات أو أشهر أو أيام من دون التطرق إلى التفاصيل[2].

أي أن الراوي لا يحذف ولا يلغي، ولكن يجمل ولا يفصل فيذكر الحدث ولا يقول كيف حدث[3].

ولذا يرى جيرار جنيت أن الإجمال بقي حتى نهاية القرن التاسع عشر هو: " وسيلة انتقال كثيرة بين مشهد وآخر والنسيج الذي يشكل اللحمة المثلى للحكاية الروائية الذي يتحدد إيقاعها الأساس بتناوب المجمل والمشهد." [4]

لكن الشيء الجدير بالذكر أن الاجمال ليست له سرعة ثابتة، بل متغيرة فتتفاوت النصوص كميا حسب سياقاتها والوظيفة التي تؤديها والمادة التي تنقلها وكيفية تعامل الراوي معها، بمعنى أن التلخيص قد يشغل جملة وقد يشغل فصلا كاملا.[5]

ومما سبق فالإيجاز هو اختزال لسنوات أو أشهر أو أيام في بعض الكلمات أو الأسطر بالابتعاد عن التفاصيل، بمعنى أن التلخيص هو سرد موجز يكون فيه زمن النص أصغر بكثير من زمن القصة، كما أن سرعة السرد تزداد بازدياد مدة الخلاصة وهي كذلك مرتبطة بالماضي أكثر من ارتباطها بالحاضر والمستقبل، فلا يمكن للراوي أن يلخص أحداثا أو أفعالا لم تحدث بعد بل يمكنه تلخيصها بعد حدوثها. ومن الأمثلة الكثيرة التي اشتملت على تلخيص في قصص بوطاجين نذكر:

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 75.

[2] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 128.

[3] – ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص 226.

[4] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 109.

[5] – عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، منشورات دار محمد علي الحامي، تونس، ط2، 1998، ص 26.

" علق علي الحمال على باب غرفته الوحيدة التي يستعملها للنوم الأكل والاستقبال والاستحمام ورقة كتب عليها البرنامج السنوي للسيد علي الحمال وقاه الله شركم، النهوض في السادسة: السادسة ودقيقة أتثاءب، السادسة ودقيقتان: أشكر الخالق، السادسة وثلاث دقائق: أسب كل ما يستحق سبابي، دون أن أستثني الاجتماعات، هذا واجب وطني، السادسة والنصف أشتري الحليب والجريدة...هذا أنا منذ أربعين سنة." [1]

وفي مثال آخر: "استيقظ علي الحمال في السادسة، ذاك ديدنه منذ بلغ العاشرة ... من عادته عندما يفتح عينيه أن يفركهما قليلا، يستغفر المولى كثيرا ويشتم الحاشية التي لم تخرج من الاجتماعات." [2]

ففي المثال الأول يسرد الكاتب في أسطر معدودة عادات علي الحمال التي يقوم بها يوميا عبر أربعين سنة مضت، فاختصر وظائف متشابهة عبر الزمن في زمن سردي ملخص، أي أنه أوجز ما مدته أربعين سنة التي تكررت فيها هذه الأحداث في بعض كلمات لا تتجاوز نصف صفحة دون تفصيل، لأن بقية الأحداث الأخرى لا تهمه في شيء.

أما في المثال الثاني يعرض السارد عادات علي عبر سنوات، حيث لمح لهذه العادة بعبارة "من عاداته" أو كلمة "ديدنه"، فاختزل في سطور وظائف علي المتشابهة عبر عدة سنوات، فالوقفة في المثالين أوجزت أعمال مختلفة متكررة في سنوات كثيرة في كلمات قليلة. فمن دلالة الوقفة الاقتصاد في الكلام.

أما في هذا المقطع "وفي الطليعة وقف الإمام ذو اللحية المنفوشة المحشوة في وجهه، في تلك اللحظة ساريني الشك الأعظم الذي قوض إيماني الضعيف وزادني انحرافا، ذلك الكذاب استهلك كل حياته يردد:(لا تقتلوا أولادكم خشية إملاق)." [3]

[1] – أحذيتي وجواربي وأنتم (اغتيال الموتى)، ص 162، 163.

[2] – نفسه، ص 162.

[3] – ما حدث لي غدا (سيجارة أحمد الكافر)، ص 141.

فقد لخّص لنا السارد ما مدته سنوات عديدة في أسطر قليلة، فحياة الإمام كاملة موجزة في قيامه بترديد الآية القرآنية المذكورة، وترجع دلالة هذا الايجاز إلى أن كل هذه الفترة المتجاوزة لم تكن فيها أحداث مهمة تستحق الذكر.

وفي ملفوظ سردي آخر نقرأ: " ومنذ سنوات عديدة وعساكر السلطان تجذب الحبل وتتعذب، حتّى إذا وصل طرفه إلى القصر اكتشفوا أمرا يدعو إلى الانتحار الجماعي." [1]

حيث يوجز الكاتب ما مدته سنوات في أسطر قليلة وذلك بالإشارة إلى حدث وحيد تكرر عدة مرات في هذه الفترة دون اللجوء إلى التفاصيل أو إلى ذكر الأحداث الأخرى التي جرت عبر هذه السنوات الطوال.

عموما فالخلاصة هي أحد التقنيات التي يلجأ إليها السارد للدفع بعجلة السرد إلى الأمام وإن كان للخلاصة وظائف أخرى عديدة لخصتها سيزا قاسم في:

- المرور السريع على فترات طويلة.
- تقديم عام للمشاهد والربط بينها.
- تقديم عام لشخصية جديدة.
- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.
- الإشارة السريعة إلى التغيرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.
- تقديم الاسترجاع.[2]

– الحذف: يلتجئ في الكثير من الأحيان الروائيون التقليديون إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها بشيء، حيث يكتفي عادة بالقول مثلا "ومرت سنتان" أو "انقضى زمن طويل فعاد البطل من غيبته... ويسمى هذا قطعا" [3] أو قفزا أو إسقاطا.

[1] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 60.

[2] – سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص 56.

[3] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 77.

وهو تقنية تلعب دورا هاما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته وذلك بإسقاط فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق إليها ولما جرى فيها من أحداث، ومن هذا المنطلق فالحذف وسيلة نموذجية لتسريع السرد، عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها. [1]

أي أن هذه الإشارات قد تكون" محددة أو غير محددة للفترات الزمنية التي تستغرقها الأحداث في تناميها باتجاه المستقبل، أو في تراجعها نحو الماضي، والإشارات الزمنية منها الظاهر ومنها الضمني حيث ينتقل الراوي من فترة زمنية إلى فترة زمنية أخرى دون تحديد الوقت الذي استغرقه هذه الفترة" [2]

وبالتالي قد يكون الحذف في القصة ظاهرا أو ضمنيا، فالظاهر كذلك قد يكون محددا، أي تكون فيه فترة الأحداث الملخصة محددة زمنيا بشكل واضح ودقيق، أو غير محدد فتكون فيه فترة الأحداث الملخصة غير مصرح بها، أما القطع الضمني هو القطع" الذي لا يصرح به الروائي، إنما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه." [3] وفي هذا النوع يجد القارئ –في كثير من الأحيان–صعوبة في تحديده إلا إذا توفرت لديه قرائن لفظية قوية تدل عليه.

عموما نسمي حركة القص حركة قفز، عندما يكتفي الراوي بأن يخبرنا بأن سنوات أو شهور قد مرت من دون أن يسرد ما وقع في هذه السنوات أو تلك الشهور، وفي هذه الحال يكون الزمن على مستوى الوقائع زمنا طويلا، أما ما يقابله على مستوى القول فإنه جد موجز أو أنه يقارب الصفر[4].

ومن أمثلة الحذف الصريح المحدد:

"وشعر بخمسين سنة تهوي قدامه." [5]

---

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 156.

[2] – محمد عزام، فضاء النص الروائي، ص 125.

[3] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 77.

[4] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 125.

[5] – ما حدث لي غدا (أعياد الخسارة)، ص 40.

"وبعد عام طرقت بابه مرة ثانية." [1]

"وبعد أسبوع وجد أباه مذبوحا." [2]

"لقد مرت الدقائق العشر ولم تقل شيئا." [3]

ففي المثال الأول تجاوز الراوي مدة كبيرة من زمن القصة، حيث صرح بمدة القفز التي كانت ثلاثون سنة من دون أن يسرد فيها أية أحداث، والهدف من ذلك تسريع وتيرة السرد نحو الأمام، كما أن هذه الأحداث التي وقعت في هذه الفترة ليست لها أهمية في مستقبل القصة.

أما في باقي الأمثلة فمدة القفز تراوحت بين السنين والأسابيع والدقائق، أي أنها مدة مصرح بها ولا يجد القارئ أية صعوبة في متابعة السرد، فما عليه هنا إلا أن يحذف هذه الفترة من حساب القصة، ويواصل القراءة كأن شيئا لم يكن[4].

ومن أمثلة الحذف الصريح الغير المحدد:

"ولا يدري كيف سقطت منه تلك الأعوام الطويلة." [5]

"وبعد أيام قلائل تحولت الحادثة إلى حكاية." [6]

"راحت أيام وجاءت أيام وهو يشرح للغافلين." [7]

"ومع الأيام عرفت كيف تجفف الروح." [8]

ففي هذه الأمثلة مدة الحذف غير مصرح بها، ولذا فالقارئ يجد صعوبة في التكهن بحجم الفترة التي قفز بها الراوي، وإن كانت هذه المقاطع السردية تنبئ إلى حد ما بالمدة المحذوفة، وذلك لأنها تشير بوضوح للوحدة الزمنية التي يندرج تحتها الزمن المحذوف. فأشار في المقطع الأول أن مدة القفز تعد

[1] – وفاة الرجل الميت (هكذا تحدثت وازنة)، ص 178.

[2] – اللعنة عليكم جميعا (حكاية ذئب كان سويا)، ص 113.

[3] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 36.

[4] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 157.

[5] – ما حدث لي غدا (سيجارة أحمد الكافر)، ص 132.

[6] – نفسه، (اعترافات راوية غير مهذب)، ص 112.

[7] – اللعنة عليكم جميعا (للضفادع حكمة)، ص 107.

[8] – وفاة الرجل الميت (أزهار الملح)، ص 130.

بالسنوات، بينما في المقطع الثاني مدته بعض الأيام فقط، لكن في المقطعين الثالث والرابع نجد صعوبة في تحديد المدة رغم ذكر الوحدة الزمنية التي تعد بالأيام، هذه الإيام التي لا يمكن حصرها فربما قد تصل إلى سنوات عدة.

لذا هناك حالات يشعر الكاتب بأنه لا حاجة لهذه الدقة في تحديد فترة القفز، فيستعيض عنها بعبارات تقريبية، تلمح بدل أن تصرح، هدفه في ذلك ترك حرية للقارئ في تقدير المدة التي يغطيها الحذف[1].

في حين أن الحذف الضمني يصعب تحديده، لأن الراوي ينتقل من فترة زمنية إلى فترة زمنية أخرى دون أي إشارات زمنية تنبئ عن ذلك. ومن أمثلته نذكر:

"بعد انتظار طويل تزوجت في الأربعين. الزواج نصف الدين، قالوا والمال والبنون زينة الحياة الدنيا، أنجبت سبعة والثامن في الطريق." [2]

عندما نتأمل هذا المقطع السردي نجد أن هناك حذفا ضمنيا، يتمثل في تجاوز فترة طويلة لم يذكر أي حدث وقع فيها، وهي أنه بعدما تزوج ذكر أنه أنجب سبعة أولاد، وإنجاب سبعة أولاد يتطلب فترة زمنية طويلة وهي المدة التي تجاوزها الحكي، كما أن هناك حذفا آخر في هذا المحكي عندما قال: "بعد انتظار طويل تزوجت في الأربعين". فمدة الأربعين سنة قبل زواجه تجاوزها ولم يسرد فيها أية أحداث.

" أضاف الجد. في البداية عشنا الذل بالألوان. استعبدنا الغزاة يا بني. ولما ذهبوا قلنا الحمد لله سيصب علينا الخير بالقناطير. كنا أغبياء." [3]

في هذا المقطع يحكي الجد المجاهد لحفيده عن سنوات الظلم والقهر والاضطهاد والعبودية التي عاشها الجزائريون تحت راية المستعمر الغاشم، ثم انتقل مباشرة إلى الحديث عن واقعه الحالي، متجاوزا

[1] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص.158.

[2] – ما حدث لي غدا (أعياد الخسارة)، ص 49.

[3] – اللعنة عليكم جميعا (من فضائح عبد الجيب)، ص 30.

في ذلك سنوات الجهاد المريرة التي خاضها الشعب الجزائري ضد هذا المستعمر في سبيل الحصول على حريته، بالتالي فالحذف هنا يمكن أن نقدره بالسنوات.

وفي مثال آخر نقرأ: " الأعداء هم أبناء الكلبة الذين يتموا الوطن. يختطفون الأراضي والخيرات ويقتسمون الأموال فيما بينهم. يذلون الشعب ويستعبدونه، يغتالون الملائكة أو يرسلونهم إلى المنافي فيموتون هناك..." [1]

ففي هذا السياق الحكائي مجموعة من المحذوفات أستعيض عنها بمجموعة من النقاط ساهمت في تسريع الحكي بشكل كبير، وتركت المجال واسعا أمام القارئ ليتخيل هذه المحذوفات.

– **الوقفة:** وقد تسمى كذلك الاستراحة وهي تظهر في التوقف في مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلى الوصف الذي يلزمه أن يقطع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها، فيظل زمن القصة يراوح مكانه بانتظار نهاية الوصف والقيام بمهمته، ومن ثم ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي ليصف شيئا أو مكانا أو شخصا، وليست الوقفة الوصفية زائدة، بل هي أهداف سردية يضيء فيها السرد الحدث القادم كما تظهر فيه أسلوبية الروائي.[2]

وبالتالي فالوقفة تقنية سردية تسمح للراوي أن يتدخل في عرض الكثير من التفاصيل التي تحدث في الرواية وهي عكس الحذف حيث تعمل على إبطاء حركة السرد معتمدة على الوصف.

وهي تتعلق بالمقاطع السردية التي تتوقف فيها الحكاية وتغيب عن الأنظار، حيث يستمر الخطاب السارد لوحده، فيحدث بذلك اختلالا زمنيا غير سردي وبالتالي توقف تام للحكاية.[3]

فالوصف ليست تقنية زائدة كما أشرنا سلفا، بل يلجأ إليها السارد لتأدية وظيفتين رئيستين كما أشار إلى ذلك حميد لحمداني، والمتمثلتين في:

[1] – اللعنة عليكم جميعا ، (علامة تعجب خالدة)، ص 70.

[2] – محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 111.

[3] – جيرار جنيت وآخرون، نظرية الرواية من وجهة النظر إلى التبئير، ص 127.

– الوظيفة الأولى جمالية: ويقوم الوصف في هاته الحالة بعمل تزييني، وهو يشكل استراحة وسط الأحداث السردية.

– الوظيفة الثانية تفسيرية أو توضيحية: بأن يكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي[1].

في حين أن عبد الملك مرتاض ذهب إلى أبعد من ذلك، حيث أن الوصف في نظره لا يؤدي وظائف جمالية أو توضيحية فحسب بل عد" الوصف في السرد حتمية لا مناص منها. إذ يمكن كما هو معروف أن نصف دون أن نسرد، ولكن لا يمكن أبدا أن نسرد دون أن نصف كما يذهب إلى ذلك جيرار جنيت." [2]

عموما فالوقفة الوصفية أو الاستراحة تقنية سردية لتعطيل حركة السرد، ومن الأمثلة الكثيرة للوقفات الوصفية:

" في البلاد النائية، ينهض العطر في وقته، والضوء يموسق، فترقص الأيام. هناك الزمن سيد أنيق لا يغمض له جفن، قصيدة خالدة ونشيد، من الدقيقة الحرة يغزلون المتعة والفكرة والتجدد، ثم ينتشرون وقد طهروا الصدور من الأتعاب والتنهدات.

وهنا؟ الزمن إسفنجة عتيقة ملقاة على الطريق العمومي، الكناسون والمكنسون يمسحون أحذيتهم بخرقة ملوثة بالبين والمكر والأنوف بالعطس ومشتقاته.

ويظل عرق الأسبوع عالقا بالأهداب والمقل، لا أحد يرقع وريقات الزمن التي تصطك من فرط الاساءات العاتية السائبة على تخومه التي لا حول لها." [3]

"هناك كانت نجوم العمر تنزف كزهور الخزامى، ومثل صغار الموج تخمد في الشطآن لافظة أنفاسها، ويومها أيضا رأيت عينيك الفجريتين في ثياب الحداد. لا قمر يرغب في دغدغة بشرتك

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص 79.

[2] – عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 264.

[3] – ما حدث لي غدا (جمعة شاعر محلي)، ص 57.

النقية ذات الشذى الملائكي، كان وجودك ساحة صغيرة لأكوام الحرائق، وأرق جديلتك الحافلة بالفراشات يقرع بوابات الموتى وعرائس المواويل البعيدة. يا موالا تائها إلى أين؟ ومن أنت أيتها الجنية ذات الوجع الناهد المغطى بالورد؟

مثل بلبل أغمي عليه رحت تهدهدين هواء الصباح، وما كان أن أفهم لهجتك، أنا الواحد المقهور، بملاقط اليقين انتشلت تمتمات تجاعيدك الساطعة فقرا، المرتدية قلائد هجر، كم كان صمتك صاخبا. شردوك إذن؟

انشقت عن ألفاظ حانية تنساب مثل نبع كسول يحج إليه الصبر، وكانت الدقائق تمسح دموعك بدموع القلب المطرز بعصير المواعيد العظمى أتذكرين؟" [1]

" ضحك الجميع ويموا شطر البحر منضبطين، وكانت نسائم الصباح تزرع في وجوه العابرين مسحة من الطمأنينة النادرة في هذا الصيف القائظ الذي أصبح يأتي في غير وقته.

كأنه فقد الوعي منذ سنين وأصبح خرفا لا يعرف حده، وحد الفصول الأخرى ما جعل الناس يعتبرون فوضى الفصول من علامات الساعة." [2]

"الوقت ضحى والمدينة تحتفل باليوم العالمي للزكام، يوم الطاعة والتقديس والقرابين: أفراح مقمطة ورايات ملونة ونياشين، ثم ...

بعد لأي تخلصت من الحشد والساحة الكبرى الجاثية تحت النسيان، كان الناس يعطسون بغطرسة وبهجة، ومن بعيد بدا لي البحر شيخا أعزل يقتل لحيته البيضاء، وكنت مثله، الشيء الوحيد الذي ميزني عنه، تلك الوصايا التي خلفها لي جدي منذ نعومتي يأسي." [3]

في هذه الوقفات الوصفية وقّف الراوي عملية السرد، ليحل الوصف مكانه ففي المقطع الأول وصف للزمن وكيف يستغلونه في الغرب ليقارنه بطريقة استثمارنا نحن للزمن، ولعل الوقفة هنا لم تؤد

[1] – وفاة الرجل الميت (هكذا تحدثت وازنة)، ص 172.

[2] – أحذيتي وجواربي وأنتم (القطب والمسمار)، ص 152.

[3] – اللعنة عليكم جميعا (فصل آخر من إنجيل متى)، ص 12.

وظيفة تعطيل الزمن عن طريق الوصف فقط بل أدت إلى كسر الروتين لدى القارئ لتؤدي وظيفة تفسيرية لكيفية استغلالنا للزمن.

أما في المثال الثاني فهو مقطع وصفي طويل قدم فيه الراوي عدة أوصاف لإمرأة، ليؤدي هذا الوصف وظيفة جمالية عكس الوصف الذي سبقه.

في حين أن المثال الثالث وصف فيه حالة الجو في فصل الصيف، ثم انتقل إلى وصف الناس وهم يتجهون نحو البحر في هذا الجو الحار، لكن الصيف المقصود ليس الفصل الذي نعرفه، بل استعمل الكاتب الصيف استعمال مجازيا معبرا عن أيام الفرح القليلة التي يحس فيها الناس بالطمأنينة والسعادة وباقي أيامه شقاء وعناء، فالوصف هنا أدى وظيفة تفسيرية أكثر منها جمالية.

وفي المقطع السردي الأخير وصف المدينة وساحاتها الكبرى ومن خلالها وصف الحشود الكبيرة من الناس داخل المدينة وهم يحتفلون ليختم وصفه بالحديث عن البحر، فالوظيفة الجمالية التي دل عليها الوصف بادية.

– **المشهد:** وهو محور الأحداث ويخص الحوار، حيث يتنازل الراوي عن مكانه ويفسح المجال أمام الشخصيات لتتحاور فيما بينها، وفي هذه الحالة تتعادل مدة الزمن على مستوى الوقائع الطول الذي تستغرقه على مستوى القول، ولذا فسرعة الكلام تطابق زمنها أو مدتها، وبالتالي فالمشهد حوار يجري بين شخصيتين يتساوى فيه زمن القص مع زمن وقوعه[1].

وإن كان جيرار جنيت ينظر إلى هذه المساوات اصطلاحية ولا يمكن أن تحقق فعليا فالمشهد عنده: " حواري في أغلب الأحيان، وهو يحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقا عرفيا." [2]

فهو ينبه دائما إلى عدم التغافل عن الحوار الواقعي الذي يمكن أن يدور بين شخصيات معينة، فقد يكون هذا الحوار بطيئا أو سريعا وذلك يرجع إلى طبيعة الظروف المحيطة به، كما أنه ينبغي أن

[1] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 127.

[2] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 108.

نضع في الحسبان لحظات العمق أو التكرار مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد وزمن حوار القصة قائما على الدوام.[1]

فالمشهد إذن هو خطاب تتساوى فيه مساحة النص مع زمن القصة، وهو تقنية زمنية ضمن حركة الزمن في الرواية، حيث يساهم في إعطاء القارئ فرصة التعرف على الشخصيات كما أنه يعد: " الوسيلة المباشرة المتاحة لدى الشخصيات أن تعبر من خلاله عن أفكارها ورؤاها، وهو الوسيلة الأساسية للكشف عن وعييها للعالم الذي تعيش فيه، ويساهم في بنائها... وهو بذلك يكون وسيلة من وسائل التشخيص في الرواية وتظهر أهميته في أنه يجعل الحدث مرئيا أمامنا." [2]

كما أن تكون للمشهد قيمة افتتاحية عندما يشير إلى دخول الشخصية إلى مكان جديد، أو أن يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة ختامية.[3]

ومن أمثلة الحوارات الكثيرة التي لا تكاد تخلو منه أية قصة من قصص بوطاجين، سواء أكان المونولوج أو الحوار الخارجي ما بين الشخصيات نذكر المقاطع الحوارية التالية:

- ما اسمك؟
- أنا بلا اسم.
- متى ولدت؟
- لم أولد بعد.
- هل تحب العمل؟
- لا ...أنا أحب كل الأشياء إلا العمل.
- ما هو الشيء الذي يرفع المخلوق البشري إلى مرتبة الإنسان؟
- الكسل.

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 78.

[2] – صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 1996 ص 175.

[3] – محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 112.

– ما هوايتك؟

– التثاؤب.

– هل لك أب أو إسفنجة أو مئزر أو محفظة صفراء؟

– لا. أبدا. أنا سقطت من السماء بقدر قادر. كانت ليلة ثلجها أسود.

– هل تحب مدينتك؟

– منذ كثيرا وأنا أحلم بمدينة ذات أفق يحتضن شمسا صغيرة لا تحجبها الظلال، ولما يئست قلت ما قاله يوجيل أونيل: إن الإصلاح الوحيد الجدير بالاستحسان هو الطوفان الثاني.

– لم لم تبحث لك عن عمل أيها السيد الكسول؟ مفكر

– اضحكي أيتها الكائنات التي تمنح معنى: الجوع والمطاردة والأرصفة التي لا تنتهي إلا لتبدأ.

– هل تحب مدينتك كرر الرجل الأسود وقد بدا كومة لحم بشوارب كثة ذاهبة إلى السماء.

– ممرات الذل. قلت في سري....

– أنت حزين أم أبله؟ قال الرجل الأسود.

– لم أضحك منذ سقوط غرناطة.

– الحياة جميلة.

– القمر شاحب.

– اشرب ماء لعلك تبصر الدنيا.

– مهنتك؟

– أنا مفكر.

– عجل يا نوحنا. كنت أردد في القر والحر. عندما يأتي الطوفان سيكون لي متسع من العمر؟ لأقول: هذه المدينة الغامضة لا أصل لها.[1]

هذا جزء من حوار خارجي مأخوذ من قصة هي عبارة عن حوار بين رجل وشاب بطال فقد أمله في الحياة وينظر إليها نظرة تشاؤمية فاعتبر نفسه لم يعش يوما فيها، وذلك لتشابه أيامها عنده،

[1] – أحذيتي وجواربي وأنتم (مدينة زكريا تامر)، ص 106، 107، 108، 109.

جوع وفقر و... مما جعله يستعجل لها طوفان نوح ليقلب عاليها سافلها، ومن ثمة كان هذا الحوار بمثابة فرصة لهذا الشاب ليبدي آرائه المختلفة، في الناس في مدينته التي يسكنها ...، خاصة إذا علمنا أن الشاب هو مفكر، بالتالي ففي الحوار الخالص يغيب الراوي ويفسح المجال للشخصيات لتعبر رؤاها المختلفة في هذا الشيء أو ذاك.

وفي مقطع حواري آخر:

– حضرة. الذين هنا، أولئك الذين اقتسموا المدن، كيف نسميهم؟

– انبطح.

– حضرة. بعد البسملة والحمدلة، أريد أن أطرح سؤالا. ما رأيك في الذين لا يعملون وفي أيديهم الحل والربط؟

– انبطح.

– في الليلة الفائتة يا حضرة، رأيت الشوارع مقلوبة رأس على عقب. ولما سألت العابرين قيل لي زوجة السلطان خارجة إلى المدينة لتتنزه قليلا، وكان الشعب على الأرصفة يهلل ويكبر منتظرا تلويحة صغيرة من يدها. كيف نسمي هذا الذي يحدث؟

– انبطح.

– أريد يا حضرة معرفة المصطلح الذي يجب أن يطلق على الذين لا يعرفون طعم الماء، نهاراتهم في النوم ولياليهم في المراقص.

– انبطح.

– كيف نسمي مجموع التحولات التي تشهدها المدينة؟ أهي تحولات حليبية أم صابونية أم عدوانية أم...؟

– انبطح.

– ما اسمك يا حضرة؟

– انبطح. لماذا أنت ضخم الجثة يا حضرة؟ انبطح؟ لماذا؟ انبطح. كيف؟ انبطح. متى؟ انبطح. انبطحوا. انبطحوا جميعا.

وهكذا انبطحت الفصيلة والطيور والأشجار، وانبطحت الأمة.

ومع الزمن أطلق على البلاد اسم السلطنة المنبطحة العظمى حفظها الله.[1]

كذلك هذا المقطع جزء من حوار خارجي جرى بين ضابط سام وجندي بسيط، سأل فيه الجندي الضابط عدة أسئلة فكانت الإجابة على كل سؤال هي انبطح، فالحوار رمزي تخيله الكاتب بين رجل السياسة الذي يحتل مكانة مرموقة في الدولة الذي مثله الضابط، والجندي الذي مثل دور الموطن البسيط، الذي مهمته الوحيدة هي تنفيذ الأوامر فقط، رغم أنه يرى ولاة الأمور الذين بأيديهم الحل والربط يعبثون وليس لديهم أية عمل سوى أنهم نيام أو في المراقص الليلية وهم الذين أوصلوا حالة البلاد إلى ما هي عليه، بالتالي فالحوار سمح لهذا الجندي بطرح عدة تساؤلات تحوي بين طياتها الإجابات عليها، ليبين وعيه و معرفته للمحيط الذي يعيش فيه.

ومن المونولوج كذلك الحوارات التالية:

– ماذا يستطيع أن يفعل رجل صغير بآراء رديئة؟

– ملك من الملوك الأشاوس، ما رأيك يا حضرتي؟

– لا، السياسة جزء من النفاق.

– وزير؟

– ومن سيمثل الفقراء في مؤتمرهم؟

– مسؤول كبير؟

– هناك مهام لا يقدر أحد أن يقوم بها: التسكع والتثاؤب وتعميم العمش.

– تاجر؟

– كل تاجر فاجر.

– ناقد؟

[1] – اللعنة عليكم جميعا (علامة تعجب خالدة)، ص 75، 76.

– وجدتها. وجدتها. كيف سمحت لنفسي إغفال هذا الشغل؟ ناقد هو ذا المنطلق الصالح للزراعة في أرض عاقرن سماؤها دكناء تعبق ظلالا وقبعات وجربا وأوامرا وخطايا.[1]

وفي الملفوظ الثاني:

وقتها سأل الراوي نفسه: هل أكتب قصة؟

– لمن تكتب قصتك يا بضعة لا شيء؟ تساءل الأسى؟

– للطير الأبابيل أجابه.

– هل تستطيع أن تغير شيئا؟

– هل أستطيع أن أغير شيئا؟

– أنت خفاش مسلول.

– أنت غابة بؤس[2].

وفي مثال آخر:

الآن فإنني أريد أن أخرج عاريا لأقهقه في أكبر الشوارع...

– ما بك؟ أعادته من غفوته، هل أنت خائف؟

– الشرطة تنبح في رأسي.

– هل يوجد تبن في بطنك؟

– في بطني زجاجة نبيذ أحمر.

– البرد.

– البرد. وفي سره أضاف أنا اسمي البرد، حجارة هذه المدن استلت من الصقيع وتعبد الجليد، الإله المثالي الوحيد الذي يصون شرفها الآتي من العصر البدائي.[3]

[1] – وفاة الرجل الميت (لا شيء)، ص 140، 141.

[2] – ما حدث لي غدا (اعترافات راوية غير مهذب)، ص 113.

[3] – وفاة الرجل الميت (أزهار الملح)، ص 130، 131.

الحوارات الداخلية السابقة هي مجموعة آراء لشخص يعبر فيها عن مدى استيائه من الوضع السياسي والأمني الذي تعيشه بلاده، فانعكس ذلك سلبا على المواطن والمواطن المثقف بالدرجة الأولى، هذا المثقف الذي لم يجد الآذان الصاغية لسماع صوته.

على العموم فالمدة أو الديمومة تدرس من خلال تقنيات أربع، اثنتان منها لتسريع حركة السرد إلى الأمام وهما: الحذف والخلاصة، وحركتان أخرتان لتبطئة وتيرة السرد وهما: الوقفة والمشهد.

ويمكن أن نلخص المدة من خلال المفارقة بين زمن القص وزمن الحكاية في:

– عندما يتفوق زمن القص على زمن الخطاب والحكاية فيظهر ذلك في تقنية الخلاصة أو الحذف أو الإضمار. فالمتن أو الحدث الذي يستغرق وقتا طويلا في حين يكون موضوعه أقصر بكثير فيعتبر تلخيصا، أي أن الزمن القصصي قد يبلغ سنوات، في حين أن الخطاب لا يستغرق إلا دقائق معدودة، أما ما استغرق وقتا طويلا في المتن ولم يستهلك من النص سوى كلمة أو كلمتين فيعد إضمارا.

– وعندما يتفوق زمن الحكاية على زمن القص، فيظهر ذلك في تقنية الوقفة حيث يكون زمن القصة صفرا أو يكاد، في حين أن حيز النص يكون غير محدود، وبالتالي يأخذ زمن قراءته وقتا كثيرا مقارنة بزمن القصة.[1]

في حين أنه إذا تساوى زمن الخطاب أو الحكاية مع زمن القصة نلمس ذلك في تقنية المشهد، وإن كانت هذه المساواة تكون اصطلاحية كما أشرنا إلى ذلك سلفا.

3– **التواتر**: ونعني به مجموع العلاقات التكرارية بين زمن النص وزمن الحكاية، أي العلاقة التي تربط بين زمن السرد والأحداث المكررة. وتتمثل هذه العلاقة في أربعة محاور أساسية:

أولا/ السرد الأحادي: وهو سرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة. ثانيا: السرد المتعدد: وهو سرد أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة. ثالثا: السرد التكراري: وهو سرد أكثر من مرة ما وقع أكثر من مرة واحدة. رابعا: السرد النمطي: وهو سرد مرة واحدة ما وقع أكثر من مرة.[2]

[1] – نورة بنت محمد المري، البنية السردية في الرواية السعودية، ص 86.نقلا عن أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه، حسين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، ص 123، 124.

[2] – مراد عبد الرحمن مبروك، آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص 196.

ومن خلال العلاقة بين ما يتكرر حدوثه أو وقوعه من أحداث وأفعال على مستوى الأحداث من جهة وعلى مستوى القول من جهة أخرى يتحدد التواتر.[1]

لكن قبل التمثيل لعلاقات التواتر في أنواع السرد المذكورة آنفا يجب الإشارة إلى أن هناك اختلاف في كون التواتر مقولة زمنية، فبعضهم نفى تماما صفة الزمنية عن التواتر معتبرا إياه" طبع من طباع الخطاب القصصي." [2]

لكن هناك من عدّ التواتر مقولة زمنية إضافة إلى كونه مقولة أسلوبية في آن واحد، على اعتبار أن التواتر هو علاقات التكرار بين الحكاية والقصة.

وهذا التكرار أو التواتر ذو طابع زمني وعددي أيضا، ولهذا فجيرار جنيت يؤكد على عد التواتر مظهرا أساسيا للزمنية السردية، وهذا لا يمنع أن يكون مظهرا أسلوبيا يعمل على الكشف عن الدلالات المخصوصة موضعية كانت أو ذاتية نفسية.[3]

كما أنه من خلال التناوب التكراري بين السرد والوقائع، يتم الوقوف على أهداف أسلوبية كالتأكيد أو الإلحاح.[4]

– **السرد الأحادي:** وهذا النوع من علاقات التواتر هو الأكثر شيوعا في النصوص القصصية ويطلق عليه جيرار جنيت السرد القصصي المفرد. ومن أمثلته الكثيرة نذكر:

" مرة خرج من الكهف وهو يردد يا ناس يا وجوه الطاعون." [5]

"مرة وقد استبد بنا الهبل والفاقة قررنا أن نصبح مبدعين تقنونحويين فاستبدلنا كلمة مسؤول بكلمة مشلول." [6]

---

[1] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص .129

[4] – عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ص 84.

[3] – ناهضة ستار، بنية السرد القصصي، ص 228.

[4] – محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 107.

[5] – اللعنة عليكم جميعا (للضفادع حكمة)، ص 104.

[6] – ما حدث لي غدا (السيد صفر فاصل خمسه)، ص 24.

" أشعل لفافة، حدق في الجميع وراح يسرد من جديد." [1]

فالراوي في المثال الأول يخبرنا بعبارة واحدة أنه خرج مرة واحدة، أي أن العبارة الواحدة تعادل الفعل الواحد الذي جرى. وكذلك مع باقي الأمثلة في القيام بالأفعال: استبدلنا، وضع، أشعل حدق، يسرد.

– **السرد المتعدد:** وهو أن يروى أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة " وهذا في الواقع شكل آخر للسرد المفرد، لأن تكرار المقاطع النصية يطابق فيه تكرار الأحداث في الحكاية، فالإفراد يعرف بالمساواة بين عدد تواجدات الحدث في النص وعددها في الحكايات سواء أكان ذلك العدد فردا أو جمعا." [2]

ومن أمثلة هذا النوع من العلاقات:

" فتح بابا آخر فقاده إلى باب آخر ثم أبواب أخرى فأبواب أخرى." [3]

" هل أنت من الآخرين؟ " [4]

" هل صحيح أنك من الآخرين؟ " [5]

" فرك عينيه كثيرا". [6]

في المثال الأول كرّر الراوي عبارة فتح بابا، لأن فعل الفتح تكرر عدة مرات، في حين أن في المثال الثاني والثالث تكرر هذان التساؤلان في صفحات عدة، لأن السائل كرر هذا السؤال أو ذاك عدة مرات، والهدف من هذا التكرار هو التأكيد والإلحاح على الحصول على رد عن هذه

[1] – وفاة الرجل الميت (تفاحة للسيد البوهيمي)، ص 106.

[2] – سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 86.

[3] – أحذيتي وجواربي وأنتم (اغتيال الموتى)، ص 162.

[4] – نفسه (أحذية الورد والكرز)، ص 42، 43، 50، 51.

[5] – أحذيتي وجواربي وأنتم ، (أحذية الورد والكرز)،ص 47، 48.

[6] – نفسه (المهنة متكئ)، ص 140، 141، 142، 143.

التساؤلات. وكذلك في المثال الأخير هذه العبارة وردت في صفحات عديدة لتكررها على مستوى الأفعال، ففي هذه الأمثلة ما تكرر على مستوى القول تكرر على مستوى الوقائع.

– **السرد التكراري**: ونعني به رواية أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، فكثير ما " تعتمد بعض النصوص القصصية الحديثة على طاقة التكرار هذه، أي ما يسمى بردي النص القصصي ويمكن أن يروى الحدث الواحد مرات عديدة، بتغيير الأسلوب وغالبا باستعمال وجهات نظر مختلفة أو حتى باستبدال الراوي الأول للحدث بغيره من شخصيات الحكاية." [1] فيتكرر الحدث الواحد بأكثر من طريقة وفي أكثر من مستوى زمني.

لكن هذا التكرار قد يأتي بتعديل أسلوب العبارة وقد يأتي دون تعديل، والمهم أن الراوي يكرر كلامه عن حدث واحد أو عن الحدث نفسه. كما أن هذا التكرار قد لا يتوالى، أي قد يتوزع على مدى صفحات من القصة متعاقبة ولا يشترط ترتيبها، أو ربما كذلك قد يتوزع على القصة بأكملها.[2]

ونمثل لذلك بالمقاطع السردية:

" وقفت دقيقة صمت ولعنت بطني الذي لم ينس الطعام بعد." [3]

كرر الراوي سرد هذا الحدث مرتين في نقس الصفحة بالرغم من أنه وقع مرة واحدة، أي تكرار على مستوى القول ما حدث مرة واحدة.

" استعبدنا الغزاة. ولما ذهبوا قلنا الحمد لله سيصب علينا الخير بالقناطير. كنا أغبياء." [4]

" رحل الغزاة وجاء إخوتنا. لم يأت الحق معهم، لقد وصل أحفاد إبليس." [5]

" ذهب الغزاة وجاء الغزاة." [6]

" راحت فرنسا وجاءت فرنسا." [7]

---

[1] – سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 86.

[2] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 131.

[3] – اللعنة عليكم جميعا (فصل من إنجيل متى)، ص 11.

[4] – اللعنة عليكم جميعا (من فضائح عبد الجيب)، ص 30.

[5] – نفسه، ص نفسها.

[6] – نفسه، ص نفسها.

[7] – نفسه، ص 32.

ففي هذه المقاطع السردية كرر السارد العبارة الدالة على مغادرة المستعمر للبلاد، لكن في كل مرة يحكيها بصيغة مختلفة، فمرة الغزاة ذهبوا وثانية رحل الغزاة وثالثة ذهب الغزاة وفي الرابعة راحت فرنسا، فالتكرار وقع على مستوى الحيز النصي وليس على مستوى الوقائع، وكذلك هناك تكرار آخر من هذا النوع في المقطعين الثاني والثالث والرابع ويتمثل في جاء إخوتنا وجاء الغزاة وجاءت فرنسا فالمقصود من الغزاة في المقطع الثالث وكذا فرنسا في المقطع الأخير هم إخواننا الذين بغوا علينا والدال على ذلك العبارات " كنا أغبياء"، لم يأت الحق معهم، لقد وصل أحفاد إبليس". فعدّل الكاتب أسلوب العبارة فقط ليخبرنا أن المستعمر غادر أرض البلاد وحكمونا إخواننا، لكن بقيت دار لقمان على حالها. كذلك هناك تكرار لمعنى واحد تجسد في عبارتي"كنا أغبياء"، " لم يأت الحق معهم".

" وقتها كان السؤال واحد يغمرني: جدي يبكي." [1]

تكررت عبارة "جدي يبكي" مرتين في نفس الصفحة، رغم أن فعل البكاء وقع مرة واحدة فقط، فالتكرار وقع على مستوى القول دون الفعل.

– **السرد النمطي**: وهو نوع من السرد الزمني بحيث تتكرّر فيه الأحداث بشكل نمطي، سواء أكان ذلك كل سنة أو كل شهر أو كل أسبوع أو كل يوم ... بشرط أن يروى الحدث بعبارة أو جملة واحدة باستخدام كل يوم أو كل أسبوع أو كل شهر أو ما يؤدي معناها في النص القصصي، أو بعبارة أخرى هو سرد مرة واحدة ما وقع أكثر من مرة.[2]

ومن المشاهد الحكائية التي حوت هذا النوع من التواتر:

"كل عشية يأتي بسجاير ويوزعها على الأولاد ويأمرهم بالتدخين بالسيف." [3]

"كانت تخرج يوميا في التاسعة، الحقيبة اليدوية في اليد اليسرى والقفة الأنيقة في يدها اليمنى." [4]

" استيقظ علي الحمال في السادسة ذلك كان ديدنه منذ بلغ العاشرة." [5]

[1] –ن اللعنة عليكم جميعا (فصل من إنجيل متى)، ص 26.

[2] – مراد عبد الرحمن مبروك، آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة، ص 207، 208.

[3] – ما حدث لي غدا (سيجارة أحمد الكافر)، ص 138.

[4] – أحذيتي وجواربي وأنتم (مدينة زكريا تامر)، ص 114.

[5] – نفسه (اغتيال الموتى)، ص 162.

"وفي كل المساءات يخرج من عزلته يحدث الناس عن سر المرض والفقر ثم يؤوب إلى مغارته."[1]

في المقطع الأول بالرغم من أن فعل توزيع السجائر على الأولاد يتكرر على مستوى الفعل يوميا، لكن الراوي لم يكرره على مستوى القول واستعاض عن ذلك بعبارة "كل" عوض أن يكرر العبارة. وفي باقي الأمثلة تكرر الحدث سنويا أو يوميا، لكن لم يتكرر على مستوى الحيز النصي.

وعليه فالعلاقات الأربعة للتواتر في السرد تتناوب في القصة أو الرواية، لكن ما تجدر الإشارة إليه كون أن العلاقة الأولى (السرد الأحادي): شائعة جدا وكثيرة والثالثة: نادرة جدا حيث يؤدي التكرار إلى الملل والسأم، والرابعة: وهي الأكثر ورودا، وهي التي تتناسب مع طبيعة الأسلوب العربي الذي يميل إلى الايجاز فيختصر الدلالات الكثيرة فيه بأقل ما يمكن من الألفاظ.[2]

وما تجدر الإشارة إليه أن السعيد بوطاجين استعمل أسلوب المفارقة استعمالا ملفتا للنظر، فشاع هذا الأسلوب في كامل نتاجه القصصي، حيث تبناه للكشف عن التناقض الحاصل في تصرفات بعض الناس بطريقة التهكم والسخرية والاستهزاء، ولذا فهو اعتمد المفارقة في أسماء الشخصيات وكذلك المفارقة الزمنية والتي تأتي في أبلغ صورها خاصة في عناوين بعض المجموعات القصصية من بينها " ما حدث لي غدا"، و" وفاة الرجل الميت "، و" 37 فبراير "، التي تحمل في داخلها تناقضا بين أولها وآخرها.

وعموما يمكن القول أن السعيد بوطاجين حاول أن يؤسس لبناء معماري زمني جديد، حاول من خلاله كسر رتابة الزمن عن طريق إلغاء سيرورته التعاقبية على مستوى التركيب، وبذلك فهو تلاعب بالزمن أثناء توظيفه لتلك الارتدادات الاستشرافات كمحاولة لطرق الماضي وتشريع أبواب المستقبل استنادا للحاضر، فخرق الترتيب الكرونولوجي للزمن ليكسب النص بعدا فنيا وطاقة دلالية، وبذلك فقد اعتمد تقنية الاسترجاع لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة، كما حقق به العديد من المقاصد الحكائية، كملء الفجوات التي خلفها السرد عن طريق تزويد القارئ حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو باطلاعنا عن حاضر شخصية اختفت من مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد، فالارتداد حاضر بأنواعه الثلاث الداخلي والخارجي والمختلط، كما حضرت تقنية

[1] – اللعنة عليكم جميعا (للضفادع حكمة)، ص 104.

[2] – محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 107.

الاستباق التي يتم فيها اطلاع القارئ على معلومات تسبق زمنها على مستوى واقع النص لا على مستوى الواقع الحقيقي، وهي أشبه بتنبؤات مستقبلية تخطت الزمن باستباقه، فالاستباق يخاطب فضول القارئ ويغذي أفق توقعه وانتظاره، فهو في غالب الأحيان يقدم معلومات غير يقينية ومفتوحة على احتمالات عدة، ولذا فقد تواتر كثيرا في قصص الكاتب بكيفيات مختلفة: على شكل حوار داخلي، الحلم في المنام أو في اليقظة، التنبؤات والوصايا، الإنذارات، العناوين.

كما أن الاستباقات بأنواعها المختلفة كانت الأكثر تواترا إذا ما قورنت بالاستذكار، فجيرار جنيت يقر في كتابة خطاب الحكاية أن تقنية الاستذكار هي الأكثر شيوعا في العمل القصصي من تقنية الاستباق: " من الواضح أن الاستشراف أو الاستباق الزمني أقل تواتر من المحسن النقيض، وذلك في التقاليد الغربية على الأقل." [1]

[1] – جيرار جنيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 76.

الفصل الثاني

الرؤية السردية وبنية الشخصية

أولاً– الرؤية السردية

1– أنواع الرواة

2– مفهوم الرؤية السردية

3– آراء النقاد حول الرؤية السردية

ثانياً– بنية الشخصية

1– الشخصية في قصص بوطاجين

2– أسلوبية القاص في اختيار أسماء الشخصيات

3– أنواع الشخصيات

أولا– الرؤية السردية:

الرؤية السردية مصطلح له أهميته القصوى في مجال السرديات الحديثة، لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال إدراك القصة أو الرواية، إلا من خلال إدراك سابق له وهو إدراك الراوي، كما أنه ومما لا شك فيه لا رواية دون راو، هذا الراوي الذي يتغير بتغير مواقعه المتعددة تبعا لاختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه الروائي، مما يكون له دون شك انعكاسات بالغة الأهمية على شكل التلقي، بوصفه تلقيا من الدرجة الثانية.[1]

ويقصد بالراوي: " الشخص الذي يقوم بالسرد، والذي يكون شاخصا في السرد، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي بنفسه، مع المسرود له الذي يتلقى كلامه، وفي السرد قد يكون هناك عدة ساردين لعدة مسرود لهم، أو لمسرود واحد بذاته." [2] أي أن بنية السرد تتشكل من ثلاثة أقطاب: السارد والمسرود والمسرود له.

كما أنه الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء أكانت هذه الحكاية حقيقية أو خيالية ولا يشترط فيه أن يكون اسما معينا فقد يتقنع بضمير ما، أو يرمز له بحرف، والراوي كذلك هو الأنا الثانية للروائي، وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية.

وهناك من يعتبر الراوي هو أسلوب صياغة أو أسلوب تقديم المادة القصصية، وهو قناع من الأقنعة العديدة التي يتخفى الكاتب خلفها في تقديم عمله السردي[3]. أو هو: "الروح الناطقة للمؤلف." [4]

في حين أن هناك من ينظر إلى الراوي على أساس أنه: " مجموع الشروط الأدائية التي تمكّن من يروي بأن يروي كما لو أنه فعلا سمع ورأى وعرف ما يروي، أي كما لو أنه حقا على علاقة فعلية

[1] – عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة فصول، مجلد 11، عدد4، 1993، ص 68.

[2] – جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر، عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003، ص 158.

[3] – محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص 85.

[4] – ناهضة ستار، بنية السرد القصصي، ص 232.

صادقة بما يروي، فالراوي بهذا المعنى شخصية ظل فني للكاتب، والكاتب هو الذي يخلقها إذ يخلق أدوات سرده، أو يتملك تقنيات السرد ويمارسها معيدا إنتاجها ومبدعا لها."[1]

ومن خلال ما سبق يمكن اعتبار الراوي هو التقنية التي يتخذها الكاتب أو الروائي لتقديم مادته الحكائية.

1- أنواع الرواة:

لقد حظي الراوي باهتمام كبير بين النقاد والمبدعين ذلك لأهميته في الخطاب الروائي فبموقعه يتحدد شكل الرواية كما أشرنا سلفا.

ولذا في الغالب يلجأ الكتاب والروائيون إلى تنويع الراوي حتى في العمل الواحد-وفق ما يقتضيه سياق السرد-كأن يترك الراوي الذي يروي بضمير الأنا مكانه، في مفصل من مفاصل العمل القصصي إلى الراوي الشاهد، أي أن يتحول هذا الراوي الذي يروي بضمير الأنا، من راو حاضر يعرف أمورا كثيرة، إلى مجرد شاهد ينقل ما يقع عليه بصره فقط.[2]

ومن خلال ما سبق فإن طبيعة الراوي وموقعه ورؤيته وصوته تختلف باختلاف الوظائف التي يقوم بها، وكذا بالمقدار الذي تحظى به كل منها في النص، بحكم أن هذه الوظائف هي التي تعمل على تحديد نوعية الراوي وتضبط موقعه، وتتحكم في طريقة إدراكه للعالم المحيط به، وفي طريقة كلامه وتعبيره عن هذا العالم.[3]

وانطلاقا من ذلك فقد قسّم النقاد الرواة إلى تقسيمات عديدة لا يمكن حصرها، ولذا فالمجال لا يسمح بإحصاء جميع هذه الأنواع، وإنما سنكتفي بذكر ما اشتهر منها فقط.

أ- الراوي العليم:

هو أحد أنواع الرواة الذي يتّخذ لنفسه موقعا ساميا يعلو فوق إدراك شخصيات عالمه الروائي فيعرف ما تعرفه وما لا تعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه، وهو الناطق الرسمي باسمها، فلا يسمع القارئ غير صوته، ولا يرى الأشياء إلا من خلال رؤيته هو، وإذا كان لأحد الشخصيات رأي فإنما يُعرف

[1] - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 147، 148.

[2] - نفسه، ص 136، 137.

[3] - عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2، 1996، ص 77.

من خلاله، وإذا تحدثت فهو الذي يعبر عن حديثها، فيقول لنا ماذا قالت؟ وماذا رأت؟ وماذا سمعت؟ وفيم فكرت؟ وكيف تصرفت؟ ... ولذا فالنقاد يطلقون عليه الراوي العالم بكل شيء، لكن لو نظرنا إلى الأمر من زاوية براغماتية، فإننا يمكن أن نقيس مقدار المعرفة لدى كل راو عن طريق احتساب المعلومات الفعلية التي يصرح بها من خلال كلامه هو[1]. وينقسم الراوي العليم بدوره إلى نوعان: الراوي العليم المنقح، والراوي العليم المحايد.

– الراوي العليم المنقح:

ويُطلق عليه عادة الراوي الناقد، أو الراوي المعلم، أو الراوي الواعظ، وهو راو لا يكتفي بنقل جميع جوانب الحدث فقط، ولا يكتفي بتلخيصه أو تمثيله بأسلوبه الخاص، بل يتدخل ليظهر بهجته بالحدث، أو ضيقه به، أو سخريته منه، أو عدم تصديقه له، أو بالمقابل يعمل على التقليل من شأنه والدعوة إلى الإمساك والابتعاد عنه والتحذير من مخاطره، أو يدعو إلى الاعتبار به، أو الاتعاظ بما جرى لفاعله، سواء أكان ذلك شيئا طيبا يدعو إلى الالتزام به، أو ضارا سيئا يحتم النفور منه، فهو يتدخل إلى تحويل القصة، إلى أسلوب تقريري مبسط، أو في صورة شرح المواعظ المباشرة، أو النقل المتحيّز لكلام شخصياته القصصية، أو ضرب الأمثال.....فهنا تقترب زاوية رؤية الراوي من زاوية رؤية الروائي. عموما فالراوي المنقح يصف أحداث قصته بالسلب، أو الايجاب ويبدي رأيه فيها.[2]

– الراوي العليم المحايد:

قد يكون الراوي العليم راويا إيجابيا، فلا يكتفي بمجرد سرد الأحداث ونقل الأقوال وتفسير الظواهر وتراكم المعلومات التي يعرفها عن الشخصيات والأحداث، بل يتجاوز ذلك إلى الوعظ والنقد والتعليم، وقد يكون عليما بكل شيء، بالرغم من ذلك يكون سلبيا محايدا وموضوعيا، لا موقف له ولا رأي يكتفي فقط بنقل العالم القصصي دون أن يتدخل بالنقد والتقويم، فهو مجرد كاشف عن الحقيقة التي يعرفها فحسب، دون أن يدعو أحدا إلى الاقبال عليها، أو رفضها، وهو الراوي الخفي الذي يترك الشخصيات نفسها تقول ما تراه، أو ما تحس به، أو ما تسمعه، ولذا يبدو كأنه أقل علما

[1] – عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي ، ص 102،103، 104.

[2] – نفسه، ص 109.

من شخصيات قصته. فالراوي في هذا النوع يكتفي بتأدية وظيفته السردية رغم علمه بكل شيء.[1]

ب–الراوي الذي يعلم ما تعلمه الشخصيات:

وهذا النوع من الرواة لا يتجاوز علمه ما تعلمه الشخصيات الحكائية، فإذا ما فعلت الشخصية فعلا، أو اتصفت بأية صفة، فالراوي يقدم فعلها أوصفتها ويمكن أن يتمظهر هذا الراوي في شكلين أساسيين هما:

– **الراوي الشاهد:** هو راو حاضر لكنه لا يتدخل لا يحلل إنه يروي من الخارج، عن مسافة بينه وبين ما يروي، أو من يروي عنه، هذا الراوي هو بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح به النظر، أو بمثابة الأذن التي تكتفي بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع. وقد يختبئ الكاتب خلف الراوي، فيسمح له مفهوم الراوي الشاهد بأن يحيد نفسه وبأن يتقدم إلى القارئ كمجرد ناقل للمروي، لكنه قد: " يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات، تكون ظاهرة وملموسة إذا ما كان الراوي شاهدا لأنها تؤدي إلى انقطاع في مسار السرد" [2]، إذا فتقنية الراوي الشاهد في السرد الروائي تعادل تقنية آلة التصوير في العمل السينمائي، والوظيفة في كلا الحالين هي: التقاط المرئي ونقله إلى القارئ المشاهد لتصبح العلاقة بين القارئ والكاتب، بل بين المشاهد والمقروء المشهد إنها وظيفة التسجيل.[3]

– **الراوي الذي يتمظهر على شكل أحد الشخصيات:** فهو نوع من الرواة يتقنع بأحد شخصياته الحكائية فيتخذها شخصية مركزية " وتتميز هذه الصيغة باختيار شخصية واحدة تكون مركز القصة بحيث نرى الآخرين من خلالها، كما تتميز بكونها شكلا دالا على ذوبان السارد في المسرود" [4]، أي أن المتلقي لا يدرك القصة إلا من خلال هذه الشخصية، لكن الراوي هنا معرفته ليست كلية كالراوي العليم وإنما تتساوى معرفته مع معرفة شخصياته.

---

[1] – عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص 109، 115.

[2] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 49.

[3] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 135، 136، 151.

[4] – طه حسين الحضرمي، الرؤية السردية في رواية (الإعصار والمئذنة)، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاقتصادية، العدد5، جانفي 2015، ص 33.

مع العلم أن الراوي كلما اقترب من الشخصيات انحصرت معرفته في جزئيات صغيرة من العالم الذي يصوره، وأصبح مثله مثل أي شخصية من الشخصيات لا يتعدى علمه ما وقع في مسافة إدراكه السمعي والبصري، أما إذا ابتعد موقعه عن مواقع الشخصيات زمانيا أو مكانيا أو فكريا فإنه سوف يتمكن من المعرفة بكل الخبايا التي كانت مخفية عنه، فمثله مثل المعركة الحربية التي يمكن أن تروى على لسان جندي شارك فيها، أو على لسان مؤرخ عاش بعد المعركة بعشرين سنة، فالأكيد أن معرفة الجندي الذي حضرها تكون أقل من معرفة المؤرخ، لأن المؤرخ يرسم صورة متكاملة استقاها من مئات الروايات الحقيقية والكاذبة ويرى المعركة من كل الجهات، في حين أن الجندي لا يرصد إلا بقعة محدودة للغاية.[1]

ج–الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات:

يظهر هذا النوع من الرواة وكأنه الروائي الذي يروي، لكنه ليس كلي المعرفة، ولذا نجده باحثا عن وسائل تخوله رواية ما يروي، أو تخوله الصلة بما يروي، لكن من دون أن يتدخل فيها.

يروي الروائي على بعد مسافة بما يروي، فيبقى خارج ما يروي، ما يرويه من أحداث لم يقع في حضوره، فهو لا يروي من ذاكرته. كما أنه ليس عينا شاهدة على ما يروي، فما يرويه أحيانا ما رواه آخرون، أو سمعه من الآخرين، وتجده يسعى دائما أن يكون مقنعا، بأن هناك ثمة قنوات تربطه بما يروي لتجعله يتحاشى مساوئ الروائي كلي المعرفة.

يلجأ الروائي في بعض الأحيان إلى ترك الخبر غير مؤكد، يتركه غير محسوم، فيتحاشى تحليل ظواهر التعبير النفسي التي تبديها بعض الشخصيات، أو ترتسم على مُحيّاها، أو تظهر في تصرفاتها فلا يدعي الولوج إلى خلجات النفوس أو القلوب، فتجده في بعض الأحيان يلجأ إلى تأويل هذه الظواهر، عن طريق تعدد التأويلات تاركا دلالاتها للاحتمال فيترك الخيارية فيه لسلطة القارئ، كأنه بفعله هذا يقف في موضع القارئ، أو كأنه يضع القارئ مكانه فلا يريه أكثر مما يرى.[2]

[1] – عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص 103.

[2] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 159، 160.

وقبل التمثيل لأنواع الرواة يجب أن نقف عند مفهوم الرؤية السردية، وكذا أطروحات نقاد السرد الحديث واختلاف وجهات النظر حول الإجراءات المنهجية وكيفية تطبيق هذا المفهوم على السرد.

2- مفهوم الرؤية السردية:

أطلق النقاد على الرؤية السردية العديد من التسميات من بينها: المنظور، حصر المجال الموقع، التبئير، زاوية النظر، فكل هذه المسميات وغيرها في نتاج أصحابها رؤيتهم في بيان الصوت الذي يظهر أثناء العملية السردية داخل المتن الروائي.[1]

أي أنهم يقصدون بذلك الوسيلة والنهج اللذان سلكهما الراوي في تقديمه للقصة من خلال منظوره لهذه المادة التي أخضعها لإرادته ومواقفه الفكرية التي يتميز بها، ومن خلالها تتحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها.[2]

وهذا يعني أن الرؤية السردية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالراوي، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر فهما: " متداخلان ومترابطان، وكل منهما ينهض على الآخر، فلا رؤية بدون راو ولا راو بدون رؤية." [3]

ولذا كل التعريفات بالرغم من اختلافاتها تركز على الراوي" الذي من خلاله تتحدد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه وعلى الكيفية التي من خلاله تبلغ القصة إلى المتلقي." [4]
ومن ثمة فوجهة النظر تحيلنا إلى الكيفية التي تدرك بها الحوادث المنقولة من جهة الراوي.

أما فيما يخص أهمية الرؤية السردية في الخطاب الروائي فيرى تودوروف بأن لها أهمية قصوى لأن في مجال الأدب لا نكون أمام أحداث أو وقائع خام وإنما نكون إزاء أحداث تقدم لنا بطريقة معينة، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متمايزتين.[5]

---

[1] – أزاد محمد كريم الباجلاني، الرؤية السردية والإيديولوجية في رواية (حكايتي مع رأس مقطوع)، مجلة جامعة كرميان، العراق، العدد 5، أوت 2018، ص 218.

[2] – عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990، ص 61.

[3] – نفسه، ص 62.

[4] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن–السرد–التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1997 ص 284.

[5] – تزيفطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990 ص 51.

ولهذا حظيت الرؤية السردية بأهمية بالغة في الدراسات النقدية التي تناولت الرواية والقصة القصيرة، خاصة تلك الدراسات التي انتهجت نهجا فنيا في تعاملها مع القضايا الفنية في مجال القصة وقد تأسس هذا الاهتمام وتطور بناء على افتراض منطقي، يرى أن نمط الرؤية يحدد طبيعة المادة القصصية، وقد أثارت قضية الرؤى جدلا واسعاً تمحور حول "الراوي" و"الرؤية" وكذا طبيعة العلاقات التي تربط كل واحد منهما بالآخر.[1]

3- آراء النقاد حول الرؤية السردية:

نظرا لأهمية الرؤية السردية في مجال السرد سنحاول تحت هذا العنوان ذكر بعض جهود النقاد في بلورة هذا المفهوم بداية بـ:

أ- توماتشفسكي: هو ناقد شكلاني روسي يعود له السبق في تقسيم السرد إلى نمطين: سرد موضوعي وسرد ذاتي، ففي السرد الموضوعي يكون الروائي عالما بكل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال، في حين أن في السرد الذاتي نتتبع الحكاية من خلال عيني الراوي أو طرف مستمع متوفرين عن تفسير لكل خبر، متى وكيف عرفه الراوي، أو الطرف المستمع ذاته.[2]

ويمكن القول إن في السرد الموضوعي يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل في تفسير الأحداث، ولذا فهذا النوع من السرد يعد موضوعيا، لأنه يترك الحرية للقارئ ليفسر ما يحكى له ويؤوله.

والجدير بالذكر أن توماتشفسكي هو أول من قام بتحديد زاوية رؤية الراوي وكذا الأسلوب السردي الذي يختاره لعمله الروائي.[3]

وبذلك فالرؤية عنده رؤيتان خارجية وداخلية، وبتضافر هذان الرؤيتان تطور فن القصة كما كان للتعارض بينهما دفع قوي لتطور القصة والرواية معا، وهذا ما أشار إليه أسبنسكي الذي رأى أن مادة القصة هي نتاج التعارض بين الرؤية الداخلية والرؤية الخارجية.[4]

---

[1] – عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 61.

[2] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص 46،47.

[3] – نفسه، ص 47.

[4] – عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 64.

ب–جان بويون: يُعتبر من أهم الدارسين لحقل الرؤية السردية حيث وُسمت دراسته بالمنسجمة والمتكاملة، وقد استفادت منه الدراسات التي تلته في هذا المجال، ولخص بيون علاقة الراوي بالأحداث بأربع علاقات أساسية ملخصة في أربعة أسئلة[1]:

– من يتحدث إلى القارئ؟ هل هو المؤلف وقد استعان بضمير الغائب أو ضمير المتكلم؟

– ما الموقع الذي يحتله الراوي بالنسبة للأحداث، هل يقف خلفها؟ فيدفعها إلى القارئ؟ هل يقودها؟ أم يكون مركزها؟

– ما الوسائل التي يستعين بها الراوي لإيصال المعلومات إلى القارئ؟ هل يستعين بكلمات المؤلف وأفكاره ومشاعره؟ أم يستخدم كلمات الشخصية وأفكارها ومشاعرها؟

– ما المسافة التي يضعها الراوي بين القارئ وأحداث القصة؟ هل يكونان متقاربين؟ أم يكون القارئ بعيدا عن تلك الأحداث؟

وبذلك فهو يقسم الراوي من حيث درجة علمه إلى ثلاثة أقسام[2]:

الراوي الذي يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات ويطلق عليه "الرؤية من الخلف".

الراوي الذي لا يعلم إلا ما تعلمه الشخصيات ويسميه "الرؤية مع".

الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات ويطلق عليه "الرؤية من الخارج".

ج–تودوروف: يعتبر أول من أشار إلى إمكانية تحليل الخطاب السردي من زوايا ثلاث: الزمن والصيغة والمظهر، حيث عرّف مظهر القصة بالطريقة التي بواسطتها تدرك القصة من طرف الراوي ويقصد بالمظهر الرؤية، أو النظر وهو الذي يعكس العلاقة بين الضمير هو (في القصة) والأنا (في الخطاب)، بمعنى آخر علاقة الراوي بالشخصية.[3]

[1] – عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص 63.

[2] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 288.

[3] – أشيلي فضيلة، الخطاب السردي في ثلاثية مزداد أعمر الروائية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الأمازيغي، إشراف عبد الحميد بورايو، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2015، ص 33.

كما اعتبر أن قراءة أي عمل حكائي لا تجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه أو قصته إلا من خلال الراوي، وهذا إشارة منه إلى أهمية الراوي في العمل القصصي.[1]

عموما لقد استعاد تودوروف تصنيف بويون للرؤى واضفى عليه بعض التعديلات الطفيفة محافظا على تقسيمه الثلاثي، مع الإشارة منه إلى علاقة الراوي بالشخصية ومدى مطابقة علم أحدهما بالآخر أو عدمه. وكان تصنيفه على النحو الآتي[2]:

- الراوي > الشخصية الروائية: أي: أن الرائي يعلم أكثر من الشخصية، وهو ما اصطلح عليه (الرؤية من الخلف) وهي الصيغة التي يلجأ إليها القص الكلاسيكي في أغلب الأحيان.

- الراوي = الشخصية الروائية: أي أن الراوي يعلم بقدر ما تعلم الشخصية، وهو ما اصطلح عليه (الرؤية المصاحبة)، وقد شاعت هذه الصيغة في القص الحديث.

- الراوي < الشخصية الروائية: أي معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصية الروائية.

د-جيرار جنيت: في مشروع جنيت تجدنا أمام تقديم عملي لنظرية متكاملة في السرد، فهو ينطلق من قراءة كل التصورات التي سبقته في هذا المجال ومن خلال نقده إياها.[3]

رأى أن معظم الأعمال النقدية التي كتبت قبله وقعت في خلط بين ما يسمى الصيغة وما يطلق عليه الصوت، وهو في الحقيقة خلط بين سؤالين: أولهما، أي الشخصيات توجه المنظور الروائي من خلال وجهة نظرها؟ وثانيهما من الراوي؟ وبصيغة أخرى من الذي يرى؟ ومن الذي يتكلم؟ ومن ثمة فنحن أمام شيئين الراوي والرائي.[4]

كما أنه استبعد المفاهيم المطروحة في النظرية النقدية، كالرؤية ووجهة النظر واستعمل بدلها مصطلح البوأرة أو التبئير وأنماط البوأرة عنده كالتالي[5]:

---

[1] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 293.

[2] - طه حسين الحضرمي، الرؤية السردية في رواية (الإعصار والمئذنة)، ص 32، 33.

[3] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 296.

[4] - السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة 1998، ص 145.

[5] - نفسه، ص 45، 46.

– الرواية الخالية من الرؤية أو الرواية ذات البوأرة صفر: وتمثلها الرواية الكلاسيكية التي تقوم على الراوي المحيط بكل شيء.

– الرواية ذات البوأرة الداخلية: سواء أكانت ثابتة: (حيث يمر كل شيء في الرواية عبر شخصية واحدة)، أو متغيرة: (وهي التي تمر عبر شخصيات عده)، أو متعددة: (حيث تبرز نفس الحادثة عدة مرات كل مرة من وجهة نظر أحد الشخصيات).

– الرواية ذات البوأرة الخارجية: وفيها يمثل البطل أمامنا دون أن تتاح لنا معرفة أفكاره ومشاعره.

خلاصةً فرؤية جنيت لتمركز الراوي وإدارته لمسرح الأحداث لخصتها يمنى العيد في:

أ–راو يحلل الأحداث من الداخل.

ب–راو يراقب الأحداث من الخارج.

أما الراوي الذي يحلل الأحداث من الداخل فهو أحد اثنين:

–بطل يروي قصته بضمير "أنا" وهو بهذا المعنى راو حاضر.

–راو يعرف كل شيء، إنه راو كلي المعرفة رغم أنه غير حاضر.

–راو يراقب الأحداث من الخارج فهو أحد اثنين:

–راو شاهد، وهو بهذا المعنى حاضر لكنه لا يتدخل.

–راو يروي ولا يحلل، إنه ينقل لكنه بواسطة، وهو بهذا المعنى غير حاضر.[1]

وتبعا لهذا التقسيم سنحاول التمثيل لرؤية الراوي وتموقعه في قصص بوطاجين:

- **الرؤية من الداخل:**

– راو يروي بضمير "أنا": عادة ما يكون بطل القصة ونمثل لذلك بالمقاطع السردية:

" جاء ليلا وكنت نائما كوسادة وسط أخواتي السبعة، أزاح الغطاء عني وجذبني من أذني اليمنى، لازالت تؤلمني إلى الآن، ثم أشبعني هراوة، وفي الأخير أشعل لفافة أولى واضطرني إلى تدخينها دفعة

[1] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 138.

واحدة. سعلت وعطست ودمعت دون جدوى، ثم أشعل الثانية وأطفأها في شفتي، لم أسكت عن المنكر وقلت ساخطا: لو كنت في سنك لذبحتك، عندها عم الطوفان وجاءت المحاسبة الحقة.

ساعتها كان الوالد يحرضه قائلا: زد له ...زد له فيكيد لي كيدا.

في الصباح نهضت مشوه الوجه، ... وعقابا لي طردني إلى المدرسة بدون فطور الصباح، وما ازددت بعدها إلا تمردا وضلالا، وإني لأتساءل اليوم كيف كبرت؟ كيف حييت؟ وماذا عساني أفعل للتهدئة من رعب الذاكرة." [1]

في هذا المقطع السردي يروي الراوي بضمير "أنا"، (كنت، أخواتي، عني، جذبني، تؤلمني أشبعني، اضطربني....) وهو يتخذ من نفسه ومن غيره موضوعا لسرده، كيف لا وهو يحكي قصة هو بطلها مما خول له أن يتدخل ويحلل الأحداث، منتقدا في ذلك أسلوب التربية الذي كان منتشرا بين العوام، حيث يعامل فيه الطفل الصغير معاملة قاسية من طرف أهله وكذا من طرف سكان الحي على حد سواء، والدليل على ذلك ما حكاه بطلنا في قصته هذه، حيث كان يُعاقب في حضور أبيه وعوض أن ينتصر له حرّض على ضربه ومعاقبته، وهذا بدافع التربية، لكن هذا ما زاد الطفل إلا تمردا وبقيت له هذه الرواسب في ذاكرته تؤلمه كلما تذكرها.

ومن أمثلته كذلك: " مع الأيام سمعت العجائب، عرفت كيف تخترق الكذبة مسام الحقيقة لتدون ذلك الأمر جعلني أكتشف حقارة العباد وبلادتهم، لم أصرح بالمغامرة، وفي داخلي نَمت رغبة طافحة في السخرية والتحدي، في تعرية هذه الرواسب وأدمنت العقوق.

هذه المرة ذهبت إليه في منتصف الليل تماما، مطرودا من دارنا كنت، ولما حاذيت بستانه سعرت نباحا فاجرا، كالمسكون بكل عويل التاريخ وضجيجه وبسنواتي الاثني عشر الضالة، ورحت أشعل أعواد الثقاب واللفائف المصنوعة من أوراق الكراريس، كنت وحدي قبيلة من الكلاب.

من الخلف جاءني صوب البندقية نحوي صارخا مرتعدا: قف وإلا أطلقت النار، وعندما أشعل مصباحه الكهربائي تجمدت، هذا أنت؟ عندها تأكدت بأني لا بد مقتول إن عاجلا أم آجلا."[2]

[1] – ما حدث لي غدا (سيجارة أحمد الكافر)، ص 136، 137.

[2] – نفسه، ص 140.

على بعد عدة صفحات من المقطع السردي المذكور في المثال الأول ورد هذا المقطع، الذي يكمل فيه البطل قصته بدءا بذم الاشاعة التي تنتشر في الريف انتشار النار في الهشيم، هذه عادة أهل القرى والأرياف، ثم ذكر محاولته للانتقام من ذلك الشيخ الذي عاقبه، لكن محاولته باءت بالفشل حين تفطن له، بل سيتعرض لعقوبة أخرى، بقي الراوي يحكي بضمير "أنا"، ولا يخول له ذلك إلا أن يكون هو بطل القصة، وإلا كيف أن ينقل للقارئ حتى أدق التفاصيل التي لا يعرفها إلا هو، والدليل على ذلك: " حاذيت، قلت، عرفت، اكتشفت..."، فكل هذه الأفعال اقترنت بتاء المتكلم، الذي هو البطل.

وورد في مقطع سردي آخر ما نصه: " جاءتني التّحيّات من كلّ صوب قدّمت التّهاليل وصباحات الخير. كنت مسطّحا وفي القلب همّ وغمّ. كيف للمهزوم أن يعانق الجميع دفعة واحدة؟ بي شوق إليهم وإليهنّ بعد رحلة في أصقاع الوحشة، أصبحوا يتامى، سلّمت على المصلّى والبلّوط ونقار الخشب. كان عليّ أن أقبّل الحصى والتّربة وشجرنا، كان عليّ أن أزغرد حزنا وطربا، أخيرا عدت إليّ والحرب الأهلية مشتعلة، عاد الشقيّ إلى تربته، عرفت العصافير كلّها وشمس بلدتي وغيومها وناسها البسطاء، قالت لي الوعول طال غيابك، عرفت الحجارة، ونفضت الغبار عنها، نفضت عنها غبار النسيان، سلاما يا شجرة الدّرداء التي سقيت بدفئي وحناني، كيف حالك أيّتها الضفادع التي موسقت لي كثيرا أيام المسغبة، هل أزعجك تطوافي في المدن الملعونة؟ مدن العار والرّذيلة، مدن الخبث والعسر والقراصنة والوسخ والدياثة." [1]

هذا المقطع السردي بدأ الراوي به قصته والتي بطلها هو نفسه، هذه القصة التي تعود أحداثها إلى الفترة العصيبة التي عاشتها الجزائر أثناء العشرية السوداء، حيث أجبرت الظروف الأمنية كثيرا من المواطنين على مغادرة أراضيهم وممتلكاتهم والهجرة إلى أماكن بعيدة دون رجعة، خاصة سكان المدن والأرياف، فبطلنا هو أحد هؤلاء الذين غادروا قراهم إلى مدن بعيدة التي وصفها بالمدن الملعونة، مدن العار والرذيلة، لكن حنينه إلى مسقط رأسه ودفء الحياة في بلدته الأم أجبره على الرجوع، بالرغم من

[1] – اللعنة عليكم جميعا (ظل الروح)، ص 79.

عدم استتباب الأمن وبقاء الحرب الأهلية مشتعلة، وبذلك يظهر جليا ومن خلال هذا الملفوظ أن الراوي يتحدّث عن نفسه، عن أحداث قصة عاشها هو نفسه، وإلا من خوّل له قول:" سقيت بدفئي بحناني، تطوافي، جاءتني، قدّمت..." فلا يمكن أن تصدر منه كل هذه الأقوال إلا أن يكون هو بطل القصة.

لكن ما تجدر الإشارة إليه أن القصص التي بطلها الراوي نفسه التي يحكيها بضمير "أنا" هي في كثير من الأحيان أقرب إلى السيرة الذاتية منها إلى القصة أو الرواية.

– **الراوي الذي يعرف كل شيء، كلي المعرفة:** هو راو يحكي بضمير "هو" إي أنه ليس حاضرا لكنه عليم، ومن أمثلة هذا الراوي نقرأ المقاطع التالية:

على نحو: " حكاية تتلوها أخرى وأحمد الكافر مسدود الفم يفكّر في روعة الصباح إذ يهلّ يحمل محفظته ويحلّق صوب المدرسة القصديرية حيث جحيم آخر مع معلّمه الذي طالما عاقبه بنسخ ألف مرّة جملة: لن أتكلّم في القسم ثانية. في الصفحات الأولى ينقل الجملة نقلا حرفيا، وفي الوسط يكتب: معلمنا بغل كبير، معلمنا والصفر أخوان، ثم يعود في النهاية لنسخ الجملة الحقيقية.

مرّة كان يتصفّح مجلّة عتيقة وانفجر مقهقها، وعد نفسه بتنفيذ الحيلة إذا ما عاتبه المعلم، ودقّت اللّحظة، في الوسط تماما خطّ: يا ضفدعة بنت ضفدع نقي كما تنقين، أعلاك في الماء وأسفلك في الطين، لا الماء تكدّرين ولا الشّارب تمنعين.

لكن أحد التلاميذ وشى به، وكانت الفجيعة، من رجليه ربط، وعلّق مقلوبا في شجرة الخرنوب التي تتوسّط السّاحة، وأرغم أصدقاؤه على صفعه وركله حتّى يتوب." [1]

من خلال القراءة لهذا المقطع يتضح أن الراوي بالرغم من عدم حضوره إلا أنّه يعرف أدق التفاصيل، حتى ما يدور في هواجس شخصياته، فالراوي عرف ما يجول بخاطر أحمد قبل توجهه إلى المدرسة، زيادة على ذلك فهو في قاعة الدرس ينقل ما يجري في القاعة، سواء لأحمد الذي عوقب

[1] – ما حدث لي غدا (سيجارة أحمد الكافر)، ص 133، 134.

بكتابة جملة لعدّة مرات، كذلك نوع الجملة، وكم مرة كُلّف بكتابتها، وماذا كان يكتب بين السطور وضعه خطة لينتقم من المعلم، وشاية أحد التلاميذ بأحمد للمعلم، معاقبة المعلم له.

كل هذه الأخبار التي أدلى بها الراوي في سرده، يُفترض أن تصدر عن تلميذ من تلاميذ القسم، والراوي لا يخول له أن يكون داخل القسم، وبالرغم من ذلك فهو يحكي من الداخل مستعملا ضمير الغائب وهذا لا يصدر إلا عن راو عليم.

وفي مثال آخر يقول: " إلى قلبه تسلّل حنين إلى العواصم الحقيقية حيث الحبّ دين، هناك في النوى وجد الحبّ والأمن الممكن، ووُجدت الأعياد.

زوريني أيّتها المدن المضيئة صرخ في سرّه.

في عمقه سقطت اللحظة وأحيت الذّكريات، ذكريات فاتنة عاشها وأخرى قادمة تلوّح برايات الإخفاق: الذلّ والعراء وقلّة ما في اليد." [1]

وكذلك في هذا الملفوظ السردي، الراوي عليم بكل شيء، فهو يطلعنا حتى على من مكنونات شخصياته وما تخفيه بينها وبين نفسها، حيث يحنّ أحدهم إلى دار الغربة التي عاش فيها سنوات والتي وجد فيها الحب والأمان، الذين افتقدهما بعد الرجوع إلى ووطنه، كما يطلعنا على المونولوج أو الحوار الداخلي التي لم تصرّح به هذه الشخصية.

وورد في مقطع آخر قوله: " على الرّمال الذّهبية يقرفص عبد الوالو ويغني، وتمتد يداه لمداعبة الرّمل فيحسّ بالاطمئنان يعبر وجدانه، وفي الأعماق النائية يرقص ذلك الطفل الذي نبت مع الإهمال والكذب الرقراق.

مع البحر والصخر أقام علاقاته، هناك صام وسكر وصلى، ومع الزمن تضخمت كراهيته لمدينة العميان.

[1] – ما حدث لي غدا (اعترافات راوية غير مهذب)، ص 116.

صحبة نفسه كان يتجوّل، وفي المساء يعود إلى حومة بني طينة، يفترس الحشيش والجرائد ويتوسّد الكتب، وفي كل مرّة ينمو شعوره بتعاسة النّاس وسواد الأزقّة، وتبدو له البنايات كثبانا من رمل أو ركاما من الوساوس والأخطاء، وكثيرا ما سأل عاصمة الحزن التي تنبض في الجهة اليسرى من جسده: متى يتوقف هذا المسخ؟

وإذ يعبر تلك الشوارع التي غرست فيه كل العاهات وهزمت عنصر الحب، يدير رأسه تجاه البحر ويهمس: مساء الخير يا مدينتي، أيها الجحيم الفسيح الذي مظهره عسل وباطنه رحى." [1]

بالرغم من أن هذه الشخصية "عبد الوالو" كان وحيدا سواء في ذهابه للبحر أو في تجواله في الأماكن المختلفة أو عند رجوعه إلى الحومة التي كان يعتادها كل مساء، إلا أن جميع تصرفاته وحركاته التي يعرفها والتي لا يعرفها وردت مفصّلة من طريق الراوي حتى ما يهمس به بينه وبين نفسه، أو ما اختلج في صدره، ولم يقف عند هذا فقط بل تعدت معرفته إلى التكهن بمستقبل هذه الشخصية.

ومن أمثلته كذلك قول الراوي: " لقد اعتاد توبيخهم عندما يتجاوزون الحد، الحيّ ليس سوقا أو زريبة، الحيّ له ماضيه وتقاليده ولا يحق لأي كان أن يدوس على ما شيّده الأوائل بالحكمة.

اعتذر الفتيان للشيخ ووعدوه بألاّ يكرّروا فعلتهم مرة أخرى، اتفقوا على تقسيم شقّة الجدّة بالتّساوي عندما ينزل رجال المطافئ من الطابق الخامس سيهجمون دفعة واحدة، يكسرون الباب ويحتفلون بموت العجوز التي رفضت أن تموت في الوقت المناسب وتركتهم ينتظرون.

انتظروا وفاتها جيلا لكنها ظلت مصرّة على الحياة، دون سبب واضح للبقاء، أما اليوم فقد صعدت روحها إلى البارئ فمن حقّهم أن يبتهجوا، أو يصبحوا سمفونيات تسقي النفوس الجافة." [2]

الراوي في هذا المقطع يسرد قصة هؤلاء الفتيان الثلاثة وكأنّه واحد منهم، فأورد حادثة تأنيب الشيخ لهم على عمل ارتكبوه، ثم اتّفاقهم على تقسيم إرث الجدة بالتساوي وعلى دخول الشقة بعد خروج رجال الحماية منها، وكذا تضجّرهم من بقاء الجدة حيّة لوقت طويل، فحالت دونهم ودون

[1] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 28.

[2] – أحذيتي وجواربي وأنتم (إرث من الريح)، ص 124.

تقسيم التركة، فكل هذه الدقائق يفترض أن تكون معروفة عند أصحاب الشأن فقط، لكن الراوي كان عليما بها، فعلمه تعدّى علم شخصيات القصة.

ومن خلال الأمثلة السابقة فالراوي يروي بضمير الغائب وهذا يعني أنه راو غائب (غير حاضر)، وبالرغم من ذلك فهو يحكي من الداخل، أي أنه يتدخل في سرده، فيحلّل ويعلّق على الأحداث، فيظهر بمظهر العارف، أو بمظهر الذي يرى ويروي أو يسمع ويروي، ونحن عرفّنا الراوي فيما سبق على أنّه مجموعة الشروط الأدائية التي تمكّن من يروي أن يروي كما لو أنه فعلا سمع ورأى أو عرف ما يروي، أي كأنّه فعلا على علاقة فعلية بما يروي[1].

ومن هذا المنطلق فعلاقة الراوي بما يروي ليست مبررة فنيا، ولذلك هناك تساؤل يُطرح كيف يكون لراو غير حاضر وهو كليّ المعرفة؟

وهذا ما جعل جيرار جنيت يرى أن حضور الراوي أو عدم حضوره معيارا أولا في تحديد أنواع الرواة.[2]

وهذا ما يؤكد معرفة الراوي بكل شيء إلاّ أن يكون هو الكاتب نفسه، ومن ثمة فبعض النقاد لا يطلقون على الراوي كلي المعرفة هذا المسمى، بل يطلقون عليه الكاتب الكلي المعرفة.

بمعنى أن الروائي أو الكاتب تستر وراء صوت فاقترب الروائي من وظيفة الراوي.

وكما أشرنا سلفا أن هذا الراوي أو هذه الصيغة منتشرة بكثرة في القص الكلاسيكي، ولذا يعتبر هذا النوع من الرواة راو سيء عند البعض. ولهذا وإن كان لا بد من راو عليم فهم يحبذون الرواية بواسطة كما في المقطعين السرديين:

" حدّثتني عن الرّايات المنكّسة، وعن اللائي يرتدن الملاهي البعيدة مع بشر شقر يعبّون الشّراب، يتكلّمون مثل الهوام عن الرخاء والقناعات والحياة الجميلة الشرطة الممنوعة والصّفقات والسّيارات الهادرة التي تحفر المخ، ثم الغفرانات الزّانية، قلت لي: نحن في كيس واحد أنت وأنا وذريتنا والشمس

[1] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 147، 148.

[2] – نفسه، ص 137.

المائلة للمغيب، لم يبق لنا وقت للحب وقد باتت الكراهية قبلة وعبادة، وهذا الماضي بكل قوانينه؟ أخواتنا وأمهاتنا هرمن بلا سبب، وكل الأطفال كبروا." [1]

كما ورد في ملفوظ سردي آخر قول الراوي: " من خلال ابتسامته العفوية أدركت أنه عالم بخفايا الأمور، لذلك راح يحدثني عن عدة أمواج نفّيت، وأخرى عثروا عليها متلبسة ذاهبة خارج البلاد، كان حديثه أكثر من بائس جدا، خترفة شاعر لا يتقن الكذب القومي وصعود السلالم." [2]

فالراوي هنا وبالرغم من عدم حضوره لكنه عليم بكل شيء نظرا لأنه ينقل بواسطة، فخول له ذلك التحدث عن أدق التفاصيل وكيف لا وهو سمع من الذي كان حاضرا لجميع هذه الوقائع.

لكن ما تجدر الإشارة إليه أن هذه التقنية نادرة جدا في قصص بوطاجين.

- **الرؤية من الخارج:**

– الراوي الشاهد: وهو راو يراقب الأحداث من الخارج، وبالرغم من حضوره لكنه لا يتدخل فهو ينقل ما يقع في محيط إدراكه البصري أو السمعي فقط، ومن أمثلة هذا النوع من الرواة نقرأ المقاطع التالية:

" كم لم نندهش عندما سمعنا صفّارات الإنذار التي تبعتها سيّارات رسمية هجم منها بشر رسميّون بمسدّسات ومسبّعات ومثمّنات وكلّ شيء، لم يبتسموا وما أطلقوا النّار كعادتهم لتفريق الجموع.

– اسمعوا خاطبنا أحدهم بمكبّر الصّوت: كفّوا عن البحث والضّحك ...وإلاّ...

–ومن أنت؟

–أنا الدّولة، ألم تعرفونني؟

كان الدّولة بدينا منتشرا في أرض الله، أنا انتبذت في زاوية.

[1] – ما حدث لي غدا (خطيئة عبد الله اليتيم)، ص 18.

[2] – نفسه (جمعة شاعر محلي)، ص 60.

دفنت وجهي بين الكفّين واكملت الضحكة حتى أمطرت عيناي، وكذلك فعل من لم يستطع إخفاء ضحكته التي بلغت كلّ فج ومصر." [1]

يبدأ الراوي المقطع بعبارات سمعنا، لم نندهش فمن هذا يتضّح أن الراوي هو أحد الجماعة الذين حضروا هذا المشهد، بالرغم من ذلك فهو ليس كليّ المعرفة، والدليل على ذلك عندما يقول: سيارات رسمية أو هجم منها بشر رسميون فاكتفى بهذه العبارات، دون أن يشير من هم هؤلاء البشر؟ لماذا قدموا؟ نوع هذه السيارات التي تنقلهم أهي سيارات أمن؟ أم عسكر؟، وكذلك الأمر في عبارة خاطبنا أحدهم، من هذا أحدهم؟، دون أن يحدد رتبته، هل هو قائدهم، حتى عندما سألوه من أنت؟ أجاب أنا الدولة. فالراوي يورد الإجابة كما هي، ثم يصفه كان الدّولة بدينا فمن خلال هذا فالراوي نقل المشهد نقلا أمينا ولم يتدخل فأورد ما سمع وما رأى فقط.

وفي مثال آخر يقول الراوي: " لا بدّ أنهما قالتا من أين سقط هذا المصيبة، صاحبة الخانة ابتسمت، وتلك التي لا تملك خانة ابتسمت ربما أعجبها ذلك الهدوء الصوفي الذي يلفّك، إنّك لتبدو شبيها بناسك يتأهب لاحتضان آخر الآيات." [2]

كذلك في هذا المقطع، الراوي مجرد شاهد فقط، فهو ينقل ما وقع عليه سمعه وبصره فعندما يقول صاحبة الخانة أو تلك التي لا تملك خانة، فهو لم تصل معرفته حتى معرفة اسمي هذين الفتاتين كما أنه عندما أورد عبارة "ربما أعجبها ذلك الهدوء" أو ربما لم يعجبها، فهو لم ينقل الحقيقة وإنما هو يشكّ في الأمر وبالتالي فهو لا يعرف الحقيقة كاملة بالرغم من أنه كان حاضرا قلبا وقالبا، لكن بقيت معرفته محدودة في محيط إدراكه السمعي البصري فقط.

وفي ملفوظ سردي آخر ننقل قوله: " بعيون حمر اقترب منه رجلان عتيقان جدّا، صفّدا يديه واقتيد في صمت مجلّل بالطّين إلى قبو آهل بالعتمة والعطش، وكان اليوم رماديا والعصافير تتساقط على الأرصفة بقدر قادر.

[1] – اللعنة عليكم جميعا (حدّ الحدّ)، ص 46، 47.

[2] – وفاة الرجل الميت (تفّاحة للسّيد البوهيمي)، ص 111، 112.

– اسمك؟ سأله رجل بدين قبع على كرسيّ أسود خلف مكتب أسود."[1]

عندما نقرأ "اقترب منه رجلان عتيقان" فرجلان وردت نكرة وهذا ما ينبئ أن الراوي لم يورد من يكونان هذان الرجلان، ولماذا اقتادا هذا الرجل، كما أنهما اقتاداه إلى بهو آهل بالعتمة سأله رجل بدين، من يكون هذا الرجل البدين؟ فكل هذا يدل أن الراوي نقل ما جرى في محيط إدراكه البصري فقط، وليس له علم بكل ما يجري حوله.

وفي مثال آخر: " بأصابعها كانت تموسق أمام البيت الطيني المنذر بالتّرحال، بيت صغير عامر بالفقر والقناعات والفرح القديم الذي رفرف بركاته وطار، وفي فمها الربيعي تتناسخ دندنات عبقة ما فهمتها كلّها، لكنّها ظلّت تنظّف ضميري من بعض تعاساته الصبيانية." [2]

يتضح من المقطع السردي أن الراوي شاهد على هذه الأحداث فهو ينقل في حدود ما سمع ورأى، فعندما يقول رأيتها تموسق وسمعت دندنات وما فهمتها كلها، فمعرفته هنا محدودة لم تخرج على محيط ادراكه السمعي البصري، فهذا النوع من الرواة يبقى دائما معرفته محدودة في إطار ضيق مقارنة بالراوي العليم.

– **الراوي الذي يروي من الخارج، غير حاضر:** كأن الروائي هو الذي يروي، لكنه ليس كلي المعرفة، كما أنه ليس شاهدا على ما يروي فهو يحكي في أحيان كثيرة ما شاهده آخرون أو ما سمعه من آخرين، أي أن هناك قنوات تصله بما يروي (واسطة) ومن أمثلته نقرأ المقاطع الآتية:

حيث ينقل الراوي ما نصه: "قالوا إنّ عبد الرصيف كان شبيه طفل صغير أدركته عقدة سارق النّار وقالوا إنّه حالة شاذة موغلة في التطرّف: إذ كيف سمح لنفسه إدمان الحبّ في زمن الكراهية؟ أيعرف الحقيقة؟ أيعرف حقيقته وظروف المرحلة؟ وقالوا إنّ وجهه كان سحابة، وأنّ الرّب وحده أدرك لمن سار متئدا يناجي أغوار ذاته، وأن طريقة اختطافه أو اختفائه أو اندثاره أو تبخره تمت بشكل مُفجع." [3]

[1] – اللعنة عليكم جميعا ، (وفاة الرجل الميت)، ص **98**.

[2] – نفسه، (مذكّرات الحائط القديم)، ص 78.

[3] – ما حدث لي غدا (اعترافات راوية غير مهذب)، ص 112.

الرواية في هذا المقطع جاءت نقلا ولم يحدّد ناقل الخبر، فالذي يرويه الراوي شائع ومعروف عند كثير من الناس في الوسط الاجتماعي، والناقل هو "قالوا" أي أن الخبر لم ينقله شخص واحد وهذا الأمر يوفّر للراوي سهولة المعرفة ولم يعد بحاجة إلى تأكيد ما يرويه، ولكن بالرغم من شيوع المروي إلا أن الراوي يؤكد عدم حضوره فهو يروي بناقل، كذلك ترك خبر اختفاء عبد الرصيف أو اختطاف أو...غير محسوم فهو يعدد الاحتمالات ليترك الحرية للقارئ لاستكمال الخبر.

وفي مثال آخر: " كان الجيران موتى يحرثون ويزرعون قطعا أرضيّة متواضعة، وكانوا يجوعون دائما أولئك النّاس البسطاء من أين أتاهم الصّبر؟ أولئك النّاس البسطاء ماذا فعلوا بعافيتي؟ أولئك النّاس الحقيقيون كم كانوا نادرين؟ أكان الفقر مصدر بهجتهم أم أنّ تلك القناعة الغريبة هي التي حوّلت بؤسهم إلى فرح محفوف بأسرار لا تحدّ، فرح الجائعين ذوي الوجوه المشقّقة والأكواخ المسقوفة بالدّيس والعناية السّماوية التي لم تتخلّ عنهم كما يقولون." [1]

أشرنا سلفا أن من بين ميزات الراوي من الخارج غير الحاضر أن يترك الخبر غير مؤكد غير محسوم، كما أنه يعدد التأويلات على نحو:" أكان الفقر مصدر بهجتهم أم تلك القناعة الغريبة؟ " فهو يقدم عدة تفسيرات ويتساءل في آن واحد، أو يتساءل دون أن يقدّم أية إجابة " من أين أتاهم الصبر؟" فالراوي يترك الأمر مفتوحا على أكثر من قراءة، ومن ثمة فحرية القارئ هنا تكمن في تقديم أكثر من تفسير، كأن الراوي يترك الخيار للقارئ ليختار أي إجابة تتوافق مع تلك الخيارات التي يقدمها.

كما ورد في ملفوظ آخر قول الراوي: " أواه يا عبد الوالو، من يصدقك الآن؟ أنت مخطئ بالوراثة متسكع بالوراثة ولست نبيّا أو فيلسوفا... بالوراثة... أنت مجرّد عامل عربيّ ضئيل يريد في إطار حقوق الإنسان أن يتسكع ويقهقه بحرية في وطن يبدو كبيرا ومتسامحا: ذلك ما قالته الكتب والإذاعات والصحف واجتره الخطباء والأئمة في المناسبات الرسمية جدّا وما في القلب يبقى في القلب." [2]

[1] – اللعنة عليكم جميعا (من فضائح عبد الجيب)، ص 31، 32.

[2] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 37.

الراوي في هذا المثال هو مجرد ناقل فقط ولا يتدخل فهو يسرد خبرا شائعا جدا، هذا الخبر معروف عند الكثير، حيث نقلته أكثر من جهة الكتب، الإذاعات، الصحف، الخطباء، الأئمة في أكثر من مناسبة، بالرغم من ذلك فالراوي اتخذ من هذه الجهات وسيلة لنقل هذا الخبر.

وفي مقطع سردي آخر ورد قوله: " أما سيّدهم الشيخ فقد تبختر ولم يأخذ معه شيئا، ترك الحذاء مخلّفا وراءه ظلّه العذب وصوته وصومعة المسجد التي حنّت وجنّت، هل هرب؟ هل جنّ؟ هل مات؟ وازدادت الصومعة حزنا وتفرق الناس منقضين من حولها.

هناك من قال عن الذئب الذي عبر البلدة هو سيدنا الشيخ جاء متنكرا في هيئة حيوان قانط فقد القدرة على الكلام، وهناك من قال لقد شوهد في الصحراء يرتّل آي الرمل والماء، وقيل أمّ أحد المقابر وهناك استقرّ، أصبح يتحدث مع موتى، غير أن إشاعة مرعبه أيقظت الناس من غفلتهم إشاعة أحدثت ضجيجا بقامة أهل البلدة مجتمعين، قيل إن لا أحد يعرف الحقيقة الآن، قيل إن الحقيقة تدرك بالعقل والبلدة لا رأس لها." [1]

استهل الراوي هذا المقطع بتساؤلات حول مصير الشيخ: هل مات؟ هل هرب؟ هل جنّ؟ ولذلك ترك الأمر غير محسوم وقدم عدة احتمالات ولم يقم بتأكيد أحدها، لينقل في النهاية عن بعض الناس خبر اختفاء الشيخ "هناك من قال أمّ أحد المقابر وهناك من قال....."، ليختم في النهاية بأن حقيقة اختفائه لا يعرفها أحد حتّى الراوي نفسه، وعليه فهذا النوع من الرواة دائما يترك الأمر مفتوحا على أكثر من احتمال، بالرغم من أنه ينقل بواسطة.

4- أسلوبية الرؤية السردية: ونعني بهذا نمط القص الذي يتحدّد على مستوى الصياغة كأسلوب حيث أن بعض النقاد يعتبر الكلام على نمط القص يعني دراسة التركيب اللغوي والخصائص الأسلوبية التي تقيم التمايز بين الأصوات في العمل القصصي أو السرد الروائي، بمعنى أن الراوي هل يتوسل أسلوبا مباشرا فيترك للشخصية أن تنطق فيبدو هو غير معني بالمنطوق أو محايدا تجاهه، أم هل يعتمد أسلوبا غير مباشر فينقل هو المنطوق ويأتي السرد بصوته، أو يعتمد تعدّد الأصوات وتداخلها فيأتي

[1] - اللعنة عليكم جميعا (حكاية ذئب كان سويّا)، ص 125، 126.

الكلام بأسلوب فيه من التطرّف ما يحملنا على وصفه بالحر، ومن هنا فمقولة نمط القص تعني بشكل أساسي مسألة الأسلوب، لكن ما تجدر الإشارة إليه أنه إذا كانت مقولة هيئة القص: كيف يروي الراوي ما يرى ويسمع؟ فإن مقولة نمط القص: كيف يرى الراوي ما يروي؟ وعليه يمكن تحديد أربعة أنماط أسلوبية شكّلت هذه المقولة وذلك بالنظر إلى علاقة صوت الراوي بأصوات الشخصيات[1]:

أ- الأسلوب الحر المباشر: وفي هذا النمط من الأسلوب يتخلى الراوي تماما عن القص تاركا للشخصيات أن تبوح بنفسها عما تريد قوله.

وهو "محاكاة للحكاية الشخصية فيه تتحدث بنفسها عن نفسها من خلال الحكاية والأقوال تفصيلا وكأنه يلتقط مشهدا واقعيا قد جرى بين الشخصيات." [2]

وهذا يعني أن الراوي هنا يترك في سياق سرده الكلام للشخصية أو بصوتها، وليس معنى ذلك أن الشخصية تمارس دور الراوي، أو أن الراوي هو شخصية تروي بضمير "أنا"، بل أن الراوي يروي بصوته عن هذه الشخصية، فيدعها تنطق مباشرة بصوتها، أي بكلامها الوحشي والعامي والشفهي الخاص والمميز والمختلف عن سياق القول السردي الذي يسوقه الراوي.[3]

ويتجلى هذا النمط السردي في الأسلوب المشهدي (الحوار) الذي يتخلل العمل السردي حيث يتنازل الراوي عن الكلام لصالح الشخصيات[4] ومن أمثلته:

" – الله ينجينا من الطير الأواويل.

– الأبابيل

– سد فمك خير لك وإلا ربطته بهذا الخيط، نسيت ضيعت لي لحكاية هه هه، تفكرت وبعد مدة وجدوه، قالوا إن قارون خلاه وحده ينازع في الخلاء وراح إلى حقل بعيد وعريض قد ما ترى عينك لقي سنبلة، هزها ورجع كالبغل الهائج، تقول الجرب في مخه، الله يستر ولما وصل للدار ...

1 – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص 162، 163.

[2] – ناهضة ستار، بنية السرد القصصي، ص 237.

[3] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص، 164.

[4] – مسعودة قطش، الروي والمنظور السردي رواية "حدث أبو هريرة قال..." لمحمود المسعدي أنموذجا، مجلة البحوث والدراسات، جامعة سكيكدة، العدد 8، 2014، ص 148.

– إلى الدار؟

– إلى العش أو الدار، موسى الحاج الحاج موسى، ربها واحد قلت لك ولما رجع إلى الكوخ قام هارون، فتح عينيه ورقد، كان ينازع، وفريسته ما هي مليحة، وجهه كان أصفر كالليمون وعيونه كنهار الخريف.

– كنهار؟

– كنهار الخريف أجبت.

– ولما فتح عينيه لآخر مرة ظن قارون بأنه طمع في السنبلة الوحيدة فهجم عليه قتله، والمثل يقول: "لو كان الخو ينفع خوه ما يبكي حد على بوه." [1]

في هذا المثال لم يتدخل الراوي ونقل كلام الشخصيات العامي كما هو، وهذا النمط السردي موجود في قصص بوطاجين، لكن ليس بكثرة.

ومن أمثلته كذلك ما نقرأه في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم" حيث نقل كلام أحد الشخصيات

–كان ألثغ – نقلا أمينا:

"– هل قغأت القغأن؟

– ذهاب وإيابا.

– جيّد، وهل قغأت: "يا أيّها الذين آمنوا لا تدخلوا بيوتا غيغ بيوتكم حتى تشتأنشوا وتشلموا على أهلها؟ ..."

–في المهد

–وهل فهمتها؟

–هل تحب الله؟

–ومن تحب أن أحب غيره؟ السافلين والقتلة لا يا صديقي.

–إذن لماذا دخلت داغها؟

[1] – وفاة الرجل الميت (مذكرات الحائط القديم)، ص 88، 89.

-من؟

-شاحبة الغشالة.

-أجب لماذا دخلت داغها؟

- لم أفهم.

-أتشخغ مني؟ اسمع ليشهد الخاضغون على أفكه ومغاوغته، هذا الشيد يظن أننا أغبياء لا نفقه شيئا، وهذا شوء تقديغ لنيتنا وتقشيغ في حق شمعتنا، إننا نحفش على أمن الوطن وغفاهيته."[1]

ب- الأسلوب المباشر: وفي هذا النمط من الأساليب ينحصر دور الراوي فيه لمجرد تقديم لكلام الشخصيات أو توجيهه، ثم يدعها تقول أو تفكّر[2] وعادة ما يضع الراوي هذا الكلام بين مزدوجين ويكثر هذا النمط من السرد في قصص بوطاجين ومن أمثلته:

"ترجل وعلّق: الحقّ الحقّ لو بقي خروفا أفضل، أوه! ربها واحد جدي أو خروف أو ثور خير من الريح " الكاتبة تنادي ومعها الخير

ولو كان من بعيد تجيها

والخاطية عليك من يدك تطير

رزقك من قبل ما هوش فيها." [3]

الراوي هنا انحصرت مهمته في التقديم لكلام الشخصية حيث قدم كلامها بلغتها الخاصة وهي مزيج بين الفصحة والعامية، لكن عندما تكون الشخصية مثقفة أو من طبقة راقية فيقدم كلامها الذي لا يختلف عن كلام الراوي نحو ما جاء في هذا المثال:

" تقف المحكمة أمامه، يتفقّد أوراقه الثّبوتية وينهض متثاقلا بأعوام الشّر يقول:" هكذا نحن معذّبون منذ الولادة وملعونون، نظلّ طول العمر نقتفي الفرح في دُنى كثيرة الظّلام، فيا أرضنا الطّيبة

[1] - ما حدث لي غدا (خطيئة عبد الله اليتيم)، ص 15، 16، 17.

[2] - عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص 53، 163.

[3] - ما حدث لي غدا (أعياد الخسارة)، ص 42.

قولي لهم كم سيكون سُرورك طويلا حين تخلعين وجهك الخائف، وتسترجعين شذى الدماء الجميلة التي منحتك الهوية والمطر والصفصاف...".[1]

عموما عندما يتوقف صوت الراوي ليفسح المجال لكلام مباشر للشخصية، فنطقها الشفهي يقتضي استعمال صيغة المضارع وهي صيغة يقتضيها الحوار، لأنه كلام في زمن الحاضر فيظهر الكلام في السياق السردي ككلام في الزمن الحاضر، ويقع في سياق زمني سابق عليه، إنه صيغة الفعل المضارع المندرج في صيغة الفعل الماضي الذي يخص السرد عامة، فعندما نقرأ المقطع السردي:

"ومع الوقت ألف شتائم خير أمّة أُخرجت للنّاس، ونزلت الغربان واللعنات إلى أغوار ذاته وهناك استوطنت: " ليهدم الطوفان بيوتكم وليغزو الطاعون أبنائكم، أيّها الخائنون اللقطاء." [2]

من خلال المثال فكلام الراوي بصيغة الماضي: ألف، أخرجت، نزلت، استوطنت، لكن كلام الشخصية أتى بصيغة الحاضر: يهدم، يغزو، وهي صيغة يتطلّبها السرد كما أشرنا سلفا.

ج- الأسلوب غير المباشر: وهنا الكلام يبقى بصوت الراوي وإن بدا بوضوح أنه صوت شخصية من الشخصيات[3].

وفيه يتدخل الراوي في كلام الشخصية حيث لا يكتفي بالتقديم لها، بل يتحدّث نيابة عنها مع التصريح بأن القائل هو الشخص صاحب الكلام وليس الراوي[4] أي أن الخطاب لا يقدم أي ضمانة للقارئ بالأمانة الحرفية للأقوال المصرّح بها في الواقع، كما أن الراوي يبدو أكثر حضورا خاصة في تركيب الجملة فهو لا ينقل الأقوال إلى جمل صغرى ثابتة، بل يدمجها في خطابه الخاص ويخضعها لأسلوبه[5].

ومن أمثلته: "قبل فترة طويلة اتهمتنا بالحماقة وبالكذب قلت إن رائحة الحمقى تقززك." [6]

---

[1] – وفاة الرجل الميت (أزهار الملح)، ص، 127.

[2] – نفسه، ص، 127.

[3] – يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، ص، 166.

[4] – عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص 163.

[5] – مسعودة قطش، الروي والمنظور السردي، ص 147.

[6] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 41.

العبارة: "قلت إن رائحة الحمقى تقززك" يفيد بأنه الكلام للشخصية التي يحكي عنها الراوي لكنه لا يقدمه بصوتها، بل نقله هو بصوته محولا الأسلوب من المباشر إلى اللامباشر مستعينا بتقنيات لغوية، فالراوي استعمل مثلا "إن" ليصل كلامه بكلام الشخصية، فيحدث للقارئ التباسا في تمييز كلام الراوي من كلام الشخصية، كما أن الضمائر "ت" في "قلت" وكذا الكاف في الفعل "تقززك" عملت على نسب هذا الكلام للشخصية بينما صيغة السرد تنسب الكلام للراوي وليس للشخصية.

ومن أمثلته كذلك:

"-ألا زلت تكتب الشعر؟ سألته ساخرا

-لا زلت حاشاك، أجاب بسخرية غير لاذعة"[1].

الظاهر أن الكلام للشخصية (الرد) وأنها هي التي تتحدث، لأن الراوي أشار إلى ذلك بعبارة "أجاب بسخرية"، لكن بالرغم من ذلك فهو صوت الراوي نقله بأسلوبه الخاص، محولا الصيغة من المباشرة إلى اللامباشرة.

د- الأسلوب الحر غير المباشر: وهو نمط يتداخل فيه صوت الراوي وصوت الشخصية فيبدو الكلام ملتبسا، بين أن يكون منقولا بصوت الراوي، أو بين أن يكون منطوقا بصوت الشخصية مباشرة فلا يُعرف أهو كلامه أو كلامها، لأن الخطاب خطابه والضمائر تعود عليه، لكن اللغة لغتها.

وهو أسلوب يحمل دلالة المفارقة فقد تكون الشخصية من الطبقات العامة، ولهذه الطبقة كما هو معروف لغتها الخاصة، فعندما يسرد الراوي الأحداث التي وقعت لها، يستخدم هذه اللغة من دون أن ينسبها إليها.

وبالتالي فالالتباس الذي أشرنا إليه لا يتولد من حذف المزدوجين فقط، اللذين يوضع بينهما كلام الشخصية، بل أيضا من الصيغة الأسلوبية التي يقدّم بها الخطاب.

ومن أمثلتة نقرأ:

"وعند قبر أبيه أشعل سيجارة وهو يتمتم: لو عرفت أني كنت أسكر ماذا كنت ستفعل؟"[2]

[1] - ما حدث لي غدا (جمعة شاعر محلي)، ص 58.

[2] - نفسه، (سيجارة أحمد الكافر)، ص 148.

من خلال المقطع السردي، نلاحظ أن الراوي حرص على إبقاء كلام الشخصية يبدو كلاما منطوقا بصوتها، فوضع النقطتين بعد يتمتم، كأنه بذلك يشير إلى توقف صوت الراوي ليبدأ كلامها لكن جملة: " لو عرفت أني كنت أسكر ماذا كنت ستفعل؟ " لم تأت موضوعة بين مزدوجين، كأن الراوي يشير بذلك إلى أنها ليست تماما ما نطقت به الشخصية، ولذا هنا يمكن أن يوحي هذا بتداخل الصوتين، صوت الراوي وصوت الشخصية، وبدا الكلام المنقول كأنه كلام الشخصية، أو بدا ما تقوله الشخصية بصوتها، وكأنه منقول، وفي هذا الالتباس يحتفظ الكلام بنبرة صوت صاحبه بالرغم من توسط الراوي لنقله.

كما أن الراوي في هذه الصيغة الأسلوبية استعمل الفعل المضارع "وهو يتمتم" وكأنه تمتم في الزمن الحاضر، لكن الأفعال الماضية فكّت هذا الالتباس: أشعل، كنت، عرفت، لكن قد يستعمل الراوي بدل صيغة المضارع صيغة اسم الفاعل كما في هذا المثال:

"إلى المقبرة عاد به الطواف، كان يرشح تقززاً، كأن فزع العالم تناسخ فيه وهناك أقام، تأمل قبر الحرب الباردة [اسم شخصية] معلّقا: أكيد أنه لا يزال ثرثارا كعادته." [1]

نلاحظ أن الراوي استعمل اسم الفاعل "معلقا" بدلا من صيغة المضارع، فبدت وكأنها في الزمن الحاضر، لكن الفعل الناقص "كان" أبقى الكلام في الزمن الماضي، أي بقي السرد سردا لزمن مضى بالرغم من ذلك بقي هناك التباس وخلط وتداخل بين كلام الشخصية وكلام من يروي عنها لكن قد يتضح بعض كلام الراوي من كلام الشخصية كما في المثالين:

أولهما: "كان جاحظ البطن ناتئ الخدين، ينصب المبتدأ ويجر الخبر، يرفع المفعول ويجمع الأسماء بطريقة خاصة جدا: إنه من الكاذبون، كان مع اثنان في حديقات وكان شعره مجعد ..."[2]

يظهر من خلال المثال أن الراوي أورد كلام الشخصية بأخطائه ولا يمكن أن يكون كلامه هو "إنه من الكاذبون، مع اثنان، حديقات، مجعد" كلها أخطاء لغوية لا يمكن أن تكون من كلام الراوي، وبالرغم من ذلك أبقى الراوي على الالتباس ولم ينسب هذا الكلام للشخصية.

أما الثاني: "وتنهدت معلّقة: هذا كلام رجل فحل عنده معاني تحرّك الجبل، أواه الرّجال راحوا وبقي الخز تّفوه عليكم." [3]

---

[1] – ما حدث لي غدا (سيجارة أحمد الكافر) ، ص 141.

[2] – نفسه، ص 16.

[3] – اللعنة عليكم جميعا (حكاية ذئب كان سوّيا)، ص 105.

الكلام بعد نقطتي القول تداخل فيه صوت الراوي مع صوت الشخصية، لكن هناك بعض الكلام لا يمكن أن ننسبه للرّاوي: " تحرّك الجبل، أوه الرّجال راحوا، الخز، تفّوه عليكم"، لأنه كلام وحشي ولا يصدر إلا من شخصية من الطبقة العامة.

خلاصة نوّع بوطاجين في سرده بين هذه الأساليب، فنادرا ما استعمل النمط الأسلوبي المباشر، كما أنه استخدم كثيرا الأسلوب المباشر بنوعيه، لكن الأسلوب غير المباشر الحر هو الأكثر استعمالا من الأساليب المذكورة.

ثانيا– بنية الشخصية:

تعتبر الشخصية من أهم مكونات الفعل السردي عموما والعمل القصصي(الحكائي) بصفة خاصة إن لم نقل أهمها على الاطلاق، إذ تمتد منها وإليها جميع العناصر الفنية في القصة فهي " تعد أهم ركائز العمل الروائي ... ومركز استقطاب مجمل أبعاده الفنية."[1] ولذا قد أولى الدارسون والنقاد الشخصية بالدرس والتحليل كوحدة سردية شأنها في ذلك شأن باقي عناصر السرد، لكن باعتبارها " المحور الذي تدور حوله القصة كلها ولا معنى ولا وجود لأية قصة إلا بما فيها من شخصية أو أكثر."[2]

ولذا فحسن بحراوي يرى أنه " أصبح من نافلة القول أن يتضمن كل مقام حكائي شخصية واحدة على الأقل فالقصة لكي تروى تكون دائما بحاجة إلى شخصية موضوعة في مكان وزمان خاصين بها والإشارة إلى الشخصية في العمل القصصي نصادفها في معظم الأوقات منذ السطور الأولى من الرواية أو أحيانا من الجملة الأولى." [3]

ومن خلال ما سبق يتضح المركز المرموق الذي تحتله الشخصية في القصة، لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي تستند إليه جميع الأفعال والتصرفات، التي تتكامل وتترابط في مجرى الحكي، فهي الركيزة الأساسية التي يعتمد عليها العمل السردي، ومن ثمة فالقصة موضوعها الشخصية والقاص يتكلم

[1]– نفلة حسن أحمد، التحليل السيميائي للفن الروائي، دراسة تطبيقية للرواية الزيتي بركات، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة 2012، ص 37.

[2] – علي عبد الرحمن فتاح، تقنيات بناء الشخصية في رواية " ثرثرة فوق النيل "، مجلة كلية الآداب، جامعة صلاح الدين، العراق، العدد 108، ص 68.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 223.

بلسانها ليوصل ما يريد إيصاله إلى القارئ من أفكار وقيم وغيرها، فالكثير من أفكار الكاتب ومقاصده ورؤاه ومواقفه من القضايا المتعددة تصدرها الشخصيات، فهي المسؤولة بدرجة أكبر من

بقية المكونات الأخرى عن طريق عرض الأفكار والتحكّم بخط سير الأحداث أو مواجهتها.[1]

وبالتالي فالنقاد يعتبرون أن الشخصية هي: " العمود الفقري في الرواية والشريان الذي ينبض به قلبها، لأن الشخصية تصطنع اللغة وتثبت الحوار وتلامس الخلجات، وتقوم بالأحداث ونموها وتصف ما نشاهد." [2]

ومن ثمة فالمشكلة بين النقاد والدارسين لم تعد في أهمية الشخصية أو ضرورة وجودها في النص السردي، بل اختلفوا في طريقة تقديمهم للشخصيات، فهناك من يقدّم شخصياته بأدق التفاصيل لكن هناك من يحجب عن الشخصية كل وصف ظاهري.[3]

1- الشخصية في قصص بوطاجين:

إن المتصفح لأعمال بوطاجين القصصية يجد أن معظم الشخصيات التي تتحرك على مسرح الأحداث، هي شخصيات مهمشة ومنبوذة، في مجمل الأحيان تعاني الاقصاء، ومطاردة الآخر، وهي عاجزة عن إيجاد الحل المناسب، الذي يعيد إليها توازنها، فهي تقف حائرة أمام عالمها، تتطلع إلى المستقبل المجهول، فلا ترى في الأفق إلا الموت يخيم عليها، ولذلك تدفعها سلبياتها إلى الشعور بالموت قبل الأوان، بل إن بعض الشخصيات تفكّر في الانتحار استعجالا للتخلص من عالمها المتحجّر

[1] – عبد الرحمن حمدان، بناء الشخصية الرئيسية في رواية "عمر يظهر في القدس" لنجيب الكيلاني، المؤتمر الخامس لكلية الآداب، جامعة غزة، مايو 2011، ص 112.

[2] – نفسه، الصفحة نفسها..

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 223.

البائس، الذي لا يعترف إلا بالقيم المادية، ولا يقيم وزنا إلا للنفوذ والسلطة في فرض الذات، وانتزاع الاعتراف بقيمة الانسان، وحقه في عيش كريم.[1]

ولذا فالشخصيات في قصص بوطاجين هي في غالب الأحيان شخصيات إنسانية منتقاة من صميم الواقع، ممكن أن نجد لها مثيلا بيننا وحتى داخل بيوتنا، فهي تلك الشخصيات التي هي عنوان للاستلاب بعد تعرضها للغربة والتدمير، مارسه عليها الواقع المعيش، الذي لا ترى فيه إلا سوادا حالكا لا خير يرجى من ورائه، ولذا تجدها دائما تبحث عن بديل عن هذا الواقع بطريقة ممارسة الإصلاح لتغيير وضعها، لكن في النهاية يبقى الوضع كما هو عليه أو يزداد سوءا، لتجد نفسها لا تستطيع القيام بأي فعل لغياب الفاعلية، لأن الفاعل لم يعد فاعلا لفقد وظيفته المتمثلة في توجيه عنصر التغيير وقيادته، فتقف دوما في موضع الملاحظ المنفعل الذي وقع عليه فعل الفاعل، ولذا فإن هذه الشخصيات تمثل نموذجا واحدا متكررا يحيل إلى الثبات والغياب والصمت فهو يمثل " جماعة من الناس المغمورين تبرز فيه شخصية تتكفل بتمثيلها وإسماع صوتها، حتى يجري انتخاب هذه الجماعة المغمورة تبعا لاختلاف الكتاب في تعاطفهم مع الفئات الاجتماعية واختلاف الأجيال من عصر إلى آخر... ويبدو أنه في النهاية الهزيمة التي يفرضها مجتمع بلا حدود، مجتمع لا يوفر أهدافا ولا أجوبة إن الجماعات المغمورة ليست مغمورة لاعتبارات مادية فحسب، وإنما من الممكن أن تكون مغمورة لغياب بعض الاعتبارات الروحية "[2]

ومن ثمة فهذه مواصفات شخصية البطل في قصص بوطاجين، أما الشخصية الرئيسة الثانية هي شخصية المسؤول، أو الذي بيده مقاليد الأمور والذي لا يقيم للمحكوم أي اعتبار، فلا يرى إلا ما يراه له هو، فالمحكوم لا يقوم بأية وظيفة سوى الانصياع والامتثال لأوامر المسؤول والانتهاء بنواهيه وإلا عد عاص خارج عن القانون والشرع، وبالتالي تتصارع هاتان الشخصيتان في مجرى الحكي وعليه فالسرد " الذي يدور حول صراع شخصي يتم بين شخصيتين رئيسيتين لهما غايات متضادة هما

[1] – حسان زرمان، تشاكلات الحياة والموت في قصص بوطاجين، مجلة الن(ا)ص، العدد 11 جوان 2012، جامعة جيجل، ص 87،88.

[2] – فرانك أوكونور، الصوت المنفرد، تر، محمد الربيعي، ص 28.

البطل والخصم. " [1] فطيلة السرد تبقى العلاقة التي تربط هاتين الشخصيتين هي علاقة صراع أبدي أزلي بدأت قبل ولادة كل منهما.

ومن هنا سيحاول البحث في هذه الجزئية أولا الوقوف على أسلوبية القاص في اختيار أسماء شخصيات قصصه، ثم التمثيل لنماذج من الشخصيات التي استقاها الكاتب من الواقع، ليعالج بها قضايا استفحلت في مجتمعه.

2- أسلوبية القاص في اختيار أسماء الشخصيات:

إن المطّلع على الإنتاج القصصي للكاتب يشدّ انتباهه وللوهلة الأولى أسماء الشخصيات، التي تبعث على الاستغراب، فهي في الغالب صفات على نحو: مسعود النيّة، سعيد، وازنة، السيد وحيد، شاب مرشح للقبر، ميمونة، الباشا هراوة، الباشا قاعد، الباشا واقف، ابن آدم...، كما أن هذه الأسماء تحمل معنى التعميم، فهي كما أشرنا سلفا تكاد تكون نماذج مكرّرة نعثر عليها في أية قصة، فهذه الأسماء ليس القصد من ورائها التخصيص أو التمييز، بل في بيان فاعليتها، ومن ثمة فالطابع الوصفي لهذه الأسماء يدل على صاحبها من حيث اللافاعليه والهروب من الواقع المفروض عليها والانسحاب نحو عوالم وأفاق أخرى، خاصة عندما تكون هذه الشخصية من الطبقة المثقفة (كاتب، ناقد، مفكّر...) والتي لم تكن يوما ما تقبل ذلك الواقع، فهي تتعالى عليه وتنظر إليه من الخارج ولا تنخرط فيه.

وهناك نوع آخر من الشخصيات تحمل اسما مركّبا تركيبا غريبا مثل: أحمد الكافر، عبد الجيب عبد الرصيف، علي المادرية، علي الحمال، راكب رأسه، رأس المحنة، عبد الوالو... كل هذه الأسماء تثير الاستغراب وتؤكّد على الغرابة التي تحيط بسلوك هذه الشخصيات وطبائعها.

ومن ثمة فالقاص يولي اهتماما بالغا في اختيار اسم الشخصية، بحيث يطلق عليها اسما قد يكون له علاقة بالصفات الشكلية لها، أو يتصل بإحدى أفعالها الشخصية، وقد لا يطلق عليها اسما معينا بذاته وهذا يشكّل بعدا إنسانيا للشخصية، فيصوّر الأديب محنة الإنسان بعيدا عن اسمه، وهذا يعطي

[1] - جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر، عابد خزندار، ص 26.

بعدا عاما للشخصية والحدث، بحيث يمكن أن يحصل هذا الحدث مع مجموعة من الناس في الواقع.[1] وهذا ما يدفعنا للقول بأن الأسماء في قصص بوطاجين قليلة، لكنها إن وُجدت فهي دائما دالة وتجسد المفارقة في غالب الأحيان ومن أمثلة ذلك:

– أحمد الكافر:

جاء في مختار الصحاح أن الحمد ضد الذم و(مَحْمَدَة) بوزن متربة فهو حميد ومحمود، والتحميد أبلغ من الحمد، والحمد أهم من الشكر، (والمحمّد) الذي كثُرت خصاله المحمودة، و(المحمدة) كذلك ضد المذمّة.[2] وأحمد هو أحد أسماء الرسول صلى الله عليه وسلم.

وجاء في معجم اللغة العربية المعاصرة: كفر يكفر كفرا وكفرانا فهو كافر، وكفر الشخص: أشرك بالله لم يؤمن بالوحدانية والنبوة، أو بالشريعة، أو بهما جميعا، وكفر بالنعمة أنكرها، جحدها ولم يشكرها والكفر مخبثة لنفس المنعم، فيقال: "أجحد من حمار"، وكفر بـ: تبرأ منه.[3]

أحمد الكافر هو اسم الشخصية الرئيسة في قصة "سيجارة أحمد الكافر" فهو مكوّن من أحمد وهو الاسم الحقيقي لهذه الشخصية، وهو في الوقت نفسه أشهر أسماء الرسول الكريم، أي اسم مقترن بالإيمان، لكن في القصة اقترن بالنقيض الذي يمثله الجزء الثاني من الاسم "الكافر"، وهذا التركيب الاسمي الذي زاوج بين النقيضين أدّى إلى حصول المفارقة والتهكّم، فالبرغم من أن هذا الاسم يحيلنا إلى مرجعية دينية، لكن نلاحظ عدم التطابق بين هذه المرجعية وفعل هذه الشخصية: "وأحمد الجعدي لم يُخلق سويا، مثل ابن حرام جاء، عنيدا فوضويا شبّ، وما أكثر ما تخاصم مع أبناء الحارة والجيران وكبار القوم، حتى إذا فاض غضبا ولم يعثر على خصم ادلهمت سريرته وشنّ حربا ضد الباب والأقلام والملاعق والكؤوس والفواصل والطرقات، حتى فقد اسمه الأصلي ولقّب أحمد الكافر." [4]

[1] – عمر عتيق، قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، دار دجلة ناشرون وموزعون، الأردن، ط1، 2016، ص 13،14.

[2] – محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، 1987، ص 64.

[3] – أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب القاهرة، ط1، 2008، م2، ص 1943.

[4] – ما حدث لي غدا (سيجارة أحمد الكافر)، ص 128.

وبالتالي لم يكن هذا الأحمد محمودا بين الناس كما يدل عليه هذا الاسم معجميا، بل كان نقيض ذلك، ولم يكن له من اسمه نصيب، حيث عضّ كل يد امتدت إليه ولم يسلم من شرّه أحد بالرغم من ردعه بشتى الوسائل، لكنه لم يرتدع، على العكس من ذلك سخرّ يده ولسانه لإيذاية الناس دون استثناء فقد "شتم المسؤول والتاجر والإمام والأنعام ولم يهمل نفسه، هكذا خرج إلى الكون مثل نبتة ضالة متوحّدة، وما عرف الخوف، ورغم العصي التي أخمدت ثورته فقد ظل عصي السمع، شتلة تنهض بالسباب والموبقات وبها تنام." [1]

وعليه فقد خاف القرويون على أبنائهم وأهاليهم من تلك المصيبة التي تلحق بهم الأذى في كل وقت وحين، ومن ثمة فقد قصدوا أباه علّه يجد صرفة لولده تبعد عنهم شرّه: "شدّوا ابنكم واربطوه مع الكلاب لئلا يعضّ أبناءنا ونساءنا هذا المصيبة سيفرقنا جميعا، والله تقول ولده جن." [2]

خلاصة لم يكن اختيار الكاتب لاسم هذه الشخصية اعتباطيا، بل كان اختيارا أسلوبيا أعطى قيمة أسلوبية لهذا الاسم الذي لم تنسجم معانيه المعجمية مع حال هذه الشخصية.

كما تجلى عنصر المفارقة كذلك في تلك الأسماء التي وردت في قصة " لا شيء" حيث ركبت هذه الأسماء تركيبا بطريقة ساخرة، حيث مزج فيها القاص بعض الأسماء العربية بأسماء غربية في قالب واحد، فيكون الاسم مركب من جزء عربي وآخر غربي فنقرأ في أحد المقاطع ما نصه: " الكتابة عملية ولادة تتغذى بالدم، هنري ميلر معتوه، لوكاتش، ريكاردو، أنا، نعم أنا، حتى كتاب الروايات كذلك: جاك لندن، فوكنر، كاتب ياسين، غابريال غارسيا قدور، فرحات سوفوكليس، هوميروس محمد، وربما بعض الشعراء من نوع عبد الله رامبو والمتنبي. " [3]وربما هذا التركيب الاسمي الذي جمع أسماء مشاهير الابداع الإنساني مضاف إليها أسماء عربية جسد المفارقة التي تدل على التناقض الحاصل في داخل

[1] – ما حدث لي غدا (سيجارة أحمد الكافر)، ص 128.

[2] – نفسه، ص 138.

[3] – وفاة الرجل الميت (لا سيء)، ص 164،163.

شخصية البطل، هذه الشخصية التي تعيش في وسط اختلطت فيه الموازين فانعكس ذلك سلبا على هذه الشخصية.

– **سعيد:** سَعَدَ: يسعد، سعدا، فهو سعيد، والمفعول به مسعود. سعده الله: وفّقه وجعله سعيدا. سَعِد: يسعد سعادة، فهو سعيد. سعِد الشخص: أحسّ بالرضا والفرح والارتياح، عكس شقي. أسعده الله: وفّقه أسعد زوجته وأولاده فهو مسعد برزق وفير.[1]

إذن فسعيد مصدر يدلّ على الفرح والسعادة واليمن نقيض النحس، معناه ذو الحظ الحسن الفرحان، لكن في كل قصص بوطاجين سعيد لم يكن محظوظا ولم يذق طعم السعادة قط، فهو في جلّ القصص شخصية مثقفة تعاني التهميش والاحتقار والعوز، ففي قصة "فضائح عبد الجيب" يصرّح سعيد قائلا: "كانت لغة بهية مفتوحة بحيث يتعذّر على النحويين والبلاغيين مجتمعين فهم أسرارها، لغة الجوع والألم لا يفهمها سوى الفقراء، وكنت استوعب أمورا كثيرة ليس لأني فقير، كنت تحت الفقر بعدة أميال." [2]

وفي مقطع سردي آخر من نفس القصة يندب فيها سعيد تعاسة حظّه في هذه الحياة وكدر العيش فيها حين يقول: " لقد شخت في السادسة، بلغت سنّ الدهشة، وكانت الأيام المتعاقبة تكرارا لمجرى حياتنا التي وضعتنا في لبّ المحنة، هناك في الدرك الأسفل من الحياة." [3]

أما في "قصة ظل الروح" فكان سعيد مطاردا ومطلوبا من طرف السلطة الحاكمة وكذا المليشيات المسلحة، لا لشيء إلا لأنه كان في صف المعارضة ويجاهر بذلك في كل آن وأوان، وبالتالي

[1] – أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص 1066.

[2] – اللعنة عليكم جميعا "من فضائح عبد الجيب"، ص 29.

[3] – نفسه، ص 29، 30.

كان يقول دائما: "كانوا يريدون تشريحي أو دفني حيًّا، كانوا ينوون كانوا، هم كلهم دون استثناء، أقول دون استثناء، كنت أشمّ طعم الغدر يحبو إليّ من كلّ حدب ومن كلّ حرب." [1]

ومن ثمة كانت هذه الشخصية كثيرة التطواف والتنقل بين المدن والقرى المختلفة، علّها تعثر على مكان آمن تتخلّص فيه من خوفها ومن المراقبة اللصيقة والمضايقة المفروضة عليها، لكن هيهات فكلما قصدت مدينة وجدتها أسوء من التي غادرتها: "هل أزعجك تطوافي في المدن الملعونة، مدن العار والرذيلة، من الخبث والعسر والقراصنة والوسخ والدياثة." [2]

عموما فشخصية سعيد في نتاج الكاتب القصصي لا تحيلنا لمعنى هذا الاسم معجميا، بل كانت دائما تحيلنا إلى النقيض (الشقاوة وقلة ما في اليد، الجوع، الألم...) ولذا يعدّ اختيار تسمية شخصية البطل بهذا الاسم خصوصية أسلوبية.

وازنة: وزن، يزن، زن، وزنا، فهو وازن والمفعول موزون، وزن الشيء: رجح "وإن يستضافوا إلى حكمه... يضافوا إلى عادل قد وزن"، اتزن الشيأن: تساويا في الوزن "اتّزن العِدلُ اعتدل بالآخر وتساوى معه في الثقل والخفة"، اتّزان: حالة تتعادل فيها الميول فلا يغلب أحدهما على الآخر بحيث يستوعب نشاط الذهن بأسره.[3]

فوازنة هذه كذلك لم يكن لها من اسمها نصيب، فهي من الأسماء التي اختارها القاص ليشير بها إلى بعض الأمراض التي تفشت في المجتمع الجزائري، والتي كان لها الانعكاس السلبي على المواطن البسيط كالمحسوبية والبيروقراطية وغياب العدالة، فهي مثال للمواطن الذي قضى كل حياته متفان في عمله، لكن في النهاية لم يتحصل على أبسط حقوقه، قضت وازنة كل سنين عمرها عاملة نظافة في أحد المؤسسات: " بين المكنسة والمكنسة تضيع الفتوة هدرا، مثل سفينة تدب في البحر بلا بوصلة لا تدري أي ميناء يحتويها ولا أي موت تختار، خطوة إلى الخلف، خطوة إلى الوراء، وأخرى إلى

[1] – اللعنة عليكم جميعا (ظل الروح)، ص 80.

[2] – نفسه، ص 79.

[3] – أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص 2432.

التشتت، خطى وعرق متلألئ يرصع جبهتك الهيفاء التي أرغمت على المشيب، أفطرت على الحزن؟ وهل تقاعد فرحك يا خالة؟ من الفجر حتى الفجر وأنت تسجدين ببومة عمياء." [1]

كانت هذه المسكينة تعمل طيلة حياتها على أمل الحصول على سكن يؤويها ويخلصها من ذلك الكوخ القصديري الواقع على سفوح الجبال، الذي انهد إثر العواصف الطبيعية فآل إلى السقوط: " ولما بنوا المدينة الجديدة رقصت أردافك على وقع حذائك المطاطي الخافت، جاء العيد في غير موسمه وطرق النافذة، وازنة يا وازنة قريبا سترحلين يا يتيمة نائمة في أحضان الأسطح العارية حيث القفار والتأوهات." [2]

وبالرغم من حالتها التي تدعو إلى الاشفاق، لم يحالفها الحض في الحصول على سكن في هذه المرة، ككل مرة، حيث وُزعت سكنات المدينة الجديدة على أولئك الذين اعتادوا الحصول على هذه الميزات من ذوي المناصب السامية والجاه والسلطان: " أنهد كوخك الخابي في سفح جبل هارب كاللص، توزعت المدينة الجديدة على القتلة الجدد، وعلى زنديك ارتسم وطن من العتمات، يا للمرارة المتكومة في جبينك!" [3]

وما كان منها إلا أن قصدت الإدارات المختصة وشكت حالها علها تجد آذانا صاغية، لكن لا حياة لمن تنادي فقد قوبلت بعزوف وصد ثم تماطل وتأجيل: " حدث أن رجعت إليه ثانية، اقتربت منه لإخراجه من غبار الملفات الخرافية التي تلفه، كنت كمن يحدث مومياء في متحف مهجور توقف فيه الزمن واكتظ بالخواء، ارجعي في الأسبوع القادم، أجابك كبيرهم الذي علمهم الخبث." [4]

[1] – وفاة الرجل الميت (هكذا تحدثت وازنة)، ص 171.

[2] – نفسه، ص 173.

[3] – نفسه، ص نفسها.

[4] – نفسه، ص 177.

وبقيت هذه المسكينة تتأرجح بين مكاتب المسؤولين لسنوات وهم يمنونها إلى أن فقدت الأمل منهم واستسلمت لذلك الوضع المتعفن الذي فرض نفسه على المواطن الذي ليست له صلة بالسلطة.

وهناك نوع من الأسماء التي نعثر عليها كثيرا في قصص بوطاجين، وهي تلك الأسماء التي وردت مضافة إلى كلمة "عبد" فهي كذلك تدل على صفات ومن أمثلتها: عبد الدينار، عبد الرصيف، عبد النفاق، عبد الشهرة، عبد الجيب، عبد الحانة، عبد الشهرة، عبد الوقار، عبد العار....

عبد الوالو: هو اسم غريب وغير مألوف وفي الوقت نفسه يحمل تناقضا في داخله ومفارقة، فالعبد في الغالب يكون عبدا لقوة ما تكون قاهرة تستطيع أن تجبر العبد على الرضوخ لها وعبادتها، أو أن العبد يُقبل على عبادتها بمحض إرادته، أما أن يكون عبد اللاشيء أو الجيب فتلك مفارقة، لكن هذه الأسماء تشير إلى أسلوبية القاص في اختيار أسماء شخصياته التي هي بدورها صفات تدل في غالب الأحيان على صاحبها، فعبد الوالو مثلا هو رمز لذلك المواطن المكافح الطموح المتشبع بالمبادئ الذي لم يركن يوما إلى السلطة ولم ينخرط في صفوفها فاختار المعارضة: " في ذهنه تتموّج الصور الحافلة بالصباحات الفاسدة والكساح، ويرى نفسه متجولا بين القبور مثل هيكل عظمي فقد مقر إقامته وعلى إحدى الشاهدات يقرأ: يوم 1957/03/06 دُفن عبد الوالو الذي وُلد يوم 1958/01/06 تغمد الله روحه." [1]

وبالتالي فدلالة هذا الاسم والمفارقة فيه، يُضاف إليها تلك المفارقة الزمنية الواردة في المقطع والتي تنبئ على أن كل مواطن لا يكون في حزب السلطة ومنصاعا إليها محكوم عليه بالشقاء والتعاسة من قبل ولادته، وفي إشارة أخرى من الكاتب على حجم تعاسة ومأساة هذا الأخير يقول عنه في

[1]- وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 14،13.

أحد القصص: " وهذا حُكم عليه بالعيش المؤبد طيلة وفاته." [1] وكذلك في هذه المفارقة جسدت بأن وفاة الإنسان خير له من حياته.

– **عبد الجيب**: عبد الجيب هي تلك الشخصية القذرة التي تكون دائما في صف الحاكم وتطبل له سواء أكان هذا الحاكم عادلا أو حتى ظالما، فأكثر ما يهمها هو قضاء مصالحها، همها الوحيد ملء بطنها وجيبها على حساب العامة، جل هذه الشخصيات هم عملاء وخونة أثناء تواجد المستعمر وبعد الاستقلال انخرطوا في صف السلطة وبقوا يتمتعون بنفس الميزات، بل أكثر فهم يتحالفون حتى مع إبليس فلا صاحب لهم ولا صديق: " من باع وطنه للأعداء كيف يستحي من فقر البشر هؤلاء أصل البلاء وهذا الرجل الذي يقودنا لا يفهم سوى نداء بطنه، لا دين له ولا ملة، انظر إليهم كالذئب، احذر ما استطعت كذبهم ولو صدقوا سينتشرون كالجرب ويعيثون فسادا." [2]

عموما كل هذه الأسماء من قبيل هذا التركيب هي في الأصل صفات في أغلبها ذميمة التصقت بكثير من الناس واستفحلت. ومن خلالها أراد الكاتب نقد أصحاب هذه العيوب، والتي لها التأثير السلبي على العباد والبلاد.

3– أنواع الشخصيات في قصص بوطاجين:

لا نكاد نميز في إنتاج الكاتب القصصي إلا شخصيتين، قاهرة ممثلة في شخصية المسؤول مهما كانت رتبته، وشخصية قذرة تابعة له وتطبل معها وشخصية مقهورة تمثلها في الغالب شخصية مثقفة، إلا أن هناك شخصية أخرى أثبتت حضورها في نتاج الكاتب والممثلة في شخصية الحمار.

أ– الشخصية المقهورة:

- **شخصية المثقف**: كما أشرنا سلفا أن الشخصيات المحورية في قصص بوطاجين في مجملها، تكاد تصنف إلى صنفين متعارضين، عمل القاص على إبرازهما بعمق، ليعكس بدقة ما يحدث في الوطن

[1] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 179.

[2] – اللعنة عليكم جميعا (من فضائح عبد الجيب)، ص 32.

آنذاك، فالشخصية الأولى تمثلها طبقة المسؤولين، والثانية هي الشخصية المقهورة في غالب الأحيان يمثلها المثقف التي لا يكاد أي نص أن يخلو منها، فهي مثال للقهر والتهميش مارسته عليها الشخصية القاهرة، وبذلك فهي تطرح العدائية مع السلطة الحاكمة، لأنها ترفض هذا الواقع الذي ساده الفساد، ومن ثمة فهي تسعى جاهدة لمحاربته، لكن في كل مرة تتصدى لها السلطة وتضطهدها لأنها في كثير من الأحيان مسلوبة الفاعلية، فهي تمثل شخصية الكاتب أو الشاعر أو المفكر أو الأستاذ ... فهذه شخصيات هزيلة تعيش على الهامش، فضلة، زائدة، لا عمل لها ولا أثر، منسحبة من واقعها نحو عوالم الحلم والخيال فوجدت في الكتابة والإبداع متنفسها الوحيد، تكتفي في الغالب بتشخيص الوضع الراهن دون بذل المجهود للتغيير، لأنها يائسة وترى أنه لا جدوى من القيام بتلك المحاولات، ولما كانت شريحة المثقفين والمفكرين تعاني الإهانة وقلة الاهتمام والتهميش، فقد جعل الكاتب منها قضيته الأساسية خاصة في الدفاع عن حقوقها كيف لا وهو واحد منهم، ولذا كانت قصصه تكاد تكون متماثلة سواء على مستوى الشخصيات أو حتى على مستوى الموضوع المعالج ولذا نجد أن شخصياته في غالب الأحيان تتصف بالتنكير، أي أنها لا تحمل اسما يميزها عن غيرها فربما " يكون هذا التنكير الشخوصي راجعا إلى تطابق الذات القصصية مع ذات المبدع، التي أصبحت بدورها ذاتا مهمشة وممزقة وضائعة بين سراديب هذا الكون الشاسع، الذي تقزّمت فيه كثير من الذوات، وتضالت فيه قيميا وحضاريا وماديا ووجوديا وثقافيا." [1]

[1] – جميل حمداوي، سيموطيقا الشخصية السردية، الموسوعة الثقافية، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، العدد، 12، ط1، 2015، ص 60.

فالكاتب يتكلم بصوت تلك الشخصيات ليعبر عن انشغالها وحلمها بالتغيير للقضاء على صور التعفن الاجتماعي الحاصل من السلطة، هذه السلطة التي فضح ألاعيبها في كثير من الأحيان فنجده مثلا في قصة "من فضائح عبد الجيب " يكشف عن سبب كتابته لها قائلا: " وها أنا أكتب القصة لأفضح الشر وأرحل عزيزا كريما. شاهد عيان على الزمن الآثم، زمانهم. هل أتفاءل بقدوم الإنسان ليس كالوحش وليس كالقادة العبيد؟ سأكتب ذلك التفاؤل. ولكن ليس الآن، فالآن ليس لنا. الآن أقول: ما بقيت منهم باقية ولا وقتهم من الله واقية." [1]

وبالتالي فالقاص في معظم قصصه صبّ جمّ غضبه على الشخصيات القاهرة من المسؤولين والسياسيين والحكام والوزراء ... فهم في رأيه هم السبب الرئيس في معاناة العامة، ولذا فهو يصورهم في قالب ساخر لأنهم لا يهمهم إلا مصالحهم الخاصة، كما لم يستثن تلك القوانين الظالمة التي تصدر عنهم، وعليه فهو يعلن العدائية ضدهم: " فهمت من كلامه أن القرار جاء من فوق، لا الاحتجاجات نفعت ولا الشكاوى نفعت ولا المسيرة... من وقتها أصبحت أعيف هذا الفوق وأتقزز منه واعتبرته مصنعا للشر، هو المنغمس في إنتاج الوباء والحماقات والعنف، كيف يكسب ودّي؟ كان ذلك الفوق لا يستحق حتى الكراهية لأنه فوق النعوت مجتمعة، وهكذا ناصبت العداء لقوانينه وقراراته وصلواته قاطبة." [2]

وبما أن شخصية المثقف تختلف عن غيرها من الشخصيات وذلك بما تحمله من قيم معرفية لذلك استدعى الكاتب شخصيات أعطاها أسماء وصفات تثير فضول القارئ ويتساءل عم تخفي وراءها، فهي شخصيات تكره الفساد والمفسدين وتجاهر بالحق أمام الملأ ولا تخشى في ذلك لومة لائم، فتستمد شجاعتها من إيمانها بمبادئها الراسخة، أملا منها في إيقاظ الهمم والثورة ضد الظلم والظالمين ومن أمثلة ذلك نذكر:

[1] – اللعنة عليكم جميعا (من فضائح عبد الجيب) ص 35.

[2] – نفسه، ص 33.

-عبد الله اليتيم: هو بطل قصة " خطيئة عبد الله اليتيم " وهي شخصية مثقفة نهضت ضد النظام الحاكم لتعفنه، فهو يعلن بذلك صراحة بأنّه: "رجل هادئ، عدّو للقوانين والحكومات والمؤسسات الحاكمة، أشعر باشمئزاز نحو البرجوازية، معجب بحياة القلقين الساخطين... " [1]

هذه السمات التي أخبرت بها الشخصية عن نفسها ليست الأوصاف الذاتية التي تتصف بها دون غيرها، وإنما هي سمات عامة قد تنطبق على عبد الله اليتيم أو على أي متهم آخر، مما يجعلنا نقول إن هذه النماذج مكررة في قصص بوطاجين، الشيء المختلف فقط هو اسم الشخصية، لأن الفاعل دائما هو واحد في حين أن المفعول بهم كُثر.

وبما أن كلام هذه الشخصيات دائما يحدث وقعا في نفوس ممثلي السلطة، الذين يخافون على مصالحهم الخاصة ومحاولة منهم لردع هذه الشخصية، لجأوا إلى طريقتهم المعتادة القذرة التي لا يتقنون غيرها، فهم لا يعرفون إلا سبيل القمع والسجن في مثل هذه المناسبات، ومن هنا لُفّقت له تهمة الدخول إلى بيت امرأة وهي غير موجودة، فوقع هذا المسكين بين يدي قاض جاهل وسجّانين وجلاّدين لا يعرفون الرّحمة: " مع من تتكلّم يا عبد الله؟ وقعت بين براثن سجّان لا يرحم يرشقك بالنوبات ويفتت العزائم... إن المسرحية في أمس الحاجة إلى بطل شرير داهية، إنه أنت، أتريد إخلاء المحاكم من القضاة والحامين وإحالتهم عن التقاعد الاضطراري؟ المنطق يقول يجب أن يعملوا، إذن لا بد من مجرمين أبرياء ...لا تناقش مصيرك قدّر قبل مجيئك إلى هنا." [2]

وبما أن عبد الله اليتيم يعرف أن أمر سجنه مدبّر سلفا، لم يأبه بما يحدث له ولم ينبس ببنت شفة، بل بقي صامتا طيلة محاكمته وبدا وكأنّ الأمر لا يهمّه: " لم يعلّق عبد الله اليتيم عرف أن التحقيق انتهى والحكم صدر قبل التهمة وأن الرصاصة إذا فلتت من مخبئها لن تعود." [3]

[1] - ما حدث لي غدا (خطيئة عبد الله اليتيم)، ص 8.

[2] - نفسه ، ص 17.

[3] - نفسه، ص 13.

وفي مقطع آخر: " أما المتّهم فلم يحرّك ساكنا، وفي سرّه علّق: ما هذا الذي يحدث؟ حتى المحامي رفضوه ولم يقبلوا حضوره الشكلي." [1]

وهذا ما يعكس حالة انفصال المتّهم عن هذا الواقع (المحكمة، التهمة، السجان، القاضي) ويبدو ذلك من خلال حالة اللامبالاة واللاتواصل مع القاضي بالرغم من الالحاح عليه بالإجابة على الأسئلة المقدمة، لعّله يقدّم المعاذير والأسباب التي دعته لاقتراف هذا الإثم، لكن في ظل إصرار القاضي قدّم إجابات لا تمت بأية صلة للأسئلة المطروحة: " للمغة الأخيغة أقول لك ما شمك؟

– أمي وحيدة وأنا أمضيت كل الأعياد خارجا عنّي. بعيدا عن تاريخ الذين دخلوا في دين الله أفواجا وخرجوا شعوبا شعوبا.

–لون جواغبك؟

–لون جواربي أربعون. وهذا معناه تبت الأفواه العادية.

–أين ولدت؟

–عام 1999 في قرية لا تختلف عن مأتم موشى بالنعرات، عمري خمسون أو ثمانون فجيعة وهذا يعني عليكم اللعنة ودمتم في رعاية الذي يوسوس في صدور الناس." [2]

وفي الأخير سُجن عبد الله بذنب لم يقترفه، والتهمة المزعومة دخوله على تلك المرأة التي هي في حقيقة الأمر ليست امرأة حقيقية، وإنما هي رمز اتخذها الكاتب ليعبر بها عن حرية التعبير المكبوتة التي هي حق من حقوق المواطن المسلوبة، لأن التمتع بهذا الحق لا يروق للمسؤولين، زيادة على ذلك هذه القصة تحمل كثيرا من الرسائل، من بينها أن انتشار الظلم الذي هو أكثر قساوة من كل شيء فعند غياب العدل في الوصول إلى الحقوق المشروعة وتكافؤ الفرص والانحياز إلى فئة دون غيرها وتفضيل من هم أقل كفاءة، وبذلك تنعدم الثقة بين المواطن والمسؤول وتضيع حقوق الرعية.

[1] – ما حدث لي غدا (خطيئة عبد الله اليتيم) ، ص 20.

[2] – نفسه، ص 10.

–شخصية سعيد: وظّف القاص شخصيات مثقفة وحاول تقمّص دورها، محاولا بذلك انتقاد السلطة والمجتمع، بالرغم من أنه متأكد بأن أمر إصلاحهما ميؤوس منه، لكن يبقى غرضه من ذلك توعية المواطن المقهور وحثه على عدم التمسك بقيم يستحيل تحقّقها في مجتمع عمّه الظلم والاستغلال وانقلبت فيه الموازين، حيث أضحى البريء مجرما والمجرم بريئا والمثقف متمّردا، وهذا ما صورته قصة "ظل الروح" التي بطلها سعيد ذلك الشاب المثقف الذي اتخذ من قلمه وسيلة لكشف الحقائق التي قد تخفى على العوام، فانتقد الساسة وأتباعهم وامتدّ انتقاده إلى أفراد المجتمع عن سكوتهم وهم يرون المنكر ولا يحركون ساكنا، وبذلك بات سعيد متابعا من طرف السلطة في كل شبر يخطوه لا لشيء سوى أنه جريء في قول الحق ومحبٌّ للخير وهذه أضحت تهما خطيرة يعاقب عليها القانون: "هل فعلت أمرا إدّا؟ كانوا يريدون تشريحي أو دفني حيّا، كانوا ينوون كانوا، هم كلهم، دون استثناء، أقول دون استثناء، كنت أشمّ طعم الغدر يحبو إليّ من كلّ حدب ومن كلّ حرب، كنت متّهما بحبّ الخير."[1]

أن هذه القصة تعالج الوضع المتردي الذي مّرت به البلاد أثناء العشرية السوداء، كان لزاما على الفئات المثقفة أن تدلي بدلوها وتحاول تشخيص الأمراض ووضع الأيدي على مكامن الداء الذي أوقد نار الفتنة بين الفئات المتصارعة آنذاك وفتكت بوحدة البلاد، ولما تأكّد بأن كلتا الفئتين جانبتا الصواب، صرّح قائلا: " أنا إنسان ضد الجميع عرضة لأنياب الجميع دون استثناء "[2]، " هؤلاء لا يعرفون الله وأولئك لا يسمعون به، جربتهم أيام المحنة الشيطان أكثر إيمانا منهم " [3]، وهذا ما جعل السلطة تضيق عليه الخناق، فهي تعدُّ عليه حتى أنفاسه، مما جعله يقرّر الترحال والتطواف بين القرى والمداشر علّه يعثر على مكان آمن يعيش فيه بسلام ويفلت فيه من المراقبة اللصيقة التي فرضت من قبل رجال الأمن: " نظرت من حولي فلم أجد سوى كلب واحد اسمه سعيد، كلب هزيل أعياه

[1] – اللعنة عليكم جميعا (ظل الروح)، ص 80.

[2] – نفسه (ظل الروح)، ص 85.

[3] – نفسه، ص 86، 87.

الترحال، كلب لا قيمة له إطلاقا... فأنا كاتب مجهري، لا شأن لي، لا حظّ لي، لا حزب لي، لكني عدّو الجميع. " [1]

وبما أن سعيد هذا قد جاهر بالعداوة لجميع الفصائل المتناحرة دون استثناء، فهو مطلوب من طرف الجميع، وفي أثناء انتقاله من منطقة إلى أخرى، وجد في طريقه حواجز لأناس ملثمين لم يتبين من أي فصيلة هم: " وكانت رقبتي مرشحة للخنجر، لكن أي خنجر فقدت الثقة منهم جميعا " وبعد حوار طويل مع هؤلاء الملثمين أثبتوا له بأنهم "كانوا يريدون تصفيتك ".

وفي آخر المطاف تكون النهاية المحتومة، في غالب الأحيان ما تكون التصفية الجسدية أو السجن لمدة طويلة قد تنتهي بموته أو إسكات صوته إلى الأبد: " خزنوني في نفق مكثت فيه زمنا لم أحدّده هل متّ شهرا أم أعواما؟ " [2]

–شخصية محمد عبد الله: المثقف في غالب الأحيان هو حامي قيم الخير والعدل والحرية المدافع عن المظلومين وحقّهم بحياة كريمة، ولا يمكن أن يصبح يوما ما ضمن جوقة الظلمة ومواكب المنافقين هذه هي أوصاف شخصية محمد عبد الله بطل قصة " حدّ الحدّ "، هذا الشاعر الذي حزّ في نفسه الوضع المتعفن الذي آلت إليه البلاد، وبما أنه رفض أن يكون بوقا من أبواق السلطة فقد اختار سبيل المواجهة والمعارضة، نتيجة تفشي وباء الفساد بين المسؤولين، وبذلك فهو يعلن ذلك صراحة: " كلّ الناس إخوتي ما عدا الحكومات." [3]

وفي مشهد آخر يجاهر محمد عبد الله بعدائيته للساسة الذين لا يهمّهم سوى مصالحهم الخاصة في ملء بطونهم وجيوبهم، وللسياسة كذلك التي هي مصنع الشرّ وأكثر الأمراض الفتاكة التي أودت بالمجتمع وساقته إلى طريق الهلاك: " الأطباء الحمقى يتناسون مصدر الدّاء الحقيقي ويتحدّثون عن ضرر التبغ، السياسة أكثر ضررا من الطاعون والسرطان والإيدز وقرحة الدماغ والأفكار والمدن

[1] – اللعنة عليكم جميعا (ظل الروح)، ص 82، 83.

[2] – نفسه، ص 92.

[3] – نفسه، (حد الحد)، ص 50.

والشياطين، السياسة فن الأغبياء والطماعين، السياسة هي الشيطان ذاته بربطة عنق وقصر عظيم ... السياسة ملجأ اللصوص والكذابين والمهزومين والمحتالين والقتلة، السياسة من الكبائر، لا فرق بينها وبين من يأكل لحم أخيك حيّا." [1]

وبما أن هذا الكلام لا يروق للمسؤولين سماعه، فقد أضحت هذه الشخصية تشكل خطرا كبيرا على رؤوس الفساد في السلطة، ولذا اتخذت معه أولا أسلوب المضايقة عن طريق مداهمته في كل وقت وحين، لتنغّص عليه حياته علّه يرتدع ويتراجع عن مساره: " وتذكّر محمد عبد الله يوم دوهم في بيته المختبئ في مؤخرة بلدة بني عريان خجلا من هيئته." [2]

وعندما لم يرتدع ولم يرجع إلى جادة صوابه –فالسلطة ماهرة في إلصاق التهم لكل من تسوّل له نفسه معارضتها والوقوف ضدّها –أتّهم بأنه يعرف مكان الكنز الذي تبحث عنه الحكومة منذ أمد بعيد، وبالرغم من ذلك فهو لم يدلّهم عليه: " كان متناثرا تحت شجرة الدرداء رفقة ظلّه ودواوين شعرية وذكريات متراكمة منذ القدم، وإذ زحف نحوه قائد العسس ليسأله عن فعلته التي خرّبت بلدة بني عريان وأرصفتها البليدة استلقى على ظهره متثائبا وقال بكسل مهم:

– هل جئتم تسألون عن الكنز؟

– تماما، علّق الضابط، أنت وحدك تعرف مكانه، نحن قصدناك في سبيل الوطن ".[3]

وبما أن الكاتب ومن خلال قصصه يريد إيصال الفكرة إلى متلقيه، فعادة ما يتخذ أسلوب التصريح سبيلا إلى ذلك، وفي أحيان أخرى يلجأ إلى المواراة والتلميح باستعمال الرمز، فاستخدم لفظة الكنز التي لا يقصد بها الكنز المعروف عندنا (المجوهرات، النقود ...) وإنما المقصود به تلك الخطب والمقالات والأشعار...، التي تحّث على العدل، العمل، المحبة الخالصة ... هذه القيم التي غُيبت من النظام الحاكم، ولذا وجب الثورة ضد الملك وحاشيته لتغيير هذا الواقع المرير، فالخطب والأشعار هي أكبر خطورة من كسب المال والمجوهرات : " وكان دائما يعرف أنه سيقتل في ظروف طبيعية لأنه

[1] – اللعنة عليكم جميعا، (حد الحد)، ص 41.

[2] – نفسه، ص 40.

[3] – نفسه، الصفحة نفسها.

شاعر، الملك يفكّر في مستقبل ذرّيته وهو يهدم بشعره ما بناه الملك وأتباعه وعارضوه الذين خاطهم على مقاسه." [1]

وبما أن مبررات القتل متوفرة فقد سُلبت من محمد عبد الله حياته، فأعدم شنقا بأمر من صاحب الجلالة: " ولذلك أعدم الشاعر رميا بحبل." [2]

– **شخصية الكاتب:** يفترض في المثقف أن يكون ضمن كتلة الوعي الفاعل في الأمة، فهو من أهم مصادر قوتها وتأثيرها وتدبيرها، لأنه يساهم في بناء الأفكار ونقدها بحرية تامة، فعليه أن ينتقد المجتمع والأشخاص والأفكار والدولة والسلطة والحاكم والمحكوم، على أن يكون نقدا بناء يساهم في طرح الإشكاليات والإجابة عليها، لكن في ظل غياب حرية التعبير يصبح المثقف العدو اللدود للسلطة التي تعمل على إسكات أي صوت يعلو فوق صوتها، فتُضيّق عليه الخناق وتكبت حريته، فهذا ما حصل لبطل قصة " أوجاع الفكرة " هذا الكاتب الذي عيشته الدولة في عزلة ولم تترك صداه يصل إلى أفراد المجتمع: " لم يعد يربطني بالبلدة أي رابط، لا شيء ولا نصف شيء، جرّدتني مني وعبّأتني عياء ... العياء معناه ألا تجد مبررا لخطواتك، معناه ألا تجد رصيفا لا يهرب منك لأنّك أنت أعزل لا قامة لك أو لأنك خليقة الله في أرض فاسدة."[3]، فالسلطة عملت على فصل الكاتب عن مجتمعه بكل ما أوتيت من قوة، لا سيما عن طريق نشر الخوف والهلع والرعب بين أوساط العامة خاصة عند رؤية الجثث والرؤوس المجزوزة على جانبي الطريق، وبذلك استسلموا راضين بهذا الوضع المتعفن ورفضوا الالتفاف حول تلك الأصوات المتعالية التي تنادي بالثورة ضد الحكام: " وعليه أن يمشي، أن يصل إلى عمله حيّا، ألا يلتفت يمنة ويسرة كي لا يرى رؤوسا مجزوزة على الأرصفة " [4] وفي مشهد آخر: " هذا رأس معلم أراد أن يفهم ما يجري في البلدة، الخطأ خطأه، لم يكتم ما يجب كتمانه، كان يتحدّث

[1] – اللعنة عليكم جميعا، (حد الحد)، ص 44.

[2] – نفسه، ص نفسها.

[3] – أحذيتي وجواربي وأنتم (أوجاع الفكرة)، ص 16.

[4] – نفسه، ص 19.

كثيرا عن الحقّ والحقيقة فاستحق مكافأة في مقامه من جعله وصيا علينا... قالوا سيبقى عبرة لمن يعتبر ولمن لا يعتبر، ومن أراد دفنه نضع رأسه قربه." [1]

ونتيجة لذلك وجد الكاتب نفسه وحيدا مقيد اليدين فأحسّ بالغربة، لأنه لم يجد من يفهمه ويقف في صفه ويتبنى أفكاره، وبما أن الإبداع هو متنفسه الوحيد لإفراغ تلك الشحنات، فقد راودته فكرة بأن يخلق شخصية ورقية أسماها أحمد علي، دخل معها في محاورة ليعرفنا عن الحالة الكارثية والمأسوية التي وصلت إليها البلاد ولذا صرّح قائلا: " فكّرت في رسم مخلوق على مقاسي يكره الإدارات والحكومات." [2] " بجرة قلم خلقت أحمد علي ونفخت فيه من رثاث وقت ضيّع خطاه." [3]

وبما أنه لم يكن يتوقع مطلقا ما حدث حوله وأمامه من مشاهد وأحداث دراماتيكية لم تكن في حسبانه، فلم يستطع تحمّلها باعتبارها خارج نطاق توقعاته الذاتية ونتيجة لذلك، أُصيب بمرض جعله يشعر بدنو أجله: " كنت أشعر باقتراب نهايتي، مسألة أيام أو تعاسات ويركن القلب إلى الرّاحة لن يستطيع مقاومة هرج البلدة وخبثها، خبث لا حدّ له." [4]

وبالرغم من قساوة الوضع الذي يعيشه بقي يسير في ذلك الطريق الذي اتخذه منهجا وسبيلا له في الحياة، رافعا شعار التغيير لا يخشى في ذلك أحدا ولا تثنيه عن عزمه أية أسلاك شائكة، وحتى إن قدّر له الفناء قبل بلوغ مسعاه، يكون قد ترك أثرا طيّبا ونبراسا يستضيء به من جاء بعده: "عليك أن تقاوم، أن تموت واقفا كما يقال لا مجال للانكسار، عليك أن تترك أثرك البهي في الظلمات عساه يضيء ولو مرّة واحدة، أنك كنت إنسانا في وقت ما، كنت قبسا يسقي النفس اليباب." [5]

---

[1] – أحذيتي وجواربي وأنتم (أوجاع الفكرة)، ص 20، 21.

[2] – نفسه، ص 14.

[3] – نفسه، ص 13.

[4] – نفسه، ص نفسها.

[5] – نفسه، ص 21.

وفي الأخير يصرّح بأنه لا يأبى الاستسلام والخنوع، ويؤكّد ويعد بأنه سيرجع يوما ما إن طال الزمن أو قُصر لمواصلة جهاده والحصول على مآربه: " قد أعود يوما ما في هيئة رأس مجزوزة، تتقاذفه الأرصفة، لكني سأعود." [1]

عموما لا يمكن الوقوف على ذكر كل الشخصيات المثقفة الواردة في قصص بوطاجين، لأنها كثيرة ولا تكاد تخلو منها أية قصة، لكن الكاتب كلما ذكر شخصية مثقفة إلا قرنها بالتهميش والسلبية، والحقرة والقهر و...، كما أنه يعتبر أن الثقافة بصفة عامة والكتابة بصفة أخص، هي نوع من الجنون أو هي الجنون بعينه، بل هي نوع من أنواع المغامرة والمجازفة بالنفس، خاصة في هذا الزمن الآثم الذي اختلت فيه الموازين الذي أضحى فيه المفسد صالحا والصالح مفسدا، ولذا فهو يكشف في أحد قصصه أن: " الكتابة هي الكتابة والجنون هو الجنون، لا، النقد ركن من أركان الجنون، لا الجنون ركن من أركان النقد، لا، الكتابة عملية ولادة تتغذى بالدم." [2]

عموما فقد اهتمّ بوطاجين بإبراز هذه الشخصية الممسوخة عن طريق استدعائه لشخصية (الكاتب المفكّر، المعلم، الناقد...) وحمّلها نفس الصفات لكن بأسماء مختلفة وذلك لإثارة فضول القارئ ليتساءل عما تخفيه ورائها، هذه الشخصيات ذات المدلولات الواقعية التي تجاهر بقول الحق واتخذته مبدأ لم ولن تحيد عليه، وبذلك وقفت موقف المضاد للسلطة وشنت الحرب ضدها، فكشفت ألاعيب الساسة وأطماعهم، تلك السلطة المتآمرة التي جعلت من المثقف يعيش أوضاعا مزرية فكتمت صوته جاعلة إياه يرضخ لكل الممارسات، وبما أن القاص هو شخصية شاهدة على تلك الممارسات فقد عمل على استحضار شخصيات" تحشد عبرها أكبر كمية من القيم والعناصر والملامح النفسية والسلوكية التي يراها منحدرة إلى الفرد في المجتمع، لتصبح الشخصية بالتالي نافذة يمكن التطلع منها إلى مساحات واسعة من الواقع الحياتي." [3] ومن ثمة جعل من شخصياته تلعب الدور المسند إليها بامتياز وذلك في إيصال ما أراد أن يوصله الكاتب لمتلقيه.

[1] – أحذيتي وجواربي وأنتم (أوجاع الفكرة)، ص 21.

[2] – وفاة الرجل الميّت " لا شيء "، ص 163.

[3] – صلاح صالح، سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 2003، ص 100.

هذا بالنسبة للمثقف المعارض للسلطة الذي اتجه حيث اتجهت سهام الحق، لكن في قصص بوطاجين هناك نوع آخر من المثقفين، الذين باعوا أنفسهم بالدرهم والدينار ورضوا بحياة الذل والمهانة، فهؤلاء لم يطلق عليهم الكاتب حتى لقب المثقف، بل أنزلهم منزلة الجهالى كما نعتهم بأبشع نعوت تتماشى ومواقفهم المداهنة للحق، كأن يصفهم بالمثقف المدعي، عبد الذل، عبد النفاق وغيرها من النعوت التي تليق بهم فقال عنهم في أحد قصصه: "وأما محافظة النقد في المدينة المضحكة، فقد تكوّنت من أناس أكفاء أجلاّء عبدوا الذل والدينار والشهرة والوقار والنفاق والعار، فكانوا كلما كتبوا ندبوا، وكلما انتقدوا صلبوا، واستمرت الحالة من سيء إلى أجمل حتى أصبح الجهالى نقادا، أثرياء أسيادا. وكان كل من تعلم جملة شن حملة، ومن حفظ نصا أخرج مقصّا." [1]

- **شخصية الجدّ:** من ضمن الشخصيات المقهورة التي تواتر ورودها في قصص بوطاجين شخصية الجدّ، هو ذلك الشيخ الوقور الذي لا تفارقه المسبحة وقت الراحة، وهو كذلك تلك الشخصية التي عاشت زمن العوز والفقر وقلة ما في اليد، ولذا فقد حنكتها التجارب لأنها أمضت جل حياتها في الوهاد والجبال والتلال في محاربة المستعمر الغاشم، كما أنه هو الرجل الأول في البيت، السريع الغضب، لكنه متفهّم، جريء في قول الحق ولا يخاف لومة لائم، ولعلّه اكتسب تلك الصفة من سنوات كفاحه المرير وجهاده من أجل تحرير هذا الوطن الغالي، نصوح لأحفاده ينقل لهم كل تجاربه التي عاشها، زيادة على ذلك فقد حمّل الكاتب هذه الشخصية أفكاره وتحدّث بلسانها، خاصة عندما يريد أن يقوّي الجانب الأخلاقي في القصة، وكذا في نقده للحالة الكارثية التي آلت إليها البلاد بعد الاستقلال، كل هذا عكسته عدة قصص من ضمنها "من فضائح عبد الجيب " والتي كان فيها الجد أحد الشخصيات المحورية، فبعد سنوات الجهاد التي ذاق فيها الأمرين، نالت الجزائر استقلالها ففرح

[1] – وفاة الرجل الميّت (لا شيء)، ص 160.

بهذا المولود وظنّ أن أبواب الجنة قد تفتّحت على مصرعيها، لكن حدث ما لم يكن في الحسبان: " في البداية عشنا الذلّ بالألوان، استعبدنا الغزاة يا بني، ولما ذهبوا قلنا سيصبّ علينا الخير بالقناطير كنا أغبياء،... رحل الغزاة وجاء إخوتنا، لم يأتي الحقّ معهم، جاؤوا وحدهم وهاهم ينتجون الفتاوى بالجملة، لقد وصل أحفاد إبليس." [1]

وفي مشهد آخر يقرّ بأن الوضع الاجتماعي والسياسي للبلاد قد ازداد سوءا عما كان عليه قبل الاستقلال، فهؤلاء الناس الذين امسكوا مراكز القرار هم أكثر ضراوة وقساوة من الغزاة أنفسهم فصُدم كثيرا من هول ما رأى حينها تحدّث متسائلا: " كيف يحدث هذا؟ تساءل الجدّ، محال، ذهب الغزاة وجاء الغزاة، راح فرعون وجاء مئة فرعون، موسى الحاج، الحاج موسى هؤلاء هم الوندال الحقيقيون الجهل والانتقام." [2]

وعندما رأى اتساع دائرة الفساد والمفسدين في البلدة، اختار أن يثور ضد هذه الشرذمة، ومن ثمة فقد ناصب العداء لكل من ينتمي إلى السلطة أو يقف في صفها، خاصة الذين وقفوا في صف الغزاة أيام المحنة، والذين أصبح بيدهم الحل والربط هذه الأيام، فها هو الجد يواجه ذلك العميل ديدان الخبيث بكل شجاعة –في ظل سكوت العامة الذين لُجّمت أفواههم من الخوف– ويكشف له عن تاريخه الأسود وحاضره المتسلط على عباد الله، عندما جاء ليأخذ الساقية الوحيدة التي يسقي منها جميع الفلاحين في القرية حقولهم ويستأثر بها لنفسه: " عندما قدم ديدان الخبيث رفقة حرسه قلت له أغرب عن وجهي: إنّي أعرفك وأعرف شتلتك كجيبي وأحسن، ها قد أصبحت همها، نسيت ماضيك، نسيت خصالك الحميدة، كدت أصفعه لولا الدين والحياء، قلت له تريد أن تأخذ الساقية

[1] – اللعنة عليكم جميعا (من فضائح عبد الجيب)، ص 30.

[2] – نفسه، الصفحة نفسها..

إلى قصرك، كل الناس عارفون ولا من ينطق، قال لك القانون، واحد يعيش ومئة يأكلهم الهمّ، أعطينا لهذه الأرض دمنا وأولادنا وما ملكنا إلى أن جئتم من مستنقعات الخيانة وقفزتم إلى فوق. " [1]

وها هو الجد في مقطع آخر يوصي حفيده سعيد ويحذره منهم، وألا يكون يوما في صف هؤلاء الأعداء، وأن يقف في وجههم ما وجد إلى ذلك سبيلا، لأنهم هم أصل هذا البلاء كله، ولا يأتي معهم الخير أبدا، فهم كالجراد أينما حلوا في بقعة إلا أفسدوها: " من باع وطنه للأعداء كيف يستحي من فقر البشر! أوصيك ثم أوصيك، هؤلاء أصل البلاء، هذا الرجل الذي يقودنا لا يفهم سوى نداء بطنه، لا دين له ولا ملة، احذر قدر ما استطعت ...كذّبهم ولو صدقوا سينتشرون كالجرب ويعيثون فسادا، سيقودون القرية إلى الحرب ... عندما كنا نحارب كانوا يهيئون أنفسهم لقيادتنا، كانوا مختبئين في الخارج وفي المتاريس وفي سكنات أسيادهم ".[2] وتستمر وصايا الجد لحفيده وهي آخر كلماته، والتي تحمل بين طياتها إيمانا راسخا ولسانا شجيا بالحكمة وتكشف عن نقاء سريرته ورضاه بقدر الله وقضائه: " قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا، إذا قُدّر لك أن تكون كاتبا افضحهم جميعا، افضح الأشرار حيثما وجدوا وكن شامخا كالهرم، السّاكت عن الشرّ سرّير كبير، لن تخلد في هذه الدنيا، قل كلمتك وارحل عزيزا كريما." [3]

ب– الشخصيات القاهرة: في الغالب هي شخصية المسؤول أو شخصية تابعة لها.

- **شخصية المسؤول:** هذا الأنموذج من الشخصيات متكرر في أغلب القصص إن لم نقل كلها وهي تلك الشخصيات ذات المكانة الرفيعة والنفوذ والسلطة، أو بتعبير آخر رجل الدولة مهما كان مركزه، وبما أن بوطاجين اتخذ من قضية المثقفين والمفكرين موضوعا له، فقد جعل كل من المتسببين فيها موضوعا للسخرية والتهكم والنقد اللاذع، فنعت شخصية المسؤول بأبشع النعوت بداية من

[1] – اللعنة عليكم جميعا (من فضائح عبد الجيب)، ص 31.

[2] – نفسه، ص 32.

[3] – نفسه، ص 34.

شكلها وملامحها وجعلها مدعاة للضحك والاستهزاء فهي ذات: " بطن فاتئ، عينان مكوّرتان، أنف أفطس، وجنتان قرمزيتان، وشوارب فرّت من العصر الانكشاري، ولم يكن بدينا بما فيه الكفاية." [1] وفي مشهد آخر: " كان منظره لا يختلف عن مسودة لتلميذ في السنة الأولى ابتدائي." [2]، كما جعل منها مثالا للجهل والأمية: " لأنّي وبكل جهلي لم أرق إلى رتبة وزير مثلا." [3] في غالب القصص غبية: " لقد تأكّد سكان بني عريان بأنّ غباء الملك تجاوز حدّ الحدّ وأنهم يعيشون بقدرة قادر."[4] فاشلة على كل الأصعدة: " ورغم فشلي في الحياة إلا أنّني لم أصبح رئيس جمهورية ما، لأي شيء أصلح إذن." [5] ولقد بالغ الكاتب في وصفها بالظلم لدرجة أن ظلمها امتدّ إلى محاسبة الناس حتى على أي فعل فعلوه أو رأوه في يقظتهم وأحلامهم فقال على لسان أحد شخصياته وكان كاتبا عندما ساقه الشرطي إلى المركز: "كان يسوقني إلى المخفر نتيجة كوابيسي الليلية الخارجة عن القانون." [6]

وبالتالي فهي شخصيات بدينة، عنيفة، أمية، سطحية، لا تفكّر، محبّة للمال والسلطة مات ضميرها وباعت نفسها للمال والجاه، لا تشعر بأدنى مسؤولية تجاه الوطن والشعب، إيجابية في أقوالها سلبية في أفعالها، ويظهر ذلك من خلال الأعمال والسلوكيات التي تقوم بها ضد الرعية، فهي تفرض القوانين التي تفوق طاقة المواطن العادي، وهي أسباب كل المصائب التي نزلت على المجتمع، فزادت طبقة المهمشين وصُودرت الحريات واغتصبت حقوق الرعية، ومن ثمة فقد انقطع حبل التواصل بين الرعية والراعي، لدرجة أن المواطن فقد من سلطته الأمل والثقة: " أنا لا أثق في الشيطان فما بالك في

[1] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 21.

[2] – ما حدث لي غدا (صفر فاصل خمسة)، ص 21.

[3] – نفسه، (الشغربية (، ص 100.

[4] – اللعنة عليكم جميعا (حد الحد)، ص 48.

[5] – ما حدث لي غدا (الشغربية)، ص 95.

[6] – وفاة الرجل الميت (لا شيء)، ص 140.

الساسة." [1]وبالتالي أضحى المواطن لا تربطه بولاة أموره أي رابط إلا الطاعة التي فُرضت عليه بحدّ السيف، لأنهم يستخدمون السلطة أداة للبطش والتنكيل، ومن أمثلة هذه الشخصيات القاهرة:

– **شخصية القاضي**: كثيرا ما يُعتمد أسلوب التنكير في القصة القصيرة، فتقدّم الشخصية دون اسم يميّزها عن غيرها، فتقدّم مثلا على أساس وظيفتها أو المهنة التي تمتهنها نحو ما ورد في قصة "خطيئة عبد الله اليتيم" فقُدّمت شخصية القاضي على أنها قاض وفقط، فهو مسؤول في أحد القطاعات الحساسة في الدولة، لكن الملفت للانتباه أن القاص نعت هذه الشخصية بأسوء النعوت، خاصة عند وصفه لمظهرها الخارجي حين قال: "... أبصروا الكاتبة والقاضي الذي لا يختلف عن فيل أصلع." [2] ففي كل قصص بوطاجين صفة البدانة تلازم المسؤول، ومرد ذلك أنّه لا يبذل أي مجهود ولا يحس بأدنى مسؤولية تجاه شعبه ووطنه وهمّه الوحيد هو أن يملأ جيبة وبطنه: "من يأكل تسعة وعشرين خروفا لا يكون إلا مسؤول كبير أو شيطان رجيم." [3]

إذا كانت هذه الشخصية مشوهة في شكلها الخارجي الذي هو مدعاة للسخرية والاستهزاء فهذا التشويه امتدّ كذلك إلى لغتها، فهي قاصرة وعاجزة حتى على النطق بكلام واضح ومفهوم فهي تستبدل حروفا بأخرى: " قال القاضي متلعثما: المدعو عبد الله اليتيم متّهم باغتكاب معشية في حق العغف والدّين ومشتقبل الأمّة، فضيحة تشتحقّ الاهتمام الكبيغ، إثم حقيقي لا يغفقه الله وبعد: فإن أخلاق الأوّلين أشبحت قدوة للأخغين لكي يعي الإنشان العبغ التي حلّت لغيغه، ويطالع حديث الأمم السالفة وما جغى لها فينزجغ، فشبحان من جعل حديث خيغ شلف غبغة لخيغ خلف."[4] وما دامت هذه لغة القاضي فالتواصل معه يكون صعبا، وهذا ما دعا بالمتهم عندما استجوبه القاضي أن

[1] – ما حدث لي غدا (وحي من جهة اليأس) ص 72.

[2] – نفسه (خطيئة عبد الله اليتيم) ص 13.

[3] – اللعنة عليكم جميعا (للضفادع حكمة) ص 115.

[4] – ما حدث لي غدا (خطيئة عبد الله اليتيم)، ص 7.

يسخر منه ويطلب مترجما يفك شفرات هذه اللغة الخاصة: " علّق عبد الله وأردف: لكنّي لم أفهم ما قلته، هل لك مترجم من العربية الفصحى إلى العربية الفصحى." [1]

ولم يكن التشوّه الذي طال لسان القاضي عيبا خَلقيا فقط، بل امتد هذا العيب ليعكس باطن هذه الشخصية وضعف تكوينها، ويظهر من خلال اللحن الذي مس لغتها، وهذا ما ينبئ عن عجزها حتى في نظم جملة بسيطة ومفيدة يتقنها تلاميذ المدارس الابتدائية، ولذا في أحد المقاطع السردية وفي معرض حديث السارد عن القاضي وصفه بأنه: " كان جاحظ البطن ناتئ الخدين ينصب المبتدأ ويجرّ الخبر، يرفع المفعول به ويجمع الأسماء بطريقة خاصه جدا: إنه من الكاذبون، كان مع اثنان في حديقات وكان شعره مجعّد ... وفوق ذلك يصرّ على بتر الكلمات، فتأتي الجمل مثل قطع غيار متنافرة رست في الفم وراحت تخرج بلا إذن لتسقط على مكتبة الفخم محْدثة رنينا غير مقبول حتى الراية الصغيرة الملّونة تتأملّه وتتألّم." [2] وهذا ما يفسّر حيرة المتهم وتعجبه وذهوله عندما وجد نفسه أمام هذا القاضي الذي سيتولى قضيته ويحاكمه، فالمتهم يعرف هذا القاضي غاية المعرفة فهُما درسا معا، فالجاني لم يخطر على باله يوما أن يعتلي زميله هذا المنصب لأنه كان شاذا ومغفلا بامتياز، ولذا ورد على لسان المتهم عبد الله اليتيم قوله: "صديقي؟ مصطلح قديم طفا على لسانه نسي تماما أنهما درسا معا قبل أن يدخل صديقه القاضي أحد المستوصفات المختصة في مداواة الشواذ، كان مغفلا ممتازا يحلم بكرسي في المريخ أو زحل، وعادة ما لا يفرّق بين الصاد والسين والشين، بين الراء والغين، بين الثعلب والبقرة، كل دابة لها ذيل فهي بقرة لا بد، الفأر والدب والنسمة والحصان والطربوش وحرف الميم." [3]

فالمتهم كان من صف المتفوقين في الدراسة، في حين أن زميله كان من الحثالة الباقية، وبالرغم من كل هذا فالقاضي وصل إلى هذا المنصب الحساس، وهذه رسالة من الكاتب مفادها أن المناصب

[1] – ما حدث لي غدا (خطيئة عبد الله اليتيم)، ص 17.

[2] – نفسه، ص 16.

[3] – نفسه، ص 16،15.

السيادية في البلاد لا تقلّد لذوي الكفاءات، بل هناك معايير أخرى تُعتمد كالمحسوبية والرشوة والنفاق... فالغاية عندنا تبرر الوسيلة: " والوقت ابن بغل، نافق وكذب وانتهر... وخرج إلى الدنيا من ثقب إبرة، بصحتك يا القرد ركبت الخيل كان يردد عبد الله اليتيم." [1]

فشخصية القاضي هذه هي مثال للاستهتار والتسيب في ممارسة السلطة، عوض أن تكون مثالا لإقامة الحق والعدالة، لكنها صارت على العكس رمزا للقمع والظلم، وألعوبة في يد السلطة ويطبق أوامر من يتحكّمون في زمام الأمور، ومن ثمة فقد أضحى القانون سلاحا موجّها للشرفاء دون غيرهم، وهذا ما يعكس حالة التعفن التي مست أحد القطاعات الهامة في البلاد، لأن عدم تحقيق العدل وعدم إقامته على الوجه الأكمل والصحيح وتطبيقه في جميع مناحي الحياة ومع جميع أفراد المجتمع، يسبب الاضطرابات والقلاقل وانعدام الأمن، حصول الفتن والخوف القلق النفسي والشقاء والفوضى والتمرّد وانشغال البال، وتعطّل المصالح، وانعدام الثقة بين الحاكم والمحكوم وغيرها من سلبيات غياب العدل.

– **شخصية ديدان الخبيث**: تبدو الغرابة على هذه الشخصية حتى من خلال اسمها، فالديدان غالبا ما ترمز إلى الشرّ والأمور السيئة، كما ترمز إلى كثرة المخالفات والخصومات زيادة على العجز والضعف وقلة الثقة بالنفس، فهي تعمل في الغالب على نشر الأمراض وتلوث المجتمعات، خاصة تلك التي هي أكثر فقرا وحرمانا، فكل هذه الصفات وغيرها تنطبق على هذه الشخصية، التي قدمها القاص بأبشع صورة، خاصة عندما أضاف إليها صفة الخبث، فالخبيث هو قاسي القلب الذي يتصرف دون رحمة أو رأفة بالآخرين، فقد يكون شخصا في منصب معين يأخذ حقوق الناس من غير وجه حق، فهو يحمل الصفات الذميمة ولا يرجى من ورائه خير، ولذا قد يكون معنى "ديدان" هو خائن الدين والبلد، ولذلك ورد على لسان أحد شخصيات قصة "من فضائح عبد الجيب" وهو يتحدّث عن ديدان قوله: "هل التقيت ديدان الخبيث ابن عمار الدّباح الذي اختار صف الغزاة

[1] – ما حدث لي غدا (خطيئة عبد الله اليتيم) ، ص 16.

فنهب ما نهب وقتل من قتل، لم يعمل مثقال ذرة خيرا كان هو والشرّ توأمين... والخبيث في قاموس القرية معناها العميل خائن الدين والبلد." [1] فهو أصل كل الشر الذي سقط على رؤوس القرويّين إنه أصل كل البلاء، إنها تلك الشخصية الانتهازية التي لا يهمها إلا قضاء مصالحها، فهي تتحالف حتى مع إبليس في سبيل ذلك، وهذا ما يفسّر أنه كان في صف الغزاة والخونة أثناء الاستعمار، وبما أن الوطن قد تحصّل على استقلاله، فالواجب أن يتم تصفية هؤلاء وأمثالهم، لكن حدث ما لم يكن في الحسبان، ففور رحيل المستعمر انظمّ ديدان الخبيث وأمثاله إلى ذلك الفوق المتعفّن، فاعتلوا مراكز القيادة، لكن كل هذا لم يكن من قبيل الصدفة، بل كان مخططا له سلفا: "ماذا تنتظرون من هؤلاء، هؤلاء هم الفساد، راحت فرنسا وجاءت فرنسا هذا كل ما في الأمر، عندما كنا نحارب كانوا يهيئون أنفسهم لقيادتنا، كانوا مختبئين في الخارج وفي المتاريس وفي ثكنات أسيادهم." [2] لكن بعد الاستقلال ازدادت شهية هؤلاء وأطماعهم للكسب وتحصيل الأموال حتى وإن كان ذلك على حساب العامة، هذا ما قام به ديدان الخبيث نتيجة طمعه وجشعه وأنانيته عندما أراد أن يحوّل مجرى الساقية إلى قصره ويستكمل بناء المسبح، بالرغم من أنها الساقية الوحيدة في القرية التي ترتوي منها حقول الفلاحين، تلك الحقول التي كانت مكسبهم الوحيد في تحصيل بعض الرزق لهم ولأبنائهم، هؤلاء المساكين الذين كانوا يشقون كثيرا ويكسبون قليلا، وهذا مما أدّى بأحدهم أن يثور ضد هذا الباطل ويخاطبه قائلا: " تريد أن تأخذ الساقية إلى قصرك تريد أن تستكمل مشروع المسبح." [3] لكن بالرغم من التفاف الفلاحين حول هذا الرجل وقيامهم ضد تحويل مجرى الساقية لإنجاز ذلك المسبح، وعملوا على توقيف ذلك المشروع عن طريق الوقفات والاحتجاجات والمسيرات، لكنهم أُصيبوا بالإحباط عندما عرفوا أن هذا القرار لم يكن قرار ديدان الخبيث لوحده، بل بمباركة السلطة التي منحته ترخيصا للقيام

[1] – اللعنة عليكم جميعا (من فضائح عبد الجيب)، ص 27، 29.

[2] – نفسه، ص 32.

[3] – نفسه، ص 32.

بذلك: "يا للذكرى المخزية! فهمت من كلامه أن القرار جاء من فوق، لا الاحتجاجات نفعت ولا الشّكاوي ولا المسيرات، وفهمت أيضا أن ذلك الفوق مليء بالدّيدانيّين الخبثاء." [1]

بالرغم من تلك الاحتجاجات والمسيرات على هذا القرار الذي يخدم شخصا واحدا ويضر كل سكان القرية، لكن نُفّذ، وحُوّل مجرى الساقية إلى قصر ذلك العميل لاستكمال مسبحه وأضحت أراضي القرويين بورا وحُرموا من مكسب رزقهم الوحيد: "بدأت الساقية تشحّ ومع اللحظات صدرت روحها إلى المسبح، جفّت الساقية وجفّوا، صاروا صحراء، ماتوا ... أولاد الشيخ ماتوا." [2]

وديدان الخبيث هذا ليس الشخص المفسد الوحيد، بل هو مثال من ديدانيين كُثر ذاع صيتهم وأصبحت البلاد تعجّ بهم، فهم يمتصون دماء الأبرياء وكل ثروات الدولة مسخّرة لهم، ويقتسمونها مع أسيادهم ويفعلون ذلك باسم السلطة، فهم كلّما هلك ديدان إلا وجاؤوا بديدانيين آخرين: "مات ديدان وها هو ابنه والمسبح قد صار بحجم القرية، وهاهم الديدانيين الخبثاء يملأون الدنيا ويحركون السواقي، إلى بيوتهم آمنين." [3] فالأمة مكتوب عليها أن يحكمها أُناس خونة ويورّثون الحكم لأبنائهم الذين هم من طينتهم، لذا فالقاص عندما اختار هذا الموضوع وعالجه في قصصه ليس هدفه تغيير ذلك الواقع المتردي الذي آلت إليه البلاد إثر تسلّط هذه الشرذمة وتحكمها في زمام الأمور، لأن ذلك على حسب رأيه أمر ميؤوس منه على الأقل في الوقت الحالي أو حتى في المستقبل القريب، لكن كان يهدف إلى كشف الشر وأصحابه وألاعيبهم التي يضحكون بها على العامة، لعلّ أن يأتي يوم يصبح المستحيل حقيقة وتثور العامة على هؤلاء وتتغير أحوال البلاد، وهي المهمة المنوطة بالكتاب والمثقفين: " وها أنا أكتب القصة لأفضح الشرّ وأرحل عزيزا كريما، شاهد عيان عن الزمن الآثم، زمانهم، هل

[1] – اللعنة عليكم جميعا (من فضائح عبد الجيب)، ص 33.

[2] – نفسه، ص 34.

[3] – نفسه، ص 35.

أتفاءل بقدوم الإنسان الذي ليس كالوحش وليس كالعبيد، سأكتب ذلك التفاؤل، لكن ليس الآن فالآن ليس لنا، الآن أقول: ما بقيت منهم باقية ولا وقتهم من الله واقية." [1]

– **شخصية الدولة:** طابع الغرابة باد على هذه الشخصية من خلال اسمها، فكيف يطلق هذا الاسم على شخص ما، ولعل في ذلك مبالغة يقصد من خلالها الكاتب أن هذا الشخص يُظهِر للعامة أنه يمثل كل أجهزة الدولة وأن مقاليد الأمور بيده، وهو يملك اليد الطولى، ولا صوت يعلو فوق صوته، فهو يصدر كل الأوامر ويجب أن تكون مُطاعة ومُلزمة، كيف لا وهو يملك نفوذا واسعا ومؤيدا من طرف الملك، لكن القاص في كل مرة يسْخر من هذه الشخصيات بداية من شكلها، الذي يكون في غالب الأمر هو مدعاة للضحك والاستهزاء: " كان الدولة بدينا منتشرا في أرض الله، أنا انتبذت في زاوية ودفنت وجهي بين الكفين وأكملت الضحكة حتى أمطرت عيناي، وكذلك فعل من لم يستطع إخفاء ضحكته العالية التي بلغت كل فج ومصر." [2]

الكاتب يحتقر دائما هذا الصنف من الشخصيات ويصفها دائما بالسطحية، لا تجتهد، تطبق القانون بحذافره، كما أن صفة الغباء تلازمها دائما، لذا ورد على لسان أحد الشخصيات عندما رأى غباء الدولة قائلا: " ازددت قناعة بأني ذكي ولو قليلا: وتعمقت كراهيتي للملوك والوزراء والحكومات، بما في ذلك المنظمات الكاذبة." [3]

ولعل في ذلك إشارة من القاص مفادها أن كل المسؤولين في البلاد على ملة واحدة ويحملون نفس الصفات، فالسلطان لا يولي ولا يمنح أي منصب إلا من كان من طينته: " لقد تأكد سكان بني عريان بأن غباء الملك، تجاوز حد الحد وأنهم يعيشون بقدرة قادر." [4]

[1] – اللعنة عليكم جميعا (من فضائح عبد الجيب)، ص35.

[2] – نفسه، (حدّ الحدّ) ص 46،47.

[3] – نفسه، ص 47.

[4] – نفسه، ص 48.

وفي النهاية فالكاتب يشير إلى أنه إذا كان هذا هو حال المسؤولين في البلاد من هرم السلطة إلى قاعدتها فكيف يكون حالها إذن؟ فهؤلاء هم أصل كل بلاء يحل بالبلاد والعباد.

بالإضافة إلى الشخصية القاهرة والمقهورة التي تواتر ذكرهما في جل قصص بوطاجين، هناك شخصية أخرى أثبتت حضورها كذلك بشكل ملفت للنظر ألا وهي شخصية الحمار.

ج– شخصية الحمار: إذا كان التراث الشعبي لم ينصف الحمار في أمثاله وحكاياته، فكلها تصفه بالبلادة والغباء كما استباحت إهانته وشتمه في العمل أو النداء، فهو مثال للسذاجة والطيبة أمام الأشهر في المراوغة والدهاء والكذب.

لكن على النقيض من ذلك فقد احتل الحمار في قصص بوطاجين مكانة تخطت كل الحدود وكان لهذا الحيوان حضور متميز، فهو مثال للصبر والجلد كيف لا وهو يُنعت "بأبي صابر" لصبره على سوء المعاملة، فالكاتب يرى " أنّ الحمار حيوان هادئ، يعمل دون مقابل، يتلقى الإهانة ويردها إلا بالإحسان، ويقوم بالأعمال الجليلة ..." [1] وكذا أن الحمار لا يخضع لقوانين ونظريات وتعقيدات البشر، فينطلق بكشف بعض المشاكل محاولا حلها بكل شفافية ودون تملّق أو محاباة فهو ناصح لمحاوره ولا يمازح في الحق ولا يجامل.

فالقاص نتيجة تقديره لهذا المخلوق دعا في كثير من الأحيان إلى إنشاء جمعية سمّاها " جمعية الحمير " متكونة من نخبة لهم هذا الفكر، يسعون للخدمة دون مقابل، يُشخصون أمراض المجتمع ولهذا فالكاتب يُكنُّ للحمار عطفا واحتراما وحبا متميزا فهو يصرّح قائلا: " إذ طالما تعاطفت مع الحمار نتيجة عينيه الوديعتين كحلقتين من الكرز." [2]

ومن شدّة حبّه لهذا الحيوان بالغ في رسم صورته فجاءت في هيئة عظيمة وسيرة عطرة بهية وعقلية راجحة ناقدة للأوضاع الاجتماعية والثقافية والسياسية لدرجة أنه تمنى أن يكون حمارا: " فماذا

[1] – طاهير حورية ومحمدي محمد، التوتر في تجربة السعيد بوطاجين القصصية، دراسة جمالية، مجلة قراءات، العدد 5، 2013، ص 277.

[2] – وفاة الرجل (الميت مذكرات الحائط القديم)، ص 76.

لو نهضت من نوم عميق ووجدت نفسي بأذنين طويلتين وأربع قوائم جحشا مهذبا يرعى في التلال والهجرة." [1]

ويزداد حب بوطاجين للحمار وإعجابه به لحد أنه لا يغتاظ إذا نعت بلقب "حمار" بل يرى في ذلك نوعا من المجاملة، وبذلك فهو يفضل الانضمام إلى فصيلة الحمير والانسلاخ عن جنس البشر: " كنت تكفكف آراءك داخل دماغك عندما اصطدمت بقنطار لحم قادم من الاتجاه المعاكس، أُعجبت كثيرا بذلك النعت الذي ألقاه في وجهي: يا حمار!

– شكرا على المجاملة اللطيفة أجبته." [2]

أما في قصة "مذكرات الحائط القديم" ومن شدة تعلقه بهذا الحيوان يرى أن الحيوان أفضل من البشر، فالحمار مقابل قيامه بالأعمال الجليلة الموكلة إليه بكل جد وتفان، فهو لا يكذب عن صاحبه ولا يتمرد، ولا يقوم بالأعمال الدنيئة التي تفنن البشر فيها، كالسرقة ولا يطلب شيئا لنفسه فهو الأقل مؤونة والأكثر معونة: " –جدي هل يجوز أن نسبّ الحيوان؟

– محال يا بني، الحيوان مثلنا، بل أفضل منا إنه ميسور ولا يطلب، لا يسرق ولا يحرق، هكذا خلقه الرب العالي." [3]

وفي النفس القصة وتكملة لهذا الحوار بين الجد والجدة والحفيد، أورد على لسان الجدة أن كل الحيوانات تذهب إلى الحج إلا الحمار، نظرا لأنه يبقى دائما طيّعا لسيده، وفيّا له، قائما بكل إلتزاماته نحوه، فهو الحيوان الأكثر ألفة وإخلاصا للإنسان: " الأولاد والفراخ شيء واحد، جدك قال إنها تروح للحج والعهدة على القائل، الرتيلاء، كذلك الحمام، السنونو" [4] وعندما سأل الحفيد حتى الحمار هل يذهب معهم؟ أجابت: لا "الحمار يذهب إلى السوق يا ولدي." [5]

[1] – وفاة الرجل (تفاحة السيد البوهيمي)، ص 107.

[2] – نفسه، ص 108.

[3] – نفسه، (مذكرات الحائط القديم)، ص 76.

[4] – نفسه، ص 75.

[5] – نفسه، ص 76.

وبما أن الخطاب البوطاجيني مبني على الغريب في القصة والشخصيات والزمن والمكان باعتباره: "رسالة ناجمة عن نظام معين من الرموز والإيحاءات والشفرات." [1] قد انتهج أسلوب الرمزية والسخرية في معالجة الواقع، حيث جعل من حماره حكيما، فاهما، ذكيا، لا يخلط بين الأمور فهو الأكثر نباهة من أفراد المجتمع، واعترافا منه بعبقرية حماره وذكائه المتوقد، فقد أطلق اسمه على حماره: " فبعد أن اختلطت عليّ المفاهيم، حتى حمارنا العبقري الذي أسميته بوطاجين جحش الله، على وزن عبد الله، اعترافا بذكائه فقد الصواب، وفي الأخير جن وراح يدعي النبوّة، لكنه ظل متواضعا وشجعته." [2] فهو من فرط إحساسه بظلم الراعي للرعية وبمرارة الواقع المتردي للمجتمع الذي وجب تغييره، فضّل الهروب والعيش في البراري البعيدة محاولة منه لتغيير واقعه في حين أن أفراد المجتمع لم يحركوا ساكنا.

أما في قصة "فضائح عبد الجيب" فالكاتب يرفع درجة عبقرية حماره إلى أعلى حد كما جعل نهيقه الذي هو أنكر الأصوات غناء موزونا مقفى: " ها هو حمارنا العبقري، مغني البلدة الذي كان ينهق نهيقا موزونا ومقفّى كلما رأى مسؤولا يتفقّد التماثيل والإنجازات الوهمية، وكان جدّي يقول لي دائما: إذا نهق الحمار فقد رأى منكرا، وظللت أردّد في دخيلتي: صدق الحمار ولو كذب. ومع الوقت أحببت النهيق ورحت أقلّد معزوفة هذا الحمار الأنيق، لكني لم أفلح كنت أنهق كالعباد." [3] أما عبقريته فتكمن في كونه يستطيع التمييز بين المسؤولين من غيرهم، فهو كلما رأى مسؤولا إلا وعلا نهيقه ليكشف تلك المناكر التي يقترفها، خاصة عندما يأتون لتدشين تلك الإنجازات والمشاريع الوهمية التي يضحكون بها على العامة، فهم يهتمون دائما بالمظهر على حساب الجوهر، ونظرا لأنه لا يخفى على كل ذي بصيرة مبصرة ظواهر الفساد السياسي خاصة الذي عم وطم بين المسؤولين، وتردي الأوضاع على كل الأصعدة الذي يزداد كل يوم تعقيدا، فبالرغم من ذلك فالبشر لا يحركون ساكنا وهم يلاحظون الإساءة والمنكر من ولاة أمورهم، في حين أن حمار بوطاجين يبدأ بالغناء علّه يوقظ

[1] – محمد سليمان الزيات، النسق والدلالة، دراسات نقدية في النص الروائي، منشورات المركز العلمي للدراسات، ط1، 2000، ص 61.

[2] – ما حدث لي غدا (السيد صفر فاصل خمسة)، ص 32.

[3] – اللعنة عليكم جميعا (من فضائح عبد الجيب)، ص 23.

الهمم ويتفطّن البشر، لكن لا حياة لمن تنادي بقوا جاثمين لازمين الصمت والكتمان، فهم لا يستطيعون القيام بما قام به حمار البلدة ومجاراته في فضحه لأفكار وأعمال هؤلاء المسؤولين المشينة.

ونظرا لليونة شخصية الحمار فقد حمّله الكاتب رسائلا وأفكارا عجز الإنسان عن تبليغها، إما نتيجة خوفه أو لتورطه مع المسؤولين، لكن ظل الحمار رافعا صوته للإعلان عن المنكر، ففي قصة "حكاية ذئب كان سويا " ورد المقطع الآتي: " أما حمار البلدة الذي لا تخفاه خافية فقد نكّس أذنيه ولم يقل شيئا. أعلنها حدادا أبديا إلى أن توفي بسكتة قلبية لما استيقظت الحرب من جديد معلنة العصيان العام وكراهية كل شيء." [1] هذه القصة بطلها شاب موظف يدعى "عبد الله" طُرد من عمله نظرا لغيابه عن العمل لمدة يومين إثر حضوره لتشييع جنازة أبيه، الذي وُجد رأسه معلّقا في حبل غسيل مع رأس جدّه، كما اختفى أخوه الذي لا يعرف كيف ولماذا، فماتت أمّه من فرط حزنها عليهم، وبالرغم من كثرة تلك المصائب التي نزلت على عاتق هذا الموظف، لكنه لم يُعذر ولم يقف معه أحد ولم يجد من يُؤازره في محنته تلك، بل على العكس طُرد ظلما من طرف مسؤوله، وبما أن حمار البلدة لا تخفاه خافيه ويعلم كل ما يدور فيها، نظرا لتطوافه وانتقاله بين أطرفها أثناء قيامه بالأعمال المنوطة به، فعند سماعة بقضية هذا الشاب، أحس بالظلم والقهر فما كان منه إلا أن لزم الصمت إلى أن أُصيب بسكتة قلبية من هول الصدمة، ولعلّ سكوته يدل على أنه لا يمكن رفع هذا الظلم والتحرر وتغيير هذا الواقع المرير إلا بالثورة والمواجهة ضد هؤلاء الحكام والمسؤولين الظلمة.

عموما في قصص بوطاجين لا نكاد نلمح إلا شخصيتين تتصارع على مسرح الأحداث أولهما شخصية قاهرة يمثلها رجل الدولة مهما كان منصبه أو رتبته، تتميز هذه الشخصية بالسطحية لا تفكّر، لا تعمل، في غالب الأحيان تقول ما لا تفعل، ثقافتها متواضعة، ذات شكل يدعو إلى السخرية والاستهزاء، همها الوحيد الكرسي والبقاء على سدة الحكم، تتبعها شخصية أخرى باعت مبادئها وجرت وراء الدرهم والدينار، فهي دائما تطبل للسلطان وزبانيته، سوى أكان على حق أو على باطل وذلك من أجل تحقيق مآربها، أما الشخصية الثانية فهي تلك الشخصية المقهورة والتي

[1] – اللعنة عليكم جميعا ، (حكاية ذئب كان سويا) ص 113.

غالبا ما يمثلها مثقف عيّشته السلطة على هامش المجتمع، لأنه لم يدس على مبادئه وقناعاته وفضّل أن يقف في صف المعارضة ليكشف ألاعيب الساسة وخداعهم للرعية، فهو يدعو دائما للثورة ضدهم وتكسير شوكتهم، لكن تبقى هذه الشخصية غير فاعلة لأن السلطة دائما تكون لها بالمرصاد فتعمل على تصفيتها، أو تزج بها في السجون، أو تُنفى ... ففي النهاية تكون دائما الغلبة للسلطة ويبقى الحال على ما هو عليه.

الفصل الثالث

شعرية الحوارية وجمالية التناص

أولاً– شعرية الحوارية عند بوطاجين

1– مفهوم الحوارية

2– أشكال الحوارية

ثانياً– جماليات التناص وعتبات الكتابة

1– جمالية التناص

2:جماليات عتبات الكتابة في قصص بوطاجين

أولا– شعرية الحوارية عند بوطاجين:

1– مفهوم الحوارية:

ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة أن الحوار هو أحد أشكال التواصل في العمل القصصي، حيث تتعاقب فيه الشخصيات على الإرسال والتلقي، وهو نوع من الحوارية التي هي نوع أدبي لتوليد الأصوات وتعددها.[1]

لكن الحوار غير الحوارية، فـ " الأول كل تواصل قولي بين شخص وآخر، في حين أن الثاني يعني كل تواصل قولي أيا كان شكله." [2]

وبالتالي فالحوارية أعم من الحوار، أو أن الحوار يدخل تحت دائرة الحوارية.

وما تجدر الإشارة إليه أن مصطلح الحوارية أول من استخدمه الناقد الروسي ميخائيل باختين ليعبّر به على: " كل تواصل لفظي يجري على شكل تبادل للأقوال أو على شكل حوار، فالحوارية هي العلاقة بين خطاب الآخر وخطاب "الأنا"، أو هي تداخل الخطابات الغيرية مع ملفوظ المتكلم." [3]

ومن ثمة فمفهوم الحوارية يشير إلى وجود " تزاحم بين عدة أصوات في نص، حيث يتم التعبير عن وجهات نظر إيديولوجية أو اجتماعية متباعدة، بل وحتى متناقضة." [4]

ومن هذا المنطلق فالحوارية تتجسد أكثر في الرواية، التي تجمع المتضادات والمتناقضات، فتنسق بينها وتجعلها متآلفة فيما بينها في قالب لغوي واحد يحمل بعدا اجتماعيا وإيديولوجيا.

وبذلك تكون الحوارية حسب باختين تختص بها الأجناس النثرية كالقصة أو الرواية، التي تتعدد فيها الأصوات "فكل رواية في رأيه تمثل عددا من مستويات اللسان(الكلام)، خلافا لما هو معروف في الفنون الأخرى، كالشعر والملحمة، أو القصيدة الغنائية، أو الدراما، فأنت أمام عمل روائي يتكلم فيه

---

[1] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص 78،79.

[2] – رشاد كمال مصطفي، أسلوبية السرد العربي، مقاربة أسلوبية في رواية "الشحاذ" لنجيب محفوظ، دار الزمان للطباعة والنشر، والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2015، ص 157.

[3] – صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية (1)، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيثر، بسكرة ص 170.

[4] – بول آرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 ص 61.

أناس عديدون كل بلغته الخاصة ونبراته المتميزة ويتوقف نجاح الكاتب على مدى استقلال شخصياته عنه في تفكيرها وحوارها للآخر." [1]

وبذلك فالعمل الروائي أو القصصي موقع تلاقح بين أصوات متعددة وثقافات متنوعة ومواقف مختلفة، وكل نص هو ملتقى لعدة نصوص فيعيد النظر فيها فيكثفها معيدا صياغتها، لتتشبع بدلالات جديدة تختلف عن دلالتها الأصلية، وهذا ما تسعى إليه دائما الشعرية في اللغة الروائية، مما جعل النقاد يميزون بين الرواية التقليدية والرواية الحديثة، أي بين الرواية المونولوجية والرواية البوليفونية.

والجدير بالذكر أن الحوارية جاءت كردة فعل عن الأسلوبية التقليدية التي ترى أن: "الأسلوب هو الرجل نفسه"، بل الأسلوب عند باختين: "هو رجلان على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية مجسدين عبر الممثل المفوض المستمع، الذي يشارك في الكلام الداخلي والخارجي." [2]

معنى هذا أن الحوارية أكثر ما تطبق في الرواية البوليفونية ذات الأصوات المتعددة حيث: "يكسر الجمود في النص السردي ويقدمه عاريا، كعمل مسقطا القناع الواقعي الذي بُنيت عليه الرواية الكلاسيكية، فهذه التقنية ماهي إلا ممارسة لديمقراطية التعبير تستهدف كسر هيمنة "الأنا" ليزول موقع الراوي الواحد المهيمن."[3] ومن هنا تتماثل شخصيات الرواية وتميل إلى التحرر ويذوب صوتها فيصبح الراوي محايدا، فينتقل القارئ من المنطق الأحادي والراوي العليم العارف بكل شيء إلى عالم أرحب، حيث تتعدد الشخصيات والرواة فيعكس هذا التعدد تعددا في الأساليب والحوارات، فالرواية في السرد البوليفوني "تميل إلى القلق وإلى شيء من عدم التماسك، وهي توحي بذلك كأنها لا تترابط وكأنها تفكك ولا تنمو نحو غاية لها، تنتهي ولا تنتهي."[4]

[1] – إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص180.

[2] – تزيفطان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص 124.

[3] – زهرا بهشتي وآخرون، تجليات السرد البوليفوني في رواية "اعترافات كاتم الصوت" لمؤنس الرزاز باعتباره مظهرا من مظاهر ما بعد الحداثة، مجلة إضاءة نقدية "فصلية محكمة"، السنة 8، العدد 31، أيلول 2018، ص 87.

[4] – زهرا بهشتي وآخرون، تجليات السرد البوليفوني، رواية "اعترافات كاتم الصوت" لمؤنس الرزاز، ص 94.

لكن باختين يؤكد على إمكانية وجود الحوارية في الروايات الكلاسيكية وبذلك:" ينسحب الطابع الحواري حتى على الروايات المونولوجية، التي تجعل من الحوار ستارا يحجب هيمنة الصوت الواحد".[1]

ومن خلال ما سبق فإن الحوارية تكتسي أهمية بالغة في العمل الروائي، إذ أن تطور الرواية يقوم على تعميق الحوارية وتوسيعها، وبذلك تتقلص العناصر المحايدة، فيتغلغل الحوار إلى أعماق الجزئيات والذرات في الرواية.[2]

ولم تتوقف أهمية الحوارية في الرواية فقط في جعلها أكثر حيوية، بل عدّها حميد لحمداني المفتاح الحقيقي لتحليل بنية الرواية، فهي الأداة الفعالة لبناء الرواية الداخلي، كما رأى أن فكرة الحوارية تكتسي أهمية بالغة ليس في التحليل الداخلي الروائي فقط، بل وفي التحليل السردي بشكل عام[3].

2- أشكال الحوارية:

تأسيسا لما سبق وطبقا لتصور باختين القاضي بتحديد جميع الأنماط المساهمة في إبداع صورة اللغة (الحوارية) في العمل القصصي، فقد ذكر ثلاثة أصناف أساسية متصلة ومتداخلة، ولا يمكن الفصل بين هذه الأصناف، إلا بطريقة نظرية لأنها تتشابك داخل النسيج الأدبي للصورة[4]:

- التهجين.

- تعالق اللغات القائم على الحوار.

- الحوارات الخالصة.

غير أنه لما أراد أن يقدم تعريفات لها، لم يكتف بها فقط، بل أضاف لها نوعين آخرين وهما التنويع والأسلبة البارودية، لتشتمل عملية الأسلبة في كليتها على خمسة أصناف نعرضها كالتالي:

---

[1] - حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، ص 92.

[2] - ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1 ،1988، ص 61.

[3] - حميد لحمداني، النقد الروائي والايديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 49.

[4] - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 120.

أ-التهجين: يعتبر التهجين من أهم السمات الأسلوبية المساهمة في وجود تعدد لغوي داخل الرواية ولقد عرفه باختين بأنه: " مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضا التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أو بهما معا، داخل ساحة ذلك الملفوظ."[1]

أي أن التهجين هو عملية خلط ومزج وتركيب وتوليف وإلصاق بين حوار صريح وخفي داخل ملفوظ واحد، عن قصد أو بغير وعي، يعبر عن لغتين مفارقتين في الزمان والمكان والوعي، كأن تكون لغة معاصرة ممزوجة بلغة تراثية، أو يختلط فيها الوعي السلفي بالوعي الحداثي، أو تهجن لغة الفلاحين بلغة رجال الدين.[2]

وظف بوطاجين التهجين في قصصه باعتباره أحد أشكال الحوارية، فهو يُسهم في تعدد اللغات والأصوات بحضور أنماط مختلفة من الوعي، ومن أمثلته ما ورد عل لسان الشخصية يعقوب: "القرية مساحة زنجية وزخات المطر ما تزال منهمكة في ترتيب وجه الدشرة التي صنعت على عجل ثم نسيت، إلى ذاكرة يعقوب تتوافد الذكريات تباعا: قلت له متشّجعا: أستطيع يا سيدي أن أحمل كل الأكياس على ظهري، لكنه رفض وقال لي: أنت مسرّح، وأطفالي السبعة؟ وأمهم؟ دبّر راسك أيعقوب. الله غالب يا الطالب، أنا لست حكومة، والتعويضات؟ ننتظر النصوص والقوانين، سنرسل إليك، انتظرت عشرين سنة وجريت، جريت كالمسعور لم يأت القانون، كان قادما من الصين على رجليه لا: كان يزحف." [3]

نقف في هذا الملفوظ إزاء لغتين مندمجتين، فاللغة الأولى ممثلة في لغة يعقوب العامل البسيط الذي قضى جل حياته حمالا في الميناء فبعدما وهنت قواه، سُرّح من عمله ولم تشفع تلك السنوات التي عمل فيها بجد ونشاط حتى انحنى فيها ظهره، إضافة إلى نظرة الأسى والحزن والاحساس بالخيبة والمرارة في مخيلة الشيخ يعقوب، ممثلة في التساؤلات عن مستقبله ومستقبل زوجته وأولاده السبعة، ومن

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 120.

[2] – جميل حمداوي، مفهوم التهجين وآلياته في الرواية (رواية "شعلة ابن رشد" لأحمد المخلوفي أنموذجا)، ط1، مؤسسة المثقف العربي، سيدني، أستراليا، 2016، ص 30.

[3] – ما حدث لي غدا (أعياد الخسارة)، ص 48،47.

أين سيقتاتون وأن أباهم أصبح عاطلا عن العمل ولم يتحصل حتى على حقه في المعاش، أما اللغة الثانية فهي اللغة المعارضة التي يمثلها رئيس العمال أو صاحب العمل، الذي يرى في يعقوب أنه أصبح غير قادر عن العمل ويجب الاستغناء عنه وتسريحه وهو كذلك يمثل لغة القانون، يتوسط هذين اللغتين لغة ثالثة ممثلة في لغة السارد، التي تنقل الأحداث عن طريق الأسلوب الغير مباشر، فتبدو لغته منصهرة تمام الانصهار داخل لغات شخصياته، حتى لا تكاد تتضح الفروق بين لغته ولغاتها إلا بعد إمعان النظر، خاصة عندما وصف السارد تزعزع فكر يعقوب عندما أشعر بالتسريح.

لكن عندما نمعن النظر في الملفوظ نلتمس لغتين غير اللتين أشرنا إليهما سابقا، فاللغة الأولى هي اللغة الوحشية أو العامية التي وردت على لسان صاحب العمل، وحدود هذه اللغة معروفة بمعجمها "دبّر راسك أيعقوب. الله غالب يا الطالب"، هذه اللغة ممزوجة بلغة الراوي، المتحدث باللغة الفصحى ولا يمكن أن ننسب هذا الكلام إليه، لأن هذا الكلام وحشي ولا يصدر إلا عن شخصية من العوام، لكن السارد نقل هذا الكلام بأسلوب مباشر لينسبه للشخصية، وبالتالي فالهجنة هنا تأتت عن طريق تعدد الأصوات في هذا الملفوظ الواحد.

ومن التهجين الذي مزج فيه الراوي بين اللغة الفصحى واللغة العامية، ما ورد على لسان شخصية الجدة وشخصية سليمان البوهالي في هذا المقطع: " أوه، يخزيك يا الشيطان، الشّيب عار قلت لك ومرّة جمع الناس قدام ساحة القرية وقال لهم: الإنسان ضيف في الدّنيا والضّيف عزيز انظروا لحالتكم غنم والذّئب الرّاعي، الجوع والشّقاء وقلّة ما في اليد، أنا وأنتم قبور عامرة بالهمّ، الذّل إذا ساد يموت الدّم، يهدّ الروح الزّينة ويسدّ الفمّ، لا الشّاكي لا الباكي لا نبي يسلّم، أصبحنا جنازات حيّة والحمار يعلّم، وتنهّدت معلّقة: هذا كلام رجل فحل عنده معاني تحرّك الجبل، أواه الرّجال راحوا وبقى الخزّ، تفوه عليكم." [1]

اشتمل هذا المقطع السردي على لغتين اجتماعيتين منتميتين إلى نفس الوعي متفقتين على نفس الفكرة، فالصوت الأول هو صوت سليمان البوهالي الرجل الحكيم، الذي جمع أفراد البلدة

[1] – اللعنة عليكم جميعا (للضفادع حكمة)، ص 106.

ليوصيهم بأن الاستبداد حيثما حل نشر الفقر والعوز والضنك والضعف وضيق الحال وعدم الأمان وتسلط القوي على الضعيف، وهذا هو الحال الذي آلت إلية القرية بسبب هؤلاء الحكام الخونة فدعاهم إلى القيام ضدهم لاسترداد حقوقهم المهضومة، فاللحظة مواتية ليُقال للمستبد ارحل وكفى تخريبا وفسادا وإفسادا وتجبرا وتكبرا، أما الصوت الثاني فهو صوت الجدة الداعم لصوت سليمان البوهالي حينما أقرت بصواب قوله عندما علقت: (هذا كلام رجل فحل عنده معاني تحرك الجبل) وتساءلت عن غياب الرجال الذين سيقومون بهذه المهمة الصعبة.

عموما ساهم هذان الصوتان في إنشاء حوارية داخل الملفوظ، إضافة إلى الهُجنة الناجمة من التقاء اللغتين العامية والفصحى داخل هذا الملفوظ، الذيْن تعمدهما السارد للتمييز بين صوت الراوي وأصوات شخصياته ومن ثمة: "كلما طُبقت طريقة التهجين في الرواية بطريقة واسعة وعميقة ومن خلال عدة لغات وليس لغة واحدة، كلما اتخذت اللغة المشخّصة والمضيئة طابعا موضوعيا، لتتحوّل في النهاية إلى إحدى صور الرواية." [1]

وقد يحضر أكثر من لغة ووعي في القصة لتتشكل صورة اللغة القائمة على الحوارية وتفاعل وجهات النظر، ويمكن أن نلتمس اللغة المهجنة القائمة على التحاور بين وعي الشخصيات في قول بطل أحد القصص وهو يحاور صديقه: "كيف حالي؟ بخير قلت؟ أنا الذي أخطأت، أنا الذي بايعت وجعلت نفسي هنودا حمرا بالألوان، فائض الثقة يا سيدي. ماذا تريد أن أقول لك؟ إنك وإنك وإنني...كنت رجلا لا علم له بما تعملون، لهذا لن أكون مزهوا بكم أبدا، مثلا: أنا لم أمدح وأنت مدحت، صفّقت بالأيدي والأرجل وعلب المصّبرات، فعلت ذلك حتى في أيام الأعياد والدم، أثناء النوم واليقظة، باطلة صلواتك، ملعونة حروفك لأنه بعدد الملوك صارت قناعتك، وهكذا لم يعد لك متسع منك لتبصرني في هذه القمامة المباركة وها إنك تخطط للدمع والجلبة." [2]

في هذا الملفوظ لغة بطل القصة اختلطت بلغة صديقه، فامتزجت وتصادمت تلك اللغات أو وجهات النظر وحصلت نتيجة ذلك الحوارية القائمة على التهجين، فموقف البطل من هؤلاء

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 122.

[2] – ما حدث لي غدا (أعياد الخسارة)، ص 47،48.

الساسة الذين يحكمون البلاد كان موقفا واضحا، فلا يجب أن نقف معهم ونساندهم أو نزكيهم في أي استحقاقات، بل بالعكس كان يعرف فساد طينتهم وعبثهم بالرعية، وهم أسباب الحالة المزرية التي آلت إليها البلاد، ولهذا يجب استئصالهم من جذورهم، في حين أن صديقه ومن وراءه كثير من العامة كانت له وجهة نظر مخالفة لرؤية صاحبه، إذ وقف موقف المؤيد والمساند لهؤلاء الحكام، حتى لما جعلوا البلاد مستنقعا من الدم وحولوا حياة الشعوب إلى جحيم، فالخنوع أصبح يسري في دمه والتسليم الأعمى أصبح من طباعه في كل زمان ومع أي حاكم يعتلي سدّة الحكم. إذن حصل التهجين من تداخل الرؤى وتضادها باختلاف هذين الموقفين حول مساندة أو معارضة السلطة الحاكمة في البلاد الممثلين من طرف بطل القصة وصديقه.

لم يقتصر التصادم الأيديولوجي والفكري عبر التهجين على الأفكار والرؤى الحاضرة، بل التفت الراوي في الوقت نفسه إلى تباين الأفكار وتصادمها بين الماضي والحاضر، وهذا ما نجده مجسدا في هذا الملفوظ: " في قديم الزمان كان موطنا للعابرين والمحزونين ومكانا للصلاة والصدقة والتسبيح ووحيدا كان، الناس الخيرون والذين يخادعون أنفسهم يلتقون فيه، يُطعمون الجائع والمسكين، يُعيدون بعض أموال اليتامى والرعية لليتامى والرعية، لكن الزمان لا يعرف الثبات خان من خان وعاش من خان، راح رجال إلى المقابر وجاء آخرون، هاجرت طيور وخطاطيف وبلابل، وأتت غربان وبوم وصيصان، ومع هذه تغيرت الطبائع والرؤى، وتبدلت الذكريات وأنواع الأسى، ثم جاء إنسان مدجج بالعلم المنبثق عن النفس الأمارة بالسوء، لم يفكّر وقرر: المساجد للصلاة وليست للنوم، المساجد للعبادة وليست للراحة، مذ ذلك الوقت أصبح المسجد يرقد وحيدا، ولما يستيقظ يجد نفسه وحيدا."[1]

تبرز في هذا الملفوظ رؤيتان ووجهتا نظر، تمثل الرؤية الأولى نظرة الإنسان القديم للمسجد أو الدور الذي كان يؤديه المسجد قديما، فهو المكان الذي يُعبد فيه الله ليلا ونهارا، كما أنه يجسد الأخوة والمساواة والحب والتعاون والوئام، وهو مركز لتعليم الدين الحنيف والأخلاق الفاضلة ومكان عقد مجالس الشورى ومقرا للقضاء وللمواساة الفقراء والمساكين، وإطعام الغريب وتفقّد ذوي الحاجة

[1] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 32،33.

وتُرى فيه جميع مصالحهم وتقوم بشؤونهم خير قيام، فتُحقق بذلك وحدة الأمة وتماسكها فيحققوا ما يريدون، وبذلك حرص المسلمون على المساهمة في عمارتها، لأن ذلك من أشرف الأعمال باعتبارها منارات علم وعبادة ومكانا للتكافل الاجتماعي بين المسلمين والتراحم من خلال جمع الزكاة والصدقات وتنظيم توزيعها على الفقراء والمساكين، عموما كان مركزا لإدارة عامة لكل شؤون الحياة وكل ما يؤلف بين المسلمين ويقوي ارتباطهم بالمسجد، أما الصوت الثاني فمثّله الإنسان المعاصر الذي يرى أن رسالة المسجد قاصرة على آداء الصلوات الخمس فقط، وليست مكانا للنوم والراحة وإن كانت في وقت الرسول صلى الله عليه وسلم مكانا لإيواء الفقراء يبيتون فيها(أهل الصفة).

والخلاصة، قد حصل التهجين إثر ورود هذين الصوتين المختلفين الملتحمين داخل الملفوظ الواحد، والذين حدث بينهما تصادم بين وعيين أو رؤيتين أو وجهتي نظر، وبذلك: "لا تمتزج في التركيب الهجين الروائي الأشكال اللغوية للغتين والأسلوبين وسماتهما فقط، وإنما يتم فيه قبل كل شيء تصادم بين وجهات النظر إلى العوالم الكامنة في هذه الأشكال." [1]

كثيرا ما استحضر الكاتب نصوص غيره وضمنها في نصه لإحداث حوارية ونشاط وحيوية في هذا النص الماثل، خاصة عندما تكون تلك النصوص المستحضرة هي في نفسها تحمل طابع التهجين، وهو الذي نلمسه من خلال ما ورد على لسان الشخصية عبد الوالو عندما تغنى قائلا:

"قولوا للراقد خيّ راه القافلة سرات

قطعت الصحاري بلغت القسط المطلوب

بالعلم المتين الغرب حقق رغبات

واحنا تهنا والعالم فينا مغلوب

هذوك دونوا التاريخ زادوا صفحات

واحنا عندنا الكل يفهم بالمقلوب

ياك سماهم بنهار القمرة ضوات

[1] – ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 146.

واحنا باليل ذابت القلوب

والسواقي جارية بدم الشعوب

كفاش الضحكة لنا تحلى." [1]

حضر التعدد الصوتي عبر استحضار الكاتب لوعيين متناظرين، فأولهما ممثلا في صوت الغرب باعتباره صوت الأمة المتقدمة، فبالرغم من أن الغرب بلا تاريخ كبير أو تراث قديم أو مجد تليد لكنهم أخذوا بأسباب التقدّم والرقي، فأعطاهم الله الدنيا لأن الدنيا تعطى لمن يعمل ويجتهد ويجد فاتخذوا معيار الديمقراطية (اختيار الحكام من قبل شعوبهم) والمعرفة مناطا لتقدّمهم، فاستغل الغرب العلم فنشأ هذا الطوفان من التقدم، بتقديس العلماء، حتى بلغوا سطح القمر والكواكب الأخرى وذلك للعلم والبحث واستكشاف أسرار الكون الفضائية، وبالتالي صنعوا تاريخا وكتبوا حروفه بماء من ذهب، بفضل هذا التقدم المهول والنجاح الكبير المحقق في جميع المجالات وعلى جميع الأصعدة، في حين أن الوعي الثاني هو صوت المتخلف عن الركب تمثله الأمة العربية التي لازالت إلى الآن تغط في نومها العميق، فالمقارنة بيننا وبينهم ظالمة، فبالرغم من أن لنا تاريخا أبهر العالم، لكن اليوم انقلبت الموازين رأسا على عقب، فنحن في عالمنا وصلنا إلى أعلى درجات الانحطاط والتخلّف على جميع الأصعدة، فالإنسان العربي بلا شك ضحية أنظمة ديكتاتورية لم تؤد دورها فتأخرت الشعوب وتبلدت الأوطان، أما الحديث عن الحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان وحرية الرأي وتقديم العلماء، فلا يزال العالم العربي بعيدا عن تلك الثقافة، بل إن حكامنا عيّشوا الشعوب في خوف وهلع وفي كثير من الأحيان في مستنقعات من الدم، فأصبح الفرد العربي يعيش غريبا داخل وطنه، ولا تربطه بتلك الأنظمة أي علاقة إلا علاقة الانصياع والإذعان والطاعة.

وبالتالي حصل هذا التركيب النصي الهجين عن طريق المزج بين الوعيين المختلفين، وكذا بطريقة استحضار نص سابق في نص ماثل، لأن "العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى

[1] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 47.

المترابطة بينها، وليس النص المعارض الذي وحده في تواز وتقابل مع نموذج معين، بل أن كل عمل فني يُبدع على هذا النحو." [1]

وقد ينشأ التهجين كذلك عن طريق المزج بين شخصيات تاريخية تنتمي إلى أزمنة مختلفة، ولقد كثر هذا النوع من التهجين في قصص بوطاجين، حيث ربط بين شخصيات تختلف من حيث انتمائها التاريخي، فالضابط الأساسي لهذا التهجين هو الزمن، فإذا كسر الروائي الزمن جعل الشخصيات تتداخل في حوارات كأنها من زمن واحد، ومن الأمثلة الكثيرة التي حوت مثل هذا التهجين ما نصه: "من زوبعة رملية انبثق شيخ بلحية بيضاء فيها كل الجلال ووقار القديسين وهيبتهم، من الشيخ الوقور انبعثت رائحة طيبة تشفي السذج من سذاجتهم والعابسين من أنفسهم الفاسدة. بعد فترة قصيرة جلس قرب شاهدة محاطا بنور سماوي وضّاء، وبحنان أبوي نادر، حيّ أحمد الكافر قائلا: سلاما يا خلفي الرائع، أنا جدك غيلان الدمشقي الذي احتقر الحكام الأمويين واحدا واحدا، قطعت يداه ورجلاه وما سكت، فبتر لسانه ثم علّق على أبواب دمشق الظالمة، فيك أرى الخضرة والتورّد والكفر الجميل، ومن عينيك البهيتين تنبع رقصات التجدّد، فيا ابني الرائع: امتط صهوة رفضك واهرب قبل أن تهان، المفكّرون أحياء، سيشدّون وثاقك بالزندقة تتهم، ثم يجيئون بك إلى وسط الدائرة وهناك يقرّرون. سيحدث لك ما حدث لي ولا تجد ملجأ، لكن قبل أن تمضي لا تنس هذه الكلمات رددها في ردّدها في العسر واليسر إن أعجبتك: ..." [2]

من خلال هذا المقطع تبين لنا وجود حوار ثنائي بين شخصية أحمد الكافر وشخصية غيلان الدمشقي، بالرغم من أن الأول ينتمي إلى الزمن الحاضر والثاني للزمن الماضي، فقد كان هناك حوار بينهما كأنهما يعيشان في نفس العصر، إذ أن غيلان يوصي أحمد الكافر كأنه شيخه الذي يعاصره فهذا المزج بين زمنين مختلفين هو من أهم سمات النص المذكور، لكن العامل المشترك الذي جعل الروائي يجمع بين هاتين الشخصيتين المتباعدتين زمانيا هو مناشدة كل منهما لمبدأ: الحرية الإنسانية الذي قابل به الحكام آنذاك، فظل غيلان الدمشقي مُصرا، رغم وابل العذاب الذي صُبّ عليه من

[1] – تودوروف، الشعرية، ص 41.

[2] – ما حدث لي غدا (سيجارة أحمد الكافر)، ص 151.

قبل السلطة، لكنه بقي مُصرا، فصُلب على أبواب المدينة، وخوفا منه بأن يلاقي حفيده نفس المصير الذي لاقاه هو كان هذا الحوار الذي حواه هذا المقطع.

وبذلك يمكن القول أن هذا المقطع الحواري الافتراضي قد ساهم في خلق حوارية افتراضية تعددت فيها الأصوات، هذا ما يجعل الرواية البوليفونية أكثر عمقا وأكثر حيوية.

عموما يمكن القول إن التنوع الصوتي أو الكلامي أصبح هو جوهر الأسلوب القصصي وبذلك تنوعت اللغات وتعددت الأصوات في قصص بوطاجين، مما ساهم في إضفاء الحوارية على نصوصه عبر اللغة المهجنة، التي ظهرت في ملفوظات القصص بتعدد أصواتها، أو في أشكال الوعي المختلفة التي جسّدت الأيديولوجيات المختلفة والمتصادمة، وبذلك أضحت قصصه شكلا من أشكال التفاعل اللفظي.

ب–الأسلبة: هي الشكل الثاني من أشكال التهجين في العمل القصصي، حيث يقوم الكاتب أو الراوي بتقديم مادة لغوية لشخص ما، أو لعصر ما، بوعيه الخاص وبالتالي نقف في الأسلبة حيال: "مادة لغوية واحدة، تنتمي للغة أجنبية عن الكاتب ومُؤسّلَبة من طرفه، إن الصوت المتحدّث في هذا الملفوظ هو الصوت المؤسّلِب، ويتضح أن المادة اللغوية ليست مادته هو، إنها تنتمي لوعي آخر، وعي غيري." [1]

وبالتالي تشتمل الأسلبة بالضرورة على وعيين لغويين هما: " الوعي المؤسّلِب (المصوِّر)، الذي يؤسلِب كلام غيره، والوعي المؤسلَب (المصوَّر)." [2]

ومن ثمة تتداخل الأساليب وتتقاطع داخل نسيج تلفظي واحد، فيحتك الأسلوب المعاصر بالأسلوب التقليدي، وتتناطح اللغة الكلاسيكية الغريبة مع اللغة المعاصرة التي تمتاز بالسلاسة والليونة

[1] – إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، ط1، 2008، ص 422.

[2] – ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 149.

وسهولة الفهم.[1] فالراوي: "لا يقول كل ما يريده بواسطة أسلوبه الفردي الخاص فقط، لكن بواسطة مزج كامل لأسلوبه الخاص بأساليب الآخرين، أي بواسطة أسلوب مُؤسّلَب. " [2]

ومن خلال ما سبق نستطيع القول إن الأسلبة هي أحد طرق تعدد اللغات في العمل القصصي الواحد، فهي تقوم على محاكاة الأساليب، فتقرن أسلوبين داخل ملفوظ كلامي واحد، فهي تجميع أساليب تؤدي إلى تركيب الأسلوب الجامع للقصة، كما يعبّر بها الراوي عن وعي غير وعيه.

وتكمن أهمية الأسلبة وفاعليتها في قدرة المبدع على تجسيم تلك اللغات بشكل متساوي الحظوظ داخل بنية النص، ومن هنا " فقيمة الأسلبة تنجم من الصدمة الناتجة من احتكاك لغتين أو أكثر في ملفوظ كلامي واحد." [3]وهذا ما يؤدي إلى خلق مجال واسع لتداخل الأصوات وتعددها فتتنوع الأساليب حيث تعبر كل شخصية عن وعيها وكل ذلك يغذي الطابع الحواري في القصة.

أما فيما يخصّ الفروق بين التهجين والأسلبة، فبالرغم من التداخل النظري الدقيق بين المفهومين إلا أن حميد لحمداني وضع حدودا لكل منهما من خلال ذكره لنقاط التقاطع والتنافر بينهما والتي تمثلت في: " التهجين: لغة مباشرة أ، مع/ ومن خلال لغة مباشرة ب في ملفوظ واحد، الأسلبة: لغة مباشرة أ، من خلال لغة ضمنية ب في ملفوظ واحد." [4]

بمعنى أن التهجين يرتبط بتضمين كلام الآخرين داخل نسيج لغوي وسردي واحد، بحجة التضمين والاستشهاد من جهة أو وفق منطق الجدل والحجاج من جهة أخرى، بالمقابل فإن الأسلبة ترتبط بقضايا محاكاة اللغات والأساليب ضمن النسق الروائي، تنويعا، وتحاورا، وتناصا وإحالة،[5] وبالتالي فالتهجين يفرض وجود لغتين مجسدتين داخل الملفوظ الواحد، بينما الأسلبة تفترض وجود لغة واحدة مجسدة في الملفوظ متضمنة للغة أخرى.

[1] – جميل حمداوي، مفهوم التهجين وآلياته في الرواية، ص 60.

[2] – حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 35.

[3] – إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، ص 409.

[4] – حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ص 88.

[5] – جميل حمداوي، مفهوم التهجين وآلياته في الرواية، ص 61.

ومن أمثلة ما ورد في الأسلبة نقرأ: "وأدرك شهريار الصباح فسكتت عن الكلام المباح." [1]

إذا كان في التهجين تتراص لغتان في ملفوظ واحد فإن في الأسلبة نقف إزاء مادة لغوية واحدة تنتمي للغة أجنبية عن الكاتب ومؤسلبة من طرفه، فالمتحدث في هذا الملفوظ هو الصوت المؤسلب وهو ممثل بلغة القدماء، وهي اللغة الوحيدة التي تظهر هنا بشكل مباشر، فهي تعبر عن موقف وعن إيديولوجيا، لكنها معروضة أمامنا بشكل جديد، وهو الشكل الآني الذي اتخذته ضمن الملفوظ في صورة لغة محيّنة، ولا يمكن لأي لغة أن تحيّن إلا من خلال لغة أخرى، لكن اللغة الواصفة غير ظاهرة في المثال، فهي متخفية خلف اللغة الموصوفة وعلامات وجودها تظهر من خلال صورة اللغة المشخصة في التكثيف مثلا، بالتالي فاللغة الظاهرة هي لغة القدماء محيّنة من طرف لغة ضمنية جديدة غير ظاهرة، فاللغة الأجنبية عن الكاتب تمثلت في لازمة راوي قصص ألف ليلة وليلة على لسان شهرزاد التي كانت تُلهي الملك شهريار عن قتلها بقص الروايات عليه رواية تلد أخرى، فلا تنهي ليلتها إلا هناك شخوص معلّقون ينتظر حركتهم في اليوم التالي، فيبقى عليها إكراما للحكاية ألا تتم إلا في اليوم الموالي، فزواج شهرزاد بالسلطان قاتل النساء لم يشفع لها لأن العلاقات بينهما لم تكن حميمية جدا، بالتالي هذا الموقف يعكس السياسة المنتشرة بعدة قصص مبطنة وظاهرة، سياسة غير السياسة التي نعرفها، فهي تنصر المظلوم والضعيف في كثير من الأحيان، فانتصرت شهرزاد بالرغم من ضعفها ببقائها على قيد الحياة، وهذا هو زاد أغلب الحكايات، لكن التساؤل هل هناك كلام غير مباح تستطيع أن تجابه به شهرزاد شهريار؟ أو ما هو نوع الرقابة في زمن تلك الحكايات؟ إذا قارنا زمن الحكايات بأزماننا هذه التي نعيشها الآن وما كنا عليه سلفا، لوجدنا أن قائمة الكلام غير المباح شملت أجزاء كبيرة من حياتنا، عبر تلك المسيرة الكبيرة من الزمن انتقل فيه كثير من الكلام المباح إلى كلام غير مباح، ولو تكلم كاتب في وطننا العربي كما تكلّمت شهرزاد لقامت الدنيا ولم تقعد.

[1] – وفاة الرجل الميت (هكذا تحدثت وازنة)، ص 184.

وبالتالي أضفى هذا الأسلوب المستعار بعد تحيينه حوارية على القصة عندما قمنا بعملية المقارنة بين السياسة في الماضي والسياسة في الحاضر، فهي فيما مضى كانت تنصر المظلوم وتضمن له حقوقه، أما حاليا فهي ضيقت على الناس معيشتهم بظلم الحكام للرعية وسلبهم لحريتهم.

ومن أمثلة الأسلبة كذلك: " في قديم الزمان وسالف العصر والأوان." [1] في هذا الملفوظ كذلك تظهر لغة واحدة هي لغة القدماء التي هي أجنبية عن اللغة موضوع السرد، حيث أن الكاتب قام بأسلبتها وتحيينها بواسطة لغته الضمنية التي لا تظهر في الملفوظ، بالرغم من أنها هي التي تعمل على إضاءة اللغة المؤسلَبة، التي مثلتها اللازمة المذكورة التي يضاف إليها في كثير من الأحيان "كان يا ما كان"، فهذه اللازمة ترد على لسان الحكواتي أو الجدة أو الأم أو من يقوم بالحكي، وفي أغلب الأحيان تكون هذه القصص التي تحكى أساطيرا أو حكايات من الزمن الغابر، حيث تكون خيالية وبعيدة عن الحقيقة، تدور حول بطولات شخصيات تاريخية، لكنها غالبا ما تشكل حافظا للتراث الشعبي، أي بمثابة التاريخ الشفهي، فهي قصص متوارثة جيلا عن جيل ومتواجدة في جميع الثقافات لكنها تتشابه في المغزى حتى لو اختلفت في الشكل والمضمون، كذلك يبقى لها نفس الدور في اسداء التسلية وسرد العبر.

ففي الشائع ما تحمل هذه القصص والأساطير قصة امرأة مقهورة تنتظر الفرج من أحد الأبطال، ينتشلها من ذلك العذاب المفروض عليها وهي بالطبع لا تملك القدرة على تغيير واقعها فأحداث قديم الزمان هي أحداث كل يوم، هي أحداث يومك، بل ربما كانت أحداثك، فحكايات "كان يا ما كان" لا تترك الوضع كما هو عليه، بل تقلّب الأشياء لتغيير الأحوال، وبالتالي كثيرا ما نلعن زماننا وفي الحقيقة لا يجب أن نلعن الوقت، بل نلعن الظروف التي اجتمعت علينا في زماننا، كما أننا لا نلعن المكان الذي اجتمعت فيه، بل نلعن بؤسنا الذي قادنا إلى هذه الوضعية وعقلنا الذي لا يعرف التدبير، ومن ثمة "كان يا ما كان" تجعلنا نرحل في ضرب من الاستذكار السردي للحظة فائتة ربما تكون معادة بحوادثها وظروفها، وبالتالي فالتاريخ في غالب الأحيان قد يعيد نفسه، مما جعل

[1] – ما حدث لي غدا (اعترافات راوية غير مهذب)، ص 117.

الكاتب يستدعي هذه الحوارية بين الماضي والحاضر، ينشد في ذلك مُخلِّصا لهذه الأمة من هذا الواقع الأليم الذي فُرض عليها من طرف ساساتها وأولياء أمورها.

ومن الأساليب القديمة التي أوردها الكاتب في قصصه نقرأ: " قرار هام: يعلن السلطان لكل أفراد الرعية الأوفياء أنه سيهدي ألف ناقة محملة بالذهب لكل من أحضر عبد الوالو حيا أو ميتا." [1]

فالأسلوب الحاضر في هذا الملفوظ أسلوب قديم فهو ممثل بمادته القديمة، لكنه محيّن بلغة جديدة هي موضوع السرد، فهذا الأسلوب يعيدنا إلى حادثة هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم خفية من مكة إلى المدينة، فعندما علم زعماء قريش بهذا الخبر نزل عليهم كالصاعقة فلم يصدقوه واندفعوا في البحث عليه في بيوت أصحابه أولا ثم في كل مكان يمكن أن يتواجد فيه، ولما يئست قريش من القبض على النبي أعلنت عن مكافأة قوامها مئة من الإبل لمن أتى بالنبي حيا أو ميتا، وبما أن حوادث الزمان قد تتكرر، فهذا سلطان البلاد هذه الأيام يجدّ في البحث عن عبد الوالو، هذه الشخصية المصلحة التي ثارت ضد السلطان وزبانيته، فبين للرعية ألاعيبهم ومكرهم وظلمهم للناس ودعاهم للوقوف ضد السلطان وحاشيته وردعهم عن أفعالهم تلك، لكن السلطان اعتبر عبد الوالو من المطلوبين للمحاكمة هو ومن والاه من العصاة الخارجين عن القانون، وبالتالي يجب معاقبتهم وعندما لم يفلح بالقبض عليه جعل جائزة كبيرة لمن يأتيه بهذا الرجل حيا أو ميتا، وعليه في هذا المثال تظهر لغة قديمة لكن تقبع وراءها لغة ضمنية حيّنتها عن طريق التكثيف.

ج–التنويع: هو نوع من الأسلبة يتميز بأن المؤسلِب يدخل على المادة الأولية للغة مادته الأجنبية المعاصرة والتي غالبا ما تكون (كلمة، صيغة، جملة) يتوخى من وراء ذلك أن يختبر اللغة الموسلَبة، عن طريق إدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنسبة لها.[2]

بمعنى أن الوعي المؤسلِب لا يكتفي في إضاءته للغة موضوع الأسلبة " باهتماماته ونواياه فقط ولكن يعمل على أن يدخل عليها أيضا مادته الأجنبية المعاصرة، لتصبح الإضاءة مزدوجة:

[1] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 64.

[2] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 123.

ضمنية/ نواياه ومباشرة/ مادة." [1]

وبذلك يعبّر التهجين بالتنضيد (التنويع) عن مزج متنوّع ومقصود للغات الفئات والشخصيات الطبقية والمهنية والمجتمعية داخل النسيج القصصي المنفتح، والذي يعبر بدوره عن تعددية واختلاف في المواقف وأنماط الوعي والايديولوجيات، ومن هنا فالتهجين المنضد مرتبط بالطبقات الاجتماعية وبلغاتها الحرفية والمهنية الخاصة، كلغة الفلاحين، ولغة العمال، ولغة الحدادين ولغة رجال الدين، ولغة التلاميذ والطلبة، لغة الأساتذة، ولغة السياسيين، ولغة القضاة، ولغة المحامين ولغة الأطباء، ولغة التجار[2].....إلخ.

وبالتالي فـ "بالأسبلة عن طريق التنويع غالبا ما نتحوّل من الأسلبة إلى التهجين." [3]

وقد أورد الكاتب في قصصه الأسلبة بالتنويع لتحقيق الحوارية وتبادل الرؤى ووجهات النظر سواء أكانت هذه الرؤى متوافقة أم متخالفة، ومن الشواهد الواردة عن التنويع عندما أسلب الراوي عبر شخصية الإمام في أحد القصص لغة المتصوفة، وفق حوار جرى بين إمام القرية والقرويين عندما جاؤوه معترفين له بأفضاله عليهم، وردا منهم لهذا الجميل قرروا تزويجه بفتاة تليق بمقامه، فتخمرت هذه الفكرة لديه فأصبح كالمتردد بين القيام بها والعدول عنها، حيث تمثل ذلك في هذا الملفوظ: "إن إنسانا خيّرا مثلك لا يجب أن يبقى وحيدا، لا امرأة ولا أطفال، يعطي كل شيء ولا يأخذ شيئا، أنت تأخذ الحسنات لكن الحسنات شيء والعلم شيء والحياة شيء آخر، لقد تركت الأكل يا سيدنا وحبيبنا، نراك زاهدا في النوم والطعام والكلام، وقتها قلت ما قاله لقمان: (إذا امتلأت المعدة نامت الفكرة، وخرست الحكمة، وقعدت الأعضاء عن العبادة). وأضفت: الحياة بالروح والنفس وأما الجسد... خفت أن أبعثرهم، أن يعجّوا ويضجّوا فزعا من حقيقة الجسد. لم يكونوا يعلمون وما عرفوا معنى أن تكون زاهدا، وكان عليّ إقناعهم بأن التواضع بوابة إلى النور الشعشعاني الذي ما بعده نور أستغفر الله، ثمة نور الأنوار الذي لم يكن له كفؤا أحد.

[1] – إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، ص 411.

[2] – جميل حمداوي، مفهوم التهجين وآلياته في الرواية، ص 64،62.

[3] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 123.

كنت أدرّب العمر على الشبع بالعين وأدرب العين على النظر بوقار. ولم يكن بمقدوري العودة من حيث جئت. إلى غابتي، إلى الظلام الأول. كان الوهج الداخلي مشرئبا تحت طبقات سنين العبد. تحت إمبراطورية الجسد الفاني. لم أكن شيئا إذ كنت. وها إني ذاهب إليّ، أكاد أصل. لن أصل. سأقترب مني. وإذا حاذيت نفسي قليلا سأناديني وأحييني. سأعتز بي. بذلك الكائن الذي يلازمني دون أن ألتقي به. سوف لن يحدث ذلك، لكني لن أخسر شيئا إن أنا جربت." [1]

هذا الملفوظ المنتمي إلى الإمام يضمر وراءه لغة أخرى هي لغة المتصوفة، فقد أسلب الإمام لغة التصوّف والمتصوّفة لتشكيل الأسلبة القائمة على التحاور بين الأصوات المضمرة صوت المتصوفة و الأصوات الظاهرة صوت الإمام، ولعل المفردات والعبارات الغريبة المتشبّعة بالمعاني الواسعة والتي من بينها (النور الشعشعاني، الشبع بالعين، لن أصل...) هي مؤشرات تدل على هذه اللغة المضمرة فأسلب الإمام لغة التصوف ليبرز الحوارية بين الصوتين فنصبح إزاء الإضاءة المتبادلة ذات الحوارية الداخلية الممثلة باللغة الحاضرة في الملفوظ واللغة الأخرى المضمرة التي هي خارج الملفوظ، لكن مقدمَة في ضوء لغة أخرى، وبالتالي لقد عبّر الإمام وفق أسلبته للغة التصوف عن رؤيته الصوفية الاغترابية عن العالم والوجود، وهو يتحدث عن مخرج ينقذه من أزمته الفكرية تجاه حقائق الكون وأسرار الوجود (ولم يكن بمقدوري العودة من حيث جئت، إلى غابتي، إلى الظلام الأول، وها أنا ذاهب أكاد أصل...) كل هذه العبارات تدل على شدة اغترابه ورحلته في البحث عن الملاذ، وعليه فقد أفصحت أسلبة الإمام لهذه اللغة عن تجاور صوته مع صوت المتصوفة معبّرة عن التقارب في الرؤى بين الصوتين خاصة وهو يعاني الاغتراب النفسي والفكري، وقد أسهم حضور هذين اللغتين إضفاء الحوارية المميزة بالتناسق الأسلوبي بين الرؤيتين.

وهكذا افصحت اللغة المؤسلَبة للإمام عن توقه الصوفي وتطلّعه إلى نسيان العالم والاغتراب عنه، لعل في ذلك يجد متنفسا لقلقه إزاء حقائق الحياة وأسرار الوجود، وقد تكون هذه الرؤية الاغترابية والصوفية هي هروب الإمام من هذه الحياة وشقاوتها، والتي لم يكن يوما منصاعا لشهواتها الفانية.

[1] – اللعنة عليكم جميعا (حكاية ذئب كان سويا)، ص 121.

كما نلحظ في هذا الملفوظ أن هذه الشخصية لم تقتصر عل أسلبة لغة المتصوفة، بل راحت تؤسلب لغة الحكماء القريبة من لغة الدين والمتصوفة، والممثلة في مقولة لقمان الحكيم التي كان كلامها يشبه كلام الأنبياء والرسل، فاختلط صوت الوعي المؤسلِب بصوت الوعي المؤسلَب الحامل لهذه الحكمة، التي تدعو الإنسان إلى الأكل بقدر ما يقيم صلبه (الشبع الشرعي)، لكي يستطيع أن يقوم بكل الأعمال المنوطة به دينيّا ودنيويّا، وبالتالي اسهمت هذه الأسلبة عن توافق صوت الإمام مع صوت لقمان الحكيم أي توافق اللغة المضمرة مع اللغة الظاهرة، وبذلك نشأت تلك الحوارية من خلال اتفاق هاتين الرؤيتين الملتحمتين في ملفوظ واحد.

ولم يكتف الوعي المؤسلِب من أسلبة لغة المتصوفة ولغة الحكماء فقط بل أسلب لغة الدين المتمثلة في لغة القرآن الكريم (لم يكن له كفؤا أحد) الدالة على وحدانية الخالق سبحانه وتعالى فالكاتب في قصصه كثيرا ما حاور لغة الدين واستحضرها كلما دعاه الموقف لذلك ومن بين الأمثلة الكثيرة نذكر: "جاءت الحكومة كلّها بالمنجزرات والدّبابات والمدرّعات وآلات الحفر والوعود المسيلة للدموع وجاء الخراب، أنا رأيت الخراب قادما رفقة العسس والعياط والهرج والمرج والمؤلّفات قلوبهم. طينا على طين أصبح الشّارع المركزيّ. لقد مرت جهنّم. مرت ثلاث قيامات أو عشر، ربّما أكثر أو أقل. لم يكن بوسعي إحصاء كلّ تلك الحماقة الموصوفة التي تجاوزت الخيال"[1].

في هذا الملفوظ قلّدت الشخصية محمد عبد الله لغة الدين مستفيدة منها، حين مزج صوته مع صوت الدين المصوّر للآخرة وللقيامة وما فيها من عذاب جهنّم، بواسطة الملامح اللغوية (مرّت جهنم، مرّت ثلاث قيامات) ليسقط هذا الوصف على الآلات الحربية المهولة والمروعة التي أحضرتها الحكومة ليس من أجل محاربة الأعداء الذين نالوا منا، ولكن من أجل إسكات بعض الإضرابات والتشنّجات التي كان يقوم بها أناس عُزّل، وفي هذا الأسلوب نلمس نظرة السخرية والتهكّم من طرف بطل القصة حيال ما قامت به الحكومة من احضارها لجميع هذه المدرعات من أجل تسكيت هذه الفئة من الناس.

[1] – اللعنة عليكم جميعا (حدّ الحدّ)، ص 47.

عموما ساهم الصوت المؤسلَب الذي مثله الدين في موافقة الصوت المؤسلِب الذي مثله صوت الشخصية المؤمنة بالقيامة والآخرة وما فيها من هول وعقاب في التنويع الناتج عن هذين الرؤيتين المتوافقتين.

لم يستفد الكاتب من أسلبته للغة الدين الإسلامي فقط، بل قام كذلك بالاستفادة من لغة الإنجيل، والتي لم يكن ليؤمن بها كلغة دين صحيحة، بل هي محرّفة، مع كون معناها صحيح، ومن الأمثلة على ذلك نقرأ: " عندها قلت في سرّي: أخيرا وجدته، كم هو قريب هذا الغد الأفضل وإذا تذكّرت الفصل السادس من إنجيل متّى بدأت أكتب: (لا تهتمّوا بشأن الغد، فالغد يهتمّ بشأنه يكفي كلّ يوم شرّه*)" [1]

يتضمّن هذا الملفوظ–كما هو واضح– وعيين ومادتين لغويتين مختلفتي المعالم والسمات، ذلك أن اللغة الأولى هي المشخَّصة تنطق بلسان اللغة المشخِّصة، فتصوغها بأسلوبها الخاص وعبر استخلاص أهم مكوناتها، فتكمن مادتها من خلال الملفوظ المؤسلب (لغة الإنجيل)، التي ينظر إليها من طرف وعي ساخر، وبالتالي فاستحضار هذه اللغة استحضارا صوريا يُراد به عكس ما وضع له بما يتناقض ونواياه، ولا يدل دلالة قاطعة على صدق الإحساس لأنه على حسب الوعي المؤسلَب أن الإنسان عموما والمسيحي بوجه أخص يعيش مع الله مثل الأطفال، فلا يخاف من المستقبل لأنه يؤمن بالعناية الإلهية ويكفيه أن يقضي يومه بسلام، فعليه إلا أن يؤدي ما عليه من واجبات العمل، في الدراسة، في العائلة، وفي المجتمع، لكنه لا يحمل همّ الغد لأن في الغد يوجد ما يكفي من المشاغل. أما الوعي المؤسلِب لا يتفق مع هذا القول، وبالتالي في الملفوظ يتحاور عبر أسلبة لغة الإنجيل، صوتان متناقضان فتحيل هذه الأسلبة على النقيض من الأسلبة السابقة إلى تصادم رؤية الوعي المؤسلَب المؤمن بمستقبل زاهر فلا خوف عليه، في حين أن رؤية الوعي المؤسلِب الذي يخاف من المستقبل وما

*– حسب ما عثرنا عليه أثناء بحثنا أن هذه الحكمة المسيحية نصها: " فلا تهتموا للغد لأن الغد يهتم بما لنفسه، يكفي اليوم شرّه".

[1] – اللعنة عليكم جميعا (فصل من إنجيل متّى)، ص 19.

يبطن له، فهو يرى أن المستقبل أشد مرارة من يومه، "وهكذا يوازي تنويع المادة تعارضا في النوايا والمقاصد." [1]

ومن أمثلة التنويع كذلك حضور لغة العلم والعلماء إما للتوافق معها أو للشك أو الاختلاف معها، وفي هذا الفلك ننقل ما ورد على لسان أحد الشخصيات: " على مقعد مهجور تدفقنا، ولم يكن لنا موضوع لكثرة المواضيع القطيعة. في تلك اللحظات الحافية فضّلنا الصمت والتأمّل على نبش مقابر النظريات كما يفعل مثقفو العهد، أولئك المفعمون بالمناقشات الطويلة والتجمعات المهمة جدا والندوات الخطيرة جدا جدا، أي تلك التي تبحث في أصل الدجاجة والبيضة، ولون جوارب السيد داروين الذي اعتقد خطأ أن الإنسان كان قردا، قبل أن يصحح ذلك حضرة العالم العربي الجليل المرحوم عبد الوالو، الذي رأى أن القرد كان إنسانا ثم فرّ من هذه الذرّية البشعة ليتوحد وجدّته الغابة مانحة الدفء والحرية." [2]

ينتمي هذا الأسلوب إلى الأسلوب المباشر، لكنه يتضمن زيادة على مادته اللغوية مادة أجنبية ترجع للغة العلم والعلماء عبر تقليد الأسلوب العلمي المتمثل في نظرية داروين في التطوّر، حيث وردت هذه اللغة ضمنية في هذا الملفوظ لتحيلنا صراحة لهذه النظرية، التي ترى أن أصل الإنسان قرد وتطور عبر مراحل زمنية متباعدة إلى أن أصبح الإنسان إلى ما هو عليه اليوم، فإيراد هذه الشخصية لهذا الأسلوب العلمي ولهذه النظرية توحي بإيمانها وتوافقها مع تلك النظرية فضلا عن إيمانها بالعلم على وجه العموم، وهكذا نصبح أمام صوتين أو وعيين متحاورين أدّى ظهورهما إلى التقاطع والحوارية والتوافق، وإن كان الظاهر يوحي بالتصادم بين الرؤيتين، لكن ما يفسّر عدم التصادم بين الصوتين أن استحضار هذه النظرية ليس على سبيل التشكيك فيها بل من قبيل السخرية والتهكم من هذه الاجتماعات والمؤتمرات والندوات والاجتماعات البيزنطية العربية التي تناقش التوافه من الأمور والتي لا طائل يرجى من ورائها، وكدعامة تعضد هذا الوجهة من التفسير للمثال المذكور نقرأ قول الكاتب في مقطع سردي آخر: "ماذا ربحت من قراءة الكتب؟ عاد إليك الصوت الفظ، كدت تطير إلى أرض

[1] – إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، ص 426.

[2] – ما حدث لي غدا (جمعة شاعر محلّي)، ص 60.

بكر لتلعب الجميزة مع القردة من أجدادك الرائعين الذين عافوا مدن العيون المتلصصة والضوضاء ومن البساطة والعري ألفوا الحبّ والمودة والبراءة الحيوانية"[1].

ومن ثمة فقد أسهمت اللغة المشخَّصة في إبراز إيديولوجية هذه الشخصية المؤمنة بالعلم:" علما أن خصائص كل لغة هي تجليات وعي وفكر وإيديولوجيا قبل أن تكون تنويعات عن اللغة ذاتها." [2]

لكن الشيء الملاحظ أن استنجاد الكاتب بهذه النظرية أضفى حوارية داخلية بين هذين الصوتين المذكورين، كما أنه عبّر بهذه النظرية عن بشاعة الإنسان هذه الأيام لدرجة أن القرد تبرأ من هذه السلالة البشعة وقرر قطع حبل الاتصال بها بأن يختار سلالة أخرى هي أشرف له.

نوّع الكاتب في أسلبته للغات المهن المختلفة، فمن لغة العلماء عبر الكاتب إلى لغة الأطباء والتي كانت حاضرة ضمن المقطع السردي: " أنا في حقيقة الأمر أحبّ التدخين وأعبده أحيانا. الأطباء الحمقى يتناسون مصدر الدّاء الحقيقي ويتحدّثون عن ضرر التّبغ. السياسة أكثر ضررا من الطاعون والسرطان والإيدز وقرحة الدماغ والأفكار والشياطين. السياسة فن الأغبياء والطّماعين. السياسة هي الشيطان ذاته بربطة عنق وقصر عظيم." [3]

اللغة الوحيدة الظاهرة في المقطع السردي هي لغة الأطباء، لكنها مؤسلبة ضمن وعي ضمني للغة أخرى هي قابعة وراء هذه اللغة الظاهرة، فلغة الأطباء حاضرة بمادتها المعبّرة عنها (الداء الحقيقي الإيدز، السرطان....) كلها مؤشرات تترجم هذا الوعي، في حين أن اللغة الثانية موضوع السرد هي لغة مشخِّصة غير ظاهرة لكنها تضيء لغة الصوت المذكور، فمحمد علي(شخصية) حين أسلب لغة الأطباء ليتوافق معها في كون أن الأمراض مضرّة بالإنسان، لكن بالمقابل الأمراض تصيب فئة من الناس دون غيرها، أي أن ضررها لا يتعدى هذه الفئة، وكذا أن التدخين مضاره كثيرة لكنها ظاهرة في حين أن السياسة تعدّ أكثر ضررا وفتكا بالإنسان وصحته وكرامته، فالسياسة أثرها واضح على كل الرعية حاكما ومحكوما، بينما الأمراض أو التدخين خطرهما محدود ومعروف عند كثير من العامة، ومن

[1] – وفاة الرجل الميت (تفاحة للسيّد البوهيمي)، ص 115.

[2] – إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، ص 408.

[3] – اللعنة عليكم جميعا (حدّ الحدّ)، ص 41.

ثمة فمزج لغة محمد علي باللغة الأجنبية عنه (لغة الطب) خلقت تنويعا داخل هذا الملفوظ ترجمه التصادم بين الرؤيتين كون أن الأطباء دائما يتحدثون عن خطر الأمراض المختلفة متناسين أن هناك أشياء أخطر من الأمراض نفسها على الإنسان وصحته والتي من بينها السياسة هذه السياسة التي ظلم فيها الحاكم المحكوم، فالأولى أن نتحدث عن خطر السياسة قبل خطر الأمراض.

4-الباروديا: الباروديا أو المحاكاة الساخرة أو الأسلبة البارودية هي نسق من أنساق الحوارية الداخلية المتبادلة بين الأصوات أو اللغات، حيث لا تكون مقاصد اللغة المصوَّرة على توافق مع مقاصد اللغة المصوِّرة، بل تقاومها، فهي لا تصوِّر العالم المادي الفعلي بمساعدة اللغة المصوَّرة بوصفها وجهة نظر مثمرة، بل تصوره عن طريق تهديمه الفاضح، لكن يشترط في الأسلبة البارودية [1]" ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطا وسطحيا، بل عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنها كُلّ جوهري مالك لمنطِقِه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بُوشرت عليها." [2]

وهذا يعني أن المحاكاة الساخرة هي طريقة أسلوبية تقوم على تقليد أساليب الغير، تضمينا وتناصا وحوارا ومحاكاة بطريقة ساخرة قوامها: التناقض، والاستهجان، والتنقيص، والتضاد، والسخرية والازدراء، والكروتيسك، والكرنفالية.[3]

واستخلاصا مما سبق فالباروديا هي نمط من أنماط الأسلبة، لا تتوخى الحفاظ على توافق نوايا الوعي المؤسلب مع الوعي المؤسلَب، حيث تقوم اللغة المشخِّصة بكسر نوايا اللغة المشخَّصة، كما تقوم بفضحها وتحطيمها.

وقبل التمثيل للمحاكاة الساخرة تجدر الإشارة إلى أن هذا النوع من الأسلبة تعجّ به قصص بوطاجين خاصة عندما يؤسلب لغة السلاطين والساسة ورجال القانون، فهو في غالب الأحيان يفضحها ويعالجها ويكشف زيفها بطريقة ساخرة ملؤها الاستهزاء، فهو ينقل ذلك على أساس أنها

[1] - ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 151.

[2] - نفسه، ص 18.

[3] - جميل حمداوي، أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية "جبل العلم" لأحمد المخلوفي، ط1، مؤسسة المثقف العربي، سيدني أستراليا، 2016، ص 106.

لغة غيرية منسوبة للساسة أنفسهم أو أنها لغة الآخرين المنتفخة الطنانة والمنافقة في الغالب، ومن الشواهد على ذلك ما نصه: "ومن حسن حظ الرعية أن السلطان ساهر على أمنها ولا ينام أكثر من عشرين دقيقة." [1]

هذا المثال يحمل ما يسمى التعليل الموضوعي الكاذب، وهو أحد أنواع كلام الآخرين الخفي والذي في مثالنا الحالي هو كلام الرأي العام تحديدا، فهذا التعليل من حيث سماته الشكلية كلها هو تعليل المؤلف، وبالتالي فمن الواضح أن المؤلف متضامن معه شكليا، لكن في حقيقة الأمر أن هذا التعليل يقع ضمن نطاق الأفق الذاتي للشخوص أو الرأي العام عموما، وعليه فالتعليل الموضوعي الكاذب هو نقل أمين للغة الآخرين لكن بطريقة الازدراء والاستهجان، حيث أن نوايا الوعي المؤسلب تختلف تماما وتناقض نوايا الوعي المؤسلِب (الكاتب)، وبالتالي نصبح أمام تركيب هجين في شكل توارد لغة الآخرين الخفية ضمن كلام الكاتب.

ومن الأمثلة الأخرى عن محاكاة الكاتب الساخرة للغة الآخرين الضمنية قوله المفعم بالسخرية على لسان أحد الضباط السامين: " غير أنه لم يفعل. سَوّى قبّعته المائلة إلى اليسار، وأردف متحمّسا: ونحن هنا ندافع عن الكرامة والشرف، ونحمي البلاد من الغزاة واللصوص وكلّ الذين يمسّون ديننا وتراثنا. وهذا هو دورنا الحقيقي." [2]

بداية هذه الفقرة هي عبارة عن معارضة مؤسلبة لأسلوب الساسة والحكام، لكن المؤلف ضمّنها في سرده ليفضحها ويقوّضها بوصفها لغة تحمل نبرة كاذبة، مرائية، مغرضة، منافقة، طنانة منتفخة ولا تتطابق مع الواقع المعيش، وبالتالي فاللغة المشخِّصة فضحت اللغة المشخَّصة وذلك من خلال نية الكاتب الواضحة والمناقضة والمكذبة لهذا الزعم من القول، ولعلّ المقطع السردي الذي يعقب هذا المقطع مباشرة يوضّح نية الكاتب الساخرة من قول هذا الضابط، والذي نصّه: " كانت حركاته الاحتفالية توحي باليُسر. إذ كلما أنهى فكرة بشقّ النفس، راح يتهادى هازئا بالجميع، ظانا أنّه محور

[1] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 60.

[2] – اللعنة عليكم جميعا (علامة تعجّب خالدة)، ص 70.

الكون وواحد من الذين صنعتهم الأقدار خصيصا لرد الغارات الأرضسماوية والبرمائية وما جاورها، حتى إذا أفرغ مخزونه الجاهز مثل وعاء من حساء الدّباب، تنهّد وتنحنح قائلا: من له سؤال مهم؟" [1]

ومن الشواهد كذلك عن تضمين الكاتب لأصوات غيرية، أسلبته لكلام العامة المرائي والمنافق والمجامل للحكام والساسة نقرأ: " أيها العبثي الصغير... وحده السلطان يعرف العلوم والأسرار الأرضسماوية، يعرف ما يفيدك وما يضرك، ويعرف كذلك أحوالك الشخصية وتاريخ زوالك ..." [2]

يتضح ومنذ البداية أن هذا الكلام يختلف عن لغة سرد الكاتب، بالرغم من أنه لم يضعه بين نقطتي التنصيص، أو أن يضعه بين قوسين لينسب هذا الحديث إلى غيره، لكنه واضح جدا أنه كلام منقول، وهكذا فإن هذه الأقوال وردت دون إشارة واضحة إلى قائلها، ودخلت في لغة سرد الكاتب لكن هنا الأمر لا يتعلق بكلام الآخرين داخل نفس اللغة، بل هو ملفوظ داخل لغة أجنبية عن الكاتب، إنها لغة الأجناس الخطابية الرسمية المنافقة التي هي من صنع الآخرين أو من الرأي العام المتضامن مع السلطان مُراءاةً، فكل هذه الصفات الملتصقة بالسلطان أصلها العامة، أي أنها كلام الآخر، الرأي العام الذي يكرر التبجيل لسيادته. وعليه فالمؤلف ينقل هذه اللغة الكاذبة بطريقة الازدراء والسخرية، وإلا كيف يكون للسلطان أن يعرف كل الأسرار سواء أكانت في السماء أو في الأرض، وامتدت معرفته كذلك إلى معرفته حتى تاريخ زوال الفرد، فكل هذه الملفوظات تفضح نية الكاتب الساخرة من كلام الموالين لهذا السلطان، وبالتالي ساهم هذا التنوع اللغوي في هذا الملفوظ في إضفاء الحوارية عليه من خلال التعارض بين هذين الصوتين.

كما برزت الأسلبة البارودية أو الساخرة في كلام الراوي على لسان أحد الشخصيات حينما تمتم ساخرا: "خير سلف لخير خلف." [3] ، لقد حطم الراوي هذا المثل السائد: "خير خلف لخير سلف"، فعمل على تكسيره وفق رؤيته، فلم تتفق رؤيته مع الرؤية للمثل العاكس لرؤية عامة الناس فهو لا يتفق مع المثل القائل: بأن المتأخر ينال فضيلة المتقدّم هذا إذا وافقه في الاعتقاد والعمل، فلا

[1] – اللعنة عليكم جميعا (علامة تعجّب خالدة)، ص 71.

[2] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 37.

[3] – ما حدث لي غدا (السيد صفر فاصل خمسة)، ص 34.

يكون خلفا مذموما إلا إذا حاد عن منهج أبائه وأجداده، وبما أن هذا المثل قد ورد محوّرا بتقديم كلمة سلف على كلمة خلف، معنى هذا أن الكاتب آمن بأن هذه الأجيال لا تكون شبيهة بآبائها وأجدادها ولا تمت لهم بأية صلة، فسلفنا الصالح قد ضحوا بالغالي والنفيس فلاقوا ما لاقوا من ويلات الحرب من أجل هذا الوطن الغالي ولكي تعيش هذه الأجيال حرة أبيه وتركوا هذا الوطن أمانة في أيدي هذه الأجيال، وبالتالي فهم ورّثوا لنا وطنا ننعم فيه بالحرية ورغد العيش، لكن عوض أن نحافظ ونصون هذه الأمانة وهذا المكسب الثمين، عققنا آبائنا وأجدادنا بالتفريط في وصيتهم، ومن ثمة فقد أفصحت هذه الأسلبة البارودية عن دلالات عميقة تمثلت في قناعة الوعي المؤسلِب بأن لا وشائج تربط هذا الجيل بسلفه الصالح، إذن فتحطيم اللغة الضمنية للغة المؤسلبة في إطار تهكمي قد أفصح فضلا عن تعدد الأصوات والحوارية عن دلالات عميقة ومتشعبة ورؤى مضمرة.

5–**الحوارات الخالصة:** يقصد بالحوارات الخالصة أسلوب الحوار في الرواية أو في العمل القصصي عموما، ونعني به تلك الأقوال المتبادلة بين شخصيتين أو أكثر منذ لحظة الالتقاء إلى لحظة الافتراق مع ما يصحب هذه الأقوال من حركات وايماءات وكل ما يخبر عن ظروف التواصل[1].

لكن الحوار المقصود لا يتعلق بالحوار المشهدي فقط، بل بذلك الحوار الموزع على كل مفاصل النص القصصي دون تضخيم جانب على آخر، كما أنه لا يُعدّ تراشقا بالألفاظ أو تلاعبا بالكلمات ولا ترفا تعبيريا، لكنه في الأساس حوار اجتماعي، تتصارع فيه وجهات النظر عبر شتى الوسائط والوسائل والطرق والحقول الفكرية والثقافية في جدل حر طليق، فتختلف فيه حدة النبرات وتتعدد فيه الألسن وتتشعب فيه اللهجات.[2]

وبذلك تسهم تلك الحوارات أسوة بأشكال التهجين–التي عرفناها–في تعدد اللغات والأصوات، لأنه "نقاش بين لغات، إنه ليس حوارا يتصل بالموضوع وليس حوار معان مجردة، بل حوار وجهات نظر لغوية مشخصة لا يمكن ترجمة إحداها إلى لغة أخرى." [3]

[1] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، دار الفارابي، لبنان، ط1، 2010، ص 159.

[2] – إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، ص 435.

[3] – ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 277.

ولكن الجدير بالذكر أنه ليس كل حوار يعدّ حواريا، أي عاكسا للتعدد اللغوي ولتعدد الأصوات والرؤى، أو معبّرا عن تعارض الأفكار وتصادمها، لكن بعض الحوارات تكون تعليمية خاصة إذا كانت العلاقة بين المتحاورين غير متكافئة، حيث تنتقل فيه المعارف والأخبار من الشخصية التي تعلمها إلى الشخصية أو الشخصيات التي تجهلها.[1]

ومن خلال ما سبق فالحوارات المقصودة بالدراسة هي تلك الحوارات الخارجية (المباشرة) التي تتعدد فيها الشخصيات فتختلف فيها المواقف والأفكار وتتصارع فيها الأيديولوجيات أو الحوارات الداخلية التي تسهم في إضاءة بعض الجوانب المهمة من حياة الشخصية وطريقة تفكيرها.

أ- الحوارات الخارجية: يعد الحوار المباشر أو الخارجي أحد نوعي الحوار في العمل القصصي، حيث " يتكلم المتكلم مباشرة إلى متلق مباشر، ويتبادلان الكلام من غير تدخل الراوي على نحو موضوعي وحيادي، ويسهم هذا الحوار في إبراز طبيعة الشخصية وطريقة تفكيرها." [2]، كما أن الحوارات المباشرة تسهم في بلورة تعدد الأصوات واللغات في القصة فتتفاعل أشكال الوعي المختلفة فيها وللحوار عموما وظائف عدة يمكن أن نجملها في:

* توقيف السرد وتدفق الحوار مدة قصيرة يلتقط فيها القارئ أنفاسه ويتجنب الوقوع أسيرا للحظات الملل، الذي ينشأ عن استمرارية الحكي وهو بذلك يسمح بالتخلص من هيمنة أسلوب أدبي واحد باستخدام ألفاظ وتعبيرات وصيغ مقتبسة من لغة الحياة اليومية.

* الحوار يتيح لكل من الكاتب والقارئ الوقوف على تنوع الآراء ووجهات النظر عن طريق الانتقال من الراوي (السارد) إلى الشخص نفسه.

* للحوار وظيفة الكشف عن مواقف الشخصيات بعضها من بعض[3].

[1] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 160.

[2] – رشاد كمال مصطفي، أسلوبية السرد العربي، ص 183

[3] – إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، الأردن، ط1، 2003، ص 181.

استخدم بوطاجين الحوار المباشر استخداما لافتا للنظر، حيث لا تكاد تخلو أية قصة من قصصه من الحوار بنوعية، والجدير بالذكر أن لم يتكئ على الحوار لغايات سردية قصصية لإبراز أحداث القصة وتطويرها بل لتحقيق غايات فكرية وذهنية، ومن أمثلة الحوار الخارجي ما نصه:

– هل رأيتم أبناء الكلاب؟ قال الملثمون.

لم أتبين رقم شلتهم، أية بذور فاسدة هذه! لقد كثر أبناء الكلاب وأصبحوا بعدد السكان.

– ألم تسمعوا. أكّد ملثم آخر.

– هل هذا هو اسمك الحقيقي؟ سألني أحد الملثمين.

– نعم أنا محمد منذ أكثر من ثلاثين سنة.

– ولماذا محمد؟

– من هذا سعيد الذي رحمه الله؟

– توفي بسكتة قلبية قبل يومين. هكذا سمعت والله أعلم.

لم أنتبه إلى "الله أعلم" تلك أول حماقة أرتكبها، القتلة السود يتقززون من الله أعلم والقتلة الزرق يكرهون "لا أدري".

– هل لك سلاح سألني؟

– نعم أجبت بملل، سلاحي صدقي وصفائي.

– ماذا تفعل في الحياة؟ هل أنت شرطي أم إرهابي أم طاغوت؟ هل تعمل؟ هل تتعامل مع الحكومة؟ هل أنت مؤمن أم كافر؟ ما رأيك في الحرب الأهلية؟ ما رأيك في المجاهدين؟ هل تحب السلطة؟ هل أنت مع المعارضة أم ضدها؟ هل تكره الذين صعدوا إلى الجبل؟ هل تصلي؟ هل تشرب الخمر؟ ...

وجدتني في حيص بيص، كنت مع الخير أينما وجد. ناولته شهادة طبية مزوّرة.

– أنت لست مجنونا ولا هم يحزنون.

– لا فرق بين العاقل والمجنون في وطن فقد العقل، أجبته[1].

– .....

من المعلوم أن قصص بوطاجين كتبت أثناء العشرية السوداء، وبالتالي كانت تعالج الوضع السياسي والاجتماعي المتردّي الذي ساد تلك الفترة العصيبة التي مرت بها البلاد، وعليه كان أبطال هذه القصص إما من الضباط أو من الساسة أو من المعارضة أو من الملثمين الذين لا يعرف لهم أي انتماء أو من المواطنين البسطاء الذين اختلط عليهم الحابل بالنابل، وبالتالي هذا مقتطف من حوار طويل أبطاله: الكاتب(سعيد) وأبوه وأمه وعدة ملثمين مجهولي الانتماء.

فهذا الحوار الذي دار بين هذه الشخصيات يفصح عن تصادم فكري واختلاف أيديولوجي بين سعيد من جهة والملثمين من جهة ثانية، فهو يصوّر أو ينقل نقلا أمينا لحجم الأزمة وحدّة الاختلاف والتصادم بين الفئات المتصارعة الذي عرفته الجزائر أثناء العشرية الدموية، فسعيد هو صوت ذلك المواطن البسيط الذي وقع ضحية صراع فكري بين هذه الأطراف، فهو يطمح في حياة بسيطة ملؤها الأمن والأمان وينبذ كل ما من شأنه أن يبث الفرقة ويمزق الوحدة بين أطياف المجتمع الجزائري، وبالتالي كان لا يحبذ أي طرف من هذه الأطراف ولم ينحز إلى أي فئة من الفئات لعلمه أن كل هذه الفرق سارت في طريق لا تجني من وراءه البلاد إلا مزيدا من الدماء.

في حين أن الطرف الثاني للحوار مثّله الملثمون، وهم صنفان مختلفان، صنف مثله النظام الحاكم في البلاد الذي أصبح ينظر بمنظار الشك لأي مواطن جزائري أيا كان ومهما كان، وبالتالي كانت النتيجة ظلم وسجن وقتل ونفي وتعذيب.... لكثير من المواطنين الأبرياء الذين لم تكن لهم لا ناقة ولا جمل في هذه القضية، مما زاد تلك الأزمة اشتعالا، في حين أن الصنف الثاني من الملثمين مثلته تلك الجماعات الخارجة عن النظام والتي هي بدورها قتلت وشردت و ... إلخ.

[1] – اللعنة عليكم جميعا (ظل الرّوح)، ص 81، 82.

ومن ثمة كان لهذا الحوار الدور البارز في الكشف عن دواخل الشخصيات وأفكارها، فكل طرف يتشبث برؤيته وتصوره الفكري، مما عمق التعدد الصوتي القائم عن التصادم الفكري والذهني بين الشخصيات في كل مفاصل القصة، فالحوار يصوّر عمق اختلاف الرؤى بين الأطراف المتحاورة:

– قال لي أبي قبل أيام قلائل: سأحمل السلاح.

– ضد من؟

– لا أدري. ضد الذّل. من يصون عرضنا؟ سننقرض واحدا واحدا. هؤلاء لا يعرفون الله وأولئك لا يسمعون به، أنا جربتهم أيام المحنة الشيطان أكثر إيمانا منهم. الشيطان قال لخالقه: فبعزتك. من منهم يعرف بعزتك؟

– قلت له بعد لحظات: اتركهم وشأنهم، أنت فوق هزائمهم وطيشهم.

– ومن يحرسنا؟ سألني متحسّرا.

– خالقنا.

– خالقنا وسلاحنا أجاب ببرودة. [1]

تعددت الأصوات والأساليب في هذه القصة عبر الحوارات الخارجية بين الأشخاص، فحوار الأب مع ابنه كشف عن عدم توافق الرؤيتين وتصادمهما حول هذه الفكرة، فالأب يرى أن حمل السلاح ضد هؤلاء الملثمين هو الحل الأمثل لوضع حد لهذه المداهمات اليومية وهذا الرعب والخوف والهلع الذي زرعه هؤلاء الملثمون في نفسيه الأب وعائلته، فهو يتعرض لهذا الموقف يوميا ودون سابق انذار فنغص عليه حياته وكبت حريته، في حين أن سعيد الابن يرى نقيض ما يراه أبوه، فهو يقف ضد كل من يحمل السلاح ضد أخيه، ففي النهاية أن كل طرف إن لم يكن أخا أو صديقا أو قريبا فهو جزائري أخطأ أو مغرر به.

[1] – اللعنة عليكم جميعا (ظل الرّوح)، ص 86، 87.

هكذا فقد أفصح هذا الحوار المباشر عن الموقف الفكري للشخصيتين المتحاورتين وهما موقفان متناقضان، لتبرز حوارية الحوار إثر هذا التصادم وعدم التوافق بين هذه الرؤى. وتصارع أفكار هذه الشخصيات الممثلة لهذه الرؤى ووجهات النظر المتباعدة.

ب– الحوارات الداخلية: الحوار الداخلي هو شكل من أشكال الحوار في العمل القصصي وتطلق تسميات عدّة على هذا النوع من الحوار، كالمونولوج أو الحوار الخفي أو السرد الصامت أو الحوار الصامت أو الأسلوب المباشر، وهو تعبير الشخصية عن أفكارها الباطنية،[1] ومن ثم فـ "المونولوج الداخلي يعبّر عن كل ما هو شخصي وفردي ويلقي الأضواء الكاشفة عن الحياة الداخلية للشخوص." [2]

معنى ذلك أن السرد الصامت حوار أحادي تنتجه شخصية واحدة، تكون فيه هذه الشخصية متلق ومرسلا في آن واحد.

وبما أن المونولوج هو أحد المكونات السردية في القصة لكونه يمثل أصوات الشخصيات بما فيها السارد، فهو بذلك يؤدي وظائف مختلفة، أهمها الكشف عن خبايا الشخصية والتصريح بما ينتابها من وساوس وهواجس وأفكار دفينة، لا يمكن أن تصرّح بها إلا في لحظة معينة كان تعبّر عن مشاكلها وتأزم حالتها نتيجة ظروف اجتماعية قاسية، لكن في الحقيقة أن الراوي هو الذي يسمح لشخصياته أن تتحدّث عن دواخلها بكل حرية[3]، فكثيرا ما يورد أفكار الشخصية "إيرادا حرفيا مثلما تمّ تلفيظها في ذهن هذه الشخصية." [4]

عموما يسهم الحوار الداخلي في إضاءة بعض الجوانب المهمة من حياة الشخصية وأسلوب تفكيرها أو إيمانها بقضية ما، وما مدى وعيها لإيديولوجيات العصر، لأن السرد يتخذ من هذه التقنية وسيلة تسهم في حوارية القصة.

---

[1] – أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح في النقد الأدبي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012 ص 408.

[2] – إبراهيم محمود خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون (منشورات الاختلاف الجزائر)، ط1، 2010، بيروت لبنان، ص 176.

[3] – زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية، إشراف عبد الحليم بن عيسى، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015/2014، ص 228.

[4] – محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 432.

وقد وظف بوطاجين هذه التقنية بكثرة فعبرت بها شخصياته عن أفكارها ووجهات نظرها في قضايا ما، ومن الأمثلة على هذا الحوار:

" وبقي صوت حزين ينبع من أعماقه قائلا: هاجر. أرض الله واسعة. لا مكان لك هنا. غاب الأحباب وأضحت البلدة مصيدة. ذلك الموال الكئيب كان يعيده إلى المرض الذي قاومه بالصمت والمحبة المجردة. " [1]

لقد عبّر هذا الحوار الداخلي عن الأفكار المتناقضة والمتعارضة لشخصية البطل وهي تحاور نفسها، فثمة حب كبير قديم لوطنه يشدّه إلى البقاء والاستقرار فيه، وثمة شدّة وضيق وأزمة في الحاضر ولا يوجد أمل قريب بالانفراج لهذه الأزمة، خاصة عندما غاب أصدقاؤه وأحبابه، وساءت حالة البلاد والعباد، وبالرغم من ذلك بقي البطل في البلدة يقاوم هذا الإحساس وظل يتوق إلى البقاء في مسقط رأسه وتخطي هذه العقبات أملا منه بأن تنفرج كل هذه الأزمات، فالذات المتحاورة تحاول أن تقف حيال كل هذه الأزمات. ومن هنا يبرز تصارع لعدة أصوات متناقضة ومتعاكسة، حيث انشطرت ذات البطل إلى شطرين، كل شطر يحاور الآخر، وعبر هذا الانشطار ظهر التباين والتناقض في ذات البطل لأنه من بين وظائف الحوار الداخلي " إفساح المجال لتعارض الأفكار والجدل بين وجهات النظر الصحيحة والخاطئة، المعقولة وغير المعقولة. " [2]

ومن الحوارات الداخلية التي تبرز الأفكار المتشابكة في أعماق البطل نقرأ: " وفي سرّه يقول: هكذا نحن معذبون منذ الولادة وملعونون، نظل طول العمر نقتفي الفرح في دنى كثيرة الظلام، فيا أرضنا الطيبة قولي لهم كم سيكون سرورك طويلا حين تخلعين وجهك الخائف، وتسترجعين شذى الدماء الجميلة التي منحتك الهوية والمطر والصفصاف ..." [3]

تظهر أزمة البطل عبر هذا الحوار الداخلي، حيث عبّرت ذات البطل عن حيرتها بواسطة النداء المفصح عن الرغبة في تفريغ المشاعر ووجهات النظر والرؤى المتعارضة، فهذا لعلّه يخفف من حدة تأزم

[1]- اللعنة عليكم جميعا (37 فبراير)، ص 39.

[2]- رشاد كمال مصطفي، أسلوبية السرد العربي، ص 194.

[3] - وفاة الرجل الميت (أزهار الملح)، ص 127.

هذه الذات، كما نلمس التصارع لأفكار الذات المتحاورة من خلال تلك التساؤلات لذات البطل، وهي تحاول أن تجد تفسيرا مقنعا لهذه الحالة المأسوية المزرية التي يعيشها البطل، ولعل تراكم التساؤلات في هذا الحوار يعزز من تلك الرؤيا المتشائمة التي تعكس حيرة البطل وعجزه في إيجاد الحقيقة وكنه هذه الأزمة.

وبالمقابل فهناك صوت آخر ينبع من داخل البطل يخالف الرؤيا السابقة ويصارعها، ويتمثل في ذلك الصوت المتفائل الذي يحلم بغد أفضل عندما تتهيؤ الظروف لذلك، حيث يرى أن الأزمة وإن طالت لكنها لا يمكن أن تدوم.

هكذا عكست شخصية البطل خطابا ناطقا عن هوية متداخلة ومضطربة عبّرت عن دلالة منقسمة إلى صوتين متعارضين، صوت متشائم لا يرى في هذا الواقع إلا سوادا حالكا لا يمكن أن ينجلي ولا يرجى الخير من وراءه لا حاضرا ولا مستقبلا، وصوت آخر متفائل يرى أن دوام الحال من المحال وأن الليل مهما طال ظلامه فسيعقبه صبح يأتي بالنور وأن الخير آت لا محالة مهما طالت الأزمة.

وبالتالي عكس الحوار الداخلي للبطل المشاعر المتعددة ووجهات النظر المختلفة المتحاورة داخل هذه الشخصية، لأن المونولوج في القصة يؤدي دورا متميزا في الاطلاع على تناقضات الرؤى وتحاور الأصوات، كما تعنى بالتقصي الباطني للشخصية عندما تعبر عن تلك الأفكار الخفية في لا وعي تلك الشخصية.

لكن ما تجدر الإشارة إليه أنه ترتبط بالحوار الداخلي أو المونولوج تقنيات روائية أخرى منها: تيار الوعي والمناجاة.

-مناجاة النفس: هي نوع من أنواع الحوار الداخلي ترد في الرواية والمسرحية والقصة القصيرة ويعرفها عبد الملك مرتاض على أنها: " حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات، لغة حميمة

تندسّ ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات، وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف والبوح." [1]

لكن هناك ثمة حدود تميز المناجاة عن المونولوج فمن سمات المناجاة زيادة الترابط، وذلك لأن غرضها هو توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني، في حين أن غرض المونولوج الداخلي هو توصيل الهوية الذهنية، ومن جملة سماتها كذلك:

- سمة التصريح العلني للسارد أنه يتحدّث إلى نفسه مثل (قلت لنفسي).
- ظهورها في شكل حوار، بحيث يتكلم المشرف ويجيب نفسه.
- التنويع في استخدام الضمير، فتظهر تارة بضمير المتكلم (أنا)، وقد تكون بضمير المخاطب الغائب (أنت).
- قد تكون جملة قصيرة مثل ما نراه في الحوار الخارجي، وتشبه الكلام الظاهر العلني كما أنها تفترض وجود سامع على عكس المونولوج.[2]

زخرت قصص بوطاجين بهذا النوع من الحوار، لأن قصصه اعتمدت الحوار بكثرة، فكانت الشخصيات في كثير من الأحيان تناجي ذواتها، ولعل السمة الحوارية بين الإنسان وذاته تبدو أكثر وضوحا من خلال المناجاة ومن أمثلتها ما نصه: " ما في جيبي إلا الخوف قال لنفسه[3].... مرحبا بعذابات أمتي المبجلة يحدّث لنفسه." [4]

حدّث البطل نفسه في مناجاته الأولى عن مقدار الخوف والذعر الذي يتملّكه، من أجهزة الرقابة التي نغصت عليه حياته، فهو يرى أن الموت يتعقبه في كل مكان يحلّ فيه، ولذا فكّر في الانتحار لينهي هذا الكابوس الذي يلازمه، أو أن يرحل إلى البراري القصية يستأنس بالغابة ووحوشها

[1] - عبد الملك مرتاض، نظرية الرواية، ص 120.
[2] - فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999 ص 127، 128.
[3] - وفاة الرجل الميت (أزهار الملح)، ص 125.
[4] - نفسه، ص 132.

بدلا من العيش وسط هؤلاء الظلمة. وبالتالي فهذه المناجاة زيادة على حواريتها فهي تؤدي وظائف سردية أخرى كأن تبعث الحدث إلى الأمام، كما تعمل على إضاءة جوانب مهمة كانت مظلمة.

أما مناجاة البطل الثانية لنفسه فقد أنبأت عن اعترافه لرؤيته السوداوية لمستقبله في هذه البلاد، فهو يرى أن أيامه الآتية لن يذوق فيها طعم السعادة التي لطالما حلم بها وهو في بلاد الغربة فهو متردد بين البقاء في وطنه بين أهله وذويه في ظل هذه الظروف القاسية والتي لا تنبؤ بخير، أو الرجوع إلى ديار الغربة وتحمّل كل ما يعانيه الغريب خارج وطنه. ومن هنا أسهم هذان الصوتان المتعارضان النابعان من نفسية البطل في إضفاء الحوارية داخل هذا الملفوظ.

ومن أمثلة المناجاة كذلك ما نقرأه في هذا المقطع السردي: " مع من تتكلّم يا عبد الله اليتيم؟ وقعت في براثن سجّان يرشقك بالنوبات ويفتّت العزائم، ...إن المسرحية في أمس الحاجة إلى بطل شرير داهية، إنه أنت. أتريد إخلاء المحاكم من القضاة والمحامين وإحالتهم على التقاعد الاضطراري؟ المنطق يقول يجب أن يعملوا، إذن لابد من مجرمين أبرياء، إن مصيرك قدّر قبل مجيئك إلى هنا، فلما لا تكون مغفلا؟ هل أنت متيقن من براءتك؟ ... ما يضيرك إذا سجنت أو أعدمت؟ ثراءك؟ أحزانك المرحة؟ الثكنة التي تعيش فيها يسمونها الوطن العربي." [1]

لقد عبّر عبد الله اليتيم من خلال هذه المناجاة التي كانت في شكل حوار يتركب من أسئلة وأجوبة، -يسأل فيها البطل ويجيب على نفسه-عن حالته النفسية البائسة وما يعانيه من ظلم القضاء حين حبس ولُفّقت له تهمة لم يرتكبها، بالرغم من عدم وجود أية دلائل وحجج تدينه، لكن الأمر يبدو طبيعيا في وطن تكون آخر اهتماماته حقوق الرعية وحريتها، فقبل وقوفه أمام المحكمة قد قُرر مصيره سواء أارتكب جرما أم لم يرتكبه فالأمر سيان في بلاد أشبه ما تكون لثكنة كبيرة. وبالتالي عملا هذين الصوتان المتصادمان النابعان من ذات البطل على إضفاء حوارية على هذا النص.

-تيار الوعي: هو شبيه بالحوار الداخلي لكن في تيار الوعي تكون الأفكار التي تعبّر عنها الشخصية قريبة من اللاشعور ويغيب التنظيم المنطقي للأفكار، مع إيراد الحلم والارتداد والاستباق

[1] - ما حدث لي غدا (خطيئة عبد الله اليتيم)، ص 17.

والتداعي الحر، وتيار الوعي يمكن أن يكتب في شكل مونولوج، فهذه الخصائص تقيم علاقة تقارب بين تيار الوعي والحوار الداخلي، وبالتالي فتيار الوعي أقرب إلى الهذيان منه إلى المونولوج. [1]

لقد وظّف الكاتب في قصصه هذه التقنية بكثرة، خاصة عند اشتداد أزمة البطل الفكرية والنفسية وحالة الهذيان والحلم واللاوعي التي يمر بها البطل ونمثل لذلك بهذه المقاطع السردية:

-" صاحبي الذي عرفته يوم كان مضغة، نسيت اسمه، ونسيت أني لم أولد بعد وأن أبي لايزال أعزب، ورغم ذلك شعرت بأني جّد جدي، هذه الشعوذة الفكرية جعلتني أضحك بألم فصيح ترجمته إلى عدة أحزان." [2]

-" أنا شيء حزين قادم من الخطأ، أن مقطوع من شجرة برية لا تعرف الأعراس، أريد أن أبقى كما أن، قطعة من التسكّع، وأحب أن تبقى هذه الأرض، زورقا، على متنه يرحل المحزونون إلى الوطن، ولما أبحث عن نفسي أعرف الطرق التي تؤدي إليها." [3]

تعكس المقاطع السردية السابقة الحالة النفسية والذهنية الذي يمر بها البطل، وهو يكشف خبايا قلبه ويتحدّث عنه صراحة، فهو يقذف ما في داخله من أفكار ومشاعر يعرضها بصدق تام وحرية كاملة، فالأفكار التي عبرت عليها هذه الشخصية قريبة من اللاشعور، كما أن القارئ لهذه المقاطع السردية يرى أن هذه الأفكار تتدفق بشكل مستمر لا تخضع لأي انتظام سببي تعاقبي فهي متداعية بشكل غير مرتب ينتابها الخلط والتداخل، فهي تفتقر إلى الترابط المنطقي والتنظيم التركيبي الدلالي وهي السمات التي تميز تيار الوعي لأنه يعكس المحتوى النفسي والجوانب الذهنية للشخصية فهذا حوار ذاتي مع النفس من الذات وإليها يعبر عن اختلاجات نفسية تنعكس من الشخصية.

خلاصة يمكننا القول إن الحوارية هي تداخل الأصوات والرؤى، إما باتفاق هذه الأصوات أو بتعارضها، وقد وظفها القاص في نصوصه بأشكالها المختلفة: التهجين والأسلبة والحوارات الخالصة ففي التهجين ازدحمت عدة لغات مختلفة اجتماعيا وزمانيا، وفي الأسلبة تقابلت لغة ظاهرة مع لغة

[1] – رشاد كمال مصطفى، أسلوبية السرد العربي، ص 194.

[2] – ما حدث لي غدا (السيد صفر فاصل خمسة)، ص 33.

[3] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 35.

ضمنية، أما الأسلبة البارودية التي وظفها الكاتب عندما أراد أن يظهر أسلوبه الساخر عن طريق كسر أسلوب شخصية ما بواسطة شخصية أخرى على وجه السخرية والتهكّم، في حين أن الحوارات الخالصة بنوعيها الداخلي والخارجي عززت من حوارية النصوص.

ومن ثمة كان لتوظيف هذه الأشكال الأسلوبية للحوار دورها في ابراز اختلاف وتشابك وجهات النظر، فنتج عن ذلك صراعات فكرية وفلسفية متناقضة ومتشابكة، تعكس تلك التشابك والتعارض الحاصل بين الشخصيات التي تعيش في المجتمع الواحد.

ثانيا– جماليات التناص وعتبات الكتابة:

1– جمالية التناص:

لا يمكن أن نتحدّث عن صفاء فن من الفنون المختلفة القولية منها أو غيرها وعن انغلاقه واكتفائه ببنيته الذاتية بينما الحاصل هو اطراد أشكال وصيغ متعدّدة من التداخل والتبادل بين جميع الفنون، ولذا فإن كل ما تقدّمه الممارسة الفنية من حجج ودلائل على التعالق والانفتاح لا يمكن إلا أن يعمل على تحطيم ذلك الانطباع السائد عن نقاء النوع الفني وأن يخلخل نموذجيته وهويته الخاصة[1].

وفي هذا المضمار يرى ميشال بيتور بأن العمل الأدبي اشترك في انتاجه أكثر من واحد ومن ثمة "لا وجود لعمل أدبي فردي، إن إبداع الفرد هو نوع من العقدة داخل نسيج ثقافي أين يتواجد الفرد بالضرورة، والفرد هو لحظة من هذا النسيج الثقافي، من هذه الزاوية نعتبر الإبداع جماعيا لا فرديا "[2].

وبذلك فالحياة تمارس هيمنة لا حدّ لها على الأعمال الأدبية، لكن عملية الاحتواء التي يقوم بها الكاتب على هذه الفقرات، تعمل على إخراجها من عوالمها الأصلية لإدراجها ضمن عالمه الأدبي الخاص به، والذي هو بالضرورة سيكون مختلفا كليا أو جزئيا عن النصوص المنصهرة فيه[3].

[1] – أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد –دراسة–دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2007، ص 113.

[2] – محمد ساري، التحليل السيميائي للسرد(رواية المعجزة لمحمود طرشونة)، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 14، 1999، ص 150.

[3] – نفسه، ص 150، 151.

وبالتالي فهذا التعالق والتداخل والانصهار بين الأعمال الأدبية في بوتقة واحدة هو ما ندعوه بالتناص.

أ–تعريف التناص:

ترى جوليا كريستيفا بأن: "كل نص هو امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى". [1] فهي ترى أن النص هو مجموعة من النصوص، وأن كل نص ومنذ البداية خاضع لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالمها، وبذلك يكون التناص هو التقاطع داخل نص لتعابير مأخوذة من نصوص أخرى، فهو نقل لتعبيرات سابقة أو متزامنة، والعمل التناصي هو عبارة عن اقتطاع وتحويل في آن واحد[2].

بينما فيليب سولرس يرى أن التناص هو: "كل نص يقع في مفترق طرق نصوص عدة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واحتدادا وتكثيفا ونقلا وتعميقا." [3]

في حين أن عمر أوكان بعد دراسته لظاهرة التناص عند رولان بارت يقول: "يمثل التناص تبادلا، حوارا، رباطا، اتحادا وتفاعلا بين نصين أو عدة نصوص، في النص تلتقي عدة نصوص تتصارع، يبطل أحدهما مفعول الآخر، تتساكن، تلتحم، تتعانق، إذ ينجح النص في استيعابه للنصوص الأخرى، وتدميرها في ذات الوقت إنّه إثبات ونفي وتركيب." [4]

وبهذا المعنى فإن التناص يعني أن لكل نص أدبي علاقة تفاعلية بعدد هائل من النصوص التي سبقته أو حتى معاصرة له، سواء أكانت هذه النصوص مكتوبة أو مخزونة في ذاكرة المؤلف من خلال تجاربه وثقافته، وفي هذا المقام تحضرنا مقولة الشاعر الفرنسي بول فاليري: "لا شيء أدعى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة." [5] وبالمقابل فلولا الخراف ما كان الأسد أسدا، وهذا ما يؤكد أهمية التناص في العمل الأدبي.

---

[1] – جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فؤاد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص 78.

[2] – نورالدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج2، ص 107.

[3] – نفسه، ص 107، 108.

[4] – عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 1991، ص 29.

[5] – محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص 17، 18.

وبالتالي هناك من يرى أن التناص للكاتب أو الشاعر ليس اختياريا، بل هو أكثر من ضروري، " فهو بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له من دونهما ولا عيش له خارجهما وعليه، فإنه من الأجدى أن يبحث عن آليات التناص لا أن يتجاهل وجوده هروبا إلى الأمام." [1]

ومن ثمة فلا أحد من الكتاب يستطيع أن يزعم بأن ما يكتبه لم يخطر ببال أحد من قبله، ولم يفكر فيه، ولم يلتفت إليه، ولا يمكن لأي أحد أيا كان أن يزعم أن كتاباته ابتكار محض، لأن كل كاتب هو ناهب من حيث لا يحس ولا يريد، فهو منذ نعومة أظافره يخزّن الأفكار من أبويه وجدّيه ومعلميه وشيوخه، ومما قرأ في الكتب واستمع في المحاضرات، أو قرأه في الصحف والمجلات، ومما تداوله في محادثاته اليومية مع الناس، ومنه فإن أولئك المبدعين الحقيقيين الذين يملؤون الدنيا بما يكتبون، فهم مع ذلك يدينون في كل ما كتبوا لكتابات قد سبقتهم أو عاصرتهم لكن من حيث لا يشعرون[2].

وهذا ما يؤكد قدرة النص الواحد على التداخل مع نصوص أخرى، أو أن يجد نفسه فيها بقدر ما تجد النصوص الأخرى نفسها فيه، وهو ما سوف تناوله في الآتي :

ب–مصادر التناص وجمالياته في قصص بوطاجين:

من المعلوم أن القصة والرواية من الفنون الأدبية التي تزخر بالتفاعلات النصية، فهي الأكثر انفتاحا وتعالقا وتفاعلا مع النصوص الأخرى من جنسها، كما أنها جنس أدبي تنصهر فيه كل الأجناس الأدبية الأخرى فهي:" تحاكي كل الأنواع الأخرى ...وهي بذلك تكشف عن أشكالها ولغتها التعاقدية، إنها تقصي بعضها وتدمج بعضها الآخر في بنيتها الخاصة، معيدة تأويلها ومانحة إياها رنة أخرى، وهي بفضل انتمائها إلى النوع السردي الذي يميزها عن غيرها من الأنواع الأخرى أكسبها كثيرا من المرونة والطواعية في التعامل بينها وبين النصوص التراثية السردية منها وغير السردية

[1] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1985، ص 125.

[2] – عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، ص 278.

على حد سواء." [1] وعليه تظهر جمالية التناص من خلال قدرة الكاتب على توظيف تلك النصوص الغائبة وجعلها تتفاعل مع نصه، حيث تذوب داخله جماليا وفكريا ومعنويا، سواء أكانت تلك النصوص دينية أو أدبية أو شعبية .... إلخ.

وتبين طريقة توظيف التناص عن مدى تمكن الأديب من إقناع القارئ بالأدلة سواء أكانت دينية أو أدبية أو من موروثه الشعبي، وكأن هذه التضمينات هي بمثابة إضاءات لجوانب من خبرات الكاتب ووجهة نظرة التي يحاول بها إقناع المتلقي.[2] وتشير هذه النصوص المتناصة إلى "ثقافات متنوعة وأجناس أدبية مختلفة، مخزونة في ذاكرة الكاتب استدعاها السياقان الأدبي والشعوري" [3].فيقوم الكاتب بتوظيفها وتحويلها إلى خيوط تتداخل في نسيج النص، وليس مجرد استدعاء عابر لا يحمل معنى و لا يضيف للنص الحاضر بعدا فنيا أو دلاليا.

– المصدر الديني:

يمثل النص الديني أحد المنابع المهمة التي لا تنضب، والتي استقت منها قصص بوطاجين حيث حضر التناص الديني بكيفيات مختلفة: آيات قرآنية، أحاديث نبوية، أسماء الأنبياء، أسماء بعض المتصوفة الإشارات القصصية، أقوال بعض الصحابة .... إلخ. وعليه سنتناول بداية التناص مع القرآن الكريم.

- **القرآن الكريم:** يعتبر القرآن الكريم قمة البلاغة والبيان العربي وهو المصدر الأول من حيث الاحتجاج به والاقتباس منه والاستشهاد به في مختلف الأعمال الأدبية النثرية منها أو الشعرية، وبذلك استأثرت نصوصه بعناية بالغة من طرف الشعراء والكتاب المعاصرين " باعتباره النص الذي يحمل من

[1] – سعيد سلام، التناص التراثي، الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص 400.

[2] – نورة بنت محمد المري، البنية السردية في الرواية السعودية، ص 226.

[3] – محمد عزام، شعرية الخطاب السردي: ص 119.

أبعاد اللامحدود للحياة والإنسان." [1] ولذا ضمّن القاص نصوصه كثيرا من آيات الذكر الحكيم سواء لتدعيم وجهة نظره في مسألة ما، أو لتبيين رأي الشرع فيها أو في مناسباتها التي تستدعيها.

ومن المواضع التي استحضر فيها الكاتب آيات القرآن العظيم عن طريق التناص الاجتراري أو الاقتباسي وهو عملية " إعادة كتابة النص الغائب بوعي سكوني وتمجيد بعض مظاهره الشكلية الخارجية"[2]، فهو تكرار للنص الغائب من دون أي تغيير أو تحوير والاكتفاء بإعادته كما هو أو بإجراء تغيير طفيف عليه بحيث لا يمس جوهره بسوء، نظرا للتقديس والاحترام الذي تحاط به النصوص الدينية ولذلك عمد الكاتب إلى استحضار الآية القرآنية كما وردت في كتاب الله بقصد الاستشهاد بها وتحقيقا للبلاغة الفنية والإقناع نذكر" أنا رجل بعد انتظار طويل تزوجت في الأربعين، الزواج نصف الدين، قالوا، المال والبنون زينة الحياة الدنيا، انجبت سبعة والثامن في الطريق." [3]

تم اجترار هذه الآية الكريمة التي تشير إلى أن البنين من ضمن ما يتزين به الإنسان في الحياة الدنيا، لكن الكاتب استلهم هذا المعنى وهو يقصد نقيضه، أي أن الأولاد هذه الأيام لا تنطبق عليهم هذه الآية، فبدل أن يكونوا من زينة الدنيا أصبح إنجابهم عبء على آبائهم في ظل الوضع المادي المتردي للعائلات الجزائرية هذه الأيام، فهذا الشاب استطاع أن يوفر تكاليف زواجه إلا في سن الأربعين، فما بالك إذا أصبح له زوجة وأبناء ينفق عليهم، وبالتالي فالتناص مع القرآن الكريم يبقى وسيلة تعزيز لدعم المعنى العام للنص وإبراز جماليته وحيويته فاستخدام آيات الذكر الحكيم وإدماجها في النص الحاضر تزيده جمالية وتجعل منه ملتقى لدلالات جديدة ومتنوعة وإيحاءات تنفتح على أكثر من قراءة، كما أنه ومن خلال هذا التناص فالكاتب لا يعيد ما حفظ من كتاب الله بألفاظه ومعانيه فقط، وإنما اثبت قدرته على ابتكار معان ودلالات جديدة تخدم النص الماثل، هذه

[1] – جمال مباركي، التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، دار هومة، الجزائر، ص 168.

[2] – محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص 253.

[3] – ما حدث لي غدا (أعياد الخسارة)، ص 49.

الدلالات التي يعجز النص الحاضر الإيفاء بها لوحده دون الاستعانة بالنص القرآني، ومن ثمة تتجلى جمالية هذه الاجترار في الاستفادة من النص الغائب وتوجيهه لخدمة معانيه في النص الحاضر.

واستمر الكاتب يستحضر من آيات الذكر الحكيم حين يقول: "وددت إمساك نجمة، أملأها بالدموع والجهل وأرسلها إلى مالك يوم الدين لينتبه إلى حالتنا، ليقضي علينا دفعة واحدة ويستخلفنا بأمة من الحمير بعدما عثنا في الأرض فسادا." [1]

يتضح هنا التناص جليا حين استحضر الكاتب أحد آيات سورة الفاتحة على لسان بطل أحد القصص بأسلوب تهكمي، ليستدّل بها على أن سلطان البلاد من شدة غطرسته وظلمه وإذلاله لرعيته أيقنوا أنه لا يملك خزائن الدنيا فحسب، بل يملك كذلك معها خزائن الآخرة، ولعل في ذلك إشارة لنظرة الاشتراكيين الذين يرون أنه لا مالك للرعية إلا الملك، فالحياة عندهم أرحام تدفع وأرض تبلع، وأن ربهم هو رئيسهم. فمن خلال هذا الاقتباس تظهر سلطة الكاتب المبدع على نصه، حيث حافظ على بعض دوال النص القرآني كما أنتج دلالة جديدة لنصّه الحاضر مختلفة تماما على النص المشتغل عليه، لأن المالك ليوم الدين الخالق لا المخلوق، وبالتالي لم يعد كتابة النص الغائب على سبيل الاجترار فقط ولكن لتوليد دلالة جديدة تنسجم ودلالات النص الماثل، كما أن هذا الاجترار أضفى جمالية أكبر حين وُظفت هذه الآية، لتُظهر خطورة ما يفعله أصحاب الكراسي العليا بمناصبهم واستغلالها بأبشع طريقة، حيث أصبحوا نقمة على كاهل هذه الشعوب.

استمر الكاتب في الاغتراف من معين النصوص القرآنية حين استحضر أحد الآيات الذكر الحكيم في قوله: "هل قرأت القرآن؟ سأله القاضي، ذهابا وإيابا أجابه، جيّد هل قرأت: يا أيها الذين آمنوا لا تدخلوا بيوتا غير بيوتكم حتى تستأذنوا وتسلّموا على أهلها." [2]

عندما استدعى الكاتب هذه الآية الكريمة ليس من قبيل إلباس النص القرآني نوعا من القدسية ومن ثمة الاحتكام إليه، كما يتضح بأن دخول بيوت الناس في غيابهم غير مسموح به شرعا

[1] – ما حدث لي غدا، (السيد صفر فاصل خمسة)، ص 32.

[2] – نفسه، (خطيئة عبد الله اليتيم)، ص 15.

ويعاقب فاعله على ذلك بنص هذه الآية، لكن الكاتب وظف النص القرآني لغايات أخرى، فالقضاة ومن ورائهم السلطة يستندون إلى آيات القرآن ليس باعتبارها شرائعا ودساتير لا يمكن انتهاكها فهم يظهرون ذلك أمام العامة فقط، لكن في حقيقة الأمر هم يحتكمون إلى أهوائهم ومصالحهم ويوزعون التُهم على العامة أنّى شاؤوا، خاصة إذا كانت الضحية من الطبقة المثقفة التي ناصبت العدائية لهم وعليه تظهر جمالية التناص من خلال هذا الاستشهاد في أن استحضار الآيات القرآنية ليس على سبيل اجترارها وإفراغ حمولتها، بل جعلت من النص الماثل منفتحا على امتداد زاخر من الايحاءات للدلالات المبتكرة.

والجدير بالذكر أن الكاتب في استشهاداته نوّع في أشكال الاقتباس، فمنها ما ورد على شكل استحضار آية كاملة أو جزء منها موضوعة بين علامتي التنصيص، ومنها ما جاء دونهما، فهناك من الآيات ما عمد المؤلف إلى تحويرها، ومن أمثلة ذلك ما نصه: "خذوهم فغلوهم ثم الجحيم صلوهم" [1]

اجتر الكاتب هذا الجزء المحور من أحد الآيات التي تصف حال العصاة يوم الحساب، حيث يقوم ملائكة الرحمان بجمع أيديهم إلى أعناقهم، ثم يشدونه بالأغلال ويذهبون بهم إلى الجحيم، وهو عقاب عادل من الله سبحانه وتعالى جزاء على ما اقترفوا من ذنوب، مُثبتا عنهم بالدليل والحُجّة، لأن الله لا يظلم أحدا، فقابل هذا المعنى بما جرى في تسعينيات القرن الماضي خلال الفترة العصيبة التي مرت بها الجزائر، والتي فُقدت وأُزهقت فيها أرواح وسُفكت فيها دماء بريئة ودُمرت فيها قرى بأكملها...وظُلم فيها أناس ولفقت لهم تهم فعذبوا أو قتلوا أو سجنوا، فهذا سلطان البلاد يوقف مجموعة من الأبرياء ليصفهم بأنهم عصابة أشرار وأثناء الاستنطاق اتهمهم بالكذب والقيام ضده بتحريض العامة عليه، فكانت النتيجة أن أرسلهم إلى مراكز إعادة التربية، لتُسلّط عليهم أصناف من التعذيب، فالمراكز هذه هي بمثابة جحيم الدنيا. الذي لا يختلف كثيرا عن جحيم الآخرة، وتتجلى جمالية التناص هنا في توليد معان جديدة ابتكرها الكاتب مستندا في ذلك على النص الغائب، كما

[1] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 60.

نبأت عن مهارته في اختيار واستخدام النص المتناص ليعبر عن موقفه الحالي، كما أن هذا الاستحضار يحيل القارئ إلى التدبر في معاني هذه الآية الكريمة.

ومن المواضع الذي استحضر القاص فيها جزء من آية نقرأ: "ووددت لو أخرجت الأرض أثقالها." [1] ورد هذا الجزء من الآية في سياق دعاء على لسان بطل أحد القصص يدعو الله فيه أن يستعجل بحلول يوم القيامة، وذلك لتذمره من الوضع السياسي المأسوي الذي تعيشه البلاد بسبب ولاة الأمور، هذا الوضع الذي انعكس سلبا على الحالة الاجتماعية والاقتصادية للعامة فتمنى لو أن القيامة قامت، فيقلب الله عاليها سافلها، والقيامة المقصودة ليست ما هو معروف عندنا، بل هي تنحي هؤلاء الحكام عن سدّة الحكم، وهو الحل الأمثل والوحيد لتغيير هذا الوضع، وبالتالي لقد أثبت الكاتب من خلال استحضاره لهذا الاقتطاع الجزئي من آية على سلطته على نصه، تمثلت في الكثافة الإنتاجية الجديدة التي أبرزها، والتي جعلت من النص المعارض منفتحا على امتداد زاخر من الإيحاء كما أن هذا التناص يترك القارئ يتأمل بذاكرته ظلال ومعاني هذه السورة التي تلاقت وخدمت تجربة الكاتب.

ويبقى التناص مع القرآن الكريم وسيلة تعزيز لدعم المعنى العام للنص الماثل وإبراز جماليته وحيويته فالقاص لا يتوانى في توظيف بعض ألفاظه أحسن توظيف، كما حصل في المثال الآتي: "هل فعلت أمرا إدّا." [2] هذا من التناص الذي تُستحضر فيه كلمة واحدة من الآية، فكلمة "إدّا" كان يطلقها العرب على كل أمر أو قول عظيم، وهذا مجسدا في كتاب الله عندما ادّعى المشركون أنّ لله ولدا، لكن الكاتب وظفها في صياغ تساءل لأحد المعتقلين عن الذنب العظيم الذي ارتكبه حتى يُعاملَ هذه المعاملة القاسية من قبل أفراد السلطة، ومن هنا ظهرت جمالية هذا الاجترار حين أتى الكاتب بالمعنى الذي يريده واختار لفظة (إدّا) الموجزة عن قصد، لكنها تحمل بين طياتها معان كُثر،

[1] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 60.

[2] – اللعنة عليكم جميعا (ظل الروح)، ص 80.

فقد أغنته عن البوح والتصريح بها، وأعاد إنتاج المعنى ليوصل ما يصبو إلى توصيله، مثبتا في ذلك امتلاكه للدلالات الجديدة.

وما تجدر الإشارة إليه أن هذا النوع من التناص قد تعددت أشكاله، بحيث جاءت بعض الآيات بشكل محوّر على خلاف ما وردت في القرآن الكريم فمثلا: "لا تقتلوا أبناءكم خشية إملاق" وأصلها "لا تقتلوا أولادكم خشية إملاق". وكذلك الأمر في " لا تقنط من روح"[1] فوردت في القرآن الكريم﴿ وَلَا تَاْيْـَٔسُواْ مِن رَّوْحِ ٱللَّهِۖ ﴿٨٧﴾ ﴾ يوسف: 87. فحافظ الكاتب على المعنى دون اللفظ، لكنه لم يحافظ على المعنى في بعض الآيات المحورة ليوردها بأسلوب تهكمي كما في المثال: "إن بلاد الذين آمنوا وعملوا الصالحات" [2]، فالمفترض في بلاد الإسلام أن يُحسن فيها للفقير، لكن الذي حدث هو العكس.

وبالتالي فالقرآن الكريم يبقى رافدا خصبا يلجأ إليه معظم الأدباء والشعراء لإضفاء الثراء والجمال على نتاجهم، مع القدرة على التواصل مع القيم الكبرى لتراثنا، كما أن استثمار الموروث القرآني وربطه بأحداث الواقع هو انفتاح على عوالم جديدة.

- **القصة القرآنية:** لم يقتصر القاص في تناصه مع القرآن الكريم على الآيات القرآنية فحسب، بل تعدّى إلى أن استدعى القصة الدينية عموما وقصص الأنبياء الوارد ذكرها في القرآن الكريم بصفة أخص، والتي كانت من أهم الروافد التي اغترف منها ووظفها في نصوصه، فمن شخصيات الأنبياء والرسل وقصصهم استمد دروسا مختلفة، فيها ما يتقاطع معناها مع عصرنا الحالي بشكل أو بآخر ومنها ما يحمل دلالة رمزية يسقطها الكاتب على قصصه فتغني بمدلولات متسعة فكيف لا والله

[1] – اللعنة عليكم جميعا، (أوجاع الفكرة)، ص 22.

[2] – ما حدث لي غدا (خطيئة عبد الله اليتيم)، ص 14.

سبحانه وتعالى يقول:﴿ لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِّأُولِي الْأَلْبَابِ ۗ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَىٰ وَلَٰكِن تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ ﴿١١١﴾ ﴾ يوسف: 111

وبالتالي فالقصة الدينية حاضرة بقوة وبأشكال مختلفة، ومن بين القصص نذكر:

قصة سيدنا نوح عليه السلام تواترت في قصص بوطاجين، مرة لتدل على المعنى الذي وردت فيه في القرآن الكريم، ومرة أخرى يشبعها بمعان جديدة وهذا من جمالية التناص، لأنه من بين الوظائف الجمالية للتناص تحويل المعنى القديم إلى معنى أجمل أوسع[1]، وبالتالي فذاكرة المؤلف "لا تستدعي الأحداث والتجارب السابقة كلها في تراكم وتتابع وإنما تعيد بناءها وتنظيمها وإبراز بعض العناصر فيها وإخفاء أخرى تبعا لمقصدية المنتج والمتلقي"[2]. ففي هذا المثال : " في صباه قالت له جدته إن نوحا عليه السلام حمل في سفينته من كل شيء زوجين ولم يبال بالقطط والفئران"[3]، يظهر أنه استعاد قصة سيدنا نوح عندما حمل في سفينته من كل الحيوانات زوجين، لكنه لا يقصد بالقطط والفئران الحيوانات المعروفة، بل استعمل أسماء هذه الحيوانات استعمالا رمزيا، حيث أنه يقصد بالقطط والفئران حزبين من سلالتين متضادتين يحكمان البلاد (الجزائر)، بالرغم من العداوة المعروفة بينهما إلا أن المصالح جمعتهما، وهنا تكمن جمالية التناص في كون الكاتب لم يستحضر القصة عن طريق اجترارها فقط، بل ليلبسها ثوبا قشيبا، ويُحملها معان جديدة ما كان النص الماثل ليفي بها لو لا استنجاده بالنص الغائب.

وفي مثال آخر: "يا نسل امرأة نوح وزوجة * لوط"[4]، من النساء اللاتي خصهن الله بالذكر في كتابه الكريم امرأة نوح وامرأة لوط وجعلهما مثلا لأهل النار لشدة كفرهما، بالرغم أن كليهما امرأة نبي ولذلك من كثرة أخطاء البشر وعظمها هذه الأيام ألحقهم بهؤلاء النسوة وجعلهم من ذريتهم، بل

[1] – علي متعب جاسم، التناص أنماطه ووظائفه في شعر محمد رضا الشبيبي، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، كلية التربية جامعة ديالى العراق، العدد 10، ص 37.

[2] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص 144.

[3] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 42.

* – كلمة زوجة في اللغة العربية تطلق على الزوجين المتوافقين في كل شيء، فلا يصحّ أن يكون أحدهما كافرا والآخر مؤمنا كما هو الحال في امرأة نوح وامرأة لوط، فلا نقول زوجة نوح أو زوجة لوط، بينما يختلف الأمر بالنسبة لسيدنا آدم عليه السلام فخاطبه الله قائلا "اسكن أنت وزوجك الجنة"، بينما قال في محكم تنزيله في آية أخرى: " وضرب الله مثلا للذين كفروا امرأت نوح وامرأت لوط".

[4]– ما حدث لي غدا (سيجارة أحمد الكافر)، ص 139.

جعلهم أشد كفرا لأن المرأتين وعدهما الله النار، لكن جهنم ستتلطخ بدناءات ورعوان هؤلاء البشر حينما يدخلونها.

كما وردت قصة سيدنا نوح عن طريق التناص الإشاري وهو التناص الذي يستحضر فيه الكاتب أو الشاعر "نصا أيا كان مصدره أو نوعه سواء أكان قصيدة شعرية، أم نصا نثريا، أم أسطورة أم حادثة معينة عن طريق الإشارة المركّزة، بحيث تغدو هذه الإشارة بمثابة الاستحضار الكامل لتلك النصوص من دون أن يكون هناك حضور لفظي كامل أو محوّر، أو جزئي لها في النصوص اللاحقة وغالبا ما يعتمد هذا النوع من التناص على لفظة واحدة أو لفظتين"[1]. فالكاتب وظف مفردة الطوفان –وهو العذاب الذي لقيه قوم نوح عليه السلام، جراء عنادهم واصرارهم عن الشرك بالله– عدة مرات، وبالرغم من أن الطوفان هو عذاب لكن جاء توظيفه على أساس أنه رحمة: "لم يأت الطوفان المبارك، لم تأت القيامة أتى اللصوص والمشرّعون"[2]، فأورده بمعنى الرحمة لأنه كُتب على هذه الأمة أن يتداول على حكمها حكام خونة لا يرقون إلى مستوى تطلعاتها، وبذلك فهو يستعجل الطوفان علّه يكون سببا في تطهير الأرض من هذه الشرذمة التي لا خير يُرجى من وراءها.

وفي مقطع سردي آخر تمنى حلول الطوفان الثاني لأنه الحل الأجدى والأمثل في استئصال جذور هؤلاء الحكام، الذين عاثوا في الأرض فسادا فلعل الله يستبدلهم بحكام آخرين خيرا من هؤلاء: "منذ كثير وأنا أحلم بمدينة طيبة ذات أفق يحتضن شمسا صغيرة لا تحجبها الظلال، ولما يئست قلت ما قاله الكاتب يوجيل أونيل: إن الإصلاح الوحيد الجدير بالاستحسان هو الطوفان الثاني، كان ذلك الطوفان بعيدا وجميلا، أجمل من جمهورية رسمت ملامحها في البال." [3]

وبالتالي فتوظيف قصة نوح عليه السلام من طرف الكاتب لم تأت عن طريق الاجترار، بل أضفى عليها لمسة جمالية بأن حمّلها معنى مخالفا غير المعنى المعروف الذي ورد في القرآن الكريم، وفي هذا ظهرت قدرته في استحضار القصة أولا ثم تشبيعها بمعان أخرى جديدة.

---

[1] – أحمد طعمة حلبي، أشكال التناص الشعري، شعر البياتي أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 230، شباط (فيفري)، 2007، ص 15.

[2] – ما حدث لي غدا (سيجارة أحمد الكافر)، ص 131.

[3] – أحذيتي وجواربي وأنتم (مدينة زكريا ثامر)، ص 106.

كما أنه أشار إلى قصة عاد قوم هود عليه السلام، وتشييدهم لمدينتهم والتي نحتوها من الصخر واحكموا بنيانها، تلك المدينة الرفيعة البنيان، التي كانت القصور فيها من الذهب والفضة وأساطينها من الياقوت والزبرجد، زيادة على وجود الأنهار الجارية والأشجار الملتفة بها هي كانت عبارة عن جنة "إلى ذهنه عادت إرم ذات العماد والأوطان التي تحمي أبناءها بعناية إلهية خارقة." [1]

وتظهر جمالية توظيف هذه الإشارة إلى "إرم ذات العماد"، عندما ضمّنها في قصة شاب جزائري كان يعيش في ديار الغربة التي قاسى فيها الويلات، وبعد طول غياب في ديار الغربة أنهى دراسته فشده الحنين إلى وطنه فقرر العودة، فحلم بمستقبل زاهر وبوظيفة محترمة وسكن يليق بمقامه يكون بمثابة قصر من قصور قوم عاد.

فاستحضار الكاتب هذه القصة في هذا الموقف بالذات، أبان عن براعته في انتقائه للنص المتناص الذي تتطلبه هذه القصة، وهذا ما أعطاها بعدا جماليا يعمل على تشويق المتلقي لمعرفة أطوارها اللاحقة.

كما تم استحضار قصة سيدنا إبراهيم عندما نوى ذبح ابنه إسماعيل تحقيقا لأمر الله سبحانه وتعالى، وردت على لسان يعقوب بطل قصة "أعياد الخسارة" حينما تمتم قائلا: "سأقنعهم كل واحد ومكتوبه، سيدنا إبراهيم لما نوى ذبح ابنه إسماعيل أنزل عليه خروفا من السماء." [2]

تردد هذا المقطع السردي على شكل تمتمة من يعقوب عندما حضره عيد الأضحى، وكان خالي الوفاض ولم يجد ما يشتري به الأضحية، لكن صدق النية والتوكل على الله حق توكله، جعل الله له من أمره يسرا، ولذا فقصة ذبح سيدنا إسماعيل حاضرة قلبا وقالبا بلفظها ومعناها، وتظهر جمالية هذا الاجترار من خلال تلك المقابلة بين القصتين، فهو يوظف النصوص التي استولت على ذاكرته وهذا ما يؤكد المرجعية الدينية للكاتب.

وكان لقصة صلب المسيح علية السلام حضور في قصص الكاتب، ففي العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر حينما اختلط الحابل بالنابل، دُمّرت أملاك وأُزهقت أرواح بريئة في الطرقات والبيوت

[1] – وفاة الرجل الميت (أزهار الملح)، ص 123.

[2] – ما حدث لي غدا (أعياد الخسارة)، ص 49.

والزنازين وداخل مقرات السلطة المخصصة للاستجواب...إلخ، لذلك حمل بوطاجين على عاتقة هذه الأزمة وأدخلها في العديد من قصصه، محاولا أن يضع يده على مكامن الداء باقتراح بعض الحلول الناجعة التي رأى فيها الحل الأمثل للخروج من هذا الدمار، وبما أن القتلة آنذاك قد تفننوا في توزيع الموتى بشتى الطرق، كان لزاما عليه أن يستحضر قصة عيسى عليه السلام عندما صُلب: "لحظات قليلة وجاء سبعة رجال أشداء صفّدوا يديه ورجليه، وإلى مسيح بلا ثياب حوّلوه، مسيح صغير ممدّد فوق خشبة صلبة رأسه مثبت بين صفيحتين جعلتا عالمه الجميل سقفا يبرقشه الفطور والعناكب." [1]

فقصة صلب سيدنا المسيح (كما شُبه للنصارى) أُستحضرت قصد وصف حجم المعاناة التي كان يعانيها المواطن الجزائري في العشرية الأخيرة من القرن الماضي، حيث كان يعذب أو يقتل بتهم في أغلب الأحيان تكون واهية، فالكاتب من خلال هذا التناص الاجتراري الذي أدى إلى تداخل النصين تجسد في تلك الإحالة من خلال الإشارة إلى حادثة صلب المسيح عليه السلام حيث قامت بتنشيط الرجوع إلى النص القرآني المشتغل عليه وهنا تكمن جمالية هذا التناص.

ومن المقاطع السردية التي حوت أكثر من قصة قرآنية نذكر: "وفي مدينة الهذيان ... يتوّج السفلة ملوكا... أجوج وماجوج وكبت السنين، قارون يخلف قارونا، حلوف يخلف حلوفا.[2] "

هذه من بين القصص التي عالج الكاتب فيها الوضع السياسي الكارثي لبلادنا في مرحلة ما لذلك عمد للتعبير عن هذا الموقف باستحضار أكثر من قصة قرآنية، بدء بقصة ياجوج وماجوج المفسدون في الأرض على كثرتهم، فالقصة أوردها على سبيل الرمز للكثرة والفساد، فالملوك الذين تداولوا على حكم هذا الوطن طيلة مدة زمنية طويلة كانوا من طينة واحدة ولا يختلف أحدهما عن الآخر، همهم الوحيد هو ملء جيوبهم بالمال ثم الطغيان في الأرض، كما فعل قارون موسى عندما رزقه الله الأموال الكثيرة عوض أن يرعى حق الله فيها كانت سببا في كفره وبغيه على خلق الله، كما أنه استخدم كلمة "الملوك السفلة" بدل رؤساء أو حكام وهو بذلك يشير إلى الآية الكريمة :﴿ **قَالَتْ إِنَّ ٱلْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا۟ قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوٓا۟ أَعِزَّةَ أَهْلِهَآ أَذِلَّةً ۖ وَكَذَٰلِكَ يَفْعَلُونَ** ﴿٣٤﴾ ﴾ النمل: 34

[1] – ما حدث لي غدا، (وفاة الرجل الميت)، ص 101، 102.

[2] – وفاة الرجل الميت (مذكرات الحائط القديم)، 91.

كما أن مفردة "السفلة" تشير إلى أن من يتولى الحكم هم الأراذل وفي هذا إشارة إلى الحديث النبوي "إذا وسّد الأمر لغير أهله فانتظر الساعة"[1]. ومن ثمة فجمالية التناص في هذا الموضع تمثلت في تلك الإحالة والتي من جماليتها الايجاز والتكثيف..

ومن القصص الدينية التي لم يرد ذكرها في القرآن الكريم قصة هجرة الرسول الكريم من مكة إلى المدينة، فعندما علمت قريش بهجرته صلى الله عليه وسلم، بحثت عنه في كل الأماكن المحتمل أن تجدها فيها، لكن لم تعثر له على أي أثر، وبذلك أعلنت في ناديها أنه من وجد محمدا حيًّا أو ميّتا فله مئة ناقة، هذه القصة استحضرها الكاتب لشبه تكرار نفس الواقعة، عندما كان سلطان البلاد يبحث عن عبد الوالو فأصدر قرارا هاما: "يعلن السلطان لكل أفراد الرعية الأوفياء أنه سيهدي ألف ناقة محملة بالذهب لكل من أحضر عبد الوالو حيا أو ميتا"[2]، لأن عبد الوالو هذا كان في نظره خارجا عن القانون لمخالفته إياه.

وبالتالي فالقصة تم امتصاصها، أي أوردها عن طريق التناص الامتصاصي "وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب وضرورة امتصاصه ضمن النص الماثل، كاستمرار متجدد"[3].

ومن ثمة فجمالية استحضار القصة القديمة تكمن في نفخ الروح فيها من جديد، بإلباسها ثوب الجدة، وجعلها كيانا حيا ومتجددا في كل استشهاد جديد.

عموما لا يمكن أن نقف على ذكر كل القصص الديني الذي حواه انتاج بوطاجين واكتفينا بما ذكرنا آنفا، أما الحديث عن التحوير الذي مس بعض معاني الآيات القرآنية وكذا القصة الدينية، لم يأت عفويا بل تعمده الكاتب، لكي تستطيع القصة أن تكون أكثر حوارية مع النصوص الموروثة، ولا تجترها اجترارا، وإنما أُلبست هذه النصوص ثوب جديد أسس لفكرة إعادة النظر في قراءة الموروث الديني قراءة جديدة تتعدى القراءات السلفية لهذا الموروث، وهذا ما يدعى بجمالية تشكيل الموروث.

[1] – محمد بن إسماعيل البخاري، الصحيح، دار ابن كثير، دمشق بيروت، ط1، 2002، رقم الحديث 59، ص 26.

[2] – وفاة الرجل الميت، (الوسواس الخناس)، ص 64.

[3] – محمد عزام، شعرية النص السردي، ص 119.

– **التناص الحديثي:** يُعد الحديث النبوي الشريف النص الثاني قدسية بعد كتاب الله، كما أن رسول الله صلى الله عليه وسلم هو أفصح الفصحاء وأبلغ البلغاء كيف لا وهو يقول: "فُضّلت على الأنبياء بستّ: أُعطيت جوامع الكلم ونُصرت بالرعب وأُحلّت لي الغنائم، وجُعلت لي الأرض مسجدا وطهورا وأُرسلت إلى الخلق كافة وخُتم بي النبيون[1]" كما أنه ورد عن رب العزة في محكم تنزيله قوله: ﴿وَمَا يَنطِقُ عَنِ ٱلْهَوَىٰٓ ۝٣ إِنْ هُوَ إِلَّا وَحْىٌ يُوحَىٰ ۝٤﴾ **النجم: 3–4.**

ولذا تميّز الحديث النبوي بالعمق في المعاني والدقة البالغة في إبداع المعنى، والسلامة من التنافر والاختلاف، وفصاحة الكلمة، ووضوح الدلالة، والبعد عن التكلف، والوصول إلى المعنى بسهولة ويسر، ومن بلاغته، الإيجاز والاختصار في الألفاظ، وهي أحد السمات الجمالية التي يتكئ عليها التناص. وبذلك نهل الكاتب من هذا المعين الذي لا ينضب، موظفا مضامينه في ثنايا نصوصه بما يتماشى مع تجربته، لأن استحضار نصوص القرآن أو الحديث النبوي تعطي قوة تعبيرية وتكون أكثر تأثيرا في المتلقي من الكلام العادي.

والجدير بالذكر أن الكاتب لم يتناص كثيرا مع الحديث النبوي مقارنة بالقرآن الكريم، حيث اقتصر على توظيف بعض الأحاديث فقط، ولم يوردها كما جاءت على رسول الله، بل جاء بها محورة إلا حديثا واحدا ولم يورده كاملا بل اقتطع جزءا منه، والذي سنبدأ به التمثيل قوله صلى الله عليه وسلم: "**يسّروا ولا تعسّروا.**"[2] استحضر الكاتب حديث رسول الله: "يسروا ولا تعسروا بشروا ولا تنفروا..."[3] مخاطبا به الحكام الذين ضيعوا حق الرعية، فضيّقوا على محكوميهم أمور دنياهم فحملوهم ما لا يطيقون، كما أخذوا منهم ممتلكاتهم وأراضيهم وحشروهم في أماكن ضيّقة، لكن المفارقة التي يجب الإشارة إليها أن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يحذّر وينبّه للأمر قبل وقوعه، ذلك من أجل أخذ الحيطة، لكن الكاتب استلهم هذا المعنى لا ليحذر أو ينبه، بل لإقرار التهمة على الحاكم ذلك

[1] – أبو عيسى محمد الترمذي، السنن، تح: رائد بن صبري، دار الحضارة للنشر والتوزيع، الرياض، الحديث رقم 1553، ص 330.

[2] – اللعنة عليكم جميعا (من فضائح عبد الجيب)، ص 31.

[3] – مسلم بن الحجاج، الصحيح، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2006، الحديث رقم 1734، ص 830.

لأن التفريط قد وقع وانتهى وضاعت معه حقوق الرعية، ولا سبيل لتدارك الأمر إلا باسترجاع الحقوق لأصحابها.

ومن التناص الإشاري استحضر الكاتب هذه المقولة ليشير بها لأحد أحاديث الرسول التي مفادها: " **الجنة تحت أقدام التجّار والجهالى.**" من الأحاديث الواردة في فضل الأم وجعلها أحد أسباب دخول الجنة بخدمتها خدمة خالصة وعدم الأنفة والتكبّر عن آداء هذه المهمة، حتى وإن كانت كافرة: "الجنة تحت أقدام الأمهات*"[1]

استغل الكاتب هذا المعنى ووظّفه في موضع السخرية، فأنزل التجار والجهالى منزلة الأم التي يجب الإحسان إليها، ليعبّر به عن الحالة الكارثية التي وصلت لها المجتمعات، بتقديم الجهالى الذين أصبحوا يحتلون مكانة مرموقة في أوساط المجتمع، وكذا التجار الذين امتلأت قلوبهم بالجشع فامتصوا دماء الأبرياء، فهذه الفئات أصبحت في مقدمة الركب والتقرب منها أضحى فرضا وواجبا ومدعاة لدخول الجنة، فماذا ننتظر من أمة هذا حالها.

عموما استلهم الكاتب معنى الحديث فأضفى على قصته دفقة فنية ولغوية من شأنها أن تزيد المعنى وضوحا وقيمة أدبية، دون أن ننسى اللمسة الجمالية للكاتب حينما عمل على التوسيع في المعنى، حينما اتكئ على هذا الشاهد في هذا الموضع.

وبقي الكاتب ينهل من معين الأحاديث النبوية حين قال: "أنا رجل؟ بعد انتظار طويل تزوجت في الأربعين، **الزواج نصف الدين.**"[2] استلهم الكاتب هذا المعنى من حديثه صلى الله عليه وسلم:"إذا تزوج العبد فقد استكمل نصف الدين فليتق الله في النصف الباقي"[3]. فبالزواج والعناية

---

[1] – محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة وأثرها السيء في الأمة، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع الرياض، ط1، 1992، م2، رقم الحديث 593، ص 59.

* هذا الحديث وإن كان موضوعا لكن معناه صحيح، كما أن هناك أحاديث صحيحة تعضده مثل هذا الحديث: " أن جاهمة جاء إلى النبي صلى الله عليه وسلم، فقال: أردت أن أغزو وقد جئت أستشيرك؟ فقال: هل لك أم؟ قال: نعم، قال: فالزمها فإن الجنة تحت رجليها " الحديث موجود في صحيح سنن النسائي للألباني ج2، مكتبة المعارف، ط1، 1998، رقم الحديث 3104، ص 371، 372.

[2] – ما حدث لي غدا (أعياد الخسارة)، ص 49.

[3] – محمد ناصر الدين الألباني، صحيح الترغيب والترهيب، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 2000، ج2، رقم الحديث 1916، ص 404.

الإلهية يتغلب الإنسان على كثير من نزعات الشر، فهو طهارة واستقرار وعفة للنفس وصلاح للمجتمع وغيرها من بركات الزواج، هذا الوجه الإسلامي للزواج، أما الوجه الذي يقصده الكاتب، هو أن الزواج في مجتمعاتنا أضحى من الأشباح المخيفة، بداية بالحالة الاقتصادية الكارثية التي يعيشها الشاب وكذا ارتفاع تكاليف الزواج، التي سببت مشكلة العزوف عن الزواج أو تأخيره، حتى وإن استطاع الشاب أن يتغلب على هذه التكاليف فالخوف من المستقبل هو هاجس يبقى يلازمه، خاصة وأن النفقة على زوجة وأولاد ليس بالأمر الهيّن.

وأشار الكاتب إلى بعض الأحاديث النبوية عندما يقول: "هي ذي مدينة الأخوة والمساواة، اشتراكية حقّة ودود للجميع، **كأسنان القط**." [1]

استغل الكاتب معنى حديث رسول الله: "الناس كأسنان المشط، وإنما يتفاضلون بالعافية." [2] أي أنهم يتفاضلون في التقوى والسلوك- وظفه في موضع تهكمي- فالمساواة المزعومة بأن الكل متساوون من حيث الوضع الاجتماعي (في الحقوق والواجبات) هي مجرد عناوين وشعارات تنادي بها الاشتراكية من أجل القضاء على الطبقية، لكن الواقع عكس هذا، فالمجتمع يعيش الطبقية، طبقة تعيش أرغد العيش وأخرى تتجرع الأمرين، ولعل جمالية التناص تظهر في توليد دلالات معاصرة جاءت من مهارة الشاعر، من خلال هذا الاسقاط الذي تمثل في استرجاع نص الحديث الشريف للتعبير عن تجربة آنية.

ومن المواضع التي استدعى فيها الكاتب أحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم نقرأ: "**السلام على من اتبع الهدى***، قال له شيخ بلحية بيضاء." [3] يظهر هنا التناص واضحا مع "حديث أبو سفيان بن حرب أن هرقل أرسل إليه في نفر من قريش وكانوا تجارا بالشام فأتوه فذكر الحديث، قال ثم

[1] – ما حدث لي غدا (سيجارة أحمد الكافر)، ص 130.

[2] – محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة وأثرها السيء في الأمة، م2، رقم الحديث 596، ص 60.

* – وردت أيضا هذه العبارة في الآية 47 من سورة طه، لكن يختلف المعنى فالسلام على من اتبع الهدى في الحديث هي تحية، أما في الآية فالمقصود منها أن من اتبع الهدى سلم من سخط الله وعذابه.

[3] – أحذيتي وجواربي وأنتم (حبل لعبد الله)، ص 95.

دعا بكتاب رسول الله صلى الله عليه وسلم فقرئ فإذا فيه بسم الله الرحمن الرحيم من محمد بن عبد الله ورسوله، إلى هرقل عظيم الروم، السلام على من اتبع الهدى، أما بعد..." [1]

وبالتالي استحضر الكاتب هذا المعنى ليشير به إلى بعض الحركات الإسلامية المتشددة، التي كانت تنشط في الجزائر في فترة ما، فعوض أن تعمل على لمّ شمل هذه الأمة عملت على تفكيكها وتفريقها ومزقت وحدتها باسم الدين، وذلك عبر الخطابات والفتاوى والآراء المتشددة والمتعصبة البعيدة عن روح الإسلام وعن الفهم الصحيح للقرآن وعن سيرة الرسول العطرة، ومن غلو هذه الحركات أنها كانت تنظر للذي يخالفها الرأي نظرة تكفير، فعبارة: "السلام على من اتبع الهدى" -التي خاطب بها الشيخ أحد العامة-لا يجوز شرعا أن يُخاطب بها المسلم، لأن هذه الصيغة إنما قالها الرسول حين كتب إلى غير المسلمين، وعندما تواجه بها مسلما فمعنى ذلك أنه ليس ممن اتبع الهدى ومن ثمة فهذا الشيخ كان يرى نفسه وشيعته على هدى وغيره على ضلال، وبذلك الاستشهاد بهذه العبارة دلّ على حجم المغالاة في الدين من قبل هذه التيارات في تلك الحقبة. ومنه أظهر هذا الاجترار عن براعة الكاتب في استدعاء الشاهد المناسب في المكان المناسب، وكذا سعة اطلاعه وتشبعه بالقيم الإسلامية.

لم يكتف الكاتب باستحضار الأحديث النبوية فقط بل تعدى ذلك إلى استدعاء بعض الأحاديث القدسية من بينها: "لا بد أنه رأى في شوارع الضغينة **ما لا عين رأت**، وسمع ما لا خلايا سمعت."[2]

اتكأ الكاتب على معنى الحديث القدسي الذي رواه رسول الله عن رب العزة: "أعددت لعبادي الصالحين مالا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر." [3] ، الذي يخبر عما أعدّه الله تعالى لعباده المؤمنين من النعيم المقيم الأبدي في دار كرامته، وأنه لم تر قط عين مثله ولم تسمع أذن بوصفه ولم يخطر على بال مخلوق، وأنه لم يعلم عظمته إلا الله وهو نعيم الجنة، لكن المقصود نقيض

[1] - صحيح البخاري، رقم الحديث 07، ص 10.
[2] - أحذيتي وجواربي وأنتم (أوجاع الفكرة)، ص 22.
[3] - صحيح مسلم، الحديث رقم 2824، ص 1298.

هذا المعنى تماما، فاستحضر الحديث ليصف به شوارعنا التي باتت جحيما ومسرحا للتجاوزات والتسيب والانفلات والفوضى وهذا إثر الغياب التام لهيبة النظام الرادع للمخالفات التي تحدث من ضعاف النفوس، لذلك فعدم احترام القانون يؤدي إلى الفوضى ويصبح كل شيء مباحا ويسود قانون الغاب، فيظلم القوي الضعيف، ويتم الاعتداء على حقوق الناس، فالكثير من المشاكل الاجتماعية سببها عدم تطبيق القوانين.

كما استحضر الكاتب بعض الأقوال المشهورة التي كثيرا ما يخلط العامة بينها وبين أحاديث الرسول الكريم نذكر: **"كذّبهم ولو صدقوا."**[1] استغل الكاتب المقولة الشهيرة "كذب المنجمون ولو صدقوا" فهي ليست من الأحاديث النبوية كما يعتبرها الكثير، وإن كان معناه صحيحا، فالمنُجّم يدّعي علم الغيب وليس له تحقق من ذلك وإن وقع ما تنبأ به فهو كاذب في ادّعاء علمه، وإن كانت الشياطين تسترق السمع وربما تحصل على معلومة صحيحة، فتُخلط معها مئة كذبة فتخبر بها المنجم ليخبر بها غيره، وهذا هو حال الساسة هذه الأيام، فالكذب أخذ موقعه وموضعه وهيمن على الوضع السياسي إلى حد الولع به، وبما أن الكذب السياسي هو أخطر أنواع الكذب فيضلل أمة بأكملها ولا يقتصر على أفراد وجماعات، ولذا فالسياسي لا يُصدّق، وأن كلامه دائما كذب، فإن صدق مرة فسيكذب ألف مرة ولذا فقد امتص الكاتب معنى المقولة التي أتاحت له قول ما يريده متكئا على ما سبق.

خلاصة ما يمكن قوله أن إحالات الكاتب إلى الخطاب الديني والتفاعل معه من خلال توظيف بعض الأقوال المأثورة للرسول صلى الله عليه وسلم في اقتناء نصوصه، تنم عن ارتباطه العميق بروح الدين الإسلامي وكذا لسعة ثقافته في المجال الديني، كما أسفر هذا التوظيف عن بروز وبجلاء الوظائف الجمالية للتناص وخاصة جمالية الإحالة والإيجاز، فالإحالة هي: "الاطار المرجعي الذي يؤلف مجموع الخبرات والمعارف التي تعمل على تشكيل النص وفعل التلقي، وينطوي على مخزون عام

[1] – اللعنة عليكم جميعا (من فضائح عبد الجيب)، ص 32.

من التجارب والرؤى والإشارات والمشاعر وتتباعد في مسافتها وصلتها بالواقع الحضاري وقد تتقارب."[1] وبالتالي فالإحالة هي المرجعية التي تنشئ النص ومن خلالها يُقرأ ويُفهم.

ب– المصدر الأدبي: إن نصوص الأدب العربي خاصة القديمة منها تعدّ مادة ثرية من شأنها أن تغني تجربة الشاعر أو الكاتب فتمنحها تمايزا نحو الإبداع، ولذا أشار عزالدين إسماعيل إلى أهمية التراث الأدبي الذي يشكّل موردا معرفيا خصبا يحتاج إلى تمحيص نقدي، بإمكانه أن يختار العناصر الحيّة منه والقادرة على الديمومة لإقحامها كشواهد قادرة على التجديد والتموضع في النصوص الجديدة، ومن ثمة فإنها تستعصي على الاستهلاك والاجترار الآني لما تكتنز من ظلال وثراء يأبى الاندثار والزوال[2] ومن هنا فالمقصود بالتناص الأدبي هو "تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة سواء أكانت شعرا أو نثرا، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة على قدر من الإمكان عن الفكرة التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها." [3] وبالتالي فهذه النصوص المختارة تمارس تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النصوص الجديدة، لكننا في هذه الجزئية سنقتصر على التناص مع الشعر العربي قديمه وحديثه وهي أحد الآليات التي توسل بها الشاعر أو الكاتب العربي المعاصر، وذلك لتخصيب نصه عن طريق تماهيه مع تجارب فنية عبّرت عن هموم عصرها بكل ما فيه من تحولات سياسية وفكرية وحضارية ...، فتوغلت في ذاكرة المتلقي بسبب إنسانيتها[4].

وبذلك استطاع بوطاجين أن يستحضر بعض النماذج الشعرية من مختلف العصور، وحاول صياغتها وفق رؤية جديدة، ومن تناصه مع العصر الجاهلي حين قال: " حتى هنا يقهرون نساءهم؟ قال متحديا، وأشعل سيجارة أخرى ليستجمع شجاعته التي لا تقهر ولا يدري كيف قفز السموأل إلى ذهنه:

[1] –جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 322، 323.

[2] – أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للدراسات والنشر، الأردن، 2000، ص 50.

[3] – محمد عمر أبوضيف، التناص عند محمود الخفيف، دراسة تحليلية فنية، المجلة العلمية، كلية اللغة العربية بأسيوط، مصر، العدد 35، ج3، 2016، ص 1909.

[4] – عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، مصر، ط3، ص 28.

ميّتا خُلقت ولم أكن من قبلها شيئا يموت فمت* حيث حييت
وأموت أخرى بعدها لأعلمن إن كان ينفع إنني سأموت. " [1]

استند الكاتب على هذه الأبيات ليسقط معناها على حالة "أحمد الكافر" الذي مات حين ولد، وأن سبب موته هو وجوده، والموت المقصود هو الموت المعنوي لا الموت المادي، فهو منذ نعومة أظافره يُعامل معاملة قاسية سواء من طرف والديه أو من معلم القرية وسكانها، وحتى عندما كبُر بقي شبح الموت يطارده، خاصة حينما قرر أبوه أن يطرده من البيت فاسودّت الدنيا في وجهه عندما وجد نفسه دون مأوى يأويه، ومن ثمة تمنى الموت لأن فيه راحة لغيره ولنفسه كذلك، هذا المعنى الظاهر للأبيات أما المعنى الخفي من وراء هذا هو الرسالة الخفية الموجهة لولاة الأمور بعدم تضييق الخناق على الرعية فحرية التعبير حق مكفول لكل فرد من أفراد المجتمع.

وفي نفس هذا السياق تقريبا تم استحضار أبيات المتنبي التي يقول فيها:

لم التعلّل لا أهل ولا وطن ولا نديم ولا كأس ولا سكن
أريد من زمني ذا أن يُبلغني ما ليس يبلغه من نفسه الزمن
لا تلق دهرك إلا غير مكترث ما دام يصحب فيه روحك البدن
فما يديم سرور ما سررت به ولا يُردّ عليك الفائت الحزن[2]

وبما أن بوطاجين في جلّ قصصه عالج قضية الوضع السياسي المتردّي الذي تعيشه الأقطار العربية بصفة عامة والقطر الجزائري بصفة خاصة، فكان من الطبيعي أن يستلهم بعض النماذج من الشخصيات التي ثارت ضد هذا الواقع ولم ترض به على مر التاريخ، وخير مثال على ذلك المتنبي فغدت شخصيته معادلا موضوعيا للفرد العربي الذي يعيش حالة الاغتراب المطلق وهو في وطنه بين أهله وذويه، فالأهل مغيبون جسد بلا وعي وفكر بلا روح، أما اغتراب الوطن فهو إشارة إلى فساد الأنظمة الحاكمة التي تستغل السلطة المادية بعيدا عن الحكمة والعدالة والنماء الثقافي للمجتمع.

---

*- في القصة ورد حذف لكلمتين من البيتين، فحُذفت كلمة "يموت" من عجز البيت الأول وكلمة "كان" من عجز البيت الثاني، كما أن كلمة "إنني" الموجودة في عجز البيت الثاني في القصة وردت بدلها "إني"، يمكن الرجوع إلى ديوان السموأل:
تحقيق وشرح، واضح الصمد، دار الجيل لبنان، ط1، 1996، ص 95.

[1] - ما حدث لي غدا (سيجارة أحمد الكافر)، ص 149.

[2] - أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983، ص 471.

وبما أن هذه الأنظمة لا يمكن أن يُعوّل عليها، فوجب على الفرد خاصة المثقف أن يجعل من الزمن وسيلة لخدمة أهدافه مادامت الروح تنبض فيه، فيجب أن يعيش دهره ويتسلّح بالشجاعة والحكمة ويواجه كل التحديات والصعاب، فالزمن أحزان ومسرات ودوام الحال من المحال. وتظهر جمالية التناص من تلك الإحالة لشخصية المتنبي وما يعيشه من اغتراب في وطن يحس بأنه ليس وطنه وبين أناس لم يجد من يفهمه ويقدّر علمه وأدبه، ويقابلها بشخصية المثقف العربي الذي في كثير من الأحيان يحس نفسه أنه يغرّد خارج السرب.

كما أنه استدعى بيتا مشهورا للمعرّي عندما ضمن المقطع السردي: " أنا عدّو السياسة رقم واحد، ولما تأكّدت من سياسة الغباء اقتديت بقول صديقي الشاعر:

لما رأيت الجهل في النّاس فاشيا تجاهلت حتى ظُنّ بأني جاهل." [1]

استغل الكاتب هذا البيت المشهور ليعبّر به عن حالة المثقف العربي الذي يحيا في كنف هذه الأنظمة، التي يقودها الأراذل والجهلة ويمتلكون زمام الأمور فيها باعتلائهم المناصب السامية في البلاد، ومن ثمة كان لزاما عليه أن يثور ضد هذا الوضع المزري وأن يكون حام لقيم الخير والعدل والحرية والمدافع على المظلومين وحقهم بحياة كريمة، ولا يمكن أن يصبح في يوم ما في صف الظلمة ومواكب المنافقين متناقضا مع ما كان يشير به على الناس، ولما يأس من ذلك فضل الحياة على الهامش بالتنازل على مشروعه حينما أيقن أن كامل البلدة خارجة عن الموضوع. وتكمن جمالية التناص في الإيجاز، فالبرغم من استدعاء الكاتب لبيت واحد فقط، لكنه يحمل بين طياته معان كُثر.

ومن الأبيات التي اتكأ عليها كذلك قول ابن شبل البغدادي*:

لا تظهرنّ لعاذل أو عاذر حاليك في السّرّاء والضّرّاء
فلرحمة المتفجعين* حرارة في القلب مثل شماتة الأعداء.[2]

[1] – ما حدث لي غدا (الشغربية)، ص 100.

* – ابن الشبل البغدادي هو محمد بن عبد الله ابن الشبل، أبو علي الشاعر الحكيم، توفي في المحرم سنة 473 هجري ودفن بباب حرب، كان شاعرا مجيدا وله ديوان، وكان ظريفا نديما مطبوعا، يمكن الرجوع إلى: محمد بن شاكر الكتبي: فوات الوفيات والذيل عليها، تح: إحسان عباس، دار صادر بيروت، م3، ص 340.

* – أورد الكاتب هذه الكلمة "المتفجعين"، لكن في حدود اطلاعنا على بعض المصادر لم نعثر لها على أي أثر، بل الصحيح فيها "المتوجعين".

[2] – ما حدث لي غدا (اعترافات راوية مهذب)، ص 117.

حيث استغل القاص معاني هذه الابيات التي تعدّ وصية بأن لا يبدي الانسان فرحته وأحزانه للناس ويجعلها بينه وبين نفسه فلا يظهرها لعدو لكيلا يشمت فيه ولا لصديق ليتأثر بها، ويستعين على قضاء أمره بالسر والكتمان متعمدا المغالطة ويكذب التبسم، فالهموم لاتزال تُبكى وعلل الدهر تُشكى، لكن يستنجد بالرحمن ويرتقب الفرج منه، فاستحضار هذا المعنى من أحد الشخصيات عندما سألته ليلاه عن حاله وأحواله وأمواله فتلى هذه الأبيات هروبا من الإجابة.

وبما أن الكاتب أو الشاعر ابن مجتمعه يعايش قضاياه ويعبّر عن طموحه وتطلعاته، كما يدين سقوطاته وتأزماته، لأنه جزء من حلقة التواصل مع مظاهر الحياة الإنسانية في مختلف عصورها، فهو لا يبدع بعيدا عما يجري حوله، لذا فهو يبحث عن مادة إبداعه من رصيده المعرفي، فيتلاقى ويتداخل معه ضمن نسيج النتاج الأدبي بشكل مباشر أو غير مباشر[1] وعليه فقد انفتحت نصوص الكاتب على بعض النصوص الشعرية المعاصرة والحديثة، من بينها قصيدة الشاعر محمود درويش "إلى أمّي" والتي كتبها بعيدا عن أهله بسبب العمل أو الاعتقال، فاتخذ من شخصية هذا الشاعر النقطة التي تلتقي فيها معاناته مع معاناة شخصية محمد المعتقل أثناء العشرية السوداء، هذه القصيدة التي يقول فيها محمود درويش: " وضع فوهة المسدس في ما يشبه رأسي آمرا إياي بالنزول فورا، قلت في سري ما أروع الموت، وقال الشاعر الذي بداخلي: أحنّ إلى خبز أمّي/ وقهوة أمّي/ ولمسة أمّي/ وتكبر فيّ الطفولة/ يوما على صدر أمّي/ وأعشق عمري لأنّي/ إذا متّ/ أخجل من دمع أمّي." [2]

ولذا استلهم معنى القصيدة التي هي لسان حال هذا المعتقل، فالخبز هو قوام الحياة وأساسها والقهوة رمز راحة البال والاستقرار الذي كان يشعر به مع أمه، ولذا يحنّ إلى لمسة أمّه وما فيها، من حنان وعطف ودفء وحنو لا يحسّه إلا في لمسها لما فيها من سريان متدفّق من المشاعر الرقيقة، فما أجمل أن يكون هذا الخبز من يد أعظم مخلوق في الوجود يُضاف إليه قهوة أمّه الممزوجة بعرقها وكدّها الذي يعيد له أيامه الخالية معها، ولذا فهو يعشق العمر ويريد البقاء، لا من أجله بل من أجلها حتى لا تتحسّر عليه وتنزل دموعها، لكن يمكن أن نستشف أن الأم المقصودة ليست الأم الحقيقية

[1] – محمد عمر أبو ضيف، التناص عند محمود الخفيف، ص 1919.

[2] – اللعنة عليكم جميعا (ظل الروح)، ص 83.

أو البيولوجية، بل هي الوطن الذي ننعم فيه بالسعادة والاستقرار والطمأنينة، وبالتالي تذكُّرُ الخير والنعمة التي كنا نتمتع بها في ظله تحتاج منا التضحية من أجله.

لم يكتف القاص بالاغتراف من معين الشعر العربي الفصيح، بل تعدى ذلك إلى استدعاء بعض المقاطع الشعرية من الشعر الشعبي، الذي يُعد من أبرز الأساليب التعبيرية في الأدب الشعبي وهو إبداع شفهي ونمط من الأنماط الثقافية الشعبية، ويُطلق الشعر الشعبي على "كل كلام منظوم من بيئة شعبية بلهجة عامية، تضمنت نصوصه التعبير عن وجدان الشعب وأمانيه، متوارثا جيلا عن جيل عن طريق المشافهة، وقائله قد يكون أميا وقد يكون متعلّما بصورة أو بأخرى مثل المتلقي أيضا." [1] فالشاعر الشعبي يتخذ من قضايا مجتمعه موضوعا لأشعاره، فيعكس هموم شعبه وتطلعاته بطريقة شفاهية وبلغة عامية بليغة ومؤثرة.

لكن ما تجدر الإشارة إليه أن الشعر الذي ضمنه الكاتب في نصوصه، كله من رباعيات الشاعر عبد الرحمان المجدوب إلا قصيدة واحدة ووحيدة لم تكن من نتاج الشاعر المذكور، ومن بين الأشعار التي وظفها بوطاجين في نتاجه القصصي:

-يا ذا الزمان الغدار

يا كاسرني من ذراعي

طيّحت من كان سلطان

وركّبت من كان راعي.[2]

يدور معنى هذه الأبيات حول تقلبات الزمان بأهله فلا أمان لصروف الدهر، فالأحوال تتغير هذه الدنيا تتقلّب بتقلّب الأيام والليالي، لا يطمع منها بدوام نعيم ولا يُبكى على فائت والدهر لا يدوم على حال، فيُنزل من كان في المقام الرفيع ويجعل الفقير أو العديم مكانه، وهذا الأمر لا غرابة فيه فليس على ريب الزمان كفيل، فالدنيا صحو وغيم، صعود وهبوط... قالت العرب قديما: "ما من

[1] – التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة (1830، 1945)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983 ، ص 395.

[2] – اللعنة عليكم جميعا (من فضائح عبد الجيب)، ص 22. ديوان عبد الرحمان المجدوب ص 12.

* هذا قول من حوار طويل جرى بين الحراقة بنت المنذر بن ماء السماء وخالد بن الوليد وللاستزادة يمكن الرجوع إلى: ابن أبي الحديد المدائني، شرح نهج البلاغة، ضبط وتصحيح، محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية، بيروت، ج11، ص 99.

بيت دخلته حبرة إلا دخلته عبرة*"، وليس هذا المعنى المقصود من استحضار الأبيات، بل استحضرها ليشكو قهر الزمان الذي جعل من الجهلة وعديمي الكفاءة والإيمان يتولّون مقاليد الحكم في البلاد بينما أهل الفضل والعلم وصفوة المجتمع في مؤخرة الركب، يعيشون على هامش الحياة، فماذا تنتظر من أمة يقوده هؤلاء.

ومن تناصه مع الشعر الشعبي كذلك: " وقال العامة والخاصة والمؤمنون ببطونهم والكافرون بالحقيقة والذين لا شغل لهم واللائي يمشطن الأغاني والريح سمعوه يردّد باستمرار:

أنا قلبي رهيف ما يحمل تكليف

وأنتم يا لطيف ما فيكم رحمه

رفدّتونا منين كان الحمل رهيف

سيّبتونا منين صرنا ضعفه." [1]

استغل الكاتب هذه الأبيات التي يدور معناها حول حالات الإنسان الاجتماعية المختلفة، فعندما يكون غنيا يصبح حمله خفيفا فيكون له أصدقاء كُثر يرتادونه، يؤازرونه في الضراء ويستروحون إليه في السراء فيكونون له سلوة في مصائبه أما إذا كان فقيرا مُعدما فإنه لا يجد حرا يواسيه ولا صديقا يدانيه، فيجمع مع فقره وحزنه ألم الوحدة والانفراد فهذه حالة عبد الله الشاب الجزائري الفقير الذي عاش العشرية السوداء، فحين قُتل أبوه واختفى أخوه ثم ماتت أمه حسرة على فقدها للأثنين، فلم يكن وقع هذه الصدمة بالأمر الهيّن على عبد الله وبالتالي عندما وردت الأبيات على لسانه لا يقصد اللوم والتوبيخ، أو الاستغاثة والدعاء كما يبدو، بل يقصد الاستعظام والتعجّب، فالبرغم من كل المصائب التي لقيها في هذه الأيام العصيبة، لم يجد عضدا يتكئ عليه لا من أهل البلدة ولا من سلطة البلد: " لقد عاش خارج الوقت وأحبّ أغاني الصمت والندى وخجل من صوته، قبل أن معزوفاته كانت تقول:

الثلج عملت مطرح وبالهواء غطيت روحي

من القمر عملت مصباح وبالنجوم ونست روحي." [2]

[1] – اللعنة عليكم جميعا، (حكاية ذئب كان سويا)، ص 113.

[2] – نفسه، ص 114.

عندما لم يجد عبد الله من يواسيه في محنته، قرر أن ينسحب من البلدة وأن يختار حياة العزلة ولا يطلب إلا حياة الهدنة والهدوء، فقد يجد في اعتزال الناس والصمت والاعراض عن كل ما يحصل شيئا من راحة البال، التي نبحث عنها ولا نجدها حتى مع من نحب، وفي هذا المقام نستحضر مقولة الإمام علي رضي الله عنه: "يأتي على الناس زمان تكون العافية فيه عشر أجزاء، تسعة منها في اعتزال الناس وواحدة بالصمت"*

عموما فقد قام الكاتب بتوظيف بعض النماذج الشعرية المعروفة والتي تركت آثارها في نفوس القراء، بما تكتنزه من دلالات متجددة في كل عصر، وبما فيها من طاقات إيحائية وإشعاعات فنية لخدمة تجربته الجديدة، سواء أكانت هذه الأشعار قديمة، حديثة، أو معاصرة، من الشعر الشعبي كانت، أو من الفصيح.

ج- المصدر التراثي: لقد نال التراث حظه من الحضور والتوظيف لدى الكاتب، حيث أن قصصه تعج بألوان مختلفة من النصوص التراثية والتي خلقت جمالية التناص، وهي بدورها تنم عن قدرة الكاتب على استلهام القديم بأنواعه المتعددة: شعبي، تاريخي، أسطوري، حيث نفخ الروح فيه من جديد ومنحه جمالية الحضور المتميز داخل النص القصصي الجديد، وتمثيلا لهذا النوع من التناص سنتناول بداية تناص الكاتب مع الأمثال العربية.

- التناص مع الأمثال العربية:

كثيرا ما نتعرّض في حياتنا اليومية لمواقف تُلزم أن نعبّر عنها بطريقة موجزة، تسهّل علينا الكثير وتعمل على إيصال المعنى المراد توضيحه بسهولة ويسر، ومن ثمة استطاعت بعض الأمثال العربية أن تحافظ على حياتها مهما تغيّرت الأزمان، وأن تُتداول على ألسنة معظم البشر في المجتمعات العربية، وأن تعبّر على لسان حال أهلها لأن المثل" يرتبط بخلاصة تجارب وخبرات الشعوب كافة ويمتاز بالتكثيف والعمق والإيجاز، مما يؤدي سرعة انتشاره بين عامة الناس"[1] زيادة على أن ميزات المثل هذه تؤدي وظائف جمالية اتكأ عليها التناص، وبالتالي كان لزاما على الكاتب أن يطعّم نصوصه ببعض

* نسبت هذه المقولة للرسول صلى الله عليه وسلم وإلى علي كرم الله وجهه وإلى ابن عباس، لكن أكثر الروايات تنسبها لعلي بن موسى الرضا.

[1] - محمد عمر أبوضيف، التناص عند محمود الخفيف، ص 1922.

الأمثال العربية من بينها ما ورد في هذا المقطع السردي: "بلدة انحدرت إلى قاع صفصف، هكذا **شذر مذر**." [1]

شذر مذر تركيب يفيد التفرّق والتشتت، استحضره الكاتب على لسان شخصية أحمد علي ليصف به سكان البلدة، الذين اعتبرهم خليطا غير متجانس، فلا يمكن أن يجتمعوا تحت راية واحدة ومن ثم لا يصلح حال هذه الأمة، التي ذهب أفرادها مذاهب شتى، فتفرقوا أحزابا وجماعات فالهوى متحكّم في النفوس وأُعجب كل ذي رأي برأيه، فأصبح بأسهم بينهم شديد وقلوبهم شتى فتمكن أعداؤهم منهم فضربوا بعضهم ببعض واحكموا بينهم الخلافات، فباتوا يعيشون الذل والهوان والتمزق والانكسار نتيجة للتفكك، فتقطعت الاواصر ودب الخلاف والفتنة، وبالتالي هذا هو الحال الأليم الذي آلت إليه أمتنا هذه الأيام، الذي ساد فيه الظلم الاجتماعي والفساد الأخلاقي والاستبداد السياسي، وتكمن جمالية التناص من اجترار المثل في الايجاز، فالمثل قول موجز يحمل بين طياته معان كثر.

استمر القاص في استدعاء الأمثال العربية الفصيحة لينفخ فيها الروح من جديد عندما استحضر المثل العربي القائل: "**اختلط النابل بالحابل*** والمقتول بالقاتل والحي بالذابل." [2] فالحابل هو الذي ينصب حباله للصيد، والنابل رامي الصيد عن قوسه بالنبل، كما أن الحابل كذلك هم الذين يمسكون حبال الخيل والجمال، والنابل هم الذين يرمون بالسهام، فحين تشتد المعركة يختلط هؤلاء بهؤلاء، فصار هذا مثلا يضرب على القوم عندما تتقلّب أحوالهم، ويثور بعضهم على بعض بعد السكون والرخاء، أو عند اختلاط الأمر عليهم حتى لا يعرفوا الوجه الصحيح من غيره، وأُستحضر هذا المثل عندما اختلط الأمر على الناس حول الساسة هذه الأيام، عندما كثر حديثهم ولغطهم...، فأصبح الناس لا يدرون أيهم الصادق وأيهم الكاذب، وأيهم الصالح وأيهم المفسد...،

[1] – أحذيتي وجواربي وأنتم (أوجاع الفكرة)، ص 17.

[2] – وفاة الرجل الميت (هكذا تحدثت وازنة)، ص 181.

* يقال: اختلط الحابل بالنابل وليس اختلط النابل بالحابل.

فاختلاط الأمر عليهم كاختلاط القناصين الذين يصيدون بالشرك مع الذين يصيدون بالنبل فلا يصيد أي منهم شيئا، فالكاتب أسقط معنى هذا المثل على واقعنا الحالي فأوجز ذلك في كلمتين.

ومن الأمثال العربية التي كان لها حضور في نصوص بوطاجين "وجدتني **في حيص بيص**." [1] يضرب هذا المثل لمن وقع في حيرة واضطراب، أي في شدة واختلاط من أمر لا مخرج منه، فتم استحضار هذا المعنى من طرف أحد الشخصيات المعتقلة في مراكز السلطة أثناء استنطاقه، عندما طرحت عليه عديد الأسئلة، فوقع في إحراج وأختلط عليه الأمر فأصبح لا يدري كيف الخلاص أيجيب عن هذه التساؤلات بصدق ويسلّم أمره لله وينتظر النجاة فربما يكون ذلك فيه حتفه، أم يراوغ ويكذب فيصبح كالمستجير من الرمضاء بالنار، فينكشف أمره فتكون نهايته وخيمة وأكيدة على يد هؤلاء.

ومن المواضع التي اتكأ فيها القاص على الأمثال العربية الفصيحة نقرأ ما نصه: "**الطيور على أشكالها تقع**"[2]، الأصل أن كل طير يصفّر ويغرّد لمثيله من صنفه، فلا يمكن أن يجتمع مثلا الحمام مع الصقور، كما يشير معنى هذه المقولة إلى أن الطيور على أشكالها وأمثالها تحط وتنزل، فصار هذا مثلا يضرب على المتشابهين من البشر في السلوك، في أحد القصص تكرر هذا القول على أحد الشخصيات من الطبقة العامة في المجتمع، ليخبر به أن الباي والباشا والأغا وكل أصحاب الزعامة في البلاد، كل منهم يمدح الآخر، لأنهم من طينة واحدة، جمعتهم المصالح الدنيوية المشتركة فتشابهوا فيما بينهم لانتمائهم إلى دائرة الفساد في البلدة.

ولم يكتف الكاتب بالأمثال الفصيحة بل طعّم كتاباته ببعض الامثال الشعبية نذكر منها: "الدمعة ما تصفي العين **والضحك ما يبشر بالخير**." [3]، والدموع في الأصل أن تكون مصفاة للعين، فتعمل على تنظيفها من الجراثيم والأوساخ والأتربة العالقة بها فتحميها من الإصابة بالأمراض المختلفة، لكن عندما تكثر دموع العين بسبب البكاء مثلا قد تصاب العين بالعمى، كما أن

[1] – اللعنة عليكم جميعا (ظل الروح)، ص 83.

[2] – نفسه، (37 فبراير)، ص 63.

[3] – وفاة الرجل الميت (تفاحة للسيد البوهيمي)، ص 114.

الابتسامة التي ترتسم على محيا الإنسان ليست دائما دليل فرح فقد يتخذ الفرد في بعض الأحيان الضحك قناعا يرتديه صباحا لمواجهة الآخرين وينزعه مساء، وهو مثقل بالابتسامات المزيفة، ومن ثم فالمظاهر أحيانا قد تكون خداعة، وهذا هو المعنى الذي استحضره الكاتب لوصف حالة أحد شخصيات قصصه عندما كان دائما يُبطن عكس ما يُبدي.

ومن تناصه مع الأمثال الشعبية كذلك: "**لحم الطير للدواء**، ولحم الخروف للشواء، ولحم الماعز للذئب إذا عوى."[1]، حيث استلهم المثل على لسان يعقوب بطل قصة "أعياد الخسارة" الفقير المُعدم عندما حلّ عيد الأضحى ولم يجد ما يشتري به أضحية العيد، بالرغم من أنه طرق كل أبواب الرزق لتحصيل ثمن الشاة، لكن باءت كل محاولاته بالفشل، وعندما يأس من ذلك اقترح على زوجته وأولاده أن يضحّوا هذه المرة بديك خير من أن لا يضحوا، وربط ذلك بهذا المثل الذي يحث على أكل لحوم الطيور وتقديمه على باقي أنواع اللحوم، وذلك لما لهذا اللحم من فائدة للجسم، ولعل في هذا إشارة إلى الآية القرآنية عندما قال رب العزّة: ﴿ وَلَحۡمِ طَيۡرٖ مِّمَّا يَشۡتَهُونَ ﴿٢١﴾ ﴾ **الواقعة: 21** فجمالية استحضار المثل هنا تكمن في التكثيف والإيجاز.

هناك بعض الأمثال العربية القديمة الفصيحة التي طرأ عليها بعض التحوير حسب كل لهجة محلية لكنها صارت تراثا شعبيا ومن هذه الأمثال: "ضرب أخماسه في أسداسه." [2]

أصل المثل: "ضرب أخماس بأسداس" وهو يرتبط بطبيعة حياة العرب الصحراوية، ويضرب هذا المثل للمماكرة والخداع، كأن يقول الرجل قولا ويريد غيره، ويُقال عن الرجل الذي لا يعرف المكر والخديعة والدهاء لا يعرف أخماس من أسداس، كما أن الأخماس قد يقصد بها الحواس الخمس والأسداس الجهات الست، فنقول ضرب أخماسه في أسداسه، أي لم يترك سبيلا إلا ورمى حاسة فيه وهذا هو المعنى المقصود من استحضار هذا المثل للتعبير عن حالة سليمان البوهالي الذي أراد أن يصلح حال أهل بلدته، التي انتشرت فيها كل أنواع الشر والرذيلة، فجال وصال في كل بقعة من بقاع

[1] – ما حدث لي غدا (أعياد الخسارة)، ص 47.

[2] – اللعنة عليكم جميعا، (للضفادع حكمة)، ص 109.

هذه البلدة إلا قصدها علّه يجد فيها بصيص أمل يعينه على مواصلة عمله، لكنه كلما زار جهة وجدها أشر من مثيلاتها، لذلك قرر أن يهجر هذه البلدة وناسها بعد أن يأس منهم.

كما استدعى الكاتب بعض الأمثال العربية محورة من بينها: "لا يعرفون كوعهم من بوعهم."[1]

صيغة المثل: "لا يعرف كوعه من بوعه"، فالكوع هو العظم الذي يلي إبهام اليد، في حين أن البوع هو العظم الذي يلي إبهام الرجل، كانت العرب تعبّر بهذا التركيب المجازي عن الجاهل الذي تستوي عنده الأمور فيُظهر عجزه وعدم قدرته التمييز بينها، كما كانوا يقيسون به ثقافة طالب العلم بالسؤال عن الكوع والبوع، فإذا أجاب عن ذلك اعتبروه ذكيا يستحق طلب العلم منهم، أما الشخص الذي لا يعرف الكوع من البوع عدّوه بليدا، وعليه طلب العلم ممن هم أقل منهم علما.

هذا الوصف الذي اتكئ عليه الكاتب لينعت به ساسة هذه الأيام، فالسياسة عنده هي فن الطمّاعين والأغبياء والبلداء الذين ليس لديهم علم بأمور الحكم وتسيير البلاد، كما أنها ملجأ اللصوص والكذابين والمهزومين والمحتالين، حتى أنه اعتبرها من الكبائر ولا فرق بينها وبين من يأكل لحم أخيه ميتا.

– التناص الأسطوري:

الأسطورة لم تعد تلك الخرافة القديمة التي يتم تكرار قصتها من طرف الأدباء أو الشعراء في نصوصهم الجديدة لمجرد التكرار، بل هي رؤية فنية رمزية يُثرى بها البناء الفني للنصوص، ومن ثمة ليست الأسطورة "مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التاريخ أو بعصور التاريخ القديمة في حياة الإنسان، وأنها لا تتفق وعصور الحضارة، وإنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر، وفي إطار أرقى الحضارات ما زالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها مصدرا لإلهام الشاعر والفنان"[2]، وبذلك لم يعد توظيف الأسطورة بهدف تزيين القصة أو منحها ثوبا أسطوريا بقدر ما تحمل من معادلات موضوعية يفرضها سياق النص، إضافة إلى كونها تعمل على تكثيف المغزى الدلالي الذي يطمح إليه المبدع، هذا ما جعل النقد الأسطوري يرى أن "الأدب هو أسطورة منزاحة

[1] – اللعنة عليكم جميعا (حد الحد)، ص 41.

[2] – عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 222.

عن الأسطورة الأولية التي هي الأساس والبنية، وكل صورة في الأدب مهما تراءت لنا جديدة لا تعدو كونها تكرارا لصورة مركزية مع بعض الانزياح ومع مطابقة كاملة أحيانا أخرى." [1]

وفي ضوء هذا المفهوم للأسطورة وتأثر أدبنا العربي الحديث والمعاصر بالآداب الغربية خاصة الأدب الإغريقي القديم انفتحت النصوص العربية الحديثة على الموروث الأسطوري باعتباره أحد الأفاق المهمة التي تقوم عليها الكتابة الإبداعية، فالكاتب يقوم بتحيين الموروث قصد إنتاج معرفة جديدة يستخلصها من التناص والتحاور بين مختلف النصوص.

وما تجدر الإشارة إليه أن بوطاجين لم يكثر من توظيف الأساطير الاغريقية في نتاجه القصصي، فقصصه في مجملها كانت تعبيرا عن الهموم الاجتماعية والوطنية الأساسية الساخنة التي عاشها والتحولات الكبرى في الجزائر والعالم العربي، وهو ينطلق في ذلك من موقف فكري وسياسي نقدي رافض لمجريات الأحداث والوقائع، فكان من الطبيعي أن يوظف بعض الأساطير التي تدور في فلك هذا الموضوع، فاستلهم أسطورة سيزيف* وكل ما تحمله من رسائل دلالية أراد الكاتب أن يبينها في ثنايا نصوصه، فهي رمز للعذاب الأبدي وعبثية الوجود، كلما تكررت عملية السلب والقهر وكبت للحريات الفردية والجماعية "ومبدأ العذاب والألم اللذين كُتبا على الإنسان"[2] في عصرنا الحالي وهو يحلم بالحب والعيش الكريم.

–"وفي الروح استقرت الصخرة، **صخرة سيزيف** التي لا تكف عن التدحرج مادامت الدروب جليدية والأرض على قرن ثور." [3]

[1] – شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، ط1، 1993، ص 214. 1983، ص 138وما بعدها.

* ملخص الأسطورة: أن الآلهة حكمت على سيزيف بأن يرفع صخرة بلا انقطاع إلى قمة الجبل، حيث تسقط الصخرة بسبب ثقلها ثانية، لقد ظنوا أنه ليس هناك عقاب أبشع من العمل التافه الذي لا أمل فيه، فإذا صدق المرء ما يقوله هوميروس، فإن سيزيف كان أشد الفانين حكمة وحصانة، وقد اختلفت الآراء بشأن السبب الذي جعله يعمل بلا جدوى في العالم السفلي فقد اتهم بالسخرية من الآلهة وسرق أسرارها.... للتوسع ينظر، ألبير كامو: أسطورة سيزيف، تر: زكي حسن، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1983، ص 138وما بعدها.

[2] – جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، ص 225.

[3] – وفاة الرجل الميت (لا شيء)، ص 143.

فسيزيف المستدعى لم يطرأ عليه أي تغيير، فهو نفسه الذي تعوّد أن يحمل الصخرة إلى قمة الجبل لتدحرج مرة أخرى إلى الأسفل، حيث كان يلاقي من فعله هذا مشقة وعنتا كبيرين، فسيزيف هذا العصر لم تعاقبه الآلهة عندما تمرد عليها، بل السلطة عاقبته لمجرد أنه رفع شعار المعارضة ضدها.

لخصت هذه الإحالة حياة الانسان العربي في صراعه المرير مع ضروريات حياته اليومية وكذا كفاحه اليائس من أجل الوصول إلى قمة رغباته، وبالرغم من أنه يعرف أن هذا العمل لا طائل من وراءه لكنه مصر على تأديته " إنه مثل سيزيف كلما صعد إلى أعلى تدحرج مع صخرته إلى الأسفل فهو يبحث عن طريقه، عن غده، عن الحق الذي يعطيه الحق في الحياة وتنفس الحرية"[1]، فالفرد العربي سيظل في معاناته وشقائه كمعاناة سيزيف مع صخرته تلك. ومن جماليات استحضار الأساطير هو الإحالة ومن جمالية الإحالة الايجاز، فلفظة سيزيف التي تشير إلى الشقاء الأبدي أغنت الكاتب ولخص فيها حياة الفرد العربي.

وفي نفس هذا المجال تقريبا، استلهم الكاتب أسطورة السيرانة حين يقول: "إن القيادة السياسية...، ما معنى القيادة السياسية؟ ...إنه يذكرني بالأسطورة اليونانية، إن الملاحين كانوا يتعقبون السيرانة، هذا الكائن السحري الذي برأس امرأة وجسد طائر، كان غناؤها الجميل يشدّهم إليه فيضيعون في البحار والصحاري ولا يعودون." [2]

السياسة في وطننا العربي باتت فن الكذب واستغفال الناس، أو هي تلك اللعبة القذرة التي يجيدها الساسة التي جعلت من المواطن العربي لعبة في أيديهم، فأسطورة السيرانة هذه وصوتها الغنّاء الساحر الذي يجلب البحارة ليلاقوا حتفهم في النهاية، مجسدة في الساسة العرب عن طريق خطابات التضليل والنفاق والوعود الزائفة، التي تبني أمالا لديهم فبالغوا في إمكانية جعلها واقعا ملموسا وحشدوا كل قوتهم وتفننوا في اقناع الآخر واشعاره بأن أمانيه باتت محققة، وذلك باستغلال جهل العامة وتأخرهم وعدم الارتقاء بوعيهم، فنتج عن ذلك انقياد العامة والتفافهم حولهم من أجل العبور بهم إلى بر الأمان، فهذا هو الظاهر أما الباطن هو خدمة مصالحهم الخاصة.

[1] – عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 121.

[2] – ما حدث لي غدا (السيد صفر فاصل خمسة)، ص 28.

لكن هيهات سيستيقظ الناس من غفلتهم وهذه الأوهام التي رُسمت لهم، لأن النتائج التي يصبوا إليها الناس نتائج حسية بمجرد عدم تلمسها سيثورون عليهم، وهنا يمكن أن نستحضر مقولة لأحد الساسة مفادها: "تستطيع أن تخدع كل الناس بعض الوقت وبعض الناس كل الوقت، لكنك لا تستطيع أن تخدع كل الناس كل الوقت"*، وبالتالي سيأتي يوم تنكشف فيه الأمور فالخدعة لا تعيش طويلا.

عموما حفلت قصص الكاتب بالأساطير القديمة ووظفها كرموز في سياق نصوصه لتعميق رؤية معاصرة تحفل بالانفتاح والإيحاء، لأن النظرة إلى الأسطورة لم تعد تلك النظرة التقليدية كونها قصة خيالية خرافية بل أضحت وسيلة لتميز النصوص وجعلها لا تقف عند حدود البنى اللغوية والأسلوبية فقط.

– التناص التاريخي:

يمثل هذا النوع من التناص تداخل نصوص تاريخية منتقاة مع النص الأصلي مؤدية غرضا فكريا أو فنيا أو كلاهما معا، فالتاريخ أحد المصادر الهامة التي يستمد من واحاته قيم ونماذج تعبّر عن متطلبات عصرنا وحاجاته، فالأحداث والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل لها دلالتها الشمولية والباقية والقابلة للتجدد[1]، وهذا يعني أن الكاتب يستثمر الأحداث التاريخية التي تتلاءم مع تجربته في الحاضر، ليكسب العمل الأدبي إبداعا كما يقول محمد مفتاح: "أن الأحداث التاريخية مخزونة في الذاكرة على شكل بنيات معطاة متمثلة لأوضاع متكررة نستقي منها عند الاحتياج إليها، لتتلاءم مع الأوضاع الجديدة التي تواجهنا"[2]، ولذلك يظل التاريخ مصدرا للتجارب البشرية يستمد منه الأدباء موضوعات لإبداعاتهم، فالأديب يختار من التجربة التي تصلح للتعبير عن مشكلة إنسانية أو اجتماعية تشغله أو تشغل عصره أو تشغل الإنسان عموما.

* – هذه المقولة للرئيس الأمريكي ابراهام أو إبراهيم لينكولن حكم الولايات المتحدة في الفترة ما بين (1861-1865).

[1] – محمد عمر أبو ضيف، التناص عند محمود الخفيف، ص 1776.

[2] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ص .123.

وبالتالي فقد وظف الكاتب عناصر التراث التاريخي بأبعادها المختلفة، أحداث أو شخصيات تاريخية عربية وأجنبية، أحداث تاريخية قديمة وحديثة، أقوال مأثورة لبعض الشخصيات...إلخ.

ومن بين الأحداث التاريخية التي وظفها الكاتب في نصوصه: حرب داحس والغبراء اتكئ على هذه الحادثة عندما قال: " بقايا داحس والغبراء في الفتح في الأعظم"[1]، داحس والغبراء هي من حروب الجاهلية وقعت بين قبيلتي عبس وذبيان، حيث دامت أربعين سنة فنزفت فيها دماء وسقطت أرواح كثيرة، استحضرها الكاتب ليعبّر بها عن حالة سليمان البوهالي الذي قام مصلحا في البلدة بأن بيّن للناس ألاعيب ولاة الأمور ودعاهم القيام ضدهم والمطالبة بحقوقهم المهضومة، لكن هذه البلدة سليلة الطاعة والقناعات البليدة، عوض أن يشكره رجالها ويلتفوا حوله، وبأمر من أميرها قاموا بتعذيبه وضربه كأنهم يحاربون عدوا لهم ، فأصبح مثخنا بالجراح كأنه عائد من حرب داحس والغبراء.

وكثيرا ما يستدعي الكاتب بعض الأحداث التاريخية لإبراز علاقة المشابهة بين أحداث الماضي والحاضر ومن ذلك نقف عند قول بوطاجين في أحدد القصص: "لا أحد يسمعني إذا نطقت إذا قلت **عطشت إذا** "[2]، التناص واضح من خلال استلهام قصة تلك البُنية العربية الصغيرة، التي كانت تشق الصحراء القاحلة رفقة أبيها مشيا على الأقدام، وكان ذلك في يوم قائظ ولما اشتد بها العطش نادت أباها قائلة: عطشتَ يا أبي فأجابها: لا والله ما عطشتُ يا بنيتي ظنا منه أنها تسأله، وقد أعادت ذلك مرارا وتكرارا، لكنه كان دائما لا يفهم مقصودها ومطلبها، فظلت البنية على تلك الحال إلى لا قت حتفها، هذه الحادثة تعكس حالة المواطن البسيط هذه الأيام، الذي اقتنع بأنه لا جدوى من كلامه لأن صوته مهما علا وتغيرت نبراته المهددة أو المستجدية المستغيثة تضيع مع زحام الأصوات الأخرى، فلا يصل ولا يُسمع، فالمسؤول في واد والمواطن في واد آخر، وحتى إن سُمع فلا تنفذ طلباته حتى البسيطة منها، وبالتالي لقد فقد المواطن الثقة من الحكومات التي لا تسمع صوت مواطنيها ولا تشعر بمعاناتهم، فهي حكومات صماء بكماء عمياء معزولة عن هموم مجتمعها، عاجزة

[1] – اللعنة عليكم جميعا (للضفادع حكمة)، ص 108.

[2] – ما حدث لي غدا (وحي من جهة اليأس)، ص 73.

عن التفاعل الإيجابي مع احتياجات مواطنيها وأولوياتهم، ولا صلة تجمعها بهم إلا صلة الطاعة والخضوع والوعيد، ولذلك لا يثقون بها ولا يعيرونها أي اهتمام.

ومن تناصه مع الشخصيات التاريخية باستحضار بعض أقوالها المأثورة ما ورد على لسان أحد شخصياته القصصية مقولة عمر بن الخطاب المشهورة: " **متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا*؟**" [1]

تحمل هذه المقولة بين طياتها ضرورة الحرية لكل فرد ولدته أمّه حرا، لكن الكاتب استلهم معناها ليعبّر به عن حالة وازنة تلك الموظفة البسيطة التي ظلت طول حياتها تمتهن عاملة نظافة في إحدى الجامعات، حيث كانت تتفانى في عملها مقابل مبالغ زهيدة، لكن كان كل أملها أن تحصل على سكن يقيها برد الشتاء وحر الصيف، وترحل عن ذلك الكوخ القصديري القديم الواقع على سفح الجبل، الذي قضت فيه جلّ أيام حياتها، وبالرغم من أن هذا الكوخ قد انهد بفعل الزمن إلا أنها فوجئت بأن السكنات في المدينة الجديدة قد وُزعت ولم يكن لها الحض ككل مرة في الحصول على سكن، وما وازنة هذه إلا مثال للمواطن البسيط الذي يقطن القرى والمداشر ويظل طول حياته يعمل ولا يحصل حتى على أبسط ضروريات الحياة.

ومن التناص التاريخي العربي أورد الكاتب بعض من قرآن مسيلمة: "**يا ضفدعة بنت ضفدعة نقي ما تنقين، أعلاك في الماء وأسفلك في الطين، لا الماء تكدرين ولا الشارب تمنعين.**" [2]

إن تربية الطفل والسمو بأخلاقه إلى أعلى المستوى هي مطلب كل الآباء، لكن جُلّ الآباء يفشلون في اتباع الأساليب التربوية الصحيحة، فكثيرا ما يتعرض الأبناء على شقاوتهم للضرب بمختلف الوسائل، سواء باليد أو بالعصا أو أية وسيلة أخرى لتربيتهم وردع سلوكياتهم، وعوض أن تكون هناك حلقة وصل بين البيت والمدرسة من أجل الارتقاء بمستوى الطفل دراسيا وأخلاقيا عن

[1] – وفاة الرجل الميت (هكذا تحدثت وازنة)، ص 187.

* يمكن الرجوع إلى كتاب عبد العزيز إبراهيم العمري: الولاية عن البلدان في عصر الخلفاء الراشدين، دار اشبيليا للنشر والتوزيع الرياض، ط1، 2001، ص 110.

[2] – ما حدث لي غدا (سيجارة أحمد الكافر)، ص 134.

طريق المعاملة السليمة التي تدفعه لحبّ العلم والتعلّم، لكن الحاصل أن بمجرد ولوجه إلى المدرسة يكون مهيئا نفسيا لعنف آخر، ففي هذا المجال ونقدا لطريقة التربية والتعليم عندنا استحضر الكاتب قصة أحمد، الذي يتعرّض لعقوبات شتى فلا يجد في البيت سوى الضرب من والديه، أما في المدرسة فتُسلّط عليه عقوبات من نوع آخر زيادة على العنف والضرب، كالوقوف لساعات في مؤخرة القسم أو نسخ نص أو جملة لمئات أو آلاف المرات، وبما أن هذه الطريقة أثبتت فشلها في كثير من الأحيان ولا ينصاع الطفل للعنف، بل يزيده عنادا أكثر، فأحمد عندما عاقبه المعلم بأن ينسخ جملة ألف مرة بدأ في الصفحات الأولى بنقل هذه الجملة نقلا حرفيا أما في الوسط فكان يكتب أي كلام يخطر على باله، ومن جملة ما كتب بعض من قرآن مسيلمة، وذلك عنادا منه أو ردة فعل على هذه العقوبة.

ومن الغريب أن السلوك هذا بقي يلازمه إلى أن كبر فقرر الأب طرده من البيت وفي الأخير قرر الانتحار ليُريح ويستريح، ومنه فالمعنى المقصود الذي نسج من أجله الكاتب القصة هو أن الطفل يجهل أكثر مما يعلم فإذا عرف الصواب سار سيرا محمودا، لكن تكون معرفة تعليمية ومنذ الصغر باتباع شتى الأساليب التي تعين على التربية الحسنة، التي تمتاز بالرفق واللين فيشعر بالانقياد والطاعة وحسن الخلق فيُصحّح فكره.

ومن تناص الكاتب مع بعض أقوال الشخصيات التاريخية الغربية تناصه مع مقولة أرخميدس: " **وجدتها وجدتها**، كيف سمحت لي نفسي إغفال هذا الشغل." [1]

أرخميدس هو أحد علماء اليونان، أعطاه الملك تاجا ثم كلّفه بأن يتحقق من المادة التي صُنع منها من دون أن يتلفه، أهو من الذهب الخالص، أو أن هذا الصائغ الذي صنعه غش الملك وأخلط مع الذهب مادة الفضة، فوقع أرخميدس هذا في معضلة عويصة، لكنه صادف يوما أنه دخل الحمام ليغتسل فلاحظ أن منسوب الماء قد ارتفع وانزاح جزء منه بمجرد انغماسه فيه، فخرج يجري من الحمام وهو يردد: "أوريكا أوريكا أي وجدتها وجدتها"، لأنه تأكد من أن هذا الاكتشاف سيحلّ مشكلة

[1] – وفاة الرجل الميت (لا شيء)، ص 141.

التاج، فاستنتج أن حجم الماء المنزاح يساوي حجم الجسم المغمور، فعندئذ تيقن أن بإمكانه أن يعرف مكونات التاج من دون أن يتلفه وذلك بغمره في الماء، فإن حجم الماء المزاح بغمر التاج لا بد أن يساوي نفس حجم الماء المزاح بغمر وزن ذهب خالص مساو لوزن التاج، في حين أن أرخميدس هذه الأيام، هو شاب وقع في معضلة عندما كان في حوار بينه وبين نفسه لاختيار أي المهن أحسن أو أي المهام التي يمكن أن يؤديها على أحسن وجه، وبعد أخذ ورد اقترح أن يكون ملكا أو وزيرا أو أحد المسؤولين الكبار أو تاجرا، وفي النهاية تراجع عن كل هذه المهن، ووجد المهمة التي تليق به وهي أن يكون ناقدا في ظل هذا الوضع المأساوي على جميع الأصعدة الذي تعيشه البلاد، فمهنة الناقد هي الأنسب في هذا الوقت وذلك لكثرة العيوب التي لا تعد ولاتحصى، خاصة على مستوى ذلك الفوق المتعفن.

كما أنه استحضر شخصية نابليون بونابرت عبر مقولته: "**كل منتحر جندي هارب من الجيش.**" [1]

كثيرا ما يُقدم الجنود على عملية الانتحار يدفعهم في ذلك التخلص من تلك الحياة المليئة بالرعب وعدم الاستقرار، أو عدم قناعتهم بالمهمة يؤدونها خاصة الذين جندوا تجنيدا إجباريا أثناء الحروب، فالحالات النفسية غير المستقرة والشعور بالفراغ والعزلة والخوف من الموت في أية مواجهة أو حرب قادمة، كلها كفيلة بأن تجعل الجندي يضع حدا لهذه الأزمة بالانتحار أو الهروب، وهذا ما ينطبق على السيد وحيد الفقير المعدم الذي يعيش على هامش المجتمع، لكنه كان سليط اللسان يدعو دائما إلى الإصلاح والمساواة والكرامة والدفاع عن الحريات المدنية، وبهذا فقد اكتسب عداء السلطة فأصبح كل شيء محسوب عليه، فهو يحس بالخوف الشديد وبأن الموت يتعقبه في كل لحظة وفي كل مكان، وبذلك راودته عدة أفكار من أجل التخلّص من هذه الأزمة، منها الهروب أو السفر إلى البراري القصية طلبا لحياة التوحد وفضّل أن يصادق الوحوش والطيور والنبات، أو الانتحار الذي سيحرره من حياة العبودية ويخلعه من تلك الأزمات التي يعيشها، حاله حال الجندي الذي يهرب من

[1] – وفاة الرجل الميت، (أزهار الملح)، ص 132.

الموت الذي ينتظره في كل معركة إلى الموت المحتوم الذي اختاره بيده(الانتحار)، ومن ثم فما أصعب الكلام في وقت الكلام: "من الخطير أن تكون على حق عندما تكون الحكومات على خطأ."*

عموما وظف بوطاجين التراث بشتى أشكاله من أشعار شعبية وحكم وأمثال وأغاني أساطير شعبية...إلخ، وهذا ينبئ عن اطلاعه الواسع وتشبعه بالتراث المحلي الذي يعتبر جزءا من الهوية.

وخلاصة القول فقد استعان الكاتب بتقنية التناص في كثير من أعماله القصصية حيث أن قصصه تعج بألوان مختلفة من النصوص على اختلاف مصادرها : المصدر الديني و الأدبي و التراثي ... والتي أضفت جمالية على النصوص الحاضرة ، وهي بدورها تنم عن قدرة الكاتب على التعامل الواعي مع النصوص القديمة و الحديثة حين نفخ الروح فيها من جديد ومنحها جمالية الحضور المتميز داخل النص القصصي الجديد، ومع ذلك فأن اللافت للنظر أن التناص الديني قد أخذ نصيب الأسد في نصوص الكاتب، وخاصة مع القرآن الكريم.

2:جماليات عتبات الكتابة في قصص بوطاجين:

أولى النقد الحديث أهمية بالغة للعتبات النصية، حيث لا يكتفي بمساءلة النص المركزي فحسب، وإنما حتى النصوص المحيطة به أو المجاورة له، وهي تلك العلامات المضيئة للنص التي تسهم في إثارة المتلقي وإغوائه وتوجيه قراءته وتأتي على شكل: "هوامش نصية للنص الأصلي بهدف التوضيح، أو التعليق، أو إثارة الالتباس الوارد، وقد تكون المنصصات خارجية ويمكن أن تكون داخلية غالبا."[1] كما أن هذه العتبات تمارس ضغطا على المتلقي في إغوائه واستجلاب نظره وتسهل له النص لتضعه في أفق قراءة أكثر ملاءمة، وبالتالي فهناك علاقة جدلية بين النص وباقي عتباته فكل منهما يفضي إلى الآخر، والعتبات النصية كما أشار نبيل منصر نوعان: " عتبات ثابتة وهي التي تتعالق مع كل نص ولا يمكن الاستغناء عنها بشكل طوعي في أي مؤلف سواء أكان نقديا أم إبداعيا، ويندرج ضمنها، اسم المؤلف، والعنوان، والفهرس، مكان النشر، أو المؤسسة الناشرة وتاريخ النشر، وعتبات

* هذه المقولة لفولتير المفكر الفرنسي الجريء والأديب الساخر، من أشهر أعماله رواية أوديب ومسرحية التفاؤل، عاش بين 1694و1778.

[1] – جميل حمداوي، شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي)،دار نشر المعرفة، المغرب، 2014، ص 7.

متغيرة، وهي التي يستغنى عنها بالنظر إلى طبيعة الكتاب، أو ذوق الكاتب، أو الناشر ورؤيتهما وتدخل في هذا الإطار الأيقونة والإهداء، وكلمات الشكر والمقتبسات والمقدّمة." [1]

ومن ثمة تبقى عتبات النص هي عبارة عن جسر يسلكه الملتقي ليلقي به في أغوار النص وهي بطبيعتها عديدة ومتعددة ولا يمكن حصرها، ولذا في هذه الجزئية لا يمكن أن نسلط الضوء على كل العتبات، بل سنقتصر على عتبات: العنوان ، الإهداء، التصدير والأيقونة.

أ– عتبة العنوان: لم تحظ في نظريات النص الحديثة عتبة نصية بمثل ما حظيت به عتبة العنوان لأنه لا يمكن الولوج إلى عالم النص إلا بعد اجتياز هذه العتبة، ولذلك فالعنوان هو بمثابة: "كيان نصًّي متجوهر في المنطقة الرأسية من النص الكلي، يتمظهر بوصفه طاقة ضوئية مسلّطة على جسر النص من أجل تفصيل حيويته واستظهار خباياه وظلاله وزواياه، ليكشف عن وظائف مركزية تتمثل في (تحديد النص) ثم (الدلالة على محتوى النص) وأخيرا (إغراء القارئ وتوريطه بفعل القراءة)."[2] وانطلاقا من هذا التعريف فالعنوان هو المدخل الأساسي في قراءة الإبداع الأدبي يؤدي وظائف عدة من بينها الوظيفة الإشهارية والوظيفة التأويلية والمدلولية ووظيفة التعيين...ولذلك ومما لا شك فيه أن عملية اختيار العناوين لا تخلو من القصدية، فهي ليست اعتباطية الاختيار، فالكاتب يحاول إيصال فكرة القصة من خلال العنوان، وهذا ما هو مجسد فعلا في قصص بوطاجين التي نسجل فيها نزوعه إلى العناوين الصادمة، ولذلك استعمل السعيد بوطاجين أسلوب المفارقة استعمالا ملفتا للنظر، فشاع هذا الأسلوب في كامل نتاجه القصصي، حيث تبناه للكشف عن التناقض الحاصل في تصرفات بعض الناس بطريقة التهكم والسخرية والاستهزاء، ولذا فهو اعتمد المفارقة في أسماء الشخصيات وكذلك المفارقة الزمنية والتي تأتي في أبلغ صورها خاصة في عناوين بعض المجموعات القصصية من بينها " ما حدث لي غدا"، والذي يحمل في داخله تناقضا في أوله وفي آخره، فالتعارض واضح بين الفعل والظرف الزمني المتعلق به: حدث: فعل ماض يدل على الانقضاء، في حين أن الظرف" غدا "

[1] – يوسف العايب، المتعاليات النصية في أدب السجون والمعتقلات في الجزائر(1954، 1962)، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث، إشراف محمد منصوري، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011، 2012، ص 149.

[2]– محمد صابر عبيد، العنوان دالاً روائيّا، (تجليات العلامة وفضاء المتن السردي)، دائرة الثقافة، الشارقة، ط1، 2019، ص 16.

هو اسم من أسماء الزمان مرتبط دائما بالمستقبل ويستحيل أن يُزاح عن دلالته تلك، فيصلح العنوان مثلا " ما يحدث لي غدا "، أو "ما سيحدث لي غدا" أو "ما سوف يحدث لي غدا"، لكن الفعل الماضي يمكن أن يُزاح عن صيغته قصد تحقيق أغراض دلالية وجمالية، فقد يقع الماضي بدلا عن المضارع في الدلالة عن المستقبل لتحقيق إثبات الأمر وصدقه، نحو قوله تعالى: " أتى أمر الله فلا تستعجلوه " وهذا ما طمح إليه الكاتب من خلال هذا العنوان.

ولعل الكاتب جاء بصيغة الماضي المرتبط بالظرف المتعلق بالمستقبل ليدل أن حالة الذل والمهانة التي يعيشها المواطن العربي عموما والجزائري بالأخص، لم ولن تتغير وهذا اعتبارا مما كان ومما هو كائن سيكون، فوضعه في الماضي أو الحاضر أو حتى في المستقبل، لا أمل يرجى من تغييره نحو الأحسن، بل سيزداد سوءا هذا ما جعل القاص يورد في أحد قصصه على لسان أحد شخصياته المقهورة ما نصه: " ها هو التفاؤل يقترب، لن تغير مثقال ذرة مني، وإن تمكنت فإنك تحدث ميلا في التاريخ وفي سلوك البشرية جمعاء، ليس بمقدور أحد إصلاح العطب، الخلل في السلالة كلها عقدت صفقة مع العوج العام." [1]

فالقاص يتكهن بمستقبل مظلم، ولذلك فإصلاح العطب أمر ميؤوس منه إلا باستئصال شوكة هؤلاء الحكام وإبعادهم عن سدة الحكم، الذين هم أصل كل البلاء، فهم يعبدون الأموال والكراسي أكثر من عبادتهم لخالقهم، فهم من أجل ذلك، زرعوا الخوف والهلع بين العامة لإسكات كل تلك الأصوات التي تنادي بالتغيير، فأذلوا العزيز وقدسوا الجاهل، وانتهجوا سياسة التهميش والتجويع لإذعان الشعب لهم: " ومن حسن الحظ أني لا أجوع إلا دائما." [2]، ولهذا فالكاتب ناقم على ولاة الأمور وتأكد أن الخير لن يأتي معهم ، كما أنه لم يستثن تلك الشعوب المداهنة للحق التي لم تحرك ساكنا، وكانت ضمن جوقة الحكام ورضيت بحياة المذلة والهوان: " عباد هذا الوقت أسوء من الملوك،

[1] – ما حدث لي غدا (الشغربية)، ص 102.

[2] – نفسه، (وحي من جهة اليأس)، ص 73.

تحزبوا وتركوني وحيدا، ألعن الجميع بالعلامة والإيماءة، اللعنة عليكم جميعا، عليكم اللعنة وعلي، كان يجب أن أنسلخ من هذه الفصيلة." [1]

لكن الكاتب في النهاية تأكد من أن السبيل الوحيد لإصلاح حال هذه الأمة، يكمن في أن يستبدل الله قوما غيرهم حاكما ومحكوما: " لماذا لا تسقط السماء علينا، لأن الله لا يحبنا." [2]

لكن ما تجدر الإشارة إلية أن كل قصص هذه المجموعة تدور تقريبا في فلك هذا المعنى وتعالج نفس الموضوع، والذي من ميزاته بقاء الحال على ما هو عليه كما ينبئ العنوان.

كما نجد المفارقة مجسدة كذلك في عنوان المجموعة القصصية " وفاة الرجل الميّت "، الذي فيه غرابة وخروجا عن المعهود، فكيف لرجل ميّت أن يُتوفى، فالعنوان مثلا يقتضي أن يكون: " وفاة الرجل الحي" فالموت موتة واحدة ولا يتعدّد، لكن القاص لا يقصد "الميّت" الذي لفظ أنفاسه الأخيرة ورحل على الدنيا، واستراح من همومها وشقائها، فهذا لا يعتبر ميتا، فهو لا يرى في الموت المادي موتا، وإنما الموت الحقيقي هو الموت المعنوي، الذي هو أشدّ وقعا ومرارة على الإنسان، حين يعيش بين الناس كئيبا، حزينا، يائسا، فلا أثر له ولا فاعلية، أو كأنه كائن غير كائن، فوجوده أو عدمه سيان، فالميت حقا هو من كان ميتا وهو حي بين الأحياء، ولذلك جاز لنا مثلا أن نسمي الفقر موتا لأنه يسبب نقصا في الحياة، كما يجوز أن نسمي الغنى حياة وزيادة في العمر.

ولعل ما نستشفه من هذا العنوان أنه امتصاص لقول الشاعر الجاهلي عدي بن الرعلاء الغساني في أحد قصائده:

ليس من مات فاستراح بميّت إنما الميّت ميّت الأحياء
إنّما الميّت من عاش كئيبا كاسفا بالُه قليل الرجاء.

وبما أن العنوان مع باقي العتبات يشكل نصا موازٍ للمتن نجد أن ما صورته كل قصص هذه المجموعة يصب في هذا المعنى، أي أنها في مجملها تعالج مشاكل المواطن والتي اثقلت كاهله، ولم يعد قادرا على احتمالها بسبب كثرتها ولا توجد أي تباشير خير تلوح بانقضائها، فنقرأ مثلا في إحدى

[1] – ما حدث لي غدا، (وحي من جهة اليأس)، ص 72.

[2] – نفسه، (جمعة شاعر محلي)، ص 57.

القصص على لسان أحد الشخصيات المقهورة ما نصه: "أوه يا عبد الوالو عندما خرجت من رحم أمّك وجدت حافلة الغد المظلم بانتظارك، علماء النفس والفقهاء والسفسطائيون فسّروا صرختك الأولى حسب مذاهبهم واجتهاداتهم، وفي الحقيقة أن صرختك كانت تعبّر عن بداية موتك"[1] ولذا فالمولود في هذه الأيام يولد ميتا وإن موته أرحم له من حياته ولذلك فالقاص يقول: " وهذا حكم عليه بالعيش المؤبد طيلة وفاته."[2] ولعل في هذه المفارقة اعتراف بضنك الحياة وقساوتها لدرجة تقديم الموت عليها، لا بل أكثر من ذلك أضحت الموت هدفا وغاية: " أمنيتي الأخيرة يا سيدي هي الموت." [3] فمن شدة قساوة الحياة يتمنى الإنسان استقدام أجله لعل في ذلك راحة له " هكذا نحن معذبون منذ الولادة وملعونون، نظل طول العمر نقتفي الفرح في دنى كثيرة الظلام." [4] ولعل مصطلح الحياة في قاموس الكاتب هو تلك الأيام التي ذاق فيها طعم العيش وحلاوتها: " قرأ فلان بن فلان ولد كذا وتوفي يوم كذا: عاش عاما، فلان بن فلان ولد يوم كذا ووافته المنية يوم كذا، عاش ثلاث سنوات... وعندما تساءل قيل له إننا نحصي عدد الأعوام التي عاشها عيشة حقيقية، وهل تدري ماذا قال لهم اللعين: عندما أموت اكتبوا على قبري عمر بن عمر من بطن أمه إلى القبر." [5]

عموما هذا العنوان لخص معاناة المواطن ومشاكله العويصة التي استعصى حلها في ظل هذه الأنظمة الحاكمة التي يكون المواطن آخر اهتماماتها، وهذا ما نجده مجسدا في مواضيع هذه المجموعة القصصية.

اللعنة عليكم جميعا: نحن نعلم أن اللعنة هي الرغبة في جعل المحن أو أي شكل من أشكال سوء الحظ تتعلق أو تصيب شخصا، أو كائنا، أو مكانا على وجه الخصوص، فاللعن كذلك السب والشتم، ولذا كانوا في الجاهلية يحيون ملوكهم بقولهم: " أبيت اللعن " ومعناها: لا فعلت ما تستوجب

[1] – وفاة الرجل الميت (الوسواس الخناس)، ص 35.

[2] – نفسه، ص 23.

[3] – نفسه، (وفاة الرجل الميت)، ص 99.

[4] – نفسه، (هكذا تحدثت وازنة)، ص 127.

[5] – نفسه، (الوسواس الخناس)، ص 25.

به اللعن، واللُعنة من يلعنه الناس لشرّه، فمن خلال هذا العنوان نتساءل من هم الذين يلعنهم الكاتب ؟ أو بالأحرى على من تعود "الميم" في كلمة "عليكم"، وبما أن العتبات النصية تعمل مشتركة على إضاءة النص وكشف أغواره، لذا لا نكتفي بمساءلة النص بمفرده فقط وإنما بمعية النصوص المحيطة به والمجاورة له، باعتبار أن كل العتبات هي نص موازٍ للمتن، وبالتالي يتعالق النص مع عتباته وتجمعها به علاقات حتمية حميمية تكاملية لأن: " النص دون نصه الملحق أو الموازي قوة عاجزة، والنص الملحق دون نصه استعراض سخيف."[1] ومن ثمة لا يمكن المجازفة بتقديم أي تأويل لهذا العنوان من دون الوقوف على باقي العتبات والتي يأتي في مقدمتها الإهداء الذي يشكّل موجها دلاليا بامتياز، حيث نقرأ فيه: " فكرت مليّا وقلت لمن أهدي هذه الحكايا؟ لن أهديها إلى الإنسان المفترس، لن أهديها لآكلي لحوم البؤساء، ولا الثرثارين جدا، أما الخارج عن هذه الكائنات فله حبّي وكلماتي وحيائي." [2]

وبالرغم من كل الإضاءات التي قدمها الإهداء إلا أننا بحاجة ماسة لموجه دلالي آخر لنعرف من خلاله من الذين خصهم الكاتب باللعن؟ فمجرد استنطاق مقدمة هذه المجموعة القصصية التي خاطب القاص المتلقي، معتبرا إياه أخا له بمجرد أن الأرض آختهما، معبرا له عن تعاسته من انتمائه لتلك السلالة المتوحشة، التي يتحدّث كبارها عن التسابق لابتكار الأسلحة الفتاكة وغزو الفضاء ويهدرون وقتهم في صناعة الفناء، والإنسان بينهم يموت جوعا، ولذلك يتبين أن المقصودين باللعن هم صنفان من الناس، أولهما قادة العالم المعتوهين، الذين يدفعون العبيد إلى التناحر، الذين لا يهمهم انقراض الشعوب، بقدر ما يهمهم انقراض الكراسي. أما الصنف الثاني فهو تلك الشعوب التعيسة التي تتقاتل من أجل إرضاء هؤلاء المجانين الذين يقودون الخليقة نحو الهلاك، فهو يلعن ذلك المخلوق الذي لا يستجيب إلا لنداء بطنه.

[1] – مهاجي فايزة، جماليات العتبات النصية ودلالتها، قراءة في الخطاب الروائي الجزائري(رواية الورم لمحمد ساري أنموذجا)، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: عقاق قادة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2014 2015، ص 38.

[2] – اللعنة عليكم جميعا، ص 4.

وبالرغم من وجعه من هذا الواقع المر، إلا أنه استثنى صنفا من الناس هم إخوانه الذين يكنّ لهم الحب والتقدير لمجرد أنهم لا يتطاولون على الإنسان ولا يتمتعون ببؤسه وشقائه: " نحن الفقراء الطيبين المظلومين الخيّرين، نحن خليفة الإنسان وأنصار الأنبياء: أصدقاء أبي ذرّ وغاندي والأمّ تريزا أنصار الخير والحقّ." باسم هؤلاء جميعا يلعن الكاتب تلك السلالة المتوحشة قائلا: " لا بقيت منكم باقية ولا وقتكم من الله واقية، اللعنة عليكم جميعا والسّلام علينا، ثم اللعنة علينا يوم نصبح مثلكم والسّلام عليكم يوم تصبحون مثلنا." [1]وبالتالي فالذين استثناهم الكاتب من الإهداء هم الذين خصهم باللعن، فالملاحظ أن كل هذه العتبات ملتحمة، وفي التحامها تشكل خلاصة القصص الثمانية.

أحذيتي وجواربي وأنتم: هذا العنوان هو جملة اسمية مكوّنة من اسمين وضمير منفصل وحرفي عطف أما الاسمان فهما متآلفان لأنهما ينتميان إلى نفس الحقل الدلالي ثم جُمع معهما الضمير المنفصل الذي يعود على المخاطب" أنتم"، وفي هذا مفارقة وإلا فكيف يجوز جمع ما لا يُجمع؟ لأن "الواو" تفيد الجمع والاشتراك في الحكم والعلة، وبالتالي جاز لنا القول: "حذائي وجواربي كأنتم" ولماذا ذكر الجوارب أصلا بما أنها دائما ملازمة وملحقة بالأحذية، فذِكر الحذاء يغني عن ذكر الجورب كما أن الترتيب على هذا النحو في العنوان، لم يأتي عشوائيا، بل له أهميته القصوى. وبما أن الحذاء في الثقافة العربية يرمز لقلة القيمة والاحتقار نحو ما جاء في المثل العربي: "رجع بخفي حنين"، وكذلك أن الحذاء يُنزع عندما يطأ الأماكن المقدسة, كالمساجد والكتاتيب والأضرحة...لما يلحق به القاذورات والشوائب عندما يسير به صاحبه في الأماكن المختلفة، ولذلك قال سبحانه وتعالى مخاطبا نبيه موسى عليه السلام: ﴿فَٱخۡلَعۡ نَعۡلَيۡكَۖ إِنَّكَ بِٱلۡوَادِ ٱلۡمُقَدَّسِ طُوٗى ١٢﴾. طه-12

وبالتالي فالكاتب جمع بين الأحذية والجوارب وما يلتصق بها من قاذورات وصنف من الناس ليجعلهم في مرتبة واحد أو في مقام واحد، وفي ذلك احتقار ما بعده احتقار لهذه الفئة الممثلة في ولاة الأمر ومن كان على شاكلتهم: " اسمعوا إني أحتقركم واحدا واحدا وحذائي أفضل منكم ومن أبنائكم

[1] – اللعنة عليكم جميعا ، ص 8.

الملوك بالوراثة."[1] وبالتالي فبوطاجين لا تربطه بهذه الفئة علاقات حسنة فمرة يلعنها وأخرى يسبها ويشتمها وثالثة يحتقرها ويقلل من قيمتها ويمقتها، ولذلك فهو في أول موضوع من هذه المجموعة القصصية تحت عنوان "اعتذار" يصرّح بنبرة ملؤها السخرية والاستهزاء والتهكم بقوله : " تريدون أن اعتذر! لا أجد في زوادتي سوى أجراس الحق وتعابير الدفلى، لا أجد سوى الجمل الذاهبة إلى المشنقة، فهاكم واحدة: حذائي وجواربي وأنتم، هكذا يبدأ ترتيب القيم في قيامتكم القائمة وفي حضرة الأقبية، ثم السلام عليكم إن شئتم قليلا جدّا، لا حول لي ولا قوّة لأزيدكم جرعة واحدة بحجم المهزلة، هذا أنا اليوم وغدا، لا خير فيكم لا خير فيكم لا خير فيكم." [2]

عموما هذا عنوان لأحد المجموعات القصصية، وهو من صنف العناوين الصادمة، وهو عبارة عن نص مكثف مضغوط لمجموعة القصص التي انطوت تحته، بل أن بعض عناوين هذه القصص اشتركت معه في ذكر الحذاء من بينها: أحذية الورد والكرز و الجورب المبلل...

وبالتالي ما يمكن أن نستخلصه أن عناوين الكاتب السعيد بوطاجين متميزة باستفزاز القارئ وصدمة بدءا من قوة مجازها ودلالتها المفتوحة وتركيزها على المفارقة الساخرة، كما أنها تحمل أبعادا فكرية تصوّر المجتمع وما يحويه من تناقضات، كما أن هذه العناوين ترتبط بالحالة النفسية المحبطة للكاتب جراء الواقع المرير الذي يعيشه الشعب الجزائري.[3]

ب– عتبة الإهـــداء:

الإهداء عتبة من عتبات الولوج إلى عالم النص، وهو ليس بجديد فقد عُرف منذ القدم، حيث كان الشعراء يهدون قصائدهم إلى الملوك والأمراء قصد التكسّب، إلى أن صار حاليا تقليدا أدبيا ومنهجيا في الأعمال الإبداعية وهو: " بمثابة كتابة رقيقة، قد تكون نثرية أو شاعرية، تقريرية أو إيحائية

[1] – ما حدث لي غدا (الشغرية)، ص 103.

[2] – أحذيتي وجواربي وأنتم، (اعتذار)، ص 9.

[3] – عمار بالقشيري وسليمان لبشيري، المفارقة الساخرة في أدب السعيد بوطاجين، مفارقة العنوان مثالا، مجلة الآداب واللغات، جامعة البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، العدد 7، ديسمبر 2017، ص 163،164.

توجه إلى المهدي إليه، الذي يكون فردا معروفا، أو مجهولا، أو جماعة معينة أو غير معينة." [1] فبواسطته يدخل المبدع والمتلقي في علاقة حميمية وجدانية قوامها التواصل العلائقي البنّاء والهادف[2] كما أن الإهداء لا يخلو من قصدية في اختيار العبارات المكونة له، أو المهدي إليه، أو شكل الإهداء وديباجيته[3]، ومن هنا يعد بوابة حميمية توردنا إلى النص الأدبي وقد يرد على أشكال عدة فقد يكون بمثابة: " اعتراف وامتنان، شكر وتقدير، رجاء والتماس... إلى غير ذلك من الصيغ الإهدائية التي يؤدي فيها البعد الوجداني، الحماسي والحميم الدور المميز." [4]

كما أن الإهداء ينقسم إلى أنواع عدة: فهناك الإهداء الذاتي والإهداء الغيري، والإهداء الغيري في حد ذاته ينقسم إلى قسمين، فقد يكون مهدي إليه خاص أو مهدي إليه عام.

مُهدى إليه خاص: وهو شخصية غير معروفة لدى الجمهور وعادة ما يهدي له العمل باسم علاقة شخصية ودية، أو عائلية، أو غيرها من العلاقات التي تربطه بالمؤلف، هو الذي ينطبق عليه الخطاب الظرفي المخطوط بخط يد المؤلف.

مُهدى إليه عام: ويكون ممن تجمعهم علاقات ذات طبيعة فكرية كانت، أو فنية، أو سياسية أو غيرها وقد يكون شخصية معروفة غالبا لدى الجمهور حتى يهدي لها العمل كله أو جزء منه فقط. [5]

وبالعودة إلى المجموعة القصصية " اللعنة عيكم جميعا " نجد أن الإهداء قد تموضع في الصفحة الرابعة، وهو إهداء غريب الأطوار لم نعهد مثيلا له-على الأقل في حدود اطلاعنا-لا من حيث طبيعته ولا من حيث وظيفته، إذ جرت العادة أن يهدي المؤلف عمله الإبداعي، إهداء خاصا إلى شخصية تربطه بها علاقات شخصية، أو عائلية أو غيرها من العلاقات التي تربطه بالمؤلف، أو إهداء

[1] – جميل حمداوي، شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي)، ص 97.

[2] – نفسه، ص 98.

[3] – صلاح الدين محمد، شعرية العتبات في رواية(أنثى المدن) لحسين رحيم، مجلة دراسات موصلية، جامعة الموصل، العراق، العدد 42، أكتوبر 2013، ص 118.

[4] – عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009، ص 199.

[5] – يوسف العايب، المتعاليات النصية في أدب السجون والمعتقلات في الجزائر(1954، 1962)، ص 206.

عاما يتوجه به الكاتب للشخصيات المعنوية كالمؤسسات والهيئات والمنظمات، وذلك لإقامة علاقات حميمية مع المهدى إليه، لكن أن لا يذكر المؤلف الفئة المستهدفة بالإهداء، وأن يبدأ بذكر الفئات المستثناة منه ، فهذا خروج عن ما هو مألوف فنقرأ في الإهداء مثلا: فكرت مليّا وقلت لمن أهدي هذه الحكايا؟ لن أهديها إلى الإنسان المفترس، لن أهديها لآكلي لحوم البؤساء، ولا الثرثارين جدا، أما الخارج عن هذه الكائنات فله حبّي وكلماتي وحيائي." [1]

فالكاتب في هذه الكلمات المقتضبة ذكر أصنافا من البشر لم يخصهم بالإهداء من بينهم: قادة العالم الذين يوزعون الفناء أينما حلّوا، الذين تجدهم دائما يفكرون في صناعة الأسلحة الفتاكة، فهم صنعوا الحروب وقتلوا وشرّدوا وعذبوا وطردوا الآمنين من بيوتهم، فلا يهمهم في هذه الدنيا إلا قضاء مصالحهم. فهذا هو الصنف الأول، أما باقي الأصناف المغضوب عليها من قبل المؤلف فيمكن معرفتهم ليس بمساءلة الإهداء فقط، وإنما من خلال باقي العتبات بحكم أن العتبات مع بعضها تجمعها علاقات وطيدة، خاصة عتبة التقديم، والتي عملت على إضاءة عتبة الإهداء وتقمصت دورها وانتحلت وظيفتها، حيث حددت المقدمة باقي الأصناف في: قادة العالم الذين يقودون الأغبياء نحو التناحر ويجلسون على الأرائك يضحكون عليهم، ثم أولئك الجبناء الذين ينتظرون نتيجة التناحر من أجل السطو على المناصب، وكذا تلك الشعوب التعيسة، التي أكبر همها هو إرضاء هؤلاء الطغاة. ومن ثم فالذين خصهم القاص باللعن هم الذين استثناهم من الإهداء ومن هنا تكمن علاقة العنوان بالتقديم والإهداء.

أما المهدي إليهم فهم من طبقة الفقراء الطيبين المظلومين الذين يعيشون على هامش المجتمع، الذين لم يستهويهم المال والجاه، فبقوا محافظين على مبادئهم دون الانخراط في صف الظلمة والانتهازيين، وبالتالي كان الإهداء نصا مصغّرا مساعدا على فهم متن القصص، ولذلك بالعودة إلى المتن الحكائي نقرأ: " عالم حزين يقوده الحمقى إلى حيث يريدون ممتطين بطونهم التي تنبت القوانين

[1]- اللعنة عليكم جميعا، ص 4.

والفلسفة والآلهة الخواص الذين يحمون ممتلكاتهم من عيون الحسّاد البؤساء." [1] كما نقرأ: "السياسة اللصوص والكذابين والمهزومين والمحتالين والقتلة، السياسة من الكبائر لا فرق بينها وبين أن تأكل لحم أخيك ميتا." [2] وبالتالي فالقاص يلعن كل السياسيين وزبانيتهم: " علي أن أعيد لهذه الضيعة مجدها كي لا تقنط أمّنا الأرض وتتّهمني بالجبن والخوف من ذلك الفوق عليه اللعنة، أيّها الفوق الكريه إنّي أعافك، اللعنة عليك أيها الفوق اللعنة عليكم جميعا." [3]، أما فيما يخص الطبقة التي خصها بالإهداء فورد في إحدى القصص ما نصه: " كان الجيران موتى يحرثون ويزرعون قطعا أرضية متواضعة، وكانوا يجوعون دائما، أولئك الناس البسطاء من أين أتاهم الصبر؟ أولئك الناس ماذا فعلوا بعافيتي؟ أولئك الناس الحقيقيون كم كانوا رائعين ونادرين ومطمئنين! أكان الفقر مصدر بهجتهم أم أنّ تلك القناعة الغريبة هي التي حوّلت بؤسهم إلى فرح محفوف بأسرار لا تحدّ، فرح الجائعين ذوي الوجوه المشقّقة بالدّيس والعناية السّماوية، التي لم تتخلّ عنهم كما يقولون."[4] وبالتالي العتبات النصية عن بوطاجين دائما تكون صادمة للمتلقي من حيث غرابتها وخروجها عن ما هو معهود.

أما عن الإهداء في المجموعة القصصية " وفاة الرجل الميت " فلقد أشرنا سلفا أن عنوان هذه المجموعة في حد ذاته يجسّد مفارقة فكيف لرجل ميّت أن يتوفى؟ وينسحب هذا كذلك على الإهداء الذي لا يخلو من غرابة وخروج عن التقاليد المتعارف عليها، فالكاتب لم يكن إهداؤه ذاتيا بل كان غيريا، لكن لم يحدّد فيه المهدي إليه لا خاصا ولا عاما، وإنما أورد الإهداء في كلمات مقتضبة ارتسمت في وسط الصفحة الرابعة والذي كان مفاده: " إلى الطيبين...فقط."

وبالتالي فهذا الاقتصاد اللغوي الذي يميز الإهداء، يصدم المتلقي ويجعله يتساءل عن الذين يخصهم الكاتب بالإهداء، وذلك بالرجوع إلى مساءلة باقي عتبات النص، خاصة المقدمة.

[1] – اللعنة عليكم جميعا (37فبراير)، ص 62،61.

[2] – نفسه،(حدّ الحدّ)، ص 41.

[3] – نفسه (من فضائح عبد الجيب)، ص 35.

[4] – نفسه، ص 31،32.

لكن تزداد صدمة المتلقي أكثر عندما يدرك أن القاص لم يقدم لمجموعته القصصية تلك، ومن ثم فلا مناص من الرجوع إلى المتن القصصي باعتبار أن " الإهداء سواء أكان عاما أو خاصا عتبة نصية مؤثرة لا تبتعد دلالتها عن السياق العام للنص الشعري أو النثري." [1] وبعد محاورة المتن القصصي نقرأ في إحدى القصص:" كنت لا أختلف عن واحد من أولئك الذين يبسوا في بيوت حقيرة ملأ بالجوع وخلفوا كنوزا ساطعة، وفرحت... طيبا ومجدا وعرفانا لكل من عمل وأتقن وتحدى المواسم المرصّعة بملايين الحشرات." [2]

فالكاتب في أكثر قصصه يخص طبقة الفقراء بالمدح والإهداء فهو يعتبر نفسه واحدا منهم تلك الطبقة التي تجوع كثيرا وتكسب قليلا، وبالرغم من ذلك بقيت محافظة على مبادئها في زمن أضحت فيه المبادئ والقيم تجارة كاسدة: " وخُيّل إليّ أن العالم تزحزح وبقيت متشبثا بقيم متآكلة."[3]

كما أن القاص يهدي عمله ذلك إلى الذين ضحوا بالغالي والنفيس من أجل أن يسترجع هذا الوطن الغالي حريته، ويعيش عزيزا مكرما: " إلى التراب رجع جدّي ومعه حكمته التي لم له القوت اليومي، في الساعة الأولى بكوه، في الساعة الثانية تذكروه وفي الثالثة أصبح من التراب، جدّي جُبل من طينة شريفة كان يستعيذ بربّه ويبصق ثلاث مرات إذا شامبيط القرية يصلّي." [4]

عموما الإهداء عن بوطاجين في غالب أعماله كلمات مقتضبة فيها من الغرابة والمفارقة مما يجعل المتلقي يسائل كل العتبات وكذا المتن الحكائي علّه يعثر عن إضاءة تدله على المهدي إليه.

ج–عتبة التصدير: يدخل التصدير تحت المقتبسات النصية وهو عتبة من عتبات النص يأتي بعد الإهداء مباشرة ويُعرف بأنه: " شاهد يوضع في مستهل عمل أو فصل للإشارة إلى روح هذا العمل أو الفصل، ومن ثمة فالقصد العام للكاتب يكون موضحا بالمقتبسة، ويكون الغرض من هذه

[1] – جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص 107.

[2] – وفاة الرجل الميت (لا شيء)، ص 154.

[3] – نفسه، ص 149.

[4] – نفسه، ص 153.

المقتبسات هو التوضيح، والتدقيق، والتعضيد، وتقوية النص، وإضاءته فهما وتفسيرا وتأويلا." [1] أي أن التصدير هو عبارة عن اقتباس يحوي عبارات توجيهية يستخدمها الكاتب لإعطاء فكرة أولية مبدئية عن مضمون نصه الجديد وبإمكان التصدير أن يكون: " حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل ملخصا معناه(ذو وظيفة تلخيصية) كما يعد التصدير كمقدمة للنص أو للكتاب عامة، ذو قيمة تداولية، واضعة لطريقة تسنن بها القراءة الواقعة في قلب الحوار الناشئ بين النص والحكمة التي رجع إليها الكاتب، كما يمكن للتصدير أن يكون إيقونيا كالتصدير بالرسوم والنقوش والصور." [2]

أي أن التصدير هو اقتباس واستحضار لمقتطفات ونصوص معروفة تعكس مضمون النص المستقبل، وهو عتبة من عتبات النص الأساسية التي يجب أن تثير في القارئ أو المتلقي الإثارة والتشويق، وتستوقفه وتجرّه لقراءته ومحاولة فهمه واستيعابه والبحث عن معناه في النص، ولذلك كثيرا ما استشهد بوطاجين بعبارات ومقولات لكتاب مشهورين واستخدمها كتصدير لنصوصه ففي قصة "خطيئة عبد الله اليتيم" اقتبس مقولة جان بول سارتر: " إن جهنم...هي الآخرون." [3] فهذه العبارة مفادها أن الآخرون هم سبب شقاؤنا، لأن ظروف الإنسان لا يمكن أن نراها بمعزل عن الآخرين، وبالتالي نجده دائما يبحث عن تحقيق توازنه الذي لا يمكن العثور عليه إلا بالتعايش معهم فالعلاقات الجيدة تجعل من الإنسان أكثر قدرة على مواجهة تحديات الحياة، فإذا كان الآخرون لا يدركون مدى ضررهم للآخر ولا يشعرون بأي خطإ في تصرفاتهم بسبب شدّة انغماسهم لإشباع شهواتهم الطافحة وأهدافهم الشخصية، ففي وجود هؤلاء يشعر الإنسان بالخوف وعدم الأمان والتوتّر والتلاعب والخداع، ومن ثم وجب عليه التخلّص من قبضة هؤلاء، وهذا بالضبط ما عالجته هذه القصة، التي تحمل بين طياتها حكاية شاب مثقف يصدع بقول الحق ولا يخشى في ذلك لومة لائم فهو يملك أفكارا نيرة علّها تصلح حال هذه الأمة الذي لا تحسد عليه، لذلك جاهر بالحق لنظام

[1] – جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص 165.

[2] – عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2008، ص 165.

[3] – ما حدث لي غدا، ص 5

سياسي فاسد على جميع الأصعدة، يقوده أناس لا يهمهم إلا قضاء مصالحهم الخاصة، وشعوب تسير في ركب هؤلاء رضيت بالمهانة والذل والعيش في المياه الراكدة، ويرى في هؤلاء أن لا يختلفون عن جهنم، بل هم جهنم بذاتها، خاصة عندما لُفقت له تهما وزُجّ به في السجن علّه يعود إلى رشده: " فكّر في الحياة الاستوائية، الإنسان حينما ينتشل نفسه من كينونة هذا القطيع البشري السّوي، بكل ضوضائه، وحين يلج مسام الزمن ليرمم أشلاءه يخونه رجع صداه... يشعر بموت غير كامل يستلّه من هدأة السأم والأصيل ويلقيه في تموجات الظاهر: عزلة وبردا واغترابا، ثم يناصبه العداء السرمدي ليُطفي به جذوة الحبّ." [1]

وعليه فالنص المقتبس هو الفكرة العامة للمتن الحكائي.

أما في قصة "فضائح عبد الجيب" فقد جعل السعيد بوطاجين الأبيات:

يا ذا الزمـان الغـــدّار يا كسرني من ذراعي
طيّحت من كان سلطان وركّبت من كان راعي

كتصدير والتي هي من الأقوال المأثورة للشيخ عبد الرحمان المجذوب، والتي تحمل بين طياتها الكثير من المعاني القيّمة والحكم المطابقة للواقع في كل زمان ومكان، فخلاصة الأبيات تتطابق تماما وضعنا الحالي، الذي يعكسه موضوع القصة الذي يعالج الوضع المتردّي الذي عاشته وتعيشه الجزائر بعد الاستقلال، وتسلّط الضوء على الوضع السياسي المتعفن إثر تسلّط شرذمة من الناس على نظام الحكم وعاثت فيه فسادا، فالجزائر منذ استقلالها، تُعلي قدر من لا أهمية له وتحطّ من قدر العزيز الشريف، فالخونة والعملاء اعتلوا المناصب السيادية في البلاد بمجرد خروج المستعمر بالرغم من أنهم قدموا من مستنقعات الخيانة: "أعطينا لهذه الأرض دمنا وأولادنا وما ملكنا إلى أن جئتم متهافتين كالجراد، جئتم من مستنقعات الخيانة وقفزتم إلى فوق."[2] لكن المجاهدين الشرفاء الذين جاهدوا وحاربوا العدو فقد أُبعدوا وعاشوا على هامش المجتمع: "عشنا الذلّ بالألوان استبعدنا الغزاة يا بني

[1] – ما حدث لي غدا(خطيئة عبد الله اليتيم)، ص 8

[2] – اللعنة عليكم جميعا(من فضائح عبد الجيب)، ص 31.

ولمّا ذهبوا قلنا الحمد لله سيصب علينا الخير بالقناطير. كنا أغبياء، رحل الغزاة وجاء إخوتنا لم يأت الخير معهم، ذهب الغزاة وجاء الغزاة، راح فرعون وجاء مئة فرعون." [1]

وعليه فالتصدير الذي قدّم به الكاتب لقصته، أضاء طريق القارئ للوصول إلى معنى النص، بما يكرّس الارتباط العضوي بين الطرفين، وذلك باعتبار العتبة مفتاحا إجرائيا أوليا للتوغل التدريجي في عوالم النص.

في حين أن في قصة "صفر فاصل خمسة" تعمّد الكاتب التقديم لقصته بفقرة من نتاجه هو، فهذا فيه خروج عن التقاليد المتعارف عليها-على الأقل في حدود اطلاعنا- فلقد عهدنا أن التصدير أو الاستشهاد هو مصاحب نصي يكون: "فقرة لكاتب مشهور يستشهد بها مؤلف ما لتوضيح قوله وتعزيزه." [2] ولذلك نقرأ في نص التصدير: " أظنّ أن اجتماعات العرب هي عقاب من الله لمخلوقاته المذنبة." [3] من خلال هذا الاستهلال فالاجتماعات العربية لا طائل من ورائها، فهي في الغالب مضيعة للوقت، ولم ولن تأتي بجديد، فهي اجتماعات صورية في أغلبها نتيجتها معلنه مسبقا، والفشل يحدوها قبل بدئها وبالتالي لا يمكن أن نعلّق عليها الآمال، وهذا ما ينسحب على ما جاء في القصة، التي تحكي عن اجتماع أقيم في الجامعة تحت اشراف إطار هام فيها لقّبه الكاتب بـ "صفر فاصل خمسة" الذي يوحي اسمه بأنه شخص تافه، والقاص كان أحد المعنيين بالاجتماع، الذي كان من جنس الاجتماعات العربية التي تبحث في أصل البيضة، وبعد أن تحدث هذا المسؤول مدة نصف يوم: " تقرر تأجيل الاجتماع إلى يوم مضى، قيل أنه سيعقد في الغابة والعهدة على القائل السيد جحش الله الذي لا يُوتمن أبدا." [4] ولذلك فالكاتب يقرّ بأن الاجتماعات في بلاد العرب هي عذاب وعقاب يسلّطها الله سبحانه وتعالى على المؤمنين الذين اقترفوا الكبائر ليكفّر بها سيّاتهم، فهي مكفّرات للذنوب قرينة الأمراض المختلفة التي يبتلى بها المؤمن، ولذلك فقد أبدع القاص في تصوير

[1] – اللعنة عليكم جميعا(من فضائح عبد الجيب)، ، ص 29.

[2] – نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص 56.

[3] – ما حدث لي غدا، ص 21.

[4] – نفسه، ص 35.

تفاهة هذه الاجتماعات حين يقول: " أظن أن المولى يعذّب العصاة مثلنا في جلسة نصف يوم ثم يغفر لهم ما تقدّم وما تأخّر." [1] .

وعليه كان هذا التصدير بمثابة نص توجيهي تقديمي للنص المركزي، وهذا ما يجسّد أن كل العتبات ليست نصوصا معزولة ومستقلّة.

د- لوحة الغلاف(الأيقونة): تعدّ عتبة الغلاف أولى العتبات التي تصافح بصر القارئ، فهي غالبا ما تساعده على التعمق في مستويات النص وما يتضمنه من أفكار، والغلاف في الغالب يحمل عنوان القصة أو الرواية، اسم المؤلف، جنس الإبداع، معلومات الناشر، وكذا الأيقونة التي تشكّل بدورها النواة المركزية للغلاف الخارجي، ولذلك أضحت محل اهتمام وعناية من قبل الكتاب والمبدعين.

ومن الواضح أن العناية المتزايدة بقيمة الأيقونة في العصر الحديث يرجع إلى اسهامها الجلي في استجلاب انتباه المتلقي نحو الكتاب واستمالته إلى اقتنائه، ذلك أن الصور بمختلف أنواعها وأشكالها أصبحت وسيلة الإنسان المفضلة في التعبير والتواصل وإقناع الآخر، لكونها تجمع في آن واحد وعلى نحو بليغ بين الجمال والإفادة.[2]

كما أن العلامات الإيقونية من صور فوتوغرافية أو لوحات زيتية غالبا ما تعكس: " القصد العام للمؤلف وتختزل دلالات النص ومضامين العمل المعطى وتستقصي مقاصدهما الذاتية والموضوعية."[3] ولذلك فالإيقون البصري عادة ما: "يشير مباشرة إلى أحداث القصة، أو على الأقل إلى مشهد مجسّد من هذه الأحداث، وعادة ما يختار الرسام موقفا أساسيا في مجرى القصة يتميز

[1] – ما حدث لي غدا (السيد صفر فاصل خمسة)، ص 32.

[2] – يوسف العايب، المتعاليات النصية في أدب السجون والمعتقلات في الجزائر(1954، 1962)، ص 197.

[3] – جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص 122.

بالتأزيم الدرامي للحدث ولا يحتاج القارئ إلى كبير عناء في الربط بين النص والتشكيل بسبب دلالته المباشرة على مضمون الرواية."[1]

وعليه يمكن القول أن كل الإشارات الموجودة على الغلاف الخارجي بما في ذلك الإيقونة تضع المتلقي في أفق قراءة ملائم ومنه الوصول إلى اكتشاف مضمون النص أو المتن.

كنا قد أشرنا سلفا بأن للأيقونة علاقة وطيدة بالمتن القصصي، حيث أنها تعكس مضامين النص ودلالاته، هذا عندما تكون العلاقة بين الصورة والعمل الإبداعي علاقة توافقية مباشرة، لكن قد " تكون علاقة تناقض ومفارقة ونفي، فتصبح العلاقة غامضة أو مبهمة بين النص ككل الإيقونة."[2] وهذا ما وقفنا عليه فعلا عند محاولتنا استنطاق الصورة ومقارنتها بالمتن في المجموعة القصصية " ما حدث لي غدا"، حيث كانت الإيقونة عبارة عن صورة صغيرة في منتصف الصفحة بها شجرة عارية مسقطة الأوراق يظهر أنها في فصل الخريف، بجانبها مساكن وقلاع من العصر القديم.

بداية فصل الخريف يرمز إلى الاكتمال لأنه آخر فصول السنة تتخلّص فيه كل الكائنات الحية من أعبائها الماضية وتتهيأ لاستقبال حياة جديدة مشرقة ومضيئة، كما أن هذا الفصل يعكس الهدوء والصفاء الذهني داخل النفس البشرية ويبعث فيها الإحساس بالحياة والأمل في المستقبل، لكن بالعودة إلى المتن القصصي نجد نقيض ذلك، فكل قصص هذه المجموعة تجمع على النظر إلى مستقبل الوطن والمواطن بنظرة تشاؤمية سوداوية، فالوضع الكارثي الذي تمر به البلاد أمر ميؤوس من إصلاحه، بل سيزداد سوء كما يشير إلى ذلك عنوان المجموعة.

في حين أن القلاع القديمة تحكي تفاصيل الأجيال السابقة وبما ترمز إليه من شموخ وتفرّد يتميز به إنسان هذا الوطن، فالكاتب يبكي الوطن وما آل إليه هذه الأيام، ويذكرنا بالأيام الخالية وبماضينا

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 59،60.

[2] – جميل حمداوي، شعرية النص الموازي، ص 122.

المشرق عندما كنا في مصاف الأمم المتحضرة، ولعل في ذلك إيقاظا للهمم والقيام أو الثورة لتغيير هذا الوضع المتعفن.

أما في الغلاف الخارجي للمجموعة القصصية "أحذيتي وجواربي وأنتم" كانت الأيقونة ممثلة في زوج من الأحذية بجانبها قدمان حافيتان، فالأحذية كما أشرنا عند دراستنا للعنوان ترمز إلى قلة القيمة، ولذا فالقاص نتيجة احتقاره لذلك الفوق المتعفن ساواه بحذائه فجعله وإياه في مرتبة واحة عندما جمع الأحذية والجوارب مع الضمير "أنتم" الذي يعود على المسؤولين في السلطة كما أشار إلى ذلك في المتن القصصي، فالأحذية ترمز إلى السلطة الحاكمة، في حين أن الأقدام الحافية ترتبط تاريخيا بكون الإنسان فقيرا والموقف ضد الأقدام الحافية من بقايا التمييز القديم.

وعليه يمكن القول أن الكاتب جمع بين الحذاء والأقدام الحافية هو دلالة على الصراع الدائم بين الطبقة السياسية الحاكمة والطبقة الكادحة الممثلة بالفقراء، أو بصيغة أخرى هو الصراع القائم بين الشخصيات القاهرة والمقهورة وهذا ما يظهر جليا في كل قصص هذه المجموعة.

عموما فالعتبات النصية عند بوطاجين دائما تحمل نوعا من المفارقة والغرابة زئبقية لا تسلم بمكنوناتها من الوهلة الأولى، فهي تجر المتلقي دائما إلى مساءلتها جميعا للوصول إلى دلالة النص المركزي.

الخاتمة

في يمكننا في ختام هذا البحث أن نسجّل النتائج الآتية :

– ظهرت القصة القصيرة الجزائرية متأخرة مقارنة بنظيرتها في العالم العربي وذلك لعدة أسباب منها المستعمر وحالة اللغة العربية وضعف المتلقي وغيرها من الأسباب.

– قفزت القصة الجزائرية القصيرة– على الرغم من عمرها القصير فنيا– قفزات سريعة في تطور بنيتها الفنية وتنويع آلياتها السردية متجاوزة المحاولات الأولى الضعيفة.

– حاول السعيد بوطاجين أن يؤسس لبناء معماري زمني جديد، حاول من خلاله كسر رتابة الزمن عن طريق إلغاء سيرورته التعاقبية من الماضي إلى الحاضر، تجسد في تلك المفارقات الزمنية فظهرت دلالات الاستئناس بالماضي المشرق في خضم الحاضر المؤلم بواسطة الاسترجاع الزمني الذي حقق جمالية المفاجأة وحصول الصدمة للمتلقي، كما تكهن بمستقبل مظلم عن طريق تلك الاستباقات التي تواترت كثيرا في قصص الكاتب التي فاقت الارتدادات، فعُدّت تلك سمة أسلوبية ميزت الخطاب البوطاجيني.

– لا نكاد نميز على مسرح الأحداث في قصص بوطاجين إلا شخصيتين، شخصية قاهرة ممثلة في رجل الدولة مهما كان منصبه أو رتبته، وشخصية مقهورة تعيش على هامش المجتمع غالبا ما تكون مثقفة، تلك الشخصية التي اتخذ منها الكاتب نافذة للتطلع إلى مساحات واسعة من الواقع الحياتي، كما أنه في كثير من الأحيان اتخذها قناعا يتحدّث بلسانها معبرا عن أفكاره وآرائه.

– لم يكن اختيار أسماء الشخصيات في قصص بوطاجين اعتباطيا، بل كان اختيارا أسلوبيا أعطى قيمة أسلوبية لهذه الشخصيات حيث أنه في الغالب لم تنسجم معانيها المعجمية مع حال هذه الشخصية.

–كانت أساليب الشخصيات ولغاتها مرآة عاكسة لحالتها الاجتماعية والفكرية والثقافية ، إذ تطابق الأسلوب مع طبيعة الشخصيات وحالها ومواقفها، مما عزز هذا الأمر التنوع اللغوي والأسلوبي لهذه الشخصيات.

– اتخذت السخرية عند بوطاجين منحى لا يراد به الهزل والإضحاك فقط وإنما يرمي إلى الاحتجاج والتعبير عن موقف رافض للواقع الحالي المتردي وسعي إلى واقع ممكن، والهدف منها ليس إثارة الابتسامة المريحة الممتعة، وإنما هي مفارقة تنتقد الوضع القائم وتحث على تغييره.

– لقد استطاع الكاتب من خلال هذا الأسلوب الساخر الذي طرح به موضوعاته، أن يعكس أوجاع المواطن السياسية والاجتماعية، في قالب ساخر حوّل به الألم والحزن والهزل إلى إبداع استطاع من خلاله نقل قضاياه وأفكاره إلى المتلقي.

– يعد أسلوب التنكيت من الأساليب الشائعة التي راجت في النتاج القصصي البوطاجيني اعتمده القاص للترويح عن النفس من جهة، وللوصول إلى مبتغاه في إيصال أفكاره ورسالته من جهة ثانية.

– شاع أسلوب المفارقة في قصص بوطاجين بدءا من تلك العناوين المجازية ذات الدلالات المفتوحة، المرتبطة بالحالة النفسية المحبطة للكاتب تجاه الواقع المتردي الذي يعيشه الشعب الجزائري كما ركز على المفارقة الساخرة التي تجلت في الحزن القاتم الذي نستشفه من خلال اللغة الفكاهية الساخرة، فهو دائما يبحث عن استفزاز القارئ بغية تفعيل نشاطه القرائي من خلال كسر أفق توقعه عمدا، لتحقق المتعة الجمالية عن طريق التفاعل والتحاور مع نصوصه، وبذلك ينزع الكاتب إلى ما هو غير مألوف في اللغة والفكر، وبالتالي فالفضاء اللغوي عند بوطاجين يحمل تراكيب منزاحة وغير معيارية، لخروجه عن سنن التعبير المعهودة باعتبار أن القارئ يملك ترتيبا لغويا معينا، فإن اختل هذا الترتيب يتوتر القارئ ويستغرق وقتا طويلا ليعيد ترتيب أفكاره.

– النتاج القصصي البوطاجيني فضاء رحب تعددت فيه الرؤى ووجهات النظر فتداخلت فيه الأصوات وتنوعت اللغات، فوظف الروائي التهجين بالتقاء لغة مشخَّصة مع لغة مشخِّصة، فتولد التعدد الصوتي فضلا عن التصارع الإيديولوجي بين هذين الوعيين، كما حضرت الأسلبة معبّرة عن تضاد فكرتين أو توافقهما، وكذا الأسلبة البارودية المفعمة بالسخرية والتهكم.

– استخدم القاص أسلوب الحوار لكسر الرتابة فجعل منه عنصرا قويا في تحريك الأحداث ولذلك أسهم الحوار بنوعيه في تعزيز الحوارية، حيث عبّرت الحوارات عن مواقف فكرية متباينة، كما عكست الحوارات الداخلية الجدلية الفكرية التي اجتاحت دواخل الشخصية البطلة.

– مزج الروائي لغته بلغة شخصية البطل مما أذى إلى بروز تيار الوعي على نحو لافت للنظر عن طريق توظيف الأسلوب الحر غير المباشر.

– يُعد الخطاب البوطاجيني ملتقى لنصوص مختلفة، فانفتح على الأسطورة والتاريخ وعلى نصوص القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف وعلى أنواع الخطاب الأخرى، كالأمثال والحكم ونصوص النثر، كما انفتح على الخطاب الشعري العربي قديمه وحديثه ومعاصره، ولم يكن استحضار تلك النصوص تلاعبا ذهنيا بمواد تلك الخلفية النصية والمعرفية، وإنما أدمجها في تجربته الخاصة بطريقة فنية وجعلها منسجمة مع فضاء نصه الجديد، ليُضفي مسحة جمالية على هذا المولود.

– استعان الكاتب بتقنية التناص في كثير من أعماله القصصية حيث أن قصصه تعج بألوان مختلفة من النصوص على اختلاف مصادرها : المصدر الديني و الأدبي و التراثي والتي أضفت جمالية على النصوص الحاضرة ، وهي بدورها تنم عن قدرة الكاتب على التعامل الواعي مع النصوص القديمة و الحديثة حين نفخ الروح فيها من جديد ومنحها جمالية الحضور المتميز داخل النص القصصي الجديد، ومع ذلك فأن اللافت للنظر أن التناص الديني قد أخذ نصيب الأسد في نصوص الكاتب وخاصة مع القرآن الكريم.

– شكّل القرآن الكريم المنهل الأول الذي اغترف الكاتب من معينه وقد حضر توظيفه بأشكال مختلفة، فهو حاضر على مستوى الكلمة المفردة، وعلى مستوى الجملة، كما أن الأيات القرآنية تارة تمّ توظيفها كما نزلت في كتاب الله وفي أحيان أخرى وُظفت محوّرة، وقد يتجاوز ذلك إلى القصة القرآنية أو الحديث النبوي، وبذلك كان التناص الديني بشتى أنواعه الأكثر حضورا في نتاج الكاتب، وهذا يعكس ثقافته الدينية وتشبعّه بالقيم الإسلامية.

– عتبات النص تضافرت مجملة لتشكل خطابا مضغوطا حوله، يميزه الإيحاء والتكثيف والإيجاز، كما ساهمت في استدراج القارئ واغوائه لتصفح المتن الحكائي خاصة في تلك العناوين الصادمة التي اختارها الكاتب لقصصه أو حتى لمجموعاته القصصية.

قائمة المصادر والمراجع

أولا/المصادر:

❖ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1- السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا(مجموعة قصصية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 2001.

2- السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت (مجموعة قصصية)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2،2005.

3- السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم (مجموعة قصصية)، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع باب الزوار، الجزائر، ط2، 2009.

4- السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا (مجموعة قصصية)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2 2005.

ثانيا/المراجع العربية:

أ/المراجع العربية:

5- إبراهيم محمود الخليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الأردن، ط1،2003.-

6- إبراهيم محمود الخليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2010.

7- ابن أبي الحديد المدائني، شرح نهج البلاغة، تح: محمد عبد الكريم النمري، دار الكتب العلمية ج11.

8- أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمون للدراسات والنشر، الأردن، 2000.

9- أحمد السماوي، فن السرد في قصص طه حسين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس تونس.

10-أحمد المديني، فن القصة القصيرة بالمغرب، دار العودة للكتاب، بيروت.

11- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2004.

12- أحمد رحيم الخفاجي، المصطلح في النقد الأدبي الحديث، دار الصفاء للنشر التوزيع، عمان الأردن، ط1،2012.

13-أحمد طالب، الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989.

14- أحمد عبد الكريم أحمد، فلسفة النقد من الإجراء إلى النظرية، عالم الكتب الحديث، أربد الأردن ط1، 2015.

15-أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1،2008.

16-أحمد منور، قراءات في القصة الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1981.

17-أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دراسة، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1،2007.

18- إدريس قصوري، أسلوبية الرواية، مقاربة أسلوبية لرواية "زقاق المدق" لنجيب محفوظ، عالم الكتب الحديث للتوزيع والنشر، أربد، الأردن، ط1،2008.

19-آمنة يوسف، تقنيات السرد الروائي في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، ط1، 1997.

20- أنيس المقدسي، الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار الملايين، بيروت، لبنان ط3، 1978.

21-أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.1998.

22- التلي بن الشيخ، دور الشعر الشعبي الجزائري في الثورة(1830-1845)، الشركة الوطنية للنشر التوزيع، الجزائر، 1983.

23- جمال مباركي، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة الإبداع الثقافية الجزائر.

24-جميل حمداوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، دار نشر المعرفة، المغرب، 2014.

25- جميل حمداوي، مفهوم التهجين وآلياته في الرواية، رواية (شعلة ابن رشد) لأحمد المخلوفي أنموذجا، مؤسسة المثقف العربي، سيدني، أستراليا، ط1،2016.

26- جميل حمداوي، مقاربة أسلوبية لرواية "جبل العلم" لأحمد المخلوفي أنموذجا، مؤسسة المثقف العربي، سيدني، أستراليا، ط1،2016.

27-حاتم الورفلي، بول ريكور الهوية والسرد، دار التنوير، تونس، 2009.

28-حاج محجوب عرايبي، دراسات في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات إبداع، ط1، 1993.

29-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

30- حسن دواس، حدث الهدهد قال: أنطولوجيا القصة القصيرة في الجزائر، سلسلة إبداع عربي الهيئة العامة للكتاب، مصر، ط1، 2013.

31- حسين الحاج حسن، علم الاجتماع الأدبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت 1990.

32-حسين نصار، الشعر الشعبي العربي، منشورات، اقرأ، لبنان، ط2،1980.

33-حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال، المغرب، ط1 1989.

34- حميد لحمداني، النقد الروائي والأيديولوجيا، من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

35- حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1، 1991.

36- خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة(1960- 1990) الهيئة العامة للكتاب القاهرة، 1998.

37-رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، ط2، 1975.

38- رشاد كمال مصطفى، أسلوبية السرد العربي، مقاربة أسلوبية في رواية "الشحاذ" لنجيب محفوظ دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1،2015.

39- رياض عصمت، الصوت والصدى، دراسة في القصة السورية الحديثة، دار الطليعة، لبنان، ط1 1979.

40-سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، لبنان.

41- سعيد سلام، التناص التراثي الرواية الجزائرية أنموذجا، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن ط1 2010.

42-سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ط1،1985.

43- سعيد يقطين، الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 2006.

44- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، لبنان، ط3،1997.

45- سمر روحي الفيصل، الرواية العربية البناء والرؤيا(مقاربات نقدية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب سوريا، 2003.

46-السموأل، الديوان، تح: واضح الصمد، دار الجيل، لبنان، ط1،1996.

47- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر.

48- السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

49-سيد حامد النساخ، اتجاهات القصة المصرية القصيرة، دار المعارف، القاهرة.

50- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984.

51- شريبط أحمد شريبط تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد كتاب العرب سوريا، 1998.

52-شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، بيروت، لبنان، ط1،1983.

53- شكري عياد، القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع ،القاهرة، ط3، 1994.

54- شكري عياد، القصة القصيرة في مصر، دراسة في تأصيل فن أدبي، دار المعرفة، مصر، ط2 1979.

55-صالح خرفي، صفحات من الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1972.

56- صالح مفقودة، أبحاث في الرواية العربية (1)، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري جامعة محمد خيثر، بسكرة.

57- صبحية عودة زعرب، غسان كنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي الأردن ط1،2006.

58- صدوق نورالدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1 1994.

59- صلاح صالح، سرد الآخر والأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء بيروت، لبنان، 2003.

60-صلاح فضل نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

61- الطاهر أحمد المكي، القصة القصيرة، دراسة ومختارات، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع مصر، 1992.

62-أبو الطيب المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة والنشر، 1983.

63- عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري(1925، 1967) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

64- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2009.

65- عبد الحميد المحادين، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف، منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

66-عبد الحميد يونس، فن القصة القصيرة في أدبنا العربي الحديث، دار المعرفة، القاهرة، 1973.

67-عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005.

68-عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، ط2،1996.

69- عبد الرحيم الكردي، السرد في الرواية المعاصرة "الرجل الذي فقد ظله" أنموذجا، مكتبة الآداب القاهرة، ط1، 2006.

70-عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، مكتبة الشباب، مصر، ط1، 1982.

71- عبد الله إبراهيم، السردية العربية " بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي" المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997.

72- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نصية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدر البيضاء، بيروت، لبنان، ط1،1990.

73- عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، 2000.

74- عبد الله رضوان، البنى السردية، دراسات في القصة القصيرة الأردنية، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين، 1996.

75-عبد الله ركيبي، الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر التوزيع، الجزائر، ط2،1982.

76-عبد الله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب(ليبيا- تونس)، ط3، 1977.

77-عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1976.

78- عبد الله ركيبي، نفوس ثائرة(مجموعة قصصية)، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القبة الجزائر.

79- عبد المالك أشهبون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع سوريا، ط1،2009.

80- عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر(1870، 1938)، دار المعارف القاهرة، 1963.

81- عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة، لرواية زقاق المدق ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر. ط1،1995.

82- عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931، 1954)، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1983.

83- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت ديسمبر، 1998.

84- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 2009.

85- عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دراسات تطبيقية، منشورات دار محمد علي الحامي، تونس ط1،1998.

86-عبدالله ركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر.

87-عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي ط3.

88- عزالدين إسماعيل، روح العصر، دراسات نقدية في الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربي بيروت، لبنان،1978.

89-عزيزة مريدان، القصة والرواية، دار الفكر العربي، دمشق، سوريا، 1980.

90- علي جواد الطاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2 1988.

91-علي محمد الشلق، الزمان في الرواية العربية، الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، 1988.

92-عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1،1991.

93- عمر بن قينة، دراسات في القصة الجزائرية القصيرة والطويلة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،1986.

94- عمر عتيق، قضايا نقدية معاصرة في الرواية والقصة القصيرة، دار دجلة ناشرون وموزعون الأردن ط1،2016.

95- عمر عيلان، الإيديولوجيا في بنية الخطاب الروائي، دراسة سوسيوبنائية في روايات عبد الحميد بن هدوقة، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001.

96-أبو عيسى محمد الترمذي، السنن، تح: رائد بن صبري، دار الحضارة للنشر والتوزيع، الرياض.

97- فاتح عبد السلام، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، لبنان، ط1،1999.

98-فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، الدار اللبنانية المصرية، ط2، 2010.

99-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002.

100- محمد أحمد العزب، عن اللغة والأدب والنقد، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان.

101- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي الحامي للنشر، تونس، دار الفارابي لبنان، ط1،2010.

102- محمد القاضي، تحليل النص السردي بين النظرية والتطبيق، مسكيلياني للطباعة والنشر، تونس ط3، 2005.

103- محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، 1987.

104- محمد بن إسماعيل البخاري، الصحيح، دار ابن كثير، دمشق، بيروت، ط1،2002.

105- محمد بن شاكر الكتبي، فوات الوفيات والذيل عليها، تح: إحسان عباس، دار صادر بيروت.

106- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1،1979.

107- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، أصولها، اتجاهاتها، أعلامها، دار المعارف، الإسكندرية، مصر.

108- محمد سليمان الزيات، النسق والدلالة، دراسات نقدية في النص الروائي، منشورات المركز العلمي للدراسات، لبنان، ط1،2000.

109- محمد صابر عبيد، العنوان دالا روائيا،(تجليات العلامة وفضاء المتن السردي)،دائرة الثقافة الشارقة، ط1،2019.

110- محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص القصصي، سلسلة مغامرات النص الإبداعي(3) عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2009.

111- محمد صالح الجابري، الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل للنشر والتوزيع، بيروت، ط1 2005.

112- محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا 2005.

113- محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 1996.

114- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، لبنان، ط3،1983.

115- محمد مصايف، النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1983.

116- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1985.

117- محمد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الضعيفة والموضوعة وأثرها السيء في الأمة مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الرياض، ط1،1992.

118- محمد ناصر الدين الألباني، صحيح الترغيب والترهيب، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع الرياض، ط1،2000.

119- محمد ناصر، الصحف العربية الجزائرية(1847، 1939) دراسة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1980.

120- محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1975.

121- محمود تيمور، دراسات في القصة والمسرح، مكتبة الآداب، القاهرة. 1998.

122- مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة بالجزائر، منشورات اتحاد كتاب العرب سوريا 1998.

123- مراد عبد الرحمن مبروك، آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة مصر، مارس 2000.

124- مسلم بن الحجاج، الصحيح، دار طيبة للنشر والتوزيع، الرياض، ط1،2006.

125- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة.

126- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 2004.

127- موريس أبو ناظر، الألسنية والنقد الأدبي، دار النهار، بيروت، لبنان، 1979.

128- ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي(المكونات والوظائف والتقنيات)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2003.

129- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب،2007.

130- نفلة أحمد حسن، التحليل السيميائي للفن الروائي، دراسة تطبيقية لرواية الزيتي بركات، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، 2012.

131- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب ج2، دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

132- نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير-دراسة- دار الملايين، بيروت1981

133- يحي حقي، فجر القصة المصرية، سلسلة الكتب الثقافية رقم(6).

134- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010.

135- يوسف الشاروني، القصة القصيرة نظريا وتطبيقيا، سلسلة الهلال، العدد 316، القاهرة 1977

136- يوسف الشاروني، دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، مصر.

ب/المراجع الأجنبية المترجمة:

137- أ.أ.مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1 1997.

138- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم، دار المعارف، القاهرة.

139- بول آرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1.

140- بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت.

141- تزيفطان تودوروف وآخرون، نظرية المنهج الشكلي-نصوص الشكلانيين الروس-تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982.

142- تزيفطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر المغرب، ط2، 1990، ص 51.

143- تزيفطان تودوروف، ميخائيل باختين المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص 124.

144- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فؤاد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط1 1991.

145- جيرار جنيت، خطاب الحكاية -بحث في المنهج-تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 1997.

146- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر، عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1 2003.

147- جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة ط1 2003.

148- رينيه ويليك وأورستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2.

149- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 1987، ص 120.

150- ولسن ثورنلي، كتابة القصة القصيرة، تر: مانع حماد الجهني، النادي الأدبي الثقافي، جدة ط1، 1992.

ج/ الدوريات:

151- إبراهيم نمر موسى، صوت التراث والهوية، دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد 1+2، 2008.

152- أحمد طعمة حلبي، أشكال التناص الشعري، شعر البياتي أنموذجا، مجلة الموقف الأدبي اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 230، شباط (فيفري)، 2007.

153- أزاد محمد كريم الباجلاني، الرؤية السردية والإيديولوجية في رواية (حكايتي مع رأس مقطوع) مجلة جامعة كرميان، العراق العدد 5، أوت 2018.

154- جميل حمداوي، سيموطيقا الشخصية السردية، الموسوعة الثقافية، منشورات دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، العدد 12، ط1، 2015.

155- حسان زرمان، تشاكلات الحياة والموت في قصص بوطاجين، مجلة الن(ا)ص، العدد 11 جوان 2012، جامعة جيجل.

156- زهرا بهشتي وآخرون، تجليات السرد البوليفوني في رواية "اعترافات كاتم الصوت" لمؤنس الرزاز باعتباره مظهرا من مظاهر ما بعد الحداثة، مجلة إضاءة نقدية "فصلية محكمة" السنة 8، العدد 31، أيلول 2018.

157- صلاح الدين محمد، شعرية العتبات في رواية(أنثى المدن) لحسين رحيم، مجلة دراسات موصلية، جامعة الموصل، العراق، العدد 42، أكتوبر 2013.

158- طاهير حورية ومحمدي محمد، التوتر في تجربة السعيد بوطاجين القصصية، دراسة جمالية مجلة قراءات، العدد 5، 2013.

159- طه حسين الحضرمي، الرؤية السردية في رواية (الإعصار والمئذنة)، مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاقتصادية، العدد5 جانفي 2015.

160- عبد العالي بوطيب، إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، العدد2، المجلد 12 صيف 1993.

161- عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف مجلة فصول، مجلد 11 عدد4، 1993.

162- علي عبد الرحمن فتاح، تقنيات بناء الشخصية في رواية " ثرثرة فوق النيل "، مجلة كلية الآداب، جامعة صلاح الدين، العراق العدد 108.

163- علي متعب جاسم، التناص أنماطه ووظائفه في شعر محمد رضا الشبيبي، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، كلية التربية جامعة ديالى، العراق، العدد 10.

164- عمار بالقشيري وسليمان لبشيري، المفارقة الساخرة في أدب السعيد بوطاجين، مفارقة العنوان مثالا، مجلة الآداب واللغات، جامعة البشير الإبراهيمي، برج بوعريريج، العدد7، ديسمبر 2017.

165- محمد الرميحي، القصة العربية أجيال وأفاق، مجلة العربي، مايو، 1989.

166- محمد ساري، التحليل السيميائي للسرد، رواية المعجزة أنموذجا، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، العدد 14، 1999.

167- محمد طه الحاجري، نشوء فن القصة في الأدب العربي الحديث-مقال- مجلة الثقافة، مصر عدد 188، 1976.

168- محمد عمر أبوضيف، التناص عند محمود الخفيف، دراسة تحليلية فنية، المجلة العلمية، كلية اللغة العربية بأسيوط، مصر، العدد 35، ج3، 2016.

169- مسعودة قطش، الروي والمنظور السردي رواية "حدث أبو هريرة قال....." لمحمود المسعدي أنموذجا، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، جامعة سكيكدة، العدد 8، 2014.

د/الرسائل الجامعية:

170- أشيلي فضيلة، الخطاب السردي في ثلاثية مزداد أعمر الروائية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الأمازيغي، إشراف عبد الحميد بورايو، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2015.

171- زاوي أحمد، بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في اللغة العربية، إشراف عبد الحليم بن عيسى، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة أحمد بن بلة وهران، 2015/2014.

172- الطاهر روابنية، سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد(مقاربة نصانية-نظرية، تطبيقية- في آليات المحكي الروائي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، جامعة الجزائر 2000/1999.

173- محمد بوقفحة، التناص في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب الجزائري، إشراف عبد الوهاب ميراوي، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، 2017/2016.

174- محمد عبد الحليم غنيم، الفن القصصي عند فاروق خورشيد، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه إشراف حلمي بدر، جامعة المنصورة، مصر 2001، ص 55.

175- مهاجي فايزة، جماليات العتبات النصية ودلالتها، قراءة في الخطاب الروائي الجزائري(رواية الورم لمحمد ساري أنموذجا)، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: عقاق قادة، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2014 /2015.

176- نورة بنت محمد بن ناصر المري، البنية السردية في الرواية السعودية، رسالة دكتوراه في الأدب العربي، إشراف محمد الصالح بن جمال مدوي، جامعة أم القرى، 2008.

177- يوسف العايب، المتعاليات النصية في أدب السجون والمعتقلات في الجزائر(1954، 1962) أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث، إشراف محمد منصوري، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011/ 2012.

فهرس المحتويات

عنوان **الصفحة**

الإهداء

مقدمة.....أ

مدخل إلى القصة الجزائرية القصيرة

أولاً- أصول القصة القصيرة.....07

ثانياً- تعريف القصة القصيرة.....12

ثالثاً- أركان القصة القصيرة.....17

رابعاً- الفرق بين القصة القصيرة والرواية.....22

خامساً- العوامل التي أسهمت في وصول الفن البقصصي إلى العرب.....26

سادساً- مميزات الفن القصصي العربي.....29

سابعاً- القصة القصيرة في الجزائر.....30

الفصل الأول: الـــــزمن الســـــــردي

أولاً- مفهوم السرد.....48

ثانياً- البنية السردية.....50

ثالثاً- مفهوم الزمن.....52

رابعاً- أهمية الزمن في العمل السردي.....54

خامساً- أنواع الزمن.....57

سادسا- التشكيل الزمني في قصص بوطاجين.....60

الفصل الثاني: الرؤية السردية وبنية الشخصية

أولاً- الرؤية السردية 111

1- أنواع الرواة.....112

2- مفهوم الرؤية السردية.....116

3- آراء النقاد حول الرؤية السردية 117

ثانياً- بنية الشخصية 138

1- الشخصية في قصص بوطاجين 139

2- أسلوبية القاص في اختيار أسماء الشخصيات.....141

3- أنواع الشخصيات.....148

الفصل الثالث: شعرية الحوارية وجمالية التناص

أولاً- شعرية الحوارية عند بوطاجين.....175

1- مفهوم الحوارية.....175

2- أشكال الحوارية.....177

ثانياً- جماليات التناص وعتبات الكتابة.....210

1- جمالية التناص.....210

2- جماليات عتبات الكتابة في قصص بوطاجين.....247

الخاتمة.....266

قائمة المصادر والمراجع.....271

فهرس الموضوعات.....290

ملخص

الملخص

الملخص:

تناولت هاته الدراسة مكونات البنية السردية وسماتها الأسلوبية في نماذج من أعمال السعيد بوطاجين القصصية، وقد وقع اختياري على نصوص هذا الكاتب باعتبار أنه يُعد من أكثر الأدباء الجزائريين غزارة في كتابة القصة القصيرة مقارنة بغيره، كما أنه بقي محافظا على طابعها التقليدي.

تعرضنا في هذا البحث إلى آليات الخطاب السردي، وأدبية النص السردي، وهما المكونان الرئيسان للبنية السردية في القصة القصيرة، وقبل التطرق لهما قدمت لمحة وجيزة عن القصة الجزائرية: نشأتها، مراحل تطورها، أهم موضوعاتها وسماتها الفنية.

خصصنا الفصل الأول والثاني من الدراسة لآليات الخطاب السردي، حيث تناولنا في الفصل الأول بنية الزمن السردي وآلياته المتمثلة في الاستذكار والاسترجاع والتواتر والإبطاء والتسريع، والتمثيل لذلك، مع الوقوف على السمات الأسلوبية التي ميزت هذه البنية، وفي الفصل الثاني: الرؤية السردية وبنية الشخصية، ففي الرؤية السردية تطرقنا إلى أنواع الرواة ممثلين لذلك حسب رؤية جيرار جينيت وفي بنية الشخصية: أنواع الشخصيات، وأسلوبية القاص في اختيار أسماء تلك الشخصيات.

أما فيما يخص أدبية النص السردي فقد شملت الفصل الثالث الذي عالجنا فيه شعرية الحوارية وجمالية التناص، حيث استعرضنا في شعرية الحوارية أشكالها المختلفة مع التمثيل لكل منها لرصد تعدد الأصوات وتداخلها واختلاف الرؤى ووجهات النظر بين ثنايا نصوص الكاتب، وفي جمالية التناص أوردنا المصادر المختلفة التي نهل منها الكاتب وعزز بها نصوصه مع الوقوف على جماليات توظيف تلك النصوص المتناصة، مع تسليط الضوء على عتبات الكتابة وجمالياتها في النتاج القصصي البوطاجيني.

وخلصنا في نهاية رحلتنا البحثية مع البنية السردية في القصة الجزائرية القصيرة إلى مجموعة من النتائج أبرزها أن القصة الجزائرية القصيرة ظهرت متأخرة، وبالرغم من ذلك قفزت قفزات سريعة في تطور بنيتها الفنية، وتنويع آلياتها السردية، متجاوزة المحاولات الأولى المتعثرة، كما توصلنا إلى أن قصص بوطاجين عالجت الوضع المتردي الذي آلت إليه البلاد بأسوب ساخر لا يراد به إثارة الابتسامة المريحة الممتعة فحسب، وإنما هي مفارقة تنتقد الوضع القائم وتحث على تغييره.

وأخيرا أرجو أن تفتح هذه الدراسة آفاقا جديدة للبحث وتسليط الضوء على الأعمال السردية الجزائرية التي لم تنل حضها من البحث والدراسة.

الكلمات المفتاحية: السرد، البنية السردية، القصة القصيرة، الأسلوبية.

Abstract:

This study dealt with the components of the narrative structure and their stylistic features in examples of the stories of Said Butajin. I chose this writer's texts as he is considered one of the most prolific Algerian writers in writing the short story compared to others, and he has preserved its traditional character.

In this research, we dealt with the mechanisms of the narrative discourse and the literature of the narrative text, which are the two main components of the narrative structure in the short story. Before dealing with them, I presented a brief overview of the Algerian story: its inception, stages of development, its most important topics and artistic features.

We devoted the first and second chapters of the study to the mechanisms of narrative discourse, where in the first chapter we dealt with the structure of narrative time and its mechanisms represented in recall, recall, frequency, slowing down and speeding up, and representing that, with an examination of the stylistic features that characterized this structure, and in the second chapter: the narrative vision and the structure of the personality. Narrative vision We dealt with the types of narrators, representing that according to the vision of Gérard Genet and in the structure of the character: the types of characters, and the style of the narrator in choosing the names of these characters.

As for the literature of the narrative text, it included the third chapter in which we dealt with the poetry of dialogue and the aesthetic of intertextuality, where we reviewed in the poetry of dialogue its different forms with representation for each of them to monitor the multiplicity of voices and their overlap and the different visions and points of view between the folds of the writer's texts. Including the writer and enhanced his texts with an examination of the aesthetics of employing these intertwined texts, while highlighting the thresholds of writing and its aesthetics in the production of Al-Butagene fiction.

At the end of our research journey with the narrative structure in the Algerian short story, we concluded a set of results, the most prominent of which is that the Algerian short story appeared late, despite this rapid leaps in the development of its artistic structure and diversification of its narrative mechanisms, surpassing the first stalled attempts, and we also concluded that the stories of Butagine I dealt with the deteriorating situation in the country in a sarcastic manner that is not only intended to provoke a comfortable and pleasant smile, but rather is a paradox that criticizes the existing situation and urges its change.

Finally, I hope that this study will open new horizons for research and shed light on the Algerian narrative works that have not been prompted by research and study.

key words:

Narration, narrative structure, short story, stylistics.