الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي ــ تبسة ــ

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مقاربة سيميائية في القصة القصيرة جدا
مجموعة "جلالة عبد الجيب"
للسعيد بوطاجين أنموذجا

إعداد الطالبة:

- مروى زرقان

إشراف الدكتور:

- د. عادل بوديار

لجنة المناقشة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
عبد الرحمن مرواني	أستاذ محاضر ــ ب ــ	جامعة العربي التبسي ــ تبسة ــ	رئيسا
عادل بوديار	أستاذ محاضر ــ أ ــ	جامعة العربي التبسي ــ تبسة ــ	مشرفا ومقررا
حاج موساوي	أستاذ محاضر ــ أ ــ	جامعة العربي التبسي ــ تبسة ــ	عضوا مناقشا

السنة الجامعية

2023/2022

قال الله تعالى:

(وَقُلْ اعْمَلُوا فَسيَرى اللّهُ
عَمَلكُمْ وَرسُولُه وَالمُؤمِنُونَ)

سورة التوبة105

شكر وعرفان

بكل سوء هذه الأيام وتقلباتها وحزنها، إنني أحاول تجاوزها بأقل الدموع، وإن كنت لا أقوى حتى على حمل عود ثقاب واحد لأوقد موقدي، فإن روحي تحمل من الثقل ضعف طاقتها، ثقل الحزن وثقل الكلمات، وحتى ثقل الدموع التي لم تبك بعد ...

لا أقول أنني أقوى من الظروف أو أضعف منها، إنني فقط أساير ها بما أمتلك من قوة، كل تلك الوجوه التي آلمتني بقصد أو بغير قصد وكل تلك الكلمات التي تسللت إلى قلبي محدثة ثقبا عميقا كان أو وخزا، وكل تلك الأماكن التي لم تستسغ وجودي، وكل تلك المشاعر الدفينة التي كانت مخبأة خلف كلمات نفاق أصدرت لي، وكل تلك الخيبات التي أوقعتني هالكة مبعثرة، وكل الأوراق التي أرسلت إليّ وكأنها سكاكين قد بعثت لإثارة غضبي، كل هذه صنعت مني مزيجا من القوة والضعف، النور والظلمة، السرور والحزن، الانهيار والثبات، الصخب والهدوء، القسوة واللين، العزاء والفرح، وما أنا الآن إلا ممتنة لهذه الأيام التي صنعتني.

مروى_حنان

مروى/ حنان

إهـــــــــــــــــداء

الحمد لله الذي أنار طريقي وكان لي خير عون

إلى أعز الناس وأقربهم إليّ والدتي العزيزة ووالدي العزيز

إلى إخوتي " زينب، نور الهدى، ملاك، شيماء، أنفال، هبة الرحمن، أيمن، لواء الدين، وابنة عمي نور اليقين، وابنة عمتي سمية "

إلى العائلة الموقرة "جرادي"

إلى زوجي رفيق دربي "رضوان صالحي"

إلى صديقاتي "شيماء، أسماء، مروى، منال، نورة" من كان لهم بالغ الأثر في كثير من العقبات والصعاب

إلى أساتذة كلية الآداب واللغات الذين علموني معنى التفاني والإخلاص، معكم آمنت أنه لا يوجد مستحيل للإبداع والرقيّ

إلى كل هؤلاء أهدي ثمار تعبي الذي أنجز بفضل الله تعالى وعونه

حنان

إهـــــــــــــداء

الحمد لله الذي بفضله أنا اليوم هنا

إلى نبع الحنان، التي برضاها أرجو الجنان "أمي الغالية"

إلى سر الاجتهاد والكفاح، إلى آية العلو والنجاح" أبي العزيز"

إلى عائلتي الموقرة أينما حلت ((زرقان))

إلى من علموني، دعموني إخوتي وأخواتي

" مختار، يوسف، عبد النور، أسماء، مريم، إيمان، علية"

" إلى خالاتي حنيفة، دليلة، بحرية، كلثوم، فاطمة "

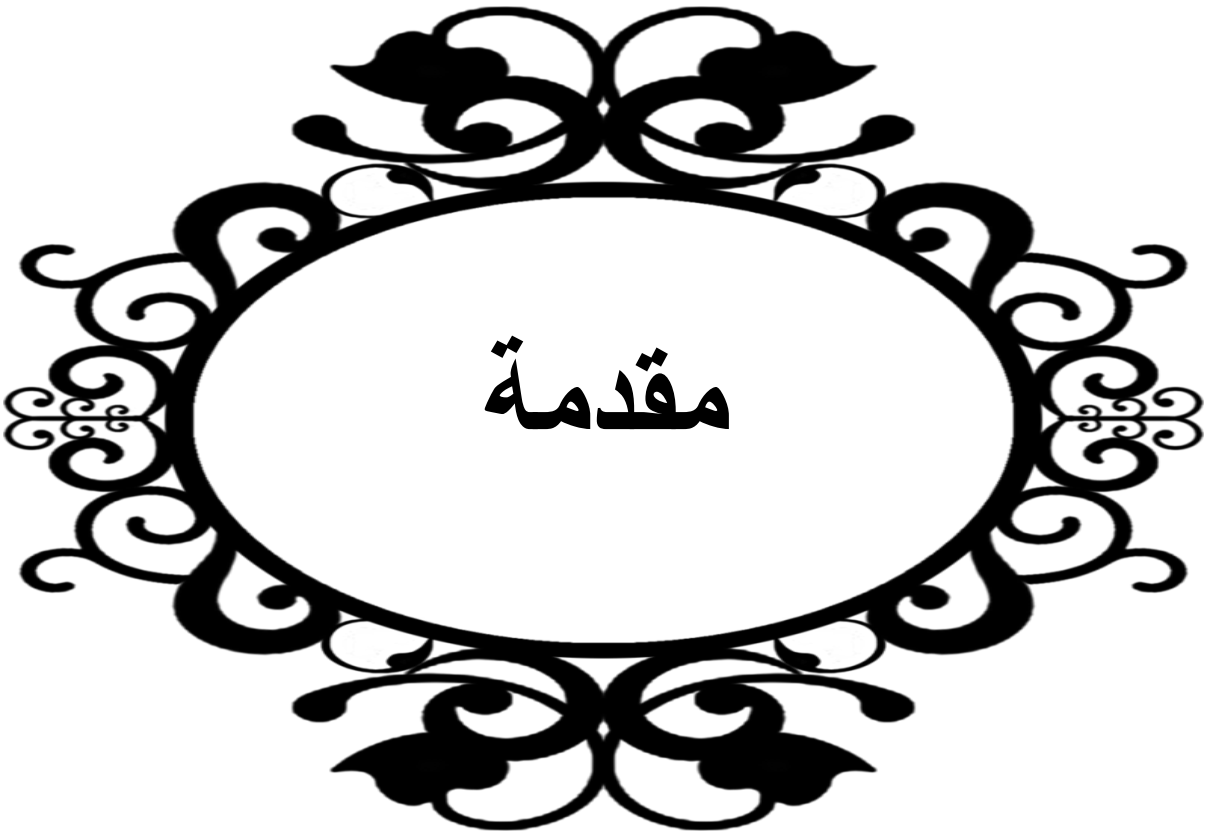
إلى رفيق دربي "سليمان"

إلى صديقـاتي

إلى جميع من دعموني

أهدي هذا العمل المتواضع

مروى


مقدمة

مـــــقـــــــــدمـــــــــــــــــــــة

تختص القصة القصيرة جداً في الوقت الراهن بإهتمام بالغ ورواج بين القراء والنقاد مما جعلها منافسا للجنس الروائي، لما تمتاز به من تكثيف وقصر في الحجم.

وقد لعبت وسائل ميديا والتواصل الاجتماعي دورًا هامًا لإيصالها لأكبر شريحة مجتمعية.

وإذا ما نظرنا إلى الموضوعات التي تطرقت إليها القصة نجد أنها تعد ولا تحصى وهي متنوعة ومختلفة.

ولأنها في أصلها من الأجناس الوافدة إلينا من بيئات غربية إذ لاقت في البداية اعتراضا إلا أنها مع مرور السنوات، والحاجة للتعبير نثرًا عما يختلج في النفوس البشرية من أفكار وهواجس، عادت لميدان المنافسة والمواكبة حتى صارت رديفًا للنص الروائي تجاوره في المنزلة وتتخلف عنه أحيانا حسب متطلبات العصر، وثقافة الأفراد ووعيهم.

وبما أن العصر الحديث يعتبر عصر السرعة لكل ما تحمل الكلمة من معنى، فقد كان لزامًا على هذا الجنس أن يطور من ذاته وهذا ما نلمسه في الواقع، إذ تفرع عنه نوعًا آخر والمسمى بالقصة القصيرة جدا.

وبالوقوف على مضامينها وفهم الإشارات والعلامات التي تحملها كان لا بد لنا من اختيار دراسة تتماشى مع الغاية التي نصبو إليها فقد جاءت دراستنا معنونة بمقاربة سيميائية في قصص جلالة عبد الجيب.

وتعد السيمياء في الآونة الأخيرة من أكثر المناهج حضورا في الدراسات النقدية نظرا لقدرتها على قراءة مضامين النص وتأويل إشاراته وعلاماته البارزة والمضمرة ومن ثم فقد باتت منهجا مستقلا لذاته، ولأن القصص التي بين أيدينا محملة بالكثير من الميزات السيميائية والإشارات الدالة فإننا نذهب لطرح الإشكالات التالية:

إلى أي مدى يمكن للمنهج السيميائي أن يعمل على قراءة العلامات والسيمات التي تضمنتها المجموعة القصصية المعنونة"جلالة عبد الجيب"؟

ومن بين الأسباب التي دفعت بنا إلى اختيار هذا الموضوع، مجموعة من الأسباب الذاتية والأسباب الموضوعية، أما الأولى فتتمثل في رغبتنا الملحة في الاطلاع على النصوص القصصية الجزائرية لما تحمله من خصوصية تلامس المكون الاجتماعي، أما الأسباب الموضوعية فيمكن إجمالها في القيمة الثقافية الأدبية والنقدية التي يمثلها السعيد بوطاجين.

ولانجاز هذا البحث اعتمدنا على خطة متجسدة في الآتي:

تتكون مدخل تمهيدي وفصلين وخاتمة، أما المدخل جاء معنون بـ(مهاد نظري لأهم مصطلحات البحث)، وقد تطرقنا فيه إلى ماهية السيمياء والقصة القصيرة جداً.

في حين أن الفصل الأول جاء بعنوان (البنية السطحية لقصص المجموعة) قسم إلى أربعة مباحث: الشخصيات - الزمان - المكان – الوصف.

وفي المقابل جاء الفصل الثاني بعنوان (البنية العميقة لقصص المجموعة) يضم أربعة مباحث : سيمياء النصوص الموازية وسيمياء الأحداث والشخصيات وسيمياء الزمان والمكان وسيمياء الفضاء الخارجي والداخلي.

ثم أنهينا الموضوع بخاتمة احتوت على مجموعة من النتائج التي توصلنا إليها ولدراسة هذه المجموعة القصصية ارتأينا إلى اختيار المنهج السيميائي لتوافقه مع مكونات القصص الواردة بين دفتي كتاب السعيد بوطاجين والمعنونة بـ (جلالة عبد الجيب).

وقد استقينا مادة بحثنا من مراجع شتى أهمها:

- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها لـ: سعيد بن كراد.

- الزمن في الرواية العربية لـ: مها حسن يوسف عوض الله.

- العلامة و الرواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف) لـ: فيصل غازي النعيمي.

- التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات،سيميائية المكان لـ: منير الزامل.

- اضطرابات الشخصية أنماطها-قياسها لـ: سوسن شاكر مجيد.

وكأي بحث لا يخلو من الصعوبات التي تعترض طريق الباحث في إنجاز بحثه ومن ذلك: كثرة المادة العلمية وصعوبة فهمها وتلخيصها وكثرة القصص في الأنموذج (جلالة عبد الجيب).

في الأخير، يأتي دور المشرف الأستاذ الدكتور عادل بوديار، الذي نشكر دعمه وصبره وحرصه البالغ في أن يخرج بحثنا في حلة بهية مميزة، فجزاه الله عنا خير الجزاء وبارك له في علمه، كما نشكر لجنة المناقشة التي ساهمت في إثراء هذا العمل، ونقدم الشكر والمحبة لكل من أوصلنا إلى ما نحن عليه، فلكم منا كل الاحترام والتقدير.

مدخل

مهاد نظري لأهم مصطلحات البحث

1_السيمياء (المفهوم، النشأة،التطور ، الأنواع)

2_القصة القصيرة جداً (مفهوم، النشأة، التطور، الأنواع)

أولا: ماهية السيميائيات:

تعد المصطلحات مفاتيح العلوم، فلا يمكن الإحاطة بمعرفة أو علم من العلوم إلا إذا أحطنا بمصطلحاته، وكل علم تبلورت أقواله ونظرياته وأفكاره ينتج بالضرورة مصطلحات خاصة به، وعليه فإن كل مصطلح يكتسي خلفيات معرفية وجب علينا العودة إليها قصد تفكيك الحمولة الفكرية عنها.

1. مفهوم السيميائية:

أ- لغة:

يجمع الباحثون أن الأصل في الكلمة ((**سيميولوجيا**)) ((**sémiologie**)) **يعود إلى الكلمة اليونانية ((sémion)) والتي تعني العلامة، و ((logos)) التي تعني الخطاب، والتي تدخل في تركيب العديد من الكلمات مثل: ((sociologie)) (علم الاجتماع) و((biologie)) (علم الأحياء)... وبامتداد أكبر كلمة ((logos)) التي تعني العلم، فتصبح السيميولوجيا علم العلامات**))[1].

وفي العودة إلى بعض المعاجم الفرنسية، ورد في معنى كلمة **((singe))** في معجم **((لاروس الفرنسي))** مايلي:

Signe**:** ((**اسم مذكر: ما يسمح بالمعرفة connaitre، بالكشف devenir، بالتوقع prévoir، بالإشارة indice، بالعلامة marque**))[2].

وفي معنى sémiologie ((**السيميولوجيا: اسم مؤنث مشتق من كلمة sémion علامة وlogos خطاب، وهو مجال في الطب يعنى بعلامات المرض أو أعراض المرض**))[3].

وفي كلمة sémiotique ((**في المنطق الرياضي: نظرية العلامات، وفي المجال الأدب: نظرية العلامات الثقافية**))[4].

أما في Littré وردت بمعنى ((**فن التدريب الحربي بواسطة الإشارات دون إصدار صوت، وكذلك للدلالة على الأعراض المرضية**))[5].

للسيميائية أيضا جذور لغوية في المعجم العربي، إذ وردت كلمة **((سيمياء))** في باب الميم، فصل **((السين))** من مادة سوم في القاموس المحيط ((**لسومة**)) **بالضمة**

---

[1] برنار توسان، ماهي السيميولوجيا؟، تر: محمد نظيف، ط2، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000م، ص09.

[2] Petit la rousse de langue française, 1983, la rousse, paris, p931.

[3] Petit la rousse de langue française, 1983, la rousse, paris, p922.

[4] المرجع نفسه، ص 922.

[5]E. Littré, Dictionaries de la langue Français, Gallimard, Paris, p2068.

و((السمة)) و((السيمياء)) و((السيماء)) بكسرهن ((العلامة))، و((سوم الفرس تسويمًا)) جعل عليه سيمة، وفلانا: خلاه وسومه لما يريده، وفي ماله حكمة، والخيل أرسلها و((**من طير سومة**)) **أي: عليه أمثال الخواتيم أو معلمة ببياض وحمرة كعلامة، فيكون بهذا المعنى؛ سوم: علم والسيمة: العلامة**))[1]، أما عند ابن منظور فالسيماء ((**مشتقة من الفعل (سام) الذي هو مقلوب (وسم)، وهي في الصورة (فعلى) يدل على ذلك قولهم: سمة، فإن أصلها (وسمى)،ويقولون (يسمى) بالقصر و سيمياء بزيادة الياء وبالمد، ويقولون (:سوَّم) إذا جعل سمة (....) قولهم: سوَّم فرسه: أي جعل عليه السَّمة، وقيل (الخيل المسوَّمة) هي التي عليها السيمة، والسومة وهي العلامة**))[2].

فالبحث في الجذر اللغوي للأصول مثل: التسمية والسمة والوسام والسيمياء والسيماء... يكشف ثراء المادة المتعلقة بها في اللغة العربية.

من جهة أخرى وردت كلمة ((**سيمياء**)) في القرآن الكريم في عدة مواضع:

- قال الله تعالى: ((تَعرِفُهم بِسيمَاهم لَا يَسْأَلونَ النَّاسَ إلحافًا)) [سورة البقرة آية 273]

- وقوله : ((ونَادَى أصحَابُ الأَعرافِ رِجَالًا يَعرِفُونَهُم بِسِيمَاهُم)) [سورة الأَعرَاف آية 48]

_ وقوله: ((سِيمَاهُم في وُجُوهِهِمْ مِن أثَرِ السُجُود)) [سورة الفتح آية 29]

وكل المواضع التي ذكرت فيها حملت معنى العلامة، ((**سواء أكانت متصلة بملامح الوجه أم الهيئة أم الأفعال والأخلاق**))[3]، وبالتالي تعد العلامة هي محور هذا العلم في صورته المعاصرة، كما ورد ذلك في المعاجم العربية والأجنبية.

ب- اصطلاحا:

يعد الاتجاه السيمولوجي من أخصب اتجاهات ما بعد البنيوية، يرتكز على نظرية العلامة، حيث اختلف العلماء والمنظرون في إعطاء تعريف دقيق وشامل للسيميائية، إلا أنهم يتفقون عمومًا على أنها العلم الذي يدرس العلامات بشتى أنواعها، حيث جاء في ((قاموس النقد الأدبي)) **أن: ((السيميولوجيا بمعناها الضيق (في الطب) أو الواسع (في العلوم الإنسانية) ليست سوى دراسة للعلامات داخل نظام معين**))[4].

---

[1] محمد يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ط1، القدس للنشر والتوزيع، 2009، ص1167.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ط1، د.ت، المجلد السابع، دار صادر، بيروت، ص308.

[3] عمار شلواي، السيمياء (المفهوم والآفاق) محاضرات الملتقي الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، بسكرة، 8/7 نوفمبر، 2000م، ص16.

[4] Joëlle Gardes-Tamine/ Marie-Claude Hubert : Dictionnaire de critique littéraire, Cérès édition, Tunis, P279.

يعد ((**فرديناند ديسوسير - Ferdinand de Saussure**)) أوّل من تنبأ بإمكانية وجود علم قادر على دراسة الأنظمة العلاماتية، حيث قدم تصورًا حول وجود هذا العلم، وبيّن اشتقاقه وفصله وأصله، كما نادى بحقه في الوجود، ووصف علاقة هذا العلم الآتي الذي لم يكن قد ولد بعد، بكل من علم النفس الذي هو الأصل الذي ينتمي إليه العلم المتنبئ به، وبين علم اللسان الذي سيكون جزء منه، كما بين وظيفته وأهميته في بيان مدلولات الإشارات ومعرفة قوانينها التي تحكمها حين قال: ((**يمكننا إذن تصور علم يدرس حياة العلامات في صدر الحياة الاجتماعية، وهو يشكل جزء من علم النفس الاجتماعي، وبالتالي من علم النفس العام، ويطلق على هذا العلم (السيميولوجيا/ sémiologie) تلك التي تدلنا على كنه وماهية العلامات، وما الألسنية إلاّ جزء من هذا العلم العام**))[1].

من جهة أخرى يتضح أن ((**دو سوسورde Saussure**)) قد حصر العلامات داخل المجتمع ومتطلباته وجعل اللسانيات في إطار السيميولوجيا، كما تجدر الإشارة إلى أنّ هذا الأخير تناول فكرة العلامة من وجهة نظر لغوية، في حين ارتكز مفهوم العلامة عند (**تشارل ساندرز برس PeirceSandresCharles**) على النزعة الفلسفية المستوحاة من (**كانط Immanuel Kant**)، وذلك راجع إلى تطلع بيرس على مجالات معرفية أخرى كالفلسفة والمنطق والرياضيات، حيث نجده يقول: ((**لم أكن في يوم ما قادرًا على دراسة كل ما درسته _ رياضيات، ذهن، ميتافيزيقا، تجاذب، علم الحراريات، البصريات، الكيمياء، التشريح، المقارن، علم الفلك، علم النفس، الفونيتيك، الاقتصاد، تاريخ العلوم، (....) الرجال والنساء، الخمرة علم القياسات – ما لم تكن دراسة سيميائية**))[2].

ومن هذا المنطق أصبحت الإشارة الدالة مهما كان نوعها ضمن علم السيماء، وهذا ما عبر عنه (أمبرتو إيكو Eco Umberto) في قوله: ((**تعني السيميائية بكل ما يمكن اعتباره إشارة**))[3]، في حين يصفها صاحب ((دليل الناقد الأدبي)) ((**بأنها العلم الذي يهتم بدراسة العلامات (الإشارات) دراسة منظمة ومنتظمة**))[4].

2. الامتداد التاريخي / الفلسفي للتفكير السيميائي:

يعد التنقيب في تاريخ معرفة ما ومحاولة الإمساك بالإرهاصات الأولى لولادتها، والإلمام بمعالمها ومحطاتها الكبرى، من أصعب المهام التي يمكن للباحث أن يقوم بها ((**فحالة النضج التي وصلت إليها السيميائية استدعت التفكير في كتابة تاريخ يرسم الخط التصاعدي لهذا العلم الجديد**))[5]، الذي يضرب بجذورها في أغوار الماضي السحيق، إذ تعود

---

[1] فرديناند دو سوسور، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف الغازي و مجيد نصر، المؤسسة الوطنية للطباعة، 1986م، ص17.

[2] C.S. Pierce, texte Fondamantann de sémiotique, tradition et notes / B. fonchier. Axlsen et clarafoz, Ed/M.K, paris, 1987, P14.

[3] دانيال تشاندلر، أسس السيميائية ، تر: طلال طعمة، ط1، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2008م، ص 28.

[4] الرويلي ميجان، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، 2002م، ص 177.

[5] سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط3، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2012م، ص11.

بوادره إلى الفكر اليوناني القديم وبالتحديد مع أفلاطون وأرسطو اللذين أبحرا في عالم اللغة وجعلا منها حقلا للبحث والدراسة، على اعتبار أنها أداة للتواصل من جهة، وكونها عمود نظرية المعنى التي شغلت كثيرًا اهتمام الفلاسفة القدامى من جهة أخرى.

ارتبطت السيميائية كما سبق وأن ذكرنا بمفهوم العلامة ((**المتجذر في تاريخ التفكير الفلسفي بجميع مشاربه الثقافية**))[1]، وفي هذا الإطار أعتبر كل من أفلاطون و أرسطو من الفلاسفة الأوائل الذين تناولوا مفهوم العلامة، حيث يرى ((أمبرتو إيكو Umberto Eco)) ((**أنهما بلغا في بحثهما عن الكلمات إلى التمييز بين دلالة الأسماء والطبيعة التداولية**))[2]، بمعنى أنهما تجاوزا مطابقة الكلمة باعتبارها صورة صوتية، و الشيء الملموس الظاهر للعيان مطابقة تامة إلى مرحلة التوظيف التداولي قصد التواصل، كما حاول أرسطو ((**الربط بين العالم المادي و العالم الذهني للعلامة، عندما حدد العلاقة بين الألفاظ والعلامات في الذهن وبين الأشياء في العالم الخارجي**))[3]، وذلك من خلال استفاضته في الحديث عن اللفظ و العبارة.

اعتبرت النقلة المعرفية التي أحدثها كل من أفلاطون وأرسطو في ماهية العلامة في ما بعد، المرجعية الأولى للفلسفة الرواقية التي تميزت بالطرح الصائب وعمق الفكر فيما يخص الربط بين المنطق و اللغة، حيث قسموا العلامة إلى ((**عبارة ومضمون ومرجع**))[4]، فكان الرواقيون بذلك أوّل من قال بأن العلامة هي عبارة عن دال ومدلول و ميزوا بينهما وبين المرجع، و((**لهذا كله كان للفلسفة الرواقية قسبات السبق في أن تكون لها قدم راسخة في تاريخ التفكير السيمائي القديم**))[5].

تطل علينا المرحلة الموالية من تاريخ نظرية العلامات الغربية بنظرية القديس ((**أوغوسطين/Augustin**))، الذي أرسى القواعد الأولى لنظرية التأويل فكانت ((**سيميائيته ذات أبعاد تأويلية دلالية و تداولية و ذات منحى تربوي أيضا**))[6]، وهكذا بقي التأمل في العلامات أهم ما يميز بحوث ودراسات القرون الوسطى إلى غاية القرن السابع عشر حين ظهر هذا ((**المصطلح Semiotic مع جون لوك johneLocke والذي عد السيميائية فرعا من فروع الفلسفة**))[7]، أما الجهود العربية، فعلم السيمياء لم يكن موجودا لديهم بصفة واضحة إلا أنه كانت هناك إشارات لهذا المصطلح في دراسات العلماء والنحو

---

[1] أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وجبر العلامات)، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، المركز القافي العربي، الجزائر، بيروت، المغرب، 2005، ص09.

[2] إمبرتو إيكو، السيميائية و فلسفة اللغة، ترجمة/ أحمد الصمعي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، 2005، ص 62.

[3] فيصل غازي النعيمي، العلامة و الرواية (دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف)، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2010/2009، ص17.

[4] أمبرتو ايكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص76.

[5] أحمد يوسف، "السيميائيات الواصفة"، ص31.

[6] أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، مقاربة سيميائية في فلسفة اللغة، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، المركز الثقافي العربي، الجزائر، بيروت، المغرب، 2005، ص26.

[7] دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: د.طلال وهبة، مر: د. ميشال زكريا، ط1، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، أكتوبر 2008، ص29.

بين العرب، حيث أشاروا إليها من خلال ملاحظاتهم وتأملاتهم في علمي النحو والبلاغة، **كـ((ابن سينا والجاحظ وعبد القاهر الجرجاني وسيبويه وابن جني والغزالي وابن خلدون... وغيرهم))**[1]، ممن عرفوها باسم ((السيمياء)) أو ((علم أسرار الحروف))، فالتصقت السيمياء بعلوم السحر والطلاسم التي تعتمد أسرار الحروف والرموز والتخطيطات الدالة، وأحيانا تصبح فرعًا من فروع الكيمياء، وأحيانا تلتصق بعلم الدلالة، وأحيانا أخرى بالمنطق وعلم التفسير والتأويل، وهذا كله ليس بعيد على حقولها المعاصرة.

ومنه فالسيمياء قد عرفت بوادرها الأولى في كتابات الفلاسفة الغربيين والعرب، إذ خاضوا فيها وتناولوا قضاياها ودرسوا الكثير من مباحثها من خلال محاولاتهم لفهم ماهية العلامة، إلا أنَّ السيميائيات لم تعرف انطلاقتها الفعلية إلاَّ مع الجهود المتزامنة والمستقلة والتي قام بها شارل ((ساندرس بيرس/ Sandres Peirce Charles)) ((وفرديناند ديسوسير/Ferdinand de Saussure)) .

3. اتجاهات السيميائية:

لقد حققت السيميائية لنفسها موقعًا ابستيمولوجيا هامًا، فمنذ أكثر من نصف قرن شهدت الدراسات السيميائية انتشارًا واسعًا، فتعددت اتجاهاتها التي جاءت على النحو التالي:

أ- الاتجاه الأمريكي:

ارتبط بالفيلسوف المنطقي **((شارل ساندرس بيرس/Sandres Peirce Charles))**، الذي لطالما أكد أنه لا يمكن دراسة أي شيء مهما كان إلا بوصفه دراسة سيميوطيقية.

ب- الاتجاه الفرنسي:

وبه العديد من المدارس والاتجتهات من بينها ما يلي:

- المدرسة السويسرية:

سيميائية **((فرديناند دي سوسير/Ferdinand de Saussure))**، تقوم على دراسة الأنساق القائمة على اعتباطية الدليل، وتستمد مبادئها ومفاهيمها من اللسانيات كاللسان والكلام...

- مدرسة باريس السيميوطيقية:

[1] أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة، ص29.

هذا الاتجاه مثل كل من ((**غريماس/ Greimas**)) و((**ميشيل أريفيه/ Michel Arrive**)) و((**كلود شابرول/ Claude Chabrol**)) و((**جان كلود كوكي/ Jean Claude Cookie**))، حيث سعت هذه الدراسة بمفهوم السيميائيات الذي لا يتجاوز أنظمة العلامات، إلى مصطلح السيميوطيقا الذي يقصد به علم الأنظمة الدلالية، معتمدة في ذلك على أعمال وأبحاث سوسيروهيلمسيلف وحتى بيرس، حيث كان إهتماتمهم قائم على "**تحليل الخطابات والأجناس الأدبية من منظور سيميوطيقي قصد استكشاف القوانين الثابتة المولودة لتمظهرات النصوص العديدة**))[1].

- السيميوطيقا الرمزية:

أستاذ الأدب ((موليتو/Mollit)) من أصحاب هذه المدرسة إلى جانب ((جان جاك نانتيي/Jean-Jacques Natt))، الذين حاولوا المزج والجمع بين نظرية بيرس الأمريكي وفلسفة كاسير الرمزية التي تنظر إلى الإنسان على أنه حيوان رمزي، إذ تدرس هذه السيميولوجيا الأنظمة الرمزية محل أنظمة العلامات في الاتجاهات والمدارس السيميولوجية الأخرى، كما تم حصر الحدث الرمزي في النصوص والمأثورات الشفوية.

- السيميوطيقا المادية:

خير من تمثل هذا الاتجاه الباحثة ((جوليا كرستيفا/Julia Kristeva)) التي تسعى في بحثها إلى التوفيق بين اللسانيات والتحليل الماركسي، حيث: ((**وظفت مصطلحات ذات بعدماركسي اشتراكي كالمنتج على عكس المصطلحات الموظفة في الفكر الرأسمالي كالمبدع والإبداع الفني**))[2].

ج- الاتجاه الروسي:

تعتبر الشكلانية التمهيد العقلي لدراسات السيميائية في غرب أوروبا واسمها الحقيقي جماعة OLOLOZ، وكانت أبحاثها تطبيقية ونظرية في آن واحد، ومن نتائج هذه الأبحاث: ظهور مدرسة ((نارتو)) ومن أبرز أعلامها: لوري لوتمان/ Lotman Lauri وتدوروف/Todorovواهتمت هذه الدراسة بسيميولوجيا الثقافة وأهم ما تتميز به الشكلانية الروسية:

- **((التوفيق بين آراء بيرس و سوسير حول العلامة.**
- **استعمال مصطلح السيميوطيقيا بدل السيميولوجيا.**
- **الاهتمام بالسيميوطيقا الابستمولوجية الثقافية))[3].**

1- جميل حمداوي، (مقال) السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد25، العدد3، مطابع السياسة، الكويت، مارس 1997، ص91.

[2] جميل حمداوي، (مقال) السيميوطيقا والعنونة، ص92.

[3] المرجع نفسه، ص94.

د- الاتجاه الإيطالي:

يمثل هذا الاتجاه كل من أمبرتو إيكو وروسي لاندي اللذين اهتما بالظواهر الثقافية باعتبارها موضوعات تواصلية، وأنساق دلالية على غرار سيميوطيقا الثقافة في روسيا.

ويمكن أن توضح الاتجاهات و المدارس السابقة الذكر بـ **((الجدول التالي))**[1]**:**

يوضح لنا هذا المخطط الاتجاهات السيميائية الأربعة وما يتضمنه الاتجاه الفرنسي من مدارس وأعلام كل مدرسة.

[1] جميل حمداوي، (مقال) السيميوطيقا والعنونة، ص 96.

ثانيا: مفهوم القصة القصيرة جدًّا:

القصة القصيرة جدًّا جنسٌ أدبي حديث، حيث اختلف النقاد والدّارسون حول هذا المصطلح، أو الأجدر أن نقول اختلاف في التسمية، فلها العديد من التسميات وهي ((**القصة القصيرة جدًّا، القصة الومضة، القصة اللقطة، القصة القصيرة للغاية، القصة المكثفة، القصة الكبسولة، القصة البرقية، اللوحة القصصية، الصورة القصصية، النكتة القصصية، الخبر القصصي، القصة الشعر، الخاطرة القصصية، القصة الجديدة، القصة الحديثة، الحالة القصصية**))[1].

كل هذه المصطلحات تدل على التقلّص والسرعة، وتنقسم هذه المصطلحات إلى ثلاث شعب ((**الأولى تدل على القصر: القصة القصيرة جدًّا، القصة الومضة، القصة اللقطة، القصة القصيرة للغاية، القصة المكثفة، القصة الكبسولة، القصة البرقية**))[2]، هذه المصطلحات تدل على فن لمحي أي السرعة في استيعاب القصة، والشعبة الثانية تتمثل في ((**اللوحة القصصية، الصورة القصصية، النكتة القصصية، الخبر القصصي، الشعر القصصي، الخاطرة القصصية**))[3]، تنسب هذه المصطلحات إلى فنون أخرى، والشعبة الثالثة ((**القصة الجديدة، القصة الحديثة، الحالة القصصية، المغامرة القصصية**))[4]، هذه المصطلحات توحي إلى حالة كتابة وخوض غمار جديدة في القصة جديدة وغيرها من التسميات.

وقد ذهب النقاد إلى تحديد مفهومًا لهذا المصطلحْ، فنجد جاسم خلف إلياس يعرف القصة القصيرة جدًّا وهو بدوره أخذ التعريف من أحمد جاسم الحسين ((**القصة القصيرة جدًّا نص إبداعي يترك أثرًا ليس فيما يخصهُ فقط بل يتحول ليصير نصًّا معرفيًّا دافعًا لمزيد من القراءة والبحث فهو محرض ثقافي يسهم في تشكيل ثقافة الملتقي عبر تناصّاته ورموزه وقراءاته للواقع وعبر متطلباته التي يفرضها حيث تحث الملتقي على البحث و القراءة**))[5]، ومنه فالقصة القصيرة جدًّا تتحول لتصبح دافعا تدفع بالملتقي ليكون أكثر معرفة وثقافة من خلال البحث والقراءة.

و((**هي شكل من أشكال السرد أشدّ كثافة وأكثر بلاغة من القصة القصيرة أو المتوسطة**))[6]، لذلك يعد السرد من أهم العناصر المساهمة في بناء القصة القصيرة.

---

[1] أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدًّا مقاربة تحليلية، د ط، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، دمشق، سوريا، 2010، ص26.

[2] المرجع نفسه، ص30.

[3] المرجع نفسه، ص31.

[4] المرجع نفسه، ص 32.

[5] جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدًّا، د ط، دار النينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2010، ص84.

[6] المرجع نفسه، ص 84.

كما أنها ((**جنس أدبي حديث يمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثف، والانتقاء الدقيق ووحدة المقطع، علاوة على نزعة المقصدية الموجزة، والقصصية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلاً عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب، واستعمال النفس الجملي القصير الموسوم بالحركية، وتوتر المضرب، وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة إلى سمات الحذف والاختزال والإضمار**))[1]، ومنه فإن هذا التعريف جاء شامل و جامل للقصة القصيرة ولما تتميز به من مميزات منها التكثيف، وقصر حجم القصة، وغيرها من المميزات المذكورة في التعريف.

- إذا القصة القصيرة جدًّا فن من الفنون السرديّة الحديثة التي تمتاز بحجمها القصير وبلاغتها وكثافة متنها.

1. النشأة والتطور:

القصة القصيرة جدًّا كغيرها من الفنون الأدبية لاقت ضجيجًا حول اختلاف الدّارسين في أصل نشأتها، إذ نجد موقفين متعارضين، الأول ينسبها إلى الغربيين وينكر الجذور العربية، والثاني ينسبها إلى الجذور العربية وينكر أي صلة للغربيين بالقصة القصيرة جدًّا.

أ- النشأة والتطور عند الأدب الغربي (الغرب):

عند البحث في أصل نشأة القصة في الغرب، نجد أن أمريكا اللاتينية كانت سبّاقة في القصة القصيرة جدًّا، وذلك مع ((**إرنست همنغواي/Ernest Hemingway**)) سنة 1925 في قصته بعنوان ((**للبيع**)): ((**تتكون من ثماني كلمات باللغة الأجنبية فحسب (حذاء طفل، لم يلبس قط)**))[2]، حيث كان همنغواي Hemingway يحس بالفخر ويرى بأن هذا النص أعظم ما كتب في القصة القصيرة جدًّا.

ونجد الكاتب الغواتيمالي (August Monterons) أوغوستو مونتيروسو ((**أول من كتب أقصر نص قصصي في العالم تحت عنوان (الديناصور): حينما استفاق، كان الديناصور لا يزال هناك**))[3]. حيث اعتبرت قصة الديناصور أقصر قصة في العالم وتتكون من سبعة كلمات.

---

[1] جميل حمداوي، القصة القصيرة جدًّا في ضوء المقاربة الميكروسردية، ط3، 2017، ص14.

[2] سلوى عقاري وأسماء بن صالح، جماليات الومضة في قصص هاني أبي أنعيم - وخزات نازفة - أنموذجًا، جامعة محمد بوضياف، كلية الآداب واللغات، رسالة ماستر، مسيلة، 2019/2018، ص 20.

[3] المرجع نفسه، ص 20.

لاقت القصة القصيرة جدًّا أيضا رواجًا في أوروبا، حيث عمل دارسوها على تحديد وتحديث القصة والابتعاد عن كل ما هو تقليدي، فنجده ((**قد انبثق من مهارة التجريب الروائي عمومًا والفرنسي خصوصًا (ألان روب غرييه Alain Robbe-Grillet، ناتالي ساروت Sarout Nathalie ، كلود سيمون Claude Simon، ميشيل بوتور Michel Butor، روبير بيانجيه Bianguet Robert، مارغريت دورا Marguerite Dora، وغيرهم**))[1]، كان لهذه الأسماء دورًا في خوض غمار القصة القصيرة جدًّا، حيث كانت لغتهم تمتاز بالتكثيف.

ومن الكتّاب الذين عملوا على تطوير القصة القصيرة جدًّا نجد (ناتالي ساروت/ Nathalie Sarout)، التي طرحت أول عمل قصصي قصير جدًا في عام 1938 بعنوان ((**"انفعالات" والانفعالات في حقيقتها صور وليدة اللحظة ترجمتها الكاتبة إلى كلمات ... هذه الكلمات مكثفة ومحددة تعبر عن أحاسيس، هذه الأحاسيس عفوية وصادقة ولصيقة بالأشياء، هذه الأشياء منظورة ومسموعة ووليدة ملاحظة ثاقبة ومراقبة شديدة**))[2]، قصة انفعالات مستمدة من حياتنا عبرت عنها ناتالي ساروت بكلمات وأحاسيس صادقة ومحسوسة، وسُمّيّ كتاب ناتالي ساروت **((انفعالات))** بالقصص القصيرة جدًّا وأصبح نموذج يقتدي به الغربيين.

ومن هنا بدأت ملامح القصة القصيرة جدًّا في البروز والتطور مع ناتالي ساروت.

ومنه لقد كان للغربيين أثرًا وصدى في نشأة وتطور القصة القصيرة جدًّا.

ب- النشأة والتطور عند الأدب العربي(العرب):

انتشرت القصة القصيرة جدًّا في العالم العربي، وكان لها فعالية ومدى كبير، حيث وصلت إلى درجة عالية من تطور على أيدي الكثير من الرّواد العرب.

برزت القصة القصيرة جدًّا في العالم العربي مبكرًا مع ((**جبران خليل جبران في كتابه ((المجنون)) و((التائه)) كما انتشرت مع الأربعينيات من القرن العشرين، بعد نشر القاص اللبناني توفيق يوسف عواد بمجموعته القصصية ((العذارى)) عام 1994، التي احتوت على قصص قصيرة جدًّا أطلق عليها حين ذلك اسم (حكايات)**))[3]، ومنه نشأت القصة القصيرة جدًّا في العالم العربي على يد جبران خليل جبران، وفي نفس الفترة نشر العراقي يوئيل رسام قصص قصيرة جدًّا حيث يقول باسم عبد الحميد حمودي: ((**أن قصص يوئيل هي بداية لظهور هذا الفن في العراق، ثم تلاحقت الأجيال التي تكتب القصة القصيرة جدًّا في العراق وكثر الإنتاج ما بين الستينات والسبعينات من القرن الماضي، فانتشرت**

[1] جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدًّا، ص 56.
[2] ناتالي ساروت، انفعالات، تر:فتحي العشري، ط1، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971، ص 29.
[3] بن ساحة منال، بن خالد فاطمة الزهراء، شعرية السرد في القصة القصيرة جدًّا (رحلة البنات إلى النّار) لعز الدّين جلاوجي أنموذجًا، المركزي الجامعي بالحاج شعيب، معهد الآداب واللغّات، رسالة ماستر، عين تموشنت، 2019/2018، ص 35.

قصص قصيرة جدًّا في البلاد مع الكاتب العراقي ((شكري الطيار)) الذي نشر الكثير من نصوصه آنذاك في الصحف و المجلات العراقية، كما أردت ((بثينة الناصري)) في مجموعتها القصصية ((حدوة حصان)) الصادرة عام 1984م))[1]، يعود الفضل في ظهور القصة القصيرة جدًّا في العراق إلى يوئيل الرسام وبعدها أتت محاولات إبداعية أخرى.

كما نجد محاولات عديدة في القصة القصيرة جدًّا من المغرب العربي مع فترة التسعينات، فنذكر من المغرب حسن برطال، نجد هذا الشكل القصصي الجديد يتجلى في نصه ((**حرب البسوس" "شعارات اليقظات... التحيات النضالية تلوح...انطلقت السهام... بدأ الضرب ... الحناجر تصرخ... حبي لك... يا بلادي حب فريد**)) [2].

ونجد أيضا من تونس ((**إبراهيم درغوثي**)) في مجموعته القصصية ((**حب مجانين**)) ومن الجزائر ((**عبد القادر برغوث**)) ((**وعز الدين جلاوجي**)) وغيرهم من القاصين الذين كان لهم الفضل في تنوير الطريق إلى القصة القصيرة جدًّا في الجزائر.

أما في المملكة العربية السعودية نجد بدايتها على يد الكاتبان ((تركي السديري وعبد العزيز الصعقبي)) و((**التي تعد مجموعة (فراغات) من أكثر المجموعات المتخصصة بهذا الفن**))[3].

- فإن القصة القصيرة جدًّا تطورت على يد الكتَّاب الذين سبق ذكرهم، ومنه نستخلص أن فترة الأربعينيات والتسعينات هي البداية الحقيقية لبروز القصة القصيرة جدًّا في العالم العربي.

2. أركان القصة القصيرة جدًّا:

تتكون القصة القصيرة جدًّا من أركان أساسية، قد حددّها ((أحمد جاسم الحسين)) بأربعة أركان ((**القصصية والتكثيف والجرأة والوحدة**))[4]، وهيا كالتالي:

أ- القصصية:

تعد القصصية من أبرز أركان القصة القصيرة جدّا، حيث ((**تحمل القصة القصيرة جدًّا في مصطلحها دلالة على القصصية غير أن ذلك لا يعني أنها تأخذ كل ما في القصصية، بل هي تختار وتأخذ ما ينفعها وتترك ما يضرها وما تأخذه تجري عليه عدد من التغيرات كفيلة ببعث هذا الركن من جديد**))[5]، أي أن القصصية جزء من القصة القصيرة جدًّا لكن ليس بذلك الجزء الكبير، فهي تأخذ ما ينفعها وتترك ما يضرها، حيث أن استعمالها في القصة القصيرة جدًّا ضئيل.

---

[1] سلوى عقاري، أسماء بن صالح، جماليات الومضة في قصص هاني أبي نعيم ، ص 22.
[2] المصدر نفسه، ص23.
[3] بن ساحة منال، بن خالد فاطمة الزهراء، ص37/36.
[4] د.أحمد جاسم حسين، القصة القصيرة جدًّا، مقارنة تحليلية، ص12.
[5] المرجع نفسه، ص 44.

- شهدت الأنواع القصصية تطورا كبيرًا وذلك لما **((تحتويه من وعي بالمغامرة وإستراتيجية القصّ ومن أهم شروطه الحدث إذ لا يمكن الاستغناء عنه))**[1]، يعتبر الحدث من أهم شروط الأنواع القصصية حيث أنه يقدم بطريقة مباشرة ويتميز بالبساطة **((وهو ثلاثة عناصر هي: (العرض، النمو، والعنصر المسرحي)، كما تقوم القصة القصيرة جدًّا على نسق التتابع لبناء الحدث فيها، إذ تعتمد عليه بكثرة لربط الأحداث ويكون مبني على التسلسل الزماني))**[2]، ومنه يتضح أن القصة القصيرة جدًّا تعتمد على نسق التتابع لربط أحداث مبنيّة على السلم الزمني.

ب- الجرأة:

الجرأة ركن من أركان القصة القصيرة جدًّا التي لا يمكننا الاستغناء عنها فهي **((تعني فضّ مضاجع أشياء لم يُعتَد الاقتراب منها، فهي تحمل تجديدًا وخروجًا عن المألوف، وهي كسر بطريقة ما لِحَلزنَةِ، وانزياح من السلب إلى الإيجاب، وعلامة تحوّل مضيئة))**[3]، فالجرأة هنا تعني كسر الرتابة والخروج عن المألوف إلى تحوّل جديد مضيء.

ج- التكثيف:

التكثيف مثله مثل القصصية يعد من أبرز عناصر القصة القصيرة جدًّا، فالتكثيف يشكل ((**علامة مضيئة في بنية القصة القصيرة جدًّا في كل شيء، وهذا القصر الشديد فرض معه رقابة على العناصر كي لا يستطيل، وتطلّب تكثيف يحمل في اسمه دلالات هامة يمكننا أن ندلف من خلالها إلى طبيعة القصة القصيرة جدًّا**))[4].

ومنه فالتكثيف يعتبر أساس بنية القصة القصيرة جدًّا، ومع هذا القصر تستدعى الرقابة على هذه العناصر من أجل المحافظة على متن البناء دون ضياع طبيعة القصة القصيرة جدًّا.

د- وحدة الفكر والموضوع:

لا نقصد بوحدة الفكر والموضوع، أن تطغى فكرة واحدة على قصة قصيرة جدًّا، **((بل المعنى بذلك أن تتوحد الأفكار لتأدية المعنى المراد، وقد يؤدي هذا بالضرورة إلى وحدة موضوعاتية، حدثاتية، بحيث تتواشح مجموعة الأفكار مع مجموعة الحوادث لتعميق المراد... وتلك الوحدة تبدو جدّ ملائمة للقصة القصيرة جدًّا ومنسجمة مع روحها غير ميالة**

[1] أميرة بومنجل، رانيا طالب، جمالية المتلقي في القفج المجموعة القصصية كهنة لمريم بغيبع، جامعة محمد الصديق بن يحي، كلية الآداب واللغات، رسالة ماستر، جيجل، 2019/2018 ، ص 47/46.
[2] المرجع نفسه، ص 47.
[3] د.أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدًّا، مقاربة تحليلية، ص 46.
[4] المرجع نفسه، ص 51.

للأشياء الفضفاضة))[1]، ومنه لا يقصد بوحدة الفكر و الموضوع تناول فكرة واحدة بل طرح مجموعة من الأفكار والحوادث لننتج قصة قصيرة جدًّا تتخلَّلُها وحدة موضوعاتية وحدثاتية.

[1] أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدًّا، مقاربة تحليلية، ص 49.

الفصل الأول

الفصل الأول

البنية السطحية لقصص المجموعة.

-أولا: الشخصيات.

-ثانيا: الزمان (الاستباق/الاسترجاع).

-ثالثا: المكان.

-رابعا: الوصف.

أولا- الشخصيات:

1. الشخصية كمفهوم ومصطلح:

إن مفردة الشخصية غير ثابتة وقارّة في شخص الإنسان، فقد تكون الشخصية جمادًا وقد تكون حيوانًا أو نباتًا... الخ.

والشخصية بالمفهوم المعجمي بعيدة عن الفعل، فهي خالية الدلالة على الإنجاز، إذ تبين المعاجم أن الشخصية من الشخص، بغض الطرف عن عملها، والنظر إلى الشخصية هو النظر إلى الوظيفة التي تؤديها، وعندما نسمع أن الشخصية هي محركة الأحداث، هذا بالحقيقة هو فعل الشخصية / عملها، أو وظيفتها، لذلك سيكون تعاملنا مع الشخصية تعاملا مع الشخصية المعطاة لها، وسنتخلى عن الشخصية، ونبحث عن المؤثرات المحيطة بها، أي تعالقها مع باقي الشخصيات؛ ((**إن الشخصيات في أي فن أدبي: مسرح، رواية، قصة...**))[1]، هي إسقاط ومحاكاة للواقع في التصرفات التي تقوم بها، فالشخصيات في الفن الأدبي هي أقنعة رمزية وتشمل عدة أصناف منها: الشخصيات التراثية التاريخية ومنها أيضا، الشخصيات السلطوية والدينية، كما ينبغي التذكير أن بعض الباحثين يقسمون الشخصيات إلى: (**شخصيات نامية / مسطحة**)، وهي شخصيات ثابتة في وظيفتها، وشخصيات ديناميكية محركة للأحداث، وشخصية البطل المتعارف عليها بالشخصية المحورية، فقد اختلفت الشخصيات وفقا للوظائف التي تستند إليها، ولا يمكن أن نتصور مسرحية أو رواية تسير دون شخصيات، ونظرًا لتكامل العمل الأدبي في حركية الأحداث تتنوع وظائف الشخصية تبعًا لأصنافها.

والشخص في اللغة هو ((**سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، وهو كل جسم له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخص وشخوص وأشخاص، والتشخيص: الجسيم أو العظيم الشخص، والأنثى شخصية**))[2]، والشخص هو ((**الفرد (لحمًا ودمًا) المسجل في سجلات النفوس العامة لبلد ما، وله حالة مدينة، وهو الذي يولد ثم يموت حقًا وفعلاً**))[3].

وقد حددت في الاصطلاح بتعريفات كثيرة يسند كل تعريف منها إلى ميدان عمله ومنهج بحثه، فمنها الشخصية ((**الفلسفية، النفسية، الأدبية، التي تشمل الواقعية، والخيالية والروائية....**)) وهي على العموم نظام متكامل من الصفات الجسمية والعقلية والخلقية والاجتماعية والوجدانية تميزها عن غيرها، وهذه الصفات تتفاعل لتكمل بعضها بعضا وتجتمع لتطبع سلوك شخص ((**قولاً وفعلاً**)) وتبدو عليه ماديا وحسيًّا، أو معنويا ونفسيًّا بصورة واضحة، وبناءً على ذلك تعددت أنواع الشخصيات تبعًا لمفاهيمها في العلوم

---

[1] عزام محمد، شعرية الخطاب السردي، دط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 09.

[2] لسان العرب، للإمام العلامة أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، ابن منظور الإفريقي المصري، (دار صادر - دار بيروت) للطباعة والنشر، بيروت 1375/1956، ص 46.

[3] د.عبد الملك مرتاض، بحث في تقنيات السرد في نظرية الرواية، د ط، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 75 .

المختلفة؛ فالشخصية الفلسفية: هي الذات الواعية لكيانها، المستقلة في إرادتها، والشخصية النفسية: هي التي تتعلق صفاتها بسمات نفسية تفصح عن الاتزان النفسي أو العاطفي أو عن التكثيف والمزاج المقبول مع المظهر الخارجي، وهذه السمات تدخل في بناء الشخصية وتميّزها عن غيرها من النَّاس وهي ((**حقيقية تتوافر فيها طباع تؤهلها للمشاركة، وتكون قوية إيجابية تتميز بالإرادة والكيان المستقل أو تكون ضعيفة سلبية مريضة جسديًّا أو فلسفيًّا**))[1].

وهذا ما يقصد به التبيين النقدي والتحليل الأدبي ((**النقد النفسي**)) في دراسة الإنتاج الأدبي ولأنماط الشخصية الأدبية ((**الراوي الخارجي، الراوي الداخلي**)) وأثرها على النتاج الأدبي وعلى الواقع المعاش للإنسان، وذلك وفق المنهج النفسي.

2. أنواع الشخصية:

للشخصيات صفات نفسية وجسدية، تختلف من شخص إلى آخر، فتتعدد أنواع الشخصيات ولكل نوع نمط يبرز طبيعته العامة في تحريك مسيرة الأحداث ومن أنواعها نذكر الشخصية الرئيسية والثانوية والمعارضة والإشارية والنامية والمرجعية، وفي مايلي معلومات لكل واحدة منهم:

أ- الشخصية الرئيسية:

الشخصية الرئيسية تمثل الشخصية الفعالة في عمل القصة والمهمة في نشأة الحدث وأحيانا ما يطلق عليها اسم بطل القصة، وهي ((**التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام وليس من ضروري أن تكون شخصية رئيسة بطل العمل دائما، ولكنه هي الشخصية المحورية وقد يكون هناك منافس أو خصم لهذه الشخصية**))[2]، ومنه فالشخصية الرئيسية تدفع الفعل إلى الأمام.

ب- الشخصية الثانوية:

وهي الشخصيات الغير متغيرة وثابتة في بداية القصة إلى نهايتها، وهي ((**التي تضيء الجوانب الخفية الشخصية الرئيسية تكون إما عوامل الكشف الشخصية المركزية**

[1] أحمد عزت راجح، أصول علم النفس، ط1، المكتب المصري الحديث، 1976، ص 436/432.
[2] صبيحة عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، 2006، ص131.

وتعديل لسلوكها وإما التابعة لها، تدور في فلكها أو تنطلق باسمها فوق أنها تلقى الضوء عليها وتكشف عن أبعادها))[1]، وتكون مساعدة لشخصية الرئيسية.

جـ الشخصيات المرجعية:

((شخصيات ذات وجود حقيقي في مسيرة التاريخ، ومسرودة سيرتها وأحوالها وأعمالها في مظان التاريخ الخاص بالأمة التي ينتمي إليها، مع عناية وتحفظ الراوي ونقله بأمانة الملامح العامة للشخصيات المرجعية))[2]، وهي الشخصيات المستوحاة من الواقع.

د- الشخصية المعارضة:

وهي الشخصية السلبية لا تهتم بالآخرين وعادة ما تترك أثراً سيئا في أحداث القصة، كما أنها ((**تمثل القوة المعارضة في النص القصصي، وتقف في طريق الشخصية الرئيسية أو شخصية مساعدة، وتحاول قدر جهدها عرقله مساعيها))**[3]، وهي الشخصية المضادة في القصص.

ه- الشخصية النامية:

هي الشخصية التي تتطور بتطور أحداث القصة ويكون تطورها نتيجة تفاعلها مع الأحداث، فهي ((**التي تكشف لنا تدريجيا ما هو تطور بتطور حوادثها ويكون تطورها ظاهرا أو خفيا وقد ينتهي بالنجاح أو بالإخفاق))**[4]، وهي الشخصية المتطورة في القصة.

و- الشخصية الإشارية:

((هي علامات على حضور المؤلف والقارئ أو ما ينوب عنها في النص كالرواة والرسامين والفنانين))[5]، وهي الشخصيات التي تتمثل في الرسام والفنان وغيرهم.

ثانيا- الزمان (الاسترجاع والاستباق):

---

[1] المرجع نفسه، ص132.
[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد "، ص186.
[3] شربيط أحمد شربيط، تطور البنية الفنية للقصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر والتوزيع، دط، 2009، الجزائر، ص33.
[4] نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين علي أحمد ونجيب كيلاني، دار العلم والإيمان، ط1، 2009، ص35.
[5] فليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بلكراد، دار الكرم للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص110.

يتمتع الزمان باهتمام المفكرين والروائيين، حيث كان له مجالا خصبا في دراسات السردية ذلك لاندماجه مع مكونات الخطاب السردي، فالزمن هو الخيط الرفيع الذي يربطنا بالحياة، وكل ما يتعلق بالكون، ((... **والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا،غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نلمسه، ولا نراه، نسمع حركته الوهمية على كل حال، ولا أن نشم رائحته إذ لا رائحة له، وإنما نتوهم، أو أننا نراه في غيرنا مجسدا في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه، وفي سقوط شعره، وأسنانه، وفي تقوس ظهره، والتباس جلده**...))[1]، ومنه فالزمان كالهواء الذي يحيط بنا، ولا يغادرنا ولو للحظة، ومن أنساق الزّمن نجد:

1. الاسترجاع والاستذكار(ANALEPSIES):

يعد الاسترجاع والاستباق من المفارقات الزمنية التي تعمل على ترتيب الأحداث وتنظيمها في الخطاب السردي حتى نتحصل على قصة متسلسلة الوقائع.

الاسترجاع تقنية زمنية يعمل السارد فيها على إرجاع أو تذكر أحداث حصلت في الماضي ((**فإن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارًا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن نقطة التي وصلتها القصة**))[2]، أي أن الاستذكار الذي أدرجنا إليه السارد جزء من بلورة القصة.

((**فاسترجاع الماضي واستمراريته في الحاضر لا يخضع لتسلسل كرونولوجي متسق، وإنما يتم الاختيار والانتقاء من الماضي وفق ما يستدعيه انفعال اللحظة الحاضرة**))[3]، حيث أنَّ الاسترجاع لا يخضع لأي تسلسل في الأحداث بل يكون وليد اللحظة الحاضرة.

1.1. أنواع الاسترجاع:

للاسترجاع ثلاثة أنواع أساسية لها دور هام في النص الرّوائي ((**يترك الراوي مستوى النص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، والماضي يتميز أيضا بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضٍ بعيد وقريب ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع الخارجي، الاسترجاع الداخلي، الاسترجاع المزجي**))[4].

أ- الاسترجاع الخارجي:

يعد الاسترجاع الخارجي من أهم أنواع الاسترجاع الأكثر شيوعًا في الروايات العربية، فالاسترجاع الخارجي هو الذي يكون قبل بداية القصة ((**ذلك الاسترجاع الذي تظل**

[1] عبد المالك مرتاض، بحث في تقنيات السرد في نظرية الرواية، ص201.
[2] حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص 121 .
[3] مها حسن يوسف عوض الله، الزمن في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه، إشراف محمود السمرة، جامعة الأردن 2002، ص 186.
[4] سيزا قاسم، بناء الرواية، (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ، دط، مكتبة الأسرة، 2004، ص 60 .

سعته كلّها خارج سعة الحكاية الأولى))[1]، بمعنى أنَّ الاستذكار الخارجي تكون أحداثه خارج بداية الحكاية الأولى؛ فهو ((**يمثل الاسترجاع الخارجي الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء الحاضر السردي، حيث يستدعيها الرّاوي في أثناء السرد، وتعد زمنيًّا خارج الحقل الزمني للأحداث السردية الحاضرة في الرواية**))[2]، أي أن الاسترجاع الخارجي لا يكون ضمن أحداث وقعت أثناء الرواية بل هي أحداث ماضية وقعت قبل بدء الرواية.

ب- الاسترجاع الداخلي:

الاسترجاع الدّاخلي ويكون عكس الاسترجاع الخارجي أي يقوم باستذكار وقائع حدثت ضمن الحكاية ((**حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى**))[3]، أي أن الاستذكار الداخلي يكون من قلب أحداث الحكاية.

((**يختص هذا النوع باستعادة أحداث ماضية، ولكنها لاحقة لزمن بدء الحاضر السردي وتقع في محيطه، ونتيجة لتزامن الأحداث يلجأ الراوي إلى التغطية المتناوبة، حيث يترك شخصية ويصاحب أخرى ليغطي حركتها وأحداثها**))[4]، أي أن الاسترجاع الدّاخلي يكون من حاضر السرد، فلا يبتعد عن وقائع الحكاية بل يبقى بالقرب من أحداث الحكاية الأولى.

جـ الاسترجاع المزجي:

الاسترجاع المزجي أو المختلط الذي يقوم بمزج الاسترجاع الدّاخلي والاسترجاع الخارجي معًا ((**وهو ما يجمع بين النوعين**))[5]، ويقصد بالنوعين الاسترجاع الداخلي والخارجي، فيكون شامل لكليهما، حيث أن الاسترجاعات ((**تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعتها لاحقة لها... وهي الفئة التي يلجأ إليها إلاّ قليلا، وعلاوة على ذلك تتحدد بخاصية من خاصيات السعة، ما دامت هذه الفئة تقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنضم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعدّاه**))[6]، أي أنّ الاسترجاع المزجي يبدأ قبل سرد الحكاية ويمتد إلى حاضر سرد الحكاية ويستمر ليصبح جزءًا لا يتجزأ من وقائع الحكاية.

2. الاستباق:

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ط2، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 60.
[2] مها حسن يوسف عوض الله، الزمن في الرواية العربية، ص 189.
[3] جبرار حنيت، خطاب الحكاية، ص 60.
[4] مها حسن يوسف عوض الله، الزمن في الرّواية العربية، ص 194.
[5] سيزا قاسم، بناء الزاوية، ص 58.
[6] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص60-70.

الاستباق من أهم المفارقات الزمنية التي تعمل على تكهن الأحداث التي ستقع في المستقبل، حيث كان لهذه الخاصية استعمالاً واسعًا في الرواية العربية الجديدة وهو ((**كل مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثًا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها**))[1]، أي تنبؤ بأحداث يمكن أن تقع في المستقبل ويمكن أن لا تقع.

فالاستباق فيما يعنيه ((**إذ يقوم الرّاوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أوليّة تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ والاستشراف بما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية تعلن عن صراحة حدث ما سوف يقع في السرد**))[2]، يوجد هنا نوع من إزالة الغموض والتشويق عن القارئ وإرسال تلميحات إليه لمعرفة مجريات الأحداث القادمة، وفي مفهومه الصارم ((**إن الاستباق هو حالة توقع وانتظار يعايشها القارئ أثناء قراءة النص، بما يتوفر له من أحداث وإشارات أولية توحي بالآتي، ولا تكتمل الرؤيا إلاَّ بعد الانتهاء من القراءة، إذ يستطيع القارئ تحديد الاستباقات النصية، والحكم بتحققها أو عدمه، ولعل أبرز خصيصة للسرد الاستشرافي هو كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله**))[3]، ومنه فالاستباق تصوير للمستقبل، يطرحه الراوي للقارئ لفك الغموض واللُبس عن الحكاية، فهذا التنبؤ يمكن أن يتحقق ويمكن أن لا يتحقق، فلا نستطيع اكتشاف مصداقيته إلاّ بعد اكتمال القراءة، إذن فالاستباق هو تكهن بالمستقبل ووضع احتمالات وقوعه أو عدم وقوعه.

1.2.أنواع الاستباق:

للاستباق نوعين من أهم تقنيات الزمن وهما الاستباق التمهيدي والاستباق الإعلاني.

أ- الاستباق التمهيدي:

الاستباق التمهيدي أو ما يعرف بمصطلح آخر ألا وهو الاستباق بالفاتحة ((**إن الاستباق التمهيدي يتمثل في أحداث أو إشارات أو إيحاءات أوليّة، يكشف عنها الرَّاوي ليمهد لحدث سيأتي لاحقًا**))[4]، ومنه تكون الإشارة والحدث هي الاستباق التمهيدي الذي سيسرده الرّاوي في أول الحكاية.

[1] حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.
[2] مها حسن عوض الله، الزمن في الرواية العربية، ص 207.
[3] المرجع نفسه، ص 207.
[4] مها حسن يوسف عوض الله، الزمن في الرواية العربية، ص 209.

ونجد أيضا من يطلق مصطلح ((**الفواتح**)) على الاستباق التمهيدي ((**الفواتح؛ وهي معطيات ترتبط بفن التمهيد القصصي، ولا يفهم معناها إلاَّ في مرحلة لاحقة**))[1]؛ ويقصد الفواتح البوابة أو التمهيد للأحداث التي ستقع عن طريق إيحاءات وإشارات يفهم موضوعها فيما بعد، ومن مميزات الاستباق التمهيدي أنه ((**ما يميز الاستباق التمهيدي هو اللاَّيقينية**))[2]، أي يمكن حدوث الحدث أو عدم حدوثه، إلى جانب ذلك نجد أن الاستباق التمهيدي ((**يشكله الرَّاوي بصورة تدريجية، حيث يبدأ بحدث استباقي تمهيدي ثم يتطور ويكبر لينتهي بحدث رئيسي لاحق**))[3]، ويقصد بذلك أنه يمكن للاستباق التمهيدي أن يصبح حدث رئيسي إذ تحقق بصورة تدريجية.

أما بالنسبة إلى الوظيفة التي يتصف بها الاستباق التمهيدي هي ((**أنه مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي**))[4]، أي أن هذه الوظيفة التي يعمل بها الاستباق التمهيدي تكون في احتمالية وقوعها وعدم وقوعها.

ب- الاستباق الإعلاني:

أما الاستباق الإعلاني فهو عكس الاستباق التمهيدي، فإذا كان التمهيدي توقعه ضمني أي يمكن حدوثه أو عدمه فالإعلاني يكون صريحًا وحتميا، فهو ((**سلسلة الأحداث التي يشهدها السرد في وقت لاحق**))[5]، ومنه تكون وظيفة الاستباق الإعلاني هي الصراحة التي يصارح بها المؤلف القارئ لتكون له فكرة عمّا سيقابله من أحداث في الحكاية ومنه ((**فإن الاستباق الإعلاني يخبر الصراحة في أحداث أو إشارات أو إيحاءات أوّلية عما سيأتي سرده فيما بعد بصورة تفصيلية**))[6]، أي يكون الاستباق الإعلاني متوقع حدوثه في أحداث الحكاية.

والفرق بين الاستباق التمهيدي والإعلاني أن ((**الاستباق التمهيدي بمثابة توطئة وبذرة بدائية قابلة للتحقق أو عدمه، أمّا الاستباق الإعلاني فهو حتمي الحدوث لاحقًا، إذ يعلن الرّاوي الحدث النهائي بعد إتمامه وانتهائه، ويضع القارئ وجهًا لوجه معه ليبدأ التساؤل لما حدث وكيف حدث**))[7]، ومنه يكون الاستباق التمهيدي ضمني أي يتملكه الشك فيكون حدثه ممكن حدوثه وممكن لا، أما الاستباق الإعلاني فهو عكس التمهيدي فيكون إعلانه عن الحدث صريحًا ومفصلاً وحتميا حدوثه.

---

[1] العمري خديجة، بلقاسمي مبروكة، إيقاع الزمن في رواية " الأمواج البريَّة " لإبراهيم نصر الله، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب واللغة العربية، رسالة ماستر، بسكرة، 2020/2019، ص46.

[2] مها حسن عوض الله، الزمن في الرواية العربية، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص 209.

[4] حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 133.

[5] المرجع نفسه، ص 137.

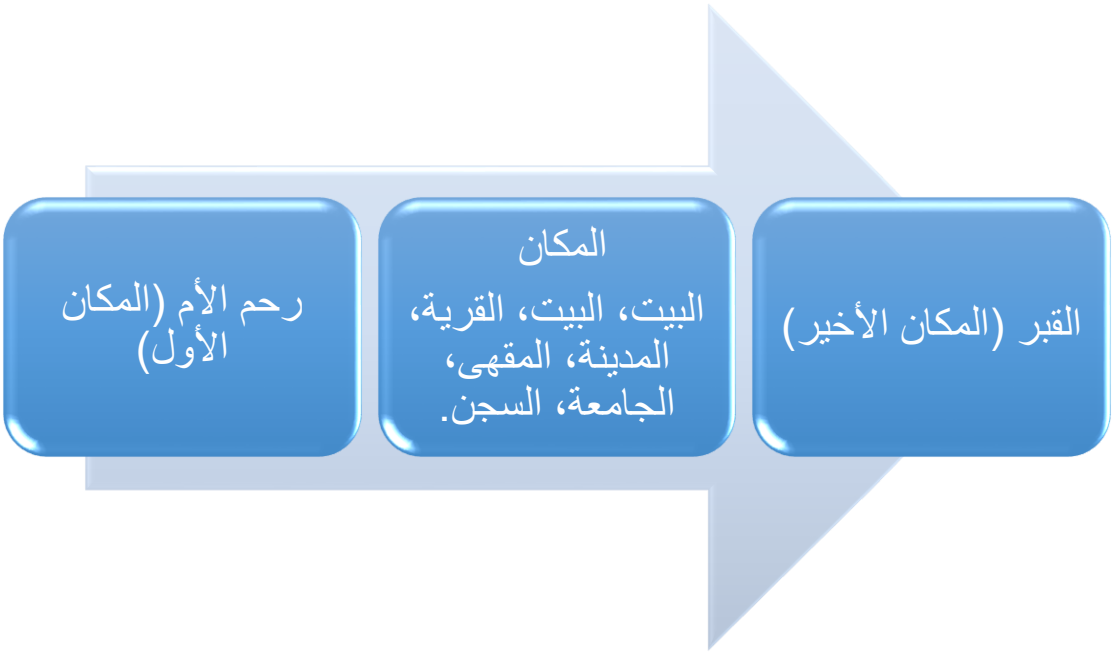
[6] مها حسن عوض الله، الزمن في الرواية العربية، ص 214.

[7] المرجع نفسه، ص 214.

ثانيا- المكان:

1. المكان لغة:

هو ((**الموضع الثابت المحسوس القابل للإدراك الحاوي للشيء المستقر، وهو متنوع شكلاً وحجمًا ومساحةً، إنَّ الأمكنة شكل من أشكال الواقع**))[1]، أي أن المكان هو الساكن الذي نحسه وندركه تحتوينا ونحتويه، مستقر ونستقر فيه، ويختلف من شكل لأخر، وهو كمفهوم: ((**المكان الطبيعي، المكان الحقيقي في الواقع الخارجي المحسوس، وهذا المكان لا علاقة له بالمكان الروائي لأنه الموضع الحقيقي الثابت الجامد**))[2]، وتمكن تمثيل الدورة الحياتية للإنسان بالرسم الآتي[3]:



ومنه فالمكان طبيعي مستقر شكلاً ومساحة وحجمًا وهذا المخطط يبين لنا الدورة المكانية للإنسان من المكان الأول إلى المكان الأخير.

[1] أيوب بن موسى الحسيني، الكفوى، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تر: عدنان درويش ومحمد المصري، ج:1، وزارة الثقافة، دمشق، 1981، ص 223.
[2] سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية (1980 – 1990)، ط1، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995، ص 251.
[3] منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات ،سيميائية المكان، ط1، دار مؤسسة رسلان للطباعة والتوزيع، سورية، دمشق، جومانا، 2014، ص 154.

يؤثر المكان في عناصر العمل القصصي ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بالأدوات الفنيّة التي تحدد أبعاده وجزيئاته الفنية ولا سيَّما عنصر الحدث الذي يحصل من خلال الأمكنة التي تسمح للقاص ((**إنتاج شخصياتها المختلفة والمتمايزة**))[1]، ويمكن القول أن علاقة المكان بالحدث القصصي، ((**علاقة تلازم، أي إن الصلة بين المكان والأحداث تلازمية حيث لا نتصور النظر إلى الأحداث بمعزل عن الأمكنة التي تدور فيها..**))[2]، ويبرز الزمن في العمل القصصي من خلال المدة التي تستغرقها الأحداث ويترافق مع المكان في أثناء القصة ويتبادلان التأثير والتأثر؛ لأن ((**كل قصة تنطلق في الزمن وتندمج في المكان**))[3] فالأحداث القصصية " **لا تتحرك إلا بتحريك الشخصيات في المجال الزمني والمكاني**))[4].

2. المكان اصطلاحا:

المكان ليس ((**عاملاً طارئًا في حياة الكائن الإنساني، وإنما معطى سيميوطيقي والمكان يتغلغل عميقًا في الكائن الإنساني، حافرًا مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة ليصبح جزءًا صميميًا منها فالمكان هو الفسحة التي تحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم**))[5]، إذًا فالمكان سيميائية لها دال ومدلول تختلج حضن العقل وتحاكي ما كان لتتغلغل الذات معه وتعطي لتعبير فسحة تخرجه من الحقول المعتمة إلى الحقول النيّرة؛ وأيضًا ((**المكان يعني بدء تدوين التاريخ الإنساني، ويعني الارتباط الجذري بفعل الكينونة لأداء الطقوس اليومية للعيش، للوجود، لفهم الحقائق الصغيرة، لبناء الروح، للتراكيب المعقدة والخفية، لصياغة المشروع الإنساني ضمن الأفعال المبهمة**))[6]، ويتضح أنَّ المكان هو التاريخ لأن الإنسان بلا مكان يساوي إنسان بلا تاريخ لذلك توضح الأمكنة التاريخ، وإذا كان المكان بهذه الأهمية البالغة في صياغة الكائن ((**حيث تتجلى الصياغة المكانية في التجربة اليومية على الصعيد اللغة والسلوك فإن الأمر يفترض صياغته على أكثر من صعيد، إنَّ المكان كعلامة لغوية هو أحد شظايا الجذر اللغوي (ك.و.ن) على وزن ((مَفْعَل)) وهو بهذه الصيغة، صيغة اسم المكان - يعني ((موضع الشيء)) أي المحل الذي يحل فيه ويتموضع، والفضاء الذي يحيط به، ويحدد موضعه بالقياس إلى شيء آخر عبر الأبعاد الأربعة للمكان: الأبعاد الإقليدية الثلاثة والبعد الزمني،**

---

[1] خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ط1، مؤسسة اليمامة، الرياض، 2000، ص 104.
[2] عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران – أشكاله ووظائفه، ط2، دار صامد للنشر، صفاقس، 1985، ص 20.
[3] حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 29.
[4] صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997، ص115.
[5] خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة - الخطاب الروائي لإدوارد الخراط أنموذجًا، ط1، مؤسسة اليمامة، الرياض، 2000، ص 60.
[6] ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986، ص 395.

كإسهام من النظرية النسبية في مقاربة المكان والمكان الموضع، والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع))[1].

3. علاقة المكان بالحدث:

وتتجسد علاقة المكان بالحدث من خلال علاقته بالشخصيات؛ لأن القاص تعود شخصياته إلى المكان الملائم الذي يتفاعل مع فضاء قصته ويتلاحم معها، ولا سيما إذا انتقلت الشخصية من مكان إلى آخر، تنتقل معها أحاسيسها النفسية التي خلقت عبر اندماجها مع المكان الذي تعيش فيه، ويلتحم المكان بتقنية الوصف لبناء القصة ويفضل أن يقدم من خلال أعين الشخصيات التي يرسمها الكاتب لا من خلال عيني الكاتب، فالمكان قد يكون مغلقًا أو مفتوحًا أو معاديًّا بالنسبة إليها وربما أليفًا ومحايدًا، تحتل الأحداث موقعها فيه.

وفي حين تبدو الأمكنة المفتوحة من: الممرّات والشوارع، جسورًا تعبرها الشخصية القصصية إلى الأمكنة المغلقة، مثل البيوت التي تمارس فيها حواراتها وأفعالها، وإذا كانت رغبة الكاتب في السعي إلى كشف البعد النفسي للشخصية يجعلها في الأمكنة المغلقة ليخلق **((وجدانًا وشعورًا بين الإنسان والمكان ويشعل فتيلا من الحب والتعاضد بينهم))**[2]، وقد يتعامل مع المكان القصصي على أنه شخصية من شخصيات القصة يتميز بالحيوية والحركة والنشاط والقدرة على الحب والمعانقة؛ لأن المكان تتضح أبعاده من التأثير الاجتماعي **((فالواقع يبقى خارجًا ما لم تجر فيه أفكار يصنع من خلالها الإنسان معنى جديدًا لأبعاد ذلك المكان))**[3]، ويوصف المكان القصصي عادة ـ وهو مكان محدد في كثير من الأحيان بأنه مسرح أحداث القصة أو الحيز الذي تتحرك فيه الشخصيات، أو تقيم فيه فتنشأ بذلك علاقة متبادلة بين المكان وشخصياته، وتمنح العمل القصصي خصوصية، ومن ثم يكتسب المكان معناه ودلالته، لذا فإننا **((لا نقرأ أيَّ وصف للمكان ولا للشخصيات، ولكننا نتعرفهما معًا من خلال تفاعلهما ووجودهما وحركتهما معًا، أو بالأحرى نتعرف ملامح المكان وجغرافيته وحركة الشخصيات فيه من خلال أسلوب خط السير، وليس أسلوب المشهد، ومن خلال منظور المشارك وليس منظور المراقب))**[4]، حتى **((يأخذ المكان بُعدًا عميقًا في تشكل العمل))**[5] القصصي، وهنا يظهر المكان القصصي عن طريق عادات ساكنيه وطريقة تفكيرهم وتقاليدهم المرتبطة بهذا المكان، وملامح وجوههم التي تميز شخصية عن الأخرى، وهذا يتطلب وعيًّا متناميًّا من القاص اتجاه مجتمعه.

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، بتصحيح أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، ط1، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، 1995، ص 163 .

[2] فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ط1، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، 2003م، ص 80.

[3] ياسين نصير، المكان في الرواية، ع8، دار العربية للطباعة، بغداد، 1980، ص 78.

[4] صبري حافظ، الحداثة والتجسيد المكاني، مج2، ع4، مجلة الفضول، القاهرة، 1984، ص 72.

[5] مها حسن يوسف، المكان في الرواية الفلسطينية (1948– 1988)، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، اربد، 1991، ص 72.

4. أنواع المكان:

قدم الروسي قدما الروسي **(باختينBakhtine)** الذي حدد أربعة أنواع للمكان وأعطى لكل منهما اسمًا خاصًا بحسب دوره في الرواية، وهو المكان الداخلي، المكان الخارجي، المكان المعادي، وفضاء العتبة.

أ- فضاء العتبة:

وهو المكان الذي يكون ممرًا للبطل عبر تنقلاته، كما أنه يتمثل في الأبواب والنوافذ، الحافلات السيارات، والبواخر.

ب- المكان الخارجي:

وهو المكان المفتوح الذي يخرج عن نطاق غرفة في مقابل البلد، والبلد الأصلي في مقابل بلد الغربة، وهو مكان رحب وواسع، غالبا ما نجد الفرد يتفاعل معه إيجابيا.

ج- المكان الداخلي:

فهو المكان المعاكس للمكان الخارجي، يمثل الانسداد والانغلاق، كما أنه يتصف بالتحديد، وهو لا ينفي انفتاحه على أمكنة أخرى، فالغرفة المحددة مساحتها قد تنقلها عبر جدرانها إلى عوالم أمكنة عديدة، من أثاثها أو رسومها أو المجسمات التي تحويها، وبالتالي تعطيها دلالة تفوق دلالتها الأولى.

د- المكان المعادي:

هو ((**المكان الشبيه بالداخل أو الضيق، ينعكس على حالة الفرد نفسيا، فهو المكان الذي يحس بالضيق فيه وإن كان واسعًا، كتواجد شخص ما في بلاد الغربة فمهما يحمل ذلك البلد من رحابة وامتيازات، يعد مكانًا ضيقًا على نفسية المقيم فيه**))[1].

ثالثا - الوقفة الوصفية:

تعد الوقفة الوصفية من أبرز تقنيات السرد، التي تعمل على تعطيل السرد أي استراحة بين شوطين ((**تعمل الوقفة الوصفية...على إبطاء زمن السرد الرَّوائي**))[2]، فبذلك تكون الوقفة الوصفية تبطئ من حركة السرد))، **حيث يتم تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزمنية ليتسع بذلك زمن الخطاب ويتمدد**))[3]، حين تقوم الوقفة الوصفية بتوقيف حركة الزمن السرد، فإنه بالنسبة لزمن الخطاب يصبح امتدادًا وتواصلاً، ((**ذلك الوصف لا يحتم**

[1] كلثوم مدقن، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال " طيب صالح" الأثر، مجلة الآداب واللغات، الجزائر، العدد4، 2005م، ص141.
[2] مها حسن عوض الله، الزمن في الرواية العربية، ص 245.
[3] مرجع نفسه، ص 245.

أبدًا وقفة للحكاية أو تعليقًا للقصة أو للعمل...، إن الحكاية... لا تتوقف عند موضوع أو منظر دون أن يوافق ذلك التوقف توقفًا تأمليًّا للبطل نفسه...، وبالتالي لا تفلت القطعة الوصفية أبدًا من زمنية القصة))[1] ومنه نجد أن الوقفة الوصفية لا تفرض توقف لحركة السرد بل اللحظة التأمليَّة لمشهد أو حالة يفرضها البطل بنفسه.

((**وهي محطة تأملية تتخذ شكل وقفة وصفيَّة أو تحليل لنفسية الشخصيات أو استطراد من أي نوع، وتكون الغاية من الوقف، هي تعليق زمن الأحداث، في الوقف الذي يواصل فيه الخطاب سيرهُ على هامش القصة**))[2] ومنه الوقفة الوصفية عبارة عن لحظة تأمل لوقف زمن الحكاية ويبقى زمن الخطاب يواصل منوالهُ في الحكاية.

إذن الوقفة الوصفية تعمل على وقف الزمن وسرد الحكاية ويبقى زمن الخطاب يواصل امتداده.

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 112.
[2] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل الطاهر وطار)، د ط، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والإشهار، الجزائر، 2002، ص 134.

الفصل الثاني

الفصل الثانـي

البنية العميقة لقصص المجموعة.

أولا: سيمياء النصوص الموازية (القصة، العنوان، العناوين الداخلية، الغلاف).

ثانيا: سيمياء الأحداث والشخصيات.

ثالثا: سيمياء (الفضاء الخارجي والداخلي / الحقيقي والمتخيل).

أولا: سيمياء النصوص الموازية

تعد السيمياء ميدانًا خصبًا للدراسات بأنواعها، سواء في الفترة اليونانية أو في الفترة العربيّة الحديثة والمعاصرة، لما لها من أهمية في توجيه فهم المتلقي، نظرًا لما يرمي إليه القاص وذلك بتحديد مسار القراءة بين طريقي الإنتاج والقراءة، وقبل الولوج إلى المتن القرائي لابد من قراءة كل ما هو محيط بالنص وبالمجموعة القصصية.

وبقدر ما تعد ((**بعض العلامات تحفيزية كالطباعة والتصفيف والإخراج ... تعتبر علامات أخرى دوالاً داخلية في الخطاب مثل: العناوين، التنظيم الطباعي، الإهداءات...**))[1]،

ومن بين الشفرات التي قمنا بدراستها في هذا الفصل نذكر منها:

- سيمياء القصة.
- سيميائية العنوان.
- سيميائية العناوين الداخلية.
- سيميائية الغلاف.

1. سيمياء القصة:

1.1. *تقديم المجموعة القصصية "جلالة عبد الجيب":*

تشتمل هذه المجموعة القصصية على مائة واثنان وعشرون قصة، وكل قصة لا يفوق معدل سطورها العشرة أسطر؛ وباعتبارها قصص قصيرة جدًا فإنها تعبر عن حاجات النفس بأقل عدد من الكلمات.

في هذه القصة نجد أن القاص بوطاجين يتعامل مع الوضع الذي يعيشه المجتمع الجزائري ككل، العربي عامة والجزائري خاصة، بطريقة ساخرة ومتهكمة متضايقًا من المواقف السلبية والمخجلة للحكام وسادة الرأي، وفي كل هذا ((**لا يهدف إلى السبّ أو الشتم بل هي طريقة فعالة، ينوب بها نقدهم بطريقة الإصلاح والتقويم والالتفات إلى متطلبات شعوبهم المحرومة**))[2]، وعمومًا يشير في أغلب قصصه إلى معاناة الإنسان العربي من الضغوطات المتسلطة عليه بقوانين جائرة، فاصطبغت بالهزل والسخرية، وقد صبَّ غضبه على المسؤولين السياسيين والحكام والوزراء؛ لأنهم السبب في معاناة الإنسان البسيط.

أغلب القصص ترتكز على سخرية الملوك والمسؤولين والوزراء وأصحاب المراكز العليا من الفقراء والبسطاء، ومثال ذلك قصة ((**الأنذال**)) يقول فيها: ((**أبناء الحرام**

[1] عبد القادر الغزالي، الكتابة الشعرية وقضية الوجود في شعر الرحبي، ط1، مطبعة تريفة، المغرب، 2007، ص11.
[2] المجموعة القصصية،24.

لتزكية أوهامي فينتخبونني حيًّا أو ميتًّا))[1]، وأيضًا في قصة: **((الحق أقول، العواء فرضية))**[2]، كل هذه النصوص تتضمن سخرية واضحة على السياسيين من مراوغتهم في العبارات: **((أصيب فخامته بسعال لازمهُ أعوامًا عديدة، فوسوس له مستشاره بتعديل الدستور وإضافة: السعال فريضة على كل مؤمن ومؤمنة))**[3]، وهذا يعني أن أي جحر يدخله الملك يجب أن تدخله الحاشية والشعب المسكين.

تبنى ((**السعيد بوطاجين**)) أبعاد وتوجهات عديدة رسم بها الواقع الحياتي، وأسقط هذا الواقع ضمن متن هذه القصص، فتعرض بذلك لجوانب الحياة المختلفة التي مسّت الواقع الجزائري خصوصًا والأوطان العربية عمومًا لأنها تشترك وتتقاطع في نفس الأحداث، فجمع القاص زبدة ما ترسّب في ذاكرته من أحداث السنين، وأعاد إحياءها بكل مشاهدها ومختلف تأثيراتها في شكل قصص قصيرة جدًا.

جسد في المجموعة القصصية أبعادًا عبرت وتضمنت الأوضاع الراهنة، وبذلك تطرق إلى العديد من القضايا، حاول تجسيدها بإبراز النواحي الحياتية المختلفة (**السياسية – الاجتماعية – الدينية – التاريخية ...**)، وحملها في ثنايا قصصه ((**جلالة عبد الجيب**)) التي عكست الأنساق الثقافية وأبعادها والنظام السياسي السائد، فكانت الرؤية شاملة عن الحكام والوزراء ومختلف المسؤولين والإطارات في علاقاتهم مع الناس، وبلغة فنية قدَّم لنا القاص هذه الرؤية عبر عددٍ من القصص القصيرة جدًّا، والتي سعى من خلالها إلى الإفصاح عن كل الأبعاد الضمنية فلجأ إلى التلميح لا التصريح بغية رفع الستار عن أحداث السلطة الطاغية والشعب الصامت.

بصورة مضمرة وبلغة ما بين السطور وما تحمله الثنايا من معاني عبر **((السعيد بوطاجين))** عن الوضع السياسي وتجليات النظام، بأسلوبه الأدبي وطريقته في اجتذاب الناس، فجسد على وقعهما الشخصيات والأحداث مكانها وزمانها، بطريقة تضمنت الإنسان والحيوان وبحضور الرمز والخيال، عبَّر باللغة وتباين بالأسلوب فتشكَّل عالم بمختلف صراعاته، بلغة تثير المتلقي وتأخذه إلى عمق العالم الواقعيّ الذي يتخبط فيه، والمفروض عليه بسبب إطارات الدولة الذين تكفلوا برسم طريق كل مواطن، وحددوا حيَّزًا معينًا لحياته وحتى لأنفاسه.

لقد وضع **((السعيد بوطاجين))** نفسه أمام اختبار صعب لأنه كان يعي أن الحياة في المجتمعات الجزائرية ما هي إلا جرح الأنا البليغ والنّحن الأبلغ جراحا، وهو يواجه اليقين الصارم من جهة، ومن جهة أخرى يتعطش للحرية، ويطالب بالحق في الحياة ولم يجد مكانا يستكين إليه أمام هذه المواجهات سوى الكتابة، ليبني عالمه الموازي بين الأحرف والكلمات،

[1] المصدر نفسه، ص24.
[2] المصدر نفسه، ص29.
[3] المصدر نفسه، 32.

فتشكلت الكتابة ألوانا فاضت عن رحم الألم وهي الشاهد الوحيد على عمق ما حدث وما يحدث في الجزائر الحبيبة، وهكذا تورطت الذات الكاتبة في لعبة الكتابة والتي تسنى لها بفضل خطورة هذه اللعبة أن تسافر في مضمار الحروب وأن تضمن للذات أن تعيش ألقها الداخلي بل وتضمن لها الاستمرار بفعل اشتغالها على الكتابة.

وعطفا على ما سبق لا ينبغي اختزال كلمة **((جلالة))** أو جملة **((عبد الجيب))** التي وردت في العنوان الأساس وشكلت العتبة الأولى في المجموعة القصصية **((جلالة عبد الجيب))** لـ **((السعيد بوطاجين))**؛ لأنها تعج بذكريات الذات الكاتبة وأشواقها، بعد أن تحولت الكتابة ذاتها إلى وطن يطفح بتفاصيل الحياة، فيه ينشئ الكاتب عالمه الخاص، ويسمح لريشة ما يحدث في المجتمع بتلوينها، وما ساعده في ذلك هو طلب جمهوره لمثل هذه الكتابات فكانت **((البداية المتجددة باستمرار مع فعلي الكتابة والقراءة))**[1]، من هذا المنظور يمكن القول أن مفهوم **((جلالة عبد الجيب))** متعلق ببعد ذات؛ لأنه يمثل فلسفة حياة بأكملها، بعبارة أخرى إن الكتابة الأولى أشعلت هاجس الكتابة الكامنة في الوعي الباطن للكاتب، أي أن فعالية القراءة ولدت لديه فعالية الكتابة وهذين الفعلين توحدا **((في حقل واحد هو فعل المتعة))**[2]، فمتعة فعالية قراءة المكتوب هي التي أنتجت الكتابة، وقراءة المكتوب هي بدورها فعالية ترمي إلى تجاوز المكتوب بفعل توالده في كتابات أخرى، لقد تحولت الكتابة بفعل القراءة إلى كتابة ثانية تقوم على كتابة أولى هي الأثر، فأصبح الكتاب رحما تتناسل منه الكتابة

2. سيميائية العنوان

لم يكن الاهتمام بالعنوان، أو بالعتبات النصية كما يسميها **((جيرار جينات))**، إلا في العصر الحديث، التي أولى لها عناية كبيرة؛ لأن العنوان هو البهو الذي نلج من خلاله إلى النص، ولا يمكن الدخول إلى بيت ما دون الوقوف على عتبته، وبالتالي نجد أن المبدع **((السعيد بوطاجين))** أولى اهتماما كبيرا بالعنوان لكي يجذب انتباه القارئ.

يبدو عنوان النص **((جلالة عبد الجيب))** كشرفة نطل من خلالها على العالم، الشرفة واضحة ومكشوفة للعيان، لا أسرار تحكمها، هكذا تبدو لنا، نغوص في أعماقها ونحصد سطورها، ونعيد زرعها في خيالنا، بينما ما وراء النافذة يبقى غير واضح، مهما حاولنا اكتشافه، تخوننا خبرتنا، ويخوننا التأويل، فالغير واضح مؤجل إلى حين لحظة الانكشاف والتجلي، ولا تتحقق هذه اللحظة إلا بدخولنا معمار النوافذ والحصون، هكذا تبدو العلاقة بين العنوان ونصه، فالعنوان يبدو أكثر جرأة في مواجهة المجهول، بينما تختفي التفاصيل وراءه وهو ما يزيد الغموض، كما أنه لغم لا ينفجر إلا حينما نقوم بتأويله، وقبل أن ينفجر على من يقرأه، ينفجر على من وضعه، لكنه إذا أخطأ الاختيار فقد حكم على ما كتبه بسكتة قلبية تقتله

[1] بنيس محمد: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص128.

[2] عياشي (منذر): الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، مرجع سابق، ص05.

في مهده؛ لأن **((العنوان أول لقاء بين القارئ والنص))**[1]، فالنص يبدأ بفكرة نصادفها لكن الألفة تحجب الفكرة عن عيوننا وإدراكنا وحالما نلتفت إلى ما هو ماثل أمامنا نصبو إلى أنسب عنوان.

وبما أن القصة القصيرة جدا جنس أدبي حديث فقد ارتادت آفاقا جديدة، وكان للعنوان وما يحيط به نصيب من هذه الآفاق.

وانطلاقا من ما سبق نحاول دخول معمار المجموعة القصصية **((جلالة عبد الجيب))** لـ **((السعيد بوطاجين))** وعالمه الخاص من خلال هذه العتبات، التي تميز بها فضاء القصة القصيرة جدا.

1.2. العنوان كحقل دلالي رئيسي:

إن المطلع على قائمة العناوين الروائية للكاتب **((السعيد بوطاجين))** يلاحظ مدى الاهتمام الذي يوليه الناص في تشكيل العنوان إن كان جماليا أو بنية مركبة تتجاوز غالبا صيغة الإفراد.

إذ يأتي العنوان مموسقا على إيقاع تنحته جملة اسمية تظم في جوانبها أفقها السردي المتصل بلحمة النص ــ المتن ــ ذلك ما يمكن إظهاره من خلال كتابة عناوينه القصصية:

- ما حدث لي غدا (منشورات الاختلاف/ الجزائر: 2002).
- وفاة الرجل الميت (منشورات الاختلاف/ الجزائر: 2000).
- اللعنة عليكم جميعا (منشورات الاختلاف/ الجزائر: 2009).
- حذائي وجواربي وأنتم (دار الريحانة للنشر/ الجزائر: 2009).
- للأسف الشديد (دائرة الثقافة / الشارقة : 2017).
- أعوذ بالله (دار الأمل/ الجزائر: 2006).
- تاكسانة (منشورات الأمل/ الجزائر: 2009).
- بداية الزعتر (منشورات الأمل/ الجزائر: 2009).
- آخر جنة (منشورات الأمل/ الجزائر: 2009).

ولعل عنوان **((جلالة عبد الجيب))**[2]، الذي يشكل تيمة دراستنا، لا يخرج عن النسق العام الذي تتركب منه بقية العناوين وهو لربما يؤشر إلى العظمة والرفعة والعلو، ويتصل بالعبودية والجيب، وإن المنطق والواقع يقول أن جلالته يُعبد ولا يعبُد، ((السعيد بوطاجين)) هنا أسقط البعد الديني المتمثل في عبادة الله عزّ وجل على البعد الواقعي الذي أعلى من سلطة

[1] معجب العدواني: تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 2002، ص07.

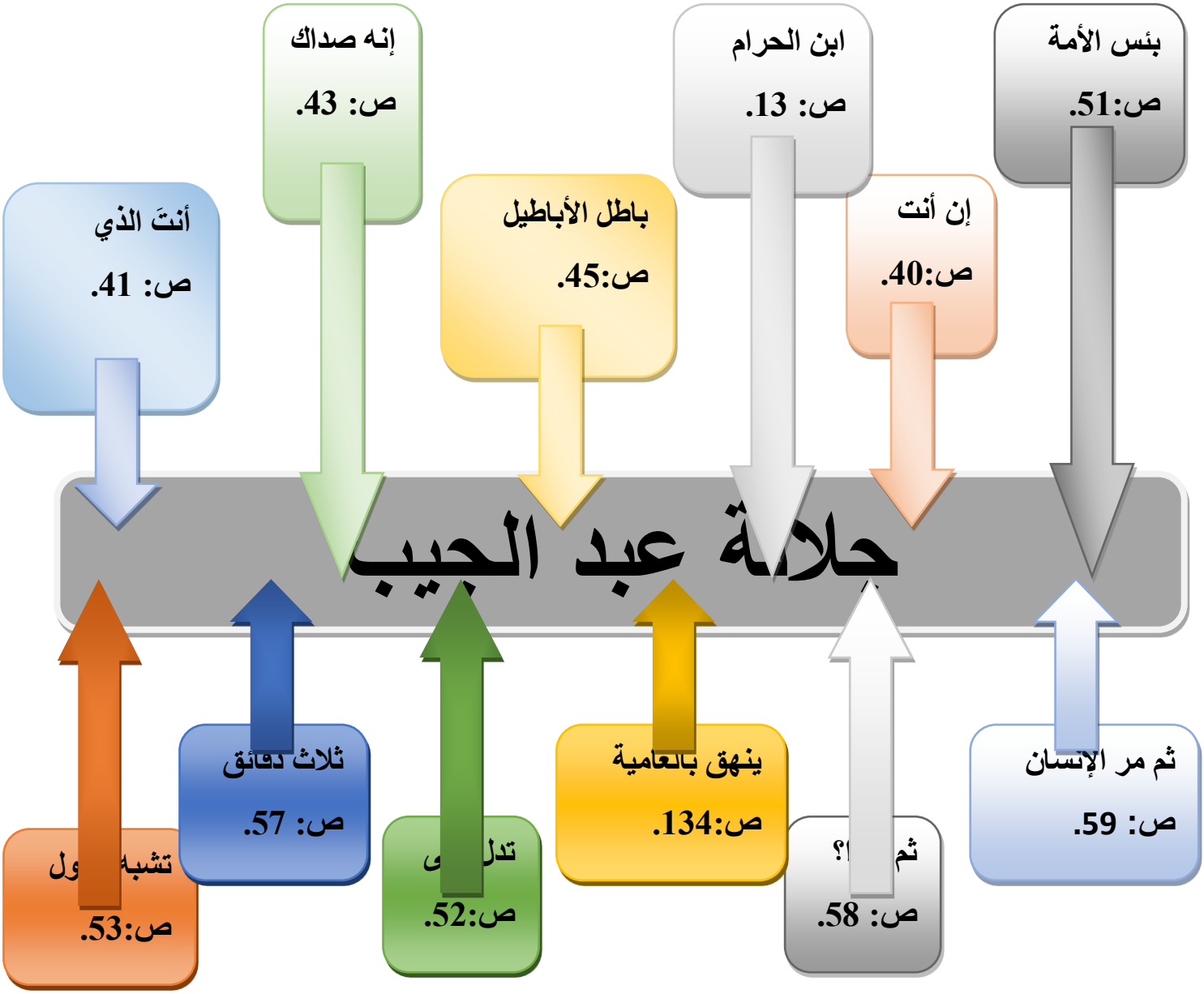
[2] السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2018م.

الحاكم، ثم أنزله إلى مستوى العبيد، فالله يُعبد من طرف العبد، والجيب يعبد من طرف السلطان، من هنا تبدو سمة الذل والانتقاص من القيمة واضحة والتي شملت السلاطين الذين ذهبت مكانتهم، وغابت عظمتهم، بعد أن قدسوا المال، وركضوا وراءه كما لو أنه الدين الحنيف، والملة النبوية، وما هذه إلا صورة من صور علو صوت المال والسلطة والمكانة الرفيعة على دين الله، من خلال هذا العنوان يتبين أن القاص يتوجه بنقد وسخرية حادة بغية الانتقاص من شأن السلطة واحتقارها.

2.2. العنوان كحقل دلالي فرعي:

إذا كانت **((لعلامات العنوان وضعيتها المستقلة والقائمة بذاتها، على الرغم من وظيفتها التي تعالق بينها وبينه))**[1]، فإنه بالإمكان قراءة المكونات البنائية لعنوان **((جلالة عبد الجيب))** وبعض عناوينها من المستوى النحوي كما يبينها المخطط التالي:

[1]محمد فكري الجزار: سيميوطيقيا اتصال الأديب، الهيئة المصرية للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، القاهرة 1998، ص19.

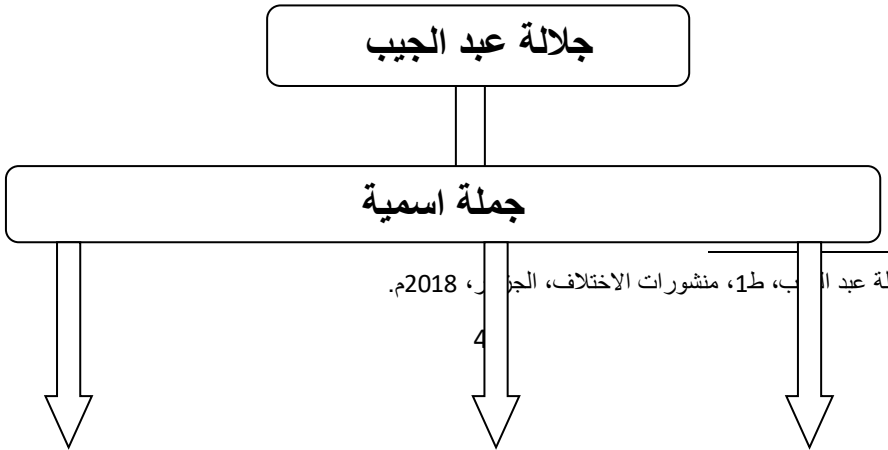


المخطط الجزئي للمجموعة القصصية

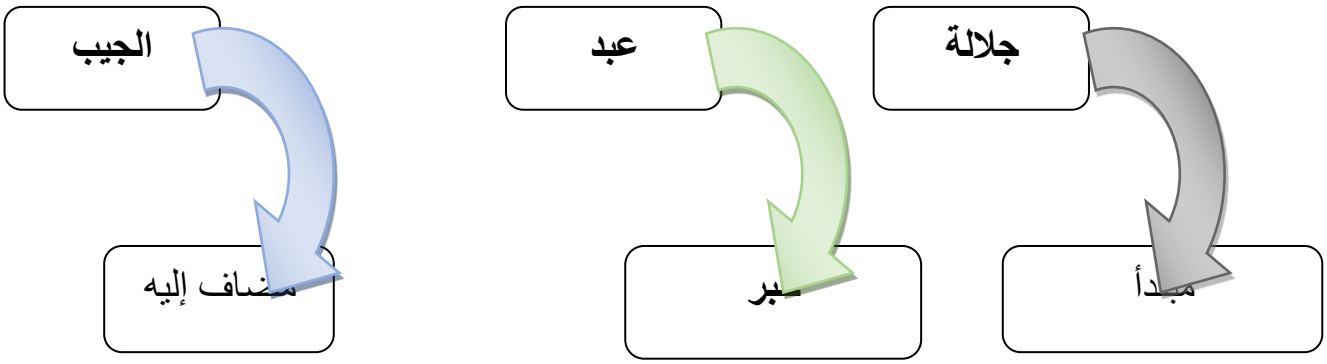
ويمكن

العنوان الأصلي:

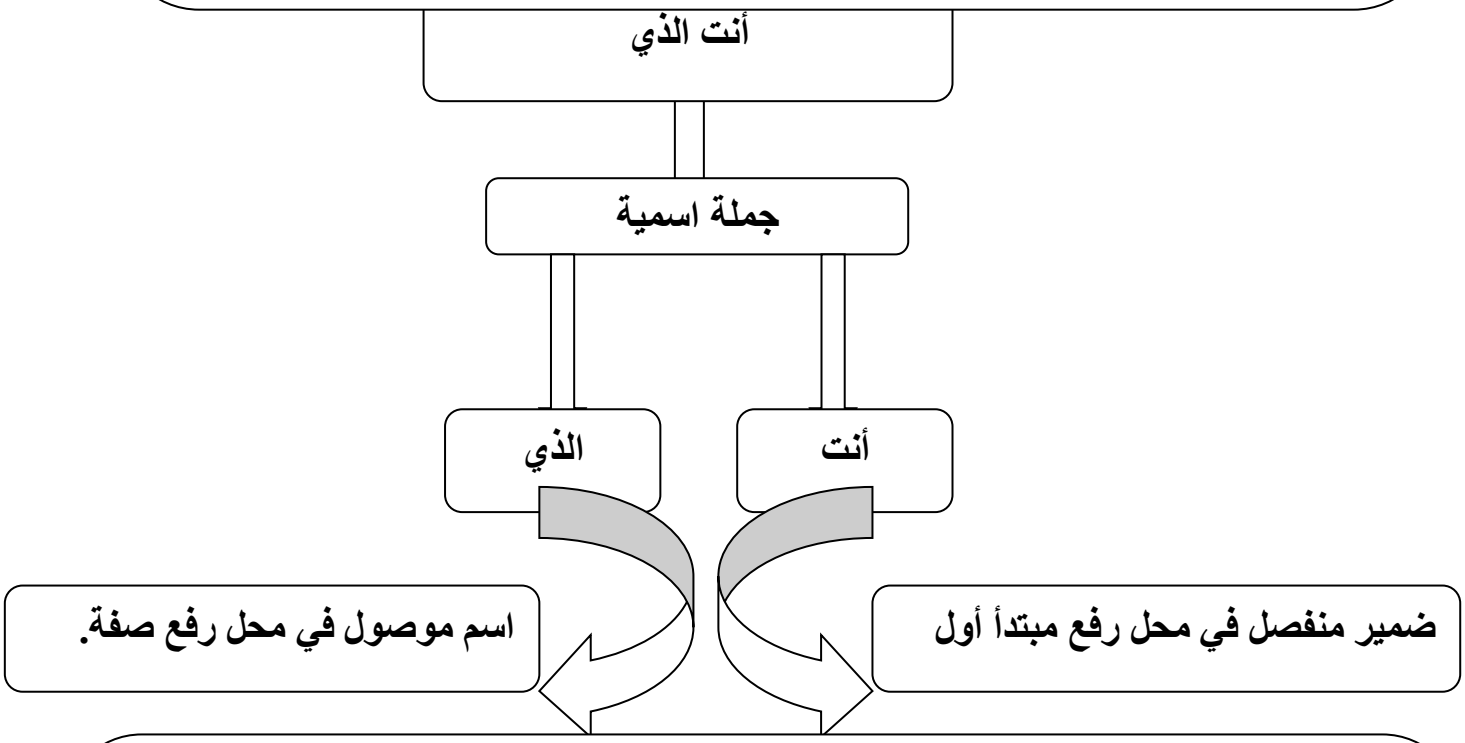
- **قصة ((جلالة عبد الجيب))[1]:**



[1] السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2018م.

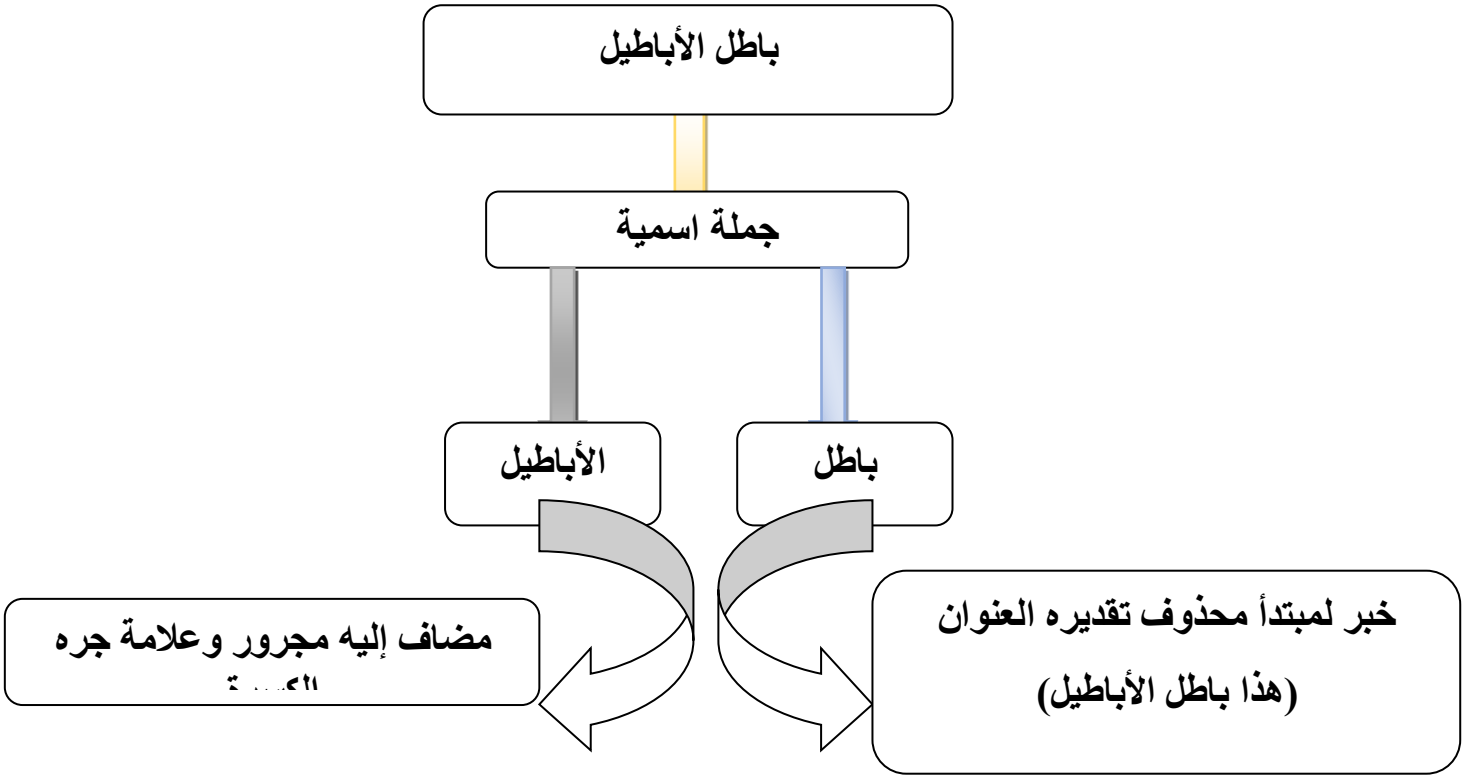


يتكون هذا العنوان من جملة اسمية مكونة من ثلاث أقسام: مبتدأ وخبر مرفوعان ومضاف إليه، حيث جاءت الكلمة الأولى **(جلالة)** مرفوعة، وهذا دلالة على الرفعة والعزّة والعظمة، وجاءت الكلمة الثانية **(عبد)** مرتبطة بجلالة مما يعني بأن للجيب قيمة تمثل القيمة الدينية، وهذا دلالة على غياب الوازع الدينية، وجاءت كلمة **(الجيب)** مجرورة؛ لأنها تتبع ما قبلها، وقد جاءت أيضا مضافة إلى **(عبد)**، وهذا إن دلّ على شيء فإنه يدل على ما دلّت عليه الكلمة التي قبله.



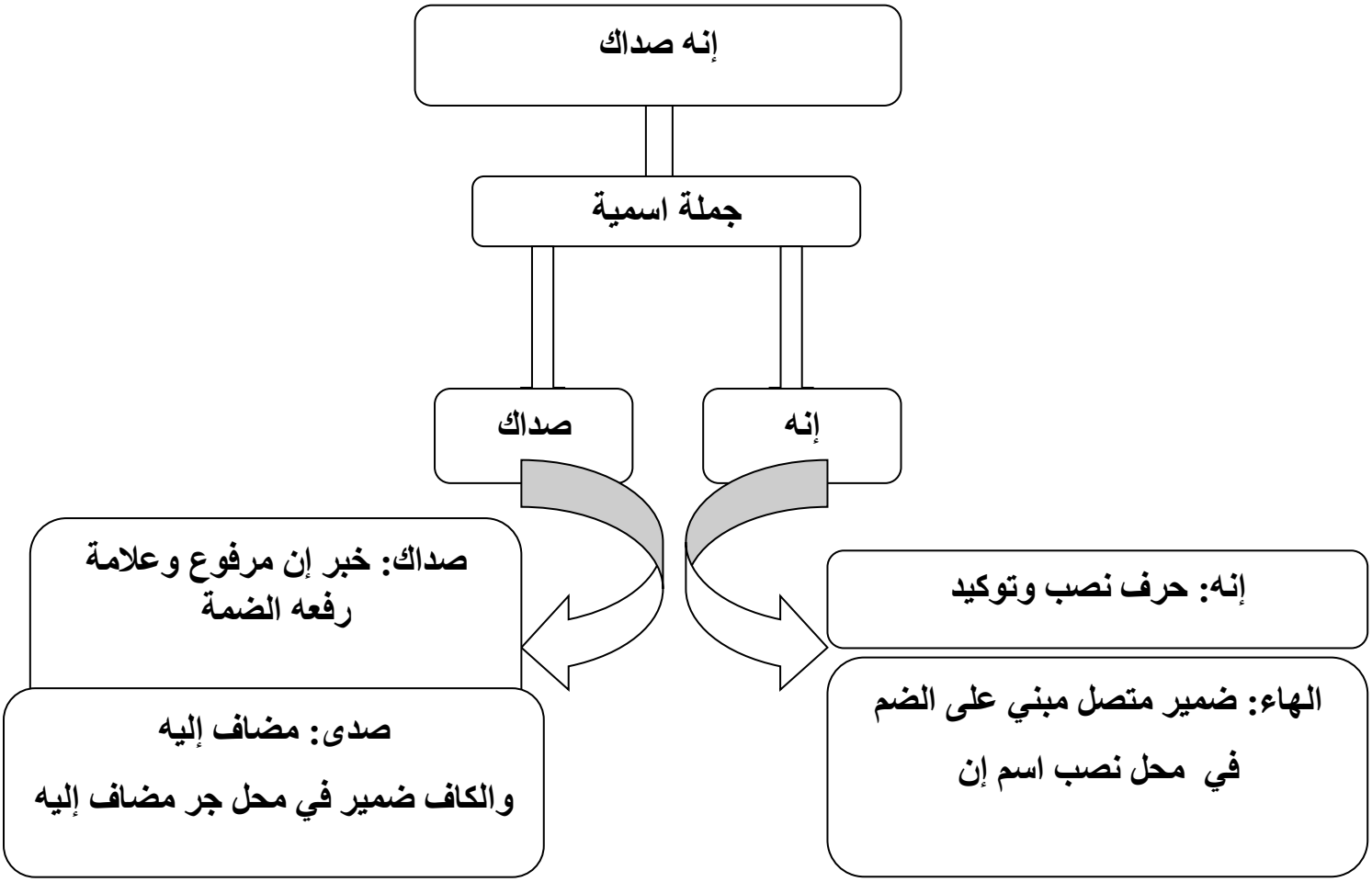
هذا العنوان أحدث حيرةً بي؛ لأننا لطالما تعلمنا أن الاسم الموصول اسمٌ مبهم يحتاج إلى صلة موصول توضح إبهامه، لذلك تولدت حيرةٌ كبيرة بسبب هذه الإشكالية، ولكن فوجئت بأنها أتت في سياقِ النص بشكلٍ مناسب؛ لأن النص يخاطب الشيطان، هو ذاته الذي لا قيمة له بسبب ما يخلقه فينا من إبهام، وتشويش لمسار حياتنا، لذلك أجد أن هذا العنوان كان ممكن أن يصاغ بطريقة أفضل، ولكنه في الوقت ذاته كان مناسبًا لما قد طُرح.

- **قصة ((باطل الأباطيل))[1]:**

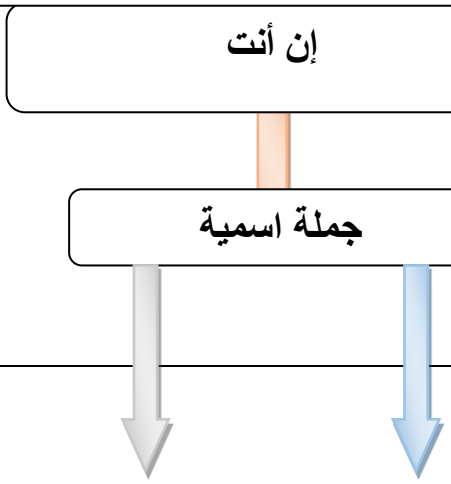


جاء هذا العنوان كتركيب إضافي لكلمتين مشتقتين من الجذر نفسه: بطل، ولكن الفرق أن الكلمة الثانية بها معنى أقوى، ولا عجب في ذلك، فكل زيادة في المبنى زيادة في المعنى، الجميل في هذا العنوان أنه ترك تشويقًا للقارئ لمعرفة ما هو الشيء الباطل، وما هي الأباطيل، وهذا العنوان ترك القارئ في حيرةٍ من أمره إلى أن قرأ السطر الأخير ليكتشف أن كل هذه الإضافات التي جمعها هي باطل الأباطيل، ولكنه حفر حفرة لنفسه بجمعه لها، وهذا هو أثر إتباع الأباطيل.

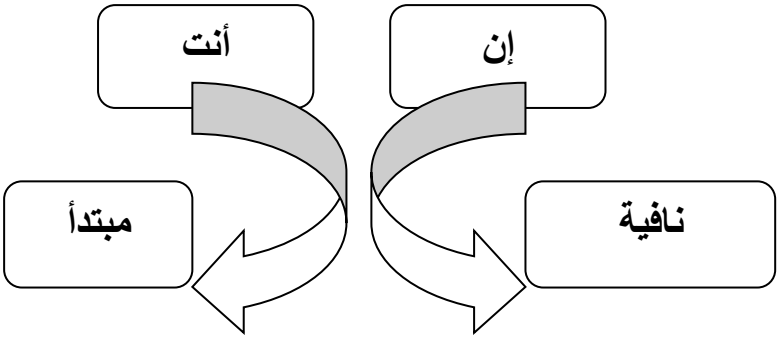
[1] المجموعة القصصية، ص45.



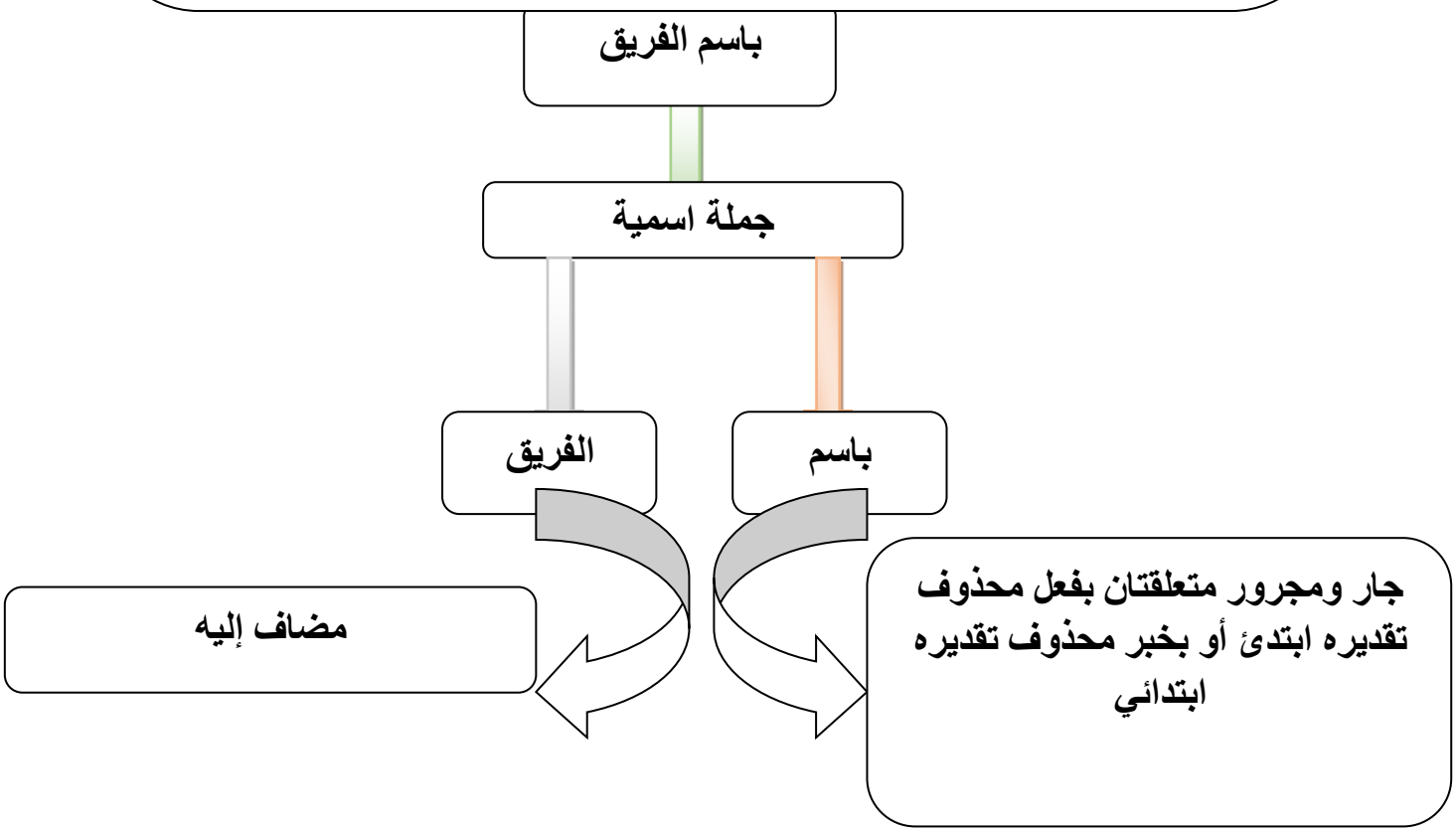
أحيانًا أنتَ من تنافسُ نفسكَ، وأنتَ من تكون سبب سعادتها، أو حزنها، كانت تظن الشخصية أن لها عدو ينافسها على مكانها، ولكنها اكتشفت أن صداها هو من يفعل ذلك كله، وطبيعة النفس البشرية أنها لا تحتمل أن تُوضع في موضع مقارنة، أو منافسة لذلك تقوم بأي شيء حتى تبقى في الصدارة وإن كلفها ذلك قتل صداها.



[1] المجموعة القصصية، ص43.
[2] المجموعة القصصية، ص 40.



كلمتان جوهريتان يحتاج المجتمع لهما، هما عماد الأمة قبل أن تكونا عنوانًا للنص، نعم أغلب هذه العناوين تُدرج ضمن السطور، ولكنها تحكي واقعًا لا يمكننا الفرار منه ما حيينا، إن أنت في هذا النص تحديدًا تخاطب شخصًا تعتمد عليه أمة بأكملها، ولكني في الحقيقة أراها تخاطب الأمة كذلك، وكل راع مسؤول عن رعيةٍ بعينها، وكأنها تقول: إن كنت أنتَ رضيت لنفسك الهلاك، فماذا تتوقع لمن أنت مشرف عليهم؟ إن كنت ستنام في القمامة، فأي راحة هنيئة ستكتبُ لقومك؟.



[1] المجموعة القصصية، ص44.

كان هذا العنوان مناسبًا لمعظم الكلمات التي يحوم حولها النص، كالأهازيج، وصلاة المسجد، فهذه الأفعال تحتاج إلى جماعة، وإلى فريقٍ حتى تتم بالشكل المطلوب، ووجدت أن هناك توافقٌ بين العنوان المكون من كلمتين وبين جميع هذه الأسطر التي تبوح بمعنى التعاون الذي يهدف العنوان إلى إيصاله.

3. سيمياء العناوين الداخلية:

إذا كان العنوان وما يحيط حوله متشبع بالرموز والدلالات، فإن للعناوين الداخلية النصيب الأوفر من هذه الرموز والدلالات.

- ***قصة (اتحدوا بالفصحى))[1]:***

العنوان بدأ بجملة فعلية، تحديدًا فعل أمر وذلك لأن الاتحاد يحتاج الشدة، والقيام به على أسرع وقت، اتحدوا بالفصحى؛ لأن الفصحى هي التي تجمع شعوبًا، وأمما.

الفصحى هي بؤرة الاتحاد لذلك كان العنوان مناسبًا جدًا، فإن لم تجعلنا لغتنا نتحد، من سيفعل إذًا؟

- **قصة ((إنه صداك))[2]:**

أحيانًا أنتَ من تنافسُ نفسكَ، وأنتَ من تكون سبب سعادتها، أو حزنها، كانت تظن الشخصية أن لها عدو ينافسها على مكانها، ولكنها اكتشفت أن صداها هو من يفعل ذلك كله، وطبيعة النفس البشرية أنها لا تحتمل أن تُوضع في موضع مقارنة، أو منافسة لذلك تقوم بأي شيء حتى تبقى في الصدارة وإن كلفها ذلك قتل صداها.

قصة ((**انس أم جن**))[3]:

عنوان محير، ومازالت حيرتي لم تنتهي حتى بعد انتهائي من النص، ولعل هذا كان هدف من كتب هذا النص ألا وهو خلق حيرةً في نفس القارئ ليتساءل هو عن حقيقة الشخصية التي تمحورت حولها هذه الأحداث، والتفاصيل، أسطرٌ قصيرة، ولكنها نجحت في خلقِ حيرةٍ كبيرة وكل هذا بسبب هذا العنوان، وأسباب نجاح معظم النص هو العنوان الذي

[1] المجموعة القصصية، ص: 14.
[2] المصدر نفسه، ص: 43.
[3] المصدر نفسه، ص: 42.

يتخلله تساؤل واستفهام، وذلك بسبب الحيرة والتشويق اللذين يخلقهما في نفس القارئ، فالعنوان هو لافتة النص

- **((باسم الفريق))[1]:**

عنوان كان مناسبًا لمعظم الكلمات التي يحوم حولها النص، كالأهازيج، وصلاة المسجد، فهذه الأفعال تحتاج إلى جماعة، وإلى فريقٍ حتى تتم بالشكل المطلوب، ووجدت أن هناك توافقٌ بين العنوان المكون من كلمتين وبين جميع هذه الأسطر التي تبوح بمعنى التعاون الذي يهدف العنوان إلى إيصاله

- **((إن أنت))[2]:**

كلمتان جوهريتان يحتاج المجتمع لهما، هما عماد الأمة قبل أن تكونا عنوانًا لنص، نعم أغلب هذه العناوين تُدرج ضمن السطور، ولكنها تحكي واقعًا لا يمكننا الفرار منه ما حيينا، إن أنت في هذا النص تحديدًا تخاطب شخصًا تعتمد عليه أمة بأكملها، ولكني في الحقيقة أراها تخاطب الأمة كذلك، وكل راع مسؤول عن رعيةٍ بعينها، وكأنها تقول: إن كنت أنتَ رضيت لنفسك الهلاك، فماذا تتوقع لمن أنت مشرف عليهم؟ إن كنت ستنام في القمامة، فأي راحة هنيئة ستكتبُ لقومك؟.

- **((بئس الأمة))[3]:**

ترجم الكاتب موقفا لمدعي الإصلاح، فلعنهم بقوله: **((بئس الأمة))** لكنه ليس كافيا من وجهة نظري المتواضعة، فبئسوا وبئست الأعمال، ارتدوا قناع الزيف، وجه للمصلح المتمثل في صورة حكيم، وآخر لحاكم ظالم، رجموا الأول، وقدسوا الثاني .. وما أجمل قولته: **((نبحوا بالعبرية الفصحى))** فهذه إشارة لطيفة تبين ما اقترفته أنفسهم وما اشتملت عليه من دنس؛ فالعبرية لغة اليهود، وما أشبههم بهم، ولو صرح بها الكاتب في العنوان قائلا: **((يهود الأمة))** لكانت أبلغ وأوقع وأدق في وصفهم، ولعن قذارتهم.

- **((تدل على))[4]:**

خلاصة الخلاصة، كل الشنائع تدل عليهم، وكل أصابع الاتهام تشير إلى ذواتهم الدنسة، وينبوعهم الآسن، تدل علي؛ لأنني في الحقيقة (جحيم) لا يبقي ولا يذر، أفنيت الأرض وخنت العرض ولا أبالي ..تدل على، وليست في حاجة لدلالة في الأساس، كوضح الضحى تبدو القبائح، ودخان الكير يتبع أهله أينما ذهبوا ..تدل على التخاذل والتساهل، الذي

[1] المجموعة القصصية، ص44.
[2] المصدر نفسه، ص40.
[3] المصدر نفسه، ص51.
[4] المجموعة القصصية، ص52.

حرقنا دون أن ندري، تدل على ضعفنا، وخوفنا، وقلة حيلتنا .تدل على ماضٍ يئن، وحاضر متخبط، ومستقبل مضبب.

- **((تشبه الغول))[1]:**

الغول الذي لا نعرف له حقيقة على وجه محقق، يجر أذياله بأرضنا، يعثو فيها فسادا، أهلك الحرث والنسل، وقضى على الأخضر واليابس، أعجبني تسمية الموظف الشريف بـ (عبد الله)، كذلك نعته باليتم؛ ففيه إيحاء بالوهن، وبشارة بالتمكين، فمن كان عبدا لله، آواه وآتاه، والغول هالك لا محالة.

- **((تظاهر وحده))[2]:**

عنوان رمزي، استخدم الكتاب فيه التورية، لأن فخامته لم يتظاهر بمعنى(التجمهر) وإنما تفاعل من الظهور بمنعى (التمثيل) مخادعا، كاذبا، مستغلا سذاجة الشعب المسكين .. تظاهر وحده، فإذا ما لان، هاتفته حاشية الطمع: أين أنت مليكنا؟ وأين العهد والقسم؟ تورية موفقة، ومفارقة لذيذة، وجملة فعلية صدرت بالماضي؛ لتحقق وقوعها، وضمير غائب قد ظل طريقه ! تظاهر التي تقتضي مفاعلة، أعقبها بوحده وألصق به ضميرا غائبا، ليته يعود!

- **((تقشف لننتفخ))[3]:**

ليس هناك ما هو أدل على الزهد من التقشف، تقشف الشعب منذ الأزل، وأطبق عليه زمهرير إلى الأبد !تقشف: فعل مزيد بالتضعيف، يحمل من الهم ما تنوء عنه الجبال، وتخر من تحته هدا .. تردى، لنحيا، وجاع لنشبع، ولن نتركه، حتى في رحاب الآخرة " إنا ماكثون"، ننتفخ، الآن، واليوم، وغدا، وكل يوم ! نحمل صك البقاء، وعهد الديمومة، وسر الخلود ..فمضارعنا، يفيد التجدد والاستمرار واستحضار الصورة، لذا لا تعجبوا أننا نتمسك بالشعب؛ لنضمن أننا ننتفخ !وهذه لام جديدة لا للتعليل، بل للامتلاء.

- **((تناول النخالة))[4]:**

حتى المهانة أصبحت أمرا، وهل تسمن النخالة أو تغني من جوع !تخاطبني بالأمر، وتذلني بنخالتك؟ "حميم وغساق" ما جادت به أكفكم..غسلين، حميم، مادام قد جاءت به رؤوس الشياطين !تريده (برميلا) ولكنه خواء، كأمثالك ..عيناك من أثوابه في جنة ويداك من أخلاقه في سبسب تناول النخالة، دون شفقة، أو رحمة، أو هوادة !تناولها، وابتلع إهانتك في

[1] المصدر نفسه، ص53.
[2] المصدر نفسه، ص54.
[3] المجموعة القصصية، ص55.
[4] المصدر نفسه، ص56.

صمت !ولو قال: النخالة تناول، لكانت أبلغ بتقديم المفعول، وتأخير الأمر، ولأفادت التخصيص والتأكيد على معنى الذل والخذلان.

- **((ثلاث دقائق))[1]:**

لا تساوي شيئا في عمر الزمن، لكنها كانت كافية لتفيض على عقله بأسئلة لا آخر لها، أتحمل فاكهة محرمة في بلاد لا تعرف عن الطعام غير النخالة؟ !من أي جنس أنت، أنزلت لتوك من المريخ تصطحب سيجار؟ من أنت أيها الرجل؟ من كوكب الازدهار الذي لم يعد يعرفنا، ولا نحن نألفه؟ !ثلاث من كن فيه، زادت عليه الهموم، وأحنت ظهره وقوسته فوق ما كان، لا يهم إلى أي طابق سيصعد، أو تُصعد روحه، المهم أنها " ثلاث دقائق" تحمل دلالة الجملة الاسمية التي تفيد الثبوت والدوام؛ فلا الأسئلة تنتهي، ولا الأهوال تمضي

- **((ثم ماذا؟))[2]:**

استبطاء واستبعاد أجل، ثم ماذا؟ ما الذي قد يحدث بعد ذلك؟ سبعون ألف ديوث، باعوا عرضهم، أكلهم الطمع، ومزقتهم الأهواء؟ ثم، التراخي طويل الأجل، بعيد الأمل؟ ماذا: ما وذا للإشارة، ما أنت أيها الوغد؟ وماذا تفعل، تطلب النكتة وأنت ذاتها ..ثم ماذا، حتام، وإلى متى، تنبح الكلاب، ولا تجرأ القافلة على الاقتراب حتى، فضلا عن تسير من الأساس ! ثم ماذا، على إبهامه، وعلاتها، وعلولها، إلا أن الواقع يفترضها حتما ...ثم ماذا؟

- **((ثم مر الإنسان))[3]:**

ثم بطولها، وثقلها كمروره الثقيل؛ كأنه جاثوم أو كابوس لا ينتهي !

مرّ: بالتضعيف، مر مرة، بعد مرة.. اعتاد المرور بدابته وسحل الغابة الغريبة في بلاده.. تولد الأجيال خلسة، وتربى خلسة، ويمضي العمر خلسة، ثم نستيقظ على وقع خطواته، ومرارة مروره ...ولكن، لم الإنسان؟ !أهي مشتقة من الأنس والمؤانسة والمجالسة، أم أنها تحمل الدلالة.

- **((جاء بشاهدين))[4]:**

[1] المصدر نفسه، ص57.
[2] المجموعة القصصية، ص58.
[3] المصدر نفسه، ص59.
[4] المجموعة القصصية، ص60.

لزيجة باطلة، ينقصها الولي، ويعوزها شاهدي العدل، فما أتى به شهاد الزور !جاء بهم: بفعل متعدٍ بحرف، ليته كان متعديا بنفسه، أساء، وتعدى، وظلم.. تزوج الحسناء كرها، وأنجب منها غصبا حفنة من الخونة، ضف إليهم سبعا عجاف كسنين يوسف، ولكن بقيت الأحلام كلها (أضغاث) وأعيت المفسرين؛ لأنها واقع !المغارة بعيدة، يظنها محصنة، لكنها ستدك بظلمه على رأسه، ولن يبقى في الأرض سوى ما ينفع الناس، سواء بشهود أم بنكاح باطل، لأن رضا العروس معتبر على كل حال

- **((مالك ابن دينار))[1]:**

استعار الكاتب اسمه؛ لما ارتبطت به سيرته بالبحث عن الحقيقة، ومنازعة نفسه التوبة والأوبة، ثم عزله في مغارة ليهتدي إلى جواب أسئلته التي أعيت فؤاده ! رائع ذلك التعبير الذي وصف به الدعة والانقياد "بهائم تقود بهائم" والعاقبة في ذلك معروفة حتما {أؤلئك كالأنعام بل هم أضل سبيلا " {ممالك الأمعاء" جاءت موحية معبرة تحمل دلالة لغوية فذة، فالمال ينهب ليستقر في الأمعاء، وبه من التحقير ما به؛ لأن ما استقر في الأمعاء لا سبيل لبقائه، فكل زائف، زائل ..ليت مالك يدركنا، أو يدركنا معنى الحقيقة في داخله، أو نسلك طريق توبته !

- **((متر من الحرية))[2]:**

كان الأولى أن يقول **(قبر من الحرية)**، فمتر، ليس هناك من قد يحوي إنسيا أقل من متر ! يوضع به الموتى؛ لأنه لم تعد حاجة في الحياة، لا مزيد من الحركة أو النهوض.

ثم **((من))** التي تفيد التبعيض أي: متر مكتظ صغير ضيق بعض من الحرية، وأي حرية تلك مع كل هذه الأزواج من أسوأ وأقبح المخلوقات. استعار الكاتب صورة الخنازير والذئاب والدببة والفئران، لفرط ما بها من الدنس والقذارة، فضلا مما جبلت عليه من عدم النفع والانتفاع، أتبعها بالقردة التي تقوم مقام التبجيل والتصفيق، تفتعل الضجيج لتخفي الأصوات من حولها، فلا يسمع غيرها معها، القردة بصخبها وفوضويتها أبرع مؤد لمقام المهرج، لذا زاد منها فخامته، علها تسعفه في أوقات أزمته.

- **((محطمة مثلي))[3]:**

عنوان ملفت، أرفع قبعتي إعجابا بما خطته يدا الكاتب محطمة مثلي، كسيرة، يتيمة في وطن بتر أبناءه، ليستحيل الشعب كله يتّم !وما أكثر الأيتام والحيارى في هذه العزوفة الحزينة، رجل منكسر يتيم، يحمل هم زوج يتيمة، ولا عجب أن يكون النمل عندهم من

[1] المصدر نفسه، ص118.
[2] المصدر نفسه، ص119.
[3] المجموعة القصصية، ص120.

الأيتام أيضا، على غرار قول من قال(إذا كان رب البيت (..رسم الكاتب صورة بديعة صدرها باسم (نكرة) منون، ثم عقب ذلك (بمثل) التي تفيد المشابهة، وكأن وجه الشبه في المشبه أقوى وأدل وأعرف من المشبه به ومن الآداة ومن التشبيه ذاته !استعارة (نملة) لطيفة جدا، حتى أصغر المخلوقات بخس حقها، وتيتمت وإن كانت لا توصف بيتم أصلا، ولكن ماذا نقول في يتم سرمد على وطن.

- **((هويتي مصلحتي))[1]:**

الهوية ما تعبر عن الشخص، ملكاته، ومعتقداته، وانتمائه، وجلالته لا يعرف سوى هوية واحدة (مصلحته) فليكن أنا وليحدث ما يحدث ...أجاد الكاتب إلى حد بعيد في تشبيه الحاكم بـ (التيس) وعاقبته السوداء بـ(الفحم (وأبرز سوء انقياد الرعية ببراعة، واستعارة(السياط) للتعذيب ليس فقط ماديا، وإنما هي سياط الظلم التي سلطها عليهم بحكمه لهم، حتى صاروا كالدمى المتحركة، أينما حركهم بوخز كلماته، هبوا واستجابوا، لذا كان حقيقا بهم (تجرع العذاب إلى يوم يبعثون.

- **((معاذ الله))[2]:**

اقتبس الكاتب هذه العبارة من قصة الصديق (يوسف)، ليدفع بها عن نفسه التهمة، مع بون المفارقة بين السياقين اللغويين اللذين أوردا العبارة، وبين القائلين، وبين برائتهما ! شتان بين مقنع زائف، وبين أمين على خزائن الأرض !اقترض الكاتب لفظة(طار) معبرا بها عن سرعة الاستجابة .كما استحال الخائن بابا؛ لطول مكثه وقيامه بالباب، حتى كأنه إياه، خشب مسندة، يحسبون كل صيحة عليهم، بلى وربى إنهم العدو، نسأل الله أن يمكننا من أن نحذرهم" ..قاتلهم الله أنى يؤفكون

- **((من يبتلع؟))[3]:**

استفهام صدره (بمن) وإن كان أهلك وأتلف جميع الأحياء والعقلاء وغيرهم؟ عقبه بفعل مضارع، يحمل دلالة التجدد والاستمرار في تجرع الذل والهوان ..من يبتلع ما خرج من فضلات فمي؟ أبعدما مضغت وطحنت أضراسك، تسكب درنك في فمي مختارا؟ تلك إذا قسمة ضيزى يا سيدي ! لبئس الطعام طعامك، وبئست الكف يدك، ومرحبا بموت يكفيني رؤية وجهك

- **((موسيقى الزنج))[4]:**

[1] المصدر نفسه، ص122.
[2] المجموعة القصصية، ص123.
[3] المصدر نفسه، ص124.
[4] المصدر نفسه، ص125.

بلحن مترنح أبله افتتح الكاتب مقطوعته الرائعة، موسيقى بدائية غير ممنهجة الكل يعزف، ويترنح، يهوي وينهض وليست ثمة فارق بين كلا الوقفتين، فالشعب محكوم عليه بالإبادة والفناء ..يجوعون، ليشبع، ويموتون ليحيا، يهلكون ويتحولون عظاما ليشفى، يمتص رمقهم بلا رف جفن، وما تبقى من رميمهم تتلذذ به حاشيته من خسة المفترسات !لحن مشئوم، نشاذ، لكنه كان ومازال يُسيِّر أمة بأكملها!

- **((أشعل جملة))[1]:**

العنوان نوعه جملة فعلية فعلها أمر، ووقعها سحر، فهذا العنوان مجازي بامتياز، كيف للمرء أن يشعل جملة؟ ولكن في هذا النص قد أشعل جملة شرارتها انبعثت على وقع سامعها، فعندما تقول جملةً تكون هي الحل الأمثل لأي موقف تتعرض له، فأنت قد أشعلت جملة لا تقوى على إخماد نارها أي مياه في هذا العالم. أشعل جملة من أفضل العناوين التي قرأتها؛ لأني أعرف مدى أثر وقع الجملة في نفوس القراء.

- **((نظر إليه))[2]:**

نظر أو التفت إليه دون اهتمام، لم يذكر لمن نظر أو بصر، ربما لكثرة الحمقى، أو لحقارتهم، أو جميع ما سبق !أخذني تعبيره القائل:" مطئطئين الرأس" لدلالته على كمال الإذعان والانقياد، كما أن وصفهم العمش بليغ إلى حد كبير، فلا هم عمى بالكامل، ولا هم مبصرون، ظلوا في منطقة رمادية مضببة؛ فهم في غيهم يترددون !كذلك موقع جدا لفظ (التمرغ) وعادة لا يكون إلا في الوحل، والحاكم وحاشيته يتمرغون في وحل الغي والفساد.

- **((نموت ونحيا))[3]:**

نموت بنون الجمع، كلنا نفنى ونهلك ويحيا هو ...واو : تدل على المصاحبة، ليكن موتنا فداء لجناب حياته ..نموت كل يوم، ويحيا ويعيش ويعمر ألف عام، ليتمرغ في مزيد من الوحل، ونموت ليصنع المزيد من البرك.

- **((نيران صديقة))[4]:**

صدق من قال " من مأمنه يؤتى الحذر "حين نطق الحكيم بالحقيقة، اقتنصته يد الردى على عجل، دون مهل ..نيران: جاءت جمعا، فليست ومضة أو شرارة وإنما هي نيران مجمعة مركبة، تحرق فلا تبقي ولا تذر ..أعجبني تعبير الكاتب: الدور السابع والسبعين،

[1] المجموعة القصصية، ص19.
[2] المصدر نفسه، ص126.
[3] المصدر نفسه، ص127.
[4] المجموعة القصصية، ص128.

وكأنه طاول السماء مشبها فرعون الذي قال: يا هامان ابن لي صرحا ..أطل: ولم ينظر، ولم يكلف نفسه تعب النظر، فقط أمال بشق عنقه، ليشرف الرعية بوجهه المشئوم اللعين..

- **((ها هم هناك))[1]:**

توحي بالعبد والاغتراب، هناك بعيدا يقطنون أرض السافلين ..هم: ضمير منفصل للغائب، يستوي عنده حضورهم وغيابهم، كأنهم لم يكونوا، جعل الكاتب الحاكم يقتات جلود الرعية، إما لأنهم لا يحملون من اللحم ما يكفي، أو لأنه استهلك بالفعل، ولم يبقى سوى الجلد !

- **((هذا شعبك))[2]:**

باسم إشارة مخصص للمفرد عبر الكاتب عن الشب فقال(هذا) دون هؤلاء ..هذا شعبك، ألأنهم قلة حقا، أم احتقارا لهم كأنهم واحد، ولا يعدونه أصلا !شعبك: مضافة لكاف الخطاب، تذكيرا وتنبيها بوجود حفنة من البشر كانت تنتمي إليك ذات يوم، لكنك يا جلالة السلطان، تناسيتها وجحدتها حتى ما عدت تعرفها !

- **((وأما الباقي))[3]:**

معروف عند أهل اللغة (أما) تفيد التقسيم والحصر، أدخلها الكاتب على الباقي، ليسوي بين كل متاعه والثلاث سجائر ..الرجل حصر حياته في الكيف، متمثلا بقول طرفة : فلولا ثلاث هن من عيشة الفتى وجدك لم أحفل متى قام عودي فهو يحيا بين ثلاث سحابات من الكير، وعلى الدنيا السلام.

- **((يا للأبطال))[4]:**

الأصل في الأسلوب السابق التعجب من مدى البطولة والشجاعة والإقدام، لكن الكاتب أورده ذما متمثلا في ثوب المدح ..يا للأبطال ويا للخيبة التي لحقت البلاد إثر بطولتهم المجيدة ...يا للأبطال ويا لسوء فعلهم وذلهم واستكانتهم ... خروا في قيود الموت ذلا، مات الجلاد وما استفاقوا!

- **((وجدت قهوتي باردة))[5]:**

[1] المصدر نفسه، ص129.
[2] المصدر نفسه، ص130.
[3] المجموعة القصصية، ص131.
[4] المصدر نفسه، ص133.
[5] المصدر نفسه، ص132.

القهوة، تعديل المزاج، وبداية الصباح عند الكثيرين، حين تبرد تغص حلق شاربها، تتنكر له ويختفي وجهها في كثير من الأحيان، كأنما خطلت بعد الماء والرمل وما كدت تسيغه، القهوة البادرة: كناية عن فوات الأوان، وضياع الفائدة، ونهاية التأمل ...والفعل وجدت: يفيد اليقين والعلم، ويا حسرة من غفى ليستيقظ على قهوة باردة !

- **((ينهق بالعامية))[1]:**

بأقبح الأصوات وسمه، وأنكر النغمات وصفه، وجعله ينطق بالعامية؛ ليدل على جهلة وقلة علمه وإدراكه ..ينادي المنادي: اسمعوا ولا تعوا لن يفيد سماعكم على أية حال، صُمّت الأسماع، وبكمت الألسنة ..ينهق فلا يطاع، ويسمع فلا بين!

4. سيميائية الغلاف:

إن الغلاف هو أول ما يقف عنده القارئ، فهو أحد المنصات البارزة، فهو **((فضاء مكاني، لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك ــ على الأصح ـــ عين القارئ إنه بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة))[2].**

وغلاف هذه القصة القصيرة جدا يتكون من أربعة عناصر، تحمل عدة إشارات دالة:

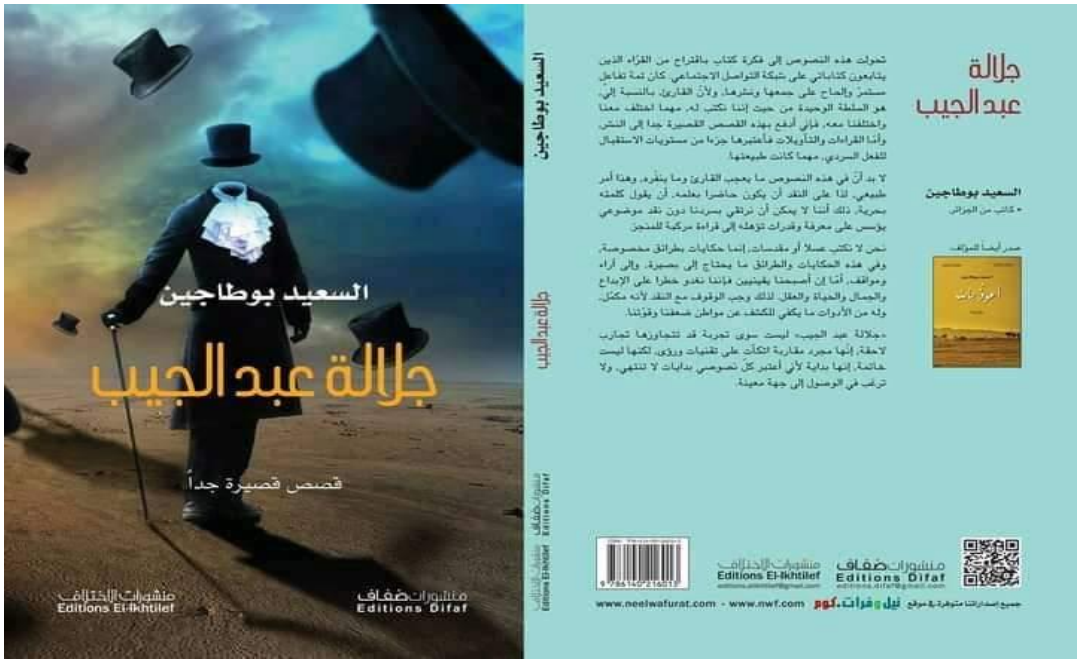
أولها الصورة وثانيها اللون الذي ميز غلاف القصة، وثالثها التجنيس وآخرها العنوان الذي يشكل الباب الرئيسي للنص.

تظهر القصة على شكل طولي وغلافها يحتوي على الكثير من الإيحاءات، فهي تشغل فراغا مكانيا تحده طولا (19.5 سم) وعرضا (13 سم)، ويدل هذا على أن غلاف القصة يتربع على قياس متوسط (19.5×13)، وهذه هي الصورة التوضيحية لغلاف القصة:

الواجهة الأمامية والخلفية للمجموعة القصصية:

[1] المصدر نفسه، ص134.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص56.



أ- الصورة:

تتوسط الغلاف صورة تكاد تكون ملامحها غير بارزة تميل إلى السواد ويتخللها شيء من أشعة الشمس البرتقالية المختلطة مع الصفار ككناية عن غروب شمس هذا الوطن، ويعد غلاف المجموعة القصصية"جلالة عبد الجيب" من الأغلفة التي تستوقف القارئ مليًّا عندها، فكتاب المجموعة من الحجم المتوسط، مستطيل الشكل، صادر عن منشورات ضفاف والاختلاف بالجزائر، ولوحة الغلاف الأمامية هي عبارة عن لوحة فنيَّة تشكيلية تجريدية مكثفة ومحكمة الشبق اللونيَ والجماليّ، فقد عبرت عن جو كئيب، وسماء غائمة تتطاير فيها قبعات كثيرة وتتفرق في الأجواء، بينما تظل قبعة جلالته ثابتة على رأسه الوهمي، فالريح التي طيَّرت تلك القبعات لم يسعفها هبوبها في تطيير قبعته ولا حتى تحريكها، بينما يقف الجسد المفصول عن الرأس المتأنق الذي يرتدي لباس الطبقة الأرستقراطية في القرون الماضية ممسكا عصاه بكل ثقة، وكأن انعدام الروح منح له حياة أخرى، إنها ترسل إشارات عن رفض جلالته التنازل عن كبريائه حتى بعد وفاته، وأيضا نلحظ ظلين لجسد واحد في الوقت نفسه، وكأن عبد الجيب بروحين، كما أن صورة الغلاف تشعرنا بالغرابة والدهشة، فعند الوهلة الأولى يبدو وكأنه ساحر وهذا الساحر من العالم الأخر لغياب رأسه وهذا يعني انه رجل ضائع في المجتمع ولا يجد له مكان فيه ولا حتى يجد قوت يومه، وكل ما يمتلكه هو عصا هشة، أما عدد القبعات المتناثرة فهذا يشير على أن أغلبية الشعب يعاني من ما يعانيه هذا الرجل مع اختلاف مستوياتهم، الرجل يقف على رمال لا زرع فيه ولا ماء ولا أمل في الحياة، البدلة سوداء دليل الكرب والمحن، أما عن رابطة العنق البيضاء هي إشارة عن أمل وبما يأتي بعد غد ويحول الوضع من النقيض إلى النقيض، الرجل وجهه إلى الأمام وهو رجل كبير في السن، إلا أنه مازال يأمل في حياة كريمة، أما الجزء الأزرق فهذا هو الجانب الأخر من الحياة، ربما تكون حياة الصفوة أو الساسة أو غير ذلك، كما أن الرجل يقف بين الظل أمامي وظل خلفي،

الظل الخلفي باهت والظل الأمامي أوضح وهذا معناه أن الحياة في اتجاه الغروب لا في اتجاه الشروق أي أن الرجل هذا يعيش في حالة قاسية يمكن أن تنتهي عليه بالموت أو الفناء، كما نلاحظ عددًا من التبعات المتطايرة والتي تعني محاولات البقاء ولو حدد عدد من أغطية الرأس على الأرض كان هذا يعد مؤشرًا بتآكل الطبقات الاجتماعية وهبوطها إلى خط الفقر وهذا ما يحيله أيضا الحذاء الرث الذي يلبسه الرجل.

ب- اللون:

باعتبار أن اللون لغة غير لسانية تفهمها جميع الشعوب، فإنه ومما لا شك فيه أن الدكتور ((السعيد بوطاجين)) مدرك تماما لدلالات الألوان التي قام باستخدامها وتوظيفها في تشكيل الغلاف الخارجي للقصة، ومن هذه الألوان (الأبيض، الأخضر، الأسود، الأخضر الفاتح، الأصفر والأزرق)، لكن نجد اللون الطاغي هو اللون الأخضر الفاتح والأسود.

ــ فاللون الأخضر: يشير إلى الرغبة الجامحة في الحياة الكريمة، فكل ما هو أخضر في هذه الحياة فيه روح تمتص من السماء هدوءها ومن الأصفر حرارته وفي هذا إشارة إلى حياة مطمئنة.

ــ أما اللون الأسود:الذي تحمله كل عناصر الصورة، فهو يدل على التجذر والتمسك بالوطن (الجزائر) لذا جاءت هذه البدلة السوداء لكي تقول أن الجزائر قوية وستظل قوية (إلى آخر نفس فيها)، وهذا اللون الأسود يرمز ويحيل إلى عتمة المستقبل الجزائري.

ــ أما الأصفر: يدل على الحقد والغيرة كما **((يدل على الكراهية والغدر))**[1]. على غدر أبناء الوطن الواحد لأبناء جنسهم و جلدتهم وجعلهم يتخبطون بين ثنايا الموت والصراع فقط من أجل البقاء لا غير.

ــ أما اللون الأبيض : فيدل على النقاء والسلام، ويبث الراحة والأمل في نفوس أنهكتها الحروب والمجازر فها هي الياقة البيضاء التي لم يستطع سواد البدلة إخفاء بياضها، ويحي الأمل مادامت غيوم الظلام تتبدد وعلى الأبيض تحافظ، فيتولد بصيص الأمل، وتشفى نفوس المرضى، ويتفاءل من يرفع رأسه للسماء، ويرى سماء صافية زرقاء، فاللون الأزرق تأثيره إيجابي ولون اللاعدوانية .

من خلال الدلالات تتداعى هذه الألوان جوانب اللوحة التشكيلية مما يكسبها لمحة جمالية متأنقة، تبين مدى تعلق القاص (**السعيد بوطاجين**) وانتمائه على مستوى التشكيل ((**إلى المدرسة التجريدية وبالضبط إلى فن التجريد الكاليغرافي، ذلك الذي يجمع بين الأشكال والألوان والحروف (شعرًا أو نثرًا) بقليل من الرمزية**))[2].

وأمام الصورة إطلالة على عالم آخر يزخر بظلال الحكايات المكثفة وقد مزجت بين البني والأسود، وكذلك اللون الأصفر والبرتقالي في الزاوية العلوية

[1] أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 1997، ص235.
2 يحي حمودة، نظرية اللون، دار المعارف، القاهرة، دط، 1979، ص 72.

للفضاء الخلفي المتعدد الألوان وخاصة الأزرق وكأنه نور آتي ليبدد السوداوية التي طغت على المكان.

خلف اللوحة تلميح آثار قدم ترمز دلالتها إلى تلك البصمة التي تركها (**السعيد بوطاجين**) وراءه وهو يمضي قدما نحو مستقبل مشرق.

وفي أعلى صفحة الغلاف، نجد قبعات متناثرة في شكل أفكار غير مستقرة للقاص نفسه، وفي وسط اللوحة نجد الرجل الأسود صاحب الظلين: الخافت والواضح الجليَّ وهذان الظلان الأسودان يدلان على التجذّر في الأرض الجزائرية، كما يدلان على الحيرة والهموم والأحزان.

وفي المساحة الأفقية وسط الصفحة نجد اسم المؤلف كتب باللون الأبيض الغليظ مما يضفي عليه مسحة جمالية إغرائية، ((**لأن اللون يشكل عنصرا أساسًا، ويدخل في تصميم أي شكل مرسوم وللون وظائف متعددة تمد تأثيراتها بصورة متشابكة ودقيقة**))[1] والهدف من كتابة اسم الكاتب بالأبيض الغليظ هو لفت انتباه القراء، وفتح شهيتهم لقراءة هذه المجموعة القصصية.

ج- التجنيس:

تجنيس هذا الكتاب ((**جلالة عبد الجيب**)) تكرر أكثر من مرة، الأولى كانت على الغلاف والثانية كانت في الصفحة التي تليها، هذا التكرار للتجنيس يؤكد من خلاله القاص للمتلقي أن هذا العمل الذي بين يديك هو ((**قصة قصيرة جدا**)) وليس جنسا أدبيا آخر (رواية، مسرحية...الخ)، ((**وبالتالي فوظيفة المؤشر الجنسي هي وظيفة إخبار القارئ وإعلامه بجنس العمل/ الكتاب الذي سيقرأه**))[2]، وقد كتب العنوان التجنيسي باللون الأبيض الرقيق، تحيل دلالته إلى النقاء والطهر والصفاء، ويرتبط اللون الأبيض بالأفراح والارتواء وهو اللون المفضل للطفولة والبراءة، خاصة انه وظف مواضيع الطفولة التي انتهك حقها في الحياة.

لقد جسد القاص ما يصبو إليه على غلاف مجوعته لذا نجد أن عتبة الغلاف أهم عنصر لتفكيك شفرات النص فمن خلالها يسهل علينا قراءة المتن وفهم معانيه التي تتراقص بين السطور.

1.3. *صفحة الغلاف الداخلية:*

تحتل مساحة الغلاف الداخلية موقعا فنيًّا هامًا، حيث نجد اسم القاص في أعلى الصفحة مكتوبا باللون الأسود بالبنط العريض، وعند قلب الصفحة نجد صفحة شبه فارغة قد كتب في أسفلها وبين خطين متوازيين (**طبع في لبنان**) ثم في أسفل الصفحة التي تليها وتحت العنوان مباشرة نجد المؤشر التجنيسي الذي يتم عن التغيير في الواقع مابين صفحة الغلاف الأمامية أو واجهة الغلاف وصفحة الغلاف الثالثة، فيمكن

[1] فطيمة الزهرة بيازيد، التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان(دراسة سيميائية)، مجلة حوليات الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة الأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، العدد4، 2014، ص151.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات، لجيرار جينات من النص إلى المناص، ص90.

قراءته في ضوء العلاقة بين القاص ومجموعته ((**في لحظة إنتاج إذ ينطلق الكاتب في حركة تصاعدية شبه دائرية من الداخل إلى الغلاف الخارجي**))[1]، فبمجرد مرور القارئ على الغلاف فإنه سيتوجه للنص كقيمة داخلية فنية وجمالية، وما يتراءى للقارئ والناظر في هذه المجموعة القصصية حيث كتب متنها القصصي كاملاً باللون الأسود بداية من صفحة الغلاف الداخلية إلى غاية الغلاف الخلفي.

2.3. لوحة الغلاف الخلفية:

عند الإمساك بالكتاب لأول مرة نقلبه بين أيدينا صدرًا وظهرًا، فنبدأ بقراءة صفحة الغلاف الأولى ونتبعها بإلقاء نظرة على صفحة الغلاف الأخيرة عسى تلك القراءة وتلك النظرة أن تمدنا بالتصور الأول للكتاب، ولنسمي صفحتي الغلاف هاتين: ((**قشرة الكتاب، والشكل يقدم المعرفة الأولية الساذجة عن الأشياء والأشخاص فهو يثير ويشير، ويغري، ويدل ...**))[2]، وإذا ما انتقلنا إلى صفحة الغلاف الأخيرة للمجموعة القصصية ((**جلالة عبد الجيب**))، فإننا نعتبرها عتبة خلفية، وظيفتها عكس وظيفة الغلاف الأمامي، غايتها من خلال ذلك هو إغلاق الفضاء الورقي.

نجد صفحة الغلاف، وفضاءها التشكيلي باللون الأخضر الفاتح حيث تسبح فيه عن اليسار حروف سوداء متماسكة تبين سبب جعل القاص يقْدم على كتابة هذه المجموعة القصصية، أما عن يمين الغلاف نجد العنوان مكتوبًا بخط أحمر وهو لون الشهرة لجذب الانتباه أكثر ثم يليه اسم الكاتب ومن أيّ بلد هو ثم نجد صورة غلاف أمامية لرواية من إصدارات القاص نفسه وفي أسفل الغلاف نجد دور النشر ((**منشورات ضفاف والاختلاف**)) وكذا موقع **نيل وفرات.كوم** الذي توجد به جميع إصدارات القاص (**سعيد بوطاجين**).

ثانيا- سيمياء الأحداث والشخصيات:

الحدث من العناصر المهمة في القصة القصيرة جدًّا، من حيث عرض الأحداث وتطورها ونموها، فيكون الحدث عندئذ ((**رصدًا للوقائع التي يفضي تلاحمها وتتابعها، والتي تؤدي إلى تشكيل مادة حكائية ... ومنه فالعمل الحكائي أو العمل السردي بوجه عام، يقوم على شبكة من المعطيات الألسنية والفنية شديدة التعقيد..**))[3]، ودراستنا كشفت عن وجود عدة أنساق بنائية أهمها:

1. نسق التتابع:

---

[1] علي حمود السمحي، شعرية العتبات في ديوان (انطفاء الألوان) لرعد السيفي، مجلة القلم للعلوم الإنسانية والتطبيقية، آب، الجمهورية اليمنية، ع4، يوليو/ ديسمبر، 2015، ص 268.

[2] فرج عبد الحبيب محمد مالكي، عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية، ص 52.

[3] عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 16.

وهو النسق الأنسب لشكل القصة القصيرة جداً يعتمده الرّاوي لتحقيق نمو أحداث قصصه على الجملة المكثفة، وكذا الجمل، وكذا الجمل الطويلة، مما أدى إلى تحقيق معمار قصصي متميز، يقوم على منطق السببية ((**فالأفعال التي تكوّن الحدث تخضع للعلاقات السببية بينها فهي تنمو وتتطور، حيث يكون كل منها سبب لما يليه، ونتيجة لما سبقه وبذلك تترابط هذه الأفعال نحو الذروة**))[1].

وكمثال للبناء المتتابع ما جاء في قصة ((**أنت الذي**)): ((**قيل له توكل على الله، نيتك بوصلتك، فتوكل على الله ونيته، طاف بالكعبة عشر مرات، قرأ النشيد الوطني وبعض الفاتحة ونام قلقًا، إبليس ينتظره وعليه أن يتهيأ لمعاقبته، في اليوم الموالي أبصر الحجيج يرجمون الشيطان بحجارة صغيرة، كأنهم يدغدغونه، فقال في سره مغتاظا: لعلهم أصدقاؤه، ثم خلع حذاءه وضربه معلقًا: خذ هذا، ثم قذفه بالأيسر مرددًا: أنت من أرسلت الذئب ليفترس عنزتنا، وأنت من يوسوس في أذن زوجتي، اللعنة عليك أيها الكلب، خذ هذه أيضًا، وقذفه بقنينة من الزجاج**))[2]، عمد القاص في هذي القصة إلى تحديد زمان ومكان الأحداث، والحالة المتأزمة التي كان يعيشها في صغره، وهو تمهيد سردي لما سيحدث بعد ذلك من تجلٍ وتطور للأحداث وتسلسلها الزَّمني، فهو يرصد لنا في بداية الحدث كيفية التوكل على الله التي تحيل إلى صفاء النية وقد قرنت بنية الحج إلى الكعبة الشريفة، لكن المفاجأة أن صلاته كانت عبارة عن نشيد وطني وبعض الفاتحة، وكان بينه وبين نفسه ينتظر اللحظة الحاسمة التي تهيأ لها لمعاقبة إبليس، لكن ما حصل في الحدث الأخير، وبعد الفشل الذريع في نظر القاص فالذي قام به الحجيج عندما قاموا برجم الشيطان بحجارة صغيرة كان أغلب الظن عنده أنهم أصدقاءه ولا يودون إيذاءه واعتبر رجمهم له عملية دغدغة ليس إلا، ولقد كانت الطريقة المثلى بالنسبة إليه هي الضرب المبرح بالحذاء انتقاماً للعنزة المفترسة، والزوجة العنيدة، إذ بدأت الأحداث من نقطة محددة لتنتهي عند نقطة جديدة حسب التتابع الزمني المتسلسل.

ومن أمثلة البناء المتتابع قصة ((**أصبح فاصلة**)): ((**كتب الشاعر قصيدة مدح فيها جلالته فأكرمه بستة دنانير وقال له: انحني، ثم كتب ثانية فمنحه خمسة وقال له: انبطح جيدا أمام سيدك، وفي الثالثة تصدق عليه بأربعة وخاطبه: اركع، وفي الرابعة رمى له ثلاثة وأمره: اسجد خاشعا، وفي الخامسة قذفه بدينارين ونهره: التقطهما وقبل قدم مولاك، وفي السادسة أعطاه صفعة وركله موبخًا: قف ثم تقوّس باحترام، وفي السابعة رأى الناس شاعرًا يرغب في الوقوف كالناس، لكنه لم يستطع، لقد أصبح فاصلة من شدة الانحناء**))[3]، الحدث هنا جاء مجملاً حيث يستهل القاص بداية الأحداث بضمير الغائب، فيكشف ما سيحدث لاحقًا للشاعر، وفي نهاية السرد تحل عقدة الأحداث، ويكشف لنا مصير الشاعر وحلمه الذي

[1] عبد الله إبراهيم، أبنية الحدث في رواية الحرب، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق،ع9، 1988، ص1
[2] المجموعة القصصية، ص 41.
[3] المجموعة القصصية، ص21.

اصطدم بجلالة الملك، وكشف لنا هذا الاصطدام أورام الواقع المتدني لفئة من الناس الذين أعياهم حبَّهم للمكاسب، وسقطوا في أوحال المرض وهذا ما أصاب الشاعر الذي أصبح فاصلة من شدة الانحناء لجلالة الملك.

2. نسق التناوب:

لم تحفل نصوص القاص ((**السعيد بوطاجين**)) كثيرا ببناء أحداثها على نسق التناوب، فهو لم يوظف هذا النسق إلا قليلاً في قصصه، وعليه يقوم هذا النسق "**بعملية توزيع الحدث على محورين أو أكثر، تتوازى الأفعال في زمن وقوعها وتتباعد نسبيا في أماكنها، وتبقى هذه المحاور تابعة ومتطورة بشخصياتها على أن تلتقي في الخاتمة أي تسرد القصة حدثين كل منهما تدور وقائعهما في زمن ومدة واحدة**))[1].

ومن أمثلة نسق التناوب ما جاء في قصة: ((**شكرا**)): ((**المواطن الكادح: شكرا لك أيها الملك الحكيم، لقد شفي حماري بمجرد اطلاعه على تهديدك**))[2]، ثم يتحول إلى قصة أخرى بلسان الحمار، وينهي به أحداث قصته ((**الحمار: لا حول ولا قوة إلا بالله**))[3]، قدم الراوي حدثين في آن واحد، الأول عندما كان في الحوار مع ((جلالة الملك))، والحدث الثاني في لحظة نطق الحمار الذي كان يراقب حوارهما منذ البداية متحسرا على نفسه وعلى غيره.

ومن أمثلة البناء المتناوب ما جاء في قصه ((**ما تيسر**)): ((**حطَّ عصفور على غصن صفصافة نائية وقال لها: صباح الخير يا عمتي البهية، دامت أغصانك الوارفة التي هدهدت عشي، المجد لظلالك الذاهبة إلى العمل في عطلة، فأجابته عمته الصفصافة: السلام عليك وعلى ألحانك التي تغذي أوراقي بموسيقى الله في البرية، لا أحد يفهمني، ما عدا الماء والسماء، ماعدا أنت**))[4]، ثم يتحول إلى قصة أخرى بحدث ساخر يقوم به إنسان تقي، وينهي بها أحداث قصته ((**سمعهما إنسان تقي كان يرتل ما تيسر من آيات المعدة، أخرج سلاحه وأطلق عليهما النار والمنشار، ثم انخرط في الصلاة وقد علق العصفور المدمى بخيط في الرقبة**))[5]، يصور القصة عن كثب، حدثين في آن واحد، وهو الحوار الذي دار بين ((العصفور)) و((غصن الصفصافة))، والحدث الثاني هو ردة فعل الإنسان التقي الذي كان يراقب المشهد ومن تقوى نفسه أطلق النار على كل من العصفور والصفصافة.

3, ثنائية الزمان والمكان:

[1] نبهان حسون السعدون، "الحدث في قصص فارس سعد الدين السردار"، مجلة دراسات موصلية، جامعة الموصل، العراق، ع41، رمضان 1434هـ / تموز 2013م، ص13.
[2] المجموعة القصصية، ص83.
[3] المصدر نفسه، ص83.
[4] المجموعة القصصية، ص 115.
[5] المصدر نفسه، ص115.

تعطي ثنائية ((**الزمكان**)) للأحداث دلالات عديدة ومختلفة وكذلك بالنسبة للشخصيات، فما المكان إلا تعبير عن طبيعة الشخصيات وما الزمان إلا دليل على فترة وقوع الأحداث، فيمثل ويبين تاريخها في وقت لاحق، وقد جسد ((**السعيد بوطاجين**)) هاتين الثنائيتين لرؤيته أبعادهما ودلالتهما الخاصة، وهذا التجسيد ليس اعتباطيا وعشوائيا، بل أن لكل من الثنائيتين قيمة في إعطاء الحدث دلالة رمزية تعبر عن الواقع بزمنه والمكان بموقعه وهذا بصورة خفية مضمرة.

قصة ((جلالة عبد الجيب)) أبرزت لنا الثنائية بشكل يمثل واقع الإنسان ويختلف عنه في ذات الوقت، ففي قصة ((**البردعة**)) يقول: ((**هنا تفقد فخامته الإسطبل الكبير ليهنئ الكائنات الصغيرة بعيد المقبرة**))[1]، هنا نجد أن الإسطبل يمثل بعد مكاني محوري في المجموعة القصصية، ويرمز إلى طبيعة السكان وصنفهم، والذي يمثل الأحمرة، فلا يسكن الإسطبل سوى الحمير، وأشار إلى الزمان من خلال العيد لأنه يعطي بعدًا دينيا، وهذا التناقض يحدث بين الإطار المكاني والزماني، المكان هنا للحيوانات التي ليست لها أي علاقة مع الطبيعة الزمنية التي هي الأعياد، أما ((**الإسطبل**)) المكان فله عدة دلالات مسرحية تبين نظرة الحكام إلى الناس، وأما الزمان الممثل في ((العيد))، فهو فترات متواترة يتعايشها الناس فيما بينهم، فالزمكان أعطى حيزا جغرافيا للحدث المعبر عن الواقع الإنساني المهمل في نظر السلطة.

أبرزت ثنائية (**الزمكان**) أبعادًا متعددة نجدها أيضا في قصة ((**باسم الفريق**)) ببعد دلالي آخر، حيث يقول القاص: ((**برمجت المقابلة في وقت الصلاة، كان المسجد يفرح بصف أو صفين، أما اليوم فلم يأتي سوى الإمام والمقيم، وغاب المؤذن، كان الشارع غارقا في الفوضى والغناء والأهازيج والطبل والمزمار**))[2]، تمت البرمجة وقت المباراة هنا مع وقت الصلاة، للأسف الشديد قد وقفنا أمام واقع يحيل إلى رمزية المكان المتمثل في المسجد الحافل للدلالة الدينية، بيد أن الزمان يحيل إلى دلالة سياسية فهو يمثل وقت العبادة، فشغلت الرعية عن الصلاة، وشغلت عقولهم بالبديل والهتافات والتشجيعات والمناصرات.

إن التلاحم في البعد المكاني الديني وفي البعد الزماني السياسي بارز في هذه القصة، إذ يقول السعيد في المقطع الثاني: ((**لم يستطع الإمام أن يركز، كان الصخب عاليًّا ومدويًّا، تقدم في المنبر قلقًا حزينًا كبَّرَ وقال: باسم الفريق الوطني، وإذ نبهه المقيم أجاب مستاء: عندما تحضر الكرة ينمحي الله في بلدتنا الآثمة**))[3]، والغاية المستهدفة هي إبعاد الناس وانشغالهم عن المساجد التي تمثل مركز التوعية والإصلاح؛ ولهذا برمجت السلطة المباراة وقت العبادة، القصة غامضة وتفتح تساؤلات واسعة الأفاق أجاب عليها الواقع المرير.

[1] المجموعة القصصية، ص 26.
[2] المصدر نفسه، ص 44.
[3] المصدر نفصه، ص 44.

إن الزمكان من خلال توظيف ((**السعيد بوطاجين**))، يبرز رؤى عديدة للأحداث فتشكلت صياغات مختلفة المعاني جمعت بين الواقع والخيال في القصص، وبين الإنسان والحيوان وبين ما هو منطقي وما هو غير منطقي، وكلها تعبر عن المعاناة والمأساة في ظل حكام فاسدين ونظام فاسد ومستبد، وكلها تناقضات مجتمع عبَّر عنها السعيد بوطاجين.

ثالثا- سيميائية الشخصيات:

1. أبعاد الشخصية في القصة القصيرة جدًا:

من الجوانب التي تتكون منها الشخصية ((**البعد الخارجي وهو ما يتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية**))[1]، ((**والبعد الداخلي والذي يشمل البعد الفكري والبعد النفسي والسلوك الناتج عنهما، وكذا البعد الاجتماعي**))[2]، فإن أي شخصية مهما كان نوعها فهي خاضعة لمجموعة من التجارب التي صقلتها، وكونت لها عقدا سواء الاجتماعية مع البشر أو النفسية مع النفس، ويظهر هذا من خلال سلوك الشخصية العدواني وغيره من السلوكات التي تظهر عليها، ومن بين هذه الأبعاد نجد ما تضمنته المجموعة القصصية:

1.1. **البعد الخارجي:**

يعد عنصرا مهمًا وركنًا أساسًا من أركان التشخيص، ويعني تقديم الصورة استهلالية كاملة للشخصية عن طريق الأحداث، ويقصد به ((**البعد الجسمي والملامح الخارجية والقسمات والمظهر العام والسلوك الظاهري للشخصية...**))[3]، وهذا البعد مهم جدا في تقريب ملامح الشخصية في ذهن القارئ.

ومن أمثله البعد الخارجي للشخصية ما جاء في قصة ((**سكتة قلبية**)): ((**تشمّمه الحيوان وأدار رأسه شطر جدار القصر، فقال له الأمير: كل أيها الوباء، سأفلق رأسك، ثم ضربه بحجر على الجبهة فسال دمه مدرارا، اغتاظ الكلب وخدشه من رجله، واغتاظ الأمير وعضه من قفاه، وإذ بلغ الخبر مسامع الملك أرسل سيارات الإسعاف والجند والعسس، فحصها البيطري من الألف إلى الياء وقال: عظم الله أجركم، حاولنا إنقاذه ولم نستطع، هذا الكلب مات بسكتة قلبية**))[4]، يبين القاص البعد الخارجي لشخصية كل من الكلب والمدافع عن نفسه وشخصية الأمير الظالم، وطلبه الغير أخلاقي، مما أدى بالقاص إلى الارتباك والدهشة حيث كان وصفه لشخصياته وصفًا ايجابيًا لما تحمله من دلالات عميقة في النص، إذ تقدم الألفاظ الوصفية معلومات ظاهرة عن الشخصيات (**الرجل، الجبهة، الوجه، القفى ...**)،

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 40.

[2] داود غطاشة، حسن الراضي، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، ط1، الدار العلمية الدولية للنشر، الأردن، 2000، ص 128.

[3] عبد الرحيم حمدان حمدان، بناء الشخصية الرئيسية في الرواية عمر يظهر في القدس الروائي نجيب الكيلاني، ص128.

4 المجموعة القصصية، ص78.

فتحريض الأمير للكلب بالأسلوب المستفز والسخرية والتّنابز ما هو إلا تمرد أخلاقي من جهة، وتفسخ في القيم، وانهيار في المثل من جهة أخرى.

ومن أمثلة البعد الخارجي نجد قصة ((**سيدتي المهذبة**)): ((**وقفت الأميرة أمام المرآة مستاءة وقالت لها: اللعنة عليك أيتها السافلة، أنت تغارين مني وتحسدينني كالساحرة، وجهي أجمل من هذا الذي تعكسينه يوميا دون حياء، سأحطمك وأستبدلك بأخرى تحترم كل ما في من سحر وضياء، سمعتها المرآة وأجابت بوقار النملة: لا حول لي ولا قوة يا سيدتي المهذبة، التبستِ عليَّ، ظننتك امرأة أخرى، كان عليك التقليل من الكحل وأحمر الشفاه، وأن تتخلي عن شعرك المستعار لأراك جيدًا، قالت ذلك وتناثرت على الأرض فُتاتًا من شدة الرثاء**))[1]، يبين القاص في هذا النص ما تعانيه شخصية ((**المرأة**))، حيث وصف ملامحها الخارجية وذلك باستنفارها صورتها على المرآة وعدم تحمل رؤية هذه الصورة، مما أدى إلى غضبها وقلقها البادي على محياها، وهذا ما جعلها تكسر المرآة التي أمرتها بالتخلي عن شعرها المستعار، وبالتقليل من أدوات التجميل، فالقاص عمد إلى توظيف الوصف للكشف من قدرات الشخصية وإضفاء الصفات التي تتلاءم ودور الشخصية المناط بها، فجاء الوصف للكشف من عدم تحملها النقد، ووصفها تمهيدًا لتصوير فعلها في أطر صيرورة الأحداث.

ومن أمثلة البعد الخارجي، ما جاء في قصة ((**شوانج تسو**)): ((**نام الطاوي بعد صلاة دافئة فرأى أنه فراشة، سعد بنفسه برهة قبل أن يستيقظ مزهوا بهيئته، ونظرت الفراشة إلى وجهها في المرآة فرأت شوانج تسو بعينيه الصغيرتين و جبهته المضيئة، فلم تفهم إن كانت فراشة أم شوانج تسو، ولم يعرف تسو إن كان فراشة أم هو، لذلك ظل يرفرف في الآفاق البعيدة، و كان الناس ينظرون إليه و إلى الفراشة ويقولون: من هو تسو ومن هي؟ أما هو فبقي يحلق إلى أن صعد إلى السماء لينقذ نفسه من الجسد و المادة**))[2]، يبين الرّاوي ما يجول في ذهن شخصية الطاوي في النص وتنقله داخل فضاء البيت حيث دارت الأحداث في منامه، فوصف القاص الأبعاد الخارجية لشخصية الطاوي النائم الذي يحلم بأنه فراشة بزهوه وبهيئته التي رأى نفسه عليها، وفي المقابل الفراشة التي رأت نفسها شوانج تسو، وهذا ما سبب حيرة وذهولا للحاضرين المستغربين في أمر من هو شوانج تسو ومن هي الفراشة، وهنا يظهر البعد الخارجي للشخصية وهي ترسم الأحداث وتطور القصة فيصف الراوي جنس الشخصية وحلمها، وعلامات الحيرة والارتياب وإنشاد الخلوة.

وفي قصة ((**ظلال أشباحه**)): ((**فقد السلطان يده اليمنى فقال الطراطير: لا ضير، يحيينا باليسرى، و لما فقد اليسرى قالوا: رجلاه كافيتان لإلقاء التحية، ومع الوقت تجمدتا، فعلقوا سلامة العينين اللتين تبصران نوايانا، وإذ بلغ التاسعة والتسعين مات بصره،**

1 المصدر نفسه، ص 80.
2 المجموعة القصصية، ص 84.

فتجادلوا وقالوا: الرأس كاف لتوجيه الرعية نحو ضوء الله، لا حاجة له بأطراف وحواس يملكها الرعاة والأسافل، وفي صباح يوم حزين توفي رأسه، فاجتمع الطراطير والمعارضة و حكموا: ندفنه في قلوبنا إلى أن يعود ممتلئا فتوة، ثم عاشت السلطنة أعواما عجافا تنتظره تحت ظلال أشباحه الكثيرة))[1]، تبرز الملامح الخارجية للشخصيات التي جسَّدها القاص في هذا النص، إذ يصف ما تقوم به الرعيّة اتجاه السلطان، فيصف تمسكهم بسلطانهم وحالتهم النفسية المنهكة جراء التفاؤل بغد أفضل، وقد جاء الوصف دقيقا في إبراز مدى التمسك بالسلطة وتقديسها حتى بعد أن يبلى البدن تدريجيًّا إلى أن تستحيل الحياة فيه، فتتمثل لنا ملامح الشخصية وأبعادها الخارجية الظاهرة في: ((**يحيّينا باليسرى، رجلاه كافيتان، سلامة عينيه ...**))، وعليه فقد جسد القاص شخصية السلطان وبعض ملامحه الخارجية، وتفاعل مع أحداثها المتتابعة في صورة متناهية الجمال.

1. 2. البعد الفكري:

لتصوير الملامح الفكرية للشخصية أهمية بالغة، إذ تكشف الحالة الذهنية ردود فعلها ودوافعها، ونقصد بالبعد الفكري **((انتماءاتها أو عقيدتها الدينية الأيديولوجية وهويتها وتكوينها الثقافي، ومالها من تأثير في سلوكها ورؤيتها وتحديد وعيها وموقفها من المواقف العديدة))**[2]، ومنه فإن للبعد الفكري أهمية بالغة في العمل السردي.

ومن أمثلة البعد الفكري ما جاء في قصة ((**أشعر أنّي**)): **((قال لها متعبا: قلبي يؤلمني، العملية الجراحية فاشلة، هؤلاء الأطباء دجالون وسحرة، فأجابته: تنقصنا الحلويات وعصير البرتقال، فكّر لحظة وقال لها: أشعر أني على الحافة، فردت معاتبة: نسيت القرنفل والبصل، فقال بإعياء: انخفاض ضغط الدّم وغثيان وارتفاع النبضات، أدخلت رأسها في القفة وعلقت مستاءة: الحوت أفضل، كرهت لحم الدّجاج، سمعها الحائط فتبلّل من البكاء وقال: اتكئ عليا كثيرا أيها الإنسان، يا ليتني كنت حائطا نافعا في بيتٍ قانع، خذني معك عندما تهجر كي لا أنهار))**[3]، يبرز البعد الفكري في هذا النص أعلى درجات التخيل إذ يجسد القاص شخصيتين مهمتين هما (**الزوج**) و(**الزوجة**) وشخصية ثانوية وهي (**الحائط**)، فحالة الزوج الفكرية جعلته يسرد ما يحدث له تدريجيًّا والخوف مخيم عليه، والزوجة لا تكترث إلا للمطبخ وما ينقصه، ففي صلب شكوى زوجها تتكلم عن القرنفل والبصل والدجاج ... هذا ما أثار حفيظة الحائط مغتاظًا عن ما يحدث لصاحبه ومن قهره تكلم، حيث رسم القاص جمالية البعد الفكري لشخصياته مؤثثا فضاءاته بدقة بالغة متحكمًا بذلك في أسلوبه وصياغته.

---

[1] السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، ص 85

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، بيروت، 1431ه-2010م، ص47.

[3] المجموعة القصصية، ص 18.

وأيضا من أمثلة البعد الفكري ما جاء في قصة ((**أشعل جملة**)): ((**كان يجمع الحطب في الغابة عندما جاءه الحزبي مبشرّا، حيّاه من فوق وأشعل جملة: لماذا لا تلمّع حذاء صاحب السّمو كل يوم وليلة، أقسم أنها تجارة رابحة، أترك القادوم وتعال، سيعطيك دينارا في عيد الفطر ودينارين في عيد الأضحى، نظر إليه الحطاب من فوق واشتعل: أنت بطال وأنا صاحب حرفة، خفت أن آتي إلى القصر فأزاحمك وأقطع عنك رزق المعدة، العن الشيطان وتعال لتلميع حذاء حماري مرة واحدة، وسأمنحك كل الحكمة لتشفى من البطنة**))[1]، يبين القاص في النص الحالة الفكرية التي انعكست على شخصيتي (**الحطاب**) و(**البطال**)، وكما يقال فإن ((**البطنة تذهب الفطنة**))، وهذا ما حصل مع البطال، ملؤوا بطنه فذهبت بطنته، وصار ينصح غيره من العاملين أن يتركوا حرفهم ويتوجهوا إلى القصر الرئاسي لتلميع حذاء صاحب السمو ونيل دينارًا في عيد الفطر ودينارين في عيد الأضحى لكن الثاني إنسان حكيم، وكما يقال: **أن ((الحكمة ضالة المؤمن أينما وجدها فهو أحق بها))**، فقد قدم له البطال النصيحة الأفضل بنظره بأن يلمع حذاء حماره ليمنح كل الحكمة التي تشفي بطنته، إذ يوحي النص عبر صيرورة أحداثه وتصوير شخوصه على استهتار العامة من الناس بالحرف والسخرية منها، وتفضيل البطالة عليها غير مبالين بماء وجوههم، بيد أن صاحب الحرفة هو المرجع البناء للأجيال القادمة.

وفي قصة ((**أنت الذي**)) قيل له: ((**توكل على الله، نيتك بوصلتك، فتوكل على الله ونيته. طاف بالكعبة عشر مرات. قرأ النشيد الوطني وبعض الفاتحة ونام قلقا**))[2]، إن الحالة الفكرية للقاص جعلته يعيش حالة من عدم التوازن الذهني؛ نتيجة لما مر به من مشاكل لا طائل لها، هذه الشخصية التي صاغ أحداثها بضمير المخاطب، الذي يعد أنسب الضمائر للغة الأعماق وبذلك يلج إلى أعماق الحدث والشخصية، فالحالة التي جعلت القاص يعيش في حالة غير مستقرة ، غير واع لما يجري حوله من أمور ومواقف من بداية القصة إلى نهايتها، فيصور شخصيته في البداية وكأنه كان في حلم يقيني حين اضطرته الظروف أن يكون في الكعبة الشريفة وأن تتاح له فرصة رجم الشيطان بالحذاء لا بالحجارة الصغيرة لأنه وسوس للذئب أن يفترس عنزته، ووسوس لزوجته لافتعال المشاكل يوميا، حيث أبدع القاص في الرسم بأسلوب دقيق وصياغة محكمة.

1. 3. البعد النّفسي:

يهتم القصاصون بتصوير عوالم شخصيتهم ونفسيتهم وأنماط سلوكهم وذلك لرسم الشخصية الخفية؛ لأنها ((**المحكي الذي يقوم به السارد لحركات الحياة الداخلية التي لا تعبر عنها الشخصية بالضرورة عن طريق الكلام، إنه يكشف عما تكشف عليه الشخصية دون**

[1] المصدر نفسه، ص 19.
[2] المجموعة القصصية، ص 41.

أن تقوله بوضوح أو ما تخفيه عن نفسها))[1]، فالبعد النفسي يظهر من خلال جملة التّصرفات التي تقوم بها الشخصية، وبالتالي يرتسم ما يصبو إليه القاص؛ لأنه اخترق الأسرار التي فضحت من طرف التصرفات.

ومن أمثلة البعد النفسي ما جاء في قصة ((**محطمة مثلي**)): ((**حدَّثَ زوجته قال: خرجت من العمل متناثرا وجلست على مقعد لأبدد التعب أو يبدّدني، ثم جاءت مترددة ، اقتربت مني فابتعدت حياء، لكنها دنت أكثر إلى أن حاذتني، لم استطع تفاديها، نظرت إلي بعينين ذليلتين، وكان جسدها ربنا، قلت سأساعد اليتيمة من هذه اللعينة قاطعته زوجته، كيف تساعدها؟ أنا هي اليتيمة؟ هل أنا قشة؟ تبدّلت منذ وقت كانت في رأسك امرأة أخرى، فردّ عليها متعبا: أعطيتها فتاة خبز فابتهجت، كانت نملة محطمة مثلي، وكانت هاربة من الدنيا.**))[2]، إن الحالة النفسية للراوي جعلته يعيش حالة اضطراب وضيق ومرارة عيش، من خلال توظيفه لرمز اليتيمة التي تعكس شخصيته المتأزمة، والتي يريد من ورائها تكسير وحشته والخروج من شرنقة الحزن المخيم عليه وعلى نفسيته المثقلة بالآلام والأحزان والهموم، فتعكس هذه الصورة واقعا منحطًا ومليئًا بالمكدرات والهموم، كل هذا دفع بالشخصية أن تتجرع مرارة الواقع المتأزم الذي تعيشه، فلا مجالسته للنملة أخرجه من حزنه ولا لوم زوجته الذي زاد الطين بلّة، وهذه المرارة التي أضحت أزمة الإنسان الجزائري ومأساته اليومية.

كما نجد البعد النفسي في قصة ((**هذا شعبك**)): ((**وأضاف الراوي: بعد سبعين سنة من حكمه أصيب فخامته بداء عجيب، أصبح يرى نفسه جبلا و البلد صغيرا حقيرا، كان الوزراء قنافذ و العمارات أكواخا و الفيلة قططا، ومرة أطل من قصره و سأل: من أين هذا القمل؟ فردت الحاشية: هذا شعبك العظيم، فتساءل كظيما: أأجتمع بقنافذ و أحكم قملا؟ لأتفقد الآخرين: (أيها الصغير، انبح)، دنا منه الأسد المستاء فتمزق أشلاء: صوب الدهماء و العسس بنادقهم نحوه و أطلقوا الرصاص لإنقاذ فخامته، و هكذا تعقد مرضه لكنه أكرمهم وأصبح يراهم من عليائه ذبابا في مزرعته**))[3]، يبين لنا القاص في هذه القصة التي صاغها المرض النفسي الذي أصاب فخامة الملك، أو بما يسمى مرض العظمة، فوصف لنا حالته التي أصبح يرى فيها نفسه عظيمًا ولا عظيم غيره والباقون من الناس والحاشية ما هم إلا قطط وقمل وكلاب وقنافذ، وخصَّ بالذكر الأسد الذي تمزق إلى أشلاء ومنه تحيلنا شخصية الأسد بالرغم من جبروته وسيادته على الواقع المتدني الذي يحرص عليه فئة المسؤولين واعتزازهم وتفاخرهم بمناصبهم الزائلة والمغريات الدنيوية التي لا طائل من ورائها.

1. 4. البعد الاجتماعي:

[1] أحمد مرشد، البنية والدلالة في الروايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات وللنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2005م، ص68.
2 المجموعة القصصية، ص 120.
[3] المصدر نفسه، ص130.

يتضمن ((**معلومات حول وضع الشخصية الاجتماعية، وإيديولوجياتها وعلاقاتها الاجتماعية.**))[1]، وأيضا ((**الحالة الاجتماعية للشخصية من خلال علاقتها مع غيرها من الشخصيات كما يبرز البعد الاجتماعي للشخصية من خلال الصراع بين الشخوص والذي تقل حدته بين شخوص الفئة الواحدة**))[2].

ومن أمثلة البعد الاجتماعي ما جاء في قصة ((**قل له مثلاً**)): ((**مرَّ فرعون على بلدة ليطمئن على رعيته في عام الرمادة فرأى شيخا ميتا يجمع الكلأ توقف وسأله: ماذا تفعل؟ فأجابه الأحدب: اجمع بعض الطعام للعشاء، ليس لنا في الكوخ سوى الكوخ. فقال له فرعون. لا تأكل كل هذه الحشائش، اترك نصيبا للأمة، وماذا تقول لجلالته الذي وفر لكم المطر والنبتة؟ .فأجابه الشيخ: قل له مثلا لا بارك الله فيك وفي أتباعك أيها الوباء الذي أصاب الأمة فاتسخت وساخة، إلى أين ذهب مال الأمة وذهبها ورجالها وشرفها؟ اللعنة عليك دائمًا**))[3]، فقد صور القاص سخريته من الواقع المعاش والظروف الصعبة التي يعيشها الإنسان في ظل الفقر والحرمان وكذلك يسخر من الناس الذين يعبثون بعقول المثقفين والمفكرين، مما دفعه إلى معالجة واقع المثقف في المجتمع الذي يعيش فيه، وإبراز العيوب والنواقص الاجتماعية والذاتية بهدف معالجتها.

وفي قصة ((**تشبه الغول**)): ((**قال له مدير الموظفين في الأزمنة القادمة: لا وجود لوظائف في مستواك، مطالبك غريبة لماذا لا تتعلم الكذب والاختلاس؟ لم تبق سوى سبعة مناصب وزارية و سبعة في مجلس الشيوخ ، وهناك منصب الخليفة الشاغر من قرون، لا أدري إن كانت ستعجبك، الناس يروون عنك حكايات خارقة . نظر إليه عبد الله اليتيم ورد دون تفكير : ألا يوجد عمل نظيف يليق بمواطن نظيف؟ سأبقى بطالا ما دمتم هنا . جمهوريتكم المتهالكة تشبه الغول و الطاحونة**)[4]، شخصية عبد الله اليتيم تكشف الستار عن حالة التعفن التي تسود أنظمة التوظيف، أين اصطدم بقوة مهيمنة، قوة الفساد والاستبداد، المتمثلة في شخصية مدير الموظفين، الخنوع والاستسلام والاستبداد وانعدام الإحساس، وقد دعا القاص إلى كراهية هذا النوع من الموظفين لأنهم أصبحوا متآمرين داخل المجتمع، وأصبح الكل مشغولاً فقط بنفسه ومصالحه.

وكذلك قصة ((**التبن**)): ((**اكترى الشاعر بغلا وحمل دواوينه إلى القصر ، فضحك الحاجب: سبقك العشرات ، فرد عليه منتشيا: سأمدحه مدحا مبينا .قرأ في الشهر الأول ألفي قصيدة ، وفي الثاني ألفا، وفي الثالث خمسمائة وفي السابع مائتين وفي العاشر خمسين، فأوقفه فخامته: لماذا تمدحني؟ فرد عليه: لأنك خلقتنا في أحسن تقويم، فسأله فخامته: تريد مالا أم ذهبا؟ فأجابه الشاعر: الرأي رأي مولانا، فجاءه الخدم بكيس وقالوا**

1 محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 40.
2 المرجع نفسه، ص47 و 48.
3 المجموعة القصصية، ص97.
4 السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، ص53.

له انقشع فورا، فانقشع متسائلا: أكل هذا من أجل كيس من التبن؟ سأكرر التجربة علني أحصل على نخالة))[1]، هذه الصورة صور القاص فيها حالة الشاعر في مدحه لفخامة الملك من أجل جمع المال.

وكذلك في قصة ((**السيد الأوزون**)): ((**نادى البرّاح بصوت حزين يا أبناء القرية، أيها البؤساء والمشرّدون والمحزونون، أيها التعساء الاحتياطيين، سيلقي عليكم كلمة تهمّكم أنتم وأحفادكم والأحوال الجوية، وإذ تجمعوا خطب فخامته متأثرا: المأساة كبيرة أيتها الرّعية، هناك ثقب كبير في طبقة الأوزون وجب إصلاحه فورا، سمعه الفقير فقال للفقير ساخرا: لعل ثقب حذاء السيد الأوزون أكبر من ثقب حذائي ومعطفي سينتبهون إلينا عندما يخيطون حذاء هذا المسكين، وقد يفكرون في منحنا أحذية مطاطية لنفلح الأرض بمشقة ويأكلون الغلّة آمنين مطمئنين في قصورهم**))[2]، تعرض القاص في هذه القصة إلى موضوع الفقر والغنى وطريقة السخرية من معاناة الفقراء من طرف السلطة، فبين معاناة شخصية الفقير المعرض لقساوة هذه الحياة خلافا عن الطبقة الغنية كالملوك والسلاطين والأمراء، فنقل القاص ((**صورة اللامبالاة وعدم الاكتراث لحقائق الأشياء في واقع مليء بالمتناقضات، فهي صورة وفق القاص في نقلها بأسلوب ساخر يهدف إلى رسم ملامح الذات الممزقة على مرآة الحقيقة**))[3].

وأيضا في قصة ((**لا يؤمن**)): ((**حمل عبد الله البِري كتابه إلى الخليفة، فسال المأمول في هو نافع؟ فقالوا له أحل، كتاب في المتعلق، فرد مبتهجا الطير مثله ذهبا. فرح المترجم واعتكف يقرأ ويكتب، وبعد قرون حاء الذباب. تبددت عينا عبد الله البحري وتعب، وإذ أن الكتاب إلى قصر الذي لا يؤتمن فساهم السلطان عمله حمل هل الكتاب في كرة القدم أم في الطبل والمزمار؟ بلي، في علم الفلك والمجرات. فرد ممتعضا: أعطوه ثلاثمائة جلدة وخذوه للحبس ليبرأ من الكتب التي لا تنفع**))[4]، نقل القاص مرارة الواقع الأليم لهذه الشريحة الكبيرة من المجتمع، وهي تقف بعيدا عن مركز السلطة تراقب من أناسا لا علاقة لهم بالسلطة إلا من باب المنفعة، وهذا ما جعلهم خطرًا على البلاد، وهي صورة أراد القاص أن يبرزها عن طريق تسليط الضوء على النخبة المهمشة التي قام بدورها الراوي لتصوير معاناتهم داخل مجتمع مغطى بنظام فاشل واستبدادي، فالشعب لم يعد يهمه جوهر الأشياء، ولم يعد يهتم بما من شأنه أن يطوره وينهض به، ما يهمه فقط إلا الخنوع والاستسلام للقوانين

[1] المصدر نفسه، ص27.
[2] المجموعة القصصية، ص30.
[3] فعاليات الندوة التكريمية، حول د. السعيد، بوطاجين، النص والظلال، منشورات المركز الجامعي، خنشلة، جوان 2009، ص190.
[4] المجموعة القصصية، ص108.

الجائرة في حقه فهي تمثل مفهوما قلقا عن الواقع المعاش ((**في ارتباطه بالعصر ونزواته في تحليل يعكس خيبة أمل المجتمع وهو في طريقه إلى أن يفقد معناه وهدفه**))[1].

من خلال ما سبق ذكره حول المضمون الاجتماعي لدى ((**بوطاجين**)) نقول إنه يركز نقده وسخريته على الفئة التي تملك الجاه والسلطة والنفوذ، التي سعى محاولا فضحها أمام الملأ لطغيانهم على الفئة التي تعاني الظلم والقهر، وذلك بإسكاتهم وتقييدهم بقوانين لا تخدمهم وكل هذا عساه أن ينهض بهذه الأمة، كما نجده جسد هذا المضمون على شخصيات التي تقوم بدور الشعب ككل، حيث يبدأ بانتقاد الفرد ثم ينتهي عند الشعب.

2. أنماط الشخصيات:

للقصة القصيرة جدًا عدة أنواع تناط بها عدة وظائف، فهي تقدم مشروع البطل الأساسي، إذ لا يمكن أن توجد قصة دون شخصيات؛ لأن الشخصية ((**تشكل أحد أعمدة السرد التي تقوم على الحكاية**))[2]، وعليه فإن عدد شخصيات القصة القصيرة محدود جدا، ولا بد من توفر عدد كاف من أجل القيام بالحدث أو بعدة أحداث لتقاد الحكاية بشكل مباشر نحو النهاية، وفي هذا البحث بحثنا عن الأنواع الموجودة في قصة ((**جلالة عبد الجيب**)) التي نوردها في ما يلي:

1.2. الشخصية الفاعلة:

وهي التي تقوم بأهم الأحداث لتقود الحكاية نحو النهاية، وهي ((**الشخصية الفاعلة العاملة بمختلف أبعادها الاجتماعية والنفسية والثقافية، والتي يمكن التعرف عليها من خلال ما يخبر به الراوي، أو ما تخبر به الشخصيات ذاتها، أو ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات**)[3].

ومن أمثلة الشخصية الفاعلة ما نجده في قصة ((**التبن**)): ((**اكترى الشاعر بغلا وحمل دواوينه إلى القصر، فضحك الحاجب: سبقك العشرات، فرد عليه منتشيا: سأمدحه مدحا مبينا، قرأ في الشهر الأول ألفي قصيدة، وفي الثاني ألفا وفي الثالث خمسمائة وفي السابع مائتين وفي العاشر خمسين، فأوقفه فخامته: لماذا تمدحني؟ فرد عليه: لأنك خلقتنا في أحسن تقويم فسأله فخامته: تريد مالا أم ذهبا؟ فأجابه الشاعر: الرأي رأي مولانا، فجاءه الخدم بكيس وقالوا له انقشع فورا، فانقشع متسائلا :أكل هذا من أجل كيس من التبن؟ سأكرر التجربة علني أحصل على نخالة**))[4]، يجسد لنا النص شخصية الراوي، إذ

---

[1] الفقيد الفاضل الدكتور أبو عبد دودو، المجلس الأعلى للغة العربية، اللغة العربية: مجلة نصف سنوية محكمة تعتمد القضايا الثقافية والعلمية للغة العربية، الجزائر، 2004، ص158.

[2] يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش أنموذجًا)، منشورات الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2010، ص 35.

[3] حميد الحميداني، بنية النص السردي، ص76.

4 المجموعة القصصية، ص 27.

قامت بالحدث الرئيسي، فبرزت فاعليتها في كون الراوي يريد الحصول على شيء ثمين، لكن لم يحالفه الحظ، وأيضا سخروا منه ومن شعره، وأعطوه بدل الشيء الثمين تبنًا فتبخرت أحلامه، ولكنه لم ييأس، والمؤسف أنه فقد بريق شِعره لأنه رضي بما أعطوه، وصار يريد العودة ليقول شعرًا لعل وعسى أن يحظى بكيس نخالة بدل كيس التبن، وعليه فالشجاعة والقرار ثم التنفيذ، كلها أسباب افتقدتها الشخصية الفاعلة من أجل الوصول إلى غايتها.

2.2. الشخصية المعيقة:

الشخصية المعيقة هي شخصية ضارة فلا شك ((**أن هذه الشخصية مريضة وضارة في ذاتها وإن لم تظهر فيها أعراض المرض؛ لأن هذه الصفات تنعكس على أساليب حياتها في البيت أو المؤسسة أو أي وسط اجتماعي أو ثقافي أو اقتصادي**))[1].

ومن أمثلة الشخصية المعيقة ما نجده في قصة ((**ابن الحرام**)): ((**قال قوال سوق الحراش: مرّ فتى من جمهورية بني مصران بساقية فشرب ماء زلالا بعد عطش، وإذ دبّت الحركة في خطاه ملأها ترابا وحجارة ومضى لا يلوي. ثمّ مرّ أبوه بعد أيام بحثا عن جرعة ماء يبل بها الرّيق، فتذكر ساقية البدو التي نسجها الأجداد بحكمة. قال سأرتوي وأملأ الدلاء. جفف القيظ مسامه لكنه دبّ وأدركها بعد لأي.وإذ لاحظ أن الساقية تراب وحجارة قال متذمرا: لا يفعل هذا إلا ابن حرام ... فردت الساقية: اسأل ابنك يدلك**))[2]، يبين لنا الراوي في هذا النص شخصيتي ((الأب وابنه))، الابن الذي بخل المارين من ماء الساقية التي جعلها ترابا وحجارة، وكان أبوه من بين الذين بحثوا عن الساقية للشرب فوجدها مطمورة مغمورة بالحجارة، فما كان منه إلا أن يقول أن من فعل هذا إلا ابن حرام، فساهم الاثنان في تحريك أحداث القصة إلى منتهاها.

3.2. الشخصية المكملة:

ومن أمثلة الشخصية المكملة ما جاء في قصة ((**معاذ الله**)): ((**كتب المثقف الكبير نصا يذم فيه السلطان وفي الصباح جاءه استدعاء فطار إلى القصر، وإذا سأله المحقق: هل هذا خطابك؟ أجابه: معاذ الله، أنا مسكون بأرواح شريرة أتعبت الإمام و الراقي، لابد أن روحا فاسدة كتبت هذه اللعنة، فعلق المحقق: تريد أن تصبح حاجبا على باب الحاجب أو تموت؟ فأجابه: الحياة أفضل، من يومها أصبح المثقف الكبير حاجبا ثوريا يكتب التقارير عن المناوئين، ومع الوقت اكتسب لون الباب وشكله، ثم أصبح من العائلة التي عينته ناطقا رسميا**))[3]، يبين لنا القاص في هذا النص شخصية المثقف الذي قام بذم السلطان، وهو ما جعل الرّاوي يستعين به وبشخصية المحقق لإكمال قصته إلى النهاية، فلم يعبأ المثقف بذمه

[1] سوسن شاكر مجيد، اضطرابات الشخصية، أنماطها-قياسها، ط2، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015، ص33-34-35.
[2] المجموعة القصصية، ص13.
[3] المصدر نفسه، ص123.

لأنه سرعان ما برَّأ نفسه بالحيلة، فما كان من المحقق إلا أن يقدم قرارًا فاصلًا في منحه منصب الحاجب على باب الحاجب أو الموت، لكن هذا الأخير اختار الحياة بعدما كان ذامًا للسلطان أصبح حاجبًا له وهذا ما ساهم في اكتمال القصة.

4.2. الشخصية المساعدة.

حتى تسير الأحداث يجب أن تكون هناك المزيد من الشخصيات، ومن بين هذه الشخصيات نجد ((**الشخصية المساعدة...تشارك في نمو الحدث القصصي، وبلورة معناه والإسهام في تصوير الحدث، ويلاحظ أن وظيفتها أقل قيمة من الشخصية الرئيسية رغم أنها تقوم بأدوار مصيرية أحيانا في حياة الشخصية الرئيسية**))[1]، ومنه الشخصية المساعدة تعمل على تطور الأحداث.

ومن أمثلة الشخصية المساعدة نجد قصة ((**ثم ماذا**): ((**قال القوال: راسل جلالته الحكيم فكتب: تأتي أم آتي إليك؟ فأجابه: ستتسخ خطاي في الطريق إليك، أعد جلالته العدة و سافر إليه في جيش عرمرم قوامه سبعون ألف ديوث استقبله الحكيم في أغوار محرابه، ناوله ماء وفاتحه: جاء بك رأسك أم بطنك؟ فرد جلالته: قصدتك من أجل نكتة، فعلق الحكيم: الشيب و العيب، تراكم جسدك وقل فهمك ظننتك بحاجة إلى فكرة تتوكأ عليها لتبصر نفسك، إنها أغرب نكتة سمعتها هي أنت، انتظر جلالته دقائق و سأله: ثم ماذا؟ فرد الصدى: يا بؤس الأمة**))[2]، يبين لنا الراوي في هذا النص شخصيتي كل من ((**جلالة الملك**)) و ((**الرجل الحكيم**))، إذ أن الحكيم أراد مساعدة الملك وتغيير نظرته قليلًا وإبدال عيوبه محاسن، ونلحظ كذلك وجود شخصية ثالثة مساعدة وهي (الصدى) الذي صاح بأعلى صوته رادًا على سخرية الملك: ((**يا بؤس الأمة**))، وهذا ما ساهم في تحريك أحداث القصة إلى منتهاها.

3. أنواع الشخصيات:

أ- الشخصيات ذات السلطة والنفوذ:

للشخصيات ذات السلطة والنفوذ دور هام في تحريك أحداث القصة ولكل شخصية دور يختلف عن الشخصية الأخرى، ولا يمكننا استبعاد هذه الشخصيات عن القصة، ذلك لأنها هي التي تخلق الحدث، والحدث هو بؤرة القصة.

فنجد قصة ((**جلالة عبد الجيب**)) تشمل عدة شخصيات مختلفة منها الشخصيات ذات السلطة والنفوذ وقد وظف ((**السعيد بوطاجين**)) عدة كلمات توحي بنا إلى السلطة والنفوذ منها:(الأمير، جلالة الملك العظيم، الملك الحكيم، السلطان، الوزير، فخامته) هذه

[1] شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دط، منشورات الكتاب العرب،سوريا، 1998، ص33.
[2] المجموعة القصصية، ص58.

الشخصيات القصصية لا ترمز إلى رمزها الحقيقي والذي يتمثل في الصدق والعدل والأمانة والمساواة والهيبة، بل هي عكس الشخصية المنسوبة إليها في القصة، وصحيح أن هذه الشخصيات عظيمة لكن ليس لها أدنى مسؤولية أمام الشعب.

ومن أمثلة الشخصيات ذات السلطة والنفوذ نجد قصة ((**شكرا**)): ((**جلالة الملك المعظم أرجو منك أن ترسل لي أحد وزرائك ليحل محل حماري الذي أصيب بانهيار عصبي بسبب فسادك وفساد حاشيتك وكسل رعيّتك**))[1]، في هذه القصة يتضح كسل وإهمال وفساد جلالة الملك المعظم تجاه مملكته وشعبه.

كما نجد السعيد بوطاجين قد استخدم أسلوب السخرية على المسؤولين في جشعهم وحبهم للبقاء في السلطة وإهمالهم للمواطنين.

ب- الشخصيات الذميمة والذليلة:

جاءت الشخصيات الذميمة والذليلة في قصة ((**جلالة عبد الجيب**)) متعددة الأسماء منها ((**الطراطير والحاشية**)) هذه الشخصيات هي التي ترضى وتقبل بالعبودية والذل والهوان؛ أي أنها ترفع من شأن الملك أو السلطان حتى ولو كان على خطأ.

ومن أمثلة الشخصيات الذميمة والذليلة ما جاء في قصة ((**ظلال أشباحه**)): ((**فقد السلطان يده اليمنى فقال الطراطير: لا ضير، يحيّينا باليسرى، ولما فقد اليسرى قالوا: رجلاه كافيتان لإلقاء التحية، ومع الوقت تجمدتا. فعلقوا: سلامة العينين اللتين تبصران نوايانا. وإذا بلغ التاسعة والتسعين مات بصره. فتجادلوا وقالوا: الرأس كاف لتوجيه الرعية نحو ضوء الله، لا حاجة له بأطراف وحواس يملكها الرعاة والأسافل. وفي الصباح يوم حزين توفي رأسه فاجتمع الطراطير والمعارضة وحكموا: ندفنه في قلوبنا إلى أن يعود ممتلئا فتوة. ثم عاشت السلطنة أعواما عجافا تنتظره تحت ظلال أشباحه الكثيرة**))[2]، في هذه القصة نلمس كل أنواع العبودية والغباء والهوان، فكيف لأمة أن تحدد مصيرها على يد نصف إنسان؟؟؟، لا بل من إنسان عدم ميت، اختاروا لأنفسهم أن يعيشوا على ظلال أشباحه لعل وعسى أن تعود فيه الروح، فلا يتقدمون ولا يرجعون، هنا نستطيع القول أنه شعب ميت عديم الفائدة.

- كما نجد أيضا قصة ((**التبن**)): ((**فأوقفه فخامته: لماذا تمدحني؟ فرّد عليه: لأنك خلقتني في أحسن تقويم**))[3]، هذه القصة تشوه صورة الشعراء ذلك أن هذا الشاعر يرمز إلى فئة الشخصيات الذليلة والذميمة التي تقبل الذل والذم.

- إن الشخصيات الذليلة والذميمة التي عرضها القاص ((**سعيد بوطاجين**)) في المجموعة القصصية تعكس واقعنا المعاش، فعبر عنها بأسلوب الاستهزاء والسخرية من واقع ملطخ بالذل والهوان.

---

[1] المجموعة القصصية، ص83.
[2] المجموعة القصصية، ص85.
[3] المصدر نفسه، ص27.

ج- الشخصيات الممسوخة:

ويقصد بالشخصيات الممسوخة الشخصيات المثقفة، حيث وظف القاص **((السعيد بوطاجين))** الشخصيات المثقفة في قصصه، فراح يبين لنا فيها انعكاس المفاهيم، واختلال الموازين التي يقوّم بها الناس، **((فيصير الكاذب مصدّقا عند النّاس، ويكذّب الصادق، ويؤتمن الخائن، ويخوّن الأمين، ويصبح القرار والأمر والشّورى لجهلة القوم دون علمائهم))**[1]، ويصير المجرم نبيلا والمعلم معقدا والمثقف صعلوكا.

وبهذا عالج القاص عدة ظواهر اجتماعية منها **((البطالة))**، فنجد ذلك وارد في قصة **((لغته الوطنية)): ((فقير، وجامعي بطال، هل لديكم عمل أومأ له أن لا عمل ولا مأوى))**[2]

صور القاص معاناة الجامعي الفقير البطال الذي لا عمل يعينه على مشقته نحو المستقبل.

كما نجد قصه (خذلتهم) : **((ثم صعد المنشط وقال: نقدم لكم مفكرنا ومفخرتنا. ارتبك المفكر، أخرج أوراقا متلعثمة وشرح. بعد الجملة الأولى خرج نصف القاعة، وفي الثانية ثلاثة أرباع، وفي الثالثة بقي مستمع واحد، فقال له العالم: لماذا لم تخرج؟ فأجابه الأحدب: أنا الحارس، أنتظر خروجك لأغلق القاعة، كانوا يظنونك مطربا فجاءوا ليرقصوا، لكنك خذلتهم. لماذا لا تبحث لك عن مهنة شريفة؟))**[3]، هذه القصة تعكس جانباً من واقعنا الذي يقدس الفنان والمغني ويهمش المفكر والعالم.

جاءت قصص المجموعة لسعيد بوطاجين تعالج قضية أساسية رئيسية هي الظروف والمآسي التي يعيشها المفكرون والفلاسفة والعلماء والمثقفين من تهميش وردع على تحقيق كفاءتهم في البلاد.

عرضت هذه القصص عرضاً واقعياً حقيقياً لا إنكار فيه، لمجتمع يمجد الرقص والغناء والمجون على العالم والمفكر والمثقف، لقد كانت قصص المجموعة كتاب مفتوحاً على واقع حقيقي بائس، عالج فيه القاص قضية الشخصية المثقف واستبعادها عن الحياة الاجتماعية.

4. الخصائص المشتركة في بنية شخصيات المجموعة القصصية :

إن الشخصية ورغم تعدد تعريفاتها إلاّ أنها تصب في نفس القالب الأدبي، والذي بدوره يؤدي إلى الوصول والاشتراك في تعريف واحد يضم جميع هذه المفاهيم، فالشخصية

[1] عمر الأشقر، القيامة الصغرى، ط4، الأردن، دار النفائس، ص193.
[2] المجموعة القصصية، ص111.
[3] المصدر نفسه، ص86.

هي ((مجموعة الخصائص والسمات المميزة للفرد أو الجماعة أو حتى للشيء، وفي حالة الإنسان تكون هذه الخصائص المميزة ذات طبيعة عقلية روحية وأخلاقية))[1].

إنه ودون عنصر الشخصية فلا وجود للقصة أساسًا التي تمثل محور الأحداث والتفاعلات وأساس التطور والتقدم، ومنه فالشخصية هي ((**موضوع القضية السردية وركيزة النص**))[2]، وبهذا تكون الشخصية القصصية ((**ذات منزلة إستراتيجية باعتبارها ملتقى الكتاب والقراء**))[3]، كما أن الشخصية أداة يستعملها القاص في نسج عمله الأدبي والفني وعليه فهي: ((**كائن متكون تكوينًا كاملًا وليس مشاركًا ... تصنع الأحداث وتتفاعل معها**))[4]، وهذا ما نجده في المجموعة القصصية، بحيث جعل القاص لكل قصة من قصصه شخصيات مختلفة عن شخصيات القصة التي تليها، وأعطى لكل شخصية وظيفة معينة، وهذا ما يسهم في بناء الحدث الذي لا يقوم إلا بوجود عنصر فعال ورئيسي في بناء العمل الأدبي.

لقد جسد القاص كل الشخصيات بنفس الغموض والخفاء، إلا أنها كان لها نفس الأثر والخصائص والهدف المشترك الذي قصد القاص أن يوصله للقارئ على وجه الخصوص، وشخصيات هذه المائة والاثنين والعشرين قصة، قدمها القاص بصورة حزينة داهمها الضعف والهوان، وسيطر عليها الهم والخذلان وفقدان الأمل والفشل في عيش الحياة، وصعوبة تحمل المصاعب، ومواجهة مشاكل الحياة، فعند قراءتنا من أول قصة إلى آخر قصة في المجموعة نجد أنها تبدأ من الصفر، فكل الشخصيات عانت من مشاكل ظنت أنها لن تقوى على مواجهتها ومحاربة ظروفها، ونجد الحزن والضعف هما الصفتان المخيمتان واللصيقتان على كل القصص، وقد كانت العناوين مناسبة للقصص من أول قصة إلى أخر قصة، إلا أن أكبر قاسم اشتركت فيه هو السعي لمحاربة الأحداث المعاشة المؤثرة نفسيًا، ومحاولة تجاوز هذه الصعاب رغم إدراك صعوبة الحرب التي تخوضها ضد نفسها، فكان مسعاها الوحيد هو النضال لمحاربة الواقع المرير الذي تعيشه لتغيير سير حياتها ولتستطيع أن تصنع قدرها بنفسها دون استسلام، بل بكل عزيمة وحب في الحياة.

وكل هذا متضمن في عنوان المجموعة القصصية ((**جلالة عبد الجيب**))، وبالرغم من كثافته إلا انه يحمل في طياته العديد من المعاني والإيحاءات التي بين السطور لمن يستطيع اكتشافها، فهو رمز للعجز الذي يصيب الإنسان ويردعه عن تحقيق آماله، إلا أنه يجب عليه عدم الاستسلام للظروف الصعبة مهما كان الحال.

5. صورة الشخصيات:

[1] د. هداية مرزق، جماليات القصة القصيرة (بين النظري والتطبيقي)، ط1، دار هيباتيا للنشر، أسوان، ادفو، 2013، ص 460.
[2] المرجع نفسه، ص 459.
[3] المرجع نفسه، ص 459.
[4] المرجع السابق، ص 460.

لقد اجتهد القاص ((**السعيد بوطاجين**)) في رسم شخصيات المجموعة القصصية محاولا تبيين شخصية السلطة والنفوذ بقلم اختزل مشاهد الحياة الواقعية المعاشة تحت نظام الحكم الجائر، بسبب الاستبداد وقمع الحريات، واغتصاب الحقوق والركض وراء المصالح والأهواء والرغبات، ومن هنا نجد جملة من الصور نذكر منها:

أ – صورة الحاكم:

تعبر عن الحالات القمعية الممارسة من طرف الحكام على الشعب، والسلطة هي الفاعل والسبب الوحيد في تحطيم الشعوب والأمم، فما يهمهم مصالحهم الخاصة دون مصلحة الرعيّة، وهذا ما أدى إلى بروز صور واقعية في وجودها في حين أنه كان من المستلزم أن لا تكون واقعة أصلا، وهذا الواقع عبَّر عنه ((**السعيد بوطاجين**)) ونقله وجسَّده في عالم الحروف والكلمات في مجموعته القصصية التي من بينها قصة ((**الأنذال**)) فنجده يقول: ((**قال مطمئناً سأحكم سبع سنين ... وبعد أعوام من المجاعة نفي من فرط التخمة ودفن معه الخزينة والابتسامة وهكذا أصبح يوجه المملكة المتهالكة من قبره الفاخر الذي شيَّدهُ الأنذال إكراما لعبقريته التي نبغت في إنتاج اليأس والرذيلة**))[1]، يوضح القاص أن الحاكم الظالم ينزع الابتسامة ويمحوها ويزرع الحزن ويبدد الأمل وينشر الجوع والرذيلة في المملكة المتهالكة، وهو سعيد بهذا المنجز الفخم ويسعى إلى متابعة شؤون الأمة من قبره، فاعتقاده أنه من ذلك القبر الموحش والمظلم والضيق يستطيع إنارة الحياة على الشعوب التي لا يريد أن ينفصل عنها بعد موته، أي أنه سيتابعها أولاً بأول، تماشيا مع مقولة ((**كثيرًا ما يحكم الميت الحيّ**))، وهذا هو الواقع المؤسف الذي آلت إليه الشعوب))[2]

ب- صورة المثقف:

يعد المثقف من أهم فئات المجتمع لما يحمله من قوة تأثير في تغيير الواقع وإصلاحه، وللمثقف تعريفات عديدة لا يمكن حصرها بسبب المعايير المعتمدة، وهناك تعريف **((يضعنا أمام نوعين من المثقفين، مثقف متخصص وآخر عام، أما المتخصص فهو الذي تنتمي مهنته إلى حقل إنتاج المعرفة والتقنية بشكل مباشر، ويدخل في هذا الإطار المفكرون والأدباء والفنانون والكتاب والمبدعون والعلماء... أما المثقف العام فهو ذلك الذي ترتبط مهنته بالإنتاج اليدوي كالعمال والفلاحين))[3].**

ج- صورة المستبدين:

تنوعت أسماء الشخصيات المستبدة وتعددت أدوارها وشكلت جماعات، منهم من كان له دروا أساسيا في أحداث القصة، ومنهم من نال دورا ثانويا، هذه الجماعات اشتركت في فعل التخريب، والقيام بأعمال العنف من أجل الحصول على الحكم، وتترصد أدنى فرصة

[1] السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، قصص القصيرة جدًا، ص24.
[2] فيصل دراج، الواقع والمثال مساهمة في علاقات الأدب والسياسة، دار الفكر الجديدة، بيروت، ط1، 1998م، ص299.
[3] أمين الزاوي: صورة المثقف في الرواية المغاربية (المفهوم والممارسة)، الجزائر، دار راجي، 2009 ص 26.

كي تجدد السباق نحو السلطة وكما يقال في معجم أولاد الحرام الوقت الأنسب للاصطياد هو الاصطياد في المياه العكرة.

د- **صورة المرأة:**

برزت المرأة بشكل طفيف في المتن القصصي ــ جلالة عبد الجيب ــ كشخصية ثانوية، وقصتنا التي تتحدث عن الواقع المرير في الجزائر أوجبت منا تسليط الضوء على أحد أهم الركائز المساهمة في بناء المجتمع، فكما يقال: المرأة هي نصف المجتمع وهي التي تلد وتربي النصف الآخر، ويؤكد ذلك قول الشاعر حافظ ابراهيم:

الأم مدرســـــــــة إذا أعددتـــــها أعددت شعبـــــا طيـــــب الأعـــــــراق

6. الشخصيات الرئيسية:

- قوال سوق الحراش:

يمثل قوال **((سوق الحراش))** الشخصية البارزة في قصة **((جلالة عبد الجيب))** حيث يعتبر الركن الأساس، الذي تنبني عليه أحداث هذه القصة، لاعبا بذلك دورا فعالا في مسيرة الأحداث، **وهو شخصية مثقفة تهتم بالسياسية كثيرا إذ يصب عليها القاص جل كتاباته، وجعل من القارئ يعيش معه يومياته،** لكنه يبقى نموذجا للرجل المشجع على العلم والكتابة والمحب للقراءة والتلقي، **وهو شخصية على درجة عالية من الانفتاح والوعي والخروج من دوامة الجهل، يبحث دوما على الحرية والاستقرار وتحقيق الأمان، إضافة إلى أنه متفائل ويطمح إلى غد أفضل كما أنه دائم الرجوع إلى الماضي لاستذكار حلقاته التي تشغل قلبه وعقله، تأتيه ومضات ماضيه حينما ينتقل إلى أماكن معينة فنراه يتوق إليها، فهو** شخصية متعطشة لذكريات الماضي الجميل والبسيط، وهذه الشخصية ترتبط بكل شخصيات القصة.

7. **المساحة التي احتلتها الشخصية في المجموعة القصصية:**

تشكل الثنائيات: **((قوال سوق الحراش))** و**((الطبقة الحاكمة))**، المساحة الأكبر فهما يشكلان غالبا النموذج القصصي الذي تدور حوله أحداث القصة وشخصية **((قوال سوق الحراش))** طاغية على غيرها، وهي من الشخصيات الدفاعية في القصة والتي **((تتجسد فيها خصلة البساطة والروح الإنسانية التقية)[1].**

8. مسار الشخصيات الثانوية والبطلة:

[1] فاتح عبد السلام، ترييف السرد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص32.

لقد أخذت الشخصيات مسارا نابعا من مقامين التاريخي والاجتماعي، مجسدة صراعا بين فئتين متناحرتين ومتقاتلتين متمثلتين في السلطة والشعب، السلطة تمثل الزيف والشعب يمثل الحقيقة.

- **المسار الأول:**

ويتكون من فئتين، فئة تتحرك من موقع رغبتها في تنمية رأس مالها والنهب والتعذيب، وأخرى تدافع عن شرفها وحقها في الوجود والحياة وحفاظا لبقائها فتمثلت في شخصية قوال سوق الحراش وأصدقاؤه الذين حملوا على عاتقهم كل هذا العبء.

- **المسار الثاني:**

يمثل الشخصيات الثانوية المغلوب على أمرها المسلمة لقضاء وقدر الفئة الأقوى منها فهي أكثر ميولا للسلم.

9. علاقة العنوان بالنص:

توصف العلاقة بين كل من العنوان والنص كعلاقة الروح بالجسد في حين يحيل عنوان هذه القصة ((**جلالة عبد الجيب**)) على عمومية الموضوع وأقسامه حيث يجذب المتلقي أن هذه القصة مجرد بداية ليس إلا، وهذا ما يحفزه لمتابعة قراءة كل فكرة وردت بهذه القصة للوصول إلى عمقها وآخرها ولو في قصة أخرى أو جزء آخر من نفس القصة، فهذا العنوان فن في حد ذاته لأن الكلمة سر الكاتب، وقد يبقى معناها الأصلي في قلبه بعد أن اختمرت في عقله، يغوص فيها القارئ ليتأمل ذاته من خلالها ويكتشف عوالم أخرى أبعد بكثير من التفصيل السطحي للحياة اليومية، كما يكتشف عمق فكر الكاتب لأن روحه الحاضرة في النص تحاكيه بشفافية وصدق، فكم من كتاب غيروا العالم، بسلاح الكلمة وكم منهم حولوا مسار التاريخ لأنهم ناضلوا بالكلمة، فالكلمة تفجرت من ألم الكاتب والكلمات التي تلمس القلوب هي كلمات تنبع عن آلام عميقة، ولن تتحول إبداعا إلا إذا لامسها الألم وصقلها لتصبح قطعة ثمينة في متجر الحياة.

10. ازدواجية السلطة (بين الحقيقة والزيف) :

تصور القصة مأساة الذات الفردية، الباحثة عن هويتها الإنسانية الضائعة في وطن مكبل اليدين، عبر مسيرة تفكيرية غير مستقرة، تنتقل عبرها إلى مأساة الذات الجماعية ولوطن بأسره، إنها قصة كما وصفها صاحبها أنها ((**نصوص تحولت إلى كتاب باقتراح من القراء الذين يتابعون كتاباته**))، كما أنه قال أن فكرة كتاب ((**جلالة عبد الجيب**))، ((**ليست سوى تجربة قد تتجاوزها تجارب لاحقة، إنها مجرد مقاربة اتكأت على تقنيات ورؤى، لكنها ليست خاتمة، إنها بداية لأنني أعتبر كل نصوصي بدايات لا تنتهي، ولا ترغب في الوصول إلى جهة معينة.**))[1]، هذا المقتبس يوضح أن ذلك الماضي ما كان إلا بداية تكتب على وطن عاش أزمات ونكبات، وكل القصص التي كتبت على معاناة الشعب الجزائري ما

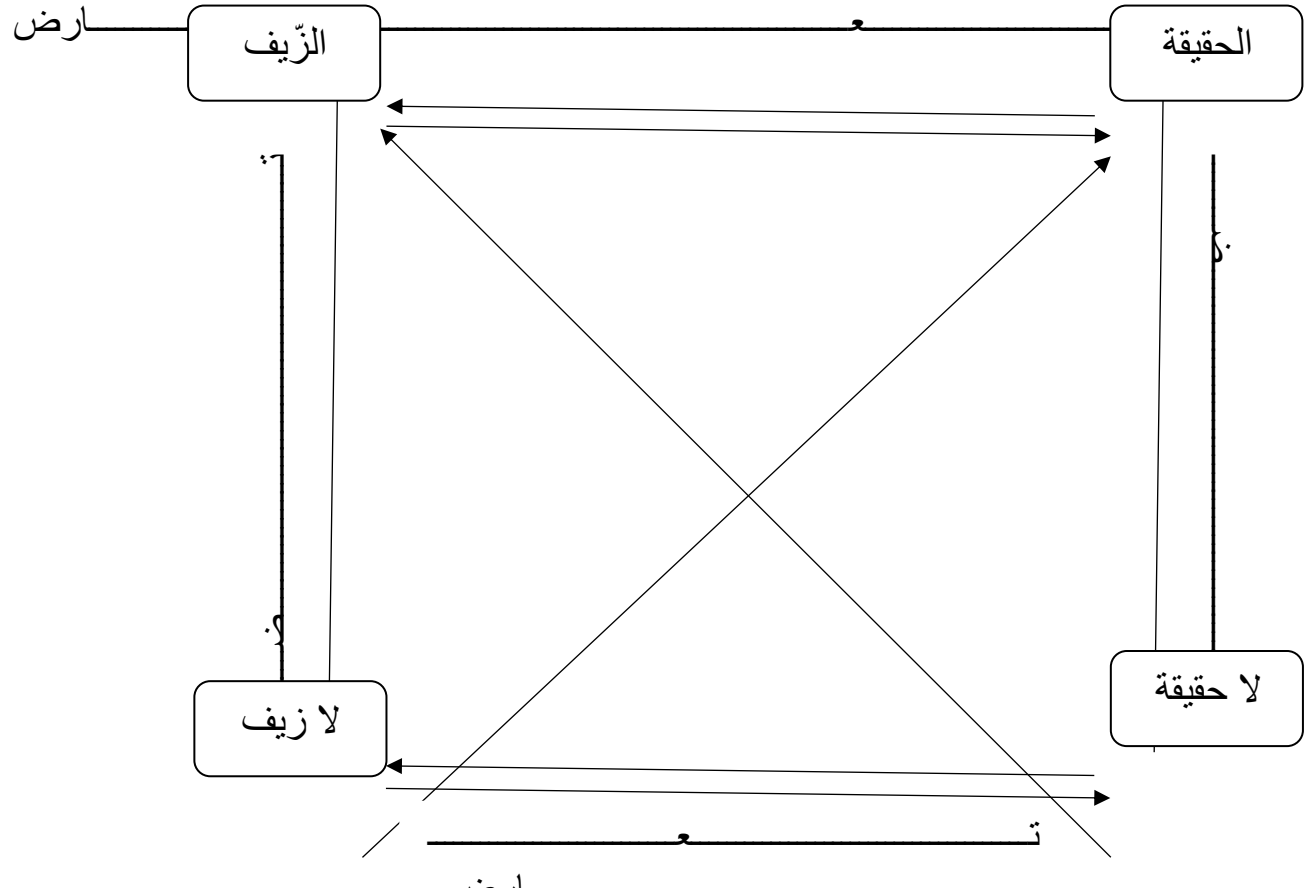
[1] السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2018.

هي إلا قصص خضعت لرغبة التغيير في الوضع الذي يعاش، وموقف الكاتب هنا بطولي إذ أنه وعى لما يريد كتابته وأحس مدى خطورته لذلك انتهج أسلوب كتاب **((كليلة ودمنة))**، وكان صريحا مع سلطة الأنا الكاتبة ،فالسلطة هنا تلعب دورين دور تمثل في ضمير الكاتب الحي، ودور في أن الشهرة وحب السلطة لم يعمي عيونه، وينطلق من مسلمة مفادها **((أن المثقف هو الذي ينتج الوعي وعليه أن يخرج من صمته ويقتحم، وهو ليس في حاجة إلى إذن من أحد حتى يمارس دوره التوعوي))**[1]، حتى وإن يتعلق الأمر بالدولة وهو أحد العاملين فيها، تمثلت السلطة هنا في أن المثقف يعلم متى يتكلم ومتى يسكت، ولكن في هذه المواقف يجب عدم السكوت فيها؛ فالسلطة للكلمات لا لفراغ الأفواه والعقول، وإن جل ما قام به **((القاص))** وفق السلطة ومن منظور شخوص القصة شبيه بعمل المجاهدين والفدائيين ضد المحتلين والخونة، لذلك فإن القاص باعتباره صانعا للتاريخ وقيم الوطنية التي نراها اليوم تتوارى إلى الظل، لتصبح الوطنية تمارس بقناعات السلطة الخاصة وما يضمن مصالحها، وهي حقيقة لاذعة وضمني لتواطأ السلطة في تدمير الوطن من الداخل فاليوم يقارع الأمس، وكأن السلطة تغطي شمس الحقيقة بالغربال وتزيف الحقائق وترث الفعل نفسه من الاستعمار، وفي هذا الصدد نجد أن كل من في السلطة متواطئين في قضايا الفساد حيث وصل بهم الحد إلى التعامل مع العدو، هذا كله ليزيفوا ما يريدون وهذا بالمقام الأول ولإشباع رغباتهم المادية ثانيا وهذا ما أكسب أمثالهم انعداما في الروح الوطنية ومن هنا تأزمت الجزائر وغرقت في بحر الظلم والظلّام.

11. المربع السيميائي:

[1] محمد محمود أملودة: تمثيلات المثقف في الرواية المغاربية، الرواية الليبية أنموذجا، ص 52.

ويمكن من خلال ما سبق أن نفهم هذا الوضع المتردي من خلال المربع السيميائي التالي:



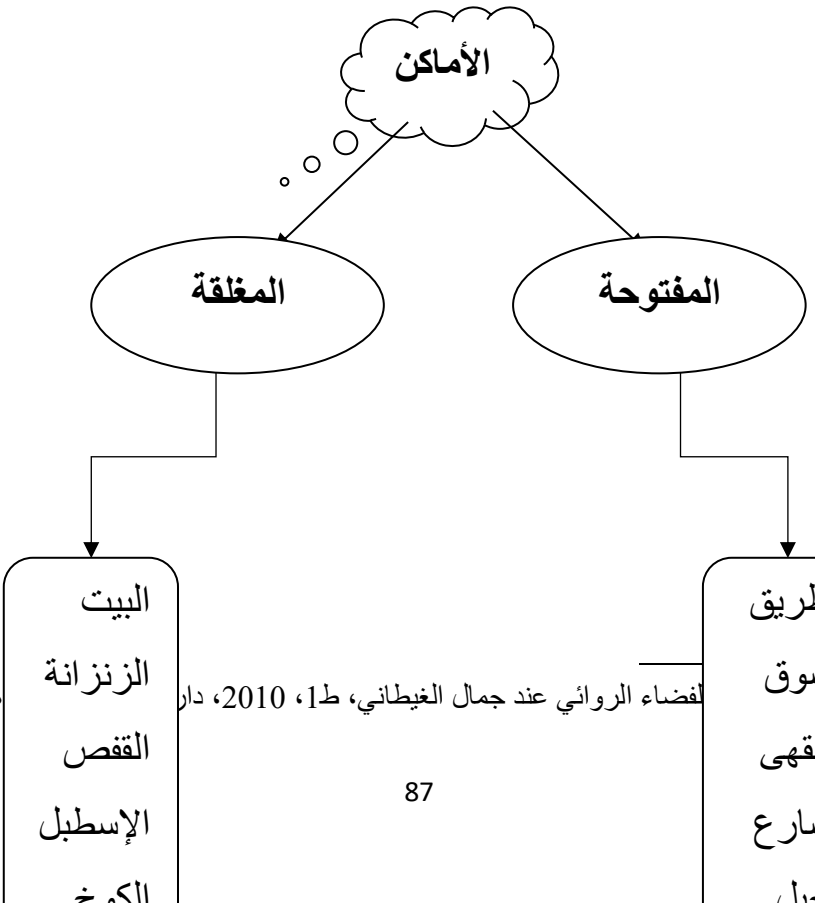
المربع السيميائي

رابعا- سيمياء الفضاء:

يتخذ الكاتب في قصته القصيرة جدا مدينة الجزائر الفضاء القصصي لمسرح الأحداث حيث تتكون مدينة الجزائر من مرافق عامة كالسوق، المقهى، السجن، الشارع ، الطريق، وقد جعلها القاص الفضاء الرئيسي في عمله الفني لوصف المأساة التي حلت بالشعب الجزائري من أحداث سوداوية عمت الجميع.

وهذا الفضاء يعني المكان ((الرحب الذي يحددنا ونحدده، ويحيط بنا من كل جانب، من فوقنا ومن تحتنا، وعن أيماننا وشمائلنا، لا نهائي، يؤدي دورا ذا أهمية في عملية الفهم والتفسير باعتباره مكونا من مكونات الخطاب الأدبي))[1].

1. تشكيل الأمكنة:



[1] عزوز علي إ الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ط1، 2010، دار هرة، مصر، ص40-41.

أ- الأماكن المغلقة:

- **البيت:**

وهو مكان من الأماكن الموجودة داخل القصة، نجد البيت الذي يراه السعيد بوطاجين أنه ليس ككل البيوت لكنه مأمن للجميع إذ يتمنى أن يكون جزءا من البيت فيقول **((يا ليتني كنت حائطا نافعا في بيت قانع))**[1]، ولأن البيت مأوى الإنسان، فإنه يمثل وجوده الحميم، يحفظ ذكرياته ويتضمن تفاصيل حياته الأشد خصوصية، فالبيت جسد وروح وهو عالم الإنسان الأول، وقد وظف القاص البيت في عدة مقاطع أهمها **((بيتك مليء بالطيور والحيوانات))**[2]، من خلال هذه المقاطع حمل البيت دلالتين الأولى نفسية تمثلت في الاسترخاء والثانية جمالية تمثلت في التمتع بتربية الحيوانات.

- **السجن:**

وهو مكان مغلق ضيق ذو مساحة محدودة ومكان منفصل عن العالم الخارجي، فالكاتب محتار في أمر الشعراء المسجونين بعد أن سجنهم جلالة الأمير بغية ردعهم عن السياسة ومآربها فقام بـ **((سجن الشعراء في خم ليتنابزوا))**[3]، وبعد أن لاحظ فخامته أن سجن الشعراء لوحدهم لم يفي بالغرض فـ **((فكر فخامته نصف قرن ثم حرر الحيوانات، وسجن الرعية))**[4]، ومن هنا يتضح أن للسجن دلالة عن الخطر والخوف وسلب الحرية وضعف الشخصية والهوان على الناس، وتعب الأجسام وقلة الاهتمام لأمرهم.

- **الإسطبل:**

[1] المجموعة القصصية، ص 18.
[2] المصدر نفسه، ص 22.
[3] المصدر نفسه، ص 38.
[4] المصدر نفسه، ص 31.

ذكر تكرارا ومرارا في القصة وكان الأهم عند الكاتب من الأماكن الأخرى؛ لأنه أشد مكان قسوة على البشر، ففخامته أخرج الحيوانات منه، ووضع بدلهم البشر **((لاحظ فخامته أن الإسطبل ضاق بالهمز فكدس الشعراء في خم يليق بأحاسيسهم المرهفة ليقيقوا قيقا))**[1]، وأيضا قال **((تفقد فخامته الإسطبل الكبير ليهنئ الكائنات الصغيرة بعيد المقبرة))**[2]، بعدما كان الإسطبل مكانا يأوي الحيوانات صار مكانا للأجناس البشرية، وهذا ليس لشيء وإنما لفراغ جيوبهم، فلو كانت جيوبهم ممتلئة لكانوا في القصور بدل أمكنة الحيوانات.

السيارة:

تعد وسيلة للتنقل من مكان لآخر ولقطع العديد من المسافات حيث يعتمد عليها الإنسان للتقليل من عناء المشي، فبدل أن يقضي رحلته لأشهر كاملة مشيا يقضيها في أسبوع أو أقل، وقد وقع اختيارنا على السيارة كمكان مغلق كونها ملتقى للعديد من الشخصيات والتي ورد ذكرها في عدة مقاطع منها **((فتح صندوق السيارة، وأبصر العرس البهيج فزغرد...))**[3]، وأيضا **((عليكم بتشييد حفر في البر والبحر والجو، لكبح السيارات...))**[4]، ومن هنا كانت السيارة الوسيلة التي اجتمعت فيها الشخصيات من بداية القصة إلى نهايتها، فقد عدت الحاضن الرئيسي لهم كل حسب أفكاره واعتقاداته وتوجهاته.

ب- الأماكن المفتوحة:

وهذه الأماكن المفتوحة ((**غالبا ما تمثل الطبيعة والتي هي ملاذ غريزي ينقطع إليه، المأزوم كل ما أسندت من دونه مسالك الضراء فيسقط عليه ما يشاء من دلالات ومعاني مما يطمح إليه هون المكان يَحفُّ المصاب**))[5]،ومن أمثلة المكان المفتوح ما يلي:

- **الغابة:**

تعد الغابة فضاء مفتوحا بمساحتها الشاسعة وظفها القاص في نصه، كما تبدو واضحة حين التهمتها النيران، فأصبح ذلك المكان الرحب الجميل الواسع معزولا لا شجر

[1] المجموعة القصصية، ص14.
[2] المصدر نفسه، ص29.
[3] المصدر نفسه، ص34.
[4] المصدر نفسه، ص29.
[5] عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، ط1، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، 2003، ص361.

ولا حيوان ولا حياة، إذ توحي الغابة في هذا النص على عصب حياة الفقراء؛ لأنهم يقصدونها ليقتاتوا ويسترزقوا وأيضا للترويح عن أنفسهم وتجديد طاقاتهم، فالقاص جسد هذا المكان مع حركة الشخصيات فأجاد اختيار الغابة بدقة، لأنها توحي بالنشاط والحيوية والقوة والإرادة.

- **المقهى:**

شكل فضاء شاسعا يحمل دلالة مفتوحة تبوح بطلب الحرية ويتجسد ذلك في إبداء الرأي من قبل كل من في المقهى، فاتسعت دلالة المقهى ليصبح مكانا آمنا للهروب من الواقع المأساوي إلى أبعد الحدود، كما أن بالمقهى يتحدثون عن كل شيء **((اتكأ على الحائط، دخن في المقهى، وتحدث في الفيزياء والفقه والكرة والتاريخ والبصل ومقاس حذاء الذبابة))**[1]، فمن هنا اكتسى المقهى صفة غير مرغوبة وتحول من مكان للجلوس وتهدئة النفس إلى مكان للمراقبة ونقل الأخبار.

- **السوق:**

هو مكان لمختلف شرائح المجتمع، والذي يضم عالم التجارة إن صح التعبير، يباع ويشترى فيه كل مستلزمات الحياة، كما يتميز بالنشاط والحركة وقد وظفه القاص في قوله **((عاد من السوق بقفة أحنت ظهره))**[2]، هذه العبارة تدل على أن السوق مكان يقصده الجميع لاقتناء ما يريدون.

- **الطريق:**

هي مكان عام يسمح فيه للناس بالتنقل بحرية تامة من حي إلى آخر، أو من منطقة إلى أخرى، وقد ذكرها الكاتب في **((تأتي أم آتي إليك؟ فأجابه: ستتسخ خطاي في الطريق إليك...))**[3]، ومن هنا كانت الطريق سبيل الشخصيات لإكمال مسار رحلتهم، والتنقل من مدينة إلى أخرى بغية الوصول إلى ديارهم.

- **الشارع:**

هو مكان منفتح لجميع الناس يعرفه شاكر النابسلي بقوله **((احتل الشارع في الرواية العربية من قبل الروائيين... مكانا بارزا في الرواية باعتباره مسارا وشريانا للمدينة، وفي الوقت نفسه المصب الذي يصب فيه الليل والنهار أشغالهما وتجلياتهما فهو المسار والمصب في آن واحد))**[4]، وكمثال عن هذا الشارع ما ذكره القاص كالتالي **((كان الشارع غارق في الفوضى والغناء والأهازيج والطبل والمزمار))**[5]، وبهذا تبرز أهمية المكان كونه

---

[1] المجموعة القصصية، ص64.
[2] المجموعة القصصية، ص57.
[3] المصدر نفسه، ص: 58.
[4] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ص65.
[5] المجموعة القصصية، ص 44.

معبرا لمختلف الأمكنة الأخرى ففي المثال نجد أن الشارع مكان يلجأ إليه الجميع بالليل أو النهار.

- **الجبل:**

وهو مكان مفتوح يشع بالهدوء، تقصده الجماعات والفرادى للتنزه واستنشاق الهواء العليل، فقد وضح صورة اللاجئين إليه وقت الحاجة إلى التخطيط فقال **((جهز رشاشه وصعد إلى الجبل ليضحك))**[1]، من خلال هذا المثال نجد أن الجبل مكان للجوء الأشخاص الذين ينتمون إلى فرق أو جماعات معينة ويجعلون منه مكانا لإقامتهم، وقضاء لمصالحهم السياسية التي تطمع في السلطة.

- **المدينة:**

هي ذلك المكان المفتوح الواسع المليء بالعمران، والمكتظ بالسكان، فهي **((تحتل مساحة واسعة في الرواية الجزائرية المعاصرة اهتم بها الروائيون، الشباب منهم خاصة كما فعل أيضا الرواد، إذ بدت في البعض من النصوص وكأنها النسيج الجغرافي الوحيد، لما تقدمه من تجربة واقعية حية، إلى جانب الجمالية التي توفرها))**[2]، وفي هذا الصدد قال الكاتب متأسفا **في قصة ((ملائكة)): ((وقال: لا تدخلوا المدينة. الناس ينتظرونكم بالعصي.))**[3] كان في المدن دورا فعالا في تكوين معالم جمالية بامتياز وقد عكس هذا المقطع ذلك.

2. سيمياء الزمان:

توالت التحليلات الزمنية ومن بين العديد من التحليلات نجد تحليل **(جيرار جينات)** الذي ضبط العلاقات الزمنية وفق ثلاث آليات هي ((**الديمومة، السرعة و التواتر**))[4]، كما **((يعد الزمن من أحد المكونات الأساسية التي تشكل بنية النص الروائي، وهو يمثل العنصر الفعال الذي يكمل بقية المكونات الحكائية ويمنحها طابع المصداقية))**[5].

1.2. الترتيب الزمني:

يبرز الترتيب الزمني في تقنيتي (الاسترجاع والاستباق) وللاسترجاع نوعين (استرجاع خارجي واسترجاع داخلي):

---

[1] المجموعة القصصية، ص 43.
[2] الشريف حبيلة: الرواية والعنف (دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة)، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص59.
[3] المجموعة القصصية، ص36.
[4] جاسم خلف الياس، شعرية القصص القصيرة جداً، ص108.
[5] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، دار البيضاء، ص61.

أ- الاسترجاع الخارجي:

من أمثلته ما جاء في قصة ((**أشفق عليك**)): ((**سأل الذئب الراعي فقال له بعد رثاء: هل هذه القطعان لك أم لغيرك من الزعماء؟ فأجابه: إنها لسيدي الذي يوفر لي زاوية أختبئ فيها كل مساء، ويمنحني حليبا وخبزا حين يشاء. فرد عليه: أنت مثل الكلب في الوفاء. الكلب ابن عم مسكون بالولاء، تنازل عن شرف السلالة وانحنى لأسياده كحثالة الشعراء، أما أنا ففضلت الغابة إكراما لي وللآباء، إلي أشفق عليك من هذا الوباء، من كثرة السجود والانحناء لماذا لا تلتحق بالصعاليك، أو بأجدادك النورانيين الشرفاء؟**))[1]، يسترجع السرد الأحداث في نطاق الحاضر بعد أن أصبحت قطعة من الماضي، عبر شخصيتي **(الذئب)** و **(الراعي)** الذئب الذي رثى الراعي ثم شرع في سؤاله و بين له أن الكلب هو الوفي و قد كان من سلالة الشرفاء و لكنه تنازل عن شرف السلالة و قام بالانحناء لأسياده كحثالة الشعراء، فراح يسترجع ذكريات الماضي حين كان الكلب شريفا ثم تحول إلى هذا المصير.

ب- الاسترجاع الداخلي:

ومن أمثلته ما نجده في قصة:(**لاحظّ لي**): ((**تمدد تحت شجرة التفاح وفتح فمه واسعا. كان يتضوع جوعا، وكانت الحشرات تتسرب إلى فمه الفاغر لتروي ظمأها. دخل النمل والذباب والنحل وبعض الصراصير. لكنه انتظر مطمئنا ولم يتحرك. كانت يداه ممددتين وعلى الجبهة تلألأت حبات العرق وانحدرت نحو الفم، وبعد ساعات مرّ فلاح منهك فقال: لله ما أعطى ولله ما أخذ. أغلق له فمه وعينيه وقرأ الفاتحة. استيقظ النائم وقال: هل حسبتني ميّتا؟ فتحت فمي بانتظار أن تسقط فيه تفاحة، لكنها لم تفعل. لا حظّ لي.**))[2]، يبين لنا القاص الاسترجاع الذاتي للشخصية التي تمثل محور الحكي، حين يسترجع ذاكرته إلى الوراء فيستذكر تلك الحكاية التي حصلت معه عندما أحس بالجوع ورأى بعض التفاح لكنه لم يسعَ جاهدًا لقطف التفاح لكنه تمدد على الأرض وفتح فاهُ عسى أن تسقط تفاحة في فمه، فبدل سقوط التفاح سقطت الحشرات وهو لازال على حاله حتى حسبه فلاح قد فارق الحياة نظرا للصورة والحالة التي هو عليها ثم راح يلعن حظه.

جـ - الاستباق:

لم يذكر الاستباق في هذه المجموعة إلا نادرا في بعض النصوص، وكمثال على ذلك ما جاء في قصة: ((**وجدت قهوتي باردة**)): ((**قال لهم: كدت التحق بالمولى، كنت في الشرفة أرتشف قهوتي عندما ضرب الزلزال المدينة. حاولت أن أهرب، لكن الطابق السابع كان بعيدا والمصعد معطلا فرّ الناس من الحطام كالمهزومين والسكارى. أما أنا فتصلبت رجلي ولم أقو على الحركة، كنت مريضا ولم يكن لي سند في الدنيا. تشجعت وقلت: باسم**

[1] المجموعة القصصية، ص20.
[2] المجموعة القصصية، ص104.

الله مجراها ومرساها، لأشرب قهوتي وأنتظر الأجل. انهارت العمارة واستوت بالأرض. كنت محظوظا هذه المرة. لم تدم الإغفاءة طويلا فاستيقظت مرعوبا. لكني وجدت قهوتي باردة.))[1]، تبرز لنا تقنية الاستباق في هذه المقاطع من النص القصصي، إذ يبين لنا القاص حالة المواطن النفسية حين يستبق الأحداث في نومه عندما كان يرتشف القهوة فجأة حدثت هزة أرضية وهو في علياء العمارة بطابقها السابع ولسوء الحظ المصعد معطل، ولا جدوى مع الفرار، الكل غادر المكان إلا هو الذي لازم مكانه خوفًا ومرضًا وتصلبًا وفي لحظة غيرت الأحداث تذكر الله وقال: بسم الله مجراها ومرساها. لأشرب قهوتي .. فجأة صحا من نومه مرعوبا فوجد قهوته قد بردت.

3. سيمياء المكان:

3. 1. سيمياء جغرافية المكان:

((يمثل المكان القاعدة الأساسية التي يرتكز عليها العمل الروائي، فهو يؤدي دورًا كبيرًا في احتضان أحداث الرواية وزمنها وشخوصها. ويلعب المكان باشتراكه مع العناصر الروائيَّة الأخرى دورًا أساسيًا في البناء والتشكيل السردي))[2]

أ- المكان العام:

من أمثلة الأمكنة العامة التي وظفها الراوي في نصوصه ما جاء في قصة ((**ألن تشبعوا**)): **((جلس على كرسي إسمنتي. بمحاذاة مجلس الشيوخ، ألقى الصنارة في الشارع المسفلت وانتظر. مر المهمّون والحثالة وضحكوا. قالوا فقد صوابه وتاه في مدن العار، يصطاد السمك في طريق معبد لا ماء فيه ولا حياة. كان الطعم مغريا، هؤلاء يحبون المشوي والجمبري. سيصطاد حلوفا أو شيئا ما. وسرعان ما وصل مشمرا على فمه و أمعائه. لن يفلت. قفز البرلماني على الجمبري البراق ليتلقفه فضبطه الصياد. شدّه من رقبته و لوّاها متقززا: صنارتي ليست مطعما فاخرا ترتعون فيه كالدواب. ألن تشبعوا ؟))**[3]، يعرض القاص الشارع المتواجد بالمدنية، ليقدم المشهد الحياتي أحداثه التي تقوم بها الشخصية من حيث الجلوس والراحة على الكرسي الأسمنتي محاذاة مجلس الشيوخ الذي يقصده الشيوخ للاهتمام ببعض القضايا، وهذا الكرسي المجاور له يجلس عليه الكبير والصغير وعليه ((**فالمكان العام هو الذي يحوي الأجسام كلها**))[4]، ويعد من جماليات السرد

---

[1] المصدر نفسه، ص132

[2] محمود ناصر نجم، دلالات المكان في الروايات هيثم بهنام البردى، ط1، دار الكتب والوثائق، بغداد، 2016، ص21.

[3] المجموعة القصصية، ص37.

[4] نيهان حسون السعدون، شعرية المكان في القصة القصيرة جدا، قراءة تحليلية في المجموعات القصصية (2008/1989) لهيثم بهنام بردى، ط1، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ، 2012، ص402.

القصصي القصير جدا، ولهذا فقد وظف الراوي (**الشوارع**) التي ((**تشكل عصب الحياة بالنسبة للمدينة والبلدة والقرية والحي أيضا**))[1]، ولهذا وظفه القاص.

ومن أمثلة الأمكنة العامة ما جاء في قصة ((**باسم الفريق**)): ((**برمجت المقابلة في وقت الصلاة. كان المسجد يفرح بصف أو صفين. أما اليوم فلم يأت سوى الإمام والمقيم، وغاب المؤذن. كان الشارع غارقا في الفوضى والغناء والأهازيج والطبل والمزمار، وكانت الهتافات تتسلل من نوافذ الجامع قوية لتهزّ الحيطان والمنبر. سيفوز فريقنا الوطني. سننتصر. سنتأهل. لم يستطع الإمام أن يركز. كان الصخب عاتيا ومدويّا. تقدم من المنبر قلقا حزينا. كبّر وقال: باسم الفريق الوطني، وإذ نبهه المقيم فأجابه مستاء: عندما تحضر الكرة ينمحي الله في بلدتنا الآثمة**))[2]، تعرض لنا القصة في هذا النص عدة أمكنة عامة كالمسجد، البلدة، الجامع، الشارع، إذ يمثل المسجد المكان الذى يتعبد فيه الناس وهو فضاء روحي للشخصية من أجل التقرب إلى الله وعبادته ولكن للأسف برمجت المقابلة الرياضية وقت الصلاة فهُجر المسجد ومُلئ الشارع، ولهذه الأماكن التي وظفها القاص دلالات إيحائية تحمل بُعدًا جماليًا وفنيا رائعا.

ب- المكان الخاص:

من أمثلة الأمكنة الخاصة ما جاء فى قصة ((**في نيته**)): ((**حمله الشباب على الأكتاف وأخذوه إلى البيت، طرقوا على الباب ففتحت**))[3]، يمثل البيت أو المنزل خصوصية لساكنيه من حيث ألفته في خفايا النفس البشرية، وهو ملاذ آمن للشخصية التي رسمها في النص، فالبيت هو الخلوة التي تقصّها الشخصية للراحة والجلوس والبعد عن الضوضاء، ويبين لنا القاص عودة الزوج إلى بيته محمولاً على الأكتاف لتقام له المراسيم المناسبة في بيته.

ومن أمثلة الأمكنة الخاصة ما جاء في قصة ((**قبل أن يغادروا**)): ((**جاؤوا بقفص إلى زنزانته السعيدة**))[4]، يقدم لنا القاص مكانًا خاصًا بالشخصية وهو **(القفص)** لكن هذه الشخصية في حيرة من أمرها والاستفهام المرسوم على جبينها يقول هل أنا حيوان حتى أوضع في قفص؟؟؟، القفص وهو مكان خاص بالحيوانات ويعد من الأمكنة التي يسودها الصمت والخوف وفقد الحرية.

ج- المكان الطبيعي:

[1] محمود ناصر نجم، دلالات المكان في روايات هيثم بهنام بردى، ط1، دار الكتب والوثائق، بغداد، 2016، ص52.
[2] المجموعة القصصية، ص44.
[3] المصدر نفسه، ص92.
[4] المجموعة القصصية، ص95.

من أمثلة المكان الطبيعي ما جاء في قصة (**شركة النفط**): ((**بعد ثلاثة شهور عاد العبد وربط الجحش في حديقة القصر**))[1]، يعرض لنا القاص حديقة القصر التي تعد مكان طبيعيا إذ يجسد لنا حكاية الجحش صاحب الحديقة الذي بفضله أصبح العبد ملكًا والملك مستشارا له، حيث إن الحديقة مكان طبيعي، وما أتقن هذا السرد هو الوصف المكثف الذي أضفى الحيوية والنشاط على القصة من أولها إلى آخرها

ومن أمثلة المكان الطبيعي ما جاء في قصة (**إن أنت**): ((**عاش عبد الوالو قشة في أرض الرب**))[2]، عرض الراوى في نصه الأرض مكان طبيعي فهي تمثل الجزء الثاني من الكرة الأرضية ما يقابل (الماء) فهذه الأرض ملك الفلاحين الذين خدموها وحرثوها ثانية ان تعتبر مصدر رزقهم، وهي غنيمة لمن يخدمها بإخلاص.

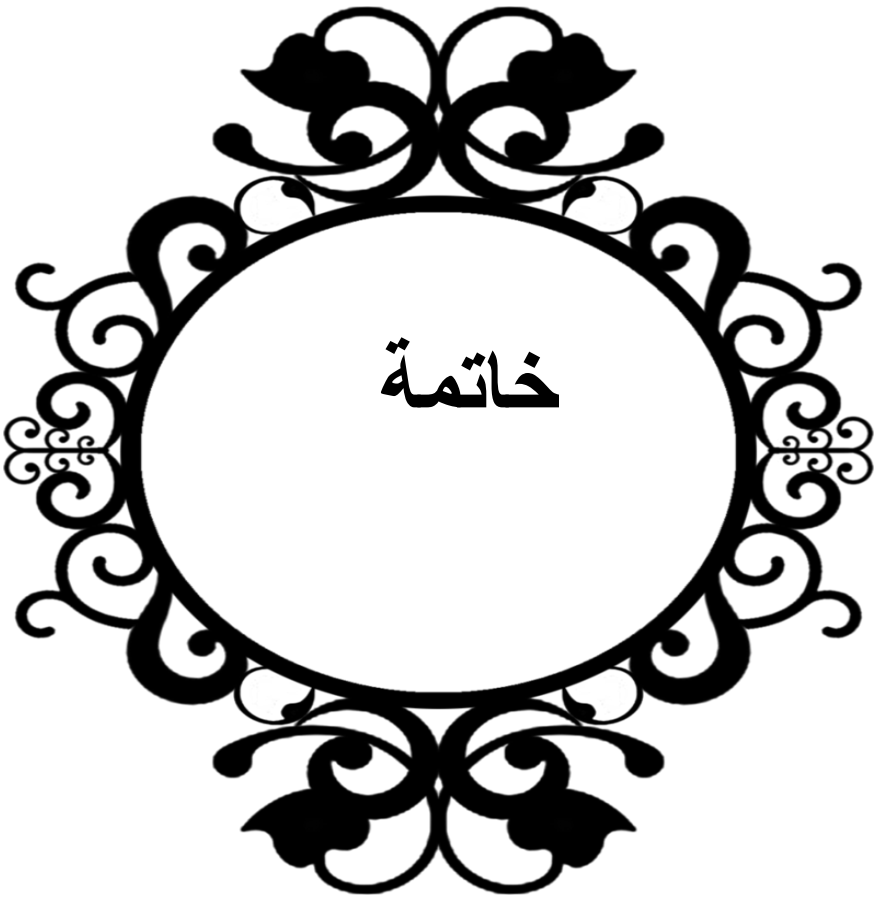
وأيضا ما جاء في قصة ((**إنّه صداك**)): ((**جهز رشاشة وصعد إلى الجبل ليضحك**))[3]، الجبل مكان طبيعي يرمز إلى القوة والشموخ والعلو وقد صعد إليه فخامة الملك ليضحك وبهذا أصبح الجبل صديقا صدوقا للملك لأنه ينسيه همومه وأحزانه.

د- المكان الصناعي:

من أمثلة المكان الصناعي ما جاء في قصة ((**ابن الحرام**)): ((**مرَّ فتى من جمهورية بني مصران بساقية فشرب ماذا زلالا بعد عطش**))[4]، تعد الساقية مكانا صناعيا، بفضل جهود الإنسان المبذولة من أجل سد الحاجات وفي هذا النص يصور القاص فعل الابن مع الأب وطريقة طمر هذه الساقية فرسمت الأحداث حركية المكان

ومن أمثلة المكان الصناعي ما جاء في قصة ((**البردعة**)): ((**تفقد فخامته الإسطبل الكبير ليهني الكائنات الصغيرة بعيد المقبرة**))[5]، يعرض لنا النص حالة الراوي وهو يتفقد الإسطبل ليهنئ الموجودين بعيد المقبرة، فالإسطبل مكان صناعي، جاهد الإنسان لينشئه ويستفيد منه، ولقد وفق القاص في استعمال الإسطبل كمكان لشخصياته.

[1] المصدر نفسه، ص82.
[2] المصدر نفسه، ص40
[3] المصدر نفسه، ص43.
[4] المجموعة القصصية، ص13.
[5] المرجع نفسه، ص26.



خاتمة

خاتمة

لكل بداية نهاية ولكل زرع حصاد وفي ختام هذه الجولة البحثية المحتوية على مدخل تمهيدي وفصلين، أسفرت دراستنا التطبيقية عن العديد من النتائج والتي لا يمكن أن لا نعتبرها نهائية، فقراءة الأدب خاضعة لرصيد معرفي ومقاربة نقدية لكل قارئ ومن هنا تتعدد القراءات وتتفاوت من شخص إلى آخر

ويمكننا حوصلة هذه النتائج التي تحصلنا عليها في هذا البحث المشتغل عن المجموعة القصصية (**جلالة عبد الجيب**) في جملة من النقاط:

- تعد القصة القصيرة جداً جنسًا حديثًا، لم يستقم لها مفهوم دقيق في ممارسات النقدية والنظرية الحديثة، لتعدد مفاهيمها كونها جنسًا أدبيًا حديثًا قائم بذاتهِ.
- القصة القصيرة جداً معروفة بمفاهيم ومصطلحات كثيرة نذكر منها (القصة القصيرة للغاية، القصة المكثفة، القصة اللقطة،القصة الومضة) و القصة القصيرة جداً هي أكثر مصطلحات استعمالا بما تضمنته من دلالات نقدية وفنية.
- تمتاز القصة القصيرة جداً بقصر الطول وكثافة البلاغة ذلك لتميزها بأركان وهي القصصية والجرأة والتكثيف ووحدة الفكر والموضوع.
- للعتبات النصية دور مهم في بناء القصة القصيرة جداً وخاصة العنوان والغلاف والمقدمة والإهداء... فسيمياء العنوان لها علاقة بالمتن القصصي للمجموعة لأنه يمثل هويته وبطاقته التعريفية وهو الجسر الواصل بين المؤلف والقارئ، إذن تتجلى سرديته في استثمار طاقة اللغة السردية بينه وبين العناوين الداخلية للمجموعة، وهذا ما يفرض الكشف المضمر.
- توظيف الرموز السيميائية التي تدل على الرمز الوطني الجزائري، حيث وظف القاص واقع المجتمع الجزائري ومعاناته في خضع المعارك التي يخوضها بينه وبين نفسه وبين المجتمع ككل.
- لوحة الغلاف الجمالية تشكلت بريشة وفنان وشحت بها سردية الكاتب القصيرة، حيث تبدوا بصمة بادية للعيان؛ وهذا إلاَّ دليل على جمال التشكيل اللوني والبصري الذي يضفي على المجموعة سحرًا وإبداعًا أدبيين ولغويين لا مثيل لهما.
- اهتم القاص بأفعال الشخصيات في هذه القصة أكثر من اهتمامه بالوصف الفيزيولوجي لها، وذلك لاحتواء القصة على كم كبير من الأحداث.
- ظاهرة الزمان والمكان من بين أهم الْبنَى التي ركز عليها القاص إذ نجده يستعمل تقنية الاسترجاع و الاستباق والأماكن الحقيقة المفتوحة والمغلقة بشكل كبير مما يظهر روعة تلاعب القاص بالزمان والمكان، كما أن التشكيلات المكانية لها دور مهم في إنتاج بنيات النص الأدبي.
- تدور أحداث القصة حول جملة من القضايا (اجتماعية، سياسية، ثقافية، أخلاقية...) ما يظهر ثراء هذه القصة ودقة كاتبها، كما أن المتتبع القصة القصيرة جداً عبر

عناوينها سيردك أن البنيات الخمسة (الفضاء، الزمان، المكان، الأحداث والشخصيات) تعد بطاقات ذات دلالة تبعث النور إلى عيني القارئ وتغذي فكره وتنمي روحه.

- حوت القصة جُلَّ الأصعدة القصصية كالمجتمع والمعتقد والدين والسياسية والاستهزاء والسخرية وهذا ما أدى إلى حضور عنصريّ التسويق والإثارة وغيرها.

وفي الختام أتمنى أن تكون مذكرة التخرج التي بين أيدينا في المستوى المطلوب، وإن كانت بطبيعة الحال غير مُوَفية هذه القصة حقها؛ فالدراسة لا يمكن أن تكون لها نهاية ولا يمكن في أي حال استيعاب كامل نصوصها وأبعادها، وهذا ما يجعلها قابلة للدراسة في كل الأوقات من قبل باحثين آخرين والله وليّ التوفيق.

قائمة المصادر
والمراجع

M7ET.COM

- القرآن الكريم، برواية حفص عن عاصم

قائمة المراجع والمصادر

- إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل الطاهر وطار)، د ط، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال النشر والإشهار، الجزائر، 2002.
- ابن منظور، لسان العرب، ط1، د.ت، المجلد السابع، دار صادر، بيروت.
- أحمد أفتار عمر، اللغة واللون، ط2، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1779.
- أحمد عزت راجح، أصول علم النفس، ط1، المكتب المصري الحديث، 1976، ص 436/432
- أحمد مرشد، البنية والدلالة في الروايات إبراهيم نصر الله، ط1 المؤسسة العربية للدراسات وللنشر، بيروت، لبنان، 2005م.
- أحمد يوسف، السيميائيات الواصفة (المنطق السيميائي وجبر العلامات)، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، المركز القافي العربي، الجزائر، بيروت، المغرب، 2005.
- الرويلي ميجان، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، 2002م.
- العمري خديجة، بلقاسمي مبروكة، إيقاع الزمن في رواية "الأمواج البريَّة " لإبراهيم نصر الله، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب واللغة العربية، رسالة ماستر، بسكرة، 2019_2020.
- الفقيد الفاضل الدكتور أبو عيد دودو، المجلس الأعلى للغة العربية، اللغة العربية: مجلة نصف سنوية محكمة تعتمد القضايا الثقافية والعلمية للغة العربية، الجزائر، 2004.
- إمبرتو إيكو، السيميائية و فلسفة اللغة، ترجمة/ أحمد الصمعي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، 2005.
- أميرة بومنجل، رانيا طالب، جمالية المتلقي في القفج المجموعة القصصية كهنة لمريم بغيبع، جامعة محمد الصديق بن يحي، كلية الآداب واللغات، رسالة ماستر، جيجل، 2019/2018.
- أيوب بن موسى الحسيني، الكفوى، الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تر: عدنان درويش ومحمد المصري، ج:1، وزارة الثقافة، دمشق، 1981.
- بخولة بن الدين، عتبات النص الأدبي(مقارنة سيميائية)، المجلة الدولية، الجزائر، مج1، ع1، ماي 2013.

- برنار توسان، ماهي السيميولوجيا؟، تر: محمد نظيف، ط2، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000م.
- بن ساحة منال، بن خالد فاطمة الزهراء، شعرية السرد في القصة القصيرة جدًّا (رحلة البنات إلى النّار) لعز الدّين جلاوجي –أنموذجًا-، المركزي الجامعي بالحاج شعيب، معهد الآداب واللغّات، رسالة ماستر، عين تموشنت، 2018/2019.
- جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدًّا، د ط، دار النينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، 2010.
- جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ط2، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.
- حسن البحراوي، بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990.
- حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دار البيضاء، المغرب، 1992.
- خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة- الخطاب الروائي لإدوارد الخراط أنموذجًا، ط1، مؤسسة اليمامة، الرياض، 2000.
- خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ط1، مؤسسة اليمامة، الرياض، 2000.
- د. هداية مرزق، جماليات القصة القصيرة (بين النظري والتطبيقي)، ط1، دار هيباتيا للنشر، أسوان، ادفو، ، 2013.
- د.عبد الملك مرتاض، بحث في تقنيات السرد في نظرية الرواية، دط، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.
- دانيال تشاندلر، أسس السيميائية ، تر: طلال طعمة، ط1، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2008م.
- دانيال تشاندلر، أسس السيميائية، تر: د.طلال وهبة، مر: د. ميشال زكريا، ط1، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، أكتوبر 2008.
- داود غطاشة، حسن الراضي، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، ط1، الدار العلمية الدولية للنشر، الأردن، 2000.
- سعيد بن كراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط3، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 2012م.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، دار البيضاء.
- سلوى عقاري وأسماء بن صالح، جماليات الومضة في قصص هاني أبي أنعيم - وخزات نازفة - أنموذجًا، جامعة محمد بوضياف، كلية الآداب واللغات، رسالة ماستر، مسيلة، 2018_2019.

- سليمان سالم الفرعين، شعرية الرواية "مدن الملح أنموذجًا"، أطروحة دكتوراه في الأدب والنقد الحديث، عمادة الدارسات العليا، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 2010.
- سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية (1980 – 1990)، ط1، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.
- سوسن شاكر مجيد، اضطرابات الشخصية، أنماطها-قياسها، ط2، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015.
- سيزا قاسم، بناء الرواية، (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، دط، مكتبة الأسرة، 2004.
- شريط أحمد شريط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دط، منشورات الكتاب العرب،سوريا، 1998.
- صبري حافظ، الحداثة والتجسيد المكاني، مج2، ع4، مجلة الفضول، القاهرة، 1984.
- صبيحة عودة زعرب، جماليات السرد في الخطاب الروائي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، ، 2006.
- صلاح صالح، سرد الآنا والآخر عبر اللغة السردية، دط، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، بيروت، 2003.
- صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، ط1، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
- عبد الحق بالعابد، عتبات (جيرار جينات من النص إلى المناص)، ط1، منشورات الاختلاف (الجزائر)، الدار العربية للعلوم ناشرون، (بيروت)، 2008.
- عبد الرحيم حمدان حمدان، بناء الشخصية الرئيسية في الرواية عمر يظهر في القدس الروائي نجيب الكيلاني.
- عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، ط1، دار محمد علي للنشر، صفاقس، تونس، 2003.
- عبد القادر الغزالي، الكتابة الشعرية وقضية الوجود في شعر الرحبي، ط1، مطبعة تريفة، المغرب، 2007.
- عبد الله إبراهيم، أبنية الحدث في رواية الحرب، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق،ع9، 1988.
- عبد الله رضوان، دراسات في سوسيولوجيا الرواية العربية، البنى السردية، دار اليازوردي للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003.
- عبد الوهاب زغدان، المكان في رسالة الغفران – أشكاله ووظائفه، ط2، دار صامد للنشر، صفاقس، 1985.

- عز الدين لمناصرة، شهادة في الشعر، التبين، مجلة فصلية تصدر عن الجاحظية، ع1، 1990.
- عزوز علي إسماعيل، شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، ط1، 2010، دار العين للنشر، القاهرة، مصر.
- علي حمود السمحي، شعرية العتبات في ديوان (انطفاء الألوان) لرعد السيفي، مجلة القلم للعلوم الإنسانية والتطبيقية، آب، الجمهورية اليمنية، ع4، يوليو/ ديسمبر، 2015.
- عمار شلواي، السيمياء (المفهوم والآفاق) محاضرات الملتقي الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي، بسكرة، 8/7 نوفمبر، 2000م.
- فرديناند دو سوسور، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف الغازي و مجيد نصر، المؤسسة الوطنية للطباعة، 1986م.
- فطيمة الزهرة بيازيد، التشكيل الجمالي لصورة الغلاف والعنوان(دراسة سيميائية)، مجلة حوليات الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة الأدب العربي، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، العدد4، 2014.
- فعاليات الندوة التكريمية، حول د. السعيد، بوطاجين، النص والظلال، منشورات المركز الجامعي، خنشلة، جوان 2009.
- فليب هامون، سيميولوجية الشخصية الروائية، تر: سعيد بلكراد، دط، دار الكرم للنشر والتوزيع، دت.
- فهد حسين، المكان في الرواية البحرينية، ط1، فراديس للنشر والتوزيع، مملكة البحرين، 2003م، ص 80.
- فيصل غازي النعيمي، العلامة و الرواية)دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمان منيف) ، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2010/2009.
- كلثوم مدقن، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال "طيب صالح " الأثر، مجلة الآداب واللغات، الجزائر، العدد4، 2005م.
- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، بيروت، 1431ه- 2010م.
- محمد يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ط1، القدس للنشر والتوزيع، 2009، ص1167
- محمود ناصر نجم، دلالات المكان في الروايات هيثم بهنام البردى، ط1، دار الكتب والوثائق، بغداد، 2016.
- معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات،ط1، النادي الأدبي الثقافي، جدة، المملكة العربية السعودية، 2002.
- مفلح الحويطات، شعرية السرد، دراسة في رواية (رحلة ابن فطومة لنجيب محفوظ)، مجلة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية، كلية اللغات، فرع الجامعة

الأردنية في العقبة، الأردن، ج09، ع02، يونيو 2012. - منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان، سيميائية الشخصيات ،سيميائية المكان، ط1، دار مؤسسة رسلان للطباعة والتوزيع، سورية، دمشق، جومانا، 2014.

- مها حسن يوسف عوض الله، الزمن في الرواية العربية، أطروحة دكتوراه، إشراف محمود السمرة، جامعة الأردن 2002.
- مها حسن يوسف، المكان في الرواية الفلسطينية (1948– 1988)، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، اربد، 1991.
- ناتالي ساروت، انفعالات، تر:فتحي العشري، ط1، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.
- نادر أحمد عبد الخالق، الشخصية الروائية بين علي أحمد ونجيب كيلاني، دار العلم والإيمان، ط1، 2009.
- نبهان حسون السعدون، "الحدث في قصص فارس سعد الدين السردار"، مجلة دراسات موصلية، جامعة الموصل، العراق، ع41، رمضان 1434هـ / تموز 2013م.
- نيهان حسون السعدون، شعرية المكان في القصة القصيرة جدا، قراءة تحليلية في المجموعات القصصية (2008/1989) لهيثم بهنام بردى، ط1، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق ، 2012.
- ياسمينة عوادي، شعرية السرد في رواية سيرة المنتهى ... عشتها كما اشتهتني لواسيني الأعرج، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في اللغة والأدب العربي، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، 2017 / 2018، جامعة باتنة، الجزائر.
- ياسين النصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، دراسات نقدية، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1986.
- ياسين نصير، المكان في الرواية، ع8، دار العربية للطباعة، بغداد، 1980.
- يحي حمودة، نظرية اللون، دار المعارف، القاهرة، دط، 1979.
- يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش أنموذجًا)، منشورات الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2010.
- جميل حمداوي، (مقال) السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد25، العدد3، مطابع السياسة، الكويت، مارس 1997.
- د .أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدًّا مقاربة تحليلية، د ط، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، دمشق، سوريا، 2010.
- عبد الملك مرتاض، ألف ليلة وليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

- عزام محمد، شعرية الخطاب السردي، دط، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- C.S. Pierce, texte Fondamantann de sémiotique, tradition et notes / B. fonchier. Axlsen et clarafoz, Ed/M.K, paris, 1987.
- E. Littré, Dictionaries de la langue Français, Gallimard, Paris
- Petit la rousse de langue française, 1983, la rousse, paris.
- Joëlle Gardes-Tamine/Marie-Claude Hubert : Dictionnaire de critique littéraire, Cérès édition, Tunis.

فهرس
المحتويات

فهرس المحتويات:

مقدمة.....(أ، ب، ج)
مدخل: مهاد نظري لأهم مصطلحات البحث.....05
أولا: ماهية السيميائيات.....05
1. مفهوم السيميائية.....05
أ) لغة 05
ب) اصطلاحا.....07
2. الامتداد التاريخي/الفلسفي للتفكير السيميائي.....09
3. اتجاهات السيميائية.....11
أ) الاتجاه الأمريكي.....11
ب) الاتجاه الفرنسي.....12
ج) الاتجاه الروسي.....13
د) الاتجاه الايطالي.....14
ثانيا: مفهوم القصة القصيرة جدا.....16
1. النشأة والتطور.....17
أ) عند الأدب الغربي (الغرب).....17
ب) عند الأدب العربي (العرب).....18
2. أركان القصة القصيرة جدا 20
أ) القصصية 20
ب) الجرأة.....21
ج) التكثيف.....21
د) وحدة الفكر والموضوع.....22

الفصل الأول: البنية السطحية لقصص المجموعة

أولا: الشخصيات.....25

1. الشخصيات كمفهوم ومصطلح.....25
2. أنواع الشخصية.....26
أ) الشخصية الرئيسية.....26
ب) الشخصية الثانوية.....27
ج) الشخصية المرجعية.....27
د) الشخصية المعارضة.....28
ه) الشخصية النامية.....28
و) الشخصية الاشارية.....28
ثانيا: الزمان (الاسترجاع والاستباق).....29
1. الاسترجاع (الاستذكار).....29
1.1 أنواع الاسترجاع.....30
أ) الاسترجاع الخارجي.....30
ب) الاسترجاع الداخلي.....31
ج) الاسترجاع المزجي.....31
2. الاستباق.....32
2.1 أنواع الاستباق.....33
أ) الاستباق التمهيدي.....33
ب) الاستباق الاعلاني.....34
ثانيا: المكان 35
1.المكان لغة.....35
2.المكان اصطلاحا.....36
3. علاقة المكان بالحدث.....37
4. أنواع المكان.....39
أ) فضاء العتبة.....39

ب) المكان الخارجي 39
ج) المكان الداخلي 39
د) المكان المعادي.....39
ثالثا: الوقفة الوصفية 40

الفصل الثاني: البنية العميقة لقصص المجموعة

أولا: سيمياء النصوص الموازية.....41
1. سيمياء القصة 41
1.1 تقديم المجموعة القصصية (جلالة عبد الجيب).....41
2. سيميائية العنوان.....44
1.2 العنوان كحقل دلالي رئيسي.....45
2.2 العنوان كحقل دلالي فرعي.....47
3. سيمياء العناوين الداخلية 55
4. سيميائية الغلاف 66
أ) الصورة.....67
ب) اللون.....68
ج) التجنييس.....70
1.3 صفحة الغلاف الداخلية.....71
2.3 صفحة الغلاف الخلفية.....71
ثالثا: سيمياء الأحداث والشخصيات.....72
1. نسق التتابع.....72
2. نسق التناوب.....74
3. ثنائية الزمان والمكان.....75
ثالثا: سيميائية الشخصيات.....77
1. أبعاد الشخصية في القصة القصيرة جدا.....77

1.1 البعد الخارجي 77
2.1 البعد الفكري.....80
3.1 البعد النفسي 82
4.1 البعد الاجتماعي.....84
2. أنماط الشخصيات.....87
1.2 الشخصية الفاعلة 87
2.2 الشخصية المعيقة.....88
3.2 الشخصية المكملة.....89
4.2 الشخصية المساعدة 90
3. أنواع الشخصيات 91
أ) الشخصيات ذات السلطة والنفوذ.....91
ب) الشخصيات الذميمة والذليلة.....91
ج) الشخصيات الممسوخة.....92
4. الخصائص المشتركة في بنية شخصيات المجموعة القصصية.....94
5. صورة الشخصيات 95
أ) صورة الحاكم.....95
ج) صورة المستبدين.....96
د) صورة المرأة.....97
6. الشخصيات الرئيسية 97
7. المساحة التي احتلتها الشخصية في المجموعة القصصية 98
8. مسار الشخصيات الثانوية والبطلة.....98
9. علاقة العنوان بالنص.....98
10. ازدواجية السلطة 99
11. المربع السيميائي 101

رابعا: سيمياء الفضاء.....102
1. تشكيل الأمكنة.....103
أ) الأماكن المغلقة.....104
ب) الأماكن المفتوحة 105
2. سيمياء الزّمان 108
1.2 الترتيب الزمني 108
ب) الاسترجاع الخارجي.....109
ج) الاسترجاع الداخلي.....109
د) الاستباق.....112
3.سيمياء المكان.....113
1.3 سيمياء جغرافية المكان.....113
أ) المكان العام.....113
ب) المكان الخاص.....114
ج) المكان الطبيعي 115
د) المكان الصناعي.....116
خاتمة.....118
قائمة المصادر والمراجع.....121
فهرس المحتويات

ملخص البحث:

تسعى هذه الدراسة إلى كشف ملامح الدلالة الموجودة في النصوص القصيرة جدًّا، وما تضمنته مختلف التقنيات والعناصر السردية المتعددة، التي تبرز في هذه المجموعة القصصية للكاتب و القاص الجزائري: السعيد بوطاجين، ومنه تتجلى الدلالة المتمثلة في جمالية العتبات النصية التي بنيت عليها نصوص المجموعة وهذا ما ولد خاصية التكثيف الدلالي وتعاقب المفارقات، إضافة إلى بلاغة السخرية واستلهام التراث وجمالية النصوص.

وقد خلصت هذه الدراسة بعد تحليل نصوصها واستنطاق كوامنها في ترسيخ القاص لمنحاه الجمالي في الكتابة السردية معبرًا بذلك عن الواقع الاجتماعي المنحط، ومعاناة الشعب وهضم حقوقه، وتردي القيم والأخلاق، وتفاقم الصراع الطبقي السياسي والاجتماعي ...

Résume de la recherche

Cette étude cherche à révéler les caractéristiques de la signification trouvée dans textes très courts et ce qui est inclus dans les différentes techniques et les multiple éléments narratifs qui émergent dans ce recueil de réâtes de l’écrivains et narrateur algérien (Saïd boutagine) et de la signification de les seuils textuels esthétiques sur lesquels se construisent les textes du groupe sont évidents, la caractéristique de la condensation sémantique et la succession des paradoxes en plus de l’éloquence de l’ironie, de l’inspiration de l’héritage et de l’esthétique des textes. Celle étude a été conclue

après avoir analysé ses textes et examine ses potentiels de consolidation du narrateur pour son aspect esthétique dans l'écriture narrative. Exprimant la réalité sociale décadente, la souffrance du peuple, la digestion de ses droits ; la détérioration des valeurs et de la morale, et l'exacerbation des confits de classe politique et sociaux.

Summary

The study seeks to reveal the semantic features found in very short texts and what is included in the various techniques and the multiple narrative elements that appear in this collection of stories lry The algérien writen and narration(said boutajine).

The significance of aesthetic textual thresholas on which the group's texts are based is evident, and this has generates the characteristic Of semantic condensation and the succession of paradoxes, in addition to the eloquence of irony inspiration hretirage and aesthetic texte.

This study was concluded After analy zing its texts and studying its potenitial in cosolidatirg the narraor's aesthetic side in Narrative writing expressing the décadent social reality, people's suffering.