جامعة بجاية
Tasdawit n Bgayet
Université de Béjaïa

جامعة بجاية
Tasdawit n Bgayet
Université de Béjaïa

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الرحمن ميرة- بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

عنوان المذكرة :

المؤلف المزدوج والمجاز الكلي في المجموعة القصصية جلالة عبد الجيب للسعيد بوطاجين:

قراءة في ضوء مفاهيم الغذامي

إعداد الطالبتين:

- نورية لجميل.
- كنزة دعاشي.

أعضاء لجنة المناقشة:

الاسم	الرتبة	الجامعة	الصفة
زهرة خالص		جامعة عبد الرحمن ميرة-بجاية	رئيسا
يمينة تابتي	أستاذ محاضر أ	جامعة عبد الرحمن ميرة-بجاية	مشرفا مقررا
ليندة مسالي		جامعة عبد الرحمن ميرة-بجاية	عضوا ممتحنا

تاريخ المناقشة: .../.../2025

السنة الجامعية: 2025/2024

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الرحمن ميرة- بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

عنوان المذكرة:

المؤلف المزدوج والمجاز الكلي في المجموعة القصصية جلالة عبد الجيب للسعيد بوطاجين: قراءة في ضوء مفاهيم الغذامي

إعداد الطالبتين:

يمينة تابتي

إشراف الأستاذ

- نورية لجميل.
- كنزة دعاشي.

السنة الجامعية: 2024-2025

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٣٨

شكر وعرفان

شكر وعرفان

واقتداء بقول الرسول صلى الله عليه وسلم:" من لم يشكر الناس لم يشكر الله".

أتقدم بشكري الجزيل الى كل من قدم لي يد العون من قريب أو بعيد

في انجاز هذا البحث المتواضع واتمامه ولو بنصيحة.

وأخص بالشكر للأستاذة المشرفة **"يمينة ثابتي"** لما قدمته لنا من نصائح وتوجيهات قيمة.

إلى الأستاذ الكريم **" حسين خالفي"** لما بذله معنا من مجهودات قيمة.

ولا يفوتني أن أتقدم بفائق الشكر الى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي لجامعة بجاية.

{نورية، كنزة}

الإهداء

- **بعد الحمد الله صاحب الفضل كله وموفقي في هذا العمل، أهدي ثمرة جهدي:**
- **الى نور حياتي وأيامي، الى التي رسمت البسمة على شفتي،**

الى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي "أمي"

أدامها الله وحفظها من كل كرب الدنيا.

- **الى الذي تطلع لنجاحي بكل أمل، الى الذي أفنى حياته من أجل تربيتي وتعليمي،**

الى العظيم الطيب الذي أفتخر دائما بأنني ابنته "أبي"

والى كل إخوتي وأخواتي الغاليين.

- **الى صديقة الدرب التي شاركت معها هذه المذكرة وتقاسمت معي متاعب هذا العمل "كنزة".**
- **الى أفضل صدقاتي عرفتهم في حياتي: صارة عزوق، ليدية، والى "خطيبي خلاف"، الذي كان سندا ومشجعا لي في كل لحظة، أدامكم الله أعزاء على قلبي.**
- **الى الأستاذة المشرفة "يمينة ثابتي" والأستاذ المحترم الذي أهدي له التقدير "حسين خالفي".**

{نـــــوريـــــة

لـــــجمـيـــل}

الإهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

- **(قل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنين)**
- **اله لا يطيب الليل الا بشكره ولا يطيب النهار الا بطاعته ولا تطيب اللحظات الا بذكره الله جل جلاله، من بلغ الرسالة وادى الأمانة 'سيدنا محمد صلى عليه وسلم"**
- **لقد كانت طريقا طويلة مليئة بالإخفاقات والنجاحات فخورين بكفاحنا لتحقيق احلامنا**

لحظة لطالما انتظرتها وحلمت بها في حكاية اكتملت فصولها، فمن قال انا لها نالها وانا لها وان ابت رغما عنها اتيت بها

- **وفي اللحظة أكثر فخرا اهدي عملي هذا الى قرة عيني الى القلب النابض الى من كانت دعواتها الصادقة سر نجاحي امي الغالية**
- **الى من رباني وكافح من أجلي الى المصباح الذي انار دربي ولمن احمل اسمه بكل افتخار طاب بك العمر يا سيد الرجال وطبت لي عمرا ارجو من الله ان يمد في عمرك لترى ثمارا قد حان قطفها والدي العزيز**
- **الى اخواتي واخواني الى من تقاسموا معي البدايات بكل أسمائهم، الى اخي المغترب "حوسام"**
- **الى من شاركت معها المذكرة صديقي "نورية"، الى الأستاذة المشرفة "ثابتي يمينة"**

{كنزة دعاشي}

مقدمة

شكلت القصة القصيرة جدا خلال العقود الأخيرة أحد أبرز الأشكال السردية التي استقطبت اهتمام النقاد والباحثين، وذلك لما تنفرد به من خصوصيات فنية وجمالية، تتمايز بها عن القصة القصيرة التقليدية. فهي نص سردي مكثف، يقوم على مبدأ الاقتصاد اللغوي والتكثيف الدلالي، ويتوسل الإيحاء بدلا من التصريح، والاختزال بدلا من الاسهاب، مما يجعلها نوعا أدبيا يتطلب كفاءة قرائية عالية من المتلقي، وتقوم هذه القصة عادة على مفارقة سردية أو لغوية تشكل نواتها الدلالية، كما تستثمر الإيحاء والفراغ لتوسيع دائرة التأويل.

أما من حيث النشأة فقد ارتبطت القصة القصيرة جدا بتحولات الحياة المعاصرة، وتسارع وتيرة العيش، مما دفع بالأشكال الأدبية إلى الانصياع لمتطلبات الراهن الثقافي الجديد، فاتخذت القصة القصيرة جدا لنفسها طابعا مفتوحا على مختلف الأنساق، وهو ما يمنحها بعدا ثقافيا إضافيا يتجاوز البنية السردية.

من هذا المنطق جاء اختيارنا لمجموعة "جلالة عبد الجيب" للقاص الجزائري سعيد بوطاجين، وهي مجموعة تنتمي إلى جنس القصة القصيرة جدا، وتتسم بتكثيفها اللغوي ومفارقتها الدلالية الحادة، كما تستبطن أنساقا ثقافية أبدع فيها في طرائق السخرية والتهكم والتشفير الرمزي، ولا يخفى أن السعيد بوطاجين يُعد من أبرز الأسماء التي خاضت التجريب في القصة الجزائرية القصيرة جدا، موظفا مرجعيته الثقافية الموسوعية في بناء نصوص تنضح بالمجاز والتوريات الثقافية والتناص والمحاكاة الساخرة، وسعت هذه التجربة إلى تفكيك البديهيات الثقافية، وإعادة مساءلة الأنظمة المعرفية التي تتسلل عبر فعل القص إلى البنية السردية من حيث لا يشعر المتلقي، وهو ما دفعنا للدخول إلى قصصه من خلال منظورات النقد الثقافي، وتحديدا عبر مفهومي "المؤلف المزدوج" و"المجاز الكلي".

وقع اختيارنا لهذا الموضوع نظرا لجملة من الأسباب الموضوعية منها: الحاجة للاشتغال على جنس القصة القصيرة جدا في المشهد السردي العربي المعاصر، خاصة أنه لا يزال مستجدا ويحتاج للدراسات الاكاديمية، كما يعود السبب إلى جدة المقاربة التي نعتمدها، أي المزج بين مقولات النقد الثقافي وتحليل البنية السردية، في محاولة لقراءة المتون القصصية كخطاب ثقافي لا ينفصل عن سياقه. أما الأسباب الذاتية فترتبط باهتمامنا بأسئلة الثقافة في النصوص القصصية، كما حاولنا تكييف النقد الثقافي ضمن حقل الدراسات السردية الجزائرية، وهو حقل لا يزال يحتاج إلى مزيد من الاشتغال التنظيري والتطبيقي معا.

لقد تم الاستعانة ببعض الدراسات السابقة التي أفادتنا، ومنها: كتاب "النص والظلال" فعالية الندوة التكريمية حول د. السعيد بوطاجين وكتاب "جماليات القصة القصيرة بين

النظرية والتطبيق" د. هداية مرزق، الذي أسهم في تأطير المفاهيم النظرية التي استند اليها التحليل.

انطلاقا من هذا أمكننا طرح إشكالية البحث الآتية: كيف يتحكم النسق الثقافي في بناء الحدث السردي والشخصيات في مجموعة جلالة عبد الجيب لسعيد بوطاجين؟ وكيف تسهم تقنيات المجاز الكلي والمؤلف المزدوج والتورية الثقافية في تفكيك الأنساق الثقافية ضمن جنس القصة القصيرة جدا؟

قصد الإجابة عن هذه الإشكالية، قسمنا البحث إلى: مقدمة، ومدخل عام، يليهما فصلان وخاتمة، تناولنا في المدخل تعريفات للقصة القصيرة ثم القصة القصيرة جدا، ووقفنا عند أبرز خصائصها ونشأتها، مع تقديم موجز لتجربة سعيد بوطاجين القصصية، كما تطرقنا إلى نظرية الأنساق المضمرة بوصفها إطارا مفاهيميا، ثم عرضنا أهم مرتكزات النقد الثقافي.

أما الفصل الأول فقد عنوناه بـ: "المفارقات المجازية من النصوص الموازية الى المتون القصصية"، وخصصناه لدراسة عتبات المجموعة ونصوصها الموازية، من خلال تحليل الغلاف والعنوان الرئيسي، والعناوين الداخلية واستجلاء دورها في بناء المجاز الكلي وفي توجيه القراءة من النص الموازي إلى المتن.

أما الفصل الثاني بعنوان: "البنية المجازية للحدث القصصي وملامح المؤلف المزدوج" اشتغلنا فيه على تحليل الحدث والشخصيات، انطلاقا من مساءلة الكيفيات التي تتداخل بها الثقافة لتوجيه الكتابة السردية، حيث تم تحليل نماذج قصصية وربطها بآليات التجسد الثقافي في البناء السردي.

أما الخاتمة فهي عبارة عن مجموع النتائج التي توصلنا إليها في بحثنا هذا.

اعتمدنا في بحثنا هذا على المنهج النقد ثقافي، بوصفه منهجا يتجاوز تحليل البنية الجمالية للنص إلى مساءلة المحمولات الأيديولوجية والأنساق الثقافية المضمرة في النص، إذ لا يقرأ النص الأدبي بوصفه بناء لغويا مغلقا، بل باعتباره نتاجا ثقافيا، يتفاعل مع أنساق المعرفة الأخرى.

مما لا شك في الأخير لا يوجد بحث بدون عراقيل، فقد واجهتنا جملة من العوائق ولعل أبزها: قلة الدراسات التي تناولت مجموعة "جلالة عبد الجيب" من منظور النقد الثقافي، مما استدعى منا مجهودا مضاعفا في التحليل والتأويل، كما أن طبيعة القصة القصيرة جدا بما تحمله من تكثيف وإيحاء ومجاز تتطلب أدوات تحليلية دقيقة، وقد مثّل ذلك تحديا منهجيا استدعى منا الانفتاح على آفاق متعددة في التحليل النقدي.

مدخل عام

مفاهيم نظرية:

أثارت القصة القصيرة جدا جدلا واسعا حول حقيقة وجودها ضمن الأنواع الأدبية الأخرى، بوصفها نوعا دخيلا لم يتم الاعتراف به بعد، وفي المقابل عرفت حضورا قويا من ناحية الابداع والتلقي استرعى انتباه النقاد واهتمامهم، وتجسد هذا الاهتمام في محاولة ضبط مفاهيمها وحدودها وأصولها.

وقد تعددت الآراء واختلفت في قضية تصنيفها مع باقي السرود، وعليه وقف المبدعون على عتبة هذا المشروع الجديد بالتأسيس لمعاييره الفنية والجمالية، ومن جهة أخرى أخذ النقاد مهمة البحث في تكوينه لمعرفة مدى تطوره تاريخيا، وتقيم حضوره في الواقع الادبي والثقافي، والنظر في شروطه وفي قضية تجنيسه.

1. تعريف القصة القصيرة:

القصة القصيرة هي جنس سردي نثري يتميز بالإيجاز والتركيز، يعالج حدثا واحدا او لحظة مكثفة من حياة شخصية واحدة او أكثر ويهدف الى احداث أثر جمالي او فكري في القارئ. تتسم القصة القصيرة بوحدة الحدث وضيق الزمن وقلة الشخصيات والاقتصاد في اللغة ما يجعلها قادرة على التقاط جوهر تجربة إنسانية بلغة مكثفة ومشحونة بالدلالة.

المفهوم اللغوي:

توجد العديد من التعريفات للقصة القصيرة في المفهوم اللغوي، منها أنها: التتبع وقص الأثر، أي تتبع مسار ورصد حركة أصحابه، كما جاء تعريفها في لسان العرب يقول صاحبه:" القص فعل القاص هو الذي يأتي بالقصة على وجهها كأنه يتتبع معانيها وألفاظها".[1]

وجاء القص بمعنى تتبع أثر كما جاء في قوله تعالى:" وقالت لأخته قصيه".[2]

أي أمرت اخته باللحاق في أثر جنود فرعون الذين يحملون موسى رضيعا.

وفي المعجم العربي:" قص القصة أي رواها وقص عليه الخبر او الرؤيا أي أخبره"[3]، فمن خلال التعريفات التي بين أيدينا تجمع لنا ان المفهوم اللغوي للقصة القصيرة اقتفاء الأثر وتتبعه وإيراد الخبر ونقله.

أ) المفهوم الاصطلاحي:

القصة القصيرة نوع أدبي نثري أقصر من الرواية، يهدف الى تقديم حدث معين ضمن مدة زمنية قصيرة ومكان محدد، ويعرفها عبد الله الركيبي قائلا: "القصة هي تعبير عن

[1] - ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، ج1، 1994، ص93 ص94.
[2] - سورة القصص، الآية 11.
[3] -المعجم الوسيط، ص739.

موقف أو لحظة معينة من الزمن في حياة الانسان، ويكون الهدف منها التعبير عن تجربة إنسانية تقنعنا بإمكان وقوعها، فهي تصوير حي لجانب من الحياة في إيجاز وتركيز".[1]
وتعرفها ماري لويز بارت بأنها: "بنية فنية تنقل سلسلة محددة من الأحداث أو الخبرات أو المواقف، وفق نسق متوافق يخلق إدراكا كليا خاصا به".[2] كما تعرف القصة القصيرة بحسب فؤاد قنديل على "أنها نص أدبي نثري يعمل على شعور انساني، بشكل مكثف، لتحقيق مغزى معين"[3]، وتكون ممتعة وشيقة لتجذب انتباه القارئ إليها، كما يجب أن تكون مكتوبة بشكل عميق للتعبير عن طبيعة الانسان.
وهي عبارة عن سرد حكاية نثرية بشكل أقصر من الرواية، بحيث تهدف إلى تقديم حدث وحيد، ضمن مدة زمنية قصيرة ومكان محدد، لكي تعبر عن جانب من جوانب الحياة، ويكون سرد القصة متحدا ومنسجما دون تشتيت، والدراما في القصة القصيرة تكون قوية وتمتلك حسا من السخرية أو مشاعر قوية، وذلك لتمتلك التأثير وتعوض عن الحبكة في الرواية.[4]

2. تعريف القصة القصيرة جدا:

ذهب النقاد إلى تحديد مفهوم لهذا المصطلح فنجد جاسم خلف إلياس يعرف القصة القصيرة جدا، وهو بدوره أخذ التعريف من جاسم حسين، يقول:" القصة القصيرة جدا نص إبداعي يترك أثرا، ليس فيما يخصه فقط، بل يتحول ليصير نصا معرفيا دافعا لمزيد من القراءة والبحث، فهو محرض ثقافي، يسهم في تشكيل ثقافة المتلقي عبر تناصته ورموزه وقراءاته للواقع، وعبر متطلباته التي يفرضها، حيث يبعث المتلقي على البحث والقراءة"[5]، ومنه فالقصة القصيرة جدا تتحول لتصبح دافعا تدفع المتلقي ليكون أكثر معرفة وثقافة من خلال دفعه نحو البحث والقراءة، بتحفيز من تناصتها ورموزها وطريقتها في تناول عناصر الواقع.
وتعرف أيضا أنها:" شكل من أشكال السرد أشد كثافة وأكثر بلاغة من القصة القصيرة أو المتوسطة."[6]
ويعرفها جميل حمداوي بأنها: " جنس أدبي حديث يمتاز بقصر الحجم والإيحاء المكثف والانتقاء الدقيق ووحدة المقطع، علاوة على نزعة المقصدية الموجزة، والقصصية الرمزية المباشرة وغير المباشرة، فضلا عن خاصية التلميح والاقتضاب والتجريب، واستعمال النفس

[1] -عبد الله الركيبي، القصة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العربي للطباعة النشر والتوزيع، د، ط، الجزائر، 2009، ص133.
[2] - ماري لويز بارت، القصة القصيرة الطول والقصر، ت: محمود عياد، مجلة فصول، العدد الرابع، 1982، ص49.
[3] -فؤاد قنديل، فن كتابة القصة، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 2010، ص3.
[4] - الموقع الإلكتروني:www.weziwez.com
[5] - جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة جدا، دار نيوني للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق،2010، ص84.
[6] - المرجع نفسه، ص84.

الجملي القصير الموسوم بالحركية، وتوتر المضرب وتأزم المواقف والأحداث، بالإضافة الى سمات الحذف والاختزال والاضمار."[1]

ويضيف جميل حمداوي محاولا تعريفها من خلال رصد جملة من السمات والخصائص التي تمتاز بها، يقول: "يمتاز هذا الخطاب الفني الجديد بالتصوير البلاغي الذي يتجاوز السرد المباشر الى ما هو بياني ومجازي، وذلك ضمن بلاغة الإيحاء والانزياح والخرق المجازي."[2] ويقصد هنا ان الخطاب الفني الجديد مثل القصة القصيرة جدا لم يعد يعتمد على السرد المباشر والبسيط، بل أصبح يعتمد على الصورة البلاغية مثل الاستعارة والرمز والتشبيه وهذا يعني ان الكاتب لا يقدم المعنى بشكل صريح بل يلم اليه ويوحي به، مما يجعل القارئ يشارك في تفسير النص، كما ان اللغة في هذا النوع من الكتابة لا تكون عادية بل تنزاح عن القواعد المألوفة لتخلق لغة مجازية تحمل دلالات عميقة تتجاوز ظاهر الكلام.

كما أنه يحدد سمات القصة القصيرة جدا في العناصر التالية: الادهاش، الارباك والاشتباك والمفارقة والحكائية، ووفرة الجمل الفعلية، الترميز والتكثيف، التناص والسخرية... يرى أن هذه العناصر تتداخل فيما بينها فتكاد تكون نفسها.[3]

3. المميزات والعناصر الفنية للقصة القصيرة جدا:

تتميز القصة القصيرة جدا بمجموعة من العناصر الفنية والجمالية تميزها عن باقي الفنون والأنواع الأدبية الأخرى، وقد اختلف النقاد والدارسون في تحديد هذه العناصر، التي تشكل البنية الفنية والشكلية لهذا الفن الجديد:

أ) **البداية القصصية**: ينبغي على كل قاص ومبدع أن يجود استهلال قصته القصيرة جدا، وذلك من خلال اختياره لبداية موفقة، وهذا بانتقاء الأدوات المناسبة لها، بالدخول المباشر الى الأحداث اختصارا وتكثيفا، وعلى القاص المبدع الابتعاد عن المقدمات المستهلكة مثل: ذات يوم، وفي يوم من الأيام.[4]

ويحدد لنا جميل حمداوي هذه الاستهلالات على سبيل التمثيل:

- ***البداية التأملية:*** مثل: جلست تتأمل قطعة الحجارة الملساء....
- ***البداية السببية:*** مثل: لأنه جائع... رسم الطفل على الورقة تفاحة...
- ***البداية الزمنية:*** مثل عاشرتها سنين طويلة.
- ***البداية الحدثية:*** مثل: خرج عازما على اقتناص حمامة، يتلذذ بها حساء.[5]

---

[1] - جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا في ضوء المقاربة الميكرو سردية، ط3، 2017، ص14.

[2] -جميل حمداوي، من أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا (المقاربة الميكرو سردية)، ص08.

[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص08.

[4] - ينظر: جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا في ضوء المقاربة الميكرو سردية (نحو مشروع نقدي عربي جديد)، ص268.

[5] - ينظر: جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا في ضوء المقاربة الميكرو سردية (نحو مشروع نقدي عربي جديد)، ص268.

مما يدل على أن للقصة القصيرة جدا مجموعة من البدايات، تميزها عن الأنواع الأدبية الأخرى، وتجعلها تستبعد البدايات المستهلكة والمكررة.

ب) القصر: يتخذ هذا الفن الجديد والقصير جدا حجما محدودا من الكلمات والجمل، وهي لا تتعدى مائة كلمة في كثير من الأحوال، بمعنى خمسة أسطر على الأقل، وصفحة واحدة على أكثر تقدير، حتى لا تتحول إلى أُقصوصة أو قصة قصيرة، لذلك يجب على الكاتب احترام حجم هذا الفن المستحدث، وذلك باستعماله الجمل البسيطة ذات المحمول الواحد، وهذا الحجم القصير جدا هو ما يمتاز به هذا الجنس الأدبي الجديد، حيث يساعد حجمها مواكبة عصر السرعة.[1] انتاجا واستهلاكا أي تأليفا وقراءة.

ت) القصصية: تحمل القصة القصيرة جدا " في مصطلحها دلالة على القصصية، غير أن ذلك لا يعني أنها تأخذ كل ما في القصصية، بل هي تختار ما ينفعها وتترك ما يضرها، وما تأخذه تجري عليه عددا من التغيرات كفيلة ببعث هذا الركن من جديد، بحيث يغدو ملائما لبنيتها... إن القصصية تتبدى في مظاهر متعددة كالشخوص والحوار والأحداث المتتالية"[2].

إذ تحمل القصة القصيرة جدا لا يمكنها أن تستغني عن مجموعة من المظاهر القصصية كالحدث والشخصيات والحوار، لكنها تختار ما يشكلها، بمعنى أن هذه المظاهر تصب في بنية القصة القصيرة جدا.

ث) وحدة الفكر والموضوع: من خلال خلفية العنوان ليس المقصود أن تسيطر فكرة واحدة على القصة القصيرة جدا، بل معنى هذا أنها توحد الأفكار لتأدية المعنى المقصود، وهذا بدوره يؤدي إلى الوحدة الموضوعاتية، فعندما تتشابك مجموعة من الأفكار ومجموعة من الحوادث يتعمق المعنى، وهناك تتكون هذه الوحدة الملائمة للقصة القصيرة جدا وتنسجم مع روحها."[3]، لذلك على القاص حذف كل ما يجب حذفه من استطالات لا تخدم المعنى ولا تحدد الفكرة، وفي هذا الشأن يقول أحمد جاسم الحسين:" الوحدة علامة وعي بأهمية الفكرة والحادثة، وهي وحدة عضوية للقصة، وتتميز هذه عن تلك، مما يقود إلى الكثير من التكثيف، إذ يولد هذا الوعي حالة نقدية تتلبس الكاتب دائما، وتجعله أقدر على صون قصته من المزالق التي قد تحدث في حالة التسامح "[4] حيث تتكون القصة القصيرة جدا من مجموعة الأفكار والحوادث، ولاكتمال معناها يجب أن تتوحد الأفكار لتأدية المعنى المقصود، وتترك أثرا في القارئ، وتُعد الوحدة الموضوعية خاصية مهمة في هذا الفن الجديد.

ج) التكثيف: يعد مصطلح التكثيف من أكثر المصطلحات استعمالا وتوظيفا في القصة القصيرة جدا، وهو يستعمل عادة: " بدلا عن الاقتصاد اللغوي، لأننا في حومة دراسة تتطلب استعمال مصطلحات عينية، ولأننا أمام نص جديد معني بخلق مصطلحاته، أو إعطاء

---

[1] - ينظر: المرجع نفسه، ص237.
[2] - أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا (مقاربات تحليلية)، ص44.
[3] - ينظر أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا (مقاربة تحليلية)، ص49.
[4] - المرجع نفسه، ص49.

المصطلحات السابقة المفاهيم التي تخدمه، ولأن هذا المصطلح يحمل دلالة لا تتوفر في الاقتصاد اللغوي، الذي يحيل إلى حقل اللغة، في حين أن التكثيف يمتد ويستطيل ليكون تكثيفا في الحدث والموضوع والفكرة إضافة إلى اللغة".[1]

لابد للقاص إذن أن يدقق في استعمال مصطلحاته، والتكثيف هو أحد المصطلحات التي تعبر عن قوة المبنى والمتن القصصي، وقد استعمل هذا المصطلح بدلا من الاقتصاد اللغوي الذي يحيلنا إلى حقل آخر في اللغة، بينما يشكل مصطلح التكثيف أهم العناصر في بناء القصة القصيرة جدا: " فالتكثيف من أهم العناصر البارزة في عملية بناء القصة القصيرة جدا، وتركيبها دلاليا وشكليا ومقصديا، فالتكثيف هو الذي يمنح القصة القصيرة جدا (خاصية القصر الشديد) ويحافظ على وحدتها وتماسكها، إذ أنّ العلاقة الوشيجة بين التكثيف اللغوي وتكثيف الحدث والفكرة والموضوع تمثل المصفاة الدقيقة، بهدف تحويل العالم الواسع إلى وحدة كتابية قصيرة جدا".[2]

ويتحقق التكثيف حسب **-صبري مسلم-**باستعمال وتوظيف الجمل المركزة، والابتعاد عن الجمل التي لا معنى لها، أما الجمل المركزة فتحمل الطابع المحوي والمختصر في أُسلوب سردها وعرضها للأحداث، مع القدرة على الإيحاء والتعبير والاقتصار على أقل عدد ممكن من الشخصيات، وأيضا شحن الجملة القصصية، بالصورة الفنية التي لها دور كبير في الوصف وتشتتي المعنى، وكذلك التركيز على الزمان والمكان والاهتمام بهما."[3]

ح) **المفارقة**: يقول جاسم خلف الياس:" هي من التقانات التي تُفَعل القصة القصيرة جدا، وتشكل إحدى أسسها الجمالية، إذ تحوّل التداولي الحياتي إلى معطى لغوي ذي حمولات متزاحمة، وتقترح اقتفاء حساسية الخطاب الإنساني في (واقع متخم بالمفارقات اليومية ورسم كاريكاتيرية سريعة ناقدة لحالة ما) بطلها ضمير الغائب(هو)".[4]

تعد المفارقة عنصرا جماليا وضروريا في القصة القصيرة جدا، وهنا نجد القاص باستعمال هذه الميزة يكسر الواقع، وذلك باستعمال ضمير الغائب، الذي يحيل إلى شخصية مفترضة وهمية لا وجود لها، حيث يستند البناء المعماري للقصة القصيرة جدا على منظومة من المفارقات في السخرية والدعابة، فالعالم الذي يعيش فيه يمتلئ بهما، وعن طريقها تتعدد القراءات والايحاءات، فالمفارقة نشاط عقلي فعال، تقوم على الغموض والتخييل حتى تتجاوز الواقع.[5]

---

[1] - ينظر أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة جدا (مقاربة تحليلية)، ص51.
[2] - جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا في ضوء المقاربة الميكرو سردية (نحو مشروع نقدي عربي جديد)، ص95.
[3] - ينظر: المرجع نفسه، ص95-96.
[4] - جاسم خلف الياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص153.
[5] - ينظر: جاسم خلف الياس، شعرية القصة القصيرة جدا، ص153-ص154.

خ) **القفلة:** لها مصطلحات متعددة كالخاتمة والنهاية، أو الخرجة أو القفلة، وكلها لها معنى واحد، ومصطلح القفلة هو عنصر أساسي وضروري في تركيب القصة القصيرة جدا، ويستوجب على القاص أو الكاتب أن تكون خاتمة مفاجئة وصادمة ومخيبة لأفق انتظار القارئ.[1]

° تتميز القصة القصيرة جدا بمجموعة من الخصائص والعناصر التي تميزها عن باقي الفنون، ولا يمكن لأي كاتب أو قاص أن يكتب في هذا المجال الفني المستحدث، إلا إذا احترم هذه العناصر، وهي: البداية القصصية، القصر، القصصية، وحدة الفكر والموضوع، التكثيف الذي هو عنصر جمالي وضروري للقصة القصيرة جدا، ونجد المفارقة التي هي احدى أهم تقنياتها، وعن طريقها يمكن للكاتب كسر نمطية الواقع، وأخيرا القفلة وهي النهاية أو الخرجة، حيث على القاص أن يوظف خاتمة مميزة لهذا الجنس الجديد.

4. نشأة القصة القصيرة جدا:

تعد القصة القصيرة جدا من بين الفنون الأدبية التي مرت بمراحل متعددة أثناء رحلة نشوئها، مثلها مثل أي فن له بداية من حيث النشأة والتطور. وقد نشأت القصة القصيرة جدا في أمريكا اللاتينية في العقود الأولى من القرن العشرين، وذلك حسب نظرة الكثير من الدارسين والنقاد، كانت هذه النشأة على يد الغواتيمالي أُوغيستو مونتيروسو 1921-2003 وهو الرائد الأول هناك، وله أعمال كثيرة في مجال الأدب ومن أشهرها الاعمال الكاملة المكتوبة بالإسبانية، ويعد معلما ومجددا في أساليب السرد وتقنياته، ويعد من أشهر كتاب القصة والرواية في أمريكا اللاتينية وهو المعلم الأول له.[2] فالكاتب الغواتيمالي هو أول من كتب أقصر نص قصصي في العالم بعنوان (الديناصور): "حينما استفاق، كان الديناصور ما يزال هناك".[3]

كانت بداية القصة القصيرة جدا غريبة، حيث كان كتاب هذا الفن على دراية بهذا العلم وخصوصياته وتقنياته، ونجد القصة القصيرة جدا تتكون من كلمات قليلة في غالب الأحيان، وهو الحجم المناسب لهذا الفن، حيث يقول جميل حمداوي: " إذا أردنا تتبع تطور فن القصة القصيرة جدا فسنجده منتجا ابداعيا حديث العهد، ظهر بأمريكا اللاتينية منذ مطلع القرن العشرين لعوامل ذاتية موضوعية مع **'أرنست همنغواي'** حين أطلق على إحدى قصصه مصطلح (القصة القصيرة جدا)، وكانت تلك القصة تتكون من ثماني كلمات فحسب: {للبيع، حذاء الطفل، لم يلبس قط.} وكان همنغواي يفتخر بهذا النص الإبداعي القصير".[4]

---

[1] - ينظر: جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا المكونات والسمات (مقاربة ميكرو سردية)، ص55.

[2] - ينظر: المؤيد عليوي، إشكالية نشأة القصة القصيرة جدا/ الترجمة الى العربية، مجلة الحوار المتمدن، العدد 4317، 2019.

[3] - جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا في ضوء المقاربة الميكرو سردية (نحو مشروع نقدي عربي جديد)، ط3، 2017، ص20.

[4] - المرجع نفسه، ص20.

يستخلص من هذا أن فن القصة القصيرة جدا فن حديث العهد، وكانت بداية ظهوره في أمريكا اللاتينية في مطلع القرن العشرين، وبعد ذلك حققت القصة القصيرة جدا انتشارا واسعا في أوروبا والولايات المتحدة الامريكية والعالم العربي، وكان ذلك عن طريق الترجمة والمثاقفة وعمليات التأثير والتأثر.[1] ويبين ان هذا الجنس السردي لم يولد في بيئة واحدة بل كان ثمرة تلاقح ثقافات وتجارب أدبية متعددة.

_ رغم ان القصة القصيرة جدا تُعد من الاجناس الأدبية الحديثة في الادب العالمي، الا ان لها جذور ضاربة في عمق الثقافة العربية، ظهرت في صور متعددة مثل الآيات القرآنية ذات الايجاز البلاغي العالي والأحاديث النبوية القصيرة والحكم والامثال والنوادر التي تمثل نماذج سردية مكثفة تنقل حدثا او فكرة في أقل عدد ممكن من الكلمات لكن بكثافة دلالية كبيرة.

وقد بدأت القصة القصيرة جدا تأخذ شكلها الفني الحديث في العالم العربي مع سبعينات القرن العشرين، وهو ما يمكن تسميته "بمرحلة النفط" حيث ظهرت محاولات سردية مكثفة كما عند بثينة الناصري في العراق التي قدمت نصوصا قصيرة تنتمي لهذا الجنس وترافق هذا الظهور مع موجة من الترجمة والانفتاح على الغرب مما أتاح للكُتاب العرب الاطلاع على تجارب أمريكا اللاتينية وأوروبا وأمريكا في هذا المجال وبالتالي التفاعل مع هذا الشكل الجديد.

ساعدت سرعة العصر وتحولات الواقع العربي السياسية والتقنية والاجتماعية في انتشار القصة القصيرة جدا حيث أصبح القارئ المعاصر بفضل النصوص المكثفة والرمزية التي تُعبر سريعا عن قضاياه كما ساهم تطور وسائل الاعلام والاتصال الحديثة في ترسيخ هذا الجنس السردي ليتحول الى أداة تعبير ادبي فعالة تمتاز بكثافة المعنى وسرعة التأثير.

- **القصة القصيرة جدا في الجزائر:**

لعل بدايات ظهور القصة القصيرة جدا في المشهد الأدبي الجزائري المعاصر يعود إلى كتاب القصة القصيرة الذين تخللت مجموعاتهم قصصا قصيرة جدا، ونذكر منهم القاص 'حسن فيلالي' في مجموعته القصصية (السكاكين الصدئة 1991)، والتي تضم قصصا لم تتجاوز الصفحة ونصف الصفحة، واعتبرها النقاد قصصا قصيرة جدا نظرا إلى حجمها وإلى سماتها الفنية وتقنياتها السردية المتميزة التي كُتبت بها.

قد حظيت القصة القصيرة جدا في الجزائر بدراسات أكاديمية جامعية اتخذت منها موضوعات لرسائل الماجستير واطروحات الدكتوراه، رغم قلتها تعد اعترافا بهذا الفن

[1] - ينظر: جميل حمداوي، القصة القصيرة جدا في ضوء المقاربة الميكرو سردية (نحو مشروع نقدي عربي جديد)، ط3، 2017، ص21.

السردي وإقرارا بشرعيته، ومن العوامل المساعدة في تطور هذا الفن القصصي نذكر الاتصال بالمشرق والغرب، حيث أدى هذا إلى إنجاح وتطوير هذا الفن الحديث في النصف الثاني من القرن العشرين،" إذ يعد هذا الفن أبرز الفنون الأدبية رواجا ونضجا في الأدب الجزائري المعاصر"[1]، إلى جانب التأثير الغربي، حيث شهد فن القصة القصيرة جدا تطورا ملحوظا بفضل عدة عوامل أخرى أسهمت في نضجه وانتشاره، فقد كان إحياء التراث أحد أبرز هذه العوامل، حيث استلهم الكتاب الأساليب السردية التقليدية وأعادوا توظيفها بأسلوب عصري مكثف، مما منح هذا الفن عمقا ثقافيا وأصالته الخاصة، كما لعبت الصحافة دورا محوريا في التعريف بالقصة القصيرة جدا، إذ وفرت لها مساحة خاصة للنشر والانتشار، سواء عبر الصحف الورقية أو المنصات الرقمية، مما سهل وصولها إلى جمهور واسع.

إضافة الى ذلك، ساهمت التحولات الثقافية والاجتماعية في تزايد الإقبال على هذا النوع الأدبي، حيث أصبح متناسبا مع إيقاع الحياة السريعة، وميول القراء نحو النصوص الموجزة والمكثفة ذات الدلالات العميقة، كما ساعدت وسائل الاتصال الاجتماعي في انتشار القصة القصيرة جدا، حيث وجد الكتاب فضاء رحبا لمشاركة ابداعاتهم والتفاعل المباشر مع جمهورهم" ومنذ ذلك اليوم والقصة الجزائرية تدرج ثم تحبو، ثم تنهض على ساقيها، ثم تتطور بها الحياة"[2]

وبفضل هذه العوامل صار فن القصة القصيرة جدا في تطور مستمر مؤكدا مكانته كأحد الأشكال الأدبية الحديثة القادرة على التعبير بعمق وإيجاز.

يتألق المشهد الادبي الثقافي في الجزائر بأسماء لامعة أسهمت في كتابة القصص القصيرة جدا، ويومض بأقلام أبدعت في التجريب في مضمار السرد القصصي المختزل المتميز الجديد، سليل القصة القصيرة جدا وثمرت وسائل التكنولوجية الحديثة.

وقدت شهدت الساحة الأدبية الجزائرية حضورا متزايدا لفن القصة القصيرة جدا، حيث برز عدد من الكتاب الذين ساهموا في بلورة هذا الجنس الادبي السردي من بينهم: السعيد موفقي، خالد ساحلي، محمد الكمال بن زيد، عبد الرزاق بادي، بشير ونيسي، وغيرهم ممن خاضوا تجربة الكتابة في هذا المجال باجتهادات فنية متفاوتة، غير ان السعيد بوطاجين يظل من الأسماء القليلة التي استطاعت أن تدفع بهذا الفن التي تخوم جديدة من خلال مقاربة تختلف جوهريا عن زملائه في التجربة، اذ جمع بين التكثيف السردي والبناء الثقافي العميق ما جعل نصوصه تمارس اشتغالا مزدوجا فنيا ومرجعيا في آن واحد.

[1] - شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، ص05.
[2] - عبد المالك مرتاض، القصة القصيرة المعاصرة، ص07.

- **تجربة السعيد بوطاجين[1] القصصية:**

يعد السعيد بوطاجين من الكُتاب المبدعين الذين ولدتهم الساحة الأدبية الجزائرية من خلال إبداعاته القصصية والروائية الذي ظّل وفيا للقصة القصيرة مبدعاً فيها أروع النماذج وأقبلها، فالسعيد بوطاجين قيمة أكاديمية وقامة معرفية ثابتة وظاهرة قصصية نادرة".[2] ألف خلال مسيرته الأدبية الحافلة كثيرا من المجموعات القصصية نذكر منها:

- وفاة الرجل الميت، منشورات دار الاختلاف سنة 2000.
- ما حدث لي غدا، منشورات دار الاختلاف سنة 2002.
- اللعنة عليكم جميعا، منشورات الاختلاف سنة 2002.
- حذائي وجواربي وأنتم، منشورات الاختلاف سنة 2002.
- تاكسانة، بداية الزعتر، آخر الجنة، دار الأمل لنشر والتوزيع سنة 2009.
- جلالة عبد الجيب، منشورات دار الاختلاف سنة 2017.
- نقطة، الى الجحيم، الجزائر تقرأ 2018.
- للأسف الشديد، إدارة الدراسات والنشر بدائرة الثقافة في الشراقة سنة 2017.

يؤسس السعيد بوطاجين ثقافة في مجموعاته القصصية اختلاف استقبال النصوص الأدبية، وهو اختلاف مبني على أسس علمية وموضوعية واضحة، وهو ذاته كثيرا ما يمارس في إنتاجاته الأدبية والابداعية ذات النفس الساخر، حيث يقول:" نحن لا نكتب عسلا أو مقدسات، إنما حكايات بطرائق مخصوصة، وفي هذه الحكايات والطرائق يحتاج إلى بصيرة وإلى آراء ومواقف، أما إن أصبحنا يقينين فإننا نغدو خطرا على الابداع والجمال

[1] - ولد هذا القاص الروائي، الناقد المترجم وأكاديمي الجزائري بتاكسنة ولاية جيجل في 6جانفي 1958، متحصل على شهادة ليسانس للأدب من جامعة الجزائر سنة 1981، ثم دبلوم الدراسات المعمقة من جامعة السوربون بفرنسا سنة 1985، ثم تحصل على شهادة الماجيستر تخصص نقد أدبي من جامعة الجزائر سنة 1997، وشهادة الدكتورة (المصطلح النقدي والترجمة) من نفس الجامعة سنة 2007. عضو اتحاد الكتاب الجزائريين، عضو اتحاد كتاب العرب، كما أنه عضو مؤسس الاتحاد المترجمين الجزائريين، وعضو مؤسس للملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة.

قام السعيد بوطاجين بعدة تجارب إعلامية منها: رئيس تحرير مجلة الثقافة ووزارة الثقافة 2002/2000، كاتب عمود (من رؤى عبد الوالو) مجلة الاختلاف، كاتب عمود (تجليات مغفل) جريدة الجزائر نيوز، كاتب عمود (كتاب الضوء) جريدة الجزائر نيوز، كتب مقالات متنوعة من جريدة الخبر، الشروق اليومي، الخبري الأسبوعي." أعماله الأدبية: كتب عدة مجموعات قصصية، وله تجربة روائية واحدة هي رواية: أعوذ بالله، دار الأمل (تيزي وزو) 2006، دار الاختلاف 2016. أما في الترجمة فله: "الانطباع الأخير وهو ترجمة لكتاب مالك حداد la derniere impression، منشورات دار الاختلاف بالجزائر، والدر العربية للعلوم ناشرو بلبنان 2008. عش يومك قبل ليلك، وهي ترجمة لكتاب حميد قرين منشورات ألف الجزائر، قصص جزائرية وهي ترجمة لموسوعة لكريستيان عاشور منشورات ألف الجزائر." أما أعماله الأكاديمية والنقدية فهي: "الاشتغال العالمي، دراسة سيميائية لرواية غدا يوم جديد لعبد الحميد بن هدوقة، منشور الاختلاف السنة 2000. السرد ووهم المرجع: مقاربات في السرد الجزائري الحديث منشورات الاختلافات سنة 2000. الترجمة والمصطلح: دراسة في إشكالية المصطلح النقدي الجديد منشورات الاختلاف سنة 2008."

[2] -حورية طاهري، محمدي محمد، السخرية والتوتر دراسة جمالية في أعمال القاص السعيد بوطاجين، العدد1، كلية آداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية سعيدة، ص189.

والحياة والعقل، لذلك وجب الوقوف مع النقد لأنه مكمل، وله من الأدوات ما يكفي للكشف عن مواطن ضعفنا وقوتنا".[1]

يعلن السعيد بوطاجين لجوءه إلى الحكي الذي قد يحمل في طياته الحقيقة، فهو يضمّنُه نقدا اجتماعيا وفكريا وأدبيا لما يحيط به، فيُلبس قصصه لبوس النقد ويدعو غيره لإلباس نقده لهذه القصص ما يتفق وقناعته ورؤيته الخاصة لمضمون القصة. إنه يستعين بالقصة لتمرير نقد الأوضاع الثقافية والأدبية فيحاول أن يستثمر بعدها الوظيفي في المجتمع، ويتمثل مفهوم الحكاية التي تهدف الى:" الكشف عن الأشياء أبعد من مجرد في التفسير اللغوي، لذا فإنّ تتبع الحكايات ومحاولة كشف ما تنمُّ عنه وما تنطوي عليه من مضمرات نسقية سيفيد كثيرا في التعرف على السيرة الذاتية لا للشعراء بل للثقافة ذاتها".[2]

- **نظرية الأنساق المضمرة في النقد الثقافي:**

نجد مقاربة النقد الثقافي التي وضعها الغذامي مناسبة جدا لقراءة وتحليل نصوص القصص القصيرة جدا، خاصة في حديثه عن الدلالة النسقية والمؤلف المزدوج والمجاز الكلي، وهي فيما يبدو مفاهيم مناسبة لقراءة وتحليل نماذج من القصص القصيرة جدا التي أوردها السعيد بوطاجين في مجموعته: جلالة عبد الجيب، التي جاءت مفارقة لمجموعاته القصصية الأخرى من حيث اعتماده على بنية القصة القصيرة جدا، مما يعني مزيدا من التركيز والتكثيف والمفارقة الذي يحتاج إلى جملة من الحيل الثقافية كالتورية والمجاز الكلي لتمرير أنساقها المضمرة.

نتيجة لتعدد المفاهيم لمصطلح الثقافة، انعكس ذلك على المنسوب إليها النقد الثقافي " لذلك يحدث تقاطع بين الأدب والثقافة، بوصفهما مفهومين قديمين ومتداخلين."[3]

يعد النقد الثقافي منهجا نقديا اتسم بالاتساع والشمول اذ تجاوز التحليل الجمالي للنصوص ليكشف البنى الثقافية الكامنة فيها من خلال ربط الادب بسياقاته الاجتماعية والسياسية والفكرية ورغم ان بعض الباحثين يرجعون جذوره الفكرية الى القرن الثامن عشر في أوروبا، الا انه لم يتبلور كاتجاه منهجي واضح الا في تسعينات القرن العشرين حيث اتخذ طابعا معرفيا ناقدا للسلطة والايديولوجيا والهوية، وقد اصبح النقد الثقافي وسيلة لقراءة الخطابات المضمرة داخل النصوص، مسلطا الضوء على علاقتها بمراكز القوة وصراعات المعنى في الواقع.

---

[1] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، د ط، 2018، ص11.

[2] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، الدار البيضاء، 2005، ص207.

[3] - أحمد بن سليم العطوي، أنماط القراءة النقدية في المملكة العربية السعودية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2010، ص21.

وهو من أحدث التوجيهات النقدية والمعرفية التي عرفها العالم العربي، إذ يبحث هذا النشاط عن الثقافي في داخل الأدبي، وقد ظهر جليا، إثر الدعوة إلى نقد جديد يتجاوز النقد الأدبي، وعلى رأسها الجمالية إلى نقد ثقافي يهتم بالأنساق الثقافية المضمرة خلف البناء اللغوي: "إن النقد الثقافي هو منهج سبقنا إليه الغرب (أمريكا وفرنسا) له أدواته للكشف عن المضمر النسقي في العمل الأدبي".[1]

ويرى كل من "سعد البازغي "و "ميجان الرويلي": أنّ النقد الثقافي، كما يوحي اسمه نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعا لبحثه وتفكيره، ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها".[2]

ويبين صلاح قلنسوة: " أنّ النقد الثقافي ليس منهجا بين مناهج أخرى، أو مذهبا أو نظرية، كما أنّه ليس فرعا أو مجالا متخصصا بين فروع المعرفة ومجالاتها، بل هو ممارسته أو فعالية تتوفر على دراسة كل ما تفرزه الثقافة من نصوص، سواء كانت مادية أو فكرية، ويعني هنا كل ممارسته قولا أو فعلا تولد معنى أو دلالة".[3]

أما عند جميل حمداوي فالنقد الثقافي هو: " ذلك النقد الذي يحلل النصوص والخطابات الأدبية والفنية والجمالية في ضوء معايير ثقافية وسياسية واجتماعية وأخلاقية بعيدا عن المعايير الجمالية والفنية... وبالتالي يعنى النقد الثقافي بالمؤلف والسياق، والمقصدية والقارئ والناقد، ومن ثم فالنقد الثقافي نقد أيديولوجي وفكري وعقائدي... ويهدف النقد الثقافي إلى كشف العيوب النسقية التي توجد في الثقافة والسلوك بعيدا عن الخصائص الجمالية والفنية، ويعني هذا أنّ النقد الثقافي هو فعل الكشف عن الأنساق، وتعرية الخطابات المؤسساتية، والتعرف على أساليبها في ترسيخ هيمنتها وفرض شروطها الحضارية للأمة."[4]

ومما سبق يتضح لنّا أنّ النقد الثقافي يعمل في حقل واسع ومتنوع ومتعدد ومتداخل، وبهذا يتم التأكيد بأن النقد الثقافي فعالية ونشاط وليس مجالا معرفيا خاص بذاته، فنقاد النقد الثقافي يستخدمون المفاهيم التي قدمتها المدارس الفلسفية والاجتماعية والنفسية والسياسية في تراكيب معينة، ويقومون بتطبيقها على الفنون الراقية والشعبية بلا تمييز بينهما، فتعددت مفاهيم النقد الثقافي وتتسع أو تضيق حسب الزاوية التي ينظر إليه منّها.

---

[1] - قماري ديامنتة، النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، 2012-2013، ص8.

[2] - ميجان الرويلي، سعيد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص305.

[3] - صلاح قنصوة، تمارين في النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2007، ص11.

[4] -جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندات، مقال نقدي 2012_07_05. www.diwanalarab.com

وقد عرفه عبد الله الغذامي في كتابه النقد الثقافي بأنه: " فرع من فروع النقد النصوصي العام، معني بنقد الأّنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي، بكل تجلياته وأنماطه وصيغه، ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي، وما هو كذلك سواء بسواء، من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي ... وهو هكذا معني بكشف لا الجمالي، كما هو شأن النقد الأدبي، إنما همه هو كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي الجمالي".[1]

يدرس النقد الثقافي إذا الفني والجمالي في الأدب باعتباره ظاهرة ثقافية مضمرة، فيتعامل مع الأدب الجمالي ليس باعتباره نصا، بل بمثابة نسق ثقافي يؤدي وظيفة نسقية تضمر أكثر مما تعلن.

- **مرتكزات النقد الثقافي:**

يبنى النّقد الثقافي على مجموعة من الثوابت والمفاهيم النظرية والتطبيقية وهي بمثابة مرتكزات النصوص الفكرية والمنهجية لابدا أنّ ينطلق منها الباحث أو الدارس لمقاربة النّصوص والخطابات هما وتفسيراً وتأويلاً، وتتمثل هذه المفاهيم والمرتكزات فيما يلي:

1- الدلالة النسقية: يستند النقد الثقافي على ثلاث دلالات وهي: الدلالة المباشرة الحرفية، والدلالة الايحائية المجازية الرمزية، والدلالة النسقية الثقافية، حيث يقول الغذامي: " بإضافة عنصر سابع إلى عناصر الرسالة الستة وسميناه العنصر النسقي فهو يصبح المولد للدلالة النسقية، وحاجتنا إلى الدلالة النسقية هي لُبُ القضية، إذ أنّ ما نعهده من دلالات لغوية لم تعد كافية للكشف عن كل ما تخبئه اللغة من مخزون دلالي، ولدينا الدلالة الصريحة التي هي الدلالة المعهودة في التداول اللّغوي. وفي الأدب وصل النقد إلى مفهوم الدلالة الضمنية، فيما نحن هنا نقول بنوع مختلف من الدلالة هي الدلالة النسقية، وستكون نوعا ثالثا يضاف إلى تلك الدلالات، والدلالة النسقية هي قيمة نحوية ونصوصية مخبوءة في المضمر النّصي في الخطاب اللّغوي، ونحن نسلم بوجود الدلالتين: الصريحة والضمنية، وكونهما ضمن حدود الوعي المباشر كما في الدلالة الضمنية، أما في الدلالة النسقية فهي في المضمر وليس في الوعي، وتحتاج إلى أدوات نقدية مدققة تأخذ مبدأ النقد الثقافي لكي تكتشفها، ولكي تكتمل منظومة النظر والاجراء".[2]

فما يهم في هذا الطرح حسب الغذامي من بين هذه الدلالات الثلاثة هي الدلالة الثقافية الرمزية التي تكشف على مستوى الباطن والمضمر فتصبح أهم من الدلالتين السابقتين: الحرفية (المباشرة) والجمالية (المجازية).

2- الجملة الثقافية:

[1] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، دراسة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الدولي، لبنان، ط3، 2005، ص83 ص84.
[2] - عبد الله محمد الغذّامي، النقد الثقافي، ص72.

يعتمد النقد الثقافي على التمييز المنهجي بين ثلاث جمل رئيسة وهي: الجملة النحوية ذات المدلول التداولي، والجملة الأدبية ذات المدلول الضمني والمجازي الإيحائي، والجملة الثقافية التي هي:" المقابل النوعي للجملتين النحوية والأدبية، بحيث نميز تميزاً جوهرياً بين هذه الأنواع من حيث أنّ الجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للتشكيل الثقافي، الذي يفرز الصيغة التعبيرية المختلفة، ويتطلب منا بالتالي نموذجا منهجيا يتوافق مع شروط هذا التشكيل، ويكون قادر على التعرف عليها ونقدها، وستكون أنواع الجمل ثلاث كتالي:

أ-الجملة النحوية المرتبطة بالدلالة الصريحة.

ب-الجملة الأدبية ذات القيم البلاغية والجمالية المعروفة.

ج-الجملة الثقافية المتولدة عن الفعل النسقي في اللغة."[1]

3- المجاز الكلي:

يهدف النقد الثقافي إلى استخلاص المجازات الثقافية الكبرى التي تتجاوز المجاز البلاغي والأدب المفرد، بحيث يتحول النص أو الخطاب إلى مضمرات ثقافية مجازية " والمجاز الكلي هو الجانب الذي يمثل قناعاً تتقنع به اللّغة، لتمرر أنساقها الثقافية دون وعي منا حتى لا نصاب بالعمى الثقافي، كما يسميه الغذامي، وفي اللغة مجازاتها الكبرى والكلية التي تتطلب منا عملاً مختلفاً لكي نكتشفها، ولا تكفي الأدوات القديمة لكشف ذلك، فخطاب الحب مثلاً هو خطاب مجازي يختبئ من تحته نسق ثقافي، ويتحرك عبر جمل ثقافية غير ملحوظة".[2]

ونستخلص من خلال هذا القول بأن النص أو الخطاب الثقافي يتحول إلى مجازات كلية تحمل في طياتها مدلولات ومقصديات ثقافية مباشرة وغير مباشرة." وعبر العنصر النسقي وما يفرزه من وظيفة نسقية، وعبر توسيع المفهوم ليكونا مفهوما كليا لا يعتمد على ثنائية الحقيقي والمجازي، ولا يقف عند حدود اللفظة والجملة، بل يتسع ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب في أفعال الاستقبال. فإننا نقول بمفهوم المجاز الكلي متصاحبا مع الوظيفة النسقية للغّة، والاثنان مفهومان أساسيان في مشروعنا في النقد الثقافي كبديل نظري وإجرائي من النقد الثقافي."[3]

ومن هنا يتضح لنا أنّ المجاز الكلي يقوم بدور المحرك الفاعل في الذهن الثقافي.

4- التورية الثقافية:

[1] - عبد الله محمد الغذّامي، النقد الثقافي، ص72.
[2] - جميل حمداوي، مجلة النّقد الثقافي بين المطرقة والسندات منبر الثقافة والفكر والأدب، السبت 7 يناير 2012.
[3] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص69.

تتكئ التورية الثقافية في النقد الثقافي على وجود معنيين: معنى قريب غير مقصود ومعنى بعيد مضمر، هو المقصود، ويعني هذا أن التورية الثقافية هي الكشف عن المضمر الثقافي المخبأ وراء السطور، وفي هذا الصدد يقول الغذامي: " وتبعا لمفهوم المجاز الكلي بوصفه مفهوما مختلفًا عن المجاز البلاغي والنقدي، فإن التورية هي مصطلح دقيق محكم، وهو المعهود منه يعني وجود معنيين أحدهما قريب والأخر بعيد، والمقصود هو البعيد، وكشفه هو لعبة بلاغية منضبطة، ونحن هنا نوسع مجال التورية لا لتكون بهذا المعنى البلاغي المحدد، ولكننا نقول بالتورية الثقافية أي أن الخطاب يحمل نسقين: نسق واعٍ والآخر مضمر".[1]

وبهذا يوسع الغذامي البلاغة العربية القديمة ليتخذ من التورية مفهوماً إجرائيا جديد من أجل تطبيقه على النصوص في ضوء المقاربة الثقافية، ونجد الغذامي في موضع آخر يقول: " إن استعارة مصطلح (التورية) ونقله من علم البلاغة إلى حقل النقد الثقافي يستلزم توسيع المفهوم ليدل دلالة كلية، لا تنحصر في معنيين قريب وبعيد مع قصد البعيد، وإنّما ليدل على حال الخطاب، إذ ينطوي على بعدين أحدهما مضمر ولا شعوري. ليس في وعي المؤلف ولا في وعي القارئ، هو مضمر نسقي ثقافي لم يكتبه كاتب فرد، ولكنه وجد عبر عمليات التراكم والتواتر حتى صار عنصراً نسقياً يتلبس الخطاب، ورعية الخطاب من قراء ومؤلفين".[2]

[1] - جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان، منبر الثقافة والفكر والادب، السبت 7 يناير 2012.
[2] - عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي، ص 72.

5- النسق المضمر:

يعتمد النقد الثقافي على مصطلح النسق المضمر وهو نسق مركزي، في إطار المقاربة التفاعلية، باعتبار أنّ كل ثقافة تحمل في طياتها انساقا مهيمنة فالنسق الجمالي والبلاغي في الأدب، يخفي انساقا مضمرة، وبتعبير آخر ليس في الأدب سوى الوظيفة النسقية التي يعنى بها النقد الثقافي، وفي هذا الصدد يقول الغذامي:" هذا المضمر الفاعل والمحرك الخفي الذي يتحكم في كافة علاقتنا مع أفعال التعبير وحالات التفاعل، وبالتالي فإنه يدير أفعالنا التعبيرية ذاتها ويوجه سلوكياتنا العقلية والذوقية."[1]

نفهم من هذا أن النقد الثقافي يكشف انساقا متناقضة، فيتضح بأن هناك نسقين: واحد ظاهر يقول شيئا، والآخر مضمر غير معلن يقول شيئا آخر، وهذا المضمر هو الذي يسمى بالنسق الثقافي، ويعني هذا أنّه لا يهمنا في النص تلك الأبنية الجمالية والمضامين المباشرة، بل ما يعنينا هو اكتشاف الأنساق المضمرة.

6- المؤلف المزدوج:

يمكن الحديث في إطار الثقافية بشكل من الأشكال عن مؤلف مزدوج، الكاتب الجمالي والأدبي الذي ينتج انساقا أدبية وجمالية وفنية، ظاهرة ومباشرة أو غير مباشرة، وذلك عن طريق الرمزية والايحائية، وهناك في المقابل المبدع الثقافي الذي يمثل في الثقافة نفسها التي تتوارى وراء الظاهر في شكل أنساق مضمرة غير واعية. "يأتي مفهوم المؤلف المزدوج بعد هذه المنظومة الاصطلاحية، للتأكيد على أن هناك مؤلف آخر بإزاء المؤلف المعهود، وذلك هو أن الثقافة ذاتها تعمل عمل مؤلف آخر يصاحب المؤلف المعلن، وتشترك الثقافة بغرس أنساقها من تحت نظر المؤلف، ويكون المؤلف في حالة إبداع كامل الإبداعية، حسب شرط الجمال الإبداعي غير أننا سنجد من تحت هذه الإبداعية وفي مضمر النص سنجد نسقا كامناً وفاعلاً، ليس في وعي صاحب النص، ولكنه نسق له وجود حقيقي، وإنّ كان مضمراً، إننا نقول بمشاركة الثقافة كمؤلف فاعل ومؤثر، والمبدع يبدع نسقا جميلا، فيما الثقافة تبدع نسقا مضمراً، ولا يكتشف ذلك غير النقد الثقافي."[2] ويعني هذا أنّ هناك فاعلين رئيسيين هما المبدع الفردي أو ما يسمى أيضا بالمبدع الأدبي الجمالي والفني، والفاعل الثاني الذي يشمل في السياق الثقافي.

[1] - عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي، ص 69.
[2] - جميل حمداوي، النقد الثقافي بين المطرقة والسندان.

الفصل الأول

المفارقات المجازية من النصوص الموازية إلى المتون القصصية:

- **مجازية العتبات النصية في المجموعة القصصية:**
- **دراسة عتبات العناوين الداخلية:**
- **التكثيف المجازي في المتون القصصية:**
- **وظائف المجاز والمفارقة في قصص السعيد بوطاجين:**

- **تمهيد:**

تعتبر العتبات النصية بمثابة المفاتيح أو الرموز الأولية، التي يستطيع من خلالها القارئ أن يكتسب نظرة مسبقة عن النص القصصي أو الروائي أو أي نص أدبي آخر، كما تسهل عليه الولوج والغوص إلى أغوار النص، وبالتالي التمكن من فك وتحليل شفراته وطلاسمه، فالعتبات النصية هي النصوص المصاحبة للنص الأصلي، فكما لكل بيت عتبة يجب أن توطئ قبل الدخول إليه، كذلك للنصوص عتبات تستوقف القارئ. ومن بين النقاد الذين أولوا الاهتمام والعناية الكبيرة بهذا المصطلح نجد **جيرار جنيت** في كتابه: **"عتبات"** فقد كان له فضل تقديم نموذج نظري لدراستها، وقام بدراسة العناصر المحيطة بالنص ومكوناته، دراسة معمقة مفصلة تسمح باحتذاء نموذجه في هذه الدراسة.

1- مجازية العتبات النصية في المجموعة القصصية :

كل عتبة مدخل للقراءة، وكل مدخل عتبة لاستشراف المضمون، لأن العتبات همسات البداية فعلى مصمم هذا البناء الاهتمام بصيغة تقديمه، فإذا كان هذا الكلام عام، نستطيع أن نسقطه على النص الأدبي بوصفه بنية كاملة تستدعي من القارئ مواجهتها بغية سبر أغوارها واكتشاف أسرارها الداخلية بصفة خاصة، وكذا الخارجية بصفة عامة.

يحدد ابن منظور في معجمه المفهوم اللغوي لكلمة العتبة فيقول**:"** عتبة بمعنى أسكفة الباب التي توطأ وقيل العتبة العليا، وعتب من مكان إلى مكان ومن قول إلى قول: إذا اجتاز موضوعا إلى موضوع"[1]، ونفهم من كلام ابن منظور أن العتبة مقدمة أولية للباب أو المنزل، وهي النقطة الأولى لاجتياز أي شيء.

ويبدو أنه المعنى ذاته الذي حافظت عليه القواميس المعاصرة، حيث نجد المعجمي جبران مسعود يحدد المفهوم اللغوي للعتبة بقوله:**"** عتبة: جمعها: عتبات وعتب: خشبة الباب أو بلاطتها التي يوطأ عليها -كل مرقاة من الدرج"[2]، وهي الانتقال من موضوع لآخر.

أما المفهوم الاصطلاحي فيتجلى من اهتمام الدراسات الحديثة بالعتبات، وسمتها العتبات النصية أو المرفقات النصية، وتشمل: اسم المؤلف، الإهداء، المقدمة، الهوامش، الملاحظات، أي كل مكان يحيط بالنص[3]، أي كل ما يحيط بالنص، ويضيف لها البعض صورة الغلاف وألوانه، وترقيم الفصول أو تركها دون ترقيم، والنص المضغوط، ودار النشر.

---

[1] - محمد ابن منظور، لسان العرب المحيط، دار الجيل، د ط، المجلد 4، بيروت، 1408ه – 1898م، ص 284.

[2] - جبران مسعود، الرائد (معجم ألفبائي في اللغة والاعلام)، دار العلم للملايين، ط3، بيروت، 2005، ص596.

[3] - ينظر: خالد حسين، في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للنشر والتوزيع، د ط، دمشق، 2007، ص36.

يعد الناقد الفرنسي **جيرار جنيت** من أكثر السيميائيين تنظيرا لمصطلح العتبة، ويطلق عليها مصطلح **المناص**، ويحدد مفهومه أحيانا **بالنص الموازي**، وفي أحيان كثيرة **العتبة** أو **المناص**، ويعرفه بأنه: " ذلك النص الموازي لنصه الأصلي، فالمناص نص، ولكن نص يوازي النص الأصلي، فلا يعرف إلا به ومن خلاله، وبهذا نكون قد جعلنا للنص أرجلا يمشي بها لجمهوره وقرائه، قصد محاورتهم والتفاعل معهم"[1]، ثم فرق جنيت العتبات إلى صنفين: عتبات داخلية، وعتبات خارجية. والخارجية هي كل ما تقع عليه العين في صفحة الغلاف مثل: العنوان، اسم المؤلف، صورة الغلاف (الأيقونة)، أما الداخلية فهي التي تضم: الإهداء والمقدمة، والعناوين الداخلية، والنصوص التوجيهية والهوامش، فكل هذه العتبات تربطها صلة وطيدة بفضاءات النص الداخلية.

سنتطرق في هذا المبحث إلى البحث في خطاب العتبات في المجموعة القصصية **جلالة عبد الجيب**، وذلك من خلال الوقوف على عتبات صورة الغلاف والألوان واستكشفاف دلالاتها، ثم الوقوف على دراسة دلالة العنوان الرئيسي والعناوين الداخلية من خلال بنيات مختلفة من تحليل وتأويل.

أ- ملخص للمجموعة القصصية:

قدّم القاص السعيد بوطاجين عدة أعمال أدبية خلال مسيرته، ومن أهم هذه الأعمال نذكر المجموعة القصصية **جلالة عبد الجيب**، التي انتقل فيها من تأليف القصص القصيرة إلى التجريب في تأليف القصص القصيرة جدا، وهي عبارة عن نصوص سبق وأن نشرها تباعا في الشبكة العنكبوتية، ثم جمعها ونشرها في مجموعة قصصية، عددها مائة واثنان وعشرون قصة، لا تتعدى كل قصة عشرة أسطر، وتبدو كل قصة امتدادا للقصة أخرى، لأنها تشترك في أبعاد كثيرة ومتعددة (اجتماعية، سياسية، تاريخية، ثقافية)، وتعبر عن الواقع المعاش في الدول العربية عامة والجزائر خاصة، وذلك لتعبيرها عن حاجيات الانسان، سواء كانت نفسية أو مادية أو اجتماعية وغيرها، تكون بعمق وتكثيف وبكلمات أقل عددا، ويقدمها بطريقة ساخرة، ينقد فيها المسؤولين عن تعاسة الانسان، نظرا لتصرفاتهم غير الأخلاقية وغير العادلة تجاه الشعوب، التي تعاني وتتألم بكثرة على جميع الأصعدة، بسبب ما خلفته سياستهم المتخلفة، حيث أصبح المجتمع في فقر مدقع، يتخبط في آفات اجتماعية متعددة، ويعاني الظلم والاستبداد ويعيشه في يومياته.

إنّ أغلب القصص الموجودة في المجموعة تعبير ساخر ونقد لاذع لأصحاب السلطة والنفوذ، باعتبارهم عبدة للمال والمظاهر، كأن اصابهم داء خسوف العقل لحبهم وهوسهم بالمال، واستغنائهم عن العقل كليا.

[1] - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت (من النص الى المناص)، ص28.

استُخدمت هذه السخرية بالتلميح والنكت المقنعة، فأغلب الشعوب صامتة وتبدي قابلية للذل والاستعباد الموجه لهم سواء كان قهرا أو خوفا، رغم ذلك تقبلوا هذا الوضع من خلال سكوتهم، والرضا بما تمارسه عليهم بعض النظم، ما عدا فئة قليلة من الحكام والمثقفين نهضوا للدفاع عن المسكوت عنه، وذلك الظلم، لكن لسوء الحظ يتم قمعهم.

يقوم القاص بتعبير آخر عن السخرية، وهي السخرية من الملوك والرؤساء، نظير ما يمارسونه على الناس البسطاء الفقراء، بالاستخفاف بعقولهم أو تشريع قوانين تكون في معظم الأحيان ظالمة، وغير عادلة، وعبر عن التناقضات والمفارقات الكبيرة الواقعة بين فئات الشعب في المجتمعات العربية بلغة فنية، غير مباشرة، ومقنّعة في معظم الأحيان، وتعكس أنساقا ثقافية مضمرة عن نظام اجتماعي وسياسي يسود في تلك الشعوب، وبأسلوب ساخر غير صريح، يضمر أكثر مما يصرح، إلا أنه تلميح عما يعاني منه المجتمع من استبداد وظلم من طرف السلطة بشتى أنواعها، سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو ثقافية، وقد كان ذلك التعبير يتم أحيانا على ألسنة الحيوانات أو الجماد، أو بآليات التخييل والرمز الأخرى.

تعتبر هذه المجموعة القصصية انبثاقا واضحا لحقيقة الشعب، ترصد معاناتهم من طرف السلطة، في كل جوانب الحياة، والتي تروج على أنّ هذه الحياة سهلة ووردية، إلا أنها في الواقع تعكس غير ذلك، وتخفي أسوء مما تظهر، وغير عادلة تجاه الشعب. ومن خلال تحليلنا وتأويلنا الأولي لعتبات قصص السعيد بوطاجين، يمكن أن نفترض أنها تتمحور حول حقوق الشعب البديهية، لينعم بعيشة هانئة مستقرة وكريمة، تتسم بالعدل والحرية، بعيدة عن كل مشاكل الحياة ومتاعبها.

تبدو هذه القصص التي كتبها بوطاجين مرآة عاكسة عن الأوضاع السائدة التي يعيشها الشعب، وإحدى مطالب ورسائل يود أن يوصلها إلى من يهمهم أمر الضعفاء والبسطاء من الشعب الذي يسخر أيضا من صمته واستغفله.

ب-دلالة عتبة الغلاف:

يعتبر الغلاف كعتبة أولى لأنها رسالة سابقة وانعكاس لمضمون الكتاب، إذ هو: "هوية بصرية ينبغي أن نتقبلها كإحدى هويات النص، بالتالي يضع سمات النص وعلاماته وهوياته"[1].

وبهذا يكون للعنوان أهمية أكبر، باعتباره عتبة نصية وعنصرا موازيا للنص الإبداعي، يهدف لجذب القراء، رغم طابعها الخطابي البصري، لأنها عبارة عن صورة تشكيلية، يمكن أن تعكس الأحداث والتسلسل الدرامي فيه، وتمنحنا فكرة عامة عن المضمون، ويمكن أن نتعمق في تحديد هوية النص لنقول إن الغلاف هو الواجهة الأمامية للمجموعة، وهي أول ما يجذبنا أو ينفرنا أو يثير فضولنا ويفتح شهية القراءة فينا، ويعتبر الغلاف في المجموعة لوحة فنية تشكيلية يظهر فيها:

- رجل بملامح ارستقراطية، وكأنه من زمن الإقطاع، ببذلة سوداء ذات ياقة بيضاء، توحي بمكانة ذلك الشخص في المجتمع، وحسب ما يبدو عليه أنه من الأغنياء، وأصحاب النفوذ والسلطة، ولكن اللافت أن هذا الرجل بدون رأس، مما يلمح إلى أنه دون عقل، ومن دون ملامح معينة، لأن الملامح تكون في الوجه، والوجه يكون في الرأس وهو بدون رأس وبالتالي بدون ملامح وبدون عقل أيضا، والسلطة هي التي تسيره، ورغم هذا فهو يعتمر قبعة، لا رأس تحتها، تلميحا أن هذا الشخص يعكس صورة أهل المظاهر، ويبدو في الصورة متكأ على عصا فاخرة، يغمره الزهو والاستعلاء، وكأنه يثبت مكانته بنفسه، حيث إن العصا لم تكن لضرورة، يسند بها خطاه، بل مجرد مظهر للتفاخر، كما يبدو، توحي لمن يراه أن رقاب الناس بين يديه، كما يتمسك هو بعصاه.
- برز هذا الرجل في قلب الغلاف منتصبا، وسط صحراء قاحلة جرداء وموحشة، تحاكي أرضا أقفرها[2] الهجر والخذلان، ارتسم من خلفه ومن أمامه ظلان غريبان: ظلا

[1] - حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2000، ص22.
[2] - أقفرها: بمعنى جعل الأرض قاحلة وخالية.

لرجل عادي وآخر لكرسي، هذه المفارقة تثير التساؤل حول هويته وأعماقه، من يكون هذا الرجل، وما معنى ذلك الظل؟ إنه رمز مثقل ومتخم بالمعاني، يبدو كما لو أن الكرسي التصق به حتى صار امتدادا لكيانه، وهذا دلالة على عبودية للسلطة وانغماسه في وحل الجشع، حتى لم يعد الرجل يُعرف إلا بمقامه لا بذاته، وقد ابتلع ظله الحقيقي.

- تتماوج السماء في اللوحة بين درجات لونية مختلفة، تارة تنبض بغروب حزين، وتارة تشرق بأنوار الفجر، فيما تتكدر أحيانا لتغرق في غيمات توحي بعاصفة على وشك الهبوب، وفي بعض أطيافها يظهر الصفاء والضياء، كأنه بصيص أمل وسط الفوضى.

هذه التباينات اللونية هي مرآة لحالة من عدم الاستقرار والغموض، حيث يشعر الانسان بحيرة بين الأمل واليأس، كأن الشعوب تعيش في حالة تردد، يتساءلون عن الغد، أيكون فيه إشراق أم ظلام سيستمر في بسط سلطانه؟

- ومن المشاهد اللافتة في الصورة، تلك القبعات المتطايرة في الهواء، وقد عصفت بها الرياح، وكأنها تحمل في طيرانها رمزية عميقة، فهي قبعات المسؤولين من أصحاب الشخصيات، وأهل الضمير الحي الذين أقصوا قسرا من المشهد السياسي، بفعل مؤامرات أقرانهم الطامعين في السلطة. حيث طارت قبعاتهم كما تطايرت مكانتهم في صراع قذر على كرسي العرش، دلالة على الجشع والطمع والمنافسة غير الشريفة، كما أن تطايرها يوحي بانسلاخ عقول هؤلاء المسؤولين، وخضوعهم المذل لجشع المال وسطوة الجيوب، حتى غدت كرامتهم وعقولهم نصبا للرياح.
- وفي موضع اسمه على الصورة بسط الكاتب رسالته الصامتة نأى بنفسه عن سوق النخاسة[1] حيث تباع الضمائر وتشترى بأكياس المال، حيث أراد أن يقول للعابرين: أنا لست منكم، ولا أغمس يدي فيما لوثتم به أيديكم. كانت موضوعية اسمه اعلان براءة، وصيحة عز ورفضا للانحناء أمام سطوة الجيوب.
- أما ما تبقى من ملامح الغلاف فيتمثل في بروز اسم الكاتب **السعيد بوطاجين** في المنتصف، تحته بخط غليظ يتلألأ عنوان المجموعة القصصية القصيرة جدا، وكأنهما يحاكيان قصة الغلاف، قبل التورط في التفاصيل، وفي الركن السفلي تبرز إشارات النشر، معلنة أن هذا العمل قد رأى النور تحت رعاية منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف.
- على ظهر الغلاف يُروى مسار هذه المجموعة القصصية التي انطلقت أولى حروفها في فضاء التواصل الاجتماعي، متناثرة كزهور برية إلى أن التف حولها القراء، الذين طالبوا الكاتب بجمع هذه القصص في كتاب واحد، يوثق إبداعه.

ـ دلالات الألوان في الغلاف:

[1] ـ النخاسة: بمعنى تجارة العبيد / سوق النخاسة: يعني سوق بيع العبيد والرقيق.

تؤدي الألوان دورا جوهريا في حياة الانسان، إذ تؤثر في مشاعره، وتلون إدراكه للعالم من حوله، فتغدو جزءا لا يتجزأ من تجاربه اليومية فقد **"احتلت الألوان منزلة مميزة منذ القدم، فكانت الأساس لكل الاعمال الفنية التي تصور حياة الانسان في مختلف ميادينها عبر بواسطتها عن انفعالاته وقيمه، فأكسبها دلالات معينة وجعلها رموزا متنوعة تنوع ألامه وأماله، الحياة، الموت، الامل، الخيبة، الحزن، الفرح، النصر..."**[1]

يعتبر اللون من الوسائل الرمزية والايحائية التي تتجاوز في بعض الأحيان حدود اللغة المنطوقة، حيث يتفوق عليها في قدرته على التعبير والتواصل، فاللون ليس مجرد صفة بصرية، بل هو عنصر يمتلك دلالات معنوية ونفسية، تؤثر في المتلقي بشكل فاعل، إذ يمكن من خلاله نقل الأفكار والمشاعر بصورة دقيقة وملموسة، وفي هذا السياق نركز في دراستنا الحالية على الألوان المتنوعة والحاضرة في تصميم الغلاف منها الأخضر الفاتح، الأبيض، الأصفر، الأزرق، الأسود:

- **دلالة اللون الأخضر الفاتح:** إنه ليس مجرد لون، بل هو تجسيد لعدة دلالات، تعكس التغيير والنمو، ويعتبر من الألوان الباردة حسب تصنيف كلود عبيد حيث يقول:**" أما الألوان الباردة الأزرق، الأخضر، لها فاعلية المسكن والمهدئ... فاللون غير اللامع والهادئ يكون تأثيره بالباطن والداخل، وهو أكثر ميلا الى السلبية والتهدئة"**[2] وفي إطار تحليلنا لهذه المجموعة، قد يعكس هذا اللون التغيرات التي تشهدها المجتمعات العربية خاصة في الجزائر في ظل الازمات والتحولات التي تمر بها. كما يعكس اللون الأخضر أيضا مشاعر الغضب والاستياء في المجتمع، تجاه السلطة، إضافة إلى التحديات التي يوجهها الحكام في اتخاذ قرارات حكيمة، وعلى الرغم من ذلك فاللون الأخضر الفاتح يرتبط بالطمأنينة والأمل في علم النفس، مما يبعث شعورا بالراحة النفسية وسط الأزمات.
- **دلالة اللون الأبيض:** يُطل اللون الأبيض في الغلاف كرمز للسكينة والنقاء، يزرع في روح الانسان الانشراح والسلام **"والنور واللمعان"**[3] يضيء عتمة المشهد بسكونه الهادئ، ويبعث في الروح بصيصا من أمل لا يغمره ظلام، إنه رسالة صامتة، مفادها أن النقاء مهما كان ضئيلا يظل عصيا على الإطفاء، وسط عواصف الفساد. وقد يحيلنا هذا البياض إلى القلة النادرة من المسؤولين الذين لم تلوثهم يد السلطة، أولئك الذين يشبهون أطراف ياقات بيضاء، بالكاد تُرى وسط سواد طاغٍ.

[1] - كلود عبيد، الألوان (دورها، تصنيفها، مصدرها، رمزيتها، دلالاتها)، رمز: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2013، ص10.
[2] - كلود عبيد، الألوان، مرجع سابق، ص21 ص22.
[3] - المرجع نفسه، ص47.

أما ظهور اسم الكاتب بلون ابيض فهو بمثابة إعلان صريح عن موقفه النزيه، ورفضه الارتهان لدهاليز الفساد وأعوانه، لتكون مواقفه شاهدة على ثباته في ساحة الأدب والسياسة معا.

- **دلالة اللون الأصفر:** يتسرب اللون الأصفر فوق الغلاف مثل ضوء شمس ذابلة، تشير إلى نهايات موجعة ومصائر غامضة في الثقافة العربية. كما لا يشير هذا اللون إلا للملل والموت والخيانة، ويوشح الأرواح بمشاعر الحزن والعزلة، وهنا يعكس اللون الأصفر غروبا مؤلما، ضرب الأمة وأصابها بأمراض قاتلة والموت والحقد و"**الكراهية والغدر**"[1]، مبددا آمال الشباب وصادما أحلامهم بحقائق قاسية، لا تبني وطنا ولا تصنع مجدا. وقد أضفى هذا اللون القاتم دلالة أشد قتامة، حين صُبغ به عنوان هذه المجموعة القصصية إشارة إلى سواد القلوب المتعطشة للمال ومنافع الجيوب.
- **دلالة اللون الأزرق:** لم يكن اللون الأزرق سيد المشهد في الغلاف، بل بدا كطيف خجول في السماء، يتماهى مع بياضها أكثر مما أبرز زرقتها، ولأن الأزرق يرمز الى السكينة والوعي المتزن فان غيابه يكشف عن ظهور الحكمة وتراجع مساحات التفكير الحر، والهدوء النفسي الى انعكاس الانكسار الأرواح العربية والجزائرية خاصة تحت وطأة القلق والاستقرار والريبة التي صارت حكم العلاقات بين أبناء الوطن الواحد.
- **دلالة اللون الأسود:** يتسرب اللون الأسود إلى الغلاف مثل مداد لا ينضب، محملا بشحنات من الكآبة والألم والخوف، يشير الى السلبية حيث يقول كلود عبيد في كتابها الألوان:" **يعبر عن السلبية المطلقة وحالة الموت اللامنتهي**"[2] إنه لون الحلكة الذي ترسخ في الوعي العربي والإسلامي كرمز لكل ما هو مظلم وقاس" **وللسوداء دلالة خاصة القرآن عندما يتصف به المشركين فنهايتهم سوداء ومقرهم النار... فاللون الأسود للتعبير عن ظلمة الليل وسواده**"[3]

وفي مركز الصورة التي تعج بالألوان يقف رجل بثياب سوداء وقبعة قاتمة، جسده يشي بفخامة مظهره، لكنه يفضح توغل سوداويته في الفكر والموقف إنه حاكم مشبع بالأنانية، لا رأس ولا ملامح له، متجذر على كرسيه، لا يتردد في سحق آمال شعبه في سبيل الجاه والسلطة، وهذا ما يفسره في سياق القوة والظلم أيضا" **كما يعبر الأسود عن المرجعية والقوة غالبا ما يكون لباس رجال الدين أسود اللون ويضع علماء الشيعة الامامية على رؤوسهم عمامة سوداء اللون**"[4] وعلى الضفة الأخرى يلوح الأسود كمرآة، تعكس فزع الشعب من قرارات الحكام وارتجافهم من مصائرهم المعلقة على خيوط رفيعة من ظلم

[1] - أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهر مصر، ط2، 1997، ص 235.
[2] - كلود عبيد، الألوان، مرجع سابق، ص64.
[3] - المرجع نفسه، ص67 ص68.
[4] - كلود عبيد، المرجع السابق، ص66.

معلن، بينما تتطاير القبعات السوداء من حوله كشهادات دامغة على استفحال الشر، وتغلغل الظلمة في مفاصل المجتمع.

وخلاصة تحليل هذا الجزء يمكن إجمال القول، بأن هيئة هذا الرجل وما يحيط به من مشاهد وألوان على الغلاف، ترمز إلى العتمة والضبابية التي تخيم على مستقبل الجزائر والأمة العربية عامة.

وفي نهاية هذه القراءة والتحليل يتجلى لنا أن الغلاف بما يحمله من عناصر بصرية ولونية، يؤدي دورا مهماً في توجيه عملية القراءة واستدراج القارئ إلى عالم التأويل والاستكشاف.

ج- **المجاز والمفارقة في عتبة العنوان الرئيسي:**

تُعد العناوين من أهم العناصر التي يتم من خلالها الولوج إلى عوالم النص القصصي، إذ غالبا ما يحمل في طياته مجازات ومفارقات لفظية تنبئ بتوجهات النص، ولهذا كان اهتمام الكتاب بالعنوان بالغ الأهمية، لأنه بمثابة الشرفات التي تحمل القارئ إلى أفاق أوسع، حيث يمكنه من خلالها رؤية واستشراف التأويلات والتحليلات المناسبة للمتون القصصية.

إن العنوان ليس مجرد بداية، بل هو أداة تُسهم في استدراج القارئ للاطلاع على ما يختبئ وراء السطور من مضامين خفية وأفكار عميقة.

تعد مفارقة العنوان من بين أهم المفارقات النصية، إذ يكمن دورها حين ينطوي العنوان على نوع من التناقض أو التلميح أو الغرابة أو التضاد وتجاوز الواقع، عندئذ يصبح العنوان بمثابة لغز محير، يدفع القارئ إلى محاولة فك شفرته سعيا إلى اقتراح تأويلات وتفسيرات مختلفة، تسبر أغواره، وتكشف عن أبعاده العميقة.

تحضر العناوين في مجموعة **"جلالة عبد الجيب"** للقاص **السعيد بوطاجين** مشحونة بالمجاز، **و**محملة بروح المفارقة والتناقض، إذ تظهر هذه السمة جليا في كثير من العناوين، فقد وضع القراء" أمام كومة من التساؤلات فرضها العنوان أولا والفصول ثانيا، حيث أن الإجابة عن هذه الأسئلة تستدعي بالضرورة الولوج داخل النصوص اذ ان القارئ **"لا يستطيع الاجابة عنها الا من خلال العودة الى النص الذي يفسر غموض العنوان"**[1] ولعل أبرزها العنوان العام الذي تحمله هذه المجموعة نفسها هو عنوان اختاره القاص**:" كأهم العتبات الدلالية التي توجه القارئ الى استكناه مضامين النص، وتفكيك شفراته والوقوف على محمولاته الدلالية"**[2] حيث تنطوي دلالته على مفارقة لافتة، ولمعرفة ما يخفيه عنوان هذه المجموعة علينا الوقوف على دلالة العنوان الذي يتكون من ثلاث كلمات معجمية هي "جلالة"، "عبد"، "الجيب".

جاء في معجم الوسيط:

_الجلالة: من الماشية التي تأكل الجلة والغدرة.

_ الجليل: اسم من أسماء الله تعالى.

(وفي علم الفلسفة): ما جاوز الحد من نواحي الفن والاخلاق والفكر ويقال منظر جميل ورائع

عبد: (عبد الله) عبادة وعبودية انقاد له وخضع وذل.

[1] - مجموعة من الأساتذة، فعالية الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين، ص170.

[2] - بولرباح عثماني، سيميائة العنوان في ديوان "خبر كان"، مجلة مقاليد، العدد السابع، جامعة الاغواط (الجزائر)، ديسمبر 2014، ص212.

جيب: القميص ونحو: ما يدخل منه الرأس عند لبسه، (ج): جيوب وجياب وفي تنزيل العزيز: **{وليضربن بخمرهن على جيوبهن}"**[1]، ويقال فلان ناضج الجيب، وجيب الأرض مدخلها، وجيب الثوب ما تضع فيه الدراهم ونحوها[2].

وجاء أيضا في معجم مقاييس اللغة لابن فارس:

(جل): الجيم واللام أصول ثلاثة: جل الشيء معظمة، وجلال الله: عظمته: وهو ذو الجلال والاكرام.

(جيب): فالجيب، جيب القميص يقال جلت القميص وجيَّبْتُه جعلتُ له جيبا وهذا يدل على ان أصله واو وهو بمعنى خرقت[3]

حيث تبنى المفارقة بشكل بديع في تركيب جملي من ثلاثة ألفاظ، ومن خلاله يمكن تحديد مفارقتين رئيسيتين، تتجلى الأولى في جمعه بين كلمتي **"جلالة/ عبد"**، إذ ترتبط **"الجلالة"** بمعاني العظمة والسمو والمكانة الرفيعة، في حين يحيل لفظ **"عبد"** إلى الانسان الخاضع المستسلم لإرادة سيده، فهي مفارقة تلعب على وتر التضاد بين مفهومين متقابلين تماما، حيث يجمع بين الأعلى مرتبة والأدنى منزلة في تركيب دلالي واحد.

أما المفارقة الثانية، فقد أقامها القاص بين لفظي **"عبد/ جيب"**، حيث يحمل لفظ **"عبد"** في طياته دلالات روحية، تتصل بعبودية الانسان لله أو خضوعه للسيد، بينما يشير **"الجيب"** إلى بُعد مادي دنيوي، باعتباره موضعا لحفظ المال، ومن خلال هذا التلاعب الدلالي تتجلى رمزية عميقة، تعكس انزلاق الانسان في عصرنا الراهن نحو تقديس الحياة المادية، بفعل اجتياح الليبرالية المتوحشة مختلف جوانب الحياة الاجتماعية. فأضحى المجتمع ينصرف جل اهتمامه نحو المال والماديات عموما، بينما يتجاهل القيم والمبادئ التي يفترض أن تؤسس عليها المجتمعات والحضارات، وينشأ عليها الأفراد. فالمفارقة الأولى تهدم مفهوم التقديس الذي يُمنح لأولئك الماديين الجشعين الذين راكموا ثروات ضخمة بوسائل ملتوية، في حين تكشف المفارقة الثانية عن ممارسة وضيعة تتجلى في الخضوع والذل والانفصال عن القيم والمبادئ في سبيل تحقيق مكاسب مادية رخيصة، وبالتالي يبرز الواقع الثقافي في تركيب وتشكيل العنوان، ويبرز النسق الثقافي المنغرس في النصوص انطلاقا من العناوين والنصوص الموازية، مما يعني أن المؤلف يكتب انطلاقا من تراكمات وتوترات ثقافية منغرسة في لا وعيه، يستحضرها أثناء الكتابة لتعبر عن نسق أو أنساق مضمرة، هي نتاج المؤلف المزدوج، أي الكاتب ومن خلفه الثقافة.

---

[1] - سورة النور، الآية 31، ص280.

[2] - معجم اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر الدولية، القاهرة، 2004، ص131، ص150، ص580.

[3] - أحمد ابن فارس، مقاييس اللغة، دار الفكر، الجزء1، ص417.

بعد دراستنا لخطاب عتبة الغلاف وعتبة العنوان الرئيسي، سنتطرق لدراسة عتبات العناوين الداخلية لبيان مفارقاتها المجازية.

2- دراسة عتبات العناوين الداخلية:

إنّ القارئ للمجموعة القصصية المعنونة بجلالة عبد الجيب لمؤلفها" **السعيد بوطاجين**" سيجد تناقض عند قراءتها فعناوين القصة مليئة بالمفارقة.

أ - **المفارقة اللّفظية:** وتتضح المفارقة ابتداء من عنوان القصة الأولى:

1 - ابن حرام: إذا تمعنا العنوان جيدا سوف نجد أنّه يحمل في طياته معنيين: ما هو مادي، وما هو معنوي. فالمادي يكمن في لفظة "ابن"، وهي لفظة تقوم بانتسابها إلى الأنام وهم البشر، أما المعنوي تكمن في لفظة "الحرام"، فكما هو معروف أن كلمة "الحرام" تنسب إلى الشيء السيء والذميم وغير الأخلاقي، وإذا جمعنا الكلمتين لنستخرج المعنى "ابن الحرام"، هو ولد أو ابن غير شرعي، أي ليس له هوية أو نسب، فهذه الجملة "ابن حرام " مفارقة تنقلنا إلى ظاهرة التّعدي على العادات والتقاليد والقوانين، ولا يمكن فهم هذه القصة إلاّ بالعودة إلى النّص الأصلي "جلالة عبد الجيب"، وتتمحور هذه القصة حول ولد متمرد شرب من ماء زلال بعد عطش شديد، ثم ملأها ترابا وحجارة، ومضى لا يلوي على شيء، وهذا ما يتأكد أيضا من قوله: "إذا لاحظ أنّ الساقية تراب وحجارة، قال متذمراً: لا يفعل هذا إلاّ ابن حرام"[1].

حيث يحمل وصف ابن الحرام دلالة رمزية ومجازية على كل شخص يكدر على غيره صفو حياتهم.

2- **قصة العواء فريضة:** حيث نجد أن المجاز الكلي ينطلق من العنوان، الذي يكشف عن مفارقة لّفظية واضحة في هذه القصة، وجاء تركيبا في جملة إسمية بصيغة المفرد، فالعواء لفظ يطلق على الحيوان وهو صوت الذئب، فنقول عواء الذئب، والذئب كما هو معروف أنه يمتاز بصفته المكر والخدع والحيلة، أما لفظة الفريضة فهي متعلقة بالجانب الديني للإنسان، وهو ما أوجبه الله على عباده من حدود التي بين العبد وربه، من التزام بما أمر وابتعاد عما نهى عنه، مثل قوله تعالى في سورة البقرة (وإن طلقتموهن من قبل أن تمسُّوهن وقد فرضتم لهن فريضة)[2]. وبالدخول إلى النص نجد أنّ قصة "العواء فريضة"، متكونة من ثلاثة شخصيات: الأولى هي فخامته، مستشاره، الحاشية".[3]

[1] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، قصص قصيرة جداً، ص13.
[2] - سورة البقرة، الآية 236، ص31.
[3] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، قصص قصيرة جدا، ص 32.

مما يعني أن فريضة العواء تسند إلى أشخاص إنسانية، وليس للذئب، مما يدل على البنية المجازية للعنوان وللقصة، حيث أستعير العواء من الذئب وأسند للبشر.

3- **قصة أصبح فاصلة**: وهذه المفارقة هي مفارقة بين لفظتين، فالملاحظة والمتمعن لهذه القصة، يرى أن فيها تخييلا وتشييئا بين اللفظ "أصبح" و"فاصلة"، وهنا يقصد "الانسان الذي شبهه بالفاصلة أثناء نشأته يكون أن الانسان في حياته يمر بعدة مراحل ، ففي بداية ولادته يكون صبيا ثم يصبح شابا، ثم كهلا، وفي نهاية المطاف يصبح شيخا، أما لفظة الفاصلة التي استخدمها في عنوانه" أصبح فاصلة" جعل النص يخلق مفارقة مجازية، فمن غير المعقول أن يتحول الانسان إلى فاصلة، فالمفارقة هنا تذهب إلى اللّذين يعطون القيمة الزائدة و المبالغ فيها لأصحاب الجاه والنفوذ، بالفواصل التي تكون مقوسة، وذلك لكثرة الانحناء و الركوع والخشوع لهم"[1].

4- **قصة انس أم جن:** " وعندما استيقظ سأل الحاشية المرافقة له: هل هذا الكائن إنس أم جن أم ماذا"، ونلمس أيضا مفارقة في عنوان هذه القصة، إذا تدور المفارقة هنا بين كلمتين متعاكستين "انس/جن" فكما هو مألوف ومصادق عليه في الشريعة الإسلامية أن الانسان قد خلق من طين، لقوله تعالى:" **ولقد خلقنا الانسان من سلالة من طين**" [2]، والانسان كائن ظاهر ومكشوف، أي يكمن رؤيته بالعين المجردة، بخلاف الجن الذي لا يمكن رؤيته فالجن كما هو معروف أنه خلق من نار، لقوله تعالى في سورة الرحمن: **" خَلَقَ الإِنسَانَ مِنْ صَلْصَالٍ كَالْفَخَّارِ 13 وَخَلَقَ الْجَانَّ مِن مَّارِجٍ مِّن نَّار14"**[3]. ونستنبط من هذه المفارقة إلى أن "الإنسان يشبه الجن في بعض الخصال والأفعال الذميمة، التي يرتكبها أحيانا، والذّكر والصدقة ليجتنب الأفعال الذميمة". [4]

5_ قصة الأسئلة المضرة بالبيئة: " لماذا أكلت حق الناس؟ فرد البلبل: ومن أكل النّاس؟ تدخل القاضي وحكم: عقوبته الإعدام ليبرأ من الأسئلة المضرة بالبيئة"[5]، ونلمس المجاز الكلي في عنوان هذه القصة، فالمتلقي لهذا العنوان من الوهلة الأولى يتبادر إلى ذهنه الأوساخ أو النفايات هي التي تضر بالبيئة، لكن الذي يضر بالبيئة في هذا العنوان هو إثارة بعض الأسئلة التي لا يجب أن تثار، لأنها أسئلة فاضحة ومضرة بالبيئة الاجتماعية والسياسية، لهذا وجب السكوت عنها تماما، لأنها تفضح بعض أفعال الأنظمة الظالمة، التي يمكن أن تجند حتى القضاء ليخرس به ألسنة الذين يثيرون أسئلة مضرة ببيئتهم المتعفنة أصلا.

---

[1] -المصدر نفسه، ص 21.
[2] - سورة المؤمنون، الآية 12، ص 274.
[3] - القران الكريم، سورة الرحمان، الآيتين 14،13، ص 426.
[4] - ينظر: السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، ص 42.
[5] - المصدر نفسه، ص 42.

6- قصة الجمهورية العائلية: " وإذا سمعوا خطبته العجيبة ضحكوا، ولم يتوقفوا إلى الآن. من يومها سميّ البلد الجمهورية العائلية المضحكة"[1]، وتتجلى المفارقة في عنوان هذه القصة، فعنوان هذه القصة يتماثل مع شعار الدول، والمعروف بعنوان "**الجمهورية الديمقراطية الشعبية**"، لكن المفارقة هنا تكمن في استبدال الجمهورية بالعائلية، علما أن الجمهورية منهج ونظام حكم تسير وفقه الرعية، على عكس لفظة العائلية التي تدل على صفة تمتاز بها العائلة، فهي ترتبط بالروابط الأسرية والعلاقات الاجتماعية، مما يعني اسقاط لفظ الديموقراطية والشعبية معا واستبداله بلفظ العائلية، وفي هذا مجاز سياسي يقصد به أن مقاليد الحكم لم تعد في يد الشعب ويمارس بطريقة ديموقراطية، وإنما تم احتكاره في يد العائلة وأصبح أفرادها هم الآمرون الناهون، وفي هذا تلميح سياسي ظاهر للأنظمة السياسية التي ترفع شعارا سياسيا، يتنافى مع النظام المعتمد في الواقع، ويعتمد على التوريث واستغلال النفوذ والتصرف بديكتاتورية وكأن الحاكم يحكم عائلته الخاصة، وليس بلدا بأكمله.

7- قصة كأسنان الفأر:

نجد المفارقة في هذا العنوان من خلال مجاز التشبيه، " قد نمت ثلاث دقائق وثانيتين، وقضيت على مستقبلنا، هل أنت وزير أم جنرال؟ ثم حملوا المعاول واقتلعوها ليكونوا سواسية كأسنان الفأر"[2]

فعند قراءتنا للعنوان من الوهلة الأولى نتذكر القول المأثور عن النبي (صلى الله عليه وسلم): "**الناس سواسية كأسنان المشط**"، أي أنّ الناس متساوون في الحقوق والواجبات جميعا، ولا فرق بينهم، ولا فرق عند الله بين عربي أو أعجمي إلا بالتقوى، ولكن في العنوان توجد مفارقة بين لفظتي "أسنان والفأر"، وفي هذا محاكاة ساخرة لأفعال البشر، الذين لا يمكنهم أن يساووا ويعدلوا بين الناس في تعاملهم معهم لدرجة التساوي كأسنان المشط، بل يتساوون كأسنان الفأر، وبالتالي لا يمكنهم التساوي نظرا للتفاوت الظاهر في أسنان الفأر، حيث وإنّ كانت العبارتين متشابهتين، ولكن معناهما مختلف تماما، فالأولى هي مفارقة، أمّا الثانية هي مساواة، فالمفارقة غرضها كشف الغطاء عن الوضع الذي يعيشه العرب، وأنه لا يوجد المساواة بين الناس فالحق يعطى لذوي المناصب وأصحاب الجاه.

[1] - المصدر نفسه، ص42.
[2] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، ص 99.

8- قصة نموت ويحيا:

تتضح لنا المفارقة في هاتين اللفظتين المتعاكستين "نموت وتحيا"، وهذه المفارقة تكشف المخبوء عن رضوخ الشعوب لقوانين الدولة، فكل قانون أو حكم يقبل دون مناقشتهم أو ابداء رأيهم تجاه ذلك الوضع، فمن المؤكد أن الرعية عندما تجد الشعب صامتاً ولا يناقش ولا يدافع عن حقه حتماً ستفعل به ما تشاء، وهذا هو مصير كل من يقبل بالنّظام الفاسد، والعبارة الدالة على ذلك نجد " وكانوا يسبحون وهم ينشدون نموت ويحيا الملك"[1]. فمن يرضخ للنظام الفاسد يصبح عقله وضميره ميت، لأنه اعتاد على السكوت وقبول الظلم.

9- قصة مات ثم مرض:

تحمل صيغة العنوان تناقضا كبيرا بجمعه بين ثنائيتين متنافرتين تماما، لعب فيها المؤلف لعبة التقديم والتأخير، أي تقديم ما يجب أن يتأخر، وتأخير ما يجب أن يتقدم، فلو أنه قال مرض ثم مات، لكنا حيال تركيب لغوي عادي جدا، فمن المعلوم والمعروف أنه من قدر له الموت سيمر بمراحل، وهي المرض بالحمى، التعب.. ثم يتنقل إلى مرحلة الوفاة، فالمرض سبب للوفاة، ويسبقه، وليس العكس. بينما هنا تظهر المفارقة في الاستهزاء والسخرية من المجتمع الذي لا يملك ضميرا للدفاع عن حقوقهم، فقد شبههم بالأموات، وأيضا تظهر المفارقة في تلك الأفعال الذميمة التي يتصف بها المجتمع العربي، وهي ظاهرة البهتان والكذب الذي أصبح من الضروريات. "كيف مات والدك قبل شهر، ثم مرض هذا الأسبوع".[2]

[1]- السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2018، ص 127.
[2] - المصدر نفسه، ص116.

3- التكثيف المجازي في المتون القصصية:

1- **البنى الساخرة في القصص:** ومن القصص التي عبرت عن المضامين الساخرة في هذه المجموعة نجد قصة: **"إنه صداك"**: فهي من أكثر القصص التي تبين جشع وطمع المسؤولين والحكام وهيامهم بالمال والسلطة، حيث تقول القصة:" أنجز فخامته مستنقعات ومحتشدات ولصوصا وطاعونا وانتحارات ومقابر"،[1] ويتبين في هذا الجزء نبذة صغيرة عن إنجازات فخامته للشعب، حيث لم تكن في صحيفته إنجازاته سوى السلبيات ومع ذلك يدعى بألفاظ الفخامة والتعظيم، فقد أنجز المحتشدات والمستنقعات واللصوص والطاعون والمقابر، واختتم إنجازاته بأن: "جهز رشاشه وصعد إلى الجبل ليضحك... سأكرم نفسي بصوت عال نكاية فيها، كم أنا عظيم... فرده الصدى مفتخرا، كم أنا عظيم، تفقد فخامته وسأل العسس، من هذا الذي يزاحمني على العرش؟ فأجابه: إنه صداك، فأخرج السلاح وأطلق النار: شدوا وثاقه حالا، إما أنا أو هو، هذا البلد الخاص لا يتسع لزعيمين"[2]. أي أن فخامته كان من الغباء الملفع بالغرور والديكتاتورية أن خشي من منافسة صداه، فأوعز للعسس أن يتخلصوا منه خشية أن يأخذ مكانه ويزاحمه على العرش.

يوجه القاص حديثه عادة نحو فئة معينة في المجتمع، هم الذين لا رأي لهم، وينظر إليهم كعبيد، لا خيار لهم سوى الإذعان والطاعة للأسياد، ونذكر هذا في قصة: **"قال له":** فحسب عنوان هذه القصة تتحدث عن النهي والعبودية، يقول: "قال له: زقزق، فجرب حتى تعلم وشكره وأعطاه قمحا، ثم صفر في أذنه: قلد البقرة والشاة والذئب، فاستعان بالذاكرة وأصبح يخور ويعوي، هدأه وأعطاه تبنا ولها تبنا".[3]

يسخر القاص هنا في تجسيده لشخصية مذعنة مستسلمة، طلب منها الزقزقة ففعلت ومنحت قمحا، ثم طلب منها بأن تخور وتعوي ففعلت أيضا ومنحت تبنا، وفي هذا مجاز تشبيهي ساخر، يتحول فيه الانسان الذي يفتقد للكرامة إلى مجرد بهيمة.

كما يسخر القاص بمثقفي السلطة الذين يكتبون ما يملى عليهم فقط، فيخضعون ويدجنون وينصاعون لأوامر السلطة، عوض الدفاع عن حقوقهم وحريتهم، من جهة أخرى نذكر قصص ترتكز على سخرية المسؤولين من الفقراء والبسطاء ونذكر منها قصة: **"الانذال":** تقول القصة " أشتري أبناء الحرام لتزكية اوهامي فينتخبونني حيا وميتا"[4].

2- مفارقة اللّفظ وضده:

[1] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، ص43.
[2] - المصدر نفسه، ص43.
[3] - المصدر نفسه، ص24.
[4] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، ص24.

تعد مفارقة اللفظ وضده من الأنماط المفارقة الأكثر بروزا وحضورا في الخطاب السردي، إذا يوظف الكاتب الأضداد من خلال الجمع بين ألفاظ متناقضة، تربطها علاقة ضدية واضحة فكل مفهوم يستند نقيضه، فالعطش مثلا يستحضر الارتواء، كما يستدعي أيضا الظلام حضور النّور، وتسهم هذه الآلية في إضفاء بعد تشويقي على النص، حيث تحفز القارئ على الغوص في أعماق المعنى، واكتشاف ما بين السطور، وهكذا لا تصح المفارقة وسيلة فعالة لخلق التوتر الدلالي الذي يشجع على التفاعل النقدي مع النّص.

ويتجلى هذا الشكل من المفارقة بوضوح في قصة **"اتركوا لنا الهدم"**، حيث يفّعل الكاتب استراتيجية التضاد لخلق توتر دلالي، يسهم في تعميق أبعاد الخطاب السردي في قوله: " اتركوا لنّا الهدم، هذا ارثنا الوحيد من قرون، من جدّ الجدّ، وابنوا ما شئتم تحت رعايتكم والرعاية الأجنبية"[1]. يستدعي الكاتب في قصة "اتركوا لنا الهدم" مفارقة تقوم على ثنائية "اتركوا لنا الهدم" و "ابنوا ما شئتم"، حيث تتقابل دلالتان متضادتان تشكلان جسرا دلاليا داخل النص، ففي الوقت الذي يُقرن فيه "الهدم" بالهوية العربية الأصيلة، ويقدم بأسلوب نسخة احتفالية ساخرة، يمنح البناء لكل هو أجنبي، بما يصاحبه من مظاهر القبول. فهذه المفارقة عن نقد لانقلاب القيم الثقافية، وتهمش الذات العربية أمام الآخر.

وتبرز مفارقة اللّفظ وضده بشكل جليّ في قصة **البردعة** " فأجابه الكائن الصغير: أنا شاعر كبير، أكتب قصائد موزونة ومقفاة"[2]، تكمن المفارقة هنا في اللفظتين المتضادتان "الصغير والكبير" فلفظة الصغير في هذا السياق تعبر عن تراجع الكيان البشري، وانكماش قيمته الإنسانية من حيث الكرامة والمكانة بالمقابل يُستدعى الكبير للدلالة على امتداد رقعة المعاناة الإنسانية، تلك التي يصورها النّص في شكل شعري كثيف، يجمع فيه الألم الجمعي، ومن خلال هذا التقابل ينجح الكاتب في خلق توتر مفارقي يبرز المفارقة بين تضاد الذات واتساع الجرح الجماعي، الأمر الذي يضفي على النّص بعدا تأويليا مفتوحا يتجاوز الدلالة المباشرة.

3- البنية التناصية:

تُستجلى مفارقات التّناص من خلال طبيعة العلاقات التفاعلية التي تنشأ بين النّصوص، حيث لا يقتصر على استدعاء نصوص سابقة، بل يتجاوز ذلك ليؤدي دورا بنيويا في توجيه الإيقاع السردي، إذا قد يُسهم في تكثيف الأحداث وتسارعها أو يعمل على إبطائها بشكل تدريجي، تبعا للوظيفة التي يُسندها له النص الجديد، إذا يعتمد الكاتب في توظيفه لمفارقة التناص آليات مختلفة في تعامله مع النّصوص السابقة لإنتاج المعنى:" اذ يمارس دورا في

[1] - المصدر نفسه، ص15.
[2] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب،، ص26.

توجيه دفة المفارقة نحو التصعيد والتهدئة"[1] ويعود ذلك لما تكشفه مفارقة التناص من تعددية دلالية داخل النص حيث تعدد الأصوات الحاضرة والمساهمة في انتاج المعنى، ويضطلع القارئ بدور فك هذه الشفرات النصية وذلك بهدف الوصول الى مقصد مؤلف وهو ما يستلزم قارئا يمتلك الوعي الكافي والقدرة على الربط بين النصوص بما يسمح له بالكشف عن أبعاده المفارقة ومغزها العميق

تتجلى مفارقة التناص في قصة **يا للأبطال؟:** " ومات جلالته منذ سنين فعطروه ووضعوه في واجهة ورددوا مبتهجين: لا حول لنا ولا قوة إلا بحكمته"[2] وفي هذا السياق نلمح تلاعبا واضحا للذكر والحوقلة المعزوفة: " لا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم" فقد استمدها الكاتب من الأذكار ليقوم بذلك بإنشاء مفارقة يُعاد توظيفها خارج اطارها التعبدي التقليدي، لتتحول الى أداة نقد ساخر. فهو توظيف يؤسس لمفارقة لاذعة تحرك وعي القارئ وتدعوه إلى المسائلة.

ونجد أيضا مفارقة التناص في قصة " لكن جلالته" " وكانت الرعية ترقص رقصة الزنج والذبيحة. لكنّ جلالته عبس وتولى إذ تعالى الهرج وفاض"[3] يتكئ السعيد بوطاجين في هذا الموضع على التناص مع الآيتين القرآنيتين الأوليين من سورة عبس " عَبَسَ وتَوَلى (1) أَنّ جَاءهُ الأَعْمى"[4] غير أنه يعيد توجيه هذا التناص من سياقه القرآني الأصلي الذي يتناول عبوس الرسول صلّى الله عليه وسلم، إلى "جلالة" رمزية في النّص، أي إلى شخصية ذات سلطة زمنية، كما يتغير سبب العبوس من مجيء الأعمى كما في النص القرآني، إلى فوضى المشهد العام وتعالى الهرج كما يصوره الكاتب.

يُنتج هذا التحوير في التناص مفارقة دلالية، حيث تتولد من التغيير في فعل العبوس ومبرراته دلالة ناقدة للسلطة المعاصرة التي تتخذ هيئة الجلالة، كما يظهر التوتر بين المرجع المقدس والمبنى الساخر في الخطاب القصصي.

[1] - ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص215
[2] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، ص133.
[3] - المصدر نفسه، السعيد بوطاجين، ص112.
[4] - سورة عبس، الآية 1_2، ص468.

4- مفارقة الذّم بما يشبه المدح:

لم يخّل التراث العربي سواءً كان شعراً او نثراً من مفاهيم تقارب المفارقة الحديثة على الرغم من قدم هذه المفاهيم وحداثة المفارقة كمصطلح إذْ يعد أسلوب الذّم بما يشبه المدح أحد أشهر الأساليب البلاغية التي تتقاطع مع المفارقة، إذا يعد بطبيعة أسلوباً مفارقاً بامتياز، هو" أن يقصد المتكلم إلى هجاء انسان فيأتي بألفاظ موجهة ظاهرها المدح وباطنها القدح، فيوهم أنه يمدحه وهو يهجوه"[1]، إذن تقوم المفارقة في هذا النوع البلاغي على قلب المعنى، إذ يبدو ظاهر القول مدحاً بينما يكمن في باطنه الذم.

فالمفارق يظّلل المتلقي بظاهر لا يعكس مقصده الحقيقي، ويعتمد في ذلك على الفجوة بين القول وما يراد به، لذلك يتطلب هذا الأسلوب قارئاً فطناً يمتلك القدرة على تجاوز الدلالة السطحية للنص، واستكشاف المعنى العميق الذي يقصده الكاتب. وقد يقع بعض المتلقين في فخ المتلقي المباشر فيظنون أن المتكلم يُثني بينما هو في الحقيقة يعيب لذلك يجب على القارئ أخذ الحذر والوعي في فهم هذا اللّون.

نجد هذا النوع من المفارقات في قصة **ينهق بالعامية** في قوله: " **وبعث صاحب الجلالة ضفدعا في مُستنقع من حماء مسنون**"[2] فالحاكم الذي يجل في الظاهر و يحيط نفسه بحالة من التوقير لا يخفي في باطنه ما يتصف به من دناءة وقبح، وهذا ما يتجلى في سلوك الحاكم المتناقض بين المظهر والجوهر في مضامين القصة، فقد استخدم السعيد بوطاجين أسلوب المدح الذي يحمل في طياته الذم، وذلك في تعبيره عن الحاكم بعبارة صاحب الجلالة، إذْ يُضفي على شخصية حالة من التعظيم الظاهري، تخفي ورائها نقدا لاذعاً لطبيعته الاستبدادية وسلوكياته المنافية لمعنى الجلالة الحقيقي.

نلمس أيضا نوعا آخر من المفارقات في قصة **اجتمعوا شذر مذر** في قوله: **"وعلقت المعارضة الشرسة: ما أحلى قائدنا المغوار"**.[3] حيث تُصور المعارضة في هذا النص بصورة تنطوي على الانبطاح والخضوع للسلطة، إذ تتوّدد عليه بعبارات المديح، في تناقض صارخ مع ما يُفترض أن تكون عليه المعارضة من شرف وصلابة، غير أن الكاتب يصفها بالشريفة، مستخدما لغة ظاهرها التمجيد، وباطنها الذّم في أسلوب تهكمي، يكشف مواقفها المتواطئة مع السلطة.

---

[1]- ابن أبي الاصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تج: حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية القاهرة، 1963م، ص 550.

[2] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، ص134.

[3] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، ص 16.

تبدو مفارقة الذّم بما يشبه المدح أيضا في قصة **"ما تيسر"**، يقول: **" سمعها انسان تقي كان يرتل ما تيسر من آيات المعدة فأخرج سلاحه وأطلق عليهما النّار والمنشار، ثم انخرط في الصلاة، وقد علق العصفور المدمى بخيط في الرقبة".**[1]

اعتمد القاص في هذا الموضع على التورية بوصفها آلية أسلوبية تسهم في توليد المعنى المضمر، عبر التعارض بين الظاهر والباطن، إذ يورد عبارات مثل: "انسان تقي يرتل ما تيسر من آيات المعدة"، وانخرط في الصلاة، وهي تعبيرات توحي في مستواها السطحي بصورة شخص متدين مستقيم السلوك، معروف بالتقوى والصلاح، غير أنّ القراءة المتأنية للنّص تكشف عن تناقض دلالي بين هذا التصوير الظاهري، وسياق الأحداث، إذْ تبين أنّ هذا الشخص ذاته هو المسؤول عن تدهور البيئة وموت العصفور، وانتهاء الصفصافة، وهو ما يظهر ادانة أخلاقية موجهة إليه، ويحول المدح الظاهري إلى نقد لاذع، مما يكرّس بنية التورية، بوصفها استراتيجية دلالية قائمة على التناقض بين ما يقال، وما يُراد قوله فعلياً.

[1] - المصدر نفسه، السعيد بوطاجين، ص115.

5- البنية الدرامية للقصص:

تسمى المفارقة درامية عندما تتصرف شخصية ما: " **تتصف بالجهل بحقيقة ما يدور حولها من أمور، وخاصة عندما تكون هذه الأمور: الصورة التي ترها الشخصية متناقضة تماما لوضعها الحقيقي**".[1] وهذا ما نلمسه بوضوح في مسرحية " أوديب ملكا" لسوفوكليس، حيث يسعى أوديب إلى اكتشاف قاتل الملك لايوس، دون أنّ يعلم أنه هو نفسه القاتل، بينما يدرك الجمهور منذ البداية هذه الحقيقة، فالشخصية هنا تتحرك في اتجاه يعتقده صائبا، بينما الحقيقة تمضي في الاتجاه النقيض، مما يجعل تصرفاتها مشبعة بالتناقض المأساوي.

ولكي تجسد هذه المفارقة يجب أن تمر على مراحل أساسية وهي: عنصر التوتر، والذي يكون داخل النّص الأدبي، ويكون طرفاه شخصيتان الأولى غافلة عن الواقع المحيط بها، بينما الأخرى تكون قدرة على التأثير، والعنصر الثاني يتمثل في الجهل الذي يكتنف الشخصية تجاه الظروف المحيطية بها، مما يؤدي إلى حدوث تناقض بين ما تتمناه الشخصية وما سيحدث فعلياً، أما العنصر الثالث فيتمثل في معرفة الأطراف الأخرى، إما الجمهور أو شخصية أخرى بالواقع الفعلي الذي تواجهه الشخصية الغافلة، مما يزيد من حدة المفارقة بين الوعي والجهل.

يمكن أن نلمس المفارقة الدرامية في قصة "**نيران صديقة**"، وتتجلى في جهل الرعية بحقيقة الشخص المتسبب في العزلة التي يعانون منها، في حين يدرك الحاكم وموالوه والحكيم بحقيقة هذا الشخص:" **بعد تقشف دام أعمارًا استفسرت الرعية الذابلة عن رزقها، فأطل فخامته من طابقه السابع والسبعين ونبح بالعبرية: خيراتكم نهبها الشيطان وذئاب البرية، اقتلوهم تهتدوا. وإذا أبادوا الوعل والدابة تاهوا في الغياهب وجفوا، فخرجوا يسألونه عن موطن الشيطان الذي بدد نفطهم وتينهم وزيتونهم وبقلهم وعدسهم وقثاءهم**"[2]. إذ تصرفت الرعية انطلاقاً من جهلها بحقيقة الأمور، إذْ كانت تأمل في القضاء على من تسبب في محنتها، لتنتقل من التعاسة إلى السعادة، غير أنّما في نهاية المطاف لم تتخلص من سارق ثرواتها، بل ظلت تجهل هويته تماما، فأطل الحكيم من ضوء المجرة: " **خسئتم يا معرة الدنيا، الشيطان لا يقيم مثلكم في البراري الشعثاء. إنه في الطابق السابع والسبعين رفقة الغول والحية**".[3] وعلى هذا النحو لم يخطر ببال الرعية أن الشيطان هو الحاكم الفعلي، فظّلوا غافلين عن مصدر معاناتهم، في حين كانت الحقيقة جلية لأطراف أخرى، ومن هذا التبيان في الوعي تتولد المفارقة الدرامية.

---

[1] - تسعديث بوعياد، المفارقة في قصص السعيد بوطاجين، مفارقة درامية النّص والظلال فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزو، جوان 2009، ص83.

[2] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، ص128.

[3] - المصدر نفسه، ص128.

تتجلى المفارقة الدرامية أيضا في قصة **"ها هم هناك"، يقول: " لماذا لا تشفق علينا وتتوقف عن السخرية؟ أنت تؤلمنا نحن التعساء. فكّر وأجاب: لأنني أرى مالا ترون. ها هم هناك يخططون لأكلكم. فسألوه: من هؤلاء؟".**[1] حيث تبنى المفارقة الدرامية في هذا النّص من خلال تعارض جوهري بين وعي الشعب وجهله بمصيره، إذ ظّل غافلا عما يخطط له، في الوقت الذي كان فيه الحاكم والحاشية وبعض الخاسرين على دراية كاملة بالكارثة المقبلة، ويتصاعد التوتر الدرامي مع انكشاف الحقيقة للشعب، حين يدرك أن من ظنهم حماة، كانوا في الحقيقة يتغذون على معاناته، وأنّ الأرض التي يقف عليها ضافت بما رحبت، وتكتمل المفارقة حين تتجلى مأساويتهم في سؤالهم البائس متى حلت بنا هذه اللّعنة؟

6- المفارقة الرومانسية: تعرف بأنها: "وسيلة لكشف ما في الحقيقة الواحدة من تناقض، حيث أنّ المفارقة في الأساس تعبير عن معنيين نقيضين في الوقت نفسه، فإنها توحي بكشف المتناقضات في هذا العالم، الذي تشكل التناقضات لبّه أو جوهره"[2]. تقوم هذه المفارقة على أساس خلق وهم جمالي من طرف الكاتب، وذلك لجعل القارئ يتوهم بإيجابيات الواقع، ولكن مع اقتراب نهاية النص يتغير كل شيء، ويصطدم القارئ بنهاية غير متوقعة، ويجد نفسه واقفا أمام الواقع المرير، تنقلب بعد ذلك المعطيات وتتجدد الصور الأولى، ليستبدل العالم الجميل بعالم كالح موحش غارق في الفوضى والألم، لا مكان فيه سوى للأسى والخذلان.

ونلمس هذا النوع من المفارقة في قصة **أخرج ورقة وكتب: "أطّل من نافذة قصره الشاهق فأبصر شيخا مغمى عليه. فكّر وقال: المؤمن أخو المؤمن، سأساعده بما أوتيت من جاه"[3]**، ويبدو هذا المقطع مفعما بالقيم الإنسانية، لكنه فجأة يقع أمام صدمة الواقع المؤلم، حيث تنكشف هشاشة الحلم حين يصطدم بعنف الحقيقة: "طوى الورقة وخبأها في خزانته، ثم انتشر على أريكته مطمئنا، ليتابع مقابلة في كرة القدم، غير مكترث بصراخ النجدة الذي زلزل القصر العظيم". تتجسد المفارقة في الوهم الذي قام النّص ببنائه، مبرزا تناقضا بين انطلاقة الأحداث ومجرياتها المتصاعدة، ويتضح هذا التناقض من خلال العبارة التي تلمح إلى الطابع الإنساني: " سأساعده بما أتيت من جاه"، ولكن فجأة يتبدل السلوك المبدئي للإنسان إلى نداء استغاثة يستدعي مفاجأة القارئ، مما يخلق مفارقة بين السلوك الإنساني والمصلحة والأنانية.

---

[1]- السعيد بوطاجين، ص129.

[2] - تسعديث بوعياد، المفارقة في قصص السعيد بوطاجين، المفارقة الرومانسية النّص والظلال، فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، جوان 2009، ص83.

[3] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، ص17.

كما نجد المفارقة الرومانسية في **قصة اتركوا لنا الهدم** عندما: "حوّل الأمير ساحة البلدة إلى حديقة تحت رعاية أجنبية، وعندما جاء خليفته حوّل الحديقة إلى اسمنت مسلحّ وغرس تمثال جلالته..."[1]

تتأسس هذه المفارقة على فكرة وهمية سرعان ما اختفت فجأة، محولة المكان من حديقة تمثل الجمال الطبيعي، إلى معنى آخر متناقض امتدت فيه يد الانسان وحولت الطبيعة إلى (اسمنت مسلح)، فقد كان المعنى مرتبطا بجمال الطبيعة وبمائها، ليتحول فجأة بعد ذلك إلى عالم امتدت إليه يد الانسان فخربته، وأفقدته جماله الطبيعي بعدما حولته إلى كتلة من الخرسانة والاسمنت المسلح.

4- وظائف المجاز والمفارقة في قصص السعيد بوطاجين:

يعد المجاز والمفارقة من أساليب التعبير الضاربة في عمق التجربة الإبداعية الإنسانية، إذ ارتبطت سلوك الانسان وتفاعله مع محيطه، قبل أن تجد لنفسها موطئ قدم في حقول الأدب والفن، وقد اتخذت المفارقة الشفوية، على وجه الخصوص، شكلا من أشكال التعبير الشعبي، حيث مارسها الانسان من خلال السخرية والدعابة والتهكم، وذلك استجابة لمواقف الحياة اليومية وتناقضاتها، فالمرء بما يواجه من أزمات وتحولات لا تتوافق مع تطلعاته، يجد فيها متنفسا عفويا، يعينه على تجاوز المحن والتخفيف من حدة الواقع، وهنا تظهر السخرية كوسيلة لا شعورية تساعده على التكيف.

يتوشح المعنى المجازي في الفنّ والأدب بطابع جمالي، تجعل من التناقض لحنا يعزف على أوتار المعنى والجمال معاً. لذا يلجأ صانع المفارقات المجازية إلى الغموض، ويدفع المتلقي إلى اقتفاء أثر المعنى، مدفوعا برغبة جمالية لا محض تعقيد لغوي.

يغدو المجاز الكلي والتورية أحيانا سلاحا خفيا للمقاومة، تنبع من رحم بيئة تضيق على حرية التعبير فمثلا نجد الكاتب ينتهج الأسلوب البارودي (المحاكاة الساخرة) سعيا إلى الإبلاغ والتوعية، من خلال رسائل مشفرة، تحمل طابعا ساخرا وباطنا يحمل نقدا لاذعا، يفضح ما تضمره السلطة الطاغية، محاربا إياها بالتقرب من القارئ المثقف، القادر على فك شفراته وتأويل مقاصده.

تتجلى الوظيفة الجوهرية للبنى المجازية المفارقة في الإصلاح، إذْ تتناول الظواهر السلبية داخل النسيج الاجتماعي برؤية فنية إيجابية، ويعد سقراط من الأوائل الذين أسسوا الإصلاح عبر الحوار، حيث تبنى أسلوبا فريداً في محاورة الخصوم، ساعيا إلى تعديل انحرافاتهم السلوكية وتوجيههم نحو التغيير الحقيقي، "وهذا نتيجة تفكيره إلى أنّ الانحراف السلوكي إنّما هو نتيجة لازمة عن الانحراف الفكري: غموض، سوء فهم، زيف في الوعي

[1] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، ص15.

..، وبالتالي فلابد من تصحيح المفاهيم، لنصل إلى تلك الركائز الفكرية المكونّة للحق، فهذا هو الطريق إلى الاستقامة الخلقية"[1]، لذا من الواجب معالجة السلوكيات وتصحيحها من خلال تعزيز الوعي، وتفعيل الأسس الفكرية التي تقود إلى القيم الأخلاقية، مما يساهم في تحقيق التوازن المعرفي داخل بنية المجتمع.

تلعب المجازات دوراً مهماً في بناء النصوص وتماسكها، حيث يعتمد المبدع على توظيف الألفاظ والمعاني والمتضادة بمهارة، مما يعزز دقة المفارقة وعمقها، ويسهم في تسهيل عملية بناء النص وترسيخ تماسكه:" فالمعنى يظل ناقصا مالم يكتمل بنظيره، ولا يتحقق المعنى الا بنقيضه، وهكذا يتحول مبدأ التضاد من مبدأ وجودي إلى مبدأ فكري مارا من خلال اللّغة، ليدخل في حركة جدلية تحقق الوحدة والتماسك"[2].

وفي الختام يتضح لنا أن المجاز والمفارقة، بما يحملان من عمق وتأمل، تعد أدوات فنية ساخرة في الأدب، تساهم في تشكيل النصوص وإضفاء توازن فكري بين الكاتب والقارئ، فهي وسيلة للتعبير الحر ونقد المجتمع، إذْ تفتح آفاق جديدة لفهم المعاني من خلال التلميحات الموحية بدلاً من التصريحات المباشرة، فتبرز الكثير من الأنساق المضمرة والموضوعات الهامشية.

[1] - سعيد إسماعيل علي، فلسفات تربوية معاصر، مجلة عالم المعرفة، ع198، 1995، ص11.
[2] - ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 2011، ص107/106.

الفصل الثاني

البنية المجازية للحدث القصصي وملامح المؤلف المزدوج:

- القصص بين الوسائط الحديثة والوسائط التقليدية:
- المفارقة المجازية في الحدث القصصي:
- تحكم الثقافة في الكتابة السردية من منظور المؤلف المزدوج:
- مجازية الشخصيات القصصية:

-تمهيد:

تسعى قصص مجموعة جلالة عبد الجيب لسعيد بوطاجين الى كسر الشكل التقليدي للسرد من خلال التفاعل مع وسائط مختلفة، تجمع بين ما هو تقليدي كالدين والاسطورة والخطاب السياسي، وما هو حديث كالإعلام والإشهار والتقنيات الرقمية، حيث هذا التداخل الوسائط يُظهر كيف ان القصة لم تعد قائمة على الحكي فقط بل أصبحت مجالا لتمثيل أصوات وخطابات متعددة.

وتبني هذه القصص أحداثها غالبا على مفارقات مجازية تمزج فيها السخرية بالرمز وتتحول فيها المواقف اليومية الى علامات ثقافية، ما يكشف أن الحدث القصصي لم يعد مجرد حكاية تُروى بل أصبح وسيلة لتفكيك الواقع من خلال المجاز، ومن هذا المنطق أن الثقافة لا تغيب عن فعل الكتابة بل تتحكم فيه وهذا ما يسمح بتطبيق المؤلف المزدوج في قول عبد الله الغذامي:**" كل ما نقرأ وما ننتج وما نستهلك هناك مؤلفين اثنين: أحدهما المؤلف المعهود مهما تعددت أصنافه كالمؤلف الضمني والنموذجي والفعلي، والآخر هو الثقافة ذاتها أو ما أرى تسميته بالمؤلف المضمر"**[1] فالشخصيات في هذه المجموعة ليست مجرد أفراد بل تبنى بشكل رمزي، أي أن كل شخصية تمثل خطاب او موقفا معينا، فهناك مجازية واضحة في بناء الشخصيات تجعلها أقرب الى علامات ثقافية منها الى ذوات حقيقية وهو ما يعكس الأسلوب الساخر والرمزي الذي يطبع أغلب القصص.

1- القصص بين الوسائط الحديثة والوسائط التقليدية:

في ظل التحولات التكنولوجية المتسارعة التي يشهدها العصر الحديث، برزت القصة القصيرة جدا كنوع أدبي جديد، يتفاعل مع الوسائط الرقمية، مما أدى إلى مراجعة وإعادة تشكيل مفهوم السرد التقليدي، هذا التطور لم يكن مجرد انتقال من الورق إلى الشاشة، بل كان تحولا في البنية النصية والوظيفة الجمالية للنصوص الأدبية.

أصبحت القصة القصيرة جدا الرقمية تمثل لونا أدبيا جديدا، حيث تعتمد على الايجاز والتكثيف، ويستفيد من الوسائط المتعددة، مثل الصور والموسيقى والفيديو، مما يضفي عليها طابعا تفاعليا، حيث هذا النوع من القصص يستهدف المتلقي الشغوف بالإبحار في العوالم الرقمية، ويعكس التغيرات التي طرأت على الذائقة الأدبية في العصر الرقمي، في قول سعيد يقطين حول هذا:**" أما النص المترابط فأستعمله كمقابل ل hypertexte، وهو النص الذي نجم عن استخدام الحاسوب وبرمجياته المتطورة التي تمكن من انتاج النص وتلقيه بكيفية تبنى على الربط بين بنيات النص الداخلية والخارجية"**[2] ففي هذا السياق يُعتبر الكاتب

[1] - د. عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005، ص75.

[2] - سعيد يقطين، من النص الى النص المترابط: مدخل الى جماليات الابداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، المغرب،2005، ص09.

السعيد بوطاجين من الرواد الذين استثمروا الفضاء الرقمي لنشر أعمالهم الأدبية. بدأ بوطاجين بنشر قصصه القصيرة جدا عبر منصات التواصل الاجتماعي خاصة فيسبوك، حيث لاقت تفاعلا كبيرا من القراء هذا التفاعل دفعه إلى جمع هذه النصوص في مجموعة ورقية بعنوان **"جلالة عبد الجيب "**، ويوضح بوطاجين في مقدمة هذه المجموعة أن النصوص تحولت إلى فكرة كتاب بناءً على اقتراحات القراء، الذين يتابعون كتاباته على شبكة التواصل الاجتماعي، مما يشير الى أن البداية كانت رقمية، ثم انتقلت إلى الورقية، ويبرز كيف يمكن للأدب الرقمي أن يتحول إلى شكل ورقي من خلال التفاعل المباشر مع الجمهور.

فمن خلال هذه التجربة يظهر كيف يمكن للكاتب أن يستفيد من الفضاء الرقمي لتجريب أشكال سردية جديدة، ثم يعيد صياغتها في شكل ورقي تقليدي، هذا التفاعل بين الرقمي والورقي يعكس التقاطع بين الوسائط الأدبية الحديثة والقديمة، ويسلط الضوء على طرق استفادة الادب من الفضاء الرقمي في تعزيز التواصل مع جمهور أوسع.

يمكن القول إن تجربة سعيد بوطاجين في "جلال عبد الجيب" تمثل نموذجا للتحول الذي يشهده الأدب في العصر الرقمي حيث يتفاعل الكاتب مع الجمهور عبر الوسائط الرقمية، ثم يعيد صياغة هذه التفاعلات في شكل ورقي تقليدي، حيث يعكس هذا التفاعل بين الرقمي والورقي التغيرات التي طرأت على مفهوم السرد، ويبرز أهمية التفاعل بين الكاتب والقارئ في تشكيل النص الأدبي.

2- المفارقة المجازية في الحدث القصصي:

يتجلى الحدث القصصي المحوري في القصة القصيرة جدا **"أصبح فاصلة"** لسعيد بوطاجين، في العبارة التالية:**" وفي السابعة رأى الناس شاعرا يرغب في الوقوف كالناس، لكنه لم يستطع. أصبح فاصلة من شدة الانحناء"**[1]. وهو الحدث الذي لا يمثل فقط نهاية سردية، بل نهاية رمزية لمثقف فَقَدَ قدرته على الوقوف، سواء الجسدي أو الرمزي. يتجسد هذا الحدث في شكل مجاز كلي يعيد تشكيل شخصية الشاعر بوصفه كائنا ثقافيا، بدأ رحلته في حقل السلطة مستندا على الكلمة، وانتهى بأداة شكلية لا تختلف عن علامة الترقيم – فاصلة -تقف في منتصف السطر عاجزة عن الحركة، جامدة في موقعها.

يتحول الشاعر من خلال هذا المجاز من انسان حر إلى علامة لغوية مُفرغة من الإرادة الحرة، وهو تمثيل ثقافي عميق لتلاشي دور المثقف في الفضاء العام، حيث يذوب في الخطاب المؤسساتي المهيمن، ويفقد استقلالية آرائه في مقابل التدرج في الإذعان والاذلال الرمزي الذي يمارسه على نفسه باستسلامه للخطاب المهيمن.

يتكثف هذا الحدث في إطار تورية ثقافية تتسم بطابع ساخر ومضمر، حيث لا يتحدث النص عن السياسة مباشرة، لكنه يقول كل شيء عنها بطريقة مواربة، أي يلمح لذلك بذكاء

[1] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، قصص قصيرة جدا، منشورات الاختلاف، ط1، 2018، ص21.

وعمق، ف:"**في مصطلح التورية نجد الازدواج الأساسي حول بعدين دلاليين أحدهما قريب والأخر بعيد وهذا منطق مهم جدا للنقد الثقافي في غير أن الخلل يأتي من المفهوم التقليدي للتورية يشير صراحة الى أن المقصود هو المعنى البعيد**"[1] إذ يتحول " المدح" الى آلية استسلام وقهر، و"التكريم" إلى وسيلة اخضاع، و"الكرم السلطوي" إلى طقس مسرحي، يُستدعى فيه المثقف لكي ينحني مرة بعد أخرى، حتى يصبح الانحناء جزءا من بنيته الجسدية والرمزية. ولا يعاقب الشاعر هنا بالعنف المادي، بل يروض عبر الاذلال التدريجي: ستة دنانير، ثم خمسة، ثم أربعة... حتى الصفع والركل، وكل ذلك مقابل قصائد مدح، ثم تحول الكلمة الى سلعة، والمثقف إلى بهلوان في بلاط الجاه، كدأب الشعراء منذ القدم، يتفننون في مدح أرباب القصور، ليحظوا عندهم بالمنزلة الرفيعة والمقام العالي، دون أن يدركوا بأن في هذا إمعان في المبالغة والكذب، وهو إذلال لأنفسهم، وترويض لها على الانحناء، وهو ما استمر عليه المثقفون اليوم مما جعلهم عرضة لسخرية القاص في قصته هذه التي تفضح ببراعة هدفها الواقعي العميق، وهي إدانة ثقافة التملق السياسي والانكسار المعنوي للمثقف، عبر نقد ساخر يشتغل بالتورية لا التصريح، وبالرمز لا المباشرة ليقول الحقيقة بطريقة مضمرة، تتجاوز الرقابة والاملاء.

القصة في هذا الإطار ليست مجرد نكتة سوداء أو مشهد عبثي، بل نموذج دقيق لما يسمى في النقد الثقافي بـ: انتاج المثقف الخاضع، إذ يعيد السعيد بوطاجين رسم العلاقة بين المثقف والسلطة من زاوية أخلاقية حادة لا ترحم، وتُساءل بعمق: كم شاعرا أصبح فاصلة؟ وكم مثقفا انحنى حتى لم يعد يرى نفسه في المرآة؟ إن النهاية المفتوحة لهذا الحدث-عجز الشاعر عن الوقوف-لا تمثل ختاما، بل استفهاما إنكاريا حول إمكانية النهوض مجددا في مجتمعات تكافئ الانبطاح وتعاقب الاستقامة.

يُمثل الحدث السردي الأساسي في هذه القصة تحول الذات إلى مجرد فاصلة، أي إلى كيان يفصل بين جملتين نحويتين، تتحولان إلى جملتين ثقافيتين، دون أن يكون له إثر حقيقي ما يعكس تفريغ الانسان من معناه داخل نسق ثقافي قهري لا يُسمح للفرد بالانتماء أو الفعل، بل يُختزل الى وظيفة لغوية تنفصل عن المعنى، مما يُبرز تحكم الثقافة في تشكيل الحدث وإنتاج الهوية المقموعة. وتتجلى سلطة الثقافة كما يصفها عبد الله الغذامي في:" **مقولة الغزو الثقافي ليست سوى مقولة واهمة هدفها المبالغة في تخويف الذات**"[2]، فالاستلاب في القصة ليس خارجيا، بل نابع من ثقافة داخلية تمارس القمع باسم الانتماء، وهكذا يتكامل دور المؤلف المزدوج حيث تكتب الثقافة نفسها من خلال الحديث، وتُجسد عبر مجاز كلي، يُظهر الانسان كفاصلة هامشية داخل سرد جماعي قاهر، توارث مدح الأسياد حتى ولو كانوا طغاة، ولا يزال كذلك.

[1] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، ص71.

[2] - عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1، 2004، ص137.

°قصة: "اتركوا لنا الهدم": تحمل القصة **"اتركوا لنا الهدم"** من مجموعة جلالة عبد الجيب بنية سردية تقوم على دورة عبثية من التغيير الظاهري للسلطة، حيث يظهر الحدث لحظة تظاهر الأمة ضد فكرة الهدم، رافضة المساس بالإسمنت الذي سبق وغُرس تحت شعارات الحداثة والعمران، هذا الحدث هو لحظة انقلاب في البنية السردية التي تحول القصة من مجرد حكاية ساخرة إلى نص مجازي كلي وتورية ثقافية حادة، تعكس أزمة الدولة العربية في علاقتها بالتاريخ والهوية والسيادة.

في هذا الحدث المحوري –لحظة تظاهر الأمة وتأكيدها على التمسك بما يجب أن يُزال-يظهر المجاز الكلي الذي يشكل قلب النقد الثقافي في القصة **فالإسمنت لا يُمثل مجرد بنية عمرانية، بل هو تعبير رمزي عن التسلط، الرداءة واستمرار ارث الاستبداد تحت مسميات مختلفة،** ومع تعاقب الأمراء لا يكون التغيير جذريا بل شكليا، حيث يعاد تدوير الخراب تحت شعارات متناقضة (الحديقة، التمثال، الورد)، ولكن دائما تحت رعاية أجنبية، وهو التكرار السردي الذي يُشكل مفتاح التورية الثقافية في النص، إذ يُلمح إلى التبعية المنهجية والتاريخية للنظم العربية للوصاية الغربية حتى في اكثر قراراتها السيادية.

في المقابل تجسد عبارة قائد الأمة في مظاهرتها الأخيرة: **"اتركوا جد الجد، وابنوا، ما لنا الهدم؟"[1]**، ذروة المفارقة الدلالية في النص، لأنها تعكس انقلاب الوعي الشعبي الذي لم يعد يرى في التغيير خلاصا، بل تهديدا لما تبقى من شعور زائف بالاستقرار، فتتحول الأمة هنا لحارس رمزي للخراب، متمسكة بموروث اسمنتي فارغ، ليس حبا فيه، بل لأنه أصبح الشكل الوحيد المألوف من الوجود السياسي والتاريخي. تُشكل هذه المفارقة لب المجاز الكلي في القصة، أي أن الخراب حين يُعاد انتاجه مرارًا يتحول إلى هواية وهوية وطنية زائفة، يتم الدفاع عنها بوهم السيادة.

من هنا تتجلى التورية الثقافية بأقسى صورها، إذ يُظهر النص من خلال حدث بسيط – تظاهر ضد إزالة الاسمنت -كما أن الشعوب يمكن أن تُبرمج على الدفاع عن آليات قمعها، بل وتحتاج إلى محاولات إصلاح شكلية لا تمس الجوهر، إنها تورية تنبع من مفارقة لغوية وثقافية، حيث تستخدم مفاهيم مثل "الإرث" "الهوية" "الرعاية" لتجميل حالة من الاغتراب والانفصال عن الذات.

بهذا الشكل لا تروي القصة فقط صراع شكليا بين الحديقة والاسمنت بل تكشف من خلال حدث دقيق ومكثف كيف ان التحول السياسي في بعض السياقات العربية ليس سوى دوران داخل دائرة مغلقة، تتكرر فيها الوجوه والخطابات والخرائط، في حين تظل الرعاية الأجنبية ثابتة كالظل الاستعماري الذي لا يغيب، وتظل الشعوب حبيسة الدفاع عن أطلال منقوشة بالخضوع.

[1]- السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، قصص قصيرة جدا، منشورات الاختلاف، ط1، 2018، ص15.

°**قصة: "أشعر أني":** يتجلى الحدث المركزي في هذه القصة من خلال الحوار المفارق بين شخصيتين، تعيشان في عالمين مختلفين داخل إطار مشترك، إذ نلمح رجلا يعاني من أزمة صحية ونفسية حادة، يصرح في جُمل متقطعة عن ألمه وإعيائه بقوله:" **قلبي يؤلمني العملية الجراحية فاشلة، ... أشعر أني على الحافة"**[1]، وهي جمل ذات حمولة دلالية تنبئ على اقترابه من هاوية الموت أو الانهيار، وفي المقابل تأتي ردود المرأة باردة ومرتبطة بالحاجيات اليومية: **"تنقصنا الحلويات وعصير البرتقال"، "نسيت القرنفل والبصل"، "الحوت أفضل كرهت لحم الدجاج"**، في مفارقة دلالية صارخة تكشف عمق التباين في ادراك الواقع بينهما، حيث هو يغوص في الألم الوجودي، وهي مندمجة كليا في يومياتها الاستهلاكية.

تُشكل هذه المفارقة المجاز الكلي الذي يحكم بناء القصة، إنها لا تحكي عن مرض رجل، بقدر ما تحكي عن مرض مجتمع بأسره، مجتمع سادت فيه اللامبالاة حتى صار الحائط –وهو كائن صامت-أكثر تعاطفا مع الانسان، فيقول:" **اتكئ عليَ كثيرا أيها الانسان، يا ليتني كنت حائطا نافعا في بيت قانع"**[2]. هذا التحول في الحدث من الانسان نحو الجماد يمثل تورية ثقافية عميقة، حيث يتم استبدال موضع التعاطف من البشر إلى الجدران، في إشارة رمزية إلى اغتراب الانسان المعاصر وانسحاقه في مجتمع فقد القدرة على الانصات والتواصل.

تُفهم القصة ضمن هذا السياق كإدانة صامتة لانحدار العلاقات الانسانية في مجتمعات، حيث تتحول الاستجابة للألم الإنساني إلى استجابات آلية لا تنتمي إلى مشاعر أو وعي، بل إلى نسيج من العزلة والاستهلاك وهو ما يجعل السخرية لدى بوطاجين وسيلة تعبير ثقافية لا عن عبث، بل وسيلة تعبير عن أزمة وجود كاملة.

° **قصة: معاذ الله:** تمثل قصة **"معاذ الله"** نموذجا دالا على اشتغال القاص على المجاز الكلي، الذي يحول الحكاية إلى صورة مكثفة للواقع السياسي والاجتماعي العربي، وخصوصا علاقة المثقف بالسلطة، ينبني الحدث المحوري في القصة على لحظة استدعاء المثقف إلى القصر إثر كتابته نصًا ينتقد فيه الحاكم، وهناك حين يواجهه المحقق بالسؤال الصريح:" **هل هذا خطابك؟"**، تأتي الإجابة محملة بدلالة رمزية جارحة:" **معاذ الله أنا مسكون بأرواح شريرة أتعبت الإمام والراقي، لابد أن روحا فاسدة كتبت هذه اللعنة"**[3]، هذا الانكار لا يُعد تراجعا فرديا عن موقف فكري، بل هو الحدث الذي يعلن بداية انمحاء الذات النقدية للمثقف، وبداية انصهاره في بنية النظام التي كان يرفضها ظاهريا.

---

[1] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، ص18.

[2] - المصدر نفسه، ص18.

[3] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، قصص قصيرة جدا، منشورات الاختلاف، ط1، 2018، ص123.

إن المجاز الكلي الذي تقوم عليه القصة يتمثل في المسار التحولي الكامل الذي ينتقل فيه المثقف من موضع المعارضة إلى موقع التماهي التام مع السلطة، هذا المسار لا يروي بطريقة مباشرة أو تقليدية، بل يصاغ من خلال تتابع مجازي يبرز مدى الانحدار القيمي والرمزي، حيث لا يكتفي النظام بتحييد المثقف، بل يعيد انتاجه كأداة ضمن آلته السلطوية، فالمثقف لا يختار الصمت فحسب بل يتحول إلى حاجب ثوري، يكتب التقارير عن المناوئين، ثم لا يلبث أن يكتسب لون الباب وشكله، قبل أن يصبح من العائلة التي عينته ناطقا رسميا، وهي صياغة مجازية عميقة تدل على الذوبان الكلي في جسد النظام، بل وتحوله إلى امتداد عضوي له.

أما التورية الثقافية في الطريقة التي يقدم بها الحدث، إذ يقدم المشهد بلغة رمزية ساخرة، تنطوي على نقد لاذع لبنية السلطة دون أن تصرح بها، فعبارات مثل **"أصبح حاجبا، يكتب التقارير، اكتسب لون الباب"** تحيل إلى سياق سياسي وثقافي عربي مألوف، حيث تتحول مؤسسات الدولة إلى آليات مراقبة، وحيث يتم استيعاب المثقف لا بوصفه شريكا في انتاج الوعي، بل كأداة لتكريس الخضوع. فالتورية هنا ليست مجرد محسن بلاغي، بل استراتيجية خطابية تتيح للكاتب تفكيك علاقة المثقف بالسلطة بطريقة مواربة، تتجاوز الرقابة السياسية.

ولعل أهم ما يكشف عنه الحدث هو مفارقة التحول من مثقف يذم السلطان إلى مثقف يكتب التقارير عن أقرانه، هذه المفارقة هي قلب للحدث الدلالي للقصة، وهي التي تحوله من واقعة بسيطة إلى مجاز كلي عن واقع عربي مأزوم، حيث تتآكل النخب الثقافية في مواجهة اغراءات السلطة وقمعها، كما أن انخراط المثقف في منظومة الحاكم يتحول إلى استعارة سياسية كبرى لحالة مثقف عربي فقد استقلاليته وتواطأ مع النظام حتى أصبح يشبه الباب الذي يحرسه.

وفي النهاية لا تنفصل هذه القصة عن سياقها السياسي فهي تعيد صياغة علاقة المثقف بالسلطة في شكل رمزي ساخر، يفضح آليات القمع من جهة، ويعري هشاشة المواقف الثقافية من جهة أخرى، مما يجعلها نموذجا عالي الكثافة للمجاز السياسي والتورية الثقافية التي تتأسس عليها هذه المجموعة ككل.

- **قصة: "وأما الباقي":** يرسم السعيد بوطاجين في قصة **"وأما الباقي"** مشهدا بسيطا في ظاهره وعميقا في دلالته، يجسد من خلاله مفارقة وجودية كثيفة المعنى، حيث يكمن الحدث المركزي في احتراق كوخ بناه الطبيب، رجل بسيط اجتهد ليجعل من مأواه عيدًا ووطنا، وبينما يهرع الجيران في مشهد تضامني متأخر لإطفاء الحريق، نلمح الطبيب جالسا بهدوء على صخرة، غير آبه بما يجرى، متأملا الحريق، كما لو كان انفصالا رمزيا عن عالم مادي، لم يعد يعني شيء له. هذا المشهد الدرامي يتبلور في قوله:" **هل احترقت السجائر**

الثلاث التي كانت تحت الوسادة؟ ذلك إرثي الوحيد، وأما الباقي فاللعنة عليه"[1]، وهي عبارة تختزل فلسفة القصة بأكملها، وتشكل مفتاح قراءتها الثقافية.

يمثل هذا الحدث تجليا لمجاز كلي يصور البنية النفسية لإنسان منكسر، لا يملك من هذا العالم سوى بقايا صغيرة من رغبات هامشية، قد لا تعني شيئا لغيره لكنها تُعد جوهر الوجود له، إن إختزال الإرث في ثلاث سجائر فقط، في المقابل لعن كل ما تبقى من إنجازات مادية، ليس تعبيرا عن السخرية فحسب، بل هو تورية ثقافية عميقة، تحاكي واقعا اجتماعيا مشوها، حيث يُنتزع من الانسان جوهر كينونته تحت وطأة النسيان البسيط، فلا يجد له متكأ سوى الرمزي الذي يربطه بالحياة فهي تمثل مفهوما قلقا عن الواقع المعيش. إن السجائر هنا ليست فقط للتدخين بل أيقونة للحنين، للتكرار الهادئ، لطقس منسي يربط الانسان بهويته المتداعية، بينما الكوخ بما فيه من رمزية **"البيت" و "الانتماء"** يُستبعد من المعنى لأنه بالنسبة للطبيب لم يكن كافيا ليمنحه قيمة أو حضنا وجوديا.

تتجلى التورية الثقافية في هذا النص في تعارض نظريتين هما: نظرة المجتمع الذي يركض لإطفاء الحريق بوصفه خسارة مادية فادحة، ونظرة الفرد الذي لا يرى في الحريق ما يستحق الانفعال، بل يتحسر فقط على فقدان ما لا يمكن تعويضه عاطفيا، إنها مرآة لما يعيشه الانسان العربي المهمش الذي يتلقى الكوارث بصمت مستهجن، وقد يصير لا مباليا أمام الخراب العام، لأنه يدرك أن ما يعنيه حقا لا يُقدره سواه.

هكذا تتحول القصة إلى نقد رمزي للثقافة السائدة ولمنظومة القيم التي تضع المادي فوق المعنوي، والجماعي فوق الفردي، حتى تغدو الكارثة نفسها أمرًا ثانويا أمام ما يتعلق بالحنين والذات والهوية.

°**قصة: "سحر رباني":** يبلغ الحدث القصصي الذروة في القصة الموسومة: **"سحر الرباني"** حين يخاطب فخامته الشعب، قائلا:**" ودورة المياه؟ ألم تعجبكم؟"**[2]، وهو سؤال مشحون بالسخرية الرمزية والمفارقة الثقافية، حيث يختزل إرث الأمة بأكمله في مراحيض ضخمة، توصف على لسانه بأنها معجزة حضارية. إن هذا الحدث الذي يتمثل في انكشاف التفاهة السياسية وسط أزمة اجتماعية واقتصادية خانقة، يُعد نواة المجاز الكلي الذي تنهض عليه القصة، حيث تتحول دورة المياه من دلالية مادية إلى رمز شامل، لكل ما هو زائف ومبتذل في خطابات السلطة. فالمجاز الكلي هنا يشتغل على ترميز التدهور، حيث تتماهى المنجزات السياسية مع بنى لا تتجاوز حاجات الجسد الأدنى، مما يشي بانحدار أفق الطموح العام.

[1]- السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، قصص قصيرة جدا، منشورات الاختلاف، ط1، 2018، ص131.
[2]- السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، قصص قصيرة جدا، منشورات الاختلاف، ط1، 2018، ص77.

أما التورية الثقافية فتتجلى في مفارقة المبطنة بين ما يُقال وما يُراد قوله، فمديح " المراحيض العجيبة" يرمز على نحو ساخر إلى الانحدار القيمي الذي تُساق فيه الشعوب إلى تمجيد الفشل باعتباره إرثا قوميا، وهنا يتسلل الخطاب الرمزي الناقد إلى عمق الثقافة العربية المعاصرة، التي تتوارث التصفيق للمؤسسات الشكلية والهياكل الفارغة، حتى لو كانت تلك الهياكل "مراحيض". فـ: **"السحر الرباني"**، أي يُنسَب إلى هذه الدورات هو استعارة لثقافة التبرير والتمجيد الأعمى التي تُشَيد سلطة مستبدة، وتعيد انتاجها جيلا بعد جيل، دون مساءلة أو تفكير نقدي.

إن السعيد بوطاجين عبر الحدث المركزي لا يكتفي بإدانة السلطة، بل يورط الجمهور نفسه في لعبة التقديس الزائف، إذ يصورهم "كأمة تأكل ولا تشبع"، ويجعل من خطاب السلطة مرآة لثقافة الانقياد والعبث الحضاري. فبهذا الشكل تُجسد القصة رؤية قاتمة للواقع العربي، تشتبك فيها السلطة بالشعب في علاقة مشوهة، حيث يتحول الحاكم إلى إله يسكن "سماءه السابعة"، بينما ينحدر المواطن إلى حالة من التبعية التامة، لا تطمح سوى إلى مزيد من "الحمامات" المقدسة.

وبذلك تستند القصة إلى بنية رمزية مشبعة بالسخرية والمفارقة، تجعل من الحدث القصصي أداة لكشف البنية الثقافية للسلطة التي تهيمن على اللاوعي الجمعي العربي لتجسد.

° **قصة: "سيدتي المهذبة":** يعتمد السعيد بوطاجين في هذه القصة أسلوبا سرديًا ساخرا، ذا طابع مجازي كثيف، يفضح فيه التزييف الاجتماعي والتصنع الثقافي في صورة نقد لاذع للوعي المزيف الذي يتغذى على المظاهر. يتمثل الحدث المركزي في مواجهة الأميرة ومرآتها، وهو حدث رمزي يقوم على مفارقة دلالية عميقة، حيث تسعى المرأة إلى فرض رؤيتها الذاتية المزيفة بالقوة وترفض الحقيقة المنعكسة عنها، تقول الأميرة**:" وجهي أجمل من هذا الذي تعكسينه يوميا دون حياء سأحطمك وسأستبدلك بأخرى"**[1]، وهي عبارة تكشف التوتر بين الذات الحقيقية والذات المتوهمة، وتكشف عن عنف رمزي تمارسه السلطة النسقية، سواء كانت اجتماعية أم سياسية في محاولتها الهيمنة على الخطاب، حتى ولو كان هذا الخطاب نابعا من مرآة صامتة.

إن المجاز الكلي الذي ينهض عليه النص يظهر في تحويل المرآة إلى كائن واع، قادر على النطق والرد، فتقول بوقار ساخر**:" لا حول لي ولا قوة يا سيدتي المهذبة... ظننتك امرأة أخرى"**[2]، وهذا الرد الذي يمثل قمة المفارقة، يعكس بشكل عميق التورية الثقافية التي يُتقن بوطاجين توظيفها في هذه المجموعة، حيث تسير المرآة في المسار ذاته الذي يسير فيه الضمير أو العقل الجمعي، كأنها تفاجأ بانهيار هذا التزييف الخارجي وتحليه فتاتا، في إشارة

[1] -- السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، قصص قصيرة جدا، منشورات الاختلاف، ط1، 2018، ص80.
[2] - المصدر نفسه، ص80.

رمزية إلى تهاوي البنى الزائفة التي تقوم على المساحيق والرتوش والادعاءات الجمالية الفارغة.

بهذا الأسلوب يوظف بوطاجين المرآة كجمال ثقافي رمزي يضع فيه "السلطة" في مواجهة "الحقيقة"، فالمرآة هنا لا تمثل أداة جامدة، بل ضميرا خفيا، يفضح الزيف، وحين لا تحتمل الكذب المتواصل تنفجر من الداخل، وتنثر شظايا الحقيقة على الأرض قائلة:**" كان عليك التقليل من الكحل وأحمر الشفاه أن تتخلي عن شعرك المستعار لأراك جيدا"**[1]، وهي جملة تختزل التزييف الاجتماعي الذي يطال ليس فقط الجمال الجسدي، بل أيضا الحقيقة الذاتية للإنسان في المجتمعات المريضة بالمظاهر،" **تتمثل السلطة بنية مركزية بينما يقع المجتمع على هامشها في الأنظمة الديكتاتورية أما عناصر النخبة الثقافية الذين يمثلون المركز الاجتماعي فهم فئات لها حضور فعال في الواقع: النخبة السياسية، الدينية والثقافية، بالمعنى المباشر الأدباء والفلاسفة والمثقفون هم النخبة المستنيرة التي لها وظيفة فكرية عقلية تحديثية أخلاقية وهي تشكل المرجعية الأساسية للأفكار السائدة في المجتمع وتؤدي دورا في ضبط القيم والممارسات الاجتماعية"**[2]

هكذا يتخذ الحدث القصصي في هذه القصة القصيرة بنية رمزية دقيقة، يجسد فيها بوطاجين مأساة الانسان العصري الذي يتماهى مع صورته المتخيلة، وينسى كيانه الواقعي، فيصبح رهين التجميل الزائف حتى يكاد ينهار حين تواجهه الحقيقة. وتعد هذه القصة من الأمثلة البارزة على استخدام المجاز الكلي (المرآة كضمير) والتورية الثقافية (نقد النرجسية الطبقية والزيف الاجتماعي) في مشروع بوطاجين السردي الذي يدمج بين الفكاهة السوداء والصرامة النقدية في آن.

3- تحكم الثقافة في الكتابة السردية من منظور المؤلف المزدوج:

يبني السعيد بوطاجين الحدث في القصة على مفارقة رمزية تكشف انحراف الوعي الجمعي، يتفاخر الراوي بقدرته على الهدم رافضا أي مساهمة في البناء، وكأن الفوضى أصبحت مهنة شريفة تُمارس باحتراف. هذا الحدث يعبر عن انكسار ثقافي عميق، إذ تصبح السلبية مشروعا جماعيا مبرزا باسم الخصوصية أو الإرث المحلي.

يمارس بوطاجين هنا دور **المؤلف المزدوج** فهو يكتب من داخل الوعي الجمعي، لكنه في الوقت نفسه يفككه ويكشف سطحيته، يُظهر لنا كيف أن الثقافة بدل أن تُنتج وعيا نقديا، قد تتحول إلى قوة تبريرية للانهزام، إذ نسمع صوتا ساخرا من داخل الجماعة الثقافية نفسها ينطق بلسانها، لكنه يدينها ضمنيا، فصوت الراوي يُمثل شخصية من الداخل، لكنه في الوقت

[1] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، قصص قصيرة جدا، منشورات الاختلاف، ط1، 2018، ص80.
[2] -د. بشرى موسى صالح، بويطيقا الثقافة: نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 2012، ص31 ص32.

ذاته يسخر منها، ويعري وعيها المزيف، مما يؤكد وجود مؤلف خفي يفكك خطابات الجماعة من الداخل، " **في كل ما نقرأ وما ننتج وما نستهلك هناك مؤلفين اثنين أحدهما المؤلف المعهود مهما تعددت أصنافه، كالمؤلف الضمني والنموذجي والفعلي هو الثقافة ذاتها، أو ما أرى تسميته بالمؤلف المزدوج**"[1] بهذا المعنى يكون بوطاجين قد مارس وظيفة المؤلف المزدوج، وفق المفهوم النقدي الذي يدمج بين الانتماء والنقد في آن واحد. إن ما تفعله هذه القصة ليست السخرية من فرد، بل هو مساءلة رمزية لثقافة كاملة، تحولت فيها مفاهيم العمل والنهوض والبناء إلى أوهام يُعاد تدويرها لغويا، وهذا ما يمنح الحدث القصصي بعدا ثقافيا مركبا يجعله يتجاوز السرد إلى التفكيك الرمزي لبنية الخطاب الثقافي في المحيط الجزائري والعربي عموما.

أما في **قصة: "أشعر أني"** ينسج سعيد بوطاجين مشهدا سرياليا يتداخل فيه الخطاب الصحي بالخطاب اليومي المعطوب، لتتحول الحياة إلى حوار عبثي تتقاطع فيه الشكوى من المرض مع الانشغالات اليومية بثانويات العيش، مثل "القرنفل، عصير البرتقال"، إلا أن الحدث يقوم على تحول الأزمة الوجودية إلى مشهد مسرحي هزلي، يُفرغ الألم من معناه الحقيقي ويحوله إلى ديكور ضمن روتين ثقافي مشوه.

يعمل بوطاجين كمؤلف مزدوج هنا، إذ يوهم للقارئ بالحياد، لكنه يسخر من انكسار الوعي الذي يُسقط كل شيء في خطاب التفاهة، ولعل حضور الحائط كشخصية تبكي وتتمنى لو كانت نافعة، يعمَق المفارقة فالجماد أصبح أكثر وعيا من الانسان نفسه. ففي هذه القصة تتحول اللغة إلى وسيلة لإخفاء الأزمة الحقيقية وتبرير الإخفاق، مما يكشف عن كيفية ممارسة الثقافة تأثيرها عبر تهميش المعنى وتحويل الوجع إلى فلكلور يومي.

من منظور **المؤلف المزدوج** فإن النص لا يقرأ فقط كصوت لبوطاجين، بل كصوت مثقف محايد يُعري آليات التواطؤ البنيوي بين المثقف والسلطة فبوصفه مؤلفا مزدوجا لا ينحاز الكاتب تماما الى طرف دون أخر بل يحرك السرد بحذر يُظهر المثقف مرة كبطل مأزوم ومرة كضحية تستبطن سلطتها الخاصة، حيث ان هذا الحدث هنا يحيل الى لحظة نكوص ثقافي حيث يتم استبدال وظيفة المثقف كفاعل نقدي بوظيفة الوسيط الأمني الثقافي، مما يعكس طبيعة الثقافة حين تتحول الى أداة ضبط اجتماعي.

ان المؤلف المزدوج هنا يبرز مفارقة الانتماء الثقافي حيث يتحول النص الساخر الى نوع من المساءلة الذاتية لمنظومة المثقف الرسمي الذي ينقلب على مشروعه محتميا في خطاب الولاء والانصياع.

[1] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، ص75.

يقدم بوطاجين في قصة: **"ما بقي"** شخصية الطبيب بوصفه ذاتا منكفئة على نفسها مهمشة، لكنها واعية، تبني كوخا وتعيش في عزلة إلى أن يندلع الحريق، غير أن تفاعله مع الحدث الذي يفترض أن يكون مأساويا، لا يتم وفق منطق العاطفة الجماعية، بل عبر فعل المفارقة الوجودية، لا يهتم بالخسارة المادية أو المأساة الظاهرة، بل بكل برود يسأل عن "السجائر الثلاث تحت الوسادة"، ويرى في فقدانها خسارته الحقيقية أما الباقي فاللعنة عليه.

يظهر في هذا السياق المؤلف المزدوج بوصفه الوعي العميق، الذي يمرر الكاتب من خلاله رؤيته تجاه ثقافة التواطؤ الجماعي، وتفاهة التعلق بالهامش، وانتفاء المعنى الحقيقي لفقد ضمن مجتمع مأزوم، فالطبيب ليس مجرد شخصية داخل النص، بل هو قناع فني يستخدمه الكاتب ليمرر رؤيته النقدية بصوت باطني، لا يُصرح به مباشرة، إنه تمثيل لصوت مؤلف ثاني، أو ذلك الذي يراقب الحدث من وراء القناع فيمارس النقد، ليس عبر التوجيه أو المباشرة، بل من خلال السخرية. فالمؤلف المزدوج هنا يفكك خطاب الجماعة ويتبنى خطاب الفرد الحائر، ويُدين التفاعل الجماعي الذي يأتي بعد فوات الأوان، ليكشف عن بُنية ثقافية خرساء خالية من المبادرة والمعنى.

يستخدم سعيد بوطاجين في قصة **"سحر رباني"** السخرية كأداة لفضح الخطاب الثقافي الرسمي، إذ يصور فخامته الذي يفتخر بإنجاز دورة مياه كبرى، تحولت إلى مرجع حضاري يتباهى به الطراطير، في وقت يعاني فيه الناس من الجوع والضياع، ورغم أنهم يتوسلون إليه من أجل قوت ومأوى، لا يجد لهم حلا سوى أن يأمر ببناء مراحيض جديدة. وفي هذا السياق يظهر دور المؤلف المزدوج بوضوح، حيث يخفي الكاتب صوته خلف شخصيات عبثية، لكنه يدفع القارئ إلى فهم التناقض بين التمجيد الظاهري للمنجزات والخراب الحقيقي، فالصوت الساخر داخل النص ليس إلا قناعا لصوت المؤلف الحقيقي، الذي يعيد تفكيك الثقافة السلطوية التي تقدم التفاهة باعتبارها إنجازا، وهكذا ينجح المؤلف المزدوج في تحويل السرد إلى موقف ثقافي ناقد، يفضح آليات تزييف الوعي الجماعي باسم المنجز، ويجعل القارئ شريكا في إعادة التفكير في معنى السيادة والقيمة داخل مجتمع مأزوم.

يبدو المؤلف المزدوج في قصة **"أشعر أني"** حين يكشف هشاشة الوعي المزيف الذي تصنعه ثقافة التجميل السطحي والتمويه، فالأميرة التي تصرخ في وجه المرآة وتتهمها بالحسد والغيرة، لا تعي أن المرآة بصفتها رمزا للصدق لا تخفي زيف مظهرها، ومع أن المرآة لا تقول إلا الحقيقة فإن الاميرة لا تطيق الاعتراف بها، فتسقط في وهم صنعته بنفسها. فهنا يتخفى صوت المؤلف الحقيقي خلف المرآة التي تمثل الوعي الناقد داخل النص، بينما تنطق الأميرة بلسان ثقافة قائمة عل القشور والمظاهر، هذا الانفصال بين الصوتين هو تمثيل واضح لفكرة المؤلف المزدوج، حيث لا يُظهر الكاتب موقفه مباشرة، بل يفضح خطاب

الزيف من داخله بوساطة شخصيات، تعكس الصراع الثقافي القائم بين الوعي الحقيقي والتمثيل الكاذب للذات.

إن السخرية التي تنتهي بانكسار المرآة "فتاتا من شدة الرئاء" تفضح ثقافة لا تبحث عن الحقيقة، بل عن تأييد للوهم.

4- مجازية الشخصيات القصصية:

تلعب الشخصيات دوراً حيويا في تحويل الأحداث وتضطلع بوظائف سردية متعددة، تسهم من خلالها في تنامي البنية الدرامية للنّص القصصي، فيستحيل تصور قصة من دون شخصيات، مهما اختلفت أنواعها وأشكالها، نظرا لكونها المحرك الرئيسي للحدث، والحدث هو جوهر الحكاية التي تبنى عليها القصة، ومن ثم فإنّ تعقيد البنية السردية وتطورها، يظل رهينا بتفاعل الشخصيات وانخراطها في شبكة الأحداث، إذّ يرتكز الفن القصصي عموماً على تمثيل العلاقات الإنسانية المتحولة وتشكل الشخصية محوراً أساسيا في أغلب الأعمال السردية، بما في ذلك مجموعة جلالة عبد الجيب للسعيد بوطاجين حيث تتعدد الشخصيات وتتنوع في مبادئها وملامحها وانفعالاتها، وفي هذا الصدد يقول الدكتور محمد يوسف نجم: " تعتبر الشخصية الإنسانية مصدر امتاع وتشويق في القصة لعوامل كثيرة، منّها أن هناك ميل طبيعي عند كل انسان إلى التحليل النفسي ودراسة الشخصية، فكل منا يميل إلى أن يعرف شيئا عن عمل العقل الإنساني، وعن الدوافع والأسباب التي تدفعنا إلى أن نتصرف تصرفات معينة في الحياة، كما أنّ بنا رغبة تدعونا إلى دراسة الأخلاق الإنسانية والعوامل التي تؤثر فيها ومظاهر هذا التأثير."[1] فيسعى القاص في هذا السياق إلى تمثيل الواقع وتمثله بصورة مباشرة دون الاستناد إلى النظريات النفسية المتعلقة بالدوافع والانفعالات، فهو يعالج الشخصيات كما هي في الحياة ويصفها بدقة بما في ذلك البطل الذي يتماثل أحيانا مع كيان خاطف الحضور، مكثف الدلالة أشبه بيرق خاطف وينير المعنى ويمضي.

أ- **شخصية الشاعر /المثقف في قصة: أصبح فاصلة::** تتجلى شخصيته "الشاعر" في قصة أصبح فاصلة بوصفها شخصية إنسانية في الظاهر، لكنها وظيفية رمزية أعمق، إذا تمثل نموذج "المثقف التابع" الذي يخضع تدريجيا لإملاءات السلطة، **"حيث تصادر حقوق الناس بنوع من العبث والاستهتار في ممارسة السلطة واتخاذ القرار تحت سلطة منطق جبان لا علاقة له بأبسط متطلبات الفهم والرؤية، كل ذلك يجري في مجتمع يحكمه منطق الخضوع والخنوع"**[2] مقابل فتات الامتيازات، فالشاعر لا يقدم هنا كذات مستقلة بل كمجرد تمثيل جماعي لفئة من المثقفين الذين يتنازعون عن كرامتهم لصالح "جلالته"، وهي شخصية

[1] - الدكتور محمد يوسف نجم، فن القصة النقد الأدبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955، ص84/47.
[2] - فعالية الندوة التكريمية، حول السعيد بوطاجين، النص والضلال، منشورات المركز الجامعي خنشلة، جوان، 2009، ص184.

رمزية تمثل السلطة المطلقة بكل تجلياتها: السياسية، الدينية، والاقتصادية، ففي هذه القصة لا يعبر الشاعر عن فرد يكتب مدحاً، بل عن مثقف ينخرط في لعبة السلطة، والمديح ليس قصائد بقدر ما هو تنازلات رمزية عن الكرامة "والدنانير" ليست مجرد مال، بل هي جوائز السلطة مقابل الخنوع، و"الصفعة " و "الركلة"، تظهر السقوط الكلي للكرامة، فهذا التمثيل كله يجعل من الشخصية مجازاً كلياً إذا تقرأ أوصافها ليس كأوصاف فردية بل كاستعارة ممتدة، ترمز إلى إنهيار المثقف، حين يتحول من حامل لخطاب الوعي إلى أداة طبيعية في يدّ النظام، لا يملك من نفسه شيئاً سوئ أن ينحني ويركع، ثم يجسد حتى يصبح في نهاية المطاف "فاصلة" في جملة السلطة، ما يحول النّص برمتّه إلى مجاز شامل عن العلاقة المختلفة بين المثقف والاستبداد، ويعزز هذا المعنى اعتماد النص على التورية الثقافية خاصة في استخدامه لعبارات مثل "جلالته" التي توحي في ظاهرها بالاحترام والتبجيل، لكنها في العمق تحيل إلى التسلط المطلق وسادية المركز، وكذلك عبارة "أصبح فاصلة" التي تحمل في ظهرها معنى نحوياً بسيطا، لكنها تخفي دلالة ثقافية عميقة، مفادها أن الشاعر لم يعد فاعلا، بل رمزاً للذوبان الكلي في خطاب الهيمنة، حتى أنه فقد القدرة على الوقوف حرفيا، إذا تعودّت عضلاته على الخنوع أكثر من الوقوف فالفاصلة كما في اللغة، لا تملك فعلاً ولا تأثيراً، بل يوجد فقط للفصل بين الجمل، وهكذا يصبح الشاعر مجرد فاصلة بين الأوامر السلطوية، بلا هوية أو إرادة.

يشكل هذا التداخل بين المجاز والتورية الثقافية بنية رمزية كثيفة تتجاوز السرد البسيط لتنتج نقداً لاذعاً للمثقف المفروض، وهذا ما تعكسه هذه القصة حين تظهر كيف أن الشاعر شيئا فشيئاً لم يعد يكتب، بل يكتب عليه، ولم يعد يمدح بل يطلب منه أن يسجد ويقبّل الأقدام إلى أن يفقد إنسانية تماما ويصبح شكلاً نحويا بلا دلالة فاصلة منحنية دائما لا تقوى على الاستقامة.

تعد قصة "أصبح فاصلة" من أبرز القصص التي تشتغل على رمزية الشخصية، التي يكتب بها السعيد بوطاجين رؤيته النقدية للعلاقة بين المثقف والسلطة، بين الفرد والمؤسسة، وبين الرمز واللغة، فهي قصة قصيرة من حيث الحجم لكنها كثيفة من حيث الدلالة، إذا أنها تتفتح على أكثر من مستوى تأويلي بدءا من بعدها السياسي وانتهاء بعمقها الثقافي والرمزي.

تتمحور القصة حول شخصية "الشاعر" الذي يدخل في علاقة غامضة ومتصاعدة مع جلالته، وهي شخصية ذات طابع سلطوي مطلق، لا تتكلم كثيرا، لكنّها تصدر الأوامر، وتعيد انتاج موقع الآخر من خلال طقوس رمزية تبدأ بالمكافأة وتنتهي بالمحو التام يتجلى تحكم الثقافة في بناء الشخصيات السردية بوضوح حيث تُجسد شخصية "الشاعر" نموذجا للذات الخاضعة لمنظومة سلطوية ثقافية، لا تترك له هاشا للفعل الفردي أو التعبير الحرّ، بل تدفعه تدريجيا نحو التلاشي الرمزي، فيعاد بناء الشاعر داخل القصة ككائن رمزي لا يحكمه وعيه، بل يُعاد تشكيله وفق قواعد الطاعة الخضوع من ظهوره في السرد، لا يمتلك الشاعر فاعلية

مستقلة بل يقابل بإجراءات رمزية تحكم قيمته بناء على علاقته بجلالته الذي يظهر بوصفه شخصا عاديا بل كتمثيل كثيف للسلطة الرمزية والثقافية في آن، فحين قدّم "الشاعر" قصيدته مُنح "بستة دنانير " لكن "جلالته" لم يبتسم، في إشارة إلى أن الاعتراف الرمزي أهم من الجزاء المادي، وأن الشاعر مازال خارج دائرة الشرعية الثقافية وحين أراء أن يقف "كالبشر" لم يسمح له بذلك بل طُلب منه أن "يركع" ثم يسجد فيقبل قدميه قبل أن يصفع ويركل وذلك في إطار سردي تصاعدي يظهر كيف تتدخل الثقافة لتعيد هندسة الشخصية وتحطيم ذاتها لصالح السلطة. إن الشخصية هنا تُكتب من داخل منطلق القمع، لا من منطلق الحرية فهي لا تتكلم بصوتها ولا تتخذ قراراتها، بل تدافع رمزيا نحو لحظة الذوبان الكامل حين أصبح فاصلة أي مجرد علامة ترقيم، تفصل بها السلطة بين ما تشاء من المعاني فهذه النهاية تختصرها المآل الثقافي للشخصية داخل خطاب لا يسمح للذات أن تكون بل يشترط عليها أن تتلاشى كي يعترف بها فالشاعر لا يمنح وجودا إلا بقدر ما يتحول إلى أداة تابعة، لا يملك من أمره شيئاً ويتحول إلى فاصلة في جملة لم يكتبها هو بل كتبتها سلطة لا مرئية تُهيمن على المعنى والكينونة معا".

ب- الترميز السياسي في قصة اتركوا لنا الهدم: تحتل الشخصيات في قصة " اتركوا لنا الهدم" موضعا محوريا بوصفها الحوامل الرمزية للخطاب السردي والثقافي في على حدّ سواء، فهي لا تمثل كائنات متخيلة فقط، تتجسد بوصفها أنساقاً دلالية تؤدي أدواراً تتجاوز البناء التخيلي إلى أداء وظيفته النقدية، تجاه البنى السلطوية والثقافية والاجتماعية، وفي هذا السياق ينفتح النص على تشكيلة من الشخصيات الرئيسية والثانوية التي تتقاطع جميعها في فضاء رمزي هو "ساحة البلدة"، والذي يتحول من ساحة شعبية إلى موقع للصراع حول الهوية والذاكرة،" **مما لا شك فيه ان لهذا النوع من الشخصيات وظيفة في القص تؤديها، وهي اما ان تكون في موقع دور رئيسي او هامشي، عليها يقوم القاص، وبحركتها وعلاقتها وفعاليتها تنمو الأحداث وتتطور"**[1] فالأمير وخليفته والحاكم الثالث" هم رموز لسلطات متعاقبة، تختلف في آليات تعاملها مع التراث، لكنها تشترك جميعها في الخضوع " الرعاية الأجنبية" التي ترمز بدورها إلى الهيمنة الثقافية الخارجية، أما الأمة العظيمة وقائدها فهما تجسيد لصوت الجماعة الرافض للتهميش، المتمسك بما تبقى من إرثه الرمزي ولو كان "الهدم".

تتكون القصة من الشخصيات المحورية الآتية:

- **أولا: شخصية الأمير:** هي شخصية إنسانية رمزيته السلطة. وتتمثل وظيفته في السرد في أنه يمثل في مرحلة أولى من السلطة ذات الطابع التجميلي، حيث يحوّل ساحة البلدة إلى حديقة "تحت رعاية أجنبية"، مما يوحي بمحاولة تغليف السلطة بوجه مدني، لكنه مرتهن

[1] - د. هداية مرزق، جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، دار هيباتيا للنشر، ط1، 2013، ص497.

للخارج. وتكمن دلالته الثقافية في أنه يرمز إلى السلطة المطلقة والمتوارثة، كما يمكن تسميته بالاستعمار الذاتي، أيّ الطبقة الحاكمة المحلية التي تبني مشروعا حضاريا مستورداً، لكنه يبقى تجمليا ومفروضاً. يُجسد مرحلة التحديث القسري إذْ يستبدل الحديقة بالإسمنت ويزرع التماثيل والأعمدة الكهربائية الفاخرة في استمرار للارتهان الأجنبي. يشير في دلاته الثقافية المضمرة إلى السلطة القمعية التي تعدد انتاج الحداثة بطريقة استعراضية، تقضي على الرموز البيئية لصالح رموز السلطة القسرية (الإسمنت، التماثيل، التكنولوجيا).

- **ثانيا: الحاكم الثالث:** هي شخصية إنسانية (سلطة لقائد إصلاحي ظاهري). تتمثل وظيفته السردية في أنه يظهر كمنقذ، يريد إعادة العشب والورد، لكنه يعجز عن إزالة الإسمنت، فيلجأ إلى الرعاية الأجنبية. أما دلالته الرمزية فتكمن في أنه يمثل الازدواجية في الخطاب الإصلاحي، فبينما يدعو ظاهريا للعودة إلى الاصالة، يظّل عاجزا عن ذلك دون دعم خارجي، ما يكرّس التبعية الثقافية.

- **ثالثا: الأمة العظيمة:** هي شخصية جماعية تتمثل في (الشعب). يتمثل دورها السردي في أنها تظهر فجأة كفاعل اجتماعي احتجاجي وتطالب بعدم المساس بالإسمنت لأنّه "إرثها الوحيد". تمثل الوعي الشعبي الذي تشكل على الهدم، وأصبح لا يطالب بالبناء بل باحتكار الهدم، كفعل تاريخي وهوية، فالأمة تعي عبث التحديث، لكنّها لا تطالب بالبناء الجاد بل بإرث الهدم.

- **رابعا: قائد الأمة:** شخصية إنسانية، يتحدث باسم الجماعة، يتمثل دوره السردي في أنه يوجه الخطاب الاحتجاجي مطالبا بترك الهدم للشعب. يُجسد دور الزعيم الثقافي أو المثقف العضوي الذي لا يقاوم الهدم، بل يدّعه في مفارقة تعكس الوعي المقلوب.

تتمثل الشخصيات غير البشرية (الأشياء الرمزية) في ساحة البلدة، التي تنتقل من كونها مجرد مكان إلى شخصية معنوية وفضاء يرمز إلى الذاكرة الجماعية، والحيز الذي يعاد تشكيله، وفقاً لمصالح السلطات المتعاقبة. كما تتمثل أيضا في: الحديقة، الشعب، الورد، اللّيمون، الياسمين، كرموز عن الحداثة المشوهة والاستعراض السلطوي، واستبدال المعنى الجمالي بالقوة والهيمنة.

وكذلك تشكل الرعاية الأجنبية رمزا مركزيا يشير إلى التبعية الدائمة، سواء في التدمير أو التجميل، وهي القاسم المشترك في جميع التحولات.

تبنى الشخصيات في قصة **"اتركوا لنا الهدم"** ضمن نسق سردي لا يمنحها خصوصية أو فرادة، بل يقدمها كأنماط تتكرر عبر الزمن فكلها تتحرك ضمن منطق سلطوي واحد، وإن اختلاف العبارات والشعارات. فشخصية "الأمير" الذي حوّل "ساحة البلدة إلى حديقة تحت

رعاية أجنبية"[1]، يمثل صورة القائد الإصلاحي المرتبط بالخارج، لكنه لا يتحرر من العلاقة التبعية، ويأتي ليعيد صياغة المكان مجددا لكن لا من باب المعارضة، بل من خلال إعادة ترسيخ السلطة عبر الرموز " التمثال" " الاسمنت المسلح" و "الأعمدة الفاخرة"، وأيضا "الرعاية الأجنبية" أما الأمير الثالث" فيقدم بصورة درامية : "غضب غضباً عابرا للقارات"[2]، أراد استبدال الاسمنت بالعشب والورد والياسمين، لكنه حين عجز "استعان بالرعاية أجنبية"[3]، هنا يتضح لنا أن جميع الأمراء، رغم تغيير الأساليب والنيّات يتحركون داخل بنية ثقافية واحدة: مركزية القرار، التبعية الخارجية، وتغيب صوت الشعب الحقيقي، فهنا تتمثل **"أسماء شخصيات ثقافية تسطيع كل واحدة منها ان تكون تكثيفا لدلالات، وعرضا لقيم وأفكار وما الى ذلك، وجدت في القصة لتؤدي وظيفة جمالية ودلالية، تعمق الفكرة وتكثف الرؤية"[4]** وهو ما يشير إلى أن الكاتب رغم سخريته الواضحة لا يخرج عن منطلق الثقافة التي تصوغ خطابه الثقافي.

إضافة إلى ذلك تلعب شخصية "فائد الأمة" دورا حاسما في تثبيت هذه البنية فعندما قرر الأمير الثالث "الهدم" خرج الشعب ممثلا في قائده، ليقول: "اتركوا لنا الهدم، هذا ارثنا الوحيد من قرون من جدّ الجدّ"، هذا الموقف يعكس تشكل الوعي الجمعي داخل ثقافة الهدم والركود، حيث يصبح الخراب ذاته رمزا للهوية ويعامل كإرث يجب الحفاظ عليه، وحتى صوت الشعب لا يخرج عن هذا النسق، بل يعمقه ويضفي عليه شرعية، مما يؤكد أن جميع الشخصيات محكومة ببنية ثقافية مهيمنة، لا تسمح بالخروج الحقيقي من الدائرة، وهنا لا يقدم الشعب بوصفه فاعلا حرا، بل كامتداد لسلطة الهدم التي تتوارثها الأجيال.

إن قراءة قصة "اتركوا لنا الهدم" من خلال منظور المؤلف المزدوج تكشف عن اشتغال الثقافة كسلطة خفية على بنية السرد وعلى الشخصيات فيه، فالأمراء المتعاقبون لا يمثلون تحولات حقيقية، بل هم وجوه مختلفة لنموذج سلطوي واحد، يعيد انتاج نفسه بأساليب متعددة دوما تحت سقف التبعية، أما الشعب فبدل أن يكون كياناً مقاوما، يظهر هو الآخر كنتاج ثقافي مشروط، يطالب بالحفاظ على الخراب بوصفه ميراثا، وهكذا يتضح إن الكاتب رغم نزعته النقدية الساخرة الواضحة يكتب من داخل بنية ثقافية تشكله وتوجه خياله، وهذا ما يجعل من النّص شهادة على عمق تحكم الثقافة في الكتابة السردية، وعلى فاعلية مفهوم المؤلف المزدوج في فهم الأدب بوصفه نتاجا ثقافيا جماعيا قبل أن يكون تعبيراً فردياً.

ج- **العلاقات الاجتماعية في قصة أشعر أنّي**: يتضمن نص "أشعر أنّي" ثلاث شخصيات رئيسية، تتباين من حيث نوعها ووظيفتها السردية، هي:

[1] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، قصص قصيرة جدا، منشورات الاختلاف، ط1، 2018، ص15.
[2] - المصدر نفسه، ص15.
[3] - المصدر نفسه، ص15.
[4] - د. هداية مرزق، جماليات القصة القصيرة بين النظرية والتطبيق، دار هيباتيا للنشر، ط1، 2013، ص492.

- المتكلم (الراوي/ المريض): هي شخصية إنسانية. الوصف: يتحدث بلغة اليأس والانهيار الجسدي والنفسي، إذْ يشكو آلام القلب، فشل العملية وخيانة الأطباء، ويصل إلى لحظة وجودية قصوى " أشعر أنّي على الحافة"[1]. يرتبط بوظيفة سردية هي أن الشخصية تجسد حالة الانكسار الوجودي والمعيشي، وتمثل رمزا للذات الفردية المهمشة والمصدومة من المؤسسات المفترض أن تكون ملاذاً (الأطباء، النّظام الصحي). يمثل الرجل المتعب: شخصية المواطن المهمش أو المنهك ظاهرياً يعاني من مرض في القلب، لكنّه في المستوى العميق يرمز إلى الانسان الذي أنّهك قلبه من الخذلان المتكرر من الوطن وحتى من العلاقات الأسرية.

يعبر عن هذا قائلا: " العملية الجراحية فاشلة هؤلاء الأطباء دجالون وسحرة"[2] . تحمل تورية ثقافية تشير إلى فشل مؤسسات الدولة كالنظام الصحي وحتى السياسي، وانعدام الثقة بالنخبة/ السلطة، مع تشبيههم بالدجالين، وهي تورية مأخوذة من التراث الشعبي الذي يربط بين الخديعة والسحر الأسود.

- المرأة (المخاطبة)/ الزوجة: شخصية إنسانية، هي زوجة المريض، توصف في القصة من خلال انشغالها بالحديث إلى زوجها المتألم عن حاجة المنزل للطعام (حلويات، عصير، القرنفل، الحوت)، بطريقة غير متصلة بمحنة المتكلم، وما يمنحها بعداً مأساويا، وكأنها تمثل لامبالاة جماعية أو انشغالاً ماديا في ظّل انهيار الآخر. شخصية المرأة لا تعارضه ولا تواسيه، بل تدخل عالماً ماديا منزليا، وتخاطبه:" تنقصنا الحلويات وعصير البرتقال... نسيت القرنفل والبصل"[3]. هذه ليست ردود اللامبالية بل تمثل تورية ثقافية لشخصية المجتمع أو الداخل العائلي الذي يهرب من مواجهة الألم ويعوضه بالاهتمام بالسطحيات.

- الحائط: الحائط من ليس مجرد جماد، بل يتحول إلى ضمير صامت أو شاهد مأساوي، يعكس التواطؤ الرمزي بين الانسان والجماد في مواجهة القسوة، بل وربما يكون أكثر تعاطفا من الانسان. كذلك يمكن أن يكون رمزاً للسلطة النائمة أو الاعلام الرسمي الذي يملأ الفضاء بخطابات الكماليات بينما الواقع يتدهور.

الحائط هنا ليس جماداً فحسب، بل يتكلم ويبكي، ويقول:**" اتكئ عليّ كثيراً أيها الانسان يا ليتني كنت حائطًا نافعاً في بيت قانع"[4].**

[1] - السعيد بوطاجين، ص18.
[2] - المصدر نفسه، ص18.
[3]- السعيد بوطاجين، ص18.
[4] - المصدر نفسه، ص18.

تورية الحائط تشير إلى جمادات أكثر إنسانية من البشر، وربما يكون مجازا: الذاكرة الجمعية التي تحمل الألم بصمت.

_ الوطن الذي يشكو بصمت من تهديده أو نسيانه. الهامش الصامت الذي لا يُسمع، رغم كونه حاملاً لتجارب كبرى.

يظهر المجاز الكلي في الشخصيات: المجاز الكلي هنا يعني أن الشخصية لا ترمز فقط إلى فرد، بل إلى حالة أو فئة اجتماعية أو نفسية أو ثقافية كاملة. فالرجل المتعب: مجاز للانسان الجزائري والعربي المأزوم: الذي يعاني من مشكلات عميقة (صحية، نفسية، اجتماعية). يرمز إلى الفرد المقهور الذي لا يجد من يصغي إليه أو يواسيه.

وتمثل المرأة: حالة التنافر أو الذكران أو الانشغال بالتفاصيل اليومية التافهة. فهو مجاز لصوت الواقع العابر الذي لا يعبأ بالعمق أو الألم، وربما يرمز إلى فئة اجتماعية تمارس النجاة الفردية بدلا من التضامن.

بينما يمثل الحائط أجمل صورة مجازية في النّص، فالحائط من مجاز عن الأشياء الصامتة التي أصبحت أكثر إنسانية من البشر يقول:" يا لينتي كنت حائطا نافعا في بيت قانع"، وهو مجاز الوطن أو البيت أو المجتمع الذي لم يُستثمر ما يجب. الحائط يبكي، بينما الناس لا يكون، إشارة إلى تحول الجمادات إلى شهود على الألم الإنساني في غياب التواصل الحقيقي بين البشر.

في الحتام تتضح لنا القصة إذا أنها تفيض بالمجاز الكلي، وتعبر عن اللامبالاة المجتمعية تجاه الألم الإنساني، ويُعد الحائط مجازا للجماد المتعاطف أكثر من البشر، كما تحمل تورية ثقافية تسخر من الواقع المادي المتبلد، وتطرح فكرة المؤلف المزدوج من خلال تعدد الأصوات السردية وتداخل الواقعي بالرمزي.

يُجلى النص السردي" أشعر أني" منذ افتتاحه بوصفه خطابا مأزوماً، تتحرك داخله الذوات في تفاعل متوتر مع محيطها الثقافي والاجتماعي، وتتداخل فيه الأصوات والانساق على نحو يعكس حالة من التفكك الدلالي والارتباك الوجودي، فاللغة في هذا النّص لا تؤدي وظيفته سردية تقليدية، وانما تنفتح على لحظة انكسار رمزي، حيث تبدو الكلمات محملة بألم مضاعف، يتغذى من ذات مريضة ومن محيط منشط، فيمكن قراءة هذا النص لا باعتباره تعبيرا ذاتيا صرفا، بل باعتباره إعادة انتاج لخطاب ثقافي مضمر بالسخرية واللاجدوى، إذْ تبرز فيه الشخصيات بوصفها تمثيلات ثقافية مشروطة، لا كائنات سردية مستقلة. تقدم الشخصية الرئيسية في النّص الراوي المريض ليس بوصفها ذاتا فردية منعزلة، بل كصوت مثقل بتراكمات ثقافية تندمج في بنية النفسية والجسدية: "قال لها متعبا: قلبي يؤلمني العملية

الجراحية فاشلة، هؤلاء الأطباء دجالون وسحرة"[1]، فهذا القول لا يفهم بوصفه تعبيرا عن خيبة شخصية، بل تكشف عن منظومة ادراكية تتشكل في ظّل نسق مجتمعي مأزوم، تعاد فيه، فهذا الصوت الرمزي الميتافيزقى، هو ذروة تدخل الثقافة في بنية النّص، حيث يسند للحائط وعي أخلاقي انساني يتفوق على وعي الشخصيات الأخرى، وهنا يتجلى المؤلف المزدوج في أقصى تمظهراته، فلا يوجد صوت واحد للنّص، بل انشطار سردي يتوزع على كيانات ناطقة، تمثل طبقات ثقافية مختلفة من العجز إلى القهر إلى العزلة والحنين، وكلها تصب في ابراز سلطة الثقافة على طريقة التمثيل السردي.

د- **الموقف من المثقف الانتهازي في قصة معاذ الله**: تمثل قصة "معاذ الله" نموذجا سرديا مكثفا يسعى إلى تفكيك علاقة المثقف بالسلطة، عبر شخصية رمزية محورية وشخصيات ثانوية، تؤطر البنية الثقافية التي تتحرك ضمنها الأحداث، أي أنّها لا تمثل ذاتا فردية، بل حالة ثقافية أو اجتماعية، حيث لا يُنظر إلى المثقف كشخص بل كوظيفة داخل جهاز السلطة أو المعارضة.

- **الشخصيات الرئيسية والثانوية في النّص:**

1_ **الشخصيات الرئيسية "المثقف الكبير":** هي شخصية إنسانية.

_ الوظيفة السردية: بطل القصة، تدور حوله التحولات الرئيسية.

_ **الدور الرمزي**: يمثل فئة المثقفين الانتهازين الذي يتحلون عن مبادئهم أمام السلطة.

_ **التحول**: إذا تحول من معارض إلى تابع ومن كاتب إلى ناقد إلى مخبر وناطق باسم النظام.

2_ **الشخصيات الثانوية " المحقق":** شخصية إنسانية.

الوظيفة السردية: شخصية أداة تنقل المثقف من موقع المعارضة إلى موقع الولاء.

-**الدور الرمزي:** يمثل أداة السلطة النائمة التي تخضع لا بالقوة فقط بل بالتهديد الرمزي والاغواء.

_ **المفارقة في خطابه**: التخيير بين أن يصبح حاجبا على باب الحاجب " أو الموت، يكشف هشاشة المعارضة.

3_ **السلطان (الغائب الحاضر):** إنسان / سلطة، لكنه لا يظهر مباشرة في القصة.

_ **وظيفته السردية:** حضور ضمني قوي وهو القوة التي تتحكم في مصير المثقف.

_ **الرمزية:** يرمز إلى النظام السياسي أو السلطة المطلقة التي تخضع الجميع.

4_ الباب (المجازي): هو شيء جامد لكن يُمنح دوراً رمزيا.

- **الوظيفة السردية:** عنصر رمزي يظهر في الجملة" اكتسب لون الباب وشكله"[2].

[1] - السعيد بوطاجين، ص18.

[2] - السعيد بوطاجين، جلالة عبد الجيب، ص123.

- **الرمزية:** يرمز إلى التشييء أي فقدان الهوية الفردية والذوبان في السلطة.

5_ الراقي والإمام (المذكوران عرّضا): شخصية إنسانية.

- وظيفته السردية: تعميق السخرية، يوظفهما المثقف لتبرير سلوكه بانفصام روحي.
- الرمزية: تورية ساخرة عن تسويق الخرافة والدين لتغطية الانتهازية.

تتوزع الشخصيات في النّص بين شخصيات رئيسية تمثل محور التحول السردي، وشخصيات ثانوية تؤدي دوراً وظيفيا في تحريك السياق، وتأطير الصراع بين الخطاب الفكري ومؤسسات السلطة وتبنى هذه الشخصيات من خلال التلميح لا التصريح، بحيث تستمد قيمتها من الوظيفة الرمزية التي تؤديها داخل البنية السردية وليس من تطور نفسي أو وصفي مباشر.

تقدّم شخصية" المثقف الكبير" باعتبارها نموذجا للمثقف المزدوج الذي يبدأ ناقدا للنظام، لكنه ينقلب إلى مدافع عنه، بل يصبح مشاركا في آلياته العميقة، بينما تمثل شخصية المحقق "الذراع الرمزية" للسلطة، حيث تُمارس الإخبار بأسلوب ساخر" هل تريد أن تصبح حاجيا على باب الحاجب أم تموت؟"[1]. وهو ما يفضح آليه تدجين المثقف، لا عن طريق العنف المادي، بل عبر الإذلال الرمزي، أما الشخصيات الأخرى مثل: الإمام، الراقي، الباب، فتلعب أدورًا رمزية مكملة، تساهم في تكون شبكة من الدلالات المتشابكة التي تدين الخضوع الطوعي والتشيئ الثقافي.

ونجد أيضا التورية الثقافية في تسمية الشخصية بالمثقف الكبير فالتسمية ساخرة بامتياز: فكبير هنا يشير لا إلى المقام الفكري، بل إلى التضخم الذاتي والنفاق، إذْ تُعيد إلى الأذهان صورة "مثقفي البلاط" الذين يبررون للسلطة كل أفعالها.

يكشف نص " معاذ الله" عن اشتغال سردي يقوم على الازدواج الخطابي، حيث تتجسد الازدواجية الثقافية في شخصية المثقف الكبير، الذي يقدم في بداية السرد بوصفه ناقدا للسلطان ثم سرعان ما يتحول إلى جزء من المنظومة نفسها، فهذا التحول لا يقرأ كفعل فردي، بل كمحصلة لهيمنة ثقافية تمارس ضغطها على عملية الكتابة، وتشكيل الشخصيات فجأة يتحول السرد ليكشف عن سقوط هذا الموقف حين يتلقى المثقف استدعاءً صباحيا، ليجد نفسه في حضرة التحقيق وتطرح عليه الجملة الحاسمة: " هل هذا خطابك؟"[2] ، تتجلى في هذا الموضع أعمق صور الخضوع للسلطة الثقافية والسياسية، حيث تتفتت الذات الكاتبة أمام سطوة المؤسسة، ويرد المثقف قائلا: "معاذ الله أنا مسكون بأرواح شريرة أتعبت الإمام

[1] - السعيد بوطاجين، ص123.
[2] - المصدر نفسه، ص123.

والراقي، ولا بد أنّ روحا فاسدة كتبت هذه اللعنة"[1]، فهذا الرد لا يمكن عزله عن البنية الثقافية التي تحكم وعي الكاتب والشخصية، فهو يستعمل لغة دينية وخرافية في آن واحد ليتنصل من مسؤولياته، في مشهد ساخر يفجر بنية الازدواجية، فالمثقف هنا لا يقول: "أنا نادم" بل يُلقي التهمة على روح فاسدة، مما يعكس حالة الانفصام بين الكاتب الفعلي والكاتب الضمني، ويتصاعد التوتر حين يقول المحقق:" تريد أن تصبح حاجبا على باب الحاجب أو تموت؟"[2]، و هنا تفرض على الشخصية بوصفها تمثيلاً لذات المؤلف ثنائية قهرية: إما الاندماج في جهاز السلطة أو الفناء الرمزي وربما الحرفي، فيختار المثقف طريق النجاة قائلا: "الحياة أفضل"[3]، فهذا القبول لا ينبع من قناعة، بل من استبطان عميق لبنية ثقافية تجعل من البقاء مرادفا للتواطئ، والنتيجة النهائية هي ما يختم به السرد: " ومع الوقت اكتسب لون الباب وشكله، ثم أصبح من العائلة التي عينه ناطقاً رسميا"[4]، وهي استعارة دقيقة تعكس ذوبان الفرد في المؤسسة وفقدانه لصوته الخاص.

ه- الشخصية الانهزامية والعبثية في قصته وأما الباقي:

تتمثل الشخصية المحورية في هذه القصة في:" الطبيب"، ويقدم في بداية النّص بعبارته:" اجتهد الطبيب"[5]، وهي شخصية إنسانية، وهذا ما يتبين من الأفعال المنسوبة إليه:" اجتهد، صنع مائدة، عاش، جلس، تأمل"، وهي كلها أفعال فكرية وجسدية تنسب لكائن عاقل.

لم يكن "الطيب" بطلاً تقليديا، بل شاهدا مأزوما على انهيار ما يقف على هامش الحدث (احترق بيته)، وهو يراقب دون تدخل، في صورة كاريكاتورية للمثقف المنكفئ أو المفكر المنعزل الذي فقد صلته بالفعل الجماعي.

يمثل "الطيب" في هذه القصة الشخصية الرئيسية، وتشكل محور الحدث الرمزي، فالطيب لا يقدم بوصفه بطلاً إيجابيا ولا فاعلاً مباشرا، بل يبدو كذات مثقفة أو مفكر اختار العزلة بعد فشل أو سقوط ما: "صنع مائدة من الأحمر وعاش وحيدا"[6] إنّ هذه الجملة تحمل دلالة مزدوجة تُحيل من جهة إلى مشروع فكري أو سياسي، ارتبط بالتضحية أو الألم (المائدة من الأحمر)، من جهة ثانية إلى انسحاب رمزي من المشهد الجماعي. وفي السياق الرمزي الأوسع، توظف هذه الشخصية ضمن مجاز كلي، يعكس انهيار المبادئ وتحول القيم إلى رماد، فاحتراق البيت يشير إلى سقوط مشروع ما قد يكون وطنيا أو ثقافيا، بينما تمثل "السجائر الثلاث" التي كانت تحت الوسادة الرموز المفروشة في التراث أو القيم العليا التي

[1] - المصدر نفسه، ص123.
[2] - السعيد بوطاجين، ص 123.
[3] - المصدر نفسه، ص123.
[4] - المصدر نفسه، ص123.
[5] - المصدر نفسه، ص131.
[6] - المصدر نفسه، ص131.

تم نسيانها أو خيانتها، وعند ما تنتهي القصة بعبارة "وأما الباقي:" فاللعنة عليه "، تُلقى اللوم على من يبقى بلا معنى أو موقف، وتجعل من "الطيب" ذاتاً شاهدة، لكنّها أيضا مدانة بالصمت والعجز.

أمّا التورية الثقافية فتعد من أهم مفاتيح النّص، إذْ أن وصف "الطيب" ليس مجرد وصف، بل أداة دلالية تشير إلى المفارقة بين الطيبة كقيمة أخلاقية والسلبية كفعل واقعي. حيث يعد "الطيب" الشخصية المحورية في هذه القصة، يمثل النموذج الثقافي للإنسان المكافح الذي يصنع حياته بنفسه، دون الاعتماد على الجماعة أو الدولة. فالمؤلف هنا يجعل من هذه البداية تمجيدا لقيمة العمل والاعتماد على الذات، وهي قيم تُرفع عادة في الخطابات الثقافية المحلية لكنّها تفرغ لاحقاً من جدواها: **"اجتهد الطيب وبنى كوخاً أصبح عيداً ووطننا"[1].**

فشخصية "الطيب" في النّص تجسد الوعي الثقافي المأزوم، الذي يمر من الأمل في بناء وطن صغير (الكوخ،) إلى خيبة الأمل والانكسار الرمزي بعد احتراق الكوخ، حيث يصبح كل شيء عديم القيمة عدا "السجائر الثلاث" التي تمثل إرثا هشا ومفارقاُ، فمن خلال تحليل هذه الشخصية، يبرز المؤلف الضمني كفاعل ثقافي يستنبطن التوترات المجتمعية ويعيد إنتاجها عبر خطاب سردي رمزي. فهكذا يتحول النّص إلى مساحة نقد ثقافي صامت، يتقاطع فيها الفردي بالجماعي والهامشي بالمركزي.

و- **شخصية السياسي في قصة سحر رباني:** في قصة "سحر رباني" نجد أن الشخصية المحورية ليست شخصية تقليدية من لحم ودم بل تتخذ شكلاً رمزياً ومجازياً، وهو ما يندرج ضمن إطار المجاز الكلي والتورية الثقافية، وهما عنصران أساسيان في الكتابة الرمزية عند بوطاجين.

يكشف تحديد الشخصية عن وصف وليس عن اسم للشخصية، حيث يُعد "فخامته" الشخصية المركزية في هذه القصة، وهو شخصية رمزية انسانية تمثل السلطة الحاكمة، تقوم بدور المركز المتحكم في مصير الأمة التي تأكل ولا تشبع. ومن منظور المجاز الكلي لا تمثل شخصيته "فخامته" في هذا النّص فرداً بعينه، بل تُجسد نموذج الحاكم العربي المستبد، الذي يعيش في وهم الإنجاز، ويعتبر التفاهة منجزا تاريخيا.

فالمجاز الكلي هنا يتمثل في جعل "دورة المياه" رمزاً للمنجز السياسي المعاصر، بحيث تصبح هذه البنية التحتية البسيطة مرآة للحضارة، بينما تعاني الأمة من الجوع والفقر، ففخامته" في هذا السياق ليست شخصية داخل العالم القصصي بل تمثيل مجازي لمنظومة الحكم الشمولية التي تهتم بالمظاهر، وتغفل جوهر احتياجات النّاس.

[1] - السعيد بوطاجين، ص131.

واستخدم الزّمن بمبالغة: **"عمره سبعة قرون "**[1] يُضخم شخصية فخامته لتصبح شخصية أسطورية زائفة، مما يعمّق من التحكم المجازي حول استمرارية الطغيان في التاريخ العربي. إذن شخصية "فخامته" هي عنصر وظيفي ضمن مجاز كلي يسخر من شرعنة التفاهة وتضخيم الإنجاز الزائف في الخطاب السياسي.

يظهر "فخامته" في هذه القصة في مقام الإله: فسألهم من سمائه السابعة"[2]، ما يظهر كيف توظف الرموز الدينية والتقديس في الثقافة السياسية لتأليه الحاكم، ونجد أيضاً عبارة:" ألم تعجبكم؟"[3] التي تُظهر نبرة التعالي والانفصال عن واقع الشعب، ولكنها مغلفة بخطاب اهتمام ظاهري، وهذا هو صميم التورية الثقافية إذا أنّها تقدم صورة مظللة تغلف خطاب السلطة.

كذلك أمره للحاشية ببناء دورات مياه أخرى فهي سخرية ثقافية من منطلق الاستجابة السلطوية، التي تُلبي مطالب لا تلامس الواقع الحقيقي بل تُغرق الشعب في المزيد من التفاهة.

تُعيد الشخصية بذلك انتاج خطاب السلطة العربية، الذي يجمل فشله بألفاظ دينية وقدسية ومشاريع سطحية في تورية ثقافية تخفي النفاق خلف الشعارات. إذا تعيد إنتاج الخطاب الرسمي ذاته، وتضفي عليه شرعية دينية، وهو سحر رباني لم تعرفه الحضارات، بما يبرر كيف أن الثقافة كمؤسسة خطابية تنتج وتعيد إنتاج القيم المزيفة حتى في الوعي الجمعي، غير أن الكاتب عبر لسان السرد لا يكتفي بوصف هذا الوضع، بل يُمارس تفكيكا له من الداخل، حيث يُستغل الخطاب الثقافي ذاته ليسخر منه، في حركة نقدية خفية تمثل جوهر "المؤلف المزدوج" الذي ينطق بلسان الثقافة ليُدينها.

إن حضور الثقافة في بناء الشخصيات لا يعني الخضوع لها، بل يدل على براعة المؤلف في فضح تناقضاتها من خلال محاكاتها الساخرة، وبهذا تتحول القصة إلى فعل نقدي مزدوج تمثل الثقافة، والتمرد عليها.

من خلال دراستنا لقصة " سحر رباني" يتبين أن الكاتب لا يكتب من فراغ، بل ينطلق من داخل البنى الثقافية التي تشكل وعيه، حتى وهو يمارس نقدها وتفكيكها من داخلها، ويجسد السعيد بوطاجين هذا التوتر الإبداعي بامتياز في قصته "سحر رباني" إذْ تبنى الشخصيات السردية وفق منطلق ثقافي مزدوج، فهي تحمل أثر الثقافة السلطوية، لكنها في الوقت نفسه تعرض بأسلوب ساخر، يُفكك هذه الثقافة ويفضح تناقضاتها.

فشخصية " فخامته" لا تقدم بوصفها كائنا بشريا محدد المعالم، بل تتجلى كرمز سلطوي ميتافيزيقي، يحاكي في تموضعه ما تسوقه الثقافة العربية التقليدية عن الزعيم المتأله، الذي

[1] - السعيد بوطاجين، ص77.
[2] - المصدر نفسه ، ص77.
[3] - المصدر نفسه، ص77

يخاطب شعبه من سمائه السابعة، ويتباهى بإنجاز حضاري اعجازي، يتمثل في بناء دورة مياه في مفارقة صارخة.

إنّ التصعيد الرمزي للشخصية لا يعبر عن تقدير فعلي بل يهدف إلى السخرية من المبالغة الثقافية في تمجيد التفاهة، وتضخيم الهامشي في إعادة انتاج ساخرة لخطاب الهيمنة الرمزية، حيث تمارس نوعا من الاستغلال الرمزي باسم الإنجاز، ولو كان هذا الإنجاز لا يتجاوز فضاءً حيوياً بيولوجياً بسيطاً.

في المقابل تكشف شخصية الصراصير التي تمثل الشعب أو النخبة التابعة عن حضور ثقافي قهري، إذ تعيد انتاج الخطاب الرسمي ذاته، وتضفي عليه شرعية دينية، وهو سحر رباني لن تعرفه الحضارات، بما يبرز كيف أن الثقافة كمؤسسة خطابية، تنتج وتعيد أنتاج القيم المزيفة حتى الوعي الجمعي، غير أن الكاتب عبر لسان السرد لا يكتفي بوصف هذا الوضع، بل يمارس تفكيكا له من الداخل، حيث يستغل الحطاب الثقافي ذاته ليسخر منه في حركة نقدية خفية، تمثل جوهر المؤلف المزدوج الذي ينطلق بلسان الثقافة ليُدينها.

إذن حضور الثقافة في بناء الشخصيات لا يعني الخضوع، بل يدل على براعة المؤلف في فضح تناقضاتها من خلال محاكاتها الساخرة، وهذا تتحول القصة إلى فعل نقدي مزدوج تمثل للثقافة والتمرد عليها.

ز-فضح زيف المظاهر في قصة سيدتي المهذبة:

تمثل "الأميرة" في هذه القصة الشخصية الرئيسية، وهي شخصية إنسانية تتصف بالغرور والتمركز حول الذات، والانفصال عن الحقيقة، بحيث تتحدث بلهجة استعلائية، وتقوم بإسقاط سبب فشلها في تقبل ذاتها على المرآة، مما يدل على أزمة هوية أو نرجسية متضخمة.

أما الشخصية الثانوية الجامدة تتمثل في "المرآة" إذا أعطيت صوتاً، وردّت على الأميرة بوقار وسخرية مبطنة. فتجسيدها بهذا الشكل ينقلها من مجرد "مرآة" إلى فاعل رمزي ينطق بالحقيقة، أو يعكس الواقع دون تزيف.

ونجد أيضا شخصية عارضة رمزية (تكميلية): "وقار النملة: إذا أنها وردت كتشبيه لحالة المرآة فأجابت بوقار النملة"[1]. وهو تصوير مجازي يربط سلوك المرآة بالحكمة أو الخضوع الصامت، مما يغني الطابع الرمزي للمرآة، ويضفي بعداً بلاغيا متشابكاً.

يعتمد السعيد بوطاجين في القصة على المجاز الكلي بوصفه أداة أساسية لتشكيل البنية الدلالية للنّص، حيث تتحول القصة إلى فضاء استعاري شامل يستبدل فيه الواقع الظاهري

[1]- السعيد بوطاجين، ص80.

بمعادل رمزي عميق، إذاْ تقوم الحبكة على صراع بين الأميرة والمرآة، فالأميرة تمثل الشخصية الإنسانية المحورية في القصة، وهي صورة رمزية للذات المتضخمة المفارقة في أوهام الجمال والسلطة الشكلية، في مقابلها نجد المرآة وهي كيان جمادي مجسد، أضفى عليه صوت وقيمة أخلاقية كاشفة للحقيقة، فهذا التماثل الرمزي بين الانسان والجماد، يتحول إلى بنية مجازية كليّة.

فالنّص برمته ليس سوى استعارة موسعة تجسد أزمة الفرد مع صورة ذاته، حين تشوه بفعل الزينة الاجتماعية والتجميل والمصطنع، فالأميرة التي تتهم المرآة بالحسد والكذب لا تواجه حقيقتها، بل تسقط انزعاجها على الآخر، في حين تبدي المرآة بوقار النملة وعيا صامتاً بحقيقة لم تعد قادرة على عكسه، بفعل التشوه البصري المفرط الذي تسببت فيه أدوات الزينة (الكحل، أحمر الشفاه، الشعر المستعار).

تفعل القصة أيضا التورية الثقافية بمهارة حيث تنطوي عبارات مثل **"أيتها السافلة"**[1] **"وبوقار النملة"**[2]، على دلالات سطحية وأخرى ثقافية عميقة فلفظة "السافلة" يوظّف هنا ليس بمعناه الأخلاقي فحسب، بل كإسقاط اجتماعي على كل صوت يقول الحقيقة في مجتمع متشبث بالمظاهر، فينظر إليه كمتمرد أو وضيع، أما "وقار النملة" فيستدعى صورة النملة في المتخيل الديني الإسلامي كمركز للحكمة والإنجازات لتصبح المرآة مقاما تأمليا أخلاقيا مضّادا لنرجسية الأميرة، بهذا المعنى تتحول المرآة إلى مجاز للضمير الجمعي أو الوعي الحقيقة المهمشة في حين تنهار في النهاية: "وتناثرت على الأرض من شدة الرثاء"[3]، وهذه إشارة إلى تحطم الحقيقة أمام الزيف.

تشكل قصة "سيدتي المهذبة" نموذجا سرديا يبرز فيه تحكم الثقافة في تشكيل الشخصيات من خلال بنية ثنائية التمثيل والتمرد، فالشخصيتان الرئيسيتان " الأميرة والمرآة "ليستا مجرد حكاية، بل مظاهر لخطابات ثقافية متصارعة تفصح عن ازدواجية المؤلف.

كما شرحها عبد الغذامي في مفهومه للمؤلف المزدوج: **المؤلف يكتب من الداخل الثقافة، لكنه لا ينفصل عنّها تماما فهو في الوقت نفسه ينتجها ويفضحها"**[4]، فشخصية الأميرة تجسد الذات الأنثوية الخاضعة لمعايير الجمال الاجتماعي، حيث تعكس تصرفاتها ووعيها تمثيلا كاملاً لخطاب ثقافي، يربط بين قيمة المرأة ومظهرها الخارجي، مثل الكحل، أحمر الشفاه، والشعر المستعار، ومن هنا تتحول هذه الشخصية إلى نموذج "أنا الثقافية" المنقادة وليست أنا الفردية حرة، في مقابلها تتجلى المرآة كشخصية جمالية ذات صوت ناقد، تتجاوز دورها الوظيفي كأداة انعكاس لتصبح ذاتا واعية تفكك زيف الصورة، وتعري وهم الجمال

[1] - المصدر نفسه، ص80.
[2] - المصدر نفسه، ص80.
[3] - المصدر نفسه، ص80.
[4] - عبد الله الغذامي، النقد الثقافي: قراءة ي الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، ص45.

المصطنع في موقف رمزي يعكس موقف المؤلف نفسه، فهذا الانقسام في البناء السردي بين التمثيل الثقافي (الأميرة) والنقد المضمر (المرآة)، يعكس بوضوح مفهوم المؤلف المزدوج كما يطرحه عبد الله الغذامي، إذ إن السارد لا يتكلم من موقع واحد، بل يتوزع صوته بين الامتثال للخطاب الثقافي وانتاجه، والتمرد عليه وفضحه، وبذلك تتحول القصة إلى ساحة صراع بين نسقين: نسق ثقافي مهيمن تنتجه الأميرة عبر خطابها المتوتر، ونسق مقاوم يتجسد في المرآة التي تنطلق بالحقيقة ثم تقصى عبر الحطيم.

خاتمة

في الختام، بعد التوغل في بنية المجموعة القصصية **"جلالة عبد الجيب"** للقاص **السعيد بوطاجين** ومحاولة قراءتها من خلال مفهومي: **"المؤلف المزدوج" و"الجاز الكلي"** في ضوء تصورات عبد الله الغذامي النقدية، تبين أن النص البوطاجيني لا يكتفي بوظائفه السردية، بل ينفتح على أفق ثقافي عميق، يتشابك فيه الأدبي بالاجتماعي والجمالي بالنسقي، وقد كشفت القراءة عن حضور مكثف لآليات التورية الثقافية، التي اتخذها النص قناعا لتمرير خطابه النقدي، مما يجعل من المجموعة خطابا رمزيا متشابك الدلالات، يسائل أنساق الثقافة المهيمنة، وبناء على هذا تتخلص أبرز المحطات التحليلية التي أفرزتها الدراسة في ما يلي:

- تبرز تجليات المؤلف المزدوج في كشف القصص عن حضور مزدوج للكاتب، يدمج بين دوره السردي ووظيفته التأويلية، مما سمح بإنشاء طبقات دلالية تمكن القارئ من مساءلة الخطابات الثقافية المضمرة.
- تفعيل المجاز الكلي كأداة نسقية إذ تحول السرد في جلالة عبد الجيب إلى حقل دلالي مكثف، حيث لا يكتفي المجاز بوظيفته البلاغية، بل يتحول إلى مجاز شامل، يسائل النسق وينتج رمزية تفكيكية تستبطن الرفض والتمرد.
- انكشاف التورية الثقافية إذ تتخذ النصوص تورية ثقافية غطاء بلاغيا لتمويه والاختراق، مما يسمح بتمرير رسائل نقدية لاذعة، تحت قناع السخرية أو العبث، بما يعزز تعدد المعنى.
- ظهور الأماكن والشخصيات بوصفها رموزا لا تمثيلات مباشرة، مما يجعل المجاز الكلي للنص فضاء مفتوحا للتأويل تتقاطع فيه الذات بالنسق والتاريخ المتخيل.
- استطاع القاص سعيد بوطاجين من خلال مجموعته جلالة عبد الجيب وبطريقة ساخرة ناقدة وصف المعاناة التي يمر بها الوطن العربي عامة، والشعب الجزائري خاصة.
- تشكل المجموعة جلالة عبد الجيب مشروعا سرديا لمساءلة السلطة بمختلف تمثيلاتها (السياسية الثقافية الدينية الاجتماعية) من خلال أساليب التهكم، مما يجعل من السرد مقاومة ناعمة لأنساق الهيمنة.

- استدعاء قارئ تأويلي إذ تطرح النصوص تصورا لقارئ لا يكتفي بالاستهلاك الجمالي، بل يطالب بالمشاركة والتفكيك والتأويل، بما ينسجم مع أهداف النقد الثقافي في تحويل القراءة إلى ممارسة فكرية ناقدة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أولًا :المصادر

- بوطاجين السعيد، جلالة عبد الجيب، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الطبعة الاولى، 2018.
- **ثانيا :المراجع باللغة العربية**
- ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق : حنفي محمد شرف، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة،1963 .
- إسبر، ميادة كامل، شعرية أبي تمام، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، الطبعة الأولى،2011 .
- بلعابد عبد الحق .عتبات: جيرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، ط1، 2008.
- بوعياد، تسعديث،" المفارقة في قصص السعيد بوطاجين :مفارقة درامية"، ضمن فعالية الندوة التكريمية حول الدكتور سعيد بوطاجين، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، جوان، 2000.
- حسين، أحمد جاسم، القصة القصيرة جداً :مقاربات تحليلية، التكوين للطابعة والنشر والتوزيع، 24 سبتمبر 2010.
- حسين، خالد، في نظرية العنوان :مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التكوين للنشر والتوزيع، دمشق، دون طبعة، 2007.
- حمداوي، جميل، القصة القصيرة جداً في ضوء المقاربات الميكرو سردية، الطبعة الثالثة،2017 .
- حمود، محمد) ترجمة(، الألوان :دورها، تصنيفها، مصدرها، رمزيتها، دلالتها، تأليف : كلود عبيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، لبنان،2013
- شبانه، ناصر .المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2002.
- شريبط، أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصر، دار المحرر الادبي، 2015.
- صالح، بشرى موسى، بويطيقا الثقافة :نحو نظرية شعرية في النقد الثقافي، دار الشؤون الثقافية العامة، الطبعة الأولى، بغداد،2012 .
- العطوي، أحمد بن سليم، أنماط القراءة النقدية في المملكة العربية السعودية .مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى،2010 .

- علي، سعيد إسماعيل، فلسفات تربوية معاصرة، مجلة عالم المعرفة، العدد198 ، سنة 1995.
- عمر، أحمد مختار، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، الطبعة الثانية،1997 .
- الغذامي، عبد الله، الثقافة التلفزيونية :سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى،2004 .
- الغذامي، عبد الله .النقد الثقافي :دراسة في الأنساق الثقافية العربية .المركز الدولي، لبنان، الطبعة الثالثة،.2005
- الغذامي، عبد الله، النقد الثقافي :قراءة في الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثالثة،2005 .
- قنديل، فؤاد، فن كتابة القصة، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية،2010 .
- قنصوه، صلاح، تمارين في النقد الثقافي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى،2007 .
- مرزق، هداية، جماليات القصة القصيرة جدا بين النظرية والتطبيق، هيباتيا للنشر، الطبعة الأولى، 2013.
- مرتاض، عبد المالك، القصة القصيرة المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.
- نجم، محمد يوسف، فن القصة :النقد الأدبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955.
- يقطين، سعيد، من النص إلى النص المتفاعل :مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي،
- الدار البيضاء، الطبعة الأولى،2005 .

ثالثا: المعاجم

- ابن فارس، أحمد، مقاييس اللغة، دار الفكر، الجزء الأول.
- ابن منظور، محمد بن مكرم، المحيط، دار الجيل، بيروت، دون طبعة، المجلد الرابع، 1408هـ1988/م.
- ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1994.
- فريق من المؤلفين، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر،2004.

- مسعود، جبران، الرائد :معجم ألفبائي في اللغة والإعلام، دار العلم للملايين، الطبعة الثالثة، بيروت، 2005.

رابعا: المذكرات

ديامنتة، قماري، النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، 2012/2013

خامسا: المقالات والمواقع الإلكتروني

- حمداوي، جميل، "النقد الثقافي بين المطرقة والسندان"، مجلة منبر الثقافة والفكر والآداب، السبت 7 يناير2012 .
- حمداوي، جميل" .النقد الثقافي بين المطرقة والسندان ."مقال نقدي منشور على موقع www.diwanalarab.com، 5 يوليو.2012
- عثماني، بولرباح" .سيميائية العنوان في ديوان خبر كان ."مجلة مقاليد، العدد السابع، جامعة الأغواط، الجزائر، ديسمبر.2014
- www.weziwez.com

خامسًا :المذكرات

- ديامنتة، قماري، النقد الثقافي عند عبد الله الغذامي، رسالة ماجستير غير منشورة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر، 2012/2013.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان
الإهداء
مقدمة ..... أ
مدخل عام 4
الفصل الأول :المفارقات المجازية من النصوص الموازية إلى المتون القصصية 19
1- مجازية العتبات النصية في المجموعة القصصية: 20
2- دراسة عتبات العناوين الداخلية: 30
3- التكثيف المجازي في المتون القصصية: 34
4- وظائف المجاز والمفارقة في قصص السعيد بوطاجين: 41
الفصل الثاني :البنية المجازية للحدث القصصي وملامح المؤلف المزدوج 44
1- القصص بين الوسائط الحديثة والوسائط التقليدية: 44
2- المفارقة المجازية في الحدث القصصي: 45
3- تحكم الثقافة في الكتابة السردية من منظور المؤلف المزدوج: 52
4- مجازية الشخصيات القصصية: 55
خاتمة 71
قائمة المصادر والمراجع: 74
فهرس المحتويات 79

فهرس الموضوعات	
الموضوع	الصفحة
شكر وإهداء	
مقـدمــة	أ
مدخل عام	5
الفصل الأول: المفارقات المجازية من النصوص الموازية الى المتون القصصية	
1 – مجازية العتبات النصية في المجموعة القصصية	28
2-التكثيف المجازي في المتون القصصية	41
3-وظائف المجاز والمفارقة في قصص السعيد بوطاجين	46
الفصل الثاني: البنية المجازية للحدث القصصي وملامح المؤلف المزدوج	
1-القصص بين الوسائط الحديثة والتقليدية	59
2-المفارقة المجازية للحدث القصصي	60
3-تحكم الثقافة في الكتابة السردية من منظور المؤلف المزدوج	68
4-مجازية الشخصيات القصصية	71
خاتمة	88
قائمة المصادر والمراجع	91
الفهرس	95
مسرد مصطلحات: عربي -فرنسي	

ملخص

تناولنا في هذا البحث دراسة وتحليل لمجموعة **"جلالة عبد الجيب"** للقاص الجزائري **"سعيد بوطاجين"** انطلاقا من مقاربتين نقديتين مركزيتين هما: **المؤلف المزدوج" و" المجاز الكلي"** وذلك ضمن أفق **النقد الثقافي،** وقد جاء هذا الاشتغال في ظل تزايد الاهتمام بجنس **القصة القصيرة جدا،** بوصفها شكلا سرديا حدثيا يتميز بالتكثيف والمفارقة والاقتصاد في اللغة، مع قدرة عالية من الإيحاء واستثمار المسكوت عنه في البنية الثقافية.

استهل البحث بمدخل نظري ضم تعريف القصة القصيرة جدا وملامح من تجربة بوطاجين، مع توضيح مفاهيم النقد الثقافي ونظرية الأنساق، أما الفصل الأول فخُصص لدراسة العنوان والعناوين الداخلية والنصوص الموازية، في بناء المجاز الكلي، وتناول الفصل الثاني تحليل الحدث والشخصيات، للكشف عن تمظهرات المؤلف المزدوج وتحكم الثقافة، في البنية السردية.

- الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة جدا، -المفارقة، -المجاز الكلي، -المؤلف المزدوج، -التورية الثقافية.

Résumé

Ce mémoire propose une étude analytique du recueil **« jallalat Abd Al jayb »** de l'écrivain **Saïd Boutadjine,** À partir de deux approches critiques fondamentales **: l'auteur double** et **les tropes globaux,** dans le cadre d'un lecteur en **critique culturelle.** Ce travail s'inscrit dans un contexte marqué par un intérêt croissant pour le genre de **la très courte nouvelle,** considéré comme une forme narrative événementielle, caractérise par la concision, la rupture ironique, l'économie de langage, ainsi qu'une grande capacité suggestive et une exploitation du non-dit dans la structure culturelle du texte.

La recherche s'ouvre sur une introduction théorique comprenant une définition de la très courte nouvelle, un aperçu de l'expérience narrative de **Boutadjine,** ainsi qu'un éclaircissement des concepts clés de la critique culture et de théorie des systèmes implicites.
Le **premier chapitre** et consacré à l'étude du **titre** et des **textes parallèles** dans leur rôle de construction de la métaphore totale.

Quant au **deuxième chapitre,** il analyse **l'événement narratif** et les **personnages,** afin de mettre en lumière les manifestations de **l'auteur double** et la manière dont la culture façonne la structure narrative.

- **Mots-clés: La nouvelle très courte, le paradoxe, le trope global, l'auteur double, l'allusion culturelle.**