الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الرحمن ميرة –بجاية–

كلية الآداب واللّغات

قسم اللغة والأدب العربي

الالتزام الوجودي في المجموعة القصصية "نقطة إلى الجحيم" للسعيد بوطاجين

مذكرة لاستكمال شهادة ماستر في اللّغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

فهيمة معاشي

نجيمة محمودي

إشراف الأستاذ:

حسين خالفي

لجنة المناقشة:

رئيسة اللجنة	د.حكيمة صبايحي	جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية
مشرفا ومقررا	د.حسين خالفي	جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية
مناقشا	د.يوسف رحيم	جامعة عبد الرحمان ميرة. بجاية

السنة الجامعية: 2020/2019

بسم اللّه الرّحمن الرّحيم

قال اللّه تعالى:

﴿الرحمان علم القرآنَ 1 خلق الإنسان علمه 2﴾.

(سورة "الرحمن" 1-2).

اللّهم لا تدعنا نصاب بالغرور إذا نجحنا ولا باليأس إذا فشلنا وذكرنا دائما أنّ الفشل هو التجارب التي تسبق النجاح.

اللّهم إذا أعطيتنا النجاح لا تفقدنا تواضعنا وإذا أعطيتنا تواضعا لا تفقدنا اعتزازنا بكرامتنا وأجعنا من الذّين إذا أعطوا شكروا وإذا أذنبوا استغفروا وإذا أذووا فيك صبروا، وإذا تقلبت بهم الأيام اعتبروا، وإذا سألوك علما زدتهم حكمة ونورا.

شكر وعرفان

الشكر للّه أوّلا وأخيرا

الحمد للّه من قبل ومن بعد

نشكر اللّه على كرمه، إذ وفقنا في مسيرة البحث لإتمام هذه المذكّرة التي نرجو أن تكون عونا ومرجعا يعتمد عليه من يأتي بعدنا.

كما نتقدّم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى أستاذنا المشرف "خالفي حسين" الذّي لم يبخل علينا بنصائحه وإرشاداته طيلة قيامنا بهذا العمل، ونشكر أساتذتنا الذّين أناروا لنا درب العلم في مشوارنا الدراسي.

وفي الختام نتقدّم بخالص شكرنا وتقديرنا لكلّ من أسهم ونصح وأرشد من اجل إخراج هذه الدراسة إلى النّور، سواء من قريب أو من بعيد.

الإهداء

يا من احمل اسمك بكلّ فخر... يا من علّمني العطاء بدون انتظار، أرجو من اللّه أن يمدّ في عمره ليرى ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار إلى والدي العزيز.

إلى من أرضعتني الحبّ والحنان، إلى رمز الحبّ ويسلو الشفاء، إلى من كان دعائها سرّ نجاحي إلى أغلى الحبايب أمّي الحبيبة.

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة إلى أخواتي: "كريمة- جميدة- فهيمة- سليمة".

إلى من حبّهم يجري في عروقي ويلمع بذكراهم فؤادي إلى إخوتي وبالأخصّ "بوعلام".

إلى كتاكيت العائلة: "إيلان- رتاج- روميسة- رسيم- إيناس- يلاس".

إلى خطيبي "بلال" وعائلته.

إلى من علمني الاعتماد على النفس أستاذي القدير "حسين خالفي"، الآن تفتح الأشرعة وترفع المرساة لتنطلق السفينة في عرض بحر واسع مظلم هو بحر الحياة، وفي هذه الحيّاة الظّلمة لا يضيء إلاّ قنديل ذكريات الإخوة البعيدة، إلى الذين أحببتهم وأحبّوني صديقاتي وبالأخصّ صديقة الدرب "فهيمة".

نجيمة

الإهداء

الزهرة تنبعث أحيانا من بين الصّخر، وهذا هو بصيص الأمل في اللّيالي المظلة.

إلى ملاكي في الحيّاة ... إلى معنى الحبّ ومعطي الحنان وبسمة الحياة وسرّ الوجود، إلى من كانت دعواتها سرّ نجاحي ... إلى أغلى الحبايب أمّي الغالية.

إلى من علّمني العطاء بدون انتظار... إلى من أحمل اسمه بكلّ افتخار، إليك يا من أحرقت جسدك.

إلى الشمعة المضيئة والوردة اليافعة ... إلى من كان لي أجمل ما في الحيّاة... إلى من كان لي سندا في الحياة ... إلى التي من أجلها أبتسم لأرى عيونها أبتسم ... إلى أختي منال.

إلى إخواني كلّهم بدون استثناء وأزواجهن: "نوال، سهام".

إلى خالاتي الغاليات، سعيدة التي أتمنّى لها الشفاء العاجل "مريم، لويزة، وهيبة" وأخصّ بالذّكر أخواتي "عبد المجيد وحميدوش".

إلى حبيبتي وغاليتي وكتكوتتي الصغيرة "روميسة".

إلى من أتمنّى أن تبقى صورهم في عيوني صديقاتي اللّواتي تذوّقت معهنّ أجمل اللّحظات: "نجيمة، روميساء، ديهية، فاطمة، كلثوم".

إلى كلّ من حفظتهم ذاكرتي ولم تحفظهم مذكّرتي.

فهيمة

مقدمة

مقدمة

يقاس صدق التجربة الأدبية بمدى التزام التجارب في حد ذاتها، والأدب ليس معزولا عن المجتمع، وعلى الأدباء أن يعيشوا تجارب عصرهم ويتفاعلوا معها قدر المستطاع، ويعكسونها في أعمالهم متوخّين ترسيخ الجديد ونفي الفاسد، وللأديب وظيفة اجتماعية نحو قضايا مجتمعه، دون أن يخرجه التزامه عن إطار ومقوّمات العمل الفني، لأنّ ما يقوله لن يكون عاديا، فلو كان عاديا لما تميّز الأديب عن بقية أفراد الشعب في أعماله.

لقد سمح تطوّر الفنون الأدبية ومنها القصّة القصيرة، التي فرضت وجودها في الساحة الأدبية الجزائرية منذ فترة طويلة، وعرفت أوج تطورها في تسعينيات القرن الماضي. القصة القصيرة كما يقول علاوة كوسة في كتابه موسوعة القصة القصيرة جدا في الجزائر: لقد جاءت كردّ فعل على مجموعة من الظروف الاجتماعية، الاقتصادية، السياسية والثقافية المعقّدة، التي أثارت القلق لدى الناس، فهي غالبا ما تتناول في موضوعاتها أثر الوضع الذّي آل إليه المجتمع، كما تتناول السلوك البشري أو الإنساني، إذ تقدّم لنا شخوصا يشبهون شخصيات الواقع، ليسهل علينا التعرّف على المغزى الذّي ترمي إليه، إذ يجد المرء نفسه يتعاطف اتّجاه ما يجري من أحداث، تعدّ شكلا من أشكال التعبير الاجتماعي، لأنّها تعالج قضايا المجتمع، لذا عدّت أنجع وظيفة اجتماعية، وهي أيضا وسيلة من وسائل التربية والتثقيف والتهذيب، خاصّة أنّنا في عصر السّرعة، لذا جاءت لمواكبة هذه السرعة، فالحياة أصبحت مليئة بالملاحظات العابرة واللّقطات السريعة، ورصد المفارقات والمواقف، لذلك تكيف مع إيقاع العصر، فاختارت لنفسها لغة مختزلة يعرض في أسلوب موجز ومركّز يختزل العالم في تكثيفه.

تحمل القصّة القصيرة في ثناياها هدفا معينا، وتناول قضايا المجتمع فيها يرتكّز على مقولة الأدب /والقصة القصيرة للمجتمع، أي تشخيص ما فيه من مشاكل واستغلال وظلم عبر القصة، وبما أنّ الأدباء هم رسل ما بعد الرسالات، كما يصفهم النّقاد، فهم مطالبون بالنّهوض بمجتمعهم والاهتمام بظروفه والتعبير عن شؤونه وقضاياه في إبداعاتهم، ووفقا لهذا الفهم برز مفهوم الالتزام.

مقدمة

لقد تناولت الفلسفة الوجودية كلّ المشاكل التي تتعلّق بالوجود الإنساني المرتبطة بأحداث الواقع الذّي يعيش فيه، فنجد الفلاسفة الوجوديين يلتزمون بهذه الفكرة، وقد تخطّت الفلسفة الوجودية جغرافية البلدان الغربية لتنتشر في الأوساط العربية، بحيث تبنّاها أدباء وفلاسفة عرب، ومنهم "السعيد بوطاجين" في مجال القصّة القصيرة، وانطلاقا من هذا جاء عنوان بحثنا: «**الالتزام الوجودي في المجموعة القصصية "نقطة إلى الجحيم" للسّعيد بوطاجين**»، ولعلّ الدّافع الأساسي لاختيارنا هذا الموضوع باعتباره يثير إشكاليات وجودية حقيقية ارتبطت بهذا العصر، وتجلت بوضوح في قصص بوطاجين، وأبرزت توجهه الملتزم في قصصه، فقرّرنا خوض هذه التجربة الوجودية عبر دراسة قصصه من منظور الالتزام الوجودي.

ولقد حاولنا في هذا البحث الإجابة عن إشكالية أساسية تنطلق من مجموعة من الفرضيات والملاحظات التي استقيناها من المدونة، وتتمثل هذه الإشكالية الرئيسية في الآتي: – **ما هي تمظهرات الالتزام الوجودي في المجموعة القصصية: نقطة إلى الجحيم؟**

وانطلاقا من هذه الإشكالية تم معالجة بعض الإشكاليات الجزئية من قبيل: ماهية الالتزام، وماهية القصّة القصيرة؟ ماهية الفلسفة الوجودية؟ وما هي أهمّ الأسس والمبادئ التي تنادي بها الوجودية؟ وكيف وصلت الوجودية إلى الأوساط العربية؟

وللإجابة عن تلك التساؤلات رسمنا خطّة استهلت بمقدّمة، يليها مدخل عام، تناولنا فيه القصة القصيرة ومراحل تطورها في البلاد العربية عامة، وفي الجزائر خاصة. كما ولجأنا إلى الالتزام وعرفناه وأعطينا مختلف الروئ للمفكرين والفلاسفة. ثم بعد أن ضبطنا المفاهيم، تطرقنا إلى التجربة بوطاجين القصصية الأدبية والرسالية.

أما الفصل الأوّل فقد عنوناه بـ: «**الوجودية بين الفلسفة والأدب**»، وتطرّقنا فيه للحديث عن تيار الوجودية بين الفلسفة والأدب، وأدرجنا تحت هذا الفصل أربعة عناوين فرعية، الأوّل بعنوان: ماهية المذهب الوجودي، والثّاني: التّيار الوجودي في الأدب العربي،

وأمّا الثالث فقد تطرّقنا فيه إلى الأسس الفلسفية للتيّار الوجودي، وأخيرا تناولنا مفهوم الالتزام بين الماركسية والوجودية.

وخصّصنا الفصل الثاني المعنون بـ: «**تجلّيات الالتزام الوجودي في المجموعة القصصية: نقطة إلى الجحيم**» للدراسة التطبيقية، حيث تطرّقنا فيه إلى تقديم المدوّنة، ثم قدمنا قراءة وجودية للعناوين، تلتها دراسة وجودية للخطاب المقدّماتي، وهذا باعتبار أن التوجه الوجودي يتجلى أولا من خلال العتبات النصية: العناوين والمقدمات...، ثم تناولنا دراسة وجودية للشخصيّات في القصص، وبعدها تناولنا الموقف الوجودي من المدينة والقرية، وفي الأخير تطرقنا لدراسة أنماط الزمن الوجودي في القصص.

وأنهينا بحثنا هذا بخاتمة كانت حوصلة لأهمّ ما توصّل إليه هذا البحث من نتائج، أهمّها: أنّ الالتزام الوجودي يخدم وجود الإنسان ويهتمّ لما يدور في المجتمع من فوضى وعبثية، فهو يتناول هذه القضايا قصد النّقد والإصلاح.

وقد استعنّا في تحليلنا المجموعة القصصية بتوليفة من المناهج بحسب طبيعة كل فصل، فاستعنّا بمنهج وصفي ومقارن في الفصل الأول النظري، بينما اعتمدنا في الفصل الثاني على المنهج البنيوي الموضوعاتي، بالإضافة إلى استعانتنا بمفاهيم التيار الوجودي، وهذا تماشيا مع طبيعة الفصل التطبيقي وموضوع البحث.

ولإتمام البحث اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع، نذكر منها:

- دراسات في الفلسفة الوجودية لعبد الرّحمان بدوي.
- ما الأدب لجان بول سارتر.
- المذاهب الوجودية لريجيس جوليفيه.
- الالتزام في الشعر العربي لأحمد أبو حاقة.
- دراسات في الأدب الجزائري الحديث لأبي القاسم سعد الله.
- تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة لشريبط أحمد شريبط.

مقدمة

ولم يخلّ إنجاز البحث من بعض الصّعوبات، التي حاولنا دائما تذليلها، والتي تتمثّل في اعتمادنا كثيرا على المراجع الفلسفية الالكترونية غير الملموسة، نظرا لعدم توفر الكتب الورقية وصعوبة الحصول عليها بسبب وباء كورونا الذّي أغلق علينا أبواب المكتبة الجامعية.

لكن كلّ هذه الصعوبات لم تعقنا في إتمام هذا البحث الذّي نأمل أننا قد وفقنا فيه، بفضل اللّه أولا وأخيرا، ثم بفضل دعاء الوالدين، دون أن ننسى جهود الأستاذ المشرف: حسين خالفي، الذّي نقدّم له جزيل الشّكر والعرفان، لأنّه كان منيرا لنا بتوجيهاته وإرشاداته وصبره لإتمام هذا البحث، والشكر موصول لجميع أساتذتنا.

مدخل عام:
مفاهيم الالتزام والقصّة

1- القصّة

1-1-مفهوم القصة: تعرف القصة لغة أنها: «**الخبر وهو القصة، وقص عليا خبره يقصه قصاً. وقصصا: أورده. والقصص: الخبر المقصوص. بالفتح: وضع موضوع المصدر حتى صار أغلب عليه. والقصص بكسر القاف جمع القصة التي تكتب، والقصة الأمر والحديث. واقتصصت الحديث: رويته على وجهه قص عليه الخبر قصصاً**» [1].

أما من الناحية الاصطلاحية، عرفت القصة القصيرة من قبل النقاد والأدباء، وتقتصر منها على ما هو أقرب إلى جوهر القصة الحديثة. فهي في نظر "شريبط أحمد شريبط"، أن القصة لم تعد تلك عرفها العرب في الجاهلية، بأنها كانت لا تفارقهم، فهي عرفت عندهم إما مروية أو مدونة.

أما مفهوم القصة فقد اختلف، بحيث أنه محدد أطر فنية عامة تميزها عن بقية الفنون التعبيرية الأخرى. ولنجاح القصة لابد من توفر مجموعة العناصر وهي: الأحداث، الشخصيات، النسيج، الأسلوب والتركيز والبيئة. [2]

أما "عبد الله الركيبي"، فيعرف القصة القصيرة في قوله: هي التي تعبر عن موقف أو لحظة معينة من الزمن في حياة الإنسان. ويكون الهدف التعبير عن تجربة إنسانية تقنعنا بإمكان وقوعها، فهي تصوير حي لجانب من الحياة في إيجاز وتركيز [3].

1-2-نشأة القصة في الأدب العربي: تعود نشأة القصة العربية عموما إلى أصولها في أيام العرب الجاهلية وفي أشكال القص القرآني، وأسلوب المقامات منذ فجر النهضة العربية، كما أنّ هذا الفنّ عرفه العرب منذ القديم، حيث كان يرويها الأجداد والأبناء في

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مجلد7، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003، ص82، 83.

[2]- ينظر: شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة 1947 1985، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، دط، 1998، ص11.

[3]- عبد الله خليفة الركيبي: القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الكتّاب العرب للطباعة والنشر، دط، دت، ص152.

الحلّ والترحال، والأمة العربية كغيرها عرفت تداول الأخبار بين أطراف بيئتها، كما نقلت أخبار غيرها من الأمم، وحفظ لنا تراثنا الكثير من شؤون حيّاة الأمم الأخرى [1].

وعلى غرار ذلك انقسم دارسو الأدب إلى اتّجاهين بين مؤيّد لمقولة وجود القصّة عند العرب (أيام العرب) وبين معارض مفند لوجودها، ومن الأدباء والنّقاد المعارضين لوجودها عند العرب، نذكر ما ذهب إليه كلّ من "محمّد تيمور" و"محمّد طاهر لاشين" و"محمّد حسين هيكل" "طه حسين" و"محمّد زغلول سلام" أنّ: «**فنّ القصّة القصيرة في الأدب العربي، فقد اخذوا فنّيات هذا الشّكل الأدبي من الغرب عبر مراحل، وبتطوّر الحيّاة الأدبية، واطّلاع الرواد على النماذج القصصية الغربية بدأت تتكوّن لدى المبدعين العرب رؤية واضحة حول قواعد هذا الفنّ**»[2].

من خلال هذا يمكننا القول أنّ العرب لم يعرفوا القصّة كفنّ نثري أو كقالب من قوالب الأدب، ولكنّهم مارسوا القصّ من خلال اهتمامهم بنقل أخبارهم جيلا بعد جيل، أضف إلى ذلك أنّ في القرآن الكريم قصّصا دينية، فما مرّ به الأنبياء والرّسل وما تقلّبت به الأحداث معروف في نسق قصصي شائق كقصّة "إبراهيم" عليه السلام، و"موسى" و"فرعون" و"نوح" عليهم السلام و"قوم عاد وثمود"...حتى أنّ سورة كريمة تحمل هذا النّوع القصصي [3].

ورغم كلّ هذا فإنّ العرب لم يعرفوا القصّة القصيرة بشكلها الفنّي المتطوّر، ذلك أنّ نشأتها بشكلها الفنّي المتطوّر ارتبطت بالنّصف الثاني من القرن العشرين، بعد احتكاك بنتاجات فكرية وأدبية من الغرب، وقد اختلفت فترات التأثّر بين أقطار الوطن العربي، وقد أسهمت جملة من العوامل الموضوعية في توصيل الفنّ القصصي الغربي إلى بيئاتنا الأدبية، نحاول فيما يلي أن نعرض أهمّها بإيجاز:

---

[1]– ينظر: محمّد سعيد رمضان البوطي: من روائع القرآن الكريم، مؤسّسة الرسالة، ج1، بيروت، 1999، ص232.

[2]– شريبط أحمد شريبط: تطوّر البنية الفنّية في القصّة الجزائرية المعاصرة، ص21.

[3]– المرجع نفسه، ص12.

- **الترجمة:** التي تعدّ من أهمّ العوامل الفنّية التي وصلت من خلالها عناصر الفنّ القصصي الغربي إلى الأدب العربي الحديث، فكان أنّ تأثّر الأدباء العرب بها وما لبثوا أن أخذوا بها في كتاباتهم، وأوّل قصّة غربية نقلت إلى اللّغة العربية حديثا هي قصّة: "تليماك" للكاتب الفرنسي "فيتلون" والتي ترجمها "رفاعة الطهطاوي" بعنوان: "مواقع الأفلاك في وقائع تلماك.

- **الصحافة:** لعبت الصحافة دورا هاما في نشر الفنون الأدبية بين مختلف البيئات الأدبية العربية منذ ظهورها في ربوع الشّام ومصر وبقيّة الأقطار العربية، ومن المجلات التي بفضلها لاقت القصّة ذيوعا: مجلّة "الحنان يا لبنان"، وكذلك الصّحف والدوريات المصرية التي ظهرت منذ أواخر القرن التاسع عشر كالهلال والمقتطف واللّطائف والأهرام والضياء والمشرق، كما تعتبر الصحافة من أهمّ الوسائل المساعدة على انتشار فنّ القصّة والتعريف بالعمل الأدبي[1].

1-3- نشأة القصّة القصيرة في الأدب الجزائري: نشأت القصّة الجزائرية متأخّرة مقارنة بالقصّة في العالم العربي، نتيجة وضع خاص وظروف عرفتها الجزائر دون غيرها من الأقطار العربية، وترجع بداية ظهور القصّة على حسب "عمر بن قينة": «**القصّة الجزائرية الفنّية الناضجة خاصّة باللّغة العربية قد ولدت مع الثّورة الجزائرية في 1954، لأنّ الثورة كانت الحلم الذّي طالما راود النّفوس واعتمل الأفئدة**»[2].

أسهمت اندلاع ثورة التحرير الطّاهرة بتوفير المناخ الملائم للقصص باللّغتين، وأسهمت في تطويره، كما مرّ هذا الفنّ القصصي بعدّة مراحل نلخّصها حسب رأي "الركيبي" في أربع مراحل:

---

[1]- ينظر: شريبط أحمد شريبط: تطوّر البنية الفنّية في القصّة الجزائرية المعاصرة، ص16.

[2]- عمر بن قينة: دراسات في القصّة الجزائرية القصيرة والمطوّلة، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص20.

– **المرحلة الأولى:** ما نميّزه في هذه المرحلة هي حملات شيوخ الجزائر، وبدعوتهم إلى نبذ الجديد والتمسّك بالقديم، مهما كانت قيمته الجمالي، فهو يعتبر الأساس. انصب الاهتمام في هذه المرحلة بالألفاظ والمعاني، وكان من زعماء هذه المرحلة "أبو القاسم الحفناوي"، "عبد القادر المجاوي" "المولود بن الموهوب" "محمّد بن أبي شنب" و"محمود كحول"، وكان هذا ما يعرضونه في محاضراتهم، وفي آرائهم الصحفية.

– **المرحلة الثانية:** تمثّل هذه الفترة فترة أدباء جمعية علماء المسلمين وعلى رأسهم "الشيخ عبد الحميد بن باديس" الذّي كان يدعو إلى الإصلاح من خلال إلقاء دروس على تلاميذه، يدعوهم فيها إلى التمسّك بالقديم في محاسنه ورزانته، وكذلك يدعوهم إلى العمل بالجديد وطلاقته وتطوّره، فهو من خلال هذا الطّرح لا ينبذ الجديد ولا ينفرّ من القديم، فكلاهما يعملان إلى بناء حركة إصلاحية ناجحة.

– **المرحلة الثالثة:** أحسن من يمثّل هذه المرحلة هو "الشيخ البشير الإبراهيمي"، الذّي كان يتمتّع بثقافة أدبية واضحة مقارنة بزميله "الشيخ بن باديس"، وهذا ما سمح له بالتوجّه إلى النّقد والتوجيه فسار منحى الصحافة، وقد زاد الأدباء إغراء بـ "الشّيخ الإبراهيمي" وإعجابا بآرائه في الأدب المعروفة عنه، مع كثرة الحفظ وطلاقة في اللّسان.

– **المرحلة الرابعة:** تبتدئ بعد نهاية الحرب الكونية الثانية، فيها استقلّ الأدب، وظهرت المذاهب النّقدية كالواقعية والرومانسية، ومن أهمّ أوجه هذه المدرسة "حمزة بوكوشة" و"حوحو" و"ذياب" و"عبد الوهاب بن منصور" و"مولود الطياب" فهم بدأوا يحرّرون الأسلوب والمواضيع[1].

– ويمكن في الأخير الحديث عن مرحلة خامسة هي مرحلة المعاصرة، والتي عرفت أشكالا متعددة للقص التجريبي، الذي انطلق ابتداء من الاستقلال إلى يومنا هذا، ويمكن تمييز نوعين من القصة في هذه الفترة، النوع الأول يتمثل في القصة التقليدية التي حافظت

[1]– ينظر: أبو القاسم سعد اللّه: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص80،81.

على تقاليد القص التقليدي، ولم تضف إلى هذا الفن إضافات جليلة، أما النوع الثاني فهو القصة التجريبية التي سعت إلى التجديد والتجاوز، تجديد مس المضامين والأشكال وبالتالي تجاوز الأنماط القصصية القديمة، وينتمي القاص السعيد بوطاجين إلى هذا النوع الثاني، ولن نبالغ إذا قلنا أنه يشكل لوحده مدرسة في القص التجريبي، الذي بدأ يبرز ويتجلى ابتداء من تسعينيات القرن الماضي.

2-الالتزام:

2-1- تعريف الالتزام: لغة: ورد في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿**قل ما يعبأ بكم ربي لولا دعاؤكم فقد كذبتم فسوف يكون لزاما**﴾[1]؛ أي يكون جزاء تكذيبهم عذابا ملازما لكم.

وورد في المعجم الوسيط بمعنى: «**لزم الشيء لزوما وثبت ودام، لزم كذا من كذا نشا عنه وحصل منه، وألزم الشيء أثبته وأدامه، وألزم فلانا الشيء: أوجبه عليه، ويقال ألزمه المال والعمل والحجّة وغير ذلك، يقال ألزمه به، وألزمت خصمي حجته، اللّزام هو الملازم جدّا، اللّزمة: يقال رجل لزمه بمعنى يلزم الشيء فلا يفارقه**»[2].

أمّا في معجم مصطلحات الأدب فإنّ الالتزام هو اعتبار الكاتب فنه وسيلة لخدمة فكرة معيّنة عن الإنسان، لا لمجرّد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال[3].

أ- **أما اصطلاحا:** الأديب ابن بيئته يشارك الناس همومهم الاجتماعية والسياسية ومواقفهم الوطنية، والوقوف بحزم لمواجهة ما يتطلّب ذلك، إلى حد إنكار الذات في سبيل ما الالتزام به، ما دام يعيش ضمن مجموعة من البشر، يتبادل معهم التأثير والتأثر ويشاركهم الهموم والتطلعات، فهو يعيش داخل مجتمع متحرك يهدف إلى معالجة مختلف مشاكله التي تقف عائقا في طريق هذا التحرّك المستمر والمتجدّد، فهو يتأثّر بكلّ اهتزازات الذبذبة الإنسانية سلبا وإيجابا، و«هو يتأثّر بكلّ ألوان التعبير التي تصب في وعاء وجوده كإنسان،

---

[1]- القرآن الكريم: سورة الفرقان، الآية 77.

[2]- إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، مكتبة الشروق، ط4، مصر، 2004، ص823.

[3]- ينظر: مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، دار القلم، بيروت، ط1، 1974، ص79.

يمثّل طبيعة الوجود، ويقوم بهذا بالدرجة الأولى على الموقف الذّي يتّخذه الأديب الذّي يقتضي منه صراحة ووضوحا وإخلاصا وصدقا واستعدادا، لأنّ يحافظ على التزامه دائما، ويتحمّل دائما كامل التبعية التي يترتّب عليه، وتحمل التابعيات المترتبة على التزامه»[1]، الأديب له موقف صريح وصادق المشاعر والأحاسيس للتعبير عن قضايا قومه، فهو يعمل جاهدا إلى الاستكشاف والتطوّر، وصولا إلى واقع أفضل، والالتزام الحقيقي نابع من نفس الملتزم، منطلقا من رغبته الذاتية، لذا فهو يتعلّق به، ووفق هذا المعنى قال عز الدين إسماعيل: «**إنّ الالتزام موافق لطبع الانجاز مجال لفطرته وينسجم مع إنسانيته، لأنّه قد خرج من نفسه عن اقتناع به ورغبة فيه، وهذا يعني أنّه ينطلق من حرية الاختيار التي تقوم على المبادرة الإيجابية الحرّة من ذات صاحبها، مستجيبا لدوافع وجدانية نابعة من أعماق نفسه وقلبه، ولعلّ هذه الحرية هي التي تضفي على الالتزام معنى الشعور بالمسؤولية**»[2]؛ ويعني الالتزام بحرية الأديب في اختياره لما يؤمن به، ذلك لأن: «**الأديب الملتزم لن يمارس التزامه قسرا أو إقحاما واختراقا للنّص من الخارج، ولكنه إذا تشرب بفكرته وصار مؤمنا بها حقّ إيمان، فإنّ شخوصه وحبكته الروائية، وبناءه المسرحي سيضع لنفسه مكانة متوازية، غير متكلّفة أو مقحمة**»[3]، فالالتزام في مفهومه الحقيقي يتعلّق بالاختيار، فالأديب يرسم الطريق الصحيح والمعالم الواضحة لمسيرة الإنسانية نحو العدالة الشاملة، لذا نجد وظيفة الأدب تكمن في عملية التغيير، والأدب الجدير باسمه هو ما كان مرآة لعصره، هذا ما يجعل الأديب الملتزم مرتبطا بغيره، منشغلا به، ينبض بهمومه وأحاسيسه، ويعيش أفراحه وأحزانه، بدلا من انغلاقه على ذاته، واجتراره مشاعر فردية، إنّه الجانب الإيجابي من علاقة متبادلة بين الأديب والمجتمع، وهي ليست علاقة أخذ أو عطاء

---

[1]– عز الدّين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981، ص231.

[2]– المرجع نفسه، ص231.

[3]– أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1976، ص14.

وعلاقة انصهار أو ذوبان، وإنّما علاقة تطابق[1]، ذلك أنّ الأدب الملتزم أدب هادف، يعالج الأديب من خلاله مشاكل الأمّة ويحاول حلّها، فالكاتب يسعى إلى رسم دعائم الاستقرار الاجتماعي بالتزام عقيدة أو فلسفة ما، يرى أنّها الأمثل في المجتمع.

يرتبط إبداع الأديب بواقع المجتمعات وتحريرها ممّا تعانيه من سلب للحرية وفساد، وأصبح الأديب وثيق الصلة بالحياة الاجتماعية، مستمدّا مضمون إبداعه منها، ومدافعا عن مطالبها وحامي حماها، وجعل الأدب صورة معبّرة عن واقع الحياة، فالتزام المبدع مرتبط بالواقع وطريقة تحليل مشاكله والتزامه بالقيم الحضارية للمجتمع، من واجبه أن يجد حلولا لتلك المشاكل أو على الأقل أن يجد تفسيرا لها، ومشكلات الأديب لا تنفصل عن مشكلات مجتمعه، بل كانت مشكلات الناس بالنسبة إليه هي محور مشكلاته، فهو مرتبط بواقعه وبأمّته ومشاكلها، بل ويعتبرها أساسا جوهريا في إبداعه الأدبي، فكلّما عالج مشاكل محيطه، كلّما زاد إلهامه وإبداعه. إذن الالتزام هو ثمرة نجاح الأديب، وذلك من خلال ما يعالجه في إبداعه الفني من سبل وحلول لمشاكل الأمّة، فالالتزام يتحقّق عندما يقدّم الأديب للآخرين أعمالا إيجابية في تأثيرها.

وإذا كان الالتزام نابع من حرية فردية ذاتية للمبدع، فهو إذن ضدّ الإلزام الذّي يعني الحيز الذّي قد يدفع له بعض الأدباء من أطراف خارجية من سلطة ديكتاتورية مستبدة، تجعل من الأدباء أبواقا تسبح بحمد السلطة، وتروج لأفكارها ومبادئها، فتنشر فلسفتها وآرائها [2].

---

[1]– ينظر: إحسان عباس: اتّجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنّشر والتوزيع، عمان، المركز العربي لتوزيع المطبوعات، بيروت، ط2، 1992، ص156.

[2]– عباس محجوب: الأدب الإسلامي: قضاياه المفاهيمية والنقدية، جدار للكتاب العالمي، ط 1، عمان، 2006، ص120.

شتان إذن بين الالتزام الذّي ينبع من حرية خالصة، وبين إلزام خاضع لقيود السلطة، فهناك دائما: «**فرق نوعي كبير بين أن يأتي الالتزام من باطن التجربة ويجري في أوصالها، وهي تتخلّف، كما يجري الدم النقي في شرايين الأجنة فيهبها الحياة**»[1].

إجمالا يتّضح الالتزام على أنّه اختيار الأديب الإرادي لموقف محدّد في الحياة، وانضمامه إلى جانب المدافعين عنه، وذلك من خلال التعبير الفني الملتزم، النابع من الذّات وإحساسها بالمشاركة الجماعية، دون فرض أو إملاء أو إلزام، متوجّها لقلب المجتمع ملتصقا بكيانه، مؤثّرا في مسار الحياة وحركتها.

2-2- أراء حول الالتزام: يعدّ الالتزام اليوم مطلبا حضاريا يعني تواصل الإنسان مع العصر وعيشه فيه، وهذا عصر الأفكار والإيديولوجيات والمذاهب الفلسفية والسياسية والاجتماعية[2]، ولا يمكن للإنسان أن يعيش متفرجا على ذلك كلّه من غير أن يكون له موقف، لذلك يعتبر بعض الباحثين أنّ شرط أن يكون الإبداع الفني أداة عمل يعد مطلبا خارجا عن الغايات الجمالية للعمل الأدبي، وهذا الاتّجاه يطالب بأن تكون الأعمال الأدبية أدوات للدّعاية ووسائل للحث وللحض على العمل، فالإبداع لن يتحقّق إلاّ إذا كانت مصالحة صادقة بين المجتمع والمبدعين، من خلال الإدراك أنّ الالتزام هو نتاج تفاعل المبدع مع ثقافته دون إلزام أو قهر.

ويعرف جبور عبد النور الالتزام بقوله: «**هو حزم الأمر على الوقوف بجانب قضية سياسية أو اجتماعية أو فنية، والانتقال من التأييد الداخلي إلى التعبير الخارجي عن هذا الموقف بكلّ ما ينتجه الأديب أو الفنان من آثار، وتكون هذه الآثار محصّلة لمعاناة**

---

[1]- عماد الدّين خليل : محاولات جديدة في النقد الإسلامي، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ط1، 1981، ص108.

[2]- ينظر: صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص23.

(*): (أ): الأدب العربي وأفاق المستقبل في كتاب: النثر الجزائري الحديث، ص83، 98. (ب): الالتزام: اختيار واقتناع في كتاب: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص193، 196. (ج): لمن... ولماذا يكتب الأديب في كتاب: دراسات في النقد والأدب، ص211، 215.

صاحبها، ولإحساسه العميق بواجب الكفاح، والمشاركة الفعلية في تحقيق الغاية من الالتزام»[1].

يجعل عز الدّين إسماعيل فكرة الالتزام حديثة المنشأ، وهي نتيجة مباشرة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة، وإدراكه لخطورة دوره الذّي يقوم به في إزاء هذه المشكلات[2]، وقوله أنّها حديثة المنشأ، لا يعني أنّ العرب قديما لم يعرفوا الالتزام، بل إنهم كانوا يحتفلون بنبوغ شاعر في القبيلة كي يلتزم بالتعبير عن أحوالهم ومشاكلهم، ومع تعدّد التيّارات السياسية في الساحة الواحدة، اقتضى على الأديب الالتزام بموقف يقتنع به، بحيث: «يتحقّق الالتزام عندما يقدم الأديب أعمالا إيجابية للآخرين تمسّ حياتهم ومشكلاتهم مسا مباشرا»[3].

من هنا نفهم أنّ الالتزام لا يؤتي ثماره إلاّ في حالة التواصل بين المبدع والمتلقّي، وهذا ما نعني به بالتواصل؛ أي علاقة مشاركة بينهما للوصول إلى فنّ هادف، إذ نجد عز الدين إسماعيل في هذا السياق يقول: «... **نحن نتصوّر أنّ الفنّ الخالد هو ذلك الذي استطاع فيه الفنان أن يخرج من إطار المرحلة الحضارية التي عاشها، إلى إطار الإنسانية العامة التي لا تتقيّد ببيئة معيّنة أو زمان واحد**»[4].

وهذا التصوّر لا يتحقّق إلاّ بموجب الحرية الفردية، التي تعدّ ركيزة أساسية لدى الأديب، وهي شرط رئيسي من شروط الإبداع، والفنان الأصيل ملتزم فطريا بقضايا محيطه الاجتماعي، كما أنّ كلّ فنان متمثّل لفكرة إيديولوجية شاء أم أبى.

ويعرف أبو حاقة الالتزام بأنّه لفظ قديم في الاستعمال اللّغوي، لكن التطوّر الفكري الحديث قد أفاض عليه معنى اصطلاحيا جديدا، وفي مضمونه معنى المشاركة الواعية في القضايا الإنسانية الكبرى: السياسية والاجتماعية والفكرية، والالتزام يفضي عن الموقف الذّي

---

[1]– جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص31.

[2]– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص372.

[3]– المرجع نفسه، ص375.

[4]– المرجع السابق، ص385.

يتّخذه المفكّر أو الأديب أو الفنان في هذه القضايا، وهو موقف صريح وواضح وخالص وصادق، ومن هنا كان الالتزام مرتبطا بالعقيدة ومنبثقا من شدّة الإيمان بها، فالالتزام يعني حريّة الاختيار، وهو يقوم على المبادرة الإيجابية الحرّة من ذات صاحبه مستجيبا لدوافع وجدانية نابعة من أعماق نفسه وقلبه، ولهذا تصبح: «**الحريّة شرطا أساسيا من شروط الالتزام، وليس ملتزما من كان التزامه صادرا عن فساد أو مجاراة أو موالاة، أو نفاق اجتماعي**»[1].

يقتضي الالتزام الشعور بالمسؤولية، فالمفكّر مسؤول أمام ضميره وأمام عقيدته وأمام مجتمعه، وللالتزام غاية وهدف يمكنان من الكشف عن الواقع الراهن والسعي إلى تغييره، فهو يفعل داخل المجتمع ما تفعله الخميرة داخل العجين، فالأدب صياغة فنيّة لتجربة بشرية يعيشها الأديب، وتضاف تجارب أخرى كالتجربة التاريخية، التجربة الاجتماعي، يستمدّ الأديب من مجتمعه الخيال لتعميق ذلك الواقع، ليصبه في قوالب أدبية ليولد نصا أدبيا ملتزما يخوض في قضايا الأمّة المعاصرة، ويهدف إلى بناء الإنسان بصورة تثقيفية[2].

وعلى المبدع أن يسخر عمله وموهبته في خدمة قضيته الرئيسية في التحرّر، من أجل الحرية والانعتاق والخروج من ربقة العبودية والاستبداد والقهر والظلم والاستغلال والاحتلال أو من السلطة العليا.

فالشعب إذا قرّر شيئا تحقّق لا محال، فهو كالسيل الجارف يأخذ كلّ شيء في طريقه، وإذا سعى لتحقيق شيء ما جاء طائعا ذليلا لإرادته التي لا تقهر.

يعتبر طه حسين أحد الملتزمين في الكثير من نتاجه، ويعبر عن هذا الالتزام بقوله: «**وإذن فالذين يقولون: يجب أن يكون الأدب للحياة، ويظنون أنهم يقولون شيئا جديدا، لا يقولون في حقيقة الأمر شيئا، فكلّ أديب في أيّ أمّة إنّما يصوّر نوعا من أنواع حيّاتها،**

---

[1]– محمّد أمين العالم: الثقافة والثورة، دار الآداب، بيروت، 1970، ص54.

[2]– ينظر: أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي، ص358.

فأمّا أن يسخر ليكون وسيلة من وسائل الإصلاح أو سبيلا من سبل التغيير في حيّاة الشعوب، فهذا تفكير لا ينبغي أن نساق إليه، ولا نتورّط فيه، وليس معنى هذا أنّ الأدب بطبعه عقيم، وأنّ الأديب أثر بطبعه، ولكن معناه أنّ الإصلاح والتغيير، وتحسين حال الشعوب، وترقية شؤون الإنسان أشياء تصدر عن الأدب، كما يصدر الضوء عن الشمس، وكما يصدر العبير عن الزهرة»[1].

ساند "شوقي ضيف" هذا الطرح حينما عالج علاقة الأديب بالمجتمع بمعنى التزام الأديب بقضايا مجتمعه قائلا: «**الذّي لا شكّ فيه أنّ الأديب لا يكتب أدبه لنفسه، وإنّما يكتبه لمجتمعه، وكلّ ما يقال عن فرديته المطلقة غير صحيح، فإنّه بمجرّد أن يمسك بالقلم يفكّر فيمن سيقرؤونه، ويحاول جاهدا أن يتطابق معهم، ويعي مجتمعهم وعيا كاملا بكلّ قضاياه وأحداثه ومشاكله، ليس بسيطا وهو أنّه اجتماعي بطبعه، ومن ثمّ كانت مطالبته أن يكون اجتماعيا في أدبه مطالبة طبيعية**»[2].

إذن حسب مختلف الرؤى حول الالتزام لا يسعنا سوى القول أنّ الالتزام مرتبط بالحيّاة، فالأديب ابن بيئته، يسعى دائما إلى ربط معاناته بالواقع المعاش، فهو يسعى دائما إلى مشاركة قضايا أمّته وتطلّعاتهم، وحتّى رؤاهم السياسية والثقافية والاجتماعية، والالتزام نابع من حرّية مطلقة ذاتية، فالمبدع يختار أن يقول في أمّته سعيا منه للإصلاح والتقدّم، فالأديب: «**الملتزم هو الذّي ينبع الالتزام حرّا من قلبه وبيئته وعقيدته، يقوم به عن وعي واقتناع واختيار حرّ دون تكلّف أو إكراه**»[3].

4- تجربة بوطاجين القصصية بين الأدبية والرسالية (الالتزام): تتميز تجربة القاص السعيد بوطاجين بإيغالها في التجديد والتجريب، وفق مسار تطوري لا يتوانى عن التنويع والتجديد، يعكسه منجز القصّصي البوطاجيني حافل بالأعمال القصصية، نذكر منها: "وفاة

---

[1]- عبد القدوس أبو صالح: نماذج أدبية، مكتبة الجماعية العربية، حلب، دط، دت، ص170.

[2]- شوقي ضيف: في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط9، ص119.

[3]- أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي، ص14.

الرّجل الميت"، "ما حدث لي غدا"، "اللّعنة عليكم جميعا"، "حذائي وجواربي وأنتم"، "تاكسنة بداية الزعتر آخر الجنة"، "جلالة عبد الجيب" "للأسف الشديد"[1]، والمجموعة الأخيرة هي "نقطة إلى الجحيم" التي سنتناولها بالدراسة. وقد عرف هذا المنجز انتشارا واسعا ربما لم يعرفه أي قاص من قبل، نظرا لجدية والتزام الأديب بمسار كتابة القصة القصيرة والقصيرة جدا، وهو أولا التزام بالنوع الأدبي الذي يشتغل عليه بانتظام، رغم عزوف الكثير من المبدعين عنه، بسبب صعوبة الكتابة فيه، نظرا لما يتطلبه من إيجاز وتكثيف دلالي غير متاح لكل المبدعين. وثانيا: الالتزام بالتجريب الدائم، حيث يلاحظ في هذا المنجز أنه يتسم بالبحث والتجاوز، أي البحث عن التجديد والتجاوز حتى داخل التجربة نفسها للمؤلف، حيث يمكن ملاحظة التنوع والتجديد في مجموعات القاص المختلفة. لهذا فربما لم نكن مبالغين أبدا عندما قلنا أن تجربة بوطاجين فريدة من نوعها، وتشكل لوحدها اتجاها ومدرسة في فن القصة القصيرة.

لكن الالتزام الأكثر وضوحا في هذه التجربة الفريدة هو التزام قصصه بمجموعة من السمات البلاغية البارزة في كتابته مثل السخرية والمفارقة.. فالملاحظ أن المجموعات القصصيّة البوطاجينيّة فيها اعتماد كبير على العبث والسخرية والمفارقة، بدءا من العناوين الصّادمة، ومرورا بالموضوعات والصّور الوصفية والسردية، انتهاء بالنّسيج اللّغوي والبناء الفنّي[2]، لذا يمكن القول إنّ "بوطاجين"(*)[3] يولد العبثية والسّخرية في قصّصه من خلال

---

[1]– ويكيبيديا : السعيد بوطاجين، أعماله الأدبية، مجموعات قصصية. www.wikipédia.org

[2]_ ينظر مجموعة من الباحثين، النص والضلال، منشورات المركز الجامعي خنشلة، جوان 2009، ص63.

(*): السعيد بوطاجين: هو الأديب والمبدع والناقد السعيد بوطاجين والذّي أعطى القصّة الجزائرية بعدا جديدا نلمسه من خلال قصصه، من مواليد تاكسنة (جيجل)، وذلك في السادس جانفي عام 1958م، جزائري الأصل، فهو كالنّحلة نجده في كلّ روضة من رياض الأدب، كان القاص محبّا للتراث، عاشقا له، تحصّل على العديد من الشهادات الجامعية، منها: – ليسانس في الآداب، قسم اللّغة العربية، جامعة الجزائرية، 1981/– ديبلوم تعليميات اللّغات، جامعة غرونوبول، فرنسا، 1994/ –دكتوراه الدّولة، النّقد الجديد، جامعة الجزائر، 2007، كما يملك خبرة أكاديمية واسعة، ومن أمثلة ذلك: – أستاذ بجامعة تيزي وزو، قسم الآداب (ليسانس وماجستير)، الجزائر 1982، 2007./ –أستاذ مشارك بمعهد التمثيل والرّقص، الجزائر 1984، 1985./ –أستاذ بجامعة خنشلة، كلية الآداب واللّغات، الجزائر، 2007، 2009./ –أستاذ مشارك

الصّفات المميّزة والخاصّة لأسلوبه الإبداعي، كما أنه ينفرد بأسلوب خاص« **به ولاريب من القول أن الهدف هنا هو تحقيق التميز**»[1]وهذا ما يمكن أن تفضي إليه مختلف القراءات والدراسات التي تناولت التجارب القصصية بالتحليل والدراسة والنقد، وهو ما يمكن رصده في كتاب: النص والظلال، وهو كتاب يجمع القراءات التي تناولت مختلف أعمال القاص، والتي استعنا بها كثيرا لتتبع مساره القصصي ومعرفة سماته من خلال رصد النقاط المشتركة في تجاربه، وهي النقاط التي سنذكرها تباعا فيما يلي.

المتمعّن في قصص "بوطاجين" يلمس أنّه مسكون بزوبعة السؤال، فالسؤال موقف من العالم والوجود (رؤية العالم)، لذا نجده يصدر عنه بحركة دائرية تتولّد ولا تنغلق، يبدأ به ويدور حوله لينتهي إليه ويبدأ من جديد، فإن كان السؤال جهاز الإنارة والكشف عن الجذور والنّواة والجوهر وهو تصريح « **ان الاعمال الأدبية التي لا تثير قدرا كافيا من الأسئلة ، مصيرها الموت كما تقول ج_ كريستيفا** » [2] ، فهو في الوقت ذاته مطيّة الكشف عن الطّبيعة الضّدية للواقع، وعلاقاته المتناقضة، انطلاقا من هذا البعد تتوارد الأضداد في النّص تباعا جريّا على المأثور بالأضداد، وتتباين الأشياء، كاشفة عن الأبعاد المتناقضة والاحتمالات المتباينة متبوعة بالسّؤال بما لا تتوقّعه الذّائقة السّائدة الباحثة عن أجوبة وحلول، فالإجابة منفية من أرجاء النّص، لأنّها تفضي إلى التقريرية التي تتحكّم بمخيّلة القارئ، وتقيم الرقابة على حساسيته التمييزية ووعيه لطبيعة الواقع، والوعي الموجّه تضعف فاعليته الخيالية والجدلية.

بجامعة ميلانو وجامعة بافيا (إيطاليا)، قسم اللّيسانس وقسم الدّراسات العليا. أضف إلى ذلك أنّ وراء هذا الأديب والقاص أعمال وإبداعات كثيرة، نذكر منها: -السّرد ووهم المرجع، مقاربات في النّص السّردي الجزائري الحديث، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006./ -حذائي وجواربي وأنتم (قصص): دار الريحانة للنّشر، الجزائر.

تحصّل بوطاجين على العديد من الاستحقاقات والتكريمات، منها: -وسام الاستحقاق الثقافي الوطني، قسنطينة، الجزائر، 1991./ -تكريم كاتب الولاية، جيجل، 2006./ -تكريم مؤسّسة فنون وثقافة لمدينة الجزائر، 2008.

[1] _مجموعة من الباحثين، النص والضلال، ص 62.

[2] _ المصدر نفسه ، ص ن.

يرى الباحث "جمال غلاب" أنّ القصّة عند "السعيد بوطاجين": «**نقد ذاتي للماضي والرّاهن، بحيث يدخلنا في حلبة للمجادلات الفكرية والفلسفية إلى حدّ التشكيك في كلّ تصرّفاتنا، بعيدا عن الأحلام والعواطف والمشاعر الرومانسية، وبعبارة أدقّ فهو لا يعترف إلاّ بما هو ممكن تحقيقه، وبما هو عقلي ويقبله المنطق، وثورته هذه مسّت جمود العادات والتقاليد والمفاهيم التي ألقت بظلالها على العادات اللّغوية التي يقال عنها أنّها موصل جيّد من موصلات التفاهم بين الناس**»[1].

ويتم توظيف العبثيّة والسخرية والمفارقة، وهي بمثابة الحيّل الأسلوبية أو الثقافية التي تفرّد بها بوطاجين، وهي لعبة ماهرة مراوغة تخرق دوما حالة التوقّع وتخيب ظنّ المتلقّي، وتخرق أفق انتظار القارئ.

كما أن عناصر الإبهار والإثارة والمفاجأة والاستفزازية تميّز أدبه، وتؤدي دورا أساسيا في الارتقاء بنصوصه جماليّا، كما أنها تفعل دور المتلقّي في إجراء حوارية منتجة مع النّص، وتشكل تلك المسمّيات تحريضا له كي يقبل على النّص بدرجات كافية من الوعي الشديد، ويتمكن من استبطان مكوّناته المسرودة، بهدف تحقيق وجود النّص عن طريق قراءة فاعلة ومنتجة لا مستهلكة فقط.

لهذا نجد القاص في نصوصه القصصية القصيرة دائما ما يفترض متلقّيا ضمنيا متخفّيا، ذا كفاءة أدبية تمكّنه من أن يتواصل معه عبر نصّه، الذي يبدو للوهلة الأولى عصيا على الفهم، بهدف محاورة القارئ ومحاولة شدّ أنظاره من خلال أسلوبه القصصي الذّي يسخره تارة، ويباغته مرّة أخرى، ويغالطه ويوقّعه في الفخّ مرّة ثانية، فالقاص يستخدم العبثية والسخرية والمفارقة في قصصه بأسلوبه الساحر الساخر في سردياته، ولهذا الأسلوب بعدان: **بعد فكري:** يتجلى ويظهر في نقد الممارسات السياسية والاجتماعية والثقافية

---

[1]– جمال غلاب : مقاربات في جماليات النّص الجزائري، دراسات منشورات اتّحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط1، 2002، ص95.

الجزائرية، بلغة غير مباشرة، لغة التلميح لا التصريح، ولغة العدول والانزياح، ويهدف "بوطاجين" من خلال هذا إلى فضح القيم الوضعية.

وبعد فني جمالي: ويكمن في خلق جوّ عن المتعة والتسلية تجمع بين الجدّ والهزل، بين الضّحك والتندّر، بين المدح والذمّ، بلغة استفزازية صادمة للقارئ تجعله يصطرع ويتصارع معها مرغما، بغية إدراك الدّوال والمعاني الماورائية، ويتجلّى ذلك من خلال التركيز على القيم والأبعاد الاجتماعية وشحنها دلاليا بتهويمات شعرية وجمالية.

يضع "بوطاجين" في قصصه نصب عينيه ازدحام وقت القارئ وكثرة انشغالاته، لذلك فهو يوفّر عليه عناء تلقّي نصوص طويلة، لكنّه بذكاء ودهاء مفرط يورطه في مسألة البناء، فهو لا يكتب بقدر ما يضع فخاخا لقرائه، من أجل أن يجعل القارئ كاتبا مشاركا أيضا في بناء المعنى، وقد ساعدت نبرة الكاتب الساخرة على تكثيف قوّة الإيحاء ودقّة الترميز، فالذّات الساردة بقدر ما تحكي وتسرد وتصف، فهي تفاجئ وتفارق وتسخر من العالم بطريقتها الخاصّة، وهذه سمتها التي اكتحلت عيونها بإثمد السؤال المشاغب الساخر والمستفزّ، وبالتالي فتح هذا النّوع من الكتابات آفاقا قرائية لا تتوقّف عند حدود المتعة والاشتهاء السردي والانتشاء الحكائي، بقدر ما تفتح آفاقا أخرى لإنسان لا يستسلم ولا يهادن.

ينفرد "بوطاجين" بأسلوب خاص به، بحيث يستعمل الإفراط في الدّلالة، ليصف كائنات عجائبية لا تمت بصلة للواقع، لكنّها في حقيقة الأمر واقعية، وهنا تتمظهر العبثية والسخرية، وهذا ما يحيل على كسر المألوف وانتقاد الوضع الإبداعي والمشهد الثقافي بطريقة ساخرة، معلنة أو مبطنة، يعبر عنها "بوطاجين" قائلا: «**هذه الشعوذة الفكرية جعلتني أضحك بألم فصيح ترجمته إلى عدّة أحزان، فبعضها سريالي والبعض الآخر سريالي، أو لا أدري، حزن "محمّد كافكا" "مختار همنغواي" "عبد القادر بودلير" "أندري جيد محند أكلي"، "الطّاهر شكسبير" "عز الدّين هوميروس" "سيمون دي بوفوار**

تاسعديت"...»[1]، كذلك إفراطه في استعماله على القوالب والأشكال الجمالية الخارجية للنّصوص، دلالة على احتوائها على المعنى وتعبيرها الشّكلي عن واقع معيّن، فهو يتجاوز المستوى المسموح به، هذا الشّيء جعل من كتابات "بوطاجين" فلسفة في التفكير قبل الكتابة والإبداع، لذا نجده يبادر بإشراك المتلقّي في الكتابة والوعي والتفكير، وهذا النّوع من الحكي الساخر يقدّم صورة حقيقية عن الممارسات السياسية والفكرية والاجتماعية، ما يثبت أنّ الذّات الساردة تعيش في زمن التناقضات، لذلك أراد أن يواجهها بأسلوب غير مألوف من خلال الإبحار في عمق الحقيقة وفضحها، وتلك أيضا مهمّة القارئ الواعي.

تتضمّن المجموعات القصصية إشارات عديدة إلى الواقع والناس والمتخيّل العربي، بأسلوب حركي دينامي متجدّد« **إذ يتم النظر الى الاعمال الأدبية بوصفها نظما دينامية تتحرك فيها بنيات مترابطة** » [2]، وتتميّز القصّة غالبا بطول النفس الذّي يتكسّر غالبا بواسطة عناوين ومقاطع فرعية، لكن مع هذا تبقى القصّة موحّدة الدّلالة، منسجمة الرؤية، وتتخلّل البناء أيضا رتوشات ولمحات هامة تفيد بأنّ الكاتب يجنح إلى إمداد وإثراء النّص بإضفاءات تجريدية، حيث تتعدّد اللّغة، وتتباين الشخصيات، حيث ترافق اللّغة الفصحى لغات أخرى كالدّارجة والفرنسية، إنّها لغة يستخدمها الكاتب كي يقدّمها للقارئ عالما ديناميّا حياله قدرة كبيرة على التعبير عن دينامية أخرى يحفل بها الواقع.

وبقدر ما كانت العبارات السردية في قصص "بوطاجين" واضحة وبسيطة، فهي تلعب على ورقة المتلقّي من خلال إثارة فكره، بحيث يجد القارئ نفسه مرغما على اللّعب بالأوراق وترتيب الحكاية من جديد أو إعادة صياغتها وفق استراتيجية خاصة فهو« **يستدعي القارئ لإعادة بناء المعنى في مقطع نصي معين، ويقوم ببذل جهد التأويل بالقصدية (المفترضة) للكاتب** » [3]. وقد كان القاص ذكيّا في بناء نسيجه اللّغوي الحكائي القصصي الذّي تشبّع

---

[1]– السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2000، ص33.

[2]_مجموعة من الباحثين، النص والضلال، ص 64.

[3]_ المصدر نفسه، ص71.

بالمتغيّرات الوظيفية للغة التواصل الشعبي، وأقحمها بشكل جعلها تبدو أكثر إبلاغا وإفصاحا بطريقة محكمة، ولعلّ السّرد بطريقة الإيماء والتلميح جعل القصّة تتأبّى وتتمتّع على منح معناها بالبساطة المعروفة، لأنّها تراهن على القارئ كي يمنحها معنا جديدا، ويستكمل تفاصيلها المبهمة.

في الأخير ما نلمسه، أنّ "بوطاجين" يستخدم توليفة الكتابة الساخرة في محاولة إعادة اجتراح واقع جديد وإبراز ألامه، وبؤرة الفساد المستشرية فيه، من خلال التهكّم على الواقع والسخرية، وهي خصائص مشتركة في أعماله القصصية ككلّ، منها يعبّر عن ممارسات ووقائع وأحوال مطروحة في الواقع، فكتاباته القصصية تنقل لنا الحدث والشخصية والفعل الدرامي، والرّؤية لتؤكّد واقعية الواقع بسخرية تبقى وثيقة الصّلة مع ما يرفده من أحداث وشخوص وطقوس وتيمات ومواقف، ليبرز من خلال هذا عن روح الموضوع وعدم منطقيته، بأسلوب ساخر يحيل فيها الموقف إلى درجة عالية من الفكاهة السوداء والسخرية المرّة على الوضع القائم والحال لتحرير النّفس الإنسانية من ربقة الظّلم والفساد، فتغدو المواقف الساخرة في أعماله القصصية صادقة في تناقضها وفي غيريتها، ولا تتجاوز الواقع بأحوال وشخصيّات ولغة متناقضة لتؤكّد واقعية هذا الواقع ومنطقيته ومعقوليته، إذ هو يقدّم رؤية ساخرة وناقدة لمظاهر اجتماعية يتخبّط فيها المجتمع، إذ يحاول طرحها في الساحة الأدبية ليشخصها ويعطي المجال للمتلقّي أن يعالجها، إذ إنّها مسؤولية كلّ أفراد المجتمع.

الفصل الأوّل:

الوجودية بين الفلسفة والأدب

1- المذهب الوجودي

2- التيار الوجودي في الأدب العربي

3- الأسس الفلسفية للتّيار الوجودي

3-1- البعث الوجودي

3-2- الحرّية الوجودية

3-3- الاغتراب الوجودي

4- الالتزام بين الماركسية والوجودية

4-1- الماركسية (كارل ماركس)

4-2- الوجودية (جون بول سارتر)

1- المذهب الوجودي: يقال إن: «**الوجودية أحدث المذاهب الفلسفية، وفي نفس الوقت هي من أقدمها**»[1]، وتعتبر الأحدث لأنّها رائدة في الفكر المعاصر، لأنها فقط من يستطيع ترجمة أحاسيس الفرد الداخلية التي تركتها الحرب العالمية الأولى والثانية، اللّتان تركتا في نفوس الناس حالة من القلق نحو مصير العالم، الذّي يعيش حالة قلق حول وجودها الإنساني، وهذا ما جعل الإنسانية تتحدّث فولد ما يسمى بـ «**الشعور بالمسؤولية**»[2]، فكلّ فرد تنتابه حالة من القلق اتّجاه المصير المشترك، هذا التفكير نحو المصير ما جعل العالم يخطو نحو الاتّجاه الوجودي لتطوّر الإنسانية، ومن جهة أخرى تعتبر من أقدم المذاهب الفلسفية لكونها تقدّس الوجود الإنساني، وتعتبره الأول قبل كلّ موجود، وهذا المبدأ كان قائما عند الفلاسفة القدامى، قبل ظهور الفلسفة الوجودية كمذهب ومدرسة، بل عندما كانت مجرّد إرهاصات ومحاولات لبناء هذا الفكر الوجودي، فقد تطرّقوا في اتّجاهاتهم إلى إخراج شعلة الفلسفة الوجودية إلى الوجود الحقيقي، وسعوا إلى بناء مذهب وجودي مستقلّ، بعدما كان مجرّد محاولات لم تنضج بعد الوجودية في أشكالها المتطوّرة هي ظاهرة حديثة، لكن جذورها مغروسة في فترات بعيدة في تاريخ الفلسفة لفهم الذّات، وبعدها ظهرت إلى العلن بفضل جهود الفلاسفة استطاعت أن تكون تيارا فلسفيا مستقلا بذاته.

ومن هذا المنطلق لا يمكن لأحد إنكار أنّ ملامح الوجودية كانت موجودة عبر العصور القديمة، وكانت تكمن في أنّ الوجود هو مشكلة الفكر الإنساني، فهو الحقيقة الوحيدة التي يؤمن بها فلاسفة المذهب الوجودي «**نذكر منهم في العصر اليوناني سقراط، ومن قبله بومنيدس ثمّ أفلاطون، وفي العصر الإسلامي الوسيط الحلاج والسهروردي المقتول، وفي العصر الوسطى الأوربية القديس أوغسطين، وفي مستهل العصر الحديث بسكال**»[3]، حيث تعدّ أفكار هؤلاء الأعلام سببا في ظهور الفكر الوجودي الفلسفي، إذن لم

---

[1]- عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، 1980، ص19.

[2]- المرجع نفسه، ص ن.

[3]- المرجع نفسه، ص20.

يعرف رائدها الرّسمي الذّي هو "سيرن كيركجور" (Keirkegaard Soren) الملقّب بأب الوجودية، موقفه الأول كان رافضا لهيجل في نظريته العقلية، لأنّ الفلسفة خارجة عن نطاق البحث في المعاني المجرّدة، بل همّها هو الوجود الإنساني، والموجودات ما هي إلاّ خادمة للذات الإنسانية لتحقيق ممكناتها، إذن الذّات الموجودة هي الدّافع لخلق الفلسفة، وليس العكس.

جاءت الفلسفة الوجودية كردّ فعل على الفلسفات التقليدية التي تهتمّ بدراسة المعاني المجرّدة، فهي مناقضة لها، وهي تهتمّ بالإنسان ووجوده، لذا تتّخذه نقطة البداية في دراستها، بدراسة علاقته بالآخر «**الذّين هم في الواقع جحيم بالنّسبة إليه**»[1].

تهتمّ الوجودية بالإنسان من حيث الحقيقة الواقعية والتجربة الحسيّة التي يندمج فيها مع مجتمعه، لذا سميت الوجودية بالفلسفة الإنسانية لكونها ثورة على التيارات المادية التي تنقص من قيمة الإنسان وتنشئته، متغافلة فيه عن الجانب الرّوحي المتكوّن من مجموعة من الأحاسيس الدّاخلية التي تتميّز بها النّفس الإنسانية، لذلك فالوجودية قيمة واعتبار لخلجات الإنسان مكانها من الوجود الإنساني، بل وأكثر من هذا اعتبرتها أساس الوجود الفردي الإنساني، وتعتبره منطلقا لأفكاره، فالإنسان في المنظور الوجودي هو أقدم شيء في الوجود وقبله كان العدم، فالوجود سابق للماهية، لذلك اهتمّوا بإعادة الاعتبار الكلّي للإنسان، ومراعاة تفكيره الفردي، وحرّيته وغرائزه ومشاعره الذّاتية، ولذلك كان الشغل الشاغل للوجوديين هو تحقيق ماهية الفرد لتتحقيق حرّيته.

جاءت الوجودية إذن معارضة للاتّجاه العقلي السائد، وجعلت من الذّات مبدأها الأساسي، فهي فلسفة الذّات وليست فلسفة الموضوع، فالإنسان كائن منفرد لديه خصوصياته الفردية، وهذه الخصوصية لا تظهر في حالة غياب الحرّية والاختيار.

---

[1]– عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص21.

كان أب الفلسفة الوجودية "كيركجور" مهتمّا بالبحث عن وجود الإنسان، لذا عمل على إظهار ثلاث أسس للوجود التي تشكّل الوجود الإنساني العيني، ويذهب إلى أنّ المفهوم العام للوجود، بمعنى أنّ فكرة الوجود العيني ذاتها توجد بوصفها شيئا ضروريا ومثاليا[1]، ومن خلال هذا القول يتبيّن المعنى الحقيقي للوجود، فهو متعلّق باهتمام الفرد بالتحقيق الفعلي لوجوده، حيث يتمكّن من أن يحقّق ماهيته، إذن الوجود العيني هو الوجود الإنساني والتمتّع بذلك الوجود والذّاتية، فالوجود مرتبط بالواقع الإنساني، لأنّ الإنسان فقط من يبحث عن وجوده ويسفر عنه.

لم تأت الوجودية إلاّ بعدما عمل الاتّجاه العقلي على طمس إنسانية الإنسان، وقضى على طبيعته الحيويّة، وهذا ما دعا إلى ضرورة تدخّل الوجودية للدفاع عن الوجود الإنساني الذّي أساس نشأتها، فتسمية الوجودية نفهم منه الكثير، فهي تعني دراسة الوجود في خصوصيته، وهذا لا يعني أنّ الفلسفات القديمة لم تهتمّ بالوجود، فأصل الفلسفة هو التساؤل حول الوجود، وهذا ما يعني أنّ للوجودية ارتباط وجذور تاريخية بالفلسفات القديمة.

اشتق مصطلح الوجودية من الوجود، وهو الوجود الإنساني ومشكلاته وعلاقته بالغير، وحرّيته، فالفلسفة الوجودية هدفها الوجود الإنساني من حيث أنّه يعيش داخل مجتمع حالات نفسية مختلفة، فهي مدرسة اتّخذت الوجود الإنساني منطلقا لها، وهي تعالج الإنسان وحالاته النفسية والاجتماعية لكونها تهتمّ بتفكيره وشعوره وسلوكاته، وتعمل على إبراز قيمة الوجود الفردي للإنسان داخل الجماعة.

تعنى الوجودية بالوجود في خصوصيته، لذلك فهي فضاء الإنسانية ولها صلة وثيقة بالنزعة الإنسانية الطّبيعية، لذلك وصفت بـ: «**الوجودية مذهب إنساني**»[2]، ولذلك نجدها تهتمّ بالإنسان اهتماما واضحا من خلال التعمّق في الذّات لتحقيق الوجود.

---

[1]– ينظر: أمل مبروك: فلسفة الوجود، الدّار المصرية السعودية، القاهرة، دط، 2005، ص91.

[2]– جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، تر: عبد المنعم الحنفي، الدار المصرية للطبع والنّشر والتوزيع، ط1، 1964، ص07.

بدأت فكرة تحقيق الوجود بعد الحربين، فمخلفات الحربين عملت على تغيير التفكير، حيث أصبح التّفكير كلّه عن الأحوال السياسية والاجتماعية التي آلت إليها المجتمعات آنذاك، لذلك عبّروا عنها سعيا لإيجاد الحلول التي تحقّق وجودهم، ووقفوا أمام هذا الأوضاع موقف المسؤولية والحرّية، وهذا ما جعل الحيّاة تتّضح لهم أنّها تعج بالعبث، لذلك رفضوها وسخطوا عليها، وعبروا عن الأوضاع المزرية بما أنّها فلسفة تهتمّ بمسألة الوجود، فظهور الوعي والمسؤولية والحرّية والاختيار عمل على إصلاح المجتمع.

تعدّ الفلسفة الوجودية ملجأ الإنسان الوحيد للتّعبير عن حالته المتأزّمة جراء الحروب التي أنهكته وشتت قواه، وحطمت آماله وتطلّعاته، وجعلته يتخبّط في دوامة الضياع واليأس وفقدان المثل والقيم، لذلك اتّجه إلى الفلسفة الوجودية التي كانت معارضة لكلّ فكرة عقلية، فهي تحول كلّ الأنظار إلى الفرد محاولة إخراجه من حالة البؤس التي تزعزع كيانه، لذلك أعتبرت فلسفة ذاتية، تسعى إلى الكشف عن الإنسان باعتباره كائنا حيّا يختار مصيره بكلّ مسؤولية وحرّية واختيار، وهي فلسفة إنسانية: «**تضع الإنسان مواجها لذاته حرّا، يختار لنفسه ما يشاء**»[1]، فمن خلال هذا نقول أنّ الوجودية تعطي حرّية الاختيار للفرد للتعبير عن أحاسيسه بالقلق، اليأس، الاغتراب...، ومنها تتحقّق الذّات، ويمكن القول أنّها تهدف إلى إخراج المكبوتات الباطنية والتعبير عنها في الواقع بكلّ وعي وحرّية ومسؤولية، فالفرد يختار مصيره بنفسه وبهذا تتحقق ماهيته.

عالج "جان بول سارتر" مشكلة الماهية، حيث اعتبر أنّ وجود الإنسان يسبق ماهيته، لكونه يتناول وجوده بعقله، فالمبدأ الرئيسي هو: «**فكرة أنّ الماهية تسبق على الوجود**»[2]، لذلك يسعى الإنسان إلى صنع نفسه وكيانه ليصل إلى جوهره وماهيته: «**هذا هو المبدأ الأوّل من مبادئ الوجودية، وهذا ما يسميه الناس ذاتيتها**»[3]، ولهذا تقوم الوجودية على

---

[1]– جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، ص09.

[2]– المرجع نفسه، ص12، 13.

[3]– المرجع نفسه، ص14، 15.

جعل الوجود سابقا على الماهية، إذن تنظر إلى الإنسان على أنّه وجود وليس ماهية، أساسها الحرية المطلقة التي تسمح للفرد أن يضع ماهيته.

وفي الأخير نفضي إلى القول أنّ الوجودية هي الفلسفة التي تهتم بحياة الإنسان المعاصر المتخبط في دوامة من الحالات النفسية المليئة بالهموم، لذلك نجده في حالة قلق وملل وخوف وضياع وكبت نفسي، وكلّ هذه الحالات نتيجة للأوضاع المتوترة التي يعيشها المجتمع المعاصر المليء بالمظاهر السلبية والتي تؤثر سلبا في الفرد وكينونته في الحياة، وهذه الأوضاع المتأزّمة التي يعيشها الإنسان جعلته يقاوم العدم ويعيش واقعه الحاضر، لذلك تقع عليه مسؤولية وضع القيم الخاصة به بكلّ حرية واختيار. فقد ترعرعت الفلسفة الوجودية في أحضان هذا العالم المنغلق.

تتحدّد طبيعة الوجودية في قيمة حيّاة الإنسان الذّي يعيش لتحقيق هدف الوجود الإنساني والكشف عن حقيقة هذا الوجود وماهيته، لذلك يتّخذ موقف اتّجاه الحيّاة ويلتزم به، «**لهذا سمي الأدب الوجودي القائم على الفلسفة الوجودية بأدب الالتزام أو أدب المواقف**»[1]، فهي تستخلص من رحم تجربة ذاتية معاشة، خاضها الإنسان الوجودي من خلال تجاربه، «**هذا ما جعل الفلسفة الوجودية تتّسم بالشخصية الذّاتية واعتبرها الفلاسفة أنّها أسلوب في التفلسف**»[2]، وهذا الأسلوب يؤمن إيمانا مطلقا بالوجود الإنساني وينطلق منه، ولا ينطلق من الطبيعة، فهي فلسفة الذّات.

تلازم هذه الصبغة الذّاتية الوجود الإنساني، ومن خلالها يستطيع أن يجسّد حرّيته المطلقة بالاختيار، فإنّ غياب الذّاتية لا يفضي إلى أيّ وجود إنساني، ومن هنا نعتبرها من المقوّمات التي ترسي مبادئ الوجودية، لذلك يقال عنها أنّها: "فلسفة تبدأ أوّلا بوجود الفرد"، فالذّات عند الوجوديين ليست الذات المفكّرة فحسب، بل هي الذّات المفعمة بالمشاعر النابعة من تجربة الحيّاة العاطفية للإنسان التي يتعسّر تفسيرها عن طريق الملاحظة العلمية.

---

[1]– محمّد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنّشر والتوزيع، مصر، ط3، 2001، ص321.

[2]– جون ماكوري: الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مر: فؤاد زكرياء، عالم المعرفة، الكويت، 1982، ص17.

تتعدّد الموضوعات التي تطرّقت إليها الفلسفة الوجودية وترتبط بالوجود الإنساني: «**الحرّية واتخاذ القرار والمسؤولية وهي موضوعات تشكّل جوهر الوجود الشخصي**»[1] ومغزى فلسفي لكونها تميّز الإنسان القادر على بناء مستقبله انطلاقا من اختيّار حرّ ومسؤول، فهو مسؤول عن حيّاته ووجوده، ومسؤوليته تتحقّق في حرّية الاختيّارات التي يصبو إليها ، وهذا ما عبّر عنه "سارتر" الذّي «**ربط الوجود بالحرّية، فالوجود لا يتحقّق إلاّ بفعل الحرّية، لأنّ فقط بها يضع الإنسان معنى لوجوده هو ولوجود الأشياء من حوله**»[2]، فالحرّية تخطو خطوات الوجود الإنساني، وهذا ما ولد القلق لدى الإنسان اتّجاه مصير وجوده، «**وهكذا تكون الحرّية هي وجود الإنسان**»[3]، وحرّية الفرد لا تتوقّف عنده فقط، بل تتعدّى ذلك لتصل إلى الحرّية الجماعية، فهو ليس مسؤولا عن نفسه فقط، بل هو مسؤول عن البشرية، إذن مسؤوليته مطلقة، تستدعي الشّعور بالحرّية المطلقة، «**وعندما نقول إنّ الإنسان مسؤول عن نفسه، فنحن لا نعني أنّه مسؤول فقط عن شخصه، ولكنّه مسؤول عن كلّ النّاس**»[4].

واختياره لنفسه سيكون اختيّارا صائبا، ولهذا فهو يبعد الشّر عن طريقه، كما أنّ هدفه الوحيد في الوجود هو البحث عن الخير، فحينما يتحقّق الخير يتحقّق لجميع الناس، وهذا ما عبّر عنه "سارتر" في قوله: «**اختاروا مثلما اخترنا، ومن ثمّ فهو خير لكلّ الناس**»[5]، هذه المسؤولية التي يحملها الفرد اتّجاه مجتمعه تزيده ارتباطا بالناس وتفاعلا مع أحداث عصره، فهو لا يستطيع أن يقف موقفا محايدا اتّجاه ما يحدث من حوله، فعليه أن يتّخذ مواقف حرّة ومسؤولة، وهذه المواقف تؤثّر إيجابا في تجديد الواقع الإنساني وتحديد مستقبله.

---

[1]– جون ماكوري: الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، ص19.

[2]– رجيس جوليفية: المذاهب الوجودي، ص18.

[3]– المرجع نفسه، ص168.

[4]– جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، ص16.

[5]– المرجع نفسه، ص17.

كما تناولت الوجودية دراسة مواضيع مثل الذّنب، الاغتراب، اليأس، الموت، العبث، العدم...

تنقسم الوجودية إلى قسمين: وجودية مؤمنة على رأسها الفلاسفة الذّين يعتنقون المسيحية أمثال: كيركيجارد وكارل يسبرز وجبريل مارسيل، ووجودية ملحّدة يمثّلها كلّ من هايدجر، سارتر، كامو وسيمون دي بوفوار، وهذا ما أكّده "سارتر" في قوله: «**هناك فلسفتان للوجودية، وليست فلسفة واحدة، يعتنقها صنفان من الوجوديّين(...) فهناك الوجوديون المسيحيون، وعلى رأسهم جابرييل مارسييل، ويسبرز، والاثنان مسيحيّان كاثوليكيان مخلصان لكاثوليكيتهما، وهناك الوجوديون الملحدون وعلى رأسهم هيدجر، والوجوديّون الفرنسيون، وأنا**»[1].

وعلى اختلاف ديانات الفلاسفة الوجوديين إلاّ أنّهم يتّفقون على مسألة واحدة، وهي أن الوجود يسبق الماهية، إذن الذّاتية ثمّ الماهية، وهذه الفكرة تؤكّدها مقولة "سارتر": «**والوجوديون عموما، سواء المسيحيين أو الملحدين يؤمنون جميعا أنّ الوجود سابق على الماهية، أو أنّ الذّاتية تبدأ أوّلا...**»[2].

2- التيار الوجودي في الأدب العربي: اهتمّ العرب باتّجاهات ومذاهب فلسفية غربية وأسقطوها على المجتمع العربي، وهذا بفعل الترجمة والاحتكاك مع الغرب، ثمّ عبّروا عنها بلمستهم الخاصّة لكي تتماشى مع الروح العربية التي تخالف العقلية الغربية بسبب البيئة والثقافة المختلفة.

أوّل ظهور للفكر الوجودي عند العرب كان في لبنان حيث: ارتبطت الوجودية بمجلّة الأدب منذ أوائل الخمسينيات مؤسّسها إدريس سهيل في لبنان[3]، وهذا ما أسهم في انتشار

---

[1]- جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، ص11.

[2]- المرجع نفسه، ص 11.

[3]-ينظر شكري محمّد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، عالم المعرفة، دط، الكويت، 1983، ص56_58.

الفكر الوجودي في الأوساط العربية، بحيث أنّ الكتاب والمفكّرين ذاع صيتهم، فأعجبوا بأفكار ومبادئ الفلسفة الوجودية خاصّة فلسفة "سارتر" التي من خلالها وجدوا ما كانوا يصبّون إليه، لذلك اجتهدوا في ترجمة أعماله ودراستها.

وهنا يتّضح لنا مدى اهتمام المفكّرين العرب بالفلسفة السارترية، فقد عملوا على تحويل أعماله وأفكاره إلى العربية، وكانوا يتبعون خطاه، فكلّما كتب هو كتبوا عنه هم أيضا، وهذا الاهتمام بفكر "سارتر" يعود إلى أنّ "سارتر" يستعمل طريقة تجذب المثقّف العربي وتخدمه، لأنّ أسلوب "سارتر" وطريقة طرحه لمبادئ الفلسفة الوجودية كانت واضحة المعالم وجريئة، وهذا ما جعل "سارتر" يحتلّ مكانة رفيعة بينهم، كما لفت اهتمام الأدباء والمفكّرين العرب، خاصّة في ظلّ الصراعات والحروب التي كانت تعيشها المجتمعات العربية في ذلك الوقت، من صراعات سياسية وتفشّي مظاهر التمرّد والاغتراب في أوساطها فـ «**كان تعبير كتابات سارتر عن المعاناة، ومواقفه المؤيّدة للنضال وكفاح الشعوب، هما أساس خطاب المثقّف العربي إلى سارتر**»[1]؛ ويوحي هذا القول إلى أنّ "سارتر" كان ملهم المفكّرين العرب، نتيجة وقوفه في وجه الاستعمار وتأييده للشعوب المستعمرة سعيا منه لإخراجها من تلك المعاناة، كان حامل راية أنّ الشعب له الحقّ في إقرار مصيره، فهو مؤيّد لقضايا التحرّر والإنسانية، لذلك اعتبره العرب المثال الأعلى للحريّة والإنسانية، خاصّة أنّ المجتمعات العربية كانت في أمسّ الحاجة إلى فهم المصطلحات الإنسانية مثل: الوجود الإنساني، الحريّة، القلق والتعايش مع الغير، وهذا هو الدّافع الذّي جعل أدباء العرب يترجمون أعمال "سارتر" ويستعينون بها في بحوثهم، ونذكر على سبيل المثال المفكّرين الذّين اتّبعوا خطى "سارتر" "نجيب محفوظ" الذّي تظهر ملامح الوجودية في روايته: "الشحاذ"، حيث يقرأ عنوان هذه الرواية قراءة وجودية، فهو يثير التساؤل والقلق، فتسمية الرواية باسم "الشحاذ" دليل على أنّها تستدعي البحث عن الحقيقة بعد أن احتاجت النّفس إليها[2].

---

[1]– أحمد عبد الحليم عطية: سارتر الفكر العربي المعاصر، دار الفرابي، لبنان، ط1، 2011، ص12.

[2]– ينظر: جواد أصغري: الرّمزية في أدب نجيب محفوظ، مجلّة اللّغة العربية وآدابها، العدد03، طهران، 2006، ص13.

حيث ترجم "نجيب محفوظ" في روايته هذه منهج الذّهنية الرمزية كغيره من الكتاب الوجوديين والعبثّيين الذّين يعالجون في أعمالهم قضايا الرمزية بعدما كانت واقعية.

يعالج "نجيب محفوظ" مشاكل المجتمع المصري خاصة، والمجتمع العربي بشكل عام بنظرة وجودية، لكونه يستدعي شخصيّات منحرفة ومهمّشة اجتماعيا، يبيّن أنّ الكاتب منخرط ويعيش واقع مجتمعه ويحسّ به[1]، وكمثال آخر نذكر روايته: "اللّص والكلاب"، وهي الأخرى تحمل في ثناياها النّظرة الوجودية للحيّاة التي نادى بها "محفوظ" ودعا كتاب العرب إلى تبنيها.

ومن الأدباء العرب الذّين تظهر الفلسفة الوجودية في أعمالهم الفكرية، بعدما كرسوا جهودهم وتوجّههم في هذا الاتّجاه نذكر "عبد الرّحمان بدوي"، الذّي لم يبخل على السّاحة الفكرية بانتاجاتهم الفلسفيّة حول الوجودية، والدّاعية إلى الحرّية العقلية وحرّية الفعل دعوة واضحة، وهذا ما نلمسه في كتابه: "دراسات في الفلسفة الوجودية"، حيث يذهب إلى أنّ الوجودية مذهب في الوجود يقوم على مبدأ الوجود الإنساني، فالوجودية حسب "بدوي" مذهب يتمتّع به الإنسان بوجوده، فأفعاله هي التي تحدّد وجوده وتكوّنه، فوجود كلّ إنسان بحسب ما يفعله[2].

وكان لعبد الرّحمان بدوي دور فعال في نقل أفكار الوجودية إلى الساحة الأدبية من خلال ترجمته وتحقيقه لعدّة كتب حول وجودية، نذكر منها: "دراسات في الفلسفة الوجودية، الوجود والعدم"، الإنسانية والوجودية في الفكر العربي"، "نيتشه"، "الزّمن الوجودي"[3].

لم يكن "بدوي" المفكّر العربي الوحيد الذّي اهتمّ بالفلسفة الوجودية وعمل على نشرها في البلدان العربية، بل نجد أيضا من اهتمّ بالوجودية، وتناول مبادئها في أعماله، ومنهم:

---

[1]– ينظر: السعيد الورقي: اتّجاهات القصّة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعرفة الجامعية للنّشر، مصر، دط، 2001، ص03.

[2]– ينظر: عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص05.

[3]– مكتبة نور: تحميل كتب عبد الرحمان بدوي PDFWWW.NOOR-BOOK.COM

"محمود المسعدي" في روايته: "حدث أبو هريرة قال..."، وهي رواية تترجم أسس الوجودية بامتياز، استطاع من خلالها "المسعدي" أن يربط الفكر العربي والفكر الإنساني المعاصر، وتمكن من إخراج العقلية العربية المغلقة والمتأزّمة إلى تطلّعات الإنسانية وإلى الحرّية المطلقة، وذلك من خلال الصور الفنية والمعاني المستخدمة في الرواية من: المأساة، العبث، الوجود، الجسد، الحرّية...[1]، ويكمن محتوى الرواية في الإنسان الفرد الراحل سعيا منه للخروج من المألوف ليضل إلى مكان ليردّ اليقين، وبحثا عن امتلاء كيانه بالسكون والاستقرار والطمأنينة، هكذا سيحقّق وجوده البشري[2]، بعدما عاش حيّاة مليئة بالتوتّر، شدّ الرحال فخرج من بلده مهاجرا للبحث عما يشبع ملذاته وشهواته وشكوكه الوجودية، فبفضل الرواية أحسّ أنّه ملزم لترك البلدة التي يحسّ فيها بالاغتراب.

تعبّر فلسفة "سارتر" وتعرّي الحيّاة في الأوساط العربية، لذلك تجد اهتمام المفكّرين والأدباء العرب ينصب نحو فلسفة "سارتر" التي تجسّد الأوضاع التي عايشتها المجتمعات العربية، فكتابات "سارتر" الوجودية تترجم المعاناة والآلام التي عاشتها الشّعوب والتي كانت بسبب ويلات الاستعمار.

فقد وجد «**العرب في كتابات سارتر ما يعبّر عن معاناتهم وهمومهم**»[3]، ومن هذا نفهم أنّ كتابات "سارتر" تقوم على تجسيد الحرّية الإنسانية، لأنها هي المبدأ والرّكيزة الأساسية التي تبني الوجود الإنساني، فهي حرّية مطلقة. وإضافة إلى الحرّية الفردية، ينادي "سارتر" ويعترف بالحرّية الجماعية والعدالة الاجتماعية، وهذا يظهر في مواقفه الواضحة المتضامنة مع قضايا الشعوب المستعمرة، بحيث نلمس موقفه الواضح من القضيّة الجزائرية بالرّغم من أنّه فرنسي، ومساندته للقضيّة الفلسطينية والدّعوة إلى تحرّرها، وقد دفعت هذه

---

[1]– ينظر: موقع رقيم: مقال حدث أبو هريرة قال... المسعدي، إعداد، عبير نيلوقر، 2019. www.arqim.com

[2]– ينظر: حاتم السلمي: في أدبية المكان رواية حدث أبو هريرة قال، لمحمود المسعدي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، العدد5، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2009، ص13.

[3]– أحمد عبد الحليم عطية: سارتر والفكر العربي المعاصر، ص11.

المواقف المثقّفين إلى دعوته لزيارة البلدان العربية، وقد قبل "سارتر" الزيارة، وجاء إلى القاهرة «**هذه الزيارة تحمل جانبا آخر من الأهمّية وهو ما يرتبط بإقتناع سارتر بعدالة قضيّة العرب، قضيّة فلسطين**»[1].

أدّت مواقف "سارتر" اتّجاه القضايا الإنسانية إلى انتشار فلسفته في الأوساط الفكرية العربية، وهذا يتّضح من خلال مؤلّفات وروايات ومسرحيّات "سارتر" المترجمة إلى العربية ليتمكّن الإنسان العربي من فهمها، فهو بحاجة إلى فهم طبيعة الوجود الإنساني، فالمثقّف العربي راح يترجم مؤلّفات الوجودية إلى العربية، وهذا بمساعدة دار بيروت على نشر هذه الكتب، ومن أهمّها: كتب جان بول سارتر.

- الغرفة، إيرو سترات، صداقة عجيبة، الغثيان، وهي مجموعة روايات في كتاب واحد ترجمه سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، 1984.
- الدّوامة، ترجمة هشام الحسني، دار مكتبة الحيّاة، بيروت، 1972.
- الفوضى والعبقرية، ترجمة جورج طرابيشي، دار مكتبة الحيّاة، بيروت، 1982.
- ما الأدب؟ ترجمة محمّد غنيمي هلال.

وكذلك ترجمت مؤلّفات ألبير كامي: الغريب/ الزوجة الخائنة/ الجاحدة/ البكم/ الضيف/ جوناس/ الحجر الذّي ينبت، ترجمة: عايد مطرجي إدريس، دار الآداب، بيروت، 1964.

- السقطة، ترجمة أنيس زكي حسين، دار مكتبة الحيّاة، بيروت، 1972.
- الطاعون، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، 1981.

لم يتوقّف الكتاب العرب عند ترجمة مؤلّفات الفلسفة الوجودية إلى اللّغة العربية، بل قاموا بتأليف كتب وجودية يحاولون فيها عرض مبادئ وخصائص المذهب الوجودي، ومنهم:

- زكرياء إبراهيم: فلسفة الفنّ في القرن العشرين.
- أمير مطر: الجمال من أفلاطون إلى سارتر.

---

[1]– المرجع نفسه، ص12.

- عبد المنعم مجاهد: ماذا تبقّى من جماليّات سارتر.
- رمضان الصباغ: فلسفة الفن عند جان بول شارتر وتأثير الماركسية عليها.
- حبيب الشّاروني: فلسفة جان بول سارتر[1].

3-الأسس الفلسفية للتّيار الوجودي:

3-1- العبث الوجودي: يشير العبث إلى مدرسة فكرية تدّعي بأنّ الإنسان ضائع، ولم يعد لسلوكه معنى في الحيّاة المعاصرة ولا لأفكاره مضمون، لكونه فقد الرؤيا الطّبيعية للأشياء، وهذا ما أوصله إلى تبنّي فكرة العبث نتيجة الفراغ الروحي الذّي ولد فيه اليأس والملل والضياع، وهذا ما سيدفعه إلى أن يفكّر أنّ الحيّاة لا معنى لها، حيث أن العبثيّة هي صفة الانفعال التي تهزّ الإنسان فجأة عندما يدرك أنّ الحيّاة لا معنى لها[2].

حينما أحسّ الإنسان أنّه غريب نمت عنده فكرة أنّ حياته لا جدوى منها، وهذا الطرح استوجب من الفلاسفة الوجوديين الخوض فيه، والقول عنه قصد معالجته.

كان مولد العبثيّة مع "ألبير كامو" الذّي طوّرها لتصبح اعتقادا فلسفيا، وهذا متزامن مع نهاية الحرب العالمية الثانية، التي كان لنتائجها دور بارز في إخراج العبثية إلى الساحة الاجتماعية وسمحت لها بالتطور، وجعلت من الفرد يعيش حالة من القلق وعدم الاستقرار اتّجاه مصيره الإنساني، فراح يبحث عن الحقيقة بأسلوب جديد يساعده على الفهم، بعدما خاب أمله من المدارس التقليدية، وتوجّب عليه أن يبحث عن مدرسة فكرية معاصرة تساير طريقة تفكيره وتعالج حالته النفسية التي آل إليها بعد الحرب العالمية الثانية، فكان تفكيره يدور حول القلق نحو مصير الإنسانية، فقد بدأ مع اللاشعور للفرار من العالم الخارجي والعيش بسلام في عالمه الدّاخلي النفسي، ونظرية اللاشعور احتضنتها السريالية ودعمت

---

[1]- ينظر: أسماء بن عاشور: أثر الوجودية الفرنسية في نصوص رشيد بوجدرة (بحث مقدّم لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب الأجنبية والأدب المقارن)، إشراف: رشيد قريبع، جامعة قسنطينة، 2017، ص64، 66.

[2]- ينظر: محمّد زكي العشماوي: دراسات في النّقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991، ص61.

ركائزها، فهي تعمل على إعلاء اللاشعور دون وجود لأيّ سلطة للعقل، وبعيدا عن كلّ اهتمام فنّي وأخلاقي[1].

ومع تأسيس المذهب الدّادي، اتّضحت معالم الاتّجاه العبثي الذّي عمل على تطوير نظرية اللاشعور، وهذا ما «**تلمسه خيوط الاتّجاه إلى اللاّشعور بتأسيس المذهب الدّادي**»[2] نتيجة الخوف والقلق الملازمان للفرد الذّي تشبع بالمشاكل المعاصرة، أفقدته الاطمئنان والتوازن، فهو يعيش في صراع داخلي، وهذا الصراع يكون دافعا للإبداع في الأدب.

تناولت الوجودية المشاكل الإنسانية وحاولت إيجاد حلول لها، لهذا كانت «**الوجودية أكثر فكرة عقلية، إنّها فلسفة ولدت نتيجة القلق في عصرنا، والفراغ الذّي يرجع إلى ضياع عقائدنا وتبعثرها**»[3]، وقد اهتم هذا المذهب الوجودي بكلّ ما يمرّ به الفرد الإنساني من صدمات خارجية مؤثّرة على حيّاته الدّاخلية، فعبّرت عن الكائن الإنساني، وقالت عنه في مذهب اللامعقول، وهو مذهب العبث، وهذا المذهب يعبّر عن السخرية وعدم الثّقة والتمزّق الروحي الذّي أصاب الذّات نتيجة عدم تلاؤمها مع واقعها[4].

انتشرت العبثية في فرنسا ثمّ العالم، فإنّ العبث واللاّمعقول يصوّر الإنسان التائه الذّي يعاني من الفراغ الروحي الذّي يفقده الاستقرار النّفسي، لكونه يتخبّط في دوامة البحث عن الوجود والماهية، إذن هو يعيش حالة من العبث، وهذه الحالة دفعته إلى «**رؤية عبثية قائمة للوجود الإنساني، تخلو من الجلال المأساوي، وتتّخذ من السخرية المريرة والفكاهة السوداء أسلوبا لها**» [5].

---

[1]– ينظر: عز الدّين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013، ص33.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

[3]– المرجع نفسه، ص36.

[4]– ينظر: عز الدّين إسماعيل: الأدب وفنونه، ص37.

[5]– نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1997، ص125.

اتّخذ الأديب النزعة العبثية واللامعقول ليعبّر عن قضايا المجتمع الذّي يشعر فيه بالضياع، وكانت أوّل إرهاصات الفكر العبثي في المسرح، مسرح اللامعقول أو مسرح العبث، فالمسرح هو الأرضية التي يستطيع فيه الإنسان إخراج مكبوتاته وتفسيرها، إذن المسرح يعتبر «**تصويرا وتفسيرا استعاريا للحيّاة**»[1].

ومن خصائص التيار العبثي أنّه يقوم على أساس الاغتراب التام للإنسان[2]، لأنّ الفرد لا يستطيع أن يتحرّر من قيود العادات والتقاليد التي تسيطر عليه، كان هذا دافعا قويا للهروب والانعزال من الواقع، فأصحاب هذا التفكير يؤمنون «**بفكرة اللاّجدوى التي تسيطر على كلّ شيء**»[3]، ومتبنّي هذا الفكر العبثي يعبّر بلغة تخرّجه من إحساسه بالفراغ الذّي يدور من حوله، لهذا استلزم الانفعالات والتّحليق خارج السّراب «**فارتبطت فكرة لا جدوى الفعل بفكرة لا جدوى اللّغة**»[4]، ومن هنا نفهم أنّ اللّغة فقدت وظيفتها التواصلية التي تكمن في إبلاغ رسالة ما، تعالج قضيّة معيّنة قصد الإصلاح والإبلاغ.

ومن خلال ما تطرّقنا إليه سابقا يتّضح لنا أنّ التيار العبثي يعمل على فتح الآفاق للإنسان ويرشده إلى فكر واع، ركائزه مبنيّة على النّظرة العبثية للحيّاة، لذلك نجده يفكّ شفرات هذا الجانب المظلم.

يمتاز التيار العبثي بمجموعة من الخصائص المتعدّدة، وهي رمزية المعاني، والغموض، واستعمال تعبيرات غير مباشرة، والصراع الدّائم بين الذّات والغير، مما يستدعي عدم الانسجام مع الحيّاة، فيولد شعورا بالحزن والعزلة على الذّات، وهذا ما يولد النزعة التشاؤمية، فيعبّر بلغة ساخرة، حينها يكون الفرد في حالة من العبث واللاجدوى محاولا الوصول إلى الحرّية المطلقة، التيار العبثي إذن هو «**ظاهرة حديثة يدعو إلى الخروج عن**

---

[1]– نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة ، ص ن.

[2]– المرجع نفسه، ص127.

[3]– المرجع نفسه، ص128.

[4]– المرجع نفسه، ص ن.

دائرة المعقول والمعروف في الأدب والفن إلى مجالات جديدة لا تتقيّد بالحدود المعقولة والموازين المعروفة»[1].

3-1-1- علاقة التيار العبثي بالفلسفة الوجودية: رفض الإنسان الأوروبي الأوضاع التي آل إليها المجتمع بعد الحرب العالمية الأولى والثانية، وهذا ما جعلهم يتبنون التيار الوجودي ليعبّروا عن القلق الذّي يعيشون فيه اتّجاه المستقبل، ولجأ الأدباء إلى الأدب الوجودي ليعبّروا عن أفكارهم، وهو ما ساعد على انتشار التيار الوجودي بشكل مذهل وسريع، ونلمس هذا في الأعمال الأدبية لـ: "سارتر" و"ألبير كامو" و"جابريل مارسيل"، و"جيرود" وغيرهم، خاصة في كتابة القصّة والرواية والمسرح والشعر، ونجد كذلك «**ألبير كامو الذّي عمل على تطوير لون من الوجودية سمي باسم وجودية العبث واللامعقول**»[2].

تتجلّى ملامح فلسفة العبث من خلال رواية: "أسطورة سيزيف" لـ "ألبير كامو"، حيث صور ضياع الإنسان في الكون المفرغ، حيث يحسّ الإنسان أنّه في غربة، وشعوره بالاغتراب يدفعه إلى التفكير أنّ العالم كلّه عبثي بلا معنى.

كان العبث معروفا بعبارات تقليدية كالتناهي، الإثم، الاغتراب، اليأس والموت[3]، يقول "مارتن أيسلن" حول هذا: «**بينما سارتر وكامو يعبران عن محتوى جديد، بأسلوب قديم، نجد المسرح العبث يذهب بخطوة أبعد من ذلك**»[4] لأن مسرح العبث استطاع أن يذهل ويحاول بناء وحدة متكاملة بين تصوّراته وبناء الوعاء الذّي يصبّ فيه.

حاول كتاب المسرح العبثي إيجاد أطر جديدة وذلك بكسرهم قانون الوحدات الثلاث: وحدة العمل ووحدة الزمان ووحدة المكان[5]، فمسرح العبث لا يجادل بل يعرض، فهو مسرح فلسفي بالأساس لا قيود له، هو مسرح فكري، وتقرّ العبثية أنّ الإنسان ضائع لن تعد أفكاره

---

[1]- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلحات النّقدي، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ج2، بيروت، ص72، 73.

[2]- جون ماكوري: الوجودية، ص66.

[3]- ينظر: ناصر الحاني: المصطلح في الأدب العربي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1968، ص188.

[4]- ينظر: جون ماكوري: الوجودية، ص19.

[5]- صامويل بيكيت: خمس مسرحيّات تجريبية، تر: نادية البنهاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992، ص16.

منظمة، فهو فقد رؤية الأشياء بالمنظور الطّبيعي نتيجة سيطرة الآلة على حياته، لهذا سار الأدباء في طريق التيار العبثي لمواجهة عالم فقد معناه وهدفه، خاصّة في المسرح، فقد ظهرت ملامح العبث جليّة، ومسرح العبث هو قراءة أدبية ودرامية عميقة لواقع ما بعد الحرب، فهو يعبّر عنّ أزمة الإنسان المعاصر، في ظلّ الزيف والانحطاط، الذّي استولى على الإنسان ومبادئه، فهو يسعى إلى التعبير عن حالة المعاناة التي يعيشها الإنسان ويصوّر مدى اهتمامه بالبحث عن معنى الوجود.

3-1-2- التيار العبثي في رواية الغريب لألبير كامي: تعد رواية: الغريب أفضل نموذج لتصوير التيار العبثي، لأنها تصوّر لنا العقم والاضمحلال وتتوغّل في العذاب الإنساني في أسوأ حالاته، فقد عبر"ألبير كامي" من خلال شخصية البطل عن عبثية الحيّاة وانقطاع التواصل بين الناس، ومن هنا ظهر ما يسمى بلاجدوى الحيّاة، هذا ما أكّده كامي في قوله: «**إنّ الشعور بالعبث هو انفصال بين الإنسان وحيّاته**»[1]، من خلال فلسفة كامي العبثية نجد أنّ فهم الإنسان يترجم مدى علاقته بمحيطه، وهي التي تحدّد مدى اللاجدوى التي يعيشها، فالفرد هو الذّي يختار انعزاله عن المجتمع عندما يستحيل عليه التأقلم فيه، «**فهو الذّي يختار عن وعي أن يكون غير منتمي عن المجتمع**»[2] أي أن ينعزل عن هذا المحيط المليء بالعبثية واللاجدوى، لهذا يقرّر الاغتراب عن العالم المرعب والانعزال عنه.

تبرز أحداث رواية "الغريب" الصراع بين الإنسان وعبثيّة الوجود، وكيف أنّ الفرد أصبح يرعى الكون بنظرة لامعقولة ونظرة عبثية، ليجد الفرد نفسه دائما في صراع مع لا معقولية العالم، وهذه اللامعقولية هي العبث بعينه، وهذا ما يؤكّده في قوله: «**ما هو محال أو عبث هو المواجهة بين معنى اللاّمعقول والرّغبة العارمة في الوضوح التّي ترنّ في**

---

[1]- مبروفيتشيديفيت زين وألن كوركوس: أقدم لك... كامي، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2002، ص47.

[2]- المرجع نفسه، ص49.

أعماق الوجود البشري»[1]، يؤكّد هذا القول بجزم الصراع القائم بين الذّات ووجودها العبثي اللاّمعقول.

يصوّر "ألبير كامي" شخصيّة البطل وعدم اكتراثه للحيّاة، فهو يعيش في حالة عدم استقرار، يحاول فهم وجوده، لهذا أعطاه ميزة أنّه غير مبال بما يدور حوله من أحداث، وأفضل مثال يؤكّد ذلك هو عدم اكتراثه لموت أمّه، رغم أنه كان بعيدا عنها لأنّها كانت تعيش في دار المسنين، فالبطل "مورسو" فور إتمام مراسم دفن أمّه وفي أوّل فرصة أقام علاقة غرامية مع "ماري"، ولم تحرّك فيه أمّه الميّتة أيّ مشاعر، وهذا يصوّر حالة "مورسو" الفاقد للقيم في هذه الحيّاة، هو في حالة لامبالاة، وفي حالة ضياع، ومن الواضح أنّ الرواية تتمحور حول تصرّفات "مورسو" العبثية نتيجة النّظرة اليائسة إلى الكون والتشاؤم الملازم للحياة، وهذه النظرة السلبية للحيّاة جعلته إنسانا غريب الأطوار، فهو كان مستمتعا مع "ماري" بالرّغم أنّه وضع أمّه تحت التراب، وفي هذا الوصف نوع من القساوة والموت الدّاخلي للمشاعر والأحاسيس، وهذا الوضع الذّي يتخبّط فيه البطل يجعله غريبا عن المجتمع، فيندهش بتصرّفاته ويحكم عليه بالإعدام، وهو غير مهتم، كما تؤكّد هذه التصرّفات أيضا على إحساس البطل بالموت قبل أوانه، هذه اللاّمبالاة نفسها هي تلك التي يشعر بها تماما بعد أن حكم عليه بالإعدام[2].

يحسّ "مورسو" أنّه في نعيم مع إحساسه بالغربة عن مجتمعه، فحسبه السعادة تكمن في العيش غريبا في هذا العالم[3]، لأنّه متأكّد أنّ نهاية هذا الوجود يرمي إلى نهاية محتمة للجميع هي الموت والعدم، فالسّعادة عنده تتحقّق بالفناء لكونها هي الحقيقة المنتظرة لكلّ الناس[4]، فسعادته يحسّ بها كلّما اقترب من الفناء والحقيقة، وهذه اللاّمبالاة التي يصوّرها

---

[1]– مبروفيتشيديفيت زين وألن كوركوس: أقدم لك... كامي، تر: إمام عبد الفتاح إمام، ص46.

[2]– ينظر: عبد القادر توازن: الشعور بالاغتراب عند أبي علاء المعري وألبير كامو، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2005– 2006، ص153.

[3]–المرجع السابق، ص154.

[4]– ينظر: عبد القادر توازن: الشّعور بالاغتراب، ص154.

الفكر العبثي من خلال شخصيّة "مورسو" الشّخصية المعدومة من العواطف والخارج عن أطر العادات والتقاليد المتّفق عليها في المجتمع.

تتعدد مظاهر العبث في رواية الغريب، فهذه الرواية تعجّ بمظاهر العبثية التي يصوّرها بطل الرواية "مورسو"، والرواية في الحقيقة مقسمة إلى قسمين، قسم موت الأمّ وما قبل الجريمة، وقسم ما بعد الجريمة.

تدور أحداث القسم الأوّل، كما سبق وذكرنا حول موت أمّ البطل وعدم الحزن على الأمّ ووصل به الأمر إلى رفض إلقاء نظرة الوداع على جثمان أمّه قبل الدّفن، وبعد هذه الحادثة ينتقل الكاتب إلى وصف حالة لامبالاة "مورسو"، فقد قابل فتاة وأقام معها علاقة دون أن يهتزّ له جفن بسبب موت أمّه، وتتواصل سرد أحداث الرواية حيث يقوم الكاتب بتتبّع سلوكات "مورسو" العبثية، حتى يصل إلى الحدث الرئيسي الذّي تقوم عليه الرواية، وهو واقعة الجريمة التي ارتكبها "مورسو".

حيث يقوم أصدقاء "مورسو" بدعوته إلى إجازة في الشاطئ رفقة أزواجهم، ويلبي "مورسو" الطّلب فيذهب هو وماري، هناك في الشاطئ حيث «**كانت أشعّة الشمس تسقط رأسا على الرمال**»[1]، كان "مورسو" وأصدقاءه يمشون على الشاطئ، وهناك يلتقون مع جماعة من شباب العرب الجزائريين، وكان لصديق "مورسو" عداوة مع أحدهم، وهذا ما نجده في الرواية في قوله: «**...لمحت...عند طرف الشاطئ...عربيين...نظرت إلى رايمون(*)، فقال لي: إنّه هو**»[2]، وعند نقطة الالتقاء حدث شجار بين "رايمون" وبين أحد شباب العرب، ولكن انتهت المشكلة بأقلّ الأضرار، فذهب كلّ منهم أدراجه، لكن "مورسو" عاد إلى الشاطئ مرّة ثانية وحده والشمس أحرقت جسده، قال: «**عدت إلى الشاطئ وبدأت**

---

[1]– ألبير كامو: الغريب، تر: محمّد أيت حنّا، منشورات الجمل، لبنان، ط1، 2014، ص64.

(*): رايمون صديق مورسو الذّي له عداوة مع العربي.

[2]– المصدر نفسه، ص65.

المسير»[1]، وكانت الشمس قاسية حتّى أحسّ بتنفّخ جبينه تحت أشعّة الشمس المحرقة[2]، ومع صعوبة الرؤية تحت تأثير أشعة الشمس على بصره، رأى الشاب العربي من بعيد حاملا في يدّه سكين، وأشعة الشّمس تنعكس على السكين، وتعيق نظر "مورسو" فيطلق النار عليه ليسقطه أرضا جثّة هامدة، وهنا ينتهي القسم الأوّل من الرواية.

يبدأ القسم الثاني من الرواية لحظة اعتقال "مورسو" من طرف الشرطة لأنّه قتل الشاب العربي بلا سبب، والغريب في هذه القضيّة أنّ "مورسو" كان في حالة من العبثية لا توصف، بحيث أنّه كان غير مبال ولم يندم على الجرم الذّي اقترفه، واعتبر أمرا عاديا لا يستحقّ كلّ هذه الأهمّية، برغم أنّه قد حكم عليه بالإعدام، لكنه لم يهتم، ورفض أن يوكل ا للدفاع عنه، لأنّه متيقّن أنّ الأمر بسيط لا يحتاج إلى كلّ هذا التوتّر، فهو مؤمن مع نفسه أنّه لم يرتكب جرما عظيما، وهذا ما عبر عنه "كامو" في قوله: «**من الضّروري جدا تنصيب محام، سألني: لم؟ أجبته بأنّي أرى قضيّتي بسيطة غاية البساطة**»[3].

لكن المحكمة توكل محاميا ورفض "مورسو" أن يوكّله للدّفاع عنه، ويأتيه المحامي قائلا أنّ المحكمة جمعت ضدّه أدلّة تدينه، وقد علمت بتصرّفه القاسي يوم وفاة أمّه في دار المسنين، فهذا التصرّف يؤكّد عدم مبالاة وعبثية "مورسو"، ونلمس هذا في قوله: «**علم المحقّقون أنّي أبديت برودا يوم دفنت أمّي**»[4]، وكذلك يصوّر "كامي" عبثيّة "مورسو" يوم استجوبه القاضي عن السبب الذّي دفعه إلى قتل الشاب العربي بخمسة طلقات، وإجابته، أنّها الشمس الحارقة هي السبب، فهو قد عمى بصره بأشعّة الشمس التي وجهها إلى وجهه، فمنع عنه الرّؤية، هذا ما عبّر عنه في قوله: «**كان ذلك السيف الملتهب يقضم جفني**

---

[1]– ألبير كامو: الغريب، تر: محمّد أيت حنّا، ص69.

[2]– المصدر نفسه، ص ن.

[3]– المصدر نفسه، ص75.

[4]– المصدر نفسه، ص77.

ويخترق عيني المتألمتين... وخيل إلى الشمس قد انفتحت على مصراعيها، لترسل مطرا من نار، توتر كياني كلّه، وشددت يدي على المسدّس...»[1].

تتجلّى العبثيّة التي كان فيها "مورسو" في موقفه قائلا أنّ الشّمس هي السّبب للقتل، فهي التي أفقدته التركيز وأحرقته، فلم يسيطر على نفسه، فأطلق الزناد، ليس هذا فقط بل وبعد مدّة من مكوثه في السجن وحكم بالإعدام، جاءه رجل دين ليطهر نفسه ويدعوه إلى التوبة والإيمان، لأنّه كان لا يهتمّ ولا يعتنق أيّ ديانة، لكن رفض أن يستقبله، هذا الأمر الذّي جعل المحكمة تثبت الجريمة عليه وتؤكّد أنّه قتل العربي عمدا، فهو أطلق عليه خمسة طلقات ليس واحدة لنقول عنها خطأ، لذا قرّرت المحكمة أن تحكم عليه بالإعدام.

رغم إصدار حكم الإعدام عليه، بقي سعيدا لأنه سيحقق الحقيقة التي ينادي بها العبثيون، ويوم يساق إلى المقصلة لينفذ حكم الإعدام فيه، يبقي غير مهتمّ، فقد وصلت عبثيته إلى عدم مبالاته بالإعدام.

تتجلى مظاهر العبث جليّا في هذه الرواية في عدّة مواطن، فبطل الرواية كان رمزا للامبالاة، ونلمسها في تكراره لقول «**ليس هذا ذنبي**»[2]، وكذلك إزهاق روح العربي بسبب أشعة الشمس، كانت شخصيّة "مورسو" معزولة عن الواقع، يعيش في وحدة وعزلة، لهذا نجد ضعف إبلاغ الرسالة إلى القاضي ليبرّر الفعل الذّي أقدم إليه، لكن اللّغة خانته، فهو لم يتمكّن من فهم ولا من إفهام القاضي، وكان «**مصدر هذا العجز هو اللّغة القاصرة عن التعبير، وبالتالي عدم استطاعة المتكلّم بها إقناع رجال العدالة ببراءته**»[3].

استطاع "ألبير كامي" أن يوصل إلى القارئ ملامح الإنسان العبثي من خلال شخصية البطل "مورسو"، الذّي يعتبر خارجا عن المجتمع وعن العادات والتقاليد، فهو في دوامة من اللامبالاة اتّجاه الواقع واتّجاه الحيّاة كلّها، كان إنسانا خاليا من المشاعر، ينكر وجود أيّ

---

[1]– ألبير كامو: الغريب، تر: محمّد أيت حنّا، ص72.

[2]– عبد القادر توازن: الشعور بالاغتراب عند أبي العلاء المعري وألبير كامو، ص154.

[3]– المرجع نفسه، ص159.

معتقد ديني، والحقيقة التي يؤمن بها الإنسان المعتنق الاتّجاه الوجودي هو الموت، الذي يعدّ **«إحدى الحقائق الثابتة لدى الإنسان العبثي»**[1].

3-2- الحرّية من المنظور الوجودي: يقصد بالحرّية من الجانب اللّغوي: حالة الرّق وحقيقتها الخالصة المنسوبة إلى الحرّ، ويقصد بها أيضا الأرض اللّينة الرملية. ويقال أيضا: على تحرير الرقبة. وأيضا الحرّة: بذرة. ويقال أيضا على شدّة الحر واشتداد العطش. وحرّر الكتاب وغيره: أي قومه وحسنة وخلصه بإقامة حروفه وإصلاح سقطاته. وحرّر الوزن ضبطه بالتدقيق. وحرّر المعنى استخلصه مجرّدا. والعامة تستعمل التحرير بمعنى الكتابة[2].

أمّا دّلاليا فقد تعدّدت المفاهيم على حسب ظهورها في تاريخ مختلف الحضارات، إبتداء من الحضارة اليونانية حيث: ارتبطت فكرة الحريّة بالمصير وبفكرة الصدفة. ولكن هذه الدلالة تطوّرت عبر مختلف حقب العصر اليوناني: ففي العصر الهوميروسي (ق11- ق10 ق م): استخدموا لفظ حرّ للدلالة على الإنسان الذّي يعيش داخل مجتمعه، دون أيّ قيد أو خضوع لأحد، وهذا التعريف عند هذا العصر يقابله أسير الحروب. أما في العصر ما بعد عصر الهوميروسي فقد أصبح يعبّر بكلمة الحريّة لوصف حال المدينة التي يسود فيها القانون الطّبيعي، فالحرّ هو من يسلك وفقا للطبيعة وغيره هو من يخضع للقانون. وفي عصر سقراط: عدل في معناها، حيث اتّخذت الحريّة معنى التصميم الأخلاقي، وفقا لمعايّير الخير وضبط النّفس، وهي من أهم شروط الحريّة الأخلاقية. وفي عصر أفلاطون: اعتبرت الحريّة في الخير، وربطها بالمدينة الفاضلة، والحرّ هو من يتوجّه فعله نحو الخير. أما في عصر أرسطو: فقد نضج المصطلح وبدأ مفهومه ينتشر ويظهر، وارتبط بالاختيار الذّي هو مرتبط بالإرادة، لذا عرف الاختيار بأنّه اجتماع العقل مع الإرادة معا[3].

---

[1]- عبد القادر توازن: الشعور بالاغتراب عند أبي العلاء المعري وألبير كامو، ص161.

[2]- ينظر: البطرس البستاني: محيط المحيط، قاموس مطوّل في اللّغة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، ساحة رياض الصلح، بيروت، دط، 1998، ص159، 160.

3- عبد الرحمان بدوي: موسوعة الفلسفة، المؤسّسة العربية للدراسة والنشر، ج1، ص565، 566.

وقد عرف مفهوم الحرية تطورات كثيرة عبر العصور وصولا إلى عصرنا هذا، وقد منحته الفلسفة الوجودية مفهوما جديدا، يرتبط بالوجود الإنساني الذّي يعتبر من الركائز التي ينادي بها التيار الوجودي، فهم يعتبرون الحريّة أساسا من أساسيات الوجود الإنساني، فلا وجود بدون حريّة، على حدّ تعبير "سارتر" الذّي أكّد أنّ الحريّة ليست خاصية مضافة إلى خصائص الطبيعة، بل إنّها هي نسيج وجودي[1].

وأصبحتّ الحريّة مبدأ أساسيا من مبادئ الفلسفة الوجودية، لذا نجد فلاسفتها كلّهم يعتبرون الحريّة مسلمة أولى من مسلماتهم، فالإنسان فيما يرى الوجوديون حر حريّة كبيرة، وهو حرّ في كلّ شيء، إلاّ في أن يتخلّى عن حريّته، ولقد قدر على هذا الإنسان أن يكون حرّ، ولا يستطيع إلاّ أن يكون كذلك: «**لقد حكم علينا أن نكون أحرار**»[2].

3-2-1- الحرّية وعلاقتها بالتيار الوجودي: يربط وجود الإنسان بحرّيته فلا وجود بدون الحرّية، وهذا المنطلق انبثق من أسبقية الوجود على الماهية، على الإنسان أن يخلق نفسه بنفسه، فهو يوجد أوّلا ثمّ يتحدّد ماهيته بعد ذلك، هذا ما يسمح له أن يتصرّف في أفعاله، ولكي تكون هذه الغاية متاحة عليه أن يتمتّع بالحرّية الكاملة، فإصرار "سارتر" على أنّ الوجود يسبق الماهية يرجع إلى رغبته في تحرير الذّات من قيود المجتمع، فالإنسان الحرّ هو الذّي يتخلّى عن عادات وتقاليد مجتمعه في هذه اللّحظة يكون قد رسم موقفه واختار طريق المستقبل بالتزام حرّ[3]، فالإنسان الذّي لا يملك الحرّية يفقد ذاته، يعني يفقد حرّيته في التصرّف في أفعاله وتصرّفاته التي تبنى على أساس الاختيار الذّي هو أصلا مبني على الحرّية، فالوجودية تجعل الإنسان حرّا مسؤولا تجاه أعماله وتصرّفاته، الحرّية تنافي الجبرية والقدرية، لذلك فالوجودية تطلق المساحة للإنسان أن يختار ما يناسبه ليس لنفسه فقط، بل

1- سعيد عبد العزيز حباتر: مشكلة الحرية في الفلسفة الوجودية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، دط، 1970ص458، 459.

2- المرجع نفسه، ص459.

3- رجاء عيد : فلسفة الالتزام، ص141.

يكون مسؤولا على علاقته مع الغير والاتّصال معه، فهو من المنظور الوجودي مسؤول عن العالم والإنسانية جمعاء، وهذا ما يوضحه "سارتر" في قوله هذا: «**عندما نقول أنّ الإنسان مسؤول عن نفسه فنحن لا نعني أنّه مسؤول عن وجوده الفردي فحسب، بل هو بالحقيقة مسؤول عن جميع الناس وكلّ البشر**»[1]، فوجود الفرد يستوجب وجود الآخرين، لأنّه حرّية تحدّ من حرّية الفرد، فالفرد يختار الحرّية للغير، وفي الوقت نفسه يختارها لنفسه، فغاية الحرّية الحقّة للإنسان تتحقّق في المجتمع، وترتكز على الظروف الخارجية، وترفض الوجودية الملحدة وجود اللّه وتعتبر أنّ الإنسان لا يسبقه شيء، وهذا ما يفضي إلى القول بأن الإنسان حرّ حرية مطلقة في أعماله وتصرّفاته، ويعد "سارتر" من الرافضين لفكرة وجود اللّه، لهذا فهو يقول بحرّية الإنسان المطلقة التي لا حدود لها.

لقد تولد عن هذه الحرّية المطلقة إحساس القلق في الإنسان الوجودي، لأن الوجودية رفضت كلّ المعتقدات السابقة، ويعود على الإنسان الوجودي ابتكار القيم التي تقود حيّاته، فهو عندما يختار عليه أن يختار الأفضل لكي يكون قدوة لغيره، فهو مسؤول عنهم، وهذا ما يولد لديه الشعور بالقلق الذّي يسميه "سارتر" بالدوار النفسي العنيف معبّرا عنه قائلا: «**إنّ شعور الإنسان بحرّيته الشاملة ومسؤولياته المطلقة أمام نفسه وأمام الآخرين هو مصدر ذلك الدّوار النفسي العنيف الذّي يتملكنا لحظة الاختيار**»[2].

نستخلص من خلال ما سبق أنّ الوجودية جاءت كردّ على الفلسفات التقليدية، ومنافية حتى لبعض الفلسفات المعاصرة لها مثل الاشتراكية التي ألغت حرّية الفرد، لهذا نجد "سارتر" يحاول أن يخرج الفرد من قيود الجماعة ويحرّره من مشاكلها، فقد حاول كتابة أدب يخرج الإنسان إلى عالم آخر مليء بمظاهر الحرّية حيث يتمتّع الفرد بحرّيته الكاملة، وعليه ستتحقّق الحرّية الكليّة للجماعة، والتمتّع بالحرّية يفضي إلى المسؤولية الكاملة في التفكير والتصوير والتعبير.

---

[1]– جان بول سارتر: الوجودية مذهب إنساني، ص16، 17.

[2]–المرجع نفسه، ص20.

ومن أعمال "سارتر" التي تتجلّى فيها مظاهر الحرّية التي نادى بها، نذكر منها: دروب الحرّية وهي ثلاثية تتكون من: سنّ الرّشد، وقف التنفيذ، الحزن العميق[1]، وهي رواية يحاول فيها "سارتر" شرح الدروب التي من المفروض أن يخطوها الفرد للوصول إلى حرّيته، حيث يصوّر سارتر في الجزء الأوّل من الثلاثية شخصية البطل الذّي كان يتوهم أنّه حر حرّية مطلقة، بحيث نجده يردّد: «**أن أكون حرّا، أن تكون قضيّتي، أن أستطيع القول: أنّني موجود لأنّني أريد ذلك، أن أكون بداءتي بالذّات**»[2].

تتلخص حكاية بطل رواية: "سن الرّشد" "ماتيو" في أنّه لا يريد أن يفقد حرّيته، مهما كلفه الثمن، حتّى أنّه عندما أخطأ مع حبيبته فحملت منه، كان خائفا ومترددا من الزواج منها، إيمانا منه أنّ الزواج يقيّده ويفقده حرّيته، فما كان يهمه هو الاحتفاظ بحرّيته فقط، وعبّر عن هذا في قوله: «...**بل كلّ ما أريده هو أن أحتفظ بحرّيتي**»[3]، يجعل "ماتيو" الحرّية في المقام الأول، لذلك يحسّ بأنّها ذات أهمّية بالغة في حيّاته ووجوده، إذ أنّه يريد أن يجد شيئا يموت من أجله وتكون حرّيته بعيدة عنه، و«**فجأة خيل إليه أنّه كان يرى حرّيته خارج المتناول، قاسية جامحة كالجماد، وكانت تأمره بصراحة أن يتخلّى عن "مارسيل"(*)، ولم تندم إلاّ لحظة، هذه الحريّة التي لا تشرح، والتي كانت تأخذ مظاهر الجريمة، لقد لمحها لمحا ثمّ إنّها كانت بعيدة، وظلّ مستندا إلى إرادته الإنسانية**»[4]، يتمتّع الإنسان في فلسفة "سارتر" بكامل حرّيته لاتّخاذ القرارات المتعلّقة بوجوده، فهو يفعل ما يريده، يكون ما يريد، يكون إنسانا «**محكوما عليه أن يقرّر من غير مساعدة ممكنة محكوما عليه إلى الأبد أن يكون حرّا**»[5]؛ إذن الوجود الإنساني يتحقّق بالممارسة المتواصلة للحرّية من غير إملاء من الغير.

1- ينظر: ويكيبيديا، جان بول سارتر WWW.WIKIPEDIA.ORG

2- جان بول سارتر: الوجود والعدم، ص700.

3- جان بول سارتر: دروب الحرّية، ج1 (سن الرّشد)، تر: سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1960، ص75.

4- المصدر نفسه، ص326.

5- المصدر نفسه، ص370.

توضّح لنا رواية: "دروب الحرّية" اختيار الإنسان للحرّية التي يريد أن يكون عليها، باعتبار هذا الفرد هو الذّي يختار أفعاله، كما أن وجوده سابق عن ماهيته، فالرواية تصوّر الطرق التي يسلكها الفرد في سبيل تحقيق حرّيته.

3-2-2- تجلّيات الحرّية في مسرحية: الذّباب لـ "جون بول سارتر": يتمثل مضمون مسرحية الذّباب في تقديم أسطورة إلكترا اليونانية، لكن "سارتر" يصوّر المسرحية بشكل مغاير للأسطورة، فقد استعان بوقائع الأسطورة للتعبير عن مبادئ فلسفته الوجودية، وخاصّة مبدأ الحرّية.

تتلخّص أحداث المسرحية في تصوير مدينة "أرغوس" التي امتلأت بالذّباب وغرقت في الندم، حيث أن هناك أغتيل "أجمامنون" حاكم بلاد أرغوس، وقائد حرب طروادة، وفي طريق العودة منها هبّت ريح عاصفة كدليل على غضب الآلهة منه، فقرّر أن يقدّم ابنته "إيفيجيني" قربانا لنيل رضا الآلهة، وهذا ما أشعل النار في صدر أمّها "كلمنسترا"، فقرّرت الانتقام منه، وتآمّرت مع عشيقها على قتله، وفعلا فقد قام عشيقها بقتله، وبسبب هذه الجريمة عاش سكان أرغوس في جو ملئ بالشعور بالنّدم على اغتيال حاكمهم، وأصبحت البلاد بعدها لا تطاق، وأصبحت «**الجدران ملطّخة بالدّم، وملايين الذّباب، ورائحة مجزرة، وشوارع مقفرة، وديدان صعقها الرّعب تلطم صدورها في أعماق بيوتها، وهذه الصرخات التي لا تطاق: أهذا ما يروق للآلهة؟**»[1]، هكذا صوّر "سارتر" حالة المدينة. لكن أبناء الحاكم لن يتركوا هذه الحالة، بل اعتزموا على تغيير هذه الأوضاع بكلّ إرادتهم.

وأزمع أبناء الحاكم المغتال "إلكترا" و"أورست" بالانتقام لأبيهم، لأنّهم لم يوافقوا أمّهم على فعلتها الشنيعة، «**فقام الابن "أروست" بقتل أمّه وعشيقها**»[2].

(*): مارسيل هي حبيبة ماتيو الحاملة منه التي طلبت منه الزواج.

[1]- جان بول سارتر: الذباب، تر: حسين مكّي، منشورات دار مكتبة الحيّاة، بيروت، ط2، د ت، ص51.

[2]- محمّد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطّباعة والنّشر، بيروت، دط، 1980، ص239.

لم يخرج "سارتر" عن الأسطورة في مسرحيته، فقد عمل على طرح نفس الطّرح الذّي تناوله الأسطورة، حتّى أنه أبقى على نفس الشخصيات، وعالج فيها الشعور الذّي يحسّ به كلّ من أوراست وإلكترا بعد أن انتقما لأبيهما، ورغم أنهما قد اتّفقا على قتل الأمّ والعشيق، إلا أن كلّ منهما قد انتابه شعور متناقض بعد الجريمة. فأورست" الذّي نفذ الجريمة لم ينتبه أي شعور بالنّدم، ولم يتحرّك له جفن، ويبدو حسب شعوره هذا إنسانا متحرّرا تمام الحرّية في أفعاله ومعتقداته، وهذا ما يبدو واضحا في إعلانه لأخته: «**ألكترا لن أندم على ما فعلت**»[1]، فهو لا يأبه أنّه قام بقتل أمّه وعشيقها انتقاما للحاكم، ويتقدّم أورست إلى الإله جوبيتر قائلا له بأن عليه أن يتحمّل المسؤولية، وفعلا هو كذلك لأنّه مؤمن أنّه حرّ، فالانتقام زاده كبرياء أو شعورا مضاعفا بالحرّية والافتخار، إذ يقول: «**لقد فعلت فعلي يا إلكترا، وهذا الفعل كان صالحا، سأحمله على كتفي كما يحمل إبر الماء المسافرين... وكلما كان أثقل أكون أكثر سرورا به، لأنّه هو حرّيتي، وحتّى أمس كنت أمشي على الأرض على غير قصد، ... أمّا اليوم فلم يبق سوى طريق واحدة، واللّه يعلم إلى أين تنتهي، ولكنّها طريقي**»[2].

هذا الطّريق الذّي اختاره أورست لنفسه جعله يجد مبرّرا لحياته ولوجوده، هذا ما عبّر عنه في قوله لأهل بلاده: «**إنّكم تنظرون إليّ، يا أهل أرغوس، وتدركون أنّ جريمتي لي وحدي، إنّني أدعيها في وجه الشمس، وهي مبرّر حيّاتي وكبريائي**»[3].

كان "أورست" مسؤولا على فعلته، وكان لهذه الجريمة جانب إيجابي، فهي التي أخرجت أهل بلاد أرغوس كلّها، الذّين كانوا يعيشون تحت تأثير النّدم من مقتل حاكم بلادهم، فهم بلا حرّية ولا اختيار، فهذه الصعقة قد أنارت دروبهم على الحقيقة، وجعلتهم يشعرون بحرّيتهم، فأورست لم يحرّر نفسه فقط، بل حرّر شعبه معه، والتزم بالمسؤولية تجاه أفعاله

---

[1]– جان بول سارتر: الذباب، ص133.

[2]– المرجع نفسه، ص135.

[3]– المرجع نفسه، ص127.

أمام شعبه، ليقتدوا به، وليتحملوا مسؤوليتهم في إعادة بناء حيّاتهم من جديد، ويخاطب شعبه قائلا: «**وديا يا رجالي، حاولوا أن تحيوا فكلّ شيء هنا جديد، وكلّ شيء لا بدّ أن يبدأ من جديد**»[1]، فهو يطالبهم بتحمّل المسؤولية الفعل وليس في التهرّب من عواقبه.

أمّا أخته "ألكترا" فقد كانت عكسه تماما، فقد ندمت ندما شديدا على تورطها في جريمة قتل أمّها وعشيقها، ولم تنج من أشباح النّدم الذّي طاردها في حلمها وفي يقظتها، وخضعت لأوامر الإله "جوبيتر"، وراحت تتوسّل إليه قائلة: «**لا تدّعني وحيدة، سوف أكرس حيّاتي كلّها للتّفكير، إنّني نادمة يا جوبيتر، إنّني نادمة**»[2].

كانت "ألكترا" تحت تأثير الندم، وهذا ما أفقدها لذّة العيش بسلام، وفعلها لم يشعرها بالفخر والاعتزاز، ولم يشعرها أبدا بحرّيتها، بل كانت رفيقة الذّنب الذّي يعيش معها طوال حيّاتها: «**...أنا لا أشعر أنّني حرّة...ولم نعد أحرار...هل تستطيع أن تمحو عنا كوننا إلى الأبد قاتلي أمنا؟**»[3]، اتّخذت "إلكترا" من الندم سبيلا لتغفر لنفسها على ما أقدمت إليه هي وأخوها، ورغم موافقتها أخاها حول ضرورة الانتقام، إلا أن الندم أخذ يظلم حياتها ويضعف قوّتها في تحمّل المسؤولية، فهذا النّدم قيّد حرّيتها.

صوّر "سارتر" في مسرحيته موقفين متناقضين، موقف الحرّية واللامبالاة، وموقف النّدم والذّنب، "أورست" لم يندم على قتل أمّه وعشيقها، على عكس "ألكترا" التي عاشت مع تأنيب الضمير.

تبرز مسرحية: "الذّباب" في: «**مدارها قضيّة الحرّية الإنسانية على المستويين الميتافيزيقي والسياسي**»[4]، يمثّل المستوى الأوّل الأسطورة اليونانية، وأمّا الثّاني يمثّل أحداث مقاومة قدّمت في باريس أثناء الحرب العالمية الثانية ضدّ الألمان، لذا سعى "سارتر"

---

[1]– جان بول سارتر: الذباب، ص166.

[2]– المرجع نفسه، ص167.

[3]– المرجع نفسه، ص134.

[4]– أحمد عبد الحليم عطية: سارتر والفكر العربي المعاصر، ص299.

من خلال المسرحية إلى رسم حال المجتمع الفرنسي، فقد جسّد شخصيّة العشيق القاتل بالاحتلال الألماني العدو، وأمّا الزوجة "كلمنسترا" فهي رمز للخونة الذّي خانوا وباعوا وطنهم، أمّا شخصيّة إلكترا وأورنست فهم قوى المقاومة[1].

أراد "سارتر" إذن من خلال المسرحية أن يدعو قراءه للشّعور بالمسؤولية أمام وضعيتهم التي تتخبّط في الظّلمات جراء انهزام فرنسا أمام الألمان.

3-3- الاغتراب الوجودي: معنى الاغتراب من الجانب اللغوي هو: انفعال من الغربة، وقد ذكر في المعاجم العربية، بمعنى النزوح عن الوطن، وهو ما جعلها تقتصر على المعنى المكاني للكلمة فقط، فغرب فلان يغرب غربا بمعنى تنحى، واغربته وغربته أي أنجبته، ويقال: غرّب في الأرض واغرب، إذا أمعن فيها، والغربة: النوى البعيد، يقال: شقت بهم غربة النوى البعيد، شقت بهم غربة النوى[2].

أما اصطلاحا، فقد ارتبط مفهوم الاغتراب بأهم روّاد الحركات الفكرية، التي انعكست آراؤهم العلمية والثقافية والدينية على تفسير الاغتراب بمعاني مختلفة، ولكنها مكمّلة لبعضها، فقد لاقى مفهوم الاغتراب الكثير من الاهتمام لمحاولة ضبطه، ونظرا لتعقد هذا المفهوم، تعددت وجهاته وأبعاده، ويعدّ الفكر الغربي سبّاقا إلى البحث عن ظاهرة الاغتراب، وتتبع أصولها ومنابعها، حيث يذهب إلى أن: «**الشعور بالاغتراب هو شعور بالانزعاج بحضور شخص أو شيء أو منظر غير مألوف، والذي مصدره الإحساس الغريب بعدم التعرف على الأشياء، وتتبع هذا الشعور بالحيرة المطلقة، ذلك التصور لتغيير العلاقات ذات العلاقة بالواقع أو نفسه**»[3]. وهذا لا يعني عدم اهتمام الفكر العربي هو الآخر بهذه الظاهرة، حيث نجد صداما في كتابات العديد من المفكرين والفلاسفة العرب، والمعنى الديني للاغتراب هو

---

[1]- ينظر: أحمد عبد الحليم عطية: سارتر والفكر العربي المعاصر، ص ن.

[2]- ينظر: الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: مهدي المخزومي السامرائي، مطابع الرسالة، الكويت، دط، 1980، مادة (غرب)، ج4، ص410.

[3]- لزهر مساعدية: نظرية الاغتراب من المنظورين العربي والغربي، دار الخلدونية للنّشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2013، ص15.

الأصل: «**فهو انفصال الإنسان سواء عن شيء ما كالملكية، أم عن العقل والحواس، أم عن الآخرين، أم عن الله. تلك هي الخلفية التي استخدم في إطار مصطلح الاغتراب أو الغربة**»[1].

ومن هنا نذهب إلى القول أن المعنى الديني له علاقة مع بقية المعاني التي يتخذها الاغتراب في البيئات الأخرى للعلوم الإنسانية المختلفة.

ويعدّ هيغل من أبرز الفلاسفة المحدثين الذين اهتموا بموضوع الاغتراب، «**وهو أوّل مستخدم لهذا المصطلح، استخداما منهجيا منظما**»[2]، فقد ربط الاغتراب بالوجود الإنساني وصيرورة الرّوح المغتربة، حيث تغترب الروح عن ذاتها، لتشكل وحدة انتقالية بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي، ويعتبر كل خروج اغتراب ولا يقهر الاغتراب إلاّ بالعودة، عودة الرّوح إلى ذاتها وبلوغ المعرفة الكلية والمطلقة[3].

وأما كارل ماركس فقد عدّ الاغتراب الاقتصادي أصلا لجميع أنواع الاغتراب الأخرى، ويتخذ المفهوم عنده معنى أعمق، وهو الأكثر شيوعا وتأثيرا في الفكر المعاصر من أي مفهوم آخر، وربما يعود ذلك لبساطة ما يطرحه، وإلى ارتباطه بالواقع المادي المباشر خاصّة وأنه يوّظفه من النواحي الاقتصادية[4].

3-3-1-تجليات الاغتراب في رواية الطاعون: رواية الطاعون من الروايات التي ألّفها "ألبير كامي"(Albert Camus) سنة 1947، حيث: «**تدور أحداث هذه الرواية في مدينة وهران الواقعة شمال غرب الجزائر. يصف فيها طريقة عيش مجموعة من سكان ميناء المدينة المأثرة بالنمط المعيشي المعاصر، قائلا: أنهم يبذلون جهدهم...يعملون**

---

[1]- عبد القادر توازن: الشعور بالاغتراب عند أبي العلاء المعري وألبير كامو، أطروحة الدكتوراه، جامعة الجزائر، 2005-2006، ص17، 18.

[2]- لزهر مساعدية: نظرية الاغتراب من النظرية العربي والغربي، ص24.

[3]- ينظر: زليخة جديدي: الاغتراب، مجلّة العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد8، جامعة واد سوف، الجزائر، جوان 2012، ص348.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص349، 350.

كثيرا، هدفهم هو الثروة، والتجارة أكثر الأشياء إثارة»[1]. وقد قام كامي في روايته هذه بوصف العلاقة التي تربط بين بعضهم البعض من مشاعر وعواطف.

كما تعتبر رواية الطاعون، من أضخم الأعمال الأدبية الفلسفية التي امتازت ببساطة أسلوبها ووضوح أفكارها، اختار كامو الطاعون عنواناً لروايته، وهو نتاج معاصرته حقبة الاستعمار النازي لفرنسا وشقائه بين المرض والمنفى، فالطاعون هو الرّعب والموت والشقاء والمرض. حيث تبدأ أحداث الرواية باندلاع الحروب وموت الآلاف من البشر، فنزل الطاعون في البلد ومات بعضهم، والبعض الآخر استسلم للقدر والموت المحتوم[2].

بدأ الراوي روايته بوصف مدينة وهران، حيث قال: «**وهران مدينة جزائرية على شاطئ البحر الأبيض المتوسط...**»[3]، ثم جاء للحديث عن ريو، وهو شخصية مساهمة في بناء الرواية، حيث قال:«**صبيحة اليوم السادس عشر من شهر أبريل خرج الدكتور ريو من مكتبه واصطدم بفأر ميت على بسطة السم**»[4]، ثم زادت الأوضاع سوءاً وبدأت آلاف الجرذان تموت في شوارع المدينة، وهذا الأمر جعل الصحف المحلية تتناول الحدث، فالموت المفاجئ للفئران جعل من سكان مدينة وهران يستغربون من هذا الوضع المفاجئ: «**وتحولت الدهشة الأولى التي استولت على الناس ببطء إلى ذعر وهلع...**»[5]. ونتيجة لاستغراب السكان وخوفهم، أمرت السلطات بجمع الجرذان وحرقها، غير مدركة أن تلك المجموعة نفسها كانت العامل المحفز لانتشار الطاعون.

---

[1]– حمزة المجيدي: كيف تتعامل مع الموت؟ العبثية في روايات ألبير كامي، مقال منشور، ميدان مكّة المكرّمة، 2018. Midon.aljazeera.net

[2]– ينظر: عبد القادر توازن: الشعور بالاغتراب عند أبي العلاء المعري وألبير كامو، أطروحة الدّكتوراه، جامعة الجزائر، 2005، 2006،ص176.

[3]– ميروفيتشي ديفيت زين وآلن كوركوس: أقدم لك ألبير كامي، ص100.

[4]– المرجع نفسه، ص103.

[5]– المرجع نفسه، ص103.

تتمثل الشخصية الرئيسية في الرواية في الدكتور ريو، وعندما مات بواب المبنى، السيد ميشيل جراء الحمى، ويعتبر ميشيل أحد أصدقاء ريو المغتربين، وبعد ذلك، يقوم دكتور ريو باستشارة زميله الدكتور كاسيل حول المرض، إلى أن يتوصل الاثنان إلى استنتاج مفاده أن الطاعون يجتاح المدينة: «**ومع الحياة التي سارت في مجراها الطبيعي، أصبح الطاعون تقريباً جزاءً عادياً من هذه الحياة...**»[1]، من هنا فإن هذا الوباء انتشر وطغى على أجواء المدينة، وأدى هذا الوضع إلى إغلاق بوابة المدينة، ونشر الطاعون تأثيره على مختلف الشخصيات: كالأب بانيلو، رجل الدين الذي يستغل انتشار الطاعون كفرصة لتعزيز مكانته الروحية في المدينة، من خلال الإيحاء بأن الطاعون هو غضب من الله لمعاقبة الناس على خطاياهم.

ويقوم جان تارو والدكتور ريو بعلاج المرضى في منازلهم كما في المستشفى، «**وعندما تحقق تارو من أنّ السلطات ليس لديها الخيال للتعامل مع الطاعون فإنه يعرض على ريو خدماته**»[2].

ويلقي الأب بانيلو خطبة دينية ثانية لتوعية الشعب بخطورة الطاعون، والكفاح والقيام بكل ما هو ممكن لمواجهته، وبعد أيام من الخطبة يمرض الأب بانيلو، غير أن الأعراض التي بدت عليه لا تتماشى مع أعراض مرض الطاعون، لكن مرضه كان مميتاً.

وفي الأخير كان الطاعون في حالة تقهقر كامل، وبدأ سكان المدينة بالاحتفال بقرب فتح بوابات المدينة.

ومن هنا نستنتج، بأن في هذه الرواية اغتراباً دينياً عن طريق الخوف والهلع من العقاب.

4- الالتزام بين الماركسية والوجودية:

---

[1]- ميروفيتشي ديفيت زين وآلن كوركوس: أقدم لك ألبير كامي، ص105.

[2]- المرجع نفسه، ص108.

4-1- الماركسية (كارل ماركس): يعتبر المذهب الماركسي من الاتّجاهات التي تبنّت قضيّة الالتزام، حيث يعتبر المجتمع مادة الماركسية الأولى، بحيث يسعى هذا المذهب إلى إعادة تكوين المجتمع على أساس مبادئ المساواة والعدالة، وهذا دفاعا على الطّبقة العاملة، وعلى حقوقهم وحريّاتهم، فأساس الحريّة عند الماركسية قائم على التحرّر من وطأة الرأسمالية الاستغلالية.

كما دعت الماركسية إلى الثروة البروليتارية، التي سوف: «**تعمل على تغيير العالم القديم، وفي الوقت نفسه تعمل على بناء المجتمع الاشتراكي الخالي من أيّة طبقة على الإطلاق**»[1]، وتعدّ هذه الثورة التي أحدثها العمال بداية لنشأة المذهب الماركسي كنظام.

يفسّر المذهب الماركسي ماديا ويعمل على فهم التناقضات الكامنة في الواقع الإنساني فهما ماديا، ويعدّ الدافع الاقتصادي الوحيد الذّي يستطيع تفسير السلوك الإنساني، وعليه فإن: «**الماركسية تؤمن بأولوية المادة، والوجود هو الذّي يقرّر الشعور، ومن هذا المعتقد فإنّ الأساس الإبداعي لعمل الفنان يتلخص في أنّ كلّ عمله انعكاس للعالم الذّي يعيش فيه، وهو نتيجة لاحتكاكه به**»[2]، وعلى هذا نمت علاقة بين الواقع المادي والإنتاج الفكري، فظهرت الواقعية الاشتراكية لتعبّر عن القضايا الاجتماعية التي تتخبّط فيها الطّبقة العاملة المنهوبة الحقوق، وتعمل جاهدة لردّ الاعتبار إليها والدّفاع على حقوقها، هذا هو الأساس الذّي يجب على المبدع أن يلتزمه، إذ هو يتمحور: «**في إعطاء المزيد من الاهتمام الفني بالواقع المعيش للنّاس والدّفاع عن كيّانه...وعلى وجه الخصوص طبقة العمال**»[3]، فالطّبقة العاملة هي الأساس لتطوير الاقتصاد الاجتماعي، لهذا وجب على الأدباء أن يعبّروا في أعمالهم عن مشاكلهم الاجتماعية، ومن مؤيّدي هذه النظرية: «**نجد لينين يرى أنّ الفنّ هو سلاح يستغلّ في الصراع بين الطبقات...فالفن إنّما هو يعكس الحقيقة**

---

[1]- رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النّقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، نشأة المعارف، الإسكندرية، 2000، ص129.

[2]- المرجع نفسه، ص137.

[3]- المرجع نفسه، ص133.

الاجتماعية»[1]، والفنان في ضوء الواقعية الاشتراكية خادم للمجتمع، و«**أنّ المجتمع لم يوجد من أجل الفنان، وإنّما وجد الفنان من أجل المجتمع**»[2].

ينطلق التزام الواقعية الاشتراكية للطبقة الكادحة من تعاليم كارل ماركس، والتي عرفت نضجها مع "لينين"[3].

تعتبر الماركسية أنّ كلّ حياة اجتماعية مبنية على الجدل المادي، «**فالفكر الماركسي يرى أن تكون القضايا المعروضة كلّها**»[4]، حيث اعتبروا أنّ الحقيقة تشكّلها البنية الدّنيا التي تتمثّل في الإنتاج المادي، لذا يولي الاشتراكيون أهمّية للصراع الفكري القائم داخل الصراع الطبقي، وبهذا تتجلّى فكرة الالتزام الماركسي في الأدب، فهي تسعى إلى ربط الأدب بالمادة، ف: «**المادة والفكر يتعايشان في وحدة يؤثّر كلّ منهما على الآخر ويتطوّر معها**»[5]، لهذا كان الأديب في المنظور الماركسي قوّة اجتماعية فاعلة في تغيير الأوضاع، ساعيا إلى إيجاد توازن داخل المجتمع، ينطلق الأدب من حيّاة البنية الدنيا لأنها قاعدة المجتمع[6]، ذلك أنّ الأديب ينظر إلى هذه الطّبقة أنّها المسيطرة على الإنتاج الاقتصادي، ومنه فهي المتحكّمة في تطوّر المجتمع، أمّا أداته صالحة لدمج الفرد بالمجموع، بمعنى أن يتم ربط الأنا (الذّات)، بالنحن (الجمع)[7].

لا يعبّر الأديب ولا يكتب لنفسه، إنّما هو مرآة عاكسة للحيّاة الاجتماعية يسعى إلى دعوة المواطنين إلى الوعي والتحرّر والثورة وإنصاف المظلومين.

---

[1]– رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النّقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ص134.

[2]– أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1976، ص35.

[3]– ينظر: رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، ص129.

[4]– المرجع نفسه، ص130.

[5]– المرجع نفسه، ص131.

[6]– ينظر: أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي، ص30.

[7]– ينظر: المرجع نفسه، ص31.

ومن هنا تشكل الالتزام الماركسي في الأدب باعتباره يعالج الواقع التاريخي والاجتماعي سعيا منه للقضاء على الطّبقية، لهذا: «**نجد لينين يرى أنّ الفن هو سلاح يستغلّ في الصراع بين الطبقات**»[1].

الأدب والأديب هما الأدوات التي تسعى إلى العدالة الاجتماعية، فالأدب خادم لمجتمعه ولمتطلّباته، من خلال استعمال الأديب لإبداعه وإنتاج أعمال أدبية وفنّية تكون مرآة عاكسة لما يسود في المجتمع، فهو يربط الوضع الاجتماعي المعاش بالصّراعات الطّبقية فيعالج موضوعه في دائرة المجتمع بشكل إيجابي ذو تأثير على الطّبقة العاملة[2].

يقف الكاتب وقفة مناضل ملتزم بقضايا مجتمعه مدافعا عن الطّبقة الكادحة المظلومة، بالرّغم من أنها المسيطرة على الإنتاج والمتحكّمة في التطوّر الاقتصادي للمجتمع، حسب التعبير الماركسي، والفنان الحقيقي هو الذّي يدفع المجتمع إلى التغيير، فهو يلعب دورا في تطوّر الفرد الاجتماعي بكلّ حرّية وإخلاص، ومن غير إملاء خارجي، ونجد "بليخانوف" يعبّر عن هذه الفكرة برأيه أنّ المبدع الحقيقي تظهر شخصيته من خلال معالجة أفكار عصره، بشرط أن لا تكون خارجة منه، بل تكون جزءا لا يتجزأ من كيانه، ليتمكّن من التعبير عنها بكلّ حرّية[3].

والأديب الملتزم هو من يعبّر عن قضايا الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع، يتبادل معه التأثير والتأثّر، وفي هذه الحالة هو لا يمثّل نفسه فقط، بل يمثّل مجموعة من الأفراد، يعبّر عن مشاغلهم بشكل فردي، وهذا هو أساس الإبداع لدى الأديب الماركسي الملتزم، وفي رأي الماركسية: «**أنّ المجتمع لم يوجد من أجل الفنان، وإنّما وجد الفنان من أجل**

---

[1]– رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النّقد الأدبي، ص134.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص136.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص136.

المجتمع»[1]، ذلك أنّ الفنان يقف ضدّ الصعاب لبناء جوهر الحيّاة الاجتماعية، لهذا نجده يسخر أدبه لغاية اجتماعية.

ويذهب ماركس في فلسفته إلى أنّ الأدب يرتبط بالعمل لأنّه جزء منه، لكونه ضرورة طبيعية للحيّاة التي يسعى الأدب إلى تحويلها إلى الأفضل[2]، فهو يستعمل أدبه للنّهضة، فجذور إلهامه الفني والأدبي تحمله مسؤولية أداء الرسالة الاجتماعية المتكونة في الدّفاع عن الطّبقة العاملة، لهذا نجده يتناول همومها، ويقول عنها، ويسخر فنّه في خدمة المصالح الاجتماعية، بغية تغيير الأوضاع.

ينظر الفكر الماركسي إلى الفن على أنّه نشر لفكر إيديولوجي خاص، ونظرة معيّنة خاصّة اتّجاه الحيّاة، وفي الوقت نفسه على الأديب الملتزم أن يتبنّى موقف جماعة اجتماعية ويعبّر عنها، حيث لا يمكن أن يعيش الفرد مستقلا عن مجتمعه، وإن كان هناك استقلال فعلى مستوى الخيّال فحسب، ومن هنا كانت أفكار الأديب الملتزمة المدافعة عن الطّبقة العاملة اعتبرت سلاحا للمجتمع نظرا لما تحمله من أهمّية ضخمة، كما عبّر عنها ماركس[3].

الأدب الماركسي الملتزم أكثر الوسائل في تربية الرأي العام وتوجيهه وإيقاظ الضمائر وإعادة الحرّية للنّفوس، وذلك بترسيخ القيّم وإغناء الفكر، وهذا بدوره يؤدّي إلى التغيير في الأنظمة والقيم[4]، ومن هذا المبدأ نفهم أنّ الأديب الماركسي يعتبر مسؤولا اجتماعيا، فهو يرسم الطّريق إلى العدالة الاجتماعية والمساواة لحماية الطّبقة العاملة ضدّ سلطة المال التي تعمل على تفقيرها والتعدّي على حقوقها، لهذا وجب على الأديب الماركسي الملتزم، لأنه ينتمي إلى المجتمع، أن يناضل ويلتزم بواجبه النضالي دفاعا عن العمال.

---

[1]– أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي، ص35.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص30.

[3]– ينظر: رجاء عيد: فلسفة الالتزام، ص131.

[4]– ينظر: أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي، ص32.

ألقت الماركسية الالتزام على عاتق الفنّ، سواء شعرا كان أو نثرا، فهي تعتبر كلّ الفن عليه الالتزام بقيادة الناس إلى الثورة من أجل الحرّية، فهي إذن تدعو إلى الحرية والنضال من أجلها، وهذا ما عبر عنه "لينين" صراحة: «**نريد أدبا حرّا لا يحكمه الطّمع بالمال ولا الرّغبة في الراتب...بل توجهه فكرة اشتراكية، والتعاطف مع الكادحين، نريد أدبا حرّا يخدم الملايين وعشرات الملايّين من الكادحين الذّين يشكّلون خير أهل البلد وقوّتهم ومستقبلهم...عندئذ فقط يصبح الأدب الاشتراكي الدّيمقراطي اشتراكيا ديمقراطيا...ويتخلص من العبودية**»[1] لا يستغني الالتزام بمعناه الحقيقي عن الحرّية، شأنه شأن المذهب الماركسي، وهنا نؤكّد أنّ المذهب الماركسي ينادي بالالتزام في ظلّ الحرّية، في هذه الحالة تكون الحرّية مبدءا في الأدب الملتزم الماركسي[2].

4-2- الوجودية (جون بول سارتر): الالتزام في الماركسية نضال اجتماعي مركّز على الحرّية المادية لتحقيق مجتمع أفضل يحقّق المساواة، ففي مقابل الواقعية الاشتراكية برز اتّجاه آخر في العصر الحديث يعرف على أنّه مذهب فلسفي أدبي، هي الوجودية، التي تعتبر أنّ الوجود الإنساني هو الحقيقة اليقينية الوحيدة، فقد تطلّعت في الإنسان إلى بعد لا يحصره نظام اقتصادي ولا تحليل نفسي ولا فكري، كما كان الحال مع الحركة السريالية، بل يغذيه توق إلى أبعد من ذلك، وقلق مصدره الشعور بوجود يتخطى الإنسان ويحرّك عالمه ويتحكّم في حياته، ولقد وجد تفسيرا لهذا القلق فيما خلفته الحربان العالميتان من ويلات وأوضاع، انتصرت فيها الأسلحة على كلّ القيم الإنسانية، ويكمن خوف الوجوديّين في خوفهم على الحرّية من الضياع، فقد رفضوا الوضع الذّي آل إليه العالم بعد الحربين، يرفضون ويثورون على القوى المتحكّمة بهم باسم الحرية، وحطموا تلك القوى لتحطيم الشّر، وذلك ليتمكّن الإنسان من الخروج من الفوضى التي يتخبّط فيها، وبفضل هذا الرّفض استطاع أن يثبت حرّيته الدّاخلية، ورفض كلّ حرّية بديلة ليست فيه، فالوجودية تؤمن بالحرّية

---

[1]- أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي ، ص36.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص37.

الجوانية (الداخلية)، وترفض كلّ حرّية خارجه، وبفضل هذه الحرّية استطاع أن يملك مصيره ويتولّى أمره بيده. إذن بعد هذا المنطلق نذهب إلى أنّ الوجودية مذهب فلسفي أدبي تعتبر أنّ الوجود الإنساني هو الحقيقة اليقينية الوحيدة عندهم، بحيث أنّه لا يوجد شيء سابق على الوجود الإنساني، لهذا فهدف الإنسان يتمثّل في تحقيق ذاته وحرّيته، ويتمّ ذلك بممارسة الحيّاة المطلقة باعتبار: «**أنّ موضوع الفلسفة هو تحليل الوجود العيني ووصفه من حيث أنّه فعل حرّية تتكوّن بأن تحقّق ذاتها، وليس لها أيّ منشأ أو أساس سوى هذا التحقّيق للذّات**»[1]، فهي ليست مذهبا واحدا محدّد المعالم والأبعاد، وإنّما هي جملة من المذاهب تشترك في تحقيق الحرّية وتحقيق الذّات، فالأدب ملتزم أوّلا اتّجاه نفسه، وهذا الالتزام نفسه هو الالتزام اتّجاه الحرّية، فلا أدب من غير حرّية.

وبما أن للوجودية جذور قديمة في تاريخ الفكر الإنساني، ويعتبر "سقراط" من الوجوديين الأوائل، فإن نظرية الالتزام وجدت عند الوجوديين الأوائل، وكان لها شأن فيها، كما كان لها في فلسفة "جان بول سارتر" وكتابه، لذلك تقتصر على ملخّص لما تتضمّنه الوجودية السارترية من آراء حول الالتزام في الأدب[2].

من الصّعب الكلام عن الوجوديين جميعا، لأنّ لكلّ علم من أعلامها تجربته الخاصّة، ومن بينهم جميعا يبرز "سارتر" أقوى مدافع عن نظرية الالتزام، فحرّية الكاتب حسبه لم تنبثق من العدم، وإنّما تبلورت بالتدريج عبر تجاربه الحياتية والكتابية، وقد قادته هذه التجارب إلى تبنّي موقف الالتزام.

نادت الوجودية بالالتزام وروّجت له، وهي تختلف اختلافا بيّنا عن سابقتها الواقعية الاشتراكية في أنّها تتميّز بمنحى إيديولوجي، وتجعل الالتزام نابعا من وجدان الكاتب الفرد وقناعاته من دون أن يكون معيار واضح لهذا الالتزام، ويحدد "عبد الرحمان بدوي" مفهوم الوجودية بكونها: «**مذهبا في الوجود محدّدا تمام التحديد، بقوم على مبدأ سهل بسيط، وأنّ**

---

[1]– أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي، ص38.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص38.

الإنسان هو ما يفعله، فأفعال الإنسان هي التي تحدّد وجوده وتكوينه، ولهذا فوجود كلّ إنسان بحسب ما يفعله»[1].

ارتبط مفهوم الالتزام بالتيار الوجودي في الأدب، خصوصا مع "سارتر" الذّي يعدّ أوّل من بلور مصطلح الالتزام للدّلالة على مسؤولية الأديب، ولتوكيد أنّ الكلام الأدبي ليس مجرّد ترويح عن النّفس، أو تعبيرا فنّيا فحسب، وإنّما هو موقف من أجل التغيير، يسمّى الكاتب ملتزما حين يتحقّق لديه وعي أكثر ما يكون جلاء، وأبلغ ما يكون كمالا بأنّه منجز؛ أي ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيث الشعور الغريزي النظري إلى حيز التفكير، والكاتب هو الوسيط الأعظم[2].

خصّص "سارتر" قسما من كتابه: "ما الأدب؟" للكلام عن العلاقة التي تجمع الأدب بالمتلقّي انطلاقا من مبدأ: "ليس ثمّة رسالة بدون متلقّي"، فلكلّ خطاب متلقّ، وقيمة الفن إلاّ من أجل الآخرين[3]، وفق فهم يعدّ الأدب رساليا وهادفا، فما يجعل الصّلة مترابطة بين الأديب والقارئ هي حرّية كلّ منهما، وهذا التأكيد على الحرّية حمل "سارتر" على توثيق العلاقة بين الأدب والدّيمقراطية[4]، هذا لا يعني أن يخضع له أو يكون خادما لأغراضها، فالأدب ليس وسيلة لقوى زمنية أو لعقيدة معيّنة تتحكّم به، لكنّه هدف منفتح غير محدود[5].

تعتبر الوجودية الإنسان هو الجوهر الحقيقي المطلق الذّي يجب أن يحقّق وجوده بذاته، فهي تنفي الألوهية رغبة في التحرّر: «**وإصرار سارتر على أنّ الوجود يسبق الماهية، راجع إلى رغبته في تحرير الذّات، ممّا تتراكم عليها قيود المجتمع الذّي يستبدّ بها**

---

[1]– عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص05.

[2]– ينظر: ريجيس بوليفية: المذاهب الوجودية من كيركجارد إلى جون بول سارتر، تر: فؤاد عامل، دار المصرية للتأليف والترجمة، 1966، ص16.

[3]– ينظر: جان بول سارتر: ما الأدب؟ تر: محمّد غيمي هلال، دار النهضة للطّبع والنشر، القاهرة، ص65.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص151، 152.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص186.

ويقيّدها»[1]، وأنّ الإنسان هو الذّي يستطيع أن يتولّى أمره دون ارتباطه بخالقه، ودون تقييد بقيم خارجة عن إرادته، بل هو الذّي يختار القيم التي تنظّم حيّاته، فهو مذهب يدعو الإنسان إلى التخلّص من كلّ موروث عقدي أو أخلاقي، وممارسة الإنسان لحيّاته بحرّية مطلقة دون أيّ قيد، فهي تصف الإنسان بأنّه يستطيع أن يصنع ذاته وكيانه بإرادته، ويتولّى خلق أعماله وتحديد صفاته وماهيته باختياره الحرّ دون ارتباط بخالق أو بقيم خارجة عن إرادته، وعليه أن يختار القيم التي تنظّم حيّاته، فالأفراد في فلسفة الحرّية عند "سارتر" لم يعودوا فروعا من طبع محدّد أو من ماهية محدّدة، ولم يعودوا خاضعين لألوان من القهر، تأتي إليهم من الخارج سواء أكان ذلك الخارج هو المجتمع أم الإله...المبدأ الأوّل لوجودهم العيني هو أن يقفوا موقف اختيار عميق جاء من تلقاء نفسه تماما، وفيه يختارون أنفسهم اختيارا مطلقا[2].

ولا يكون الإنسان حرّا إلاّ عندما يحقّق ذاتيته بالتزام شقّ طريق المستقبل والتخلّص من رواسب الماضي، فالإنسان عند "سارتر" هو الخالق المستتر لحرّيته، وبالتالي لذاتيته[3]، وهذه الحرّية التي يتمتّع بها الأفراد عند "سارتر" ليست التزاما يصنع فيها الأفراد ما يشاءون دون مراعاة الآخرين: «**فهناك مسؤولية ضخمة تعالج فعل الاختيار لأنّني لا أختار حين ألتزم لذاتي فقط، بل أختار لغيري من الناس لأنّي قد أعطيت ما اخترته قيمة معيّنة، وأمام هذه القيمة التي اخترتها كأني أشير إلى الجميع كي يتبعونها**»[4].

تعتمد الوجودية على مفاهيم ثلاثة هي: الحرّية، المسؤولية والالتزام، وهذه المفاهيم التي وظفها "سارتر" لفهم الأدب ودوره، والتزام الأديب، ولمن يكتب، واعتبر أنّ الأدب هو: «**فنّ استخدام الكلام وانّ الكاتب متكلّم، فمادتها ذات دلالة، وأنّ الكلام عمل أو لحظة خاصّة من لحظات العمل، ولا معنى له خارج هذا النطاق**»[5].

---

[1]– رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النّقد الأدبي، ص141.

[2]– ينظر: ريجيس بوليفية: المذاهب الوجودية من كيرك جارد إلى جون بول سارتر، ص112، 113.

[3]– ينظر: رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النّقد الأدبي، ص141.

[4]– المرجع نفسه، ص143.

[5]– أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي، ص40، 41.

رسم "سارتر" للأدب مسارا التزاميا يفضي إلى اعتناق القضايا الاجتماعية المعاصرة خاصة، وقد شرح "سارتر" هذا في كتابه: "ما الأدب؟"، وفيه أعطى قيمة للأديب حسب التزامه بعصره، فبالنّسبة له كانت جدّة ورداءة الأدب تعتمد على العصر الذّي نشأ فيه، وعند "سارتر" كانت المعادلة سهلة، ذلك أنّ الواقع أكثر حضورا بتعاسته وحقيقته، وأنّ عليه ككاتب أن يتكلّم عن واقعه ومشاكله، هذا ما جعل "سارتر" يخطو في الأدب الخطّ الملتزم الذّي تبنّاه اتّجاه قضايا العصر، والذّي شرحه في كتابه "ما الأدب؟"، وأفقد أدبه حركته ومرونته، التي يمكن أن تتناسب مع كلّ عصر وذوق، ولم يبخل سارتر في إعطاء القيمة للأديب على حسب التزامه بعصره، وبرهن في أعماله الأدبية عن مدى تأثّر أفكاره في كيفية تناول الأدب للقضايا العصرية وتقويلها قولا نافعا لمعاصريه، وبالنّسبة له كانت جدّة ورداءة الأدب تعتمد على العصر الذّي نشأ فيه، فما إن ينقضي العصر حتّى يتحوّل العمل الأدبي إلى رسالة لا علاقة لها بالجودة والرداءة التي مثلتها في عصرها، وهذا بالضبط ما تعرّض له أدبه في حيّاته وبعد مماته[1].

ذهب "سارتر" في كتابه وأكّد أنّ البيئة والعامل التاريخي تتحكّم في عملية الإنتاج، لأنّ الأديب لديه بضاعة محدودة، تتغيّر من لحظة إلى أخرى، وهي كافية للإيحاء بصفته التاريخية، فليس هو في الحقيقة وعيا عابرا للحرّية، ولا توكيدا صرفا لها غير مقيّد بزمن، كما أنّه لا يحوم فوق التاريخ، بل إنّه منخرط فيه[2]، وهذا الطّرح هو الذّي دفعه إلى التساؤل التالي: «**ألا يكون الأمر أيسر وأقوم وأدقّ إذا أخذنا ظروف الكاتب نفسه عاملا حاسما في إنتاجه، ألا يكون من الأوفق القول بفكرة تين(*) في تأثير البيئة؟...التفسير بالبيئة حاسم من حيث إنّ البيئة تنتج الكاتب**»[3].

---

[1]– ينظر: هيقا نبي: سارتر وثمرة الالتزام، موقع عنب بلدي، 2017 www.EnabBaladi.net

[2]– ينظر: جون بول سارتر: ما الأدب؟، ص74.

(*): يقصد بنظرية تين في تأثير الجنس والبيئة وتراث الماضي القومي أو الوطني في الإنتاج الفكري لكلّ شعب.

[3]– المرجع نفسه، ص79.

عالج "سارتر" في كتابه "ما الأدب؟" قضيّة الأدب حين تناول ثلاث مسائل هي: ما الكتابة؟ لماذا نكتب؟ لمن نكتب؟ وأجاب عن هذه التساؤلات بدراسة مفادها أنّ الالتزام أساس العلاقة الجدلية بين القارئ والكاتب، وأنّ الكاتب لا يكتب لنفسه، ولو كان ذلك لكان أروع فشل[1].

ويبدو هذا طبيعيا لأن كلّ عملية إبداع: «**أنّ الكاتب إنّما يكتب للقارئ من حيث هو فرد من أفراد الناس**»[2]، فلا إبداع دون مبدع، ولا يتحقّق العمل الإبداعي دون متلقّي، خاصّة أنّ الأديب الفذّ يحمل في ثناياه روحا اجتماعية، فهو يعمل جاهدا لرسم حال مجتمعه، ورصد أحوال أفراد مجتمعه لكونه ينتمي إليهم، فهو يتبادل التأثير والتّأثّر معهم: «**فهو في كلّ أحواله الرّجل الحرّ، يتوجّه إلى الأحرار من الناس، وليس له سوى موضوع واحد، هو الحرّية**»[3]، ويندرج التزام الأديب ضمن حرّيته، وكذلك استقبال القارئ للعمل الفني بكلّ حرّية دون أيّ فرض أو غصب، فالأديب قد حمل نفسه مسؤولية أدبية، وأعماله الإبداعية ليست لمجرّد الترويح عن النّفس أو إبراز صور جمالية فنّية، إنّما هي وقفة تملأها روح المسؤولية اتّجاه وطنه وأفراد مجتمعه، وهذا ما ذهب إليه "سارتر" وأعتبره شرطا لكي يتحقّق الأدب الملتزم، فعلى كلّ كاتب أن يتمتّع بالحرّية المطلقة، فحرّيته تكمن فيما يكتبه وفيما يؤمن به، فالإنسان حرّ حرّية لا غبار عليها، فهو متمسّك بها، بل هي لاصقة به لكونه: «**لا يستطيع أن يتجرّد منها**»[4]، فهي شرط من شروط العملية الإبداعية الصادقة التي ترسم معاناة الشعوب والأمم، والأديب يصرّح بأنّ: «**حرّيتي هي الأساس الفريد للقيم، ولا شيء على الإطلاق يبرّر اعتناقي لهذه القيمة أو تلك، أو لهذا السلم من القيم أو ذاك**»[5].

---

[1]– ينظر: جون بول سارتر: ما الأدب؟، ص49.

[2]– المرجع نفسه، ص71.

[3]– المرجع نفسه، ص68.

[4]– ريجيس جوليفية: المذاهب الوجودية من كيرجور إلى جون بول سارتر، ص138

[5]– المرجع نفسه، ص137.

كما لابدّ من حرّية الكاتب فيما يكتب، كذلك للقارئ حرّية لما يقرأه، فهو يختار بكلّ طلاقة ما يقرأه، فهما طرفان للعمل الإبداعي، للأديب العمل الإبداعي، وعلى القارئ إخراج العمل إلى الوجود باعتباره: «**هو الذّي يضفي على العمل الأدبي صفة الوجود المطلق باتّجاه إيّاه عن طريق القراءة**»[1]، فالعمل الإبداعي يبقى حبيسا بين صفحات كتاب الكاتب ما دام لم يوجد متلقّي له يستوعب معاني وأفكار ذلك العمل بفعل القراءة، فكلّ: «**خلق فنّي لا يتمّ وجوده إلاّ بالقراءة**»[2]، ففعل القراءة هي المسلك الوحيد الذّي يخرج حروف الكاتب من مدوّنته إلى العالم الملموس، فكلا من الأديب والقارئ يسهم في إنجاح العمل الأدبي، و«**جهد الكاتب يعادل جهد القارئ، لدى القارئ هو دور التوجيه لا التحكّم أساسه الاعتماد على حرّية القارئ وتبادل الثّقة بينه وبين الكاتب**»[3]، فللقارئ دور فعّال ليس فقط لأنه المراجع والمطالع على العمل، ولا نعتبر «**القارئ يكشف موضوع فحسب**»[4] بل يتعدّى دوره إلى أنّه يضفي الرّوح إلى ذلك العمل، ويخرجه إلى العالم الملموس، ويتعدّى دوره أكثر من هذا: «**لأنّه يجعل هذا الموضوع ذا وجود مطلق**»[5]؛ بمعنى أنّه يجعله قائما بذاته، ويصبغه بصبغة الإنتاجية، فهو ليس فقط مستهلكا لهذا العمل، إنّما هو المكتشف، فهو يكتشف خبايا ذلك العمل الفني من خلال فعل القراءة، لهذا نعتبر أنّ: «**القراءة عملية خلق من القارئ بتوجيه من** المؤلّف»[6]، ففعل القراءة هو الذّي يسمح للقارئ المتلقّي من اكتشاف الموضوع الذّي طرحه المؤلّف، وهي الوحيدة التي يمكن أن تعطي للعمل الإبداعي قيمة ووجود، فـ«**الخلق الفني لا يتمّ وجوده إلاّ بالقراءة**»[7]، والكاتب لا يمكن أن يحلّل ما كتبه، لأن

---

[1]– جان بول سارتر : ما الأدب؟، ص43.

[2]– المرجع نفسه، ص53.

[3]– المرجع نفسه، ص43.

[4]– المرجع نفسه، ص49.

[5]– المرجع نفسه، صن.

[6]– المرجع نفسه، ص52.

[7]– جان بول سارتر : ما الأدب؟، ص53

الذّاتية تطغى عليه في استنتاجاته، ولأنه هو من كتب الأفكار، فهو يشعر بها، وشعوره فردي، لم يلامس المجتمع والقراء، والإبداع الأدبي ليس بالشيء السّهل للتّحليل والتفكيك، على عكس الأشياء الأخرى، والكاتب ليس كغيره من المبدعين، بحيث: «**يستطيع المهندس أن يسكن البيت الذّي صمّم**»[1]، فالعمل الأدبي عصي أن يكتشفه صاحبه باعتبار أنّ «**العمل الأدب خذروف عجيب لا وجود له إلاّ في الحركة**»[2]، وهذه الحركة هي فعل القراءة التي يتحكّم فيها عامل اللّغة، ويبقى العمل على قيد الساحة الفنّية ما دام له جمهور وقراء، وهو متعلّق بمدى صداه على المتلقّي، ويكتب ليوجّه عمله إلى حرّية القراء، ومطالبتهم أن يخرجوه إلى الوجود[3].

بين الأديب والقارئ علاقة وطيدة، وهي حرّية كلّ منهما، لأنّهما «**تعاقد الكاتب والقارئ تعاقدا أساسه الجوهري الثّقة والحرّية، ونشدان إيقاظ الوعي العالمي ومحو المظالم**»[4]، فالأدب الملتزم في حدّ ذاته هو التزام اتّجاه الحرّية، فلا وجود لأدب في غياب الحرّية.

وبداية الخلق الأدبي المطلقة هو ثمرة من ثمرات حرّية القارئ في أصفى ما تحمل هذه الحرّية من معنى [5].

نستنتج من خلال ما سبق أن للقارئ حرّية قراءة ما يشاء، لهذا فعندما يدرس العمل الأدبي يعطيه قيمته ومكانته، ولا يصل العمل الأدبي إلى ذرّوة النجاح إلاّ من خلال تعاون المؤلّف والقارئ في مجهودهما، هو الذّي يخرج إلى الوجود هذا الأثر الفكري[6]، فالغير أو المتلقّي هو المتحكّم في إخراج العمل إلى الواقع، وكذلك هذا العمل موجّه لهم لأنه يعالج

---

[1]– جون بول سارتر: ما الأدب؟، ص47.

[2]– المرجع نفسه، ص ن.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص57، 58.

[4]– المرجع نفسه، ص43.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص53.

[6]– ينظر: المرجع نفسه، ص49.

إحدى القضايا المتعلّقة بهم، لهذا اعتبر أنّ لا وجود للفنّ إلاّ بواسطة الآخرين، ومن أجلهم[1]، فالفنّ خادم ورسالة في الوقت نفسه.

نستخلص ممّا سبق أنّ نظرية "سارتر" حول الالتزام تقوم على جملة من الأسس والأهداف التي تسعى إلى معرفة الإنسان، والكشف عن الجانب الإنساني فيه، لهذا عرفت الوجودية بأنّها موقف إنساني.

يقول "سارتر" في كتابه "ما الأدب؟": «**الكاتب اختار لنفسه رسالة الكشف عن سرّ الإنسان لكي يتحمّل الناس بعد ذلك تبعة عمّا يتّخذون من مواقف**»[2]؛ تحمل رؤية "سارتر" لمفهوم الالتزام طابعا خاصا ومتميّزا، فهو يبرهن أنّ الكاتب هو وحده المطالب بالخضوع لمبدأ الالتزام، وأعفى الرسامين والنحاتين والموسيقيين من الالتزام لوجود فروق بينهم وبين الأدب في الشّكل والمادة: «**لا نريد للرّسم ولا للنّحت والموسيقى أن تكون ملتزمة أو بالأحرى لا نفرض على هذه الفنون أن تكون على قدر المساواة مع الأدب الملتزم**»[3].

يصرّح "سارتر" أنّ الفنون جميعا متأثّرة بالعوامل الاجتماعية والثقافية، لكن ثمّة فرق بينها وبين الأدب في الشّكل وفي المادة، وهذا ما أخرجها من دائرة الالتزام. وبعدما ميز "سارتر" بين الأدب وبقية الفنون، انتقل للتمييز بين الشعر والنّثر، يقول: «**حقّا إنّ الناثر يكتب وكذلك الشاعر، لكن لا تشابه في عمليتهما في الكتابة إلاّ في عملية اليد ورسم الحروف والعالم، هما بعد ذلك منفصلان لا صلة بينهما، وما يعتدّ به أحدهما قد لا يعتد به الآخر، فالنّثر في جوهره نفعي**»[4]، أمّا الشّعر فهو وجداني انفعالي، وهذا تأكيد منه بعدم التزام الشعر والرّسم والموسيقى والنّحت، إنما فعل الالتزام يقع على النّثر فقط.

---

[1]– ينظر: جون بول سارتر: ما الأدب؟، ص 49.

[2]– المرجع نفسه، ص24.

[3]– المرجع نفسه، ص12.

[4]– المرجع نفسه، ص20.

يكتب الكاتب لأنّاس عايشوا نفس الأحداث، وواجهوا نفس المسائل، لهم في حلوقهم مذاق واحد، وعليهم تبعة مشتركة ببعضهم البعض، وتجمّعهم ذكريات موتى واحدة، ولذلك لا حاجة للإطالة لأنّ ثمّة كلمات هي مفاتيح[1].

يحدّد الكاتب موقفه من أحداث عصره ويقدّم في كتاباته تصوّره للمجتمع، لهذا عليه في الحالة أن يلتزم بما دوّنه قلمه، ومن ثمّ تصبح الكتابة فعلا مرتبطا بالتاريخ ومسؤولا عن منحاه، وماهية المسؤولية تعدّ من أهمّ المبادئ التي تصوّر الالتزام الوجودي في الأدب، وتقتضي المسؤولية الالتزام بالوقائع الرّاهنة، كما تقتضي المشاركة في تغيّرات العالم، حيث يقول "سارتر": «**إنّنا لا نكشف عن أنفسنا في عزلة ما، بل نكشفها على الطريق وفي المدينة وسط الجمهور، شيئا من بين الأشياء، وإنسانا بين الناس، إنّ الإنسان مجرّد قدرة على إعطاء العالم معنى، أنّه يتلخّص باختياره يتمّ العالم وهو مسؤول عن هذا الاختيار، وهو ليس حرّا في اختياره فحسب، بل إنّه ملتزم وينبغي له أن لا يراهن على الامتناع من الاختيار**»[2].

يشبه "سارتر" الكلمات بالمسدّسات المحشوة بالذّخيرة، وأنّ الكاتب إذا ما تكلّم أطلق، وعليه أن يطلق كلماته على طريقة الجنود، وليس على طريقة الأطفال: «**إنّ الكلمات مسدّسات محشوة إذا ما تكلّم الكاتب فإنّه إنّما يطلق النار حتما، قد كان في وسعه أن يصمت، ولكن ما دام قد اختار لنفسه أن يطلق النار، فإنّ من واجبه أن يفعل هذا كرجل بأن يصوّب نحو أهداف، لا كطفل يطلق النار كيفما اتّفق، ومغلقا عينه، مقتصرا على التلذّذ بسماع أصوات الطّلقات، وهي تدوي من بعيد**»[3].

---

[1]– ينظر: جون بول سارتر: ما الأدب؟، ص73.

[2]–علي أبو ملحم، في الجماليّات: نحو رؤية جديدة، المؤسّسة الجامعية للطّباعة والنّشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990، ص107.

[3]– جان بول سارتر: ما الأدب؟، ص29.

والكاتب ليس مجبرا على اتّخاذ مبدأ الالتزام، بل سار في خطاه بملء حرّيته وإرادته الكاملة، وبهذا فهو يقول في كلّ الحيّاة الاجتماعية محاولا إصلاح المجتمع، ومقاومة الاستبداد بكلّ أشكاله، الإرادة مرادفة للحرّية، فهما يتماشيان معا، لأنّهما الهدف الذّي يرمي إليه كلّ أديب، وجوهر الكتابة لا يظهر إلاّ إذا كانت الحرّية هدفها الأسمى، فالأديب عندما أختار أن يمسك قلمه ليعبّر عن معاناة مجتمعه يصبح باختياره أو رغما عنه كاتبا ملتزما، فهو يعمل جاهدا لمحاربة الشّر القاهر الذي ينخر العالم، وأن يكون قادرا على اختفائه تماما، والشّر هو الظّلم والاستبداد اللذان يستهدفان الحرّية، وهو أيضا يستغل في القمع الطّبقي المعادي جوهريا لقيم العدالة والمساواة[1]، وبالتالي فالالتزام الذّي ينادي به "سارتر" ذو منحى اجتماعي وسياسي، فالأدب ينبغي أن يوجّه وينير الطّريق القويم أمام الناس، تلك هي مهمّة الأدب الملتزم، فالأديب مطالب أن يعطي رأيه أمام الأحداث الاجتماعية والسياسية مع احتفاظه لنفسه بالحرّية الشخصية ككاتب، غاية تتمثّل في تغيّير العالم، ومطالب بالوقوف إلى جانب المضطهدين وتحسين وإعادة تصليح العلاقات بين البشر، وهو حرّ يتوجّه نحو حرّية القارئ، وهو مسؤول، ومسؤوليته هي التي تجعله يتّخذ موقفا محدّدا مصوّرا مختلف صور الضعف والشقاء التي تواجّهه ويواجهها الإنسان، فالكتابة سلاح ضدّ الظّلم، والكلام في الأدب الملتزم هو في مقام الفعل الذّي يعبّر عنه من خلال الكتابة، ويكشف الغطاء في نواقصه، ويلخص "سارتر" في هذا أن تسبق الكشف إرادة التغيير[2]، فالالتزام يكمن في فعل التغيّير وتحمل المسؤولية.

إنّ الالتزام في الأدب هو الموقف الذّي يحدّده الكاتب من مسائل عصره، فوجود الكاتب لا يتحقّق بمجرّد الكشف عن الموقف الذّي من خلاله يستجيب إليه عصره من مثار القلق ومبعث الأمل والألم فيه، لأنّ فكرة الالتزام تستوجب المشاركة في المسائل القومية والاجتماعية من حوله، وهذا قصد التطوير والإصلاح، يقول "سارتر": «...**إنّما اسمي**

---

[1]– ينظر: جان بول سارتر: ما الأدب؟، ص71، 72.

[2]– ينظر: حسين علي: فلسفة الفن رؤية جديدة، التوحد للطّباعة والنّشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2010، ص249.

الكاتب ملتزما حينما يجتهد في أن يتحقّق لديه وعي أكثر ما يكون كمالا بأنّه "مبحر"، أي عندما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام، من حيز الشعور الغريزي الفطري إلى حيز التفكير، والكاتب هو الوسيط الأعظم، وإنّما التزامه في وساطته غير أنّ من الحقّ أن نحاسبه في إنتاجه على أساس حالة في المجتمع، وعلينا أن نكون على ذكر من أنّ حالته لا تنحصر في أنّه إنسان وكفى، بل وفي أنّه –على وجه التحديد– كاتب أيضا... لأنّه ليس هناك مفر إلى اختيار مهنة الكاتب لنفسه أنّي أصير إنسانا ينظر إليه الآخرون أنّه كاتب؛ أي عليه أن يستجيب إلى بعض المطالب، فقد قلّده الآخرون –أراد أم كره– وظيفة اجتماعية، ومهما يكن الدّور الذّي يريد أن يلعبه فعليه أن يقوم به كما يتمثّله الآخرون»[1].

الكاتب الذّي يتبنّى فكرة الالتزام يكون مدركا أنّ حرّيته مرتبطة بحرّية الآخرين، ومصيره مرتبط بمصيرهم، لذلك يملك الحقّ أن يشرف على قومه، وعليه أن يواكب عصره، بما أنّه يتقاسم معهم المسرات والآلام، لهذا عليه أن لا يخاطبهم بمآثر الأجداد، وأن لا يدعوهم إلى الصبر أو الاستسلام، لأنّه يعتبر أدب التنصّل أو أدب الاستسلام الذّي يرفضه "سارتر"، فأدب التنصل هو أدب الجحود المعروف عند الكتاب الروحيين في الكنيسة، الذّين لا يدافعون سوى عن العقيدة الموروثة[2].

تكمن الوظيفة الحقّة للكاتب في المخاطبة والكتابة بما يتوافق مع الحقيقة، يعتمد في ذلك على الأسس الفلسفية التي يبنى عليها التيار الوجودي، وهذه الأسس لخصّها "أحمد أبو حاقة"، ونذكر أبرزها:

- الإنسان مصدر الوجود وهو الذّي يكشف الأشياء، وهو الوسيلة التي تتبدّى بها الأشياء.

---

[1]– جان بول سارتر : ما الأدب؟، ص74، 75.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص84.

- الفكر الإنساني مستقلّ ويتمتّع بحرّية تامة، تهدف إلى تغيير المواقف بالمشاركة والمساهمة.
- إنّ الحرّية الحقيقية لا تبين من نفسها إلاّ بالعمل الذّي يلتزم فهم الحاضر لبناء المستقبل.
- الإنسان لا يوجد كما توجد الأشياء، وإنّما هو الذّي يصنع وجوده حرّا مختارا، وهو المسؤول عن ذلك الاختيار، وعلى الرّغم من كونه حرّا إلاّ ليختار، فهو حرّ من أجل أن يختار مصيره، فالتزامه كلّي وحرّيته كلّية.
- الإنسان موقف، يتحدّد عن طريق وعي القيم، ومدار هذا الوعي حرّية الفرد، لكن الفرد ليس منسلخا عن العالم الذّي يعيش فيه، بل هو يشكّل مع مجتمعه وحدة لا تتجزّأ، فوعيه الفردي هو الذّي يكشف الموقف الإنساني، كلّ ما له من قيمة[1].

[1]– ينظر: أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي، ص38، 39.

الفصل الثاني:

تجليات الالتزام الوجودي في المجموعة القصصية "نقطة إلى الجحيم".

1- تقديم المدوّنة

1-1- قراءة لعتبات المجموعة القصصية

1-2- العنوان الرئيسي "نقطة إلى الجحيم"

1-3- العناوين الفرعية: موضوعات الالتزام

1-4- الخطاب المقدّماتي: مقدّمة متأخّرة.

2- طبيعة الشخصيات الوجودية في المجموعة القصصيّة

2-1- الإنسانية

2-2- المؤنّسة

2-3- الحيوانية

2-4- الممسوخة

3- الموقف الوجودي من المدينة والقرية

3-1- صورة المدينة (التمدّن) في القصص

3-2- صورة القرية (الطّبيعة) في القصص

4- أنماط الزّمن الوجودي في قصص بوطاجين

4-1- الزمن الواقعي

4-2- تجلّيات الزمن النفسي

4-3- تجلّيات الزمن الفلسفي

الفصل الثاني: تجليات الالتزام الوجودي في المجموعة القصصية "نقطة إلى الجحيم"

1- **تقديم المدوّنة:** يقدم القاص الجزائري "السعيد بوطاجين" مجموعته القصّصية الثامنة إلى الساحة الأدبية بعنوان: **"نقطة إلى الجحيم"**، الصادرة من دار النّشر الجزائر تقرأ، سنة 2018م. وزّعت المجموعة على سبع وعشرين ومائة (127) صفحة، يبدو فيها الكاتب محافظا على نهجه في الكتابة، فقد كتبت القصص في هذه المجموعة على نفس الأسلوب الذّي كتب به تجاربه القصصية السابقة، حيث يفترض أن التّجربة القصصية البوطاجينية تجربة تتّسم بالامتلاء والتعبئة الدّاخلية والقلق والتوتّر الجدلي، لهذا لابد لها من قارئ متميّز، قارئ لا ينتظر خلسة على أبواب النّص، بل يخوض مغامرة القراءة والتّأويل، ومن مميزات القاص أنه أذكى من أن يقدّم لنا كقراء وجبة سريعة الهضم، نلتهمها دون أن تنتابنا بعض الغصات. والكتابة البوطاجينية أرض ملغومة بالرموز والإيحاءات، تتحوّل عبر القراءة إلى تشييّد عوالم حيّة، فهو يحاول تعرية واقع مزري قد آلت إليه الجزائر خاصّة والوطن العربي عامة، وبالتالي فهو يتناول الواقع دون ستر، ويفضح العواقب التي نتجت عن الصّراعات السياسية والاجتماعية والثقافية، وإلى الأنانية والتفكير في المصالح الشخصية على حساب المصلحة العامة، وعن اختلاف الرؤى وسياسية الحوار بين ناس الفوق/القمة، وناس التحت/ القاع. حيث صور الناس الفوق بالسّلطة الظالمة نتيجة ممارسات الظّلم والحقرة والتهميش واللاعدالة، فحاميها أصبح حراميها، لذا سعى جاهدا إلى تشخيص بعض مشكلات هذا المجتمع بكلّ الأبعاد النفسية والاجتماعية والسياسية، وهي الأبعاد التّي تعدّ من أكثر القضايا التي تثير المبدع والمثقف العملي والفعال، وتدفعه إلى الخوض فيها لطرحها ومعالجتها.

يثير عنوان المجموعة:"نقطة إلى الجحيم" حفيظة القارئ ويصدمه كما يثير مخيّلته، ويدخله في دوامة تأويل لا تكاد تنتهي، نظرا لكفاءة العنوان الشعرية والفنّية، إذ يحيلنا العنوان إلى الطّريق نحو الجحيم، وهو لم يتوقّف عند حدّ العنوان، بل نجد هذه العبارة مكرّرة في المضمون، عبر سيولته السردية، وكما يقال: "الشيء إذا تكرّر تقرر"، وهذا ما نجده في عدّة

مواضع من قصصه مثل قوله: «**ليذهبوا إلى جهنم ويخلدوا فيها إلى أبد الآبدين**»[1]، وكذلك قوله: «**إلى الجحيم أنتم وذرّيتكم يا عار الخليقة**»[2].

شكلت آلية العبث إستراتيجية فنّية لجأ إليها القاص مرارا، وبواسطتها يتمّ بسط رؤيته للعالم وتسجيل شهادته حول الواقع، ودفع المتلقّي إلى محاولة استكشاف واستنزاف هذا النّوع من البناء الفني، القائم على التناقض والتنافر الساخر، وهو بناء ذا طعوم وأذواق مختلفة، وعادة ما تهفو نفس القارئ إلى مائدة تتضمن هذا النّوع من الأنواع السردية، حيث تتمظهر العبثية الساخرة في القصص في عدّة مستويات، لاسيما على أساس التضاد والتناقض، وكلّما ازداد حجم التناقضات في الواقع ازدادت سخرية الكاتب، وذلك بعودته واستحضاره للزّمن الماضي والعيش من خلال ذكرياته الحاملة للهروب من الواقع المأساوي المضحك/ المبكي.

خرجت العبثية البوطاجينية الساخرة من عباءة الواقع وما يعجّ به من ممارسات بشتى صنوفها وصورها من مكر وغدر ونفاق وتزييف وتحريف...ما أدّى إلى تخبّط الذّات الساردة وصرختها بصوت عال: «**كرهتها وكرهت كثيرا، وعفت سكنتها جملة وتفصيلا**»[3]، في حكيه لقصّة في عيونهم عمش، إذ كره المدينة وناسها.

اختار الكاتب "نقطة إلى الجحيم" درب العبثية الساخرة كتعبير عن رؤية هزلية من الممارسات البشرية ومن السخافات التي يتخبّط بها الواقع الجزائري، هذه العبثية أضفت على النّص لبوسا ساخرا في ظاهره هزلي مضحك، ومضمره جاد مبك، لذا اتّخذت السخرية عند بوطاجين منحى لا يراد به الهزل والإضحاك فحسب، وإنّما يرمي إلى الاحتجاج والتعبير عن موقف رافض للواقع الكائن، وسعي إلى واقع ممكن، كما هو الحال في "نقطة إلى الجحيم" التي تحمل في مجملها تصوير المجتمع الذّي سلبت منه كلّ القيم الإنسانية، لذا يلجأ إلى التعبير عن القيم الاجتماعية والسياسية التي آل إليه المجتمع الجزائري في العهد البائد، الذّي

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، الجزائر تقرأ، الجزائر،2018،ص44.

[2]– المصدر نفسه، ص45.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص61.

أفسد القيم والأخلاق، وزرع في النفوس الأنانية وحبّ التسلّط والمادية، وهذا ما دفع بالقاص إلى أسلوب عبثي يتناسب مع الوضع الراهن، ليترجم المعاناة والأوضاع التي تتخبّط فيه الإنسانية داخل مجتمع فاسد مليء بالفقر، الانتهازية، الظّلم، الفساد...، لهذا كان المجتمع المادة الأولية لبوطاجين، فهو يأمّل في النهوض مجددا، بل يدعو الشعب عسى أن يطالب بحقّه، يدعوهم بنبرة حادة للخروج من البيروقراطية والنفاق البشري، الكسل، الإتّكالية، تدمير الذّات والوساطة.

يدعو القاص عبر مضامينه القصصية بسبر أغوار القاع الاجتماعي، ويطالب أصحاب الشأن بإيجاد البدائل والحلول لمثل هذه الممارسات بهدف تحقيق حيّاة كريمة للطّبقة الكادحة، المنسية في المجتمع، فـ "نقطة إلى الجحيم" تزخر بسرود عبثية ساخرة تتعمد النقد السياسي، لاسيما المتعلّقة بالمواطن وعلاقته بالسّلطة حكاما وولاة، وقضاة، وكشف خبايا الفساد بلغة سياسية تهكميّة لطبقة انتهازية انتهاكية لحرمة المقدّس بغية المصلحة الشخصيّة، وكلّ هذا عبّر عنه بلغة عبثية ساخرة متميّزة، فهو في هذه المجموعة يسخر ويتهكّم من المسؤولين السياسيين وعلى الحكام والوزراء المزيّفين.

يحاول القاص بوطاجين من خلال "نقطة إلى الجحيم" التعبير عن مفاهيم حالة الإنسان والطّبيعة والحيّاة بكلّ ما تحمله من عبثية وسخرية وغرائبيّة، ومداخلات هزلية، يشير إلى تأزّماتها، وكمّ من مضحكاتها المبكية، بما فيها من طابع التأمّل الوجودي والرؤى الفلسفية، ووفقا لهذا الطّرح، نقول إنّه استطاع أن يحقّق طرحا من الرؤى تماهت فيها العبثية والسخرية كعنصري بناء في إنتاج البنية الدلالية الساخرة من الواقع.

وقد عبّر عن هذا من خلال تقديم مجموعة قصص قصيرة تخترق الزمان وحدود الجغرافيا، وهي موزّعة كالتالي: 1) **سيمفونية الفناء الوشيك، 2) أجل مواقف، 3) الإرث، 4) الموت لا يحتاج إليك، 5) جلالته لا يلعب بالنّرد، 6) سوء تقدير، 7) عبد البطن العظيم، 8) في عيونهم عمش، 9) قلق وحزين يا جدي، 10) كلّهم مرضى، 11) كوني**

الفصل الثاني: تجليات الالتزام الوجودي في المجموعة القصصية "نقطة إلى الجحيم" بردا وسلاما، 12) لا يولّون أهمّية، 13) ليس لنا سواه، 14) وادي الناموس، 15) السعيد بوطاجين، ومقدّمة متأخّرة.

1-1- قراءة لعتبات المجموعة القصصية: تلعب العتبات النصية، كالعناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والاستهلالات والتذييلات...وغيرها من العتبات، دورا مهما في تأثيث النصوص السردية كالقصص القصيرة، وهو تأثيث غير زائد عن الحاجة، كما قد يعتقد لأول وهلة، بل ترتبط عضويا بالمتن القصصي وأهميتها لا تقل عن أهميته، كما تسهم في توجيه القارئ إلى مقاصد المؤلف، كما قد تثير فيه مقاصد خاصة به كقارئ، يتجاوز بها غايات المؤلف نفسه، وخاصة إذا استطاع استنطاق هذه العتبات. وأهمية هذه العتبات متفاوتة بين الضروري والثانوي، أي أن بعضها ثانوي قد يستعمله القاص وقد يستغني عنه كالمقدمات والاستهلالات والتذييلات، بينما يكون بعضها الآخر ضروريا وأساسيا في القصة، ولا يمكن الاستغناء عنه كالعناوين والعناوين الفرعية، التي تمنح للنص هويته، كما تساعد في اكتشاف دلالات النص.

1-2- العنوان الرئيسي "نقطة إلى الجحيم": يعدّ العنوان العتبة الرئيسية للعمل الأدبي، وأوّل رسالة يتلقاها القارئ، فعند النّظر إلى المجموعة القصصية المعنية بالدراسة أوّل ما يلفت انتباهنا هو عنوانها، ألا وهو **"نقطة إلى الجحيم"**؛ إذ يثير هذا العنوان فينا نوعا من الدّهشة والحيرة والتساؤل، فيلجأ هنا القارئ إلى المجموعة القصصية حتّى يتعرّف على حقيقة العنونة، وبالتالي يبسط شفراتها.

يعتبر العنوان مفتاحا هاما من مفاتيح دلالة النص، وخطوة أساسية لا بدّ من المرور بها للولوج إلى عالم النّص، رغمّ قلّة كلماته ومحدوديتها والتي يجب أن تكون في قمّة التكثيف والشحن الدلالي.

ومن شروط العنونة الإيجاز مع التكثيف والإيحاء، خاصة في القصة القصيرة، حيث تتضاءل مساحات السرد والتفاصيل مقارنة بالرواية مثلا، وسواء كان العنوان كلمة مفردة أو تركيبا موجزا، فإنه وبحكم الإفراد أو التركيب البنائي للعنوان يمثّل نصا مضغوطا ومكثفا،

بحيث يحمل الكثير من الإيحاء والتكثيف والدلالة، لهذا فإن الطبيعة الوجودية للمجموعة تبدو أولا من خلال العنوان، حيث عمد القاص إلى معجم الوجوديين ليستعير منهم لفظ الجحيم عنوانا لمجموعته، وعوض أن يقول كما هو شائع: نقطة إلى السطر، وهذا من قبيل الإعلان عن انتهاء دوره ككاتب، وبداية دور القارئ، قال: نقطة إلى الجحيم، مستحضرا مقولة سارتر الشهيرة: « **إن الجحيم هم الآخرون**»[1]، والمقصود بأنتم قد يكون أولئك البشر المفترسون، الذين التزم بفضحهم في مختلف نصوصه القصصية، والذين لعنهم في مجموعته: اللعنة عليكم جميعا*أن القاص يثير في مقدمة مجموعته القصصية المتأخرة تساؤلات حول عبثية وجدية فعلي الكتابة والقراءة. وفي جميع الحالات ومهما كان تأويلنا للفظ فالملاحظ أن هناك لا تواصلا بين القاص ونفسه ومع القارئ ومع المجتمع، وهو لا تواصل وجودي في كل الحالات، يفضي بالذات لاعتبار الآخرين جحيما لهم.

ذكر لفظ الجحيم في عدّة مواضع من القرآن الكريم، ونجد اللفظ حاضرا في القرآن الكريم في عدّة سور، نذكر منها:"سورة البقرة والحج، الواقعة، الانفطار، المائدة، التوبة"،مثل قوله تعالى:﴿**إنّا أرسلناك بالحقّ بشيرا ونذيرا ولا تسألْ عن أصحابِ الجحيمِ**﴾[2]؛ ومعنى الآية هو أن الله يخفف على نبيه همّ مطالبة المشركين بالآيات بأنه غير مكلف بهداية أحد ولا ملزم بإيمان آخر، ولا هو مسئول يوم القيامة عمن يدخل النار من الناس ،إذ أن: «**مهمته محصورة في التبشير والإنذار تبشير من آمن وعمل صالحا بالفوز بالجنة والنجاة من النار، وإنذار من كفر وعمل سوءا بدخول النار والعذاب الدائم فيها**»[3].

ووفق هذا المعنى وردت أيضا في معجم الصّحاح الجوهري: «**الجحيم هي اسم من أسماء النار، وكلّ نار عظيمة هي مهواة فهي جحيم**»[4]. كما نجد لفظ الجحيم يرد في عدّة

---

[1]–جان بول سارتر: مسرحية الجلسة السرية، تر؛ مجاهد عبد المنعم مجاهد، مقدمة؛ زكريا إبراهيم، دار النشر المصرية، القاهرة،1957، ص14.

[2]– القرآن الكريم: سورة البقرة، الآية199.

[3]–أبو بكر الجزائري: أيسر التفاسير لكلام العلي الكبير، نهر الخير، م1، ط3،جدة، 1990، ص115، 116.

[4]– بن حماد الجوهري: الصّحاح: تاج اللّغة وصحاح العربية، ج1، دار العلم الملايين، بيروت، ص185.

أعمال أدبية، نذكر منها: **ألف ليلة وليلة في الجحيم**، تأليف **محمّد محمود المخزنجي**، رواية: **الجحيم لدان براون**، ورواية: **رحلة إلى الجحيم لهبه يحيى**.

كما وردت لفظة الجحيم عند سارتر الذّي يشتهر بمقولته "الجحيم هم الآخرون"؛ ويقصد بهذه العبارة أنّه عندما تكون العلاقة مع الآخرين، علاقة فاسدة وملتوية، فإنّ الآخرين، في هذه الحالة، لن يكونوا سوى جحيما، استخدمها سارتر في مسرحية: **"الجلسة السرية"(Huis-clos)**، حيث عوقبت شخصيات المسرحية بمجرد جمعها مع بعض في غرفة واحدة، حيث يرى سارتر أنّ العلاقة بين الأنا والآخر هي في أساسها علاقة انفصالية، ينعدم فيها التواصل بينهما.

لا تختلف مجموعة: **"نقطة إلى الجحيم"** كثيرا عمّا سبقها من العناوين والقصص التي ألفها بوطاجين في أعماله القصصية، وهي تحيل مبدئيّا إلى العبارة المأثورة: "نقطة إلى السطر"، التي يراد منها إنهاء الحديث في موضوع ما من طرف القائل، لاعتقاده أنّ ما قيل كله هو مجرد جدل عقيم، لا فائدة ترجى منه، حتى مجرد إقناع قارئ ما، أو مجرد عبث فكري، ولكن عبارة: "نقطة إلى السّطر" عبارة عادية، وتشكّل ارتياحا لدى القائل والقارئ معا، مقارنة بلفظ الجحيم التي تبعث في النّفس الكثير من التساؤلات والحيرة، فالنّهاية هنا هي بداية الطريق نحو الجحيم، وهذا الرّأي هو الأقرب إلى المعقول، فحسب ما قاله لي في موقع التواصل الاجتماعي، أنه بدلا من أن يقول:**"نقطة إلى السّطر"**، قال:**"نقطة إلى الجحيم"** كإشارة إلى السياق التاريخي الغارق في العمى والعبث والفساد الاجتماعي والسّياسي والثقافي.

إنّ العنوان: «**إشارة للسيميائية، قد يدفعك إلى أن تعيد قراءة شيء كان مألوفا لديك، بل هو جزء من ثقافتك، ولكنّه يغريك بإعادة قراءته لأنّه يفجر فيك طاقات جديدة، وكأنّه مع العنوان يبدأ فعل القراءة، ومن ثمّة فعل التأويل**»[1]، وعنوان "نقطة إلى الجحيم" وبعد

[1]– بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2000، ص36.

جسّ نبضه ومفاوضته، أدركنا أنّ الذّات الساردة حاملة وحمالة لروح التمرّد والرّفض للواقع الأليم، بما فيه من ممارسات سياسية اجتماعية، فهي تسير إلى ما فوق الكشف؛ أي التعريّة والفضح.

1-3- الخطاب المقدماتي: مقدمة متأخرة: تعدّ المقدّمة إحدى العتبات النّصية التي لا تقل أهمية عن بقية العتبات، فالمقدّمة بوابة افتتاحية تمهيدية للعمل الأدبي، ولها دور كبير في تتبّع الأثر الأدبي وتفسيره وفك الغموض الذي قد يكتنف النص، بيد أن القاص في مجموعته القصصية الأخيرة قد عمد على غير عادته في مجموعاته السابقة على جعلها مقدمة متأخرة، وهذا على سبيل التجريب القصصي الذي عرف به القاص على امتداد مساره الأدبي، وإلحاق وصف المتأخرة بالمقدمة التي يفترض أن تستهل بها المجموعة، يجعل من المقدمة مقدمة وخاتمة في الآن نفسه، وهي افتراض واستنتاج في الوقت نفسه، فالخاتمة هي آخر ما يقال لإبلاغ المتلقّي بمقاصد المبدع، وهنا تكمن أهمّيتها في أنّها آخر ما يقال في العمل الأدبي.

يستغني القاص عن المقدّمة لأوّل مرّة في عمله الأدبي، والأعمال القصصية لا تعنى بالخواتيم عادة، لهذا يستغني عن الخاتمة أيضا في نهاية عمله، ولكنه يستبدلهما بمقدّمة متأخرة، تعدّ بمثابة مقدّمة للمجموعة القصصية وخاتمة لها، لتدلّ على مساعدة القارئ وتوجيهه إلى معنى ومقصد معيّن، وهنا يمكن أن تكون متأخّرة ربّما لخوفه على أن يؤثّر على القارئ، خاصة وأنه أثار فيها العلاقة بين الكاتب والقارئ، وعبر بوضوح عن عبثية الكتابة الأدبية، لهذا ربما أجلها للنهاية ليترك المجال مفتوحا أمام المتلقّي ليتصفّح القصص، وفي الأخير قال كلمته وعبّر عن المنحى الذّي اتّبعه في الكتابة.

يستعمل بوطاجين في كتاباته النّزعة الساخرة والعبثية، وكتابة الأدب اللامعقول ليعبّر عن الفوضى العارمة، ونصوصه في معظمها مليئة بالسخرية اللاذعة، كما تمتلئ بالرمزية

والعبثية والسريالية أحيانا، يقول: «**كان وقتي سرياليا، أو ما يشبه لا شيء**»[1]، وقد تضمنت مقدّمته المتأخّرة الكثير من المشاهد العبثية التي تناولها بلغة ساخرة، ورغم طولها النسبي فإنّها تصوب نحو الهدف مباشرة، فهي تختزل معان كثيرة حول رؤيته العبثية للحياة ككل، وللكتابة الأدبية على وجه الخصوص، عبثية تلخص مشاهد مما يعيشه الإنسان العربي بشكل عام من واقع بائس ومن عبودية.

تلعب هذه المقدّمة المتأخرة دورا في استرجاع واستنطاق واقع داخلي وخارجي متشابك ومرتبك، كتبها القاص في الأخير محاولا تجاوز النظام والانضباط نتيجة الواقع المليء بالاضطرابات، والقلق والغموض، وبما أنّه متيقّن بالفوضى العارمة التي صوّرها في المجموعة، أراد أن يواصل على نفس النهج، لذا وضع المقدّمة في موضع الخاتمة للتّعبير عن هذه الفوضى الكبيرة التي نعيشها، وليخترق النظام المألوف المعتاد والمعروف (المقدّمة في البداية، والخاتمة في النهاية)، فهو نوع من القفز على الترتيب المنطقي للأشياء.

تساؤل القاص وحيرته حول قضية الكتابة، يحيلنا إلى المفكر الوجودي جان بول ساتر، هو الآخر طرح نفس التساؤل في كتابه ما الأدب؟، وطرح القاص السؤال نفسه في مجموعته بقوله: «**لمن نكتب؟ ولماذا؟**»[2]، وتبدو كتابته في درجة الصفر أي عدمية ومجرد عبث، لا غير، لأن لا قارئ جاد لها يملأ فراغاتها، وهذا ما صرح به بقوله: «**القراءة نفسها أصبحت صفرا**»[3].

1-4- العناوين الفرعية: موضوعات الالتزام: يوحي عنوان القصة الأولى في المجموعة: **"سيمفونية الفناء الوشيك"** إلى أغنية الموت، فالسيمفونية تعني مقطوعة موسيقية أو «**مؤلّف موسيقي يتكوّن من حركة واحدة على الأقلّ**»[4]، وأمّا سيمفونية الموت

---

[1]- السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص124.

[2]- المصدر السابق : ص124.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

[4]- موقع ويكيبيديا: موضوع سيمفونية.

فهي تلك الموسيقى التي توضع في الجنازة لتعبير والإخبار والإعلان أنّ هناك جنازة، وهي مقطوعة حزينة، والموت هو قدر الإنسان المؤكّد والمحتّم الذّي سيتحقّق أكيدا وبلا شكّ، أمّا وصف الوشيك فهو يعني الأمر القريب التحقق، إذن سيمفونية الفناء الوشيك تعني أغنية الموت القريب.

يستدرجنا القاص إلى جحيمه في أوّل قصّة:**"سيمفونية الفناء الوشيك"**، التي يعالج فيها قضيّة الزعيم أو الحاكم المتواجد في القصر، وله السلطة التامة، ولكنّه لا يعلم أنّه كان في جحيم مبين، واستطاع القاص أن يصوّر لنا حال الحاكم والجوّ الذّي كان ينعم فيه مقلّلا من فخامة ما يراه من رياش وثراء، إلى أن يهاجم الذّباب الأزرق مكانا ليس مرغوبا فيه، ينتشر في كلّ الأزقّة، وشوارع المملكة، سرعان ما ينقلب الترف الذّي كان فيه الزعيم الأكبر، الذّي كان يظنّ أنّه في نعيم، لكن الحقيقة كان في جحيم منذ البداية، لأنّ الحاشية منذ الأوّل كانت تكذب عليه وخذلته، وبعد مدّة قصيرة انتشر آلاف من الذباب الأزرق، هذا ما دفع أهل المملكة إلى الهروب من الذباب الأزرق، ومنه عادت الأرض إلى بهجتها بعدما كانت ممتلئة بالقذارة والتعفّن، بقي الحاكم وحده يبحث عن رعيته، ويسأل الحمار عنهم فيجيبه الحمار أنّه لا يعرف أين ذهبوا أو ماذا حلّ بهم، فقط رآهم صفوفا متّجهين نحو الوادي والذّباب يطاردهم، ويصوّر الحمار هنا على أساس ذلك المخلوق الذّي لا علاقة له بالترف الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذّي تمرّ به المملكة، أو بالأحرى هو من يشكل بعمله الدؤوب النخبة الحقيقية، وحين يسأله الحاكم عن الشعراء والمثقّفين، يجيب الحمار أنّهم كانوا في الصفوف الأولى، وهذا معناه أنّ حتى الفئة المثقّفة في المجتمع مستها القذارة وباعت نفسها. يكشف القاص أنّ أهل المملكة اللّعينة منذ عرفوا النور ورثوا الكسل وأصيبوا بالبطالة الجسدية والفكرية، هذا ما جعلهم لا يقدرون على فعل أيّ شيء أمام غزو الذّباب الأزرق لهم، الذي لم يكن سوى دليلا على موتهم وتعفنهم، فالذباب الأزرق لا يحوم سوى على جثث متعفنة، أمّا الحاكم الطّاغي فموته كان وشيكا أيضا بعدما غزى الذباب قصره، وبعد نعيم

وتملق الحاشية يحدث له انقلاب عسكري فيقيّده ويأخذه العسكر إلى مكان مجهول نتيجة ظلمه وفساده والخراب الذّي لحق بالمملكة.

تندرج القصّة ضمن الالتزام السياسي المحض، فهي تعالج موضوع الحاكم الذّي لا يغادر كرسيه حتّى يموت، ولعلّه وهو ميّت ولا يزال يحكم في الشعب والرعيّة، معتمدا في ذلك على ألفاظ مملوءة بالقسوة، وهي من قسوة الواقع المتعفّن، ليوضّح مرارة الواقع مستعينا بالسخرية والعبثية، وتتجلّى في تعبيره للقصّة، فهو استعملها ليعبّر عن واقعنا أكثر بطريقة مخالفة، فهذا النّوع من الكتابة يكون أقرب من الأدب الواقعي.

- **"جلالته لا يلعب بالنرد"**: ينقسم عنوان هذه القصة إلى قسمين هما: "جلالته" الذّي يعني الملك، والثاني "لا يلعب النرد"، ويقصد بالنّرد لعبة الطّاولة المعروف بالعامية، وهي لعبة محرّمة، حيث تعتمد على الحظ ذات صندوق وحجارة وزهرين، والقصّة في مجملها تدور حول الملك الذّي لا يلعب النّرد مع الحاشية الخائنة، ويصفها القاص بالصغار.

تتناول هذه القصّة الحاكم الذّي خذلته رعيته، والتي كان يعتبرها أوفى الناس لأنها كلّها من أهله وأقاربه، فهذا ابن خالته والآخر ابن أمه وذاك ابن قبيلته...فهم يشكّلون عائلة كبيرة، العلاقة بين الحاكم والحاشية علاقة خيانة، فالحاكم كان يثق في حاشيته، لكن اكتشف العكس فقرّر الانتقام من العائلة الكبيرة التي استولت على المناصب والكراسي، فنظم اجتماعا مستعجلا حضره المستشارون والحاشية كذلك،وقدّم دعوة خاصة للسّيد المحترم، الذّي لم يكن سوى الحمار، وهو من سيحلّ الصراع العالق بينهم.

لم يفهم السيّد المحترم سبب الدعوة، كان خائفا ومتوتّرا يدور في رأسه ألف سؤال، وهو يعرف حقّ المعرفة أنّ:«**جلالته لا يلعب النرد مع الصغار**»[1]، والحاكم كان غاضبا من وزراءه الذّين كانوا يلعبون وراء ظهره، ويقدّمون له تقارير كاذبة ومزوّرة، في حين كان المستشارون يحاولون الخروج من القاعة التي كانت عامرة بالنفاق والأكاذيب، فخرج مستاء

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص41.

من ذلك الوضع الذّي لا ينتسب إليه لأنه شخص نزيه له كرامة وعفّة، وقد سماه الكاتب "الحمار" في آخر القصّة، فهو متبرّئ من هذا الصنف من البشر، الذّين يعتبرون عارا وعالة على البشرية.

القصة تعكس التزاما سياسيا كمعظم قصص المجموعة، أين ينتقد فيها القاص بسخرية لاذعة جلالته، الذّي خذلته حاشيته أو بطانته المقربة منه، إنّ هذه القصّة تندرج أيضا تحت راية الالتزام السياسي، فالقاص يصوّر لنا الواقع السياسي المستبدّ الذّي يعيشه المجتمع اليوم، فالعلاقة بين الحاكم والحاشية تصوّر لنا الواقع الراهن الذّي تعيشه الجزائر من محسوبية ورشوة ومعرفة، فالمتحكّم بالسلطة متحكّم بالبلاد والعباد.

لجأ القاص إلى شخصية "الحمار" الرافضة للسياسة والحكم السائد، فهو تبنّى موقفا رافضا محدّد المعاني، فمن خلاله رفض كلّما هو واقع من النزاعات السياسية، فهو ينكر الأحزاب السياسية ويرفض رفضا قاطعا الانخراط فيها، وهو ما يتعارض مع الموقف المعلن الرافض للسياسة.

- **"أجل، مواقف"**: تحمل هذه القصّة دلالة التأييد والقبول والرضا، فالعنوان مقسّم إلى قسمين "أجل" ومعناها "نعم" و"موافق" بمعنى "راض"، فالعنوان يوحي إلى قبول الشخص لما يقترحه عليه الآخر، وداخل القصّة "أجل، موافق" لا يحمل دلالته الحقيقية، بل استعملها القاص للدلالة على الرفض والاستهزاء.

عالج القاص في هذه القصّة قضيّة ابن المسؤول النافذ وصاحب السلطة، وقد ذهب في منتصف النهار بعد أن شبع نوما إلى شركة المحروقات ليستلم منصبه من عند المدير المرتعب من المسؤول النافذ ومن ابنه المدلل، وقد جعله خوفه يحتفي باستقبال الابن المدلل لينال رضى والده، ويسهل عليه الأمور، لكن رغم كلّ التسهيلات لم تجدي نفعا مع الابن، لأنّه لم يكن راضيا بكلّ ما عرض عليه.

وبعد أن عرض المدير عليه عدّة مناصب أكبر بكثير من مستواه التعليمي، فهو يحمل شهادة السنة الثالثة ابتدائي، ورغمّ أنّ مستواه التعليمي لا يسمح له بأن يشتغل أبسط وظيفة،

إلا أن اسم عائلته النافذة لا تسمح له بمنصب متواضع، فهو يريد أن يشتغل في منصب أعلى، يريد منصبا يليق باسم عائلته الكبير، بمنصب يليق بابن عزرائيل، كما كان يلقب والده، وهذا ما جعل المدير يتجمّد ويخشى من غضبه، فهو يحاول أن يخرج نفسه من هذه الورطة بأيّ ثمن، لأنّه يعرف نفسه أنّه مهدّد بالطّرد ومحاسبته على فساده الذي قد يدخله السجن، هذا الأمر دفع المدير إلى أن يعطى الولد منصبا مؤقّتا في انتظار أن يجد له منصبا يلائم مستواه التعليمي، المدير اشترط عليه طلب خطي ليضمّه إلى ملفّه، المهمّ فهو حامل شهادة التعليم الابتدائي، والمدير يسخر منه ويطلب منه أن يصبغ شعره بالأخضر الذّي سيلاءم ساحة الشركة ومحيطها الذّي غرست فيه مؤخّرا شجيرات، فسأله: هل أنت موافق؟، ردّ الابن: أجل موافق، ساخرا أيضا منه ومقهقها من طلبه، وأخذ ورقة ليكتب الطلب، لكن في الحقيقة كتب استقالة، وكان غاضبا، هكذا انتهت القصّة باستقالته قبل أن يستلم العمل، وهاتف والده غاضبا ومحبطا للتعامل السيئ الذّي تلقاه من قبل مدير الشركة.

تندرج هذه القصّة ضمن النّقد الاجتماعي والسياسي فهي إذن تصور التزاما اجتماعيا وسياسيا من خلال موضوع القصة، ويقدم بسخرية معهودة عنه وجها آخر من وجوه الفساد السياسي، والمتمثل في الواسطة واستغلال النفوذ، وتملق أصحاب النفوذ وخدمتهم للتملص من المحاسبة والعقاب بسبب فساد مستشر،لأنها تعالج قضيّة التوظيف في الشركات الكبرى، التي يحتاج فيها الشاب إلى نفوذ وواسطة لكي يتم توظيف، بينما يمكن أن يحظى صاحب النفوذ بمنصب فيها رغم عدم كفاية مؤهلاته، فالقاص صوّر لنا الابن الذّي بعثه أبوه ليستلم منصبا مهمّا وهو شبه أميٍّ، مع ذلك تكبّر لأنّه يعتمد على أبيه الذي وصفه بعزرائيل، وهو إطار في الدولة.

القصّة في مجملها تعرب كلّ التصرفات الغير قانونية التي يمارسها أصحاب المكانة والنفوذ في السلطة، هذا ما جعل المجتمع يتخبّط في آفات اجتماعية سلبية لا تعدّ ولا تحصى من محسوبية ورشوة، حيث يمكن أن نجد الأميّ الذّي لا يعرف أن يكتب اسمه في

منصب عالي، أمّا المثقّف الحامل للشهادات الجامعية نجده متكئا على الجدران لأن لا نفوذ له.

- **"الإرث"**: الإرث هو عملية انتقال ممتلكات شخص ميّت إلى أفراد عائلته، وتقسيم تركته فيما بينهم. وموضوع القصّة يكمن في صراع الأبناء على نصيبهم من تركة والدهم بعد موته، في البداية يضعنا القاص في جنازة حقيقية لموت الأب، فيتنازع الأبناء بعد ثلاثة أيام من الدفن عن كيفية توزيع الإرث، وكلّ يحاول أن يثبت أنه على حقّ، وكلّهمذهب عند الخال لاستشارته وإقناعه بأحقية التصرف في الميراث.

فقد تفاهم الأبناء السبعة على تقسيم الميراث لكنهم اختلفوا في شأن المقهى، هذا ما جعلهم يلجأون إلى الخال كونه حكيم، هو فقط الذّي يسوّي بينهم، بينما الخال كان يسخر منهم ومن آرائهم التي تعبر عن أنانية كلّ واحد منهم، لأنّه كان يعرفهم ويعرف نواياهم السّيئة، وبأنّهم أبناء عصاة انتظروا وفاة والدهم ليتقاسموا عرقه وممتلكاته، فقد استعجلوا موت والدهم، كما استعجلوا فرقتهم كإخوة، والإرث الذي يفترض أن يقتسمون ريعه كان قد قسمهم وفرق شملهم.

وفي الأخير يفاجئون بعودة أبيهم بعدما اتّفقوا على الطريقة الصحيحة التي تناسب تسيير المقهى، الذّي كان في الأساس سبب الخلاف فيما بينهم، وتبين أنمسألة حجّ والدهم ووفاته لم تكن إلا لعبة واختبارا من طرف الأب لكي يرى الوجه الحقيقي أو الوجه الآخر لأبنائه، فهو في الحقيقة كان في حمام ينعم بقسط من الراحة التي افتقدها بسبب أبنائه. وقد تكرر عنوان القصّة "الإرث" في متن القصّة لأنه موضوعها الأساسي، حسب قول القاص: «**... كيف اقتسمتم الإرث وهو على قيد الحيّاة**»[1].

تدور القصة في مجملها حول الصراع الذي يقوم بين الأبناء السّبعة من أجل الإرث بمجرد وفاة والدهم، ويسعون إلى تقسيم تركته، وبالتالي فهي تعكس التزاما اجتماعيا وأخلاقيا،

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص31.

يشخص من خلالها القاص ظاهرة صراع الإخوة حول الميراث بمجرد تغييب الموت لأحد الوالدين، حيث أصبح الأشقاء لا يقتسمون تركة أبيهم، بل التركة هي التي تقسمهم. يدخل موضوع القصّة ضمن الموضوعات الاجتماعية، باعتباره يعالج مشكلة نعيشها في مجتمعاتنا، وهي الإرث والصراع بين الأبناء الذّي هو شائع في عصرنا، فهي قصّة تندرج ضمن النّقد الاجتماعي والأخلاقي، الورثة في الحقيقة لم يتأكّدوا من صحّة معلومة وفاة الأب وسارعوا إلى تقسيم أمواله.

كما نلمس في القصّة استعمال القاص للقاموس الفلسفي الوجودي صوّرها من خلال حالة الخال الحكيم، وهو يعيش حالة واقعية فجّة، وهي تعتبر أقصى حالة وجودية كونه: «**كان متّكئا على الوسادة يفكّر في أمر ما**»[1]، حيث غالبا الفلاسفة هم الذّين يتكئون ويتأمّلون: «**في كلّ شيء وفي لا شيء**»[2] هذه حالة وجودية نفهم من خلال وصفه. هم يعيشون في أزمة وجودية: «**فراغ مهيب لم يفارقه من سنين**»[3]. كما تبدو الفلسفة الوجودية واضحة أيضا من خلال قوله: «**نصف بوذي ونصف تائه**»[4]، البوذي رمز للديانة البوذية، فالزعيم بوذا هو ذلك الشخص الذّي قرّر الانعزال ليجد السلام والهدوء والسكينة.

-"**في عيونهم عمش**": يعالج العنوان المختار لهذه القصّة تصريحا من القاص لجماعة من الأفراد الذّين تمتلئ عيونهم عمشا، والعمش هو مرض يصيب العين نتيجة لتجمّع الصديد في زوايا العينين، بسبب تجمد الدموع المصاحبة للنعاس من قلة أو كثرة النوم، وقد ألحق القاص صفة العمش في عيونهم ببعض الناس، منتقدا تكاسلهم وكثرة نومهم بدل العمل، وهو عمش يدلّ على عمى عيونهم من الحقيقة الجميلة، ولذّة المتعة التي تغمر الفرد أثناء العمل.

---

[1]- السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص20.

[2]- المصدر نفسه، ص20.

[3]- المصدر نفسه، ص ن.

[4]- المصدر نفسه، ص ن.

الفصل الثاني: تجليات الالتزام الوجودي في المجموعة القصصية "نقطة إلى الجحيم"

تدور أحداث هذه القصّة حول قضيّة العمل وأهمّيته في الحيّاة، بطلها هو عبد اللّه البري الذي كان رافضا للمدينة وأهلها، نتيجة ميله للقرية والانعزال وحبّه للعمل في الرّيف؛ لذا نجد القاص ينسب البرية إلى اسمه، وكثيرا ما كان ينعت أهل مدينته بالملعونين الذّين أفسدتهم المدن العامرة بالرّذيلة، كما كان يدعوهم إلى العمل، بينما هم كانوا يضحكون عليه ويستهزئون منه، كونهم قد ورثوا الكسل واكتسى العمش عيونهم، نتيجة كثرة نومهم الذي يدل على تكاسلهم وتقاعسهم عن العمل.

نلمس في ثنايا عنوان القصّة: **"في عيونهم عمش"**، معاني التكاسل والتقاعس، ونجده في موضعين، هما: اندهاشهم من أنّ العمل عبادة، حين قال القاص: «**مندهشين وفي أعينهم عمش كثير**»[1]، وموضوع تفكيرهم ببطونهم الجائعة في انتظار وليمة الملك، وهذا ما نجده في تعبير القاص: «... **ويفركون عيونهم العمشاء...**»[2].

ورغم دعوة الملك لأهله بضرورة العمل لكنّهم لم يوافقوه الرّأي، فقرّر الملك الحزين المخذول من رعيته الانعزال عنهم في قرية بعيدة، يمارس مهنة الفلاحة، بعدما فشل في الحكم على الرّعية، أمّا أهل مملكته فقد تطوّر حالهم إلى الأسوأ.

تندرج هذه القصّة ضمن الالتزام الاجتماعي، بحيث يصوّر لنا القاص موقفه من التمدّن والرّيف، وتبين حرص القاص على التزامه وارتباطه بأرضه وقريته، وهذا يتجلّى بحرصه عليها واشتياقه إليها، فالقاص هنا يميل إلى القرية التّي تعدّ مكان مولده لذا يعدّ ابن بيئته هي التي تلهمه الموضوعات التي تعكس الواقع، ويمكن القول بأنّ القاص ملتزم بقريته، وهذا ما يعكس انتماءه، بحيث نلمس حضور "القرية" في معظم المجموعة القصصية، هذا ما يضفي إلى حبّه وتعلّقه بها، سواء أكان داخلها أو خارجها.

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص62.

[2]– المصدر نفسه، ص63.

الفصل الثاني: تجليات الالتزام الوجودي في المجموعة القصصية "نقطة إلى الجحيم"

-**"الموت لا يحتاج إليك"**: يثير العنوان في الوهلة الأولى الغموض والتساؤل للمتلقّي كون الموت لا يحدّد من يأخذ ومن يبقى، فالكلّ في يدّ الخالق وحده، ولا اختيار للإنسان حوله، فهو المصير المحتوم.

تدور أحداث قصّة "الموت لا يحتاج إليك"، حول مسألة اجتماعية، فالقاص يصوّر لنا شخصية "المتوكّل على اللّه"، وهو إنسان كسول شغله الشاغل هو الأكل والنوم خلال شهر رمضان، الذي يقضيه نائما، وحدث وأن نام مرة طيلة أيام، وهذا ما دفع بجيرانه للاعتقاد بأنّه قد مات وأبلغوا رجال الأمن، وإذا به كان نائما في البيت ثلاثة أيام دون أن يستيقظ، إلى درجة أن الدود قد بدأ ينتشر في كلّ جسده ولباسه، وهذا المشهد جعل "المتوكّل على اللّه" لم يفهم ما حصل له أثناء سباته الطويل. ويصوّر القاص لنا المشهد بكلّ ما فيه من قرف واشمئزاز، يثير الغثيان، ووصل به الأمر أن يترك الديدان تعيش على جسده كأنّه ميّت، مثلما ظهر إلى جيرانه.

والغريب أن **"المتوكّل على اللّه"** فرح لأنه انتصر على الجوع والعطش مدّة ثلاثة أيام كاملة من الشهر الكريم، ولم يبد أيّ اهتمام للديدان التي كانت تنهش جسده، أو بفراشه الذي امتلأ قذارة، وفضّل أن يملأ بطنه وينام مجددا على أن يستحم، فهذا الموقف بدوره يدهش الديدان بعدما فكّرت أنّه ميّت، وجاءت للوليمة، إلاّ أنّها استسلمت لتصرّف هذا الكائن العجيب، وقرّرت الانصراف من حيّاته، وهي تردد: «**الخطأ ليس خطأنا... الأرض لا تحتاج إليك...**»[1]، وهي تنظر إليه نظرة احتقار وتعال، حيث تردّد مستاءة منه قائلة: «**الموت لا يحتاج إليك أيّها الشيء، لأنّك ولدت ميّتا، وميتا عشت تتظاهر بالإيمان وأنت مجرّد جثّة...**»[2].

تعالج القصّة قضيّة اجتماعية وتندرج ضمن الالتزام الاجتماعي، بحيث أنّ القاص صوّر المعتصم باللّه على أنّه زيّادة في هذه الحيّاة، فهو بدون فائدة لا ينفع نفسه، ولا

---

[1]- السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص37.

[2]- المصدر نفسه، ص38.

مجتمعه بشيء، فحيّاته أو موته لا يغيّر شيئا في المجتمع، والسبات المزمن الذي يحياه جعل منه ميتا حيا، لهذا فلا داعي لموته حقيقة، حتى أن الموت يشمئزّ منه ولا يحتاجه، لأنه ميت أصلا.

ينتقد القاص في هذه القصّة الأفراد الذّين يدعون صيام الشهر الكريم، لكنهم بمجرد بداية الشهر يدخلون في سبات من النوم الشبيه بالموت، لا يستيقظون منه إلا بعد آذان المغرب للأكل والشرب، وينقضي شهر من الكسل لا عمل فيه، رغم أن فريضة الصيام في الإسلام لا تسقط فريضة العمل، وهو عبادة أيضا مثله مثل الصيام، والحكمة من الصيام هو الصبر على الملذات والصبر أيضا على تعب العمل، بينما كان الصيام بالنسبة للمتوكّل باللّه مدعاة للأكل والنوم الطويل، حتى صار يعيش في حالة سبات مستمر، جعلت حياته موتا ومجرد عبث مستمرّ، وأصبح وجوده في الحيّاة كعدمه، والغريب أن موته كعدمه أيضا، فهو في الحقيقة حي/ميت أو ميت حي. والحقيقة أن القاص ينتقد ظاهرة اجتماعية شائعة، يدعي فيها البعض التدين فيصومون الشهر لكنهم يقضونه في نوم متصل طيلة شهر، يؤجل فيه العمل والنشاط.

-**"السعيد بوطاجين"**: يحمل عنوان هذه القصّة اسم القاص وهو "السعيد بوطاجين" وتعتبر قصة محورية في المجموعة القصصية لعدّة اعتبارات، منها أنّها قصّة معنونة باسم كاتبها، وإذ لا تقول أنّها قصّة واقعية -وهذا ليس مستبعدا-فهي نتاج عن جمع حالات وجودية وفلسفية ونفسية حقيقية، عملت على إخراج الكاتب إلى العالم الواقعي من خلال قوله: «**هذه حكايتي**»[1].

تسرد القصّة في مجملها حكاية كل شخص تعب وكره وعاف الحيّاة والوقت التي أصبحنا نحياها، حياة مليئة بالقذارة والعفّن والنفاق والرذالة، فبعد أن توجّه إلى البلدية ليستخرج شهادة عدم النفاق التي تميّزه عن باقي دواب البلدة، كما قرّر أن ينتقم من التاريخ،

[1]- السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص113.

تصادف أن وقت وصوله إلى البلدية كان طابور الانتظار قد بلغ الباب، لكن الأدهى والأمر من كل هذا هو ذلك الموظّف الشاب، الذّي كان منشغلا بنفسه وبهندامه وبزينته البراقة كامرأة تتهيأ لزوجها، وحين استلم الدفتر العائلي من بطل القصة، راح يقهقه كبغل، حيث أسمعت قهقهته كلّ مسؤول أمّي وموظّف ملعون. سخر الموظف المدعو فوفو من اسم السّعيد بوطاجين، وقال عنه اسم قديم لا يتلاءم مع زماننا، واعتبره شتيمة وعار، لذا قرّر السعيد المواطن البائس الذّي لا ينتسب إلى هذا الزمن الملعون، أن يلقنه درسا في الأخلاق، وعلّمه كيفيّة التعامل مع الآخرين، وذكره أنّ سبحانه وتعالى قد نهى عن التنابز بالألقاب، وأنّ معنى اسمه السّعيد وكلّ اسم له علاقة بالسعد تعدّ من الأسماء التي ترمز إلى الفأل الحسن، وكان العبيد والخدم هم من يطلق عليهم هذا الاسم، يعملون ويكدون، لكن عرقهم بنسب إلى الأشياء والمسؤولين المغشوشين اللّصوص.

أما لقب بوطاجين فحكاية تلخص حكاية الإنسان التي بدأ السعيد بوطاجين يقصّها لفوفو، ومفادها أنّ جدّ جدّه كان يعيش في فقر مدقع تداولته الأجيال، ومرض يتعب الأجساد، ولكن جدّه يهتدي ذات يوم حلا لأزمة الجيل المتخبّط في الجوع منذ قرون، وقد كان الحل هو حبّة قمح لونها شبيه بالذّهب، فرح الجياع لتلك الحبّة من القمح، واعتبروها هديّة من اللّه، بذرها الجد فأنتجت سنبلة جميلة اللّون، أعاد زرعها فأنتجت له حقلا من القمح فحصده، أكل الجياع ودعوا له بالخير دعوة صادقة، ليست كدعاوي اليوم المزيّفة اللّعينة.

بعد الحصاد نسي الجيران المجاعة بعدما كانوا يأكلون القمح صلبا، فكّر الجد أن يجعلها وجبة كاملة، حيث وصل إلى أن يطحنه ويرشّ عليه الماء ليصير خبزا، ويطهوه في الطاجين، ونجحت فكرة الجدّ وأعجب بها السكان، فقرّروا أن يزرعوا هم أيضا، ويقلّدوه في صنع الخبز في الطّاجين عبر الأجيال، وهذا ما دفعهم لأن يلقّبوه بأبي طاجين، مبتكر الخبز الطازج في الطاجين.

بعدما أنهى حكاية الشّيخ الجليل بوطاجين، عاد ليعيب أجداد فوفو الذّين لم يصنعوا شيئا، عكس عائلته التي عملت على أن يبقى اسمها حيّا عبر العصور، وقد تكهّن الجدّ بوصول وقت ملعون أفراده لا يطاقون، همهم الشاغل هو الكسل والاهتمام بأنفسهم، يكاد المرء لا يميّز بين الذّكر والأنثى، جيل لا يحمل ذرّة من المسؤولية والإنسانية، فالناس ينتظرون وفوفو يلعب ويتسلّى بالكلمات المتقاطعة، يرتاح قبل العمل من العمل، بالإضافة إلى أنه يسخر من الناس.

أما السّعيد المواطن الذّي لم يتحمّل الوضع الكارثي الذّي آلت إليه خدمات الحالة المدنية، فقد طلب من فوفو أن يعيد إليه الدفتر العائلي قبل أن يوسّخه بقذارته، التي كانت واضحة المعالم عليه، واستهزأ وسخر منه في الأخير. وفي آخر الحكاية يصرح لنا بأن أحداث القصّة لم تكن سوى كابوس، لكنه لما استيقظ من هذا الكابوس وجد نفسه في واقع أوسخ وأعفن من ذلك الكابوس، الواقع أشبه بالموت المحتم.

تندرج هذه القصّة ضمن الالتزام النفسي والفلسفي، بحيث عبر القاص في بداية قصته عن حالة نفسية يرثى لها، يعيش في عدم داخل مجتمعه، ويحس بالاغتراب بينهم، استعمل إيحاءات تدلّ على حالته الوجودية مستعينا بأسلوب ساخر وعبثي، مخترقا القواعد المعتادة بتسمية قصّة من مجموعته بـ: "السّعيد بوطاجين"، وهو ما أحدث صدمة للمتلقّي، فاسمه وقصة أسلافه تحمل جملة مليئة بمعالي الهويّة والمجد العظيم، الذّي خلفه الجدّ المعدم من أوّل حبّة قمح إلى الاكتفاء وطرد ذئاب الجوع عن بطون الناس والفئران. وحبّة القمح التي بذرها الجد تعدّ البذرة الأولى للحضارة والحرّية، فهو أشبع البطون وزرع البسمة على شفاه المعدمين وبنى حضارة الإنسان.

2- طبيعة الشخصيات الوجودية في المجموعة القصصية: تعتبر الشخصية ركنا أساسيا من أركان البناء الروائي والقصصي، ولتحقيق هذا البناء لا بدّ من التلاحم العضوي بين عناصر القصّة، فهي: «**تمثّل مركز الأفكار ومجال المعاني التي تدور حولها الأحداث،**

الفصل الثاني: تجليات الالتزام الوجودي في المجموعة القصصية "نقطة إلى الجحيم"

وتغدو الرواية ضربا من الدعابة المباشرة، والوصف التقريري والشّعارات الخالية من المضمون الإنساني المؤثّر»[1].

غير أنّ الشخصية كائن حركي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكون الشخص نفسه، حينئذ تجمع الشخصية جمعا قيّاسيا على شخصيّات، لا على شخوص الذّي هو جمع شخص، ويختلف الشخص عن الشخصية في كون الأول الإنسان في الواقع أو التاريخ، خلافا للصّورة التي تمثّلها الشخصية في الأعمال السردية، وإن كانت هناك إشارات وقواسم تجمع بينهما، كما أنّ الشخصية الروائية والقصصية تشكّل بؤرة مركزية لا يمكن إغفالها، أو تجاوز مركزيتها.

ومن خلال دراستنا للمجموعة القصصية: **"نقطة إلى الجحيم" للسعيد بوطاجين**، نجد أنّ هذه المجموعة تعدّدت فيها الشخصيات، وتنوّعت بين شخصيات إنسانية وشخصيات حيوانية وشخصيات مؤنسة وشخصيات ممسوخة...باعتبار أنّ **القاص** يستمدّ شخصياته من الواقع المعيش، ولكن يضفي عليها أيضا عناصر تخييلية تجعلها تتجاوز المرجعية الواقعية، فرغم أنّ القصّة الناجحة هي التي تنجح في إقناع المتلقّي أو القارئ بأن عالمها عالم حقيقي، ولكن بلمسة تخييلية، فهي في أساسها شخصيات ورقية–كما يقول بارث– أي مهما كانت قوة مرجعيتها الواقعية، إلا أنها في الأخير كائنات ورقية تعبر عن فكرة وموضوع ما، ومن هنا فقد تنوّعت شخصيّاته القصصية.

2-1- الشخصيات الإنسانية: رغم أنها كائنات ورقية إلا أن الشخصيات الإنسانية هي كائنات مرجعية قد تحيل إلى بشر من لحم ودمّ يعيشون في مكان وزمان معيّن، ويحملون صفات معينة، تقدم فارغة في القصة، إلا أن تسميتها ومجموعة الأوصاف والتصرفات التي تقوم بها تملأها دلاليا، وقد وردت مثل هذه الشخصيات في المجموعة القصصية بشكل كبير لأنها تساهم في بناء القصة، وتمنحها بعدا واقعيا.

---

[1]– هيام شعبان: السّرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر اللّه، دار الكندي للنّشر، الأردن، 2004، ص119.

تظهر شخصية الزعيم الأكبر في قصّة: **سينفونية الفناء الوشيك**، وهي تمثل شخصية الحاكم المستبد، الذي يحتكر الزعامة والسلطة، والمحاط بشخصيات متملقة، تمثلها شخصيات من حاشية الزعيم كالمستشارين والوزراء...وتمثّل في واقعنا شخصية الرئيس أو الحاكم أو الملك، الذّي لا علاقة له بمشاكل الشعب، ويصوّر القاص شخصية الزعيم قائلا: «**نزل الزّعيم الأكبر إلى المدينة الفاضلة... لاحظ أنّها امتلأت بذباب أزرق غزا الواجهات العمشاء والمحال التجارية...**»[1].

وهكذا يصوّر لنا القاص حالة بلاد ما على وشك الفناء والموت، وزعيم تلك البلاد لا يتذكّر البلاد إلاّ بعد أن غزاها ذباب أزرق، ويصوّر لنا اندهاش الزعيم الأكبر من هذا الغزو الكبير للذباب، ويلصق التهمة بالمستشارين الدين لم يخبروه بقوله: «**المستشارون كلّهم لا يخبروننني سوى بما تراه أمعاؤهم...**»[2]، بمعنى أن المستشارين لا يهتمون بأمور الرعية من الشعب بقدر ما يهتمون ببطونهم التي لا تكاد تشبع، حتى ولو كان البلد على شفا الانهيار والفناء، كما أتى وزير الذباب الأزرق ردّ على الزعيم بقوله: «**لا تتعب نفسك يا مولانا**»[3]، وهذا دليل على سوء بطانة وحاشية السلطة المحيطة بالزعيم، فرغم سوء الأوضاع، فهو لا يريده أن يتعب نفسه، ولكن حسب تصوير القاص فإنّ الزعيم قد وبّخ هذا الوزير، وقد استمع إليه هذا الوزير وهو يبعد الذّباب عن وجهه، بمعنى أن الفناء إذا اكتسح بلدا فلن تسلم منه قصور الزعماء أيضا، التي لن تخلو من الذباب، وبعد شهر من زيارته المفاجئة للمدينة لاحظ الزعيم الأكبر أنّ القصر امتلأ أيضا بطنين من الذباب الأزرق، بحيث أنه لم يعد يسمع ما تقوله له الحاشية في الاجتماعات بسبب طنين الذباب، والشعب كله قد غادر المدينة إلى وجهة مجهولة، وتنتهي القصة بعزل الزعيم وسجنه، وهذا في قوله: «...**لأوّل مرّة في حيّاته أحسّ بألم كبير نظر إليهم بعينين ذليلتين...وهو يسلّم نفسه**

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص5.

[2]– المصدر نفسه، ص6.

[3]– المصدر نفسه، ص ن.

للعسكريين...»[1]، وهنا يصوّر لنا القاص نظاما فاسدا، قد يتم فيه الانقلاب بسهولة على زعيم الأمس، من طرف بطانة كانت قبل هذا اليوم تتملقه لتنقلب عليه اليوم. ويظهر القاص في هذه القصة وعيا والتزاما سياسيا بقضايا سياسية، يتناولها بنقد ساخر لكنه مفجع أيضا، حيث يمكن أن يسقط هذا الوضع على الكثير من البلدان، التي تصنع لنفسها زعامات من ورق.

أمّا في قصّة: **أجل موافق**، يقدم القاص لنا في القصة نماذج لنمطين من الشخصيات، هما: شخصية الابن المدلل للمسؤول النافذ، الذي تفتح أمامه أبواب الشركات على مصراعيها ليوظف رغم تدني مستواه التعليمي، وشخصية مدير الشركة الذي يتملق ويخدم المسؤول النافذ وأبنائه، خشية فقدان منصبه أو محاسبته على فساده، حيث يصوّر لنا القاص المقابلة التي وقعت بين المدير العام للشّركة مع ابن المسؤول الكبير جدا، وصاحب النفوذ، الذّي يلقب بعزرائيل نظرا لسلطته ونفوذه الكبيرين، بينما يلقب ابنه، الذي قصد الشركة لطلب عمل له، بعد إلحاح من والده النافذ، بالأمير الصّغير، ويجد في الشركة ترحيبا لا نظير له من طرف مدير فاسد ومتملق، إذ يقول له:«**...أهلا وسهلا بالأمير الصغير...تصوّرتك بشكل آخر...**»[2]، ورغم محدودية المستوى الفكري والتعليمي، الذي لم يتعدى مستوى السنة الثالثة ابتدائي، إلا أن مدير الشركة عرض عليه منصب رئيس مكتب تشغيل الإطارات والجامعيين العاطلين في الشركة، ومع ذلك فإن ابن الشخصية المرموقة يرفض هذا المنصب ويطمع في منصب نائب المدير أو مدير المالية على الأقل، ويقول للمدير المتملق: «**...لا وقت لي لآتي إلي هنا، ولولا إلحاح الشيخ لما جئت أبدا، لم أكن بحاجة إلى عمل في الإدارة المحلية...**»[3].

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص13.

[2]– المصدر نفسه، ص15.

[3]– المصدر نفسه، ص5.

ويجاري المدير الشاب المحظوظ قائلا: «**لا وقت لك من أين يأتيك الوقت؟ (...)أنت كحامل شهادات كثيرة من مختلف البلديات، فتكمن في دراسة طلباتهم...**»[1]، لكن ابن الشخصية أي الابن المدلّل لم يعجبه المنصب، وطلب من المدير منصب أرقى ووظيفة مشرفة لا لشيء سوى الحفاظ على سمعته في الحارة، وهدّد المسؤول الكبير بتقديم تقارير عنه لوالده، وتنتهي هذه المقابلة باستقالة الابن المدلّل من العمل الذي لم يستلمه أصلا.

تصور قصّة:**الإرث**، ظاهرة تقسيم الإرث، وفي سبيل تشخيصها وضع القاص عدة شخصيات في القصّة، وفيها الأبناء السبعة الورثة، ورغم اختلافهم الظاهر إلا أنهم يمثلون في الواقع التعدد في النمط الواحد من الشخصية الواحدة، حيث يتفق الجميع على ضرورة التصرف في التركة وفق هواه، بينما يمثل الخال إسماعيل في القصة الملجأ لحلّ مشاكل الأبناء بعد غياب الأب، وكما يقال في الأمثال الشعبية: الخال والد، حيث قال الخال: «**في صبيحة اليوم الثالث جاءني أكبرهم سنا(...) ودون أن يستحي من خاله الذّي أصبح جلدا على عظم...**»[2].

بينما تبدو شخصية الابن الأكبر من قوله مخاطبا خاله: «**يا خالي العزيز جئت أستشيرك...بقي المقهى الوحيد**»[3]، كما تتمثّل أيضا: «**يا خالي، قلت لهم... لا أحد منهم قدّر ذلك**»[4]. أما الولد الثاني فلا يختلف عن أخيه كثيرا، وهذا يبدو من خلال قوله لخاله: «**أنت تعرف يا خالي بأنّ المرحوم ترك لنا مقهى في وسط المدينة... ولك سلطة عليهم وعلى الوالدة، على أختك**»[5].

وكذلك كان الثالث رغم ما يبدو عليه من تعقل، وهذا ما يبدو في قوله: «**اسمع يا خالي لم تبق سوى أنت في العائلة...سيقولون مات أبوهم فتفرّقوا بسبب الإرث، تنازعوا**

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص16، 17.

[2]– المصدر السابق، ص22.

[3]– المصدر نفسه، ص22، 23.

[4]– المصدر نفسه، ص23.

[5]– المصدر نفسه، ص26.

على وسخ الدنيا وأهملوا وصايا الوالد»[1]. والأمر نفسه ينطبق على الرابع وهذا في قوله: **«اسمع يا خالي، تبدّلت الدّنيا وفسد الإخوة...لقد كبرنا ولم نبق صغارا، وعلى كلّ واحد منّا أن يتحمّل مسؤوليته، ما رأيك يا خالي؟»**[2].

لم ترد شخصية الأرملة وأم الأبناء السبعة إلاّ مرّة واحدة في القصّة، باعتبارها شخصية غير مساهمة في الصراع بين الإخوة. إلا أنّ الخال إسماعيل لم يترك فرحة الأبناء تكتمل، بعد اتّفاقه مع والدهم، حيث أخبرهم بعودة أبيهم الذّي لم يمت في الحج كما أشيع بينهم، ولم يذهب إلى الحج أصلا، بل ذهب إلى الحمام، وهنا تمثّلت شخصية الوالد في قول الخال: **«أحببت أن أخبركم شيء لا تعرفونه ولم تفكّروا فيه، سيصل والدكم غدا بعد رحلته القصيرة، حدّثني البارحة في الهاتف وقال إنّه لم يذهب إلى الحجّ، كان في الحمام بإحدى مدن المشرق...سيرى كيف بعتم جهده لتنعموا في رزق الرجال الحقيقيين الذّي قصمت ظهورهم لتنعموا نائمين»**[3].

وأمّا في قصّة:**"الموت لا يحتاج لك"**، فقد تعدّدت فيها الشّخصيات الإنسانية، منها شخصيّة المتوكّل، حيث تظهر ملامح شخصيته في القصّة قوله: **«تذكّر المتوكّل على اللّه في...قال سيحلّ رمضان غدا، وعليه أن يقتات كما لم يفعل منذ أجيال، مسح كلّ ما وجده على طاولة السحور ودخّن سجائر تلذّذ بطعمها الذّي لم يعرفه من قبل»**[4]. وهناك شخصية المعتصم باللّه حيث وردت شخصيته في القصّة فيما يلي: **«أمّا المعتصم باللّه فكان فرحا لأنّه لم يستيقظ من مدّة...بالانتصار الرّهيب على الأيام»**[5].

وشخصية الطارق فكانت الشرطة والجار الذّين يريدون الاستفسار عن أحوال المتوكّل باللّه، حيث كان هناك حوار بين الجار والمتوكّل باللّه، حيث يقول:**«ردّ عليه المتوكّل على**

1– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص27.

2– المصدر نفسه، ص30.

3– المصدر السابق، ص31.

4– المصدر نفسه، ص33.

5– المصدر نفسه، ص36.

اللّه دون أن يفهم...ثمّ أضاف: نمت نصف نهار»[1]، **«وردّ عليه الجار ويتثاءب وقد غمرته سعادة كبيرة...الظاهر أنّك من أهل الكهف عجب»**[2].

أمّا قصّة: **"جلالته لا يلعب النرد"**، فقد ضمت عدة الشخصيات، والبطل فيها يبدو في العنوان أولا وهو: شخصيّة "جلالته"، ويقصد به شخص السلطان أو الرئيس، مما يعني أن هذه، حيث يقول القاص: **«فكّر جلالته أربعين سنة في طريقة الانتقام من العائلة...ولم ينس جلالته تكليف المستشارين بتوجيه دعوة خاصّة إلى السيّد المحترم...»**[3]. ويقول أيضا: **«قال جلالته في سرّه سأنتقم من كلّ أبناء الخنازير الذّين هم من حولي»**[4].

كما أنّ هناك شخصيّات أخرى مساهمة في بناء القصّة، منها وزير الصّناعة والزلازل والباذنجان والثوم وأقلام الرصاص، وهي شخصية وهمية، فليس هناك وزير في الحقيقة يدعى بوزير أقلام الرصاص والباذنجان والثوم، وهذا مجرد سخرية من كثرة الحقائب الوزارية في بعض الدول، حيث قد يعين وزراء دون حقائب وزارية، أو بحقائب سخيفة لا تستدعي وزارة خاصة، وتعيين هؤلاء ليس غرضه خدمة البلاد بقدر ما هو تشريف للوزير نظير موالاته وتطبيله لجلالته، إلى أن يتفطن جلالته إلى أنها بطانة وحاشية سيئة قد تتآمر عليه فيقرر الانتقام منهم، حيث يقول: **«لكننا وقفنا معك في السراء والضراء...وأضاف وسط سيل من السعال المقفّى: فعلنا ذلك في اللّيل والنهار، في المرتفعات وفي المنحدرات...»**[5].

وفي قصّة: **"سوء تقدير"** التي تدور أحداثها حول شخصية بسيطة جدا، هي شخصية عبد الخالق الراعي الذّي تحوّل من راع الماعز والخرفان والبقر إلى حارس مرمى، ويصوّر لنا القاص الحوار الذّي دار بين عبد الخالق والشخصيات الأخرى، حيث قال القاص: **«كان**

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص36.

[2]– المصدر نفسه، ص ن.

[3]– المصدر نفسه، ص40.

[4]–المصدر نفسه، ص39.

[5]– المصدر السابق، ص ن.

يرعى الماعز والخرفان والبقرة الصّفراء والنادر الأخضر الناعم، ويحضّر نايه ليوم بهيج عندما رآه قادما...»[1].

كما أنّ هناك شخصية مساهمة في بناء القصّة، تتمثل في شخصية الدّركي «**اقترب منه الدركي وسأله عن سبب حمل البندقية والخنجر دون ترخيص من الدولة المستقلة منذ أعوام...»**[2].

أمّا قصّة: **"عبد البطن العظيم"** فهي قصّة لا تخلو من تلميحات سياسية تكشف طبيعة الالتزام فيها، وهو الالتزام السياسي، وتشخيص وضع سياسي واجتماعي سمته الفساد، حيث التقشّف مس كلّ جيوب الفقراء لكنه في المقابل زاد من انتفاخ بطون المسؤولين من عبدة البطن، ومن شخصيات هذه القصّة نذكر: "ملك الجمهورية"، والواقع أن الأمر لا يستقيم بأن يكون على رأس الجمهورية ملك، فالنظام الجمهوري غير النظام الملكي، لكن عندما يستحوذ رئيس ما على جميع السلطات ويطول الزمن به دون أن يتزعزع من منصبه، حينها لا يمكن تسميته إلا بملك الجمهورية، وتستحق جمهوريته لقب الجملوكية، حيث يقول القاص: «**تقشّف الناس ولم يعودوا يتنفّسون كثيرا احتراما لملك الجمهورية الفاضلة**»[3]، ونجد أيضا شخصية "فخامته" من خلال قوله: «**تقشّف فخامته ولازمه حزن كاد أن يجعله مسمارا، حوّل إلى القصر الفقير كلّ السفن...**»[4]، وهناك أيضا شخصيات أخرى في القصّة لها دور في بناء القصّة، منها: (الحاشية، الناس المخلصون، الوزراء...إلخ).

دلالة الشخصيات الإنسانية تتمثل في رغبة القاص على السخرية والعبث، بحيث وظف شخصيات دلائلية متحررة في كثير من حالاتها. كما أنها توحي بالدرجة الأولى على وقائع

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص46.

[2]– المصدر نفسه، ص49.

[3]– المصدر نفسه، ص52.

[4]– المصدر نفسه، ص53.

ظرفية في حياة الكاتب، ونذكر على سيل المثال: شخصية عبد البطن العظيم، الذي يدل على عبثه وسخريته من هذه الشخصية.

أما في قصة "**سوء تقدير**": القاص يبحث عن جوهر الذي افتقدته المجتمعات المتمدينة، لذا لجأ القاص إلى استعمال شخصية عبد البري، ليأخذها مسلكا للبحث عن ذلك الجوهر المفقود، فالكاتب يستعمل شخصية عبد البري، ليدل على شخصية صافية خالية من القرف السائد في أوساط المدينة، بحيث نجد القاص هنا لعب باللغة إذ صور لنا شخصية عبد البري الإنسان القروي الذي لا ينتمي إلى عصر كرة القدم، فهو بعيد عن هذا العصر، بمعنى يوجد أناس لم يواكبوا العصر، فحياتهم تدور في أعالي الجبال بعيدا عن المدينة وهمومها. أعطى القاص لهذه الفئة مكانة راقية، إذ يعتبرهم أطيب البشر وأنقاهم لأنّهم منعزلين عن الانحلال الأخلاقي الذي عمّ المدن، فهو حصر هده الفئة الطيبة في شخصية عبد البري، الذي يحمل أسمى معاني الصدق والنقاء والبراءة.

2-2- الشخصيات المؤنسنة: الشخصية المؤنسنة هي تلك الشخصية غير الإنسانية كالحيوانات والأشياء والجماد...والتي تمنح صفات إنسانية، تتجاوز من خلالها طبيعتها المعروفة، وتكتسب طبيعة وصفات إنسانية. ومثلما أن هناك أنسنة فهناك تشييئا وحيونة، أي إضفاء صفات الأشياء أو الحيوانات على الإنسان، وجميعها آليات تتيحها اللغة ويدعمها الخيال الأدبي، فكثيرا ما كان يعمد الأدب إلى أنسنة الحيوانات واستعمال رمزيتها للتعبير عن المحظورات خاصة، كما هو الأمر في كليلة ودمنة مثلا. وكثيرا ما يلجأ بالقاص إلى مثل هذه الشخصيات في قصصه، مثال ذلك: حمار بسيط، مسح أحذية البغال والخنازير، أبناء الخنازير، التي وردت في المجموعة القصصية "نقطة إلى الجحيم".

أمّا شخصية "الحمار البسيط" فيقصد بها القاص شخصية الكائن الوحيد الذي بقي يوصف بـ: "الفاضل"،ويخاطبه الزعيم الأكبر قائلا:«**ألم تعرفني أيّها الفاضل**»[1]، بينما

[1]- السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص10.

يجيبه الحمار البسيط والفاضل قائلا: «**أنا المخلوق الذّي لا شأن له، شاهدّت العجب العجاب، سأجيبك فورا، أنا مجرّد حمار بسيط**»[1]. وقد أسند القاص الفضيلة للحمار دون غيره من شخصيات القصة الإنسانية، بهدف أنسنته، وجعله يبدو أفضل من الإنسان، لأنه لازال محافظا على طبيعته وفطرته التي جبل عليها، عكس الإنسان الفاقد لهذه الميزات، لذا فقد تفوق عليه الحمار.

وأمّا شخصية "البغل والخنازير" فاستخدمها القاص بطريقة عكسية للأنسنة، أي أنه حيون الإنسان، بأن أضفى تسميات الحيوانات على بعض البشر، وهو تشبيه جار على ألسنة العوام، الذين قد يخاطبون البشر بتسميات الحيوانات، وقد أورد القاص قرينة تدل على أن المقصود بحديثه هم بشر، وهذا باعتبار أنّ البغل والخنازير ليس لديهم أحذية، أي مسح أحذية سيادتهم الذين يشبهون البغال والخنازير، حيث يقول القاص: «**أن تقيس برقة متناهية وزن كلماتك وخطواتك القادمة، نحو الجنة أو نحو الجحيم...مسح أحذية البغل والخنازير، الوسخ هو الذّي يجعلك مهمّا**»[2].

كما نجد شخصيّة أخرى مؤنسنة في قصّة:**"جلالته لا يلعب النرد"**،وهي شخصيّة السيد المحترم، فلهذه الشخصية تأويلان: الأوّل هو أنّ السيّد المحترم يقصد به المثقّف، وهذا من خلال قوله: «**ولم ينس جلالته بتوجيه دعوة خاصّة إلى السيّد المحترم ليبت في النزاعات العالقة...**»[3]، بينما التّأويل الآخر للسّيد المحترم هو الحمار حسب قول القاص: «**أمّا السّيد المحترم فلم يعلّق على ما رآه وسمعه.... نهض السّيد المحترم من مكانه، نفض الغبار العالق بجلده، سوى بردعته، نهق نهيقا مؤلما وخرج من قاعة الاجتماعات، غير مبال بالضّحك المتزايد**»[4]، وقوله أيضا: «**أوقفه الحاجب أمام باب القصر الشاهق وسأله**

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص11.

[2]– المصدر نفسه، ص18.

[3]– المصدر السابق، ص40.

[4]– المصدر نفسه، ص44.

عن سبب خروجه من الاجتماع قبل الوقت، أجابه الحمار بأدب: أنا ذاهب إلى العمل...»[1].

كما أنّ هناك شخصية أخرى مساهمة في القصّة، وهي أبناء الخنازير والذّي يقصد بها القاص الحاشية، لقوله: «**اكتشف جلالته أنّ الحاشية خذلته...**»[2]، وقول جلالته في سرّه: «سأنتقم **من كلّ أبناء الخنازير الذّين هم من حولي**»[3].

تتضح الدلالة الوجودية للشخصية المؤنسنة من خلال القوالب اللغوية التي استخدمها القاص، فهي تحمل دلالة الغموض. وقد استعملها لتمرير خطابه ودعاياته السياسية، وتصوير الحالة الاجتماعية، وقد عبر عن كل هذا بنبرة تهكمية ساخرة، ليصور الممارسات الدنيئة والوضعية من خلال بحثه عن دواء يشفي المجتمع من علّته. لهذا نجده يقدّم هده الشخصية في صورة رمزية سردية تتصل بواقع المجتمع وظروفه السياسية التي تحيط بالمؤلف، ولهذا نجده يتمرد عليها. ولكن لا يتمكن من التمرد إلا عبر الحكي الرمزي ليتمكن من تجسيد ما يريد الإفصاح عنه، بل ويتجرأ على هجاء ونقد الواقع السياسي المؤلم، وليكشف زيف السلطة الهزيلة، ليبث سخط وثورته داخل شخصيات مغلفة بالرمز.

والملاحظ أنّ القاص يلصق الشخصيات التي أراد نقدها بشخوص حيوانية التي عرفها الناس، بحيث استعملها لتدل على رمز حقيقي (الأسد رمز الشجاعة، الدود رمز للقرف...)، لهذا نجده يلجأ إلى أنسنة الحيوان والتكلم بلسانها، وعبّر عن هذا بأسلوب ممزوج بجرعات من السخرية الضامرة تنحو منحى التعرية والكشف، بغية تفكيك أسرار السلطة وممارساتها من قمع وظلم وقهر واستبداد، وبأسلوب عبثي نجده يوازي بين الحيوان مع الإنسان.

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص 44.

[2]– المصدر نفسه، ص39.

[3]– المصدر نفسه، ص ن.

2-3- الشخصيات الحيوانية: ونقصد بالشّخصية الحيوانية هو استخدام القاص الحيوانات والطيور كشخصيّات رئيسية في القصص، وهي ترمز في الأساس إلى شخصيات بشرية، وتحمل هذه القصص العديد من الحكم والنصائح.

ونعتبر على هذا التوظيف في المجموعة القصصية للسعيد بوطاجين التي حملت شخصيات حيوانية ومن أمثلة ذلك: "وزير الذباب" التي وردت في قصّة "سينفونية الفناء" ويقصد بها القاص أحد الشخصيات الإنسانية، وهو أحد الوزراء باعتبار أنّ سياسة بلادنا مهمّتها خلق وزراء وهميين، ويترتب قوله في القصّة: «**لا تتعب نفسك يا مولانا**»[1]، وقوله أيضا: «**سنهشّ الذباب ونبعده عنك...**»[2].

ونذكر من أمثلة تلك الشخصيات الحيوانية شخصية الذباب الأزرق في قصّة: سيمفونية الفناء، والمقصود بهذا الذباب نوع من أنواع الذباب الذّي يتميّز باللّون الأزرق، ويتغذى على اللّحوم والجثث المتعفنة، حيث وردت هذه الشخصية في القصة في قول القاص: «**نزل الزعيم الأكبر إلى المدينة الفاضلة... لاحظ أنّها امتلأت بذباب أزرق غزا الواجهات**»[3].

كما أنّ هناك شخصية أخرى وهي شخصية الحمار، حسب قول القاص: «**أجابه الحمار مختزلا، ثم أضاف وهو يتباهى بأذنيه الذكيتين**»[4].

وفي قصّة:**"الموت لا يحتاج إليك"** أشار القاص إلى عدّة شخصيّات حيوانية نذكر منها: (الحشرة، الدّيدان، الكلب، الناموس، الذئب، بهيمة)، وتلعب هذه الشخصيات دورا في القصّة، ولا يكمن في أنّ جميعها تشير إلى الرذيلة والتعفّن الذّي تعيشه شخصية المتوكّل على اللّه، كأنّه جثّة حتّى وصل به الأمر إلى سطو الديدان على جسده، حسب قول القاص:

---

[1]- السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص6.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

[3]- المصدر نفسه، ص5.

[4]- المصدر نفسه، ص12.

الفصل الثاني: تجليات الالتزام الوجودي في المجموعة القصصية "نقطة إلى الجحيم"

«وقالت الدّودة: الموت لا يحتاج إليك أيّها الشيء لأنّك ولدت ميّتا، وميّتا عشت تتظاهر بالإيمان، أنت مجرّد جثّة...»[1].

استعان القاص في سرده قصّة:**"سوء تقدير"** بمجموعة من الشخصيات الحيوانية ليعبّر عن حياة عبد الخالق في القرية، نذكر على سبيل المثال وليس الحصر، كان عبد الخالق:«**يرعى الماعز والخرفان والبقرة الصفراء**»[2]، كان يعيش في:«**نعمة كبيرة مع الطير والحيوان**»[3]، وكانت علاقة عبد الخالق مع خرفانه علاقة جيّدة، فهو يحدّث عنزته ويمازحها، حيث قال لها مازحا كعادته: «**وجدّت عملا أيّتها المشاغبة**»[4]. كما ذكر القاص شخصيّات أخرى مساهمة في القصّة، منها: (الذّئب، الضبع، القطيع، الجراد، الذبابة، الغول).

أمّا في قصّة:**"في عيونهم عمش"**فقد صوّر لنا القاص شخصيّة عبد البري منتقدا أهل المدينة العاطلين عن العمل، مستعينا بمجموعة من الشخصيات الحيوانية، نذكر منها: (النملة، الجراد، الكلب، الجرذان، الفأر الصغير، البغال، البهائم)، فهو يصفهم في قوله:«**تأكلون وتنامون كالبغال...لا فرق بينكم وبين البهائم**»[5]، وفي قوله أيضا واصفا أهل المدينة الكسولين الثرثارين: «**من منهم يطعم نملة واحدة؟ ... شتلة فاسدة**»[6].

تتلخص الدلالة الوجودية للشخصيات الحيوانية، في أن بوطاجين في قصصه استخدم الحيوان ليرسم ويعبر عن المضمر، فنلاحظ أنّ هده الشخصيات ظاهرها سرد رمزي، ومضمرها نصح سياسي حكمي.

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص38.

[2]– المصدر نفسه، ص46.

[3]– المصدر نفسه، ص ن.

[4]– المصدر نفسه، ص47.

[5]– المصدر السابق، ص62.

[6]– المصدر نفسه، ص60.

يقوم استخدام السخرية على لسان الحيوان على التلميح والتصريح، وكثيرا ما لجأ القاص إلى هذا النوع من التعبير، لإضفاء أبعاد دلالية تتمثل أعماق علاقات الناس بتمثيلها بالعلاقات السائدة بين الحيوانات من مكر وغدر وجشع وطمع وقمع. وكل هده الصفات استعملها ليفضح زيف العلاقات الإنسانية بين بعضهم البعض.

وانطلاقا من هذا نقول إن قصص الحيوان تهدف إلى إعطاء دروس في الحياة، وقواعد السلوك داخل الجماعة، بحيث يغدو الحيوان مجرد قناع يختفي وراءه الإنسان، ليبث نظام الأخلاق والمبادئ النبيلة والقيم الجميلة.

وعليه فإن لسان الحيوان في قصص بوطاجين هو لسان الإنسان، استعملها كوجه من وجوه الهروب من الواقع.

ابتكر بوطاجين لنا إسطبلا لنعيش فيه، بحيث استعمل معجم الحيوانات من نملة، حشرة، دودة، بغل، حمار... وفكرة الإسطبل الذي في الحقيقة يتضمن حيوانات تعيش في عبودية وواقع مأساوي، وهو يرى البشر أنهم يعيشون نفس الحياة، لهذا عبّر عن المجتمع بالإسطبل، وهو يحشر الناس في الإسطبل ويعبر عن هذه الفكرة ليجسد الواقع المرير الذي يعيش فيه الناس، وفي الحقيقة هو تعبير قاسٍ جدا وإدانة للواقع المعيش، ولكنها إدانة فيها جمالية وأدبية.

2-4- الشخصية الممسوخة: تعتبر الشخصية الممسوخة من الشخصيات التي طرأ عليها تغيير جسمي أو نفسي، بذلك تكون هي الشخصية المحولة صورتها إلى صورة قبيحة، كما تتغيّر هويتها وشخصيته وانتماءه، تصبح بذلك شخصية معزولة لا علاقة لها بالقيم والمبادئ والأخلاق، والمتداول عنها أنّها تتعرّض للعديد من الضغوطات والأمراض النفسية والمجتمعية التي شوّهت معالمها وأصابها بالتمسخ والمساخة، والتمسخ إشارة إلى التحوّل الرديء، وأمّا المساخة إشارة إلى المذاق الرديء.

الشخصية الممسوخة تمثّل وجه العوار للمجتمع بسبب تخلّفها وتقليدها الأعمى للأوروبيّين، للأسف هذا ما تراه وما يعاني منه المجتمع الآن.

الفصل الثاني: تجليات الالتزام الوجودي في المجموعة القصصية "نقطة إلى الجحيم"

نلتمس من خلال تصفّحنا للمجموعة القصصية حضور الشخصية الممسوخة في ثناياها، ففي القصّة الأولى نجد الشخصية الممسوخة، بحيث أنّ الزعيم الأكبر ينعت وزراءه بالشواذ، يقول: «**هؤلاء الشواذ**»[1] لأنّه لم يعد يثق فيهم. وفي قصّة أخرى عنوانها "قلق وحزين يا جدّي" شبّه عبد اللّه المتزوجين بالجنس الثالث قائلا: «**... كانوا رجالا ثم أصبحوا جنسا ثالثا**»[2]، واعتبرهم ليسوا من البشر، قائلا: «**حثالة كبيرة لا وجه لها، سيء عديم التصنيف**»[3]. وهذا أيضا ما نلمسه في قصّة: "لا يولون أهمّية"، حينما شكّ في أنّ أهل المدينة بشر لكي يحملوا اسم المواطنين، إذ يقول القاص: «**إنّهم ليسوا سوى، فاصلة غامضة جنس ثالث أو عاشر، جنس آخر عديم التصنيف..**»[4].

وفي قصّة: "السعيد بوطاجين" يصف المواطن السعيد الموظّف فوفو بأبشع الصفات وأقساها، يقول: «**فوفو هذا ليس ذكرا وليس أنثى... يصبغ شعره بالأصفر، يقلّم أظافره**»[5] فهو يصفه ساخرا من شكله ومن حركات جسده قائلا: «**يمشط شعره ويتفقد أقراطه الذهبية**»[6].

أمّا في قصّة "أجل موافق" يصوّر لنا القاص شخصية الابن المدلل الذّي طغت عليه الثقافة الأوروبية وأعمت دربه حتى وصل به الحدّ إلى أن يصبغ شعره بالأخضر الفاتح ويرتدي أقراطا ذهبية، وبتمييز القاص: «**شعيرات قليلة صبغها باللّون الفاتح ليبدو مهمّا**»[7]، وقوله أيضا على لسان الابن المدلّل: «**لي بذلة رياضية وحذاء إيطالي وأقراط ذهبية وشعر أملس ناعم أصقله كلّ نصف ساعة**»[8].

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص6.

[2]– المصدر نفسه، ص71.

[3]– المصدر نفسه، ص ن.

[4]– المصدر نفسه، ص97.

[5]– المصدر نفسه، ص122.

[6]– المصدر نفسه، ص114.

[7]– المصدر السابق، ص14.

[8]– المصدر نفسه، ص14، 15.

وتتضح دلالة هذه الشخصيّات الممسوخة في رغبة القاص على السخرية والعبث من أولئك البشر الذّين يشبهون المسخ، لا يمكن تصنيفهم أو تحديد جنسهم، ليسوا رجالا وليسوا نساء، هم مجرد مسخ، استعملها بوطاجين للسّخرية من الأسماء الجديدة التي تطلق على بعض الشباب المستلبين، الذّي لا هويّة لهم ولا عقل، أي أولئك الذّين يعيشون على المظاهر ويتخلون عن القيم الاجتماعية والإنسانية.

3- الموقف الوجودي من المدينة والقرية: يعدّ المكان من العناصر المهمّة التي يركّز عليها العمل الأدبي، باعتباره الأرضية التي تجري فيها الأحداث، ضف إلى ذلك الوظيفة البنائية التي يؤدّيها من خلال ربط أجزاء النّص وتطوير أحداثه، فهو يدخل في علاقة جدلية مع باقي عناصر العمل الروائي، إنّ وصف المكان وتشخيصه في العمل الأدبي يوهم بواقعية أحداثه، في الغالب يكون وصف المكان مهيمنا ليكشف لنا العلاقة الجوهرية، القائمة في صلب المبنى الحكائي بين الإنسان والبيئة المحيطة به.

يمثّل المكان مكوّنا محوريا في بنية الحكي، «**بحيث لا يمكن تصوّر حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان محدّد وزمن معيّن، وهو البؤرة الأساسية التي تدعّم الحكي وتنهض به في كلّ عمل تخيلي**»[1]. ويعدّ المكان من أهمّ الأركان التي تشكّل بنية النّص القصصي، لأنّ باقي عناصر القصّة لا يمكنها أن تقدّم إلاّ بحضور مكان يجمعهم، إذن فالمكان:«**ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتّخذ أشكالا ويتضمّن معان عديدة، بل أنّه قد يكون في بعض الأحيان، فهو الهدف من وجود العمل كلّه**»[2].

3-1- صورة المدينة (التمدّن) في القصص: يتحدد المكان في القصص عن طريق محددات كثيرة، من بينها المدينة، فقد وظّف القاص مصطلح المدينة في ثنايا

---

[1]- محمّد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، ط1، دار الآمان، الرباط، 2010، ص99.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2009،2، ص29.

قصصه، وقد كان توظيفا مميّزا، ليس كالذّي اعتاده الملتقي، وليس ما يتوقّعه، فالمدينة في قصصه لم توصف بموقعها، أو باسمها، أو ما تشتهر به... يقول: «**المدينة الفاضلة**»[1]، في حكيه لقصّة: "سيمفونية الفناء الوشيك"، حينها لم يقصد أنّ المدينة لها تراث عريق وأصالة، بل القصد من ذلك هو أنّها مدينة نجسة يعمّها الفساد والظّلم، وأنّ شعبها يقبعون تحت ظلمات الفقر واستبداد الحاكم، والفرق والبؤس الذّي حلّ بهذه المدينة.

والمدينة الفاضلة إشارة إلى الفيلسوف أفلاطون، الذّي جعل لنفسه مدينة فاضلة، مطلقة لا يسمح لكلّ ما هو نسبي الانتماء إليها، أما القاص فقد عكس هذه النظرية واعتبر المدينة الفاضلة تلك المدينة التي تعجّ بجميع الأوبئة، وكلّ أشكال الفساد السياسي والاجتماعي والانحلال الأخلاقي، وعندما نحاول البحث عن المعنى الحقيقي للمصطلح المدينة الفاضلة، نجد هيجل قد استعملها لتدل على مكان جيّد[2]، يسود فيه النّظام المثالي، وعكسها فهو المجتمع غير الفاضل حيث تسود الفوضى، ويعمّ فيه الشرّ المطلق، من أبرز ملامحه الخراب والقتل والقمع والفقر والمرض، وهو بالمعنى الأصحّ هو ذلك العالم الذّي يتجرّد فيه الإنسان من إنسانيته[3]، ويتحوّل فيه المجتمع إلى مجموعة من الشرور، الخير لا مكان له في هذا الفضاء السلبي. وقد استعمل القاص وصف المدينة الفاضلة بأسلوب عبثي ساخر، ليعبّر عن واقع ومآلات المدينة، حيث ساد الاستبداد والفساد فيها، وهذا النوع من الأدب ممكن أن يكون أدب اللامعقول، أدب العبث، فيه تكون الألفاظ قريبة إلى الواقع أكثر من الأدب الواقعي.

هكذا صوّر لنا القاص تلك المدينة التي توصف تسمية بـ: الفاضلة، لكن في الحقيقة إنّها مدينة الرذيلة، وهذا ما صوّره في تعبيره:«**حاكم السلطة البهيجة وسكنتها من بشر**

---

[1]– السعيد بوطاجين، نقطة إلى الجحيم، ص10.

[2]– ينظر: ديفيد سيد: الخيال العلمي: مقدّمة قصيرة جدّا، تر: نيقيز عبد الرؤوف، مرج: هبة عبد المولى أحمد، مؤسّسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012، ص73.

[3]– موقع ويكيبيديا: أدب المدينة wikipedia.org

وحيوانات ونباتات وحجارة وحشرات»[1]، هنا القاص يصوّر مدى تسلّط الحاكم وجبروته على الشعب الضعيف، فهو صوّر الشعب أنّه متعب جدّ، نتيجة الفساد والظّلم الذّي يعيشون فيه، فالرّذيلة انتشرت وعمت في جميع أرجاء المدينة، هذا في قوله: «**هل كان القصر مدجّجا بالجرذان إلى هذا الحدّ؟ وكان الصدى يردّد: وأزيد يا صاحب الرّفعة**»[2]، هذا تصريح صريح لمدى القذارة التي وصل إليها المجتمع، هذا الوصف للمدينة الفاضلة المملوءة بالظّلم والفساد، نلمسه في القصّة الأولى تحت عنوان: "سيمفونية الفناء الوشيك"، أي معزوفة الموت القريب.

ونجد وصفا آخر يصوّر فيه الجيل الذي سكن المدينة، فيقول عنه: «**مجرد خردة من الخردوات التي تملأ هذه المدينة**»[3]، فهم مجرّد بشر لا فائدة منهم من الحيّاة، هذا على حدّ تعبير القاص في حكيه لقصّة: "أجل، مواقف"، مثل هؤلاء الناس الذّين أوصلوا المدينة أن تفقد كلّ مقوّماتها، وهذا ما جعل الخال إسماعيل في قصّة:**"الإرث"** أن يصف ويقول عنها أنّها «**المدينة التي لم تعد مدينة**»[4]، فالناس فيها أصبحوا متجرّدين من إنسانياتهم، تراهم يختبئون في:«**حجورهم الضّيقة**»[5]، وأصبحت أشبه بالسجن، بحيث أنّ القاص وصف أبوابها وقال: «**أبواب المدينة التي أصبحت قفصا كبيرا**»[6]، وأبناؤها تعلّموا الكسل، وهذا ما أكّده الحكيم في قصّة: **"قلق وحزين يا جدي"**، بوصف المدينة وأبنائها وقد تحوّلوا، يقول عنهم: «**مدن الدّياثة ليتعلّموا الاتّكاء على الحيطان من الصباح إلى المساء**»[7] فهم ورثوا الاتّكال على الغير وعدم قدرتهم على تحمّل المسؤولية، فهم بطالون لا عمل ولا شغل

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص11.

[2]– المصدر السابق، ص13.

[3]– المصدر نفسه، ص15.

[4]– المصدر نفسه، ص24.

[5]–المصدر نفسه، ص33.

[6]– المصدر نفسه، ص ن.

[7]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص 67.

يشغلهم، هكذا وصفهم الجدّ الحكيم في قوله: «**كان الناس في ذلك الوقت الكريه أكبر من الدنيا وهوائها، يستيقظون بعد عشرين ساعة من النوم والأكل ويقفزون إلى المعرفة والفتاوى مطمئنين، ولم تعدّ الحيّاة بخير، ماتت الدنيا وهاجر الملائكة من شدّة مسيْلِمة**»[1]، هذا ما جعل عبد اللّه ينعت البلاد بـ:«**بلاد غريبة وغامضة**»[2].

لا بدّ من التوقّف هنا من أجل مناقشة الدلالة السلبية للمدينة في معظم قصص، وعلاقته بها، وهي ذات العلاقة التي نجدها عند أدباء المدرسة الرومانسية، نجدهم في حالة انفصال عن المدينة، ولو استطاعوا العودة إلى الريف، حيث البراءة والطهر والصدق، ففيه كلّ هذه الأشياء الجميلة، فالرّيف رمز للخير، أمّا المدينة فهي مركز الشرور، هذا ما عبّر عنه القاص في قصّة:**"في عيونهم عمش"**، فهو قد قال عن المدينة وعن أهلها ووصفهم بأبشع الصفات السلبية، نجده يحدّثنا عن عبد اللّه البري الذّي كره حيّاة المدينة البائسة، فهو يعتبرها:«**مدن العار**»[3]، وكذلك قال عنها:«**مدن الدياثة**»[4]، هنا يشتدّ خطاب المدينة في هذا الوصف، ليعبّر القاص عن أفكاره المزدحمة بالصّور والمكتظّة بالأحداث المأساوية والسيّئة التي تعيشها أغلب المدن، فينزع وشاح التلميح عن خطاباته ليبقى التصريح وحده، فنجد عندئذ تعابير مقلقة مستفزّة جاذبة لانتباه القارئ، وهذا نلمسه لمسة واضحة وصريحة في قصّة:**"عيونهم عمش"** وقصّة: **السّعيد بوطاجين**، إذ قال عبد اللّه البري عن الناس الذّين يقطنون في المدن أنّهم:«**الملعونون أفسدتهم المدن التي لا معنى لها**»[5]، فالقاص يقول عن المدن وينعتها بـ:«**المدن الملعونة**»[6]، وسكانها أكبر عار في البرية، وأكبر لعنة في التاريخ:«**تنامون إلى أن تنتفخوا ثمّ تجلسون في المقاهي لترتاحوا من كثرة النوم**

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص72.

[2]– المصدر نفسه، ص70.

[3]– المصدر نفسه، ص59.

[4]– المصدر نفسه، ص60.

[5]– المصدر نفسه، ص 61.

[6]– المصدر نفسه، ص33.

رائحتكم الكريهة تقتل الطائر والهواء»[1]، وهم:«**ورثوا البطالة الجميلة**»[2] حتّى اعتبروا الكسل نعمة لا مثيل لها في الحيّاة الدنيا، يقول:«**الكسل عمل لذيذ يستحقّ العناء**»[3]، يقضون وقتهم في النميمة والثّرثرة، لذا وصفهم عبد اللّه البري بشتلة فاسدة، «**يعلفون وينبحون طوال حيّاتهم، ثمّ ينامون**»[4]، همّهم الوحيد كما قال عنهم عبد اللّه البري: «**تأكلون وتنامون كالبغال ولا تنتجون سوى الفرث، لا فرق بينكم وبين البهائم**»[5].

لا يعرف سكان المدن سوى التجمّعات في المقاهي وتطوير مهنة النميمة والثرثرة والكسل، لذلك قال عنهم عبد اللّه البري: «**مقاهيهم العامرة بالرذيلة**»[6]، الانحلال الأخلاقي قد تطور في هده المدن اللعينة[7]، التي لا تنتج سوى الفساد والرذيلة والكسل، يقول:«**بئس هذه الأمة الكسولة**»[8].

لقد أكثر القاص من ذكر سلبيات المدينة وبالغ في وصفها بالسلبية بطريقة ملفتة في مجموعته القصصية: **"نقطة إلى الجحيم"**، وهذا تعبيرا عن الحالة المزرية التي يعيشها أغلب الناس في المدن، وقد عمد إلى استخدام أساليب لغوية غير مألوفة مستفزة جاذبة لانتباه القارئ، وأغلبها ينمّ عن دلالات اجتماعية، تشكّل واقع الناس؛ أي أنّ هذا التصريح نابع من الواقع، يجعل القارئ يتفاعل ويجنح أثناء التلقّي إلى مسايرة الكاتب، لأن ما يصفه القاص يعاينه المتلقي يوميا في المدن.

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص61.

[2]– المصدر نفسه، ص52.

[3]– المصدر نفسه، ص62.

[4]– المصدر نفسه، ص60.

[5]– المصدر نفسه، ص62.

[6]– المصدر السابق، ص63.

[7]– المصدر نفسه، ص119.

[8]– المصدر نفسه، ص64.

كان للمدينة حضور أيضا في قصّة: السّعيد بوطاجين، التي ملخّصها سرد أحداث بين مواطن عادي يدعى السعيد بوطاجين وموظّف متكبّر غير مسؤول، وقد ذهب السعيد إلى البلدية ليستخرج وثيقة عدم النفاق، وفجأة يتفاجئ بقهقهة وسخرية الموظّف الملقب بـ:فوفو على اسم السعيد بوطاجين، قائلا: «**هذه الأسماء والألقاب لا تصلح لزماننا يا الشيخ**»[1]، وكان يقهقه دون خجل، لذا قرّر السعيد بوطاجين أن يلقّنه درسا في الأخلاق التي يفتقد إليها هذا الموظف المسخ المدعو فوفو، لذا قال عنهم:«**بلدة ولاد الكلب**»[2]، فهم لا يحترمون أحدا ولا يخجلون من الحالة التي هم فيها، فهم افتقدوا معاني الإنسانية:«**لم يكن هناك إنسان في هذه المدن إلاّ نادرا**»[3] هذا ما عبّر عنه المواطن البسيط، انتشرت فيها كلّ أنواع القرف والقذارة والأوساخ، فأصلهم من «**أرض زبلون**»[4]، وفيها يجتمع كلّ ما هو عجيب وغريب، فقد كان الموظف فوفو من أوسخ البشر على الأرض، فهو كان يهتمّ بمظهره الخارجي كما الأنثى، لكن بروح نجسة متسّخة بالقرف، كان متأنقا في مظهره لدرجة أن السعيد عجز في أن يحدد جنسه، فقال: «**فوفو هذا ليس ذكر وليس أنثى**»[5]، فهو كان أشبه بالأنثى لا يحمل إطلاقا صفات الرجولية، لذا نجد القاص يتحدّث عنه وعن أشباهه ويصفهم بأبشع الصفات، «**فهم يعيشون في مدن الدياثة العارمة**»[6]، هو وأشباهه من الرّجال الذّين أوصلوا: «**المدينة حتّى تصبح مدن العار**»[7].

من هنا أطلق صفة أخرى على المدن التي نعتها أيضا باللّقيطة، واللّقيط كما هو معروف هو فاقد الهوية والنّسب، وهذا ما كان عليه فوفو وأشباهه من المخنّثين، جميعهم

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص115.

[2]– المصدر نفسه، ص122.

[3]– المصدر نفسه، ص116.

[4]– المصدر نفسه، ص122.

[5]– المصدر نفسه، ص ن.

[6]– المصدر نفسه، ص114.

[7]– المصدر نفسه، ص122.

متشابهون، ويطابق هنا القاص واقعه ويطرحه دون ستر، وهذا ما يزيد من توتّر القارئ، لأنّه على صلة دائمة مع هذا الواقع المرير الذّي آل إليه، بسبب الطّفيليات التي لطخت المجتمع، وأوصلت القاص إلى التعبير عن المدن ووصفها بأنّها: «**مدن الدّياثة العامة**»[1]، أو وصفها بـ:«**المدن اللّقيطة**»[2]، وقد سميت بالمدن اللّقيطة لأنها لا تحمل مرجعية تاريخية ولا نسب تنتسب إليه مقارنة بالقرى التي تنتسب إلى أهلها الحقيقيون والأصليون، لهذا نجد القاص ينفر من المدينة ومن قاطنيها، فنجده في كثير من القصص يصرّح بكرهه وسأمه من حيّاة المدينة، يقول: «**كرهتها وكرهت كثيرا، وعفت سكنتها جملة وتفصيلا**»[3]، نجده يلعن المدينة وسكانها الذّين طوّروا مهنة الكسل والنّميمة والدياثة والتخنث والتفسخ...لذلك فهو يلعنهم قائلا: «**قبحكم اللّه من خلائق لا تنفع ولا تشبع**»[4]. ويقول في موضع آخر: «**إلى الجحيم أنتم وذرّيتكم يا عار الخليقة**»[5]، حيث يؤكّد القاص أنّ هذه الفئة من الناس لا فائدة ترجى منها ومكانها الجحيم، قائلا : «**ليذهبوا إلى جهنّم ويخلدوا فيها إلى أبد الآبدين**»[6].

3-2- صورة القرية (الطبيعة) في القصص: في الجهة المقابلة للمدينة، كانت القرية النمط المكاني الآخر، كمكان بديل عن المدينة وشرورها، لذلك يعود القاص إليها ليستريح من المدن، وهي عودة إلى الأصل والنبع والمنبت الأوّل، والهوية التي ضاعت وسط صخب المدينة، لهذا كانت القرية المكان والبؤرة التي ينطلق منها القاص والنهاية التي يعود إليها بعد أن تحاصره دروب المدينة، فتكون القرية هي الملجأ البديل الذّي احتضن الطفولة، بكل ما تحمله من براءة، وعودته إليها هو مجرد بحث عن الهويّة الحقيقية التي تشكّل ذاته، فالعودة إلى التاريخ هي في الحقيقة عودة للذات.

---

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

[2]- المصدر نفسه، ص117.

[3]- المصدر نفسه، ص61.

[4]- المصدر نفسه، ص59.

[5]- المصدر نفسه، ص45.

[6]- المصدر نفسه، ص44.

وظّف القاص القرية أو أشار إليها بمفردات دالة عليها في معظم قصصه، فنجده يذكر محاسن الطّبيعة وجمال العيش فيها، مقارنة بالمدينة التي أرهقت كاهله وأتعبته نفسيا وروحيا، لذلك نجد الشيخ الحكيم في قصّة: "حزين وقلق يا جدي" يصرّح قائلا: «**هربت من هناك لم أستطع تحمّل الأذى**»[1]، فهذا الشيخ قرّر الانعزال في القرية، ليتعافى من كلّ الأمراض النفسية والروحية التي حلّت به في المدينة. وفي موضع آخر نجده أيضا يصوّر لنا هروب الأب عن أولاده العصاة، قائلا: «**يهرب منهم إلى الخلاء**»[2] في قصّة **"الإرث"**، فالخلاء يحمل دلالة السكون والهدوء، والاختلاء بالنفس والانصراف عن أذى البشر حتى ولو كانوا أبناءه، وهذه الصفات متواجدة في الطبيعة، هذا ما نجده في قوله: «**الهدوء الناعم كهيئة بلبل في أعالي الجبل، أو كصوفي قديم في خلوته البعيدة**»[3].

وأجمل ما في القرية هو ذلك الفضاء الطّبيعي الرّحب الواسع الذّي يستأنس به القاص، ويجعله بديلا للمكان المكتظ المدنّس، وهو المدينة التي غابت فيها ذاته وانمحت، فصار يسترجع الحلم فيها ويسرد التاريخ الماضي، ففي الحبّ الأوّل والباقي في القرب، صوّر لنا القاص الفضاء الطّبيعي الذّي تتميّز به القرية في عدّة مواضع، نذكر منها في حكيه لقصّة: "سوء تقدير"، حيث ذكر فيها عدّة صفات القرية وأهلها، وطريقة عيشهم، وذكر عدّة رموز طبيعية وحيوانية، نذكر على سبيل المثال وليس الحصر حين وصف عبد الخالق ونمط عيشه قائلا: «**كان يرعى الماعز والخرفان والبقرة الصفراء والنادر الأخضر الناعم ويحضر نايه**»[4].

وأيضا في قوله: «**قضى حيّاته راعيا يجوب التلال والوديان والغابات والمنحدرات بحثا عن المراعي**»[5]، كذلك عبّر القاص عن الحالة النفسية التي كان عليها عبد الخالق في

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص74.

[2]– المصدر نفسه، ص21.

[3]– المصدر نفسه، ص33.

[4]– المصدر السابق، ص46.

[5]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص46، 47.

القرية قائلا: «**إنّه في نعمة كبيرة مع الطير والحيوان، التراب والهواء والغابة والشلالات وقلّة ما في اليد وكثرة ما في القلب**»[1]، كانت حيّاته بسيطة جدّا ويومه يقضيه في الغابة مع خرفانه التي بنى معها علاقة أبوية، فهو يحدّثهم، وهذا ما نلمسه حين قال: «**مرّت قربه عنزة فقال لها مازحا كعادته: وحدت عملا أيتها المشاغبة...لن أصرخ في وجهه عندما تعتدين على شجر الناس وخضرواتهم**»[2]، كبر عبد الخالق مع «**القطيع**»[3] الذّي يحبّه كأولاده.

عبد الخالق منذ أن أبصرت عيناه النور وهو يعيش في القرية، يعيش حيّاة الفلاح والراعي، ولا يعرف مهنة أخرى غيرها، فهو كان من عاداته:«**الذّهاب إلى الجبل ليحرس الماعز والخرفان، وكان يصطاد الوعول ويتهدّد الذّئب والضّبع**»[4]، هذه هي صفات عبد الخالق البسيط: «**يحبّ البراري والوحدة**»[5]و«**يتقن الوثب على الصخور**»[6]و«**يصعد الهضاب**»[7]، المطلّة على «**الجبل الشاهق**»[8]، يستظلّ بـ:«**أشجار البلوط**»[9] له عصا رقيقة له صنعها من:«**شجر الزان**»[10]، كان يخبئ بعض:«**الريحان من الغابة**»[11]، أمّا مأكله فقد كان على قد الحال: «**يشرب اللّبن ويأكل الخبز اليابس**»[12]، ويصوّر لنا القاص

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص46.

[2]– المصدر نفسه، 47.

[3]– المصدر نفسه، ص ن.

[4]– المصدر نفسه، ص50.

[5]– المصدر نفسه، 49.

[6]– المصدر نفسه، ص47.

[7]– المصدر نفسه، ص48.

[8]– المصدر نفسه، ص ن.

[9]– المصدر نفسه، ص ن.

[10]– المصدر نفسه، ص ن.

[11]– المصدر نفسه، ص ن.

[12]– المصدر نفسه، ص 48.

هيئة عبد الخالق ولباسه التقليدي قائلا: «**سرواله العربي الرّث**»[1]، ويضع على رأسه:«**شاشي رمادي**»[2]، لكنّه استبدل:«**الشاشي بعمامة بيضاء**»[3].

من خلال تصوير حكاية عبد الخالق ونمط عيشه يتبيّن لنا أنّ القرية ترتبط بالخضرة والزرع والميّاه والنقاء والبساطة وكثرة المزارع:«**في المجتمع القروي يعيش مزارعون مستقرّون يخطّطون وينظمون أعمالهم...طموحاتهم محدودة ومقصورة على الحاجي والضّروري**»[4]، فبساطة العيش في القرية جعلتهم:«**في الغالب سعداء مطمئنين**»[5].

وفي قصّة أخرى نجد القاص يصف عبد اللّه البري الذّي عاف حيّاة المدينة وهرب إلى القرية بحثا عن السلام، في قصّة: **"في عيونهم عمش"** قال عنه القاص: «**كان مبتهجا كالتوت البري وكالأرض التي أنجبته قبل سنين، متربا ومضيئا**»[6] فعبد البري رجع إلى أصله وإلى بلده الأمّ القرية، حيث:«**غرس التبن والزيتون وسقى الخضروات والأشجار الكريمة**»[7]، وكذلك: «**غرس أشجارا هناك، رافقت تراب الطفولة، الباذنجان والثوم والبصل والريحان والنبتة البريّة**»[8]، وأيضا خطّط أن:«**يغرس كزرا، الكرز يبتسم جيّدا**»[9]، «**سأغرس توتا في الضيعة، وبعض السفرجل**»[10]، عبد اللّه البري كان سعيدا في حياته القروية، حيث قال: «**سأتحوّل هناك مثل أمير من الضوء**»[11]، كان عبد اللّه البري

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص47.

[2]– المصدر نفسه، ص ن.

[3]– المصدر نفسه، ص48.

[4]– مختار علي أبو غالي: **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995، ص25.

[5]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص25.

[6]– المصدر نفسه، ص59.

[7]– المصدر نفسه، ص ن.

[8]– المصدر السابق، ص61.

[9]– المصدر نفسه، ص62.

[10]–المصدر نفسه، ص ن.

[11]– المصدر نفسه، ص 62.

كالأمير، فهو يخدم الأرض بحب، فهو في حالة نفسية وصحيّة جيّدة، لهذا:«**يحمل قريته دائما بين جوانحه، ويجتاحه الحنين إلى قريته من حين إلى آخر، لاسيما إذا خربه أمر المدينة**»[1].

بعد عودة عبد اللّه البري إلى المدينة أحسّ بغصة في قلبه، لأنّه عاد إلى حيّاة الجحيم التي يعيشها في المدينة مع سكانها من عديمي الفائدة، إذ يقول عنهم: «**ينهضون باكرا ليتحدّثوا ليبربروا، ليجلسوا تحت شجرة التوت متهدلين ولا يتوقفون عن الثرثرة، لكنّهم لا يقوّون على الحركة**»[2]، صوّر القاص هنا لنا جدلية التناقض والتضاد بين سكان القرية وسكان المدن، إذ نجده يعبّر في مواضع عدّة عن هذا قائلا على لسان عبد اللّه البرّي: «**كنت في القرية حيث البشر الحقيقيون الذّين يرافقون الأرض مسالمين مطمئنين كأنّهم ملائكة من ضوء الخالق**»[3]، وفي موضع آخر نجده: «**وغدا إنسانا يشبه الناس الحقيقيين، يعمل يضحك ويقرأ ويكتب مذكّرات**»[4]، إنّ هذا المكان الذّي يجعل من الإنسان يشعر بالراحة والهدوء هو نفسه المكان الذّي ينادي إليه بحثا عن القيمة الإنسانية التي افتقدها في المدينة، «**القرية هنا تحمل قيمة إيجابية، هذه القيمة وإن كانت متخيّلة فهي كالحلم**»[5].

تمثل القريّة قيم النبل، ويعد سكانها من أنبل الناس يحملون العواطف الإنسانية، لذا نجدهم يعيشون حيّاة التواضع البسيطة المليئة بالدّفء المتبادل، فهم في سعادة مضاعفة، فهم في حالة صدق، لذا نجد القاص يقول عنهم: «**كانت ادعيتهم تخرج من الروح وتصعد إلى السماء متوضّئة كالفراشات والورد والنّحلة والماء**»[6]، وهنا تأكيد على نقاء الروح

---

[1]– مختار علي أبو غالي: **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، ص26.

[2]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص60.

[3]– المصدر نفسه، ص61.

[4]– المصدر نفسه، ص108.

[5]– مختار علي أبو غالي: المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص30.

[6]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص119.

وصفائها من خبث المدينة،أدعيتهم نابعة من الوجدان، فهي لا تحمل صفة النفاق، «**كانت بسيطة ورثة وطيّبة جدّا، كما تزقزق العصافير في أعلى الشجرة فرحة بالربيع والجدول**»[1]، يربط القاص دائما الروح الصافية التي يحملها القرويون بالطّبيعة، وهذا دليل على أنّ رموز الطّبيعة لم يلمسها الدنس الذّي عمّ المدن التي رسمها سكانها بأبشع الصّفات.

نلمس بعض الصّفات، حيث قال عنهم عبد الخالق في قصّة:**سوء تقدير**: «**يبدو أنّ هؤلاء الناس لم يتعلّموا كيف يلقون التحيّة على ضيف ربي، ليسوا مثل الرعاة وسكان ضيعتنا التي رباها الجوع، الفقر والمروءة، سكان ضيعتنا ألطف وطيبون كما الساقية، ينهضون باكرا ويقولون لي صباح الخير يا وجه الخير**»[2]، هنا القاص أقام مقارنة بين سكان القرية الحاملين قيم الخير، وسكان المدينة الذّين افتقدوا إلى قيم الاحترام والخير، ويؤكّد أنّ المدينة مركز الشرور، وأنّ القرية مركز الخير، لهذا كان الريف يشكّل محور الكتابة الأدبية منذ القديم إلى اليوم، لأنّ المجتمع العربي في أصله مجتمع ريفي، فالقرية صورة لردّ فعل لواقع المدينة بطريقة لغوية، لذلك نجده يصوّر على ألسنة الشخصيات النّفور والهروب من المدينة إلى القرية، وهذا في عدّة قصص، نذكر منها قول عبد اللّه البري: «**هربت من المدينة**»[3]، وكذلك قال السعيد بوطاجين: «**لم يكن هناك إنسان في هذه المدن إلاّ نادرا جدا، كلّ ما كان مجرّد كذب، مجرّد سطو على الحقائق**»[4]، حيث يؤكد القاص أنّ القرية هي مكمن الحقيقة، أمّا المدينة فهي مرتع الكذب والزيف.

صوّر لنا القاص المدينة التي تمثّل معاناة الفرد والتحامه بمأساة الجماعة، مشهد بكائي، لتاريخ الضّياع والاغتراب والانكسار وحلم الخلاص من جحيم المدينة، لهذا فالقاص

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص 119.

[2]– المصدر نفسه، ص49

[3]– المصدر نفسه، ص62.

[4]– المصدر نفسه، ص116.

بقدر ما يحسّ بالضياع والظّلم واقتلاع الجذور يتعزّز ارتباطه بالقرية أكثر، فهو يحسّ من خلالها بالانتماء بعيدا عن العيش العشوائي.

استعمل القاص القرية كمكان بديل، لأنها فضاء مكاني يهرب إليه الإنسان كلما ضاقت به المدينة، فهي تعدّ عودة إلى الأصل، والنبع، ولهذا لازمه الشعور بالحنين في كلّ مرّة تضيق الدّنيا به، لأنّ القرية تحمل بعدا واحدا وهو الاستقرار والطمأنينة والخصوبة، فهي تمثّل الرّمز الأكبر للطّبيعة المختصرة والمعطاء، والقرية هي الأرض، والأرض هي عامل أمن وطمأنينة، والعودة إليها مدّعاة للتوازن النّفسي والانسجام الرائع مع الطّبيعة، ولها إلى ذلك فضل ما تمنحه للإنسان من شعور بالتواصل والاستمرار[1].

يعيش الفرد الذّي يعيش في المدينة حالة قلق وضيق وتوتّر مستمر وملل...وهي جميعها أحاسيس وجودية، تفضي بالإنسان إلى دوار أخلاقي، يفضي بدوره إلى غثيان وجودي، نتيجة شعور عدم الارتياح الذي يلازمه دائما، فهو كالضائع داخل قسوة المدينة التي لا مكان فيها للتّعاطف والإشفاق، فالفرد يعيش حالة من الاغتراب داخل مجتمعه، لهذا يعيش حالة حنين إلى القرية الخالية من الازدحام، القرية التي تورث الثبات على عكس زيف المدينة وتلوّنها، وخلاصة القول أنّ المكان الريفي يولد الحريّة أو بالأحرى يعيد تحرير الإنسان، ففيها يمارس الفرد حرّيته بدون قيود في مكان مطلق مفتوح على العالم، وهذا معناه القرية تتميّز بالانفتاح والامتداد.

والقرية التي طالما تحدث عنها القاص تلميحا أو تصريحا في معظم مجموعاته القصصية هي: "تاكسانة"، وهي قرية من مدينة "جيجل"، لم تدخلها المدنية ولم تتلوّث بعد، وبقي فيها الإنسان محافظا على إنسانيته، كانت مكانا محبّبا للقاص ولغيره، لأنها مسقط رأس الكاتب السعيد بوطاجين، وقد خصها باهتمامه في معظم أعماله، لأنها تمثل الأرض

---

[1]– ينظر: عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية الصورة والدلالة، دار محمّد علي للنّشر، تونس، ط1،2003، ص204.

الطيبة التي أنجبته ونشأ وترعرع فيها، وتنفس فيها هواء الحرية، قبل أن تخطفه مدن الدياثة، لهذا كانت الملاذ والرحم والأرض التي يعود إليها كلما ضاقت عليه المدن.

4- أنماط الزمن الوجودي في قصص بوطاجين:

4-1- الزمن الواقعي: الزمن الواقعي هو الإطار الخارجي للنّص، لأنّه يمضي دائما إلى الإمام بحركته، ولا يمكنه العودة إلى الوراء، لذا فهو أحادي الاتّجاه، وليس له اتّجاه معاكس، الزمن الواقعي هو الزمن الطبيعي الذّي يسير وراء سير الكون بموضوعية، وهو عكس الزمن النّفسي الذّاتي، فنحن ندرك القطار، أو نغادر المكتب، أو نجلس لنتناول العشاء حسب زمن الساعة، أمّا تجاربنا وأفكارنا وعواطفنا فتسير بسرعة زمنية مختلفة[1].

يرتبط الزمن الواقعي مع الساعة، اليوم، السّنة، عام، ضمن استحالة القبض على الزمن، لكننا نستطيع قياس الزمن الطبيعي الواقعي من خلال ما يخلفه في الإنسان والكائنات الأخرى من تغيّرات عبر مروره.

وضع الزمن الواقعي لتنظيم أفعال الناس، وقد وضع لضرورة اجتماعية بحتة، لهذا توجد وحدات متعدّدة لقياس الزمن الواقعي، وضعها الإنسان، أهمّها: القرن- العقد- السنة- الفصل- الشهر- الأسبوع- اليوم- النهار- الليل- الساعة- الدّقيقة- الثانية- البرهة- اللّحظة...، والزمن الواقعي لا علاقة له بالخيال، فهو مطلق تتحكّم فيه قوانين الطبيعة، فهو متّفق عليه. ويشار إلى الزمن الواقعي في الفيزياء بحرف (ز). أمّا الزمن الواقعي في المجموعة القصصية: "نقطة إلى الجحيم" هو بين عامي 2016 و2017[2]. وهي تمثل فترة كتابة المجموعة القصصية.

ومن خلال تصفّحنا للمجموعة القصصية، يتبيّن لنا تجلّيات الزمن الطبيعي داخل القصص، حيث استعمل القاص عدّة كلمات دالة على الوقت الطبيعي، نذكر منها: العقود،

---

[1]- ينظر: أ. أمندولا: **الزمن والرواية**، تر: بكر عباس، مر: إحسان عباس، ط1، دار الشروق، عمان، 1997، ص ص76، 77.

[2]- ينظر: السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص127.

الثانية، الشهر، نظر إليه طويلا، غابر الأزمنة، قبل قرون من الآن..،وهذا ما لمسناه في القصّة الأولى:**"سيمفونية الفناء الوشيك"**، والتمثيل لها من القصّة نجد قوله: «**بعد شهر من زيارته**»[1]، وفي موضع آخر: «**... بمروحة الدّاي التي حافظ عليها من عقود**»[2].

أمّا في القصّة الثانية:**"أجل مرافق"** نجد: المبكر، نصف ساعة، البارحة ليلا، قبل الثّامنة، الساعة، الشهور، اليوم، الدقائق؛ نمثّل لها من القصّة نجد قول مدير الشركة للابن المدلل للمسؤول النافذ: «**لماذا تأخّرت إلى اليوم يا أستاذنا؟**»[3]، وفي قول القاص: «**منذ وقت طويل**»[4].

ونجد في قصة:**"الإرث"** تعدّد مظاهر الزمن الطبيعي، نذكر منها: اليوم الثالث، اليوم الأول، اليوم الثاني، صبيحة اليوم الثالث، في العاشرة، في الرابعة، قبل ذلك بسنين، شهرا، شهرين، نصف شهر، دقيقة واحدة، الأيام القادمة، ثلاثة شهور، المدّة، الأيام، الغد، البارحة..،ومثال هذا في القصّة قول الخال: «**يا للوقت طيف تبدّل**»[5]، وقول الأخ: «**لهذا جئتك مبكّرا**»[6]، وتعبير القاص وقت وصول الأخ الثالث: «**كانت الساعة تجاوزت منتصف النهار**»[7].

نوّع القاص في استعماله لمصطلحات تدلّ على الزمن الطبيعي في جميع قصصه، منها نذكر: الوقت المبكّر، الأسبوع، فصل الصيف، قبل الإمساك بعشر دقائق، النهار، أيام العطلة، القرون، نصف ساعة، أيام الصيام، اللّحظة، اللّيل، الغد، السنة، اليوم، السنين، منتصف النهار، الأعوام، البارحة، العصر القديم، الصباح، قبل الأوان، الأسبوع، الربيع،

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص8.

[2]– المصدر نفسه، ص7.

[3]– المصدر السابق، ص16.

[4]– المصدر نفسه، ص18.

[5]– المصدر نفسه، ص25.

[6]– المصدر نفسه، ص26.

[7]– المصدر نفسه، ص27.

المساء، العصور، باكرا، يوميا، مؤخّرا، بداية من الآن، الفجر، الدقائق، المفعول القريب، العمر، في الوقت، تأخّروا كثيرا، قبل قليل، بعد صلاة العصر، اليوم الموالي، الأجيال، التاريخ، علامة الساعة، قديما، الربيع، السنوات السابقة واللاحقة، العام الموالي...وترمي كلّ هذه الألفاظ الزمنية إلى الوقت الطبيعي، أما دلالة استعماله في المجموعة القصصية هو تبيان الوقت والزمن الذّي تجري فيه الأحداث والوقائع داخل القصص بانتظام.

4-2- تجليات الزمن النّفسي: ما دام الإنسان يتنفّس ومستمر في الحياة، فهذا يعني بأنّه مرتبط بالزمن الذّي يعدّ أساس قياس الحياة، خاصة النفسية، فنسيج الحياة النفسية هو الزمن، الزمن النفسي لا الزمن الآلي، فالزمن الباطن هو جوهر نفوسنا، فلحظات هذا الزمن النّفسي لا يهوي العدم مطلقا، بل تنطبع في الشعور، وتضاف إلى سجل الوعي الإنساني، فنحن نحمل معنا الطابع النفسي لكلّ أحداث حيّاتنا لأنّنا خلاصة للحالات النّفسية التي مرّت بنا[1].

إذن فالزمن ليس حقيقة موضوعية خارجية كما يتوهّم الفلاسفة، بل هي ديمومة داخلية ذاتية، فالزمن النفسي لا يخضع لقياس الساعة، مثلما يخضع الزمن الواقعي، ذلك كونه ذاتية بقيمة صاحبه بحالته الشعورية[2]، إذن هو زمن داخلي، لذا لكلّ منّا زمنه الذّاتي الخاص، فلا يوجد زمن يشترك فيه الناس، لهذا كانت المدّة الزمنية الموضوعية تحولها الذّات إلى ذاتيته، فهي التي حوّلت العادي إلى غير عادي، والقصير إلى طويل، كما تعمد هذه الذّات نفسها إلى تحويل الزمن الطّويل إلى قصير في لحظات السعادة والعكس.

إذن هو إحساس الإنسان بسرعة الزمن اتجاه الأشياء، وعلاقته مع الغير، تبعا للحالات التي يمرّ بها، ومن ثمّ الشعور بمرور الزمن أو بعدم مروره، مع تقدير قدره انطلاقا من ذلك الإحساس، وهذا يعني أنّه زمن إنساني محض، وأنّ لكلّ إنسان زمنه النّفسي الخاص به،

---

[1]- ينظر: زكريا إبراهيم: الزمان النفسي، 2016. Https://ar.wikipedia.org/wiki

[2]- ينظر: أحمد محمّد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، الأردن،ط1، 2004، ص23.

لذلك سمي بالزمن الدّاخلي، لأنّه يجلي إحساس الإنسان الدّاخلي اتّجاه الزمن، فهو يتحكّم بمرور الزمن تبعا لشعوره وإحساسه، وهذا مرتبط بالتسمية بزمن الأنا، فهو زمن فردي.[1]

يتجلى الزمن النّفسي في القصص كثيرا، لهذا سنحاول أن نلمس مواطن التي أشار إليها القاص للدّلالة على الزمن النفسي، نجد قد ذكر في حكيه لقصّة:**"سيمفونية الفناء الوشيك"**، حيث تحمل لفظة الوشيك معاني الزمن، لكنه زمن غير محدد واقعيا وإنما نفسيا، عبر استشراف القاص للفناء والانتهاء الوشيك والقريب للزعيم ومملكته، من جراء مجموعة من الأحداث الدالة على اقتراب لحظة النهاية، وهي نهاية تدرك سماعا من خلال عزف سمفونية الفناء المقترب. وبإمكاننا أن نلمح الزمن النفسي في قصة الإرث من خلال قول الخال: «...**فعلا ماضينا ناقص لا شأن له**»[(2)]، وقول الخال أيضا: «**كنتم تنتظرون موته قبل ذل بسنين لتقسموا عرقه**»[(3)]. حيث تؤدي كلمة الماضي معنى الزمن الماضي والمنقضي، لكنها ترتبط في النص بالأب والخال، وما يفترض أن يمثلانه من قيم صقلتها السنين بالنسبة للأولاد، لكنهم عوضا عن هذا يلغون هذا الماضي، بانتظارهم وفاة والدهم لاقتسام تركته، وعدم الالتفات إلى نصائح خالهم الحكيم، وبالتالي فعوض أن يقتسموا التركة فقد قسمتهم، وبدل البر بوالدهم عصوه ولم يحترموا ذكراه، وبدل أن ينصتوا لحكمة خالهم أشاحوا عنه، وبالتالي ألغوا ماضيهم وتجاوزوه وقضوا أيضا على المستقبل، لأن من لا ماضي له فلا مستقبل له أيضا.

ويصوّر القاص في قصّة:**"الموت لا يحتاج إليك"** حالة المتوكّل على اللّه في حالة مملة لأنّ الوقت لا يريد أن يمر بسرعة، لهذا نجده يلجأ إلى النوم ليقضي الوقت بسرعة، هذا ما نجده في قوله: «**كان ينوي أن ينام نوما طويلا... خمس دقائق قبل أذان المغرب ليلا**

---

[1]– ينظر: محمود يوسف عبد القادر عوض : أسماء الزمن في القرآن الكريم، دراسة دلالية، ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين،2009، ص15.

[2]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص20

[3]– المصدر نفسه، ص22.

...**اللّمز**»[1]. وقول المتوكّل على اللّه على الوقت الطويل: «**يعلن نهاره الذّي لا يريد أن يمرّ كأيام العطلة سريعة**»[2]، وأيضا: «**وهو يفكّر في يومه الذّي لا ينقضي قبل القضاء عليه، الأيام في رمضان تتمدّد، تصبح شهورا، تغدو الساعة ضيفا لا نرغب فيه، كما لو أنّه يريد الإقامة الأبدية**»[3]، قوله كذلك: «**الجوع والسعات التي تدبّ كالمقعدين حدباء ومشلولة**»[4]، وفي موضع آخر قول القاص: «**هزمه الوقت والفاقة فارتاح من الأهل والتفاؤل، ولم يعد يفكّر في المستقبل**»[5].

وأيضا قول القاص: «**شبعنا اليوم من الآلام ... كأنّنا جئنا إلى هذه الأرض لنودّع الراحلين قبل الوقت، لنقضي أيامنا ولياليا منحسرين**»[6]، وفي موضع آخر: «**مرّت الدقائق كسيحة**»[7]، وفي موضع آخر: «**سيخبره اليوم، لن ينتظر غدا، المسألة مسألة حيّاة أو موت**»[8]، وفي حكي لقصّة السعيد بوطاجين: «**وأما الأشرار فحياتهم طويلة كحياة النفاية الكبيرة**»[9].

وهي جميعا شواهد استخرجناها للتدليل على مواطن الزمن النّفسي في القصص، والتي تحمل إيحاءات نفسية أكثر من معانيها الواقعية، وبالتالي لا يسعنا سوى القول أنّ القاص قد استخدم هذا النّوع من الزمن للدلالة على الحالة النفسية التي تمرّ بها شخصيّات المجموعة القصصية، من حالة جيّدة إلى حالة متوتّرة.

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص34.

[2]–المصدر نفسه، ص ن.

[3]– المصدر نفسه، ص34، 35

[4]– المصدر نفسه، ص35.

[5]– المصدر نفسه، ص77.

[6]– المصدر نفسه، ص88.

[7]– المصدر نفسه، ص90.

[8]– المصدر نفسه، ص105.

[9]– المصدر نفسه، ص113.

4-3- تجليات الزمن الفلسفي: شغل التفكير في الزمان ذهن الإنسان منذ أقدم العصور، وربّما كانت الأساطير من الشواهد التي تتعلّق بالزمن ومفهومه، مثل تصوّرات الإنسان حول الخلق والموت والخلود، ونالت مشكلة الزمن عناية من الفلاسفة القدامى وصولا إلى الفلاسفة المعاصرين، لأنّ الإنسان في حقيقته كائن زمني، وأنّ الزمان جزء من وجوده وأفعاله، في دراستنا نسعى إلى تناول مفهوم الزمن الفلسفي من زوايا علاقته بالأدب، والزمن هنا ظاهرة ووحدة أساسية تتّضح أهمّيتها في مختلف النظريات عبر العصور.

يرى "أرسطو" أنّ الزّمن شيء حسّي أكثر مما هو مثالي، لأنّ الزمن يرتبط بسرعة أو ببطء الحركة، أمّا "سقراط" يعتبر الزمن أنّه ربط لعالم الصور، وهو زمن غير حقيقي في عالمنا، لأنّه مثالي وغير حسي، أمّا "أفلاطون" يؤكّد لنا أنّ الزمن أزلي أبدي، وأنّ زمننا الأرضي ليس إلاّ ظلا لزمن حقيقي وأبدي[1].

أمّا "ابن الرّشد" في نظريته فيرى أن مفهوم الزّمن لا يتحقّق بمعزل الحركة، ومن هنا نقول أنّ هناك اختلافا في نظرة الفلاسفة للزمن، وقد جاء تصوّرهم للزمن جامعا لفكرتين: الزمن المطلق وحركية الزمن. لهذا فالزمن عند الفلاسفة مرتبط بالوجود، إذ لا وجود دون زمن، ولا وجود لزمن دون وجود، إنّ رفض الزمن يعني إنكار الذّات والوجود معا[2].

أمّا الزمن في الفلسفة الوجودية فهو ذلك الكائن الحيّ الذّي يستلهم روحه من الماضي الذّي هو جوهر الحاضر، حيث نجد "برغسون" يرى أنّ انجاز الزمان يتوقّف على الوقت الذّي يترك له حتّى تنتهي عملية انجازه، الوقت هو الذّي ينجز الزمن مثلما ينجز الحاضر والماضي، من هنا تأسست نظرية الوجود والعدم، من هنا تولد فكرة العدم الأساس في تصوّرنا لفكرة الزمن، فمن رحم العدم يكون الوجود، فهو الجوهر والوجود عرضه، كذلك نجد

---

[1]- ينظر: غاستون باشلار، جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص26.

[2]- ينظر: محمود قاسم، ابن رشد و فلسفته الدينية، مكتبة الآنجلو المصرية، القاهرة، 1965، ص56.

"هايدجر" يربط بدوره بين الزمن والوجود، ولا يفكّر الإنسان في أحدهما دون أن يفكّر في الآخر، للزّمن الفلسفي خصائص تتمثّل في: الامتداد، الانفصال، واللانهائية[1].

ممّا سبق ذكره على الزمن الفلسفي يتّضح أنّ الفلاسفة اهتموا بماهية الزمن، فالزمان هو مصدر حسّي، وهو يختصّ بتدفّق الوقت أو التتابع الزمني بالنّسبة للشخص، فهو يرتبط بوعي شخص معيّن، ويختفي الإحساس بالتتابع من توقّف هذا الوعي لهذا الشخص[2].

وتتجلّى سمات الزمن الفلسفي في المجموعة القصصية **"نقطة إلى الجحيم"** فيما يلي: أوّلا في الجملة التي افتتح بها القاص المجموعة في قوله: «**نزل الزعيم الأكبر... بعد سنين من سعال حاد أصبح له ذيل وأنياب**»[3]، وفي نفس القصّة قوله: «**ومع الأيام أصبح الذباب مواطنا**»[4]، وهذا يعني أن الزمن قد تغيرت ملامحه لم يبق كما كان في القديم، الآن أصبح القرف يعوم في كل مكان وفي أي زمان، من دون أن يقيده أحد، بل بالعكس أصبح يتمتع بحقوقه داخل المجتمع الفاسد.

أمّا في قصّة أخرى نجد قوله: «**ولج باب شركة... في منتصف النهار بعد نوم عميق استغرق عشرين ساعة وتسع دقائق هجرية**»[5]، وأيضا قول المدير: «**لا وقت لك من أين يأتيك الوقت في هذا الوقت**»[6]، وأيضا قوله: «**ستعمل ساعة واحدة في اليوم، أو نصف ساعة، أو عشر دقائق، أو أقل**»[7].

عندما نتفحّص القصّة الثالثة نجد القاص استعان بالزمن الفلسفي في قوله: «...**في عينيه فراغ مهيب لم يفارقه من سنين**»[8].

---

[1]– ينظر: في الزمان الوجودي، إدريس هاني، العدد3، شرق غرب ، 2014.sharqgharb. net

[2]– ينظر: إميل توفيق: الزمن بين العلم والفلسفة والآداب،دار الشروق، القاهرة،ط1، 1982، ص78.

[3]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص05.

[4]– المصدر نفسه، ص ن.

[5]– المصدر نفسه، ص14.

[6]– المصدر نفسه، ص16.

[7]– المصدر نفسه، ص18.

[8]– المصدر نفسه، ص20.

وفي قوله: «**كأنّكم لم تدرسوا يوما واحدا**»[1]، وأيضا: «**في موعد مع نفسي ومع أوراق العمر التي سقطت بلا سبب**»[2]، وأيضا في قوله: «**ناس هذا الوقت لا يؤمنون**»[3]، وفي: «**لو لم ينقرض زمان الأنبياء لحسبتك نبيا**»[4]. وأيضا في قصّة **"الموت لا يحتاج لك"** قول القاص: «**توارثها الأجيال التي نامت ولم تستيقظ إلاّ لتتغذّى**»[5]، في موضع آخر من قصّة أخرى قال: «**كانت أعوام الرّبع تدرّ... ذهبا**»[6]، وأيضا قوله: «**فكر جلالته أربعين سنة**»[7]، وقوله: «**كان أصغرهم قد تجاوز سنّ التسعين بسبع سنين وسبع دقائق**»[8]، وقوله: «**النزعات العالقة من سبعين سنة وسبعة أيام ميلادية**»[9]، وأيضا في: «**متأخّرين عن الموعد بسبع ساعات وسبع دقائق وسبعة أجزاء بالمائة**»[10]، وفي قول السيّد المحترم: «**لا أريد أن يضيع وقتي في الاستماع إلى البراميل**»[11].

وفي قصّة "عبد البطن العظيم" نجد في قوله: «...**يضحكون مرّة واحدة في الأسبوع... وكانوا يرقصون قليلا في عيد ميلاد فخامته...**»[12]، وأيضا قوله: «...**بأن يسلخ من أعمارها أعواما ويضخّها في عمر السيّد...كي يعمر أبد الدّهر**»[13].

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص21.

[2]– المصدر نفسه، ص22.

[3]– المصدر نفسه، ص26.

[4]–المصدر السابق، ص28.

[5]– المصدر نفسه، ص32.

[6]–المصدر نفسه، ص39.

[7]–المصدر نفسه، ص ن.

[8]–المصدر نفسه، ص ن.

[9]– المصدر نفسه، ص ن.

[10]–المصدر نفسه، ص ن.

[11]–المصدر نفسه، ص 44.

[12]–المصدر نفسه، ص52.

[13]–المصدر نفسه، ص58.

وفي قصّة أخرى نجد قوله: «**الرعية التي لم تستيقظ من عصور**»[1]، وكذلك قوله: «**وكان يسكت عاما ويتكلّم ثلاثين ثانية، جملة أو جملتين، كأنّما اكتشف بلاغة الصّمت وعاف اللّغة**»[2]، وفي قوله: «**... التفكير في كلّ شيء ولا شيء**»[3].

ونجد الزّمن الفلسفي في قول القاص: «**كلّ الناس في ذلك الوقت الكريه أكبر من الدّنيا وهوائها، يستيقظون بعد عشرين ساعة من النّوم**» [4]، وأيضا في قوله: «**كان عليكم أن تصلوا على أنفسكم صلاة الجنازة من سنين، لكنّكم تكابرون**»[5]، وفي قوله: «**مسألة ساعة أو ساعتين أو شهر أو شهرين، أو عام أو عامين**»[6]، وكذلك في موضع آخر: «**لا تنم سبعين ساعة في اليوم الواحد**»[7].

وفي قصّة **"كوني بردا وسلاما"** أيضا القاص عبّر عن مجموعة من المصطلحات المعبّرة عن الزمن الفلسفي، نذكر في قوله: «**أضرم النار في ذلك اليوم القائظ الذّي لم يكن صديقا وقورا يحترم قدر الحي**»[8]، وفي قوله: «**سيأتون بعد ساعات أو بعد أسبوع، سيأتون بعد المحرقة العظمى لتقديم تقارير عن الموت**»[9]، وأيضا نلمسها في قوله: «**الأشياء فلا وقت لهم للموت**»[10].

1– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص63.

2– المصدر نفسه، ص68.

3– المصدر نفسه، ص69.

4– المصدر نفسه، ص72.

5– المصدر نفسه، ص78.

6– المصدر نفسه، ص79.

7– المصدر نفسه، ص81.

8– المصدر نفسه، ص85.

9–المصدر السابق، ص85.

10– المصدر نفسه، ص86.

وفي قصّة أخرى نجد القاص في قوله: «**إنّ هؤلاء لم تلدهم أمّهاتهم في تسعة شهور، بل ولدتهم النفايات**»[1]، وفي قوله: «**بانتظار أن يتعلّم القراءة والكتابة بعد أجيال لن تأتي أبد**»[2].

أمّا في حكيه لقصّة أخرى كذلك نجد مواطن للزمن الفلسفي في قوله: «**سيبتسم مرّة واحدة في الأسبوع، مرّة واحدة أو أقل، وبالفرنسية**»[3].

وفي قصّة "السعيد بوطاجين" نوّع القاص من استعمال الزمن الفلسفي، ونلمس ذلك في قوله: «**أنا المواطن...منذ عام الأرز، ومن قبله وبعده**»[4]، وقوله: «**وبجوع القرون اللّعينة**»[5]، وفي قوله أيضا: «... **كأدعيته اليوم التي بالكعب وأحمر الشّفاه**»[6]، وفي: «**أمّا اليوم فليتقرّبون إليه بالأمعاء الغليظة**»[7].

وقوله: «**يأتي إلى العمل في العاشرة ويخرج من العمل في العشرة إلا عشر دقائق ليرتاح من التعب**»[8]، وكذلك قوله: «**عليك أن تنام الآن، ليلة سعيدة في وضح النهار**»[9].

ما نستخلصه من هذه الأمثلة عن الزمن الفلسفي أنّ القاص السعيد بوطاجين في المجموعة القصصية: "نقطة إلى الجحيم" استعان بالزمن الخارق وغير المألوف، ليعبّر عما هو مألوف، استعمل زمنا غير الزمن الطبيعي والواقعي، فذهب إلى زمن يخرج منه من قيود الزمن المتّفق عليه، ليعيش في زمن يستطيع فيه الإبحار بين الزّمن من ماضيه إلى مستقبله دون أيّ حاجز يستوقفه. واستعمل الزّمن الفلسفي للتّعبير عن الواقع المرير الذّي يعيش فيه،

---

[1]– السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، ص95.

[2]–المصدر نفسه، ص97.

[3]–المصدر نفسه، ص103.

[4]–المصدر نفسه، ص113.

[5]–المصدر نفسه، ص117.

[6]–المصدر نفسه، ص119.

[7]–المصدر نفسه، ص ن.

[8]– المصدر السابق، ص122.

[9]– المصدر نفسه، ص ن.

وعن الحال الذّي آل إليه المجتمع، مع انتشار الفساد والظّلم والانحلال الأخلاقي، والاستبداد السياسي.

خـــاتـــمـــة

خاتمة

لكل بداية نهاية، ولكلّ عمل خاتمة. وقد توصّلنا في ختام بحثنا هذا إلى مجموعة نتائج هي حوصلة لما ورد في ثناياه، وقد تمثّلت فيما يأتي:

– إنّ الالتزام بالنسبة للكاتب هو التبني الشغوف لقضيّة من قضايا مجتمعه، والقول فيها بكلّ حرية ومسؤولية، في إبداعاته الأدبية شعرا أو نثرا كانت، لهذا نلمسه في القصة القصيرة التي تعرف أنها نوع أدبي معاصر، قصيرة نسبيا، لها عناصرها: الشخصيات، الأحداث، الزمان، السكان، الحبكة، تناولها العرب منذ الجاهلية عموما، بينما الجزائر عرفتها متأخرة مقارنة بالعالم العربي.

– تؤمن الفلسفة الوجودية إيمانا مطلقا بالإنسان وتهتمّ بخلجات نفسه ومشاكله الاجتماعية، كان ميلاها في الأوساط الغربية بعد الخراب الذي خلفته الحرب العالمية، ثم انتقلت إلى الساحة العربية وانتشرت، خاصّة مع فلسفة سارتر بهدف تشخيص المشاكل التي كانت تتخبّط فيها المجتمعات العربية، من ظلم وفساد واستبداد من طرف المستعمر.

– يعتبر العبث من أهم مبادئ ومقولات الوجودية، وهو تعبير ناتج من واقع مزري، ونتيجة طبيعية للصراعات والقلق واليأس والبحث الحثيث والدائب عن الحقيقة، فهو يناشد بالحرّية ويحاول الوصول إليها للخروج من الواقع المرّ بلغة ساخرة.

– يرتبط الوجود في الفلسفة الوجودية بالوجود الإنساني، ولكي يتحقّق هذا الوجود يجب أن يتمتّع الإنسان بالحرّية المطلقة، فلا وجود بدون حرّية.

– يشكل الاغتراب ظاهرة إنسانية لصيقة بالوجود الإنساني وملازمة له، وهي متعدّدة الأبعاد، تزداد انتشارا مع التقدّم الحضاري، فيزداد عدد البشر الذّين يشعرون بالاغتراب داخل مجتمعاتهم.

– انقسم الالتزام الأدبي إلى تيارين الأول تبنته الماركسية، والأخر احتضنته الوجودية، الالتزام الماركسي ينطلق من تعاليم كارل ماركس ونظريته المادية، فهي تسعى إلى إيجاد التوازن بين الناس، تهتمّ بالصراع الفكري داخل الصراع الطّبقي، وتعتبر الأديب مسؤولا مسؤولية اجتماعية اتجاه قضايا مجتمعه. أما الالتزام الوجودي، مبدأه الأساسي الأوّل هو

خاتمة

الحريّة الفردية، أي القدرة على التّعبير عن الوجود الإنساني بكلّ حرّية، تعكس هذه الحرية اختيار الكاتب ومسؤوليته.

– استطاع السعيد بوطاجين في مجموعته القصصية "نقطة إلى الجحيم" تصوير وتجلية فكره الوجودي والعبثي الخاص به، وعبر بأسلوب ساخر مليء بالعبثية واللامعقول ليترجم الفوضى التي كان يعيشها المجتمع الجزائري جراء السياسة الفاسدة، وكذا المجتمعات عموما، فهو لم يتغافل عن طرح القضايا الاجتماعية السياسية والثقافية، التي كانت تعيق الوجود الإنساني، وهذا ما يعكس التزام القاص بقضايا مجتمعه بالدرجة الأولى، وقد تجلى هذا الالتزام في مجموعته القصصية نقطة إلى الجحيم، وفيها صور معاني العبث الوجودي في شخصيات القصص، والزمن الخارق للمعتاد، وكذلك صوره عن طريق الجدلية القائمة بين المدينة والقرية في فكره الوجودي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- **المصادر:**

القرآن الكريم.

1. إبرهيم وآخرون: معجم الوسيط، مكتبة الشروق، مصر، ط4، باب الألف.

2. ابن منظور: لسان العرب، مجلّد7، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003.

3. بطرس البستاني: محيط المحيط، قاموس مطوّل في اللّغة العربية، مكتبة لبنان الناشرون، ساحة رياض الصّلح، بيروت، دط، 1998.

4.بن حماد الجوهري: الصّحاح، تاج اللّغة وصحاح العربية، م1، دار الحديث، القاهرة، 2009.

5. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايّين، بيروت، ط1، 1984.

6. الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: مهدي المخزومي السامرائي، مطابع الرسالة، الكويت، دط، 1980. (مادة غرب)، ج4.

7. السعيد بوطاجين: نقطة إلى الجحيم، الجزائر تقرأ، الجزائر، 2018.

8. محمّد سعيد البوطي: من روائع القرآن الكريم، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1999.

9. مجموعة من الباحثين: النص والضلال، منشورات المركز الجامعي خنشلة، جوان2009.

10. وهبة مجدي: معجم مصطلحات الأدب، دار العلم بيروت، ط1، 1974.

- **المراجع:**

1.أبو القاسم سعد اللّه: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007.

2.إحسان عباس: اتّجاهات الشّعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1978.

3.أحمد عبد الحليم عطية: سارتر والفكر العربي المعاصر، دار الفرابي، لبنان، ط1، 2011.

4.احمد محمّد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، الأردن، ط1، 2004.

5.أمل مبروك: فلسفة الوجود، الدّار المصرية السعودية، القاهرة، دط، 2005.

6.إميل توفيق: الزّمن بين العلم والفلسفة والأدب، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1982.

7.بسام قطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2000.

8.جمال غلاب: مقاربات في جماليات النّص الجزائري، دراسات منشورات اتّحاد الكتاب الجزائريّين، الجزائر، ط1، 2002.

9.حسن البحراوي: بنية الشّكل الروائي (الفضاء- الزمان- الشخصيات) المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2009.

10. حسين علي: فلسفة الفنّ رؤية جديدة، التوحّد للطباعة والنّشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2010.

11. رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النّقد الأدبي، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط، 1988.

12. السعيد الورقي: اتّجاهات القصّة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعرفة الجامعية للنّشر، مصر، دط، 2001.

13. السعيد بوطاجين: ما حدث لي غدا، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2000.

14. سعيد عبد العزيز حباتر: مشكلة الحرية في الفلسفة الوجودية، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1970.

15. شريبط أحمد شريبط: نطوّر البنية الفنّية في القصّة الجزائرية المعاصرة (1947-1985)، منشورات اتّحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 1998.

16. شكري محمّد عياد: المذاهب النّقدية والأدبية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1993.

17. صلاح فضل: أساليب الشّعرية المعاصرة، دار قباء للطّباعة والنّشر، القاهرة، 1998.

18. عباس محجوب: الأدب الإسلامي: قضاياه المفاهمية والنّقدية، جدار للكتاب العالمي، عمان، 2000.

19. عبد الرّحمان بدوي: 1/ موسوعة الفلسفة، المؤسّسة العربية للدراسة والنّر، ج1، بيروت، ط1، 1984.2/دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، 1980.

20. عبد الصّمد زايد: المكان في الرواية العربية الصورة والدّلالة، دار محمّد علي للنّشر، تونس، ط1، 2003.

21. عبد اللّه خفليفة الرّكيبي: القصّة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الكتاب العرب للطّباعة والنّشر، دط، دت.

22. عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النّقدي، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ج2، بيروت.

23. عز الدّين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013.

24. عز الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981.

25. علي أبو ملحم: في الجماليّات نحوى رؤية جديدة، المؤسّسة الجامعية للطّباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1990.

26. عماد الدّين خليل: محاولات جديدة في النّقد الإسلامي، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ط1، 1981.

27. عمر بن قينة: دراسات في القصّة الجزائرية القصيرة والمطوّلة، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1986.

28. لزهر مساعدية: نظرية الاغتراب من المنظورين العربي والغربي، دار الخلدونية للنّشر والتوزيع، الجزائر، 2013.

29. محمّد أمين العالم: الثقافة والثورة، دار الآداب، بيروت، 1970.

30. محمّد بوعزّة: تحليل النّص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.

31. محمّد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النّهضة العربية للطباعة والنّشر، بيروت، دط، 1980.

32. محمّد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنّشر والتوزيع، مصر، ط3، 2001.

33. محمود قاسم: ابن الرشد وفلسفته الدّينية، مكتبة الآنجلو المصرية، القاهرة، 1965.

34. مختار علي أبو غالي: المدينة في الشّعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995.

35. ناصر الحاني: المصطلح في الأدب الغربي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1968.

36. نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 1997.

37. هيام شعبان: السّرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر اللّه، دار للنّشر، الأردن، 2004.

- **الكتب المترجمة:**

1. أ- أمندولا: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مر: إحسان عباس، دار الشروق، عمان، ط1، 1997.

2. ألبير كامو: الغريب، تر: محمّد أبن حنا، منشورات الجمل، لبنان، ط1، 2016.

3.جان بول سارتر: الذباب، تر: حسين مكّي، منشورات دار مكتبة الحيّاة، بيروت، ط2، دت.

4. جان بول سارتر: الوجودي مذهب إنساني، تر: عبد المنعم الحنفي، الدّار المصرية للطّبع والنّشر والتوزيع، ط1، 1964.

5.جان بول سارتر: دروب الحرّية، ج1 (سن الرّشد)، تر: سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1960.

6. جان بول سارتر: ما الأدب؟ تر: محمّد غنيمي هلال، دار النّهضة للطّبع والنّشر، القاهرة، دت.

7. جان بول سارتر: مسرحية الجلسة السرية، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مقدمة زكريا إبراهيم، دار النّشر المصرية، القاهرة، 1957.

8.جون ماكوري: الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، نر: فؤاد زكرياء، عالم المعرفة، الكويت، 1982.

9.ديفيد سيد: الخيال العلمي، مقدّمة قصيرة جدا، تر: نيقير عبد الرؤوف، مر: هبّة عبد المولى أحمد، مؤسّسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012.

10. ريجيس جوليفيه: المذاهب الوجودية من كير كجور إلى جان بول سارتر، تر: فؤاد كامل، دار المصرية للتأليف والترجمة، 1966.

11. صامويل بيكيت: خمس مسرحيّات تجريبية، تر: نادية البنهاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.

12. غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

13. ميروفيتشي ديقيت زين وآلن كوركوس: أقدّم لك ... كامي، تر: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، 2002.

الرسائل الجامعية:

1. أسماء بن عاشور: أثر الوجودية الفرنسية في نصوص رشيد بوجدرة (بحث مقدّم لنيل شهادة الدكتوراه في الآداب الأجنبية والأدب المقارن، إشراف: رشيد قريبع، جامعة قسنطينة، 2017.

2. عبد القادر توازن: الشعور بالاغتراب عند أبي العلاء المعري وألبير كامو، أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2005- 2006.

3. محمود يوسف عبد القادر عوض: أسماء الزمن في القرآن الكريم، دراسة دلالية، أطروحة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2009.

- **المجلات:**

1. جواد أصغري: الرمزية في أدب نجيب محفوظ، مجلّة اللّغة العربية وآدابها، العدد3، طهران، 2006.

2. حاتم السلمي: في أدبية المكان رواية حدث أبو هريرة، لمحمود المسعدي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، العدد5، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2009.

3. زليخة جديدي: الاغتراب، مجلّة العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد8، جامعة واد سوف، الجزائر، جوان، 2017.

- **المواقع الالكترونية:**

1. إدريس هاني: في الزمان الوجودي، العدد3، شرق غرب، 2014. Sharq-gharb.net

2. حمزة المجيدي: كيف تتعامل مع الموت؟ في روايات ألبير كامي، مقال منشور، ميدان مكّة المكرّمة، 2018.

3. زكريا إبراهيم، الزمن النفسي، 2016.

4. مكتبة نور: تحميل كتب عبد الرحمان بدوي. pdfwww.noor.book.com

5. موقع رقيم: مقال حدث أبو هريرة قال.... المسعدي، إعداد: عبير نبلوقر.

6. هيفا نبي: سارتر وثمرة الالتزام: موقع عنب بلدي، 2017. www.Enabo-Baladi.Net

7. ويكيبيديا: أدب المدينة.

8. ويكيبيديا: جان بول سارتر.

9. ويكيبيديا: موضوع سيمفونية.

فهرس الموضوعات

الموضوعات **الصفحة**

- **شكر وعرفان**
- **إهداء**
- **مقدّمة**.....**أ–ث**
- **مدخل عام**.....10–27
- **الفصل الأوّل: الوجودية بين الفلسفة والأدب**.....28

1–المذهب الوجودي.....29

2– التيار الوجودي في الأدب العربي.....35

3– الأسس الفلسفية للتّيار الوجودي.....40

3–1– العبث الوجودي.....40

3–2– الحرّية الوجودية 49

3–3– الاغتراب الوجودي.....56

4– الالتزام بين الماركسية والوجودية.....60

4–1– الماركسية: (كارل ماركس).....60

4–2– الوجودية: (جون بول سارتر).....64

- **الفصل الثاني: تجلّيات الالتزام الوجودي في مجموعة: "نقطة إلى الجحيم"**

1– تقديم المدوّنة.....78

1–1– قراءة لعتبات المجموعة القصصية.....81

1–2– العنوان الرئيسي "نقطة إلى الجحيم".....81

1–3–الخطاب المقدّماتي: مقدّمة متأخّرة.....84

1–4–العناوين الفرعية: موضوعات الالتزام.....85

2– طبيعة الشخصيات الوجودية في المجموعة القصصيّة.....96

2-1-الإنسانية.....97
2-2- المؤنّسة.....104
2-3-الحيوانية.....107
2-4-الممسوخة.....109
3- الموقف الوجودي من المدينة والقرية.....111
3-1-صورة المدينة (التمدّن) في القصص.....111
3-2-صورة القرية (الطّبيعة) في القصص.....117
4- أنماط الزّمن الوجودي في قصص بوطاجين.....124
4-1-الزمن الواقعي.....124
4-2-تجلّيات الزمن النفسي.....126
4-3- تجلّيات الزمن الفلسفي.....129
- **خاتمة**.....135
- **قائمة المصادر والمراجع**.....139
- **فهرس الموضوعات**.....146
الملخص.

الملخص:

لم تأخذ القصة القصيرة نصيبها الذي تستحقه في الدراسات الأدبية المعاصرة مقارنة الرواية، وهذا ما دفعنا لنسلك غمار البحث حول هذا النوع الادبي مع أحد اعلامها في الجزائر، وهو السعيد بوطاجين الذي يشكل لوحده مدرسة قائمة في فن القصة القصيرة، وانطلاقا من هذا قدمنا بحثنا الموسوم ب: الالتزام الوجودي في المجموعة القصصية نقطة الى الجحيم، وتعمدنا تناول موضوع الالتزام في القصص، لأنه يشكل الجانب المضمر والمتوازي في قصص بوطاجين التي تغلق عادة بلغته وموضوعاته الساخرة، لكنه في الواقع بعد نموذجا ورمزا للأديب الملتزم بقضايا مجتمعه، وهذا ما نلمسه في اعماله القصصية، حيث يسلك في معظمها مسلكا وجوديا، يعبر عن أزمات انسان العصر من قلق وخوف على مصيره، بالإضافة الى شعور بالاغتراب وعبثية الأشياء وتوق دائم للتحرر، وهو ما يفسر انفراد القاص بأسلوبه العبثي الساخر في معظم اعماله.

ومن هذا المنطلق اشتغل البحث على جوانب نظرية تتعلق بالفلسفة الوجودية ورصد لبعض تجلياتها الأدبية في المجموعة القصصية التي تكشف من اول مواجهة لعنوانها عن مضمونها الوجودي، وهو المضمون الذي يتعمق وينكشف بوضوح بقراءتنا لمضامين القصص، حيث نكتشف وجودية بوطاجينية تتماهى أحيانا مع السارترية، لكنها تتجاوزها في معظم الأحيان.

الكلمات المفتاحية:

القصة القصيرة_الوجودية _الالتزام الوجودي _العبثية_السعيد بوطاجين.