الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي.

مسَارات التَّجريب في الكتابة القصصية «السَّعيد بوطاجين» أنموذجًا

- مقاربة تأويليَّة-

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه الطور الثالث في الأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

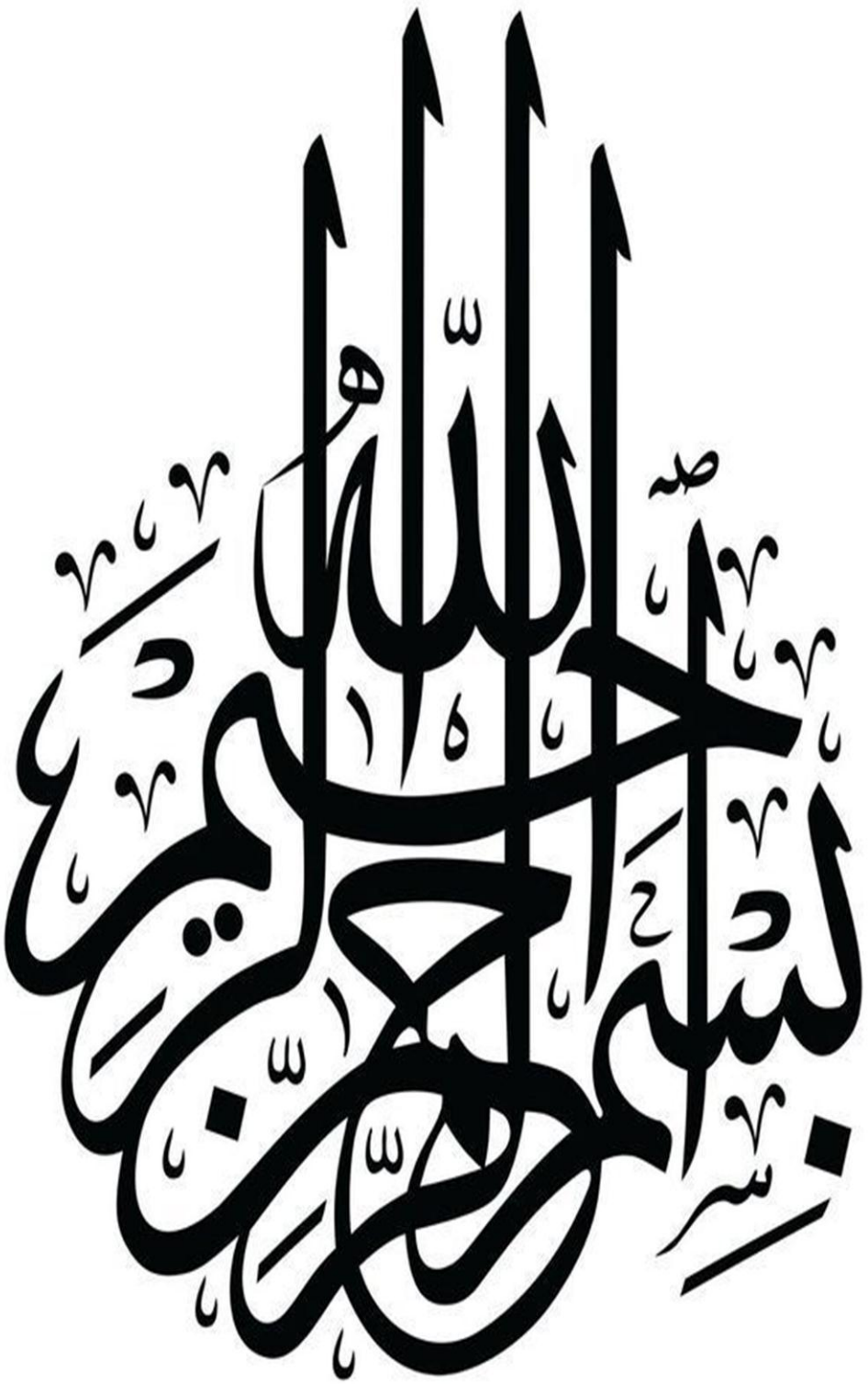
إعداد الطالبة: سعود بلقيس

إشراف الدكتور: عبد الواحد رحال

أعضاء لجنة المناقشة

اسم الأستاذ (ة) ولقبه	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
عبد القادر خليف	أستاذ	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي – تبسة–	رئيسا
عبد الواحد رحال	أستاذ	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي – تبسة–	مشرفا ومقررا
كمال رايس	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي – تبسة–	عضوا ممتحنا
فوزي نجار	أستاذ محاضر أ	جامعة عباس لغرور – خنشلة –	عضوا ممتحنا
علي رحماني	أستاذ محاضر أ	جامعة محمد خيضر – بسكرة –	عضوا ممتحنا
إبراهيم زرقي	أستاذ محاضر أ	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي – تبسة–	عضوا ممتحنا

السنة الجامعية: 2025 – 2026م.


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى كلّ من قدّم دعمًا علميًّا أو معنويًّا خلال مراحل إعداد هذا العمل،

وإلى كلّ من يسعى بجدٍّ في خدمة المعرفة والبحث،

أقدّم هذا الجهد المتواضع، عرفانًا وتقديرًا.

شُكرٌ وعِرفَان

الحمد لله الذي بنعمته تتمّ الصالحات.

أتقدّم بخالص الشكر والعرفان لكل من كان له أثر في إتمام هذه البحث.

أوّلُ الشكر أخصّ به أستاذي المشرف، الذي كان لي موجِّهًا ومعينًا طوال مسار هذا العمل. لقد نهلت من علمه الكثير، واستفدت من توجيهاته الدقيقة وصبره الكريم، فله مني أصدق عبارات الامتنان والتقدير.

كما أتوجّه بأسمى معاني الشكر إلى والدتي الحبيبة، التي كانت الدعامة الأولى لي، لا تبخل عليّ بدعائها وحنانها ودعمها المستمر. وإلى والدي العزيز، الذي غمرني بثقته وتشجيعه، وكان دائمًا مصدر إلهام وقوة.

ولا يسعني إلا أن أعبّر عن عميق امتناني لزوجي، رفيق الدرب، وسندي في لحظات التعب، الذي لم يتخلَّ عن دعمي يومًا، وتحمل معي مشاق هذه الرحلة، فكان حضوره المعنوي والسند النفسي من أهم أسباب إتمام هذا العمل.

كما أقدّم شكري ومحبّتي إلى إخوتي وأخواتي، الذين كانوا لي خير رفقاء، يمدّونني بالتشجيع والدعم في كل مراحل مسيرتي.

إلى كل هؤلاء... كل الشكر والعرفان.

مـــقـــــدمـــة

يُعَدُّ السردُ منذ فجرِ الإنسانيّة من أبرز الوسائل التي عبّر بها الإنسان عن ذاته ووجوده، وعن علاقته بالواقع والممكن والمُتخيَّل. فقد ارتبط الحكي بالإنسان ارتباطًا جوهريًّا، إذ شكّل له وسيلةً للتعبير والتواصل، ومتنفّسًا لإعادة بناء العالم رمزيًّا. ولعلّ ميلَ النفس الإنسانيّة إلى الحكاية، إنتاجًا وتلقّيًا، كان الدافع الأوّل وراء استمراريّة الفعل السردي وتطوّره عبر العصور، حتى غدا السرد اليوم جنسًا مركزيًّا في الإبداع الأدبي، بما يمتلكه من قدرة على احتواء أشكال القول جميعها، وانفتاحه على الفنون والأنساق المعرفيّة المختلفة.

إنّ النصّ السرديّ في جوهره فعل تأويلي للواقع، يتجاوز النقلَ الوصفي إلى إعادة بناء العالم وفق رؤيةٍ جماليّة وفكريّة. ولذا ظلّ السرد الأدبيّ، عبر تاريخه الطويل، مرآةً لتحوّلات الوعي الإنساني، ومجالًا رحبًا للتجريب الفنيّ والابتكار الجماليّ. وقد شهدت الآداب الإنسانيّة، القديمة والحديثة على السواء، اتّصالًا وثيقًا بين القصة والسرد من جهة، وبين الممارسات الإبداعيّة والمعرفيّة من جهة أخرى، فكان السرد مساحةً جامعةً للفكر واللغة والتخييل والفنّ.

ولم يَخلُ الأدبُ العربيّ من هذه الحيويّة التجريبية، إذ ظلّ السرد العربيّ ـ منذ بداياته ـ فضاءً للتعبير عن الذات الجمعيّة والهمّ الإنسانيّ، غير أنّ التحوّل النوعيّ في بنية السرد العربيّ لم يتجلَّ إلاّ في العقود الأخيرة، حين انتقل من مجرّد التمثيل الواقعيّ إلى مساءلة آليّات الكتابة ذاتها. وقد أسهمت القصة القصيرة في هذا التحوّل، بوصفها الجنس الأدبيّ الأكثر قدرة على استيعاب التحوّلات الفكرية والجمالية السريعة، لما تمتاز به من دلالات لغوية وبنية مكثّفة تسمح بممارسة التجريب والابتكار.

وفي الأدب الجزائري، اتّخذ السرد القصصيّ موقعًا متميّزًا في المشهد الأدبيّ المعاصر، حيث رصدت الأبحاث النقديّة والفنيّة حركةً متسارعة للنصوص السرديّة الجزائرية، عبّرت عنها جملة من المؤشرات المهمّة، منها: اتساع دائرة المقروئية والانتشار، وحصول عدد من الكتّاب على جوائز وألقاب عربيّة ودوليّة، واعتماد أعمالهم كمدوّنات بحثيّة في الجامعات. وقد أسهم هذا الحراك في إبراز أسماء لامعة كان لها الأثر البالغ في صياغة ملامح السرد الجزائريّ الجديد، من بينهم الكاتب والناقد السعيد بوطاجين الذي يُعَدّ أحد أبرز الأقطاب المؤسّسة لوعيٍ سرديٍّ تجريبيّ حديث.

ويُعدّ السعيد بوطاجين صوتًا سرديًّا متميّزًا جمع بين الممارسة الإبداعية والتأمل النقديّ العميق، فكان نتاجُه القصصيّ ثريًّا في دلالاته ورؤاه، عاكسًا تفاعلاً خلاقًا بين الحسّ الجماليّ والفكر الفلسفيّ. وقد تمكّن من صياغة تجربة قصصية تتجاوز التمثيل الواقعيّ إلى بناء عالم لغويّ خاص، تتداخل فيه الحكاية بالشعر، والواقع بالخيال، والذات بالآخر. كما أنّ خلفيّته الأكاديميّة والنقديّة مكّنته من قراءة تجربته بوعيٍ معرفيّ دقيق، مما منح كتاباته بعدًا مرجعيًّا في فهم آليات التجريب السرديّ في الجزائر والعالم العربيّ.

ومن هذا المنطلق، جاءت هذه الدراسة الموسومة: «مسارات التجريب في الكتابة القصصية عند السعيد بوطاجين – مقاربة تأويلية» ساعية من خلالها لسبر أغوار هذا المشروع السرديّ وتفكيك بنياته الفنيّة والفكرية، باحثين في مظاهر التجريب التي تميّز كتاباته، من حيث اللغة والبنية والتخييل والرؤية الجمالية. وقد انبثقت فكرة هذا البحث من الرغبة في

المساهمة في تسليط الضوء على تجربة سرديّة جزائرية تستحقّ منا الوقوف الجاد عندها لما تحمله من جرأة في الطرح وعمق في البناء الفنيّ والفكريّ.

تتأسّس أهمية هذا الموضوع في كونه يعالج تجربة كاتبٍ جمع بين الحسّ الإبداعيّ والوعي النقديّ، مما أتاح له إنتاج نصوصٍ قصصية تأخذُ من الوعي الفلسفيّ بقدر ما تنهل من الجمال الفنيّ، وتقدّم في الوقت ذاته صورة عن التحوّل في السرد الجزائريّ من الواقعية إلى التجريب. كما أن هذه الدراسة تمثّل إسهامًا في متابعة التطوّر الذي عرفه الأدب الجزائريّ الحديث، خصوصًا في تفاعله مع المفاهيم النقدية الجديدة، مثل الميتاسرد، والتخييل الذاتي، وتفكيك البنية الزمنية والمكانية.

وانطلاقًا من هذه الخلفية، يمكن صياغة إشكالية هذا البحث على النحو الآتي: ما طبيعة التجريب في القصة القصيرة عند السعيد بوطاجين؟ وكيف تتجلى مظاهره اللغوية والبنيوية؟ وإلى أي مدى استطاع الكاتب أن يؤسس خطابًا سرديًا متفردًا يزاوج بين الوعي الجماليّ والنقديّ داخل المشهد الأدبيّ الجزائريّ والعربيّ؟

وتتفرّع عن هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة الفرعية، أبرزها: ما ملامح السرد التجريبيّ في نصوص السعيد بوطاجين؟ وكيف تُفعَّل مبادئ التجريب في اللغة والبنية والتخييل وما مدى خصوصية تجربة السعيد بوطاجين القصصية في علاقتها بالمشهد السرديّ العربيّ؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات، رسم البحث جملة من الأهداف، أهمّها: تحليل التجربة السردية عند السعيد بوطاجين في ضوء مبادئ التجريب الفنيّ والجمالي، والكشف عن خصوصيات الخطاب السرديّ عنده على المستويين اللغويّ والبنيوي، إضافة إلى تتبّع أنماط

التجريب في المتخيّل السرديّ ورصد أبعاده الرمزية، وإبراز الكيفية التي يوظّف بها بوطاجين خلفيّته النقدية لتشكيل وعيٍ جديد بالكتابة السردية.

وقد تم الاستناد في هذا البحث إلى مجموعة من المراجع المتعلقة بالموضوع، منه: أبحاث في القصة الجزائرية لـ: عبد الجليل محمدي، ومحطات القصة الجزائرية لـ: رضوان عاشوري، والأدب الجزائري المعاصر لـ: أحمد ضروة وآخرين، وتجليات الاستشراف في رواية ضمير الغائب لواسيني الأعرج جامعة 20 أوت سكيكدة.

أما بالنسبة للدراسات السابقة فقد اطلعنا على بعض المراجع منها كتاب عبد القادر بشيشي بعنوان الشخصية في رواية أعوذ بالله للسعيد بوطاجين، وكتاب السعيد بوطاجين المعنون بعلامات سردية.

ولتحقيق هذه الأهداف، اعتمدت الدراسة منهجًا تأويليًا تحليليًا يقوم على تضافر المناهج البنيوية والسيميائية والسوسيونصية. فالمقاربة البنيوية تسعى إلى تفكيك البنى اللغوية والسردية، في حين تسعى المقاربة السيميائية إلى استكشاف شبكة العلامات والدلالات التي يبنيها النص، أما المنهج السوسيونصي فيتولى الربط بين النص والواقع الثقافي الذي أنتجه.

وقد واجه هذا البحث، شأنه شأن أيّ جهد علميّ، جملة من الصعوبات، منها قلّة الدراسات المتخصصة في التجريب السرديّ الجزائريّ، وتكرار المقاربات النظرية دون تقديم قراءات تطبيقية معمّقة، إضافةً إلى خصوصية نصوص السعيد بوطاجين التي تتسم بعمقها الرمزيّ وكثافتها اللغوية المليئة بالمفارقات، مما يجعل مقاربتها أمرًا يتطلّب حسًّا نقديًّا ومعرفيًا

مضاعفًا. غير أنّ هذه الصعوبات تحوّلت إلى دافعٍ وحافزٍ علميٍّ مثمر، زاد من إصراري على المضيّ قدمًا في تحقيق أهداف هذه الدراسة.

وقد تم اعتماد خطة عمل جاءت موزعةً على ثلاثة فصول رئيسة تسبقها مقدمة ومدخل. أما المدخل النظريّ فيعالج المفاهيم الأساسية المتعلقة بالسرد والتجريب وموقعهما في الفكر الأدبيّ الحديث. أما الفصل الأول فموسوم: التجريب في البنية السردية واللغوية في قصص السعيد بوطاجين. وأما الفصل الثاني الموسوم: التجريب في المتخيل السردي وعناصره في قصص السعيد بوطاجين، سنتناول فيه أنماط المتخيّل السرديّ وتجلياتها الرمزية في قصصه. أما الفصل الثالث تم وسمه بالتجريب في الموضوعات والقضايا في قصص السعيد بوطاجين.

وفي الختام، لا يسعني إلاّ الإعراب عن جزيل الشكر والتقدير إلى الأستاذ المشرف الدكتور عبد الواحد رحال على دعمه ومتابعته ومرافقته لهذا البحث تعديلا وتصويبا حتى وصوله إلى آخر محطة، كما أتقدم بوافر الشكر للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة الموقّرة على الجهد الذي بذلوه في قراءة هذا البحث وتقويمه وعلى المتابعة العلمية، راجيًة أن يكون هذا العمل لبنةً في صرح الدراسات السردية الجزائرية، وأن يُسهم في توسيع أفق القراءة النقدية للتجربة القصصية عند السعيد بوطاجين وما تمثله من وعيٍ بالتجريب السرديِّ الحديث.

مـدخـل

مفاهِيمُ عامة في التجريب والقصَّة القصيرة.

I. مفاهيم عامَّة في التجريب.

II. مسائل أساسية في التجريب.

III. القصة الجزائرية محطات وإنجازات.

تمهيد:

تُعَدّ دراسة السرد من أهم سبل اكتشاف المُركَّب الفكري والحضاري للأمم والمجتمعات، ذلك أن المنتج الأدبي السـردي صـورة لا متناهية عن كل ما تشـتمل عليه الحياة، صـورة تلامس الواقع على أنه لا مجتمع بعيد عن الأدب ولا أدب بعيد عن المجتمع.

ولقد أوجد الاهتمام النقدي المعاصر عناية خاصة بدراسة السرد، لا لكونه مرآة للحياة، بل لكونه قد اتسم كذلك بخطط ومشاريع كتابة وتمثيل وتصوير لا تخضـع لقانون واحد، بل تتماشى مع ما وصل إليه كل من السرد والنقد معا.

وقد ارتبط مصـطلح التجريب في فترات متأخرة بالأعمال الإبداعية الشـعرية والسـردية المعاصــرة، فظهرت القصــيدة التجريبية والرواية التجريبية، كما عُدَّ من مصــطلحات النقد المعاصـر، وقد اعتمدناه ركيزة البحث في دراستنا هذه، والتي نحاول من خلالها الكشف عن التجريب وسماته في أعمال أحد الكُتَّاب الجزائريين من خلال أعمالهم الإبداعية المتميزة، لهذا كان لزاما على الباحث أن تكون له وقفة مع مصطلح التجريب أولا، ثم العناية بالقصة عموما والقصــة الجزائرية على وجه خاص حتى نتمكن من الإلمام بالموضـوع منهجيا، وعليه كانت عناصر هذا المدخل المفاهيمي على النحو الآتي:

I. مفاهيم عامّة في التجريب:

1-التجربة والتجريب لغة:

أ-في اللغة العربية:

ليس من المنطقي أن نتجاوز نقطة الاستقراء اللغوي لكلمة تجربة وتجريب لأنها ترسم الملامح الأولى والأساسية التي يقوم عليها البحث بعد ذلك، وسنعرج عليها لاحقًا في النقد والسرد. وعليه، حين نستقرئ الكلمة لغويًا نجد أن مادة جَرَّب، يُجَرِّبُ فعل يحمل دلالة حسب

الفاعل المسند إليه حقيقة كان أو مجازًا. وقد جاء في لسان العرب: "وفي لسان العرب يُقال: جرَّب الأمر وتجرَّبَه: اختبره وامتحنه ليعرف حقيقته".[1]

ويلاحظ مما تقدم أن كلمة التجريب جاءت على عدة معانٍ ودلالات أهمها:

- العيب الواضح في البدن أو المادة كأمراض الجلد وصدإ السيف.
- إصلاح الأرض بعد بورها.
- خبرة الرجل وما اكتسب من أمور ومعارف الحياة ومن ذلك أيضا تجريب طب الإبل عند العرب وهو العناية بها وسمي خَراب الإبل أي تمريضها وممارسة التداوي عليها.

ويمكن أن يكون لكل هذه المعاني ما يتصل بالمفاهيم الاصطلاحية في مراحل آتية من البحث.

ب- في اللغة الفرنسية: بالعودة إلى مصادر اللغة والمواد اللغوية وأصولها في اللغة الفرنسية نرصد مادة جرب وتجريب في المفرد (Experience)، حيث ورد في إحدى الموسوعات المعجمية الفرنسية أنها أصل الفكر (Experici)، بمعنى أداء تجربة ما أو القيام بها، سواء كانت هذه التجربة في علم من العلوم على مادة من المواد، أو تجربة إنسانية وشخصية ناجمة عن خبرات الحياة ووليدة العيش والتعايش.[2]

والملاحظ على ما تقدَّم أن هذا التعريف قريب جدًا من المفهوم العام الشائع عندنا في حياتنا العامة واليومية؛ فالعالِم في المختبر يقوم بالتجربة، والطالب في المختبرات يقوم بالتجربة، كما أن كل إنسان صاحب خبرة في الحياة قد اكتسبها بفضل التجربة.

[1] ابن منظور محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة جرب، دار صادر، بيروت، ج1، ص348.

[2] الجوهري إسماعيل بن حماد: تاج اللغة وصحاح العربية، تح: محمد عبد الغفور، مادة جرب، دار العلم للملايين، لبنان، ط3، 1984، ج1، ص: 98.

2-التجريب اصطلاحا:

التجربة والتجريب مصـطلحان يرتبطان ارتباطا وثيقا بمجال العلوم الطبيعية والمادية الدقيقة، ولذلك كانا من أشـهر مصـطلحات القرن العشـرين، لما لهما من صـلة وثيقة بالعلوم التجريبية. ولعل من أبرز التعريفات التي تناولت مفهوم التجريب والتجربة ما جاء في كتاب حقيقة المعرفة العامة: " لئن كان التجريب موجودا ضـمنيا في حياة الإنسـان وفي مختلف مواقفه، فإنه – كمصـطلح علمي – قد وُلِد مع بداية اسـتعمال الباحثين للإجراءات العملية المنظمة التي تهدف إلى اختبار الفروض والتحقق من صدقها، وصولا إلى الحقيقة المعرفية، أو على الأقل الاقتراب منها، قصـد تحقيق الثبات والاسـتمرار، وهي من صـفات العلم الأساسية." [1] ومنه نستنتج ما يلي:

- التجربة عملية علميّة.
- التجربة عملية ذات أهداف.
- التجريب سـعى نحو إثبات حقيقة ما، وليس للتجربة قانون ثابت ولكن يهدف إلى تحقيق الثبات.
- التجربة والتجريب من أدوات المعرفة الهامّة.

3-التجريب في النقد والسرد:

يشـتغل الروائي ضـمن إطار العملية السـردية الذي يعمل من خلاله على تنمية خيوط الحكي وتنظيمها في بناء محكم، بما يتيح له تحقيق جملة من الغايات الفنية والدلالية المنشـودة. وقد سـاد، عبر مراحل زمنية مختلفة، مصـطلح «الحبكة الفنية» للدلالة على قدرة السـارد على تشـكيل بنية سـردية منسـجمة، تتقاطع فيها عناصـر التخييل مع معطيات الواقع ضمن عمل واحد. ومع تطوّر تقنيات السرد الحديثة وتعدّد أشكالها، برزت مدارس واتجاهات

[1] – نجيب انطوان: حقيقة المعرفة الهامة، دار الريشة، بيروت، لبنان، ط1، 2018، ص: 248.

متعددة في الكتابة القصصية والروائية، أسهمت في تنويع طرائق بناء النص السردي وتجديد آلياته.

لم يعد هدف الروائي أو السارد في السرد المعاصر توظيف تلك القوانين التقليدية الساعية لتحقيق حبكة عمله السردي، فقد تجاوز حدود رتابة خطية السرد التقليدي، ومن هنا اهتم الكُتّاب والنقاد بالتجريب في الكتابات المعاصرة، ما أدى إلى محاولة ضبط تعريف ومفهوم خصائص التجريب ومراحله، استنادا إلى الأعمال التي أنجزها الكاتب والروائي (إيميل زولا)، الذي شد انتباه الرأي العام الفني والأدبي من خلال مقال نقل فيه مصطلح التجريب من ميدان العلوم الطبيعية إلى ميدان النقد والدراسات الأدبية السردية.

لقد أشار (إميل زولا) في مقاله إلى ضرورة إدخال التجريب على النصوص السردية إنتاجا ودراسة في قوله: إن الطبيب في عيادته والعالم في مخبره والأديب والناقد في مخبره، كلّ بحاجة ماسّة إلى التجريب والعمل به، ولابد من "إيلاج الدقة والصرامة العلمية في الرواية التي ترقى به إلى صفوف العلماء".[1] وبالرجوع إلى الرصيد المعرفي فإننا نجد أن (زولا) لا يميل إلى وجود جملة من المؤثرات التي كوّنت خلفية توجهه نحو مفهوم التجريب بتلك القوة، ولقد تميّز بكونه قد اطّلع على عدة مؤلفات في العلم التجريبي من بينها: كتاب مقدمة نظرية في الطب لكلود برنارد 1865، ولا يخفى على من اطّلع على فكر كلود برنارد ومؤلفاته أنه أحد الدعاة إلى التعامل مع أي مادة معرفية على أنها جسم وظاهرة.

إنَّ ذلك من شأنه أن يَحول دون الوقوع في النزعة الذاتية التي تُفضي إلى تشويه الوقائع واستبدال البرهان العقلي بالانفعال، كما يُجنِّب الاصطدام بتصوّرات تاريخية تفتقر إلى الإقناع أو الانسجام المنطقي. وانطلاقًا من هذا السياق، يبرز التساؤل حول الكيفية التي تمكّن من خلالها إميل زولا من إدماج هذه المعطيات ضمن الفضاء الروائي، فضلاً عن تحديد مفهوم «التجريب الروائي» وحدوده ودلالاته.

[1] رشيد بوشعير: الواقعية وتياراتها في الآداب، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق،، 1996، ص: 76.

ولقد رأى زولا أن الكثير من الكتابات التي شاعت في العالم في عصره ـــ والتي كانت ذات طابع سردي ـ رغم ما تحققه من جمال ومتعة هي في الحقيقة تحمل الكثير من المنطق العلمي والفكري والأيديولوجي الذي يجعل القارئ فعلا يجد أن تلك الكتابات السردية إنما هي قطعة من الحياة. فوقوف الفنان مع أي عنصر من عناصر السرد يجب أن يكون وقوفا علميا دقيقا، فرسم سمات الشخصية أو المكان والزمان والأشخاص ليس أن يقف على جماليات التصوير الفني فحسب، بل على ما يحدده علم النفس وعلم الاجتماع وعلوم التصوير وأي علم آخر يعطي الصورة الدقيقة، وعلى الناقد كذلك أن يراعي تلك السمات والأسس وهو يقوم بدراسة وتحليل الأعمال السردية.

ولقد وردت عدة تعريفات للتجريب، تنوّعت بتنوّع المرجعيات النقدية والمنطلقات الفلسفية، إلا أننا اكتفينا بهذا التعريف لما فيه من شمولية لوجهة نظره، والتي نحن الآن بصدد الوقوف عليها وتحليل مبدئها العام. فالملاحظ هنا أن إيميل زولا قد سطّر هدفا عاما لفكرة التجريب، ألا وهو تحرير الكتابة والنقد السردي من القوالب الجاهزة، وجعل الأدب ميدانا للبحث والاكتشاف والملاحظة، على غرار ما يفعله العالم في مختبره، وهذا يجعلنا نسجل ملاحظتين:

الأولى: ملاحظة ذات ملمحٍ إيجابي، فالأديب أو الروائي لا بدّ أن يتصف بسعة الثقافة، ما يخول له القدرة على رسم وبناء منتجٍ سرديٍّ عالي الجودة، وهو أمر لا يتحقق إلا إذا كان في نسيج السرد مؤهَّلاتُ المعرفة والخبرة والذوق معًا؛ إذ إنّ الإبداع لا يقوم على الموهبة وحدها، بل على تفاعلٍ خصبٍ بين التكوين المعرفي والوعي الجمالي والقدرة على استثمار التجربة الإنسانية في صياغة فنية راقية.

الثانية: ملاحظة ذات ملمحٍ سلبي، فـــ(زولا) في هذا المقام قد بلغ حدًّا من المبالغة في رسم معالم روائيةٍ يُخيَّل فيها أنّ السارد والناقد، من بعده، يستطيعان أن يُخاطبا حدودَ العلم المادي الدقيق من داخل العمل الأدبي. فمهما بلغ الأدبُ من دقّة في الوصف، وصرامة في الملاحظة، واستلهامٍ لمناهج العلوم التجريبية، فإنّه يظلُّ أدبًا، لا علمًا، وإسقاطُ معايير العلم

عليه يبقى افتعالًا، مهما حاول الأديب أو القارئ أو الناقد أن يُضفي عليه سماتٍ تجريبيةً خالصةً أو يُلبسه ثوب الموضوعية العلمية.

ولعل هذه الملاحظة الأخيرة هي التي دفعت الكثير من المفكرين والأدباء والنقاد إلى شن حملة حادة نوعًا ما على فكرة (زولا)، والدعوة إلى نقد مبادئه من بينهم (سوسير– ولوكاتش) ووصفوها بكونها جافة من حيث مبدئها وناقصة من حيث تفاصيلها. ولكن الرد على هؤلاء جاء في محاولات الروائيين والنقاد على حدٍ سواء، وهذا ما ورد في كتاب دو ستايل **التجريب للتجريب** وهو كتاب مهم في المجال حيث تقول (مادام دو ستايل): " أخذنا من زولا ذلك المبدأ الأوّل وهو الأمر الذي يدعو إلى العناية بالمنتج السردي حال تكوينه عناية لا تقل عن عناية طبيب، ومَخبريٍّ بالمادة وتركيبها ومكوناتها. غير أننا ونحن في معرض التحليل والاستعانة بدراسات في النقد والأدب أردنا أن نُبقي على السرد روحَهُ النابضة بالجمال والخيال والواقع والحياة، فليست الرواية والقصة مادة تخضع للمشرط والمجهر وبذلك يحمل هذا التفكير في التجريب صورة أخرى غير التي سادت، وهي محاولات متقنة لخلق جديد غير مألوف في السرد يزيد جماله ويضمن له استمراريته المرجوة في جانب الإنتاج والتلقي معًا"[1].

ونستخلص من هذه المقولة عدّة نتائج، نذكر منها:

- الوقوف على سلبيات مفهوم التجريب في مقولات (إميل زولا)، وأهم سلبية هي جَعْلُه التجريب الروائي قريبا جدا من التجريب العلمي، وهذا ما يتنافى مع طبيعة الأدب القصصي والسرد.
- تحديدُ مفهومٍ جوهريٍّ للتجريب لم يأتِ من فراغ، إنّما هو ثمرةُ تراكمٍ معرفيٍّ وتفاعلٍ بين مجالاتٍ عديدة في السرد والنقد والفكر العلمي، وهذا ما يجعلُ العملَ ذا أهميّةٍ كبيرةٍ، لما يتّسم به من وعيٍ منهجيٍّ يسعى إلى تجديد الرؤية وتوسيع آفاق الممارسة الأدبية والنقدية معًا.

[1]– نقلا عن أحمد توفيق بشارة: دراسات في السرد الأوروبي، دار المسيرة، الأردن، 2005، ص ص: 23–24.

- الوصـــول إلى كون التجريب الروائي والســـردي ليس مجرد تعامل دقيق مع عناصـــر البنى السـردية إنتاجا وتحليلا، إنّما ينبغي أن يكون إتيان المبدع بكل جديد في صـورة النص الأدبية والذوقية والفكرية بحيث يجعل لكل رواية ميزتها المبهرة الخارجة عن أفق الواقع وحدود التطلع وليس شـــرطا أن يكون هذا الجديد مقبولاً من بدايته. لأنه قد يلقى النقد والمهاجمة في أولى محطاته ثم يغدو مألوفا متعارفا عليه مع مرور الوقت.
- كونَ مفهومِ التجريبِ هو الآخر خاضـــعًا للتحوّل والتغيّر، يُســـاعده في ذلك الجانبُ الثقافيُّ والتكوينيُّ للروايةِ والأدبِ، كونهما مجالين دائمَي الحركة والتجدّد، وهذا كافٍ لإطلاق حكمٍ مفاده أنّ مفهومَ التجريبِ في حدِّ ذاته غيرُ ثابت، تتحكّم فيه عدّةُ عوامل، منها: طبيعةُ الروايةِ من حيثُ بناؤها الجمالي والفكري، وســـياقُها التاريخي والاجتماعي، ومدى انفتاحها على مناهج النقد الحديثة، ورؤيةُ مؤلفها للعالم ولعملية الخلق الفني ذاتها.

4- خصائص وملامح التجريب:

لم تخضـعِ الدراسـات السـردية المعاصـرة، على اختلافِ اتجاهاتِها ومناهجِها، لمنظور واحدٍ جامع للتجريب، وذلك لاختلافِ الأسس النظريةِ التي تنطلق منها، وتبايُنِ سُبلِ تطبيقه نظريًّا وعمليًّا، فضـــلًا عن تنوّع المدوناتِ التي تعتمدها كل مقاربة نقدية في تحليلها. ولكننا سنحاول ذكر أهم الخصائص المشتركة المتفق عليها لدى أغلب الدارسين:

أ- **التّغير وعدم الثبات:** أشـــــرنا في آخر ملاحظة أن التجريب ملازم للرواية والفن الروائي، والفن الروائي فن تطرأ عليه إضـــافات وتغييرات مختلفة ومتعددة جاءت بها تجارب الحيـاة، لـذلـك فعمليـة التجريـب عمليـة تتحكم فيهـا عوامـل منهـا: الجنس الروائي وظروف الحياة.[1]

ثم إنّ التجريب في حد ذاته مفهوم غير ثابت لأن الذين جاؤوا به مفكرون ينتمون إلى مذاهب فكرية وفنية وأدبية مختلفة، ومن ثمّ أسسوا للتجريب حسب المرحلة التي تطلبها الأدب

[1] - أحمد طهراوي: رؤى في السرد العربي الجديد، دار المشرف الثقافي، بيروت، 2001، ص ص: 10-11.

والفن في ذلك الوقت، وقد يكون ذلك التفسير في وقت آخر غير ملائم لملامح الأدب والفكر في وقت لاحقٍ.

ب- التطابق مع الخبرة: سبقت الإشارة في محطة التعريف اللغوي وفي اللغتين العربية والفرنسية أن التجريب متصل بشكل كبير بالخبرة، فكل تجربة تكسب خبرة. والخبرة في التجريب الروائي ناتجة عن "سعة الاطلاع الأدبي ووفرة المادة الأدبية واللغوية والفنية لديه وقدرة الكاتب على بسط الحياة والواقع بأشكال لم تؤلف ولم يطرقها غيره من قبل حتى يصل بها إلى دق أجراس الدهشة في أذهان المتلقين والقراء، واستمرار هذه العملية لدى الأدباء من عمل إلى آخر ومن فرصة إلى أخرى لتزيد رصيدهم التجريبي وتحدث اتصالا مع مفهوم التجريب من ناحية ثانية، وهي التي تدل على أنّ الأديب أو الكاتب قد تشبع بتقنيات التجريب الروائي تشبعا لا يخفى على القراء والنقاد".[1]

والجدير بالذكر أن هذا النوع من التجريب لا يتحقق دفعة واحدة، بل هو ثمرة تراكم مستمر لتجارب فنية ومعرفية متعددة تهذب الحس الجمالي وتنمي القدرة على الابتكار والتجاوز؛ إذ إن الأديب لا يدرك جوهر التجريب إلا حين يصبح جزءا من تجربته الوجودية والإبداعية معا، فيتحول التجريب عنده من ممارسة شكلية إلى رؤية متكاملة للعالم والكتابة، تُسائِل الواقع وتعيد إنتاجه وفق منطق فني جديد ومغاير، ويتلخص ذلك في ما يلي:

- خبرة التجريب رهينة الممارسة والاستمرار.
- خبرة التجريب متصلة بثقافة الأديب وسعة اطلاعه.
- القارئ والناقد هما أهم مصادر نجاح التجريب، ففي التجريب السردي وللذوق والثقافة دور كبير في ذلك.

ج-الاتصال بمجالات الحياة: ويقصد به اتصال الرواية بالتجريب ودوره في جعله متصلا بصفة دائمة ومتجددة ومقرونة بالتحوّل، والرواية هي الحياة في أجلى صورها، فهي الجنس الأدبي الأقدر على احتواء مختلف جوانب حياة فرد أو جماعة، فمن الطبيعي أن

[1] – مدحت أبو بكر: التجريب المسرحي، آراء نظرية وعروض تطبيقية، وزارة الثقافة، القاهرة، مصر، 1993، ص: 165.

يتصل التجريب الروائي بمجالات الحياة، كون الأديب في حد ذاته جزءا من هذا الوجود، فلا شك أن تجربته الفنية والأدبية هي نتاج حياته الروحية، فالروح لا تعدو أن تنسكب في الفن وفي الحياة الاجتماعية، لأنها ظل لكتاباته، وإن أبدع في تكوينها بألوان مختلفة.

د- خرق أفق التوقُّع:

ليس أفق التوقع ــ عند المتلقي قارئا أو ناقدا ـــــ إعادة طبقة إنسانية لكل إنسان وهو يتلقى أحداث الحياة اليومية أو أحداث فيلم كرتوني أو ســـينمائي وتوقعات الأحداث والأشـخاص والأشـياء، ويرسـم حدودها بحسـب توقعه، وهذا التوقع في حد ذاته مبني على التجريب، وملامحه تأتي بالأداء المميز، لأن الطاقة التجريبية توسع الرؤى بآفاق التوقع لدى الجمع بين آفاقها المفترضـة والمعروفة والمألوفة، "فلا يسـتطيع أي كان أن يتوقع ما تحمله البنى وما عليها، وما يتصـف به الزمان، وما يمكن أن يشـمله المكان، وما تخفيه الأحداث، وما يصـوره المتخيل، وما يمكن أن تأتي به لغة التعبير والتصـوير والحوار، ولا النهايات والبدايات، ولا أهداف المتن السـردي وتمثلاته"[1]، وهذه هي روح التجريب وصـميمه، والأداة الأولى التي يعول عليها السـارد حتى يحدث دهشـته التي تجبر القارئ على الاسـتمرار في القراءة وتجبر الناقد على الاستمرار في التأويل وتعدد القراءات وفتح مدى التخريجات.

ليست هذه فقط خصـائص التجريب، إنما هي جملة من السـمات المتصـلة بالكثير من المكونات الثقافية والحضارية للمؤلف وللحياة السائدة والجنس السردي، غير أن الوقوف عليها يمكن أن يتجلى بصـفة خاصـة في مجموعة من العناصـر اللاحقة مثل: بنية اللغة، وتشـكيل الزمان، وتعدد الأصـوات، وانفتاح الرؤية السـردية، وتجريب الأسـاليب والأنماط التعبيرية، وغيرها من العناصر، كما تتجلى خصـائصـه في إبعاد المكونات السردية التي يكشـفها الناقد خلال عملية التحليل والتأويل.

[1]- مدحت أبو بكر: التجريب المسرحي، آراء نظرية وعروض تطبيقية، ص: 166.

II. مسائل أساسية في التجريب:

1) علاقة التجريب بالحداثة:

اتصـــل المفهوم العام للتجريب بالمفهوم الدقيق للحداثة، وليس من الغريب أن نجد صلات وثيقة بينهما، وكي نصل إلى تفاصيل هذه العلاقة علينا أن نقف على النقاط الآتية:

- كون الحداثة في معناها اللغوي والاصـطلاحي العام يقوم على نقض التقليد والنمطية، وهذا ما يحمله التجريب في مفهومه الضيق وهو ما سلفت الإشارة إليه.[1]

- المعنى الأدق للحـداثـة في الفكر الغربي: هي تمرّد على الوعي القـديم وحـدوده ومحـاولـة التفرد بـالجديد الراهن والولاء الكبير لـه حتى يجود بمـا فيـه وهو تقريبـا مـا تنشده الرواية التجريبية وهي نسيج بين يدي كاتبها.[2] ولعل هذا ما يجعل القول بالصلة بين المفهومين وثيقة جدا انطلاقا مما يلي:

- الحداثة شـاملة للتجريب في جميع مجالات الحياة، والأدب جزء من الحياة التي تبث فيها الحداثة تجديدها.
- التجريب خادم للحداثة، فهو أحد المظاهر الأساسية والرئيسـة التي تدل على الإنسـان المعاصـر، وبوجه الخصـوص الأديب لا يرى ثباتا إلى حال ولا يتوقع قواعدَ ولا يؤمن بالنمطية، لأنّه شخص مجدد فكريا وفنيا وأدبيا يؤمن بالمعايشة قبل كل شيء.

وقد أشـار جابر عصـفور إلى كون التجريب مغامرة تبحث عن آفاقٍ جديدة واسـتكشـاف مســتمر لمناطق مجهولة في الأدب والفكر، ومحاولة لإعادة بناء فكر ووضـــع كل شـــيء موضع سؤال.[3] ونستنتج من ذلك ما يلي:

---

[1] رشيد حمدي: السرّد في مفاهيمه الدقيقة، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط1، 1949، ص: 83.

[2] المرجع نفسه، ص: 84.

[3] – رمزي أحمد الشربيني: أعلام السرد في العالم العربي، منشورات العلم، الشارقة، ط1، 2003، ص: 14.

- تساؤلات الفرد المعاصر بدافع التجربة هي نفسها التجريب، فالتجريب يتماشى مع الأدب والفن والحياة كما أشرنا، فالتجريب مغامرة العصر، والإنسان المعاصر يدرك حتما أنه أمام مغامرة لاكتشاف الجديد وذلك من خلال عملية ممارسة التجريب.
- الرؤية الفكرية بأن المعاصرة والحداثة جاءتا بوعي حر وفكر مستقل، وهو ما يدفع الإنسان المعاصر إلى الخروج من ركود التفكير وجموده إلى خلق نمط فكري جديد ملائم للاحتياجات المطلوبة والمعطيات المطروحة.

وخلاصة القول: إن العلاقة بين التجريب والحداثة هي علاقة تلازم، وأنّ التجريب الإنساني والأدبي معا هما مظهر من مظاهر الحياة المعاصرة والحديثة.

2) قيمة التجريب:

ما من أمر يطرأ على الأدب وأجناسه إلا وتكون له قيمة معينة، مرتبطة بالعلاقات الإنسانية والاجتماعية والتاريخية وغيرها، ولما كان للتجريب دخل كبير في شهرة ولمعان فن الرواية العالمية، فإنّه كان لزاما علينا الوقوف على ذلك عبر مجموعة من العناصر المتمثلة في القيم الآتية:

أ-**قيمة فكرية وحضارية:** لا ينكر الفكر المعاصر قطعا أن الرؤية الحديثة والتجريبية قد "خلفت فكرا ينحو إلى إثبات ذاته بشكل لافت يرى فيه الفرد أو الأديب أو الفنان أنّه سيد الموقف وأن هذا التفرد عنده هو الذي يحفظ له بريقه وبقاءه، فالفرد التجريبي والأديب التجريبي هو إنسان لن يكرر أو ينكر، ففكره هو ذاته ولا مجال للتطابق بين الذوات"،[1] ومن خلال المقولة نستنتج ما يلي:

- تأثير الفكر التجريبي على الفكر الإنساني بشكل إيجابي.

[1] رمزي أحمد الشربيني، أعلام السرد في العالم العربي، ص: 18.

- اتصـــال الفكر التجريبي بالتحليل والمغامرة وهي ســمة العقل النافذ القادر على إنتاج حضارة وأمّة ذات مؤهلات واستقلال.

ب- قيمة أدبية وفنيّة: التجريب السـردي من أهم الظواهر الأدبية التي حظيت بالعناية أدبًا ونقدًا، ولعل من الأسـباب التي جعلته يحصـد هذه القيمة لكونه مؤشـرا إيجابيا يدل على كون الأدب لا يركن إلى حال وأن مواكب الحياة بكل ظواهرها ومظاهرها التي لا ســـيما أنه وليد الروح الخلاقة والإبداعية التي تجعل من الأديب أديبًا في البداية وتكتب له الخلود في النهاية. كما وتخرج بالنصوص السردية رغم كثرتها، كمّا التي تميزها واختلافها.[1]

ونلاحظ من خلال ما تم طرحه أن:

- التجريب السردي تجديد.
- التجريب السردي تفرد.
- التجريب حياة جديدة للكتابة وكتابة جديدة للحياة.
- الفن والأدب يقوم على الاستمرار وهذا ما يكفله التجريب.

3) مظاهر التجريب السردي: للوصول إلى أدق ملامح التجريب من الناحية التطبيقية نكتفي بالوقوف على مظاهره النظرية، ومنه نكتشف أن التجريب يقوم بشكل عام على أهم الجوانب التي تتجلى فيها السمات السردية المكرسة له وهي:

أ-عناصر البنيّة السرديّة: إنّ أهم ما يجعل عملاً سرديًا معينا يكسب سمات التجريب السردي في المطلق هو التركيز على عناصر البنية السردية بدرجة كبيرة، "إذ يمس التجريب الشـخوص فيحدث تغيرات في زاوية النظر إليها وتصـنيفها وعلاقاتها فيما بينها وكذلك الزمن وتجلياته والمكان ووظائفه وامتداداته والأحداث ومجرياتها، والزوايا التي تأخذ منها ومن

[1] - أحمد خضر: الملمح السردي المعاصر، دار شمائل، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص ص: 83-84.

علاقاتها وما تحمله من عقد وحلول مع اختصارات تناول علاقات عناصر السرد".[1] ونلاحظ مما تقدم أن:

- التجريب يغير في ملامح عناصر السرد كل على حدة.
- التجريب يمس علاقة عناصر السرد في ما بينها.

ب- لغة السّرد والتطوير والحوار: الرابط بين عناصر السرد التي سبق ذكرها هو اللغة ولغة السرد، "إذ تكتسي صبغة مميزة، لأنّها الوعاء الذي يُقدَّم فيه العمل السردي، ولذلك كانت اللغة من بين أهم مرتكزات التجريب، حيث تربط عناصر السرد، وهي بذلك مؤشر عليه، ومن الطبيعي أن يُلاحَظ تَميزُ الأسلوب وعدم انطفائه جراء لمعان تلك العناصر، إلى جانب الانزياحات الأسلوبية التي تدل على كسر أفق التوقع، كتغير صياغة أو تغيير مألوف، ثم بعد ذلك الاستفادة من ظواهر الإنتاج اللغوي من مفارقات لغوية كالحذف والتقديم والتأخير والتكرار والاطراد، وكلها دليل على الإبداع والبراعة، وهي روح التجريب"[2]. ونستنتج من ذلك:

- اتصال التجريب بلغة السّرد.
- اتصال التجريب بتقنيات العرض اللغوي.
- اتصال التجريب بالطاقات اللغوية.

4) أعلام التجريب: اكتفينا في هذا المدخل بالعناية بمفهوم مصـــطلح التجريب عند زولا، وذلك لكونه صاحب أول نواة متصلة بالموضوع، غير أنه من الجدير الآن أن نتعرف على أهم أعلام التجريب وملامح هذا المفهوم عندهم، وفيما يلي وقفة مع ذلك:

[1] – المرجع نفسه، ص ص: 83-84.

[2] – لبنى الذبيح: منادات سرديّة، دار العودة، بيروت، ط1، 1998، ص: 27.

أ-عند الغرب: أدت الكتابة السـردية الغربية المتوالية والكثيفة إلى رسـم معالم مصـطلح التجريب ومفهومه، فكان من ذلك تشكل لائحة لا بأس بها في أعلام السرد التجريبي.

العَلم	المنجز والتّصورات
	اهتم بالتجريب كثيرا من حيث ممارسـاته العملية، فلم يتحدث نظريا كثيرا عن المفهوم ولم يؤســس له، إنما ذهب بالقارئ مباشــرة إلى حيز المزاولة والتمثيل، ولقد كرس في أعماله مفهوم الرواية الجديدة التي تخرج عن أطر العمل الســردي الكلاســيكي والتي لا قاعدة تجديد محددة يتبع السارد معالمها، إنما هي أن يجوب ويضع لمسة خاصة في أحد العناصر حتى تصــنع الفرق تدريجيا، ومن بين أعمال **آلان روب غرييه** التي كرست هذا المبدأ روايات الممحاوات Les Gommes 1953. المتلصص Le Voyeur 1956.[1] ولديه عمل نظري بعنوان: pour une nous roman، والذي حث فيه على إنتاج ونشر الأعمال التي تهتم بمبادئ الرواية الجديدة.
ميشال بوتور	لهذا الأخير فضــل كبير في إشــاعة مصــطلح ومفهوم الرواية الجديدة، ويتجلى ذلك موثقا في كتابه الموســوم بـــــ: بحوث في الرواية الجديدة، الصــادر ســنة 1972، والذي رفع من خلاله شــعار مشــاغبة العادات والتقاليد، حتى تغدو بيده سـلطة التجديد والإبداع، وأنّ الانسـياق الزائد وراءه تقليد الإبداع قد يكبل جماعة أو على الأقل يبطل بالأعمال حد الرتابة والملل[2]، ولذا يجب أن يجرب المبدع الخروج من الجلباب

[1] – خليل مراحن الرفاعي: دراسـات في السـرد الغربي المظاهر والتجليات، دراسـة تحليلية تأملية، دار الشـروق، النجف، العراق، ط2، ج1، ص: 114.

[2]–المرجع نفسه، ص: 115.

	الأول: الأدب والحياة معا، لأن هناك أشياء أخرى ينبغي أن تجرب، ومن أشهر أعماله: (درجات، وممرن ميلان)
ناتالي ساروت	على الرغم من أن أعمال هذه الأخيرة لم تلق الرواج والعناية النقدية الكافية، إلا أن الجانب المهم في منجزاتها هو شدة تركيزها على ما يبرر ضـــرورة العناية بالتجريب الروائي وكذا مفهوم الرواية، وذلك من خلال كتابها (عصـر الشـك)، إذ تشـير فيه إلى أن عصـر الرواية الجديدة هو عصـر الشـك، وتقصـد بذلك أن الإنسـان في متغيرات الحياة أمام رهانات كبرى، كما تحيط به الأسئلة من جميع الجهات إلى حد لابد فيه أن يجرب ويمارس[1]، وهو بذلك خلاف عصـر البورجوازية المتسـم بالثبات والتقليدية في جل قوانين الحياة.

ويمكن التعقيب على ما قدمه كل من الأعلام الثلاثة بالآتي:

- اعتماد (آلان روب) على تفسير التجريب الروائي بالممارسـة السـردية داخل المتن أو النص.
- اعتماد (ميشـــال بوتور) على ربط التجريب بأهم مبدأ وهو الثورة على القديم وعدم جعله قانونا صارما.
- اعتماد (ناتالي سـاروت) على تفسـير التجريب تفسـيرا متعلقا بالأطر المحيطة بالأدب والفنون وهي الحياة العامة بكل متغيراتها.

ب-أعلام التجريب الروائي في الأدب الجزائري: وبما أنّ المدونات محل الدراسـة تنتمي إلى الأدب الجزائري، فإنه من الواجب الحديث عن أقطاب التجريب في الأدب الجزائري.

[1]- خليل مراحن الرفاعي: دراسات في السرد الغربي المظاهر والتجليات، ص: 117.

الطاهر وطار	حاول الطاهر وطار من خلال الممارسة الفعلية للكتابة الروائية أن يضع وجهة نظره الخاصة حول التجريب، والتي اعتبرها رؤية نافذة تقف على جعل العمل السردي عملا لا نظير له، أو على الأقل غير مسبوق.[1] ولقد عزز الطاهر وطار هذه الرؤية في العديد من حواراته ومنشوراته النقدية، إلى جانب التقديم لها في أعماله الروائية، والجدير بالذكر أنّ أغلب أعماله كانت تحمل فعلا هذه المبادئ التي يمكن اختصارها في: • خلخلة الثوابت. • رفض السكون. • تجاوز التقليد ورفض الوقوع.
عبد الحميد بن هدوقة	بدأ التجريب عند بن هدوقة محتشما، وفيه قدر كبير من التأثر بالتيار التجريبي الغربي لاسيما الفرنسي، ولكنه بدأ بعد ذلك بخط فردي خاص ومميز، فهو يرى أنه من الخطأ أن تقع في تقليد الآخر أيًا كان بدعوى اعتماد التجريب، فهو في حقيقة الأمر تجاوزٌ للتقليد.[2] والجدير بالذكر أن التجريب عند بن هدوقة أشار إلى العناية الفائقة بالروائي، فكلما كان الروائي: • واسع الثقافة والاطلاع.

[1] أحمد جليل نواصر: أبحاث معاصرة في الرواية والقصة الجزائرية، دار الهلال، باتنة، الجزائر، 2008، ص: 84.

[2] المرجع نفسه، ص: 86.

	• ذا جرأة في المحاولة. • ذا رؤية ناقدة لنصه ونتاجه. • ذا اطلاع دائما على جديد الآداب العامة. • يمكن أن ينجح في هذا المسلك أي التجريب.
واسيني الأعرج	كانت تجارب واســـيني الأعرج مختلفة عن الأدب العربي والجزائري وحتى العالمي، ويمكن أن نقول إن أداءه الروائي قد كان خاضـــعا إلى رؤية التجريب منذ بداياته، ولعل أكثر الروايات التي تجلى فيها التجريب: رواية ذاكرة الماء، حيث اســـتعمل فيها تقنيات سرد وتصوير وتعبير مختلفة تماما.

5-صلة التجريب بفنون السرد:

سبق وأن أشرنا إلى أنّ التجريب في الخطاب السردي يرتبط ارتباطًا وثيقًا بفنّ الرواية، بوصفه مفهومًا يتقاطع مع مصطلح «الرواية الجديدة» الذي نشأ وانتشر في الآداب الأجنبية، ولا سيما في السياق الفرنسي. وليس من اليسير الفصل بين السرد والتجريب، إذ يلتقيان في نزوعهما إلى تجاوز الأشكال المألوفة واستكشاف صيغ فنية مغايرة. ومن هذا المنطلق يتجلّى عمق التداخل بين السرد والتجريب من خلال جملة من العناصر، من أبرزها ما يأتي:

أ-**الطبيعة:** تتوافق طبيعة السّرد مع طبيعة التجريب رغم اختلاف الوظيفة، فالسّرد هو تشكّل مجموعة من العناصر التي تتجسّد في النصّ الحكائي، قصصيًّا كان أو روائيًّا، أمّا طبيعة التجريب فتكاد تكون هي نفسها، إذ هي ممارسة سرديّة تحمل معالم المحاولة المستمرة لإبراز جوانب الجمال والقوّة في تلك البنية، والخروج من مجرّد كونها أنماطًا جامدة للثبات دون عنايةٍ بالفنّ والجمال. لذا يمكن القول إنّ السّرد والتجريب متماشيان من حيث الطبيعة، ومختلفان من حيث الوظيفة.

ب-الهدف: إن العمل السردي بشكل عام هدف جاد وذو رؤية عميقة، يختلف عمقها حسب طبيعة العمل السردي المطروح وحسب رؤية مؤلفه، ويزيد العمل السردي التجريبي على ذلك هدف تحقيق أغراض أدبية وفنية وجمالية وتصويرية، ويمكن أن تكون فكرية، كلها تصب في خانة التميز والاختلاف عمّا سلف، والسعي من أجل ميلاد سمات أدبية وفنية منفردة وغير مسبوقة[1]، ومن هنا يمكن القول أن هذا التجريب يتجاوز مجرد وصف بنى السرد إلى رصفها رصفا يحقق للبنية وصاحبها التفرد والتميز والاختلاف، ومن خلال هذه المعايير يمكن القول أن العلاقة بينهما علاقة تكامل وتوافق، وأن التجريب يخدم السرد، وأن السرد مساحة خصبة للتجريب.

III. القصة الجزائرية محطات وانجازات:

بعد الوقوف على المصطلح محل الدراسة، وهو التجريب السردي بما يحمله من مفاهيم ورؤى وخصائص، بات من الجلي ارتباط هذا الأخير بالمحتويات السردية، ولأن انطلاقه كان طبيعيا مع فن الرواية، فإن من المنطقي أن يُمارسه السارد في القصة والقصة القصيرة أيضا، تحقيقا لانتشاره ونجاعته. وليست القصة القصيرة بمعزل عمّا سبق، فهي ميدان خصب للتجريب السردي، وهذا ما يدفعنا إلى التوقّف في هذا العنصر عند متعلقات القصة القصيرة في الجزائر.

1-تعريف القصة: قبل الخوض في المفاهيم الاصطلاحية لفنّ القِصّة، ينبغي أوّلًا الوقوف عند بعض التعريفات اللغوية لجذر الكلمة (قَصَّ)، بالاستناد إلى معجم لسان العرب بوصفه أحد المصادر اللغوية القديمة، وإلى الموسوعة العربية للمصطلحات باعتبارها من المراجع اللغوية الحديثة.

[1]- نبيل أحمد ساهري: دراسات في السرد الغربي المعاصر، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص ص: 204-205.

أ-لغة: مادة (قصـص) في لسـان العرب: "تتبع أثر الشـيء وإيراد الخبر ونقله، وتعنى الجملة من الكلام"،[1] وهي مادة متواترة ومستمرة في لغتنا إلى يومنا هذا فنقول:

- تقصي الخبر.
- وقص علينا من أخبارهم.
- تقصي الأثر.

ويشبه هذا المعنى اللغوي ما ورد في الموسوعة العربية للمصطلحات حيث يقصد به: "التقصـي والقصـي الناقل والتواتر وتعاقب الأثر" والقص: الحكي والرواية، وليس يصـلح أن نقول قصًا إلا لما كان به نقل لحاصل"[2].

وعليه فإن القص بهذا التعريف فيه إشارة إلى كونه عملية فيها شيء من النقل.

ب-اصطلاحا: التعريفات الاصطلاحية للقصة والقص كثيرة جدا، غير أننا هنا في مقام تذكير وليس في مقام تأسيس، وعليه سنتناول أوضح التعريفات وأوجزها، فالقصة "هي عملية بناء وتركيب تصـويري وتخييلي، فهي في كثير من الأحيان تحاكي الحياة العادية القريبة من جو المجتمع مع الأسـرة إذا هي قطعة فنية للحياة"[3]، ونفهم من هذا أن القص عمل سـردي فني ينقل نحوية عامة أو خاصـة بصـور تتلاءم مع الفن والحياة معا وتتماشـى مع سـياقات الواقع اجتماعيا وسياسيا.

2- مراحل القصـة الجزائرية: حظيت القصـة في الأدب العربي الجزائري باهتمام ملحوظ، شأنها في ذلك شأن الآداب العالمية الأخرى، إذ أسهمت أقلام الأدباء والكتّاب في ترسيخ هذا الجنس الأدبي وتكثيف تجاربه السردية عبر مراحل متعاقبة. غير أنّ الصيغة التي استقرّت

[1] – ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، دت، مادة قصص، ص3650

[2] – الموسوعة العربية للمصطلحات الفنية، دار أجيال، بيروت، لبنان، 1988، ج1، ص: 243.

[3] – رشاد رشدي: القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1975، ص: 52.

عليها القصـة الجزائرية في واقعها الراهن لم تتشـكّل دفعة واحدة، بل جاءت حصـيلة مسـار تراكمي وتطوّر مرحلي، وهو ما سيتم الوقوف عليه وعرض ملامحه فيما يأتي.

أ-مرحلة التقليد والتأثر: برزت الكتابات الجزائرية الداعية إلى ملامسة أكبر حدث كان في تلك الفترة، ألا وهو ثورة الجزائر، وعلى الرغم من النزوح إلى الكتابة باللغة الفرنسية، إلا أنه كان من الضـروري وجود خطوة كهذه في سـيرورة القصـة الجزائرية[1]، ورغم كل ما يمكن أن يوجَّه من انتقاد للقصـــة والكتاب في تلك الفترة، إلا أنها كافية كباكورة بداية نهلت من الآداب العربية والغربية ممزوجة بروح الواقع. ومن أبرز أعلام تلك الفترة: مولود معمري، آسيا جبار، كاتب ياسين، محمد ديب، هذا الأخير الذي كانت القصـة عنده قطعة من واقع الفرد الجزائري إبان فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر.

ب- مرحلة النمو والاســتقرار: وتمتد هذه الفترة من اســتقلال البلاد ونزوع المحاولات القصـصـية نحو اتخاذ بعد النمو شـيئا فشـيئا، فكل تجربة ما هي إلا محطة مكملة وفيها بدت المرحلة أكثر اسـتقرار من سـابقتها[2]، حيث اسـتقرت موضـوعات الكتابات وزاد عدد الكتابات باللغة العربية، واكتمل المشـهد الاجتماعي والسـياسـي بفضـل اسـترجاع السـيادة الوطنية، ومن أعلام هذه المرحلة: أحمد عاشـور، حنفي بن عيسـى، عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار، عبد الله الركيبي...وغيرهم.

جـ-مرحلة التفرد والاستمرار: في مطلع الثمانينات ازداد المشهد الأدبي في الجزائر رقيا وتطورا واتســمت المحاولات القصــصــية بالنضــج إلى جانب نزوع الكتاب نحو التجريب القصـصـي ومحاولات التفرد الفني والفكري[3]، وتحررت القصـة سواء المكتوبة باللغة العربية أو الفرنسية من قيود التقليد الخارجي والداخلي واتسع نطاقه التجارب القصصية، ومن أعلام هذه

[1] – محمد الصالح جابري، الأدب الجزائري المعاصر، دار الجيل للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص: 135.

[2] – المرجع نفسه، ص: 136.

[3] – المرجع نفسه، ، ص: 138.

الفترة (خالد الساعي ورياض حوتاني)، ومن ثم جاءت فترة العشرية السوداء التي كانت الأحداث الناجمة عنها مادة خصبة داعية إلى التجسيد القصصي والروائي، لتأتي فترة بداية الألفية الثالثة كما يتماشى مع القضايا العالمية والإنسانية.

3- دواعي وعراقيل ظهورها: لا تختلف القصة القصيرة عن غيرها من الفنون الأدبية في أنّها تحتاج إلى بيئة مناسبة تسهم إما في نشرها ورقيّها، أو في تراجعها إلى درجة قد تصل إلى انقراضها واختفائها. وفي هذا الإطار، سنقدّم وقوفًا سريعًا حول العوامل التي أسهمت في بروز هذا الجنس الأدبي أو تأخره في السياق الجزائري.

أ-الدواعي: يلخص رضا عاشوري هذه الدّواعي في قوله: "كانت الحياة خصبة بالقضايا التي تصلح أن تكون موضوعات للقصة الجزائرية، فالقهر والظلم ولحظات النضال السياسي والإنساني كانت ملهمة لكل أديب، إلى جانب وجود أسماء جزائرية تلقت تكوينا أدبيا ولغويا داخل الجزائر وخارجها، جعلها قادرة على حمل لواء القصة على الأقل في بداياتها، ناهيك عن التعطش الجماهيري الجزائري لأدب يكتبهم وفن يعبر عنهم وينقل صورتهم وحياتهم ونضالهم الأسطورة إلى العالم"[1]، ومن هنا يمكن القول إن المؤهلات والدواعي لميلاد القصة الجزائرية فرضت نفسها ورفضت أن يتأخر هذا اللون القريب من الروح الجماعية، فتناسلت المحاولات والبواكير واحدة تلو الأخرى.

ب-العراقيل: تدخلت عراقيل عدة في تعطيل سير القصة الجزائرية وتقدمها نحو الأفضل مقارنة بمثيلاتها في العالم العربي، وترجع هذه الأسباب حسب عبد الله الركيبي إلى ما يلي:

- الوضع السياسي السائد في تلك الفترة تحت وطأة الاستعمار الفرنسي.

[1] - رضا عاشوري: محطات القصة الجزائرية، دار قيس، قالمة، الجزائر، 2004، ص: 82.

- الوضع الثقافي والتعليمي، إذ لم يكن من السهل تكوين قامات أدبية (مبدعة وواعية تحمل رسالة فكرية ووطنية) في ظلّ فرض ثقافة ولغة العدو في مجالات التكلّم والتعليم والقراءة والكتابة.
- الوضع الاجتماعي الذي عاشته المرأة وصعوبة إيجادها مكانة خاصة أو متنفس فني أو ثقافي أو كيان اجتماعي.
- الضعف الشديد في الحركة النقدية التي من شأنها أن توجه الأدب أو تنهض به أو تسلك به مسلك النضج.[1]

كانت هذه العراقيل سببا في تأخر ظهور القصة في الجزائر، لكن هذا لا يعني وجود ركود فكري وثقافي، فقد كانت هناك أقلام إبداعية تنتهز الفرص مهما كانت بسيطة حتى على صفحات جريدة أجنبية أو في ناد من الأندية الضيقة النطاق.

4- ملامح القصة الجزائرية: إن الحديث عن ملامح القصة الجزائرية يقودنا إلى النظر في متطلبات كل مرحلة وسماتها، فالقصة بشكل عام تكسب ملامحها من البيئة والظروف والعوامل الاجتماعية والثقافية المختلفة، وفيما يلي يمكن الوقوف على بعض الملامح المشتركة أو الخاصة بالقصة الجزائرية:

- **كونها هادفة وذات مقاصد:** فالقصة الجزائرية منذ بداياتها الأولى كانت دليلا على نضج الأدب والأديب، حيث سطرت أهدافا ذات صلة بالثورة والتغيير[2]، ولقد لمسنا ذلك في مسار القصة الجزائرية، حيث دأبت دائما على ترك أثر اجتماعي وأخلاقي وديني لدى المتلقي.

[1] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ط1، 1978، ص ص: 192-194.

[2] بوعلام حماد: السرد الجزائري الحديث والمعاصر دراسات في القصة الجزائرية (1950- 2000)، دار شريفة، الجزائر، ط1، 2006، ص: 71.

- **كونها متصلة بمتطلبات كل مرحلة:** وهذا هدف عام لدى كل مرحلة، فالقصة شديدة الصلة بالواقع المعاش ومحطات المجتمع زمنيا.[1] ولقد تابعنا في مراحل القصة مدى مواكبتها لمحطات تاريخ الجزائر الثوري الاستقلال والعشرية السوداء، وما يليها من أحداث إنسانية وعالمية.
- **اعتماد التجريب:** ففي مراحل متقدمة من تاريخ القصة الجزائرية سعى القاصون على مختلف مذاهبهم إلى خوض غمار تجربة التفرد والتميز، حيث غدا القالب الأول والتقليدي العالمي السائد آنذاك مجرد محطة[2]، ثم تم تجاوز تلك المحطة إلى ما هو أكثر خدمة للمشهد الأدبي والحياة الجماعية المشتركة وأرحب رصدا لموقع معتبر في تاريخهما.
- **كونها ذات أبعاد:** فما دامت القصة جزءا وقطعة من الحياة، فإنه من البديهي أن تحمل أبعاد المجتمع الجزائري بكل ظروفه ومشكلاته وتطلعاته وقضاياه[3]، وأن تلتقط عدسة التأويل عنه كل ما له صلة بما سبق ذكره، وتختلف الأبعاد حسب أداء القاص وقدرات الناقد.
- **توظيف عناصر الهوية والتاريخ والمعتقد:** تلك القطعة المقتبسة من الواقع الجماعي للإنسان الجزائري بمختلف تفاصيلها لا يمكن أن تحقق الأهداف المذكورة سابقا ولا الأبعاد المنشودة إلا إذا تم التمكن من توظيف العناصر المتصلة بالواقع اتصالا وثيقا[4]، وتأتي في مقدمها عناصر الهوية والكيان الاجتماعي كاللغة والتاريخ والدين والعادات والتقاليد والأحداث التاريخية الكبرى والجو العام والماضي المشترك والحياة الجماعية وأسلوبها المتبع والمفروض بقوة الاجتماع الانساني.

5-رهانات القصة الجزائرية المعاصرة: تُعدّ القصة الجزائرية المعاصرة إحدى زوايا الإبداع الأدبي في الجزائر، وواحدةً من منارات التعرّف على المجتمع الجزائري ومواقفه وتحولاته. ولذا وجد القاصّ الجزائري نفسه أمام جملةٍ من الرهانات وهو يقدّم أعماله إلى الجمهور، ولا

[1] المرجع نفسه، ص: 73.

بوعلام حماد: السرد الجزائري الحديث والمعاصر دراسات في القصة الجزائرية (1950- 2000)، ص: 76.

[3] المرجع نفسه، ص: 73.

[4] بوعلام حماد: السرد الجزائري الحديث والمعاصر دراسات في القصة الجزائرية (1950- 2000)، ص: 77.

سـيّما في زمن الرقمنة، حيث أصـبح النص الأدبي متاحًا في كلّ زمانٍ ومكان، ويمكن أن يصـل إلى أيّ قارئ في العالم. ومن ثَمّ، صـار لزامًا على القاصّ الجزائري أن يرى نفسـه في استحقاقٍ دائمٍ للتجديد والإبداع. ومن أبرز الرهانات التي تشغل بال القاصّ اليوم ما يلي:

أ-**رهان المحتوى:** ذلك أن الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصـادية في الجزائر اليوم "مزيج بين ما فرضـته الحياة العالمية الجديدة وما تحمله حياة مجتمعنا من خصـوصـيات وظروف، والقاص مجبر بالقوة أن يلبي احتياج الفكر الجماعي وما ينتظر من قبل القراء"[1]، لهذا نجده في قلق المحتوى الذي يمكن أن يتلخص في أسئلة:

-ماذا قدم؟

-لماذا قدم؟

-كيف أقدم للقراء؟

لأن النص القصـصـي كما أسلفنا للكاتب وليس ملكا له في الوقت نفسـه، وهو مطالب أن يتحرك وفق مقتضيات المرحلة.

ب-رهان الوسائل والأدوات:

إذا كـانـت المحتويـات تكـاد تكون مشـــتركـة لأنهـا رهينـة الواقع الجمـاعي المعيش في مختلف الأصـعدة، فإن طريقة الطرح "هي الفيصـل في تقديم المحتوى وهي وان تشـابهت لن تتطابق، فلكل قاص طريقة طرح خاصــة به، وله فيها منطقه التجريبي الخاص الذي يسـكب فيه كل رؤاه حتى يسكب فيه كل رؤاه حتى يتشكل نصه وفق بصمته الخاصة، أي له لمسة فيه، في الفكرة والصــورة والمشــهد واللغة والتعبير والســرد ومكوناته حتى يقضــي بها مآرب عرضه القصصي"[2]. وهذا الرهان تحديدا هو الذي يقودنا إلى طرح الأسئلة الآتية:

[1] عبد الجليل محمدي، أبحاث في القصة الجزائرية، دار القلم، الجزائر، 1983، ص: 81.

[2] المرجع نفسه، ص: 82.

- كيف يقدم المحتوى القصصي؟
- ما الملامح التجريبية والأدوات المؤدية إلى ذلك؟
- ما الأهداف من هذا التجريب؟
- وكيف يمكن أن تتحقق هذه الأهداف؟

وهذا السؤال الأخير هو الذي يجعلنا أمام رهان ثالث هو:

جـــ- المكانة والصدى: والمرجع فيه نسب المقروئية التي تحققها القصص في العالم، هي معيار النجاح والفشـــل، غير أن النقد العالمي يرى أن التداول والضـــجة الاعلامية والتواصـــلية التي يحققها النص القصـــصـــي اليوم أحد أهم المعايير التي لا ينبغي تجاوزها "والقاص الجزائري المعاصر ليس بمعزل عن هذه المتطلبات والمجريات، فيجد نفسه ضمنيا منذ أن يبدأ أي عمل يبحث عن أحداث ضجة وصدى ويبحث عن الوسائل والمؤهلات التي تحقق له الصدى العربي أو العالمي المطلوب، وبين مؤيد ومعارض ونقاد للقصة في الجزائر من رأى هذا السعي قد يجعل الكاتب يركض وراء الشهرة بأي سبيل، وفي حين رأى البعض حافزا للتجريب وخوض مغامرة السرد الحقيقية"[1].

خلاصة:

يمكن الاستنتاج أنّ متابعة القاص الجزائري لتفاصيل الأحداث الداخلية والخارجية قد مكنته من خوض سباق المكانة والصدى، إذ يُعدّ القاص وحده القادر على توجيه خطابه السردي في منحًى إيجابي، لا سيما إذا أحسن توظيف التجريب السردي وتقنياته الحديثة والمتميّزة. وهذا ما سنحاول تفحصه بشكل معمّق في الفصول اللاحقة من البحث، من خلال دراسة تجربة القاص الجزائري السعيد بوطاجين.

[1] أحمد ضـــروة ومجموعة من الباحثين: الأدب الجزائري المعاصـــر، دراســـة جماعية في الواقع والآفاق، مخبر الأبحاث العربية، فرنسا، 2021، ص: 116.

الفصل الأوَّل

التجريب في البنية السردية والبنى اللغوية في كتابات السعيد بوطاجين.

I. التجريب في اللغة السردية: التجليات، الطروحات والحمولات.

II. تجليات اللغة السردية التجريبية ومعالمها في كفايات السعيد بوطاجين.

III. البنية السردية وملامحها التجريبية

بنية الزمن في المجموعة القصصية "نقطة إلى الجحيم" لـ "السعيد بوطاجين"

تمهيد:

يقوم هذا الفصل على تأسيس نظري ترافقه مقاربة تطبيقية، من خلال وقفة موجزة مع العينات النصية وتجليات التجريب فيها، مرورًا إلى لغة التجريب السردي: الوصف والحوار والحكي وغيرها من صـــور اللغة، إضـــافة إلى جانب ملامح البناء الفكري التجريبي كالانزياحات وغيرها، ختامًا بأشكال صياغة الموضوعات في العمل السردي التجريبي الذي يحمل لمحة وصورة خاصة، أما الشق التطبيقي فقد كان بإسقاط كل هذه العناصر النظرية على قصص الكاتب السعيد بوطاجين للكشف عن تجليات التجريب السردي فيها وتميّزها الأسلوبي والفكري.

I. التجريب في اللغة السردية: التجليات والطروحات والحمولات.

1. التجريب في اللغة السردية:

أوردنا في المدخل الممهد لهذه الدراســـة عنصـــرا متصـــلا بأهمية اللغة في الأداء السـردي، كما أشـرنا إلى ضـرورة الوقوف على ما يؤديه الفعل اللغوي من دور في التجريب السردي وهذا تفصيل لما تقدم ذكره:

1-1 التجريب في لغة السرد:

بعد أن تم وضـع معالم التجريب السـردي واشـتد الاهتمام النظري والعملي به، غدا من الواضـح والجلي اهتمام الباحثين في اللغة والسـرد على حد سـواء بهذا الجانب، ونذكر من بينهم: (آلان دوستايل) الذي ناقش قضـية اللغة والسـرد في كتابه (زوايا السـرد المعاصـر)، حيث جاء فيه: "إن الحديث عن سـرد ناجح أو مميز يقودنا بالضـرورة إلى الحديث عن لغة بالغة الدقة، واضحة المقاصد، مدهشة في أبعادها، معزفة في امتدادها، تقبل أن تتماشى مع السـارد كي تجذب القارئ وفق قانونها الجمالي كلما تراءت الحاجة إلى ذلك في شـكل مرن، حيث يبدو فيها غير المألوف بحكمة السـارد وبراعته مألوفًا للغاية، وليس صـعبًا على اللغة الوصول إلى هذه المراتب إذ هي في معاييرها الدقيقة قابلة له".[1]

وتعقيبا على ما تقدم يمكننا القول إن:

- اللغة إحدى عوامل نجاح التجريب في السرد.
- ضرورة وضع السارد مقاصد اللغة السردية في أولوياته.
- من دور التجريب في اللغة السردية إحداث الدهشة.
- التجريب في لغة السرد يحدث خرقا في قوانينها.
- طبيعة اللغة تسمح للسارد أن يكسبها طابعا تجريبيا.

[1]– ألان دوستايل: زوايا السرد، تر: علي سبيع، دار المعارف، بيروت، لبنان، 2018، ص: 24.

❖ **صور التجريب في لغة السرد:**

تمت الإشارة في التعريف السابق إلى معنى التجريب في اللغة السردية، وسنشير في هذا العنصر إلى تجليات التجريب في اللغة السردية إلى جانب ربط هذه الجوانب بالممارسة النقدية على الخطاب.

1-2 التجريب في لغة القص:

يقصد بلغة القص: "ما يرد في النص السردي من تعابير وعبارات يعرف بها السارد الحدث أو يقدم بها المحتوى"،[1] وتأخذ لغة القص هذه سمات مختلفة في العناية التجريبية حيث "يبحث بها السارد عن تفرد العبارة وعدم شيوعها لفظا ومبنى وتفرد الطريقة التي يقدم بها الحدث وينقل للمتلقي إلى جانب إبعاد هذه العبارات والطرق، وتلك الأبعاد لا يمكن كشفها إلا إذا بدا حسن اتصال النص بسياقاته المختلفة بالبيئة للسارد وهي نفس المعايير التي يقتفيها المتلقي والدارس حال القراءة والتأويل".[2]

ومن هنا يجب علينا ربط الصلة بين مفهوم لغة السرد والتجريب فيها، انطلاقا من تساؤل مفاده: أين يقع التجريب؟ وهو ما سيقودنا إلى رصد أهم النقاط في المقولة السابقة وصولا إلى العناصر الآتية:

- دور اللغة السردية في نقل المحتويات.
- بحث لغة السرد التجريبية عن جوانب التفرد.
- عمل اللغة السردية التجريبية على الوصول إلى أبعاد خارج النسق المألوف للنص السردي.
- يعمل التجريب اللغوي على فتح معابر غير مباشرة بين النص وسياقه.

وإلى جانب جميع ما تقدم يتحقق لنا ربط المعابر اللغوية والسياقات والنص حال التأويل رهين بالجوانب اللغوية والفنية الإبداعية لدى المنتج والمتلقي معا.

---

[1] – ألان دوستايل: زوايا السرد، ص: 27.

[2] – المرجع نفسه، ص: 27.

1-3 التجريب في لغة الحوار:

تعد لغة الحوار عاملا هاما في بنية النص السـردي، ذلك أنه "يربط الصـلة بين الشـخوص ويجعل حدود تواصـلها أوسـع إلى جانب امكانية عرض الأماكن والأزمنة وملامح الشخصيات وتفاصيل أخرى، كما يتيح فرصة لتفادي باقي التقنيات كالسرد والوصف"[1].

ويمكن تتبع التجريب في لغة الحوار ضمن مظاهر مختلفة، نذكر منها طريقته " حيث يكون الحوار أحاديا من نمط مونولوج ويقع فيه التجريب في كون المتكلم والمتلقي سـواء وهو في المبدأ أو المنتهي السـارد نفسـه وتبلغ الطاقة التجريبية في هذا النوع أوجها عندما يصـبح السارد متقنا لحوار الذات بشكل جيد، إذ يصل للقارئ مدى الانفصال من مقام إلى آخر، أما الملمح الثاني من ملامح اتصـال التجريب بلغة الحوار " توقف الحوار في بؤرة توتر أو تأزم أو إثارة، إلى جانب ذلك الردود غير المتوقعة والتي يقصـد بها رد طرف الحوار على الطرف الآخر ردا لا ينتظره الطرف الآخر ولا يتوقعه القارئ كذلك"،[2]

وهذا ما ذكرناه في مدخل دراسـتنا حول خرق أفق التوقع الذي هو مبدأ هام في التجريب؛ وإلى جانب هذين العنصرين يمكن للتجريب في لغة الحوار أن يقع في " تقاطع مع تقنيتي السرد والوصف، فبحثا عن التشويق أو التنويع أو إضافة التفاصيل يخرج السارد عن قانونِ أنتَ وأنا وتبادل الأسئلة والأجوبة إلى قانون آخر وهو دمج التقنيات، إما لخلق تشويق أو إضافة تفاصيل أو لإدراج إشارة سردية مَّا عن حدث أو أمر تتجلى دلالاته لاحقا "،[3] وهذا يشـير إلى أن للغة الحوار دورًا كبيرًا في بناء حد تجريبي مميز يكسـب المنجز السـردي قيمة فنية وإبداعية ويحمل أبعادا متعددة ومختلفة.

---

[1] سعد علي دوكل، البنية السردية وفضاءات القص: دار دليل العربية المعاصرة، الامارات العربية المتحدة، ط2، 2021، ص: 75.

[2] المرجع نفسه، ص: 77.

[3] المرجع نفسه، ص: 78.

1-4 التجريب في لغة الوصف:

جاء في كتب السرد والرواية أن لغة الوصف عنصر بالغ الأهمية في البناء والحكي، وقد اتضح هذا مع تجلي معالم التجريب السردي وإرساء دعائمها، حيث " لم يعد الوصف مجرد تقنية للإمتاع والتصوير وغدت بذلك جانبا من الجوانب المتصلة بالتأويل وتجاوز المألوف إلى الخارق وأضحى الوصف حاملا لأبعاد وامتدادات أخرى ذات صلة بالمتخيل السردي والسياقات الداخلية والخارجية للمدونات، وغدا من الواجب على السارد أن يكون حريصا على أن تتلون لغته الواصفة بألوان عدة تكون دليلا على الاقتدار الفني والإبداع التقني وسعة الثقافة وطاقة الجذب والإمتاع معا"،[1] ومن هنا يمكن الحكم على مواصفات اللغة الوصفية في السرد التجريبي بما يلي:

- تجاوز السردي كونه كتابة فنية عادية يقضي أن تكون للتجريب الوصفي خاصية الإمتاع.
- اتصال لغة الوصف في التجريب يتجاوز جوانب المألوف يقتضي تحميل هذه اللغة بحمولات قابلة للتأويل والتخريجات المختلفة التي تبعد الوصف عن كونه مجرد وصفا يغدو وصفا "عاديا".

وفي هذا السياق يقول حسين بدران: " فيما ظل تمتع السرد والقصة المعاصرة بفضاءات تفاعلية وتواصلية أصبح الوصف تصويرا وتفاعلا، حيث لم تعد الصورة من النمط الكلاسيكي بل تجاوزت المشاهد العادية الى مشاهد أخرى من واقعنا الجديد وأدواتنا المعاصرة، إذ هذا الواقع خلفيته صارخة بما تعج بمهده الحياة وتصخب وبما يفرض واقع الكتابة المعاصرة".[2]

[1] -سعد علي دوكل: البنية السردية وفضاءات القص، ص: 79-80.

[2] -حسين بدران العلي: التجريب الروائي ومتاهات السرد، دار روافد، جمهورية مصر العربية، ط1، 2006، ص: 136.

1-5 التجريب في مستوى الأداء اللغوي:

يقصد بالأداء اللغوي في العمل السردي نوع اللغة التي تم توظيفها في النص السردي، ويقوم تصنيف لغة السرد وفق عدة معايير نذكر منها ما أورده أمجد حمد بدران الذي يقول: "هناك اعتبارات كثيرة تقسم على أساسها لغة السرد، ولكن ما يهمنا الآن هو ما يمكن أن يقع فيه التجريب، وعليه فإن هناك مستويات: الأول هو مستوى الشكل والبنية حيث يكون فيه التجريب منوطا بالأبنية اللغوية، وما يمسها من انحرافات، وهذا ما تكشف عنه مبادئ الأسلوبية التي تختص بدراسة الانزياحات وكذلك البيولوجيا في قراءة الرموز التعبيرية وكذلك الإيحاء وما تحيل إليه بشكل غير مباشر، أما الثاني فهو مستوى اللغة في حد ذاتها، فاللغة فصحى وعامية ولهجات دارجة وتوظيف كل منهما ما هو إلا حمولة ترميزية لشيء أو غرض معين وليس المجيء بها في ظل السرديات المعاصرة أمرا اعتباطيا"،[1] ويمكن من خلال ما تقدم أن نتطرق إلى ثلاث زوايا تتجلى فيها ملامح التجريب على مستوى لغة السرد، وهي كالتالي:

- اتصال المبادئ التجريبية اللغوية بمباحث أسلوبية مختلفة كالصور والمحسنات والانزياحات والأساليب.
- اتصال المبادئ التجريبية اللغوية بميدان السيميائيات وما يمكن أن تحمله من ملامح التأويل وما تحمله الخطابات من حمولات رمزية ووظائف ما ورائية للغة التعبيرية.
- اتصال التجريب اللغوي بجوانب التعبير اللغوي في مستويات أخرى كالدارجة واللهجة العامية وما إلى ذلك من استعمالات ذات صلة بالواقع المعيش أو تقريبا لملامح الحياة، وهي في الأصل تجاوز وتجريب يحمل عدة دلالات وحمولات رمزية.

[1] حسن نبيل الرجواني: الكتابة ولغة المسرود، ص: 212-213.

2- التجريب في العتبات النّصية:

اهتم تحليل الخطاب السـردي المعاصـر بعملية الوقوف على العتبات النصـية في المنجز السردي وتجلياتها، وذلك لما يمكن أن تحمله من شحنات دلالية وتعبيرية ذات فائدة في نسيج النص وفي جوانب تأويله وقراءته. ولقد أولى السّارد المعاصر أهمية كبيرة لجانب العتبات في منحى تجريبي واضح حيث "تتجاوز العتبات حدود العادي والمألوف وتزود بحمولات وشحنات واضـــحة ذات أبعاد ورمزيات يبدأ في التلميح لمؤول يقترب منه مع الوقت ومع اجتماع علامات التأويل التي هي أدوات وعناصر السرد نفسه.

ويقع التجريب في مثل هذه الجوانب من ناحية تفرد العناوين الكبرى والصـغرى وكم المواد والدلالات المختلفة أو المتناقضـــة وحتى المتضـــادة فيها من جهة، وكم الملامح الكاليغرافية المتميزة فيها من جهة أخرى كالرســـم والصـــورة في المتن والغلاف، إلى جانب ما يمكن أن يعتري بدايات ونهايات النصـوص من إضـافات شـكلية لافتة كالمقاطع الشـعرية وغيرها، دون أن ننسـى ما يتخلل تلك النصـوص من تقاطعات نصـية أي تناصـات وغيرها،"[1] ويبدو لنا من خلال هذه المقولة تصور واضح عن مدى توظيف العتبات النصية في الجانب التجريبي من السرد المعاصر، وهذه أهم الملامح التي تم الوقوف عليها:

- في السرد التّجريبي تقفز العتبات النصية على حدود المألوف.
- تتصل العتبات النصية بأبعاد ودلالات جديدة تدعو إلى التأمل والتأويل.
- تعدد ملامح التجريب في العتبات بين ما هو كمي عددي أو كيفي صوري.
- اتصـال التجريب السـردي المعاصـر بظاهرة التقاطعات النصـية وما يمكن أن يضـمه الأديب في النص الأصلي كنصوص.

[1] – حسن نبيل الرجواني: الكتابة ولغة المسرود، ص ص: 215-216.

2-1 جماليات التجريب في اللغة السّردية:

يمثّل الجانب الجمالي الدور المحوري الذي يضطلع به التجريب في العمل السردي؛ إذ لا يقتصر على كونه مجرّد تغيير شكلي أو نزعة عابرة يتبنّاها الروائيون، بل يُمثّل ممارسة إبداعية واعية تروم ابتكار جماليات مغايرة وأفقًا فنيًا جديدًا. وفي هذا السياق، يمكن الوقوف عند جملة من مظاهر جماليات التجريب السردي، من أبرزها ما يأتي:

أ- من منظور نقدي وأدبي:

يرى ناقد السرد المعاصر من وجهة نظره أن عملية السرد عمل محكم البناء ودقيق التصوير والنسج ولا تقع الجوانب الجمالية فيه إلا "بإضافة جانب من الجدة في اللون الأدبي الواحد وفي تجانس وتزاوج الألوان أو في زوايا النظر إلى العمل الأدبي والخطة المحكمة الموضوعية في تنفيذ خيوطه ملامحه، وهو من منطلق التجريب السردي يخلق زاوية جديدة في تفسير الأدب وتحليل محتواه، والنظر إليه من زوايا أخرى غير التي كانت معهودة فلا التوقعات المعتادة في الآداب السابقة مازالت كما هي ولا طبيعة الأدب في حد ذاته تخضع لقانون ثابت في ظل التجريب"،[1] ومن هنا نلخص ما تقدم في الآتي:

- قيام جماليات التجريب على معايير ناقدة هي أولى ما يلامس مفهوم التجريب.
- تحقيق التجريب في اللغة السردية لأهداف عدة.
- جمالية التجريب السردي متصلة بالذوق والفن.
- وجود جوانب فنية متصلة بالأجناس الأدبية والفنية.
- وجود خصائص إبداعية متصلة بطاقة الخلق التي يتمتع بها السّارد.

وقد أشار(نعمان وهبي) في كتابه مدرسة السرد العربي المعاصر إلى عدم معيارية الكتابة السردية في قوله: "يضع التجريب للأدب المكانة التي تليق به دون وجود قانون ثابت وهو ما يجعل الرؤية النقدية في حد ذاتها غير ثابتة وهذا هو الفصل"[2] إذ يمثل عدم وجود

[1] نعمان وهبي: مدرسة السرد العربي المعاصر، دار المعالم، الرباط، المغرب، 2022، ص: 16.

[2] المرجع نفسه، ص: 18.

قانون ثابت في الكتابة السردية في حد ذاته قانونا تجريبيا قائما بذاته ولا يمكن رؤية التجريب إلا به وله.

ب- من منظور فني جمالي:

إن الجانب الجمالي متصل كل الاتصال بالجانب الأدبي والنقدي، ولا يمكن أن يصل الأدب إلى الأدبية ولا أن يحظى بالاهتمام أو الدراسة النقدية، إن لم يحرز فارق الجمالية أو يلامس مؤشراتها، وبما أن العمل السّردي عمل قائم على الامتاع فإنه من الضروري أن يحقق الجمالية المنشودة " التي تأتي من عدة جوانب ما للغة والشعرية وخرق المألوف والانسجام بعد التناقض وجودة رصف الأحداث بصورة تخالف ما تعارف عليه السرد والحبكة التقليدية وإضفاء التسلية والنكتة وتعالق النصوص ودخول قاموس على آخر. إن جمالية التجريب تولِّد في النص الحياة التي يسعى القارئ إلى ولوجها في ظل ما يملي به الواقع وتدفع إليه الحاجة وينطق به العصر، وتحشد إليه الرغبة والشغف الإمتاعي"،[1] ومن هنا نلاحظ أن الجانب الفني الجمالي للغة السردية والتجريبية مضمون حيث يكون هناك عقد مبرم بين المتلقي والكاتب على النحو الآتي:

المؤلف	النص	المتلقي
-ثقافة واسعة. -لغة تجريبية -ذات ملامح إبداعية متجددة.	-انزياحات. -اختراقات. -تجاوزات. -عوامل جمالية وبنوية متفاعلة.	-الأسئلة الوهمية. -الدهشة. -التوقعات. -المتعة والانجذاب. -تحفيز الذوق.

أي إن النص التجريبي نص مزود بتقنيات وملامح وسمات اكتسبها من هوية الكاتب الفنية وميوله، وهو ما يجعل القارئ يتأثر ويتفاعل مع النص.

[1] أندريه دوبلاص: اللغة والفن التجريبي، تر: نرمين الكعاك، دار المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص: 97.

ج- من منظور لغوي ولساني:

يسعى البحث هنا إلى استكشاف الجوانب الجمالية الكامنة في لغة السرد ذاتها، باعتبارها الحامل الأساس للجمالية الأدبية والنقدية والفنية. إذ لا يمكن لهذه الجمالية أن تتشكّل أو تتبلور ما لم تمتلك اللغة القدرة على إنتاجها، ولا سيما في بعدها التجريبي الذي يتيح لها تجاوز الاستعمال المألوف والانفتاح على إمكانات تعبيرية جديدة، "حيث تخرج من مجرد وظيفتها الإبلاغية والتواصلية التي نطق بها اللسانيون وجعلها عمدة الوظائف الست إلى الوقوف عند بعض تلك الوظائف بدقة الوظيفة الجمالية الآتية من خرق القوانين المعتادة نحوا ودلالة إلى الوظيفة التشفيرية الرمزية والإيحائية التي يخرج فيها اللفظ أو العبارة عن المعنى الأصلي ويفرغ ليتم شحنه بحمولات جديدة تكون مدعى للدهشة والإحراج والغرابة ثم الفضول والمتعة، وتلك الوظائف تجعل المتكلم أو السّارد يزور أروقة ما وراء اللغة والقارئ يرتاد على حجرات التأويل وهي بدورها مفتوحة على ظواهر أخرى كالتناصات".[1]

د- من منظور ثقافي وفكري:

مهما بلغت لغة السّرد من العمق ومهما كانت الرواية بعيدة عن تجسيد واقع معيش ستظلان في نهاية المطاف تمثيلا لا إراديا وغير مباشر لجانب من جوانب الحياة، وسيظل الأديب " يحاول أن يضع صورة منفردة بأدواته الخاصة ويقفز على المعقول باللامعقول والعميق على السطحي، يجد نفسه بطريقة أو بأخرى قد قدم صورة ولو موجزة أو فُسيفسائية عن واقع فكري وثقافي عاشه أو عايشه من قبله أو تصوره، ويبدو بشكل أو بآخر موقفه من هذا الواقع ومن تلك المكونات الثقافية والحضارية رفضا وقبولا، دعما ودحضا، تكريسا وتهديما، ويقع دور التجريب هنا في طرق نقل هذه المحتويات الفكرية والحضارية بين سرد أو وصف أو حوار، وحكي وأحداث"[2].

[1] أسعد لبدة الظافري: الشعر والسّرد، جامعة الملك عبد العزيز، المملكة العربية السعودية، 2010، ص ص: 22-23.

[2] أندري دوبلاص: اللغة والفن التجريبي، ص: 178.

والجدير بالذكر أنّ التجريب بحمولاته الفكرية والثقافية يجعل النصـــوص ترقى من مجرد الكتابـة الأدبيـة التقليـديـة ذات الرؤى الفنيـة المحـدودة إلى مـا وراء الفكر وإلى الواقع الأيديولوجي الرائج، " بل يمكن أن يتجاوز الأمر ذلك إلى أن يصـــبح التجريب ملامســـا الصراعات الفكرية والأيديولوجيا ويبسط التيارات المختلفة المتخالفة بصور شتى تلامس حدود اللامتوقع"،[1] فيكون بذلك السّـرد التجريبي مسـرح عرض للصـراعات، وكذا بيانا لعوامل القوة والضـعف في تلك الصـراعات، وقد يبدو اتجاه الكاتب وتياره صـراحة أو تلميحا، كما يمكن للنص التجريبي بهذه الصفة أن يصبح معبرا لتحرير الرسائل الفكرية والثقافية ومنصة تواصل أيديولوجي حرة ومبدعة في آن واحد.

3- طبيعة اللغة التجريبية السردية وأدواتها في طرح الموضوعات:

النص السـردي المعاصـر نصٌّ محمّل بالإيحاءات، ولاسـيما التجريبي منها، وذلك لِما يحمله من رموز ودلالات عميقة أشـرنا إليها في شـرحه سـابقًا، وهذا ما يقودنا إلى ضـرورة الوقوف عند الأبعاد التي يمكن أن يمسّها النص السردي التجريبي، ونفصلها في الآتي:

3-1 الطرح النفسي:

من البديهي أن تكون للنص السّـــردي حمولات نفســـية كثيرة، ولقد كانت في آدابنا الحديثة روايات تعالج قضـايا نفسـية أو تحيط بالمشـكلات النفسـية والعقد أو تنتقل بشـكل أو بآخر التركيبة النفســـية للكاتب ويزيد على هذا ما أضـــفاه التجريب على هذا الجانب "حيث عدت العملية التجريبية تلامس مسـائل في علم النفس وتقتضـي أن يكون الكاتب على دراية بها من جهة والعمل على رسـم الشـخصـيات والأحداث وفقها وحول مجال الملامح النفسـية الايجابية أو حتى العقد والأزمات السلبية عاملا من عوامل صنع التأثير العكسي أو المفاجأة من تعافي أو انتكاسـة أو تأزم، وما يمكن أن يكون عليه شـخص في الظاهر وما هو موجود في الباطن، أو عكســـية الوعي واللاوعي، وأمثلة ذلك صـــارت كثيرة في الأدب العربي إلى

[1] أندري دوبلاص: اللغة والفن التجريبي، ص: 200.

درجة أمســـى الكثير من المحللين النفســـيين يقفون عليها"،[1] فالكاتب التجريبي كاتب يمتاز بتمكنه من مبادئ علم النفس ليحسن توظيفها في سرده القصصي وفق ما تقتضيه طبيعة النص وحمولاته.

3-2 الطرح الاجتماعي:

لا يخرج العمل السّردي ـــ مهما كان طريق حيزه ـــ عن أطر القانون الاجتماعي، ولهذا تحمل لغة السّرد بمختلف مستوياتها دلالات وإيحاءات مباشرة أو غير مباشرة حول البعد الاجتماعي للعمل والرسائل ذات الصلة بهذا الأمر، "ولقد استهدفت الروايات التجريبية هذا الجانب في كثير من الأعمال العالمية التي جعلت من البعد الأســـطوري أو العجائبي وخرق أفق التوقع والرمز والإيحاءات جانبا من الحمولات الاجتماعية التي تصف القضايا الكبرى والراهنة وتناقشها أو تسليط الضوء على القانون الجمعي السائد أو تصوير العادات والتقاليد، ويختلف الأمر في طريقة تجلي هذه الجوانب بين الروايات التقليدية والتجريبية في أن الأولى تهدف من البداية إلى إجلاء هذه الأبعاد، فيما تشـــير الثانية إليهما بمعايير مختلفة وغير مألوفة ولا منتظرة"،[2] ويتضـــح من هذا القول أن عملية التجريب في الروايات العالمية على اختلافها كانت تسعى لتحقيق ما يلي:

- تولي عناية كبيرة للجوانب الاجتماعية.
- تحمل رسائل ذات منحى وبعد اجتماعي.
- تدعو إلى تغيير الواقع الاجتماعي والواقع الأدبي.
- ترسم الجانب المثالي من الحياة الاجتماعية التي يتمناها الفنان والأديب.
- تمارس النقد الاجتماعي للمجتمعات على اختلافها

وعليه فالتجريب غالبا ما يتناول الجوانب الحياتية الاجتماعية ويغطيها بطريقة تختلف حسب مَيْلِ الأديب وتوجهه وأهدافه المسطرة.

---

[1] نائل العكري: السرد والتأويل، دار بصائر للأبحاث العلمية، الموصل، العراق، ط1، 2016، ص: 322.

[2] ادوارد سوريروس: أدوات السرد، تر: علي خليل هارون، دار الائتلاف، بيروت، ط1، 2020، ص ص: 116-117.

3-3 الطرح السياسي:

لطالما شكّل الجو السياسي العام الإطار المهيمن على العمل السردي الحديث والمعاصر في الكتابات العربية، ذلك أن الحياة السياسية في فترات طويلة من تاريخنا العربي شهدت أحداثًا وقضايا جوهرية لا يمكن تجاهلها أو القفز عليها إلا إذا كان النص السردي لا يستهدفها أو لا يعتني بها.

وما زال للجو السياسي العام حضوره البارز في السرد العربي، غير أنّه شهد في الآونة الأخيرة تنوّعات وتلوّنات جديدة، خاصة في تقنية التجريب "التي بلغ فيها الأديب حدًّا مختلفا من كشف الطابوهات والقفز على ضوابط العادة وتستطيع القضايا والترميز والإيحاء الكاريكاتيري والتجاوز في وضع الاحتمالات مع توقع النهايات توقعا يقع خلف أسوار الممكن والمحتمل إلى جانب الجرعة الزائدة في جرأة الطرح"،[1] وليس من العادي أن يتحدث عن مجال التجريب القائم على الربط المختلف وإعادة التشكيل دون أن نتحدث عن جوانب الرؤى والمواقف السياسية، فكل من الجانبين:

- قائم على الربط والتحليل.
- يهدف إلى إعادة النظر في الأشياء والمواقف.
- يحمل دينامية معينة بنية وتحليلا.
- اتصال الروايات عموما بجوانب الحياة السياسية وقيام التجريب على وجه الخصوص بعملية تمرير الرسائل لاسيما المبطنة منها.

ومن هنا يمكننا القول إن العمل الروائي التجريبي أحاط بالأحداث السياسية المختلفة في العالم، وكان وسيلة تحليل ونقد سياسي بمختلف درجاته للأحداث والتيارات المختلفة وفق ميكانيزمات معينة.

[1]– ادوارد سوريروس: أدوات السرد، ص: 284.

3-4 الطرح الديني:

الدين هو الضّابط العام لحياة الفرد والمجتمعات، وهو العنصر المهيمن بظلاله على باقي جوانب الحياة الأخرى الفكرية الحضـــارية، والاجتماعية، والأخلاقية وحتى الســـياســـية، ولقد احتل الدين مركزا بالغ الأهمية في نصـــوص السّـــرد الإنســـاني "منذ كانت الكتابات اليونانية والرومانية تصـــور الديانات الســـماوية وغير الســـماوية على أنها واحد، من عوامل ســـيرورة أحداث البشـــر وجانبا من الجوانب التي تســـتحق الاحتفاء والتبجيل إلى أيام دخول الإســـلام واتصـــاله في موروثه القرآني والتاريخي بقصـــص الأنبياء ومعجزاتهم وســـيرهم وســـير النبي الكريم، إلى امتداد العصور ووصولها إلى عصرنا الذي يعيش فيه الفرد"،[1] ولهذا فإن الجانب التجريبي الديني في السرد يقدم لنا الكثير من الوظائف، نذكر منها ما يلي:

- يصور الديانات أو يصور أعلامها.
- يصور الخوارق التي قد تتحقق بقوة الوازع الديني والعكس.
- ينتقد بعض التيارات والتوجهات الدينية ويضعها تحت مجهر النقد والتحليل.
- يرفع الستار عن التواري خلف حجب الدين وعدم الامتثال الحقيقي لها.
- يحدد الرؤية الحقيقية للدين وصلته بالحياة للقارئ والمتلقي.

وتلخيصا لما تقدم يمكن القول إن اللغة السردية في عملية التجريب تحاول أن تحمل الواقع وتوصـــله لنا بأســـاليب وصـــور مختلفة من جهة وخارقة للعادة، إذ لا يتوقع القارئ ما يمكن أن يجده في النص ولا صورة طرحه، وهذا ما يساعد على تعدد القراءات والتأويلات.

3-5 البعد الفكري والحضاري:

أوردنا في ما ســـبق ما يدل على كون لغة السّـــرد التجريبية يمكن أن تفصـــح عن جانب جمالي ذي صبغة ثقافية وحضارية، تمثل التكوين الفكري والحضاري والثقافي للأديب، وغير بعيد عن هذا "يســـفر النص التجريبي المعاصـــر عن الجوانب الفكرية والحضـــارية الســـائدة

[1] توماس جوان: الكتابة التجريبية في القص والرواية العالمية، تر: حنين غالب وآخرون، دار المعارف، بيروت، لبنان، 2016، ص: 65.

والراهنة في تلك الفترة أو فترات سابقة أو يستشرف ما يمكن أن يكون عليه في المستقبل اللاحق، وكل هذه الأمور لا تتحقق مع السّارد بمحض التجربة أو الصدفة، إنما هي نتاج تخطيط من ذلك الأخير حيث يُحدِّد الحمُولات المراد نقلها والدلالات المزمع تمريرها، ومن ثم نتبنى المواقف والآراء بين تأييد ومعارضة، وسواء كان للسّارد قصدية إبداء هذه المواقف والملامح الفكرية أو الحضارية أم لم تكن، يستطيع المتلقي الحذق أن يعبر ما وراء السطور حتى يرفع الستار عن الكون الثقافي والحضاري لصاحب النص أو السّارد، وإن كان بشكل سديمي نوعا ما ومقارنتها بالواقع الراهن، هي من يؤكد صحة ذلك من عدمه".[1]

وتشير الدراسات النقدية المعاصرة وتحليل الخطاب إلى أن الروائي التجريبي من بين أكثر الروائيين شغفا بإيصال الرسائل الفكرية، كونه في الأساس تبنى التجريب وآمن به من البداية بوصفه منحى وتوجها فكريا قبل أن يكون إنتاجا أدبيا أو فنيا.

[1]– توماس جوان: الكتابة التجريبية في القص والرواية العالمية، ص: 68.

II. تجليات التجريب ومعالمه واللغة السّردية في كتابات السعيد بوطاجين:

في هذا الجزء من الدراسة، سيتم تطبيق المفاهيم النظرية التي تم تناولها في مطلع الفصل على المجموعتين القصصيتين اللتين تم اختيارهما لهذا الغرض، وهما: «اللعنة عليكم جميعًا» و«نقطة إلى الجحيم». وتتميّز هاتان المجموعتان بالثراء الأدبي والفني، وبوضوح الموضوعات المطروحة، إلى جانب كون اللغة السردية فيهما محمَّلة بأبعاد التجريب السردي. وسيتيح هذا الجزء دراسة الأبنية القصصية بدقة، مع الوقوف على أدق تفاصيلها الفنية والسردية.

1-معالم التجريب في العتبات النّصية في مجموعة اللعنة عليكم جميعا:

سيركّز هذا البحث على استجلاء العناصر التجريبية في الجوانب الشكلية والمضمونية التي وسمت المجموعة القصصية «اللعنة عليكم جميعًا» للسعيد بوطاجين. وتتكوّن هذه المجموعة من تسع قصص قصيرة، جاءت في مائة وثمانٍ وأربعين (148) صفحة، وتندرج ضمن منجزه السردي الغزير، وقد صدرت عن دار فيسيرا للنشر سنة 2017.

وكما يقول أندريه مارك: "إن أول ما يمكن أن تسافر به في مدينة أي عمل سردي هو عتباته التي يمكن من البداية أن تحيلك على الكثير من المواقف التحليلية والتأويلية، وتؤكد لك حقائق أولية عن السّارد والمسرود والمتلقي كذلك"[1]، وبناء عليه سنحاول في هذا العنصر قراءة هذه العتبات، من زاوية معالم التجريب الآتية:

- الانحرافات.
- خرق أفق التوقع.
- ما وراء العتبات.
- الاختلاف والمغايرة.

[1]- اندريه مارك: في رسائل النص، تر: لبنى موصلي، دار صالح حضارية، دمشق، 2002، ص: 204.

1-1 الإهداء وخرق أفق التوقع:

لا ريب أنّ الإهداء يُعدّ من أبرز العناصـــر التي يقدّمها المؤلف أو الباحث، إذ يمثّل خلاصة رمزية للجهد الفكري والإبداعي المبذول في العمل. فحين يحدّد الكاتب الجهة المُهدى إليها ويخصّـــها بالذكر ويُحســـن ترتيبها وتقديمها، فإنما يعبّر عن عصـــارة فكره ووجدانه وإحساسه. ومن هذا المنطلق، يثور التساؤل حول الجهة التي توجّه إليها السعيد بوطاجين في هذا الإهداء، وكيف يمكن توصيف مظاهر التجريب المتجلّية فيه.

جاء نص الإهداء كالآتي:

الإهداء

"فكرت مليّا وقلت:

لمن أهدي هذه الحكايا؟

لن أهديها إلى الإنسان المفترس،

لن أهديها لآكلي لحوم البؤساء،

ولا إلى الثرثارين جدا.

أمّا الخارج عن هذه الكائنات فله حبي وكلماتي وحيائي".[1]

إنّه إهداءٌ مختلف من ناحية الشخص الذي أهدي له العمل الفني، إذ لم يصرح القاص باســـم المهدى إليه كما جرت بذلك العادة، فالعادة أن يهدي الكاتب عمله لأشـــخاص يحبهم غاضـا الطرف عن كل شـخص قد لا يسـتسـيغه أو له علاقة سـيئة به، بينما هنا قام السـعيد بوطاجين بالحديث عن المسـتبعدين عن الإهداء في البداية، وهم (الإنسـان المفترس) و(آكلي لحوم البشر) و(الثرثارين).

وبهـذا يبـدو لنـا التجريـب انطلاقـا من مبـدأ المغـايرة جليـا، حيـث خرج عن إطـار المألوف، وكأنه يريد أن يقول إن في هذه الحكايا ضـحايا فتك بهم الظلم ولسان الثرثارين وهم الذين يحق لي أن أهدي لهم حبي وكلماتي، وأردف القاص أن الموصـــوفين بتلك الصـــفات

[1]–السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، دار أسامة للطباعة، عمان، الأردن، 2009، الغلاف.

ليســـوا بشـــرا حيث اســـتعمل معهم عبارة (كائنات) معبرا بذلك عن قمة الســـخرية والروح الكاريكاتيرية، حيث جعل من الاســـتثناء والتهميش مركزا ومحورا لرســـالته الموجهة في هذا العمل، وقد يكون ذلك بداية الكشف عن بقية عناصر العمل التجريبية الأخرى.

2-1 مزية الغلاف ومنحى التجريب فيها:

لطالما كان الغلاف من العوامل المؤثرة والجاذبة في الكتابات وخاصـــة في ظل عالم الصـــورة واللون الذي نعيشـــه اليوم، وفي ظل الكتابات التجريبة، وهذه وقفة مع غلاف إحدى مدونات هذا البحث المتمثلة في المجموعة القصصية (اللعنة عليكم جميعا).

1-2-1 الواجهة الأمامية:

تحمل الواجهة الأمامية للمجموعة القصـــصـــية حمولة رمزية وإشـــارية واضـــحة، والوقوف أمامها ينبغي أن يكون وقوفا نابعا من رؤية مؤسسة مستندة إلى ركائز تحقيقها، وفي مقدمتها الملامح الفنية التجريبية، حيث وكما يوضح الشكل:

تبرز لنا صـورة الغلاف بقعة ذاهبة في التنوع اللّغوي غير محدودة الشـكل فلا هي دائرة ولا مضـــلعة، أما الألوان فهي بين البنفســـجي وتدرجاته والأزرق وتدرجاته من ناحية الأطراف داكنة في الوســـط، وهو المكان الذي كتب عليه العنوان بشـــكل بارز غليظ وبلون أبيض، وجاءت كلماته مصفوفة تحت بعضها:

"**اللعنة**

عليكم

جميعا"

أما المحيط بهذه العبارة فجاء لونه أبيضَـا، يحمل فقط بيانات العمل العامة، حتى بدا بذلك الغلاف وكأنّه لوحة تجريبية، "حيث يقوم الرسم والتشكيل التجريبي على مبدأ اللاشكل واللالون الذين يمكن في غالب الأحيان أن يبث لنا حالات الحيرة واللامبالاة والتيه التي تسطو على الفنان وتجعله يبدو وكأنه غير قادر على تحديد شعور ووصفه أو ملتزما بالمضمون الفني"[1].

وهكذا بدا السعيد بوطاجين ملتزما بالصمت الفني في الغلاف، مكتفيا بما حملته لغة الكلام الواردة في العنوان والتي اختار لها لونا بارزا وهو اللون الأبيض الذي يوحي بالصراحة والقوة وعدم الخوف والوضوح، كما كسر به قالب المألوف، فقد جرت العادة أن يقع السواد على البياض، في حين اختار هو أن يقع البياض على بقع سوداء كثيرة ربما هي السوادات التي صنعها (آكلو لحوم البشر والمفترسون والثرثارون جدا) الذين قال لهم: اللعنة عليكم جميعا.

1-2-2 كلمة الكاتب:

عادة ما نجد في مقدمات المؤلفات أن يكون للكاتب أو الأديب كلمة يوجهها إلى القراء، تعرفهم بطبيعة العمل أو تجذبهم إليه وتمهد لهم التلقي، وتكون رسالة عامة أو تعبر عنما بداخله أو تكون في الأساس جزءا مما قاله في المتن أو ما لم يتسع المتن لقوله، وهي جميعا ملامح تدل على جوانب مختلفة متصلة بالكاتب وبسياقات الكتابة أو دواعيها وأهدافها.

ومما يمكن تسجيله من ملاحظات عن كلمة الكاتب في خلفية غلاف المجموعة القصصية التي هي بمثابة صلة بينه وبين القارئ، جعلها علاقة قائمة على عدم المعرفة، رغم كونه شخصية شهيرة على الأقل في بلده الجزائر، راغبا بذلك أن يقوم بتجريب الغموض الذي قد يدفع شخصا أن يتعرف إلى آخر بداعي الفضول، وهذا ما يمكن أن يتجلى للقارئ

[1] صفيه حمد غلام: الفن وتقاطع فروعه، دار إعلان، البصرة، العراق، ط1، ص: 111.

ويخطر في ذهنه، قائلا: مادام الكاتب يقر أنه غير معروف فإن نوعا آخر من المعرفة سيتحقق بالقراءة، وهنا تكمن أهمية التجريب، حين تحقق الحافز من نقطة سالبة.

قدَّم الكاتب صورةً صادقة عن توجهه ومبادئه، لم ينهلها من سيرته الذاتية ولا من تنقّلاته عبر الأماكن، بل استقاها من مرور الزمن الذي كشف له حقيقة اللعبة البشعة التي تعيشها الإنسانية. وليس من السهل، ولا من الطبيعي، التجوّل في التاريخ إلا إذا كان المتجول ذا رؤية تجريبية، فكرية وفنية معًا. وختم كلمته بمفهوم آخر عن العظمة والتاريخ، مشيرًا إلى كبار الأقوام الذين بدت في نظره صغارًا، ما داموا قتلة متوحشين أدموا التاريخ، وكانوا سببًا في دمار الأمم وإنتاج الضحايا.

وقد انعكس هذا التصوّر على عملية البناء السردي عنده، فوظّف عبارات قوية، تُظهر أسلوبًا تجريبيًّا يعتمد على الاختراق والانحراف والمغايرة، وهي من زوايا التجريب طبًّا، وأبرزها ما جاء في عباراته المغايرة داخل قصصه:

– **أمنا الأرض**[1]: أبدى الكاتب في هذه العبارة انحراف فكرته عن مجرد انتمائه للإنسانية عموما، فلم يقل إنه ابن آدم أو حواء أو أخو الإنسان، ولكن جعل أمه وأم غيره الأرض، بكل ما تحمل الأرض من مزايا وعيوب وجرائم في حق البشر باعتبارها كوكبا يشمل كل الأحياء.

– **لست فخورا بالانتماء لسلالة متوحشة**[2]: وهذه العبارة مكملة لما سبق، حيث بدا الكاتب في درجة كبرى من الأشياء الذي كسر أفق التوقع، فهو ليس من ذوي النزعة الإنسانية الذين يباهون بها أمام الآخرين، بل قام بكشف حقيقة الإنسان، وهي الحقيقة التي ترفضه.

– **ناس كثيرين يفكرون بأمعائهم**[3]: وهذه العبارة في منتهى المغايرة والاختلاف، حيث يتحدث الكاتب عن طريقة تفكير غير اعتيادية مخالفة للطبيعة البشرية المكرمة بالعقل والتمييز الواعي.

---

[1] – السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 14.

[2] – المصدر نفسه، ص: 22.

[3] – المصدر نفسه، ص: 21.

– **صناعة الفناء**[1]: والشيء نفسه في هذه العبارة، حيث بدا تقييم الكاتب للسلوكات الإنسانية من قبل كبار العالم على أنه صناعة تحالف الفطرة التي تقوم على صنع الايجاب بدلا من صنع السلب.

–**تسقط الحضارة والروح**[2]: جعل الكاتب الروح عنصرا مهما في كيان الإنسان والوجود وجعلها موازية ومقابلة للروح في المكانة والقيمة وهذا فكر يتجاوز النظرة التقليدية التي تهمّش الروح لصالح المادة، ويؤكد على ضرورة التوازن بين الجوانب الروحية والمادية للإنسان في بناء الحضارة والحياة.

–**قلبي المحتل**[3]: اعتبر الكاتب متفرد قلبه كالروح أيضا واعتبره أرضا وحضارة احتلتها موجات الفساد، "ولا شك أن عبارات التقديم أو كلمة الكاتب تحمل في طياتها شيئا مترامي الأطراف عن المحتوى المجازي وهي حافز وسمة بارزة تجعلها داعية ومروجة للولوج في العمق"[4].

1-2-3 العنوان الرئيس للمجموعة (اللعنة عليكم جميعا):

تمت الإشارة سابقا إلى كون عنوان هذه المجموعة عنوانا لائقا إلى حد بعيد، والذي دعم ذلك صورته في الغلاف، ونحن الآن بصدد العناية به من الناحية التجريبية التي مارسها القاص، استنادا إلى اللغة، ممثلة فيما يلي:

1-2-3-1 البنية النحوية واللغوية للعنوان:

مما لاشك فيه أن العنوان ببنيته النحوية قد يكون نافذة تفسير وتأويل، وقد بدا لنا في العنوان أن القاص استعمل عبارة (اللعنة عليكم جميعا) التي جاءت جملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبر شبه جملة جار ومجرور، والمجرور هنا ضمير الجماعة (كم)، فالكاتب يتوجه بخطاب واحد فيه نبرة تحدٍّ واضحة لجماعة معينة هي جماعة المخاطبين، والمثير للانتباه ما

[1] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 24.

[2] المصدر نفسه، ص: 27.

[3] المصدر نفسه، ص: 31.

[4] –صفيه حمد غلام: الفن وتقاطع فروعه، ص: 112.

حملته الجملة من إضـــافة تأكيدية، وهي كلمة (جميعا)، والتي تعرب نحويا على أنها توكيد معنوي، ما يبين الجانب التجريبي للقائل على نبرة التحدي منذ البدايات الأولى للمدونة، وزيادة التأكيد والقصد الذي بينه التوكيد المعنوي، والذي بين كمَّ الجرأة وتهشيم الطابو، وبحث الكاتب عن الجاذبية في منحى آخر مخالف للتأثير الجمالي واللغة الشـاعرية إلى القفز على حدود الكتابة.

1-2-3-2 البنية المعنوية والدلالية للعنوان:

غالبا ما تكون عبارة (عليك اللعنة أو لعنة الله عليك) هي المقابل الصـريح الرّافض والمســـتهجن لفعل أو قول معين، ولقد وردت عبارات في الدلالة والمعنى نفســـه في القرآن الكريم، قمنا بعملية جرد سريعة لها ونص الآيات كالآتي: **{ وَنَادَىٰ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ أَصْحَابَ النَّارِ أَن قَدْ وَجَدْنَا مَا وَعَدَنَا رَبُّنَا حَقًّا فَهَلْ وَجَدتُّم مَّا وَعَدَ رَبُّكُمْ حَقًّا قَالُوا نَعَمْ فَأَذَّنَ مُؤَذِّنٌ بَيْنَهُمْ أَن لَّعْنَةُ اللَّهِ عَلَى الظَّالِمِينَ }.**[1]

والمستقى من هذه الآيات الكريمة أن اللعنة تقع في الإسلام على كل من:

- خرج عن حدود الدين والأخلاق.
- كل فاسق.
- كل ظالم.
- كل من افترى أو تعدى.

وجميع هذه الســـلوكات والصـــفات التي هي مدعاة للعنة، قد تكون مدعى لغضـــب الكاتب وخروجه عن صمته ليخرج هذا الغضب في واجهة مجموعته القصصية، وبهذه الحدة والجرأة والتطرف.

والجدير بالذكر أنه لا توجد ضـمن هذه المجموعة القصـصـية قصـة تحمل هذا العنوان، إنما هي مجرد عبارة واردة في القصة الأولى التي استهل بها قصصه والتي قال في نهايتها: "**اللعنة عليكم جميعا والســلام علينا ثم اللعنة علينا يوم تصــبح مثلكم والســلام عليكم يوم**

[1]- سورة الأعراف، الآية: 44.

تصبحون مثلنا آمين"[1]، وهكذا يتضح من خلال التجريب في دلالة هذا العنوان أن الكاتب لا يضمن بأي حال من الأحوال أن يتغير الوضع في أي لحظة ويصبح المغضوب عليهم مرضيًّا عنهم والعكس. وقد تكون هذه اللعنة مجزأة على عدد من الشخوص الذين توزعوا على جسد هذه المجموعة القصصية التي صور فيها الكاتب مواقف إنسانية ولا إنسانية مختلفة، وهذا ما صرح به في القصة الافتتاحية في قوله: "**مازال في الكون المريض إنسان أحن إليه... إنسان لا يطاول على الإنسان**"[2] وفي قوله: "**هؤلاء قادتنا... لا يهمهم انقراض الشعوب**".[3]

1-3 العناوين الفرعية:

بعد الوقفة السابقة مع العنوان العام والرئيس لهذه المجموعة القصصية ننتقل إلى دراسة العناوين الفرعية لكل قصة على حدة، وفق ما تناولناه في الجانب النظري حول معايير وملامح التجريب وتأويلها، وهذا جدول لبعض النماذج:

عنوان القصة	جوانب التجريب
قصة خاتمة الآتي[4]:	يقع التجريب في هذا العنوان من زاويتين: -الزاوية اللغوية، ولاسيما النحوية منها، والتي ضمت فيها هذه العبارة مبتدأ معرف بالإضافة دونما أي ذكر للخبر، وهذا انحراف لغوي يقضي بفتح أسئلة عن طبيعة هذا الخبر المحذوف، وعن أسباب حذفه ومثلما كانت نهاية هذه الجملة مجهولة، فإن دلالة هذا العنوان كذلك مجهولة وهو ما يشير إلى ولوج الزاوية الثانية.

[1] -السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 12.

[2] -المصدر نفسه، ص 12.

[3] -المصدر نفسه، ص 12.

[4] -المصدر نفسه، ص: 10.

	-الزاوية الدلالية: (الآتي) في الغالب مجهول لا يعرفه أحد، لا يتوصل إليه إلا بالتوقع أو التنبؤ أو الاستشراف، وهذا ما يحيل إليه متن القصة التي بدا فيها الكاتب غير متفائل في توقعه لمصير الكون والإنسانية، كاسرا بذلك قانون الحقيقة البشرية القائم على وجود الجديد دائما إلى حصره في رتابة الحياة.
من فضائح عبد الحبيب	يبدو العنوان ملفتا من الوهلة الأولى، ويبدو على قدر عال من التجريب الذاهب في صنع الصورة والمشهد لا العبارة أو الجملة، حيث يتأكد لنا أن المتن سيكون حول شخص جشع طماع ووصولي، لا يهمه شيء سوى ما يصبو إليه من غايات وإن تعددت بذلك الوسائل، فنحن نعلم أن العبادة لله عز وجل وإن مجرد وصف الإنسان بعبادة (الحبيب) يعد انحرافا سلوكيا، ترجمه الكاتب عبر التجريب اللغوي في انحراف دلالي ومعنوي خاصة وأنه عتبة هذه القصة.
37 فبراير	العبارة تشير إلى نفسها، وتقول إن الكاتب كرس مبدأ المغايرة الواضح في العنوان والخروج عن المألوف، فنحن نعرف إن شهر فبراير مدته 28 و29 يوما كل أربع سنوات في السنة الكبيسة، وكونه سبعة وثلاثين يوما هو من باب اللاموجود، وقد يكون هذا بسبب الخلط أو الخطأ الذي يمكن أن يغير الكثير في مجرى حياة أحدهم وأن يصحح الكثير في عقول الناس، فنظرتنا للزمن ليست واحدة وان اشتركنا في بعض الثوابت وهذا ما يشير إليه متن القصة.

ظل الرّوح[1]	حملت هذه العبارة ملامح التجريب في زاويتين: • **الأولى:** مبتدأ خبره محذوف، قد يكون هذا الخبر واردا في المتن، والذي قد يحمل إما صفات أو أفعال أو أشخاص تلبي للمبتدأ احتياجه النحوي من ناحية ومعناه الدلالي من ناحية ثانية. • **الثانية:** هي المعنى الضّدي الواقع في هذه الثنائية، فنحن نعلم جيدا أنه ليس للروح ظل، بل إن الرّوح والظل مختلفان في الطبيعة، فالأول مادي والثانية معنوية، وهذه التوليفة المنزاحة عن دلالتها الأصلية هي غاية التجريب الذي سكبه القاص في هذا العنوان، وكفيل أن يهبنا المتن دلالات تؤكد فعالية هذا التجريب وجدواه.

كانت تلك وقفة مع ثلاثة عناوين بارزة في المجموعة القصصية (اللعنة عليكم جميعا)، والتي استندت إلى التجريب اللغوي والدلالي في العتبات النصية لقصصه، ومن خلال ما تناولناه نستنتج الآتي:

- اعتماد السعيد بوطاجين على خرق أفق التوقع.
- اعتماده على الثنائية المتناقضة في منح العنوان.
- اعتماده على إحداث الدهشة في ذهن المتلقي.
- اعتماده على مبدأ المغايرة لصنع التفرد والتشويش على القارئ.

ومهما كانت محاولاتنا للربط بين العناوين وصلتها بهذه المتون من خلال تأويل العبارات، يبقى للكاتب تقنياته وأساليبه في صنع هذا المتن وإنتاج عناوينه، ويبدو أن السعيد بوطاجين يريد أن يخبرنا وبالبرهان أن الصلة بين المتن والعنوان لم تعد في الكتابة السّردية خاصة

[1] –السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 92.

التجريبية مركزا يقوم عليه العمل أو مرجعا يعود إليه الناقد أو القارئ، إنما هو تجربة عامة مستقلة قد تجد القراءة لها قواسم مشتركة وقد تفشل في ذلك أيضا.

1-4 ملامح التجريب في التصديرات والتذييلات والتضمينات:

ينظر السارد التجريبي إلى هذه العتبات النصية بوصفها ركائز أساسية تُكسب النص السـردي قيمة دلالية وجمالية، وتسـهم في تشـييد متنه وبنائه العام، سـواء أكان هذا البناء منسـجمًا مع تلك العتبات، أم متجاوزًا لها، أم واقعًا في حالة من التباين المتعمّد معها، بما يفضي إلى إحداث التشويش والدهشة المشار إليهما سابقًا. وانطلاقًا من ذلك، سيتم فيما يأتي اختيار نماذج من هذه العتبات، مصـحوبة بمقاربات تأويلية تسـعى إلى الكشـف عن ملامح التجريب المتجلّية فيها.

1-4-1 تصدير (قصة 37 فبراير): اختار السعيد بوطاجين تصديرا مفاده الآتي:

" تخلطت ولا بات تصفى

ولعب خزها فوق ماها

رياس على غير مرتبه

هم سباب خلاها"

الشيخ عبد الرحمن المجذوب.[1]

يتمثل هذا التصدير في قول شعبي عامي مأثور يشير إلى اضطراب معين وحالة من الخلط والفوضـى، ولقد اختار الكاتب هذا المحتوى للتعبير عن حالة الفوضـى التي يشـاهدها في الواقع، حيث كان اسـتعماله للعامي الشـعبي الموروث بمثابة هزة في الكيان الذهني غير مرتقبة من قبل المتلقين، ولعل هذه الظواهر صـارت "كثيرة في السّـرد المعاصـر الذي يقوم على إحداث الدّهشـة حتى بعبارة لافتة أو مطلع مسـتعار لأي علم من الأعلام ليحدث قشعريرة في ذهن المتلقي"[2]، ولنا أن نتساءل عن العلاقات الدلالية بين ما ورد في هذه العبارة

[1]- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 103.

[2] اندريا مارك: في رسائل النص، ص: 210.

وبين عنوان القصـــة (37 فبراير)، وما ورد في المتن لأنها تحدث في الذهن دهشـــة التلقي، وذلك ما دفعنا إلى إلى البحث عن مضـــمون القصـــة المتشـــكل من عدة عناصـــر تجريبية متباينة خارج الزمن في اليوم 37 فبراير.

1-4-2 التذييل في قصة فصل آخر من انجيل متى:

كان التذييل خارقة للعادة وكان مضمونه الآتي:

"**جمهورية السعيد بوطاجين حفظه الله بتاريخ تبت يدا أبي لهب**".[1]

المثير في العبارة أنّ كلا من الزّمان والمكان ليسا حقيقيين فـ:

- لا السعيد بوطاجين له جمهورية.
- ولا يوجد مكان يسمى جمهورية السعيد بوطاجين.
- ولا يوجد زمان يدعى تبت يدا أبي لهب.

وليس من العادي تقبل عبارة كهذه لعدم عبورها على منطق العقل والواقع، لكنها قد تحمل الكثير المثير على محمل آخر من خلال تقديرنا لذلك، كأن نقول:

- إنه يعتبر فكر القاص وأدبه ومرجعياته الثقافية والفلســـفية والدينية الزاوية المتفردة في الرؤى، والتي أنتجت هذا النص جمهورية مســـتقلة، وهو بذلك لا يقل مكانة عن أفلاطون الذي بنى بفكره جمهورية فاضـــلة، ولقد أكســـبت نفســـه قيمة مضـــافة لافتة عندما أردف عبارة حفظه الله من باب الاحتفاء بالذات أو ربما تقديس منجزها.
- إنه يرى في زمنه الذي يعيشـــه الآن زمنا يحتفي بأبي لهب جديد يســـتحق أن يلعن وتبتر أعماله والكاتب يعيش في هذا الزمن بقداسته التي استمدها من المرجعيات التي أسس بها جمهوريته مستقلا عن زمن أبي لهب هذا العصر في مملكة خاصة به هي جمهوريته المتفردة.

[1] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 26.

1-4-3 التضمين في قصة ظل الرّوح:

في معرض أحداث هذه القصة وظف الكاتب مقطعا موجزا من قصيدة الشاعر الكبير محمود درويش، يقول فيه:

" أحن إلى خبز أمي

وقهوة أمي

وتكبر فيَّ الطفولةُ

يوما على صدر أمي

وأعشق عمري لأني إذا مت

أخجل من دمع أمي".[1]

هذا المقطع الشعري من قصيدة لمحمود درويش غناها الفنان اللبناني الملتزم مارسيل خليفة، وانطلاقا من رؤاه التجريبية ذيل به السعيد بوطاجين قصة (ظل الروح)، أما المشهد الذي ورد فيه هذا المقطع فهو مشهد استعداد المتكلم في القصة وبطلها للحظة الحاسمة للموت في وجه بندقية صوبت نحوه ليقول "**ما أروع الموت وقال الشاعر في داخلي أحن...**".[2]

والكاتب هنا يعلن تماهيه مع شخصية (محمود درويش)، حتى إنه لم يذكر اسمه واكتفى بالموقف والمقطع الشعري المشهور، وكانت صورة التماهي في توافق الرؤى في موقف كهذا موقف يجعل الإنسان لا يحب الموت ويعشق عمره والحياة، لا لأنه مولع بها ولا لأنها تعني لديه الكثير، إنما لأن الألم والعجز يعتريه عند تصور فقدان أحبائه.

لقد غدت هذه القصة ملتقى ونقطة تقاطع مع جنس ونوع أدبي آخر مختلف وهو الشعر الحر، مثبتة أن السّرد التجريبي عملية إبداعية ترتكز أحيانًا على تداخل الأجناس الأدبية كما جاء في هذه القصة.

---

[1] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 23.

[2] المصدر نفسه، ص: 24.

2- صور اللغة السردية وتجليات التجريب في مجموعة اللعنة عليكم جميعا:

ورد في الشق النظري لهذا الفصل أنّ اللغة السّردية في العمل القصصي أو الروائي تأخذ صـــورا عدة، وهذه الصّـــور يطالها التجريب في الكثير من الجوانب، وهذه بعض تلك الجوانب في المدونة المذكورة:

2-1 في لغة الوصف في قصة فصل آخر في إنجيل متى:

بدا الوصف في هذه القصة تجريبيا حيث اتسم بمظاهر مختلفة، ولقد اخترنا ما جاء في بداية هذه القصـــة حتى نســقط عليها عناصـــر التجريب التي تم توظيفها، قال الســعيد بوطاجين: "**كان الجوع يثبت في مملكتي والغرفة عنقود فراغ يتدلى في البال. هاه، قطعة هواء تعبر أمامي مرتجفة، أمضـــي وراءها خببا وأمســـكها من ســـاقيها، وعليّ الآن أن أتصورها عنزة متنكرة في هيئة طائر مثلا. أنزع ريشها الناعم، عنزة بريش؟ لقد نسيت أن أذبحها. ليكن ذلك، ســـلختها ووضـــعتها على مائدة معقوفة عمشـــاء، ولأني خجول فقد التهمتها بملعقة. كانت المأدبة رسـمية جدا، قناديل في عزّ النهار ووقع موسـيقى خافت، ثم رقصات جمهوري المكون مني. حتى إذا فرغت من الأكل، أحضرت عود ثقاب لأتخلص من بقايا الطعام العالق بين أسناني الباقية. ثم تأسفت.**"[1]

الملاحظ في هذا المقطع القصصي أن الكاتب كان يريد تهيئة الجو العام للقارئ، لكن ليس بالطريقة المعهودة المألوفة، حيث وصـــف اللاموجود، من خلال عدة عبارات خارقة المنطق والعقل منها: عبارات مثل "**الغرفة عنقود فارغ**" و"**قطعة هواء تعبر أمامي مرتجفة ورقصات جمهوري المكون مني**" كافية لتحيلنا إلى أنّ الكاتب ينخرط في منطقة اللامعقول، ويصـوغ لنا شـيئًا من العدم، مستلهِمًا ما لم تصـل إلينا حواسـنا وتصـوراتنا، وما يمليه علينا الخيال من أشياء لا نستطيع كتابتها ولا حتى تصويرها أو حتَّى رسمها". [2]

[1] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 30.

[2] -ينظر: ادوارد لورمود: الحكي لوحة صارخة، تر: ليلى جبر، دار فضاء الكلمة، بيروت، لبنان، 2018، ص80.

فكل ما سلف ذكره يدل على تمرد القاص على تقاليد الكتابة وكذلك يريد أن يرسم لنا شخصية ذاهبة في العبثية والضياع، وهو ما بيَّنه كذلك في موقف وصفي آخر يقول فيه: "**ورغم أني كنت أسير بسرعة عجيبة، فقد توقفت لأشكر ذلك الثغاء، ثم رحت أخطب: أيها النّاس اسمعوا ولا تعوا، ما جدوى اليقظة والغيبوبة في زمان ميت وأسير؟ (...) ما معنى أنتم؟ ما معنى المعنى واللامعنى والشيء واللاشيء؟ اللغة ليست مقياسا سليما، إنها قطعة من عبث اللاتعبير، وما دامت المأساة مراهقة، واللفظة تحتمل الصدق والكذب، تعالوا معي نبحث عن وسيلة أخرى للتخاطب والبكاء**"[1]، هذه العبارات الوصفية العبثية الصريحة تدل على أن المقطع الذي تناولناه في المطلع كان فعلا وصفا لما لا يوصف، وتلك قمة التجريب في لغة الوصف المعاصر خاصة في الكتابات العالمية.

وتجدر الإشارة هنا إلى ملاحظة مهمة، وهي ضرورة إعادة النظر في المقاطع السردية، خصوصًا إذا تبين أنّها لا تكتفي بالوصف، أو إعادة النظر في التحليل السابق حين يتضح أنّه لا علاقة له بالمقاطع السردية المعنية، إذ غالبًا ما تتخذ هذه المقاطع شكل مجموعة من التساؤلات أكثر من كونها نصًا سرديًا قائمًا بذاته.

2-2 لغة الحوار في قصة ظل الرّوح:

يوجد الكثير من المقاطع الحوارية المكرسة لملامح التجريب وتقنياته في هذه القصة، منها ما جاء على لسان السعيد بوطاجين: وجوب الإتيان بالمشهد الذي تم فيه الحوار أولا، قال:

- **هل أنت متأكد بأن اسمك محمد؟ سأل الملثم فجأة.**
- **كما شئتم.**
- **هل صحيح أنك ولدت يوم...؟**
- **كما شئتم".**[2]

[1]- السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 32.

[2] - المصدر نفسه، ص 33 .

جاء هذا المقطع الحواري مخالفا للحوارات الروائية والقصصية المعتادة، حيث ألفنا أن يكون أحدهما سائلا والثاني يجيب وفي إجابته إضافة وإجابة عن السؤال نفيا أو إثباتا، صدقا أو كذبا، غير أن هذا لم يحصل، فمنذ أن وقع البطل في يد الملثم أصبح يجيب بعبارة: **(كما شئتم)**، وهي عبارة تدل على سلبية الحوار، وعدم وجود اللغة المتوقعة في موقف كهذا، والتي كان يتوقعها القارئ محكمة بالضغط النفسي على البطل والتشويق والإثارة "لكنها جاءت باهتة باردة (...) لغة اللامبالاة لتعبر عن موقف الجحود النفسي والروحي وسلبية الموقف الذي دعت له الضغوط والظروف"[1]، فكذلك كان شأن بطل هذه القصة.

2-3 في لغة الحكي:

غالبا ما تكون لغة الحكي محركا ينقل الأحداث شيئا فشيئا من نقطة ثبات أو ركود إلى نقطة تحول أو تغير، وسنحاول أن نكشف في هذا العنصر ما إذا كان السعيد بوطاجين قد حقق منطق الحكي هذا أم أنه اختار طريقة أخرى لذلك، وهذا مقتطف من قصة **علامة تعجب خالدة**، يقول فيها:

"**الساعة الواحدة وستون دقيقة. آذان مشرعة صاغية وفأفأة تعكر هدوء الصحراء والعقارب المستلقية تحت الرمل: "الأعداء هم أبناء الكلبة الذين يتموا الوطن. يختطفون الأراضي والخيرات ويقتسمون الأموال فيما بينهم. يذلون الشعب ويستعبدونه، يغتالون الملائكة أو يرسلونهم إلى المنافي فيموتون هناك" (...) "هبت ريح ساخنة مزدانة بالغبار وما تحرّك أحد. ظلوا ثابتين كالتماثيل وكأنهم يمشون خلف جنازاتهم المسكينة. إيماءة واحدة، إشارة خاطئة من الضابط ويتناثرون على الأسِرَّة. ينامون ألف قرن علهم يتخلصون من بذلاتهم العسكرية الخشنة. غير أنه لم يفعل. سوى قبعته المائلة إلى اليسار، وأردف متحمسا: ونحن هنا ندافع عن الكرامة**"[2].

[1] رأفت السعيدي: كيف نملك اللغة، دار رمز، بغداد، ط1، 2006، ص: 24.

[2] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 84.

بدا الحكي هنا بصورة تجريدية وتجريبية للغاية، ولافتة عابرة أو ومضة لحظية؛ لا هي أفادت تحول الحدث فعليًا، ولا هي بقيت ثابتة عن سابقتها من الأحداث. ولعل ما يمكن أن نرصده من ملاحظة حول المقتطفات السردية ما يلي:

- اعتماد مبدأ المغايرة التجريبي في ذكر الزمن، حيث قال في أول القطعة "**الساعة الواحدة وستون دقيقة**" في حين أن الصواب الساعة الثانية تماما، إذا نلاحظ على ساعاتنا: 13:59 ثم 14:00 وليس 13:60. ويوحي هذا باختلاف قانون حساب الوقت عند القاص، ما يدل إما على شدة الدقة أو الملل من الزمن، وفي كلتا الحالتين يبدو الاختراق والمعايير التجريبية واضحية في العبث بحساب الزمن بالثواني بدلا من الدقائق وكأننا إزاء معادلة رياضية.

- اعتماد النقض في التعبير خرقا للتوقع، فحين يقول مثلا: "**هبت ريح ساخنة مزدانة**"، قد تكون هناك ردود فعل من المتلقي، تدل على عدم الاتزان والتوتر أو حتى الامتعاض، إذ كيف تزدان أو تتزين الريح الساخنة بالغبار؟ ويتابع القاص إصراره على إيقاع صدمة فكرية ونفسية لدى المتلقي، حين وصف ردة فعل شخصياته القصصية التي لم تكن مرتقبة في قوله: "**وما تحرك أحدٌ ظلوا ثابتين كالتماثيل**"، وهذه الردة كفيلة أن تجعل القارئ يتساءل:

- لم هذا الجمود؟
- ما طبيعة هؤلاء الأشخاص؟
- لماذا استعمل القاص الأفعال المضارعة بدلا من الأفعال الماضية في السّرد مثل (يتناثرون)، (يقتسمون)، (يتحصلون)؟
- وهل هذا يدخل ضمن الانحرافات التجريبية الدلالية لزمن القص والوصف؟

وما يمكن الإشارة إليه في ختام هذا العنصر أن هناك تقاطعا واضحا بين صور اللغة التجريبية، فكل من الوصف والحوار يخدمان الحكي، وكما قال السعيد بوطاجين نفسه في لغة السّرد: "المؤكد أن لغة السرد لها كيانها الخاص، لا يمكن أن تجيء إلا مختلفة ونبية

تقض مضـــاجع العادة، ومتى غدت ســـوية انتهت كقدرة على التأثير من حيث أنها لا تلفت الانتباه. وأية لغة، مهما كانت ملكة مالكها، معرضـة للتبسيطية ما لم تشـحذ باسـتمرار خارج النسيج المنوالي الذي يسهم في إيقاف مفعولها الخالد". [1]

وهو يشير في هذا القول إلى أنّ السرد التجريبي لا يقتصر على الوظيفة الظاهرية للغة فحسب، بل يسعى باستمرار إلى تجديد أدواته وأساليبه، بما يضمن الحفاظ على أثره الفني والجمالي في ذهن المتلقي، ويجنّب النص الانحدار نحو التكرار أو البساطة التي قد تُضعف فاعليته وتأثيره.

3- جماليات اللغة التجريبية:

بعد استعراض وتحليل لغة السرد التجريبي ومستوياتها، والوقوف عند العتبات النصية والكشف عن ملامح التجريب فيها، أصبح من الممكن رصد جوانب الجمال الفني في عدد من النماذج المختارة من المجموعة القصصية.

3-1 من منظور فني وجمالي:

كانت هناك عدة مواقف تدل على اللمســـة الجمالية في كتابة الســـعيد بوطاجين لهذه المجموعة رغم كونها مشـــحونة بمشـــاهد الســـخرية والتهكم اللاذع، وفي الآتي رصـــد لجانب شـــاعري وجمالي من قصـــة **(خاتمة الآتي)** والبحث عن التطور الجمالي للغة التجريبية في قوله:

" **ومع ذلك:**

ما زال في الكون المريض إنســـان أحنّ إليه، إنســـان أحبه كثيرا. إنســـان لا يتطاول على الإنسان ولا يتمتع ببؤسه. هذا النوع النادر أقلده تاج حبّ وعرفان وأسميه أخي.

يا أخي!

أعرني فمك وحبك أو ســـاعدني بالكلمات. قل لهم: نحن الفقراء الطيبين المظلومين الخيرين، نحن خليفة الإنســـان وأنصـــار الأنبياء: أصـــدقاء أبي ذرّ وغاندي والأم تيريزا،

[1] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 93.

أنصـــار الخير والحق"[1]. ومن خلال هذ البوح نســتنتج أن الكاتب يبدو في هذا المقام محبًّا حقيقيًا لأخيه الإنسان، غير أنّ هذا الحب يتأطر بلحظة عميقة من العجز عاشها، وجسّدها في عبارته: "**أعرني فمك وحبك وساعدني بالكلمات**". إذ يصل الكاتب هنا إلى حد البحث عن فم ولغة ولسان من الإنسان العادي، وهو أقصى تجليات العجز التي تدلّ على إحساسه بالإحباط العميق.

3-2 من منظور لساني:

اللغة هي أداة الســـرد الأولى التي "يمكن لها وبكل جدارة أن تمرر الرســـائل وتحدد الوسائل وتنقل ما يمكن أولا نقله سواء وفق قوانينها أو بالقفز على قوانينها"[2].

ولقد اخترنا في الآتي مقطعا لظاهرة لسانية وظفها بوطاجين تجريبيا لخدمة نصه ورسالته، من قصة "علامة تعجب خالدة":

"- **حضرة. الذين هنا، أولئك الذين اقتسموا المدن، كيف نسميهم؟**

- **انبطح.**

- **حضرة. بعد البسملة والحمدلة، أريد أن أطرح سؤالا. ما رأيك في الذين لا يعملون وفي أيديهم الحل والربط؟**

- **انبطح.**

- **في الليلة الفائتة يا حضرة، رأيت الشوارع مقلوبة رأسا على عقب. ولما سألت العابرين قيل لي إن زوجة السلطان خارجة إلى المدينة لتتنزه قليلا. وكان الشعب على الأرصفة يهلل ويكبّر منتظرا تلويحة صغيرة من يدها. كيف نسمي هذا الذي يحدث؟**

- **انبطح.**

- **أريد يا حضرة معرفة المصطلح الذي يجب أن يطلق على الذين لا يعرفون طعم الماء، نهاراتهم في النوم ولياليهم في المراقص.**

---

[1] - السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 12.

[2] - سعد علي دوكل: البنية السردية وفضاءات القص، ص: 90.

- انبطح.

- كيف نسمي يا حضرة مجموع التحولات التي تشهدها المدينة؟ أهي تحولات حليبية أم صابونية أم عدوانية...؟

- انبطح.

- ما اسمك يا حضرة.

- انبطح. لماذا أنت ضخم الجثة يا حضرة؟ انبطح؟ لماذا؟ انبطح؟ كيف؟ انبطح. متى؟ انبطح. انبطحوا جميعا."[1]

في هذا المقطع الحواري عرض القاص ظاهرة لسانية هي التكرار الذي غالبا ما يثير اللسانيات والنحو أن للتأكيد على المكرر بوصفه عنصرا مهما أو لدلالة على الملل والرتابة، أما هنا فقد استعمله الكتاب بدلالة التأكيد، وزيادة على ذلك فقد استعمله الكاتب استعمالا ذكيا فيما يقارب من اثنتي عشرة مرة في مقطع واحد، ورسم صورة الفعل المتكرر (انبطح) أمرا حاصلا بالإجبار والرضوخ لا مفر منه إلا إليه ولا إلى غيره، ووجوده حتمي وعواقبه كذلك، ولا مجال أبدا للاعتراض ولا لطرح تساؤلات وإبداء موقف نقيض.

3-3 من منظور ثقافي وفكري:

لا شك أن مجموعة قصصية بهذا الحجم من الثراء المتنوع في الفكرة والمواضيع يتسع فضاؤها إلى رصيد ثري من الأفكار والمدارك التي لا " تتأتى إنسان إنما هي سهم الإنسان المتمرس في الحياة الذي عجن رصيده المعرفي بخبرة السنين وإعادة تشكيله على الوجه الذي يجعله شيئا آخر وثقافة أخرى ينسى بها الموروث الأول أو على الأقل يردف بقيمة مضافة في الثقافة والفكر"[2].

وتعمد في هذا العنصر إلى إثبات ذلك في بعض المواقف عن هذه المجموعة القصصية، قال في قصة علامة تعجب خالدة: "الساعة الواحدة وستون دقيقة، آذان مشرعة صاغية

[1] - السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 23.

[2] المصدر نفسه، ص: 47.

وفأفأة تعكر هدوء الصحراء والعقارب المستلقية تحت الرمل: "الأعداء هم أبناء الكلبة الذين يتموا الأرض. يختطفون الأراضي والخيرات ويقتسمون الأموال فيما بينهم. يذلون الشعب ويستعبدونه، يغتالون الملائكة أو يرسلونهم إلى المنافي فيموتون هناك...". [1]

هبت ريح ساخنة مزدانة بالغبار وما تحرّك أحد. ظلوا ثابتين كالتماثيل وكأنهم يمشون خلف جنازاتهم المسكينة. إيماءة واحدة، إشارة خاطئة من الضابط ويتناثرون على الأسرّة. ينامون ألف قرن علهم يتخلصون من بدلاتهم العسكرية الخشنة. غير أنه لم يفعل. سوى قبعته المائلة إلى اليسار، وأردف متحمسا: ونحن هنا ندافع عن الكرامة"[2].

في هذا المقطع القصصي استحضر الكاتب شخصية أدبية وثقافية مشهورة بأسلوب تجريبي، جسد فيها صفات الشجاعة والبطولة وعدم الخوف وانتقادها للرضوخ والتراجع والاستسلام بسعيها لرفض القبول الصامت، وهي شخصية(فرالنز كافكا) الكاتب والمفكر الذي اشتهر بكتاباته المؤثرة في الفكر العالمي الداعي لتأمل الوجود من وجهة نظر فلسفية وبطابع نقدي وانتقادي تفكيكي قصد تركيب فكر جديد وإنسان جديد.

ويتجلى التجريب هنا في استحضار بوطاجين لهذه الشخصية بالذات لتمثل هذا الموقف، رغم أنها لم تعشه بالفعل، ورغم أنها كذلك ليست على قيد الحياة، فيدهشك بوطاجين بأن له من قدرة المغايرة والتجريب ما يجعلك غير واثق في معطيات السرد لديه، إذ هي متغير تخيلي تبعدك عن الواقع لا لأجل العبث إنما لتفهمه من زاوية ومنطق آخر، وإنها نقطة التلاقي بينه وبين(كافكا) سواء كان يقصد في هذه القصة تصوير ذاته فيتقمص شخصية (كافكا) أو أي ذات مفكرة شجاعة في هذا الكون المريض على حد وصفه.

4- اللغة التجريبية وتمثلاتها الموضوعاتية في مجموعة "اللعنة عليكم جميعا":

عرضنا في الجزء النظري من هذا الفصل مجموعة من الطروحات التي تحملها لغة السرد، والتي ارتبطت ارتباطًا وثيقًا بالأبعاد التي أشرنا إليها في المدخل، وسيُخصص لها

السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 48.

[2] المصدر نفسه، ص: 50.

مزيد من البحث في فصول لاحقة. وفيما يلي، سنحاول قراءة طرق تشكيل هذه الطروحات في لغة التجريب السردي لدى القاص.

4-1 الطرح النفسي في قصة 37 فبراير:

ليت هذه القصة كانت ذات بعد نفسي محض، لكان بالإمكان التطرق لذلك منذ البداية، غير أنّ الكاتب نجح في الربط بين التأثيرات النفسية للأحداث السياسية والاجتماعية والأسئلة الوجودية المرتبطة بالوجود والعدم. والمقطع المطروح أمامنا يبرز شدة الضغط النفسي، الذي كان من المفترض ألا يظهر في مطلع القصة، بل أن يُستعرض في ذروة الأحداث، إلا أنّ الكاتب، من منطلق التجريب السردي، بدأ به القصة ليشير إلى أثر الضغوط السياسية والنفسية على ذاته. ومشكلة تدوين تاريخ ميلاده في 37 فبراير لا تمثل الأزمة بذاتها، بل تكمن الأزمة في كيفية التعامل مع هذه الذات باعتبارها وثيقة خاطئة، دون إمكانية للتصويب أو الاعتراف بها.

4-2 الطرح السياسي في قصة نهاية الآتي:

غلب طابع النقد السياسي في الرفض الواضح للكثير من الظروف والمعطيات على نصوص المدونة، ولعل أغلب ما كان يبدو الكاتب ناقما ساخطا عليه هو سياسات العالم الرامية إلى إشاعة الفساد والدمار، ولعل ما ورد في قصة نهاية الآتي أكبر دليل وإشارة على ذلك، والتي يقول فيها صراحة: "**هؤلاء هم سادة عصرنا المدهش. هؤلاء هم قادتنا إلى السعار. هؤلاء لا يهمهم انقراض الشعوب، وإذا رأيتهم خائفين فلأنهم يفكرون في انقراض الكراسي.**"[1]

يتجلى في هذا المقطع القصصي كل ما يحمل من مؤشرات السخط والثورة على الجمود وعدم قبول الواقع السياسي العالمي من خلال دلالة انقراض الشعوب على سخريته من دور هؤلاء القادة، وانقراض الكراسي، وهي المخافة التي يشعر بها القادة، فبدل خوفهم على الشعوب والإنسانية قادهم خوفهم إلى التمسك بكراسيهم.

[1] -السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 12.

ومن هنا يمكننا أن نقول إن هذه القصـــة لم تكن فيها أحداث ماضـــية، لأن أحداثها راهنة مخيفة، من واقعنا، جاءت بمثابة طرح سياسي سردي موغل في "الصدّام الذهني الذي يعيشه الإنسان يوميا سائلا أين نحن؟ وإلى أين؟".[1]

4-3 الطرح الفكري والثقافي:

لم يقف السعيد بوطاجين عند أي طرح من الطروحات النفسية أو الاجتماعية أو السياسية إلا من زاوية فكرية بالضرورة، فهو يمتلك الطاقة التحليلية التي يوعز بها الأشياء إلى أصولها وخلفياتها الفكرية والأيديولوجية، ولقد أشـــرنا في الشـــق النظري من البحث إلى كون الرؤى الأيديولوجية تظهر في العمل السردي بوعي من الكاتب أو دون وعي منه.

يقول الســـعيد بوطاجين في قصـــة (علامة تعجب خالدة): "انبعثوا يا معذبي الكون، واتركوا المقابر للموتى. لن تتنفس الخليقة إلاّ بكنس مشـوّهي الطبيعة. يا مسـقط الرأس والدّم والضغينة، كان لزاما عليّ إخفاء هذا الوجه إلى زمان آخر. وحتى لا يوبخني الآتي، والنوارس تنظر إليَّ من الأعالي مســـتاءة، جئتك مغطى بالروح طالبا منك الرحيل أو الرحيل. إنني لست من هذا الزمن الجلف، ولا أقدر على تنكيس الرأي مئة سنة أخرى.

كذلك قالت النفس المحزونة، فيما راح الضـــابط يشـــرح لفظة أعداء، عطس فرانز كافكا باللهجة المحلية، تثاءب بالإنجليزية الفصحى، وربما سعل بالنمساوية الفصحى لكي لا يؤذي العلم الذي وهن من فرط الخجل والتحيّات المبتذلة المنصـــبة عليه ليل نهار".[2] وبتأمل هذا المقطع القصـــصـــي يتبين لنا مدى الحمولات الفكرية التي ألقاها الســـعيد بوطاجين في هذا المتن، ومن خلال ذلك نستنتج الآتي:

- اســـتغل الكاتب التجريب والتجريد في آن واحد، ولما دعا إلى خلع الفكر الحالي القاضي بقانون قديم هو قانون البقاء للأقوى والداعي إلى تنكيس الرؤوس.

[1] -علاء مدني حميديس: أزمة الانسان في السرد المعاصر، منشورات زاوية البحث المغربية، الرباط، 2010، ص: 125.

[2] -السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 84.

- العبثية في نظره للغة، ففي الوقت الذي بدا العالم قرية صـــغيرة وليس للغات العالم، أشــار الكاتب أن في عالم ســادة الفكر الهمجي ينبغي العودة إلى رســم الحدود بدقة أكثر حتى في العطسـة والضـحكة والتثاؤب، فحتى الأشـياء الثابتة التي كان يقع فيها الاتفاق غدت مختلفة باختلاف الفكر.

أما على الصـــعيد الثقافي فقد بين الكاتب توجهه الأدبي التجريبي وتقاطع الثقافات لديه وهذا ما برز في قصة ظل الرّوح حيث قال: "كم يحلو لي اللعب بالجمل والأخيلة والعلامات. يا للصـديقات الوفيات الرائعات الثيبات الصـابرات اللائي رافقنني في وحشـتي. أنا مدين لكن ببعض عمري. كيف أنســـى مصـــدر غبطتي. يا لعبقرية الكلمات المشـــحوذة بأناقة! أمّا الرصـــاص فهو لغة العجزة. الرصـــاص أغنية الشـــيطان وأحفاده، إنه مأوى العجزة وعقيدة الطماعين".[1]

هذه هي طبيعة التجريب، حيث يعمل القاص على التلاعب بالجمل والعبارات، وهو ما يخلق خرق أفق التوقع، واعتباره للكلمات المشـــحوذة مصـــدرا لغبطته، وهذا حال كل مثقف وخاصــة الكاتب التجريبي الذي يحضــر كلماته بإعداد عالي الدقة حتى يصــل بها مصــاف المرسـل الراقي، ويصـيب بها أغلب أهدافه برمية واحدة، واعتبار الرصـاص لغة الضـعفاء، ولغة توازيها الكتابات المشـحونة، لأنها لا تخاف خرابا بل تهاجم خراب الشيطان الذي يحدثه بلغة الرصاص تلك.

5-تجليات التجريب في البناء اللغوي للسرد:

نقف في هذا العنصـر مع الحلقة التجريبية في السّـرد القصـصـي لدى السـعيد بوطاجين متأملين في مجموعة من الظواهر النصية واللغوية المفصلة في الجداول الاستقرائية والتحليلية الآتية:

5-1 الاستعارة: الجدول التالي يبين الأمثلة التي وردت فيها الاستعارة بنوعيها في المجموعة القصصية "للأسف الشديد":

[1] السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 90.

الأساليب (الاستعارة)	نوعها	شرحها	عنوان القصة	الصفحة
"يتسلق الفضاء ميمما شطر السماء السابعة.[1]	استعارة تصريحية	صرّح الكاتب بالمشبه به (الفضاء) وحذف المشبه وهو (الشجر) مع الإبقاء على قرينة دالة عليه (يتسلق) على سبيل الاستعارة التصريحية.	"صورة الإمبراطور"	12
"تحلق الناس بعد صلاة العصر..."[2] الاجتماع في حلقة وهو تعبير حقيقي	استعارة مكنية	حذف المشبه به وهو (الحلقَة) وترك قرينة دالة عليه (تحلق) على سبيل استعارة مكنية.	"صورة الإمبراطور"	24
"...تزحف نحو الفناء الأعظم..."[3]	استعارة مكنية	شبه الكاتب "ولاية مصران" بـ"الحية" التي تزحف وحذف المشبه به (الحية) مع إبقاء قرينة دالة عليه (تزحف) على سبيل الاستعارة المكنية.	"انتحال صفة"	27

والجدير بالذكر أن السعيد بوطاجين أوغل في ظاهرة التشخيص والتجسيم الذي يحول الصّورة من مجرد أداء جمالي إلى أداء تجريبي محض هادف إلى تقاطع الصورة بالواقع.

[1] –السعيد بوطاجين: للأسف الشديد، دائرة الثقافة، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2017، ص: 12.

[2] – المصدر نفسه، ص: 24.

[3] – المصدر نفسه، ص: 27.

5-2 الاقتباس: الجدول الآتي يبين الأمثلة التي ورد فيها الاقتباس في المجموعة القصصية "للأسف الشديد":

الأساليب (الاقتباسات)	من القرآن/ من الحديث النبوي الشريف	عنوان القصة	الصفحة
"...والسلام على بلدي يوم يبعث حيًّا..."[1]	اقتباس من القرآن الكريم	ما يشبه المقدمة "بعض ممّا توهمه أحدهم قبل وفاته بساعات هجرية".	10
"ألهاكم التكاثر والتناحر ونسيتم ما لا يجب أن يُنسى..."[2]	اقتباس من القرآن الكريم سورة التكاثر في قوله تعالى: "ألهاكم التكاثر (1) حتى زرتم المقابر (2)"	"ما يشبه المقدمة" بعض مما توّهمه أحدهم قبل وفاته بساعات هجرية.	07
"أصبحتم خطرًا على الهواء والابتسامة والحضارة" وتبّت يدا"[3]	اقتباس من سورة "المسد" في قوله تعالى: "تبت يدا أبي لهب وتب (1) ما أغنى عنه ماله وما كسب (2)"	"ما يشبه المقدمة" بعض ما توّهمه أحدهم قبل وفاته بساعات هجرّية.	09
"نامت نومها الأخير راضية مرضية..."[4]	القرآن الكريم " يا أيَّتها النَّفس المطمئنَّة ارجعِي إلى ربِّك راضيَّة مرضيَّة"	"حكاية السلطان بن عريان".	43

[1] – السعيد بوطاجين: للأسف الشديد، ص: 10.

[2] – المصدر نفسه، ص: 07.

[3] – المصدر نفسه، ص: 09.

[4] – المصدر نفسه، ص: 43.

والجدير بالذكر أن هذه الظاهرة تعتبر لسانيا اقتباسا كليا أو جزئيا للقصة أو العبارة، بينما هي في نظرية النص خطاب تناص ديني يعبر عن الثقافة الواسعة للكاتب ومدى استحضاره للمواقف والدلالات والصـورة والأخيلة وتوجيهها إلى ما يخدم النص في زوايا التجريب جماليا وأدبيا وفكريا، وحمل اللغة محامل التأويل وتعدد القراءات.

3-5 الجناس: الجدول يمثل الأســـاليب التي ورد فيها الجناس بنوعيه في المجموعة القصصية "للأسف الشديد" للكاتب السعيد بوطاجين:

الأساليب (الجناس)	نوعه	عنوان القصّة	الصفحة
بســـــعـــاركـــم، وسعالكم[1]	جناس ناقص	"ما يشبه المقدمة" بعض مما توهمّه أحدهم قبل وفاته بساعات هجرية.	06
المعلن، معلن[2]	جناس ناقص	"صورة الإمبراطور"	19
اللوم، الثوم[3]	جناس ناقص	"صورة الإمبراطور"	10
دوني، دونكم[4]	جناس ناقص	"صورة الإمبراطور"	10
الضـــــــــوء، الضوء[5].... وهنا العلاقة بينهما الضـــوء المعنوي والمادي.	جناس تام	انتحال صفة	26
الشعب، الشعبية[6]	جناس ناقص	للأسف الشديد	57

[1] – السعيد بوطاجين: للأسف الشديد، ص: 06.

[2] –المصدر نفسه، ص: 19.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – المصدر نفسه، ص19.

[5] – المصدر نفسه، ص: 26.

[6] – المصدر نفسه، ص:57.

النفس، النفيس[1]	**جناس ناقص**	**للأسف الشديد**	**57**
حياتهم، حياتنا[2]	**جناس ناقص**	**عادل صيّاد يتصور الخاتمة**	**65**
فرقعة، قرقعة[3]	**جناس ناقص**	**الشيخ الصّغير**	**85**

5-4 الطباق: الجدول الآتي يبيّن الأســـاليب التي ورد فيها الطّباق بنوعيه في المجموعة القصصية "للأسف الشديد":

الطباق	نوعه	عنوان القصة	الصفحة
أحبكم ≠ أكرهكم[4]	**طباق الإيجاب**	**ما يشبه المقدّمة**	**08**
الحي ≠ الميت[5]	**طباق إيجاب**	**انتحال صفة**	**33**
قليلا ≠ كثيرا[6]	**طباق إيجاب**	**ما يشبه المقدّمة**	**08**
الحيـاة ≠ المـوت- الوفاة[7]	**طباق إيجاب**	**انتحال صفة**	**27**

وللإشارة فإن الثنائيات الضّدية التي أوجدها القاص في نصوصه من خلال الطباقات أو المتضادات تحمل دلالات كثيرة تشير في أغلبها نحو بيان الوضع اللامستقر في القصة، وهو ذاته وضع الكاتب والإنسان ككل، وهو أيضا ما ظهر في مجموعات قصصية أخرى تحتفظ بأمثلتها وشواهدها لمحطات متقدمة للبحث في الجوانب المخصصة لذلك.

5-5 الأساليب الخبرية والإنشائية: في الجدول الآتي نبيّن الأساليب البلاغية التي وردت في المجموعة القصصية "للأسف الشديد" ونوع كل منها:

الأسلوب	نوعه	غرضه	عنوان القصة	الصفحة

[1] – السعيد بوطاجين: للأسف الشديد، ص:57.

[2] –المصدر نفسه، ص: 65.

[3] – المصدر نفسه، ص: 85.

[4] –المصدر نفسه، ص: 08.

[5] –المصدر نفسه، ص: 33.

[6] –المصدر نفسه، ص: 08.

[7] – المصدر نفسه، ص: 27.

"لقد خدشتم وجهي بسعاركم وسعالكم..."[1]	خبري (إنكاري)	التوبيخ (الاشمئزاز)	ما يشبه المقدّمة	06
"إن الذات القلقة من شدة رؤيتكم لن تكتب سوى ما تيسر من الملل..."[2]	خبري	التوبيخ	ما يشبه المقدّمة	06
"هل يجب أن أتخطى اللحظة لا أكتب لكم (قصة نوتة موسيقية تربّت على سيئاتكم المحترمة"[3]	إنشائي	الاستفهام (التوبيخ)	ما يشبه المقدّمة	08
"ارجعوا إلى الخلف"[4]	إنشائي	(الأمر)	عادل صياد يتصوّر الخاتمة	68

وبالإجمال، جاءت أنواع الأساليب خادمة لصور السرد المختلفة من تصوير وحكي وحوار وتعبير مثيرة مبدأ التفاعل تارة ورامية وضع نقطة سكون وهدوء تارة أخرى، حتى نكاد أن نقول إن لغة الحكي وأساليبه عند الكاتب عبارة عن موجات صوتية تأخذ درجتها من منبع الكاتب وعنايته بها، وتضيف إليها حسب السياقات والمواقف.

[1] – السعيد بوطاجين: للأسف الشديد، ص: 06.

[2] – المصدر نفسه، ص: 06.

[3] – المصدر نفسه، ص: 08.

[4] – المصدر نفسه، ص: 68.

5-6 الدارجة (اللغة العاميّة): في الجدول التالي نبيّن الأســـاليب التي وردت فيها اللغة العامّية في المجموعة القصصية "للأسف الشديد" للكاتب "السعيد بوطاجين":

الأساليب	عنوان القصة	الصفحة
"**تأكلون الغلّة وتسبّون الملّة...**"	"**صورة الإمبراطور**"	**12**
"**... مولى الدار**"	"**صورة الإمبراطور**"	**13**
"**... هذه مزّية كبيرة...**"	"**صورة الإمبراطور**"	**15**
عنوان القصــة "حكاية الســلطان بن عريان"	"**حكاية السلطان بن عريان**"	**41**
"**تفوه عليكم**"	"**عادل صيّاد يتصور الخاتمة**"	**72**
"**حتى المسّخ من المحسوبين...**"	"**عادل صيّاد يتصور الخاتمة**"	**75**

وتوظيف العامية والدارجة عند بوطاجين جاءت من باب تجاوز حدود المألوف الذي يرمي من خلاله إلى ما يلي:

- كسر الرتابة.
- الجانب الإمتاعي والفكاهي.
- القرب من القارئ.
- الروح الانتقادية التهكمية والسخرية.

III. البنية السردية وملامحها التجريبية:

وردت عدة تعريفات اصــطلاحية لمصــطلح البنية، ســنأتي على أهم التعريفات الواردة واســتقراء أهم ســماتها، منها أن "جير الدبرنس" عرّف البنية (Structure) بأنّها "شــبكة العلاقات التي تتولد من العناصــر المختلفة للكل، بالإضــافة إلى علاقة كل عنصــر بالكل، "وإذا عرّفنا الســرد مثلا بأنّه يتألف من القصــة والخطاب فإنّ البنية ســتكون شــبكة العلاقات الحاصــلة بين القصــة والخطاب والســرد والخطاب"[1]، بمعنى أنّ البنية هي مجموعة العلاقات الدّاخلية التي تشــكّل أي عمل أدبي، وإذا أردنا دراســة هذه البنية فإنّ هذه الدراســة ســتكون

[1] -جبر الدبرنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، القاهرة، ص: 224.

دراسة محايثة، وذلك باستخراج العلاقات الداخلية التي تربط بين الأجزاء بعضها ببعض وبين الكل والجزء.

وبما أنّ الخطاب السردي عبارة عن خطاب متناسق يحمل عناصرَ، تُشكّل بنيةً مستقلةً بذاتها، ممّا يجعلها جنسا أدبيا مستقلا عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، وتتكون هذه البنية من بنيات فرعية مختلفة، منها بنية الزمن وبنية المكان وبنية الشخصية وغيرها... وتحكمها شبكة من العلاقات الداخلية التي تجعلها بناءً قائما بذاته، "فالبنية محددة بعلاقات تربط بين مكونات النّص السردي ولا يمكن فهم أي عنصر من عناصرها من غير النّظر إلى قيمة ارتباط هذا العنصر بسواه"[1]، فلا يمكن دراسة البنية الكلية للرواية إلَّا بدراسة البنيات الجزئية وعلاقاتها ببعضها، وعلاقة كل جزء بالبنية الكلية أيضا، للوصول إلى دراسة محايثة ودقيقة كي تحقق الهدف منها.

غير أنّ الاشتغال على هذه البنيات في الدراسة، سيكون منحصرا في تقنيات التجريب التي يقوم فيها السارد بعملية التصرف الفني والديناميكي بتلك البنيات، وفق ما تقتضيه اعتبارات التعبير السردي المعاصر.

1-تعريف السرد:

مثلما وقفنا على مفهوم البنية لغة واصطلاحا علينا كذلك التطرق لمصطلح السرد، لغة واصطلاحا، حتى نفي هذا المصطلح المفاهيمي حقه من الدراسة تنظيرا وتطبيقا.

أ-لغة:

ورد في لسان العرب، في مادة (س-ر-د) أنّ: "السّرد في اللغة تقدمة الشيء يأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعًا، سَرَدَ الحديث ونحوه يَسْرُدُهُ سردًا، إذا كان جيّد السياق، وفي وصفه كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرُدُ الحديث سردًا أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن: تابع قراءته في حذر منه والسّردُ: المتتابع، وسرد فلان الصوم إذا والاهُ

[1] -ميساء سليمان إبراهيم: البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة "دراسة في أنماط القص والتلقي والشخصيات والبيئة القصصية"، دراسات في الأدب العربي (16)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، د.ط، 2001، ص: 14.

وتابعهُ ومنه الحديث: كان يَسرُدُ الصَّوْمَ سَردًا"[1]، وفي المعجم الوسيط: "سرد الشيء، تابعه ووالاه، يقال سرد الحديث، أتى به على ولاء جيد[2].

ويتضح من خلال التعريفين أن السرد هو التتابع المتسق المنسجم والمنتظم، والحديث المتتابع والمتناسق والجيّد السياق، إذن فكلمة السّرد تفيد التتابع والانتظام في الحكي.

ب-اصطلاحا: هناك تعريفات اصطلاحية عديدة للسرد نذكر منها: الفعل السردي، المنتج أو فعل نقل الحكاية إلى المتلقي، "فالمحكي خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية، والسرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي"[3]، ذلك أن الحكي عامة يقوم على دعامتين أساسيتين كما يرى حميد لحميداني:

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

وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردًا، ذلك أن قصّة واحدة يمكن أن تسرد بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"[4]. والسرد وفق هذا المنظور هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة مكونة من التقاء ثلاثة روافد هي: السارد والقصة والمسرود له، وتتأثر هذه القناة بمؤثرات تتعلق بكل رافد من هاته الروافد، لأن الحكاية أو القصّة، أو المحكي لا تتحدد بمضمونها وحده، لكن بمضمونها وبالطريقة التي تقدم بها، أما سعيد يقطين فقد جعل السرد قائما على ركيزتين:

---

[1] -ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج7، 2010، ص: 165.

[2] -ابراهيم مصطفى والآخرون: "المعجم الوسيط" مادة (سرد)، الجزء الأول، معجم اللغة العربية، دار الدعوة، د ط، 1989م، ص: 426.

[3] -ينظر جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التئبير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص: 97.

[4] -حميد حميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2000، ص: 45.

الأولى: أنّ السرد يشمل المستوى التعبيري في العمل الروائي، بما في ذلك الحوار والوصف، والسـرد بهذا المفهوم يقابل الحكي، ويتفق مع جيرار جنيت الذي يرى أن العمل الأدبي يمكن النظر إليه من جانبين:

الأول: الحكاية، والثاني: الصـياغة الفنية للحكاية، وبهذا نفهم أن النص السـردي عند جيرار جنيت يحتوي على ثلاث مستويات هي: الحكاية، الحكي، السرد.

والثانية: أن السـرد عند يقطين يختص فقط بتلخيص السـارد لحركة الأحداث وأفعال الشخصيات وأقوالها وأفكارها بلسانه هو"[1].

ومن جملة ما نخلص إليه أن عملية السرد هي التي تعطي للحكي طابعه، وأنّ العملية الفارقة بين الحكي النمطي والحكي الفني أو التشويقي تتجاوز حدود المخيلة للمتخيل الجمعي الشعبي والتقليدي لتقدم تجربة سردية أكثر عمقًا وإبداعًا.

2-عناصر البنية السردية وجوانب التجريب فيها:

تحاط البنية السّـردية باهتمام الدارسـين والنقاد الذين اشـتغلوا بتحديد عناصـرها، وضـبط ملامحها، ومكوناتها ذات المعاني المختلفة، والأدوار المتعددة في النص السـردي، ومن ذلك اهتمامهم بعنصر الزمن الذي سنتناول تعريفاته اللغوية والاصطلاحية فيما يلي:

- **بنية الزمن:** يعد الزمن من أكثر العناصـر السـردية لفتًا للاهتمام، إذ يرتبط بالبنية السـردية ارتباطا وثيقا، من خلال الدور الذي يؤديه في عملية الحكي، وسيرورة الأحداث، فهو العنصر الذي يميّزها بالحركية وعدم الثبات.

2-1 تعريف الزمن:

[1] -عبد الرحيم الكردي: السـرد في الرواية المعاصـرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، تق-طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص: 103.

أ-لغة: استعملت العرب كلمة (زمن) وجذرها في كثير من المواضع، وقد جاء تعريفه في قاموس المحيط أنّ: "الزّمن، والزَمَان: العَصر، اسمان لقليل الوقت وكثيره الجمع "الزمان" وأزمنة وأزمن، ولقيته ذات الزّمين، تزيد بذلك تراخي الوقت"[1].

- وفي لسان العرب، الزّمن: الزّمَن الزّمانُ اسمٌ لقليل الوقت وكثيره في الحكم الزّمانُ والزّمنُ العَصْرُ والجمع أزْمَانُ وأَزْمُنٌ وأَزْمِنَةٌ وأَزْمَنَ الشيء طال عليه الزمان والاسم من ذلك الزّمَنُ والزمْنَةُ وأَزْمَنَ بالمكان أقام به زمنًا.[2]

-وأمّا في مقاييس اللّغة (لابن فارس) "في باب الزّاي والميم وما يثلثهما الزمان هو الخَبنُ قليله وكثيره يقال زَمَانٌ وزَمَنٌ والجمع أَزْمَانٌ وأَزْمِنَةٌ.[3]

وممّا سبق نستنتج أنّ الزمن هو كل وقت معلوم أو غير معلوم مرتبط بالحياة طال أو قصر.

ب-اصطلاحا:

يُعتبر الزمن من أكثر موضوعات السرد اهتمامًا في الدراسات الأدبية والنقدية، إذ يمثل مفهوم الزمن الروائي وتجلياته محورًا أساسيًا، وعلى اعتبار أن الزمن يشكّل عمود الرواية الفقري الذي يربط أجزائها كما هو محور الحياة ونسيجها.

يمثل الزمن عند (سيزا قاسم) "حقيقةً مجردة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"[4]، أي إن الزمن حقيقةٌ مجردة، يظهر نتاجه فقط بعد تأثيره في العناصر الأخرى، وبالتالي يكون حكمه مرتبطًا بها.

ويذكر كذلك (حسن بحراوي) بأن: "الزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن"[5]، أي إنّ كليهما مرتبط بوجود الآخر، ولكن الزمن يظل سابقا.

---

[1] -محمد يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط8، (مادة زمن)، ج4، 2005، ص: 225.

[2] -ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة (زمن)، ص: 36.

[3] -ابن فارس، أبي الحسين أحمد: معجم مقاييس اللغة، مج7، دار الجبل، بيروت، لبنان، د.ط، 1995، ص: 202.

[4] -سيزا قاسم: بناء الرواية، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004، ص: 27.

5 -حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص: 117.

أمّا (مها حسن القصراوي) فقد عرفته بأنه: "سيرورة الأحداث الروائية المتتابعة وفق منظومة لغوية معينة تهدف إلى التعبير عن الواقع الحياتي المعيشي، وفق الزمن الواقعي أو السيكولوجي"[1]، وقصدت به حصر الزمن داخل منظومة الكلمات من خلال إيقافه على عناصر النص وتحكمه في نسق الأحداث والتتابع السردي.

ومن خلال ما سبق يتضح أن الزمن عنصر أساسي من عناصر البنية السردية، أي إنه آلية مرتبطة بالحياة وجزء لا يتجزأ عنها يدل على استمراريتها وديمومتها.

2-2 المفارقات السردية ومنحاها التجريبي:

2-2-1 الاسترجاعات: إن قراءة بعض الروايات ودراستها تمكننا من ملاحظة وجود مجموعة من التقنيات الزمنية من بينها الاسترجاع، وهو نوعان: (خارجي وداخلي).

-**الاسترجاع الخارجي:** يكون فيه الزمن الماضي خارجًا عن زمن السرد، كما يذكر أحداثًا وقعت قبل بداية الأحداث الرئيسية في الرواية، إذ "يمثل الاسترجاع الخارجي استعادة أحداث تعود إلى ما قبل البداية"[2].

ويعرفه (جيرار جنيت) Gérard Genette بأنه "ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى".[3]

وبما أنّ الاسترجاع الخارجي هو الذي يعود إلى ما وراء الافتتاحية، وبالتالي لا يتقاطع مع السرد الأولي الذي يتموقع بعدها، لذلك نجده يسير على خط زمني مستقيم، وخاص به فهو يحمل وظيفة تفسيرية لا بنائية. وبعبارة أوضح: يمثل الاسترجاع الخارجي استعادة أحداث، تعود إلى ما قبل بداية الحكي، أي إنه يعالج أحداثًا تنظم في سلسلة سرديّة، تبدأ وتنتهي قبل نقطة البداية المفترضة للحكاية الأولى.

---

1 -ينظر: مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص: 36.

2 -يوسف حطيني: ملامح السرد القرآني "دراسة في أنماط القص والتلقي والشخصيات والبيئة القصصية، د.ت، ص: 165.

3 -جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأردي، عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1997، ص: 60.

-**الاسترجاع الداخلي:** عكس الاسترجاع الخارجي، يذكر أحداثًا ماضية، يكون فيها الزمن ضمن زمن السرد، فالاسترجاع الداخلي يستعيد أحداثًا وقعت ضمن زمن الحكاية، أي بعد بداية الحكاية، وعليه فإن هذا النوع من الاسترجاع يقوم فيه الرّاوي باستعادة أحداث ماضية واقعة بعد بداية الرواية، وهو أكثر ارتباطا وصلة بها.

والاسترجاع الداخلي عند سيزا قاسم: يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية تأخر تقديمه في النص، وبالتالي فالاسترجاع الداخلي من بين أهم التقنيات في البناء الزمني للرواية فهو ذو أهمية كبيرة، حيث إنّه يقوم بسد ثغرات النص، وإضاءة ماضي شخصية ما واستعادتها إلى النص.

2-2-2 الاستباق:

والاستباق كما يعرف عند النقاد هو "عبارة عن تقنية سرديّة تعتمد على ذكر الحدث قبل وقوعه فنعني به الإشارة إلى حوادث ستقع في مستقبل السرد، أو في الزمن اللاحق للسرد وقد يأتي على شكل توقع حادث أو التكهن بمستقبل الشخصيات"،[1] ونفهم من هذا بأنّ (الاستباق): هو سرد الحدث قبل وقوعه؛ عندما نتحدث عن حدث لم يقع بعد، ويعنى به قول الشيء قبل أن يقع، أي يسبق إلى قوله. ويشترك الاستباق مع الاسترجاع في أنهما من التقنيات الزمنيّة السرديّة، إلا أنّ الاسترجاع يعود بالقارئ إلى زمن الماضي، بينما الاستباق يأخذه نحو زمن المستقبل.

ويقصد بالاستباق أيضا أنّه تقديم الأحداث اللاّحقة والمتحققة حتمًا في امتداد بنية السرد الروائي على العكس من التوقع الذي قد يتحقق وقد لا يتحقق"،[2] أي إنّ الاستباق يعطي للقارئ فرصة التعرف على الأحداث والوقائع قبل أوانها في القصّة. ويسعى الاستباق إلى كسر الترتيب الخطي للزمن، بحيث يخالف ترتيبه في الحكاية والاستباق، وهو بدوره ينقسم

[1] -آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظريّة والتطبيق، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015، ص: 38.

[2] - المرجع نفسه، ص: 38.

إلى قسمين: استباق خارجي واستباق داخلي، ويتحدّدان من خلال ارتباطهما بالحكاية الأصليّة.

-**الاستباق الخارجي:** هو الذي "يخرج عن زمن السرد الحاضر وعن زمن الحكاية"[1]، حيث يخبرنا عن أحداث قائمة.

والاستباق الخارجي عند (جيرار جنيت) Genette Gérard: "مجوعة من الحوادث الروائيّة التي يحيكها السارد بهدف اطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتم إقحام هذا المحكي لمستبق، يتوقف المحكي الأوّل فاسحًا المجال أمام المحكي المستبق كي يصل إلى نهايته المنطقية ووظيفة هذا النوع من الاستباقات الزمنية ختامية، ومن مظاهره العناوين وأبرزها تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل"[2].

وهذا يعني أنّ (جيرار جنيت) يرى بأن الاستباقات الخارجيّة تكون وظيفتها ختاميّة في أغلب الأحيان، كما أنّها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية، وبالتالي من خلال هذه الاستباقات الخارجية يمكن للقارئ أن يتخيل نهاية الرواية، قبل وصول الراوي إلى نقطة سرد هذه النهاية.

-**الاستباق الداخلي:** يرى (جيرار جنيت) أن الاستباقات الداخلية "تطرح نوع المشكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات التي من النمط نفسه (استرجاعات داخليّة) ألا وهو: مشكل التداخل، مشكل المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي"[3].

إذن جنيت يرى أن الاستباقات الداخلية تشبه الاسترجاعات الداخلية، إذ تثير مشكلتي التداخل والمزاوجة بين الحكاية الأصلية والمقطع الاستباقي. وهذا يعني أن الاستباق الداخلي يتمثل في مختلف التنبؤات التي لا تخرج عن نطاق الحكي الأول، ويقتصر أثره على زمن

[1] -حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص: 120.

[2] -لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، كتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1998، ص: 175.

[3] -جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 79.

القصـــة فقط، فلا يتجاوز حدود الحكاية، ما يعزز مرونة الزمن الروائي ويخلق توقعًا وإثارة للقارئ دون أن يخل بسلاسة تسلسل الأحداث.

2-2-3 المدة والديمومة:

المدة والديمومة تعني وتيرة الســرد، واســتمراريته، وهي "ســرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[1].

وتعد المدة أو الديمومة الوسيلة الأكثر شيوعًا في السرد على حدّ قول (جنيت) "ظلّت حتى القرن التاسع عشر وسيلة الانتقال الأكثر شيوعًا بين مشهد وأخر الخلفيّة التي عليها يتمايزان، وبالتالي النســـيج الذي يشـــكل الملحة المثلى للحكاية الروائيّة التي يتحدّد إيقاعها بتناوب التلخيص والمشهد"[2].

هذا يعني أنّ مدة الســرد تتباين من رواية إلى أخرى، ومن مشــهد إلى آخر؛ فقد تمتد أحداث بعض القصص على مدى أيام أو ساعات، ويستعرضها الراوي في صفحات مطوّلة، بينما تمتد أحداث أخرى لســنوات عديدة، إلا أنّ الراوي يعرضــها في صــفحات محدودة، مستخدمًا تقنيات سردية متعددة، منها ما يُبطئ وتيرة الحدث، ومنها ما يُسرّعها. وتسهم هذه التقنيات في بناء النص الســـردي، ويوظفها الراوي وفق إمكانياته الإبداعية وقدرته على التجريب الفني.

2-2-4 تبطئة الحدث:

إنّ "مقتضــيات تقديم المادة الحكائية عبر مســار الحكي تفرض على الســارد في بعض الأحيان، أن يتمَّهل في تقديم حيّز نصّــي واســع من مســاحة الحكي، معتمدا على تقنيتين؛ تمكننا من جعل الزمن يتمدد على مساحة الحكي هما: الوقفة والمشهد"[3].

---

[1] -حميد حميداني: بنية النص الروائي، ص: 36.

[2] -المرجع نفسه، ص: 109.

[3] -لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص: 175.

-**الوقفة:** تقنية من تقنيات تعطيل عمليّة السـرد، فالوقف هو "إبطاء سـرعات السـرد، وهو يتمثل بوجود خطاب لا يشغل أي جزء من زمن الحكاية والوقف ولا يصوّر حدثًا، لأن الحدث يرتبط دائمًا بالزمن، بل يوافق التعليقات التي يقحمها المؤلف في السـرد".[1] فكثيرا ما يلجأ السارد إلى عملية الوصف عندما يكون مضطرًا لذكر بعض التفاصيل الجزئيّة والمهمّة في الحكي، وهذا يعني أنّ عمليّة التعطيل تجعل النص أكثر طولاً من مدة الحكي، والوقف عمومًا هو "تمثيل الأشياء أو الحالات أو المواقف أو الأحداث في وجودها زمانيًا لا مكانيًا"،[2] أي إنه لا يرتبط بالزمان وإنّما بالمكان.

-**المشـهد:** هو التقنية الثانية من تقنيات تعطيل عملية السّـرد، ويقصـد به "المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات، حيث إنّ المشـاهد تمثل بشـكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السـرد بزمن القصـة من حيث مدّة الاسـتغراق"[3]، ويعني ذلك أن الراوي لا يقوم بعملية الحكي من خلال ذكر أفعال وأقوال الشخصيات، بل يتركها في بعض المواضع لتتحدث عن نفسـها وتعبر عن مواقفها، عبر الحوار الذي يظهر في ثنايا السـرد، بحيث يتساوى زمن السرد مع زمن القصة.

والمشـهد عند جيرار جنيت: "حواري في أغلب الأحيان، وهو يحقق تسـاوي الزمن بين الحكاية والقصّة تحقيقا عرفيّا"[4]، وهذا يعني أنّ المشهد هو أحد أهم تقنيات السرد، حيث يُسهم في الحركة الزمنية للرواية، ويقصد به اللحظة التي يكاد يتطابق فيها كلًّا من زمن السّرد مع زمن القصّة، من حيث مدّة ووقت الاستغراق.

2-2-5 تسريع الحكي:

تستلزم مقتضيات تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي أحيانًا من السارد عرض بعض الأحداث الروائية الممتدة على فترة زمنية طويلة ضمن إطار نصّي محدود، مع التركيز على

[1] – لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص: 177.

[2] –المرجع نفسه، ص: 171.

[3] –حميد لحميداني: بنية النص السردي "من منظور النقد الأدبي"، ص: 78.

[4] –جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص: 108.

الموضوع الأساسي وتجاوز ما عدا ذلك. ويعتمد السارد في ذلك على تقنيتين تمكّنانه من اختزال مراحل زمنية متعددة، بحيث تتلاحق الأحداث الروائية بتسلسل مكثف داخل النص، وهاتان التقنيتان هما: المجمل والقطع.

-**المجمل:** وهو سرد أحداث ووقائع جرت في مدّة طويلة (سنوات أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة... إنه حكي موجز سريع وعابر للأحداث دون التعرض لتفاصيلها، يقوم بوظيفة تلخيصها.[1] أي إنّ المجمل هو سردٌ يكون فيه زمن النّص أصغر من زمن الحكاية بحيث يشكل تقنية متصلة بالماضي أكثر من اتّصالها بالمستقبل.

- **القطع:** "وهو حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصّة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، فلا يذكر عنها السرد شيئا، يحدث الحذف عندما يسكت السرد عن جزء من القصّة، أو يشير إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف "من قبيل، مرت أسابيع، مضت سنتان..."[2]، وهذا يعني أنّ القطع تقنية زمنيّة مهمّة، تسمح بإسقاط فترات زمنية معيّنة دون التطرّق إلى ما جرى بالتفصيل.

2-3 بنية المكان: يعتبر "المكان" من أكثر المفاهيم الإشكالية، باعتبار أن العديد من الفلاسفة وعلماء (اللغة والفيزياء)، حاولوا التأصيل لطبيعة مفهومه وماهيته، ولم يتوصلوا لمفهوم ثابت، فكان عدم الإجماع على مفهوم واحد راجع إلى طبيعة مصطلح "المكان" بحدّ ذاته لما يحمله من دلالات من جهة، وتعدد ميادين مفاهيمه من جهة أخرى.

2-3-1 مفهوم المكان: تعددت تعريفات المكان وتنوَّعت من الناحية اللغوية فنجد:

- **المكان لغة:** جاءت كلمة "المكان" في الكثير من آيات القرآن الكريم دالة على الموضع، حيث نجد في قوله تعالى: "فَانتَبَذَتْ بِهِ مَكَانًا قَصِيًّا...."،[3] والمكان هنا بمعنى الموضع؛ أي كينونة الشيء وحصوله.

---

[1] -مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص: 93.

[2] -محمد بوعزة: تحليل النص السردي، ص: 94.

[3] -سورة مريم، الآية رقم: 22.

وجاء في لسان العرب لابن منظور: "المكان بمعنى الموضع، وجمعه أمكنة وأماكن". وقال ثعلب: "يبطل أن يكون مكانًا، لأن العرب تقول: "كُن مكانك" و"قم مكانك"؛ فقد دلّ هذا على أنه مصدر من كان أو موضع".[1]

وفي القاموس المحيط: وردت الكلمة تحت مادة (ك و ن): " المكان: الموضع، المكانة، أمكنة وأماكن: وتحت مادة (م ك ن) يقول: المكانة: المنزلة التكون، وتقول للبغيض لا كان ولا تكن..."[2]، ونستنتج ممّا سبق أن المكان يتعلق دومًا بذلك الحيز الذي يتم شغله.

– **المكان اصطلاحًا:** يعدّ مصطلح المكان من المكوّنات الأساسية، وليس عنصرًا زائدًا في الرواية إذ يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود الرواية أو العمل الفني جميعًا فهو "الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية"[3]، والمجال الذي تسير فيه الأحداث من تحوّلات على مستوى الشخصيات من أفعال وأقوال. ويعد كذلك الأرضية المناسبة والخصبة للشخصيات والأحداث فهو: "عنصر حي فاعل في هذه الأحداث، وفي الشخصيات إنّه حدث وجزء من الشخصية"[4]، وهو الذي يؤسس الحكي في معظم الأحيان، لأنه يجعل القصة المتخيّلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة.

ويكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة لأنه أحد عناصرها الفنية أو لأنه المكان الذي تجري فيه الأحداث وتتحرّك فيه الشخصيات فحسب، بل لأن المكان يتحوّل في بعض الأعمال المتميزة إلى الفضاء الذي يحتوي على كل العناصر الروائية، وبهذه الحالة لا يكون كقطعة القماش بالنسبة إلى اللوحة بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة لهذا: "فالمكان يكتسب أهمية من خلال معايشة البطل للأمكنة والأحياء التي تمد له بالصلة، سواء من قريب أو من بعيد، فيكون المكان هو اللوحة النفسية التي عاشها وعايشها البطل"[5]. ومنه

[1] –ابن منظور: لسان العرب، المجلد 14، ص: 113.

[2] –الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص: 267.

[3] –سيزا قاسم: بناء الرواية، ص: 74.

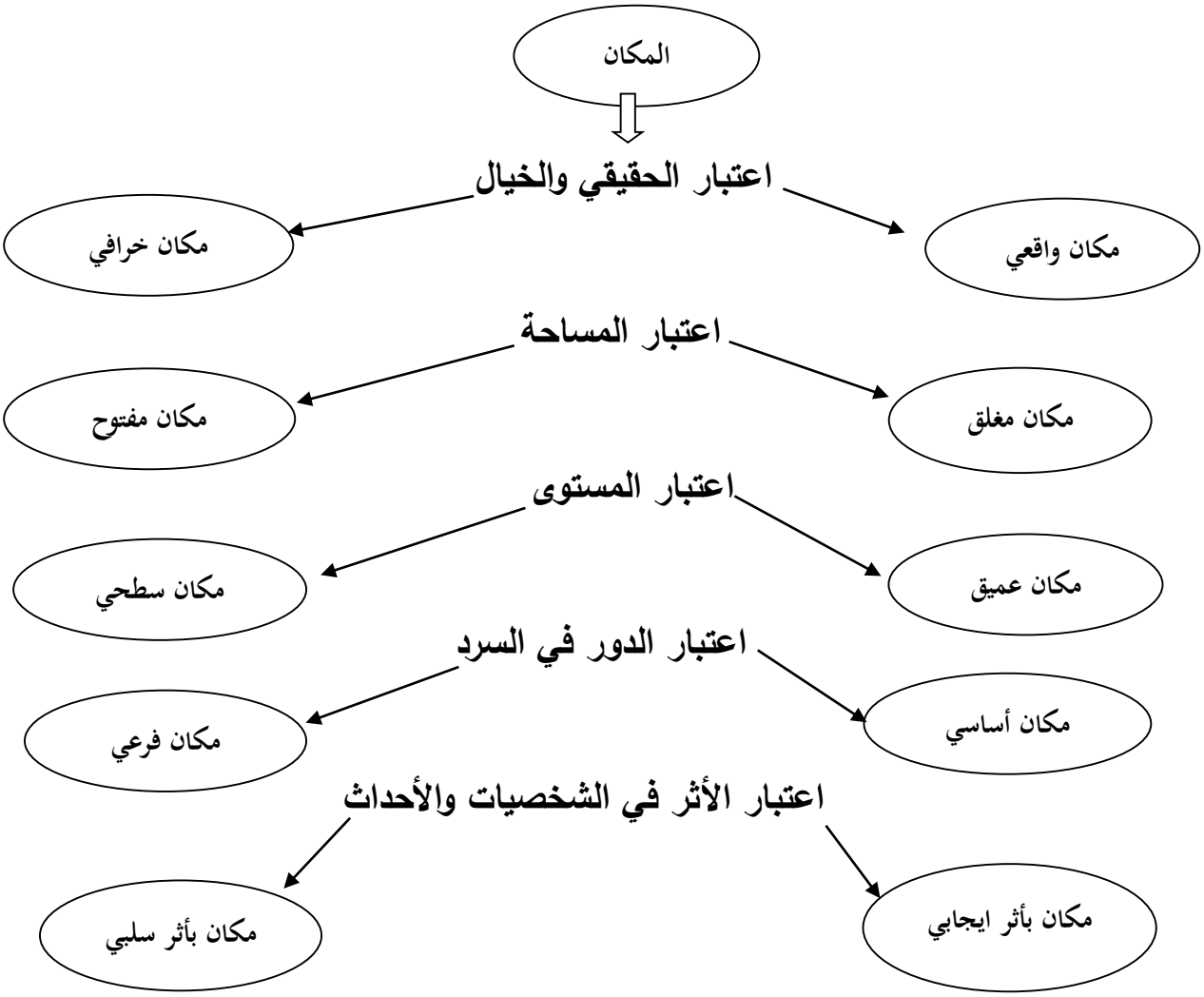
[4] –حميد لحميداني: بنية النص الروائي، ص: 53.

[5] –أحمد زياد محبك: متعة الرواية دراسة نقدية منوعة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، د.ت، ص: 55.

يبرز الدور المحوري للمكان في الرواية، إذ لا يقتصر على كونه مجرد خلفية للأحداث، بل يتحوّل إلى فضاء متكامل يشارك في تجربة البطل النفسية، ويجعل القارئ يعيش تفاصيل حياته وعواطفه كما لو كانت لوحة فنية حية.

2-3-2 أنواع المكان:

لقد تعددت اعتبارات تصنيف المكان في السّرد العربي والعالمي، نتيجة لتعدد نظرة النّقاد والمحللين لها، وقد جمعها (ألفريد مونام) في تصنيفة واحدة:



ينبني النص الروائي على مجموعة من المكوّنات السردية التي تشكّل بنيته الفنية، وفق منطق يُنظّم سير انتظام هذه المكوّنات داخل العمل السردي من خلال العلاقات التي تربط بين عناصره، والتي تعكس طبيعة المكوّنات المشكلة للمتن السردي، وطرائق اشتغالها ضمن سياق العمل الروائي.

وفي هذا الإطار، تهدف هذه الدراسة التطبيقية إلى الإحاطة بمكونات العمل القصصي من خلال رصد مجموعة من ملامح التجريب الفني والسردي في قصّة "**نقطة إلى الجحيم**" للكاتب السعيد بوطاجين، بغرض تحليلها وإبراز المبادئ التي أسهمت في توجيه المنحى التجريبي داخل المكوّنات المدروسة، على أن يتم تناولها وفق الترتيب الآتي.

IV. بنية السرد في المجموعة القصصية "نقطة إلى الجحيم" لـ "السعيد بوطاجين":

1-الشخصية: تعتبر الشخصية ركنا أساسيا من أركان العمل القصصي أو الرّوائي؛ وتعدّ عنصراً فعالاً يسهم في الحدث ويؤثر فيه ويتأثر به، من دونها يفقد كل من الزمان والمكان معناهما وقيمتهما، فالحوار هو حديث الشخصية؛ وهذه الأخيرة تتحرك ضمن الفضاء الزماني والمكاني؛ وبالتالي لها حضور متعدد ومختلف في العمل الرّوائي أو القصصي.

1-1 دراسة الشخصية في قصص "نقطة إلى الجحيم" لـ: السعيد بوطاجين:

أولى الكاتب أهمية كبيرة للشخصيّة نظرًا للمكانة التي تشغلها في عملية السرد، وبناء النص القصصي، فهي تعدّ من أبرز عناصر البنية السرّدية، حيث تعتبر البؤرة الأساسية التي يرتكز عليها العمل السردي، لأنها رمز الأفكار والآراء ووجهات نظر الكاتب، ومن خلالها يجسد المعاني التي يتلقاها القارئ أو المتلقي بطريقة غير مباشرة.

1-1-1 الشخصية الرئيسة في القصص:

تُعدّ الشخصية المركزية العنصر المحوري في العملية السردية، فهي التي تصنع الحدث وتوجه مسار النص، وتُصنَّف على أنها شخصية فاعلة تحظى بعناية خاصة من قبل السارد، على عكس الشخصيات الثانوية التي تكتفي غالبًا بدور مكمّل. ويكمن دور الشخصية المركزية في دفع الفعل إلى الأمام، فهي المحرك الرئيس للأحداث، وليس من الضروري أن تكون دائمًا بطل العمل القصصي، فقد تكون خصمًا أو منافسًا، بحسب طبيعة الصراع السردي. أما الشخصيات الثانوية، فتضطلع بدور حساس في إبراز أبعاد الشخصية المركزية، إذ تعمل إما كعوامل للكشف عن خفايا الشخصية الرئيسة وتعديل سلوكها، أو كاتباع يلتفون حولها ويعكسون مواقفها وأفعالها، بما يجعلهم أشبه بأدوات تكشف عن سماتها الداخلية

وتسلط الضوء على عمقها النفسي. ومن الأمثلة على الشخصيات التي قامت بهذا الدور في قصص "**نقطة إلى الجحيم**" نجد مثلا:

- **شخصية "الزعيم الأكبر" في قصة "سمفونية الفناء الوشيك":**

وهو حاكم السلطة البهيجة كما سماها الكاتب ويظهر هذا من خلال قوله: " نزل الزعيم الأكبر إلى المدينة الفاضلة بعد سنين من سعال حاد أصبح له ذيل وأنياب، لاحظ أنهما امتلأت بذباب أزرق غزا الوجهات العمشاء والمحال التجارية والحلوى واللبان والمساجد ووجوه الشعب العزيز الذي تفانى في حبه والثناء على عبد الحميد، لكنه تساءل عن مصدر هذه الكائنات الدخيلة التي لا عهد له بها في السلطنة البهيجة".[1]

حيث إن هذا الزّعيم يعيش بعيدًا عن رعيته في قصره الكبير ولا يعرف بأحوال شعب مملكته، فقد بدأ الكاتب "السعيد بوطاجين" قصّته بالسّخرية ضاحكًا من نفسه ومن الناس الذين يرضون بهذه العيشة البائسة الذليلة، فقد سرد لنا كيفية زيارة هذه الشخصية "**الزعيم الأكبر**" الزيارة التفقدية إلى رعيته، إلاّ أنه تفاجأ بالحالة المزرية التي يعيشها شعبه بسبب الذباب الأزرق، ولقد وصف لنا الكاتب من خلال هذه الشخصية انزعاج هذا الزعيم وقلقه وغضبه من هذا الوضع المعيشي الذي يسود السلطنة التي يحكمها ودليل هذا قوله: "لم يعجبه الزعيم الأكبر... لاحظ أن القصر امتلأ بطنين الذباب الأزرق... فكر في الرعية وقال في سرّه مستاء: فهمت كيف غزا الذباب المدينة. هل القصر مهمل لهذا الحدّ؟ لماذا لم يأمنوه من غزو الحشرات، لابد أن هناك خلل في السلطنة البهيجة"[2].

أما عن ملامح التجريب في تكوين هذه الشخصية، فقد لعبت على وترين اثنين هما كالآتي:

– **التسمية:** فالكاتب لم يحدد الاسم الصريح لشخصية الزعيم ولم يجعل لذلك مساحة في نصه وصرح بالزعامة ولم يكن عنها على العكس ما نجده والفناء في النصوص السردية

[1] –السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، الجزائر تقرأ، الإيداع القانوني، السداسي الثاني 2018، مدير النشر، عبد الرزاق بوكبة، ص: 05.

[2] –المصدر نفسه، الصفحة 8–9.

والأعمال السنيمائية، حيث لا يظهر الزعيم بل تظهر أعماله ولا يظهر اسمه، والوصول إليه يكون بجهد جهيد.

– **مكانة الزعيم المهترئة:** على الرغم من أن الكاتب رسم الزعيم وهو متصف بالقوة والسيطرة، إلا أنّه خرق أفق التوقع عندما رسمه وهو يخاف من الذباب الأزرق، وبهذا أحدث شرخا واضحا في شخصية الزعيم.

- **شخصية "الابن (ابن الشخصية)" في "قصة أجل موافق":**

وصف لنا القاص هذه الشخصية بأنه ابن المشرف على شركة المحروقات، وبيّن لنا بأن هذا الابن ذو شخصية أنانية، تميّزت بالغرور والكبرياء والتعالي، ويتضح هذا من خلال قوله: "**سلّم على البواب باستعلاء وأخبره بأن له موعدا مع المدير العام لغرض لا يعني أحد في البريّة، لا البواب، ولا الثواب، ولا الكاتبات ولا الذباب...**"،[1] فصاحب هذه الشخصية هو شخص يهتم كثيرًا بمظهره الخارجي وأناقته، ولا يهمّه كيف يبدو في نظر الآخرين وقد وصفه الكاتب بقوله: "... **شعيرات قليلة صبغها بالأخضر الفاتح ليبدو مهمًّا، وكان يقول في سرّه: من يحسب نفسه؟ أوصاه والدي بأن يشملني بعنايته لأني ضروري للشركة العمومية، إنها ملك للدولة دولة والدي... لي بذلة رياضية وحذاء إيطالي وأقراط ذهبية وشعر أملس ناعم أصقله كل نصف ساعة**"[2]. فهذا الابن يعتقد أنه باستطاعته أن يحصل على كل ما يريده بغضّ النظر عمّا إذا كان يستحقه أم لا؟ وقد اتضح لنا تكبر هذه الشخصية واستعلاؤها أكثر في قول السارد: "**جلس ابن الشخصية المهمة جدًا على الأريكة المواجهة للمكتب الفاخر، وضع رجلا على رجل أشعل سيجارة وأخرج الملف المكوّن من عدة شهادات... لم يكن له وقت كاف لاستخراج نسخة ممضاة في البلدية المزدحمة...**"[3].

- **شخصية "الشيخ (إسماعيل الشاوي)" في "قصة الإرث":**

[1] – السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 14.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المصدر نفسه، ص: 15.

هو الشخصية التي دارت حولها أحداث هذه القصّة، فهذه الشخصية هي المحرّكة لأحداث قصّة "الإرث"، وقد وصفه الكاتب بأنه شيخ كبير والد لسبعة أبناء وبنت أرملة، وأنه كان إنسانًا طيّبًا سخيًا كريمًا قام بالعديد من الأعمال الخيرية، وتجلى هذا في قوله: "**كان يتصدق على الفقراء، بنى المجامع، اشترى للمستشفى أجهزة وأدوية، أنشأ جمعية خيرية لعلاج المرضى، قدّم معونة كبيرة لضحايا الوباء...**"[1]، حيث بيّن لنا الكاتب من خلال سرده أن شخصية هذا الشيخ عكس شخصية أولاده تماما؛ فقد كان مجتهدًا في عمله وأبناؤه كانوا يعيشون وينفقون من ماله ولا يتعبون أنفسهم ولا يعملون ولا يساعدُونه في تحصيله، فسافر هذا الشيخ في رحلة دامت ثلاثة أيام؛ وظن أولاده أنّه مات، ففرحوا وبدأوا يفكرّون في كيفية قسمة إرثه الهائل والكبير، ودليل ذلك قوله: "**لم نر سببا للانتظار... ثلاثة أيام كافية... اقتسمها المحال التجارية والبيوت السبعة أو الثمانية والسيارتين والشاحنات الثلاث والمآرب وما في البنك من مال على قلته...**"[2].

يقع منطق التجريب في هذا السياق في البعد الذي منحه الكاتب لهذه الشخصية، حيث اتسمت بالدقة والمثالية في السلوك، في زمن أصبحت فيه الأطماع هي المسيطرة على المواقف. لقد أسهم الوصف العادي والبسيط لهذه الشخصية في طرح سؤال وجداني وفكري، إذ إنه أوجد مفارقة لم يكن ليكشف عنها الوصف غير العادي أو الخارق، بل جاء من خلال الوصف البسيط العادي الذي حادت عنه سلوكياتنا وأخلاقنا في الحاضر.

- **شخصية "الخال" في قصّة "الإرث":**

يعتبر خال الأولاد (الأبناء اليتامى)، فهو من كان يستمع لآرائهم، مسؤول على أولاد أخته، ذا شخصية حكيمة قوّية، كان سند هؤلاء الأبناء في غياب والدهم، حيث تميّز بالعدل والفطنة في إسداء النّصيحة ويتضح ذلك من خلال قول الكاتب: "كان متكئا على الوسادة

[1] – السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 23.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يفكر في أمر ما، في كل شـيء وفي لا شـيء، المسـبحة في اليد وفي عينيه فراغ مهيب لم يفارقه...".[1]

-شخصية "الأبناء" في قصّة "الإرث":

الأبناء عادة ما يكونون شـخصـيات أنانية، لم يذكر الكاتب أسـماءهم في القصّـة فقد أدّى الثراء بهم إلى فساد أخلاقهم وتشتت أسرتهم، فقد غُرست فيهم روح الطمع، لا هم لهم سوى التنعم بإرث أبيهم، ويتجلّى هذا في قول الكاتب: "**أبناء أختك لا يعرفون الله وطاعة الإمام والكبير، كأنهم يهود...**"،[2] ويظهر ذلك في قوله أيضـا: "**سيرى كيف يقيم جهده لتنعموا في رزق الرجال الحقيقيين الذين قصمت ظهورهم لتنعموا نائمين**".[3]

ويتمثل الجانب التجريبي في بناء الشـخصـيات هنا من خلال كسـر أفق التوقع، إذ يُتوقَّع أن يكون الأبناء قد اسـتوعبوا فضـائل الأخلاق والتضـحية التي أظهرها الخال تجاههم في صـغرهم وهم أيتام، كنوع من رد الجميل على الأقل، غير أن المسـار السـردي انحرف تمامًا عن هذا المتوقع، إذ أبدوا تجاهه النكران والجحود، واستعدادًا للتنصل من أي رابط قرابة يجمع بينهم وبينه.

- شخصية "المتوكل على الله" في قصّة "الموت لا يحتاج إليك":

تعدّ شخصية "**المتوكل على الله**" أهم الشخصيات الرئيسة في القصة، شملت كل الأحداث حيث يحكي لنا الراوي عن حياة الإنسـان المتوكل على الله، ويصـفه فيها بأنّه شـخص كسـول ينام طوال الوقت، خاصّـة في شـهر رمضـان، لا يعمل شـيئا سـوى النوم في فراشـه، والدّيدان تغزو جسـده، تكاد تلتهمه ظنًّا منها أنّه ميّت لكثرة نومه طيلة شـهر رمضـان المبارك، فهو يمضـي يومه نائمًا لا صـائمًا ودليل ذلك قول الكاتب: "**أيقظه طرق شـديد على الباب الحديدي المسـلح فنهض متثاقلا يتثاءب...**"،[4] ويظهر ذلك في قوله أيضـا: "**كانت الديدان**

[1] – السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 20.

[2] – المصدر نفسه، ص: 27.

[3] – المصدر نفسه، ص: 31.

[4] – المصدر نفسه، ص: 32.

تزحف تحت عباءته لتنتشـــر في الجســـد المتعب من النوم اللّذيذ"،[1] وهذا يدل على أن "**المتوكل على الله**" كان ينهض فقط قبل آذان صـــلاة المغرب بدقائق من أجل الإفطار والأكل، ليملأ بطنه بجميع المأكولات، ثم يتجه ليسهر مع أصدقائه ليلاً، وبعدها يعود ليأخذ مكانه في فراشه كالعادة، ولا يبالي بشيء، وهكذا تمر عليه أيام شهر رمضان المبارك يومًا تلو الآخر دون جدوى.

وخاصية التجريب هنا تكشف عن خاصية التناقض الواقع بين اسم الشخصية وسلوكها، فالاســـم يدل على التوكل، وهو الاعتماد على الله في العمل الخالص لوجهه، وفي مقابله الســـلوك الذي كان عكس ذلك، وهو عدم بذل الجهد لا في عمل ولا في عبادة، بل على العكس ادخار الجهد فيهما، فبدلا من أن يكون متوكلا على الله كان متواكلا.

- **شخصية السيّد "ملك الجمهورية" في قصّة عبد البطن العظيم لـ: السعيد بوطاجين.**

تتضح لنا ملامح هذه الشخصية من خلال سرد الراوي لنا صورة عن قرية مضطربة يعيش فيها هذا الرجل الملقب بـــــ "**عبد البطن العظيم**"، فقد كان لهذه الأخيرة دور فعال في تحريك أحداث القصّـــة التي تدور أحداثها بين الطبقة القوية والطبقة الكادحة، فقد بيّن لنا الرّاوي طبيعة هذه الشخصية على لسان الرّعية من خلال سرده لأحداث القصّة، وتتضح هذه الملامح في قوله: "**الرجل لص لا يؤتمن جانبه، مقامر وسكير يعرفه القاصي والداني، ماذا يفعل هنا؟**"[2]، إلا أن أفراد الرّعية كانوا مخطئين في حقّه، فبالرغم من كل شـــيء إلا أن المشروع الذي قدّمه المدعو "**عبد البطن العظيم**"، قد نجح في الأخير بسبب هطول الأمطار، وإعادة إحياء الأرض، مما مكن له التحكم فيهم من جديد، واتضـــح هذا أكثر من خلال قول الســارد: "**صـفقت الرّعية ودعت بارئها بأن يسـلخ من أعمارها أعواما ويضـخها في عمر السيد ملك الجمهورية كي يعمر أبد الدّهر...**"[3]، وفي مثل هذا الموقف السردي تستدعي

[1] – السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 37.

[2] – المصدر نفسه، ص ص: 55-56.

[3] – المصدر نفسه، ص: 58.

أسئلة الحيرة التي يمكن أن يطرحها القارئ المتلقي حول هذه الشخصية بداية باسمها الذي يدل على الطمع ومرورًا بسلوكها المثير للتربية حول ما إذا كان فعلا يحب مصلحة الجميع أم لا، ونهاية بالصدفة التي جعلته يكسب الرهان وتنقلب الموازين لصالحه.

- **شخصية "عبد الله" في قصّة "في عيونهم عمش":**

تميّزت هذه الشخصية بالنشاط وحب العمل، عكس شخصية "**المتوكل على الله**" التي سبق ذكرها، وتتصف شخصية **(عبد الله)** بأنّه كان يذّم أهل المدينة لتكاسلهم عن العمل، لأنّهم تعوّدوا الكسل والخمول، ويعتبر هذان الأخيران كالدّاء الذي له تأثير سلبي على تطوّر ورقي المجتمعات، ويظهر هذا في قول القاص: "**ردد في سرّه مغتبطا، اجتهدت أكثر من أولئك الذين يفتخرون دون كلل، ينهضون باكرا ليتحدثوا، ليبربروا، ليجلسوا تحت شجرة التوت متهدلين ولا يتوقفون عن الثرثرة، لكنهم لا يقوون عن الحركة...**"[1].

التجريب هنا قائم على كشف التناقض بين شخصية المتوكل وعبد الله، فلا يمكن معرفة الشخصية الأولى إلا بملامح الأخرى والعكس، وهذا كافٍ لخلق تناقض وتضاد بين الشخصيات، يصل إلى بناء طرح الأفكار والمواقف، ونسج الحيرة في أذهان المتلقي والقارئ.

سبق ودرسنا الشخصيات الرئيسة في المجموعة القصصية "**نقطة إلى الجحيم**" لـ "السعيد بوطاجين"، ويجدر بنا هنا الوقوف على الشخصيات الثانوية التي تعدّ مساعدة للشخصيات الرئيسة، فلا يمكن لأي عمل سردي قصصي أن يخلو من هذا النوع من الشخصيات، وفي هذا السياق سنحاول تسليط الضوء على هذه الشخصيات الثانوية من خلال المجموعة القصصية نفسها.

1-1-2 دراسة الشخصية الثانوية في المجموعة القصصية:

- **شخصية الوزير (وزير الذباب الأزرق) في قصّة "سيمفونية الفناء الوشيك":**

وهو الشخصية المخاطبة من طرف الزعيم الأكبر، إذ يقوم بمحاربة الذباب الأزرق كما وصفه الكاتب في هذه القصة بقوله: "لا تتعب نفسك يا مولانا، فاجأه وزير الذباب الأزرق، ثم

[1] – السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 60.

أردف متلعثما: ســـنهش الذباب ونبعده عنك لئلا يؤذيك"[1]، وقد تبيّن لنا أن هذا الوزير يعمل على القضــاء على هذا الذباب ليعيش شـعب السـلطنة عيشــة هنيئة"، والتجريب يقع هنا في الرمزية التي تحملها مهمة الوزير التي لا صلة لها بالواقع والمنطق إنما هي:

- جانب من اللامنطق ومخالفة المألوف في الواقع.
- جانب من السخرية الكاريكاتيرية.
- جانب من الرمزية التي تحمل أبعادا اجتماعية وسياسية مختلفة.

- **شخصية "المسؤول الكبير" في قصة "أجل موافق":**

وتعد هذه الشخصية مهمّة جدًا في هذه القصّة، لما لها من دور فعّال في تحريك أحداث القصّــة، فالمسـؤول الكبير هو رجل ذو منصــب في شــركة المحروقات التي يشــرف عليها "المبّجل"، حيث أقبل ابن المشرف على طلب عمل في هذه الشـركة، إلاّ أنّه كان متعجرفًا لا يملك أية مؤهلات تجعله يملك منصبا كبيرا في هذه الشـركة، حين أعطاه خيارين أهمهما أن يعمل كرئيس مكتب، لكنّه رفض بســـبب غروره واســـتعلائه؛ ويتضـــح ذلك من خلال قول الكاتب: "**ما رأيك في منصب رئيس مكتب تشغيل الإطارات والجامعيين العاطلين عن العمل؟ أظن أن هذا يناسب حضـرتك...**"[2]. والشـخصـيتان غير مقصـودتين لذاتهما، إنما لإبراز كمّ التناقض الحاصـــل في حياتنا، فلم تعد معايير الخبرة والكفاءة هي ما يحكم التوظيف أو الحصول على المناصب، إنما أصبحت المحسوبية والوساطة هي ما يدل على ذلك.

- **شخصية الموظف في قصّة "السعيد بوطاجين":**

تعتبر شـخصـية القاص والروائي "**السـعيد بوطاجين**" شـخصـية ثابتة لم تتغيّر من بداية القصّـــة إلى غاية نهايتها، إذْ نجدها الأكثر حضـــورًا في هذه القصـــة، حيث كانت معظم الأحداث تدور حولها، فنجده هنا يظهر على هيئة مواطن بسيط، يحب المسؤولية في العمل والانضـــباط، وهو هنا نموذج للمواطن المهتم الذي لا يؤجل عمل اليوم إلى الغد، كما نجده

[1] – السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 06.

[2] – المصدر نفسه، ص: 16.

يحاول إصـــلاح ذات البين بين أفراد مجتمعه، ويتضـــح ذلك لنا من خلال قوله: "**ما أكثر الليالي التي قضوها في بلدة أولاد الكلب، وما أوسخهم، أنا لست بحاجة إلى شيء أكثر من حاجتي إلى بلدة تبصر حقيقتها في المرآة العاكسة وترثي حالها كأرملة منسية... هذه وصيتي لك فاتبعها لتصبح سيدا**"[1]، ولا سبيل هنا للحديث عن مظاهر تجريب أو خرق للتوقع في ما يخص الشخصية في حد ذاتها، إنما قد يقع ذلك في صلتها بأحداث القصّة، حيث يبدو هذا الموظف غريبًا عن واقعه الذي كان مليئًا بالمحسوبية والمصلحة والأنانية، إنه الشعور بالتفرد الذي قد يكون في أعين الغير جانبًا من الشذوذ والمغايرة.

- **شخصية "عمار" في قصّة "في عيونهم عمش":**

يعد "**عمار الدجال**" في قصّة "**في عيونهم عمش**" شخصية مهمّة لما لها دور كبير في تحريك أحداث هذه القصّة، فهو يرى أن حياة الإنسان تتلخص في الكسل وعدم السعي وراء العمل والنوم والخمول، إذ يرى أن الكســـل واللامبالاة نعمة لا مثيل لها في الحياة، ففي هذه نجده يستهزئ من بطل القصّة "**عبد الله**"، التي كانت شخصيته معاكسة تمامًا لشخصية "**عمار الدجال**"، ويتضح لنا هذا من خلال قول الراوي: "**الكسل عمل لذيذ يستحق العناء، يستحق أن نرفع له القبعة احترامًا لجلالته، لا شيء يسمو إلى مقامه العالي...**"[2].

تجلت جوانب التجريب هنا من خلال مظهرين رئيسين هما:

– **الأول:** التناقض، العلاقة بين الاسم والمسمى، فالاسم عمار يوحي ويحيل إلى التعمير في الأرض والسعي الدؤوب والمواصلة والاستمرارية في الإعمار، في حين أن المسمى كسلان ولا مبالٍ ولا يمتلك روح السعي والعمل.

– **الثاني:** علاقة التناقض بين كل من عمار وعبد الله، ودقة تصوير كل منهما على أساس بناء منحنى متواتر وغير ثابت في الشـــخوص، ما يحدث اهتزازًا في بناء الأحداث ويثير اهتمام القارئ ويحفز توقعاته.

---

1 – السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 122.

2 – المصدر نفسه، ص: 62.

- **شخصية "فوفو" في قصّة "السعيد بوطاجين":**

تعتبر هذه الشخصية شخصية ثابتة وحاضرة بقوة في هذه القصّة، إذ نجد معظم أحداثها تدور بينه وبين شخصية الموّظف الصّالح **(السعيد بوطاجين)**، فتظهر لنا هذه الشخصية على شكل عامل مُهمِل لا يبالي بعمله ولا يتصرّف بلباقة، لا يحترم منصبه، يسخر من الموظف المسؤول **(السعيد بوطاجين)** ومن اسمه ولقبه، ويظهر لنا ذلك من خلال قول الكاتب: "**قال لي الموظف مرسلاً قهقهة مدوية من خلف الزجاج... ما هذا العجب يا عمّي؟ لا عهد لي بهذا من قبل هذه الأسماء والألقاب لا تصلح لزماننا يا الشيخ...**"[1].

وهنا أراد الكاتب أن يحدث مفاجأة بأن يحضر باسمه ولقبه في هذا النص القصصي، ليس هذا فحسب بل ويشير إلى واقع نظرة الناس للألقاب والأسماء لا للعقول والأفكار، فلقد نقل لنا تجربة واقعه وموقفًا حياتيًا صادقًا يكشف عمق الأزمة الثقافية والاجتماعية ويبرز الجمود الفكري، وهذه عملية تجريب ناجحة تشعر القارئ أنه ليس أمام سرد وسارد عاديين، إنما هو أمام موقف حياتي مباشر وحيوي، كأن الكاتب يجالسه ويحاوره ويحكي له عن كتب.

- **شخصية "وزير السعادة" في قصة "عبد البطن العظيم" للسعيد بوطاجين:**

تعد شخصية ثانوية مساعدة لبطل القصّة، "عبد البطن العظيم"، فهو ابن خالته الملقب "بوزير السعادة" الذي كان مساعدًا لعبد البطن العظيم، حيث إنَّه خصص له ميزانية لبحثه العلمي من أجل تخليص أهل هذه القرية من القيظ والجوع والألم والتقشف الذي يسودها بحثًا عن النفط، ويتضح هذا أكثر من خلال قول الرّاوي: "وزير السعادة العارمة ابن خالتي... لن يكذّبني لأنّه من دمي من قبيلتي... سيخصص لي ميزانية للبحث العلمي، وهكذا أخلص الأمّة من القيظ والجوع والرمد والحمّى والألم..."[2]، لقد تم تحميل هذه الشخصية من البداية بحمولة تجريبية واضحة، فالاسم في حد ذاته خارج عن حدود المألوف والواقع وهو السمة، فاسم وزير السعادة اسم يتنافى مع المعهود المألوف، فنحن لا نعرف في أي حكومة من

[1] –السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 115.

[2] – المصدر نفسه، ص: 54.

الحكومات وزارة للسعادة، والمقصود هنا أن هذه الشخصية مسؤولة عن بث السعادة والراحة، غير أننا بعد ذلك مباشرة نقع في موقف من الدهشة، فهذه السعادة ليست غامرة ولا عامة كما تبدو، وتم تسميتها أنها هي سعادة توزع حسب المحسوبية (المعريفة)، لذا تنقلب المفاهيم عندنا رأسا على عقب مذكرة إيانا بواقع مرير جدا هو حياتنا التي غدت بالفعل قائمة على توزيع السعادة والمال والمناصب بالمحسوبية لا أكثر ولا أقل.

2-دراسة بنية الفضاء المكاني في المجموعة القصصية " نقطة إلى الجحيم":

يعد الفضاء المكاني نوعا من أنواع الوسط غير المحدود، فالفضاء المكاني ينبني أساسًا في تجربة جمالية لما فيمن بعد وانزياح للمعطيات الحسيّة، لأن مجاله هو الذاكرة والمتخيّل، ومع هذا يظل بتاريخ التجربة الذاتية للكاتب والقارئ؛ فهو متعلق بالشخوص فيما بينها كما له اتصال وثيق بالفترة الزمنية لدى الكاتب، وينقسم بدوره إلى فضاء مفتوح وآخر منغلق. ومن هنا سنحاول في هذه الدراسة تسليط الضوء على الفضاء المكاني من خلال هذه المجموعة القصصية "نقطة إلى الجحيم" لـ "السعيد بوطاجين".

2-1 الفضاء المفتوح.

- **القرية "الضيعة"**: تتبيّن لنا القرية على لسان المؤلف في قصّة "سوء تقدير" من خلال قول الرّاعي: "لم يصدق ما قاله الرسول الذي جاء صباحًا بالتعيين الغريب الذي لم يحلم به من قبل، كان يرعى الماعز والبقرة الصفراء والنادر الأخضر الناعم..."[1]؛ هنا يتذكر الكاتب القرية التي كان يقطن بها بكل تفاصيلها، فهنا تظهر لنا شدة حنينه إلى الفضاء المكاني الذي عاش فيه، فهذه الذكريات لم تفارقه رغم بعد المسافة ونلمس التجريب هنا في كون الكاتب:

- لا يصف المكان في حد ذاته، بل يصف علاقة الشخصية به، فهو مكان لمزاولة أنشطة معينة ذكرناها آنفا، فالمكان هنا يمثل روحَ الشخصية القصصية.

[1] -السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 46.

– يصـف المكان بصـورة رمزية وإيحائية، تخدم السـرد في مراحل متقدمة مثلا دلالة القرية على الخبرات، وأنها مكان احتضـان واحتواء، ومن جهة مجالا لأطماع المسـتغلين ومصـدرًا لنهب الثروات، ولذلك تبدو الرؤية التجريبية في اسـتغلال المكان أعمق من مجرد الحديث عنه كوعاءٍ خافٍ للحدث.

لا يظهر هذا الفضاء المكاني في قصّة أخرى، وهي قصّة "عبد البطن العظيم" لـ "السعيد بوطاجين"، إذ قدّم لنا الكاتب صورة فضاء مضطرب (قرية مضطربة)، فهذا الحيز الجغرافي هنا غير مسـتقر، بمعنى آخر تجسـد في هذه القصّـة ظهور الطبقية في هذه القرية، ويتجلى هذا من خلال قول الرّاوي: "اشترى عبد البطن العظيم ضيعة كبيرة وجرّارات وسيارات وخيولاً وشـاحنات وقطيعا من الدواب وقبعات وعصـا ورشّـاشًـا وأقفاصًـا لتربية قطعان من السـحاب الأجنبي، ووظف عبيدًا وثكالى"[1]. وهنا نقلت لنا هذه القرية واقع أحوال المجتمع المضـطرب فيها والتسـلط والتجبر فوق العباد الضـعفاء، وقد تبيّن لنا هذا من خلال قول الكاتب: "وقال الناس في أعماقهم مندهشين مما رأوه في ضـيعة كبيرة: السـيد عبد البطن العظيم فتح مخبرًا لتربية لا نعرف ماذا... من أين جاء بالبذور والمتاع والعربات ونحن معدمون، لا قوت لنا ولا دواء ولا ابتسامات ولا حبة قمح نسد بها الرمق..."[2].

2-2 الفضاء المغلق:

-**القصر**: ذكر الكاتب هذا الفضـاء المكاني بصـورة غريبة عن أذهاننا؛ فنحن بمجرد سماعنا للفظة "القصـر" يتبادر إلى مخيلتنا أنّه بناء فخم نظيف، لامع مظهره جميل إلى غير ذلك؛ إلاّ أن الراوي هنا يصـفه بأنه قصـر متسـخ ومهمل نتيجة عدم الاهتمام بنظافته، غزاه ذباب أزرق في كل أرجائه، ويتجلى هذا الوصـف من خلال سـرد الراوي في قوله: "...هل القصـر مهمل لهذا الحد؟ لماذا لم يأمنوه من غزو الحشرات...."[3].

[1] – السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 55.

[2] – المصدر نفسه، ص: 55.

[3] –المصدر نفسه، ص: 09.

ويتجلى هذا الإهمال في موضـــع آخر أيضـــا تمثل في قول الكاتب: "هل كان القصـــر مدججا بالجرذان إلى هذا الحد؟..."[1]. ومن الواضـــح أن هذا كافٍ جدًا للدلالة على خوض الكاتب لعبة التجريب في مقام خرق آفاق التوقع، فالمعروف أن القصـــور أماكن فاخرة فخمة موشاة بالجمال، في حين وقف الكاتب على النقيض.

-**المقهى:** ويتجلى هذا الفضـــاء المكاني في قصّـــة "في عيونهم عمش" "للســـعيد بوطاجين"؛ فالمقهى جعلها الرّاوي مكانا لتجمع كل أفراد المجتمع كما هو معروف بطبيعة الحال؛ ويظهر لنا هذا الفضـــــاء في قول الكاتب: "ورأى أن يرتاح تحت شـــــجرة التوت المحاذية للمقهى المركزي، طلب شـــايا صـــحراويا احتفاء بنفســـه التي تعبت من الدوران بلا ســـبب وفكر في الأيدي المكتوفة منذ عقود"[2].

وقد تجاوز الكاتب مرحلة وصـــــف المقهى بكونه ملتقى لطبقات المجتمع إلى جعله مكانا للتأمل والتفكير في هذه الطبقات وما تحمل من أبعاد وأسباب الأوضاع التي هي عليها الآن، إنه شباك آخر يطل على الحياة التي اشتركت الظروف فيها على إنتاج تلك العينات البشرية في الشوارع والمعابر والأسواق.

- **الشركة: (شركة المحروقات):** يبدو حضور هذا الفضاء المكاني (شركة المحروقات) في قصّة "أجل موافق" بصورة واضحة منذ بداية القصّة، فهذا المكان يشكل محورًا أساسيًا ومركزا هامًا، تدور فيه أحداث القصّـــة ويتضـــح لنا ذلك من خلال قول الســـارد: "ولج باب شـــركة المحروقات في منتصف النهار..."[3]، والملفت للانتباه كون هذا المكان مكانًا رامزًا خارجًا عن أطر الوصف المكاني العادي إلى كونه يوحي بما يسود القطاعات الاقتصادية من محسوبية، كمـا يوحي بثروة الوطن المنهوبـة فهي بلـد غني يعيش من فيـه فقراء وأغلبهم تحـت خط الحاجة.

[1] - السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 13.

[2] -المصدر نفسه، ص: 59.

[3] - المصدر نفسه، ص: 14.

- **المدينة:**

يتجلى حضور هذا الفضاء المفتوح في قصّة "سيمفونية الفناء الوشيك" من بداية القصّة، حيث سمّاها بالمدينة الفاضلة، إلاّ أنها كانت مجرد تسمية. ففي هذه القصّة ابتدأ الراوي بسرد أحداثها عن طريق تجسيد شخصية "الزعيم الأكبر" الذي نزل بهذه المدينة بعد عدة سنوات، إذ وجدها قد امتلأت بذباب أزرق، وهذا دليل على اتساخها وعدم مبالاة ساكنيها بنظافتها؛ ويتضح لنا هذا من خلال قوله: "نزل الزعيم الأكبر إلى المدينة الفاضلة بعد سنين من سعال حاد... لاحظ أنها امتلأت بذباب أزرق غزا الوجهات العمشاء..." [1]، وبالتالي باتت فضاء قلقًا بالنسبة للموطنين، فهي مكان يختلف عن القرية المحدودة من حيث سكانها ومساحتها، فطالما يكون الناس في القرية (الضيعة) متآخين ومتحابين مع بعضهم البعض على خلاف سكان المدينة، حيث نجد كل واحد منشغلا بشؤونه عن الآخرين ولو كانوا من ذوي القربى. وبهذا خرجت المدينة من إطار تسميتها إلى نقض المسمى في شكل تجريبي، مثل ذلك الذي ظهر في المسمى والتسمية في شخصية عمار. وبهذا نلاحظ مدى قدرة السرد التجريبي على فضح التناقض بين الواقع والتسميات، وكشف جوهر الشخصيات والأمكنة من خلال الفضاء المفتوح والرموز التجريبية.

3- الزمن:

يُعدُّ الزمان من أبرز تقنيات السرد، كونه يُؤطّر أفعال الشخصيات ويشكّل الإطار الذي تُبنى عليه الأحداث، فلا يمكن تصور أي رواية أو قصة من دون وجود إطار زمني واضح. إذ يُعدّ الزمان عنصرًا فاعلًا في تكوين الأحداث، حيث يتيح الكشف عن انفعالات الشخصيات، ويُضفي على السرد عنصر التشويق، كما يمنح القصة أو الرواية الحيوية والتدفّق والاستمرارية. ومن المتعارف عليه أن الكاتب يختار نقطة البداية التي ينطلق منها في تسلسل الأحداث، إلا أن بعض الأدباء يلجأون أحيانًا إلى تقنيات التقديم والتأخير في ترتيب الوقائع، بما يُنتج مفارقات زمنية تُثري البنية السردية. وفي المجموعة القصصية

[1] – السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 05.

المعنونة بـ «نقطة إلى الجحيم» للكاتب السعيد بوطاجين، يمكن رصد عدد من هذه المفارقات الزمنية، منها:

3-1 الاسترجاع: يقصد به إيقاف السارد لمجرى تطوّر الأحداث، للعودة إلى استحضار وقائع الماضي، ونجده في المجموعة القصصيّة "نقطة إلى الجحيم" لـــ "السعيد بوطاجين" بكثرة؛ إذ كثيرًا ما نراه عند قراءتنا لأحداث القصة، يعود القاص إلى الخلف ليقوم باسترجاع الأحداث الماضية، وذلك لأغراض مختلفة كإيضاح حدث معيّن أو تبيين جوانب معيّنة لشخصية ما، ومن أمثلة ذلك ما ورد في "قصة الإرث"؛ فعند قراءتنا لأحداث القصّة نجد القاص يرجع إلى ما كان عليه حال الأبناء، فكان يسترجع ذكرياتهم وهم صغار، ويتضح هذا في قوله: "جاءني أكبرهم سنا من عادته أن يرتدي ملابس أغلى منه ويتسكع في الحارة بلا عمل... كان يعتقد أنه يشد السماء حتى لا تسقط على المؤمنين، كان يعتقد أني لا أعرفه منذ كان في حجم كرة"[1]. ثم يسترجع الراوي حياته الأليمة ومعاناته، ويقارنها بينه وبين حياتهم الهنيئة (الناس)، وما عاشه من ضَنكٍ، فنجده يقول: "عندما كنا في الثلاثين كنّا شيوخًا على وشك التقاعد، كنّا ننتظر الموت بفارغ الصبر لأننا استهلكنا أجسادنا وحياتنا... عندما أتذكر ذلك الوقت يؤلمني ظهري، تؤلمني العظام والمفاصل كلها... كنّا في الميناء نحمل أكياس الناس ومتاعهم... لم نعرف الأفراح والأعياد كالآخرين. يا للوقت كيف تبدل هؤلاء يريدونها جاهزة"[2].

وقد ورد الاسترجاع كذلك في قصّة "**ليس لنا سواه**" في المجموعة القصصية "**نقطة إلى الجحيم**"، ويتجلى ذلك من خلال قول القاصّ: "**كان كل شيء يسير وفق مشيئة الزعيم الذي حصل في الانتخابات الأخيرة على نسبة قدّرها الخبراء بأربعمائة في المائة؛ دون احتساب أصوات المهاجرين والجيش والشرطة والدجاج...**"[3].

---

[1] – السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 22.

[2] – المصدر نفسه، ص: 25.

[3] –المصدر نفسه، ص: 99.

3-2 الاستباق: عبارة عن مفارقة زمنية تتجه نحو المستقبل بالنسبة للوقت الراهن (الحالي)، أو بالأحرى التلميح إلى واقعة ما ستحدث بعد اللحظة الحاليّة أو الوقت الذي يحدث فيه توقف القصّ الزمني؛ وقد وظّف "السعيد بوطاجين" في مجموعته القصصية "**نقطة إلى الجحيم**" الاستباق في كثير من الأحداث القصصية؛ ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصّة "**كلّهم مرضى**" حيث يقول غسان: "لا أدري كم هو عدد الأكياس التي سأملؤها اليوم بهذا الدواء، مائة، مائتين، خمسمائة؟ البركة في القليل، كما يقولون المهم أن أرفع عني الغبن أسبوعًا أو شهرا، أحصل على راتب من رؤوس الحمقى... يستشرون حتى الطاعون، المصائب، الحصبة، الجرب أيضا..."[1].

كما ورد "الاستباق" في قصّة "**ليس لنا سواه**"، وقد تجلى ذلك في شخصية "**جمال الكلب**" وهو يفكر في المستقبل، ويظهر هذا من خلال قول السارد: "سيكون مديرًا عامًا على الباب، يأمر وينهي، سيطلب سيارة وكاتبة تساعده، سيبدّل مشيته التي كمشية الحلزون ليبدو مهمّا جدا في الشركة، لن يتدحْرج كما كان يفعل في شوارع العاصمة، سيغيّر نظرته ليخافه الموظفون والغوغاء، لن يتحدث بالعربية بداية من اليوم"[2]. وهكذا يظهر الاستباق كآلية تجريبية تسمح للقارئ بالاطلاع على أبعاد المستقبلية للأحداث، وتولّد حالة من الترقب والتوقع، كما تسهم في توسيع أفق فهم الشخصيات وتحفيز المتلقي على متابعة تطورات السرد بشكل أكثر تشويقًا.

خلاصة الفصل الأول.

أسفرت الدراسة التحليلية لمتون المجموعتين القصصيتين "نقطة إلى الجحيم" و"للأسف الشديد" للسعيد بوطاجين عن نتائج مهمة تتعلق بأسلوب الكاتب في التجريب السردي واللغوي. فقد تبين أن الشخصيات الثانوية في القصص استُخدمت لأغراض رمزية ونقدية،

1 – السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص ص: 76-77.

2 – المصدر نفسه، ص ص: 102-103.

مثل إبراز التناقض بين الواقع والطموح، والمحسوبية مقابل الكفاءة، والنشاط مقابل الكسل، مما أضفى عمقًا على النصوص وأسهم في تحريك الأحداث وإثارة توقعات القارئ.

وقد تجلى الفضاء المكاني، في صورته المفتوحة والمغلقة، كالقرى والقصور والشركات والمدن، ليعكس البنية الاجتماعية والسياسية ويبرز العلاقة بين الشخصية وبيئتها، كما استخدم الزمن من خلال الاسترجاع والاستباق، ما أضاف بعدًا تشويقيًا وكشف أبعاد الشخصيات ودوافعها، مع خلق مفارقات زمنية تؤكد القدرة على خرق التوقعات السردية.

وأظهر البحث كذلك أن المجموعتين القصصيتين تتسمان بحمولات لغوية وغير لغوية تجريبية واضحة، حيث كانت "**اللعنة عليكم جميعًا**" و" **نقطة إلى الجحيم** " تحملان صورة معبرة على قدرة السعيد بوطاجين على استثمار العتبات النصية، وتوظيف مجموعة من الموضوعات والطروحات المختلفة في شكل تجريبي يتجاوز المألوف. كما أظهرت هذه المجموعة ثراءً في الأساليب اللغوية وبنية النص، بما يؤكد تبنيه منظومة تعبيرية تقوم على المفاجأة وخرق أفق التوقع حتى في أبسط الأبنية اللغوية.

ويتبين من خلال التحليل أن التجريب في الشخصيات، والفضاء المكاني، والزمن، والأساليب اللغوية لدى السعيد بوطاجين يسهم في إنتاج نصوص غنية بالرمزية والنقد الاجتماعي، ويتيح للقارئ تجربة سردية غير تقليدية، ما يجعل هذه النصوص قابلة للتحليل النقدي العميق ويؤكد حضور التجريب كآلية رئيسية في بناء الأحداث وإيصال الطرح الأدبي.

الفصل الثَّانِي

التجريب في المتخيل السردي وعناصره

في كتابات السعيد بوطاجين

I. المتخيل السردي ومقوماته

II. ملامح التجريب في المتخيل السردي في كتابات السعيد بوطاجين

تمهيد:

يشكّل هذا الفصل وقفة نظرية مدعمة بتطبيقات تحليلية لنصوص مختلفة للكاتب السعيد بوطاجين، وذلك بهدف التعرف على عناصر المتخيَّل السردي في هذه النماذج، سواء من حيث الصورة، المشهد، أو التناص، إضافة إلى دراسة أسلوب عرض الأفكار والرؤى عند الكاتب بطريقة تجريبية، وتحليل نوعية الآليات السردية المستخدمة ومدى ارتباطها بواقع النصوص، علاوة على علاقتها بالفكر السردي التجريبي عند السعيد بوطاجين والمبادئ المستند إليها. ويهدف هذا الفصل إلى تبسيط المفاهيم في الكتابات النقدية والسردية على حد سواء، وربطها بشواهد من قصص السعيد بوطاجين باعتبارها مدونة تطبيقية في هذا البحث.

I. المتخيل السردي ومقوماته:

عرف السّرد العربي المعاصر والنّقد الموازي له جملة من المصطلحات الجديدة القاضية بتغيير وجهات النظر وتجديد الرؤى، ولقد شاع مصطلح المتخيل السّردي واكتسى ملامح وتشكيلات خاصة به تجسدت في الكتابات الروائية والقصصية، وقد اتصل المتخيل السردي بجانب التجريب وتجلى في مقوماته الخاصة والدقيقة، وعليه كان لزاما علينا الوقوف عندها وعلى ملامح التجريب فيها بالصور الآتية:

1-المتخيل: يعتبر الخيال عنصرًا بالغ الأهمية في العمل الأدبي ومحركًا واضحًا لوتيرته وروحًا أخرى تبث له فيه والحديث عن المتخيل لا يمكن أن يضع فرقًا إلا إذا ربطناه ربطا وثيقا بتفسيره كظاهرة من جهة، ومظهر من جهة ثانية، ولذلك تجب الاشارة إلى بعض المقولات النقدية الواقفة في سبيل هذه الظاهرة وتفسيرها ونرى من ذلك مثلا ما يراه ابن عربي من كون الخيال حرارة وطاقة مبدعة من شأنها أن تجابه بلادة الأشياء وبلاهتها، فتقاومها إلى التوسيع وذلك بفضل قدرته على الدفء في النفس وفي الكائنات العيانية في آن واحد، ويمكن أن نشير في هذا المقام إلى أن:

- ابن عربي جعل الخيال طاقة.
- الخيال حركة وهو عكس الجمود والبرودة.
- الخيال لفتة من الذوق والوعي تحارب البلادة والموت الذوقي.
- الخيال روح الإبداع.
- اتصال الخيال بالاتساع فهو يحمل معنى أشبه بمصطلح الحقلية في النقد المعاصر.

ولما كانت هذه الرؤية عامة من ابن عربي المصنف من القدامى في الأدب العربي الصوفي، فإنه من الضروري الوقوف على تعريف آخر يتسم بالجدة ويتصل بواقع الكتابة الأدبية.

إذ يرى أحمد نادر شعيب أن الخيال "ملكة انسانية نامية ترقى به إلى التماس الجمال والاحتفاء به وتوليده وتضع ذلك من خلال ربط ما تلتقطه الحواس بما يلتقطه الفكر والتصور

بما يقتضيه الجمال والذوق معًا، لتنشأ من ذلك صورة لا هي من الواقع كليًا ولا من الوهم نهائيًا ولا هي موجودة في عالم المادة لتقبض عليها حاسة ولا تتسع إليه فكرة عقلية بحتة، ولذلك كان الخيال أخصب مادة أولية تصنع الأدب وتغذي النص الأدبي، تمده بما يلزم من أساليب الجمال وجمال الأسلوب بالمقدار الذي يقيده ولا يعرفه ويفيده فلا يغرقه"[1].

وهذه بعض النقاط المستنتجة من القول:

- كون الخيال يتراوح بين الهبة الربانية والموهبة الانسانية التي تتطور وتزيد مع مرور التجارب عليها.
- هدف الخيال الوصول إلى الجمال والتمتع به.
- الخيال ربط ما تدرك الحواس بالمنتج الفكري.
- الخيال ليس الواقع وليس كذلك وهمًا.
- الخيال ليس عقليًا كالمنطق وليس خارج حدود العقل فهو ذهني.
- العمل الأدبي قائم على الخيال.
- الخيال لابد أن يكون مدروسًا وتوظيفه دقيق في العمل الأدبي كما وكيفًا.

وعلى الرغم أن هدفنا هو تعريف الخيال إلا أنّ الصورة تكاد تتأتى بشرح مصطلح الخيال، فلقد أدركنا:

- ماهيته المعنوية.
- طبيعته الذهنية.
- هدفه الجمالي والذوقي.
- وظيفته التعبيرية.
- وصلاته بالمدرك والمحسوس.

[1] -أحمد نادر شعيب وآخرون، موسوعة المصطلحات السردية، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1998، ج4، ص ص: 122-123.

الجدير بالذكر أن الخيال أوســـع وأعم من المتخيل، فهو الأفق الأوســـع في حين يتجلى المتخيل في ظواهر مظاهر جزئية ولقد أتاحت اللغة العربية فرصــة الوقوف على هذه الفروق من خلال بنية هذه الكلمة، وهو ما يوضحه الجدول:

بنية الكلمة	الدلالة المحققة
-باعتبارها اسم على وزن (مُتفعّل)	فتأتي بدلالات: -الشيء الذي تصنعه المخيلة. -الفضاء الذي يخلقه الخيال.
-باعتبارها اسم مفعول	فيكون الفعـل المـأخوذ منــه هو الربــاعي (تخييل) أي تصور فتحمل دلالة: -ما ينتج الخيال. -ما وقع عليه فعل التخيل الفاعل المتخيّل. -ما تم تخيله.
-باعتباره صفة	وتدل على: -مالا يوجد إلا في المخيلة. -ما يحمل مواصفات خارج عن واقع المادة. -ما وقع في دائرة الخيال لا الواقع.[1]

وبهذا نعرف أن المتخيل:

- نطاقه الخيال.
- أداةُ الذهن المقصور.
- محدود في نطاق معين.
- ليس الخيال وإنما هو نتاجه.

[1] -ينظر: عزت أبو الأنوار: مبادئ في السرد وأقسامه، دار الاتحاد، الامارات العربية، الشارقة، ط1، 2008، ص: 210.

والمتخيل بشكل عام مصطلح مفتوح، وما يزيد من خصوصيته هو المصطلح المضاف إليه، فهناك (متخيل فني، ومتخيل أدبي، شعري، سردي) وهو المطلوب.

2- المتخيل السّردي: أوردنا في عنصر سابق ماهية السرد الأدبي وخصائصه وأشكاله، وخلصنا إلى ما يحمله من طابع التبعية والاتساق الذي يتسم به، فالسرد كعملية هو قائم على التركيب والنسيج والبناء وهذه الركيزة تشترك مع عملية التخييل المتخيل، فالمتخيل هو ما ينسجه الفكر وينتجه وفقًا للحاجات الجمالية والفنية والذوقية والمتخيل في السرد، "ما يعطي خصوصية للعمل حتى يكون هو وسيلة الإثارة لأشياء لم تكن موجودة بواسطة اللغة، بحيث يصور لنا هذا المتخيل الواقع بصور جديدة فيها إبداع وخلق وتجديد، فالمغامرة السردية يتعلق فيها الواقع بالمتخيل الذي يكون منطقًا... وكي تصنع أدبًا لابد لها من تغطية سطح الواقع"[1].

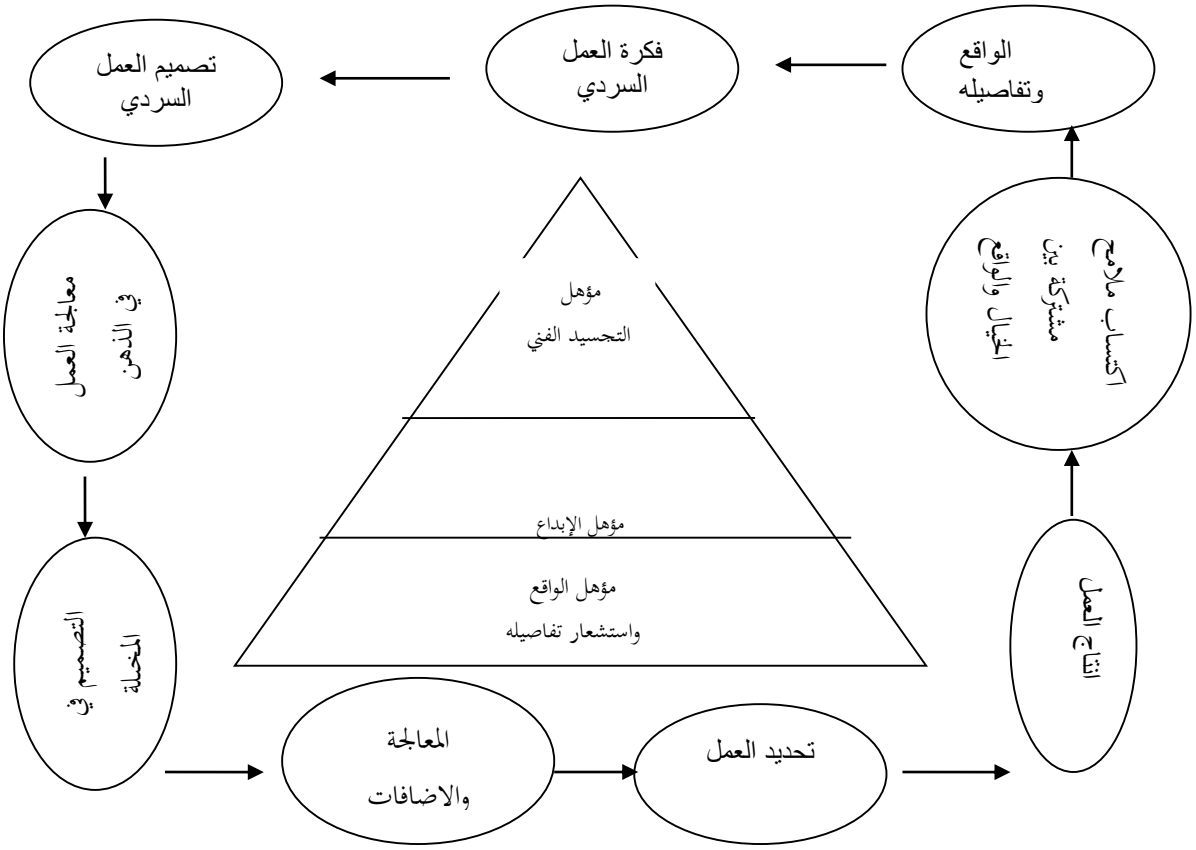
وقد بين صلاح فضل ما تقتضيه عملية الربط بين الأدبية والسردية والخيال، ويمكن أن نختصر ذلك في الجدول الآتي:

المعيار	العلاقات
-الموقع	إذ يقع المتخيل كجزء أو يظهر في العمل الأدبي عموما والسردي خصوصا. يتسم المتخيل بالاتساع والخلق والمرونة وهي كذلك صفات العمل السردي الناجح وإلا هذا مجرد حكي نمطي بفعل العادة لا التميز.
-الغايات	يضمن المتخيل إذا أصاب البراعة والخلق المتعة والإثارة وأي عمل سردي يحتاج إلى تحقيق الهدف ذاته وإلا فهو حكي بسيط كما أشرنا لذلك سالفًا.

[1] -صلاح فضل: أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية للنشر، ط، 1996، المقدمة.

-الصلات	يصل الخيال بين الواقع والمغامرة وأغلب السرد المعاصر قصة ورواية غدا يهتم بهذا اهتماما كبيرًا، وسعى إلى ربط الواقع بالمثير والمغامرات.

ومنه نستنتج أن العمل السردي الذي تكون فكرته ورسالته مستوحاة من واقع معيش "بحاجة في تجسيده إلى عملية صياغة جديدة تهدف إلى نقله، ولكن ضمن دائرة أكثر جمالاً وأشد جذبًا، ومن شأنها أن تمرر لرسالة ما، ولكن بشكل إبداعي وإمتاعي، وهو يستقر في المتخيل الذي يمد العمل السردي بجوانب غير معهودة وصور مثيرة وتمثلات جديدة للواقع من زوايا مختلفة عن النقل العادي للواقع والقائم، ويمس مختلف جوانب السرد والعناصر المكونة له"[1]. وتشير المقولة إلى ما يحمله المخطط الآتي:



وشرحا للمخطط نرصد الآتي:

[1] -شارل بيتر وجوان روينس: مفاهيم في السرد، ترجمة: ليلى سعد، المخبر اللبناني للأبحاث، جامعة بيروت، ط1، 2001، ج1، ص: 51.

- مصدر العمل السردي هو الواقع وقضاياه سواء كانت أحداث ذلك المنتج ماثلة فعلا أم مستلهمة فقط منه.
- يبدأ السارد في وضع فكرة العمل السردي العامة.
- التصميم التفصيلي لعناصر العمل.
- يعالج العمل فيه ذهنه.
- يمتزج ويتشكل هذا العمل بعناصر المتخيل والمخيال السردي.
- يتوسع في وضع الإضافات حتى تحيط بعموم العمل وخصوصياته.
- ينتج العمل ويتم تحريره وفق التوليفة السالفة الذكر.

ولا يمكن أن يتحقق هذا العمل إلا إذا توفرت فيه المؤهلات الثلاثة التي توسطت المخطط، والتي نشير إليها في ما يلي:

المؤهل	سماته العامة والخاصة
الواقع واستثمار تفاصيله	–يقدم صورة عن الحياة والقضايا الراهنة. –يمد المبدع بأفكار وتجارب ذاتية أو جماعية. –يصل الكاتب بالجمهور المتلقي.
مؤهل الإبداع	–يحدث الإثارة في العمل. –يجذب القارئ ويستدعي اهتماماته. –يثري العمل الأدبي ويكسر الرّتابة والنمطيّة.
التجسيد الفني	–يضمن جذب القارئ بالأسلوب. –يحافظ على الذوق بطرق الطرح. –يحدث التفرد فلكل مبدع لمسة فنية خاصة. –يجعل القارئ يرى الواقع بعين أخرى... والقضية تطرح بأسلوب وطريقة ابداعية.[1]

[1] – يسري حمدوش: الكتابة في ظل المتخيل، دار تخيل، العراق، بغداد، ط1، 1999، ص: 201.

3- ملامح التجريب في المتخيل السـردي: لا خلاف في كون الكتابة السـردية المعاصـرة قائمة على مفهوم المغايرة والتجريب، والمغايرة لا يمكن أن تحدث إلا بوسـائل من صـميم الأدب وعنصـر من عناصـره، ولعل أكثر هذه العناصـر قدرة على خلق هذه المغايرة هو الخيال والمتخيل، لأنه يقوم على تجاوز الحدود وخرق الواقع والمتوقع وقادر بقوة على إحداث عنصر المفاجأة المغامرة، وهذه بعض ملامح ذلك:

أ-في آليات التصوير: التصوير هو العمل الذي ينتج صورة متخيلة وهذه العملية يقوم على ثلاثة ركائز هي:

- المادة المراد تصويرها.
- آلية التصوير.
- عناصر الصورة.

والحقيقة أن هذه الركائز لا يمكن أن تخلق صـورة متمتعة بالجمال أو الجذب إلا إذا أخذت من التجريب مقوماته الكثيرة والمختلفة والتي نذكر منها الآتي:

- قدرة السارد على الربط بين الصورة الواقعة والصورة المتخيلة.
- قدرة السارد على جعلها مختلفة غير مألوفة.
- قدرة السارد على جعل الصور منسجمة مع سياق القصة نفسها لغويًا وغير لغويا.
- شحن السارد الصورة الواقعية بحمولات غير واقعية ولكنها تبدو منسجمة معها، فرغم الاختلاف في الطبيعة لكن لديهما ألفة فنية.[1]

أما عن التصـوير ومظاهره التجريبية فيحمل عدة صـور يعبر عنها الجدول الآتي والذي يمثل اختصـارا لما قدمه (آلان بروت) في كتابه الشـهير "السـرد وأبجديات خلق الصورة"، والذي يرى فيه أن ميلاد صورة فنية أو جمالية ما هو في حقيقة الأمر إلا ضمان من ضمانات نجاح العمل السردي وخطوة نحو اكتماله.

وفي ما يلي نوضح جوانب التجريب ومظاهره وآليات توظيف المتخيل السردي:

[1] - يسري حمدوش: الكتابة في ظل المتخيل، ص: 206.

الجانب	مظاهر التجريب وآليات المتخيل
تصوير الشخوص والأمكنة	يقدم تصوير الشخوص من خلال المتخيل على: -ربط صفاتهم الواقعية بصفات تشبهها في عالم الصورة الذهنية أو عوالم أخرى كالطبيعة وغيرها. -يمكن المتخيل أن يعطيك الشخصية من خلال تصرفاتها وردود أفعالها التي تسمح له بالتصوير غير المباشر. وهذه العمليات من عمق التجريب السّردي.
تصوير الأحداث والمواقف	يرى الكاتب التجريبي أن السلوكات والمواقف لا يجب أن تكون تقليدية رتيبة أو درامية بل يجب: -أن تحمل قفزات تنوعية تحمل مفاجأة. -تكتسي الغرابة والغموض أحيانا. -تحتاج تفسيرات وتبريرات. -قد تبقى مفتوحة ولعل هذه جميعا لا تصنع إلا في المتخيل السردي.
تصوير المشاعر والمواقف الوجدانية	-الشيء نفسه بالنسبة للمواقف الوجدانية فقد: -تحدث هذه في المشاعر. -توقظ شعورا خلاف المتوقع. -تحدث ردود أفعال باهتة أو غير مبررة.
تصوير الأماكن	يجعل المتخيل من المكان: -ساحة لا محدودة الوظائف. -قانون التصوير المكاني غير ثابت. -قد يتم اللجوء إلى اللامكان أو اللامساحة.

ومن خلال ما تقدم يمكن أن نستخلص جملة من النقاط المشتركة بين التجريب والتصوير وفق منظور المتخيل السردي المعاصر:

- كلاهما يحتاج إلى تعبير يعكس تأثير التجريب والتصوير على المتلقي أو القارئ. ويحتاج إلى إحداث الصدمة الفارقة في أذهان المتلقين.
- كلاهما يبحث عن رؤية جديدة لمفهوم الجمال والصورة.
- كلاهما يقوم على خرق أفق التوقع.
- كلاهما ينقل الواقع بعين أخرى.

ب-التناص وتقاطع النصوص: كان الموروث النقدي العربي القديم يهتم بالاقتباس والتضمين ويعالجهما من زوايا واعتبارات لغوية وبلاغية، ولذا اختلفت الآراء حول كونهما نقطة قوة أو ضعف للنص، لكن النص الحديث والمعاصر فصل في هذا الأمر، واعتبر التناص حياة أخرى للنص القديم ورؤية فنية ونقدية وثقافية جديدة وثرية، ولقد تعددت تعريفات هذه الظاهرة، إذ يرى (رولان بارت) أن التناص تبادل النصوص يعني أن كل نص يستمد عناصره من نصوص سابقة أو جارية في السياق ذاته، بحيث يصبح النص مركزًا يرتبط بتلك النصوص. وفي النهاية، لا يعد كل نص إلا نسجًا من استشهادات متراكمة أُعيد صياغتها بأسلوب يظل محافظًا على المعنى الأصلي"[1].

وهذا التعريف لا يختلف كثيرًا عن تعريف كل من جوليا كريستيفا وكذا ميخائيل باختين، فهم متفقون على أن التناص تداخل وتجاور واتحاد بين النصوص، ومع ذلك يحتفظ كل نص بهويته المستقلة، أي لكل نص مكانته وجوهره وأهدافه ورسائله وحمولاته.

والتناص في أبسط معانيه دخول نص أو مجموعة نصوص سابقة في علاقة مع نص آخر ينتج عن هذه العلاقة من جديد يجمع بين سمات النصوص السابقة وجماليات النص الآتي وهو خاصية ملازمة لكل إنتاج لغوي أيا كان نوعه، فليس هناك كلام تأتي من الصمت وكل كلام مهما كانت خصوصيته يبدأ من كلام قد سبق.

[1] – ينظر: رولان بارت: نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الانماء الحضاري، سوريا، 2004، ص: 38.

ب.1- صـور التناص: كثرت صـور التناص وألوانه وذلك حسـب الزوايا والاعتبارات التي تؤخذ وتتناول من خلاله، وهي في الإجمال ثلاث اعتبارات يلخصها الجدول الآتي:

المعيار	الصور
1-اعتبار نوع النص الأصلي	ويقصد النص الذي استُمِدّ منه وقد يكون: - من القرآن الكريم. - من الحديث النبوي الشريف. - من الكتب السماوية الأخرى. - نصا أدبيا تراثيا أو أسطوريا. - نصا أدبيا من مرحلة قريبة سابقة. - نصا من الفترة الزمنية ذاتها. - عملا إبداعيًا: أغنية، فيلم، سـلسـلة، مسرحية، لوحة. - حدثا شائعًا أو حادثة شهيرة أو سياسية، اجتماعية، إنسانية
طريقة النقل	تسمح للأديب عدة طرق في النقل: - النقل حرفي والمعنوي مع تماثل السيّاق. - النقـل المعنوي مع اختلاف في اللفظ والعبارة وتماثل أو توافق سياق. - اختلاف في اللفظ والمعنى مع تماثل في السيّاق. - اختلاف في السياقات بصرف النظر عن مدى اتفاق الدلالات والمعاني.

البُعد والرِّسالة	اختيار النص الأصلي وعملية استحضاره وهي عملية ذات بعد ورسالة وقد تكون: -متوافقة من البعد الأصلي المستحضر. - مختلفة متعاكسة مع البعد الأصلي أو نافية له. - تحمل بعض تفاصيل هذا البعد وتضيف عليها ما يخدم النّص. وأبعاد هذا الاستحضار كثيرة.

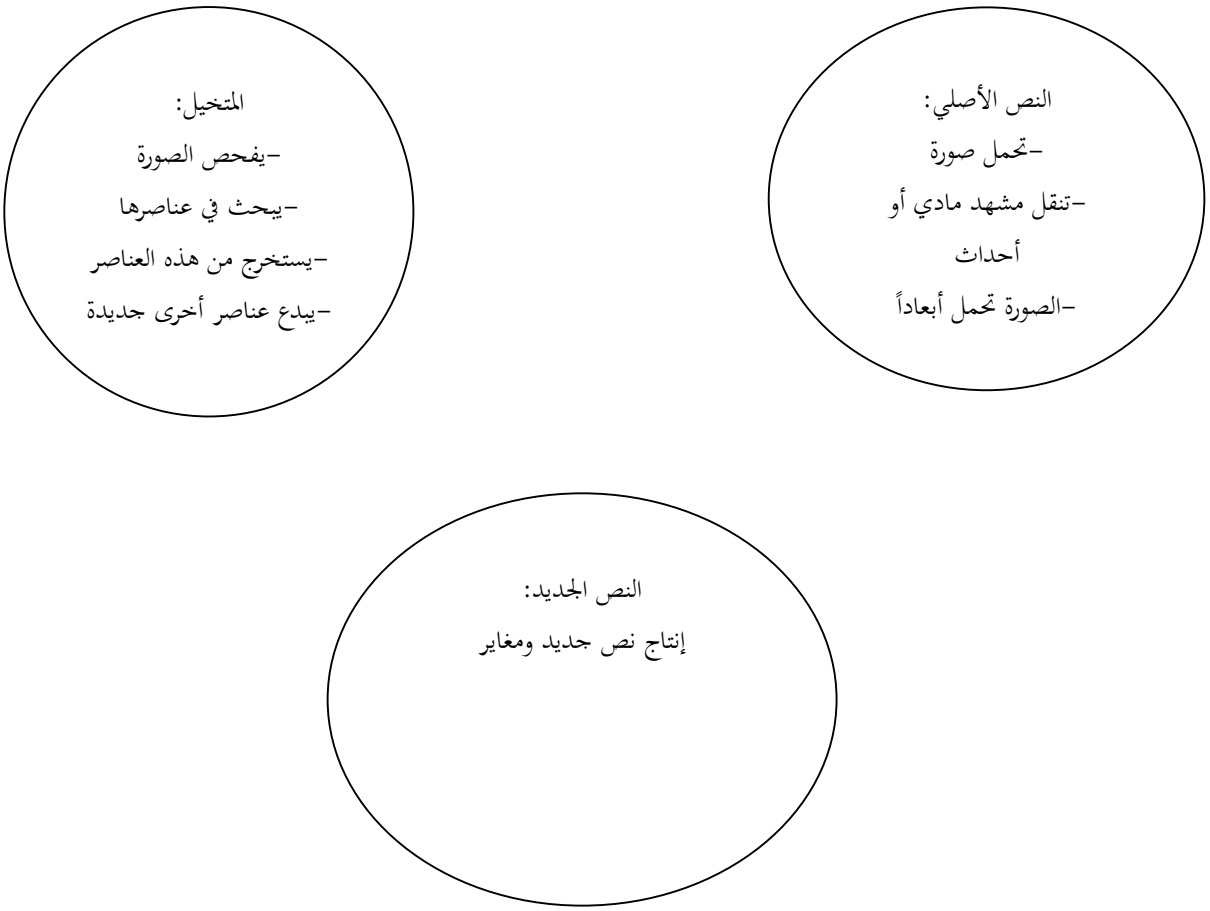
ولقد جمعت الناقدة (ليلى أبو السعود) كل ما سبق ذكره في قولها: "لقد اختلف تصنيف التناصات باختلاف زوايا النظر إليه في النص الأصلي والطريقة التي أخذ منها الكاتب أو الشاعر في النص الجديد، وتختلف درجة النقل وصوره حسب استعمال الأديب لذلك"[1].

وللتناص أهداف وغايات كثيرة تبدو من خلال عملية التأويل والتحليل للأعمال الأدبية ويبقى التناص عملية دالة على:

- لا محدودية النصوص.
- تقاطع الفكر الإنساني والأدبي والفني.
- قدرة الفكر الإبداعي على التجديد والإنماء.
- صور طرح الفكرة الواحدة بشكل متعدد ومختلف.
- تلاقح نصوص الأدب وتناسقها.
- انفتاح النص الأدبي المعاصر على أصناف الفنون وأشكال التعبير الإبداعي.
- مواكبة الأديب الحقيقي لكل ما يظهر على ساحات الفن والإبداع وحسن الانتقاء منها بما يخدم نصه ويمثل روحه وحسه الفني.

[1] -ليلى أبو السعود الحبلي: دراسات النقد والأدب المعاصر، دار سراج للنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص: 55.

ب2- تجليات المتخيل الســردي في عملية التناص: كثيرا ما يندرج التناص ضــمن العمل السـيمولوجي وذلك من زاوية المنهج التحليلي للنص لا سـيما السـيمولوجي، غير أنه وبدقيق العبارة متصل بعملية التصور والتخيّل، وذلك لعدة أسباب متصلة بعناصر مختلفة متوفرة في عملية التناص أو المتخيل أو فيهما معًا، ويمكن أن نصف ذلك في الرسمة الآتية:



ويمكن أن نطلق على الشــكل الذي يمثل دورة النص اســما مؤقتا أو رمزا حتى يصــير صورة جديدة ومنتجا متخيلا حيث:

- تنطلق العملية من تداع ذهني مستمر ومتسلسل.
- يتناسب مع الموقف الفني وغير الفني.
- يعالج الخيال ذلك بإنتاج صورة متخيلة.
- ينتج الخيال صورة لكن لها صلة بما تم استحضاره كما يمكن أن تكون بدورها مرجعا مستحضرًا في مقام آخر.

وعليه يمكن القول إن هناك عدة نقاط مشــتركة بين المتخيل والتناص، فكلاهما يعمل على صنع فكرة ويرسخ صورة والأهم من هذا أن إعادة تدوير تلك الصورة أو الفكرة في شكل جديد لا يتم إلا بسعة الخيال.

وإن المهم فيما تقدم أن النص يأتي بالأدوات الغيرية التي تجلت في شكل أصداء تناصات واقعية وسنن تستدعي مراعاة كيفية السرد، لأن هذا الخيار ليس مجرد اختيار شكلي يراد به التميز عن الآخر، بل هو قائم على أهداف محددة، دون مقاصــد وظيفية تبرر الأشــكال السردية التي تم الاتكاء عليها لتمرير مجموع البلاغات. [1]

لقد حدد لنا السعيد بوطاجين رؤية النظرية للتناص فهو عنده:

- عملية لابد أن تراعي كيفية السرد.
- المواد الأصلية التي تم استحضارها هي عنده أدوات غيرية.
- ليس التناص مجرد تجل في الأعمال الأدبية، إنما هو عملية تمرير البلاغات أي رسائل ومقاصد معينة.

وسنحاول في الأجزاء التطبيقية أن نجسِّد هذه الرؤية النظرية ونرى مدى تمثله في كتاباته القصصية المختلفة.

ب.3-التناص والتجريب السّــردي: شــاعت إحدى المقولات في التعبير عن معنى التناص بشــكل يفتح لنا الآفاق لربط الصــلات والكشــف عنها ما بين التناص والتجريب، ومفاد هذا القول: "إن التناص هو تغريب للنص أو بعض أجزائه في عمل فني آخر، إما تغريبا كليًا أو جزئيا يخلق في ذهن من لا يعرفه فضــولاً وأســئلة مصــدرها الغرابة وحافز المعرفة واكتمال المشهد الفني والإنساني لكيلا يكون الإبهام".[2]

إن المقولة زاخرة بالألفاظ والعبارات التي تؤكد الصلة بين التجريب والتناص ومنها:

[1] – السعيد بوطاجين: علامات سردية، منشورات ضفاف، بيروت – لبنان، 1900، ط1، ص: 33.

[2] –ريكاردو دي فيليب: النص على النص، المركز العربي للأبحاث الانســانية، ترجمة أمجد جبر، عمان، الأردن، 2007، ص: 75.

- **تغريب:** ويقصد به نقل العبارة أو الكلمة أو الفكرة إلى سياق آخر غير ذلك الذي جاءت فيه أول مرة، وهذه ملامح التجريب وقد أشرنا إليها في التجريب اللغوي.

- **النص أو بعض أجزائه:** ويكون ذلك حسب مقتضى الحالة وحسب تصرف الكاتب وما يفرضه المتخيل ويكون فيه السارد أكثر تمرسًا بالتجريب.

- **هزة خلاقة:** الفكرة التي تلد من قراءة ومعرفة هذا التداخل وهو نفسه أثر التجريب.

- **فضـــولا:** وهو ذاته الأمر الذي يحدث مع المطلع والقارئ للأعمال التجريبية فهي مثيرة مؤثرة تستفز الذهن وتدفعه إلى إعادة القراءة والتأمل، لما تحمله من انزياحات لغوية وتوترات دلالية تخلق إخراجًا معرفيًّا وجماليًّا مغايرًا.

- **أسئلة مصدرها الغرابة:** هي ناجمة عن تلك الردود والأفكار والمشاعر المتولدة والمتمثلة في الدهشة والإحراج والاستغراب، وهي في المجمل تدور حول التساؤلات التالية:

- لماذا اختيار هذا النص الأصلي تحديدا؟ (إذا كان معروفًا)
- ما هذه العبارات أو الدلالات والعلامات؟ (إذا كان غير معروف).
- كيف ولماذا تم التوظيف على هذا النحو تحديدًا؟

وعلى العموم، فإنّ الصِّـــلات بين التجريب والتناص كثيرة جدًّا، بل إنّ الأول يُعَدُّ امتدادًا لآليات الثاني وملامحه الكبرى، وذلك لما يحمله من عملية تفريغ وشحنٍ للدلالات والمحمولات الثقافية والفكرية، وإعادةِ شرحٍ وتأويلٍ للنصوص السابقة. وهو دليل أيضًا على طاقة الأديب الثقافية ورصـــيده المعرفي الذي يطغى في تجربته الإبداعية، وجماليًّا يُعَدّ التجريب مجازفةً وجرأةً فنيةً من شأنها أن تجعل النصَّ نصًّا مؤثِّرًا، تُعيد إليه النصوصُ الأخرى صداها وانفعالها.

جـ) الرؤى الاستشرافية وانفتاح المتخيل:

يمثّل العمل السردي رؤية صاحبه أو طرحه لمسألة ما من زاوية هو إمّا مؤيّدٌ لها، أو رافضٌ لها فيعرضها عرضا ناقدا، سواء أبدى وجهة نظره منها صراحة أم لم يُبدِها، إذ تبقى بصيرة السارد حاضرة في نصّه بوعي منه أو دون وعي.

ولقد امتازت الكتابات السردية التجريبية المعاصرة بنوع من هذه الرؤى المتعلقة بالتوقّع والتبصّـر، اسـتنادًا إلى آليات نابعةٍ من خبرة السـارد في الحياة عامّة، وفي الحياة الفكرية خاصّة، تجعله قادرًا على توقّع ما يمكن أن تؤول إليه الأحداث والمواقف. وسواءٌ صدقت هذه التوقّعات أم لم تصدق، فهي تمثّل في نظره تصوّرًا لما ينبغي أن يكون فعلاً أو منطقًا سرديًّا، حتى وإن كانت تلك التوقّعات صادمةً أو خارقةً للمألوف.

كما يدلّ مصطلح الاستشراف على كلّ حركةٍ سرديّةٍ تقوم على رواية حدثٍ لاحقٍ أو ذكره مقدَّمًا، ويتمّ التمييز بين الاستشراف كتمهيدٍ، والغرض منه التطلّع إلى ما هو متوقّع أو محتمل الحدوث ضمن المسار السردي.

وعليه يمكن القول إن:

- هناك تقاطعا بين الاستشراف والاستباق الزّمني.
- اتصال الاستشراف بالحركة السردية أي أنه جزء من دينامية النص السردي.
- قد يكون الاسـتشـراف مباشـرا أو غير مباشـر من خلال ذكر ملامح ومؤشـرات عن الحدث لا الحدث نفسه.
- لا تتعارض الرؤية الاسـتشـرافية مع الخطة الفنية للنصـوص السـردية بل هي إحدى الآليات المحققة لها إن أجاد السارد ذلك.

د- الجوانب التجريبية في الرؤى الاستشرافية: يقف التجريب على عدة ركائز، و قد لاحظنا أن هذه الركائز تخدم بعضها البعض، منها ما يتصل بعناصر البنية السردية ومنها ما يتصل بالتعبير وأسـاليبه ومنها ما يتعلق بالجوانب الإبداعية والفنية التي تغذي العمل وتصـنع الفرادة الجمالية للنص في حين تأتي الرؤية الاستشرافية لتشمل الثلاثة معا من خلال:

- اتصـال الرؤية الاسـتشـرافية بخرق أفق التوقع فواضـع المواقف والأحداث التي تحمل جوانب المغايرة والحدث غير المألوف هي خارقة لأفق التوقع.
- اتصـــال الرؤية الاســـتشـــرافية بالزمن والمغايرة الزمنية، وهذا ما يقوم عليه الســـرد التجريبي.

- اتصال الرؤية الاستشرافية بصنع جانب منفرد من الإبداع السردي في الإتيان في كل مرة بمحاولة سرد جديدة فيها نوع من التفرد الذي يمثل الجوهر المحفِّز لـ:

-الإعجاب والانجذاب.

-الحماس والإثارة والشغف.

-الدهشة والإحراج الفكري.

-المتعة واستجابة الذوق.

والملاحظ أن هذه الجوانب التي تجلت في السـرد التجريبي إنما من شـأنها أن تمد حركة التأويل بأنفاس جديدة بمفاهيم ومنظورات كلها تقود إلى رؤية السـرد التجريبي بالعين التي لم تجرب النظر سابقا، ولعل هذا ما أشار إليه بوطاجين نفسه في مسألة السرد والتأويل قائلا: "مع ذلك فهناك مسـعى للتأسـيس لعلم سـرد تجريبي مفاده: القدرة على إنتاج مرويات وتأويل نصـوص كمرويات، كما يرى أصـحاب الاجتهاد. لكننا لا ندري تحديدا إلى أي حد سيتقاطع المشروع التأويلي مع المشاريع السابقة. إن كان سيضع إطارا عاما وقانونا صارما، ومن ثم تحوله إلى نظام علمي، أم سيكتفي باقتراح نماذج تقريبية لتحرير القراءة وتوجيهها في الوقت نفسه.

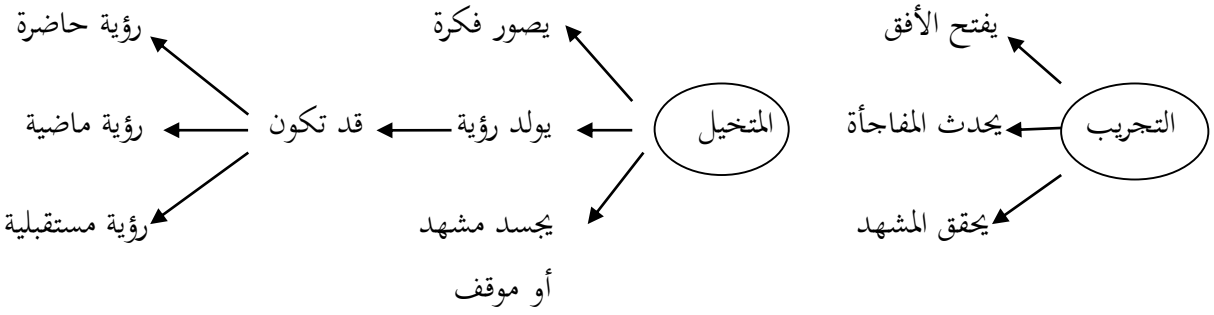
لكن المؤكد أنّ هناك عودة إلى استغلال العناصر التي تخلت عنها البحوث اللسانية، ومنها البحوث السـردية التي هيمنت بداية من نهاية السـتينات، دون الحديث عن الفترات السابقة التي شهدت انكفاء التأويل، أو انمحائه أحيانا"[1].

والجدير بالذكر أن للرؤية السردية الاستشرافية صلة وثيقة جدا بفهم السرد فقد:

- تتجلى في شخص من خلال التقدم والتراجع في بيئته الشخصية.
- تتجلى في الحدث الذي يسير نحو التطور والنماء أو التقهقر والجمود.
- تتجلى في التغير الزماني في شكل استباقي.

[1] -السعيد بوطاجين: علامات سردية، ص: 225.

- تتجلى في مكان تطرأ عليه متغيرات خادمة لجميع ما سبق ويمكن تصوير كل ما سبق في الشكل الآتي:



رسم توضيحي لعلاقة السرد التجريبي بالمتخيل السردي والرؤية الاستشرافية.

ويشير رسم العلاقة إلى ترابط العلاقات بين العناصر الثلاثة التجريبية وبين المتخيل السردي، فالأول يرتبط بآليات البناء الفني وعناصر أخرى حتى يتحقق الانسجام الجمالي وتجلياته.

هـ- التداخلات اللغوية وتعدد الأصوات: تناولنا في الفصل الأول قضية هامة جدا وهي قضية اللغة السردية عند السعيد بوطاجين، فوجدنا أنها تتسم بعدة مظاهر كما أدت عدة وظائف وأفضت إلى عدة أبعاد تأويلية، غير أن هناك جانبا آخر من جوانب اللغة السردية، لا يمكن الكشف عنه إلا بالغوص في جوانب المتخيل السردي ألا وهو جانب تعدد الأصوات والتداخلات اللغوية.

وقد وصف السعيد بوطاجين هذه الظاهرة وحددها عموما في قوله: "قد تسهم المستويات اللغوية، إلى حدّ ما، في مراعاة جانب الاختلافات الفرضية بين الشخوص لتضع كلّ شخصية في خانتها، وهكذا سيكون لكلّ منها معجمها الذي يمكن اعتباره بمثابة بطاقة دلالية أخرى تحيل على انتمائها وهويتها، كما يمكن أن تلعب وظيفة الفواتح لأنها تنبئ بجزء من مسارها، ومن حقيقتها.

وعلينا التمييز بين هذه التصورات النقدية الموضوعية، وبين "الشعبية" كنظرية للروائيين الذين ينقلون بواقعية حرفية المحيط الخارجي وحياة عامة الشعب، لأنّ التوجه

الأخير له منطلق آخر وأفكار أخرى لا تهدف إلى تحقيق الغاية الجمالية ذاتها، أي إنه يشتغل في إطار مخصوص، ومستقل"[1].

كما أشار إلى ذات المسألة بقوله: "تشكل التداخلات اللغوية في السرديات ظاهرة جديدة لم يعرفها النص العربي القديم، وقد ازدادت انتشارا في السنين الأخيرة، ما يجعل هذا التنافذ اللافت قابلا لمساءلات كثيرة من أجل الإحاطة بأسباب هذه الانشقاقية اللسانية التي أصبحت تسمى الجهود السردية الراهنة"[2].

ونلاحظ من خلال ما تقدم:

- اعتبار هذه الظاهرة جديدة ومعاصرة في حاجة إلى معالجة ومعاينة.
- تهدف الظاهرة إلى مراعاة الجوانب الفرضية في بناء الشخصيات.
- تسهم في بيان طبيعة الشخوص و صنوف كل الشخصيات.
- ضرورة التفريق بين النقل العام الذي يقدم صورا سطحية للشخوص وبين هذا الطرح الذاهب نحو الخصوصية.

وفي ضوء هذا المنظور، قدّم بوطاجين تصورًا للنقد التجريبي الجديد وللسرد التجريبي المعاصر من خلال مقاربة اللغة، التي لم تعد مجرّد أداة للتعبير، بل غدت حاملة لدلالات تكشف عن البُنى الشخصية، إذ يتبيّن للمدقّق أن لكل ذات نظامها اللغوي الخاص واستعمالاتها وتعابيرها المتفرّدة، بما تحمله من طابع جمالي وتصويري. وهو ما يسمح بالقول بوجود صلة واضحة بين هذه الظاهرة والتجريب من جهة، والمتخيّل من جهة ثانية، لنخلص استقراءً إلى أن:

– علاقة الظاهرة بالتجريب السّردي ازدادت في السرد العالمي المعاصر وطغت عليه لأسباب عدة، ويأتي في المقدمة ما يتمتع به المثقف والأديب من ثقافة مختلفة سيكولوجية وسوسيولوجية وتاريخية وسياسية، واطلاعه الواسع على الآداب العالمية وباقي الفنون، وهو

[1] – السعيد بوطاجين: علامات سردية، ص: 168.

[2] –المصدر نفسه، ص: 167.

ما يجعل من نصه "مساحة عرض للجوانب المختلفة للشخصيات ووصفها ونقل حقائق عنها نقلا دقيقا معبراً يحدث في تصـــور المتلقي أنه أمام الشـــخوص فعلا تتحرك وتتنفس منها ملامح وتفاصيل تجعلها قريبة من الواقع الإنساني، وكل ذلك باللغة وما لهما من تجليات في كل موقف ومناسـبة"[1] وجوانب التجريب هنا تكمن في خروج السـارد من منطقة نقل الأحداث إلى مرحلة جعل الشخصية نابضة بالحياة.

– علاقة الظاهرة بالمتخيل السردي: إن الكاتب الذي يصل إلى النجاح في تصوير الشخوص وهي تنبض بالحياة هو كاتب "استطاع أن يخوض في تفاصيل الحياة الاجتماعية والإنسانية وأخذ جل ملامحها الجوهرية الدقيقة ليعيد تشكيلها من جديد وتساعده في ذلك أفكاره الخصبة وميوله الإبداعية ولمســـته الفنية وطاقاته اللغوية، فيمزج هذا المزيج الخلاق ويطلقه في التعابير والعبارات ولغة الجســد والإيماءات والردود حتى تكون صــورته هي الصــورة شــبه الحقيقية للشخصية. ويظهر ذلك الفروق بين الشخوص من جهة ولغة السرد العادي"[2]. ومــن هنا يمكن القول إن الخيال والتصـور كلاهما شـريك ثابت وهام ومؤشـر في إنتاج الشـخصـية المنفردة التي هي روح المتخيل السردي ودليل على الطاقة التجريبية.

أما تجسيد هذه التداخلات فقد حدده السعيد بوطاجين في نبض الملامح قائلا: "أمّا ما يميّز الخطاب الأدبي الحالي فيتمثل في اشـــتغاله على المســـتويات اللغوية، خارج اللغة الواحدة، كأن تتم المزاوجة بين الفصـحى والعامية، المشـرقية والخليجية والمغاربية. وفي حالة الجزائر، يمكن الإشـــارة إلى نوع من الاجتيـاح الملّون، على اعتبـار أنّ هنـاك تبـاينـا في المفردات ما بين المشـرق والغرب والشـمال والجنوب، أو على مسـتوى الجهة الواحدة، أو ما بين الأحياء وأصـحاب الحرف، وهي مسـألة تعنى بها الدراسـات المتخصـصـة، ولا أعتقد أنّ البلدان العربية غير معنية بهذا.

[1] – نادر أحمد سميح، نقاط قوة السرد، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2006، ص: 52.

[2] – المرجع نفسه، ص: 52.

واللافت للانتباه أنّ مثل هذه الاستعمالات تزداد حضورا، وقد تغدو قاعدة، وليس استثناء، كما هو الشأن في البدايات الأولى للسرد العربي الحديث والمعاصر "نجيب محفوظ، محمود تيمور"، قبل تراجعه لاحقا عن الصيغ الهجينة لعدم قدرته على تكييفها وتدويلها، وكان انحسارها أحد أسباب التخلّي عنها والعودة إلى اللغة المعيارية المشتركة"[1].

ومن هذا القول نستنتج ما يلي:

- الاختلاف اللهجي الداخلي أحد صور التداخلات اللغوية.
- الاختلاف اللهجي العالمي أيضا أحد ملامح التداخل اللغوي تحدده الأطر الجغرافية للأحداث.
- يرى السعيد بوطاجين أن لأصحاب المهن المختلفة والحرف وسكان أحياء معينة والمنتمون إلى طبقة اجتماعية معينة لغة خاصة بهم.
- اعتماد اللغة المعيارية المشتركة يكون في إحدى الحالتين:

– أولاها عدم التمكن اللهجي والخوف من ابعاد ذلك في النص.

– وثانيهما عدم وجود حاجة ماسة للهجات النص، إذ يمكن التعبير باللغة المعيارية فحسب.

- الانتشار الواسع لهذه الظاهرة قد يغدو قاعدة وليس استثناء.

لا تتحدد قيمة الأثر الأدبي إلا من خلال مقاربة تنطلق من اللغة، بوصفها أداة للتوصيل من جهة، وغاية قائمة بذاتها من جهة أخرى. وانطلاقًا من هذا التصور، تم اعتماد محورين أساسين في بناء الشخصية، يتمثلان في البعدين الواقعي واللغوي، كما تجلّيا في أعمال نجيب محفوظ؛ إذ يتجسّد المحور الأول في البناء الواقعي التصويري، الذي ينهض على التشكيل اللغوي للشخصية، في حين يقوم المحور الثاني على البناء التركيبي للشخصية الرئيسة، المعتمد على لغة مكثفة ذات دلالات تعبيرية دقيقة، تؤدي وظيفة أساسية في تشكيل ملامح الشخصية وبنائها السردي.

[1] – السعيد بوطاجين: علامات سردية، ص: 169.

ويمكننا من خلال ما تقدم من عناصر القول إن العملية السّردية تبنى على عدة ركائز تأتي فيها علمية التخيل وإنتاج متخيل سردي في مرتبة متقدمة لأن المتخيل:

- يشمل عناصر السرد أولا.
- يشمل لغة السرد ثانيا.
- يشمل تقنيات السرد ثالثا.
- تتجلى فيه ملامح التجريب رابعا.

وهذه الركائز التي جعلت السعيد بوطاجين والكثير من الباحثين في السرد يرون أن السرد لم يعد مجرد عملية إمتاع أو فنية بل هي عملية معرفية انتاجا وتأويلا وتلقيا.[1]

تلك التجليات التي تتمثل في العناصر الأربعة السالفة الذكر والتي تتجاوز المفهوم الجمالي أو الإمتاعي لتمس أبعاد النص وخلفياته وامتداداته التأويلية ورسائله وتجربة صاحبه المعرفية وما وراء معرفته واصطباغ البنية الدلالية المعرفية وغير المعرفية الطاغية على سطح النص والراسبة في أعماقه. ولقد أسفرت هذه التحولات عن تغير في النص السردي الجزائري، إذ يقول في هذا المقام. وعلى أساس هذا التقييم العام للكنايات السّردية الجزائرية المعاصرة سنقوم في محطات بالكشف عنه وتقييمه وذلك بالتعامل مع نصوص السعيد بوطاجين نفسه.[2]

II. ملامح التجريب في المتخيل السّردي في كتابات السعيد بوطاجين:

1-أنموذج المجموعة القصصية: تاكسانة بداية الزعتر، آخر الجنة: قدمنا في العنصر السابق بعض ملامح البنية السّردية التجريبية في قصص السعيد بوطاجين والتي دلت على براعة التصوير لدى الكاتب وطاقاته التمثيلية في الزمان والمكان والشخوص وغيرها، وفيما يلي وقفة مع المتخيل السّردي لدى السعيد بوطاجين وكيفية إخضاع الصورة إلى معايير جمالية تجريبية تزيد من إثارة الحدث وتفرد القصة.

[1] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص: 6.

[2] – المرجع نفسه، ص: 6.

2-خيالية التّصوير وأسئلة المشهد في قصة تاكسانة: إن القارئ لأعمال السعيد بوطاجين يلاحظ القدرة التصـــويرية له ويدرك أنه يمزج في إنتاج الصـــورة بين الحس الفني من جهة والتكوين الأكاديمي من جهة ثانية، وهذا ما توضـــح أعماله النقدية المختلفة التي تزخر بها مكتبات الوطن، ويرى السعيد بوطاجين أنه "سيظل القصد من وراء الخيال الذاتي أمرا غاية في النسبية. لكنه، مع ذلك، يشكل جزءا كبيرا من الفعل الإبداعي، وجوهرا من جواهره التي تمنحه معنى خاصـا، غير المعنى المشترك بين القراء، أو المعنى المستورد من جهد غير جهده، ومن ثقافة غير ثقافته، ومن قناعة لا صـــلة له بها لأنها تشـــكلت في مكان وزمان مغايرين، وفي بيئة لها نواميســـها وقوانينها التي تجعل الخيال جزءا من المعنى، وانعكاســـا للخصوصية الإبداعية التي لا يمكن أن تصدر عن إحساس غير إحساسها، وبأساليب مميزة وفريدة"[1].

والملاحظ في أعمال بوطاجين السردية أنه حقق جانبًا كبيراً من هذه الخصوصية الفنية والإبداعية، وسنحاول إسقاط هذا المعيار على بعض المقاطع من قصة تاكسانة والتي تحتوي على تسع قصص مختلفة الموضوعات، قال بوطاجين في القصة الأولى المعنونة بـ: تاكسانة بداية الزعتر، آخر جنة "كان يحاول أن يسير منتصب القامة، أن يكون في هيئة صفصافة الضيعة التي كان يتسلقها مثل عفريت عنيد، تلك الصفصافة ما أبهاها، لا تنام ولا تستيقظ، ولدت هناك بقدرة قادر وبركات الأشجار المتواضعة التي كانت بحاجة إلى عروس، وهكذا جاءت الصـــفصـــافة الوحيدة التي كانت أقصـــر منّي ثم ذهبت إلى الأعالي تاركة إياي في الأسفل مع النباتات والنمل والسلاحف والحلازين. تلك المخلوقات التي لا أحد يعرف قيمتها، ماعدا أنا، أنا وحدي. هل تحبين الصفصاف؟"[2].

لقد حقق بوطاجين جملة من ملامح التجريب في قطعة سردية واحدة حيث:

[1] – السعيد بوطاجين: السرد ووهم المرجع، ص: 73.

[2] –السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر آخر جنة، دار فيسيرا للنشر والتوزيع، الجزائر، 2017، ص: 19.

- خرق أفق التصوير في تجسيد لهذه الصفصافة التي بدت عنيدة غير عادية متهورة في نموها وامتدادها، إنها بالأحرى ليست صفصافة عادية أو ربما هي ليست صفصافة أصلا.
- التصوير الضمني، لقد صور المتكلم نفسه بدلالة الصفصافة فلم يتحدث بشكل مباشر عن نفسه وذهب في التصوير نحو بيان ما بدت عليه الصفصافة من طول وتفرد بينما ظل هو ضئيلا غير مرئي لا يكاد يبدو بين ظلالها المتشابكة وزواحف على أرض تلك الطبيعة.

هكذا أبدى السعيد بوطاجين صورة في شكل منفرد، وقف فيها على القفز على المألوف من زاوية المتصور المقصود صراحة والمتصور المقصود ضمنيا.

وتحمل هذه الظاهرة الكثير من النماذج في قصة تاكسانة وهنا نقف عند نموذج سردي جديد، إذ يقول في مقطع آخر: "لكنّ همّي أكبر منّي ومن جدّي ومن رأسي، في نيتي العودة إلى تاكسانة لأكبر نظيفا هناك في الغابة، لأغسل نسغي من مدن الرذيلة، مدنهم. كانوا يتعقبونني بحضارتهم. حيث يمّمت وجدتهم يشتكون، حيث حللت وجدتهم هناك بقصديرهم، بالصدأ، بالوحل، بعطر الاختلاسات. لم تكن لهم قناعة الأجداد. كانوا فقراء إلى الفقر كي يشبعوا، بحاجة إلى الهمّ ليدركوا قيمة الزعتر وحذاء الخال، ليستمعوا إلى أغاني الدنيا، وليس من الشفاه التي لا تؤمن بالله"[1].

والملاحظ في هذه القطعة ما يلي:

- عناية الكاتب بتصوير الذات في مقابل الآخر، حيث صور نفسه بالذات التقية الباحثة عن الخلاص من القذارة، ولكن خلال وضع صورة الآخر الحقيقية وكشف المستور عنها بشكل واضح، وهو ما يشير إليه (باتريك روان) بقوله: "لم يعد السّارد يضع الخصم أو الغير السالب مباشرة في قفص الاتهام إنما يقف في زاوية يبين فيها ما هو عليه من صواب أو صحة أو نقاء، وتبدو بذلك عيوب الخصم جلية دون أن يبذل جهدا لذلك،

[1] –السعيد بوطاجين، تاكسانة بداية الزعتر آخر جنة، ص:29.

فالكاتب لم يعد مجبرا على أن ينصـف البطل في كل مرة بالعبارات المباشـرة والسـرد هو الكفيل بذلك"[1].

- اعتماد تفاصيل صغيرة لتبين حقيقة كبيرة بشعة، فالكاتب صور الطرف السالب من خلال مواقف بسـيطة: فهم لا يفرقون بين قيمة الزعتر أو حذاء الخال... هي أمور سـلبية كالجحود والتكبر والتبتر، لم يبذل الكاتب الجهد الكبير وهو يصـورها بأحداث وأقفال مرفوضة ضخمة بل استخدم الجهد الأدنى من التصوير واللعب على تفاصيل صغيرة، لكن تأثيرها كبير جدًا بين بشاعة المنظر أكثر فأكثر.

وإلى جانب التصوير للأشخاص والتصرفات والسلوكات استطاع السعيد بوطاجين أن يخلق نوعًا من التصـوير الدقيق والمختلف للحالات الشـعورية كما لم تكن من قبل، فهو يصـور شـعور الوحدة بقوله في القصـة نفسـها: "لا، لم تكن كافية. الوحدة أخت الموت. هذه اللعنة ليست حالة مرضية، ليست عقدة، ليست برميلا وليست موتا، هل أقوى على النظر إلى الأمام، الأمام مجرد براميل، لم يكن الأمام غايتي إذن، أمامهم. فاض رأسـي ولم أجد في فيضـانه حبة كرز واحدة تطل علي من فناء الكوخ مسـبّحة، مرحبة بالغريب في أصـقاع اللون والكرز! نعم، ذاك ما تبقى للمحزون بعد الرحلة، وبقي حلم العودة ذات يوم إلى المعنى، إلى شبه المعنى أو شبه الجملة أو شبه الدنيا، أو إلى ما تخبئه دموعك ودموع الأمل"[2].

حملت هذه القطعة عدة رسائل ودلالات منها:

- الوعي بالصـدمة، حيث نجد الكاتب مدركا لما يعيشـه من أزمة وحدة وتهميش ويسـقطها على الشـخصـية التي تعيش هذا الشـعور، فلا هي قادرة أن تعيش حياة عادية في وسـط عادي ولا هي قادرة أن تتجاوز هذه الحياة وهذا الوسـط، لأنه واقع لا محالة، ولما حصـل الوعي من هذه الذات المسـيرة كان حصـوله بشـكل مفاجئ وصـادم، إن لم يعبر عنه

[1] –باتريك روان، الشخص والنص، ترجمة شذى حمدي، دار دراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص: 122.

[2] –السعيد بوطاجين، تاكسانة، ص: 29.

بصـراحة كما يرى الكثير من النصـوص بل عبر عن متواريا وارد، الصـورة التي اختزلت هذا الوعي العميق في التصوير البسيط.

- تقاطع التعبير الشعوري مع مجال اللغة: صوّر الكاتب شعور البطل بالتيه والوحدة بصـورةٍ مسـتمدّةٍ من اللغة وعلومها، حيث تملأ مفردات اللغة (المعنى، الجملة، والكلمة) مشـاعرَه، فيعيش فيها نوعًا من الاضـطراب، إذ لا يعرف متى كانت لها مكانةٌ ودور، ومتى تكون عابرةً لا محلّ لها من الإعراب في نسـق الفكرة والعبارة، وما هو انعكاسٌ لحالة النفس المعبرة بها والمتوسّـلة بها، والسـاعية إليها. لقد نأى الكاتب بالفكرة والعبارة التصـويرية بعيدًا إلى نقطةٍ واضحةٍ من التجريب، حيث اعتمد على وسيلةٍ تعبيريةٍ ــ أي اللغة ــ وسيلةَ تفسيرٍ وتصويرٍ للشعور، على نحوٍ يُبرز الالتماس بالأزمة والتشبّث بها رغم الجرح.

إنّ جميع مشـاهد التصـوير السـابقة تدلّ على أنّ الكاتب قد تجاوز نمطية التعبير والصـورة الفنية إلى زاويةٍ أرحب وأغرب، تدفع القارئ أو المتلقّي إلى أن يضـع نصـب عينيه ضـرورة المحاولة للإجابة عن أسئلة المشـهد المثارة من طرف الكاتب، سواء أكانت الصـورة لشخصيةٍ أو لمكانٍ أو لشعور، "حتى تكاد تقول كيف جاءت الصّورة ولماذا كان هذا الشكل المنتقى دون غيره، إنّها أسئلة المشهد التي تكثّف بعده التجريبي".[1]

3- الصورة وعمق الصورة في قصة الشاعران والبرابرة:

في إطار تصـوير الشـخوص اعتمد الكاتب في هذه القصـة طريقة أخرى في تقديم الصورة من خلال عمقها إذ يقول في صفحاتها الأولى: "لم يعلق الشاعران، لم ينظر أحد إلى أحد حتى لا ينكشـف أمرهما قبل بلوغ المركز البليد. المسـألة مسـألة موت أو حياة، السـمع لا يكفي، من يسـمع ليس كمن يرى. المركز نفسـه ليس غاية، مقدمة مزدحمة بالعقد والمطبات والمسـامير والخربشـات. هناك أسـرار وجب الوقوف عليها، رؤيتها عن قرب، معايشـتها، تحليلها تحليلا موضوعيا دقيقا، مثلثا أو مربعا، تحليلا منطقيا أو نوويا مثلا، تحليلا اجتماعيا مثلا، أو نفسيا أو حيوانيا. لا تهم الطريقة، هذا آخر شـيء يعنيهما في الكوكب. الفسـاد يبقى

[1] -باتريك روان: الشخص والنص، ص: 135.

فســادا مهما اختلفت طرائق تحليله، مهما اختلفت مواضــع النظر إليه، لن تصــبح الجريمة يمامة أبدا."[1]

لم يقدم الكاتب مواصفات عن الشاعر بل بشكل مباشر بل استعمل طريقة ما وراء اللغة للدلالة عن ذلك، وهذا ما يقدمه الجدول الآتي:

الصفة	العبارة
-الحيطة والخوف -الوعي -الصراحة	-لم ينطق الشاعران. -حتى لا يكتشف أمرهما. -هناك أسرار... عن قرب ومعايشتها. -تحليلا موضوعيا منطقيًا. -الفساد يبقى فسادًا.

ثم انحرف الكاتب عن العادي والمألوف وهو يصور صورة الوعي ليصل إلى عمقه، حيث صــور الوعي والتحليل المنطقي حاملا طريقة الســحرية الخلاقة في هذه العملية، حيث استعمل عبارات (مربعا، مثلثا، تفسيرا حيوانيا) ليبين لنا صعوبة البحث عن الحقيقة في فكرنا المعاصــر وفي ظل الفســاد الرائج، وأنها صــارت تختلط حتى مع الأشــياء المادية المختلفة البسيطة، لأنها مع الأسف تم تنقيتها ثم جرى السعي نحو تنقية العقول المدركة لها.

ولقد اســتمر الكاتب في عملية التصــوير ذاتها من خلال الذهاب إلى منطق الصــورة وما وراء الصورة، ففي القصة ذاتها صور لنا الشاعران في موقف معين يقول فيه "لن تكتشفا ما في الغار قبل دخوله. أمّا إذا دخلتما فســتصــبحان زنجيين، إن خرجتما ســالمين. يغيّر أماكن إقامته. لن تصــلا إلى النواة أبدا، هناك أنوية كثيرة، أعداء كثيرون وغامضــون. أعداء بلا سبب وأصدقاء بلا سبب. ثوم وبصل وبصل وثوم. هكذا. بالصدفة. عبث. عبث. عبث. عبث. محال.

[1] -السعيد بوطاجين: تاكسانة، ص: 36.

سكت المحارب مرتين أو ثلاثة وأوجز: أنصحكما بالعودة. لا داعٍ للقفز في الظلام. جرّبا مرة أخرى. ليس الآن. ستعرفان لماذا؟ عليّ أن أسكت الآن، إنهم يقتربون. اكتشفوكما، اسلكا الزقاق الأول يسارا. هذه وصيتي وهذا كتابي الأخير هدية. كتبته في الحرائق. حظ سعيد والسلام عليّ وعليكما. نسيت. لا تكلّما أحدا"[1].

لقد صور هذا المشهد:

- عبثية السعي واضمحلال الهدف.
- هلامية المغامرة وصعوبة الوصول.
- تفرد المغامرين وهو جرمهما الكبير.
- خطورة المغامرة وضبابية النتائج.

لم يكلف الكاتب نفسه استعمال عبارات دقيقة ولا فاخرة، لذلك رغم أنه يمتلك ذلك وقادر عليه بل جعل من عناصر صغيرة في المشهد وسيلة لذلك، ومن العبارات الدالة على ذلك قوله: "لن تصلا إلى النواة. جربا مرة أخرى لكن ليس الآن. اسلكا الزقاق الأول يسارًا – أعداء كثيرون وغامضون".

ولبيان جملة التفاصيل التي عبر عنها المشهد وعلاقتها بالشخصيات نقرأ هذه القطعة التي كانت سابقة لهما، قال فيها الكاتب: "لم يتقدم الشاعران ولم يتأخرا. كانا يهيمان في مملكة النار والسراديب والدخان والمراكز بحثا عن المركز. لو أنهما صبرا أكثر، لو أنهما سألا فيلقا أو جماعة أو جرذا لعلهما يهتديان. ها هم الآخرون متخندقون خلف حائط هرم مات كثيرا ولم يسقط"[2].

لقد أشعرنا الكاتب بما تعيشه الشخصيات بشكل غير مباشر من ضيق ومحدودية أفق من خلال تصرفات الشخوص نفسها كما يقول عبد القادر بشيشي: "تميز النص

[1] –السعيد بوطاجين: تاكسانة، ص: 53.

[2] –المصدر نفسه، ص: 51.

البوطاجيني في ترك الحرية للشخصيات لتقوم بالأدوار التي من المفروض قد يكون حدد لها مسبقا فتتناقش وتقترح وتعدل ليأخذ هذا النص في النهاية طابعًا مغايرًا"[1].

4-المكان في تشكل الصورة:

عرضنا في الشقّ النظري تصوّرات صورة المكان التجريبية في المتخيّل السردي، ومن بينها أن تتشظّى صورة المكان إلى صور متعدّدة، أو أن تتحوّل إلى صورة مجازية تحيل إلى دلالة أخرى، بحيث لا يعود المكان مقصودًا لذاته، بل يصبح وسيطًا دلاليًّا لتمثيل معنى مغاير.

وقد وقفنا على نماذج عديدة لهذا التصور في كتابات السعيد بوطاجين، ويُعدّ هذا المثال أحدها، إذ يقول في قصة **(الزعيم الذي طرد البحر)**: "أيقظ البحر أمواجه التي كانت نائمة في البعاد وأرسل إلى الشاطئ واحدة، وإذ انتبه رئيس البلدية ظنّه راجعا إليه هذه المرة، خرج من إقامته وطار، أصبح غبارا يجري في كل اتجاه، لم يلتفت لا يمنة ولا بذلة ولا حذاء ولا نظارات. كان سهما من الطين والخوف. أمّا البحر فقال بهدوء: قد أرجع مرة أخرى، لكني سآخذ معي شعبي وملحي، أخطأت إذ أسأت للحيتان والرابية، هذه المرة سأذهب إلى البلدية، أريد أن أزورها قريبا، هناك غموض."[2]

هكذا كانت تمثلات المكان في هذا المقطع من القصة:

- تداخل الصورتين صورة البحر الهائج بأمواجه الجارفة الصارخة بقوة مع صورة الهلاك والدمار الذي يأتي على الطغيان وينسفه نسفًا.
- خيالية الصورة: فقد أخرجها الكاتب من واقعهما إلى رؤية جديدة خاصة ولكن وفق قاسم مشترك، إذ لم تكن أحداث الدهشة عنده عشوائيا أو غير مبررة.

[1] -عبد القادر بشيشي: الشخصية في رواية أعوذ بالله للسعيد بوطاجين، دار خيال للنشر والتوزيع، برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2022، ص: 123.

[2] -السعيد بوطاجين: تاكسانة، ص: 81.

- الحمولات الرّمزيّة التي تشير إلى مجموعة من الصور المتمثلة في تصوير رئيس البلدية وقد انهار وتلاشى، وإظهار رئيس البلدية في صورة ساخرة ناقدة، فيها لغة تهديد وإنذار لكل من يرغب في الفساد ويشيعه في البلاد.

ويمكن أن نختبر ما تم تقديمه نظريًا مع توصلنا إليه عمليًا في هذه العملية الهادفة إلى المقارنة والإسقاط:

مقومات المتخيل السردي	تجلياتها في المجموعة القصصية
تصوير الشخوص	كان قائمًا على: – عدم التصوير المباشر في هذه القصص، فالشخص معيار صفاته وتصرفاته. – الجمع بين الواقع والمتخيل الذي قد يكون مأمولاً أو مرفوضًا.
تصوير المواقف الأمكنة	جاءت بشكل نلتمس فيه: – إثارة وتشويق. – مغايرة. – خارقة لأفق التوقع. – خيالية تحمل رمزية. – تلونت بألوان مختلفة. – شَحْنُ محمولاتها برموز جديدة. – استخلاص دلالاتها بين الواقع والمتخيل لتحمل رسائل مختلفة.

5–الصورة ولحظة الإدراك الوجودي:

تجاوز السعيد بوطاجين منطق التصوير المادي إلى تصوير المواقف ضمن سياقات متعدّدة، كما أسلفنا الإشارة إليه، مع تعميق النزعة التجريبية ورفع مستوى الأداء السردي، إلى أن بلغ حدّ النفاذ إلى لحظات الوعي والإدراك. وقد أتاح للخيال مجالًا واسعًا في هذا المسار.

وهو ما يتجلّى أثناء القراءة التأويلية للنص. ونختار من بين المقاطع التي تتّسم بهذا الغوص في الفكرة، القائمة على مخاض الوعي الذاتي، هذه القطعة من القصة: "طأطأ حياته وطفق يبحث بتؤدة في ظلام الخليقة لعلّه يجده، لا داع لأن يحث الخطى، عندما يكون تصريف المجاري لا نهاية له، عندما تكون مفرغة النفايات بحجم مساحة الرؤيا فلن تجد مكانا نظيفا تحج إليه خطاك الغريبة، عليك أن تتأقلم أو تنقرض. لا حلّ لك. إمّا أن تأكل الدود كالناس المسالمين الذين يرون المستنقع محيطا فتبدّل عينيك ودمك، وإمّا أن تهيم على وجهك مثل أجدادك الصعاليك الذين ركبوا رؤوسهم وجدفوا نحو الذات المضيئة ليموتوا سعداء بفائض النظافة التي ألهمتهم الفعل"[1].

تتمثل الجوانب التجريبية في هذه القطعة في:

- **انزياحية الصورة:** فلقد صور السّارد الحياة بالرأس قائلا: **(طأطأ حياته)** ومن هنا بدأ حجم الفكرة يتسع وبدأت صورة الإنسان تأخذ منحى آخر، فحياة هذا الإنسان وهو **(عبد الوالو)** كامنة في رأسه في تفكيره، ويحمل توجهاته وقراراته وما يمثل ذاته.
- **الاختيار من اللااختيار:** الشخصية هنا في حيرة كبيرة بين ما مضى مما عاشت ورضخت له آباء الشخصية وأجدادها في مستنقعات الذل وبين ما هو حاضر يحمل الذل والإهانة والضياع نفسه، إنها مرحلة اللااختيار.
- **الأفق الداكن:** وما دامت الشخصية واقعة بين الخيارين فاقدة للإرادة والحياة المنكسة بين ماض وحاضر داكنين، وهو الأمر الذي يجعل الأفق معتمًا بريح الانهزام.

[1] –السعيد بوطاجين: تاكسانة، ص: 87.

كل تلك المؤشرات السالفة الذكر دلت على مدى توهج الطاقة التجريبيّة، حيث تجاوز المشـهد حدود المعقول وراح يبحث في جوانب موغلة في التأملات التي تحدث بعد صـدمتها وعيًا وإدراكًا حقيقيا للذات.

6- التنّاص والتداخل النصـــي عند الســـعيد بوطاجين: بعدما تقدم من حديث حول ظاهرة التناص عموما وما اتصـل بها من ملامح خادمة لعملية التجريب السّـردي، نحاول في الآتي إسـقاط بعض تلك الملامح ومدى حضـور التناص في كتابات السـعيد بوطاجين من خلال العناصر الآتية:

-حضـور التناص في مجموعة اللعنة عليكم جميعًا للســعيد بوطاجين: وقفنا في الفصـل الأول على الملامح التجريبية في لغة السـعيد بوطاجين فوجدنا أن لهذا الأخير قدرات تعبيرية وكتابية فائقة جعلت من أسـلوبه أكثر تميزًا مما صـنع منطق التجريب لديه، ولقد تجاوز هذه الحدود إلى أن جعل للنص حياة دلاليَّة أخرى وصـــدى تجريبيا جديدا واضـــحا من خلال التناص، وهذه بعض تلك الملامح والتجليات، فنقول إن التناص في هذه المجموعة قد أخذ صورا عدة منها:

- حضور الديانات والكتب السّماوية وإعادة شحن الدلالة: يبدو هذا جليا في قصة معنونة بـــ: **(فصل آخر في إنجيل متى)**، حيث بدأت القصة بتصدير واضح نصه الآتي: "أيتها النار الكامنة في باطن الشـجر تنتظر الإنسـان حتى يوقظها من مكمنها فتكون له عونا في حياته. بارك الله سـاعة لقائنا بكم. نحن بشـر يطاردنا إخوة لنا. نفوس فظة قاسـية، وأخرى أثقلتها الأحزان، أيتها الطيور والجوارح نســألكم أن تحســنوا لقاءنا، لقد أتينا إلى هنا بعظام الأجداد."[1] وهنا اســتحضــر من خلال الرموز الطبيعية الظلم القائم بين الإنســان وأخيه الإنسان، المخالف لما جاء في العقائد السماوية القائمة على المحبة والرحمة.

- استحضار الشخصيات:

[1] -السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعًا، ص: 15.

يُقصد باستحضار الشخصيات في العمل القصصي "توظيف شخصياتٍ معروفةٍ أو مألوفةٍ من التراث أو الواقع أو النصوص السابقة لتمنح النص بعدًا دلاليًا جديدًا، وهو من أبرز آليات التناص التي تُثري التجريب السردي لدى السعيد بوطاجين، إذ تتحول الشخصية إلى علامة نصيّة تتجاوز وظيفتها الحكائية إلى البعد الرمزي والفكري".[1]

- **التوقع وما وراء التّوقع:**

يُعدّ مبدأ التوقّع وآلية خرقه من التقنيات الحديثة في البناء السردي، "إذ يعمد الكاتب إلى كسر أفق انتظار القارئ عبر مفارقاتٍ وأحداثٍ غير متوقعة، وهو ما يمنح النص بعدًا تجريبيًا وانزياحًا عن النمط التقليدي للسرد."[2]

- **التذييل والتناص في نهاية القصة:**

التذييل في القصة التجريبية شكل من أشكال الانفتاح النصي، "حيث يُترك الختام مفتوحًا على تأويلات متعددة، أو يُذَيَّل النص بإشارةٍ أو نصٍّ مقتبسٍ من مرجع سابق يُحدث تناصًا ختاميًا يضاعف المعنى ويمنح النص بعدًا دلاليًا وجماليًا جديدًا".[3]

أما التناص مع الموروث الشعبي في قصة **(حكاية ذئب كان سويًّا)**، فقد وظف السعيد بوطاجين بيتين من الشعر مسبوقين بفقرة، وجاء ذلك كالآتي: "ما كان عبد الله يعرف شيئا عن المدن الخائنة التي احتفلت في الملاهي الليلية بموت أبطالها. لقد نبت في الغابة كنبتة برية ووجد قطيع غنم فبقي هناك يغني للبشر والشجر والحجر. وكان الناس يعرفون معزوفات نايه التي تعبر التلال قاصدة أرخبيل الله. لقد عاش خارج الوقت وأحب أغاني الصمت والندى وخجل من صوته. قيل إن معزوفاته كانت تقول:

"من الثلجْ عملتْ مطرحْ وبالهواء غطيتْ روحي

[1] – صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، 1993، ص 115.

[2] – وولفغانغ آيزر: فعل القراءة: نظرية في التأويل الجمالي للنصوص الأدبية، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص 87.

[3] – جيرار جنيت: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الكريم حسن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991، ص 52.

من القمر عملتْ مصباحْ وبالنجوم ونَّستْ روحي".[1]

وبالبحث في مصـدر كلمات النص الشـعبي نجد أنها للشـيخ الشـاعر عبد الرحمان المجدوب وهي تحمل طابع التصـوف من جهة الممارسـات الروحية على مختلف أنواعه روحيا ووجدانيا من جهة أخرى، ولقد أكسب الكاتب الشخصية المحورية في هذا النص صفة التفرد والاختلاف، ففي هـذا الوقـت الـذي يرى فيـه الكثيرون الإجرام والأذى، يراه هو من موضـع بعيدًا عن ترهات الزمن الحالي، يحمل قلبا متعبا ومتوحدا غير مناسـب لهذه الحياة وصراعها.

كما ورد التناص مع الموروث الشعبي في موضع آخر، وهو حدث فصل عبد الله من العمل ومضـمونه "عبثا حاول العثور على بقية الجثة. يا لعبد الله! لمّا جاءته الورقة راح يقرأ: "مطرود من العمل، تغيّب يومين بلا سـبب، كل الناس يموتون، ولا مبرر لترك العمل من أجل تشـييع جنازة، كل من عليها فان، العمل عمل والمصـالح الخاصـة أمر آخر، مصـلحة البلاد هي العليا، تحيا البلاد، المجد والخلود للشهداء، يحيا الملك. يحيا، يحيا الباذنجان.

سكت، واللوز أيضـا، والواو. وقال العامة والخاصـة والمؤمنون ببطونهم والكافرون بالحقيقة والذين لا شغل لهم واللائي يمشطن الأغاني والريح إنهم سمعوه يردد باستمرار:

«أنا قلبي رهيف ما يحمل تكليف

وأنتم يا لطيف ما فيكم رحمه

رفدتونا منين كان الحمل رهيف

سيبتونا منين صرنا ضعفه".[2]

-اسـتحضـار القصـص القرآني ومغايرة الدلالة: قصـة **(حكاية ذئب كان سـويًّا)** وظف بوطاجين التناص الديني في هذه القصـة، واسـتحضـر في نهاياتها قصـة آدم عليه السـلام واصـفا أحد شـخوص القصـة، ولكن من وجهة نظر الإمام يقول: "قال إنه عمّر طويلا جدا،

[1] – السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 136.

[2] – السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 135

عاش قرونا وشـــهد ولادة آدم ويوم نزوله إلى الأرض رفقة جدتنا المذنبة التي دفعت أبانا إلى أكل التفاحة، جدتنا التي سلاما عليها. أمّا نحن فأكلنا تفاح الدنيا كله، أكلنا بعضنا واستولينا على المقابر جميعها. أمّا ما زاده إحســاســا بالحياة الكثيرة فهو نفاق أولئك الذين لا يتوقفون عن الكلام إلا ليأكلوا لحم إخوتهم. وكره المال والذين يكنزون الذهب والفضة بلا سبب"[1].

ويحمل هذا التناص جملة من الدلائل التجريبية نذكر منها:

- رمزية آدم عليه السلام والتي تشمل كل البشر.
- خرق أفق التوقع يجعل الشخصية شهدت ميلاد آدم عليه السلام ليرمز بها إلى كثرة التجارب التي مرت بها.
- رمزية الحدث الإنساني على الخطيئة السماوية واستمرارها بشكل واضح وجاء في الدنيا وعلى هذه الأرض.
- ذكر السارد للفساد ولخطيئة التي انتشرت في الأرض وغدا الذين ينهون عنها يقعون فيها ويمارسونها دون خوف وخجل.

ومنه نستنتج أن بوطاجين أخذ من النص الأصلي (قصة خطيئة آدم عليه السّلام) وأضاف إليها حمولات جديدة وليدة الحياة الراهن ليخرج الشخصية الأصليَّة وهو آدم عليه السّلام ليدل على شخصية جديدة رمزية على الإنسان ككل، ثم غيَّرَ من منظور الرذيلة والخطيئة، فهي في الأرض أكبر وأشد فضاعة من خطيئة آدم عليه السلام.

- **التناص الشعري وتقاطع النصوص:** قدمنا في عنصر سابق ظاهرة التناص عند السعيد بوطاجين مع الشعر الشعبي الذي وظفه في منطلق تعبيري سردي مؤذنا بذلك كما أذن الكاتب في عدة مواقف ســـردية، أنه يعمل بتقاطع النّصـــوص، وقد بدا ذلك في عدة مواضع من هذه المجموعة القصصية، التي انتقينا منها(**قصة ظل الرّوح)** حيث استحضر السارد أبياتًا تقول:

"رأيت آدم في الحلم فقلت له أبا البرية إنّ الناس قد حكموا

[1] – السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 146.

أنّ البرابرة نسل منك، قال إذن حواء طالق إن كان ما زعموا".[1]

يتقاطع النص في هذا الموضع مع شعرٍ قديمٍ للشاعر خلف بن حرج، المعروف بهجائه للبربر، حيث تشير المراجع إلى أن تلك الأبيات صدرت عن سخط الشاعر تجاه سكان شمال إفريقيا. غير أنّ هذه الأبيات ما تزال تُستثمر في السياق المغاربي المعاصر، خصوصًا عند الرغبة في استدعاء العِرق البربري أو التلميح إلى الهوية الثقافية المرتبطة به.

وقد أثار توظيفها عند السعيد بوطاجين سؤالًا دلاليًّا مفاده: هل تحيل لفظة «البربر» هنا إلى معناها الحقيقي المباشر، أم أنها تُستثمر بوصفها علامة رمزية ذات أبعاد أخرى؟

وفي موضع آخر من القصة، نجد الكاتب يوظّف توظيفًا مباشرًا مقطعًا للشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش، تحوّل إلى أغنية واقتباس ذائع الصيت عقب انتشار النص واحتفائه جماهيريًّا، إذ يقول فيه:

"أحنّ إلى خبز أمّي

وقهوة أمّي،

ولمسة أمّي،

وتكبر فيّ الطفولة

يوما على صدر يومي،

وأعشق عمري لأنّي إذا متّ

أخجل من دمع أمّي"[2].

هنا نلمس أن السعيد بوطاجين عاش لحظة تيه، وهو يجسد الموقف الداخلي للنفس للشخصية المراد تصويرها؛ فإذا كان محمود درويش قد عاشها من منطلق واقع الاغتراب السياسي والاجتماعي، فإن الكاتب والشخصية البطلة يعيشانها في مقام آخر، وهو موقف

[1] – المصدر نفسه، ص: 104.

[2] – السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 101.

الاغتراب الداخلي والعمق المهتز بأزمة الوحدة، رغم الحياة الاجتماعية والفكرية المصاحبة، ثم إن السؤال يطرح نفسه عن أي أم وأي خبز يتحدث الكاتب هنا؟

ويمكن القول في نهاية هذا الموقف التحليلي لاستنطاق النصوص ومدى تقاطعهما إن السعيد بوطاجين يملك من الثقافة الأدبية والفكرية والدينية ما يؤهله للكتابة بقلم المثقف الواعي، الذي لم يكتفِ بنقل تلك الموارد كما هي، إنما يمزجها بروح النقد أو السخرية أو الجمالية أو الروح التصويرية، بما يهب للنص المقتبس منه وللنص الجديد روحًا جديدة، ويُحدث في ذهن المتلقي المثقف كذلك نصًّا مفعمًا بالطاقة التعبيرية ذات الوقع الفني الصارخ، وتلك روح التجريب في السرد المعاصر.

7-الرؤى الاستشرافية والمتخيل السَّردي: قدّمنا في ما سبق تأسيسًا نظريًا لمفهوم الرؤية الاستشرافية في السرد المعاصر، ورصدنا جملة من ملامحها وأهدافها والعوامل المتداخلة في تشكيلها تشكيلاً فنيًا ذا طابع تجريبي.

وتمثّل الفقرات الآتية وقفات تحليلية ترصد تجلّيات هذه الظاهرة وأبعادها التجريبية في سرد القاص الجزائري السعيد بوطاجين:

- **الاستشراف وحمولات الخبرة الإنسانية:** اختار السعيد بوطاجين في قصة **(من فضائح عبد الحبيب)** أن تحمل شخصية المستشرف بالآتي صفة الخبرة والوعي، وهذا ما بدا في هذه القصة من مجموعة اللعنة عليكم جميعا، حيث قال الجد لحفيده "اسمع جيدًا وكن رجلاً هذا الشجر سيختفي قريباً سيرحل القرنفل سيذبل كوخنا العتيق ويفقد مجده، هذه الأرض البور أحياها... وأفنى عمره هنا أشهد أنني تعذبت كما العبيد القدامى نأمل هذه القلعة ستصبح خرابًا، سيفعلها كيلان... إنه يخطط لترحيلنا عبد الحبيب مثل الطاعون وأكثر"[1].

لقد مثل هذا المشهد الاستباقي زمنيا الاستشرافي فنيًّا وتجريبيًا منعطفا مبكراً في حياة الحفيد وفي نظره حيث:

- انبأه بما ينتظر الأرض والحقول من خراب ودمار.

[1] -السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 54

- أشعره بخطورة المستقبل.
- أشعره بالجهة المعاكسة للحياة العادية وهي جهة ساعية إلى الدمار والخراب.
- أشـــعره بمدى قيمة هذه الأرض والوطن، وأنَّ اجتهاده فيها مما يقوي تعبيره عن خوفه من خسارتها وضياعها.

ووسط هذه المشاعر التي غرسها الكاتب عن طريق الجد وحفيده بدا البعد التجريبي واضـحاً في المشـهد حيث خرق الكاتب أفق التوقع من خلال جعل الآتي المتوقع سـلبيا لا إيجابيا، فالمفترض أن الأجداد يرون لأحفادهم غداً مشـرقًا ويتركون لهم إرثا عظيمًا ويطلبون الحفاظ عليه في المقابل لم يلتزم بوطاجين ذلك ورسم صوره هلاك قادم.

-**الاســتشــراف الحدســي وتوقعات الذات:** في إحدى القصــص التي تحمل دلالات رمزية استشرافية منذ البداية بعتبة العنوان، تفرد السعيد بوطاجين في رسم صورة استشرافية باذخة، التجريب فالعنوان **(ما حدث لي غدًا)** جمع بين أمر واقع في الماضــي وأمواتٍ في المسـتقبل وكأن البطل المتكلم رأى بعض من مشـــاهده آتيه نصـــب عينيه وهذه بعض العبارات التي ربطت لنا محتوى القصــة بالعنوان، قال بوطاجين: "ســأحس بالوحدة والضــياع وأكون خرقة مبللة بالوحل ومتاهة ملقاة في صحراء من الجليد والفضائح، سأعرف بأني أمقت هذه العجينة البشـرية بما فيه الكفاية وأني موشـك على فقدان طاقة الحب في مدينة لا تسـمو إلى... نائم ظاهرها نعمة ومواويل وباطنها... ونعم يابسة تتدلى على رؤوس الفقراء وسأصرخ يا رب خذ بضـــاعتك الكاســـدة إنا لها كارهون"[1]. هكذا عبر البطل عبد القادر عن بعض الهواجس الداخلية والتصورات، وكان ذلك قبل أن يدخل إلى السجن، فكان استشرافه:

- متوافقا مع ما حدث له.
- مشحونا بمتخيلات وقطع من صور دفعه لهما الواقع والحياة ثم جعلها عارية واضحة دون أي تدليس لأنه يعيش واقع من القهر والحرمان ووسـط بشـرية لا تمت للبشـرية بأية صلة.

[1] -السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدًا، منشورات الجزائر، ط2، 2001، ص: 13.

- أسقط رؤيته لذاته على ما هو مقبل عليه من وحدة وضياع.

في المشهد السابق، حمل الاستشراف طابعًا تشاؤميًا، ربما كان انعكاسًا للحدس الإنساني الناتج عن معطيات قاسية ووضع قاهر، فتتولد في نفس الإنسان رؤيةٌ قاتمة لأحداث في أوقات صعبة. ويجدر بالذكر أن أكثر الصور الاستشرافية التي أبدعها الكاتب كانت داخلية، حيث لم ينتظر البطل توقع الآخرين لما سيحدث، بل صاغها بأسلوب مونولوجي يثير الصدمة، فيتكون لديه نوع من المناعة ضد الانهيار، أو البلادة.

ويمكن القول إن الرؤية الاستشرافية عند السعيد بوطاجين حملت سمتين هما:

- الأولى: اتصالها بالتجريب من زاويته الفنية والمتمثلة في الاستباق الزمني القاضي بوقوع الأحداث، وما يمكن أن تخلقه من دلالات تعبيرية وتأثيرها واضحة في بنية النّص.
- الثاني: هو الاستشراف المضموني الذي يدل على رغبة الكاتب في إضفاء نوع من المفاجأة والخصوصية في تغيُّرات المواقف والأحداث، وهي غالبًا ما تحمل نوعًا من التأملات والتصورات وفق معطيات الواقع، ثم القفز عليها لإحداث المفارقة، وهذا من عمق التجريب القصصي والتقني في آلياته.

ويقودنا العنصر السابق، الذي كان متصلاً بالأحداث، إلى ضرورة البحث في سمات الشخوص التي عاشت أو وصفت هذه الأحداث، وعليه فنحن مقبلون على التداخلات اللغوية التي اتسم بها تصوير الشخصية عند عرض شخوص القصص.

8-التداخلات اللّغوية وتجسيد الشخصية: أولى بوطاجين اهتمامًا بالغًا لهذا الجانب تحديدًا، وقد توقفنا عند بعض تفاصيله في الجزء النظري، حيث تبين لنا أن الكاتب يرى في لغة التعبير وتصوير الشخصيات ضمن متخيّل متفرد وحقيقي ضرورة الجانب اللغوي الدقيق والمتميّز، القادر على منح كل شخصية لغة وتعبيرًا خاصين بها، لا يطالهما غيرها، ولا يصل إليهما. وفيما يلي سنتوقف عند بعض النماذج القصصية المختلفة التي تجلّت فيها هذه الملامح في السرد عند السعيد بوطاجين، مركّزين على بناء الشخصيات وتشكيلها:

-اللغة وسيم الشخصية في قصة الارث ضمن مجموعة نقطة إلى الجحيم: وقفنا سالفًا عند هذه المجموعة من جانبها اللغوي، لكنه كان متصلاً بالانزياحات والدلالات الرمزية، غير أننا الآن سنقوم بقراءة ملامح الشخوص، في مقطع من القصة يتحدث فيه أحد أبناء الرجل المتوفى، الذي ترك لأبنائه مقهى، والجميع سعى إلى تسيير هذا الإرث بالطريقة التي تخدمه، يقول بوطاجين على لسان الشخصية: "اسمع يا خالي. قال بنبرة سلطان بطّال، تبدلت الدنيا وفسد الإخوة. أنت تعرف أن الراحل ترك لنا مقهى في الساحة الكبيرة بوسط المدينة، هناك مقابل البريد المركزي. لن أعلّمك شيئا. قلت لهم لا حاجة لنا به. نبيعه ونقتسم المال بيننا، أو نأتي بخبير ليقيّمه إن كان أحد منّا يرغب في الإبقاء عليه كذكرى، أو كمحلّ يسيره كما يشاء، يبيعه أو يسكن فيه أو يسكر فيه أو يحرقه أو يجعله بيتا للصلاة. قلت لهم أيضا على كلّ منّا أن يتصرف وفق ما يفكر فيه. كل شاة تعلق من رجلها. لكل منّا ربّ يحميه. عندما كان الوالد حيّا كان يتصرف كما يشاء. لماذا لا نفعل مثله؟ لقد كبرنا ولم نبق صغارا، وعلى كل واحد منّا أن يتحمل مسؤولياته. ما رأيك يا خالي؟"[1].

ويتبين من القطعة السردية بعض ملامح الشخصية فنقول:

- تبدو الشخصية على حد من الغرور يظهر ذلك في عبارة (بنبرة سلطان).
- تبدو الشخصية على حد واضح من الطمع في عبارة (نبيعه ونقسم ثمنه).
- تبدو الشخصية لا مبالية في عبارة (يبيعه أو يسكر فيه أو يحرقه... إلخ) و(كل شاة معلقة من رجلها)... إلخ.
- تكشف إعراضَ الشخصية عن النصح ثم تطلب آراء الآخرين في قوله: (لقد كبرنا ولم نعد صغارًا... ما رأيك يا خليل؟).

استطاع السعيد بوطاجين أن يرسم حدود الشخصية بشكل واضح دون كثير عناء معتمدًا على أمرين اثنين هما: رسم صورة في المخيلة بما يقتضيه إيقاع القصة ونمطها، ثم انتقاء التعابير التصويرية التي تجاري هذا الإيقاع.

[1] –السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 30.

- **الذات السّاردة ورسم الشخصية:** إذا كان الكاتب يبذل جهدًا كبيرًا وهو يصور شخصية في عمله السردي، سواء أكانت حقيقية أو من شبه خياله، فإنه يبذل الجهد الأكبر وهو يحاول أن ينقل ذاته في القصة، وها هو بوطاجين يفعل ذلك في قصة معنونة باسمه، استهلها بقوله: "هذه حكايتي التي لا معنى لها، أنا المواطن الفائض عن الحاجة منذ عام الأرز، ومن قبله وبعده، ومن فوقه ومن تحته، وشمالا وجنوبا، وبرا وبحرا وبصلا وعنكبوتا، وفي السنين العجاف التي ستأتي مكشرة، أو لن تأتي مثلا، أو تأتي ثم تفرّ بلا سبب، كما غيمة الصيف في وحدتها الخالدة التي تحدث عنها كتاب النهايات المؤلمة لصاحبه العبد الجليل المتوفى في عام الرمادة، وما أكثرها هذه الأعوام التي لا وجه لها، ولا وجهة معلومة"[1]. ويمكن أن نلاحظ في هذا المقطع السردي:

- شعور الكاتب من سوء التقدير الذي يعاني منه الكثير من المثقفين الأسوياء في مجتمعاتنا العربية الخاصة والدليل عبارة (الفائض عن الحاجة).
- نظرة الكاتب القاتمة والمؤسفة للواقع ومن أمثلة ذلك عبارة (السنوات العجاف).
- الشعور بالحيرة والغموض الآتي بدلالة الحاضر (لا وجه لها ولا وجهة معلومة).

إننا الآن أمام وصف الرؤية المجردة للذات بعيدا عن الجوانب الروحية والوجدانية بل أمام ما صور وخلقه الواقع في ذات السّارد.

ولعل هذا ما يبرر الصلات الواضحة بين بعض الشخصيات التي جسّدها الكاتب في أعماله الأخرى وبين صورة ذاته التي صاغها في قصته المعبرة عن تجربته الذاتية، إذ إن واقع الكاتب ليس منفصلًا عن واقع المجتمع والأفراد، بل يُوظَّف تعبيرًا عنهما وتصويرًا لهما، فالكاتب يندمج بروحه وقلبه وذاته في هذه التجارب، وينغمس قلمه في حبر الأزمات والتجارب الحياتية، ليُنتج سردًا يعكس هذا التفاعل العميق، وهو ما يلخصه الكاتب عند الإشارة إلى مجموعته القصصية بقوله: "كتبت هذه القصص في سياقات مخصوصة، وفي ظروف نفسية متأزمة كالعادة، وذلك لتوفر كلّ الشروط الموضوعية لهذا الإحساس بالقرف

[1] –السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 113.

العام، من المحيط والعلامة والموضـوعات الميتة. كان وقتي سـرياليا، أو شـيئا ما يشـبه لا شـيء، ومع ذلك كابرت، لا أدري كيف، لكني عشت بقدرة قادر، وعرفت، بحكم التجربة التي شـــحذتها مرارة الوقت، أني لم أقل جيدا ما كنت أنوي قوله بأنظمة ســـردية أخرى أكثر قدرة على وصف حالة الإحباط التي عشتها مذ عرفت الدنيا، ولم أعرفها من كثرة الدابة".[1]

-اللغة العاتبة في وصف الشخصية العابثة (شخصية ابن الشخصية المهمة في قصة أجل موافق): لقد استعمل الكاتب في هذه اللغة التعبيرية الساخرة لوصف إحدى الشخصيات التي أطلق عليها اسم الشخصية المهمة يقول عنه: "سوّى ابن الشخصية قبعته البيضاء التي تحمل العلم الأمريكي، وضع نظاراته الشمسية على الرأس، وأجابه باقتضاب وهو يتراكم على الأريكة الجلدية التي شدّت عينيه: كنت منشغلا بقضايا أهمّ من هذا العمل. لا وقت لي لآتي إلى هنا، ولولا إلحاح الشـيخ لما جئت أبدا. لم أكن بحاجة إلى عمل في الإدارة المحلية. هذا أمر لا يعنيني، أنا أكره الإدارات والإداريين، إنهم يشـــبهون الطاعون. يلزمني منصـــب مستشـار. أتجول في العاصـمة وأعطي التوجيهات بالهاتف النقال. لا أحب البقاء ملتصـقا بالكرسي كالأبله، مثل هؤلاء. هذه مهنة تليق بالمتقاعدين والمعاقين حركيا. هل فهمتني؟"[2]

يقدم هذا المقطع عدَّة إشـــارات ســـعى من خلالها الكاتب إلى رســـم جل ملامح الشخصية بالنحو الذي يرغب هو أن يفسر به ويوصل إلى ذهن القراء، حيث بدت الشخصية متسمة بعدَّة صفات متمثلة فيما يلي:

- الاستهتار (لا وقت لي).
- سوء الأدب (وهو متراكم على الأريكة).
- عدم المسؤولية (لم أكن بحاجة إلى العمل).
- عدم الوعي والتقليد الأعمى (قبعته البيضاء التي تحمل العلم الأمريكي).
- الغرور: (يلزمني منصب في العاصمة... وأعطي الأوامر بالهاتف).

[1] – السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص114.

[2] – المصدر نفسه، ص: 16.

فكل علامات التصـوير السـاخر شـكلا ومضـمونا هنا خدمت الكاتب في بيان صـورة الشخصية وعزفت على الوتر الحساس لواقعنا من جهة أخرى، فكم من شخص يحصل على منصـب دون أداء أي جهد أو اسـتحقاق ودون أي مسـتوى أو شـهادة، وها هو يقدم السـيرة الذاتية والمؤهلات بشكل ساخر أيضا يقول: "جلس ابن الشخصية المهمة جدا على الأريكة المواجهة للمكتب الفاخر، وضـع رجلا على رجل، أشـعل سـيجارة وأخرج الملف المكوّن من عدة شـهادات قال إنه لا يملك سـواها إلى حدّ السـاعة، لكنها كافية: شـهادة الميلاد، شـهادة السوابق العدلية، شـهادة الجنسـية، شـهادة السـنة الثالثة ابتدائي، وصـورتين طبق الأصـل من رخصـة القيادة وبطاقة التعريف الوطنية، ومن الجيب الخلفي أخرج جواز السـفر وناوله إياه مبتهجا. لم يكن له وقت كاف لاسـتخراج نسـخة ممضـاة في البلدية المزدحمة بالخلائق التي تقضي حياتها في الطوابير."[1]

هكذا بأسلوب ساخر تهكمي جعل السارد من الشهادات البسيطة التي يمتلكها أي مواطن بسيط مؤهلات كافية ليحصل بها أصحاب الواسطة على مناصب شغل تعبر في حين هذه الوثائق عند الشـخص البسـيط لا تزيده هذه الوثائق إلا تعبًا وقهرًا، وفي المقابل إن هناك من يملك شهادات عليا لكنهم لا يصلون حتى إلى بوابة مسؤول ما لطرح انشغالاتهم، ونلمس في ما تقدم مظاهر تجريبية واضـحة من خلال خرق أفق التوقع، وهو عبارة عن تعرية الواقع الجزائري الذي يعيشه المجتمع لكنه شبه مسكوت عنه.

وعليه فإن التصـوير الدقيق الموغل في عمق التجريب من جهة والمتشـكل من مكونات المتخيل من جهة أخرى، كشـف لنا القدرة المميزة للمتخيل السـردي عند السـعيد بوطاجين ما مكنه من إرساء ممارسات سردية متفردة.

9-تجليات السّـخرية في عناصـر المتخيل السـردي: سـنركز في هذه الجزئية على تحليل بعض عناصر المتخيل السردي من وجهة نظر ساخرة، وكيف استطاع السعيد بوطاجين أن

[1] -السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 15.

يخلق جواً فكرياً ونفسيا وجمالياً متميزا، وذلك من خلال قراءة تأويلية للنماذج القصصية الآتية:

9-1 السخرية والغرائبية في قصة "وللضفادع حكمة": تشير القصة منذ بدايتها إلى إدماج الكاتب عنصر السخرية في محور أحداثها، إلى جانب الاعتماد على مستوى بارز من الاستعمال الغرائبي، المستلهم من التراث الأدبي العالمي القديم، بدءًا من الأدب اليوناني مرورًا بالأدب العباسي، وصولًا إلى التراث الفارسي والهندي، لا سيما في توظيف الحيوان داخل البنية السردية كعنصر فاعل ومؤثر في مسار الأحداث. وقد اختار الكاتب هذه التقنية كي يوصل فكرة ورسالة ما، وهذا ما يمكن الكشف عنه من خلال البحث في شخصية الضفادع الرمزية، حيث يقول بوطاجين: "في الضيعة الصغيرة حُفِرَتْ بئرٌ عميقةٌ آهلةٌ بالأرواح، ومع الزمن ازدادت المياه وفاضت البئر فجاء أبناء هذا السليمان البوهالي الذين لا ينامون ولا يعرفون الأخلاق أبدا، يظلون أمام كراسيهم يقرأون أوراقا غامضة، كأنهم في امتحان شاق مع المغضوب عليهم وقد ضلوا الصراط المستقيم.

– ومن هم أبناء سليمان البوهالي يا نانا؟ سألتها بمزيج من الحب والحسد.

– الضفادع يا ولدي، أجابت ببرودة، يرتلون ما خلفه أبوهم، الكنز الذي أهمله الناس وراحوا يجرون وراء المال ناسين الله والصواب".[1]

يشير الكاتب إلى صورة الضفادع الذين يمثلون في الأصل السكان المنحدرين من أصل سليمان البوهالي والذين في نظر الكاتب هم سليلو مستنقع وحياة ضحلة وليس لهؤلاء الضفادع صنعة ولا مهنة سوى النقيق، يقول: "أبناء سليمان البوهالي يقرأون. ماذا يقرأون؟ أوركسترا خرافية وجوقة تعيد لازمة واحدة بنفس الإيقاع، تدريبات مملة شبيهة بعمر من التبن، ثم غموض يتربص ليالي القرية الناسكة. لا كائن يميد، صمت كائن منسي منذ القدم وحكاية عجوز تؤانس الوقت بانتظار الغد ولا شيء".[2]

[1]–السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 122–123.

[2]– المصدر نفسه، ص: 122.

ولم يكتف السعيد بوطاجين بتوظيف الشخوص ذات الطابع الساخر كالحيوان الرامز إلى التهكم والإزعاج، وربما لكثرة دون نفعية بل تجاوزها بالذهاب إلى ما هو عجائبي مخيف متصل بقصص السحر وغيرها، وهي التي تضفي به إلى الجد الأول لهذه الضفادع شخصية سليمان البوهالي قال: "هذا يسمى الظاهر، علقت، ووراءه حقيقة سليمان البوهالي، يحكى أنه جاء في عام الطاعون، كان يحمل زوّادة من الأوراق والصمغ ويقصد الكهف المسحور.

الكهف المسحور!

مرة أخرى تصـــالبت لحظاتي، هاج المكان وماج تحت جســـدي المهدد بالتلف، الجدة تجرحني بعفوية مخلفة وقع الدهشة في العظام والحلق.

كهف مســـحور أمّته جنيات غَزِيْنَ الجبال والأحراش قديما، بأظافرهن خدشـــن الزان والســـنديان. كنّ نســـاء ملعونات من بقايا ذرية ســـدوم، مع الريح قدمن لمســـخ المؤمنين، مجنونات كن يخرجن في أعراس وثنية يرقصن ويوزعن الشر. زغاريد متواصلة تعبر كل فج ثم... في الفضاء يسرحن حاملات الرحمة والغفران".[1]

ومن الحقيقة الساخرة أن سليمان البوهالي هو أحكم الأشخاص في عصره وبلدته، وأن من كانوا معه ومن تلوه لم يفهموا ولم يعرفوا الجاه، وربما لن يأخذوا أو يرثوا هذه الحكمة البالغة واكتفوا فقط بالنقيق، قال الكاتب في هذا المقام: "قالت الجدة بأن سليمان البوهالي لملم متاعه وشدّ الرحال مساء، وإذا أدرك مستنقعا قرفص. أخرج رزمة الأوراق وبدأ يوزع الأشعار، واحدة واحدة راحت الأوراق تطفو على وجه الماء، وهو الماء، وهو يخطب في الضـــفادع مبتهجا:

خذوا الحقيقة أيها الســكان الأفاضــل. اقرأوا. ثم يلقي بورقة ثانية فعاشــرة. تعلموا النظر إلى الذات، إلى ما وراء الحرف والقش، النور يخدع الفراشة لأنه يدخل في شبكة الظاهر."[2]

[1]– السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، ص: 123–124.

[2]- المصدر نفسه، ص: 128–129.

من خلال ما تقدم نستوحي فكرة مفادها أن السعيد بوطاجين استطاع أن يخلق من القالب الفني السردي الساخر صورة للواقع، ساعدت في إثراء المتخيل من جهة، وتمرير رسالته من جهة أخرى، إلى جانب تجاوز حدود المألوف في التعبير عن الواقع.

9-2 تجليات السخرية وعناصر المتخيل السردي في قصة المهنة متكئ ضمن مجموعة أحذيتي وجواربي وأنتم:

قدمنا في العنصر السابق جانبا من السخرية الفنية والجمالية في التصوير النابعة من توظيف عناصر الغرابة والفجائية لدى السعيد بوطاجين وسنتناول هنا جانبا آخر من جوانب السخرية الذي احتفى به الكاتب وارتكز عليه في بناء القصة السالفة الذكر في العنوان وذلك من خلال العناصر الآتية:

- **التصوير الكاريكاتيري:** اختار الكاتب صورة كاريكاتيرية ساخرة معبرة عن الشخصية المحورية (عبد الله) الذي أرهقته الحياة بكل تفاصيلها، إلى درجة أنه لم يعد قادراً فيها حتى على إلقاء التحية، قال في هذا المقام: "اقترب من كشك السعادة وحيَّا صاحبه على مضض؟ بالكاد خرجت صباح الخير من شفتيه، كانت يابسة كعجوز تجاوزت التسعين بتسع سنين. صباح الخير مصابة بارتفاع ضغط الدم، بالسكري، بالحمى المالطية، بالإمساك، بالسحايا. صباح الخير مجعدة الأصوات وعمشاء".[1]

إن وصف الكاتب تحية "صباح الخير" ليس وصفاً لها في حد ذاتها، بل هو وصف للإنسان الذي نطق بها وعبر عنها واستعملها، فهو شخص يعاني من عدة أمراض ومشكلات صحية نفسية، واختار الكاتب هذا القالب الكوميدي ليعبر عن هذا وعما وراءه، فهذه الأمراض ليست وليدة المصادفة بل لها أسباب كثيرة خارجية ومؤثرات داعية إليها، ولقد وارى ذلك بجانب آخر وهو الجانب المادي حيث يقول في ذلك: "بحث في جيوبه إلى أن عثر

[1]- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، دار فيسيرا للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1،2007، ص: 153.

على قطعة نقدية اشترى بها سيجارة واحدة. فرك عينيه وطلب قداحة، كان ملكا من الأضواء، أعجبه الدخان الذي غمر وجهه بما يشبه سحابة صيف ملساء ورطبة."[1]

هذه الشخصية المحورية التي لا تملك شيئا سوى قطعة نقية واحدة كانت في مشهد سابق شخصية ثرية بالأمراض والأوبئة، هذا المقام الساخر ذو الملمح والمتخيل التصويري استطاع الكاتب بقليل من الأحداث والحركية، أن يصنع صورة ساخرة وواقعية للشخصية دون أن تبذل أدنى عناء وخلق لأحداث أو نتاج صـــور، فطريقة الكاتب في "العبث بالفكرة وفق منطق اللامنطقية تفاصـيل جعل المشـهد الهادئ البسـيط إلى موقف سـاخر من الحياة وظروف الحياة ومعتركها، إنه المحرك الذي لا يحتاج إلى طاقة وهو محرك لا يجسد استعماله أياً كان هو حكر على أولئك الكتاب الذين يلتقطون الصورة الواقعية من ثنايا الأحداث لتصبح مشهداً فنياً يحمل مزيجاً بين المتعة والكوميديا"[2].

- **تحويل الأسمى إلى الأدنى:** اشتهر السعيد بوطاجين بهذه الآلية الساخرة في التعبير والتصوير، حيث يُقدّم الفكرة ويناقشها من خلال إسقاط الأسمى في صورة الأدنى، ما يمنح القارئ رؤية للصور السائدة لذلك الشيء في وعي المجتمع والأفراد. وفي هذا السياق، اختار الكاتب تصوير الشهادات العليا وأصحابها بصورة دنيا، بما يتوافق مع الواقع.

- **خلاصة الفصل:**

أسفرت القراءات التحليلية للنماذج القصصية للسعيد بوطاجين عن قيام المتخيّل السردي على ركيزة هامة هي نسج البنية السردية والفنية والفكرية بسبل متجددة ومختلفة في جانبين:

- الأول: اختلافه عن النسق المألوف الذي اعتاده المتلقي، وتكوّنت لديه توقعاته على أساسه، إذ يفاجئه بوطاجين بانزياحات أسلوبية وحبكات غير تقليدية تجعل القراءة فعل اكتشاف لا استهلاك.

[1]– السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 153.

[2]–أثير عبد الله النشمي: صورة والمشهد في السرد الساخر، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2008، ص: 55.

- الثاني: خروجه الواعي عن أعراف الإبداع السردي لدى غيره، فلا يقوم على المحاكاة أو تدوير النماذج، بل على تفكيكها وإعادة بنائها وفق رؤية شخصية.

ويعود هذا التميّز إلى جملة من الأسباب، أهمّها أنّ السعيد بوطاجين يمارس الكتابة من موقع الناقد الباحث قبل أن يكون قاصًا؛ فهو يطالع النظريات السردية ويتابع التحولات الأسلوبية الحديثة، مما يجعله واعيًا بآليات التشكيل وسبل تجاوز النمطية. كما أنّ امتلاكه خطًّا فكريًا واضحًا ومشروعًا بحثيًا متفرّدًا يمنحه القدرة على صياغة عالم قصصي قائم على التجريب والانزياح والتكثيف والانفتاح على الأسئلة الوجودية واللغوية، بحيث تتحوّل القصة لديه إلى مختبر لغوي وفكري، لا مجرّد حكاية تُروى.

الفصل الثَّالث

التجريب في الموضوعات والقضايا

في قصص السعيد بوطاجين

تمهيد:

يرتكز هذا الفصل على رصد أبرز قضايا السرد وموضوعاته، والوسائل التي يُمرّرها تمريرًا تجريبيًا وفق تقنيات سردية محددة. غير أنّه من الضروري قبل ذلك الوقوف عند أهم القضايا والموضوعات التي يلامسها السرد المعاصر، والتي يسعى روّاد السرد العربي عامة، ومن ينتمون إلى منحى التجريب خاصة، إلى استكشافها. ورغم كثرة هذه القضايا، فإننا سنحاول تلخيصها في عناوين موجزة. خدمة للجانب التطبيقي، وإبراز التجريب السردي عند السعيد بوطاجين، خاصة وأنه استطاع الجمع بين الالتزام والسخرية في آن واحد، وهي مهارة لا تتأتّى لأي كاتب بسهولة، بل تتطلب مقدرة فنية وفكرية عالية، وتجربة ومراسًا سرديًا متينًا، لنخلص في نهاية هذا الفصل إلى مجموعة من النتائج المتوصل إليها.

1- قضية الهوية:

1-1 **مفهوم الهوية:** لقد شـــكل مفهوم الهوية محور اهتمام وتفكير العديد من الفلاسفة، إذ نجدها تشير إلى عدّة معاني ومفاهيم، سنفصلها في الآتي:

- **الهوية لغة:** مصـــطلح الهُوية من الناحيّة المعجميّة، يتبين من خلال ما جاء في كتاب التعريفات للجرجاني: "الهوية هي الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشـجرة في الغيب المطلق"[1]، وهنا يشـبه الجرجاني الهويّة بالنواة، واشـتمال هذه الهويّة على حقيقة الشيء وخصائصه الجوهريّة كاشتمال النواة على الشجرة.

- **الهوية اصطلاحا:** في اللسـان الفرنسـي، وفق معجم لالاند، تدلُ الهوية على الميزة الثابتة في الذات، أو هي ميزة فردٍ أو كائن يمكن من هذا الوجه تشـــبيهه بفرد يقال عنه أنّه متماه، أو أنّه في مختلف فترات وجوده "هوية الأنا"،[2] ويمكن أن نشير إلى تصورين أساسيين للهوية:

أ- **التصور الأوّل:** الهويّة ماهية ثابتة مكتملة متحققة في الماضي وأن الحاضر ما هو إلاّ محاولـة إدراك هذا النموذج؛ المثال وتحقيقه، وفي هذا الإطار يذهب المفكر (محمد عمارة) إلى أنّ "الهوية تعني جوهر الشـيء وحقيقته، فهوية الإنسـان أو الثقافة أو الحضـارة هي جوهرها وحقيقتها... وهوية الشـيء، هي ثوابتُه التي لا تتجدد ولا تتغير، تتجلى وتفصـح عن ذاتها دون أن تخلي مكانها لنقيضها طالما بقيت الذات على قيد الحياة".[3]

ب- التصـــور الثاني: فهو تصـــوير دينامي، يرى أنّ الهُوية يتم اكتســـابها وتعديلها باستمرار، فهي قابلة للتحول والتطور، فثبات الهوية كما يرى (زكي نجيب محمود) لا ينفى أن يكون في ركائز البناء، وأمّا ما يقام على هذه الركائز من مضـــمون حضـــاري لا بُدّ أن يتغير مع تغير الحضارات، لكن لا بُدّ من التنويه إلى أن للهُوية وجهين أحدهما ثابت والآخر مُتغير، فهناك ثوابت ثقافية يصـعبُ تغييرها وتحتفظ باستمراريتها عبر الأجيال وهي مكتسبة،

---

[1]- علي بن محمد الشريف الجرجاني: التعريفات، تح: محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، ص: 320.

[2]- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تر: خليل أحمد خليل، ج2، عويدات للنشر، بيروت، د.ط، 2012، ص: 607.

[3]محمد عمارة: مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 1999، ط1، ص13.

وهناك عناصـــر ورموز ثقافية قابلة للتغيير والتعديل ويمكن القول: إنّ الهويّة بناء يتشـــكل ويتطور كلما دعَتْ الحاجة إلى ذلك وهي ســعيٌ مســتمرٌ نحو التجديد المثمر والتحول البناء والإضـافة الحقيقية التي تكسبُها القوة وتحميهَا من التلاشـي خاصـة بعد أن تحولَت في يومنا هذا إلى هدف تهدده رِياح العولمة العاتية.[1]

1-2 الهُويّة والسَرد: يرتبط مفهوم الهوية السـردية بالفيلسـوف الفرنسـي(بول ريكور)، الذي تحدث عنه لأوّل مرة في خاتمة الجزء الثالث من كتابه "الزمان والســرد"، مفترضــا أن "الهويّة السـردية"، سـواء أكانت للفرد، أو لجماعة تاريخية، تتعيّن بوصـفها هوية الشـيء الذي يظل نفســه في التغيير، فهي الموقع المتشــوه لتفاعل الســرد والخيال. وبهذا المعنى، تتعين الهوية السـرديّة بوصـفها ذلك الضـرب من الهوية الذي يكتسـبه الإنسـان بواسـطة الوظيفة السرديّة.

ولذا كان من الواجب الوقوف على ملامح النصوص السرديّة التي تناولت قضية الهوية في الأدب العربي، ولأن كان الإلمام بها مسـتحيلاً فإن انتقاء نماذج حيَّة للتحليل يعد السـبيل اليسير لتحقيق ذلك ويطلب الأمر منا الفصل بين الأجناس السردية من جهة وجنسية وانتماء أصحاب هذه الأعمال من جهة ثانية، وهو ما سنحاول الوقوف عليه في المحطات الآتية:

-**إشكالية الهوية في الرواية والسرد العربي:** ظل سؤال الهوية يجسد ملامح الهوية في الروايـة العربيـة، ولـذا كـانـت كتـابـات الروائيين العرب عـامـة تؤكـد على التعبير عن الوحـدة وتشـــير إلى مظـاهر تنوع الثقافـة العربيـة الحـديثـة وغنـاه. وقد مرت الروايـة التي تطرقت لمعضـلات العلاقة بين الشرق والغرب بمراحل ثلاث[2]:

- **مرحلة البحث عن الهوية:** حيث تناول العمل الأدبي فكرة محاولة اكتشـــاف طبيعة (نحن)، من خلال اكتشــاف طبيعة الآخر، ولقد كانت هذه المرحلة في الروايات التي ظهرت قبل عام 1967.

[1]-هنيَّة جَوادي: السرد وتشكُل الهويّة، في رواية "البحث عن العِظَام" للطاهر جاووت، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، 2017، ص: 87.

[2]-هاجر مباركي، محمد سعيدي، إشكالية الهوية في الرواية العربية، معالم اغتراب أم بوادر اتلاب، ص: 143.

– **مرحلة مساءلة الهوية:** وفيها نرصد الأعمال الخاصة باغتراب البطل عن العالم الآخر وعالمه الحضاري الثقافي لعدم قدرته على تحقيق انتمائه لأي منهما فيحدث له اغتراب في النموذجين الحضاريين الشرقي والغربي.

– **مرحلة فقدان الهوية:** وهي تقاوم على مفهوم ضياع واستغرقت الذات في تفاصيل الرد الغربي، بما يفقده قدرته على معرفة ذاته، ومن هنا نتوصل إلى أن الإنسان الواحد ينقسم إلى قسمين: هوية وغيرية أو يشعر بالاغتراب إن مالت الهوية إلى غيرها أو انحرفت إليه، والهوية أن يكون الإنسان هو نفسه، متطابقا مع ذاته، في حين أن الاغتراب هو أن يكون غير نفسه بعد أن ينقسم إلى قسمين وهوية باقية وغيرية تجذبها.

والمقصود من وراء مناقشة هذه المفاهيم هو الكشف عن رؤية الأدباء والمفكرين تجاهها، وهذه الرؤية لم تنشأ من فراغ، بل هي ثمرة تجاربهم ومواقفهم الإنسانية المتعددة، التي لا تتجاوز إطار العلاقات الإنسانية والتجارب الفردية النفسية، والتقلبات الوجدانية بمختلف أبعادها.

2– قضية الالتزام:

أ–الالتزام في اللغة: تشتق كلمة الالتزام من الفعل الثلاثي لزِم، "يقال لزِم الشيء يلزمه لزمًا ولزوماً ولازَمه ملازمةً ولزاماً، وألزمَهُ إياه فالتزمَهُ، ورجل لزمه يلزم الشيءَ فلا يفارقه، واللزام ملازمةٌ للشيء والدوام عليه، والالتزام: الاعتناق".[1]

ب–الالتزام في الاصطلاح: جاء في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب إنّ الالتزام هو "اعتبار الكاتب فنه وسيلة لتوصيل فكرة معينة عن الإنسان لا لمجرد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال"[2]، أي إنَّ الأديب الملتزم في رؤيته لقضايا أمته يتحلى بالمسؤولية للدفاع عنها، التي تظهر في نتاجه الأدبي.

1–ابن منظور، لسان العرب، مادة لزم، ج12، ص: 542.

2–وهبة مجدي، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1982، ص: 58.

وتتضـــح أهميـة الالتزام "في ربط جورج لوكـاتش عظمـة الأدب بـأداء مهمـة تجـاه المجتمع؛ حيث يؤكد أن الأدب العظيم بحق يكشــف للإنســان عن الأشــياء التي تجعل من النّاس إنسـانيين حقًا وصـدقًا؛ يكشـف له عن الامكانيات والملكات الكبرى الكامنة في أعماقه والتي يمكنها أن تتحول من خلال أفعاله إلى واقع".[1] ومعناه أن (لوكاتش) قد أكَّد على ضرورة التزام الأدب بقضايا الواقع، وأشار إلى دور الأدب في دفع الإنسان نحو تغيير واقعه إلى الأفضـــل. وقد أجمع النقاد على ضـــرورة ربط الالتزام بقضـــايا الواقع، ولكن رغم هذا الإجماع تفرع تصورهم للالتزام إلى ثلاثة أنماط:[2]

- **التزام غير مـذهبي:** ويعتمـد فيـه على كثير من العوامـل الاجتمـاعيـة في الروايـة، ويشترط فيه أن يكون النص غضًّا نابضًا بالحياة لكي يكون أدبيا، وأن يتضمن العمل الأدبي على ســـلطة اجتماعية، ويحرص فيه على فنيّة العمل الأدبي، ونجد هذا النمط من مفهوم الالتزام عند نجيب محفوظ الذي يرى "أن الفن أيًّا كان لونُه وأيّا كانت أدواته تعبيرا عن الحياة".

الالتزام المذهبي: ويظهر هذا النمط من الالتزام عند كل من (محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس) في كتابهما في "الثقافة المصرية"؛ حيث أكدا أن " الأدب نتاجٌ اجتماعي وأن الأديب وليد المجتمع الذي أثر فيه ثم عَادَ هو ليؤثر فيه، وأنّه من واجب الأديب أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذي يحيا فيه[3].

الالتزام التوفيقي: من النقاد الداعين لهذا النوع من الالتزام التوفيقي محمد مندور، أعلن أن الأدب "نقد للحياة لابد أن يصدر عن وجهةٍ نظر أو فلسفة خاصة يؤمن بها الأديب أو الفنان".[4]

1- نقلا عن إيمان إمام عبد العظيم حسانين، أحمد شمس الدين الحجاجي، الالتزام في نقد الرواية الواقعية، مجلة هرمس، جامعة القاهرة، مركز اللغات والترجمة، مجلد8، 2019، ص: 103.

2- المرجع نفسه، ص: 107.

3- المرجع نفسه، ص: 112.

4- نقلا عن إيمان إمام عبد العظيم حسانين، أحمد شمس الدين الحجاجي، الالتزام في نقد الرواية الواقعية، ص: 117.

ج- الالتزام في الأدب: يرتبط مفهوم الالتزام بالفيلسوف الوجودي جون بول سارتر الذي طرح فكرة الالتزام في الأدب، ورفض الاتجاهات المعارضة في الأدب الملتزم مؤكداً أن الفن الخالص والفن الفارغ شيءٌ واحدٌ، وقد حاول سارتر في دعوته إلى تحقيق توازنٍ بين فنيّة الأدب ومسؤولياته، وبين حرية الأديب والتزامه؛ أمّا عن فنيّة الأدب فقد أكد أن الالتزام لا يعني وَأْدَ الأدب كما يظن مهاجموه، والفن لا يخسر شيئًا بالتزامه بل يكسب كثيرًا.[1]

فمفهوم الالتزام في الأدب هو التزام الأعمال الأدبية التي يكتبها الأديب بالمعايير الاجتماعية والجمالية، وما للأديب من ميل للاهتمام بالأدب ووظيفته التي تتجه إلى مصلحة المجتمع والفرد والوطن ثم الإنسانية.

ويعني كذلك مشاركة الأديب لهموم الشعب السياسية والاجتماعية والوطنية، وأن يقف بحزم لمواجهة هذه الهموم. ويقوم مفهوم الالتزام في الأدب على الموقف الذي يلتزم به الأديب، ويتطلب منه وضوحاً وصدقاً وإخلاصاً واستعداداً تاماً للمحافظة على ما التزم به دائما.[2]

3- قضية الأرض:

3-1 مفهوم الأرض: مصطلح "الأرض" كمفهوم عام لا يحضر إلاّ من خلال جزيئات العناصر الطبيعية كمادة للتصوير، وعلى هذا فإن مفهوم الأرض لا يتراءى إلاّ من خلال تلك العناصر الجزئية المستسلمة للحلم أو الحزن أو النشوة.

فهي ذلك التعيين المكاني، الذي يكتسب الدلالات والمعاني بما يتجاوز ملامحها الماديّة، فتكتسب بعدًا روحيًا وقيمًا عليا، حتى إنّ التحقق الإنساني ذاته لا وجود له دون ذلك الحضور الباقي دومًا للأرض، وهي البقعة الإقليمية التي يكبر فوقها الفرد، فتغدو بذرة في الذات الفرديّة والجماعيّة، ولا يبقى دونها إلاّ الفداء بالروح والدم، وإلا البذل من أجلها في "الصراع" إلاّ لأنها في "السلم" أعطَتْ.[3]

1- المرجع نفسه، ص: 101.

2-أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، 1979، ص: 12.

3- محمد غُنيمي هلال، الرومانتيكية، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د.ت، ص: 144.

3-2 الأرض في الرواية المشرقية: تمثل رواية الأرض 1950 لعبد الرحمن الشرقاوي صورة لارتباط الفلاح بأرضِـــهِ، وتتجلى تلك القيمة من خلال المواجهة الضـــارية التي تنشـــب بين فلاحي القرية والحكومة بعد أن انقضـت الأخيرة مدة فتح السـواقي التي تروي أراضـيهم... ثم من خلال المكانـة التي تحوزُها الأرض داخل منظومـة القيم المكونـة لوعي هؤلاء الفلاحين، الذين كانوا يرددُون دائمًا أن من لا يملك في القرية أرضًـا لا يملك فيها شـيئًا على الإطلاق حتى الشرف.[1]

3-3 الأرض في الرواية المغاربية: تعدُ رواية بامبو 1974 للمغربي أحمد زياد أوّل عمل روائي مغربي وربما مغاربي، فهي ترصـد نضـال الفلاحين في ذلك الجزء من الجغرافية ضـد الاستعمار الفرنسي الذي كان يلتهم أراضي أربعة أقطار عربية من الشمال الافريقي في وقت واحد.[2] تليها رواية الريح الشتوية 1979 لمبارك الربيع التي تعالج علاقة الإنسان بالأرض.

أما عن الإبداع الروائي الجزائري فيُظهِرُ أن قضية الأرض تجلت في مرحلتين: الأولى قبل الاســـتقلال والثانية في ظل الثورة الزراعية، فبالنســـبة للمرحلة الأولى نمثل لها "الدرب 1977 لمحمد صـــادق حجاجي" التي تعدُ من الأعمال الروائية الجزائرية المبكرة التي تنتمي إلى ذلك الاتجاه، والتي تتصـــدى للحديث عن الإقطاع الجزائري في الفترة التي ســـبقت الاستقلال الوطني والفترة التي رافقت البدايات الأولى لانتصار الثورة التحريرية.[3]

3-4 الأرض في الرواية الفلسطينية: لقد تمكنت الرواية الواقعية الفلسطينية، ورواية الأرض "مكون أســاســي فيها، من مقاربة أكثر جوانب الواقع الفلســطيني تأثراً بقضــية الصــراع مع الحركة الصـهيونيّة، ولا سـيما الاجتماعي والسـياسـي منها، فرصـدت التحولات الجذرية التي خلخلت البنية الاجتماعية الفلســـطينية، قبل الاحتلال الصـــهيوني، وربطت تلك التحولات

[1]- نضال صالح، نشيد الزيتون (قضية الأرض في الرواية الفلسطينية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص: 30.

[2]- المرجع نفسه، ص: 38.

[3]- المرجع نفسه، ص: 37.

بمرجعيتها السياسية ربطًا محكما للغاية، وتمثل أكثر الانجازات التي حققتها، على المستوى الجمالي في عنصرين: البنية الروائية واللغة."[1]

ولأن الصراع من أجل الأرض ليس إلا دفاعًا عن الذات بكل ما تتضمنه من معاني الوجود والحياة نفسها فلقد نالت ما تستحقه في الإبداع الروائي خصوصًا، حيث "عالجت وتناولت موضوع حيازة الأرض وسبل إحكام السيطرة عليها من طرف الإقطاع".[2]

3-5 الأرض في الإبداع الأدبي: للأرض حضورها المميز في الإبداع منذ القدم، صورها الشاعر العربي القديم بتصوير ديار الحبيب، ولما تركته صور أطلالها... كما تمثل "بوصفها فضاء واقعيا ورمزيا، مكوناً أساسيا من مكونات الخطاب في معظم المنجز الروائي العربي للبنيتين: بنية المجتمع العربي الذي يشكل فيه الفلاحون الأغلبية وبداية السلم الطبقي فيه أولاً، وانتماء معظم الروائيين العرب إلى أصول فلاحية ثانياً، فهي بالنسبة لهم تعني الفضاء المعيش والأدبي معا "لأنه يؤكد عدم انشغالهم بقيمة المتخيل في الفضاء الأدبي عن قيمة المرجعية وعن الواقع مع مستويات معينة للمعيشة بما هو فضائي في عمقه وجوهره"[3].

4-قضية المضمون الوطني:

4-1 تعريف الوطن:

- **لغة:** ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة (و ط ن): "الوطن المنزلُ الذي يُقيم به، وهو موطن الإنسان ومحله، والجمع أوطان، وأوطان الغنم والبقر: مرابضها وأماكنها التي تأوي إليها. وطن بالمكان وأوطن. أقام، وأوطنه، يقال: اتخذه وطنا، أو: أوطن فلان أرض كذا وكذا، أي اتخذها مجالًا ومسكًنا يقيم فيه. حسبه، الوطن هو المنزل والمسكن الذي يقيم فيه الإنسان، ومحله الذي يعيش فيه، والأرض التي ينتمي إليها، والبلد الذي يحصل على

[1]- نضال صالح، نشيد الزيتون (قضية الأرض في الرواية الفلسطينية)، ص: 146.

[2]-هنيّة جوادي، صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه، إشراف: صالح مفقودة، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2013/2012، ص: 380.

[3]- حسين نجمي، شعرية الفضاء، المتخيّل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص: 39.

الجنسية منه. ويكبر الوطن عن تلك المساحة الجغرافية ليصبح عقيدة وروحًا ووجدانا يجمع كل أفراده".[1]

- **وفي معناه الاصطلاحي:** الوطن هو البلاد التي يقيم فيها الإنسان ويتخذها مستقراً دائمًا له وهو من هذا القبيل شبيه بالبيت، فالبيت وهو الملجأ الصغير الذي يلجأ إليه الفرد مع أعضاء أسرته، و الوطن هو البيت الكبير الذي يضم عدداً كبيراً من الأفراد والأسر.[2]

4-2 الرواية العربية ذات المضمون الوطني:

ظهرت الرواية العربية في ظل لحظة تاريخية شهدت سيطرة القوى الاستعمارية الأوروبية على معظم الأقاليم العربية التي عانت ويلات الاحتلال الغاشم، فتلمست الرواية العربية أولى خطواتها في جو التحرر الوطني من الاستعمار الغربي، وذلك ما ساعد على ازدهار الرواية الوطنية، باعتبارها المنبر الأمثل للتعبير عن المضمون الوطني والتضحية لأجل الوطن، واستشراف زمن الحرية بعد كسر قيد الاستعمار ومعانقة الاستقلال.

ولأن الرواية بدأت تشق طريقها في العالم العربي انطلاقًا من مصر التي شهدت النماذج الأكثر اكتمالاً من الناحية الفنية برغم ما كانت تعانيه تحت وطأة وسيطرة الاحتلال البريطاني، حيث عبرت عن الروح الوطنية المصرية، التي حمل البطل الروائي على عاتقه مسؤولية التعبير عن نضال الشعب المصري وتضحياته من أجل معانقة الاستقلال، وهو نموذج ازدهر في معظم الدول العربية التي عاشت ظروف مشابهة وعن أهم النماذج الإبداعية نذكر تأليف توفيق الحكيم أول رواية عربية مكتملة فنيا هي:(عودة الروح) التي تعد من أوائل الروايات الوطنية عربيًا. ثم تأثر نجيب محفوظ بأفكار توفيق الحكيم، وبدأ مشروعه الروائي من خلال ثلاث روايات تناولت تاريخ مصر القديم، في نهاية ثلاثينيات وبداية أربعينيات القرن العشرين، في فترة المد الوطني المصري والحراك الذي قاده الطلبة والعمال من أجل نيل الاستقلال. وفي هذه الأجواء، صدرت رواية «كفاح طيبة»، التي استلهمت من

[1]-ابن منظور، لسان العرب، مادة وَطَن، دار صادر، بيروت، لبنان، ص: 356.

[2]- قاسم الدروع، نحو تربية وطنية هادفة، المطابع العسكرية، عمان، د.ط، 1999، ص: 25.

الواقع المعيشي لعصره، واستُخدمت الرواية كوسيلة لتحفيز الهمم الساعية نحو الاستقلال الوطني.

بعد ثورة يوليو 1957 وتحقق الاستقلال، واكب المضمون الوطني الروح الجديدة التي سادت في المجتمع، فصدرت روايات (رد قلبي) ليوسف السباعي، و(في بيتنا رجل) لإحسان عبد القدوس، و(قصة حب) ليوسف إدريس، وهي روايات حول كفاح الشعب المصري ضد الاستعمار البريطاني وكيف نجحت الإرادة المصرية في إجبار البريطانيين على الجلاء. كما تعدّ (الرصاصة لا تزال في حبيبي) لإحسان عبد القدوس أشهر نماذج الروايات عن انتصارات أكتوبر، بداية من عنوان الرواية الذي جاء معبرًا عن روح مصر التي لم تنكسر بعد هزيمة يونيو، بل ظلّت محتفظة بالسلاح وتنتظر لحظة الانتقام، وهو ما تجلّى في انتصار أكتوبر.

5- قراءة في التجريب في الموضوعات والأفكار في مجموعة: أحذيتي وجواربي وأنتم:

إن الأحداث والموضوعات والأفكار لها أثرها في صدى النص السردي ودلالاته من ناحية، ولها جوانبها الجمالية والتأثيرية من جهة أخرى، ويتأثر ذلك بشكل كبير باللمسة التجريبية التي يضفيها الكاتب على هذه الناحية، وفيما يلي وقوف مفصل عند مجموعة من القصص للكاتب السعيد بوطاجين، نسعى من خلالها الكشف عن جوانب التجريب في الفكرة والموضوع معًا لدراسة وتأويل التجريب في الموضوعات والأفكار الواردة في مجموعة (أحذيتي وجواربي وأنتم) للسعيد بوطاجين.

5-1 قراءة في الموضوعات والأفكار:

موضوع القصّة	الجوانب التجريبيّة
(قصة أعتذر) يقدم الكاتب في هذه القصة مجموعة من الاعتذارات والتبريرات والتي وجهها إلى مجموعة معينة من الأشخاص.	غير أن الجدير بالذكر أن الموضوع الظاهر ليس هو المقصود فعلاً إنما هو عملية عكسية، فالكاتب هنا يريد أن يعلن عدم اعتذاره، وأن ما قيل عن الجماعة التي

عقب كتابة نصه القصصي (اللّعنة عليكم جميعاً)	وجهت لها رسائل (اللعنة عليكم جميعا) مقصودة فعلا ودليل ذلك "لقد مدحتكم بما فيه الكفاية، وإن شكرتكم لأزيدنّكم أوراما وإن جحدتم لأغرقنّكم. لي من اللعنات ما يكفي القاصي والرائي. لن أحسدكم أبدا، هذا من حقكم. تستحقون الخير كلّه. أنتم كعبتي الفاسدة منذ سقوط غرناطة على رؤوسنا".[1]
قصة (أوجاع الفكرة) الفكرة الموجهة هي تيمة الأدب المعاصر شعراً ونثراً وهي دليل على ظاهرة الحزن والألم المعنوي التي عانى ويعاني منها الأديب العربي المعاصر، ولقد تناولها الكاتب بمنحى تجريبي بحث يقف عليه في الخانة المقابلة	جعل بوطاجين الفكر طبيباً يعالج ذهن الأديب والإنسان المعاصر بأسلوب مختلف لكن سرعان ما اتضح أن الطّيب كان شحنة سالبة زادت من أوجاع المريض وتخوفاته وهذا ما جسده المشهد في قول الكاتب: "تريدون أن أعتذر! لا أجد في زوادتي سوى أجراس الحق وتعابير الدفلى، لا أجد سوى الجمل الذاهبة إلى المشنقة، فهاكم واحدة: أحذيتي وجواربي وأنتم. هكذا يبدأ ترتيب القيم في قيامتكم القائمة وفي حضرة الأقبية. ثم السلام عليكم إن شئتم قليلا جدا. لا حول لي ولا قوة لأزيدكم جرعة واحدة بحجم المهزلة. هذا أنا، اليوم وغدا."[2]

[1]– السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 15.

[2]– السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 16.

قصة (الجورب المبلل) توسطت القصة المجموعة القصصية والتي يثير موضوعها وعنوانها أسئلة حول المضامين التي تبدو للوهلة الأولى ذات طابع انتقادي كاريكاتيري وهذا ما سنكشف عنه في العنصر المقابل.	الجورب المبلل أخذ من منحى تجريب بوطاجين روح الشخصية وخرج من إطار قطعة ثياب هامشية وأكسبه الفكر والشعر فيقول: "كان يمشي على رصيف والصباح يتثاءب على الرصيف المقابل غير آبه بخطاه النحيلة. وكان محمد يردد بداخله: ساخت معجزاتي ولم أعد سوى شيء صغير وسط أشياء كبيرة تأكل وتحلم بالجملة وبنصف الجملة. وإذ غدا جوربا مبللا أصبح بحاجة إلى حبل غسيل يتعلق فيه وينظر إلى الأسفل حيث تعبر الخلائق الصاخبة قاصدة أرخبيلات بعيدة مليئة بأسرار لا يحدّها حدّ. وكان محمد قد توقف عن المشي، ما عاد الفضاء يعنيه. مذ صار كما صار: جوربا مبللا، نسي محمد شكله وشكل الموضوعات المهمة، وكان يقول في قرارة روحه: إن جوربا مبللا مثلي لا تعنيه لا المكتسبات ولا المستقبل الذي مرّ".[1]

[1]– السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص:65.

قصة (مغارة الحمقى) يبدو أولياً أن الكاتب سيتحدث عن مكان يجمع عدداً من الحمقى، ويحمل العنوان مجموعة من الدلالات أولها استبعاد الكاتب لفئة من الناس الذين يتصفون بالحمق.	وما يتضح بعد العنوان أن المغارة ليست مغارة فعلا، إنما هي عالم وحياة ومدينة، وإنما تشبيهها من ناحية كونها تحمل الكثير من التفكير مع بلاهة التصرفات وروح الاستغفال وغيرها. "يجب التهليل بقدومهن بقدوم الملائكة من غابة ما ليتعلموا كيف يكونون ملائكة بامتياز، لا يخطئون في الإعراب، تربص مغلق يهذب رطانتهم، في مدرّج أو في مكتب لم ينظف منذ أجيال، سيصبحون محاضرين وأساتذة كرسي أو أساتذة خزانة أو المجلس التأديبي. لا خيار لهم بعد الآن. ثم يجب انتظار موقف النافذة حيث انتصب أحمد الكافر يطل على حثالة الآتي، وحثالة الماضي، وحثالة الحثالة والبصل والحناء، ذلك المجد القادم من –الذاهب إلى أسواق الجملة متأهبا كعنق زرافة"[1]. ثم يذهب بمفهوم مغارة الحمقى حتى يحولها إلى جمهورية بأكملها انتخبها جملة من المذكورين سابقا ويعدو لها دستور وخطاب وبروتوكولات يقول بوطاجين:

[1]– المصدر نفسه، ص:81.

	"غطينا الطاولتين بقماش أزرق ناعم كنهدي محبرة قديمة. بحثنا عن كرسيين متواضعين لتأثيث الجمهورية الفاضـــلة، ثم فكرنا في انتخاب رئيس ليشـــرف على مغارة الحمقى. يكذب دســـتورا نزيها جدا وخطابا مهمّا جدا وأروقة للذين تهاطلوا مع آخر زوبعة وقفزوا إلى جيوب البقرة ليرضعوا فضلات القصدير والدنيا. ها هم يهرولون، واحد، اثنان، عشرة، صفر ورتيلاء، لا شيء يوقف السد إن امتلأ يوما بغاز الأنا. قاعا صفصفا سيجعل ما بناه الجد بتؤدة. وعندما يقول التلميذ الفاشل: "ها أنا»! تذبل الجمل ســـريعا وتصـــبح ذبابا أخضر يطنّ في حرمة آية"[1] وبهذا تحولت المغارة إلى جمهورية وكيان رغم ما تحمله من دلالات التفاهة والحمق واللامبالاة –وربما– بل من المؤكد ما تحمله من تجاوز دينيا وقفز على طابوهات الأخلاق والدين، والمثير أن الكاتب أراد إيصال رسالة مضمونها أن تعميم الفكرة في إنشاء مغارة حمقى كان هو آخر ما ختم به بوطاجين القصة قائلا:

[1]– السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 81–82.

	"أما الإشـــاعة فادعت أن الحمقى ومريديهم الـذين نوّروا في كـل فج مهللين بـالإنجـاز العظيم اكتشـفوا حيلة أفقدت المملكة توازنها. قيل إنهم رسـموا بأصـابعهم في فضـاء قاعة العلمـاء مغـارة الحمقى كمـا كـانـت على عهدها. وقيل إنهم وضـــعوا فيها باقة الورد والعلم ونشـيد العصـا لمن عصـى وأضـافوا ميثاقا وأشـياء غربية، ثم أصـبحوا يجيئون كل يوم وينحنون أمـامهـا احترامـا وإجلالا، بيـد أن المخبرين والموالين والعســس وبعض العلماء لم يستطيعوا تخريب جمهورية لا أثر لها. قيل إنها شـيّدت بخيال أخضـر أو أزرق في هواء ذي خلفيـة برتقاليـة، لكنهـا أضـــحت خطرة أكثر من أي وقت مضى. وقيـل أيضـــا إن الفكرة ذاعـت في كـل الأمصار، فراح الناس يبنون مغارات للحمقى في كل جامعة. لكن الإشـــاعة الأخيرة غير مؤكدة لأنها حديثة السن"[1]
قصة (حبل عبد الله) يبدو أن القصـــة من البداية ذات جذب وتشـويق، حيث تحفزك على معرفة نوع ذلك	غير أن الأمور تزداد توغلاً في التجريـب الفني والموضـــوعاتي، والتجريب هو أداة متولدة من أداة أخرى وهي القلم الذي رســم

[1]– السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 95–96.

الحبل ومزاياه، وماذا وهب عبدَ الله هذا الحبل.	به الحبل والكرسي والمشنقة حتى غدت حقيقة ماثلة، يقوم عبد الله بإعدام أشخاص بها ربما هم أبرياء وقليلو حظ عبد الله أو أكثر، ومن صفات عبد الله قول الكاتب: "كان عبد الله حاضرا هنا وهناك، متناثرا في ذاكرة القرية وغابتها الجبلية التي شهدت ميلاده في حارة رثة الثياب والعمر. أما الذين كان لهم ربع حظ وحظ دائري أو من النخالة فقد جعلوه وليّا صالحا زيارته فريضة."[1] "ثم يصور مشهد الإعدام الذي أبدع في تصويره من جوانب كاريكاتيرية خاطفة بأسلوب تجريبي لم يسبق له مثيل، فأن يصور الأديب بقلمه شخصية ترسم بقلمها، أداة تعذيب تصبح بها حقيقة الحقائق، يقول: "رسم عبد الله كرسيا وحبلا وعلق الرجل الصغير إلى أن جحظت عيناه. طبعا. أشفق عليه كثيرا وتمنى لو كان بخير لمنحه ما طلب. تمنى كثيرا، لكنه أدرك أن العاري لا يستطيع أن يمنح للعاري سوى الكلمة.

[1]– السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 101.

	كان حزينا لا يجد طريقا إليه، لا يجد أمامه سوى الورق والرجل الصغير المعلق في الحبل منذ الولادة. قال عبد الله في سره: لماذا لا أكون هكذا؟ أرسم حبلا وكرسيا وأعلق نفسي لأتخلص من الأسئلة. أعجبته الفكرة فابتسم، ثم ضحك ثم قهقه إلى أن أيقظ ما تيسر من الشجر النائم في الحديقة. رسم عبد الله كرسيا أعوجًا واستعد. ولما أراد أن يرسم حبلا ليعلق نفسه كثيرا نفد الحبر. جرّب ثانية ثم جرّب، ثم نظر إلى القلم الميت وتنهد."[1]
قصة (إرث من الريح) بدت ملامح التجريب في القصة من عنوانها الذي يطرح أسئلة ما هذا الإرث؟ ومن المورث والوارث؟ وكم هو من الربح؟	مثلت القصة صراعاً حول الإرث المتمثل في شقة يسكنها عدة أفراد وهناك من يخطط للاستيلاء عليها والظفر بها. يقول صاحب النص: "قد تكون الجدة ميمونة على قيد الحياة. ثم إن الحكومة قد يستعمل علاقاته ويستولي على الشقة وما فيها. الماريكان دنيء وله مشاريع غامضة مثله، قد ينقلب في أية لحظة، يصبح مفترسا عندما يتوفر السياق.

[1] – السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 108.

	لا أحد يعرف مزاجه، لا أحد يعرف نيته، وحش لا يؤتمن جانبه. مصلحته فوق القوانين والأعراف والرسل والله. مثله مثل الحكومة تماما، عندما قدم إلى الحي هاجر الملائكة وتجمد عبق الريحان في المزهريات. لم يبق مكان للثقة في العمارات التي أصبحت حذرة. شكل فريقا من قطاع الطرق وبدأ الغزو الأعظم، لم يسلم أحد منه. ورغم أنه كان شريرا فإن أتباعه كانوا مختبئين في كل مكان، ومع الوقت قضموا الحي كله"[1]
أورد الكاتب في مستهل القصة ما يوحي بالرسالة التي أراد أن يؤديها من هذا النص نوع المرسل إليه وذلك في تصدير القصة.	وهذا نص ذلك التقديم الذي كان بأسلوب الكاتب يقول: "لو أنّ النفس تتوضأ بالقناعة، أو تستحم مرة واحدة بالموت، لو أنها جرّبت طعم الدفلى، وأدركت حجم العلامة، لو أنها... ولأنها... سوف لن تعرف شيئا، ولكنها: ستتعلم كيف تموت دون أن تحيا.

[1]– السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 134.

	-السعيد بوطاجين".[1]
قصة (اغتيال الموتى) يُظهِرُ العنوان علامات تجريبية من البداية، تشير إلى موت ثانٍ إضافي جاء بعد موت أول، وذلك الموت غير عادي فهو نتيجة قتل واغتيال. ولقد أشار الكاتب في هذا المتن القصصي إلى ما نشير إليه من موضوع عام يلمس القضايا الاجتماعية والسياسية وغيرها في قوله: "لقد استقدمنا هذا الدواء النفيس من هناك لتجربته على المحتجين، نحن متأكدون من نجاعته، سيقضي على كل المشاكل الاجتماعية والسياسية والعلمية والأخلاقية والدينية والثقافية، مشاكل الدنيا والآخرة، الماضية منها والحاضرة والآتية".[2]	تجلت دقة التجريب في هذا المقام في روعة تصوير الحدث مع الشخصية الحال البسيط، صدى واسع يُعد كونه لم يتماشى مع التمرد واكتفى بالانصياع أنه نجا وسط عشرات من أهل بلدة لعينة يغزوها القهر والحرمان... وظل الأخير بينهم بفضل هذا حيث يقول: "أما هو فلم يستنشق الدواء لأنه كان يسد أذنيه وأنفه بالقطن ويغلق فمه قبل التاسعة ليلا، لذلك بقي حيّا وأصبح ملكا ووزراء وأمة. كانت كل القصور له، كل السيارات والمجوهرات والأراضي والمسابح، كل البلدة أصبحت ملكه. لكنه لم يجد أحدا يكلمه أو يتباهى أمامه، وهكذا انخرط في بكاء مرير، بكاء الإنسان الوحيد في البلدة، ذاك الذي لا أخ له ولا أخت ولا صديق ولا عدو. صعد (عليٌّ الحمّال) إلى الطابق الأخير وتأمل البلدة الفارغة، نظر إلى الأسفل فأحس بدوار، تقدم قليلا نحو الحافة، ثم تقدم قليلا أيضا، استغفر وردد الشهادة،

[1]- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 121.

[2]- المصدر نفسه، ص: 188.

	ثم دنا أكثر، مسألة مليمترات، أحس بنبضات القلب تقفز أمامه، تقدم أكثر. كان حزينا جدا وقانطا في ذلك اليوم المرير، وتقدم أيضا..."[1].

ويمكن التعقيب على انتقاد الكاتب للموضوع من زاوية طريقة العرض، فهي طريقة أشبه بالخيال العلمي، لكنه اعتمد خيالًا ساخرًا أيضًا، فهو يتحدث عن دواء غير موجود في الواقع، بل إنه موجود مجازًا في المواقف والسلوكيات والقرارات، وهذا ما يميز الأسلوب التجريبي في السرد.

قصة (المهنة متكئ) وكما يبدو من العنوان المنزاح دلالياً ومعنوياً أننا أمام نقطة تجريب واضحة وهامة وهو ما نحاول تناوله.	حيث حول بوطاجين فكرة البطالة والفراغ إلى فكرة أكثر عمقاً وعبر عن آلامها ومخلفاتها بعبارات مؤثرة لا لمعقوليتها إنما لكونها بلغت حدود السخرية والكبر. يقول وهو يصور شخصية عبد الله: "لم أجد ما أفعله بالأيام والشهور التي ظلت تعتدي على كرامتي، كنت أعطس بأناقة كلما مررت بالمؤسسات الرسمية التي لا شغل لها، مثلي تماما، وكنت أعطس بكل اللغات واللهجات عندما أسمع أعوان الملك يتحدثون عن المستقبل. كان ذلك المستقبل مصابا بأورام المملكة التي لم تتوقف عن البكاء.

[1]–السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 189.

	وقلت لنفسي سأنتقم، وهكذا تفننت في تطوير فن العطس الذي كلفني وقتا. قمت بدراسات معمقة جدا، وأصبحت أعطس أحسن من بتهوفن والحلاج، ولو أني لا أعرف إن كانا يعطسان".[1] واستمر في منطق الاستهزاء والسخرية قائلا: "لم أجرب الاتكاء على حائط قاع السور وتفريك العينين بأبّهة وبقناعة. لابد أن ذلك سيكون نعيما لن تضاهيه النعم مهما عظمت. لن أفكر في أحد، أفرك عينيّ إلى أن أشبع، لن يقنعني أحد بحقيقتي، أنا الذي أعرف مصلحتي، لن أسمح للحاشية بالحلول محلي"[2]. ومن هنا يتبدى لنا أن الصورة السّردية ذات الملامح الكاريكاتيرية قد أتت أكلها وهي تقدم فكرة عن مهنة المتكئ في مجتمع لا يقدر السعي.

يمكن أن نقدم في ختام تحليل أغلب قصص المجموعة النتائج الآتية:

– اتسمت موضوعات السعيد بوطاجين بمجموعة من الملامح، أهمها أنها من صميم الحياة الاجتماعية والسياسية الراهنة في فترات مطلع الألفية الثالثة في الوطن، وهي كذلك مشتركة في دول العالم العربي والعالم الثالث، والمثير أن الكاتب في جميع تلك الموضوعات

[1] – السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 149–150.

[2]– المصدر نفسه، ص: 150.

والقصـــص قد جســـد ملامح التجريب. حيث "اهتم بحجم الصـــورة ببيان تضـــخيم وألبس الشخصية ما يوصلها إلى مؤداها القائم على اللامعقول واللامتوقع إلى جانب حسن اختيار مواصفات الشخصية تماشيا مع الموضوع والرسالة"[1].

– وصـــول الفكرة عند بوطاجين منتهى التجريب حيث: "يذهب إلى جانب يبدو عن الآخر أو المتلقي بســـيطا جدا أو حتى تافها وينظر إليه نظرة مجهرية دقيقة كأنَّه انعكاس الحياة الحقيقية التي يبحث الكثير عنها ولكن لا يملكون جرأة تعريتها ويدعون أنها التفاصـيل التافهة في حين هي في منطقة التجريب أوتار حساسة يجب ملامستها بأسلوب مشاغب"[2].

وخلاصـة القول، إن مجموعة "**أحذيتي وجواربي وأنتم**" القصـصـية تعد كشـفًا مجهريًا عن حياة الفرد العادي والإنسان المثقف ومشكلاته الذاتية والإنسانية والاجتماعية والاقتصادية التي ظلت في نية المســكوت عنه، فقام الســعيد بوطاجين بتعريتها بأســلوب فني تجريبي متميز.

5-2 قراءة تفصيلية في نماذج قصصية:

- التهميش ومعاناة الذات في قصـــة (**حبل عبد الله**): لا تختلف القصـــة التي نحن بصدد دراستها عن سابقتها، لكنها وصلت بالشخصية الرئيسة إلى حد الرّغبة في مغادرة هذه الحياة والانتحار، وقد استهل الكاتب قصته بهذه العبارات التي توحي بأن الكاتب وشخصية عبد الله شخص واحد، أو أنهما يتقاطعان ـــ على الأقل ـــ في بعض الصفات والرؤى، ويتجلى ذلك في قوله:

"سيداتي سادتي.

السلام علي غدا وعلي.

من منكم يأتي معي إلي؟

ليعرف أني كنت قبرا، قبل أن تبدع المقابر والدنيا،

[1] –علي أنطوان، سلطة التجريب الروائي، ص: 33.

[2]– المرجع نفسه، ص: 35.

وها إني انتحر علني أحيا.

-السعيد بوطاجين".[1]

إن ما تقدم من عبارات كافٍ للدلالة حالة التشاؤم وتضخم الصدمة في رؤية الكاتب خصوصاً والإنسان المعاصر عموما، فالموتى بالنسبة إليه يملكون فرصة لحياة أخرى طالما كانت الحياة التي يفترض أن تكون مسرحاً للقهر والإقصاء، حتى العبارة التي أنهى بها النص كانت كافية لتكون موازية دلالة ورمزاً لما تقدم في البداية وللمتن نفسه، يقول: "كتبت هذه القصة في سيارتي على ركبتي كالعادة في دولتكم"[2].

وعليه، يمكن القول إن الكاتب أضاف من خلال ضمير المخاطب شعورًا قارًّا بعدم الانتماء والغربة الداخلية، وهنا سنحاول الكشف عنه كموضوع معاصر جاء في هذا المتن.

3-5 التهميش ومعاناة الذات: نرى في النص شخصية عبد الله والتي لا تحمل في البداية أي معالم غير كونها شخصية هامشية، وقد وقف السارد على وصفها بشكل غير مباشر: "انتبذ إحدى الزوايا البعيدة وعلى المقعد الإسمنتي ترامى. رأى الناس في الحديقة يشربون الشاي، يتبادلون الهدايا والأزهار وأحاديث بلون العيادة. لم يفهم عبد الله ما رأى. لا شيء يستهويه مذ قتلته الفتنة، لا الرماد ولا قهوة الصباح والجريدة والسيجارة."[3]

ولقد بدا السارد متحفظاً في البداية عن تقديم تفاصيل خاصة بالشخصية، في البداية أشعرنا بها بحالة الغموض وحفز في أذهاننا جملة من الأسئلة:

-من يكون عبد الله؟

-ما الذي دفعه إلى أن يثور؟

-ماذا يمكن أن يفعل؟

-ما مشكلته أصلا؟

ثم بدأ السارد يوضح الشخصية من خلال رؤاها يقول:

---

[1]- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 99.

[2]- المصدر نفسه، ص: 100.

[3]- المصدر نفسه، ص: 101.

"يجب أن أقرّر. أن أذهب إلى النواة، أن أفعلها. التردد لا يقود إلى الحياة. السطحيون هم الذين يهابون الذهاب إلى الفعل. ينظّرون كثيرا ولا يصلون إلى شيء. يدورون في خرائب النفس مثل ذباب المناقع ثم يموتون مفلسين، خائفين ومنسيين.

أن تفعل معناه أنك تجيد القراءة، قراءة حقيقتك الصغيرة التي في حجم ذرة. لا تتراجع دائما. تقدم مرة واحدة في العمر وبادر. كن أنت وقلها عاليا. فقط، كن أنت. كوكبا أو دودة، نورا أو فحمة، كن. يجب أن تكون ولو لمرة واحدة، تخلص من ظاهرك لحظة..."[1].

هنا نكتشف جانبين من شخصية عبد الله:

الجانب الأول	الجانب الثاني
-الشخص المهمش.	-الشخص الواعي.
-الشخص المصدوم.	-الشخص المتذمر.
-الشخص المنكسر.	-شخص له الرغبة في التغيير والتغير.

مضت الشخصية تتخبط في ورقة ملقاة على الأرض، ووقف البطل يرسم أو يكتب أو يترجم عليها عقده المختلفة، فيقول مرة: "كنت فاشلًا في الرسم وما زلت، ومع ذلك ألحّ. وهذه مناسبة: قلم ونصف ورقة مغبرة. أخربش بانتظار تلك اللحظة. سأفعلها. أنا هامش. هامش الهامش أنا. لا أدري كيف صنعت أنامل الرسامين هؤلاء! لا تتحرك، ترقص بالألوان، كأنها ربيع خالد.

سأرسم لي بيتا من الطين، فتات بيت أغطيه بالديس، أضع فيه بساطا وأنام، لن أستيقظ، لا أريد رؤية أحد. أنام إلى ما بعد القيامة. هل تدركون المغزى؟ تعبت. تعبت. تعبت. اللامعنى. لا شيء يحمل دلالة. عشت ألف سنة ولم أخط خطوة واحدة. إلى الخلف دائما، إلى سديم الغمر والبداية"[2].

[1]- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 102.

[2]- المصدر نفسه، ص: 105.

أشار السارد بوضوح إلى ما دللنا عليه من خلال العنوان الفرعي للعناصر، مستخدمًا عبارة "هامش هامش هامش"، وما يعكسه ذلك من تأكيد على هامشية البطل. ويتجلى هذا الإحساس بالهامشية أيضًا في اختياره لقطعة الورق التافهة، التي تصبح مساحة لذات تائهة، رغم ما تمتلكه هذه الذات من وعي فكري ورؤية فلسفية واعية، بما في ذلك طموحاتها. وكما في القصة السابقة، لم يعد التقدم إلى الأمام هدفًا أو فكرة متاحة، بل تحولت رغبة البطل إلى الرجوع ولو للحظة إلى الخلف، في ظل شعوره بالحصار والإرهاق.

وحتى في اللحظة التي قرر فيها أن يقوم بشيء إلى الأمام أو رسم شيء على تلك الورقة يكون ذا صلة له بنفسه والآتي في وقت واحد كان شيئا صادماً وذلك يبدو في هذا المقطع السردي: "رسم عبد الله كرسيا وحبلا وعلق الرجل الصغير إلى أن جحظت عيناه. طبعا. أشفق عليه كثيرا وتمنى لو كان بخير ليمنحه ما طلب. تمنى كثيرا، لكنه أدرك أن العاري لا يستطيع أن يمنح للعاري سوى الكلمة.

كان حزينا لا يجد طريقا إليه، لا يجد أمامه سوى الورق والرجل الصغير المعلق ي الحبل منذ الولادة.

قال عبد الله في سره: لماذا لا أكون هكذا؟ أرسم حبلا وكرسيا وأعلق نفسي لأتخلص من الأسئلة.

أعجبته الفكرة فابتسم، ثم ضحك ثم قهقه إلى أن أيقظ ما تيسر من الشجر النائم في الحديقة.

رسم عبد الله كرسيا أعوج واستعد. ولما أراد أن يرسم حبلا ليعلق نفسه كثيرا نفد الحبر. جرّب ثانية ثم جرّب، ثم نظر إلى القلم الميت وتنهد."[1]

إنه أشبه باللعنة التي تُسلَّط على الذين لا يملكون من حياتهم أمرًا، ولا من موتهم، إنها وصفة سوء الحظ التي جعلتهم الأبرياء المعذبين، إنها روح الكتابة والرسم والإبداع التي

[1] – السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 108.

يفعلون بها شيئًا غير أن يصلوا إلى شيء أو معنى أو حقيقة أو راحة، حتى راحة الموت التي يشتهونها ويخططون لها لم تبلغ حبرهم حتى يمثلوها.

4-5 الواقع ومرارة الصورة:

لا شك أن الذي رسم شخصية عبد الله وجعلها بتلك الملامح واقعًا قاسيًا كئيبًا يبعث على شهوة الموت والرغبة فيه، وفيما يلي وقوف على بعض ذلك، حيث يقول في أحد المقاطع: كان عبد الله يسوّي الورقة التي التقطها. لم يعلم لماذا. هكذا أو هكذا. أن تمتلك ورقة مدفوعة معناه أنك بحاجة إلى أمر ما، لا يهم بالضبط، المهم أنك تفكر في الرسم أو في الكتابة، وربما تريد أن تقرأ حرفًا، جملة، شيئًا ما، مهمًا أو عديم القامة.

هذا ممكن، لكنك قد تريد أمرا آخر، أن تصنع فلكا وتبحر نحو الذات، تحمل من كل شيء زوجين بانتظار أن يغرق البحر في الماء.

كل الأوراق مهمة، ما عدا الأوراق النقدية، لا تصلح حتى لكتابة إنشاء، تلك الكائنات الوسخة لا يمكن أن تصبح ورقا إلاّ إذا توضأت بالفاقة والحنّاء"[1].

لقد كانت القطعة صورة عن واقع بائس يائس لم يجد فيه صاحبه ما يمكن أن يتكئ عليه أو يركن إليه، وحتى الأشياء أفقدها السارد أهميتها بالقدر الذي أفقدها الظرف العام من ظلم وكبت وتسفيه، فغدا عبد الله صورة لجميع عباد الله الذين أريد بهم أن يكونوا عبيدا من جهة ومن جهة أخرى قد يكون المقصود بالاسم عبد الله عبارتنا العاميّة (العبد لله) التي تدل على المتكلم نفسه أي بوطاجين نفسه وكل من حمل أو يحمل الفكر والرؤى المشتركة معه.

تبخر الفكرة: حتى الفكرة التي تداولها (أحمد الكافر) و (عبد الوالو) طغى على سطحها نوع من الضياع والتيه، بعد أن تأمل أحمد الكافر وقوفًا عند إحدى النوافذ، يبدو ذلك في: "غطينا الطاولتين بقماش أزرق ناعم كنهدي محبرة قديمة. بحثنا عن كرسيين متواضعين لتأثيث الجمهورية الفاضلة، ثم فكرنا في انتخاب رئيس ليشرف على مغارة الحمقى. يكذب

1- السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 103.

دستورًا نزيهًا جدًا وخطابًا مهمًا جدًا، وأروقة للذين تهاطلوا مع آخر زوبعة وقفزوا إلى جيوب البقرة ليرضعوا فضلات القصدير والدنيا.

ها هم يهرولون، واحد، اثنان، عشرة، صفر ورتيلاء، لا شيء يوقف السد إن امتلأ يوما بغاز الأنا. قاعا صفصفا سيجعل ما بناه الجد بتؤدة، وعندما يقول التلميذ الفاشل: «ها أنا»! تذبل الجمل سريعا وتصبح ذبابا أخضر يطنّ في حرمة أية"[1].

لقد رأى المتأمل أن كل ما سبق ذكره عبارة عن معيقات تحول دون تحقق الفكرة المراد تحقيقها، والمثير أن الكاتب حتى نهايات القصة لم يحدد ما إذا كان المشهد قد تحقق أم لا، ويختم بقوله: "أما الإشاعة فادعت أن الحمقى ومريديهم الذين نوّروا في كل فج مهللين بالإنجاز العظيم اكتشفوا حيلة أفقدت المملكة توازنها. قيل إنهم رسموا بأصابعهم في فضاء قاعة العلماء مغارة الحمقى كما كانت على عهدها.

وقيل إنهم وضعوا فيها باقة الورد والعلم ونشيد العصا لمن عصى وأضافوا ميثاقا وأشياء غريبة، ثم أصبحوا يجيئون كل يوم وينحنون أمامها احتراما وإجلالا، بيد أن المخبرين والموالين والعسس وبعض العلماء لم يستطيعوا تخريب جمهورية لا أثر لها.

قيل إنها شيّدت بخيال أخضر أو أزرق في هواء ذي خلفية برتقالية، لكنها أضحت خطرة أكثر من أي وقت مضى.

وقيل أيضا إن الفكرة ذاعت في كل الأمصار، فراح الناس يبنون مغارات للحمقى في كل جامعة، لكن الإشاعة الأخيرة غير مؤكدة لأنها حديثة السن"[2].

المثير في القصة أن النهاية ليست مفتوحة فحسب، بل هي نهاية متذبذبة بين قيام المغارة أم تحقيق فكرتها أم لا، بين مجرد كونها فكرة أو أنها هاجس، من يهيمن عليه تلك المغارة هل هو الحمق أم الحمق لكنه يتجاوز إلى درجة اختفت تفاصيله في الحمق، إنه الصراع الذي ينبغي أن توضع له حدوده، وإلا فإننا حمقى.

---

[1]– السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 81–82.

[2]– المصدر نفسه، ص: 95–96.

– **الهوية السياسية والفكرية بالوطن في قصة مغارة الحمقى:** لم تخْلُ أي قصة من قصص هذه المجموعة من تلميح أو تصريح بحالة عدم الرضا عن الواقع السياسي وصعوبة الحديث عن وطن ووطنية لدى السارد، ولقد كانت قصة مغارة الحمقى إحدى تلك الصور التعبيرية الكاريكاتيرية الساخرة من بوطاجين التي اعتدنا عليها في مختلف أعماله، وفيما يلي وقوف سريع مقتضب على أهم ما امتازت به هذه القصة تحديدًا:

– **فكرة إنجاز بلد:** قد ينجز الأشخاص منشأة ما مؤسسة، مشروع، لكن أن تخطط لإنجاز بلد فهذا أمر مثير للغرابة وهو ما سطر له بوطاجين في القصة من خلال قوله على لسان أحمد الكافر "ياعبد الوالو. مسألة إنجاز بلد كامل تحتاج إلى شورى، إلى دقيقة صمت ترحما علينا، وهذا أضعف الإيمان.

نجتمع من الريح ونشاورها.

من الأحسن أن نسأل النافذة.

يجوز. نسألها إن شئت ورضيت الجماعة. نستشير البهو الذي يعرفنا، صديقنا البهو الذي ترمّل كثيرا يعرف ما خفي، نسأل شجر الكستناء والصفصافة التي حلمنا بها، نسأل عظام السنين في المدرجات حيث انطفأ دم ربيعنا بلا جدوى، نراسل التجربة".[1]

ولقد حصر أحمد فكرة البلد في أشياء بسيطة: في الرمال والأشجار والعظام والصفصاف. هنا يتبادر إلى الذهن أن البلد غير البلد، والرغبة غير الرغبة، والدوافع غير الدوافع، والحاضر غير الحاضر. هنا ظهر تصور السعيد بوطاجين الذي طغى على سطح القصة ليؤكد أن التطلعات لا بد أن تأخذ دلالات أخرى، سواء في الكتابة أو الفكر عمومًا، فالراغبون في حياة أخرى أياً كانت هم الذين لم يكن لهم متسع من الحياة المأمولة التي يفترض أنها حق الجميع العادية.

6–التجريب في الموضوعات والأفكار في مجموعة القصصية تاكسانة:

[1]– السعيد بوطاجين: أحذيتي وجواربي وأنتم، ص: 79.

سـنعمل هنا على تحليل مجموعة من القصـص الواردة في مجموعة تاكسـانة، وذلك وفق ما يتضمنه الجدول:

6-1 قراءة في الموضوعات والأفكار:

موضوع القصة	جوانب التجريب
قصة (عبد الوالو) إن هذا العنوان الصّـــادم فنيا يقودنا إلى طرح أســـئلة: لماذا؟ ومن؟ وكيف؟ وربما هي نفس الأسـئلة طرحت بشـكل تصـدير للقصة يقول: مازالت إنسانيتي يقظة كقلب الغريب، مع أني لا أرى سببا واضحا لذلك. إنّه لشيء مرعب أن تبقى إنسانا بالمعنى الحقيقي، ثم لا تجد ربع إنسان ولو من الخيال لتتأكد من أنك مازلت سليم العقل ولو قليلا. -السعيد بوطاجين-"[1]	وهنا نجد أن الشخصية لا ولم تعيد شيئا وعلى ذلك عاشـت سـطحية وسـتموت كذلك قائلا في وصفها: "عليك يا عبد الوالو ألا تتكسر أما أحد. اكسر نفسك بعيدا، انهزم هناك وحدك. اصرخ أو ابك أو اسكت أو مت في سكينة: هادئا وقانعا. لن تخســـر الحياة، ســـتخســـرك لأنك عشـــت كالصوف، بهيّا كالضوء وصـلاة الفراشـة تحت المطر، خرجت إلى الدنيا مريضـــا وتخرج منها كما جئت. لن تندم على شـــيء، عرفت الذئب والخنزير وجربت، أدركت المسافة بين الصوت والحركة، تلك مشـــكلتك أنت. تآخيت حتى مع الموت، مع الجرذان الكثيرة، كدت أن تصـــبح جرذا قبل أن تدرك نفســـك، قبل أن تنقذها من أسـطورة العلاقات الإنسـانية، ابحث الآن علك تجد السرّ. كـان عبد الوالو يتنـاثر في أرصـــفـة المفرغـة الخربة وقد شـــاخت خطاه التي ما فتئت تغرس

[1] – السعيد بوطاجين: تاكسانة، ص: 85.

	عطر الدهشة في تلك الأصقاع الكنودة حيث الفحم يمامات ميمّمة شطر الضغينة الخالدة. يا للمرارة!"[1] الذي يتضح في المقطع أن الكاتب لامس حدود التجريب من خلال عبارات التصوير كقوله (عشت كالصوف)، (عرفت الذئب والخنزير) وهي عبارات تدل على نوع الحياة العبثية وتجلي (الوالو) في شكل جهود مرعب.
قصة **(حكمة ذئب معاصر)** سيوصل بوطاجين هذه المرة رسالة في جو شبيه بكتب أدب الحيوان القديمة مثل: كليلة ودمنة والحيوان، لكن من المؤكد أن لديه لمسة خاصة تكشف جوانبها.	بدت القصة في البداية ذات ملمح تصويري عادي جداً لحريق شب في غابة قال فيه بوطاجين "نادى المنادي بصوت مرتجف: النار، النار، الحريق يا أهل البرج ورجاله الشجعان، أموالكم وبساتينكم وديداركم وممتلكاتكم في خطر، العافية العافية، عليكم بالمعاول والمناجل، اجمعوا الماء والأغصان والتراب واقطعوا دابرها. النار فيكم. في شجركم الذي خلّفه الأجداد فلا تتقاعسوا لحظة واحدة. نادوا على ذريتكم الفاسدة التي في المقاهي والحانات وقاعات اللعب في الشوارع".[2] غير أن الأمر غير عادي، فهمنا أن المقصود فعلاً ليس الغابة ولا الحيوان ولا الذئب، وأن

[1]- المصدر نفسه، تاكسانة، ص: 87-88.

[2]- المصدر نفسه، ص: 119.

	هنـاك حمولـة دلاليـة أكبر من ذلـك أراده بوطاجين، إنه يريد بلادًا وقعت بين فكي أزمة، وتزايدت الأزمة مع ادعاءات من يرغب في حلها، وهو في الوقت ذاته أساس تلك الأزمات وشريك، ودليل ذلك قوله فيها: "بدأ الذئب يفكر، تعالت الأصـــوات منادية بالثأر الأعظم، فكّر الذئب وقرر، وإذ ارتفعت الأسـلحة عاليا ونفخ في الصـور تراجع الذئب قليلا، ضحك كثيرا وقال: جهنم ولا وجوهكم، ثم ألقى بنفسه في النار".[1]

الملاحظ أن كلًّا من القصـــتين بحاجة إلى تفعيل منطق التأويل لإرجاع الدلالات الأصلية التي انحرف الكاتب عنها، ليعود إليها من طريق التجريب وخرق المألوف.

قصة (الزعيم الذي طرد البحر) حيث قدم الكاتب صـــورة الزعيم المتســـلط الذي خولت له قدرة التســـلط تلك أن يتعدى ويقهر حتى البحر يقول الكاتب: "ســـوّى بذلته داخل الحفرة، مشـــط شـــعره بأصـــابعه المترية، ســـعل قليلا، كان قطعة من الطين تخطب في الناس وهم يقهقهون: قلت لكم لولا اهتمامنا بمستقبلكم وحاضركم، ولولا حبّنا لهذا الشعب الكريم لوقعت الكارثة، ها قد طردنا البحر بفضـــل صـــبرنا وخطتنا	ويلاحظ من خلال القطعـة المقدمـة احتواء الموضوع على: • ملامح السلطوية. • ملامح الأنـا المتضـــخم والاعتـداد بالنفس. • ملامح عـدم التقبـل والقمع للرأي العام. • الثقة المبالغ فيها قصد التحدي. وهو ما يتوافق مع العنوان، فالبحر موجود بالقوة وهو القوة الربانية، لكن الكاتب خرق

[1]– السعيد بوطاجين، تاكسانة، ص: 125.

المحكمة، هذا مصـــير من يعتدي على أملاك غيره في ظل سياستنا الرشيدة، لن يعيدها مرة أخرى. لن يجرؤ على غزو أراضـــيكم أو مجرّد الانتقال من مكانه دون ترخيص، دون إذن منّا، نحن الذين نقرر، لا أحد يخرج عن طاعتنا مهما كان، ســـنعمل لاحقا بكل ما أوتينا من جاه وجهد، سنعمل كل ما في وسعنا لمحاصرة البحر، سنبدل النفس والنفيس من أجلكم، من أجلكم أنتم".[1]	ميدان التصور العادي وجعل من البحر أمرًا يمكن أن يتحول أن يزول بسلطة بشرية.

بما أن هذه التأملات قد أخذت طابعًا مفصلًا وآخر عاجلًا لأغلب قصص مجموعة تاكسانة، نجد أن الموضوعات تراوحت بين واقع الإنسان، الذات، المثقف، والثقافية والسياسية والاجتماعية، ولقد عبّر الكاتب عن جميع ما سبق يقوله في غلاف المجموعة:

ماذا ينقصـــنا هناك؟ لم تعد الابتســـامة ممكنة في تلك الأرض التي زرعها الأجداد بالعلامات، بالأدعية والدم، بالقناعة الموصـــولة بالنفس الكريمة. كان الخالق يحبهم لأنهم أحبوه بنية خالصـة. كانوا يرونه في قطرات الماء وقامات السنابل التي تشبهك، في الخبز اليابس، في الرعد وفي ابتســـامة الزعتر في ذروة الجبل حيث رعيت ماعز جدتي وآخيت الوعول، ثم كبرت خطأ. منذ وقت وأنا أبحث عن شكل وجهي. أريد أن أراه، أن أراني تلميذا بمئزر مرقع، مبقع بالحبر أو بالصـمغ، بالصـلصـال الذي كنت أمحو به اللوح في الكتاب تحت نظرات الشـيخ المطمئنة، معلم القرآن الذي أضـاء سـبلنا قبل الطوفان. قبل مجيئهم، وكنت سعيدا... كيف وصلنا إلى المجزرة؟

[1]– السعيد بوطاجين، تاكسانة، ص: 81.

6-2 قراءة تفصيلية في نماذج قصصية من مجموعة تاكسانة:

تناولنا في الفصل السابق مجموعة من جوانب التجريب، شملت المتخيل والمشهد والتناص، إلى جانب زوايا أخرى متنوعة. وسننتقل إلى تفصيل جوانب الموضوعات والقضايا الأساسية في هذا العمل الفني الإبداعي.

6-2-1 الصرّاع بين المثقف والسلطة في قصة سعال الكلمة:

لا تختلف موضوعات قصص مجموعة تاكسانة عن بقية أعمال سعيد بوطاجين من حيث الطرح التجريبي أو التعبير الساخر، أو في زوايا التناول التي تحمل طابعًا مختلفا في كل مرة. ومع ذلك، يمكن ملاحظة تجديد واضح في معالجة القضية الواحدة بأساليب تصويرية مختلفة، ومن بين هذه القضايا، قضية السلطة والمثقف الحكيم، التي خصص لها الكاتب قصة مستقلة. وفي هذا السياق، سنباشر الآن تناول بعض ملامح هذه القضية، ونقول:

-**السلطة أم التّسلط:** تبين القصة ما يعيشه المواطن العربي من تهميش وقهر السلطة التي تمثل الأنموذج المطاع في كل مكان وزمان وهذه صورة الزعامة المنصفة بالسلطة لا السلطة الرشيدة، وهذا ما بدأت به القصة وفقا للزعيم "صعد الرئيس إلى المنصة المحفوفة بالورد والشعارات التي لا تحصى، سوّى مكبّر الصوت، وضع يده اليسرى على الطاولة الكبيرة، أخرج أوراقا كالعادة، لبس نظاراته، مشط شعره، تنحنح وخطب في الحكيم بصوت مدوّي سمع في التلال وفي البراري القصية فمات النخيل وولدت عقارب لا تحصى.

أيها المواطن الصغير، الصغير جدّا. أنا رئيسك لسببين على الأقل. أولهما لأني حاربت الأعداء، وثانيهما لأنّ الرعية التي لا تخطئ، الرعية التي تحترمني، تبجلني، انتخبتني بنسبة مئة بالمائة".[1]

هذه القطعة السردية مليئة بالأمارات الدالة على التسلط نذكر من ذلك:

[1]- السعيد بوطاجين، تاكسانة، قصة سعال الكلمة، ص: 131.

- المواطن الصـــغير جداً ففي الواقع الملموس لا يعبر الرؤســـاء مع مرؤوســـيهم بتلك الطريقة القاهرة، بل بلغة منمقة، لكن الكاتب قام بتعرية اللغة وكأنه يريد أن يخبرنا بالنوايا الداخلية والصورة الخفية لما يرغب حقا في قوله.
- انتخبت في نســـبة مئة بالمئة انها الثقة النابعة من التحكم في مجرى الانتخاب وملابســـاته، فالرئيس لا ينتظر الانتخابات ولا نتائجها لأنه موجود بالقوة ولكنه يســـتعمل العبارات الروتينية المعتادة التي تزكي الرئيس وتجعل له شـرعية اصـطناعية مفتعلة هو يعلم جوهرها لكنه بحاجة إلى مظهرها.

ويسترسل الكاتب في المقام ذاته ليبين مدى بحث السلطة عن مسوغات الوجود والبقاء الموصـلة إلى التسـلط قائلا: "من يكرهني لم تلده أمّه ولن تلده. أجاب فخامته بعد أن تنحنح وسعل وعطس. سكت لحظة قصيرة ثم أضاف وقد التهب وجهه: أيها المواطن الصغير جدا، عليك أن تعلم أني فعلت وفعلت وفعلت وفعلت وأنجزت ودشـنت. وماذا فعلت أنت لتسـألني. تفكر وتكتب تأملاتك لوأد الفتنة. فقط. وهل هذا عمل؟".[1]

- **جرأة الحكمة والمثقف في مواجهة الســـلطة:** كانت صـــورة المواطن عموما والحكيم الذي واجه السـلطة ورفض أن يكون تابعا لها صـورة ذات ناحيتين الأولى هي صـورة القهر والتهميش التي يراه بها الرئيس، يقول: "سأل الحكيم فخامته بصوت خفيض: لماذا أنت رئيس الجميع وأنا مواطن لا شأن له، لا بيت له، لا أرض له ولا سماء؟"[2].

ومع هذه الهامشـية يبقى شـعور الحكيم برغبة المواجهة على الأقل لحفظ ماء الوجه، وهذا ما يتجلى في الفقرة "هكذا إذن. علّق الحكيم بصـوت شـاحب يشـبه ثيابه القديمة التي نسـيها على جسده مذ أقام في ضوء الروح وأصبح يبصر ما لا تراه العيون المتلعثمة في الوجه. لم يستوعب ما قاله فخامته. كان يقول جملا نووية تقضـي على عسل الدنيا دفعة واحدة، وكان الحكيم يزعم أن هناك كلاما في الحياة أن يُنهق أو يُعوى".[3]

---

[1]– السعيد بوطاجين، تاكسانة، ص: 133.

[2]– المصدر نفسه، ص: 131.

[3]– المصدر نفسه، ص: 132.

والحقيقة تقول إن الحكيم ضـــعيف جداً من الناحية المادية ومن ناحية موقعه، فهو موجود في موقع يكاد يكون لا محل لـه من الإعراب لكن ما وراء الحقيقة الذي أبى إلا أن يظهر هو أنه الوحيد الذي تصدى للتسلط والسلطة، ولقد تجلت هذه الحقيقة في نهاية القصة: "رفع المواطن الصـغير رأسـه ببطء، نظر إلى فخامته المسمّر في النافذة وقد أرعبته الهتافات المنادية بسقوطه، لقد انتخب بالأغلبية الساحقة جدا، بنسبة مئة بالمائة. حتى الأموات صوّتوا في تلك الســـنة، كانوا مع الرئيس ظالما أو مظلوما، البغال أيضـــا، ســـمك القرش. وحده الباذنجان لم يصوّت. كان مواطنا عاقا منذ الطفولة، وهكذا جلد سبعين جلدة فمات.

قال الحكيم للرئيس الأزرق: أنا رئيســـك لســـببين اثنين أيها المواطن الصـــغير جدا. أولهما أني حاربت الأعداء الحقيقيين، وثانيهما لأنك لا ترى رعيتك التي تحبّك جدا. تأمّل المنتخبين والمنتخبات لعلّك تسترجع البصر.

–ولكن، أيّ أعداء حاربت؟ سأله باستعلاء كعادته.

–المجد للحكيم. هتف الدهماء. المجد لمن حارب مصدر الجوع والفتنة".[1]

لقد انقلبت الآية وتغيرت الصورة واستعمل الكاتب عناصر الانطلاق نفسها حتى يثير بها شغف القارئ ودهشته، فقد:

- صوت الشعب للحكيم فعلا بنسبة 100%.
- استيقظ الرئيس المتسلط على هتافات الرفض.
- استطاع الحكيم الرافض أن يقلب الموازين في آخر المطاف

لقد تحول الرئيس إلى مواطن صـغير جداً، وهذا التحول لم يتم إلا بجهد الحكيم وكلمة الحكيم.

ويســـتمر الكاتب في حركاته الســـردية البالغة التجدد والإثارة من خلال نهاية غير متوقعة تفاجئ القارئ، في قوله: "نظر الحكيم إلى المواطن الصـــغير جدا الجاحظ في النافذة مندهشـا. رآه أصـغر مما توقع، قطعة لحم بعشـرة ألسـن وقافلة من السـياط والعصـي. احتقره

[1]– السعيد بوطاجين، تاكسانة، ص: 135.

هذه المرّة، عاف نظرته المحنية المهزومة. وإذ نزل من المنصة بتؤدة، خجلا من نفسه ومن الدهماء، نظر للمرة الأخيرة تجاه المواطن الصغير جدا الذي في النافذة وقال له ببرودة:

-هذه مجرّد ملاحظة صغيرة، صغيرة جدا مثلك. أمّا الآن فخذ البلدة وما فيها. إنها لك بنسبة مئة بالمائة أيها المواطن اللص جدا."[1] فالحكيم لا يرغب في السلطة، وليست من طموحاته، إنما أراد أن يوصل رسالة مفادها أن السلطة ليست إرثًا ولا هدفًا في حد ذاتها. أما خاتمة القصة فكانت لفتة مباشرة إلى أن ما حدث في القصة موجود في حياتنا في كل زمان ومكان، وأن ما علينا إلا أن نرفضه كي لا يصبح عادة وعرفًا، وتعاني منه الأجيال القادمة. يقول: "قال الراوي: حدث ذلك في غابر اليوم وغدا والبارحة، ومنذ ذلك الوقت أصبح الدهماء يسخرون من المائة بالمائة، ومع الوقت انمحت أسماء الرئيس والحاشية. أصبحوا يلقبونهم: نعم. مئة بالمائة، المجد لسعال الكلمة".[2]

إن التمرد الخلاق الذي دعا وسعى إليه الحكيم بل ربما كان الحكيم هو الكاتب أو كل مثقف واع رافض لنظام التبعية ورسم المجد الخشبي الجامد، إن القصة التي حملت فكرة بسيطة للغاية ولم تكلف الكاتب حشد شخوص عدة يمكن أن تكون قد حملت أبعاد سياسية وفكرية حضارية أكبر من كتاب أو خطاب أو حملة، ولعل هذا اختصره تصدير القصة بقوله:

ستدرك الأمة في يوم ما أن
ملكها مات منذ أجيال لكنه
لا زال يسعل بحكم المنصب

تلك العبارة المختصرة والمدوية في آن واحد، فليس من السهل ولا من المرضي أن يحكم البشرَ الواعين ميتٌ يفتقر إلى الحياة، وعلة الحكم أنه جزء من الكرسي أو إنه ربما يكون الكرسي نفسه بعامل التاريخ والجغرافيا.

[1]- السعيد بوطاجين، تاكسانة، ص: 136.

[2]- المصدر نفسه، ص: 136.

6-2-2 بين الثقافة وادعائها في قصة المثقف جداً:

تصنع القصة محل الدراسة صورة مركزة للمثقف المعاصر الذي لا يملك من الثقافة سوى مظهرها وبروتوكلات الحياة الثقافية الخارجية وسلوكات لَبِقَةٍ متعارف عليها، غير أنه من الداخل غير قادر على تحديد موقعه وقيمته، بل ربما قد ضحَّى بكل من الموقف والقيمة للوصول إلى هذا الابتهاج، وهذا ما تناولَه السعيد بوطاجين في هذه القصة من خلال مجموعة من الأساليب التجريبية، منها:

- **رسم هزلي لملامح الشخصية:** اختيار الكاتب هذا المنحى من التصوير لينقل بطريقته المتفردة فكرته وموقفه، فرسم (**المثقف جداً**) في حجمه الحقيقي الذي يخفي معالم شكلية، ومن الأجزاء التي تناولت هذه المعالم الشكلية ما يأتي في قوله: "تنحنح المثقف جدا ونظر يمينا وشمالا، سوّى الأوراق قدّامه والتفت إلى مساعده الذي فهم أن عليه ضبط مكبّر الصوت فضبطه بمذلة رائعة.

سوّى المثقف جدا ربطة العنق المنسجمة مع بذلته وشعره وحذائه ومحفظته وقلمه وكناشه وأفكاره وابتسامته. كان وقورا مثل حديقة السلطان وأريكته. منضبطا جدّا مثل الألف، رسميّا جدا مثل الحكومات الخطيرة التي تعلم ما في الأرحام."[1]

ولتلك المواصفات الشكلية صداها الذي اختاره لها الكاتب فرغم إيجاز المقطع إلا أنه يوصي بـ:

- التعالي ونظرة التكبر التي تجسد في نظرته للمساعد.
- الثقافة الزائفة فهو لا يجسد الارتجال ولا يتصرف ويعبر دون النظر إلى الأذواق.
- سطحية الأفكار حيث يشبه انسجامها بانسجام مظهره الشكلي وأدواته.
- الانصياع والاستكانة، ويبدو ذلك من خلال تشبه صفاته الأخلاقية بالتبعية للسلطان والانصياع لا غير.

[1]-السعيد بوطاجين: تاكسانة، ص: 60-61.

كانت تلك الفقرة الواصفة في شكل هزلي موجز عبارة عن بطاقة تعريف للمثقف جدًا، وراح الكاتب مستمرًا في تعرية الصورة بشكل هزلي، حيث وصف لنا المثقف جدًّا في موقف آخر قائلاً: "سعل المثقف جدًا إذ أراد إلقاء خطبته، نظر إلى مساعده شزرا فأحضر له كأس ماء وعصيرًا وعلبة دواء وعسلًا كي يحرّر صوته من شرنقة الحلق." [1]

ولقد أجاد الكاتب عملية التقزيم التصويري للشخصية حتى بدا في ذلك شديد الانحراف، والدليل على ذلك أننا نربط ذلك بما نراه في واقعنا الثقافي اليوم من جهة، وأننا صرنا نرى المشهد كأنه موجود أمامنا بالقوة. إنها قوة النقل التجريبي الذي تتحد فيه براعة الكلمة الساخرة بالفكرة ذات الطابع الهزلي مع البصمة الناقدة.

ومع كل هذه المواصفات الشكلية والمعنوية للمثقف جداً قدم الكاتب في مستهل القصة صورة عن أخلاق المثقف جداً التي لا تمت للثقافة بصلة، قال: "الناس أوباش، كلّما تواضعت كلّما اقتربوا منك، وعندما يقتربون كثيرا يصبحون دجاجا. سيعتبرونك قمحا أو نخّالة. تفتح لهم نافذة فيفتحون خمسين، تبتسم فيقهقهون. ومع الوقت تجدهم على كتفيك جالسين. لأغلق المنافذ والكوى. إن تكشيرة واحدة تجعلهم ذليلين. هكذا هم. جبناء ولا خير فيهم. يجب أن يقهروا لينظروا إليك باحترام. إني أعرفهم. كنت منهم. وها هم. هذا وذاك والآخر".[2] إن هذه الشخصية المتعجرفة المتكبرة التي لا ترى في الإنسان ما يفترض أن يراه المثقف من جوانب الإنسان والدعم الواعي له وتحمل مسؤوليته تعكس مشكلاته قلماً ولسانا وقلباً وسلوكات شخصية.

-**الماضي والانسلاخ منه (لحظة الادراك):** إن ما بدا عليه المثقف جداً من ملامح ظاهرية وباطنية كاف لإبراز صورته الحقيقية، نتيجة لتحول تصوير الكاتب للمثقف في لحظة إدراك من المثقف ذاته في قوله: "في لحظة ما فكّر المثقف جداً في ماضيه القريب، رأى نفسه يتسكع في شوارع البلدة بحثا عن مقهى وفندق قذر وسيجارة، رأى نفسه يذرع الأرصفة بلا

[1]- السعيد بوطاجين: تاكسانة، ص: 60.

[2]- المصدر نفسه، ص: 59-60.

سبب ويكتب أشعارا ضد العالم المبتذل، ضد السلطان ولصوصه الذين في هيئة نسّاك، ضد النهب المنظم وضد الفساد. ثم كان ما كان.

– الرجل المناسب في المكان المناسب. قالت له تلك الرسالة التي جاءته من هناك بعد قصيدته العصماء في مدح السلطان".[1]

إن هذا الرجوع الفلاشي السريع الذي اعتمد فيه الكاتب أسلوبا تجريبيا قائماً على أن الحقيقة لا تختفي بكل ما يمكن أن يبدو من مكياج، لأن البطل أو الشخصية يعيش بهما بداخله يستحضرها في لحظة إدراك أو ربما على الأقل هزة روحية وفكرية جريئة.

"وربما هذا ما تبقى من تلك الجرأة التي كان يفترض أن يواجه بها السلطان ليجد نفسه موالياً له، وتزيد السخرية والإثارة عندما صور لنا الكاتب هذه الحالة من التبعية كما لو على صراط مستقيم، يقول:" وجد المثقف جدا طريقه، اهتدى إلى الصراط المستقيم. تخلّى عن اللباس الصيني الأزرق واللوبياء. انتهى زمان الهجاء والشعر. يجب أن يهدأ المحارب. يجب أن يعيش. نعم! عليه أن يخطب مثلهم، أن يكذب مثلهم، أن يتعلّم كيف ينحني ويقول صباح الخير بلغة أجنبية فيها رائحة المساحيق والعطر القادم من هناك، عليه أن يتعلّم كيف يمشي بلغة مستوردة، كيف يضحك مثلهم من الأعلى إلى الأسفل بزمّ الشفتين وتمطيطهما يمينا أو يسارا مثل الزرافة، عليه أن يضحك ضحكا حكوميا يخيف الناس والحيوانات البرية".[2]

والمتأمل في هذه الصورة يكتشف أن الكاتب لم يتوقف في تصوير ماضي المثقف جداً فحسب، بل قدم صورة المثقفين التُّبع إن صح وصفهم كذلك الذين دخل في زمرتهم وانتمى إليهم رغبة منه أن يعيش.

وقد عزز الكاتب فكرة لحظة الإدراك تلك من خلال العبارة الآتية، قال: "كانت الصور تمرّ تباعًا. وكان ذلك الماضي يرهق المثقف جدًا الذي استوى على كرسيه بحثًا عن

[1]– السعيد بوطاجين: تاكسانة، ص: 61.

[2]– المصدر نفسه، ص: 61.

المفردات التي تليق بمقامه. ما عادت المفردات القديمة تعرفه، لقد أصبح شيئًا آخر، اسمًا آخر، قامة أخرى، رأسًا آخر. أصبح آخر لا يعرف الآخر".[1]

وكأن الكاتب هنا يريد أن يقول إن المثقف جدًا، وإن كان قد نجح في التخلص من أي شكل كالملابس والأكل والكلام والضحكة، إلا أنه لم يتمكن من التجرد من ماضيه الذي يعرفه جيدًا، غير أنه لا يمتلك اليوم حق العودة إلى ذلك الماضي ولا يليق به ذلك، أو قل إنه مستمتع بهذا الحاضر الذي يحذفه لذاته، ولا يجد ملمحًا لذاته.

إنه مثل السلطة طوعًا والشعب كرهاً في عيد العلم، والذباب ممثلاً، لم يتمكن حتى أن يحيف عن أسئلة الإعلام وسط طنين الذباب وتذمر الحضور وصدى الأبواق، وهو ما ختم به الكاتب في قوله: "لم يجب المثقف على أسئلة الصحفيين الذين لا يستحون قليلا.

كان منشغلا بالخطاب الذي سيلقيه هناك، في جهة ما، بمناسبة أخرى قال إنها مهمة في تاريخ بلدة العجاب. وكان يقفز طربا وسط العسس والذباب الخارج من القاعة مبتسما كالعادة مثل السلطان والحاشية".[2]

ففي حركة كاسرة لأفق التوقع أصبح المثقف غير قادر على إبداء كلمة أو تحرير عبارة أو تمثيل نفسه، إنه مثقف الاسم والجسم غريب الروح والفكر، بوق من أبواق السوق الثقافة السائدة والرائجة اليوم وغدا، كأن الكاتب يريد أن يقول: "إن وقوع مدعي الثقافة تحت مجاهر المثقفين الحقيقيين ونقل كواليسهم وكشف الأقنعة عنهم لا بد أن يكون بصور الفن كلها بالقلم والكلمة واللوحة الصارخة والساخرة، وهذه الضجة المكثفة عليهم هي السبيل الوحيد حتى يقزمون حجمها ... وتتهيأ الساحة بذلك لاستقبال الحقيقة دون بهرجة المنصات وتصفيق العامة الماشية والماشية العامة".[3]

ونخلص مما تقدم إلى أن قصة ساخرة من ست صفحات قد عالجت قضية كبرى في العالم العربي، تناولتها كتب ومقالات وأبحاث، قضية واعية إلى عدم ادعاء الثقافة تحت

[1]– السعيد بوطاجين: تاكسانة، ص: 61-62.

[2]– المصدر نفسه، ص: 64.

[3]– سرور حسين المثقف: تحت المجهر، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2009، ص: 10.

حماية سلطان، وأن الوصول إلى المناصب والمقامات العالية، إذا كان بعيدًا عن المستوى الفكري. والأجدر بالذكر أن ما أنتج تفرد القصة هو أسلوبها الساخر ونهايتها التي لم تكن في حسبان أحد لمثقف لا يستطيع أن يعبر.

7-التجريب وجرأة المواضيع وحدة الطرح الساخر: (مجموعة للأسف الشديد)

عنوان هذه القصـــة هو عنوان المجموعة كاملة، ومن هنا بدأ التجريب يتجه نحو مجموعة من الغايات، يأتي في مقدمتها البصيرة والتصوير التجريبي، ويتصل موضوع القصة بعدة جوانب، يأتي في مقدمتها الجانب الاجتماعي والتنظيمي، وكلها جوانب اعتاد الســرد المتعارف عليه أن يطرحها بصفة حادة تحمل معنى الطرح السوسيولوجي الواضح، والذي قد يطرحه الســرد التقليدي، غير أن الأمر عند بوطاجين، وفي هذه القصـــة، بدا غير ذلك، فالطرح كان يحمل رؤية ساخرة تعدّت نطاق المجتمع الفرد ليحمل صورة عن النظام والتنظيم والسياسة، ثم صورة عن المفهوم الواعي للعدل والعدالة، كل ذلك بشكل ساخر، وذلك من خلال ما سيأتي ذكره لاحقا.

7-1 صورة العدل والعدالة في قصة للأسف الشديد:

من داخل أروقة المحكمة التقط خيال السعيد بوطاجين ما وراء الصورة ليبين لنا مدى بشاعة وصعوبة أن يتقلد أحد منصباً ذا صلة بالعدل والعدالة ولكنه لا يملك من ذلك سوى الاسم والزّي الرسمي، وهذا ما بدا جليّا في مستهل القصــة إذ يقول بوطاجين: "كانت قاعة المحكمة ضــاجة بالمحامين والصــحفيين والفضــوليين الذين تأثروا كثيراً بالجريمة الشــنعاء، وكان هناك قضـــاة ونواب عامون يتزاحمون بلا ســـبب وهم يترنحون في ثيابهم التي تشـــبه معرضــاً للأزياء اليونانية. أمّا هو فلم يتحرك من مكانه قيد شــعرة، ظلّ مكبلاً جامداً لا يريم، كمن حطّت الطير على رأسه وباضت وشابت. وكان في القاعة شرطيون يحرسون شيئا ما، شــخصـــاً خطيراً أو ســيداً مهمّاً من الســادة الجدد الذين يحكمون مدينة الظلام التي تزينت باللصوص والكذابين من كل الأصناف".[1]

[1]- السعيد بوطاجين، للأسف الشديد، ص: 55.

نلاحظ أن هذه القطعة السردية رُسِمت بأسلوب تهكمي ساخر من النواب والقضاة في عبارة "يترنحون في ثيابهم التي تشبه مع التماثل للأزياء اليونانية"، ناهيك عن السخرية من هيئة الشرطة وتصرفاتهم، وكأنه يريد أن يوصل بذلك رسالة عن حقيقة المحاكم الحالية، وكيف مسخ مفهوم العدالة وأصبح بلا جدوى عندما مسخ القائمون عليها ورعاتها، ولقد استمر بوطاجين في توصيف المشهد قائلا: "سكوت من فضلكم. أمر شرطي كان يسبح في بزته التي بدت شهباء وخائفة من أمر ما، كأنه كان يشك في المحاكمة التي بدت عجيبة غريبة، وكانت عيناه الجاحظتان تنمّ عن حيرة من أمره ومن أمر الحكاية التي دوّختة".[1]

ولم تقتصر الصورة على أجهزة العدالة والأمن... والشهود التي من شأنها أن تنير سبيل الحقيقة حيث صور ذلك بشكل احترافي قائلا: "كانوا يأملون أن يعرفوا القاتل الذي أطلق الرصاص من بندقية صيد ماهرة أصابت الهدف بطلقة واحدة في القفا، دون أن يسمع السكان الذين من عادتهم أن يسمعوا حتى طنين الذباب في الغابة اللصيقة بإقامة السيد الحاكم العام. ورغم أن المسؤولين قاموا برشّها بأنواع المبيدات ليرتاح السيد الحاكم العام وجارته من هرج الذباب الذي لا يستحي من نفسه، إلا أنّ الذباب الملحاح ظلّ مقيماً في الهضبة محتفلاً بعمره القصير، دون أن يكترث بتحذيرات العسس وبطانة السوء التي ما فتئت تلعن الأمّة وتسلبها ما تبقى لها من نفط قلق في باطن أرض حزينة كتاريخها الذي لم يشهد سوى الفتن والخراب".[2]

ويسترسل قائلا: "أمّا هذه المرة فكان في آذان السكان وقرٌ، وفي أفواههم الواسعة فراغ لا مثيل له. لم يسمعوا شيئاً ولم يروا أحداً يقتل العابر تحت نافذة الحاكم العام، وكانوا ملحين على الإنكار، بل إنهم أسندوا الجريمة إلى الجن الذي سكن بستان البرتقال والكمثرى، مذ جاءت إلى مدينة الظلام هذه الأقوام التي لا تعرف سوى النهب والكذب والحرب والهرب في كل اتجاه درءًا للعار الكثيف الذي أصبح يثب في القصر والشارع والمطار والمسجد

[1]- المصدر نفسه، ص: 56.

[2]- المصدر نفسه، ص: 56-57.

والكتاب".[1] يريد الكاتب أن يُبيّن لنا مدى كون مأمورية البحث عن الحقيقة والعدالة في هذه القصة مأمورية صعبة جدًّا، لأن الشهادة شبه منعدمة، أو بالأحرى مُعدَمة من أصحابها، إذ لم تعد موجودة، بل كل الاستعداد كان لإظهار الحقيقة غدًا، بل الأقصى من ذلك جرأته على حضور المحاكمة، كل هذا تجلّى في قالب ساخر، لكنه يدعو إلى الريبة في الوقت نفسه.

غير أن نقطة تحوّل فارقة حاولت أن تغيّر مجرى السرد ومجرى الحقيقة معًا، حيث ظهرت شخصية الشاهد محمود يصوّر بأبعاد مشهدًا حاسمًا مضطربًا، يقول: "وقف محمود حائراً. لم يجد ما سيقوله للقاضي الذي بدا صارماً ومنضبطاً مثل قنينة نبيذ فارغة إلا من الهواء والطين. كان محمود يعرف أنّ شهادته لا قيمة لها في وقت لا قيمة له، لكنه تشجّع وقال مزهوّاً بنفسه الأبية: كلّ شاة تعلّق من رجلها يا سيدي القاضي. أنا لا أتحكم في لساني والرجلين والأذنيين والعينيين والأنف واللسان. كلّ واحد منّا له موقفه وتربيته ورؤيته وشهادته، وعليكم أن تحاسبوا كلّ واحد منّا باسمه الخاص. انتهى زمن التكتل والتكافل. أنا أمثّل نفسي، أمّا الباقي فلا يعنيني كشخص له حدوده ونظرته للناس، لا تعنيني لا عيناي ولا أذناي، لا تعنيني مجموعة «أحذيتي وجواربي وأنتم». ابتداء من اليوم، الشامي شامي والبغدادي بغدادي. لقد تبرّأت حتى من حواسي. لا أثق في أيّ حاسة، لا أثق في أيّ أحد، ولا أثق بي كذلك. سأقدم شهادتي كشخص لا يؤمن بنفسه وبطاقاته الذهنية، إن كان له ذهن وعقل. لم أعد أفهم شيئاً، ولأن عليّ أن أتكلم، أن أقول شيئاً ما، فسأتكلم وأقول شيئاً ما قد لا يكون ذا مغزى، شيئاً يشبه الهزال".[2]

تجلت عدة صفات لهذا الشاهد الذي وصفه الكاتب بإمعان ليصل به إلى صورة مجملة عن الوعي بالواقع المؤلم أن من يحتفظ بالحقيقة اليوم في عداد المجانين، فصورة:

- التهميش (يعرف أن شهادته لا قيمة لها).
- الجرأة رغم الاضطراب (كل واحد منا له موقفه...).

[1]– السعيد بوطاجين: للأسف الشديد، ص: 57.

[2]– المصدر نفسه، ص: 57–58.

- انسحاب الذات حيث استحضر الكاتب مجموعته (أحذيتي وجواربي وأنتم).
- الاستهتار بسبب الانكسارات.

ورغم حالة الاضطراب التي عاشها محمود، فإنه استحضر القاعة المؤلمة، بل استطاع أن يعيد إنتاج هذا الاضطراب داخل القاعة نفسها، بما يجعلها جديرة به، إذ غدت فضاءً مكتظًّا بصمت الشعب والقادة معًا.

2-7 صورة البلد العادل هشاشة الصورة والطاقة التصويرية:

لم يكتفِ الكاتب بنقل صورة الأفراد التي كانت مدعاة للسخرية لديه بما اتصفت به من صمت وخذلان، بل حاول أن يُسلّط الضوء على زاوية أخرى، ألا وهي انتشار الخذلان في جسد البلد في حدِّ ذاته، لم يعد فيه ما يوحي بنيل الحقوق إلا عبر المشاهد الموحية بذلك.

إذ يقول بوطاجين: "وقف محمود حائراً. لم يجد ما سيقوله للقاضي الذي بدا صارماً ومنضبطاً مثل قنينة نبيذ فارغة إلا من الهواء والطين. كان محمود يعرف أنّ شهادته لا قيمة لها في وقت لا قيمة له، لكنه تشجّع وقال مزهوّاً بنفسه الأبية: كلّ شاة تعلّق من رجلها يا سيدي القاضي. أنا لا أتحكم في لساني والرجلين والأذنيين والعينيين والأنف واللسان. كلّ واحد منّا له موقفه وتربيته ورؤيته وشهادته، وعليكم أن تحاسبوا كلّ واحد منّا باسمه الخاص. انتهى زمن التكتل والتكافل. أنا أمثل نفسي، أمّا الباقي فلا يعنيني كشخص له حدوده ونظرته للناس، لا تعنيني لا عيناي ولا أذناي، لا تعنيني مجموعة «أحذيتي وجواربي وأنتم». ابتداء من اليوم، الشامي شامي والبغدادي بغدادي. لقد تبرّأت حتى من حواسي. لا أثق في أيّ حاسة، لا أثق في أيّ أحد، ولا أثق بي كذلك. سأقدم شهادتي كشخص لا يؤمن بنفسه وبطاقاته الذهنية، إن كان له ذهن وعقل. لم أعد أفهم شيئاً، ولأن عليّ أن أتكلم، أن أقول شيئاً ما، فسأتكلم وأقول شيئاً ما قد لا يكون ذا مغزى، شيئاً يشبه الهزال".[1]

[1]-السعيد بوطاجين، للأسف الشديد، ص: 57.

ولعلنا لســـنا بحاجة إلى تعقيب كبير حول المســـألة والصـــورة، فقد بدت الديمقراطية والحرية والســـيادة الحقة جلية في العبارات الســـاخرة التي اختارها الكاتب بعناية رغم الإيجاز فقد نجح في توظيف بعض عناصر اللغة مثل:

- التكثيف والاختصار.
- تكرار كلمة جداً التي دلت على عكسها.
- الإطلاق حاشية حاشية للدلالة على الولاء المطلق، ولقد عقب هذا الأخير نفسه على هذه الكلمات قائلا: "خرجت كلمات القاضي مثل شظايا باردة من قاموس حفظته الأجيال كما تحفظ تاريخ النهب العظيم. وإذ طلب من المتهم الأول الوقوف لسماع عرض الأحداث التفت الحضـور يمنة ويسـرة بحثاً عن هذا اللعين الذي سـوّلت له نفسـه أن يشـهد على الجريمة في وقت فاسد ولعين لا يصدق أحداً".[1]

والمثير أن تنتهي بمثل ما ابتدأت به حيث مازال الوطن يعاني التعتم والضـــبابية وما زالت أزمة اللاعدل قائمة، وما يزال قول الحق التهمة الأبشـــع. ويقول الســـعيد بوطاجين في آخر القصـــة: "من المسـتحسـن رفع الجلسـة إلى أجل غير مسـمى. إمّا أن ترفع الجلسـة أو يرفعوك. رحم الله محمد الصغير وألهم ذويه الصبر والسلوان. إنا لله وإنا إليه راجعون. أمّا أنا فلا أريد أن أرجع قريباً، أريد أن أتأخر لأعرف ســـرّ الكلب الأبيض، إن بقيت حيّاً، إن لم تطلق عليّ رصـــاصـــة أخرى كما أطلقت على الذين من قبلي، إن أنا نجوت من الكلب الأبيض الذي له بقعة بنية في الرأس. كلبه المبجّل. ما أتعس الكلاب البيضـــاء التي ليســـت لها بقعة بنية في الرأس".[2]

لا تمثل هذه القطعة السـردية سـوى تجلٍّ سـاخر آخر من بين القطع التي احتوتها القصـــة أو المجموعة ككل، يعبّر من خلالها الكاتب عن تسـفيه الموقف، وقسـوة المشـهد،

[1]- المصدر نفسه، ص: 57.

[2]- المصدر نفسه، ص: 64.

وأوجاع الفكرة التي، مهما حاولنا تجاهلها أو التكيّف معها، تظل تطفو بوصفها بقعًا داكنة، بنية أو سوداء، في الرؤوس والقلوب والمشاعر.

وهذا ما يمكن أن نقف عنده للاستدلال بقول أدهم أبو ريشة: "وتحمل القصة الساخرة مجموعةً من الرسائل في الفكر والمجتمع والحياة عمومًا، لتعرّفنا أن الكاتب من شدّة إتقانه لفنّ الحياة أصبح يعلم علمَ اليقين أنها لا تستحقّ ولا تفي، ولا يمكن أن يُعبَّر عنها إلا بالسطحية المشاغبة الرّامية إلى الضرب في العمق، لأنها تعلم أن الجذور لم يعد من الدارجِ مخاطبتها من الأسفل، بل هذا الثمار والأوراق هو جنون الفكرة التي يمكن أن تصل إلى الهدف، قد تأخذ وقتًا لكنها ستصل في لحظة ما، وفق صدمةٍ ما، بلغةٍ ما، إنها جديدة السخرية وبراعة التجريب السردي."[1].

وخلاصةُ القول إن الموضوعَ الاجتماعيَّ ذا الجذور/الأبعاد والامتدادات السّياسية في هذه القصة أخذ طابعَ السخرية التجريبي، حاملًا ما أُطلق عليه مفهوم خرق أفق التوقّع، جعلنا نهتمّ بالموضوعِ القضيّة، لنُصدم بعد ذلك أنه القضيّةُ المناولةُ أعمقُ من أن تكون قصةً كاريكاتيريّةً عابرةً، إنما هي خطابٌ اجتماعيٌّ ناقدٌ لاذعُ اللهجة.

7-3 صور الذات والوعي الصادم بها في قصة زكرياء ثامر: يُعدّ موضوع الوعي بالذات الإنسانيّة موضوعًا قديمًا متجدّدًا في السرد العربي عمومًا، والسرد الجزائري في وجهٍ أخصّ، وقد تمثّل هذا تمثّلًا واضحًا في كتابات السعيد بوطاجين، فهذا الموضوع يمثّل لديه نقطةَ محلِّ نقاشٍ وأزمةً فرديّةً ذاتَ ظلالٍ جماعيّة، وسنقف على ذلك في النقاط الآتية:

-صعوبة الوعي بالذات وتسطيح الفكرة نحو العمق: استهل بوطاجين القصة باستجواب أحد الأفراد الذين بلغت بهم الحاجة إلى فهم ذواتهم، إلا أنهم لم يتمكنوا من ذلك. وكانت الأسئلة المطروحة عليه تهدف، في جوهرها، إلى تفكيك عقدة الأنا في ذاته، كما يشير

[1]- أدهم أبو ريشة، السرد وقضاياه، ص: 87.

الكاتب قائلا: "ومع أنّ بطانة السوء تدرك أنه مات قبل سنين، إلا أنها ظلت تأتمر بأوامره وتعرض على الشاشات صوره القديمة عندما كان يدّعي الفهم والعبقرية".[1]

عندما تغدو تلك الأسئلة البسيطة اليومية أسئلةً يصعب الإجابة عليها، ومن المؤلم أن يُجابَ إليها بعلم الفرد أنه في أزمة، وأزمة كبيرة، فالأجوبةُ أجوبةٌ سطحيةٌ وعميقة في آنٍ واحد، توحي بالجدار المتبع بين الفرد وذاته وسلطته ومحيطه، بل وحياته، والتصدّي لهذا الواقع ليس بالأمر الهين، والقبول به أيضًا ليس أمرًا سهلاً. لا شك أن الأسئلة المطروحة وأجوبتها توقِع في نفس أي متلقٍّ حاجةً إلى طرحها على ذاته ليدرك أنه يُجيب عليها كل يوم بشكل روتيني، ولكنها أكبر من أن يُجاب عليها بهذا الحجم من السطحية واللامبالاة.

إنها بالموازاة مع هذا الواقع الشاحب أشبه بأسئلته عذابَ القبر، كما يقول أندري شولدر: "يصل الفرد الواعي في مرحلة ما من الحياة إلى أنه لا يعي أدق التفاصيل عن ذاته خاصة إذا كانت ذاتا معلبة بأيدي السياسة والفكر والسيادة الرادعة المهمشة حينها تصبح العطسة بحاجة إلى رخصة".[2] وهذا ما أراد المشهد الأول أن يصوره باختصار، وتلك بعض الملامح العامة التي قد تتضح في باقي القصة.

– **جرم التفكير وفداحة التفكير**: هناك يتحوّل النظر إلى أهم وظيفة كُرِّم بها الإنسان، وكانت سببًا في ارتقائه إلى جريمة فادحة. في رواية للأسف الشديد تقول الشخصية زكريا بعد أن طرحت عليه أسئلةُ التعرف العامة: "ماذا تعرف عن العالم من حولك؟ وما رأيك في الأمور التي تحدث في بلدك؟ وهل تعتبر نفسك مواطنًا مسؤولًا؟". لقد حمل المقطعُ الرمزيةَ الساخرة التي حوّلت الفكر إلى جرم يستحق العقوبة والتعزيز، وجعل النظام المهيمن على الفكر والحياة الإيديولوجية كالمطرقة الواقعة على رؤوس المذنبين.

[1]– السعيد بوطاجين: للأسف الشديد، ص: 113.

[2]– أندري شولدر، خيال الكتابة الواعية، ترجمة أحمد مرارمة، دار رموز، عمان، الأردن، 2020، ص: 71.

ففي الوقت الذي يُعدّ التفكيرُ المنحةَ الربانية المجانية وحبلَ خلاص الأمم والمجتمعات، والذي يقتضي تقديرَ أهل الفكر والعنايةَ بهم، غير أن الآية انقلبت فأضحوا المهمّشين محرومين من الحياة وعن ذواتهم.

– **قساوة الواقع وتبسيط الطّموح:** عندما يئس البطل من محاولة النجاة بنفسه أو الإعراب عن فكره، وعندما أيقن ضيق المساحة وتردّي الأوضاع، أصبح يحلم بأبسط ما يمكن أن تكون. تلك الأمنيات ما هي إلا إعلام عن "فتور المشاعر وذيول الإحساس وموت الشغف وتذبذب الرغبة الناجمة عن الواقع المحيط، الداعي إلى أن يلقي الشخص الناضج الواعي كل ما كان يطمح له وراده، لأنه يعلم قساوة الواقع وحجم الأذى والانهيار الذي يتربّص به"[1].

– **الذات والهوية في قصة السيد الصغير:** عرفنا أن الكاتب قد تناول هذه المسألة في مقامات عدة عبر مجموعات قصصية، ولقد أثارها في هذه المرة في قصة جديدة جعلت من الشخصية المحورية إنسانًا بسيطًا في الوجود والعالم، يأمل في أمر بسيط وهو استخراج وثيقة ميلاد. وكان هذا هو المنطلق الذي ظهرت منه عدة ملامح من مبادئ التجريب من جهة، وطرح للأسئلة من جهة أخرى.

– **الأزمة وحيرة الذات:** بدت ذات عبد الله النية ذاتاً حائرة تبحث عن أي وثيقة أو دليل يؤكد تاريخ ميلاده الحقيقي وأنَّه يوافق الحقيقة، لا كما هو وارد في الوثيقة صادرة خطأً وهو ما تمثله القطعة "أمّا هم فقالوا له ستتعب بلا شك، ستجري كثيراً وتقلق أكثر. لا تيأس. ربّي كبير، قد يرسلونك من مكتب إلى آخر ومن شباك إلى شباك كما أرسل الذين من قبلك، وكما سيرسل الذين من بعدك أجمعين. تلك عادتهم الخالدة وبها يقتاتون. قد تنتظر وتغترب كقلب الفقير في بلدان الناس، قد لا ينظرون إليك كإنسان، بل كبهيمة قادمة من الغابة، من قمامة ما. قد يستقبلونك كما يستقبل الشيطان، أو كما كان يفعل الغزاة بالأهالي. أمّا أنت فما عليك

[1]– أندري شولدر، خيال الكتابة الواعية، ص: 74.

إلا بالصـــبر، لا ترد عليهم لئلا تضـــيّع كلّ شـــيء. لا تهتم بشـــأنهم. البلد بلدهم والقوانين قوانينهم. أنت لا بلد لك. لم تستقل بعد. ذهب الاستعمار وجاء الاستعمار".[1]

ولربما كان الشيء الوحيد الذي منح الذات الحائرة بعض التحفيز هو رغم قلة الاعتبار به وهو ما تعززه القطعة الآتية: "شـعر الطاهر النية بأنه محاط بالرجال، كما شـعر لأول مرة بأنّ السـكان وقفوا معه وقفة بطولية لن ينسـاها طوال ما تبقى من عمره. سـينهض باكراً في اليوم الموالي، يصلّي الصبح، يسبّح بحمده، يرتدي شاشه وعصاه وقبعته وحذاءه الضاحك، يتفقد الشجر والخضروات، يأخذ البقر إلى المرعى ويقفز إلى البلدية، خمس دقائق ويعود إلى الضـــيعة حاملاً الورقة المختومة بالأزرق. ســـيقول للمعنيين ها هي، وها أنا واقف أمامكم كاملاً، غير مزوّر أجل. ها هي هيئتي، وها هو منظري، لا يمكن أن أكون كما قلتم، أو كما سجلتم. قد يكون هناك خطأ. أنا هو أنا والناس شهود. كيف يمكن أن أذهب إلى الخدمة".[2]

وهنا نلاحظ أن الذات كانت ذاتين هما:

- ذات الشيخ الكبير الذي عاش في القرية وواطن كبارها.
- ذات لصيقة به بسبب خطأ في وثيقة ظل يسعى كي يصححه.

والواقع بين الذاتين هو الحبكة التجريبية المعتمدة من طرف الكاتب، الذي جعل وابلًا من الأسئلة يتساقط إلى أذهان المتلقين: كيف حدث ذلك؟ ولماذا؟ وكيف يمكن أن تحل هذه المشكلة؟

- **حل الأزمة بأزمة:** إن ذات الشـــيخ الهائمة من مكان إلى مكان في الريف تعبا وتوتراً وضـياعاً حملت رهان محاولة حل أزمتها عند أولي الأمر والمسـؤولين ليكون حل هذه الأزمة أزمة أخرى جديدة يكشف عنها المقطع: "سأكلمه عن سرّ استدعائي لأداء الخدمة العسكرية وأنا في سـنّ جده. كان يجب أن يصـحح الخطأ، أن يبلّغ المحكمة، أن يراسـل الدرك ووزارة الخوف التي أخبرتني بأنها تتعامل مع الأوراق، وليس مع الأجساد. قالوا لي في وزارة الخوف

[1]– السعيد بوطاجين، للأسف الشديد، ص: 77–78.

[2]– المصدر نفسه، ص: 78.

إنّ الأمر لا يهمّهم، تهمّهم شهادة عقد الازدياد، إذا قالت أنت رضيع فأنت رضيع، ولو كانت رجلاك على حافة القبر، إن لم تصححها فأنت ملزم بأداء واجبات الخدمة الوطنية".[1]

لقد وجد الشيخ نفسه بسبب اندفاعه وحماسه الزائد في طلب حقه ملتزمًا، لا هو ملزم به ولا متصل بسنه، ألا وهو أداء الخدمة العسكرية، غير أن الكاتب سيجعل الأمر أكثر إثارة، فهذا سيحدث فعلاً: "عندما أنهى عبد الله النية فترة الخدمة العسكرية عاد إلى البلدية تقوده عصاه النحيلة، وكانت يداه مصلوبتين خلف الظهر. قال للجالسين خلف الشباك السلام عليكم جميعاً، فلم يردوا، ثم قالها بالفرنسية والقبائلية، وقال لهم صباح الخير ولم يردوا.

لم ينتظر كثيراً، صعد إلى مكتب الإمبراطور وفتح الباب، رآه متكئاً على الأريكة ويتكلم في الهاتف، وكانت قدامه صينية من القهوة والشاي والحلوى وجرائد كثيرة مليئة بالجمل والصور. كان عبد الله النية متوتراً، كان يغلي، وكانت عيناه الذابلتان المتعبتان ترتلان آي الظلم، اقترب منه إلى أن لامسه، أخرج عصاه وهدّد: ماضي أبيك هو الذي جاء بك إلى هنا، أنت وممثل وزارة الخوف، أنت والآخرون سبب المحنة، اللعنة عليكم يا أولاد...".[2]

وهكذا كانت النهاية خارقة للتوقع بعيدة عن مستوى الاحتمالات، فعبد الله النية خرج عن نيته، وقرر أن يقتلع الأزمة من جذورها وهو ما يصوره المشهد الوارد من خلال قوله: "سمع الموظفون والحراس فرقعة وقرقعة فهبّوا نحو مكتب الإمبراطور مندهشين مما يحصل على غير العادة. كان عبد الله النية جالساً في مكانه يقرأ الأوراق والجرائد ويردد: هذا مكاني الحقيقي، أنا الذي طردت الأعداء من البلاد، أنا الذي حملت السلاح وحاربت وجعت وتشرّدت، أمّا هؤلاء فلهم دولتهم، هؤلاء هم الأعداء. أجسادهم هنا وعقولهم هناك عند أسيادهم. كانوا مختبئين في البراميل والفنادق الراقية، وعندما سمعوا الزغاريد قفزوا كالجراد ونصبوا أنفسهم ملوكاً وأباطرة. اللعنة عليهم".[3]

---

[1]- السعيد بوطاجين، للأسف الشديد، ص: 82.

[2]- المصدر نفسه، ص: 84.

[3]- المصدر نفسه، ص: 84-85.

وهكذا كانت النهايةُ نهايةً متمردةً، دلت على خروج الذات من صمت التخوّف والخوف والخذلان إلى مواجهة صارمة صعبة، كان عينَ الصواب، لأنه في قلب الشيخ عبد الله النية الذي قبل بالأزمة الأولى ثم رفضها، فأدى به إلى أن يعيش في أزمة أخرى جديدة أكثر حدة، لكنها جعلت منه بعد مرورها أكثر رفضًا وقوة. هكذا كانت الحبكة السردية المشحونة بفكر الرفض وعنصر المفاجأة، والأداء ذو الطابع التصويري المميز، وسيلةً من وسائل إنجاح هذا العمل وخلق التفرد له.

- **سطحية الفكر ومحدودية الآفاق في قصة الفريقان والله:**

لقد انتقى السعيد بوطاجين عينةً لا بأس بها تناولت هذه الفكرة تحديدًا، وتتمثل الفكرة في مباراة كرة قدم بين فريق، لكنه اختار بعض التفاصيل الدقيقة لتجعل من الفكرة ذات منحى آخر، وهذا ما نتناوله في العناصر الآتية:

- **الواقع العام وإطار الأزمة:** لقد بين الكاتب في مستهل القصة المحيط العام للحدث الذي تناوله أو ربما الحادثة وذلك ما يبدو في القطعة المنتقاة: "حدث هذا الذي حدث عصر جمعة من ذلك الوقت البائس الذي عاش فيه جيل خرافي يمشي على رأسه، ويعبد أقدامه وأقدام العالم وجواربه ومشعوذيه وساسته الفاسقين. امتلأت مدرجات الملعب في ذلك المساء الحزين بمناصري الفريقين المسلمين الذين يتحدثون كثيراً عن القرآن والرسول والخلفاء والشيوخ، ويتبعون خطوات سعادة الشيطان وجلالة السلطان حفظه الله من كل مكروه وسلطة على سواه من الدهماء والأوباش".[1]

وقد قلب هذا المشهد الفكرة في الأذهان حيث لم يشمل المشجعون دينهم ولا المبادئ التي خرجوا منها من المسجد مباشرة إلى الملعب حيث بينت هذه اللعبة السخيفة حجم الفكر وما وراء الفكر ومكانية ومفهوم الدين والدعاء والاستجابة وربما صورة ووجود الله وقدرته في نظرهم.

[1]– السعيد بوطاجين، للأسف الشديد، ص: 129.

- **مخلفات الأزمة والطرح الساخر:** لم تقدّم القصة كعادة الكاتب السعيد بوطاجين من الجانب الكاريكاتيري الساخر الذي يُقدّم لك الواقع المعاش، لكن بقالب ساخر ليس الهدف منه المتعة وخلق الفارق فحسب، وإنما تعرية ذلك الواقع وتقديمه كما هو دون بهرجة أو مبالغات. وعلى هذا الأساس، سنقف في هذه القصة أمام مخالفات الأزمة التي طرحها الكاتب في محتوى ساخر، يقول في موقف التعادل بين الفريق الذي مثّل الخسارة الحقيقية في الفكر والجاه والدين والأخلاق "كانت الجماهير مستاءة عندما أعلن الحكم نهاية المقابلة بالتعادل بين الفريقين. لم يسجد اللاعبون ولم يتذكروا ربهم. أمّا المتفرجون فقد اقتلعوا حديد المدرجات وكراسيها ورشقوا الجميع وهم يكبّرون ويسبّون. السود يسبون البيض والحكم والأنصار والدولة والشيطان، والبيض يسبون السود والحكم والأنصار والدولة والشيطان".[1]

وكما اتضح في القصة، فإن الفريقين ليسا مقصودين لذاتهما، ولا المبادرة، ولا الملعب، إنما هي الخصومات والخلافات المختلفة التي تلغي كل اعتبارات، وفي مقدمتها الدين والعلاقة مع الله والمبادئ، وهو ما يمثّله قول الكاتب كذلك "كانوا يخرجون من صلاة الجمعة خاشعين عن آخرهم، ويذهبون إلى الملعب في مواكب طويلة تحفّها الأهازيج الممجدة لكل فريق يحبونه، ويدافعون عن لاعبيه وماعزه وسعاله وبؤسه المجيد، يتركون الله والإمام والقرآن والصلاة في الجامع وينتشرون كالجراد حاملين الرايات والأحقاد. {إنْ يَنصركم الله فلا غالب لكم}، كانوا يقولون وهم ميمّمون شطر الملعب الذي يتوسط المدينة التي أصبحت مرعى للفئران والجرذان مذ غدت كرة القدم ديناً ومأوى".[2]

ولأن كرة القدم هي الأنموذج الذي اختاره بوطاجين لشرح هذا المشهد الساخر الصاخب بروح النقد والتَّهكُّم، فإنه يقصد من ذلك عدة مجالات وظواهر وسلوكات أخرى، يبدو فيها الفرد والمواطن والإنسان المسلم عارٍ من الأخلاق والمثل، واجتمعت في لعبة قذرة، ويعدو دمية بطلة أو طيفًا لدمية تحركها الحاجات والأحقاد والرغبات.

[1]– السعيد بوطاجين، للأسف الشديد، ص: 132.

[2]– المصدر نفسه، ص: 130.

ثم يعود الكاتب ويصبّ جامَّ غضبٍ باردٍ ساخرٍ قوي في الوقت نفسه، عندما صغّر المسؤولين وأبداهم في أكثر الصور سطحية وسخافة. قال في أحد المواضع من القصة: يقول لسانُ حالِ مدير الملعب، ثقال مدير الملعب للصحفيين الذين فاجؤوه بأسئلة لم يتوقعها: "مشكلة كبيرة جداً. أقدّر الخسارة بالملايين. لقد حطموا كلّ شيء، وقد يستغرق تصليح المدرجات وقتاً طويلاً، لكنّ جلالته الذي لا تخفاه خافية سيصلح الملعب دعماً للشباب والرياضة والمستقبل والماضي. جلالته مجاهد كبير ورجل فاضل يعرف قيمة الملاعب، وخاصة ملاعب كرة القدم التي رفعت رأسنا بين الأمم".[1]

فعلاً سيدي المدير الخسارة كبيرة لكنها ليست خسارة المادة والحديد والتجهيزات إنها خسارة في الفكر والرؤى والمقاييس والمفاهيم والمبادئ، وهي الخسارة التي أجاد بوطاجين تحجيمها وتقديرها ووضع حد لائق بها، وما زاد هذه الإجادة وضوحاً ارتقاؤه في تهويل المشكلة والخسارة شكلاً وتسفيهها وتسفيه عقول من قادوا إليها، من يعدون مسؤولين شكلاً عن الملعب يقول وزير كرة القدم عن الحادثة والحدث "وقال وزير كرة القدم: الحمد لله. لقد نجا العشب الطبيعي، وهذا في حد ذاته مكسب كبير لشبابنا وللدولة العظيمة التي جعلت كرة القدم من أولوياتها، أمّا الموتى فرحمهم الله وأدخلهم فسيح جناته. كنت، في واقع الأمر، أفكّر في أرضية الملعب وفي المدرجات. الحمد لله. الخسارة ليست كبيرة كما توقعت. بضعة ملايين وتعود إلى حالتها الطبيعية".[2]

وفي المجمل تبدو جميع قصص المجموعة كسابقتها فيها الكثير من الواقع بأسلوب تجريبي يمس جوانب اللغة والفكر، ويصور الحزن والمعاناة الفردية والجماعية، ويحاول أن يمس الجمال وما وراء الجمال رغم الحياة ذات القصة الكبيرة في مختلف الأصعدة وهو ما قاله السعيد بوطاجين نفسه في مستهل قصصه في عنوان ما يشبه المقدمة "هكذا أشكركم، وهكذا أقصّ على مسامعكم ما تيسّر من الحزن واليأس بانتظار القيامة القادمة. كذلك ستكون

[1]– السعيد بوطاجين، للأسف الشديد، ص: 133.

[2]– المصدر نفسه، ص: 133.

حكاياتي الآتية ما دمتم هكذا، شـــيئاً مخيفاً يبتلع الجثة والذئب ويذهب إلى الحج لطلب المغفرة: يا لها من عادة سيئة. لن أكتب لكم قصـصـاً ملونة وسـعيدة مثل كرز «تاكسـانة»، لأنّ كلماتي تعرف أصـــلها وقدرها. لن أغفر لكم أبداً لأنكم اقتســـمتم البرّ والبحر والحقيقة والعصـــافير ومســـتقبل التراب والعنب. ابتلعتم كلّ الحلال والحرام وشـــرّدتم وطناً، ثمّ ادعيتم الحكمة والفطنة والفقه والمعرفة. لا خير فيكم وفي ابتساماتكم وصلواتكم الكافرة، لا خير فيكم دائماً وأبداً لا خير فيّ، والســـلام على بلدي يوم يبعث حيّاً، من دوني، ومن دونكم أنتم، ومن دون ذرّيتكم وأموالكم الفتاكة".[1] وقد بدا جليا أن رفض الكاتب للواقع هو الذي قاده إلى انتقاء هذه الموضوعات والقضايا وطرحها بأسلوب تهكمي ساخر ونقد لاذع.

8- التجريب في الموضوعات والقضايا في مجموعة نقطة إلى الجحيم:

سـنحاول أن نتبع في هذه المجموعة (**نقطة إلى الجحيم**) الطريقة نفسـها في رصـد أهم القضايا المتناولة في الطرح القصصي عند السعيد بوطاجين وسنفصل ذلك في العناصر الآتية:

8-1 قراءة عامة في الموضوعات والقضايا في مجموعة نقطة إلى الجحيم:

تضـــمنت هذه المجموعة مجموعة من القضـــايا المتنوعة، التي وقفنا على نماذج تفصيليةٍ منها، وسنتعرض بالتحليل لأهم الموضوعات والقضايا في الجدول الآتي:

الموضوعات والقضايا	التعقيب والتحليل
تناولت القصـــة بشـــكلٍ عام جانبًا اجتماعيًّا وسـياسـيًّا من مسـألة عدم التحلّي بالمسؤولية والمسـاهمة في الفساد مع ادعاء العكس، وتدلّ على ذلك القطعةُ الآتية:	وفي القصـــة، وهذه القطعة تحديدًا، ســـخريـة من الـدين والتـدين وتخلي عن المســـؤولية وعدم الاهتمام بالأمر العام أو حتى بالروح الإنســـانية، ولا يخلو الأمر كـالعـادة من زوايـا مختلفـة، وتقـديم الفكرة

[1]- السعيد بوطاجين: للأسف الشديد، ص: 10.

لكنّ السيد العجيب مكث في شرفة بيته بالطابق السادس. لم يأبه بهم وبهتافاتهم التي هزّت الحيطان والأرصفة الحدباء. خرج إلى هناك مرتديا جبته البيضاء القذرة وراح يصرخ بصوت عال وهو يرفع يديه بالدعاء، دون أن تبدو عليه ملامح الخوف: يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم، كوني ثلجا رحيما، اللهم اجعلها نعمة عليه وعلى أتباعه من المؤمنين والمؤمنات الصابرات القانتات، المرتديات جلابيبهن في هذا الحرّ الذي ابتلينا به نحن المردة وحفدة الشيطان، اللهم اجعلها نقمة على الكفرة الفجرة الذين ملوا الدنيا فجورا وبهتانا. اللهم ارحم عبدك الضعيف ونجّه من هذا البلاء العظيم، إنك أرحم الراحمين يا رب العالمين. آمين".[1]	بطابع ساخر تجريبي، رامي إلى خرق أفق التوقع والتجريب في اللغة نحو تحقيق غاياته الفنية وما وراء الفنية.
سنتناول قصة (السعيد بوطاجين) من زاوية تناول الكاتب لذاته المثقفة الانسانة الناقد للحياة العامة مختارين هذه القطعة التي يقول فيها: "لاحظت عندما ولجت المكتب أنّ الموظف الشاب، منغمس في نفسه، منشغل جدا بهيئته حسناء في مقتبل الورد، شيء ما	كانت ذات الكاتب والشخصية المحورية هنا ذاتاً: – ساخرة ناقدة. – واعية باحثة عن التغيير. – متواضعة رغم الرقي الفكري والثقافي. وهذا ما تشير إليه لحظة وفقرة المواجهة التي يقول فيها البطل:

[1]– السعيد بوطاجين، نقطة إلى الجحيم، ص: 86-87.

منهمك في حلّ الكلمات المتقاطعة التي تنشرها جريدة الحزب الواحد الذي لم يكن له كفؤا أحد، وإذ شاهد الدفتر العائلي انخرط في قهقهة موزونة ومقفاة لفتت انتباه رئيس المصلحة والسناجب والرمّان والصراصير والفراولة والبغال في الإسطبل الكبير الذي ازداد اتساعا. قلت له في سري: خليفة أمّيٌّ ووزير عامّيٌّ، ثم انتشر على كرسيه وراح يمشط شعره ويتفقد أقراطه الذهبية الجديدة التي بدت لامعة في أعلى الأذنين الصغيرتين كأذني فأر مبلل بزيت المائدة، ومن حين إلى حين كان يمسد حاجبيه الرقيقين، غير مبال بالطابور الذي بلغ أعنة الملل بالانتظار أن ينتبه إليه".[1]	"العالم يا هذا، الشيءُ مجردُ خربشةٍ لا حدود لها، تحايل على السذج، وكلّ المسؤوليات عتبةٌ من عتبات عوالم الشطّار الخارجين عن القانون. كلّهم كذلك، من البارحة إلى السنين التي ستأتي، مزوّرةٌ مثلك، ومبهمة، ولا شأن لها. أمّا بوطاجين فحكايةٌ طويلة سأقصّها عليك عندما تستيقظ من وهمك وتصبح رجلاً كالرجال الحقيقيين الذين شرّفوا أمّنا الأرض بجهدهم المفدّى، كأجدادك الذين كدّوا وعاشوا بعضلاتهم المفتولة، ودون أقراط ذهبية تتلألأ هناك".[2]
قصة (سعادته لا يلعب النرد) تمثل هذه القصة صورة عن السيادة والسلطة التي تطبق على قلوب الشعوب والأمم والسيطرة عالتي لا فائدة منها .... أصحابها، حيث يقول بوطاجين: "كان جلالته محموما عندما أراد وزير الأكسجين وثاني أكسيد الكربون التدخل بكلمة قصيرة	

[1]– السعيد بوطاجين، نقطة إلى الجحيم، ص: 114–115.

[2]– المصدر نفسه، ص: 116.

مفادها أنه بريء من الحكومة والشعب والأرهاط واللصوص، وقبل أن يكمل جملته كمّمه صاحب الجلالة وركله مرتين، وعلّق مشمئزا: كنت اعتبرتك أخي وابن أمي، لكنك خذلتني وابتلعت سبع مدن وحقلا من النفط الخام أيها اللعين. لم تنجب المرحومة إنسانا كالناس، بل كائنا لا قناعة له. احلف بأنك لم تفعل هذه الأفاعيل ولم تقل الأباطيل".[1] ورغم أن هذه النظرة عامة ولكن يجدر الذكر أن القصة حملت من المشاهد الساخرة ومنها: "وإذ أوقفه الحاجب أمام باب القصر الشاهق وسأله عن سبب خروجه من الاجتماع قبل الوقت، أجابه الحمار بأدب: أنا ذاهب إلى العمل، أمّا هؤلاء فلا شغل له. لا أريد أن يضيع وقتي في الاستماع إلى البراميل. يبدو لي أنّ لصاحب الجلالة والحاشية مشاكلا عائلية كبيرة لا دخل لي فيها كشخص نظيف له كرامته وعفّته. ليذهبوا إلى جهنم ويخلدوا فيها إلى أبد الآبدين".[2]	

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 43.

[2]– المصدر نفسه، ص: 44.

- **الدين بين مظهر وجوهر في قصة الموت لا يحتاج اليك:**

في قالب كاريكاتيري ساخر، كان السعيد بوطاجين يعرض في أعماله الكاملة صورَ المدّعين للتدين، والذين يتحلّون بصفاته الشكلية والظاهرية، لكنهم في جواهرهم لا يمتون لهذا المفهوم الإنساني والحضاري والأخلاقي بصلة. فكانوا بذلك صورةً غير لائقة ولا مشرفة لا للإسلام ولا للمسلمين، ولعلّ هذه القصة نموذجٌ حيٌّ لذلّ، وهو ما سنناقشه في ما تشتمل عليه من قضايا في الآتي:

-**ادعاء التدين وصفات التقصير:** بدا هذا الجانب جليًّا في القصة، حيث صور الكاتب الشخصية المحورية بشكل ساخر للغاية، دالّ على مدى انتقاده اللاذع للفئة التي نحن بصدد معالجتها، حيث يقدم صورةً لذلك: "كان ينوي أن ينام نوماً طويلاً ومريحًا ويستيقظ خمس دقائق قبل أذان المغرب لئلا يتعب أو يغضب فيفسد يومه بالهمز واللمز وأحاديث العجائز. العطش في فصل الصيف لا حلّ له سوى إغفاءة الموات، وهناك الجوع المبين. لا يمكن أن يصبر كلّ هذه الساعات دون أن يركبه الجنّ، ستجف أمعاؤه كلّها وتسعر مثل الفلفل، أو مثل الهريسة التونسية التي أدمنها، سيرى كلّ شيء حساءً فائراً ودجاجًا مشويًا وخبزًا يوزّع رائحته الزكية على الصائمين، سيرى كلّ جماد وكلّ دابة مشاريع أطباق شهية ومغرية، حتى مشهد الماء يصبح جذابًا، مختلفًا، شيئًا يتعذّر القبض عليه بالكلمات الكسولة التي لا تعرف الدلالات".[1]

اسم الشخصية "**المتوكل على الله**"، وهو ما بدأت به المفارقة في القصة، حيث لا يتصف بأي صفة دالّة على التوكل الفعلي، بل هو شخص متواكل، أو بالأحرى يظن أنه يمكن أن يغيّر سنن الحياة والدين والخلق فقط، لأنه لا يشعر بتعب أو نصب. فها هو يتحايل حتى على فريضة الصيام ويؤديها على مضض، لكنه مع ذلك يدّعي جنةً لهذه الفريضة والشهر، قائلاً: "سيأكل ما لم تأكله القبيلة من سنين، يشرب القهوة ويدخن، يصلي العشاء

[1]– السعيد بوطاجين، نقطة إلى الجحيم، ص: 34.

ويذهب إلى المقهى ليلعب الورق مع أبناء الحارة. التدخين، التدخين، سيدخن كقطار، يصبح شاحنة قديمة تقطع الفيافي مبتهجة، وسيتحدث مع الجيران عن بركات شهر رمضان الذي أنزل فيه القرآن قبل قرون، سيكذبون كثيرا كديدنهم، يقولون ما لا يقوله الجوع والساعات التي تدبّ كالمقعدين، حدباء ومشلولة".[1]

-**موت القلب ايزاء الموعظة:** أنهى الكاتب قصته بمشهدٍ ساخرٍ، لكنه لاذع للغاية، حيث صور شخصيةَ المتوكل على الله وهو يسمع الآلام والارتجاجات على جسمه، ظنًّا منه أن المتوكل قد مات طالما قضى فترةً طويلة على السرير دون حراك. ويبدو ذلك في قوله: "وقالت دودة أطلت عليه من أعلى الجبهة، مندهشة مما سمعته: ظنناك توفيت فجئنا مسرعين لحضور الوليمة. الخطأ ليس خطأنا أيها الكائن العجيب، وأضافت بعد تفكير قصير: الأرض لا تحتاج إليك لأنك مجرد حشو، مجرد بهيمة ضالة تشبه هؤلاء الذين من حولك في بلدة بني أنف الكلب: النوم العميق واللسان الطويل، هذا إرثكم وتلك خصالكم مذ كنتم ها هنا".[2]

تلك الصورة من الانحطاط، قدمت لنا تفاصيل دقيقة عن الشخصية، وهي صورة في الحقيقة غير موجودة، غير أن الكاتب كان يرمي من خلالها إلى عدة غايات، منها أن يصور النفسَ الإنسانية عندما لا تحمل الطهرَ الإسلامي روحياً، وتتحول العبادات والآداب والنفس إلى مجرد مظاهر فحسب.

بعد أن وعظ المتوكل دودةً، وهي من أضعف خلق الله، لم يلْقِ بالًا، بدا ذلك في آخر القصة و"كان يبدو فراشا في فراش مكيّف. هكذا رأى الدود جسده المسجى، ثمّ نظر إليه باستعلاء وخرج من البيت وهو يردد مغتاظا: الموت لا يحتاج إليك أيها الشيء لأنك ولدت ميتا، وميتا عشت تتظاهر والإيمان أنت مجرّد جثة، مجرد مودة لا قيمة لها في جغرافية الخلق. تبّا لك من بهيمة ضالة في أرض الربّ".[3]

---

[1]- السعيد بوطاجين، نقطة إلى الجحيم، ص: 35.

[2]- المصدر نفسه، ص: 38.

[3]- المصدر نفسه، ص: 38.

إنه الرد المناسب والصريح الذي يستحقه شخصٌ بمواصفات المتوكل، الذي لم تصله الرسالة من إدراكه، من ذاته، من انتمائه، ولم تصله موعظة من أبسط مخلوقات الله تعالى. بل إن ما يمارسه من تواكل وكسل وتراخٍ نابع عن قناعة، وهذا ما بدا في مستهل القصة من خلال نظرية للأشخاص العاديين الذين يمارسون هذه العبادة حبًا ورغبة، يقول عنهم: "لكنّ أولئك الملعونين، الصابرين والمرائين سيغضون الطرف متظاهرين بالشجاعة، بمقاومة النفس الأمارة بالسوء، كأنّهم زهّاد لا يعرفون الجوع، كأنهم ليسوا بشرا مثلنا نحن ضعاف النفوس، يخرجون إلى الشارع متثائبين ويتحدثون عن فضائله، راجين أن يكون أطول مما هو عليه، أن يكون العام كله عام صيام ليغفر لهم ما تقدم من ذنوبهم وما تأخر. من أين جاء هؤلاء؟".[1]

هؤلاء الذين تحدّث عنهم المتوكل هم الأنموذج النادر الشاذ في نظره، والذين لم يجد لوجودهم مبرّرًا. واستغرق في وصفهم بالغرابة، أنه يطول أن يجعل من أنموذجة القدر عينةً سليمة في فهم الدين، غير آبه بكونه قد خرج من فطرة الإنسانية إلى فطرة حيوانية اكتسبها وتجذرت فيه.

وعليه، فإن الملامح التي أشرنا إليها سابقًا تتضح أكثر مع هذا الملمح، الذي توقفنا عنده تحديدًا في الفصل السابق، وما جاء فيه يشكل بمثابة تعزيز تمهيدي لما نحن بصدد الإشارة إليه الآن. فقد أظهرت خبرة الكاتب قدرته على جعل القصة انعكاسًا للحياة اليومية، متعلقة بما يحدث في مكاتبنا وإداراتنا في وضع مسكوت عنه، ليس لشيء إلا لأنه أصبح عرفًا وعادة. والخطأ يكمن في مجرد تناوله، لذلك وجه السعيد بوطاجين نقده لهذه الظواهر السلبية بكل وضوح.

- **مسؤولية الفساد وفساد المسؤولية:** في مقابل ما عرضنا له من أمر ابن المسؤول ذي الشخصية الاتكالية، يبدو لنا شخصية المسؤول الذي كلف بتوظيفه والعناية به وحسن استقباله والذي يبدو على النحو الآتي: "أهلا وسهلا بالأمير الصغير الذي اشتقنا إلى رؤيته،

[1]– السعيد بوطاجين، نقطة إلى الجحيم، ص: 34.

ما شـاء الله، تصـورتك بشـكل آخر. قال له المسـؤول الكبير مرحبّا بسـعادته، صـمّ أكمل مطأطئ الرأس: لقد حدّثني عنك أبوك البارحة ليلا وأخبرني في الهاتف بأنك قادم فانتظرتك طويلا، وصـلت قبل الثامنة، ولولاك لما جئت إلى هنا، لي اجتماع في العاصـمة. اجتماع تاريخي مع وفد أجنبي. تفضـل. اجلس حيث شـئت. المكتب مكتبك والشـركة شـركتك والبلد بلدك. نحن في خدمتك، عمّالا وإطارات سامية. وأضاف في سره: حيث شاء الحيّ وجه رأس الميت، والده في الأعلى، وما شاء فعل. اللعنة على هذه الدنيا".[1]

ومن هنا يمكن الوصـول إلى بعض ملامح هذه الشـخصـية والتي تبدو في العموم على النحو الآتي:

- الانصياع وضعف الشخصية.
- عدم المسؤولية اتجاه ما هو موكل إليه.
- عدم التحلي بالمبادئ العامة في العمل والجدية.

وهذه الشخصية لم تكن وسيلة للتعبير عن المسؤول غير الجاد فقط بل لتصور حياة طوي النفوذ عموماً وطرقهم في تحقيق مآربهم وما ينوون الوصول إليه.

- **المحسوبية وشبح البطالة في قصة أجل موافق:** تمثّل هذه القصة أزمةَ العصر الحقيقية، التي لا يوجد حلّ حقيقي لها إلا كشف المستور عنها وإماطة اللثام دون خوف أو خشية. ولعلّ من أهمّ السبل التي تحقق هذا الهدف من تعرية الواقع الكتابات السردية الجادة، ولقد انتهج السعيد بوطاجين هذا المنهج في الكتابة الصريحة، غير أنّه تفرد في طرق الطرح وتصوير الحدث والشخصية. وها هي القصة أنموذجٌ حقيقي لذلك، نعالجها من الزوايا الآتية:

- **الرمزية الساخرة للشخصية الاتكالية:** فمنذ مستهل القصة حدد الكاتب ملامح الشخصية التي هي محور القصة والحاملة لرسالة حقيقية واقعية ساخرة قائلا: "ولج باب شركة المحروقات في منتصف النهار بعد نوم عميق استغرق عشرين ساعة وتسع دقائق هجرية. سـلّم على البواب باسـتعلاء وأخبره بأنّ له موعدا مع المدير العام لغرض لا يعني

[1]- السعيد بوطاجين، نقطة إلى الجحيم، ص: 15.

أحدا في البرية، لا البواب ولا النواب ولا الكاتبات ولا الذبابات، وكان يحمل في يده ملفّا ضخما طواه أربع طيات ووضعه تحت إبطه بانتظار أن يستقبله استقبالا بهيجا يليق بسعادته".[1]

فقد بدت على البطل الملامح الآتية:

- الكسل واللامبالاة.
- التكبر والغرور.
- حياة الرّفاهية.

وجميع تلك الصفات والملامح، التي تحمل مسحةً كاريكاتيريةً واضحة، يزداد الكاتب في تقديمها عمقًا، وذلك لأهداف عدة، ولكن مجملها بسطُ الواقع عارٍ من كلّ ستار أو تعتيم. وها هو جزءٌ آخر من تفصيل ملامح الشخصية، قال: "جلس ابن الشخصية المهمة جدًا على الأريكة المواجهة للمكتب الفاخر، وضع رجلاً على رجل، أشعل سيجارة وأخرج الملف المكوّن من عدة شهادات، قال إنه لا يملك سواها إلى حدّ الساعة، لكنها كافية: شهادة الميلاد، شهادة السوابق العدلية، شهادة الجنسية، شهادة السنة الثالثة ابتدائي، وصورتين طبق الأصل من رخصة القيادة وبطاقة التعريف الوطنية، ومن الجيب الخلفي أخرج جواز السفر وناوله إياه مبتهجًا. لم يكن له وقتٌ كافٍ لاستخراج نسخةٍ ممضاة في البلدية المزدحمة بالخلائق التي تقضي حياتها في الطوابير".[2]

- **الحياة المهنية في ظل انعدام المسؤولية:** يستعرض الكاتب، في عبارات موجزة ودقيقة، ما يمكن أن يناله شخص يتمتع بمزايا وامتيازات وظيفية من خلال الشخصية المشار إليها آنفًا، وهو ما تتضح ملامحه في هذه القطعة: "طيب، قال له بصوت خفيض، هذا منصب مؤقت بانتظار أن أجد لك ما يناسبك في هذه الشركة العمومية، ستعمل ساعة واحدة في اليوم، أو نصف ساعة، أو عشر دقائق، أو أقلّ، سأتكفل بالأمر، أعرف ما تفكر فيه،

[1]– السعيد بوطاجين، نقطة إلى الجحيم، ص: 14.

[2]– المصدر نفسه، ص: 15.

أنت لم تبلغ العشرين، وبعد شهر أو شهرين ستكون لك وظيفة مهمة بمناسبة عيد ميلادك السادس عشر. تأكد من هذا. لا تقلق أبدا. سأتصرف، لكنّ، قبل ذلك، ومن أجل تسوية القضايا الإدارية والعمل في شفافية، أرجو منك أن تقدم لي طلب توظيف لأضمّه إلى ملفك المهمّ، الشهادات كافية وهيئتك تليق بنا جميعا، مستوى السنة الثالثة ابتدائي مشرّف جدا. بقيّ شيء واحد: لو أنك صبغت شعرك بالأخضر القاني لكان ملائما أكثر لشكلك ولمحيط الشركة التي غرست مؤخرا ثلاث شجيرات كلفت ميزانية كبيرة للدولة، دولتنا. مسألة ذوق على أيّ حال. أنت حرّ. هل أنت موافق على الفكرة؟".[1]

ومن هنا يتضح لنا أن الوظيفة التي صورها الكاتب، من توفير وظيفة، ليست الحياة الكريمة أو الرزق الحلال، بل شغل وقتٍ ورسم صورة الموظف التي ما هي إلا عنوانٌ خارجي لشخصية تكاد تكون فارغة، وهذا ما يؤكده الآتي، الذي يؤكد عدم الاحتياج الحقيقي للوظيفة، بقوله: "أجل، موافق." ردّ عليه ابن الشخصية مقهقها، وهو يترك الأريكة الوثيرة. كيف لا أوافق؟ أخذ ورقةً وقلمًا من مكتب المسؤول الكبير، ثم انزوى جانبًا، وبعد دقائق قدّم له طلب استقالة كتب بالعامية، وطالب بتعويضات عن الوقت الذي ضيّعه في شركة المحروقات، وعن الأضرار النفسية التي تسببت فيها الخيبة العظيمة التي لا قبل لها ولا آخر، وقبل أن يخرج من الشركة أخرج النقال وهاتف والده. كان غاضبًا ومحبطًا".[2]

- **صورة شبح البطالة:** صورة شبح البطالة: ذهب السعيد بوطاجين إلى طرح هذه القضية من زاوية أخرى، هي زاوية الجانب الاجتماعي والاقتصادي، حيث أشار لها في متن القصة بقوله في إحدى الفقرات: "استمع إليه المدير العام باهتمام فاخر وعلق: أجل. لا وقت لك، من أين يأتيك الوقت في هذا الوقت؟ ما رأيك في منصب رئيس مكتب تشغيل الإطارات والجامعيين العاطلين عن العمل؟ أظن أنه يناسب حضرتك، هناك حاملو شهادات عليا يتسكعون بحثًا عن قوت يومهم، أمّا مهمتك أنت كحامل شهادات كثيرة من مختلف البلديات،

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص: 18–19.

[2]– المصدر نفسه، ص: 19.

فتكمن في دراسة طلباتهم، طلبات التشغيل في المؤسسة، مؤسستك، أقصد الموافقة على توظيفهم أو عدم الموافقة. ستجد مهندسين وبيطريين وأساتذة ونفسانيين ومتخصصين في علم الاجتماع، وغيرهم من الذين ينتظرون توظيفهم في شركة المحروقات التي يشرف عليها والدك المبجّل منذ ثلاثين سنة".[1]

تلك كانت الشهادة في بلد الشهادات والشهداء في أحلى صورها، فالحاصلون عليها ليسوا سوى ضحايا ينتظرون الإفراج عن أحلامهم وفتح المجال أمامهم، غير أن المجال مغلق بأيادٍ تتمتّع بقوة السطو، فهم يبدون كأنهم ورثوا المسؤولية والكرسي وراثةً ولن يحيدوا عنه. ولقد أجاد بوطاجين التمثيل والتصوير في هذه القصة تحديدًا، يقول: "من القصص التي يمكن أن يعول عليها في تعريب الواقع وتقديمه دون بهارات ولعل هذا النوع من القصص التي يفترض أن تعج ونضع بها شاشات الكوميديا الساخرة في العالم العربي، لأن هذه الضجة والتي يمكن أن تحول هذا الواقع نوعياً في ظل تبني هذا الوضع والتسليم به والافراد بأنه حقيقة ثابتة من الصعب زعزعتها أو الاثبات بها وأشاد على عقب".[2]

خلاصة الفصل:

ممّا تقدّم، يمكن القول إنّ السرد عند السعيد بوطاجين سار على الخطى العامّة للكتابة السرديّة المعاصرة في عمومه، أمّا العناصر الجزئية التفصيليّة فقد كان فيها تفردٌ وتميز باعتماده على مسارات تجريبية متعددة، قفز من خلالها على المألوف في اختيار موضوعاته وقضايا نصوصه بعناية فائقة، ثمّ لوّن في الطرق والصيغ والبدائل؛ فتراه ناقدًا مصوّرًا تارةً، وساخرًا كوميديًّا هادفًا تارةً أخرى، يكتب في أطرٍ مختلفة زمانًا ومكانًا، وعاين الحياة والواقع معاينة المُحلِّلِ الواعي، باحثًا بجدّية بالغة عن حلول الأزمات والمشكلات العامّة والخاصّة، كما حقّق جوانب المتعة والإذهال في الوقت نفسه، مشتغلًا على عناصر الجمال من جهة،

[1]– السعيد بوطاجين، نقطة إلى الجحيم، ص: 16–17.

[2]– المصدر نفسه، ص17.

ووحدات التبليغ والأبعاد المختلفة في كلّ قصـة، هذه الأبعاد التي تتلوّن بتلوّن الموضـوعات والعناوين المختلفة.

الخاتمة

في ختام ما تقدّم من تفاصيل هذا البحث، يجدر بنا الوقوف عند مجموعة من النتائج العامة التي خلصت إليها الدراسة، من جهتين اثنتين: الأولى تتصل بوضع الأعمال الأدبية والفنية للكاتب السعيد بوطاجين في إطار التحليل والتأويل الذي يُبرز صورة دقيقة عن إنتاجه الفني والإبداعي، والثانية تتعلق برؤيته الخاصة للتجريب السردي وما انعكس عنها من ظلال فكرية وجمالية على مجمل نتاجه، ومدى تفرد هذه الظلال في خضم تشابه الرؤى وتعدد الاتجاهات وثراء الرصيد الأدبي المحلي والعالمي، وهي نتائج تكشف عمق التجربة السردية لديه وموقعها ضمن المشهد السردي الجزائري.

- لقد كشفت الدراسة أن مسارات التجريب السردي عند السعيد بوطاجين ليست قانونًا ثابتًا أو نسقًا جامدًا، بل هي تجربة فنية وفكرية محضة، تستمد وجودها من وعي الكاتب بخصوصية الشكل والمضمون، ومن قدرته على تطويع أدواته السردية بما يخدم رؤيته للواقع والإنسان. فالتجريب عنده قائم على الاختلاف والتجدّد، ويختلف تمثّله من نص إلى آخر، ومن مرحلة إلى أخرى ضمن مسار تجربته السردية، ليصبح بمثابة مختبر إبداعي مفتوح تتفاعل فيه اللغة، والرؤية، والتقنية.

- إن التجريب عند السعيد بوطاجين مرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمتلقي، إذ لم تعد الكتابة وحدها محور العملية الإبداعية، بل أضحى القارئ شريكًا في إنتاج المعنى وتأويله. فبقدر ما يمتلك المتلقي من وعي وتأهيل ثقافي، بقدر ما يستطيع النفاذ إلى طبقات النص واكتشاف آلياته التجريبية، بينما يؤدي التأويل القاصر إلى وأد التجربة في أفق محدود، وهو ما يجعل تلقي نصوصه يتطلب قارئًا نشطًا لا قارئًا مستهلكًا.

- أما من حيث اللغة والأسلوب، فقد أظهرت الدراسة أن السعيد بوطاجين يمتلك قدرة عالية على تطويع اللغة تطويعًا تجريبيًا يجعلها قادرة على الإيحاء والانزياح والمفارقة، إذ يوظف الانزياح في مستوياته المختلفة: النحوية، والصرفية، والدلالية، والتعبيرية، مستعينًا بالرمز والإيحاء، ومزاوجًا بين الفصيح والعامي، وبين التصوير البياني والمشهد السردي المكثف، في خرق دائم لأفق التوقع وإثارة لفضول المتلقي.

- إن البنية السردية في أعماله لم تُبنَ على المفارقة الشكلية وحدها، بل تجاوزت ذلك إلى خلق عوالم متداخلة من الأزمنة والأمكنة والشخصيات الخارجة عن المألوف، تحمل دلالات فكرية ورمزية عميقة، وتؤسس لبرنامج سردي مغاير لا يخضع لقانون مسبق أو نمط محدد، مما يجعل تجربة بوطاجين حقلًا من المفاجآت السردية الثرية، خاصة في طريقته في بناء الشخصيات الهامشية.
- إن العتبات النصية قد اتخذت عنده بُعدًا تجريبيًا خاصًا، إذ لم تعد مجرد وسيلة للإشهار أو التقديم، بل صارت أداة لإثارة الأسئلة وتحفيز القارئ على التأويل، من خلال عناوين وإشارات تُمارس غوايتها الفكرية والجمالية قبل الولوج إلى المتن. فيكسر بوطاجين بذلك النظرة التقليدية للعتبات، ويمنحها وظيفة كشف وتمهيد دلالي وإيحائي في آن واحد.
- إن السخرية تحوّلت عند بوطاجين من أداة أسلوبية إلى آلية تفكير ووعي، فهي ليست للتندر أو الإضحاك، بل وسيلة للإقناع وكشف التناقضات الاجتماعية والسياسية والفكرية، حيث يطرح الكاتب من خلالها قضايا جادّة على نحو تهكمي ذكي، يجعل القارئ في مواجهة الواقع بأسئلة مؤرقة تتجاوز حدود التسلية إلى حدود الوعي والرفض.
- إن اعتماد السعيد بوطاجين على ذاته الإنسانية وهويته الفكرية في معالجة القضايا والموضوعات في قصصه، جعلته يكتب بعمق انتمائه إلى الواقع الجزائري والعربي، فيقدّم رؤى جديدة لموضوعات مألوفة، ويطرح الممنوع بطريقة توحي بأنها لم تُتناول من قبل، وهو ما يعكس دقة التجريب لديه وصدق الرؤية.

وفي النهاية، نلحظُ أن التجريب عند بوطاجين ليس غاية في ذاته ولا وسيلة فحسب، بل هو ثمرة وعي فني وثقافي وفكري وحضاري متكامل، تتآلف فيه أشكال الوعي المختلفة لتنتج خطابًا سرديًا متجاوزًا للأنماط، متحررًا من القوالب، قادرًا على رسم رؤى جديدة للإنسان والوجود. إنه كاتب لا يستهلك الرؤى بل يضعها، ولا يكرّر الخطى بل يصنع أثره الخاص، ليبقى اسمه علامة فارقة في مسار السرد الجزائري والعربي الحديث.

قائمة

المصادر والمراجع

❖ **القرآن الكريم برواية ورش**

❖ **المصادر**

المدوَّنات.

1. السعيد بوطاجين، أحذيتي وجواربي وأنتم، دار فيسيرا للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.
2. السعيد بوطاجين، السرد ووهم المرجع، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.
3. السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، قصة حكاية ذئب كان سويًا.
4. السعيد بوطاجين، تاكسانة مجموعة قصصية، فيسيرا للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.
5. السعيد بوطاجين، للأسف الشديد، "صورة الإمبراطور"، الجزائر، دائرة الثقافة، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2017.
6. السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدًا، منشورات الجزائر، ط2، 2001.
7. السعيد بوطاجين، نقطة إلى الجحيم، الجزائر تقرأ، الإيداع القانوني، السداسي الثاني 2018.

القواميس والمعاجم.

1. إبراهيم مصطفى والآخرون: "المعجم الوسيط" مادة (سرد)، الجزء الأول، معجم اللغة العربية، دار الدعوة، د ط، 1989.
2. إبراهيم مصطفى والآخرون: المعجم الوسيط، مادة (سرد).
3. ابن فارس، أبي الحسين أحمد: معجم مقاييس اللغة، مج7، دار الجبل، بيروت، لبنان، د.ط، 1995.
4. ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة–مصر، دت، مادة قصص.
5. ابن منظور، لسان العرب، مادة لزم، ج12، دار صادر، بيروت، لبنان.

6. علي بن محمد السيّد الشريف الجرجاني، التعريفات، تح: محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، مصر.
7. محمد يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، ط8، (مادة زمن)، ج4، 2005.
8. وهبة مجدي، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1982.

❖ **مراجع البحث.**

الكتب العربيَّة.

1. أثير عبد الله النشمي، صورة والمشهد في السرد الساخر، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2008.
2. أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، 1979.
3. أحمد جليل نواصر: أبحاث معاصرة في الرواية والقصة الجزائرية، دار الهلال، باتنة، الجزائر، 2008.
4. أحمد خضر: الملمح السردي المعاصر، دار شمائل، عمان، الأردن، ط1، 2003.
5. أحمد زياد محبك: متعة الرواية دراسة نقدية منوعة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، د.ت.
6. أحمد ضروة ومجموعة من الباحثين: الأدب الجزائري المعاصر، دراسة جماعية في الواقع والآفاق، مخبر الأبحاث العربية، فرنسا، 2021.
7. أحمد طهراوي: رؤى في السرد العربي الجديد، دار المشرف الثقافي، بيروت، 2001.
8. أحمد نادر شعيب وآخرون، موسوعة المصطلحات السردية، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1998، ج4.
9. أسعد لبدة الظافري: الشعر والسّرد، جامعة الملك عبد العزيز، المملكة العربية السعودية، ط1، 2010.

10. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
11. حميد حميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2000.
12. خليل مراحن الرفاعي: دراسات في السرد الغربي المظاهر والتجليات، دراسة تحليلية تأملية، دار الشروق، النجف، العراق، ط2، ج1.
13. رشاد رشدي: القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1975.
14. رشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب، دار الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق–سوريا، ط1، 1996.
15. رشيد حمدي: السرّد في مفاهيمه الدقيقة، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط1، 1949.
16. رضوان عاشوري: محطات القصة الجزائرية، دار قيس، قالمة، الجزائر، 2004.
17. رمزي أحمد الشربيني أعلام المراثي في العالم العربي، منشورات العلم، الشارقة، ط1، 2003.
18. سعد علي دوكل، البنية السردية وفضاءات القص دار دليل العربية المعاصرة، الامارات العربية المتحدة، ط2، 2021.
19. السعيد بوطاجين: علامات سردية، منشورات ضفاف، بيروت – لبنان، 1900، ط1.
20. سيزا قاسم: بناء الرواية، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004.
21. صفية حمد غلام: الفن وتقاطع فروعه، دار اعلان، البصرة، العراق، ط1.
22. صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار الآداب، بيروت، 1993.
23. صلاح فضل، أشكال التخيل من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية للنشر، ط، 1996.
24. عبد الجليل محمدي، أبحاث في القصة الجزائرية، دار القلم، الجزائر، 1983.

25. عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، تق- طه وادي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.
26. عبد القادر بشيشي، الشخصية في رواية أعوذ بالله للسعيد بوطاجين، دار خيال للنشر والتوزيع، برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2022.
27. عزت أبو الأنوار، مبادئ في السرد وأقسامه، دار الاتحاد، الامارات العربية، الشارقة، ط1، 2008.
28. علاء مدني حميديس: أزمة الانسان في السرد المعاصر، منشورات زاوية البحث المغربية، الرباط، 2010.
29. قاسم الدروع، نحو تربية وطنية هادفة، المطابع العسكرية، عمان، د.ط، 1999.
30. لبنى الذبيح: منادات سرديّة، دار العودة، بيروت، ط1، 1998.
31. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، كتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1998.
32. ليلى أبو السعود الحبلي، دراسات النقد والأدب المعاصر، دار سراج للنشر والتوزيع، ط1، 2013.
33. محمد عمارة: مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، 1999، ط1.
34. نادر أحمد سميح نقاط قوة السرد، دار المسيرة، عمان، الأردن، 2006.
35. نائل العكري: السرد والتأويل. بصائر للأبحاث العلمية، الموصل، العراق، ط1، 2016.
36. نبيل أحمد ساهري: دراسات في السرد الغربي المعاصر، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط1، 2016.
37. نبيل بوالسليو، تجليات الاستشراف في رواية ضمير الغائب لواسيني الأعرج، جامعة 20 أوت، سكيكدة، الجزائر.

38. نضال صالح، نشيد الزيتون (قضية الأرض في الرواية الفلسطينية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2004.

39. نعمان وهبي: مدرسة السرد العربي المعاصر، دار المعالم، الرباط، المغرب، 2022.

40. يسري حمدوش، الكتابة في ظل المتخيل، دار تخيل، العراق، بغداد، ط1، 1999.

الكتب المترجمة للعربيَّة.

1. إدوارد سوريروس: أدوات السرد، تر: علي خليل هارون، دار الائتلاف، بيروت، ط1، 2020.

2. إدوارد لورمود: الحكي لوحة صارخة، تر: ليلى جبر، دار فضاء الكلمة، بيروت، لبنان، 2018.

3. ألان دوستايل: زوايا السرد، تر: علي سبيع، دار المعارف، بيروت، لبنان، 2018.

4. آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظريّة والتطبيق، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015.

5. أندري شولدر، خيال الكتابة الواعية، ترجمة أحمد مرارمة، دار رموز، عمان، الأردن، 2020.

6. أندريه دوبلاص: اللغة والفن التجريبي، تر: نرمين الكعاك، دار المعارف، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

7. أندريه مارك: في رسائل النص، تر: لبنى موصلي، دار صالح حضارية، دمشق، 2002.

8. توماس جوان، الكتابة التجريبية في القص والرواية العالمية، تر: حنين غالب وآخرون، دار المعارف، بيروت، لبنان، 2016.

9. جبر الدبرنس: المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، القاهرة.

10. جيرار جنيت وآخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط1، 1989.
11. جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأردي، عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، ط2، 1997.
12. جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الكريم حسن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991.
13. رولان بارت، نظرية النص، ترجمة محمد خير البقاعي، مركز الانماء الحضاري، سوريا، 2004.
14. وولفغانغ آيزر، فعل القراءة: نظرية في التأويل الجمالي للنصوص الأدبية، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000.

الملاحق

1- السَّيرة العلميَّة للسعيد بوطاجين.

يُعَدّ الأســـتاذ الدكتور الســـعيد بوطاجين أحد أبرز الأصـــوات الإبداعية والنقدية في الأدب الجزائري المعاصر. وُلِد بتاريخ 6 جانفي 1958 ببلدية تاكسنة التابعة لولاية جيجل، وتشـــكّلت مســـيرته العلمية والأدبية عبر مسار أكاديمي وفكريّ متين.

فقد نال ليسانس الآداب من جامعة الجزائر سنة 1981، ثم واصل تكوينه العالي بجامعة السوربون بفرنسا حيث حصل على ديبلوم الدراسات المعمّقة سنة 1982. وبعد عودته إلى الجزائر، نال شهادة الماجستير في النقد الأدبي سنة 1997، ثم ارتقى إلى درجة الدكتوراه في المصطلح النقدي والترجمة سنة 2007 من الجامعة نفسها.

شغل الأستاذ بوطاجين عضوية عدد من الهيئات الثقافية والفكرية، من بينها اتحاد الكتّاب الجزائريين واتحاد الكتّاب العرب، كما كان عضـــوًا مؤسّـــسًـــا لاتحاد المترجمين الجزائريين وعضوًا مؤسّسًا للملتقى الدولي عبد الحميد بن هدّوقة. ويعدّ من الوجوه الأكاديمية البارزة منذ سنة 1982، حيث درّس الأدب والنقد والترجمة في عدة جامعات جزائرية، وشارك بعشرات المحاضرات والمقالات العلمية وطنياً ودولياً.

الخبرة في الإعلام الثقافي.

اشـــتغل الأســـتاذ بوطاجين في عدد من الصـــحف الوطنية، منها: الجزائر نيوز، الخبر الأسبوعي، صوت الأحرار، الجمهورية، كما كان كاتبًا صحفيًا في أخبار الوطن. وإلى جانب ذلك، أسس أو أشرف على عدة مجلات ثقافية بارزة، منها: المعنى، الخطاب، آمال، القصة، معارف، إضـــافة إلى مســـاهماته في مجلات أخرى مثل الاختلاف وعموده الثابت في انزياحات.

كما أسس وترأس عدة ملتقيات وطنية ودولية، أبرزها:

- الملتقى الدولي للرواية عبد الحميد بن هدّوقة – برج بوعريريج.
- الملتقى الوطني أبو العيد دودو – جيجل.
- رئاسة اللجنة العلمية للملتقى الدولي للترجمة – جامعة وهران.
- رئاسة مؤسسة أبوليوس الطاهر وطار – الجزائر العاصمة.
- رئاسة شرفية لـ الجمعية الوطنية الجاحظية – الجزائر العاصمة.

لأعمال الإبداعية.

للأستاذ بوطاجين رصيد قصصي وروائي مكثّف، من أشهره:

1. ما حدث لي غدًا.
2. وفاة الرجل الميت.
3. اللعنة عليكم جميعًا.
4. أحذيتي وجواربي وأنتم.
5. أعوذ بالله. تاكسانة بداية الزعتر آخر جنّة.
6. للأسف الشديد.
7. جلالة عبد الجيب.
8. نقطة إلى الجحيم.
9. السادة الأنذال.

المؤلفات النقدية والصحفية.

قدّم الأستاذ بوطاجين مجموعة واسعة من الدراسات النقدية والمقالات الفكرية، من بينها:

1. الاشتغال العاملي.
2. السرد ووهم المرجع.
3. الترجمة والمصطلح.
4. شعرية السرد.

5. علامات سردية.
6. مرايا عاكسة (بجزأيها).
7. السيد الرئيس.
8. المسرح والهوية.
9. جائحة الأدب.
10. عين الكلمة.
11. يسألونك عن الكتبة.
12. الطاهر وطار الذي رحل واقفا.
13. عبد الحميد بن هدّوقة: قطن الله.
14. مالك حداد: كماء زلال.

الترجمات.

1. أســـهم بوطاجين في ترجمة أعمال روائية ومســـرحية وســـير ذاتية لعدد من الكتّاب الجزائريين والعالميين، ومن أبرز ترجماته:
2. الانطباع الأخير (مالك حدّاد).
3. نجمة (كاتب ياسين).
4. عش يومك قبل ليلك (حميد قرين).
5. حيّ الجرف (صادق عيسات).
6. أفلام حياتي (فرنسوا تريفو).
7. نجمة تائهة (لوك لوزيو – جائزة نوبل).
8. أدين بكل شيء للنسيان (مليكة مقدم).
9. وغيرها من الترجمات المسرحية والروائية المهمة[1].

[1]ملاحظة: قدّم الأستاذ الدكتور السعيد بوطاجين هذه السيرة للباحثة شخصيًا، وقد تمّت إعادة صياغتها بأسلوبها مع الحفاظ على مضمونها الكامل.

الفهرس

الموضوع	الصفحة
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة	أ
مدخل: مفاهِيمُ عامة في التجريب والقصَّة القصيرة.	
I. مفاهيم عامَّة في التجريب.	**1**
II. مسائل أساسية في التجريب.	**10**
III. القصة الجزائرية محطات وإنجازات.	**18**
الفصل الأوَّل: التجريب في البنية السردية والبنى اللغوية في قصص السعيد بوطاجين	
I. التجريب في اللغة السردية: التجليات والطروحات والحمولات.	**30**
II. تجليات اللغة السردية التجريبية ومعالمها في كفايات السعيد بوطاجين.	**44**
III. البنية السردية وملامحها التجريبية بنية الزمن في المجموعة القصصية "نقطة إلى الجحيم" للسعيد بوطاجين.	**73**
IV. بنية السرد في المجموعة القصصية " نقطة إلى الجحيم" لـ " السعيد بوطاجين"	**86**
الفصل الثَّاني: التجريب في المتخيل السردي وعناصره في قصص السعيد بوطاجين.	
I. المتخيل السردي ومقوماته.	**105**
II. ملامح التجريب في المتخيل السردي في كتابات السعيد بوطاجين.	**125**
الفصل الثالث: التجريب في الموضوعات والقضايا في قصص السعيد بوطاجين.	

1- قضية الهوية.	**155**
2- قضية الالتزام.	**157**
3- قضية الأرض.	**159**
4- قضية المضمون الوطني.	**161**
5- قراءة في التجريب في الموضوعات والأفكار في مجموعة: " أحذيتي وجواربي وأنتم".	**163**
6- التجريب في الموضوعات والأفكار في المجموعة القصصية تاكسانة	**181**
7- التجريب وجرأة المواضيع وحدة الطرح الساخر: (مجموعة للأسف الشديد).	**194**
8- التجريب في الموضوعات والقضايا في مجموعة نقطة إلى الجحيم.	**207**
الخاتمة	**219**
قائمة المصادر والمراجع	**223**
الملاحق	**230**

الفهرس