وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
MINISTÈRE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
ⴰⵖⵏⵉⵣⵎⵉⵔⵏ ⵏ ⵜⵣⵔⴼⵜ ⴷ ⵜⵥⵔⵉⵙⵜ ⵉⵏⵙⵏⴰⵏ
ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵙⵜ ⵎⵓⵍⵓⴷ ⵎⵎⵔⵉ ⴰⵏ ⵜⵉⵣⵉ ⵡⵣⵓ
ⵜⴰⵣ ⵙⴰ ⴰⵣⵜⵓⵏⵏⵉⵖ ⵜⴰⵏⴰⵡⴰⵍⵜ ⵜⵓⵣⵔⴼⵜ

جامعة مولود معمري - تيزي وزو
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة العربية وآدابها

UNIVERSITÉ MOULOUD MAMMERI DE TIZI-OUZOU
FACULTÉ DES LETTRES ET DES LANGUES
Département de Langue et littérature Arabes

.....رقم الترتيب

.....:الرقم التسلسل

مذكّرة تَخَرُّج لِنَيْلِ شَهَادة المَاستر

الميـــ
دان:اللغـــ
التخصّص:أدب مغاربي.

شعريّة اللّغة في قصص "ما حدث لي غدا" و"اللّعنة عليكم جميعا" للسعيد بوطاجين

. إعداد الطالبتين:
أسماء علوان
وافية بوريشة

. إشراف الأستاذةالدكتورة
نورة بعيو

لجنة المناقشة:

حورية بن سالم	أستاذة التعليم العالي	جامعة مولود معمري تيزي وزو	رئيسا
نورة بعيوأستاذة التعليم العالي		جامعة مولود معمري تيزي وزو	مشرفا ومقررًا
سامية داودي	أستاذة محاضرة صنف "أ"	جامعة مولود معمري تيزي وزو	ممتحنا

الدفعة الثالثة، جوان 2016

كلمة شكر

الحمد لله بجميع المحامد الذي أمدنا بالصبر ووفقنا لإتمام عملنا هذا فكان خير معين، والصلاة والسلام على خير خلقه محمد صلَّ الله عليه وسلم المبعوث إلى خير الأمم وعلى آله وصحبه مفاتيح الحكم ومصابيح الظلام، وبعد:

نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذة المشرفة الدكتورة "نورة بعيو" التي أشرفت على إنجاز هذا العمل و لم تبخل علينا بمراجعتها القيمة و بتوجيهاتها المتواصلة ولها منا كل الامتنان والتقدير

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة "سامية داودي" على مساعدتها لإتمام هذا العمل كما نشكر أيضا كل من ساهم معنا لإكمال بحثنا سواء من قريب أو من بعيد.

إلى من قال فيهما الرحمن ﴿ لَا تَقُل لَهُمَا أُفٍ ولَا تَنْهَرْهُمَا وَقُلْ لَهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا وَقُلْ رَبِّي ارْحَمْهُمَا كَمَا رَبَيَانِي صَغِيرًا﴾ أمي وأبي الكريمين

إلى صديقتي فتيحة

وإلى كل الصديقات

أسماء

أهدي ثمرة جهدي إلى خير من نطق به لساني أمي الغالية

إلى من عاش وربى وكدّ من أجل نجاحي وفرحتي، صاحب القلب الحنون، أطال الله في عمره والدي العزيز

إلى إخوتي وأخواتي

إلى صديقتي أسماء

إلى صديقاتي

إلى زوجي وصغيري ياني

إليهم جميعا أهدي هذا العمل

وافية

عرفت القصّة الجزائرية المعاصرة اتجاهًا جديدا في الكتابة، من خلال المكانة المهمّة التي صارت تحتلها بين سائر الفنون الأدبية النثرية، فهناك "فنّ الخطابة" و"الرّسالة" و"المقامة" و"المسرحية" و"الرّواية"، لكن فنّ القصّة يقع في مقدمتها جميعا، وتظهر أهمية هذا الفنّ في كون الكثير من الكتاب قد اعتنوا به وتناولوه في كتاباتهم، منهم: **محمد تيمور، أحمد رضا حوحو ابن هدوقة، عبد المالك مرتاض وأبو العيد دودو** وغيرهم.

إنَّ الكتابة القصصيّة نوع أدبي، وتعد اللّغة من عناصرها الأساسية، ولأنّها العنصر الذي يظهر وتتشكل من خلاله جميع العناصر الأخرى التي يكوّن منها العمل القصصي، فهي أداة تعبيرية توظَفُ في كل مجالات التواصل الإنساني، وما دام موضوع بحثنا يتعلق بشعريّة اللّغة القصصيّة، عمد بعض الكتّاب العرب إلى بناء نصوصهم القصصيّة بلغة متميّزة ذات أبعاد جمالية واضحة ، كما راح البعض يوظف من خلالها آليات معينة، وهذا ما دفع المبدع "**السعيد بوطاجين**" في مجموعتيه "**ما حدث لي غدا**" و"**اللّعنة عليكم جميعا**"، لتكسير رتابة اللغة و تجاوز المدلولات القاموسية الثابتة، تحت معانٍ جديدة للألفاظ، إنها لغة تتعدى حدود المجاز لتخلق هويتها الخاصة حيث يمتزج فيها العبث بكل شيء لتحقيق مقاصد معينة، والدعوة الصارخة إلى قلب السائد رأسًا على عقب لتستوي الأمور على النحو الذي يريده صوت الكاتب بتمثيله، وعليه القاص واللّغة في المجموعة القصصية تصِّرُ على النظرة المقلوبة لنواميس الحياة والمجتمع والفكر، هي ساخرة إلى أبعد الحدود، لكن هذه السخرية تنطوي على مأساة حقيقية تتعاظم في الإنسان منذ بداياته الأولى في الحياة.

لذا وقع اختيارنا على موضوع "**شعرية اللّغة في قصص "ما حدث لي غدًا" و"اللّعنة عليكم جميعا" للسعيد بوطاجين**، حيث أشرنا فيه إلى أهمية الجهد الإبداعي الذي بذله المبدع، وتنوّع موضوعات القصص واختلافها وقلة الدراسات التي قاربت هذه القصص من هذا المنظور، ووضوح اختراق المبدع للأعراف والسِّنن اللّغوية وكثافة القاموس السّاخر في قصص هذه المدونة، لكن ذلك يبقى مجرد محاولة منَّا على الأقل للفت انتباه القراء والدارسين لهذه الظاهرة التي سجلت حضورها البارز على مستوى القصّة القصيرة الجزائريّة المعاصرة.

لذا تطرقنا من خلال موضوعنا هذا إلى إشكالية نوجزها في هذه التساؤلات: **كيف اشتغل المؤلف على اللّغة القصصيّة في مجموعته "ما حدث لي غدا" وما الجديد في لغة السّعيد بوطاجين القصصيّة؟**

ما دلالة السّخرية في مجموعة السّعيد بوطاجين "اللّعنة عليكم جميعا"، وإلى أي مدى نجح المبدع في إقناع المتلقي بهذا الاشتغال على اللّغة القصصيّة؟

ولتحليل عناصر بحثنا، ارتأينا اعتماد مقولات البنيوية المعاصرة، خاصة الشعرية بمفهومها البنيوي و البلاغي/ الأسلوبي.

أمّا عن الخطة التي فرضتها علينا الإشكالية المطروحة، تتمثل في:

تقسيم البحث إلى فصلين أساسيين، يتصدّرهما مدخل نظري تمهيدي تعرّضنا فيه إلى خصائص القصّة القصيرة الجزائرية المعاصرة، وجاء الفصل الأوّل بعنوان "**مظاهر شعرية اللغة القصصية**" في مجموعة "**ما حدث لي غدا**"، تضمن عنصرين أساسيين الأوّل: الشعرية و الانزياح اللغوي، تعرضنا من خلاله إلى مفهوم الشعرية عند النقاد الغربيين والنقاد العرب المحدثين، أما العنصر الثاني تناولنا فيه مستويات الخرق اللّغوي و تعرية المسكوت عنه في مجموعة "**ما حدث لي غدا**"، قسمناه إلى قسمين الأول: تحدثنا فيه عن خروج اللغة عن قاعدتها المألوفة بانزياح القاص عن مستويين: التركيبي(النحوي) و الدلالي (المعنوي)، أما القسم الثاني: الإختراق اللغوي يفعّل المسكوت عنه خاصة من الناحية السياسية ولاسيما إبان معاناة الجزائريين فيما عرف بالعشريّة السوداء، حيث حاول "**السعيد بوطاجين**" تعرية بعض القضايا التي غيبت ولم يتمكن أحد من الإفصاح عنها بشكل مباشر، وقد بينا في هذا المبحث كيفية اشتغال المؤلف على اللّغة في مجموعة "ما حدث لي غدا"، والجديد الذي تطرق إليه المؤلف.

في حين عنونا الفصل الثاني ب"**تجليات اللّغة السّاخرة في مجموعة"اللّعنة عليكم جميعا**""وقسمناه إلى عنصرين أساسيين، هما:

الأوّل: ماهية السّخرية، أساليبها وأنواعها،حاولنا من خلاله التعرف على الدلالات المعجمية والاصطلاحية لكلمة "سخرية"، حيث تطرقنا لأصولها مع تبيان علاقتها بالإبداع الأدبي بصفة عامة، بالإضافة إلى أساليبها وأنواعها، لما لها من أثر بارز في سخريته، وإلى أبرز ما قيل حول النص البوطاجيني، وكيف وظّف هذه اللّغة في قصصه.

أمّا الثّاني: مقاصد السّخرية وأبعادها في مجموعة "**اللّعنة عليكم جميعا**" بيننا فيها أهمّ أهداف اللغة السّاخرة في قصص هذه المجموعة.

وقد استفدنا في بحثنا من عدة طروحات بنيوية ل"تيزفطان تودوروف" في مفهوم الشّعرية وآلياتها وكذا أخذنا ببعض مفاهيم "جون كوهن" في مجال شعريّة اللّغة في الكتابات القصصيّة، كما اعتمدنا على قائمة من المصادر والمراجع التي أنارت درب هذا البحث إلى أفق المساءلة والنقاش من أبرزها:

- يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم.
- رومان ياكبسون: قضايا شعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون.
- أحمد عبد المجيد خليفة: فن الفكاهة والسخرية عند شعراء مصر المملوكية.

وأنهينا البحث بخاتمة حوصلنا فيها أبرز نتائج هذا البحث أتبعناه بملحق خاص عرضنا فيه نبذة موجزة عن صاحب المدوّنة و ملخّص المجموعتين القصصيتين، ومن الصعوبات التي واجهتنا أثناء انجازنا لهذا البحث: نقص المراجع التي تتحدث عن أعمال السّعيد بوطاجين، إضافة إلى ضيق الوقت.

وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نتقدم بالشّكر للأستاذة المشرفة "نورة بعيو" على كل الجهود التي بذلتها من أجل إثراء هذا البحث وإنجاحه، وشكر خاص للأستاذة "سامية داودي" التي لم تبخل علينا بالمعلومات الكثيرة.

- ماهية القصّة القصيرة في النقد الغربي و العربي:

إنّ روايـة الأحداث و سردها غزيـرة و كـثيرة موجـودة منـذ القـدم وبـهذا يرجـع البـاحثون ظهور القصة إلى عصور موغلة في التاريخ، إذ نشأت مع الإنسان و سارت معه و صاحبته و تطوّرت بتطوّره، لذا أجمع الباحثون على أنّ ظهور القصّة يعود إلى زمن طويل و بعيد ويرون أنّها تشكّل فنّي لم يظهر إلاّ في العصر الحديث و بالتحديد في القرن التاسع عشر و لكن حسب ما شهدناه من طرف بعض الباحثين، يرجعون ظهور هذا النّوع –القصّة القصيرة– إلـى العصـور الوسـطى حيـث ظهـرت محـاولات لأشـخاص أمثـال:"**بوتشـيو**" صـاحب كتـاب **(الفاشـيتيا)**، والكـاتب "**بوكاشـيو**" صـاحب قصـص"**الـديكاميرون**" و "**تشوسـر**" فـي حكايـات **(كانتري)**[1]،فقد كانوا يروون خبر ثمّ يشرعون في تفصيله إلى أن يشدّوا انتباه القارئ أو السّامع إليه.

شهدت القصّة تطوّرا واضحا في النّصف الأوّل من القرن التّاسع عشر، حيث اكتمل شـكلها وتحـدّدت سـيماتها كفـنّ متميّـز عـن الفنـون الأخـرى، مـن أهـمّ روادهـا العظـام[2] "**ادجار آلان بو**" في أمريكا سنة (1809 إلى 1889) فعرّف القصّة القصيرة بأنّها "قطعة من عمل الخيال تعالج حادثة واحدة ماديّة كانت أو معنوية، و تتميّز بالوحدة و الإثارة و التأثير فالغموض لا يزال يحوم حولها"[3]، يرى أنّ أساس القصّة القصيرة هو تميّزها بوحدة الإنطباع و أحادية الحدث و الزمن و الشخصية لكنّها لم تكتمل بعد لا تزال ملبسة.

1- رشاد رشدي: فن القصة القصيرة، ط 1، دار العودة، بيروت، 1954، ص 7-8.

2- المرجع نفسه، ص 8.

3- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947-1985، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، الجزائر، 1998، ص 19.

أمّا النّاقد "**موزلي**" ركّز في تعريفه على القصر و عدد الكلمات فقال: «إنّني أوافق على أنّ الإنسان لا يستطيع أن يحدد بدقّة طول القصّة القصيرة...، إنّ القصّة القصيرة بحقّ ينبغي أن تتراوح في الطول بين ألف و خمس مائة ألف كلمة».[1]

فالنّاقد **موزلي** لم ينظر إلى متن القصّة و أحداثها و الموضوعات التي عليه أن يعالجها بل أولى الإهتمام لحجمها، وطولها و قصرها فالبعض يرى أن طبيعة القصّة لا تتحمل سوى بضع صفحات نظراً لطبيعة الحياة السّريعة.

أمّا "**سيدويك**" رأى أنّ القصّة القصيرة تشبه سباق الخيل و أهمّ ما فيها هو البداية و النّهاية[2] أيّ أنّ الأحداث فيها سريعة فالكاتب يركّز على بداية القصّة و نهايتها، أمّا الأحداث التّي تجري داخلها لا يطيل فيها الكاتب و لا يعطيها أهميّة كبيرة.

وحسب "**ويلز**" النّاقد الإنجليزي إذ يقول: «إنّ القصّة هي حكاية تجمع بين الحقيقة والخيال، ويمكن قراءتها في مدّة تتراوح بين ربع ساعة وثلاثة أرباع السّاعة و أن تكون على جانب من التّشويق و الإمتاع و لا يهمّ أن تكون خفيفة أو دسمة إنسانيّة أو غير إنسانيّة، زاخرة بالأفكار و الآراء التي تجعلك تفكّر تفكيرًا بعد قراءتها أو سطحية تنسى بعد لحظات من قراءتها... المهمّ كلّه أن تربط القارئ لمدّة تتراوح بين ربع ساعة و خمسين دقيقة ربطًا يثير فيه الشّعور بالمتعة و الرّضى...»[3].

ربط النّاقد القصّة بزمن قراءتها في مدّة تتراوح بين ربع ساعة وخمسين دقيقة، فالمهمّ عنده هو إمتاع القارئ وإرضاؤه، ولم يعر اهتمامًا كافيًا للأحداث التّي تدور فيها، قد يختلف بعض النقّاد في هذا التّعريف، وقد يرى غيرهم أنّ القصّة مجرّد حكاية يرويها الكاتب طبقًا

1- المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

2- حسين القباني: فن كتابة القصة، ط 3، دار الجيل، بيروت، 1979، ص 11.

3- المرجع نفسه، ص 11.

لأصول و قواعد معيّنة و قد يرى آخرون أنّها تصوير لحدث وقع لشخص عادي في ظروف غير عاديّة أو لشخص غير عادي في ظروف عادية[1].

أمّا عند العرب فقد عمل النقاد والدّارسون على استنباط الأصول الجمالية التي أرساها هؤلاء الروّاد وحاولوا صياغة نظريّة فنيّة للقصّة القصيرة[2]، قد تطوّرت على أيدّي أعلام المدرسة الحديثة أمثال:"**طاهر لاشين**"،" **محمّد تيمور**"، " **حسن فوزي**"،" **يحيى حقّي**" و "**يوسف الشّاروني**"، و غيرهم من الذين استطاعوا أن يكتبوا قصصًا أكثر تميّزًا وجدّة.

يقول **يوسف الشاروني:**" لقد عرف التراث العربي المجموعات القصصيّة التّي تمتاز عن كثير من مجموعاتنا المعاصرة، كانت تندرج تحت موضوع واحد مثل كتاب "البخلاء" للجاحظ و"المكافأة" و"حسن الغبي" للتنوخي"[3]، إذ أن المجموعات القصصية في التراث العربي لم تشهد تعدد في المواضيع، فقد كانت تقوم على حدث واحد وزمن واحد، لأن النقاد والدّارسون العرب كانوا يأخذون عن الغرب، لكن النقاد والأدباء المستحدثين تندرج أعمالهم تحت مواضيع مختلفة ومتنوعة، بسبب الجهود التي بذلت من طرف رواد المدارس النثرية الحديثة[4].

- الخصائص التكوينية للقصة القصيرة الجزائرية المعاصرة:

إن الحديث عن القصّة الجزائرية القصيرة هو في حد ذاته ضرب من المجازفة، ذلك لأن معظم الباحثين الذين خاضوا فيها لم يتفقوا على رأي واحد يؤرخ لبدايتها، فهاهو الدكتور "**عمر بن قينة**" المعلم البارز لظهور هذا الفن سنة 1908م، والدّكتور **عبد الملك مرتاض** يرجعها

1- المرجع نفسه، ص 11.

2- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، ص 13.

3- شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، ص 13.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

إلى سنة 1925م، حين أخرج **محمد السعيد الزاهري** قصة "فرانسوا والرشيد"، وهاهي "عايدة أديب بامية" تؤثر سنة 1926، كإيذان لميلاد هذا الفنّ في الجزائر[1]، أمّا الدّكتور "**عبد الملك الركيبي**" فقد عالج بدايات هذا اللون النثري في مرحلة زمنية لا تنتهي بسنة كما أنها لا تبتدئ بسنة معينة، وهذا ما أورده في كتابه "القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر"[2].

ارتبطت بدايات القصة الجزائرية بالحكاية والمقامة والمقالة القصصية، فعبّرت بذلك عن قصورها الفنّي، وعدم مقدرة أصحابها على امتلاك آليات الكتابة التي تجعل من هذه المحاولات محكمة وناضجة وفي مقدمة هذه المحاولات قصة "المناظرة بين العلم والجهل" **لمحمد بن عبد الرحمن الديسي**[3].

وبعد الحرب العالمية الأولى فتحت الصحافة الوطنية أبوابها للإنتاج الأدبي سواء كان شعرًا أو نثرًا مخصّصة لذلك أركان ثابتة بعناوين مختلفة، مثل: المقال الأدبي، القصص الأدبي ...، وفي سنة 1925م نشرت جريدة الجزائر قصّة مثيرة تحت عنوان "فرانسوا والرشيد" **لمحمد السعيد الزاهري**، وقد أثارت هذه القصة إعجابا شديدا وضجة أدبية كبرى، لموضوعها السياسي الجريء فتم تعطيل الجريدة بعد ذلك.

وفي سنة 1926م كتب "**علي بكر السلامي**" قصّة "دمعة البؤساء"، وكتب "**محمد العابد الجلالي**" سبع محاولات في مجلّة الشّهاب منها: "السعادة البتراء" 1935م، "الصائد في الفخ" جوان 1935م ...، ومن المحاولات القصصية التي يمكن الإشارة إليها والتي تندرج تحت بدايات القصة الجزائرية القصيرة، محاولة كتبها قاص مغمور يدعى "**ابن عيسى عبد**

1- صالح الدين ملفوف: بيبليوغرافيا القصة الجزائرية القصيرة (النشأة والتطور)، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر، 2008، ص 158.

2- المرجع نفسه، ص 158.

3- صالح الدين ملفوف: بيبليوغرافيا القصة الجزائرية القصيرة (النشأة والتطور)، ص 158.

القادر" بعنوان "بين مؤودين"[1]، يدور موضوعها حول فضاعة الوأد في المجتمع العربي أيّام الجاهلية.

نستخلص مما سبق أن الفنّ القصصي في الجزائر ظهر سنة 1908م على يد "**محمد بن عبد الرحمن الديسي**" من خلال قصّة "المناظرة بين العلم والجهل"، ففي 1925م من خلال قصة "فرانسوا والرشيد" استطاع هذا الأخير بفضل خياله الخصب أن يعطي لهذا الجنس الأدبي نوعا من البعد الفني على قدر ما قد يكون فيه من البساطة، وهذا ما أهّله لاحتلال ريادة هذا الفنّ في الجزائر، فبعد الحرب العالمية الثانية انتشرت الصحافة في الجزائر من جديد، ظهر جيل جديد من الكتّاب عالجوا الفنّ القصصي، ولعل من أهمّ المواضيع التي تطرّقوا إليها: موضوعات أخلاقية، اجتماعية، إصلاحية ووطنية ولاسيما في الفترة الاستعمارية، وحتى مواضيع نفسية وعاطفية.[2]

لقد اتّخذت القصّة الجزائرية القصيرة منحًا فنّيًا تصاعديًا، حتى وإن لم يبلغ هذا الفنّ الأدبي منزلة رفيعة، وهذا ما يؤكده التطوّر التّدريجي من فترة لأخرى ومن موضوع لآخر[3].

على الرغم من الدّراسات التي قام بها الباحثون الأوائل لمفهوم القصّة القصيرة، إلاّ أنّهم لم يتمكنوا من تحديد تعريف ثابت ودقيق.

أمّا عن خصائص القصّة القصيرة الجزائرية فتعتبر المحدد الأساسي للعمل، بمعنى أدقّ أنه إذا افتقدت لأحد خصائصها كانت شيئا آخر غير القصّة القصيرة، يمكن تحديدها فيما يلي:

1. **الوحدة:**

1- المرجع نفسه، ص 159.

2- نفسه، ص 160.

3- ينظر المرجع السابق، ص 164.

مبدأ الوحدة الواحدية، أي أن كلّ شيء فيها يكاد أن يكون واحدا، يشتمل على فكرة واحدة ولها هدف واحد، وتتضمن حدثاً واحدًا[1]، وهذا ما يعني أنّ الكاتب عليه توجيه كلّ جهده الإبداعي صوب هدف واحد لا يحيد عنه.

2. **التكثيف:**

يقصد به التوجه مباشرة نحو الهدف من القصّة مع أوّل كلمة فيها، يقول **يوسف إدريس:** «القصة القصيرة رصاصة تصيب الهدف أسرع من أيّ رواية»[2]، فالقصّة كما يصفها يوسف إدريس كالرصاصة التي يطلقها صاحبها بثقة، وتمكن من بندقية يقبض عليها بقوّة حتّى لتكاد تصبح قطعة من جسده، فعينه لا تغفل عن الهدف ولا ترى غيره ليحقق أعلى قدر من النجاح للقصّة القصيرة.

3. **الدراما:**

يقصد بالدراما في القصّة القصيرة خلق الحيوية والديناميكية والحرارة في العمل، حتّى ولو لم يكن هناك صراع خارجي، ولم تكن هناك غير شخصية واحدة[3]، فالدراما هي عنصر التشويق الذي يستخدمه الكاتب للفت انتباه القارئ وهي التي تحقق له المتعة الفنيّة و تشعره بالرّضا عن عمله.

4. **البداية (المقدمة):**

يتّفق نقّاد القصّة القصيرة في معظمهم على أهميّة مقدمتها، وقد شدّد **يوسف الشاروني** على أهميّة التشويق والإثارة في مطالع القصّة الفنيّة، أنّ براعة الاستهلال تشدّ القارئ إلى متابعة الأحداث الآتية، فليس لكلّ كاتب القدرة على شدّ القارئ أو تشويقه لمتابعة القراءة، وإنّما يوفق إلى هذا الموهوبين من الكتّاب أو ذووا الخبرة الطويلة في الكتابة القصصيّة، وقد

1- فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2002، ص 56.

2- المرجع نفسه، ص 57.

3- المرجع نفسه، ص 59.

يقوم عنوان القصة بدور المقدمة فيكون مثيرا للانتباه، وبذلك يستحب القارئ المتابعة، فعلى القاص إعطاء أهميّة كبيرة للعنوان، لأنّ أي خلل في العنوان ينعكس أثره في القصّة[1]،ولا ينبغي للمقدمة أن تطول فحجم العمل الأدبي لا يحتمل المقدّمات الطوال ولا كثرة التفاصيل، لأنّه متى اكتشف القارئ بقية الحوادث عن الوقت الذي يقضيه في إتمام قراءة النصّ القصصي ضائعًا.

5. **الحبكة:**

نعني بالحبكة تسلسل حوادث القصّة، الذي يؤدي إلى نتيجة، ويتم ذلك إمّا عن طريق الصّراع الوجداني أي بين الشخصيات وإمّا بتأثير الأحداث الخارجية[2]، فالتلسلسل يؤدي بالضرورة إلى النتيجة المتوقعة.

من وظائف الحبكة إثارة الدهشة في نفس القارئ في حين أنّ الحكاية لا تعدو أن تكون إثارة لحب الاستطلاع لديه، وبين حب الاستطلاع وإثارة الغرابة والدهشة فرق كبير من حيث التأثير الفنّي والحبكة هي المجرى العامّ الذي تجري فيه القصّة وتسلسل بأحداثها على هيئة متنامية متسارعة فالأحداث يجب أن تكون مرتبطة بمبدأ السببية[3]، بالرغم من أنّ بعض القاصين يعتمدون على عناصر أخرى في رسم الأحداث المفاجئة، كاستلهام تدخلات عامل الصدفة، وهذه وسائل يمحيها الذوق الفنّي الرّفيع، والحبكة نوعان هما:

- يعتمد فيها على تسلسل الأحداث.
- يعتمد فيها على الشخصيات وما ينشأ عنها من أفعال وما يدور في صدورها من عواطف، يجيء هنا لذاته بل لتفسير الشخصيات التي تسيطر على الأحداث، حسب رغبتها و طاقتها.

6. **الشخصية:**

1- أحمد شريبط شريبط: تطور البنية الفنية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة 1947م- 1989م، ص 26.

2- المرجع نفسه، ص 24.

3- نفسه، ص 25.

الشخصيّة القصصيّة هي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيّين الذين تدور حولهم أحداث القصّة، ولا يجوز الفصل بينها وبين الحدث، فالشخصية والحدث موحّدان، الشخصية إذا قامت بالفعل، فالحدث هو الفاعل وإذا قام الحدث بالفعل فالشخصيّة هي الفاعلة، بينهما علاقة وطيدة ولها أبعاد مختلفة، منها: الجسمية والنفسية، الفكرية والاجتماعية، لكن القصة لا تحتمل البحث في هذه الأبعاد جميعا لأنّها تنهض أساسا على عدد قليل من الشخصيات، وهي أنواع تختلف أدوارها بحسب ما أراده القاص لها، أهمّها:

- **الشخصية الرئيسيّة:** تكون هذه الشخصية قوية كلما منحها القاص حرية وجعلها تتحرك وتنمو على حسب قدرتها وإرادتها. وأهم ما تقوم به هذه الشخصية تجسيد معنى الحدث القصصي.
- **الشخصية المساعدة:**عليها أن تشارك في نموّ الحدث القصصي وإنّ وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية.
- **الشخصية المعارضة:** تمثل في النص القصصي الشخص الذي يقف دائما في طريق الشخصية الرئيسية أو المساعدة، وتحاول قدر جهدها عرقلة مساعدها.فالشخصية جوهر القصّة القصيرة، فهي تقوم بالحدث الذي تبنى عليه القصة[1].

7. اللّغة:

تعتبر اللّغة من أهمّ القضايا الفنيّة التي تثير الجدل الطويل بين المبدعين والنقّاد، وما زال حتّى الآن هذا الخلاف حول طبيعة لغة المبدع في القصص أو الكتابة، وكاد النقاش يجمع على أنّ الكتابة القصصيّة، يجب أن تكون عربية فصحى في السّرد، وبعضهم يستحسن أن تكون لغة الحوار بلهجة المبدع المحليّة أو بلغة وسطى أي بلهجة مهذّبة[2]. فاللّغة إذن هي المعبّر عن مصوّر لرؤية المبدع وموضوعها، فهي أساس العمل الأدبي، فالدراما تولّدها اللّغة الموحية المرهفة، لولاها لكان العمل الأدبي سيء.

1-ينظر:المرجع السابق، ص 25-33.

2- أحمد شريبط شريبط: تطور البنية الفنية في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة 1947م- 1989م ، ص 90 -.

8. **الأسلوب:**

يعتبر التقنيّة الفنيّة التي يستعين بها القاصّ في طرح فكرته، ويستخدم القاص في القصّة القصيرة تقنيّة واحدة، وعلى الأكثر اثنتين من تلك التقنيات، ولكنها لا تستطيع أن تستخدمها جميعا، لأنها مرتبطة بحدث بسيط أو نقطة ذات مغزى، يراد بالكاد تصويرها والإيحاء بدلالتها، ويضمّالأسلوب الفنّي الاستيعاب العام للواقع الذي يتميّز به الكاتب وكذلك الطريقة الفنيّة التي يصنعها الكاتب أمامه[1]. ويستوحي الكاتب أسلوبه من مصادر متنوّعة أهمّها: بيئيّة، ثقافيّة، وملاحظاته وأحاسيسه وتجاربه ومواهبه.

إذن الأسلوب يعد روح العمل الأدبي، لذلك ينبغي على الأدباء أن يهتمّوا بتحسين أساليبهم، وأن يسعوا دومًا نحو الأسلوب الجيّد الرصين، فحرفية القاص تنبع من الأسلوب الأخاذ الذي عبر عن قصّته، بحيث تبدوا كما ولو كانت عملاً واقعيًّا.

9. الحوار:

الحوار في العمل الأدبي هو تبادل الحديث بين الشخصيات، ومن شروطه أن يكون مناسبا وموافقًا للشخصيّة التي يصدر عنها، إذ لا يعقل أن يورد الكاتب حوارًا فلسفيًا عميقًا على لسان شخصيّة أميّة غير مثقفة.

يقوم الحوار في القصّة بدور مهم، حيث بإمكانه أن يخفق في رتابة السّرد الطويل، والذي قد يكون مبعثا للسأم والملل، ويتدخل الحوار الخفيف السريع فيقرب النصّ من لغة الواقع أكثر.

إنّ اللّغة أداة الحوار، ولذلك يجب أن يكون عامل بناء في الفنّ القصصي، وعامل التعبير في الأفكار والآراء[2]، فالحوار من أهمّ التّقنيات الفنيّة المشاركة في البناء العام، ذلك

1- المرجع نفسه، ص 32.

2- المرجع السابق، ص 30.

لأنّه نافذة يطلّ منها القارئ على ثنايا القصّة، ووسيلة فنية لتقديم الشخصيات والأحداث والتعرف عليها من الداخل.

10. **الزمان والمكان:**

يضيف الزمان في القصّة القصيرة وحده أبعادا لا متناهية على القصّة، فالكاتب حينما يتحدّث عن الثالثة بعد منتصف اللّيل فإنّ ذلك ينتقل بالمتلقي إلى الرهبة و الخوف والأعمال غير المشروعة[1].

أمّا المكان فتعرف ماهيته حيث تدور أحداث القصّة عن طريق أدوات القص المستخدمة، أهو مكان مغلق أو مفتوح غير محدود؟، لهذا فللمكان دور مهمّ في تهيئة الجو الخاص للمتلقي خاصة إذا كان القاص يملك أدوات الوصف بشكل جيد[2]، الزمان والمكان مرتبطان كثيرا في العمل القصصي فلا يمكن للمتلقي أن يركّز في اتجاه القصّة ما لم يعرف أين مكان هذا الزمان.

11. **النهاية:**

بعد تشابك الأحداث القصصيّة وبلوغها ذروة التعقيد تتجه نحو الانفراج، يتضح من خلاله مصير الشّخصيات، وقد اعتاد الدّارسون أن يطلقوا على هذه المرحلة إسم النّهاية أو لحظة الإنفراج، وليست النّهاية عملية ختم أحداث القصّة فحسب، بل إنّ فيها التنوير النهائي للعمل القصصي الواحد المتماسك، ومن خلالها يقع الكشف النهائي عن أدوار الشخصيات[3]. والنّهاية الجيّدة هي التي تستوعب كلّ العناصر المتقدّمة من بداية وحدث وشخصيات فهي كالبحيرة، التي تتجمع فيها مياه الوديان والجداول.

1- عائشة حكمي: بحث شامل عن أدب القصة القصيرة، www.dr-aysha.com، 22-05-2016، 9:30.

2- المرجع نفسه.

3- شريبط احمد شريبط: تطور البنية الفنية للقصة الجزائرية المعاصرة 1947-1958م، ص 28.

12. **السّرد:**

يعدّ أحد أركان النسيج القصصي الأساسيّة، حيث يسهم في الربط بين أجزاء القصّة وتتابعها تتابعا فنيا متينا، ونعني به التتابع وإجادة السّياق، وليس السّرد عنصرًا فنيًّا خاصًّا بالقصّة القصيرة دون غيرها، حيث يتحقق بواسطة ترابط الأحداث وتسلسلها[1]. فقصةّ بلا سرد لا تعد قصّة، ويجب أن ينبع من صميم العمل، كما يتبيّن أن يكون فاعل فيه لا مجرد زينة.

1- المرجع السابق، ص 29.

المبحث الأول: الشعرية و الانزياح اللّغوي:

1. الشّعرية في الدّرس النقدي الغربي و العربي:

الإنسان كائن لغوي بامتياز عن سائر الكائنات الحية، وهي من نعم الله تعالى، أنعم بها على الإنسان لقوله تعالى: ﴿الرحمن علّم القرآن خلق الإنسان علَّمَهُ البَيَان﴾[الرحمن، آ 1، 2، 3، 4]. ولذلك تعتبر اللّغة «أداة فصل الإنسان ووصله بمحيطه، لا يمكن أن يكون دالًا إلَّا ضمن الاستعمالات اللّغوية أو الثقافية، إنها من خلال موقدها ذاك مصفاة يتسرب من خلالها العالم إلى الذاكرة، لا كما هو في ذاته بل من خلال تمكنات اللّغة ذاتها»[1].

فاللّغة باعتبارها أداة محايدة تشبه كل الأدوات التي نستعملها لتلبية الحاجات اليومية، تتعلق ببلورة رؤية تتحد من خلالها كل تصوراتنا عن الوجود والموت والحياة والفرح والحزن[2].

وقد اختلف العلماء القدامى و المحدثون في تحديد تعريف للّغة، فعرفها "**ابن خلدون**"في مقدمته: «اعلم أن اللّغة في المتعارف عليه هي عبارة المتكلم عن مقصوده وتلك العبارة فعل لساني، فلا بد أن تعبر ملكة مقررة في العضو الفاعل لها، وهو اللّسان، وهو في كل أمَّة بحسب اصطلاحه»[3]، وعرفها المحدثون بأنها: «نظام رمزي صوتي ذو مضامين محددة تتفق عليه جماعة معينة، ويستخدمه أفرادها في التفكير والتعبير فيما بينها»[4]، وأحدث تعريف للّغة هو ذلك الذي قدمه

1- سعيد بن كراد: "التنوّع الثقافي مصدرا للتنوّع الدلالي"(نظرة سيميائية)، علامات مجلة ثقافية، ع 40، مكناس، 2013م، ص 23.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 25.

3- طه علي حسين الدليمي وسعاد عبد الكريم الوائلي: اللّغة العربية مناهجها وطرائق تدريسها، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2005، ص 57.

4- المرجع نفسه، ص 57.

كل من **لويس بلوم ومارجريت لاهي**، حيث قال: «بأنها الشفرة التي يعبر بواسطتها عن الأفكار المتعلقة بالعالم من حولنا، وذلك بواسطة نظام متعارف عليه من الرموز لتحقيق الاتصال»[1].

ومجمل هذه التعريفات التي خصت اللّغة بوصفها رمزية تتضمن أحداثا أو أفكارا أو مشاعرًا، وأنها كذلك لفظية وتستخدم لتوصيل الأفكار وتبادلها، كما أنّها أيضا المادة الخام التي يستخدمها الأدباء في حياتهم الإبداعية و العملية وفي حياتهم التخيلية، وبما أن موضوع بحثنا يتعلق بشِعريَّة اللّغة القصصيّيّة والتي تبرز في القصّة العربية المعاصرة بشكل لافت للإنتباه لدى بعض الكتاب، فالذّائقة العربية ذائقة شعرية تستهويها خصائص هذه اللّغة وأجواؤها، لهذا عمد بعض كتاب العرب إلى بناء نصوصهم القصصيّة بلغة شاعرية عالية تضمنت صور خيالية والتكثيف والانزياحات، كما لو أنهم يكتبون نصوص شعرية حكائية مطولة»[2]، لذلك اختلف الكثير من النّقاد في تحديد مفهوم الشّعرية كل حسب قناعته العلمية، وإن كانت التّسمية متجذرة في القدم عند أرسطو في كتابه "الشّعرية"، الذي يعد كتابا في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام، فهو يصنف خصائص الأجناس الممثلة أي الملحمة والدراما، ولم يكن يتناول الشعر، فصرح **تودروف** أن كتاب أرسطو هو التمثيل وليس الأدب، فمصطلح الشّعرية يعد إشكالية من الإشكالات التي تواجه الباحث لأنها طليعة المصطلحات الجديدة التي احتلت مكانة شُغِلَ بها النقاد المعاصرين، وهي من المصطلحات الأكثر ذائقية وأشدها تعويضًا»[3].

- مفهوم الشّعرية:

ليست الشّعرية بالمصطلح الحديث بل هو قديم، لكن الجديد فيه هو المفهوم الذي صار يشتغل عليه، والذي صار مرتبط بالقصّة كجنس حديث ومعاصر، نشأ في بيئة غريبة لدى

1- خالد عبد الرزاق السيّد: اللّغة بين النظرية والتطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، 2001م، ص 35-36.

2- ينظر: جون كوهن: النّظرية الشّعرية بناء لغة الشعر ، مكتبة الزهراء، دار غريب، القاهرة، د ط، د ت، ص 35.

3- يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي قسنطينة، أكتوبر، 2007، ص 9.

الإغريق Poétikos، وهو الفعل والإبداع، بمعنى كل جنس أدبي هو في حالة تحوّل وانتقال من حالة إلى حالة، إذن فالشعرية هي انفتاح وتأثر بالأشكال الأدبية الأخرى كجنس أدبي قديم.

كما تعتبر الشعرية موهبة ذاتية تتجلى بوضوح في أعمال بعض الأدباء الناثرين، أمثال **المنفلوطي** لدى العرب، و**شاتر برايان** لدى الفرنسيين، وقد تتنكر لعدد الكتاب، لتأتي كتاباتهم بسيطة مألوفة «إنّ الموهبة الشعرية ملكة ذاتية، بذرة تنمو داخل الشخصية المتميزة عاطفيا وعقليا وتمكنها من فهم العالم المنظور وتأويل أسرارها والتعبير عن الواقع والممكن، وهي لا تكتفي بالتأثر وتلقي الانفعالات من الخارج والداخل، بل هي تنقل إلى الآخرين من المفردات الضاجة بالأفكار والأخيلة والأنعام وكل ما تتوصل إليه»[1]، فالشعرية ملكة خاصة تكون في داخل المبدع عقليًا وعاطفيًا، حيث يعتمد مفردات تعبِّر عن واقع ممزوج بالخيال والمجاز وغيره من الأساليب التي تخرج عن التعبير المعتاد عليه سابقا، وهذا ما يميز أي كلام عن آخر.

- الشّعرية في النقد الغربي:

لمصطلح الشعرية في الدراسات الغربية مفاهيم متعددة، ففي التعريف السائد يدُّل هذا المصطلح على: «مجموعة من المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي»[2]، مقابل هذا التعريف السائد والذي ترسَّخ في الاستخدام إلى درجة كبيرة تظهر مفهومات أخرى أكثر دقة، وتظهر في آراء بعض النقاد والدارسين الغربيين حول مصطلح الشعرية، من بينهم:

- **رومان ياكبسون:**

يذهب ياكبسون إلى أن الشعرية مصطلح «يعود إلى أرسطو، الذي سمى كتابه (Poétiks) فن الشعر، وأول ظهور لهذا المصطلح كان في "مصطلح النهضة اللسانية الحديثة مع الفكر البنيوي في طوره الشّكلاني"»[3]، وبعد الحرب العالمية الثانية 1945م برزت ضمن الحركة

1- جبور عبد النّور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1975م، ص 149.

2- وائل بركات: مفهومات في بنية النص، دار معهد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 1996م، ص 33.

الشّكلانية أبحاث رومان ياكبسون، الذي يرى أن «موضوع علم الأدب ليس الأدب وإنما الأدبية (Littérarité)، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيًّا»[1].

فقد أصبحت هذه المقولة تجسيدًا حيًّا للمنهج العلمي الحديث، الذي يرى أن الدرس الأدبي لا يتحدَّد في العمل الأدبي لكن في الأدبية، ويعني بها النَّوعية التي تجعل من عمل ما أدبًا[2].

تقوم الوظيفة الشعرية أساسا على التركيز في دراستها على اللّغة، حيث تسيطر على الوظائف اللّغوية الأخرى، فاللّغة حسب ياكبسون يجب أن تدرس من خلال وظائفها المتنوعة، ولكل عامل منها وظيفة لسانية مختلفة، ويصنفها ياكبسون في ست وظائف، وهي:

- الوظيفة المرجعية: «تتولد هذه الوظيفة من استهداف المرجع وتوجه نحو السياق»[3]، فتحيل الرسالة إلى شخص لتفكيك عناصرها وتوضح الوظيفة المعجمية الشفرة المشتركة بين المبدع والمتلقي، وتسعى لضمان وجودها، وهي تركز على موضوع الرسالة بوصفه مرجعًا أساسيًا تعبَّر عنه الرسالة.
- الوظيفة الانفعالية: تركز على المرسل، وتعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، فهي تركز على السياق، وهو ما يقصد به حالة مشتركة بين المتخاطبين تكون وظيفة مرجعية[4].

3- يوسف وغليسي: الشعريات والسرديّات، ص 10.

1- محمد الزموري: الشعرية والسّرديات، مطبعة آنفوبرانت، فاس، د ط، د ت، ص 14.

2- ينظر: محمد الزموري، الشعرية و السّرديات، ص 14.

3- رومان ياكبسون: قضايا شعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ط 1، 1988، ص 28.

4- المرجع نفسه، ص 28.

- الوظيفة الإفهامية: تأتي بالتوجه نحو المرسل إليه، وتكون في التعبير النحوي أكثر خلوصًا في النداء والأمر[1].
- الوظيفة الإنتباهية: ترتبط عند ياكبسون بعامل الاتصال، وتعمل على إقامة التواصل وتمديده أو فهمه، وتوظفه للتأكد مما إذا كانت دورة الكلام تشتغل...، كما توظف لإثارة انتباه المتلقي أو التأكد من انتباهه...[2]، وهذه الوظيفة يكتسبها الأطفال لأنها الوظيفة الوحيدة التي تشترك فيها الطيور الناطقة مع الكائنات الإنسانية.
- الوظيفة الميتالسانية أو الوظيفة الشارحة: هي الوظيفة التي تجعل الخطاب مركزًا على السنن، يحرص فيها كل من المرسل والمرسل إليه على التأكد مما إذا كانا يستعملان السنن نفسها استعمالا جيدًا، وتهدف إلى تفكيك الشفرة اللّغوية بعد تسنينها من طرف المرسل.والهدف من السنن هو وصف الرسالة وتأويلها مستخدما المعجم أو القواعد اللّغوية المشتركة بين المتكلم والمرسل إليه[3].
- الوظيفة الشّعرية: وهي الوظيفة التي تستهدف الرسالة وتركز عليها بذاتها، وتتطلب التحليل الدّقيق للغة بجدية الاعتبار، كما أن محاولة اختزال دائرة الوظيفة الشعرية في الشعر واقتصارها على الوظيفة الشعرية لا تكون إلَّا للتبسيط، وليست الوظيفة الوحيدة لفن اللّغة بل هي وظيفته المهيمنة والمحددة، مع أنها لا تلعب في الأنشطة اللّفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي[4].

فالوظيفة الشعرية كما يراها ياكبسون هي التي تمنح للرسالة اللّغوية سمة الأدبية، التي تنقلها من حالة الخطاب العادي الموجه من مرسل إلى متلق إلى نص أدبي قائم بذاته.

1- نفسه، ص 28.

2- نفسه، ص 30-31.

3- رومان ياكبسون: قضايا شعرية، ص 31.

4- المرجع نفسه، ص 31.

- **تودوروف:**

الشّعرية حسب **تودوروف** هي البحث في أدبية الخطاب الأدبي بعيدًا عن الخطابات الأخرى ذات الطابع الفلسفي والتاريخي، ذلك أن العلاقة بين الشعرية والعلوم الأخرى التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعًا هي علاقة تنافر[1].

ولهذا نستطيع أن نقول إنّ مفهوم الشّعرية عند **تودوروف** هو التركيز على البيانات الكامنة في الخطاب الأدبي، أي شرح جوهر الأدبية أكثر من شرح مغزى النصوص الأدبية، فتكون اللّسانيات مختصة باللّغة بينما الشعرية موضوعها الخطاب، ويشير تودوروف إلى أنَّه «علينا لكي نفهم الشعرية أن ننطلق من صورة عامة، وبطبيعة الحال مبسطة إلى حدّ ما عن الدّراسات الأدبية وليس من الضروري أن نصف التيارات والمدارس الموجودة، بل يكفي أن تذكِّر بالمواقف المتحدة بشأن عدة اختيارات أساسية»[2].

والشعرية عند تودروف علم يسعى إلى معرفة القوانين التي تنظم ولادة عمل، تبحث عن القوانين داخل الأدب ذاته، وهذا العلم لا يُعنَى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وموضوع الشعرية عنده هو العمل المحتمل الذي يولد نصوصا لا نهائية، وليس موضوعه الأثر الأدبي، وهو ما أنتجه المؤلف الحقيقي.

- **جون كوهن:**

انطلق جون كوهن في تعريفه للشعرية من الأسلوب الذي يقوم على منطق الانزياح، وهذا الأخير يعني الخروج عن المألوف وخرق القاعدة العادية، فهو يرى أن: «الشعرية علم موضوعه الشعر وأنّها علم الأسلوب الشعري»[3]، من خلال هذه المقولة نجد **كوهن** قد عنى بالشعر وأقصى النثر من خانة الشعرية، لأن لغته عادية لا تحدث آثارًا جمالية بعكس الشعر، فإن لغته ممنوعة يصيبها الانحراف والشذوذ عن المعيار السائد، لذلك نجد أساليبه تحمل قيمًا جمالية، فيقول في هذا

1- ينظر: تزيفطان تودروف: الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط 2، 1990، ص 23.

2- تزيفطان تودروف: الشعرية، ص 30.

الشأن أن الشاعر: «لا يتكلَّم مثل الآخرين، وأن كلامه غير طبيعي، حيث يتحول الواقع إلى حلم ، يتمازج فيه المعقول واللَّامعقول»[1].

وقد وضع **جون كوهن** لنظرية الشعرية معيارًا ليميّز النثر عن الشّعر، وأثر قيم موازنة بين المستويين: الصوتي والدّلالي للجنسين، لينفي في النّهاية نسبة أي أوصاف شعرية، «إنَّ الشِّعرية لدى جون كوهن لا تختلف عمّا لدى سابقيه في كونها علمًا يحتاج إلى البرهنة، كما يؤكد أن الشعرية هي علم موضوعه الشعر، ويجري هذا المصطلح بتوسع في كل موضوع من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس، فنقول عن منظر طبيعي إنَّه شعري»[2]، واللّغة عند جون كوهن هي تلك الحقيقة المتناقضة التي تتكشف من خلال عناصر ليست لغوية في ذاتها.

يفرق كوهن:«بين الشكل والجوهر، فالشكل عنده هو مجموع العلاقات التي يستقطبها كل عنصر من العناصر الداخلية للتنظيم، ووجود هذا المجموع هو الذي يسمح لكل عنصر بأداء وظيفته اللّغوية»[3]، فالشِّعرية عند **جون كوهن** علم يحتاج إلى البرهنة، وهي علم موضوعه الشعر، وعليها أن تدرس لغة الشعر وشكله، وتتجلَّى الشعرية عنده في خرق الشعر لقانون اللّغة.

وخلاصة القول إن مفهوم الشّعرية تطور في النقد الغربي، منذ ظهور الدراسات البنيوية التي تعتبر منطلقات لتصوّرات ذهنية حول مشكلة الإبداع في المؤلفات الأدبية كافة، لذلك أصبحت الشعرية منهجًا أدواته وأساليبه الإجرائية انطلقت من فجوة البحث الضيِّق في بلاغة اللّغة إلى آفاق أوسع تتعلق ببلاغة النص من حيث تركيبته الدّاخلية التي تتسم بنوعية الخطاب الأدبي.

3- جون كوهن: بنية اللّغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للتوزيع، الدار البيضاء، ط 1، 1986م ص 16.

1- المرجع نفسه، ص 37.

2- ينظر: جون كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص 24.

3- المرجع نفسه، ص 59.

-الشّعرية في النقد العربي:

إنَّ أوّل ظهور لمصطلح الشعرية في تراثنا النقدي العربي كمصدر صناعي في كتاب "**منهاج البلغاء وسراج الأدباء**" **(حازم القرطاجني)**، وقد لحقت جهود القرطاجني العديد من المجهودات التأصيلية للأبحاث النّصية العربية، كان آخرها كما يرى "**كمال أبو ديب**" مع "**عبد القاهر الجرجاني**" في القرن الخامس هجري، وقد شهد ترجمة مصطلح الشعرية(Poétique) إلى العربية عدة إشكالات تتعلق برؤية المترجم الأديب إلى واقع الإبداع في النصوص الحديثة، إذ رفض العديد من النقاد ترجمة اللّفظة إلى الشعرية على رأسهم الدكتور "**عبد الله محمد الغذامي**"، لأن الكلمة توحي مباشرة إلى الشعر[1].

كما ظهرت على الساحة الأدبية العربية تسميات مختلفة لمسمّى واحد لهذا المصطلح، نذكر على سبيل المثال: الشّعرية، الشاعرية، الشعريات، الشّعرانيّة، الشعري، الإنسانية، فن الشعر، نظرية الشعر، علم الأدب والأدبية...، كل هذه الكلمات المنحدرة من الكلمة اللاتينية (Poétics) ذات الأصول الإغريقية الدّالة على مفاهيم الصنع والإبداع والابتكار[2].

لم تتوقف الدّراسات العربية عند حدود الترجمة، بل حاول الكثير من النّقاد والدارسين إعطاء مفهوم خاص للشعرية، وكذا اختلاف منهج وكيفية الدراسة لهذا الموضوع فيما بينهم، منهم:

- **كمال أبو ديب:**

يعد من رواد هذا المجال حيث يبني تصوّره للشعرية على أساس وظيفة إيجابية، أسماها بالفجوة، والفجوة هي الغياب الذي يخلقه النص الشعري بعيدا عن المرجع الإنساني لرؤية الأشياء فهو يعتبرها «إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر»[3].

1- ينظر: يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، ص 13.

2- ينظر: يوسف وغليسي، الشعريات و السرديات، ص 14.

3- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط 1، 1991م، ص 21.

وهي في معناها العام خروج الإبداع الأدبي عن كل ما هو متوقع من طرف القارئ، وهي ما سمي (خيبة أفق المتلقي)، وهذا هو سر جمالية الإبداع الأدبي، ويقصد بالفجوة مسافة التوتر لدى أبو ديب وتتشكل: «لا من مكونات البنية اللّغوية وعلاقاتها فقط بل من المكونات التصورية أيضا»[1].

فلكل نص إبداعي خلفية فكرية ينطلق منها المبدع، ويظهر أثرها لا محالة في هذا النص وبالتالي فهي تشكل جزءًا من شعرية النّص، كما أن الفجوة تتشكل من أنماط لهذا: «يمكن تحديدها من خلال تجلياتها المتنوعة بتقسيمه إلى أنماط مختلفة، فهي يمكن أن تنشأ على المستويات المتعددة للبنية اللّغوية كلا على حِدَه وعلى أكثر من مستوى معًا، ولعل أبرز أنماط الفجوة: مسافة التوتر، أن تكون الأنماط التالية: إيقاعية، تركيبية، دلالية، تصويرية، موقفية»[2].

فالشّعرية تتجلى في النص من خلال مجموعة من المستويات التي تتكامل فيما بينها، وأبو ديب في دراسته هذه قد نفَذ لكلِّ مستوى من خلال أمثلة تطبيقية، فقد جمع في مؤلفه هذا بين الجانبين النظري والتطبيقي، وتقسيمه لهذه المستويات يُظهر خلفيته اللّسانية التي انطلق منها، كما يظهر تأثر "أبو ديب" بمبدأ "**جون كوهن**" في الشعرية الذي يتمثل في الانزياح والخروج باللّغة عما هو مألوف ويعتبر وسيلة لإنتاج الشعرية، فيقول: «إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجددة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة مسافة التوتر»[3]، فالشعرية تتحقق من خلال الخروج باللّغة من مستواها العام التواصلي إلى مستواها الجمالي الفني، أي خرق المألوف في استخدام اللّغة.

خلاصة القول أن الشّعرية عند "كمال أبوديب" تقوم على محورين، هما:

1- المرجع نفسه، ص 37.

2- نفسه، ص 51.

3- كمال أبو ديب: في الشعرية، ص 38.

- محور العلائقية: تعني أن النص هو نظام متجانس مترابط، يعتمد على مجموعة من العلاقات التي تشكل هذا النص فالنص إذ لم يكن متجانسًا لا يمكن أن يشكل نظامًا لغويًا.
- محور الكلية: إذ كان هذا الجزء يعتبر عنصرًا فعالًا في بنية النص، فإنَّ هذا الجزء لوحده ليس له القدرة على تحويل النص من دلالة إلى دلالة أخرى، بل إن النص مرتبط بهذه الشمولية، ولهذا يقرّ "كمال أبو ديب" بأن الشعرية هي شعرية بنيوية لأنه يعتقد بأنّها مرتبطة ببنية دلالية[1].

تعتمد الشّعرية عنده على لسانيات النص، بمعنى أن النص مرتبط بالتركيب، النحو الصرف، الدلالة والإيقاع، فعندما نحلّل النص فإن كل الجزئيات التي يتكون منها النص لابد أن تتفق عندها، فيجب أن نعرف كل شيء عن النص وصاحبه قبل البدء في عملية التحليل[2].

- **أدونيس:**

يعتبر **أدونيس** من أبرز النقاد العرب الذين اهتموا بموضوع الشعرية، وخصصوا العديد من مؤلفاتهم للخوضّ في هذا الموضوع ومحاولة الفصل فيه، وقد تجلى ذلك في كتابه "الشّعرية العربية"، الذي يتناول فيه الشّعرية الشفوية الجاهلية، وبين فيه أثر الشفوية على النقد من خلال خصائصها المتمثلة في السماع، الإعراب، الوزن ...إلخ، حاول **أدونيس** الوصول إلى جذور الشعرية عند العرب من خلال ربط هذا المصطلح بالفضاء القرآني، حيث يقول: «إنَّ جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة للحداثة الكتابية بعامة كاملة في النص القرآني من حيث أن الشعرية الشفوية الجاهلية تمثل القدم الشعري، وأن الدراسات القرآنية وضعت أسسا نقدية جديدة لدراسة النص، بل ابتكرت علمًا للجمال جديدًا ممهدًا بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة»[3].

1- المرجع نفسه، ص 40.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص 40.

3- علي أحمد سعيد أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص 57.

كما شكّل أدونيس علاقة أخرى بين الشعرية والفكر عند العرب، فقال: «تتمثل في ثلاث ظواهر تتصل الأولى بالتقدم الشعري، والثانية بالنِّظام المعرفي القائم في علوم اللّغة العربية الإسلامية نحوًا وبلاغةً، فقهًا وكلامًا، أما الثالثة تتصل بالنقد المعرفي الفلسفي»[1].

يرى أدونيس أن الحداثة الشعرية ذات بعد إنساني وحضاري، الذي أخذ يتأسس في بغداد مع بدايات القرن الثامن، وتمثل وعي وحساسية، فاستخدم اللّغة العربية شعريًا بطرق تحتضن هذا التمثل وتفصح عنه، وقد نشأت بنوع من التعارض مع القديم أو تجاوز إشكاله، وفي الوقت نفسه نوع من التفاعل مع روافد من خارج هذا القديم أي غير عربية[2].

ونظرة أدونيس للشعرية منحصرة في غرض الشعر، كما أنه لا يتطرق في كتابه "الشعرية" للبحث في ماهية هذا المصطلح أو موضوعه، إنما تتبع فقط للحركة الشعرية والإبدالات النصية التي ميزتها.

واجه الانزياح كغيره من المصطلحات إشكالية فوضى المصطلح، وهذا راجع إلى تعدد مدلولاته وتباينها من لغة لأخرى بفعل الترجمة، وكإشارة نقول إن من بين كل تلك المصطلحات علقت صفة الشيوع بمصطلحي: الانحراف والانزياح، وبنسبة أكبر "الانزياح".

2. ماهية مصطلح الانزياح:

-المفهوم اللّغوي:

نزع الشيء، ينزح نزحًا ونزوحًا: بعُدَ، وشيءٌ نُزُحُ ونُزُوحُ: نازح ونزحت الدار، فهي تنزَحُ نزوحًا إذا بعدت وقوم منازح، قال ابن سيده وقول أبي ذؤيب:

1- المرجع نفسه، ص 56.

2- ينظر: نفسه، ص 56.

وصرح الموت عن غُلْبٍ كأنّهم جرب، يُدافعها السياقي، منازيحُ[1]

نَزِيحْ: بعيد: بلد نزِيحْ.

مِنزَحةُ: جمع منازح: مِجْرف من خشب طويل اليد يستعمل لإفراغ ماء زورق، انتزح: ابتعد عن دياره: "انتزح لبناء مستقبله"، وقد نُزِحَ بفلان إذا بَعُدَ عن دياره غيبة بعيدة، وأنشد الأصمعي:

ومن يُنزح به، لابد يومًا يجيء به نعيُ أو بشيرُ[2]

-المفهوم الاصطلاحي:

إنّ فكرة الانزياح حاضرة لدى النقاد من منطلق اعتبار الشعر الذي هو بمثابة المادة الخام حقلا لكل أنواع الانحرافات، يتجلى ذلك من خلال ما كانوا يقيمونه من مفاضلات بين الشعراء قديمًا من أجل تحديد مدى انحراف الكلام عن نسقه المثالي المعتاد، أو كما يصطلح عليه "**جون كوهن**" (الانتهاك)، الحاصل على مستوى الصياغة[3].

وقبل عرض آراء الدارسين حول المفهوم الاصطلاحي للانزياح، تجدر الإشارة إلى أنه (الانزياح): «مفهوم من أهم ما قامت عليه الأسلوبية من أركان، حتى لقد عده نفر من أهل

1- أبو الفضل ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مج 2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع بيروت، ط 1، 1990م، ص 614.

2- المرجع نفسه، ص 614.

3- محمد عبد المطلب: أدبيات البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، د م، ط 1، 1994م، ص 295.

الاختصاص كل شيء فيها، وعرفوها فيما عرفوها بأنَّها علم الانزياحات»[1]، ويضيف أنه: «وحده الذي يمنح الشعرية موضوعها الحقيقي»[2].

استنادا إلى هذه المعطيات، تقاسمت هذه المصطلحات الثلاث: الانزياح، الشعرية والأدبية، نفس الوظيفة وهي (الوظيفة الجمالية).

ويعرف "**ريفاتير**" الانزياح: «أنّه يكون خرقا للقواعد حينًا، ولجوءًا إلى ما نذر من الصِّيغ حينًا آخر»[3]، ففي هذا القول تأكيد آخر عن العدول في الانزياح عمّا هو متعارف عليه في اللّغة العادية إلى ما نذر ووصف في بعض الأحيان بالغرابة.

بالإضافة إلى ذلك ما قالته الباحثة "**صبيرة ملوك**" بأنّ الانزياح هو: «يفترض وجود قاعدة ما يقوم الأديب بالخروج عليها»[4]، وترى أيضا أن المدلول الذي قدمه **ريفاتير** للانزياح أو الانحراف على حدِّ تعبيرها أوضح صورة: «فهو يعني فيما يعنيه أنَّ عملية الانزياح تعتبر خروجًا عن النظام المألوف للتعبير الفنِّي، وذلك كي يحقق العمل الفنِّي قراءته بعيدًا عمّا ألفه القارئ»[5].

ففي هذا تأكيد آخر على ذاتية الفعل الانحرافي وضرورة لغة نموذجية، يتم الانزلاق والانزياح عن قواعدها ومقياس لتحديد درجة هذا الانزياح، وجاءت إشارة "**تودوروف**" إلى نظرية الانزياح عن "جون كوهن" في كتابه (البنية للغة الشعرية)، إذ ترى هذه النظرية تضمين اللّغة الشعرية خرقًا

1- أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، ط 1، 2005م، ص 7.

2- المرجع نفسه، ص 7.

3- عبد السّلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 3، د ت، ص 82.

4- صبيرة ملوك: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر عبد الصبور، دار هومه للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2000م، ص 43.

5- المرجع نفسه، ص 43.

لقاعدة من القواعد اللّسانية، وعرف "**تودروف**" الانزياح بأنَّه: «لحن مبرر ما كان يوجد لو أن اللّغة الأدبية كانت تطبيقًا كليًّا للأشكال النحوية الأولى»[1].

الانزياح في حقيقة الأمر انحراف الكلام عن نسقه المألوف، «وهو حدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي ذاته»[2]، والانزياح اللّغوي أيضا:«نظام لغوي خارج عن المألوف، وهذا النظام اللّغوي مقصود في إنشائه، أي بدافع إرادي وهو خاضع لمبدأ الاختيار أي اختيار الألفاظ المناسبة للمقام وتركيبها في نسق لغوي فنّي لتؤدي وظيفتها الفنية والجمالية»[3]، فاختيار الألفاظ المناسبة ووضعها في سياق أدبي يجعلها تتعدى قانون اللّسانيات، الذي يقر أن لكل دالٍ مدلولا، فيصبح الأدب في هذه الحالة خارقًا لهذا القانون، فيجعل للدّال إمكانية تعدد مدلولاته، وهو ما عبر عنه الأسلوبيين بالانزياح فهذا ما يسمى بجمالية اللّغة أو اللّغة الشعرية، ومن هنا يمكن القول بأن للانزياح دورًا كبيرا في جعل الخطاب الأدبي يمتلك أدبية راقية.

إنّ القصة القائمة على نظام سردي، وبحكم أنه يقوم على وحدات جزئية، فإنه أثناء الدراسة أو التحليل يستوجب تقطيع القصة واستخراج الوحدات الصغرى التي يقوم عليها الخطاب السردي وبحكم أن القصّة سلم من المستويات فهذا يعني: «أن فهم القصّة لا يعني فقط متابعة تطورات الحكاية، والتنبه إلى المستويات الطبقية وتحويل الروابط الأفقية للخطّ السردي إلى محور عمودي ضمني»[4].

1- عبد السّلام المسدّي: الأسلوبية والأسلوب، ص 102، 103.

2- نور الدين السدّ: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ: طاهر حجاز، الجزائر،1993-1994م، ص 139.

3- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقاربة في الأصول والمنهج، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ص 15.

4- فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرّواية الحديثة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2010م، ص 374.

ففي قصة "**ما حدث لي غدًا**" وظّف القاص لغة تتراوح بين العبثية والواقعية التي أصبغت النّص حيرة و غرابة، تولِّد في القارئ شعورًا غريبًا، فيتملكه الإعجاب والنفور فيصاب بالدّهشة، وكأنّه يسافر في اللاواقع، والسبب في ذلك يرجع إلى الرّاهن المريض، وهو مرض الشعور بالعبث والتناقض والسُّؤم العميق المتجذِّر في النَّفس البشريّة[1].

تبقى اللّغة في مجموعة "**ما حدث لي غدًا**" الهاجس الحقيقي للكاتب، فهي بمثابة المجال التجريبي له، إذ يتعامل القاصّ مع الكلمة بكلِّ حرية فينتزعها من معانيها القاموسية المألوفة ويردُّ لها سحرها، لذا كانت اللّغة في مجموعة السّعيد بوطاجين لغة قائمة بذاتها تحيل على نفسيّة الكاتب، كما أن لغته ساخرة إلى أبعد الحدود، لكن هذه السخرية تنطبق على مأساة حقيقية عاشها الإنسان منذ البدايات الأولى في الحياة.

عمد القاص السعيد بوطاجين تزاوج الجانب اللّغوي بالجانب الفلسفي والعودة إلى الأسطورة في أغلب قصصه، ممّا يخلق التعقيد والغموض، فهي لا تعدو في متناول الجميع، وهي بذلك تقترب إلى لغة السرياليين في تعقيدها وغموضها، ومن جهة أخرى نجد أن الكاتب اعتمد التوحيد والدّمج بين دلالات متعارضة في طريقة الكتابة، وجعلتها ذات طابع تهكّمي كما هو الحال بالنسبة للتقنيات اللّغوية الأخرى، بحيث أنه لم يحترم التناقض الطبيعي الموجود بين الدلالات الموظفة مثلا: البكاء والضحك، السعادة والحزن، بل أقام علاقة خاصة وجديدة تحيل على دلالة أعمق فبعد أن يضيع فهم القارئ يتبين أنَّ السارد يريد الوصول إلى معاني أعمق ممّا يحيل عليه التعبير العادي.

المبحث الثاني: مستويات الخرق اللّغوي و تعرية المسكوت عنه:

يشّكل الانزياح محورًا مهمًا من محاور الشّعرية العربية الحديثة التي نجدها بكثرة في مجموعة "**ما حدث لي غدًا**"، حيث اعتمد الكاتب على مستويين من الانزياح، وللكشف عنهما مهمّة أسلوبية. وقد تطرق ياكبسون في تعريفه على أنهما: «تركيب عمليتين متواليتين في الزمن

1 – المرجع نفسه، ص 374.

ومتطابقتين في الوظيفة، وهما اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تقتضي بعضه قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر سبل تصرف في الاستعمال»[1].

فهذان المستويان يمكن أن يؤديا نفس الوظيفة، ويستطيع المؤلف أيضًا أن يتصرف في تعبيره دون أن يخرج عن قاعدة النحو، ويستطيع أيضًا التصرّف في الاستعمال، وهذا الخروج عن المألوف أو الانحراف يمكن تصنيفه طبقا للمستوى التركيبي أو النّحوي والمستوى المعنوي (الدلالي)، فمن هذين المبدأين جاءت الانحرافات التركيبية المتصلة بالسلسلة الخطّية للإشارات اللّغوية عند خروجها عن قواعد النَّظم والتركيب، وفي مقابل هذا نجد الالا نحرافات الدّلالية التي تخرج عن المألوف[2].

1-المستوى التركيبي/ النحوي:

يشكَّلُ هذا النوع من الانزياح من خلال طريقته في الرّبط بين الدّوال بعضها ببعض في العبارة الواحدة أو في التركيب والفقرة[3]، المقصود هنا أن طريقة الرّبط المقصودة ليست أي طريقة، وإنّما تلك التي تحقق الأدبية والشاعرية، وتبين الفرق بينها وبين عبارة الكلام العادي، فالمبدع إذن من يعْبُرُ بلغته وأسلوبه مسارات تجهد القارئ حتى يصل إلى المغزى والمعنى المقصود.

إنَّ الانزياحات التركيبية تتضح معالمها أكثر في قضية التقديم والتأخير، إذ أن النمط التركيبي المألوف للجمل: فعل+ فاعل+ مفعول به ... وما يأتي بعدها، ليأتي التقديم والتأخير ويحدث نوع من البلبلة في هذا النمط.

1- عبد السّلام المسدّي: الأسلوب والأسلوبية، ص 92.

2- ينظر: أحمد محمد ويس: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 2005م، ص 120.

3- المرجع نفسه، ص 120.

تبرز ظاهرة اللعب على الاحتمالات التي تأتي بها الجملة في اللّغة العربية في مجموعة "**ما حدث لي غدًا**"، تقديمًا وتأخيرًا، حذفًا وزيادةً، تجاوزًا واستدراكًا، ويتضح ذلك في النماذج التالية:

- "**كمواطن فأنا رجلٌ هادئ عدو للقوانين والحكومات ...**"[1]، استهل الكاتب نصه بشبه جملة "كمواطن" وأصل الجملة "أنا رجل هادئ كمواطن"، وهذا يمثل انزياحًا تركيبيًا (نحويًا)، لغرض دلالي معين، وهو التركيز على صفة المواطنة التي يعتز بها على الرغم من زجه في السجن.
- "**على مضضٍ وقف مسترسلا في سرّه**"[2]، بدأ السارد سرده بشبه جملة جار ومجرور (على مضض) فأصل الجملة تبدأ ب: فعل+ فاعل+ مفعول به وشبه جملة، لكنه خرج عن القاعدة ليضفي جمالا في تعبيره والتكثيف دلاليًا للفت انتباه القارئ إلى معنى الانزياحات، فأصل الجملة (وقف مسترسلا على مضض)، ومنه تكون شبه الجملة في محل نصب حال، فتقدم الحال على الفاعل لاحتياج معنوي لغرض وصف هيئة (عبد الله)، فلو جاء الحال في محله، لعدم ذلك التصوير الفني، فقد تمت إعادة توزيع رتب الكلمات وتقدم الحال على صاحبه.
- "**عبثًا حاولت وفي النهاية فكرت**"[3]، نسجّل تقديم الكاتب للحال (عبثًا) عن الفعل والجار والمجرور، فالأصل في اللغّة العربية أن يتأخر الحال، ونقول: (حاولت عبثًا وفكرت في النهاية)، لكن الكاتب جاء بهذا الانزياح عن القاعدة النحوية لغرض دلالي وجمالي في آن واحد، حيث سعى إلى شدِّ انتباه المتلقي لكلمة (عبثًا") التي تعني دون جدوى، بلا فائدة تذكر ليس مهمًا محاولاته المتكررة، لكن المهم هو عبث (المحاولات) وعدم جدواها .
- "**هذا الشيد يظن أننا أغبياء**"[4]، نسجل هنا انزياحين مرتبطين باللّغة، الأول: صوتي يتمثل في تغيير السين بالشين في كلمة (الشيد)، والثاني: تركيبي يتمثل في تقديم (هذا الشيد)

1- السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، منشورات التبيين الجاحظية، 1998م، ص 3.

2- المصدر السابق، ص 3.

3- المصدر نفسه، ص 8.

على الفعل (يظن)، والأصل أن يقول: (يظن هذا الشيد أننا أغبياء)، وهذا الخروج عن القاعدة يعدّ انزياحًا تركيبيًا أضفى لمسة جمالية على النّص.

- "**في مقلتي عبد الله اليتيم انتفض بريق غبطة عابرة**"[1]، نلاحظ أن السارد قدّم شبه الجملة (في مقلتي عبد الله اليتيم) على الجملة الفعلية (انتفض بريق غبطة عابرة)، وشبه الجملة (في مقلتي عبد الله اليتيم) الواقعة في محل مفعول به تلعب دورها في تكثيف الدلالة، وهذا الانزياح هو انزياح جملة بجملة، فالأصل في اللّغة (انتفض بريق غبطة عابرة في مقلتي عبد الله اليتيم)، فأراد السّارد أن يؤكد أنَّ ذلك البريق لمحه في عينيه.
- "**البارح جئت متألمًا تجرجر قدميك ...**"[2]، نسجل هنا تقديم ظرف الزمان (البارح) عن الفعل (جئت)، وهذا لتأكيد زمن حدوث الفعل، وهو ظرف مركب للإضافة وجاء مفعولًا فيه، فأصل الجملة: (جئت متألمًا تجرجر قدميك البارح) أو (جئت تجرجر قدميك متألمًا البارح)، إذا ما أعدنا ترتيب الجملة إلى مكانتها المألوفة تفقد جماليتها وشاعريتها، فالتقديم والتأخير يولدان إيقاعًا تطرب له النفس، ويحصران البؤرة الدّلالية المتقدّمة في العبارة التي تمَّ تقديمها.
- " ...**إذا سئلت: في أي الأيام نحن؟ وأجبت الثلاثاء، الأحد، السبت، هل تسيء إليهم؟**"[3]

وظّف السارد في هذه العبارة انزياحا بالحذف، وهذا التركيب اللّغوي يثير القارئ ويحفزه نحو استحضار النص الغائب، أو سد الفراغ، كما أن هذا العدول عن الأصل: (في أي الأيام نحن؟ وأجبت: نحن في أيام الثلاثاء، الأحد، السبت ...)، يزيد النص جمالًا، وهنا سعى الكاتب إلى

4- نفسه، ص 10.

1- نفسه، ص 7.

2- السعيد بوطاجين: ماحدث لي غدا، ص 11.

3- المصدر نفسه، ص 10.

تحقيق انفتاح الخطاب على صياغات غير محدودة، كالإشارة والتلميح وعدم التّصريح والتحديد أكثر.

- "**متعب ومتأخّرًا وصلت**"[1]، قدم الكاتب الحال (متعب) على الفعل والفاعل، فالأصل في اللّغة العربية أن نقول: (وصلت متعبًا ومتأخرًا)، بدأ بكلمة (متعب) لتسليط الضوء على حالة التعب التي وصل بها، ولم يعر الاهتمام للوصول، وجاء هذا الانزياح عن القاعدة النَّحوية لغرض دلالي وجمالي في آن واحد ونشير إلى كلمة (متعب) التي جاءت مرفوعة، والصواب أن تكون منصوبة طبقًا للنحو العربي إضافة إلى ذلك فالاسم المعطوف على (متعب) جاء منصوبًا، والقاعدة اللّغوية تنصُّ على أن المعطوف يتبع المعطوف عليه في الحركة (الرفع والنصب والجر).
- "**في البدء رسمت مئذنة عملاقة**"[2]، بدأ الكاتب كلامه بشبه جملة (في البدء)، جاءت متقدمة عن الفعل والفاعل والمفعول به فأصل الجملة (رسمت مئذنة عملاقة في البدء)، لكن المتكلم أراد أن يركز على زمن رسمه المئذنة وكان ذلك في أول الأمر، ويعطي بذلك الأولوية لزمن الفعل وليس للفعل في حد ذاته، أي رسم المئذنة العملاقة.

2-المستوى المعنوي/ الدّلالي:

إذا كان محو التركيب يعتمد على بناء الجملة، حسب قواعد اللّغة، فمحور المستوى المعنوي هو المتسع الفسيح الذي يسمح للمبدع باستعمال قدراته في الاختيار والنّظم، ويرى الدارسون أن «الاستعارة عماد هذا النوع من الانزياح»، جاءت هذه التسمية على لسان "**جون كوهن**" الذي أكد هذا النوع، يكون فيه الانزياح متعلقًا بجوهر المادة اللّغوية[3].

1- نفسه، ص 13.

2- المصدر السابق، ص 16.

3- ينظر: أحمد محمد ويس: الالا نزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ص 111

وتكون الاستعارة الركيزة التي يبنى عليها هذا النوع من الانزياح، وهي صورة بلاغية عرف مفهومها أخذ أو عطاء، قبل أن يثبت على تعريف محدد في الدّرس البلاغي، فمن جمهور البلاغيين نجد **السكاكي** يقول: «الاستعارة هي أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعيًا دخول المشبه في جنس المشبه به، دالًا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به، كما يقول «في الحمام أسد»، وأنت تريد به الشجاع مدعيا أنه من جنس الأسود، فتثبت للشجاع ما يخص بالمشبه به وهو اسم جنسه، مع سد طريق التشبيه بإفراده في الذّكر»[1].

فالاستعارة كما هو مذكور: «تشبيه حذف أحد طرفيه مع بقاء علاقة مشابهة، والتماس معنيين أحدهما حقيقي والآخر مجازي (استعاري)، وهنا تظهر أهم ميزة للاستعارة، وهي التداخل في المعنى بين المشبه والمشبه به على الصعيدين الحقيقي والخيالي، وباب الاستعارة لم يطرقه البلاغيون العرب فقط، بل فعل هذا النقاد الغربيون، واعتبروه انزياحا، من هؤلاء نذكر "**جون كوهن**"، ومنه دور الخيال أو ما تدعوه البلاغة القديمة "الصورة البلاغية" فعال جدًا في تزويد الشعرية بموضوعها الحقيقي، والاستعارة واحدة من هذه الصور الفنية»[2].

وعناية "**كوهن**" بالاستعارة لم تأت من العدم، ذلك أن النقد الغربي الأوربي منذ أرسطو حتى يومنا هذا ينظر إلى الاستعارة نظرة خاصة، فهذه الأخيرة تعتبر جوهر شعرية اللّغة، وإذا ما ربطنا الأمر بالمجموعة القصصية "**ما حدث لي غدًا**"، نجد أنها تكاد لا تخلو من الصور البلاغية والصياغات المجازية، كما هو متواتر في المجموعة، نسجل في الصفحة 42 من المجموعة القصصية بعض النماذج، وهي كالآتي:

- "**توضأ بالصدق وطهر فمك الذي ألف الهمز واللّمز**"[3]، هنا استعارة مكنية حيث شبه الصدق وهو شيء معنوي أو قيمة معنوية بالماء الطاهر، ثم حذف المشبه به وأبقى شيئًا

1- السّكاكي: مفتاح العلوم، تج: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 1، 2000م، ص 427.

2- جون كوهن: بنية اللّغة الشعرية، ص 42.

3- ما حدث لي غدًا، ص 42.

من خصائصه وهو الوضوء، وهذا لتبيان دلالة معنوية هي التوقف عن كثرة الكلام والالتفات إلى شؤونه الخاصة، وهذا الانزياح يضفي جمالًا للمعنى، حتى يستطيع بذلك التأثير على المتلقي.

- "**الأحمق حافي المستقبل**"[1]، استعارة مكنية حيث شبه المستقبل برجلٍ، فحذف المشبه وأبقى شيئًا من خصائصه وهو الحفا وهو مجاز مرسل علاقته اعتبار ما يكون أو علاقته المسببية، ذكر المسبب وهو المستقبل وأراد السبب وهو الحماقة، هذا الخروج عن القاعدة اللّغوية وظفه القاصّ ليضفي جمالية على لغته ويؤثر في نفسية القارئ.
- "**غطست السّبابة والقبيلة في عسل اليتامى وخاطبتهم**"[2]، مجاز مرسل علاقته الجزئية باعتبار أن القبيلة جزء من المنظومة الإنسانية، أو هي كناية عن الانتهازية والنفاق كأن تقول: قتلوا القتيل ومشوا في جنازته، وبهذا التعبير أراد القاص فضح صفة النفاق الموجودة في ذلك الرجل والمؤسسة الحكومية ككل.
- "**حضارة من الرماد ذكرتني بالرّماد الذي اكتبه للأجيال البائسة**"[3]

كناية عن العدم أو اللاشيئية أو التفاهة، فأراد القاص بهذه العبارة إظهار مدى دونية هذه الحضارة وكداحتها وكذا كداحة أجيالها.

- "**الأجيال الخرافية المهزومة تبني مستقبلي بالمذراة في أيّام المسغبة**"[4]

كناية عن المستحيل لأنه لا يمكن أن تكون ثمة مجاعة وأجيال مهزومة تحمل المذراة التي هي آلة تدل على الخير.

1- المصدر نفسه، ص 42.

2- نفسه، ص 42.

3- ما حدث لي غدا، ص 42.

4- المصدر نفسه، ص 43.

فنصّ بوطاجين لا يكاد يخلو من هذه الانزياحات فكل مجموعاته القصصية تحمل هذه الوظيفة الجمالية.

نجد في قصّة "**سيجارة أحمد الكافر**"، يقول: «في رأسك شياطين، علق المعلم ذات شتاء»[1]و«في البعاد كان الأحياء المبجلون يعيشون معفيين من اللّهاث والكآبة، من رائحة البصل»[2]، فهذا انزياح تركيبي فيه تقديم وتأخير، وقوله أيضا: «عبثًا قامت الثورات عندنا يا أبي»[3].

وفي قصّة "**خطيئة عبد الله اليتيم**"، يقول الراوي على لسان القاضي: «المدعو عبد الله اليتيم متهم باغتكاب معشية في حق العغف والدين ومشتقبل الأمة، فضيحة تشتحق الاهتمام الكبيغ...»[4]، استخدم القاص في هذه القصة انزياحًا على المستوى الصوتي في استبداله للحروف والتلاعب بها بقلبه السين شينا، والراء غينًا.

ويقول أيضا: «... الواقع أن إثمه كان كبيغًا لذا غفض إعطاء إشمه، إن مشاشه بالأخلاق جعله يعتغف بطيشه ...»[5]، أما في قصة "**السيد صفر فاصل خمسة**"، يقول: «ولمَّا خرجنا شعرنا بتوتر الأرجل من حمولة خطبته...»[6]، فالأرجل لا تتوتر بل الإنسان هو الذي يتوتر هنا.

1- نفسه، ص 75.

2- نفسه، ص 76.

3- نفسه، ص 77.

4- نفسه، ص 03.

5- ما حدث لي غدا، ص 04.

6- المصدر نفسه، ص 14.

انزياح القاص دلاليا، حيث أراد من خلال هذا الكلام أن يوصل للقارئ رسالة ما من خلال استخدامه لهذه المجازات والانزياحات، وفي قصّة "**أعياد الخسارة**" يقول: «أصبح شعر الشاة أغلى من سعر صاحبها»[1]، شبه القاص الإنسان بالحيوان ووضعه في منزلة أدنى من الحيوان، فانزاح الكاتب دلاليًا ليبين مكانة الطغاة في المجتمع.

إنّ المتأمّل في لغة بوطاجين يلاحظ أنه يحتفي بلغته احتفاءًا كبيرًا، فشغفه بانتقاء العبارات وتركيبها واللّعب بها يتبدى في كلّ قصصه من مجموعته "**ما حدث لي غدًا**"، فلغته مشحونة بالصّور المجازية مثقلة بالإيحاء متلبسة بالغموض، تهيمن فيها الوظيفة الجماليّة والانفعالية.

-الاختراق اللّغوي يفعّل المسكوت عنه في قصّة "ما حدث لي غدا":

المسكوت عنه ظاهرة يمكن أن تتجلى تعبيريًا بعد أن كانت حقائق مجردة، أي تتمظهر نصيًا وتجسد مصالح مادية وثقافية تتصارع على الواقع بغرض البروز والسّيطرة، وانتقالها من حالة الواقع المادّي والنظري إلى حالة البنية النصيّة، هي العملية الإبداعية التي تتحقق بقدر ما يقترب كل من المبدع والقارئ من الواقع، ويستوعب كل منهما الخلفيات الفلسفية والثقافية والاجتماعية والنّفسية التي تقف وراء هذه الظاهرة.[2]

يرتبط المسكوت عنه بالمصرح به بعلاقة، فهما وجهان لعملة واحدة، فلا يقدم المصرح به في العمل الإبداعي إلاّ على ظهر المسكوت عنه، ولا يوصل إلى المسكوت عنه إلّا بتفكيك السطح الجمالي للنص فهما يتحركان بالتوازي وفي الاتجاه نفسه، فهذا يخفي ذاك وذاك يختفي خلف هذا.

1- نفسه، ص 24.

2- ينظر: عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق العربية، المركز الثقافي العربي للنشر ، بيروت، الدار البيضاء، ط 3، 2005م، ص 247.

ونظرًا لدقة إحكام السطح الجمالي للنص بالأدوات البلاغية والأسلوبية فإن وعي المتلقي والمبدع على السواء لا ينتبه إلى هذه الازدواجية، لأن هذا يجري لنا في وقت واحد، حيث نستهلك الخطابات المهيمنة ونتمثلها في تناقض تام مع ما نؤمن به صراحة[3].

يمكن للمبدع أن يؤسس عن وعي منه لدلالة مسكوت عنها ضمنيًا في نصّه، رغبة منه ولأسباب ذاتية أو موضوعية، وفي نفس الوقت يمكن أن يتضمن نصه الإبداعي دلالات مسكوت عنها، التي انطلقت من لا وعيه إلى المتلقي دون أن يعيها ويخطط لها ويقصدها،«إذ تقوم معظم النصوص على مستويين خطابيين: مستوى ظاهري ومستوى مضمر»[2]، ذلك التأسيس يستدعي الغوص في أعماق البنى بمختلف مستوياتها، والاطلاع على مكوناتها وحسن التعامل معها وتوظيفها في العملية الإبداعية للمبدع، وهذا يحتاج إلى بصر جديد ...، ينفذ به إلى أعماق واقعه الاجتماعي ... وإلى أعماق مادته اللّغوية ... وإلى أعماق نفسه الذاتية»[3].

يستدعي تجاوز المألوف وانتهاج التجديد في العملية الإبداعية من كل زواياها: «إن في إعادة صياغة أو خلق من جديد على نحو جديد ولزاوية جديدة وأبعاد جديدة وعلاقات جديدة»[4].

نجد أن المتلقي أكثر انخداعًا بالسطح الجمالي لأن: «كل هذه وسائل وحيل بلاغية/جمالية تعتمد المجاز والتّورية، وينطوي تحتها نسق في المضمر»[5]، فهذا التوازي لبنية النص المضمر لا يفهم منه غيابًا تامًا، بل ما هو إلّا تغيير نسبي يمارسه خطاب سلطة ما على طرف آخر

3- ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي قراءة في الأنساق العربية، ص 248.

2- أحمد جمال المرزاق: النقد الثقافي نحو رؤية الأنساق الثقافي في الشعر الأندلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط 1، 2009م، ص 134.

3- عبد الرحمن ياغي: البحث عن إيقاع جديد في الرّواية العربية، دار الفرابي، بيروت، ط 1، 1999م، ص 47.

4- المرجع نفسه، ص 45.

5- حناوي بعلي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، ط 1، 2007م، ص 51.

حيث«أن آليات الاستبعاد والإقصاء التي يمارسها خطاب ما ضد خطاب تعني "الحضور"، هذا الخطاب الآخر بدرجات بنيوية متفارقة في بنية الخطاب الأول»[1].

يتم إنتاج هذا النص كبنية دلالية من خلال الكتابة "الكاتب" والقراءة "القارئ"، ضمن بنية نصية منتجة سلفًا ، ومفادها ذلك أن الذات تنتج الدلالة النصية انطلاقًا من خلفية نصية تم تشكيلها من خلال التفاعل مع نصوص سابقة وفي مراحل متعددة، هذه الخلفية النصية يمكننا تمثيلها بالنص.

فالقاص "السعيد بوطاجين" في مجموعته هذه جعل من المثقفين والمبدعين ومن الظروف المزرية التي يعايشونها قضية أساسية محورية، أراد معالجتها، حيث كان كل المتسيسين فيها موضوع سخريته، كي ينهض بالمستوى الثقافي عامة والأدبي خاصة، عن طريق الإفصاح عما هو مغطًّى والتحرر عن الرّقابة المفروضة على كل الأنواع الأدبية، ثم الاهتمام بالمثقفين والمبدعين وبانشغالاتهم.

يشير السعيد بوطاجين في أغلب قصصه إلى معاناة الإنسان في فترة عاشها الجزائريون في العشرية السوداء من سنوات الهم والغم والدّم، ولهذا توحي بالواقع السائد آنذاك، كما يشير أيضا إلى مأساة الجزائر في التسعينات، وفي قصص أغلبها كتبت في تلك الفترة.

لقد صبَّ المؤلف جمَّ غضبه على المسؤولين السياسيين والحكام والوزراء، لأنهم السبب في معاناة الإنسان البسيط، وتهكّم فيها من الوضع السياسي ومن الحكام والملوك والمسؤولين في تلك الفترة، وتأثير ذلك على الشعب الجزائري، حيث تكلم في قصصه عن الجانب السياسي، فوجد في أسلوب السخرية سبيلًا للتحدث عن المسكوت عنه، حيث أزال الغطاء عن الكثير من موضوعات الجانب السياسي في الجزائر، لهذا انزاح في أسلوبه التعبيري باستعماله الاستعارات والمجازات حتى يفصح عمّا لا يستطيع الشَّعب إفصاحه.

1- نصر حامد أبو زيد: النصّ السّلطة والحقيقة، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء،ط 1، 1995م، ص 8.

في قصّة "**اعترافات عبد الله اليتيم**" نلاحظ الرّجل الذي ظلمته الحكومة ووجهت له عدة اتهامات باطلة، ولا يستطيع الدفاع عن نفسه، حيث يقول على لسان الراوي: «من سمح لك بالسرقة أو قتل السّلطان، اعترف بالزّنا، اعترف بالكذب، بالإستلاء على الكواكب السابحة باختطاف عطارد زوجة عطارد أو إبليس ... اعترف ... اعترف فقط ...»[1]، وظف القاص عبارات تنم عن تعفن هذا القطاع من جهة وعن شدة الظّلم والتعسف الذي يعاني منه المواطن البسيط، ويشير إلى قلّة اهتمام المسؤولين بالشعب في "**أعياد الخسارة**"، ليقول على لسان يعقوب – إحدى شخصيات القصة– وهو يتحدث عن نفسه: «أيعقوب أنّها الخيط المنسي في صرّة، ماذا لو كنت مقبرةً صغيرةً أو تمثالًا في ساحة سيزورك الوزير والرأس والرّئيس والمرؤوس، لكنّك مجرد عامل انطفأ ...»[2]، استعمل المؤلف ألفاظ قاسية ليعبر عن غضبه من المسؤولين الذين يهتمون بالشكليات وفي المقابل يهملون أمور المواطنين.

يمكن أن نقول إنّ السعيد بوطاجين هذا القاص لاحظ مواضع الداء في المجتمع فعمل جاهدًا من أجل أن يسهم في تخليصه منها، وحاول تغييره رافضًا واقع الذل والاستسلام والخنوع والتّهميش وحاول من خلال كتاباته أن يدعو الشعب إلى النهوض، ورفض سياسة القهر والفقر التي لا يستطيع الشعب التحدث فيها.

إنّ شعرية السعيد بوطاجين من خلال مجموعته القصصية "**ما حدث لي غدا**"، التي حاول من خلالها تسليط الضوء عليها، حيث استعمل لغة حسية مليئة بنغمات العالم أجمع، سرد عميق شاعري وحزين، موجع حد الألم، سياسة، تطرف ...، كل ما يحمله المجتمع العربي من تناقضات.

حاول القاص من خلال قصصه تجاوز القواعد السائدة والمبتذلة، ليغير في لغة القصة إلى فضاء أوسع، فهذا الانحراف أو الانزياح اللّغوي يخرج النص من مجاله النفعي إلى مسار جمالي وشعوي، فلغة **بوطاجين** تخرج عن المألوف والمعتاد، فيضمن المبدع لنفسه التّفرد وقوة الجذب.

1– السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، ص 17.

2– المصدر نفسه، ص 45.

تقف السخرية على رأس الأساليب الفنية الصعبة إذ أنها تتطلب التلاعب بمقاييس الأشياء تضخيما أو تصغيرًا، تطويلا أو تقصيرا، هذا التلاعب يتم ضمن معيارية فنية، هي تقديم النقد اللاذع في جو من الفكاهة والإمتاع، غير أن أسلوب السخرية يختلف من عصر لآخر ويتفاوت من كاتب لآخر.

إنّ الأدب الساخر لا يعني الضحك من أجل الضحك، فهذا يسمى تهريجًا، بينما الأدب الساخر هو كوميديا سوداء تعكس أوجاع المواطن السياسية والاجتماعية، ويقدمها بقالب ساخر يرسم البسمة على الوجه، ويشتمل هذا الأدب على كافة أنواع الإبداع الأدبي الذي يطرح موضوعاته بسخرية، والكاتب الساخر هو من يحول الألم إلى بسمة والحزن إلى إبداع، فإن لم يكن للكاتب السَّاخر قضية مهموم بها ورسالة يريد أن تصل[1]، فلن يكتب.

فهناك الكثير من الأدباء من كتب هذا النوع، وهناك من تخصص بكتابة مسرحيات ساخرة وقصص، ولقد عرف السلف من كتابنا أشكالًا عديدة من الكتابة الساخرة في موروثنا الأدبي ومثال ذلك: "كليلة ودمنة" و"البخلاء" و"أخبار الحمقى والمغفلين"[2].

وقبل التعرض لأنواع السخرية وتعدد أساليبها نحاول التوقف عند ماهية السخرية.

1. مفهوم السخرية:

- المفهوم اللّغوي:

تنوعت معاني السخرية في المعاجم الغوية وتباينت كتباين معاني الفكاهة وتنوعها، وإذا عدنا إلى معجم لسان العرب لابن منظور، نجد: «سخِر تشتق من قولنا: سخِر منه، وبه سُخْرًا فسَخْرًا ومسْخَراً وسُخرًا (بالضم)، وسخرة وسِخْرِيًا، وسُخْريًا وسخرية، أي هزئ به، ويروي بيت أعشى باهلة على وجهين:

---

1 – شمسى واقف زاده: الأدب الساخر أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، مجلة فصيلة الأدب المعاصر، مجلة آفاق ع 12، دار الكتب الشعبية، بيروت، 2012م، ص 102.

2 – المرجع نفسه، ص 102.

إنِّي أتتنِي لسانٌ لا أسُرُ بها من عَلْو لا عجب منها ولا سُخْرُ

ويروى لا سَخر (قال ذلك لما بلغه مقتل أخيه المنتشر)»[1].

ويقول ابن فارس:«سخر: السين والخاء والرّاء، أصل مطرد مستقيم، يدل على احتقار واستذلال و(سخر) منه وبه سخرًا وسُخرًا أو مسْخَرًا وسُخْرَ (بالضم)، وسخرة وسِخريًا: (هزء به)»[2] . قد ترد السخرية بمعنى الإضحاك والهزل، نقول: سخِرت منه إذ هزئت به[3].

وقال الأخفش: «سخرت منه وسخرت به وضحكت منه وضحكت به، وهزئت منه وهزئت به كلٌ يقال واسم السخرية والسُّخريُ والسَّخريُّ، وقرئ بهما قوله تعالى: ﴿لتتخذن بعضهم بعضا سُخْريًا﴾. وفي حديث: أتسخر مني وأنا الملك؟، أي اسْتَهزَء بي، وإطلاق ظاهره على الله لا يجوز وإنما هو مجاز بمعنى: أتضعني فيما لا أراه من حقي؟، فكأنها صورة السخرية[4].

قال ابن الروماني:« معناه يدعو بعضه بعضا إلى أن يسخر»[5].

وتأتي السخرية بمعنى القهر والتذليل، يقال: سخرته بمعنى سَخِرتُه أي قهرته وذللته، أي ذللهما، والشمس والقمر مسخرات يجريان مجريهما، أي سخر جاريين عليهما، والنجوم مسخَّرَات.

قال الأزهري: «جاريات مجاريهن، وسُخرة تسخيرا، كُلْفة عمل بلا أجرة، وكذلك تسخره وسخَرَه يُسَخِره، سِخريًا وسُخريًا وسَخره، كلَّفه ما لا يريد وقهره، وكل مقهور مدبر لا يملك لنفسه ما يخلصه

---

1 – 352 أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، ص.

2 – أحمد عبد المجيد خليفة: فن الفكاهة والسخرية عند شعراء مصر المملوكية، المكتبة الأزهرية للتراث، الرباط، د ط – 2001م، ص 13.

3 – 13 المرجع نفسه، ص.

4 –13 نفسه، ص.

5 – 352 أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، ص.

من القهر، فذلك مسخر»[1]، وقال أيضا:«وقد يكون نعتا كقولهم: هم لك سُخريٌّ وسُخْرِيَةً من ذِكْر قال:سخريا ومن أنت؟، قال: سُخرِية، الفرّاء: يقال سخرت منه، ولا يقال سخِرت به، وسَخِرْتُ من فلان هي اللّغة الفصيحة.

قال: «إن تَسخَرُوا منا فإنَّا نَسخَرُ منكم».

والسّخرة الضُّحكة، ورجل سُخَرَةٌ: يسخر بالنّاس، وفي التهذيب: يَسْخر من الناس وسُخْرَة يُسْخَر منه، وكذلك سُخرِيٌ وسُخرِية، من ذَكَّره كسر السين، ومن أنثها ضمَّها[2].

السُّخري (بالضم) من التسخير والسِّخري (بالكسر) من الهزء، وقد يقال في الهُزء: سُخْرِي وسِخري، وأما من السُّخرة فواحده مضموم، كما ترد السُّخرية في معاجم اللّغة مرادفة لبعض الألفاظ الأخرى كالاستخفاف والدعابة والتعريض والتَّهكّم والتَّعدّد والهجاء والعَنْطْ وغيرها.

- **اصطلاحا:**

يتداخل مصطلح السخرية مع مصطلحات أخرى كثيرة تدخل ضمن الأدب الفكاهي في الهزل والنكتة والطرفة وغيرها، بل وأكثر من ذلك فقد اعتبرها الدكتور شوقي ضيف بفعل اشتمالها على عنصر الإضحاك شكلا من أشكال الأدب، وأمَّا السخرية وإن احتوت جانب الإضحاك إلَّا أنها مرادفة لكل معاني الهزء والتحقير والتّذليل.

تشمل نزعة التفوق الشعور بالأفضلية، فهي نابعة من شعور عميق لاصق بطباع الإنسان تنبعث من أعماق نفسه، لأنها تقوم على فلسفة خاصة ورؤى تنبع من روح الأديب ونظرته الخاصة للوجود.

فالضحك المنبعث منها في نظر **كوهن**: «لا يستمر أكثر من لحظة قصيرة، وحالما ينطفئ يجد المتهكم نفسه من جديد أمام كون عبثي، لذا فإن الحزن كما نلاحظ أحيانا كثيرة يتخفى في

1 – المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

2 – المرجع السابق ، ص 353.

أعماق الهزل أسرع إلى الضحك منه، كما يقول "**فيغارو**": خوفا من أن اضطر إلى البكاء عليه»[1]،تستوقفنا في هذه المقولة كلمة المتهكم التي وظفها "**كوهن**" في سياق معنى السخرية، والمتهكم معناه المقتحم فيما لا يعنيه، فالتّهكم يشترك مع السخرية في كونهما يدلان على الهزل والتكبر والشعور بالأفضلية، وأكثر من ذلك يمثل أقصى درجات السخرية، فمعنى التَّهكُم أن المتهكِمُ يسعى لتصوير المُتَهَكَّم به في أبشع المظاهر التي يمكن أن نتصورَّه فيها، بالتالي فالتهكم تدمير للذات وهو أقسى من السخرية وأمرّ منها.

يتضح لنا مما سبق أن فن السخرية وإن صنف ضمن أدب الفكاهة باعتبار عنصر الإضحاك إلَّا أنه لا يمكننا إدماجه ضمن أرقى أشكال التعبير الأدبي، خاصة لما يحمله في طياته من مواقف انتقاديه تظهر في إحساسنا بالمفارقة الدلالية المرفوقة بانفعال الضحك[2].

لقد تعددت مفاهيم السخرية عند الكثير من الباحثين، منها ما ورد عن **محمد ناصر بوحجام** في أنها: «طريقة فنية أدبية ذكية لبقة في الإبانة عن آراء ومواقف ذات رؤية خاصة وبصيغة فنية متميزة، وهي أسلوب نقدي هازئ، هادف في التعبير عن أفعال معينة، كعدم الرضا بتناقضات الحياة وتصرفات الناس، وكشف الحسرة والمرارة بطريقة غير مباشرة بعيدا عن العاطفة الجامحة والانفعال الحاد، قصد الإصلاح والتقويم والتغيير نحو الأحسن، وطلبًا للتنفيس عن الآلام المكبوتة»[3]، من خلال هذا المفهوم نجد أن السخرية تتطلب الذكاء في التعبير عن آراء خاصة بطريقة متميزة وغير مباشرة، وبأسلوب نقدي لبلوغ هدف معين قد يتمثل في الإصلاح والتقويم ومحاولة التنفيس عن آلام مكبوتة نتيجة أسباب معينة.

---

1 – محمد العمري: البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، يناير 2005م، ص 96.

2 – يوسف شحدة الكحلوت: السخرية في ديوان مواجهات، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، م 17، ع 2، فلسطين، 2009م. ص 252.

3 – ينظر: بوحجام ناصر: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، المطبعة العربية، د ط، 2004م، ص 32.

ورد مفهوم السخرية أيضا في قول **شوقي ضيف** في كتابه "الفكاهة في مصر": «السخرية أنقى أنواع الفكاهة لما تحتاج من ذكاء وخفاء ومكر، وهي لذلك أداة دقيقة في أيدي الفلاسفة الذين يهزؤون بالعقائد والخرافات ويستخدمها الساسة للنكاية بخصومهم، وهي حينئذ تكون لذعا خالصا، وقد تستخدم في رقة، وحينئذ تكون تهكما إذ يلمس صاحبها لمسًا رقيقا ...»[1]، فالسخرية أيضا حسب **شوقي ضيف** وسيلة للنيل من الآخرين، لتحقيق أهداف متعددة، منها: الإساءة والتشفي وإظهار التفوق، والتخلص من ظروف قاهرة والاستخفاف والاستهانة وعدم الاكتراث، كما أنها أسلوب لدفع الأذى وتفريغ الطاقة. لهذا قد يغضب الأديب ويثور، ويؤثر أحيانا أن يخفي في نفسه الغضب والثورة، ويحرص على ضبط أعصابه متكلفًا الضحكة أو البسمة، لينال من خصمه بطريقة يعدل فيها عن الهجوم والسباب إلى لون آخر وهو السخرية.[2]

مما سبق ذكره حول مفهوم السخرية وتحديدنا لها يتضح أنه من الصعب الإحاطة بمفهوم شامل جامع مانع لها، كما يمكننا القول بأنها تبنى على العقل والفطنة، وتقوم على الثقافة وسعة العلم وتهدف إلى أغراض بعيدة تتصل بالمجتمع وما فيه من مبادئ فاسدة وشخصيات بارزة، أو طبقات منحرفة أو هيئات مسيطرة، وبالتالي هي مرآة تعكس الواقع بصورة ساخرة ومعبرة[3].

2. أنواع السّخرية في المجموعة القصصية " **اللعنة عليكم جميعا**":

تنطلق قصص **السعيد بوطاجين** من الواقع ومظاهره، فالحياة الاجتماعية جزء لا يتجزأ منه لأنه يكشف الصراع الذي يغذيه التنافس من أجل البقاء والدوام، فيه واقع عادة ما يسطو فيه القوي على الضعيف، وتغيب فيه شمس الحق فتغدو الحياة تملقا وزيفا، يكْثُرُ فيها المفسدون ويقل

---

1 – شوقي ضيف: الفكاهة في مصر نقلا عن الفكاهة في الأدب العربي لأبي عيسى محمد عوض، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ط، 1969م، ص 35.

2 – ينظر: فاعور ياسين: السخرية في أدب إميل حبيبي، د ط، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، د ط، د ت، ص 14-31.

3 – ينظر: المرجع نفسه، ص 31.

الصالحون والمصلحون، وما يميز كتابات **بوطاجين** الإبداعية أنها قاسية اللَّذع، بالغة الأثر سيما حين يتصل الأشخاص بمشاهد الحياة العكرة التي تطبع أحوالنا وتحيط ببيئتنا[1]، فهو يسخر أيضا من الواقع المعيش، والظروف الصعبة التي يعيشها الإنسان في ظل الفقر والحرمان، ويسخر من المتسيسين، كما يسخر من الشعب ومن الكل إن اضطرته الظروف لذلك.

يمكن أن نميز عدة أنواع رئيسية للسخرية، منها:

- **السخرية الانتقادية:**

هي عملية تأديب مؤلمة ومخزية، لأنها ما وجدت واتسمت بسمة النقد إلا لتخزيه وتؤلم في آن واحد، وتهدف إلى السخرية من الظواهر المدانة بالحياة ونقدها من خلال أفراد بعينهم لجماعة أو تقليد بعينه، سواء أكانت هذه الظواهر المنقودة والمسخُور منها اجتماعية أم سياسية أم أدبية أم سلوكية شخصانية[2].

وفي السخرية الانتقادية نجد **السعيد بوطاجين** الذي يستعمل طريقة مؤلمة ومخزية ومؤذية خاصة في نقده للساسة، فأخذت السخرية السياسية حيزا كبيرا في قصص الكاتب، وذلك ليس ضعفا في شخصيته لأنه انطلق بجرأة في تصويره للواقع المعاش، فالكاتب الساخر يعتمد دوما على أسلحة التهكم الخفية الزاخرة بالتلميح، ويستعين بكل أساليب الدبلوماسية الذكية التي تستقطب كل حلفائه والمنتمين إلى فكره ضد أعدائه[3].

إنّ القارئ للمجموعة القصصية يجد أنها «تجمع عدة أمور منها ما يتعلق بصفات جسمانية للعديد من شخصيات القصة، أراد القاص من خلالها أن يبرز شيئا معينا، ومنها ما يتعلق بالجانب

---

1 – مجموعة من الأساتذة والباحثين: النص والظلال، فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين، مجلة الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، جوان 2009م، ص 183.

2 – شمسى واقف زاده: الأدب الساخر أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، ص 106.

3 – يوسف شحدة الكحلوت: السخرية في ديوان مواجهات، مجلة، ع 2، ص 252.

الاجتماعي من خلال نقد المجتمع وبعض مظاهره، بالإضافة إلى ذلك الجانب النفسي للمبدع ونقصد به الظروف النفسية التي جعلته يُسَخِّر من الجوانب السابقة، وخاصة التهميش الذي يعاني منه المواطن من طرف الإدارات، فهذا وارد بكثرة من خلال مجموعته "اللعنة عليكم جميعا"، حيث استعمل فيها القاص لغة تدعو إلى التفكير في حقيقتها الغامضة، بالرغم من طبيعتها المضحكة فإنها تستخدم الضحك أداة لنيل الغايات العليا ولتلفت انتباه الناس إلى عمق الرذائل»[1].

لجأ القاص من خلال هذه المجموعة القصصية إلى طرق شتى منها:

-الاستخدام البالغ للغة المجازية في كل قصصه، ففي قصة "فضائح عبد الجيب" ينقل القاص مرارة الواقع الأليم من غياب فئة كبيرة من المجتمع تقف بعيدة عن مركز السلطة، وأخذ القرارات التي ينفرد بها أناس لا علاقة لهم بالسلطة إلا عن طريق المنفعة[2]، كما جاء في قوله: «... راح فرعون وجاء مئة فرعون، موسى الحاج، الحاج موسى، هؤلاء هم النواذل الحقيقيون، الجهل والانتقام»[3]. وفي قوله: «قال لك القانون واحد يعيش ومئة يأكلهم الهم، أعطينا لهذه الأرض دمنا وأولادنا وما ملكنا إلى إن جئتم متهافتين كالجراد، جئتم من مستنقعات الخيانة وقفزتم إلى فوق، أنتم تأكلون لحم الموتى واليتامى والتاريخ، ثم تتوضأون وتذهبون إلى الجامع لتأدية الصلاة، لا غفر الله لكم ذنبا واحدا أيها المنافقون، يا ذرية العار العظيم»[4].

ويقول أيضا: «هل تظن أن ديدان الخبيث سيسمع كلامي، الخونة لا يخجلون، من باع وطنه للأعداء كيف يستحي من فقر البشر؟!، أوصيك ثم أوصيك هؤلاء أصل البلاء، وهذا الرجل الذي

---

1 - عبده حامد الهوال: السخرية في أدب المازني (دراسات أدبية)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م، ص 17، 18.

2 - السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا، منشورات الاختلاف، ط 1، أكتوبر 2001م، ص 23.

3 - المصدر نفسه، ص 30.

4 - نفسه، ص 31.

يقودنا لا يفهم سوى نداء بطنه، لا دين لا ملة ...»[5]، فالقاص يتهكم من شخصية ديدان الخبيث التي نهبت وقتلت، فكانت تتلقى دعما من فوق (الديدانيون الخبثاء)، إذ يقول لهم:«ها قد أصبح مهمًا، نسيت ماضيك نسيت خصالك الحميدة ...»[2]،فاللّغة التي استخدمها القاص مجازية حيث مدح الرجل (ديدان الخبيث)، فكان في الحقيقة يقصد التهكم منه وذمه ولا يقصد خصاله الحميدة.

وفي قصة "حدّ الحدّ" نجد الراوي وظف الكثير من المجاز من خلال سرده لأحداث القصة حيث يقول: «للغباء حدوده وأحفاده ...»[3]، نسب القاص صفة الغباء للإنسان حيث تحدث في قصته عن محمد عبد الله، وهو شاعر مسجون ببلدة تعاني الجهل والفساد، والسبب في ذلك الملك الذي تجاوز غباؤه حدّ الحدِّ.

وقوله أيضا: «السياسة أكثر ضررا من الطاعون والسرطان والإيدز وقرحة الدماغ والأفكار والمدن والشياطين، السياسة فن الأغبياء والطماعين، السياسة هي الشيطان ذاته بربطة عنق وقصر عظيم»[4]، استخدم القاص هنا لغة جارحة تحمل داخلها كل الضغائن والشحون التي يكنها اتجاه هؤلاء الساسة الطغاة. يقول السارد: «وبعد سنة يبست وفي مكانها نبت "إن" وشيء من "حتى" ونبت مسؤول...»، وأيضا: «ناطحات البؤس ...»[5]، ويقول أيضا على لسان الراوي: «تسطَحَ الإحساس وعلى الصفر استوى ...»[6] ،استعمل القاص لغة مجازية ليسخر بها، فعبد الله قال ذلك عندما كان يحاول أن يصلح ولو القليل مما أفسده الحكام في تلك القرية.أراد الراوي كذلك

1 – نفسه، ص 32.

2 – نفسه، ص 31.

3 – اللعنة عليكم جميعا، ص 39.

4 – المصدر نفسه، ص 41.

5 – نفسه، ص 42.

6 – نفسه، ص 45.

من خلال ما عبر به عن السياسة في استعماله ألفاظ ساخرة وقاسية، أن يكشف الهدف من اللجوء إلى السياسة حسب اعتقاده وهو الطمع وليس الخوف على مصالح المواطن.

أمّا في قصة "37 فبراير" يسخر القاص في هذه القصة من أحد المسؤولين "الباش هراوة" من دوار "بني زبل" الذي اشتهر بالنفاق المعشوشب ...[1].

يسخر السارد من بعض الملوك والحكام الذين يورثون الحكم لأبنائهم ولا يهتمون بشؤون الشعب والرعية، «إني أحتقركم واحد واحد، وحذاء أفضل منكم ومن أبنائكم الملوك بالوراثة»[2].

فاستعمل مفردات مجازية حتى يخرج ما بداخله، فنجد أنه وظف الكثير من المجازات والاستعارات للسخرية، ويظهر ذلك في قوله أيضا: «أذكر السبع ينبع صباح الخير يا سيدي الطالب، يظهر أنك زبلتها فقد لاحظ قلق العين والملابس، أي بها رائحة الأهل الذين عمروا حارة ولاد الشيخ»[3]، وأيضا « سيعقد الوعي مؤتمرا طارئا في ذهنه وعليه أن يرتبط باللحظة ولا يفكر، لقد استوت الأمور لديه ولم يعد هناك فرق بين الطاعون وأساس البلاغة للزمخشري»[4].

«لعلك ولدت يوم 77 فبراير أو أكثر، ولعلك لم تولد ولن تولد أبدا، المغبونون لا يخطئون أبدا ولو أخطأوا»[5]، ونجد أيضا: «سأل مشيرا إلى الرجل المقنفذ قربه كعصفور مبلل بالخوف»[6]، ليس في نيته نبش الماضي والمساس بماء الحياء.

---

1 – 60 ص، نفسه.

2 – 61 ص، نفسه.

3 – 56 ص، اللعنة عليكم جميعا.

4 – 57 ص، نفسه.

5 – 57 ص، نفسه.

6 – 58 ص، نفسه.

ويقول أيضا: «الباش هراوة كبقية البقية يأكل الغلة ويسب الملة، لا خير فيه ولا أصل، الباش قانون كذلك، أنا أحفظه يمشي مع الحائط الواقف وكما تدور الرياح يدور، أذكُرْ الكلب وَوَجدْ العصا...»[1]، لقد سلط القاص الضوء على تعفن الوضع والإحساس المرن بلا جدوى الحياة، ومنه التصدع الذي أصاب المجتمع في العمق، مما جعل الشرخ يكبر كل يوم والموت ينقضُّ من كل صوب. والمثقف مستهدف يقف حائرا، فلا هو قادر على إبداء رأي يسهم في حل الأزمة لأن صوته وفكره ملعون[2]، يتجلى كل ذلك في النظام السلطوي، عن خدمة ابن آدم الذي أراد أن يصرح بتاريخ ميلاده وابن آدم ما هو إلّا جزء من كل (الشعب)، حيث يقول عنه القاص: «هكذا عاش ابن آدم في غابة مع الشجر دون أن يعرف لون الكهرباء، لكن الناس أحبوه لعفويته، عفوية الإنسان الذي انقرض بفضل الهرولة وراء الراتب والرتب»[3].

لهذا نجد القاص كتب بلغة مجازية ليعبر عما يحدث في المؤسسة، فوظف مفردات تحمل كل معاني السخرية، ووظف الراوي أيضا شخصية المعلم في هذه القصة، حيث يقول القاص على لسان الراوي: «كان المعلم يسارر نفسه عابثا بما يرى ويسمع، آلاف الإداريين والوزراء لكتابة فقرة من الأخطاء ...»[4]، فهو يكِنُّ كرهًا لمملكة "الله غالب"، لأنها أقامت مجدها على محاربة العقل، فهو في وضع متعفن يحكمه من هو أقل منه.

أمّا في قصة "علامة تعجب خالدة" يعود بنا القاص إلى ظروف تغير الزمن والنتائج المترتبة عن ذلك، حيث يقول: «في هذا الزمان العصيب زمن الأنصاب والميسر والأفئدة المطحلبة يصبح الموت من أقدس المقدسات ...»[5]، لم يعد الشعب هنا يهمه جوهر الأشياء، لم يعد يهتم بما من شأنه أن يطوره وينهض به ما يهمه إلا الخنوع والاستسلام للسلطان وزوجته، إذ يقول أيضا على

1 – نفسه، ص 63.

2 – مجموعة من الأساتذة والباحثين: النص والظلال، ص 51.

3 – المصدر السابق، ص 56.

4 – اللعنة عليكم جميعا، ص 57.

لسان الراوي: «الحقد يتقاطر في ألوان زاهية راح العقل ينأى ...»[1]، فالحقد ليس لديه ألوان، فالقاص استعمل الأسلوب المتكئ على الاستعارات والساخر في الوقت نفسه، بلغة تحمل داخلها كل مفاهيم التذمر، لكن السخرية هنا مبررة لها دوافعها التي تمنحها، فحاجة الواقع المعيش الذي لا تستطيع التعامل معه إلا بعد أن نسخر منه أولاً.

أمّا في قصة "ظل الروح"، نجدها أيضا حافلة بأسلوب المجاز، حيث يقول القاص: «أزغرد حزنا وطربا ...»، «... قالت شجرة الكرز...»[2]، الراوي هنا يتلاعب بالكلمات حيث استعمل كلمة تحمل معنى محددا تنفي بالضرورة معنى آخر وهو المعنى المضاد، فمثل هذه الدلالات نجدها في معظم قصصه، فهي ذات طبيعة تعسفية، لا شيء يبررها غير دافع الخروج عن القاعدة بغية إحداث حالة تهكمية[3].

ويقول أيضا:« ... جثة مفحمة كانت ترقص طربا لرؤية فراشه!، من أحرق مسعود النية في تلك اللّيلة الليلاء؟ ...»[4]، فهو تعجب وحزن في نفس الوقت لخبر وفاة مسعود، وقوله: «... تلعثم المكان وبكى، سمعته ...»[5]. أما في عبارات «سيقول بأني مناوئ للفرح واللصوص»[6]، «لا فرق

---

5 – 69 المصدر نفسه، ص.

1 – 68 نفسه، ص.

2 – 79 نفسه، ص.

3 – 100 خلاص جيلالي: القصة، –ملحق لمجلة التبيين يهتم بالقصة القصيرة ، الجزائر، ع 3، 2011م، ص.

4 –85 اللعنة عليكم جميعا، ص.

5 – 89 المصدر نفسه، ص.

6 – 83 نفسه، ص.

بين العاقل والمجنون»[7]، كما استعمل التضاد «كانت اللّعبة مضحكة وقاتلة»[2]، «طلقات الرشاش تعزف أنغام الشر»[3]، فهذه التوظيفات تحدد ما يفسرها بالرجوع إلى سياقاتها داخل النص، فهو يجد نفسه في وضعية تثير ضحكه وألمه في نفس الوقت.

وفي قصة "للضفادع حكمة" حيث يقول على لسان سليمان البوهالي: «يا ناس يا وجوه الطاعون والذل تصنعون السلّ وتشكون، وتقتلون أبناءكم وتحزنون ألا تستحوا...»[4]، حيث يحدثنا القاص في هذه القصة عن جدّه وعن السيئين والكذابين الذين لا ينقطعون عن الكلام بعد موتهم على حد تعبيره، ويشبه أفواههم بأعشاش اللقالق، إذ يقول: «تظل أفواههم مفتوحة كأعشاش اللقالق»[5]، فهو مستغرب من طريقة عيشهم، والتساؤل هنا يحمل كل معاني السخرية والاحتقار لهؤلاء الناس بسبب ثرثرتهم المتواصلة، إنّ الأسلوب الموظف في هذه القصص لمجموعة "اللعنة عليكم جميعا" هو أسلوب جريء وساخر، وهو أهم تقنية للسخرية، فالقاص في المجموعة يوظف الأسلوب توظيفا جديدا يخرج به عن القاعدة جاعلا منه أداة قياس ظواهر نفسية، «وقد طغى الأسلوب الهزلي في قصصه حيث كان دائما يبرز في نفسيته نزعة هجائية وساخرة على نحو كتابه الساخر "اللعنة عليكم جميعا".

واستخدم هذا النوع من الأسلوب في معظم كتاباته، ليحاول إصلاح ذات البين والنفوس البغيضة، ولو كانت نصوصه تحمل بعض اللّبس والتعقيد في سرد الأخبار، فالسخرية سمة بلاغية

1 – نفسه، ص 84.

2 – نفسه، ص 85.

3 –نفسه، ص 86.

4 – نفسه، ص 104.

5 – نفسه، ص 24.

وأسلوب تخيلي غير مباشر، يحمل خصائص واقعية طبيعية من واقع المجتمع، ولتحقيق تلك الإفادة والمتعة في آن معا»[1].

كما اعتمد القاص في مجموعته أيضا ظاهرة مألوفة ألا وهي التناص، أراد المؤلف أن يضفي على النص السردي الجزائري عن غيره من النصوص السردية العربية لتفادي الأشكال السردية الوافدة المهيمنة على لا وعي السارد، وهذا ليزيد النص جمالا ولا يمل القارئ من خلال قراءته له.

من أهمّ موضوعات السخرية بالتناص الديني في القصة، نجد تناص من القرآن الكريم في قوله:

«تستطيع الإحساس وعلى الصفر استوى»[2]، «ووددت لو أخرجت الأرض أثقالها ...»[3]، «الرحمن وعلى العرش استوى»، «تزلزل الأرض زلزالها»[4]، «كأنهم في امتحان شاق مع المغضوب عليهم وقد ضلوا الصراط المستقيم»[5]، كما وظف أيضا التناص مع التاريخ في قول: «عاد طارق بن زياد عاد التاريخ»[6]، «الملك أمامكم والملك وراءكم»[7].

---

1 – ينظر: طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1989م ص 270.

2 – السعيد بوطاجين: اللعنة عليكم جميعا،ص 45.

3 – المصدر نفسه، ص 45.

4 – نفسه، ص 46.

5 – نفسه، ص 46.

6 – نفسه، ص 45.

7 – نفسه، ص 45.

يركز **بوطاجين** في قصصه دائما على الفئة الفقيرة والمهمشة في المجتمع، تلك الفئة التي تعاني الظلم والقهر عساه أن ينهض بها كما نجده يعتمد على شخصية تقوم بدور الشعب ككل، ثم يوسع رؤاه ليشمل الشعب، أي أنه يبدأ بالفرد ثم ينتهي عند الشعب[1].

- **السخرية العقلية:**

إنّ ظهور ما يمكن أن يسمى بالسخرية العقلية لا يمكن عزله بحال عن البيئة الفكرية في هذا القرن، الاعتزال ومنهجه العقلي، وقد كان المعتزلة يحسون بأنهم من طبقة أخرى غير طبقات الناس المادية، وقد كان هذا الإحساس يدفعهم في كثير من الأحوال إلى السخرية من الناس والتهكم بهم، ولكنهم كانوا حينما يسخرون أو يتهكمون، لا يصدرون في ذلك عن أحقاد شخصية أو ضغائن ذاتية على نحو ما كان الأمر في ظاهرة الهجاء في الأدب العربي[2]، و بهذا كانوا يصدرون في ذلك عن فلسفة خاصة قوامها العطف على الناس وتوجيههم إلى عيوبهم وتوعيتهم لإصلاح ما يجب إصلاحه.

فنجد في قصص **بوطاجين** بعضا من هذه السخرية وهذا في قوله في قصة "وللضفادع حكمة": «يا ناس يا وجوه الطاعون والذل تصنعون السل وتشكون، وتقتلون أنبياءكم وتحزنون ألا تستحون؟ على الرماد أقدامكم وأنتم المرضى في أرواحكم، في عقولكم اليابسة كالحجر، ظلم يخلفه ظلم أفطنوا، فتشوا تاريخكم»[3]، استعمل القاص هنا ألفاظ ساخرة وجارحة، لكنها في نفس الوقت هادفة إلى لفت انتباه هؤلاء الساسة وإصلاح أرواحهم فقط، وأيضا قوله:«وخيل إليه أنه يضمحل وأن قلبه الأبيض الشفاف سيخرج من وكره ليدق على الأبواب صائحا: قوموا ... انبعثوا يا بؤساء

1 - المصدر السابق، ص 113.

2 - ينظر: شمسى واقف زاده: الأدب الساخر وأنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، ص 107-109.

3 - اللعنة عليكم جميعا، ص 104.

العهود المعقرة بالقوانين الخاصة»[1]، «ما يولد الفار غير الحفار ردّد في سره ظننتم تذكره، تذكروا فقره وعائلته التي أبادها الأعداء»[2].

من خلال ما درسناه نجد أن هذه التفاصيل الدقيقة التي تخترقها لغة مميزة بشخوصها تعكس لنا أفكار القاص، وتضيء سلوكاته التي أضفت رموزا جمالية من خلال انتقاء ما يخدم معانيه بكل دقة، فهي لغة استطاعت أن تحلق بالقارئ في متاهة المجهول، وأن تشتت فهمه لدلالات النص عبر وصفها وسردها، وتشويهها واستعارات معتمدة أسلوب المشهد عبر تقنية تحاور، ومن مجمل المشاهد يتشكل النص القصصي، من خلال تشابه الأحداث وتوظيف الواقع، وهو محور الربط بين مجمل الأجزاء القصصية.

3. أساليب السخرية:

يوظّف الأديب الساخر أساليب متعددة في سخريته، تتداخل فيما بينها بحيث لا يمكن إحصاؤها وتمثلها، كحروف الهجاء في أية لغة من اللّغات، يمكن للغير التعبير بها عن آلاف الأحاسيس يستخدمها كيفما يشاء، وهذا يعني أن الساخر يبتكر صورا ساخرة من خياله بعد أن يصبغها بنوعية انفعالاته فتغدوا جديدة أو لافتة للنظر بعد أن لم تكن ذات أهمية من قبل»[3].

يشير الدكتور **محمد ناصر بوحجام**، أنه ليست هناك ضوابط تضبط أنواع الأساليب الساخرة أو شكلها، فالسخرية لا تخضع لمذهب معين ولانفعال معين، إنما هي خاضعة للحرية[4].

---

1 – المصدر نفسه، ص 71.

2 – نفسه، ص 63.

3 – عبده حامد الهوال: السخرية في أدب المازني (دراسات أدبية)، ص 40.

4 – بوحجام محمد ناصر: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، ص 209.

إن هذه الأساليب عبرت عن اهتمامه بقضايا المجتمع سواء السياسية منها أو الثقافية، ومن ثم سيكون غرضنا من كل هذا تبيان مدى إسهامه في المجالات السابقة الذكر، وفي نمط هذا التعبير في الأدب الجزائري عموما، ومن هذه الأساليب:

- **سخرية المناداة بالألقاب:**

هي من أقدم الصور السهلة الساذجة، تستعمل فيها أسماء الحيوانات كألقاب مثل قولهم للسمين: يا درفيل، ثم استعمال هذا اللقب بعد ذلك اسما يطلق على هذه الشخصية وتعرف به[1]، وقوله أيضا للسياسيين الخونة الذين نهبوا البلاد لصالحهم "ديدان الخبيث"، "الأطباء الحمقى"، "الباشا قاعد" "الباشا واقف".

- **التلاعب اللفظي:**

هو من الأساليب الكلامية الساخرة، يعتمد على الاشتراك المعنوي في اللفظ الواحد، والأساس فيه هو أن يحاول الساخر أن ينسب للألفاظ معاني غير معانيها الواضحة، فإذا ما اكتشف السامع أن ما يقصده المتكلم هو هذا المعنى الغريب، يسخر من فهمه الأول لمعنى الجملة، ويكون التلاعب اللفظي بالاختصار في الفكرة أو بالإضافة إليها، حيث تخرجها عن معناه الأصلي وبتغيير الكلمات المكونة لها[2]. ويتبين لنا ذلك من خلال قوله: «الملك هو السلطان والملك أدرى بشؤون العباد»[3] وهو الله سبحانه وتعالى، وقوله أيضا: «لا حزب لي لكني عدو الجميع ما عدا الخنازير والهريسة مثلا، ما عدا الفلفل باستثناء استثناء ...»[4].

---

1 – ينظر: عبده حامد الهوال، المرجع السابق، ص 41.

2 – مجموعة من الأساتذة: أبحاث في الفكاهة والسخرية (الورشة الأولى) ، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط، ط 1، 2007م، ص 69.

3 – اللعنة عليكم جميعا، ص 55.

4 – المصدر نفسه، ص 82.

فالقاص وظف مفردات تحمل في طياتها معاني مخالفة لمعانيها الحقيقية (الخنازير، الهريسة الفلفل)، فهي إشارة وتأكيد لما تحمله بعض الألفاظ من مظاهر سلبية، رغم كون جوهرها إيجابي للوهلة الأولى إلا أن المعرفة الحقيقية بالأشياء يكشف حقيقتها، لهذا نجده استعمل هذه الألفاظ التي تخرج عن معناها الأصلي، فإنه بذلك يرسم صورة مضحكة فيها لذع.

- **التشبيه وتأكيد الذم بما يشبه المدح:**

يقصد بأسلوب التشبيه تصوير لمعاناة المواطن وفقره، حيث يقول **بوطاجين** في مجموعته "اللعنة عليكم جميعا": «في سراديب المدن المظلمة هناك أرواح ترتجف كعصافير مبللة ...»[1].

ويقول في موضع آخر في نفس المجموعة: «هكذا استولت عليَّ فكرة الحكي، فرحت أبدع أساطير بحجم الجبال المحيطة بكوخنا المريض وبالضيعة التي تشبه وجهي الذي تيبس بفعل شدة الحر والفقر»[2]، هو تشبيه يتضمن سخرية واضحة من الفقر الذي تعانيه الضيعة ويعاني منها القاص على حد سواء، وهو بذلك يتهكم من الذين نهبوا وقتلوا، فكانت عملية متواطئة مع الغزاة وتتلقى دعما من فوق.

أمّا عن أسلوب الذم الذي يشبه المدح فهو من أشهر الأساليب البلاغية العربية القديمة، عرفه **الحلبي والنويري** بقولهما: «هو أن يقصد المتكلم ذم إنسان فيأتي بألفاظ موجهة ظاهرها المدح وباطنها القدح، فيوهم أنه يمدحه وهو يهجوه»[3]، يمكن تسميتها بسخرية المدح المقلوب، حيث أنها تعبر عما تريد أن تقوله بقول مضاد له فتجيء بالذم في قالب المدح. ولهذا العنصر حضور في مجموعة **بوطاجين** القصصية، ومن أمثلة ذلك: «ها قد أصبحت مهما نسيت ماضيك، نسيت

---

1 - نفسه، ص 12.

2 - اللعنة عليكم جميعا، ص 32.

3 - احمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، عربي عربي ، مكتبة لبنان الناشرون، بيروت، د ط، 2000م ص 493.

خصالك الحميدة...»[1]، فظاهر الكلام مدح الرجل "ديدان الخبيث" الذي أصبح مهما، لكن حقيقة الأمر الذم، إذ لا يقصد خصاله الحميدة بل الخصال الذميمة، حيث أن هذه الشخصية نهبت وقتلت.

- **أسلوب التعريض:**

وهو الكلام الذي لا يقصد به المتكلم معناه الحقيقي، وإنما يقصد به معنى آخر، وليس بين المعنيين تلازم، وهذا ما يخالف فيه التعريض الكناية، إذ بين المعنيين في الكناية ارتباط وليس لجملة التعريض إلا معنى واحد يفهم السامع ما وراءه بواعث كثيرة.

وتختلف الكناية في هذا عن التورية التي يمثل اللفظ فيها معنيين يوجد ما يخدع السامع عن المعنى البعيد المقصود[2]، فالتعريض هو ذلك المعنى الذي يفهم من خلال السياق وليس له ضوابط معينة، وهذا ما يميزه عن الكناية، وهذا المعنى يفهم المتلقي الأسباب التي دفعته إلى الكتابة والتعريض من أشهر الأساليب البلاغية القديمة، وقولنا: «عرض لفلان وبه إذ قال فيه قولًا وهو يعيبه ...، والعرب تستعمله في كلامها كثيرا فتبلغ إرادتها بوجه من ألطف وأحسن من الكشف والتصريح»[3]، وفي التعريض ينال المتكلم الساخر من المسخور منه ويعبث بخصمه بطريقة خفية ذكية ومؤلمة في الوقت نفسه، وبذلك يوفر التعريض الجمالية في التعبير والطرافة في القول ومن ثمة يبعث المتعة في نفس القائل وفي نفس المستمع والمتطلع على القول المعرض[4].

لقد كثر استعمال هذا اللون في قصص **السعيد بوطاجين** لأنه وسيلة من وسائل التعبير عن اهتماماته المختلفة، نجد ذلك في قصة "حد الحد" حيث يعرض فيها بشكل لافت للنظر أعمال

1 – المرجع السابق، ص 31.

2 – عبده حامد الهوال: السخرية في أدب المازني (دراسات أدبية)، ص 44.

3 – احمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، عربي عربي، ص 379.

4 – ينظر: بوحجام محمد ناصر: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، ص 215.

السياسيين والمسؤولين الذين يستغلون الناس ويسلبون أموالهم، إذ يقول على لسان الراوي: «قيل أن بعضهم يفرغ الخزينة في جيبه ويظن أنه زكى على نفسه ...»[1]، وما يؤكده قوله: «بل هناك من قال أن القصر شيد مصانع خفية لصناعة المجرمين وتصديرهم عند الحاجة ...»[2].

يقول أيضا وهو يعرض بالسياسيين الذين كانوا وراء تخريب الوطن وتدميره: «خذ المفاتيح وصل معي ندما على الوطن يجيء من المنفى...»[3]، التعريض يبدو بهذا الأمر الذي كان باعثه التعجب من هؤلاء السياسيين، ويغلب عليه طابع الأسى والحسرة، نتيجة الوضع الذي آل إليه الوطن.

في سخريته من أولئك الذين لا يحترمون العَلَمَ، بحيث تظل تحيتهم مجرد تحية مبتذلة، يقول على لسان الراوي: «عطس **فرانز كافكا** باللهجة المحلية، تثاءب بالانجليزية الفصحى وربما سعل بالنمساوية الفصحى، لكي لا يؤذي العلم الذي وهن من فرط الخجل والتحيات المبتذلة المنصبة عليه ليل نهار...»[4].

أمّا في "ظل الروح" نجده يتهكم ويعرض بأولئك الأشخاص الذين تسببوا في انعدام الأمن ونشر الفتنة في البلاد، حيث يقول على لسان الراوي: «القتلة السود يتقززون من الله أعلم والقتلة الزرق يكرهون "لا أدري"، ولو نطقتها بالعبرية أو بأية شبكة من العلامات، كل فرقة بمنطقها ونواميسها ووسخها وإمبراطوريتها ...»[5]

1 – اللعنة عليكم جميعا، ص 39.

2 – المصدر نفسه، ص 45.

3 – نفسه، ص 51.

4 – المصدر السابق، ص 70.

5 – نفسه، ص 83.

- **النصوص والكاريكاتور المبالغ فيه:**

نقصد بهذا النوع من النصوص وضع الشخص في صورة مضحكة، كالمبالغة في تصوير عضو من أعضاء الجسم ومحاولة تشويهه إلى حد ما يجعل الشخص لا يدرك أو يعرف إلا بهذا العيب الذي جسده وكبَّره ومن ذلك ضخامة الجسم ونحافته»[1]، والتصوير الكاريكاتوري إذن هو المبالغة الباعثة على الضحك الساخر، الهادفة إلى غاية ما قد تكون نبيلة ترمي إلى الإصلاح والتقويم والبناء، وولوج دخائل النفوس البشرية، وتقريبها من المتلقي بالكشف عنها، لأن كثير من الشخصيات تخفي وراءها أشكالا معينة، ولا تبدو على حقيقتها، فيأتي الكاريكاتور ليبين عنها.[2]

لجأ **بوطاجين** إلى هذا الأسلوب الذي يعمد من خلاله إلى المبالغة في عرض المسخور منه وإشاراته وحركاته الظاهرة وتصرفاته اللافتة للنظر، وفي تشخيص ملامحه الخُلقية والخَلقية.

الخُلُقِية فقد تجلت في نعته بالنفاق والكذب والانتهازية، وقد بلغت به السذاجة والغفلة والغباء جدا حدًا معينا من خلال مواقف متعددة من قصة "حد الحد"، حيث يقول على لسان الراوي: «ليس بمقدور راوي مثلي نقل ما كان في المكان، عليَّ الاستعانة بكل المرايا لنقل الحماقة بالألوان والزغاريد، والصمت أبلغ مني وأكثر عنفا من العبارات المروضة التي ورثتها دون خجل»[3].

أراد المؤلف من خلال هذه المقولة أن يوصل لنا هذه الصورة الكاريكاتورية عن طريق التخيل في ذهن المتلقي، لذلك نجده يسخر من ذلك الواقع الذي آل إليه وطنه، فاستعمل صورا أقوى وأعنف بدلا من الكلام.

---

1 - https://arwikipedia.org/wiki 2016-05-31 ،(07:31)، كاريكاتور

2 - ينظر: نعمان محمد أمين طه، السخرية في الأدب العربي، دار التوفيقية للطباعة بالأزهر، ط 1، 1398هـ- 1978م ص 41- 42.

3 - اللعنة عليكم جميعا، ص 48.

أمّا الخَّلقية فقد تجلت في ذلك العيب الواضح الذي تعاني منه الشخصية في قصة "فصل آخر من إنجيل متى"، حيث يقول: «لا تسأل عن الشيب يبدو وأنك لست آدميا متشلحا بمنطق الشمت أو أنك قدمت من شماء أخرى، الشلام عليكم ...»[1]، ورد عليه الراوي: «وعليكم الشلام وشلى الله على شيدنا محمد خاتم المرشلين»[2]، يعد هذا العيب اضطرابا نطقيا حيث استبدل الكاتب حرفا الصاد والسين بحرف الشين، وهي تقنية مهمة للسخرية.

- **أسلوب التّنكيت:**

يتفرع أسلوب من التّنكيت والتنكر الذي يعمد فيه إلى إقحام المخاطب والمتحدث إليه، والكشف عن زيف ما يدعيه وجرح كبريائه بقوة الحجة وإسكاته وتعنيفه بالكلام، من أمثلة ذلك ما أورده القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَإِذَا المَوْؤُودَةُ سُئِلَتْ بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ﴾ التكوير 8-9، في هذا السؤال تنكيت لوائدها.

والسخرية هي عبارة عن أسلوب يعتمد عادة على التلميح والإشارة والرمز واللجوء إلى التعبيرات والجمل اللاذعة، وهذه الجمل تكون كالحكم السائرة، وتتناول شخص من الأشخاص أو مهنة من المهن، بالنقد اللاذع المختصر ويكون في صيغة التعريف[3].

حظيت الكتابة الإبداعية عند **السعيد بوطاجين** بنماذج من هذا النوع، حيث اعتمدها في انتقاد بعض الأوضاع وبعض الأفكار والمهن بأسلوب مختصر، لنجده يقول في "اللعنة عليكم جميعا" على لسان الراوي: «السياسة فن الأغبياء والطماعين ...»[4]، «السياسة هي الشيطان ذاته بربطة

1 - المصدر نفسه، ص 18.

2 - نفسه، ص 18.

3 - نعمان محمد أمين طه: السخرية في الأدب العربي، ص 45.

4 - اللعنة عليكم جميعا، ص 41.

عنق وقصر عظيم ...»[5]. ويقول أيضا: «السياسة ملجأ اللصوص والكذابين والمهزومين والمحتالين والقتلة، السياسة من الكبائر لا فرق بينهما وبين أن تأكل لحم أخيك حيا، التشاؤب أحسن خاصة عندما يكون موزون مقفى»[2].

تلك التعريفات الثلاث أراد القاص من خلالها أن يكشف الهدف من اللجوء إلى السياسة حسب اعتقاده وهو الطمع وليس الخوف على مصالح المواطن وبالتالي خدمته.

ويقول في "اللعنة عليكم جميعا" على لسان أحد شخصيات القصة وهو محمد عبد الله الذي يسخر من الضابط وأتباعه في "حد الحد": «إلى الجحيم ذهبتم وملوككم وشتلتكم، وصباحاتكم وتحياتكم ووعودكم المسيلة للقرف وصلواتكم الفاجرة وانتم وعبقريتكم المفلسة، ولا أدري إن كان علي أن أضيف شيئا آخر ...»[3].

كما يسخر من مستوى بعض الوزراء والإداريين ليقول على لسان الراوي الذي يتحدث عن المعلم في "37 فبراير": «كان المعلم يسارر نفسه عابثا بما يرى ويسمع آلاف الإداريين والوزراء لكتابة فقرة من الأخطاء»[4]. وتصل السخرية ذروتها عندما يسخر من أحد المسؤولين في نفس القصة «"الباش هراوة" من دوار بني زبل الذي اشتهر بالنفاق المعشوشب ...»[5]. ويسخر أيضا من بعض الملوك والحكام الذين يورثون الحكم لأبنائهم ولا يهتمون بشؤون الشعب والرعية: «إني أحتقركم واحدا واحدا وحذائي أفضل منكم ومن أبنائكم الملوك بالوراثة ...»[6]. أما عن سخريته من

1 – المصدر نفسه، ص 41.

2 – نفسه، ص 41.

3 – نفسه، ص 49.

4 – نفسه، ص 57.

5 – نفسه، ص 60.

نفسه ومن الجميع يقول: «وهو يسخر من البشر بقدر ما أعرف البشر يزداد حبي لكلبي ...»[1] هي سخرية قد تنم عن تجربة مريرة من البشر أو عن نفس ناقمة عن الكل.

4. مقاصد السّخرية وأبعادها في قصص "اللعنة عليكم جميعا":

السّخرية فن متألق لا يأتي من العدم، لذا فقد تعددت وتنوعت الدوافع المؤدية إلى ذلك:

– نجد أن السّاخر هو ذلك المتعالي بنفسه على المجتمع الذي يضحك منه، ومن أحد أفراده لأسباب ترجع لحقده للمجتمع لما يشعر به من نقص خلقي أو حرمان.

– تعالي الشخص الساخر بنفسه وشعوره بالغرور، لهذا يلجأ إلى نقد المجتمع بإبراز ما فيه من نقائص ومفارقات، وأحيانا هناك دافع إلى استعداد الفنان المزاجي الذي يكون ذهنه متجها دائما إلى السخرية بالناس مع انتقاء دافع شخصي معين يدفعه إلى ذلك، ويمكن أن يكون الشخص نفسه ميالا إلى الشر بطبعه، حيث يميل إلى الناس والتّشفي منه[2].

وتتمثل أيضا في طبيعة العلاقة القائمة بينه وبين الشخص الذي يسخر منه والتي قد تكون بغرض النيل منه والانتقام بذلك.

–إنّ السخرية تهدف إلى إعادة الفئات المنحرفة إلى حظيرة المجتمع السوي، وتكون أيضا في نفس الوقت أداة تطهيرية وتأديبية لهم، ولكل من يحاول العبث يقيم المجتمع وهذا ما أراده النقد الحديث لمفهوم السخرية في الأدب»[3].

---

6 – نفسه، ص 103.

1 – اللعنة عليكم جميعا، ص 17.

2 – ينظر: فاعور ياسين: السخرية في أدب إيميل حبيبي، ص 16.

3 – ينظر: أحمد عبد المجيد خليفة: فن الفكاهة والسخرية عند شعراء مصر المملوكية، المكتبة الأزهرية للتراث (دار الأمان)، الرباط، 2001م، ص 15.

إذن لا بد من تطوير هذا المفهوم فلا تكون سخرية مجرد الإضحاك فحسب، ولا تكون السخرية بقصد اللّذع والإيلام فقط بل يجب أن يكون لها غرض آخر، ألا وهو التقويم والتهذيب والإصلاح والتطوير، بنقد ألوان من النقص أو القبح في المجتمع أو الخروج على مألوفه كما هي موجودة في قصة "اللعنة عليكم جميعا" **للسعيد بوطاجين**، فقد أدرج هذا الفن ليس من باب الضحك والهزل لكن أراد أن يصلح الواقع السياسي والاجتماعي الذي آل إليه مجتمعنا الجزائري، وفي نفس الوقت تطهير النفس من أدرانها التي تلحق بها من آن لآخر، مثل: الأحقاد والكراهية والحسد والبغض والتشاؤم والبخل والتطفل أو الرغبة في الانتقام وغيرها من الأمراض النفسية المكبوتة، التي تكمن في أعماق النفس وزواياها المختلفة، التي قد تسببها ضغوط نفسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو دينية أو أخلاقية، ووقع السخرية وقع السهام البتارة وإلى استبدادهم بمقاليد الحكم، كما وجهوها إلى صدور أعدائه، والسخرية حينا آخر تقوم بتقويم المجتمع وعلاجه من الأمراض التي تنخر في العظام وبالسخرية يحاولون التخفيف من وطأة الألم والحزن على نفوسهم[1].

يصعب الإلمام بالسخرية في قصة "اللعنة عليكم جميعا" وذلك أن هذه الأخيرة حاضرة بقوة وبعمق كبيرين، حاضرة بكل الصيغ والأساليب حاضرة بكل التقنيات والآليات، حاضرة بكل الأنواع والأشكال[2] ، فالسخرية سلاح أشهره الكاتب في وجه الظلام حين عبر عن غضبه اتجاه الساسة المسؤولين عن الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لتصحيح المسار وتعديله، فالكاتب من خلال سخريته في القصة غلب عليها طابع الحزن والأسى والشكوى والمرارة، وأنها سخرية عنيفة لاذعة سادتها روح الرغبة في الكشف عن الخداع والزيف.

لقد لاحظ المبدع و الأديب الساخر **السعيد بوطاجين** مواضع الداء في المجتمع، فعمل جاهدا من أجل أن يسهم في تخليصه منها وبتر المكامن فيها، فسخر من واقعه وحاول تغييره من خلال كتاباته بأن يدعو الشعب إلى النهوض ورفض سياسة القهر والفقر، فاستعمل القاص لغة تتميز

1 – ينظر: أحمد عبد المجيد خليفة: فن الفكاهة والسخرية عند شعراء مصر المملوكية ، ص 22.

2 – المرجع نفسه، ص 51.

بالسهولة والوضوح أحيانا، لاعتماده على الواقع لجميع مظاهره، وبالخصوص أحيانا أخرى لعدم التجرد من ثقافته الخاصة.

لعل من النتائج التي حاولنا استخلاصها بعد هذه الدراسة:

– استندت الشِّعرية العربية إلى قوانين ونظم وأساليب جديدة، ما جعل النقاد العرب يتأثرون بمناهج القراءة وجماليات التقبل التي نبهت إلى دور القارئ وفعل القراءة الذي يبنى العمل بواسطته، حيث انتقلت الشِّعرية من النص إلى القارئ، وكان لذلك دور في إعادة الهيبة للمتلقي بعد تلبية حاجاته المباشرة في فهم النص.

– فتحت كل قراءة المجال لقراءة أخرى، فقراءة الأثر الأدبي لا تصل إلى نتائج نهائية تغلق وراءها القراءات وتنتهي.

– امتلكت العناوين الشعرية قابلية اعتمادها مؤشرًا دالًا يحيل إلى مفهوم الشعرية، لما يؤديه العنوان من دور فاعل في تجسيد شعرية النص وتكثيفها والإحالة إليها، فربما شكل العنوان حالة جذب وإغراء للمتلقي للدخول في تجربة قراءة النص، أو حالة صدّ ونفور، فكل قراءة تنشأ عن اختلال واضطراب للأفكار، تخترق الذهن لتنطبع فيه كحواجز مقلقة لعقل القارئ لخروجها عن المألوف والتي أقامتها نصوص بوطاجين على فكرنا.

– لاحظنا غياب الحدود بين الراوي السعيد بوطاجين و شخصياته من خلال قصصه، حتى أن القارئ يكاد يصدق أن الأحداث والشخصيات مستمدة من الحياة اليومية، حيث حاول الراوي وصف الواقع واسترجاع زمن مضى عاشته الجزائر ولا زالت تعيش جزءًا منه.

– جمع القاص السعيد بوطاجين من خلال قصصه بين الواقع كمرجعية والفن باعتباره بنية تخييلية تعيد إنتاج هذا الواقع وفق علاقة جمالية.

– ارتبط مصطلح الشّعرية بالقصة كجنس أدبي حديث ومعاصر، فقد استطاعت القصة الانفتاح على الجنس الشعري في بنيتها، ما حقق لها الكثير: الفن، الطرافة، المتعة والجمالية.

– لقد اعتمد الكاتب السعيد بوطاجين لتحقيق شعرية لغة القصّة عدة أساليب في أسلوبه الساخر، فوجدناه مرة يلمح وأخرى يصرح، كما أن لغته الساخرة تتميز بالسهولة والوضوح أحيانا، باعتماده على الواقع بجميع مظاهره، وبالغموض أحيانًا أخرى لعدم تجرده من ثقافته الواسعة، واستفادته من

مجالات متعددة خاصة المجال التاريخي والمجال الأدبي اللّذان استفاد منهما، وسخرهما لخدمة سخريته.

– حاول السعيد بوطاجين الكشف عن مواضع الداء في المجتمع ومحاولته جاهدًا المساهمة في تخليصه منه وبتر مكامن الخطر فيه.

– أوضحت العديد من قصص الكاتب سخريته المباشرة و غير المباشرة من واقعه المريض و ذلك من خلال لغة ساخرة واضحة هدفها تحريك المشاعر و إيصال الفكر و الهدف بإيحاءات معينة.

نتمنى في الختام أن نكون قد أجبنا على بعض التساؤلات المطروحة في البداية، وأننا قد أزلنا بعض الغموض الذي كان يحيط بالمجموعتين القصصيتين للسعيد بوطاجين، اللتان لازالتا بحاجة لاهتمام الباحثين والدارسين، كما نأمل أن نكون قد وفقنا في هذه الدراسة البسيطة ولو بقدر يسير وما توفيقنا إلَّا بالله.

1- السّيرة الذّاتية للمؤلّف "السّعيد بوطاجين":

السّعيد بوطاجين من مواليد 6 جانفي 1958م، بتاكسانة (جيجل)، تحصل على شهادة ليسانس أدب عربي، وماجستير في السيميائيات من جامعة الجزائر، ودكتوراه دولة في اللغة العربية "المنهجية والترجمة" من جامعة الجزائر، وشهادة تعليم اللّغات من جامعة غرونوبل (Grenoble) بفرنسا.

شغل عدّة مناصب، منها:

- أستاذ بجامعة تيزي وزو في سنة 1982م.
- أستاذ سابق بمعهد الفنون الدّرامية.
- رئيس تحرير سابق لمجلّة "أمل".
- مؤسس ورئيس تحرير مجلّة " القصّة".
- أمين عام للجمعية الثّقافية "الجاحظية".
- رئيس سلسلة "سحر الكتابة" مجموعات قصصيّة منشورة من طرف "الاختلاف".

ومن أبرز أعماله ومؤلّفاته، نجد:

- "ما حدث لي غدا" (قصص)، الجاحظية، الجزائر، 1998م.
- "وفاة الرجل الميت" (قصص)، الاختلاف، الجزائر، 2000م.
- الاشتغال العاملي (دراسة سيميائية)، الاختلاف، الجزائر، 2002م.
- "اللّعنة عليكم جميعا" (قصص)، الاختلاف، الجزائر 2002م.
- "الانطباع الأخير" رواية لمالك حداد (ترجمة)، الاختلاف، الجزائر، 2002م.
- "اللّعنة عليكم جميعا" (ترجمة) المجموعة القصصية الثالثة، الاختلاف، الجزائر، سبتمبر 2002م.
- "ما حدث لي غدًا" (ترجمة) المجموعة القصصيّة الأولى، اتحاد الكتاب الجزائريين الجزائر، 2003م.
- ترجمة جماعية للغة الفرنسية: "كائنات الورق" للشاعر" نجيب أنزار"، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2003م.

ومؤلفات لم تنشر بعد:

- شخوص الرّواية: دراسة نقدية "لجون فيليب ميرو"، (ترجمة) اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا.
- "نجمة" رواية لكاتب ياسين، (ترجمة) نشر أدان Aden، الجزائر، باريس.
- "الأسفار تراوح مكانها" نصوص لمالك حداد،(ترجمة) الاختلاف.
- « Ledernier jour d'un condamné » رواية لفيكتور هيغو،(ترجمة) نشر الريحان، الجزائر.
- الغريب لألبير كامو (ترجمة) نشر أدان، الجزائر–باريس.
- "السّرد ووهم المرجع"، الاختلاف، الجزائر، 2005م.
- مشرف على مشروع أنثولوجيا (دراسات شكلية فنية) للأدب الجزائري: رواية، قصّة، شعر مسرح...، بمساهمة دار النشر الرّيحانة ووزارة الثقافة.

ب– ملخّص المجموعتين القصصيتين:

–مجموعة"اللّعنة عليكم جميعا"

قصة **(فصل من إنجيل متَّى)**: القاص في هذه القصة اصطدم بخضوع وخنوع واستسلام الشعب في ظلِّ تلك السياسات التي يفرِّضها الحكام والمسؤولين، فهو واقع أراد القاصُّ من خلاله التركيز على الظروف الاجتماعية والسياسية، لأن الأوضاع الاقتصادية تدنت بالفعل في الجزائر خصوصًا إثر انخفاض أسعار البترول منذ أوائل الثمانينات، إلى جانب استمرار احتكار قلة من المتَنَفِّذة لمكونات السُّلطة والقوة والثَّروة، وما نجم من ممارساتها التي اتسمت باعتراف أقطاب بارزة في الحكم والمعارضة على حدٍّ سواء في تلك المرحلة، بالاستبداد ومصادرة المجتمع المدني وسوء الإدارة والتبذير والفساد.

وفي قصة **(من فضائح عبد الجيب)**: ينقل لنا القاص من خلالها مرارة الواقع الأليم، من تغييب لشريحة كبيرة من المجتمع تقف بعيدة عن مركز السّلطة، وأخذ القرارات التي ينفرد بها أناس لا علاقة لهم بالسّلطة إلَّا من باب المنفعة، هذا ما جعلهم خطرًا على البلاد والعباد، وهي صورة أراد القاص أن يبرزها عن طريق تسليط الضوء لشخصية قام بدورها الرّاوي، وما هي إلَّا شخصية كغيرها من الشخصيات تعاني الفقر، والدّليل على ذلك حذاء الخال الذي ورِّثه بمشقة.

أما في قصة **(حدّ الحدّ)**: يفضح فيها القاص السعيد بوطاجين بشكل لافت للنَّظر أعمال السياسيين والمسؤولين الذين يستغلون الناس ويسلبون أموالهم، وأراد القاص من خلالها أن يوجِّه نقدًا لهذه النِّداءات من جهة وأن يتنذر الذين لا يدركون حقيقتها من جهة أخرى، فتظلُّ سطحية الفهم بالنسبة لهم، ولم يكتفي بوطاجين بالتلميح للسلطة بل تعدى ذلك إلى التصريح، وتهكَّم من الملوك والمسؤولين في الحكومة، وكلّ ما له سلطة في المجتمع.

وفي قصة **(37 فبراير)**: يبرز لنا القاص شخصية المعلّم الذي يكن كرهًا لمملكة الله غالبًا، لأنها مملكة أقامت مجدها على محاربة العقل، فهي شخصية تعاني من وضع متعفن، وضع لا يقدِّر العلم والتَّعليم ويحكمه من هو أقلَّ منه، كما يسلِّط الضَّوء عن أولئك المتسببين في نهب وتخريب خزينة الدولة وممتلكاتها، ويصور أيضًا مشكلة الإدارة الجزائرية وتخاذلها عن خدمة الشعب، مثلما هو الحال عند ابن آدم، حيث ينقل لنا القاص هذه القضية بأسلوب هزلي تنم عن سذاجة مسؤول إداري.

وفي قصة **(علامة تعجب خالدة)**: يصور لنا القاص معاناة الجندي فرانز كافكا في ثكنة، إذ تعرّض إلى عقوبة وأحيل إلى محكمة عسكرية، يسخر القاصّ من الضّابط على لسان فرانز كافكا فالقاص يعتمد على المبالغة والتضخيم في وصف بعض العيوب الجسدية، التي من خلالها يحاول محاربة الفساد عن طريق توعية الشعب وتحسيسه بما يحدث خلفه، من أجل النّهوض والرَّفع من مستواه المعيشي.

أما قصة **(ظلّ الروح)**: يصور لنا القاص المعاناة التي تسود الواقع من اضطراب وقلة الأمن حيث تبحث شخصية القصة عن الطمأنينة، لذلك هو موجود في وضع يجعله يخفي هويته ولا يبديها، وهو انعكاس لحالة نفسيَّة متذمرة من الواقع الذي يعيشه الشعب الجزائري، بالإضافة إلى حالة الإحباط التي شعر بها، وهو يجد نفسه مراقب مقيَّد لا يستطيع أن يغيِّر شيئًا.

وفي قصة **(للضفادع حكمة)**: شخصية سليمان البوهالي جعلها بوطاجين تدعو إلى ضرورة اليقظة والصحوة، إذ يقول مخاطبًا القرية: «يا ناس يا وجوه الطاعون والذل تصنعون السُّل وتشتكون وتقتلون أنبياءكم ولا تحزنون، ألَّا تستحون؟»، حيث أنه يحتقر هؤلاء النّاس ويستغرب من طريقة عيشهم، أما إذا لم يجد الحلّ، فإنه يطلب النّجاة ويبحث عنه.

أما في قصة **(حكاية ذئب كان سويًا)**: يرسم لنا القاص بلدة تعاني أزمة حقيقية، نتيجة جهل الشّعب أولًا ونيران الفتنة والضّغينة ثانيًا، حيث يقول: «بعد على بعد إلى أن رسوت في هذا المسجد الكريم، وجدت البلدة تصنع أصنامها، وجدتها تعبد أخطاءها، كانت خارج الزمن: الدّم، الضغينة الأصوات تتهافت في مرفأ الحاضر والمستقبل»، فالقاص في هذه القصة يركز على الفئة الفقيرة في المجتمع، تلك الفئة التي تعاني الظّلم والقهر عساه ينهض بها، كما نجده يعتمد على شخصية تقوم بدور الشعب ككلّ.

-مجموعة "ما حدث لي غدا":

تتمحور قصص" **السّعيد بوطاجين**"حول ثلاثة مواضيع رئيسية: ثقافية، اجتماعية، سياسية، إلّا أنّنّها تحمل نفس الصفات والمميّزات، فمثلا في قصّة "**خطيئة عبد الله اليتيم**" يروي لنا القاص ظاهرة تحدث في محاكمنا، حيث نجد أنها تصدر الأحكام في حق رجل بريء، لا يعلم حتى سبب وجوده في قاعة المحكمة بدون وجود أدلة قطعيّة تدينه، مثال ذلك قول القاضي: "البخمان خاضع والأدلّة كافية على خطيئة البشعة"، لم يعلق عبد الله اليتيم، عرف أنّ الأدلة وُجدت والتحقيق انتهى والحكم صدر قبل التّهمة».

أمّا قصّة "**ما حدث لي غدا**" يسلِّط فيها الضوء على علاقة السّلطة بالفرد في المجتمع، تدور أحداث هذه القصّة حول شخص مبدع لم يجد عملا في مجتمعه، فاختار لنفسه هواية الخربشة في الفضاء لتقيه من عبء النّهار، ولمَّا كشفته السّلطة ألقت القبض عليه وأدخلته السِّجن ظنًّا في ذلك أنه يمسُّ بشرف السّلطة والسّياسة.

لكن هذا الأخير فضَّل البقاء بين أربعة جدران على العيش في مجتمع لا تسوده العدالة وتعمّه الفوضى، قال: «استلقيت في مملكتي الجديدة الآمنة، البرد غطائي والماء صاحبي ...».

انتقل القاص من وصف وضعية الإنسان الجزائري في ظلّ القوانين المطبقة في مجتمعه إلى وصف وضعية الإنسان المثقف الضائع، وتظهر لنا حالة المثقف كالإنسان العادي الأميّ، بل ضيّع سنين شبابه في إيقاظ الرؤوس المتحجرة، لكن للأسف هذا الإنسان المتميز بقدراته المعرفية الإبداعية، يمكن أن تتصوره في أسوء حالة، تتجلى لنا الصورة أكثر في قصّة "**جمعة شاعر محلي**" بحيث نجد شاعرًا وكاتبًا (قاص) ليس لديهما حتى حق دفع ثمن القهوة، مما زاد من تعاستهما وصبغ عليهما صبغة تشاؤمية مما أدخلهما في عالم الخيال والتفكير، علَّهما يحققان شيئًا أين تتحقق المعجزات، لكن استفاقا من حلمهما ولم يتغير شيء، ونجد أن موقف المجتمع موقف سلبي إزاء الإبداع الفنّي.

وصف السعيد بوطاجين في إحدى قصصه حالة البطال ووضعيته في وسطه الاجتماعي والبطالة آفة اجتماعية لم تقتصر على العامل البسيط، وإنما مست حتى فئة المثقفين وخريجي الجامعات.

"**الشغربية**" قصّة تعرضت لهذه الظاهرة بالرغم من أنّ هذا البطال إنسان متحصل على شهادة جامعية عليا، وله استعدادات قوية، ولكنه اصطدم بجدار حرمه من أدنى حق يمكنُّه من أداء واجبه اتجاه وطنه، فكّر في الانتحار، وهذا عرفانا لما قدّمه له المجتمع ونسيانا لواقعه المرّ: «اشتريت حبلا خبأته في المحفظة، وعقدت العزم أن أفعلها هكذا، أقضي على الكون دفعة واحدة لكي لا أترك له فرصة نسياني وإهانتي».

كما انتقل القاص إلى وصف وضعية المثقف المزيف الذي احتل منصبًا هامًا ومرموقًا، وهو ليس من اختصاصه، مما زاد من معاناة الرّاوي والحاضرين إثر الاجتماع الذي انعقد في قاعة الأساتذة للبحث في مشاكل المعهد والأساتذة، وإيجاد الحلول المناسبة لها، لكن المدير اتخذ منعطفا آخر، بحيث بدأ يخطب في التاريخ بوصف الثورة والتمجيد بالشّهداء، مما ولد التعب والإرهاق «ها أنا في قاعة الأسى أستمع إلى الزعيم مفخرة الأمة وبشمعتها عزائي الوحيد، خفقان ذاكرتي المتسكعة في الأرصفة الأوربية المجنونة بعيدا عن الوحل، وكنت أحس بغربة تخنق في جذوة الخيال، ثم تلقي بي في متاريس البلد المعبأة صقيعا لا يحد».

لم يفرط القاص في أيّ مشكل عويص قد مسّ معظم شرائح المجتمع الجزائري، من فرد عادي إلى مثقف، كالبطالة التي تعد أساس الفقر واليأس، وينجر عنها الانحرافات الأخلاقية والاجتماعية بحيث تؤدي بالفرد إلى الانتحار، ركّز القاص على البطالة وأظهر لنا قدرته في ذلك، بكون القاص فردًا من أفراد المجتمع، فهو يحمل نفس الأحاسيس والمشاعر مع الطبقة المحرومة.

في قصّة "**وحي من جهة اليأس**" تناول القاص ظاهرة اجتماعية خطيرة حدثت ولازالت تحدث في مجتمعنا، نجد مثقفيْن أحدهما مزيّف نال المناصب العليا على شرف ثقافته إذ استعملها على أساس المصلحة، والثاني حقيقة لم يمس شرف ما تعلّمه وتثقف به، بحيث فضّل العيش في القمامة على أن يشوّه صورته كمثقف لنيل المناصب العليا: «أنا الملتزم الخطير، الجسر الصالح لعبور

القاتل والنفايات»، « فلا شيء أسوأ من الواقع سوى الكتابة عنه»، «لا رأي لمن لا يطاع»، فالتقى كلا المثقفين نجد أنّ بينهما حوارا في هذا الشأن، ولقد أشار المثقف اليائس في حديثه إلى أنه فقد الثقة في السّاسة وحتى في نفسه، وفقد الأمل في تحسين أوضاعه وفي مستقبل أفضل، بحيث أدرك أنه لا قيمة له ولا لأمثاله في مجتمع تسيطر عليه لغة السّلطة، وأنّ حياة الرّفاهية من نصيب السّاسة وذوي النفوذ، وهو ليس منهم، إذ لا قيمة للمعلّم وللعالم في مجتمع كالذي يعيش فيه وتنعدم فيه حرية التعبير.

صوّر القاص صراعات العصر الذي مزقه التناقض وانفصلت فيه السياسة عن الأخلاق والقيم لتظهر صورة البطل الذي حرّم نفسه من أي عون اجتماعي في قصّة "**سيجارة أحمد الكافر**"، الذي كان ضدّ أبيه ومجتمعه، الذي لم يرحمه يوما، ولم يتركه ليعيش بهواه، حيث دخل في صراع حاد أوصله إلى التمرد، وفقدانه الشخصية «شتلة خاصة تنهض بالشباب والموبقات وبها تنام»، «وإن ينذره الأب أو يحذره حطّ الظّلام في دخيلته، فيسرح قدميه نحو البيادر النائية لاعنًا الجميع»«فأصبح أحمد الكافر وحيدًا لا عون له ولا نظير، لا درب لا أمل لا شيء يسلي القلب الوحيد ومض ورعد وماء ومساحة محتمية بالعري، جذب يرافقه في مسيرته الجديدة ...»، فهو يعيش العذاب ويستحمله من كلّ الجوانب، سواء السّلطة الأبوية أو السّلطة الحقيقية في سبيل الحرية سواء حريته أو حرية مجتمعه المنحط.

في قصّة "**أعياد الخسارة**" صورة أخرى لقمع السّلطة للفرد، بحيث فرضت عليه أن يعيش في صراع دائم ويموت، وهو على هذه الحالة، تبدأ معاناة يعقوب عندما أخرج من عمله مرغما فساءت حالته الاجتماعية، خاصّة عند اقتراب عيد الأضحى بحيث دخل يعقوب في صراعين صراع نفسي واجتماعي، يصارع من أجل الحصول على المال لشراء الأضحية، وصراع المجتمع الذي لم يرحمه يومًا، حيث جعله رمزًا للامبالاة التي يعانيها الفرد في مجتمع لا يذكره عندما يكون في الضيق، وبعد أن يستنفذ كل قواه، وللقضاء على تلك الحالة ووضع حدّ للمأساة، علّق نفسه مكان الكبش منتحرًا، جزاءًا لمجتمعه ونسيانًا لواقعه المرّ:«كان يعقوب يتدلى معلقًا من قدميه القرويتين ومشاكله»، هذا الواقع الذي أرغمه على التقاعد.

***القرآن الكريم.**

أولا: المصادر:

1-بوطاجين السعيد: المجموعة القصصية ما حدث لي غدا، منشورات التبيين الجاحظية، 1998.

2- بوطاجين السعيد:المجموعة القصصية اللعنة عليكم جميعا، ط 1، منشورات الاختلاف، أكتوبر 2001.

ثانيا: المراجع العربية و المترجمة:

1- المعاجم:

1- ابن منظور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مج 2، ط 1، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، 1990.

2-جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ط 1، دار العلم للملايين، بيروت، 1975م.

3- مطلوب احمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، عربي عربي، د ط، مكتبة لبنان الناشرون بيروت، 2000 .

ب-الكتب و الدراسات:

1- أبو ديب كمال: في الشعرية، ط 1ن مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1991.

2- أدونيس علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، ط 2، دار الآداب بيروت، 1989.

3- بركات وائل: مفهومات في بنية النص، ط 1، دار معهد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1996م.

4- بعلي حناوي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، ط 1، منشورات الاختلاف، 2007.

5- بوحجام ناصر: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، المطبعة العربية، د ط، 2004.

6- بوخالفة فتحي: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع الأردن، ط 1، 2010م.

7- تودروف تزيفطان: الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، ط 2، دار توبقال 1990م.

8- حامد الهوال عبده: السخرية في أدب المازني (دراسات أدبية)، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982م.

9- حامد نصر أبو زيد: النص السلطة والحقيقة، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة، ط 1، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، 1995م.

10- خلاص جيلالي: القصة، -ملحق لمجلة التبيين يهتم بالقصة القصيرة-، الجزائر، ع 3 2011م.

11- خليفة أحمد عبد المجيد: فن الفكاهة والسخرية عند شعراء مصر المملوكية، المكتبة الأزهرية للتراث (دار الأمان)، الرباط، 2001م.

12- رشدي رشاد: فن القصة القصيرة، ط 1، دار العودة، بيروت، 1954م.

13- رومان ياكبسون: قضايا شعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، ط 1، دار توبقال للنشر 1988.

14- الزموري محمد: الشعرية والسّرديات، دط، مطبعة آنفوبرانت، فاس، دت.

15- السكاكي: مفتاح العلوم، تج: عبد الحميد هنداوي، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2000.

16- السيّد خالد عبد الرزاق: اللّغة بين النظرية والتطبيق، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، 2001م.

17- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، 1947-1985 منشورات اتحاد الكتاب العرب جامعة عنابة، الجزائر، 1998م.

18- ضيف شوقي: الفكاهة في مصر نقلا عن الفكاهة في الأدب العربي لأبي عيسى محمد عوض، دط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1969م.

19- طه عبد الرحمن: اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط 1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1989م.

20- طه علي حسين الدليمي وسعاد عبد الكريم الوائلي: اللّغة العربية مناهجها وطرائق تدريس ط 1، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، 2005م.

21- طه نعمان محمد أمين: السخرية في الأدب العربي، ط 1، دار التوفيقية للطباعة بالأزهر 1398هـ- 1978م.

22- عبد المطلب محمد: أدبيات البلاغة والأسلوبية، ط 1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمات، 1994م.

23- العمري محمد: البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، يناير 2005م.

24- الغذامي عبد الله: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق العربية، ط 3، المركز الثقافي العربي للنشر بيروت، الدار البيضاء، 2005م.

25- فاعور ياسين: السخرية في أدب إميل حبيبي، دط، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة تونس، دت.

26- القباني حسين: فن كتابة القصة، ط 3، دار الجيل، بيروت، 1979م.

27- قنديل فؤاد: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2002م.

28- كوهن جون: النظرية الشعرية بناء لغة الشعر، دط، مكتبة الزهراء، دار غريب، القاهرة دت.

29- كوهن جون: بنية اللّغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، ط 1، دار توبقال للتوزيع الدار البيضاء، 1986م.

30-مجموعة من الأساتذة: أبحاث في الفكاهة والسخرية، ط 1، دار أبي رقراق للطباعة والنشر، الرباط ، 2007م.

31- المرزاق أحمد جمال: النقد الثقافي نحو رؤية الأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي، ط 1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2009م.

32- المسدي عبد السلام: الأسلوبية والأسلوب، ط 3، الدار العربية للكتاب، تونس، دت.

33- ملوك صبيرة: بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، قراءة في شعر عبد الصبور، ط 1، دار هومه للنشر والتوزيع، الجزائر 2000م.

34- ناظم حسن: مفاهيم الشعرية، دراسة مقاربة في الأصول والمنهج، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان، 1994م.

35- وغليسي يوسف: الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، أكتوبر، 2007م.

36- ويس أحمد محمد: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، ط 1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2005م.

37- ياغي عبد الرحمن: البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية، ط 1، دار الفرابي، بيروت 1999م.

ج- المجلات و الدوريات:

1- مجلة علامات ، ع 40، مكناس، 2013م.

2- ملفوف صالح الدين: بيبليوغرافيا القصة الجزائرية القصيرة (النشأة والتطور)، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة- الجزائر، 2008م.

3- مجموعة من الأساتذة والباحثين: النص والظلال، فعاليات الندوة التكريمية حول الدكتور السعيد بوطاجين،مجلة الخطاب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، جوان 2009م.

4- واقف شمسى زاده: الأدب الساخر أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، مجلة آفاق، ع 12، دار الكتب الشعبية، بيروت، 2012م.

5- الكحلوت يوسف شحدة: السخرية في ديوان مواجهات، مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية)، م 17، ع 2، فلسطين، يونيو، 2009م.

د-الرسائل الجامعية:

- السد نور الدين: الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، إشراف الأستاذ: طاهر حجاز، الجزائر، 1993م-1994م.

هـ-المواقع الالكترونية:

1-حكمي عائشة: بحث شامل عن أدب القصة القصيرة، www.dr-aysha.com، 22-05-2016، 9:30.

2- كلريكاتور، 31-05-2016، (07:31) https://arwikipedia.org/wiki

مقدمة 5

مدخل 9

الفصل الأول: اشتغال المؤلف على اللّغة القصصية في مجموعة "ماحدث لي غدا"

1. مفهوم الشعرية 22
2. مصطلح الشعرية في الدّراسات الغربية والعربية 23

1.2- رؤية النقد الأوروبي للشعرية 23

2.2- الشعرية عند النقاد العرب 27

3. مفهوم الانزياح 30

1.3-المفهوم اللّغوي 30

2.3- المفهوم الاصطلاحي 31

المبحث الأول: القصة تخترق القاموس اللّغوي المتواضع عليه 34

أ) المستوى التركيبي(النحوي) 35

ب) المستوى المعنوي (الدّلالي) 39

المبحث الثاني: الاختراق اللغوي يفعل المسكوت عنه في قصص"ما حدث لي غدا" 42

الفصل الثاني: تجليات اللّغة الساخرة في مجموعة "اللّعنة عليكم جميعًا"

1. مفهوم السخرية 47

أ) المفهوم اللّغوي 47

ب) اصطلاحًا 49

2. أنواع السخرية في المجموعة القصصية " اللعنة عليكم جميعا" 51

أ) السخرية الانتقادية 52

ب) السخرية العقلية 59

3. أساليب السخرية 60
4. مقاصد السخرية وأبعادها في قصص "اللعنة عليكم جميعا" 67

خاتمة 72

ملحق خاص 73

فهرست الموضوعات 81