الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد ابن باديس - مستغانم -
كلية الآداب و الفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم
في الأدب الجزائري

بلاغة المحكي في الخطاب القصصي الجزائري
قصص السعيد بوطاجين أنموذجا

إعداد الطالبة:
مزواغ ليلى

إشراف الأستاذة الدكتورة:
بوشفرة نادية

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د.بناصر حنيفي	جامعة مستغانم	رئيسا
أ.د.بوشفرة نادية	جامعة مستغانم	مشرفا ومقرّرا
أ.د.حمودي محمد	جامعة مستغانم	مناقشا
أ.د.مخلوف عامر	جامعة سعيدة	مناقشا
أ.د.شرشار عبد القادر	جامعة وهران	مناقشا
أ.د.طاهر بلحيا	جامعة وهران	مناقشا

السنة الجامعية: 2016-2017

بسم الله الرحمن الرحيم

أهدي ثمرة هذا البحث إلى كل من

ساعدني

ووقف إلى جانبي.

أساتذتي ...

أهلي ...

أصدقائي ...

خالاتي ...

إخوتي...

أبي...

زوجي وإبني ...

مزواغ ليلى

© Ladie Lynn
http://ladielynn.com

المقدمة

© Ladie Lynn
http://ladielynn.com

يعد المحكي حقلا من حقول التواصل في السياق التداولي وهو سابق على تشكل الجنس الأدبي، والأول الذي منه تفتقت الأنواع الأدبية المختلفة، كالملحمة التي نجدها تقوم أساسا على الحكي وكذلك الدراما التي يتخذ فيها المحكي صيغة خاصة تقوم على السرد المؤدى كفعل، بالإضافة إلى الشعر الغنائي الذي يتضمن قصة معالجة حسب رؤية الكاتب وموقفه الداخلي. هذه الأنواع تضمنت وبأشكال مختلفة صيغا في الحكي مما يدل أن المحكي هو عتبة تشكل الأجناس؛ إذ حسب صيغتي "العرض والسرد" ظهرت التقسيمات المختلفة للأنواع الأدبية وبرزت أجناس تعتمد إما على العرض وإما على السرد وإما على المزج بينهما. ومن هنا كانت الرواية أكثر الأنواع اعتمادا على صيغة السرد ولكنها ليست الجنس الوحيد، بل نجده كذلك في الشعر مما يعلل دعوة بعض الدارسين بتلاشي الأنواع الأدبية وعدم صرامة الحدود الفاصلة بين جنس أدبي وآخر مما جعلها تنصهر كلها في الرواية لتصبح بذلك المجال الخصب الذي تتداخل فيه العديد من الصيغ لدرجة أن "بارث" قال بأنه لم نعد نكتب وسم "رواية " على مدونة الرواية، لأنها تجاوزت جنسها وأصبحت تحتكم لصيغة المحكي بدل الاحتكام إلى كلية التحديد الأجناسي ليكون المحكي وفق هذا علامة للجنس الأدبي.

بما أن المحكي هو جوهر السياق التخاطبي فهذا معناه أنه يشمل جل الملفوظات في هذا السياق، ومن هذه الملفوظات المحكي العجائبي وتعد دراسات "بروب" من أهم ما قدم في هذا المجال، حيث خصص كل أبحاثه لدراسة جنس أدبي شعبي هو الحكاية الخرافية أو حكايات الجان وكان ذلك بمثابة المحاولة الأولى لوضع قواعد عامة للقص الخرافي الجمعي.

وفي السياق ذاته نجد أعمال "ليفي ستراوس" التي تسعى إلى التمييز بين الحكاية والأسطورة، هذه الدراسة تحاول إثبات أن هناك إمكانية أخرى لقراءة الأساطير لتصل إلى منطق للفكر أو نظام للعقل لا يخص العقل البدائي وحده بل العقل البشري بصفة عامة. وكأن العقول البشرية متفقة في مستوياتها الحضارية.

ومع "غريماس" نلمح تطبيق النموذج اللغوي على اللغة الأدبية، حيث كان يسعى إلى أن يجعل بنية الجملة مشاكلة لحبكة النص، فنظر إلى المحكي على أنه بنية دلالية تشبه الجملة. فهو لم يركز على جنس أدبي شعبي واحد كما فعل بروب بل كان يهدف إلى التوصل إلى وحدات بنيوية تصلح لأن

تكون أساسا للتحليل القصصي بصفة عامة **بل وحتى للتصرف البشري**، وقد ميز في تحليله للقص بين مظاهر لغوية ثلاثة: المظهر الدلالي الخاص بالمحتوى، والمظهر التركيبي الخاص بكشف **العلاقة** بين الوحدات البنيوية داخل العمل **القصصي**.

ويذهب "**تودوروف**" المذهب نفسه حيث يرى أن هناك نحو للمحكي تنبع منه النصوص القصصية. **أما** "**بارث**" فيوسع من المحكي ويجعله شاملا لكل الممارسات كالأسطورة والخرافة والحكايات الشعبية و الأقصوصة والملحمة والتراجيديا و الدراما والتعبير الجسدي.... كما أنه يعارض موقف البنيويين من القص الذين يرون أن هذا الأخير في جميع أنحاء العالم يخضع لبنية واحدة، **و أن كل** نص قصصي يمتلك ما يجعله مختلفا عن غيره ولا يرجع هذا الاختلاف إلى ما يتمتع به هذا الأخير من تفرد في المحتوى، بل يرجع إلى لغة النص نفسه التي لا **تتكرر**.

أما "**جنيت**" فمن خلال تحليلاته نجده يسعى إلى ضبط العلاقات بين مختلف مستويات المحكي من خلال وقوفه عند تلك الإجراءات السردية الموظفة فيه. إن هذه الدراسات كلها بدأت بدراسة نماذج بدئية وممارسات حكائية محاولة بذلك إيجاد بنية ذات **قواعد محددة وثابتة** في المحكي، فاتخذت في ذلك الفولكلور والخرافات والأساطير والحكايات العجيبة و التراجيديا ... متونا لها تماما كاتخاذ اللسانيات **الجملة** موضوعا لبحثها، وهنا تطرح هذه الأشكال الحكائية في بعدها اللساني فتدخل بذلك باب الخطاب. فهؤلاء من خلال دراستهم للمحكي توصلوا إلى دراسة الخطاب، ومن هنا يطرح البعد الفني لها وهنا يصبح المحكي خطابا. وعليه نجد أن التنظير الأدبي لا ينهض على كلية الجنس بقدر ما أصبح يحتكم إلى الشذرة التي باشرت حضورها المطلق في تلك **المقاربات التي تواصلت مع الخطاب. وقد انخرطت هذه الدراسة** ضمن صيغة المحكي بوصفه علامة إنواعية مكنت البحث من التطرق إليها ومعالجتها عبر النماذج القصصية للسعيد بوطاجين **التي** حاولت من خلالها رصد كيفيات **تشكل بلاغـــــة المحكي**. وهل هي بلاغة أم بلاغات؟

ومن بين الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع حبي للســرد و السرديــات و إدراكي لمدى أهمية المحكي في حياتنا، وقد تأكد لي ذلك من خلال تجربتي مع تلامذتي؛ فهم الذين علّموني بأن للمحكي قيمة وفائدة وأنَّ به يمكننا أنْ نربي و نعلّم ونرشد. فقد كنت في بداية كل درس أقص على

تلامذتي قصة تتناسب والدرس الذي سندرسه، ولاحظت في كل مرة تشوقهم لمتابعة الأحداث وتأثرهم بكل كلمة أقولها أثناء الحكي فيفهم بذلك الدرس ويترسخ.

هنا أدركت أن للمحكي سحره وتأثيره على الإنسان، وعليه رحت أتساءل كيف يؤثر؟ وما سر تأثيره؟ ولأجل هذا ارتضيت أن أصوغ موضوع بحثي بـ:"**بلاغة المحكي**". **كما أنني اطلعت على بعض الدراسات** -في هذا المجال- التي شوقتني أكثر لدراسة المحكي ، كما أن هذا البحث هو عبارة عن تكملة لما قد اشتغلت عليه في الماجستير. وبعد هذا اخترت نوعا أدبيا أجعله ميدانا للتطبيق وهو القصة، ومن ثمّ َتوجهت إلى القصة الجزائرية ثم قصص السعيد بوطاجين لما فيها من **بلاغة ولغة** شعرية تخدم موضوع بحثي ليكتمل العنوان في شكله الأخير:" **بلاغة المحكي في الخطاب القصصي الجزائري قصص السعيد بوطاجين أنموذجا**".

و لقد ساعدتني القراءات الأولى لقصص السعيد بوطاجين على تشكيل نظرة عامة عنها **وعن** شكلها **الجمالي، ومن ثم رحت أتساءل:** هل هناك قصص جزائرية أخرى بهذا الإبداع اللغوي والبلاغي؟ وهل القصة الجزائرية التي كتبت أيام الثورة الجزائرية وفترة العشرية السوداء تحمل هذه السمات؟ لأجل هذا توجهت قراءاتي إلى قصص السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات و ما بعدها لعل الاحتكاك بهذه النصوص القصصية يوحي لي بأفكار ما تكون بذرة أولى للحديث عن بلاغة هذا **النوع الأدبي**. كما تطلّب هذا البحث في شقه الآخر الإجابة عن أسئلة مهمة تتبادر إلى ذهن كل من يقرأ عنوان هذا البحث وهو: كيف تتشكل بلاغة المحكي؟ و ما هي العناصر الداخلة في تشكيل هذه البلاغة؟ وكيف يمكن الكشف عنها في قصص السعيد بوطاجين؟

وفكرت بعدها في المنهج اللساني الذي يدرس الملفوظ في حد ذاته من حيث بنيته اللغوية و الدلالية بصرف النظر عن العوامل السياقية المختلفة التي شاركت في نسيجه.

لأجل هذا تبنت هذه الدراسة مقاربة منهجية تعتمد الوصف والتحليل وهي دراسة **تنفصل إلى مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة.**

الفصل الأول تناولت فيه تحليلا حفريا للمحكي كان الهدف منه **تقفي أثره** في مختلف الأشكال اللغوية والممارسات الكلامية بادئة **بعلاقة المحكي بالكلام** حيث ذكرت أهم محدداته فكانت الذات والسياق

والصيغة أهم العناصر التي ناقشتها باعتبارها المسؤولة عن ضبط محددات الكلام الأنواعية، وفي كل هذا تم الحديث عن الكلام بوصفه شكلا لا مضمونا. وبما أن الحديث عن السياقات التخاطبية للكلام في هذا المبحث نتج عنه الحديث عن المحكي فهذا معناه الدخول في الجانب التواصلي، ومن ثم كان الحديث عن **المحكي والتلفظ ثم المحكي والملفوظ** كعناصر تابعة للتحليل الحفري في هذا **الفصل**.

وقد حاولت في هذا المبحث أن أستفيد من نظرية الأجناس الأدبية ومبدأ التقسيم القائم على البعد **التواصلي و المتمثل في رأي جان ماري شيفر** من خلال تقسيمه لمستويات العمل الأدبي والتي منها مستوى التعبير (الملفوظية). هذه النظرية مكنتني من تأكيد فكرة وهي أن الجنس الأدبي يتضمن مظاهر واستراتيجيات تلفظية وانطلاقا منها نتج التقسيم: **سردي** ومسرحي، والمحكي كذلك يملك استراتيجيات ومظاهر خاصة في التلفظ يؤديها السارد. ومن هذا نستنتج أن الجنس الأدبي ما هو إلا **أشكال خطابية** والمحكي كذلك ليس أكثر من تواصل لفظي. إذن الحديث عن الجنس الأدبي و التلفظ ضرورة منهجية لابد منها للوصول إلى أن المحكي هو تلفظ و **لكن تلفظ من نوع خاص**.

أما في عنصر المحكي والملفوظ ولتبيُّن هذه العلاقة حاولت النظر في المنهج اللساني ومصطلحاته التي يوظفها، وكيف أنها موجودة هي ذاتها في السرديات لأن التعامل مع الملفوظ معناه الخروج من الجانب التواصلي إلى الجانب اللغوي اللساني لذلك تم التركيز على منهج الدرس اللساني **و** مصطلحاته ومستوياته لنصل في الأخير إلى أن المحكي هو تلفظ سردي.

وفي المحكي والخطاب تم الحديث عن مجموعة من العناصر الداخلة في دراسة المحكي وهي **(منطق الأفعال – نمذجة العوامل) أما في الخطاب فنجد (الزمن** – الصيغة –**سجلات الكلام)**. **وقد** جاء هذا العنصر مكملا لباقي العناصر لأن الخطاب يمثل الجانب الفني وصنعة المحكي تظهر من خلاله.

من خلال كل هذا نجد أن الحديث عن الكلام والتحليل الحفري للمحكي كان ضرورة لابد منها قبل الحديث عن المحكي الروائي، لأن المحكي في بدايته كان جماعيا لا يملك مؤلفا واحدا مما جعله متعدد، لذلك راح الدارسون يبحثون عن نظام ثابت له يضبطه. ولما بدأت الأعمال تتخصص وتتقيد

بمؤلفها بدأ الاهتمام باللغة على اعتبار أنها نظام ثابت يتحقق في أشكال متغيرة في الكلام، من هنا كان الحديث عن الخطاب والبعد الجمالي والبلاغي للمحكي.

أما الفصل الثاني فعنوانه **"نحو بلاغة للقصة الجزائرية"** وقد درست فيه بدايات القصة الجزائرية وتطوراتها ومراحل نشأتها ثم مميزاتها من خلال النصوص النقدية. لأتجه بعد ذلك للحديث عن بلاغة القصة الجزائرية في مختلف مراحلها من خلال التعامل المباشر مع نصوص قصصية متنوعة، بعضها كتب في السبعينيات، الثمانينيات، التسعينيات، إلى غاية الألفينيات. ولم يكن الهدف من خلال ذلك التتبع التاريخي لها وإنما تتبع السمات البلاغية والجمالية من مرحلة إلى أخرى ومن قصة إلى أخرى.

أما الفصل الثالث فهو فصل تطبيقي وخصصته لدراسة وتحليل "بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين" مستهلة بمبحث " **بلاغة** التسريد وفاعلية المحكي" **الذي** يجيب عن أسئلة مهمة وهي: **ما** العناصر الداخلة في عملية السرد وكيف **تُحدث** فاعليتها على مستوى المحكي؟ وكيف يتحقق الانزياح في المحكي من خلال عملية التخييل التي هي أساس بلاغة التسريد؟ وماهي الطرق الفنية للايهام بالواقع؟

إن المسؤول عن التسريد هو السارد لذلك لابد من التمييز بينه وبين الراوي والمؤلف وتبيين دور كل منهم في إنتاج المحكي و هذا الإنتاج لا يتم إلا إذا دخل السارد في علاقات تمكنه من نسج محكيه وتطويره. فعلاقته بالمحكي ينتج عنها اختيار وجهات نظر ورؤى مختلفة، أما علاقته بالمتلقي فتسمح له أن يكمل المعاني المسكوت عنها سواء كان داخليا أو خارجيا ويفككها ويؤولها، كما يسيِّر الأحداث إن كان شخصية داخل المحكي.

ومع انزياح الكلام يزداد المعنى ثراء وحيوية وفاعلية، وهنا تحدثت عن الانزياح الذي يتجسد في صور سردية خاصة مثل الصور السمعية والصور البصرية، صور الفواتح والخواتم السردية، صور العناوين، صور الصمت الصارخ والصراخ الصامت...وغيرها من الصور التي انبنت عليها القصص ككل والتي مثّلت المشروع العام الذي كان السعيد بوطاجين يسعى لمعالجته، كتلك الصور التي تمثلت في انزياحات الفاعل وموضوع القيمة التي جسدت معاناة رحلة شاقة، وهي رحلة البحث عن الإنسان؛ الإنسان الحقيقي.

وقد اعتمدت في كل ذلك على مجموعة من المصادر والمراجع التي أنارت لي درب هذا البحث وقد تراوحت بين العربية والأجنبية. منها ما هو نظري أفادني في تنسيق الأفكار وعرضها وربط القضايا ببعضها للوصول إلى الفكرة المعالجة، ومنها ما هو تطبيقي ساعدني في التوسيع من الفكر التحليلي لدي وفهم العديد من القضايا في النصوص السردية، كما زادت من تعميق معرفتي في اختيار الآليات المنهجية و الإجراءات المناسبة التي يفرضها النص أثناء التحليل.

و قد واجهتني في رحلتي للبحث عن بلاغة المحكي بعض الصعوبات والمتمثلة في اختلاف ترجمة المصطلحات بين النقاد.

وفي الأخير أتوجه بالشكر الخالص إلى الأستاذة المشرفة على هذا البحث الأستاذة "نادية بوشفرة" التي كانت أختا وصديقة وسندا لي في كل مرة أتعثر فيها

"إنّ الحكي يبدأ مع التاريخ الإنساني نفسه ...

فهو كوني متجاوز للتاريخ والثقافة، هو حاضر دوما

كالحياة ... "

<u>رولان بارث</u>

الفصل الأول: مقاربة نظرية في المحكي والبلاغة والخطاب

- التحليل الحفري للمحكي
- من بلاغة الجنس الأدبي إلى بلاغة

1. المحكي و الكلام* :

إذا أخذنا بالطرح الحفري للمحكي نجده يتشعب بمقولاته السردية اللسانية و السيميائيـة. ومن هنا وردت مفاهيمه متنوعة وتحديده الاصطلاحي اتسم بتعدد المآخذ في الطــرح، وعلى هذا الأساس يذهب "**جيرار جنيت**" (**Gérard Genette**) وهو يطرح تلك المعاني التي ينتجها ويفرزها هذا المصطلح، حيث يرى مُكنة المفارقة تتم في ضوء ثلاثة تحديدات يوردها في النحو التالي:

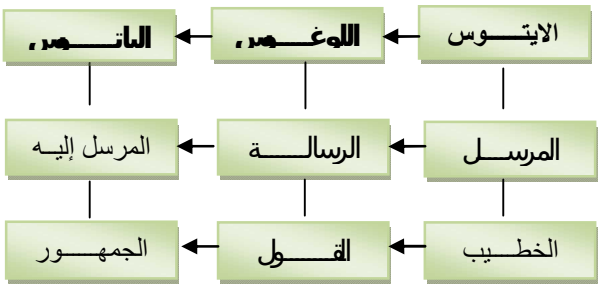
" **أولا:** في الاستعمال العادي نقصد بالمحكي الملفوظ السردي أو الخطاب شفـويا أو كتابيا وهو الذي يختص بإجرائية ربط الأحداث.

ثانيا : في الاستعمال الجاري لدى المنظرين والمحللين يعني المحكي تتابــع مجموعة من الأحداث واقعية أو متخيلة وهي التي تكون موضوع الخطاب " وتحليل المحكي" تبعا لهذا يعني دراسة مجموعة الأحداث منظورا إليها في ذاتها.

---

*هنك ثلاثة مصطلحات شديدة الصلة بالكلام وتوحي في الوقت ذاته إلى مدى اتساعه وقدمه، وهي **الايتوس والباتوس واللوغوس** وكل منها متعلق بالكلام سواء بتلقيه أو بثه، "فأرسطو يتحدث عن هذه الاصطلاحات باعتبارها وسائل إقناعية أي أنها ذات طبيعة كلامية (شفوية). فيقصد بالايتوس ما يظهره الخطيب اعتمادا على الصناعة المتوسل بها في الخطابة خلال إلقاء الخطبة وتتمثل في الحصافة والفضيلة و الحِلم. **أما الباتوس أو** المتلقي عند أرسطو فهو ما ينزع **على** هذا الإنسان نزوعا طبيعيا أي على سبيل الاستعداد الطبيعي. **و اللوغوس** هو الموضوع أو الحجج المسندة إلى الخطاب نفسه، **ومن ثم الكلام حسب أرسطو مركب من ثلاثة: القائل والمقول** فيه والذي إليه القول وهي الأطراف التي تتجسد في الإيتوس **والباتوس واللوغوس. إذن الكلام عند** أرسطو لا يخرج عن كونه خطاب للإقناع ".
- **الولي محمد الاستعارة** في محطات يونانية وعربية وغربية دار **الإمام الربا**ط.ط 1 . 1426 هـ- 2005م.
ص31-32- 36.

- **أرسطو**طاليس. الخطابة الترجمة العبرية القديمة. تحقيق عبد الرحمن بدوي وكالة المطبوعات الكويت. **دار القلم** بيروت لبنا**ن**. ص 16 و 103
يمكن أن نمثل للمصطلحات الثلاثة بالمخطط التالي:



إن الكلام خطاب وسياق تداولي تؤديه ذوات فاعلة وهذا المخطط دليل حفري على اتساعه **فكل من الإيتوس والباتوس و** اللوغوس تمثل البدايات الأولى له.

ثالثا : في الاستعمال الأقدم يعني المحكي أيضا الحدث، لكنه ليس الذي نحكي هذه المرة، بل الذي يتعلق بشخص ما يحكي شيئا ما" إنه فعل الحكي (**السرد**) ذاتـــه".[1]

في ضوء هذه التحديدات الثلاثة نخلص إلى أن المحكي هو شكل ومضمون وإجرائيـة (**أي فعـل** ينجزه السارد). و مما ينبغي علينا إضافة إلى ذلك ألا نستوعب كل محدد بمنأى أو **مستقـل عـن** مجموع المحددات، وذلك لكونها متداخلة ويصعب الفصل والتمييز بينها في النص السردي مما يدل أن **المحكي** (**Récit**) **معطى لغوي و موضوعي وإنجاز متملك الأطـــراف**.

وفي ضوء ماسلف نجد هذه المعالم الثلاثة التي قدمها "**جيرارجنيت**"(**Genette Gérard**) لا تشخص بعدا للتعريفات الثلاثة عبر ما يعقبها من تحديدات بل هي مستويات وحقول للدراسة تتواشج دوما ضمن الخطاب السردي وهي كالآتي: **القصة** (**histoire**) / **السرد** (**Narration**) / **المحكي** (**Récit**)[2]

إن المحكي سياق محلول وحقل مفتوح يتيح لنا **أن** ننظر إليه من خلال تواصله بالكلام. وعليه يطرح السؤال: هل الكلام اليومي محكي؟ وإذا كان كذلك فأي نوع من المحكي هو؟ هل كل ما يؤدى من الخطابات هو بالضرورة حكي؟ في ضوء هذا اللبس يمكن أن نعرج على الكلام بوصفه هو مبتدأ كل خطاب وإجراء كل مسلك تلفظي، وعليه يؤدي بنا الأمر إلى معرفة محددات الكلام.

1-1 محددات الكلام :

تنفلت إجرائيات الكلام **من** تلك المرجعية التي تؤديها معيارية اللغة نظرا لكونه يتصل مع الآنية والذاتية ومن ثم **فإنه** يظل منفلتا غير قار. ومحصلة هذا الطرح تنم على أن الكلام لا يخضع إلى تحديد، "هو ذلك المتجذر في ذواتنا البيولوجية"[3]. هو كال**محكي ملازم للإنسان في** أنشطته وضروري لا يستغنى عنه "،والأداة التي بواسطتها يصوغ أفكاره وأحاسيسه ومشاعره، واجتهاداته وإرادته و أفعاله، والوسيلة التي بواسطتها يؤثر ويتأثر، أساسي في المجتمع الإنساني لدرجة أنه يعتبر ثروة لا تنفى من القيم المختلفة" [4]

1- Genette Gérard , Figure III ,Paris, Seuil, 1972, P.P. 99-100.
2 Ibid. P. 101

3- حمو الحاج ذهبية. لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب. **دار الأمل**. منشورات مخبر تحليل الخطاب. جامعة تيزي وزو. ص 135

4- Hjemslev Louis,Prolégomène à une théorie du langage, Paris, Minuit 1971–1969, P.9

إن الكلام سياق يسعى الفرد من خلاله إلى إثبات وجوده عبر تأدية الخطاب في السياق التداولي وجل ما يؤدى في العالم الذي يتخلق فيه الكلام. ومن ثم يصبح وجودا مهيمنا يعسر القبض عليه والإمساك به، وهذا ما أكده دوسوسير في أن اللسانيات في حرج من الاعتياض في الإمساك على الكلام بكونه مفرغا من المرجعية ولا نسقية له. ومن هنا نتساءل كيف يتشكل السياق التداولي الذي يجليه الكلام بوصفه لا محدودا ولا يتعالق في الوقت ذاته مع الكثير من الأشكال التعبيرية. لأجل هذا يمكن الالتفات إلى مواضعات تفريع الكلام على سبيل التدليل في الموروث البلاغي.

وعليه يمكن للمواضعات أن تتبني على سلم توزيعي؛ فنجد من الكلام مقدمة كبرى تنطوي تحتها متوالية من التفريعات، ولعل هذا ما ذهب إليه "التوحيدي " نقلا عن "مسكويه"
"على أن النظم والنثر قسيمان تحت الكلام والكلام جنس لهما"[1].وبذا يكون الكلام جنسا يضم أسفله النظم والنثر، فهو سمة للاتساع والشمول، وإذا ما أردنا الأخذ لسياق الكلام شكلا فإننا لا نكاد نجد حقلا نسقيا يؤديه ويترجمه. ومن ثم فهو مأخذ يتسع مجاله، وحقل "إخباري إبلاغي ينفتح على الاحتمال النصي وعلى التوقعات الأجناسية، لذلك فهو يتموضع ضمن مجال اللاتحدد واللامتوقع من حيث هيئة تشكله، فهو على قدر من الهلامية التي تتخلق في كل حين على حال يغاير ما سلف"[2]، وبذا يدخل الكلام باب الانفتاح فلا تضبطه قاعدة بل يتعدد بتعدد النصوص التي يمكن أن تتخذ أنواعا غير محددة، ومجال اللاتحدد هذا يتأتى كذلك من اعتباره "مدارة مفتحة و مائجة لا يقترب من المواضعة النصية، وذلك بوصفه لا يصدر عن الدرس أو القاعدة التي تنمط حدوده بلاغيا، وعليه فهو متعدد في هيئة أجناس كثيرة ومتحول في تشكله"[3]. وعلى نحو هذا نتبين أنه نصوص غير مشكلة، أجناس قبل ميلادها أو قبل أن تتحدد هويتها، وأقوال وأخبار، وممارسات لم تطأ أرضها سنن التقنين والتقعيد، وشذرات لم ترتسم ملامح خارطتها بعد. "وكأنه هنا يمثل آلية كل تلفظ خطابي وتشكل نصي لم تنجزه الكتابة بوصفه سابقا على كل المحددات البانية"[4]. الكلام وفق هذا المعطى وجود لم يكسب شرعيته بعد يفتقد لذات منتجة وسياق تخاطبي يفعلان المعطى الكلامي ويشكلانه.

2-1 الكلام والسياق التخاطبي :

1- التوحيدي أبو حيان. الهوامل والشوامل. تح: أحمد أمين –السيد صقر. لجنة التأليف والترجمة.ط1951. ص13
2- ناصر لسطمبول. تداخل الأنواع الأدبية، الشعر العربي المعاصر أنموذجا.جامعة السانيا وهران. 2005-2006. ص13
3- المرجع نفسه. ص 14.
4- المرجع نفسه. ص 17.

سيكون هذا العنصر إجابة عن سؤال مهم وهو: ما هي السياقات التخاطبية المشكلة لأنواع الكلام؟. الإجابة عن هذا السؤال ستجعل عنصرا مهما من الكلام يظهر ويتحدد وهو **"المحكي"** لأنه جزء من الكلام امتاز بخصائص سردية معينة جعلته يتحدد. كما أن البحث في السياق التخاطبي للكلام هو بحث في الجانب التواصلي واللساني. فكيف يعرف الكلام في حقل اللسانيات؟

يعرف **"دوسوسير (Ferdinand de Saussure)"** الكلام على أنه ذو طابع **فردي معقد** تدخل فيه جوانب فيزيولوجية ونفسية وفيزيائية "فهو العمل الفردي للإرادة والعقل وجموع ما يقوله الأفراد ويشمل :

- الأنساق التي يستخدم الفرد الناطق من خلالها رموز اللغة للتعبير عن فكره الشخصي.
- الآلية النفسية الفيزيائية التي تساعده على تجسيد هذه الأنساق"[1].

وعلى هذا الأساس يكون **للكلام بعدا** فرديا **وبعدا** اجتماعيا؛ فردي لأن الذات هي المنتجة له ويتشكل استنادا عليها وانطلاقا منها، واجتماعي لأنه يخضع لسياقات تخاطبية غير محددة.

أما **"جون دوبوا" (Jean Dubois)** فيرى أنه "طبيعة موضوعة على قواعد بيولوجية خاصة في النوع الإنساني وكأنه آلة تعمل داخل الإنسان ضمن شبكة معقدة لتحقيق هدف واحد هو تواصل الأفكار"[2]. وفق هذا المعطى لن يكون الكلام إنجازا بسيطا بل مركبا، ففي أصل حدوثه عبر مراحل محددة عند كل فرد ثم تفرده وتميزه بمجرد ولادته من رحم الذات المبدعة ليبلغ غايات اجتماعية مختلفة يعسر حصرها.

ومن ثم فردية الكلام التي أشار إليها **"سوسير" (F. de Saussure)** ليس معناها ضيق الكلام وعدم اتساعه بل بالعكس لأن السمة الأخرى التي امتاز بها تجعل الذاتية ذاتيات، وهذه السمة هي الطابع الاجتماعي، إذن اتساع الكلام جاء من ذاتيته التي لا يمكن أن تضبطها قاعدة. **و الحاملة** لأسلوب المتكلمين على اختلاف مستوياتهم وثقافاتهم، وخبرتهم وسياقاتهم.

وفي هذا المنحى **لابد من** التنويه **إلى إشارات "الجاحظ"** للأسيقة التخاطبية ودورها في توجيه الكلام وتعدده ومدى ارتباطه بطبقات الناس (المتحدثين) قائلا: **"فإن الحوشي من الكلام** يفهمه الوحشي من الناس، كما يفهم السوقي رطانة السوقي، وكلام الناس في طبقات **كما أن الناس**

1- دوسوسير فرديناند. محاضرات في الألسنية العامة. تر: يوسف غازي. المؤسسة الجزائرية للطباعة.ط. 1986 .ص 25.
2- Dubois Jean, Dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris 1973 P. P. 346 – 347

أنفسهم في طبقات. فمن الكلام الجزل والسخيف والمليح والحسن والقبيح ... وكله عربي، وبكل قد تكلموا وبكل قد تمادحوا وتعايبوا ..."[1].

إن "**الجاحظ**" هنا يجعل طبقات الكلام تتناسب وأنواع الأشخاص أو أطراف العملية التخاطبية (التواصلية) وبالتالي يكون الجزل و السخيف و المليح و الحسن والقبيح ...**عبارة عن طبقات** للكلام ويمكن اعتبارها شذرات تشكلت من أسيقة تخاطبية تلبي حاجات التواصل وفهم وإفهام **الآخر**. "لأن النوع أو الجنس يتخلق من حلقة هذا الرصد التشذيري الذي أتى "**الجاحظ**" **على** تعداده، فالكلام يجلي هوية الجنس الأدبي، وهوية الجنس تأتي إليه من فعل الكلام"[2] وعليه فإن وجود طبقات للكلام ناتج من وجود طبقات للناس، وهذا بدوره دال على تعدد الكلام ومن ثم تعدد أسيقة **التخاطب**. ولكن كيف تسمح هذه الأسيقة والذوات المتخاطبة بظهور الأنواع الأدبية ومن ثم بروز "المحكي"؟

3-1 الكلام ومحدداته الأنواعية :

مادام الكلام هو الأول الذي لم يسبقه شيئ فمن المنطقي أن نتساءل من أين جاءت الأنواع الكلامية كالشعر والقصة **والخرافة**...؟وهل هي ناتجة حقا **عن الكلام؟**.

إن فكرة تفتق الأنواع الأدبية من الكلام معناه أنه جنس أعلى أو ما يسمى بـ "**جنس الأجناس**"[3]. فتكون هذه العملية، عملية تحديد وتقسيم لبعض الممارسات الكلامية، وهذا التحديد (التضييق) يساعد **في موضعة المحكي ضمن خارطة الكلام المطلق**. "فنحن في الكلام ننجز الأشياء أي نخرجها من حيز العدم إلى الوجود حسب أوضاع ومواقف"[4]. وعليه راح النقاد والبلاغيون العرب منذ القدم يحددون الكلام ويقسمونه إلى شعر ونثر، والثابت في تحديد أقسام الكلام هو السياق **والذات** وأحكامها، **وكذلك** الصيغة. **فمن السياق** يتضح لنا نوع الكلام الموظف الذي يتناسب وأنواع أدبية **خاصة، لأن** كل كلام يستدعي مقتضى حال معين لذلك نجد ما يخاطب به الملك وذوي المراتب العالية ونجد ما يخاطب به الفقير...**الخ**. كما أن سياق كتابة قصيدة ليس كسياق كتابة رسالة أو رواية أو مثل **أو حكمة**، لأنه من الكلام ومقامات تلفظه نتج التقسم البلاغي (في الشعرية) والأنواع الأدبية وتسمياتها **المختلفة، ونتج كذلك للشعر والنثر وأشكل الخطاب المتنوعة**. فالأساطير والخرافات مثلا لها أزمنتها، حيث كان الإنسان آنذاك في حالته البدائية و هذه الأنواع

1- **الجاحظ**. البيان والتبين. تقديم وشرح علي أبو ملحم. دار ومكتبة الهلال.ط 2. 1942– 1992.م1. ص 135
2- **ناصر لسطمبول**. تداخل الأنواع الأدبية. ص 13 – 14.
3- المرجع نفسه. ص 12.
4- **أستن جون**. نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام. تر:**عبد القادر** قنيني. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء.ط1991. ص07.

تعكس جهل قائلها، وميتافيزيقا الحياة آنذاك فرضت نسقا معينا في التفكير وفي تعليل الظواهر الكونية، وهذا ما صبغ كلام هؤلاء بالخيال والخرافات فجاءت على شكل حكايات وقصص خاصة لا يصدقها من اختلف سياق قراءته عن سياق إنتاجها، ولكنها بالرغم من ذلك فرضت وجودها كنوع من الكلام ظهر تلقائيا بفعل المزاوجة الحاصلة بين الذات والسياق.

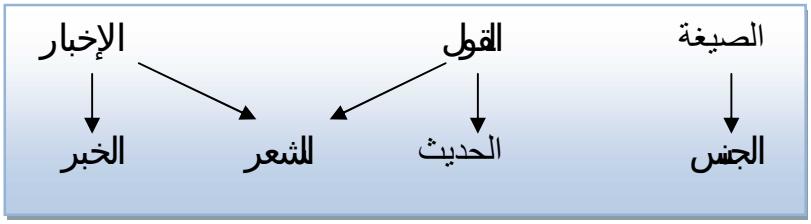
"**أما الذات وأحكامها** حسب ما تقدمها المؤلفات النقدية والبلاغية قادرة على تقديم صور عن الكلام وأقسامه وصفاته معتمدة **على مبدأ الانتقاء والمفاضلة**"[1]. فقد كانت العرب تميز أقسام الكلام لوضع الحدود بينها وإبراز ما يلزم كل قسم وما ينفرد به بعضها عن غيره، كما كانت تفاضل بناء على حاجات ثقافية واجتماعية وتاريخية وفي الأخير تتم عملية الحكم على هذه الأقسام تبعا لمعايير متعالية وذلك بهدف استمرار **(المقبول) وزوال (المرذول)**"[2]. **وكانت** الذات هي التي تصدر هذه **المفاضلات، والأحكام الضابطة، جاعلة** لكل كلام قواعد وميزات بناء خاصة **لتكون** نمطا كلاميا (بلاغيا) يحتذى، ومن حاد عنه عُدَّ مخطئا. هكذا تشكل الشعر جراء هذا التقويم والتقييم وهكذا برز **النثر** وتميزت فنونه وأنواعه. فالذات هي منبع الكلام، واستعمالها أو نطقها له في أسيقة **متنوعة** يجعلها تبدع أنواعا لا حدود لها، **إن** ظهور الشعر من الكلام لم يكن إلا لضرورة ذاتية، **فنغمات** الذات الشاعرة المرهفة التي كانت الكلمات الرقيقة العذبة والصور المؤثرة أنيسا **لها** في فرحها **وشجنها**، ليلها ونهارها، حلها و ترحالها جعلها تنطق بإيقاعات الإحساس المرهف **ونغمات القلب** وموسيقاه، فالنطق هو الذي أخرج هذا الإحساس في شكل كلمات **(كلام)** إلى الوجود وجعله**(أي للشعر)** يتميز بنظمه وأسلوبه **فنقل** موسيقى القلب إلى موسيقى الأصوات والكلمات **فتميز** بنظمه **الخاص وصوره المؤثرة. ومن ثم نصل إلى أن الاستعمال، و** أسيقة تكلم الذات هي عوامل محدِدَة لهوية الكلام وأشكاله.

أما عن العنصر الآخر المحدد للكلام فهو **الصيغة وتعني** "طريقة التمثيل الكلامي، ينطلق منها "**سعيد يقطين**" معتبرا إياها عاملا أساسيا للتميز بين الأنواع، ويستعملها مرادفة للمعنى الذي قدمه "**جيرار جنيت"(G.Genette)**"[3] أي بمعنى زاوية الرؤية وحضور السارد أو غيابه.

من خلال الصيغة نلج إلى الهدف المراد الوصول إليه و هو موقعة **المحكي ضمن الكلام**، لأن صيغ الكلام المقصودة هنا هي القول[1] **والأخبار**[2] **، فالمتكلم** "إما أن يقول شيئا أو يخبر عن **شيء**"[3] وهذا الثاني هو ما يهمنا، حيث "يتم فيه الإخبار عن شيء ليجعل المخاطب على علم بما

1- يقطين سعيد. **الكلام والخبر مقدمة في السرد العربي. المركز الثقافي العربي**. الدار البيضاء ط1. 1997. ص154
2- المرجع نفسه. ص 166.
3- المرجع نفسه. ص 188 – 189.

وقع، ويدخل في ذلك ما يتصف بالوقائع والحكايات والأخبار والتواريخ وما شاكل هذا من الاخبارات"[4].**وفي المخطط التالي**[5] يلخص **"سعيد يقطين"** مقولة الصيغة.



إن الحديث عن **المحكي** بوصفه كلاما معناه أنه سيتم التخصص في نوع من أنواع الكلام أو في صيغة من صيغتيه وهي **الخبر (السرد)** "فهو مجموعة من الأحداث أو الأفعال المتسلسلة التي تصبو إلى تحقيق غاية ما وفق أبعاد زمنية ومنطقية...**أي أن كل** محكي يحمل خبرا ما أو بالأحرى رسالة (message)"[6].

ومن ثم تكون الصيغة محددا نوعيا **قادرا** على تمييز الأنواع الأدبية. فصيغة الإخبار في الشعر الملحمي تختلف عن الصيغة الموجودة **في الدراما والشعر الغنائي بالرغم من** كونها أنواع إخبارية إلا أنها **اختلفت** في صياغتها. فالشعر الغنائي يعتمد أساسا على رواية " الأحداث لأنه ولد من الحاجة إلى سماع شيء تروى وقائعه"[7]، وإذا نظرنا إلى العناصر الجوهرية للدراما نجد **"القصة** هي نواتها تتنزل منها منزلة الروح"[8]، وهذه القصة تأخذ صيغة خاصة **لأن المحكي** فيها يتجسد **كفعل**. أما الشعر الغنائي فهو يتناول موضوعا ملحميا لكن بطريقة غنائية[9]، ويتضمن قصة لكنها معالجة حسب رؤية الكاتب وموقفه الداخلي.

1- القول يدخل تحته الأنواع الآتية (**الخطا**بات، المحاورات، المراسلات، الخطب، المساجلات، الوصية النداء....)"- ينظر يقطين سعيد. **الكلام والخبر**. ص 191.

2- الأخبار وهو مشابهٌ (**للقصة**) أما القول فهو مشابه للخطاب عند كل من إميل بنفنست وتودوروف. للتوسع أكثر ينظر:
- Benveniste. E, Problème de linguistique générale.éd.Gallimard,T1.P.239
- Todorove. T, Les catégories du récit littéraire in communication n=° 08

3- يقطين سعيد. **الكلام والخبر**. ص 90.
4- يقطين سعيد. **الكلام والخبر**. ص 191.
5- المرجع نفسه. ص 173.
6 - بوشفرة نادية.مباحث في السيميائيات السردية.**دار الأمل**.المدينة الجديدة- تيزي وزوط 2008
7- هيجل.**فن الشعر**. تر: جورج طرابيشي ، دار الطباعة بيروت. ج 2.ط 1. 1981
8- أرسطو فاليس.**فن الشعر**. تحقيق شكري عياد. **دار الكتاب العربي**. القاهرة ط 1387 – 1967. ص 54.
9- هيجل.**فن الشعر**. تر: جورج الطرابيشي. ص 236.

هكذا أثبتت هذه الأنواع الثلاثة أنها ممارسات كلامية تدرج في باب الإخبار على اعتبار صيغ الحكي الواردة فيها. ومن هذا ينتج أن الكلام محكي واسع ومطلق، وبهما (أي الكلام والمحكي) تسجل الأمم تاريخها وتحفظ قصصها وتثبت وجودها وتحفظ نفسها من الزوال. وبذا يكون المحكي آلية لتوليد الكلام[1]، و الكلام وسيلة لتوليد المحكي. إن الكلام محكي "لأنه حاضر بأشكاله المختلفة في كل الأزمنة وفي كل الأمكنة وفي كل المجتمعات... فلا وجود لشعب بلا محكي لا في الحاضر ولا في الماضي، فكل الطبقات وكل المجتمعات والجماعات البشرية لها حكيها"[2] إذن المحكي عالم عالم واسع "فهو الكوني المتجاوز للتاريخ والثقافة هو حاضر دوما كالحياة"[3]. وإذا كانت الحياة لغة لغة فالمحكي كلام يتعذر تحديده في نوع واحد أو ممارسة كلامية واحدة. هو جملة الأسقية الإخبارية لذلك نجده مرتبطا بحركية الوجود وبالحياة وهذه الاطلاقية تستدعي وجوده البدئي خارج

1 Barthes. R, introduction à l'analyse structurale des récits in communication, n=08, seul , 2ème ed. Paris 1981, P. 07.

*" يقترب المحكي (recit) من مصطلح الحكي (diégèse) عند جنيت(Genette Gérard) وأصله اليوناني (diégesis) وقد استعمله جنيت في الدلالة على المظهر السردي للخطاب، وهو يتضمن من الناحية المفهومية مصطلحي القصة والمحكي على الشكل التالي: السرد(narration) = القصة (histoire) + المحكي (récit)"

-Genette, nouveau discour de recit, Paris. 1983, P.11-13

"أما من الناحية الإجرائية فإنه يعني السرد والوصف كمكونين أساسيين للمروي(le narré)، كما يهتم أيضا بتمييز الخطاب من حيث كونه طريقة وأسلوب لعرض المروي فالمحكي يمكن أن يحيل في الوقت نفسه على النص مثلما يحيل على القصة. وهناك من يرى أن المحكي هو كل الخطابات التي تتضمن كليا أو جزئيا صيغا سردية أي أنه مصطلح ذو خصائص شمولية وهذا ما يؤكده أصحاب الاتجاه العام في السرديات أما أصحاب الاتجاه المقيد فيرون أن المحكي يحيل على الخطاب السردي. وتتجلى فكرة التوجه المقيد أو الحصري أكثر في كونها تتخذ من الحكي والسرد والصيغة معيارا في البحث في سردية الخطاب وتحليل مكونات وميكانزمات المحكي كما تميز بين المحكي والخطاب حيث الأول عبارة عن ملفوظ سردي غير موصول والثاني موصول أي يتضمن سلسلة من مؤشرات التلفظ".

- روابنية طاهر. سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد مقاربة نصانية - نظرية تطبيقية- في آليات المحكي الروائي . جامعة الجزائر.1999 - 2000 ، 36.38.39

2 Barthes. R, introduction à l'analyse structurale des récits, P. 07.
3 Ibid, P. 07

مقولات التصنيف، وانطلاقه من قيد التدوين صانعا لنفسه وجودا مطلقا عبر الأزمنة المختلفة ومتحديا المواضعات التي تسعى إلى تحديده.

2- المحكي[G] من التلفظ إلى الملفوظ :

2 -1- المحكـــــــي والتلفـــظ :

2-1-1- التفصيل الاصطلاحي للتلفظ :

تشير أغلب تعريفات التلفظ إلى أنه فعل **وإنتاج** وعملية، وهذا معناه أنه إنجاز، وهذا الانجاز يتطلب سياقا معينا ينتج فيه ومن هنا يطرح البعد التواصلي للتلفظ. وهذا ما سيتم التركيز عليه.

يعرَّف التلفظ سيمائيا بطريقتين، فهو حسب **"غريماس" (A.J.GREIMAS)**"بنية لا لسانية (إحالية) مضمرة في التواصل اللساني، أو لحظة لسانية مفترضة منطقيا بوجود الملفوظ نفسه (الذي يحمل الآثار والعلامات). وهذا معناه أننا**سنتحدث عن** "وضعية التواصل" (السياق النفسي، **الاجتماعي** ....) **لإنتاج الملفوظات**. كما يعتبر أيضا كنتيجة مبلغة بالتلفظ، هذا يظهر بوصفه **لحظة توسط تضمن وتثبت الملفوظ (الخطاب)** وتنتج الخطاب، وهذا التوسطيُّ ما هو إلا بنيات مفترضة تكون وتشكل المنتجات التمهيدية للتلفظ"[1]. وعلى هذا الأساس تميز السيميائية بين شكلين للتلفظ هما:

" - **التلفظ المقال حقيقة**: (L'énonciation proprement dite) بما أنه فعل **ف**هو بالضرورة يفترض ملفوظا محققا، **وبالتالي** هو سابق منطقيا، وهذا النوع من التلفظ يظهر كمجموع **إجراءات** مشكلة تقوم بتوليد وتنظيم الخطاب.

- **التلفظ الملفوظ** : (L'énonciation énoncé) ويكون حاضرا في الخطاب عن طريـق تلك العلامات اللسانية الخاصة وبتنظيم الخطاب نفسه في مستوى شكل المحتوى"[2]. **وأشكل التلفظ** هذه تستلزم وجود شكلين للتواصل هما لغوي وغير لغوي.

1 Greimas Algirdas Julien, Courtes Joseph, dictionnaire raisonné de la théorie de langage, Hachette Paris 1979, P. 134 – 135.

2 Véronique Fillol, vers une sémiotique de l'énonciation du lieu commun comme stratégie et des l'énonciation (dans la presse formes et /ou formation discursives comme lieux communs de Décembre 1998, sous la direction de Joseph féminine), Thèse de doctoral nouveau régime Courtes, université de Toulouse, P. 38.

وعليه فإن التلفظ يظهر بوصفه فعلا ويظهر كذلك بوصفه ملفوظا تجليه أشياء لغوية في الخطاب وهذا معناه أنه قد يكون لغويا (ذو بنية لغوية) وقد يكون غير لغوي، وإذا أردنا أن نبحث عنه بوصفه فعلا فذلك يتحقق أثناء عملية الانجاز(التواصل) أما البحث عنه بوصفه شكلا لغويا فسنجد ذلك في الملفوظ المحقق كبنية لغوية.

أما في الحقل اللساني فيظهر التلفظ" على أنه عملية لغوية تمارَس من طرف ذلك الذي يتكلم وفي اللحظة التي يتكلم فيها"[1]. لذلك تدرس التداولية في علاقتها بنظرية التلفظ : الطريقة التي تسمح لفعل التلفظ بأن يحيل إلى شيئ ما، وكيفية تسجل الفردية في بنية اللغة؟"[2] وعليه يكون التلفظ فعلا وإنتاجا فلا يقصد به فقط الفعل بل ما نتج عنه كذلك، لأن " اللاحقة الفرنسية في كلمة (L'énonciation) وهي (tion) تؤدي دورين: الفعل ذاته وإنتاج الفعل"[3] وبالتالي يكون في تركيبه يعني فعل إنتاج الملفوظ.

يعرف "إميل بنفنست" (Emile Benveniste) التلفظ بأنه "ذلك الوضع في توظيف اللغة بفعل ذاتي الاستعمال إذن هو مبدئيا مجموعة من الظواهر الملاحظة عندما توضع في تحريك لفعل تواصلي خاص"[4]. كما يحدد مستويين للتلفظ هما: الخطاب (Discours) والقصة (histoire) انطلاقا من التناسب الحاصل بين النظام الزمني والنظام الشخصي (الضمائر). ليكون فعل التلفظ عنده ليس عملا فقط " بل تلك الوحدات اللسانية مهما كانت طبيعتها وأبعادها التي توظف كإشارات تسجيل في الملفوظ نفسه، والأبعاد التي ستكون مذكورة أو مسرودة وقائعها، والتي ستكون في هذا العنوان حاملة للآثار الدلالية الخاصة"[5]، وهذا معناه أن فهم التلفظ لا ينفصل عن فهم ومعرفة الآثار اللغوية الدالة على العملية التلفظية التي لا تعدو أن تكون ضمائر وإشارات تحيل إلى الذات أو الذوات وعلى وضعية التلفظ.

"إن الدراسة اللسانية تلجأ إلى دراسة الآثار التي تتركها عملية التلفظ (فعل التلفظ) في الكلام"[6] هذه الآثار هي علامات (إشارات) تلفظية تدل في الآن ذاته على الذوات المنتجة والوضعيات المتوقعة والعوالم المنقولة، ولكن السؤال الذي يطرح هنا هو كيف تعكس هذه الإشارات فعل الحكي؟ وكيف تكون دالة على التلفظ السردي؟

---

1 Ibid , P. 39.

2 Ibid, P.47.

3 Kerbat Catherine – Orecchion, L'énonciation de la subjectivité dans le langage, 4ème, Paris 1999, P. 33.

4 Ibid, P32.

5 Ibid,P.35

6- حمو الحاج ذهبية. لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب. ص 77.

2-1-2 الإشاريات (Deictique) وعلامات التلفظ السردي:

قد نتساءل كيف يمكن لجملة (مكتوبة / منطوقة) أن تدل على فعل التلفظ وظروفه المختلفة على اعتبار أن هذه الأخيرة عناصر غير لغوية، أي كيف يمكن لما هو لغوي أن يدل ويحيل على ما هو غير لغوي؟

يجيب "جان ماري شيفر" (Jean Marie Schaeffer) و"دوكرو"(Osweld Ducrot) " أن الجمل والكلمات عاجزة عن تحديد المعنى الذي يحيل إلى حدث التلفظ لأنها مكونة من اللغة واللغة هي موضوع مجرد " [1]. فبحث عن شيء آخر غير الكلمات والجمل، هو من جنس اللغة ولكن ذو طابع آخر، هذا الشيء هو "الإشاريات". وتعتبر "كصيغ إحالية تحدد الموضوعات (بمعناها الواسع) في العالم، إنها المستوى الإحالي لمرجعيات الملفوظ[2] " "وواصلات (Embrayeurs) كلامية تقيم علاقة بين مضمون العبارة والواقع، وتملك خصوصيات لتمييز الشيء عن طريق الدور الذي تؤديه في التلفظ، فتموضع الشيء وما قيل عنه في العالم حيث من المفترض أن يكون التلفظ قائما فيه، ويوجد من بينها تعبيرات شخصية التي تشير إلى بعض الكائنات ناسبة إليها دور المتكلم أي دور المتحدث أو المخاطب في حدث التلفظ، وهذا هو الحال بالنسبة إلى (أنا وأنت). وقد تتوسع الفئة لتشمل كلمات مثل (mon- ي) أو (le tien –ك) اللتان تميزان الأشياء بوضعها في علاقة مع هؤلاء المشاركين"[3]، هذه الأساليب اللغوية هي التي تسمح للمتكلم أن يسجل علاماته وحضوره في الملفوظ وليس هذا فقط بل كذلك تظهر البعد الزماني والمكاني مثل (هنا، الآن ...). إن هذه الإشاريات عبارة عن عوامل حقيقية و بنى خاصة تسمح بتأسيس عملية التلفظ داخل الملفوظ [4]، وكأنها تصنع إطارا تلفظيا من خلال اللغة وباللغة. كما أنها ذات صلة وطيدة بالمحكي، وهذا ما يشير إليه كل من "دوكرو" (Oswald Ducrot) و"ميخائيل باختين"(M.BAKTINE) حول "تعدد الأصوات" (polyphonie) في اللغة هذا من جهة ومن جهة أخرى، هذه الضمائر والإشاريات الدالة على وضعية التلفظ كذلك يمكن أن نجدها في التلفظ السردي بدليل أن جان ميشال آدم (Jean Michel Adam) قد درس في فصل "التلفظ السردي" (l'énonciation narative) [5] الوضعيات المختلفة للسارد، إما أن ينقل أو يشارك أو

1- سشايفر جان ماري . ديكرو. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. تر: منذر عياشي. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء. ط 2. 2007. ص 646.

2 Moeschler jaque, dictionnaire Encyclopédique de la pragmatique, Paris, Seuil, 1994 P. 334.

3 شايفر جان ماري. ديكرو. القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان. تر: منذر عياشي. ص 646.

4 Kerbat, l'énonciation de la subjectivité, P. 35.

5Adam Jean Michel, le texte narratif, Ed .Nathan, 1994, P. 221.

أو يسرد الأحداث، ودرس كذلك الاشاريات والضمائر الدالة عليه وعلى مختلف الشخصيات في نصوص سردية متنوعة.

إنْ كانت الاشاريات تدل على فعل التلفظ بوصفه عملية وفعلا منجزا داخل الملفوظ، كما تدل كذلك على المحكي بوصفه عملية وفعلا، لأن المحكي هنا ما هو إلا شكل من أشكال التلفظ ولكنه تلفظ خاص حامل لعلامات تحققه زمنيا. فكلمة "كان يا مكان أو كان في أحد الأيام" هي إشاريات لأنها ذات بعد إحالي على الزمن الذي انقضى وليس زمن تحقق هذا المحكي. كما نجد كذلك ضمائر ونستشعر نصوصا ونسمع أصواتا تتداخل متوزعة في بنية المحكي.

وهكذا من التلفظ والمحكي نافي التلفظ وتعدد الأصوات من القضايا التي ترتبط ببعضها انطلاقا من أعمال "ديكرو" (Oswald Ducrot) و"ميخائيل باختين"(M.BAKTINE). إن تداخل الملفوظات ميزة أسلوبية في النصوص (الرواية) ذات وظيفة إشارية بحيث يحيلنا التعدد الصوتي إلى تعدد الأشخاص والمتكلمين حتى إن لم تكن هناك ضمائر أو إشارات لغوية صريحة توحي إلى ذلك، لأن من التعدد اللساني يظهر كذلك تعدد الذوات وطبيعتها، ومن أسلوب الكلام نعرف المتحدث ومستواه وطبقته أميا كان أو مثقفا، غنيا أو فقيرا ... من دون ذكر اسمه أو التنويه إلى أنه يتحدث. فالنظرية التلفظية عند "باختين" تتميز بطابعها البوليفوني، وتعدد الأصوات معناه تعدد الذوات القائمة بالتلفظ داخل الخطاب بسبب تفاعل المتلفظ مع الآخر ولأن هذه الذات المتلفظة هي نتاج المجتمع[1]. إذن ذات التلفظ هي بمثابة ملتقى صوتين يتحكم في تفاعلهما قيم المجتمع، وتفاعل الذات مع الآخر أثناء العملية التواصلية، وفي تحاورهما يتشكل الخطاب بوصفه تلفظا، ولكنه تلفظ معقد تشع كلماته بروح المجتمع والسياقات المختلفة والذوات المتنوعة، وهذا التداخل الحاصل بين الملفوظات هو ما سماه "باختين" بالحوارية (Dialogisme)* التي تحصل ضمْنَ دائرة التواصل اللفظي. هكذا يكون التلفظ عند باختين عملية معقدة وذات بعد إحالي إلى الذوات المختلفة والمتداخلة في العملية التلفظية وغنية بالإحالات السياقية (الاجتماعية) المختلفة التي تفوح بها الكلمات.

إن علامات التلفظ السردي هي عبارات ينطق بها أو يتلفظ بها، السارد أو الراوي وتدل على أن ما سيأتي بعدها سيكون سرديا. هي علامات من نوع آخر ليست إشارات ولا ضمائر بل كلمات صريحة في المحكي وألفاظ دالة عليه فعلا وقولا، وكأنها - كما سبق، التنويه في الاشاريات – علامات أو آثار لسانية دالة على فعل التلفظ السردي، لأنه إذا كان التلفظ فعلا فآثاره واضحة في

1 Bakhtine Mikhail, esthétique et théorie du roman, tra. Darie Olivier, ed. Gallimard, 1978, p. 115
*الحوارية عند باختين "هي دخول فعلان لفظيان تعبيران اثنان في نوع خاص من العلاقة الدلالية...وهي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي" - تودوروف توزفتان. باختين ميخائيل. المبدأ الحواري. تر: فخري صالح. دار فارس. عمان الأردن.ط2. 1996. ص122

الملفوظ، كذلك المحكي فعل[1] تتجلى آثاره الانجازية في ملفوظ من نوع خاص هو الملفوظ الحكائي (المحكي). وهنا تتجسد العلاقة بين المحكي والتلفظ كفعل.

إن القول بالمحكي معناه القول بالإخبار و" الإخبار يتمثل في إنجاز الكلام بصدد ما وقع على مسافة، وليس متصلا بذاتية المتكلم كما يحدث في القول"[2]، مما يعني أن التلفظ هنا قد تم تحققه في الزمن الماضي، وعملية التلفظ فيه مؤسسة داخل الملفوظ وليس في التلفظ القائم في بعده التواصلي الآني ولكن بالرغم من ذلك تبقى هذه العلامات السردية دالة على إنجازيتها كفعل تحقق فيما مضى ولازال يتحقق إنجازه في كل عملية نقل و إخبار.

إن علامات الإخبار أو علامات التلفظ السردي وردت في سياقات (كتب) مختلفة وهي على نوعين كتب المجالس** وكتب الأخبار. فكتب المجالس مثل : "الجليس الصالح الكافي والأنيس الناصح الشافي للتهرواني – بهجة المجالس وأنيس المجالس للقرطبي ... إلخ"[3]. أما كتب الأخبار فقد صنفها "سعيد يقطين" إلى نوعين : المصنفات الجامعة الخاصة والعامة.

"- **المصنفات الجامعة الخاصة** : وتعتمد على جمع المواد ذات القيمة، أي أنها تدور حول قيمة من القيم أو الصفات الاجتماعية وتقتصر على جمع المواد الكلامية محددة بحسب الجنس أو النوع أو النمط ومنها: كتاب البخلاء للجاحظ، بلاغات النساء لابن طيفور – أخبار الحمقى والمغفلين والأذكياء والطرائف لابن الجوزي، أخبار النساء لابن قيم الجوزية ..."[4] مما يلاحظ أنها ذات طابع حكائي وتتضمن صيغا خاصة لنقل الخبر.

"**المصنفات الجامعة العامة**: و كان الغرض منها انتخاب الكلام القابل للبقاء، وتتضمن مختلف أجناس الكلام العربي وأنواعه وأنماطه فهي تتسع للشعر والخبر والحديث، إذن هي بمثابة خزّانات للنصوص، من بينها : (البيان والتبين، الحيوان للجاحظ، عيون الأخبار لابن قتيبة الدينوري، الكامل للمبرد، الأمالي للقال، الأغاني لأبي فرج الأصبهاني ...)[5]. وهذا النوع من المصنفات يسعى إلى المزج الوظيفي بين استبانة قضايا لغوية وقص حوادث وقصص ووقائع مختلفة لها طريقتها الخاصة في الحكي مع ربطه بقضية نحوية، سياسية، اجتماعية ....

1- ينظر: العيد يمنى. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. دار الفرابي. بيروت لبنان.ط 2. 1999. ص29.
2- يقطين سعيد. الكلام والخبر. ص 190.
**المجلس هو فضاء جماعي متميز له زمانه الخاص و شخصياته المتميزة، وعوالمه الخاصة ولكل طبقة أو جماعة أو فئة اجتماعية مجالسها الخاصة. - ينظر: يقطين سعيد. الكلام والخبر. ص 213

3- يقطين سعيد. الكلام والخبر. ص 215
4- المرجع نفسه، ص211-212
5- المرجع نفسه، ص10

هذه أهم أسيقة ورود تلك العلامات أما عن الصيغ التلفظية المؤسسة داخل الملفوظ فنجـــــــد:

1- صيغة أخبرني أو أخبرنا : وتظهر هذه العلامات سلطة الراوي على حكيه وحضوره البارز، فهو الحامل للخبر يقوم بحكيه، وبنقله إلينا سواء بطريقة مباشرة أو نقلا عن.

2- قصة : وتمتاز بـ :

" - طول المنقول وابتعاده عن الآنية (النقل والإخبار بأحداث ماضية)

- ارتباطه بالليل " [1]

3- السرد وهو يختص " بنقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور وجعله قابلا للتداول سواء كان هذا الفعل واقعيا أو تخيليا، وسواء تم التداول شفهيا أو كتابيا" [2].

يذهب "**سعيد يقطين**" في طرحه وهو يطلق إجرائية السعة لوظيفة السرد بحيث يجعله إلى درجة أنه يتعدى إلى استدعاء تلك الصيغ البدئية التي كانت مؤدى الخطابات في الموروث الحكائي لدى العرب وبخاصة تلك التي وردت عبر الفواتح الحكائية أو التي تبسط في نسق المحكي تلك الوقائع والأحداث بحيث "يمتد في الحياة عامة سلوكا وحضورا لا ينتهي عند المقال المدون" [3]، وهو غير محدود ويتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية يبدعه الإنسان أينما وجد وحيث كان" [4].

كما أن هناك صيغا أخرى ترد خارج هذه المدونات قد حددها "**سعيد يقطين**" في هذا النمط من التِعْدَاد : " ... ومن غريب ما يحكى ... / ومن الغرائب ... ومن غرائب القول / ومن اللطائف ... / ومن لطائف المقول قصة ... / نادرة لطيفة .../ ومن بديع .... / ومن بدائع ... إلخ " [5] . وفي نحو هذه الصيغ التي هي عبارة عن إشارات تلفظية ذات طابع إنجازي وإحالي تظل دالة على أن هناك فعلا للحكي أو فعلا لنقل الخبر. كما تحيل إلى القائل أو المتلفظ الأول وفي الوقت ذاته للذي نقل (ينقل) الخبر إلى غير ذلك من سلسلة الإسناد.

مثل هذا الطرح يخص علامات التلفظ السردي في متون التراث أما في متن بلاغة الرواية فالأمر معقد كونها تتضمن لغة جمالية خاصة وتقنيات وأساليب متنوعة تتناسب وسياق توظيفها. فقد نجد في الرواية تعددا في صيغ نقل الخبر عبر مواضعات أخرى. أما عن الأطراف الناقلة للأخبار في المحكي فهناك إجرائيات أخرى يؤديها المؤلف لكن سرعان ما يجعلنا نستشعر وجود

1- صحراوي إبراهيم. السرد العربي القديم البنيات والوظائف والأنواع منشورات الاختلاف. الجزائر.ط 1 1429 هـ - 2008. ص 26 - 28.
2- يقطين سعيد. الكلام والخبر. ص 72.
3- الموسوي محمد جلسم. سرديات العصر العربي الإسلامي. المركز الثقافي العربي. دار البيضاء. ط 1 . 1997. ص 64.
4- يقطين سعيد. الكلام والخبر. ص 19.
5- المرجع نفسه. ص 160.

كائن آخر يتوسط بيننا نسميه بالسارد، وقد لا نجد ساردا واحدا بل عدة ساردين، كما قد تتولى الشخصيات هي في ذاتها نقل المحكي مع **تلافي العلامات دالة على ذلك**. هذه التقنيات السردية كلها **تتجسد في علامات و** إشاريات دالة على ذلك. في بعض الروايات نجد هذه الاشاريات الدالة على التلفظ السردي متداخلة مع تلك العلامات الحكائية الدالة على نقل الخبر في كتب التراث **مثل**:" يا سادة يا كرام، كان يا مكان" ويكون ذلك في المحكيات التي تستدعي **نصوصا من التراث أو أجناسا** كالسيرة الشعبية مثلا.

2-1-4 **التلفظ والتواصل** :

إن هدف التلفظ هو تبادر الأفكار وتواصلها، ومن ثم تطرح ضرورته الاجتماعية بين الأفراد. وتثبت طبيعته التواصلية. على هذا الأساس "نفترض أثناء عملية التلفظ متكلما يخاطب شخصا **آخر**"[1]، هكذا يستلزم أي تلفظ أو أي فعل كلامي تواصلا، والتواصل هو مرور شيء بين ذاتين، وهما: **المرسل – المستقبل/ المخاطب المتكلم / المتلفظ** – المتلفظ إليه"[2]. وهذه الذوات هي القطب **الأساسي في التواصل، والمبدعة للأعمال والأنواع المختلفة، والتي تسمى "أفعالا خطابية" (Actes discursives)** .

ومادامت هذه الأعمال الأدبية فعلا خطابيا، فإن على هذا النحو يكون الجنس الأدبي فعلا تواصليا وشكلا أدبيا **ثابتا**. غير أن **السؤال** الوارد عبر هذا الطرح هو : **ما علاقة الجنس الأدبي بالتلفظ ؟ ثم** كيف يمكن أن ينظر إليه من جهة الحقل التواصلي؟ ومن ثم كيف يمكن **لنا مباشرةَ علاقة المحكي** بالتلفظ من خلال هذا البعد التواصلي للجنس الأدبي؟ **وهذه** محاولة أخرى لتأكيد علاقة المحكي بالتلفظ ليس على مستوى البنى اللغوية بل من خلال ملابسات العملية التواصلية.

2-1-5- **التلفظ والجنس الأدبي :**

فيما سبق **تمت الإشارة إلى أن التلفظ إجرائية** تواصلية وعليه كيف **نتصور الجنس الأدبي** ينهض على صلة وطيدة بهذا التواصل؟ أي متى يكون الجنس الأدبي تلفظا؟.

وفق هذا المنحى ينظر **"جان ماري شيفر" (Jean Marie Schaeffer) إلى العمل الأدبي** بوصفه فعلا تواصليا يضم مستويات ثلاثة وهي:

" - مستوى التعبير (**أو الملفوظية**) (le niveau de l’énonciation)

1- حمو الحاج ذهبية . لسانيات التلفظ . ص 119.

2 Kerbrat, L’énonciation de la subjectivité, P. 15.

- مستوى المقصد (le niveau de destination)

- مستوى الوظيفة " [1] (le niveau de la fonction)

من هنا سيتم استثمار مستوى التعبير(التلفظ) الذي يضم -(المعبر – وضع الفعل التعبيري – وضع طريقة التعبير)- [2] لتوضيح هذا البعد التواصلي للجنس الأدبي. لأنه في المعيار الأول أي المعبر يتحدد وجود القائم بالفعل وفي المعيار الثاني مرجعية المحكي وبنيته الدلالية المفترضة أو المتحققة أما وضع طريقة التعبير ففيه يتحدد المحكي (السرد). إذن "يوجد ثلاث ظواهر أساسية تؤدي دورا في التمييز الجنسي من حيث مستوى التعبير هي :

أولا: وضع المعبر : واقعيا كان أم خياليا أو اصطناعيا؛ فقد يكون المتكلم واقعيا بمعنى هو الذي ينقل لنا الأخبار حقيقة، أما الخيالي فمعناه جعل وسيط ينوب عن الناقل الواقعي للتعبير عنه، فالثاني خيالي لأن المؤلف اخترعه واصطنعه.

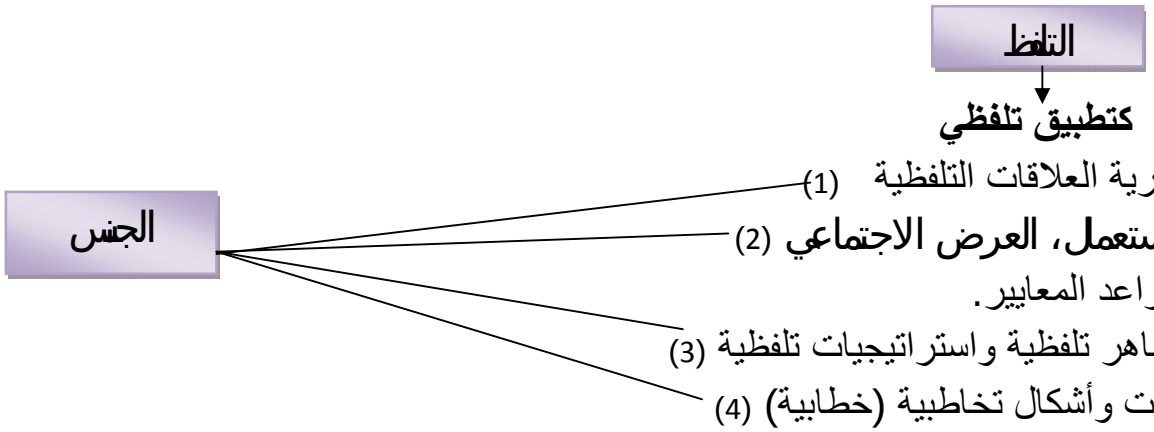
ثانيا: وضع الفعل التعبيري : إما أن يكون جادا أو تعبيرا خياليا أو هزليا وهو أساس التمييز بين الدراما والكوميديا" [3]. و التخييل الذي يخص الفعل التعبيري هنا يختلف عن التخييل الخاص بمسألة المرجعية المتعلقة بالبنية الدلالية المتحققة، بل يقصد به الفعل الخطابي الذي لا يرتكز على الوضع التعبيري الأصلي للنص[4]

ثالثا: "طرق التعبير أي التمييز بين السرد (narration) **والعرض** (représentation) **"فأرسطو"(Aresto)** يقتصر على طريقتين منطلقا في ذلك من مستوى الاتصال العملي (La pragmatique de la communication) وهما الطريقة المسرحية (Dramatique) والطريقة السردية(narratif)"[5] وكل طريقة تضم أنواعا أدبية متنوعة من بينها السرد "الذي يشير بوضوح إلى تحديد الإطار التواصلي"[6]. فطريقة التعبير وفق هذا هي المعيار الثالث من معايير مستوى التعبير التي برز السرد(المحكي) من خلالها، والمحكي انطلاقا من هذا وحسب منطق التقسيم الخاص بالأجناس الأدبية هو طريقة في التعبير وفعل تواصلي منظورا إليه في مستوى الاتصال العملي.

1 Schaefer Jean Marie, qu'est – ce qu'un genre littéraire, éd. du seuil, Paris VIe , P.P. 82 – 101.
2 Ibid, P. 82.
3 Schaefer Jean Marie, qu'est – ce qu'un genre littéraire, P.P.83-84
4Ibid,P.84
5Ibid, P.P. 89-90
6 Ibid, P. 105

هناك حقلا آخر يسمح بتحديد العلاقة بين المحكي والتلفظ هو السيميائيات مع البقاء دائما في الجانب التواصلي. فالجنس سيميائيا يعرف على أنه : "شكل ثابت لتلفظ معروف؛ أي تشكيلة خطابية"[1] محددة البنية و تلفظ خاص تفرضه الممارسات الاجتماعية لأنه في اختلافها تتشكل الأجناس الأدبية وأصل الأجناس موجود فيها" [2].

يعد الجنس الأدبي شكلا معينا من التلفظ وممارسة اجتماعية تنبعث وتتشكل من المجتمع هذا معناه طرح فكرة الجنس الأدبي في بعده التواصلي. والمخطط الآتي[3] يظهر علاقة الجنس الأدبي بالتلفظ، بوصفه تطبيقا تلفظيا وبوصفه عملية تواصلية تضم مجموعة خصائص هي نفسها التي تُطرح في التلفظ كتواصل.



على هذا النحو يتموضع الجنس الأدبي ضمن هذه الخطاطة ليتأكد تواصله بالتلفظ، كونهما يشتركان في تلك العناصر التي يمكن أن نجدها في المحكي لأنه عندما نذهب إلى الجنس الأدبي نجده يتحدد انطلاقا من تلك الأنماط البدئية للخطاب ومن الأشكال الكلامية الناتجة عن تلك الذات المخاطبة تلفظا أو تلك التي تنوب عنها عبر تلك الوسائط وهو يسهم في المجموع في إنتاج مظاهر تلفظية خاصة.

1 Véronique Fillal, Vers une sémiotique de l'énonciation, P. 250.
2 Ibid, P.213
3 Ibid, P.P.127-128

والمحكي على هذا الأساس يتموقع ضمن استراتيجية **التواصل** حيث يتضح حضوره بوصفه سمة جلية من خلال تلك التطبيقات التلفظية التي **تتشكل** في الأخير في أشكال خطابية متنوعة، **ومن ثم** يتمتع بنفس هذه السمات الموضوعة في هذا المخطط. **إذن نظرية العلاقات التلفظية التي نادى** بها **"باختين"** والتي تنص على أن الملفوظ **يدخل في علاقة تعالق مع ملفوظات أخرى مجال** تحققها هو المحكي الروائي(**جنس أدبي**).

يتضمن الجنس الأدبي **مظاهر واستراتيجيات تلفظية** التي على أساسها نتج التقسيم: **"سردي مسرحي"**. والمحكي كذلك يملك استراتيجيات و مظاهر خاصة في التلفظ يؤديها السارد أو الساردين و وتتشكل من خلال زوايا الرؤية والبؤر التي من خلالها تُرى الأحداث وفقا لغايات بلاغية تتناسب وسياق المحكي. **كما أن الجنس الأدبي في ظل التطبيق التلفظي أدى بنا كي ننظر** إليه **بوصفه آليات وأشكال خطابية** تفترض أطرافا تتواصل فيما بينها معتمدة آليات خاصة في البناء والتشكيل الخطابي ليتحقق الفهم والإفهام. لذلك يرى**"جيرارجنيت"**(**Genette.G**) **أن "المحكي** ليس أكثر من تواصل لفظي"[1]

مما ينتج في ضوء ما سبق أن **المحكي تلفظ منجز وتواصل** انطلاقا من العلامات الإشارية الموظفة فيه و كذلك من خلال اعتباره تطبيقا تلفظيا.

2-2 المحكي والملفوظ : (Le récit et énoncé)

2-2-1 تعريف الملفوظ:

يتداخل الملفوظ في تعريفه مع **الكلمة، والجملة، والخطاب، والنص الأدبي**. وهي عبارة عن **ملفوظات ستسمح** بإظهار العلاقة بين **المحكي والملفوظ** من خلال تمكين البحث من إحداث تواصل بين حقلين هما اللسانيات والسرديات. وفي مجال ربط ما هو لساني بما هو سردي نجد تعريف **جيرار جنيت (G.Genette)** السابق حيث يساوي فيه بين **المحكي والملفوظ أو الخطاب أو النص** السردي ذاته"[2].

ضمن الوقفة ذاتها **نلفي مقاربات "بروب"(Propp Vladimir)** وتنظيراته في **المحكي التي** كانت من بين المحاولات التي مزجت بين **المحكي** بوصفه ملفوظا وبوصفه جملة ونصا سرديا لأنه

1 Genette.G, nouveau discour de recit, P.12-13
2 Genette.G, Figure III, P. 101.

اشتغل على نصوص سردية (خرافات روسية) ونظر إليها على أنها ملفوظات سردية، وما الملفوظات السردية إلا جملة أو جمل يتلفظ بها المتكلم[1] تتابع في النص لتحقق وظيفة ودلالة معينة، وفي السياق نفسه نلفي تعريفات تساوي بين الملفوظ وبين الخطاب والجملة وهي:

" **أولا** : الملفوظ = جملة محققة، جملة مؤدلة.

ثانيا : الملفوظ = وحدة غير جملية (نصية) تتابع نيوي من الحمل (في اللغة وفي الكلام)

ثالثا : الملفوظ = تتابع من الجمل موجود في اللغة المقابلة للخطاب.

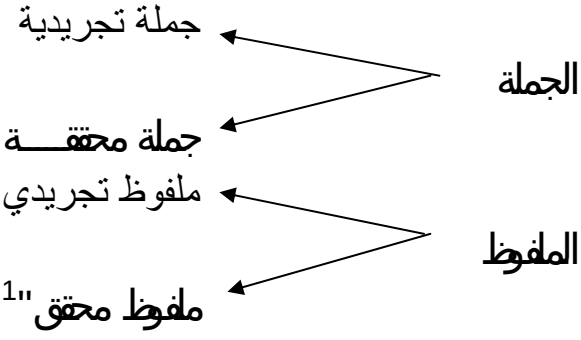
رابعا : الملفوظ = تتابع من الجمل المحققة حسب (**جون دوبوا**)" [2].

ومما يتبدى عبر هذا التقريب **أن الملفوظ مصطلح متعدد الدلالات إذْ** قد يتسع ليصبح كل ما يرسل لحظة التلفظ، أي أنه يتحدد ضمن إنية الخطاب، فهو بذلك حالة ناتجة بمعزل عن الأبعاد النظمية، وهذا الاتساع يسمح **للخطاب السردي** كي يكون برمته **ملفوظا**.

وعلى الرغم من الانزياحات التي يجليها **الملفوظ في** ضوء هذا التعداد من التعريفات إلا أنه **في** حاصل الأمر **يظل** حالة ثابتة وهي أنه نتاج عملية التلفظ لأن أغلب التعريفات تطرح ضمنا **تلك** المغايرة الواقعة بينه وبين التلفظ.

2-2-2 الجملة والملفوظ : (La phrase et l'énoncé)

سجل فيما سبق التعريفات اللسانية للملفوظ وما لوحظ أنها تساوي بينه وبين **الجملة**، من بينها التعريفات الأربعة السابقة ومنها ينتج لدينا هذا التفريع الآتي:



1 Dubois Jean, Dictionnaire de linguistique, P. 180
2 Kerbat Catherine – Orecchioni , L'énonciation de la subjectivité dans le langage,P. 33

وهذا معناه أننا أثناء النطق (التجريد) ننتج جملا وكلمات تسمى ملفوظات وعلى هذا الأساس تتضارع الجملة والملفوظ في كونهما حالة ناتجة عن التلفظ وبالتالي حالة محققة (أي الجملة المحققة تسمى ملفوظا). والملفوظ المحقق هو الجملة (أو الخطاب) أو "هو نتاج تلفظ الجملة"[2].

فمن المخطط السابق نحصل على :

المحكي ← الجملة المحققة = الملفوظ
المحكي ← الملفوظ المحقق = الجملة
المحكي ← الخطاب المحقق=ملفوظ(ملفوظات) أو جملة (جمل)

ينظر دارسوا السرديات إلى المحكي على أنه ملفوظ (جملة)، وهناك من ينظر إليه بوصفه خطابا، وهذا تأكيد على هذه العلاقة وعلى أن المحكي ما هو إلا ملفوظ (جملة)، ومن ثم تحليل المحكي في كثير من إجراءاته يتساوى وتحليل الملفوظ في لسانيات الجملة، مما يدل – رغم اختلاف المصطلح – أن هناك علاقة وطيدة بينهما و لتوضيح ذلك سيتم أخذ المحكي هنا كما قدمه "جنيت" (G.Genette) في تعريفه الأول[3] أما الملفوظ فهو المقابل للجملة والخطاب.

إن علاقة الملفوظ بالمحكي تتجلى أكثر فيما يسمى "بالملفوظ السردي" الذي يتصور أو يتجسد في العناصر التالية وعلاقاتها: العلاقة – الوظيفة التكوينية – العوامل– وتتشكل لدى غريماس كالآتي: مس = و (ع1، ع2 .....)؛ حيث (مس) هي الملفوظ السردي، و(ع1 وع2) هي عوامل مؤدية له. هذا معناه أن "الملفوظات السردية تتجلى الواحدة تلو الأخرى أثناء التمظهر الخطي للسرد في شكل خطاب"[4] وهذه الملفوظات نوعان ملفوظات الحالة وملفوظات الإنجاز (الفعل).

أولا : ملفوظات الحالة : وتكتب (S.O) ∧ F وهي على حالتين إما في حالة وصل (S∧O) أو فصل (SVO). وملفوظ الحالة يحتاج إلى ذات تقع عليها الحالة وتسمى هذه الذات بذات الحالة. وباتصالها أو انفصالها عن موضوع القيمة يُحدَد نوع الملفوظ.

1 Kerbat Catherine – Orecchioni , L'énonciation de la subjectivité dans le langage, P. 33.
2 Moeschler Jacque, Anne Reboul, dictionnaire encyclopédique de pragmatique, P. 22.
3- ويعرفه جنيت كالتالي: " نقصد بالمحكي الملفوظ السردي أو الخطاب شفويا أو كتابيا".
– Genette, figure III, P. 99
4- كورتيس جوزيف. مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية. تر: حضري جمل. الجسور.ط 1. 2007. ص 115.

ثانيا ملفوظ الانجاز : ويكتب (S.O) ← F ، وهو يتطلب ذات الانجاز التي تتجه نحو الموضوع، وهذا الاتجاه هو الذي يحدد انجازيتها التحولية[1].

من خلال هذا نلحظ اعتماد **"غريماس"(Greimas) في بناء تصوره على الدرس اللساني فما الموضوع عنده إلا جملة، الفاعلُ** فيها هو الذات العاملة، التي تسعى إلى تحقيق هدف ما ذو قيمة. وهذا ما أشار إليه **"رولان بارث" (R.Barthes) عندما قال** : **"إن مثل المحكي كمثل الجملة"[2] في** في هذه الحالة إذن يتداخل **المحكي مع الملفوظ فتصبح الملفوظات عوامل في المحكي.**

وإذا ما تم التوجه إلى **مصطلحات المحكي** وقصديتها في مجال السرديات ومقابلتها **بالملفوظ** كما تؤديه لسانيات **الجملة نجد**: أنهما ينظران إلى الخطاب السردي على أنه "جملة كبيرة تنطوي على متغيرات لا متناهية تنتظم عبر تطابقات ومستويات عديدة"[3]. وفي المقابل نجد من يعتبر **الخطاب السردي علامة مثل "جماعة مو" (G. Mu)**[4] **التي اعتبرت المحكي** علامة سردية (حكائية) **تتشكل من خلال العلاقة** بين الخطاب (discours) **والمحكي** (Récit)[5].

هذا التداخل بين الدرس اللغوي وحقل السرديات يظهر ويتجسد بوضوح في منهج الدراسة **والمصطلحات وإجراءات** البحث والتحليل والتعامل مع النص على أساس **أنه مشكل من** مستويات **وطبقات وسأحاول** هنا تحليل أهم النصوص لإظهار ارتباط **دراسة الجملة (الملفوظ) بالمحكي أو** لتوضيح العلاقة المتبادلة بين القراءة الألسنية للجملة كملفوظ والقراءة الألسنية الخاصة بالخطاب **الحكائي.**

أولا : المصطلحات ومنهج الدراسة :

مجالات الاستعمال	الثنائيـــــــــــات

1 Voir, Greimas – Joseph Courtés, sémiotique Dictionnaire raisonné P.P 132 - 133.

2 Barthes.R, introduction à l'analyse structurale des récits, P. 17 .

3- فيدوح عبد القادر. شعرية القص. ديوان المطبوعات الجامعية. ص 80.

4- **ترفض جماعة مو ربط مقولات النحو بمقولات السرد (المحكي)** مختلفة في ذلك مع تودوروف وجنيت الذي تتطابق عندهما هذه القضايا. **لذلك " السرد** (narration) **عند جماعة مو** (G.Mu) غير قابل للوصف انطلاقا من مقولات النحو"

- G.Mu Rhéthorique générale, Larousse, Paris, 1970, P.P. 171 – 172.

5 Voir, groupe « Mu », Rhéthorique générale, P. 172.

اللغوي (النحوي)	الدال/ المدلول	اللغة/ الكلام	الشكل/ المضمون	التعبير/ المحتوى	اللفظ/ المعنى	البنية/ المدونة (المتن)[1]	البنية السطحية/ البنية العميقة [2]	الثوابت/ المتغيرات [3]	محتوى التعبير/ شكل التعبير
السردي	القصة / الخطاب		الحبكة / القصة [4]		السرد (الحكي)[5] / الحكاية			المتن الحكائي / المبنى الحكائي	

يمثل هذا الجدول تجليا لمجموع الثنائيات اللغوية الموظفة في حقلين هما: **الحقل اللساني (اللغوي) والحقل السردي**، وهذا تأكيدا لمبدأ التوليف الحاصل بين **المحكي والملفوظ**، أي السرديات واللسانيات. "فالقصة على هذا الأساس هي محتوى التعبير السردي، أما الخطاب فهو شكل ذلك التعبير، وواضح الفرق بين المحتوى وكيفية التعبير فيه، فالأول يحيل إلى المتن باصطلاح الشكلانيين، فيما يحيل الثاني على المبنى"[6] وعليه فالقصة ما هي إلا مصطلح بديل لمحتوى التعبير التعبير والمتن أما الخطاب فهو مقابل لشكل التعبير أو المبنى.

هناك مصطلح آخر مهم لابد من الإشارة إليه هو "**الصيغة**". الصيغة في الخطاب السردي لا **تختلف عن الصوغ اللغوي**. فالسارد يتفنن في توظيف طرق مختلفة في التأليف، كما يعمد إلى التقديم والتأخير في الأحداث أو التلاعب بالمشاهد وبالرؤى، فيوهمنا بكلام شخصيات على أنها هي التي تتكلم في حين الرؤية رؤيته، قد يتوارى وقد يظهر.... هذه الحيل المختلفة ما هي إلا إجراءات تتناسب ومقتضى حال معين يقصد منها تحقيق معنى ما.

من هنا يرد النص بوصفه مفردا غير أن " طريقة تقديمه -أو ما يسمى السرد الذي هو الكيفية التي تروى بها القصة- تخضع لمؤثرات بعضها متعلق بالقصة ذاتها"[7] وهذا ما **نجده كذلك في** اللغة، فالصوغ في اللغة يحكمه كذلك الموقف الكلامي المناسب الذي لا نلمس أبعاده المادية والجغرافية بل نستحضره من خلال صياغة لغوية معينة أو صيغة صرفية لكلمة ما.

1 Voir Greimas, Sémantique structurale, recherche de méthode, Larousse, Paris 1996. P. 142.

2- و سماه غريماس بالمستوى الكامن. للتوسع أكثر ينظر: Bremond

-Brémond Claude , logique de récit, seuil, Paris, 1973 P. 102.

3- وهو مصطلح ليالمسيلف ورد في كتابه: "Prolégomène à une théorie du langage, P. 80

4- ينظر سلدان رامان. النظرية الأدبية المعاصرة. تر: الغانمي سعيد. **دار فارس للنشر والتوزيع**. ص 23.

5- يقترب من مفهوم السرد عند جنيت للتوسع أكثر ينظر: صبري حافظ فكربين الخطاب السردي العربي. دراسة في سوسيولوجيا الأدب العربي الحديث. تر: **أبو حسن أحمد**. دار القرويين، الدار البيضاء.ط 1 . 2002. ص334.

6- إبراهيم عبد الله. السردية العربية. **بحث في** البنية السردية للموروث الحكائي العربي. ص 20.

7- لحميداني حميد. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. **المركز الثقافي العربي**. الدار البيضاء.ط 3 2000. ص 45.

وفق هذا الطرح الذي يرد قصد معالجة فرادة النص وأحاديته يتضح أن "مصطلح الصوغ يشير دلاليا إلى موقف إحالي إزاء الكلام، كما أنه لا يتعلق بمجموعة من الأزمنة بل كذلك بما تقوله العبارة، فذلك الموقف الذي يتخذه المتكلم إزاء المضمون هو ما يسمى صوغا، ويسمى كذلك "الكلام" حسب سوسير "[1]. إذن صياغة أحداث الرواية أو النص الحكائي في قوالب معينة والتفنن في عرضها يسمى صوغا وهذا التصرف في تقديم المضمون كذلك ينطبق على الكلام الذي يختلف باختلاف المتكلمين والحامل لبصماتهم وأساليبهم الخاصة.

أما المصطلح الآخر فيظهر من خلال مشروع "غريماس"(Greimas) في فكرة "الأضداد الثنائية التي استمدها من "ياكوبسون" (Roman Jakobson) في نظريته حول الفونيم"[2] التي يصطلح عليها "السمات المميزة "[3]، بوصفها لا تقتصر من جهة المفارقة على الأصوات بل تتعدى تتعدى ذلك إلى المعاني " هذا التقابل الذي تحدث عنه أمر أساسي للمعرفة الإنسانية بصفة عامة"[4] يساعدنا في فهم القضايا وقراءتها وتفسيرها التفسير المناسب كيف لا واللغة في حد ذاتها قائمة على التناقض. وهكذا يكون "الفصل والوصل" كذلك من الاستراتيجيات المهمة في تحديد المعنى، وكان نموذج "غريماس"(Greimas) في كتابه الدلالة البنيوية (Sémantique tructurale) هذه الأمثلة :

" Bas **VS** Pas / Route nationale **VS** Route départementale"[5]

فبين كل من (Bas) و (Pas) فصل بين (B) و (P) وهما صورتان صوتيتان تختلفان في سمات صوتية و تشتركان في أخرى.

فهاتان الكلمتان اكتسبتا دلالة انطلاقا من هذه التقابلات الصوتية أو الاختلافات الصوتية لأن إمكانات المعنى ترد انطلاقا من هذه التقابلات الفونولوجية. و في المثال الأول يوجد بين (Route) الأولى والثانية وصل أما الفصل فهو بين ولائي (départementale) وعلم (nationale) فبواسطتهما تحددت دلالة العبارة الأولى واختلفت عن الثانية.

1- ديكرو أوزوالد. سشايفر جان ماري . القاموس الموسوعي. الجديد لعلوم اللسان. تر:منذر عياشي. ص 619.
2- ابراهيم السيد ، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القص، دار قباء القاهرة 1998.
3- السيمات المميزة، وهي قائمة على حضور سمة أو غيابها في صوت من الأصوات مثل (+) جهر، (-) غنة وأصبحت لدى غريماس بوصفها وسيلة لا تقتصر للتفريق بين الأصوات بل بين معاني المفردات مثل : (Blan VS noir) فالأول تفهم دلالته على أنه (- لون) والثاني (+لون) ينظر :
-Greimas, sémantique structurale recherche de méthode, Larousse, Paris 1996, P. 21.
4- إبراهيمِ السيد. نظرية الرواية. ص 25.
5Greimas, sémantique structurale, P. 20.

وعبر هذا الطرح فإن إدراكنا للأشياء قائم على التشابه والتضاد وشبيهة هذه **الفكرة (الفصل والوصل)** بما يسمى **"الثوابت والمتغيرات"** في السرد وهي الأخرى عناصر مهمة وضرورية لفهم بنية العلامة : **"فلكي نَفْهَمَ** بنية اللغة والعمل على تحليلها ينبغي أن ندرس جميع الثوابت لهذه اللغة مهما كانت درجتها أو مكانتها في النظام، هذا يعني أنه لابد من دراسة على صعيد المضمون وأخرى على صعيد التعبير"[1] **ومن ثم الثوابت** هي التعبير و المتغيرات هي **المضمون حسب مصطلحات "يالمسليف" (Louis Hjelmslv)** فتكون الثوابت على هذا **الأساس نظم اللغة** والمتغيرات (variantes) هي أسيقة الكلام، فاللغة هي المادة الخام والكلام هو التشكيلات المختلفة لهذه المادة، هو ما يقابل الخطاب الذي يقدم لنا الحكاية أو القصة في صور وقوالب متنوعة، وكما أن الكلام طريقة في نظم اللغة وعرضها وتقديمها، كذلك **المحكي طريقة في سرد الأحداث**، كالتوالد والتوالي والتجاوز والتماهي[2].

إن جملة هذه السمة اللغوية (**أي الثوابت** والمتغيرات) هي التي مكنت **"بروب" (Vladimir Propp)** من تحديد الوظائف الواحدة والثلاثين بعدما وقف على مئة خرافة روسية مستخرجا منها الثوابت والمتغيرات، ثم عممها الباحثون من بعده على كل أنواع **المحكي مثل "بريمو كلود" (Claude Bremond) "الذي تساءل** إن كان ممكنا أن نطبق ما فعله **"بروب" (V.Propp) على باقي أنواع المحكي المختلفة**. فموضوع الحكاية يمكن أن يجسد في رقصة أو رواية أو مشهد أو فيلم..."[3] هذه الطريقة في الدراسة تسمى في اللغة **"بالمنهج الاستدلالي (déductive) الذي لم** تجد اللسانيات غيره خيارا لحل مشاكلها اللغوية. هذا الإجراء يقوم بابتكار نموذج افتراضي للوصف، ثم يحاول البحث عن الأنواع التي تتشارك معه أو لا تتشارك في الوقت نفسه **فتتحدد بذلك المطابقات و** الانزياحات"[4] أو ما يسمى **بالثوابت والمتغيرات** التي هي أساس اللغة **وأساس** القاعدة التي تنبني عليها القصص والحكايات في هيكلها العام. وعليه "يتولد في مجال **المحكي عدد** محدود البنية **انطلاقا من** عدد غير محدود من القصص"[5]، فتصبح بذلك حبكة النص مشاكلة لبنية الجملة، وهذا ما أكده **"بارث"(Barthes) عندما قال**:"من الحكمة أن نجعل اللسانيات نفسها نموذجا أساسيا للتحليل البنيوي **للسرد"**[6]، هذا معناه أن التحليل اللساني البنيوي قادر على دراسة **المحكي** دراسة علمية محايثة تنبني على دقة في منهج الدراسة والمصطلحات، **فالصلة** بينهما وطيدة **ولا**

1Hjelmslev Louis, Prolégomène à une théorie du langage, P. 86.

2- **المعتصم محمد**. النص السردي العربي الصيغ والمقومات. المكتبة الأدبية المدارس.**ط** 1 . 1424- 2004. **ص** 50.

3 Brémond Claude. logique du récit, P 11.

4Barthes, Roland, Introduction à l'analyse structurale des récit, P. 08.

5- إبراهيم السيد. نظرية الرواية. **ص** 15.

6Bathes, introduction à l'analyse structurale des récits, P. 09.

فصل بين الحقلين. و هكذا تتوطد العلاقة بين المحكي والملفوظ كمصطلحين يعكسان حقلين من الدراسة، ولكن يعاملان معاملة واحدة مما يدل على أن **المحكي ملفوظ** من حيث منهجُ **الدراسة**.

ثانيا: مستويات الدراسة:

إن الحديث عن مستويات الخطاب الحكائي يذكرنا باللغة وبمستوياتها الثلاثة (صوتي، تركيبي (نحوي)، دلالي). وهذا ما زودت به اللسانيات التحليل البنيوي للمحكي، ويسمى "**مستوى الوصف**" وهو أحد أهم المفاهيم المهمة، وعليه أي معنى لا نحصل عليه من مستوى واحد بل باجتماعها جميعا، هذا مبدأ بنيوي لغوي هو ما يؤكد عليه الدرس اللساني وكذلك الدرس السردي.

يذهب "**يالمسيلف**" (**L.Hjelmslev**) إلى أنه "مهما كان الاهتمام بالتعبير أو المحتوى سوف لن نفهم بنية اللغة ما لم نأخذ في الحسبان تداخل الصعيدين ... إنهما مادتان تفترضان المشاركة، المعاونة، والتداخل، وإذا ما أردنا التفريق بينهما فسنرتكب الخطأ الأكبر" [1] إذن فهم نص ما يقتضي التوليف بين المستويين، وفكرة الفصل ليست إلا إجراء نظري.

هذا التداخل نفسه موجود في **الخطاب أو النص الحكائي** "فإفتكاك المعنى واقتناصه يحتاج إلى تتبع التسلسل الخبري، وفضاءاته المتشابكة وعلائقه المتقاطعة، وترابطاته المتعالقة عبر مستوياتها الأكثر تعقيدا"[2] وهذه المستويات التي تشكل الخطاب الحكائي عامة قد تختلف وقد تتشابه من باحث لآخر، "**فبارث**" (**R.Barthes**) يقترح ثلاثة مستويات للعمل السردي:

" 1- **مستوى الوظائف** (Fonctions): (بالمعنى الذي تأخذه هذه الكلمة عند "**بروب**" (**V.Propp**) و"**بريمو**" (**C.Bremond**).

2- **مستوى الأفعال** (Actions): (بالمعنى الذي تأخذه هذه الكلمة عند "**غريماس**" (**A.J.Greimas**) عندما يتحدث عن الأشخاص كفاعلين.

3- **مستوى السرد** (Narration): وهو مثل مستوى الخطاب عند"**تودوروف**" (**T.Todorov**)"[3].

و"**تودوروف**" (**T.Todorov**) يتحدث في شعريته عن تحليل النص الأدبي وفق ثلاثة مظاهر، هي نفسها "مستويات التحليل اللغوي:

1 Hjelmslev Louis, prolégomèmes à une théorie du langage, P.P. 96 – 97.

2- فيدوح عبد القادر. شعرية القص. ص 122.

3 Barthes.R, Introduction à l'analyse structurale des récits, P. 12.

- المظهر الدلالـي.
- المظهر اللفظـي
- المظهر التركيبي"[1]

"كما يقترح مستويين[2] كبيرين يتشكل منهما الخطاب الحكائي معتمدا في ذلك التمييز الذي قام به **"الشكلانيين الروس"**، وهما بنفسهما ينقسمان إلى :

- **القصة** : (Histoire)، وفيها نجد منطق الأفعال ونحو الأشخاص.
- **الخطاب** : (Discours)، ويحتوي على الأزمنة والوجوه والصيغ الخاصة **بالمحكي"**[3]

أما "جيرار جنيت" (G.Genette) فيذهب إلى القول بالتقسيم الثلاثي :

1- **القصـــة** (Histoire)
2- **االمحكـــــي** (Récit)
3- **السرد** (Narration) [4]

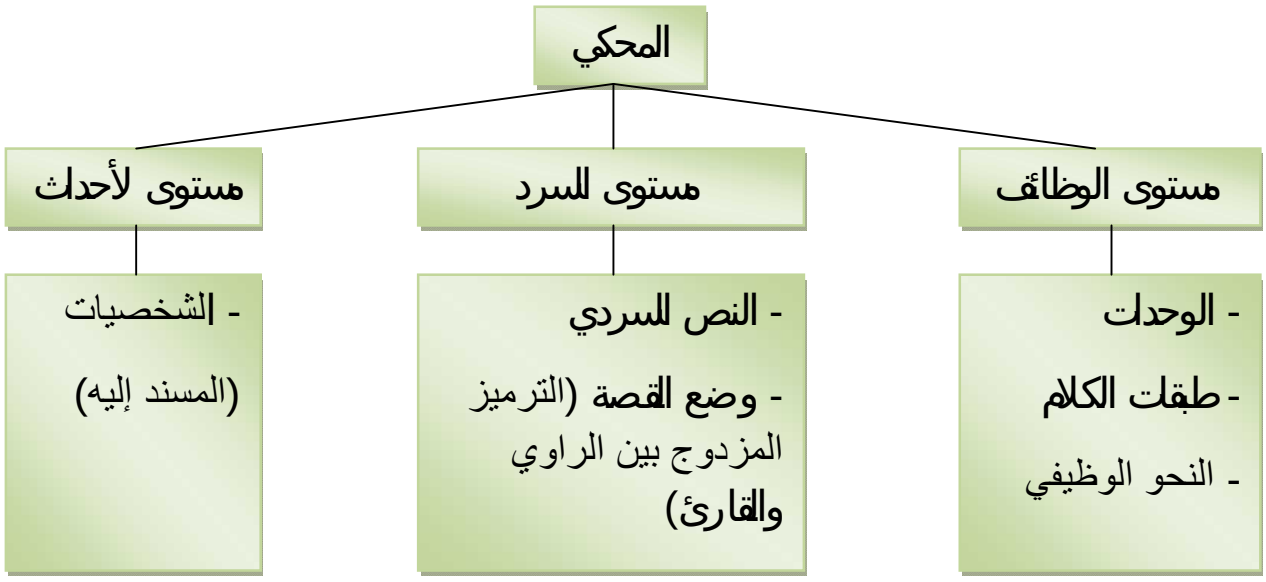
عبر هذا التفريع للمستويات تتأكد الصلة المتواشجة بين المحكي والجملة، **كما** تعد تراتبية المستويات مهمة تنبني عليها عملية التحليل والفهم، وتوحي في الوقت ذاته **إلى أن المحكي** يعامل **معاملة الجملة (الملفوظ)** على اعتبار المستويات المشكلة له.

3- المحكي والخطاب : (Le discours et le récit)

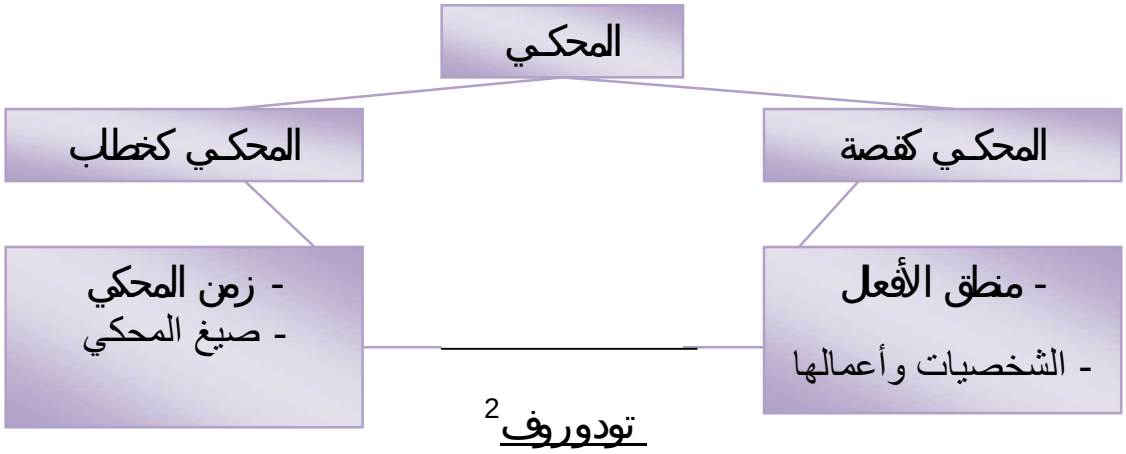
3-1-المحكي:

إن مصطلح المحكي المتناول هنا هو ذلك المستوى الذي يمثل في تقابله مع مستوى الخطاب، **أو كما قدمه "جنيت" (G.Genette)** في التعريف الثاني على أنه " **تتابع مجموعة من الأحداث** واقعية أو متخيلة، وهي التي تكون موضوع الخطاب"[5]، وهذا معناه أن **المحكي** هنا يضم الأحداث المختلفة وتتابعها، وعناصر أخرى يحددها كل من **"بارث" (R.Barthes) و"تودوروف" (T.Todorov) و"جنيت" (G.Genette)** كالتالي:

1- ينظر تودوروف تزفتان. الشعرية تر:**شكري مبخوت ورجاءسلامة دار توبقال**. الدار البيضاء المغرب. ص 30 وما بعدها.
2- هذان المستويان أخذهما من مصطلحي (Fable/Fabula) و (Sujet/Sjuzhet) اللذان استعملهما الشكلانيون الروس، ينظر :
-T. Todorov, Les catégories du récit littéraire, P.132.
3 Ibid, P. de 132 à 149.
4 Genette, figure III, P. 101
5 Ibid, P.P. 99- 100.



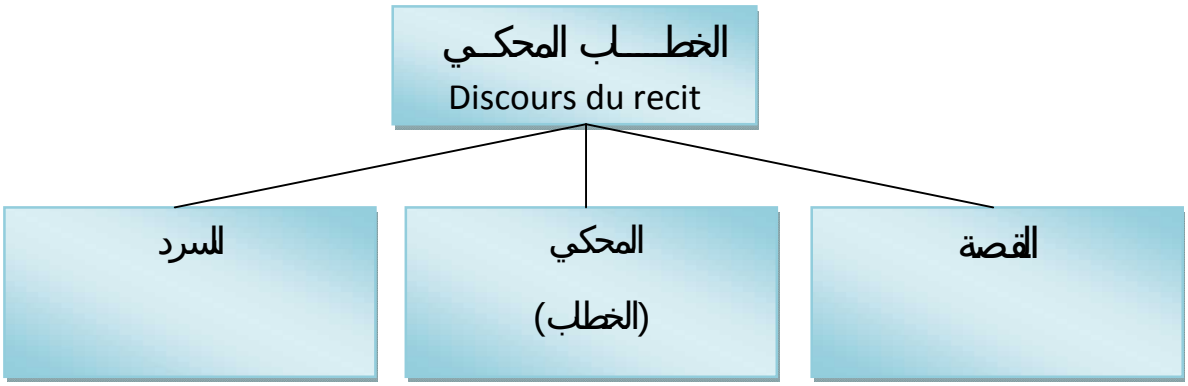
رولان بارث[1]



تودوروف[2]

1- تم الاعتماد في هذا المخطط على مجموع العناصر التي جاءت في مقال بارث في مجلة تواصل عددها الثامن والذي يحمل عنوان "مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكي". ص من 12 – 33.

2 Voir. Todorov, les catégories du récit littéraire, P.P 144 - 145



جيرار جنيت في كتابه خطاب الحكاية[1]

يمثل المخطط الأول "**بارث**" **(R.Barthes)** اهتمامات المحكي وهذه الاهتمامات هي : **الوظائف والسرد والأحداث**، وهو يستثمر اللسانيات في التحليل البنيوي للمحكي والمستويات التي ذكرها هي مستويات إجرائية خاصة بعملية التحليل والوصف.

أما "**تودوروف**" **(T.Todorov)** فقد ميز بين مستويين يمثلان المستوى التجريدي غير المرئي للمحكي وهما منطق الأفعال والشخصيات وأفعالها.

يحدد "**جنيت**" **(G.Genette)** الخطاب المحكي في مستويات ثلاثة كأنها أطراف تواصلية تتواصل تواصلا لسانيا، وهذا واضح من خلال ربطه للسرد بعملية التلفظ والمحكي بالملفوظ والقصة هي مدلول أو محتوى هذا الملفوظ فهي تتشكل في الأخير في المحكي والسرد ينتهي في الأخير في المحكي أي أن كل من القصة والسرد يمثلان المدلول والمحكي هو الدال وإن كان "**جنيت**" **(G.Genette)** قد قسم المدلول إلى (قصة +سرد) إلا أنهما يبقيان شيئا واحدا. "وهكذا نجده يضمر داخل هذا التقسيم الثلاثي تقسيما ثنائيا وهو ذلك الذي تبناه في مقاله "**حدود المحكي/Frontièrs du recit**" وهو (المحكي/ الخطاب)"[2] وهكذا على اعتبار البعد التواصلي الذي انطلق منه "**جنيت**" **(G.Genette)** نجد أن أي تلفظ ينتج دالا ومدلولا؛ فالدال هو المحكي والمدلول هو (القصة + السرد).

في إطار ملمح العناصر الداخلة في دراسة المحكي نجد أن الأفعال والعوامل هي العناصر المشتركة والجوهرية في المحكي، وهذا ما يعزز طرح كل من "**تودوروف**" **(T.Todorov)**

1Genette. Figure III, P.P.99-100

2- رواينية طاهر. سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد مقاربة نصانية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي. ص10

و"**بارث**" **(R.Barthes)** وكذا "**امبرتو إيكو**"**(Umberto Eco)** إذْ أكد هذا الأخير "بأن الحكاية[1] **(المحكي)** هي ترسيمة الرواية الأساسية ومنطق الأفعال ونحو الشخصيات وهي كذلك مجرى الأحداث المنتظمة زمنيا، ويمكن للحكاية ألا تكون متوالية من الأفعال البشرية ، فتدل على سلسلة من الأحداث التي تتعلق بأشياء غير ذات حياة كما روي تماما وكما بان على السطح"[2] **إذن "إيكو" (E.Eco)** هنا يولي الأهمية الأساسية والجوهرية للحكاية، وهيكلها أو مخططها الأساسي، معتبرا إياها مخططا وهيكلا أساسيا يضم أربعة عناصر مهمة لا غنى لأي محكي عنها وهي :

1- **منطق الأفعال** (الأفعال وتتابعها المنطقي)

2- نحو الشخصيات (بشرية، جمادات، أفكار)

3- مجرى الأحداث (كما وقعت تماما، أو كما بانت على السطح)

4- الانتظام الزمني.

3-1-1- منطق الأفعال :

منذ "**أرسطو**" **(Aresto)** تم الاحتفاء "**بالفعل**" حيث أعطيت له أهمية كبرى وجعل العنصر الأساسي والجوهري للدراما[3]. وفي السرديات نجد ما يقابل كلمة "**فعل**" **(action)** مصطلح الحدث أو "**العمل**" أو الوظيفة **(fonction)** عند "**بروب**" **(V.Prop)** الذي يعرفها بأنها :"عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته في سيرورة الحبكة" [4] ولخصها في **احدى** وثلاثين وظيفة[5] وهي كلها تستلزم فعل فاعل أو عمل عامل يقوم بها، ما عدا "**الافتقار**" **(Manque)** و"**العلامة**" **(Marque)**.

إن تتابع هذه الوظائف وفق تسلسل منطقي يتم حين تساهم في إنتاج موالج التواصل فيما بينها وهي كما يذهب "**بروب**" **(V.Prop)**: " تنجم عما هو سابق لها نجوما تمليه ضرورة منطقية وجمالية"[6]. ولكنها ليست كلها متساوية في الأهمية، منها ما هو أساسي ومنها ما هو وسيط، أي

1- الحكاية = **القصة** (Récit) في ترجمة أنطوان أبو زيد لكلمة (Récit). والدليل على ذلك أنه يقول بأنها (الترسيمة) أي الهيكل واللب كما رأينا ولأن الأفعال والشخصيات عناصر تدرس على مستوى القصة (**المتن**). وبالتالي الحكاية هنا ليست جنسا أدبيا.

2- ايكو **امبرتو**. القاريء في الحكاية. التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية. **تر**: أنطون أبو زيد. **المركز العربي**. الدار البيضاء. **ط** 1. 1996. **ص** 133.

3- أرسطو طاليس. **في الشعر**. تحقيق شكري عياد. **ص** 52.

4 Propp Vladimir, Morphologue du conte merveilleux russe, 2ed, seuil – 1973, P. 31.

5 Ibid, P.P 36 - 80

6 Ibid, P. 79.

منها ما تكون **أساسية (نواتية) Cardinales (noyaux)** فتحيل إلى فعل يفتح (أو يحتفظ أو يغلق) **بابا من أبواب التعاقب المنطقي** لتتابع القصة، ومنها ما يكون **وسيطا (catalyses) فقط** لأنه يسعى للتكميل (أي ذو طبيعة **تكميلية (complétive)** هذه الأنواع لا تكون أفعالا فقط بل قد **تكون جملا أو كلمة في النص**[1]. **لذلك إذا كانت للعلامة (marque) لدى "بروب" (V.Prop)** وظيفة كذلك رنة سماعات الهاتف الأربعة" في الرواية مثلا لها وظيفة، بل حتى كلمة أربعة في الجملة نفسها تعتبر وظيفة[2]. **فكل** وحدة في النص السردي إلا ولها دورها الدلالي الذي **يأخذ أبعادا متنوعة** وفق أسيقة **وروده ضمن النص**.

2-1-3 نمذجة العوامل :

إن العامل في النحو هو المؤثر في غيره والمتحكم فيما يليه، **أما في مجال السرديات فالعامل (acteur/actant)** هي الشخصيات **المُحَركة للحدث والقائمة بالأفعال، والأفعال والعوامل** عنصران مكملان لبعضهما ولا يتحقق وجود أحدهما **دون الآخر؛ فعندما نقول الأفعال معناه وجود** فاعل، ووجود هذا الأخير معناه تحقق الوظيفة أو **"الوظائف التي لا** يكون لها معنى إلا إذا أخذت **مكانا في الفعل العلم للفاعل"**[3]. إذن العامل هو المحرك للأحداث والمفعل لحركيتها. يختلف عن **الذات التي** هي تسمية فلسفية للإنسان[4]، قد تكون هي المرسلة للنص أو التي يتوجه إليها النص، ومن ثم قد ينظر إليها كشخصية السارد أو الكاتب[5] **التي** تصنع هوية النص وتشكله، فتصبح بهذا المعنى عبارة عن وسيط مخترع للمعنى[6]. هذا عن الذات كهيئة جامعة للأحاسيس أو الشعور **أو** المعنى، أما الذات الفاعلة فهي ذلك العنصر الفعال الذي يشارك في الأحداث ويحركها، وتعرف بالفعل الذي تنتجه أو تفعله[7].

إن الذات الفاعلة إلى جانب مستويي المحكي (القصة والخطاب) هي **جملة العناصر** الجوهرية في تكوين أي نص سردي، ومساهمة في تكوين سرديته " **لأن** سردية النص تعود إلى بنية القصة **وإلى** حكايته **وإلى** الذات الفاعلة بالمعنى المعطى لهذه المفاهيم من قبل **الشكلانيين الروس**

1 Voir. Barthes, introduction à l'analyse structurale des récits, P. 15.
2 Ibid., P. 14.
3 Ibid, P. 12.
4 Voir Angenet Marc, Jean Bessière et autres, théorie littéraire problème et perspective, 1er ed, France, 1989, P. 138.
5 Ibid, P. 146.
6 Ibid, P. 138.
7Ibid, P. 236.

إن الذات تضارع جملة الشخصيات لدى "**بروب" (V.Prop)**، وهي تلك التي يتم عبرها توزيع مجموعة من الوظائف لأنه لا وجود لشخصية إلا وهي تؤدي دورا داخل المحكي، لذلك يرى "**بارث"(R.Barthes)** أن مستوى الشخصيات هو مستوى الأفعال، فنجده يتحدث عنها (الشخصيات) في القسم الخاص بالأفعال جاعلا إياها وحدة من وحدات **المستوى الفعلي أو مستوى الأفعل**. أما **"تودوروف" (T.Todorov)**[1] فيولي أهمية لشبكة العلاقات التي تنتظم فيها الشخصيات فهي لا تتحدد إلا من خلال علاقاتها ببقية الشخصيات الأخرى داخل المحكي ويختصر هذه العلاقات في (الرغبة/ التواصل / والمشاركة).

2-3 الخطـــــاب :

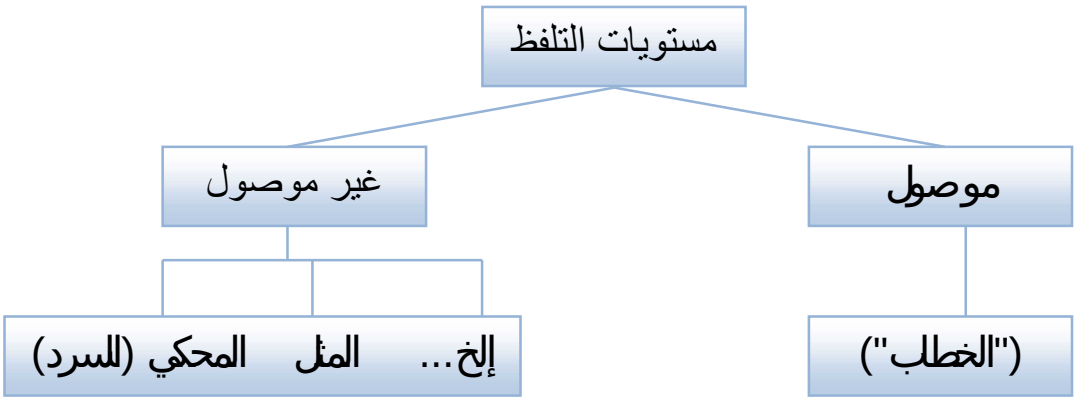
إن الخطابات هي أسيقة لازمة ضمن التداول اليومي ومن ثم فهي تتعدد أوجه مسالكها (من إشارات، علامات، مواضعات الطقوس...) وعليه فإن مسعى ضبط الخطاب يظل عصيا على البحث اللساني ومن ثم ما انتهى إليه **"دوسوسير"(F. de saussure)** هو أن اللسانيات وقعت في حرج القبض على الخطاب لكونه يرتهن إلى الحاضر بدل الماضي، ولأنه مثل اللغة عند **"دوسوسير"(F. de saussure)** بنية مجردة، هو الملفوظ و الخصائص النصية وشروط الإنتاج السياقية[2].

إن الخطاب مفهوم غير ثابت (سحري)، فمرة يقصد به "المتن ومرة أخرى الشكل والصيغة، أي أن بعض النقاد يستعملونه بشكل ملتبس يقصدون به الدلالة على الكل (الخطاب الروائي) أي الشكل والمحتوى، من أحداث وشخصيات، وصيغة وطرائق السرد والرؤية السردية. بمعنى مجموع العناصر الممكنة للرواية كما يقصدون به الدلالة على الجزء أي الشكل الظاهر الذي يختاره المؤلف وسيلة للتبليغ"[3]، وهذا معناه أنه مجموع الوسائل المسؤولة عن تقديم المادة الحكائية الحكائية وتمييزها لأنه في تبليغه لهذا المحتوى يحقق تميزه بآليات فنية خاصة. بالتالي يكون هنا مستوى مشكل للمادة الحكائية وخطابها الذي تقول من خلاله ما تريد.

وفق هذا الطرح يكون المحكي مستوى من مستويات التلفظ كما أشار إلى ذلك **"دومينيك مانجنو" (Dominique Maingneneau)** انطلاقا من تقسيم **"بنفست" (E.Benveniste)** القصة والخطاب (Discours/histoire). **"فبنفست" (E. Benveniste)** يثبت أن الخطاب والقصة شكلان للتلفظ على اعتبار العامل الزمني و الاشاري (Diexis)، وعليه يكون الخطاب في

1Todorov, Les catégories du récit léttéraire.P.P.132-133-134
2 Voir, Auroux Sylvain, les notions philosophiques, T.1 presse universitaire, P. 665.
3- المعتصم محمد. النص السردي العربي. ص 36.

هذه الحالة "كل تلفظ مكتوب أو شفهي ينقل (أو مقول) في لحظته التلفظية، أو هو ما يلزم الواصل (Embrayage) (الضمائر)"[1] ومن ثم يتشكل المستويان على النحو التالي[2]



إن المستوى الأول حسب المخطط هو الخطاب أو "التلفظ الذاتي"[3] إنطلاقا من العامل الإشاري فيه لذلك يعرفه بأنه " كل تلفظ مكتوب أو شفهي ينقل في لحظته التلفظية أو هو ما يلزم الواصل" أما المستوى الثاني فهو القصة (السرد التاريخي) أو التلفظ الموضوعي الدال على بعد الذات عما تحكيه أو عما تقوله.

ومن هنا نتأكد أن القصة متن والخطاب شكل له، ومادام الخطاب شكلا فإن العناصر الداخلة في تكوينه وتشكيله ستباشر هذا الشق (أي ما هو شكلي) ويمكن تحديدها في: "الصيغة / الزمن / سجلات الكلام"[4]. وهذه العناصر لا تنفصل عن القصة (المتن) و لا يمكن أن تتحقق خارجها لأن كل من الخطاب و القصة متكاملان على صعيد الممارسة التواصلية وصعب تحديد بداية أحدهما ونهاية الآخر.

4-3 زمن المحكي:

عبر هذا الطرح يتضح أن المحكي يزدوج إلى مستويين وفي المقابل يؤكد أن هناك ثنائية لوجود الزمن، الزمن الأول للخطاب والآخر للقصة (المتن) ولكن أثناء الصياغة أو التشكيل النصي لا يظهر إلا زمن الخطاب.

1 BENVENISTE.EMIL, PROBLEME DE LINGUISTIQUE GENERALE, T1. Ed. Gallimard, 1966, P. 252
2 MAINGUENEAU DOMINIQUE,éléments de linguistique pour texte litteraire, Paris. Bordas, 2ème1986. éd.P. 40
3- "التلفظ الذاتي والتلفظ الموضوعي" مصطلحان بديلان وظفهما جان سيرفوني. ينظر. سيرفوني جان الملفوظية. تر: المقداد قاسم. منشورات اتحاد كتاب العرب 1998. موقع اتحاد كتاب العرب:www.awu-dam.com
4- جنيت جيرار بوث واين وآخرون. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. تر: ناجي مصطفى .الحوار.ط1. 1989 . ص28

ميز **"تودوروف" (T.Todorov)** بين زمن القصة وزمن الخطاب جاعلا للأول سمة الخطية والترتيب وللثاني سمة التعدد قائلا : "زمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، ولكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتابعا يأتي الواحد فيها بعد الآخر"[1]. **إذن زمن القصة** تيار متدفق تندفع أحداثه من تلقاء نفسها دون تدخل يد مبدعة تتعمد تقديم هذا وتأخير ذاك، هو زمن متداخل تحدث فيه عدة أشياء في وقت واحد، ولقبه **"جنيت" (Genette)** بـ "الزمن الحقيقي بينما زمن **الخطاب** (الحكاية **عند جنيت**) هو الزمن الزائف الذي يقوم مقام **الزمن الحقيقي** ..."[2]. هو إذن زمن كاذب متصرف فيه، يتحكم فيه الكاتب أو السارد ليحدث به لمسات فنية تتناسب والنص السردي.

لأجل هذا يرى **"سعيد يقطين"** "أن انتقالنا من زمن القصة إلى زمن الخطاب هو انتقال من التجربة الواقعية ذهنيا إلى التجربة الذاتية (**ذات الكتاب**)"[3] وبالتالي زيف زمن الخطاب وكذبه هو **ما** أكسبه جمالا وهذا الجمال **لا** يأتي إلا عن طريق الخرق والتغريب أي تغريب زمن **القصة عن زمن الخطاب**. فهو إذن تجسيد لرؤية الراوي الفكرية والجمالية؛ **لأن في تداخل زمن المحكي (كما حدث في الحياة والواقع)** وزمن الخطاب في الكتابة تتحقق الصنعة ويتجسد الفن الحقيقي. وبداية أحدهما ونهايته لا يمكن أن تضبطها قاعدة، وأشكالهما المختلفة تتعداهما إلى شيء آخر سحري يتشكل **محطما** الخط الفاصل بينهما.

هكذا أيضا جسد **"بيرسي لوبوك" (P.Lubbock)** العلاقة بين زمن **القصة وزمن الخطاب قائلا** : " ليس ثمة مدى يمكن إدراكه ولا خط ثابت يفصل بين الحياة في الكتابة والحياة التي **تتعداه**"[4]. وهذا معناه أن **القصة** شديدة **الاتصال بالخطاب فإذا أراد الكاتب إبلاغ شيء ما فمن خلال** طريقة محددة يوظفها فيه (**الخطاب**) يُظهر ما يريد. لأن أي زيادة في الخطاب هي زيادة في **المعنى أي في القصة وبالتالي في المحكي ككل**. "فلا ينبغي الاعتماد على **القصة** لوحدها لأنها **ترتبط بالخطاب** وتُحدث به تقديما وتأخيرا لغايات ينقلها الراوي عن الكاتب الموضوعي دون الإفصاح عنه صراحة"[5]. **وما تلك المقولة التي تنص على** "أن هناك خمسة ملايين طريقة لحكي حكاية واحدة حسب الأهداف التي نقصد إليها"[6] إلا دليل على هذه الصلة، فالخطاب إذا أراد أن يصنع جماليته، يستحضر التقسيم الأرسطي القائم على المبدأ التخاطبي أو الاتصال العملي الذي تفعله السياقات المختلفة، فهما **إذن** طريقتان **في** التعبير يفرضهما السياق.

1 Todorov, Catégorie de récit littéraire P. 145.

2- جنيت جيرار. خطاب الحكاية. تر: **المعتصم** محمد وآخرون مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء.**ط** 1 1996. **ص** 46.

3- يقطين سعيد. انفتاح النص الروائي النص والسياق. **المركز الثقافي العربي**. الدار البيضاء. **المغرب.ط** 2 2001. **ص**47.

4- **لوبوك** بيرسي صنعة الرواية. تر: **عبد الستار جواد. دار المجدلاوي.ط** 1 . 1420. **ص**51

5- **المعتصم محمد**. النص السردي الصيغ والمقومات. **ص** 32.

6- المرجع نفسه. **ص**32

إن سجلات الكلام تشبه إلى حد كبير قضية الأساليب أو مستويات الأسلوب، هذه السجلات نميزها عن بعضها بمجموعة من الخصائص اللسانية واللغوية والتي بها ينسب هذا الكلام أو الخطاب إلى سجل معين، إذن "لسجلات الكلام" دور مهم يكمن في ضبط الخطابات كما أنها وسيلة جيدة للتعرف على عوالم الرواية مثلا، ونوع اللغة المستخدمة والمأخوذة من سجلات متنوعة التي تتناسب أو لا تتناسب مع الموضوع، مشكلة بذلك إما تناسقا مع الطابع العام للرواية أو انزياحا – في حالة عدم التناسق – بين الموضوع والسجل الكلامي المستخدم.

من سجلات الكلام إلى الصيغة التي تدخل أيضا ضمن الخطاب، ما المقصود بالصيغة؟ وما علاقتها بالمحكي؟ وكيف تسهم في تشكيله وتقديمه بوصفه خطابا؟

6-3 المحكي والصيغة:

تعد الصيغة عنصرا مهما يدخل ضمن اهتمامات الخطاب وهي وسيلة المحكي في أن يقول ما يريد، "فاختيار وجهة نظر معينة مرتبط بالموضوع المتناول، ونوع الإيهام المرغوب في تحقيقه، هكذا فإن تدخلات الكاتب تسمح مثلا بالسخرية بينما يسمح تقديم الحكاية(المحكي) بضمير متكلم مشارك (في الأحداث) بعرض فكر في طور الاكتشاف"[1]. إذن الكاتب و رؤيته، والطرق المختلفة في تقديم المعلومات هي صيغ تسمح بزخرفة المحكي والتحكم في درجة غموضه أو وضوحه، فمثلا "صمت الكاتب الذي يحدث حينما تتموضع وجهة النظر داخل وعي الشخصية أو عدة شخصيات"[2] هو صيغة تُمكنه من أن يحكي ما يريد على لسان الشخصيات، وبأن يعرض أفكاره ورؤاه. ووفق هذا نجد أن الصيغة هي ذلك التقنن في عرض الأحداث والأخبار، ووسيلة يحقق المحكي بها بلاغته.

ولابد من الاشارة إلى أن مصطلح الصيغة أو الصوغ يشير إلى قضيتين "أولاها تتعلق بكمية المعلومات المقولة*، وهذا يرتبط بالتمييز التقليدي بين واقع القصة (القصة المحضة) أو الإيماء (التمثيل المسرحي، تمثيل الكلام). و ثانيها تتعلق بما يسمى عادة "وجهة النظر" (Point de vue) أي المنظور الذي تدرك الأحداث المروية من خلاله"[3] هذا معناه أن كيفية عرض الأحداث وزوايا رؤيتها وطرق تقديمها وكمياتها المقولة هو ما يسمى بالصيغة (MODE). وينتج عن ذلك صيغتان هما السرد والتمثيل: السرد هو ما يتناسب مع القصة والتمثيل يتناسب والخطاب.

1- جنيت بارث واين بوث وآخرون. نظرية السرد. تر: ناجي مصطفى. ص 18.
2- المرجع نفسه. ص 15.
3- سشايفر جان ماري، القاموس الموسوعي لعلوم اللسان. تر: منذر عياشي. ص 635.
* للتوسع أكثر ينظر:
- Scholes Robert, Mode of fiction in théorie des genres, éd. Seuil, 1986,P.77

أما الصيغة في معناها الثاني فيقصد بها "الرؤية أو وجهة النظر والطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي وذلك في علاقته بالمتلقي، وتبعا لذلك جهات المحكي تعكس العلاقة بين الهو (في القصة) والأنا في الخطاب، أو بمعنى آخر علاقة الشخصية والراوي"[1] ، لذلك يرى أن هذه الشخصيات قد تعرف أكثر أو أقل مما يعرف الراوي وقد يتساويان في معرفة أحداث المحكي وأسراره وتمثل كما يلي:

" السارد < الشخصية

السارد > الشخصية

السارد = الشخصية" [2]

أما "جنيت" (G.Genette) فيرى أنها وسيلة للتعبير عن وجهات نظر مختلفة التي نعاين من خلالها الوجود أو الفعل"[3] أي مجموع "المشاكل التي تثيرها علاقة الراوي بما يحكيه من شخصيات وأحداث ... وعلاقاته بقارئه. ويضيف "واين بوث" (W.Booth) إلى ذلك علاقة السارد بالشخصيات وعلاقة الشخصيات فيما بينها"[4]. إذن هي القدرة في تشكيل المحكي والتنويع في ممارساته، وطريقة في نقل الأحداث ورؤيتها، ووسيلة لتنظيمها بطريقة فنية خاصة. لذلك تعتبر حلقة وصل بين مستوى الخطاب ومستوى القصة لأننا نرى المحكي من خلالها عن طريق الخطاب.

ووفق هذا الطرح نخلص إلى أن القصة والخطاب يتشابهان في كونهما مستويان وكل منهما لا يُفهم بعيدا عن الآخر، فالقصة تمثل المتن ويدخل فيها مجموعة من العناصر شديدة الصلة بالعناصر التي تُدرس في الخطاب، وعليه يكون الخطاب ناقلا للقصة ومجسدا لها، والقصة هي الجوهر الذي يسعى الخطاب إلى نقله، وبالتالي ظهور القصة في شكل معين يعني ظهورها في شكلها الخطابي. لذلك فإن منطق الأفعال و نمذجة العوامل الداخلة ضمن القصة هي التي أكسبته طابعه الخطابي لأنها تتعالق مع الصيغة والزمن وسجلات الكلام. وبالتالي الصيغة هي التي تنظم المحكي وتقود سيرورته وتدفقاته. والزمن الخطابي لا وجود له إلا في حضور الزمن الحكائي (الواقعي)، وأيضا سجلات الكلام لها دورها في توجيه الخطاب نحو المتن والمتن نحو الخطاب.

1- يقطين سعيد.تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير).المركز الثقافي العربي.ط4. 2005. ص 295.
2 Todorov, Catégorie de récit littéraire, P.147-148
3- جنيت جيرار. خطاب الحكاية. تر: محمد المعتصم. ص 177.
4- جنيت. تودوروف. بوث. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. تر: ناجي مصطفى. ص 15.

إن المحكي في توظيفه لهذه التقنيات يتجسد كخطاب لأنه إذا قلنا إن مضمونا ما هو قصة فإننا لا نستطيع أن نجلي هذا المضمون إلا بالخطاب، فلا وسيلة لنا في فهم المحكي ومعرفته ورؤيته إلا من خلاله. وعليه يكون الخطاب ضرورة فنية ووسيلة إيصال، و قبل أن يتجسد كخطاب كان مدغما في المحكي ولحظة ولادته هي لحظة إبرازه للقصة. و عليه يكون المحكي خطابا، ولكل منهما طريقته في الحضور وهنا فقط يمكن الحديث عن بلاغة أو بلاغات المحكي.

إن مقاربات المحكي السابقة التي جعلته يتداخل مع الكلام والتلفظ والملفوظ ما هي إلا مراحل تم التدرج من خلالها إلى الخطاب الذي فيه يتشكل المحكي ويكتمل ويأخذ بعده الفني ويصنع من خلال لغته ومضمونه وتقنياته السردية بلاغته الخاصة به التي تختلف باختلاف النصوص الإبداعية. وهكذا المحكي كخطاب هو مرحلة مهمة توصل إلى عمق العمل الحكائي، لأن المسؤول عن تحقيق وتشكيل جمالياته هو خطابه فهو الناقل للصور والصيغ الجمالية المختلفة.

من بلاغة الجنس الأدبي إلى بلاغة الخطاب:

أخذت البلاغة العربية مكانة رفيعة لدى العرب انطلاقاً من النّصّ الرّفيع الذي ارتبطت بتفسيره وتبيين وجوه الإعجاز فيه. «ولمّا كانت البلاغة العربية قادرة على تحليل النّص القرآني المعجز، فهي قادرة بالتأكيد على التّعامل مع النّص الأدبي شعراً كان أم نثراً. وقد أكّد النّقاد أنّ أهمية البلاغة ظهرت منذ بدايات نشأتها التي ارتبطت بأمور ثلاثة مهمّة وهي:

أوّلاً: كونها أداة للتعبير الجميل في كل نص أدبي رفيع، سواء كان هذا النص من نتاج البيئة الجاهلية، أم بعد ظهور الإسلام.

ثانياً: كونها دعامة ذات شأن عظيم من دعائم النقد الأدبي نشأت بنشأته ونمت بنموّه، يتآزران في الكشف عن وجوه الجمال والقبح في العمل الأدبي.

ثالثاً: تلك الصلة العظيمة حقا بين البلاغة، وبين الكشف عن وجوه الإعجاز في القرآن الكريم.» [1]

إنّ هذه الأمور الثلاثة التي اتّصلت بها البلاغة العربية جعلتنا ننظر إليها كوسيلة للتّحليل أي (فهم النص) و (التفكيك) والكشف عن الجميل. حيث كانت عونا للنقد في تحليل النّصوص الأدبية

1- سعيد بن طيب بن سحيم المطرفي. دور البلاغة العربية في دراسة النص الأدبي وتقويمه.المملكة العربية السعودية جامعة أم القرى.1418هـ.ص (ب)، من موقع: www.almaktabah.net

و استظهار الملامح الفنيّة فيها. وكوسيلة للتأليف (الإبداع والبناء) يهتدي بها صناع الكلام والمبدعين.

وهنا علينا أن نبتعد عن فكرة معيارية البلاغة لأنّها فكرة عقيمة، إذا ما عرفنا أن البلاغيين العرب لما وضعوا قواعد علم المعاني والبيان والبديع كانوا قد انطلقوا من نصوص وهي: القرآن الكريم الذي سبق قواعد البلاغة ببيانه وإعجازه وأن القواعد قد نبعت منه وفيه. لأن كلام الله عزَّ وجلَّ أجل وأعظم من أن يُحدّد بقعيدات نزعم فيها أن الله تعالى يقصد من خلالها هذا المعنى دون سواه وتعميم ذلك في كل الأسيقة، وإلا لِمَ اختلفت وتنوّعت التفاسير.

وكذلك النّص الأدبي لأيِّ مبدع لا يمكن أن نضبط معانيه في قواعد محدودة لأن الأسيقة مختلفة ولا يمكن تحديدها، وإذا حدّدناها قتلنا النّص، لأن معاني النّص متعدّدة بتعدّد القدرات الفنية والإبداعية، وهي أرحب وأوسع من أن يقَعَّد لها؛ فمثلا إذا زعمنا أنّ للحذف أغراضا وحدّدناها فيمكن أن يخرج إلى أغراض أخرى في سياقات أخرى جديدة. «كما أن تنوع الأساليب من إنشائية وخبرية يتبع الموقف الحواري وما يثيره من مشاعر خاصة، تتحول به الأســاليب إلى تيّار يحمل موجات المشاعر المضطربة والقلــــقة، وتتعدى حدود التقنــين البلاغــي[1]»

إذن قواعد البلاغة قد تتعدى سياقاتها أحيانا إلى معان أخرى حسب تداولية الخطاب. لذلك أصبحت البلاغة الآن بلاغة عامة قد تتجاوز النص الشعري إلى النصوص النثرية بل حتى الصور الفنية والرّسومات وغيرها من الفنون، فظهرت بذلك مصطلحات مثل بلاغة المحكي بلاغة الصوت والصورة...

إذن بعدما كانت البلاغة العربية متصلة في نشأتها بالشعر كجنس أدبي اتّسعت الآن لتشمل بلاغة النثر ومن ذلك الخطاب السّردي. ومن هنا نتساءل ما هي قصّة البلاغة والجنس الأدبي سواء في الشعر العربي أم في الأجناس كالملحمة والتراجيديا والكوميديا؟ وهل القواعد العادية

1- رجاء عيد. فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور. منشأة المعارف. الإسكندرية.ط2. ص 126.

المميّزة للجنس الأدبي هي ما تشكل بلاغة أم أنّ الانزياح عنها هو ما يشكل بلاغة؟ وكيف أصبحت البلاغة متّصلة بالخطاب السّردي بعدما كانت لصيقة بالشعر

1- البلاغة والجنس الأدبي:

إن فكرة التوليف الحاصلة هنا بين كلمتي «البلاغة» و«الجنس الأدبي» تؤدي بنا إلى طرح السؤال التّالي الذي يطرح دائما لدى الباحثين وهو هل البلاغة هي التي أفرزت الأجناس الأدبية أم الأجناس الأدبية هي التي تصنع البلاغة؟ هنا لا بدّ من البحث أوّلا عن معنى الجنس الأدبي ؟ وكيف تمّ تجنيس الشعر والنثر في الموروث البلاغي؟ وما طبيعة هذه البلاغة وما دعائمها؟.

«يشكل الجنس معياراً ضابطاً لبلاغة الأدب، لأنَّ الصورة الأدبية لا يمكن أن تقرأها القراءة المتسمة بالموضوعية و المقبولية إلاَّ في ارتباطها بالجنس الأدبي الذي تتشكل في سياقه» [1]. فهي مشروطة بحدودها الجنسية لأن في نظرية الأجناس الأدبية لكلّ جنس قواعده وخصوصياته فلا يمكننا أن نقارب الملحمة مثلا بمعايير الدراما. لأن الأجناس في جوهرها هي قوالب فنيّة تختلف فيما بينها لا حسب مؤلّفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب، لكن كذلك حسب بنيتها الفنيّة..... . فالصّورة الأدبية تتحدّد بمعايير الجنس الذي تشكّلت في سياقه[2]. ومن هذه المعايير الجنسية نجد ما حدّده أرسطو في محاولته لتصنيف ضروب التعبير الأدبي، «حيث قسّم الأجناس الأدبية إلى (سردي، إيمائي، ويتضمن هذا الأخير النوع المختلط)».[3]

كما أنّه وضع قواعد ومعايير لكلّ جنس من حيث البناء الفنّي والمواضيع المتناولة. حيث «تتفق الملحمة مع التراجيديا في كونها محاكاة للأخيار في كلام موزون وتختلف عنها في أن الملحمة ذات عَروض واحد، وأنها تجري على طريقة القصص. وهي مخالفة لها في الطول، فالتراجيديا تحاول جاهدة أن تقع تحت دورة شمسية واحدة.....فأما الملحمة فهي غير محدودة في

1- إدراوي عبد الفضيل.حقيقة البلاغة. مجلة الرافد.ع163 مارس 2011. http: //www.arrafia.ae
2- المرجع نفسه
3- جان ماري شيفر. ما الجنس الأدبي؟ . ص 15

الزّمان.....أمّا الأجزاء الداخلية في التراجيديا فمنها ما يوجد هو بعينه في الملحمة ومنها ما هو خاص بالتراجيديات».[1]

وتعمّقا في الجانب الفنّي يزيد أرسطو في الحديث «عن عنصرين مهمّين تعتمد عليهما التراجيديا في اجتذاب النّفوس إن هما إلاّ جزءان للقصّة وهما الانقلاب والتّعرف••» [2]. ويذهب كذلك إلى كيفية نظم التراجيديا محدّدا إياها في (بداية، وسط، نهاية)، وموضّحا الأجزاء المكونة لها وهي: «(مقدمة، القطعة، الخروج، غناء الجوقة .....)» [3].

أما عن خصائص الجنس الملحمي فنجد أرسطو يحدد مجموعة من الخصائص نلحظ من خلالها أن الجنس الأدبي هو عامل تحديدي تنظيمي للنص. فهو يتحدث عن ملاءمة الأوزان للجنس قائلا: «أما عن العروض فقد أثبت الوزن السداسي - أو الملحمي - صلاحه بحكم التجربة. فلو أن قصيدة روائية نظمت في وزن آخر أو في جملة أوزان لبدت نافرة قلقة؛ ذلك بأن الوزن السداسي هو أرزن الأوزان وأبهاها ... أما الوزن الأيامبي، والوزن التروخائي؛ فوزنان تشيع فيهما الحركة، فأحدهما مناسب للرّقص، والثاني مناسب للعمل» [4].

إن أرسطو وهو يعرّف التراجيديا والملحمة نجده يقعد لهما من حيث الطول والقصر والمضامين المتناولة والعناصر المكوّنة لهما، وحتى طريقة الكتابة، والأنواع التي تنقسم إليها كل منهما وله في ذلك نماذج من عصره التي يوردها أحيانا على سبيل التمثيل.

ويذهب هذا التقعيد إلى حد بعيد مذهب البلاغيين والنقاد العرب قديماً، الذين حدّدوا أجزاء القصيدة العربية في العناصر التالية: (الصدر، العجز، القافية، حرف الروي، العروض، الضرب،

1- أرسطوفن للشعر، ص 46-48.

•• " التعرف هو التغير أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة، مما يؤدي إلى المحبة أو إلى الكراهية بين الأشخاص. وأجود أنواع التعرف هو التعرف المقرون بالتحول مثل تراجيديا "أوديب". وهذا التعرف المقرون بالتحول يثير إما الشفقة أو الخوف ويؤدي إما إلى نهاية سعيدة أو حزينة". أرسطوفن للشعر تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1420هـ - 1999م، ص146-147

2- أرسطوفن للشعر، ص 54.

3- المرجع نفسه، ص 102 أو 58.

4- أرسطوفن للشعر. ص 136.

الحشو....). إذن البلاغة نشأت مرتبطة بهذه الأجناس مما جعلها تمثل المجال البياني الضابط للتنوّع والتّعدد الأنواعي.

وفي الموروث البلاغي العربي نجد أن البلاغة تحدّدت في مجملها ضمن حقل الشعر، كما أنها ارتبطت بالنقد الأدبي وكذلك بتفسير القرآن الكريم. وكلاهما يسعى إلى الكشف عن الجمال والقبح في العمل الأدبي. ومن هنا نخلص إلى أنّ نشأة البلاغة كانت مرتبطة بالجنس الأدبي بالشعر في التراث العربي وبالدراما والتراجيديا في التراث الغربي ولم يكن حينها ما يسمّى ببلاغة الجنس الأدبي، لأنه لم يكن هناك قواعد يتم الانزياح عنها بل كانت هناك مميزات فنية. فتلك القواعد التي سنّها أرسطو، والنّقاد والبلاغيين العرب قديما لم يكن هدفها التقعيد المطلق لهذه الأجناس بل إظهار الميزات الفنيّة الضابطة لجمالية النّص، والقواعد البانية لفنية ذلك الجنس دون سواه؛ لذلك بلاغة الجنس تكمن في تلك القواعد وفي تميزها عن قواعد جنس آخر، وفي تداخلها معه من جهة أخرى. وإذا ما ذهبنا إلى الإجابة التي قدّمها تودوروف (Todorov) عن سؤال «ما الجنس الأدبي في حقيقته؟» نجده يجيب وباختصار «الأجناس هي أصناف النّصوص [1]»، وما دام الجنس هو عبارة عن نص فهذا معناه أن البلاغة هي بلاغة النص،وهي تتعدّد بتعدّد النصوص ومن ثّم كانت بلاغة النّص الأدبي. ولمّا كانت النصوص متعدّدة كانت البلاغة كذلك، ومن هنا المناداة بعدم معيارية البلاغة. وهكذا يتضّح أن بلاغة الجنس الأدبي هي بلاغة النّص* ولكن في حدود جنسه الذي ينتمي إليه، وهذا ما يعلل كلام جميل حمداوي حيث أثبت «أن الجنس الأدبي معيار تصنيفي للنصوص ومؤسسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط النّص وتحديد مقوّماته ومرتكزاته وتقعيد بنياته الدّلالية والفنّية والوظيفية من خلال مبدأ الثبات والتّغير.

إن الجنس الأدبي يساهم في الحفاظ على النّوع الأدبي ورصد تغيّراته الجماليّة النّاتجة عن الانزياح والخرق النّوعي، كما أنّ له أهميّة معيارية وصفية وتفسيرية في تحليل النصوص و نمذجتها

1- تودروف توزيفتان. مفهوم الأدب ودراسات أخرى. تر: عبود كاسوحة. منشورات وزارة الثقافة سوريا دمشق.2002، ص 25.
* لأنّ معايير الجنس الأدبي هي معايير وسمات نصيّة (ولأن النوع الأدبي يعتمد في تعريفه على: العروض أو الشكل الدّاخلي، أو الشكل الجوهري أو جوهر طريقة التّقديم، أو سمات مفردة، أو سمات عائلية، أو القوافي، أو الأعراف، أو الاتفاقات) وهذه الأشياء ما هي إلا مميّزات بلاغية نصيّة، - تودوروف كينت بنيت كلر. القصّة الرواية، المؤلف، ص 25.

وتحقيبها وتقويمها ودراستها من خلال سماتها النّمطية ومكوناتها النّوعية وخصائصها التجنيسيّة[1]».

ومعيارية الجنس الأدبي هذه مهمّة في فهم النّص وعملية التّحليل وكذلك مهمّة في عملية الإبداع،« كما أن الأنواع الأدبّية تساعد القارئ في تحديد وظائف العناصر المختلفة في العمل الأدبي » [2] إذن قراءتنا للنّص وفهمنا له متعلق بمعرفة النّوع الأدبي الذي كتب ضمنه هذا النّص. وهكذا يصبح لقضية التجنيس دورا فعالاً ليس فقط في التصنيف بل حتّى في فهم آليات النّص الأدبي وأدواته الإجرائية.

إن القول ببلاغة الجنس الأدبي معناه أننا نثبت ضمنا أن «للجنس الأدبي جمالية تنبع من تقاليده الخاصة به في الكتابة وهذه التقاليد تفرض نفسها على أي مبدع مهما كانت أصالته في الخلق الفنّي كما تفرض نفسها على القارئ فــي ممارسته النّقدية والتأويلية » . [3]

ولكن السؤال الذي يطرح هو ما المقصود بجمالية اللّغة؟ وإذا كان للجنس الأدبي هذه السلطة على الإبداع والممارسة النّقدية والتأويلية كيف لنا أن نتحدث عن جماليات اللّغة وكيف ومتى تتحقق هذه الجماليات؟

محمد مشبال يجيب عن هذا ولكن بنوع من النظرة الضيّقة التي لا تزال تؤمن بسلطة الجنس قائلاً:« غرضنا هنا إثبات أنّ ما ندعوه بجمالية اللّغة، وإن كان يحمل قدراً من السمات الفنّية المطلقة غير المقيّدة بشروط الجنس الأدبي ومقتضياته، فإنّه لا يمكنه أن يظّل مفهوما مطلقا، إذ يؤكد واقع الإبداع اللّغوي أن الممارسة الجمالية اللّغوية لا تنفصل عن إطارها الفني الذي يرسم لها حدودها ويخطّ لها سمتها » . [4]

البلاغة والنّص الأدبي:

1- حمداوي جميل، إشكالية الجنس الأدبي. www.dahsha.com
2- تودوروف كينت بنيت كلر وآخرون. القصة الرواية المؤلف.تر: خيري دومة.ط1 .1998. ص 57.
3- مشبال محمد. البلاغة ومقولة الجنس الأدبي. www.aljabrabed.net
4- مشبال محمد. البلاغة ومقولة الجنس الأدبي. www.aljabrabed.net

إنّ قواعد البلاغة العربية ومعاييرها نشأت من النصوص الشعرية والنّص القرآني ونمت في أحضانها، لذلك نظرية النّص هي نظرية البلاغة. وعلم النّص هو علم بديل لعلم البلاغة. لذا يرى «فون ديك» أن البلاغة هي «نظرية النّص والسابقة التاريخية له».[1] وربّما من المهم طرح السؤال الشهير من الأسبق البلاغة أم النّص الأدبي ؟ وهل تنتج البلاغة نصوصا أم أنّ النّصوص هي التي تنتج البلاغة ؟

إن البحث في مسألة العلاقة بين البلاغة والنّص الأدبي أمر مهم حتى نتمكن من تبيين أن البلاغة التي نسعى للبحث عنها هي بلاغة نصيّة تخرج عن حدود التّعقيد. وقد أثبت العديد من الدّارسين ذلك وبأدلّة مقنعة. من بين هؤلاء محمد الخطابي في كتابه «لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب» ودراسات أخرى لجميل عبد المجيد.

وقبل أن نعرض ما جاء في هذه الدراسات لتبيين الرؤية الجديدة للبلاغة لا بدّ من تحديد مفهوم النّص هذا الكائن العجيب الذي «انزاحَ ليشمل جميع الأجناس الأدبية وأنواعها» [2].

إن باتّساع مفهوم النّص وانفتاحه اتسعت البلاغة ولم تعد تحدّد القوانين وقواعد الجنس الأدبي وتطبقها على كل النصوص. ومن بين تعريفات البلاغة نجد ما حدّده «لوتمان في دراسة له حيث قدّم ثلاث دلالات لكلمة «البلاغة » على ضوء البحوث الجديدة في الشّعريات والسّيمائيات على النّحو التّالي:

1- دلالة لغوية باعتبارها مجموعة من قواعد تركيب الخطاب على المستوى الذي يتجاوز الجملة، مثل بنية السرد في مستويات ما فوق الجملة الواحدة.

2- علم يدرس الدّلالة الشعرية وأنماط المعاني البلاغية المقولة، وهذه يطلق عليها خاصة بلاغة الأشكال والصّور.

1- يوسف أحمد. السيميائيات و فلسفة المعنى. جامعة وهران. 2003- 2004. ص 77.
2- المرجع نفسه. ص 57.

3- علم يدرس شعرية النّص، وهو جانب من الشعرية يبحث في العلاقات الدّاخلية للنصوص ووظائفها الاجتماعية باعتبارها تكوينات سيميولوجية متوحّدة » [1].

إن هذه التعريفات الثلاثة تنفي عن البلاغة سمات كانت لصيقة بها وغالبة عليها وهي:

1- المعيارية.
2- الطابع الفنّي والجمالي.
3- دراسة الجميل من النّصوص والتّقعيد لهُ.

إن مع ظهور مصطلحات مثل الكتابة والنّص الأدبي، والخطاب إتّسع مجال البلاغة وظهر علم بديل لها، إن أمكننا القول وهو «علم النّص» هذا العلم الذي لستثمر مباحث البلاغة العربية من بيان وبديع ومعانٍ واستغلها كأدوات إجرائية خاصة تعمل كلها لتحقيق ثنائية نصّية هي الاتساق والانسجام. وأحسن نموذج يبرز هذا التداخل بين علم النّص، وعلم البلاغة، الدّراسة التي قدّمها محمد الخطابي في كتابه «لسانيات النّص مدخل إلى انسجام الخطاب الأدبي». هذه الدراسة تثبت أن التراث العربي البلاغي الذي كان مرتبطاً أساساً بالممارسة النّصية له إسهاماته التي يمكن إدراجها في لسانيات الخطاب أو في علم النّص من خلال ما يسمّى بانسجام الخطاب واتساقه.

والجدول التالي يمثل بعض هذه المصطلحات التي درسها الخطابي والتي بيّن دورها البلاغي في تحقيق انسجام النّص واتساقه عبر المستويات المختلفة (نحوي، معجمي، دلالي، تداولي) انطلاقا من نماذج نصيّة اختارها من كتب التراث في مجال تفسير القرآن والنقد والبلاغة.

المفاهيم / مستويات الدراسة	المفاهيم العربية	المفاهيم الغربية
المستوى النّحوي	العطف - الإحالة – الإشارة	الإحالة – الإشارة – الاستدلال الحذف-الوصل- أدوات المقارنة

1- يوسف أحمد. السيميائيات و فلسفة المعنى. ص 58

المستوى المعجمي	المطابقة- رد العجز على الصدر- التكرير	التكرير- النّظم- الأسماء العامة
المستوى الدلالي	مبدأ الاشتراك- الجامع العقلي والوهمي العلاقات: (التأكيد والبيان، الاجمال والتفصيل، العموم، الخصوص، الاقتضاء، الجزء الكل، السبب، المسبب، موضوع الخطاب، ترتيب الخطاب، تنظيم الخطاب)	موضوع الخطاب ترتيب الخطاب التعريض البنية الكلّية
المستوى التداولي	النظام النفسي- الجامع الخيالي- الأفعال الكلامية (التماثل والاختلاف)	السياق وخصائصه المعرفة الخلفية

إن المظاهر الخطابية الممثلة في الجدول تدل على وعي البلاغيين بمسائل تماسك الخطاب انطلاقا من هذه المصطلحات التي تمّ استخلاصها من كتب البلاغة والنّقد والتّفسير. فهي لم يُنظَّر لها بل سياقات توظيفها هي التي أبرزتها كتقنيات نصيّة يفترضها كل نصّ أثناء التّحليل أي أنّها تطبيقية في نشأتها.

كما تظهر أيضا بدايات الوعي بالدّراسة النّصية وأدواتها الإجرائية في الدّراسات التي تخصّصت في تفسير القرآن الكريم؛ حيث درسوا كيفيات اتساقه وتماسكه. و هنا وفي هذا الصّدد راح الخطابي يستخرج الوسائل والعلاقات والآليات التي تفطّن المفسرون إلى مساهمتها في جعل النص القرآني آيات وسوراً كلاً واحداً موحّدا رغم اختلاف مناسبات نزوله وأسبابها.

بيّن الخطابي مدى غنى وتعدّد هذه الوسائل. ومثالنا في ذلك ظاهرة رد العجز على الصدر في الخطاب الشعري. أما في القرآن الكريم هي «مناسبة خاتمة السورة لفاتحتها» التي يقول فيها الزّمخشري معتبرا إياها وسيلة نصّية تحكم بنية سورة بأكملها. ففي قوله تعالى في فاتحة السورة «قَدْ أَفْلَحَ الْمُؤْمِنُونَ» وفي خاتمتها: «إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الكَافِرُونْ».«إذن المناسبة بين فاتحة السورة وخاتمتها هي التّضاد أن المؤمنون موصوفون بالفلاح في أوّلها، بينما الكافرون موصوفون بضدّه».[1] هذا عن الاتّساق على مستوى النّص القرآني الواحد أما عن اتساق السور القرآنية فيما بينها نجد المفسرين يتحدّثون عن «مناسبة فاتحة السور لخاتمة التي قبلها». «كافتتاح سورة الحديد بالتّسبيح «سبّح لله ما في السموات والأرض وهو العزيز الحكيم» (الحديد آية 01). واختتام سورة الواقعة بالأمر به:«فسبح باسم ربّك العظيم» .[2] (الواقعة الآية 96).

إذن هذه القضايا النّصية تدل على أنّ مباحث علم النّص ما هي إلا مسائل علم البلاغة، والتّفسير والنّقد. بدليل الجدول الملخّص لأهم القضايا النّصية الدّالة على الوعي العربي للمسائل النّصية واشتغالهم عليها وعلى النّصوص المختلفة شعرا ونثرا، ونصوصا قرآنية. فقد عالجوا فيها سواء عن وعي أو من دون وعي قضايا الاتساق والانسجام في النّص والنصوص.

دور البلاغة في تحليل النّصوص الأدبية:

إن البلاغة لم تعد وسيـلة لبناء النّصوص من خلال مجموعة من القواعد والمعايير وإنما أصبحت قادرة على تحليل ودراسة وتقويم النّـص الأدبـي، لأن « مباحث البلاغة العربيّة كانت مبثوثة في النّصوص الأدبية، والعلماء كانوا يشيرون إلى مباحث البلاغة سواء بالتّصريح أوالتلميح

1- الخطابي محمد. لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.دط.1409هـ-1988م. ص 195.
2- المرجع نفسه. ص 195.

من خلال الشواهد الأدبية من النّصوص الجاهلية، من القرآن الكريم والأحاديث النبويّة ».[1] وبما أنها كانت وسيلة يعتمدها المبدع في بناء صرح النّص حيث تمدّه بالإمكانيات اللّغوية والفنية التي تجدها في علم المعاني وعلم البيان. و بما أنّها قادرة على تشكيل جماليات النّص الأدبي، إذن هي تملك مفاتيحه وبالتالي قادرة على التحليل.

وقد أثبت "سعيد بن طيب" في رسالته الموسومة بـ "دور البلاغة العربيّة في دراسة النص الأدبي وتقويمه" أن البلاغة في تعاملها مع النّصوص ليست جزئية في تحليلها بل ذات نظرة كليّة « فالآمدي في عدد من القصائد لا يكتفي بتحليل بيت منها، بل كان يتابع سياق الأبيات في القصيدة، ويحكم على الصّورة من خلال تناميها المتّسق مع ما قدّم الشاعر لها من مقدّمات... ».[2]

وتكملة لهذه الدّراسة التي أثارها الخطابي في مجال علم المعاني وعلم البيان نجد ما قدّمه "جميل عبد المجيد" في علم البديع الذي أثبت الدّور الوظيفي لعلم البديع جاعلا منه وسيلة فنّية ونصّية قادرة على تحقيق اتساق النّص وانسجامه، ويعتبر كتابه "بلاغة النّص مدخل نظري ودراسة تطبيقية". خطوة مهمة في مشروع الدّفاع عن البلاغة العربيّة على أنّها ليست بلاغة محصورة في الجملة بل هي بلاغة للنّص. كما أنّه يسعى إلى تطوير نظرية النّظم لعبد القاهر الجرجاني، والانتقال بها من (نظم الجملة) إلى نظم النّص.[3]

إن الحديث عن بلاغة النّص عند جميل عبد المجيد جعله يتناول مبحثا من مباحث البلاغة العربيّة وهو البديع، ولكنّه أعاد النّظر فيه من منظور اللّسانيات النّصية أي نظر إليه نظرة نصيّة تتّخذ النّص كلّه وحدة للتحليل،كما تناول(البديع) في جانبه الوظيفي، وفاعليته في ربط أجزاء النّص في قصيدة تأبّط شرا. وعليه فالبديع لم تعد وظيفته تجنيس اللّفظ والمعنى ولم يعد مجرد حلية يزيّن

1- بن طيب سعيد، دور البلاغة العربية في دراسة النص الأدبي وتقويمه، ص 254.
2- المرجع نفسه ، ص 257.
3- ينظرجميل عبد المجيد. بلاغة النّص مدخل نظري ودراسة تطبيقية. دار غريب.1999. ص 07-08.

بها أو يحسّن بها الكلام بل أصبح «للبديع أفقا جديدا يمكن استشرافه من منظور اللّسانيات النّصية، وهو ذو فاعليّة في (ربط أجزاء النّص)» .[1]

البلاغة والخطاب السّردي:

إن حدّ البلاغة يتمثل في «فن القول» ، «وفن الإقناع» كان النظر إليها على أنّها فرع من الخطاب، ونظرية له، ويتّسع حقلها الإجرائي إلى جميع أفانين القول، كما نجحت في تركيب بعض الآليات المنهجية التي تتقاطع معها مثل اللّسانيات والأسلوبيات والشعريات و السيميائيات[2].

إذن البلاغة أصبحت علماً عاما لجميع الخطابات للبحث عن أدبيتها مثل ما فعلت جماعة (مو) التي سعت للحديث عن بلاغة عامة لكل الخطابات. و لا بُدّ من الإشارة إلى أنّ الخطاب المقصود هنا هو الخطاب السّردي أي ذلك المكوّن من مستويين: القصة / الخطاب، والحديث عن بلاغته هو حديث عن هذه الثنائية.

فالقصّة هي المتن والخطاب هو الشكل أو صيغة إخراج هذا النّص، وبالتّالي الخطاب هنا هو المستوى الثاني للمحكي ككل وبلاغة الخطاب هنا «ليس المقصود بها الأساس البياني المجرّد ولا حتى القدرات الإنشائية التي يمنحها الجنس الروائي، بل أساسا تلك الإمكانات التّصويرية الخاصة بموهبة الكاتب الروائي في تشغيل طاقة اللغة ضمن الفضاء النّصي المحدد للرّواية، من هنا جاء استعمالنا لها بصيغة الجمع حيث يجب الحديث بالأحرى عن بلاغات روائية إذا كنّا بصدد تحليل التجليات النّصية لا الأسس الجنسية أو النّوعية» [3].

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو؛ هل يمكننا الحديث عن بلاغة القصة كمتن حكائي ؟ هذا يؤدي بنا إلى العودة إلى مفاهيم البلاغة؛ هل تهتم حقا البلاغة بالمضامين المختلفة ؟ ومن ثم هل يمكن ربط كلمة بلاغة بكلمة سرد ؟ .

1- جميل عبد المجيد. بلاغة النّص مدخل نظري ودراسة تطبيقية. ص 15.
2- يوسف أحمد. السيميائية وفلسفة المعنى. ص36.
3- ماجدولين شرف الدّين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما قراءة في التجليات النصية. رؤية للنشر والتوزيع. القاهرة. ط1. 2006. ص 19

صحيح أن البلاغة أصبحت تقتحم المعاني «ويعد بيرلمان هو الذي دفع البلاغة الجديدة لتقحم المعاني الفلسفية التي تعالج موضوع القيمة مثل: الشّر والخير، والعدل والظلم والحرّية والاستبداد والدّيمقراطية والدّيكتاتورية .....».[1] فأصبحت البلاغة تحمل اديولوجيات كل عصر وتعبر عن المميزات الأسلوبية والمضامين التي تتناولها كل فترة تاريخية أو ثقافية معيّنة فنجد تبعا لذلك (بلاغة القرون الوسطى، بلاغة عصر الأنوار، بلاغة عصر النهضة، البلاغة الحديثة). فتصبح للبلاغة هنا علاقة بالإيديولوجية.2

فدراسة القصة الجزائرية في فترة العشرية السوداء مثلاً يجعلنا ننادي بفكرة البلاغة فيها، لأنّها استجابت لمعايير الخطاب الجميل ولقواعد البلاغة المعيارية بل لأنها شكلت أسلوبا خاصا بها. يكشف هذا الأسلوب البلاغي عن إيديولوجية معيّنة، و من ثمّ يكشف عن طريقة كتابتهم التي تتضمن مواضيع محدّدة وأفكار خاصة فنقول بذلك أنّها شكّلت بلاغة.

إن القول ببلاغة القصّة نقصد به -بعيدا عن الاديولوجية- انزياحات الأحداث القصصية أو الأحداث المحكيّة وأساليبها المتنوعة في علاقاتها بالخطاب الذي يقول لنا وينقل لنا كل هذا في قالب لغوي خاص. ومن ثم تصبح البلاغة بلاغات والسّبب في تعدّدها «أو مناط الاختلاف بينها مرتبط بطبيعة المبنى المجازي وبأفق الرؤية وعلى مقامات التّناظر والمماثلة الفكرية. والمفترض أنّه لم يعد عسيرا على ناقد الرّواية وقارئها أن يميّز بين بلاغات روائية عديدة، مناط الاختلاف بينها مرتبط بطبيعة المبنى المجازي، وبأفق الرؤية إلى مقامات التناظر والمماثلة الفكرية. وأضحى بوسع القارئ اليوم أن يميّز بين مسارات نوعية للكتابة الروائية وأن يصنّف نسيجها التصويري انطلاقا من كشف الأصول الحسّية والتجريدية لتشغيل اللغة والإصغاء لسريان نظام القول العام داخل مقتضيات أسلوب النّوع وتشخيصه المفرد، فينتهي إلى تصنيفات من قبيل بلاغة تشريحية،

1- يوسف أحمد. السيميائية وفلسفة المعنى. ص 42.
2- المرجع نفسه . ص 49.

بلاغة انشطارية، بلاغة شذرية ....وغيرها من التسميات التي تروم وسم آلة الاستبدال المجازي بالقدر عينه الذي تعين فيه مبنى الإدراك وأفق التّخيل» [1].

إن «جمالية الخطاب القصصي أو فنية الخطاب السّردي تقوم أساساً في الإخراج الفنّي الذي يعتمده خطابه السّردي. فشعرية هذا النّص لا تحدّدها الأحداث أو الوقائع المروية، رغم ما يمكن لهذه الأخيرة أن تتقدّم من مساهمات خطيرة أحيانا في هذا المجال، إنّما تحدّدها قبل أي شيء آخر طريقة الرّواية وصيغ العرض و **الاخبار، مما برر** للبعض قولهم إنّها تتمثل في مغامرة الخطاب وليس في خطاب المغامرة» .[2]

البلاغة والسّرد:

لقد ارتبطت البلاغة بالسّرد منذ كتابات الجاحظ الذي يعتبر أحد مؤسسي بلاغة النثر **أو** السّرد بمفهومها الجمالي والإنساني. فجمال نصوص الجاحظ وفصاحتها وأسلوبها هي التي جعلت **محمد مشبال** يتحدث عن بلاغة السّرد لأن مثل هذه النّصوص جمعت بين جمال اللغة وسرديتها. **ومن ثم كان لابُدّ من تحقق بلاغة** للسّرد خارج حدود البلاغة التقليدية التي أرسى دعائمها الشعر العربي القديم. **لذلك راحَ كل من محمد مشبال ومحمد أقار** في الانطلاق من تصور نظري مفاده «اقتراح مقاربة نقدية تولي الاهتمام ببلاغة السّرد وفق الخصوصيات النّوعية لنصوص السّرد بعيداً عن أيّ إسقاط نابع من السلطة التي مارستها بلاغة الشعر على الدّرس البلاغي بعامة» .[3]

إن مقابة البلاغة للسّرد يجعلها لا تكتفي بالجانب الحجاجي فقط أي العلاقة النّفعية بين النّص والمتلقي بل يتعدّى ذلك إلى جانب التّصوير أي الجانب الجمالي. لذلك يقرّ محمد مشبال أنّ **موضوع البلاغة** هو درس العلاقة التي تنشأ بين النّص والمتلقي، سواء علاقة نفعية أو جمالية. [4]

1- ماجدولين شرف الدين. الصورة السردية، ص 20.
2- سويدان سامي. في دلالية القصص وشعرية السّرد. دار الآداب بيروت.ط1. 1991. ص 163.
3- **الزكري محسن.الحاجة إلى البلاغة قراءة في كتاب البلاغة والسّرد لمحمد مشبال**. 2011. www.aplao.org
4- **الغرافي مصطفى**. البلاغة والسّرد لمحمد مشبال جدل الوظائف وبروز معيار التلقي **في التداولي.ص** 06. www.elaphblog.com

وعليه نجد تعريف البلاغة لدى محمد مشبال يخرج عن الضبط أو التحديد المعياري معتبراً إيّاها: «نموذجاً فكرياً لا يسعى إلى كليّة يسترشد بها البلاغي في عمله» [1]، بل تسعى إلى رصد خصوصيات النّص أو الخطاب التعبيرية لأجل صياغة مبادئ بلاغية نوعية، وترك مبدأ التعميم، والتركيز على ما تفرزه النصوص من بلاغة.

إن "واين بوث"في كتابه "بلاغة الرواية " يفيد " جميع التقنيات التي يروم بواسطتها إقناعنا بمصداقية تجربته التي لا يمكن أن تصاغ عادة في تعابير مجردة، فالروائي يتوخى أن يقنع قارئه بما يخيله له، إنه يلتقي بالخطيب في أن كل منهما يتوخى الإقناع، لكن يختلف عنه في أنه لا يعتمد وسائل الحجاج اللغوية المعهودة، بل يعتمد بناء عالم من الشخصيات والأحداث وفق حبكة يراد من المتلقي أن يندمج فيها ويصدقها"[2]. إذا الرواية هي كذلك فن بلاغي وليست الأدوات الخطابية الحجاجية هي الوسيلة الوحيدة للإقناع بل إن رغبة الكاتب في إشراكنا في مجرى الأحداث التي ينسجها والأماكن التي يتخيلها والشخصيات التي يشكلها كذلك طرق جديدة للإقناع، فالأدب الجيد ينطوي على كفاية في الإقناع...كما أن خلق الإحساس بالجمال وبالمتعة أساسه الأدب المنسجم والمقنع"[3]. انطلاقا من هذا النص نستنتج أن هناك توجهان للبلاغة؛ بلاغة تهتم بما هو حجاجي وما هو أدبي خاص بنوع أدبي معين وخصائصه الفنية لذلك يعرف محمد مشبال البلاغة قائلا: "البلاغة مجال يستوعب ما هو حجاجي، وما هو أدبي، أي أن نسقها النظري يؤهلها لدراسة الصور الشعرية والحبكات السردية، وذلك في أعمال روائية وشعرية حديثة لا تكون فيها الوظيفة الحجاجية مقصودة"[4]. إن هذا الانسجام و التداخل بين ما هو حجاجي وما هو جمالي يدل على أن البلاغة حقل واسع تستوعب مختلف الأنواع الأدبية وكذا مختلف المظاهر الأسلوبية واللغوية والصور الفنية.

1- المرجع نفسه، ص10
2- مشبال محمد، البلاغة والأدب من صور اللغة إلى صور الخطاب دار العين، ط1، 1434هـ- 2010م، ص25-26
3- المرجع نفسه، ص 26
4- المرجع نفسه، ص 27

مقاربة نظرية في المحكي والبلاغة والخطاب

إن بلاغة المحكي قائمة على مجموعة من المحددات وتدخل فيه جوانب مهمة وأساسية في المحكي وهي كما حددها **"ماجدولين شرف الدين" في: (المبنى الجازي** - أفق الرؤية- **مقامات التناظر**- المماثلة الفكرية- **المسارات النوعية** للكتابة الروائية- النسيج التصويري- الأصول الحسية والتجريدية لتشغيل اللغة- سريان نظام القول داخل أسلوب ذلك النوع).

أما "سامي سويدان" فيرى أن الإخراج الفني للخطاب السردي هو الأساس للحديث عن جمالياته وبلاغته ويضيف صيغ العرض والإ**خبار**[1]. **ولكن حتى لو ذكرنا مجا**لات أخرى تتحقق من خلالها بلاغة المحكي لوجدنا أنها متعددة ومتنوعة باختلاف النصوص والأنواع الأدبية.

أما جماعة مو في كتابها **"البلاغة العامة"** ترى بأن البلاغة تتحقق في الانزياح، **ولكن حجة مشبل** كانت دامغة في رؤية الانزياح على أنه" ضيق ولا يتمتع بالرحابة التي تقتضيها طبيعة الصنعة الروائية الموغلة في الثراء والتعقيد فقانون الانزياح لا يخرج عن الإطار اللساني بثنائياته المعروفة أي أنه إطار لغوي صرف"[2].

إن المحكي عالم تخييلي واسع له أبعاده وعلاقاته الخارج نصية وإحدى هذه العلاقات تلك التي درسها "واين بوث" في كتابه بلاغة الرواية وهي العلاقة بين النص والقارئ، ومع واين بوث نلمح ذلك الخروج الصريح من قيود البلاغة، حيث "تناول بالدراسة عناصر غير داخلة في البلاغة القديمة وهي أنماط السرد ووجهات النظر"[3]. **و** هذا التوجه يدل على أن حقل البلاغة واسع "فهو يستشرف العمل الأدبي في كليته، والجنس الأدبي والمذاهب والمدارس والأساليب، وهذا أفضى إلى إرساء أسس مغايرة لمفهوم البلاغة وحدودها. **و** على هذا النحو أصبحت البلاغة معنية بدرس حدود أرحب وسمات أوسع من قبيل: التناسق والتصوير والوصف والقصصية والحوار والجدل

1-ينظر سويدان سامي، في دلالية القصص وشعرية السّرد، ص11-14
2- مشبل محمد، بلاغة والأدب، ص43
3- المرجع نفسه، ص44

التصويري... وغيرها من السمات البلاغية (الصيغ التعبيرية) المستمدة من سياقي النص و الجنس الأدبيين وسياق المقام التواصلي"[1]

إذن إن الحديث عن بلاغة الخطاب السّردي أدى إلى فهم معنى البلاغة التي تنبع من هذا الخطاب. فهي مع الجنس الأدبي بلاغة أجناسية والنّص بلاغة نصية ومع الخطاب السّردي بلاغة سردية. ومن هنا يمكننا الحديث عن بلاغات المحكي وليس بلاغة.

بلاغة القصّة قراءة في قراءة:

إذا حاولنا أن نتصور البلاغة في جانبها العلمي التطبيقي نجدها تتعدّد وتتنوع من نصّ لآخر، ولدى مبدع واحد فما بالك عند عدد من المبدعين. وفي هذا المجال رصدنا مجموعة من النّصوص القصصية التي تمت دراستها، ولنا فيها أن نتوضّح نوع وطبيعة بلاغة القصة في كلّ نصّ. ونموذجنا هنا هو كتاب «القصّة القصيرة» الذي يتناول فيه صاحبه دراسة وتحليل لمجموعة من القصص، ومع كلّ قصّة يذكر السّمات السردية لها وما تميّزت به عن باقي القصص الأخرى. مثلا يتحدّث الكاتب "محمد المعتصم" عن قصص أحد القصاصين قائلاً: «تلمس في قصص محمد الباسطي مميزات أسلوبية ومحدّدات كتابية منها:

- الجمل السردية الواصفة.
- خلق القصص من تصادم الشخصيات القصصية.
- بساطة اللغة السّردية المجرّدة من كل ثقل بلاغيّ قديم أو حديث.
- الزّمن المركّز» .[2]

ومن خلال هذه الدّراسة التطبيقية التي قدّمها المعتصم يكاد يكون الحديث عن بلاغة القصّة حديث عن المميزّات الأسلوبية والمحدّدات الكتابية (اللغوية) التي تجعل لكل مبدع طريقة كتابية متميّزة ومتفرّدة بل تجعل لكلّ نصّ سماته الخاصة به.

1- المرجع نفسه، ص 126- 127
2- المعتصم محمد. بلاغة القصة القصيرة العربية بحث نقدي في التحول والخصائص. دار الأزمنة. عمان.ط1. 2010

«إذن الكاتب هو الذي يبتكر بلاغته التي يكتب بها نصوصه كالبلاغة التي تميّز بها "**محمد الزفزاف" في قصّة «السّابع»**؛ حيث تتجلى بلاغته المرحة في الأوصاف والنّعوت التي يلصقها بشخصياته، والصّور التي تزخرف فضاء النّص القصصي. **وبلاغة محمد الزفزاف مأخوذة من** الواقع المعيشي واليومي. إذن هي «بلاغة على قدمين» لأنّها تمشي بين النّاس ولم تحتوها المعاجم **و** كتب التّصنيف البلاغي» .[1]

وهكذا يكون مفهوم الكتابة القصصية **مختلفا ومتنوعا**، فهو عند محمد الزفزاف **يعني تلك** التقاليد الأسلوبية التي ابتكرها لنفسه ولا يمكن أن تنطبق هي نفسها على مبدع آخر. **بل وأكثر من** ذلك يؤدي هذا الاختلاف في بلاغة كل نص **حسب** كل كاتب إلى اختلاف في مفهوم النوع الأدبي **الذي تُكتَب** ضمنه هذه النصوص.

وقد أورد محمد المعتصم في هذا الكتاب مجموعة من تعريفات **للقصة** يرتبط كل منها بكلّ كاتب كما هي موضحة في الجدول التالي:

المؤلف	المجموعة	القصة	معنى القصة
إلياس فركوح			«تعدَّ القصة عنده تأريخا لهذه المرحلة المظلمة من تاريخ السياسة العربية التي دونها كتاب ممن دافعوا عن حقوق الإنسان» [2]
عبد الله خليفة	دهشة الساحر		«ليست ترفاً أدبياً بل كتابة هادفة ملتزمة. القصة تكون ذات لغة شاعرية، جمل بسيطة غير متكلفة .... لا تحفل ولا تكترث للتفاعل بين الشخصيات القصصية» [3]

1- المرجع نفسه. ص 137.
2- **المعتصم محمد**. بلاغة القصّة القصيرة. ص 39.
3- المرجع نفسه. ص 38-39.

			«إنّها مشاهد حياتية مؤلمة ومضحكة سافرة في آن، أبطالها وأناسها حقيقيون يأكلون الطّعام ويمشون في الأرض مثقلين بالأحلام والإحباط وبكثير من القيم بكثير من وطأة الأنا العلوي يتمثل ذلك في الشخصية المحورية (البطل) الغيور الملتزم بالحق والحقيقة، الشجاع الذي لا يرضى أن تهان كرامته أو يجاوزه أحد ..... إذن فالقصة نقل أمين لمشاهد هذا الواقع» .[1]

إن ما يلاحظ حول هذه التعريفات أنّها بعيدة كل البعد عن المعيارية لأنّها تمّ ضبطها انطلاقا من النّصوص الإبداعية أي نابعة منها ولم تُفرض عليها من الخارج. كما نلاحظ أن هذه التعريفات جزئية في غالبها لأنّها ضُبطت انطلاقاً من القصّة التي يعالجها كل مبدع، بل «تكاد كل مجموعة قصصية أو كل قصّة قصيرة أن تقذف بنا في جحيم من التحديدات التي تلتقي في بعض المناحي وتختلف في أخرى» .[2]

من الدّراسات التطبيقية في مجال بلاغة القصّة نجد كذلك ما قدّمه «عبد الله قولسمة» في كتابه «جماليات القصّة القصيرة قراءات نقدية» حيث يرى أن مكمن الجمال يختلف من قصة لأخرى، فهو يرى الجمال في القصة في مَدَى توظيفها لقضايا الخلق والموت ومدىَ، استفادتها من الشعر والمسرح والتراث الدّيني والرّموز التاريخية، في حوارية لغتها ومدىَ مناسباتها للشخصيات الناطقة بها، في نقلها لهموم الواقع وحركة الإنسان فيه وكذا في استخدامها للغرائبية والأسطورة وحملها للإيديولوجيات المختلفة .... وغيرها أيضا من الإمكانات اللغوية والتقنيات وهذه المظاهر، تتشاكل والنّص الذي ضمّها والسّياق السردي الذي ناسب أشكال ورودها بحيث تكون أحداث

1- المرجع نفسه. ص 98.
2- المعتصم محمد. بلاغة القصّة القصيرة. ص 123.

ومضامين القصّة محتاجة إلى هذه الأشياء لتكمّل جمالها، وتثبت معانيها وتستكمل بنيتها من خلالها.

إذن السياق النّصي هو الذي يفرض خصائص فنيّة معيّنة والكاتب حتى يحقق ذلك التناسب والانسجام في بنية محكية يختار الإجراء المناسب في المكان المناسب. كأن يناسب المبدع مثلا بين أنماط الحكي المختلفة وبين الموضوعات التي يتطرّق إليها، «لأن الحديث عن الدّواخل والموضوعات الحميمة يتناسب والحكي المتدفق المناسب والجارف فتهيمنُ الجمل المسترسلة الطويلة لأن حركة التّقدم في الحكي تتجه نحو الأعماق وتتّخذُ لنفسها خطاً عمودياً. لكن بمجرّد الإقامة في الأعماق المعتّمة يتحول الحكي من التّدفق إلى الوصف المسرود».[1]

وهكذا نجد أن بلاغة المحكي لا يمكن أن تلخّصها دراسة تطبيقية واحدة أو اثنتان أو حتى دراسة كل الإبداعات القصصية لكاتب أو لمجموعة كُتّاب، والسبب في ذلك أنّها مرتبطة بشيء سحري لا يمكن أن يُقعّدَ له، وهو عبقرية المبدع، هذه العبقرية التي تفرز على مرّ الأزمنة أشكالاً إبداعية جديدة وإمكانات كتابية متنوّعة.

1- المرجع نفسه. ص 61.

" لا شيء أسوأ من الواقع سوى الكتابة عنه ... "

السعيد بوطاجين

الفصل الثاني: نحو بلاغة للقصة الجزائرية

- واقع القصة الجزائرية
- نحو بلاغة للقصة الجزائرية

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

- واقع القصة الجزائرية:

يطمح هذا المبحث إلى تكوين صورة عامة عن القيم الجمالية للقصة الجزائرية وأهم السمات الأسلوبية التي امتازت بها. وذلك انطلاقا من مجوعة من القصص التي سيتم النظر إلى جمالياتها من منظور آخر تم تبيّنُه من خلال الإطلاع على كتاب آمنة بلعلى " المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف"، وكذا كتاب "جماليات الخطاب القصصي" لمحمد فتوح أحمد، الذي حاول من خلال تحليله لمجموعة من القصص، أن يبرز جمالياتها بالرّغم من بساطتها وواقعيتها. والجميل في تحليلاته هو أنّه كان يرى في البسيط جمالا وفي واقعية هذه القصص اندماجا واتّساقا مع الحياة وتطّورا فنيا حتّى وإن كان طفيفا، حيث يقول في نقده لإحدى القصص:" ولم يعد تسجيل الجزئيات بطريقة جامدة هو الغاية، بل أضحت الغاية اكتشاف الخيط الذي يسلك هذه الجزئيات، أما الشخصية فلم تختف خطوطها الخارجية، ولكن أضيف إليها اهتمام الكاتب بجلاء نوازعها النّفسية، وتعاريج حياتها الدّاخلية..." [1] كما أنّه ينظر نظرة جمالية إلى واقعية النقل أو وصف الأماكن قائلا: " والتّوصيف الدّقيق للأماكن التي تقع فيها الأحداث، وهو أمر لا يستهدف به الكاتب مجرّد الرّصد الجاف والفوتوغرافيا الجامدة، بل يقصد به رسم مجال الحدث أو الإيحاء ببعض المعاني والدّلالات التي تسهم في بناء الرواية إسهاما عضويا "[2].

إن هذه الرؤية المتفتّحة للواقعية والتذوق الجمالي لها في أبعادها المختلفة في تلك النّصوص جعل الأمر ضروريا للبحث عن جماليات النّص القصصي الجزائري ومن ثمّ النظر إلى "الواقعية " – وهي السمة التي طغت على هذه القصص- على أنّها وسيلة فنّية. ومن ثمّ يكون السؤال كيف تعكس المضامين القصصية التي تتحدث عن الثّورة الجزائرية جمالا؟ وكيف يكون نقل الأحداث الواقعية ذا هدف فنّي؟ وهذا ما تحدثت عنه " آمنة بلعلى " في كتابها السالف ذكره. تدفع هذه الدّراسة القارئ إلى أن يبحث أكثر وينقب عن المتخيل في الرواية الجزائرية وهذا ما حدث لي حيث قدّم هذا الكتاب دفعا قويا لدراسة بلاغة القصة الجزائرية.

---

[1]- فتوح محمد، جماليات الخطاب القصصي، دار الغريب.ط، 2009، ص 25.

[2]- المرجع نفسه، ص 71-72.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

" يرى النقاد والدّارسون أن الرواية الجزائرية في السبعينيات وبداية الثمانينيات هي رواية من دون متخيّل..... لطغيان السياسة والايدولوجيا وتعاطي موضوع الثورة والتّوسل بلغة العبارة المباشرة ".[1] ولكن آمنة بلعلى تردّ قائلة بأنّ " التخييل ليس مرتبطا بالمضمون بقدر ما يتعلق بطريقة التّشكيل ودور القارئ فيه، وإذا كان هناك ما ينظر إليه اليوم بأنّه جذب فذلك مرتبط بالبعد التّداولي للرواية .... حيث حققت له في ذلك الوقت الاستجابة التخيلية المرجوّة " [2] كما ركّزت على طريقة بناء النّص الروائي ومن ثمّ أثارت سؤالا هو: كيف منحت الثورة جمالية للقصة الجزائرية؟.

كما دافعت على عنصر الاختلاف والتّميز الموجود بين الروايات الجزائرية والسبب في ذلك هو الاختلاف في الفترات الزمنية " التي أدت إلى تطور قوانين الكتابة والإبداع"[3]. بالإضافة إلى أنّ النّصوص تتمايز بشكلها؛ حيث نجد أنّ المحتوى الواقعي والإيديولوجي لم ينضو تحت شكل واحد متواتر ومكرّر وإنّما استطاعت النّصوص أن تؤسس فضاءات مغايرة جلبت إليها القارئ، فبصرنا بتجارب متفتحة على الأشكال السردية المختلفة "[4].

وعن الواقعية الهادفة قالت: " ومهما تكن مصداقية التّسجيل التاريخي للأوضاع والأزمات فإنّ للمتخيل مفارقاته التي تصنع ثورة المتخيّل، أو تحسين الواقع وتناقضاته ومختلف القيم الاجتماعية والأخلاقية التي انبثقت عن ذلك "[5].

إن هذه الآراء لآمنة بلعلى جعلتني أومن بالتنوع حتى وإن كان المضمون واحد، وجعلتنا نرى الاختلاف في المتشابه على أنّه جمال وإبداع، و أن ننظر إلى العمل في سيرورته وليس في إنيته، كما توجّهت إلى القارئ ودوره في فهم بلاغة النّص وجمالياته، وتغيّر الذائقة من زمن لآخر. وهذه كلها أمور وقضايا وسعت في رؤيتي للقّصة الجزائرية.

1- بلعلى آمنة، المتخيّل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف دار الأمل المدينة الجديدة تيزي وزو ط 2006 ص 10.
2- المرجع نفسه، ص 11.
3- المرجع نفسه، ص 61.
4- المرجع نفسه، ص 86.
5- المرجع نفسه، ص 56.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

وقبل الحديث عن سمات القصة الجزائرية سيتم عرض مراجل نشأتها لأنه لا يتأتّى الحديث عن السّمات ما لم ينظر إليها في سيرورتها عبر مراحل.

بدايات القصة الجزائرية ومراحل نشأتها:

لقد اختلف النّقاد في تحديد تاريخ نشأة القصة الجزائرية ومن أوّل كاتب لها ومن هذه الآراء ما يلي:

1. عبد الله الكريبي الذي يرى " **أنّ المقال القصصي**(*) هو الشكل البدائي الأوّل الذي بدأت به القصة الجزائرية ..... فهو البذرة الأولى، أما البداية الحقيقية لها فهي الصورة القصصية (**)... **والتي تحمل عنوان عائشة** "[1].
2. عبد الملك مرتاض يرى " بأن أوّل محاولة قصصية عرفها النثر الحديث في الجزائر تلك القصة المثيرة التي نشرت في جريدة الجزائر عنوانها " فرانسوا والرّشيد " لمحمد السعيد الزاهري "[2].

" وذهبت عايدة أديب بامية إلى أنّ أول قصة منشورة هي **قصة " دمعة على البؤساء " التي** نشرتها جريدة الشهاب في عددها الصادر عام 1926.

3. كما يشير "عبد الله بن حلّي" إلى أنّ النّص الذي مسّ إلى حدّ ما الهيكل القصصي هو عائشة. وفي موضع آخر يشير إلى أن " **أحمد رضا حوحو** " هو الرائد الذي وضع اللبنة الأولى للقصة العربية الحديثة في الجزائر "[3] " لذا لا يمكن الحديث باطمئنان عن قصة جزائرية قصيرة بأتم

(*) ـ " المقال القصصي يهتم بالفكرة ويبدأ بمقدّمة خطابية وعظية ثم يتبعها بسرد الأحداث، وقد يبدأ بوصف المناظر والأحداث ثم يعقب ذلك بخطبة أو مقال قصير " أو ريدة عبود، المكان في القصّة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة. **دار الأمل** ص 21.

(**) ـ الصورة القصصية وهي شكل من أشكال القصة القصيرة أوّلها عائشة وهي تعالج قضايا جدّية وركزت على الاستعمار وآثاره والدين والأدب والسياسة والهجرة ومن ميزاتها أنها كانت تفتقر إلى المعالجة الفنية " اوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية، ص 22-23 .

1 - **مخلوف عامر**، مظاهر التجديد في القصة القصيرة، إتحاد كتاب **العرب**ط 1998، ص 51.

2 - **مرتاض عبد** الملك، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ط 1990، ص 07.

1- مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة الجزائرية، ص 51-52.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

معنى الكلمة إلا مع أحمد رضا حوحو عبر مجموعتيه: "صاحبة الوحي" و"نماذج بشرية" وقصته الطويلة: " غادة أم القرى "[1].

"بدأ التطور الفكري للقصّة القصيرة الجزائرية في أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، فقد برزت طائفة من الكتّاب الجدد إضافة إلى الذين، كتبوا من قبل الصور والمقالات القصصية وقد عالجوا قضايا عدة أهمها موضوعات عاطفية، اجتماعية، نفسية، أخلاقية، ومن أبرز هؤلاء الكتّاب، أحمد رضا حوحو، محمد السعيد الزاهري، محمد العابد الجلاني، واحمد بن علشور، وأبو القاسم سعد الله "[2]. وعلى هذا الأساس يلخّص النقاد المراحل التي مرّت بها القصّة الجزائرية في ما يلي:

1. مرحلة المقال القصصي
2. مرحلة الصورة القصصية.
3. مرحلة القصّة الاجتماعية.
4. مرحلة القصّة المكتوبة خارج الوطن.
5. مرحلة القصّة الاجتماعية السياسية منذ الاستقلال "[3] وفي التقسيم ذاته نجد أحمد شريبط يدمج مرحلة المقال القصصي ومرحلة الصورة القصصية ضمن ما أسماه "بالقصّة الإصلاحية"[4].

معتبرا إيّاهما مرحلتين مرت بهما القصّة الإصلاحية ومن أعـــــــلامها: محمد بن عابد الجيلالي، محمد السعيد الزاهري، أحمد بن علشور، أحمد رضا حوحو، عبد الحميد بن هدوقة، الحبيب البناسي، عبد الله الركيبي، عثمان السعدي، أبو العيد دودو الطاهر وطّار، زهور ونيسي.....

" أمّا المرحلة الثانية عنده فهي مرحلة القصّة الفنية 1956-1972 وفيها تألقت القصّة الجزائرية وبلغت درجة من النضج الفنّي مع جيل الثورة أمثال بن هدوقة، محمد الصالح الصدّيق، الحبيب

2- صحراوي إبراهيم، ديوان القصة منتخبات من القصة القصيرة الجزائرية الحديثة والمعاصرة، دار التنوير، الجزائر، ط1، ص 12.

3- عبود أوريدة، المكان في القصة الجزائرية الثورية، ص23.

4- مخلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة الجزائرية، ص 53-54.

5- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985 اتحاد كتاب العرب، ص48.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

بناسي، عبد الله خليفة الركيبي، عثمان السعدي، أبو العيد دودو، الطاهر وطار، زهور ونيسي، البهي فضلاء "[1].

أما عبد الملك مرتاض فيحدد مراحل القصّة الجزائرية انطلاقا من الأعلام وأعمالهم " **المرحلة** الأولى تنتهي بظهور "**سعفة خضراء** " لأبي القاسم سعد الله و" نماذج بشرية " لحوحو أيضا. والمرحلة الثانية فكانت مع اندلاع الثورة الجزائرية مع كل من عبد الحميد بن هدوقة، وعبد الله الركيبي، الطاهر وطار، عثمان السعدي.... [2].

ويكاد النقاد يتفقون على أن القصّة الجزائرية بلغت مرحلة نضجها في أثناء الثورة الجزائرية، أما بعد الثورة وحين " استنشق الشعب الجزائري عبق الحرّية التي ضاعت ظهر فريق من كتّاب القصّة، اتخذت معهم (**القصّة**) مسارا نهائيا أو شبه نهائي فأصبحت تترجم إلى بضع لغات عالمية "[3].

إذن هذه المراحل التي تُقدّمها لنا الكتب النقّدية حول شباب القصّة الجزائرية علينا أن لا ننظر إليها نظرة تقعيدية وأنها مراحل جامدة، فهي ليست بسيرورة تاريخية تعبّر عن قضايا اجتماعية وكفاح مسلّح فقط بل سيرورة فنية كذلك.

إن الثورة في القصّة الجزائرية ليست حدثا تاريخيا فحسب بل هي دليل قاطع على عمق التجربة القصصية لدى القصاصين الجزائريين، وليست نقلا حرفيا لأحداث الواقع فقط من دون إحساس، بل إن درجة الشعور العميقة بالمأساة جعل القصاصين لا يبالغون في نقلها وتصويرها بأساليب بلاغية راقية فحسب بل راحوا ينقّلونها حرفيا، لأنّه بالنّسبة لهؤلاء التجربة المعاشة، وآلامها الحقيقية أحسن برهان للتأثير في القارئ، فلا يحتاجون بذلك إلى المبالغة باستخدام الصور الغامضة و المرّمزة لتنقلهم عبر الخيال إلى واقع الثورة الجزائرية لأنها حقيقة وواقع، كما لا يحتاجون إلى لغة شعرية تلامس إحساس القارئ وتؤثر فيه. ولعل هذا هو السبب الذي جعل القاص الجزائري لا يهتم بالجانب فنّي بل تكفيه البساطة كلغة ينقل ويقول بها ما يريده.

1- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985 ، ص 48.
2- مرتاض عبد الملك، القصة الجزائرية المعاصرة، ص 07-08.
3- المرجع نفسه ص 08.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

ولكن ما هي السّمات الأخرى التي امتازت بها القصّة الجزائرية شكلا ومضمونا، وما هي آراء النقّاد في ذلك؟ وهل هذه السّمات كافية لتجعلنا ننادي ببلاغة القصّة الجزائرية؟ وما هي سّمات هذه البلاغة؟.

2- مميزات القصّة الجزائرية من خلال النصوص النّقدية:

" غدت القصّة الجزائرية فنا له حضوره وأعلامه فقد تمكنت من تناول زوايا متعدّدة من المجتمع بنوع من التّركيز والإيحاء والدّقة، وأصبحت سيّدة الأدب المنثور، بعد أن نهضت على ساقيها وتطوّرت بها الحياة وعملت على إرضاء تطلّعنا وفضولنا وإحساسنا الجمالي، وهكذا غدت أيضا، أنموذجا فنّيا مرتبطا بقضايا الناس ومشكلاتهم، واستطاعت أن تغطي اللذّة الفنية والمتعة الجمالية التي يمنحها كل عمل فنّي إلى جانب خصائص أخرى ذات صلة عضوية بالكائن الإنساني "[1].

إن هذا النص يدل على مكانة القصّة وأهم مميزاتها المتمثلة في:

1) تناولها للمجتمع وقضايا النّاس ومشكلاتهم.
2) التّركيز والإيحاء والدّقة.
3) **البعد الجمالي الفنّي.**
4) الارتباط بالكائن الإنساني ومعاناته.

إنّ هذه الميزات جمعت بين عنصرين متناقضين هما:

الارتباط بالمجتمع (الواقع) وقضاياه بالإضافة إلى حضور الجانب الفنّي، وهنا يطرح السؤال: كيف يمكن للقصّة أن ترتبط بالواقع وتنقله وتعالج مشاكله وفي الوقت نفسه تعمل على إرضاء الذائقة الفنّية؟ أي كيف جمعت بين البعد الاجتماعي **(الواقعي)** والبعد الجمالي الفنّي هذا من جهة، ومن جهة أخرى هل كل النّقاد ينظرون بهذا المنظار، فيكون بذلك البعد الجمالي حاضرا في حديثهم عن القصّة الجزائرية؟.

1- أوريدة عبود، المكان في القصّة القصيرة الجزائرية الثورية، ص15.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

إن الشق الأوّل من السؤال يخص البحث عن السّمات الجمالية والفنية في القصّة الجزائرية انطلاقا من نصوص إبداعية وهذا ما سيتم البحث فيه في المبحث الموالي، أمّا الشق الثاني فيقتضي تحليلا لنصوص نقدية. ومن هنا يطرح السؤال التالي:

ما هي سمات القصّة الجزائرية من خلال النّصوص النّقدية؟

" إنّ أول ما يميّز اتجاه القصّة القصيرة الجزائرية ....هو هذه الأرضية الاجتماعية والوطنية والقومية التي تنطلق منها وارتباطها بهذه القضايا يجعل من القاص **مناضلا** ملتزما بقضايا الجماهير بالدّرجة الأولى..."[1] لذلك سنحاول أن نبيّن **بأنّ** المضامين التي تناولتها القصّة الجزائرية تلعب دورا في تشكيل أسلوب خاص في الكتابة. فهذا الإنتاج القصصي الجماعي الذي ساهم في إبداعه الكتاب الجزائريون، لم يكن القصد منه إثبات صفة الأدبية للكاتب بقدر ما كان الهدف منه هو التّعبير عن مرحلة الثورة والتعريف بها والدّفاع عنها، وتصوير معاناة الجزائريين، لذلك لن يكون الهدف هنا المناداة ببلاغة القصّة الجزائرية في مرحلة من مراحلها فقط بل في سيرورة هذه المراحل أي ما مرت به عبر سيرورتها التاريخية.

إن ما تميزت به كل مرحلة من مميزات تطورية هي ما جعلت الحديث عن بلاغة القصّة أمرا ضروريا، فبرزت بذلك سمات أسلوبية و مضمونية بلاغية جمالية متنوّعة في نقل الواقع وتصويره.

بعد الإطلاع على النّصوص النّقدية المنتقاة في هذا المبحث والتي سيتم عرضها تبدّى التّصنيف التّالي لآراء النّقاد حيث يرى البعض أن:

- تصوير الواقع ونقله بأمانة هو أساس الإبداع.
- وهناك ما يرى أن قيمة العمل الفنّي تكمن في عنصر التأثير.
- ويذهب آخرون **إلى** أن دوافع الكتابة وعلاقتها بما يُكتب وبالواقع هو مصدر جمالها.

1- مصايف محمد، القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، المكتبة الشعبية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1982، ص 11.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

- ويرى البعض أن الفن الجميل هو فن الجماهير، الفن الذي يقترب منهم ومن حياتهم وفهمهم ولغتهم و ذهنياتهم وطريقة تفكيرهم ومشاكلهم....
- وينادي البعض بأن الإبداع والجمال كامن في وعي الكاتب ومدى استعابه لتلك القضايا في واقعه، وقولبتها في قصص تحمل وجهة نظر ذلك المبدع وانتقاداته وآرائه.
- و للقارئ كذلك حضور في رؤية الجمال وتحقيقه حيث يذهب البعض إلى أن جمال القصّة وبعدها الفنّي يتحدّد حسب القارئ وزمن التلقي.
- وهناك من يرى أن مجرّد نقل الحوادث من الواقع إلى اللّغة هذا إبداع، وعلى هذا الأساس ستقدّم الآراء النّقدية وفق ثلاثة عناصر هي:

❖ المضـــامين.

❖ **السّرد ولغتـه.**

❖ **التلقي (القارئ).**

والهدف من تصنيف هذه الآراء النقدية حسب ما تتحدث عنه هو تبين أهم سمات القصّة الجزائرية **على مستوى المضمون، وعلى مستوى لغة السّرد، وعناصره، وعلى مستوى التّلقي.**

2-1- المضـامين:

إن أهم ما يميّز مضامين القصّة الجزائرية هو واقعيتها وارتباطها بما يعانيه المجتمع الجزائري من قضايا متنّوعة وهذا ما مكّن عبد الملك مرتاض من تحديد المضامين المشتركة لسبعين قصّة [*]جزائرية لم يتعمّد اختيارها حسب المضامين التي عالجتها. ومن هنا يتضح أنه لولا واقعية هذه المضامين بين ما هو اجتماعي وما هو وطني ثوري لما حصل التقاطع بين **تلك** القصص الجزائرية.

ومن بين المحاور المشتركة في المضمون الاجتماعي نجد:

ظاهرة الفقر التي يلتقي فيها الأدباء، كما نجد محور الهجرة، **والأرض، والسكن...**[1]

[*] - ينظر مرتاض عبد الملك، القصّة الجزائرية المعاصرة ، ص 11.

1- ينظر مرتاض عبد الملك، القصّة الجزائرية المعاصرة ، ص 19.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

وفي أواخر الأربعينيات نجد موضوع الحب متناولا، وكتب فيه الركيبي وحوحو. وكذلك موضوع الزواج الذي كتب فيه كل من حوحو في قصته " جريمة الحياة " وحسين قويسمة في " الضحيّة "[1]، هذا وبالإضافة إلى مسألة صراع الأجيال الذي كتب فيه بن عمر الطاهر في قصته " بين جيل وجيل "[2].

إذن ما يلاحظ حول هذه المواضيع أنّها ذات بعد حسّاس في المجتمع، وهي مشاكل الشعوب في كل أرض وعبر الزّمن ولا يزال حتى الآن يعاني منها مجتمعنا.

إن كثرة تناول هذه القضايا لدى القصاصين الجزائريين في بدايات هذا الفن الغضّ هو من باب المتنفّس فالإنسان عندما تأتيه فرصة للكلام والتعبير عن نفسه فإن أول ما يتحدث عنه هو معاناته ومشاكله ليجد حلا لها. وهذه القضايا الاجتماعية التي تناولها الكتاب قضايا دائمة ويومية وضاربة بجذورها في المجتمعات.

أمّا عن المضمون الوطنّي فقد "ظلت الثورة الجزائرية تؤثر في الكتّاب الجزائريين من الناشئة الذين عالجوا الكتابة في العهد المتأخر، بل حتى في من واكبوها وعايشوها، فظلت تلتهج في أخيلتهم و رسيسها يراود عواطفهم فتمتد بالخيال الدّافق وتزودّها بالإلهام الطافح وتوحي إليها بالإبداع والابتكار ".[3] فصرنا نلمح في قصصهم الحديث عن المجاهدين والأبطال وعن انتصاراتهم وعن مشاركة المرأة في الثورة وشجاعتها، وعن كفاح الشعب وصموده ضدّ العدوّ، وفضائح الاستعمار وعن الخونة والهجرة... [4].

ومن بين القضايا التي عالجها النّقاد حول هذه المضامين: واقعيتها وتسجيلها للواقع كما هو، أو عدم حرفيتها في نقل هذا الواقع الثوري والاجتماعي. فيذهب بعضهم للدّفاع عن هذه الواقعية ويثبتها، ومنهم من يرى أنّها عيب من عيوب التأليف، ولكنهم متفقين على واقعية القصص الجزائرية. لدرجة أنّها أصبحت تسمّى باسم المرحلة التاريخية التي مرت بها فنجد: القصّة الإصلاحية وهي " التي تختار المواضيع الرائجة في ذلك الحين، أي أفكار جمعية العلماء، والمتعلقة بالدين واللغة

2- بامية عايدة أديب، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967، ديوان المطبوعات الجامعية، ص 322.
3- المرجع نفسه، ص 325.
4- مرتاض عبد الملك، القصّة الجزائرية المعاصرة، ص 41.
5- ينظر أوريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة ص 25.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

والشخصية الوطنية" [1]. كما نجد "القصّة الثورية"، وهي التي كانت تنقل معاناة الشعب الجزائري إبّان الثورة الجزائرية وبعدها، " وتغذت بالحرّية ومجّدتها ومجّدت كل ما يؤدي إليها من قول أو عمل، وصوّرت بطولات المجاهدين، وشجاعة الشعب الجزائري وخلّدتها، مقابل همجية المستعمر ووحشيته مثل ما جاء في بعض قصص الستّينيات والسبعينيات فضلا عن الخمسينيات" [2].

وعن واقعيتها يقول عبد الله الركيبي عن قصصه: " والحقيقة التي أقرّها ها هنا هي أن هذه المجموعة قد يمكن للناقد أن يقول فيها ما يشاء، ولكنه لا يستطيع أن يقول فيها أنها غير واقعية فهي من صميم الواقع، قد يجد فيها الناقد رائحة البارود التي لم يتعود عليها"[3].

وفي موقف آخر يستدرك الركيبي ويتراجع مناديا بالواقعية الفنّية قائلا: " ...أعني بها مرحلة الواقعية بمفهومها الحديث.... الواقعية الفنّية التي تعني بالإنسان أوّلا وأخيرا... الواقعية التي لا تنقل نقلا آليا فوتوغرافيا بل تأخذ منه ثم تعلو عنه بالمعالجة الفنية بالمسّ والإيحاء ... باللغة المعبّرة... بالحوار الطبيعي الجذاب "[4].

لذلك نجد أن التعبير عن الثورة في القصّة القصيرة لم يتخذ له المنحى الواقعي الصارم في نقل الأحداث والوقائع بل نجد أنّه يتخذ " أشكالا شتى وصورا متعددّة متراوحة فيما بين التناول المثالي المفرط إلى حدّ القداسة والمبالغة غير المبرّرة أحيانا، سيما فنيا، والتسطيح، والتوثيق أو التسجيل الوصفي التّقريري المباشر بالإضافة إلى رؤية رمزيّة شاعرية فجرّت مكامن رائعة كانت تسكن ذواتهم، فأعطت لرسالة النضال بلاغة ونكهة أخرى"[5] " بالإضافة إلى وجود الطابع الهزلي الساخر في مضمون الحديث عن الثورة الجزائرية من خلال تصوير الآثار العكسية للبطولة حيث تكون في غير محلّها، آثار تتجاوز راهن الفعل البطولي والواقع الذي فرضه إلى ما بعد "[6] هكذا إذن ومن خلال هذه المميزات الذي ذكرها إبراهيم الصحراوي نجد أن القاص الجزائري كان يحاول أن يتفنّن في نقل الواقع بطرقه الخاصة، وابتداع طرق في النقل والتعبير عنها وفق صيغ مختلفة هو ممكن الإبداع. و الإنزياح الحقيقي كما يرى بعض النقّاد لم يكن في "

1- بامية عايدة أديب، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967، ص 350.
2- صحراوي إبراهيم، ديوان القصة، ص 13.
3- بامية عايدة أديب، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967، ص 328-329.
4- المرجع نفسه، ص 329.
1- صحراوي إبراهيم ديوان القصّة، ص 14.
2- المرجع نفسه، ص 15.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

فترة السبعينيات لأنّه كان يسيطر عليها الاتجاه الواقعي في نقل العوالم والفضاءات المروية، إذ أصبح كل قاص يرى أن من واجبه الوطني أن يساهم بإبداعه في بلورة القيم الوطنية الإيجابية والتنديد بالظلم الاجتماعي والفقر المدقع والتفاوت الطبقي وإبراز بطولات الشعب الجزائري في مقاومة الاستعمار "[1].

أما في الثمانينيات والتسعينيات أصبحت القصّة تنحو إلى الواقع لا لنقله بل لانتقاده لأن القاص الجزائري كان لا بد أن يتكلم ولا يصمت عن الظلم والفساد، لأجل النّقد والإصلاح. فنجد بذلك " قصصا تصوّر الأمراض الاجتماعية الكثيرة و السلوكات الإنحرافية، من بيروقراطية ورشوة، محسوبية، و جهوية عشائرية واختلاس، وحمّى الثراء غير المشروع..."[2] هذا من جهة ومن جهة أخرى ظهر في التسعينيات نوع من القصص يدخل ضمن ما يسّمى "بأدب الأزمة " التي تتحدث عن معاناة الجزائريين في العشرية السّوداء.

هذا عن السّمات الخاصة بمضمون القصّة الجزائرية فماذا عن السمات الخاصة بالسّرد ولغته ومختلف تقنياته كالراوي والشّخصيات والزّمان والراوي، والوصف، الحوار، من خلال النصوص النّقدية، أي كيف حدّدها النّقاد؟

2-2- لغة السّرد وتقنياته:

عندما نقول السّرد معناه أسلوب القصّة أي طريقة تقديم وعرض عناصرها من زمان ومكان وشخصيات وأحداث في تناسقها وتشابكها، وإظهارها وإخفائها، ولمّا نقول أسلوب القصّة معناه السّارد وطريقة وعيه للأحداث والواقع ومدى تملّكه معرفيا وجماليا، " وكذلك اصطناعه وتشكيله لعناصر القصّة لتحقيق أهدافه الفنّية، وكذا دوره في صياغة كل هذه العناصر في عمل فنّي متكامل "[3].

وحتّى يصاغ لنا الحديث عن السّارد وأدواره لابد من الانطلاق من مبدأ يرى أن دور السارد يبدأ بالنقل مثلما يبدأ عمل الفنان بالنقل سواء من الواقع أم من ما هو موجود في ذهنه، وفي هذا النّقل فن فالفنّان الرّسام ينقل بالألوان والأشكال، والسّارد المؤّلف ينقل بالكلمات والحروف والجمل، لذلك

3- المرجع نفسه ص 17.
4- المرجع نفسه، ص 19.
1- يوسف نجم محمد، فن القصة، الجامعة الأمريكية بيروت، دار صادر بيروت، ط1، 1996، ص 93.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

نرى أنّ التعبير عن قضايا الثورة وسلبياتها والقضايا الفاسدة في المجتمع ومعالجتها هو في حدّ ذاته براعة ورؤية، مما يعني أنّ هذا الالتزام بقضايا الثورة والعصر هو فن ودور السّارد يظهر في طريقة تقديم هذا **الواقع**.

إن هذه المقدّمة حول السّارد ومهامه لابّد منها لأن السارد هو المسؤول عن التّسريد وفنيات الإيهام **بالأحداث والوقائع**.

هكذا إذن يظهر الدّور الفنّي الذي يقوم به السّارد والمتمثل في " نقل القارئ إلى حياة القصّة، بحيث يتيح له الاندماج التام في حوادثها ويحمله على الاعتراف بصدق التفاعل الذي يحدث بين الشخصيات والحوادث.... فلا يفترض في الكاتب الذي يتجه اتجاها واقعيا في قصّته أن يعرض علينا من الحوادث ما سبق وقوعه فعلا، ولكن عليه أن يقنعنا بإمكان حدوث مثل هذه الحوادث، ووجود مثل هذه الشخصيات في الحياة التي نحياها وتعرفها "[1].

ومما جاء في الساحة النّقدية حول البنية الفنّية للقصّة الجزائرية يظهر ضعف هذا الجانب ومن العيوب الفنّية التي ذكرها عايدة أديب بامية افتقار القصّة إلى:

1) **العنصر الدرامي:** حيث تفشل القصة الجزائرية في أن تخلق تأثيرا دراميا، **فمعظم الكتّاب** يحمّلون قصصهم ... تفاصيل غير ضرورية وأوصافا مسهبة وجملا مبتذلة وغالبا ما يهملون عقدة **القصّة تماما، أو أن تكون العقدة** واهية لا تحمل في معظم الحالات أي تأثير درامي فتكون القصّة حينئذ تافهة ولا تثير اهتمام القارئ "[2].

2) تقديس الواقع: فمن الصعب أن نجد الجانب الخيالي في معظمها.

3) **" ضعف اللغة:** كظهور العديد من الأخطاء النّحوية والفقر في المفردات، فالكتّاب يستعملون التعابير والكلمات العادية الدّارجة أحيانا، والجمل **التي** تفتقر إلى الرشـــــــاقة في تركيبها "[3].

إذن هذه العيوب الفنية تعود في الحقيقة إلى المؤلف وسعة إطلاعه وإلى المراحل التاريخية التي مرّت بها القصّة. بالرّغم من عمومية هذه الملاحظات إلاّ أنّه يوجد اختلاف من كاتب إلى آخر. فعبد الملك مرتاض يعالج هذه القضايا الفنّية لدى كل كاتب، وفي كل عمل من أعماله ، **فوجد كل**

2- **المرجع** نفسه، ص 10.
3- بامية عايدة أديب، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967، ص 359-360.
1- بامية عايدة أديب، **تطور الأدب القصصي الجزائري** 1925-1967، ص 396.

واحد ينفرد بطريقته في رسم شخصياته وتقديمها وعرض الحيّز **الزّماني والمكاني، كما أنّ لكل** معجمه الفنّي الذي يميّزه. **فعن المعجم الفنّي لدى** " الحبيب السائح " يقول: " **الأسلوب الفنّي لدى** السائح يتّسم بالواقعية الغالبة في الصّور....إنّك لتراه **يوعب** كلامه بألفاظ شعرية رقيقة طورا **وجزلة** طورا آخر، ولكنها في الحالتين راقية كا**ملة الفصاحة**، ويزدان هذا الأسلوب بشتّى ألوان المحسنات الكلامية من تشبيه واستعارة ومجاز، والتّشبيهات بألوان مختلفة "[1].

وعن المعجم الفنّي " لدى بن هدوقة " يقول: " ... وتكثر التّشبيهات لدى بن هدوقة وهي تشبيهات تختلف كل الاختلاف عن تلك التي كنّا رأينا بعض **أمرها** لدى الحبيب السّائح الذي كان همّه في معظم الأطوار التقبيح، والتشنيع و التّكريه، على حين أن تشبيهات بن هدّوقة في معظمها ترمي إلى غاية **أخرى** هي التجميل والتّزيين والتّحسين والتحبيب "[2].

من هذين النّصين نلاحظ أنّ السّمات الأسلوبية التي تمتاز بها قصص الحبيب **السّائح قد تختلف عن** السّمات لدى عبد الحميد بن هدّوقة، وقد تكون هي نفسها عند كاتب آخر، ولكن الاختلاف يكمن في سياقات ورود كل سمة، **فتحدث** بذلك التأثير الجميل في الملتقى، الذي لا ننسى دوره في الكشف عن السّمات الفنّية للقصّة ومن ثم السؤال الذي يطرح هو: **ما مدى حضور الملتقى في النصّوص** النّقدية الجزائرية؟ وما علاقته بتحديد سمات المحكي القصصي الجزائري؟

2-3- التلقي:

إن البعد التداولي يلعب دورا في تحديد البعد الجمـالي الفنّي للقصّة وسبب ذلك هو أنّ " **النّص** وإحالاته الدلالية تتفاعل مع المخزون المعرفي في ذواتنا كقراء فيتجاوز النّص ذاته إلى ما يقع خارجه، إلى سياقاته التاريخية وتأثيراتها وينتقل إلى الموقف الرّاهن الذي يتجّلى فيه النّص التّاريخي على نحو يفارق النّص فيه تاريخيته ويفقد الواقع واقعيته لينشأ -من خلال عملية التفاعل بين النّص والقارئ- موقف إدراكي جديد يوجّه الموقف الرّاهن الذي يكوّنه القارئ "[3].

2- مرتاض عبد الملك، القصّة الجزائرية المعاصرة، ص 137-138.
3- المرجع نفسه، ص 174-175.
1- البطرس عاطف، الانفتاح الدلالي للنص مقاربة في الرواية والقصة القصيرة، دار الينابيع، ص 20.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

إذن بلاغة القصّة " أو التخييل ليست **مرتبطة بالمضمون بقدر ما** تتعلّق بطريقة التشكيل ودور القارئ فيه، وإذا كان هناك ما ينظر إليه اليوم بأنّه جذب فذلك مرتبط بالبعد التداولي للرواية في **ذلك الوقت** "[1].

" مما يعني أنّ عنصر الزّمن في القصّة مهم في نشأة المتخيّل، وفي إدراكه، أي في إنتاجه أو في عملية تلقّيه. وهذا هو سّر انفتاح العمل الروائي "[2].

وإذا ما حاولنا أن نطبّق هذه الفكرة على القصص الجزائرية التي كتبت في عهد الثورة وما بعدها، وربطناها بمسألة تلقّيها فإنّنا نجد **أن القرب** الزّمني أو البعد يلعبان دورا هاما في فهمها ومعرفة مدى قيمتها، وأهميتها، " **فما آثارَ** الشعب وحرّكه خلال فترة الحرب لن يثير القرّاء في مرحلة تالية، عندما تتغيّر الظروف والأحوال..... فليس الحدث التّاريخي بحدّ ذاته هو الذي يفقد أهميته ولكن تأثيره هو الذي يتبدّل .... بل يعني أنّ الأثر الاجتماعي الذي كان يتركه في تلك الظروف التي صدر خلالها غير الأثر الذي يتركه الآن "[3].

كما أنّ قارئ ذلك الزّمن يختلف عن قارئ ما بعد الثورة في فكره وثقافته، كما أن معايشته للأحداث الثورية، وقربه منها أو بعده عنها يلعب دورا في التأثير" **ولكن مع الأدب الجزائري** الأمر يختلف، ذلك لأن الزّمن لم يمح الاهتمام بالثورة المسلّحة ولأن المشاركين فيها وفي معاركها ما زالوا على قيد الحياة، وأنّ أحداث تلك السّنوات ... **لمّا تَزَل** في أعماق الحياة الجزائرية، إضافة إلى أن العمل العظيم هو الذي يحمل أهميته في ثنايا صفحاته وليس على تواريخ الأحداث "[4].

" إنّ العمل الفنّي لا يتحدّد بموضوعه وإنّما تتحدّد قيمته بالأثر الفعّال الذي يتركه في نفوس النّاس "[5]. وهذا الأثر سببه الإيمان القوي بالثورة وجعلها موقفا وقناعة مثل ما هو عند "جيلالي **خلاّص**" الذي حاول أن يعطي مفهوما شعوريا الثورة الجزائرية، فهي بالنّسبة له شعور يتمثل في

2- بلعلى آمنة، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 11.
3- المرجع نفسه، ص 09.
4- بامية عايدة أديب، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967، ص 363.
1- بامية عايدة أديب، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967، ص 364.
2- بومرزوق زين الدين، مقاربة نقدية للقصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، رابطة الإبداع، ص 23.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

إقناع المناضل المؤمن بالقضية التي يكافح من أجلها فهي شعاع يملأ قلب الإنسان"[1]. فيكون بذلك من السهل عليه إقناع الآخر بها ما دامت تملا قلبه وكيانه. ومادامت بالنسبة له ليست "عملا مسلحا فحسب بل كانت بالإضافة إلى هذا أفكارا و مواقفا وأحلاما ونظريات"[2]. هذا من جهة ومن جهة أخرى قد يكون سببه واقعية ذلك العمل الأدبي ومعالجته لمضامين نابعة من صلب المعاناة الاجتماعية والإنسانية لأنّ ألم المعاناة لا نحس به إلا إذا كان ما يقال يمسنا ومرّ علينا وعايشناه وينبع من صميم ما نعانيه، هنا تلين النّفس الإنسانية وتتأثر، كما أنّ النّص يكون مؤثرا إذا كان ذا أسلوب فنّي في لغته وأساليبه وصوره. إذن عنصر التأثير والتأثر مهم في عملية التلقّي وله دور خاص في تشكيل جماليات المحكي.

وفي هذا المجال انتقد " عايدة أديب بامية " ضعف القصص الجزائرية من حيث ضعف الإقناع والتأثير قائلا: " ... إن قليلا من القصص التي تعالج موضوع حرب التّحرير حقّقت تأثيرا دراميا رفيعا ... "[3].

وفي سياق آخر يقول: " ... إنّ الكتّاب فشلوا في خلق التأثير الدرامي في هذه

القصص و أنّهم أعطوا مجرّد وصف مباشر لبعض الأحداث "[4].

إن التأثير الدرامي الذي يتحدّث عنه هنا قد حدث في نفس كل قارئ جزائري، وغير جزائري، إذن هو تأثير نفسي بالدّرجة الأولى يثير الحماس في قلب كل قارئ، " لأن الكتّاب لم يقدّموا الثورة كحدث تاريخي جامد بل كحدث انفعالي مما أملته مواقفهم الذاتية مع الثورة وأبطالها "[5]. أي إثارة إثارة مجموعة من الأحاسيس الحقيقية، ولم يكن الهدف منها التأثير الفنّي بالأسلوب والكلام البليغ بل بالمضمون المعاش حقيقة.

3- مصايف محمد، القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، ص 16.
4- المرجع نفسه ، ص 19.
5- بامية عايدة أديب، تطور الأدب القصصي الجزائري، ص 329.
1- بامية عايدة أديب، تطور الأدب القصصي الجزائري ، ص 52.
2- بلعلى آمنة، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص52.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

إذن هذه القصص هي مأساة بمضامينها التي تعكس دراما الجزائريين ومعاناتهم، وهذا كاف لكي تخلّد كنصوص بطولية تثير ما تثيره القصائد الوطنية من حماس وألم في الوقت نفسه إلاّ أن وسيلتها هي المضمون لا الأسلوب الفنّي الراقي. لأنّ " هدف الكاتب زمن الكتابة ليس الوصول بالقارئ إلى أعلى درجات الشعرية، وأسمى مستويات الجمالية حين قراءة الأثر الأدبي، بل الهاجس الأول والأخير هو كيفية إيصال الفكرة من خلال النّسيج الروائي "[1]. وكيفية الإيصال هذه هي التي تعكس الجانب الفنّي وما دامت الطرق تختلف فهذا معناه أن تأثير كل طريقة يختلف، ومن ثمّ النّسيج الروائي كذلك يتنوّع ويتكيّف حسب الطريقة.

من خلال طرحنا لقضية المضامين والسّرد (أوسارد) والتلقي نستخلص أنّ المحكي القصصي الجزائري ليس مضمونا لوحده وليس لغة وتقنيات سرد متداخلة فقط بل أنّه موقف اجتماعي، ووعي حضاري وقناعة وشعور وإحساس بالواقع.

وهذا معناه أنّ الشكل الفنّي هو خيار يدخل في تشكيله الموقف الاجتماعي، والمضامين التي يتناولها، وكذلك عنصر الزّمن الذي يتعلّق بمدى الوعي الحضاري لدى المتلقي والمبدع وبمدى معرفة السّارد وثقافته. إذن السّمات الحقيقية للقصّة الجزائرية تكمن في بساطتها وفي ارتباطها بمقتضيات الفترة التي عايشتها، وكذا في انتقالها من مرحلة إلى أخرى.

إذن من خلال رحلة البحث عن سمات القصّة الجزائرية لم يتحقق الحديث عن البلاغة أو الجمال الفنّي الذي كان متوقّعا بل سجّلنا أسلوبا جماعيا في الكتابة، لأن تلك النّصوص تولّدت من رحم الثورة وتغذت من ثدي المجتمع وقضايا الواقع ومشاكله لذلك لم يكن لها أهداف سوى النقل والمعالجة، أي كانت قصص ذات رسالة.

ولكن هل كل ما قيل في السّاحة النّقدية يصّح على كل القصص الجزائرية؟ أم أن هناك قصص انزاحت عما هو مألوف لتصنع بلاغتها خارج مشاكل الواقع وتطوراته المرحلية؟ من ثم هل توجد

3- يايوش جعفر، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب السينيا وهران، ط 2005، ص 09.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

قصص تمهّد لتشكيل بلاغة خاصة؟ وهل لهذه القصص علاقة بزمن كتابتها أم أنّها حطّمت حدود الزمان وحدود التّقاليد الواقعية الصارمة؟

هذا ما سيتم البحث فيه من خلال دراسة مجموعة من القصص، التي فارقت في أسلوبها ومضمونها ما كان متّبعا في الستينيات والسبعينيات، قصص بدأت بالانفلات من سلطة الواقع، قصص صنعت عالمها الخاص.

ولكن السؤال الذي يطرح هو هل الانزياح هو المبدأ الوحيد للمناداة ببلاغة هذه القصص؟ أي هل هذه القصص المنزاحة هي ما سنجد فيها ظالتنا للمناداة ببلاغة القصّة الجزائرية أم أنّها تبقى مجرّد محطّة أولى فقط؟

2-1-سمات المحكي القصصي الجزائري:

2-1-1- مفهوم السّمة:

قبل الحديث عن سمات المحكي القصصي الجزائري لابد من تحديد مفهوم السّمة.

المقصود بالسّمة البلاغية " الصيغ التّعبيرية التي لا تملك قاعدة سابقة بل تستمدّ وجودها من طبيعة النّص والجنس الأدبيين اللّذين تنتمي إليهما ومن غيرها من المصادر في الطبيعة والحياة والفنّ "[1].

ورد مصطلح السّمة "في الدراسات الأسلوبية وهي تتحقق عبر مستويات النّص، فنجد بذلك سّمات أسلوبية صوتية، تركيبية دلالية ... وهذه السّمات " ليس لها بالضّرورة اسم يدّل عليها فالأسلوبي غير معنى بالتّسمية وبتصنيف الصور في قوائم وأبواب، بل يسعى إلى وصف العمل الأدبي أو رصد سماته المميّزة له عن معيار لغوي مفترض "[2]. كما أنّ السّمة في الأسلوبية تتحدّد انطلاقا

1- مشبل محمد البلاغة والأدب، ص 126.
2- المرجع نفسه، ص 48.

مما تحدثه من انحراف وانزياح على المستويات اللســــــــــانية أي "الانحراف على معيار مطّرد ومتداول أو انطلاقا من مبدأ الاختيار من بين عدّة إمكانات تعبيرية متاحة"[1].

إنّ السّمات البلاغية التي نقصدها في هذا السّياق هي سّمات يصعُبُ القبض عليها وتحديد هويتها بل هي متخلّقة مع كل نص إبداعي ومع كل قراءة إنّها لا نهائية " ذات وجود مطلق غير متحقق نصّيا أو نوعيا أو تاريخيا "[2]. ولكن في تحديدها لا بد من الاعتماد على مجموعة من الحدود **والمرتكزات** وهي: " التّكوين النّصي، مكونات النّوع أو الجنس الأدبيين **و**عملية القراءة "[3].

وقد حدّد محمد أنقار خصائص السّمة وهي:

-" **السّمة** إمكانية بلاغية لا تخضع دائما لضوابط البلاغة وحدودها الصّارمة وتتجلّى علاقتها بالبلاغة فيما تملكه من قيمة تعبيرية متعالية تفرزها سياقات غير مألوفة في نظر البلاغي.

- تتساند السّمات مع المكونات النّوعية، أي إنّ حقل السّمات هو الأجناس الأدبية ووظيفتها الأساس هي الوظيفة الجمالية. السّمة موضع ينصهر فيه الشكل بالمحتوى.

-السّمة الأدبية متعدّدة المصادر (أسماء المذاهب الفنّية والمدارس الفكرية، **وأنماط السلوك البشري** وميدان الأخلاق والطبائع والأمزجة). " **تكون السّمة في اللفظ المفرد كما تكون في الجملة والفقرة** "[4].

من خلال هذه الخصائص نستخلص أنّ السّمة لا تأخذ طابعا معياريا وقواعد محدّدة سلفا، بل القاعدة الأساسية هي الخبرة الجمالية المتراكمة في وعي **القارئ**، بأساليب التّصوير الروائي وحيله البلاغية النّوعية وهكذا يكون أساس السّمة هو البحث عما هو جمالي، وهذا الجميل قد نجده في

3- المرجع نفسه، ص 89.
4- المرجع نفسه، ص 67.
5- المرجع نفسه، ص 89.
1- **مشبل محمد البلاغة والأدب**، ص 88.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

"طبيعة النّوع الأدبي ومقتضياته ومبدأ وحدة النّص وانسجامه، ومبادئ جمالية عامة كالإيحاء والتّجسيد والتّصوير وغيرها"[1].

إذن هذه التعريفات للسّمة البلاغية وسّعت من مجال البلاغة، وأخرجها من ثوبها المعياري. وعليه يكون البحث عن سمات المحكي القصصي الجزائري هو عملية كشف عن أهم المظاهر التي جعلت هذه القصص تتمّيز عن غيرها.

بلاغة المحكي القصصي الجزائري:

لم يهدف القاص الجزائري من خلال إبداعاته إثبات البعد الفنّي الجمالي بل كان هدفه الأساسي، الدّفاع عن قضايا وطنه ومعالجة قضايا مجتمعه ومشاكله في تطوراتها ومراحلها المختلفة، لذلك عند تتبع القصص التي كتبت في الستينيات والسبعينيات مثلا نجد أنّ كل مبدع عبّر عن المرحلة التي عايشها، ولعّل هذا هو السّبب الذي جعل الكثير من الموضوعات تتشابه مع بعض الاختلافات البسيطة التي يعود السبب فيها إلى موقف الكاتب وقدراته الفنّية ولغته الخاصة، بالإضافة إلى براعته في التّلاعب والتّفنن في تقنيات السّرد المختلفة من (شخصيات وأحداث والزمان والمكان ...).

لذلك سيكون الهدف في هذا المبحث تبيين السّمات الفنّية للقصّة التي كتبت في السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات، لأن كتّاب هذه المرحلة أحدثوا قفزة فنّية ولأن " إبداعاتهم الفنّية تجاوزت إبداعات الرّعيل الأول بأدوات ورؤى جديدتين مؤلفين نسيج أعمالهم القصصية من عذابات الإنسان وآلامه "[2]. وقد عبّر عن هذا التّطور للقصّة الجزائرية في هاتين مرحلتين عبد الله الركيبي قائلا: " أصبحت وظيفة القصّة تصويرية تجسّم هذا الواقع وتعبر عنه بعد أن كانت وظيفتها تعليمية كما ظهرت في الصّورة القصصية... وبدا التّطور واضحا في مراعاة سمات

2- المرجع نفسه، ص 90.

1- مرزق هداية، جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، هباتيا للنشر والتوزيع أسوان، أدقو، ط 2013. ص55.

القصّة القصيرة "[1]. كما أن قصص هذه الفترة خفّت فيها موضوعات الثورة وهربت إلى المشاكل والقضايا الاجتماعية السائدة آنذاك.

إن الحديث عن بلاغة المحكي القصصي الجزائري معناه البحث عن أهم السّمات الموجودة في هذه القصص، التي شكلت بعدا جماليا وفنّيا متميّزا، وكذا انزياحاتها **عمّا كان سائدا من قبل سواء** على مستوى المضامين أو البناء الفنّي وهذا ما أكده قول عبد الله الركيبي السابق.

و لا يتأتى تحديد هذه السّمات البلاغية إلاّ بالتعامل **(القراءة)** المباشر مع هذه القصص التي لم يتم انتقاؤها لأسباب فنّية بل عمدت إلى قراءة كل ما وقع بيدي. **أ**مّا عن السّمات التي سيتم تحديدها فهي قد تستخرج من مجموعة قصصية بأكملها وقد تكون خاصة بقصة واحدة فقط من هذه **المجموعة**.

إنّ اختيار سّمة ما والتوقف عندها كما سنرى لاحقا سببه ما يحدث أثناء عملية القراءة من انجذاب **نحوسّمة ما والتي** قد تكون جدّ عادية ولكن موقعها داخل المحكي القصصي وطريقة توظيفها هو ما جلب الانتباه إليها.

قصص السبعينيات:

- أوّل نموذج هو قصّة **"باب الرّيح" "الجروة علاوة"** "يتحدث النّص عن الثورة الجزائرية، والمميّز أنّها كتبت على شكل مقاطع وكأنها مشاهد لمسرحية، حيث يصف الكاتب حركات الشخصيات دخولها وخروجها وحواراتها كقوله:

2- المرجع نفسه، ص 74.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

" الضابط يجلس وراء مكتب ناظرا في بعض الأوراق، على يمينه يجلس الكاتب وأمامه آلة كاتبة، نائب الضابط يفتح الباب ويدخل، يؤدي التّحية ويعتدل في وقفته، الضابط بأمر بالجلوس، يجلس على يساره.

النائب: يقوم، يؤدي التّحية، يخرج يغلق الباب خلفه ..."[1] نلحظ في هذا المقطع مسرحة للأحداث، حيث دخول الضابط وكاتبه، ودخول النائب وجلوسهم يشبه بداية مشهد مسرحّي .... ثم ينتهي المشهد بقيام النائب وخروجه.

في القصّة مقاطع تشبه كلام الجوقة، وهو المتمثل في كلام الكاتب المتأوه، وقد شُبّه بكلام الجوقة لأنه يفصل بين المقطع والمقطع ولأنه كذلك جاء على شكل مناجاة **ومشبعا بالرموز "إنّي شبح** الأسلاف المسجون، لا يهمّني لون السّماء الأزرق ما دامت الأرض أرضي ...

آه يا حليمة

آه يا وطني ... "[2].

وفي سياق آخر يقول:

" العنكبوت ما زال ينسج خيوطه

والأخطبوط يشّد بقوة على رقابنا يا **وطني**

من الشّمال إلى الجنوب، ومن الشرق إلى الغرب.

في كل مدينة يحوم الموت باستمرار فوق الرؤوس "[3].

عرف الكاتب في هذه القصّة كيف يصنع التأثير من خلال عرضه للأحداث المتدفقة بطريقة فنّية حيث وصف الأحداث في تدفقها دون التّمهيد لها وكأنها إيقاعات لنوتات موسيقية مشكلة بذلك سنفونية القتل والخوف في قوله:

1- نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، مشاورات آمال الجزائر، ص 28-29.
2 - المرجع نفسه، ص 28.
1- نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة ، ص 29.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

" سيارة (جيب) عسكرية تتوقف أمام باب الثكنة بكاء طفل في طابق علوي بالعمارة

الرياح خفيفة

محمود ينتظر

ستدق ساعة دار البلدية الثانية عشر تماما

..... صوت انطلاق الرصاص من المسدس

خمس دقائق تفصل الضحية عن مصيرها

الجلاد والضحية

الواجب والضحية

من سيكون الضحية

لاشيء مؤكد بعد "[1].

- أما المجموعة القصصية لـ: **"الطاهر وطار[2]" التي تحمل عنوان "دخان من قلبي"** فهي مميّزة عن باقي القصص كونها " تهتم بالجانب النفساني والاجتماعي مما يمثل الخوالج

2- المرجع نفسه، ص 34.

[2]- "الطاهر وطار ولد الطاهر وطار يوم 15 **أوت** 1936 **في منطقة** "عين **الصفصاف**" الواقعة ببلدية سافل الويدان بمحافظة سوق أهراس، **روائي جزائري له إسهامات بارزة في المشهد الأدبي والثقافي والمسرحي، لقب بـ"رائد الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، وهو مؤسس جمعية الجاحظية.** ومن أبرز رواياته: **الزلزال، والحوات والقصر، والعشق والموت في الزمن** الحراشي، وعرس بغل، والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، إضافة إلى قصيدة في التذلل، كتبها على فراش المرض وتطرق فيها **إلى علاقة المثقف بالسلطة.** كما ألف عدة قصص طويلة أهمها: الطعنات، والشهداء يعودون هذا الأسبوع، ودخان من قلبي، **بالإضافة** إلى أعمال مسرحية من قبيل: على الضفة الأخرى، والهارب. **توفي** الطاهر وطار يوم الخميس 12 **أغسطس/آب** 2012

والأحاسيس والقضايا التي تتماوج في ذهن الشباب وتشغلهم "[1].**كما ابتعد الكاتب عن الجانب** الثوري في قصتين من هذه المجموعة.

ويظهر هذا الاهتمام بالجانب الداخلي للإنسان في قوله في قصة "**زنوبة**" شيء مدهش في الحقيقة ... وأعجب منه موافقتي بكل سهولة وبساطة على زيارة المرأة ... **قبل أن أعرف** حتى اسمها، **وبمجرّد** أن ذكرت أنّها "**امرأة**" ! ترى لم كان ذلك؟ ألأن كلمة المرأة وجدت لها بسرعة صدى في **باطني؟** ... إذن فقد وافقت على زيارتها بدون إرادة منّي ... إنّه اللاّوعي ...قد يكون ذلك هو الحقيقة .... "[2].

كما نجد أسلوبه الراقي في وصف دمعة سقطت على الخدين قائلا: "... ودمعتان غريبتان .... تدبان في خدّيه دبيب تائه في بيداء قاحلة ... لا يستطيع الاستسلام إلى الموت ... ولا مواصلة دبيبه ..."[3].

وفي مناجاته لقلمه الذي جفّ ريقه وأبى المسير يقول في قصة "**دخان من قلبي**" "تحرك يا قلمي **ولا تسكن ... فإن الدّماء التي تنزف منك لا تنضب** لأنها دمائي أنا ومن كبدي أنا "[4].

إن توقف القلم عن الكتابة حدث واقعي بسيط يحدث يوميا كما أن البكاء أو سقوط الدّمع على الخدّين حدث مؤلم يحصل أمامنا، إلاّ أن طريقة تعبيره عن الحدثين جاءت بأسلوب جميل وصور مؤثرة حيث يتحول الخدّ إلى بيداء قاحلة والدّموع تدبّ فيها، كما نجده يحرّر قلمه ويبث فيه الحياة ويجعله جزءا منه.

أما في قصّة "محور العار" نجده يتفنّن في صنع الموقف الدرامي المؤثر لحظة الوداع وداع شخصية "مساعدية بلخير" لأمه الذي سيتركها ويتجنّد في صفوف العساكر الفرنسية مدة أربع سنوات مقابل مبلغ مالي.

عن عمر يناهز 74 عاما بإحدى العيادات في الجزائر العاصمة بعد معاناته من مرض عضال." **من موقع:** *www.aljazeera.net/encyclopedia/icons*

2- وطار الطاهر، دخان من قلبي، موفم للنشر الجزائر،ط 2002، ص 08.
3- المرجع نفسه، ص 37.
4- المرجع نفسه ، ص 45-46.
5- المرجع نفسه، ص 46

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

" ثم انصرف إلى الكوخ الذي انتقل إليه هو وأمه البارحة فقط فسلم لها المبلغ المالي الذي باع به نفسه، باع به الستين كيلوغراما التي يزنها لفرنسا ... أوصى أمّه بالاقتصاد ... حتى لا تطأطئ رأسها لأي كان ... احتضنها، وضمها بقوة إلى صدره، وراح يلثم وجهها الذي بللته الدّموع المنهمرة ... ثم أطل إلى داخل الكوخ وبصوت متهدّج هتف:

- الوداع، وداعا يا أمّي ..." [1].

- **وفي قصّة " موسى وصالح والسلطان الأكحل " لمصطفى فاسي" نجد تداخل القصّة مع** الحكاية الشعبية حيث تحاور صيغها الأنواعيّة. ومن العلامات الدّالة على هذا التداخل الأنواعي **العلامات** الدّالة على الحكي الشّعبي قوله:

" وتمضي الأزمان وتتلوها الأزمان وحكاية موسى وصالح تتناقل من طرف الأجيال ...

هذا ما قال الآباء وما قال الأجداد ...

راحت أزمان ومضت أزمان وحكاية موسى وصالح

لا تمحى من الأذهان ..." [2].

كما نجد في القصّة خوارقا مثل ما هي في **القصّ الشّعبي** " رأينا شيئا أبيض لم نميّزه جيّدا ... **كان** يمضي سريعا مثل غمامة أو حمامة كبيرة أو راية بيضاء لكنّه لم يكن **يمشي على الأرض كان** يطير في السّماء "[3].

القرص الأحمر لبشير خلف[4]:

1- وطار الطاهر، دخان من قلبي ، ص 101-102.
2- المرجع نفسه ، ص 42-43.
3- المرجع نفسه، ص 43.
4- بشير خلف ولد بشير خلف في عام 1944 في بلدة قمار، بولاية الوادي حالياً،وكان يتيم الوالدين. هو الأديب والكاتب والمحاضر هو المجاهد ورئيس الرابطة الولائية للفكر والإبداع بولاية الوادي. من مؤلفاته: 1- أخاديد على شريط الزمن (مجموعة قصصية)، نشر مجلة آمال -وزارة الثقافة والإعلام- الجزائر عدد 39سنة 1977م. 2- القرص الأحمر (قصة) المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر 1986م. من موقع: *archive.sakhrit.co/authorsArticles.aspx?AID=3888*

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

هي قصّة تصوّر الفقر المدفع، الذي يعانيه المجتمع الجزائري ويظهر ذلك من خلال أوّل صورة يقدّمها الكاتب وهي: " طفل يرتدي أسمالا بالية هجم عليه طفل آخر افتكّ منه قطعة خبز يابسة كان يلتهمها "[1].

يذكر الكاتب التحاق مواطن يحمل ليسانس في الحقوق بشركة للعمل وقبوله من طرف مدير الشركة. ولمّا حاول هذا العامل مساندة العمال والحديث عن حق بسيط من حقوق العمال كرّر له المدير العبارة التي قالها له عند توظيفه: " كل الخبر يا بني معنا ... ولا تحاول أن تفهم ... لأنك تتعب ... تتعب كثيرا ..." [2].

في القصّة انسجام عجيب وتوافق كبير بين حالة هذه الشخصية في القصّة وبين الحالة التي وصف فيها الكاتب " القرص الأحمر "، حيث هذا القرض يعكس الحالة النّفسية له. يصف الكاتب القرص الأحمر ثمّ يتبعه بأحداث تحصل لذلك الموظّف، مما يوحي بالاستعمال الفنّي للرّمز والتّرميز في القصّة مما أضفى عليها مسحة فنّية أنستنا للحظات أنّ النّص يتحدث عن أشياء واقعية، وهي ظروف الجزائر وأحوالها ما بعد الاستقلال، فصراع "الرذاذ" مع القرص، الأحمر هو صراع الطبقة الفقيرة العاملة مع رؤساء المؤسسات وإذا جمعنا مقاطع وصف القرص الأحمر نحصل على قصّة بطلها الرذاذ والقرص الأحمر.

" القرص الأحمر مختبئ وراء الغيوم السوداء الزاحفة " [3].

" القرص الأحمر اختفى ... الرذاذ يتساقط دون انقطاع ... العتمة تسرّبت إلى كل مكان ... حرارة القرص لا تزال كامنة في كل مساحة مستها الأشعة ... الرذاذ بيده الحانية يعمل على إبعادها بالحسنى – إنها عنيدة ... لكن الرذاذ سيتحوّل إلى هطول سيكون سيولا طوفانا ... سيحرق معه كل العفونات ... والأرض ستظهر بوجه جديد ... نقي ... معطاء.

- القرص الأحمر اختفى منذ وقت ... يبدو أنّ الحرارة لم يتغلّب عليها الرذاذ بعد ... " [4].

2- نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة، ص 89.
3- المرجع نفسه، ص 91.
4- المرجع نفسه، ص 89.
1- نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة ، ص 92.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

يحس القارئ في هذه الفقرات أنّ خطابا خفيا يتوارى خلف هذا الكلام، لأنه من غير المعقول أن يتكلم الكاتب عن الرذاذ والقرص الأحمر والبلدة تعيش في أزمة الفقرة بدليل رمز صراع الولدين حول قطعة خبز.

- **ويجيء الموج امتدادا لزاوي محمد أمين[1]:**

لغة شعرية تصدمنا في بداية القصّة في قول الكاتب:

" **كان جسدي حوارا** ... عندما كان وطني القضية المرفوعة ... آتيك من مفترق قوارب الصمت **مدجّجا بالرّفض**، بالسخط، باللعنة، بالحبّ البدوي، بالطفل الذي ينمو كسنابل القمح..." [(2)].

الراوي في القصّة هو قارئ للكفّ، يجتمع الأطفال من حوله وهو يقرأ أسرار قلب طفل يحلم أن يدخل المدرسة ويتعلّم بدل أن يحمل الأكياس على ظهره.

في هذه القصّة تقنية فنية مميّزة وهي "**التنبؤ**" الذي صبغ القصّة بطابع سحري شعبي مرمّز قائلا: "المدن التي ركبتها يا بنّي علّمتك كيف تغتال الحزن، في زمن يأتي لا ريب فيه، سوف يبعدونك عن هذا الوطن، سوف يحاولون أن يغرسوا في غابات الحبّ الموحشة التي تملكها صحاري الكآبة. سيعلمونك في الأقبية الظلماء التي يدخلونك إليها ..." [(3)].

هكذا إذن صنع الكاتب طقوسا خاصة تتخيل فيها راويا يروي في السوق قصّة الطفل من خلال خطوط يده والنّاس من حوله، مثلما يفعل الراوي الشعبي ومن حوله حلقة المتفرجين أو (**المروي** لهم).

---

[1]- **زاوي محمد الأمين ولد في25 نوفمبر 1956 في تلمسان** (هو كاتب ومفكر وروائي جزائري، شغله عالم الأدب والترجمة، بين اللغات الفرنسية والإسبانية والعربية، كما عمل أستاذا للدراسات النقدية في جامعة وهران، بعد حصوله على شهادة الدكتوراه عن "صورة المثقف في رواية المغرب العربي"، وله عشر روايات نصفها باللغة الفرنسية، ونصفها الآخر باللغة العربية، إضافة إلى مجموعتين قصصيتين. مارس التدريس في جامعة باريس الثامنة، عمل سابقا مديراً للمكتبة الوطنية الجزائرية. **في الجزائر العاصمة** .يكتب باللغتين العربية والفرنسية .وآخر أعماله المكتوبة بالعربية هو رواية "**الملكة" الصادرة عن منشورات الاختلاف بالجزائر. من موقع**:*https://ar.wikipedia.org/wiki/*

3- نماذج من القصة الجزائرية المعاصرة ، ص 89.

1- نماذج من القصة الجزائرية **المعاصرة، ص** 102.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

- **الفئران والحلم: زهير العلاّف:**

"**عمار**" الفلاح الذي نام في أرضه وخرج إليها ليلا يشكو الجفاف وهزال بقرته، وقلّة الشباب والسواعد العاملة التي كلها هاجرت إلى المدينة.

قرّر عمّار أن يذهب هو أيضا إلى المدينة عند أحد أقربائه فتاه ولم يجد من يدلّه أو يقرأ له العنوان وبعد مشقة وصعوبة وصل إلى منزل قريبه بعدما صادف عجائب وأناس اندهش منهم ومن حالهم وتصرّفاتهم، فتمنى العودة إلى أرضه وإلى الرّيف بعدما ما رأى حال المدينة.

وظف الكاتب في هذه القصّة تقنية "**الحلم**" وهذا الحلم الذي حلمه عمّار جاء فيه: " رأيت أمّي رحمها الله وهي عجوز كبيرة فمها فارغ من الأسنان ... شعرها مخبل بطريقة مرعبة يا **بدرة** ... كانت تلطم وجهها بيدين معروقتين وتولول لقد مات أولادي ... ماتوا يا عمّار..." [1].

الأم في هذا الحلم ترمز إلى الأرض، الأرض تشكو موت أبنائها أي هجرتهم وضياعهم في المدينة، وهذا لب ما تناقشه هذه القصّة. بعد حلم عمّار الذي قصّه على زوجته يحس القارئ بقيمة هذه القصّة ويزيد شعوره بواقعيتها التي لا تعكس حرفيا ما هو موجود بل وجّهتنا إلى معرفة قيمة الرّيف **و**أهمية خدمة الأرض وكأنّها وصيّة الأجداد التي لا بدّ أن نعض عليها بال**نواجد**.

- **القذيفة بوجادي علاّوة[2]:**

تتحدث القصّة عن شخص يقتل زوجته الغنية، ويطلق القذيفة ويضغط على الزّناد، ويأتي المحامي ليدافع عنه وهو لا يريد بل يعترف أنّه قتلها. ذاق القاتل مرارة الفقر وعانى من فساد المجتمع والاشتراكية وسوء الأوضاع والجوع والطبقية، فهو القائل: "**أبي صاحب الرّجل المقطوعة في الهند الصّينية وأمّي ... الإرث الثقيل وأنا الأخ الأكبر و<u>سأضحي من أجل أربعة أشخاص لا</u> يربطني بهم رابط سوى أنهم إخوتي، ما ذنبي...؟**[3].

2- المرجع نفسه، ص 119.

[2]- **بوجادي علاوة من** مواليد 1951م **بالعلمة** (سطيف)، تلقى تعليمه الأول في مدرسة إحياء العلوم الإسلامية بمسقط رأسه، ثم انتقل إلى سطيف حيث التحق بثانوية محمد قيرواني ثم بمعهد الفنون الدرامية ببرج الكيفان. بعد تخرجه وزع جهوده بين الكتابة المسرحية والقصصية من جهة والصحافة من جهة ثانية. كتب مسرحيات مثلت في مسرحي عنابة وقسنطينة الجهويين منها: بودربالة، الزنيقة، ديوان العجب .ونصوص أدبية منها: ليلة احميدة العسكري (رواية 1983م)، عين الحجر (رواية1982م) **من موقع:** www.sidiamer.com

2- نماذج من القصة الجزائرية **المعاصرة**، ص 119.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

التقى هذا الشاب بالمرأة وهو طالب في الجامعة وأوصلته بسيارتها. قتلها لأنها كانت تخونه. هو الشاب الفقير وهي عجوز مطلقة تكبره بعشر سنوات قتلها وبلغ الشرطة.

إن المميّز في هذه القصّة، الدّور الفعّال الذي يلعبه الراوي حيث يحاور الشخصية ويتسلّل إلى ماضيها ويسترجعه ويغوص في أعماق النفس ويحلّلها ويجد إجابات عن أسئلة لا تستطيع الشخصية الإجابة عنها, فنحس وكأنّه شخصية من شخصيات القصّة متّوار خلف الستار وشاهد على كل شيء. لتأتي على شكل منولوج أو خطاب شخصية تكلم نفسها فيظهر بذلك التداخل بين الأصوات صوت الراوي وصوت الشخصية في المقطع الآتي: "وراح يقوّي لديك الأمل في حكم خفيف، لكن شعورا جارفا يغرقك في متاهات مظلمة، أنا انتهيت، كان يجب أن تنتهي تلك الليلة، بدلا من أن أضمّ قبضتي على سكّين وأغمده في صدري ناديت البوليس" [1].

من الوهلة الأولى عند قراءة هذه الفقرة نحس أن شخصية تتكلّم مع نفسها، وذلك عند سماع نبرة المخاطب في قوله: "لديك" "يغرقك"، وما يؤكد لنا أنه حوار داخلي هو مضمون الكلام الذي كان يدور حول إحساس الشخصية ومشاعرها، وهذه أشياء داخلية نفسية لا يحسّها إلاّ الشخص ذاته.

ثم سرعان ما ينتقل أسلوب الخطاب إلى المتكلم " أنا انتهيت " فنحس أن شخصا آخر يتكلم. وهذا ما يسمى بفن الالتفات أو لعبة الضمائر.

- **مجموعة " النّهار يرتسم في الجرح " " لمحمد الصالح حرز اللّه":**

يسعى حرز اللّه في قصصه إلى معالجة قضايا المجتمع، فهو يرصد الواقع الجزائري ويحلّله لإيجاد حل له ولتغييره.

"تمتاز قصص حرز اللّه بالبساطة على مستوى الشكل والمضمون ولكنها تعكس وعيا قويا بحركة الواقع وبالحراك الاجتماعي، وهو يحاول أن يدرس هذا التناقض في المجتمع بين الأغنياء والفقراء أو بين الرأسماليين والفقراء، فهو يدين هذا الظلـــــــــم ويقف في صّف الفقراء" [2].

3- المرجع نفسه، ص 143.

1- حرز الله محمد الصالح، النهار يرتسم في الجرح، دار هومة، الجزائر، ط2، 2003، ص 10.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

تضم هذه المجموعة القصصية القصص التالية:

- النّهار يرتسم في الجرح.
- تحرّيات غير مشروعة في دفتر الحياة اليومية.
- **للشبح.**
- **لأني رسمتك في الزند ألف مرّة.**
- بوكريشة.

ثلاث قصص قصيرة جدا:

- وهل يتألّم الأموات.
- **الصمت.**
- **الحركة.**

اعتمد الكاتب على أسلوب المقاطع التي أتت أحيانا معنونة وفي قصص أخرى غير معنونة، كما أنها تتفاوت من حيث شعريتها وكثافتها ومنها هذا المقطع من قصّة " ورقة منزلقة من دفتر الحياة اليومية ":

" عائد يا أمنا الحنون

حاملا زنابقي ووردتي في القلب

نسيت أن أقول في رسالتي الأخيرة

بأن وردتي قد كبرت وأينعت وأرسلت شذاها

نسيت أن أقول ما أفاده التّقرير والتّحري والمدير

وبأنني مشاكس مناضل خطير

وأنني من كل تهمة بريء." [1].

1- حرز الله محمد الصالح، النهار يرتسم في الجرح، ص 55.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

إنّ هذا المقطع يتداخل من حيث كثافته ورموزه مع الشعر وما زاده جمالا وإيحاء هو كتابته على شكل رسالة.

كما نجد في قصصه تداخلا مع الحكاية الشعبية مثل حكاية "بوجعران" وهروبه من الزنابق في نهاية "ورقة منزلقة من دفتر الحياة اليومية" وهذا التّوظيف يخدم الغرض الفنّي للقصّة وتحول بذلك بوجعران" إلى معنى سام وذلك حين يجعله رمزا لكل النّاس الذين هم ضدّ التيار ... ويعمق هذا الرّمز عندما يقابله بالزنابق (الضعيفة)، ولكنها قوية حين تهزم هذا البوجعران " [1].

إن هذا التداخل مع الشعر والحكاية الشعبية وغيرها من النّصوص زاد القصّة شعرية وجعلنا لا نحس بالواقعية، لأن التّنويع من سجّلاتها يكسبها طابعها الفنّي.

في قصّة " النّهار يرتسم في الجرح " نلحظ أنسنة الجوامد فيتّحول الشارع إلى إنسان يحاول أن يرتاح في قوله: " لذلك تراه ينتظر لحظة الرّاحة القصوى، هاته اللحظة لا يحصل عليها إلاّ بعد المطاردة التي تنبش بين النّهار والليل " [2].

- جمال المقاطع الوصفية في هذه القصّة يتمثل في بعدها عن الواقعية المملة وبث الحياة في الجماد مثل هذا المقطع من القصّة نفسها: " اللّيل يطارد النّهار ... النّهار يتأهّب للسّفر بكسل، يلملم حوائجه بقلق، تتسرّب إلى أنفه أصناف من الرّوائح: رائحة الشواء واللوبياء وخمور الحانات ودخان المقاهي وعفونة القمامات القابعة كيفما اتفق... أمام مداخل العمارات والدّكاكين... الشارع يستقبل هذه الأتعاب بصبر أيّوب" [3].

إنّ الزّمن الذي جرت فيه أحداث القصّة هو أيّام الثورة الفرنسية بدليل إلقاء الفرنسيين القبض على "عمو سعيد" ولكن الكاتب عرف كيف يبتعد عن هذا الواقع المرّ ويتعالى عنه بوصف كل ركن من أركان الشارع، وكأنّ القصّة انطلقت فلم، تنتهي بسنفونية النّهار، والنّهار الحقيقي هنا هو تلك الحركة والنشاط، وتكسير الصمت لأنه (النّهار) إذا لم يكسر الصمت فهو ليل بالرّغم من

2- المرجع نفسه، ص 23.
1- حرز الله محمد الصالح، النهار يرتسم في الجرح، ص 27.
2- المرجع نفسه، ص 27.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

شمسه البازغة، والنّهار الذي طال غيابه هو الحرّية والاستقلال وهذه السنفونية يردّدها شخصان مجنونان في الحيّ وهما نائمان في الشارع وهي عبارة عن أبيات شعرية عامية لأغنية شعبية:

"طوّلت أطلال أبكانا *** وقتاش اتجي ترعانا؟

الأطفـــــال:

البـرد والجوع كفار *** واحنا اذراري اصغار

الجميـــــع:

احنـا جيـــــنا ثوار *** قاصدينــو للـــــــدار

حل البـــاب الشرقـي "[1].

عند الانتهاء من قراءة المجموعة القصصية لحرز اللّه نفهم كيف أن القاص البارع هو الذي يجعل القارئ يحس **وجود** مؤلف قوي متحكم في زمام قصصه، كما يعلمنا القاص في هذه المجموعة **أنّ** أيّ موضوع مهما كان واقعيا ومهما كانت درجة تصويره للواقع إلاّ أنّه يمكن وبطرق متعدّدة أن نجعله طيّعا، ويتماشى والطابع العام للقصّة أو للهدف الذي يسعى للوصول إليه، فقط لابّد من تكييف الأحداث حسب ما نريد وإعادة عجنها وتشكيلها في قوالب خاصة فيتحول المضمون مهما كان اجتماعيا أو سياسيا إلى نص سردي فنّي فلا نحس بطغيان الاهتمام **بالمضمون على اللّغة ولا** باللغة على المضمون، فيكون بذلك المضمون وسيلة لتقديم اللغة واللغة وسيلة لعرض المضمون. وهذا الإحساس هو ما يجعلنا نرى الواقعية التي يمتاز بها المضمون بمنظور السّارد **فتختف من** حرفيتها لأنها مرت على وعي السارد فشكلها لنا وفق رآه الفكرية ، **و** بعد تحليل وتركيب ومزج **نستشعر نحن القراء عبق التفاعل السّحري** بين ما هو واقعي وما هو سحري . وسرّ التميّز، هو القدرة على الفرار من أحداث الواقع وأزماته إلى عالم لا نقول عالما آخر جديد بل **إلى عالم حالم** يسعى **إلى** التّغيير.

1- حرز الله محمد الصالح، النهار يرتسم في الجرح، ص 33.

قصص الثّمانينيات:

سيتم تناول القصص التالية:

- - مجموعة الأبواب الموصدة لمحمد الصّالح حرز اللّه.
- مجموعة "علي لكروط وقصص أخرى" لرايس أعمر.
- مجموعة "القلاع الصامدة" لمحمد عزّة.

مجموعة علي لكروط وقصص أخرى لعمر رايس:

إن قصص هذه المجموعة تمتاز ببساطتها وبلغتها المباشرة التي تجعل الفهم مستو من دون تضاريس، وقد وقع الاختيار على قصة واحدة هي " **العلاج** " وذلك لتميّزها عن باقي القصص بتلك المفارقة التي تنبني عليها.

تتحدث القصّة عن فلاح بسيط ومعاناته من المشاكل المتعددة من بينها ابنه المعاق الذي لم يجد **القدرة** والمساعدة إداريا ليعالجه، وفي يوم يتفاجأ بأن ممرّضا قتل زوجته الحامل تاركة له أربعة أطفال، لذلك راح يتهجم على مدير المستشفى، ثم قيد إلى الشرطة وهناك تحقّقوا أن المشكلة كان سببها الحكيم حيث قدّم لها ترياقا لم يكن مناسبا لها لأنها كانت حامل في شهرها الثالث. **وبالرّغم** أنها قالت له ذلك إلاّ أن الطبيب كان لا يفهم لهجة ولغة أهل القرية[1].

في النّص مفارقة، حيث الجريمة كبيرة وهي موت الطفل والأمّ والسبب تافه وهو عدم الفهم أو سوء الفهم. والسّمة الأخرى المميّزة في هذه القصّة هو عنصر التّشويق حيث الكاتب لم يصرّح بالمشكلة ولا بسببها إلاّ في النهاية، إذن هذه القصّة بالرّغم من بساطة لغتها إلاّ أنها تترك أثرا مميّزا وتأثيرا في كل من يقرأها بسبب أحداثها المؤثرة.

مجموعة القلاع الصامدة لمحمد عزّة:

تتحدث القصّة عن فتاة مغتربة من بغداد اسمها سناء تتألم لما يحدث لبلدها من أحداث مؤلمة، تبحث الفتاة عن جوهرتها المفقودة"، التي لا نفهم ما المقصود بها وهي من بين رموز النّص شأنها

1- ينظر رايس عمر، علي لكروط وقصص أخرى، دار الغرب، ص 15. وما بعدها.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

شأن رمز الخنساء في قول الكاتب: "فها هي تجلس قرب نفسها "تتفحّص معالمها" فهل تكون الخنساء؟ ! أم الخنساء ! ... هكذا يريدها عظيمة ... "[1].

وما نكاد نكمل هذا النّص حتّى يصادفنا رمز آخر وهو إكمال اللّوحة، من يكملها وما علاقتها **بالقصّة، قائلا:** "وعند الفجر كانت الصورة قد اكتملت واتّضحت معالمها تماما لفارس ثائر يحمل قلما وسيفا وقد وجّه بصره إلى العلا يريد الصعود إلى القمّة "[2].

وبعد ذلك يأتي الكاتب ويزيد في وصف هذه اللوحة ويرسمها بالكلمات جاعلا ألوانها مجموعة من المعالم التاريخية والأثرية الحضارية الراسخة التي زادت اللوحة شموخا وجمالا فما أحلاها من لوحة أثرية، وقال في ذلك "خلفه **(الفارس)** قلعة شماء من قلاع التّاريخ تقف وقفة أهرامات الجيزة ... شامخة لا تحرّكها رياح ولا عدوان لتحمي ظهر الفارس من غدر الزّمان ... وحين يعود إليها متعبا تحدوه إرادة جامحة في الكتابة والحديث تحت نور القمر في ليالي الأنس والسّكينة **والاستقرار** ... وصناعة التّاريخ ... لتضفي على اللّوحة مسحة من الجمال البديع، والتّكامل **الرائع** الذي يذكر ببدائع حدائق بابل والأهرامات والبتراء وقصر الحمراء ... بينما يرفع صاحب اللوحة ريشة نحو السّماء ويبتعد عنها قليلا ليقف ويتفحصها في عزة وشرف وسعادة كما لو **أنّه** لا يصدّق أنّها ثمرة سنوات الاعتكاف والبحث والاقتدار ..."[3].

مجموعة الأبواب الموصدة لمحمد الصالح حرز اللّه:

سبق وأن دُرست مجموعة " النّهار يرتسم في الجرح " للقاص نفسه ويبقى أسلوب القاص في الكتابة نفسه ولغته الشعرية لا تكاد تختلف عن مجموعته السالفة فعن شعرية المقاطع القصصية هذا النّص:

"**ما** للقلب ينبض حين يراك؟

ما للجرح يلتئم

2- عزة محمد، القلاع الصامدة، دار الأديب، مهران، ط 2007، ص 93.
1- عزة محمد، القلاع الصامدة ، ص 94.
2- المرجع نفسه، ص 94-95.

تصير القلوب **محطّات**

تنثر مقاعدها للمتعبين المنتظرين وللمشرّدين...

وتهجر العصافير أوكارها والأسماك وديانها باحثة عن

الملجأ والطمأنينة يا ملجأ ويا سكينة

حين تبتسمين تنسى الثلوج بياضها، والحقول أزهارها "[1].

عند قراءة هذه المجموعة لا نحس أن هناك خلفيات سياسية ونقل لقضايا الواقع بحرفيته بل تسمو بنا إلى عالم رومانسي خيالي ومشاعر دافئة رقيقة. **وحتى وإن لامس كلام القاص الجانب الثّوري** إلاّ انّه يصبغ ذلك الكلام بصبغة فنّية وبثوب خاص على شكل رموز كقوله في قصّة "**مرّة أخرى** ... أغنية حب": "آه يا لوزية العينين"[2]. ويرمز بها إلى **الجزائر الخضراء ثم تتكلم الجزائر** من دون أن نعلم أنها هي الجزائر قائلة:

" جذوري ضاربة في العمق

ستبقى

وأبقى شامخة مثل الطّود

كمثل الأوراس

لا يرعبني الرعب

أنا الإرهابية في زمن الإرهاب "[3].

1- حرز الله محمد الصالح، الأبواب الموصدة، دار هومة، الجزائر، ط2، ص 22.
2- المرجع نفسه، ص 25.
3- المرجع نفسه، ص 24-25.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

إنّ قصّة " مرّة أخرى ... أغنية حب " هي أغنية عن حبّ الوطن فيها كلام ثوري خفي وتعكس حب الكاتب لوطنه والتّغني به، وفي خضم هذه الغنائية تقلّصت مساحة السّرد وازدادت جمالية اللغة الشّعرية.

يتّخذ الرّمز عند حرز الله طابعا آخر وبعدا فنّيا ممزوجا بالسّخرية مثل ما جاء في قصّة "التّحديق من خارج الرقعة ". حيث تصور هذه القصّة حال الجزائر أو الدول العربية (المرأة المصابة) التي تنزف وأبناؤها عاجزون لا يستطيعون فعل شيء سوى التّحديق من الخارج من بعيد وكأنها قطع شطرنج، والرقعة هي مساحة المعارك والاجتماعات. تبدأ القصّة بمشهد هو سقوط جثة واحتضارها و إلتفاف النّاس من حولها، وهم ينظرون ّإليها لا يحاولون إنقاذها، وعندما قرروا المساعدة عقدوا اجتماعا لأجل ذلك وهي تحتضر.

"مسكينة، إنّها تحتضر

يجب أن ننقذها

يجب

حقا

يجب أن ننقذها

فلنعدّ اجتماعا طارئا "[1].

ثم أجّل الاجتماع بسبب عدم حضور بعض العناصر. نستشعر في هذا الكلام نوعا من السخرية حيث كيف للميت أن يؤجل احتضاره وموته إلى بعد الاجتماع.

قصص التّسعينيات:

إنّ قصص التسعينيات قصص ولدت من رحم الأزمة أزمة الإرهاب والعنف الذي عانت منه الجزائر، وهذا ما أدّى إلى تفجير روح الإبداع " فأنتج في هذا السّياق كم هائل من النّصوص يمكن

1- حرز الله محمد الصالح، الأبواب الموصدة ، ص 36.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

تصنيفها تحت اسم: "أدب الأزمة". نصوص بعضها تسجيلي، وبعضها يحاول استنطاق الواقع ومساءلته واستقرائه، وتعرية مختلف جوانبه والإحاطة بآثاره المختلفة قصد الوصول إلى إدراك منطقه ". ومن بين القصص التي يمكن إدراجها تحت ما يسمى بأدب الأزمة نجد: (زمن الحب، زمن الموت لأحمد منوّر – المقبرة السياحية لبودواية بلحيا – أوجاع امرأة خلعتها القبيلة لجميلة زنير – هديل الحمام الحزين لجيلالي خلاّص – ظلّ الرّوح لسعيد بوطاجين – الرأس المقطوع لمحمد دحّو ...) [1].

وفي المقابل نجد قصصا كتبت في التّسعينيات ولكنّها لم تتناول العنف الإرهابي كموضوع أساسي، بل عالجت مواضيع اجتماعية أخرى، محقّقة بذلك تميّزها من خلال انزياحها عن واقعها وهروبها منه. ومن أمثلتها:

- علم دولة الزعبطيطو لطاهر وطّار.
- وجوه تبحث عن شكلها لعبد القادر بن سالم.
- صوت الصمت لعبد الملك مرتاض.
- الصّديق لعلال سنقوفة.
- ما أحلى الرجوع إليه لعمّار يزلي.
- صحوة لسن الأربعين لفرحات جلاّب.
- قردة تعود إلى كاليفورنيا لفضيلة الفاروق.
- جدارية لا تصحو لكحلي عمارة.

وغيرها من القصص التي ستتم تناولها في هذا السياق.

تقتضي منا الموضوعية، أن نشير إلى رأي "إبراهيم صحراوي" في قصص التّسعينيات والثمانيات ومقابلته برأي "هداية مرزق" ربّما نخرج برأي يشجع للبحث عن بلاغة لهذا المحكي.

1- صحراوي إبراهيم، ديوان القصة، ص 21.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

يقول إبراهيم صحراوي: " تقتضي منا الموضوعية أن نشير هنا إلى أن بعض نصوص هذه المرحلة ينطبق عليها هي أيضا ما ينطبق على كثير من نصوص السبعينيات من حيث عدم قدرتها على تحقيق أسبقية أدبيتها على موقفها السياسي ... أمّا اللغة في الفترتين فقد تعدّدت مستوياتها، وتراوحت بنسب متفاوتة فيما بين التّمكن والقصور، بين الرقي (إلى حدّ التّكلف أحيانا) والسلاسة والرّكاكة و الابتذال ... والتّحلل من كثير من الضوابط على اختلافها، فيما يسميه بعضهم " لاشتغال على اللغة، تفجير للغة، حداثة لغوية، وهي ادّعاءات لا تعدو أن تكون تغطية لعجز وقصور لغوي واضحين عند كثيرين !! ؟؟ "[1].

إن وصف القصّة الجزائرية في التّسعينيات والثمانينيات بالقصور والرّكاكة، والتّكلف، والابتذال والعجز والقصور اللغوي لا ينطبق على كل القصص بدليل الدّراسة التي قدّمتها هداية مرزق في كتابها: " جماليات القصّة القصيرة بين النظرية والتطبيق "، اقتصرت الباحثة في دراستها على قصص التسعينيات وأواخر الثمانينيات، للوقوف على جمالياتها وخصوصياتها الفنّية وهي لا تنفي " أنّ قصص هذه الفترة استمدّت موضوعاتها وأبعادها الجمالية والدّلالية من الأزمة التي عايشتها "[2].

إلاّ أنها ومن جهة أخرى تؤكد على البعد الفنّي الجمالي للقصّة الذي هو من متطلبات العصر وكذلك الواقع الاجتماعي والسياسي، ومن ثمّ وجد القاص الجزائري نفسه بين بين، لذلك راحت القصّة في هذه المرحلة " تتخذ لنفسها منحى آخر استجابة لمتّطلبات العصر من جهة ولطبيعة الواقع المتأزّم من جهة أخرى، و في خضّم هذه الأزمة، واتّساقا مع الرؤية الجديدة للواقع يكتب قصّة تحمل سّمات المعاصرة وتتميّز بمجموعة من الميزات في توظيفها للتراث، وخلقها للشخصيات الفنّية، وابتعادها عن الأساليب التقريرية المباشرة إيمانا بأن عملية القص ليست مجرّد تحليق في الخيال عبر أحداث متصوّرة ... إنّها معانقة الواقع عبر فهمه والوقوف على خصائصه منعكسة في مرآة الفن "[3].

1- صحراوي ابراهيم، ديوان القصة، ص 22-23.
2- ينظر مرزق هداية، جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، ص 98.
3 - المرجع نفسه ، ص 98.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

إنّ هذا النّص لهداية مرزق لا ينفي انعكاس الواقع في القصّة الجزائرية التي كتبت في التّسعينيات، ولكن طرق التعبير أو طرق عرض وتقديم هذا الواقع هو المتفنّن فيه مما يعني أن اعتناق الواقع ومشاكله ليس بالضرورة نفي الجمالية التي تبحث عنها هداية مرزق، بل الارتباط به هو الذي دفع إلى التّجديد، وهو العجينة الأساسية لصنع الجمالي عن طريق إعادة صياغة هذا الواقع، لأن القاص يفهم واقعه أكثر ويعرف أنّه يحتاج للتّعبير عنه إلى وسائل أخرى ورؤية جديدة فتخلوا بذلك عن " الأساليب المباشرة لأنها لا تستطيع أن تحتوي الواقع الجديد / المقعد / المتهاوي ... فراحوا يعبّرون عن رفضهم للواقع، موظّفين تقنيات متنوّعة في فن الكتابة القصصية تميل أكثر إلى الاختزال في التّعبير، التكثيف اللغوي، وتداخل الأزمنة وتيار الوعي الذي كثيرا ما يلجأ إليه القاص للتعبير عما يختلج داخل الشخصيات من أحاسيس مختلفة. وبالتوّغل في طبقات الذهن اللاّشعورية العميقة تزداد تلك العمليات فيضانا وتشويشا وتعقيدا، واعتمادا على الصور، والرّموز ... وهو ما ينعكس بدوره على الأسلوب مما يعكس تشظي الوعي وتفتته "[1].

يحدّد هذا النّص أهم السّمات التي امتازت بها قصص التّسعينيات والتي هي بالرّغم من فنيتها (التشظي، التكثيف اللغوي، تداخل الأزمنة، تيار الوعي، الصور التّرميز ...) إلاّ أنها تبقى مرتبطة بالواقع وتتناسب معه ومع تطوّراته المعقّدة لكي تبقى ذات جمالية وذات بعد فنّي. ولإثبات ذلك سيتم تقديم قراءة لمجموعة من القصص وهي:

- **مجموعة جدارية لا تصحو لكحلي عمارة[2]:**

إن قصص هذه المجموعة لا تنسلخ عن الواقع بل نجدها في لغتها وبعض تعابيرها والنّصوص التي تستدعيها تنسجم مع الواقع بل وتصبح جزءاً منه حيث تجعل الأماكن هي التي تسكنها وتحتويها ليس هي التي تسكن المكان، ومن ذلك قولها: "... ذلك هو السرداب الذي يسكنني، ... "[3]. وكذلك قولها "حينما تدخل القاطرة النفق، تكون ضجتها قد عبرتني وأنا أعبر الجسر"[4].

1- ينظر مرزق هداية، جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق ، ص 97.
2- عمارة كحلي أستاذة وباحثة من جامعة عبد الحميد بن باديس -مستغانم -
3- عمارة كحلي، جدارية لا تصحو، منشورات الاختلاف،ط1 أفريل 2001، ص 37.
4- المرجع نفسه، ص 44.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

كما نجد أيضا أسماء للأماكن توهم بالواقعية مثل(سيدي الهواري... وهو مكان حقيقي يعرفه كل جزائري ولكن السّحر الفنّي الذي تركه أثناء قراءة القصّة هو طريقة وصفه وبراعة تقديمه للقارئ، وبالتالي نحس بالقرب من هذه القصص وأنّنا دون غيرنا من القراء نعي ما تقوله القاصة.

تكمن جماليات هذه الأمكنة في قصص " عمارة كحلي " في ذلك " التّعالق الذي يحدثه المكان مع الواقع الفنّي الذي يستمد تشكله وتمظهره من الذاتي، الذي يرسم خطـــــــوط الأمكنة "[1]. فتأخذ انطلاقا من ذلك أبعادا نفسية واجتماعية وتاريخية وعقائدية.

وما يعكس الجانب الواقعي أيضا أسماء الشخصيات، " ففي هذه القصص نجد حشدا كبيرا ومدهشا من أسماء الشخصيات التي تستمد مرجعتها من الشارع الجزائري، وتحيل على المنطقة التي تنتمي إليها القاصة مثل الهوارية، المنصورية، عومرية، مختارية "[2].

بالرّغم من هذه الرتوشات الواقعية التي تحيل على الواقع إلاّ أنّ قصص " كحلي عمارة " ليست قصصا عادية بل هي لوحات فنّية تشكيلية تغذيها أفكار عميقة، ولغة شعرية مرمّزة وغامضة أحيانا كثيرة، تتداخل فيها أصداء أصوات لا نكاد نفهم صاحبها (قائلها) وأحيانا كثيرة نقرأ القصة بأكملها لكن لا نكاد نفهم ما هو مضمونها وما الإشكال الحقيقي الذي تعالجه، بل نجد القصّة في حدّ ذاتها إشكال مثل قصّة " السؤال ".

لم تنقل هذه القصص القضايا السياسية والإرهاب والثورة الجزائرية، بل تميّزت القصص بأسلوبها ولغتها الفنّية، والأساليب السّحرية والغموض الفنّي الذي يشوب أساليبها ومضامينها وكأنها قصص كتبت لتكون فنّا وإبداعا لا وسيلة لنقل الواقع، وتسجيل القضايا الاجتماعية المختلفة. ومن هنا سيتم تحديد أهم السّمات البلاغية الفنّية التي امتازت بها قصص هذه المجموعة وهي:

- الغموض والكثافة أهم ميزة ميّزت هذه المجموعة ومن ذلك قولها: " أكوّر تنهيدتي وأبلعها بالخبز كيلا أتذوق مرارة الخيبة أمام ناسي، كيلا أخدش جروحهم بالخلّ والملح"[3].

ويزداد الغموض في هذا المقطع من خلال المزج المفرداتي في النّص التالي: "وغفرت لأبي ما كان من الجلد المثقوب إذ رحت أتزوّد لسفري وحيرتي بصفوف التذكار والتّرحال. ولمّا كان

1- مرزق هداية، جماليات القصة القصيرة، ص 250.
2- المرجع نفسه، ص 514.
3- عمارة كحلي، جدارية لا تصحو، ص 379-380.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

الميقات موسما للتّجاور بين الأبراج، فإنني تشاغلت برسوم الوصل بين البهو والنّجوم فتوصلت حينها إلى أنّ نقاط التقاطع لا تحصل دوما بالعين، وإنّما تتم وراءها كالبندير، عندئذ تبيّنت أنّ الموقع الذي أقف فيه ساكن منذ موت جدّي، ولأجل ذلك لم أكبر أبدا ... "[1].

وعن شعرية المقاطع القصصية نجد القاصة توظف لغة شعرية، مثل هذه الفقرة التي أحدثت في تتابعها وقعا موسيقيا " **أنسه؟ وما أنسه!** وإذا ما اجتهدت في إبداء سخطي عليه نهرتني بشدّة **ذكره !** "[2].

ومما يزيد من جمالية اللغة تداخلها مع القص الشعبي **أو** الحكاية الشعبية مما يعطي إحساسا **بطقوس** خاصة كقولها: "بين الحاجبين نبتت سنبلة جدّتي، تروح وتجيء بتقاطباتها. إيه، لونجة بنت الهوال والشعور الطوال. ابن عمها يبكي على أعقابها، خطفوها الغوال خلف سبع جبال ... "[3].

وتذهب القاصة إلى أبعد من ذلك حيث تتحوّل خوارق الحكاية الشعبية إلى رموز في القصّة. و**هذا** يدل على براعة في التداخل **لتصبح جزءا** من عالمها. **ويتجلى ذلك عندما راحت رحمة إحدى** شخصيات قصة " الحلم الأزرق " تحكي لأبيها "بقرة اليتامى" وكانت رحمة وهي كلّما اقتربت من أمها تشعر بغبن جمال وجميلة أكثر: فقد بكيا من فراق **البقرة** مثلما بكت أمها من غياب علي وهي حاضرة أمامها "[4]. وقولها أيضا : " لم يكن اللون الأزرق ليلائم، جميع الرّسوم ولأجل ذلك كان على رحمة أن تفتّش عن صبغ آخر تدهن به حلم أمّها فاهتدت بحكمة " لالا خيرة إلى صنع أزهار الحليب والعسل "[5].

كما يجد القارئ علامات للسّرد الشعبي على نمط الحكاية الشعبية، منها: " ... كان يا مكان – **كان** الحبق والسوسن في حجر النبي عليه الصلاة والسّلام، كانت .....كان يا مكان، كانت مريم وكان عود النّوار يكبر دونما جنينة عند لالة زهور ... "[6].

1- عمارة كحلي، جدارية لا تصحو، ص 79.
2- المرجع نفسه، ص 12.
3- **المرجع** نفسه، ص 11.
4- المرجع نفسه، ص 106.
5- المرجع نفسه، ص 106.
6 - المرجع نفسه، ص 82.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

إن تداخل الكلام ما بين الشخصيات ظاهرة فنّية أغنت النصوص القصصية في هذه المجموعة، **مما** يجعل الكلام كأنه على شكل طبقات محمل بكثافة ناتجة عن غموض الكلام وجهل قائله. **ومن ذلك ما جاء في قصّة** " جدارية لا تصحو" : "هنا الحياة والفناء، رغوة هنا تسيل بضجّتي ورصيفي هناك يلفح بالشمس والنّاس"[1]. وكذلك قولها: " **كانت تغزو نلسي بالحلم والتّرحال، لأجل ذلك كانوا غجر**بين داخل الماء والصابون، كانت تغري بالسّفر والقرنفل، فيطمع **نلسي بزرقة الصباح** والهواء "[2].

إنّ الكلمات الواردة في النّص الأوّل والثاني مثل: (ضجّتي، ناسي، صيفي) **تجعلنا** نفهم **أنّ المتكلم** شخص يحتوي كل هذه الأشياء وخاصة عندما أتت ياء المتكلم متّصلة، يترك فينا النص الأوّل شعورا بأن المتكلّم هو الحوش وأنّه هو الذي يصف ويحكي الآهات والقصص التي تدور بخاطره.

أمّا النّص الثّاني فتحيلنا فيه كلمة " **نلسي** " إلى متكلّم ينتمي إلى هؤلاء النّاس وهو جزء منهم ويعتّز بهم هذا من جهة ومن جهة أخرى قد يكون المتكلّم هي مدينة " وهران ".

إنّ هذا الانفتاح في تأويل القائل وتحديد هويته يجعل المعنى غامضا وغير واضح ويعطيه بعدا دلاليا تتماهى فيه الذات المتكلّمة مع ما يحيط بها وتتملّك الظواهر التي تراها جماليا وتتداخل معها.

- **أما عن التّكرار فله** لذة خاصة، فهو على مستوى النّص يحدث اتّساقا فنّيا، يذكرنا فيه الكاتب ومن خلاله أن ما قيل مرتبط بما سيقال، ومن ذلك تكرار عبارة "هذه الدنيا".

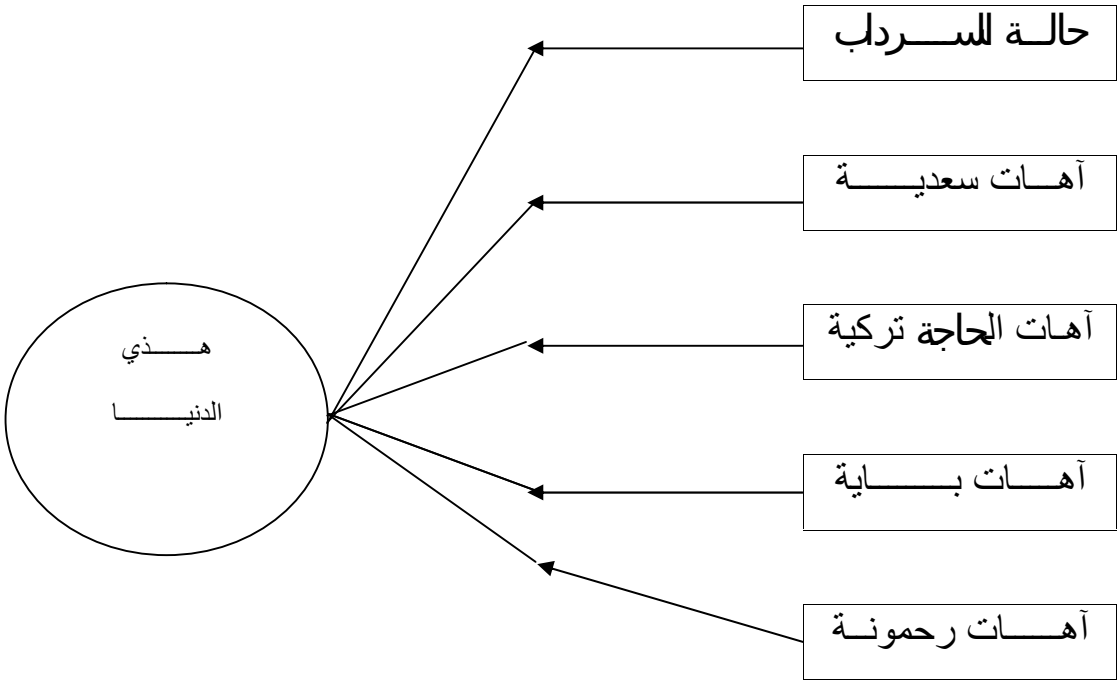
إنّ الآهات في "جدارية لا تصحو" **تختلف وبالتالي عبارة** "هذي الدنيا" تتخذ لها معان ودلالات **متنوعة** من سياق لآخر بالرّغم من أنّ العبارة هي هي.

إن هذه العبارة **المكرّرة تتضمن الرّضى بالقضاء والقدر رغم عسر الحال، كما تدل على تجلّد** وصبر قائلها، ومن جهة أخرى تدلّ على المواساة مما يجعلها تَشْحَنُ طاقة الصّبر لدى أيّ شخص متألم، كما لا ننفي كونها تعكس خبرة قائلها وآهاته وكأنّه يقول: آه ... آه من الدّنيا وآلامها. "هذه **الدنيا**" عبارة معبأة بآهات، وصرخات شخصيات القصّة " وتكرارها يحدث نتيجة حالة نفسية تأخذ الشخصية في متاهات، فتردّد ألفاظا هي خلاصة إحساسها وتذمرّها من واقع معيّن "[3]. كما أنّها

1- عمارة كحلي، جدارية لا تصحو ، ص 82.
2- المرجع نفسه، ص 10
1- مرزق هداية، جماليات القصة القصيرة، ص 381.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

"حاملة لأشجان الأنثى الباحثة عن الرّاحة والمبحرة في عوالم الوجد و الحكايات الشعبية، فيأتي تكرار هذه الجملة ذات الحس الشعبي كمعادل لأحاسيسها وتوقها للتحرّر من دواخلها، وما يتجمّع فيها من آلام تعبّر عنها في قولها " هذي الدنيا "[1]. وأشجان الأنثى نجدها ممثّلة في المخطط التالي:



إنّ هذه الآهات تعكس رحلة المعاناة وحكايات مَنْ في الحوش أو "سكان حوشي " -كما تقول القاصة- وقبل تكرار كل عبارة تسرد علينا القاصة قصة وحالة شخصية من شخصيات حوشها، وما حدث لها في الماضي، وحالتها التي آلت إليها في الحاضر، واصفة آلامها وأحلامها وحالتها الحزينة. فمرة تقص أحزان سعدية وزوجها السّكير ثم ما تكابد الحاجة تركية من فراق ابنها بلعيد، بلعيد الذي هرب مع الرومية باع أسرته من أجل البحر تاركا ابنته وزوجته، ثم رحمونة التي تبكي زوجها عبد القادر الذي توفي وهي تسكب غضبها في قطعة الصابون لتذيبها في القصعة، رحمونة " تترقب روح زوجها وتقول أن روح عبد القادر تزورها كل ليلة بالسمك والكحل ... "[2].

و يلي كل حالة حزن كلمة " هذي الدنيا " وهكذا إذن تتواشج الأحزان وتتسق نغمتها وتتشارك ايقاعاتها في النفوس وتصبّ في ذلك الحوش ...

2- المرجع نفسه، ص 379-380.
3- عمارة كحلي، جدارية لا تصحو، ص 52.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

- **" علم دولة الزعبطيطو لطاهر وطّار ":**

يناقش الكاتب ألوان العلم ودلالة كل لون كما يتساءل عن لون العلم لدولة غير محدّدة وما يؤرّقه، هو عدم تعرّفه على ألوان هذه البلدة قائلا:

"كيف لا أعرف أنا، أنا ابن عصرين المزامن المواكب لكلّ ما جرى في عالمنا منذ ثمانين سنة. كيف لا أعرف لون علم هذا البلد؟ أهو أحمر وأبيض وأزرق؟ أهو أزرق وأحمر وأبيض؟ أهو أبيض وأحمر وأزرق؟"[1].

وبعد هذه التّساؤلات يذهب بعيدا مع الألوان ليناقش دلالة كل لون إلى ما يشبه فلسفة الألوان قائلا: " ثم لماذا هذه الألوان بالذّات، فهناك الأخضر كما هناك الأصفر، وغير ذلك من الألوان الخلاسية ..... اللون الأحمر يعني دم الأموات، وأنّ اللون الأسود يعني حزن الأحياء، كما أن اللون الأخضر هو لون آخرة سعيدة "[2].

ثم يذهب و يستسمح ضميره قائلا: " أستسمح المستسمح وهو ليس سوى ضميري، باستعمال تعابير سياسية "[3]. ونلمح في حديثه مع نفسه نوعا من الجنون وذلك من خلال التّحية وإرجاعها قائلا: " السلام عليكم وعليكم السلام ورحمة اللّه تعالى وبركاته ... ها ها .... ها ها .... إن شاء اللّه، إن شاء اللّه. ..... من هي هذه الدولة الشّهيدة الحزينة المؤمنة أو المسالمة ...؟ هل لها وجود؟ ربّما ... ها ها ها .... لا تضحك إلاّ على نفسك رجاء "[4].

ثم يتساءل عن لون وشكل علم دولة الزعبطيطو ويذكر اختلاف الزعابطيط في محتوى علمهم وألوانه التي في كل مرّة تزول ثم تعود ثم تزول ثم تعود. وبعدها يعود إلى السّؤال الذي يتبادر إلى الذهن عند قراءة عنوان القصّة ويجيب عنه معرّفا الزّعبطيطو قائلا: " وقد توصلت من خلال أبحاثي المعمّقة إلى أن علم الزعبطيطو لم يكن له وجود أصلا لسبب بسيط، وهو أن الزعبطيطو الذي تجدّده جرذان خلد، اعتبارا لكونها لا تنتمي لأيّة فصيلة من فصائل الجرذان أطلق عليها بدورها اسم الزعبطيطو "[5].

1- صحراوي إبراهيم، ديوان القصة، ص 212.
2- المرجع نفسه، ص 212.
3- المرجع نفسه، ص 212.
4- المرجع نفسه، ص 213.
1- صحراوي إبراهيم، ديوان القصة، ص 216.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

إنّ كلمة الزعبطيطو والتأريخ لها والقيام بأبحاث معمقة حولها قمة في العبث خاصة عندما ترتبط بالجرذان، وخلف هذا العبث الغامض نلمح خلفية سياسية وذلك عندما ما جاء صحفيّ وشدّ انتباهه إلى ألوان العلم وبأن فيها الأخضر من اليسار وأن هذه " مآمرة حاكتها زوجة زعيم أجنبية حيث رسمت اللون الأخضر بدءً من اليسار. إنك تعرف معنى اليسار واليمين في وجداننا العربي الإسلامي" [1].

- **" صحوة لسن الأربعين (فرحات جلاّب[2]) ":**

القصّة هي خطاب مع النّفس ومحطّة لاسترجاع ما فات لا علاقة لها بفكرة الإرهاب، بل تعالج قضية الغربة والشباب وعمرهم الضائع من دون فائدة.

إنّ خطاب النّفس أجمل ما فيها لأنه يعكس أفكارا فلسفية وبعدا نفسيا عميقا، ومثاله الحوار التالي: " البارحة يوم مهم في حياتك، فهو الذي أحدث فيك هذه الصدمة، وجعلك تراجع أوراقا، من شجرة العمر ... وأنا أراقبك منذ البداية، رأيتك تسير في كل الاتجاهات صاحبت الطفل الأوّل فيك "[3].

إنّ هذا التّحليل النّفسي أكسب لغة القصّة جمالا مثل صاحبت الطفل الأوّل فيك، شجرة العمر، تراجع أوراقا، تصارح نفسك، تقبض على اللحظات ....

- **" سيلفيا " ضمن مجموعة الربيع يخجل من العصافير لمراد بوكرزازة:**

مضمون القصّة هو الهجرة ومعاناة المهاجر في غربته، كما يصف الكاتب حالة الشخصية وحالة المجتمع الجزائري، والأسرة الجزائرية.

ما يلاحظ على هذه القصّة هو غياب أسماء الشخصيات ومهمّة القارئ تكمن في تخيلها.

يقدّم لنا الكاتب حزمة من الذكريات التي يتذكر أنه تركها " خلفه وكأنّها ماثلة أمامه "، هذه اللاّزمة الموضوعة بين مزدوجين تتكرّر في جسد القصّة لتمنحنا شعورا بحيوية هذه الذكريات ومدى الحضور القوي الذي تمارسه في ذهن الشخصية، كما توحي في أحيان كثيرة إلى التأثر الكبير الذي يعاني منه هذا الشخص، ويتجلى ذلك في هذا الوصف الفنّي الجميل " خلفي كما لو أن الأمر كان

2- المرجع نفسه، ص 219.

[2]- فرحات جلاب قاص من مواليد 1963. صحفي بالقسم الثقافي بالتلفزيون الجزائري. رئيس فرع الجزائر العاصمة لاتحاد الكتاب الجزائريين 2004 . له: (يرغب في الصراخ.. يرغب في الصمت، قصص. منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004. ينظر: صحراوي ابراهيم، ديوان القصة، ص 337

4- صحراوي إبراهيم، ديوان القصة، ص 340.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

ماثلا **أمامي**، تركت جريدة قديمة تجرّ خبرا باردا ... تركت رصيفا غيّر جلده علّه يرتاح من ضمير خطواتي التي كانت تؤنّبه مع أوّل الليل، وتركت أخـا يجلس على كرســي متحرّك "[1].

إنّ هذا الوصف يترك في القارئ إحساسا بالحزن فهو بالرّغم من العبارات الجميلة الموظفة فيه إلاّ أنّ الانطباع العام الذي نحسه هو الشفقة والألم والملل.

- **قصّة الربيع يخجل من العصافير ... !!:**

يُعْلمنا الكاتب بدخول العام الجديد وهو ينتظر مجيء امرأة لم تأته، وكأنّه يكتب خاطرة، أوينقل لنا مقطعا من إحساسه، وكأنّها قصيدة شعرية أو أغنية قائلا:

" منذ عام ... أو منذ البدء

وأنا أخلص لمواعيد المساء !! الهباء.

أرقب عبورك من رصيف ... **إلى مكان قصيّ فنّي** ...

منذ عام ... أو منذ البدء ....

وأنا أتبنّى ساعة وحيدة ... تطلين خلالها كقوس قزح ...

منذ عام ... أو منذ البدء "[2].

تشعرنا اللاّزمة المتكرّرة " **منذ عام أو منذ البدء** " بطول الغياب وطول الانتظار فنحس بتلك المعاناة التي يكابدها الكاتب التي تدل على مدى إخلاصه. ولكن من تكون؟ من هي التي ينتظرها؟ وهل هي تعرف بذلك؟

القصّة تشبه رسالة يكتبها حبيب إلى حبيبته قائلا:

" **إنّي لا أنتظر** ... شيئا على الإطلاق ...التّوقيع: رجل يبكي ... !! "[3].

- **قصص الألفينيات:**

تغريبة ابن الملّوح للخيّر شوار[1] ضمن مجموعة ملت العشق بعده

1- بوكرزازة مراد، الربيع يخجل من العصافير وقصص أخرى، ميديا بلوس، قسنطينة، ط 2012، ص 32.
2- المرجع نفسه، ص 68-69.
1- بوكرزازة مراد، الربيع يخجل من العصافير وقصص أخرى ، ص 72.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

وظف الكاتب شخصية "قيّس ابن الملّوح" كرمز ليدل على تحوّل القيم، إن هذا النوع من الأفكار تجعل الإنسان غريبا عن واقعه وعن كل من حوله غريبا بأفكاره وطريقة لبسه وعاداته وهذا ما جعله محلّ انتقاد وكأنه جاء من كوكب آخر.

شخصية القصّة " ابن الملوّح " "شخص يسكن التوباد (الجبل الذي كان يرعى عنده قيس بن الملوّح وليلى العامرية في صغرهما) ... يحمل كيسا فيه: تراكمات عصور الانحطاط المتوالية هندسيا، وصولجانات طغاة عصر الديناصورات المتجدّد و نتائن الكلس والملح.

- أحس هذا الشخص بالجوع فدخل مكانا كُتب عليه "أكل"، وسمع شخصا ينادي " أقبلي يا ليلى "[2].

بحث عنها ثم كلّمها واستعجب من حالها المزري واستهزأت به وسخر منه الجميع ومن شكله الغريب. مما ترك إحساسا بالشفقة عليه وخاصة عندما بكى وبدأ يذكّرها بحبّه وأيامهما معا ولمّا نكرته أحس بالحزن الكبير وكان يرى أن كل من حوله مجانين وذلك في قوله:

"... نعم أنا قيس بن الملوّح.

أنت عشيق ليلى إذن ... إنّها هناك.

هرول باتجاه الإشارة ...التفت فجأة .... شعر بحبل يكبّل ذاكرته ...

- من أنت أيّها الدّرويش؟
- ليلى؟ ... سحر عينيك فقط يشدّني إليك ... ماذا حصل لك؟
- ما هذا الذي أنت عليه؟

وكان جليس ليلى يضحك ساخرا في حين كان هو يبكي ثم نعتته بالمجنون ... "[3].

---

[1]- الخير شوار **الخير شوار** روائي جزائري يعمل في الصحافة منذ نهاية تسعينيات القرن العشرين، يشرف على اليوم الأدبي الملحق الثقافي لجريدة اليوم **منذسنة** 2003، أحد مؤسسي الملحق الثقافي لجريدة الجزائر نيوز**سنة** 2005. ويشرف على "ديوان الحياة" الملحق الثقافي لجريدة الحياة الجزائرية. عمل مراسلا ثقافيا ليومية الشرق الأوسط اللندنية بين سنتي 2006 و2012. وله مساهمات في كثير من الجرائد الورقية والالكترونية داخل الجزائر وخارجها. مؤلفاته:(" **زمن المكاء** "قصص 2000- **مات العشق بعده** "قصص،سنة 2005 عن **منشورات أهل القلم**2009- **حكاية بني لسان** "قصة ترجمت إلى الإنجليزية وصدرت في نيويورك سنة 2009.- **حروف الضباب** "رواية، وترجمت إلى الفرنسية- **"قلوب زرقاء "** رواية.) **من موقع**: *https://ar.wikipedia.org/wik*

3- **شوار** الخير، مات العشق بعده، قصص منشورات **الاختلاف، الجزائر،ط**1، 2013، **ص** 16.

1- **شوار** الخير، مات العشق بعده ، **ص** 17.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

هنا أحس أن كلّ شيء ضاع وبعدها " هجم عليه ثلاثة رجال، وربطوه بسلسلة حديدية وأخذوه إلى وجهة مجهولة، ووجدوا في ورقة منفردة، كتب وصيّة جاء فيها: " **إذا ضمّ جسدي القبر فاكتبوا** على شاهده، مات العشق بعده "[1].

أما في قصة "طريق الشمس" في المجموعة نفسها نجد بطل القصة شخصية غريبة وهي "الهديدي" ينام في الشّارع على أوراق الكرتون محتضنا جُرَابه وفي مرّة أراد صاحب المقهى الذي يرتاده الهديدي أن ينتزع منه الجراب ولكنّه صرخ وهدّده، فلم يعرف أحد سرّ ذلك الجُراب **الذي بقي لغزا**. ولمّا اختفى الهديدي في أحد الليالي قال أحدهم إن الهديدي تحوّل إلى جسم متوهّج، فراح الناس يؤلفون حوله القصص فهناك من قال بأن: "الهديدي ما هو إلاّ النجم القطبي الذي كان يستعمله البحّارة والقراصنة قبل اختراع البوصلة، ولمّا لم يبق له دور فقد نزل إلى الأرض ليقوم بمغامرته تلك" [2].

إنّ القارئ لهذه القصّة يحس وكأنه يسمع خرافات وأساطير كتلك التي تحكيها الجدّة لصغارها، وهذا أضفى على القصّة متعة وتشويقا. وقد زادتها الخوارق جمالاً وجعلتها تقترب من الطبقة الشعبية ومعتقدات الشعوب البسيطة الساذجة.

أمّا قصّته " ذكر حكاية بني لسان " نجد الكاتب يذكر السند الخاص بالقصة وكأننا نقرا كتابا في المجاميع الأدبية التي تجمع أخبار العرب كقوله: "عاد محمد بن عبد اللّه بن محمد بن إبراهيم **الطنجي الذي عرف بـ : ابن بطوطة** " من رحلاته ... وجلس يحدّث النّاس عن عجائب رحلاته ..." [3].

وبعد المقدّمة الطويلة حول السند ونقل الأخبار تبدأ القصّة الفعلية لقول السّارد: "**بلغنا أن ابن بطوطة لمّا** قطع شوطا من رحلته وصل إلى بلاد يقال **بأن** اسمها "**بني لسان**" .... "[4].

تجعلنا نحس بأن القصّة حقيقية ولا مجال للتخيّل فيها، وخاصة عندما يذكر أسماء مثل: **ابن** بطوطة، محمد بن ادريس السجلماسي...

2- المرجع نفسه، ص 19.
3- المرجع نفسه ، ص 65.
4- المرجع نفسه، ص 83.
1- شوار الخير، مات العشق بعده ، ص 84.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

إنّ السّارد في القصّة يلعب دور الراوي النّاقل لأخبار العرب و ذلك في قوله: " كان من الذين تعرفوا على الرّحالة رجل قصير القامة يقال له " البوهالي الأحدب " ويقال بأنّ الأحدب هذا أراد أن يزوّج إحدى بناته للرّحالة ... "[1].

بدأ البوهالي الأحدب في قص حكاية بلدته على نمط ما تُحكى به الحكاية الشعبية: " اشتهر في تاريخ بلادنا سلطان جبار هو الساسي متقلّب المزاج شديد التطيّر ... وهل تعلم أصلح اللّه عاقبتك بأن في سلطنتنا لا يوجد من الرّجال من يحمل اسم علاّوة؟ لأنه ذات صباح سمع أحدهم يصيح " احذر من علاّوة " فهزّه الرعب ... وقد أعدم في اليوم نفسه كل علاّوات البلد ... من الرضيع إلى الشيخ إلى الهرم "[2].

وبعد ذلك طلب من رجاله أن يبحثوا على الذي يتكلّم صباحا بأقوال تجعل السلطان يتطيّر من شيء ما فلم يجدوا أحدا، لذلك اقترح أحد الشيوخ قطع ألسنة النّاس كلهم حتى يرتاح السلطان من لغو العامة، فقال في مناسبة دينية وبعد بكاء مؤثر " ... أيّتها الأجساد الفانية والقلوب الحّاوية ... اختنوا ألسنتكم كما ختنتم ذكوركم وإلاّ فالزمهرير مصيركم "[3]. موهما إياهم بأن هذا الأمر واجب ديني.

ولكن ليس الكلّ قطعوا ألسنتهم، بل هناك من دفع أموالا إضافية للطهّار حتى يتكتّم على أمر قطع ألسنتهم، ولمّا اكتشفوا الأمر وعرفوا أنها ليست من الدّين في شيء، ثاروا ومزقوا جسد الطهار ..... الطهّار إربا إربا و " قيل بأن البعض تلذّذ بشرب دمائهما وحوّلوا بيتهما إلى رماد "[4].

ثم ذهبوا إلى قصر السلطان فأخرجوه وتركوه في ساحة السوق وربطوه بالأحصنة بالحبال ولمّا عادوا لم يجدوا له أثرا ثم جاء السلطان أحد أبناء البلدة، وهو " التوهامي بوذراع " فنصب نفسه حاكما بأمره فاتحا بذلك عهدا جديدا ... استطاع بفضل سياسته الجديدة هذه أن يعمر في كرسي السلطنة "[5].

إذن ما يلاحظ على هذه القصّة هو أنها تميّزت بأحداثها ووقائعها العجيبة التي تدّل على البعد الزّمني لتلك القصّة، وتجعلنا نبحر في عالم خاص على نحو قصص " الغرائب والعجائب " التي

2- المرجع نفسه، ص 84.
3- المرجع نفسه ، ص 84-85.
4- المرجع نفسه ، ص 89.
5- المرجع نفسه، ص 91.
1- شوار الخير، مات العشق بعده ، ص 92.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

تحكيها العرب ولا نعرف ما إذا كانت حقيقية أم أن مخيلة السارد هي التي ولّدت هذا الإبداع المتميّز بمضمونه الذي زادته اللغة أناقة وجمالا.

- **من هنا ... " مرت قوافل الشّهداء " !!! ضمن مجموعة " نهر الحكاية يروي !!" لمحمد صغير داسة[1]:**

شخص " ما في القصّة راح يركض في؟ أعماق التّاريخ يبحث في شوق وألم عن معالم كادت أن تمحى تسلّق أعالي الجبال، انتهى به السير .... إلى هضبة شامخة تكون هي الأعلى في سلاسل جبال الأطلس الصحراوي، وقف يتأمل الكون ... يملأ صدره بهواء الوطن "[2].

ثم راح يتذكر الشهداء الذين كانوا في ذلك المكان، يكاد بإحساسه المرهف يسمع آهاتهم، وأنينهم أنين الأحرار.

القصّة هي وقفة مع الشهداء، وحوار مع أبطال الجزائر، وغزلان الصحراء. **سمع الكاتب صوتا** يناديه، فقال له بأنّه شخص يبحث عن نفسه وأنّه " ذات مبهمة أنا كيان ضائع ... **أنا عمر بلا شباب** ... وحياة بلا ربيع ... "[3]. ثم أخبره بفساد الأذواق والأوضاع هادفا، من خلال ذلك إلى توعية الأجيال وتشخيص أمراض المجتمع قائلا: " إذن أنتم في حالة غيبوبة !! أجل سيّدي ... **وفي** حالة انبهار أيضا، لقد تلاشى نور الحقيقة في سطوع **الزّيف**، ومضى لا لون فيه ولا رائحة، ملوّثات التّاريخ كثيرة تحجب الرؤى، تفسد الذّوق تعطّل التواصل وتقتله "[4].

وانطلاقا من هذه الأوضاع تنطلق صرخة الشهداء، وقد مثّلها في مقاطع وكأنها مشاهد لمسرحية، " فالعربي بن مهيدي " يفتخر بأمجاده وما حصل من بطولات الأبطال على أيّامه، ثم الشّهيد "**سي**

---

[1]- محمد صغير داسة مفتش في التربية والتعليم الأساسي. - **معلم ابتدائي ابتداء من** 1963 / معلم إختصاصي تابع للمعهد التيكنولوجي - مدير متوسطة 1970 - مستشار تربوي مكلف بالتفتيش 1973 - مفتش في التربية خريج المركز الوطني لتكوين **الإطارات** 1980، عضو في لجنة البحث التربوي التابعة للمعهد التربوي - بحوث في التربية؛ قراءات أدبية ومقالات في الجرائد (اليوم- **البلاد**- الشروق- **صوت الأحرار**- **الفجر**- الكواليس -**الحوار**...) - **قاص**:مجموعات قصصية منشورة في المواقع والجرائد. له من الأعمال: ونهر الحكاية ..يروي ../ من هزائم الرجال.. **رماد وشيء من الماضي** / لحظات من عيون الزمن/ **وتدور** الطواحين. **من موقع**:

haoimiche.blogspot.com/2014/01/blog-post_26.html

3- داسة محمد الصغير، ونهر الحكاية يروي ... !!! قصص دار هومة، الجزائر، ط2010، ص 61.

1- داسة محمد الصغير، ونهر الحكاية يروي ... !!!، ص 63.

2 - المرجع نفسه، ص 63.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

علي ملاح " بدأ يتحدث عن الثورة المحروسة ثم يأتي "العقيد الحواس " ويحتضن سي علي ملاح ويقبّله ويشيد بشجاعته ووطنيته وهاهو "سي عاشور زيان " يقبّل الأرض ... وغيرهم من أبطال الجزائر.

إن خطاب كل شهيد جاء في شكل مقاطع مما جعلنا نحس كأننا أمام مسرحية أبطالها شهداء الثورة الجزائرية الأحياء، وقد جاءت على هذه الصيغة حتى يأخذ الجيل الصاعد العبرة من هذه البطولات و يحمل لواء الشهداء ويفي بالعهد ويصون الأمانة.

نحس عند قراءة القصّة أن الكاتب لا يكتب من أجل الكتابة بل يكتب ليبلّغ رسالة وليعالج قضايا وطنية واجتماعية وسياسية بطريقة فنّية وأسلوب قصصي ممتع من خلال عملية التّرميز.

وفي قصّة " أكلوني البراغيث "في المجموعة نفسها يحكي الكاتب قصة طبيب خرج ليستمتع بالطبيعة صباحا فوجد النّاس يحكُّون جلدهم بأظافرهم ولمّا سأل أحدهم قال له "أكلتني البراغيث ". الطبيب يحاول التّغيير والقضاء على البراغيث، والزوجة تشتكي أكل البراغيث لأبنائها وإفسادها للحياة قائلة: " فلنبدأ بالتّغيير، وسمع ذلك الخبر كبار البراغيث فتبسّم ... ثم تنط وتحطّ وتقول نحن نمتص الدماء من أجل سعادة العيال ... ويهتف الشارع اتركوا البراغيث تسعد بما كسبت يمينها"[1]

إن القصة ككل تنبني على طبقات رمزية حيث البراغيث هم المفسدون في الأرض والعاملون على مصّ خيرات البلاد وهضم أموال الشعب، هم فيروسات المجتمع، وجمال القصّة في عنوانها حيث حوّل الكاتب القضية النّحوية " أكلوني البراغيث " إلى قصّة رمزية.

وفي قصة "المسرحية العبثية":

لا ندري إذا كانت حقّا مسرحية حقيقية يحضرها جمهور ويشاهد أم أنها أحداث واقعية تحصل أمام عيون الكاتب وهو ينقلها أمامنا عبر وعيه.

في القصّة كلام غامض فيه الكثير من العبث، والرّموز الكثيفة صعبة التفكيك. مثل: "...يمكن أن نتحرّك من الدّيمقراطية الصفرية المحمولة جوّا ونرسم مشهدا سياسيا جديدا تخافه الجنّ و يخشاه الغول ... تحرّك دينصور وقال بصوت خامل ... الأفواه مكمّمة ... الحركات الاحتجاجية لعب

3 – المرجع نفسه، ص 107.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

عيال، ثم صرخ محفوظ وعلا صوته مجلجلا هذه هي السياسة الخنزيرية عينها، اللعبة مزيّفة من الأساس "[1].

إن الغول ليس غول الحكاية الشعبية ولا الدينصور دينصور العصور القديمة بل هي شخصيات مرمّزة. كما نجد عبارة " السياسة الخنزيرية " التي ترمز إلى الفساد.

كتبت القصّة على شكل مقاطع وكأنّها مشاهد مسرحية ففي المقطع الأوّل: يصف الكاتب أشخاصا في حالة يرثون لها. وأهم مميّزاتهم:

" تعبث بهم رياح الغرب

يدفنون قصص المجد في مزابل التاريخ "[2].

وفي المقطع الثاني يتحدّث عن شعبه قائلا: " نحن أمّة متطوّرة جوعا .... دخلوا في زمرة الفساد أفواجا .... نعم إنّهم يجلسون على ركام من المآسي والظلم ولا يبالون ... تبلّدت عقولهم .... قست قلوبهم فهي كالحجارة أو أشد ... تجذرت فيهم الانبهارات بفكر الآخر وثقافته ...." [3].

وفي المقطع الثالث تحس وكأن ستار المسرحية قد أزيح " .... كان العرض مأساويا والاخراج مثيرا ... شيوخ القبيلة قدّموا كلّ شيء ... سحقوا إرادة أهل البلد ... فجأة سمعنا دويا ... ضربات ثلاث أزيح الستار ... ماذا يحدث ؟ "[4].

وفي المقطع الرابع مواجهة محفوظ أحد شخصيات القصّة لرؤساء القبيلة نجد في هذا المقطع وصف لحالة الشعوب، دراما حقيقية ومشاهد لا تصدّق فيها من العبثية ما يجعلنا لا نصدّق ما يحصل أحيانا ولا نفهم شيئا إلى أن ينسدل ستار النهاية ومنها هذا المشهد: "جرذان تتعالق .... تأكل بعضها البعض قطط تتراكض هاربة .... ذئاب خائفة، هناك رجل ينفرد بجدّته، يقوم بحرقها، ... امرأة تذبح طفلها وهو متشبث بثديها، شاب ملتحي يجلد الإمام على منبر القساوسة والرهبان ... يوزعون الورد على الحمير والتيوس، رئيس في موكب جنائزي مفحم .... لا أحد يعرف تفسيرا لهذه المسرحية العبثية ولا حلاّ لهذه الألغاز"[5].

1- داسة محمد الصغير، ونهر الحكاية يروي ... !!!، ص 29.
2- المرجع نفسه، ص 25.
3- المرجع نفسه، ص 25-27.
1- داسة محمد الصغير، ونهر الحكاية يروي ... !!!، ص 28.
2- المرجع نفسه، ص 31.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

إن قصص محمد صغير داسه "تصور حياة البسطاء بفنية عالية كأنه يلتقطها بعدسة كاميرا ويخرجها لنا في أبهى حللها وصورها ..." [1].

راشا لـ " عمّار بلحسن ":

من المضامين التي عولجت بطريقة جديدة ومختلفة في القصص الجزائرية موضوع "**الحبّ**".

إن أوّل جملة في النّص تكشف لنا المضمون العام للقصّة حيث تتأرجح عواطف الكاتب (أوشخصية القصّة) بين حبّه لوطنه وحبّه لراشا حيث جاء الحب ممزوجا بطريقة فنّية فنتج عن ذلك خليط من الذكريات الرائعة التي استرجعها من خلال وجه "**راشا**" قائلا:

" لوجهها الذي **أعادني إلى وطني** مسيردة "[2]. إذن من خلال هذا القول نستخلص **أن الكاتب** يمزج بين حبّه لوطنه " مسيردة " وبين راشا، حيث في ذهنه ذكريات عندما يتذكرها يرى من خلالها وجه راشا ففي وجهها حضرته ذكريات بلدته قائلا ما يشبه الشعر:

" لوجهها الذي كان ...

هذا النهر الصامت من

الكلمات الحنونة ... هذه

الحفنة من شظايا الذّاكرة ..." [3].

وكأنّه يريد أن يقول في هذا المقطع أن حبها (**راشا**) طبيعي عذب، **حب نابع من جمل** طبيعة بلدته فتتحول الصور التي يصفها بها إلى صور تبتعد عن الرّومانسية ومتّصلة أكثر بالواقع، كقوله: " كنت يا راشا أغمض عينيّ لأراك واضحة لذيذة كعسل النّحل الجبليّ"[4] وكذلك قوله " راشا يا زهرة اللوز البلدي "[5].

إن عسل النّحل الجبلي ألذ شيء لدى الكاتب فلا شيء أحلى من العسل، كما أن "شجرة اللّوز " في ذكريات الكاتب ذات مكانة خاصة ولولا ذلك لما شبّههما برشا أو لما شبّه رشا بهما.

3- داسة محمد الصغير، من هزائم الرجال، قصص دار هومة، الجزائر ط 2010، ص 08.
4- صحراوي ابراهيم، ديوان القصة، ص 295.
1- صحراوي إبراهيم، ديوان القصة، ص 295.
2- المرجع نفسه، ص 296.
3- المرجع نفسه، 298.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

فما أجمل الذكريات عندما ترتبط بمن نحب وتذكرنا به. ويذهب هذا المزج أقصاه عندما يذكر قيمة ذلك الشيء الذي يشبّه به راشا أو الذي يتذكره من خلالها.

" أنت ...

زبدة الماعز الثلجية، شهد جباح النّحل الجبلي، طفلة الأسواق الريفية ورائحة الأحباب الذين غابوا وهاجروا في الصّباحات الضبابية الخفيفة ....

أنت؟

التينة، شجرة الرّومي التي كنت أغفو تحتها في صهد القيلولة، ظلال الجنان الذي كان يملكه جدّي.

أنت ... وجه حنا (جدّته) الوقور وهدهدة أمي في ليالي البرد ... حكايات جدّي أمام مجامير الشّتاء ...

أنت ... هدوء لحظات العودة من السوق، نسمة الانتعاش في أحراش مسيردة ..."[1].

هناك القصص أخرى لقصصاين جزائريين، لم تُحدد سنة كتابتها بل السنة التي طبعت فيها هذه النصوص ذات بلاغة في اللّغة وفي السّرد وتقنياته و منها:

- وشم في الذاكرة لـ: يوسف بوذن ، طبعة 2003.
- رمح الرّوح لـ: محمد نوييات، طبعة 2003.
- عودة حمار الحكيم لـ: محمد زتيلي، طـ 2007.
- 50 درجة تحت الظل لـ: زين الدين بومرزاق، طـ 2007.
- معذرة يا بحر لـ: زين الدين بومرزاق، طـ 2007.
- كوابيس الليلة البيضاء لـ: ضيف الله عبد القادر، طـ 2007.
- ذهب مع المطر لـ: محمد الصدّيق معوش، طـ 2009.
- مراهق في الصحراء لـ: حسان الجيلالي، طـ 2012.
- الصمت والجدار لـ: عبد القادر بن سالم، الطبعة الثانية 2012.
- رسائل لحكيمة صبايحي الطبعة الأولى ماي 2000

1- صحراوي إبراهيم، ديوان القصة، ص 307.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

وغيرها من القصص التي لا يمكن حصرها في هذا المقام لكثرتها وتعدّدها, والمميّز فيها هو اختلافها؟ حيث كلّ **واحدة** تدخلنا في عالم خاص وتصوّر جانبا من جوانب الحياة بطرق فنية **متنوعة**.

فإذا ما ذهنا إلى قصة **"مراهق في الصحراء" لحسان الجيلالي** نجد أنه يتلاعب **بجنس** القصة حيث تتداخل مع الرواية من حيث الطول ووحدة الموضوع، كما أنها لم تكتب على شكل قصص؛ فالكتاب عبارة عن قصة واحدة طويلة، يسعى البطل إلى بعث رسالة إلى حبيبته. وهي تلخص الحرمان الذي يعيشه شباب الصحراء.

كما أن رسائل حكيمة صبايحيشذرات متناثرة، رسائل لا نعرف لمن ترسلها ولماذا؟ رسائل حكيمة صبايحي غريبة في البداية وصعبة من حيث لمّ شتاتها والقبض على شخصياتها التي لا نعرف علاقتها ببعضها؛ شخصيات حكيمة صبايحي تُذكر فجأة من دون التعريف بها؛ فالقارئ يتساءل من يكون رفيق ومن هو ناصر ومن هو كمال ....

رسائل حكيمة تلعب لعبة التداخل الأنواعي؛ فالعنوان رسائل مكتوب أسفله **"قصص"** يترك حيرة **لدى القارئ**. وتزداد الحيرة أكثر ويتحطم أفق الانتظار عند قراءة النصوص، حيث نجد كلاما مسجوعا أحيانا و مرمَّزا أحيانا أخرى ومملوءا بالصور الجميلة. فيتداخل النص بالتالي مع الشعر **والمقاطع** التالية تدل على ذلك:

"...يداك وشم الأمنيات على خفق الأمسيات على ليل يسامر شهقات الاعترافات، على وتر المد يناغي وتريات الامتداد. يا رحيق الكلمات الشهيات الشقيات المنذورات لمنازلة فناء الأمنيات."[1]

وأما قصة "قصة موت" فقد جاءت على شكل أسطر شعرية كالتالي:

"عدت...لم أمت...

ولم أعد أشتهيه.

كل البحار تقف بيني وبين اليأس

رأيت البحر فاشتهيت البقاء والصلاة..."[2]

توظف القاصة اللازمة الشعرية **"لم أغادر كوكب الأرض" المتكررة في قصة رسائل** في قولها:

[1] صبايحي حكيمة ، رسائل، منشورات الاختلاف ط1، ماي 2000 ، ص28

[2] المرجع نفسه، ص127-128

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

"لم أغادر كوكب الأرض

أنا هنا، وليأتي أحد، بدل أن ينهال عليَّ بكل أنواع الكلمات السامة، التي تعقم الوجود بكل المواد المضادة للحياة..."[1]

وفي **"رمح الروح" لمحمد نوييات** تغيب أسماء الشخصيات كذلك، كقصة (إنها الريح، الانتحار، الفتوى، صلاة الغائب) فلا يذكر الكاتب اسم الشخصيات بل يسرد ما يحصل لها وكأن ما يهمه الأحداث فقط. يعالج القاص فساد المجتمعات بطريقة ساخرة خرافية نوعا ما، حيث جاء في قصة "صلاة الغائب"، اجتماع لسادة البلدية:(شيخ البلدية، عضو المجلس البلدي...) للتخلص من أوباش البلدة (الفقراء). رغم معارضة أحدهم وتذكيرهم بأنهم بشر ولكن لم يعترفوا بحقوقهم في المجتمع، أرادوهم حيوانات، لا بشرا لهم عقل وتفكير وحقوق و واجبات، لذلك قرّروا زرع أمخاخ لقردة في جماجم هؤلاء ليتحولوا إلى بشر بدائيين يعيشون في الغابة " بشر أكثر عدائية يهاجمون البشر حتى الموت...فقامت البلدية بتوزيع السلاح على البالغين، وتوغل القردة البشر في الغابة يتأهبون للمعركة"[2].

إن هذه الفكرة ذات بعد رمزي، فالكاتب يعالج مشكلة الإرهاب التي سببت قلقا في المجتمعات وحوَّلت الإنسان إلى حيوان يُقتّل ويُذبّح ليصبح المجتمع غابة.

أما يوسف بوذن في مجموعته **"وشم في الذاكرة"** نجده يتعامل مع الزمن بفنية عالية ونلمح هذه السمة في بداية القصص مثل بداية قصة "حالة على الرصيف":" الزمن كان يوما خريفيا متواترا، في استحياء تخلع الأشجار ملامحها البكر ..."[3] .

وفي قصص **محمد زتيلي** يجد القارئ نفسه غارقا في أدغال الرموز المختلفة، في مجموعته "عودة حمار الحكيم". يرى محمد زتيلي أن كل من يمتاز بالإنسانية وكل من يتمسك بالمبادئ والقيم حمارا وما عدا ذلك فهو من سلالة الدهماء أو العامة وليس من سلالة الحمير[4]. **وانطلاقا من** هذا الرمز تنطلق القصص، فالحمار قادر على تحديد معنى للمواطنة، معنى نابع من الداخل وليس من القوانين السياسية قائلا:" **المواطنة إنتماء وإحساس** ودقات قلب ونبض عروق وبذل وعطاء

[1] المرجع نفسه،ص145

[2] نوييات محمد، رمح الروح،منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر ،ديسمبر2003 ، ص122

[3] بوذن يوسف، وشم في الذاكرة، منشورات الاختلاف،الجزائر العاصمة،ط1، 2003، ص35

[4] ينظر زتيلي محمد، عودة حمار الحكيم نصوص، وزارة الثقافة 2007، ص162

وحب وتضحية..."[1]. إذن كانت هذه الطريقة النقدية الإبداعية وسيلة الكاتب لمعالجة الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية من خلال الشخصية المرمزة "**الحمار**".

وفي ختام هذا المبحث يمكن إجمال ما توصلت إليه الدّراسة حول السّمات البلاغية للقصّة الجزائرية في النقاط التالية التي ليست بمثابة معايير تطبق على كل القصص، بل هي سمات أفرزتها تلك النصوص من خلال التعامل المباشر معها، وهي كالتالي:

- ارتباط القصّة الجزائرية بالثّورة، لكن صيغ عرضها وتقديمها يتنوع من نص إبداعي إلى آخر، وهنا مكمن الإبداع لأنها (القصة الجزائرية) عرفت كيف تظهر تلك العلاقة العجيبة الموجودة بين الواقع والتخييل[*]، " وقوة هذا التّخييل تتمثل في ذلك البعد المعرفي الضمني الذي يتضمنه ولا يمكن ادراكه مباشرة، بالإضافة إلى صلة هذا التّخييل بالواقع، لأنه يستلهم عوالمه منه ويقصد إلى إعادة بنائه في صورة يعتقد المرسل أنها النموذج الذي يجب أن يكون عليه، فتتداخل فيه كيانات داخلية وكيانات واقعية "[2].

- هناك قصص انزاحت وتميّزت عن قصص الفترة التي كتبت فيها وكأنها تحاول أن تنسلخ وتتنصّل من مشكلات عصرها,ولهذا يمكن اعتبارها الخطوة الأولى للتّجديد والإبداع.

- نلاحظ حضور التناص التاريخي والشخصيات التاريخية مما يدّل على التواشج الحاصل بين الحاضر والماضي وأنّه يوجد في ماضينا ما يجعلنا نجدّد به حاضرنا، لأن هذا الاستدعاء للشخصيات التاريخية قدّم كمحاولة فنية، وفي الوقت نفسه كتقنية يصّب فيها القاص رموزه والمعاني التي يريد إيصالها فتحتاج بذلك إلى فهم عميق وتأويل لدلالتها مثل " تغريبة ابن الملّوح " الذي " يرثي فيها الكاتب الحاضر من خلال استحضاره للماضي"[3]. ومن ذلك أيضا استحضار كحلي عمارة لـ: " غرناطة " في قصتها " جدارية لا تصحو" "غرناطة مجد العرب ورمز انكسارهم وتخاذلهم والتي تتردد مع أنغام القيتارة، وتستعيد مجدها في لحظات السّمر.

---

[1] المرجع نفسه، ص160

[*] ـ التخيل هو محيط معرفي ممتد الأطراف تتحرك فيه الذاكرة الإنسانية لتبدع من خلاله ما تعتقد أنّه يلامس الحقيقة من بعض جوانبها، إذن وظيفته هي أنه يضيف خصوصية دلالية على الأحداث والوقائع من دلالات ضمنية بعيدة عن دلالتها الطبيعية. ـ ينظر جبار سعيد من السردية إلى التخييلية بحث في بعض الأنساق الدلالية في السّرد العربي، منشورات الاختلاف الجزائر، 1434 هـ 2013 مـ ، ص 61-63.

1- جبار سعيد، من السردية إلى التخييلية، ص 60-61.

2- مرزق هداية، جماليات القصة القصيرة، ص 413.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

استنجدت القاصة بالتاريخ للدلالة على الضياع والانكسار وليشهد على مأساة الحاضر. وهنا تظهر قدرات المبدعة على توظيف التاريخ توظيفا فنيا وأن تجعل النص المستعار جزءاً من لبنات نصّها مندمجا معه ورافدا له "[1].

- لو بحثنا في عتبات النصوص القصصية التي تمت دراستها نجدها تحمل دلالات قد تساعد في فهم جماليات النّص، ومن العتبات " **العنوان** "، إن تميز العناوين وجمالها يظهر في النماذج التالية: ظلال السنين، النّهار يرتسم في الجرح، نهر الحكاية **يروي، دخان من قلبي** ...

- **التقنن** في التقنيات الخاصة بالسّرد مما يجعلنا لا نحس بتلك الحرفية في نقل الأحداث والوقائع، فنجد بذلك القصة تكتب على شكل مشاهد مثل " المسرحية العبثية " لمحمد صغير داسة. **كما نجد** الوصف الفنّي الذي يجعل الزّمن يتوقّف ويتّسع ويطول ليعطي للقارئ فسحة للتخيّل ولقراءة الصور الجميلة في الوصف، وكأنها **لوحة** فنية حاضرة أمامه، وهذا ما يسمى بالرّسم بالكلمات ، ولا يتم ذلك الإحساس الجميل إلاّ إذا **اندمج** القارئ كلّية مع الصورة وأبجر في خطوطها **المرسومة**.

- كما تلعب الأماكن الموظفة في هذه القصص دورا هاما في جمالية عرض أحداث القصة مثل **ما جاء في قصّة** " من هنا مرّت قوافل الشهداء "، **فبالرّغم من قفر المكان (الصحراء والجبل الصامتة**) إلاّ أن الكاتب عرف كيف يدّب فيها الحياة ويتخيّلها مليئة بأبطال الجزائر الأحياء مما **أضفى عليه** نوعا من القداسة والقيمة التاريخية، وذلك باسترجاع تاريخ أبطالها. ليتحول المكان إلى ملتقى للبطولات، والذكريات الجميلة وإلى قطعة من الجنّة التقت فيها أرواح الشهداء الأبرار وبدأت تتبادل التّحيات وتتناقش وتقدّم النّصح والإرشاد. وكل ذلك من أجل تقويم الحاضر وتوعية الجيل الصّاعد ليحمل الأمانة **ويحافظ** عليها.

- الاسترجاع من التقنيات المهمّة التي وظّفت بطريقة فنّية تبعث على الاهتمام بها مثل ما جاء **في قصّة رلشا**.

- قد تشترك مجموعة من القصص في ظاهرة أو في سمة واحدة، ولكن دلالات التّوظيف تختلف، لأن السياقات التي حضرت فيها هذه التقنية السّردية هي من تعطي المعنى والحياة لها،

3- المرجع نفسه، ص 115-116.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

مثل " التّرميز " فقد وظفت كظاهرة فنّية لدى كل من "بشير خلف" في قصته "القرص الأحمر" ومحمد صالح حرز الله في مجموعة " النّهار يرتسم في الجرح ". ولكن الاختلاف يكمن في وظيفة هذا الرّمز وطريقة عمله من كاتب لآخر بل من قصّة لأخرى، بل لدى نفس الكاتب، لكن كلها تتفق على أن توظيفه يضفي على النّص صبغة فنية ويخفف من حدة الواقعية فيه ويزيده مسحة من الجمال.

إن تصنيف وترتيب القصص حسب سنة كتابتها اقتضته الخطوات المنهجية للبحث، ولم يكن الهدف منه التأريخ للقصّة أو إثبات معيارية السّمات التي تمتاز بها الكتابة القصصية، بل سمحت هذه الطريقة في التقسيم بتتبع انتقال السّمات البلاغية من قصّة إلى أخرى متحدّية ومتجاوزة الفترة التاريخية ومتحدّية حتّى مبدعها الذي أبدعها مما يؤكّد أنّ النّص الجميل لا يرتبط بالزمان ولا بالمكان بل يتعالى عن كلّ ذلك ويتجاوزه، وبالتالي المناداة بانفتاح النّص القصصي. لأن هناك من القصص ما كتب في التسعينيات ولكنها حطّمت الأزمة أو الحديث عن الإرهاب منشغلة بقضايا اجتماعية أخرى.

هذا من حيث المتن أما من حيث اللغة والأساليب السّردية فنجد منها ما يضاهي قصص الألفينيات من حيث اللغة الشعرية والتلاعبات السّردية ... مثل قصّة " دخان من قلبي " للطاهر وطار، ما يشبه الوحم ليوسف بوذن، جدارية لا تصحو لكحلي عمارة ....

- إنّ ما يلاحظ على القصص الجزائرية المدروسة هو أنها تمتاز بالواقعية لأنها سايرت الواقع وعايشته في مختلف أزماته ولأن أحداثها ومضامينها تقترب من الإنسان وتدنو منه وتجعله يحّس بآهات الآخرين وسعادتهم. فقد نجد في كلام خيالي يبدعه الكاتب واقعية لأنه يجعلنا نحس بنفس الإحساس تلك الشخصية وإن كان الغرض منها ليس النقل الحرفي، ولكن نقول أنها واقعية لأنها تمس كل واحد منّا ويمكن أن تحصل لأي أحد لو كان في السياق نفسه. لهذا قد تكون القصص واقعية المضامين لأنها تعالج قضايا شائعة في المجتمع ومتداولة مثل موضوع الهجرة والزواج بالأجنبيات ....، ولكن هذه الواقعية في المضامين لا تنفي عنها السّمة الخيالية كأن تكون خيالية الأحداث وواقعية الأسلوب و تخييلية اللغة. وذلك يتحقق من خلال كيفية المعالجة في جنس أدبي مركّز ومكثّف مثل القصة، وزاوية الرؤية إلى تلك المضامين، وتوظيف التقنيات السردية

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

المتنوعة. ومن ثم واقعية القصة ليس معناها نفي السمة الفنية عنها بل هي عامل مساعد لتحقيق عملية التخييل في النّص، وهذا ما يدفع للقول بأن الواقعية في النّص القصصي الجزائري وسيلة فنّية لأنها:

1) تعطي إحساسا للقارئ بقرب النّص منه ويحس بأنه منتزع من شريحة هو جزء منها.

2) تصبغ النّص بطابع البساطة.

3) تصبح الواقعية وسيلة فنّية عندما يصنع لها سياقا مناسبا يبعدها عن الابتذال والنّقل الحرفي؛ أي عندما تؤدي دورا وظيفيا في السّرد، أو أن تكون ذات بعد رمزي يهدف الكاتب من خلالها الإشارة إلى قضية أخرى، وحتّى يفعّل القارئ معه في النّص ويدخله في الجوّ العام للقصّة.

4) من مميّزات الواقعية الدّقة في تصوير المواقف والأماكن والشخصيات والأحداث... ولكن هذه الدّقة والحرفية في النقل ليست دائما جامدة مبتذلة بل سياق وجودها وتوظيفها في النّص يكسبها جمالا خاصا، كما أن الدور الوظيفي الذي تؤديه داخل النّص هو ما يكسبها أهمية.

5) إنّ الأحداث الواقعية أحيانا تمس القارئ أكثر مما تمسه الأشياء الخيالية التي يراها بعيدة عن همومه وانشغالاته. فيتشبث بالأولى لأنها أنيسته ومخفّفة همّه، ولأن اشتراك التجربة يجعلنا نحس بها أكثر وبالتالي تكون ذات وقع وتأثير كبيرين على نفسيته.

6) إنّ البعد الفنّي للواقعية في هذه القصص يأتيها من تداخلها مع عنصر التّخييل وعوالمه لأن " هذا التخييل يكتسب مشروعيته من خلال ما يحمله من دلالة إيحائية ضمنية حول الواقع، وما يعبّر عنه من حقائق يعتقد المرسل في صدقها ويعمل على إقناع المتلقي بجدواها وفاعليتها ... إذن هناك كيانات واقعية تدعم هذه الكيانات التخييلية لتقدّم تلك الدّلالة الضمنية "[1].

هناك عدة طرق توهم بالواقعية وبالتالي تجعل القاص لا يباشرك بواقعية عمله القصصي بل يجعلك تحس بها عبر وسيط وهذا الوسيط يكون قريبا من النفس الإنسانية كتوظيف أغنية شعبية مشهورة مثل:

احنا جينـــا ثوار قاصدينو للـــــــدّار

1- جبار سعيد، من السردية إلى التخييلية، ص61.

نحو بلاغة للقصة الجزائرية

حـــل البـــاب الشّرقـــــي[1]

أو تكرار عبارة مشهورة مثل "هذي الدنـيا"، **أو أسماء** شخصيات مثل: " الهوارية، منصورية، عومرية، مختارية ". إن الحمولة الدّلالية التي تحتويها العبارات والأسماء ... كافية لتناوش مشاعرنا وإحساساتنا ولتصنع جوا من الواقعية النابعة من الواقع المعاش والمنتهية إلى النص الإبداعي، ولعّل هذا ما يحس به كل قارئ قريب من البيئة التي ينتمي إليها المبدع.

تزخر القصّة الجزائرية بالتناص بمختلف أنواعه مما أكسبه تنوعا فنّيا، ومن ذلك استحضار نصوص من القص الشعبي، ومزج خيوطها مع نسيج القصة وأحداثها وتظهر وكأنها جزء لا يتجزأ من البنية العامة للمحكي مثل لونجة في " جدارية لا تصحو " **و** " **بوجعران** " **في قصة** " ورقة منزلقة من دفتر الحياة اليومية " لمحمد الصالح حرز الله.

تمتاز القصص الجزائرية " **بالثراء الفوضوي** ": وصف عيسى شريط إبداعات القصاصين الجزائريين بالثراء الفوضوي، حيث الإبداعات كثيرة ولكن غير منظّمة بالنّقد والتقييم، كما راح يصفها بعدم الجودة في الإنتاج؛ لأن مبدعيها يعانون من قلة التجربة، وقال بأن المواضيع التي يتحدثون عنها في قصصهم متكلّف فيها وخالية من القيم الفكرية والجمالية[2]. ولكن هذا الرأي لا يصلح على كل القصص بل على تجربة القصاصين الجدد، أصحاب المحاولات الأولى في الكتابة.

"**إن براعة** الكاتب وتجديده لمواضيعه يكون في قدرته على نقل وسرد أشياء معروفة بشكل يوحي بأنها غير معروفة لدى القارئ، فتبدو وكأنها لم تُسرد من قبل، وبذلك يتمكن من التّكلم بصوته الخاص وإيهام القارئ بمجرد إنهائه لقراءة النص بأنّه عاش تجربة حياتية جديدة على الرغم من معايشته اليومية للمواقف وللأحداث نفسها وبذلك يتحقق فعل التّجديد الذي يحدث الصدمة والدّهشة "[3]، ومثال ذلك القصص التي كتبت أيّام الثورة وما بعدها فبالرّغم من تشابه المضمون إلاّ أن العوالم التي يخلقها المبدع داخل نّصه وأساليب عرض صيغه السردية جعل النصوص تتنوع **وتختلف** وتتجدّد مع كل رؤية ومع كل مبدع بالرّغم من أن المحنة مشتركة وواحدة.

2- حرز الله الصالح، النهار يرسم في الجرح، ص 33.

1- ينظر شريط عيسى، الثراء الفوضوي للتجربة في ظل غياب المريب للفعل النّقدي. /Montada echouroukonline.com showthread.php ?

2- ينظر الموقع نفسه.

"... الصورة هي التي تجر اللسان الكسول ليتعلم

الرؤية بالحرف المجتهد ما تدركه البصيرة التي لاتغفو "

السعيد بوطاجي

الفصل الثالث: بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

- بلاغة التسريد وفاعلية المحكي
- بلاغة الصور السردية وجمالياتها
- جماليات لغة المحكي

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

1- بلاغة التّسريد وفاعلية المحكي في قصص السعيد بوطاجين:

إنّ التّسريد (narrativisation) عملية يقوم بها السّارد لتّفعيل العمل السّردي قبيل طرحه من الخيال على الورقة، ويستخدم هذا المصطلح بالمعنى الذي يفيد إضفاء صيغة سردية على نمط من الخطاب ليس في الأصل كذلك، ومنه الخطاب المسرّد أو المروي.[1]
إذن يهتم التّسريد بطريقة أو طرق الصّوغ القصصي وفنيات عرض الفكرة والأحداث **والأزمنة والأمكنة** والشخصيات ... وهذا التّفنن أو التّصرف في عرض الحقائق هو ما يجعل مصطلح التّسريد يتحدّد أكثر من خلال علاقته بالواقع فتقول بذلك أنّ التّسريد هو عدم التّعامل مع حدث معيّن بحرفية كما يفعل التّاريخ، بل هو عملية نقل للأحداث على أنها أحداث انفعالية لا أحداث تاريخية، أي أنّه عملية إيهام بالواقع وليس انعكاسا له، حتى وإن كان لهذه الأحداث مرجعيات في التّاريخ والواقع إلا أنه يوجد فيها تجاوزٌ على مستوى الصياغة وبناء الشخصية ورسم الأحداث، وإقامة علاقات قائمة أساسا على عمليات لتحيين القيم التي ينطلق منها **السّارد**. كأن يقوم (**السّارد**) مثلا في القصص الجزائرية بتحيين الثورة باعتبارها منظومة من القيم ينطلق منها ويجسدها في أشكال سردية و بنى عاملية و تمظهرات صورية ليصنع بها عالمه الروائي[2] الخاص به.

من خلال سمة التّسريد التي يعتمدها المبدع لصنع عوالمه يَتَبدَى عنصر التخييل **الذي** يقترب منه من حيث الإيهام بالواقع لأن فيه (أي التخييل) تمويه وقولبة للأحداث بطرق فنية حسب رؤى المبدع، لذلك يقصد به:

-"**القصة المبتدعة** (رواية أو أقصوصة...)

-التخييل هو ضرب من الكلام المباين للحقيقة من جهة ما فيه من تضليل وكذب

[1]- قاضي محمد وآخرون، معجم السرديات، ص 90 ، **من موقع** :http ://books.google/com

[2]- ينظر، بلعلى آمنة، المتخيّل في الرواية الجزائرية، ص 53.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

ـهو الوجه المقابل للواقع والمضاد له. ويرجع **جنيت (G.Genette)** أصل هذا المفهوم للتخييل إلى مصطلح المحاكاة الأرسطي"[1]

إنَّ الكاتب لا يتحقق له صنع تلك العوالم في محكيه، وإعادة صياغة الواقع إلاّ إذا تم له أمران هما:

1) " **الامتلاك المعرفي للوضع الاجتماعي في مستوى أوّل.**

2) **الامتلاك الجمالي والفنّي** لهذا الوضع وللواقع الإنساني في مستوى ثان؛ هذا معناه أن الصياغة الأدبية التي تعتمد على توظيف الرموز وتأليف العلاقات بين الشخصيات والبنية السّردية، هي الامتلاك الجمالي للمعرفة، وإجراء مماثلة بين عالم القصة وبين الراهن **الاجتماعي امتلاك معرفي"**[(2)].

إذن التخييل مـــا هو إلاّ امتلاك جمالي للمعرفــة وانعكــاس لانعكاس لذلك تعتبـــر القصّة **و**" الرواية من أقدر الفنون الأدبية على تسريد العالم والتاريخ "[(3)].

إن التخييل لا يحقق جماليته إلاّ إذا امتزج مع الواقع بطريقة فنية فيوهم بالواقعية، وهذا الإيهام هدفه حمل القارئ على تصديقها، وعندما يمتزج التأثير والدّهشة الحاصلان من خلال التخييل الفنّي مع التّصديق الحاصل جرّاء ذلك الإيهام بالواقع يتحقق الإبداع.

تتشكّل بلاغة التّسريد إذن في الانتقال من الواقع إلى التخييل. وبلاغة هذا التخييل تتحقق عندما يستقي بعض معالمه من الواقع. ومن هنا يطرح السؤال التالي:

كيف يستقي خطاب التخييل بعض معالمه من الواقع؟ وكيف تلعب دورا في تحقيق جماليات المحكي؟ أو بمعنى آخر ما هي التقنيات أو الوسائل التي تحقق بلاغة في الإيهام بالواقع؟

---

[1]- **قاضي محمد** وآخرون، معجم السرديات، ص 74 ، **من موقع** :http ://books.google/com

[2]- عبدو وريدة، المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، ص 15.

[3]- **البطرس عاطف، الافتتاح الدّلالي للنص، ص** 18.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

وما تجليات ذلك في النّص؟ هذا من جهة ومن جهة أخرى كيف يمكن للتخييل أن يحقق ابتعاده أو اغترابه عن الواقع وفي الوقت نفسه يحقق بلاغة في ذلك؟ هذا ما ستكشفه قصص السّعيد بوطاجين.

1-1- الطرق الفنّية للإيهام بالواقع في قصص السعيد بوطاجين:

لخّص " **فانسون جوف** " مجموعة من التقنيات السّردية التي غايتها جعل القارئ ينسى الخاصية التخييلية فتطمسها في القصّة، لتدل على امتزاجها بالواقع، ومن هذه التقنيات يذكر:

1) "الاستهلال الذي يمتاز بالإحالة على تاريخ أمكنة مضبوطة يرسخ المحكي في عالم **المألوف**.

2) محو علامات السّرد للإيهام بكون القصّة المروية ممتزجة بالواقع، ومثالها تشكل البداية **في قلب الحدث لإقحام** القارئ منذ الوهلة الأولى في جريان الفعل، تفترض أنه (**الفعل**) قد شرع في الحدوث قبل بداية القصّة، وهو ما يمنح صدق مجموع التخييل "[1].

3) " حكاية القصّة بصيغة الماضي (الحالة الأكثر انتشارا في الروايات الواقعية)، وهو أن تقترح تأجيلا للمحكي إزاء الحدث، ومن ثمّة أسبقية الحدث إزاء المحكي، وكأن وجود القصّة وواقعها مستقلان عن إخراجهما في النّص، بالإضافة إلى أسماء الأماكن والأزمنة المضبوطة التي توهم بالواقعية. وليس هذا فقط بل الموضع المجهول الذي يتظاهر فيه الراوي بكونه يجهل كلّ شيء عن شخصية ما، يخفي بفاعلية حضوره "[2].

1- فانسون جوف، شعرية الرواية، لحسن أحمامة، دار التكوين ط 1، 2012، ص 39.
2 - المرجع نفسه، ص40 .

و بالإضافة إلى ما ذكر نجد مظاهر أخرى تنبع من النّص وغير حاضرة في هذا الشق النظري.

في قصص السعيد بوطاجين طرق رائعة و متنوّعة تعكس البراعة في التأليف وهي نفسها التي أشار إليها محمد الداهي في كتابه" سيميائية الكلام الروائي" وهي:

واقعية أسماء الأعلام والأماكن:

وظّف الكاتب مجموعة من أسماء الأعلام والأماكن التي ليست غريبة عن القارئ مثل (يوري غاغارين "عباس بن فرناس، جابر بن حيان الزمخشري، فرانز كافكا، الحلاج امرؤ القيس شكسبير)، **ومن الأماكن نجد** (باريس، لندن، نيويورك، امستردام، جونيف .... ، آسيا وإفريقيا، أمريكا الجنوبية، تاكسانة، دمشق.....)

إنّ القارئ عندما يسمع أسماء مثل هذه يستأنس بها، ولكن سرعان ما تكتسب دلالات جديدة فالسيّاق لا يضبط المرجعة الواقعية بدّقة بل يعطيها معنى آخر. **مثل لسم العالم** "يوري غاغارين" **الذي جاء في النّص التالي:**

" ... ومنهم من كان يلوّح موّدعا حضرتي: "يوري غاغارين" يحلّق في سماوات جديدة ممتطيا حذاءه، خرج من الغيبوبة وأدرك معنى اليقظة ..." [1] في هذا النّص نحس بأن الكاتب يشعر بالوحدة وكأنه في عالم غريب عنه مثل يوري غاغارين في وسط فضاء جديد وسماء جديدة وكوكب جديد. وسبب غربته هؤلاء الذين كانوا يشيرون إليه ويتغامزون ويلوّحون من حوله.

إنّ ذكر لسم "يوري غاغارين" جاء وسط غابة من الصور الغريبة التي وصف بها جوعه وحالته وهو يأكل على الطاولة قطعة هواءٍ بعدما تصوّرها عنزة متنكّرة في هيئة طائر. وكذلك وصفه حالة تأهبه للخروج من المنزل. إنّ هذه الصور المضحكة والمدهشة في آن واحد لا تعكس الواقعية بقدر ما تثبت براعة في التّخييل والتّخيُّل وذلك في قوله: " **كان**

1 - بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، منشورات الاختلاف،الجزائرط1، أكتوبر2001 ص 11.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

الجوع يثب في مملكتي، هاهي قطعة هواء تعبر أمامي مرتجفة، أمضي وراءها خببا وامسكها من ساقيها، وعلّي الآن أن أتصوّرها عنترة متنكرة... في هيئة طائر... سلختها ووضعتها على مائدة...كانت مأدبة رسمية جدا...وقع موسيقى خافت ثم رقصات جمهوري المكوّن منّي "[1].

وفي تأهبه للخروج يقول بطريقة ساخرة وكأنه يقلع سيّارة " ملأت بطني ببنزين نافل، تفقدت المحرّك لا يزال ينبض في الجهة اليسرى منّي، كان يجب أن يستقيل وينطفئ، لأنني عاملته معاملة بوهيمية. الأضواء غائرة قليلا، مسّحت النظارات، ربطت خيوط الحذاء وشددت الرّحل نحو المستقبل "[2]

يوظف السعيد بوطاجين الحلاج كرمز وذلك في قوله " وكان شيء من الحلاج يترقرق في ضلوعي اليابسة ..." [3].

إن أسماء الأمـاكن الحقيقية التي جاءت في القصص توهم بالواقعيـة مثل "دمشق" التي ذكرها الكاتب في آخر قصّة "تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة" عندما حدد زمن الكتـابة ومكانها وهو "دمشق جويلية 2008"و الذي يفهم القارئ من خلاله أن القصة كتبت في هذا المكان. وعندما يذكر هو ذاته في متن القصّة نستخلص كذلك بأن أحداثها حصلت حقا في دمشق وذلك من خلال قوله: " أحبّ هذه المدينة أشعر أنّي أمشي في أزقة العلامات الممتلئة بالإحالات، دمشق ليست من الإسمنت والقصدير ليست من الحجارة الجافة التي تركل الرأس، دمشق مدينة من الضوء والذاكرة "[4].

2- المرجع نفسه، ص 11.
3 - المرجع نفسه، ص 11.
1 - بوطاجين السعيد، أحذيتي وجواربي وأنتم، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، باب الزوار الجزائر،ط2، 2009، ص 31.
4- المرجع نفسه، ص 30.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

إنّ اسم الإشارة (هذه) وكذلك تجواله في أزقة دمشق يدل على أن ما يتحدث عنه له إحالة حقيقية ، بل ويذهب إلى ما هو أبعد من ذلك فنجد في هذا النّص تحوُلُ دمشق إلى رمز يثير في ذاكرته إحالات إلى الماضي وذكرياته.

وفي مواقع أخرى نجد أماكن مثل: (باريس، لندن، نيويورك)، أماكن يستأنس بها القارئ **وسط عالم** الكاتب غير المفهوم والغامض؛ فالشخصية وهي تحاور "**الوحدة**" **تجعلنا نحس** بأن هذا الشخص في القصّة قد جنَّ ولا يعرف ما يقول ولا أين يسافر فيفقد القارئ الأمل في فهم المعنى العام للقصّة ولكن عندما نسمعه يقول: "... وكان المطار طائرا أيضا، والتّربة معه: باريس، لندن نيويورك، هلنسكي، بودابيست، امستردم، جونيف ..." [1]. يجد القارئ أخيرا كلمات يفهمها ويعرفها وأشياء تدل على الواقع ثم يذهب متأمّلا أن يستعيد إمساك خيط الحكي من جديد.

- **الحكم والأمثال والأغاني الشعبية:**

إن كلام الحكم والأمثال والأغاني الشعبية قريب إلى النّفس الإنسانية بل هو نابع من عمق تجاربها وآلامها وخلاصة خبرتها في الحياة.

إن النّفس تميل وتتّأثر لمثل هذا الكلام المحكم الصنعة لذلك نجد في الحكمة كلاما واقعيا ولكن متفنّن في التّعبير عنه و هذا لا ينفي أبدا واقعيتـها ومن ذلك قوله " فاجـرة يا دنيا ما فيك لا حبيب ولا قريب، كل شيء عنده قيمة إلاّ الإنسان، إذا فرغ جيبه ما يصلح غير للقبر"[2]. **إذن** هذه الحكمة تلخص حقائق واقعية لا مفر للإنسان منها في واقعه وحياته اليومية.

كما نجد في الوصيّة التي تركها الجدّ للكاتب من الحكم ما يوحي بالواقعية قائلا: " **من ألمك** ومن البشر الحقيقيين تعلّم الحكمة، فظاهر الشيء لا يوحي بالجوهر، وللكلمة دلالتان متناقضتان العين قاصرة على الإدراك يا بنيّ "[3].

---

[1]- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 19.

[2]- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة،ط2، 2002 ،ص 12.

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

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

وما زاد هذه الحكمة بلاغة وجمالا امتزاجها بالبعد الخيالي الأسطوري في قوله: " ... إذا كنتُ اسأله عن مكان البشر الحقيقيين مشيرا إلى جهات غامضة، في سراديب المدن المظلمة هناك أرواح ترتجف كعصافير مبللّة ... أرواح جوّالة تأكل هاربة وتنام بعين واحدة مجعّدة"[1].

أمّا عن " توظيف الأغاني والعبارات الشعبية فإن السعيد بوطاجين أراد أن يعبّر من خلالها عن أسئلة الواقع، وبهذا يلعب النّسق اللغوي الشعبي دورا في بلورة أحاسيس الجماهير الشّعبية المتألمة "[2]. وهذا يدفع إلى الإيهام بواقعية الأزمة والوقائع. ومن أمثلتها أغنية العيد الشعبية التي يغنيها الأطفال خاصة، وهي:

" عمّي يعقوب، عمّي يعقوب

أرأس الكلب المعطوب

نهار العيد، نهار العيد

نذبح عائشة وسعيد "[3].

ومن الأمثال المتداولة في الواقع بكثرة ما جاء على لسان سيدي الشيخ وهو يصف الفاسدين "الطيور على أشكالها تقع ... يأكل الغلة ويسب الملّة ... يمشي مع الحائط الواقف وكما تدور الرياح يدور، أذكر الكلب ووجد العصا ..."[4].

إن الجميل في هذه الأمثال أن كل واحد منها يقدّم " صفة "سلبية لا بدّ من الابتعاد عنها، هذه الصفات هي: الضعف وعدم الحياء، نكران المعروف والجميل، حب المصلحة وضعف الشخصية، وبنفي هذه الصفات السلبية تتجسّد القيم والأخلاق السّامية التي يدعو إليها المثل.

- **الإشاريات وأزمنة الفعل:**

[1] - المرجع نفسه، ص 12-13.
[2] - مرزق هداية، جماليات القصة القصيرة، ص 429.
[3] - بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 44.
[4] - بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 63.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

إن الوقوف على الأطلال يرمز إلى تجربة سابقة وحياة مضت وولّى زمانها، وتذكُّرها يجعل الكلام موح ودال على الواقع. **وما ساعد الكاتب على** " الإحالة على هذا الواقع ونقله مجموعة من الإشاريات اللغوية والأزمنة وخير دليل على ذلك النص التالي:

" وها أنا أتجول في صباي محاولا استعادة ذكرى صديقي المكان، هنا كان شجر التفاح والدّالية، هنا التين والزيتون والكرز والنحل، ها هنا أثار الأهل والرّمان والساقية التي حملت سفني الورقية ... في هذه الضيعة المباركة تعلمت الألم .... هنا قبر الجدّ .... ها أنا ذا أكتب القصّة لأفضح الشرّ وأرحل عزيزا كريما، شاهد عيان على الزّمن الآثم زمانهم ... "[1].

إن هذا الوصف الدّقيق للأمكنة نابع من الذاكرة على شكل استرجاع أو استعادة ذكرى، يوحي بأن ما يقال حقيقي، وخاصة إذا وقف الكاتب على الأطلال و أخذ ينظر إلى المكان ليصفه. إن هذا الوصف المحدّد يجعل القارئ يحس أن وجود الشيء في هذه اللوحة الموصوفة وجود مسبق الافتراض فيحس بذلك الاستخدام المرجعي (الحقيقي والواقعي) لهذا المكان [2].

كما أن الإشارة المكانية " هنا " **المذكورة في النّص تجلب الانتباه، والإشارة** " هذه " **التي جاءت مصحوبة بكلمة أخرى** (هذه الضيعة) حققت الفعل المرجعي وأحالت إحالة خارجية **إلى ذلك** المكان الذي تعلّم فيه الألم. **كما أن** " دوال الملكية " المتمثلة في ياء المتكلّم في كل **من** (صباي، صديقي المكان، سفني ...) " إن هذه الياء لها معنى ولكن ليس لها مرجع والمرجع تكتسبه من اتصالها بتلك الكلمات لتحقق دورها في الإحالة على الواقع "[3]. **ومن ثم** فهي تحيل على ما هو خاص و حقيقي لا زيف فيه.

أمّا أزمنة الفعل الدّالة على الماضي (كان حملت، تعلمت) فهي تدل على أسبقية الأحداث على هذا الكلام الذي يحكيه لأنه كان يتراوح بين الحاضر والماضي، فيحدّد المكان ثم يتذكر ما كان فيه وفق هذا المخطط:

---

[1]- المرجع نفسه، ص 34-35.
[2]- ينظر، سيشايفر جان ماري، القاموس الموسوعي، ص 330.
[3]- المرجع نفسه، ص 335.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

الحاضـــــــر	المـــــــــــاضي
هنـــــــــــا هنـــــــــــا في هـــــــــذه	كان شجر التّفـــــــاح الساقية التي حملت سفني الورقية الضيعـــة .... تعلمت الألم

ومن هنا نستخلص أن الوصف الدّقيق للأماكن وغيرها يشعرنا بالواقعية، كما أن الزمن الماضي يدل على حقائق كانت موجودة، وأحداث كانت واقعية.

اللغـــــــة الفرديـة:

في لجّة الأحداث التخييلية التي يعرضها السّارد، نجد معلومات مسرودة وموصوفة بدقّة متناهية لتخلق الانطباع بالواقع لدى القارئ ومن بينها النصوص التالية التي يصف بها طريقة نطق الشخصية وهي تتلعثم وتلثغ في كلامها. والتي تدل على طريقة خاصة ومتفرّدة في نقل الكلام بأخطائه وتلعثماته كما تكلمت بها الشخصية في القصة، يعد هذا منتهى التماهي مع الواقع ومن ذلك قوله: " لا تشأل عن الشبب، يبدو أنك لشت آدميا متشلحا بمنطق الشّمت، أو أنك قدمت من شماء أخـــــرى، الشلام عليكم "[1].

لقد وظّف السعيد بوطاجين هذه اللغة الخاصة في مجموعة "اللعنة عليكم جميعا" بطريقة فنية متداخلة مع النص، وباقي الأقوال ومن دون إسنادها إلى شخصية معينة أو ذكر اسمها بل ما يميّزها هو "المزدوجتان". فالتلعثم إذن هو ما جعل منها لغة متميّزة.

كما أن لغة الجدّ في قصة " من فضائح عبد الجيب" تتناسب وثقافته الشعبية حكمته وخبرته وحنكته، ويظهر ذلك من خلال نصحه لحفيده قائلا له: "...محال، ذهب الغزاة وجاء الغزاة

[1]- السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، ص 18.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

راح فرعون وجاء مئة فرعون، موسى الحاج والحاج موسى"[1]. هذا الكلام قاله عن هؤلاء الذين تقلدوا مناصب الحكم، في فترة ما بعد الاستقلال.

إن لغة الجدّ كما وصفها الكاتب "لغة خاصة مليئة بالألغاز والإحالات، لغة مفتوحة بحيث يتعذر على النّحويين والبلاغيين مجتمعين فهم أسرارها"[2].

ومن ذلك قوله لهذه الحكمة الرائعة الدّالة على عمق التّجربة التي لا تخرج إلاّ من فم شيخ حكيم: " كل من سمن يهزل وكل من طلع ينزل ويبقى وجه ربّك ذو الجلال والإكرام "[3].

ومن أمثلة اللغة الفردية كذلك ما جاء على لسان شخصية "سليمان البوهالي" **في قصة "وللضفادع حكمة"**، الذي قالت عنه الجدّة أنه كان "عالما وواحدا من أولياء اللّه الصّالحين"[4]. كان يقول كلاما مسجوعا مليئا بالغموض والرموز والخرافات من جهة والحكم من جهة أخرى شبيها إلى حد ما بكلام الكّهان ومن ذلك قوله: "حتّى جاء سليمان البوهالي، فتح الزوّادة وراح يقرأ: الليل وراء ليل والمنكر فينا النوار يرقص والأرض حزينة، أصبح حوتنا يعطش في البحر، والعام يسجد للشهر، الدّيك يبات ساهرا ويرقد في الفجر يا ابن آدم سيد الغربال، قل كلمتك الخائفة، ويخاف المحال"[5].

ومع الجدّ دائما تبرز الحكمة والكلام الرزين الذي يصلح كسلاح في هذا الزمان وكزاد لكل **إنسان**. يقول الجد في قصة "أحذية الورد والكرز": "....يجب أن تتعلّم كيف تتجاوز ماضيك، الماضي يا ولدي أستاذ مهم، إستشرْه ونقّب، واسأل ما استطعت وضِعْ ما استطعت إلى الضياع سبيلا، لتكن لكَ رِجلٌ في الوحل وأخرى في الضياء ..."[6]

---

[1]- السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا ، ص 18.
[2]- المرجع نفسه، ص 29.
[3]- المرجع نفسه، ص 34.
[4]- المرجع نفسه، ص 102.
[5]- المرجع نفسه، ص 107.
[6]- بوطاجين السعيد "أحذيتي" **جواربي وأنتم**، ص 48.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

- **تكرار الأسمـــــــاء والعبارات:**

تتكرّر في قصص السعيد بوطاجين أسماء الأماكن والشخصيات والأشجار وفي بعض الأحيان يناديها مثل قوله: "يا شجرة الكرز" إن الألفة بين الكاتب وهذه الأسماء تجعل القارئ يفهم بأنها حقيقية؛ فتكرار "**شجرة الكرز**" و "**الكرز**" في كل قصص السعيد بوطاجين وحديثه معها وحضورها في أحلامه كثيرا واشتياقها له وسؤالها عن حاله في قولها: " أين كنت؟ تساءلت شجرة الكرز؟ طال ضياعك كم اشتقت اشتقت إليك عذّبتَنِي يا فتى "[1]. يدل على العلاقة القوية التي تربطهما و التي تتجاوز علاقتهما في النّص إلى علاقة حممية في الواقع لدرجة أنه يبوح لها بأسراره، ويحكي لها ما في نفسه من هموم قائلا: " ... **كانوا** يريدون تشريحي أو دفني حيّا ... كنت منّهما بحبّ الخير يا شجرة الكرز كنت في البال وفي خطاي وفي عيني الجالستين خلف الزّمان، حننت إليك في تطوافي... رأيتك في كلّ حلم، أبصرتك في كل حقل يشبهك وبكيت سرا "[2].

إن جملة "يا كرز ضيعتنا العالق بالبال" **نستشعر** من خلالها أن هذا الكلام يحيل إلى شجرة موجودة حقا في الواقع وفي قريته لأنها تكرّرت أيضا في مجموعة اللعنة عليكم جميعا، **وتاكسانة** [*] بداية الزعتر آخر الجنة.

إنّ مناداتها "يا شجرة الكرز" جعلها محمّلة بشحنات دلالية توحي بالثقة والألفة بينهما. **بالإضافة إلى مصاحبته** لجارته الصفصافة والهدهد والغربان الجميلة. إنّ المميّز في هذه النّصوص المستشهد بها لغتها الفنّية التي زوّدت صيغ الذكريات بأحاسيس جميلة راقية. وما يزيد من الواقعية في هذه الشواهد تذكّره لأمّه وهي تناديه باسمه "كيف يحدث هذا يا سعيد؟"[3]. وهي إحالة **إلى اسم المؤلف السارد لأحداث القصة** "السعيد بوطاجين". **وقد وذُكر**

---

[1]- بوطاجين السعيد اللعنة عليكم جميعا ، ص 80.

[2]- المرجع نفسه، ص 80.

[*] - ينظر بوطاجين السعيد تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة، ص 49. وما بعدها.

[3]- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 80.

هذا الاسم في سياق آخر حيث وصف نفسه بالكلب قائلا: " نظرت من حولي فلم أجد سوى كلب واحد اسمه السعيد ..... كلب هزيل أعياه التّرحال"[1].

وفي موضع آخر يصرح بأنه كاتب قائلا: " .... فأنا مجرّد كاتب مجهري لا شأن لي لا حظّ لي لا حزب لي لكنّي عدّو الجميع ... "[2].

- **مجاراة معتقدات القراء والمواضيع المتداولة في المجتمع:**

هناك أحداث ووقائع يشترك فيها القراء فيما بينهم، فبالرغم من الطابع التخييلي للقصة إلاّ أنّ هذا لا ينفي إعادة إنتاج بعض الحقائق المتعارف عليها، وهذا ما يسمى بـ: **مجاراة معتقدات القراء و** " تعمل مثل هذه الحقائق على خلق الانطباع بالواقع وإثقال القيود الجمالية بالقيود المرجعية، وتحفّز القارئ على عرضها على الواقع للتّأكد من مدى مطابقاتها له .... وهناك معلومات تُحدِث تفاعلا ايجابيا وأحيانا جماليا لدى **الملتقي من خلال استناده على ما** قدّم وما هو موجود لديه من معارف خلفية مشتركة، وهذا يحتّم على منتج الخطاب أن يجاري معتقدات المتلقين بما هم على علم سابق به، ويخاطبهم بما تواضعوا عليه ..." [3].

ومن ذلك موضوع "الهجرة" و "**وقوف الشباب البطال**"، إن هذه الأفكار ت**عكس الإحساس** بالواقع لأنها شائعة فيه، فالشباب إمّا بطّال أو يحاول أن يهاجر خلف البحار. ومثاله ما جاء **في مجموعة** "أحذيتي وجواربي وأنتم" "الشباب الذين يقضون أوقاتهم متكئين على الجدران يعرفون مجراها ومرساها، هي التي كانت مرتفعا للنور والحبق والأغاني الشعبية ولي**الي** رمضان البهيّة"[4].

---

[1]- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا ، ص 81-82.
[2]- المرجع نفسه ، ص 82.
[3]- الداهي محمد، سيميائية الكلام الروائي، المكتبة الأدبية، المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1427 هـ - 2006م، ص 254-255.
[4]- بوطاجين السعيد، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص 115.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

إن البراعة لا تكمن فقط في عرض ما هو شائع وواقعي، بل في ترميز هذا الواقعي وتقديمه وفق رؤية فنية خاصة لأن "أصالة المبدع تكمن في الإتيان بمشاهد غير مألوفة، ثم الانفراد ببرمجتها في نّصه، وعرضها على القرّاء بالرغم من معرفة القارئ وإلمامه بالوظائف والأحداث والأهداف، ليشوقه ويفاجئه باحتمالات غير متوقّعة، ورغم غرابتها فهي مدعّمة بمقتضيات الواقع، ومنضبطة لإرغامات النّسق الثقافي ومستجيبة لتوقعات القراء"[1]. ومثاله في قصص السعيد بوطاجين مبالغة شخصيات قصة "المهنة متّكئ " في إعطاء قيمة عظيمة للجدار جاعلين إيّاه ذاكرة وسندا وأستاذا وقدّيسا ومتّكأ وحاملا للأسرار.

"-مبارك حائطنا المتواضع، علّق عبد اللّه وهو يسند ظهره. مبارك وقديس، أردف الرّسام. لولاه لضعنا في الفضاء دون أن نجد متكأ، أنا أرسمه في هيئة ذاكرة. ومعلّم كبير علّمنا النّظر إلى الجوهر...

-نعطيه دورا في النّص القادم ممثلا على الخشبة. هذا الحائط ليس اسمنتا، إنّه قيمة، شاهد على انهيار البلدة وناسها ...

-أو نجعله أستاذا في فن الصّبر"[2].

إن هذا الجدار هو جدار عادي، ولكن الرؤية الفردية للكاتب لهذا الجدار جعلته متميّزا ومحمّلا بالخيال والغرابة و الجميل هنا أن هذا "**الجدار**" بالنسبة للفقراء لا يفقد إحالته الواقعية كاسمنت صديق البطالين وسند لهم.

وفي قصّة "ظل الروح" حديث عن الإرهاب بدليل الأسئلة التي وجّهها الإرهابي إلى شخصية القصة و هو يصوب المسدّس إلى رأسه. فالحديث عن الإرهاب يدل على الواقعية **وخاصة أن** الجزائر مرّت بأزمة الإرهاب في العشرية السّوداء وقد جاء في الحوار: "**ماذا**

[1]- الداهي محمد، سيميائية الكلام الروائي، ص 254-255.
[2]- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي، وأنتم، ص 154.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

تفعل في الحياة؟ هل أنت شرطي أم إرهابي؟ هل أنت مؤمن أم كافر ؟ ....ما رأيك في الحرب الأهلية؟ ...هل تكره الذين صعدوا إلى الجبل؟ هل أنت مع المعارضة أم ضدّها؟ ... "[1].

إن التواريخ المضبوطة والأمكنة المحدّدة وضبط الحضور بالعدد في النّص التالي يترك إحساسا بواقعية الكلام، وعلى أنه حقيقة منقولة كما هي، ولكن نسب الكلام إلى " **الذاكرة** " أعطى للواقعية صبغة جمالية وفنّية " **قالت الذاكرة: في سنة** 1973 جمع مؤتمر ببلغاريا **حوالي** 1877 فيلسوفا كان عدد السفييت 278 عضوا وضمّ الوفد الأمريكي 120**عضوا ووفد** اليابان وألمانيا الاتحادية 70 **عضوا**، 50 عضوا من فرنسا وتكوّن الوفد الانجليزي من 30 شخصا يمثّلون مليارا ونصف مليار من العباد، ومن الوطن العربي جاء شخصان من مصر، أحدهما أستاذ في الفلسفة والثاني صحفي من جريدة الأهرام ولم أحضر أنا "[2].

تتجلى جماليات التحديد الزّمني وأبعادها الفنية عندما تصبغ بروح السخرية، ففي سياقات نّصية أخرى تظهر الدّقة على أنها نكتة بل وتكون سببا في الضحك وذلك لا يكون عشوائيا بل لأسباب يريد الكاتب إيصالها إمّا للتّحقير أو للاستهزاء وإما لصنع مفارقات جميلة تزيد النص إيحاءً ودلالةً. و من ثّم يبتعد النص عمّا هو واقعي ليدخل في عالم الخيال كقوله: "...دنا من المجتمعين والمجتمعات منذ خمسين سنة وخمس ساعات وثلاثين دقيقة، كانوا نياما لا يشخرون "[3].

إنّ الزمن محدّد بدقة بالسّنة والسّاعة والدّقيقة ولكنّه زمن خيالي بالنّسبة لاجتماع قد يدوم ساعة أو أقل وليس خمسين سنة، وذكر هذه المدّة الطويلة ليبيّن وبطريقة غير مباشرة عدم فائدة اجتماعاتهم التافهة والتي لا فائدة منها. وهكذا تحوّل التّحديد الزّمني إلى وسيلة للسّخرية وليس للإحساس بالواقعية، لنستنتج أن كل قصة من قصص السعيد بوطاجين تفاجئنا بأسلوب

[1]- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 83.
[2]- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، دار الأمل، تيزي وزو،ط2، 2005، ص 147-148.
[3]- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 179.

خاص في نقل هذا الواقع، والذي يتجلّى من خلاله براعته في نظم قصصه وفي نقل القارئ إلى عوالم مختلفة.

هناك تقنيات أخرى وظفها السارد لإيهام القارئ بواقعية الأحداث مثل هذا الاستهلال:

في قصة " حبل عبد اللّه: " بقي النّاس يردّدون مأثرة عبد اللّه جيلا بعد جيل، وكان ذو الحظ العاثر يترحّمون عليه دائما، ودائما يروون سيرته في المناسبات التي لها طعم الدّفلى.

كان عبد اللّه حاضرا هنا وهناك، متناثرا في ذاكرة القرية وغابتها الجبلية التي شهدت ميلاده في حارة رثّة الثياب والعمر. أمّا الذين كان لهم ربع حظّ وحظ دائري أو من النخالة جعلوه وليا صالحا زيارته فريضة "[1].

يجعلنا هذا الاستهلال في قلب الحدث وفي لبّ المشكلة، فنتساءل بالتالي: ما الذي حدث له؟ وما مشكلته؟ لماذا يذكره الناس؟ لماذا جعلوه وليا صالحا؟ هل كان بطلا؟ وهكذا نحس أن الأحداث قد وقعت قبل أن نسمع بها،ويكون ذلك تأكيدا على واقعيتها.

والاستهلال نفسه نجده في قصة " ارث الريح " حيث تتحدث شخصيات القصة عن شخص قد توفيّ. متبادلين الكلام ومتحاورين عن سبب موته، مما يدل أن هذا الحدث حصل قبل أن يكتب نص القصة، وذلك في قوله: " قال القملة: لعلّها اختنقت بالغاز. أو انتحرت، أضاف آخر، أصبح الناس ينتحرون بكثرة. همّ الزمان والإنسان. لا بارك اللّه في هذا الوقت.

وقال ثالث: أماتت بسكتة قلبية .....؟" [2].

[1]- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم ، ص 94.
[2]- المرجع نفسه، ص 113.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

وفي " وفاة الرجل الميت " يدخلنا السّارد مباشرة في قلب الحدث قائلا: " قتلناه وخلصناكم من آثامه ... .

- انهضوا ! انهضوا يا بؤساء العهد المظلم، الشريرون والمشرّدون والسكارى وأبناء الحرام فعلوا فعلتهم ....." [1].

إن فعل القتل ثمّ قبل فعل الكلام أي قبل كتابة القصّة مما يدل أننا وسط أحداث واقعية قد حصلت من قبل.

وهكذا نستخلص أن هذه التقنيات التي تسعى إلى الإيهام بالواقع ذات بعد فنّي بدليل الإيهام الذي تسعى إلى رسمه في مخيّلة القارئ. وما يمكن الوصول إليه كذلك هو أن الانتقال من الواقع إلى عالم القصص التخييلي يترك مخلفاته في النّص وهذه المخلفات بمثابة بصمات لذلك الواقعي في التخييلي، فنتوهّم بذلك واقعية ما يقال. وهنا يطرح السؤال من المسؤول عن خلق هذا الإيهام والمفعّل لهذا النّقل وطرق عرضه وتقديمه للقارئ؟.

1- السّارد وفاعلية المحكي في قصص السّعيد بوطاجين:

كما أنّ هناك طرق وإجراءات للإيهام بالواقعية (أي بصمات الواقعي في الخطاب التخييلي) كذلك توجد طرق للابتعاد عن الواقع والانتقال إلى العالم التخييلي، ليتحقق بذلك فعل التّخييل في النّص القصصي، مع العلم أنّ القصّة هي خطاب تخييلي بالدّرجة الأولى بمجرد أن يكتب كنص.

إنّ الحديث عن التّخييل في القصّة معناه الحديث عن بلاغة المحكي القصصي، فمن المسؤول عن فعل التخييل؟ وما هي طرقه (إجراءاته) لتحقيق ذلك؟ وما هي الوضعيات التي تمكّنه من إحداث فعل التخييل والتّغريب عن الواقع؟

[1]- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 09.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

إن السارد هو فاعل للتخييل "لأن المحكي يحتاج لفاعل أو ليد فاعلة تنظّمه وتعيد إنتاج الوقائع التي تحتوي عليها القصّة، وذلك بحكم درجة **التّدخل اللغوي والتّصرف الزّمني التي** يتمتع بهما، فهو يتدخل دائما لانتقاء الأحداث وترتيبها واختزالها لصالح استراتيجيات نصية"[1]. **لذلك**: "عند قراءتنا لعمل أدبي تخييلي لا ندرك الأحداث التي يصفها إدراكا مباشرا، و في الوقت نفسه الذي ندرك فيه الأحداث ندرك أيضا- وإن بكيفية مختلفة- **الإدراك** الحاصل عنها لدى الذي يحكيها "[2].

إن هذه السمة التخييلية هي أهم سمة في المحكي وقادرة على تحديد بلاغته، لأن بلاغة المحكي هي بلاغة قائمة على إعادة إنتاج الأحداث المسرودة عن طريق الإضافة والتنويع **والتجاوز** أو ما يسمى بالانحراف والتوسع[3]. وغيرها من العمليات التي يقوم بها السّارد. إذن هو طرف مهم وفعّال في العملية التخييلية وفي إنتاج بلاغة المحكي. فهو المنظم للوقائع داخل النص السردي سواء في ظهوره أو في تواريه، وله في ذلك استراتيجيات خاصة تنظم السّرد وبنياته، وذلك من خلال تموضعاته ومواقعه والوضعيات المختلفة التي يتخذها داخل المحكي وكذلك في علاقاته مع محكيه ومع الشخصيات.

وقبل دراسة الوظائف التخييلية للسّارد وفاعليته لا بدّ من ضبط تعريف له والتّمييز بينه وبين **الراوي والمؤلّف**؟.

1-1- السّارد والمؤلف والراوي:

السارد :(Le narrateur) **السارد كائن فني ومكونٌ** من مكونات العملية السردية، فهذه الأخيرة لا تتم من دونه لأنها تتشكل انطلاقا منه **ومن الأحداث المسرودة.**

ولابد من الإشارة إلى أن "سارد الرواية ليس هو مؤلفها وإنما السارد شخصية خيالية يتحول المؤلف من خلالها. إذن هو شخصية منزوعة عنها صفاتها ولا تضطلع إلا بوظيفة الكلام" [4].

---

[1]- الحاج علي هيثم، الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي. الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، ص 208-46.

[2]- المرجع نفسه، ص 47.

[3]- ينظر، رولان بارث، مدخل إلى التحليل البنيوي للمحكيات، ضمن كتاب شعرية المحكي، تر: غسان السيد، الجمعية التعاونية للطباعة،ط2001 ، ص55

[4]- مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص 314.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

وفي كثير من الأحيان يتداخل مصطلح السارد والراوي والكاتب مثل ما هو عند محمد غنايم في كتابه " تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة – دراسة أسلوبية " الذي يجعل بجانب كلمة راوي / كاتب ولم يذكر مصطلح السارد، ولكن من خلال قراءة الكتاب تم الفهم بأن المقصود بالراوي والكاتب / السارد وذلك من خلال التعريف التالي: "يعرَّف الراوي بأنه ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أو متخيلة، ولا يشترط أن يكون الراوي اسما متعينا، فقد يكتفي أن يتقنع بصوت أو يستعين بضمير ما، يصوغ بوساطته المروي، وتتجه عناية السردية إلى هذا المكون بوصفه منتجا للمروي بما فيه من أحداث ووقائع" [1] إذن السارد (أو الراوي) هو الذي يسرد أو يروي أحداث العمل السردي سواء من وراء لسم أو من وراءستار المحكي.

أما المؤلف: المؤلف ليس هو الكاتب أي الشخص الذي يخطط ويرسم الحروف ويسجل النصوص بل المؤلف هو صاحب المحكي ومبدعه الأول "والمحرك للأقنعة ويسمى كذلك بالكاتب الضمني وهو يختلف دائما عن الإنسان الواقعي، فهو الذي يخلق عمله الأدبي ويخلق نسخة سامية لنفسه"[2].

" لقد ميز البنيويون بين راوي القصة ومؤلفها" [3]، فيقوم المؤلف داخل المحكي بتهيئة أرضية الحكي وطقوسه، فهو الممهد للأحداث والصانع للخطاب، أما الراوي فهو الناقل للأخبار والأحداث وكأنه حلقة وصل بين المؤلف ونصه.

"المؤلف يتخذ له أقنعة مختلفة في الكتابة الروائية من خلال تلك التقنيات السردية والضمائر، وقد يكون قناعه هذا هو السارد كذلك" [4]، وبالتالي يكون المؤلف هو المبدع الأول والسارد هو المفعّل والمنتج النائب في المتن عن المؤلف، ويمارس فعل الإنتاج في غيابه.

الراوي: والراوي المقصود هنا هو ذلك الذي يتساوى في دوره والراوي في السيرة الشعبية "الذي هو دلالة على من يسمع قولا ما وقام بروايته على الوجه الذي قيل فيه"[5].

---

[1]- عبد الله ابراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط 2 ص 19 – 20.
[2]- جنيت جيرار واين بوث، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ص 41 – 42 .
[3]- عزام محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2003 ص 58.
[4]- مرتاض عبد الملك، في نظرية الرواية، ص 136.
[5]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص 163.

إذن وظيفة الراوي هي النقل سواء كان نقلا حرفيا أو متصرفا فيه، الراوي كالمؤلف أو السارد يعلن عن حضوره في محكيه، في حين الراوي المنقول عنه لا يظهر إلا إذا تم الحديث عنه في عبارات من مثل "فيما حدثنا جدنا ... أو فيما روي عن فلان... و قد يتوارى الراوي في السيرة الشعبية شأنه شأن الراوي في المرويات السردية الشفاهية ينتظم في نمطين راو مفارق لمرويه يتدخل دائما فيما يروي وراو متماه بمرويه يترك للمروي أن يروي دونما تدخل مباشر فيه" [1].

الراوي في السيرة الشعبية تكون وظيفته الأولى نقل الأخبار مع إظهار عملية النقل دليلا على أن ما يقوله ليس إبداعا بل هو منقول ممن جاءوا قبله، و يأخذ لنفس هذه السمات في القصة والرواية؛ حيث نجد شخصية من الشخصيات تتحول إلى راو، وهو هنا يقترب في وظيفته من السارد الذي يتولى هو أيضا في كثير من الأحيان هذه المهمة، لذلك السارد والراوي عند الكثيرين شخص واحد.

لكن هنا سيتم التفريق بينهما لأن الراوي المقصود هنا هو الراوي الحقيقي كما هو في السيرة الشعبية والذي ينقل بكل سماته ومهامه من السيرة الشعبية إلى الرواية. فهذا الانزياح من جنس إلى آخر هو الذي يجعل فكرة التمييز بينه وبين السارد ممكنة وواجبة لاسيما إذا وجد صوت آخر لا هو للراوي ولا للمؤلف هنا سيتم حتما التفريق بينهما. ولعل وظائف الراوي في جنس السيرة الشعبية الذي يبقى محتفظا بها في الرواية مكنته تماما من التميز عن السارد.

للراوي وظائف فنية بلاغية يقوم بها سواء من خلال مفارقته لمرويه أو من خلال تماهيه فيه فهو الذي يصنع طقوسا لحكيه ويضفي عليه طابعا من الأهمية لجلب انتباه المتلقي، كما أنه "ينسق مرويات الرواة ويجعلها متماسكة حول شخصية البطل، و يتولى الوظيفة التأويلية والتي من خلالها يقوم الراوي بإيجاد علاقة بين ما يروي والبنية الثقافية للمرجع، من أجل شحن الخطاب بدلالته المطلوبة في زمن روايته" [2]. إذن الراوي قد يضفي رؤيته الخاصة وأفكاره على محكيه، وقد يكون هو الهدف الأساسي الذي دفعه للحكي، كما أنه يتولى عملية الوصف ونقل الأخبار والأحداث بصورة متقنة.

[1]- المرجع نفسه، ص 163.
[2]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية ، ص 168.

وأهم ما يقوم به كذلك هو تلك "الوظيفة التوثيقية والتي يسعى من خلالها إلى توثيق بعض مروياته رابطا إياها بمصادر تاريخية، زيادة في إيهام المتلقي بأنه يروي تاريخا موثقا مما يكسب الأحداث تأصيلا في التاريخ والثقافة"[1].

هكذا يظهر لنا أن وظائف الراوي في السيرة الشعبية هي نفسها تقريبا وظائف السارد في الرواية، وهذا ما يعلل استعمال البعض للمصطلحين بمعنى واحد[2]، ولكن عندما ينزاح نصه (السيرة الشعبية) ويصبح هو المهيمن وهو في ذاته نص الرواية يكون المتكلم راويا وليس ساردا، فأصوات السارد تتردد خارج هذه المساحة، أو في أصوات أخرى ما عدا صوت الراوي المعروفة ملامحه.

وإذا ما انتقلنا إلى قصص السعيد بوطاجين نلمح هذه الفاعلية التي يتمتع بها الراوي في كل قصة من قصصه مما يجعلها تفيض بلاغة وبراعة في نسج خيوط المحكي من خلال اعتماده على صيغ مختلفة في التمثيل السّردي.

1-2- صيغ التمثيل السردي:

"إن الصيغة هي ضبط المعلومات السردية، أي التّحكم بأشكالها ودرجاتها، والمسافة والمنظور هما الوجهان الأساسيان للصيغة [فالراوي] يمكنه أن يقدّم الحدث الواحد بصيغ مختلفة"[(3)]. والمقصود بصيغ التمثيل السّردي طرق إخراج المحكي من قبل السارد وطرق تقديمها إلى القارئ. ويتم ذلك بصيغتين أساسيتين هما المسافة والتّبئير (وجهة النظر).

1-2-1- المسافة:

" وهي التي تفصل بين موقع خطاب [الراوي] وخطاب الشخصيات من ناحية وبين خطابه وخطاب المؤلف من ناحية أخرى "[(4)]. " وتحيل المسافة على درجة تضمين السارد في

[1]- المرجع نفسه، ص 170.
[2]- ينظر لحميداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 45.
[3]- زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان الشروق، دار النهار للنشر، ط1 2002، ص 118.
[4]- الكردي عبد الرحيم، الراوي والنّص القصصي، دار النشر للجامعات، ط2 1417هـ-1996، ص 52-53.

القصة التي يرويها أي تحديد قربه من الوقائع المروية أو إذا كان العكس أي يتخذ مسافات إزاء القصة، فيقترح على القارئ الطريقة التي يرى بها الأحداث أكثر من الأحداث نفسها أي في الأولى يلفت المحكي الانتباه إلى القصّة وفي الثانية إلى [الراوي] "[1].

وبما أن في المحكي ثلاث طبقات تدخل في تشكيله هي: (الأحداث - الألفاظ - والأفكار)، فإن القرب أو البعد من خلال هذه الطبقات يتحقق بطرق وكيفيات مختلفة. فالقرب من الأحداث معناه الاعتماد على الإظهار بدلا من الحكي أو على الصيغة المحاكاتية (المحاكاة) بدلا من الصيغة الحكائية. ويحدّد "فلسون جوف "طرقا للاقتراب من الأحداث وهي:

- المشاهد المفصّلة.
- الفعل الآخذ في الجريان.
- التوصيفات الدقيقة التي تسمح للقارئ بتصوير الحدث.

أمّا عن طرق الابتعاد عن الأحداث يذكر:

- توظيف الملخّصات
- التعليق على الوقائع[2].

هذا عن "محكي الأحداث" أمّا عن "محكي الألفاظ" فالقرب والبعد يكونان عن طريق المحكيات التي تعيد الألفاظ، المنطوقة بأمانة (أي القرب) ومن جهة أخرى محكيات الألفاظ الأشد غموضا وعمومية. وفي البعد يعتمد على الفعل الاستهلالي أمّا في القرب فلا يعتمد على البعد الاستهلالي بل مباشرة على أقوال الشخصيات فنحصل بذلك على درجات في نقل خطاب الشخصيات أي درجات في الابتعاد أو القرب منها، وبالتالي تتشكل النماذج التاليـــــــــة:

[1]- فلسون جوف، شعرية الرواية، ص 54.
[2] - المرجع نفسه، ص 55.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

1- الخطاب المسرَّد أو المُمَسْرَد أو المسردن discours narrativisé ":

"وهو خطاب ينقله [الراوي] كحدث من أحداث الحكاية، مثاله: "**أمره بالغروب عن** وجهه"، ولا فرق في الخطاب المسرود بين ما أصله كلام وما أصله حركات ومواقف وحالات نفسية، وهذا الخطاب هو الأبعد عن الأصل والأشد اختصارا له ... وقد يروى به كلام الشخصيات الثانوية.

الخطاب المنقول (discours rapporté):

و مهمته نقل أقوال الشخصيات بحرفيتها وكأنه سّرد مشهدي، حيث يترك السّارد لشخوصه حرية الكلام وهو يقترب في روايته لألفاظ الشخصية بأسلوب غير مباشر، ومع ذلك تبقى الكلمات التي تتلفظ بها الشخصية مصفاة من خلال الصّوت السّردي [1]. ويعتمد هذا النوع من الخطاب على الصيغة المحاكاتية لأن الكاتب يتظاهر بأنّه يترك الكلام للشخصية.

2- الخطاب غير المباشر الحرّ (discours indirect libre):

وهو لا يشكل إلاّ إحدى تغيّرات الخطاب المنقول "في احترامه لتناسب الأفعال ولا يتميّز عنه إلاّ في حذف الصيغة الافتتاحية، ومع ذلك تكتسب الأقوال المثارة استقلاليتها"[2]. والمقصود بغياب أو حذف الصيغة الافتتاحية أي أنه " لا يسبقه فعل القول ولا قوسان ولا نقطتان وهو يستخدم ضمير السّرد، وتظهر فيه أحيانا آثار الكلام الشفهي (**التّعجب خصوصا**). يجمع هذا الخطاب بين الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر، فهو غير مباشر لأن الشخصية فيه لا تتكلم بلسانها بل بلسان الراوي وحده، لأن الراوي لا يقدّم لنا كلامه وفق صيغة الخطاب غير المباشر التقليدية "[3].

[1] - ينظر فانسون جوف، شعرية الرواية، ص 58.
[2] - المرجع نفسه، ص58.
[3] - المرجع نفسه، ص 58.

3- الخطاب المروي (discours indirect):

"إنّ الخطاب المروي لألفاظ الشخصية، بما هو استشهاد كامل (عادة بين مزدوجتين) يلغي كل مسافة حيث نميّز فيه الخطاب النّاقل في الخطاب المنقول لفظا وصياغة وأسلوبا، إلاّ أنّه يعجز عن إيصال الانفعالات الشخصية (النداء، والتّعجب...)، ويبقى فيه [الراوي] هو دائما المتكلم "[1]. مثل قال له:"سأتزوج غدا"[2] يوجّه خطاب الشخصيات كما يحلو له لخدمة بناء النّص وتماسكه لذلك يتداخل خطابه مع خطاب الشخصيات.

الخطاب الآني أو الخطاب المباشر (discours direct):

وهو أعلى درجات الاقتراب " ويقدّم بدون فعل استهلالي ووحده السّياق هو ما يسمح بفهم أن المقصود بذلك هو أقوال الشخصية وليس أقوال [الراوي] "[3]. إذن هذا الخطاب يقدّم صورة المتكلّم القائم بالتّلفظ أي نقل خطاب الشخصيات بنّصه فيتميّز بذلك عبر علامات خاصة دالة على المباشرة في الكلام.

هذا عن "محكي الأحداث والأقول" فماذا عن "محكي الأفكار" وصيغ تمثيل الحياة النفسية في الرواية أو القصّة؟

محكـــي الأفكـــــار:

هناك ثلاث طرائق لتمثيل الحياة النفسية في الرواية وهي:

" **المحكي النفسي:** وهو تقديم الحياة الباطنية لشخصية ما من قبل [راو] عليم وفيه قد ينفصل الراوي صراحة -من خلال تقديم ذاتي- عن الشخصية التي يصف باطنها وقد يفضل

[1] - زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقدية الرواية، ص 90.
[2] - فلسون جوف، شعرية الرواية، ص 59
[3] - المرجع نفسه، ص 59.

القرب بمعنى الحياد مثل: (اعتقدَ أنّه تاه) هنا يختبئ لا يقدم أي حكم أما في قوله (**اعتقد** الرجل البائس أنه تاه) هنا محا الراوي نفسه ولكنه قيَّم الشخصية بقوله: "**الرجل البائس**"[1].

"المونولوج الممسردأو المسرَّد أو المسردن: وهو تقديم أفكار شخصية ما بأسلوب غير مباشر حرّ، وقد يكون ذو نبرة ساخرة إذا ذكرت كلمة تدل على السخرية منه مثل: " **الرجل البائس**" وهذا يدل على المسافة بينه وبين الشخصية، وقد يكون هذا المونولوج ذو نبرة غير **ساخرة، وذلك** من خلال قربه من الشخصية وعدم ذكر رأيه فيها أي حياده.

- **المونولوج المروي:**

يعين الخطاب الباطني للشخصية المستشهد بها حرفيا، وقد يقدّم بصورة ساخرة أو بحياد "**.مثل:** " **اعتقد الرجل البائس** (وقال في نفسه): تهت / **اعتقد** (وقال في نفسه): تهت"[2].

2-2-2 التّبئير:

"التّبئير هو تقليص حقل الرؤية عند [**الراوي**] وحصر معلوماته حول ما يجري في الحكاية. و أصنافه تتحصّل من مقارنة معلومات [**الراوي**] بمعلومات الشخصية، فإذا كان يعلم أكثر مما تعلم الشخصية كان التبئير غير موجود، وإذا تساويا في المعرفة كان التبئير داخليا، وإذا كان يعلم أقل مما تعلم الشخصية كان التبئير خارجيا "[3]. وإذا كان لا يعرف ما تعرفه الشخصية فهذا معناه أنه لا يمكن أن يدخل إلى أعماقها ولا يفسّر أفعالها ولا يحلّل مشاعرها أو أفكارها أو يعود، ويسترجع ماضيها وذكرياتها فيصنع الكاتب بذلك إثارة وتشويقا أو لغزا ويحيط الشخصيـــــة بالغموض [4]. " لأن الكاتب لا يرى ما في داخلها بل

[1] - **فلسون** جوف، شعرية الرواية ، ص 60-61.
[2] - المرجع نفسه، ص 61-62
[3] - المرجع نفسه، ص 64.
[4] - ينظر المرجع نفسه، ص 64.

يرى من خلالها. ويتجلى التبئير الدّاخلي في الخطاب غير المباشر الحرّ ويبلغ حدوده القصوى في المونولوج الدّاخلي حيث تتحوّل الشخصية إلى مجرد بؤرة "[1].

إن ما يهم في هذه المسحة التنظيرية هو التعرف على **الطرق المختلف لقرب السارد ، وبعده** عن محكيه ودلالات ذلك أي القيمة الجمالية التي يحملها هذا التوظيف أو ذاك.

دلالات قرب السارد من الشخصيات في قصص السّعيد بوطاجين:

إن الاقتراب والبعد المقصودان هنا يخصان الأحداث والشّخصيات، ففي الشخصيات نجد السّارد يقترب كثيرا **من "عبد الوالو"** ومن تبعوه من اللّصوص والمشّردين والسّكارى وأبناء الحرام، وهذا القرب يتبدّى من خلال نقله لأقواله بأسلوب يتبنّى فيه كلامه اعتمادا على الخطاب المسردن في حين ما يحدّده الدّارسون هو أن في هذا النوع يكون الراوي أكثر بعدا عن الشخصية و ألفاظها ومثال ذلك قوله:

" ويذكر عبد الوالو أنه كان يعرف صديقة مولعة بالزهو والصّيد والأعراس، وذات لا يوم أهداها مهرا من الأسى والحبّ امرأة من الشمع كان يحملها في زوادته السوداء ويغني لها كثيرا "[2].

إن السارد في نقله لكلام الشخصيات بنفسه نجده حاضرا وهو يستحضر كلامها ويقربها منه، أمّا إذا توارى خلف الأحداث وترك الشخصية هي التي تتحدّث مباشرة في غيابه، هنا نحس أنه بعيد عنها. و في اقترابه من أفكارها نجد قوله الدّال على أنّه سارد عليم في النص التالي: "...يحسّ نفسه طائرا أجربا بترت جناحاه، وإذ يحاول أن يغني يشعر بالصّداع و **الثّورم**... في ذهنه تتموّج الصورة الحافلة بالصباحات الفاسدة والكساح، ويرى نفسه متجوّلا بين القبور

[1] - المرجع نفسه، ص 64 .
[2] - بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 13.

مثل هيكل عظمي فقد مقرّ إقامته"[1]. ولولا قربه من الشخصية ومن حالتها النفسية ومشاكلها وهمومها لما سمح له ذلك من السخرية منها، ولأن هذه السخرية لا تظهر السلبيات بقدر ما تؤيّد الشخصية وتساندها في هذه الحالة.

في الخطاب المباشر نجده يسخر ويضحك وينتقد لكن بالرّغم من ذلك هو في هذا النّوع من الخطاب أقرب إلى الشخصيات من الخطابات الأخرى وذلك في قوله: " **وأكمل الراوي: وفي** تلك الأزمنة يا سدة يا كرام، كانت الشوارع متواضعة .... ومع الوقت أصبح الأطفال يولدون فقهاء وتجارا ومن بطون أمهاتهم يخرجون ممتطين سيارات لم يمتلكها مخترعوها، فتلطّخت الأشجار وأصابهنّ الشّلل وفي حديث آخر أصبحن يَبِضْنَ مثل الدّجاج "[2].

وفي قربه من الأحداث نجد وصفه المفصّل وتصويره للأحداث بدّقة بحيث لا يصفها بتلك الطريقة إلاّ راو عاش الحدث عن قرب. ومن ذلك قوله مقدّما حالة المدينة عندما كان عبد الوالو يصرخ:

" قتلنـــــــــــاه وخلصنـــــاكم من آثامـــــه

وكان البـــــرد يسقط على رؤوسهم العاريـة

.....

والسّمـــــاء صافيـــة نقيـــة برّاقـــــــــة

والشوارع خاليـــــة باليـــــــــة ساهيـــــة

والبنايـــــات شامخـــات شاهقـــــات "[3].

[1] - المرجع نفسه، ص 13.
[2] - بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت ، ص 15.
[3] - المرجع نفسه ، ص 09.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

وفي وصفه لعيني عبد الوالو نلمح ذلك الاقتراب كذلك في قوله:

" وفي عيني عبد الوالو الوديعتيــن "[1]. فهذه الجملة دالة على رأي السارد في الشخصية، ولعلّه لم ير تلك الوداعة أحدٌ سواه من الحاضرين.

يكون السّارد أكثر قربا من شخصياته في حالة " **المونولوج** " ومن ذلك قوله: " يحاول أن ينسى جزيئات اللّيالي التي لا تشبه شيئا: **بارود** .... زغاريد .... هوس .... **والذات المثقوبة** تتسلى بترتيب الأيام، .... ويرى نفسه قطعة من رصيف منسي، رصيف قانط مزروع بالأنين .... ثم لا يلبث أن يتذكر بلاد الغربة والكفار التي آوته ولم تقصّر، أميّ .... **أميّ** " بكلتا يديه يشد رأسه ويضغط: ثمانية وعشرون سنة يا ربّ القياصرة، ومشاريع التّشدد ما زالت مصطفة أمامي، لا زالت حرّيتي في حنجرتي، أنا **حيّ إذن** ..." [2].

إن (القطتان) والمزدوجتان، وضمير المتكلّم يدلان على أن الشخصية هي التي تتكلّم مباشرة وما بين ذلك هو تدخلات السارد. ولكن نحس أنّه هو الذي يدفعه للكلام، ففي غيابه يظهر قربه من الشخصية لأنه يحاول أن يسمع آهاتها وأناتها و أوجاعها فيقترب أكثر ويسمع صراخه وهو يقول أميّ .... أميّ من شدة ألم الغربة وآلام الرأس عندما يتذكر سنواته الضائعة من عمره والتي آنسته إنّه حيّ، فلا يستطيع أن يتحدث عن الآهات بهذه الدّقة أحد إلاّ النّفس ذاتها.

وعن نقل الأفكار وما يجول بخاطر عبد الوالو المحكي النّفسي التّالي: " بذكائه الحادّ، ومن خلال تجربته الخاصة أدرك عبد الوالو أن الكذبة الراقية إذا زرعت في رقعة هشة أصبحت حقيقية ..." [3]. والدّليل على قربه من عبد الوالو هو إدراكه لذكائه ومعرفته بأنّه ذو تجربة

[1] - المرجع نفسه، ص 12.
[2] - بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت ، ص 16-17.
[3] - المرجع نفسه، ص 20.

طويلة ثم نقل إلينا ما توصّل إليه تفكيره وهو الكذب وقول أشياء كاذبة: (أي أنّه كان يعرف أنّه سيكذب) وهنا ينعكس القرب الحقيقي.

يتفق السارد وشخصية عبد الوالو في عدم كشف السرّ، سرّ القصّة وهو هوية الشخص الذي قتله عبد الوالو ومن معه. بالرّغم من أنّه سارد يعلم ماضي عبد الوالو، يعرف الحالة النفسية لهذه الشخصية وكذلك يعلم أن ما يقوله حول هذا القتل هو مجرّد كذبه.

بأسلوب ساخر ولغة عميقة يتكلّم السارد فلا نكاد نحسب أن عبد الوالو هو المتكلّم. **ومن ذلك** قوله: " متبرئا خرج منها، في الباب ترك الشهادة ونفض رأسه من غبار النّصوص الرديئة والمطبوعات والمحاضرات ونواح البكائين الملتزمين بتلك **العلوم المرصعة بالأحلام** الموبوءة قادته إلى جزيرة العري ... هناك حفظوا اسمه وهوّيته وهوايته وعدد نبضات قلبه ورقم الجوارب والملابس الدّاخلية ومنحوه بطاقة متّهم "[1].

في هذا النّص يتعاطف السارد مع عبد الوالو حيث يتحدّث عن دخوله الجامعة وحصوله على الشهادة التي أصبحت من دون أهمية وأصبحت لا تساوي شيئا، فعبد الوالو لم يحصل على شيء ذي قيمة بل حصل على مجموعة من الأشياء التافهة التي يسخر منها. حيث تخرّج منها متهما لا مثقفا، وهذا هو أيضا رأي السّارد وكذلك عبد الوالو، امتزجا في النّص السابق بطريقة لا نشك فيها بأنّ عبد الوالو لا يحسّ بنفس الإحساس.

ويزداد تداخل صوت السارد مع صوت عبد الوالو في النّص التالي الذي يدل على العلاقة الحميمة بينهما، كما يدل الوصف الدّقيق كذلك على القرب من الأحداث والأماكن الموصوفة: "**البحر.... البحر...** النوارس والبجع والنّسيم المتغلغل في الذات المص**لوبة على كراسي** المؤتمرات، هناك في النؤى تتلألأ أوبرات الخلق الرائع، للرّمل يغني للموج، وللشفق

[1] - **المرجع** نفسه، ص 26.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

وللمدى، وللأرض تسبّح الكائنات العظيمة، "أرقص أيها المحزون، نامي في القرارة يا أتعاب العمر" "[1].

لولا المزدوجتين لما حدّدنا كلام الراوي من كلام الشخصية؛ الراوي أرهف حسّه ليسمع سنفونية وأوبرات الخلق ولولا انغماسه في ذلك العالم (ليس قربه فقط) **لماسمع ذلك ولما** أحسّ بصوت البحر الممزوج بأصوات النّوارس والبجع التي يلفها النّسيم ويحملها إلى أعماق **الذات**. كما أنّ وصفه للذات بـ " **المصلوبة على كرلسي المؤتمرات** " يحمل شحنات دلالية وحمولة من المعاني التي تدل على معرفته لمعلومات عن حياة عبد الوالو.

يواسي السارد الشخصية فيتكلّم بالضمير الغائب (هو) في قوله: " من رحلاته كان يعود خائبا ليجد جسده في زاوية مهجورة يؤمها العار غير أن تلك الفترات الغريبة عن عزلته لم **تكن رائعة** دائما وهادئة، الناس الذين لا شغل لهم كانوا يعاتبونه ويسخرون منه ... **كانوا** يطاردونه ... وفي كل مرّة يحمل ممتلكاته وداره ويرحل"[2]. **كما نلمح تعاطفا مع** عبد الوالو بالضمير المخاطب الدّال على الحضور وذلك في قوله: "وها أنت تتذكر الصبا المدلهم و**لا تبكي** غارق في الشيخوخة والملح، تتذكر طوافك وحياتك التي لا معنى لها ولا **تبكي** ... تعبرك الذكريات المخيفة ... ترشقك نظرات مدير الخير لكنك تظل صامتا "[3].

يبقى أسلوب الخطاب وسيلة الراوي للاقتراب من شخصياته والتّألم لألمها، ونلمح في النّص **التالي خوف السارد على عبد الوالو** مخاطبا إيّاه وواصفا حالته وهو يُحْتضَرُ والدّماء تسيل منه، قائلا: " **والآن، ... الآن** ... لِمَ هذا الدّم الأرجواني يسيل من صدرك؟ أهو فائض

[1] - بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 27.
[2] - المرجع نفسه، ص 30.
[3] - بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت ، ص 31.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

الراحة؟ ها أنت ممدّد على الأرض ثمّة خيطان حمراوان يتسلقان زاويتي فمك ... **إنّك لتبدو أصفر** "[1].

وبأسلوب الخطاب كذلك يعاتب السارد عبد الوالو على فعلته، وفيه نحسّ أنّه خارج حكائي لا يعلم السّر الذي كان يخفيه بالرّغم من قربه منه، وبالرّغم من معرفته له ولطباعه ولأخلاقه ولشخصيته التي تتنافى مع ما يقوم به لذلك يتساءل " ... لم خرجت في هذا الصّباح الذي لا يعرف كوعه من بوعه هاتفا قتلناه، إنّك لا تستطيع أن تؤذي نملة، أو تهين ذبابة بلهاء أهو عبث؟ جنون؟ لا .... **إذن، أفصح** "[2]. وفي الوقت نفسه نجده يشفق على حاله " ... لم يبق في جسدك المنحل مكان للسّوط والخوف والإهانة، يا قطعة اللّحم المرميّ، أيّها الصرصور المهترئ "[3].

إن قرب السارد من الأحداث جعله يصفها بدّقة وينقلها لنا وهي آخذة في الجريان كقوله: "**إنّك** ترى مجموعة من الظلال السّود، تحاصرك، يتقدّم منك أربعة أصدقاء ويحملونك بين أيديهم، الدّم يتّز وهم يسيرون مسرعين، لا شيء في الأفق ... رؤيتك تضمحل ... **تضمحل، لم تعد تسمع إلاّ الصّدى القادم** من أصقاع سحيقة آهلة بالأنّات..."[4].

هناك قصص تعتمد عملية الحكي فيها على استرجاع الذكريات وترك الذاكرة هي التي **تحكي**. ومن هذه القصص نجد:

- مذكرات الحائط القديم (ضمن مجموعة وفاة الرجل الميت).
- **وللضفادع حكمة** (اللّعنة عليكم جميعا).
- من فضائح عبد الجيب (**اللعنة** عليكم جميعا).

[1] - المرجع نفسه، ص 55.
[2] - المرجع نفسه، ص 56.
[3] - المرجع نفسه، ص 56.
[4] - **المرجع** نفسه، ص 56.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

- **تاكسانة** (بداية الزعتر آخر الجنّة).
- **خاتمة بأحمر للشفاه** (تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنّة).

وانطلاقا من هذه القصص نتساءل عن صيغ التمثيل السّردي الموظّفة في هذه القصص وكيفيات توظيفها، وما هي المواقع التي يحتلها السّارد ضمن خارطة محكيه؟ وهل اعتماد هذه القصص على تقنية الاسترجاع أو التذكر معناه أن السارد قادر على أن يتنبأ بما أنه سارد عليم؟ ومن ثم ما سرّ جمال هذه التقنيات وفيم يتجلّى هذا الإبداع الجمالي الفنّي؟ وكيف يمكن تجليته؟.

أولى هذه القصص التي سيتم البدْءُ بها هي قصّته: " **مذكرات الحائط** القديم ". **إن كلمة "مذكرات"** تدل على أنّ هناك استرجاع وتذكر. تمتاز أساليب القص في قصص السّعيد بوطاجين بتنوّع كبير مما جعلها تدخل في مغامرة جمالية تعالج أسرارا كثيرة، كما تعكس بعدا فنيا في التّركيز والتّكثيف والتبئير، وقد استثمر بوطاجين أسلوب المذكرات بمضمونها المذكّراتي التي تمتاز بقدر كبير من التّأمل في استحضار الصور والذكريات والأحلام وتوظيف اللغة الغامضة والشعرية في كثير من الأحيان.

قصّة " مذكرات الحائط القديم " فيها تقنية الاسترجاع التي جعلت السارد يسقط في حضن جدّته حالما، ومتذكرا. عند ولوج النّص يحس القارئ وكأنّه يدخل حفلا تنكريا ... **عبد الوالو** هو السّارد لأحداث القصّة، لأنّه يسترجع ذكريات لا يعرف تفاصيلها إلاّ هو خاصة في تقديم أوصاف الجدّة وتحرّكاتها لأن ما سيحكيه خاص به، ولا يمكن لأي سارد مهما كان قريبا منه أن يرى ما رآه وما عاشه منذ سنين مضت، فهو ينقل الأحداث ويصوّرها انطلاقا من إطلالته على الذاكرة منطلقا من هذا السؤال: "لم هذا الطائر ينوح؟ سألت جدّتي التي لم تستشرني **عندما راحت إلى القمر**.

- ايه

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

كمن صعقه السؤال وكمن نسي أمرا مصيريا استغفرت وبذيل ثوبها مسحت، إنها العجوز **الذي شاخت قبل الآوان** "[1].

إن السارد (عبد الوالو) يقدّم التفاصيل التي يراها وكأنّها أمامه، يراها بعيون الذاكرة ولسان **العقل وأذن القلب**.

السارد حاضر في القصّة كشخصية من شخصياتها وهو الذي يروي "بذاكرته الطّرية" أحداث القصّة ويحرّكها، يعود إلى الحاضر ثم ينتقل إلى الماضي وفي الذهاب والجيئة **يتحرك المحكي**. وفي هذا الأسلوب يتحقق قرب السّارد من محكّيه، ومن الشخصيات في أقوالها وأفعالها وأفكارها وقريبا أيضا من الأحداث بل هو متماهٍ فيها، كيف لا وهو يحنّ إلى هذا الماضي، وجعله سندا لتقبّل أزمات الواقع الذي يعيشه ولحلّ مشكلاته.

إذن هو يجد لذّة في هذا التّذكر بل ويستمتع وذلك في قوله: " بشغف كبير رحت أنصت، وفي ذاكرتي الطرية تتألّف النوتات رنّة رنة، إيقاع، تلو إيقاع ويزهر الفرح الذي سيجف في **الروح المحبوسة** " [2].

إن هذا السارد يعطي الفرصة للجدّة وهي شخصية من شخصيات المحكي كي تروي أيضا ما في جعبتها. لذلك يوجد في هذه القصّة "وضعية تسريدية مزدوجة " **تتحكم في توارد المادة** القصصية، الأولى يشيّد معالمها عبد الوالو والثانية الجدّة.

كان عبد الوالو يصف حالة جدّته وهي تتكلم وهي تحكي، وأيضا حالته عندما كان صغيرا، وهو يسمع حكاياها قائلا: "كان قلبي الثرثار يخفق مثل عصفور نصف مقتول في حين رحت أمسح بعينيّ الهادئتين ذرى الجبال الملتصقة بالسّماء، أيّ شيء وراءها؟ اللّه والملائكة والجنّة وأبطال حكايا الجدّة..." [3].

---

[1]- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 70.

[2] - المرجع نفسه، ص 71.

[3] - المرجع نفسه، ص 70.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

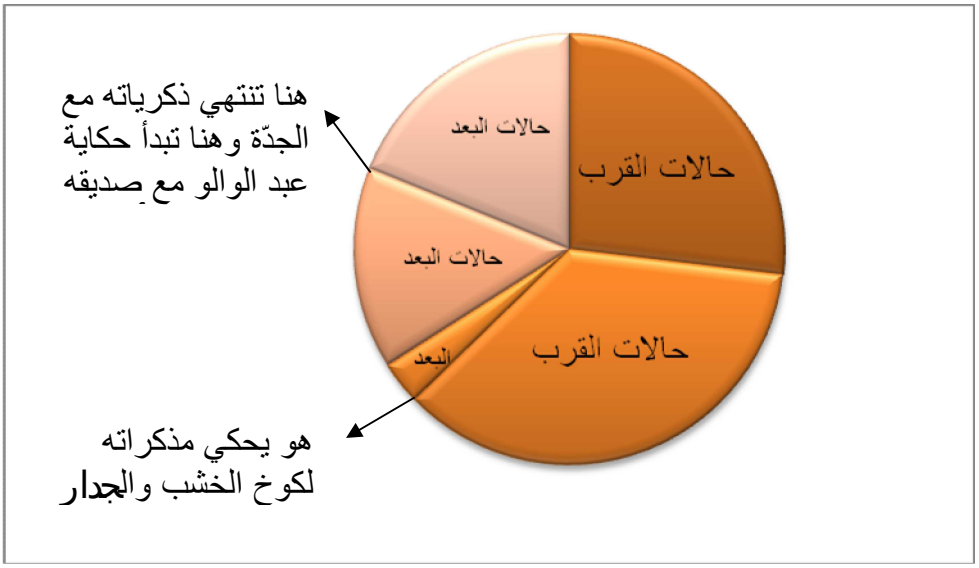
إن قرب السارد (عبد الوالو) الحقيقي من محكيه هو قربه من جدّته ومن ماضيه، وهنا يطرح **السؤال:** متّى يقترب من ماضيه وجدّته وحكيها و حكاياها؟ هل عندما ينقلها لنا وهي تتكلّم وتحكي بلسانها وهو ملتصق بها وبجانبها يسمع حكاياها وأساطيرها؟ أم أن القرب الحقيقي يكون عندما يصفها ويوقف الزمن ويعلّق على كل حركة تقوم بها؟

إن في كليهما قرب، ولولا إحساسه بأنه قريب مما يحكي في الحالتين لما وظّف الأسلوبين معا، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هو متّى تتحقق حالات بعد الراوي عن جدّته (عن ماضيه) وما هو الأسلوب الذي وظّفه الكاتب لتحسيس القارئ بهذا البعد، وفي الجدول التالي تمثيل لهاذين النّمطين من الاقتراب وكذلك البعد.

وصف حالتها وهي تحكي وصف حالته معها + حزنه عليها	**كلام الجدة والجد المباشر**. وتحاورهما مع حفيدهما (**الراوي** عندما كان صغيرا)	**الانقطاع عن الحكي والاعتكاف على الذات في** عالمها الخاص	**العودة إلى النافذة**	**العودة إلى الواقع** (النهاية)
117سطرا	**156سطرا**	**14سطرا**	**66سطرا**	**82سطرا**
حالات القرب من شخصية الجدة		حالات البعد عن شخصية الجدة		
مساحة التذكر والاسترجاع		**مساحات للتأمل**		**الدرجة الصفر في التذكر**

ويمكن تمثيل ما في الجدول إلى المخطط التوضيحي التالي الذي بين لنا مساحات التذكر والتأمل وتوزيعهما.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين



يتضح لنا من خلال الجدول أن عملية وصف الجدّة وتصوير حركاتها وعلامات وجهها هي **حالات "قرب "**. أي الراوي يكون قريبا منها لأن هذه الصوّر قبعت في ذاكرته وترسّخت فيها ولا تحتاج إلى صعوبة في استرجاعها؛ فالصور عندما تجلب انتباهنا ونعشقها تتربّع في الذاكرة وتطبع، أمّا الكلام فصعب الإتيان به واستحضاره من غابة الذاكرة. **وإذا تذكّره** السّارد قدّمه لنا، فذلك لأنه قريب حقا منها لدرجة أن كلامها **(أي الجدّة)** بعد ثلاثين سنة لا زال منقوشا ومحفورا في ذاكرته، ولاسيما عندما ينقله بأسلوب مباشر ويتركها تأخذ الكلمة مباشرة وتتكلم من دون تمهيد لأنها هكذا طرأت على ذاكرته حضرت من دون سابق إنذار. ومثاله هذا النص الذي بدأ بكلام الشخصية **(السارد) ثم كلام الجدّة** " تهدهدن أعوامي الثلاثين، وعن الأوطان المستحيلة تؤلف الأرجال ... كأني سقطت في بحر النّسيان وتهت بين الأضرحة.

- طاب ...طاب.
- يقول طاب خيي ... قتلت خيي على سنبلة والسنابل كثرة ... **علّقت الجدّة** "[1].

[1]- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 72.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

إذن لولا المطة السابقة للقول ولولا عبارة " علقت الجدّة " التي جاءت متأخرة عن القول لما فهما أن المتكلّم تغيّر وأن الدّور الكلامي قد انتقل من عبد الوالو إلى الجدّة.

ولتوضيح المخطط المتمثل في الدائرة النسبية لا بدّ من تتبع القصّة من بدايتها حتى نتبيّن محطات الانطلاق من الواقع والانتهاء إليه ومساحات التأمل والاسترجاع.

كانت البداية عند الجدار لأنه كان يحكي مذكراته لكوخ الخشب والجدار وهو يطل من النافذة قائلا:

" – قلها قلها يا عبد الوالو، افضح السّر العالق بالبسمة

- يا كوخ القصب، يا كوخ القصب جدار يا جدار

- اسمع يا كوخ القصب وتفكّر يا جدار، علّقت على مقربة من النافذة ارتسمت مثل ربع آدمي أو أقل "[1].

وكانت العودة إلى النافذة تمثل فترة الانقطاع التي تحدث في القصة، وفيها ينعزل ويتوقف عن الحكي، إمّا ليصف ما يراه من خلالها، وإمّا يصف نفسه وحالته كقوله:"من النافذة نصف المفتوحة لاحت قرية سنجابية غافية بعيدا عن المدن اللقيطة التي أدمنت الغدر، مدن فقدت الحياء، وأضحت بلا علامة مع الباطل وقعّت صفقة تبدل الصّحاب، كطقس الخريف أصبحوا، وزهقت الكلمة العذبة "[2].

وفي هذه الفقرة يتوقف تدفق الذكريات، ويعود السارد إلى نقطة البداية، وهي النافذة أي العودة إلى الواقع (وصف قرية تيزي راشد) وكذلك إشارته إلى الأصحاب الذين تبدّلوا وهذا هو سبب أزمته وألمه في الواقع.

[1]- المرجع نفسه، ص 69.

[2]- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 72.

وفي موضع آخر يعود إلى النافذة ليتذكّر الذكريات الأليمة ويحس حينها أنه غريب على حدّ قول سكان قرية تيزي راشد " هذا براني، هذا **براني** [*] "[1] وهذا جعله يهرب للمرّة الثانية إلى الذكريات و حكايا الجدّة تاركا "**الوحدة**" و "**الملل**" التي تسبّبهما له الإطلالة من النافذة، فيذهب ليطلّ على الطفولة وأيّام البراءة، وها هي الوحدة تسأله قائلة:

" - إلى أين؟ قالت الوحدة

- **إلى الطفولة، أجاب الملل** "[2].

لذلك هذه العودة إلى البداية أو إلى نافذة الحاضر والواقع، كانت نسبتها قليلة مثل ما هو ممثل في الجدول، لأنّه يرفض هذا الواقع، ولأن النافذة وما تطل عليه يعذّبانه قائلا:" النافذة والقرية المشدوخة من الكدر، تعلّقني مثل كتكت وتحرّم علي الدرب والهواء. أضحيت كغيمة صيفية فلا هي إلى البّر ولا إلى البحر كالذئب أطلّ ومثله اختبئ والأصابع السلوقية تتبعني هذا **براني** "[3].

في هذه الإطلالة على النافذة يصف حال سكانها وصمتهم وانتشار الكذب، وتبدّل الحال وغذر الزّمان وخداع الأصدقاء ليستوحي ما قالته الجدّة وهي تحكي له " طاب **خييّ طاب** خييّ قتلت خيي على سنبلة والسنابل كثرت طاب خيي طاب "[4].

مما يدل أنّه يرى الحاضر بمنظار الماضي وبمنظار ما حكته الجدّة، وهذا نوع من الهروب **كذلك**. لذلك نجده يعود ويسقط في فلك الطفولة.

إنّ في هذا الذهاب والإياب يتحقق لعبد الوالو توازنه ويعرف كيف يتعامل **مع حاضره، ومع** مشكلته وهي خداع صديقه له. إذن القرب والبعد من الشخصيات يلعب دورا كبيرا في فهم

---

[*] - سكان القرية كانوا يردّدون ....ما كانت تنوح به الرّوح هارون مثلما حكت الجدّة قائلة: "هذا وطنك ولا جئت براني، **أرأس المحنة لله كلّمني**"، لذلك راح يستحضر ما كانت تحكيه جدّته ويرى ذلك من خلال النافذة. بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 77.

[1] - بوطاجين السعيد وفاة الرجل الميت، ص 81.

[2] - المرجع نفسه، ص 84.

[3] - المرجع نفسه، ص 86.

[4] - بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت ، ص 87.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

معاني النّص ودلالته، حيث القرب من شخصية الجدّة هو قرب من الماضي ويمثل الإبحار في الذكريات والبعد عن الشخصية هو بعد عن الماضي ويمثل القرب من الواقع والعودة إلى نقطة البداية.

هذا عن البداية أما النهاية التي كانت كذلك عند الحائط وبجانبه فتمثل الجانب الواقعي بعيدا عن التّذكر.

من خلال التمثيل البياني السابق نلحظ أن مساحات الاقتراب كبيرة، وهذا يدل على أن السارد يحن إلى ماضيه ومن الناحية التقنية يدل على وجود محكي للألفاظ من نوع الخطاب المباشر والمتحقق بنسبة 156 سطرا، لأن الكاتب عندما يترك شخصياته هي التي تتكلم معناه أنه أكثر قربا منها، وخاصة إذا كان هو (عندما كان طفلا) من يسمع حكاياتها وكلامها. وفي الحالة الثانية من الاقتراب يصف فيها السارد حالة الجدّة في حركاتها وحالتها النّفسية، وهيئة جلوسها، وحالته وهو معها يسمع كلامها ويحاول إقناعها على مواصلة الحكي وتذكيرها بالنقطة التي توقف عندها الحكي.

هنا يكون الاقتراب أكثر وأكبر لأنه لو لم يكن ملتصقا بها وملازما لها لما استطاع أن ينقل لنا تلك الصّور عنها في حركاتها وسكونها، صمتها وكلامها، وطقوس حكيها، وعوالمها الداخلية، وبالإضافة إلى ذلك يتعمّق في هذه الأوصاف ويصبغها بتشابيه متنوّعة. وما يزيد الوصف عمقا واقترابا هو انتقاله إلى وصف نفسه فهو لا يكفيه وصف الجدّة بل يصف حالته وهو ينصت إليها، حتى يعطي للقارئ صورة كاملة عن ذلك الزّمان. ومن هذا الوصف نجد الأمثلة التالية:

- " افتر ثغرها عن ابتسامة عذبة رأيت فيها كل حنايا البشر الطيّبين "[1].
- بألم كانت تحكي وبمهارة أيضا "[2].

[1] - بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 70.
[2] - المرجع نفسه، ص 72.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

- " بجدّية كبيرة كانت تحكي، وفي قلبي الصغير الأبله تعرش الصبوات المفعمة بالحبّ والمسرّات "[1].
- " بتأثير كانت تحكي وظللت أراقب زخات الألم التي تجتاح تقاسيمها الهادئة أو ما استطعت أن أشل عنها ذلك الإحساس الذي قاسمني حبها "[2].

والدّليل على القرب أيضا نلمح ذلك التفاهم ما بينهما والدال على تعوّد الطفل على ما تكرهه جدّته وما تحبّه. " نظرة واحدة منها أسكنتني أرضها السابعة التي طالما حكت عن أهوالها، لم أسكت خشية منها ولكن خشية أن تقول لي كعادتها: روح للحلّوف وقل له: يا نانا أكمل لي القصّة لذلك اعتصمت بحبل الهدوء "[3].

وعندما أخطأتْ في نطق " طير الأواويل " لم يصحّح لها ولم يعترض لئلا يزعجها.

كان الطفل يحس بوتيرة السّرد لديها في بطئها وسرعتها قائلا: " لقد كانت بطيئة في السرد حتّى ظننت أنها لن تنهي الحكاية إلاّ بعد جيل "[4].

ومن الأوصاف الدّالة على حالته وهو ينصت للجدّة والتي تدل على القرب الشديد نجد:

- " وبشغف كبير رحت أنصت وفي ذاكرتي الطرية تتألف النوتات رنّة، رنّة وإيقاع تلو إيقاع "[5].
- " شعرت لحظتها برغبة في التّوحد بذاكرتها الملأى بالطقوس الغنية عن الحياة "[6].

- ظللت أراقب زخات الألم التي تجتاح تقاسيمها الهادئة "[7].

---

[1] - المرجع نفسه، ص 78.
[2] - المرجع نفسه، ص 79.
[3] - المرجع نفسه، ص 83.
[4] - المرجع نفسه، ص 85.
[5] - المرجع نفسه، ص 71.
[6] - المرجع نفسه، ص 74-75.
[7] - بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت ، ص 79.

وكان يبحر في ملامح وجهها ويبحر في عالم الخيال ويرسخ ما يراه ويرسمه في ذاكرته **قائلا:** " في وجه جدّتي الذي لفحته الشعائر ... كنت أبصر هارون في مخيلتي الطرية رسمت صورة لطير فاتن ينازع، ورسمت له فما مشرّدا وأضلاعا ضامرة "[1].

إن قرب السارد من الجدة قربان؛ قربه كسارد أول للقصة وهذا يتجلى في قالب السيرة الذاتية أو المذكرات التي يسجلها، وكذا نقله لأقوال الجدّة بأسلوب مباشر وكأنه كلام حيّ، وأيضا تقديم الأوصاف الدّقيقة لحالتها، وهي تتكلم وتحكي. أما القرب الثاني فهو قرب عائلي قرب روحي، لأنها جدّته قبل أن يكون ساردا للقصة، وفي هذا القرب يتجلّى حبه لها، فهو الذي "أقام الكوخ عويلا عند موتها، وشتم اللّه وتحمّل جزاء ذلك ركلا وضربا مبرحا "[2] " **وكان** يحتضنها مثل القنفد من خجله "[3]. ولأنها هي أيضا كانت تحبّه كانت " **تربّت على شعره** بأصابعها الثريـــــة وكانت تغذيه بأغانيـــــها الجليلة ... وتعطيه قطعة السّكر "[4].

إن تناسب قرب السارد من ماضيه مع حالته النّفسية من جهة، وكذلك تناسب هذا القرب **من الجدّة مع نمط الحكي** (أي استرجاع ذكرياته مع جدّته) من جهة أخرى هو ما شكّل بلاغة هذا المحكي، لأن اختيار التقنية أدّى وظيفة فعّالة في الحكي ربمّا لا تؤديها تقنية أخرى ، وقد تكون التقنية واحدة ولكن أساليب توظيفها تختلف مما يجعلها تشكل أسلوبا خاصا في **الاسترجاع**، يتناسب وعنوان القصّة " مذكرات الحائط القديم ".

إنّ بعد السارد ليس بعدا حقيقيا لأنّ مواجهة عبد الوالو لصديقه المخادع و استحضاره للحكايا وتمثله لقارون الذي تحدثت عنه الجدة، يمده بالقوة، لذلك نادى جدّته في هذا المقطع الدّال على أنّها بعيدة عنه؛ لأنها ماتت، ولكن بالرّغم من ذلك يكلمها ويُشهدها أو يستخدمها كطرف شاهد على ما يحصل له مع صديقه، وذلك في قوله:

[1] - **المرجع نفسه**، ص 80.
[2] - المرجع نفسه، ص 71-72.
[3] - المرجع نفسه، ص 83.
[4] - المرجع نفسه، ص 73-74.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

" لو تعرفين ماذا حدث؟ ببراءة دخلت ساحة القتال ... "[1].

" هل كنت تسمعين يا نانا الظريفة ...." [2].

ثم يتذكرها وهو يُحتضر وروحه تنزف ليدّل على أنّه متعلّق بها حتّى في آخر لحظة من حياته. " فقط يا نانا الرائعة أريد أن أحصي لك ممتلكاتي العجيبة التي نجت من سطو صديقي قارون "[3].

ومن بين القصص التي يوظف فيها الاسترجاع كذلك نجد قصّة " من فضائح عبد الجيب" في مجموعة " اللعنة عليكم جميعا ". إن الكاتب في هذه القصّة هو نفسه السّارد بدليل أنّ النّص مكتوب في تاكسانة وهي مسقط رأس الكاتب "السعيد بوطاجين". كما أنّ تذكره لجدّه وللبقرة التي ما تزال والدّيك المقدام والحمار العبقري، يوحي بأنّ ما يقال حقيقي فلا أحد يتحدّث عن هذه الحيوانات ويصفها بهذه الأوصاف إلا إذا كانت له معها عشرة عمر طويل. والدّليل الآخر هو أنّ الجد نادى حفيده قائلا له: " تعالى يا سعيد تعالى نتصالح إلى يوم الدّين"[4]. كما ناداه وردّ عليه التّحيّة ملقبا إيّاه " بالأستاذ " وكأنّه كان يحلم بأن يكون الولد في يوم ما أستاذا قائلا :" – طيّب أنا أقدم اعتذارا رسميا وأقول لك: صباح الخير أيّها الأستاذ الجليل"[5]. وأيضا تنبّأ بأنّه سيصبح كاتبا وهو يبعث آخر أنفاسه قائلا له: " ... إذا قدّر لك أن تصبح كاتبا افضحهم جميعا، افضح الأشرار حيثما وجدوا وكن شامخا كالهرم، الساكت عن الشّر شرير كبير، لن تخلد في هذه الدنيا، قل كلمتك وارحل عزيزا كريما "[6].

وبعد موت الجدّ وهذه الكلمات الأخيرة التي رددها يقول سارد " ها أنا " ويتجوّل في صباه، ويستعيد ذكرى المكان وأشجار التين والدالية والزيتون والكرز والنّحل، ويناديهم يا أهلي

[1] - المرجع نفسه، ص 90.
[2] - بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت ، ص 91.
[3] - المرجع نفسه، ص 94.
[4] - بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعاً، ص 25.
[5] - المرجع نفسه، ص 25.
[6] - المرجع نفسه، ص 34.

وكأنّه يقف على الأطلال محييّا عمّته الشجرة وهي ترحّب به. **كما رحّب** به التراب كذلك وهو واقف عند قبر جدّه [1].

يحمل السّعيد بوطاجين مسؤولية تحقيق الوصيّة وصيّة الميت قبل موته قائلا: " **وقبل أن** أذهب إلى الغابة حيث يتلألأ صديقي الحيوان صدقا ! عليّ أن أعيد لهذه الطبيعة مجدها كي لا تقنط أمّنا الأرض، تتّهمني بالجبن والخوف من ذلك الفوق عليه اللعنة ... اللعنة عليك أيّها الفوق اللعنة عليكم جميعا "[2].

إنّ السارد عندما يقول "هنا قبر الجدّ ها أنا أتجوّل في صباي" فهو قريب قربا ماديا ملموسا من ماضيه الذي انقضى. وعندما يقول لجدّه في بداية القصّة: " جدي صباح الخير "[3] **كان جدّي وكانت جدّتي.** "لا زلت أحفظ تلك الصورة بالجوهر والهوامش"[4]. " **ما زلت أتذكّر** كيف تغيّرت ملامحه "[5].

هذه الجمل تدل على القرب المعنوي؛ والذي قرّب هذه الأشياء إليه هي الذاكرة والاسترجاع. إذن هي صور من الذاكرة، في المقابل نجد صورا من الواقع.

وفي كل منها قرب واقتراب السارد من أهله وأرضه وماضيه فهو دائما يتذكّر الماضي ليشحن بطارية الصبر والشجاعة والقوة، فكلّما وهن العظم منه شدّ عضده بالماضي الجميل.

إذن الاسترجاع والتّذكر هنا وسيلتا الكاتب ليس للاستمتاع بحكايا الجدّ والجدّة وهو في حضنهما بل هو استرجاع من أجل الكتابة وفضح الأشرار الذين نشروا الفساد، لذلك جاء **عنوان القصّة** " من فضائح عبد الجيب ". ولذلك أيضا نجده يستغرق في تّأمل الذّكريات الجميلة وحكايا الجدّة، بل أغلب الأقوال التي يقترب منها وينقلها لنا هي أقوال هادفة جدّية، قيلت له وهو في سن السادسة، فأرهقت كاهله وأتعبته وعادت **تراوده في حاضره. لذلك**

[1] - المرجع نفسه، ص 34-35.
[2] - بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعاً ، ص 35.
[3] - المرجع نفسه، ص 23.
[4] - المرجع نفسه، ص 25.
[5] - المرجع نفسه، ص 34.

استحضرها. ومن أمثلتها حديث الجدّ عن " ديدان الخبيث " الذي ظن الطفل أنّها خرافة ، في حين هي حقائق واقعية. وكذلك حديثه عن ذبح المعلم محذّرا إيّاه من الزّمن قائلا: " **في** صباح العيد وجدوا رأسه في مدخل القرية، والباقي أمام المسجد ... **راحت** أيّام وجاءت أيّام وها هو ديدان منتشر فوق رؤوسنا جميعا. "[1] ثم صارحه بالمشكلة التي ترهقه قائلا " **اسمع** جيّدا وكن رجلا هذا الشجر سيختفي قريبا، سيرحل القرنفل، سيذبل كوخنا العتيق ويفقد مجده، هذه الأرض البور أحياها جدّك وأفنى عمره هنا ... تأمل هذه النعمة ستصبح **خرابا**. يفعلها ديدان الخبيث، إنّه يخطّط لترحيلنا، عبد الجيب مثل الطاعون وأكثر "[2].

ثم يحدثه عن معاناتهم أيام الثورة مع فرنسا وبأنهم مازالوا في استعمار، استعمار منهم "...كنا أغبياء كان ديدان الخبيث وعائلته يحضّرون للعرس، عرسهم. **تعاملوا مع الغزاة وجمعوا الأموال والمعارف والأرض وانتظروا رحل الغزاة وجاء إخوتنا... وصل أحفاد** إبليس "[3].

وراح من أجل ذلك يحذره منهم ويقدّم له النّصائح والوصايا "...أوصيك ثم أوصيك هؤلاء أصل البلاء وهذا الرجل الذي يقودنا لا دين له ولا ملّة، وإذا كتب لك أن تكبر بقدرة قادر أنظر إليهم كالذئب، احذر قدر ما استطعت كذّبهم ولو صدقوا، جدّك جرّب كثيرا وعرف الجهر وما خفي، سينتشرون كالجرب ويعيثون فسادا.

سيقودون القرية إلى الحرب أو إلى الجحيم لا غير... هؤلاء هم الفساد راحت فرنسا وجاءت **فرنسا** "[4].

كان السارد بعيدا عن هذه الأقوال في صغره، لأن هذا الكلام كان يكبره، كان طفلا بحاجة إلى اللّعب، وسماع الحكايات التي توسع الخيال والاستمتاع بالصّغر، وذلك في قوله: " **لم**

[1] - المرجع نفسه، ص 27.
[2] - بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعاً ، ص 29.
[3] - المرجع نفسه، ص 30.
[4] - المرجع نفسه، ص 32.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

أكن أفهم مقاصده آنذاك كانت هناك مسافة ألف فرسخ بين الكلمة وما بعدها، وكان علّي أن أعيد وزن كل حرف وكل إيقاع لأصل إلى المأساة "[1].

إنّ كلمة "آنذاك" تدل أنّه الآن قد فهم كلام جدّه جيّدا، واقترب منه أكثر بل هذا الكلام هو الذي صنع منه رجلا وأستاذا وكاتبا، وجعله كذلك قريبا من بلدته التي عاد إليها لتنفيذ وصيّة جدّه. إذن استرجاعات الكاتب وذكرياته في نصوصه القصصية هادفة وتأخذ لها أساليب متنوّعة من قصّة لأخرى.

وإذا انتقلنا إلى قصّة " وللضفادع حكمة " في المجموعة نفسها نلفيه يقترب من ماضيه ليستنجد بجدّته قائلا: "النّجدة يا جدّتي الراحلة النجدة من هذه البلاد بلاد الهمّ والغمّ والدّم"[2].

وعن ألمه يقول شاكيا لجدّته: " كبرت يا نانا، هجرتني فراشات الطفولة وانهدّت الروح وحتّى أصل إليّ استغرقت عمرا منكّس الرايات، قضمت أسناني هلعا، وفي النّفس المغلولة تربّع اليأس وكتبت فاصلة خلف فاصلة خلف علامة ... حتّى الكراريس أضحت تئن، ثم كتبت عن كل شيء وعن لا شيء، عن النّملة التي أحبتني وبشغف كبير سمعت إليّ تؤثث غرفتي المدهشة وتصيخ السمع إلى سنفونياتي الأدبية الحزينة وتصفق، كتبت نشرت على صفحات البال وفي جرائد النّفس ولمّا اشتد بي الغرق بحثت عن البئر وقفزت في الماء لكن البئر جفّت، فرّ أنباء سليمان البوهالي صائحين: إنّه من هذا القرن لست من هذا العفن، والآن لا أدري ماذا أفعل وقد عفت المدن وعافتني الضفادع، أأعوي أم أنبح أن أنق ... "[3].

يجد السّارد في القصّة التي حكتها له الجدّة عن سليمان البوهالي الذي كان عالما وواحدا من أولياء الله الصّالحين ما يتناسب مع حالته ويستأنس به. سليمان البوهالي " الذي جاء عام الطاعون، كان يحمل زوّادة من الأوراق والصمغ ويقصد الكهف المسحور ... وفي الكهف ... كان يكتب ويكتب، كان يرسم محن الناس وعيوبهم قائلا: .... يا ناس يا وجوه الطاعون

[1] - المرجع نفسه، ص 27.
[2] - بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعاً ، ص 110.
[3] - المرجع نفسه ، ص 109-110.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

والذّل تصنعون السّل تشتكون وتقتلون أنبياءكم وتحزنون ألا تستحون؟ "[1]. وفي سياق آخر: " الإنسان ضيف في الدنيا والضّيف عزيز، **انظروا لحالكم غنم والذئب الراعي، الجوع،** والشقاء وقلّة ما في اليد، أنا وأنتم قبور عامرة بالهمّ والذلّ إذا ساد يموت الدّم، يهدّ الروح الرزينة ويسدّ .....، لا الشاكي لا الباكي لا نبـــــي يسلم أصبحنا جنازات حيّـــــــة والحمار يعلّم "[2].

كان أهل القرية وشيوخها يلقّبون السيّد البوهالي بالكافر و أبرحوه ضربا " **ثم لملم** متاعه إلى مستنقع به ضفادع وبدأ يوزّع الأوراق على وجه الماء، وهو يخطب في الضفادع مبتهجا قائلا: خذوا الحقيقة أيّها السّكان الأفاضل اقرأ ... ثم قرأ قصيدته على الضفادع وبعدها رمى القصيدة في الماء، ضرب أخماسه في أسداسه، بكى كالطفل وغاب ... **وفي الصباح** وجدوه مذبوحا وفي فمه حجـــر ومن يومـــــــها وأبناء الضفادع يقرأون أشعاره قائلين: **قرر ..قرر ...قرر ...**" [3].

فإذا كان السيّد بوهالي من الحكماء الميّتين فإن السعيد بوطاجين من الأحياء المقتولين، وقد ورد اسم السعيد بوطاجين في القصّة مما يدل بأن المتحدث هو السعيد بوطاجين هو نفسه السّارد مثلما رأينا في قصّة " من فضائح عبد الجيب. "يواسي بوطاجين نفسه بتذكر هموم الآخرين الذين عانوا في حياتهم من أمثال السيد بوهالي (شخصية من شخصيات حكايا **الجدّة**). فإذا كان قد كلّم الضفادع وقصّ عليها ما كتب فإن بوطاجين (أو الحفيد) سمع كلماته للعناكب التي أحبّته كما أحبّت الضفادع "البوهالي" وأنصتت لخطابه، في حين كان الكلّ برفض خطاباته ويحاربه لأجل نصائحه وحكمته ودعوته لإصلاح الفساد، ولعلّ وجه الشّبه بينهما هو الذي جعل أبناء سليمان البوهالي يصيحون في وجه "هذا الحفيد" ويفرّون منه وكأنّهم رأوا فيه بوهالي القرن الحديث.

[1] - المرجع نفسه، ص 104.
[2] - المرجع نفسه، ص 105.
[3] - بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعاً، ص 108-109.

هكذا إذن يقترب السارد من قصص جدّته ويستحضرها ليعرف كيف يتعامل مع واقعه وهذا هو الإنسان القويّ دائما يجد في ماضيه ما يواسي به نفسه ويخفّف به آلامه ويعالج جروح الأيام.

أما في قصّة " تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة " فيها كذلك عودة إلى الماضي واستذكار، في قوله: "كلّما كبرت كبرت فيّ الطفولة، ذهب النّاس إلى الأمام وعدت إلى الوراء"[1]. وسبب عودته إلى الماضي هو ضياعه وإحساسه بتفاهة ما حوله وزواله؛ حيث يقول: "**ظللت أتكئ** على تلك العلامات القديمة، عندما لا أجد لنفسي معنى وعندما كان ينفخ في الصّور"[2]. الشخصية في عطلة في الشّام ومع ذلك ما زال يتذكّر ويتجول في ذكرياته: "**كم أتوق إلى** علاماتي، جحور النّمل ومعزوفات الصيصان رقصات الهدهد، ونقار الخشب..."[3]. **وعن** حالته وهو عائد إلى الماضي يقول واصفا: "...بدا لها غريبا مخلوقا صغيرا انفصل عن الحاضر وعاد إلى إيقاع الجوهر، إلى رقصة النّفس في المساحات المنسية، هناك بعيدا، بعيدا جدّا حيث دفن وقت السّعادة قبل مجيء حضارة البراميل"[4].

في القصّة ساردان الأول نلمحه في بداية القصّة واصفا شخصية البطلة وهو يمشي في شوارع دمشق ثم يختفي ليتركه يتبادل الحوار مع ندى. والسارد الثاني هو شخصية من شخصيات القصّة هذا السارد الرافض لحاضره وواقعه، والهارب إلى ماضيه وذكرياته في قريته. إنّ ما يميّز هذا الهروب الذي يمارسه السارد الثاني هو أنّه هروب يجعله لا **يسقط في** أحضان الجدّة و حكاياها بل هو هروب من أجل استرجاع كل ركن من أركان بلدته، لا لشيء إلاّ لأنّه يبحث عن السّعادة والتي وجدها في الذكريات التالية:"في الكتّاب وهو تلميذ بمئزر مبرقع بالحبر أو بالضمغ أو بالصلصال مع الشيخ معلم القرآن... وكنت سعيدا "[5].

---

[1] - بوطاجين السعيد، تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنّة، ص 10.
[2] - المرجع نفسه، ص 16.
[3] - المرجع نفسه، ص 16.
[4] - بوطاجين السعيد، تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنّة ، ص 17.
[5] - المرجع نفسه، ص 10.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

"**في شرب** نقيع صديقي الزعتر تحت الدّالية مقرفصين على فراش الحلفاء، والفراشات تعبر **مجرّتنا مسلّمة**"[1]. "كان يراها في حذائه الذي وهبه له خاله الذي كان يحشوه بالقشّ، والصّوف وأوراق الجرائد والكراريس حتّى يناسبه . في استقبال الجدّة له بعد رعيه للقطيع، وكيف كانت تربّت **على شعره المترّب وتبتسم** "[2]. في الجوع الذي علّمه كيف يكون رجلا وفتّح عينيــه " فما أبهى جوع الصّغر "[3].

ثم يراها(أي ذكرياته السعيدة) في أشياء بسيطة قائلا: " السّعادات عندنا لا حصــر لها في الرّغيــف والزيتون والأحاجي، وحليب الماعز وعيد النيروز وفي الملابس **الرّثة**"[4]. وهذه الأشياء جعلته لا يكبر بل جعلته يحس وكأنه لا يزال في السادسة.

سعادته في عدم ارتباطه بالمكان وانفصاله عن الحركة وامتلائه بذلك الزّمان وبالصّبر وبالماضي وفي تعامله مع الحاضر بالعودة إلى الماضي[5]. لأنّه حصل أن كبر قليلا وندم **واكتشف الحماقة فعاد إلى صباه** [6].

كان يرى السعادة في الوهم وفي الابتعاد عن الواقع لأن الأجداد اختاروا كذلك الوهم قائلا: "أولئك الأجداد حكماء اكتشفوا سرّ الواقع وسحر الخرافة فلاذوا بالوهم، هناك أوهام يجب سقيها لتنمو في ربوع النّفس بعيدا عن الحضارة "[7].

ومن الأشياء التي جعلته لا يكبر ويعيش سعيدا، الأحاجي والنكت، الحكايات، السخرية والخرافات، الهروب عندما تضيق به الأرض من الحقيقة والواقع إلى الماضي.

وأخيرا ما زاد في سعادته هو " **الأمل** " " الذي سينقد الأهل من الفجيعة " فهو كان أملهم في أن يكبر ويصبح كاتبا وشخصا مهما ويأتي ويفضح هؤلاء ويقضي على الأشرار.

---

[1] - المرجع نفسه، ص 11.
[2] - المرجع نفسه، ص 13-14.
[3] - المرجع نفسه، ص 20.
[4] - المرجع نفسه، ص 21.
[5] - المرجع نفسه، ص 22.
[6] - المرجع نفسه، ص 24.
[7] - بوطاجين السعيد، تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنّة، ص 28.

إذن هذا هو أسلوب السارد في التّعامل مع همومه وذلك عن طريق ربط كل حدث في الواقع بحدث آخر بالماضي أي رؤية الحاضر من نافذة الماضي. **فمثلا عندما كان مع " ندى "** "يعرّجان نحو أزقة المسجد الأموي، كانت القلعة ببناياتها العتيقة تنبض هناك، تعيد الجامع **إلى الوراء تذكّره بمسبحة الجدّ "**[1]. **كما أن** " القرآن الآتي من المآذن يغمره بالدفء. ويذكّره بأوّل مرّة استقدم فيها إمام القرية أسطوانة أثارت فضوله" [2].

أمّا السارد الأوّل فيمارس اقترابه من المحكي من خلال إتباعه لطريقة العرض والإظهار **بدلا** من الحكي لكونه "**منشغل بالبقاء قرب الوقائع المعروضة، تخلّى عن الملخّصات لصالح** المشاهد المفصّلة "[3].

وفي إطار اقتراب السارد من شخصياته تم التنويه من قبل إلى أهمية المونولوج في قصص السّعيد بوطاجين لدرجة أنه شكل سمة بارزة في قصصه. وهنا سيتم تناوله بتفصيل أكثر وذلك من خلال تحديد أنواعه المختلفة والقوالب التي جاء عليها لأنه حقا استطاع أن يشكل أسلوبا خاصا في إظهار الحالات النّفسية والصراعات. لنصل إلى عمق السؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح: هل يتحقق الاقتراب من الشخصيات حقا من خلال هذه الأنواع من المونولوج وما دلالات هذا الاقتراب؟ هل هو اقتراب للتّعاطف أو المساندة والتوافق في الآراء؟ وما هي دلالات كل صيغة من الصيغ التي جاء عليها ؟

إنّ المونولوج هو الوسيلة الأكثر توضيحا لقرب السّارد من شخصياته " حيث يقدّم فيه الحياة الباطنية لشخصية ما من قبل راو عليم" [4]. "وقد يهتم بالمظاهر الأساسية للذّهن نسبيا أو السطحية نسبيا وقد يسعى إلى الصياغة الدرامية لنظام وبنية الأفكار الواعية، أو فقط تقديم المواضيع التي تتأمّلها الشخصية أو عرض الانشغالات والآراء والمنظورات والقيم التي

[1] - المرجع نفسه، ص 22.
[2] - المرجع نفسه، ص 23.
[3] - المرجع نفسه، ص 23.
[4] - فانسوف جوف، شعرية الرواية، ص 60.

تؤثر بشدّة في رؤية الشخصية للعالم"[1]. ومن هنا نتساءل: ما هي الأشياء التي ذكرها الكاتب في المونولوج وما هي الحالات التي يعكسها والتي تدل على قرب السّارد من الشخصيات وما هي تلك الحالات الإنسانية المختلفة في قصص السعيد بوطاجين؟

وسيتم إجمال أهم السّمات التي امتاز بها هذا النّوع من الخطابات في النّقاط التالية:

- **إنّ السارد** وهو ينقل الحوار الداخلي للشخصيات قد يذكر علامات دالة على ذلك أي أمارات تدل على العمليات الفكرية أي التّعبير عنها بأفعال ذهنية، وقد يستخدم أو يوظف العمليات الفكرية التي لا تتضمن أفعالا ذهنية، وإنّما تدل على البعد الحركي مثل:" **كان قد أحسّ. وتسمّى الأولى** "المستندات الحركية". ومن أمثلتها (كان واعيا، لاحظن) **وقد تتبدّل الأفعال بالأسماء فتحصل "مسندات الحالة" مثل:** (ملاحظته، وعيه)"[2]. ومن أمثلة هذا النوع من المونولوج نجد قوله: "تمنى لو كان بمقدوره التقاط اللحظات الفارة وجمعها في مسبحة القلب لتكون شاهد عيان...**وبقيت** الذاكرة وحدها تحصي عدد النهارات التي لا لون لها، لكن الفضاء نفسه ظل تواقا إلى النور إلى إدراك أسباب أنين التراب والساقية، لماذا لا **تدخل الجامعة إذن؟**"[3] وكذلك قوله: " مرحبا بعذابات أمتي المبجلة، يحدث نفسه."[4]
- إن السّارد في المونولوج قد يقدّم **ما تحس به الشخصيات** كقوله: " **في لحظة ما، ظن أن** أفكاره ستخرج من الفم والأصابع والخلايا والأنف والنخاع الشوكي والأسنان والحذاء... وتسيح في الشارع ، تتلوى، تئن، تنعب، تثب"[5] وكذا قوله: " وفي أعماق نفسه أحس السيد وحيد أن إله الخوف يتعقبه... حينها عبره اطمئنان قزم وقال:**سبحان** مغير الأحوال".[6]

---

[1] - روجر فاولر، اللسانيات والرواية، تر: **لحسن أحمامة**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1418-1997 . ص 127.
[2] - المرجع نفسه، ص135-136
4 - بو طاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص25
5 - بوطاجين السعيد، تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنّة، ص 125
[5]- بوطاجين السعيد، تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنّة ، ص38
[6]- المرجع نفسه، 122

وقد ينقل ما **تراه من مناظر** ومشاهد مع وصف حالتها مثل: "**كنت تكفكف آراءك داخل دماغك، عندما اصطدمت بقطار لحم قادم من الاتجاه المعاكس...**".[1]

- **أما ما تفكر فيه** الشخصيات كمواضيع مختلفة فنلحظه في النماذج التالية:

"تقف المحكمة أمامه، يتفقد أوراقه الثبوتية وينهض متثاقلا بأعوام الشر، وفي سره يقول: "هكذا نحن معذبون منذ الولادة ملعونون نظل طول العمر نقتفي الفرح ..."[2]

* كثيرا ما نجد في المونولوج تقديم لما **تنوي الشخصية فعله أو ما فعلته أو حتى لم تفعله، وما قالته وما لم تقله مثل قصّة**: " هكذا تحدثت وازنة "في الأمثلة التالية: " احتفظت بيدك في جيبك محاولا فتح أزرار فمك، وفي جوفك صرخت: أزمرد أهريمان إلها النور الطاعة **أقذا ما بقي إتقانه**".[3] ومنه أيضا قوله:" وُدَّ لو أخبر ندى بأنها تشبه الجدة، تشبه النساء المحزونات اللائي صنعت عبق الابتسامة وطعم الذرة المشوية على الجمر في تلك القرية"[4]. القرية"[4]. إن هذه الأمنيات التي يود فعلها تبقى فقط تتردد داخل أنا الشخصية وهي تدل على ما يفكر فيه صاحبها ولكنها أكسبت النص فسحة للتجول في الذاكرة ليتدخل السارد بين الحوار الذي يدور بين الشخصية البطلة وندى التي التقى بها في دمشق، ليقول لنا أنا هنا.

ومن الأفعال التي لم تقع قوله:" لو أنه عاد لسلّم عليهن واحدة واحدة لصبرهن الجليل الذي سقى الأرض وأخرج منها نقيعا ورمانا وقمحا وبهاء وابتسامات.....لو أنه عاد إلى تاكسانة لصلى لكل واحدة ركعتين لقبل فساتينهن المغبرة والأواني المتآكلة "[5].

- " **إنّ التدفق المتتابـــــع** للأفكار في قصص السعيد بوطاجين يصنع **حالة درامية للمونولوج** "[6]. كقوله:" في نفسه ينتعش بركان التقزز وهدايا الوقت البائس: **التنفس الوعر**

[1]- المرجع نفسه، ص108
[2]- المرجع نفسه، ص127
[3]- المرجع نفسه، ص110
[4]- المرجع نفسه، ص25
7- المرجع نفسه، ص25
[6]- روجر فاولر، اللسانيات والرواية، ص128

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

والصخب والملل المتطور...أعيدوا لي أضلاعي والحب والمواسم المسروقة، أعيدوا لي **طفولتي ووطني**..."[1]

- ما يلاحظ حول هذه النّصوص هو أنّها تلخص أشكال القرب قرب السّارد من الشخصيات وفي الوقت ذاته تعكس أسلوبا لغويا خاصا، حيث نجد في هذه المونولوجات لغة شعرية، وقد نجدها على شكل شعر مثل ما جاء في قصّة "**ظل الروح** " **في مجموعة** " اللّعنة عليكم جميعا ": " **قلت في سري ما أروع الموت، وقال الشاعر الذي بداخلي: " أحن إلى خبز أمّي**/ وقهوة أميّ / **ولمسة أمّي**/ **وتكبر فيّ الطفولة** / يوما على صدر أميّ / **وأعشق عمري لأني إذا مت / أخجل من دمع أمّي** "[(2)].

- ويتجلى القرب أكثر من خلال تعاطف الراوي مع " عبد اللّه اليتيم " **في مجموعة** " **ما حدث لي غدا** " فهو يحس بفرحه وحزنه من خلال عينيه. وفي بعده عن أعداء عبد اللّه اليتيم يصفهم بطريقة ساخرة والطريقتين جمعتا في قوله: " في مقلتي عبد اللّه اليتيم انتفض بريق غبطة عابرة ظن أن ذلك البرميل الأجوف سيلد اللّحظة في القبو الضيّق ".[(3)] **إذن السّارد** يفهم ما يريده عبد اللّه حتى قبل أن ينطق بل من العينين.

- وعن وقع الأسئلة على نفسيته ورؤية حالته النّفسية من خلال العينين يقول السارد: "أسئلة تحذيرية تلقّاها عبد اللّه اليتيم. لم يكترث أبدا وما استاء، خلا تلك الكلمات لطما على الأحناك والأفخاذ المتنكّرة العارية، بدت عيناه كعيني طائر وحيد **أرق سكران، وأحسّ بالجوع والعطش** "[(4)]. ولولا اقتراب السّارد من الشخصية لما أحسّ به في جوعه وعطشه وأرقه وعدم اكتراثه، كما أحسّ أنّه مظلوم لذلك وقف إلى جانبه.

---

[1]- السعيد بوطاجين وفاة الرجل الميت، ص30
[2]- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص83
[3]- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص13
[4]- المرجع نفسه ، ص19

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

- وظف الكاتب طرقا متنّوعة في نقل المونولوج. فبالإضافة إلى الإشارات الدالة على النّقل مثل: "قالت الذاكرة، قال صوت من أعماقي، في البال برقت صورة قديمة"[1]. يترك السّارد الشخصية هي التي تقدّم ما تحس به وتقوله، وأحيانا أخرى ينقل لنا ما تقوله وما تنوي فعله وما تحس به، أي أنّ الراوي إما أن ينفصل صراحة من خلال تقديم ذاتي للشخصية التي يصف باطنها فيكون بذلك ذو مسافة، وإمّا أن يقترب ويكون محايدا لا يذكر رأيه الذاتي أوحكمه عليها.[(2)]
- ومن أمثلة " المونولـــــــوج المسردن الذي يقدّم أفكار شخصية ما بأسلوب غير مباشر حر"[(3)] نجد: " يا نور الليل اسمع حديث الطفلة الذي يسبح في أغوارك القصية، بلحية بيضاء وشوارب ولدت. وزرت مملكة الألم من أقصاها إلى أقصاها، عرفت لم الموج يتأوّه"[4] . وفي سياق آخر ينقل السارد مونولوج البحر بإشارة دالة على النقل قائلا:"فكر البحر مرة أخرى: هل يذهب بمفرده أم يأخذ معه قافلة من المرجان والأصداف"[5].
- وعن المونولوج المروي نجد قوله: " وكنت تنشد:

من هنا تبدأ آلاف الدروب

نحو غابات جميلة

وبلاد مستحيلة

فلماذا أغلقت كل القلوب"[6]

---

[1]- بوطاجين السعيد وفاة الرجل الميت ص146. 147. 149
[2]- جوف فلسون، شعرية الرواية، ص60
[3]- المرجع نفسه، ص62
[4]- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت . ص111
[5]- بوطاجين السعيد، تاكسنة بداية الزعتر آخر الجنة ص70
[6]- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت ص117

- يرى كوهين - وهذا ما نلحظه من خلال الجدول- **أنّ النبرة الساخرة في " المونولوج المروي "** أو المسردن دالة على البعد أو المسافة أما في قصص السّعيد بوطاجين تأتي أيضا **دالة على القرب فلولا** القرب لما سمح السارد لنفسه بالمزاح مع الشخصية والسخرية المحبّبة أو المقبولة منها، وخاصة إذا كانت السخرية من أجل تقرير حقيقة مرة كقوله: "**في غمرة** الغمر حيث لا فرق بين البصل والحناء أحس محمد أنه لا يحتاج إلى الحياة ولا الحياة تحتاج إليه. كان الشعور الوحيد الذي يلازمه منذ حزمة سنين أنه ليس أحسن من جورب مبلل..."[1].
- وفي خطاب النّفس لذاتها وفي كلامها الدّاخلي وفي تقديم ما تفكّر فيه نجد عبثا كبيرا وسخرية لاذعة مما يدل أن هذا الشخص لا يحبّ نفسه ولا يخاف عليها، ونظرا لهذا الحسّ الحزين للنّفس ولخطاباتها وقسوته عليها ساعد السارد الشخصية كي تتحدث عما بداخلها لأنّ كل شيء فيها يتكلّم الذاكرة الماضي، الحاضر، الروح، ... ومن ذلك قوله: " وعندما ينسدل الستار على الزيف الذهني العابث، ويخترق القشرة الخارجية للغة يشعر بموت غير كامل يستلّه من هدأة السّأم الأصيل ويلقيه في تموّجات الظاهر: عزلة وبردا واغترابا، ثم يناصبه العداء السرمدي ليطفئ فيه جذوة الحبّ " [(2)]. ويصل العبث ذروته في النّص التالي الذي تسرح فيه الشخصية بخيالها، وهي تجيب عن أسئلة القاضي واتّهاماته. والسارد ينقل لنا هذه الحالة النفسية العابثة قائلا: " **على مضض وقف مسترسلا في سرّه**: وعندما تنطفئ فيه جذوة الحبّ يصبح عضوا من غنم ضالة، يستنزف كل شحناته بين النواميس والروحانيات المعتّمة علّه يتكيف والحالات المرضية الجاثية على ناصية الوقت ... ومع الانكسارات المتعاقبة عليه يودّع إحدى المصحّات، يتكوّم في شبكة الباطن ومن التجربة المرّة يدرك محالية وجوده **الأغبر، ثم ....** "[(3)].

[1]- بوطاجين السعيد ، أحذيتي جواربي وأنتم، ص58
[2]- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا،ص08
[3]- المرجع نفسه،ص08

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

- هناك قصص مبنية كلّها على أنّها مونولوج من البداية إلى النهاية مثل قصّة " **لاشيء في مجموعة** " وفاة الرجل الميت " لأنّ السارد هو الشخصية التي تتحدث عن نفسها في قوله:" **بالكرسي التصقتُ ورحت أفكر بنفسي**: منذ آلاف السنين وأنا أتعاطى الحشيش...**ولم** أفكر يوما بذلك المصطلح المبهم الذي يسمى المستقبل لأن آرائي رديئة"[1].
- هناك نصوص لا توجد فيها علامات دال على ما في النفس أو الإحساس أو التفكير، ولكن يفهم ضمنا أنها مونولوج من خلال وصف الحالة النفسية والخطابات الرقيقة المرهفة **العس، وكذا** اللغة الشعرية التي تخاطب الإحساس. وهذه النّصوص تتداخل مع خطابات أخرى ليست مونولوجات لتشكل نوعا من التهجين. والنّص التالي يثبت ذلك " لم ينطفئ **الجمر بعد** ..... كان الرّماد يحضن أحضان الضغينة والأحقاد التي أغرقت الناس في الهم، لكن خطاي حنّت إلى تربتها القديمة **التي امتزجت بالنسخ واللّغة، قد تكون الخطوات وحشتي** ودخلت القرية خببا، أو صدت نوافذ الثقة منذ القدم، منذ قابيل، كانت عيناي كثيرة وكنت أقلّ من نصف أحد شيئا يشبه شيئا ما أو شيئا ما يشبه عديم المعنى هلاميا "[(2)].

كما نجد هذا النوع من المونولوج في النموذج التالي الذي لا تردّده شخصية آدمية، بل شيء لا نتصور بأنّه يتكلم ويفكّر ويحاور نفسه وهو البحر، وهذا يُدخل في المونولوج نوعا من الخيال الجميل، فها هو البحر يفكّر بصوت عال " سأذهب إلى الربوة المقابلة حيث شجر الزيتون والكستناء، الجوّ هناك مريح جدا، أتجوّل قليلا ثم **أرجع ساعة أو أقل، إن لم أطرد** من هناك، إن لم أذل، إن لم يجروا ورائي بالعصيّ واللعنات "[(3)].

- قد يسبق المونولوج، أو يمهد له وصف للمكان وللعالم الخارجي ثم يربط بالعالم الدّاخلي للشخصية كقوله: " كان يمشي على الرّصيف والصّباح يتثاءب على الرّصيف المقابل غير

[1]- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص140
[2]- بوطاجين السعيد، تاكسنة بداية الزعتر اخر الجنة،ص141
[3]- المرجع نفسه، ص70

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

آبه بخطاه النحيلة، وكان محمد يردّد بداخله ساخت معجزاتي ولم أعد سوى شيئا صغيرا وسط أشياء كبيرة تأكل وتحلم بالجملة وبنصف الجملة "[1].

- التلاعب في جهة القائل أو الناقل للمونولوج والالتفات من (أنا) إلى (أنت)أسلوب تميز به المونولوج، فيتناوب في نقل الأحاسيس والمشاعر: الشخصية ثم السارد مثل: "**كل لغات العالم لم تعد تحتوي روحي، وفي هذه الدقيقة تماما اشتقتُ إلى قلم بأنياب وألفاظ بمخالب...إن جلدي هذا لم يعد يغطي تنهداتي الجاحظة**"[2]. وبعدها مباشرة يأتي السارد ويخاطبه "**كنتَ تكفكف آراءك داخل دماغك، عندما اصطدمت بقطار لحم قادم من الاتجاه المعاكس**"[3]

- إنّ المونولوج في قصص السعيد بوطاجين نص هادف وله أغراض يسعى لتحقيقها لذلك نجده:

- يبين حكمة الشخصية وطيبتها ومثاله تبيين حكمة وازنة والبحر من خلال المونولوج التالي: " كان البحر يقول في سرّه هؤلاء النّاس أصدقائي وبهجتي، وعلاماتي ومعناي لن أرعبهم ثانية، أطلُّ على رئيس البلدية لأرى ما هو فاعل هناك في غفوته ثم أمضي، وعد الحرّ دين، لن أسيء إلى أحد، ولا إلى ذلك المختبئ خوفا مني "[4]. يدل هذا المونولوج على أن جوف البحر صاف وطيب؛ فبالرغم من أنه حزين وغاضب إلا أنه لم يؤذ أحدا.

- **ومن أعماق الدّواخل وأسرارها** تنبع الحكمة مثلما كان يتردّد في سرّ هذه الشخصية: "الأنهار الطّيبة لا تحقـــــــد على الأرواح الصغيرة التي تولد جائعة وتموت جائعة "[5].

- المونولوج وسيلة لتوبيخ النّفس وتقويمها من ذلك قوله: " النّقاد الهاوون يبدؤون بالأعمال القصيرة، يا رجل قلت موبّخا نفسي بتعاسة ضفدع مثلج القلب، دامع العينين شرعت في الشغل، ولأول مرة في تاريخي الأجوف..." [1].

---

[1]- بوطاجين السعيد،أحذيتي جواربي وأنتم،ص58
[2]- بوطاجين السعيد وفاة الرجل الميت ص107
[3]- المرجع نفسه ص 108
[4]- بوطاجين السعيد، تاكسانة بداية الزعتر اخر الجنة،ص82
[5]- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص66

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

- المونولوج كذلك وسيلة لتصبير النفس ومواساتها وإعطائها القوة للسّير قُدُما مثل هذا المقطع: " لم أنبس تراكمت الكلمات في حلقي وتبلّلت بالدموع، أصبحت عصيدة، ولأني كنت رجلا في الخامسة، وفي الرابعة أيضا كان عليّ أن أقهر الألم، ولو كان أكبر منّي بعشرات السنين، كان علي أن أتشجع، أن أكون كبيرا ذاك ما أوصاني به جدي..."[2].
- وقد يأتي المونولوج ليطرح انشغالات الشخصية وما يدور بخاطرها على شكل أسئلة وإشكالات مثل: " تأمل الجمع خببا ثم تلصص غير مكترث لعله قال في سره: ما بهم هؤلاء"[3]. وأيضا ما جاء عن علي الحمال:" كان علي الحمال يطفئ الشاشة ويطفئ قلبه وعينيه وأذنيه ...ويلعن ويسبح ويتساءل ويجهش بالضحك المر وكان يقول في سره: إذا كان حمال محترف مثلي يشعر بالمذمة فكيف يكون حال الحمير؟"[4].

بلاغة الصور السّردية وجماليتها في قصص السعيد بوطاجين:

"إن الصورة الروائية هي إمكانات أسلوبية، كالتشويق والتمويه و الإيهام، والتقديم والتأخير والتكثيف، وتمتاز بقدرتها على النفاذ عميقا في نفسية وعقل القارئ، وهي ملك للروائي الذي يسبك العاطفة وينحت الفكرة ويرتب الوقائع وينتقي أنسب الصياغات السردية للتأثير عبر قناة الصور، إنه يتغيأ الاستحواذ على قارئه بواسطة التنظيم التخييلي للصور"[5].

---

[1]- بو طاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص147

[2]- بوطاجين السعيد، تاكسانة بداية الزعتر اخر الجنة،ص143

[3]- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص114

[4]- المرجع نفسه، ص169

5-أقار محمد. الصورة الروائية والتلقي. مجلة دراسات سيميائية أدبية. رئيس تحرير حميد لحميداني. العدد 6. خريف شتاء 1992، ص117

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

تقوم الصور السردية على مجموعة من المبادئ البلاغية المتعارف عليها كالانزياح والتشابه والتقابل والتجاور والاستبدال والحذف. وتظهر في الاستعارة والكناية والرمز والتشبيه. "كما أنها ليست بالضرورة استبدال شيء بشيء آخر أو تشبيه شيء بشيء، وإنما قد تكون أيَّة كلمة حسية تستدعي استجابة الحواس، وبالخصوص حينما تستعمل لشرح أو توضيح حجة مجردة"[1]. كما قد تقوم الصور السردية على مبادئ أساسها التجربة الإنسانية وهي ما يعكسها النص الأدبي، لذلك " تحديد الصور الروائية أحيانا .... يتطلب معايير غير مقررة سلفا وغير دقيقة، إنها معايير متعالية تقتضي الرجوع إلى الكفاية التي يمتلكها المتلقي عن طبيعة الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه الصورة، وإدراكه للطاقة التعبيرية التي يفرزها النص الذي يندرج في سياقه..."[2].

إذن "الصورة مفهوم قابل للتشكيل في عدة مظاهر فقد تكون وصفا أو نعتا أو كلمة أو محسنا أو مقطعا سرديا أو أية وسيلة تعبيرية تقريرية أو غير تقريرية، فما يحددها في النهاية هو وظيفتها في نسيج النص الأدبي وليس بنيتها"[3]. وفي هذا الصدد يوضح "**ستيفان أولمان** " أهمية السياق في الصور قائلا: "ينبغي أن نشير هنا إلى أهمية السياق الذي يكفي هو وحده أحيانا ...لكي ينفخ قوة جديدة في صورة خابية"[4]. إذن الصورة تأخذ قيمتها في السياق الذي يعرف كيف ينوع في معانيها، ويفتح دلالاتها ويجعلها قادرة على **أداء معنى** معين. كما أن القارئ وقدراته في البحث والتحليل والاكتشاف هو الذي يستطيع أن يستظهرها ويخرجها إلى الوجود صورة متكاملة و ممَّيزة.

اقترح محمد أنقار من خلال بحثه في الصور السردية "جملة من الضوابط الشكلية المسعفة في تحديد الصور في الرواية وهي:

1 -**فرانسوا مور**. **البلاغة المدخل** لدراسة الصور البيانية، تر:محمد الولي وعائشة جرير، إفريقيا الشرق، المغرب، ط.2003، ص16

2- **مشبال محمد**. **البلاغة والأدب**. ص 94

3-المرجع نفسه. ص 98

4-**فرانسوا مور**. الصور البلاغية. ص83

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

- الجملة الواحدة المتناسقة الطرفين المتكاملة الدلالة، المتميزة بوحدة تأثيرية واضحة، ومشتملة على موضوع مركز.
- الفقرة المطبوعة على الصفحة؛ فقد تكون الصورة السردية فقرة مكونة من جملة واحدة أو من عدة جمل.
- قد تمتد الصورة في رواية لتشمل فصلا بكامله، أو وحدة طباعية مرقمة (1،2،3..) معنونة أو غير معنونة.
- وقد تكون الصورة استعارة أو تشبيها أو كناية أو أي صيغة مقننة من صيغ المجاز.
- وقد تسعف الوحدة الموضوعية المتكاملة في تحديدها."[1]

إذن من خلال هذه الضوابط نلاحظ اتساع الصورة السردية، وهذا يتحقق لها من خلال ميزة الاتساق والانسجام. كما نستنتج أن الصورة " منفلتة وهاربة على الدوام، وبفضل ذلك تؤثر بقوة عجيبة على مشاهديها وتوجههم ...فهي تفرض عليهم الإيمان الأعمى بحقيقة خطابها الصامت وواقعيته، بعيدا عن التساؤل حول كيفية إنتاجها والهدف منها. وبفضل ذلك غدت سلاحا فعالا ومتطورا للسيطرة والتأثير"[2].

إن الصورة في النصوص الإبداعية ليست زينة وحلية كلامية وصنعة لغوية فقط بل هي رؤية للعالم تعكس قيما ودلالات ومواقف فكرية وبنيات شعورية وهذا ما أكده **"لوسيان غولدمان"(Lucien Goldmen)** عندما عرّف الرؤية إلى العالم قائلا:" هي بالتحديد مجموعة من الطموحات والإحساسات أو المشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء جماعة ما (وغالبا ما تكون هذه الجماعة طبقة اجتماعية) وتجعل هذه الجماعة تقف في تعارض مع الجماعات الأخرى".[(3)] هذا معناه أنها تجعل الإنسان يتخذ لنفسه موقفا اتجاه العالم وما فيه وانطلاقا من هذا الموقف تتشكل الصور الفنية وجماليتها المتأتية عن موقف كذلك في الجمع

1- مشبال محمد. البلاغة والأدب. ص97
2- عالمي سعاد. مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري.افريقيا الشرق، ط2004 ، ص20
-(1)Lucien Goldmen, le dieu caché, Ed, Galimard, Paris 1979, P. 96

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

بين المفردات والتشكيل الصوري لأن الرؤية الجمالية هي "ضرب من التخييل" أي نوع من بناء فكري قيمي، وظيفي"[1] فبحسب ما يرى المبدع الأشياء والحوادث والشخصيات والأزمنة والأمكنة من حوله يختار لأجل ذلك كلمات وتراكيب تلائم هذه الرؤية وتترجم إحساساتها ورؤيته اتجاهها، فتكون بذلك الرؤية وسيلة لإحداث شعرية اللغة إذن هناك صلة عجيبة بين الصورة الفنية وزاوية الرؤية.

إن الصور السردية في قصص السعيد بوطاجين يصعب القبض عليها بل يترك الكلام المنظوم فيها إحساسا وانطباعا بجمال الكلام الذي يصلنا بطريقة فنية غير مباشرة، فيها مسحة من الغموض يقتضي فهمها فهم القصة بأكملها، لأن المعنى المراد القبض عليه متسع، ويهرب بمجرد محاولة القبض عليه لأنه متكون من شيء متكامل وكلي، ولا نصل إليه إلا بعد قراءة النص القصصي ككل. وانطلاقا من هذا سيتم تحليل الصور السردية ومعالجتها باقتراح قراءة جمالية تقوم على ربط الصورة بسياقها وبالنص ككل.

1-1 صور الموت وجماليات الهروب:

إن الهروب المقصودة هنا هو رؤية السارد للأشياء من بعيد و محاولة القبض عليها وتخديرها، وقد حقق السعيد بوطاجين ذلك بصيغ مختلفة. وجاءت على أساس ذلك صور تجسد هذا الهروب، منها ما جاء على شكل سخرية ومنها ما جاء لتجسيد فكرة الموت باعتباره أحد طرق الهروب من الحياة، ولكنه موت لذيذ موت حي، ومن بديع ما نظمه حول الموت الحي، ما جاء في جعل الموت صديقا وحارسا في قوله: " ... كان الموت عالقا بي، يمشي معي يتغذى، كم مرّة التقيت به خافض الجناحين، صديقي الموت غدا أنيسا ملحميا وكفى، كان يستحي منّي عندما يبصرني أمشي احتراما لعبقرية التربة التي أطعمتني وآوتني دون أن تلعن أقدامي القذرة التي لا تستحي من نفسها عندما تطأ الأرض الحبيبة أم

1 - الخطيب محمد كامل، تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم، الدار الوذنية الحديثة، ط1 1990، ص 39.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

الحكماء ومأواهم، وربّما كان الموت يحرسني من عبث السطحيين وحماقاتهم، وظل رأسي **مطلوبا**"[1].

يتحول الموت في هذا النص إلى إنسان يستحي ويمشي ويبصر ويتغذى ويغني بل وأكثر من ذلك هو صديق وفيٌّ يحرس صديقه ويقف إلى جانبه ويواسيه بأغاني البدو والرعاة ليزيل همه ويخفف عنه آلامه وأحزانه، مما يدل أنه يود الهروب من هذا الواقع الذي يحس فيه بالوحدة، وهذا الهروب الجميل يتجسد في تلك الأغنية التي أزالت عنه وحشة المكان وخطر المسدس وهو موجّه إليه: " بل كان يسمع وسط كل تلك الأهوال أغنية الموت التي وصفها بقوله: "كان المسدس في الصدغ كان صديقي الموت **يغني لحضرتي أغاني** البدو، أغاني الرعاة، تلك المعزوفات التي تترقرق كشلال من الكرامة"[2]. ومن خلال هذه الأغنية وهذه الصداقة الجميلة يتحول الموت إلى سعادة وفرحة و هذا هو الموت السعيد الذي يسعى إليه يتجسد من خلال قول إحدى الشخصيات في قصة ظلّ الروح "**كان من الأفضل** أن تضغط على الزناد لتحقيق سعادتي، سعادتي في موتي."[3].

إن قرب الشخصية من الموت ومصادقته هو قرب من الخطر، والسعادة التي تشعر بها هي سعادة قاتلة أعتُبر فيها الموت جواز سفر ووسيلة هروب من الواقع الذي أثقله بفساده إلى عالم آخر عالم الراحة الأبدية.

ومن جماليات الهروب كذلك نجد هذه الصورة التي يصبح فيها التفكير في الموت استراحة في خضمّ فوضى الحياة بمشاكلها فتتحوّل الشخصية إثر ذلك إلى جثة هامدة ما بين الحياة والموت، وحالة من الموت غير المكتمل. ومن ذلك ما جاء في قول عبد الله والقاضي يسأله عن جريمة لم يرتكبها ، ولكنه لم يعره اهتماما وراح يسرح بتفكيره في العالم الآخر،

1- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص84
2- المرجع نفسه، ص88
3- المرجع نفسه، ص 94.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

وفي وصف حالته وما كان يجول بداخله نجد هذا النص: "أما عبد الله اليتيم إذا أبصر كفتي الميزان فكّر في جوهر الحياة الاستوائية: الإنسان حيثما ينتشل نفسه من كينونة هذا القطيع البشري السويّ بكل ضوضائية، وحين يلج مسام الزمن ليرمم أشلاءه يخونه رجع صداه، وعندما يسدل الستار على الزيف الذهني العابث ويخترق القشرة الخارجية للغة يشعر بموت غير كامل" [1] إنّ انتشال النّفس يكون بالانتقال بها إلى عالم التفكير أو عالم الخيال الذي دخله عبد الله عبر مسام الزّمن ليبحث عن نفسه بعيدا عن ضوضاء القطيع البشري. **إن** جسده حي ولكن فكره وعقله في عالم آخر يصنعان موتهما الوهمي شيئا فشيئا من خلال **تلك الكلمات الدالة على الموت** (كالأشلاء، انتشال، يرمم، موت غير كامل).

وفي السياق ذاته وتكملة لهذا التّأمل يذهب "ويسترخي على تخوم الحاضر يحصي حفر و مطبّات الروح العابسة المتدلية بين الحساب والثواب والعقاب ريشة ملعونة إلى أبد الآبدين قطعة لحم تنسحب في هدوء ووقار من حثالة الفكر الذي لا يحتوي على مثقال ذرة **من الإحساس**"[2]. تكمن جماليات الهروب إلى العالم الآخر في هذا النص في وصف الروح **بالعبوس والتدلي** الذي يرمز إلى الألم والمعاناة وكذا تشبيهها بالريشة الملعونة وبقطعة لحم الدّالتان على انعدام الحياة في عالم عديم الإحساس. وهذه الحالات كلها تستدعي الهروب.

يجعل بوطاجين الموت إحساسا يخلصنا من الموت فالموتة الأولى هي الموت الذي نحسه، و الموتة الثانية هي التي نحياها، وفي هذا النص تتجلى فلسفة الموت: "**أحس بالموت** يدب في الأنسجة، ليس الموت تلك الحكاية المهذبة التي تخلّصك من موتك، وإنّما ذلك السر الأكثر بشاعة من الاحتراق في بيت مظلم، تشمّ رائحة جسدك وتسكت تسمع غليان النسغ **وطقطقة العظام ولا تتأوّه**"[3].

1- بوطاجين السعيد ، ما حدث لي غدا، ص 08،07.
2 -المرجع نفسه، ص 09،08.
3 -المرجع نفسه، ص86.

تتجسد فكرة الهروب وجمالياته من خلال تعريف الموت في هذا النص بأنّه "حكاية تخلصك من مونك" فهذا الموت من نوع خاص موت يجعلنا نتألم ولكن لا نتكلم ولا نتأوّه فيشابه في الإحساس به الاحتراق في بيت مظلم حيث لا سبيل للنجاة من الموت كما لا سبيل للنجاة من الاحتراق لأنهما موت صامت. و يواصل "السيّد عبد الرصيف" رحلة الهروب، ليرحل هذه المرّة إلى جحيم اللّه هروبا من جحيم أبناء وطنه، والجميل أنه ينتظر ذلك بلهفة وشوق، فهو ينتظر الموت كما ينتظر حافلة أو قطارا ليوصله إلى الجحيم ثم إلى أمّه وإخوته. وما يزيد هذه الرحلة جمالا هو أن القائل لهذا الكلام صوت قادم من المجهول وكذلك تشبيهه الموت "بالفتحة المجهرية في جدار الوقت" في قوله: "تعتقلني يداي ويخونني ظلّي، صوت بوهيمي في ليل عتيق،: هذا أنا إنّي أمضغ ضجر المدن الصفراء بانتظار فتحة مجهرية في جدار الموت. من هناك أتسلل جنبا وأمضي إلى الجحيم ثم لأمي الحبيبة ارسم بلقة ورد... إنّي هنا يا وطني، جحيم الله ولا جحيم أبنائك اللقطاء"[1].

ومن صور الموت الحي ما جاء في مجموعة "وفاة الرجل الميت". تتجلّى هنا حالة الكاتب الحزينة والمتشائمة التي استلزمت منه الانفصال عن هذا الواقع ومفارقته ليرى نفسه وكل من حوله أمواتا خارجين عن حركة الزّمن، إن هذه الرؤية تترجمها مجموعة من الصور المفعمة بهذا الحسّ، منها ما جاء في وصف الأشجار " ... في حين بدت الأشجار الواقفة على الأرصفة أشباحا مغطاة بالدّخان والكواليس والنّهيق"[2]. جاءت هذه الصورة متناسقة مع الجو العام للنّص ومع الحالة النّفسية للشخصية فتنقلنا من عالم الأشباح إلى الأموات ليواصل رحلة الموت فيتخيّل نفسه متجوّلا في القبور التي لا يختلف عنها في شيء

1 - بوطاجين السعيد ما حدث لي غدا، ص 110.
2 - بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 14.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

قائلا: "... وفي ذهنه تتموّج الصور الحافلة بالصياحات الفاسدة .... ويرى نفسه متجوّلا بين القبور مثل هيكل عظمي فقد مقر إقامته"[1].

وتتسع هذه الرؤية ليرى المدينة كذلك "نعشا فسيحا"[2] كما راح يلقبها "بمدينة العميان" [3] وما العمّى إلاّ سواد وظلمة وهي صفات سكانها الذين خاطبهم بقوله: "- انهضوا انهضوا يا بؤساء العهد المظلم ...." "يا بشر، أيها الأحياء و الموتى وأنصاف الأحياء"[4]. وهذا معناه أنه يرى القرية ملأى ببشر لا هم، بالأحياء ولاهم بالأموات بل **والأموات**. و مما يزيد من قتامة الرؤية لديه تشبيهها بالإنسان الميت الذي يكفّن، والكفن هنا طبيعي وهو المساء مما يدل على سعة الخيال وجماليات الصورة. **و تتواصل طقوس المأتم** بصورة سمعية تزيد المنظر رهبة من هذه المدينة الميتة وذلك في قوله "... **راح الطائر** ينوح على شجرة الدردار النائمة في هامش الحي وكان المساء جبّة رمادية تكفن القرية المعزولة عن الملائكة والشياطين"[5]. و في السياق ذاته يحس **"أحمد الكافر" في مجموعة "ما حدث لي غدا" بالآمال البائسة** التي تموت قبل ولادتها في قوله: "... ميتة كانت تولد الآمال في القرية الهزلية، ..." [6].

من صور الهروب الجميل نجد الهذيان، العبث والسخرية وهي وسائل للهروب ولدفع الملل بمختلف أنواعه ولمواساة النفس الحزينة.

ومن العبث الاستعانة بالأسطورة للتسامي على السياق الممل الذي تعيشه الشخصية فعبد الوالو لا يطيق سماع خطبة الرجل، فيحاول الهروب عن طريق خفقان ذاكرته إلى عالمه الخاص قائلا: "وها أنا في قاعة الأسى أسمع إلى الزعيم، مفخرة الأمة وشمعتها،

1 - المرجع نفسه، ص 13.
2- المرجع نفسه، ص 11.
3 - المرجع نفسه، ص 110.
4 - المرجع نفسه، ص 09.
5 - بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 87.
6 - بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 131.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

عزائي الوحيد خفقان ذاكرتي المتسكعة في الأرصفة الأوروبية المجنونة بعيدا عن الوحل، وكنت أحس بغربة تخنق فيَّ جذوة الخيال"[1].

وليزيل هذا الملل استعان بالأسطورة مشبها الخطيب بأسطورة يونانية ساخرا عابثا في قوله: "... ناولته سيجارة وأكملت: إنّه يذكّرني بالأسطورة اليونانية يقولون إنّ الملاحين كانوا يتعقبون السيرانة، هذا الكائن السحري الذي برأس امرأة وجسد طائر كان غناؤه جميل يشدّهم إليه فيضيعون في البحار والصحاري ولا يعودون، أما هذا الذي يجب أن يدعى ابتداء من اليوم السيد صفر فاصل خمسة فإنّه ينوي بلوغ المجد ممتطيا هراوة"[2].

"وبما أن المحكي يجسد صورة كانت في ذهن المؤلف ويصور الانطباع الخاص به"[3] فهذا معناه أن الصورة التي يبدعها لأداء ذلك تخدم هذه الرؤية وتتناسب مع المواقف الإستراتيجية في القصة لذلك جاءت الصور في قصة " **جمعة شاعر محلي" تتناسب** والشخصية البطلة كشاعر. ومثال ذلك هذه الصور العبثية التي وصف فيها الصديق الشاعر **قائلا**: "كان صاحبي يعبث بأبيات شعرية وسرعان ما يقذفها بقدمه اليمنى فترتطم بالهواء وتسقط حيرى تدبّ ... هناك مشكلة انعدام ملاعب كرة الأدب والأدب الطائر وأدب السلة وأدب اليد ومراتون الشعر العمودي، وتنس بحر الخفيف ... ألعاب القوى القصصية ... أضف نقص حراس مرمى الثقافة وخلو الساحة الأدبية من المدرّبين المختصين في تكوين مهاجمين متفوقين في كتابة الطاعون على سبيل الكلام أو المثال"[4].

وبنفس الرؤية العبثية في الهروب قرر الشاعر وصديقه "فتح محل بيع قطع غيار الشعر والقصة القصيرة (**أي القزمة**) .... وفي الداخل قامت القيامة: بحر الطويل، خمسة

1 - المرجع نفسه، ص 25.

2- المرجع نفسه، ص 28.

5-أنقار محمد، الصورة الروائية بين النّقد والإبداع، مجلة فصول، رئيس التحرير**جابر عصفور، عنوان العدد زمن** الرواية،ج1.م1. ع4.الهيئة العامة المصرية للكتاب. **شتاء** 1993 ، ص39

4- بوطاجين السعيد ما حدث لي غدا، ص 58.

دنانير للمتر الواحد، بحر الخفيف، عشرون دينارا، ... **الصورة المركبة سبعة فرنكات** فرنسية ... أما القوافي فتخضع لنوعية الطلب ...." [1].

إن هذه الصور تخدم المضمون العام للقصة وتتناسب معه بل وتقوم بتجسيمه وتضخيمه عن طريق تقديم رؤية ممسوخة فبدل أن يتكلم الكاتب والشاعر عن **الشعر وأزمة** الكُتَّاب والشعراء بطريقة جدّية طرح الفكرة بطريقة هزلية تقارب الشعر بالرياضة وبالسلع **التي تباع وقد حدّد لكل مصطلح أدبي سعرا.**

عندما ييأس الإنسان من حاضره ويفقد الأمل في من حوله يحاول التّماهي مع الفناء أو الهروب إلى المستقبل صانعا لنفسه عالمه الخاص الذي حُرِمَ منه ليعيش حياة العبث والخيال، يلونها كما يحلو له ويشكل أزمنتها ويبحث عن ذاته من خلالها فيكون في حالة ما بين الحضور والغياب: "عبثا أحاول أن أتفاءل بمستقبل أزرق على الأقل أخطو الخطوة الأولى ولا أتأكد من الثانية، الفناء يقيم فيّ اللحظة، لقد فقد الزمان تواصله وصرت لحظات مجزّأة بين اللحظة والأخرى يربط الخط"[2].

و هذا ما أكده في قصة: "فصل آخر من إنجيل متّى" **قائلا**: على لسان الشخصية **البطلة** ".... إنّ مهمّتي الوحيدة هي السفر إلى المستقبل هربا من الوحشة ورائحة المقابر، هناك سأستحم بقوس قزح، وأفصح عن عصارة بلاد خير أمة أخرجت للناس التي ضاقت من لونها....." [3].

إن العودة إلى الماضي وإلى عالم الطفولة كذلك يعتبر هروبا لذيذا نستحضر فيه نقاء الطفولة وبراءتها. ولعلّ هذا هو سبب اختيارها كملجأ للهرب إليه وفي ذلك يقول البطل في القصة نفسها: "يا طفلي العزيز، لو كان الزمن دروبا والعمر لنا، سأنتعل غزالتين وأركض

1- المرجع نفسه، ص 64.
3 – المرجع نفسه، ص 73.
1- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 13.

إلى الوراء حتى أصل إلى الطفولة، أقبّلها بجنون كما الأم تقبّل ابنها العائد من القبر، سأتشبث بها كالغريق وأبقى هناك، لقد مللت شبابي، كرهت هذه اللعنة الملتصقة بي خطأ"[1]. ما أجمل هذه الصورة صورة الهروب إلى الطفولة التي شبهها بلقاء الأم بابنها وتقبيلها له مما يعكس أرقى صور الحنان والمحبّة، وشوقه إلى الطفولة جعله ينتعل حذاء من نوع خاص ينتعل غزالتين ليصل بسرعة، فتتجسد بذلك أجمل وأروع صور الهروب إلى الوراء وإلى الأمام، فيأسرنا إيقاعها المتردد بين الماضي والمستقبل ليتشكل عالم الطفولة وفق هذا وكأنه واقع بديل يلوذ به السارد بالفرار من وحشة الحاضر.

هكذا إذن تسعى هذه التمثيلات الصورية إلى تجسيد فكرة الموت الدرامي ليصبح وسيلة لصنع الصور المؤثرة والمقنعة والمجسدة لنبضات آلام الكاتب التي نكاد نسمع لحن الموت فيها ونتحسس صداه فتتحقق من خلال ذلك صور الموت وجماليات الهروب.

2- صور الصمت الصارخ والصراخ الصامت:

بقدر ما يتبدى الصمت بقدر ما يتراءى الألم وبقدر ما يتراءى الألم يُسْمَعُ الصراخ الصامت، وهذا معناه أن في الصمت ألم صارخ صامت، وفي الصراخ ألم صامت صارخ. ولكل منهما آهاته وآلامه، لأجل ذلك يلجأ الكاتب في كل مرّة إلى خلق سياقات مختلفة لتوظيف الصمت والصراخ في صور متنوعة، ومن أمثلتها هذا الغضب الهادئ الذي يتجلى في هذا النّص الهادئ الغاضب في الوقت نفسه: "كل لغات العالم لم تعد تحتوي روحي، وفي هذه الدقيقة تماما اشتقت إلى قلم بأنياب وألفاظ بمخالب حتى أقرض التحيات والأحلام المسوسة في معطفي" [2].

1 - المرجع نفسه، ص 13.
2 - بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 107.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

تتبدى شحنات الغضب في ضيق الشخصية حيث لغات العالم لم تعد تكفيه ليخرج ما بداخله بل احتاج إلى لغة أخرى؛ لغة الكتابة المفترسة والألفاظ المتوحشة فهذا فقط ما سيشفي غليله ويخفف من غضبه.

تصرخ الشخصية في **مجموعة** "وفاة الرجل الميت" صراخا داخليا، صراخ تستنجد فيه بشخصيات أسطورية، صراخ لا نسمع صوته لأن أزرار الفم محكمة الإغلاق في قوله: "احتفظت بيدك في جيبك محاولا فتح أزرار فمك، وفي جوفك صرخت: **أزمرد!** أهريمان! إلـَهَا النور الطاعة أنقذا ما بقي إنقاذه".[1] **وما أجمل** ذلك الصبر الذي لاحظه السارد في شخصية قصة "تفاحة السيد البوهيمي" والذي جعله يتبدى كملاك صبور يكابد الألم والحزن بصمت وذلك في قوله: "... أنت تنظر إلى المدينة الوثنية من قمة ربوة شامخة، ملاك احتياطي يتفرج على المعاصي وما صرخت يوما بأنك تتلظى، تشوى من الداخل **لحاجة في** نفس لا أحد، والدّموع المتراكمة في منديلك تنتظر أن تعلقها في مسامير وتصنع عقدا !"[2].

ومن صور الصراخ الصامت كذلك هذا النص الذي جاء على لسان عبد الوالو في قصة "**الوسواس الخناس**" إن هذا الكلام لم يوجهه عبد الوالو إلى شخص معين ولم يصرخ به بل كان يردّده بداخله بعدما شد الرّحال إلى عالمه الخاص في لحظة من لحظات التأمل التي سافر من خلالها إلى هذه الدنيا الواسعة[3] ليردَّ على سؤال جاءه من العدم: "**وماذا** تريد؟ أعيدوا لي أضلاعي والحب والمواسم المسروقة، أعيدوا لي طفولتي ووطني والسماء الصافية، قلبي نوارة في السجن، روحي خربة ربيعي نورس مذبوح، وغدي زنزانة..."[4] في النص ألم عميق وصراخ يتردد صداه في كلمات النص؛ في كلمة "أعيدوا لي" وتكرارها التي تدل على البكاء الداخلي على ما سلب منه من طفولة وحب ووطن.

1- المرجع نفسه، ص 110.
2- المرجع نفسه، ص 116.
3- المرجع نفسه، ص 29.
4- المرجع نفسه، ص 30.

وقد ينعدم صوت المتكلم، لأنه إنسان ميت لأن روحه خربة وقلبه مسجون، وهذا القلب الأسير رغم كل آلامه "لا يبكي" ويبقى صامتا وهذا أكبر ألم يعانيه الإنسان والنص التالي تجسيد للحالة الدرامية وللألم الداخلي في قوله: "وها أنت تتذكر الصبا المدلهم ولا تبكي، غارق في الشيخوخة والملح تتذكر طوافك وحياتك التي لا معنى لها و لا تبكي، واقف هناك أمام باب المسجد كتمثال إلـــه إغريقي غير آبه بالرّيح، والصقيع والنّاس، تعبرك الذكريات المخيفة والنواميس وأسماء الأحبة الذين بدّلوا أقنعتهم خوفا من الموت والحقيقة وخوفا من أنفسهم، ترشقك نظرات المدير، لكنك تظّل صامتا تراجع شاشة واقعك..." [1].

بعدما أصبح للقلم أنياب وللكلمات مخالب يتبدى ألم الأفكار؛ أفكار الكاتب توجع وترهق لأنها لا تتوافق وهذا الواقع ولا بدّ لها من أن تبقى في ذهنه، وهذا هو سر الوجع و الألم ومن ثم كانت العنوان "أوجاع فكرة". إن كلمة "أوجاع" تستدعي أنينا وتأوّها يُسمَع في أرجاء القصة، وهذا كله يأتي من رؤية الكاتب للفكرة على أنها معاناة وهذه الرؤية تعتبر لب المحكي وجوهره.

إن الإنسان المثقف يشقى بأفكاره، وقد عبّر عن ذلك بقوله: "أفكاري أنا تثب في الكون مثل فراشات من العسل والفحم، أفكاري أنا سلسلة من الشحاذين، تنهض باكرا وتستحم بكرامتها هل رأيت أنت أفكارا كريمة مختبئة خوفا من القتلة؟ ...." [2]. إن أفكاره مختبئة مثل الفراشات الأسيرة خائفة من خبث البلدة ووفق هذا تنسجم أحداث القصة وتتواشج خيوط السّرد، "فأحمد علي" الذي أخرجه الكاتب إلى الوجود وصنعه لم يكن إلاّ فكرة في رأسه، لأنه كان كاتبا فأخرجه إلى الحياة برغبة منه بعدما سأله: "يا احمد علي !

1- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 31.
2- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 14.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

تخرج أم أعيدك إلى رأسي قتبقى مجرّد فكرة" [1]. خرج أحمد علي إلى البلدة وبعدها عاد إلى الكاتب وهو محبط مثقل مما رآه.

إن جمال فكرة الخلق هذه تكمن في هذا التعريف لشخصية أحمد علي. "... (أنّه مجرد فكرة تبحث عن سياق يطعمها بلاغة لتكبر في حضن عناقيد الدّهشة الخالدة)، وعليه أن يمشي، أن يصل إلى العمل حيا ألا يلتفت يمنة ويسرة كي لا يرى رؤوسا مجزوزة على الأرصفة. ....." [2]. أراد الكاتب أن يترك أثره البهي في الظلمات عساه يضيء ولو مرّة واحدة [3] لذلك خلق احمد علي ليكون نسخة عنه من بعده ولكنه لم يتحمل ذلك فأعاده إلى رأسه فغدا مجرّد فكرة تجوب البال راضية مرضية بل أصبح رجلا كبيرا أصبح قيمة [4].

ومن "أوجاع الفكرة" إلى "سعال الكلمة". في الأوجاع قد لا نسمع أصواتا صارخة ولكن نفهم معان ودلالات لا حدود لها ولكن في السعال نسمع صراخا ولكنه صامت أي أصوات من دون معنى. إن التفكير والصمت المرتفع من صفات الحكماء [5] وسلاحهم ضد السلطة التي تخاف هذا النوع من الصّمت. أما ما يقدمه الحكّام ما هو إلاّ سعال، انفجار ونهيق وعواء لا فائدة منه ومن ذلك ما جاء في وصف صوت الحاكم: " ... لم يستوعب ما قاله فخامته، كان يقول جملا نووية تقضي على عسل الدنيا دفعة واحدة، وكان الحكيم يزعم أنّ هناك كلاما في الحياة يجب أن ينهق أو يُعوى"[6].

ومن جميل الصفات التي ألصقت بالكلمات نجد هذه الأوصاف الصارخة في قوله:".... كان هناك في أرخبيل النورانيين يبحث عن وجهه وعن وجوه نسجتها رؤاه ولم يعثر عليها في أسواق اللغة، في ظاهر الكلمات التي بأحمر الأظافر والكحل وأحمر الشفاه و

1- المرجع نفسه، ص 15.
2- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 19.
3- المرجع نفسه، ص 21.
4- المرجع نفسه، ص 25.
5- بوطاجين السعيد، تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة، ص 132.
6- المرجع نفسه، ص 132.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

الحنّاء..." [1]. إن هذه الكلمات الأنيقة رغم جمالها إلا أنها زائفة كزيف أحمر الأظافر وأحمر الشفاه والكحل والحناء لها بهرجها وفتنتها إلاّ أنّها ليست ذات بلاغة ولا ذات **معنى** وهذا هو سر وصفها بهذه الطريقة. في حين نجد المواطن الصغير لا يتكلم ولكنه يفيض بلاغة حيث وصف صمته البليغ في قوله: "صعد المواطن الصغير جدا إلى منصّة الشرف، نظر إلى فخامته وإلى الدّهماء، أشار إلى الرئيس بالسبابة ولم يقل كلمة، كان نورا ينبض حياء، شيئا من البلاغة وعصمة الأنبياء ..." [2].

ويزيد الكاتب في تزيين كلام المواطن الصغير يلونّه بألوان بريئة جميلة عذبة تجعله صارخا وجمله متلألئة مضيئة بل ويزيِّن هذا الصراخ بإيقاع طبيعي وكأنه وحي من إلهام الطبيعة " ... نظر إليه المواطن الصغير جدا، أو نظر إلى جهة **النّفس المتلألئة التي تضيء** وجهه ولون جمله، تردّد قليلا وأجابه بصوت بنفسجي عذب يشبه معزوفات النحل في البادية" [3].

وكان هذا الكلام ردا على فخامته الذي استهزأ بالمواطن الصغير وبعمله في قوله: "... وماذا فعلت أنت لتسألني، تفكر وتكتب تأملاتك لوَأد الفتنة فقط، وهل هذا عمل؟ "[4]. وكأن التّفكير جريمة والقضاء على الفتن ومحاربتها أكبر خطأ. **إن الصمت في كل تلك** المواقف قوة وسلاح لأنه دليل على التفكير الذي يهابه ويخافه الحكام.

ويتجلى الصراخ ويصل مداه في قصة "**الوسواس الخنّاس**" التي تبدوا وكأنها "**صرخة**" والصراخ فيها صراخان: **داخلي** وخارجي، وقد تفتن السارد في تقديم الصراخ الداخلي في لوحة رائعة جمعت الآهات والآلام وصهرتها في قاع الآنا لتتشكل الصور الصارخة التي تتوهج ألما، ومثالها هذا الوداع الذي ندرك من خلال القصة أنه وداع

1- المرجع نفسه، ص 132.
2- بوطاجين السعيد، تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة ، ص 135.
3- المرجع نفسه، ص 134.
4- المرجع نفسه، ص 134.

بالعيون أو وداع من دون كلام بدليل قول السارد: "وقبل دخوله في طور الكسوف تخيّل عبد الوالو المشرفين على الخير مثل سؤال كيف حالك؟ ... وكعادته تاق إلى البراري .... **وتذكر البحر**"[1]. فأخذ يحاوره بأن يأخذه معه قائلا: "للذين باعوا قلوبهم وعوراتهم قل وداعا، للذين يرفضون الطرف المضاد للركود قل وداعا." [2].

إذن في حالة الكسوف هذه التي يعيشها عبد الوالو نستشعر بكاء داخليا، بكاء من دون دموع وما أشده من وداع درامي يرسمه السارد بصمت ويعبر عنه عبد الوالو من دون كلام، ويزداد هذا الموقف الدرامي تأثيرا ويصل ذروته عندما يودّع كل ركن من أركان بلدته وكأنه يقبّلها واحدا واحدا "سلاما أيها المعطوبون بالوراثة، سلاما أيتها الصباحات الكئيبة، يا أشجار وطني سأصلي لأجلك ولأجل الذين تعبوا وما ناموا، للذين يفرقون بين **الكلمة الصادقة والكلمة الخاقة سأسجد**".[3]

وعلى طريقة الصعاليك يرحل عبد الوالو إلى وطن وشعب آخرين في قوله: "**في** رقبتي أعلق مواويل الفقهاء وأيتام الحارة أحمل حقيبة أحزاني المبكرة وإرثي المقدّس: الدموع والأوجاع والتهم، لا شيطان لا أمل ولا ورود، الغابة والصحراء والبحر وطني، الشّجر والعقارب والحيتان شعبي، وقلبي العالم والعالم قلبي"[4].فهذا أشبه بقول الشنفرى:

"أقيموا بني أمي صدور مطيكم ♦♦♦ فإني إلى قوم سواكم لأميـــــل

ولي دونكم أهلون سيد عملّـس ♦♦♦ وأرقط زهلول وعرفاء جيـــأل

ثلاثة أصحـاب فؤاد مشيّــع ♦♦♦ وأبيض اصليت وصفراء عيطـل[5].

1- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 58.
2- المرجع نفسه، ص 58.
3- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت ، ص 58
4- المرجع نفسه، ص 59.
5- الطريفي محمد نبيل، شرح ديوان الشنفرى، دار الفكر العربي بيروت.ط1، 2003، ص 64، 65، 66.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

كأننا نشاهد من خلال هذا النص مقطعا من مسرحية للعواطف، مسرحية من دون كلمات ولكنها بالرغم من ذلك تعكس الألم والحزن والضياع المتبدي في حالة عبد الوالو لأنه يفضّل الموت في قوله: "والآن في هذه الساعة الباردة من وقتي سأعدو باتجاه نفسي عاريا كما ولدت، وكما أموت"[1]. وكأنه هنا يحتضر وهذا الإحساس جعله يودع الكل ويرحل.

ومن الصراخ الصامت الدّال على الحنين والاشتياق إلى العواصم الحقيقية إلى ماضيه وذكرياته قوله: "إلى قلبه تسلل حنين إلى العواصم الحقيقية حيث الحبّ دين ..... زوريني أثناء الحلم أيَّتها المدن المضيئة صرخ في سرّه، في أعماقه سقطت اللحظة وأحيت الذكريات"[2].

عبد الرصيف صمته عويل خافت وقلقه مستنقع آهل بصراخ الاستغاثة[3] لأنه يعيش حالة من الاضطراب وقلة الهدوء. بسبب الانتظار انتظار ليلى التي لم تأت في موعدها **المحدّد**. وتتجلى بلاغة الصّمت في النّص التالي الذي نسمع فيه أصواتا مختلطة وصراخا آت من الذاكرة ومن أعماق الذات وذلك في قوله: "في عيني عبد الوالو الوديعتين، وفي ذاكرته المحشوة بالذّكريات يتململ الزمن الذي لم يمتلكه، يحاول جاهدا أن ينسى جزيئات الليالي التي لا تشبه شيئا: **بارود**، .... زغاريد، ... هوس ... ويرى نفسه قطعة رصيف منسي، رصيف قانط مزروع بالأنين، و خلاصات الأيام القاطبة ذات الإيقاع الواحد"[4] **إن** البارود والزغاريد وإيقاع الأيام أصوات خيالية لا نسمعها إلاّ بعد الدخول إلى عالم عبد الوالو وطرق باب ذاكرته.

فالشاعر يطلب صحبة الحيوانات مثل "سيد الذئب" **و"العرفاء"** أي الصبغ الطويلة العرف. **كما اختار ثلاثة أصحاب كهوم** عن قومه وهم قلب جسور وسيف مجرّد من غمده، وقوس طويلة لذلك استأنس بها وراح يصفها بكل دقة ينظر: الطريفي مجمد نبيل، شرح ديوان الشنفرى، ص 64، 65، 66.

1- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 59.

2- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 116.

3- المرجع نفسه، ص 121.

4- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 16.

ومن ألحان الذاكرة كذلك هذا الإيقاع الذي نسمع رنينة والذي أحسَّه أثناء متابعته لحكايا جدّته قائلا: "بشغف كبير رحت أنصت وفي ذاكرتي الطرية تتألف النوتات، **رنّة** رنّة، إيقاع ويزهر الفرح الذي سيجف في الروح المحبوسة"[1].

كان صوت الجدّة يأتيه من أعماقه من زمن الطفولة الجميل "بين الحلم والذكرى كان الصوت يخترق الذاكرة ليضفي عليها مسحة من الكآبة تجعلني أتشبث بكل شيء، بالفراغ

الممتد حتى الصرخة الأولى حيث بذور الغابة البشرية الآثمة"[2].

إن أصوات الذاكرة أصوات داخلية صامتة ولعلّ هذا هو سرّ بلاغتها كما أن سرّ جمالها هو تحوّلها إلى إيقاع ونوتات بل ومواويل غافية مثلما رآها الكاتب في شخصية وازنة في قوله: "مواويل التين والزيتون تغفو في أهدابك المطرة، ودمك الأخضر المطوي يتوضأ بالذكريات"[3].

وعن صخب الأصوات صوت وازنة الصاخب لكثرة ما تكابده من أحزان وهموم. **و** في وصف صوتها يقول:" أسيرٌ يرن كجرس مبحوح في كنيسة هجرها الخلان ولا أحد يسمع صمتك"[4].

إن الصوت ليس إيقاعا داخليا فقط، بل يمكن تشكيله وضبط أوصاف مرئية له ومن **ذلك وصف صوت** الحكيم في قوله: "هكذا إذن علّق الحكيم بصوت شاحب يشبه ثيابه القديمة التي نسيها على جسده منذ أقام في ضوء الروح وأصبح يبصر ما لا تراه العيون

1- المرجع نفسه، ص 71.
2- المرجع نفسه، ص 94.
3- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت ، ص 171.
4- المرجع نفسه، ص 180.

المتلعثمة في الوجه"[1]. نفهم من هذا الوصف مكانة الحكيم المنحطّة في المجتمع من خلال هذا التصوير الكاريكاتوري لصوته.

وإذا كنا نسمع صراخ الذاكرة وأصواتها الداخلية كذلك نسمع صوت الصمت وصمت النفس والذكريات وغيرها. الصمت الذي يحدث الرعب ويصنع عالما رهيبا يجعلنا نسبح في العالم الماورائي عالم الأرواح فنسمع شيئا من الخيال المخيف في قوله: "وبعيدا .... بعيدا .... **خلف المكان، واللحظة**، تغفو جزر الحنين عناقيد الترنيمات تكفن روح سليمان البوهالي المسكين، على قبره تعرش الحمائم دائما، الفراشات تتلو الحكمة الخالدة والطيور القطنية تتسابق لاحتضان أقواله الصاعدة مع الضوء في ملكوت الرحمة"[2].

نجد الصمت في المناجاة التي تتحقق بالعيون وليس بالكلام؛ مناجاة صامتة في قوله: "... نحو المدى حلّقت عيناه الغائمتان الكئيبتان أبدا، وكأنّهما تناجيان العليق والنعناع **والعوالم المفقودة**"[3]. إن العيون الكئيبة الحزينة لا تنطق ولكن تبوح بأسرار، ففي صمتها كلام كثير تناجي به كل من يراها وتبوح بذلك من دون كلمات. وهكذا **تشكل أجمل صور** الصمت الصارخ.

صور التحقير للتعظيم وصور التعظيم للتحقير:

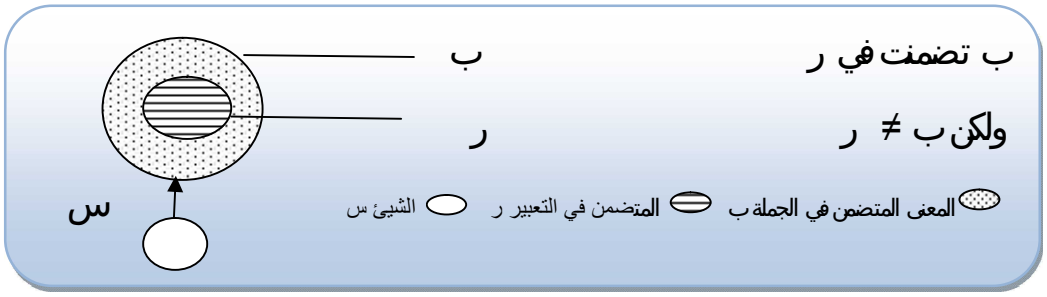
يوحي العنوان منذ البداية إلى أن هناك كلام يقصد من ورائه عكس ما يقال وكأنها إشارة إلى المفارقة والترميز، اللذان يحملان في داخلهما نصا لا مرئيا، "فالرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمّل شيئا **آخر وراء النص** ... إذن هو معنى خفي وإيحاء إنّه اللغة التي تبدأ حين

1- بوطاجين السعيد، تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة، ص 132.
2- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 106.
3- المرجع نفسه، ص 69.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءتها، إنّه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له" [1].

أما المفارقة فهي فعل كلامي غير مباشر " المتكلم فيها يعني ما يقول، ويعني كذلك شيئا إضافيا آخر، والمعنى المتضمن في التعبير يحتوي المعنى المتضمن في الجملة ويتجاوز هذا إلى ما ورائه ويمكن أن نمثل لها بالمخطط التالي "[2]:



إن أسباب عدم المباشرة في الكلام هو تكثيف دلالته وتعميق معانيه وإكسابه بعدا جماليا من خلال ذلك التأمل أو ذلك التحاور الموجود بين النص والقارئ ، أو في تلك المساءلة للمكونات وكذا من خلال تلك اللذة الجميلة التي تسعى إلى تحليل الرموز وتحديد تمظهراتها الجمالية وتوظيفها الفني، ومن هذه الصور نجد ما يحقّر فيه الكاتب شخصا ما لتعظيمه أو ما يعظمه لتحقيره، وهذا الأسلوب هو ما يميز السعيد بوطاجين في قصصه.

يلعب السياق في النماذج التي سيتم اختيارها دورا مهما في تحديد صور التحقير وصور التعظيم، وفهم دلالاتها و أولى هذه النماذج ما جاء في قوله:

"وفي سراديب الذات سأبحث عن شهقة أو زفرة، ولا أجد سوى لساني الصدئ المتوقع كقط تائه أرهقه التفكير في الجنازات الليلية، عندها أبصق على مستقبلي وأقلّده

1- فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصال، ط1، 1994، ص 69.
(2) -Searle. Johm, le sens comun sens et expresion études de théorie des actes du language, traduction par Joelle Poust, Ed.Minuit. Paris 1982, P. 165

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

وسام الدهشة، ولأني أصبحت أخاف منّي سأهبه آلاف اللعنات، وأنبح في وجهي كالكلب: إلهي كرهت فمي، هذه المغارة المحشوة في مساحتي لماذا؟[1].

في النص عدة عبارات دالة على التحقير مثل: (لساني الصدئ، لساني كقط تائه، ينبح في وجهي كالكلب، كرهت فمي، فمي مغارة). إن الكاتب هنا لا يريد أن يحقر هذا الشخص، بل يريد أن يظهر فساد المجتمع من حوله لدرجة أنه لم يصبح ذا قيمة بالرغم من أنه مفكر وكاتب، وهذه الكلمات يتبدى من ورائها ذات مقموعة مهضومة حقوقها أصبحت تخاف حتى من نفسها، وتسمى نفسها بالكلب النابح ولسانها بالقط التائه وفمها بالمغارة.

وتزداد رؤية التحقير حدّة وذلك عندما يرى "**محمد**" نفسه جوربا مبلّلا أي شخصا بلا أهمية يدوسه الآخرون ويتألم. ولعلّ إحساسه بأنه مهمش لا قيمة له هو ما جعله يحس بأنه ليس أكثر من **جورب مبلّل** "في غمرة الغمر حيث لا فرق بين البصل والحنّاء أحسّ محمد أنّه لا يحتاج إلى الحياة ولا الحياة تحتاج إليه. كان الشعور الوحيد الذي يلازمه مند حزمة سنين أنه ليس أحسن من جورب مبلل يستيقظ كل صباح ويذهب إلى ما يشبه **العمل**"[2]. و لكن خلف هذا التشبيه بالجورب المبلل نجده يضمّن تعظيما كبيرا له أي لهذا الجورب الذي كشف سر الحياة وخبث آخر، وذلك في قوله: "**أن تغدوا جوربا مبلّلا معناه** أنك أدركت حقيقتك البشرية وصلت إلى جوهر العلاقات، اختصرت اللغة التي تنبح في منعطفات الذاكرة وكبرت كثيرا" [3].

ولعلّ هذا الكبر والنّضج جعلاه يحس بكل من حوله ويبث فيهم الحياة والإحساس بما فيهم الحجر الصغير وذلك في قوله: "لا توجد في المجرّات قاطبة ذرة واحدة من غير

1- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 87.86.
2- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 58.
3- المرجع نفسه، ص 59.

إحساس حتى الحجر الصغير يتألم عندما تدوسه الأقدام بلا سبب، لعلّه أحد أولئك الأجداد القدامى الذين تحوّلوا بفعل المدى الزمني إلى تلك الهيئة اليابسة كمشاعر وقتنا" [1].

ومن صور التعظيم للتحقير وصف مظاهر الضياع والتسكع وقتل الوقت والمتمثلة في وصف القهوة والسيجارة والأرصفة بالجمال، والجهل بالسيّد الممتع وذلك في قوله: "ما أجمل القهوة والسيجارة و الأرصفة الطويلة أنا أحب الجهل، إنّه سيّد **ممتع حضرة** الجهل ...." [2] وكذا ما جاء في وصف الشارع الرئيسي بطريقة فخمة حيث وصفه بالعروس في زينته والرّصيف شبهه بالشخص المريض في قوله: "ها هو الشارع الرئيسي المزدان بالفوانيس مثل عروس، عمّال مهرة يخيطون رصيفا أجريت له عملية جراحية فاشلة، لماذا؟ سألت، لينبش ثانية، وما ذنبه؟ هكذا نقضي على الوقت"[3]. **إنّ جملة** "هكذا **نقضي على الوقت**" أحالتنا على حالة العبث وتفاهة الأعمال فيتجلى بذلك تحقير المهمّة بعدما عظمها وجعلها بمثابة العملية الجراحية، للسخرية غير المباشرة من حال الشارع والرصيف.

إن صور التعظيم في هذه النماذج **جعلت الأفكار، تكتسي ثوب الأناقة لتتشكل في** الذهن عظمتها ومكانتها بالرّغم من حقيقتها الفارغة وهذا هو سر جمال هذه الصور. **كما** أنها خلقت في النص سياقا هزليا يجعلنا نضحك ألما ونبكي ضحكا كقلبه الذي خفق كأنه عصفور نصف مقتول وكابتسامته الذاهبة إلى الحضانة، والمدنية **التي تتغذى بالنعاس** وتتوضأ بالدم، وكأحلامه التي ساقها أمامه كالخراف الهزيلة وكتثاؤبه الذي أضفى عليه قيمة جمالية وكأعضائه التي تحوّلت إلى قطع غيار، وكتدحرج الملل على جبينه.

وهذه الصور تتمثل في الفسيفساء التالية:

1- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي **وأنتم** ، ص64.
2- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 101.
3- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم، ص 18.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

"وعلى جبيني تدحرج الملل"[1] **وحلا لي أن أتأمل** تثاؤبي الجدلي لأضفى عليه قيمة جمالية من روح العصر المدهش"[2] وهذه الجمالية تجلت "في آثار ابتسامته الذاهبة إلى **الحضانة**"[3] وكيف لا يتثاءب "وهو في مدينة تتغذى بالنّعاس وتتوضأ بالدم"[4].

هذه المدينة لا يحس فيها بالاستقرار جعلته "يرغب في إنتاج آلاف اللعنات وإلقائها في وجهها"[5] لأنها خرّبته وجعلت أعضاءه كقطع غيار مبعثرة كأنها ليست له[6]، **وجعلت** "قلبه الثرثار يخفق مثل عصفور مقتول"[7].

و تكتمل الصورة في لمستها الأخيرة، والتي نلحظ فيها البطل يودّع أحلامه بعدما جمعها أمامه، يودعها ويطلق سراحها وكأنها طيور سجينة في **قفص**:"هل تسألني عن أحلامي؟ رائع، أريد أن أشتري عصا ثم أجمع كل أحلامي القديمة وأسوقها أمامي كخراف هزيلة، وعندما أصـــل إلى أوّل محطّة أعطيهـــا جواز سفـــري لأحرّرها منّي..." [8].

إن هذه النماذج بالرّغم من اختلاف أسيقة قولها ومواضع تواجدها إلا أنّها صور جميلة عن الروح والنفس وحالاتها وعن المدينة و الواقع و موقفه منه، إنّها تجسد رؤية خاصة، بالرغم من أننا استرقنا لقطاتها من قصص متنوعة، وهي لا تختلف عن باقي العوالم في باقي القصص مما جعلها جسدا واحدا وصورة واحدة.

صور التحية وألم كلمة "السلام":

1- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 130.
2- المرجع نفسه، ص 140.
3- المرجع نفسه ، ص 108.
4- المرجع نفسه، ص 109.
5- المرجع نفسه، ص 114.115.
6- ينظر المرجع نفسه، ص 114.
7- المرجع نفسه، ص 70.
8- بوطاجين السعيد،اللعنة عليكم جميعا، ص 15.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

تأخذ التحية في قصص بوطاجين أشكالا متنوعة وهي دائما مزعجة تزعج البطل ولا يهوى سماعها من كل من يحيطون به، لأنه يرى أنها زائفة ومؤلمة وخبيثة، يراها **عجوزا** في حالة يرثى لها: " ... خرجتْ صباح الخير من شفتيه، كانت يابسة كعجوز تجاوزت التسعين بتسع سنين، صباح الخير مصابة بارتفاع ضغط الدّم، **بالسّكري، بالحمى** المالطية، بالإمساك، بالسحايا صباح الخير مجعدّة الأصوات وعمشاء"[1].

إن صباح الخير مريضة بكل أنواع الأمراض وهرمة قالها "عبد اللّه" **لصاحب** الكشك وحالها يماثل حالته التي تشبه "أبياتا شعرية متكئة على قصيدة من الحلفاء، ... وعيناه اللتين ذبلتا قبل ميلاد آدم، ... وكشهاداته الجامعية التي ذبلت من فرط الانتظار"[2] **وفي قصة** "المهنة متكئ" صباح الخير تقولها "شفاه لا تؤمن باللّه، شفاه الجزمة والمعدة، الشفاه التي تركل بالفصحى والعامية"[3].

صباح الخير مريضة لذلك تؤلم متلقيها؛ تؤلم لأنها قد لا تكون صادرة من أعماق القلب بل منبعثة من طرف اللسان فقط لذلك يصفها الكاتب بأنها تخرج من الشفتين أو تتدحرج منهما بلا معنى وبلا إحساس، صباح الخير برائحة كريهة اشتمها **"محمد" في قصة "الجورب المبلل"**: "لقد نقّب في الجواهر وفي طبيعة الحركات الغامضة ... ولم يجد سوى **رائحة الجوارب المبلّلة**: كل جملة جورب، كل صباح الخير جورب، السلام عليكم جورب... "[4].

وتعود للتحية لذتّها وقيمتها وجمالها عندما يوجّهها **"عبد الوالو" إلى البحر في قصة "الوسواس الخنّاس"** سائلا عن حاله قائلا له صباح الخير من أعماق القلب، حاملة حبًا

1- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 143.
2- المرجع نفسه، ص 140-142.
3- بوطاجين السعيد، تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة، ص 18.
4- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 59.

وإحساساً في قوله: "وكعادته تاق إلى البراري القصية حيث الشمس والدفء والوحوش الجميلة وتذكر البحر.

صباح الخير يا بحر، أيّها الشاعر الفحل

.....

- خذني معك يا بحر"[1].

عبد الوالو في هذا النص اشتاق إلى البحر وتاق إليه وتذكره من دون خلفيات، ومن دون مصلحة بل حبّا فيه لذلك فاحت صباح الخير بالبراءة والسلام. ومثل هذه التحيات هو ما اشتاق إليها الكاتب، اشتاق أن يقولها للأشخاص الحقيقيين الذين يعرفون قيمة هذه الكلمة. لذلك نجد "عبد الرصيف" متحمس لأن يقولها لليلاه التي كان ينتظرها في قوله:

" ... قال عبد الرصيف السيد عندما تصل سأقول لها مساء الخير يا خيط الضوء..." [2] كما ينتظر ردها عليه بفارغ الصبر لأنه متأكد بأنها ستنقرض وأنه سيشتاق إلى هذه التحية ممزوجة بالابتسامة في قوله: "... وإنّي بعد سنوات قليلة لن أجد من يرد عليّ التحية أو يعيرني ابتسامة مرقّعة ..." [3].

يكره كيف حالك لأنه لا يعرف إن كان بخير ولأن هذه الجملة تذكره بنفسه وحالتها تذكره بأنه فراغ وكيف للفراغ أن يكون وهو فراغ "... رحت أتأمل عباد الله وهم يدخنون ويبتسمون ... ويقولون السَّلام عليكم وعليكم السلام، كيف حالك؟ أنا بخير. و الحق أني لا أعرف إن كنت بخير أم لا، كل ما أدركته أن فراغا غير منحاز يرفرف في روحي"[4].

1- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 58.
2- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 116.
3- المرجع نفسه، ص 116.
4- المرجع نفسه، ص 84.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

ومن صور التحية، السؤال عن أحوال الآخر بقول "كيف حالك"؟. تبدأ قصة "وحي من جهة اليأس" بهذا السؤال كيف حالك؟. أتى السؤال من جهة مجهولة وأثار قلقا فضيعا في شخصية القصة المجهول الاسم، فأجاب بغضب: "أتعبتني الدنيا لأنها مليئة بالأحزان والحكومات ..." [1] ثم ثار سائلا لائما تسألني وقد عبّأتموني غبارا، أنت مثلا، تتذكر أنك وجدتني أتهدّم كالأثر، سلّمت عليّ ثم خطبت كثيرا، ومضيت..."[2] و كأنه يقول لهم لا خير في سلامكم وأنا لا أريده لأنكم لستم أهلا للسلام.

هذا السؤال الخطير سبب له اختناقا حادا، والتهابا نفسيا لذلك هو لا يحب أن يُطرح عليه[3] وذلك في قوله: "أقذني من سلامكم عليّ ... ألا ترى أن سؤالك أفسدني؟ أنا الموزع من يجمعني كغيمة صيف، ويرسم لي مسلكا إلى البحر حتى أنفض ما علق بصوتي من هذا الانتماء؟ أنتم لم تتركوني بخير وهذا سر ..." [4].

التحية لا يستحقها الجميع لأن فمهم قذر لذلك يواجههم الكاتب بحقيقتهم في قوله: "... هذا الوجه لا يستحق فما لا يستحق تحيات الورد، تريدون الحقيقة ! أفواهكم أنتم مصانع للكذب والنّميمة، أفواهكم أنتم قبور على مقاس سعاداتي الصغيرة التي تولد مرتجفة"[5]. فإذا كانت الأفواه القذرة ستخرج التحية برائحة قذرة وإذا كانت قبورا فهي مؤذية وقاتلة للسعادة، بل هي "صباحات الخير التي بأنياب حادة، صباحات الخير التي لا خير فيها، تلك التي لا تستيقظ مساءا متهدلة عمشاء لتهرول إلى المصلحة"[6].

صورة رائعة للتحية جعلها السارد تستيقظ وهي في حالة مزرية (متهدلة عمشاء) وتهرول إلى المصلحة هذه الصورة الساخرة تجعلنا نتخيّلها كشخص أبله منتفخ البطن

1- المرجع نفسه، ص 71.
2- المرجع نفسه، ص 71.
3- ينظر: المرجع نفسه، ص 71.
4- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 73.74.
5- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 07.
6- المرجع نفسه، ص 108.

ومتهدلا همُّه الوحيد هو المصلحة، فتترك فينا إحساسا بالقرف من هذه التحيّة. **كما أن الكاتب في مجموعة** "اللعنة عليكم جميعا" يتوجّه بسلامه إلى الفقراء الطيّبين والمظلومين الخيّرين. وفي المقابل يتوجّه باللعنة إلى الفوق الملعون وإلى الأشرار الظالمين في قوله: "... نحن الفقراء الطيّبين المظلومين الخيّرين، نحن خليفة الإنسان وأنصار الأنبياء: أصدقاء أبي ذر وغاندي والأم تريزا، أنصار الخير و**الحق، نقول لكم**: لا بقيت منكم باقية ولا وقتكم من اللّه واقية، اللعنة عليكم جميعا والسلام علينا ثم اللعنة علينا يوم نصبح مثلكم والسلام عليكم يوم تصبحون مثلنا ...آميــن"[1].

سلام الكاتب موجه إلى الإنسان الحقيقي وليس للأشخاص الذين يشبهون الشياطين في أعمالهم "الأشخاص الذين تخلّوا عن إنسانيتهم ليصبحوا وحوشا شرسة، يمتّعهم بؤس الفقراء ويفرحون عندما يموت الإنسان جوعا"[2].

هناك تحيات أدخلت الفرحة إلى قلب الكاتب، تحيات جاءته من كل جهة بعد دخوله المدينة التي فارقها مدة سبع سنوات، وقد سألتْهُ عن حاله الوعولُ قائلة "**طال** غيابك"[3] **وشجرة الكرز قائلة**: "أهلا كثيرا ... أين كنتَ؟ تساءلت شجرة الكرز؟ طال ضياعك، كم اشتقت اشتقت إليك ..." [4]. سعيد شخصية القصة يشعر بالسعادة بهذا الترحيب وهو بدوره يبادلهم التحيات ويعبّر عن اشتياقه إليهم فيسلم عليهم ويذكرهم واحدا واحدا "بي شوق إليهم وإليهنّ بعد رحلة في أصقاع الوحشة، أصبحوا يتامى. **سلّمت على المصلّى والبلوط وقار الخشب، كان علي أن أقبّل الحصى والتربة وشجرنا** ... عرفت العصافير كلها وشمس بلدتي وغيومها وناسها البسطاء ...عرفت الحجارة ونفضت الغبار عنها، ...**سلاما** يا شجرة الدردار التي سقيت بدفئي وحناني، كيف حالك أيتها الضفادع التي موسقت لي

1- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 08
2- النص والظلال، فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين، المركز الجامعي خنشلة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع مدوحة تيزي وزو، جوان 2009، ص 173.
3- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 79.
4- المرجع نفسه، ص 79-80.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

كثيرا أيام المسغبة ..... اشتقت إلى الغربال الجميلة ...." [1] كما يوجّه تحيّة خاصة لحبيبته وصديقته و نبيّته و أنيسته **"شجرة الكرز"** "صباح الخير يا أيتها النبيّة النيّرة ... **اسمحي لي** يا ملهمتي الشعر والبهجة **والمعنى**. بي شوق إلى كلك كنت في البال وفي خطاي وفي عينيّ الجالستين خلف الزمان، حننت إليك في تطوافي .... رأيتك في كل حلم، أبصرتك في كل حقل يشبهك وبكيت سرا"[2]. وبحكم الصداقة التي تجمعهما كانت هي الوحيدة التي سألها **عن أحوال البلدة وعن مقتل** "مسعود بن الرايس" وعن كل من يحبهم كالصفصافة والهدهد **والبئر ... قائلا**: "... احكي لي اسردي، قصّي عليّ أسرار الأحبّة الذين بترت رؤوسهم ... ومن ذبح مسعود بن الرايس ... **قولي**: إلى أين أدبرت جارتك الصفصافة التي نمت قدّامك، والهدهد؟ هنا كان هديل وزقزقة، وجفت البئر..." [3].

سحر الصور البصريـة وجماليـات الرسم بالكلمات :

إن الصور الشعرية تتخلص من بكم اللوحات الفنية وتجعلها نابضة بالحياة والحركة، والألوان نسمع صوتها ونراها ولكن ليس بالعين بل بالروح "لأن التصورات الشعرية لا تمر عبر العين وإنّما تولد في عين مظلمة أي عين مغلقة ..." [4].

1- المرجع نفسه، ص 79.
2- المرجع نفسه، ص 79-80.
3- المرجع نفسه، ص 79-80.
4- دافنشي ليوناردو، نظرية التّصوير ترجمة عادل السّيوي مكتبة الأسرة ط 2005، ص 53 أخذ من موقع: www.alkottob.com .

ومن هذا نستخلص أن الصور البصرية ليس دائما مصدرها العين، بل هي "**لغة مشحونة** بالإثارة الحسيّة و التّخييل لدى المتلقي، حيث تحّولُ قراءته إلى مرآة تجعله يرى من خلالها ما يريد النّص أن يقوله له، لا بواسطة إثارة حاسة البصر لديه، أي عبر عينيه، ولكن من **خلال** الملكة الصورية الذهنية أو الذاكرة الصورية "[1].

إن هذه اللغة المشحونة بالإثارة الحسية ليست خاصة بالشعر فقط بل حتى السّرد له هذه القدرة لأنه "يدخلنا في عوالم الخيال الخاصة بكل نص، كما أنه يتفرّد في تجسيد رؤاه الخيالية"[2]. لكن هذا لا ينفي أن هناك علاقة بين **البصر والصورة و** "هذا ما أشار إليه النقاد والبلاغيون العرب إلى الدرجة التي جعلوه معيارا بلاغيا من معايير الصناعة الشعرية، فالمهارة الشعرية أن يجعل الشاعر الألفاظ في الأسماع كالصّورة في الأبصار، فما الشعر إلاّ جنس من التّصوير على حدّ قول الجاحظ"[3].

وهكذا نستخلص أن الصور البصرية هي "رؤية ذهنية [*] تعتمد على طبيعة العلاقة بين لغة الكاتب وتفكيره"[4]، و هذه الرؤية الذهنية هي التي تكسب الصور جمالها الفنّي "**وتثمر** متخيّلات جمالية غنية ومفعمة بالمدركات الحسيّة، وهو ما يجعلها تمتلك خصائص صورية ذات تشكيلات ذهنية بارعة، **ت**رتبط جوهريا بالادراكات البصرية ..." [5] ولعل هذا ما صوّغ لنا أن نسميها بالصور البصرية.

1- **جبر عداي عبد الستار**، تجليات اللغة البصرية قراءة في جماليات الأسلوب القصصي في 45 درجة مئوية لمحمد خيضر **أنموذجا**، **دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقةط**1، 2002 ، ص 23.
2- المرجع نفسه، ص 23.
3- المرجع نفسه، ص 26.
[*]- "تعرّف الرؤية الذهنية بأنها صيغة بديعية في صيغ الإبداع التي تدمج وتفعل الآليات الصورية واللفظية في نشاط ذهني مشترك لإنتاج المتخيل الجمالي" جبر عداي عبد الستار، تجليات اللغة البصرية، ص 24.
4- **جبر عداي عبد الستار**، تجليات اللغة البصرية، ص 24.
5- **جبر عداي عبد الستار**، تجليات اللغة البصرية، ص 25.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

وسنحاول في هذا السّياق تحديد بعض الصور البصرية التي تفنن السعيد بوطاجين في رسمها بالكلمات.

1- **لوحة الجدة وهي تحكي:** يرسم السّارد صورة جدّته من خلال الذاكرة وإيحاءاتها، إن القارئ لتلك المقاطع الوصفية ودقتها وتعمقها في التفاصيل يدرك أنه أمام رسم حي يجعلنا نرى حتى الحركات ونسمع ضحكة الجدّة وتنهداتها فتتحول إلى تحفة أثرية تعود إلى أيام الزّمن الجميل.

- **العينان:** "العيــن تسمى نافذة الروح"[1]. وهي متعلقة بالعقل ومنها نرى الذكاء **والفطنة، والمعاني المجرّدة**[2]، وكذا الأحاسيس من سعادة وحزن وألم لأنه كما يقول "الحكماء العين باب القلب فما كان في القلب ظهر في العين. وكما يقول الشاعر:

وعين الفتى تبدي الذي في ضميره *** *** وتعرف بالنّجوى الحديث المعمس"[3].

إن إيماءات عين الجدّة وحركاتها هي تعبير عن الحالات التي مرّت بها أثناء عملية الحكي، وهذه الصورة ارتسمت خطوطها بوضوح في قصة "مذكرات الحائط القديم". **ومما جاء في** تصوير الجدة نجد:

" ... بألم كانت تحكي وبمهارة أيضا، عينان أسطوريتان وروح باسقة كالصفصاف تحبك المواويل وتكسو الحياة الباردة نكهة وللقرية البوار تمنح المعنى"[4].

1- دافنشي ليوناردو، نظرية التصوير، ص 56.
2- ينظر غني ضياء لفتة، على محسن بادي، لغة العيون قراءة خطاب العين في الشعر العربي القديم، دار الحامد، عمان الأردن ط1، 1429- 2009، ص 125.
3- المرجع نفسه، ص 22-27.
4- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 72.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

يمتزج الألم والمهارة في الجدّة أثناء حكيها فتتحول عيناها إلى أسطورة رأى من خلالهما روحها الباسقة كالصفصاف الشامخ القوي. إن أسطورة عيني الجدّة تمتحها من تلك المواويل و الحكايا الشعبية التي كانت تحبكها.

قد لا تتكلم الجدّة ولكن نظرة العينين تجعلك تفهم أشياء كثيرة، بل قد تنقلك نظرتها إلى عالم **أسطوري كفول السّارد**: "نظرة واحدة منها أسكنتني أرضها السابعة التي طالما حكت عن أهوالها"[1] وبنفس الحس الأسطوري تظهر الجدّة وكأنها في حضرة المتصوفة حيث "ركّزت بصرها في الأفق كأنها متعبّدة تغزل القص من النسخ والدم والحياة ..." [2] **سرحت** الجدة بتفكيرها وهي تتألم لما حصل لسليمان البوهالي وتحكي بألم كيف قُتل. **وقد رسم** السّارد دموع عينيها في قوله: "رأيت عينيها مبلّلتين، كانت تبكي إذن"[3].

ومن العينين إلى **الوجه**. إن الوجه يظهر علامات تلعب دورا هاما في عملية الحكي، لأن ملامح الوجه تتغير بتغير موضوع الحكي و مراحله، وفي وجه الجدّة يرسم السّارد علامات التأثر بالحكي ويلوّنها بزخات من الألم تصبغ قسمات وجهها الهادئ في قوله: "بتأثر كانت تحكي وظللت أراقب زخات الألم التي تجتاح تقاسيمها الهادئة"[4].

وجه الجدة لوحة موحية يتخيل فيها السّارد عوالم خاصة لتلك الحكايا التي كانت تحكيها له. بل ويتمادى في أسطرتها عبر ما توحيه له مخيّلته: "في وجه جدّتي الذي لفحته الشعائر القاسية ومتاهات الأماسي المطربشة كنت أبصر هارون، وفي مخيّلتي الطرية رسمت له صورة لطير فاتن ينازع، ورسمت له فما مشردا وأضلاعه ضامرة تحدوها رغبة في إمساك العالم وعجنه ليغيّر لونه المزعج"[5].

1- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 83.
2- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 102.
3- المرجع نفسه، ص 108.
4- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 79.
5- المرجع نفسه، ص 80.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

إن هذه الصورة لهارون (وهو إحدى شخصيات قصة مذكرات الحائط القديم) ما هي إلا انطباع تركه حكي الجدة في ذهن طفل بريء. فحاول رسمه حسب ما رآه في مخيلته.

وقد تكون الصور البصرية مرسومة بالحركة فتتشكل خطوطها من خلال عدة مظاهر منها، الابتسامة وحركة الشفتين والفم والجسد والأصابع والتنهيدات.

وفي الابتسامة قوله: "بمزيج من الاعتزاز والتوبيخ ضحكت، وفي ذاكرتي ارتسمت ضحكتها الخالدة ... "[1]. إنّ ضحكة الجدة ليست خالدة فقط بل عبقرية في قوله: "ما رأيتها يوما تضحك بتلك العبقرية الخارقة .... "[2].

وفي تصوير **"الفم"** نجد هذا الرسم المملوء إيقاعا وألوانا من ألوان الربيع "وفي فمها الربيعي تتناسخ دندنات عبقة ما فهمتها كلها، لكنها ظلت تنظف ضميري من بعض تعاساته الصبيانية "[3]. **أما "الشفتان"** فقد جاء وصف لهما في قصة **"و للضفادع حكمة"** في قوله: "... وعلى شفتيها تشع كلمات رقراقة غاصة بالجلال..." [4]. وكأن الشفتين ضفاف نهر تخرج منه الكلمات رقراقة صافية. وليكتمل الجمال الربيعي للفم الذي تنبعث منه لآلئ الحكي ودرره جاء هذا الوصف: **"كانت أجراس الكرز** تتلألأ في شفتيها"[5].

وفي رسم "التنهيدات" التي تقوم بها الجدّة أثناء سيرورة الحكي نلمح أوصافا مرهفة ودقيقة، فكما يسعى الرسام إلى إثبات لمسات فنية تسلب عيون المشاهد كذلك صوَّر السّارد مختلف أنواع التنهيدات لتبرز البراعة والدقة. ومن ذلك تنهيدة الألم التي رافقتها وهي تحكي ضياع هارون واختفاءه: "بألم مرٍّ راحت تحكي بعدها تنهدت كعادتها"[6]. إنّ التنهّد عادة من عادات

1- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 88.
2- المرجع نفسه، ص 84.
3- المرجع نفسه، ص 78.
4- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 102.
5- المرجع نفسه، ص 106.
6- بوطاجين السعيد ، وفاة الرجل الميت، ص 87.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

عادات الجدة وهي تحكي، ويتبع التنهيد تمتمات وكلام آخر مما يدل على تجاربها وحنكتها في الحياة "تنهّدت ... لفّ و تمتمات فجملة فصمت تموجات توحي بتجربة حرثت صدرها التراثي وطاقة من الصبر تعبق في عالمها النائي"[1].

في التنهيد صبر وحنكة ورزانة وكذا خبرة في الحياة "ككتاب مليء بالأسرار تنهّدات متأملة أشياء غامضة تعبر فلك البال"[2].

أما "أصابعها" فهي تحفة أثرية أصابع إلهية في قوله: "بأصابعها الأثرية راحت تربِّت على **شعري** ... بأصابعها الإلهية أشارت إلى الحقل الذي يحيط بالكوخ ...." [3].

إن هذه الصور بالرغم من الحركة النابضة بداخلها إلاّ أنها عرفت كيف ترسَّخ في ذهن القارئ لتبدو كأنها صورة خالدة للجدة ولكنها صورة ملأى بالإحساس وغير جامدة.

وأجمل الصور ما يتحوّل فيها السّمعي إلى بصري، ومثالها وصف كلام **"وازنة"** وهو شيء مسموع و تشبيهه بصورة يمكن رؤيتها وكذا سمعها في قوله: **"لشقت شفتك عن ألفاظ** حانية تنساب مثل مياه نبع كسول يحج إليه الصبر وكانت الدقائق تمسح دموعك بدموع القلب المطرّز بعصير المواعيد العظمى ..." [4]. إنّ هذه الصورة عذبة في تشكيلها وكذلك في وقعها على السامع، صورة تفيض حياة وحيوية.

لا يصور الكاتب ما هو ملموس فقط، بل يصور كذلك ما هو معنوي لا نستطيع إمساكه أمامنا ورسمه مثل: الجوع، الأفكار، القلق، الرؤية الذهنية ، الجمل، الحروف والألفاظ، كما

1- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 102.

2- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 101.

3- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 75.73.

4- المرجع نفسه، ص 172.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

لا تخلو الصور من رسومات كاريكاتورية ساخرة وكذا الكتابات الحائطية، والرقصات وغيرها من الصور التي سيتم تصنيفها في الجدول التالي:

مضمون اللوحة	عرض اللوحات	المجموعة القصصية	الصفحة
الأحاسيس حالات النفس ودواخلها	• **لذة الجوع:** " ... جوعنا الصغير الذي كان يكتفي بما تيسّر، جوعنا **الرائع ما أحلاه** ! كان مؤدبا مثل العصافير".	تاكسانة	125
	• **القلق:** "حينها جهدت أن أدوس ذلك القلق الذي فرّخ في الذات وتناثر في الشوارع، كالديك الرومي هذا القلق البدائي، يمشي مرحا ...".	وفاة الرجل الميت	158
	• **ألم الأفكار:** "**الأفكار المقوّسة** مكثت تدق بوابة الرأس المدجج بالهمّ والنّعاس	وفاة الرجل الميت	165

	والموسيقى التي ما فتئت تنوح كبومة مات عشيقها قبل ساعات ...". "في لحظة ما، ظن أن أفكاره ستخرج من الفم والأصابع والخلايا **والأنف والنخاع للشوكي والأسنان والحذاء** ... وتسيح في الشارع، تتلوى، تئن، تنعب، تثب، وفي زاوية ما يمسكها شخص ما ويضعها في قفص، وعلى القفص يحط: **مرشحة للشنق لا أكثر**".	وفاة الرجل الميت	38
	• **رسم الذكريات المؤلمة:** "لم يبصر الناس الملتفين حولهما، رأى صورة الأب، **رأى** ذكريات الأخ الذي اختفى فجأة، **رأى** جثة أمه مدرجة بالفقر **رأى** الكوخ والنّسيان والغموض والدم **والبكاء والموكب الجنائزي... خناجر في كل مكان** ..."	اللعنة عليكـــم جميـعا	116
الكاريكاتور والصور	• **رسم الابتسامة الغامضة:**	تاكســـــانة	54

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

السّاخرة	**"...وابتسم بخبث أو بمرارة، لم** تكن ابتسامته واضحة، كانت جافة وباردة، كأنه اشتراها من سوق الرثاث لأنها من ذلك النوع الباهت الذي حال لونه، ولم يعد صالحا بحيث يمكنك الحصول على كيس بثمن زهيد، عشر ابتسامات بخمسة سنتيم"		
	• **وصف كاريكاتوري لرئيس البلديـة:** "كز على أسنانه وبصعوبة وقف، كان معقوقا كحرف الجيم **بفظاظة شتم الأطفال** وآبائهم وتقدم **خطوة**... سقط في حفرة كبيرة"	**تاكســـــانة**	79
	• **رسـم مدير الشرطة:** "... تساءل مدير الخير: **بطن** فاتئ، عينان مكوّرتان، أنف أغطس، وجنتان قرمزيتان، وشوارب فرت **من العصر الإنكشاري** ..."	وفاة الرجل الميت	21
	• **حذاء الخـل:** "... حذاء الخل، وما أدراك.		24

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

	كان أكثر من حذاء واسع، كان شقة كافية لإيواء عشرات الأقدام، وكان يضحك". • **رسم القمـامة الأنيــقة:** "قمامة الحاشية متخلقة، وطنية، ملتزمة، مخلصة، نظيفة جدا، قمامة بربطة عنق ونظارات شمسية **مستوردة...**"	اللعنة عليكم جميعا أحذيتي وجواربي وأنتم	180
• **المشي باللغات** • **الألوان العجيبة الساخرة**	• **لون الجلى والأصوات:** "...تردّد قليلا وأجابه بصوت بنفسجي عذب يشبه معزوفات النحل في البادية". • **لون الحزن:** "أمّحت تلك الإشراقة وفي مكانها استقرّ لون يشبه الندم أو الكآبة ..." • **لون الحقد:** "وفيما راح الحقد يتقاطر في	**تاكســـانة** اللعنة عليكم جميـعا	134 23

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

	ألوان زاهية، راح العقل ينأى..." • **المشـــي:** - "هل تريد أن نمشي بالفرنسية؟ فاجأتُ صديقي الشاعر -بالعربية الفصحى أفضل، ردّ بفضول ...". -"... لم يكن قطا كان عشرين في واحد، أسود مبقعا بالأبيض، أملس الشعر طويلة، وكان يمشي بلغة أجنبية غريبة من شدة العدوى"	اللعنة عليكم جميعا **ما حدث لـــي غدا** أحذيتي،جواربي، وأنتم	68 56 57 178
ألـــــم الصـــــورة	• **ألم الصورة (صور الموت/صور النهايات)** الكاتب يرسم ويلون لنقل حالة الاحتضار والنهاية المؤلمة في قوله: "والآن ... والآن... ثم هذا الدم الأرجواني يسيل من صدرك اهو	**وفاة الرجل الميت**	55

		فائض الراحة؟ ها أنت ممدّد على الأرض، لقد أغمي عليك إذن وها هم الأصدقاء يحاولون حملك، ثمة خيطان حمراوان يتسلّقان زاويتي فمك، ويتجهان صوب لحيتك السوداء الكثة ليستقرا على معطفك الذي بدا مبلّلا جدا، إنّك لتبدو أصفر وشامخا كالهرة". • **ألم الصورة ومقبرة العين: باللون والصورة** -"صعقني منظر الجسد المسجّى، كان راكعا لما هاجموه، دفنته في عينيَّ ... في مقبرة العين خبّأته".		
رسم اللغة (الفعل والجمل والكلمات)		-"قبل يوم وجدت خلائق معلّقة في مدخل القرية، أجساد كثيرة وعيون جاحظة، رأيت آذانا مبعثرة تحت الجسر، آذان من؟ صفر أم سود أم بنيون، تلك الصورة ! يا لحدّة الص المحفورة في العين". • **صورة الفعل:** "في الحياة حياتنا نحن التعساء،	اللعنة عليكم جميعا	95

	هناك دائما أفعال بأنياب طويلة وأفعال لذيذة مثل الحمص بالكمون، مثل الكرز.	اللعنة عليكم جميعا	85
	• **صورة الجمل والكلمات:** -"التفت الجورب المبلّل حوله عساه يرى جملة نحيلة آبية من تلال الفضيلة، كانت الجمل المشمّرة على أنيابها مشرئبّة على الشفاه بانتظار ميلاد حقيقة صغيرة فتنقض عليها. -"كان يقول جملا نوويّة تقضي على عسل الدنيا ..." -"... في ظاهر الكلمات التي **بأحمر الأظافر والكحل وأحمر الشفاه والحناء ...**".	أحذيتي جواربي وأنتم	18
	"كانت لغة الملك فاتنة، كانت مساحيقها تتدلّى على قامة الحرف والغيمة البعيـــــدة".	أحذيتي جواربي وأنتم	61

		تاكسـ ـــانة تاكســـانة تاكســـانة	132 132 114
لوحـــة حائطـــية	• **لوحة الكتابات الحائطيــة:** "كل رجال الحكومة مبهوتين ... لم يستوعبوا لون الحائط الذي امتلأ بكتابات غامضة:	أحذيتي، جواربي، وأنتـــم	156 157

	"نطالب بوزارة للسعل" "لن نتراجع عن مطالبنا..." وعلى القارئ تخيل مكان كل كلمة على الجدار.		

تعكس هذه الصور البصرية دروسا مهمّة في الحياة لأنها ترسم الحزن في أثواب جديدة وتلونه بألوان الحياة، و تحوّل الألم إلى لوحات نسمع صوت أنينها وحركات لوعتها وتململها، كما تجعل القلق يمشي في الشوارع مرحا. علّمتنا هذه الصور أن نرى بالحرف الجوع مؤدبا كالعصافير، والأفكار مقوسة وتصرخ تريد الخروج من سجنها ولمّا لم تفلح راحت تبحث عن منفذ آخر للخروج كالفم والأصابع والخلايا والأنف والنخاع الشوكي والأسنان والحذاء.

هذه الصور ترفع شفق الخيال عاليا فوق الغيوم فتلقي بنوره على الذكريات لتجعلها لوحات مرسومة نرى فيها ما رأته الشخصية: صورة الأب، والأخ المختفي، الكوخ والنسيان والغموض والدّم والبكاء والخناجر والموكب الجنائزي.

يتحقق بهذه الصور بيان المعاني الخفية؛ فتُرسَم الأفعال بأنياب طويلة والجمل النحيلة تشمّر عن أنيابها، والكلمات تتأنق بأحمر الأظافر والكحل وأحمر الشفاه، والحناء، واللغة فاتنة تضع مساحيق للزينة. وليس هذا فقط بل نجد الجمل بالألوان، ويلوَّن الحزن بألوان خاصة لون يشبه الندم أو الكآبة، أما الحقد فراح يتقاطر بألوان زاهية.

ليست الصور مؤلمة وحزينة دائما بل للحرف قدرة في التنويع وفي رسم ما يضحك، كتصوير وقوف الشخصية في عقوفها بحرف الجيم وحذاء الخال الواسع بشقة قادرة على

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

إيواء العديد من الأرجل ورسم القمامة النظيفة الأنيقة وهي تضع ربطة عنق ونظارات شمسية مستوردة.

- **الصور السّمعية وجماليات العزف على الحروف:**

إنّ الصورة السمعية كما يراها، دوسوسير "ليس الصوت المسموع، أي **الجانب** المادي البحث منه ولكن هو الأثر الذي يتركه الصوت فينا"[1]. وهذا معناه أن موسيقى الكلمات والجمل والأصوات اللغوية لا بدّ أن تكون مرتبطة بالشعور حتى تحدث تأثيرها، "فالخيال السَّمعي لا يتم عن طريق موسيقى الألفاظ وحدها ... بل يتجاوز ذلك، إلى ما يضيفه عليها الشاعر من نفسه"[2]. مما يعني أن الصورة السّمعية صورة حسية لا تنفصل عن عنصر التخييل، "لأنه تابع للحسّ وما يدركه الإنسان بالحس هو الذي تتخيّله نفسه"[3].

وقد ميّز **حازم القرطاجني** بين الصور المرئية والصور المسموعة "... ولا يخلو الشيء المخيّل من أن يقصد تخييله على الكمال أو يقتصر فيه على أدنى ما يخيّله، فإن قصد

تخييله على الكمال وجب أن يقصد في محاكاته إلى ذكر خواصه[4] وأغراضه[5] القريبة اللاّزمة له في جميع أحواله اللاّحقة له في حال ما من جهة هيئته ومقداره ولونه وملمسه، وربّما أردف ذلك بمحاكاة هيئته وحركته أو صوته أن كان مما له ذلك ..." [1].

1- دو سوسير فردينان ، محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي مجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، ط.1986 ،ص88

2- خليل صاحب إبراهيم، الصورة السّمعية في الشعر الجاهلي، ص 113.

3- **القرطجني حازم**، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة أحمد بوزيان، دار الكتب الشرقية، ص 98.

4- **تعرف** "الخاصية" **في علم المنطق والفلسفة المعاصرة** بأنها إحدى سمات الشيء، فيقال إن الشيئ أحمر لأنه يتسم بخاصية الحمرة. وفي علم المصطلحات الأرسطية تعرف بأنها أحد الأخبار، فهي الخصائص غير الجوهرية لنوع ما ولكنها مميزة؛ "**فالقدرة على الضحك**" هي إحدى الخصائص المميزة للبشر ومع ذلك فالضحك ليس من الخصائص الجوهرية للجنس البشري، حيث تعريف أرسطو "للحيوان العاقل" لا يتضمن لزوم الضحك. ينظر موقع:
http// ar wikipedia.org/wiki/

5- **العرض** هو الكلي المختص بنوع واحد، وهو مع الخاصية من الكليات الخمس التي بنى عليها أرسطو منطقه وهي **كالتالي: الإنسان** / حيوان / **مفكر** / **مدخن(أو ضاحك)** / يمشي على رجلين

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

إن الصورة السّمعية لا يمكن دراستها وتحليلها خارج النّص وهذا ما أثبتته قصص السعيد بوطاجين. لأن أصوات الحروف وموسيقى الألفاظ والجناس وغيرها من الظواهر السّمعية لا يمكنها أن تتحول إلى صور سمعية إلاّ إذا شحنت بدلالات خاصة تثبتها بنية النّص الفنية.

يتجلى هذا النوع من الصور في النّص من خلال عدة مظاهر **"كذكر الأفعال الدالة على التكلم والاستماع مثل**: (قلت، تكلمت، استمعت، أصغيت) **أو الأصوات الدالة على ذكر** الصوت سواء أكان هادئا أم صاخبا"[2] وغيرها من التقنيات التي تشكل صورا سمعية والتي **تختلف وتتنوع من نص لآخر.**

وفي قصص السعيد بوطاجين نلمح صورا سمعية غاية في الإبداع حيث عرف كيف يستغل الطاقة التعبيرية لتلك الصور في قصصه، فربطها بالحالات النفسية والمضامين القصصية وبمباحث البديع والبيان المختلفة كالاستعارة والكناية والسجع والجناس... **فاتخذت جراء ذلك** دلالات ومعان متنوعة، لتتحول من مجرد صور سمعية إلى إيقاعات موسيقية ومعزوفات تزيّن الجو العام للقصة وتطرب زمكانيتها.

- **مجموعة تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنّة:**

يعشق الكاتب بلدته **"تاكسانة"** وكله شوق إلى كل ركن من أركانها كجبل صندوح وزعتره، وجلسته مع جدّته، فامتزجت بذلك حاسة الشّم والبصر والسمع لتذوب كلها في صورة سمعية يسمع رنينها بالحواس. وليس فقط صورة جبل صندوح ورائحة زعتره هي

نــوع / جنس / فصل / خاصة / عرض علم

ينظر: السيد حسين الصدر دروس في علم المنطق. موقع: www.husseinalsader.com/inp

3- القرطجني حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 99.

2- عثمان محمد شيماء، الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث البصرة العلوم الإنسانية، م 36/ ع1، 2011.
من موقع: www.iasj.net/iasj?fulltext

التي ترن بل كذلك حكايا الجدّة، **لتقرع** الأسماع هذه الصور الخالدة في ذهن الكاتب في قوله:

"جبل صندوح

- ربّما أشبهه في الصمت. بي حنين إليه وإلى زعتره اليقظ منذ عرفته صغيرا ... **كنت أرعى الماعز قرب عطره**. مرت أربعون سنة أو مئات السنين، وما زالت صورته ترن في الحواس، مثل حكايات الجدّة ..." [1].

إنّ هذه الصور تدخلنا إلى عالم الشخصية، لأنه كائن "**انفصل عن الحاضر وعاد إلى** إيقاع الجوهر، إلى رقصة النفس في المساحات المنسية ..." [2] إلى مسقط رأسه تاكسانة، وراح يتذكر ايقاعاتها ليبث فيها الحياة غبر ذاكرته ليرى نفسه "يتسكع في الدروب الضيقة مزهوا بالموسيقى الآتية من رائحة الخير، من لون الذرة وطعامنا النّحيل كظلّ الفاصلة، موسيقى رائعة تعزفها جوقة المكان"[3] **إن** صوت الجوع هو الذي جعل الكاتب يسمع الموسيقى الآتية من الأكل ويحول المكان إلى جوقة لأنه قال: "**كنت أسمع رائحة الأرغفة** في الدشرة، وأنا أبحث عن نبتة تسكت جوعي، نعم كنت أسمعها من شدة الحاجة ..." [4] إذن موسيقى الجوع ورقصة أمعائه حَوَّلا الروائح إلى صور سمعية.

تأتي ذكريات الكاتب حيّة على شكل صور نسمع ايقاعاتها ولعّل هذا هو سبب معاناته، فأصوات الذين لا يقولون الحمد لله تتردّد في رأسه وتؤلمه "...إنّي أسمع أسراراً. **أسمع** الذئب يؤمّ المؤمنين ويقرأ ما تيسّر من آيات المشنقة. الحق، الحق أقول، عندما أسمعهم يتكلمون تتملّكني رغبة في القيء في النّهيق في النباح في الشّتم ...." [5].

1- بوطاجين السعيد، تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة، ص 11.
2- المرجع نفسه، ص 17.
3- المرجع نفسه، ص 20.
4- المرجع نفسه ، ص20.
5- بوطاجين السعيد، تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة، ص 18.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

وفي قصة "المثقف جدا" يكسّر صمت القاعة طنين ذبابة خضراء التي شكلت صورة سمعية مزعجة بالنّسبة للمثقف ومن يصفق له. ثم تحول الطنين إلى معزوفة لأن الذبابة أصبحت ذبابتين ثم انتشرت الفوضى، **"امتلأت القاعة بالذباب الذي حطّ على مكبّر** الصوت واختلط الطنين بالهتافات والتكبيرات و تشكرات المثقف جدا الذي بدا سعيدا"[1].

إن تقديم هذه الصورة السّمعية للطنين والاهتمام بالذباب يريد الكاتب من ورائه ليبين زيف المجتمعات وزيف هذا المثقف جدا الذي لم يقل شيئا ولكن الناس هتفوا وصفقوا له. وطنين الذباب هو صوت الحق صوت المثقف الحقيقي، فكما يزعج الذباب الإنسان بصوته وحركاته، كذلك يزعج المثقف الحكام لأنه يقف عائقا أمام طمعهم وخططهم. **إذن الصورة** السّمعية "طنين الذباب" قالت كل هذه المعاني وبصمت تام وببلاغة كبيرة.

إن عبد اللّه في قصة **"ذو القرن"** كره اللغة العدية وأراد إن يجرّب مفعول لغة جديدة بعدما أصبح له قرنا "وقرّر نسيان الكلام فالحكمة في القرن ... سيتكلم بالقرن وينسى القواميس والأشعار، يمحو الحروف التي تعطّلت في الرأس..." [2].

ومن هذا المنظور "بدا له الكلام يسعل كالقصدير... **والكلمات تنق بأصوات بحّاء،** كأنها آتية من الغياهب أو ذاهبة إليها خببا ..."[3]. إنّ سعال الكلام ونقيق الكلمات وبحّتها شكلت صورة سمعية ارتسمت من خلالها صورة بصرية جعلتنا نرى الكلام إنسانا يسعل والكلمات ضفادع تنق والقهقهة أحذية قديمة في قوله: "ما بهم هؤلاء يقهقهون كالأحذية القديمة؟ ..." [4].

و هنا تكمن بلاغة هذه الصورة في أنها تأخذنا إلى ما وراء الصوت وتحول المسموع إلى ملموس وإلى صور مرئية بالعين.

1- **المرجع** نفسه، ص 65.
2- المرجع نفسه، ص 106-107.
3- المرجع نفسه ، ص 107.
4- المرجع نفسه، ص 107.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

ارتسمت في قصص هذه المجموعة صورا سمعية تَحَقَّقَ ظهورها أثناء عملية القراءة وجلاّها النطق كالسجع والتكرار وهي موجودة في كل القصص تقريبا وسيتم دراسة هذه الصور حسب سياقاتها أي حسب كل قصة.

جاء في قصة "ذو القرن" تكرار أحدث إيقاعا جميلا في قوله "أسكت يا عبد الله. يقول له **الأجداد**:

أسكت يا عبد الله أترك الكلام لهم.

تقول النّفس:

أسكت يا عبد الله تقول له كرامته البشرية ..."[1].

كره عبد الله الكلام لأنه زائف لذلك غير طريقة كلامه وأصبح يتكلم بالقرن حتى لا يشبه كلامه كلامهم. قرر الصمت وطلب منهم الصمت لأنه"ما عاد يجد كلمة صادقة يتكئ عليها ويفرش قدامها همّه وينام عليه"[2] لذلك راح ينادي صارخا متعجبا في هذه الصورة **السمعية** التي يتكرر فيها حرف النداء في قوله:

" - يا للوطائة ! كان يردد عندما يسمعهم يخطبون في اللاأمة

- يا لتعاسة هؤلاء ! يقول عندما يسمع الحاشية المحشوة في الهوة

- يا لبؤس اللاأمة ! **اللاّبلد** !"[3].

ويزداد الكلام جمالا و ايقاعا في الأذن والنفس في هذا المقطع الذي يتكرر فيه حرف **الباء**، "وفي النؤى ولولت دالية من شدّة التعب، قالت عجب العجب أن يمتطي الخز صهوة الذهب لكم أوزاركم ولنا أنهار من الطرب ... وآخر على اللهب، وآخر دعوانا من وحي **العنب**"[4].

مجموعة اللعنة عليكم جميعا:

1- بوطاجين السعيد، تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة ، ص 111.
2- المرجع نفسه، ص 112.
3- المرجع نفسه، ص 112.
4- المرجع نفسه، ص37.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

عنوان القصة يوحي بصورة سمعية صارخة تقرع أذن كل من يقرؤها وهي اللّعنة الموجّهة للجميع.

ومن الصور الصاخبة الضحك والقهقهة المُرَّة والنّهيق وفي صوت الطائرات و الدوي، وطلقات الرشاش وأنغام الشر ودوي المدافع وفي صوت العساكر والدبابات وفي الأركسترا الخرافية لأبناء سليمان البوهالي وأصوات الموت والعويل والصراخ.

تضحك شخصيات القصة بمرارة وباللغات المختلفة " .... لذلك رحت أضحك مرة بالعربية ومرة بالروسية ومرة بالسنسكريتية ومرة بخليط من لا أدري، كنت مجنونا في حجمي **الخاص جدا**"[1].

- **وعن النهيق ما جاء في قصة** "من فضائح عبد الجيب": "ومع الوقت أحببت النّهيق **ورحت أقلد معزوفة** هذا الحيوان الأنيق، لكنّي لم أفلح، كنت أنهق كالعباد فأقلعت متأسفا **لفقدان جزء من مستقبلي** ..." [2] وما أصعب هذا النوع من النهيق لأنه يدوي معه صوت الحق وكشف الطغيان والكذب والفساد ويتواصل الصخب مع صوت العساكر ودبَّاباتهم وأسلحتهم وضجيجهم محاولين البحث عن **الكنز" ما الذي حدث** جاءت الحكومة كلها **بالمنجزرا والدّبابات والذبلب والمدرعات وآلات الحفر** ... وجاء الخراب أنا رأيت الخراب قادما رفقة العسس والعياط والهرج والمرج ..." [3]. **وفي "ظل الروح"** تتواصل هذه الصور السمعية العنيفة وتتدفق في الأذن لتشكل سنفونية الخوف: "دوي المدافع، الأزيز، صراخ يوقظ الرّمل، وداع القتلة والمقتولين، النّار، النّار، أختي الصغرى بكت وتقنفذت ... طائرات من؟ مروحيات ! ... اشتباكات ماذا حدث؟ ولماذا يقاتل هؤلاء؟ ... واستيقظ **الرصاص** ... طلقات الرشاش تعزف أنغام الشر"[4].

1- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 16.
2- المرجع نفسه، ص 23.
3- المرجع نفسه، ص 47.
4- المرجع نفسه ، ص 86-87.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

ويظل الحنين إلى حكايا الجدّ والجدّة وإلى الماضي صوتا متميّزا ومعبّرا بكل ألحانه الحزينة عن أسرار القلوب ومن صور ما قبل الحكي نلفي الصورة السمعية التالية: "... راح الجدّ يقص عليّ بألم وصدر ضيّق حرج مسبّحا محمدلا مستعيذا بخالقه ..." [1] **فما** أجملها من صور حاملة للتسابيح والحمدلة. وها هي الجدّة تحكي قصة سليمان البوهالي ناقلة أقواله في شكلها البهي وإيقاعها المطرب جاعلة حرف الميم نغمة تختم بها الكلمات فتزيد الكلام حكمة ووقارا: "الإنسان ضيف في الدنيا والضيف عزيز، ... **أنا وأنتم قبور** عامرة بالهمّ، الذل **إذا ساد** يموت الدّم، يهدّ الروح الزينة و**يسد الفمّ، لا للشاكي لا الباكي لا** نبيّ يسلّم، أصبحنا جنازات حيّة والحمار يعلّم ..." [2] وبنفس الإيقاع نلفي هذا الكلام المسجوع الذي شكل صورة سمعية رائعة بيائه ونونه "... إلاّ النعيم فسبحان من فج الأرض فجين ومن الطين صنع زوجين والكعبة والحرمين والحكماء والميتين والأحياء المقتولين مثل السعيد بوطاجين ...آمين"[3].

وقد جاءت في مجموعة "اللعنة عليكم جميعا" صور سمعية جميلة، وأجمل ما فيها هو تناص كلماتها مع كلمات القرآن الكريم، ولعّل سحر الإيقاع جاءها لهذا السبب، ومن نماذجها: "... كانت الشمس في مكانها والحكومة في غير مكانها. **أما أنا فكنت أتجول في** عصر الأنوار قبل أن تفقد الأشياء أشياءها وتزلزل الأرض زلزالها ويأتي هؤلاء ..." [4] فتركيب عناصر الجملة في (تزلزلت الأرض زلزالها) **أي الفعل+ الفاعل** + م به + والهاء المضافة يتشاكل ويكمل إيقاعا سابقا عليه هو (تفقد الأشياء أشياءها) **بالإضافة إلى صوت** الهاء المتكرر في: مكانها، مكانها، أشياءها.

1- المرجع نفسه ، ص 30.
2- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا ، ص 105.
3- المرجع نفسه، ص 106.
4- المرجع نفسه، ص 46.

وقد تتضمن الأمثال والحكم صورا سمعية مثل " ... كل شاه تعلق من رجليها وعلى كل واحد أن يعرف مدوده وحدوده الشامي شامي والبغدادي بغدادي"[1] ففي هذا المثل ترنُّ صورة سمعية تتعالى أصواتها؛ صوت الأنين الناتج عن التعذيب، تعذيب الشاه وتعليقها من رجليها، كما نسمع صوت الحقد والعداء في لفظة (**حدوده**)، والتنافر والتمييز العنصري في تكرار (**الشامي والبغدادي**). و كذلك "**بعض الشجر أحسن من البشر وبعض البشر حجر بل** الحجر أطهر"[2] إن تكرار حرف الراء الشديد ذي النغمة المرجّعة المكرّر يخدم الإيقاع الداخلي ويعكس حالات تتراوح بين السكون والحركة، الحي والجامد، وذلك بين شجر، بشر وحجر، فربط الأولى بالثانية وجعلها أفضل منها يعكس غضبا وسخطا على بني البشر جلّته كلمة (**أحسن**) التي ترتبط بصوت التفضيل والتقبيح بل وتزداد درجة الغضب والسخط عندما يقول "**بعض البشر حجر**"، حيث قتل في (**البشر**) صوت الحياة ونبضها ونسب هذا النبض والإيقاعات الحياتية إلى الشجر والحجر، وعبر هذا التحول للنبضات تتشكل الصور السمعية.

إن هذه السمات ما هي إلاّ مشاعر وأحاسيس موطنها القلب وهي أمراض له لذلك يتأوَّه وتسمع أنينه من خلالها لذلك راح يصنع صورا سمعية في خفاء. إن هذه الأمثال تعكس كذلك خبرة في الحياة وتجربة شحذته وجعلته يرى المحبة مجرّد كذبة، وصوت الحكمة المتردد بداخله والكآبة هما أصل المرض الحقيقي

ومن الصور أن يتحول الموت، الصمت والرصاص إلى أغنية وموال، بل نسمع الرصاصة تغني وتصبح الصراصير والضفادع جوقة. وعن أغنية الموت جاء قوله: "... كان المسدس في الصدغ، كان صديقي الموت يغني لحضرتي أغاني البدو أغاني

1- المرجع نفسه، ص 39.
2- المرجع نفسه، ص 123.

الرعاة، تلك المعزوفات التي تترقرق كشلال من الكرامة، وانتظرت الطلقة، الرصاصة المنعشة"[1].

إن غناء الموت نسمعه في خفقات القلوب وارتجاف الأعضاء واضطراب النفوس، وفي ذلك الانتظار لمجيئ اللحظة الحاسمة التي تودّع فيه الذاكرة كل من ساندها ففي كل خفقة قلب يخفق عمره ليقول سلاما لكل من أحبهم بما فيهم جوقة الصراصير والضفادع والحشرات بم يلجأ إلى مفرداته علّها تحميه لأنها سلاحه ومأواه وليخفّف من خوفه وحتى يُظهر تجلّده راح يلعب بالجمل والأخيلة والعلامات "مفرداتي مأواي، كم يحلو لي اللعب بالجمل والأخيلة والعلامات ..." [2].

راح يسمعنا (الرصاص) صوت مملكته التي أنهدّت والعمر الذي هرب راح يسمع كيف "تلعثم المكان، وبكى، سمعته، عبس العمر، سمعته، سمعت حنيني إلى الراحة"[3]. من خلال الألفاظ الموحية بالصوت: (أنهدت، لعب، هرب، تلعثم، بكى، جوقة) وكل هذه الأصوات شكلت إيقاعات لأغنية الموت بانتظار الأغنية الكبرى "أغنية الشيطان وأحفاده"[4] وهي الرصاص، ولكنها لا تأتي و تبقى أصوات القلق تسكنه.

تكتسي الصور السمعية جمالا عندما ينهق الحمار بلغة شكسبير وامرئ القيس، وعندما تقرأ السحابة والنهر آيات من القرآن الكريم وعندما تزغرد الدنيا في المعزوفة التالية: "...وفجأة اقترب مني وعانقني مرتعشا، تفاجأت الأسرة والشجر والحجر، وزغردت الدنيا، سمعت حمارا ينهق طربا بلغة امرئ القيس أو شكسبير، لم أتبينها كانت نبعا من الصور المفارقة

1- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا ، ص 88.
2- المرجع نفسه، ص 89.
3- المرجع نفسه، ص 89.
4- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 89.

للمعنى، يبدو لي أنّي رأيت غيمة أو سحابة تقرأ سورة الفاتحة. رأيتها. يبدو أني رأيت نهرا سلسبيلا يرتّل آي الورد، رأيته سمعته يقول: "ربّنا لا تحمّلنا ما لا طاقة لنا به"[1].

- أما التثاؤب فيصبح موزونا مقفى بل يصبح الغراب يتثاءب ويقهقه، ويبكي المكان مشكلا إيقاعات صاخبة قوية: "... على الرابية توقف الغراب عن القهقهة، والتثاؤب بالعبرية ثم قل: غا..غا..غا..." [2].

"التثاؤب أحسن، خاصة عندما يكون موزونا ومقفى وقابلا لأن يتحوّل إلى نشيد وطني يعزف الملوك والوزراء الذين لا يعرفون كوعهم من بوعهم"[3].

من لطائف الصور السمعية أن نسمع وجع الصمت المتمثل في خوف الأم على ابنها الذي يريد الإرهابيون قتله وحنينها إلى الضيعة. **كما نسمع صوت وحشة الأب بالرغم من** صمته "سكت الأب، غفت شفتاه، واستيقظت الوحشة، كان الوقت عملاقا **توقفت الدقائق** والسرو والدردار، سمعت وجع الصّمت، أصغيت لكآبة الوالدة، سمعت حنينها إلى الضيعة، سمعت خوفها عليّ ..." [4].

وفي الجانب الحجاجي أو الإقناع تلعب الصور السمعية دورا في تحقيق ذلك التأثير في النفوس وهذا ما نجده في الدعاء والنصيحة والوصية وهي كلها **عبارة عن أقول أي** صور سمعية تعود جماليات إيقاعها إلى الدور الذي تؤديه داخل النص القصصي. **ومن** الحجاج التأكيد على أصوات معينة وتكررها يتحول إلى صور تقرع الأسماع وخاصة مع (لأن) و (لم) في النص التالي: **"لكني لم أر نسمة. لم أر. لماذا أكذب بلاسبب مادمت لم أر جملة تسلم علي**...لم أسرق ولم أحرق ولم أبتلع لحم أخي ميتا...**ربما لأني عقدت العزم على** توزيع الخير. لأني أحترم الأرض ومن فيها... **مناوئ للقتلة**"[5]

1- المرجع نفسه، ص 93.
2- المرجع نفسه، ص 72.
3- المرجع نفسه، ص 41.
4- المرجع نفسه، ص 87.
5- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا ، ص 93.

و هنا يجيب السعيد على أسئلة الإرهابي عن سبب محاولة الإرهاب لقتله مقدما إجابات عديدة ومؤثر بمعانيها، وإيقاعاتها تعكس اضطرابا وخوفا ومع كل تعليل نسمع خفقان قلبه واضطراب صوته.

وقد نجد في الإيقاع فلسفة تعكس عمق الإحسان بالشيء بل و التّماهي فيه في قوله:"**فاتكأت عليّ. نعم**. أسندت نفسي إليَّ ولم أقل شيّا كان الصمت مأوى، ثم تصدعت، أصبت بفوضى داخلية وهويت إلى القاع، كان عليَّ أن أحافظ **عليّ**..."[1]

مجمـــوعة ما حدث لي غـــدا:

عند قراءة عنوان المجموعة ينتظر القارئ أن يحكي لنا السّارد "ما حدث له" ويزداد التشويق عندما تضاف كلمة "**غدا" إلى ما حدث لي -أي التحدث عن مستقبل مضى**- وهذا الانتظار في سماع باقي القصة هو ما شكل صورا سمعية تتفرع من هذه الصورة الكبرى. ومن الأصوات التي نسمع صداها في جوف هذا المحكي نجد صوت الألم الذي يلون الأحلام التي تولد متأوّهة في قوله: "... تحت سماء المدينة ذات الأزقة الشمقمقية والشوارع المحظوظة، تولد عشرات الأحلام وتموت الآلاف، تحت هجرات وغزوات غامضة تنبت **أكواخا** وخمارات شاحبة فيها عيون خابية وأعقاب وسجائر باليــة وأحزان دانية ..."[2].

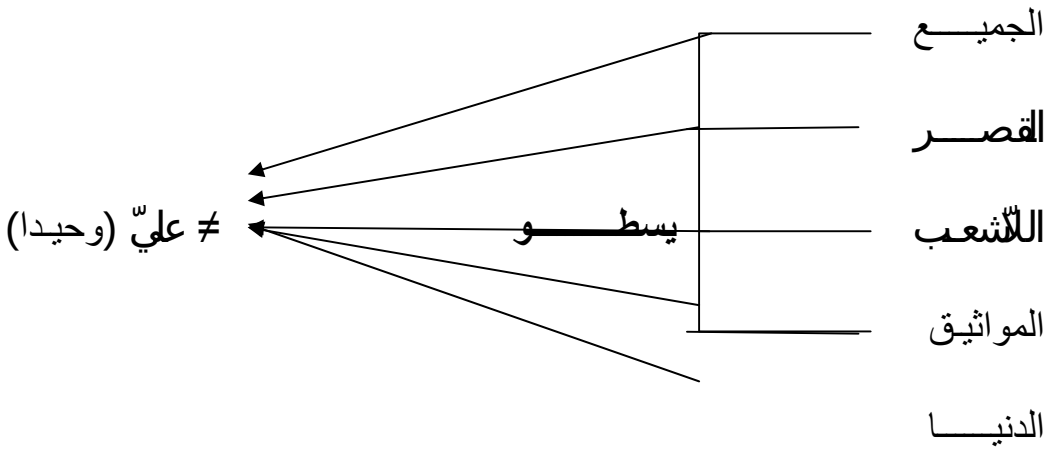
ما بين ولادة الأحلام وموتها يحصل الإيقاع الحزين بل وكذلك ما بين (خابية، بالية، دانية) التي تداخلت مع الفواصل القرآنية، في قوله تعالى: "**وجوه يومئذ ناعمة لسعيها راضية في جنة عالية لا تسمع فيها لاغية فيها عين جارية**... " (سورة الغاشية).

1- المرجع نفسه، ص 125.
2- المرجع نفسه، ص 82.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

وتتبدى آلام الحلم في هذه الكلمات المسطَّر عليها في قوله : "...صرت مقيما فيّ ورفعت المعثرة بين الحلم والرؤيا صرت مشروع نبيّ منّي إلي، ومعجزتي الوحيدة أنّي أكتب رمادا بهيا؟، أرسم **شعبا من الذئب ذئبا من الشعب** وشيئا عصيا، وعندما أغفو قليلا يسطو الجميع **عليّ**، القصر واللاّشعب والمواثيق والدنيا، فأعود إليّ وحيدا نسيا منسيّا وتعبا جدا مطويا. أتعبتني هذه الخربشة يا سيّدي ولم أجد حلما آخر يلائمني..." [1].

تتلوع نفس الكاتب وتتألم و تلتوى ألما ومعاناة كالتواء الياء المتكرّر صداها في جوف هذا **الألم في** (الرؤيا، عليّ، بهيا، عصيا، علي) وفي قوله: "يسطو الجميع عليّ" هذا الصراع يجسد آلام الوحدة كالتالي:



كما يلوّن الألم ضحكة الشخصيات ويرسم على وجوههم ضحكة مريرة في قوله: "... ولمّا شبتُ أدركت أن مستقبلي فات، فضحكت بالمقلوب مرّة ومرّتين بالحكمة وفسدت

1- السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، ص 74.

بعدة لغات ..." [1] وكذلك قوله: "... هذه الشعوذة الفكرية جعلتني أضحك بألم فصيح ترجمته إلى عدة لغات بعضها سريالي والبعض الآخر سريالي ..." [2].

وعندما يمتزج الضحك بالعبث يزداد ألما ويصبح مميّزا فيخرج محاكيا لأصوات الضحك الحقيقية وفي نغمات وانفجارات منوعة، ويتجلى ذلك في قوله:

"... كان يحاور نفسه، ومن حين لآخر يشد شعيرات رأسه، ينفشها ويضحك، ثم يضحك ويضحك، (ويجب أن تعلموا أنه متميز، مشكلة الخصوصية؟ الله ينجينا وينجيكم، الناس يفتحون أفواههم ويضحكون هكذا ها ... ها ... ها وبعضهم: هو ... هو ... هو ... وقسم منهم: هي ... هي ... هي ... **والآخرون**: هاء ... هاء ... هاء ..." [3].

إن لهذه الصورة السمعية إيقاعا خاصا حيث رسمت صورة الاشمئزاز لدى الكاتب وهو يصف ضحكهم وفتحات فمهم بالفتح في (ها ها ها) **والضم في** (هو هو هو) **والكسر في** (هي هي هي). تؤلمه هذه الضحكات وتزعجه فقطب جبينه وانفجر قائلا: **آي ... آي** وأحيانا: **با ... با ... با** [4].

ومن الصور السمعية التي جعلت السارد يشعر بالقرف صورة سماعه لخطبة مدير الجامعة في قوله: "كنت أسمع وقع قباقيب وحوافر تملأ مداركي بلعلعة لا تهدأ، ها أنا في عرس الخزي، ملابسي كلها استغاثات وقاعة الأساتذة، محظوظة معفاة من الكرامة، ورغم تآكلي الدّاخلي وشعوري بالقرف، استجمعت أنفاسي وبمرارة همست لصاحبي المتكئ على الهوّة.

1- المرجع نفسه، ص 76.
2- المرجع نفسه، ص 33.
3- السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا ، ص 114.
4- المرجع نفسه، ص 114.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

- يبدو انّه عازم على تحرير العالم من الفكر الكهروابليسي"[1].

صوت الصمت في مجموعة "اللعنة عليكم جميعا" يختلف عن الصمت في مجموعة "ما حدث لي غدا". فالصمت هنا لا يوحي بالوجع بقدر ما يوحي بالملل والضجر صمت نسمع فيه صوت الصمت، صمت يرسم ذلك الهدوء الذي تشعرنا دقائقه بأن الوقت يمر دون أي وقع أو إيقاع مميّز أو كلام: "صمت، وصمت، مرّت الدقائق خاملة شبيهة بالانتظار الموحش، و ما تكلمنا كان الرأسان مثقلين بالفراغ والمفاهيم الأرضسماوية العرجاء، وما كنا بحاجة إلى الحكي ..." [2].

وقد يأتي الوصف مليئا بألفاظ التأمل والصمت التي توحي بالصّمت الهادئ في قوله: "قوقنا توقفت سحابة مراهقة خلّفها موكب الجنيات، تأملها الشاعر بعينين ريفيتين بريئتين وراح البحر يجرّ خطاه دون أن ينبس، وتأملتها بعينين ريفيتين بريئتين ورحت أجرّ خطاي دون أن انبس فقط اتفقنا من خلال التقاسيم أنها أخطأت في البقاء هنا، إذ لو كانت واعية لما جربت القفر إلى أماكن تستحق الثناء"[3].

خيّم الهدوء على النصين من خلال تلك الكلمات المسطر عليها، وكذلك من خلال الوصف والتشابه التي ساعدت في تصوير الهدوء في قوله: (الدقائق الخاملة، شبيهة بالانتظار الموحش، عينين ريفيتين، سحابة مراهقة ...).

هناك صور تقرع الأسماع كتكرار "أيها" وتأنيث الكلمة الواحدة وتذكيرها في قوله:

"- أيها الرجل، أيتها الرجلة

- أيها المرء، أيتها المرأة، أختي المرأة

1- المرجع نفسه، ص 23.
2- المرجع نفسه، ص 58.
3- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 59.

- أيها الشعب، أيتها الشعبة، رفيقنا أشعب ... اليوم قد، قد ... **بعد أن، أن ...**" [1].

ترتسم من خلال إيقاعات الكلمات المسطر عليها صور العبث التي نستشعره في إيقاعات **التاء المتصلة (بالرجلة، وشعبة ...)** التي حولت الرجل إلى امرأة والشعب إلى شعبة بطريقة هزلية. ومن الصور السمعية كذلك ذلك السجع الجميل الذي يشبه إلى حد بعيد سجع الكهان أو ما يقال في فن المقامات حاملا خرافيتها وسحر أخبارها في قوله: " ... **وكما قال** أجدادنا، قام الحس، طلقة طلقة مدّت طفلة قد البقة، بوق البواقين صبية في دار المشتاقين"[2].

كما أنه في تناثر الكلمات والجمل القصيرة تتشكل صورة السمعية التالية:

"وخيّل إليه أنّ السّماء مساحة مشوّهة لا تستأهل قنبلة فيروسية لغط ... **صمت ... خربشة ... رماد ... حماس** ... وطنية ... **أكثر من أي وقت مضى إن دلّ على** ... الجيل الصاعد ... الجيل الهابط .... الجيل الذي لا يصعد ولا يهبط الجيل المؤود المقدّد المحنّط المبطّط **المخطّط** ..." [3].

في هذا النموذج صورة سمعية صنعتها الكلمات المتناثرة **(لغط، صمت، خربشة)**، وكذلك صيغة فاعل[*] **في** (صاعد، هابط) التي رفعت النغمة الإيقاعية إلى الأعلى بعدما تم مدُّها في كلمة جيل التي تكررت أربع مرات، وكذلك صوت اللّام الممدودة في (لا يصعد لا يهبط)، **كما أن الإدغام في (المقدّد المحنّط المبطّط المخطّط)** ساهم في إحداث رنّة مشدّدة زادت في قوة الكلمات وفي وقعها القوي على الأذن.

ومع "أحمد الكافر" في قصة "سيجارة أحمد الكافر" تتشكل صورة سمعية قادمة من المقبرة وتشكلها في النّص جاء وفق إيقاع خاص، يوصله إلى الأسماع تدفق الأحداث

1- المرجع نفسه، ص 61.
2- المرجع نفسه، ص 107.
3- السعيد بوطاجين، ما حدث لي غدا، ص 115.
[*] وقد اعتبرها خليل صاحب إبراهيم، من بين ألفاظ الأداء السمعي، ينظر خليل صاحب إبراهيم، الصور السمعية في الشعر العربي الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ط.2000 ، ص 154-155

ووصف الحركة وتمثيلها وغيرها من الأصوات التي تُسمع في المقبرة، النص التالي يرسم هذه الصورة السمعية.

«المقبرة خليّة نحل تذرف الدود والهواء، حركة ثانية ... صوت حاد، انزلاق حجارة صغيرة قدّامه،حركة ثالثة، تاسعة، رابعة، ولا دابة تسري، لا شيء، حركة أخرى ... **دوي** ... أنين، تصلّبت حاسة السمع، صوت مؤثر لفتاة، شاب يشنق، وفي هضبة البال فرفض السؤال الذي حيّر أحمد الكافر، أنين امرأة تتعذّب تحت سوط زوج قديم، "حتّى هنا يقهرون نساءهم؟" ... »[1].

إن عملية الوصف جعلتنا نسمع صوت الحركة، وكذلك تتابع كلمات ذات ايقاع **وأصوات دالة** عليها مثل أنين، دوي ...

كما استطاعت هذه الصور السمعية أن تنقلنا إلى عالم الأموات صانعة صور الخوف وخاصة صوت الشاب وهو يشنق، وأنين امرأة تتعذّب.

أحمد الكافر يواصل سماع ورؤية حركات خفية تلفت انتباهه في المقبرة، صور تعزف على الحروف سنفونية الخوف من خلال التمثيل الصوتي التالي: "بكاء، زغاريد، **بارود، عالم سحري ... خشخشة** ... تأوّهات، دفوف، وقع خطي غير مرئية، تنهّدات، تويست، جاز، نواح، صراخ، مبعثر متوهج، طقطقة، تضرعات، اصطكاك أسنان، أغاني، أم كلثوم، مايكل جاكسون، خصام، رقص، نهيق ..." [2].

إنّ هذه الأصوات تصنع عالما مخيفا ولا سيما وهي في المقبرة لأجل ذلك نسمعها وهي ممزوجة بصوت الخوف المنبعث من أعصاب "**أحمد الكافر**" الذي يحاول أن يواري خوفه من خلال ما قاله: "... لم أحسب لكم حسابا وأنتم أحياء، فكيف أهابكم وأنتم تراب؟ ردّدها لتهدئة أعصابه، للاحتماء بإطلالة تزيح عنه ذلك **الكابوس** ..." [3] كما يتجلى الخوف

1- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 149.
2- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 150.149.
3- المرجع نفسه، ص 150.

في ما قاله الكاتب "أين أنت أيّتها الحاسة المفقودة في الإنسان؟ قلتُ معلّقا على ما شاهدت، غرائب عجب العجب لو كنت معي لسقط سروالك وجلدك معا ..." [1].

ومن الصور السمعية الجميلة والمرهفة في هذه المجموعة نصيحة الجدّ لحفيده "يا ولدي ...

لا تبك، فدموع الصغـر
تمضي كالحلم مع الفجر
وغدا تكبر يا ولـــــدي
وتطلب الدّمع فلا تجري
قد أُرمَى خلف الجدران
ونحن لحبي وحنـانـي
فانظر في قلبك ستراني
لن يقوى القيد على الفكر"[2].

إن في هذه الوصية أو النصيحة صورة سمعية لصوت البكاء، وإيقاعات الحب؛ حب الجدّ لحفيده، وهذا الإيقاع خفي حساس لا تسمعه ولا تفهمه إلّا النّفس، وتشترك معها الأذن لأنها جاءت على شكل أسطر شعرية. تسمع النفس فيها صوت الحنين إلى الجدّ، صوت الحزن لفراقه، صوت تقاطر الدموع من العينين صوت الوداع الحزين، صوت النصح في "لا تبك"، صوت الغد الذي استحضره الجد، فما أجملها من إيقاعات مرهفة ورقيقة.

وهناك من الصور السمعية ما يكون للسخرية ومثالها تلعثم القاضي المضحك وهو يقاضي شخصية عبد الله اليتيم في قصة خطيئة عبد الله اليتيم" قائلا:

1- المرجع نفسه، ص 150.
2- المرجع نفسه، ص 91.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

"... البغهان حاضغ والأدلة كافية على خطيئتك البشعة، مثل هذه الأشياء يجب محاغبتها قدغ الإمكان وإلّا تفشى الداء فينا، خاشة ونحن نقطع مغحلة خطيغة تتطلب منّا بذل المجهودات ..."[1] تتجلى مواضع التلعثم في الكلام فيما يلي:

- البغهان يقصد بها البرهـــان.
- حاضـــغ ـــــ◄ حاضر.
- محاغبتها ـــــ◄ محاربتها.
- قـــــدغ ـــــ◄ قدر.
- خلشـــة ـــــ◄ خاصة.
- مغحلـة ـــــ◄ مرحلة.
- خطيغـة ـــــ◄ خطيرة.

وفي تداخل الأصوات أيضا صور جميلة مثل هذا النموذج الذي يتداخل فيه صوت الكاتب مع صوت القاضي وما دلّ عليه سوى ذلك التّلعثم في قوله:

" [احتمالات شتى عكّرت صفوه ... لم يكترث ظلّ غير معتم تقريبا ...] [... الواقع أنّ إثمه كان كبيغا لذا غفض إعطاء اشمه ...] "[2].

إن القسم الأول من الكلام هو للسّارد الذي يصف حالة عبد الله اليتيم" أما القسم الثاني فتسمع من خلاله صوتا آخر أو (صورة سمعية أخرى) مصدرها القاضي والشيء الوحيد الذي يشير إلى تغير الأصوات هو التلعثم الذي توحي أصواته بتغير المتكلم.

4- مجموعة وفاة الرجل الميت:

تبدأ المجموعة بقصة "الوسواس الخنّاس" التي يتردد فيها صدى التصارع بين قطبي، الخير والشر.

1- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 11.
2- المرجع نفسه، ص 09.

ولأجل ذلك نجد الخير-الذي تمثله شخصية عبد الوالو والفقراء وأيتام البلدة والبؤساء- يصرخ كصراخ عبد الوالو في الفقرة التالية: "أيّها المذلولون صفّقوا وارقصوا معنا، واحد، اثنان، ثلاثة، شرف، شرف، ويا أيّها الشعراء المنبوذون من دفاتر الراحة الوقت وقتكم حرّروا ألسنتكم المرشحة للهباء، دو، ري، مي، اتركوا كلماتكم تسقي العطب المقيم فينا، فا، **صو، لا، سي** ..." [1]. **الأحرى** أن تسمى هذه الفقرة بسنفونية الفقراء والمذلولين، فيها نداء وفيها دعوة للرقص والتّصفيق وحروف موسيقية، ورنات حزينة انعكست في الكلمات التالية: (مذلولون، الشعراء المنبوذون، العطب المقيم فينا).

إن تقديم الأحداث والظواهر في كلمات وجمل متناثرة في النّص يعكس موقفنا اتجاه ما نتحدث عنه مثل هذا الموقف السلبي والمملوء بالقرف في وصف شوارع المدينة ولياليها في قوله:

- "هراء ... هراء ... ثلج أزرق ... أشجار حافية ... **قلوب مسفلتة** ... مطر يابس ... **لغط اشتراكي** ... **قرف** ... **قرف** ... جمل للبيع ... **روائح مكشرة** ... ألفاظ هاربة ... موسيقى كظيمة ..."[2]. تناثر الكلمات في شكل فردي أو ثنائي جعلنا نحس معها بموسيقى داخلية تحملها الكلمات بداخلها مثل وقع أقدام الشجر الحافية، وهروب الألفاظ. كما تحمل إيقاعا كذلك في تتابعها وتواليها على هذا النمط.

وفي مقابل هذه الصورة المقرفة نجد صورة سمعية رائعة عن موسيقى الطبيعة وأصواتها العذبة الجميلة التي تنطق بها هذه الفقرة، «**البحر ... البحر، النوارس والبجع** والنّسيم المتغلغل في الذات المصلوبة على كراسي المؤتمرات، هناك في النؤى تتلألأ **أوبرات الخلق الرائع**، للرمل يغني الموج، للشفق المدى وللأرض تسبح الكائنات العظيمة،

1- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 10.
2- المرجع نفسه، ص 39.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

"أرقص أيها المحزون، نامي في القذارة يا أتعاب العمر ويا أيتها النّفس هاجري المساحات الزانية وسبّحي للطوفان" »[1].

في هذا النص أربعة مقاطع موسيقية أولها موسيقى البحر وأمواجه ونسيمه العليل، وثانيها موسيقى حيوانية عزفتها لنا النوارس والبجع، ثم تأتي أوبرات الخلق الرائع يشترك في عزفها، الموج بأصوات مده وجزره، وتسبيح الكائنات والنّفس ورقصات المحزون. **أما** المقطع الرابع فيتمثل في التداخل بين صوتي الكاتب ثم صوت عبد الوالو الذي يبدأ مع المزدوجتين في قوله: "**أ**رقص أيها المحزون ..." وبنفس الصوت الخافت يأتي المونولوج مبرزا صوت النفس وآهاتها وما تفكر فيه في قوله:

"أما عبد الوالو فيكون قد تنهّد وقال في سرّه يا ليتني كنت عمودا قرب البحر، أو يا ليتني ما كنت ..." [2].

- قد نسمع موسيقى الألم والأغاني وإيقاعاتها منبعثة من أعماق عبد الوالو وأحيانا من عينيه فمن الأعماق يقول السّارد: "عيناه تعبتا أبدا وفي أعماقه تتزاحم الأغاني التي لا تنطفئ، منذ القدّم تعايش مع الأغنية والشعر والحكمة ومعهم عقد الهدنة:

ما همونـي غير الرجـال إذا ضاعـوا

ما همونـي غير الصبيـان مرضوا وجاعوا"[3]

وهي ذاتها أغنية القلب الحزين التي غنّاها الصدى في مذكرات الحائط القديم، هو صوت من الأعماق لأن الجدّة هي التي حكتها له في صغره، ومن أصوات الذاكرة تلك النوتات الجميلة التي راح ينصت إليها في قوله: "بشغف كبير رحت أنصت، وفي ذاكرتي

1- المرجع نفسه، ص 27.
2- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت ، ص 65.
3- المرجع نفسه، ص 27.

الطرية تتألف النوتات، رنّة رنّة، إيقاع، تلو إيقاع، ويزهر الفرح الذي سيجف في الروح المحبوسة"[1].

ومن أصوات النّفس وأسرارها المكبوتة تلك اللّعنات الغاضبة التي شكلت صورا سمعية مميّزة في قوله: "... ما نسيت أن أقوال لهم في سّري: **اللعنة على العمارة التي** آوتكم، اللعنة على قاطنيها وعلى الأسرة التي عليها تشخرون، وعلى ما تكتمون وما تجهرون، وما تأكلون وما ستأكلون"[2]. **إن كل من (أقول، اللّعنة)** تحدثان أثرا صوتيا وهو الكلام أو الإيقاع الدال على الغضب.

ومن الصور الجميلة ما جاء في وصف الأصوات المفاجئة المتعالية "**تعالت** الأصوات لتفقأ هدوء الفجر ..." [3]. وسر جمالها هو ذلك التركيب أو المزج المفرداتي بين **(تفقأ)** و(هدوء الفجر) فهي صورة داخل صورة؛ صورة سمعية في صورة بلاغية تركيبية.

وعن ضربة التي سمع صوتها على خدّه قال السّارد: "لم يدر كيف ارتسمت خمس أصابع على خدّه الأيمن ..." [4]. إن القارئ يسمع **صوت الضرب انطلاقا من أثر الأصابع** الخمس على الخدّ كما يسمع صوت الفقأ من كلمة **(فقأ)** وفي انفجار حروفها وكذلك من قوله **تعالت الأصوات"**، إذن هذه أصوات غير مباشرة رسمها السارد بطريقة فنية لتوحي **بالحركـــة**.

ومن الأصوات الجميلة أيضا **"صوت الحجر" في قصة "مذكرات الحائط** القديم"، الذي تنوح به روح هارون في قوله:

1- المرجع نفسه ، ص 71.
2- المرجع نفسه، ص 163.162.
3- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 16.
4- المرجع نفسه، ص 47.

"... والصالحون يتأمّلون عندما يعبرون الجبال، وفي كل مرة ينطق الحجر ويقول: "هذا وطنك ولا جئت براني، أراس المحنة لله كلمني،"، روح هارون هي التي تنوح، تشرح للغيمة وللوادي والساقية حكايته ..."[1] يترك كلام الحجر ونواح روح هارون التي تكلّم الغيمة والوادي إحساسا بالرّهبة وتدخلنا عالما أسطوريا ولا سيما عندما تتردد هذه المقطوعة عدة مرات في القصة. وهكذا إذن يمكن للأصوات أن تنقلنا من عالم إلى آخر.

شكل كل من السّعال والعطس في قصة الوسواس الخنّاس صورة سمعية بارزة. إنّ السعال علامة على المرض وسعال عبد الوالو دليل على حالته السيّئة، حيث منعه حتّى من التّكلم "وإذا أراد أن يتكلّم غزاه سعال حاد موجع سدّ مخارج الحروف وأطفأ ذلك النور الذي ما فتئ يشع من مقلتيه المبلّلتين"[2]. إن مع انسداد مخارج الحروف يخرج الكلام بصعوبة وخطر السعال ظهر أثره في العينين فأطفأ بذلك نور الحياة الموجود فيهما، فتتشكل بذلك صور سمعية دالة على الألم والاختناق.

ومن ألم السّعال إلى لذة العطس، تحول العطس في قصة "الوسواس الخنّاس" إلى "دواء مهم يقي المواطن مآسي الحزن ... فأمر السلطان الرعية بالعطس ألف مرّة ومرّة في الصباح، وتسعا وتسعين مرّة بعد الظهر... أمام القصر وقفوا جميعا وراحوا يعطسون بلا توقف، ومنهم من حاول تلحين عطسه لإبراز موهبته وقدرته على التنفيذ بطريقة غير مألوفة"[3].

وبنفس الأسلوب يتحوّل السعال والعطس إلى أشياء قيّمة وحكم ورموز راقية وهذا ما سنراه في مجموعة "أحذيتي جواربي وأنتم".

5- مجموعة أحذيتي جواربي وأنتم:

1- المرجع نفسه، ص 77.
2- المرجع نفسه، ص 49.48.
3- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 53.52.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

تتواصل سنفونية العطس في هذه المجموعة في قصة: "المهنة متكئ" **التي تدل على الكسل والخمول ومن الكسل العطس والسعال** ... وغيرها مما يمكن أن يحترفه الإنسان العاطل ويجعله ذا قيمة ويعظمه فهو القائل: "صحيح إني اكتشفت قيمة التثاؤب والسعال من فرط التسكع بلا أفق"[1] **وعن العطس قال** "لم أجد ما أفعله بالأيام والشهور التي ظلّت تعتدي على كرامتي، كنت أعطس بأناقة كلّما مررّت بالمؤسسات الرسمية التي لا شغل لها، مثلي تماما، كنت أعطس بكل اللغات واللهجات عندما أسمع أعوان الملك يتحدثون عن المستقبل"[2].

الجميل في العطس أنه يملك شكلا أنيقا ولغات ولهجات، بل وتحوّل إلى سنفونية تضاهي سنفونية بتهوفن، وقصيدة أحلى من قصائد الحلاّج، أي أصبح فنّا يحتاج إلى دراسات معمّقة في قوله: "... وهكذا تفننت في تطوير فن العطس الذي كلّفني وقتا، قمت بدراسات معمّقة جدا، وأصبحت أعطس أحسن من بتهوفن والحلاّج ...."[3].

وفي مواضع أخرى يرمز السّعال والزكام إلى الكلام الصادق الصارخ في وجه الأعداء، ومثاله ما قاله عبد الله المسرحي "... مسرحيتك الأخيرة رائعة؟ أعجبني البطل عندما كان يعطس بلا سبب، لهذا بالذات أحببته، ثوري ونصف، ملتزم أمّا الشخصيات الأخرى فكانت باهتة، جادة ميتة، منفرة، لأنها لم تعطس ولم تسعل، ولم تفرك عيونها ولو مرّة واحدة وكأنها من حجر ..."[4].

لقب الكاتب **العطس والسعال** بـ "معزوفة الضياع" حينا وحينا بـ "موسيقى الهم" **التي تدل كل منهما** على صورة سمعية حزينة ومؤلمة التي تتمثل في (الضياع والهم) وكل منهما

1- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 140.139.
2- المرجع نفسه، ص 140.
3- المرجع نفسه، ص 140.
4- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 151.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

يعزف بطريقة خاصة "فمعزوفة الضياع" قادمة من أعماق النّفس أما موسيقى الهم فتتصاعد في الأرجاء وفي ذلك يقول:

"ارتفع العطس والسّعال تدريجيا وأصبح المكان مرتعا لمعزوفة الضياع القادمة من أدغال النفس التي فقدت سحرها ... كانت موسيقى الهمّ تصاعد في الأرجاء معلنة عن جيل الهزيمة الذي جاء إلى الأرض خطأ وخطأ حاول فهم النظريات البعيدة التي أربكت الأجداد فتاهوا ما بين السطور، وفي ممالك المعادلات والبلاغة"[1].

يعد الحوار سمة بارزة في قصة "مدينة زكريا تامر" مما جعله يحدث في الأذن إيقاعات شكلت صورة سمعية نابعة من السؤال والجواب وخاصة إذا كانت الإجابات قصيرة ومتتابعة مثل:

"ما اسمك؟

- أنا بلا اسم

- متى ولدت؟

- لم أولد بعد

- هل تحب العمل؟ ..." [2].

ويتخلل هذا الحوار حوارا داخليا في قوله: "تملّكني غضب عارم كان مختبئا في جهة جهة ما، لا أدري أين، ربما كان مطويا في المعطف أو في سبّابتي اليمنى ..." [3].

كما أن الصراع النفسي وترددات النفس كذلك تجعلنا نسمع إيقاعا خاصة كقوله بعدما سئل:

« مهنتك؟

1- المرجع نفسه، ص 155.
2- المرجع نفسه ، ص 105.
3- المرجع نفسه، ص 108.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

تردّدت في البداية وقلت في أعماقي:

- ألا تخجل من نفسك؟ لا تقل له إنّي مفكر، ولماذا تفكّره؟

- قل له ما شئت، إلاّ هذا»[1].

لو تأملنا المثال الأول من الحوار نجد تردد صوتين نسمعهما مع كل سؤال وجواب. أما المثال الثاني والثالث فنسمع فيهما أصواتا داخلية نابعة من أعماق النفس خرجت إلى لفظ (غضب وعارم) و(قلت) الدالة على الصوت وارتفاعه. **وبالإضافة إلى صوت الغضب،** نسمع صوت اللوم وعتاب النّفس وتأنيبها وكذلك صوت النهي والأمر والاستفهام تختلط كلها في أدغال النفس الصارخة لتشكل صورة سمعية دالة على أقوال تدور داخل النّفس و على التردّد في قول الحقيقة؛ حقيقة الإخبار بأن عمله هو "التفكير".

هكذا إذن يفرز المثالان صورا سمعية إيحائية[2] **تعبّر عن حركة المشاعر والإحساس** وثورة النفس التي لا نسمعها إلاّ عبر ما توحي به تلك الكلمات.

ومن الصور السمعية ما يرسم القول فيها حركة يسمع صوتها وترتسم في الأذهان كقوله: "... **وإذا قال كلمة كانت شلالا من السعادة ...**" [3] تتحول الكلمة هنا إلى شلال تنساب وتتساقط من أعاليه السعادة وليس المياه التي تصدر أصوات،ا ولكن بالرغم من ذلك فإننا نسمع صوت انهمارها الذي توحي به كلمة "**شلال**".

إذن بوطاجين السعيد قادر على تحريك حواس القارئ كلها السمعية والبصرية والذهنية. **وكل ذلك باللغة التي تتكلم** وتوحي بفنية خالصة.

صور العناويـــــن:

" العنوان هو عتبة أولى تمتلك سحر الإيجاز وتختزل شفرات النص الأدبي، العنوان أهم المفاتيح الأوّلية والأساسية التي على الباحث قراءتها وتأويلها. وهو يوجه القارئ إلى

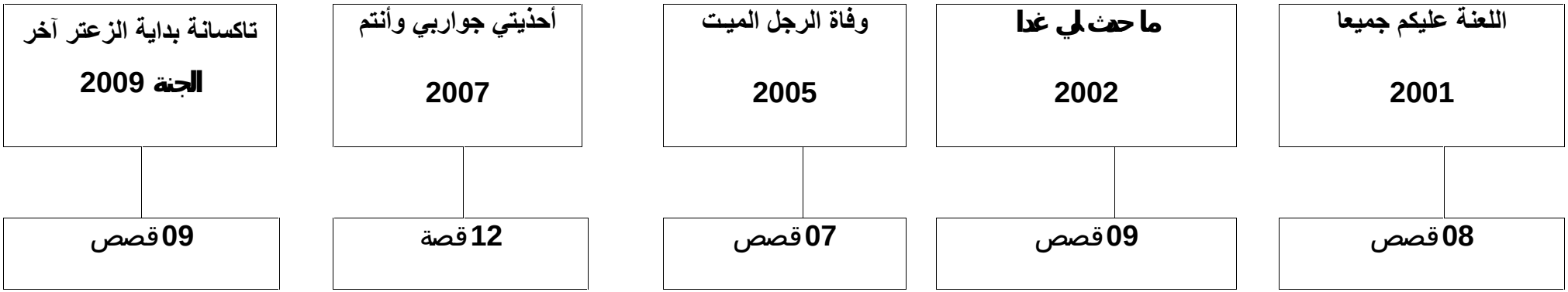
1- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 108.
2- ينظر خليل ابراهيم صاحب، الصورة السمعية في الشعر العربي الجاهلي، ص 159.
3- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 125.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

استكناه مضامين النص والوقوف على محمولاته الدّلالية"[1]. **إذن** " هو مرآة تنعكس عليها رؤى ومواقف المبدع، وعلامة لما يخامره من هواجس، وبهذا يشارك العنوان في لعبة الخطاب والتأويل ويصبح رسالة بل شيفرة تحتاج إلى قراءة وفهم"[2] وهكذا "يؤدي دورا محوريا في تشكيل اللغة الشعرية من خلال علاقة الاتّصال والانفصال مع النّص، **ولا تحدّد** هذه العلاقة من خلال البعد الايصالي فحسب، وإنّما من خلال البعد الجمالي، إذ نلمح هذه **العلاقة بالبحث والتّأمل**"[3]. وتتجلى شعريته وبلاغته كذلك في إيجازه "فهو يلخص مرجعية الموضوع أي عصره إلى أقصى الحدود وإخراجه في فضاء لغوي محدود ودقيق **ومعبّر**"[4]. **أما** من حيث الاتساق والانسجام مع المتن فإن العنوان "يرتبط بالمتن القصصي ارتباطا عضويا ... بل يمكن اعتباره قصة متقدّمة (prés récit)" [5] بل هو الذي يزيد من **قوة السرد لأن** "السّرد يستمد قوتّه من عراقة العنوان فيه"[6].

1- ختالة عبد الحميد، سيميائية العنونة عند السعيد بوطاجين قراءة في عناوين قصص اللعنة عليكم جميعا، ضمن كتاب النص والظلال، ص 167.
2- مرزق هداية، جماليات القصة القصيرة، ص 112.
3- يعقوب ناصر، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية(1970-2000).دار فارس للنشر والتوزيع.ط1. 2004. ص 115.
4- طاهير حورية، التوتر عند عتبة العناوين والهوامش، وأغلفة الصور الخارجية للمجموعات القصصية للسعيد بوطاجين، ضمن كتاب النص والظلال، ص 106.
5- حالفي حسين، التناص المقارن دراسة لظاهرة التناص في قصة وللضفادع حكمة للسعيد بوطاجين، ضمن كتاب النص والظلال، ص 144.
6- حسين حسين خالد، في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية،التكوين، دمشق، ط2007 ،ص 495.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين



- فصل آخر من إنجيل متّى
- من فضائح عبد الجيب - حدّ الحدّ
- 37 فبراير
- علامة تعجّب خالدة
- ظلّ الروح
- وللضفادع حكمة
- حكاية ذئب كان سويا
- خطيئة عبد الله اليتيم
- السيّد صفر فاصل خمسة
- أعياد الخسارة
- جمعة شاعر محلّي
- وحي من جهة اليأس
- ما حدث لي غدا
- الشغربية
- اعترافات راوية غير مهذّب
- سيجارة أحمد الكافر
- الوسواس الخنّاس
- مذكرات الحائط القديم
- وفاة الرجل الميت
- تفاحة للسيّد البوهيمي
- أزهار الملح
- لاشيء
- هكذا تحدثت وازنة
- اعتذار
- أوجاع الفكرة
- أحذية الورد والكرز
- الجورب المبلّل
- مغارة الحمقى
- حبل لعبد الله
- مدينة زكريا تامر
- إرث من الرّيح
- القطب و المسمار
- المهنة متكئ
- اغتيال الموتى
- تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة
- الشاعران والبرابرة
- المثقف جدا
- الزّعيم الذي طرد البحر
- يقول لكم عبد الوالو
- ذو القرن
- حكمة ذئب معاصر
- سعال الكلمة
- خاتمة بأحمر الشفاه

العناوين في قصص السعيد بوطاجيـــن تجمع في المخطـــط التالـي:

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

تحاول عناوين القصص أن توصل لنا رسالة وهي أن الكاتب غاضب وساخط على **كل إنسان مخادع لا** يختلف في أعماله عن الشياطين لذلك تتوجه إليهم باللغة قائلا: **"اللعنة** عليكم جميعا". فيحاول بعدها أن يتغلب على حالة الغضب فينام ويحلم ليقص علينا **"ما حدث** له غدا"، فنتساءل عن الشيء الذي حدث له والذي جعله يتأرجح ما بين الماضي في **(حدث) والمستقبل في (غدا) فتأتي الإجابة في** "وفاة الرجل الميت". **فكما تأرجحت (لي) في "ما حدث لي غدا"** بين الحاضر والمستقبل كذلك يتأرجح هذا الرجل ما بين كلمتين دالتين على النهاية والفناء على الشكل التالي:

ما حدث	لي	غدا
ماضي		مستقبل
وفاة	الرجل	الميت
نهاية		النهاية

يحس الكاتب بأنه ميت لأن فساد الأوضاع وزيف الحقائق وانتشار الظلم جعلوا منه إنسانا ميّتا حاملا حقده في قلبه و يرى الكل لا يختلفون عن أحذيته وجواربه لذلك قال لهم **في غضب** "أحذيتي وجواربي وأنتم" وعلى هذا يغيّر أحذيته التي تشبههم ويلبس أحذية الورد والكرز متجها إلى نحو تاكسانة الجنة وكأنه متّجه نحو نفسه نحو النهاية التي هي **الجنّة وذلك في قصة** "تاكسانة بداية الزعتر وآخر الجنة". **تاكسانة وطن الطفولة برائحة الزعتر"**[1].

ومن خلال هذه المسحة سنحاول أن نخوض غمار العناوين في قصص السعيد بوطاجين وأوّلها مجموعة "اللعنة عليكم جميعا".

1- السائح الحبيب: تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة للسعيد بوطاجين للعبثية المذهلة، الجزائر نيوز 27-07-2009، **من موقع**: .www.djazairess.com.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

- **اللعنة عليكم جميعا:**

"يلخّص هذا العنوان موقف الكاتب ورؤيته للواقع عبر المسمار الرؤيوي لكل قصصها، حيث النّقد الساخر للممارسات السياسية وانعكاساتها على واقع الأفراد، مما يجعل العنوان صيغة شاملة لأفكار المبدع ورفضه للواقع الأليم عبر لغته التي أخذت أشكالا عدة للتعبير عن اضطراب النّفس وتوقها للتّحرر، وعلاجها من الأمراض الخطيرة التي التصقت بها عبر الزّمن، وليس أخطر من الإنسان حينما يفقد بوصلته في الحياة، فيهيم على وجهه بحثا عن ذاته الضائعة أو المضيّعة من قبل الفوق الملعون المرفوض"[1].

"يحس القارئ لهذا العنوان أن اللعنة التي يريدها أبلغ من أن يستوعبها اللفظ المركب لهذا السّياق، ... حيث جاءت مطلقة، ومجملة بلا تفصيل وشاملة بلا تعليل"[2] **ومن دون أن** تحدد من خصهم باللعنة ليشوقنا إلى دخول عالم النّصوص القصصية.

تضم المجموعة حسب ما هو موضّح في المخطط ثماني قصص أوّلها: "**فصل آخر** من إنجيل متّى" **إنّ كلمة (آخر)** تدل على أن الكاتب يريد أن يكمّل شيئا "يرجو به أومن خلاله استكناه المجهول" في حياة الإنسان البائس ... الذي يعيش في غيبوبة جعلت الكاتب يختار إنجيل متّى فضاء لليقظة، فضاء يمكّنه من البوح بعيدا عن محاكم تفتيش الإنسان المتوحش الذي لا يأسى على موت أخيه الإنسان ..." [3].

"وتنتهي القصة إلى تعرية غامض العنوان في نجوى عميقة جدا في نفس الكاتب""[4] :"عندها قلت في سرّي: أخيرا وجدته، كم هو قريب هذا الغد الأفضل وإذ تذكرت الفصل السادس من إنجيل متّى بدأت أكتب: "لا تهتموا بشأن الغد، فالغد يهتم بشأنه يكفي كل يوم **شرّه**" وبهذه الطريقة السهلة عرفت كيف يعود المارد إلى القمقم"[5].

1- مرزق هداية، جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، ص 134.

2- ختالة عبد الحميد، سيميائية العنونة عند السعيد بوطاجين قراءة في عناوين قصص اللعنة عليكم جميعا، ضمن كتاب **النص والظلال**، فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين، المركز الجامعي خنشلة، دار الأمل للطباعة **والنشر والتوزيع** مدوحة تيزي وزو، جوان 2009. ص171

3- المرجع نفسه، ص 175.174.

4- المرجع نفسه، ص 175.

5- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 19.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

لا يوجد في هذه المجموعة قصة معنونة بـــ "اللعنة عليكم جميعا" مما يدل أن اللعنة موجّهة إلى كل الذين حوتهم القصص[1] مما يدل أيضا على درجة السخط والغضب للذين يعيشهما الكاتب.

وفي قصة "من فضائح عبد الجيب" "نجد العنوان يمارس تمرّدا صريحا عن الضبابية والتلميح ... إذ تكشف صيغته عن فئة من البشر بعينهم تألّه المال إلى درجة يفقد فيها الإنسان بشريته وتكريمه ... و يلمّح إلى ذلك بطريقة غير مباشرة من خلال العنوان الذي يشير إلى موضع المال وليس المال بعينه"[2] ، لذلك من الطبيعي أن تنتهي القصة بفضح عبد الجيب وكشف خبايا أعمالهم القذرة.

أما في قصة حد الحدّ "يشير الكاتب من العنوان إلى قضية ثقافية واجتماعية كثيرا ما **تحكّمت في الإنسان العربي المغلوب على أمره، الصامت حدّ الخرص أمام قوة الحكم** وسياط الحاكم الجلاّد، تقول الأعراف أنّه من لزم لسانه أمن غدر الآخرين، وهنا يكمن حدّ الحدّ بين أن يكون الإنسان حاكما وبين أن يكون محكوما"[3].

وقصة ظل الروح "تخاطب العقل في الإنسان الذي ثبّط دوره وحكّم بدلا عنه كل جوارحه التي قتلها الجهل واللامبالاة، إنّها رحلة الإنسان في مواجهة الموت الآتي لا محالة، أوهي همجية القتل والفتك بعنصر الحياة. تنبئ هذه القصة بالفئة المقصودة باللعنة التي أنزلها الكاتب بداية من عنوان المجموعة.هي فئة"[4] انعدمت فيها الإنسانية وأصبحت وحوشا ضارية.

وأما عنوان "للضفادع حكمة" فقد جمع بين مفردتين متناقضتين فإذا كانت الحكمة كلام عذب يخرج من فم الحكماء والعظماء، فإن الضفادع لا تخرج إلاّ نقيقا مزعجا، ولكن

6- ينظر طاهير حورية، التوتر عند عتبة العناوين والهوامش وأغلفة الصور الخارجية للمجموعات القصصية للسعيد بوطاجين، النص والظلال، ص 105.
2- ختالة عبد الحميد، سيميائية العنونة، ص 176.175.
3- المرجع نفسه، ص 177.
4- ينظر: المرجع نفسه، ص 178.177.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

القارئ يطلب تفسيرا فيقول ربما في الجمع بين الكلمتين حكمة، **"إن الضفادع التي كانت** يوما ما أداة للعذاب يوم سلّطها الله على آل فرعون **لمّا عصوا، قد أصبحت في القصة** حاملة لإرث الإنسان المتفوه الفصيح بعدما ماتت فيه روح البوح والمواجهة" [1].

ومن الضفادع إلى الذئب في قصة "حكاية ذئب كان سويا". "يستحضر عنوان هذه القصة في ذهن القارئ مجموعة من النصوص السابقة، لعّل أبينها تلك التهمة الجائرة التي كان فيها الذئب ضحيّة لمكر الإنسان في قصة يوسف عليه السلام"[2].

وفي قصة "علامة تعجب خالدة" علاقة بنهاية القصة التي تنتهي بوابل من الأسئلة التي يطرحها الجندي على الضابط حيث كانت إجاباتها بمعزوفة **"انبطح" الدالة على** الغضب من الأسئلة التي طرحها الجندي، لأنها كانت جريئة مثل الحقيقة التي يريد الجميع إخفاءها وعدم مناقشتها في قوله: "... ما رأيك في الذين لا يعملون وفي أيديهم الحـــــل **والربط؟**

انبطــح ....

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

انبطح"[3].

أما قصة "37 فبراير" تثير دهشة القارئ كما تدل على نوع من العبث بالأيام والشهور، فكيف للشهر أن يتجاوز الواحد والثلاثين يوما؟ وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل **على الخلط والفساد في المجتمع. ومن اللعنة إلى "ما حدث لي غدا"** ينقسم العنوان **إلى ثلاثة أقسام كالتالي:**

ما	حدث	لي	غدا

1- المرجع نفسه، ص 179.178..
2- ينظر: المرجع نفسه، ص 179.
3- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 76.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

يوجد في الجملة تنافر ما بين زمنين الماضي والمستقبل، فنتساءل ما هو هذا الغد الذي حدث للكاتب؟ "يقول القاص ما حدث لي غدا" على لسان شخصية "**عبد الوالو**"، **فتلك** الأشياء التي حدثت له، كان زمانها الماضي بحكم الفعل "**حدث**"، لكن عندما يضيف القارئ **الظرف "غدا"** كأنّي به ينفي وجود زمن المستقبل من حياته، فكلّ الذي عاشه هو الماضي، والحاضر هو عبارة عن استرجاع للماضي "[1].

يوحي العنوان بصياغته هذه بأن عبد الوالو يحاول أن يقص علينا رؤيا رآها في حلمه البارحة ورأى بأنها ستتحقق له غدا وعلى هذا الأساس يتكلم وكأن الذي رآه البارحة في حلمه هو غده، في حين هو كاره **لحاضره** في قوله: "... **في الغد تناثرت على المقعد الخشبي رحمت أثمّ حاضري الذي نتن**"[2].

كما أنه لا يريد تذكر الماضي ولا يأمل في أن يتغيّر مستقبله لأنه يعيش اللحظة التي تحول فيها المستقبل إلى الحاضر هذا المستقبل الذي لا يختلف لا عن الماضي و لا عن الحاضر في قوله: "هاه جئتك فاقدا الماضي والمستقبل لا هوّية لي ولا اسم يذكر لقد جاء الحدث الجلل يا سيّدي وها الرجل المبارك ينتقم ..." [3].

1- طاهير حورية، التوتر عند عتبة العناوين والهوامش، ص 108.
2- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 76.
3- المرجع نفسه، ص 127.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

إذن عبد الوالو شخصية فقدت الإحساس بالزمن بل تعاني "من تداخل الأزمنة لأنه سيعيش واقعا واحدا عبر كل الأزمنة؛ هو واقع الماضي الذي عاش فيه أحداثا عديدة والتي سيعيشها في الغد أيضا وفق الاعتبار السابق"[1].

إذن عبد الوالوشخص بلا غد أو إنسان لا غد له وما حدث هو نفسه ما سيحدث له غدا، فلماذا يعيشه. وهنا جاء عنوان المجموعة الثالثة "وفاة الرجل الميت".

إن الإنسان بلا غد هو إنسان ميّت فإذا أنت أريت المستقبل لشخص ما فأنت تحرمه من هذا المستقبل تحرمه من اللّغز" لغز يتجسد في ذلك السؤال المجهولة إجابته ماذا سيحدث لنا مستقبلا؟ هل ستعاني؟ هل سنسعد؟ كيف سنعيش وكيف سنموت؟ ومتى؟. هذا التساؤل حول المستقبل هو اللغز الذي نحيا من أجله والذي نرى علاماته تتكشّف لنا يوما بعد يوم، هذا اللغز إذا أُخذ منَّا (أُعلِمنا بما سيحدث) **حرمنا من الأمل** " وهذا ما كان يراه السعيد بوطاجين في مجموعة **"ما حدث لي غدا"** فالأمل في نظره غير موجود لأن لغز المستقبل غير موجود لأنه يشبه الحاضر والماضي ولن يتغيّر، ومن اللغز أيضا ما جاء في **قصة** "اعترافات راوية غير مهذّب" "قال التّفاؤل ليستمر الغموض ..."[2] مما يعني أن الاستمرار يكمن في ذلك الغموض الذي نسعى دائما إلى الجري خلفه واكتشاف مجاهيله وهو سبب للتّفاؤل.

في مجموعة "وفاة الرجل الميت" يشير العنوان إلى عدة تساؤلات في ذهن القارئ وهي: كيف لميّت أن يتوفى؟ ما المقصود بالوفاة؟ وما معنى بالموت؟

إن إضافة صفة الميت هي التي أحدثت غرابة في العنوان. **ومن** ثمّ نأخذ في تقديم محاولات لفهم هذا التركيب مع الشعور بنوع من اللّذة أثناء الربط والتحليل والتعليل ولعّل هذا هو سرّ الإبداع وسر جمال التراكيب في قصص السعيد بوطاجين.

1- طاهير حورية، التوتر عند عتبة العناوين والهوامش، ص 108.
2- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 113.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

إن هذا الرجل الذي مات للمرة الثانية "رجل قتلته المأساة و الخيبات، فهو حيّ فكأنّه حي ميت إلى أن أودت بحياته نهائيا فأعلن الكاتب رسميا وفاته كتابة بسخرية باكية"[1].

"إن الموت في النص يقابله الخنوع والمذلّة وطأطأة الرأس، والمضي ضمن قوافل الصامتين الذين فقدوا الرغبة في الحياة، وأصبح وجودهم وعدمه سيّان"[2] أي أن هذا **الشخص** "كان نكرة في المجتمع، حياته لا معنى لها. لذا عندما مات قلنا أنه ميت من قبل، أو أنه منتحل لشخصية ميتة في الأصل، ثم توفي مثل ما هو الحال مع شخصية"عبد الرحيم الطارق" الذي أتهم بانتحال شخصية قيس بن الملوّح وقتل لهذا السّبب"[3].

إن هذا النوع غير المألوف في التراكيب، هو السبيل الوحيد للتّعبير عن واقع مأزوم. ولأن حجم الأزمة كبير كان على اللغة أن تكون اكبر لتستوعب حجم المأساة ولن تكون **أكبر، إلاّ إذا اخترقت أفق التوقع عند القارئ**"[4] ويتجلّى ذلك حتى في باقي عناوين المجموعة القصصية، مثل: مذكرات الحائط القديم، أزهار الملح، لا شيء، الوسواس **الخنّاس**.

مجموعة أحذيتي جواربي وأنتم يعكس عنوانها شحنات من الغضب موجّهة إلى أنتم وكأنه يقول لهم أحذيتي جواربي كأنتم[*] أي أنهم في مرتبة واحدة مع أحذيته وجواربه.

انطلاقا من أن النص عبارة عن أفعال كلامية[1] **منجزة من المؤلف نخلص إلى تبني** مشاهد ولقطات .... منها:

1- طعّام شامخة، المألوف واللامألوف في التركيب الساخر (**قراءة في وفاة الرجل** الميت ضمن كتاب: **الملتقى الوطني** الثالث للكتابة السردية تحت شعار "السرد والصحراء ديسمبر 2013 تكريما المبدع السّعيد بوطاجين، تحت الرعاية السامية لوزيرة الثقافة وإشراف والي ولاية أدرار وبالتنسيق مع كلية الأدب واللغات بجامعة أدرار، دار الثقافة لولاية أدرار، دار فيسيرا، ص 53.

2- محمد تحريشي، عائشة عياشي، وفاة الرجل الميت قراءة من منظور سيميائية الأهواء، ضمن الملتقى الوطني الثالث لكتابة السردية، ص 64.

3- طاهير حورية، التوتر عند عتبة العناوين، ص 110.109.

4- طعام شامخة، المألوف واللامألوف في التركيب الساخر، ص 53.

(*) ويشه هذا الموقف ما حصل لشخصية قصة الشغربية حيث قال مخاطبا "- **اسمعوا ! إنّي احتقركم واحدا واحدا، وحذائي أفضل منكم ومن أبنائكم الملوك بالوراثة** ..." بوطاجين السعيد ما حدث لي غدا، ص 103.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

"المشهد الأول: شخص ينتعل حذاءا وجوارب ويخاطب جماعة مع الإشارة إلى الحذاء.

المشهد الثاني: شخص يقف حافيا ويحمل حذاءه أو أحذيته ويلوّح بها أمام جماعة"[2].

إنّ كل منهما يوحي بأن المتكلم صريح وصاحب مبدأ ولا يهمه أي أحد فهو الذي أوجعته أفكاره فأبدع "**أحمد علي**" في ّأوجاع فكرة، هو الذي ارتدى أحذية الورد والكرز وعانى من آلام المرض لكنه بقي يفكر مثل الشيوخ مثل العباقرة رغم صغره لأنه نُصح فوق الحدّ[3] هو الذي تحول إلى جورب مبلّل وراح يخطب في الناس بصوت الواثق من نفسه ليلومهم ويعاتبهم على ما فعلوه بالنهر الطيّب الذي جفّ وتحوّل إلى برك أمّتها الضفادع والحشرات وأصبح النّاس يغسلون جواربهم هناك"[4].

إنّ هذا المشهد القائم على النبرة الخطابية وتوجيه الكلام لهذا الآخر هو السمة الغالبة ليس فقط في قصة "**الجورب المبلّل**" بل حتى في الفواتح السّردية كتلك التي أفتتحت بها قصة مغارة الحمقى:

أريد أن أقول لكم شيئا مهما جدا...

افتحوا آذانكم جيّدا،

افتحوا عيون الماضي والحاضر ...." [5].

و كذلك افتتاحية قصة "حبل لعبد اللّه" في قوله.

"سيّداتي سادتي ...

من منكم يأتي معي إليّ"[1].

1- تنسب نظرية الأفعال الكلامية إلى أوستن(J.L.Austin) **وتقوم على** النظر إلى اللغة على أنها أداء أعمال مختلفة في آن واحد فهو يخبر عن شيء أو يصرح، أو يأمر، أو ينهى، أو يمدح أو يذم. **وقسم أوستن أفعال الكلام إلى ثلاثة أقسام: أ)الفعل** اللفظي ويقصد به عملية النطق بالجملة المفيدة التي تتفق مع قواعد اللغة ب) فعل غير لفظي ويراد به الفعل الذي يقصده المتكلم بالجملة كالأمر أو النصيحة ج)الفعل المترتب عن النطق وهو التأثير الذي يكون للفعل اللغوي في المتلقي كطاعة الأمر، أو الاقتناع بالنصيحة." ينظر: محمد يونس، نظرية أفعال الكلام27-10-2009**من موقع:** www.9ray.net/viewer.php

2- بلقاسم الشايب: قراءة في عنوان المجموعة القصصية أحذيتي جواربي وأنتم للقاص السعيد بوطاجين، الملتقى الوطني الثالث للكتابة السردية، ص 95.

3- ينظر بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 37.

4- طعام شامخة، المألوف واللامألوف في التركيب الساخر، ص 53.

5 - بوطاجين السعيد، أحذيتي **جواربي وأنتم**، ص 68.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

وأيضا أسلوب الخطاب الدال على النهي في "**القطب والمسمار**":

"**لا** تعزز المسامير أبدا

لا داعي للسؤال .....

لا تعاتب أحداً"[2]

أما في "اغتيال الموتى" نجد هذا الخطاب الموجه إلى الإنسان:

"أيها الإنسان الصغير كمناصب العبيد....

توضأ بقوس قزح....." [3]

إن هذه الفواتيح السردية ذات بعد خطابي فيها النداء والنهي والأمر وغيرها مما **يوحي بأن** الشخص الذي أمامنا و الناطق لذلك النص لا يتكلم فقط بل ينجز كذلك؛ ينجز أفعالاً وحركات وهذا كله بالاتساق مع عنوان المجموعة "أحذيتي وجواربي وأنتم" الدال على هذه المشهدية أو على الفعل الكلامي.

وانطلاقا من فكرة الأفعال الكلامية نجد أن الأفعال هي هيئة و**حالة وحركة (أي صورة** بصرية) أما الكلام فهو صورة سمعية وهذا أيضا نجده يتجلى في عناوين هذه المجموعة القصصية من أمثلة ذلك:

- الصورة السمعية في أوجاع فكرة (الأوجاع والألم والأذنين).
- الصورة البصرية في الجورب المبلل (**حالة تبلل الجوارب**).
- الصورة البصرية "**مغامرة الحمقى**". (**ظلمة المغارة**).
- الصورة السمعية الايحائية في "إرث من الريح" (صوت الريح الدال على الفراغ).
- الصورة السمعية الايحائية الدالة على الصّمت وصوت المعاناة في الاتكاء وذلك في قصة "المهنة متّكئ".

1 - بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم ، ص 93.
2 - المرجع نفسه، ص 93.
3 - المرجع نفسه، ص 131.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

- الصورة السمعية والبصرية في "اغتيال الموتى" (صوت الاغتيال وصورة الموتى وأصواتهم).

صور الفواتح والخواتم السردية:

الفواتح السردية أو فواتح الخطاب القصصي هي نص يسبق الأحداث ويعرّف بالقصة وهي متنوعة، قد تكون عرضا لمكان أو زمان أو استذكارا أو استشرافا، أو تقديما لشخصية ما. كما أنها أول اتّصال للقارئ مع العمل الروائي ليدخل عالمه وتسمى كذلك بالبداية أو العتبة. تختلف البدايات من نص لآخر وتعتبر بمثابة الوحدة المركزية التي منها تتولّد الوقائع والأحداث. وبالتّالي قد نجدها "تسعى إلى ضبط مختصر للرّواية أو القصّة لتضع القارئ في السّياق"[1].

إن كل ما يأتي في "البداية" منسجم بطريقة ذكية بما سيأتي بعدها وحتى بالنهاية مما يدل أنها آلية من آليات الاتساق والانسجام السّردي في الخطاب الروائي تحقق وبطريقة ما بلاغة خاصة في الرصف والإحالة. "كما أنها حلقة تواصل بين المؤلف والسّارد من جهة، وبين المتلقي من جهة ثانية. وعبرها تحدد العديد من المنطلقات الأوّلية عن الجنس الأدبي، وهي أشبه بالبنية الرّحمية التي يتناسل منها السّرد بأحداثه وشخصياته فما من شيء يحدث في النّص إلا وله نواة في الاستهلال"[2].

إن البداية (الفاتحة) "من أعقد مكونات النّص، فيها يُزجُّ بالقارئ إلى المختلف و بها يمكن إحكام الدّخول إلى رحابة المتخيّل".[3] وتسمى هذه الفواتح كذلك بالنص الموازي، أو المقدّمات فتكون مقدمات فردية (ذاتية) "فيكتبها المؤلف، مقدّما بها عمله"[4]. كما قد تكون مقدمات لنصوص مقتبسة دينية، أو أدبية أو شعبية وأبيات شعرية أو آيات من القرآن

1- صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار، اللاذقية سوريا،ط1، 1994، ص 18-19.

2 - بلقيس عبد الحكيم، شعرية البداية ودلالتها في رواية الرهينة من موقع: http:\\www.wlab_writers.com.

3 - صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، ص 56.

4 - مرزق هداية، جماليات القصة القصيرة، ص 190.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

الكريم[1] **وتكون عبارة عن** "نص تتواشج فيه رؤى المبدع في بنية نصية ينتقيها من بين نصوص كثيرة.... وتسهم في توجيه القراءة وتنظيمها، وتهيئ القارئ لتلقي النّص والتعامل معه"[2]، "وتحوله إلى طرف فاعل بنقله إلى فضاء النّص للشروع في قراءته أي تنقله من **تخوم الصمت إلى تخوم الكلام**"[3].

إن هذه الفواتح السردية "قطعة فنية متصلة ببقية النص وليست منفصلة عنه"[4]إذن هي تحيل إحالة بعدية إلى ما سيأتي بعدها، وما يزيد من جماليات الاتساق والانسجام إحالاتها الخفية وغير المباشرة إلى المتن القصصي أو المضمون وكذلك ارتباطها بالمشروع العام الذي يسعى الكاتب إلى تحقيقه وسيتم تناول المقدمات والفواتح في مجموعة "اللعنة عليكم جميعا"، كنموذج أول للتحليل.

تبدأ المجموعة القصصية بإهداء يتوجه به الكاتب إلى أشخاص معينين موجها إليهم حبة وكلماته وحياءه، ولا يهديها إلى "الإنسان المفترس، لن أهديها لآكلي لحوم البؤساء ولا إلى الثرثارين جدا...."([5]).

وبعد الإهداء يأتي "**خاتمة الآتي**" **توحي كل من "الخاتمة" و"الآتي"** إلى الإحالة البعدية مما يعني أن ما سيقوله سيكون كخاتمة أو خلاصة لما سيأتي. و ما يمكن فهمه من هذه الخاتمة المتقدمة هو تصنيفه للناس إلى أصناف "صنفٌ متعجرف متكبّر متسلّط يسعى لإسكات صوته، وصنفٌ لا نور بعقله مغلق أو أغلفته سنوات الجهل، لا مجال لإفهامه ولا هو يفهم، **وصنفٌ** يعي ويفهم ما يسمع ويرى غير أنّه أسير الخوف والتّردد والرهبة، وأسير الذاكرة، فهو دوما يتفكّر ما لحقه من سخط وأذى من الصنف الأوّل الذي بقي صامتا وصنفا آخر هو الذي يدعوه "**أخي**" يأمل منه أن يوصل كلماته للمدى، يطلب منه أن يعيره فمه وحبه

1 - ينظر: المرجع نفسه، ص 196.

2 ـ مرزق هداية، شعرية العتبات في النص البوطاجيني قراءة في المقدمات والخواتم في قصص مجموعة اللعنة عليكم جميعا، النص والطلل ص 22.

3 - حسين حسن خالد، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، التكوين، دمشق، ط 2007، ص 346-347.

4- مرزق هداية، شعرية العتبات في النص البوطاجيني، ص 23.

5- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 06.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

ويساعده بالكلمات ليصرخ في وجه السادة الكبار باسم الفقراء الطيّبين والمظلومين والخيّرين وأنصار الأنبياء، باسم هؤلاء يقول للكبار المتناحرين داعيا عليهم .... ويأمل الفناء لهم لما خلّفوه في الأرض من ظلم وفساد ويلعنهم"[1].

ومن هنا نستخلص أنه يتحدث عن الإنسان و اللاإنسان وعلى هذا الأساس ستكون توجهات وإحالات الفواتح السّردية أو المقدمات في هذه المجموعة.

ابتداء من قصة "فصل آخر من إنجيل متى" التي بدأها بقول لـ "نيكوس كازانتزاكي"[2] **التي تجسّد فكرة صراع الإنسان** لأخيه الإنسان في قوله ".....نحن بشر يطاردنا إخوة لنا....."[3] مما يعني أن معاناة الكاتب سببها هذا الآخر بأعماله الشريرة وهذا الآخر ما هو إلا الإنسان الذي اعتبره وباء في قوله في مقدمة قصة **"علامة تعجب خالدة"**:

"الوباء الوحيد الذي يستطيع القضاء على الإنسان هو الإنسان...."[4] بل اعتبره جهنم **"إن** جهنّم .... هي الآخرون"[5].

يتجلى هذا الصراع في عنصر الضمائر التي تتقابل في هذه المقدمات معلنة حربها ضد اللاإنسان ومثاله ما جاء في قصة **"الجورب المبلّل"** في قوله:

"كيف تطلب مني أن أكون نظيفا

وأنت تمرّغني في الطيـــــــن؟"[6]

"ياء المتكلم" في مواجهة وصراع مع **"أنت"، "أنا"** و ياء المتكلم يمثلها النّهر الذي آل إلى حالة مزرية **"وأنت"** يقصد بها الناس الذين أفسدوه ولوّثوه. وعلى أساس هذه الثنائية المتصارعة تنبني القصة ككل والمقطع التالي يتضح هذا التضارب: "من منا يعرف شكله

1- طاهير حورية، التوتر عند عتبة العناوين، ص 118-119.

2- نيكوس كازانتزاكي هو:فيلسوف يوناني (1883-1957) اشتهر بروايته "**زوربا**" التي أبدعها عام 1964 **درس القانون** بجامعة أثينا، درس الفلسفة وتأثر بـ" هنري برغسون". ينظر موقع: http// ar wikipedia.org/wiki/

3- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 09.

4- **المرجع** نفسه، ص 65.

5- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 05.

6- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 57.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

الآخر بعد أن يتفسّخ؟ أمّا أنا فقد غدوت جورباً مبلّلاً إذ تفسّختُ صار مائي ضدّي. كلكم ماء وكلّكم غمستم أصابعكم في دمي....أتركوني وشأني. أوقفوا الهمز واللمز. أبعدوا النميمة عن طريقي لأذهب إلى القبر إنّها تخدش خُطاي"[1].

في الفقرة لوم وصراخ ومواجهة بين "أنا" و"أنتم". ويزداد سخطه على هذا الآخر في قصة حبل لعبد الله حيث يحاول أن ينتحر فيسمعنا وداعه من خلال تردُّدات تلك الضمائر الدالة عليه في مقابل ضمير واحد دال على هذا الآخر بل حتّى السّلام وجّههُ إلى نفسه قائلا:

"سيّداتي سادتي

السلام عليّ غداً وعليّ

من منكم يأتي معي إليّ

ليعرف أنّي كنتُ قبراً، قبل أن تُبْدَعَ

مقابرُ الدنيا،

وها إنّي انتحرُ علّني أحيا"[2].

وعن الخداع والزيف وتحوّل الأشخاص ما جاء في قصة "مدينة زكريا تامر" في الضمير "هم" الذي توسط تاء المتكلم وكلمة (الذئب) ليدل على تحوّل الناس إلى ذئاب متنكرين في زيّ إنسان يشبهون الناس تقريبا ويسكنون مدن الدود في قوله:

"زرتُ كل مدن الدود،

ورأيتُ ناساً يشبهون النّاس تقريباً.

فرحت بالفصحى

ولمّا أردتُ أن أقبّلهم واحداً واحداً

وجدتهم ذئبا "[3].

1- المرجع نفسه، ص 65.

2- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 93.

3- المرجع نفسه ، ص 105.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

وفي قصة "إرث من الرّيح" تعكس لنا المقدمة رؤية الكاتب للنّفس كيف يجب **أن تكون،** وبما يجب أن تتحلّى، مما يدل أنه يتعارض مع الحالة التي عليها مما يوحي كذلك بالتعارض بين أنا الكاتب وأنا الآخر، والدليل على هذا التعارض هو حرف **(لو)** في قوله:

"لو أن النّفس تتوضأ بالقناعة،

أو تستحم مرة واحدة بالموت

لو أنها جرّبت طعم الدّفلى"[1]

أما في قصة "اغتيال الموتى" فنلمح ألفة بين **"أنا"** الكاتب وهذا الإنسان؛ بل هو بحاجة إليه لإثبات إنسانيته في قوله:

"أيُّها الإنسان الصغير كمناصب العبيد

خلقت كبيراً جدّاً

وأصبحت سيّئا جداً

لكني بحاجة إليك

لأنّك معنايَ لأنّك لغتي وطريقي"[2]

تتجلى ألفة الضمائر في تجاورها:

لكني ⟵ **إليك**

لأنّك ⟵ **معناي**

لأنّك ⟵ **لغتي، طريقي**

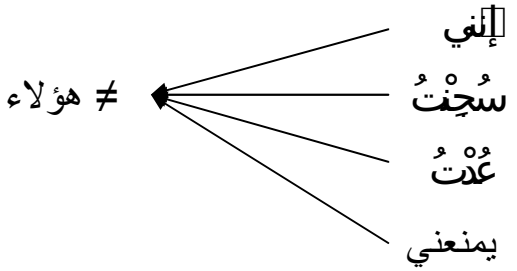
إن التوليف الحاصل بين ياء المتكلم في **(لكني) وكاف المخاطب في** (إليك) أحدثته كلمة **(بحاجة)**، لأن الآنا بحاجة دائماً إلى الآخر ليكملها. بل وأكثر من ذلك هذه الآنا هي جزء من هذا الآخر لدرجة التّماهي فكاف الخطاب هي ياء المتكلم؛ هي معناه هي لغته وطريقه.

1- المرجع نفسه، ص 112.

2- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 161.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

وفي "وفاة الرجل الميت" يتجلى الآخر بصيغة الجمع في الضمير"هؤلاء" **مقابل** ضمي"الأنا"



ويتجسد ذلك من خلال قول صلاح عبد الصّبور في مقدمة قصة "**وفاة الرجل الميت**":

"لو أنني لا قدّر الله

سُجِنْتُ ثم عُدْتُ جائعاً يمنعني

من السؤال الكبرياء

فلن يرُدُّ بعض جوعي واحد من هؤلاء."[1]

و بالتأكيد لا يمكن فصل هذه المقدّمات عن القصة وهذا ما يتجلى بوضوح في مجموعة "اللعنة عليكم جميعا" حيث تحيل المقدّمات إحالة بعدية إلى النّص القصصي وشخصياته وأحداثه صانعة اتساقا وانسجاما يزيد من جمالية النّص ويزيد من تعميق أسراره ومعانيه. ومثال ذلك هذه المقدمة من قصّة "من فضائح عبد الحبيب" والتي هي عبارة عن أبيات من الشعر الملحون تَمُتُّ بصلة قوية لما ستحكيه القصّة التي يحاول فيها الكاتب "**أن** يفضح عيّنة سيّئة من المجتمع. و هي عينة الخونة الجبناء الذين عاشوا تحت ظل الاستعمار مختبئين ومساعدين له، منتظرين ذهابه ليسطوا على المناصب والأراضي مستبعدين بذلك أبناء الوطن الذين دافعوا عنه....أولئك هم السلاطين حقّاً أسقطهم الزّمان وأصعد من كانوا **خونة**"[2]. **إن** هذه المقدمة تصلح لكلّ زمان وقد جاء فيها:

"يا ذا الزمان يا الغدّار

1- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 97.

2- طاهيرحورية، التوتر عند عتبة العناوين، ص 125-126.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

يا كاسرني من ذراعي
طيّحت من كان سلطان
ورڤّبت من كان راعي"[1]

تنطبق هذه الأبيات على قصة "السيّد صفر فاصل خمسة" التي يعاني فيها البطل من ألم سببه خطابات مدير الجامعة الذي لا يستحق ذلك المنصب. ورئيس البلدية الخائف الذي هرب عند مواجهة مشكلة "تقدُّم البحر وغضبه" **في** "الزّعيم الذي طرد البحر"، وأمثالهم **موجودون في قصة "سعل كلمة"** في شخصية الرئيس الذي احتقر واستصغر الحكيم قائلا له: "أيّها المواطن الصغير، الصغير جدا. أنا رئيسك لسببين على الأقل. أوّلهما **لأني حاربت** الأعداء، وثانيهما لأن الرّعية التي لا تخطئ، الرّعية التي تحترمني، تبجّلني انتخبتني بنسبة **مائة بالمائة**"[2].

أما البيتين الآخرين:

"**شافوني أكحل مغلّف** يحسبوا ما فيّ ذخيرة
وأنا كالكاتب المؤلف فيه منـــافع كثيرة"[3]

و ظّفهما الكاتب ليسقط معناهما على نفسه في قصة "من فضائح عبد الحبيب"، **وبالتالي** "على كل من يسهم في نفض الغبار عن الحقائق. فهو كما تقول ثنايا القصة مكلّفٌ منذ الطفولة بفضح أولئك المتمرحلين الانتهازيين أولئك الذين يمثلون وجها ثانيا للاستعمار"[4].

كما ينطبق محتوى البيتين كذلك على الحكيم في "**سعل الكلمة**" الذي تكمن من تحقيق انقلاب ضد الرئيس وجعل الرّعية تنتخبه بنسبة مئة بالمئة ليثبت أن فيه "منافع كثيرة" وأنه قادر على فعل الكثير. **وكالسيد سليمان البوهالي** الذي حُورب وقتل كمجرم، في حين كان يقول حكما وحقائق وأشعار تفضح الشر والأشرار في قصة "تفاحة السيّد البوهيمي". ومثاله

1- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 21.
2- بوطاجين السعيد، تاكسنة بداية الزعتر آخر الجنة، ص 131.
3- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 21.
4- طاهير حورية، التوتر عند عتبة العناوين، ص126

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

أيضا شخصية **عبد الوالو** الذي عُومل على أنه سكّير حقير مزعج لا بدّ من طرده في قصة **الوسواس الخنّاس**.

إن هذه الإحالات لهذه المقدمة شكلت شبكة تواصل واتصال مع تلك النصوص. **وأساس** هذا التواصل والتشابك وحدة الرؤية وجماليات تشكيلها وتقديمها وفق أطباق مختلق بأذواق **متنوعة**. كما تعتبر هذه المقدمات "**صورا**" لأنها توحي وتلمح أكثر مما تصرّح. **وترمز أكثر مما تكتشف**.

فما أجمل ذلك الترميز الكامن خلف توظيف أبيات المتنبي المعروف برفضه لجور الحكام وذلك في قصته "**حد الحدّ**" التي تمتاز شخصيتها "محمد عبد الله" **بالجرأة** في المواجهة، **والصراحة في القول حتى أمام الحكام**. ومن بين مواجهته الدالة على جرأته ما قاله لقائد **العسس** "- كدتُ أن أنسى يا حضرة. السياسة ملجأ اللصوص والكذابين والمحتاجين والقتلة. السياسة من الكبائر....

- يا محمد عبد الله. وقتنا ثمين وأنت تعرف ذلك. أين هو الكنز؟

فرصتك الأخيرة.

تثاءب محمد عبد الله وأشعل سيجارة أخرى ...."[1]

فإشعاله للسجارة يدل على عدم مبالاته بل و سخريته منهم.

وتزداد صورة الاتساق والانسجام جمالا عندما يتصل عنوان القصة بنهايتها؛ فقصة "**علامة تعجب خالدة**" تنتهي بسلسلة من الأسئلة التي لم يتم الإجابة عنها بل بقيت أسئلة خالدة أسئلة خاصة بالإنسان هذا الإنسان "**الوباء**" الذي استطاع أن يقضي على أخيه الإنسان بسبب الاضطهاد والتحكم، اللذان رُمز إليهما "**بالانبطاح**".

ويبقى دائما هذا الإنسان هو المحور المشترك في هذه الفواتح حتى في قصة "حكاية ذئب كان سويا"، حيث يحيلنا العنوان إحالة خارجية: "إلى حقيقة تاريخية تثبت تورط الإنسان في

1- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 41.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

هذا التّحول الطارئ على براءة الذئب من خلال النص المضمّن تحت صيغة العنوان"[1] إذ يقول:

"قالت ذبابة للذي أساء إليها:

لماذا تشتمني يا فتى ؟

قال لها: لأنك قذرة

من أين عرفت هذا ؟ سألته.

تحطين على المزابل أجابها.

ردّت وهي تقهقه منتشية: إنها من فضلكم أنتم. وجهكم الآخر يا فتى"[2].

كما للإنسان دور في تحقيق القذارة كذلك له دور في جعل الذئب غير سوي وفي ذلك إحالة إلى قصة "سيدنا يوسف عليه السلام" التي وقع فيها الذئب ضحية لمكر الإنسان وفي هذه المقدمة "اعتراف ضمني بأن الذي صيَّر الذئب غير سوى هو الإنسان هذه القوة العقلية الساذجة التي ترمي بأخطائها وجرائمها في حق نفسها على الآخر تنصُّلا من التّهمة...."[3]

فالذبابة في المقدمة تحيل بطريقة رمزية إلى الذئب المذكور في العنوان وفق حبك متقن لخيوط العتبات المولجة لعالم النص القصصي.

هذا الإنسان هو أيضا محور الكلام في مقدمات مجموعة تاكسنة حيث تشعر من خلالها افتقاد الكاتب للإنسان الحقيقي الإنسان صاحب الضمير الحيّ الذي أصبح عملة نادرة مثل ما جاء في مقدمة قصة "حكمة ذئب معاصر":

"أخطر الحرائق هي التي تأتي على الضمير البشري السريع الالتهاب منذ كان مفترسا ولا يزال ..... لقد تعلمت بأن الناس يملأون البراري والمحيطات والقصور وعلب

1- ختالة عبد الحميد، سيميائية العنونة، ص 179.

2- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 111.

3- ختالة عبد الحميد، سيميائية العنونة، ص 180.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

المصبّرات الصدئة، أمّا الضمائر التي تصنع خضرة الروح فلا مكان لها في كوكبنا الذي يتسع لملايين القتلة ويضيق بحكيم ؟ "[1].

وإلى جانب هذه المقدمات نجد في قصص السعيد بوطاجين قصصا من دون تقديم، ولكن نجدها مفتتحة بفاتحة سردية تمهد للدخول إلى عالم النص ومن أمثلتها ما جاء في بداية قصة "تاكسنة بداية الزعتر آخر الجنة": "كان يدب في شوارع دمشق محني الذاكرة. **لقد فاضت** وما عادت تستوعب الأشكال والعلامات، أصبحت وعاءً ودعاءً وحفلا زنجياً وقيامة. قيامة كبيرة بعسس وضباط صفٍ وعلم خافق وما يشبه الاستعارة .... **وكانت أزقة دمشق الآمنة** تخفف عنه ما تيسّر من الأفكار التي جاء بها من هناك، من مدن القصدير والفضلات .... من الدياثة"[2].

إن هذه الفاتحة سردية نسبة إلى النوع الأدبي الذي تنتمي إليه ولكنها شعرية في لغتها وصورها. حيث تحولت الذاكرة إلى شيخ مسن منحني الجسم، ثم تحولت إلى وعاء يفيض بما يحتويه بل وأشار في هذه المقدمة إلى المكان الذي هو متواجد فيه، وهو شوارع دمشق التي كان يحس فيها بالأمن.

إن هذه الفاتحة تدخلنا في لب القصة و تموقع الأحداث في مكانها الصحيح لأن شخصية القصة ستبحر بأفكارها وتسافر من دمشق إلى تاكسنة ومن تاكسنة إلى دمشق راسمة خريطة شوقه وحبه لبلدته التي يرى الأشخاص والأماكن من خلالها.

فاتحة سردية أخرى تقرع أسماعنا ونحن نقرأ قصة "أزهار الملح" **ضمن مجموعة "وفاة الرجل الميت"** التي جاء فيها هذا الوصف الشعري: "مدراراً مدراراً يتهاطل الليل على مدينة قديمة لها من العمر أعوام عديدة مرصّعة بندوب لطيفة، وفي ليل المدينة ذات البنية السلحفاتية والأضواء القزحية الساطعة كالمهرجانات الوثنية يتشكل الماورائي، عالم من صمت صاخب وصخب صامتٍ يجعل كل شيء يلامس مداه الحقيقي....."[3]

1- بوطاجين السعيد، تاكسنة بداية الزعتر آخر الجنة، ص 117.

2- المرجع نفسه، ص 09.

3- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 121.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

صورة وصفية شعرية تصف المدينة ليلاً، ولكن هذا الوصف لم يتجلى لنا بهذا المنظر المباشر بل جعلتنا الفاتحة نتخيل نزول الليل شيئا فشيئا من خلال كلمة **تتهاطل التي توحي** باستمرارية الحدث كاستمرار تهاطل الأمطار. **أما عن وصف قدم** المدينة نجد كلمات مستعارة من حقل الإنسان وهي: (**العمر، مرضعة، الندوب**) لتتحول بذلك المدينة إلى عجوز تزينها الندوب وكأنّها حلية وليست تجاعيد. أما في وصف أضواء الليل ينقلنا إلى عالم أسطوري يترك إحساسا بالرهبة والخوف وكأنها مدينة أسطورية مهجورة.

2- الخواتم السّردية:

يمكن اعتبار الخواتم بمثابة **التوقيعات** التي كانت تطلق قديما على "ما يكتبه الخليفة من تعليقات على الرقاع وتتضمن شكاوي أو تظلُّمات أو رغبات....وكانت هذه التوقيعات (**أي** التأشيرات) تمتاز بالبلاغة وجودة الصياغة. لم يكن فن التوقيع خاصاً بالخلفاء ولكنّهُ كان شائعا بين الأمراء....ومن أمثلتها (**لقد كثر شاكوك وقل شاكروك. فإمّا اعتدلت وإمّا اعتزلت**)."[1]

إذن "التوقيع عبارة بليغة موجزة مقنعة .... قد تكون آية قرآنية أو حديثا نبويّاً شريفاً أو بيتا شعريا أو حكمة أو مثالا أو قولاً سائراً ويشترط أن يكون ملائماً للحالة أو القضية التي وُقّعُ فيها."[2]

"يتيح مكان التوقيع للفنان (في اللوحة الفنية) **الإقامة في العالم**"[3]. ولكن السعيد بوطاجين في مجال المحكي جعل هذه التوقيعات وسيلة للهروب من هذا الواقع إلى عالم آخر، إلى

1- ينظر: فوزي سالم عفيفي، نشأة الكتابة الخطية العربية ودورها الثقافي والاجتماعي، الكويت، وكالة المطبوعات،ط1، 1400/ 1980، ص127- 128

2- مسرت جمال، سيدة سميعة عزيز، جمال فن التوقيعات المعنوي، أغسطس، أكتوبر 201، ع 09-10، من موقع: www.darululoom-deoband.com

3- عمارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عن الفنان محمد خدة.جامعة وهران، 2008-2009، نقلا عن: Alice Vincens-Villeprenx, Ecritures de la peinture pour une étude de l'œuvre de la signature, Paris, P4.F, écriture, 1994, P 18.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

جمهوريته الخاصة به قائلا في نهاية قصة **فصل آخر من إنجيل متى**:"جمهورية السعيد بوطاجين حفظهُ الله"[1].

والجدول التالي يجمل الصور المكانية و الزّمانية التي كتب فيها بوطاجين قصصه:

الصور المكانية	الصور الزمانية	المجموعة القصصية	القصة	الصفحة
جمهورية السعيد بوطاجين حفظه الله	بتاريخ تبت يدا أبي لهب	اللعنة عليكم جميعا	فصل آخر من إنجيل متى	19
تاكسنة التي في القلب والذاكرة	يوم سنوات الدّم والسرقة، في ساعة تعبت جدا من الساعات		من فضائح عبدالجيب	35
كتبت هذه القصة على بركة الله في مملكة عبد الحبيب	بتاريخ قل أعوذ بربّ الفلق من شرّ ما خلق		حدّ الحدّ	51
الكرة الأرضية التي ليست هنا	بتاريخ 36 مارس 125457 إلخ.		37 فبراير	64
جمهورية تاكسنة حفظها الله	27 المتنبي سنة 1972 لعنة وخمسة كراريس أو سبع ثكنات		علامة تعجب خالدة	76

1- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 19.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

	مثلا			
جمهورية الشياطين	في يوم ما من عام الّلم من ذلك القرن القذر في الساعة كذا وكذا، ساعتهم		ظل الروح	97
بلاد الّهم والغمّ والدّم	بتاريخ ألف وتسعمائة إلى آخره		وللضفادع حكمة	110
كِدْتُ أنهي هذه القصة في جهةٍ مَا	في زمان ما، لكنّي ... آه يا خالقي		حكاية ذئب كان سويّاً	126
وهران	بتاريخ ذاكرة الغابة وللشجر	أحذيتي جواربي وأنتم	أوجاع فكرة	25
الطابق الرابع من الجحيم	بتاريخ الروح المشرئبة		الجورب المبلّل	66
كتبت هذه القصة في سيارتي، على ركبتي كالعادة، في دولتكم	/		حبل لعبد الله	102
الجزائر	بتاريخ تاريخي أنا. فقط هكذا		مدينة زكريا تامر	110
على ركبتي دائما. في هذا البلد	في تلك الساعة الخارجة عن التقويم		إرث من الريح	129
جمهورية الليل	بتاريخ عشرة أحذية وجورب واحد		القطب والمسمار	136

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

في مغامرة المنفي	بتاريخ مغارة المنفي وكفى		المهنة متكئ	159
في ذلك القبو	في تلك السنة، وهل هذا مهم		اغتيال الموتى	184
مغارة المنفي	فبراير من تلك السنة	الجنـــــة تـــاكسنة بداية الزعـــتر آخـــر	للشاعرة والبرابرة	56
في جغرافية الرأس	في قرنكم الذي بلا قرن		المثقف جدا	65
مغارة المنفي	في وقت ما....وقتهم		يقول لكم عبد الوالو	101
مغارة المنفىَ	جانفي 2008		حكمة ذئب معاصر	127
بلدة الحاشية والحاشية،	علم 2000سلحفاة وبضعة ضفدعة مثلا		سُعال الكلمة	137
هناك في جغرافية الغد	بتاريخ: حبر الروح.		خاتمة بأحمر للشفاه	158

تتجلى من خلال الجدول أماكن متنوعة لا وجودها على أرض الواقع، مرمّزة ومبهمة. وكما تمت الإشارة سابقا تعتبر هذه الأماكن الخيالية وسيلة الكاتب للهروب من الواقع الفاسد، لذلك راح يموقع نفسه وقصصه ضمن أماكن اخترعها كقوله: (مملكة عبد الحبيب، جمهورية الشياطين، جمهورية الليل، بلد الحاشية والحاشية، مغامرة المنفى). هناك أماكن مجهولة بل غير محدّدة مما يدل على انمحاء الوقت والتاريخ وكأن الكاتب كان خارج حدود الزمن وهو يكتب تلك القصص. كما تجلّى لنا الضياع والألم ومعاناة الكتابة وذلك في قوله: (الكرة الأرضية التي ليست هنا، ... في جهة ما، في جغرافية الرأس، هناك في جغرافية الغد). تترك هذه الأماكن في نفس القارئ نفس ما تتركه عبارات من قبيل (ما حدث لي غدا، وفاة الرجل الميت، ذو القرن، أزهار الملح، ظل الروح، الحائط القديم، أحذية الورد

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

والكرز، إغتيال الموتى، سعال الكلمة، أوجاع فكرة) المملوءة بالخيال الغامض والرؤية الموسّعة حدّ الإبهام.

وتترك كذلك نفس ما تتركه: اللعنة عليكم جميعا، أحذيتي وجواربي وأنتم، السيد صفر فاصل خمسة، من فضائح عبد الحبيب، سيجارة أحمد الكافر، مغارة الحمقى... **من أثر دل** على شحنات الغضب من الآخر واللعنة عليه.

وهذا يعني أنه مهما حاول الكاتب تحقيق هروبه الزمني أو المكاني فهو يحيل ويرتبط دائما **بواقعه** وبواقع الكتابة (أي بواقع قصصه وإبداعاته). و قد تحقق له ذلك من خلال اللغة الساحرة التي أعطته قدرة خارقة "على إخفاء الأشياء وإظهارها بوصفها مختفية. "ومهما بدت الخاتمة مستقلة أو محايدة، إلا أنها تتعالق مع المتن وتقف في نهايته لتأكيد فكرة أو رؤية مبثوثة عبر النص، في لغته وعباراته"[1]. **فمثلا في قصة** "37 فبراير" يُعامَل بطل القصة على أنه شخص غريب خارج عن إطار الزمان ليس كباقي البشر لأنه ولد في يوم 37 فبراير الذي لا وجود له في التاريخ. وهذه الغربة هي التي أحسها الكاتب من خلال الخاتمة التالية في قوله: (**الكرة** الأرضية التي ليست لنا....) وهذا ما جعله يسميها جمهورية الشياطين وبلدة الحاشية والحاشية، في مقابل أمكنة أخرى لا يحس فيها بالغربة بل هي جزء منه **كتاكسنة التي في القلب، جمهورية تاكسنة حفظها الله.**

غالبا ما تكون الأزمنة المبثوثة في المحكي والتي تجري فيها أحداث **القصة تتراوح ما** بين الخيالي والواقعي، ولكن ما هو مفروغ منه هو أن الزمان الذي تذيّل به تلك القصص يؤرخ لفعل الكتابة تأريخا حقيقيّا بل هو الشيء الوحيد الذي تثق فيه، لأنه زمن خارج المتخيّل، وبكتابته في نهاية القصة تنتهي الأحداث المحكي التخييلية.

ولكن قصص السعيد بوطاجين تتجلى وكأنها بساط واحد لا مجال للنهاية فيها حيث يستمر الخيال فيها وكأنها قطعة لا تنفصل عن المحكي بل هي مكمّلة له وا تحمل الرؤية نفسها. كما تتضمن ألفاظا تحيل إلى القصص مثل: (بتاريخ عشرة أحذية، وجورب واحد) **في قصة**

1- مرزق هداية، جماليات القصة القصيرة، ص 218.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

"القط والمسمار" التي تحيل إلى قصة "أحذيتي وجواربي وأنتم". (قرنكم الذي بلا قرن) الدالة على قصة "ذو القرن" وكذلك (علم 2000 سلحفاة وبضعة ضفدعة مثلا) الضفدعة هي تلك الموجودة في عنوان قصة "والضفدع حكمة".

تكمن جمالية الخواتم في قصص السعيد بوطاجين في أنها تتصل بالمتن القصصي في بعدها العميق (من حيث رؤيتها للعالم) مثلما أشرنا، وفي الوقت نفسه تمارس عملية الهروب "فتوهِمُ القارئ بحياديتها بسبب غرائبيتها وعوالمها الضّبابية و القنتازية وغموضها المقصود.... وكذلك ما تمارسه من مراوغات و تهويمات لغوية"[1].

تعكس الخواتم "سياقات وتراكيب تتكئ على السخرية المطعّمة بإشارات إلى معاناة الإنسان لفترة عاشها الجزائريون في العشرية السوداء من سنوات الهمّ والغمّ والدّم فكانت إيحاءً بالواقع السائد"[2] كقوله: (يوم سنوات الدّم والسرقة.....، في يوم ما من عام الدم).

"كما لا ننفي اصطباغ تلك الخواتم بالطابع الهزلي الساخر المقنّع المحمّل بشحنات من الحسرة والألم"[3] في قوله: (بتاريخ ألف وتسعمائة إلى آخره، بتاريخ 36 مارس 125457 إلخ، بتاريخ عشرة أحذية وجوارب).

انزياحات الفاعل وموضوع القيمة ورحلة البحث عن الإنسان:

"إن شعرية المأساة عند أرسطو، وكما هو واضح في كتابه التنظيري "فن الشعر"، منوطة بالمحاكاة التي تتم بواسطة أشخاص يفعلون[4]؛ وهذا معناه رد الجمالية إلى الفعل، وإلى مهارة أدائه، أي إلى الفاعل (الممثّل). أو لنقل إن هذا معناه رد الجمالية إلى الحكاية بما تعنيه من أحداث وأشخاص ....."[5].

1- مرزق هداية، جماليات القصة القصيرة، ص 211-212.

2- المرجع نفسه، ص 214.

3- المرجع نفسه، ص 214.

4- أرسطو فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص29

5- العيد يمنى، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب-بيروت، ط1، 1998، ص 109-110.

و من هنا نستخلص أهمية الفاعل وقيمة ما يسعى إليه من أهداف وما ينجزه من أفعال. ويعتبر موضوع القيمة فعل أساسي من هذه الأفعال. كما نستخلص أيضا أن جوهر جمالية الحكاية و شعريتها تعود إلى هذه الثنائية **(الفاعل / الفعل) ولا وجد لفاعل دون موضوع** قيمة، كما لا وجود لفعل دون فاعل. وجماليات الفعل تكمن في براعة أدائه؛ وهذا معناه أن طريقة العرض وما تحدثه من تأثير تلعب دوراً كذلك في هذه الجمالية، مما يعني أن مقياس الشعرية يتحدد بمقدار التأثير في النفس وبمقدار ما تحدثه من تطهير جراء مشاعر الخوف والرحمة.

وقبل الحديث عن انزياحات هذا الفاعل وموضوع القيمة في قصص بوطاجين **لا بُدّ من** تحديد معنى الانزياح ثم تعريف كل منهما (أي الفاعل وموضوع القيمة) كعاملين أساسين في كل محكي، وما الصور التي يمكن أن يكون عليها كل منهما ؟ وكذلك ما العلاقات التي يمكن أن يدخلا في تحقيقها.

يعرف الانزياح على أنه الخرق والعدول والانحراف والتجاور وغيرها من المصطلحات **التي تدل على الخروج عن المألوف**. ويعني كذلك " خروج اللفظة من الأعراف اللغوية وتخطيها للمعاني المعروفة إلى معان أخرى تكسر نمطية اللغة المعيارية وتحمل القارئ عبر متاهات النص وتهويمات اللامعقول"[1] ويتم الانزياح داخل النصوص من خلال الأساليب البلاغية المختلفة، ولهذا سيكون الحديث هنا حول الانزياح ليس باعتباره ظاهرة لغوية فقط بل ظاهرة كلامية سردية، و الإنزياح في السرد والتلاعب بتقنياته المختلفة لا تفرضه الضرورة السردية بل تكوّنه روح الإبداع الخفية.

إن القول بأن الانزياح ظاهرة كلامية معناه أنه أعم من اللغة ويتجاوزها إلى ما هو غير **لغوي (تقني- فكري- إجرائي)**. ومن ثم فهو يسعى إلى غاية جمالية قوامها العدول عن التصريح بالشيء مباشرة أو العدول من رأي إلى رأي آخر أو من معنى إلى معنى آخر.

1- مرزق هداية. جماليات القصة القصيرة. ص354

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

إن سر الانزياح أو العدول هو أن ما يقال ليس مباشرا، وعدم المباشرة هنا معناه أن الدال لا يصرح بمدلوله مباشرة بل يحدث نوعا من التغريب بينهما فيأتي المعنى مرمزا ومستعارا، لذلك تعرف "جماعة مو" الانزياح على أنه "حالة محددة من الابتعاد بين الدال والمدلول موجود في أي رواية"[1] . ولكن السؤال الذي يطرح هو كيف يتحقق الانزياح على مستوى المتن القصصي؟ هذا ما سيحاول هذا المبحث البحث عنه من خلال انزياحات الفاعل وموضوع القيمة.

- **الفاعل / العامل / الشخصية:**

"إن مفهوم الشخصية الحكائية عند غريماس يمكن التمييز فيه بين مستويين:

- **مستوى عاملي**: تتخذ فيه الشخصية مفهوماً شمولياً مجرّداً يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

- **مستوى ممثلي**: نسبة إلى الممثل تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، وهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية"[2].

وعليه فإن "**الفاعل** هو الهيئة المضطلعة بهذه الأفعال، لهذا وبتحديده كمنفذ وكتجسيد إنساني لأدوار لازمة في سياق المحكي، يشكل مفهوما قريبا جدا من المفهوم التقليدي لـ "الشخصية".

أما العامل فلا يمكن اعتباره معطى في النّص، وإنما هو مفهوم يشيده التّحليل ... إنّه الدور الذي يناط به الفاعلون كوظيفة"[3].

وهذا معناه "**أن العامل** نتصوره في العمل الذي يؤديه، فهو كائن مجرّد له دوره في التصرف الوظائفي، مثال ذلك تقديم يد العون. أما الفاعل أو القائم بالفعل فهو الشخصية في كامل صفاتها وصورها كما هي ظاهرة في النّص"[4].

1- G.Mu,la rhétorique générale ,P.177

2- لحميداني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط3 2000، ص 52.

3- فانسون جوف، شعرية الرواية، ص 100-101.

4- بوشفردة نادية، مباحث في السيميائيات السردية، دار الأمل، تيزي وزو، ط 2008، ص 46.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

- **الشخصية كعامل**: إن الشخصية في المحكي ليست اسماً أو أوصاف مادية ومعنوية فقط لذلك يذهب (Anne Urbersfeeld) في كتابه (Lire le Théâtre) إلى ضبط الفوارق بين كل من الشخصية والعامل قائلاً: "لا يمكن اعتبار العامل (Actant) شخصية لأن:

أ- العامل يمكن أن يكون مجرّدًا كالحريّة مثلا أو شخصية جماعية أو اجتماع للعديد من الشخصيات (وهذه الجماعة من الشخصيات يمكن أن تكون معارضة للذات Sujet **والعامل** Actan).

ب- العامل يمكن أن يكون غائبا مسرحيا، ولكن حضوره النّصي لا يمكن أن يسجّلَ إلاّ في **خطاب ذوات التلفظ الأخرى (متكلمة)** في حين هي لم تكن على الإطلاق ذات للتفظ.

ج- الشخصية يمكن أن تتقلّد وظائف عاملية مختلفة تقوم بها في آن واحد أو بالتعاقب"[1].

أما "فليب هامون" فيرى أن "الشخصية هي الحاملة للأحاديث والتحولات في السّرد....إنها الحاملة لعالم الحكاية الذي يمكن تحليله....."[2].

*** موضوع القيمة ورحلة البحث عن الإنسان في قصص بوطاجين**:

"يُقَدَّم كل محكي كبحث عن موضوع تقوم به ذات ما"[3]. ولا يصبح هذا الموضوع ذا قيمة إلا عندما يدخل في دائرة البحث؛ بحث الذات عن هذا الموضوع. ويصبح مركز اهتمامها. أما باقي العوامل التي تدخل في تكملة الدور العاملي فنجد المرسل و المرسل إليه والمساعد **والمعارض**.

إن ما نسعى إليه من خلال هذه المحاولة ليس تحديد البنية الواحدة التي تنبني وفقها القصص ولكن تبيين الأشكال المتنوعة لتلك العلاقة(**الفاعل**/موضوع القيمة) **التي اختلفت من قصة لأخرى**. كما أن الهدف الأساسي وهو الكشف عن موضوع القيمة الحقيقي، وصلاته بما نعيشه في الحياة ؟ والإجابة عن سؤال مهم وهو ما الذي تعلمنا إياه العلاقة العاملية أو العلاقات بين العوامل؟، وما هي أهمية موضوع القيمة ؟ وما فائدة البحث عنه؟

1 -Anne Urbersfeeld Lire le Théâtre, P.P. 61-62.

2- **رولان** بارث وآخرون، شعرية المحكي، **تر**: غسان السيد، الجمعية التعاونية للطباعة، ط. 2001 ، ص 151-152.

3- **جوف فلسون**، شعرية الرواية، ص 101.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

إن رحلة البحث عن موضوع القيمة في قصص السعيد بوطاجين هي رحلة البحث عن الإنسان؛ الإنسان الحقيقي صاحب الأخلاق والمبادئ صاحب الحق والحكمة، الإنسان الصادق الصدوق. هذا الإنسان الذي أصبح عملة نادرة في هذا الزّمان.

ومن خلال هذه الرحلة سنتعلّم دروساً عن هذا الإنسان، وهذه الدروس تعتبر كموضوع القيمة بالنّسبة للقارئ، وهذا هو سره لأن عموميته(موضوع القيمة) وانفتاحه في البحث عن **الإنسان بصفة عامة** (الإنسان الحقيقي) هو مكمن جمالياته. و ما زاده رونقا هو اشتراكه بين العالم القصصي المتخيّل والعالم الواقعي للقارئ، بل ويشترك فيه كل إنسان يسعى للبحث عن ذاته وسط أدغال المجتمع.

من خلال رحلة البحث عن الإنسان يصادفنا كم هائل من الحكم والقيم الإنسانية التي تكاد **تنعدم في المجتمعات الفاسدة**. و منها تعلّمنا (هذه الرحلة) دروساً في الحياة دروسا في الصبر وتحمّل الألم والجوع، ودروساً حول مكارم الأخلاق والسّمات الحسنة، حول حب الخير والوطن، دروساً حول الصديق الحقيقي والصديق الزائف الذي يتحول إلى عدوٍّ.

يصور الكاتب في قصة "**ذو القرن**" **حالة** الإنسان المسالم في شخصية "عبد الله" **قائلا**: "....كان شبيها بتلك المخلوقات التي تتكلّم تحلّقُ وتفكّرُ في السفر القادم. حقائبها مهيّأة دائما ومعبّأة بالعالم الفارغ من حولها، مثل الحلازين الصغيرة التي تحمل مأواها على ظهرها...."[1].

إن هذا النوع من الأشخاص نادرون، لأنهم يعانون كثيراً من أجل الحفاظ على إنسانيتهم. أن تبقى إنسانا فهذا أمر ليس بالسهل. هؤلاء بحث عنهم الكاتب ليستأنس بهم وليتعرف على نفسه من خلالهم ولم يجدهم قائلا: "مازالت إنسانيتي يقظة..... إنّه لشيء مرعب أن تبقى إنساناً، بالمعنى الحقيقي ثم لا تجد ربْع إنسان ولو من الخيال لتتأكّد من أنّك مازلت سليم العقل ولو قليلاً"[2]. ذاك الإنسان هو من أهدى إليه السعيد بوطاجين قصصه في "**وفاة الرجل**

1- بوطاجين السعيد، تاكسنة بداية الزعتر آخر الجنّة، ص 111.

2- المرجع نفسه، ص 85.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

الميت" في قوله: "إلى الطّيبين ....فقط"[1]. وهم نفسهم من كان يبحث عنهم في مجموعة "اللعنة عليكم جميعا" لأنهم علّموه كيف يكون إنسانا: "....هكذا فكرتُ، وبعد تفكير عميق وسعتُ القائمة بإضافة أسماء أخرى علّمتني كيف أكون إنسانا لا يخضع لجاذبية الأقوى.....حركاتي أنا الذاهبة إلى الإنسان البعيد الذي اصطادته الرتب وردمته أين أنت يا صديقي الإنسان !"[2]. إن الإنسان الذي يبحث عنه هنا هو ذلك المتواضع الذي لا تهمه الرتب، الإنسان الذي لا يخضع لجاذبية الأقوى.

وتتواصل رحلة البحث في قصة "ظل الروح" عن إنسان "سلاحُه الصدق والصفاء، إنسان حليف للخير حيثما وُجِدَ ولو في جهنَّم"[3] إنسان "سيرتاح من الجميع، وبعد موته سيحنُّ إلى البستان وشجرة الكرز وبقايا الإنسان .... إنسان سيحن إلى الكائنات الهامشية التي صنعت مجده، سيحن إلى الصراصير والضفادع في الليالي الصيفية"[4].

وهل حقا لا يزال هذا النوع موجودا ؟ لم يستسلم "الكاتب" بل راح يفتش عن بقايا هذا الإنسان في إرهابي مجرم أراد أن يقتله: وفي ذلك قال مخاطبا نفسه: "....جرّبْ أيها المواطن الاحتياطي علّك تجدُ إنسانا نائماً في ضميره النائم....."[5].

وفي قصة "اعترافات رواية غير مهذب" تصبح رحلة البحث عن الإنسان هي رحلة البحث عن الذات في قوله: "....في هذا المساء أريد أن أفكّر في رجل،؟ في إنسان وحيد، في رجل بلا اسم وبلا وطن، رجل احترمه لأنّه لا يشبهكم إطلاقا، ذلكم الرجل هو أنا"[6] وهذا ما

1- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 05.

2- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 47.

3- المرجع نفسه، ص 83.

4- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 88-89.

5- المرجع نفسه، ص 89.

6- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 123.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

تحقق أيضا في قصة "**ظل الروح**" في قوله: "....كنت أبحث عن نفسي وعن كائن قديم يدعى الإنسان...."[1].

و إذا تساءلنا مثلما يسأل الحفيد جدّه في قصة "فصل آخر من إنجيل متى" **عن مكان البشر** الحقيقيين نجد هذه الصورة الخيالية الرائعة التي تجعل القارئ ينتقل إلى عالم أسطوري ومكان خيالي. **تُكثّف كلمة "إنسان"** في هذا النص بالروح والأرواح مما زاد من عنصر الخيال الذي أشبعَ سيرورة الرحلة بواقع خرافي. **وذلك من خلال إجابة الجدّ "وإذا كنت** أسأل عن مكان البشر الحقيقيين يظل منغرسا في مكانه مشيراً إلى جهات غامضة: **في** سراديب المدن المظلمة، هناك **أرواح ترتجف كعصافير مبلّلة**، إنّها الخيط الممتد إلى الضوء والصلوات الحقيقية، أرواح جوّالة تأكل هاربة وتنام بعين واحدة مجعّدة، لا تبحث عنها، سوف لن تراها أبداً إذ بقى قلبك أعمى"[2].

وإذا نحن تساءلنا عن صفاتهم ومبادئهم نجد كذلك قول الجدّ المملوء بالحكمة:

"- الناس الحقيقيون يموتون واقفين ولا يخشون أحداً.....الإنسان العظيم لا يخشى سوى خالقه. الإنسان الحقيقي مرآة للحق"[3].

وفي مجموعة "أحذيتي وجواربي وأنتم" يحاول الكاتب أن ينهض بهذا الإنسان وأن يكون دائما خيراً مما هو عليه لذلك ينفي بعض الأخلاق التي تمنعه أن يكون إنساناً في قوله: "**من** يرى الباطل ولا يشهر كرمته.....من ينبطح أمام المنبطحين بحثاً عن منصب .....؟ .... من لم يعرف الفاقة مرّة واحدة، ومن لم يجرّب الهمّ، من لم يستيقظ ليسحب ما تيسر له من الوجع، هل هذا إنسان ؟ **هل تسمون الإنسان** من يرتدي لحمه ولحم المساكين؟ من يبتسم للراعي تارة وتارة للذئب وتارة لك وللخنزير دائما.... ومن يتلذذ بعرق الضعفاء، ومن يتّخذه عصيراً يومياً ليزداد شراهة....."[4] إذن ليس المخادع إنسانا ولا المنافق، ولا

1- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 83.

2- **المرجع** نفسه، ص 12-13.

3- المرجع نفسه، ص 33.

4- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 06-07.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

الصامت عن الحق ولا حتّى من يذل نفسه من أجل المال والمنصب، وليس الإنسان من يأكل لحم أخيه ويسلبه حقّهُ. بل الإنسان من جرّب الهمّ والألم وتأوّه لأنّ الهمّ معلّمٌ كبير **"فلأن** يشعر بالمأساة معناه أنّهُ ما زال إنْسانا ولو قليلا"[1].

إن رحلة البحث عن الإنسان جعلت الكاتب يخلق **"أحمد علي"** كنموذج للإنسان الحقيقي الذي لم يستطع التكيُّفَ مع المجتمع الفاسد في قصة أوجاع فكرة: "وفكّرتُ في رسم مخلوق على مقاسي يتألم ويصاب بالجرب، يكره الإدارات والحكومات، مخلوق صغير يذهب إلى الحقيقة بروح شفافة تخرج البلدة من غبار القرون والطاعة، دائرة البؤس الأعظم"[2].

إن موضوع القيمة المتحدث عنه: "الإنسان الحقيقي" الذي هو مسعى الكاتب وكذلك مسعى شخصيات المحكي يتجلى في القصص في أثواب مختلفة وبصيغ مرمّزة وغير مباشرة وفي بعض الأحيان غامضة، ولعلّ هذا هو مكمن بلاغة هذا المحكي القصصي. **والجدول التالي** يلخّص بعض مواضيع القيمة في قصص السعيد بوطاجين والذوات التي تسعى إلى تحقيقه لتَبيُّن سياقات الانزياح ومظاهر الصنعة الفنية في هذا المحكي القصصي:

المجموعة القصصية	القصّة	العـــــــــوامل	
		الفاعل	موضوع القيمة
	فصل آخر من إنجيل متى	/	- البحث عن البشر الحقيقيين والحياة المثالية لوطنه. - السفر إلى المستقبل هربا من الوحشة وفضح بلاد

1- المرجع نفسه، ص 19.

2- المرجع نفسه، ص 14.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

			خير أمة أخرجت للناس. - الهروب من الفساد الموجود في بلدته.
	من فضائح عبد الحبيب	/	- تخليص بلدته من ديدان الخبيث أي من الخونة وفضحهم (وصية جده له) (أي المحافظة على بلدته تاكسنة).
	حدّ الحدّ	1- محمد عبدالله 2- الآخر (أهل البلدة والشرطة)	- الكنز المعنوي (الشعب، الذكاء، العمل، العدل، المحبة الخالصة، الحنان، الفكر، الوطن). - الكنز المادي (المال، الثروة)
	37 فبراير	سعيد بن مسعود المدعو ابن آدم	- تصحيح تاريخ ميلاده وإثبات أنّهُ لم يقتل برصاصة
	علامة تعجب خالدة	- فرانز كافكا (اسم مستعار) - الآخر	- الإجابة عن كمٍ من الأسئلة. -تحقيق الانبطاح الدائم لعساكر الثكنة.
	ظل الروح	- سعيد - الإرهاب	- أن يعيش بسلام في وطنه - قتل السعيد الأبرياء ونشر الفساد في البلدة.
	والضفادع حكمة	- البوهالي - الحفيد	- إصلاح الفساد في المجتمع وفضح الأشرار بالكتابة عنهم
	حكاية ذئب كان سويا	عبد الله	محاولة قتل الذئب لأنه قتل تسعة وعشرون خروفاً

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

تاكسنة بداية الزعتر آخر الجنّة	تاكسنة بداية الزعتر آخر الجنّة	/	- البحث عن ابتسامة الصبا والجدة. - العودة إلى بلدته وتخليصها من الدياثة.
الشاعران والبرايرة		عويشر وعميمر	الوصول إلى المركز، وتخليص البلدة مما هي عليه من تقتيل وتذبيح.
مثقّف جدّا		المثقف جدّا	إلقاء خطاب أمام الجمهور
الزعيم الذي طرد البحر		- البحر - أهل القرية - رئيس البلدية	- يريد الذهاب في رحلة. - إيقاف تقدم البحر. - تنظيف حذائه وبدلته من الطين.
يقول لكم عبد الوالو		- عبد الوالو - أهل البلدة	- البحث عن ذيل قط. - يريدون معرفة عمّا يبحث عبد الوالو.
ذو القرن		- عبد الله - الناس	- التخلص من لغة الفم والحفاظ على لغة القرن. - البحث عن سر القرن ومن أين جاء ؟
حكمة ذئب معاصر		/	إطفاء النار المشتعلة.
سعل حكمة		- الحكيم (امواطن الصغير جدّا) - الرئيس	- اهانة الرئيس وتبيين كذبه وتزويره للحقائق (تكذيب ما قاله حول 100 %). - البحث عن السلطة والحكم.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

	خاتمة بأحمر الشفاه	/	- استرجاع الماضي وانتظار أن يبرعم الديك ويُنْبتُ.
وفاة الرجل الميّت	ال الوسواس ال الخنّاس	- عبد الوالو والسكارى وابناء الحرام والعاقون بالوراثة. - الناس والشرطة	- إخبار الناس بقتل الوسواس الخنّاس. - تحاول معرفة الشّخص المقتول.
	مذكرات الحائط القديم	الحفيد	- كيف ولماذا تبدل الصديق إلى عدو؟ - البحث عن عالم بريء بالعودة إلى الطفولة.
	وفاة الرجل الميّت	- عبد الرحيم الطارق. - الأعداء	- يريد إثبات أنه عبد الرحيم الطارق وليس قيس بن الملوّح. - يريدون إثبات أنّه قيس بن الملوّح وإعدامه.
	تفاحة السيد البوهيمي.	- الأستاذ	- يحاول الاحتماء بالنسيان للهروب من الواقع الذي يعيشه.
	لاشيء	/	أن يكون ناقدا
	هكذا تحدث وازنة	- وازنة - السارد (شخصية)	- البحث عن منزل (جاء مرمزا). - حكي ما حصل لوازنة وتذكر ماضيها ووصف معاناتها.
	أوجاع فكرة	- الكاتب	- خلق أحمد علي للاستئناس بصورة منه ليزيل غربته.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

		- أحمد علي	- الخروج إلى الواقع، وأن يصبح رجلاً كبيراً و نظيفاً.
	أحذية الورد والكرز	- الوالدة - الابن	- أن يعيش ابنها ويشفى ويلعب كالصغار وأن لا يكبر قبل الوقت. - الخروج من الدنيا والشفاء من علّتها.
	الجورب المبلّل	محمّد	- أن يتركه الناس ويبعدوا أذاهم عنه. - أن يعطوه حبل غسيل ليجفف ما تبقى منه.
	مغارة الحمقى	- أحمد الكافر عبد الوالو - الإذاعة	- تشييد مغارة الحمقى وإبداع شعب يسير الجمهورية. - اتهامهم بالإساءة إلى مملكة بني حلوف (إغلاق المغارة).
	حبل لعبد الله	- عبد الله - الرجل الصغير	- الانتحار للتخلص من الأسئلة. - السكينة والطمأنينة والعوادة إلى الورقة (الموت).
	مدينة زكريا تامر	- عنكبوت أجرب	- يرغب في قطرة ماء وفعل صادقٍ وخطوة إلى الصفاء ... ومدينة خضراء (الاستقرار والسلام).
	ارث من الريح	سكان الحي	معرفة سبب وفاة الجدة ميمونة، لتقاسم بيتها ومملكتها.
	القطب والمسمار	المريد (التلميذ)	- يريد أن يشفى من اللسان والأمعاء وأن يبتعد عن ارتكاب الأخطاء والحصول على نصيحة من الشيخ.
	المهنة متكئ	عبد الله المسرحي	- التشهير بالفساد في بلدة كل وأغلق فمك (إدراج التثاؤب في دستور البلدة-المطالبة بوزارة للسعل-تعلم

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

		الفيلسوف	الأمة فلسفة التثاؤب).
	اغتيال الموتى	**علي الحمّل**	البحث عن إنسان لكنه لم يجد أحدا **الكل موتى والبلدة مقبرة**
	خطيئة عبد الله اليتيم	-عبد الله اليتيم -- **القاضي**	- الهروب من الآخرين إلى عالمه الخاص - جعل عبد الله متهما بالقرة ومعاقبته.
	السيد صفر **فاصل خمسة**	**عبد الوالو**	التخلص من آثار الاجتماعات الكاذبة بالهروب إلى عالمه الخاص.
	أعياد الخسارة	يعقوب	ذبح خروف لأبنائه يوم العيد
	جمعة شاعر محلي	الشاعر وصديقه	**العبث للتخلص من الملل**
	وحي من جهة اليأس	/	يدعوا إلى السلم، يريد أن يكون إنسانا أن يبقى مهملا ولا ينشغل به الناس وأن يبتعدوا عنه.
	ما حدث لي غداً	/	الموت وأن يعيش على تخوم الغياب (**الهروب من الواقع المؤلم**)
	الشغربية	/ - **الضابط** -**الآخر**	- **الانتحار** (وقبلها أراد أن يودع أكشاك التبغ والتخلص من بلدة القمامة وجيل أبو ضرس). - إيداعه في السجن مدة عامين لأداء الخدمة الوطنية حتى يسمح له بالانتحار (أُجّل له انتحاره). - استعادة دنانيره العشرة قبل أن ينتحر.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

	اعترافات راوية غير مهذب	- السيد عبد الرصيف -**الآخر** - **الراوي** - ليلى	- ينتظرُ مجيء ليلاه (**الحب**) - معاقبته لارتكابه جريمة الحب - كتابة قصة وتبيين أسباب اختفاء السيد عبدالرصيف - القبض على عبد الرّصيف.
	سيجارة أحمد **الكافر**	**أحمد الكافر (أحمد الجعدي)**	- التهدئة من رعب الذاكرة والماضي المؤلم والمرعب ويريد أن يواريه في حفرة. - حنينه إلى الماضي اشتياقه إليه وندمه على ما فات لذلك ذهب إلى المقبرة.

تحليل مظاهر انزياحات الفاعل وموضوع القيمة:

"تعد العلاقة بين الفاعل وموضوع القيمة بؤرة النموذج العاملي بل تمثل العنصر الحيوي فيه"[1]. والعلاقة بينهما هي علاقة رغبة[2]. ولكن السؤال الذي يطرح هو هل هذه الرغبة موجودة في قصص السعيد بوطاجين؟ وما طرق تحققها ؟

بعد الاطلاع على الجداول التي بين أيدينا يتضح لنا أن الفاعل ذات قد تحمل اسما **مثل**: (عبد الوالو، عبد الله اليتيم، عبد الرحيم الطارق، أحمد علي، سليمان البوهالي). **وقد تكون** مجرّد ألقاب تدل على عمل أو دور تقوم به مثل: (**الشاعر، الأستاذ، المثقف جدّا، الرجل** الصغير، .....). وفي مواضع أخرى لا نجد أسماء ولا ألقابا بل نستشعر أن هناك شخص

1 -A.J. greimas, semquantique structurelle, p. 118.

2- كورتيس جوزيف، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ترجمال حضري، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 1428هـ-2007م، ص 105.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

يتحدث ثم يُتحدّث عنه. **مثل**: قصة فصل آخر من إنجيل متى، من فضائح عبد الحبيب. و قد يكون الفاعل جماعيا كما في إرث من الريح.

إن هذه الشخصيات هي عبارة عن عوامل "مسلّحة يواجه بها السعيد بوطاجين **العالم**....ومُهمَّتُها الصّمود في وجه الخراب الذي يدمّر العالم"[1]، **ولا** يقوم بهذه الأعمال والمهمّات والمواجهات إلاّ الإنسان الحقيقي وهذا هو جوهر ما يسعى إليه الكاتب في قصصه وقد حقق هذا المسعى وفق أساليب وطرق فنية رائعة.

ومن بينها إيهامنا بأن الفاعل لا يسعى إلى البحث عن موضوع القيمة لإضفاء روح العبث **واللاّمبالاة**. و كذلك عن طريق خلخلة أحداث المحكي ونثرها هنا وهناك دون انسجام أورابط يربط بينهما.

وقد لا يسعى الفاعل إلى تحقيق موضوع القيمة وذلك لتفاهته ولتهافت الناس عليه فيتحول موضوع القيمة بالنسبة إلى الذات البطلة، ويصبح ليس ذا قيمة. و عند الشخصيات الأخرى يصبح جوهر ما يسعون لتحقيقه مثل الكنز في قصّة **"حد الحدّ" ومنصب الرئاسة أو الحكم في سعل الكلمة**.

وقد يخدعنا الكاتب بالعنوان فنظن من خلاله أن موضوع القيمة متصل به، ولكنه في كثير من القصص يكون مخالفا له فيخلق نوعا من الإيهام مثل قصة "المهنة متكئ"؛ حيث يفهم القارئ من البداية أن موضوع القيمة لهذه الشخصية في القصة هو الحصول على عمل، لأن كل الشخصيات تتمنى له ذلك. لكن هو لا يريد، بل غير مقتنع بالعمل في بلدة كل وأغلق فمك بدليل أنه في أول يوم له في العمل لم يذهب، بل راح يساند البطالين في مظاهراتهم. والدليل على عدم سعادته بالعمل ما قاله مخاطبا **النادل**:

"- كالعادة قال للنادل، قهوة زفت، أسرع من فضلك

- ليس من عادتك علّق النادل وهو يحك شعره

1- خياط أحمد، الشخصيات وكثرة الدلالة في كتابات السعيد بوطاجين، ضمن الملتقى الوطني الثالث للكتابة السّردية، ص 17.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

- وجدتُ عملاً، هذا يومي الأول كإنسان مهم، إطار في بلدة كل وأغلق فمك"[1].

الشيء ذاته ينطبق على قصة "الزعيم الذي طرد البحر" حيث يظن القارئ أن رئيس البلدية هو الزعيم الذي طرد البحر. في حين هذا الفاعل ليس فاعلاً بل مفعولاً به لأنه لم يحرك ساكنا أمام تقدم البحر بل كان خائفاً بعدما سقط في حفرة واختبأ فيها ولم يخرج. وهذا يوحي بإنزياحات الفاعل التي يمارسها العنوان في القصة من باب السخرية.

وليس العنوان فقط ما يوهمنا بموضوع القيمة بل أحداث المحكي كذلك، كأن يكون الفاعل متهم بارتكاب معصية تافهة ويقاضى ويحاكم عليها، هذا يجعلنا نتخيل فاعلا يصرخ محاولا تبرئة نفسه وتخليصها من التهمة الملصقة به زورا، ولكن بدلا من ذلك هرب الفاعل إلى عالمه الخاص، ليحقق معنى وليوصل فكرة جوهرية وهي تفاهة الواقع **والأشخاص** وفسادهما.

وقد يكون الفاعل مريضا معلولا ولكن موضوع القيمة لديه لا يتمثل في الشفاء ولا يسعى لتحقيق ذلك. **مثل قصة** "من فضائح عبد الحبيب"، **و**"أحذية الورد والكرز".

ويستمر الفاعل في هروبه للحصول على ما يريده و هذا شكل من أشكال الانزياح؛ لأن موضوع القيمة هو في ذاته الهروب من الواقع. ويتجلّى ذلك في قصة "**مذكرات الحائط** القديم" الذي تسعى فيه الذات (الحفيد) إلى البحث عن عالم بريء، من خلال الهروب من الواقع إلى عالم الطفولة، فهو يهرب ليحقق هذا الهدف. **وكقصة** "تفاحة السيد البوهيمي" حيث يحاول الأستاذ الاحتماء بالنسيان للهروب من الواقع الذي يعيشه.

وقد يكون موضوع القيمة سلبيا كالموت إلّا أن الكاتب يسعى لتحقيقه، وفي المقابل قد يكون منصبا مهما أو كنزا إلا أنه لا يسعى إليه. كسعيه للانتحار في "حبل لعبد الله والشغرية" **وإلى الموت في "ما حدث لي غدا"**، **و**عدم رغبته في منصب الحاكم أو الرئيس في "**سعل الكلمة**". وهنا يكمن الانزياح في هذه العلاقة. إذ كيف يكون موضوع القيمة كنزاً ومنصبا والفاعل لا يسعى إليهما. هنا ممكن الانزياح وجماليات التأليف لأنه إذا تتبعنا المنطق-وهو

1- بوطاجين السعيد، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص 145.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

النظام الذي تتبني وفقه العلاقة العاملية- **نجد** أنه منطقيا يجوز أن يكون المنصب أو الحكم والمال أو الكنز مواضيع مهمة وذات قيمة وتستحق سعي الفاعل خلفها. لذلك اعتبرناها كموضوعات قيمة. ولكن الكاتب يظهر لنا شخصياته على أنها راقية وذات مبادئ ومثقفة و متعالية عن متع الدنيا وعن كل ما هو زائل. وقد ضبط هذه العلاقة وصنعها في قصصه وحقق انزياح بنية محكية العاملية بانزياح فواعله عن مواضيع القيمة. وعليه يمكن أن نسجل إنزياحاته في الأشكال التالية:

- إن موضوع القيمة دائما معنوي، وهذا يعكس قيمة مشروع الكاتب القيّم، ورقي الأفكار والمبادئ التي يسعى لتحقيقها والذي تخص ما هو معنوي وتسمو وتتعالى عن كل ما هو **مادي**. كما أنه يتراوح ما بين الغامض والعبثي وغير المحدَّد و الضائع.

- جاء موضوع القيمة في بعض القصص مرمّزا غير مباشر لا يتجلى بوضوح في المحكي، لذا لا بد من فك طلاسم تلك الموضوعات و ايجاد الرابط السري والعجيب بين تلك المضامين **ومشروع البحث**(البحث عن الإنسان الحقيقي)، **لأجل ذلك نتساءل ما الذي جعل** أحمد الكافر يزور الماضي في المقابر؟ فيكون الجواب هو انقراض الجنس البشري الحقيقي. فبالرغم من غضبه على أهله وبالرغم من ذكرياته المؤلمة معهم إلا أنّه يحنّ إليهم. فهذا الماضي مؤلم ومرير ولكنّه ليس أمرّ من الواقع مع أشخاص يفتقرون إلى الإنسانية. وعن ألم الماضي ومرارته يقول: "....إنّي لأتساءل اليوم كيف كبرت وكيف حييت، وماذا عساني أفعل للتهدئة من رعب الذاكرة، لأواري الماضي في حفرة وأذيبه يوما فيوما"[1]. وعن حنينه إلى الماضي يقول رادّا على شخص سأله **مازحا**: "هل تبحث عن سيجارة عند الموتى ؟ سأله مبتسما.

- بل أبحث عمّن يجلدني، لقد اشتقت إلى من يصفعني أو يطفئ اللفافات"[2].

إذن يبحث أحمد الكافر عمن يجلده ويصفعه أي إلى من ينصحُهُ ويوجّهُهُ ويواجهه بأخطائه ويعاقبه عليها، ولا يقوم بذلك إلا الإنسان الحقيقي (الصديق الحقيقي) الذي يخاف عليه

1- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 137.
2- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا ، ص 147.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

ويرشده وينصحه إذا ضاع. هذا الشخص لم يجده ما بين الأحياء فراح يزور المقبرة علّه يجده ويسترجع ذكراه. ولعل السبب نفسه جعله يهرب إلى عالم الطفولة في "مذكرات الحائط القديم" هروبا من الدياثة وديدان الخبيث.

وقد نتساءل ما علاقة موضوع القيمة في قصة "37 فبراير" وهو تصحيح الشخصية لتاريخ ميلاده بالمشروع العام للكاتب (البحث عن الإنسان الحقيقي) السبب دائما هو فساد الأشخاص وفساد الواقع الذي سبب ضياع أبسط حقوق الإنسان وهي تاريخ الميلاد. بل ومُسّ الإنسان حتى في اسمه واتّهم لأجله وشُكّك فيه مثل "عبد الرحيم الطارق" في قصته "وفاة الرجل الميت" الذي اتهم أنه قيس بن الملوح، وعوقب لأجل ذلك.

وإذا نحن تساءلنا ماسرّ "ذيل القط" في "يقول لكم عبد الوالو" نجد أن، رحلة بحث عبد الله عن "ذيل القط" هي نفسها رحلة البحث عن الإنسان. كان عبد الوالو يبحث عن شخص يحيّيه كإنسان ولا ينتظر منه مقابلاً ولن يسأله عمّا يبحث ولن يكون هذا الشيء إلا "ذيل قط".

يتساءل القارئ لقصص السعيد بوطاجين عن علاقة مشروعة بمواضع القيمة التالية:

- البحث عن ابتسامة الصبا (تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة).
- إلقاء خطاب أمام الجمهور (المثقف جدّا).
- ذهاب البحر في رحلة ومحاولة إيقاف تقدمه (الزّعيم الذي طرد البحر).
- القرن (ذو القرن).
- إخبار الناس بقتل الوسواس الخناس (الوسواس الخناس).
- بقتل سليمان البوهالي (وللضفادع حكمة).
- بالجورب المبلل (في الجورب المبلّل).
- البحث عن سبب موت الجدة ميمونة (إرث من الريح).
- بالقطب والمسمار (القطب والمسمار).
- بالبحث عن منزل (هكذا تحدثت وازنة).

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

- الاتكاء على الجدار والتثاؤب والسعال العطس (المهنة متكئ).
- اتهام عبد الله اليتيم، (خطيئة عبد الله اليتيم).
- بالبحث عن ليلى (اعترافات رواية غير مهذّب).

إن الإجابة عن هذه الإشكالات تعود إلى عنصر الفساد بكل أنواعه المنتشر في المجتمع فهو السبب القوي الذي يكمن خلف هذه المضامين بل هو سبب كتابة الكاتب لقصصه: فوسط زيف الحقائق وكذب التّحية التي لا تنبع من القلب يحن الإنسان إلى ابتسامة بريئة من شخص لا يخفي خلف ابتسامته خدمة أو مصلحة أو حقداً خفيّاً، حنّ إلى ابتسامة الصبا، حنّ إلى شخص يعامله معاملة حسنة ولا يدوسُهُ ولا يلقى قذارته عليه. كالنهر الذي تحوّل إلى جورب مبلّل بسبب قذارة السكان ورمي الأوساخ فيه.

هذا النهر الذي غمر الجميع بخيراته شأنه شأن البحر المعطاء الذي لا تنفذ خيراته، هكذا لا بد أن يكون الإنسان، وغضب البحر هو غضب ذلك الإنسان الطيب عندما يُظلم أوعندما يريد أن يُظهر قيمته ومكانتهُ. وكما لا يغيب عن البحر العطاء لا يغيب عن الإنسان الحب الذي يمثل أسمى المشاعر الإنسانية والتي محلها القلب، والقلب هو لبّ الإنسان الحقيقي وجوهره ولأجل هذه الإنسانية في قلب "السيد عبد الرصيف" راح ينتظر ليلاه التي خدعته وغدرت به.

كما أن قتل "سليمان البوهالي" من طرف بني جلدته دليل على خطورة ذلك المدعو "**اللاّإنسان**"، وضرورة الحذر منه والابتعاد عنه والبحث عن الإنسان الحقيقي. وحتى يسود هذا الإنسان في المجتمع قتل عبد الوالو وأصحابه الوسواس الخناس حتى ينتهي الشر ويتوقف الأشرار عن عملهم، وجرَّاء ذلك أصبحوا عاطلين لا شغل لهم، فاشتكى رجال الأمن من قلة السرقة، والقضاة يعانون من انعدام السكارى وأبناء الحرام، حتى الأئمة والعلماء والفقهاء لم يعودوا يستعيذوا من الشيطان الرجيم لم يجدوا من يعظوه، لا أحد يجهل الآيات، وهذا سبب تعاستهم. حتى الجلادون الذين ألفو الدماء تسيح في الأقبية يشتكون[1]. **بل**

1- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 63-46.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

حتى السلطان خاف على منصبه قائلا: "....في القديم كنت سُلطاناً نظرا لوجود الوسواس الخناس والخير والشرّ، والآن ماذا **عساني أفعل ؟ جزار ؟ فلاح ؟ لم تأخر العمل ؟ قلبي** .... قلبي، يجب أن أبقى سلطاناً محترماً، آي ... **آي .... قلبي...**"[1]. **ولكن سرعان ما عادوا** إلى نشاطهم وتكاثر الوسواس الخناس من جديد، ليصبح الإنسان الحقيقي هو "المتكئ على **الجدار**" ومن دون عمل، لأنه في المجتمعات مثل هذه تكون حقوق الإنسان الحقيقي مهضومة يعيش على الهامش لا مكانة له ولا عمل قد يُتّهمُ زورا وبهتانا وبتهمة تافهة ولا ينطق ولا يدافع عن نفسه، لأن الإنسان الحقيقي "يعرف قدر نفسه فيصمت" **مثلما صمت صاحب القرن في قصة "ذو القرن"**، وترك قرنه هو الذي يتكلم، لأن اللغة التي كان يتكلم بها أصبحت لا تنفع لأنها لغة الإنسان الحقيقي. لهذا كان لا بدّ من وجه آخر للغة لغة القرن لغة بهيمية جارحة تتناسب مع اللّاإنسان.

أما الإنسان غير الحقيقي في هذا المجتمع فينال منصبا مهما ويلقب بالمثقف بالرغم من أنه لا يقوى على إلقاء خطاب أمام الجمهور، لدرجة أن إلقاء هذا الخطاب يتحول إلى موضوع قيمة يريد أن يحققه ولكن لا يقدر.

وحتّى يكون الإنسان إنسانا لا بدّ أن يكون "**كالقطب**" ينصح بحكمة ويعلّم بصمت، و**كـ**"المريد" في محاسبته لنفسه وتحديد أخطائه، وفي رغبته في التّعلم والاستنصاح، وتجنب أذيَّة الآخرين ومراقبتهم وحسدهم مثل ما فعل سكان الحي الذين قتلوا الجدة ميمونة وقسّموا منزلها وثروتها ناسين معاملتها الحسنة لهم، في حين هي لم تمت.

ومن إنزلاقات موضوع القيمة وأشكال تمظهره نجد بالإضافة إلى ما سبق أنه:

- يتشكل في قوالب متنوعة، كأن يكون متضمنا في وصيّة وتبقى معلقة إلى أن يكبر الشخص ويحين الموعد لتحقيقها، مثل قصة "من فضائح عبد الحبيب" التي جاء فيها: "**قال لي** .... إذا قُدّر لك أن تصبح كاتبا افضحهم جميعا، افضح الأشرار حيثما وُجدوا وكن شامخا

1- بوطاجين السعيد وفاة الرجل الميت، ص 64.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

كالهرم. الساكت عن الشر شرير كبير، لن تخلد هذه الدنيا قل كلمتك وارحل عزيزاً كريماً"[1].

لا يتحقق موضوع القيمة إلا في الصفحات الأخيرة من القصّة ولا يُفهم إلا عند قراءتها أي لحظة القراءة؛ لأن الولد الذي قُدمت له الوصية كبر وكتب القصة وهي القصة نفسها التي نقرأ لأنه قال: "....وها أنا أكتب القصّة لأفضح الشّر وأرحل عزيزا كريما، شاهد عيلن على الزمن الآثم زمانهم.....على أن أعيد لهذه الضيعة مجدها كي لا تقنط أمنا الأرض...."[2].

- وفي قصة "المهنة متكئ" موضوع القيمة مسجل على الجدار على شكل كتابات جدارية.

- ما تمتاز به القصص كذلك صعوبة تحديد موضوع القيمة لأنه مجرّد وغير مصرّح به مثل "فصل آخر من إنجيل متى"، فيكون مدفونا في النّص لا بد من إخراجه من بين الركام، ركام الرموز، واللغة الشعرية والسرد المخلخلة خيوطه (أحداثه).

هناك مواضيع القيمة خاصة بالكتاب وأخرى خاصة بالشخصية لأن الكتاب في كثير من القصص نحس أنه هو نفسه السّارد للأحداث والعالم بكل شيء.

- ومن بين انزياحاته أيضا أن يكون ليس ذا قيمة بل يبعث على السخرية والضحك، كالبحث عن "ذيل قط"، ولكن ما يقصده الكاتب من وراء ذلك هو الموضوع الحقيقي للقيمة وهنا يتسم هذا الأخير بالانفتاح وتعدد التأويلات بسبب الغموض الذي هو سرٌّ بلاغته وجمالياته.

- إن الكاتب يشغل القارئ بالبحث عن موضوع القيمة في النصوص القصصية أكثر مما يجعل الفاعل أو شخصيات محكيّة تبحث عنه. وهذه من بين الإنزياحات المتحققة في هذه العلاقة.

ويجدر الإشارة هاهنا إلى أنّه ليس همنا هو الكشف عن سر موضوع القيمة، بقدر ما تهمنا جماليات توظيفه و انزياحاته وتحوّلاته إلى موضوع ليس ذا قيمة عند البعض، وإلى شيء

1- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 34.

2- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا ص 35.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

عظيم وهدف سام عند البعض الآخر. مما يعني أن هناك تفنن في تقديمه وفي تحديد مساعي الإنسان الحقيقي، والإنسان الزائف، فيتجلّى بذلك الإنزياح".

وخلال هذه الرحلة في البحث عن موضوع القيمة نتستخلص مجموعة من القيم وهنا تكمن "الأهمية القصوى لهذا النموذج السيميائي والتحليل الأدبي، إذ بفضل مفهومي الفاعل والعامل والدور التيماتي، بالإمكان تحليل. أثر القيمة في رواية ما، أي الطريقة التي بها تنقل هذه الأخيرة، ايدولوجيا ما، وتثبتها في القارئ"[1]. **أوتنقل معان وحكما و كلاما ذو** قيمة. إذن الدور التيماتي[2] هو مسعى هذا العنصر لأنه هو الذي "يحيلنا على مقولات سيكولوجية .... واجتماعية ..... أي تحديد الشخصية على مستوى المضمون .... **كما** يسمح بنقل المعنى والقيم"[3].

ومن بين القيم التي نستخلصها من قصص السعيد بوطاجين هذه الدروس في الحياة **التي** لقّنتها لنا كل قصة من قصصه فقد علّمتنا:

كيف نعيش "**كأشخاص**" حقيقيين (**إنسان** حقيقي). وقدّمت لنا سياقات حياتية لعل كل واحد معرض لها، لتكون لنا زادا في حياتنا. وتقوي مناعتنا ضد الحياة.

علمتنا قصص السعيد بوطاجين أن الإنسانية ليست البحث عن المال والجاه والسلطة بل هي الالتزام بالأخلاق والمبادئ والقيم.

"علمتنا أن الناس الحقيقيين يموتون واقفين، ولا يخشون أحدا وأنَّ الإنسان العظيم لا يخشى سوى خالقه، الإنسان الحقيقي مرآة للحق"[4].

1- جوف فانسون، شعرية الرواية، ص 106.

2- "ما يقابل الدور التيماتي للشخصية الدور العاملي أو الأدوار العاملية، وهي الضامنة لاشتغال المحكي حيث تنظر إلى الشخصية كقوة فعالة لأساس الدينامية السردية أي دورها العاملي في برنامج السردي للشخصيات الأخرى وبشكل خاص **في البرنامج السردي** (هل هو معيق، مساعد، موضوع مرسل، مرسل إليه) ولا تنفصل الأدوار التيماتية عن الأدوار العاملية حيث تتوقف الدلالة في الجزء الأكبر على الترابطات بين الأدوار العاملية والأدوار التيماتية".

فانسون جوف، شعرية الرواية، ص 118-104.

3- جوف فانسون، شعرية الرواية، ص 104.

4- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 33.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

علمتنا أنه من ألامنا من البشر الحقيقيين نتعلم الحكمة، وأن الإنسان كلّما عظم قدرا من العلم كلما ازدادت أحلامه بساطة (**كألم السقوط في حضن الجدة، زعتر تاكسنة.....**). "**وأن** النفوس اللينة لا تعلي من صوتها بل تعيش هادئة متوازنة وإن مسها الضّر خجلت من خالقها، أمّا الأرواح الصغيرة فلا تستحي وتظل شاهرة لسانها، ولا تنتبه إلى حياء **التراب.... فنحن لا نسمع** عويل الشجر ولا الزهرة"[1]. وفي لحظات اليأس "**علّمتنا أن نصنع نورنا لوحدنا ولا ننتظر أحدا....** وأنّ النهارات لا تجئ من الخارج إنها فينا وعلينا أن نشحذها دائما حتى لا تصبح عشماء. **كما نصحنا قائلا**: اصنع فرحك بنفسك، ولا تتركه يفنى في حثالة الدنيا"[2].

علّمتنا أن "الجوع حكمة وأن البطنة تُذهِب الفطنة. وأن السقطة ليست صفعة دائما، قد تكون **درسا**"[3] لنا في الحياة. كما علّمنا جلد الذات وعتابها، وكيف نعود إلى ماضينا لنستمد منه **قوتنا**. علّمنا متى نصمت أي متى يكون الصمت حكمة، ومتى نتكلم ويكون الكلام رصاصا **قاتلا**. وعلّمتنا كيف ننعزل و لكن نقول دائما كلمة الحق أي أن أصرخ رغم الانعزال (**مثل** سليمان البوهالي)، علّمتنا أن نرى في الماضي جمالا، علّمتنا كيف تحاور النفس ذاتها وتحكي أسرارها لنفسها، علّمتنا أن لا نغضب وأن نحُلّ مشاكلنا بالعبث بها والسخرية منها، لأن لا شيء يستحق الثورة والغضب، و أن الغضب الحقيقي هو غضب اللغة والصور، علّمتنا أن نجمع بين الفكرة والبلاغة والغضب في نص واحد، علمتنا الوفاء بالعهد والوعد (مذكرات الحائط القديم) **حتى وإن طال الزّمن. علمتنا أن كثرة الفساد وكثرة الألم تقوي** الإحساس ولا تقتله، فالفساد الذي انتشر في البلاد جعل الكاتب يعي معاناة بلدته ويعمق الإحساس بها فيعبّر عنها وبإتقان، وهذا هو منبع القوة وهذه هي البلاغة الحقيقية. وهكذا علّمتنا أن نعيش للآخرين وليس لأنفسنا، علمتنا أن نسخر بأدب، وأن نضحك ساعة الألم من دون توقف، حتى وإن ضحكنا على أنفسنا، علمتنا أن الفقر معلم يصنع من الرجل رجلاً،

1- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 39.
2- المرجع نفسه، ص 40.
3- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم ، ص 37.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

وأن الصّحة نعمة وأنّ علينا أن "لا ننكسر أمام أحد وأن نكسر أنفسنا بعيدا أو ننهزم وحدنا أو نصرخ أو نبكي أو نسكت أو نموت في سكينة هادئين قانعين"[1]. **كما علمتنا أن الإبداع** والكتابة لا تنبع من الترف بل قد تكون فوق حجرة أو في السيارة.

وعن الوجه **الآخر للإنسان (أي ذلك الإنسان الظالم)** يقول أن كل شيء ممكن في هذا المجتمع وهذا الكون "وأن ملك اليوم عبد الغد، صديق اليوم عدوّ الغد، وعدوّ اليوم صديق الغد، ميل بسيط يحول القيمة والوضع"[2]. و"**أن بعض الشجر أحسن من البشر، وبعض** البشر حجر بل الحجر أطهر"[3]، **لذلك راح** ينصحنا قائلا "**إن الجلوس مع قطعة أرض أحسن من الجلوس مع ألف ملك، الأرض ملكنا ومأوانا وقدرنا**"[4]. ولكن بالرغم من كل ذلك يبقى هذا الآخر هو سرّ وجودنا مثلما قالت قصة (اغتيال موتى) **وسر آلامنا مثل ما أكدت قصة** (خطيئة عبد الله اليتيم - ومذكرات الحائط القديم).

هذه القصص أثناء القراءتها تبوح لنا بسر من أسرار الحياة قائلة: إن الكنز الحقيقي هو كنز الأخلاق والمعرفة والأدب وأن العمل والعدل، المحبة الخالصة، الحنان، الفكر كنز لا يضاهيه شيء"[5].

وعلمتنا أن الكلام يمكنه أن يقول الكثير عندما ينزاح ودربتنا على فهم الحياة وتحمّل قسوتها وآلامها، كما همست لنا بأن الليل والبرد والشوارع جامعات مفيدة[6].

وهكذا نجد أن السعيد بوطاجين قد نجح في ايصال تجربته الإنسانية وموضوع القيمة من خلال قصصه، وعلّم هذا الإنسان دروساً ليزيد من إنسانيته، لأن الإنسان لا يكفي بأن يكون إنساناً حتّى يخرج إلى المجتمع ويواجهه بل لا بُدّ له من دروس عن هذا الآخر حتّى يأمن شرّه وأذاه.

جماليات لغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين:

1- بوطاجين السعيد، تاكسنة بداية الزعتر آخر الجنة، ص 87.
2- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 63.
3- المرجع نفسه، ص 123.
4- المرجع نفسه، ص 64.
5- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 44.
6- ينظر: بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص23.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

1- **جماليات لغة الوصف وبلاغتها**:

يعرّف قدامة بن جعفر (ت 337) الوصف في قوله: "هو ذكرُ الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات"[1]. ويعرّفه بن رشيق القيرواني (456) "بأنّهُ ما نُعث به الشيء حتى يكاد يمثله عيناً للسامع"[2]. "فالمهارة الوصفية عنده هي جعل الألفاظ في الأسماع كالصور في الأبصار. فتنحصرُ تقنية الوصف في التمثيل الحسي الذي يصل إلى ذروته عندما يتحول إلى لغة بصرية متجسّدة فيما يشبه الصورة التي لا يعرف كنهها وجمالها سوى العين"[3]. إذن هو ذو طابع شعري "ليس بمقدوره أن يخلع ثوب شعريته، لأنها جزء من طبيعته، فهو عنده يخاطب الذهن بل هو أكثر ذهنية من السّرد الممتلئ بالحيوية، والذي لا يخاطب الذهن كما يخاطبه الوصف، وهذا الخطاب الذهني هو الذي يُكسبهُ شعريته"[4].

إن الوصف يشير ويفصّلْ في الشخصيات والأشياء والمظاهر ليؤثر في المتلقي ويجعله يرى من خلال اللغة عالماً يرسمه بالكلمات. الوصف فعل إدراكي، ينبع من التّأمل العميق والرؤية المتبصّرة. ولا يتأتى للمبدع ذلك إلاّ إذا كانت اللغة فنيّة وتصويرية راقية.

يتمتّع الوصف داخل المحكي بأدوار وظيفية وهي:

"1- الوظيفة المحاكاتية (Mimésique) وتمنح الإيهام بالواقع

2- الوظيفة الإبلاغية (mathésique) وتبلّغُ معرفة عن العالم

3- الوظيفة السيميزية (semiosique) وهي تضيء معنى القصة

حيث تقوم بـ : - **إعطاء معلومات**

- الإيحاء بجو ما

1- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، المطبعة المليحية، القاهرة 1935، ص 07.
2- القيرواني، بن رشيق،العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق:النبوي عبد الواحدشعلان، مكتبة الخانجي،القاهرة،ج2ط1، 1420هـ-2000م " ص 1096.
3- جوف فانسون، شعرية الرواية، ص 48.
4- المرجع نفسه، ص 57.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

- تقييم شخصية ما.

- مسرحة المحكي

- تهيئ لمتابعة القصّة

4- الوظيفة الجمالية (Esthétique) "[1].

وعلى هذا الأساس تختلف لغة الوصف بحسب وظائفه داخل المحكي، فإذا كانت وظيفة الوصف مثلا محاكاتية تكون اللغة بسيطة ومباشرة وتمنح الإحساس بالواقعية. **ولكن في النص الإبداعي** تتداخل الوظائف وتنزاح اللغة، ويتحول المحكي إلى لوحة فنيّة تتداخل فيها **الألوان والخطوط**. لذلك قد تتداخل هذه الوظائف، فنجد في مقطع واحد وظيفتين، وقد تتنوع **اللغة من مقطع آخر**.

ومن خلال هذا سيتم مساءلة نصوص السّعيد بوطاجين وتبيين تناسب وظائف الوصف **باللغة**.

إن لغة الوصف في قصص السعيد بوطاجين لغة بصرية سمعية متحرّكة نرى من خلالها ونسمع ونشم، لغة ترسم وتلون، تتحرك وتجمّد تبتسم وتحزن، وتفرح وتئن، وهذا منبع جمالها ويسرُّ شعريتها.

ومن هنا نطرح السؤال، هل يستطيع الوصف في قصص السعيد بوطاجين أن يرسُمْ ؟ وكيف يرسُمْ ؟ وما هي اللوحات التي أخرجها للمتلقي **(القارئ)** ؟ وكيف طوّع اللغة لكي ترسم وتتفنن في تقديم اللوحات الكلامية ؟

إن كل قصة من قصص السعيد بوطاجين هي لوحة كلامية فنيّة. **ففي مجموعة "تاكسنة"** نجد اللوحات التّالية التي تبث الجماد في ما فيه حياة وتنشر الحياة في **الجمادات**. مما يعني أنّ الوصف قادرٌ على تغيير الثابت .... وتسكين المتحرك"[2]. ومثال ذلك هذا المقطع: **"كان**

1- **جوف** فانسون، شعرية الرواية، ص 84.
2- **جوف** فانسون، شعرية الرواية ، ص 69.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

يحاول أن يسير منتصبَ القامة، أن يكون في هيئة صفصافة الضيعة التي كان يتسلّقها مثل عفريت عنيد، تلك الصفصافة ما أبهاها، لا تنام ولا تستيقظ"[1].

جاء هذا المقطع في وصف بطل القصة والصفصافة ليترك فينا إحساساً بالانطباع السكوني، وقد ساعدت اللغة في ترك هذا الانطباع من خلال كلمات جاءت متنافرة في التّركيب، إحداهما تدب فيه الحركة (يسير) والثانية دالة على الجمود و اللاّحركة (**منتصب**). بالإضافة إلى كلمة أخرى رمت الشخصية بالثبات والجمود والانتصاب و هي معروفة بشموخها و صمودها (**الصفصافة**).

ومن الأمثلة أيضاً ما جاء في قصة "**الشاعران والبرابرة**" حيث يتعامل الكاتب مع الشخصيات على أنّها جثث جامدة: "مرت جماعة ثانية بجسد المفتي، وقد شُوّه من الرأس إلى غاية كربلاء، كانوا يجلدونه بالسّياط تارة **وتارة بالعصي** ... لم يقل المفتي شعرة أو بذرة لم يصرخ ولم يئن"[2]. إن صيغة النفي نفي الكلام والصراخ جعلت المفتي جثة فنتساءل ما إذا كان حيّاً أم ميّتاً. لأن الذي يبعثُ بجسده هو الميّت.

وفي بث الحركة في الجمادات نجد المثال التالي الذي يسعى الكاتب من خلاله إلى بث الحياة في أطلال بالية، وأماكن مهجورة وقديمة بتذكُّر حالها ووصفها انطلاقاً من الذاكرة لا من **الواقع قائلا**: "...كنت سأرجع إليه حاجاً أتفقّد آثار الطفولة: حوض تيودران حيث سبحْتُ كالضفدع في ماء راكدٍ علته الطحالب، الكراكر حيث تزحلقتُ على الدّلاء والفلّين ... يمّة **معلّة** ... كانت والية منسيّة .... هناك لعبْتُ كرة القدم ... "[3].

"يمتلك الوصف القدرة على تحريك الأشياء وبالتالي ليست ميزة الوصف بوجود الحركة أو بغيابها، وإنّما في طبيعة تعامله مع موضوعه وفي موضوعه نفسه"[4]. ومن المواضيع التي تعامل معها بوطاجين بشعرية وبفنية راقية نجد هذا التحريك الفنّي الفضيع للجمادات في

1- بوطاجين السعيد، تاكسنة بداية الزعتر آخر الجنة، ص 18.
2- المرجع نفسه، ص 40.
3- بوطاجين السعيد، تاكسنة بداية الزعتر آخر الجنة، 90.
4- جبر عداي عبد الستار، تجليات اللغة البصرية، ص 56.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

قوله: "نعم أنا أو ما يشبهني في هذه العتمة. ها هي النجوم ذاهبة إلى أوكارها، وها هو **المكان** آيبٌ إلى بيته، وها هو الزمان يغفو منذ البارحة: **نام النوم** ...."[1].

إن طبيعة رؤية الكاتب للنجوم وللمكان، والزمان، والنّوم وأنسنته لها وتحريكها جعل الوصف حيّاً، ومفعما بالحركة والحياة.

كما أن طبيعة رؤيته للناس وموقفه الساخط على هذا الآخر جعل وصفه جامدا، وكاريكاتوريا مضحكا في قوله "...وتصوّر الناس في تلك الهيئة، كانوا كذلك، رؤوسا بأحذية ممزّقة من الجهة الأمامية ..."[2] و هذه الرؤية هي التي انطلق منها في عنونته للمجموعة حيث الناس ما هم إلا أحذية. ومن الوصف الكاريكاتوري أيضا، هذا الرسم الأنيق للقمامة "قمامة الحاشية متخلقة، وطنية، ملتزمة، مخلصة، نظيفة جدا، قمامة بربطة عنق ونظارات شمسية مستوردة ..."[3].

تتجلى روعة اللغة الوصفية من خلال هذه النماذج الخلابة التي تدخل في تشكيل استعارة أوصورة سمعية أو بصرية في قوله: "...**قل كلمة كانت شلالا من السعادة**"[4] هذه الصورة تجعلنا نسمع ونرى صوت شلال السعادة وحركته. وقال أيضا: "**الأشجار السوداء**، المحترقة التي تبدو مثل جيوش زنجيّة لدولة أبادت نفسها" [5] في هذا الوصف تشبيه للأشجار التي احترقت بالجيوش الزنجية، فوصف اللون الأسود الذي آلت إليه حالة الأشجار ليرتسم في الذهن صورة غابة سوداء لا خضراء.

وهذا السواد يمتد على مساحات واسعة بدليل مقاربتها بالجيوش.

1- بوطاجين، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 30.
4-المرجع نفسه، ص 33.
3- المرجع نفسه، ص 180.
4- المرجع نفسه، ص 125.
5- بوطاجين السعيد، تاكسانة، ص 121.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

هكذا إذن "يندرج الوصف في نسيج الصور الشعرية فهو أسلوب يدخل في موضوعات مختلفة"[1]. وسيتم في هذا السّياق اختيار نماذج تمثل الوصف الشعري وهي كالتالي:

" * كانت جدران المشفى تشبهني كئيبة ومتصدّعة حافية مثلي.

* أفكاري أنا تِئِبُ في الكون مثل فراشات من العسل والفحم.

* أفكاري أنا سلسلة من الشحاذين، تنهض باكراً وتستحم بكرامتها"[2].

"* تألّق في العيون حزن قديم يشبه وردة تنام في بستان تخلّتْ عنه الشمس والعصافير منذ الغمر. وخُيّل إليَّ أنّي هرمتُ بالعامية"[3].

وعن الوصف الممزوج بالخيال قوله: "كانت عيناي كثيرة، كنتُ أقلّ من نصف أحدٍ، شيئاً يشبه شيئاً ما أو شيئاً ما يشبه شيئاً عديم المعنى، هلامياً"[4].

يعجز العقل عن تخيُّل هذا الشخص وشكله بسبب اللغة الموظّفة وهو في الأخير شخص "هلامي". وهذا هو الدور الجمالي والشعري للوصف فهو يجعل السامع يستحضر الصورة، التخييلية ويحمّلها بشحنات دلالية ومعانٍ تختلف وتتعدد حسب القرّاء ووجهات نظرهم.

سمة أخرى اتسمت بها لغة الوصف في قصص السعيد بوطاجين وهي ذلك الغموض الجميل؛ فعند قراءة المقاطع الوصفية ننتظر المشاهد والصور الذهنية التي تصل إلينا ونرسمها داخل الذهن. ولكن أحيانا تختلط، ولا نصل إلى معنى ولا نخرج بشكل تام ومكتمل بالرغم من أن الوصف موجود، والسبب في ذلك هو اللغة؛ لغة الوصف التي عمد المبدع من خلالها إلى حشد كمٍ من المفردات ومزجها ورصفها في سياقات وتراكيب غامضة نجهل في كثير من الأحيان السرَّ الكامن خلف هذا المـــزج العجيب للكلمـــات، و رمزياته ومن أمثلة ذلك هذا الوصف الذي كلّما تعمقنا فيه ازداد غموضاً:

1- صاحب خليل ابراهيم، الصورة في الشعر العربي الجاهلي، ص 261.
2- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 14.
3- المرجع نفسه، ص 106.
4- بوطاجين السعيد، تاكسنة، ص 141.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

"أصبحت الأشياء شلالاً من الضياء الآتي من سفر الواحد الذي لا يحدُّهُ حدٌّ، ما يشبه النور المتخلل في النور في لحظة تكوين معزوفة ممتدة إلى خلايا الخلايا...."[1].

إن هذا النموذج "من الوصف لا يجعل القارئ يرى الأشياء...بل يبدو أنّه يحطمها...ويتركها تتداخل فيما بينها وتضيع ملامحها .... والقارئ يحسُّ أنّهُ قد بدأ يلمحُ شيئاً ويعتقد أن هذا الشيء سيتضح لكن خطوط الرسم تتراكم وتتكدّسُ وتنتقل وتنكرُ نفسها"[2]. و المسؤول عن تحطيم هذه الصورة هو اللغة الموظفة؛ هذه اللغة التي تحطم الأشياء وتبينها وتضمر المعاني وتجليها، وقد تجهر بالأصوات أو تمحيها فتجعل الضياء شلالاً، والشّلال نوراً أو لؤلؤاً منثورا.

"تتجلّى جمالية الوصف كتقنية أسلوبية من خلال امتزاجه بالسّرد وتداخله معهُ مثل:

"يا للذي حدث جاءت الحكومة كُلّها بالمنجزرات والدّبابات و الدّباب و المدرّعات وآلات الحفر والوعود المسيلة للدموع وجاء الخراب. أنا رأيتُ الخراب قادما رفقة العسس، و العياط والهرج والمرج والمؤلفات قلوبهم. طيناً على طين. **أصبح الشارع المركزي. لقد** مرت جهنّم. مرت ثلاث قيامات أو عشر...لم يكن بوسعي إحصاء كل تلك الحماقات **الموصوفة التي تجاوزت** الخيال"[3]. في هذا النص سردٌ بدليل الأفعال: **جاءت، جاء، أنا** رأيت، مرّت.... . **مزج الكاتب السّرد بالوصف فجاءت اللغة واصفة مفعمة بالحركة** والهول فصنعت جواً مليئاً بالحيويّة، وزادت من تدفق الأحداث المختلطة بالأوصاف.

حركية الوصف في قصص السّعيد بوطاجين:

من خلال الوصف دائما نستشعرُ تقنية رائعة تمثل لنا حركة الشّخصيات، دخولها وخروُجها حركاتها وكلامها. أي أنّهُ يصور لنا المشاهدْ مفعمة بالحركة والحيوية، وكأننا نشاهدُ عرضاً مسرحيّاً. وبهذا استطاع الوصف أن يمسرح أحداث القصّة. **ومن أمثلة ذلك ما جاء في**

1- بوطاجين السعيد، أحذيتي وجواربي وأنتم، ص 36.
2- جبر عداي عبد الستار، تجليات اللغة البصرية، ص 49-50.
3- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 47.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

مجموعة تاكسنة في قوله: "هل تعرف الطائفة الظالمة الباغية ؟ سأل عميمر صديقه عويشر وهو يتلفّتُ شرقاً وغرباً وشمالاً وجنوباً وإلى الأسفل والأعلى"[1]. إن حركات عميمر وهو يسأل وُصِفَتْ بكلمات دالة على الاتجاه. فالوصف إذن هو وصف للحركات على نمط ما هو **موجود في النص المسرحي.**

إن حركية الوصف أبرزت قدرة اللغة على تفسير ورسم تلك اللوحات المتحركة لذلك فجمالياتها لا تتجلّى من خلال اللغة المجازية فقط بل كذلك في مَدَى دقّتها وتصويرها **للحركة والسكون.**

إن الحركة في الوصف ليست حركات تقوم بها الشخصيات فقط بل حركة في تعدد المنظور وزاوية الرؤية **التي تجعل اللغة تتحرك.** وكذلك مشاهد الوصف تتغيّر وتنتقل من مشهد **لآخر** "فالتّحول الحركي للشكل تعكسه حركيّة الرؤية وتعدُّ منظوراتها، لأن للأعمال القصصية الرائعة علاقة بجمال الشكل لا يقل عن ذلك الذي يتعلق بالروائع الفنية للفن التصويري أو التشكيلي"[2] ومثال ذلك هذا **النص البانورامي التالي:** "الليل وحش خرافي يقضم في تؤدة بقاياهُ وبعزة إلهية يرعى المدينة النائمة على بطنها كدودة بلهاء، ومن بعيد يبدو البحر صفيحة سوداء مثقلة بغبار السنين، وقمامات البشر في أشكال أشجار هرمة مشدودة إلى الدنيا بملايين التفاهات"[3].

يتحرك الكاتب من منظر لآخر متخذا عدة زوايا ليصور المدينة وليلها وبحرها وناسهَا. فبدت له المدينة كالدودة وهي نائمة على بطنها والليل من فوقها كالوحش يرعاها في نومها.

أما البحر فتبدى صفيحة سوداء مملوءة بهموم السنين وأما البشر فهم كالقمامات أوكالأشجار الهرمة **المشدودة إلى الدنيا** فهذه العبارة الأخيرة تؤكد أن زاوية رؤية الكاتب هنا هي زاوية خاصة به و بعالمه الخاص لذلك عمد إلى التشبه في قوله (كالوحش كالقمامات كالأشجار

1- بوطاجين السعيد، تاكسنة، ص 35.
2- جبر عداي عبد الستار، تجليات اللغة البصرية، ص 71.
3- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 155.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

هرمة كالدودة) والتشبيه هنا هو وسيلته في الرسم والتّصوير. ثم يغيّر الكاتب زاوية الرؤية والدليل على هذه الإنتقالة قوله: "ومن بعيد يبدوا البحر" فرؤيته لليل وللمدينة لا يمكن أن تكون من بعيد فهو بالتأكيد داخل المدينة وفوقه الليل المظلم، فالمدينة والليل يحتويان الكاتب. أما رؤيته للبحر فلا تتأتى من داخله أو وسطه بل يصفه من بعيد أو وهو مقابل له.

وعن تصوير الرّصيف نجد هذه المشاهد التي تختلف من مقطع لآخر حسب الحالة النفسية وحسب الوضعية التي يكون فيها.

فتتحرك زاوية النظر وتتحرك اللوحات الوصفية كالتالي:

".... أذكر أنّي صادقتُ أرصفتها، وإذا امتلأتْ أمعاؤها بالتبن والكذب قلبتْ شفتها عاليا وقالت لي: من أنت؟"[1].

إن رؤية الرّصيف من هذه الزاوية جعلت الكاتب يمثلها كصديق خائن لا خير فيه حيث ربطه بسكان القرية الذين ينظُرُ إليهم الكاتب بنفس المنظار. وبنفس الرؤية نجده يختنق ولا يشعر بالراحة في بلدته بما فيها الأرصفة قائلا: "... لا أدري سوى أنّي لا أتّفق مع هذه المدينة وهوائها وأرصفتها المحدودبة البلهاء"[2]

أما في قصّة المهنة متكئ نجد أن الشخصية تجعل الإتكاء والجدار والأرصفة أصدقاء ونعمة من الله ومصدرا للسّعادة قائلا: "سعد عبد الله بتلك النعمة سيجارة وأرصفة ودخان"[3].

وبنفس النظرة يرى ارتباط الرصيف بالسيجارة والقهوة فيجعلهم سببا في المتعة قائلا: "...ما أجمل القهوة والسيجارة والأرصفة الطويلة"[4].

1- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 109.
2- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا.
3- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 145.
4- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 101.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

يستأنس الكاتب بالأرصفة فهو يهرب إليها بخياله عندما يحس بتفاهة الواقع فها هو يهرب إليها قائلاً: "ها أنا في قاعة الأسى أستمع إلى الزعيم مفخرة الأمّة ... عزائي الوحيد خفقان ذاكرتي المتسكعة في الأرصفة الأوروبية المجنونة ...."[1].

كما يعتبر نفسه جزءا من هذا الرصيف بل تسمى الشخصية باسمه "السيد عبد الرصيف" وذلك في قصة "اعترافات رواية غير مهذّب". هذا النص تتحول فيه الشخصية إلى قطعة من ذلك الرّصيف في قصة وفاة الرجل الميّت ".... ويرى نفسه قطعة من رصيف منسي، رصيف قانط مزروع بالأنين و خلاصات الأيام القاطبة ذات الإيقاع الواحد"[2].

بعد هذه الإطلالة على عالم الوصف ولغته نستخلص مجموعة من الملاحظات حول هذه اللغة وهي أنّ "**لغة الوصف لغة تتجاوز التعامل مع الإدراك الحسّي بل تنتقل إلى فضاء** الإدراك الخيالي المفتوح اللّانهائي، وهذه هي عظمة اللغة"[3] لذلك نجد أنّ الوصف يدخلنا إلى عالم المشاعر والأحاسيس ويصفُها، بل ويصنع عالماً خرافيا فيه من الأسطورة والخيال ما يجعله يبتعد عن الواقع، ولا يتحقق له ذلك إلاّ باللغة.

2- جماليات لغة السرد[4] وتعدد مستوياتها:

كما للوصف جمالياته كذلك للسّرد جمالياته التي تتمثل في المتعة، وهذه المتعة لا تتحقق من خلال محاكاة الواقع كما هو بل تتحقق كذلك من خلال الانحراف عن ما هو مألوف وملئه بالمغامرات والخرافات والخيال.

و السّرد يصنع المتعة من خلال اللغة كأن تثقلنا إحدى العبارات أو الصيغ اللغوية إلى عالم الأسطورة أو الحكاية الشعبية أو المقامات العربية وربّما إلى حدّ أن نتخيّل أنفسنا على بساط سحري يسافر بنا إلى عوالم مختلفة.

1- المرجع نفسه ، ص 25.
2- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 16.
3- جبر عداي عبد الستار، تجليات اللغة البصرية، ص 68.
4- "السرد هو فعل منتج للمحكي،الذي كماهو، يضطلع بمجموع الاختيارات التقنية (مثل نوع الراوي الذي يتم إخراجه في النص أو التنظيم الذي تروى فيه القصة" فانسون جوف شعرية الرواية، ص263

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

"إنّ اللغة هي الأداة الأساسية في التشكيل الفنّي للرواية والوجه المعبّر عن أدبيتها وهويتها **التي لا تتجسّد إلاّ بواسطة اللغة** ... وهي على المستوى الداخلي للنص الروائي وسيط يقوم بتثبيت مفردات الدّلالة، وبناء هيكل المعنى الكلّي للنّص، وتنظيم عمليات التّصوير **والرّمز...."**[1].

"إنّ اللغة القصصية ليست مجرّد لغة نثرية ولكنها لغة نثرية فنية تحاول أن تمزج بين الجوانب الإدراكية في اللغة والجوانب التعبيرية، أو بين العناصر الشعرية والعناصر الدرامية، وبين ما هو إنساني وما هو مثالي أو جمالي، وهي لذلك كلُّهُ لغة كائنة في المسافة الفاصلة بين الشعر والنثر، .... لغة تمزج بين الجانب المنطقي العقلي النثري بالجانب الخيالي الفنتازي الشعري فيها ... **الجانب الانفعالي العاطفي بالجانب الواقعي الدّلالي"**[2].

طرح ميخائيل باختين مفاهيم أسلوبية جديدة في دراسته للغة الروائية، كالتهجين والباروديا، والمحاكاة الساخرة، و الأسلبة والتنويع ... و غيرها من أشكال التعدد اللغوي التي تُنوّعُ من طبقات النّص الروائي وتزخرف لغته إلى مستويات وأصوات **متنوّعة**.

وهنا سيتم تناول البعض منها، مع محاولة التركيز على اللغة وجماليتها ودورها في تحقيق بلاغة المحكي في قصص السّعيد بوطاجين.

حوارية الصيغ الأنواعية:

سيتم التعامل مع حوارية الصيغ الأنواعية على أنّها تقنية لغوية جمالية تعمل على تكسير **السّرد وتقوم على** التّهجين الأسلوبي الأنواعي.

وفي قصص السّعيد بوطاجين نماذج رائعة عن هذا التداخل الأنواعي منها النموذج التالي **الذي جاء في قصّة** "المهنة متكئ":

1- جوادي هنية، التعدد اللغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف الأعرج وسيني، ص 313-314. **مجلة الخبر- أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة.**

2- صابري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، م2، ع4، يوليو أغسطس سبتمبر 1982، ص 31 من **موقع**: Kitab web-2013 Forume aroc.net.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

"....**أما بعد**: ....سبحان من علّم الطلال الكلام ويسّر لعبده الإسهال والسُّعال والزكام، وجعل القوي يمتص الضعيف، والوضيع يركب الشريف عمّا جرى في ابنة الكاتب. **أتوسّلُ** إلى الحضرة العليّة، ....في نشر ألوية الجهل والسُلّ والتّحقير على جميع المساحات المخفية **أما بعد**، .... والصلاة والسلام على نبيّنا الذي رحل إلى الشام وهاجر إلى المدينة **المنورة** .... والسلام على آله وصحبه وأتباعه"[1].

إنّ المتأمّل لهذا النّص الطويل يجد أنّه يتداخل مع فنّ الخطابة، وذلك لعدة اعتبارات وخصائص فنية ولغوية مشتركة - بالرغم من أن سياق النص لا يوحي بأن المتكلم يقصد كتابة خطبة لأن البطل كان يقرأ كتاباً في التاريخ.

أول ما يميّز هذا النص هو النبرة الخطابية التي نستشعرها من خلال تلك المقدّمة الشفاهية، المسهبة في الطول. إن لغة هذا النّص مليئة بالكلمات المسجوعة في قوله **(كلام - الزكام)** (الإسهال - **السعال**)....

إن هذا الإيقاع جعل للكلمات أثرها في نفس السّامع مما يدل على البعد الخطابي والتّركيز **على المخاطَبْ**. و بالإضافة إلى هذه المتعة الإيقاعية نلحظ ميزة أخرى للغة وهي أنها ساخرة فيظهر بذلك النص بروح الخطبة وأسلوبها ولكنه ليس بجدّيتها التي تطرح موطن الداء بكلّ صراحة ودون غموض أو مفارقة لتعالجه. و هنا تتجلى براعة الكاتب في الاستفادة من صيغ فن الخطابة وإدخالها في قصّته بطريقة فنيّة.

ومن الصيغ الخطابية إلى **"الأنا"** الذي يتحدّدُ الموقف السّردي فيها انطلاقاً من الذات المتكلّمة التي تبوح بأسرارها وتحكي يومياتها وذكرياتها. وهنا يتغيّرُ الموقف السّردي بتغير النوع الأدبي من الخطبة إلى السيرة الذاتية.

تتداخل قصص السعيد بوطاجين مع السّيرة الذاتية بل نكاد نحسب أن كل قصصه هي حقيقية عاشها هو كبطل، ويحكي مغامرته من خلالها. و من أكثر العناوين التي تدل على

1- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميّت، ص 160-161.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

ذلك، القصة التي تحمل عنوان "مذكرات الحائط القديم". فالكاتب يسرد قائلاً: "....**مع الزمن** سكتت جدّتي الرائعة، وضعوها في صندوقٍ أخضر وأفهموني بأنها ذاهبة إلى الحج لتغسل عظامها...."[1]. جاء السّرد هنا بصيغة المتكلم: (جدّتي، أفهموني....) مما يعني أنّهُ يتحدث عن حياته الخاصة.

تاكسنة مسقط رأس الكاتب، حضورها في عنوان مجموعة كاملة يدل على أنّ ما فيها حقيقي، ويرويه لنا على نمط ما يفعله أصحاب السيرة الذاتية. **سواء صرّحَ بذلك أم لم** يصرّح.

يستشعر القارئ صدق المشاعر وحقيقة الإحساس اتجاه تاكسنة ذات الطبيعة النقية. ويعتبرها جنّة الله في الأرض. حيث عاش فيها قائلاً: "أراني تلميذا بمئزر مرقّع بالحبر والصّمغ، بالصلصال ... كُنْتُ سعيداً"[2].

إن استحضار أقوال الجدّة جعل النّص يداعب صيغاً أنواعية لنوع أدبيّ آخر وهو الحكاية الشّعبية، التي دخلت إلى عالم القصّة ترفل عبر نفحات الذاكرة، وبكل أناقة وجمال راح يتفنّنُ في نقلها بخليط من الحنين والاشتياق والحبّ.

ومن سمات التداخل الصيغي نجد التقنيات السّردية (**أو السمات** الأنواعية) **الدالة على الحكي** الشعبي وهي:

1- اللغة البسيطة المفهومة، وأحيانا العامية التي تتناسب والمستوى التعليمي للجدّة

2- استحضار القصص الدينية مثل قصة سيدنا سليمان عليه السلام.

3- تكرار لازمة في الحكي تعيدها الراوية في كل مرّة وهي: "**طاب خيّ طاب، قتلتُ** خيِّ على سنبلة والسنابل كثرت، طاب خيِّ طاب"[3].

1- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 71.
2- بوطاجين السعيد، تاكسنة، ص 10.
3- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 70.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

4- ملفوظات سردية دالة على الحكي الشعبي: "...قلتُ لك يا بني في قديم الزمان، ....**كان** في النّادر طيران، واحدٌ اسْمهُ قارون والآخر هارون...."[1]،

وكذلك: "هكذا قالوا....قالوا، كانا يذهبان إلى الحقول البعيدة ومعاً يعودان...."[2].

5- توظيف الأغاني الشعبية الملحونة مثل:

"ما نويت الزّمان يغدر و يتبدل الحال

ما نويت النّاس تبيع عزّها بالمال"[3].

6- كانت الجدّة تستطردُ في كلامها بوصف ما يحيط بها من مناظر الحقول وغيرها ثم يعيدها عبد الوالو قائلا: "وبعد يا نانا ؟ وبعد ؟"[4]. ثم يقطعها بأسئلته حول الحكاية. **وعلى** عادة الحكي الشعبي الذي يؤمن بالأساطير والخرافات العجيبة نجدها تؤمن بتكلم الحجر **قائلة**: "الحجر الذي تسكنه روح هارون الذي قتله قارون، تنوح هذه الروح وتشرح للغيمة والوادي والساقية حكايته قائلا: هذا وطنك ولا جئت براني، أراس المحنة لله كلّمني"[5].

7- وعلى عادة الحكواتي تنهي الجدة حكايتها قائلة بصوت الحكمة والبساطة "هذه هي الحكاية كل صوت عنده معنى وكل طير يلغى بلغاه"[6].

إذن إن تفعيل الصيغ الأنواعية المختلفة باعتبارها إمكانات فنية خاصة هو وسيلة لتمكين الصيغ التعبيرية الموجودة في النّص القصصي من إيصال المعاني والدّلالات بطرق فنية **مؤثرة تستفز وعي المتلقي لاستكناه الدّلالات المكتنزة في النّص**. وكذلك تلعب دوراً مهماً في تشكيل بلاغة المحكي.

1- المرجع نفسه، ص 72.
2- المرجع نفسه ، ص 47.
3- المرجع نفسه، ص 87.
4- المرجع نفسه، ص 75.
5- المرجع نفسه، ص 77.
6- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت ، ص 89.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

إن التداخل منجز بنائي يتم عن طريق انتقال صيغة معيّنة لنوع أدبي معيّن إلى نوع أدبي آخر محدثة بذلك انزياحاً، وبلاغة أنواعية.

والعجيب في قصص السعيد بوطاجين أنّ هذه الحوارية جاءت بأسلوب جديد مصبوغ بالرُّوح العبثية العفوية التي لم تُفرض على جسد النّص. مما أكسبها شعرية ونفحات فنية جميلة من خلال المزج بين المتناقصات والتّفكير العميق الغامض والمرمّز. وهذا جعلها تتداخل مع جنس أدبي معروف بغموضه وكثافته الدّلالية وهو "**الشّعر**".

إن القارئ لهذه القصص يلمح روحاً شعرية من خلال تلك الانزياحات التي أغرقت السّرد في بحر البلاغة. وعن تداخل الصيغ الشعرية مع الصيغ الحكائية هذا المقطع الذي تعبث فيه أفكار عبد الوالو حتّى لا تصل بالصدأ: "هدأت وكانت الآلهة ترقص في حقل وعيي، كل العالم الرائع الذي افتقدته اهتزّ دفعة واحدة كنز من المجوهرات غزاه الرّماد. باخوس، كرونوس، زيوس...وكان جدّي هوميروس على قمّة الألمب يوزّع الحياة على السطحين والموتى....تخيّلتُ نفسي في اسبارطا مع أولئك العظماء أجرُّ تاريخي كرزمة من البؤس والوصايا"[1].

- **التّناص:**

تعرّف جوليا كريستيفا (J.kristeva) التناص على أنّه «امتصاص أو تحويل لوفرة من النصوص الأخرى »[2] أي أنّه «نص يشيّد على نحو متجل أو خفي من خلال استعادة نصوص أخرى. لا نصّ يخلق من العدم، بل هو دائما يحمل أثرا لنصوص أخرى»[3]، وبهذا تكون اللغة في التناص لغة متعدّدة المستويات ولم لا متعدّدة الأصوات، فنسمع بالتالي صوت وأساليب النّص القرآني والأحاديث النبوية، والأبيات الشعرية، والأمثال والحكم وغيرها من الأساليب المكونة للنّص القصصي، "فتشوش هذه النصوص على القارئ تعيين

1- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 30.
2- كريستيفا جوليا، علم النص، فؤاد الزاهي، دار توبقال، ط1، 1991، الدار البيضاء، المغرب. ص78
3- جوف فانسون، شعرية الرواية، ص 156.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

الصوت المتلفظ، فنسمع أحيانا صوت نص آخر من خلال النّص الموجود تحت أعيننا"[1] فنصوص الكتّاب وإبداعاتهم تحمل آثار قراءاته أي آثار النصوص المسجلة في الذاكرة. والحاضرة أثناء عملية الإبداع سواء قصد الكاتب ذلك أم لم يقصد.

ويلعب هذا التّناص أدوارا ووظائف متنوّعة لخدمة **لغة المحكي**. كأن يجعلها محمّلة بالبعد الأخلاقي، أو أن تحمل وظائف حجاجية إقناعية، أو أن يجعلها محملة بالمعاني الكثيفة التي تستلزم قارئا فطنا يؤوّل طبقات المعاني المتعدّدة، وأحيانا نستشعر أن اللغة مع التناص تتحوّل إلى لغة نقدية، تنقد الواقع من خلال ذلك النّص المستحضر و المتضمن للسخرية **الناقدة**. [2]

إن لغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين جاءت محمّلة بالمعاني والقيم التي يسمو إليها الإنسان، ومنبع هذه القيم، الحكم والأمثال الشعبية والفصيحة، بالإضافة إلى القرآن الكريم والحديث النّبوي الشريف.

ولنا في الأمثلة التالية ما يجعل اللغة متنوّعة ذات طبقات تفاجئ القارئ مع كل قراءة.

فمن القرآن الكريم النّماذج التالية:

- "لو الذي خلق فسوى حذف هذه **"لو"** ماذا سيحدث.
- "لأن الذين آمنوا وارتدوا عبسوا وتولوا"[3]
- "لم يعمل مثقال ذرة خيرا"[4]

وفي سياق آخر توصف شجرة الكرز بكلمات مقدّسة في قوله: "صباح الخير أيّتها النّبية النيّرة، يا وجه الله الذي قادني إليه بعدما كنت نسيا منسيا"[5] **إن كلمات مثل** (النّبية، النيّرة،

1- المرجع نفسه، ص 156.
2- للتّوسع أكثر حول وظائف التناص ينظر: جوف فانسون، شعرية الرواية ،ص 160-161.
3- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 14-15.
4- المرجع نفسه، ص 27.
5- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا ، ص 79.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

الله ، الخير) **تتناسب مع كل من** (نسيا منسيا) اللتان وردتا في القرآن الكريم في سورة مريم (الآية 22).

وفي قصة "مغارة الحمقى" رصّعت اللغة بكلمات وعبارات زادت الكلام جمالا محدثة وقعها المؤثر على النّفس في قوله: "- يا أحمد علي رأيت في المنام أنّي جاعل إيّاك حكيما - افعل ما شئت فستجدني إن شاء الله من الصابرين"[1]

وكأنه الحوار الذي دار بين سيدنا إبراهيم وابنه إسماعيل عليهما السلام. وليدلَّ على **قدلسة** المكان الذي يريدان إقامته **(مغارة الحمقى)** جاء قوله: "**نضع في بلدنا باقة ورد واحدة** ونكتب على بوابته: هنا مغارة الحمقى، لا يقربها إلا المطهّرون"[2] **فبالرغم من أن الموضوع** وهمي وساخر، وصعب التحقق على أرض الواقع إلا أن الحوار الذي دار بين الشخصين **أعطى بعدا جدّيا** للفكرة، وذلك لتحاوره مع القرآن الكريم في "لا يقربها إلا المطهّرون".

وعلى نمط ما جاء في القرآن الكريم في حوار الله عزّ وجلّ لسيدنا آدم عليه السلام جاء كلام النافذة على نفس الأسلوب في قولها: "هذا بلدكما الجديد فافعلا فيه ما شئتما ولا تقربا قاعة العلماء فينفضح أمركما وتكونا من الخاسرين، إنّي بلغتكما بما أوحت لي به المرحلة"[3].

إن نفحات الخطاب القرآني حاضرة في قصص السعيد بوطاجين حتّى إن لم تكن بكلماتها ومعانيها إلا أننا نستشعر روح هذا الخطاب المقدّس في أساليبه وإيقاعاته الخاصة مثل هذا النص:

"- **من داخلك، ألم تر** السّماء كيف ثقبت والأقلام كيف جلبت والنفوس كيف غيّرت؟ ...."[4]

وفي الحكم والأمثال الشعبية نجد مجموعة من المبادئ والأخلاق التي يسعى الكاتب من خلال توظيفها إلى تبيين أخلاق الإنسان الحقيقي الذي شحذته التّجربة كقوله: "**العقري،**

1- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 13.
2- **المرجع نفسه**، ص 69.
3- المرجع نفسه ، ص 94.
4- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 163.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

عبقري والأبله أبله للأوّل **رزقة، وللثاني رزقة**. كل شاة تعلّق من رجليها، وعلى كل واحد أن يعرف حدوده الشامي شامي والبغدادي بغدادي"[1]

وعن الحقيقة البشعة لأصحاب الأموال والمناصب يقابل كل شخصية بما يناسبها من أمثال **قائلا**: "الباش هراوة كبقية البقيّة يأكل الغلّة ويسب الملّة .... الباش قانون أن أحفظه، يمشي مع الحائط الواقف، وكما تدور الرّيح يدور، أذكر الكلب ووجّد العصا"[2]

كما جاءت بعض الأمثال بطابع نقدي ساخر، وكاشف لفساد الأوضاع وانقلاب القيم كقوله: "اعلموا أن عبد القادر شكسبير أكّد قبل أو بعد موته بقليل أن الشمس قد تغطي الغربال والحق تبتلعه نظرة أو تكشيرة"[3]

وعن فقدان الثقة حتّى بين الأخوة تقول الجدّة، بصوت مليء بالحكمة والوقار: "**لو كان الخو** ينفع خوه ما يبكي حدّ على بوه"[4]. **كذلك**: "العدو ما يكون صديقا والنخالة ما تكون دقيقا"[5]

إن ما نلاحظه حول هذه الأمثال والحكم هو أنّها قادرة على نقل السياق العام والحالة النفسية والخبرة والتّجربة الحياتية. فهي تعطينا "فكرة معيّنة وتعبّر عنها بواسطة صورة ما، إذن هي صور"[6] كلامية راقية عن الحياة.

وفي الشعر الملحون الذي من عادته تقديم الحقائق، والتصريح بها في كلمات مسبوكة ومسجوعة، يبهرنا معناها ومضمونها وفي الوقت نفسه يسلبنا وقع كلماته الساحرة هذا النص الجميل:

"ليل وراء ليل والمنكر فينا، النّوار يرقص، والأرض حزينة.

أصبح حوتنا يعطش في البحر، والعام يسجد للشهر.

الديك يبات ساهرا ويرقد في الفجر، يا ابن آدم يا سيدي الغربال، قل كلمتك الخائفة يخاف **المحل**"[1]

1- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 39.
2- المرجع نفسه، ص 63.
3- المرجع نفسه، ص 72.
4- بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، ص 89.
5- المرجع نفسه، ص 185.
6- **مورفرانسوا، البلاغة**، المدخل لدراسة الصور البيانية، ص 51.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

إنّ هذه الأمثال والأغاني الشعبية تعمل على تنويع لغة النص القصصي كما تعمل على إقناع القارئ والتأثير فيه، لأنها تلخّص تجارب السابقين، ومن ثم فهي ذات بعد إقناعي يعمل على تقوية حجاجية اللغة.

- **المفارقات**:

المفارقة "هي أن يقول المرء نقيض ما يعنيه، وأن يقول شيئا ويقصد غيره، أن تمدح **لكي تذم، وتذم لكي تمدح** .... وهي صيغة بلاغية وأداة أسلوبية يستعملها المخاطب لتحقيق هدف **ما**"[2]. "وتتّفق الدراسات على أن المفارقة اللفظية هي نمط للخطاب أو طريقة من طرق التّعبير يكون المعنى المقصود فيها ضمنيا، كما أنّه غالبا مخالف أو مناقض للمعنى الظاهر، **وبذلك** فهي مدلول يحمل مدلولين، مدلولا حرفيا ظاهرا، ومدلولا سياقيّا خفيا، ولعّل ذلك هو ما جعل البلاغيون يدرسونها بوصفها ضربا من المجاز والاستعارة"[3]

"كما أنها ظاهرة لغوية على جانب كبير من التّعقيد، يجتمع بها أكثر من عنصرين:

* عنصر يتعلق بالمغزى، وهو مقصد الكاتب.

* عنصر لغوي أو بلاغي، هو عملية عكس الدلالة"[4]

وبما أنها ظاهرة لغوية، وطريقة من طرف التعبير، وضرب من المجاز والاستعارة. فهذا معناه أنّها تقنية مهمة تساعد في دراسة اللغة وتشكيلاتها وأهم مميّزاتها، بل وجمالياتها وبلاغتها، ولأجل هذا سيتم التّركيز على نوع واحد من هذه المفارقة وهو ذلك الذي تكون فيه المفارقة بنية بلاغية أي "**مفارقات الصورة**" التي تجعل اللغة ذات كثافة وشعرية مليئة **بالدّلالات والمعاني**.

"إن المفارقة باعتبارها بنية بلاغية معناه أنها تنهض الدّلالة المفارقة على أساس من بلاغة التركيب .... إذ إنّ البنية المهيمنة هنا هي البلاغة، وتظهر هذه البنية عبر ما يلي:

* مفارقة التشبيه المعكوس.

1- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 107.

2- **حسن حماد، المفارقة في النص الروائي المجلس الأعلى للثقافة،ط**1، 2005، القاهرة، ص 25.

3- المرجع نفسه، ص 139.

4- إبراهيم نبيلة، فن القص في النّظرية والتطبيق مكتبة غريب، القاهرة، ص 216.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

* **مفارقة الاستعارة المعكوسة**: الذي فيها تقديم طرفي الاستعارة بطريقة متضادة تماما.
* مفارقة التشبيه التمثيلي المتضاد.

* **مفارقة المبالغة المعكوسة"**[1].

وسيتم التركيز هنا على البعض من هذه الأنواع لكشف جماليات اللغة في هذه الأشكال الفنية **للمفارقات**.

ومن بين النماذج الواردة في قصص السعيد بوطاجين نجد: " ... وعندما استيقظ وأحصى أسنانه اكتشف خطأ جماليا وبنية مفكّكة كثيرا"[2]. فالمفارقة تكمن في قوله: **(خطأ جمالي)** فهو يريد أن يبرز الألم والصورة المشوّهة، بمفارقة مملوءة بالمرارة والسخرية.

فهو يرى في الخطأ جمالا، كما يرى في النباح إبداعا وجمالا كذلك في قوله: **"ازدادسعاري** العنيف وأبدعت أشكالا من النباح غاية في الجمال والطرافة"[3].

كما أنّه يصنع من الكسل علاجا للنّفس وينصح الآخر به قائلا: "بالكسل يا صديقي العزيز تقي نفسك شرّ الالتهابات الثقافية وسرطان الدّماغ، والقروح الشعرية المختلفة و به ترقى **الأمم المختلفة"**[4].

ومن التشابيه المعكوسة أن يعامل المطار والشارع معاملة الإنسان فيصبح الشارع عروسا وللمطار عنق، أمّا الإنسان فيجعل له أنيابا وذيلا في قوله: **"ولمّا سألت عابرا ... وقورا** ربّت على ذيله وبعد هنيهة علّق بكبرياء: لا تسأل عن السبب يبدوا أنّك لست آدميا ... الشارع الرئيسي المزدان بالفوانيس مثل عروس، عمّال مهرة يخيطون رصيفا أجريت له عملية جراحية فاشلة ... وها عنق المطار مشرئب كقلب الغريب: وداعا يا سادتي القبور"[5].

1- شوقي سعيد، بناء المفارقة في الدراما الشعرية، ايتراك للنشر والتوزيع، مصر الجديدة، ط1، 2001، ص 280-286.
2- بوطاجين السعيد، ماحدث لي غدا، ص 13.
3- المرجع نفسه، ص 138.
4- المرجع نفسه، ص 63.
5- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 18.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

ومن التشابيه أيضا قوله: "ألسنة فضفاضة متدليّة كالجوارب"[1].

لقد شبه الكاتب عضوا من أعضاء الإنسان موجود في أعلى عضو لديه (**الرأس**)، **بشيء** قذر يضعه في أدنى عضو وهو الرّجل. فقط ليبيّن قذارة الألسن وانحطاطها.

ومن المبالغة نجد الجمل التّالية:

عرقت أسنانه[2]، **الضوء** يُمَوسِقُ، ترقص الأيام[3]، استنفذتُ مستودع التفاؤل[4]. **ولكن عندما** تعكس هذه المبالغة تصبح أكثر جمالاً و ايحاءً وتأثيراً. ويصبح تركيب الكلمات أكثر استفزازاً للقارئ عندما نراه يخصُّ الحبّ لكلبه والعضّ للحلِّ أمّا كرهه فوجّهَه للإنسان الذي **فضّل** الكلب عليه قائلاً: "بقدر ما أعرف البشر يزداد حبّي لكلبي .... **وفي منعطف حارة** ضيّقة قذرة عضّني حلٌ ...."[5].

ومن صور الصراخ الصامت نجده هذه الصورة المعكوسة في قوله: "**ثم انفجرتُ بالصمتِ والعزلة**"[6]. فالانفجار يكون للصراخ والصوت المرتفع ولكن هنا جعله الكاتب للصّمت والعزلة للدّلالة على شدّة الألم والكبت والحزن. فالمعنى في هذه الصورة عميق عُمْقَ هذا الحزن المتجذّر في النّفس؛ لأن صدى الانفجار إذا سُمِعَ وخرج خفّفَ من الألم، أمّا إذا بقى صداه بداخل النفس يزيد من جرحها وآلامها ومعاناتها.

في قصص السعيد بوطاجين عبارات مشهورة وأمثال وأقوال جاءت محرّفة عن سياقها ومعكوسة في صياغتها. فتحوّلت بذلك إلى نصوص غير عادية، نصوص خاصة بقائلها بالرّغم من أنّها مشهورة. ومن ذلك قوله:

* "كل الطّرق تؤدي إلى أوحال الماضي السحيق"[7].

1- المرجع نفسه، ص 14.
2- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 24.
3- المرجع نفسه، ص 57.
4- المرجع نفسه، ص 34.
5- بوطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، ص 17.
6- بوطاجين السعيد، أحذيتي جواربي وأنتم، ص 35.
7- بوطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، ص 62.

بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين

* "**الكسل مفتاح النجاح**"[1].

* التحية المعكوسة: "عليكم اللعنة، ودمتم في رعاية الذي يوسوسُ في صدور النّاس"[2].

* وعلى نمـــــط أسلوب خطبة حجة الوداع يقول في آخر قصة سيجارة أحمد **الكافر**: "....أتممتُ على نفسي نعمتي ورضيتُ لها الفوضَى مذهباً لا يتزعزعُ...."[3].

1- المرجع نفسه، ص 63.
2- المرجع نفسه، ص 10.
3- المرجع نفسه، ص 153.

الخاتمة

© Ladie Lynn
http://ladielynn.com

تندرج هذه الدراسة ضمن البحوث التي تهتم بالمحكي وتستثمر النظريات السردية ومقولات الأنواع الأدبية وتحليل الخطاب. وغايتها البحث عن الجميل في النصوص الأدبية السردية ماحية بذلك صرامة الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية. ولأجل هذا رحت أمهد للبحث بفصل نظري حول التحليل الحفري للمحكي، وكانت الغاية خلف ذلك تبيين طبيعة هذا المكون العجيب الذي ولد كبيرا ثم صغر، هذا العالم **الواسع الذي** يتسع باتساع الكلام الذي لا نعرف أوله ولا آخره لأنه لا يخص جنسا بعينه.

إنه المحكي إكسير الأنواع **و لا** يخلو أي جنس منه لأنه جوهر السياق نلفيه في جل الأسيقة التخاطبية والممارسات الكلامية، فهو وإن ظهر كصيغة بفعل مجموعة من العوامل كالذات وأحكامها والسياق والصيغة إلا أنه يعسر تضييقه لتعالقه بالكلام الذي هو جنس الأجناس وبالخطاب الذي تصب فيه مختلف الصيغ الأنواعية وبالتلفظ الذي يشمل مختلف الأنساق الكلامية في بعدها التواصلي.

من خلال محاولة الإجابة عن السؤال " كيف تتحقق وتتشكل بلاغة المحكي؟" وصلت إلى مجموعة من النتائج يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

- إن الحديث عن بلاغة المحكي **يجعل** التعامل مع السرديات كمجال معرفي جمالي **مفتوح. كما أن لاستثمار** بعض المفاهيم المتعلقة بمقولة الجنس الأدبي يمكننا من **تبرير** البعد الجمالي الذي يتشكل انطلاقا من الخروج أو الانزياح عن معيارية وصرامة الجنس الأدبي ليشكل جمالية خاصة تمارسها النصوص لتثبت تميزها.

- كما تم استغلال مقولة الجنس الأدبي كذلك لتوضيح البعد التواصلي الذي على أساسه تم تقسيم العديد من الأنواع الأدبية وذلك لكي أثبت أن المحكي ما هو إلا تلفظ وهذا التلفظ يتجلى كمظاهر لغوية التي تثبت الفعل التواصلي السردي والأطراف المتواصلة في المحكي، وهي (الاشاريات) موجودة كذلك في الجنس الأدبي الذي على أساسها **قُسِم إلى سردي ومسرحي؛** فمن خلالها ينقل **السارد** ملفوظاته ويتواصل معنا، وبها نعرف ما إذا كان يخاطبنا (**تلفظ مباشر**) أو يتوارى خلف شخصياته.

ـ يتداخل الحقل السردي باللساني في نقاط مهمة وهي المصطلحات، منهج الدراسة، ومستويات التحليل. والبحث في هذا التداخل كان بمثابة إثبات أو دليل حفري لعلاقة المحكي بأنماط أخرى من الكلام وهي التلفظ و**الملفوظ**.

ـ إن القول ببلاغة المحكي معناه التأكيد على ما يسمى بالفاعلية التي لا تتحقق إلا بوجود أطراف نشيطة تتولى مهام عملية التسريد، وهذه الأطراف هي الذوات المتكلمة داخل **المحكي، و المسؤولة** عن تقديم الأحداث وعرضها، وتجعل المتلقي يراها حسب رؤيتها **هي وفق مسا**فات مناسبة تتلاءم وسياق المحكي والأخبار المراد نقلها.

ـ بلاغة المحكي ليست بلاغة بيانية مبنية على الأساس المعياري القائم في جنس أدبي معين بل هي بلاغة عمادها الكاتب الروائي وإمكاناته التصويرية التي يستغل فيها طاقاته اللغوية ليفجرها نصوصا فنية متكاملة، إذن البلاغة هنا هي بلاغات مادمنا نتحدث عن التجليات النصية لا الأسس الجنسية أو النوعية.

ـ يوجد في القصة الجزائرية من السمات الجمالية ما يجعلها متميزة، فبالرغم من **ارتباط**ها **بالثّورة** وغيرها من القضايا الاجتماعية، **إلا أن** صيغ عرضها وتقديمها لتلك المواضيع يتنوع من نص إبداعي إلى آخر، وهنا مكمن الإبداع لأنها (القصة الجزائرية) عرفت كيف تظهر تلك العلاقة العجيبة الموجودة بين الواقع و التخييل.

ـ ومن ثم واقعية القصة ليس معناها نفي **ال**سمة الفنية عنها بل هي عامل مساعد لتحقيق عملية التخييل في النّص، وهذا ما يدفع **للقول بأن ال**واقعية في النّص القصصي الجزائري وسيلة فنّية لأنها:

7) تعطي إحساسا للقارئ بقرب النّص منه ويحس بأنه منتزع من شريحة هو جزء منها.
8) تصبغ النّص بطابع البساطة.
9) تصبح الواقعية وسيلة فنّية عندما يصنع لها سياقا مناسبا يبعدها عن الابتذال والنّقل **الحرفي؛ أي عندما تؤدي دورا** وظيفيا في السّرد، أو أن تكون ذات بعد رمزي يهدف

الكاتب من خلالها الإشارة إلى قضية أخرى، وحتّى يفعّل القارئ معه في النّص ويدخله في الجوّ العام للمحكي.

- إن المحكي علامة لجنس القصة ولكنه ليس العلامة الوحيدة فيه فالخطاب الروائي أصبح يشمل كل الصيغ الأنواعية سواء كانت حوارية، أو سردية، أو إعلامية أو حتى إشهارية، التي من خلالها تتبني بلاغته. وبلاغة المحكي في الخطابات القصصية للسعيد بوطاجين تتشكل من خلال أسس أنواعية والمتمثلة في تلك الخصائص العامة التي ميزت القصة كنوع أدبي من جهة ومن خلال تحطيم هذه الأسس النوعية من جهة أخرى؛ حيث تتداخل مع صيغ جنس أدبي آخر هو الشعر في غموضه وكثافة لغته وصوره. ومن خلال تحليل التجليات النصية في القصص نحصل على مجموعة من المظاهر والسمات المتعددة التي تجعل البلاغة بلاغات تجلت من خلال الخطابات القصصية:

- قصص السعيد بوطاجين عالم حامل لطبقات تحتية يصنعها في صمت مع كل قراءة. وتظهر جماليته أكثر من خلال ذلك التناص بين نصوص من مستويات متنوعة. كما نجد طبقات من المعاني الرمزية التي وجهت القصص وجهة أخرى جعلتها تدخل باب التداخل الأنواعي لتقترب من الشعر السيرة الشعبية، السيرة الذاتية من خلال تلك العلامات الكلامية الدالة على الحكي الشعبي والتي صنعت طقوسا خاصة في الإلقاء والتلقي.

- مهما حاولنا في الشق النظري الحديث عن بلاغة المحكي فإننا لن نجد قاعدة تضبط ذلك لأن هذه البلاغة الأنواعية نابعة من النص وتصنع فيه.

- إن الصور السردية في قصص السعيد بوطاجين تعكس رؤية خاصة وتفكيرا متفردا، فهي ليست صورا بيانية معيارية بل صور فكرية فلسفية....

هي صور تجعلنا نصرخ بصمت ونصمت بصخب، صور تجسد طرقا متنوعة في الهروب من الواقع المرير إلى عالم مثالي حالم، عالم الطفولة والذكريات الجميلة.

صور تُحقّر العظيم لتعظيمه وتعظم الحقير ليزداد حقارة، كما أنها ذات بعد سمعي وبصري لأنها ترسم وتلون وتعزف ألحانها الجميلة على الحروف والكلمات.

إن الفاعل في قصص السعيد بوطاجين ليس فاعلا عاديا، كما أن موضوع القيمة ليس ذا قيمة بالنسبة له، ورحلة البحث تتجسد في شيء آخر ليس ذاك الذي توهمنا القصة به وليس ما تبحث عنه باقي شخصيات المحكي. لأن الفاعل من نوع خاص ومختلف بأفكاره ومبادئه وأهدافه، وهذا هو سر الانزياح في هذه العلاقة.

-كما أن لغة الكاتب راقية ومتنوعة وغاضبة، لغة واصفة وهادفة تعكس العالم الداخلي له وما يعانيه. لغة متعددة في مستوياتها مثيرة في تراكيبها موحية بمعانيها.

وفي نهاية هذه الرحلة التي خضنا غمارها في عالم المحكي يظل هذا الأخير خطابا متجددا منفتحا، وما قدم حوله يبقى مجرد قراءة علّها تجد من يكملها.

قائمة المصادر والمراجع:

القـــــرآن الكـــريـــم

1- العربية :

- إبراهيم السيد. نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القص.دار قباء للنشر والتوزيع. القاهرة. 1998
- إبراهيم عبد الله ، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط 2
- إبراهيم نبيلة. فن القص في النظرية والتطبيق. مكتبة الغريب. دار قباء للطباعة
- التوحيدي أبو حيان ، الهوامل والشوامل، ت ج، أحمد أمين، السيد صقر، لجنة التأليف والترجمة 1951
- أبو العدوس يوسف.الاستعارة في النقد الأدبي الحديث الأبعاد والمعرفية والجمالية. الأهلية للنشر والتوزيع. الأردن- عمان.ط1. 1997.
- بامية عايدة أديب، تطور الأدب القصصي الجزائري 1925-1967، ديوان المطبوعات الجامعية
- البطرس عاطف، الانفتاح الدلالي للنص مقاربة في الرواية والقصة القصيرة، دار الينابيع
- بلعلى آمنة، المتخيّل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف دار الأمل المدينة الجديدة تيزي وزو ط 2006
- بوذن يوسف، وشم في الذاكرة، منشورات الاختلاف،الجزائر العاصمة،ط1، 2003
- بوشفردة نادية، مباحث في السيميائيات السردية، دار الأمل، تيزي وزو، ط 2008
- وطاجين السعيد، اللعنة عليكم جميعا، منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، أكتوبر2001
- وطاجين السعيد، أحذيتي وجواربي وأنتم، دار أسامة للطباعة والنشر والتوزيع، باب الزوار الجزائر،ط2، 2009
- وطاجين السعيد، تاكسنة بداية الزعتر آخر الجنة،الأمل للطباعة والنشر،ط2009

ب
وطاجين السعيد، ما حدث لي غدا، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط2، 2002
بوطاجين السعيد، وفاة الرجل الميت، دار الأمل، تيزي وزو،ط2، 2005
بوقرة نعمان ، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، دراسة معجمية، دار الكتاب العالمي، عمان – الأردن –ط 2009
بوكرزازة مراد، الربيع يخجل من العصافير وقصص أخرى، ميديا بلوس، قسنطينة، ط 2012
بومرزوق زين الدين، مقاربة نقدية للقصة القصيرة الجزائرية المعاصرة، رابطة الإبداع
الجاحظ، البيان والتبين تقديم وشرح علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال ط 2. 1942 – 1992 .م1
جبر عداي عبد الستار، تجليات اللغة البصرية قراءة في جماليات الأسلوب القصصي في 45 درجة مئوية لمحمد خيضر أنموذجا، دائرة الثقافة و الإعلام، الشارقةط1، 2002
جميل عبد المجيد. بلاغة النّص مدخل نظري ودراسة تطبيقية. دار غريب.1999
الحاج علي هيثم، الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي. الانتشار العربي، بيروت لبنان،ط1
حرز الله محمد الصالح، النهار يرتسم في الجرح، دار هومة، الجزائر، ط2، 2003
حرز الله محمد الصالح، الأبواب الموصدة، دار هومة، الجزائر، ط2،
ح
سين حسين خالد.في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية.التكوين دمشقط2007.
ح
طيني يوسف. مكونات السرد في الرواية الفلسطينية، دراسة منشورات اتحاد كتاب العرب 1999
ح
ماد حسن. المفارقة في النص الروائي، المجلس الأعلى للثقافة،ط 2005
حمو الحاج ذهبية. لسانيات التلفظ، وتداولية الخطاب، دار الأمل، منشورات مخبر، تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو.
الخطابي محمد. لسانيا النص مدخل إلى انسجام الخطاب. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – د. ل ، 1409 هـ - 1988 م

- الخطيب محمد كامل، تكوين الرواية العربية، اللغة ورؤية العالم، الدار الوذنية الحديثة، ط1 1990
- خليل صاحب إبراهيم، من بين ألفاظ الأداء السمعي، ينظر خليل صاحب إبراهيم، الصور السمعية في الشعر العربي الجاهلي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط.2000
- داسة محمد الصغير، ونهر الحكاية يروي ... !!! قصص دار هومة، الجزائر، ط2010
- داسة محمد الصغير، من هزائم الرجال، قصص دار هومة، الجزائر ط 2010
- الداهي محمد، سيميائية الكلام الروائي، المكتبة الأدبية، المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1427 هـ -2006م
- رايس عمر، علي لكروط وقصص أخرى، دار الغرب

- زتيلي محمد، عودة حمار الحكيم نصوص، وزارة الثقافة 2007
- زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان الشروق، دار النهار للنشر،ط1 2002
- سد

ليمان نبيل ، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، دار اللاذقية، سوريا ط 1. 1989

- سد

ويدان سامي. في دلالية القصص وشعرية السّرد. دار الآداب بيروت.ط1. 1991

- شد

ريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985 اتحاد كتاب العرب

- ا

لشنقيطي محمد أحمد بن الأمين. شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها. دار الكتب العلمية. بيروت لبنان

- شد

وار الخير، مات العشق بعده، قصص منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2013

- شد

وقي سعيد، بناء المفارقة في الدراما الشعرية، ايتراك للنشر والتوزيع، مصر الجديدة، ط1، 2001

- ص

بايحي حكيمة ، رسائل، منشورات الاختلاف،ط1، ماي 2000

- ص

بري حافظ فكربين الخطاب السردي العربي. **دراسة في** سوسيولوجيا الأدب العربي الحديث. **تر: أبو حسن أحمد**. دار القرويين، الدار البيضاء.**ط** 1 . 2002

- **صحراوي** إبراهيم ، السرد العربي القديم، البنيات والوظائف والأنواع منشورات **الاختلاف، الجزائرط** 1 1429 هـ . 2008
- صحراوي إبراهيم، ديوان القصة منتخبات من القصة القصيرة الجزائرية الحديثة والمعاصرة، دار التنوير، الجزائر، ط1

- ص

دوق نور الدين.البداية في النص الروائي.دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية. سوريا.ط1. 1994

- ط

بال، بركة فاطمة ، النظرية الألسنية عند رومان ياكوبسون، دراسة ونصوص المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، ط 1 1413 - 1993

- ا

لطريفي محمد نبيل، شرح ديوان الشنفرى، دار الفكر العربي بيروت.ط$_1$، 2003

-

عبود أو ريدة ، المكان في القصّة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة. **دار الأمل**

- ع

المي سعاد. مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري.افريقيا الشرق، ط2004

- ع

زام محمد ، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية دراسة في نقد النقد، **منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق** 2003

- ع

زة محمد، القلاع الصامدة، دار الأديب، مهران، ط 2007

- ع

مارة كحلي، جدارية لا تصحو، منشورات الاختلاف، ط1 أفريل 2001

- ع

ودة ناظم. نقص الصورة تأويل **بلاغة السرد** (2). دار فارس للنشر والتوزيع. **عمان الأردن**.ط1. 2003

ع
يد رجاء. فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور. منشأة المعارف. الإسكندرية.ط2.
ا
لعيد يمنى. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي. دار الفرابي. بيروت لبنان.ط 2. 1999
ا
لعيد يمنى، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب- بيروت، ط1، 1998
غ
ني ضياء لفتة، على محسن بادي، لغة العيون قراءة خطاب العين في الشعر العربي القديم، دار الحامد، عمان الأردن ط1، 1429- 2009
ف
توح محمد، جماليات الخطاب القصصي، دار الغريب.ط، 2009
ف
وال عكاوي إنعام . المعجم المفصل في علوم البلاغة البديع و البيان و المعاني. دار الكتب العلمية لبنان بيروت. ط2 . 1996
ف
وزي سالم عفيفي، نشأة الكتابة الخطية العربية ودورها الثقافي والاجتماعي، الكويت، وكالة المطبوعات،ط1، 1400/ 1980
ف
يدوح عبد القادر ، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية
فيدوح عبد القادر، الرؤيا والتأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار الوصل،ط$_1$، 1994
ق
دامة بن جعفر، نقد الشعر، المطبعة المليحية، القاهرة 1935
ا
لقرطجني حازم. منهاج البلغاء وسراج الأدباء.تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن خوجة. دار الكتب الشرقية
ا
لقيرواني، بن رشيق،العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق:النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي،القاهرة،ج2ط1، 1420هـ-2000م

ا

لقصراوي مها حسن. الزمن في الرواية العربية.دار فارس للتوزيع. الأردن.ط1. 2004

ا

لكردي عبد الرحيم، الراوي والنّص القصصي، دار النشر للجامعات،ط2 1417هـ- 1996

ل

حميداني حميد ، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط.3.2000

م

اجدولين شرف الدين ، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما قراءة في التجليات النصية.رؤية للنشر والتوزيع.القاهرةط1. 2006

م

اجدولين شرف الدين ، بيان شهرزاد، التشكلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط 1، 2001

ا

لمبار كافوري صفي الرحمن. الرحيق المختوم بحث في السيرة النبوية. نشر دار المستقبل. توزيع دار الإمام مالك.ط1. 1426هـ- 2005م.

م

خلوف عامر، مظاهر التجديد في القصة القصيرة، إتحاد كتاب العرب ط 1998

م

رتاض عبد الملك ، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار الغرب وهران.

م

رتاض عبد الملك، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ط 1990

م

رزق هداية، جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، هباتيا للنشر والتوزيع أسوان، أدقو،ط 2013.

م

شبال محمد، البلاغة والأدب من صور اللغة إلى صور الخطاب دار العين، ط1، 1434هـ- 2010م

م
صايف محمد، القصة القصيرة العربية الجزائرية في عهد الاستقلال، المكتبة الشعبية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع 1982
ا
لمعتصم محمد، النص السردي العربي، الصيغ والمقومات، المكتبة الأدبية، المدارس ط 1 1424 -2004
ا
لمعتصم محمد، بلاغة القصة القصيرة العربية بحث نقدي في التحول والخصائص، دار أزمنة عمان،ط1، 2010
الموسوي محمد جاسم ، سرديات العصر العربي الإسلامي، المركز الثقافي العربي دار البيضاء، ط 1. 1997
ا
لمويقن مصطفى، تشكل المكونات الروائية، دار الحوار اللاذقية سوريا.ط1. 2001
ز
وييات محمد، رمح الروح،منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر ،ديسمبر2003
و
طار الطاهر، دخان من قلبي، موفم للنشر الجزائر،ط 2002،
ا
لولي محمد ، الاستعارة في محطات يونانية وعربية وغربية دار الإلمام الربط ط 1 1426ه، 2005م
ي
ايوش جعفر، أسئلة ورهانات الأدب الجزائري المعاصر، دار الأديب السينيا وهران، ط 2005
ي
عقوب ناصر: اللغة الشعرية. وتجلياتها في الرواية العربية(1970-2000).دار فارس للنشر والتوزيع.ط1. 2004.
يقطين سعيد ، الكلام والخبر مقدمة في السرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ط1 . 1997
يقطين سعيد ، انفتاح النص الروائي النص والسياق المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط 2 2001

قطين سعيد.تحليل الخطاب الروائي (الزمن-السرد-التبئير).المركز الثقافي العربي. ط4. 2005

وسف نجم محمد، فن القصة، الجامعة الأمريكية بيروت، دار صادر بيروت، ط1، 1996

2- المراجع المترجمة:

أرسطو فاليس، فن الشعر، تحقيق شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة ط 1387- 1967

أرسطو، فن الشعر تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1420هـ - 1999م

أرسطوطاليس. الخطابة الترجمة العبرية القديمة.تحقيق عبد الرحمن بدوي وكالة المطبوعات الكويت. دار القلم بيروت لبنان.

أستن جون. نظرية أفعال الكلام العامة كيف ننجز الأشياء بالكلام. **تر:عبد القادر** قنيني. إفريقيا الشرق. الدار البيضاء.ط1991

ايكو امبرتو. القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية. **تر:أنطوان** أبو زيد. المركز العربي الدار البيضاءط1. 1996.

ايكو امبرتو. السيميائية وفلسفة اللغة.**تر: أحمد الصمعي.مركز الدرلسات الوحدة** العربية المنظمة العربية للترجمةط1. بيروت لبنان. **نوفمبر**2005.

اختين ميخائيل ، الكلمة في الرواية، تر . يوسف حلاق، وزارة الثقافة دمشق 1988

بارث رولان، مدخل إلى التحليل البنيوي للسرد، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضري،ط 2 2002

تودوروف، الشعرية. **تر:شكري مبخوت ورجاءسلامة**، دار توبقال الدار البيضاء، **المغرب**

ودوروف تزفينان. باختين ميخائيل، المبدأ الحواري تر.**فخري صالح، دار فارس،عمان،ط 2**.1996

ودروف توزيفتان. مفهوم الأدب ودراسات أخرى. **تر: عبود كلسوحة. منشورات** وزارة الثقافة سوريا دمشق.2002

ت

ودوروف كينت بنيت كلر وآخرون. **القصة** الرواية المؤلف.**تر**: خيري دومة.**ط**1 1998.

جنيت جيرار، خطاب الحكاية، تر: محمد المعتصم وآخرون مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 1 . 1996

جنيت جيرار واين بوث وآخرون. نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي**ط**1. 1989.

دوسوسير فرديناند ، محاضرات في الألسنية العامة، **تر**: يوسف غازي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، ط 1986

د

ومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب تر. محمد يحياتن **الدر** العربية للعلوم. **منشورات الاختلاف. الجزائر.ط**1. 1428هـ-2008م.

روجر فاولر، اللسانيات والرواية، تر: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، **ط**1، 1418-1997

رولان بارث، جيرا حنيت ترفيتان، تودوروف، شعرية المحكي تر:غسان السيّد، ط 19

ريكاردو جان، قضايا الرواية الحديثة، تر صياح الجهيم، وزارة الثقافة والإرشاد **القومي، دمشق** 1988

ريكور بول، نظرية التأويل. **الخطاب وفائض المعنى. تر**: سعيد الغانمي. **المركز الثقافي العربي**.الدار البيضاء.**المغرب**ط2. 2006.

سشايفر جان ماري ، ديكرو، القاموس الموضوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: **منذر** عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.**ط** 2 . 2007

سلدان رامان .النظرية الأدبية المعاصرة، تر سعيد الغانمي، دار فارس للنشر والتوزيع

صبري حافظ فكري بين الخطاب السردي العربي، دراسة في سوسيولوجيا الأدب العربي الحديث، تر أحمد أبو حسن. دار القرويين الدار البيضاء ط 1. 2002

فاليط بيرنار ، النص الروائي، مناهج وتقنيات، تر رشيد بن حدّو، مطبعة، ساليكاف، ط 1 1999 ، ص 35 – 36.

فانسوف جون، شعرية الرواية، لحسن أحمامة، دار التكوين ط1، 2012

فرانسوا مور. البلاغة المدخل لدراسة الصور البيانية، تر:**محمد الولي وعائشة** جرير، إفريقيا الشرق، المغرب، ط.2003

فرانك إيفرار، أريك تنيه، رولان بارث، مغامرة في مواجهة النص تر. **وائل بركات** ، دار الينابيع

- فراي نورثوب.تشريح النقد محاولات أربع. تر.محمد عصفور.منشورات الجامعة الأردنية. عمان الأردن. 1412هـ-1991م
- كريستيفا جوليا، علم النص، فؤاد الزاهي، دار توبقال، ط1، 1991، الدار البيضاء، المغرب
- كورتيس جوزيف مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية تر جمال حضري. المسورط 1 2007
- لا
يكوف جورج و جونسن مارك ، الاستعارات التي نحيا بها، تر. عبد المجيد جحفة، دار توبقل المغربط 1 1996
- لوبوك .بيرسي، صنعة الرواية، تر عبد الستار جواد، دار المجدلاوي، ط 1 1420.
- مولينيه جورج. الأسلوبية. تر: بسلم بركة. المؤسسة الجامعية. بيروت لبنان.ط1. 1999
- هيجل فن الشعر، تر: جورج طرابيشي ، دار الطباعة بيروت ج 2،ط 1 1981.
- ويليك رنيه أوستن وراين. نظرية الأدب. تر: محي الدين صبحي. مراجعة حسلم الخطيب. المؤسسات العربية للدراسات والنشر.ط1987

3- المجلات و الرسائل والدوريات:

- أ
نقار محمد ، الصورة الروائية والمتلقي، ضمن مجلة دراسات سيميائية أدبية، ع06 خريف /شتاء 1992 رئيس التحرير، حميد لحميداني
- أ
نقار محمد، الصورة الروائية بين النّقد والإبداع، مجلة فصول، رئيس التحريرجابر عصفور، عنوان العدد زمن الرواية،ج1. م1. ع4.الهيئة العامة المصرية للكتاب. شتاء 1993
- جوادي هنية، التعدد اللغوي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف الأعرج وسيني. مجلة الخبر-أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة.
- ا
لنص والظلال، فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين، المركز الجامعي خنشلة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع مدوحة تيزي وزو، جوان 2009

ا
لملتقى الوطني الثالث للكتابة السردية تحت شعار "السرد والصحراء ديسمبر 2013 تكريما المبدع السّعيد بوطاجين، تحت الرعاية السامية لوزيرة الثقافة وإشراف والي ولاية أدرار وبالتنسيق مع كلية الأدب واللغات بجامعة أدرار، دار الثقافة لولاية أدرار، دار فيسيرا
ر
واينية طاهر. سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد مقاربة نصانية - نظرية تطبيقية- في آليات المحكي الروائي بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه دولة في الأدب العربي. جامعة الجزائر.1999 – 2000
ع
مارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عن الفنان محمد خدة.جامعة وهران، 2008-2009
ق
وتال فضيلة، التشاكل والفعل الاستعاري في النصوص الأدبية.ضمن مجلة سيميائيات العدد2.
ناصر سطمبول، أطروحة دكتوراه بعنوان تداخل الأنواع الأدبية، الشعر العربي المعاصر ، أنموذجا، جامعة السانيا وهران، 2005- 2006

يوسف أحمد. السيميائيات و فلسفة المعنى. جامعة وهران. 2003- 2004

ا

4- لمراجع الأجنبية :

Adam Jean Michel, le texte narratif, Ed .Nathan, 1994

Angenet Marc, Jean Bessière et autres, théorie littéraire problème et perspective, 1er ed, France, 1989

Anne urbersfeld

Auroux Sylvain, les notions philosophiques, T.1 presse universitair

Bakhtine Mikhail, esthétique et théorie du roman,tra. Darie Olivier, ed.Gallimard, 1978

- Barthe.R. introduction à l'analyse structurale des récits in communication, n=08, seul , 2ème ed, Paris 1981,
- Brémond Claude . logique du récit, seuil, Paris, 1973
- Benveniste.E,Problème de linguistique générale .éd.Gallimard, T1. P. 239
- Dubois Jean, Dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris 1973
- Genette Gérard, Figure III, Paris, Seuil, 1972
- Genette, nouveau discour de recit, Paris. 1983
- Greimas, Sémantique structurale, recherche de méthode, Larousse, Paris 1996
- Greimas Algirdas Julien, Courtes Joseph, dictionnaire raisonné de la théorie de langage, Hachette Paris 1979
- G.Mu Rhéthorique générale, Larousse, Paris, 1970
- Hjemslev Louis,Prolégomène à une théorie du langage, Paris, Minuit 1971–1969
- Searle. Johm, le sens comun sens et expresion études de théorie des actes du language, traduction par Joelle Poust, Ed.Minuit. Paris 1982
- Kerbat, Catherine – Orecchion, L'énonciation de la subjectivité dans le langage, 4ème, Paris 1999
- Lucien Goldmen, le dieu caché, Ed, Galimard, Paris 1979
- MAINGUENEAU DOMINIQUE, éléments de linguistique pour texte litteraire, Paris. Bordas, 2ème éd 1986.
- Moeschler Jacque Anne Reboul, dictionnaire encyclopédique de pragmatique, Paris, Seuil, 1994
- Propp Vladimir, Morphologue du conte merveilleux russe, 2ed. seuil 1973
- Schaefer Jean Marie, qu'est – ce qu'un genre littéraire.'Ed. du seuil, Paris VIe
- Scholes Robert, Mode of fiction in théorie des genres, éd. Seuil, 1986

- Searle. John R. Le sens commun sens et expression études de théorie des actes du langage.
- T.Todorov, Les catégories du récit littéraire in communication n° 08
- Véronique Fillol, vers une sémiotique de l'énonciation du lieu commun comme stratégie et des formes et /ou formation discursives comme lieux communs de l'énonciation (dans la presse féminine), Thèse de doctoral nouveau régime Décembre 1998, sous la direction de Joseph Courtes, université de Toulouse

المواقع والكتب الالكترونية:

- سيرفوني جان الملفوظية. تر: المقداد قلسم. منشورات اتحاد كتاب العرب 1998. موقع اتحاد كتاب العرب:www.awu-dam.com
- دافنشي ليوناردو، نظرية التّصوير ترجمة عادل السّيوي مكتبة الأسرة ط 2005، ص 53 أخذ من موقع: www.alkottob.com
- السائح الحبيب: تاكسانة بداية الزعتر آخر الجنة للسعيد بوطاجين للعبثية المذهلة، الجزائر نيوز 27-07-2009، من موقع: .www.djazairess.com.
- بلقيس عبد الحكيم، شعرية البداية ودلالتها في رواية الرهينة من موقع: http:\\www.wlab_writers.com
- سعيد بن طيب بن سحيم المطرفي. دور البلاغة العربية في دراسة النص الأدبي وتقويمه.المملكة العربية السعودية جامعة أم القرى.1418هـ. من موقع: www.almaktabah.net
- صابري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، م2، ع4، يوليو أغسطس سبتمبر 1982، ص 31 من موقع: Kitab web-2013 Forume aroc.net
- ادراوي عبد الفضيل.حقيقة البلاغة. مجلة الرافد.ع163 مارس 2011. http: //www.arrafia.ae
- شريط عيسى، الثراء الفوضوي للتجربة في ظل غياب المريب للفعل النّقدي، Montada echouroukonline.com/ showthread.php ?
- بلقيس عبد الحكيم. شعرية البداية ودلالتها في رواية الرهينة من موقع: http //www.arab_writers.com
- حمداوي جميل، إشكالية الجنس الأدبي. www.dahsha.com

- **الزكري محسن.الحاجة إلى البلاغة قراءة في كتاب البلاغة والسّرد لمحمد مشبال.** www.aplao.org .2011
- **الغرافي مصطفى.** البلاغة والسّرد لمحمد مشبال جدل الوظائف وبروز معيار التلقي **التداولي.ص** 06. www.elaphblog.com
- عثمان محمد شيماء، الصورة الحسية في شعر فهد العسكر، مجلة أبحاث البصرة العلوم الإنسانية، م 36/ ع1، 2011. **من موقع**: www.iasj.net/iasj?fulltext
- **مشبال محمد. البلاغة ومقولة الجنس الأدبي.** www.aljabrabed.net
- مسرت جمال، سيدة سميعة عزيز، جمال فن التوقيعات المعنوي، أغسطس، أكتوبر 201، ع 09-10، **من موقع**: www.darululoom-deoband.com
- **واصل عصام.** جمالية الرمز في رواية خويا دحمان لمرزاق بقطاش موقع: Esam_77113326@yahoo.com
- http// ar wikipedia.org/wiki/
- www.husseinalsader.com/inp
- **موقع**: http// ar wikipedia.org/wiki/
- **موقع**: www.9ray.net/viewer.php
- **موقع**: www.aljazeera.net/encyclopedia/icons
- **موقع**: *archive.sakhrit.co/authorsArticles.aspx?AID=3888*
- **موقع**:https://ar.wikipedia.org/wiki/
- **موقع**:www.sidiamer.com
- **موقع**:haoimiche.blogspot.com/2014/01/blog-post_26.html
- **موقع**:*https://ar.wikipedia.org/wik*

فهرست البحث:

الاهداء

.....

02.....

المقدمة

.....

04.....

الفصل الأول : مقاربة نظرية في المحكي والبلاغة والخطاب 13-65

1. التحليل الحفري للمحكي

- المحكـــــي والكـــــــــــــلام .....
13
- المحكـــــي من التلفظ إلى الملفـوظ .....
20
- المحكـــــي والخطـــــــــــاب .....
37

2.من بلاغة الجنس الأدبي إلى بلاغة الخطاب

- البلاغة والجنس الأدبي 48
- البلاغة والنص الأدبي 52
- البلاغة والخطاب السردي 57

الفصل الثاني : نحو بلاغة للقصة الجزائرية

..... 129-68

1-واقع القصة الجزائرية

- بدايات القصة الجزائرية ومراحل نشأتها 70
- مميزات القصة الجزائرية من خلال النصوص النقدية.....

73

- لغة السرد وتقنياته .....

78

-التلقي .....

81

2- نحو بلاغة للقصة الجزائرية

- سمات المحكي القصصي الجزائري 84
- بلاغة المحكي القصصي الجزائري .....

86

-قصص السبعينات
88 .....
-قصص الثمانينات
99 .....
- قصص التسعينات ... .
103 .....
-قصص الألفينات
114 .....

الفصل الثالث: بلاغة المحكي في قصص السعيد بوطاجين 132-299

1- بلاغة التسريد وفاعلية المحكي في قصص السعيد بوطاجين

1-1- بلاغة التسريد وفاعلية المحكي

- الطرق الفنية للإيهام بالواقع
134.....

-واقعية أسماء الأعلام والأماكن
134.....

-الحكم والأمثال والأغاني الشعبية
136.....

-الاشاريات وأزمنة الفعل .....
138
-اللغة الفردية
139.....
-تكرار الأسماء
141.....
-مجارات معتقدات القراء والمواضيع
المتداولة في المجتمع .....
142
2-1 – السارد وفاعلية المحكي
146.....
• السارد والمؤلف والراوي
147.....
• صيغ التمثيل السردي
149.....
• دلالات قرب السارد من
الشخصيات.....154
2- بلاغة الصور السردية وجمالياتها في قصص السعيد بوطاجين
• الصور السردية
181.....
-صور الموت وجماليات
الهروب.....183

-صور الصمت الصارخ والصراخ الصامت..189

-صور التحقير للتعظيم و التعظيم للتحقير.....197

-صور التحية وألم كلمة السلام.....200

-سحر الصور البصرية وجماليات الرسم بالكلمات 205

-الصور السمعية وجماليات العزف على الحروف 216

-صور العناوين.....273

-صور الفواتح والخواتم السردية 248

-إنزياحات الفاعل وموضوع القيمة ورحلة البحث عن الإنسان 261

3 -جماليات لغة السرد في قصص السعيد بوطاجين

- لغة الوصف
.....281
- لغة السرد
.....289
- حوارية الصيغ الأنواعية.....
290

-التناص
.....293

-المفارقات
.....297

الخاتمـــــــــــــــة
..... 301

قائمة المصادر والمراجع
..... 306

ملحق للمصطلحـــــت
..... 318

فهرست البحـــــــــث
..... 323