**الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية**

**وزارة التعليم العالي و البحث العلمي**

**جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم**

**كلية الآداب و الفنون**

**قسم اللغة العربية و آدابها**

تخصص النقد الأدبي و الفني

# التجريب في الخطاب السردي عند السعيد بوطاجين

# رواية " أعوذ بالله " أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر

إعداد الطالبة :

أسماء أولاد ابراهيم

بإشراف الأستاذ:

د / محمد قادة

لجنة المناقشة :

د/ أحمد شعلال من جامعة مستغانم رئيسا

د / محمد قادة من جامعة مستغانم مشرفا و مقررا

د / محمد حمودي من جامعة مستغانم عضوا مناقشا

د / بن عبد الله مفلاح من المركز الجامعي لغليزان عضوا مناقشا

د / ياسمين فيدوح من جامعة مستغانم عضوا مناقشا

السنة الجامعية

2011/2010

# التشكرات

الحمد لله في البدء وفي المنتهى على ما أولاني من فضل و كرم وتوفيق في انجاز هذا البحث، على الرّغم من كل الصّعاب .

ثم شكري الجزيل لأستاذي المشرف الدكتور محمد قادة على صبره ونصائحه و تشجيعاته.

و كذا إلى أستاذي الدكتور حبيب مونسي الذي ساعدني كثيرا في بحثي.

و كذا أستاذي الدكتور محمد حمودي على نصائحه السديدة ، و أستاذتي الدكتورة خيرة مكاوي التي أوحت لي بفكرة موضوعي.

و كذلك إلى العلامة عبد الملك مرتاض على ما زودني به من زاد معرفي، و الأستاذ الدكتور السعيد بوطاجين الذي كان نعم المتفهم والمعين، و إلى أستاذتي الدكتورة نادية بو شفرة على ما زودتني به مراجع هامة .

و إلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد لأجل أن يرى هذا البحث النور.

مع فائق الاحترام و التقدير.

الممتنة..

أسماء

# الإهـــــداء

إلى عنوان الحب و الحنان، أمي الغالية - حفظها الله -

إلى روح أختي الحبيبة التي تسكن القلب و الوجدان " رحمة - رحمها الله -

إلى زهور حياتي، إخوتي الأعزّاء : سيد أحمد، ومحمد، و خديجة

إلى من غمرني حبا، وكان لي عونا و سندا في السرّاء والضرّء زوجي الحبيب "مراد مشاي"

إلى أخي و ابن عمي العزيز" محمد المهدي"

إلى خالي الغالي "عبد الرحمن"

إلى كل أصدقائي الأعزاء خصوصا : أمينة دحو، جمال مقدم، فيصل ذوّاق، و حليمة مرابط، و مريم حنيشي، و صابرية بوزيد، و عتيقة بن وجاح

إلى كل زملائي بقسم الماجستير : فتيحة ديب " صبرينة"، نانية لطروش، يوسف نقماري، خيرة بن علوة، عبد الحكيم بن دادة.

إلى زملائي بالإذاعة....

أهدي ثمرة عملي المتواضع مع فائق الحب

الوفية أسماء

# المقدمة

إن الخطاب السردي الجزائري المعاصر المكتوب باللّغة العربية ما فتئ يتوسع

و يزداد ، و يتطور مع كتاب الألفية الثالثة و إسهاماتهم التي انبثقت من أدب الأزمة برؤى موضوعاتية وشكلية، يتجلى فيها التجريب الجديد، إنّه خروج عن المتواتر في التعبير عن الذّات والموضوعات وكتابة التاريخ وتصوير الواقع متماهيا مع اللاواقع، بالاحتفاء بما هوأسطوري و متخيل .

و لعل من أبرز هؤلاء " السعيد بوطاجين " الذي أعلن منذ البداية تمرّده عن كل ماكان مألوفا في السرد الجزائري ليرسم لنفسه مسارا خاصا يعبر عن رؤاه وهذاما نلمسه في تقنيات الكتابة المغايرة التي يوظفها هي تقنيات جديدة على مستوى الشكل و المضمون تصنع تفرّد نصوصه السردية .

فما مقومات التجريب عند السعيد بوطاجين ؟، و هل قدم تجريبه جديدا للفعل الإبداعي؟ أم أن هذا التجريب قد أخرجه عن السردية المعهودة ؟

لذا جاء موضوع بحثنا حول :

**التجريب في الخطاب عند السعيد بوطاجين رواية "أعوذ باللّه" أنموذجا**

و الدوافع التي أدت إلى اختيارنا لهذا الموضوع ، منها أسباب ذاتية وأخرى موضوعية .

فمن الأسباب الذاتية :

- كوني قارئة لا طالما وقفت منبهرة أمام كتابات السعيد بوطاجين المميزة . - و لقائي بالدكتورالسعيد بوطاجين في حوارللإذاعة جمعني به و عرّفني -عن قرب- بقيمة هذا الرجل فهو قامة سامقة من قامات المعرفة ، و ظاهرة إبداعية نادرة ، يزينه التواضع و يزيده علوا .

و من الأسباب الموضوعية :

- كون كتابات السعيد بوطاجين زاخرة بكل ما هو جديد وغير مألوف في السرد الجزائري .

- تكريم السعيد بوطاجين في ندوة تكريمية نظمت حوله ،في 29 جوان من عام 2009 ، و كان يوما تكريميا ناجحا بادر بتنظيمه المركز الجامعي لخنشلة بمشاركة العديد من الأساتذة الباحثين و بعض الكتاب المبدعين .

- و كذا قلة الدراسات االنقدية التي تناولت إبداعات السعيد بوطاجين بالقراءة ،

و التقصي و التحليل .

مما زاد من إصرارنا على خوض غمار هذا البحث الذي جاء مكونا من ثلاثة فصول : الأول نظري و الثاني و الثالث تطبيقيين . و خاتمة .

- **الفصل الأول** : عنوناه ب : **التجريب : المفهوم ، التأسيس ، و الامتداد**

و تطرقنا من خلاله إلى كل ما له علاقة بالتجريب من حيث خلال ثلاثة عناصر :

أ- **مفهوم التجريب** : عرضنا فيه معنى التجريب من حيث المعنى اللّغوي ،

و الاصطلاحي .

ب- **التأسيس لمفهوم التجريب** : أين تطرقنا لظهور مفهوم التجريب مع كتاب الرواية الجديدة في فرنسا ، و إلى أهم مقومات الكتابة التجريبية .

ج - **امتداد التجريب** : و فيه تعرضنا للتأثر بهذا المفهوم عند الكتاب العرب عموما

و الجزائريين خصوصا.

- **الفصل الثاني** : وسمناه ب : **التجريب في الخطاب القصصي عند السعيد بوطاجين**

حاولنا من خلاله دراسة أغلب الأعمال القصصية الخاصة بالسعيد بوطاجين

و استخراج بعض العناصر التي تجعلها متفردة و تجريبية . من خلال أربعة عناصر هي :

أ- **تجريبية العنونة عند السعيد بوطاجين**

ب- **شعرية العتبات النصية في قصص السعيد بوطاجين**

ج- **المفارقة و تجاوز الواقع في قصص السعيد بوطاجين**

د- **دلالة الشخصية في قصص السعيد بوطاجين**

- **الفصل الثالث** : وهو فصل تطبيقي و سمناه ب : تجليات التجريب في رواية "أعوذ بالله" للسعيد بوطاجين . و قد حاولنا من خلاله دراسة أهم ما يميز الرواية من عناصر تجريبية و فق ثلاثة عناصر هي :

أ- **التجريب في طرائق السرد**

ب- **التجريب في عرض الشخصيات**

ج- **التجريب في إحداثيات الزمان و المكان**

ثم جاءت الخاتمة التي احتوت أهم النتائج التي تمخضت عن هذا البحث .

و قد اعتمدنا في ذلك منهجا و صفيا تحليليا .

و لا ندعي أننا قد ألممنا بالموضوع في كافة الجوانب ، إن هو إلا اجتهاد فإن أصبنا فلنا أجران و إن أخطأنا فلنا أجر اجتهادنا .

و لا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل لأستاذي الدكتور المشرف محمد قادة على صبره و نصائحه و توجيهاته السديدة ، مع فائق الاحترام و الامتنان .

**واللّه الموفق و الهادي إلى سواء السبيل .**

# الفصل الأول

## التجريب: المفهوم، التأسيس، و الامتداد

أ- مفهوم التجريب

ب- التأسيس لمفهوم التجريب

ج - امتداد التجريب

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة " جرب " : جرب الرجل تجربة : اختبره ، والتجربة من المصادر المجموعة .

قال النابغة : إلى اليوم قد جربن كل التجارب.

ورجل مجرب قد بلي ما عنده ، ومجرب قد عرف الأمور وجربها ، والمجرب مثل المجرس والمضرس الذي قد جرسته الأمور وأحكمته .

المجرب الذي قد جرب في الأمور وعرف ما عنده ، " أنت على المجرب " يقال عند جواب السائل عما أشفى على علمه .

ودراهم مجربة : موزونة ، فقد قالت عجوز في رجل كانت بينها وبينه خصومة ، فبلغها موته :

سأجعل للموت الذي التف روحه

وأصبح في لحد بجدة ثاويا

ثلاثين دينارا وستين درهما

مجربة نقدا ثقالا صوافيا **(1)**

---

**(1)** ينظر ابن منظور ، لسان العرب ، دار صادر بيروت ط 1 1997 ج 1 ص 398 – 399

وجاء في مجمل اللغة لابن فارس في مادة " جرب "

جرب : الجرب معروف ، والجرباء : السماء ، سميت بذلك لأن كواكبها كأنها جرب لها ، والجربة : القراح يقال ثعلب جربة ، وكان أبو عبيدة يقول : الجربة : المزرعة مثل قول بشر : على جربة تعلو الديار غروبها .

والجربان : للقميص ، والجراب معروف ، وجراب السيف : قرابه .

والجربياء : ريح بين الجنوب والصبا ، ويقال هي الشمال .

وربما سمو الأقوياء من الناس جربة ، وقد قيل : جربة كحمير الأبك .

وجرّبت الأمر، ورجل مجرّب للأمور ، ومجرّب : قد جرّب هو ، وجراب البئر : جوفها من أعلاها إلى أسفلها . وأرض جرباء : مقطوعة ، والجريب أرض معروفة :

قال الشاعر:

حلت سليمى جانب الجريب

بأجلى محلة الغريب **(1)**

هذا عن المعنى اللغوي للتجريب ، أما عن المعنى الإصطلاحي : فقد درج في التداول

---

**(1)** ينظر ابن فارس ، مجمل اللغة ، مؤسسة الرسالة بيروت ، ط 1،1984 ،ج 1 ص 185

النقدي و الإبداعي على استعمال مصطلح " التجريب " بوصفه مشروع رؤية فنية تحث على الاجتهاد والفضول و المغامرة ، وعدم التسليم أو القناعة بما هو جاهز من الأشكال والرؤى وأنماط التعبير و **"التجريب قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق و أساليب جديدة في أنماط التعبير المختلفة ، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل ، مما يتطلب الشجاعة و المغامرة واستهداف المجهول دون التحقق من النجاح . والفن التجريبي يخترق مساره ضد التيارات السائدة بصعوبة شديدة ، ونادرا ما يظفر بقبول المتلقين دفعة واحدة بل يمتد أوساطهم بتوجس وتوءدة ، ويستثير خيالهم ورغبتهم في التجديد باستثمارما يسمى بجماليات الإختلاف ، ويتوقف مصيره لا على استجابتهم فحسب – كما يبدو للوهلة الأولى – بل على قدر ما يشبعه من تطلعاتهم البعيدة ، عن التوقع ، ويوظفه من امكاناتهم الكامنة . فجدل التجريب الإبداعي متعدد الأطراف ، لا يتم داخل المبدع في عالمه الخاص ، بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها والفضاء الذي يستشرفه المخيال الجماعي** (1)

التجريب علامة فاصلة تحدد البون الشاسع بين من يستجيب للانتظارات المكرسة ومن

---

**(1)** صلاح فضل ، لذة التجريب الروائي ، أطلس للنشر والإنتاج ، الإعلامي ، القاهرة ، ط1 2005 ص 03

يسعى إلى تعديلها ، إنه بتعبير آخر برزخ فاصل بين من يبدع من داخل المعيار ، ومن يشيد عوالمه الممكنة من خارجه ، بين من يجد لذة في فن الاستعادة والمحاكاة ، ومن يجد استهواءه الفني في العدول و التحليق خارج الأسراب .

وهكذا هم عظماء التجريب في العصور المختلفة والجغرافيات المتباعدة ينتمون إلى شجرة نسب واحدة ، هي شجرة اختراق البداهة وكبح المتعاليات ، وهم جراء ذلك في قلق شديد إزاء كيفيات التعبير و سؤال الوجود ، لكنهم على يقين من مبدأ واحد هو أن الجمال كما الحق واحد بين أن الوسائط المؤدية إليهما لا حصر لها تتعدد بتعدد الذوات ، والأزمان والفضاءات . ووفقا لهذا التصور لا يستطيع التجريبي مهما بلغت حذاقته ونرجسيته الإدعاء أن اجتهاده هو السبيل الأقوم والنموذج المثالي المفضيان إلى الحق والجمال ببساطة لأن التجريب هو تقويض للنمذجة وتمرد على الإنتماطية أي أنه تأكيد على فضيلة البحث عن الحقيقة وليس الزعم بتملكها ، لأن من يمتلكها هو الله دون غيره من هنا كان ينطلق سؤال البحث عن موقع خصوصي في سلسلة الفن أي من الشغف بالتمايز ، و النفور من التطابق . سؤال طموح يجعل التجريب تجربة غير قابلة للتكرار وكأنه البصمة الخاصة التي تحيل على هذا المبدع دون سواه . **(1)**

والتاريخ الأدبي حافل بالمحاولات التجريبية المتنوعة والمتميزة ، كما هو الحال مع

---

**(1)** محسن الداموس" في معنى التجريب" مجلة طنجة الأدبية، العدد 21 ، 2007 ص 11

" أبي نواس " في تجريبه الشعري إذ أنشأ تجربة خصوصية تتجاذبها ثنائية الأصل والصدى ، و معاناة الانفصام بين الرغبة في العيش اللذوي المديني ، وانشداد الوعي الجمعي إلى أطر ثقافية ماضوية توسع من دائرة المحرم وترتد إلى قوالب حضارة الصحراء .

كما أن " أبا تمام " شريك أبي نواس في نظرية العدول قد جعل من الإيغال ، والتوليد ، والتركيب جسورا لنقل التجريب الشعري من النظم إلى الكتابة ، من الحدس و الفطرة إلى الصنعة والشقاء السعيد بحرفة الأدب .

وبعيدا عن البيان منصهرا في العرفان سار الحسين بن منصور " الحلاج " ليصوغ لنا تجريبا وتجربة فريدين ، يجمعان بين المقدس والمدنس ، بين الله وتجليه في مخلوقه إذ يقول :

" أنا أنت أنا بلا شك فسبحانك سبحاني"

تجريب وعرفان أوصلا الحلاج إلى أعلى عليين وحكما على صالبيه بالحقارة والخواء الأبديين .

في الضفة الأخرى وفي زمن قرسطاوي قاهر اعتبر فيه الضحك تطاولا على المقدس ، ونسفا لهيبته كانت مغامرة " فرانسوا رابلييه " التجريبية سعيا إلى قلب قتامة وتجهم " الجد" إلى رحابة و جاذبية " الهزل " ، وهو القلب الذي جعل رابليه يتنقل من

استعارة المتاحف القائمة على المونولوغ إلى استعارة الكرنفال القائمة على الديالوغ ، والمسافة بين الاستعارتين هي المسافة ذاتها بين روح تعلي من شأن الأنا وروح تشاركية ترى في الإحتفال مناسبة مثلى لبعث طقوس ديونيزوس .

وفي الزمن الحديث زمن الحلم بالثورة ، كان التجريب مع" بريشت " اختراقا لحساسية دراماتورجية ساكنة قائمة على الكتارسيس ، كان طموحه تشييد فرجة منتجة تقوم على فرز الحدود بين الخيال والواقع وتفعيل جدوى الفن في التاريخ .

أما " يونيسكو " المنجدب إلى اللاجدوى ، فكان التجريب معه اشتغالا فنيا يمزج في سينوغرافيا متقشفة الهزل بالسويداء ( التراجيكوميديا ) ، وسؤالا عن قضايا اللامعنى والعبث والاستلاب .

وكان من الطبيعي أن تتصارع الرؤى وتتعدد وسائط التجريب للقبض على المعنى في حالة بريشت واللامعنى في حالة يونيسكو ، كان الأول يهدف إلى التأكيد على أن الخلاص الأرضي ممكن ، والفن طرف أساسي في تقريب الإنسان منه أو ابعاده عنه .

أما في حالة يونيسكو فكان التجريب تأملا في الفوضى التركيبية التي تعكس تراجيدية اللغة وحدود حرية و مبادرة الإنسان إزاء فاشستية اللسان .

وفي الرواية قد اتخد التجريب مسارات متمايزة وطرائق متعددة ، جميعها تنحو نحو ترسيخ الاختلاف والانزياح عن التطابق . وقد انطلقت المغامرة مع " زولا "

و "فلوبير" و " بروست " ، وتعمقت مع " كافكا " و" كونديرا " ، وتشظت مع "غرييه"

و" ساروت " و " بوتور " ، واتسعت ضفافها مع " مركيس " و "بورخيس "

و " يوصا" ، لكنها اشتركت في مبدإ واحد هو : الكشف عن عالم في حاجة للكشف . [1]

---

**(1)** محسن الداموس ، في معنى التجريب ، المرجع السابق ص 11

ولما كانت الرواية ذلك الجنس الأدبي الذي ينفتح على سائر تشكلات الفعل الإبداعي في شتى صوره التراثية ، و المعاصرة ، المحلية منها والعالمية ، والقادر على التفاعل معها عبر أشكال متعددة من التعلق النصي ، تعكس اختلافا في المرجع وتنوعا في الرؤية من كاتب لآخر فإنها تبقى مقبلة دوما على التجريب الذي تستمد منه تجدد نسغها و تطور آليات انشائها ، وعالما روائيا لا يزال بصدد التشكل يتعالى على الثوابت والحدود ، من خلال مساءلة السابق من الكتابات ومساءلة الذات .

فرواية التجريب **" لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها ، ولا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية وإنما تستمد نظامها من داخلها ، وكذلك من منطقها الخاص بها من خلال تكسير الميثاق السردي المتداول ، والتخلص من نمطية بنيتها "** (1)

وذلك باختراق عمودية السرد والانزياح عنها إلى كافة مكونات الخطاب ، ثم جعل الخطاب يستوعب أبنية خطابية متعددة : المسرحي ، والشعري ، والديني ، والحكائي والشفوي ، والصحفي ، والسياسي ، والتاريخي ... ويأتي تداخل الخطابات هنا وتعددها في إطار انفتاح الخطاب الروائي عليها لتقوم بوظائفها في مجرى الخطاب وتتضافر مع

---

**(1)** بوشوشة بن جمعة ، اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، دار سحر ، تونس ، دط ، 1999 ، ص 20

الطرائق الموظفة في بنائه ، وهذا ما يجعلها تسهم جميعا و كل حسب خصوصياته في إثراء عالم الخطاب الروائي وتشكيل مكوناته ، وأخيرا تحقيق نوع من الانسجام في بنية الخطاب **(1)**

والإشتغال على اللغة بأفق حداثي يتم في ضوئه التعامل مع اللغة لا كأداة ابلاغ فحسب وإنما كفضاء للإبداع يسهم في شعرنة الخطاب وتكثيف دلالاته الفكرية وأبعاده الجمالية ، مما يجعل الرواية تنفتح على أكثر من احتمال و توقع وهو مايكسبها طابعا خاصا ينهض على السعي إلى تفجير الأبعاد الخفية في النص ، وبخاصة إذا كان يتميز بسرده المتشعب ولغته الرمزية وبعده العجائبي .

وفي الواقع فإن رواية التجريب تستمد أبرز العلامات الدالة على حداثتها من مجمل تلك الخصوصيات التي تضفي عليها سمات الكتابة المغايرة للسائد السردي ، والمتميزة عنه بحكم ما تتوفر عليه هذه الرواية من عناصر الإضافة النوعية والتي تتفاوت من كاتب إلى آخر ، إلا أنها تبقى دلاليا معبرة عن الكتابة المضادة والتي لا تتردد في مواجهة الآخر المتعدد الوجود ، بعد أن تحررت في التفكير والتخييل واللغة مجسدة بذلك : **" جواب**

---

**(1)** سعيد يقطين ، القراءة والتجربة ، دار الثقافة الجديدة ، الدار البيضاء ، المغرب ، دط ، 1985، ص 295

ويصنف الدكتور " صلاح فضل " مفاصل التجريب الروائي في ثلاث دوائر تتمايز في كثير من الأحيان بقدر ما تتداخل في حلات كثيرة ، ويمكن اجمالها في :

- ابتكار عوالم متخيلة جديدة ، لا تعرفها الحياة العادية ، ولم تتداولها السرديات السابقة ، مع تخليق منطقها الداخلي ، وبلورة جمالياتها الخاصة ، والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة ، ولدى الناقد المتخصص بشكل منهجي منظم .

- توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا الجنس الأدبي ، وربما تكون قد جربت في أجناس أخرى ، وهي تتعلق بطريقة تقديم العالم المتخيل ، وتحديد منظوره أو تركيز بؤرته ، مثل تقنية تيار الوعي ( المونولوغ ) أو تعدد الأصوات أو المونتاج السنمائي أو غيرها من التقنيات السردية المتجددة ، مع ملاحظة أن وجود بعضها في ثقافات أخرى لا يسلب منها الطابع الطليعي التجريبي عندنا لما يترتب على جهد التبيئة و التكييف من مقتضيات الذوق العربي حساسية المتلقي الجمالية عند التوظيف .

- اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد ، ويتم ذلك عبر شبكة من التعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث

---

**(1)** عبد الكريم العلام ، سؤال الحداثة في الرواية المغربية ، منشورات إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، دط ، 1999 ، ص 10

السردي أو الشعري أو اللهجات الدارجة أو أنواع الخطاب الأخرى قصد تحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد .

ومع أن هذه الدوائر ليست متباعدة فيما بينها ، إلا أنه بوسعنا الإعتماد على فكرة العنصر المهيمن في الكشف عن ملامحها المتواشجة ، على اعتبار أن مركز الثقل في عمليات التجريب ينطلق من احداها ليشمل الجوانب الأخرى .

لقد ارتبط مفهوم التجريب بكتاب الرواية الجديدة الفرنسيين آلين روب غرييه ونتالي ساروت ،وميشال بوتور،وكلود سيمون،و روبير بانجيه ،ومارغريت دورا وفيليب سوليرس . فهم وإن كان من العسير أن نجد مبادئ مشتركة بينهم فيما يتعلق بالخصائص الفنية للرواية الجديدة إلا أن المبدأ الذي يلتقي عنده الجميع هو التجريب والبحث عن أدوات جديدة تستوعب تجاربهم الجديدة ...وفي هذا الصدد تقول نتالي ساروت : « **كثيرا ما يتساءل الناس اليوم : ماهي الرواية بالذات ؟ ولعل الذين قرأوا إنتاجاتنا الروائية قد لاحظوا أن هناك اختلافا في تجاربنا ومن ثم فهم يتساءلون عن حقيقة ما يجمعنا ، أعتقد أن تصورا ما للأدب هو ما يجمعنا**

**وأن هذا التصور المشترك ينبع أولا من مبدأ أساسي وهو أننا نِؤمن بأن الأدب كسائر االفنون ينبغي أن يرتكز على بحث** » **(1)**

ويتأكد هذا الرأي عند آلين روب غرييه الذي يبين أن الرواية ليست نظريه و إنما بحث مستمر . **(2)**

إن التجديد هو المبدأ الذي التقى عنده آلين روب غرييه وزملاؤه على اختلاف نزعاتهم

---

**(1)** نتالي ساروت وآخرون ، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بن حدو ، عيون المقالات الدار البيضاء ، ط1 . 1988 ، ص 10-11

**(2)** Alain Robbe Grillet : Pour un nouveau Roman Ed Gallimard , Paris 1963 P 144

الفنيه وانطلقوا يبشرون به في كتاباتهم الإبداعية والنقدية وفي صراعهم مع الخصوم

ترتكز الرواية الجديدة على مقولة مفادها أن الفن مادته الموضوع وليس الذات ، لأن العالم الخارجي بكل مافيه من أشياء مادية أصبح يعلن استقلاليته عن الإنسان وتمرده عليه ... ومن ثم لم يعد بمقدور الفن تصوير فعل الإنسان في الشيء وإنما انفعاله بهذا الشيء . إن تركيز الرواية على التشيؤ يعد شاهدا على ذوبان الفرد وانحصار دوره أمام سلطة الأشياء وعلية الآلة....فهذه القيم هي ثمرة العصر الأروبي الجديد عصر الإنسان المرقم كما يقول روب غرييه .

لقد كان كتاب الرواية الجديدة واقعيين في تعاملهم مع الواقع من بحيث أدركوا أن الفردية ما فتئت تختفي في العصر الحالي في ظل الحياة الإقتصادية القائمة على الكارتيل والإحتكار...مما أفرز واقعا جديدا غابت فيه فاعلية الإنسان وانحدرت فيه كل قيمة جوهرية له داخل البنيات الإقتصادية المهيمنة ، ومن ثم داخل الحياة

الإجتماعية كافة . **(3)**

ولعل التحول النوعي الذي لحق بنية الخطاب الروائي - والذي تجسدت فيه فكرة موت الشخصية - في منتصف القرن العشرين وربما قبله بقليل لم يكن مرده إلى عامل

مادي اقتصادي صرف ،وإنما كانت هناك عوامل أخرى ولعل من أهمها التحول

الجذري الذي عرفه الفكر الأوروبي الحديث والذي أصبح يعيد النظر في مفهوم الإنسان

---

**(3)** ينظر نتالي ساروت ولوسيان قولدمان وآخرون ، الرواية والواقع ، ت رشيد بن حدو المرجع السابق ص41

وقيمه العليا بدءا من داروين ، ونيتشه ،وفرويد ، وميشال فوكو ، وجاك دريدا وغيرهم كثير.

وعليه فإن فكرة تغييب الإنسان في الرواية الجديدة تستمد حضورها من الفلسفة الأوروبية الحديثة في طبيعتها الدوغمائية ، والتي تمثل نقطة الوصول لفلسفة موت الإنسان . ويقول ميشال فوكو في هذا الصدد : « **...ليس الإنسان أقدم المشكلات التي انطرحت على المعرفة الإنسانية ،ولا أكثرها ديمومة ، فالإنسان هو اختراع يبين لنا علم آثار فكرنا ، بيسر وسهولة حداثة عهده وربما وشكان نهايته** . » ويتنبأ فوكو باضمحلال الإنسان بيسر وسهولة« **مثل وجه من الرمل في أقصى البحر** » **(1)**

## التجريب في الراية الجديدة ومفهوم القيمة :

يرى كتاب الرواية الجديدة أن الأدب لاينبغي أن يحيل على قيمة خارجية ، فهو مكتف بذاته ، وقيمته تكمن فيه هو نفسه ولا يجب بأي حال من الأحوال أن نطلبها في شيء خارج هذا الفضاء . و إن تركيز البحث عن القيمة خارج الأثر الأدبي - في نظرهم - يعد انتهاكا لقدسية النص وانحرافا به عن حقيقته .

---

**(1)** روجي جارودي ، البنيوية فلسفة موت الإنسان ، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ، ط1 ، 1985 ص11 نقلا عن :

Michel foucault : Les mots et les choses , Ed Gallimard , Paris 1966 p 398 .

الفن الروائي شيء قائم بذاته وعالم مستقل بنفسه وليس وسيلة إلى أغراض أخرى مهما كانت أهميتها ، فهو لا يعد في ذاته قالبا لتضمينات سياسية واجتماعية ، أو خلقية أو ما شابه ذلك فهو يخلق قوانينه من داخله ، ولا يستمدها من قوالب مسبقة ولامن حقاقق ثابتة في المجتمع . إن الرواية لا تعبر عن حقيقة بل تعبر عن نفسها وهذا يكفي فالفن لا يحاكي ولا يعلم إنه ببساطة يوجد .

لقد أفضى هذا التأكيد على استقلالية الرواية وتحررها من كل قيمة نفعية إلى مفهوم جديد للإلتزام في الأدب ، لم يعد الإلتزام سياسيا كما كان عند كتاب الواقعية الإشتراكية إنما هو وعي المؤلف بمشكلات لغته ، ومحاولته التغلب عليها فتلك هي وسيلته ليصبح فنانا .**(1)**

فليس هناك شيء قبلي يدافع عنه الكاتب كل شيء يأتي من داخل الأدب ، فلا حقيقة سوى الفن فهوالذي يبتكر توازنه ويبتكر معناه من داخله ، وليس لدى الكاتب ما يقول ، ولكن لديه طريقة للقول هي مشروعه وهي عمله وهي مضمونه .

إن قيمة الأدب ، يجب أن تستمد حضورها من العالم الداخلي المبدع في العمل الفني ذاته ، بحيث يكون واقعه وتأثيره معتمدين على المهارة التي يبدع بها الكاتب عالمه من المادة الخام المتاحة لأي فنان دونما تحيز خلقي ، أو سياسي، أو اجتماعي ...قائم على المحاكاة . ولعل هذه النظرة إلى الفن ووظيفته تكاد تعيدنا مرة أخرى إلى نظرية الفن

---

**(1)** المرجع السابقAlain Robbe Grillet : Pour un nouveau Roman P 46

للفن التي تفرغ الفن من مسؤوليته الإنسانية .

إن الرواية هي ذلك الجنس الأدبي الذي يحدد إمكاناته التماتيكية والتركيبية والأسلوبية وغيرها ولا يبقى حبيس القوالب الجامدة . وأي بناء تقدمه الرواية الجديدة ، يظل مؤقتا تتجاوزه إلى بناء آخر...

إن الحياة دائمة التطور ، والزمن لا يعرف التوقف ،وهو الأمر الذي يتطلب التفتح على كل جديد " **إن قوة الروائي تكمن بالضبط في أنه يبتكر ،وأن يبتكر بحرية تامة دون تقيد بنموذج أو مثل** " **(1)**

ولعل النظرية العضوية أو الإستقلالية في الرواية قد بدأت تظهر بوادرها الأولى بشكل جدي ومنهجي في منتصف القرن التاسع عشر ، في كتابات فلوبير النقدية والتي كان يطمح من خلالها إلى وضع بدائل جمالية للمحاكاة التي فرضت سلطانها على الفن منذ أيام أرسطو . إذ يقول آلان روب غرييه : « **...أنا لا أنسخ بل أنشئ ، وهذا الطموح القديم عند فلوبير أن تبني شيئا انطلاقا من لا شيء ، شيئا قائما بذاته ، لا يحتاج إلى الإرتكاز على شيء خارج العمل الفني....** » **(2)**

وقد تحقق هذا الطموح أوكاد في الرواية الجديدة ، والتي ما فتئ كتابها يزعمون التحرر ، من سلطة النموذج ، فالرواية لم تعد تحكي النموذج ، لقد تحولت إلى بحث دائم يسعى إلى

---

**(1)** المرجع السابق Alain Robbe Grillet : Pour un nouveau Roman P 36

**(2)** المرجع نفسه ص 177

تعرية واقع مجهول، مكون من عناصر متناثرة في فضاء العدم ، يجسدها الروائي بشكل غامض ، عناصر ذات تشابك معقد وسديمي ، لا ينبض بالحياة .... **(1)**

إن الرواية بحث متجدد وتجاوز مستمر للقوالب المستهلكة ، وابتكار دائم لآليات الصياغة ، والتركيب ، في رحاب الكلمة ذات القيمة المستقلة في طرائق التعبير التي لا تعرف التحجر .

---

**(1)** ينظر نتالي ساروت وآخرون ، الرواية والواقع ، ت رشيد بن حدو المرجع السابق ص11-12

## التجريب في الرواية الجديدة والقارئ:

يركز النقد الجديد على العلاقة بين النص والقارئ ، باعتبار أن النص الإبداعي بنية قائمة بذاتها حيث يتمتع باستقلالية تامة عن محيطه ومبدعه وحتى تاريخه ومن هذا المنظور فإن التجربة الجمالية تنشأ بين المبدع والقارئ من خلال النص . وقد بالغ بعض التفكيكيين في هذه الفكرة فمنهم من أقام نظريته النقدية على القراءة بدل الكتابة (سبانسو مثلا ) . وقد أبرز بارث ودريدا فكرة النص كنقيض لفكرة العمل الأدبي من حيث إن النص نشاط لغوي إبداعي لايمكن حصره داخل حدود معينة أو مصدر معين أو شكل

فني معين ، ولا معاملته على أنه شيء يخرج من يد المنتج وهو المنشئ ليتلقاه مستهلك

هو القارئ . ولكنه يوجد على يد القارئ الذي يقوم بدور الشريك بدل المستهلك . **(1)**

إن القراءة فعل متجدد ومتغير بتغيرالإستراتيجية الخاصة لكل قارئ ومستواه المعرفي والثقافي وقدرته على إدراك العلائق بين القائمة بين البنيات اللغوية الناسجة لمضمون الخطاب الأدبي .

ولعل التوجه الجديد الذي نادى به كتاب الرواية الجديدة في عملية القراءة قد حد نسبيا من سلطة المبدع وحرر القارئ ورفع من شأنه ، إذ لم يعد دور القارئ يقل أهمية عن دور المبدع ، ومن هذا المنظور فإن الرواية تقدم العمل الفني باعتباره مشروعا يتعاون القارئ والمؤلف على بنائه فلاشيء استقر وانتهى أمره لا بداية ولا نهاية ،ولا تعليق

---

**(1)** شكري محمد عياد ، دائرة الإبداع ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ، ط1، 1986 ص 48

ولا دلائل تفسيرية ...وقد تتعدد الأسماء أوتتعدد البدايات أو تتعدد النهايات ....وقد لا توجد بدايات وقد لا توجد من وراء النص غايات ...وقد تتعدد المسالك أثناء الرواية وكل

ذلك يتطلب أن يكون القارئ واعيا وأن يشارك المؤلف من موقع المسؤولية إزاء مجريات الأحداث .

## مفهوم الشخصية في الرواية الجديدة :

قد كانت الشخصية تتمتع بحضور متميز داخل العمل الروائي الكلاسيكي ، وكانت نقطة ارتكاز تتمحور حولها كل مكونات الخطاب الروائي لذا قد قيل : « **القصة فن الشخصية** » .**(1)**

أي أنها ذلك الجنس الأدبي الذي يخلق شخصيات مقنعة فنيا ، تقوم بدور حيوي في عالم الرواية ، وهي في كل ما تقوم به من أقوال وأفعال يجب أن تكون ممكنة الحدوث ، أو التماثل مع واقع الحياة التي يحياها الناس في الواقع ، ولبلوغ هذا المطمح كان الروائي

يتوخى كل الأسباب والوسائل التي تمكنه من رسم شخصية تقنع القارئ وتستقطب اهتمامه : كأن يعطيها اسما كاملا يميزها عن باقي شخصيات الرواية ، وأن يوضح ملامحها الجسدية والنفسية ، ويبرز مركزها الاجتماعي . وترى الكاتب حريصا كل

الحرص على ألا يجرد شخصياته الروائية من أبعادها الإنسانية ، لأن العرف الفني

---

**(1)** ينظر طه وادي ، دراسات في نقد الرواية الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 1981

ص 28

– في المنظور الكلاسيكي – يقتضي ألاتكون الشخصية خارقة تتحدى الواقع الإنساني أو تنكمش عنه ، بل يجب أن تكون كالشخصيات التي نراها من لحم ودم...والرواية الجادة هي التي تقدم شخصيات تتمتع بصفة الحضور ، وتضيف شيئا من الحقائق الإنسانية الخالدة .

الرواية الواقعية هي نتاج نظام عقلاني صارم هو انعكاس للمجتمع البورجوازي الذي استقر في القرن التاسع عشر على أسس ثابتة يراها محور الكون ، مما جعل الروائي يقدم لقرائه حقائق ثابتة ، مطابقة للواقع من خلال حكاية تتسلسل من بداية ووسط

ونهاية....وكأنها القديس أمام أتباعه في الرسوم القديمة كما تقول نتالي ساروت **(1)**

لقد كانت الرواية إذن صورة لواقع يتمتع بالإستقرار ، وهو الأمر الذي مافتئ يتيح للمبدع تصنيف المجتمع ، وفرزه ومن ثمة وصفه وهو في هذه الحالة شديد الثقة بنفسه ، يؤازره في ذلك ثبات القيم وتجدر الحقائق داخل المجتمع البورجوازي الذي كان الإنسان فيه سيد الموقف ...

في القرن العشرين تغير كل شيء ، فلم يعد العصر عصر ثبات ، بل على العكس من ذلك تماتا ، ففلسفة الشك ما فتئت تفرض نفسها على المجتمع الأوروبي الحديث ..لقد تغيرت القيم وتغير معها مفهوم الإنسان ، حينما تقلص حضوره الإجتماعي أمام علية الآلة ...لقد فقد هويته ..حيث صار في وسعنا اليوم أن نعلن موت الإنسان كما يقول ميشال فوكو .

---

**(1)** ينظر آلان روب غرييه ، مجموعة اللقطات القصصية ، ترجمة عبد الحميد إبراهيم (مع دراسة مطولة عن الرواية الجديدة ) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1985، ص 11

إضافة إلى إقرار العلم النظرة النسبية للحقيقة الواقعية .

ولعل وقوع العالم المعاصر تحت سحابة من الشك قد أجبر الروائيين على أن يجعلوا من متاهة العالم الناتجة لديهم مادة رواياتهم وشكلها أي أن روح العصر هي التي فرضت انفتاح الرواية على المتغيرات العلمية والمكتشفات العديدة ....باعتبار أن الرواية هي الجنس الأدبي القادر على تحمل نبض العصر ..نبض التغير ... وهو ما يشير إليه آلين روب غرييه صراحة في قوله : « **...إن معاني العلم من حولنا الآن ليست إلا جزئية ، ومؤقتة ، ومتناقضة ، وقابلة دائما للنقاش والبحث ، فكيف يستطيع الروائي أن يدعي تصوير معنى معروف مسبق مهما كان هذا المعنى ،**

**إن الرواية الجديدة بحث (.....) و لكنه بحث يخلق دلالة بنفسه كما تقدم ...هل للواقع معنى ؟ إن الفنان المعاصر لا يستطيع أن يجيب عن هذا السؤال : إنه لا يعرف شيئا عنه كل ما في وسعه أن يقول بأن هذا الواقع صار له معنى بعد أن وجد ، أي بعد أن يصل العمل الفني إلى خاتمة . »** (1)

إن الواقع – من هذا المنظور – هو الشكل الذي تستطيع المخيلة أن تخلقه من المادة الخام ، فهو فعل إبداعي أو تخييلي أو بتعبير آخر هو فعل فني يرفض المحاكاة .

لقد وجه أنصار الرواية الجديدة انتقادات لاذعة للرواية الكلاسيكية لعنايتها المبالغ فيها

---

**(1)** المرجع السابق Voir : Alain Robbe Grillet : Pour un nouveau Roman P 30

بالإنسان ،وجعله مركز العالم ، ويقول آلان روب غرييه في هذا المجال... » **إن رواية الشخصيات أصبحت الآن ملكا للماضي ، فقد كانت من الصفات التي تميز حقبة معينة ، أعني الحقبة التي وصل الفرد فيها قمة مجده** « (1)

ولعل هذا الكلام يدخل ضمن مشروع كبير يرمي إلى تقويض أركان الهيكل الروائي العتيق ، ويؤسس استراتيجية جديدة لفن الكتابة تتلاءم والقفزة النوعية التي تميز بها الواقع الأوروبي في القرن العشرين والذي يختلف في تركيبته اختلافا بينا عن مجتمع القرن التاسع عشر.

والملاحظ أنه حتى رواية تيار الوعي واللاوعي لم تسلم من هذا النقد . لكونها كانت تتبطن داخل الشخصية وتقدم أبعادها النفسية العميقة ، بمعنى أنها كانت تحصر اهتمامها في الذات الإنسانية وتعدها محور العالم ، ولم يشفع لرواية تيار الوعي ، مساهمتها الجادة في تحطيم ركن مهم من أركان الهيكل الروائي الواقعي ،

والمتمثل أساسا في التعاقبية الزمنية ( البداية، والوسط ،والنهاية ) تلك التي كان يقوم عليها المتن الحكائي ، وهذا ما نستنتجه من قول نتالي ساروت في كتابها عصر الشك إن أعمال بروست وجويس لا تعدو أن تكون شواهد تمثل عصور قديمة . (2)

لقد لحق البناء الروائي تحول كبير ، تجلت مظاهره الأولى في تقلص حضور الشخصية داخل النسيج الروائي ، وكادت ملامحها الجسدية والنفسية والإجتماعية أن تختفي ، فقد لا

نجد لها لا اسما ولا قيما ولا مبادئ ، ولا أي ملمح يقربها من القارئ ، فقد عمد العديد من الروائيين إلى تشويه صورة البطل وإخفائها في كتاباتهم فمثلا " جيد" لم يكن يدكر اسم العائلة لشخصياته كان يكتفي بذكر الإسم الشخصي فقط وحتى هذا الإسم لم يكن يحمل دلالات عميقة تقربه للقارئ كما أ ن " بيكت " غير اسم بطله وشكله في رواية واحدة ، الغيرة " سمي بالحرف"p" وبطل "آلين روب غرييه" في روايته

و" فولكنر " في رواية " الصخب والعنف " استخدم الاسم الواحد لشخصيتين أي أن الشخصية تحمل في البداية اسما معينا لتنسلخ عنه فيما بعد وهكذا...

إن الشخصية في الرواية الجديدة تولد بشكل حدسي ، وبصورة غامضة كالطيف ، يميزها الإحساس بالإخفاق ،و التوحد ، والعزلة ، والإغتراب داخل البنية الروائية ، فهي كثيرا ما تختفي تحت ضمير المتكلم ، الذي يخفي حالة غير محدد ، حالة ذاتية خاصة

تبحث عن نفسها ، وحتى الشخصيات الثانوية إنما تمثل حالة من حالات ضمير المتكلم ، تظل في منطقة النسيان ثم تظهر فجأة في وعي المتكلم ، حيث يتذكرها وكأنها امتداد

لحالته الذاتية ، ولن يتمكن القارئ من رؤية ملامح شخصية كاملة ، ولن يستطيع أن يكون وجهة نظر محددة .**(3)**

---

**(1)** Alain Robbe Grillet : Pour un nouveau Roman المرجع السابق ص 33

**(2)** ينظرنتالي ساروت ، عصر الشك دراسات عن الرواية ، ترجمة فتحي العشري ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، ط1 ،2002 ص 47- 48

**(3)** ينظر آلان روب غرييه ، مجموعة اللقطات القصصية ، ترجمة عبد الحميد إبراهيم (مع دراسة مطولة عن الرواية الجديدة ) المرجع السابق، ص 16

لم يعد بوسع الرواية إذن أن تقدم قيما إنسانية خالدة ...فقد ولى العصر الذي كان الروائي فيه حاضرا في كل شيء وعالما بكل شيء بماضي الشخصية وحاضرها ومستقبلها ومصيرها والجدير بالذكر أن الرواية الجديدة لا يوجد بها راو خارجي فالأحداث في الرواية تجري وتتثال بآلية من خلال عيني البطل ، وحتى الوصف الخارجي يتم عبر هذه الرؤية ، وهي رؤية حسية بصرية تلتقط المرئيات لتحليلها إلى صور ، وأشياء ، وأماكن فلا يكون ثمة متسع للتجريد أو التفلسف الذهني ، فعينا البطل تتحرك بآلية مخدرة بشيء كبير من الموضوعية ، وهنا كشف غير مباشر للشخصية الإنسانية في حركتها الخارجية – الفيزيائية – ولكن دونما اسقاطات سيكولوجية **(1)**

إ ن بناء الشخصية في الرواية الجديدة يظهر في صورة مبعثرة ، فالروائي يقدف

بها أشلاء قد تبدو للوهلة الأولى متناقضة وفوضوية يستحيل جمعها على عكس الرواية

التقليدية التي لا تنتقل من الشخصية إلا بعد أن تقدمها كاملة البيان شكلا ومضمونا وتقدمها للقارئ حاهزة واضحة لا يشوبها شك أو غموض أو ابهام ولا تطرح أي سؤال أو تساؤل حول ماهيتها ومصيرها وحركيتها فمنذ البداية يقدمها الروائي ويرسم مسارها ويحدد رغبتها وهدفها ، وما على القارئ سوى أخدها كما هي ، وكما أرادها الكاتب . وليس له الحق أو القدرة أو المجال لمساءلتها

إن الرواية الجديدة لا تقدم الشخصية كاملة جاهزة ودفعة واحدة ، فالقارئ مطالب

---

**(1)** ينظر فاضل تامر ، مدارات نقدية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 1987

ص 350

بمحاورة كل أجزاء النص ومساءلتها من أجل لم شمل كل العناصر البنيوية المتعلقة

بالشخصية وإعادة بنائها وتكوينها ضمن حركية النص الشاملة ، فالشخصية تظهركباقي العناصر البنيوية الأخرى للنص الروائي كالأشياء ، الزمن ، السرد ، اللغة فهي تظهر متقطعة ومتقاطعة وفي أحيان كثيرة ينتهي النص وتبقى الشخصية مجهولة أو ينقصها شيء معين ، أو قد لا تتحقق رغبتها ، أو أن نهاية النص هي بداية حركية الشخصية نحو رغبة مجهولة وبالتالي يبقى القارئ مطالبا بإعادة بناء النص من جديد من أجل قراءة المسار الدلالي أو الرمزي للشخصية وتأويله بما يمكن أن يستمده من بنية النص .

إن حركية الشخصية في الرواية الجديدة تظهر أحيانا قلقة وهدامة لذلك الجو الهادئ ، وقراءتها قد لا تخلو من مغامرة شائكة ومشوشة ، حتى أنه قد يبدو للقارئ الساذج والسطحي أن النص متناقض مع نفسه ، أو فيه بعض الأخطاء الفنية كالغياب المفاجئ للشخصيات أو التناقض في بعض مواقفها ، أو ظهورها في محطات فكرية وسلوكية وخطابية متناقضة ، أو ظهورها في أماكن مختلفة ، وفي أزمنة مختلفة وبأسماء مختلفة ، أو ظهورها تارة معلومة ومعروفة وتارة مجهولة وغريبة . لقد فقدت الشخصية في الروية الجديدة طابعها الهادئ البورجوازي التقليدي الذي يقوم على النمط السلوكي الواحد المنسجم من البداية إلى النهاية ، وأصبحت حركة دائمة وفي صراع وشك دائم .

ولعل أهم تجديد في تقنيات الكتابة الروائية الجديدة يظهر جليا في بناء الشخصية وحركيتها داخل النص الروائي .

وقد لا يتسع الفضاء هنا للحديث عن أهم مميزات الرواية الجديدة وماهيتها بالتفصيل ولكن نحاول أن نلخص ذلك من خلال هذه النقاط :

-تمتاز الرواية الجديدة بكثافة الضمائر وتنوعها والتلاعب بها على مستوى النص الواحد وبالتالي الانتقال المفاجئ من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم واستعمال النداءات ، وتوظيف الآخر .كصيغة حاضرة ومشاركة من خلال احضور ضمير المخاطب .

- اختلاف هوية السارد أو الراوي واختلاف بؤرة سرده من راو مشارك في الأحداث إلى راو حيادي ناقل وواصف للأحداث ، ومن راو موجود في كل مكان وكل زمن إلى راو جزئي لا يتحرك إلا وراء الشخصية ، ومن راو عارف بكل ما يجري إلى راو لاتتعدى معرفته معرفة القارئ أو الشخصية .

- التلاعب بالأزمنة و الانتقال المفاجئ من زمن الحاضر إلى زمن الماضي ثم زمن المستقبل وذلك بتبني تقنيات سردية مدمرة للحركة السردية الخطية ، حيث عمد كتاب الرواية الجديدة إلى كل ما كان قائما على التسلسل الزمني المنطقي فمزقوه وشوشوا نظامه واتخدوا من الفوضى جمالا فنيا .

- إلغاء الحدث الرئيسي بوصفه عنصرا محركا للنص الروائي ، حيث أصبح العمل الروائي يحتوي أحداثا مختلفة والتي تبدو للوهلة الأولى منفصلة أو متناقضة ، ولكن قراءة النص عموديا وأفقيا تكشف أن وراء تعدد الأحداث وحدة فضائية أي فضاء حدثي واحد .

- الحرص على استعمال لغة المناجاة أو " المونولوغ الداخلي " والتي يعرفها الدكتور

" عبد الملك مرتاض " على أنها **" خطاب مضمن داخل خطاب يتسم حتما بالسردية : الأول جواني ، والثاني براني ، ولكنهما يندمجان معا اندماجا تاما (...) لإضافة بعد حدثي ، أو سردي أو نفسي ، إلى الخطاب الروائي "** (1)

- التحرر من مبدأ وحدة الزمن ووحدة المكان .

- الميل إلى النهاية المفتوحة .

- إلغاء افترض وجود ماهية معيارية مسبقة وثابتة لجنس الرواية ، أي نفي النموذج المسبق أو المتعالي .

-عجائبية التأثيث السردي وسحريته : الشخصية العجائبية ، والأشياء المؤنسنة ، واللازمن واللامكان .

-اسقاط الحدود الفاصلة بين الرواية وباقي الأجناس الأدبية و اللاأدبية سواء كانت قولية أو غير قولية ( السينما ، الوثائق ، والأجهزة كالهاتف بوصفه شخصية ناطقة فاعلة ...وغيرها )

- التخييل الذي أضحى سمة دالة على شخصية التجريب وسرد الذاكرة حتى سمي هذا النوع من الرواية : رواية الذاكرة ، ورواية الحلم و الرؤيا و الشطح القولي والتشظي ( تشظي النسج وتشظي الزمن و تشظي الشخصية...)

---

**(1)** عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي ( معالجة سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق ) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1995 ص 211 .

- انصهار الذات الكاتبة في مادة الكتابة من خلال توظيف "الأنا" للمكاشفة

و تعريتها بالانعكاف عليها بالقول والوصف لاكتناه مضمر العلاقات الباطنية التي

تحكمها و المتسمة دوما بالقلق ، والتوتر، و الظن والتوجس ، وقليلا من اليقين العابر، ومن هنا تصبح الذات الكاتبة شخصية متفاعلة مع باقي الشخصيات وليست راوية فقط. وهي بذلك تصنع لعبة الضمائر و تبادل الأدوار ، وقد يستدعى القارئ صراحة للانخراط في دائرة لعبة الضمائر لصناعة العجيب والغريب و المدهش.

وغيرها من المميزات التي تصنع خصوصية الرواية الجديدة ، وترسم مسارها نحو أفق رحب يكرس كون الرواية بحث مستمر عن كل ماهو جديد ومبهر .

وقد امتدت هذه الرغبة في التجديد والتجريب إلى الروائيين في العالم العربي ، ففي مصر كان رواد التجريب **إدورد الخراط** و **جمال الغيطاني** و **صنع الله إبراهيم** ، أما في المغرب العربي فقد أبدع **محمود المسعدي** (تونس) في روايته التحفة السردية **"حدث أبو هريرة قال "** ثم ترسخ هذا التوجه التجريبي في السبعينيات و الثمانينيات عند الروائيين

التونسيين : **عز الدين المدني** و **فرج الحوار وصلاح الدين بو جاه .**

أما في المغرب فقد كان التجريب واضح المعالم مع **المديني** و **العروي** و **برادة** وغيرهم .

وفي الجزائر تجلى التجريب خصوصا و بشكل واضح مع روايات التسعينيات : **أحلام مستغانمي** في **ذاكرة الجسد** و **واسيني الأعرج** في بعض أعماله ، و **مرزاق بقطاش**

و غيرهم .

و تعول رواية التجريب العربية بشكل خاص على الموروث الثقافي و الفكري العربي

و الإسلامي لإيجاد البديل السردي المغاير نظرا لما يمثله من طاقة إبداعية قادرة على إحداث البديل في الرواية سواءا على مستوى المضمون أو آليات الحكي المتسمة بالغرائبي والعجائبي و على المدهش والطريف ، مما يفتح آفاق القراءة والتأويل .

فمن الكتاب العرب من ألف في مجال التنظير لمفهوم التجريب كما هي الحال مع الكاتب التونسي **عزّ الدين المدني** في كتابه **"الأدب التجريبي"** الذي يمكن أن يعد بيانا عربيا يدعو الروائيين العرب إلى مواجهة حالة الاستلاب الثقافي وهيمنة التقاليد الثقافية الغربية ،

و إلى ابتكار البدائل العربية المناسبة من خلال استعادة ما في التراث السردي العربي من تقاليد حكائية دالة على انتمائها إلى جذرها العربي **(1)**

---

**(1)** نضال الصالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2001 ص 60

## التجريب الروائي العربي :

إنّ الرّواية التّجريبّية هي رواية الحريّة إذ تؤسّس قوانينها الدّاتيّة وتُنظّر لسلطة الخيال وتتبّنى قانون التجاوز المستمرّ. ولذلك فهي ترفض أيّة سُلطة خارج النصّ. وتخوّن أيّة تجربة خارج التّجربة الذاتيّة المحض، فلكلّ وقائع مختلفة أشكال من القصّ مختلفة، وكلّ رواية جديدة تسعى إلى أنّ تؤسسّ قوانين اشتغالها في الوقت الّذي تتيح فيه هدْمها. بيد أنّ رفض سلطة النّموذج والدعوة إلى الحريّة المطلقة ينبثقان من الوعي العميق بضرورة إعادة النّظر في علاقة العمل الرّوائي بمرجعيّته الواقعيّة والاجتماعيّة، فالواقعيّة بأشكالها المختلفة مأزومة، والتّشخيص الوصفي بما هو إعادة بناء عالم قائم ومعيش وهْم في واقع متغيّر على الدّوام أصبح من الصّعب الإمساك به، وتحديده.

وتعتبر الرواية العربية في مجملها رواية تجريبية وهذا لكونها حداثية نشأت منقطعة عن تراثها السردي و نهضت مواكبة لمختلف تحركات التجديد والتجاوز في الرواية الأروبية والغربية عموما ، فقد عرفت الرواية العربية لحظة ميلاد جديدة من رحم التجريب والذي اعتمد على التهجين من أصلاب متعددة في لحظة عشق خصب بين اللغة الشابة التي كانت قد خرجت لتوها من حروف الطباعة والصحافة الجديدة ، والمتخيل الحر الذي كان يملأ كيان كوكبة من الشباب المبدعين العرب في هجرتهم الثقافية إلى العوالم المختلفة ، وتمثلهم العميق لحيواتهم في ضوء التقنيات والرؤى المنبثقة ، فالرواية هي كبرى تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة ، وصانعة الوعي التاريخي بمسيرته ، وأكبر مظهر لاشتباكاته

الخلاقة بحركة الوجود . (1)

وإن كانت الرواية الجديدة العربية تأخذ بعض ملامح الرواية الفرنسية الجديدة ، إلا أنها لا تنتسب إلى الأفق نفسه ، فإذا كنا نلمح في روايات آلين روب غرييه – أكثر كتاب الرواية الجديدة شهرة – انتسابا في طريقة النظر إلى العالم إلى الفلسفة الوضعية الأروبية ، أو محاكاة ساخرة بصورة غير مباشرة لهذه الفلسفة ، فإن معظم الروائيين العرب الجدد أمثال صنع الله إبراهيم ، وإدوارد الخراط ، و إلياس خوري ... ينتسبون إلى نظرة للعالم تكاد تكون مغايرة تماما فليس هناك في الرواية العربية نزعة تشييئية إلا بمقدار ما تخدم هذه النزعة الرغبة في التعبير عن عالم مفتت لا يقين فيه .

ولعل نظرة عجلى على الروايات العربية التي أنتجها الكتاب المنتمون إلى جيل الرواية العربية الجديدة ، تؤكد أن النزعة التشييئية في هذه الروايات هي ذات طابع وظيفي وليست كلية وصفية و طريقة في بناء العمل الروائي .

ففي " رواية اللجنة " لصنع الله إبراهيم ثمة وصف تسجيلي محايد للأحداث ، لكن هذه الصيغة الباردة المحايدة للوصف سرعان ما تفور وتغلي بالطريقة نفسها التي تفور بها القهوة على النار في الفصل الذي يقتل فيه راوي " اللجنة " عضو اللجنة القصير .

أما في رواية " الوجوه البيضاء" لإلياس خوري فإن محو العالم هو بثابة إيضاح لوجه هذا

**(1)** ينظر صلاح فضل ، لذة التجريب الروائي ، المرجع السابق ص 3-4

العالم . ثمة إذن استفادة بعيدة عن عالم الرواية الشيئية ، ولكن هذه الإستفادة لا تجعل من الرواية العربية الجديدة محاكاة للرواية الفرنسية الجديدة لأن غرض الرواية العربية الجديدة هو وصف تشوش الرؤية ، والقبض على تماسك الأشياء وهي تنهار ، بينما يتلخص غرض الرواية الفرنسية الجديدة في وصف الأحاسيس الإنسانية وقد تشيأت ، في وصف غياب الانسان واغترابه في منظومة الحضارة الرأسمالية الغربية المعاصرة . وبما أن المعبر عنه مختلف فإننا إذن نتحدث عن شكلين مختلفين من أشكال الرواية .

فالرواية العربية الجديدة ممثلة في روايات مختلفة **لإدور الخراط** ، و **حيدر حيدر**، و **عبد الحكيم قاسم** ، و **إلياس خوري**، و **سليم بركات**، و **إبراهيم عبد المجيد**، و **مؤنس الرزاز** و **إميل حبيبي**... وعلى تباين هذه النصوص واختلاف محمولاتها إلا أنها تشدد على أن العالم ما عاد ممكنا القبض عليه والإمساك بجوهره . والتجربة الإنسانية مراوغة غائمة الملامح وسير الأحداث يصعب التكهن بوجهته . ومن نزعة اللا يقين هذه التي تركز عليها الرواية العربية الجديدة ، تنهض التطويرات الشكلية التي تقوم على تشييد سرد متشكك يعرض العالم أمامنا بغموضه و هلاميته وعدم ترابطه . وهكذا يختفي الراوي الكلي العلم ، الذي يوحي للقارئ بأنه يعرف ظواهر الأشياء وبواطنها ، ويحل محله راو يروي بضمير المتكلم ويعيد علينا ما يتراءى أمام عينيه ، أو راو يحلل مشاعره ويقلبها على وجوهها المختلفة عارضا لنا حيرته وتوهماته ،

أو رواة مختلفون يقدمون لنا التجربة من منظورات مختلفة ، والأمر يقع على عاتق القراء في اكتشاف أقربها إلى منظور المؤلف نفسه ورؤيته للأشياء والعالم .

إن صفة اللا يقينية ، مضافة إلى صيغة الإنتهاك الشكلي ، تمثل سمة أساسية من سمات الرواية العربية الجديدة ، وتتحقق نزعة اللا يقين عبر طرائق السرد ، وأشكال الرواة ، وصيغة السرد المتشككة ، واللغة غير القاطعة ، والأحكام النسبية التي تشكل أساس نظرة الرواة إلى العالم . ومثال ذلك أعمال إدوار الخراط الروائية عامة و روايته **رامة والتنين**

بخاصة فاليقين فيها غائب ، والراوي يتساءل دائما عن إمكانية حدوث ماحدث ، لأن الحدث غائم فلذلك يشكك الراوي بحدوثه ويشكك أيضا بما رواه هو عن الحدث .

وكذلك إلياس خوري في عمله الروائي بعامة ، وخصوصا في **الجبل الصغير**، و **الوجوه البيضاء** ، و **غاندي الصغير**، و **باب الشمس** حيث يضيف مثالا آخر لرواية عربية جديدة يعادل فيها اليقين الوهم بعينه .

لكن هذه الغيمة التي تلازم الأحداث والشخصيات تؤشر باتجاه معنى ضمني يمثل رسالة

العمل الروائي التي يرغب في إيصالها للقارئ . ومن ثمة فإن خيار الرواية العربية الجديدة ليس خيارا شكليا بل هو خيار رؤية و طريقة نظر إلى الأشياء والعالم . وهكذا يسعى الروائيون العرب الجدد إلى خلق الالتباس عند القارئ كطريقة في فهم المعضلات السياسية والاجتماعية التي تقيم في أساس الأحداث .**(1)**

**(1)** ينظر فخري صالح ، في الرواية العربية الجديدة ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت، ط1 2009 ص 14-15

و على الرغم مما تتسم به الرواية العربية فيما سبق ذكره إلا أن هذا لا يعني كونها متجانسة تماما ، وهذا على الصعيد الشكلي على الأقل ، فهي تضم طيفا كاملا من الطموحات الشكلية والتجديد في البناء الذي يطال طريقة تقديم الشخصيات ، وعلاقة الزمان بالمكان ، وأشكال الرواة ، وزوايا النظر المعروضة في الرواية ، إلى درجة أنّ الإبداع في فنّ الحكي أضحى موسوماً بنزعة مستمرّة إلى التّجاوز وهدم الحدود وأمسى مؤمناً بحرّية الخلق والإنشاء لدى جيل قرأ الرّواية الأوروبيّة واطلع على عيون النّصوص الرّوائيّة العربيّة. وبدا على اتّصال واع بالتراث الأدبيّ السّرديّ وهو يريد أن يشقّ له طريقاً خاصّة عبر مسّلك لابدّ منه وهو مسلك التّجريب.

وعليه فإن البحث عن قواسم مشتركة بين النصوص التي نسميها نصوصا روائية عربية جديدة يقع في دائرة **" النظرة إلى العالم"** أو **"رؤية العالم"** ، ومن ثم فإن العناصر الشكلية لا توفر شخصية مميزة لهذه النصوص من غيرها من الروايات العربية المكتوبة على غرار كلاسيكي . إن ما يميزها ويكسبها انشباكا وتضافرا و انضواءا تحت راية التقسيم نفسه هو تأكيدها أن العالم نفسه لم يعد متجانسا ، ولم يكن من قبل كذلك، وقد أدرك الوعي الجديد أن

سمة التجانس هذه قد ولت إلى غير رجعة ، وأن الأشياء والعلاقات بينها أصبحت عرضة للإنتهاك والتغير في زمن اختلّت فيه الركائز المنطقية التي تقوم عليها العلاقات الإنسانية . ومن هنا فإن الرواية العربية الجديدة أخذت على عاتقها صياغة عناصر هذا الواقع الجديد بصورة تقدم تخلخل الركائز المنطقية لهذا الواقع عبر إعادة إنتاج اللاتناسب ، وانهيار القيم ، و هزيمة الإنسان في مجتمعات التخلف والتبعية .(1)

لقد انطلق بعض من النقاد العرب من العناصر الشكلية وتغير العلاقات بينها ، والتي تكون الوحدات السردية في أي نص روائي سعيا لتفسير تطور الرواية العربية و دخولها فيما سماه " إدور الخراط " ب " **الحساسية الجديدة** " وهو مصطلح جاء به للتعبير بصورة أدق عن الكتابات القصصية والروائية الجديدة في مصر والوطن العربي والتي ظهرت ملامحها الأولى مع بداية الستينيات ، حيث شهدت هذه الفترة محاولات انقلابية تجديدية في كتابة النص الروائي ، والخروج من دائرة التقليد و الأسلوب المعتاد واللغة المألوفة إلى عالم التجديد والتغيير في قواعد و أشكال التعبير ، دالة بذالك على ميلاد عهد جديد . فقد أصبحت **" الكتابة الإبداعية (...) اختراقا لا تقليدا ، واستشكالا لا مطابقة ، و إثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة ، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان .**

**ومن هنا تجيء تقنيات الحساسية الجديدة : كسر الترتيب السردي الطردي ، فك العقدة التقليدية ، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر ، تحطيم سلسلة الزمن**

**السائر في خط مستقيم ، تراكب الأفعال : المضارع والماضي و المحتمل معا ، وتهديد بنية اللغة المكرسة ورميها - نهائيا – خارج متاحف القواميس ، توسيع**

---

**(1)** فخري صالح ، المرجع السابق ص 16

**دلالة " الواقع " كي يعود إليها الحلم والأسطورة والشعر ، مساءلة - إن لم تكن مداهمة – الشكل الإجتماعي القائم ، تدمير سياق اللغة السائد المقبول ، اقتحام مغاور ما تحت الوعي ، واستخدام صيغة الأنا لا للتعبير عن العاطفة والشجن ، بل لتعرية أغوار الذات ، وصولا إلى تلك المنطقة الغامضة المشتركة التي يمكن أن أسميها " ما بين الذاتيات " والتي تحل – الآن – محل " موضوعية " مفترضة ، وغيرها من التقنيات . وليست هذه تقنيات شكلية ، ليست مجرد انقلاب شكلي في قواعد الإحالة على الواقع بل رؤية وموقف "** (1)

هكذا يعرف إدور الخراط الحساسية الجديدة ويسرد عناصرها . وعلى الرغم مما تكتسيه العناصر الشكلية من أثر إلا أن هذه العناصر الشكلية و العلاقات المتغيرة بينها ليست سوى

وسائل للتعبير عن رؤية للعالم تميز جيلا عن جيل آخر ، أو حساسية أدبية مرتبطة بعصر بعينه ، عن حساسية أدبية مرتبطة بعصر آخر .

فكتاب الرواية العربية الجديدة كثيرا ما يختلفون في استخدام التقنيات السردية ، لكنهم يلتقون في رؤيتهم للعالم وفهمهم المشترك الذي يعلو فيه السؤال ويغيب اليقين و يلونه الأسى العميق الذي يتجذر في نصوصهم الروائية .

---

**(1)** ادوار الخراط ، الحساسية الجديدة : مقالات في الظاهرة القصصية ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1، 1993 ، ص 11 - 12

ومن الروائيين العرب من سعى إلى تحقيق نوع من الخصوصية للرواية العربية فاستخدموا تقنيات سردية مستعارة من تراث السرد العربي القديم ، من ألف ليلة وليلة وليلة و المقامات وبدائع الزهور لإبن إياس... لتطعيم الرواية الأروبية بعناصر سردية عربية وهذا ما يتجلى خصوصا في كتابات إميل حبيبي وجمال غيطاني لكن هذه العمارة الشكلية التي يقيمانها للرواية العربية لا تبتعد بهما كثيرا عن التجارب الأخرى في المنجز الروائي العربي الجديد . إنهما يلتقيان مع حيدر حيدر ، وغالب هلسا، و إلياس خوري ، و مؤنس الرزاز ، وربيع جابر ، و هدى بركات ، وحسن داوود ، و إلياس فركوح ، و محمد عز الدين التازي ومحمد برادة على صعيد انتهاك الشكل القارّ و انتهاك طريقة فهم الواقع و التعرف على آليات عمله .

من الإشارات السابقة يتضح أن اختلاف ترتيب العناصر الشكلية ، و استعارة عناصر شكلية من التراث السردي العربي ، لا يباعد بين النصوص الروائية العربية الجديدة . فإن رغبة

الإنتهاك على الصعيد الشكلي ، و توفير عناصر فنية تميز الرواية العربية ، تتامن مع حساسية جديدة لفهم الوجود والعالم ، وتوفر الإبتداعات الشكلية إمكانات لتقديم الرؤية الجديدة بصورة أكثر تعقيدا واستغوارا للتجربة الموصوفة في الكتابات الروائية .

وهكذا يمكننا القول إن النصوص الروائية العربية المكتوبة في الستينيات وما بعدها تندرج في سياق العجز عن تفسير الواقع ، ولا يعني هذا الإندراج شمول كل النصوص الروائية خلال ثلث القرن الماضي ، فقد كتبت الكثير من النصوص الروائية التي لا تزال ترى تجانسا في العالم المعيش ، وإمكانية مأمولة لتفسير هذا العالم . و لهذا السبب تبقى الوسائل الشكلية ، و التقنيات التي تستخدمها تلك النصوص ، تقليدية ومطروقة ، كما أن طرائق استخدامها لتلك التقنيات تشير إلى وضوح العالم وسهولة مقاربته ، ومن ثم فإن ما يجعل نصا روائيا ما قابلا للاندراج في إطار الرواية العربية الجديدة ليس استخدامه تقنيات سردية

جديدة فقط بل رؤيته للعالم التي تحدد طريقة استخدام التقنيات السردية و إمكانية الإفادة

منها . **(1)**

## التجريب في الرواية الجزائرية الجديدة :

لقد عرفت الرواية الجزائرية منذ أحداث أكتوبر 1988 - الذي أسس لمرحلة سياسية جديدة تميزت بالتعددية وحرية الصحافة – محاولات جريئة للخروج من معطف المرحلة

الواقعية الإشتراكية التي اصطبغت بها طوال فترة السبعينيات ، والتي كان الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة ... رموزا لها ، عندما كانت الكتابة الروائية تحاول بوعي أو بدونه تقديم نص إبداعي يعبر عن توجهات الدولة الوطنية ، ويستلهم خطابها الإيديولوجي والسياسي ، وقد وجدت الأصوات المختلفة عن هذا التوجه نفسها – في تلك الفترة – شاذة ومهمشة ، وتمثلت هذه الأصوات في مجموعة من كتاب اللغة الفرنسية وعلى رأسهم محمد ديب ، وكاتب ياسين .

---

**(1)** ينظر فخري صالح ، المرجع السابق ص 18 -19

لقد ألقت مرحلة مابعد أكتوبر 1988 بظلالها القوية على الرواية الجزائرية المعاصرة فانتقل الخطاب الروائي إلى مساحة التعددية ليس فقط في المضمون و في الحدث وفي الفكرة و إنما أيضا في طرائق السرد الروائي و في اختلاف التجارب الفنية ، والتي كانت تستلهم من تجارب روائية عالمية و عربية متنوعة .

و حاول النص الروائي أن يعبر بدوره عن التحول الكبير الذي مس المجتمع الجزائري ، وطفت على السطح قضايا كانت حتى وقت قريب من الممنوعات ، ولأن إيقاع الأحداث كان سريعا فمن فتح الباب واسعا للحرية والتعددية إلى اتساع المد الأصولي إلى الدخول في نفق الأحداث الدامية التي وصلت بشاعتها حدا غير معقول مرورا بالهجرة القسرية لعدد كبير من الكتاب والمثقفين وصولا إلى الأحداث على مستوى العالم العربي والإسلامي في فلسطين و

أفغانستان و العراق ، فقد كان النص الروائي مرآة لكل هذا دفعة واحدة و جاءت التجارب متعددة ترمي إلى قول كل شيء بعدما كان القول محصورا في أطر ضيقة .

وهذه الرغبة في الكتابة عن كل شيء وهذه الأحداث المتعاقبة ، خلقت الجو الملائم للعديد من التجارب الروائية التي وقعت في فخ الاستسهال ، والسرعة ، والتبسيطية ، لكن هذا الأمر ليس بالسيء لأن التّراكم على هذا المستوى ضروري للوصول إلى تجارب أكثر نضجا . **(1)**

---

**(1)** ينظر آسيا موساي ، رواية الجيل الجديد في الجزائر الخصوصية والطموح ، شهادة في مهرجان العجيلي الثاني للرواية في الرقة بسوريا بتاريخ 17 ديسمبر 2006

و قد عرفت الموضوعات المتناولة في الرّواية الجزائرية الجديدة المكتوبة باللّغة العربية تنوعا غزيرا وتطرقا لطابوهات السياسة بالخصوص ، ويمكننا اجمال أهم الهواجس التي تميزت بها هذه الرواية فيما يأتي :

## - إشكالية الهوية والتباساتها :

لطالما ظلت قضية الهوية موضوعا شائكا و ملتبسا و ضائعا بين ما هو ثقافي وما هو سياسي في مجتمع يحمل مزيجا بربريا ، و متوسطيا ، و إفريقيا . و يطرح الروائي الذي ينتمي إلى

الجيل الجديد الذي يكتب باللغة العربية أزمة الهوية من خلال التساؤل من أنا ؟ وإلى أي ثقافة أنتمي ؟ و هل اللغة التي أكتب بها تكفي لأن تحدد ملا مح هويتي ؟

و العودة إلى الثقافة الشعبية ليستحضر المأثور منها ، والذي ينتمي إلى بيئة مختلفة عن البيئة العربية ، و نجد هذا الهاجس مثلا في رواية حسين علام " خطوة في الجسد " التي فازت بجائزة مالك حداد والتي يكتشف فيها البطل العربي البعد البربري في شخصيته من خلال قصة حب تربطه بفتاة من منطقة قبائلية بربرية .

كما نجد ذلك في رواية " إمرأة بلا ملامح " لكمال بركاني " الذي يعيش همومه القومية العربية بالموازاة مع أصوله البربرية فيعود كل مرة إلى قريته ويستمع إلى كلام جدته المفعم بالمأثورات و بالثقافة الشعبية الأمازيغية .

**- مساءلة الثورة التحريرية :**

لقد شكلت الثورة الجزائرية نقطة فاصلة كبرى ليس في حياة الجزائريين فحسب ، بل لكثير من حركات التحرر في العالم ، بيد أن تاريخ هذه الثورة صبغ بمثالية و قداسة كبرى استحال معها نقد ممارسيها وصانعيها و مساءلتهم . و قد عرفت الرواية الجزائرية حتى في عهد الحزب الواحد محاولات لكسر هذا الممنوع ، لكن الرواية الجديدة اتسمت بالجرأة و بالوضوح من منطلق أننا جيل لم نشارك في شيء ولسنا متورطين في شيء ، فلا أحد يمكنه أن ينكر علينا حقنا في المساءلة و في النقد .

وتعتبر بلا شك رواية " ياسمينة صالح " " بحر الصمت " نموذجا لذلك من خلال إدانتها الواضحة لمن التحقوا بالثورة عن غير اقتناع و دفعوا بالآخرين إلى الاستشهاد وحافظوا هم على حياتهم لينعموا بعد الاستقلال بكل الإمتيازات و بكل القداسة و ليتاجروا و في كل مناسبة بأرواح الذين صنعوا هذا الإستقلال بمقاومتهم لجيش الاستعمار وعملائه .

كما نجد في رواية أخرى لياسمينة صالح " وطن من زجاج " حكاية المجاهد الذي أخطأ العميل ولم يقتله ، فإذا بالعميل يتحول بعد الإستقلال إلى مسؤول كبير و يصبح المجاهد إلى شخص مهمشا عاجزا يعاني المرض والحسرة .

و يدين " كمال بركاني " في روايته " إمرأة بلا ملامح " المتاجرة بالتاريخ و بالثورة من طرف حفنة من المسؤولين وتركيزهم على هذا الجانب من تاريخنا بهدف البقاء على رؤوسنا إلى أبد الآبدين .

**- إغتراب المثقف :**

هي تيمة تتكرر في عدد كبير من الروايات ، وهي تعكس الخيبة التي يعانيها المثقف في مجتمع لا يفهمه و لا يوفر له الفضاءات المناسبة ، ويجبره على التماهي مع الأغلبية التي لا تفهم أسئلته وهواجسه ورغباته ، ونجد هذا البطل المثقف الضائع والسوداوي و الناقم على الوضع وعلى الناس جميعا في عدد من روايات "بشير مفتي " ، بطل يقضي حياته بين

الكتب ويؤثث لنفسه عالما خاصا من روايات وأشعار الكتاب المشهورين فيشعر أنه يتواصل معهم رغم فارق الزمن والمكان ، وهو عاجز عن التواصل مع من يسكنون في حييه ، فيفضل البقاء على هامش الأحداث ، متفرجا حزينا أحيانا و عابثا وساخرا أحيانا أخرى .

**ـ الأصولية ودوامة الإرهاب الدموي :**

كان للأحداث التي عرفتها الجزائر أبلغ الأثر في حياة كل جزائري ، فلا يوجد من لم تتأثر حياته بعد هيمنة المد الأصولي و تحوله إلى حمل السلاح ضد كل من يخالفه الرأي بداية ثم إلى إرهاب و ترويع الجميع في نهاية المطاف . وقد تناول الجيل الجديد من الروئيين هذا الموضوع بحذر و بمقاربة تخلو من الخلفية الإديولوجية – على الأقل فيما اطلعنا عليه من أعمال – فلم يقع في فخ الوقوف مع فريق ضدّ آخر أي الدفاع عن طروحات السلطة ضدّ الخصوم الإسلامويين ، ولم يتبين هذا الجيل الإديولوجية الاستئصالية التي اشتهرت في فترة ما ، وكان نقده للسلطة كبيرا فلم يبرئها مما يحدث ووصل حتى إلى طرح سؤال ممنوع روجت له بعض وسائل الإعلام الأجنبية وهو سؤال " من يقتل من ؟ " ، وفي رواية " ياسمينة صالح " " وطن من زجاج " إدانة شجاعة للسلطة التي تخاذلت في الدفاع عن مواطنيها الضعفاء والفقراء في المداشر والقرى ، وتركتهم فريسة للوحوش الآدمية التي شبعت فيهم قتلا وتنكيلا ، وتطرح ياسمينة بصوت عال و بكل شجاعة على لسان أحد الضحايا سؤال " من يقتل من ؟ "

كما يتناول " سفيان زدادقة " في روايته " سادة المصير " بأسلوب ساخر مسار شخص فاشل في الدراسة قرر أن يصبح رئيسا فانضم إلى الإسلامويين وما إن تبدأ الأحداث الدموية حتى يصبح أميرا و قاتلا ، وإذ يرسم الروائي هنا ملامح هذا الشخص الذي يمثل آلاف المنضويين تحت راية الأصولية و الذين تحولوا إلى ناطقين باسم الدين رغم أنهم لا يعرفون حتى القراءة ، فإنه وبالسخرية ذاتها يرسم شخصية الوطني الجاهل الذي حكم البلاد باسم الشرعية التاريخية والثورية وتنكّر للمبادئ والثّوابت و قبل بالتزوير و بالصّفقات المشبوهة و بالكذب على الناس واستغلال النّفوذ وغيرها من مساوئ النظام السائد، وبنفس السخرية يرسم كذلك الروائي شخصية العلماني البعيد عن هموم شعبه والغارق في أحلامه وتصوراته عن المجتمع الحديث دون أن يكون لديه أدنى معرفة بخصوصيات هذا الشعب . و يقدم الروائي إدانة واضحة للسياسي وللطروحات السياسية التي تصارعت فيما بينها ودفع الناس ثمن هذا الصراع وثمن الانحراف من جميع الأطراف، كما نجد في روايات عديدة وصف لحالة الرعب التي عاشها المثقف والصحفي الذي كان مهددا في كل لحظة بالاغتيال من طرف الجماعات التي رفعت شعار قتل النخبة المفكرة في بلادنا فكانت مثلا رواية " في الجبة لا أحد " " لزهرة ديك " وصفا لحالة الترويع والخوف التي يعشها الشخص المهدد. كما جاءت في رواية " وطن من زجاج " حكاية الصحفي الشاب المتحمس والذي لم يستجب لتهديدات التكفيريين فوضعوا حدا لحياته ببضع رصاصات خنقت حلمه إلى الأبد،

كما تروي ياسمينة تفاصيل مروعة للقتل الجماعي الذي تفنن فيه الإرهابيون في حق أبرياء عزل ذنبهم أنهم يعيشون في قرى فقيرة .

**ـ الصوفية واستلهام الماضي :**

يكفر الجيل الجديد بخطب الساسة ويسخر منها ويعلن التمرد وعدم الولاء ، ويفضل العودة إلى كتابة مغرقة في الذاتية وإلى الحالات الصوفية والإيمان بالشطحات السحرية هربا من من واقع لا يجد نفسه فيه، فنجد أعمالا تستلهم حبكتها من حالة غيبية صوفية أو من كتاب سحري يجري البحث عنه لحل مشاكل الدنيا وفي هذا الصدد نذكر رواية " حروف الضباب" للروائي الشاب " الخير شوار" و رواية " قضاة الشرف " ل"عبد الوهاب بن منصور" حيث تدور أحداثها داخل قبة أحد الأولياء الذين كشف عنهم الحجاب .

**ـ محاولة الخروج من المحلية والانتماء إلى قضايا الأمة العربية :**

لقد اندمج جيل الروائيين الشباب بطريقتهم في الهم القومي العربي وشعروا أنهم معنيين جدا مثلهم مثل غيرهم من كتاب المشرق العربي بالحالة العربية الراهنة المتميزة بالتأزم والتشرذم والضعف العام ، وكما حضرت فلسطين في كتابات الكثير من الروائيين قديما تحضر الآن العراق بجرحها الكبير المفتوح في أجسادنا جميعا حيث يكتب كمال بركاني روايته امرأة بلا ملامح ويهديها لامرأة تشبه حبيبته وتشبه جدته وتشبه بغداد، وتكون بغداد هي الخط الرابط والشفاف في هذه الرواية ويعلن الروائي فيها عن سقوط العرب جميعا في لحظة سقوط بغداد . وتكتب " سارة حيدر" رواية شخوصها من فلسطين ومن العراق وأحداثها في عواصم العالم الكبيرة ، و تكتب " رشيدة خوارزم " رواية " قدم الحكمة " وبطلها لاجئ فلسطيني . وهكذا يحضر الهم العربي رغم وطأة الأحداث في الجزائر،

فالجيل الجديد وبدون شعارات القومية الجوفاء التي كنا نسمعها في السبعينيات يشعر بانتمائه العربي بقوة حتى إن لم ينكر أصوله البربرية في أحيان كثيرة ، وهذا الانتماء حاضر بقوة وبصدق وباقتناع، وقد يكون مرد هذا إلى انتشار التعليم باللغة العربية وإلى الحركة الإعلامية القوية التي جعلت الأحداث التي تقع في عالمنا العربي اقرب إلينا أحيانا مما يحدث داخل كل دولة على حدة .

**- عين على أوربا :**

شكلت رواية " عمارة لخوص " "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك " علامة فارقة في روايات الجيل الجديد فهذه رواية الهجرة هجرة المثقف الجزائري إلى أوربا هربا من جحيم الإرهاب وبدل أن تكون الرواية على مأساة هذا الجزائري كانت رواية مأساة المهاجرين جميعا في بلد مثل إيطاليا ورواية تعرية المجتمع الإيطالي من الداخل وكشف تناقضاته ونظرة طبقاته المختلفة إلى هؤلاء الجنوبيين الذين يأتون بغرض العمل . **(1)**

---

**(1)** ينظر آسيا موساي ، رواية الجيل الجديد في الجزائر الخصوصية و الطموح ، المرجع السابق .

مما قد لا يقع فيه كبير اختلاف هو أن النصوص الروائية لجيل التسعينات تندرج ضمن الرواية الجزائرية المعاصرة، هذا الجيل الذي سميناه أيضا جيل الأدباء الشباب والذي دخل مجال النشر في أواخر عشرية التسعينات، ويمكن تحديد تاريخ ولادة هذا الجيل بسنة 1998

وهي السنة التي شهدت صدور روايتين لاثنين من أبرز ممثلي هذا الجيل هما بشير مفتي وحميد عبد القادر، وأما الروايتين فهما " المراسيم والجنائز" لبشير مفتي الصادرة عن منشورات الاختلاف و" الانزلاق " لحميد عبد القادر الصادرة عن دار الشهاب .

من الناحية التاريخية نستطيع القول إن ولادة جيل الأدباء الشباب كانت سنة 1998 حيث توالت بعدها عملية النشر في مجال الرواية للكثير من الأدباء الذين ينشرون أعمالهم الأولى والتي في معظمها تتميز ببعض الخصائص المشتركة، فهذه السنة بالإضافة لكونها سنة صدور الروايتين المذكورتين إلا أنها أيضا كانت بداية لانبعاث الحقل الروائي من جديد وبنفس جديد أيضا، حيث كان الحقل الروائي الجزائر طيلة عشرية التسعينات تقريبا يعاني من ركود وغياب شبه تام لأي نص روائي جديد نظرا للظروف الصعبة التي مرت بها الجزائر والتي جعلت الكثير من المثقفين يركنون لصمت رهيب وعدم قدرة على فهم ما جرى ويجري في بلاد تنهار فيها كل الأحلام والأماني دفعة واحدة أمام همجية الإرهاب، فقد اغتالت يد الإرهاب الكثير من المثقفين وهجر الكثير منهم أيضا نحو الخارج، أما الذين بقوا بالجزائر فقد غرقوا في بحر من الصمت أمام هول المأساة الوطنية، أما من الناحية الفنية فيمكن ذكر رواية "ذاكرة الجنون والانتحار" لحميدة العياشي الصادرة سنة 1986 عن دار لافوميك، كارهاص بتطليق الرواية الجزائرية للشواغل الإيديولوجية التي سيطرت عليها طوال فترة السبعينات والثمانينات، رغم أن العشرية التي تلت صدور هذه الرواية كانت عشرية صمت نتيجة الظروف الصعبة التي مر بها المجتمع الجزائري، مما أخر تبلور النهج الجديد للرواية الجزائرية إلى غاية سنة 1998، التي نتخذها في هذه الدراسة كتاريخ ميلاد

الرواية الجديدة في الجزائر، رواية جيل الأدباء الشباب، هذا الجيل الذي لم يفتح عينيه على وهج الاستقلال ولا عاش تلك الأفكار الاشتراكية التي صاغت التوجهات الإيديولوجية للكتابات الروائية لجيل الرواد ، إنه جيل لم ينخرط في خطابات الجماعة المشتركة، لأنه ولد ( أدبيا ) في مرحلة تحوّل وانكسار لأوهام وأحلام السابق.

وهذا الواقع السوسيولوجي المغاير هو الذي أنتج رواية مغايرة تمارس قطيعة حادة مع نصوص الآباء المؤسسين للرواية الجزائرية من الناحية الجمالية والفنية ومن ناحية الرؤى الإيديولوجية التي تتبناها هذه الرواية .

مع الرواية الجديدة كما يقول بو جدرة " لم يعد هنا طابوهات حقيقية، ولم يعد الأديب يتعامل مع السياسي والجنس بخوف أو حذر ، فهو يكتب عن ذلك بكل عفوية وحرية وكأمر طبيعي للغاية " وأيضا لعب جو الحرية النسبي والاهتمام بالمشاكل الملحة دورا في أن تقوم هذه الكتابة بوظيفتها النقدية كما يجب فلا أحد كان له الوقت أو الجهد لحراستها مما يمكن أن يكون انحرافات وهذا ما تم استغلاله تمام الاستغلال...

توجد في الرواية الجديدة أيضا موضوعة رمزية الأب وموقعه في المجتمع، والصراع بين الأجيال، وهي تعكس بذلك حالة من الانسداد في المواقف التي قادت للعنف حيث لا يوجد حوار حقيقي أو فاعل بين الأجيال...

لقد تكرست أسماء روائية جديدة في الجزائر، وأصبح معدل صدور الروايات ما يقارب العشرين رواية في السنة، كما كان للجوائز الأدبية مثل جائزة مالك حداد للرواية المكتوبة

بالعربية والتي تنظمها منشورات الاختلاف برعاية الروائية الكبيرة أحلام مستغانمي ، و جائزة محمد محمد ديب للرواية المكتوبة بالفرنسية وجائزة بن هدوقة دور هام في تشجيع الكتابة الروائية و توسيع مقروئية هذه الروايات، و لا يزال المنتوج بالفرنسية أكثر غزارة بالرغم من أن المقروئية الغالبة اليوم هي للعربية وهذا مرتبط بالاهتمام الذي يوليه الإعلام في فرنسا بهذه الأعمال التي تضيف زخما للثقافة الفرنكفونية فنجد هذه الآلة تعمل بقوة على تشجيع هؤلاء الكتاب مما يدفع حتى من كان يكتب بالعربية إلى التحول إلى الكتابة بالفرنسية، في الوقت الذي تبدي المراكز الثقافية العربية القاهرة بيروت ودمشق تقاعسا في اكتشاف ما يكتب عندنا وفي إبداء الاهتمام الإعلامي الذي يحقق الانتشار ويشعر الروائي الجزائري أنه جزء من مشهد ثقافي واحد يتسم بالاتساع والتنوع والتفاعل .

لقد ظهرت في السنوات الأخيرة بقوة روايات نسائية لأصوات من مختلف الأعمار وتميزت هذه الروايات بالكتابة الحرة وغير المقيدة بالمكان والزمان الجزائري لعاب المحبرة لسارة حيدر نموذجا وبعد أن كانت الكتابة الروائية النسوية العربية في الجزائر ممثلة بصوت واحد هو أحلام مستغانمي تتعدد اليوم الأسماء وتفرض نفسها وتحظى بنسبة مقروئية مهمة فنجد ياسمينة صالح ورشيدة خوازم وزهرة ديك وشهرزاد زاغز وغيرهن...**(1)**

---

**(1)** ينظر آسيا موساي ، رواية الجيل الجديد في الجزائر الخصوصية و الطموح ، المرجع السابق .

**إشكالية تصنيف الكتابة الروائية الجزائرية الجديدة :**

كثيرا ما يجد الناقد نفسه أمام إشكالية تصنيف هذه الكتابة الشبابية الجديدة، خاصة تلك التي كسرت طوق الرواية الحديثة وتجاوزتها، مثل كتابات بشير مفتي وحميدة العياشي وأحلام مستغانمي، سواء على مستوى الموضوع أم على مستوى تقنيات الكتابة .

فكان من أهم سماتها التلاعب بالأزمنة بالانتقال المفاجئ من زمن إلى آخر عبر تقنية تكسير خطية السرد، وكذا إلغاء الحدث الرئيسي كعنصر محرك للنص الروائي، ناهيك عن تعدد الشخصيات واختفاء البطل باتباع مذهب اللامعقول مع الإكثار من العبثية والميل إلى الواقع المأساوي والنهاية المفتوحة .

إضافة إلى ظاهرة جديدة بدأت تطفو على سطح الرقعة الروائية هي ظاهرة التحطيم اللساني بتوظيف اللهجة المحلية والعامية إلى جانب اللغات الأجنبية من فرنسية وإسبانية، بل الوصول إلى أدنى التعبير الشفهي الشعبي بالاقتراب من لغة السوقة وعامة الناس . **(1)**

و تتعدد الآراء و تتعارض كلما طرحت مسألة الرواية الجزائرية الجديدة وخصوصيتها للنقاش ، بين رافض للتسمية إما استصغارا للتجربة أو تنكرا لها، وبين مؤمن بالقفزة النوعية التي حققتها الرواية الجديدة، و بين الفريقين يوجد رأي ثالث يرى أن الرواية الحالية هي امتداد للرواية السابقة .

---

**(1)** جعفر يايوش وآخرون ، أسئلة و رهانات الأدب الجزائري المعاصر ، دار الأديب للنشر والتوزيع الجزائر ، ط1 ، 2005 ص 129 .

وهنا آراء بعض المعنيين والمتتبعين لشأن الرواية الجزائرية ، تمة روائيون يرفضون الاعتراف بميلاد الرواية الجديدة:

الروائي إبراهيم سعدي يرى أن الرواية الشبابية لم تتفوق بعد على سابقتها لأنها في طور التكوين ، إذ يقول :

**" في الحقيقة أن الرواية الجزائرية الجديدة -إن صحت التسمية- لا تختلف بصفة جوهرية عن الرواية التي يكتبها الجيل القديم ، وذلك راجع أساسا لاشتراك الكتاب الجزائريين في الهموم. نحن نعيش في مجتمع واحد، وبالتالي فاستجابتنا كروائيين تتشابه شخصيا، ورغم أنني لست مقتنعا بكل ما يكتبه الشباب من الروائيين، إلا أنني لا أرى فرقا جوهريا بمعيار السن وأظن أن الفرق بين الكتابتين ينحصر في اختلاف المرحلتين، حيث أن الطابع الايديولوجي كان طاغيا على الكتابات حينها. أما الكتابات الحالية فقد تراجع فيها المعيار الايديولوجي.**

**وأما عن العامل المشترك بين الكتابتين فيتمثل في كون الروائي الجزائري بصفة عامة يضع هموم الجماعة في أول اعتباراته . "(1)**

و يؤكد الروائي إبراهيم سعدي أن الرواية الحالية لم تتسع بعد حتى تتفوق على الرواية السابقة، فهي لم تتجاوز ما كان موجودا قبلها ويرى أن الرواية الشبابية مازالت في مرحلة التكوين وبالتالي فمن الإجحاف الحكم عليها حاليا .

---

**(1)** خيرة بوعمرة " إشكالية خصوصية الرواية الجزائرية الجديدة " يومية الحوار الجزائرية ، العدد 1140 ، ديسمبر2010 ص 7

أما الروائي" الطاهر وطار" فقد قال إنه ليس لديه اطلاع على الرواية الجديدة ، و ذلك بالرغم من إشراف جمعية الجاحظية على طبع عدد كبير من الأعمال لروائيين جدد، إلا أن الروائي الكبير الطاهر وطار رفض الادلاء بأي رأي في الموضوع، متحججا بعدم اطلاعه على الاعمال الروائية الجديدة ويبقى هذا الرفض دلالة واضحة على موقف وطار من جيل الكتاب الجدد . **(1)**

في حين يؤكد الروائيون الجدد تميز الرواية الجديدة عن سابقتها :

فالروائي "علال سنقوقة" يرى أن الرواية الجديدة شهدت قفزة من حيث اللغة والطرح إذ يقول إن الرواية الجزائرية شهدت في الآونة الأخيرة قفزة نوعية وكمية. خاصة منذ التحولات الاجتماعية والسياسية التي عرفتها الجزائر في بداية التسعينات.

فعلى المستوى النوعي دخلت الرواية الجزائرية الجديدة عوالم متخيلة لم تكن مطروقة، سواء على مستوى المضامين، أو على مستوى اللغة الروائية. فمن الموضوعات الجديدة مثلا رصد العالم الاجتماعي أو ما عرف بالعشرية السوداء، حيث تحول البطل إلى عين يرى من خلالها الروائيون جزائر التعددية و الديمقراطية. ويمكن القول إن موضوعات الإرهاب بشكل دقيق كانت أكثر الاشياء هيمنة على النص الروائي الجديد، ويستوي في ذلك الروائيون الأولون أمثال: رشيد بوجدرة، وسيني الأعرج.. مع الروائيين الجدد أو الشباب مثل بشير مفتي و فضيلة الفاروق و أحلام مستغانمي وعمارة لخوص ..

**(1)** ينظر خيرة بوعمرة " إشكالية خصوصية الرواية الجزائرية الجديدة " المرجع السابق ص 7

ولا غرابة في ذلك فالكاتب بصورة عامة لا يستطيع أن يتخلص من تأثير الفضاء السياسي والاجتماعي عليه . **(1)**

و من ناحية أخرى فإن التجربة الروائية الجزائرية اكتسبت قيمتها من تعدد الطرح الفكري، أو المقاربة الإيديولوجية للموضوع الروائي.

ومن الناحية الكمية فيمكن القول بأن النوع الروائي شهد تطورا وازدهارا على مستوى الطباعة، حيث نشرت مئات الأعمال الروائية من قبل الجمعيات الثقافية ودور النشر المعتمدة، وهي بحاجة إلى غربلة و نقد، وهو أمر غائب عن الساحة الأدبية .

و تقول رئيسة رابطة الاختلاف " آسيا موساي" :

**" كنت دائما أجد صعوبة في قراءة الروايات القديمة خاصة رواية السبعينات، وهو ما عزز ميولي لقراءة كل ماهو جديد، وقد لاحظت خلال المعارض التي اشتركنا فيها من خلال ''رابطة كتاب الاختلاف'' أن هذه النقطة مشتركة بيني و بين الكثير من القراء الذين يبتعدون عن الرواية الجزائرية، سواء جزائريين كانوا أم عربا. ومن هنا بدأنا محاولة جادة للتعريف بالرواية الجزائرية الجديدة أو التي يكتبها شباب جدد، فاليوم لا يوجد شباب يكتبون من منطلق إيديولوجي، فقد عادت الرواية إلى دورها الحميمي من خلال هؤلاء الكتاب الذين برزوا خلال السنوات الأخيرة، فالرواية في آخر الأمر عبارة عن متعة وليست**

**(1)** خيرة بوعمرة ، إشكالية خصوصية الرواية الجزائرية الجديدة ، المرجع السابق ص 7

**خطابا سياسيا يوجه إلى فلان أو علان ، لهذا السبب ترفض الرابطة نشر بعض الأعمال التي تختلف عن رؤيتها الخاصة لمقاييس الرواية الحقيقة. " (1)**

فهي بهذا ترى أن الروائيين الجزائريين الجدد قد أعادوا الرواية الجزائرية إلى حميميتها التي سبق وفقدتها مع كتاب الرواية التقليدية .

كما يرى الروائي "عز الدين جلاوجي" أن الروائيين الجدد كسروا النمطية الكلاسيكية للكتابة الروائية فما كتبه وطار في سنوات السبعينات يختلف تماما عما يكتبه اليوم، ونفس الشيء ينطبق على سعدي ابراهيم و وسيني الأعرج .

و من جهة أخرى يمكن الإشارة الى أن هناك كتابا شبابا يكتبون بطريقة كلاسيكية. ولو عدنا لاختصار خصوصية الرواية اليوم فهناك اختلاف على مستوى اللغة. الكتابات الحديثة أصبحت تعتمد على اللغة الشعرية وعلى مستويات مختلفة تاريخية وعلمية...

أيضا فيما يخص البناء الروائي فقد اعتمد الجيل القديم البناء الكلاسيكي أي الانطلاق من مقدمة والانتهاء بخاتمة، فيما كسر الجيل الجديد تلك النمطية الكلاسيكية التي تعتمد على بناء الشخصية. حيث أصبح الجيل الجديد لا يعترف بهذه القاعدة الكلاسيكية، ووصل إلى حد استعمال اللغة كشخصية رئيسية في الرواية.

وثمّة من يعتبر الرواية الجديدة امتدادا للرواية القديمة منهم الروائي" محمد زتيلي" الذي

(1) خيرة بوعمرة ، إشكالية خصوصية الرواية الجزائرية الجديدة ، المرجع السابق ص 7

يرى أن الفرق بين الكتابتين يتمثل في الزخم الفكري و الثقافي ، الفرق الذي يمكن لمسه بين الجيلين هو الزخم الفكري و الثقافي الذي لا يمكن أن يتأتى إلا من خلال التجربة الشخصية التي تنعكس على العمل الروائي، والملاحظ أن الرواية الجزائرية حاولت من البداية مرافقة الهم الاجتماعي و السياسي خلال سنوات السبعينات والثمانينات ولم تستطع التخلص من هذه الاهتمامات مع الجيل الجديد أي مع روايات بقطاش مرزاق "الموت" ورواية أمين الزاوي "موت الزعيم الوطني" و رواية عبد الحميد عبد القادر وواسيني الاعرج "الخوف من الموت." ويمكن ادراجها ضمن الإطار السياسي والاجتماعي والأكيد أن بصمات الكلاسيكية واضحة في الرواية الجزائرية خاصة لدى" الطاهر وطار" و " محمد ديب "، ونظرا للتطور الذي شهدته الساحة الروائية في الجزائر فقد استطاعت تحقيق قفزة مهمة، والدليل على هذا المتابعات النقدية التي أصبح يحظى بها الكتاب الجزائريون عبر الوطن العربي

و الغربي على حد سواء. (1)

و يرى الكاتب "عبد القادر عميش" أن الطاهر وطار الذي يمثل تاريخيا أب الرواية الجزائرية من حيث التأسيس و المبادرة ، قد كانت له اسهامات في مجال الرواية التجريبية ، ففي رواياته " الشمعة و الدهاليز " و "الحوات والقصر" و "الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء" و "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" وروايته الأخيرة "قصيدة في التذلل"

(1) ينظر خيرة بوعمرة ، إشكالية خصوصية الرواية الجزائرية الجديدة ، المرجع السابق ص 7

تقنيات تجريبية مغايرة لما ألفته الرواية الجزائرية الكلاسيكية لما فيها من أبعاد أسطورية و صوفية (1)

وعلى الرغم من تضارب الآراء و ختلافها إلا أن غزارة الإنتاج الروائي الجزائري الجديد وتنوعه وجرأته يعطي الانطباع الآن أن المستقبل واعد ومشرق في خلق إضافة مهمة للمتن الروائي العربي والمشاركة بقوة في كتابة العصر التي هي كتابة روائية بامتياز .

(1) ينظر عبد القادر عميش ، الطاهر وطار من تجربة الإلتزام إلى واقعية التجريب ، مداخلة في ملتقى ص 10 ومابعدها

وينظر جعفر يايوش ، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل ، مركزالبحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية ، وهران ص 109

# الفصل الثاني

## التجريب في الخطاب القصصي عند السعيد بوطاجين

### أ- تجريبية العنونة عند السعيد بوطاجين

### ب- شعرية العتبات النصية في قصص السعيد بوطاجين

### ج- المفارقة و تجاوز الواقع في قصص السعيد بوطاجين

# د- دلالة الشخصية في قصص السعيد بوطاجين

يعد " السعيد بو طاجين " مبدعا و ناقدا و كاتبا متميزا بكل ما تحمله الكلمة من معان كما أنه من أبرز الأسماء الجزائرية التي أخذت الخوض في مغامرة الكتابة بشكل جديد يكسر قيود التقنيات التقليدية التي لطالما خيمت على الكتابة القصصية ، فكتب العديد من القصص التي تعبّر عن الرّفض و التمرد على المألوف ، و الانطلاق في البحث عن النص البديل برؤية فلسفية جديدة ، و بلغة متفجرة و جريئة ، مجسدا عزيمته على الابتكار والخلق ، فجاءت قصصه محاولة تجريبية و علامة في التجديد والبحث الدائم عن النص الجديد في شكله و مضمونه .

السعيد بوطاجين هو القاص المميز الذي استطاع بإبداعه أن يضع لنفسه مكـــانة رغم كل ذلك الحشد الهـــائل من الأسماء و أن يسطع في سماء الإبداع نجمـــا .

من خلال مجموعاته القصصية المميزة :

1 -**ما حدث لي غدا** : الصادرة عن منشورات الإختلاف ، الجزائر ( ترجمت إلى الفرنسية ، وإلى الإيطالية )

2 -**وفاة الرّجل الميت** : الصادرة عن منشورات الإختلاف ، الجزائر ( ترجمت قسما منها إلى الفرنسية المترجمة كاترين شايو )

3 -**اللّعنة عليكم جميعا** : الصادرة عن منشورات الإختلاف ، الجزائر ( ترجمت إلى الفرنسية )

4 -**حذائي وجواربي وأنتم** : الصادرة عن دار الريحانة للنشر ، الجزائر .

5 -**تاكسنة ، بداية الزّعتر آخر الجنّة** : الصادرة عن دار الأمل ، تيزي وزو الجزائر عام 2009 وهي آخر مجموعاته القصصية .

و لعل أول ما يلفت الانتباه هو عناوين مجموعاته القصصية ، وكذا عناوين القصص التي تضمها وهي بلا شك عناوين متفردة خارجة عن المألوف تجسد خاصية من الخصائص التجريبية التي تزخر بها قصص السعيد بو طاجين .

وفي حوار جمعني بالأديب السعيد بوطاجين حول عناوينه الخارجة عن المألوف

صرح قائلا : " **في الحقيقة هي عناوين لها علاقة بالمتن ثم إنني أتصور أن الأدب هو دائما استثناء و عدول عن القاعدة و من ثمة كان اختيار العناوين بمثابة استراتيجية لها علاقة بالحكايات ولها علاقة أيضا بالمتلقي و حتى العناوين الداخلية الموجودة في المجموعات القصصية أيضا تبدو بالنسبة للقارئ مثيرة و غريبة لكنها في نهاية المطاف مأخوذة من بعض المعتقدات ومن بعض مما أسمعه في الواقع الجزائري ، إنما تكون هناك بعض التعديلات الجزئية وفي الواقع أنا لا أضع العنوان إلا بعد اتمام المجموعة كاملة** " (1)

فعناوين السعيد بو طاجين  خارجة من رحم متن النصوص ، لتصنع خصوصيتها التي

---

**(1)** برنامج "خير جليس" إعداد و تقديم أسماء أولاد إبراهيم ، إذاعة مستغانم ، بث بتاريخ 30.01.2009

تستمدها من واقعها الجزائري مع لمسة من اللا مألوف تجعلها أكثر جدة و أكثر إثارة لدى المتلقي .

**تجريبية العنونة عند السعيد بوطاجين :**

**قراءة سيميائية في عناوين قصص "اللعنة عليكم جميعا" :**

لقد حظي العنوان بأهمية كبيرة في المقاربات السيميائية بوصفه عتبة أولى تمتلك سحر الإيجاز و تختزل شفرات النص الأدبي . فالعنوان أهم المفاتيح الأولية و الأساسية التي ينبغي قراءتها و تأويلها ، فهو يعد من أهم العتبات الدلالية التي توجه القرئ إلى استكناه مضامين النص و تفكيك شفراته و الوقوف على محمولاته الدلالية ، بما يعطيه من انطباع أولي عن المحتوى ، و بما يمارسه من غواية و إغراء للمتلقي فهو أول مثير سيميائي في النص من حيث إنه يتمركز في أعلاه و يبث خيوطه و إشعاعاته فيه ، فعنوان الرواية لا يوضع على الغلاف اعتباطا بل هو " **المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص ، و تسهيل مأمورية الدخول في أغواره و تشعباته الوعرة** " **(1)**

و لأنه كذالك فمن الصعب عزله عن النص أو فهمه بعيدا عن بنيته الكلية، لأنه يمثل بنية افتقار حاد للنص بعامة و في اتصاله به يؤلف بنية دلالية كاملة ، فلا ندرك إشاراته إلا عبر العلاقة بينهما ، فهو إذن جزء من البنية الكاملة للعمل ولا يمكن اعتباره إطلاقا

---

**(1)** جميل حمداوي ،"السيميوطيقا و العنونة " ،عالم الفكر، الكويت ، عدد23، يناير- مارس1997 ص90

نصا موازيا أو مماثلا للنص الأدبي الأصلي ، وقد لا يفهم النص كذلك إلا من خلال ربطه بعنوانه حتى يكون منطلقا لتفسيره أو التفسير به ، بمعنى أنه ( أي العنوان) قد يكون مفسرا بالنص أو مفسرا له في آن معا **(1)** لتغدو العلاقة فيما بينهما علاقة تكاملية، تفاعلية لا سيما وهو "**مظهر من مظاهر الإسناد و الوصل والربط المنطقي...**" **(2)** كما لا يمكن لنا أن نحصر هذه العلاقة بين العنوان و النص فحسب، بل بينه وبين القارئ والنص جميعا .

تعود لفظة العنوان في "لسان العرب" إلى مادتين اثنتين هما "عنن" و "عنا" ، و قد ورد فيه أن "العُنوان" و "العِنوان" سمة الكتاب . و عَنْوَنَةٌ و عَنْوَنَةً وعِنْوانَاً و عَنَّاه : وسمه بالعُنْوان . و قال أيضا العُنْيَانُ سمة الكتاب **(3)**

و الملاحظ أن هذا الفهم يكاد يكون اصطلاحيا أكثر منه لغويا . كما اصطلح النقد على أن العنوان " مقطع لغوي أقلّ من الجملة يمثل نصا أو عملا فنيا ، ويمكن النظر إلى العنوان من زاويتين : أ- في السياق ، ب- خارج السياق .

والعنوان السياقي يكون وحدة مع العمل على المستوى السيميائي و يملك و ظيف

---

**(1)** ينظر عثمان بدري"وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية" المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، العدد81، 2003 ، ص19

**(2)** جميل حمداوي ، السيميوطيقا و العنونة ، المرجع السابق ص 97

**(3)** ابن منظور ، لسان العرب ، المصدر السابق ص106

مرادفة للتأويل **(1)** إذ يقوم بدور تعديل فعل القراءة و جعلها منتجة للدلالة المرومة في النص .

و انطلاقا من ذلك فإن للعنوان دور هام ، وله وظائف متعددة و متنوعة في تقريب النص ولعل من أهما :

**أ- الوظيفة التعيينية :**

يقوم العنوان في ضوء هذه الوظيفة بتمييز الآثار الأدبية عن بعضها ، فلا مجال للحديث عن التصنيف ما لم نعلق كل آمالنا على العنوان ، حيث تهدف الوظيفة التعيينية إلى التعرف على العمل بكل دقة و بأقل ما يمكن من احتمالات اللبس و اللادراية ، من حيث إنها تعرِّف بالمتن و تشير إلى محتواه ، وهي في رأي **جيرار جينيت** " وحدها وحدة ضرورية في الممارسة و المؤسسة الأدبية " **(2)**

يعد كل عنوان رسالة () صادرة من مرسل ، وهذه الرسالة محمولة على أخرى هي العمل الأدبي، ومن ثمّ فكل من العنوان و العمل يمثل رسالة كاملة تربط بينهما علاقة الحملية، هي بالذات التي تجعل العنوان تعيينا مقصودا للنص، و تحمله الوظيفة الإفهامية للأول .

**(1)** سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء،المغرب 1984،ص89

**(2)** نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ،ط 1،2007 ،ص 47

**ب-الوظيفة اللغوية الواصفة :**

وهذه الوظيفة تجعل العنوان يقول شيئا عن مضمون النص ، و يصبح وسماً وتسميةً له ، فقد يكون بين النص وعنوانه شبه تناص يحيل فيه العنوان على ما يمكن أن ننتظره من النص ، فهو الذي يهب النص قيمته و معناه ليس فقط لأنه يضعه ضمن سياق معين ، ولكن أيضا لأنه هو الذي يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات قبل القراءة ، وهو أيضا الذي يزودنا بالتقاليد و المواضعات التي تمكننا من فهم أي عمل أدبي نتعامل معه .

**ج- الوظيفة الإغرائية :**

وتعمل هذه الوظيفة على لفت انتباه المتلقي و شدّه إلى الأثر الأدبي بما يقدمه من اختزال لمضامينه( المتن ) وتكثيف لها ، بحيث تتطلب البحث عن توضيح لها ولا يتأتى ذلك إلا من خلال الرجوع إلى المتنّ/النص لتوضيح الدلالات والإيحاءات بشكل أكثر تفصيلا ،

فلغة العنوان - كما تبدو في ظاهرها – غير مشروطة تركيبيا بشرط مسبق ، و بالتالي فإن إمكانات التركيب التي تقدمها اللغة كلها قابلة لتشكيل العنوان ،

و هنا يركز المرسل/ الكاتب على أن يفعِّل الإغراء في تركيبة العنوان .

**1- بنية الدال / سيميائية العنوان الخارجي :**

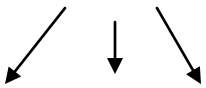
لا يخلو العنوان الذي اختاره السعيد بوطاجين لمجموعته القصصية محل الدراسة من الغرابة و الاستفهام الذي يصل حد الحيرة ، فهو عنوان مركب من دوال ثلاثة " اللعنة / عليكم / جميعا" ، هذا العنوان بوصفه عنصرا بنيويا سيميائيا ، يقوم بوظيفة الإشارة إلى الفاعل المحوري في النص ، وتحديد وظائفه و صفاته بصورة مكثفة ، مختزلة، موحية بدلالات مقتضبة ، ومشوشة ،لا تتضح معالمها الكلية إلا بتتبع آثارها في النص اللاحق .

فعلى المستوى النحوي ، يعد العنوان جملة إسمية مبتدأها "اللعنة" و خبرها شبه جملة و يتبعه بدل ، إن هذا العنوان بهيئته هذه يمثل علامة إغراء هائلة ونقطة تحدّ أيضا من حيث إنه يفصح ولا يكشف ، يفصح عن بعض الصفات و لا يكشف عن أسبابها و كيفياتها ، إنه يجمل ولا يفصّل و يطرح أمام المتلقي جملة من التساؤلات، لا يستطيع الإجابة عنها إلا من خلال العودة إلى النص الذي يفسر غموض العنوان و يقدم صورة واضحة لما أجمل فيه .

يفصح السعيد بوطاجين في صيغة العنوان عن رغبة ملحة منه في أن تحل اللعنة على الجميع ، أن يرى الألم والإحساس باللاجدوى تغمر الجميع ، بل وما يزيد في إحقاق ذلك أن الأديب لم يكتف بتحديد الآخر بلفظة "عليكم" بل أضاف إليها بدلا يستغرق من خلاله الكل دون استثناء ، وقد تجلى ذلك تصريحا لا تلميحا في لفظة "جميعا" ، إلا أن هذا الإفصاح يغشاه غموض و غشاوة تحتم على القارئ استكمال قراءة النص من أجل الوصول إلى الكشف ، الذي يحثّ على الاستثناء من اللعنة .

يتشكل هذا العنوان من ثلاثة دوال محورية هي :

العنوان



اللعنة + عليكم + جميعا

إن هذه الدوال تعتمد على الغياب الصيغي ، أي أن ثمة محذوفا في بدايتها أو في نهايتها أو ربما في وسطها ، مما يجعلها مكثفة تركيبيا ، تعتمد الاقتصاد و التركيز على ما يهتم به ، فالمحتمل أن تكون الجملة هنا : ( أنتم يا من لا أرغبكم حلت / تحل اللعنة عليكم

جميعا و السلام علينا ) فحذفت هذه المتممات للمعنى لأنها في حكم الشائع و حل محلها الصمت الذي يزيد من شراسة العنوان .

هذه الدوال تشكل إذن جملة إسمية يغيب عنها الفعل كبنية دالة على شرط الزمان وهو ما يجعل العنوان متجها صوب الاستمرارية و الانسياب ، و بالتالي الإمساك بجوهر المدلول دون العرض الذي يشي به الفعل (1) ، فاللّعنة التي يريدها الكاتب لم تقترن بزمن الكتابة ولا تقترن فيما بعد بزمن القراءة بل هي ممتدة من الأبد إلى الأزل كما أنها غير مقيدة بصفة تجعلها خاصة بفئة دون أخرى ، حيث تخرج هذه الصياغة المرسل فقط من دائرة اللّعنة .

---

**(1)** ينظر أحمد فرشوخ ، جمالية النص الروائي ، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"،دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط،ط1 ،ص22

إن أول دال ظاهر من دوال العنوان هو "اللّعنة" و اللّعنة في أصل اللّغة : هي الإبعاد ،

وفي عرف الشرع ، الإبعاد من الثّواب ، يريد العنوان إذن أن يبعد كل من لا يرغبهم عن ثوابه الخاص أو في الحقيقة يريد أن يفصح بكل دلالات الكلمة عن عدم رضاه عن هؤلاء الملعونين ، وهذا الدال - من جهة النحو - مبتدأ يحتاج إلى خبر من أجل أن يكمل معناه ، أما بلاغيا و اصطلاحيا فهو تام الدلالة ، يعكس كل معاني السخط و عدم الرضا ، كما أن

الابتداء في اللغة يعبر عن جوهر الكلام ومبتغى الإفصاح ، وقد أسهم الإفراط في اللّعنة في كسر ما ألفناه من علاقة بين الوظيفة النحوية / البلاغية للخبر .

أضيف للفظة الابتداء خبر جاء شبه جملة ، إلا أنه لا يزيد الأمر إلا غموضا وتحديا ، فهو يدل على الظرفية المكانية أي أن هذه اللعنة ستنزل من الأعلى لتشمل هذه المكانية المقصودة ، تتبعها رعاية فوقية لا تبقي ولا تذر ، ولن نكون مغالين في ذلك إذا اعتمدنا في قراءتنا هذه على الدال الثالث في العنوان و هو البدل الذي يستغرق الجميع دون تخصيص ، كما يتعاطف الجانب الصوتي مع ما سبق ليضاعف من وقع اللعنة عندما ينطق التنوين في آخر التركيب .

الحقيقة أن اللّعنة التي يريدها العنوان أبلغ من أن يستوعبها اللّفظ المركب لهذا السياق ، إذ تخرج الصياغة هذه عن التركيب الذي ألفته اللّغة العربية حتى في الأسلوب القرآني أين وردت لفظة اللّعنة في مواضع ثلاثة ، وقد وردت في موضع واحد من بين الثلاثة بصيغة (اللعنة على) عندما تعلق القصد باللّعنة التي حلّت على إبليس في قوله

تعالى : **" وَ إِنَّ عَلَيْكَ اللَّعْنَةَ إِلَى يَوْمِ الدِّين"**(1)

أما في الموضعين الآخرين فقد جاءت بصيغة ألطف من الأولى و هي ( اللّعنة له )، وذلك عندما تعلّق الأمر بالإنسان المُكرَّم بالعقل ، الخارج بعقله عن دائرة الرّضا الرّباني حيث

يقول العزيز الكريم : " **وَ الَّذِينَ يَنْقُضُونَ عَهْدَ اللَّهِ مِنْ بَعْدِ مِيثَاقِه ويَقْطَعُونَ مَا أَمَرَ بِهِ اللّهُ أَنْ يُوصَلَ وَ يُفْسِدُونَ فِي الأَرْضْ أُولَئِكَ لَهُمُ اللَّعْنَةُ وَلَهُمْ سُوءُ الدّآر** " **(2)**

كما يقول الحقّ سبحانه :" **يَومَ لاَ يَنْفَعُ الضَّالِمِينَ مَعْذِرَتُهُمْ وَ لهُم اللّعْنَةُ وَلَهُمْ سُوءُ الدّآر** " **(3)**

إن الفرق بين هذه التراكيب جميعا هي أنها في التركيب القرآني قرنت اللّعنة بتحديد زمني ماضي أو مستقبلي ، إلا عندما خصّ إبليس باللّعن ، أما في العنوان المدروس فقد جاءت مطلقة و هذا هو المنشود في اللّعنة التي أرادها الكاتب للخارجين عن دائرة الرِّضا، كما أن الدلالة تختلف عندما يتغير التابع اللُّغوي للّعنة بين له / عليه ، كما تظهر فروقات أخرى بين اللّعنة التي أرادها السعيد بوطاجين و اللّعنة الواردة في النّص القرآني ، ففي النص القرآني سبقها تليل أو تبرير لمسببها ، أي أن اللّه تعالى قد

---

**(1)** سورة الحجر الآية 35

**(2)** سورة الرعد الآية 25

**(3)** سورة غافر لآية 52

حرص على أن يبين للملعون مسبّبات الفعل طمأنة له ، فمعرفة السبب تبطل العجب ، أما الأديب فقد أبقاها مجملة بلا تفصيل و شاملة بلا تعليل .

**2- بنية المدلول / سيميائية العنوان داخل المتن**

إن هذا العنوان كدال يظهر في التقديم الذي اختاره الكاتب لهذه المجموعة ، وهنا يتجاوز السعيد بوطاجين المضمر إلى الظاهر ، ويبدل ما كان تلميحا يكشف حجم العماء الذي أصاب تحديد المقصودين باللّعنة حيث يقول : **" يا أخي ، أعرني فمك و حبك أو ساعدني بالكلمات قل لهم : نحن الفقراء الطيبين المظلومين الخيّرين ، نحن خليفة الإنسان و أنصار الأنبياء : أصدقاء أبي ذرّ وغاندي و الأم تريزا ، أنصار الحق والعدل نقول لكم : لا بقيت منكم باقية ، ولا وقتكم من اللّه واقية ، اللّعنة عليكم جميعا والسلام علينا ، ثم اللّعنة علينا يوم نصبح مثلكم و السلام عليكم يوم تصبحون مثلنا...آمين "** (1)

يفصل هذا المقطع فيما اختلفت فيه إحالات العنوان ، إلا أنه كمدلول يمتد من بداية النص حتى آخر ملفوظاته ، وينهض من زواياه بأشكال متعددة ، ليغدو هو الموضوعة المهيمنة المختزلة للنص ، إن الموضوعة المكثفة هذه التي يختزلها العنوان ،هي تخلي الإنسان عن إنسانيته ليصبح أشرس وحش يمتعه بؤس الفقراء وينتشي عندما يموت

---

**(1)** السعيد بوطاجين ، اللّعنة عليكم جميعا ، منشورات الإختلاف ، ط1،2001 ص

الإنسان جوعا .

إن تلك السّادية التي تتملك الإنسان فتجعله وحشا شرسا هي أهم سبب جعل السعيد بوطاجين يصرخ بلعنته في وجه الإنسان الأعمى بحب ذاته ومقت الآخرين يقول في "خاتمة الآتي" – وهي عنوان مقدمة المجموعة القصصية - :" **وعندما يتحدث الكبار عن الأسلحة الراقية و غزو الفضاء وناطحات البؤس ، والإنسان يموت جوعا ، تسقط الحضارة والروح و يغدو الإنسان من الكبائر ..."**(1)

تضم هذه المجموعة القصصية للسعيد بوطاجين ثماني قصص موزعة وفق عدد الصفحات على الشكل الآتي :

1- فصل آخر من إنجيل متّى : من ص09 إلى ص19

2- من فضائح عبد الجيب : من ص21 إلى ص35

3- حدّ الحدّ: من ص37 إلى ص51

4- فبراير : من ص53 إلى ص64

5- علامة تعجب خالدة : من ص65 إلى ص76

6- ظلّ الروح : من ص77 إلى ص97

---

**(1)** السعيد بوطاجين ، اللعنة عليكم جميعا ، المصدر السابق ، ص

7- وللضفادع حكمة : من ص99 إلى ص110

8- حكاية ذئب كان سويا : من ص111 إلى ص126

و إذ نرصد توزّع القصص داخل المجموعة القصصية ، نجد أن الكاتب كان عادلا في توزيع طاقته السردية في هذه المجموعة ، حيث ينحصر عدد صفحات كلّ قصة بين عشرة و احدى عشرة صفحة ، عدا القصة السادسة المعنونة بظلّ الروح التي أخذت أطول نفس سردي جعلها تمتد إلى العشرين صفحة ، و لعلّ هذا ما يجعلنا نقول إن "اللّعنة عليكم جميعا" كانت بحق تشكل ظلّ الروح عند الكاتب ، أو هي بالأحرى ذلك المارد الذي ظل يتخبط بين عتمة الواقع المفلس و بين رؤية السعيد بوطاجين للحياة ، هذه الحياة التي فتحت أحضانها لمن أفسدوا طعمها وجعلت الكاتب ينزل عليهم لعنته الماحقة لهم جميعا دون استثناء . **(1)**

عمد السعيد بوطاجين في هذه المجموعة القصصية إلى ارساء نمط حكائي متميز من خلال تلك الاستهلالات التي وظفها تحت عنوان كل قصصه الثماني ، حيث كانت تمثل قراءته الخاصة لما يريد أن يكتبه ، أو لما أنهى كتابته الآن إذا ما سلّمنا بأن العنوان هو آخر ما يكتب ، كما أن تلك المقاطع تشكل المجرة التي ينتمي إليها النص .

---

**(1)** عبد الحميد ختالة سيميائية العنونة عند السعيد بوطاجين ، النص و الظلال فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين ، منشورات المركز الجامعي خنشلة ، 2009،ص174

**ـ فصل آخر من إنجيل متّى / تكملة الباقي** :

هي القصة الأولى في المجموعة استهلها السعيد بوطاجين بمقولة معبرة ل"**نيكوس كازانتزاكي**" يقول فيها " بارك الله ساعة لقائنا بكم ، نحن بشر يطاردنا إخوة لنا ، نفوس فظة قاسية وأخرى أثقلتها الأحزان" و في فلك هذا الفهم تدور أحداث هذه القصة .

يفشي عنوان هذه القصة سرا ظل مكتوما في ذات كل إنسان، هل يمكن أن أقرأ الآتي ؟ أم هل يمكن أن أغيّر ذلك المغمور في المستقبل إذا ما تغيرت معايير الآن ؟ ثم ماذنب الميّت جوعا إذا ما رمت الخرائط يابستها في الماء، كم مرة حاول الإنسان أن يذلل سبل معرفة المصير بكتابة أناجيل متعددة و مختلفة، إلا أن كل تجاربه ظلت مفضوحة و منهزمة .

يمنح السعيد بوطاجين لنفسه هذه الفرصة من أجل أن يضيف فصلا آخر لإنجيل متّى، يرجو به أو من خلاله استكناه المجهول في حياة الإنسان البائس ، يقول : " **في الطريق نحو الآتي ، كانت الخلائق تشير إليّ بأصابع متعبة و تتغامز، و منهم من كان يلوّح مودّعا حضرتي : يوري غاغارين يحلق في سموات جديدة ممتطيا حذاءه، خرج من الغيبوبة و أدرك معنى اليقظة" (1)**

---

**(1)** السعيد بوطاجين ، اللّعنة عليكم جميعا ، المصدر السابق ص 11

هي إذن الغيبوبة التي يعيشها الإنسان و هي التي جعلت الكاتب يختار إنجيل متّى فضاءا لليقظة ، فضاء يمكّنه من البوح بعيدا عن محاكم تفتيش الإنسان المتوحش ، الذي لا يأسى لموت أخيه الإنسان أو أنه قد يغبط كثيرا لبؤسه، وهنا يدخل الأديب في حوار مع البحر الشاهد الأخير على موت الإنسان و انزلاق مبادئ الحياة في السراب،

يقول : **إذا كنت أسأله عن مكان البشر الحقيقيين يظل منغرسا في مكانه مشيرا إلى جهات غامضة : في سراديب المدن المظلمة ، هناك أرواح ترتجف كعصافير مبللة إنها الخيط الممتد إلى الضوء و الصلوات الحقيقية ..."(1)**

إن قراءة ثانية لهذا الملفوظ تجعلنا نقف عند لفظة الحقيقة ، هذه التي جعلها الكاتب صفة للبشر مرة و للصلوات مرة أخرى ، البشر الحقيقيون غير هؤلاء الذين يقصدهم العنوان الأول باللّعنة ، لأنهم في الحقيقة يؤدّون الصلاة مثل الآخرين إلا أنها صلاة غير حقيقية ، أو بالأحرى صلاة فيها كثير من الخداع و المكر ، هي ذاتها الصلاة التي نفاها الكاتب في فصله الجديد من إنجيل متّى .

تنتهي القصة إلى تعرية غامض العنوان في نجوى عميقة جدا في نفس الكاتب ، إذ يقول : "عندما قلت في سري : أخيرا وجدته ، كم هو قريب هذا الغد الأفضل و إذ تذكرت الفصل السادس من إنجيل متّى بدأت أكتب :"لاتهتموا بشأن الغد ، فالغد يهتم

---

**(1)** السعيد بوطاجين ، اللعنة عليكم جميعا ،المصدر السابق ، ص12

بشأنه يكفي كل يوم شرّه " و بهذه الطريقة السهلة عرفت كيف يعود المارد إلى القمقم " **(1)**

**ـ من فضائح عبد الجيب/ محنة الكشف** :

هي القصة الثانية في المجموعة وقد قدّم لها الكاتب بأقوال من الفلكلور الجزائري، يقول فيها :

"يا ذا الزمان يا الغدار

يا كاسرني من ذراعي

طيّحت من كان سلطان

و ركّبت من كان راعي "

يمارس العنوان المختار لهذه القصة تمردا صريحا عن الضبابية والتلميح الذي ميز الكتابة عند السعيد بوطاجين في هذه المجموعة القصصية ، إذ تكشف صيغة العنوان عن فئة من البشر بعينهم ، تألّه المال إلى درجة يفقد فيها الإنسان بشريته و تكريمه،إلا أن الكاتب لم يتجاوز في هذا العنوان حدود اللّباقة مع الحديث النبوي الشريف الذي

يعرّي فيه النبيّ الكريم- صلّى اللّه عليه وسلّم- جشع الإنسان الذي يعبد الدينار،

---

**(1)** السعيد بوطاجين ، اللّعنة عليكم جميعا ، المصدر السابق ص 19

فعن أبي هريرة عن النبيّ- صلّى اللّه عليه وسلّم- قال :" **تَعِسَ عَبْدُ الدِّينَارِ وَ عَبْدُ الدِّرْهَمِ وَ عَبْدُ الخَمِيصَةِ ، إِن أُعْطِيَ رَضِيَ، وَ إِنْ لَمْ يُعْطَ سَخِطَ، تَعِسَ وَ انْتَكَسَ، وَ إِذَا شِيكَ فَلاَ انْتَقَشَ ، طُوبَى لِعَبْدٍ آخِذٍ بِعَنَانِ فَرَسِهِ فِي سَبِيلِ اللَّهِ ، أَشْعَثٌ رَأْسُهُ مُغْبَرَّةٍ قَدَمَاهُ ، إِنْ كَانَ فِي الحِرَاسَةِ كَانَ فِي الحِرَاسَةِ ، وَ إِن كَانَ فِي السَّاقَةِ كَانَ فِي السَّاقَةِ ، إِنْ اسْتَأْذَنَ لَمْ يُؤْذَنْ لَهُ ، وَ إِنْ شَفَعَ لَمْ يُشَفَّعْ** " **(1)**

و تتجلّى لباقة الكاتب في "من" التي تفيد التبعيض أو الجزء من الكل ، فالكاتب في قصته إلى كل الفضائح التي تميز" عبد الجيب" بل إلى بعضها فقط تأدّبا مع النص المأثور عن النبي الكريم- صلّى اللّه عليه وسلّم- ، وقد يفيد حرف التبعيض على قصد في العنوان يفيد بأن لعبد الجيب فضائح و سقطٌ لا تسعه كتابة ولا تأليف ، مما جعل الكاتب يكشف عن بعضها و يترك الآخر إلى حين .

إلا أن العنوان يشير إلى موضع المال وليس إلى المال بعينه ، وفي هذا إحالة إلى إلغاء العقل عن هذا العبد فقد يكون الجيب خاويا إلا أن العبد يبقى في عبوديته المفرغة من الإنسان الحقيقي ، وقد استحق هذا النوع من العباد لعنة الكاتب القاسية .

تتداخل أحداث القصة وتختلف أصوات المتكلّمين في القصة بين السرد والحوار مع وجه الجدّ الشاحب من قرصات الزّمن و هو يحاول انقاذ نحلة سقطت خطأ في حوض

---

**(1)** البخاري ، صحيح البخاري ،الجزء10 ، رقم الحديث2887

الماء **(1)** لتنتهي القصة بكشف الكاتب لمستور عبدة الجيب الذي غطى ملامح الحكي فيقول :" ...وهاهم الديدانيون الخبثاء يملأون الدنيا و يحولون السواقي إلى بيوتهم آمنين و ها أنا أكتب القصة لأفضح الشر و أرحل عزيزا كريما ، شاهد عيان على الزمن الآثم ، زمانهم . هل أتفاءل بقدوم الإنسان الذي ليس كالوحش و ليس كالقادة

العبيد ؟" **(2)**

**(1)** ينظر السعيد بوطاجين ، اللّعنة عليكم جميعا ، المصدر السابق ص 26و 28 و27

**(2)** المصدر نفسه ص35

**- حد الحدّ/غواية الحمى**

يقترب عنوان هذه القصة من الحافة التي أُمر الإنسان بأن يتجنبها و إلا قد يقع في الحمى، يثير الكاتب من العنوان قضية ثقافية و اجتماعية كثيرا ما تحكمت في الإنسان العربي المغلوب عل أمره ، الصامت حدّ الخرص أمام قوة الحكم و سياط الحاكم الجلاد، تقول الأعراف أنه من لزم لسانه أمن الآخرين ،وهنا بكمن حدّ الحدّ بين أن بكون الإنسان حاكما وبين أن يكون محكوما.

بوّب الكاتب قصته بأشعار المتنبي وهو نموذج الإنسان الرافض لجور الحاكم ، ففي هذا الفلك دارت أحداث حدّ الحدّ التي بدأت بصمت الرعية فقد "ظلت الرعية ساكتة منذ الغمر"، راسمة بذلك الهوة العميقة بين الحاكم و المحكوم ، لتنتهي بالمصير الحتمي لكل من تجرأ على الصمت و خالف أعراف الخضوع ، يقول : "أنا صلبت وردة للوطن ثم عشرة و نهرا. ثم لم أنم. كنت قلقا جدا من فرط الحب و الحياء. و إذ همّ السجان بالانصراف ناديته : خذ المفاتيح و صلّ معي ندما علّ الوطن يجيء من المنفى . صلّ متى شئت . ركعة أو مطرا أو شجرا ". (1)

**-ظل الرّوح / مع سلطة العقل**

ينطق هذا العنوان بما صمت عنه الأنبياء فالأمر يتعلق بالروح التي هي من أمر ربي ، وقد جاءت مضافة للظل الذي أضفى عليها عمقا آخر زاد من حيرة السؤال عن حقيقة

(1) السعيد بوطاجين ، اللعنة عليكم جميعا ، المصدر السابق ص 51

الروح ، وقد استحق الإنسان هذه الحيرة يوم تحمل الأمانة التي عرضت على السموات و الأرض و أبين أن يحملنها ، هذه الإشارة الدالة بشدة على ألم الإنسان في بحثه عن الحقيقة كان قد ثبّتها الكاتب لما اختار الآية من سورة الأحزاب علامة نصية تحت عنوان القصة.

تخاطب القصة ظل الروح العقل في الإنسان الذب ثبّط دور العقل و حكّم بدلا عنه كل جوارحه التي قتلها الجهل واللامبالاة ، إنها رحلة الإنسان في مواجهة الموت الآتي لا محالة ، أو هب همجية القتل و الفتك بعنصر الحياة في الإنسان ، حتى أن حيرة الروح انتقلت إلى النص لما تساءل الكاتب عن فصيلة الإنسان القاتل ، يقول : " لا أدري كانوا يأكلون كثيرا، لم يكونوا يأكلون . كانوا يعمّرون بطونهم بكل شيء . يا الهي ،إنهم ليسوا عبادا و ليسوا حيوانات مفترسة وليسوا من الإنس أو من الجن . إنهم من فصيلة أخرى (1)."

تنبئ قصة ضل الروح بالفئة المقصودة باللعنة التي أنزلها الكاتب بداية من عنوان المجموعة ، هي فئة من المخلوقات تقتل في الإنسان كل ما له علاقة بالحياة ، حتى أنها تقتل الحياة فيما يمكن أن يجعل الإنسان يفكر في إنسانيته ، ومن هذا الإحساس جاء الملفوظ الأخير في هذه القصة ناقما على أن يكون من طينة هؤلاء ، يقول : " في الصباح قصدتها نمت يقظا حذرا . وقبل أن أصل رأيت شجرة الكرز الحبيبة ممدّدة على الأرض الحبيبة ....

(1) السعيد بوطاجين ، اللعنة عليكم جميعا ، المصدر السابق ص 92

صليت صلاة الجنازة و دفنتها في البال. هاهم. يا خالقي صورني ثانية و امنحني نورا على نورا يقودني الي.شكلني كما شئت أو اجعلني شجرة تورق وحدة. أمين يا كريم يا حنين"(1)

**و للضفادع حكمة / غريزة البوح**

يقر العنوان بالحكمة الموزعة بين الخالق و كثير من الخلق الذين نالو الفضل فكانوا حكماء، إلا أن الإنسان العاقل الحكيم قد سقط منه أن يصنف الضفادع ضمن قائمة الحكماء، فجاءت صيغة العنوان لتستدرك هذا الحكم و تنصف فئة الضفادع،ف"واو" المعية قد تكفلت بدلالة الإستدراك، إلا أن الكاتب يعرف أن هذا الحكم يحتاج تدليلا قد يكون نفسه عاجزا على تأكيده أو أن عنجهية الإنسان قد تتمادى فترفضه، ما جعله يستهين إلى جنب العنوان يقول لبابلو نيرودا يقول فيه:"..... و إن ما قلته لا ينفعكم فأنا لم أقل شيأ، و إنما كل شيء."

إن الضفادع التي كانت يوما ما أدات للعداب يوم سلطها الله على أل فرعون لما عصوا، قد أصبحت القصة حاملة لإرث الإنسان المتفوه الفصيح بعدما ماتت في الإنسان روح البوح و المواجهة يقول الكاتب: " و إذ انتهى من القراءة رمى القصيدة في الماء، ضرب أخماسه في أسداسه بكى كالطفل و غاب.

(1) السعيد بوطاجين ، اللعنة عليكم جميعا ، المصدر السابق ص 92

ثم يا نانا؟

في الصباح وجدوه مذبوحا و في فمه حجر، و من يومها و أبناؤه الضفادع يقرأون قائلين: قرر... قرر..قرر.." (1)

إن العلة التي جعلت للضفادع حكمة أورثها في البوح الشعري لم تكن علة عجائبية، فالمر يتعلق بميراث الولد عن أبيه، و هي الصفة التي ألحقها الراوي للضفادع و التي كانت أبناء الشاعر الهاوي في مطب القتل ذبحا.

**حكاية ذئب كان سويا / مشجب المعاصي**

يستحضر عنوان هذه القصة في ذهن القارئ مجموعة من النصوص السابقة، لعل ابينها تلك التهمة الجائزة التي كان فيها الذئب ضحية لمكر الإنسان في قصة يوسف عليه السلام، إلا أن المستفز في صيغة العنوان هي الصفة التي ميزت الذئب ثم نحاها عنه الكاتب، فالفعل الماضي كان ناقصا ما ولد شعورا بالتحول من حالة إلى أخرى، من حالة الإستواء إلى حالة التمرض و الإنفلات من المعهود.

يبقي السعيد بوطاجين في هذه القصة على الحقيقة التاريخية التي تتبث تورط الإنسان في هذا التحول الطارئ على براءة من خلال النص المضمن تحت صيغة العنوان، إذ يقول: "قالت الذبابة للذي أساء إليها:

لماذا تشتمني يا فتى؟

قال: لأنك قذرة.

---

**(1)** السعيد بوطاجين ، اللعنة عليكم جميعا ، المصدر السابق ص 109

من أين عرفت هذا؟ سألته

تحطين على المزابل أجابه

ردت و هي تقهقه منتشية: إنها من فضلكم أنتم

أنها وجهكم الآخر يا فتى"**(1)**

يحيلنا هذا الحوار الذي أورده السعيد بوطاجين تحت عنوان القصة إلى اعتراف ضمني بأن الذي سير الذئب غير سوي هو الإنسان نفسه، هذهالقوة العقلية الساذجة التي ترمي بأخطائها و جرائمها في حق نفسها على الآخر تنصلا من التهمة، و تطاولا على فضاعة فهما للحياة.

إن الصفة التي ألحقها الكاتب بالذئب و هي الإستواء تجعل الإنسان الذي حمل أمانة العقل و أساء حملها، صغيرا جذا أمام ذبابة تضحك إلى حذ القهقهة من غباء الفتى، و هو مبدأ الخلق نفسه الذي جعل قابيل القاتل يحتار كيف يواري سوء أخيه و معها جرمه الأبدي في حق أخيه الإنسان، ما كلف الغراب لأن يلقنه درسا تطبيقيا في الدفن.

يستهل الكاتب القصة بملفوض تلفه الكثير من العاجئبية، و لعل مدعاة هذا الإختيار هي

الإيمان و النص بالكبر الذي يصيب الإنسان إذا ما كان محل نقد و تعزير، فكان التعبير عن المألوف باللامألوف أسلم، إذ يقول:" هذا هو رأس المحنة. في البداية اختفى أخوه. لا أحد يعرف كيف و لماذا. و بعد أسبوع وجد أباه مذبوحا. أمه ماتت من فرطة القنوط.

---

**(1)** السعيد بوطاجين ، اللعنة عليكم جميعا ، المصدر السابق ص 111

و رأس أبيه وجده معلقا على حبل غسيل. عبثا حاول العثور على بقية الجثة." **(1)**

تتميز عوالم السعيد بوطاجين الحكائية بالإيغال في ذات الأنسان، هذا المخلوق الغريب الذي حلت عليه اللعنة يوم أعلن تعريف الإنسان بأنه حيوان ناطق، فأهمل العقل الذي يميزه عن كل المخلوقات و أبقى على صفة النطق التي أوصلته إلى أن تحل عليه لعنة بوطاجين، يقترب الكاتب من أدب الصخرية إلى أنه ليس ذاك ما يعنيه، ذلك أن اعتبار سلم معكوس للقيم ينبئ بحق على شراسة الإنسان و عمقه الفكري، ما ولد اختلالا كبيرا على مستوى كل القيم.

(1) السعيد بوطاجين ، اللعنة عليكم جميعا ، المصدر السابق ص 113

## 2 – شعريةالعتبات النصية في قصص السعيد بوطاجين

### ـ قراءة في مقدمات و خواتم مجموعة " اللّعنة عليكم جميعا "

اهتمت الدراسات الحداثية بعتبات النص من عنونة و بدايات و خواتم، لكونه تشكل ركيزة أساسية في النص ومنطلقا منه إليه، فتبدوا ( موضوعا جديرا بالإحتفال و مادة خصبة للنقد عموما و النقد الإيديولوجي بكيفية حصرية، و ذلك لسببين: أولهما، يرتبط بأهميتها المحددة بمواقعها الإستراتيجية بوظائفها و أدوارها، و ثانيهما، يعود على علاقتها النوعية بالعالم و بالنص الذي تنكتب على مشارفه و تشكل تخومه).. [1]

و نظرا لأهميتها فقد تناوله الناقد الفرنسي" جيرار جنيت" بالدراسة و أفرد لها كتابا عنونه " عتبات "(seuils)، تناول فيه عتبات النص بالدراسة مبينا أهميتها كنصوص "مناصة" (paratextualité) للمتن /النص الأصلي، مصنفا المناصات صنفين داخلية و خارجية و

فرق في المعنى و الوظيفة بين الصنفين، فهما يقتصمان الحقل الخاص بالمناص (النص الموازي)، معرفا كل صنف على حدة، مبينا علاقتها بالنص الأصلي، وظائفه و دلالاتها. فالمقدمة، و الخاتمة، و العنوان الرئيس و العناوين الفرعية، و الهوامش... و غيرها " من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في الوقت ذاته نظاما إشاريا و معرفيا لا يقل أهمية عن المتن..." [2]، تلعب دورا في عملية القراءة والتلقي ، بها يسترشد القارئ ،و عن طريقها يلج الى عوالم النص اللامتناهية.

---

**(1)** جميل حمداوي : لماذا النص الموازي ، www.arabiancreativity.com

**(2)** عبد الرزاق بلال :مدخل إلى النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم )،إفريقيا الشرق.2000 ص 16

**المقدمات/ الاستهلال/التوقيعات :**

المقدمة " préface" عتبة من عتبات النص، تتقدمه وتحيل عليه ،نص تتواشج فيه رؤى المبدع في بنية نصية ينتقيها من بين نصوص كثيرة ،لتؤدي وظيفة دلالية، و جمالية ،وتواصلية، هي بنية نصية شعرية كانت أم نثرية،تسهم في توجيه القراءة وتنظيمها،و تهيئ القارئ لتلقي النص و التعامل معه ." و ليس خطاب المقدمات هذا سوى جزء من نظام معرفي عام"[1] مما أطلق عليه " جيرار جنيت "paratexte /النصوص الموازية، النص قائم بذاته له خصوصياته و دلالاته، أولته الدرسات الحديثة اهتماما خاصا لما يتميز به من فعالية في إثراء النص و تعميق المعنى، وهو استهلال يقع في بداية العمل الفني

يمكن أن نطلق عليها توقيعا لأنه خصوصية يتميز بها مبدع عن آخر و لأن معنى التوقيعات يحيل على: "اقتباس أو شعار قصير في صدر كتاب أو فصل منه له صلة بموضوعه"[2] تضل لفظة المقدمة اللفظة الأفدر على احتواء المعاني الثلاث ( مقدمة، استهلال، و توقيع).

و تحتل المقدمة الفضاء النصي العلوي من النص ( البياض) متوسطة بين النص و عنوانه، و هي إذ تحتل هذا الموقع الإستراتيجي المطل على النص و المحيل له و تصبح بمثابة العنوان في تصدرها و غوايتها للقارء في سياقها و دلالاتها فهي جزء من النص تتعالق معه و تحيل عليه بشكل أو بآخر و قد اهتم القدماء بالمقدمة بل إن ( أهم

---

**(1)** عبد الرزاق بلال :مدخل إلى عتبات النص(دراسة في مقدمات النقد العربي القديم ،ص 16

**(2)** مجدي وهبة و كامل المهندس : معجم المصطلحات العربية، ص56

المظاهر لاعتبات عند العلماء قديما بالمقدمة و الخاتمة لمالهما من خصوصيات مميزة.) [1] وقديما قال الجاحظ: ( إن لإبتداء الكاتب فتنة و عجبا...) [2] وهو يدل على اهتمام قدماء بما يجدب القارئ و يوجه قرائته من حيث ( الخطاب موجه أساسا إثارته) [3] و عليه فإن المقدمةpréface تتمتع بأهمية قصوى ضمن خطاب العتبات لإعتبلوات شتى منها ما يرتبط بشكلها و منها ما يرتبط ببنائها و منها ما يرتبط بوظيفتها [4] فهي سياق لغوي ينطوي على دلالات تكشف عن عمق التجربة و الثراء الثقافي لكاتبها. تستقطب فضول المتلقي و

تعد من الموجهات الخارج- نصية و التي لها دور في دعم الفعاليات الداخل- نصية تسهم في اتراء النص و توضيح مقصديته.. [5].

و هي محفزة لما لها من فعاليات " الجدب و الإستقطاب " التي تمارسها على المتلقي موجهة وعيه و ادراكه و ذوقه.أن القارئ تدهشه هذه المقدمات فيذهب للبحث عن أسباب تواجدها في مكانها من النص، علاقتها به و دلالاتها، فهي شكل من أشكال البدايات منفتحة على التأويل كأي نص موازي و هي نص مستقل بذاته "نصيا" متعالق بغيره "دلاليا"، ينتقيه المبدع ليعبر عن ذاته من خلال أفكاره، مواقفه وروؤاه و ليدش القارئ و يوجه تفكيره و هي كما يراها كلود دوشي ( نوع من الخطابات المصاحبة

---

**(1)**عبد الرزاق بلال : مدخل إلى عتبات النص، ص 31

**(2)** الجاحظ : كتاب الحيوان ، الجزء الأول ،ص 88

**(3)**أحمد فرشوخ : الطفولة و الخطاب صورة الطفل قي القصة المغربية ،دار الثقافة للنشر و التوزيع، ط1 –الدار البيضاء 1995 ص 55

**(4)** عبد الرزاق بلال : مدخل إلى عتبات النص، ص 37

**(5)**محمد صابر عبيد :إشكالية العنونة بين القصد و جمالية التلقي /الموقف الأدبي ،عدد374، 2002 ص/181،182

للنصوص الحكائية المساعدة على تقريب طبيعة الجنس الأدبي للمتلقي، و اعطائه تصورا عن الكاتب كذات أنتجت النص ) [1]

و لهذا كان على الكاتب ان ينتقي المقدمة الأكثر قدرة على الإستحواد و الإدهاش و التواصل مع القارئ و مثلما أن النص لا ينفتح للقارئ بسهولة ولا يخضع بسلطة القراءة إلا بد جهد فإن سياجته و ما يحيط به تشكل متاهة أخرى من متاهاة النص اللغوية و

الجمالية و الدلالية فهي الطريق الأول بعد العنوان الذي يقود القرئ إلى مساحات النص المضببة، افتتاحية تعمق من علاقة القارئ بالنص، إذ " هي قطعة فنية... متصلة ببقية النص لا منفصلة عنه"[2]، و هذا يعني أن المبدع في إختياره للمقدمة يحرص أن تكون متميز مكثفة لدلالة لها علاقة مدعمة أو مناقضة للفكرة.

إن القارئ للقصة الجزائرية الحديثة يلفت انتباهه مجموع من المقدمات التي يستهل بها القاص قصته تتميز بأنها غالبا ما تكون اقتباسات ( نص نثري، نص شعري، نص صوفي،نص ديني، أو نص شعبي) و قليلا ما جاءت نصا ذاتيا ( ابداع القاص نفسه) يختاره المبدع ليصدر بها قصته تم يترك للقارئ عناء البحث عن علاقتها بالنص لما يجعله يتسائل: أهي اعتراف بالجميل للمبدع لصاحب النص المقتبس؟

ام إعجاب بفكره و فنه؟ أم هي تيمن بنفسه ليكون فاتحة للكتابة و الإبداع؟ أم هي

---

**(1)** شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة،ط 1، 2004 ص39

**(2)**حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي،،ط2 ،1993 ،ص140

مغامرة من المغمرات الإبداعية للكاتب، تقوم بتضليل القارئ و تأجيل و قوفه على دلالات النص؟ و مهما كان الأمر فإن خطاب المقدمات هذا يقف حاجزا دون القارئ و النص بما يحثم عليه تجاوزه قراءة و تأويلا.

( و قد أعادت الشعرية- بنياوية كانت أم سيموطيقية- الإعتبار لهذا النص الموازي المهمش، بل إعتبرته المدخل الأساسي إلى أعماق النص الإبداعي و كل إقصاء لما هو خارجي يجعل من هذا العمل ناقصا و مليء بالتغرات المنهجية و المنواقص السلبية.. )[1] مما يجعل التوقف عند هذه الحواجز النصية- المقدمات، ضرورة تمليها علاقتها بالنص من حيث هي " متواليات قولية تفضي إلى فكرة بداخلها. و قد لاحظنا أنها في القصة الجزائرية المعاصرة متنوعة بين مقدمات غيرية يقوم بكتابتها ناقد متخصص أو كاتب مبدع...، و مقدمات ذاتية، و أخرى نصوص شعرية أو نترية ينتقيها المؤلف ليصدر بها نصه أو يكتبها المؤلف على هامش ابداعه. و لتحديد هذه النصوص في المجموعة القصصية ( اللعنة عليكم جميعا ) للقاص الجزائري السعيد بوطاجين، ارتأينا أولا ان نحصرها في جدول.

---

**(1)**جميل حمداوي ، لماذا النص الموازي ؟. www.arabiancreativity.com المرجع السابق

**جدول المقدمات:**

| المجموعة القصصية | عنوان القصة | نص المقدمة |
| --- | --- | --- |
| **اللعنة عليكم جميعا** | | خاتمة الآتي :<br>أيها القارئ الذي لا يعرفني ،يكفي أننا إخوة و أمنا الأرض الشاهدة . هذا أنا : متعب من وقتي و مني و لست فخورا بانتمائي لسلالة متوحشة. أجد متعة غريبة في السخرية مني و من الذين يسخرون مني .أنا أعرف:<br>قادة العالم معتوهون و الشعوب التعيسة تتقاتل إرضاء لهؤلاء المجانين الذين يقودون الخليقة نحو ممالك الجنون لقد تجولت في التاريخ كله فوجدت ناسا كثيرون يفكرون بأمعائهم. و أما الإنسان الحقيقي فنادر في هذا |

| | | |
|---|---|---|
| | | الكون يحج إلى الجيب ممتطيا الكذب و دمكم. لهذا العنة. الجور استعبد العقل.أي عقل هذا الذي يبذر وقته في صناعة الفناء... هؤلاء هم سادة عصرنا المدهش هؤلاء هم قادتنا إلى السعار . هؤلاء لا يهمهم انقراض الشعب ، و إذا رأيتهم خائفين فلأنهم يفكرون في انقراض الكرسي. ومع ذلك : ما زال الكون المريض إنسان أحن إليه، إنسان أحبه كثيرا . إنسان لا يتطاول على الإنسان و لا يتمتع ببؤسه. هذا النوع الناذر أقلده تاج حب و فرح و عرفان أسميه أخي... |
| | فصل آخر من إنجيل متى | أيتها النار النار الكامنة في الباطن الشجر تنتظر الإنسان |

| | | |
|---|---|---|
| | | حتى يوقظها من مكمنها فتكون<br>له عونا في حياته. بارك الله<br>ساعة لقاءنا بكم. نحن بشر<br>يطاردنا إخوة لنا. نفوس فظة<br>قاسية. وأخرى أثقلتها الأحزان ،<br>أيتها الطيور و الجوارح نسألكم<br>أن تحسنوا لقاءنا، لقد أتينا إلى<br>هنا بعظام الأجداد– نيكوس<br>كازانتزاكي |
| | من فضائح<br>عبد الجيب | "يا ذا الزمان يا الغدار<br>ياكاسرني من ذراعي<br>طيحت من كان سلطان<br>و ركبت من كان راعي"<br>للشيخ الذي قال:<br>شافوني أكحل مغلّف<br>يحسبوا ما في ذخيرة<br>وأنا كالكتاب المؤلف |

| | | |
|---|---|---|
| فيـه منافـع كثيرة | | |
| بم التعلل لا أهل و لا وطن<br>ولا نديم و لا كأس ولا<br>سكن<br>أريد من زمني ذا أن يبلّغني<br>اليس يبلغه من نفسه الزمن<br>لا تقلق دهرك إلا غير مكترث<br>ما دام يصحب فيه روحك<br>البدن<br>فما يديم سرور ما سرت به<br>و لا يردّ عليك الفائت<br>الحزن<br>(المتنبي) | حدّ الحدّ | |
| تخلطت و لا بات تصفى<br>و لعب خزها في ماها<br>ريّاس من غير مرتبة<br>هما سباب خلاها | 37 فبراير | |

| | | |
|---|---|---|
| | | الشيخ عبد الرحمن المجذوب |
| | علامة تعجب خالدة | الوباء الوحيد الذي يستطيع القضاء على الإنسان هو الإنسان - س.بـوطاجين - |
| | ظل الروح | إنا عرضنا الأمانة على السموات و الأرض و الجبال فأبين أن يحملنها و أشفقن منها و حملها الإنسان ،إنه كان ظلوما جهولا. - سورة الأحزاب. آية 2 |
| | وللضفادع حكمة | إذا أردتم فلا تصدقوا شيئا مما قلته. رغبت فقط أن أعلّمكم بعض الأمور فقط. لأني أستاذ في الحياة و تلميذ كسول في الموت و إن كان ما قلته لا ينفعكم فأنا لم أقل شيئا. - بابلو نيرودا - |

| | | |
|---|---|---|
| | حكاية ذئب<br>كان سويّا | قالت ذبابة للذي أساء إليها:<br>لماذا تشتمني يا فتى ؟<br>قال لها: لأنك قدرة<br>من أين عرفت هذا ؟ سألته.<br>تحطين على المزابل . أجابها<br>ردت و هي تقهقه منتشية :<br>إنها من فضلكم أنتم. إنها وجهكم<br>الآخر يا فتى<br>إمضاء : ذبابة محلية |

فهذه النصوص/ المقدمات كما نرى تنتمي إلى مرجعيات مختلفة و هي تتراوح بين مقدمات غيرية و اخرى ذاتية، نصوص أدبية و شعرية و نثرية، تحفز القارئ على القراءة و التأمل، و تجره إلى متاهة البحث عن الدلالات، و لا شك أنها نصوص منتقات من قبل المبدع، لأنها النص أكثر إشعاعا و الأقدر على حمولة التكثيف أو تلخيص التجربة. ولق لخص جيرار جنيت و ظيفة هذه النصوص المجاورة لكونها (خطابا أساسيا، مساعدا، مكرسا لخدمة شيء آخر يمثل حقيقته، و هو النص)

إن موقع الخطاب المقدماتي في صدارة العمل يجعل منه خطابا متميزا يمارس سلطته و يثير المتلقي الذي لا يمكنه تجاوزه، و ليظل " السعيد بوطاجين" بتوجهه إلى هذا النوع من العتبات، وتميزه في عنوينه و مقدماته و خواتمه المبنية على العبث

و السخرية في طليعة المبدعين، يربط المستقبل بالراحل / الحاضر، مستدعيا في مقدماته نصوصا مختلفة المنابع، نصوصا تضج برؤاه و أفكاره و إديولجيته، عبثيته و تمرده، يغوص في أعماق الراهن معريا بجراءة و شجاعة الواقع، فاضحا أشكال القمع و الممارسات الفوضوية و التدميرية على الإنسان.

وستقتصر قراءتنا على بعض المقدمات بدءا بمقدمة المجموعة، و المعنونة ب : ( خاتمة الأتي )، تم مقدمات مقتبسة من نصوص أدبية و شعبية.

لقد تعامل الكاتب مع الخطاب المقدماتي بتميز كبير، و ميل إلى السخرية و النقد ، " سخرية... مبرر لها دوافعها التي تمنحها فجاجة الواقع المعيش، الذي لا نستطيع التعامل معه... يتسلح بها النص في نقده للمجتمع"[1]، و تواصله مع القارئ عبر المتاهات الذات في غربتها و تشظيها، فجاءت ( خاتمة الأتي ) لتوجز موقف الكاتب مما يجري في الواقع من ممارسات، مقدمة تقوم على مفارقة زمنية تطل من عنوانها في تركيبته اللغوية و الدلالية، " فالخاتمة" أخر ما يكتب، فهي خلاصة و نتيجة، و " الأتي" قابع في المجهول منفتح على المستقبل، فهي تركيبة تقوم على المختلف المؤتلف. كما إن ما يثير الدهشة هو خطاب الكاتب لقارئه الضمني / المفتعل في قوله:

" أيها القارئ الذي لا يعرفني.. يكفي أننا إخوة و أمنا الأرض شاهد. ها أنا متعب من وقتي و مني و لست فخورا بانتمائي متوحشة..."[2]

في محاولة لاجتدابه إلى عالمه، إغرائه و مشاركته في رؤاه، و هو سشعر أن القاص يخاطبه، و يتواصل معه " فكن قارئ يظن أن الكلام موجه إليه "، و هو بهذا مدعو

---

**(1)** حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، ص63

**(2)** السعيد بوطاجين ، اللعنة عليكم جميعا ، المصدر السابق ص 7

للمشاركة الوجدانية، فالقاص يغريه بقوله: ( يكفي أننا إخوة و أمنا الأرض شاهدة).

و يرى جيرار جنيت أن " الكاتب لا يقول (قارئي) إلا بحكم عادة اكتسابها من لغة المقدمات و الإهداءات التي هي لغة منافقة "[1]، ومهما كان الأمر فإن القاص في مقدمته يعرض مأساة الإنسان في عالم يأكل القوي فيه الضعيف، متمردا على السائد، متوقفا عند الممارسات اللامألوفة و اللا مقبولة، في عالم بعيد عن الإنسانية، متهاو في متاهات الجشع و الطمع و الأنانبة و النفاق و الخداع يقول:

" لقد تجولت في التاريخ كله فوجدت ناسا كثيرين يفكرون بأمعائهم، و أما الإنسان الحقيقي فنادر في هذا الكون الذي يحج إلى الجيب ممتطيا الكذب و دمكم. لهذا ألعنه.."[2]

و غيرها من العبارات المضمنة في المقدمة، و المعبرة عن موقف الكاتب الرافض للواقع فيه ممارسات عدوانية/ لاإنسانية تتم في العلن و/ أو الخفاء. مما يشكل بؤس البشرية في العالم بصفة عامة خاصة، لكن الأمل يبقى قائما:

" فمازال في الكون المريض إنسان أحن إليه، إنسان أحبه كثيرا، إنسان لا يتطاول على الإنسان و لايتمتع ببؤسه. هذا النوع أقلده تاج حب و فرح وعرفان و أسميه

---

**(1)** جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم و آخرون، دط ، ص265

**(2)** السعيد بوطاجين ، اللعنة عليكم جميعا ، المصدر السابق ص 7

أخي..." [1]

فيما يشبه العقد بين القاص و الإنسان المفترض/ المتره عن ممارسات العنف و الخداع، الإنسان بكل ما تحمله اللفظة من معاني السمو/ الترفع/الإخاء/ و المحبة. وهويستدعي في خاتمة مقدمته عددا من الشخصيات من أنصار الإنسان و الإنسانية في قوله:

**" نحن خليفة الإنسان و أنصار الأنبياء..أصدقاء أبي ذر، وغاندي، و الأم تيريزا.. و أنصار الخير و الحق نقول لكم: لا بقيت منكم باقية و لا وقتكم من الله واقعة اللعنة عليكم جميعا و السلام علينا، ثم اللعنة علينا يوم نصبح بينكم مثلكم و السلام عليكم يوم تصبحون مثلنا... أمين"**[2]

نبرة تحد و تصعيد في رؤية، قاص متمرد/ ثائر/ رافض لواقع متعفن تعمه الشحناء و الضغينة. و قد بدأ القاص بضمير الأنا/ المتكلم، لينهي بضمير الجمع/ نحن الدال على الوعي الجمعي، و المعبر عن عذبات الروح في بحثها على السكون و الطمأنينة المفقودة، عن الخنوع و الإستسلام المرفوض، عن توق الإنسان إلى مستقبل مضيء بعيدا عذابات النفس و الآخر، فنمد وجد الإنسان و هو دائم البحث البحث عن وجوده/ كيانه/ هويته إنسانيته، و بالتالي رفضه لكل ما يعرقل/ يمحو/ ويحاصر/ ويحاصر أحلامه، واقع قائم على الأنانية والحسوبية، حيث يذهب أبو حيان التوحيدي إلى كون

**(1)** السعيد بوطاجين ، اللعنة عليكم جميعا ، المصدر السابق ص 8

**(2)** المصدر نفسه، ص 8

الغريب من شعر بالغربة في وطنه الأم و هذا في قوله:

**".. أين أنت من قريب قد طالت غربته في وطنه، وقل حظه و نصيبه من حبيبه وسكنه.."** [1]

و في نهاية المقدمة يتعانق النص المقدماتي مع العنوان في شحنة الغضب/ الثورة المعبر عنها بـ" اللعنة عليكم جميعا "، تعميم و تخصيص في الوقت نفسه، فاللعنة موجهة إلى أعداء الإنسانية لا غير، أما ما عداهم فهم من أنصار الحب و السلام...

و هكذا تسوق المقدمة القارئ عبر احتمالات تأويله تظل تراوغ و تفرض نفسها عليه من خلال اللغة و تكثيفها، تقف كنص مواز تشير إلى العنوان و تتقاطع معه في دلالاته و إحالاته، بل هي عنوان أخر، مما يجعلهما متآزرين في بلورة المعني و بسط معطيات النص.

و تتضافر عند القاص بوطاجين في مقدمات قصص المجموعة نصوص متنوعة (شعرا ونثرا) تسهم بشكل أو بآخر في تعرية الواقع و فضح الممارسات السلبية، و كل نص منها بمثابة المؤشر الذي يتضمن قضايا فكرية أو اجتماعية، كما يوظف من النصوص الدينية أقربها إلى وؤاه، و أكثرها تعبيرا عن هواجس نفسه، في تعبيره عن

مأساة الإنسان في تهالكه و جشعه. مما يجعل النص ملخصا للفكرة التي ارتآها خلاصة لعذابات الإنسان و جهله و ظلمه لنفسه، فكان استدعاء قوله تعالى:

---

**(1)** السعيد بوطاجين ، اللعنة عليكم جميعا ، المصدر السابق ص 8

**" إنا عرضنا الأمانة على السموات و الأرض و الجبال فأبين أن يحملنها و أشفقن منها و حملها الإنسان، إنه كان ظلوما جهولا."** [1]

إشارة إلى ثقل المسؤولية عند الإنسان النزيه الذي يحاسب نفسه عن كل فعل صدر عنه. ليسهم النص الديني القتبس من القرآن، و المتموقع في صدارة النص الإبداعي، في بلورة وعي القاص وقدرته على تحميل أفكاره و روؤاه، و تعبيره عن واقع الإنسان، و هموم الذات الباحثة عن الطمأنينة.

إن مصادر التراث معين لا ينضب، و مجال واسع ينتقي منه المبدع ما يحتاج إليه في تعميق و تدعيم أفكاره، ويتخير السعيد بوطاجين من النصوص الشعبية ما يرسم خارطة عذابات الإنسان في متاهات السنين، في مساره النقدي لواقع متعفن يعلق في كل ركن من أركانه مشنقة للذات وللوطن، مما يجعل نصوصه تتوسل إلى بناء منظوراته التي تتنامى نتيجة التعفن السائد، فتكون النصوص المستدعاة لسان حال المبدع تنطق بمقياس الضمير الجمعي حيث يقول في النص الشعبي الذي يتصدر قصته ( 37 فبراير) :

**" تخلطت و لا بات تصفى**

**و لعب خزها في ماها**

**ريّاس من غير مرتبة**

**هما سباب خلاها "**

---

**(1)** سورة الأحزاب، الآية 72

وهو نص معبأ بمرارة الواقع الأليم وما فيه من تغييب لشريحة كبيرة من المجتمع، تقف بعيدة عن مركز السلطة و أخذ القرارات التي ينفرد بها أناس لا علاقة لهم بالسلطة إلا من باب المنفعة و هذا ما يجعلهم خطرا على البلاد

و العباد، فالنص يعبر عن مسببات الأزمة، و عن انشغالات النفس و حيرتها تجاه واقع انقلبت فيه الموازين، فهمش المثقف و كأنه آفة و خطر، عاجز لا يملك القدرة أو الوعي الكافي للمشاركة في حيوية التغيير و بناء الوطن، فجاء توظيف النص الشعبي مقدمة و استهلالا للنص، ليحمل بعدا ذاتيا : آلام وهواجس من جهة، و بعدا جماليا و دلاليا : بما يحمله من شارات توحي بما هو سائد من جهة أخرى، بلغة مكثفة، لغة البوح النفسي.

والتي تسهم في

" استراتيجية كشف الحقيقة و فضح ما حولها من زيف من أجل الحصول على المعرفة ، تلبي حاجتنا الملحة إلى أدب انتقادي..." **(1)** و تضفي على النص عمقا و فنية ، نصوص مشحونة بالسخرية، معبرة عن تناقضات الواقع، مشيرة في علاماتها المختلفة إلى الممارسات السلبية، و مسببات و مخلفات الأزمة ،

و تعفن الوضع و الإحساس بلا جدوى الحياة، و التصدع الذي أصاب المجتمع في العمق مما جعل الشرخ يكبر كل يوم، و الموت ينقضّ من كل صوب، و المثقف مستهدف يقف حائرا بين المطرقة والسندان، فلا هو قادر على إبداء رأي يسهم في حل الأزمة لأن صوته مقموع و فكره ملعون ، و لا هو بعيد عن مقصلة التناحر، مما يجعل

---

**(1)** حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ، المرجع السابق ص155

القاص يعبر عن هذا التهميش باستدعاءه للتراث الشعبي المعبر عن مجموع تجارب الإنسان و المكثف لرؤية جماعية و هذا من خلال نص شعبي آخر إذ يقول :

**" شافوني أكحل مغلف**

**يحسبو ما فيّ ذخيرة**

**و أنا كالكتاب المؤلف**

**فيه منافع كثيرة.."**

مما يشكل عقبة أمام القارئ الذي يجد نفسه دوما في مواجهة مع النص، محاولا تذليل الصعوبات و الغوص في أعماقه كاشفا عن العلاقات الظاهرة و الخفية، علاقة تربط بين محتوى المقدمة و مضمون النص، فهذه المقدمات لا توجد اعتباطا، بل هي صورة للنفس و ما يجيش فيها، تحمل من الدلالات ما يعجز عن حمله نص تقريري مباشر ، هي صورة مكثفة لمواقف و أفكار و رؤى المبدع فيما يشبه الومضات الإشهارية . و لأن « الأدب هو الوسيط ذو الامتياز، و ربما الأساسي للمعرفة، معرفة العالم و معرفة الذات، وفي مجتمعات يتم فيها إخفاء الحقيقة و تشويهها و قمعها، تصبح وظيفة الأدب هي كشف الحقيقة و فضحها » (1) وهذا ما يحقق لنصوص (المقدمات) أهميتها في إضاءة الجوانب الخفية .

و هكذا يؤدي خطاب المقدمات وظائف أساسية في توضيح النص و تشكيل بنيته العامة و تقديمه سعيا للتواصل مع القارئ من خلال التعالق مع مضمون النص، مما

---

(1) حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية ، المرجع السابق ص154

يحيلنا على مجموعة من اللوحات المستدعاة من نصوص شعرية أو روائية، ليتآزر العنوان مع المقدمة في « توجيه الدلالة إلى بؤرتها المقصودة » [1] ، و تصبح وظيفة النص مرهونة بقدرة الكاتب على استدعاء النص الأقدر على تلخيص رؤاه و مواقفه . قضايا اجتماعية و سياسية سائدة تشبه في جانب منها أزمة الإنسان في مناطق أخرى من العالم . فالمقدمة « بنية تعبيرية تتراكم فيها مجموعة من القيم التبليغية تراكما ثقافيا معرفيا يتعمده القاص و يسربل به خطابه القصصي.. »[2] إنها تمهيد لمعرفة خفايا النص يختار منها كل قاص النصوص الأقدر على إضاءة زوايا الرؤية ، مما يجعل استدعاء السعيد بوطاجين لنص **"نيكوس كزانتزاكي"** ذا مقصدية إذ يقول :

**(( أيتها النار الكامنة في باطن الشجر تنتظر الانسان حتى يوقظها من مكمنا فتكون له عونا في حياته.بارك الله لقاءنا بكم. نحن بشر يطاردنا إخوة لنا. نفوس فظة قاسية. و أخرى أثقلتها الأحزان...)) [3]**

ملخصنا من خلاله رؤية الكاتب من قضايا وطنه. فإذا كان النص المستدعى مقتبسا من كتاب كازانتراكي( الإخوة الأعداء), فإنه يبقى مناسبا للتغيير عن هواجس المبدع, في موطن تحول فيه الإخوة إلى أعداء, و أحرقت نار الفتنة فيه كل شيء, فبعد أن كان اكتشافها سببا في تغيير حياة الإنسان نحو الأفضل, و إثباتا لذاته في

---

(1) صلاح فضل :إستراتيجية الخطاب الشعري عند حجازي, مجلة فصول , عدد68, ص290

**(2)** علي ملاحي: دار الثلاثة.. والطريق الفضي مبررات خضور الفعل الحكائي, جريدة الخبر, الإثنين 1997/11/24

* نيكوس كازانتزاكي من أبرز الأدباء اليونانيين في التاريخ المعاصر... شاعر و روائي...له دراسات فلسفية مهمة,يعد من تلاميذ برغسون الأوائل...كتب رواية (زوربا), و(الأخوة الاعداء) و(المسيح يصلب من جديد)... وغيرها.

**(3)** السعيد بو طاجين : اللعنة عليكم جميعا, ص المقدمة

تفردها و تحررها من بدائيتها. فإن النار في المقابل تعني الخطر و الموت المحقق لمن لا يحسن استعمالها, وقد تحقق التفاعل بين النص المستدعى, و رؤية الكاتب في الجزء الثاني من النص في قوله : **(نحن بشر يطاردنا إخوة لنا)** في تعبيره عن الواقع, مما يهيىء للمقدمة لأن تعبر عن الجوهر وتختزل الرؤية , وعليه فهي ((ليست عائقا لعملية التلقي بقدر ما تهيىء لها))[1] .

إذ تبدأ القصة بالنص/المقدمة و تنتهي به/ الخاتمة, كجوهر في العمل الفني , ليشع النص إلى الخارج في علاقته بالعنوان و المقدمة, و إلى الداخل في علاقته بالعناصر الأخرى..

**ـ الخواتم/ التذييلات* دلالتها و علاقتها بالنص :**

الخاتمة في القصة آخر ما يصل القارىء بالمبدع، تكمن أهميتها في تأخرها، مما يجعل أثرها يمتد و يطول بعد الإنتهاء من القراءة، و لا يمكننا أن نقع على تعريف محدد للخواتم/التذييلات في القصة يقوم بتوجيه البحث في هذا النوع من العتبات, لتبقى قدرة المبدع على إيجاد خاتمة لقصته تقوم على الإبتكار و الذاتية, فهو يجتهد في أن تكون الخاتمة ملائمة لبدايات قصصه و نهاياتها في جانبها الفني و الدلالي.

---

**(1)** حسن محمد حماد:تداخل النصوص في الرواية العربية, المرجع السابق، ص151

* أفضل أن أرقم الخواتم بلفظة (تذييلات) كمرادف لها على أساس أن هذه اللفظة مشتقة من الذيل, والذيل هو نهاية الشيء, (ذيل الصفحة و ذيل الثوب), كما أنه عضو بارز في مؤخرة الحيوان يساعده على الحركة, ونص الخاتمة (المعنية بالدراسة) كتب بخط بارز في موضع متأخر عن النص مما يجعل التذييل أكثر دلالة عليه, رغم أن اللفظة (تذييلات) وظفت من طرف بعض الدارسين

(جميل حمداوي) كمؤشر على المقدمة بإعتبارها "خطابا بعديا على مستوى زمن الكتابة".

وبقدر ما للعنوان من أهمية في جذب القارىء إلى عمق النص من حيث هو نص واصف ((يتكفل بإثارة انتباه المتلقي و الإيقاع به))[1] ، و بقدر ما للمقدمات من أبعاد جمالية و دلالية من حيث هي نصوص مستدعاة من قبل المبدع تؤدي وظيفة محددة داخل المتن و خارجه؛ تأتي الخواتم/التذييلات في قصص المجموعة لتشارك في إمداد النص بأبعاد جمالية و دلالية مكملة. فالتذييل في آخر النص هو " تنويع للمقدمة ودفع لدلالات النص" على حد تعبير (جنيت)، هذا يعني أنها تحتاج إلى قراءة و تأويل بنفس العتبات الأخرى، و بذلك تتناوب العناوين و المقدمات و الخواتم في أشكال توريط القارىء.

إن الخواتم/التذييلات التي ستتناولها الدراسة هي تلك النصوص التي تعقب نص القصة ولا تتصل بنهايتها، و هي تذييل للنص بسياق نصي مستقل يقع في جانب من نهاية الصفحة الأخيرة من المتن، غالبا ما تحتل الجانب الأيسر منها، يكتب بخط عريض باللون الأسود. وقد تعوّد القارىء أن يملأ هذا المكان بعبارة تدل على مكان و زمان كتابة القصة، يثبتها المبدع بعد الإنتهاء من كتابة النص، و هي توهم القارىء بحياديتها, و قد تلحق كل قصة بتاريخ كتابتها و مكانها، ولا يبدو أن لهذا النوع من التذييلات أثر كبير في الجانب الدلالي للنص، كما أنها لا تؤثر على المستوى التواصلي بين المبدع و القارىء الذي يمر عليها دون أن تثير فيه تساؤلا ما، لأن البحث في النص و دلالاته لا يتم إلا من خلال وسيط لغوي يثير حفيظة القارىء،

---

**(1)** خالد حسين حسين، القصة القصيرة و ظاهرة العنونة، مجلة الموقف الأدبي، عدد 422، ص49

و بما أن الدراسات الحديثة اهتمت بموازيات النص و سياجاته و كل ما يحيط به، فإن ما تذيل به القصة من نصوص هي بمصاف النصوص المحيطة؛ نصوص تابعة للنص, مستقلة عنه، لها جماليتها، و دلالتها، و إحالاتها.

و يظهر الإهتمام بهذه النصوص عند السعيد بوطاجين في قصص مجموعته "اللعنة عليكم جميعا"، من حيث هي نصوص ذاتية تأخذ القارىء عبر عوالمها الضبابية، و غموضها المقصود، إذ لا يكتفي القاص بتذييل نصوصه، بل يحيطه بكثير من المراوغات و التهويمات اللغوية التي هي من صميم أسلوب المبدع الجانح نحو الغرابة و العبث و السخرية، مما يجعل القارئ يتساءل عن مدى علاقة المقدمات و الخواتم بالنص، إن لم تكن علاقة الدال بمدلوله. وبما أن نص الخاتمة نص مغلق على ذاته فإنه يدخل ضمن لعبة الحضور و الغياب التي تمارس سلطتها على القارئ، حيث أن «غياب المدلول النهائي يفتح المجال واسعا أمام اللعبة اللانهائية للدلالة » (1) وبها ينفتح النص على القراءات المتعددة، المهوّمة في غياهب الذات الباحثة عن التموقع، والمتشبثة بعالمها الغريب .

و الخواتم في القصة الجزائرية - بوصفها نصوص مبتدعة- لا زالت قليلة جدا، والملاحظ أن القصة الجزائرية الحديثة تميل في معظمها إلى وضع تاريخ الانتهاء من كتابة النص، وهو « زمن يدل به الخطاب على زمن انجازه »(2) يتموقع خارج نص

---

**(1)** سعيد بنكراد، التأويل بين الكشف و التعدد و لا نهاية الدلالات، مجلة علامات، عدد 25،2006 ،ص16

**(2)** منذر عياشي، الكتابة الثانية، و فاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء،ط1،1998 ،ص93

القصة مباشرة، يثبت فيه الكاتب ( المكان، اليوم، الشهر، والسنة ) ، و في المقابل نجد شكلا آخر من أشكال التذييل بلفظة واحدة تدل على الأنتهاء من العمل أسفل القصة (تمّت)، وهي تحيل على التنفس و الارتياح بعد عناء الكتابة، فجاء الخطاب القصصي و ما يحيط به، ظلا تعبيريا، تفرغ فيه الدلالات القاصة أحاسيسها الداخلية و ملاحظاتها الخارجية في ظل أزمة الوطن، الانتماء، و الشخصية.

و إن ما جاء به السعيد بوطاجين من خواتم مكثفة ختم بها كل قصة من قصص مجموعته ، لتعبر عن قدرة ذاتية و موهبة متفردة للكاتب في إبداعه لنصوص خواتمه، التي تخرج عن سياق النصوص المألوفة ـ الآنفة الذكر ـ بل تتميز الخواتم عنده بما يطبعها من الفنتازيا النصية المعبرة عن ركام الصراع الداخلي و الخارجي. لتجيء خلاصة الخلاصة ، مما يجعل نتيجة النص و نهايته التي تعود بالقارىء على بدء، تشتغل بموازاة النص و ما أحيط به، تحيل عليه و تكمل دلالاته.

و بما أن القارىء يسعى باستمرار للتواصل مع النص فإن هذه العتبة ستقف سدا منيعا بين النص و القارىء إذا ما بقيت على غموضها، كما أن موقعها آخر النص/خارجه يمنحها الستقلالية الدلالية و الجمالية، و يؤهلها للقراءة و التأويل، وإلا بقيت علامة استفهام غامضة ترافق القارىء بعد الانتهاء من قراءة القصة، ذلك أن ((قيمة النص فيما يتفاعل به القارىء من عناصر الكتابة التي هي الحيل البارعة التي تورط القارىء في إشكالات حالاته الإنسانية كصانع أولي للدلالة النصية، و كصانع للإشارة و القارىء لها))[1]

**(1)** عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير، من البنيوية إلى التشريحية مقدمة نظرية دراسة تطبيقية،دار سعاد الصباح، ص78

فهي فهي بهذا تحتاج إلى قراءة خاصة تقف عند دلالاتها و علاقتها بغيرها من النصوص المحيطة

إن التوقف المتأمل للتذييلات النصية عند بوطاجين يجعل كل قراءة سطحية لها تعجز عن تحقيق المقصدية، و بالتالي تقلل من فاعلية القراءة، لأن أسلوبها ينطوي على مفارقة و على قدر من السخرية و التهكم الدال، سافرا أحيانا و مكتوما في أغلب الأحيان .

و قبل البدء في محاورة هذه النصوص ، ندرجها في الجدول الآتي:

**جدول الخواتم :**

| المجموعة القصصية | عنوان القصة | نص الخاتمة |
|---|---|---|
| **اللعنة عليكم جميعا** | فصل آخر من إنجيل متى | جمهورية السعيد بوطاجين حفظه الله، بتاريخ تبت يدا أبي لهب. |
| | من فضائح عبد الجيب | تاكسانة التي في القلب و الذاكرة يوم سنوات الدم والسرقة، في ساعة: تعبت جدا من الساعات. |
| | حدّ الحدّ | كتبت هذه القصة على بركة الله في مملكة عبد الجيب بتاريخ قل أعوذ برب الفلق من شرّ ما خلق. |

| | | |
|---|---|---|
| | 37 فبراير | الكرة الأرضية التي ليست لنا: بتاريخ 36 مارس 125457 الخ. |
| | علامة تعجب خالدة | جمهورية تاكسانة حفظها الله، 27 المتنبي سنة 1972 لعنة و خمسة كراريس أو سبعة ثكنات متلا. |
| | ظل الروح | جمهورية الشياطين. في يوم ما من عام الدم من ذلك القرن القذر. في الساعة كذا و كذا. ساعتهم. |
| | و للضفادع حكمة | بلاد الهم و الغم و الدم، بتاريخ ألف وتسعمائة إلى آخره. |
| | حكاية ذئب كان سويا | كدت أنهي هذه القصة في جهة ما، في زمان ما،لكنني...آه يا خالقي! |

و بهذا ينفرد السعيد بوطاجين بتلك الخواتم التي تخرج عن المألوف في تحديد مكان و زمان الكتابة، إذ يبدع سياقات و تراكيب تتكىء على السخرية المطعمة بإشارات لمعانات الإنسان في فترة عاشها الجزائريون في العشرية السوداء من سنوات "الهم و الغم والدم" فجاءت إيحاءا بالواقع السائد و إحالة عليه، اصطبغت بالهزل

و السخرية المقنعة المحملة بشحنات من الحسرة و الألم، يبثها الكاتب عبر اللغة الملغمة بالدلالات، المتوارية خلف الكلمات، في مراوغة واضحة يفرضها وفاء القاص لمساره الفني؛ كتاباته التي يحيلها إلى لغز لغوي و دلالي.

و بما أن للفنان أسطورته التي تميزه عن غيره في الكتابة، فإن ما يميز السعيد بوطاجين هو تلك الممارسات الكتابية الهاربة من واقع الكتابة العادية/المألوفة، إلى واقع الحياة بإحباطاتها المتتالية، و انعكاساتها على عالم الكاتب الداخلي المعبر عنه بصورة مراوغة تحمّل النص طاقات من التكثيف اللغوي و الدلالي، يطبعها توجه الكاتب إلى هذا الشكل من النصوص/الخواتم المبنية على غرابة اللغة و انزياحاتها، و بهذا ينفتح لنا الأفق الذي يمكن أن نقرأ في إطاره هذه النصوص المتفردة؛ ((فكأن الكاتب حينما كتب ذلك النص المعين أفرد نجما بنظره و استعار وجوده ليخصه بميلاد شخصي))[1] ، تظهر معه قدرات الكاتب على الإبتداع و التميّز على مستوى اللغة و الشخصيات و السرد و فضاء الكتابة، و جماليات الطرح الرؤيوي و غيرها من العناصر المشاركة في المغامرة الإبداعية عنده. و كأن القارىء لا يكفيه ما يشوب العناوين و المقدمات من متاهات لغوية تعرقل عملية تلقيه للنص؛ فيتبعها الكاتب بلعبة أخرى، و بذلك تتناوب العناوين و المقدمات و التذييلات في توريط القارىء الذي يجد نفسه محاصرا بالعتبات التي تعطي النص بعده الدلالي و الجمالي الأول، مما يجعل سلطة النص قائمة إلى حين.

---

**(1)** عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير، المرجع السابق، ص80

إن القارىء لهذه النصوص الخواتم توهمه بأنها تنطلق من المألوف في التأريخ للعمل الفني،لكنها لا تلبث أن تزوغ و تراوغ عندما يتحول المكان إلى (جمهورية السعيد بوطاجين حفظه الله)، أو (مملكة عبد الجيب)، أو (جمهورية الشياطين) أو (جمهورية تاكسانة حفظها الله)، أو (الكرة الأرضية التي ليست لنا)، و أخيرا (بلاد الهم و الغم و الدم). تشكيلات و سياقات لغوية تكسر أفق توقع القارىء و تعبر عن إحساس الكاتب بزيف الواقع، و تحيل المكان عن وجهة النظر الذاتية، ولتحلق في عالم الزمان النفسي، ((وهكذا تفلت وظيفة النص من الأفق الذي يعيشه مؤلفه، ويصير ما يعنيه النص الآن مهما أكثر مما كان يعنيه المؤلف حين كتبه))[1] ، و هذا حين يخرج النص من مرحلة الإبداع إلى مرحلة التأويل، و لتنتقل العملية الإبداعية من عالم الكاتب إلى عالم القارىء المهووس بالبحث عن خفايا النص، و أماكن الغياب و الحضور فيه، دهاليز مغارات عجيبة ليس لها آخر، تستمد دلالاتها و شرعيتها من القراءات المتعددة و اللانهائية، و إذا كانت الرؤية في نص الخواتم تعتمد على المنظور الناتي للكاتب أولا (جمهورية السعيد بوطاجين)، الذي يمنح من خلالها لخياله فسحة لابتكار السياقات الغريبة الأكثر تعبيرا و خصوصية. إن التوقيع بالاسم الكامل (السعيد بوطاجين) في بعض هذه النصوص جاء ليوهم القارىء بتقريب المعنى، و ليخلق ألفة بينه و بين النص، لكنه الإيهام القريب البعيد، فما أن يطمئن القارىء للنص حتى نفسه محاصرا بسياقه الغريب، الذي يكسر الألفة و يأخذ القارىء في دوامة هذه النصوص.

---

**(1)** بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب و فائض المعنى،ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1 ،2000 ، ص61

ولا تختلف العبارات الأخرى في كونها تعبيرا عن الذاتي و الرؤية الداخلية؛ بل تتجاوزها إلى الموضوعي الذي يشوبه الغموض في إحالتها على الواقع، فيعلو صوت الذات في رحلة البحث عن التغيير، و يتقاطع فيها الواقعي بالخيالي في مزيج من الهزلي الهادف (مملكة عبد الجيب)، رغبة من الكاتب في فضح الممارسات السلبية السائدة في المجتمع (مجتمع الرشوة والمحسوبية)، إذ يتجرد الإنسان من إنسانيته ليدخل عالم الشياطين (التخطيط و المؤامرات)، و ما ينجر عنها من تجاوزات تعيق فعل المتقدم، و هذا ما يجعل المشهد الأخير (الكرة الأرضية التي ليست لنا) أو (بلاد الهم و الغم و الدم)، حالة خاصة من حالات الشعور بالغربة و الاغتراب، كنتيجة حتمية في واقع يعاني فيه الإنسان مرارة التردي و التهميش.

و هكذا يخرج المكان من صلب الأزمة في علاقتها بالمكان/الذكريات و الألفة و المحبة(تكسانة التي في القلب و الذاكرة)، ليتواءم مع الواقع الحلمي القابع في داخل الكاتب، والمنقوش على صفحات قلبه كتعويذة تحمل خطوطا و كلمات طلسمية، تكمن فعاليتها و جمالها في غموضها. أما الزمان فهو تلك الذكريات المأساوية (يوم سنوات الدم و السرقة)، حيث اليوم لفظة مفردة تدل على زمن تحدده "سنوات" بصيغة الجمع في إشارة إلى زمن استغرق أكثر من سنة، اتسم بمجموعة من السمات يلخصها الكاتب في لفظتي "الدم" والتي تحيل على المجازر و الإغتيالات، و "السرقة" المادية

و المعنوية، لتجتمع الخواتم البوطاجينية ملخصة مأسات الجزائر في التسعينيات، على شكل توقيعات تتميز بالإيجاز و التركيز و عمق الفكرة . و ليمضي الكاتب في خطة الكشف عن الزمان المراوغ/اللازمان، في تناصه مع النص الديني (بتاريخ تبت يدا أبي لهب)، أ(بتاريخ قل أعوذ برب الفلق من شرّ ما خلق)، في إشارة ضمنية إلى التوجس و الخوف مما هو كائن وما سيكون. فقد أوحى هذا الإقتباس بأن ثمة معاناة تقبع في باطن المبدع، تدفعه إلى توظيف النص الديني الأكثر تعبيرا عن شرور الإنسان، فيلوذ المبدع بالمكان و الزمان النفسيين أو الوجوديين تعبيرا عن إحساسه العميق بالغربة بسبب الآخر. و إذا كانت هذه الخواتم لم تتعرض من قبل "للمساءلة و الدراسة" مما يصعب مهمة البحث في الوصول إلى تأويل يرضي منطق القراءة و التفسير، فإن توقفنا عندها ما هو إلا مجرد محاولة لإقتحام أسوارها المنيعة الملغمة بالدلالات.

إن القارىء لنصوص الخواتم/التذييلات في مجموعة السعيد بوطاجين (اللعنة عليكم جميعا) يلفاها تسبح في بخر من الغرائبي و العجائبي على مستوى اللغة و الزمان و المكان، حين يتحول الزمن إلى الزمن الوهمي أو الهلامي (36 مارس 125457) زمان بلا حدود ولا وعي، زمان لم يأت بعد، يحيل على المستقبل البعيد الغامض، و على اللاوجود، كما يتحول المكان إلى اللامكان/ اللاواقع الذي يعبر عن صورة النفس في تشظيها و تفردها، في بحثها عبر دهاليز الزمان و المكان في نوع من الاستكانة و الاسترخاء من عناء الواقع المثقل بتساؤلات الروح و عذاباتها و تشتتها بين الشك و اليقين. مما يجعل هذه التذييلات نوعا من الهرب من الواقع إلى اللاواقع، ومن

المعقول إلى اللامعقول ، و (كدت أنهي هذه القصة في جهة ما، في زمان ما) عبارات تعكس في داخلها نبرات الفكر في رحلاته و تهويماته، في عبثيته و لا وجوده.

خطابات ختامية تعكس صورة مكثفة لآلام الروح في غربتها، تغزل سياقاتها من خيوط ضائقته النفسية، محافظة على اتساقها و طابعها البوطاجيني المبحر في عوالم الحيرة و الشرود و الغموض، تختزن في داخلها عبق التجربة الإنسانية، و تغري القارئ بخوض مغامرة القراءة الفاحصة كما تبعث فيه فضول التعمق و التأمل في محاولة أخيرة و يائسة لمعانقة الذات القاصة و التعامل معها عبر فعاليات النص

و مراميه، أملا في اكتشاف أبعاده الجمالية و الدلالية، « و بذلك يأتي التذييل مجسدا لجوانب من تلك المعاناة و كأن طبيعته هنا لا تتوخى إلغاء مشاركة القارئ في فعل القراءة أو إلغاء مشاركته في فضاء ما قبل القراءة أيضا »(1) ، بل الزّج به في عمق النص و غموضه، ليذهب معه في رحلة سندبادية بحثا عن كنوز الدلالات .

و هكذا تتحول هذه التذييلات إلى عناوين متأخرة تقوم على التغريب .

« إن هذا اللون من التغريب على مستوى المكان و الزمان والإطار ... يساعد على خلق جو تفرد اللحظة الخاصة و على وحشة هذه اللحظة أحيانا »(2) ، التفرد من سمات النص، أما الوحشة فهي شعور القارئ و هو يقف لأول مرة أمام هذا النص اللّغز، و الذي تبقى كل محاولة لاقتحام حصونه و الفوز بدلالاته ضربا من الوهم و مغامرة في المجهول ، فالنص في انغلاقه على ذاته يدفع القارئ إلى متاهات لا حصر لها، فلغة السعيد بوطاجين على بساطتها أو ما توهم به القارئ من سهولة في تلقيها في البدء إلا

**(1)** عبد الرحيم علام، الخطاب المقدماتي في الرواية العربية محاولة للتصنيف، مجلة علامات في النقد،عدد 8...

**(2)** أحمد درويش، تقنيات الفن القصصي عبر الراوي و الحاكي، المرجع السابق ، ص321

أنه يجد نفسه كمن يحاول أن يقبض على سراب ، فهي – كما يقول "بلانشو" لغة ذات « قدرة على إخفاء الأشياء و إظهارها بوصفها مختفية، إنه الظهور الذي ليس إلا اختفاء و الحضور الذي يغدو غيابا عبر فعل التآكل و الإتلاف بوصفه الفعل الذي يمثل روح الكلمات و حياتها»(1) .

و هكذا تقف هذه التذييلات علامة من علامات التميز التي تطبع النص القصصي عند السعيد بوطاجين . ومهما بدت الخاتمة مستقلة أو محايدة، فهي تتعالق مع النص و تقف في نهايته لتأكيد فكرة أو رؤية مبثوثة عبر ثناياه، في لغته و عباراته و عن طريق حركة شخصياته، ليظل القاص وفيا لمساره الفني في الكتابة، ينتقي ألفاظه و عباراته الأكثر قدرة على التحميل و التكثيف و التدليل . وبما أن الخاتمة هي الموضع الإستراتيجي، ذو الإشارة الأخيرة و التأثير الأخير في النص فقد تمسك السعيد بوطاجين بمبدأ السخرية و الهزل في التعبير عن الأزمة، في رفضه للواقع بسلبياته و تجاوزاته، و راح يختم كل قصة من قصصه بخاتمة و سمت قصصه دون غيره من المبدعين، لتظل الخاتمة موقعا استراتيجيا، فتحتفظ بسحرها و ألقها، و سياقها و دلالتها من حيث هي عملية ناجحة، و هادفة تنطبع في دهن القارئ بعد الانتهاء من قراءة النص، لتظل تفرض سلطتها عليه كأي نص فني جمالي يمتلك قدرة التأثير و الجاذبية.

و بهذا تكون العتبات في مجموعها أدوات فنية استطاع المبدع أن يجعل منها وسيلة من وسائل فنية كثيرة تنتج الدلالات، وتعمق المعنى ، وتأخذ القارئ معها في عملية

---

**(1)** خالد بلقاسم، الشعر المغربي المعاصر بين الخيبة و الأمل، من الواقع إلى اللغة، www.nizwa.com

حلمية جميلة يعانق النص خلالها باحثا في مغاراته العجيبة عن معانيه و دلالاته، وكل ما يفتح أبواب القراءة و التأويل أمامه .

## 3 -المفارقة و تجاوز الواقع في قصص السعيد بوطاجين

### أ- المفارقة :

ليس من السهل تحديد تعريف دقيق للمفارقة، لأن محاولة ضبطها - كما يقال- أشبه ما يكون بمحاولة إمساك الضباب (1) ، لأن الكثير من النصوص تبرز مفارقات مرئية، لكن محاولة الإمساك بها أو بدلالاتها تستحيل إلى شبكة من العلاقات المعقدة بنية و وظيفة، لأنها دائمة التحول و التشكّل المبدع و المجدد، فهي تتجاوز فكرة كونها كلاما يبدو في غير مقصده الحقيقي، أو كلاما يستخلص منه المعنى الخفي، إنما هي لعبة لغوية ماهرة و ذكية تتأسس بين طرفين: صانع المفارقة (الكاتب) و مفككها (القارئ)، فالكاتب يقدم النص المفارق بطريقة تثير القارئ و تدعوه إلى رفض معناه الحرفي، لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد، و من أجل هذه العملية يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، ولا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى استكناه معنى يرتضيه ليستقر عنده . (2)

إن كلمة (مفارقة ) مثل أي مفهوم مجرّد لا تحيل إلى أي واقع مادي، و المفارقة قبل كل شيئ هي ما اتفق الوضع و العرف على تسميته مفارقة(3) ، فعلاقة المعنى الحقيقي بالمصطلح علاقة اعتباطية عادية كأية علاقة أخرى بين أي دال و مدلول آخر، و مصطلح المفارقة و مقابلاته باللغة الأعجمية لا دعامة أساسية لها، و إن بين الوضع

---

**(1)** ينظر خالد سليمان، المفارقة و الأدب، دراسات في النظرية و التطبيق، دار الشروق للنشر و التوزيع، ط1، 1999،ص8

**(2)** ينظر نبيلة إبراهيم، فن القصة في النظرية و التطبيق،دار قباء للطباعة، د ط، دت، ص108

pierre Schoen tjes , Poetique de l’ironie Edition du seuil,Paris,2001,p19 **(3)**

و الاستعمال تنافرا حادا، ولم تتعامل الدراسات العربية القديمة و الحديثة مع المفارقة مصطلحا و مفهوما تعاملا موضوعيا، وإنما من باب الصدفة و الشيوع لا غير، اتّسع المفهوم في دراسات نقدية، توصف بكونها شبه نادرة، مستلهمة في أغلبها من جدلية النوع أو الأسلوب و الانزياح، فكانت أغلب الدراسات أسلوبية، ترى في كل ظاهرة تخرج عن المعيار أو القاعدة انزياح، ثم أن أزمة المفارقة هي أزمة مقصدية و تأويل، فالقارئ يظل عرضة للانحراف عن مقصدية المؤلف - خاصة عندما يتعمد الغموض عن قصد- في أية لحظة من القراءة، فيضيع في متاهات التأويل دون قصد، ذلك أنه للنصوص التي تتسم بالمفارقة خاصية الانفتاح و قابلية التحول، و التجدّد، تبعا لنوعية القراءة "...كون القارئ هو الضمان الوحيد لإضفاء الدلالة على النص و إنتاج معناه "**(1)** .

و لا شك أن الكاتب على دراية موضوعية كاملة بالمفارقة مصطلحا، مفهوما و وظيفة، و هو يتماوج في أبحاثه التي تعنى بكل ماله علاقة بالمفارقة بين مصطلحي العدول و الخرق، وهو يجتهد أثناء ممارسة فعل القص في الكبت أو الكشف عن مداركه لصالح المعنى كلما دعا الأمر إلى ذلك، وهذا لصالح الكتابة الإبداعية، كما أنه يمتلك جرأة واضحة في استعمال المصطلحات، لا يمكن أن تقيم سلبا أو إيجابا لأنه يعي جيدا معنى تقنية العرض أو ما يسمى "ذكاء المصطلح"، فهو يستعير ماشاء من حيث

---

**(1)** أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، سلسلة كريتيكا 8، الجزائر،ج1،ط1، 2003، ص35

يشاء و يعطيه الدلالة التي يشاء دون أية رقابة،(1) و هو عندما يمارس فعله الكتابي كنظام علامي، و عندما تدخل العلامة المفهومة في أفق المتلقي "...إنما يؤسس بذلك جملة علامات متبادة معقدة و جملة تناغمات أو تنافرات صوتية مع الشيء المفهوم ويغنيه بلحظات جديدة ، و المتكلم إنما يقيم حسابا لمثل هذا الفهم بالذات و لهذا فتوجهه إلى السامع هو توجه إلى الأفق الخاص للسامع، و هذا التوجه يضيف إلى كلمة المتكلم لحظات جديدة كل الجدة، ذلك أنه يجري في هذه العملية تفاعل سياقات مختلفة ووجهات نظر مختلفة و آفاق مختفة و نظم نبرات تعبيرية مختلفة و لغات اجتماعية مختلفة، فالمتكلم يسع إلى توجيه كلمته مع أفقه المجدد لهذه الكلمة في أفق آخر (أفق الفاهم) و بالتالي يدخل علاقات حوارية مع لحظات أفق الآخر، المتكلم يخترق أفقا آخر هو أفق السامع و يبني قوله على أرض الغير..." (2) .

و المفارقة عند السعيد بوطاجين هي الخرق الموضوعي لمجمل معايير تشكل الدلالة، تتأسس غالب على نقيض جملي (Antiphrastique) دوما إشراك القارئ وحمله على المساءلة و إعادة التفكير في معتقداته و معارفه لتثبيت مواقفه و أرائه، وبين تماسك اللغة، رصانة الأسلوب و ضغط المفارقات، يقف الملاحظ لنصوص السعيد بوطاجين مدهوشا أمام هذا البناء الضخم لمعمار القصص، و يلوح له المعني و هما و سربا، و عبثا يحاول الإمساك به، فيخيب مسعاه بين الحين و الآخر، و لعل ما

---

**(1)** تسعديت بوعياد، المفارقة في قصص السعيد بوطاجين، النص والظلال المرجع السابق، ص66

(2) ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية،ترجمة يوسف صلاح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1988، ص37

يفسر هذه الطبيعة في فكر الكاتب، هو اقتناعه التام بأن الواقع يكذب ما آلت إليه أسمى مخلوقات الله، ففرض على نفسه نظرة خاصة، وسيحاول في كل خطوة من الإبداع نقل موافقته، و محاولة ليس إيجاد الحلولن بل لفت الانتباه و إجبار القارئ على التوقف لمراجعة نفسه و مواقفه من خلال أسلوب المفارقة، ونحن نلتمس هذا الموقف في أفكاره المتضادة المودعة حتى في أدنى جزئيات النصوص، و التي يمكن تلخيصها في هذه الثنائيات المستثمرة في أقصى درجات التمويه و المغالطة التشكيل التالي: - الحياة/ الموت: العدم و الوجود، الدنيا و الآخرة، الثواب و العقاب، الجنة والنار،- القوي/ الضعيف: الغني، الفقير، السلطة و الشعب، البشر و الشيطان،- الحيوان/ الإنسان: الخير و الشر، الحق و الباطل،- الحقيقة/ الوهم: الخيال و الواقع، الأسطورة أو الخرافة و التاريخ.

تعتبر هذه الثنائيات مؤشرات لأزمات حادة تعترض الوعي البشري عامة، و تنهك خيال الكاتب الذي ألف بينها بإعجاز مفرط و كثير من المبالغة و التعقيد، في حين يمسح الملل عنها و عن القارئ بقليل من الفكاهة و الترفيه، إن هذه المتناقظات التي تؤسس لظاهرة المفارقة، يمكن ردها إما إلى موضوعات جمالية ( شعرية المفارقة)، إما غائية (الوظيفة الإصلاحية الهادفة)، و إما عدمية( وهمية خرافية)، و لكن عندما تتداخل الموضوعات في المقطع الواحد يغدوا من الصعب التحديد الدقيق لنوع ووظيفة المفارقة.

- **شعرية المفارقة** : ينتج التحكم الدقيق في المفارقة صورة شعرية غالبا ما " تستهلك كل أنشطة التشكيل و دينامياته، ابتداءا من التلاعب بالكلمة، بكل ما لهذا التلاعب من صيغ و أشكال و انتهاءا بالتركيز الشديد على الشيء و كأنه طبيعة لم ينطق بها من قبل، مثل هذا التركيز الشديد على الصورة واللغة، لا يسمع للواقع باختراق مجاله إلا من خلال التلميح البعيد" (1) ، والقول بشعرية المفارقة في قصص السعيد بوطاجين، يجعل جنسين أدبيين يتداخلان، فالقصص المدروسة تصنع لنفسها لغة شعرية غاية في الخصوصية و هذا يحدث في كثير من المقاطع، ودون مراعاة شكل اللغة و القافية ، يعتمد الكاتب لغة ملغزة، فعندما " يستعير الشاعرية من الشعر لا يهدف إلى أن يستعيرها بمعناها الخيالي العاطفي، بل يهدف إلى أن يلتصق بلغة الشعر وجوهره.."(2)

ثم إن أهم سمات هذه اللغة الشعرية الخاصة بالقص هي كونها "...لم تعد لغة سرد ووظيفتها الحكي بل أصبحت لغة التركيز على الأشياء، والسبب في هذا أنها تلح على وجهة النظر و تجعلها في الصدارة، كما تلح على تقديم المشاعر و التجربة الداخلية ومن ثمّ فإن هذه اللغة ترفض نظام الزمن المتتابع، كما أنها لا تعنى بالنواحي الشكلية و الزخرفة الأسلوبية المرتبطة بالإسهاب في الوصف و تحليل الدوافع الداخلية والخارجية، و بعبارة أخرى، فإن الكاتب المعلق على الأحداث يختفي في مثل هذا النوع من الكتابة، ويبقى الكاتب الذي يشد الانتباه إليه و إلى لغته." (3)

---

**(1)** نبيلة إبراهيم، فن القصة في النظرية و التطبيق، المرجع السابق، ص12

**(2)** المرجع نفسه، ص244

**(3)** المرجع نفسه، ص245

يشير القاص بلغة شعرية إلى العلاقة مهتزة بين الذات و الموضوع وفقا للفجوة الموجودة بين الخيالي و التجريبي، فهو يترك العنان لخياله اللامحدود، الذي يطل من خلاله على الواقع، و يلغي استقلالية المكان بأوصافه ليجعله جزءا من تجربته الذاتية، كما يقوم بإغفال الزمن التاريخي الذي يربط الأفعال و احتمالاتها بالحياة ليحل محله زمن كلي، مهمته تحقيق رحلة استكشافية للذات **(1)** ، فالكاتب يقوم بإعادة تحويل وتنظيم بعض المدركات الواقعية و الخيالية، ليجعل منها عمدا أشكالا خيالية، تولد تأثيرا شاعريا .

تمثل بعض القصص موضوع الدراسة اللغة في أعلى درجاتها من الشعرية، حتى يوحى إلينا أنها قصائد شعر كاملة، وتغدو المفارقة بكل تعقيداتها، أسلوبا تعبيريا متفوقا بحق، فكما يقول "كيركجارد" : " إن أسلوب المفارقة أسلوب متفوق، ينظر إلى الأساليب العادية باستعلاء و ترفع..." **(2)** ، وفي إطار هذا البناء المعقد للتشكيلات التي يفرضها الكاتب على النص، ومن ثم على القارئ، لا تقترب اللّغة من الشعر لكي تبدو رمزية في أعلى مستوياتها فحسب، وإنما تخرج بهذا عن مألوف القص، في شكلها وفي ترابطاتها و علاقاتها، وهي بذلك تخلق لنفسها خصوصيات تجعل كل وحدة في النص لا ترد اعتباطا، وإنما في إطار وظيفي مفتوح على النص و على القارئ معا، فتصبح اللغة ذات طابع فني و غائي، ثم إن التحولات السريعة والضغط المكثف لتوزيع أو

**(1)** ينظر نبيلة إبراهيم، فن القصة في النظرية و التطبيق، المرجع السابق، ص246

**(2)** عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، د ط، 2002، ص415

توالي المفارقات في مجرى النصوص قيد الدراسة، يجعل القارئ يقف ليتأمل نفسه ومواقفه إزاء شبكة من المفارقات المؤسسة على مرجعية و مقصدية منهجية دقيقة ومعقدة، تحترف و تتعمد أساليب الخرق، محدثة قطيعة واضحة و صريحة مع معايير تشكل الدلالة السطحية منها و العميقة لتتوحد مع الفوضى، أضف إليها دقة الملاحظة والوصف، و تعقيد الحوار و البرهنة، كثرة الفرضيات الإيهامية و تغييب المرجع، والحرص الشديد على الاستخدام المراوغ للغة و كسر الضابط الزمني المنطقي والعرفي **(1)** .

و نحن نهدف أن نجعل هذه الفوضى قابلة للتهذيب، وذلك من خلال بعض المؤشرات التي يوزعها الكاتب مدعمة بآراء و مواقف نترقبها في مسارها عن كثب، ونقف من خلالها لنرصد هذه الظواهر الجديدة التي تحقق التماسك المنهجي رغم تدميرها للنسق التقليدي، وبذلك تدمير وهم التراث عامة و وهم البلاغة الكلاسيكية خاصة، و نقف من جهة أخرى أمام هذه الظواهر الجديدة لنرصد كيف أن أسلوب المفارقة يتجه اليوم ليصبح طريقة في التفكير و الكتابة الحرة و أداة لتحليل الواقع من غير أحكام مسبقة أو معايير مغلقة، لنكشف عن نوع خاص من الخطاب الإبداعي، وما يتولد عنه من أنساق جمالية و غائية مميزة، تكشف بدورها عن العالم الداخلي والخارجي لعنصر فاعل و فعال هو "الإنسان" بمحاذاة الواقع و ظواهره الثابتة منها

والمتغيرة، كل هذا من خلال المجموعات القصصية الثلاث : **ما حدث لي غدا ، وفاة الرجل الميت** ، و **اللّعنة عليكم جميعا**. وهذه صورة موجزة و وصفية لتقنية العرض التي تتميز بها بعض هذه القصص المختارة، كالعناوين، والافتتاحيات، و التوقيعات...

بالنسبة للمجموعة القصصية الأولى "ما حدث لي غدا" فتتصدرها قصة" خطيئة عبد اللّه اليتيم"، و هو عنوان مشحون بالعاطفة و التواضع، بعد العنوان افتتاحية نصية قصيرة ، هي مقولة لجون بول سارتر:" إن جهنم ...هي الآخرون" و بذلك تنفي - في البداية- كل المشاعر الإنسانية النبيلة التي يكنها البعض للبعض، فتلخص هذه العبارة القهر و العذاب الذي يسببه الآخرون لعبد اللّه اليتيم لتقصي بذلك تورط القدر، فيشحن العنوان مباشرة بدلالة كثيفة، في حين تمتلئ لفظة "يتيم" سلبا بدلالة الانهزام والاحتقار و تمتلئ لفظة "عبد اللّه" بالتعاطف و التضامن، لكن تساهم لفظة "خطيئة" في تأزم الفكرة، ويفتح باب المساءلة و التقييم: ماذا فعل عبد اللّه المسكين، أي خطيئة ارتكب الضعيف المقهور؟؟... ، و يرد التوقيع عاديا كاشفا عن الزمن و المكان : "العناصر، الجزائر ماي 88".

القصة الثانية بعنوان:"السيد صفر فاصل خمسة"، و لكن أي سيد ؟، تتبادر إلى أدهاننا هيئة إنسان محترم، إلى جانبه هيئة تقديرية "صفر فاصل خمسة"، يمكن اختزالها ريضيا في "السيد 0,5 "، وهذا ما يحدث انشطارا و تفككا للفظة "إنسان" بكل احتمالاتها

---

**(1)** تسعديت بوعياد، المفارقة في قصص السعيد بوطاجين، النص والظلال المرجع السابق، ص73-74

الرمزية، ليترك المجال لتخيل إنسان غريب الشكل، ليس بقامة إنسان عادي، قصير لا يرقى إلى لقب إنسان...إلى غيرها من الصور التي يحاول فيها المتلقي كشف

القناع عن الصورة الحقيقية لهذه الشخصية، و بهذا يثير العنوان شغفا و مجموعة من التأويلات التي لا تنفك إلا في نهاية قراءة القصة، ويعقب عنوان القصة افتتاحية قصيرة: " أظن أن اجتماعات العرب هي عقاب من اللّه لمخلوقاته المذنبة" ، تقوم هذه الافتتاحية بحصر مجال التأويل، فينكشف المكان و هوية السيد صفر فاصل خمسة، فهو شخصية عربية مسؤولة في اجتماع مع مخلوقات مذنبة، من تكون هذه المخلوقات؟ ما ذنبها؟ ماذا فعل بها السيد صفر فاصل خمسة؟...، أما التوقيع فعادي : رحاحلية، تيزي وزو، مارس1989 ...

أما المجموعة القصصية الثانية "وفاة الرجل الميت" المهداة إلى الطيبين ...فقط، فتتصدرها قصة " الوسواس الخناس" في 39صفحة و هي أكبر القصص حجما، تحيل مباشرة إلى البعد الروحي، العنوان عبارة عن مقتبس صغير أو مقطع تناصي من القرآن الكريم، مختومة في النهاية بتوقيع : الجزائر، ماي 86، القصة الثانية بعنوان : "مذكرات الحائط القديم" و هي تومي بالسيرة الذاتية و الذكريات المشحونة بالحنين إلى الماضي، مرفوقة بالافتتاحية الآتية: " عندما يصبح الوطن فندقا لأناس قذرين أو محلا لتنظيف الملابس...فأين تفرح الراية؟ "(1) . ، بتوقيع : فريحة، تيزي و زو، 10جوان1989 .

القصة الثالثة هي العنوان المختار للمجموعة القصصية "وفاة الرجل الميت"، ربما يؤكد نهاية النهاية، أو النهاية المفروضة فرضا، أو الموت المنتظر، أو الحياة التي تشبه

---

**(1)** السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، دار الأمل ،تيزي وزو، الجزائر، ط2 ،2005،ص71

الموت، هل مات الرجل مرة ثم عاود الموت مرة ثانية؟، و لماذا وفاة و ليس موت؟، لماذا الميت و ليس المتوفى؟...إلى غيرها من الأسئلة التي يثيرها العنوان.

مرفوقا بافتتاحية شعرية لصلاح عبد الصبور :

" لو أنني لا قدّر اللّه *** سجنت ثم عدت جائعا يمنعني

من السؤال الكبرياء *** فلن يرد بعض جوعي واحد من هؤلاء"**(1)** .

هذه القصة هي الأصغر حجما لكنها تثير مشاعر و تأويلات أكثر من غيرها، و ترد بتوقيع عادي : الجزائر، ديسمبر 1984 ...

و بالنسبة للمجموعة القصصية الثالثة "اللّعنة عليكم جميعا" فيتصدرها إهداء يبحث عن الذات الإنسانية و المشاعر النبيلة: " فكرت مليا و قلت : لمن أهدي هذه الحكايا؟ لن أهديها إلى الإنسان المفترس، لن أهديها لآكلي لحوم البؤساء، ولا إلى الثرثارين جدا. أما الخارج عن هذه الكائنات فله حبّي و كلماتي و حيائي " **(2)** . تليه على غير العادة رسالة إلى قارئ غير عادي أو مخصوص بعنوان غريب: "خاتمة الآتي"، يحيل على نهاية الآتي، مليء بأفكار تقيّم الجانب الأخلاقي لدى البشر ( يفكرون بأمعائهم، ...الإنسان...يحج

إلى الجيب، ...تناجي المنظمات السياسية الأسلحة الراقية...، تبحث عن رقعة لهذا الإنسان، الإنسان بروحه و عقله و قلبه... قلبي المحتل...)

يظهر جليا من خلال العناوين أولا و النصوص ثانيا، أن لعبة البناء السردي التي

---

**(1)** السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، المصدر السابق، ص97

**(2)** السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا ، المصدر السابق، ص5

اعتمدها الكاتب تؤكد حرصه الشديد على اشراك كل العناصر ذات العلاقة بتشكل ثنائيتي الحدث و الموقف في عملية الإرسال النصي، سواء كانت هذه العناصر تنتمي إلى الكائنات الحية الحيوانية منها و البشرية أو العناصر المشيئة، مما أضفى على النصوص نوعا من القلق و التردد حول فهم النص و استيعاب مغزاه عند القارئ والكاتب معا، خاصة ونحن نجهل إذاما كان المبدع ذاته هو المعني بتطور الأحداث وتفعيلها، أم شخص آخر يقوم مقام الراوي؟ أم احدى شخصياته؟...

**ب:تجاوز الواقع : (بين الفنتاستي و النمطي مقاربة في قصص "حذائي وجواربي وأنتم" للسعيد بوطاجين )**

ترتسم مفاصل العبثية و التمرد في قصص السعيد بوطاجين على امتداد نصوصه السردية في بناء تخومها اللغوية التي تنزع دوما إلى قراءة الواقع و نقده وفق رؤيا واعية لحقيقة المثقف في الوعي الزائف الجزائري و العربي.

و لذلك فهو يصوره وفقا لذلك التهدم و الضياع و التمزق القيمي الذي لا يأسس لشئ إلا للتدمير و الانتهاك و الإخفاء للعقل الذي مهمته الارتقاء و الإصلاح، و عليه جاءت هذه المجموعة القصصية نمطا من القصص الآخر نقضا و تجاوزا لواقع البؤس و التشرد بأسلوب حكائي عجائبي في بناء لغوي يتسم بالتوارد و التشاكل النصي، تجعل نصوصه انفتاحية على عديد التأويلات بدأ من العنوان إلى آخر النص، بحيث لا يستطيع القارئ أن يتمركز في قراءة واحدة بل وجب عليه التعدد، تعدد

الرؤية و الخلفية و البطل، و منه حاولنا في هذا المقام أن نقارب من وجهة الفانتاستيك و النمطي في بناء نصوص القصص و إحالاته على البعدين الاجتماعي والسياسي ، في محاكاته للواقع.

**أولا :الفانتاستيك:** و يربطه تودوروف (( بالتردد بين عالمي التوهم و الواقع، ويميز بين نوعين، يتعلق الأول بتأرجح القارئ بين تصديق ما يقرأه واستنكاره، ويتعلق الثاني بحيرة الشخصية القصصية نفسها إزاء التجربة التي تخوضها داخل النص ، على أساس أن الفنتاستيك يتعدى و يقوم على الواقعية الأكثر يومية)) (1) .

فإذا أمعنا النظر في قصص السعيد بوطاجين نجده على النحو الذي نروم قراءته لأن العناوين والشخوص التي تحويها ثنايا القصص تفتح للقارئ عوالم التوهم في استنطاقها بين تصديق مايقرأ و استنكاره. ذلك أن القاص يكسر أفق توقعات القارئ ويجعله في تيه عاجزا عن تحليل خطاب يؤسس لنمط مغاير لما يسايره ذهن القارئ. لأن الفنتاستيك هو العالم الذي يتحرك و يتموقع في قصص الناص ليشكل بؤرة تهيمن على النص في شكل دينامية لا متناهية لذا قد تكون أمام عالم حقيقي به شخوص مثلنا ، يوجدون بشكل مفاجئ أمام اللاتفسير(2) .

إن الأسلوب الذي توسل به القاص في ارساء عالمه القصصي الخاص ماهو إلا قراءة جمالية لعملية تواصلية ابداعية ابتداعية تتميز عن باقي الخطابات و ان كانت تتفق

---

**(1)**, Jaques Finnè, La littèrature fantasique, p 26 نقلا عن مصطفى مويقن، بنية المتخيل، دار الحوار،سوريا، ط1، 2005، ص229

**(2)** المرجع نفسه، ص نفسها

معها في قضايا اصلاحية هادفة ذات استراتيجية تنبش وتحفر عن ذواتنا و سلوكاتها و ما تضمر من خفايا الحقائق الفاضحة لتهادم القيم و تراكم مشاهد القزز و التحلل الخلفي الذي يعيشه مجتمعنا.

و بدلك تحيل المجموعة القصصية بجل عناوينها موضوعات استجماعا للتوتر والقلق في ظل عدم الاستقرار السياسي و الاجتماعي و الثقافي، و منه حاول المؤلف امتطاء صهوة الخلق و الخرق في نصوصه تجاوزا للمألوف و الواقع انجازا لخطاب خيالي عبثي

يوازي واقعا يراه الكاتب عبثا عشش في نفوسنا و ضرب نسيجه على قلوبنا، من خلال استحضار التعتيم في النصوص.

يوظف القاص شعرية الفنتاستيك لهدف معالجة شخوص و سلوكات و أنماط من الحياة بما تحويه من مواضيع شديدة التعقيد في واقعنا بأسلوب يرتبط أساسا بمسخ العناوين و الشخصيات و هذا ما يؤسس له النص السردي، و هو مسخ الواقع و خلق عالم خاص يتكأ عليه القارئ ليرى مكانه في جحيم أو فردوس السعيد بوطاجين .

ولعل القاص يتقاطع كثيرا مع أبي العلاء المعري في رسالته (الغفران) و كذا دانتي في كوميدياه ( الكوميدية الالهية) ذلك أن نصوصه تقوم على هذه الحوارات بين عالم الكاتب الواقع و الحقيقة و العالم الطي يتنبأه (الغيب) بين ثنائية الثواب و العقاب بجذلية الترغيب و الترهيب.

هذه الرؤى الآنفة الذكر تعتمد على مخزون ذاكرة القاص في تصويرها مختلف تجارب الغير، والتي تتحقق من خلال عنصر التواصل و التثاقف. إن لعبة التوهم بالنسبة للقارئ تبتدأ من العنوان لأنه يتيه في عوالم الحذاء و الجوارب و هم، لأنها بداية مشوشة لذهنية القارئ و توقعاته لمعالم النص، و هذه البداية الغامضة تشتغل على تغميض المتلقي و آليات القراءة لديه حتى آخر النص، و هي ترتبط بالتوالد الدلالي لحالة المحكي و صيرورة النصوص و تموقعها في خانة عسر الفهم ، و هذا الغموض يقوم على استدعاء الحوافز و المثيرات لإضاءة جوانب النص المظلمة والمعتمة التي يعمل القارئ

جاهدا في فك شفراتها و محاولة إعطائها تفسيرات تقترب من التأسيس الواعي للعنوان المفتوح على دلالات عدة و تأويلات متنوعة.

يصاب القارئ بالصدمة و التوجس و الرغبة في ملامسة جسد النص و الحفر فيه، فإذا ما وصل الى القصص كانت دهشته أكثر و حيرته أكبر لأنه يجد تلاعبا بالأبطال و الزمان و كسورا في السرد و اقحاما للوصف بدله ، و من أمثلة ذلك : (قصة أوجاع الفكرة ) فيتراءى للقارئ من نافذة النص أن القاص يتحدث عن أفكار معرفية لكن القراءة تتيه حين تصطدم بفكرة خلق الانسان ليس من العالم الذي يعيشه القاص لأنه عالم يكره سلوكاته فيقول القاص: "كانت في نيتي أن أسأل الحيطان عن بؤسها لكني تراجعت بلا سبب واضح ، وفكرت في رسم مخلوق على مقاسي، يتألم ويصاب بالجرب ، يكره الادارات و الحكومات. مخلوق صغير يذهب الى الحقيقة بروح شفافة تخرج البلدة من غبار القرون و الطاعة ،دائرة البؤس الأعظم"(1) .

فالقاص هنا يحدث ثورة على الناس الذين يعبثون بعقول المثقفين و المفكرين ، لذلك يستدعي هذه الرؤية لمعالجة واقع المثقف في المجتمع الذي يعيش فيه و تتوالى هذه الخلفية في جل القصص لكن بطريقة عبثية فيها الكثير من التهكم و السخرية كما

---

(1) السعيد بوطاجين، حذائي و جواربي و أنتم، دار الريحانة للكتاب، دار الريحانة للكتاب، الجزائر،ط1، 2007،ص 12

في" قصة الجورب المبلل" ـ ص 49 ـ هذه القصة يتحسر المبدع فيها على الوضعية التي آل إليها المثقف الذي كان يلبس للناس أفكارا العامة منهم و الخواص، ثم أصبح شيئا يداس دون قيمة، وقد ضمن لهم الحماية و التنوير.

يؤكد قولنا ما جاء على لسان القاص في قوله: " انفض الناس من حوله ساعات. كانوا يبحثون عن حبل مهم لتعليق الجورب المبلل في الساحة العامة احتراما لعبقريته التي حولت البلدة المهترئة إلى عقد أخضر يتحدث بالعسل و النوار. وفي المساء جيء له بشعرة‘ وما أن تعلق فيها حتى هوى على الرصيف الأغبر. ومنذ ذلك الوقت و العابرون يدلسون محمدا. أما هو فكان ينظر إليهم ولا يقول شيئا. كان يردد في سره : الأنهار الطيبة لاتحقد على الأرواح الصغيرة التي تولد جائعة و تموت جائعة.

- و من كان يدوسك يا سيدنا الجورب ؟ من هؤلاء القذرون ؟

- أقرب الناس إلي. أجاب الجورب الأغبر. ثم نام"(1) .

ما يرام من هذه الإضاءة البسيطة لمفهوم الفانتاستيك في قصص السعيد بوطاجين هي قدرته على الإيحاء و التوارد الدلالي في حقوله اللغوية متمكنا من الحكي بطريقة عجائبية، مما يجعل القارئ تائها في نصوصه و متأثرا في قرائتها و متعسرا في

---

**(1)** السعيد بوطاجين، حذائي و جواربي و أنتم، المرجع السابق،ص 56

محاولة فك خيوطها إلا بإستدعاء ما يمكن من خلفيات و سياقات تضيء معالم النص السردي و تظهر تمفصلاته التي ينهجها السعيد بوطاجين كعالم إختص به دون غيره. و أخيرا ما تحويه نصوصه في طياتها هي وظائف دلالية و إحالات نصية تعالج القيم الإجتماعية الفاسدة في الواقع الذي يرفضه الكاتب و يراه عبثا يتمرد عليه، و هذه المجموعة القصصية تتمركز حول الكتابة الهادفة في النص و تمكين الذاكرة العارفة من استنطاقه .

إن أهمية قراءة هذه النصوص بمفهوم الفانتاستيك هي :((الكشف عن المناطق المظلمة في اللاوعي الجمعي )) **(1)** .

**ثانيا: النمطي:** في مقاربتنا الثانية نحاول التركيز على البطل و صورته في القصص الذي حاكاها السعيد بوطاجين إذ يرتبط البطل بشكل وثيق بالقاص و هوالذي يحرك مجال السرد في النصوص ، وهو الرؤية و الفكرة التي تربط القارئ ليتواصل معها، مكتشفا خفايا مايريد قوله النص. و عليه البطل هو شخصية تؤدي :" الوظائف الإعتبارية التي أدتها شخصيات فعلية أو وهمية في الوعي و اللاوعي للجماعة عبر سيرورة تكيفها مع الواقع و التحديات طلبا للشعور بالرضا و توفير الطمأنينة والاستقرار"**(2)** .

إن الذات البطلة هي مجموعة من التصورات و القيم الرفيعة و المثل العليا،

---

**(1)** . T.Todorov, Introduction à la littèrature fantastique, P 29 نقلا عن مصطفى مويقن، بنية المتخيل،المرجع سابق، ص233.

**(2)** علي زيعور، قطاع البطولة و النرجسية في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، دط، 1981، ص23

فالبطل هو ما نراه قدوة لذواتنا لأنه يؤثر في مشاعرنا و نعشقه حتى التاسطر والتأليه، و على هذا المعنى نتعاطف معه لإرتباطه الوثيق بذهنياتنا لننهج في طريقه و سلوكه و أفكاره، و البطل في القص ماهو إلا أفكار تدعو القراء لمسايرتها و المشي على شاكلتها كما نتلمس في قصص السعيد بوطاجين الذي يؤسس لقدسية المثقف و دناسة من يهمشون المثقف في خطاب يصور حالة أبطاله إلى ما آلت إليه القيم من فساد وانحلال و إنفصام بين الواقع و الخيال ، لذلك فالقاص يؤسس لتصوير وضع المثقف العربي و ارتهانه بالأوضاع التي يعيشها لأن النص هدفه معالجة هده القضايا الاجتماعية، ومنه (فالبطل انعكاس للواقع الاجتماعي بمعنى أنه يعد خلقا اجتماعيا بحتا) **(1)** .

و يتسم البطل في المجموعة القصصية "حذائي و جواربي و أنتم" بالكلية و هي الأداة لمعرفته و موضوعها في آن واحد، لذلك يجب أن يكون موضوع المعرفة موضوعا شاملا و الذات التي تطرحه ذات كلية، كما يرى جورج لوكاتش**(2)** .

و عليه فالذات البطلة ترتبط بمجمل المكونات الشعرية و الجمالية باعتبارها نمطا يتموقع في كل المحكي الذي يسرده القاص، و النمط عند لوكاتش نظرة معينة للعالم سواء كانت هذه النظرة سطحية أم عميقة، ذلك أن مايهمه هو إبرازه لها **(3)** .

---

**(1)** أحمد إبراهيم الهواري، البطل المعاصر في الرواية المصرية، دار المعارف، مصر، ط1، 1981، ص03.

**(2)** جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جوادالكاظم، دار الطليعة، بيروت، دط، د س، ص171

**(3)** مصطفى مويقن، بنية المتخيل،المرجع السابق، ص258.

و يتضح ذلك جليا في قصص السعيد بوطاجين" حذائي و جواربي و أنتم" أنها تنظر إلى عالمنا نظرة معينة لها هدفها و خلفياتها عبر محددين اثنين هما:

1 -الوعي: (و يعني به أن خصوصية الشخصية و أهميتها تتشكل انطلاقا من وعيها لذاتها في ارتباطها مع العالم تمثل المصير و الارتفاع به من المستوى الشخصي إلى المستوى العام.)

2 -الإدراك : ( و هو مرتبط بوعي الذات بمعنى أن الذي لا يمكنها أن تدرك ذاتها ما لم تعي مصيرها) **(1)** .

ومن هنا نستنتج أن القاص لم يكن عبثيا و لا متمردا بل إنسانا عمل فكرا استشرافيا مستقبليا اصلاحيا نابع من خلفية اجتماعية دونية ارتبط بها الكاتب بوعي الذات لما تحوية من مظاهر التقزز و التهدم و التمزق الأخلاقي ، لذا حاول أن يتنبأ بعالم خاص يعيش فيه هربا من ذلك الواقع الذي يراه حكرا على الأمعاء الكثيرة التي كتبت بها قوانين و الفقمات الذاهبة إلى المجد ممتطية لحم اليتامى. **(2)** .

**(1)** مصطفى مويقن، بنية المتخيل،المرجع السابق، ص258.

**(2)** السعيد بوطاجين، حذائي و جواربي و أنتم، المصدر السابق،ص05

**- دلالة الشخصية في قصص السعيد بوطاجين:**

**( شخصية السيد صفر فاصل خمسة،و أحمد الكافر، و وازنة أنموذجا)**

لقد اجتهد "فليب هامون" في تأسيس منهج لدراسة الشخصية في الأعمال الأدبية السردية انطلاقا من الوظائف التي تقوم بها الشخصية داخل عملية السرد، إضافة إلى مجمل الأوصاف و النعوت التي يمكن أن تلحق بالشخصية أثناء تطور عملية السرد ذاتها . وقد تحتم على فليب هامون أن يعتبر الشخصية إما وحدة دالة مثل كل الوحدات و العناصر اللسانية المكونة للخطاب، مما يجعل مدلول الشخصية يتحدد بمفعول القراءة تدريجيا، و إما أن يكون مدلول الشخصية معروفا قبليا من طرف التراث الأدبي و النقدي .

و بدا موضوعيا أن الشخصية في الرواية و في القصة وحدة تتنامى داخل السرد بفعل عملية الحكي و تطور الأحداث، حيث يتنامى مدلول الشخصية عبر النص ويستمر في التشكل و التطور حتى أن بعض الشخوص تتواصل و تنضج في أعمال أدبية متتالية للكاتب نفسه كما هي الحال مع شخصية عيسى بن هشام في مقامات الهمذاني.

يؤدي فعل القراءة في نظر ف.هامون إلى إثراء مدلول الشخصية، و يتزايد هذا الإثراء كلما أعدنا قراءة النص، لأن القارئ يسهم بما يملكه من معطيات نقدية و رصيد فكري ثقافي و تاريخي، ويصدق هذا على الشخصيات ذات المدلول التاريخي الحقيقي مثل نابوليون على حد تعبير ف.هامون.

و قد حدد فليب هامون أربع حالات يمكن من خلالها اعتبار عنصر الشخصية وحدة سردية دالة (Personnage) (1) .

و يرى الأستاذ "أحمد خياط" أنه إذا تأملنا هذه الحالات الأربع، نكشف أن شخصيات السعيد بوطاجين تتجاوز بمدلولاتها ما حاول أن يحدده ف.هامون، وبالخصوص شخصيتي ( السيد صفر فاصل خمسة و أحمد الكافر). وقد تنبه الأستاذ "قطارة مريزق" إلى طبيعة الشخصيات، حتى أنه أشار إليها في مقدمة ترجمته لمجموعة "اللّعنة عليكم جميعا"(2) ، و إن كانت لا تحتوي على قصتي ( السيد صفر فاصل خمسة، و سجارة أحمد الكافر، و لا على هكذا تحدثت وازنة.

إن شخصيات الكاتب السعيد بوطاجين لا تتناقض مع مفهوم ف.هامون، ولا مع المصطلح الذي أعده: وحدة لسانية دالة(Unitè linguistique de signification)، ولكنها عناصر دلائلية متحررة في كثير من حالاتها، و بهذا لا نستطيع أن نحدد دلالاتها انطلاقا من السرد أو تبعا لعملية الحكي، لأنها شخصيات تحيل بالدرجة الأولى على و قائع ظرفية في حياة الكاتب، وعلى ذهنية فلسفية أعادت تشكيل الشخصيات و مرجعيتها الظرفية ضمن لغة مشحونة الدلالة و متفجرة الإيحاء(3) .

يمكن أن نعتبر السيد صفر فاصل خمسة، و أحمد الكافر، و خالتي وازنة، شخصيات

---

**(1)** ينظر أحمد خياط، نحو تجاوز لسيميولوجيا الشخصية عند فيليب هامون، النص و الظلال، المرجع السابق، ص11-12-13.

**(2)** Que la malèdiction soit sur vous... tous، منشورات الاختلاف، د ط، 2002

**(3)** أحمد خياط، نحو تجاوز لسيميولوجيا الشخصية عند فيليب هامون، المرجع السابق، ص14

ذات مرجعية حقيقية باعتبار إسناد وجودها في عالم البشر الحقيقيين" Personnages rèfèrentiels" **(1)** ، ولكن لا يميزها أي دليل تاريخي أو فلسفي...إضافة إلى امكانية إسناد وجود مثل هذه الشخصيات، فإنها تسهم في تحديد البطل داخل السرد حسب "رولان بارث"، فيبرز من خلال طبيعتها مفعول الواقع(l'effet rèel)، إلا أن شخصيات السعيد بوطاجين خلافا لما تصوره رولان بارث، فإنها تقوم بدورالبطل ولا تسهم في إبراز أو بلورة أي دور لأية شخصية أخرى.

وفي تركيزه على الطابع الدلالي حدد ف.هامون ثلاث زمر حسب ثلاثة مستويات دليلية**(2)** وهي : - العناصر الدليلية التي ترتبط بالعالم الخارجي للنص.

- العناصر الدليلية المحايثة للتلفظ .

- العناصر الدليلية التي تصل دليلا معينا غير محايثة للتلفظ .

واعتبارا لتوفر هذه المستويات يعاين ف.هامون الشخصيات قصد تعريفها و تحديد وظائفها، لكن تكمن الصعوبة في تحديد شخصيات السعيد بوطاجين ووظائفها، وفي فشل ضبط علاقاتها الدليلية المتنوعة في صيغة شبكة فنية يستحيل تفكيكها و تنضيدها، لأنها تتطور بإيحاءات لغوية و بلاغية و فنية تجعل الخطاب السردي يبتعد عن عالم التواضع البشري، لأن الكاتب يرفض مفاهيمه و يراها مزيفة، ومنبعا لكل الأخطاء والتشويهات و طمس كل ما يشابه الحقيقة ابتداءا من رفض معاني اللفظة المتعارف

**(1)** ذكر فليب هامون نابوليون أنموذجا للشخصية التي يمكن إسناد وجودها الحقيقي حيث يكون لها دليل تاريخي، أو علمي، أو سياسي...

**(2)** نفرق بين وحدة دلالية (Unitè de signification)، و وحدة دليلية (Unitè de signes)

عليها، فيشتهي لها معان يتواضع عليها بنفسه، ويتعارف بمفرده على دلالات يتمنطق معها ذوقه و رؤيته،و ذلك وعيا منه أن الزيف و التشويش متبادلان في شكل صفقة بين العالم الخرجي واللغة، ويستحيل عقلنة هذا العالم باللغة نفسها، وهكذا تغدو شخصياته حالات سردية أو وظائف حكائية بمفهوم فلادمير بروب **(1)** .

في قصته "هكذا تحدثت وازنة" ترد الفقرة الآتية على لسان الراوي:

"هل صحيح أن الناس أسوياء كأسنان الديك؟ عرضة للحشرات البشرية نمت محتجبة عن الآيبين إلى الدفء، المرتدين تيجان التفاح الغافي المعفيين من البحيرة و المرارات الساطعة، كل واحد على شاكلة، بركة حبلى بمسدس لطيف، وأنت؟"

"...أواه يا وازنة في كل الخرائط يتشابه الهمّ و القلق إلا هنا، همّل من سلالة البراغيث لابدّ، وقد تبين أن جلالته يعمر مائتين و أربعة و سبعين يوما."

"...ليس الآن رجاءا قال لك العبث."

"...لا أحد يدري كيف وثب بتلك الصورة المضحكة، قرفص وسط الطريق و راح يخطب

"

"أن العبث بعينيّ هتين سمعت ويجب أن أحكي، أين توقفنا؟ و شكرا، وفيهم من عوقب ب: تبت يدا أبي لهب، ومن حضر دكتوراه الدولة من عوج حرف القاف، ومن يئس

بالكافكرية (وهذا حكم عليه بالعيش المؤبد طيلة وفاته)، ومن يسعل بالتاوية و من يعطس بتقليد الملاكم الشهير جان بول سارتر، ومن يبتسم مثل أبي العلاء المعري

---

**(1)** أحمد خياط، نحو تجاوز لسيميولوجيا الشخصية عند فيليب هامون، المرجع السابق، ص15.

أطال اللّه عمره إذا شاء... **(1)** .

لايستطيع أحد أن يقيم أية علاقة لأي مستوى من المستويات الدليلية الثلاثة التي يركز عليها ف.هامون من أجل ضبط الطابع الدلالي للشخصيات،حيث تتلاشى هذه العلاقات التي يمكن أن نتصورها عند ف.هامون، في حين هي موجودة ضمنيا، قائمة بين بعض قصصه و ممتدة فيها.

و لو ركزنا على الطابع الدلالي للشخصيات لوجدنا أن شخصية أحمد الكافر هي ذاتها شخصية "عبد الوالو" فمثلا يقول عبد الوالو: "...أجلس يا قدرك الأعزل، و انهددت على الكرسي رفقة مستقبلي المنهار".

و يقول: رغم تآكلي الداخلي و شعوري بالقرف، استجمعت أنفاسي و بمرارة همست لصاحبي المتكئ على الهوة..."

و"...فأنا منذ ثلاثين مدخنة وعشرة أيام، هي عمري بالقرن و الثانية لم أستوعب شيئا، من حولي ظل العالم مصيدة، قاذورة هائلة من المصالح و الزكام، أ أنجبني لحاجة في نفسه هذا الذي يدعى أبي؟ و لماذا بعثرني في الطرقات؟" .

ونجد العناصر نفسها المحددة للطابع الدلالي ل شخصية أحمد الكافر، بل و حتى

شخصية وازنة(2) .

---

(1) ينظر السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، المصدر السابق، ص125.

(2)ينظر المصدر نفسه، ص 127

و يقول أحمد الكافر :" هاه جئتك فاقد الماضي و المستقبل، لا هوية لي ولا اسم يذكر" (1) .

و يقول:" تراءت كل الأديان كذبة فنية ناجحة مسورة بقبة الوهم، مخبأة في خزائن الروح البهيمية. أنا الذي لا يزال حليب الأم ملتصقا بأضراسي تأكدت بأني في الهوة..." (2) .

يقول الأب لأحمد الكافر:" ابتداءا من اليوم ابحث لك عن عائلة أخرى أنا لست أباك، أتبرء منك إلى يوم الدين..." (3) .

و يقول عبد الوالو لصاحبه :" تشاءمت وشتمته في سرّي قائلا له ستصبح وزيرا و أطردك من مجمعي اللغوي أيها الخمسون كيلوغراما من الأزقة الحمقى"

و يقول معلقا على نفسه:" من ذروة الحضارة انحدرت إلى القاع حيث سيادة القطران..."

ومن خلال العناصر الدليلية السابقة يمكن أن نستخلص أن شخصيات السعيد بوطاجين تكاد تكون صنفين متقابلين، كل صنف هو شخصية تتعدد وتتجدد حتى لا تسقط في نمطية معينة، فالمجموعة الأولى من الشخصيات تتجه في تواصل من عبد الوالو إلى عبد الله اليتيم، مرورا بأحمد الكافر ثم يعقوب في قصة "أعياد الخسارة" و أخيرا وازنة، من الصدق و البراءة إلى التوحد و الصبر و الحكمة،و هي سدرة هذا الاتجاه،

**(1)** السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط ،2002،ص127 .

**(2)** المصدر نفسه ص142

**(3)** المصدر نفسه ص144

يتوسط هذا الصنف أحمد الكافر كنقطة هامة و ضرورية أحيانا لكسر بعض التشنجات من التواضع، والأعراف السلبية، والتي تكون في نظر القاص مجرّد أوهام تثقل الوعي والبسطاء من الناس.

أما الصنف الثاني فينطلق في حركة لولبية من السيد صفر فاصل خمسة، و كبيرهم الذي علمهم الخبث ، والقاضي( خطيئة عبد اللّه اليتيم)، و عتمة هذا الصنف هو السيد صفر فاصل خمسة وباقي الشخصيات هي بنود منه، مع كون هذه الشخصيات حقيقية، حتى كأنك لا تفرق بين الواقع و النص القصصي، لأن هذا الصنف الثاني يجعلك في موقف لا خيار فيه. حيث تكون بين العبث و جدية العبث ثم العبث، تتذمر من فصيلتها ومن الواقع بألم شديد و مرارة مشتركة مع السعيد بوطاجين .

فالسيد صفر فاصل خمسة عدد غير مقتدر و غير كامل، إنما هو بداية العمليات الحسابية الناقصة أو مطبة الشك و الخطأ، لأنه لا يصلح بداية كالصفر مثلا فهو صفر فاصل و لا يمكن أن يتواصل مادام لا يصلح بداية أو نهاية. إنه خطأ أصلي لا يترتب عنه إبتداء سوي ، ثم إنك لا تستطيع أن تصنفه بعد أن استطاع القاص أن يجد له الخانة اللائقة به، حيث

وضعه بين اللاشيء والاعوجاج ثم تركه يتدلّى، و أحيانا يتكدس كالغبار و المهملات لا هو حرف بهوية أو عدد معلوم و لا هو فراغ هائم كالتيه... (1) .

وهو نموذج الشخص المسؤول الفاقد لكل شيء سوى خصائصه، حتى غدا العالم حوله

---

(1) ينظرأحمد خياط، نحو تجاوز لسيميولوجيا الشخصية عند فيليب هامون، المرجع السابق، ص18

.

مبعثرا و الحياة أشلاء ممزّقة إلى درجة أن الحمار لم ينج خارج قاعة الاجتماع، فنال حقه من العذاب مثل صاحبيه( المتكئ على هوة و بوطاجين جحش اللّه...) في حين كبيرهم الذي علمهم الخبث يزداد تلولبا، ويتبعثر على كرسي في البرلمان و يحلم بكرسي "على يمين اللّه".

شخصية فريدة من نوعها، و فريد هو أسلوب القاص ومنطقه في التعبير عن سخطه وألمه و قلقه. إن شخصية السيد صفر فاصل خمسة توحي باضطراب كبير لأنها تنزاح إلى اللابداية، و تميل في الوقت نفسه إلى الاعوجاج.

أما شخصية أحمد الكافر فهي نخاع مصمم للثورة و العربدة و المشاكسة لا يعرف معنى الهزيمة، يولد في كل لحظة بد تتالي الهزائم كأنه يفلت من حركة الزمن. شخصية ترسم الحركة و تحفّز الزمن، فكأنك ترى الزمن يهرول وراء أحمد الكافر ينهشه و أحمد الكافر يقفز و يثير الغبار، ويلتفت إلى الزمن فيشتمه و يبصق عليه.

إنها حركة مثيرة للجدل، مشكّلة بكثير من الحقائق و رافضة للتواضع، لأن في المحيط

أشياء مضطربة و حرجة و وضعا غير مستقر .

أما خالتي وازنة هذه الحنون، هي كتلة من الصبر العظيم، شخصية لا تنطق هي العلاقة بين وجودين، عالم السيد صفر فاصل خمسة و عالم أحمد الكافر، هي الحكمة، هي حقيقة ما. و هي الشخصية الوحيدة التي تعامل معها القاص بأسلوب النداء للبعيد، النداء الصريح ، فالقاص الفاقد للأمل هنا يلجأ إلى أسلوب عريق في اللغة العربية يستبطن منذ قرون طويلة الإحساس بالحاجة إلى النجدة بعد نفاد الصبر، و أسلوب النداء في العربية يستبطن الإحساس بالإغاثة، لأن المنادي لا يعتقد أن هناك من سينتشله من الهوة السحيقة.

# الفصل الثالث

## تجليات التجريب في رواية "أعوذ باللّه" للسعيد بوطاجين

### أ- التجريب في طرائق السرد

## ب- التجريب في عرض الشخصيات

## ج- التجريب في إحداثيات الزمان و المكان

رواية "أعوذ بالله" هي الرواية الأولى للمبدع الجزائري السعيد بوطاجين صدرت عن منشورات الأمل بالجزائر عام 2007 .

تقوم روايةِ السعيد بوطاجين على نمط غيرمألوف في السرد الجزائري تماما مثلما هي قصصه ، حيث يتداخل الواقعي بالخيالي، المعقول باللامعقول، والغرابة بالحقيقة في تركيبة عجيبة ومتنوعة وتحتاج إلى تمعن لإدراك ما يريد قوله لنا، ولهذا يصعب تلخيص مضمون هذه الرواية التي جاءت في 239 صفحة، رواية لاتقوم على أي سرد خطي فنحن نتابع بالفعل رحلة للصحراء تقوم بها مجموعة من الشخصيات ولكن نكتشف من الوهلة الأولى أن هذه الشخصيات ذهنية أكثر منها واقعية، أي من صنع خيال الكاتب الذي يرغب في كتابة رواية، وأن هذا الكاتب أيضا شخصية خيالية ويتناوب السرد كل طرف على حدة، وأحيانا يتداخلون

في فصل واحد، ويتحدث كل واحد بطريقته وتبدو مهمة الجميع هي مساعدة الكاتب الخيالي للعثور على مخطوط يتضمن أسرار كثيرة تمس المنطقة بكاملها وماحدث فيها من حرب أهلية شرسة دامت عشر سنوات تقريبا أكلت الأخضر واليابس، وهي الدلالة المرجعية الوحيدة تقريبا التي نفهم من خلالها أن كل هذه الرمزية مرتبطة بتفسير لغز العنف الذي حدث في الجزائر، ولكن السعيد بوطاجين لا يعبأ بالتفسير المباشر إذ في ذهنه أن المشكلة أبعد من ذلك الذي قدم كتشريح للوضعية، وهذا ماتسعى الرواية للعثور عليه في مخطوط كتبه عالم اسمه "أسعد" قتل بدوره في ظروف غامضة مثلما قتل غيره في الظروف الغامضة نفسها .

لعبة الرواية تقوم على تفتيت الواقعي، تكسير نمطية/خطية السرد، تذويت الحكاية، والتركيز على بعض المشاهد بعينها من زوايا متعددة فليس عجبا أن تكون تلك الرحلة قائمة على وجهات نظر الفنانة التشكيلية هدى نون، والكاتب نفسه، وأحد الأطباء أي أنها شخصيات متعددة في الحساسية والاهتمامات، وتقدم رؤى جمالية مختلفة، وهي كلها تعيش في عالم الصحراء الأبدي والواسع. تعني الصحراء في رواية السعيد بوطاجين الجحيم والنور، فهي ليست البطاقة السياحية التي نجدها في الشمال وتبهرنا مناظر الغروب ولكن عالم من الناس المهمشين الذين أهملوا في تلك الجغرافيا إهمالا شنيعا بالرغم من أن البترول يخرج من رمالهم الصحراوية تلك.

رواية السعيد بوطاجين تقوم على المفارقة بين زمنين، زمن الماضي الطوباوي والسحري، وزمن الحاضر المخرب والمهدور، وبين مكانين: مكان الحياة الجحيمية في

الحاضر، ومكان الطفولة المفقود كجنة ضائعة تعود في ذهن الكاتب وهو يحاول ترميم أطيافها أو ساعيا للقبض على أشباحها ومناخاتها البعيدة.

وبين ما يرغب فيه الكاتب من تدوين وما ينكتب بالفعل في النص الذي يكتبه تولد الرواية كعمل محكوم البناء وجيد الصنعة .**(1)**

---

**(1)** ينظر بشير مفتي، عاشق القصة القصيرة يكتب روايته الأولى "أعوذ بالله" للسعيد بوطاجين ، شهادة لبشير مفتي ، النص والظلال، فعاليات الملتقى التكريمي للسعيد بوطاجين، المرجع السابق ص299

## 1- **التجريب في طرائق السرد:**

لقد إقتحم السرد الحياة الثقافية العربية العاصرة فلم يقتصر على اللغة فحسب، وإنما تجاوزها إلى الأنساق غير اللغوية كالوسيقى ،والرسم، والرقص، وغيرها... فالعمل السمفوني سرد موسيقي والرسوم الكلاسيكية استمدت موضوعاتها من القصص الدينية والشعبية، والأسطورية، يستبطن كل منها سرد قصة ، والأمر نفسه قائم بالنسبة للأعمال التشكيلية المعاصرة التي تسرد بواسطة الخطوط والألوان موضوعات وقضايا سياسية و اجتماعية و جمالية مختلفة . ولم يعد الرقص الراقي (البالي) وحده المستأثر بسرد القصص

والحكايات بواسطة حركات الجسد ، بل امتد ذلك إلى أشكال مختلفة من الرقص الحديث والرقص الشعبي .**(1)**

و هذه المرونة الدالة التي تمتلكها ظلال السرد كي يتسلل إلى صلب الفنون غير اللغوية، ليست ذات شأن إذا ما قيست بما للسرد لدى مختلف فنون القول ، فالملاحم تسرد شعرا و الشعر التمثيلي في المسرح يسرد الوقائع ممثلة على الخشبة ، وولدت الرواية اقتراحا لتجسيد فكرة السرد التي يمكن أن تكون خفية ، أو عصية عن التبيين

و المتابعة في فنون القول الأخرى ، فقد استطاع السرد الروائي كسر رتابة التكرار

---

**(1)** صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخرعبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط1، 2003 ص07

الموجودة في القصيدة و جعل الوعي يخرج من طبيعته التجريدية القائمة عبر اللغة

المجردة . ومن خلاله يتبين أن القسم المركزي من تحليل الخطاب الروائي يتأسس وفق أنساقه الإبلاغية ، وبالخصوص في علاقة الراوي بما يروي ، وعلى لسان من يتم الكلام في الرواية والطريقة التي يتم بها نقل الكلام . فتقوم بذلك دراسة بنية الخطاب الروائي عل محورين أساسيين مرتبطين هما : هما الرؤية السردية والصيغة،

و التكامل الناتج عن تفاعلهما في مستوى الخطاب ، حيث يسمحان بضبط خصائص الخطاب و ديناميكيته، و تحديد التأثيرات التي يصدرها في العلاقة التواصلية بين النص والقارئ من جهة، و كذا القيم التي يسهم بها في انتاج المعنى و بناء الدلالة .

إن المستوى الذي تبنيه الرؤية السردية في النص الروائي، تحكمه ضوابط صيغة النص للعلاقة بين (من يرى ؟) و (من يتكلم ؟) لتجتاز حدود العلاقة التقليدية بين الكاتب والشخصيات إلى أفق جديد يجعل الراوي أكثر أهمية في الدراسة النقدية،

لكونه الناقل الأول والمباشر للأحداث في الرواية، ويصبح بذلك الموقع الذي يطل منه على أحداث الرواية شديد الأهمية .

في حالة (الراوي العالم) راو يعلم أكثر من الشخصية أي الرؤية من الخلف، فإنه " **يستخدم في سرده تقنيات تمكنه من الخفاء خلف راو يتوسطه، أو إنه يحسن البقاء خفيا خلف الشخصيات**." (1) ، فالراوي يروي هنا بضمير الغائب (هو)، ويملك حرية كبيرة في نقل خطاب الغير و يماهيه مع كلامه، بحيث يصبح من الصعب الكشف عن مدى الصدق في نقله لخطاب الغير وتتراجع هذه السلطة والهيمنة والتدخل في خطاب الشخصيات، عندما تتكلم الشخصية بصوتها بضمير المتكلم (أنا) .

إن الكلام عن ( نمط القص، أو الصيغة ) يتحدد على مستوى الصياغة كأسلوب (2) و ( هيئة القص ، الرؤية ) وهي تخص الرؤية التي يرى بها الراوي إلى ما يروي ، فتكشف عن العلاقة بينه وبين المروي (3) ، تتقاطعان في المسافة بين الراوي وما يروي ، أي أن : كيف يروي الراوي ما يروي ليست بمستقلة عن : كيف يروي الراوي ما يرى ، فالعلاقة بين الصيغة والرؤية تقود إلى تشكيل الانطباع النهائي لدى المتلقي في ادراك طبيعة العلاقات في الرواية المبنية في جوهرها على التقابل في أشكال الوعي عند الشخصيات المبنية في خطاباتها ، ودور الرؤية المسؤولة عن نقلها للقارئ في صيغة العرض أو السرد ، فالرؤية انجاز أدبي مرتبط بضوابط تركيبية أسلوبية ذات أبعاد دلالية غير حيادية ، فهي تنشأ من قصدية الكاتب والغاية التي يرسمها للتأثير في المتلقي .

---

**(1)** يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي، دار الفكر، بيروت لبنان، ط2 ، 1999، ص95

**(2)** المرجع نفسه ص 95

**(3)** المرجع نفسه ص 95

إن الصيغة بنوعيها العرض والسرد لا توجد بشكل مستقل و منفرد في الخطاب الروائي ، بل تخضع لحلات ووضعيات تتابع، أو تتداخل تبعا لموقع الراوي، وطبيعة

الرؤية السردية و التفاعل الناتج عن هذا التلاقي يؤدي إلى نشوء أسلوبية خطابية تهتم بالمتكلم في الرواية وموقعه و علاقته بباقي المتكلمين ، وإلى ظهور( صيغ صغرى ) ثانوية أو جزئية مولّدة من التنويعين الأسلوبيين العرض و السرد .

إن تفاعل صيغتي العرض و السرد : يولد الصيغ الصغرى التي تؤثر في بنية السرد وشكل الخطاب و هذا تحت تأثير متطلبات البنية الدلالية للنص و مستلزماته الجمالية

لتحديد حالات رصد الأحداث في الرواية الذي يستدعي حضور حالات الاستذكار ،

و الاستشراف ، وكلها أبعاد تتطلب تحطيم حاجز الأحادية الصيغية ، ونسج تآلفات بين مستويات حكائية متعددة .

فكلام الراوي و خطابه المباشر و غير المباشر يخضع في جانب كبير من خصوصيته لأسلوب وطريقة التقديم ، فيؤثر في المتلقي من خلال الصيغة و تعاقبها

و درجة حضورها ، ونمط تأليفها ، و دقة تركيبها، وقد اهتم النقد الحديث بعنصري الصيغة والرؤية و قدم في مجاليهما اسهامات نظرية جد مفيدة . **(1)**

---

**(1)** يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي، المرجع السابق، ص108

و انطلاقا من صيغة العرض و السرد و الرؤية السردية، يتمثل الخطاب الروائي في مستويين أساسيين الأول يخص نقل الكلام ( المتكلم ) في الرواية بكل مميزاته ، والثاني يشتغل في نقل المعنى الموضوعي للمتكلم ، ولتنميط مستويات مستويات علاقة الرواية بالكلام الذي ينقله، يقترح باختين جملة من الصيغ و الأشكال الخطابية أسماها متغيرات ، وقسمها وفق خطابات هي : الخطاب المباشر ، الخطاب غير المباشر ، الخطاب المباشر الحر. (1)

إن الأهمية التي تكتسيها طريقة نقل الكلام في تشكيل فضاء الأحداث ، وصيرورة النص ، تكمن في العلاقة التفاعلية بين كلام الراوي و كلام الشخصيات ، في الانتقال من مستوى خطابي إلى آخر ، فطبيعة الصيغة الوظفة في نقل الخطاب تتحكم في شكل و نوعية الإيهام الذي يلقاه القارئ . وبذلك فهي غير منفصلة من موقع الرؤية في الرواية ، و إذا تأملنا التصنيف الذي يقترحه سعيد يقطين في كتابه "تحليل الخطاب الروائي" نلاحظ أنه مؤسس في جوهره على الصلة القائمة بين موقع الرؤية والصيغة

فاعتمادا على الصيغتين الكبيرتين العرض والسرد يمكن تحديد المسافة الفاصلة بين الراوي وما يروي وفق التصنيف الآتي :

---

**(1)** ميخائيل باختين ، الماركسية وفلسفة اللغة، ت محمد البكري و يمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دط،1986، ص167 -187

فاعتمادا على الصيغتين الكبيرتين العرض والسرد يمكن تحديد المسافة الفاصلة بين الراوي وما يروي وفق التصنيف الآتي :

- **صيغة الخطاب المسرود** : خطاب يرسله الراوي وهو على مسافة مما يقوله ، ويتحدث إلى مروي له سواء كان مباشرا أو غير مباشر .

- **صيغة المسرود الذاتي** : يتكلم فيها المتكلم عن ذاته و إليها عن أشياء حدثت في الماضي .

- **صيغة الخطاب المعروض** : يتكلم المتكلم فيها إلى متلقّ مباشر ، و يتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي .

- **صيغة المعروض غير المباشر** : أقل مباشرة من المعروض ، لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب التي تظهر قبل أو خلال أو بعد العرض .

- **صيغة المنقول المباشر** : و هو معروض مباشر لكنه يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصلي و ينقله كما هو .

- **صيغة المنقول غير المباشر** : و يختلف عن المباشر في كون الناقل لا يحتفظ بالكلام الأصل ، ولكنه يقدمه بصيغة الكلام المسرود .**(1)**

---

**(1)** سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط2،1989، ص167

إذا استقرأنا هذا التصنيف نجده يعتمد أساسا على صيغتين تؤسسان ل : خطاب مسرود غير مباشر، و خطاب معروض مباشر، و تفيد كل واحدة من الصيغتين في تحديد الأشكال الجزئية المتعددة للتصرف و التحكم في إعادة نقل الكلام ، كما أن هذا التصنيف لا يختلف كثيرا عن سابقه إلا أنه يحوي تفصيلا أعمق للاحتمالات الخطابية، ومنها التمييز بين المعروض الذاتي و المسرود الذاتي حيث يرتبط كل منهما بشكل أسلوبي خاص ، فالمسرود الذاتي يوائم الذكريات و الحديث عن السيرة الذاتية

و التاريخية ، في أن المعروض الذاتي يعالج الموقف الواقعي الحاضر المتأمل فيه .

إن التطبيق الإجرائي للتصنيفين بخلفيتيهما النظرية على الخطاب الروائي

و توظيفهما جهازا مفهوميا لقياس و تحديد الشكل الأسلوبي للرواية ، يقودنا إلى الحكم

على الرواية أنها ذات رؤية أحادية إذا هيمن فيها خطاب معين و تراجعت بقية الخطابات ، وفي الحالة الأخرى تصبح الرواية ذات رؤية تعددية حوارية إذا كانت الخطابات فيها تمتاز بالاستقلالية الكلية عن خطاب الراوي و تحمل مواصفاتها الذاتية المشخصة في المستوى اللفظي التركيبي و الدلالي .

في رواية أعوذ باللّه يأتي البناء بطريقة أسلوبية متعددة ، بحيث يجمع بين مختلف الصيغ الممكنة في مجال البناء السردي فقد تجاوزت صيغ الخطاب و الرؤى بشكل مستقل يتفاعل مع تقاطعها ليشكل كلا منسجما نخلص إليه عند الانتهاء من قراءة الرواية .

أ- **سيميائية العنوان** :

" أعوذ باللّه " عنوان غريب و مثير لعلامات الاستفهام اختاره السعيد بوطاجين عنوانا لروايته التي هي الآن محل الدراسة، وهو يوحي بدلالات مقتضبة ، مختزلة، ومشوشة ،لا تتضح معالمها الكلية إلا بتتبع آثارها في النص .

فعلى المستوى النحوي ، يعد العنوان جملة فعلية مكونة من فعل ( أعوذ ) ، وفاعل هو ضمير مستتر تقديره ( أنا ) و جار و مجرور ( باللّه ) ، و هذا العنوان بصيغته هذه يجمل ولا يفصّل ، و يطرح أمام المتلقي جملة من التساؤلات، لا يستطيع الإجابة عنها إلا من خلال العودة إلى النص الذي يفسر غموض العنوان و يقدم صورة واضحة لما أجمل فيه .

يستعيذ السعيد بوطاجين باللّه ويعتصم به و يلجأ إليه في صيغة هذا العنوان ، و أول سؤال يتبادر إلى ذهن القارئ هو : ترى مما يستعيذ ؟؟

يتجاوز السعيد بوطاجين المضمر إلى الظاهر ، ويبدل ما كان تلميحا ليكشف حجم العماء الذي أصاب تحديد المقصود بالعنوان ، حيث يقول في أواخر روايته : " **طفت بأجنحة النفق المضيء علني أبصر مخابر العلماء ، كانت هناك لافتات صغيرة كتب عليها**

**: أعوذ باللّه من صندوق الكذب ، أعوذ باللّه من الطراطير، أعوذ باللّه من القلابق، أعوذ باللّه من الدايات و البشوات**

**و أنصار الأعداء، أعوذ باللّه من الأمعاء التي لا تستحي، أعوذ باللّه من الكرش الذي جعل أعلاها سافلها ، أعوذ باللّه من الرأس الذي أصبح معدة. أعوذ باللّه من شمال يأكل الجنوب** ." (1)

عندما ننتهي من قراءة هذه الرواية نجد الإجابة الشافية ، فأعوذ باللّه هي الكلمة التي ننطق بها بعدما ندرك مدى خطورة الفساد و المفسدين على الجزائر أو سلطنة بني عريان كما يسميها الكاتب .

---

**(1)** السعيد بوطاجين، أعوذ باللّه، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع ، تيزي وزو ، الجزائر ، دط، 2006 ص226

ب- **تقنيات السرد** :

جرت العادة في تاريخ السرد الروائي أن يستأثر بالسرد راوٍ يكون عليما بكل شيء ، بحيث يعلم ما وقع و ما سيقع ، يعرف الشخوص و يعرف عنهم و عن دواخلهم أكثر مما يعرفون، كما في سرد الملاحم الكبرى والمآسي المسرحية الإغريقية

و الشيكسبيرية ، والرواية التاريخية و البوليسية على سبيل المثال ، **(1)** و مع التطور الثقافي الشامل، و تطور تقنيات السرد الروائي ، و تطور العمل النقدي، تشظّى السارد العليم لصالح ثلاثة ساردين أساسيين ، كل منهم يضمر الآخر ، فهناك السارد الموجود داخل النص الروائي ، وهناك السارد الضمني الذي يقع خارج النص بصورة كلية ،

و هناك ذات الكاتب التي أخرجها النقد المعاصر من التمظهر عبر أي ملمح من ملامح الساردين . وهذا ما نلمسه بشكل واضح في رواية " أعوذ باللّه "حيث يبدو السرد متعددا و متناوبا في الآن ذاته .

فهذه الرواية تحوي بعدا رافضا للأشكال المعهودة ، فالروائي له أسئلة خاصة سعى إلى صياغتها صوغا فنيا متوافقا و السياق الإجتماعي السياسي الذي عاشته الجزائر خلال العشرية السوداء .

---

**(1)** صلاح صالح، سرد الآخر، المرجع السابق ص62 -63

كل شيء يبدو متداخلا في هذه الرواية إلى درجة تكون القراءة فيها متعبة و متقطعة ، مصحوبة في الوقت نفسه بمتعة الاسترسال مع حركة السرد نفسها ، والرضا بالدخول في دهاليز عالمها ، فالتداخل فيها جمالي تزييني يغري القارئ بسبر أغوارها إلا أن القراءة النقدية تبدو صعبة ، محفوفة بتعب فك التداخل الموجود فيها ، و الذي يخلق جماليته خاصة المتسمة بالبساطة والغموض في آن واحد ، مستعملة لغة الكلام المباشر حينا و الميل للترميز حينا آخر ، جامعة بين التدوين و الشعر ، و الموروث الشعبي المحمول على صور الوهم و الواقع ، كل هذا يجعل تحليل الرواية محفوفا بمخاطر اختزال هذه الجمالية الفضفاضة و تجاوز متعة القراءة " **فمثل هذه الجمالية تأهيل يعدّ القراءة لاستقبال حمولة النص** " **(1)** ، فمن خلال إغراءات النص الجمالية و قدرة القراءة على محاورة الجمالي و تأويل محموله دون التواطؤ معه ، تحلل رواية

" أعوذ بالله ".

---

**(1)** يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي، المرجع السابق، ص124

هناك ذات ساردة هي ذات الكاتب القادم من الشمال رفقة شخصياته ليقوم برحلة في إحدى مدن الجنوب الجزائري إذ يقول :" **أنا القادم من الشمال رفقة شخصياتي ، علني أكتب صفحة واحدة تشبه الجنين أو عراجين البهجة النائية** ."[1]

فيكتشف أن الجنوب ليس تلك المناظر التي نراها في البطاقات السياحية فحسب ،

و إنما الجنوب هو أولئك الناس الذين همشوا و أهملوا رغم أن خيرات البلاد من غاز

و بترول تصدر من عندهم .

و يعلم بقصة العالم "أسعد" الذي قتل في ظروف غامضة ، وترك مخطوطا فيه سر ما حدث من حرب ضروس دامت عشرة أعوام ، ومن هنا تبدأ رحلة البحث عن المخطوط الذي يسعى إليه الكاتب بمساعدة شخصياته .

و هذه الذات تبدو رافضة لواقعها ، غير قادرة على إيجاد البديل الممكن تحقيقه ،

فقد ألف في الأشكال الروائية التقليدية أن يكون هناك صراع داخل الذات الساردة بين ما هو كائن و ما ينبغي أن يكون ، بقصد إعادة تشكيل الواقع و إعادة تنظيمه ، مما يدفع النص إلى التحرك وفق إديولوجية الكاتب ، ويولّد عند القارئ مباشرة عملية تبادل إدراكي ، تارة من داخل النص إلى خارجه ، وتارة أخرى من خارج النص إلى

---

**(1)** السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، المصدر السابق ص05

داخله .**(1)**

و الملاحظ في رواية " أعوذ بالله " أنها قد نأت بصورة واضحة عن الشكل التقليدي الذي يرمي إلى إعادة التوازن للحياة ، و يوحي بثقة الأديب في الواقع و تفاؤله بإمكانية إصلاحه ، فالذات الساردة هنا فاقدة للأمل في إمكانية تصالحها مع هذا الواقع

اللا إنساني ، و العلاقات الإجتماعية تخلق بالضرورة أشكالا أدبية مطابقة لها ، و في الوقت الذي يفقد فيه الإنسان أي مجال للتصالح مع واقعه ، تختل كل القواعد و القيم التقليدية ، وهذا ما كانت عليه حال هذه الرواية التي اختلت فيها جميع العناصر المتعارف عليها في الرواية .

و لكن السرد سرعان ما يتشظّى بانتقاله من الذات الساردة إلى رواة آخرين ، وقد اعتمد الروائي على تقنية ( **تعدد الساردين أو تعدد الأصوات** ) (2) ، و ذلك للكشف عن اختلاف و جهات النظر ، حيث يسمح الكاتب لمختلف الشخصيات بالتعبير عن اختلافها .

ينتقل السرد في " أعوذ باللّه " إلى عدة رواة آخرين أمثال : **عبدو الجراح ، هدى نون**

---

**(1)** رازان محمود إبراهيم ،خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة ، دار الشروق، عمان، الأردن،ط1،2003 ،ص201

**(2)** سمير فوزي حاج ،مرايا جبرا إبراهيم جبرا و الفن الروائي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص27

**، أحمد الكافر ، الحاج يوسف ، إبراهيم اليتيم ، الجد ، الشاعر الذي رأى، العالم أسعد...**

و غيرها لأن شخصيات الرواية متعددة إلا أن الشخصيات المهيمنة في السرد هي : **الكاتب ، أحمد الكافر ، الحاج يوسف ،و إبراهيم اليتيم** .

فكل شخصية ساردة تمثل و جهة نظر ، ويتوارى الراوي بين الفينة و الأخرى ، لكن الجميع يهدف لتفسير لغز تللك الحرب التي دامت عشر سنوات و كادت تقضي على **سلطنة بني عريان** ، ( **داحس والغبراء** ) كما يسميها الكاتب .

إن الراوي ( الكاتب ) هو الذي يتكلم بضميره ، فهو واحد من شخصيات الرواية يعرف ما تعرفه الشخصية ، ويرى ما تراه الشخصية نفسها فهو يتحدث من منظور ذاتي و هذا ما يسمى " الرؤية مع" ، ويسمى الراوي هنا بالراوي المشارك أو المصاحب .

يستخدم " الكاتب " ضمير المتكلم " الأنا" في الكشف عن عالمه الداخلي ، أي حين يتوغل في نفسه ليكشف عن خوفه و قلقه على وطنه الذي هو على حافة الهاوية وكذا عن حيرته تجاه ما يراه من ألغاز في بلدة " العين " إذ يقول : **" بقيت تحت النخلة ببدلتي الصينية المغبّرة أنظر إلى الزمن كيف ينفلت كالماء ما بين الأصابع ، قطرة فقطرة ثم انتهى، لا شيء . كان هنا.**

**(...) ذهب البحر ، قتل أسعد ، مرّ الفرسان ، مر عمري قربي و لم يقل شيئا . القلابق ، داحس و الغبراء ، العلماء ، الشاعر الذي رأى . كل شيء و لا شيء البتّة. قبضة ريح ." (1)**

كذلك يستخدم ضمير الأنا من خلال الذكرى حين يسترجع ذكرى جده و طفولته (ص57 )

إن درامية الحدث و حدة المشاعر تستوجب استخدام ضمير المتكلم "أنا" لقدرته على تصوير العالم الباطني للشخصية (1) فالأنا الساردة قادرة على النفاد إلى أدق الدقائق

و أكثرها غموضا (2) و يكثف الكاتب من استخدام ضمير المتكلم عندما ينقل كلمات شخصيات أخرى تشترك معه في تطوير الأحداث التي يرويها ، مثل نقله لكلام أحمد الكافر في ( ص104-105 ) ، ونقله لكلام إبراهيم اليتيم (ص110 ) ، و نقله لكلام ندى (ص210) .

فأصوات : أحمد الكافر و إبراهيم اليتيم و ندى جاءت بضمير المتكلم أي بأصواتها، فهي تقدم مراحل درامية تروى من منظور الكاتب ، إلا أنها تختلف عن صوته أحيانا ، فمثلا أحمد الكافر يختلف عن الكاتب في كونه أكثر جنونا و أكثر حيوية كما أنه قد نجا من عملية اغتيال...

---

**(1)** السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، المصدر السابق ، ص 91

يستعمل الكاتب كذلك أكثر من رؤية في تقديم الأحداث ، حيث يستخدم الضمير الغائب ( أي الرؤية من الخارج – الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية- ) عند رؤية بعض الشخصيات للأحداث الخارجية و لسلوك الآخرين و حواراتهم فمثلا يقول :

**" كاهنة بنت الإمام كانت من تلك التربة الطيبة التي لا يتردد الإنس و الجن عن حملها على الأكتاف في أحلك الفصول قيضا و سرد لها أجمل مواويل الدّف والناي ، يا لتلك الأصابع الدافئة الهادئة التي تخرج القلب العقيد من حزنه " (1)**

و كذلك في **" الأستاذ عبدو الذي أبهرته تفاصيل الجسد البشري و حروب بني عريان فشغف بالأديان و الحضارات قائلا إنه من المتعذر على الطبيعة أن تخلق كائنا معقدا ومنسجما اسمه الإنسان "** (2)

يمثل ضمير (هو) الموثوقية في المسرودات ، لأنه يصور الوقائع و الوضعيات فهو ينقل الصورة الخاررجية المرئية ، على عكس المسرودات التي تصدر عن ذات

متكلمة تخاطب شخصا ما ، فالمسألة عندما تتعلق بالهو تصبح أكثر ارباكا فالهو هو

---

**(1)** السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، المصدر السابق ، ص 19

**(2)** المصدر نفسه ، ص 19-20

الآخر . فإن الفصل بين مسرودات ( الأنا ) ومسرودات ( الهو ) ليس دقيقا من حيث الاستخدام ، فهناك حالات يستخدم فيها السارد ( الأنا ) خاصية سرد ( الهو ) أي أن هناك نوعين من ( الأنا ) : ( الأنا ) الذي يحكي ، و ( الأنا ) المختلفة في الماضي ، ومثال ذلك يتجلى في قول "إبراهيم اليتيم : **" لا أدري سمعت الناس يتحدثون فقلت لك ما سمعته ... إنه عالم من العلماء الكبار ، يعرفك جيدا و يحبك ، لذلك لوّح لك بيده حاملا صورتك ، لو تعلم كم يحترمك ."** (1)

---

**(1)** السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، المصدر السابق ، ص 110-111

**2 - التجريب في عرض الشخصيات** :

يرى" دعاة الرواية الجديدة أن الشخصية في الرواية التقليدية... تنتمي إلى الماضي أما عصرنا على حد تعبير "آلان روب غريي " فهو عصر الرقم وليس عصر الاسم"**(1)** فالشخصية في الرواية الجديدة تعبر عن واقع جديد، من الممكن أن نطلق عليه عصر الأسر الحضاري إن صح هذا التعبير فالجميع مأخوذ بأسر هذه العجلة الآلية التي تسوق الجميع، فلا بدّ إذن أن تأخذ الشخصية الروائية سمة هذا العصر شكلا ومضمونا فهي شخصية مغتربة على كافة المستويات .

و هذا ما يتجلى في قول أحمد الكافر الذي نجا بأعجوبة من محاولة إغتيال : " **اسمع. القاتل يخبئ القاتل. وكلما كانت المصلحة كبيرة كبر القتال بطرق فنية مدروسة جيدا، الجريمة ليست وليدة اليوم، إنما تطورت وأصبحت علما. من أطلق علي**

**الرصاص ليس هو الذي فعل ذلك. عندما يؤدي دوره كما ينبغي، بإتقان لا مثيل له، تنتهي مصلحتهم معه و يطلقون عليه الرصاص في مقدمة الرأس أو في الغرّة... و هكذا المسألة مسألة أوراق نقدية. عندما يتوقف العقل تبدأ الأوراق النقدية في التخطيط لمستقبل البشرية المستلقية على حماقة الزعماء و إفلاسهم الروحي."** (2)

إذن نحن أمام شخصية مأزومة و ليست شخصية تقليدية تعاني مشكلة عابرة تعارك لأجل حلها، بل هي شخصة تمارس حل وجودها في مجتمع كابوسي تنقلب فيه الموازين على كافة الأصعدة.

و يغلب على شخصيات رواية أعوذ بالله الطابع الخيالي، و قد عمد الكاتب إلى التعبير عن حالة الشخصيات والمكان الذي تعيش فيه ، و العالم الداخلي للشخصية ( أفكارها، مشاعرها، حلاتها) و هذا ما سنوضحه من خلال البطاقة الدلالية للشخصيات.

* **البطاقة الدلالية للشخصيات** :

1- **الشخصية الرئيسية** :

---

**(1)** الطاهر أحمد مكي، الرواية الجديدة في فرنسا، دار الهلال، القاهرة، دط،1977 ، ص79

**(2)** السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، المصدر السابق ، ص 128

الشخصية الرئيسية الأولى في الرواية هي شخصية " أسعد" هذا العالم الجليل الذي وقف في وجه الفساد و المفسدين كما كان له فضل كبير على أهل "العين"، حيث يحبّه ويحترمه الجميع إذ يقول عنه الدليل إبراهيم " **يشاع أنه صعلوك هرب من طيش القلابق و سجونهم، وقيل إنه من ذرية الكتمان. وهناك من رأى أنه مجرد زاهد فتنه سمت الظلام فتوحّد بالرّمل علّه يبلغ الذّات النّائية و يقرئها السّلام لتبرأ من جشع الأشكونيين و حكام بني عريان الذين يعانون من طول الأمعاء و كثرتها.**

**و أما الذين داواهم من أوبئة نفوسهم فقد أشاعوا ما أرادوه، زعموا أنه كان نورا على نور. و قالوا إنه كان يتكلّم بهدوء النّورانيين و فطنتهم.**" (1)

و قد قتل أسعد في ظروف غامضة، مخلفا وراءه وصايا و مخطوطات تضم أسرار حرب داحس و الغبراء هذه الحرب التي أتت على الأخضر و اليابس في سلطنة بني عريان، و بعد طول عناء و بحث يكتشف الكاتب أن أسعد لم يمت لأنه أرسل له رسالة،

**" ثلاثة أظرفة للكاتب، قالوا لي قبل أن يعودوا من حيث جاءوا. قل له لا تنقل الحقيقة كاملة حتى لا ينهار بنو عريان دفعة واحدة ، المقام ليس مقام حقائق، هناك حقائق تبيد ما تبقى من الحكمة في السلطنة، لذلك وجب التلميح إليها...إن تجاوزت هذا الحد ستمهد لداحس و غبراء جديدة....**

**ثم تقدم مني أصغرهم و همس :...الظرف الأول فيه رسالة من العلماء، وفي الثاني رسالة من الرّمل. أما الثالث...**

**ـ أما الثالث ؟ سألته.**

**ـ الثالث يحمل رسالة وقعها ذاك الذي تتساءلون إن كان ميّتا أم حيّا. قل للكاتب يتأملها جيدا، إنها بخط يد أسعد كتبها هذه اللّيلة قبل صلاة الفجر.**

**ـ تقول أسعد ! "(2)**

---

**(1)** السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، المصدر السابق ، ص15-16

**(2)** المصدر نفسه ، ص 231-232

شخصية أسعد شخصية تنحو إلى الأسطورية أكثر منها إلى الواقعية، يلفها الغموض وتتداول حولها الأقاويل، لكنها تفيض بالحكمة و التبصّر، و الصمود في مقاومة الفساد والمفسدين " **أشهد أنا أسعد الذي لا ناقة له و لا جمل في عالم ليس له، أن الباش آغا صالح بن مسروق جاءني إلى القبّة حيث انزويت سنين بحثا عن نفسي، لم يستأذن وما سلم. قال لي اسمع يا أسعد. هذا المقام لا يعجب إما أن تذهب سالما معافى أو أن نخرجك بطريقتنا... أهجر هذه القبّة و اختر لك مكانا آخر، سنبني هنا محلا، نفتح حانة في المقبرة، السيد فرانسوا يريد حانة هنا.**

**..مرّت أيام و عاد مع عساكر يرتدون خوذات على رؤوسهم، جرني من لحيتي وأركبني في سيارة عسكرية، لم يركبني فيها، قذفني إليها فقادني معصّبا إلى دهاليز...لم يكلف العسس عناء الاعتناء بي بل كلف نفسه مشقة احضار الماء و الصابون و أمواس الحلاقة والسّياط و الفلفل و خيوط الكهرباء و كل أدوات التعذيب التي لم أرها منذ عرفت الأعدء و عرفوني... اعتقد أني سأقبّل يده طالبا الشفقة على شيخ في سني، أكّدت له بما لا يدع مجالا للشك أن القبّة باقية هناك ما دام أهلها أحياء، لن تصبح حانة أبدا."** (1)

أما الشخصية الرئيسية الثانية هي شخصية الكاتب الذي جاء إلى العين بحثا عن مخطوطات أسعد و ما تضمه من أسرار تتعلق بالحرب التي عرفتها سلطنة بني عريان، إذ يقول:" **يجب الكشف عن قاتل أسعد، المخطوطات التي جئت من أجلها، المقبرة الأولى، الثانية، القبّة، نفق الأنفاق الذي يبدو لي غامضا، العلماء الذين لا أدري ماذا يفعلون و عن أي شيء يبحثون، و هل هذا الشيء له علاقة بفساد القلابق والطاطير؟ أم بداحس و الغبراء و أسباب اشتعالها و طرق علاج ما يمكن علاجه ؟"**(2)

---

**(1)** السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، المصدر السابق ، ص120-121

**(2)** المصدر نفسه ، ص 131-132

ولعل أبرز السمات التي تظهر في شخصيته هي القلق والخوف و الحزن والكآبة، كما أنه مريض يتناول المهدّئات، إذ يقول: " **اسيقظت في الثالثة صباحا لأنتبه أنني نمت ممددا على البلاط مثل قطعة خشب مهملة في غابة ما. لم يرقد الصداع بعد. مصرّ على البقاء. أعجبه الرأس والجبهة. لعلّه الضّغط . سأشرب دوائي وأستلقي من جديد...من الأحسن أن أنام، أن أسترجع قواي، أن أعامل جهازي العصبي معاملة مقبولة كما أوصى الحكيم** ." (1)

و مصدر خوفه و حزنه و قلقه هو حبه الكبير لوطنه و حرصه الشديد على مصلحته . إذ يقول : " **ثمة خيط ما يشدني إلى الكرة الأرضية التي أصبحت بريئا منها مثلما تبرّأت من القلابق منذ عدة أورام اكتشفت السّرّ. لا أدري كيف عشت، كل يوم اكتشاف جديد، معي أو معدة سائبة، معدة منتشرة على الكرسي، كرش نعم كرش بنظارات شمسية. بأحذية ملمعة كما يليق بمعدة منتشرة.. يا إلهي كم هي بشعة هذه الصورة التي تملأ مدارك العين و العقل، عليك أن تتصوري يا ندى مدنا تضطهدك بهذه الصورة المهرولة نحو المجزرة، لن أغفر لأحد... اعتقدت أنني سكران كانت عيناي مليئتين بالحمّى و تعب العبيد، لم أكن قد متّ كما ينبغي رغم احساسي بأنّي مجرّد شيء صغير منهار**".(2)

و الذي يجهد نفسه كثيرا في رحلة البحث عن مخطوطات أسعد و أسرارها إلى أن يمرض و يبقى طريح الفراش في المستشفى فيكمل صديقه أحمد الكافر المهمة، ويأتيه بمخطوط أسعد .

و يظهر جليا أن الكاتب هو نفسه السعيد بوطاجين، فهو يحمل رؤاه و أفكاره، كما أنه قد صرّح لي في لقاء جمعني به لإذاعة مستغانم هذا العام أنه هو نفسه، وقد كتب هذه الرواية أثناء رحلة قام بها إلى الجنوب الجزائري. (3)

---

(1) السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، المصدر السابق ، ص 93

(2) المصدر نفسه ، ص 210-211

(3) برنامج "حديث الأقلام" إعداد و تقديم أسماء أولاد إبراهيم ، إذاعة مستغانم ،

بث بتاريخ 08.05.2011

**2- الشخصيات الثانوية** :

يهتم الكاتب بالحديث عن بعض الشخصيات الثانوية ، ويجعل بعض الشخصيات ممتدّة، أو يعطيها من الأهمية ما يخفف من مركزية حضوره، فالكاتب عنده الأنا قوية لكنها أحيانا متخفية .

و يمكن تقسيم الشخصيات الثانوية في الرواية إلى ثلاثة أقسام : الشخصية الصديقة، الشخصية النسوية، و الشخصية اليسارية.

أ- **الشخصية الصديقة** :

هي شخصيات وقفت إلى جانب الكاتب و ساندته في مهمته بحثا عن الحقائق التي تضمّها مخطوطات أسعد من أهمها صديقه **أحمد الكافر** الذي كان خير داعم للكاتب، فقد كان محلّ ثقته، إذ يرسله في مهمّة إلى جبل الأوحال ليأتيه برسالة من الشاعر الذي رأى فينجح في المهمة :" **هذا مخطوط جدّي الذي حدثك عنه، و هذا مخطوط أسعد، وهذا مخطوط الحاج يوسف.. وهذه مذكراتي، و هذه ملاحظات حول ما رأيته و عشته شخصيا، محاولة لفهم نفسية داحس و الغبراء. تصرّف.**

**سأحاول . ثم أضاف بعد أن فتح محفظته الصغيرة: وهذا مخطوط الشاعر الذي رأى، وثائقه هاهي، وهاهي مذكّراته. "** (1)

و هو صديق مرح و مجنون لا طالما لطّف الأجواء المشحونة بالكآبة و الحزن، وقد كلّفه فرسان أسعد في نهاية الرواية بنقل رسالته إليه، فكان أول من اكتشف أن أسعد لم يمت .

إضافة إلى **الحاج يوسف** هو عالم من علماء العين الذين يعملون إلى جانب أسعد في كشف جرائم المفسدين و إصلاح ما يمكن إصلاحه، يتنقل متخفيا في هيئة حارس المقبرة، يحب الكاتب كثيرا و يساعده في مهمته من خلال إطلاعه على مخطوط له فيه يكشف أسرار المفسدين " القلابق و الطراطير" على حدّ تعبير الكاتب و عن بعض أسرار داحس و الغبراء .

(1) السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، المصدر السابق ، ص180

و شخصية **إبراهيم اليتيم** هو دليل الكاتب و شخصياته في رحلتهم في بلدة العين، شخصية بسيطة و طيبة تعاني الفقر و الحاجة، وقد كان نعم العون للعلماء حيث كان همزة وصل بينهم وبين الكاتب .

شخصية **الأستاذ عبدو الجراج** هو أحد شخصيات الكاتب الخيالية التي ترافقه في رحلة بحثه، و تساعده فيها و خصوصا في كتابة روايته ، لكنّه سرعان ما يختفي لأنه يذهب في مهمة سرية يكلفه بها العلماء.

شخصية **الجد**، جدّ الكاتب يعلّمه بعض المبادئ و يغرس فيه الحكمة منذ صغره، وقبل و فاته يترك له مخطوطا يوصي جدّته أن تسلّمه إياه لما يكبر، وفيه يوصيه بالمجيء إلى العين لأجل إتمام المخطوط الذي تركه له و الذي يحكي أسرار تلك الحرب. " **أوصاني جدي بالمجيء فجئت حتى لا يضيق عليه قبره . قال لي لما كنت صغيرا إن الصحراء أستاذة كبيرة فتعرّف عليها. وعندما كبرت وقرأت المخطوط الذي خبأه في صندوق في الغابة، وجدت في خاتمته ثلاث نقاط و ملاحظة: يتبع في المخطوط القادم. كدت أصل إلى أسباب الحرب لولا النقاط الثلاث. وهكذا قرّرت أن أتعرّف على هذه الأستاذة الكبيرة ."**(1)

و هو مثال للحكمة و الحنكة، و بعد النظر، فالجد رمز الحكي المستمر والدفء ومصدر الحكمة في العرف الإنساني، يأخذ في نظر الكاتب مكانة المتبصر والمؤسس للقيم الحقيقية التي ضيعنا بريقها ولكن ليس إلى الأبد، فالأمل باق مادام يعيش في صدورنا .

ب- **الشخصية النسوية** :

الشخصيات النسوية قليلة في الرواية، ومن أهمها :

شخصية **هدى نون** أو **ندى** التي يكن لها الكاتب مكانة خاصة في قلبه، تظهر في بداية الرواية باسم هدى نون هي فنّانة تشكيلية و هي إحدى شخصيات الكاتب التي ترافقه في رحلة البحث، يسمح لها أن تشارك في سرد بعض أحداث الرواية بعدما احتجّت على كونه لم يسمح لها بذلك، لكنها سرعان ما تختفي هي الأخرى لأنها تذهب في مهمّة يوكلها لها العلماء، و عندما

يمرض الكاتب تأتي لتزوره وتمنحه بعضا من دمها و تهتم به و هو طريح الفراش، يتغير اسمها إلى ندى ، فتكون مبعث أمل للكاتب، و مصدر

---

**(1)** السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، المصدر السابق ، ص146

إلهامه، حنانها يذكره بجدّته وبراءتها تشدّه حنينا إلى طفولته " **أية صدفة تلك قلت لك إني أبحث عن شخصية تشبهك. لعلي لم أقل مجرّد تواصل روحي، مجرد غربة، لأنك كنت تملئين أقلامي بحضور لن أفهمه أبدا، كيف حدث ذلك؟... ثم كيف أصبحت تنبضين في أصابعي ؟ قلت لي تستحق بعض دمي. كنت تلحّين علي للذهاب إلى المشفى القريب من واجهة البحر، كأنك كنت تنظرين إلي من مستقبلي. كانت تلك الفكرة أجمل وسام، أجمل شهاداتي الجامعية**"(1)

و في نهاية الرواية تساعد ندى الكاتب على وضع اللّمسات الأخيرة في روايته حيث تختار له الغلاف الخارجي و هو نفسه غلاف رواية أعوذ بالله. "**هكذا أتصور الغلاف قيامة كالتي نحن فيها، لماذا نتفاءل كثيرا ؟** "(2)

شخصية **الكاهنة بنت الإمام**، هي طبيبة إحدى شخصيات الكاتب التي ترافقه في الرحلة، وتختفي هي كذلك في إطار مهمة يوكله إليها العلماء.

شخصية **الجدّة**، جدّة الكاتب كلّها حنان و طيبة ترعى الكاتب في طفولته، وعندما يكبر تسلّمه مخطوط جدّه و تطلعه على وصيّته له.

ج- **الشخصية اليسارية** :

و تمثل الشخصية المضادّة في الرواية و تتمثل في :

الباش آغا صالح مثال للجشع، والبطش و التسلّط عذب و قتل الكثيرين من ضمنهم العالم أسعد.

إضافة إلى القلابق، والطراطير، والطرطور الصغير، وماسحي الأحذية . فهم أصل فساد البلاد و مبعث شقاء العباد.

و تظل الشخصية اليسارية في نص الرواية مسطحة لا يهتم الكاتب بها إلا بقدر ما تركته من آثار في شخصيته، إذ يركز على وصف تفكيرهم و قوة التسلّط لديهم .

---

**(1)** السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، المصدر السابق ، ص 211-212

**(2)** المصدر نفسه ، ص 236

و كثير من شخصيات الرواية يتغر اسمها بين بداية الرواية ونهايتها : فهدى نون أصبحت ندى، و أحمد الكافر أصبح أحمد الجعدي، و الكاهنة بنت الإمام صارت الكاهنة بنت السلطان...

و هناك شخصيات من طراز آخر هي **الريح** و **الرمل**، و **ظل الكاتب**، هي أشياء مشخّصة، مما يجعل شخصيات الرواية تختلف اختلافا جدريا عن الشخصيات المألوفة في الكتابة الروائية التقليدية .

**3- التجريب في إحداثيات الزمان و المكان** :

**أ- الزمن الفني في رواية "أعوذ باللّه"** :

رواية السعيد بوطاجين تقوم على المفارقة بين زمنين، زمن الماضي الطوباوي والسحري، وزمن الحاضر المخرب والمهدور.

*** المفارقات الزمنية** :

المفارقة الزمنية تعني انحراف زمن السرد، حيث يتوقف استرسال الرّاوي في سرده المتنامي، ليفسح المجال أمام القفزة باتجاه الخلف أو الأمام على محور السرد، هذه المفارقات الاسترجاعية و الاستباقية ظهرت مع ظهور مدرسة تيار الوعي، التي تهتم بمستويات الوعي و الذاكرة و الحلم، و غيرها من التقنيات التي تعمل على بلورة الانحرافات الزمنية بشكل خاص. **(1)** وقد استخدمت هذه المفارقات في الروايات التقليدية و لكنها لم تكن بكثافة و عمق استخدامها في الرواية الجديدة .

و يتم تحديد المفارقة الزمنية من لحظة انقطاع زمن السرد عند نقطة زمنية حاضرة، وينحرف باتجاه الماضي أو المستقبل، وينظر باتجاه الماضي أو المستقبل، و ينظر إلى الماضي و المستقبل اعتمادا على نقطة البداية التي يختارها الروائي و يحدد بها الحاضر السردي، و منها ينطلق على خط الزمن السردي باتجاه الأمام أو يتوقف ليعود إلى الوراء، و يظل الكاتب يراوح بين أبعاد الزمن الروائي التي حدّدها من خلال تحديد نقطة بدء الحكي في الحاضر السردي .

و تحسب المفارقة بالشهور و السنوات و الأيام التي استغرقتها المفارقة، أما سعتها فتقاس بعدد الصفحات في النص، فكل مفارقة سردية يكون لها مدى و اتساع، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد و بداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة. **(2)**

إن مرونة الزمن الروائي و كونه زمنا فنيا اصطلاحيا، تمنح الكاتب المونة في التنقل، فيصعد و يهبط، أو يتجه إلى الخلف، أو إلى الأمام حسب ما تقتضيه رؤيته

---

**(1)** مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1، 2004، ص190

(2) حميد الحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص74

الفكرية و العاطفية و ما يمتلك من قدرة إبداعية تشكل بنية الزمن في النص، و هذا ما يمكن ملاحظته في رواية "أعوذ باللّه".

**أ- الإسترجاع** :

الاسترجاع خاصية حكائية في المقام الأول، نشأت مع الملاحم القديمة، و أنماط الحكي الكلاسيكي، وتطورت بتطورها، ثم انتقلت عبرها إلى الأعمال الروائية الحديثة، حيث أصبحت تمثل أحد المصادر الأساسية للكتابة الروائية(1)، ومن أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا و تجليا في النص الروائي، فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الروائي على تسلسل الزمن السردي، حيث "يترك فجوة في الرواية و يرجع إلى بعض الأحداث التي وقعت ما قبل زمن الرواية أو ما بعدها، و يرويها في فترة لاحقة لحدوثها" (2) أي أن هذه التقنية تشكل قطعا للتسلسل الزمني و تفتيتا لتراتبيته، فمن خلالها يعود الراوي إلى الوراء ليسلط الضوء على ماضي الشخصيات، أو الأحداث المتعلقة بالسرد، ومن خلالها يقدم للقارئ معلومات إضافية تعينه على تتبع الحدث و مجرى الأمور.

و يمكن أن يقدّم الاسترجاع بعدة طرق، منها السرد التقليدي عن طريق عودة الراوي إلى الماضي، و عن طريق رواية أحداث سابقة باستخدام تقنيات تيار الوعي خاصة المنولوغ أو المناجاة .

في الطرق التقليدية يكون الاسترجاع منظما، أما في طرق تيار الوعي فيأتي الاسترجاع في فوضى و عدم ترابط (3)، و تعتبر هذه التقنية سنمائية لما فيها من خطف و قطع و تداع للأفكار و الصور.

و قد وظف الروائي هذه التقنية في رواية "أعوذ باللّه" من منظور عدة شخصيات أهمها : الكاتب، أحمد الكافر، أسعد، و الحاج يوسف، الشاعر الذي رأى، وقد جاء الاسترجاع في أنواع مختلفة من حيث مستويات الزمن، إلا أنه قد غلب عليها الاسترجاع الخارجي الذي تعود أحداثه إلى ما قبل الرواية .

---

(1) نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج2،دار هومة، الجزائر، د ط، د س،ص169

(2) سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،دط،1984،ص40

**(3)** سمير فوزي حاج، مرايا جبرا إبراهيم جبرا، والفن الروائي،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان،ط1، 2005، ص65

إذ يقول الكاتب وهو يحنّ إلى طفولته و يتذكر جده و ما علمه إياه : " **أذكر أنّي كنت في ضيعتنا عندما طرح علي جدي سؤالا مملا أصغر منّي سنّا، كان السؤال يرضع أصابعه و يبكي أحيانا بحثا عن الحليب و الحلوى.**

**- كم نحن في رأيك ؟ سأل دون أن يلتفت إليّ.**

**- أنا و أنت إثنان. أجبت دون أن ألتفت إليه حتى يوليني أهمية أكبر.**

**- لا، علّق بهدوء، خطأ .**

**فكرت قليلا ثم صحّحت : ثلاثة .**

**- كيف عرفت ذلك؟ ومن هو ثالثنا؟**

**- أنا و أنت و لحيتك البيضاء التي لم تحلقها منذ ولادتك .**

**- ليس صحيحا . جرّب مرّة أخرى. فكر جيدا. كم مرّة قلت لك لا تنخدع بالشكل، اترك المظهر و تأمل الجواهر، أنت اليوم صغير وغدا تكبر وتفسدك الشوارع التي حفظتها قبلك."** (1)

فقد جاء هذا الاسترجاع عن طريق استعمال الفعل "أذكر"، وهذا الاسترجاع الخارجي ضروري وهام في الكشف عن ماضي الشخصيات، و يفسّر لنا جزءا من الرواية والمتمثل في القيم و المبادئ التي غرسها الجد في حفيده منذ الصغر ليهيّئه للمهمة التي يوكلها إليه عندما يكبر ألا و هي البحث عن مخطوطات أسعد و ما تحويه من أسرار.

و يقول أحمد الكافر و هو يروي محاولة اغتياله لظلّ الكاتب " **في الزاوية الثانية حيث يسكن البيت تخلّيت عن معزوفتي مكرها و فتحت ألف عين. المتاهات الضيقة قد تحمل مفاجآت و لو امتلأت بالملائكة. هناك دائما شيطان يظنّ نفسه ملاكا... يسارا در. هل أغتيل ظلي هنا؟ سمعت صوتا ينادي: عرفاك يا أحمد قف. لم أتوقف لم أعد أحمد. كان اسمها أحمد تلك الطلقات النّارية أما أنا فلا. نسيت ما فعلت بالضبط. قفزت من الزّقاق إلى الطابق الربع مباشرة،**

---

(1) السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، المصدر السابق ، ص 56

**ومن الشرفة إلى الزقاق الموازي."(1)**

و الملاحظ هو استخدام تقنية المونتاج السنمائي مما يجعل الخطاب أشبه بالصور أو المشاهد السنمائية المتحركة .

و يقول أحمد الكافر و هو يسترجع ما حدث له في بلدة العين قبل وصوله إلى صديقه الكاتب :

**"...يقترب منّي شاب لفحه القيظ وأعطاني ورقة كتب عليها: اسمك أحمد الجعدي أما الكاتب فيسمّيك أحمد الكافر مجازا. أنت معلم تحب الرّقص و الجري بلا سبب أحيانا و لكلّ الأسباب أحيانا أخر، تكذب كثيرا ولا تخاف الزلازل.**

**قلت للشاب الذي لفحه القيظ بعد أن أعدت له الورقة مقهقها: نسيت تفاصيل مهمة: وزني و طول أذني اليسرى. راح يقهقه بدوره قبل أن يخرج من جيب سترته إحدى صوري. قال إنه كان بانتظاري، كانوا على علم بمجيئي... و كيف عرفوا أني قادم إلى العين؟ كنت أتساءل في قرارة نفسي. هؤلاء أقوى من القلابق في حصنهم المنيع. هؤلاء من الجن أم من سلالة أخرى.**

**- هل أعجبك الشاي؟ سألني مرافقي في المقهى.**

**- رائع يوقظ الحاسة العاشرة. "(2)**

و قد قدم هذا الاسترجاع من خلال المونولوغ، وهو استغوار في أعماق وعي الذات، وهو من الاسترجاعات الداخلية التي تعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.(3)

لقد جاء توظيف الاسترجاع في" أعوذ بالله"لضرورة جمالية في الفن الروائي، وحاجة دلالية لمعرفة العلائق بين الشخصيات في الزمن الماضي، فلولا الاسترجاع

---

(1) السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، المصدر السابق ، ص125

(2) المصدر نفسه، ص186

**(3)** أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1، 2004، ص34

ما كنا لنعرف علاقة الكاتب بجدّه ولا سبب مجيئه إلى العين مثلا، كما أنه يرتب من جديد المشاهد و الحوادث بشكل فنّي، وهذا راجع إلى تأثير الفيلم و السنما خاصة على الرواية الجديدة. **(1)**

**ب- الاستباق** :

الاستباق مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، فالاستباق تصوير مستقبلي لحدث سردي سيأتي مفصلا فيما بعد.

و نجد الاستباق في رواية "أعوذ باللّه" عندما يرافق الكاتب إبراهيم اليتيم لأجل أن يلاقيه بالحاج يوسف فتبدو الطريق إليه محفوفة بالأسرار فيلتقيان بشاب أسمر يقدّم لإبراهيم وصية سرية ملغّزة " - **قالوا لك يا إبراهيم إذا وجدت الغراب في طريقك مرتديا عمامة أكبر منه لا تسلّم عليه. اقترب منه إلى أن تحاذيه، فإذا نظر إليك مبتسما وحيّاك بثلاث أصابع لا ترد التحية. أهمل تحيته و قل له بصوت واضح:**

**" شوفوا شلة من الأعداء واقفة فالبيبان**

**القلوب القاسية ما خلات حد يبان"**

**أما هو فيردّ عليك بعد أن ينزع العمامة و يرميها، ثم يحك أذنه بالسبابة، بالسبابة وليس بالخنصر.**

**"ارشم وخلّف يالماشي**

**و لو بالشرق**

**كلامك دام، غير ارشم**

**إياك تامن فالكلام الرّاشي**

**و ترمي شبابك**

---

**(1)** سمير فوزي حاج، مرايا جبرا إبراهيم جبرا، والفن الروائي، المرجع السابق، ص71

**ما بين لجبال قاسية ما ترحم"(1)**

فقد أعلن الراوي عن الأحداث التي سيأتي سردها فيما بعد بصورة تفصيلية، ولكنه في الوقت نفسه استباق تمهيدي، و فعلا يأتي السرد التفصيلي فيما بعد " – **ها هو الغراب. ذاك الشيخ الواقف أمام النخلة...إنه هو. عمامته أكبر منه و يلوح بثلاثة أصابع.**

**ـ سيأخذك الغراب معه، أما أنا فأرجع. لي مهام أخرى عند المقبرة الثانية..لا تقلق ولا تخف اعتبر الغراب أخاك، اسمه الآن اسحاق. الآن فقط.**

**غنّى له الأغنية فأجاب اسحاق بعد أن حكّ أذنه بالسّبابة، بالسبابة و ليس بالخنصر. ثم تصافحا دون أن يتكلما."** (2)

و يسهم هذا الاستباق في زيادة لهفة القارئ و تشوّقه كلما تقدّم السرد.

ومن خلال العناصر التي اختصت بمفارقتي الاسترجاع و الاستباق ، قد مثلا عصب المفارقة الزمنية في الخطاب الروائي، حيث انطلقا من حاضر السرد الذي يمكن اعتباره درجة الصفر، و تتم حركة استرجاعية للوراء عبر الذاكرة و الذكريات ، و حركة استباقية إلى الأمام عبر التوقع، وذلك بسرد أحداث لن تقع إلا بعد وقت لاحق من الاستباق .

و تسعى المفارقتان إلى خلخلة نظام الزمن السردي للأحداث، حيث يتجاوز الروائي التسلسل المنطقي للمتواليات الحكائية، و من جهة أخرى يختلف الاسترجاع عن الاستباق من حيث البنية و الوظيفة، فالمقطع الاستباقي ظهر في الرواية بصورة إشارات سريعة، تشغل حيزا لغويا قصيرا في السرد، في حين شغل الاسترجاع الحكائي حيزا أكبرفي السّرد، باعتباره مثيرا للماضي، و حريصا على استمراره في الحضور.

**ب- دلالة المكان في رواية أعوذ بالله** :

قد تتجاوز الأمكنة في بعض المواقف وظيفتها الأساسية و المتمثلة في اعتبارها إطارا أو مجرد ديكور، لتغدو عنصرا هاما من عناصر تطور الحدث على هذا المحور أو ذاك من عناصر الرواية. **(1)**

و إن السمة الغالبة على الروايات الواقعية هو ذلك الشطط و المبالغة في وصف تفاصيل الأمكنة التي تحيط بأبطال الرواية، فلا نجد معها الشخصية إلا خاضعة لهذه الأمكنة تتحرك في إطارها دون طائل معنى .

إلا أن طبيعة الاحساس و الشعوربالحياة و الواقع تغيرت، و قد فرض هذا التغيير على الأدباء اللّجوء إلى تغيير أسلوب تعاملهم مع هذا الواقع، فلم يعد الشعور بالمكان يبعث في نفوسهم الشعور بالاطمئنان و الراحة ، وتبعا لذلك تغيرت نظرتهم إليه، فكان من المواقف التي اتخذها هؤلاء هو تعتيمهم صورة المكان عن وعي و عن قصد، وجعله مقتصرا على إشارات عابرة تدعو إليها الضرورة لإقامة الحكي .**(2)**

فالمكان ناجم بالضرورة عن تغيّر موقف إنسان العصر الحديث من الواقع، و المكان - بهذا المنظور- لا يغدو تابعا لأي مضمون أو موقف سابق عليه لأنه يصبح هو نفسه مصدر المعنى أو بعبارة أخرى مصدر المعاني المتعددة، اللاّمتناهية لأن الموقف الأصلي للمبدع في هذه الحالة موقف في غاية الغموض. **(3)**

فالعلاقة إذن بين وصف المكان و الدّلالة أو (المعنى) ليست دائماً علاقة خضوع وتبعية، إنه يساهم في خلق المعنى داخل الرواية، ولايكون دائماً تابعاً أوسلبياً، بل إنه أحياناً يمكن للراوئي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم و هذا ما فعله "مارسيل بروست" حين عمد إلى تدمير المكان الواحد وجعل الأمكنة دائماً متداخلة بحيث ينسخ أحدها الآخر في اللحظة الواحدة. **(4)**

فالمكان ـ انطلاقاً من ذلك ـ ليس بوسعه أن يتواجد منعزلاً عن باقي مكونات السّرد

---

**(1)** إ براهيم صحراوي ، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية،دار الآفاق، ط1، الجزائر، 1999،ص : 207

**(2)** حميد لحمداني ، بنية النص السردي، المرجع السابق، ص 68-69

(3) المرجع نفسه، ص69

(4) المرجع نفسه، ص70

الأخرى، بل نجده يدخل في علاقات متعددة ومن بينها "الشخصيات" في العمل الحكائي والأحداث التي تقوم بها في زمن معين، إذ أنّ المكان لا يظهر إلاّ من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أوتخترقه، وليس له استقلال عن الشخصية التي تندرج فيه. (1)

فحتى يكون للمكان دلالة لابدّ أن تكون له صلة ورابطة بالشخص الذي يقطنه، فتلاعب الرّاوي بصورة المكان في روايته، يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود، لأن إسقاط الحالة النفسية، أوالفكرية، للأبطال على المحيط الذي هم فيه، يجعل المكان ذا دلالة تتجاوز دوره المألوف باعتباره ديكوراً أومؤطّراً للأحداث، إنّه في حالة، كهذه، يتحول إلى محور حقيقي، فيقتحم عالم السرد محررا نفسه من أغلال الوصف. (2)

وسنحاول في هذا الصدد أن نرسم ملامح البُنية المكانية في رواية "أعوذ باللّه".

و يعد عنصر" المكان"- في نظرنا- وحدا من العناصر التي شكلت فجوة تنتظر من القراء أن يسدّوها و يملأوها ما أمكنهم ذلك في هذه الرواية. وفي خضم دراستنا للأمكنة في الرواية حاولنا حصر هذه الأمكنة، ورصد الطريقة التي عبّر بها المؤلّف عنها، والتعرّف على وظائفها ضمن الدّلالة العامة للرواية، وذلك رغبة منا في الإحاطة أكثر بطبيعة المكان وكيفية تقديمه من قبل الروائي من خلال قراءتنا للرواية تبين لنا ذلك الثّراء الواسع للأمكنة فيها، لا بل تعددها و تنوعها فيما بينها.

كما أنّ وصف الكاتب لأمكنة روايته لم يأت وصفاً لها بحد ذاتها بقدر ما كان وصفاً للأجواء المخيّمة عليها أو السائدة فيها عبر مختلف المواقف التي تتخذها الشخصيات.

اتخذت الأماكن في الرواية أنماطاً عديدة يمكن تحديدها فيما يأتي:

**أ- البلدة** :

تعتبر" بلدة العين" بالجنوب الجزائري الإطار المكاني الذي تجري فيه أهم الأحداث في الرواية، فهي المكان الذي لجأ إليه الكاتب هربا من مدن الدّياثة في الشّمال و بحثا عن مخطوطات أسعد، إذ يقول إبراهيم اليتيم الدليل الذي رافق الكاتب وشخصياته في رحلتهم الاستكشافية في العين : " **ليس من عادة سكان العين المجيء إليها بغرباء يدنّسونها، أما أنتم فنعتبركم من أهلنا** " (1)

**(1)** محمد عزّام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط، 2003، ص193-194

**(2)** حميد لحمداني ، بنية النص السردي، المرجع السابق، ص 71

**(3)** السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، المصدر السابق ، ص10

فنحن لا نعثر على وصف كبير لهذه البلدة في الرواية، لكن نستنتج من خلال أحداث الرواية أنها مقرّ للعلم و العلماء الذين يسعون جاهدين في محاربة الفساد و إصلاح ما يمكن إصلاحه . **" سكان العين يخبّؤون فيلا في علبة كبريت، لا أحد يلج أسرارهم، كأنهم أمة أخرى لا علاقة لها بالسلطنة "** (1)

**ب- الأماكن الحيّزية** :

و يقصد بها الأماكن الثانوية التي كانت تظهر بظهور الشخصيات و تنقلها من مكان إلى آخر، ومن بين هذه الأماكن : **جبل الأوحال** الذي يذهب إليه أحمد الكافر في مهمة يكلفه بها صديقه الكاتب قصد إحضار رسالة الشاعر الذي رأى.

**" إني أطل على شرفاتها، و لكني واقف على رجل واحدة. سأصل هناك أضواء تدلّني عليها: جبل الأوحال ، الشاعر الذي رأى، ابن الباش آغا صالح الذي حمل الكبريت لإشعالها، حمّالوا الحطب، آباء لهب، أما كيف عاش الشاعر الذي رأى سبعة أعوام وسطهم، و أما كيف دوّن ما دوّنه، و أما كيف نجا من رصاصة في ذلك الربيع وهرّب مخطوطه فلا أدري بالضّبط. هناك أمورغامضة، رسائل مشفرة و هناك أسماء لا أعرفها "** (2)
ص154

و يعود بنا الكاتب إلى مكان استرجاعي هو **الضيعة** هذا المكان الذي قضى فيه طفولته مع جدّه و جدّته، حيث يقول : أذكر" **أنني كنت في ضيعتنا عندما طرح عليّ جدّي سؤالا مملا أصغر منّي سنا "** (3) ص 56

**المقبرة الأولى** و **المقبرة الثانية** مكانين يلفهما الغموض مما يثير فضول الكاتب. ولا نكتشف السر إلا في نهاية الرواية مع أحمد الكافر الذي يواصل المهمة بعد مرض صديقه الكاتب. **" كانوا يدفنون العلماء أحياء في المقبرة الأولى، يمرون على الثانية ليبصروا الحماقة ثم ينتقلون إلى المخبر و قد فهموا أسرار اللّعبة، مظاهر داحس والغبراء و نتائجها الحزينة. "**(4)ص227

---

**(1)** السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، المصدر السابق ، ص227

**(2)** المصدر نفسه، ص154

**(3)** المصدر نفسه، ص56

**(4)** المصدر نفسه، ص154

**العاصمة أشكون** : مكان يثير اشمئزاز الكاتب جرّاء تكبّر أهله و فسادهم، فقد كانت مقرا للصوص و الخونة. " **كانت أشكون هذه مرتعا للصوص و الأحبار والأدباء و مصانع الهمّ و النّخالة. أمّا مصانع الهم فتلك حكاية طويلة دوّنها أسعد في مخطوطه، و أمّا النخالة فتلك حكاية طويلة لم يدوّنها أسعد في مخطوطه، لأن النخالة مسألة تعني القاصي والدّاني و كل من له أمعاء طويلة** "(1)

**سلطنة بني عريان**: هي الوطن الذي يخاف عليه الكاتب و أسعد و من معهما من جشع القلابق و ما يقومون به سعيا وراء مصالح بطزنهم التي لا تشبع غير آبهين بعواقب ذلك على وطنهم. " **أرسلوا ملفا إلى الزعيم يحذرون من غروره... حدث هذا قبل الحرب و أثناءها. قدموا له خطة دقيقة حول الرسائل المعتمدة من بعضهم للإيقاع بسلطنة بني عريان، ترجوه إشراكهم في صدّ المحنة، إلا أنه رفض التعامل معهم لأنه اعتبر بلدة تولي أمرها للعلاماء بلدة غبيّة** "(2)

و ثمة أماكن أخرى يأتي ذكرها كلما تواجدت الشخصيات بها هي (قبّة أسعد، القصر،مقهى الموتى، الغرفة، حومة بن طينة، المشفى،...)

و إن كانت هذه الأمكنة لم تحض بالوصف ، إلا أن الكاتب لم يستطع أن يذكر الصحراء دون أن يصف جمال طبيعتها الخلابة، و لعل الصّحراء هي المكان الوحيد الذي حضي بالوصف من قبل الكاتب الذي لم يفلت من سحرها . إذ يقول : " **عندما تغرب الشمس تلتصق السماء بالأرض، فتتوحدان في مساحة لا متناهية، يغدو اللّون واحدا و يذهب الرمل إلى منتهى البصر ليبدأ في الصّعود التدريجي إلى الزرقة النّائية** "(3)

---

**(1)** السعيد بوطاجين، أعوذ بالله، المصدر السابق ، ص11

**(2)** المصدر نفسه، ص204-205

**(3)** المصدر نفسه،ص113

و عليه فالأمكنة في الرواية لم تكن الغاية منها تقديم صورة وصفية و إنما التعبير عن رؤية الكاتب التي نستشفها من خلال الرواية، فالأمكنة فيها ليست كتلة صمّاء، حيث يخترقها دفء إنساني حي، إنها في الفضاء الروائي المشيّد تشكل أحد المكونات الدلالية و الإخبارية يتداخل فيها الواقعي بالمتخيّل .

# الخـــاتمـــة

حين نقرأ نصوص المبدع السعيد بوطاجين نشعر دائما أننا مع كاتب مميز ، له قدرة كبيرة على التحرك في عالم اللغة ، ودراية عظيمة بفنون الكلم و التعبير ، لكن على الرغم من تزايد إبداعاته إلا أن الاهتمام النقدي بتجربته و فرادتها لم يتجاوز حدود التعريف أو القراءة السريعة ، فقراءة إبداعاته قراءة نقدية جادة كفيلة بأن تجد له موقعا مرموقا ضمن الإنتاج الإبداعي العربي الجديد .

و عليه يمكننا إجمال أهم النتائج المتوصل إليها حول التجريب الخطاب السردي عند السعيد بوطاجين في النقاط الآتية :

- لم يتوان السعيد بوطاجين في اعتنا ق مبدأ التهديم و بإمكان القارىء تلمس مثل هذه العوارض على مستوى بنية النص ال سردي . فجارفات التهديم نتحسسها في تقنيات الكتابة المغاير ة الـتي وظفه ا . لقد استخلفه بتقنيات جديدة على مستوى الشكل و المضمون ، كعدم إعترافه بالحدود المرسومة للنص كونه يقف عند حدود المتعة و الترفيه و توسيع ملكات الخيال و تربية الذوق . بل إن القصة و الرواية عند - الـسعيد بو طاجين - نقد ذاتي للحاضر بحيث يدخلنا في حلبة المجادلات الفكرية و الفلسفية الى حد التشكيك في كل تصرفاتنا و سلو كاتنا . بعيدا عن الأحلام و العواطف و المشاعر الرومنسية . وبعبارة أدق فهو لا يعترف إلا بما هو ممكن تحقيقه , و بما هو عقلي

و يقبله المنطق .

- الكاتب م تمرد على جمود العادت و التقاليد و المفاهيم البالية التي ألقت بظلالها على العادات اللغوية التي يقال عنها بأنها موصلا جيد ا من موصلات التفاهم بين الناس .

فمن و جهة نظر ما ناقشه الكاتب و عرضه بمجموع اته القصصية وروايته، أدى بالفعل الى إحداث تغييرات جذرية على مستوى بنية النص - تحويرا

و تقديما و ترتيبا و تبديلا - و كأنه بذلك يريد أن يوحي لنا بأن موصل اللغة على طريقته الحالية رديء لتحقيق هذا التواصل و التفاهم . فهو يحاول أن يكشف لنا حقيقة في غاية الأهمية : أن اللغة التي نظن أننا نتواصل بها بالتفاهم قاصرة على تحقيق أي نوع من أنواع التواصل أو التفاهم ، بل

كثير ا ما تؤدي بنا الى القطيعة فلا نتفاهم حتى لا يشعر الفرد أحيانا و كأنه في عزلة عن مجتمعه بعد أن انقطعت وسائل الاتصال بينه و بين الأخرين .

ولعله تأكد من عدم فاعلية اللغة بمواصفاتها الحالية ، فلجأ الى ابتكار تقنية جديدة في الكتابة ب إمكان القارىء أن يكتشف مذاقها المميز ، لكن من الصعب عليه أن يحدد التقنية الموظفة بها و صفا د قيقا .

- استطاع الكاتب أن يفلت من قبضة السرد الكلاسيكي ، ليستقر على شكل فني متفرد له خصوصيته الجزائرية ، جاعلا أعماله من نوع خاص في شكل يمزج بين الواقع

و الفن في كتابة جديدة لا تحدها الأشكال الجاهزة ، بل هي كتابة منفتحة على المتلقي ، تدعوه للمشاركة في النص السردي .

- لقد حمل الكاتب إلى النص السردي الجزائري أشكالا جديدة تميزها ، فهو لم يستخدم تقنيات السرد المختلفة فحسب ، وإنما جهد لإنجاز المعادلة الصعبة: الربط بين الفن الروائي الجديد و مستجدات الحركة الاجتماعية ، و السياسية و الثقافية في الجزائر...

لقد استعان بكل الأدوات التي أتاحها له امتيازه لينتهي إلى صياغة أعمال أصيلة ذات نسيج تتحد على حياكة حبكته خيوط و ألوان مختلفة ، تدل على أصالة في الفكر ، وعمق في الثقافة ، و رهافة الحاسة الفنية للتصوير، و حنكة في المعالجة ، و روعة في الخيال .

- التجريب في الخطاب السردي عند السعيد بوطاجين لا يعتمد على اقتفاء آثار ما جاء به الغرب في هذا المجال ، فالتجريب عنده يأتي عن قناعة في أن يكون هو من خلال أسلوبه المتفرد الذي يعبر خصوصيته .

و ختاما فقد بذلنا ما استطعنا ، نأمل أن نكون قد و فقنا .

**"وما توفيقي إلا باللّه عليه توكلت و إليه أنيب"**

# قائمة

# المصادر و المراجع

**قائمة المصادر و المراجع**

**أ- المصادر** :

1- القرآن الكريم

**2-** أبو الحسين أحمد بن فارس، مجمل اللغة ، مؤسسة الرسالة بيروت ، ط 1،1984

3- أبو الفضل جمال الدين بن منظور ، لسان العرب ، دار صادر بيروت ط 1 1997

4- السعيد بوطاجين، أعوذ باللّه، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع ، تيزي وزو ، الجزائر دط، 2006

5- السعيد بوطاجين، حذائي و جواربي و أنتم، دار الريحانة للكتاب، دار الريحانة للكتاب، الجزائر،ط1،2007

6- السعيد بوطاجين ، اللّعنة عليكم جميعا ، منشورات الإختلاف ، ط1،2001

7- السعيد بوطاجين، ماحدث لي غدا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2،2002

8- السعيد بوطاجين، وفاة الرجل الميت، دار الأمل ،تيزي وزو، الجزائر، ط2 ،2005

**ب- المراجع**

**1** - إ براهيم صحراوي ، تحليل الخطاب الأدبي، دراسة تطبيقية،دار الآفاق، ط1، الجزائر، 1999

2-أحمد إبراهيم الهواري، البطل المعاصر في الرواية المصرية، دار المعارف، مصر، ط1، 1981،.

3- أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع، عمان الأردن، ط1، 2004

4- أحمد فرشوخ : الطفولة و الخطاب صورة الطفل قي القصة المغربية ،دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط1 –الدار البيضاء 1995

5- أحمد فرشوخ ، جمالية النص الروائي ، مقارنة تحليلية لرواية "لعبة النسيان"،دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط،ط1

6- أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، منشورات الاختلاف، سلسلة كريتيكا 8، الجزائر،ج1،ط1، 2003،

7- ادوار الخراط ، الحساسية الجديدة : مقالات في الظاهرة القصصية ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1، 1993

8- بوشوشة بن جمعة ، اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، دار سحر ، تونس ، دط ، 1999

**9-** جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جوادالكاظم، دار الطليعة، بيروت، دط، د س،

10- جعفر يايوش ، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل ، مركزالبحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية، وهران، الجزائر، دط، دس

11- جعفر يايوش وآخرون ، أسئلة و رهانات الأدب الجزائري المعاصر ، دار الأديب للنشر والتوزيع الجزائر ، ط1 ، 2005

12- حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي،،ط2 ،1993

13- حميد الحمداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1998

14- خالد حسين حسين، القصة القصيرة و ظاهرة العنونة، مجلة الموقف الأدبي، عدد 422،

15- خالد سليمان، المفارقة و الأدب، دراسات في النظرية و التطبيق، دار الشروق للنشر و التوزيع، ط 1، 1999،

16- رازان محمود إبراهيم ،خطاب النهضة و التقدم في الرواية العربية المعاصرة ، دار الشروق، عمان، الأردن،ط1 ،2003

17- روجي جارودي ، البنيوية فلسفة موت الإنسان ، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت ، ط1 ، 1985

18- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة،مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء،المغرب 1984

19- سعيد يقطين ، القراءة والتجربة ، دار الثقافة الجديدة ، الدار البيضاء ، المغرب ، دط ، 1985

20- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط2،1989

21- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط2،1989،

22- سمير فوزي حاج ،مرايا جبرا إبراهيم جبرا و الفن الروائي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005

23- سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،دط،1984

24- شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات و بناء التأويل ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة،ط 1، 2004

25- شكري محمد عياد ، دائرة الإبداع ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ، ط1، 1986

26- صلاح صالح، سرد الآخر، الأنا والآخرعبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط1، 2003

27- صلاح فضل ، لذة التجريب الروائي ، أطلس للنشر والإنتاج ، الإعلامي ، القاهرة ، ط1 2005

28- الطاهر أحمد مكي، الرواية الجديدة في فرنسا، دار الهلال، القاهرة، دط،1977

29- طه وادي ، دراسات في نقد الرواية الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط1 1981

30- عبد الحميد ختالة سيميائية العنونة عند السعيد بوطاجين ، النص و الظلال فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين ، منشورات المركز الجامعي خنشلة ، 2009

31- عبد الرزاق بلال :مدخل إلى النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم )،إفريقيا الشرق.2000

32- عبد الكريم العلام ، سؤال الحداثة في الرواية المغربية ، منشورات إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، دط ، 1999

33- عبد الله الغذامي: الخطيئة و التكفير، من البنيوية إلى التشريحية مقدمة نظرية دراسة تطبيقية،دار سعاد الصباح

34- عبد الملك مرتاض ، تحليل الخطاب السردي ( معالجة سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق ) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1995

35- عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، د ط، 2002،

**36-** علي زيعور، قطاع البطولة و النرجسية في الذات العربية، دار الطليعة، بيروت، دط، 1981،

37- فاضل تامر ، مدارات نقدية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 1987

38- فخري صالح ، في الرواية العربية الجديدة ، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت، ط1 2009

39- محمد عزّام ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،دط، 2003

40- مصطفى مويقن، بنية المتخيل، دار الحوار،سوريا، ط1، 2005

41- منذر عياشي، الكتابة الثانية، و فاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء،ط1998،1

42- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2004

43- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة ، دار توبقال للنشر ، المغرب ،ط1،2007

44- نبيلة إبراهيم، فن القصة في النظرية و التطبيق،دار قباء للطباعة، د ط، دت،

45- نضال الصالح ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ،2001

46- نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج2،دار هومة، الجزائر، د ط، د س

47- يمنى العيد ، تقنيات السرد الروائي، دار الفكر، بيروت لبنان، ط2 ، 1999

**ج- المراجع المترجمة** :

1- آلان روب غرييه ، مجموعة اللقطات القصصية ، ترجمة عبد الحميد إبراهيم (مع دراسة مطولة عن الرواية الجديدة ) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، دس،دط

2- آلان روب غرييه ، مجموعة اللقطات القصصية ، ترجمة عبد الحميد إبراهيم (مع دراسة مطولة عن الرواية الجديدة ) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1985

3- بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب و فائض المعنى،ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1 ،2000

4- جيرار جنيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم و آخرون، دط ،

5- ميخائيل باختين ، الماركسية وفلسفة اللغة، ت محمد البكري و يمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، دط،1986

6- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية،ترجمة يوسف صلاح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، د ط، 1988

7- نتالي ساروت ، عصر الشك دراسات عن الرواية ، ترجمة فتحي العشري ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، ط 1 ،2002

8- نتالي ساروت وآخرون ، الرواية والواقع، ترجمة رشيد بن حدو ، عيون المقالات الدار البيضاء ، ط1 ، 1988 .

**د- المراجع الأجنبية**

1-Alain Robbe Grillet : Pour un nouveau Roman Ed Gallimard , Paris 1963

2-Michel foucault : Les mots et les choses , Ed Gallimard , Paris 1966 p 398 .

3- pierre Schoen tjes , Poetique de l’ironie Edition du seuil,Paris,2001

**ه- المجلات و الدوريات**

1- جميل حمداوي ،"السيميوطيقا و العنونة " ،عالم الفكر، الكويت ، عدد23، يناير-مارس1997

2- خيرة بوعمرة " إشكالية خصوصية الرواية الجزائرية الجديدة " يومية الحوار الجزائرية ، العدد 1140 ، ديسمبر2010

3- سعيد بنكراد، التأويل بين الكشف و التعدد و لا نهاية الدلالات، مجلة علامات، عدد 25 ،2006

4- صلاح فضل :إستراتيجية الخطاب الشعري عند حجازي, مجلة فصول , عدد68

5- عبد الرحيم علام، الخطاب المقدماتي في الرواية العربية محاولة للتصنيف، مجلة علامات في النقد،عدد 8

6- عثمان بدري"وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويلية" المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، العدد81

7- محسن الداموس " في معنى التجريب " مجلة طنجة الأدبية ، العدد 21 ، 2007

8- محمد صابر عبيد :إشكالية العنونة بين القصد و جمالية التلقي /الموقف الأدبي ،عدد374، 2002 ص/181،182

9- محمد صابر عبيد :إشكالية العنونة بين القصد و جمالية التلقي /الموقف الأدبي ،عدد374، 2002

**و- المواقع الإلكترونية**

جميل حمداوي : لماذا النص الموازي ، www.arabiancreativity.com

خالد بلقاسم، الشعر المغربي المعاصر بين الخيبة و الأمل، من الواقع إلى اللغة،

www.nizwa.com

**ز- مراجع أخرى**

1- برنامج "خير جليس" إعداد و تقديم أسماء أولاد إبراهيم، إخرج زكية بن صالح، إذاعة مستغانم ، بث بتاريخ 30.01.2009

**2-** برنامج "حديث الأقلام" إعداد و تقديم أسماء أولاد إبراهيم، إخراج مراد مشاي، إذاعة مستغانم ، بث بتاريخ 08.05.2011

**المقدمة.....د -أ**

**الفصل الأول: -ب**

**- التجريب: المفهوم، التأسيس، و الامتداد..... 9**

**أ- مفهوم التجريب..... 9**

**ب- التأسيس لمفهوم التجريب..... 20**

**ج - امتداد التجريب..... 38**

**الفصل الثاني:**

**-التجريب في الخطاب القصصي عند السعيد بوطاجين.....64**

**أ- تجريبية العنونة عند السعيد بوطاجين..... 67**

**ب- شعرية العتبات النصية في قصص السعيد بوطاجين.....89**

**ج- المفارقة و تجاوز الواقع في قصص السعيد بوطاجين.....121**

**د- دلالة الشخصية في قصص السعيد بوطاجين.....139**

**الفصل الثالث:**

**- تجليات التجريب في رواية "أعوذ باللّه" للسعيد بوطاجين.....149**

**أ- التجريب في طرائق السرد..... 151**

**ب- التجريب في عرض الشخصيات.....168**

**ج- التجريب في إحداثيات الزمان و المكان.....176**

**الخاتمة..... 187**

**قائمة المصادر و المراجع..... 189**