الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الشهيد حمه لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

# شعرية السرد في المجموعة القصصية (يدان لثلاث بنات ) لعبد الرزاق بوكبة

**مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي**

**تخصص: أدب حديث ومعاصر**

❖ **من أعداد الطالبات :**

✓ يسمينه بله باسي
✓ خديجة سلطاني
✓ إسراء بن عمر

❖ **تحت إشراف الدكتورة:**

✓ يسمينه عوادي

**أعضاء لجنة المناقشة**

| الاسم واللقب | الجامـعة | الصـفـة |
|---|---|---|
| أ د / فوزية تقار | جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي | رئيسا |
| أ د/ يسمينه عوادي | جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي | مشرفا ومقررا |
| أ د/ كلثوم زنينة | جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي | مناقشا |

**الموسم الجامعي :1444 _1445هـ / 2023_2024م**

بسم الله الرحمن الرحيم

# شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين حمدًا يليق بجلاله وله الشكر يكافئ نعمه
وأفضل الصلاة على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم .

نتوجه بجزيل الشكر وجميل العرفان للدكتورة يسمينة عوادي التي
تكرمت بقبول الإشراف على هذه المذكرة وعلى جميع التوجيهات
والملاحظات والنصائح .

كما لا يفوتنا أن نتقدم بوافر التقدير والاحترام لأعضاء اللجنة
المحترمين على عناء قراءة المذكرة وقبولها وتصويبها .

وكذلك نتقدم بخالص الشكر إلى كل من درسنا من أساتذة كلية
الآداب واللغات بجامعة حمه لخضر و إلى كل موظفي المكتبة و جزاهم الله
خير الجزاء.

وفي الأخير نشكر كل من قدم لنا يد العون والمساعدة من قريب
أو بعيد ونسأل الله عز وجل أن يجعل ذلك في ميزان حسناتهم إنه قريب
مجيب .

# مقدمة

## مقدمة

شهد الأدب الجزائري في العصر الحديث تطور العديد من الأنواع الأدبية، وحاول الكثير من الكتاب النهوض بالحركة الأدبية الجزائرية خاصة في الفترة التي تلت الاستقلال، والقصة القصيرة أحد الفنون الأدبية التي لجأ لها الكتاب لبث أفكارهم للعالم العربي والغربي، ولكن ظهورها كان متأخرا وذلك راجع لعدة أسباب من بينها اهتمام الأدباء في فترة ما بكتابة الشعر على حساب السرد، وكان لظهور جمعية العلماء المسلمين دورا بارزا في ظهور القصة القصيرة وغلب عليها في البداية الطابع الديني والإصلاحي وبرز فيها مجموعة من الكتاب .

تمتزج القصة القصيرة بالشعرية والسرد ذلك لأن مصطلح الشعرية هوانحراف النص عن المعنى الحقيقي الى معناه المجازي وتتعدى الشعر الى الفنون الأخرى.

هذا التشابك والتداخل بين مصطلحي الشعرية والسرد هو ماسنحاول دراسته في بحثنا الموسوم ب"**شعرية السرد في المجموعة القصصية (يدان لثلاث بنات ) لعبد الرزاق بوكبة،** ويعتبر هذا الموضوع من أهم البحوث التي تعالج شعرية القصة القصيرة، وقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع انجذابنا للغة الشعرية لعبد الرزاق بوكبة في كتابة قصصه التي تقوم على التسريد اليومي، وكان لمنجوزه السردي دور كبير في تطور فن القصة القصيرة في الجزائر، من خلال أسلوبه المتفرد عن غيره من الكتاب، فكانت عبارة عن تسريد ليومياته وجميع مراحل حياته تعد هذه المجموعة القصصية اضافة مميزة في مسيرته ككاتب، و كان لها تأثيرجمالي ونفسي على ذواتنا القارئة ؛ مما شوقنا للبحث في هذا العمل الأدبي .

أما الدراسات السابقة لهذا الموضوع فقد تم تناوله في العديد من البحوث من بينها أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي بعنوان: **شعرية السرد في رواية سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني ج1، ج2_لواسيني الأعرج،** من اعداد الدكتورة "**يسمينه عوادي** " جامعة باتنه.

_مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي بعنوان :**شعرية السرد في المجموعة القصصية "سارق الفرح " لطارق لحمادي، جامعة بجاية.**

وبما أنه لم يتم التطرق لدراسة شعرية السرد في المجموعة القصصية (يدان لثلاث بنات) من قبل، أردنا أن نقدم موضوعًا جديدً ا مغايرًا عن المواضيع السابقة، مما دعانا إلى الوقوف على جملة من التساؤلات أهمها :

**الإشكالية الرئسية :**

كيف تجلت الشعرية جماليًا في المجموعة القصصية يدان لثلاث بناتلعبد الرزاق بوكبة ؟

**الأسئلة الفرعية :**

. ما مفهوم الشعرية وما علاقتها بالسرد ؟

. أين تجلت مكامن شعرية اللغة في المجموعة القصصية "يدان لثلاث بنات"؟ وهل أدّى العنوان دلالته من خلالها ؟

. كيف اشتغلت المجموعة القصصية على شعرية الفضاء ؟ومامدى انسجام الأمكنة مع أحداث القصص؟

. كيف إشتغل القاص على الشخصيات في مجموعته القصصية وكيف وظف الميتاقص فيها؟

ومحاولة منا الإجابة على هذه الأسئلة وفك الغموض عنها قمنا بتقسيم بحثنا إلى :

مقدمة، مدخل، فصلين، وخاتمة .

حملت المقدمة عرضا شاملا للموضوع مع ذكر أسباب اختياره وإشكالياته والخطة التي قام عليها، إضافة إلى الدراسات السابقة التي تطرقت لهذا الموضوع ،مع ذكر الصعوبات التي واجهت البحث، وعرض لأهم المراجع التي إعتمدناها .

جاء المدخل معنونًا بـ : مصطلحات ومفاهيم الشعرية وعلاقتها بالسرد، تطرقنا فيه للمفهوم الإصطلاحي للشعرية وإلى الشعرية في النقد الغربي والنقد العربي عند أهم النقاد

أما الفصل الأول كان بعنوان : شعرية اللغة في المجموعة القصصية (يدان لثلاث بنات)لعبد الرزاق بوكبة، وتم تقسيمه إلى : شعرية العتبات، شعرية اللغة، التناص، التكثيف، الإختزال، الرمز والأسطورة، توظيف اللهجة العامية، توظيف اللغة الأجنبية وجاء الفصل

الثاني بعنوان : شعرية الفضاء وتخييل الشخصية في المجموعة القصصية (يدان لثلاث بنات) لعبد الرزاق بوكبة، وقسمناه إلى قسمين : الأول بعنوان شعرية الفضاء و، وتطرقنا فيه إلى مفهوم الفضاء، والفضاء الصديق والفضاء المعادي والفضاء العجائبي أما الجزء الثاني بعنوان شعرية تخييل الشخصيات وفيه : مفهوم الميتاقص، الشخصيات الواقعية والورقية ومدى تداخلها وسلطة الطفل الطفل الصغير في العائلة ثم المقارنة بين المرأة قديما وحديثا.

وللإجابة عن الإشكالية والتساؤلات التي قدمناها، اعتمدنا على بعض آليات المنهج السيميائي في التحليل والصف واستجلاء شعرية السرد في المجموعة القصصية(يدان لثلاث بنات )، من خلال دراستنا للعنوان والعتبات والبحث عن الجمالية الفنية في قصص عبد الرزاق بوكبة .

اعتمدنا في البحث عن موضوعنا على العديد من المصادر والمراجع من بينها :

_المجموعة القصصية " يدان لثلاث بنات " لعبد الرزاق بوكبة .

_بنية الخطاب الروائي لمحمد عزام .

_بنية النص السردي لحميد لحمداني .

_جماليات المكان لغاستون باشلار .

_مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه ليسمينه عوادي "شعرية السرد في رواية عشتها كما أشتهني لواسيني الأعرج.

_القصة القصيرة جدا لخلف جاسم إلياس .

كأي بحث علمي. لا يخلو بحثنا من بعض النقائص والأخطاء، ومن الصعوبات التي واجهناها هي قلة المصادر والمراجع في مجال شعرية القصة القصيرة، واختلاف النقاد في تحديد مفهوم الشعرية شكل لنا عائقا في البحث، لكننا بفضل الله تعالى استطعنا انجاز هذه المذكرة، وتقديم بحث علمي نحسب أنه جديد يخدم موضوع شعرية القصة القصيرة .

في الأخير أتممنا بحثنا هذا بفضل من الله عز وجل أولا، وبفضل الدور الذي قدمته المشرفة: الدكتورة **يسمينه عوادي** التي لم تبخل علينا بدعمها المعرفي علينا، وتصويبها لأخطائنا، وحرصها على أنقدم بحثًا علميًا جيداً ا، نشكرها على صبرها معنا ولها جزيل الشكر على كل ما قدمته لنا ، وجزاها الله خير الجزاء.

نتقدم بالشكر أيضا لجميع أساتذة كلية الآداب واللغات بجامعة الشهيد حمة لخضر بالوادي، وخاصة أساتذة تخصص أدب حديث ومعاصردفعة 2024م ، ونشكر كل من ساعدنا في انجاز مذكرتنا من قريب أو بعيد.

_ يسمينه بله باسي

_ إسراء بن عمر

_ خديجة سلطاني

الوادي في: 28_05_2024م

**مـــدخـــــل :**

**مصطلحات ومفاهيم الشعرية**

1. مفـهـوم المـشـــعريـــة
2. الشعرية في النقد الغربي
3. الشعرية في النقد العربي
4. علاقة الشعرية بالسرد

## ❖ مصطلحات ومفاهيم الشعرية

تثير الشعرية جدلا واسعا في الدراسات الأدبية الحديثة الغربية والعربية بسبب اشتباك معانيها وتنوع تعاريفها واكتنافها كثيرا من الالتباس، وتعد الشعرية من مرتكزات المناهج النقدية الحديثة التي تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي وكيفية تحقيق وظيفته الاتصالية والجمالية، أي أنها تعنى بشكل عام (قوانين الابداع الفني) وتتمحور إشتغالاتها من القديم والى الآن في استقصاء القوانين التي يستطيع المبدع التحكم بواسطتها في انتاج نصه، والسيطرة على إبراز هويته الجمالية ومنحه الفرادة الأدبية.

### 1 مفهوم الشعرية:

أول من استخدم مصطلح الشعرية (poetics) هو أرسطو(322ق م) في كتابه<فن الشعر>

وذلك حين استقصى الخصائص الفنية للأجناس الأدبية التي شكلت حضورا متميزا في عصره[1]

فالشعر عند أرسطو محاكاة لا تعني تصوير فوتغرافيا ولا تقيد الشاعر بالأحداث، لكن عليه أن يقدم رؤيا جمالية حيث يقول في كتابه { فن الشعر} "الشعر هو محاكاة، وهذه المحاكاة تتم بوسائل ثلاث، قد تجتمع وقد تنفرد، وهي الإيقاع والانسجام واللغة".[2]

لدى مصطلح (poetics) مقابلات متنوعة احتشدت في ساحة الاشتغال النقدي للتعبير عن مفهوم واحد بمصطلحات متنوعة في النقد العربي ومفهومات متعددة لمصطلح واحد في النقد الغربي تتقارب وتتباعد تبعا للعصر والمنهج الذي يتبعه هذا الناقد

[1]ـ ينظر جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نتوي للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2010، دط، ص13.

[2]ـ طاليس، فن الشعر، تح، عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية للنشر، القاهرة، مصر، د ط، 1953، ص 40.

ومن هذه المصطلحات صار لدينا (الشعرية، الانشائية، الشاعرية، الأدبية، علم الأدب، الفن الإبداعي، فن النظم، فن الشعر، نظرية الشعر، بويطيقا، بويتيك)[1]

## 2 الشعرية في النقد الغربي

اختلف النقاد والباحثون الغرب في تحديد مفهوم الشعرية، كل حسب مذهبه الذي ينتمي اليه، وبدأت مع الفلاسفة الذين تطرقو الى الشعرية القائمة في نظرهم على مبدأ المحاكاة، أمثال أرسو وأفلاطون وسقراط، أما النقاد الغرب في العصر الحديث فكانت لهم نظرة مختلفة ومن الباحثين الذين تطرقو للشعرية نذكر:

### أ_ تزفيطان تودوروف tzvetan todorov (1939 ـ2017) :

يعد الناقد تودوروف من بين النقاد الذي أعطو أهمية كبيرة لمفهوم الشعرية والتأصيل لها في النقد الحديث من الستينات من القرن الماضي، حيث يرى بأن الشعرية لاتسعى الى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم(علم النفس، وعلم الاجتماع ...إلخ) فإنها تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة للأدب مجردة أو، باطنية في الأدب نفسه[2]، ويحصرها في مدلولات ثلاثة هي:

"1-كل نظرية داخلية للأدب .

2-اختيار يمارسه مؤلف ما من بين الإمكانيات الأدبية الممكنة (نمط التركيب، أسلوب)

3_السنن والقوانين المعيارية المؤسسة من لدن مدرسة معينة ومجموع القواعد التطبيقية التي يصبح استعمالها عندئذالزاميا."[3]

---

[1] المرجع السابق ، ص 13.

[2] المرجع نفسه، ص16.

[3] المرجع نفسه، ص 17.

واستنادا إلى مقولات تودوروف في الشعرية فانها لا تتحدد بنوع أدبي معين، بل يكون مدار اشتغالها الخطاب الأدبي بوصفه ابداعا .

## ب_جان كوهن jean kohen (1919 ـ 1994):

تناول جان كوهن الشعرية ودرسها في أدق تفاصيلها، متأثرا بذلك بمبدأ المحايثة في صورته اللسانية، ولقد عدها على أنها علم الأسلوب الشعري أو أسلوبية الشعر.

كما أنجان كوهن بنى شعريته على (الانزياح) وتتمحور نظريته حول الفرق بين الشعر والنثر من خلال الشكل وليس المادة أي من خلال المعطيات اللغوية المصاغة وليس من خلال التصورات التي تعبر عن تلك المعطيات، ويعد الشعر(انزياحا) عن معيار هو (قانون اللغة) وتتجلى شعريته في البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند اليه تصنيف نص فيهذه الخانة أو تلك.[1]

نستخلص من هذا أن الشعرية عند جان كوهن تقوم على مبدأ الانزياح والذي يعني به الانحراف والعدول عن المعاني القاموسية، ولقد ركز على الشعر على حساب النثر، وجعله موضوعا للشعرية .

### ج_أمبرتو إيكو amperto eko:

من بين الباحثين الغرب الذين اهتمو بمفهوم الشعرية الناقد أمبرتو إيكو الذي حدد غاية المنهج النقدي الذي أسسه كروتشه حيث يعرف الشعرية بأنها "إقامة حد فاصل بين الشعر واللاشعري، كما اشتغلت مدرسة الشكلانيون الروس بمحاولة اكتشاف الشعرية وتحديد شروط تكونها أو واقع تبلورها، ومن بين المحاولات التي قام بها، عمل ت، س إليوت النقدي الذي[2]

[1] ينظر المرجع السابق، ص 18.
[2] ينظر ، المرجع نفسه ، ص 18 .

لا يبلور تصورا نظريا واضحا للشعري واللاشعري، وعلى الرغم من ذلك يتخذ مواقف محددة من قضايا نقدية وأدبية كثيرة تقوم على التميز الفعلي الحاد بين الشعري واللاشعري.[1]

نستخلص من هذا أن الشعرية بالنسبة لأمبرتو إيكو تفوم على التميز بين الشعري واللاشعري، وبأن هناك حدود فاصلة بين الشعر والنثر.

### د_رومان جاكبسون roman jackobson:

يعد الناقد الروسي رومان جاكبسون أول من أطلق مصطلح الشعرية من تطرق اليها، وأول من حاول وضع منهج محدد لدراسة الشعرية، متأثرا بذلك بأعمال فرديناندديسوسير، وذلك من خلال دراسته لوظائف اللغة التواصلية .

أطلق رومان جاكبسون على مصطلح (علم الأدب) بالشعرية ،حيث يقول " إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وانما الأدبية أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا "[2]

الشعرية بالنسبة لجاكبسون فرع من فروع اللسانيات بل جزء لا يتجزء منها فهي "تهتم بقضايا البنية اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزء لا يتجزء من اللسانيات "[3]

نستخلص من هذا أن جاكبسون، ربط الشاعرية بعلم اللسانيات لان الشعرية مجالها اللغة، كما أسس جاكبسون لنظرية التواصل تأسيسا وظيفيا حدد فيه (6) عناصر لأطراف العملية التواصلية ولكل طرف وظيفته اللغوية كما يلي :

---

[1] ينظر، أحمد مطلوب، الشعرية، كلية الآداب، جامعة بغداد، د ط، د ت، ص47

[2] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسات مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 1994، ص79

[3] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر محمد والي مبارك حنون، دار تويقال، المغرب، ط1، 1988، ص31

السياق

(وظيفة مرجعية)

المرسل (وظيفة انفعالية) .....الرسالة .....المرسل اليه(وظيفة افهامية)

(وظيفة شعرية)

الاتصال(القناة)

(وظيفة انتباهية)

السنن (الشيفرة)

(وظيفة معجمية)

<أطراف العملية التواصلية>[1]

نستخلص مما سبق أن دراسة الشعرية عند جاكبسون كانت متميزة عن بقية النقاد الغرب، حيث قدم لنا صورة مختصرة من خلال دراسته لوظائف اللغة التواصلية ودرس الشعرية على أنها فرع من فروع اللسانيات بل هي جزء لا يتجزأ منها.

**3_الشعرية في النقد العربي:**

بعد ما تناولنا مفهوم الشعرية عند بعض النقاد الغرب، لابد لنا أن نقف على أراء النقاد والدارسين العرب الذين تطرقوا لمصطلح الشعرية وساهموا في تطوير موضوع الشعرية في النقد الأدبي .

[1] ينظر، المرجع السابق، ص 32 .

### أ- الشعرية عند علي أحمد سعيد (أدونيس):

يعتبر أدونيس من بين النقاد العرب الذين عنو عناية مميزة بمصطلح الشعرية، وذلك من خلال اهتمامه بالقضايا النقدية و بالجانب التنظيري، كذلك ربطه للشعرية العربية بالحداثة ولقد تناولها من خلال اللغة المجازية التي تتجسد في النص الأدبي .

الشعرية عند أدونيس هي خروج عن اللغة والقانون، وتجاوزها لكل ماهو سهل القراءة والتأويل، والتناوب، فيقول بأن الشعرية هي :" الانتقال من لغة التعبير الى لغة الخلق، ومن لغة التقرير الى لغة الإشارة، ومن الجزئية الى الكلية، ومن النموذجية الى الجديد الذي يؤسس الشعرية، مبنية على التناوب والبحث، والشكل المتحرك، والايقاع، والرؤية المتناهية".[1]

نستخلص من هذا التعريف أن الشعرية عند أدونيس تكمن في الغموض وخروج اللغة عن ماهو مألوف والانتقال من لغة التعبير الى لغة التقرير، والتي تمنح جمالية النص الأدبي من خلال بنيته القائمة على المجاز والاستعارة والرموز.

### ب-الشعرية عند كمال أبو ديب :

يقول كمال أبوديب في كتابه <الشعرية العربية> : "الشعرية خصيصة نصية لا ميتافيزيقية ولأنها كذلك فهي قابلة للإكتناه، والتحليل المتقصي، والوصف "[2]، وارتبط مفهوم الشعرية عنده بمفهوم (الفجوة) أومسافة التوتر وهو مفهوم لافاعلية على الشعرية بل أنه لا الأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، حيث يقول : " أحدد الفجوة أومسافة التوتر وسأمضي في استخدام كلا المصطلحين معا لأن أيا منها بذاته لا يفي بغرضي، وسأشير اليها منذ الآن دون حرف العطف."[3]

---

[1] أدونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، لبنلن، ط2، 1989، ص78.

[2] كمال أبو ديب، في الشعرية العربية، مؤسسة الأبحاث العربية، ش، م، م، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص، 20، 21.

نستخلص من مفهوم الشعرية لكمال أبو ديب، بأن الشعرية عنده لا تعني الاكتفاء بالشعر وحده، بل تشمل جميع الظواهر الأدبية بمفهومها الواسع نثرا وشعرا، وكذلك أقر بضرورة استخدام مصطلحي " الفجوة والتواتر"معا، لأن كل مصطلح لوحده لا يفي بغرض.

**ج- الشعرية عند عبدالله الغذامي:**

الغذامي من النقاد العرب الذين اهتموا بمفهوم الشعرية في الدراسات النقدية العربية الحديثة وهو من الذين حاولوا تطوير هذا المصطلح في النقد العربي حيث يقول : " وها قد حان الوقت لهذه الكلمة بأن تمنح حقها في تأسيس مفهوم نقدي متطور في (نظرية البيان) تؤهلها لمجاراة نقاد الغرب في تقديم مصطلح محمل بالمد الدلالي المفعم، وهذا هو مصدر المصطلح (شعري) وهو ذو تصدر لغوي مثلما أنه ذو تصدر تراثي ."[1]

يرى عبدا لله الغذامي أن مصطلح الشعرية مجالا قابلا للتمدد حيث يقول: "وبدلا من أن نقول (شعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر) ولانستطيع كبح هذه الحركة لصعوبة مطاردتها مسارب الذهن، فبدلا من هذه الملابسة ، نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحا جامعا يصف (اللغة الأدبية ) في النثر وفي الشعر."[2]

نستخلص من معنى الشاعرية عند الغذامي تتوسع لتشمل الأدب ككل نثرا وشعرا أما الشعرية فهي محصورة في الشعر فقط، وبذلك فالشعرية عنده أوسع مجالا من الشاعرية.

**4-علاقة الشعرية بالسرد**

يوجد رابط قوي بين مفهومي الشعرية والسردية، وذلك لأنهما متداخلان الى حد كبير بمعنى أن الشعرية تشمل السردية وتحتويها، حيث يوضح الدكتور"عبد الله الغذامي" في كتابه

[1] عبد محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية وقراءة نقدية لنماذج معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية، ط، 1998، 1، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص21.

<المتخيل السردي>علاقة الشعرية بالسرديات بقوله :"ولما كانت السردية تعنى بمكونات الخطاب السردي

وصولا الى كشف نظمه الداخلية، ترتب أن اتجهت عنايتها الى الخواص الأدبية لذلك الخطاب سواء ذلك في مستوى الأقوال أو الأفعال "[1]ويقول كذلك "إن السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية العلم الذي يهدف الى وضع قواعد شاملة للتشكلات الداخلية للأدب بأجناسه وأنواعه"[2]؛وهذا يعني أن الشعرية تعنى بدراسة الأدب وتسعى الى استنباط القوانين التي تقوم عليها السردية.

يرى"سعيد يقطين"بأن هناك علاقة قوية بين مفهومي الشعرية والسردية، حيث يقول :"تندرج السرديات باعتبارها اختصاصا جزئيا يهتم بسردية الخطاب السردي، ضمن علم كلي هو البويطيقا التي تعنى بأدبية الخطاب الأدبي بوجه عام، وهي بذلك تقترن الشعريات التي تبحث في شعرية الخطاب الشعري "[3] وهذا يعني أن السردية تهتم بجزء فقط وهو الخطاب السردي ضمن علم كلي هو البويطيقا، في حين أن الشعرية تعنى بقوانين الابداع الفني واهتمامها واسع وأشمل من السردية، وشعرية الخطاب السردي أو أدبية الخطاب السردي .

نستخلص من هذا كله بأن السردية فرع من أصل كبير وهو أن الشعرية تحوي السردية وتشملها، لذلك هناك رابط قوي وعلاقة وطيدة بينهما، والشعرية عند البعض ميزة خاصة بالشعر فقط، ومنهم من تجاوزها للأدب عموما، ومنهم من اعتبرها خاصة بالخطاب بصفة أعم وهي التي تصنع فرادة العمل الأدبي، فالنص الادبي يختلف عن النص العلمي، وبالتالي فالشعرية ميزة خاصة بالسرد (القصة، الحكاية، الرواية)

[1] عبد إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافيالعربي، بيروت، ط، 1990، 1، ص104.

[2] المرجع نفسه، ص104.

[3] سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1997، ص23.

# الفصل لأول

# شعرية اللغة في المجموعة القصصية

# (يدان لثلاث بنات ) لعبدالرزاق بوكبة

1. شعرية العتبات
2. التـــــــناص
3. التـــــــكثيف
4. الإخـــــتزال
5. تراسل الحواس
6. الرمز والأسطورة
7. اللغة العامية

## شعرية اللغة في المجموعة القصصية (يدان لثلاث بنات) لعبد الرزاق بوكبة:

### 1_شعرية العتبات في المجموعة القصصية " يدان لثلاث بنات" :

تسهم العتبات النصية في توجه فهم المتلقي، لما يرمي إليه الروائي، وبذلك يحدد المسار القرائي بين طرفي الإنتاج والقراءة، ولعل من بين ما تتميز به العتبات النصية " في كون قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكلما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها، فكذلك لا يمكننا الدخول إلى عالم المتن قبل المرور بعتباته، لأنها تقوم من بين ما يقوم به يدور الوشاية والبوح، ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب أو للنص ". كما أن العتبة في المفهوم جيرار جنيت" ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه، وعلى الجمهور عموما، أي ما يحيط بالكاتب من سياج أولي، وعتبات بصرية لغوية ". ويندرج تحت لواء هذا المصطلح _ العتبات _ العديد من التفاصيل الاصطلاحية، كالمناص النشري EditoriaL para TEXTE ويتمثل هذا عند جنيت في (الغلاف، الجلادة، كلمة الناشر، الإشهار، الحجم، السلسلة، ...) . والمناص التأليفي para texte auctoorail و " يمثل كل تلك الإنتاجات والمصاحبات الخطابية، التي تعود مسؤوليتها إلى الكاتب/ المؤلف حيث ينخرط فيها كل من اسم المؤلف، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، الاستهلال).[1]

بعدما سبقذكرنالنظريات مختصرة، نحاول ضبط العتبات وتسميتها بأسمائها ومحاولة فهمها وتحليل شفراتها.

#### أ_ شعرية العنوان:

يعتبر العنوان من أهم العتبات النصية وهو" يندرج ضمن ما يحيط بالنص و يتعالق به مباشرة سواء كان هذا العنوان رئيسيا يتقدم النص عليه أو كان داخليا يتصدر الفصول والأقسام . ففي الحالتين أصبح العنوان عتبة في غاية الأهمية بالنسبة لتشكيل انسجام النص دلاليا، وقد توافقت مقصدية تكوين النص و مقصدية قراءته على جعل العنوان شفرة ذات حمولة دلالية ووظائف جمالية تداولية وينفك العنوان في الرواية المعاصرة عن الإغراء

[1] يسمينة عوادي : أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي، شعرية السرد في رواية عشتها كما أشتهني لواسيني الأعرج ، جامعة باتنة – 2017-2018، ص 15.

والتكثيف والتلميح، [1] ويمثل العنوان أولى محطات الصراع مع القارئ، فالعنوان في السرد المعاصر له دلالات تضارع النص، إذ له بنيته الإنتاجية والتوليدية، فالمبدع يضع العنوان في الغالب، بعد الانتهاء من مغامرة الكتابة، فهو إذا حاصل تفاعل العناصر العلامة الشفرية والمكونات الدلالية.[2]

العنوان " **يدان لثلاث بنات** " مكتوب بخط ببنط عريض، جملة اسمية هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره " هذه يدان لثلاث بنات " فالعنوان يشي في دلالته بمعادلة رياضية غير متكافئة منذ البداية فـ : اثنان مقابل ثلاثة يستلزم عدم التكافؤ، وعدم التوازن . كما يدل على ثقل حمل العبء، فالحياة نحتاج إلى سند . يمارس العنوان غواية و اغراء من الناحية التشويقية إذ يضع العنوان طعم المتعة وحب الاستطلاع لاكتشاف هذا المتن الواعد بالقراءة.

وهذا ما يشير إليه الكاتب في قصة "**جزية الذئب** " فهو عندما يخرج للتبضع يأخذ معه ابنتيه علياء ونجمه، فكان يعطى لكل منهما يدا، وكان متغلبا على شؤونه أو قادرا على حمل العبء ، أما بازدياد، ابنته الثالثة فقد تغيرت الأوضاع وبات يحملها بيد، أما نجمة وعلياء فأصبحتا تتناوبان على اليد الأخرى، وأما الأغراض التي يشتريها الكاتب، فمن يحملها؟ ولعله يعني بالأغراض الأخرى متاعب الحياة ومشاغلها، ومن الذي سيساعده على حملها، وخاصة أنه يفتقد الولد، ولعل هذا الهاجس الذي يتردد بداخله، يجعله يشعر بالوحدة وبالافتقار إلى المساعد و الأنيس.

" **يدان** " رمز الكفاح والمثابرة والتشبث بالحياة.

كما تحيل كلمة **يدان** إلى شخصية الكاتب رمز الأبوة و الاحتواء والحنان فهو يضع أبنائه إلى حضنه حبا وحنانا ورعاية.

ويحيل تخاصم ابنتاه على يده التي تحمل الريشة على تنبؤه على توارث فعل الكتابة عن أبيهما.

---

[1] ينظر كمال حضري – عتبة العنوان واستراتيجية التصوير والتسريد (لقراءة من منظور سيميائي) مجلة السيميائيات ع 3– مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب –منشورات دار الأديب –وهران الجزائر –2008 ص 129.

[2] ينظر، يسمينة عوادي، المرجع نفسه ص 16.

**ثلاث** = اسم معدود له دلالة حقيقية و قصدية وهو عدد بناته علياء، نجمة ومريم بنات= بدا على جنس العدد ثلاثة فهو معدود (لبنات) يحتجن الرعاية والعناية والمساعدة والحماية سواء في صغرهن أو في كبرهن.

لعل هذا ما يجعل الكاتب يشعر بثقل المسؤولية خاصة إذا عرفنا أن المجموعة القصصية سيرة ذاتية، فهي تنم عن صدقه.

**ب_ شعرية الغلاف: (الأيقونة) :**

الغلاف هو نقطة الإبحار والإبهار الأولي، التي يمكن من خلالها تثوير جذوة الحبر، الذي رمى على صفحات الكتاب، وجعلها تستعيد لياقة النطق والقدرة على الانفتاح والقابلية للمطاوعة القرائية، إنه الأيقونة البصرية التي يختارها الروائي أو الناشر، لتختزل وتخزن كنزية المعنى الآتي و رسالته، إنه السهم البكر، الذي يصوبه التناص في ذائقة المتلقي التشكيلية.

الغلاف " فضاء مكاني لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود، ولا علاقة له بالمكان الذي تتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه _ على الأصح _ عين القارئ، إنه وبكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة "[1].

تستند خلفية الكتاب إلى اللون الأبيض الممزوج باللون الوردي، فاللون الأبيض كما يراه المختصون: "غيبوبة الألوان إنه يشع بالصمت الذي يحتوي على كل الإمكانيات المباشرة عندما يكون لمّاعا نوره متعبا عندما يكون وحيدا، ويصبح مزعجا. يمكن استعماله كلون خلفي، و ذلك لإبراز أهمية الألوان الأخرى"[2] ، لكنه مزج باللون الوردي ليدل على زهو الحياة وفرحها وبهجتها التي أضفتها عليه بناته الثلاث.

وفي الصفحة من الجهة العليا يتربع إسم الكاتب عبد الرزاق بوكبة بلون الأسود بخط متوسط ثم يليه العنوان يدان لثلاث بنات بالخط الغليظ ليكون بذلك العنوان بارزا. ويأتي بعد

[1] يسمينة عوادي، المرجع نفسه، ص 21

[2] فارس متري ظاهر، الضوء واللون (بحث علمي وجمالي) – دار القلم بيروت لبنان –ط 1 –1979 ص 55.

العنوان بخط أقل كثافة " ويليه بوصلة التيه" وفي الجانب الأيسر تأتي كلمة "سيرة" بخط رقيق لتدل على جنس العمل بأنه سيرة ذاتية ولكن على استحياء.

أما في النصف السفلي من الغلاف فتظهر صورة فتوغرافية لثلاث بنات تظهر يدان البنت الكبرى وأما باقي الأيدي فلا تظهر.

كما يبدو هاته البنات بشعر أشعث نوعا ما.يلعب به الريح. فهن كريشه في مهب الريح (الحياة).

أما ملابسهن فيرتدين ملابس صيفية بألوان زاهية : أما البنت الكبرى فترتدي اللون البنفسجي وهو دليل على النرجسية وحب الظهور والسيطرة وأما الثانية فهي ترتدي اللون الأصفر الذي يدل عموما على الغيرة ولكن له دلالته الجميلة في القرآن الكريم حيث يقول تعالى عند تماطل اليهود في تنفيذ أمر الله : قال الله تعالى: **{قَالُوا ادْعُ لَنَا رَبَّكَ يُبَيِّنْ لَنَا مَا لَوْنُهَا قَالَ إِنَّهُ يَقُولُ إِنَّهَابَقَرَةٌ صَفْرَاءُ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُّ النَّاظِرِينَ** (69)}[1] أما الصغرى فهي ترتدي اللون البرتقالي الذي يدل على الحيوية والسعادة، وجذب الانتباه، وإثارة الأحاسيس، والمشاعر في النفس .

كما نلاحظ ميل البنت الكبرى عل أختها الصغرى، دلالة على العطف والحنان و الاحتواء.

أما دار النشر الجزائر " تقرأ" فقد جاء أسفل الغلاف بلون أحمر، للدلالة على مكان نشرها، وأخذت المجموعة القصصية طابعا اشهاريا، أما الغلاف الخلفي فذو لون أبيض.

يعتبر مارتزMartezالرسالة البصرية مثل الكلمات وكل الأشياء الأخرى، لا يمكن أن تنفلت من تورطها في لعبة المعنى، فالصورة علامة أيقونة، خطاب مشكل كمتتالية غير قابلة للتقطيع، لأنها المتتالية التي تسعى إلى تحريك الدواخل والانفعالات للرائي (القارئ....)[2]فاللغة البصرية التي يتم توليد مجمل الدلالات داخل الصورة هي لغة بالغة

[1] القرآن الكريم سورة البقرة، الأية10.

[2]قدور عبد الله ثاني، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم) – دار الوراق، للنشر، عمان الأردن، ط 1، 2008، ص 150.

التركيب، كمأنها لغة تعمل على نقل الأفكار والدلالات من لغة إلى لغة أخرى، لأنها تحكي الفكرة بلغة الشكل، الخط، اللون، الظل، الملامح، والاتساق البصري، والتنوع لتضعها في سلم القراءة واعمال العقل ومهارته." [1]

**ج _التجنيس:**

التجنيس هو تلك المؤشرات التي تثبت النص لأبوة جنس أدبي . " فالمؤشر الجنسي (Indication générique) على ذلك نظام ملحق بالعنوان لهذا يعد نظاما رسميا يعبر عن مقصدية كل من الكاتب والناشر، لما يريدان نسبته للنص في هذه الحالة لا يستطيع القارئ تجاهل أو إهمال هذه النسبة، وإن لم يستطع تصديقها أو إقرارها فهي باقية كموجه قرائي لهذا العمل."[2]

كما أنه من الإشارات التي تسعى لخلق علاقات تواصل مع المتلقي، فالتجنيس " يساعد القارئ على استحضار أفق انتظاره، كما يهيئه لتقبل أفق النص " [3]

يعلن الكاتب من خلال العنوان بعضاً من تفاصيل جنس هذا العمل عندما ينعته بـ " يدان لثلاث بنات"

رغم نسبة هذا العمل إلى المجهول إلا أنه فيه إشارة رمزية حقيقية لذاتية الكاتب وفيه إشارة إلى أن هذا المنجز هو عمل سردي سيري.

نسبة البنات إلى الكاتب وكذا يذكر السنوات التي ولدن فيها. وأن هؤلاء البنات كن سببا في تطور أسلوب الحكاية والنص فأصبحت الحكاية عنده ثلاثية الأبعاد حيث اشتغل بسردنة أحداث حياته اليومية، وكان جل اهتمامه ببناته الثلاث نجمة، علياء، مريم فهن قرة عينه، وسبب سعادته فهو يتتبع حركاتهن وسكناتهن بكل جوارحه، مستمتعا بذكائهن وسذاجته

---

[1] المرجع السابق ، ص 150.

[2] جيرار جنيت، مدخل إلى جامع النص، تر، عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986، ص 97.

[3] عبد الحق بالعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص ) الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات اختلاف الجزائر، 2007، ص90.

**د_الإهداء:**

أصبح الإهداء في الأعمال الأدبية والسردية خاصة، ناموسا كتابيا، فلا يخلو تقريبا أي عمل من هذه اللازمة الأدبية.

" الإهداء يمكن أن يكون لشخصية معروفة، أو غير معروفة لدى العموم، كما يمكن أن يكون العمل مهدي لشخصية حقيقية أو متخيلة كما في روايات وولتر سكوت (walterscott)[1]

لقد اعتمد الكاتب الخطاب إلى النكرة في العنوان " يدان لثلاث بنات " ثم بدأ يزيح الضبابية على العنوان شيئا فشيئا، ففي عتبة الإهداء يوجه الكاتب الخطاب إلى الأيام التي ولدت فيها بناته فيقول:" **إلى الأيام التي ولدت فيها بناتي علياء، ونجمة ومريم، من أعوام2009م، 2012 م،2014 م، حيث أصبحت الحكاية عندي ثلاثية الأبعاد"**[2].

فالإهداء موجه إلى الأيام التي وهبته بناته، ثم يسمي بناته: علياء، نجمة ومريم مما يثبت حقيقة.

**هـ_ عتبة المؤلف:**

يندرج اسم المؤلف كعتبة نصية ضمن ملحقات النص الموازي، ويعد من العتبات المحيطة، فالمؤلف منتج النص ومبدعه، ومالكه الحقيقي، فهو يشكل مرآة لنصه من الناحية الاجتماعية والتاريخية والنفسية، شعوريا ولا شعوريا، وتعتبر عتبة المؤلف أيضا " من الوحدات الدالة المشكلة لتداولية الخطاب ومن أهم الخطابات التقبلية التي تحاور أفق القارئ فتشد انتباهه، ومن ثم تجذبه إلى استطلاع مضمون النص، وتذوق بناه الجمالية " [3]

فاسم المؤلف يعد من العناصر المهمة والمشكلة للنص الموازي، ومعيار النصية يرتبط أساسا بالمؤلف المشهود له بالكفاءة.و اسم المؤلف له دور كبير في تلقي النص الروائي [4]

---

[1] يسمينة عوادي، المرجع نفسه ، ص 28.

[2] المجموعة القصصية ، ص 9.

[3] جميل حمداوي – شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي) سمكة الألوكة– ط1، 2014، ص 17.

[4] ينظر محمد غزام المرجع نفسه ، ض 116.

ويتموضع اسم المؤلف في أكثر من صفحة : صفحة الغلاف، صفحة العنوان وفي باقي المصاحبات النصية : قوائم النشر، الملاحق الأدبية، الصحف الأدبية...."[1]

يظهر اسم المؤلف عبد الرزاق بوكبة أعلى صفحة الغلاف، و يحتل موضعا وسطا بخط أقل سمكا وحجما من العنوان بالون الأسود، وإذا كان اللون الأسود هو لون الامتصاص الكامل للألوان، فإنه يدل على روح القاص الشفافة، التي تمتص هموم وأحزان واقعه، أو التي تتسع رؤاه لأطياف مجتمعه المتضادة، كما يعتبر اللون الأسود لون السؤدد والعز والقوة في التراث العربي، كما يدل أيضا على السيطرة والتحكم، وهو لون القوة ومصدر الإظهار السلطة.

وقد أدلى الكاتب باسمه الحقيقي، ليعبر عن حالته المدنية، وليبرز مصداقية الملكية الأدبية والقانونية، " التي تعد واجهة اشهارية على الكتاب وصاحب الكتاب أيضا الذي يكون اسمه غالبا يخاطبنا بصريا لشرائه "[2]

**2_التناص:**

من المفاهيم الجديدة التي دخلت إلى حقل الدراسات الأدبية في أواسط القرن العشرين _ التناص _ وتعتبر جوليا كريستيفا أول من صاغ المصطلح عام 1966 وقد عرفت المصطلح بقولها: " النص إنتاجية و ترحال النصوص وتداخل نصي، ففي فضاء النص معين، تتقاطع ملفوضات، مقتطعة من نصوص أخرى، بواسطة الامتصاص والتحويل." [3]

[1] عبد الفتاح كليطو– الكتابة والتناسخ (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية) تر: عبد السلام بن عبد العالي – دار التنوير – بيروت – لبنان – ط1، 1985 ص 117.

[2] عبد الحق بالعابد (عتبات جرار جنيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2007، ص 64.

[3] ينظر ،عز الدين المناصرة علم التناص و التلاص( نحو منهج عنكبوتي تفاعلي) – الكتاب الفائز بجائزة الباحث المتميز في العلوم الإنسانية لعام 2008 – وزارة التعليم والبحث العلمي – الأردن (ط – الأولى) 2014 – ص 52 .

وقد استوحته من باختين الذي اكتشف مفهوم الحوارية أو تعدد الأصوات سنة 1929 م

و اعتبرته وظيفة تناصية تتقاطع فيها نصوص عديدة في المجتمع والتاريخ ، وقد عرفت بأسماء مختلفة : التناصية، المناص، التفاعل النصي، المتعاليات النصية ، الميتانص.

أما " باسوس " فقد عده من النصوص، ويظل متمركزا من خلال المعنى وأن التناص ثلاث قواعد هي: التلفيظ، والخطية والتضمين.التلفيظ : وفيه يتم اختزال النصوص غير اللفظية وتقديمها من خلال اللفظ في النص.[1]، أما الخطية تبدو عملية الاستيعاب مدمجة في خطية النص و( أن يكون لغة ثانية بتحوله إلى كتابة إبداعيّة ).

أما جيرار جنيت فقد وظف مصطلح التعالي مباشر أو ضمني: وقد حدد خمس أنواع من المتعاليات النصية:

1 _ **التناص:** وهو حضور نص في نص آخر كالاستشهاد، والسرقة وغيرهما....

2_ **المناص**:Paratexte: ويوجد في العناوين والعناوين الفرعية، وكلمة الناشر والخواتيم، والصور.

3_ الميناصMetatexte وهو علاقة التعليق الذي يربط نصا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره النص اللاحق، ويكمن في علاقة المحاكاة أو التحويل التي تجمع النص اللاحق بالنص السابق.

4_ **معمارية النص:** وهي علاقة صماء أكثر تجريدا أو تضمنا تأخذ بعد مناصيا.

أما في النقد العربي، القديم يعتبر (التضمين، النقائض، السرقات ).

معادلا لمفهوم التناص والذي ظهر في خطابنا النقدي المعاصر على يد سيزا قاسم في مقالها (المفارقة في القص العربي) في مطلع الثمانينات.[2]

و للتناص ثلاث قوانين تحدد علاقة النص (النص الغائب) ب النص الماثل هي:

---

[1]ينظر محمد عزام ، المرجع نفسه ، ص 117.

[2]ينظر محمد عزام: المرجع نفسه ، ص 117.

أ_ **الاجترار:** وفيه يستمد الأديب من عصور سابقة ويتعامل مع النص الغائب بوعي سكوني، وينتج عن ذلك انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة ويمجد السابق حتى ولو كان مجرد شكل فارغ.

ب_ **الامتصاص:**

وهو أعلى درجة من سابقه، وفيه ينطلق الأديب من الاقرار بأهمية النص الغائب، وضرورة (امتصاصه) ضمن (النص الماثل) كاستمرار متجدد.

ج_ **الحوار:**

وهو أعلى درجات التناص، ويعتمد على القراءة الواعية المعمقة التي ترفد النص الماثل ببينات نصوص سابقة (معاصرة) أو تراثية، ويتفاعل في النصوص الغائبة والماثلة في ضوء قوانين الوعي واللاوعي.[1]

و للإشغال على مستويات اللغة الشعرية نستطيع أن نقول أن التناص هنا يتجلى في الشخصية " ن" في المجموعة القصصية " **يدان لثلاث بنات**" لعبد الرزاق بوكبة مع عز الدين جلاوجي في راويته "سرادق الحلم والفجيعة " حيث يبحث عن المدينة المومس التي تقترب من التصورات الفلسفية حول تصورات الفلاسفة للمدينة الفاضلة . حيث نشتمّ من هذه الرواية قمة اغتراب المثقف وشوقه إلى الحرية و الانعتاق . كما أن عبد الرزاق بوكبة يبحث عن الفتى " ن " لأنه أب لثلاث بنات، ويفتقر إلى الفتى الذي سيشد عضده، ويمثل امتداده. فهو ذو الشخصية العربية المجبولة على حب الاستمرار والمحافظة على النسل.

وكان خوفه ألا يتحقق ذلك فتتختل موازين حياته ففي قصة " **مسافة مفخخة** " يقول الكاتب " **كان هذا يناطح هذا من أجل أن يكون بقربي إلا الفتى " ن" فقد أخذ مسافة أخش ما أخشاه أن يتراجع عن رغبته في الحكي، فيختل معمار الرواية** " [2]فيتناص هنا مع عز الدين جلاوجي حيث يقول " **ومازال الرواة والمؤرخون يجمعون الأدلة والبراهين للوصول**

[1]ينظر محمد عزام، المرجع نفسه، ص 118.

[2]المجموعة القصصية ، ص 16 .

**إلى الحقيقة التي آلت اليها المدينة المومس ولم يصلوا إلى نتيجة بعد، هل اكتسح الطوفان المدينة ومن فيها ؟ ...وهل وجد الشاهد حبيبته ن التي قضى عمره يبحث عنها"[1]**

ولعل كل من القاص وعز الدين جلاوجي يتناصان مع القرآن الكريم في" سورة القلم " مع قوله تعالى:**<ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ (1)>"[2]**

فالله سبحانه خص الحرف "ن" بأن ابتدأ به سورة القلم ليظهر أهمية الدور الذي يلعبه القلم في تحصيل العلم .

قد أقسم الله بالقلم لينبهنا إلى أهميته في حياتنا ويقول ابن عاشور " القسم بالقلم لشرفه بأنه يكتب به القرآن وكتبت به الكتب المقدسة، وتكتب به كتب التربية ومكارم الأخلاق والعلوم وكل ذلك مما له حظ الشرف عند الله تعالى " [3]

أما القاص فيبين أهمية الفتى "ن" في حياته حيث هو الامتداد للأصل والحفاظ على التوازن، والمدينة "ن" عند عز الدين جلاوجي هي المدينة المومس التي يبحث عنها لأنه يشعر بالاغتراب .

لقد أظهرت العلاقات التناصية التي استحضرها الكاتب لاستنطاق النص الغائب عبر تفجير طاقاته الكامنة وامتصاصه، وبعثها على شكل تراكيب لغوية سردية مثيرة لكثير من الدلالات.

وقد أظهر الكاتب عبد الرزاق بوكبة حوارية النصوص الجديدة مع النصوص المقدسة من القرآن الكريم و الحديث الشريف ومنه ما يلي:

تحيلنا قصة " **يقين جرو** " حين قال القاص":... **لأنني أحسست فعلا بيدك تتلقاني وتحط بي جروا على جناح الأرض ... منذها لم أشترط أن أراك حتى أومن بك" [4]** إلى قصة سيدنا موسى عليه السلام حين ألح عليه اليهود اشتراط رؤية الله حتى يؤمنوا به . فطلب موسى

---

[1] عز الدين جلاوجي–سرداق الحلم والفجيعة – راوية دار المنته – للطباعة والنشر والتوزيع – الجزائر – ص 7.

[2] القرآن الكريم – سورة القلم – الآية1

[3] فايز سياف السريح – معالم السور – دار المعرفة للنشر والتوزيع – ط 4 – دار الحضارة. ص، 55.

[4] المجموعة القصصية "يدان لثلاث بنات " ص27.

عليه السلام الرؤية لنفسه . قال الله تعالى:<( وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ تَرَانِي وَلَكِنِ انْظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَى صَعِقًا فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَا أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ)(143.[1]

ففي تفسير الطبري: فلما طلع الرب للجبل جعل الله الجبل دكا، أي أرضا مستوية وخرّ موسى صعقا أي مغشيا عليه.

**أما في قصة " نعش رئاسي** " فيه إحالة إلى طير إبراهيم قال تعالى:"(وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَى قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِنْ قَالَ بَلَى وَلَكِنْ لِيَطْمَئِنَّ قَلْبِي قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلَى كُلِّ جَبَلٍ مِنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْيًا وَاعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ (260) ." [2]، يتناص مع قول الكاتب :"... **كان دعاء لا تساوره شكيكة، في أن الله سيستجيب لي : فقد كنت اسمع أنه قادر على كل شيء وكنت أفعل ذلك مغمض العينين، ومتأكد من أنني سأرى سعد ينط أمامي، بمجرد أن أفتحهما**...."[3] كان الكاتب على يقين من استجابة دعائه ليحي الله خروفه كما أحيا طير سيدنا إبراهيم عليه السلام.

أما قصة "**المتطرف**" فتحيلنا إلى قصة سيدنا نوح مع ابنه لما دعاه إلى أن يركب السفينة خوفا عليه من الغرق: قال تعالى : (قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ)"[4] سورة هود الآية43، مع قول الكاتب:" **لعلك تعصم دمك...**"[5]

أما في قصة "**سمكة رمضان** " يقول الكاتب :"... **إنهما الشقيتان علياء ونجمة ومريم الثالثة الأخرى** ..."[6]

فعند قراءة هذا المقطع يتراء لنا قوله تعالى :"( أَفَرَأَيْتُمُ اللَّاتَ وَالْعُزَّى (19) وَمَنَاةَ الثَّالِثَةَ الْأُخْرَى (20) "[1].

---

[1] القرآن الكريم، سورة الأعراف الآية 143.

[2] القرآن الكريم، سورة هود، الآية 43 .

[3] المجموعة القصصية، "يدان لثلاث بنات" ص 64

[4] القرآن الكريم سورة هود الأية 43.

[5] المجموعة القصصية ، ص 80.

[6] المصدر نفسه، ص9.

كما يحيلنا قول الكاتب في قصة :"**الفنانة التشكيلية**" " **... فكان يفخخني بالنصيحة بكرة وأصيلا** " [2]إلى العديد من الآيات التي تكرر فيها قول الله تعالى بكرة وأصيلا ونذكر منها قوله تعالى : "(وَسَبِّحُوهُ بُكْرَةً وَأَصِيلًا ) "[3] ويشير الكاتب على أن شريكه في الغرفة الجامعية كان يكثر عليه النصح والإرشاد.

كما أظهرت العلاقات التناصية التي استحضرها الكاتب قول الرسول صلى الله عليه وسلم مع جبريل عليه السلام حين كان يخيره بين الموت والحياة فاختار الالتحاق بالرفيق الأعلى حيث كان يردد : " **بل الرفيق الأعلى بل الرفيق الأعلى** " . مع الكاتب حين ظن أن أمه تلفظ أنفاسها قائلا في قصة "**سمكة رمضان**" :" **... بما يوحي أنها ستلتحق برفيقها الأعلى ...**"[4]

بما أن النص الأدبي القديم وعاء يحوي النص الجديد تداخل نصوص (الرواية) مع النصوص القديمة بمعنى وفحوى ما يطرحه المؤلف ليجسد أفكاره فيستحضر في النص الجديد أعمال أدبية سابقة بحيث تكون منسقة ومتداخلة . فاستنطاق النص الغائب في النص الحاضر يضفي على العمل الأدبي بعدا جماليا وأبعادا دلالية رائعة.

" فالنص الأدبي لا حدود له بمعنى أنك لا تستطيع أن تفصله أو تقيم حدودا بينه وبين النصوص الأخرى "[5]

والكاتب يتناصفيالعنوان مع قصة " **ليلى والذئب**" في قصة "**جزية الذئب** " **لزرع** الخوف في قلب الصغيرة مريم حتى لا تخرج مع أبيها للتبضع، " **تطلبان منه أن يخوف مريم، حين تخرجانها من الحومة صباحا، حتى تزهد في الخروج معك ... يلبس قناع الذئب ويهجم عليها.**[6]

---

[1]القرآن الكريم، سورة النجم الآية، 19، 20 .

[2] المجموعة القصصية، ص 46.

[3] سورة الأحزاب، الآية 42 .

[4] المجموعة القصصية، ص 11.

[5]نعمان عبد السميع متولي، التناص اللغوي، نشأته وأصوله وأنواعه، دار العلم والإيمان، للنشر والتوزيع، دط، ص 28.

[6] المجموعة القصصية، ص 30.

كما يتناص الكاتب مع حكاية "**الثعلب والبستان** " في قصة " **شهادة مذبوحة**" حيث يقول: "**.... تقف أمامها بلاغتي عجوزا عجز ثعلب أمام بستان مفوكه....**"[1]

كما يتناص الكاتب مع الأدب الجاهلي، فيوظف القسم الذي كانت توظفه العرب في الجاهلية فيقول:" **أقسم برب الكتابة أنني سوف أعدم كل من تسول له نفسه إخراج كراعه.**"[2] في قصة "**مقود يتيم**" وكذلك في قصة "**كنت فدائيا فلسطينيا**" :" **أقسم برب الأثير** ... "[3] حيث جعل للكتابة ربا وللأثير ربا كما كانت تقسم العرب "برب الكعبة " أو يتناص مع الإغريق الذين جعلوا للشعر إله، والشمس إله ولكل شيء إله.

في قصة " **زكاةالفطر**" حين يقول :" **... يا ربي أشتهي سروال جينز و صباط جلد و أريد أن أحتفظ بهذه الدراهم، فإن كنت تسمح لي بذلك فليمر عصفور فوقي، وإلا سأواصل طريقي إلى الحوش الفلاني . مر سرب كامل** "[4]يتناص الكاتب هنا مع عادة التطير الجاهلية.

ويتناص الكاتب أيضا مع سيغموند فرويد في بحوثه عن الأحلام والشعور واللاشعور، حيث يفسر فرويد الأحلام على أنها نافذة على اللاشعور، تلك المنطقة الخفية من العقل التي تخفي رغباتنا ودوافعنا المكبوتة ومخاوفنا. وفقا لفرويد فإن الأحلام تشكل وسيلة للتعبير عن الرغبات الموجودة في اللاشعور. خلال اليقظة تقمع هذه الرغبات من قبل الأنا والرقابة ولكن أثناء النوم تصبح الرقابة أضعف، مما يسمح لها بالظهور على شكل رموز، [5] وهذا ما يتجلى في قصة "**الفدية**" [6] حيث كان السؤال الذي وجهه الطاكسيور، وهاجس اختطاف الأطفال الذي يخيف الجزائريين، في تلك الأيام سببا في الحلم الذي تمثل في اختطاف بناته.

---

[1] المصدر السابق. ص 18.

[2] المصدر نفسه، ص 24.

[3] المصدر نفسه، ص 103.

[4] المصدر نفسه، ص 78.

[5] ينظر ، سيغموند فرويد تفسير الأحلام موقع مكتبة نور:hott:// www. Nor.

[6] المجموعة القصصية "يدان لثلاث بنات " ص 58 و59.

نستخلص أن التناص فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت في النص الجديد بتقنيات سردية مختلفة مما يضفي على النصوص الجديدة وضوحا وجمالا . و أن النصوص المنتجة الجديدة ما هي إلا إعادة بناء لنصوص قديمة، يستذكرها المبدع في عملية الكتابة بوعي منه أو بدون وعي و إدماجها في فضاء النص الجديد .

**3_التكثيف :**

التكثيف مصطلح نقل من ميدان علم النفس الى ميدان (علم الأدب) وظيفته " إذابة مختلف العناصر والمكونات المتناقضة والمتباينة والمتشابهة وجعلها في كل واحد أو بؤرة واحدة تلمع كالبرق الخاطف " وهو يحدد فاعليته المؤثرة في اختزال الموضوع وطريقة تناوله، وإيجاز الحدث والقبض على وحدته، أنه يرفض الشرح و السببية فيغدو كالطين الذي يمسك مداميك البناء، مثلما هو عنصر في تشكيل كل مدماك، ويصير حذف أي جملة منه مشكلة، وعلى هذا الأساس عده الدكتور أحمد جاسم حسين من حيث أهميته ثاني العناصر التي تحقق للقصة القصيرة وجودها النصي اذا تم استخدامه بشكل مشوق ومثير."[1]

فالتكثيف من التقنيات السردية التي يوظفها القاص على مادته القصصية المضغوطة منذ البداية كما يحقق للقصة الصيغتان الدرامية و الغنائية .

و من التقنيات التي تساعد القاص على تكثيف الحدث والموضوع هي:

الرمز و التناص و الانزياح اللغوي والفكري والموضوعي، و الاستعارة والمفارقة بأنواعها

[1] جاسم خلف إلياس،المرجع نفسه، ص 118.

وتسريع الحدث وجعله متوتر او مركزا لمنح القارئ خاصية التشويق و الاندهاش.[1]

وظف الكاتب عبد الرزاق بكبة تقنية التكثيف بامتياز ويتجلى ذلك في العديد من قصصه.

ففي القصص المعنونة بـ :

**" دمعة مؤجلة " الفروج المقدس" تحقيق الملكة"**

**" مرحبا بالصين" " مطوية الرماد" " فخذ مر"**

**" مشهد خارج البيت" جدار أسود " احتجاج رسمي"**

_ نلاحظ قدرة الكاتب في الضغط من البداية على مادته اللغوية فيسرد الحدث بإيجار واختزال شديدين مع تماسك البناء اللغوي بحيث لا نستطيع حذف أي جملة من جمله.

كما يتجلى التكثيف في قصة "**فخاخ شقيقة**" حيث يقول: " **روى لهما سامي كيف أن أمه ماتت وتركت له أبا مشغولا وأخا صغيرا فصار يسخر له وقته كله : يطعمه / يسقيه / يلاعبه/ ينيمه/ يغسل له / يفسحه / يحكي له قصصا / يحميه/يغطيه/يمسح دموعه ولعابه / يتنازل له عن أكله ولعبه / ويحرس مهده حتى يصحو."**[2]

فالجمل الفعلية المختزلة في الفعل والضمائر المتصلة وهي: (يطعمه _ يسقيه ــ يلاعبه _ ينيمه _ يغسل له _ يفسحه_ يحكي له قصصا _ يحميه _ يغطيه ... ) تتابعت في زمن سردي قصير كثفه القاص ليصور بلمحة عابرة سرد قصة شهيرة تحتاج إلى حلقات في مدة زمنية ملخصة في دقائق.

أما في القصة الموسومة بـ " **نباح الدمى**" يقول الكاتب :**التقطتها دمعة....دمعة، أقصد دمية...دمية / ضممتها الى صدري / أسلمت الى الجدار ظهري / ورحت أعدها بألا أتركها تتساقط من حضني مرة اخرى "**[3].

---

[1] المرجع السابق، ص 125.

[2] المجموعة القصصية ، ص 33 .

[3] المصدر نفسه، ص 88.

نلاحظ في هذا المشهد تعاطف الكاتب مع الدمى وتجلى ذلك في تسارع سردي بواسطة الجمل الفعلية التي طغت على المشهد (ضممتها إلى صدري/ أسلمت إلى الجدار ظهري / ورحت أعدها بألا أتركها تتساقط من حضني مرة أخرى .) حيث يوجد التسريع السردي والتكثيف الحدثي بلغة شعرية مؤثرة.

وفي قصة " **نعش رئاسي** " التي جاء فيها : " **كنت أغادر البيت بكرة رفقة خرافي إلى المرعى مدججا بوصايا أبي: حذار من الذئب / حذار من العودة قبل أن يشتد الحر / حذار من الرعاة / حذار من استعمال الحجر في رد الخراف."**[1]

وظف الكاتب الجمل الفعلية لتكثيف الحدث وتسريع السرد.

و يتجلى أيضا في قصة " **حديث الأرنوب**"

**" بعد ساعات بدأ الأرنوب يتحول في مخي من صديق إلى وجبة طرقت الباب المقابل / خرج الفتى بدرو/ طلبت منه خنجرا / ادعيت أنني أحتاجه لتقشير البطاطا / نسيت أن أطلب منه ملحا / أمسكت الخنجر بقوة / انطلقت إلى الأرنب بسرعة، حتى لا أتراجع عن قرار ذبحه وجدته غارقا في دائرة الضوء / خطفته خطفا / ذبحته ذبحا/ بقي رأسه في يدي / شرعت جثته تتخبط في دائرة الدم والضوء انخرطت في نوبة من بكاء عميقة / جمعت أكياس الإسمنت / أشعلت نارا سلخت الأرنب ورحت أشويه بدمعي."** [2]

التكثيف هو الاختزال المبني على رؤية شاملة للفضاء الخارجي وجعلها في رؤية واحدة فهو إذابة مختلف العناصر والمكونات المتباينة والمتناقضة والمتشابهة وانصهارها في بوتقة واحدة.

فالتكثيف هو الضغط الإضافي على المادة القصصية المضغوطة من البداية، ومن التقنيات التي تساعد القاص على تكثيف الحدث والموضوع : الرمز التناص و الانزياح اللغوي والفكري والموضوعي، والاستعارة والمفارقة بأنواعها وتسريع الحدث.

[1] المصدر السابق، ص 64 .

[2] المصدر نفسه، ص 72.

**4_الاختزال:**

الاختزال تقنية سردية، تتكون من إشارات محددة أو غير محددة للمدة الزمنية، التي تستغرقها الأحداث في تناميها باتجاه المستقبل، أو في تراجعها نحو الماضي، ويتجلى ذلك في وظيفتها في تكثيف القصة، فالتسريع يقرب المفاصل المشحونة، ويكسبها عمقا وكثافة، فضلا على أنه يوثق عرى التلاحم، فيمنح الأسلوب انفعالا وقوة وأناقة وينقسم الى قسمين :

أولا: ظاهر وهو الذي يشير إليه القاص في عبارات موجزة، مثل (ومضت عشر سنوات) أو (بعد عدة أسابيع ).

كما في قصة فرح ياسين (بعد ساعتين رأى عامل المشرب القرويين الثلاث، يندفعون خارجين من باب الصالة ).

ثانيا: ضمني ويتم الانتقال من مدة الى مدة بعيدا عن التحديد. ففي قصة " دمى" القاص السوداني حتى الآن يبدو أن الدمى المزروعة في البستان، قد أدت مهمتها بنجاح ،فإن الزمن الذي قيل فيه الآن محذوف لا ندري ما هي مدته.[1]

من أمثلة الحذف أو الاختزال الظاهر ما نجده في قصة " **سمكة رمضان** " حيث يقول:

" **ما أن أغلقت عليّ بابي، في اليوم الأول من رمضان، وفتحت باب الكتابة....**" [2]

فهنا يصرح الكاتب أن محاولة بداية الكتابة كانت في اليوم الأول من رمضان.

أما في القصة " **شهادة مذبوحة** " الجزء المعنون بـ : البحث عن الفتى " ن" فيقول: " **كانت العاشرة صباحا، بينما كان الجميع نائمين في البيت، فتسربت إلى مكتبي لأصحي شخوص روايتي " صدمني أن " ن" لم يعد من الغابة أمس** " [3]يصرح الكاتب بأنه اكتشف غياب الفتى"ن" على الساعة العاشرة صباحا .

---

[1]ينظر ، المرجع السابق، ص 25.

[2]المجموعة القصصية " يدان لثلاث بنات" ص 9 .

[3]المصدر نفسه، ص18 .

أيضا في قصة " **الفروج المقدس** " حيث يحدد الكاتب المدة الزمنية التي جاء فيها المتسول إلى بيتهم بعد مجيء جده من فرنسا بيومين " **بعد يومين، قصد حوشنا متسول يتبعه صبي تظهر ركبتاه وصدره وحافراه من الفقر...**" [1]

أما في قصة " **تحقيق الملكة**" فيحدد الفترة الزمنية التي دعته فيها أم علياء لاجتماع عاجل في غرفة الملكة الأم " **كنت أمس في خلوتي الروائية، مع الفتى " ن" الذي ذاب في بوح فاض على اللغة، واذا بأم علياء تدعونني الى اجتماع عاجل في غرفة الملكة الأم**" [2]

كما يتجلى الحذف الظاهر في قصة " **شمس الكفيف** " فيقول الكاتب :" **بعد عشرين عاما، اعترف لي بأنه كان يومها، نائما في ظل شجرة، وقد رآني في المنام أفعل ذلك** "[3]

فالقاص يحدد الفترة الزمنية التي اعترف له فيها الكفيف بأنه رآه في المنام يفعل ذلك واذا به يستيقظ فيجد المنام حقيقة.

أيضا في القصة الموسومة بـ " **الختان**" حيث حدد القاص المدة التي دعاه فيها أباه للخروج معه إلى الجبل.

قال :" **بعد سبعة أعوام :دعاني أبي إلى خرجة صيد في الجبل.**"[4]والمدة الزمنية التي زار فيها الملتقي الأدبي في مدينة وادي سوف فيقول : " **عدت إلى غرفتي الجامعية من ملتقي أدبي في وادي سوف عام 1998، فنمت من غير أن أنزع صباطي**".[5]

يواصل القاص في قصة " **المتطرف** ":" **لم يستوعب مسحيتي فخرج مخنوقا، ثم عاد بعد ربع ساعة، و أيقضني: " أشفق عليك من نار الله، فقم لأحدثك عن الإسلام، لعلك تعصم دمك** " [6]فحدد زمن العودة بربع ساعة بعد خروجه.

---

[1] المجموعة القصصية، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

[3] المصدر نفسه، ص 47.

[4] المصدر نفسه، ص 74.

[5] المصدر نفسه، ص 80.

[6] المصدر نفسه، ص 80.

أما في قصة " **كنت فدائيا فلسطينيا** " حيث يقول القاص: " **بقي ربع ساعة على موعد الإفطار، فلاحظت أن علياء، ونجمة لم تنخرطا معي، مثل العادة في وضع الصحون والأطباق و الملاعق و الكؤوس على الطاولة** "[1] يحدد الفترة الزمنية لملاحظة غياب البنتين بربع ساعة قبل آذان المغرب.

في قصة " **حجا بضد الكتابة** " يبين لنا الكاتب تنبؤ الشيخ بميلاد مولود ذكر لعائلة عبد الرزاق بوكبة ويعطيهم توصيات عليه ويبين لهم تطلعاته مستقبلا وكان ذلك قبل ميلاده بشهرين، تقول القصة: " قال لعائلتي قبل أن أولد بشهرين:" **سيولد لكم ذكر بإذن الله تعالى سموه " رزيق " ولا تسألوه من أين جاء أو إلى أين يذهب، وسيسلط الله عقابه على من يكذب عليه ويكون همه أن يقرأ و يكتب.**" [2]

أما بالنسبة للحذف الضمني أو الاختزال الضمني والذي يتم الانتقال فيه من مدة زمنية إلى مدة أخرى بعيدا عن التحديد. فقد وظفه الكاتب في العديد من قصصه مما سمح له باختزال الكثير من الأحداث والتسريع فيها، بأسلوب مشوق ومثير.

و يتجلى ذلك في القصة المعنونة بـ " **جزية الذئب** " في قوله :" **صيفا ما زارنا عبد الرحمان بن عمتي من مدينة سطيف...**" [3]

حيث لم يعين الفترة الزمنية التي زارهم فيها فصيف أي سنة ؟.

و كذا قوله في نفس القصة :" **ليلة ما، بيت أن أضع حدا لخروجه معناعشية.**"[4] فلم يخبرنا بالليلة التي فكر فيها بالمكيدة لابن عمته.

أيضا نجد الكاتب لا يعلن عن الفترة الزمنية التي طلب من زميله أن ينحت له فيها من الكتلة الفحمية التي وجدها في الغابة و يتجلى ذلك في القصة المعنونة " **الفنانة التشكيلية**"

---

[1] المجموعة القصصية، يدان لثلاث بنات، ص 104.

[2] المصدر نفسه، ص 107.

[3] المصدر نفسه، ص 30 .

[4] المصدر نفسه، ص 30 .

فيقول: **"مرة...صادفت في الغابة كتلة فحمية، فدعوت صديقا موهوبا في الفن التشكيلي، كان على علم بخلافي مع شريكي السلفي وطلبت منه أن ينحت منها صنما "**[1]

كما يتجلى في قصة " **إشارات سامية** " فيقول :" **مرة دعاني زملائي الرعاة إلى أن نلعب الغميضة اخترت مخبأ لا يخطر على عين أو بال.**" [2]، فهو لم يحدد متى كانت هذه الحادثة فكلمة " مره" لم تعطينا وقتا بعينه.

وهذا ما نجده أيضا في قصة "**هستيريا** " حيث لم يحدد وقت و زمن خروج رجال القرية. فكلمة " مرة " تنم عن وقت غير معروف. يسرد القاص:" **مرة خرج رجال القرية الى الغابة فجرا، فجلبت النسوة " بورجوان " وأضفنه إلى المرق، الذي منع عني، فاشتعلت الترعة بالضحك حد البكاء.**" [3]

كما يوظف الكاتب هذه التقنية في السرد في القصة التي عنوانها " **حديث الأرنوب**" :" **بعد ساعات، بدأ الأرنوب يتحول في مخي من صديق إلى وجبة.**"[4]، فعبارة بعد ساعات لم تبرز لنا عدد الساعات التي بعدها تحول الأرنوب في نظر الكاتب من صديق حميم إلى وجبة دسمة.

أما بالنسبة لقصة " **نباحالدمى** " فيوظف الكاتب عبارة " ذات ربيع " للإخبار عن استيقاظ بيتهم على تسع جراء . عبارة " ذاتربيع' لمتحدد الزمن، ولكن الحدث كازمن مطلق تقول القصة: "**أصبح حوشنا ذات ربيع، في قرية أولا جحيش على تسع جراء.**"[5]

أما في قصة " **كنت فدائيا فلسطينيا** " يقول الكاتب:" **قبل أيام، كان دور الصغيرة مريم.**" [6]

فكلمة " أيام " لا تعطي زمنا محددا.

---

[1] المجموعة القصصية، يدان لثلاث بنات، ص 47 .

[2] المصدر نفسه، ص 67 .

[3] المصدر نفسه، ص 75 .

[4] المصدر نفسه، ص 72 .

[5] المصدر نفسه، ص 86 .

[6] المصدر نفسه ، ص 102 .

و كذلك بالنسبة كقصة " **ثورة شهرزاد** " والتي يقول: "**عدت قبل مدة إلى القرية، فلم أجد الجامع القديم، فقد هدموه وأقاموا مكانه مسجدا جديدا.**" [1]

هنا أيضا عبارة " قبل مدة" تبقى مجهولة و مفرغة من القيمة الزمنية فهي ضمنية وليست ظاهرة.

يعد الحذف من أهم الوسائل الاختزالية التي يعتمد عليها القاص في تسريع زمن السرد، حيث أنه لا يستطيع أن يسرد الزمن الكرونولوجي للرواية، فهو يلجأ إلى تجاوز فترات زمنية دون أن يصرح، أو يشير إلى ما حدث فيها، وذلك بحذف تفاصيل الأحداث غير المهمة، وتزداد صعوبة في الروايات التي تقوم على تشظي الزمن وانكساره .

اعتمد القاص عبد الرزاق بوكبة هذه التقنية بامتياز في سرد قصصه القصيرة المضغوطة من البداية، حيث نجد بعض قصصه لا تتجاوز ثلاثة أو أربعة أسطر.

**5_تراسل الحواس :**

كما تستضيف وتوظف المجموعة القصصية "**يدان لثلاث بنات**"مصطلحا شعريا خاصا، يسمى تراسل الحواس، وهو " وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفة مدركات الحاسة الأخرى، فتعطى المسموعات ألوانا، وتصير المشمومات أنغاما... وتصير المرئيات عاطرة " [2] كما عرفها آخرون " بأنها تعبير يدل على المدرك الحسي، أو يصف المدرك الحسي الخاص بحاسة معينة، بلغة حاسة أخرى مثل، إدراك الصوت ووصفه بكونه مخمليا أو دافئا أو ثقيلا أو حلوا وكأن يوصف دوي النفير بأنه قرمزي"[3]

يتجلى هذا في قصة "**سمكة رمضان** " في " **حيلة العجوز** " تقول :"**لم يغم عليّ بسبب الصوم على مرض كما اعتقدتم، بل لأنني رأيت رمضان** " [4]

---

[1] المجموعة القصصية، يدان لثلاث بنات ص 114 .

[2] محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار الثقافة بيروت ،. ط 2 ، 1977 ص 395.

[3] يسمينة عوادي، المرجع نفسه ، ص 65.

[4] ا لمجموعة القصصية ، ص 11 .

فمن الحيل التي اعتمدتها العجوز لتعيد الهدوء الى البيت أنها أضفت صفة الإنسان على الشيء المقدس "رمضان" فجعلت من الشيء المقدس والمعنوي شخصا وأضافت عليه صفات الإنسان فهو يتوعد البنات بالرحيل إن زرعن الفوضى في البيت.

أما في القصة " **سمكة رمضان**" يتجلى في قوله:" **أعليت موسيقى كردية خاثرة** "[1]فالموسيقى والأنغام الفيزيائية الرائعة تتحول إلى شيء خاثر " أما في العبارة " **بصمت صارخ**"[2]فقد جعل للصمت الذي يدل على الهدوء والسكينة "صراخا" وبهذا يصنع المفارقة بين الهدوء والصمت المشحون بالغضب، كما يتجلى في قصة "**ركضمشبوه**" في قوله:" **لا أسمع حريق فوضاهم** " [3]حيث جعل للفوضى " حريق يسمع "

لقد أسهب الكاتب في توظيف تراسل الحواس فمنها أيضا في قصة "ذهب أسود": " **حتى أرى جوعك ينط أمامي عند الآذان** "[4]فجعل الجوع المعنوي حيوان ينط ويرى بالعين المجردة.

و أيضا يتجلى "... **صب على نظرات قصديرية** " [5]من قصة "**ذهب أسود**"

حيث جعل النظرات من مادة القصدير أولا فهي مجمدة ثم تصب وكأنها سائلة.

ونستخلص أن تراسل الحواس هو وصف مدركات حاسة بحاسة أخرى، كإعطاء المشمومات ألوانا والمسموعات أذواقا، و وصف المعنوي بالحسي .

## 6_الرمز الأسطورة :

شكلت الأسطورة باعتبارها إرثا ثقافيا لكل الأمم موضع اهتمامات معرفية شتى، حيث صنعت لنفسها مكانة ضمن الأدب والنقد في السنوات الأخيرة، والأسطورة كلام ارتبط

بالأولين، فهو من نسج وتأليف القدماء، والأساطير هي النظام والترتيب ويمكن القول أنها عبارة عن قصة تقليدية تحاط بقناعة يقينية لا تنتزع وإيمانا مطلقا وهالة من القداسة [6]بالنسبة

---

[1] المجموعة القصصية يدان لثلاث بنات، ص 9 .

[2] المصدر نفسه، ص9.

[3] المصدر نفسه، ص 16.

[4] المصدر نفسه، ص 22.

[5] المصدر نفسه، ص 23.

[6]ينظر ، مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص 10 .

للمنتج والمستهلك. ويمكن القول أنها عبارة عن إجابة عن مجموعة من التساؤلات التي شوشت الفكر عند الإنسان البدائي، " فالأسطورة تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن البدائي، الزمن الخيالي، هو زمن البدايات، بعبارة أخرى تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر إجترحتها الكائنات العليا".[1]

الميدان الحقيقي للأسطورة هو الأدب والأسطورة حينما توظف في الأدب تخلق لنفسها ديمومة وبقاء، كما أن الأديب، يجد في الأسطورة ملاذا للأفكار ووسيلة لتشفير رؤاهم المرمزة بالأساطير [2]

لقد وظف الكاتب التراث الشعبي الجزائري بما يحويه من محاكاة للغة الشعبية وتوظيف للقص الشعبي والحكايات القديمة والخرافات وهي نابعة من اللاشعور مستوحاة من الموروث الشعبي والذي غذّى معظمها الجهل الذي خيم على المجتمع آنذاك جراء الاستعمار الفرنسي لقد سعى الأديب إلى توظيف هذا التراث توظيفا جماليا ورمزيا.

يعد التراث الشعبي من أهم مصادر الشعر العربي الحديث نظرا لأنه ينبع من اللاوعي واللاشعور الجمعي للإنسان، ولامتداده بعيدا في أعماق تاريخ الإنسان واستمراره حتى الآن.[3]

نجد ذلك في قصة " **ركض مشبوه** " حيث تعتقد الأم أن الركض في الغابات والأماكن الخالية يعرض للإصابة بالجنون وتذرعت بحكاية الفتى " موسى " حين قالت :" **يا وليدي كان الفتى موسى يرعى خيل "أولاد جحيش" ... وإذا بالسراق يقتحمون عليه خيله، فما كان منه إلا أن ركض ليخبر القرية، لكن الجن أخذوا منه عقله ... هل تريد أن تصبح مهبولا مثل موسى** "[4] فالأم بتفكيرها البدائي الساذج، قد ربطت حادثة جنون الفتى موسى، بالهروب والركض في الأماكن الخالية، ولعل هذا ما يفسر اعتقاد المجتمع أن الجن يسكن الصحاري والجبال والأماكن الخالية.

---

[1] المرجع السابق، ص 10 .

[2] ينظر، يسمينة عوادي، تجليات الأسطورة في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، رمل المايا . ج 1، لواسيني الأعرج أطروحة ماجستير، ص 13 .

[3] ينظر ، نعمان عبد السميع متولي – التناص اللغوي نشأته وأصوله – وأنواعه. ص 28.

[4] المجموعة القصصية، يدان لثلاث بنات، ص 15 .

أما في قصة " **بوسعدية** " وهو شخص درويش يظهر للاحتفال بيوم عاشوراء، في قرية أولاد جحيش، والقرى المجاورة لها يخصص لهم أياما أخرى، فيكون حظهم وفيرا في هذه الليلة، من المتعة والأكل و الفرح، ويتبرك به النساء والولدان ويتمثل :"**بوسعدية هذا يا سادة يا مادة يا أحباب الله بدرويش ترافقه فرقة، منهم من يضرب على الطبل ومنهم من يضرب على الدف ومنهم من يضرب على الزرنة، ويقصد أحواش القرية...حوشا حوشا، ليبارك العرائس والولدان والحجاج... وإن وجدت إمرأة من تأخر عنها الحمل... فهو مسموح لها بأن تحسن إخفاء وجهها بلحافها، وترقص في الحضرة حتى يغمى عليها...**"[1]

و بوسعدية يدعو لهم بتحقيق أمانيهم وأحلامهم، وهذه العادة ما تزال منتشرة في بعض أنحاء القطر الجزائري وخاصة الجنوب .

أما في قصة " **ليلة القدر** " تبين لنا أن من الخرافات السائدة في المجتمع :"**أن ليلة القدر إمرأة سماوية، ما أدركت أحدا في الخلاء، إلا حققت له رغباته كلها**" [2] وهذا ما يفسر أن الجهل كان يخيم على المجتمع الجزائري فكانوا يربطون الظواهر والمعتقدات بالخرافات.

من الخرافات السائدة في "**حجا بضد الكتابة**" أيضا "**الكبش المقدس**" الذي كان يطلق عليه اسم كبش بلعموري تيمنا بشيخ الزاوية "... **كان يندر أن يخلوا قطيع أغنام في قرية أولاد جحيش من كبش يسمى كبش بلعموري صاحب الزاوية المعروفة في منطقة سيدي عيسى. حيث ينتقي الموال في موسم الولادات أجود الخراف وينويه للشيخ فيحظى بأجود أنواع العلف، وببقايا الكسرة والطعام ولا تفارق الحناء جبهته الغراء** " [3] كان أهل القرية لا يقدمون على فعل شيء دون استشارة الشيخ بلعموري"**هل كان السكان يقطعون أمرا دون استشارة الشيخ ؟ ... كرس هذه الثقة بين الناس وشيخهم، ما سمعوه عن كراماته . من قبيل، أن مدافع الجيش الفرنسي تعطلت حين وجهها إلى الزاوية، بسبب لجوء المجاهدين إليها**"[4]

---

[1] المجموعة القصصية، يدان لثلاث بنات، ص96 .

[2] المصدر نفسه، ص 41 .

[3] المصدر نفسه، ص 105.

[4] المصدر نفسه، ص 106.

وفي قصة " **الدكتاتورية**" انتشار معتقد وجود " **الشريفات** " اللائي ينحدرن من سلالة الرسول صلى الله عليه وسلم، ويورد لنا مثلا المرابطة لالة فاطمة الشريفة " **فقد جاءت من قرية شريفة أيضا** " [1]وعلى أهل البيت الذي تزوره الاحتفاء بها وإكرامها، و إغداق الهدايا عليها بكل ما يملكونه، من طعام شهي وثياب جديدة، لأنها حفيدة رسول الله صلى الله عليه وسلم. وهذا يبين استغلال النسب أو رئاسة الزوايا في استغلال جهل الشعب واستنزاف أمواله.

من خلال القصتين " **الدكتاتورية**" و" **حجا بضد الكتابة** " نستنتج إيمان المجتمع بالنبوءة، والتبرك بالأولياء الصالحين. حيث أن كل من شيخ الزاوية بلعموري والمرابطة لالة فاطمة الشريفة تنبآ للسيد عبد الرزاق بوكبة أن يكون كاتبا وصاحب قلم، فقالت لالة فاطمة الشريفة: " **هذه يد لا يصلحها إلاالقلم.**"[2]

و قال الشيخ بلعموري، "**... سيكون همه أن يقرأ ويكتب.**"[3]

و أما في قصة " **اختطاف انتقامي** " فيبين لنا الكاتب سبب تحريم "أولاد جحيش " أكل الحمامة لأنها أنقذت الرسول صلى الله عليه وسلم في غار ثور ويتوعدون من يأكلها بالإسهال "يحرم أولاد جحيش أكل الحمامة، لأنها أنقذت الرسول صلى الله عليه وسلم في غار ثور ويتوعدون من يأكلها بجريان الكرش" [4]

كذا الاحتفال بنصفية رمضان ففي قصة:" **الفروج المقدس**"[5] في "**تحقيق الملكة**" حين حققت الأم مع ابنها لتكتشف من الذي تجرأ على أخذ هذا الفروج المقدس الذي أحضرته للاحتفال بنصفية رمضان.

الأسطورة قصة تقليدية، تحاط بهالة من القداسة . وجد فيها الأدباء ملاذا للتعبير عن أفكارهم، ووسيلة لتشفير رؤاهم

---

[1] المصدر السابق ص 56.

[2] المصدر نفسه، ص 56 .

[3] المصدر نفسه، ص 107 .

[4] المصدر نفسه، ص 53 .

[5] المصدر نفسه، ص 35 .

**7_اللــغة العامـيـة:**

يتميز الأدب بلغته الشعرية، وبأسلوبه الإيحائي، الذي يكسبه طاقة تأثير عالية إذ بذلك تختلف اللغة الأدبية عن اللغة الذي يهدف من خلالها المتكلم التواصل ولهذا يشير الدكتور عبد الملك مرتاض.." بينما اللغة الإبداعية قابلة للتغير بحكم زئبقية الخيال العامل فيها وبحكم الحرية الفنية التي يتمتع بها الأديب حين يكتب وهو يلعب بلغته، وهو ينفخ فيها من روحه معاني جديدة، ويحملها طاقات دلالية لم يعهدها أحد فيها من ذي قبل...." [1]

رغم ما تتميز به لغة القاص عبد الرزاق بوكبة من شعرية وانتقاء للألفاظ وإثارة وتشويق لم تخل قصصه من اللهجة العامية الجزائرية والتي أخذت مكانتها في المجموعة القصصية الموسومة بالدراسة " **يدان لثلاث بنات**" فتارة تكون على لسان القاص، وتارة أخرى على لسان والدته أو زوجته، وأحيانا أخرى على لسان بناته، أو بعض الأشخاص الآخرين الذي يتلقي بهم في مواقف مختلف، أو بعض شخوص قصصه، وكما لا يخفى فإن هذه المجموعة القصصية سيرة ذاتية.

يبدو أن الكاتب قد اعتمد على فكرة.." أم أنه يتخذ له مستويات مختلفة عبر النص الروائي الواحد بحيث لا يجعل لغة العالم هي اللغة نفسها التي يتحدث بها الفلاح أو التاجر أو العامل.[2]

قد عمد القاص الى هذا الأسلوب من أجل إثراء نصوصه و إضفاء نكهة الفكاهة . و من أمثلة ذلك نجد على لسان الراوي في قصة " **أرجوحة مفخخة**" :"**و قد أدركتا أن الأرجوحة باتت خطرا على من يمر بالقرب منها، خليكم يا راكبها** ." [3]وظف اللهجة لتهويل الأمر و إبراز خطر الأرجوحة .

كذا قائلا :" **هذا يتعنكش**"[4] ليظهر لنا الفوضى والمشاكسة التي امتاز بها شخوص قصصه عدى الفتى "ن" الذي أخذ مسافة منه.

---

[1] عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية، دار المعارف ، دط ، 1998، ص 95.

[2]المرجع نفسه، ص102.

[3]المجموعة القصصية ، ص 12.

[4] المصدر نفسه، ص 16.

و كذا أورد كلمتا" **الدوش**" [1]"**وزريط الباب** " [2]

كما يورد القاص قوله: " ... **فرشقوني بسؤال الحيرة: لا باس يا شيخ.**" [3]

و كذا قوله:" **أرى الفرن باردا و المواعين مغسولة ساعتين قبل الإفطار** "[4] في قصة " **مشهد داخل المطبخ** " وكذا قوله:" **كل من تسول له نفسه إخراج كراعه من القفة سنتيما واحدا.**"[5]

أما في القصة "**بكاءالسلام** "فيقول الكاتب مستاء.

"**خبطت الباب في وجوههم.**"[6]كذا قوله :" **تخونجنا عاما**

و يقول أيضا: " **واش بيه جدك يا بوكبة**

"**فقد لا أجد نفحة بعدها الكتابة.**

" **رفعت أم علياء عيطة**

" **كيف عرفني وهو لا يشوف وأنا ما نطقت** [7]

و قوله أيضا في قصة "**جزية الذئب**"

"**يطلق رصاصة علي: وقتاش ترجع راجل كيفو؟**[8]، يقولها والده مؤنبا إياه من خوفه من استعمال البندقية.

---

[1] المصدر السابق ، ص 17 .

[2] المصدر نفسه، ص 19 .

[3] المصدر نفسه، ص20 .

[4]المصدر نفسه، ص22 .

[5] المصدر نفسه، ص 24 .

[6] المصدر نفسه، ص 25 .

[7]المصدر نفسه ، 26 .

[8] المصدر نفسه، ص 30 .

كما يقول الكاتب واصفا حال الأطفال الذين يعانون من الفقر ومن الأحذية المطاطية في القصة " **الفروج المقدس**" :" **أكلت أرجلنا الصبابيط المطاطية.**"[1]

و يصف فرحته بالألبسة التي جاء بها الجد من فرنسا في: "**وجاب معه الألبسة و الأحذية العزيزة.**"[2]

ثم يواصل:" **ثم لمتهم أمي** "[3]

و يقول القاص مخاطبا ابنتيه:" **واش راكم ديرو**"[4]

أما في قصة " **شهادة مذبوحة** " فيقول الكاتب غاضبا مخاطبا الصائغ :" **واش جاب بنتي تدير عندك ؟**[5]

أما في قصة " **عرس الصهيل** ": "**كنت أحسب نفسي على الفريقين، ولا أنحاز إلى أحدهما، يوم تشتعل هوشة من الهوشات** " [6]وفي " **غربةالعريس** " يقول الكاتب:

" واش راهو صاري في حومة الذراري:" [7] تعبيرا عن غضبه.

وفي قصة " **الفروج المقدس**" زاوج القاص بين اللهجة العامية والفصحى في حواره مع أمه في "تحقيق الملكة "

**" . أين الفروج ؟**

**. واش من فروج مّا ؟**

**. ذاك الذي أحضرنه معي من القرية، لنحيي به نصفية سيدنا رمضان ؟**

**. وراسك ما شفتو.**

---

[1] المصدر السابق ص 35 .

[2] المصدر نفسه، ص 35 .

[3] المصدر نفسه، ص 35 .

[4] المصدر نفسه، ص 43 .

[5] المصدر نفسه، ص 23 .

[6] المصدر نفسه، ص 61 .

[7] المصدر نفسه، ص 62 .

**. لا أعتقد أن ديكا منزوع الريش والرأس و الأمعاء يستطيع أن يغادر الثلاجة و يتخذ له في البرية سبيلا .**

**مّا .. خلينا من المشاكل راني نكتب وراسي راهو كالطبل .**

**كنت قادرا على أن تشتري دجاجة، وتتصدق بها، لا أن تتصدق بفروج النصفية "[1]**

أما في قصة "**حلوى الملاك** " الأسئلة التي وجهتها نجمة لأبيها : " **بابا ..عمّي رزقي ياكل ويشرب عند ربي ؟ يقدر يشوف ولادو؟ وسيارتو علاش ما دّهاش معاه وخلاها حابسة في الحومة ؟ يلقى سيارة عند ربي ؟بابا ..ربي ساكن فالسما، و عمي رزقي دفنوه فلرض، كيفاش يتلاقاو ؟"[2]**

نستخلص أن اللغة هي الأداة الأساسية في التشكيل القصصي، وهي عبارة عن رموز و إيحاءات، يصور من خلالها القاص الواقع الاجتماعي، والأزمات المختلفة، ويجسد من خلالها أفكاره ورؤاه، وقد عمد القاص إلى توظيف اللهجة العامية أو المحلية إلى جانب الفصحى، وكان توظيفه لهذه اللهجة موفقا بامتياز، مما أضفى على قصصه رونقا وجمالا، وأدى بلغته إلى الشعرية وتجلى في سردنة أحداث يومياته في إبداع أدبي جديد.

[1] المجموعة القصصية، يدان لثلاث بنات، ص 36 .

[2] المصدر نفسه، ص 27 .

# الفصل الثاني :

# شعرية الفضاء وتخييل الشخصية في المجموعة القصصية (يدان لثلاث بنات) لعبد الرزاق بوكبة

**أولا : شعرية الفضاء في المجموعة القصصية يدان لثلاث بنات .**

**1. مفهوم الفضاء .**

**2. الفضاء الصديق .**

**3. الفضاء المعادي .**

**4 . الفضاء العجائبي .**

**ثانيا: شعرية تخييل الشخصيات في المجموعة القصصية يدان لثلاث بنات**

**1. مفهوم الميتا قص .**

**2. الشخصيات الورقية والواقعية.**

**3. سلطة الطفل الصغير في البيت .**

**4. المرأة قديما وحديثا .**

## أولا : شعرية الفضاء

### 1_مفهوم الفضاء

اختلفالنقاد والباحثون في تحديد مصطلح الفضاء، فهو مفهوم واسع نجده في العديد من العلوم و الميادين، ولذلك وضعت له عدة تعريفات، وقد عرف بعدة تسميات منها، الفضاء، الحيز، المكان، الفراغ، الخلاء.....

**أ_مفهوم الفضاء عند الغرب:**

تحدث غاستون باشلار في كتابه (جماليات المكان) عن مفهوم الفضاء في مقدمة كتابه حيث يقول:" ماكنت أعنيه بهذا المصطلح هو المكان الأليف، ولكنني أتصور تلك الألفة على أنها ملامح المدينة المألوفة، والتي نعرف تاريخها وحاضرها جيدا، مثل الشارع الذي ندمن الجلوس في مقاهيه، الأزقة الشعبية، البيت ذي الخصوصية الهندسية و الزحرفية الخ..."[1] في هذه المقولة نستخلص أن باشلار حصر الفضاء في المكان الأليف فقط وأنه لا وجود لفضاء معادي في حياتنا،

الفضاء عند باشلار هو مجموعة من الأشياء المتجانسة التي نقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة، ولغة العلاقات المكانية تصبح من الوسائل الأساسية للتعرف على الواقع، فمفاهيم مثل : الأعلى والأسفل، القريب والبعيد، المنفتح والمنغلق ...الخ، كلها تصبح أدوات لبناء النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية .[2]

هذا يعني أن الفضاء هو مجموعة من الأماكن المتداخلة فيما بينها وتقوم في ما بينها علاقات متشابهة .

---

[1] غاستون باشلار، تر، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1984، 2، ص31.

[2] ينظر، محمد عزام شعرية الخطاب، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص 66 .

يرى غاستون باشلار كذلك أن المكان الذي ينجذب نحو الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لامباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز اننا ننجذب نحوه لأنه يكشف الوجود في حدود، وتتسم بالحماية في مجال الصور، لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية.[1]

نستخلص من هذا أن غاستون باشلار في بداية دراسته لمصطلح الفضاء حصره في المكان الأليف فقط وتتمثل هذه الألفة في كل الأماكن التي نعيش فيها وخاصة البيت الذي اعتبره موطن للماضي ولاسترجاع ذكريات الطفولة فهو المكان الذي ولدنا فيه وتشكل فيه خيالنا.

**ب _ مفهوم الفضاء عند العرب**

مثلما تطرق الباحثين الغرب لدراسة مفهوم الفضاء، كان للنقاد العرب جهود ودراسات و اجتهادات في البحث والتنظير لهذا المصطلح، ومايطرحه من إشكاليات في علاقاته المختلفة، فكانت هناك اختلافات في دراساتهم له .

يعتبر حميد لحميداني من بين النقاد العرب الذين درسوا مفهوم الفضاء، وذلك من خلال كتابه (بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي ) حيث يعرف الفضاء بأنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية، والفضاء في في رأيه أوسع في الرواية وأشمل من المكان.[2]

نستخلص من مفهوم الفضاء عند حميد لحميداني بأنه مجموع من الأماكن التي يقوم عليها الحكي، والفضاء بالنسبة له أوسع وأشمل في الرواية على المكان .

[1] ينظر، غاستون باشلار، المرجع نفسه، ص31.

[2] ينظر، حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 2006، ص64.

من بين النقاد العرب الذين درسوا مفهوم الفضاء نجد الباحث حسين نجمي ،حيث يقول:"لقد شكل الفضاء على الدوام محايثا للعالم، تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفكار معيارا لقياس الوعي والعلائق والتراتبيات الوجودية، والاجتماعية، والثقافية، ومن تلك التقاطبات الفضائية التي انتبهت اليها الدراسات الأنثروبولوجية في وعي وسلوك الأفراد والجماعات، التي تنبه الى نوع من اختراقات الفضاء لنا، لأجسادنا، لأفكارنا، لوجداننا، ولمعارفنا ."[1]

نستخلص من هذا أن حسين نجمي يرى بأن الفضاء الذي نعيش فيه هو معيارا لقياس وعينا وسلوكاتنا وأفكارنا، وهو المنظم للكائنات والأشياء الذي تعيش فيه .

يعتبر غالب هلسا أول الدارسين العرب للمكان في كتابه "المكان في الرواية العربية"وذلك من خلال دراسته التأثير المتبادل بين المكان والسكان، وهو يرى بأن المكان ليس ساكنا بل هو قابل للتغيير بفعل الزمان، وقد صنف المكان في أربعة أنواع وهي:

1. **المكان المجازي**:ونجده في رواية الأحداث المتتالية، وهو ليس عنصر مهم في العمل الروائي.
2. **المكان الهندسي**: وهو المكان الذي تعرضه الرواية بدقة من خلال أبعاده الخارجية.
3. **المكان كتجربة معاشة داخل العمل الروائي** :فهو قادر على اثارة ذكرى المكان عند المتلقي.
4. **المكان المعادي**:كالسجن والمنفى والطبيعة الخالية من البشر.[2]

نستخلص من مفهوم الفضاء عند غالب هلسا، بأن الفضاء ليس ساكنا بل هو متحرك وغير ثابت حسب علاقته بالشخصية والأحداث وهو متغير بفعل الزمان

[1] حسين نجمي ، شعرية الفضاء السردي (المتخيل والهوية في الرواية العربية ) ، المركز العربي للنشر ، ط1 ، بيروت لبنان ، 2000م، ص32.

[2] ينظر، محمد عزام، المرجع نفسه، ص64.

مجمل قولنا من هذه التعريفات حول مفهوم الفضاء، حيث نرى أنه حظي باهتمام كبير من قبل النقاد والدارسين ذلك لأن للفضاء دور فعال في انسجام الأحداث واضفاء بعد فني وجمالي في النص الأدبي، ويساعد قارئ الرواية في تصور الأمكنة وتخيلها مغلقة كانت أم مفتوحة.

**2_الفضاء الصديق:**

الفضاء الصديق هو المكان الذي أمارس فيه سلطتي. ويكون بالنسبة لي مكانا حميميا، وهو المكان الذي عشنا فيه وشعرنا بالدفء والحماية فيه، بحيث يشكل هذا المكان مادة لذكرياتنا ويعد البيت وخاصة بيت الطفولة أشد أنواع مكان الألفة به فهو عالم الأنسان الأول وبوصفه مكان الطفولة والشباب، فالمكان الأليف هو المكان الذي نشعر بالراحة والطمأنينة فيه سواء كان بيت أومقهى أو غيرها.

ولقد ربط غاستون باشلار المكان الأليف بالبيت في كتابه "جماليات لمكان"حيث يرى المكان الأليف هو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، أنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة وتشكل فيه خياليا.[1]ويوضح غاستون باشلار أن البيت هو أحد أهم العوامل التي تدمج كل أفكار وذكريات أحلام الإنسانية، وأن مبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة، ويمنح الماضي والحاضرو المستقبل البيت ديناميات مختلفة، كثيرة ما تتداخل، أو تتعارض وأحيانا تنشط مع بعضها البعض، ويخلف استمرارية في حياة الإنسان.[2]

المكان الأليف لا يمكن أن يفيد تبعا لفكرة باشلار بالبيت ويمكن القول بأن المكان الأليف متنوع تبعا لشعرية الشخصية. فالشخصية هي التي تحصد المكان الأليف والمعادي، وهناك

[1] . غوستان بوشلار، المرجع نفسه، ص6

[2] . المجموعة القصصية، يدان لثلاث بنات ص 38.

أماكن أخرى أليفة من غير المنزل هي كذلك تبعث الراحة والأمان للشخصية، وقد يكون المنزل نفسه مكانا معاديا للشخصية ولا يبعث الراحة والأمان.[1]

ونستخلص من خلال كل هذه التعريفات بأن المكان الأليف هو المكان الذي تشعر فيه الشخصية بالحماية والأمان والتذكر والإبداع مثل البيت الذي هو مكان الطفولة والذكريات الذي يحدث إنسجام بين الشخصية وهذا المكان الأليف الذي يجد فيه الراحة والأمان.

ومن أمثلة المكان الأليف في المجموعة القصصية "**يدان لثلاث بنات**" لعيد لرزاق بوكبة

**أ_البيت:**

البيت هو فضاء مغلق من الأماكن التي ذكرها بوكبة في القصة يعد موطن ذكرياته الذي يتضمن تفاصيل حياته، وهو مأوى الانسان الذي يعيش فيه، وقد وظف القاص البيت في عدة مقاطع قصصه وهو بالنسبة له فضاء صديق حيث يقول:"**إما أن تفرض الهدوء التام في البيت، وإما سنتولى نحن ذلك**" ويقول أيضا "**هز الصباح أركان البيت : أم علياء تصيح /علياء تصيح/نجمة تصيح..اقتحمت البيت كأنني ثور فوقفت على مشهد غير متوقع تماما:علياء تستند نجمة من شعرها وتضربها ضربات قاسيات** "[2] نلاحظ في كل مقاطع المجموعة القصصية أن البيت حمل دلالة واحدة وهي دلالة التشويش وعدم الهدوء والشجار بين أفراده، مما أدى الى التأثير في نفسية الكاتب وشخصياته، ورغم هذا التشويش والفوضى في البيت الا أن الكاتب جعل هذا المكان مكان للكاتبة والابداع، وهذه الخاصية تميز بها بوكبة عن جميع الكتاب الجزائرين حيث جعل البيت فضاء لتسريد قصصية وكتابة يوميات بيته وتعتبر مجموعته القصصية ( يدان لثلاث بنات ) سيرة ذاتية تحكي يومياته مع بناته وعائلته.

**ب_المكتبة:**

[1] ينظر خالدة خضر، المكان في الرواية الشماعية للروائي عبد الستار ناصر(جامعة بغداد، كلية التربية أبن رشد، مجلة كلية الأداب، العدد(102)لسنة2012، ص122.

[2] المجموعة القصصية، يدان لثلاث بنات، ص 15.

المكتبة مكان مغلق وضيق تمثل للكاتب مكانًا أليفًا لأنه بالنسبة له فضاء للكتابة والابداع وفضاء للتخييل، حيث يقول القاص وهو أحد شخصيات القصة في قصة سمكة رمضان :"**ما أن أغلقت على بابيفي اليوم الأول من رمضان، وفتحت باب الكتابة، بأن بعثرت عشرات الكتب الحميمية في زوايا المكتبة، وأعليت موسقى كردية خاثرة، وقبضت ستارة النافذة المطلة على مشهد عانق فيه إخضرار الربيع إصفرار الصيف، حتى تهاطل عليّ الطرق المعجون ببكاء، إنهما الشقيقتان عليا ونجمة ومريم الثالثة الأخرى، هل ذهبت كل وصاياي لهن بنسياني حين أدخل مكتبتي**"[1].فالمكتبة بالنسبة للقاص هنا هي مكان أليف وحميمي يجد فيها كل راحته فهو حين يسمع الموسيقى ويرى مشهد اخضرار الربيع من نافذته يشعر بالراحة والهدوء وتدفع خياله للإبداع والكتابة، الا ان هذا المكان الأليف والهدوء الذي يحسه فيه يتحول الى مكان معادي فيه انزعاج وقلق وتشويش بسب بكاء بناته الثلاث، وشجارهن، وهذا مايجعل القاص والشخصيات في حالة ضجر وقلق، في مايحدث خارج المكتبة، حيث يقول القاص"**عدت إلىخلوتي، فواجهني منظر مخيف :شخوص الرواية يحملون جميعا أحزمة جلدية، ويلوحّون بها في وجهي.**"[2]

**ماذا هناك؟**

**إما أن تفرض الهدوء التام في البيت، واما سنتولى نحن ذلك، لسنا مستعدين لأن نبوح لك بشيء في ظل هذه التشويشات** "[3]هنا يتحول أيضا المكان الأليف الى مكان معادي، لأن التشويشات التي تحدث في البيت جعلت المكان الأليف مكان معادي، وشخصيات القصة لم تعد تشعر بالراحة والطمأنينة فيه، وأصبحت الشخصيات تهدد الكاتب بأن يفرض الهدوء في بيته والا سيرحلون عنه ويذهبون الى كاتب آخر ومكان هادئ، ويظهر الفضاء الصديق أيضا في قصة "أرجوحة مفخخة"حيث يقول بوكبة "**كنت طفلا في قرية أولاد جحيش، وكنت**

[1] المصدر نفسه، .ص9.

[2] المجموعة القصصية، يدان لثلاث بنات، ص 10 .

[3] المصدر، نفسه، ص10.

**أحب أن أتدحرج، فانتظرت أمي حتى أسلمت نفسها لعسل القيلولة، وأزلت الغسيل عن الحبل، قاصدا به شجرة الزعرور**"[1]فقرية أولاد جحيش بالنسبة للقاص هي فضاء صديق بالنسبة له، فهنا الكاتب يتذكر المكان الذي عاش فيه وهو مكان طفولته، حيث كان يحب اللعب والتدحرج على خيط الغسيل الذي كانت أمه نضع فيه الملابس، وكان يستمتع بسماع أغاني أم كلثوم .

**ج_الغابة:**

تعد الغابة فضاءً مفتوحًا بمساحتها الشاسعة، فوظف القاص الغابة باعتبارها مكانًا للراحة والركض، والتنزه وسماع الموسيقى، فالغابة بالنسبة للكاتب هي مكان للركض وهي بالنسبة له فضاء صديق حيث يقول: في قصة <إصرار الغابة>" **قلت لشخوص روايتي أنني خارج الى الغابة لأركض، فاهتمامي بإدخال كرشي، لا يقل حرارة عن اهتمامي باخراجكم الى الوجود .**

**نرافقك.**

**لكنني مشغولا عنكم، بالركض في الغابة والموسيقى .**

**نرافقك.**"[2]

فالغابة بالنسبة للكاتب هي مكان أليف يجد فيه راحته من خلال الركض وذلك من أجل ادخال كرشه، فالكاتب يرى للغابة فضلاً كبيرًا في ادخال كرشه وفضاء للراحة والهدوء، ولكن هنا شخصيات القصة تصّر أنتخرج معه إلى الغابة، رغم انشغاله بالركض وسماعه للموسيقى إلا أن شخصيات القصة تصّر على مرافقته لأنها ترى هي أيضا في الغابة فضاءُا صديقُا الذي يحسسها بالراحة من ضجيج البيت وتشويشه .

**د_الجبل:**

[1] المصدر السابق ص12.

[2] المصدر نفسه، ص15.

وهو فضاء مفتوح وصديق بالنسبة للكاتب وهو مكان لصيد الحجل، وهو أحب الأماكن بالنسبة له، حيث يقول في قصة "**جزية الذئب**" : " **كنت طفلا في أولاد جحيش وكانت أحب الساعات إليّ، ساعة يدعوني أبي الى اطلاق سراح كلب الصيد، ومرافقته الى الجبل، لنصطاد مايتاح من الحجل** "[1] فالجبل بالنسبة للكاتب فضاء صديق، وهو من الأماكن المحببة لديه وكانت أجمل الساعات التي قضاها في حياته والجبل من الأماكن التي كان يحبها عندما كان طفلا حيث يشعر فيها بالاستمتاع واللهو والراحة والهدوء، وكان يستمتع بتعلم اصطياد طائر الحجل مع أبيه.

**هـ_القرية:**

وهي من الأمكنة المفتوحة الموجودة في المجموعة القصصية، ولقد وظفها الكاتب لاسترجاع أيام طفولته وذكرياته التي عاش فيها، حيث تكرر ذكر لفظ القرية في العديد من القصص

ذلك لأنه يحن الى طفولته وذكرياته، وهذه القرية التي مثلت القيم والأخلاق بالنسبة له يقول في مقطع من المجموعة القصصية :"**كنا صغارًا في قرية أولاد جحيش، وكانت لنا أيام خاصة تكون فيها جرعة الفرح أكبر منها في الأيام الأخرى، منها يوم عاشوراء**"[2]، فالأيام التي عاشها في قريته كانت جرعة من الفرح والسعادة.

في قصة "**اغتيال رمضان**"يعود **بنا القاص الى مكان طفولته ومسقط رأسه قرية أولاد جحيش، حيث يقول:"كنا صغار في قرية أولاد جحيش، وكانت لنا أيام خاصة، تكون فيها جرعة الفرح أكبر منها في الأيام الأخرى، منهايوم عاشورا...إننا كنا صغار وقرويين ...إنما كان فرحنا بسب ظهور بوسعدية في ذلك اليوم بالذات من العام، ليجعل للقرى الأخرى أياما أخرى يفرح بها صغارها** ."[3] فالكاتب في كل مقاطع قصصه يعود بنا الى

[1] المجموعة السابق، ص30 .

[2] المصدر انفسه، ص 95.

[3] المصدر، نفسه، ص95 .

ذكريات طفولته، والى حياة الطفل في القديم ومقارنتها بحياة الطفل في الحديث، لأن الطفل في القديم كان يعيش حياة بسيطة وبدائية، ومثلت القرية القيم الأخلاقية والإنسانية كونها فضاء بسيطًا مفتوحًا.

حملت القرية العديد من الرموز الجمالية والدلالية التي اختلفت عن المدينة كونها ترمز للتحرر عكس" القرية التي التزمت بمبادىء وقيم لا يمكن تجاوزها حيث تعتبر مكانا جغرافيا مفتوحا، منغلقا باعتبار العقليات التي تميزت بها الشخصيات، وباعتبار أبنيتها الدالة على بساطة أصحابها.

يقول القاص في مقطع آخر، في قصة "ثورة شهرزاد" "**كانت قرية أولاد جحيش عام 1967، قد قررت أن تبني جامعها ....كان عمري اثنتى عشر عاما حين شرعت في التهام هذه المكتبة إذا كنت أترك الأشغال كلها وأهرب إليها**[1]"فهنا مكتبة الجامع بالنسبة للكاتب هي فضاء صديق الذي يجد فيه راحته في قراءة الكتب، بعيد عن فوضى البيت.

**و_البحر:**

يعد البحر من الأمكنة المفتوحة، التي تنعش النفس ويستمتع الانسان برؤيته بحيث يخرجه من حالة الاكتئاب التي يعيشها، ووظفه القاص للترفيه عن النفس والتغلب من الخوف والتحرر من عقدة الخروج ،فيقول في قصة <جزية الذئب>" **سيكون معنا رياض على الإفطار، وسنأخذه معنا بعدها الى البحر، حتى تتحرر مريم من عقدة الخروج.**"[2]فالبحر هنا فضاء صديق بالنسبة للكاتب وللبنت مريم، وهو المكان الذي يجعلها تتغلب من عقدة الخروج والخوف الذي جعلها تمكث لشهور عديدة في البيت

**ز_المرعى :**

[1] المجموعة القصصية، ص112، 113.

[2]المصدرنفسه، ص 31.

يعتبر المرعى من الأماكن المفتوحة الموجودة في القرية والريف، وهو مكان لرعي الغنم والخيول، وكان المرعى بالنسبة للقاص مكان يمارس فيه العديد من الطقوس، حيث يقول القاص :"**كانت تقام الوليمة والذبح، وتحضر الراعيات من بيوتهن الدقيق والسمن والتوابل لاعداد الغذاء**" [1]،

## ح_الجامع:

وهو من الأماكن المغلقة الموجودة في المجموعة القصصية، اقترن ذكره في القصة بقراءة الكتب وهو بالنسبة للكاتب فضاء صديق، حيث يقول "**قصدت جامع القرية بنية مختلفة هي أن أختار عنوانا من مكتبته" ويقول كذلك "لازلت الى غاية اليوم أتذكر الرهبة، التي كنت أشعر بها، وأنا أفتح الباب الخشبي للجامع، فيحدث صوتا يحفر في تربة الروح، أذكر أصابعي وهي تزرق من البرد، عاكفا على القراءة في الجامع المعزول، أسمع صوت الجوع، مفضلا اكمال الكتاب، على العودة الى البيت لأنال لقمة.**"[2]فالجامع من الأماكن التي كان القاص يتردد عليها دائما لقراءة الكتب والروايات، بالرغم من أن الجامع هو فضاء للعبادة والخشوع لله تعالى، ومن الرهبة والخوف الذي يحسه الكاتب، الا أنه يرى فيه راحة في القراءة، لأن هذا الجامع كان مهجورا وبعيد عن القرية ولا أحد يزعجه فيه، فأصبح هذا الجامع صديق له ويبقى فيه لساعات طويلة، رغم البرد والجوع الذي كان يحسه الا أنه تأقلم مع هذا الفضاء وفضله على بيته .

يقول القاص في مقطع آخر، في قصة "ثورة شهرزاد" "**كانت قرية أولاد جحيش عام1967، قد قررت أن تبني جامعها ....كان عمري اثنتى عشر عاما حين شرعت في التهام هذه المكتبة إذا كنت أترك الأشغال كلها وأهرب إليها** "[3]فهنا مكتبة الجامع بالنسبة

[1] المجموعة القصصية، ص 15.

[2] المصدر نفسه، ص113.

[3] المصدر انفسه، ص113.

للكاتب هي فضاء صديق الذي يجد فيه راحته في قراءة الكتب، فكان يفضل قراءة الكتب في الجامع على الأشغال.

### 3_الفضاء المعادي:

الفضاء المعادي هو المكان الشبيه بالداخل أو الضيق، ينعكس على حالة الفرد نفسيا، فهو المكان الذي يحس الانسان بالضيق فيه وإن كان واسعا كتواجد شخص ما في بلد الغربة، فمهما يحمل ذلك البلد من رحابة وامتيازات، يعد مكانا ضيقا على نفسية المقيم فيه.[1]"

الفضاء المعادي هو "المكان السلبي الذي تنفر منه الشخصية، بل تشعر ازاءه بشيء من الكراهية والعداء، حيث يقترن بعده الشعوري بالاضطهاد، لذا تتولد رغبة التحرر منه، والتمرد عليه، ومجابهته مثل السجن، وأماكن الغربة والمنفى."[2]

ترى "مريم بغيغ""بأن المكان المعادي هو المكان المعاكس للراحة والهناء ومكان مقيت يبني الانسان بينه عداوة وكراهية "ولقد نفى الظاهراتي "غاستون باشلار"الفكرة الوجودية القائلة :"حين نولد نلقى في مكان معادي، عندما تحدث عن المكان الأليف وهو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة حيث يعترض باشلار على الفكرة الوجودية التي تقول حين نولد نلقى في عالم معادي وانما نلقى في البداية في هناءة بيت الطفولة"[3]

نجد القصة الجزائرية القصيرة خاصة فترة الثمانينات، قد استقرت على المكان المعادي، والذي تمثل في المدينة، وقد طغى حضورها كامكان اجتماعي معاد وواقعي .

نستخلص من هذه التعريفات أن الفضاء المعادي هو عكس الفضاء الصديق، وهو المكان الذي لا نشعر فيه بالراحة والهدوء، بل نشعر فيه بالضيق والكراهية والخوف والقلق كالسجن

---

[1] كلثوم مدقن، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة الى الشمال "الطيب صالح"، الأثر مجلة الآداب واللغات، الجزائر، العدد2005، 4، ص141.

[2] محمد حمزة الشيباني، القصة القصيرة جدا في السرد العربي المعاصر <أنظمة البناء وإنتاج الدلالة >، العراق، دار نيوزللطباعة والنشر والتوزيع، ط2016، 1، ص289.

[3] مريم بغيغ، المكان المعادي في القصة الجزائرية المعاصرة، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 52، ص443.

والغربة، وقد يتحول المكان المعادي الى مكان أليف اذا وجد فيه الانسان راحته، وهو الفضاء المغلق هو"مكان العيش الذي يأوي الانسان ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين، لهذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية" ومن الأماكن المعادية الموجودة في المجموعة القصصية "يدان لثلاث بنات" .

**أ_المدينة :**

تعد المدينة مكانا مفتوحا يمارس فيه الانسان العديد من الأنشطة وحياته اليومية، وهي المكان الواسع المليء بالعمران والمكتظ بالسكان ومن المدن التي ذكرها الكاتب في مجموعته القصصية: مدينة برج بوعريريج وهي مسقط رأسه، ومن المدن التي ذكرها الكاتب كذلك مدينة الجزائر العاصمة، التي دخلها عام 2010رفقة سائق الحومة، ومن المدن كذلك، مدينة سطيف هي مكان دراسته في الجامعة عام1996م، كذلك مدينة وادي سوف التي زارها في ملتقى عام 1998م، وكذلك مدينة فرنسا التي يسكنها جده الميلود، ولقد كانت المدينة بالنسبة لبوكبة مكانًا للدراسة والتعلم وإكتساب الخبرات.

المدينة من أهم أماكن السكن لما تحمله من نسيج عمراني يتداخل مع النسيج الاجتماعي الذي تؤثثه العلاقات الاجتماعية القائمة بين سكانها ويزيد تأزم العلاقات، عندما يكثر الداخيلين عليها، الذين لم يتعودوا على ضجيجها، فهي مكان معادي بالنسبة لعدة أفراد.

**ب_الغابة :** الغابة في الحقيقة هي فضاء واسع ورحب توجد فيها مساحات خضراء، وهواء نقي وهي بالنسبة للإنسان فضاء صديق ولكن علاقتها بالشخصيات تختلف من شخصية الى أخرى، ففي المجموعة القصصية ( يدان لثلاث بنات ) علاقة الغابة بالأم هي علاقة معادية، وهذا ماجاء في قول الكاتب في قصة (ركض مشبوه )، حيث يقول : " **تعتقد أمي أن الركض، مسافة طويلة، يؤدّي الى الجنون، وهو اعتقاد جعلني أبذل، يوميا جهودا عاقلة لاقناعها بخروجي الى الركضّ في الغابة المجاورة لحومتنا** " [1]، فالغابة هنا بالنسبة

[1] المجموعة القصصية، ص 15.

للأم فضاء معادي، وهي تسبب الجنون لكل من يذهب لها ويركض فيها، فخوفها من أن يصيب ابنها بالجنون هو الذي جعلها تكره فضاء الغابة واعتبرت أن كل من يذهب للركض فيها يصيب بالجنون، فالغابة فضاء معادي للأم بالرغم من أنها مكان للراحة والهدوء بالنسبة للإنسان، الا أن تفكيرها البسيط جعلها تخاف على عائلتها وأن كل من يذهب اليها يصيب بالجنون .

**ج_العمارة:**

وهي من الأماكن المغلقة في القصة، حيث يقول في مشهد غير متوقع ""كانت علياء جالسة في سلم العمارة .تحمل ورقة بين يديها، وتبكي بصوت نصف مسموع" ويقول كذلك "**صعدت سلم العمارة كأنني خفاش /اقتحمت البيت كأنني ثور**"[1]، وبالنسبة للكاتب هي فضاء معادي، ذلك لأن العمارة لا يجد فيها راحته بسبب انزعاجه من صوت الصراخ بجانبها من طرف بناته وأولاد الجيران .

يقول القاص "شهادة مذبوحة" في مشهد غير متوقع "**صعدت سلم العمارة كأنني خفاش اقتحمت كأنني ثور، فوقفت على مشهد غير متوقع تماما :علياء تشد نجمة من شعرها، وتضربها ضربات قاسيات** "[2] فالعمارة والبيت يتحولان الى فضاء معادي الذي يسوده الفوضى والضيق والضجيج، حيث أصبح مزيج بين صراخ البنات وصراخ أم علياء، وفي هذه القصة مقارنة بين المرأة في الحديث وبين المرأة في القديم، فالمرأة في البيت القديم كانت مقيدة تحت سيطرة الأب، واذا تكلمت بصوت مرتفع، أو أحدثت ضجيجا أو تزينت دون مناسبة فسوف تتعرض للضرب، أما في البيت الحديث، فأصبحت متحررة من كل هذه القيود، ولا أحد يعترض في وجهها .

يقول أيضا في قصة "مقود يتيم " مثال عن الفضاء المعادي "**دخلت مكتبتي مكشرا عن أنياب ظاهرة وأخرى تخفى، ومستعدا لأن أضرب او أركل أو أدوس أو أنفذ اعداما في من**

[1] المصدر السابق، ص 20.

[2] المصر نفسه، ص20.

**تسّول له نفسه من شخوص الرواية، ازعاجي أو التشويش علي، حرية السرد لا تعني الفوضى وخوفيهن أن أكون روائيا دكتاتورا"**[1]، فالمكتبة أصبحت فضاءُ معاديا للقاص لا يجد فيه الهدوء، وهذاما جعله منزعجا من شخصياته وخاصة نعيمة المعقال، والتشويش الذي قامت به وشجارها مع الفتى (ن).

من أمثلة الفضاء المعادي كذلك قوله في قصة "**ليلة القدر"من العادات التي تزعجني بها علياء ونجمة، أنهما تطيران الى الباب الخارجي كلما سمعتا الجرس، وباب انزعاجي ثلاثي الابعاد بانضمام الصغيرة مريم "**[2]فالباب الخارجي بالنسبة لعبد الرزاق بوكبة فضاء معاديي يشعره بالانزعاج والقلق .ويقول كذلك في قصة "اختطاف انتقامي":"**ازعجني صراخ هؤلاء الصغار القادمين من خيام منصوبة خلف الحومة، فأشرفت عليهم من الطابع الخامس، ورحت أصرخ فيهم :الناس نيام، فأكتفو بأخذ الأكياس التي عند أبواب العمارات في صمت"**[3]فالعمارةفضاءً معاديًا بالنسبة للقاص فهي مصدر ازعاج من طرف الصغار المتسولين القادمين من الخيام.ومن أمثلة المكان المعادي في المجموعة القصصية كذلك قول الكاتب في قصة <حديث الأرنوب>:"**ولم تكن البناية الا هيكلا بلا أبواب ولا نوافذ، وتتحول بعد المغرب الى محشاشة لشباب الحومة "**[4]فالبناية بالنسبة للكاتب فضاءا معاديا لا يجد فيه الراحة والأمان مع هؤلاء الشباب المحشاشين.وفي قصة <ثورة شهرزاد> يقول القاص :"**مابال صراخ الطفل رياض مهيمنا في الصالون ؟ماباله مقيدا فوق الكرسي ؟مابال علياء تحمل سيفا خشبيا ؟مابال نجمة تضع قماشة على عينه؟"**[5] فالصالون هنا فضاءا معاديا بالنسبة للطفل رياض، فخوفه من البنات في الصالون وتقيده في كرسي جعله يصرخ من شدة تعذيبه من طرف نجمة وعليا، وهذا يشعره بعدم الأمان والاطمئنان في هذا المكان.

---

[1] المجموعة القصصية ص24.

[2] المصدر نفسه ، ص41.

[3] المصدر نفسه، ص 52.

[4] المصدر نفسه، ص 71.

[5] المصدر نفسه، ص 114.

نستخلص من هذا كله أن الفضاء المعادي هو الفضاء الذي لا يجد الانسان راحته فيه من حيث الهدوء والراحة، ويشعر فيه بالقلق والانزعاج كالمنفى والسجن وغيرها.

### 4_الفضاء العجائبي:

لقد تناولت الدراسات مصطلح العجائبي ضمن مصطلحات أخرى كالعجيب والغريب والفانتاستك وغيرها ...والعجائبي هو الذي يثير في أنفسنا ذلك الانبهار بما نقرأ، فنشعر بالحيرة والتردد لأول وهلة.

يعرف "تودوروف "الفضاء العجائبي بأنه "ذلك التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثا فوق الطبيعي حسب الظاهر"[1]

يعرفه "كمال أبوديب" في كتابه الأدب العجائبي والعالم الغرائبي "مايخترق حدود المعقول والمنطق والتاريخي والواقعي ومخضعا كل مافي الوجود من الطبيعي الى الماورائي لقوة واحدة فقط، هي قوة الخيال "[2]فقوة الخيال هي المدرك للعجائبي كما أنها توجه المسار السردي في الفضاء العجائبي لأنه لاوجود للواقعي الا في حدود العجائبي .

أما سعيد علوش في معجمه"معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة "فيعرفه بأنه"شكل من أشكال القص، تعترض فيه الشخصيات، بقوانين جديدة تعارض قوانين الواقع التجريبي "[3]

نستخلص من هذه التعريفات، أن الفضاء العجائبي هو مايحدث فوق الطبيعة، وهو خرق لما هو مألوف وانزياح عن الواقع.

خلاصة القول من هذه التعريفات هو أن الفضاء العجائبي، هو مايخترق حدود المعقول وخروج عن ماهو معروف ومألوف يبعث فينا الحيرة والدهشة من أول وهلة.

---

[1] تودوروف، مدخل الى الادب العجائبي، تر، الصديق بوعلام، دار شرفيات، القاهرة، 1994، ص17.

[2] كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط، 2007، 1، ص12.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط، 1985، 1، ص145.

من أمثلة الفضاء العجيب في المجموعة القصصية "يدان لثلاث بنات " لعبد الرزاق بوكبة قوله في قصة"ركض مشبوه":"**تعتقد أمي أن الركض مسافة طويلة، يؤدي الى الجنون** "[1] في هذه الجملة يوجد عجائبية، وذلك لأن الأم ربطت الركض بالجنون، ذلك لأن تفكيرها كان بسيط يشبه تفكير الأطفال الصغار، وهذا يدل على كبر سنها، فهذا الكلام غير منطقي لا يتقبله العقل، فالغابة بالنسبة لأم الكاتب فضاء معادي، لأنها تخاف أن يصيب ولدها وهو يركض فيها الجنون.وفي مثال آخر يقول في قصة ليلة القدر "**عشت تجربة أن تخرج روحي من جسدي، حين سمعت نحنحة تحت الصخرة ثم استعدت روحي فجأة ظنا مني أنها نحنحة ليلة القدر**" [2]فهنا يوجد عجائبية في الكلام، ومن أمثلة الفضاء العجيب في المجموعة القصصية، قول القاص في قصة الفدية " **فتحررت من الحالة باطلاق عيطة ظهر لي من قوتها، أنها طيرت ريش العصافير وأوراق الأشجار الى المريخ**"[3]في هذا الكلام يوجد عجائبة لأنه غيرمعقول لايتقبله المنطق والعقل، لأن فيه إنزياح وخروج عن المألوف.

من أمثلة الفضاء العجائبي كذلك قول الكاتب في قصة الفدية " فتحررت من الحالة باطلاق عيطة ظهر لي من قوتها، أنها طيرت ريش العصافير و أوراق الأشجار

من أمثلة الفضاء العجائبي في المجموعة القصصية كذلك قول الكاتب :"**فلا تلبت أن ترميلك بحبة أوحبتين، تأكلهما ثم تنام تحت الجذع، مثل ملاك نسى جناحيه في السماء**"[4]هنا يوجد فضاء عجائبي، حيث يحدث دهشة عند سماعه فلا يوجد ملاك نسى جناحه في السماء، فهذا يخترق المنطق والمعقول، في هذا الفضاء العجائبي جعل القاص من شجرة التفاح أما حنونا ترمي حبة أو حبتين لابنها الذي يأكلهما وينام تحت جذعها طالبًا عطفها مستسلما للنوم بريئا هادئًا مثل ملاك نسى جناحيه في السماء .

[1] المجموعة القصصية، ص 15.

[2] المصدر نفسه ص42.

[3] المصدر نفسه، ص60.

[4] المصدر نفسه، ص83.

من الأمثلة كذلك قوله في نباح الدمى :"**تدبرت فأسا وأحدثت ثقبا في الجدار المؤدي الى الشرفة، فواجهني سبع دمىً مرمية فيها بابتسامات معجونة بالدموع، دموعها أم دموعي**"[1]كذلك هنا الفضاء فيه عجائبية وصورة خيالية غير منطقية فلا يمكن للدمى أن تبتسم وتدمع. ولقد قفز القاص من الواقع الى الخيال الواسع حيث واجهته سبع دمى بابتسامات معجونة بالبكاء تعبر عن القهر والازدراء و السخرية من الحال التي صرنا عليها من الإهمال والتهميش، فكأنهن يقلن له تذكرتنا الآن ؟، وهنا اختلط الأمر على القاص فلم يدرك أن هذه دموع الدمى أم دموعه .

في قصة سرقات أمنية كذلك يوجد مثال عن الفضاء العجائبي في قول القاص :"**وقفت وسط الجامع الذي كان خاليا الاّ مني /ابتسمت في وجه الله :هل تسمح لي بأن أختار كتاب بنية الاستعارة** ".[2]فالكاتب وحيدا يناجي الله الذي تخيله أمامه في هذا المكان المقدس، فاستأذن منه أن يأخذ الكتاب ولكن بنية حسنة وهي الاستعارة، فهو يعطي الفتوى لنفسه حتى يستطيع أخذ الكتاب ويتقي غضب الله في الوقت نفسه .

ومن الأمثلة كذلك قول الكاتب في قصة بوسعدية:"**كنا نعفي من الرعي في ذلك اليوم حتى لاتفوتنا بركة الزائر السنوي المقدس، كما كان ظهوره مرتبطا عندما نحشو بطوننا بلحم الدجاج البلدي حد التخمة**"[3] فهنا يوجد عجائبية حيث أن الكاتب ربط ظهور الزائر المقدس بحشو البطون بلحم الدجاج، وكانت تتجلى قدسية بوسعدية عند هؤلاء الصغار في اعفائهم من الرعي وحشو بطونهم حد التخمة بلحم الدجاج .

**ثانيا :شعرية تخييل الشخصية (ميتا سردي ميتا قص ):**

تخلّص النص القصصي العربي من القوالب القديمة، وخرج عن التقليد و المحاكاة في مرحلة ما بعد الحداثة، بافتتاحه على الآداب الغربية ونظرياتها المختلفة، فوظفت تقنية

[1] المصدر السابق، ص 87.

[2] المصدر نفسه، ص 93، 94.

[3] المصدر نفسه، ص96.

حداثية آلا وهي الميتاقص أو الميتاسرد، الذي يمثل خطابا فوق الخطاب، وهو مظهر من مظاهر حديث السردية على ذاتها، وكيفية اشتغالها وابتداعها والصعوبات التي واجهها المؤلف في كتابة عمله السردي و أصبحت الرواية أو القصة مكتفية بذاتها فقط وقد تعددت المصطلحات والترجمات لها كالميتاقص وميتاحكائي و ميتاروائي ...إلخ

**1_مفهوم الميتاقص :**

لم تأت ظاهرة الميتاقص من فراغ، وإنما هي وليدة مرحلة ما بعد الحداثة، ولقد تعددت تعاريفها :

"فالميتاقص نوع من النصوص القصصية . يُقَومُ الوعي الذاتي بالإحالة إلى مكانتها كصيغة أدبية من أجل طرح أسئلة حول العلاقة القائمة بين القص والواقع ".[1]

وقد إشتغلت المجموعة القصصية **(يدان لثلاث بنات ) لعبدالرزاق بوكبة** على الميتاقص، والعلاقة بين القص والواقع، ونجد هذا في بداية **(سمكة رمضان )** :

**"ما أن أغلقت باب غرفتي في اليوم الأول من رمضان، وفتحت باب الكتابة بأن بعثرت عشرات الكتب الحميمة في زوايا المكتبة، وأعليت موسيقى كردية خائرة، وقبضت ستارة النافذة المطلة على مشهد عانق فيه إخضرار الصيف، حتى تهاطل علي الطرق المعجون ببكاء، إنهما الشقيتان علياء ونجمة ومريم الثالثة الأخرى، هل ذهبت كل وصايا لهن بنسياني، حين أدخل مكتبتي أدراج الأنهار الجارية ؟**

**. ماذا هناك ؟**

**. مريم ترفض أن نغير قناتها، لنشاهد فيلما في قناتنا، إما أن تخرج إليها وإما ستجدها جثة منكوبة ".[2]**

---

[1] محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي )، مجمع القاسمي للغة العربية و آدابها، ط1، 2011، ص 09

[2] المجموعة القصصية، يدان لثلاث بنات، ص09.

وهنا يحكي الواقع الذي يعيشه الكاتب في حياته الواقعية، يسرد لنا كيف يحاول أن يكتب لنا سطور قصته، في الفوضى التي أبطالها بناته، ثم ما يلبث إلا أن يتدخل القص في حياته الواقعية، وذلك في تمرد الخيال على أن تصبح شخوصه كأنها حقيقية فيقول :

**"عدت إلى خلوتي، فواجهني منظر مخيف : شخوص الرواية يحملون جميعا أحزمة جلدية، ويلوحون بها في وجهي [1].**

**. ماذا هناك ؟**

**. إما أن تفرض الهدوء التام في البيت و إما سنتولى نحن ذلك لسنا مستعدين لأن نبوح لك بشيء في ظل هذه التشويشات وإلا ...**

**. وإلا ماذا ؟**

**. نعود إلى سباتنا الروائي، فتضطر إلى انتظارنا إلى رمضان القادم هذا إذا عدنا إليك أصلا، ولم نذهب إلى كاتب سواك ."[2]**

في هذا نجد أن الشخصيات الروائية تدخل للواقع، فتهدد القاص بأنها ستتدخل لتفرض الهدوء في المنزل، إذا لم يقم هو بذلك، وتهدده بالرحيل عنه في حالة لم يعم الهدوء، فتذهب إلى غيره من القاصين، والروائيين .

فيدرج الكاتب في هذا النوع من الميتاقص ذاته في المتن الحكائي، وذلك بالمزج بين الخيال والواقع .

نجد كذلك الميتاقص من خلال تدخل الشخصيات الورقية في الحياة الواقعية في :

[1] المصدر السابق ص 10.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

"**يضعون أشرطة لاصقة على أفواههم وقد كتبوا على جباههم : نريد كاتبا عازبا** "[1] **في (حيلة العجوز )** حينما ادعت الجدة أنها قد أغمي عليها، وضعت الشخوص الورقية أشرطة لاصقة على أفواهها، وذلك كتعبير عن غضبهم من الفوضى التي تعم البيت .

في تعريف أخر نجد : " هذا الخطاب هو تعليق الرواية على ذاتها، وكلامها على نفسها ونظرها على كيفية اشتغالها، ويمثل نصا نقديا داخل النص التحليلي، يسميه **(جيرار جينيت** )"إختراقا سرديا **(metalope)** وهو كل تدخل في العالم القصصي، يقوم به السارد أو المسرود له الخارجان من الحكاية " [2]

اشتغل الكاتب على هذا النوع من الاختراق السردي في المجموعة القصصية **(يدان لثلاث بنات)** في قصة **(ركض مشبوه )** فيقول :

"**أخاف الصامت أكثر من الثرثار، سواء في الواقع أو في الرواية أليست الرواية واقعية؟**" [3]

يعلق القاص كناقد على أن الرواية عبارة عن واقع، فيخبرنا بأنه يخاف الصامت، سواء كان في الرواية أو في الواقع، وذلك حين وصف الشخصية الورقية الفتى "ن"، الذي كان كثير الصمت وهذا مالا يحبه الكاتب بوكبة، فالقص لابد له من شخصية ورقية، تحكي لكي يتمكن من كتابتها، وذلك في "**ركض مشبوه** " حين رافقته الشخصيات الورقية في الركض فقال : " **توغلنا في الغابة، فتوغلوا في المشاكسة هذا يتعنكش في الشجرة وهذه تعتلي صخرة وتصرخ، وهذا يبول على مرأى من الجميع إلا الفتى "ن"فقد بقي محافظا على**

[1] المصدر السابق ص11.

[2] سهيرة شبشوب :السخرية في الخطاب الواصف، رواية العجب العجاب، لأحمد المدني نموذجا، مجلة إشكاليات في اللغة و الأدب ع 9 ماي 2016، تامنغست، الجزائر ص 78.

[3]المجموعة القصصية ، ص 17.

**صمته ومسافته، الحق .. الحق أقول إنني أخاف الصامت أكثر من الثرثار، سواء في الواقع أو في الرواية أليست الرواية واقعا "[1].**

فصور لنا هده الشخصيات كأنها أصدقاء ورفقاء، يركضون ويتجولون ويتسامرون معه في الغابة، وكان من بينهم "ن" الذي خاف من صمته الكاتب، ونفهم من هذا أن الميتاقص هو نقد وتعليق الرواية على ذاتها، وطريقة استعمالها وهو بذلك كل تدخل في العالم القصصي .

كذلك الميتاقص في ( **شهادة مذبوحة** ) وذلك في البحث عن الولد "ن" فيقول :"**كانت العاشرة صباحا، بينما كان الجميع نائمون في البيت، فتسربت إلى مكتبتي لأصحي شخوص روايتي، كما يتسرب أبو العيال، بعد أن يناموا، إلى سرير أمهم، فإذا بهم جميعا يغطون في النوم والشخير.**

**صدمني أن "ن" لم يعد من الغابة منذ أمس، وتضاعفت الصدمة، حين تخيلت أنه لن يعود أبدا، لست من الروائيين، الذين يؤمنون بأن الرواية تقوم على بطل واحد، فهي ثمرة لتعدد الأصوات، "ن" في هذه الرواية يمنح لتعدد أصواتها معنى . فماذا لو اتخذ سبيلا مع كاتب أخر، أو عاد إلى حومته، التي لم يبح لي باسمها بعد؟هل سأضطر للبحث عنه في حومات، الجزائر العاصمة كلها ؟"[2]**

هنا القاص يسرد لنا كيف أن القصة لا تقوم إلا بتعدد الأصوات، فهو لا يؤمن بالبطل الواحد، فالقصة هنا تعلق على نفسها وكيفية اشتغالها، فالكاتب هنا يوضح لنا أن "ن" هو أحد الأصوات المهمة في المجموعة القصة، فهو يخاف افتقاد الفتى "ن" الذي اتخذه ولدا، فهو يخشى أن يفقده من بين شخوص مجموعته القصصية، فيضطر إلى البحث عنه في المجهول ، كما افتقد الولد الذكر في الواقع.

[1] المصدر السابق، ص 16 ص17.

[2] المجموعة القصصية، ص 18 .

واشتغل بوكبة على الخلط بين الواقع والخيال في مجموعته القصصية **(يدان لثلاث بنات)**، فهي عبارة عن يوميات الكاتب بين الواقع والخيال، فنقل يومياته من العالم الحقيقي إلى التخييلي، وبذلك التقت الشخصيات الحقيقية بالشخصيات الورقية، فلم يعد البيت مجرد فضاء فيزيائي، بل صار فضاء للإبداع، فانطلق الكاتب من ضجيج البيت إلى عوالم الكتابة، وهذا "القالب الفني الذي يزاوج فيه الكاتب في عرض أحداث حياته (الواقعية) والشكل القصصي الذي يعتمد على السرد والتصوير وإيجاد الترابط والاتساق بين الأحداث الفنية، واللجوء إلى الحوار في تجسيم المواقف، والكشف عن أبعاد شخصيته وتحقيق المتعة الجمالية في عمله الأدبي، ناهيك عن استخدام اللغة ذات الطابع التصويري والإيحائي، الذي يساعد على تجسيد الأحداث وتصويرها مع حسن صياغة الأسلوب جملا وعبارات"[1] فيصور لنا الكاتب حربا ضروسا بين الشخصيات الورقية والشخصيات الواقعية، وللشخصيةدورا هاما في المتن القصصي، فهي المحرك الأول لأحداث القصص حيث ينتقي الروائي شخصيات روايته بعناية تامة، ومن ثم يربطها بالأحداث والتغييرات .

الشخصية هي :" المركز الذي تدور حوله الأحداث فالشخصية من جهة أولى . وبغض النظر عن الاسم الذي نسميه بها (درامية . شخصية . عامل) . تشكل مخططا ضروريا للوصف، ويمكننا أن نقول أنه ليس قصة واحدة في العالم من غير شخصيات" [2]

الشخصية عنصر قيم لفهم القصة، فهي لا تقوم إلا بوجودها فمن خلالها تتشكل الأصوات وعن طريقها يقوم الحوار، والشخصية تنقل لنا الحياة و بها يتضح المضمون والفكرة ف (الرواية ثمرة لتعدد الأصوات )[3]

[1] شعبان عبد الحكيم محمد ا، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث . رؤية نقدية . الوراق للنشر والتوزيع ط 1، عمان الأردن، 2015، ص75.

[2] رولان بارت، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: ( منذر عياشي ) مركز الإنماء الحضاري، حلب 1993، ص 63.

[3] المجموعة القصصية، ص 18 .

ونظرا لمكانتها و أهميتها، أولاها النقاد مكانة كبيرة بوصفها ضرورة للخطاب السردي، ومنهم من رأى أنها كائن بشري مجسد في معايير مختلفة، ومنهم من ذهب إلى أنها شخصيات متخيلة تقوم بأدوار لتطور الحدث القصصي .

كاتبنا في مجموعته القصصية **(يدان لثلاث بنات)** كلما حاول الاختلاء بالشخوص الورقية لكتابتها وسماع سردها، أخرجته الشخصيات الواقعية من هذه الخلوة فيقول في افتتاح المجموعة القصصية في **(سمكةرمضان)** "**ما إن أغلقت علي بابي، في اليوم الأول من رمضان، وفتحت باب الكتابة ...حتى تهاطل علي الطرق المعجون ببكاء . إنهما الشقيتان علياء ونجمة ومريم الثالثة الأخرى. هل ذهبت كل وصاياي لهنبنسياني، حين أدخل مكتبتي، أدراج الأنهار الجارية؟**"[1] فهنا يسرد لنا بأنه كلما اختلى بشخوصه الورقية اقتحمت الشخصيات الواقعية عالمه التخييلي، ويسرد الكاتب عن شخوصه الورقية كأنها شخوص واقعية فيقول: "**عدت إلى خلوتي .فواجهني . منظر مخيف : شخوص الرواية يحملون جميعا أحزمة جلدية، ويلوحون بها في وجهي .**

**. ماذا صار ؟**

**. إما أن تفرض الهدوء التام في البيت، وإما سنتولى نحن ذلك . لسنا مستعدين لأن نبوح لك بشيء في ظل هذه التشويشات وإلا...**

**. وإلا ماذا ؟**

**نعود إلى سباتنا الروائي فتضطر إلى انتظارنا إلى رمضان القادم . هذا إذا عدنا إليك أصلا، ولم نذهب إلى كاتب سواك .**"[2]، الشخوص الورقية هنا تحولت إلى شخوص واقعية تحاجج وتقاضي الكاتب ، وتهدده بأن تذهب لكاتب أخر غيره إذا لم يسيطر على الشخوص الواقعية بإسكاتها وفرض الهدوء في المنزل ، كي يستمروا في حكيهم ، ليتمكن من كتابتهم،

[1] المصدر السابق ص9 .

[2] المصدر نفسه، ص10.

فتقاطع البنات بصراخهن مرة أخرى هذه الخلوة مع الشخوص الورقية **في "هز الصياح أركان البيت : أم علياء تصيح / علياء تصيح / نجمة تصيح / مريم تصيح"**[1]وهنا كأن الكاتب يخبرنا عن الطرف الثاني من الحرب وهم الشخوص الواقعية أم علياء وعلياء ونجمة ومريم .

من أهم الشخصيات التخييلية الفتى "ن" الذي مارس عليه الكاتب السلطة الأبوية، كما مارسها على بناته علياء ونجمة، فاعتبره ابنه، وهذا تداخل بين الواقع والخيال، فمزج الكاتب بين الأبوة في الخيال والواقع، فكان يرى فيه الابن الذي لم ينجبه من صلبه، وحبكة درامية في قصة شيقة، فقد مارس الأبوة للولد الذي افتقدها في الواقع، في الخيال حيث تبنى الفتى "ن" واعتبره ولدا له، فهو يخشى فقدانه في الرواية، فيختل بنيانها، كما اختل توازن حياته لفقدانه للولد الذكر **"إلا الفتى "ن" فقد أخذ مسافة منا. أخشى ما أخشاه أن يتراجع عن رغبته في الحكي، فيختل معمار الرواية، وأحرم من كتابة جرح بليغ . ما أتعس الروايات التي بلا جرح "**[2]، فالكاتب ربط بين خوفه من سكوت الفتى "ن" على عمله القصصي من أن يختل فيصبح معمارا ناقص الأركان فالقصة لا يكتمل رونقها إلا بحبكة درامية تحكي جرحا دامي، فهو يقوم على تعدد الأصوات و "ن " يعتبر أهمها ويربط ذلك بجرحه البليغ وهو عدم إنجاب الصبي في الحياة الواقعية، فربط الجرح الواقعي بالجرح المتخيل فكان يصرخ في الواقع مع علياء ونجمة باحثا عن "ن" المتخيل **"بينما كانت علياء ونجمة تلعبان هناك، وأطلقت صرخة ذات أغصان أين "ن"؟"**[3]، كان يبحث عنه كمن يبحث عن فلذة كبده فيقول :**"كانت العاشرة صباحا، بينما كان الجميع نائمين في البيت . فتسربت إلى مكتبتي لأصحي شخوص روايتي، كما يتسرب أبو العيال، بعد أن يناموا، إلى سرير أمهم . فإذا بهم جميعا يغطون في النوم والشخير.**

[1] المصدرالسابق ، ص10.

[2] المصدر نفسه ، ص16.

[3] المصدر نفسه، ص17.

**صدمني أن "ن" لم يعد من الغابة منذ أمس، وتضاعفت الصدمة، حين تخيلت أنه لن يعود أبدا ."**[1]، فيسرد لنا الكاتب تسربه من الواقع إلى الخيال وذلك ليصحي شخوص روايته فصار كالأب المسؤول عن هذه الشخوص الورقية في صحوها ومنامها، وصدم كأب لعدم وجود "ن" ضاع الابن، ويسرد بأن خوفه ناتج على أن الرواية لا تقوم إلا على تعدد الشخوص والأصوات كما، أن متعة الحياة لا تتم إلا بوجود البنات و الأولاد "... **وتضاعفت الصدمة حين تخيلت أنه لن يعود أبدا . لست من الروائيين، الذين يؤمنون بأن الرواية تقوم على بطل واحد، فهي ثمرة لتعدد الأصوات، و "ن" في هذه الرواية يمنح لتعدد أصواتها معنى** "[2]و"ن أهم هذه الأصوات، كما يتضح لنا التداخل بين الواقع والخيال في شخصية "ن" في "**فماذا لو اتخذ سبيلا مع كاتب أخر، أو عاد إلى حومته التي لم يبح لي باسمها بعد؟ هل سأضطر للبحث عنه في حومات الجزائر العاصمة كلها ؟**"[3] فصور لنا خوف القاص من هروب بطله الورقي إلى قاص غيره، وخوف الأب عن ابنه الضائع في أزقة العاصمة، وسرد لنا صدمته حين رآه مربوطا إلى شجرة الصنوبر، ووجهه متورم من لسع البعوض، فيصور لنا المشهد، كأنه يصف فجيعة أب، يرى ابنه مربوطا في شجرة الصنوبر قائلا : " **سألت عيني إن كان ما أراه في الغابة صحيحا ؟ الفتى "ن" مربوط إلى شجرة الصنوبر، ووجهه مزروع ببقع حمراء بفعل البعوض** "[4] ليقرر إعدام نعيمة المعقال، التي قامت بذلك بأن يخرجها من القصة لسوء صنيعها مع من رأى فيه الابن الوصي كوصايته على بناته، فهنا الكاتب يخرج بالخيال إلى الواقع، بأن صور لنا هذا المشهد، كأنه مع شخوص واقعيين، فاعتبر الفتى "ن" ابنه، ومن اعتدى عليه كمن اعتدى على نجمة وعلياء ومريم، وذلك بعد أن سأله :

"**ماذا صار ؟**

---

[1] المصدرالسابق، ص18.

[2] المصدر نفسه، ص18.

[3] المصدر نفسه، ص18.

[4] المصدرنفسه، ص20.

**. حين استدرت أمس راجعا إلى الحومة، وتركتنا خلفك، أشارت نعيمة المعقال عليهم بربطي هنا**

**. استدرت مباشر راجعا إلى البيت لأخبرها بأني سأعدمها بإخراجها من الرواية ثم تذكرت أنني لم أحرر "ن" ففعلت ذلك بسرعة الموت وانخرطت راكضا في الطريق الترابي "**[1] ثم يذكرنا الراوي بأن "ن" شخصية ورقية أو يخرج هو من الخيال للواقع فيقول "**لا تغريك محبة بعض القراء لك، فتعتقد أنني لا أستطيع أن أصفيك "**[2] **ثم يخبرنا بأنه انفجر ببكاء كان بحاجة إليه كحاجة الفتى"ن" في الواقع قائلا : "عم صمت صارخ، فانفجرت ببكاء، كنت بحاجة إليه ..."**[3] وذلك لما تدخل "ن" لينتقم من نعيمة المعقال في" **قال الفتى "ن" من غير أن ينظر إليّ : ماذا فعل الله بمجوهرات أم علياء ؟**

**. اسمع يا "ن" .. ليس نبيلا أن تصفي حسابك مع نعيمة المعقال على حسابي ."**[4]

وهنا الكاتب يحذر الفتى"ن" من الغرور، الذي اكتسبه من كثرة حب القاص والقراء له، حين تدخل وأمره بإعدام نعيمة المعقال، ويهدده بأنه سيصفيه، بأن يخرجه من القصة، فالكاتب واثق من نفسه، ومن مكانته بين الكتاب، حيث لا يوجد كاتب مؤهل لأن يكتبهم مثل بوكبة . فهو يعيش مع الكتابة أكثر من عيشه مع آل بوكبة .

ثم يذكر بأن "ن " مجرد شخصية ورقية بأن قال :"**وعقدت بينهما اتفاقا على أن يتركا ما بينهما من مشاحنات ويركزا على سرد حياتهما، قبل أن يخلص رمضان، فقد لا أجد نفحة للكتابة بعده "**[5] فالقاص يقيم الهدنة بين الفتى "ن" ونعيمة المعقال، ويطلب منهما ترك المشاحنات، والتركيز في سرد حياتهما، حتى لا تذهب نفحته في الكتابة، فهو لا يكتب إلا

[1] المصدر السابق، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص24.

[3] المصدر نفسه، ص24.

[4] لمصدر نفسه، ص24.

[5] المصدر نفسه، ص33.

في رمضان ، وهنا كأنه يرجعنا نحن أيضا من تخيلاته إلى الواقع، بأنه هو كاتب هذه الشخوص الورقية، التي كتبها في رمضان وليس لها وجود في الواقع .

ويوجد تداخل بين الواقع والخيال في "**تسربت على أطراف أصابعي خارج البيت حتى لا أوقظ شخوصي، خاصة "نعيمة المعقال"، هههههه والله يا نعيمة المعقال تحكي لك سبعين حكاية دفعة واحدة، وتختم بقولها : " اعلم ألا أحد يفهمني في هذا العالم ". أو أوقظ أحد أفراد أسرتي، خاصة علياء، هههههه والله يا علياء تطرح عليك خمسين سؤالا دفعة واحدة، من غير أن تنتظر منك إجابات، فهي "تعلم " أنك لا تعلم .**"[1]هنا الكاتبيعتبرالشخوص الورقية، والشخوص الواقعية عائلة واحدة، وهي تمثل أسرته، وهنا الشخوص الورقية تنبه الكاتب بما حصل مع الشخوص الواقعية وذلك حين اختنق موموح في " **كان شخوص الرواية في السابق، يبذلون جهودا لجعلي لا أنتبه إلى ما يدور من أصوات و أحداث خارج المكتبة، فما الذي حصل لهم اليوم، حتى طلبوا مني بأنفسهم أن أضرب إطلالة من الشرفة، لأعرف لهم سبب صياح الأطفال والنساء المعجون بصياح سيارة الإسعاف ؟**

**. علياء .. ماذا صار ؟**

**. ولم ننتبه إلى أن بوتفليقة اختنق بالحبال ..بابا ..أقصد موموح.**"[2] فالشخصيات الورقية تتداخل مع الواقع، ويلفت انتباهها الصياح المتعالي في الشارع، ويطلبوا من القاص أن يضرب إطلالة على الشرفة لغير عادتهم، فالشخوص الورقية أصبحت تخاف على علياء ونجمة ومريم من المخاطر .

كما أن هناك تشابه كبير حتى في الصفات بينهم، كاشتراك نعيمة المعقال وابنته علياء في صفة الثرثرة، كما تشترك نعيمة المعقال مع مريم بالهذيان أثناء نومهما "**وصلني هذيان نعيمة المعقال، فحررني من حالة الجمود . كل ما كتبته عنها استقيته من هذياناتها عنها**

[1] المصدرالسابق، ص 19.

[2] المصدر نفسه ، ص 65.

**في نومها، أما صحوها فلم يزودني إلا بالغموض، وصلني صوت أم علياء تقول لمريم :"أرقدي .. مازال الحال "**[1]

التداخل أيضا بين الشخوص الخيالية والواقعية في غيرة نعيمة المعقال من أم علياء "**هل كان أبوك سيقبل هذا من أمك لو كان حيا ؟**"[2] وهنا القاص يحكي غيرة الشخوص الورقية عليه، كأنهم أشخاص واقعين، ولهم مشاعرهم، والكاتب يتعامل مع الشخوص الورقية، كما يتعامل مع الشخوص الواقعية، فنعيمة المعقال هنا تحرض الكاتب على أن يضرب زوجته، فالشخصية الورقية كأنها تخرج من الورق إلى الواقع، وتقوم بما تقوم به الشخصية الواقعية فيقول: " **قلت لشخوص روايتي إنني خارج إلى الغابة لأركض، فاهتمامي بإدخال كرشي، لا يقل حرارة عن اهتمامي بإخراجكم إلى الوجود** "[3] فالقاص يتشوق لإخراج شخوصه للواقع، على شكل رواية أو عمل قصصي أكثر من اهتمامه بنفسه، ويجسد لنا ذلك بأنهم أشخاص واقعيين ويحكي معهم فرحته بأن يخرجهم إلى الواقع ، ويخبرنا الكاتب بأنه يخرج مع شخوصه الورقية كما يفعل مع بناته "**قلت لشخوص الرواية : سنخرج اليوم إلى الغابة أيضا، فطاروا فرحا ماعدا نعيمة المعقال.**"[4] وعن بناته يقول :"**( يدان لثلاث بنات)، هو العنوان الذي يصلح لوصف حالتي مع علياء ونجمة ومريم، ساعة الخروج إلى الحومة يوميا للتبضع قبل الإفطار...**

**لاحظت قبل يومين أن مريم باتت ترفض الخروج معنا وتلجأ إلى حضن جدتها، كلما رأتنا جهزنا أنفسنا لذلك . علما أنها كانت تشعل البيت عويلا، في الأيام السابقة، إذا رفضنا أن نصطحبها معنا**"[5]فسرد لنا الكاتب فرحته بالخروج مع الشخصيات الورقية، والشخصيات الواقعية.

---

[1] المصدر السابق، ص 19.

[2] المصدرنفسه، ص 21.

[3] المصدرنفسه، ص15.

[4] المصدرنفسه، ص23 .

[5] المصدر نفسه، ص29.

لتدخل الشخصيات الواقعية في الخيال، هذه المرة بأن تشارك الشخصية الواقعية علياء نعيمة المعقال الشخصية الورقية بأن ترسلها للصائغ لتبيع مجوهرات أمها في :"**قالت إن جارة تسمى نعيمة المعقال، أرسلتها لتسألها عن سعر الغرام من الذهب** "[1]، وهنا كأنها نبوءة لعلياء على أن تصبح كاتبة مثل أبيها، وهذا يبين إبداع الكاتب في طرحه المجنون للمتخيل الحكائي، وتفرده في تسريده حول الشخصيات، فتارة يصور لنا الشخصية الورقية، كأنها واقعية يخرج معها، ويتحاور معها وتهدده، بل وتتعدى هذا بأن تتعامل هذه الشخوص مع الأشخاص الواقعية غير الكاتب . هذا ما أدى إلى انزعاج الكاتب، ليهدد هو بدوره هذه المرة الشخوص الورقية، بأنه سيتطوع بهم لكاتب غيره : "**أقسم برب الكتابة أنني سأعدم كل من تسول له نفسه إخراج كراعه من القفة سنتيما واحدا، وإياكم أن تهددون، مرة أخرى، بالذهاب إلى كاتب أخر، لست من الذي يمارس التهديد أو يقبله من غيره . من أراد أن يذهب إلى غيري فأنا نفسي سأتطوع بإحالته على من هو مؤهل لأن يكتبه** "[2]وهنا الكاتب تجاوز الواقع بخياله، ليصل للوهم في تخييله السردي مع شخوصه الورقية، بأن تخاصم معهم من أجل ضبط المتن الحكائي، كي لا يتجاوز شروط الكتابة . "**دخلت مكشرا عن أنياب ظاهرة وأخرى تخفى، ومستعدا لأن أضرب أو أركل أو أدوس أو أنفذ إعداما في حق من تسول له نفسه من شخوص الرواية، إزعاجي أو التشويش علي". وخوفي من أن أكون روائيا دكتاتوريا لا يعني أن أخضع خارج ما تسمح به شروط الرواية . للكتابة شروط هل فهمتم** "[3]ويخبرهم بأنه سيستبدلهم بعمي رزقي التاكسيور، فيبدأ بالتسريد حول هذه الشخصية الذي يعتبرها الكاتب مكسب لكل راو فيقول "**حياة عمي رزقي وحدها كافية لأن أكتب رواية تنحني أمامها الروايات، هل هناك راو أعمق من تاكسيور متقاعد من الجيش**

[1] المصدر السابق، ص23 .

[2] المصدر نفسه ، ص24.

[3] المصدر نفسه ص24.

؟"[1]فالرواي يخبر شخوصه الورقية بأنه يوجد من هو أجدر منهم لكتابته، ويفتح بالسرد حول الشخصية الواقعية وهي عمي رزقي جرحا عميقا لنعيمة المعقال فتذكرت والدها.

هناك تشابه بين الشخصيات الواقعية، والشخصيات الورقية في المجموعة القصصية **(يدان لثلاث بنات)**، وهما عمي رزقي التاكسيور وأب نعيمة المعقال، فيقوم الكاتب بالتسريد حول شخصية عمي رزقي التاكسيور، فيقول مهددا شخوصه الورقية بأنهم عليهم شكره لأنه ترك غيرهم ليكتبهم :"**اسمعوا .. عليكم أن تعرفوا حدودكم، فتعلموا أنكم لستم الوحيدين في عالمي، بل عليكم أن تشكروني على أنني تركت غيركم، و اخترت أن أكتبكم أنتم . حياة عمي رزقي هذا وحدها كافية لأن أكتب رواية تنحني أمامها الروايات . هل هناك راو أعمق من تاكسيور متقاعد من الجيش ؟**"[2]هنا الكاتب يهدد شخوصه الورقية ويخبرهم عن شخصية عميقة، يستطيع الإبداع في السرد حولها، ويهددهم بأن يتركهم، وأنه هو من سيتخلى عنهم في حال تمردهم مرة أخرى، ويتحاور معهم كشخوص واقعية، ويسرد عن عمي رزقي "**كان سائق الحومة كلها، وسائق عائلتي بالخصوص** ..."[3]ليتحول الكاتب من الخيال إلى الواقع، بالهروب إلى شجرة الصنوبر، ليسمع بكاء علياء ونجمة عن عمي رزقي وكأن الكاتب يصور لنا جنونه بين الخيال والواقع، فيسرد عنهم في **(بكاء السلالم)**: "**خبطت الباب في وجوههم، وخرجت ملتمسا شجرة الصنوبر، فإذا بي أسمع صوتين يبكيان تحت سلم العمارة :**

**الصوت 1: كان يعطينا الحلوى كما رآنا .**

**الصوت 2: كان يسمعنا الموسيقى التي نشاء جين نركب معه .**

**الصوت 1: كان يدافع عنا في الحومة حين يكون أبونا غائبا .**

---

[1] المصدر السابق ص25.

[2] المصدر نفسه، ص25.

[3] المصدر نفسه، ص24.

**الصوت 2:البارحة فقط، سألني إن كانت جدتي قد عجنت خبز الدار، أخذت له خبزة فأعطاني كيسا من التوت .**

**صوت 1:أين يذهب الإنسان حين يموت ؟"**[1]هنا تسريد حول شخصية عمي رزقي على لسان علياء ونجمة، ثم يصور لنا تحوله إلى الخيال مرة أخر، ليسرد لنا مأساة نعيمة المعقال، بسردها عن أبيها، الذي شخصيته تشبه عمي رزقي التاكسيور في **(بكاء المخطوط) "كان الحديث عن عمي رزقي، وكان الصوتان الباكيان لعلياء ونجمة . لم أستطع أن أواجههما فعدت إلى مكتبتي، لأواجه بكية أخرى تذبح القلب :**

**. كان أبي تاكسيور متقاعدا من الجيش، مثل رزقي هذا الذي تحدث عنه كاتبنا، تزوج أمي بعد أن شاع مقتل زوجها الأول في الجبل، لكنه ظهر فجأة، حين كان عمري سبعة أشهر في بطنها، وجز رأس أبي أمام عينيها، فوضعتني فورا حتى اختلط دم نفاسها بدمه، كان صوت نعيمة المعقال ."**[2]، هنا الكاتب يصور بطريقة جنونية حالة هروبه من شخوصه الورقية والحقيقية، فكلما أراد الهروب من أحدها واجه الأخرى، كأنه يخبرنا بأن لا هروب منهم إلا إليهم، فهروبه من الخيال للواقع، ومن الواقع للخيال.

والتشابه أيضا في الشخصية الواقعية"ج" صديق الكاتب في مرحلة الليسيه، وشخصية جمال بودبزة الورقية، وذلك في **(تابوت العصفور )** من قصة **(حلوى الملاك) : "التحقت بجامعة سطيف عام 1996، والتحق بالخدمة الوطنية، بعدما خسر الباكالوريا، فكنت أكلمه في الهاتف الثابت أحيانا، وكان يراسلني في كل حين، ثم فجأة عاد إلى بيته في تابوت ملفوف بالعلم الوطني، بعد أن لفته قنبلة، فصيرته جيمات صغيرة"**[3] هنا الكاتب يسرد لنا عن شخصية "ج"، الذي قتله الإرهاب في الفترة الدموية، التي مرت بها الجزائر، ويصور لنا هذا أيضا بشخصية تشبهه ورقيا، مشيرا بذلك بأن العمل الأدبي والكتابي مر

[1]المصدر السابق، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص25.

[3]المصدر نفسه ، ص26.

بمرحلة اغتيالات للأفكار والإبداع، في الفترة نفسها، فيسرد على لسان جمال بودبزة، فيقول :" **توقعت أن ينطق جميع شخوص الرواية، ما عدا جمال بودبزة، لذلك كانت دهشتي فخمة حين نطق . ما كان أشبه فرحتي تلك بفرحة أم تسمع وليدها للمرة الأولى . قال: كأنك تحدثت عني، إذ تحدثت عن صديقك "ج" أيها الكتاب .**"[1] فالكاتب هنا يصور لنا مأساة الكتّاب والكتابة، في فترة الإرهاب والمحنة، فقد اغتيل كل ناطق بالحق، يريد تنوير المجتمع، وشبه فرحة الكاتب بفرحة الأم بنطق وليدها، لأن الأفواه كممت في تلك الفترة .

ما يميز كاتبنا عبد الرزاق بوكبة، تحوله من الواقع إلى الخيال بطريقة جمالية، تجعل القارئ يستمتع بهذا المزج المتفرد، والمجموعة القصصية **(يدان لثلاث بنات)** هي عبارة عن تسريد يومي لحياة الكاتب، بين الواقع والخيال، أو ما يسمى بكتابة الذات، و لـ"تكون هناك سيرة ذاتية و (أدب شخصي بصفة عامة) يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والشخصية "[2]والرواية السير الذاتية هي تجربة شخصية للمبدع، وهي فن يعالج واقع الكاتب بكافة مستوياته اجتماعية وثقافية وتاريخية .

**2 . سلطة الطفل الصغير :**

طالما حضر الطفل في الكتابات الإبداعية، سواء كانت موجه للأطفال أو الكبار، فهي مادة ضخمة تثري الإبداع الفني، لأن الأدب تعبير عن الحياة، والطفل جزء منها، وفي هذا المقام سنقف على صورة الطفل في المجموعة القصصية **(يدان لثلاث بنات )** وخاصة صورة الطفل ذا السلطة الناعمة . فالكاتب سرد لنا عن تسلط الصغيرة مريم، فهي تخضع الجميع لرغباتها، ونجد ذلك في :" **واظبت أم علياء على طرق باب خلوتي، وليس من عادتها أن تزعجني حين أغرق في الكتابة .**

**...خرجت مثقوبا بالغضب، فتفادته بالتوضيح :**

---

[1] المصدر السابق ص27.

[2] فليب لوجون، السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، تر : عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء المغرب، 1994، ص 22 .

**. مريم تشترط أن تأكل وتشرب وتنام بأن تتأرجح .**

**فلتأخذها جدتها .**

**تعلم أن الجدة ترفض فكرة الأرجوحة أصلا "**[1]

فسلطة مريم هنا تعدت ثلاث سلطات أعلى منها، لتنفيذ رغبتها، فجعلت أمها تخترق قانون الأب وتحذيره لها، بأن لا تطرق عليه الباب أثناء خلوته مع شخوصه الورقية، كما جعلت من الأب يخضع لرغبتها، ويلغي معاقبة الأم باختراق القانون، فيقول: " **وسوسني فتور حماس علياء ونجمة لمرافقتي، فهما تكادان أن تفعلا ذلك حتى في المرحاض . لكنني نسيت أمرهما، بفعل تفكيري في العودة إلى خلوتي الروائية...**" [2]فسلطة الطفلة مريم هنا أخضعت والديها لها، فيقول الكاتب "**أستطيع أن أقنع سنيا بأن الخميني ولي الله، وأن أقنع شيعيا بأن معاوية وابنه يزيدا من الملائكة الأطهار، لكنني لا أستطيع أن أجعل الصغيرة مريم ترجع عن رغبة رغبتها أو قرار قررته** ."[3]يخربنا الكاتب عن شخصية مريم، بأنها لا تغير قناعتها أبدا مهما حاولت إقناعها، رغم حداثة سنها، فتجبرك بالرضوخ لها ولرغباتها . ويضع لنا الكاتب مقارنة بين الطفل قديما وحديثا، فالطفل حديثا يخضع الأهل لما يريد، فيحقق بذلك رغباته، حتى ولو بالقوة ، عكس الطفل قديما، كان لا يستطيع البوح برغباته غالبا، وذلك في " **كنت طفلا في قرية "أولاد جحيش" وكنت أحب أن أتدحرج، فانتظرت يوما، أمي حتى أسلمت نفسها لعسل القيلولة، وأزلت الغسيل عن الحبل قاصدا به شجرة الزعرور** ."[4]فهنا الكاتب يخبرنا عن الطفل قديما، الذي يحقق رغباته خفية، خوفا من العقوبة أو غضب الأصول منه، عكس الطفل حديثا، الذي لا يتنازل عن رغباته، بل يجعل الأصول هي التي تتنازل عن قراراتها لإرضائه ؛ ليستمر الكاتب في السرد عن طفولته قائلا

[1] المجموعة القصصية، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص13 .

[3] المصدر نفسه، ص 12.

[4]المصدر نفسه ص12.

**:"كافحت في ربط الحبل إلى أقوى غصن، وأسلمت مؤخرتي للأرجوحة، أسلمتني لهاوية يستغرق الوصول إلى قعرها أن تستمع إلى إحدى أغاني أم كلثوم . لولا عودة بنات العم بقطيعهن مغربا، لمكثت هناك حتى أصير ذكرى أغنية في بال مفجوع . "** [1] فكان الطفل قديما، هو من يقوم بإعداد لعبته، وما يستمتع به، عكس الطفل الحديث، وذلك في "**من ذلك أنها عبرت عن رغبتها في أن تتأرجح في أرجوحة الحومة ..."**[2]

لتستمر السلطة الناعمة للطفلة مريم في سطوتها عن مكانة أختيها، بأن استولت على يد أبيها، وجعلتها حكرا لها، وذلك في "**كانت مريم قاصرة عن الخروج، في الرمضانين السابقين، فكانت يداي كافيتين لأختيها، مع هوشة تشتعل بينهما، بسبب رغبة كل واحدة في أن تحظى باليد التي تحمل الريشة، أما هذا العام، فقد صارت يد لإحداهما بالتناوب، والأخرى حكرا تظل لمريم . "**[3]

في مقارنة أخرى بين الطفل قديما وحديثا، نجد حب الاحتكار موجود عند كليهما، إلا أن الطفل قديما كان احتكاره محتشما نوعا ما، فهو ليس جريء بل مقيد ، وخاضع لسلطة الأب دائما، نجد ذلك في قصة **(الدكتاتورة) " أثمر كوني وحيد أمي وأبي، بعد سنوات من انتظارهما لي، ميلا مني إلى روح الاحتكار، فقد كنت أفرض عليهما ألا يأكلا إلا بعد أن أزهد في الأكلة، وألا يناما إلا بعد أن أنام، ويحدث في أن أركب ظهر أمي، عند حلول وقت إعدادها الطعام فيفوتها ذلك، ويكفي أن تقول لأبي إنني منعتها، حتى تنجو من العقوبة "** [4]الكاتب يسرد لنا طباعه أثناء الطفولة، ، حيث أنه كان بدوره طفلا محتكرا مثل ابنته مريم إلا أنه كان مقيدا، فقد يعاقب على بعض الأفعال، فكان للأب سلطة على الطفل، فيخاف الطفل دائما من أبيه، لأنه يعرف أن هناك عقوبة دائما وذلك في "**وضع طعام الإفطار فكف الجميع أيديهم، حتى تنهي لالة فاطمة أكلها، إلاي فقد أطلقت يدي إلى فخذ الفروج .**

[1] المصدر السابق، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

[3] المصدر نفسه، ص29.

[4] المصدر نفسه ، ص56 .

**لا تأكل فخذي سيدتك .**

**غلب عليا الطبع، فلم أكف عن اقتناص الفخذين، فلم يكف أبي عن الضرب على يدي الجريئة ...**

**خطفني مثلما يفعل عقاب مع فروج، ووضع يدي على فرن الحطب المحمرة حديدته، فملأت رائحة الشواء الفضاء، ولم يرفع يدي عن الحديدة، إلا بعد أن أعطته سيدته إشارة بذلك ..."**[1]

أما الطفل الحديث وتمثل في شخصية مريم، كانت متسلطة رغم أنها بداية كانت تحب الإيثار، لتتحول بعدها محتكرة لكل شيء، وتفرض سيطرتها الكاملة على أفراد الأسرة جميعا، وتخضعهم لرغباتها وأوامرها، فهي تقوم بابتزازهم بإظهار استياءها من خلال البكاء من أجل أن تظفر بجميع ما تريده وذلك في : **"كانت الصغيرة مريم أكثرنا إيثارا، لا تأكل اللقمة حتى نذوق منها جميعا، بل إنها كانت تفرض علينا أن نشاركها الرضاعة نفسها، ومن أبى سيضرب بها على الرأس . ثم انقلبت فجأة، فصارت تميل إلى احتكار كل شيء ..."**[2]

من خلال هذه المقارنة بين الطفل قديما وحديثا، نجد أن الطفل قديما كان يصنع متعته بيده، فيعد ألعابه الخاصة به عكس الطفل في العصر الحالي، فلابد أن يتوفر له كل ما يطلبه، والطفل قديما يخضع دائما للسلطة الأبوية مهما كان تمرده وفرط دلاله، عكس الطفل حاليا هو من يخضع الأصول لقراراته ورغباته .

**3 . الفرق بين المرأة قديما وحديثا :**

على مر العصور تغير الدور الذي تلعبه المرأة في المجتمع بشكل كبير، فالمرأة هي اللبنة الأساسية لبناء المجتمع، فهي التي تصنع الأمم ولا ينكر فضلها إلا جاحد . و المرأة قديما

---

[1] المصدر السابق ص56.

[2] المصدرنفسه، ص55.

كانت في منزلة أدنى من الرجل، فقد عانت من الدونية والتهميش فكانت تضرب لأتفه الأسباب ونجد في المجموعة القصصية **(يدان لثلاث بنات)** في تسريد الكاتب حول المرأة يقول" **كان أبي يلسع ظهر أمي بحزامه الجلدي، وهي تواجه ذلك بصمت صارخ، كأنها تتلقى قبلات . بينما كنت متكورا على نفسي خلف الشجرة، وأتلقى المشهد بعينين ماطرتين.**

**وسبب الضرب أنها لم تتدخل لتسكت بكائي في وجه قيلولته ."**[1]، الكاتب يسرد معاناة المرأة قديما، حيث كانت تضرب لأنها لم تنجح في توفير الهدوء لقيلولة الأب.

كانتالمرأة تتلقى الضرب في ظل الهيمنة الذكورية، وهي صامتة ظنا منها أن الضرب شيء مسلم به، وأن السلطة للرجل فيفعل ما يشاء ولا يمكن للمرأة أن تدافع على الظلم إلا بنظرات الرضى كما يوضح في " **تبقى المرأة في أولاد جحيش نائية عن الضرب، إلا إذا أطلت على غريب، أو ضبطت تغني بصوت مرتفع، أو تقاعست عن وليمة الضيف، أو تجرأت على أحد رجال العائلة، أو تمكيجت بلا عرس، أو أطلقت، على مسمع، لفظة فحش أو سبة دين، أو تركت ضروع القطيع بلا حلب، أو أحدثت ضجيجا في صباح الله "**[2]فالكاتب يسرد لناحال المرأة في قرية " أولاد جحيش"، و التعسف والتعنيف الذي عاشته بسبب القوانين التي وضعتها الهيمنة الذكورية .

قمعت المرأة قديما وصودرت حريتها، وقيدت دائما بالعادات والتقاليد المجحفة في حقها، والمعززة لسلطة الرجل كمحور رئيسي في الأسرة والمجتمع، فلم يكن لها الحق حتى في نفسها وجسدها، فلا تتزين إلا لعرس، ولا ترفع صوتها، ولا تجادل، ولا تناقش ولو كانت على حق . هذا ما وصفه الكاتب عن حال المرأة في "أولاد جحيش" . فالمجتمع قديما كان بعقلية ذكورية، يسعى لطمس شخصية المرأة، وجعلها دائمة التبعية للرجل، وتحت سلطته الظالمة والسالبة لحقوقها . أما المرأة في العصر الحديث فافتكت حريتها بجدارة وتجرأت على

[1] المصدر السابق، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص21.

النسق الذكوري المهيمن، بأن دافعت عن نفسها ووقفت في وجهه تناقشه وتعاتبه وتطالبه بحقوقها، فصارت المرأة ندا للرجل، وذلك بفضل التقدم في التعليم والثقافة، وتطور القيم والمعتقدات . فالكاتب نقل لنا ذلك على لسان أم علياء حين قال :"**جعل رقص الحزام الجلدي في يدي، أم علياء تبادر إلى القول إنها كانت غارقة في المطبخ، وإلا ما كانت لتسمح بالتشويش عليّ ...**"[1]هنا أم علياء لم تستسلم لضرب زوجها، بل أوقفته مدافعة على نفسها، مبررة سبب عدم الحفاظ على هدوء البنات، بانشغالها في المطبخ . وذلك لأنها متعلمة تعرف مالها وما عليها من حقوق وواجبات. "**ليس من عادة أم علياء أن تدشن يومها بالصراخ، فهي خريجة بيئة ترى في ذلك علامة شؤم و مجلبة هم . ثم إنها ألفت أن تتحول إلى راعية صمت حين تراني دخلت إلى مكتبتي لأكتب أو أقرأ، فما بالها زرعت البيت بالعياط هذا الصباح** "[2]فهنا الكاتب يخبرنا بأن زوجته كمثقفة و مرأة قوية، تعرف مالها وما عليها، فهي في الغالب تسعى لتحقيق الهدوء في البيت من أجل توفير الراحة لزوجها أثناء خلوته الكتابية .

وتشترك المرأة قديما وحديثا في حبها وحرصها على أبنائها والوقوف على رغباتهم وتدليلهم فعند المرأة قديما يسرد لنا الكاتب عن والدته كيف كانت تلاعبه وتدلله : "**أثمر كوني وحيد أمي، بعد سنوات من انتظارها لي ميلا مني إلى روح الاحتكار، فقد كنت أفرض عليهما ألا يأكلا إلا بعد أن أزهد في الأكلة، وألا يناما إلا بعد أن أنام، ويحدث في أن أرغب في أن أركب ظهر أمي، عند حلول وقت إعداد الطعام فيفوتها ذلك، ويكفي أن تقول لأبي إنني منعتها، حتى تنجو من العقوبة** ."[3]فكانت المرأة مسؤولة لوحدها عن متعة ابنها، ولا دخل للأب في ذلك، فهذا ليس من مسؤلياته، عكس المرأة حديثا، صارت تطالب زوجها بمشاركتها في تربية أبنائهم ولعبهم وتعليمهم ونجد ذلك في " **واظبت أم علياء على طرق باب خلوتي، وليس من عادتها أن تزعجني حين أغرق في الكتابة .**

---

[1] المصدر السابق، ص9، 10 .

[2] المصدر نفسه، ص21.

[3] المصدرنفسه، ص56 .

**خرجت مثقوبا بالغضب، فتفادته بالتوضيح :**

**. مريم تشترط أن تأكل وتشرب وتنام بأن تتأرجح .**

**. فلتأخذها جدتها .**

**. تعلم أن الجدة ترفض فكرة الأرجوحة أصلا."**

فزوجة الكاتب هنا تطلب منه أن يقوم بمهمته، وهي ترفيه ابنته بأن يخرجها لتتدحرج في أرجوحة الحومة . بل ويحدث أن تعاتب المرأة الحديثة زوجها، على كل صغيرة وكبيرة وقد تعاتبه على تقصيره في حقها وهذا في **(مشهد داخل المطبخ)**

**". أرى الفرن باردا والمواعين مغسولة ساعتين قبل الإفطار.**

**. حتى أرى جوعك ينط أمامي عند الأذان .**

**. وما ذنبي ؟**

**. لم تشاركني فجيعة المجوهرات .**

**. ليس بيدي إلا أن أسمح لك بدخول المكتبة للتفتيش، بعد خروجي للركض. "[1]**

حيث أن زوجة الكاتب هنا تعاتبه، على أنه لم يشاركها همها بفقدها مجوهراتها، وتعاقبه بأن يبقى ببطن خاوية، فلم تطه له الطعام وهذا ما يظهر بأن المرأة صارت ذات شخصية قوية لا تخضع للسلطة الذكورية.

فالمرأة قديما عانت من الهيمنة الذكورية، التي جعلت منها متمما للرجل، وليست كائنا بشريا، ذا كرامة، له حقوق وعليه واجبات، وذلك بفعل جهلها ورضوخا لعادات وتقاليد جاهلية في مجتمع ذكوري، لكنها تمكنت من التحرر و الانعتاق من هذه الهيمنة، بعلمها وتحرر فكرها، ومعرفة القوانين، ومعرفة مالها من حقوق و ما عليها واجبات.

[1] المصدر السابق ص22.

# خـــــاتمـة

بعد دراستنا للمجموعة القصصية (يدان لثلاث بنات) لعبد الرزاق بوكبة، والخوض في غمارها توصلنا للعديد من النتائج أهمها:

ـ اختلاف آراء النقاد الباحثين العرب والغرب قديما وحديثا حول مفهوم الشعرية، ووجهات نظر كل ناقد حسب المرجعية الفلسفية والمعرفية الذي ينتمي اليه.

_يوجد رابط قوي بين مصطلحي الشعرية والسرد، حيث تعد السردية فرع من أصل كبير هو الشعرية، أي أن الشعرية أوسع وأشمل من السردية.

_ تميزت المجموعة القصصية (يدان لثلاث بنات) لعبد الرزاق بوكبة بحضور قوي لتقنيات الشعرية حيث كتبها القاص بطريقةُ مميزة عن باقي كُتاب القصة القصيرة الجزائرية والتي هي عبارة عن تسريد ليوميات بيته، ذات طابع فكاهي ومرح، تجعل قارءها يستمتع بقراءاتها.

_وظف الكاتب اللغة في قصصة بطريقة جمالية وفنية امتزجت بين اللغة الفصحى واللغة العامية الجزائرية المتداولة في المجتمع الجزائري، يصور من خلالها يوميات بيته والواقع الاجتماعي، مما أضفى على قصصه نوعًامن الشعرية ومسحة تجريبية.

_ساهم التناص الذي دمج نصوص المجموعة القصصية مع نصوص قديمة، من أمثال شعبية وحكم ونصوص دينية وكذلك استحضاره لشخصيات تاريخية وأدبية وسياسية في انتاج نص أدبي جديد متلاحم مع بنيته وموظفا توظيفا فنيًا وجماليا ليخدم شعرية النص.

_ وظف الكاتب الرمز والأسطورة في المجموعته القصصية ومن بين الأساطير التي وظفها أسطورة سندباد وذلك بتشبيهه له في رحلاته وهو غارق في خياله، وساهم توظيفهما في تكثيف المعنى بطريقة موجزة ودقيقة، وهذا وسيلة لابراز شعرية المجموعة القصصية.

_لعب الفضاء دورا هاما في المجموعة القصصية، حيث خلق لنا الكاتب فضاءات عديدة منها ما هو صديق ومنها ماهو معادي بالإضافة الى خلقه لفضاءات عجيبة ومتخيلة، وجعل فضاء البيت مكانًا للإبداع والكتابة، حيث كان يحب الكتابة في فوضى البيت وبين شجار بناته الثلاث وحوله مكانًا للإبداع والخيال وفضاء لتسريد يومياته وهذا ما يجعله كاتب مختلفًا في كتاباته عن غيره من الكتاب .

_ تفرد عبد الرزاق بوكبة بأسلوبه في الكتابة عن غيره من الكتاب، حيث اشتغل في مجموعته القصصية ( يدان لثلاث بنات ) على تقنية الميتاقص فوظفه في تسريده لومياته والأحداث من خلال الشخصيات الورقية والواقعية .

_ارتباط مصطلح الميتا قص بسرد ما بعد الحداثة التي احتفت به كثيرا .

_تقنية الميتا قص كشفت عن طريقه بناء الخطاب الروائي، فكسرت القالب القديم التقليدي وتبنت نصا جديدا مضمن بتقنية ماوراء القص التي يصرح من خلالها القاص عن السبب الذي دفعه لكتابتها وعن ظروف كتابتها وذكر الصعوبات التي واجهته وشكلت له عائق، إضافة الى التعليقات والشروحات التي يتضمنها النص .

_تبنى الراوي دور الناقد في بعض نصوصه وهو المتحكم في شخصياتها، فيعلق تارة ويشرح تارة أخرى .

_الكاتب هو بطل المجموعة القصصية فهو يقوم بتسريد يومياته من خلال الأحداث والشخصيات سواء متخيلة أو حقيقية .

_يسعى الكاتب من حلال الاشتغال على تقنية الميتا قص لشد انتباه القراء وجذبهم لقراءة المجموعة واكمالها .

من خلال المجموعة القصصية يدان لثلاث بنات ،نرى بأن بوكبة استطاع أن يسرد يوميات البيت وتحويله، الى فضاء للإبداع والخيال عن طريق دمجه ومقارنته بين يوميات بناته الصغار واستذكاره لأيام طفولته في مسقط رأسه، قرية "أولاد جحيش " و للأيام شبابه ومغامراته، ولقد حقق هذا كله شعرية سردية في قصصه القصيرة والشيقة، وهذا ماوقفنا عليه في دراستنا، وفي الأخير نتمنى أن نكون وفقنا في هذا العمل ولو بالقليل .

# ملاحق

**نبذة عن حياة الكاتب :**

**عبـد الـرزاق بوكبـة**، شـاعر وروائـي و إعلامـي جزائـري ،ولـد بقريـة "أولاد جحـيش" ببـرج بوعريريج . من مواليد 1977، من أم قبائلية و أب عربي، كان المذياع أول مدرسة لـه، بدأ تعليمـه فـي عمـر ثمانيـة سنوات، لعدم وجـود مدرسـة فـي قريتـه، تعلم من أبـوه الإسـتقلالية و الإتكال على الذات، ومن والدته الصبر، إلتحق بالتعليم المتوسط سنة 1990 في ولاية برج بوعريريج، ضمن النظام الداخلي . و أسس في تلك الفترة فرقة مسرحية، و أول مسرحية لـه كانـت نصـرة للعـراق فـي حـرب الخلـيج . درس شـعبة العلـوم الشـرعية، واشـتغل خطيبـا ضـد شرعنة العنف في فترة التسعينيات، ثم التحق بكلية الأدب في جامعة سطيف سنة 1996. وفي 20جوان 2002 انتقل إلى العاصمة باحثا عن شهرة أوسع، ساهم في تأسيس المقهى الثقافي ،عبد الله بوخالفة سنة 2002 في الجزائر العاصمة، واشتغل رئيس تحرير بمجلة الثقافة، أسس المقهى الأدبي والمقهى الفلسفي، اشتغل في الإذاعة في 17سبتمبر 2023، و اشتغل في التلفزيون الجزائري، وتوقف عمله سنة 2006 بمؤامرة. [1]

[1] حوار صحفي على قناة فرانس 24، حصة (ضيف ومسيرة )،

**أهم أعماله:**

1- من دس خف سبويه في الرمل 2004

2- أجنحة لمزاج الذئب الأبيض 2008

3- جلدة الظل : من قال للشمعة أف : 2009

4- عطش الساقية :تأملات عابرة للقار 2010

5- نيوتن يصعد على التفاحة 2010

6- ندبة الهلالي : من قال للشمعة أح 2013

7- يبلل ريق الماء 2013

8- الثلجنار 2014

9- كفن الموت 2015

10- وحم على المزاج 2015

11- يدان لثلاث بنات 2017

12 - ظل متحجر لطائر لايهدأ2018

13- ماء سريع الإلتهاب 2018[1]

14- دم سريع الالتهاب ... كتابة من المسافة الصفر عن غزة [2]

[1] نسرين بوالنش و مريم خلاص، الانسجام الذهني في ديوان من دس خف سبويه في الرمل ؟ لعبد الرزاق بوكبة، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة و الأدب العربي، جامعة محمد الصديق بن يحي جيجل ص 111

[2] رضا جوادي، حوار صحفي، قناة مونتكارلو الدولية ( mcd)مدتها 8:15 نشرت بتاريخ 2023/11/23

# قائمة المصادرو المراجع

## قائمة المصادر والمراجع

*القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.

**أولا : المصادر**

1. عبد الرزاق بوكبة المجموعة القصصية يدان لثلاث بنات ويليه : بوصلة التيه، سيرة، الجزائر تقرأ، ط ع، د ت .

**ثانيا : المراجع :**

2. إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي، مفاهيم واشكاليات، تموز، دمشق، ط1 ،2003.

3. أحمد مختار عمر ،اللغة واللون ،عالم الكتب للنشر والتوزيع القاهرة_مصر_ط2، 1997 .

4. أحمد مطلوب، الشعرية، كلية الآداب، جامعة بغداد، د ط، د ت .

5. أحمد يوسف فك الأقواس عن المؤلف الدلالة السيميائية ورصد اللآثار المعنى مجلة السيميائية منشور السيميائيات ط3، دت .

6. أدونيس، الشعرية العربية، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

7. جاسم خلف الياس:شعرية القصة القصيرة جدا، دار نينوي للدراسات للنشر والتوزيع، سوريا دمشق، (د، ط)، (د، ت )

8. جميل الحمداوي، شعرية النص الموازي(عتبات النص الأدبي) شبكة الألوكة–ط1، 2014 .

9. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط 1 ،1991 .

10. حسـن نـاظم، مفـاهيم الشـعرية، دراسـات مقارنـة فـي الأصـول والمـنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط1، سنة 1994.

11. حميـد لحميـداني، بنيـة الـنص السـردي، مـن منظـور النقـد الأدبـي، الـدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2006 .

12. د، عبد محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية وقراءة نقدية لنماذج معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية، ط 1، 1981.

13. –سعيد سالم _التناص التراثي في لروايةالجزائرية، أنموذجا، ص308عالم الكتب للنشر والتوزيع الأردن، دط، دت .

14. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط 1، 1987 .

15. سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997 .

شعبان عبد الحكيم محمد، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، رؤية نقدية، الوراق للنشر و التوزيع، ط1، عمان، الأردن، 2015 .

16. طـاليس، فـن الشـعر، تـح، عبـد الرحمـان بـدوي، مكتبـة النهضـة المصـرية للنشر، القاهرة، مصر، د ط، 1940.

17. –طـاهر محمـد هـزاع الزواهـرة _اللـون ودلالتـه فـب الشعر(الشـعرالأردني أنموذجا) دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1 ، 2008

18. عبد إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2 ،1990.

19. عبـد الله إبـراهيم، المتخيـل السـردي، مقاربـات نقديـة فـي التنـاص والـرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م .

20. عبدالحق بالعابد عتبات جيرار جنيت من النص إلى التناص، دط ،دت.

21. عبدالقتاح كليطو، الكتابة والتناسخ مفهوم المؤلف في الثقافة العربية تر، عبد السلام بن عبد العالي، دارالتنوير، بيروت، لبنان، ط2، 1985.

22. عبدالمالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تحليلية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق لنجيب محفوظ.

23. فارس متري ظاهر، الضوء واللون (بحث علمي وجمالي)، دار القلم بيروت لبنان ط1، 1997 .

24. فاطمة الزهراء عجوج، المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة جيلالي الياس، سيدي بلعباس الجزائر، 2018/2017

25. -قدور عبدالله ثاني -سينمائية الصورة-مغامرة سينيمائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم دار الوراق، للنشر والتوزيع، عمان-الأردن ط1 ،2008 .

26. كمال أبو ديب، في الشعرية العربية، مؤسسة الأبحاث العربية، ش، م، م، بيروت، لبنان، ط1، 1987 .

27. كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط2 ،2007.

28. محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي )، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، ط1، 2011 .

29. محمد حمزة الشيباني، القصة القصيرة جدا في السرد العربي المعاصر <أنظمة البناء وإنتاج الدلالة >، العراق، دار نيوزللطباعة والنشر والتوزيع، دط،2006.

30. محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 2005 .

31. -محمد غنيمي هلال النقدالأدبي للحديث، بيروت لبنان، دار الثقافة للنشر،ط 2 ،1997.

32. مريم بغيغ، المكان المعادي في القصة الجزائرية المعاصرة، مجلة العلوم الإنسانية، عدد44.

33. نعمان عبد السميع متولي -التناص اللغوي _نشأته وأصوله، دار العلم والايمان، للنشروالتوزيع، د، ط ،دت .

34. مريم بغيغ، المكان المعادي في القصة الجزائرية المعاصرة، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 52.

**ثالثا : المراجع المترجمة**

35. رولان بارت، مدخا الى التحليل البنيوي للقصص، تر منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، حلب، 1993.

36. رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر محمد والي مبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1988 .

37. طاليس، فن الشعر، تح، عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية للنشر، القاهرة، مصر، د ط، 1940.

38. غاستون باشلار، تر، غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان،ط2 ،1984.

39. فليب لوجون، السيرة الذاتية الميتاقص والتاريخ الأدبي، تر عمر حلى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1 ، 1994.

40. يوري لوتمات، جماليات المكان، تر: سيزا قاسم، عيون المقالات، الدارالبيضاء، ط2، 1998.

**رابعا : قائمة المقالات والمجلات**

41. خالدة خضر، المكان في الرواية الشماعية للروائي عبد الستار ناصر(جامعة بغداد، كلية التربية أبن رشد، مجلة كلية الأداب، العدد(102)لسنة2012.

42. سهير شبشوب : السخرية في الخطاب الواصف، رواية العجاب، لأحمد المدني نموذجا، مجلة إشكاليات في اللغة والأدب، عدد 9 ماي 2016، تامنغست، الجزائر .

43. كلثوم مدقن، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة الى الشمال "الطيب صالح"، الأثر مجلة الآداب واللغات.

44. ليلى درغوث، المكان والزمان في يوميات نائب في الأرياف (دمشق، مجلة الحياة الثقافية، العدد 52، سنة1990.

45. مريم بغيغ، المكان المعادي في القصة الجزائرية المعاصرة، مجلة العلوم الإنسانية، عدد، 44 .للغات، الجزائر، 2005 .

# الفـــــــهرس

| فـــــهـــــرس الـــــموضـــــوعـــــات | الصفحة |
|---|---|
| شكر وعرفـــــان | |
| الإهداءات | |
| مقدمة | أ |
| **مدخل**<br>**مصطلحات ومفاهيم الشعرية** | |
| 1_مفهوم الشعرية | **06** |
| 2_الشعرية في النقد الغربي | **07** |
| 3_الشعرية في النقد العربي | **11** |
| 4_علاقة الشعرية بالسرد | **13** |
| **الفصل الأول**<br>**شعرية اللغة في المجموعة القصصية "يدان لثلاث بنات "** | |
| 1 _شعرية العتبات | **16** |
| 2_التناص | **23** |
| 3_التكثيف | **30** |
| 4_الاختزال | **33** |
| 5_تراسل الحواس | **37** |
| 6_الرمز والأسطورة | **38** |
| 7_اللغة العامية | **42** |
| **الفصل الثاني**<br>**شعرية الفضاء وتخييل الشخصية في المجموعة القصصية**<br>**(يدان لثلاث بنات) لعبد الرزاق بوكبة** | |
| **أولا _شعرية الفضاء** | **47** |
| 1_مفهوم الفضاء | **47** |

| | |
|---|---|
| 2_الفضاء الصديق | **50** |
| 3_الفضاء المعادي | **57** |
| 4_ الفضاء العجائبي | **61** |
| **ثانيا : شعرية تخييل الشخصية** | **63** |
| 1_مفهوم الميتا قص | **64** |
| 2_سلطة الطفل الصغير في البيت | **78** |
| 3_ الفرق بين المرأة قديما وحديثا | **81** |
| خاتمة | **86** |
| ملحق | **89** |
| قائمة المصادر والمراجع | **92** |
| فهرس الموضوعات | **98** |
| الملخص | |

**الملخص**

المجموعة القصصية يدان لثلاث بنات لعبد رزاق بوكبة هي عبارة عن سيرة ذاتية للكاتب وبناته الثلاث جرت أحداثها في رمضان بين سنتي 2015 و2017 كتب فيها القاص تسريد يومياته حيث كان فحو القصص مغامرات بناته الثلاث "علياء ونجمة ومريم "مع أصدقائهن في الحومة أو مع جدتهن وعن استرجاعه لحياته الماضية في قرية "أولاد جحيش " عبر فلاش باك يعيده ليسرد جنونه ومغامراته، تأملاته وأحداث ماعايشه متأملا ومتخيلا نقلها لنا بأسلوب ممتع وشيق .

ولقد اختار الكاتب طريقة متفردة في الكتابة، وهي كتابة أدب البيت حيث تستوقفك عناوين فرعية تمثل كل منها استراحة لانطلاقة جديدة تتمزج بين الماضي والحاضر، ويرسم بلغته القوية والشفافة صورا تبقى عالقة في الأذهان وتلتحم لتشكل لوحة متناغمة بخلفية وطنية لا تخفى .

وما جعل الكاتب يسبح في خيال الذكريات ، فيتذكر طفولته وماكان يعانيه الطفل قديما من ظروف قاسية ومعاملة عنيفة ، من طرف سلطة الأصول ، ثم يسهب فيطرح لنا حالة الرفاهية التي آل اليها الطفل في الوقت الحالي حيث أصبح يفرض سلطته الناعمة على أفراد الأسرة .

**الكلمات المفتاحية** :عبد الرزاق بوكبة، يدان لثلاث بنات، الشعرية، شعرية اللغة، الفضاء،الميتاقص، التخييل.

**The summary:**

The short story collection Two Hands for Three Daughters by Abdul Razzaq Boukeba is an autobiography of the writerAnd His Three Daughters, whose events took place in Ramadan between the years 2015 and 2017, in which the storyteller wrote a narration.His diaries

contained stories about the adventures of his three daughters, Alia, Najma, and Maryam, with their friendsIn the village or with their grandmother, and about his recall of his past life in the village of Oulad JahishA distant flashback to recount his madness, his adventures, his contemplations, and the events he experienced, contemplating and imagining, that he conveyed to us.In a fun and interesting wayThe writer chose a unique way of writing, which is writing verse literature, where the titles stop youEach of them represents a break for a new beginning that blends the past and the present, and is drawn in its own languageStrong and transparent images that remain stuck in the mind and combine to form a harmonious painting with a national backgroundWhat made the writer swim in the imagination of memories, remembering his childhood and what the child suffered from in the pastHarsh conditions and violent treatment by the Assets Authority, then he elaborates and presents a case to usThe luxury that the child has achieved at the present time, as he has begun to impose his soft authority on individualsFamily.

**Keywords:**
Abdel Razzaq Bukeba, Two Hands for Three Girls, poetry, poetics of space language,Metafictional imagination.

# الحمــــــــــــدلله