

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة منتوري قسنطينة 1



كلية الآداب و اللغات

قسم الآداب و اللغة العربية

السّخرية في الرواية الجزائريّة

- مقارنة فنيّة -

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث

إعداد الطالبة : إشراف : الأستاذ الدكتور

نادية كتاف حسن كاتب

#### لجنة المناقشة

الاسم و اللقب الرتبة العلمية الجامعة الأصلية الصفة

أد/عزيز لعكايشي أستاذ التعليم العالي جامعة منتوري قسنطينة رئيسا

أد / حسن كاتب أستاذ التعليم العالي جامعة منتوري قسنطينة 1 مشرفا و مقرا

أد / يوسف وغليسي أستاذ التعليم العالي جامعة منتوري قسنطينة 1 عضوا مناقشا

أد / محمد كعوان أستاذ التعليم العالي المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة عضوا مناقشا

أد / رابح طبجون أستاذ التعليم العالي المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة عضوا مناقشا

أد / سكيّنة قدور أستاذ التعليم العالي جامعة أم البواقي عضوا مناقشا

السنة الجامعية : 2017 / 2018

## الإهداء

إلى والديّ الكريمين أطلال الله عمرهما

إلى كلّ من علّمني حرفاً.. عربون محبّة ووفاء

إلى زوجي العزيز "عبد العزيز"

إلى أبنائي "أبي"، "أميمة"، "أروى"

إلى أخي "نور الدين"، وأختي "شافية"، وأختي "أشواق"، لتشجيعهم

المتواصل لإكمال هذا البحث جزاهم الله خيراً

إلى إخوتي وأخواتي فرداً فرداً

إلى عائلتي الثانية "شويط" فرداً فرداً

حفظهم الله جميعاً

# مقدمة

## مقدمة

يعدّ فعل السّخرية من أهمّ الظواهر السلوكيّة واللّغويّة التّعبيريّة التي ألفها الإنسان منذ القديم، وقد كانت ولا تزال الحاجة إليها لأغراض تعبيرية تواصلية وحتى بلاغية جدّ ملحّة، لقوّة تأثيرها من جهة ولكونها - من جهة أخرى - من أهمّ الطرائق الإنسانيّة التي يُكتشف بها عن مواطن الخلل والانحراف والشذوذ، سواء أتعلق الأمر بالسلوكيات أم بالظواهر أم بالعلاقات بين بني البشر، ضمن القومية الواحدة بالنسبة للسّخرية الكلاميّة، وضمن بني البشر في كل مكان وزمان ضمن السّخرية التّعبيرية والسلوكيّة... ولطالما كانت السّخرية أداة للتّغيير والإصلاح والتّوجيه، فضلا عن أنّها وسيلة للتّرفيه والفكاهة والضّحك أيضا، وقد ميّزت الأدب عبر حقب زمنيّة مختلفة، إنهما معا ينتميان إلى الفن أو التّعبير الجميل غير المباشر، ولذلك فقد مسّت مختلف الممارسات الأدبيّة شعرا ونثرا، وكانت نعم الطّريقة البلاغيّة المُجلية لحقيقة المفارقة والتّهكّم والهزء وغيرها من المعاني. وبالرّغم من كلّ هذه الأهميّة لم تتل حظّها من الدّراسة والبحث كباقي الأساليب البلاغيّة الأخرى مثل: الاستعارة والكناية والمجاز والتّشبيه... وقد يرجع السّبب في ذلك إلى الفيلسوف الإغريقي "أرسطوطاليس" الذي أعطى لكثير من الظواهر البلاغيّة والأساليب التّواصلية اهتمامه، بينما لم يعرّها أيّ اهتمام، "وهو إهمال مردّه إلى موقفه المنبني على الازدراء بالكوميديا لأنّها تنهض على محاكاة أفعال الشّرّائح الوضيعة"<sup>(1)</sup>.

إنّه لا يخلو أدب أمّة من الأمم من التّعبير السّاخر، وهو كما يرى شوقي ضيف من أرقى أنواع الفكاهة لما يحتاجه من ذكاء وخفّة ومهارة وخفاء ومكر، ومن أصعب فنون الكتابة على الإطلاق على حدّ تعبير غسان كنفاني، عرفه العرب منذ القديم في الشّعري وفي النّثر معا، مع الجاحظ وأبي دلامة وأبي نواس وابن الرومي وأبي العلاء المعري وأشعب وجحا... وغيرهم كثير. وفي العصر الحديث مع المازني وتوفيق الحكيم وإبراهيم طوقان

(1) سميرة الكنوسى: بلاغة السّخرية في المثل الشعبي المغربي، مجلة فكر ونقد، ع35، س4، المغرب،

وإميل حبيبي ومحمود درويش... وغيرهم. والأكيد أننا لا نعدمه في الآداب العالمية قديمها وحديثها، بداية من سقراط قديما ووصولاً إلى جورج برناردشو وموليير ومارك توين وغيرهم...

لقد اهتمت الدراسات الحديثة، عبر كتب مؤلفة، أو مقالات منشورة، أو رسائل وأطروحات جامعية أكاديمية منجزة، باستجلاء ظاهرة السخرية في المؤلفات العربية القديمة، مثل: رسالة التريب والتدوير وكتاب البخلاء للجاحظ، ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي... وغيرها، وتجدر الإشارة إلى أن هذه المنجزات المعرفية والعلمية ركزت على الجانب النفسي أو الفلسفي أو البلاغي أو الموضوعاتي وحتى الأدبي... إلخ، كما نرصد بعض الدراسات التي ركزت على السخرية بصفاتها ظاهرة أدبية ميّزت عصراً من العصور أو أدبياً من الأدباء أو شاعراً من الشعراء. واللافت للانتباه هو اهتمام جلّ هذه الدراسات بالشعر أكثر من اهتمامها بالنثر.

والجدير بالذكر أن النقد الحديث بدأ يلتفت إلى هذه الظاهرة ويوليها بعض الاهتمام، حيث نلمس هذا المسعى من الاهتمام في بعض الدراسات الغربية التي تحاول أن تتطرّق وتوطّر لهذه الظاهرة.

ورغم أن السخرية صاحبت مختلف الأعمال الأدبية السردية بما فيها الرواية فإنه لا نكاد نعثر إلا على دراسات قليلة حاولت التطرّق إلى هذه الظاهرة وبالتالي معالجتها في عمل روائي بذاته مثل: الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل.

إن المنجزات الأدبية الشعرية والنثرية في الجزائر لا تخلو من ظاهرة التعبير بالسخرية، حتى وإن لم ترم إلى مقصدية معينة، لأنّ السخرية ولدت مع الإنسان وهي أشدّ ارتباطاً به وأكثر الأساليب قدرة على التعبير عن واقعه ووجهات نظره، فضلاً عن أنّها أداة طيّعة للنقد والتوجيه والإصلاح، سواء ارتبط الأمر بالأنا أم بالآخر، بالمتكلم أم بالمتلقي. وقد شهدت الكتابات الروائية في الجزائر تطوّرات فنية ملحوظة بداية من سبعينيات القرن الماضي، وقبل هذه الفترة (السبعينات) لم تتضح فعلياً - حسب بعض الدارسين - والقفزة النوعية للإبداع الروائي في الجزائر كانت بعد السبعينيات؛ حيث نشهد تحولات وتغيّرات

كثيرة على السّاحة السّياسيّة والاجتماعيّة والأدبيّة والإيديولوجيّة<sup>(1)</sup>... وقد حاول كل واحد من الرّوائيين أن يدلي بدلوه وفق منظوره الخاص.

والمتمعّن في الكتابات الرّوائية التي كتبت في تلك الحقبة يستشعر استشرافاً للمستقبل، ورهانات كثيرة حول مستقبل البلاد، وقد شكّلت السّخرية عنصراً مهميناً؛ فمن خلالها استطاع الأدباء الجزائريون أن يعيروا عن أفكارهم ووجهات نظرهم وإيديولوجياتهم، بممارسة اختراقات كثيرة تمس الجانب السّياسي والاجتماعي والدّيني والتّراثي للبلاد، ودون التّحرّج من ذلك، معتمدين على غطاء السّخرية الفاضحة مرّة، الملتبسة بالهزء والتّهكّم مرّة أخرى، بل و الباعثة على الضّحك مرّات أخرى...

لقد وقع اختياري على مجموعة من الرّوايات الجزائريّة التي ألّفت في فترات زمنيّة متقاربة وهي: رواية الزّلال(1974) ورواية عرس بغل للطاهر وطّار(1978)، ورواية نوار اللّوز تغريبة صالح بن عامر الرّوفري لواسيني الأعرج(1982)، ورواية الحلزون العنيد لرشيد بو جدرة(1977)<sup>(2)</sup>، وهذه الرّوايات امتازت بثرائها بعنصر السّخرية من جهة، ولم تحظ بدراسة وافية لها علاقة بموضوع السّخرية من جهة أخرى<sup>(3)</sup>، ولأنّها أيضاً جاءت زمنياً تُتابع ما ألّفه محمد بن قاسم ناصر بو حجام في موضوع السّخرية، فقد درس موضوع

(1) ينظر على سبيل المثال لواسيني الأعرج: اتّجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، د ط، المؤسّسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1986.

(2) وهي رواية ترجمها هشام القروي إلى العربيّة وعنوانها الأصلي (L'exargo entete)، وقد وقع اختيارنا على هذه الرّواية لكونها رواية ساخرة بامتياز لما اشتملت عليه من مقوّمات طجالأدب السّاخر فمن المجحف تجاوزها وعدم الالتفات إليها.

(3) باستثناء ما ورد في كتاب الرّواية المغاربيّة تحوّلّات اللّغة والخطاب لعبد الحميد عقّار في فصل عنون ب (السّخرية وتنوّع السجلاّت اللّغوية في رواية "عرس بغل") على حدّ علمي. ينظر عبد الحميد عقّار: الرّواية المغاربية تحوّلّات اللّغة والخطاب، ط01، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، الدّار البيضاء، 2000، ص78-63.

السّخرية في الأدب الجزائري في مرحلة ما قبل الاستقلال (من سنة 1925 إلى غاية 1962) متطرقاً إلى مختلف فنون النثر والشعر التي كانت سائدة آنذاك...

ولذلك ظلت الحاجة ماسّة إلى دراسة موضوع السّخرية في الأدب الجزائري المكتوب في فترة ما بعد الإستقلال تحديداً حتى لا يحدث التّكرار من جهة، ومن جهة أخرى للتّركيز على الأعمال السّردية الروائيّة الغنيّة بالظواهر البلاغية والتّقنيّات الفنيّة التي تشكّل السّخرية.

وعنوان دراستي (السّخرية في الرواية الجزائريّة) فيه قدر من المبالغة إذ يشير إلى جميع الروايات الجزائريّة، لكنّ الواقع غير ذلك إذ تخصّ الدّراسة عدداً يسيراً من الروايات لا غير - وهي التي ذكرت آنفاً - وقد ألفت في فترات متقاربة تعكس ملامح حقبة تاريخيّة معيّنة وواقع اجتماعي وسياسي وثقافي صاحب تحولات عديدة في المجتمع الجزائري، وتعرض التناقضات والصّراعات التي سادت في تلك الفترة.

وقد ركّزت هذه الدّراسة على الأساليب والآليات التي تشكّل بلاغة السّخرية في النّصوص السّردية (السّابقة)، وفي بعض الأحيان يتخلّلها حديث عن موضوعاتها وأبعادها المختلفة (النّفسيّة، الاجتماعيّة، الدّينية، السياسيّة، التاريخيّة... إلخ)، من أجل استجلاء بعض مقوّمات الخطاب السّاخر في الرواية الجزائريّة المعاصرة.

ولا أزعج أنّ هذا البحث أوّل ما كتب عن السّخرية في الرواية الجزائريّة، ولكنّه - على حدّ علمي - من البحوث القليلة التي سعت إلى إزاحة الغبار عن فترة بعينها وكتابات روائية بعينها وارتباطها بالسّخرية، وما وجد من دراسات هو عبارة عن إشارات ضئيلة أو بحوث خاصّة أفردت لمبدع واحد (روائي) مُشتمّة في كتب الأدب والنّقد وبعض المواقع الإلكترونيّة.

وقد سعيت في هذا البحث إلى الإجابة عن مجموعة من الأسئلة الجزئيّة التي تكوّن إشكاليّة موضوع هذا البحث، منها:

- هل توجد حدود دلاليّة بين لفظة السّخرية ومرادفاتها؟
- مامدى استيعاب السّخرية لمختلف الأساليب البلاغية في الرواية الجزائريّة؟

- هل يمكن استجلاء السّخرية من السّياق فقط، أم للغة القدرة على تقديم فعل السّخرية وفضحه؟

- ماهي آليات السّخرية في الرواية الجزائرية المعاصرة؟

- هل كل الموضوعات بإمكانها أن تنتج السّخرية؟

وهنا تجدر الإشارة إلى بعض الدّراسات التي تعرّضت لموضوع السّخرية في الرواية العربيّة مع محاولتها الإحاطة بالسّخرية كمفهوم؛ ثمّ أفراد دراسة لرواية من الروايات العربيّة، مثل: كتاب السّخرية في الرواية العربيّة لزهير مبارك، وهي دراسة قيّمة تعرّض فيها المؤلّف لتمظهرات السّخرية في رواية جمعة الفقاري لمؤنس الرّزّاز، وكتاب السّخرية في أدب إميل حبيبي لأحمد فاعور الذي تناول السّخرية في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل" وأعمال قصصيّة أخرى لهذا الأخير. وأيضا رسالة دكتوراه للباحثة سعاد بالرحمون موسومة بـ: "السّخرية في الرواية العربيّة" وقد استعرضت دراستها جوانب السّخرية في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل"، إضافة إلى بعض البحوث المنشورة في المجالات مثل: جماليات السّخرية في رواية "اللّجنة" لصنع الله إبراهيم لمحمّد مفضال<sup>(1)</sup>... الخ، وكل دراسة من هذه الدّراسات اعتمدت على طرائق وآليات مختلفة في البحث ومنهج (مناهج) يختلف عن الدّراسات الأخرى...

أما فيما يخص السّخرية في الأدب الجزائري، فنعثر على بعض الدّراسات من أهمّها: السّخرية في الأدب الجزائري الحديث 1925 - 1962 لمحمّد قاسم ناصر بو حجام، أي في فترة ما قبل الاستقلال وتناولت تجلّيات السّخرية في أدب تلك الفترة شعرا ونثرا، إضافة إلى رسالة ماجستير معنونة بـ سخرية الكتابة وكتابة السّخرية عند السّعيد بوطاجين للباحثة نادية بوملطة، وهي دراسة تناولت تجلّيات السّخرية في القصص القصيرة للسّعيد بوطاجين...، أمّا فيما يخصّ السّخرية في الرواية الجزائرية فلا نكاد نعثر إلاّ على بعض

---

(1) ينظر أبحاث في الفكاهة والسّخرية الورشة الثّالثة: فريق البحث الفكاهة والسّخرية في الأدب والثّقافة، جامعة ابن زهر، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، أكادير، ط1، دار أبي رقرق للطباعة والنّشر، الرباط، 2011، ص 119 - 135.



النّماذج من مثل: مقال نشر في أحد المواقع الإلكترونيّة لبوشعيب السّاورى بعنوان: بلاغة السّخرية في رواية رأس المحنة لعز الدين جلاوجي،... الخ .

وتجدر الإشارة إلى أنّ الرّوايات المنتقاة لهذه الدّراسة لم يُتطرّق - على حدّ علمي- إلى تمظهرات السّخرية فيها باستثناء ما جاء في كتاب الرّواية المغاربيّة تحولات اللّغة والخطاب لعبد الحميد عقّار في فصل وُسم ب السّخرية وتنوّع السجّلات اللّغوية في رواية "عرس بغل".

وقد استفاد البحث من مجموعة من المراجع التي أسهمت في فهم البحث وعلى رأسها: السّخرية في الرّواية العربيّة لزهير مبارك، والسّخرية في أدب علي الدّوعاجي تجلياتها ووظائفها لعلي البوجديدي، السّخرية في الأدب الجزائري الحديث 1925- 1962 لمحمّد قاسم ناصر بو حجام.

وكان لهذه الدّراسة مجموعة من الأهداف تسعى إلى الوصول إليها، منها:

- الاطّلاع على مختلف الدّراسات التي لها علاقة بالسّخرية ومحاولة الإستفادة منها.
  - البحث عن مقوّمات الخطاب السّاخر من خلال الرّوايات المدروسة.
- وقد اعتمد البحث على خطة تتوزّع على ثلاثة فصول تتصدّرها مقدّمة تطرّقت فيها إلى أسباب اختيار الموضوع وأهميّة الموضوع والدّراسات السّابقة وأهم الدّراسات المستفاد منها والأهداف من هذه الدّراسة والمنهج المتّبع... الخ

ثمّ مدخل عنون ب "مفاهيم السّخرية وتجليّات خطابها في الثقافتين العربيّة والغربيّة"، تناولنا فيه المدلول اللّغوي والاصطلاحي لـ "السّخرية"، وتطرقت فيه لمفهوم السّخرية في المعاجم اللّغويّة العربيّة القديمة والحديثة دون أن أغفل معاجم الأفكار والموسوعات التي أدلت بدلوها في تحديد هذا المصطلح، إضافة إلى معناها الاصطلاحي إنطلاقاً من كتب الأدب والنّقد والدّراسات المختلفة التي تطرّقت إلى هذا الموضوع، ثمّ حاولت تحديد علاقة السّخرية بمرادفاتها والألفاظ القريبة منها وهي: الفكاهة، التّهكّم، الهزء، الهجاء، الضّحك، المفارقة، كما تتبّعت هذه الظّاهرة في المصادر العربيّة القديمة، وعند المحدثين

من العرب، وفي الدّراسات الغربيّة، وختم هذا الفصل بتحديد ضروب السّخرية حسب الدّراسات النّقديّة الحديثة (السّخرية اللفظية وسخرية الموقف).

يلي المدخل الفصل الأوّل الذي عنون بـ "بلاغة السّخرية في الرّواية الجزائريّة" وفيه تتبّع معجم السّخرية المستخرج من الرّوايات المدروسة إضافة إلى مرادفات السّخرية ويتعلّق الأمر بـ: لفظة الضّحك، لفظة قهقهه، الهزء أو الاستهزاء، المزاح، المفارقة، الاحتقار، وحاولت استجلاء السّخرية من خلال بعض الأساليب البلاغيّة الشّائعة التي أفرد لكلّ منها مبحثاً خاصّاً وهي: الاستفهام، المبالغة، التّكرار، نظراً لأهميّتها وإسهامها في تشكيل الخطاب السّاخر في الرّواية الجزائريّة.

وخصّص الفصل الثّاني للبحث في "آليات السّخرية في الرّواية الجزائريّة"، وتناولت فيه تجلّيات السّخرية من خلال ظاهرة التّناس وبعده تحديد مفهوم هذا الأخير (مصطلح التّناس)؛ توقّفت على بعض أنواع التّناس التي زخرت بها الرّوايات المختارة للدّراسة وهي: التّناس الدّيني من خلال التّناس مع القرآن الكريم والأحاديث النّبويّة، والتّناس مع الموروث الشعبي من خلال التّناس مع الأمثال الشعبيّة والأغنية الشعبيّة، والتّناس مع التّاريخ من خلال التّناس مع سيرة بني هلال، والأحداث التّاريخيّة العالميّة، ومع الشّخصيّات التّاريخيّة (الأقنعة)، والتّناس مع الأدب. ثمّ تطرقنا إلى المحاكاة السّاخرة أو الباروديا بصفتها أحد أنواع التّناس وصورة من صور السّخرية.

أمّا الفصل الثّالث فقد تناول تمظهرات السّخرية من خلال تقنيّات فنيّة مختلفة وهي: التّصوير الكاريكاتيري القائم على الصّورة، والمفارقة القائمة على التّناقض والتّضاد، والمفاجأة القائمة على المبالغة وكسر أفق توقّع القارئ، والعنف اللفظي القائم على اللّغة العنيفة والمبتذلة في بعض الأحيان، والحوار ليس بصفته تابعا للزّمن كعادته (في المقاربات البنيوية) كأحد تقنيات إيقاع السّرد (المشهد) وإنّما بصفته خطاباً للشّخصيّات ومصدراً ثرياً للسّخرية، إضافة إلى العنوان الذي ينطوي على عنصر السّخرية.

في حين وسم الفصل الرابع بـ "تجلّيات السّخرية من خلال مكوّنات الخطاب السّردية والمتعلّقة بالشّخصيّات الرّوائيّة وبالزّمن الرّوائي وبالفضاء المكاني.

في مبحث الشخصيات الروائية حاولت استجلاء السخرية انطلاقاً من الأسماء ذات الدلالة الساخرة ثم من الشخصيات التي تحقق السخرية بمواقفها وسلوكاتها وممارساتها...

وفي مبحث الزمن الروائي تم استجلاء السخرية من خلال تقنيات الزمن المعروفة في المقاربات البنيوية ومن خلال استخراج دلالة الزمن التي تتعالق مع السخرية أو تسهم في تشكيلها.

أما الفضاء المكاني فقد ركز البحث على بعض الفضاءات المكانية التي لها علاقة بالسخرية لا غير.

وقد اعتمد هذا البحث على مناهج بحثية مختلفة حسب ما اقتضته الدراسة في كل جزء من هذا البحث، مثل المنهج النقدي التحليلي، والمنهج النفسي، والمنهج البنيوي والمنهج السيميائي... وانصب اهتمامنا على النص الأدبي ومحاولة استقرائه واستخراج دلالاته وتفسيره تفسيراً فنياً جمالياً وربطه بالجوانب النفسية والاجتماعية والسياسية والتاريخية؛ كلما اقتضى الأمر إلى ذلك، ودون الخروج عن الإطار الفني، وقد آثرنا أن نمهد بمبحث نظري يتناول العنصر المزمع دراسته تحت إطار السخرية، ثم يعقبه التطبيق على الروايات موضوع الدراسة.

إن هذا البحث كغيره من البحوث صادف مجموعة من الصعوبات منها صعوبة اختيار روايات محددة للدراسة، وصعوبة انتقاء منهج معين، وكذا الاهتداء إلى طريقة فنية معينة للدراسة، مع تشعب جوانب البحث وتشعب آليات دراسته.

وفي الختام أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذي المشرف "حسن كاتب" على صبره وسعة صدره مع هذا البحث، وأستسمح عذراً كل قارئ لهذا البحث إذا وجد فيه شيئاً من التقصير، كما أتقدم بالشكر الجزيل لكل من أعانني على إنجاز هذا العمل ولو بكلمة طيبة. وأتمنى أن يكون هذا البحث حافزاً لدراسات جادة تكمل مسار الدراسة في السخرية في الأدب الجزائري بشكل عام.

# مدخل

( مفاهيم السخرية وتجليات خطاباتها في الثقافتين العربية والغربية )

## 1) دلالة مصطلح "السخرية" Irony:

لقد تشعب المفهوم الدلالي لمصطلح "السخرية" وحقق تداخلا مع ألفاظ أخرى تتجاذب المعنى ذاته، وهو يفسر الخلط والالتباس الحاصل بين هذا المصطلح وبين بقية المصطلحات والألفاظ عند كثير من الدارسين، فقد ارتبط معناها ب: الهجاء، الفكاهة، الضحك، الهزء، المفارقة، التّعريض، الدّعابة، النّكّته، التّندر، الظّرف، الاحتقار والاستخفاف... إلى غير ذلك من المدلولات التي تعبّر عنها هذه المصطلحات وغيرها. هذا التّداخل المفضي إلى شيء من التّشعب نلمحه بشدّة عند تتبّع كلمة "السخرية" في المعاجم العربيّة سواء القديمة منها أم الحديثة.

### 1- المدلول اللغوي لـ "السخرية":

نجد بخصوص مادة "سخر" في لسان العرب لابن منظور ما نصّه: "سَخَر منه وبه سَخَرًا وسَخَرًا ومَسَخَرًا وسُخِرًا بالضمّ، وسُخِرَةً وسِخِرِيًّا وسُخِرِيًّا وسَخِرِيَّة: هزئ به؛ ويروى بيت أعشى باهلة على وجهين:

إني أتتبي لسان، لا أسرُّ بها، من علو، لا عجبٌ منها ولا سُخِرٌ<sup>(1)</sup> ويروى: ولا سَخِرٌ..."<sup>(2)</sup>،

وهو المعنى الرّئيس الذي اتّفقت بشأنه المعاجم العربيّة القديمة والذي لا يبتعد عن الهزء.

ونقل الزبيدي في تاج العروس أنّ "سَخِر منه"، هذه هي اللّغة الفصيحة، وبها ورد القرآن. قال تعالى: (فَيَسْخَرُونَ مِنْهُمْ سَخِرَ اللَّهُ مِنْهُمْ)<sup>(3)</sup> وقال: (إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ)<sup>(4)</sup>... قال الجوهري: حكى أبو زيد. سَخِرْت (به)، وهو أَرْدَأُ اللّغتين. ونقل الأزهري

(1) الوجه الثّاني للبيت كاملا:

قد جاء من علّ أنبؤها...إليّ لا عجب منها ولا سخر

وهو لأعشى باهلة عامر بن الحرث، نجده عند: الأصمعي (أبي سعيد عبد الملك بن قريب: الأصمعيّات، تحقيق وشرح، أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط 05، بيروت - لبنان، دت، ص 88.

(2) ابن منظور (جمال الدّين بن مكرم): لسان العرب، مج 4، ط 6، دار صادر، بيروت، 1997، مادة

سخر، ص 352، 353.

(3) سورة التّوبة: الآية 79.

(4) سورة هود: الآية 37.

عن الفراء: يقال: سَخَرْتُ منه. ولا يقال: سَخَرْتُ به" (1)، وهو اتفاق بين ما ورد عن ابن منظور في اللسان فيما يتعلق بالمعنى الرئيس من خلال سياق النصين القرآنيين اللذين أوردهما [لَا يَسْخَرُ قَوْمٌ مِنْ قَوْمٍ] و[فَيَسْخَرُونَ مِنْهُمْ سَخِرَ اللَّهُ مِنْهُمْ]، أضاف على ذلك تفصيلا لغويا يتعلق بحرف الجر من خلال كلمتي (به) و(منه) أيهما أصوب في تعلقها بفعل السخرية، كل ذلك اعتمادا على أبي زيد الأنصاري وأبي زكريا الفراء، وهما يفضلان تعلق فعل السخرية بحرف الجر "من" على تعلقه بحرف الجر "الباء"، بصفة أن هذه الأخيرة أبدأ اللغتين، كما ورد التعبير بذلك عن أبي زيد الأنصاري. هذا وإن كان ابن منظور يطالعنا في لسان العرب بما يخالف هذا الطرح اللغوي الأول والمؤسس عن أبي زيد والفراء، وصاحب الرأي الثالث هو الأخفش، فقد أجاز الأخفش الوجهين. يقول ابن منظور نقلا عن الزبيدي: "سَخَرْتُ منه وسَخَرْتُ به، وضَحَكْتُ منه وضَحَكْتُ به، وهَزَيْتُ منه وهَزَيْتُ به؛ كلُّ يقال، والاسم السُّخْرِيَّةُ والسُّخْرِيُّ والسُّخْرِيُّ، وقرئ بهما قوله تعالى: لِيَتَّخِذَ بَعْضُكُمْ بَعْضًا سُخْرِيًّا (2)" (3)، ويواصل ابن منظور الحديث عن هذه المادة متعرضا لمشتقات أخرى غير الفعل ومنها الاسم فيقول: "والسُّخْرَةُ: الضُّحْكَةُ. ورجل سُخْرَةٌ: يَسْخَرُ بِالنَّاسِ" (4)، غير أنه يورد لنا أيضا موادا تحقق شبه التتطابق في بنيتها الصوتية مع مادة سخر وإن كانت تستخدم بإدغام عين الفعل (سَخَّر) لاستيفاء الدلالة من جميع أطراف المادة اللغوية، "ويقال: سَخَّرْتُهُ بمعنى سَخَّرْتُهُ أي قَهَرْتُهُ وذلَّلتُهُ. قال الله تعالى: وَسَخَّرَ لَكُمْ الشَّمْسَ وَالْقَمَرَ؛ أي ذلَّلَهُمَا، وَالشَّمْسُ وَالْقَمَرُ مُسَخَّرَانِ يَجْرِيانِ مَجَارِيَهُمَا أي سُخْرًا جَارِيَيْنِ عَلَيْهِمَا" (5)، وإن كان ابن منظور لم يحدد لنا العلاقة بين سخر وسخَّر بالتضعيف، وإن كان منطوق اللغة يفرض تقاربا في المعنى بين تقليبات المادة فضلا عن المواد شبه المتطابقة. ومع ذلك ينفرد

(1) محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم

العزباوي، ج11، دط، مطبعة حكومة الكويت، 1972، ص 521، 522.

(2) سورة الزخرف: الآية 32.

(3) ابن منظور: لسان العرب، ط6، مادة سخر، ص353.

(4) المرجع نفسه: ص 353.

(5) المرجع نفسه: ص353.

الزبيدي بتعليل يورده نقلا عن التّووي حين يرجّح من حيث الفصاحة تعلّق فعل السّخرية بكلمة "منه" على تعلّقه بكلمة "به" وهذا التّعليل مكمّنه الزيادة في الدلالة وخروج المعنى إلى الهزء، يقول الزبيدي صاحب تاج العروس: "وتقل عن التّووي أنّ "الأفصح والأشهر: سَخَرَ منه، وإنّما جاء سَخَرَ به لتضمّنه معنى هَزَى"<sup>(1)</sup>، وهي زيادة في المعنى فرقت بين الاستعمالين، وكانت بمثابة الحجّة العلميّة، لم يوردها من نقل التّرجيح سواء عن أبي زيد الأنصاري أم عن أبي زكريا الفراء، وإن كانت الدّراسات اللّغوية قد اعتادت أن تعدّ كلام الرّجلين اللّغويين العالمين الراويتين في منتهى الحجية.

وإذا رجعنا إلى معجم أساس البلاغة لجار الله محمود بن عمر الرّمخشري، المعجم المعروف بالاستعمال البلاغي وهو ما يعلّل قلة موادّه مقارنة بالمعجم اللّغوية، لأنّه يعتمد على المستعمل البلاغي منه في كلام العرب الأدبي البليغ وحتّى في كتاب الله وسنة نبيّه صلى الله عليه وسلم، وعلى هذا الأساس نجد في هذا المعجم: "وسخر - فلان سُخِرَ سُخْرَةً: يضحك منه النّاس ويضحك منهم"<sup>(2)</sup>، ومع ذلك لم نجد إضافة ولا حتّى تمثيلا يورده الرّمخشري، وهو ما صدم أفق انتظارنا وتوقّعنا بخصوص أهميّة هذا المعجم في هذه المادّة. هذا عن المعجم القديمة، أما المعجم الحديثة والمعاصرة فيمثّلها بلا منازع المعجم المجمعى والأكاديمي الذي أخرجّه مجمع اللّغة العربيّة بالقاهرة، ليوافق تطوّر اللّغة العربيّة ويدعم عصرنتها دون التّعدي على أصالتها بأيّ وجه من الوجوه، وهو المعجم الوسيط الذي نجد فيه: "سَخَرَ) منه وبه - سَخَرًا، وسُخِرًا، وسُخِرِيَّةً وسُخِرِيَّةً، هَزَى به"<sup>(3)</sup> وهو هنا يركّز على آليّة الجمع و يدحر التّفريق والاختلاف بين العلماء، ليس باعتماد أحد الآراء وإنّما بعد كلّ منهما صوابا، وهو منطق التّطوّر اللّغوي المبني على الاستعمال، فقد اعتمد الرأيين: "سخر منه" و"سخر به" كما فعل الأخفش نقلا عن الزبيدي.

(1) محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ص521، 522.

(2) الرّمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر): أساس البلاغة، دط، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت - لبنان، ص201.

(3) مجمع اللّغة العربيّة بالقاهرة: المعجم الوسيط، إشراف شعبان عبد العاطي عطية وآخرين، ج1، ط4، مكتبة الشروق الدّولية، القاهرة - مصر، 2004، ص421.

والواضح ممّا سبق ذكره - في أشهر المعاجم العربيّة - حول مادّة سخر أنّ السّخرية متعدّدة الدلالات ويتّصل مفهومها بألفاظ أخرى تجاورها في التّرادف والاستعمال وتتقارب معها في المعنى؛ فهي تأتي بمعنى الاستهزاء والضّحك والإضحاك والاستخفاف والقهر والتّذليل والتّسخير.

أضف إليها معانيّ أخرى تدور في فلكها كالفكاهة والدّعابة والمزاح والتّهكّم... والتّقارب المفهوميّ بينها وبين هذه الألفاظ والمعاني يجعل التّفريق بينها أمرا ليس باليسير، ويدعو إلى البحث عن أشكال هذا التّقارب.

## 2- السّخرية في معاجم الأفكار والموسوعات (العربيّة والغربيّة):

ورد تعريف "السّخرية" في معاجم مختلفة منها ما هو عام ومنها ما هو متخصصّ، ونقصد بالعام معاجم الأفكار منها - على سبيل المثال لا الحصر - معجم الأفكار لهتشنسون، الذي يعرفها بأنّها: "مصطلح أدبي يعني التّظاهر بالجهل في أثناء المناقشة، أو "أن تقول شيئا وتعني شيئا آخر" باستخدام السّخرية والتّهكّم"<sup>(1)</sup>. وبالرّغم من طابع العموم الذي يتّسم به هذا المعجم إلا أنّه لأمس مبتغانا في هذا البحث متعدّيا كلّ الدلالات اللّغويّة المستعملة إلى الدّلالة الأدبيّة والتّواصلية البلاغيّة التي يرمي إليها هذا البحث.

ولعلّ هذا ما يذكّرنا بمنهج سقراط الذي اعتمده "في جدله الفلسفي فكان يُفحم مناظره ويستدرجهم إلى الإقرار بما يريده منهم"<sup>(2)</sup>، كما ينص على ذلك المعجم العربيّ الأدبي لجبّور عبد النّور، ويضيف على هذا المعنى الغربيّ المقارب للمدلول السّائد عند العرب ما أورده عبد الرحمن بدوي في موسوعة الفلسفة، "يبدو للمحاور كما لو كان سقراط يريد أن يسخر منه بهذه الطّريقة غير المباشرة"<sup>(3)</sup>. فهي طريقة تركّز على التّظاهر

(1) هتشنسون: معجم الأفكار والأعلام، تر: خليل راشد الجيوسي، مراجعة وتدقيق: رانية نادر، ط1، دار الفارابي، بيروت- لبنان، 2007، ص257.

(2) جبّور عبد النّور: المعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1984، ص138.

(3) عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج1، ط1، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، 1984، ص578.



بالجهل وادّعاءه وقول شيء في معرض قول شيء آخر بغية محاصرة الخصم وإيقاعه في فخ نُصِب له من البداية وهو الإقرار بما يريده منه، ويذكرنا هذا الأمر ببعض الأساليب التي أحاطت بها البلاغة العربيّة والنقد العربي القديم "تتضمّن التّهكّم كتأكيد الدّم بما يشبه المدح، والتّعريض، والهزل يراد به الجد، وتجاهل العارف..."<sup>(1)</sup>، مما نجده في كتب البلاغة العربيّة ومتونها، وحتّى في كتب النّقد الأدبي المعدّد لطرق النّقد البلاغي وعلى رأسها جميعا العمدة في محاسن الشّعرو ونقده لابن رشيق القيرواني.

### 3- المفهوم الاصطلاحي للسّخرية:

نلاحظ تعدّد تعريفاتها فلا نكاد نعثر على تعريف جامع مانع لها؛ تشترك فيه المعاجم والموسوعات المتخصّصة في الأدب والنّقد والبلاغة عند العرب وعند الغرب، وحتّى الدّراسات الأدبيّة والنّقدية والبلاغيّة المتخصّصة، وأركّز هنا على الدّراسات المتخصّصة سواء أكانت كتباً فردية أم جماعية أم مقالات علمية:

يعرّفها عبد الفتاح العوض بقوله: "السّخرية تنظّم العلامات اللّغويّة بغية توصيل معنى يختلف عن ما تفصح به الكلمات حرفياً"<sup>(2)</sup>، فالسّخرية تتجاوز المعنى الحرفي والظاهري للكلمات وقد ترتبط بمستوى بسيط انطلاقاً من الجملة أو مستويات أخرى أكثر تعقيداً (أحداث سردية)، وتتطلب السّخرية وعياً نقدياً يعبر عنه بخطاب متعدّد المعاني<sup>(3)</sup>. أضف إلى ذلك أنّ هذا المصطلح (السّخرية) "يستخدم أيضاً لتحديد موقف وجودي ينطلق من مفهوم الشكّ ومن قضيّة اليقين"<sup>(4)</sup>.

---

(1) محمد بن قاسم ناصر بوحجام: السّخرية في الأدب الجزائري الحديث 1925- 1962م، ط1،

جمعيّة التراث، غرداية- الجزائر، 2004، ص31.

(2) عبد الفتاح عوض: في الأدب الأسباني السّخرية في روايات بايستير دراسة لغويّة سيكولوجية،

ط1، عين للدّراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، مصر، 2001، ص13.

(3) ينظر المرجع نفسه: ص13.

(4) المرجع نفسه: ص13.

ويعرّفها نعمان محمد أمين طه مقارنا بينها وبين النقد الاجتماعي وحتى السياسي لأجل الإضحاح أو الهزء والتجريح فيقول: "النقد الضاحك أو التجريح الهازئ. وغرض السّاحر هو النقد أولاً والإضحاح ثانياً، وهو تصوير الإنسان تصويراً مضحكاً: إمّا بوضعه في صورة مضحكة بواسطة التّشويه - الذي لا يصل إلى حدّ الإيلام - أو تكبير العيوب الجسميّة أو العضويّة أو الحركيّة أو العقليّة أو ما فيه من عيوب حين ينقد سلوكه مع المجتمع، وكل ذلك بطريقة خاصّة غير مباشرة"<sup>(1)</sup>، وهي بذلك "وسيلة إلى التّهديب والتّقويم والإصلاح والتّطهير، فضلاً عن كونها أداة للتّسلية"<sup>(2)</sup> وهو ما تقتضيه رسالة الأديب في النقد الاجتماعي، بمعزل عن نظرة الفن للفن، ويتعالق مع كون الأدب رسالة إصلاح اجتماعي تُبرز إيديولوجيّة الكاتب في التّغيير الاجتماعي، وتجنّب الصّدّام والدّخول في صراع مع الدوائر السياسيّة والإداريّة والاجتماعيّة وحتى العلميّة والثّقافيّة أحياناً. مع العلم أنّ بلوغ الفكرة وتحقيقها لهدفها في التّأثير والتّغيير؛ أهمّ بكثير عند مستعمل بلاغة السّخرية من فكرة تجنّب الصّدّام والصّراع مع الحيثيّات الفرديّة والجماعيّة المقصودة بخطاب السّخرية هذا.

فإمّا أن تكون نقداً لأجل الإضحاح أو هزءاً جارحاً، وتكون أيضاً لأجل الإضحاح وبالتالي يختلط معناها بالفكاهة وقد تكون لأجل التجريح والنيل من الآخر فيختلط معناها بالتّهكم...

وتربط سوزان عكاري بين السّخرية والهزء حين تقول: "السّخرية هي الهزء بشيء لا ينسجم مع القناعة العقليّة، ولا يستقيم مع المفاهيم المنتظمة في عرف الفرد أو الجماعة. إنّها موقف متعال، مزدر بما هو شاذ، غريب منقطع عن المألوف"<sup>(3)</sup>، فالسّخرية لا تخرج عن

---

(1) نعمان محمد أمين طه: السّخرية في الأدب العربي، حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ط1، دار التّوفيقية للطباعة بالأزهر، القاهرة - مصر، 1978، ص 14.

(2) راجع العويبي: فن السّخرية في أدب الجاحظ من خلال كتاب "التّربيع والتّدوير" و"البخلاء" و"الحيوان"، ط1، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1989، ص 37.

(3) سوزان عكاري: السّخرية في مسرح أنطوان غندور، دط، المؤسّسة الحديثّة للكتاب، طرابلس - لبنان، 1991، ص 24.

إطار "الهزء" النَّاجم عن رفض كل أشكال القبح والنقص ورفض كل ما هو معوج أو شاذ يخرج عما هو سوي ومألوف عند الفرد والجماعة، فتغدو السّخرية بذلك أداة تأديبية وتطهيرية في آن واحد.

وتوافقها في ذلك المعاجم الأدبية العربية العامة التي اخذنا منها فيما سبق، ومنها المعجم الأدبي لجبّور عبد النّور في كونها نوعاً من "الهزء" فيقول: "نوع من الهزء، قوامه الامتناع عن إسباغ المعنى الواقعي أو المعنى كلّه، على الكلمات، والإيحاء عن طريق الأسلوب، وإلقاء الكلام، بعكس ما يقال"<sup>(1)</sup>. ويضيف بأنّها تتركّز "على طريقة في طرح الأسئلة مع التّظاهر بالجهل وقول شيء في معرض ذكر شيء آخر"<sup>(2)</sup>، وهو ما تطرقتنا إليه فيما سبق. ويضيف عبد الحميد جیده صاحب دراسة "الهجاء عند ابن الرومي" تعريفاً آخر فيقول: "تعبير حي عن المرارة والإحساس بالقهر أو الظلم أو بأيّ عاطفة لا تجعل الإنسان راضياً سعيداً"<sup>(3)</sup>، حيث يربط السّخرية بالسّاخر الذي يدفعه الشّعور بالمرارة والألم الذي تسببه بعض الظّروف والمواقف إلى السّخرية، وما من شك أنّ العيش في تلك الظّروف أو المواقف يسبّب له الألم؛ ورفضها ومحاولة التخلّص منها يدفعه للسّخرية منها. ومن ثمّ نجد توافقاً بين هذا التّعريف وتعريف سوزان عكاري السّابق ذكره.

أمّا نبيل راغب فيراها تشتمل على مجموعة من المعاني: التّقد، الهجاء، التّلميح، اللّماحية، التّهكّم، الدّعابة، يقول: "وذلك بهدف التّعريض بشخص ما، أو مبدأ أو فكرة، أو أي شيء آخر، وتعريفه بإلقاء الأضواء على الثّغرات والسّلبات وأوجه القصور فيه"<sup>(4)</sup>، وهنا نلمس معنى الكشف مرتبطاً بالتّغيير اللّذين يتطلّبهما أي نقد.

(1) جبّور عبد النّور: المعجم الأدبي، ص138.

(2) المرجع نفسه: ص138.

(3) عبد الحميد محمّد جیده: الهجاء عند ابن الرومي، دط، المكتب العالمي للطباعة والنّشر، بيروت، 1974، ص326.

(4) نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ط1، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر - لونجمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1996، ص186.

كما يعدّها عبد العاطي كيوان في دراسته المتخصّصة عن "الفكاهة والسّخرية في أدب حافظ إبراهيم" أسلوباً "من أساليب النّقد الموجّه للأفراد والجماعات، يحارب علّهم، ويجابه تقصيرهم، ويقوّم عيوبهم؛ مهما كانت وسائله وغيابته"<sup>(1)</sup>، فالتّقويم والإصلاح هما مبتغى السّخرية مهما اختلفت الوسائل والغايات.

## 2) السّخرية وعلاقتها بمرادفاتها:

حينما يتمّ الوقوف على معاني بعض المصطلحات التي نفترض فيها التّقارب الدّلالي بينها وبين مصطلح السّخرية، يتضح التّقارب والتّدخل المعنوي بينها وبين السّخرية ف"السّخرية مفهوم محايت لمفاهيم لصيقة به في الدّلالة، لذا لا يمكن أن نفهم مدلولاته في الاستعمال إلّا متى، فهنا مجمل المفردات القريبة منه المجاورة له"<sup>(2)</sup>، ويأتي كل من الفكاهة والتّهكّم والاستهزاء والهجاء في مقدّمة هذه الألفاظ والمفردات.

## 1- الفكاهة: Humour

ربّما يكون للتّقارب الحاصل في الدّلالة بين العديد من الألفاظ المرادفة للسّخرية هو سبب الخلط بينها واستعمال إحداها في مكان الأخرى، أو استخدامها جميعها مترادفة، وإن كان هذا يعزى إلى غياب الدقّة في الفروق بين هذه الألفاظ، وعليه فالإقرار بالخلط بينها في الاستعمال النّقدي وحتى المعجمي أحياناً كثيرة، هو من باب الاعتراف بالتّقارب الدّلالي الحاصل بينها، وإن كان لا يخفى على المتخصّصين في علم فقه اللّغة العربيّة الفرق الدّلالي بين لفظة وأخرى من هذه الألفاظ. وانطلاقاً من كون المسألة لغويّة بالدّرجة الأولى لا بأس أن نحقّق بعض التّأصيل المعرفي اللّغوي لهذه الألفاظ، فقد ورد بخصوص لفظة الفكاهة في لسان العرب: "الفكّه: الذي ينال من أعراض النّاس... والفكاهة، بالضمّ: المزاح... والتّفاكّه: التّمأزح... والمفاكّهة: الممازحة... وفاكّهت: مازحت... وتّفكّهتُ بالشّيء:

(1) عبد العاطي كيوان: الفكاهة والسّخرية عند حافظ إبراهيم، ط1، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، 1997، ص17.

(2) علي البوجديدي: السّخرية في أدب علي الدّوعاجي تجليّاتها ووظائفها، ط1، الأطلسيّة للنّشر، تونس، 2010، ص26.

تَمَتَّعْتُ بِهِ. ويقال: تركت القوم يتفكّهون بفلان أي يغتابونه ويتناولون منه. والفكّه: الذي يحدث أصحابه ويضحكهم. وفكّه من كذا وكذا وتفكّه: عجب. تقول: تفكّهنا من كذا وكذا أي تعجّبنا"<sup>(1)</sup>، والحاصل أننا لم نعثر على معنى الهزء في الفكاهة بصفته ذا دلالة سلبية وإنما عثرنا على الضحك الذي اشتركت بشأنه السخرية والفكاهة وهو جانب انفعالي إمتاعي إيجابي، وهو الفارق الأبرز بين مدلول الفكاهة وبين مدلول السخرية.

أمّا في القاموس المحيط للفيروزبادي: "فكّههم بمُلح الكلام تفكّيهاً: أطرفهم بها، والاسم: الفكّيّة والفكاهة بالضم. وفكّه، كفرح، فكّها وفكاهةً، فهو فكّه وفكّه: طيّب النفس ضحوك، أو يحدث صحبه فيضحكهم ومنه: تعجّب، كتفكّه. والتفكّه: التّمازح. وفكّهه: مازحه، وتفكّه تتدّم وبه: تمعّع... وهو فكّه بأعراض الناس، ككتف يتلذذ باغتيالهم"<sup>(2)</sup>، وهنا يظهر الجانب السلبي للفكاهة عند الفيروزبادي، وهي سلبية غير نقدية ولا إصلاحية وإنما هي سلبية لذاتها، من خلال إضافته للدلالة الجزئية: التفكّه بأعراض الناس ككتف يتلذذ باغتيالهم.

والمعنى السلبي المذموم ذاته الذي نبّه إليه الفيروزبادي في القاموس المحيط نجده في أساس البلاغة للزمخشري حيث يقول: "تركّتهم يتفكّهون بعرض فلان أي يتلذذون باغتيابه، وفلان فكّه بأعراض الناس. وفكّهت القوم مفاكّهة: طابيتهم ومازحتهم. وما كان ذلك منّي إلا فكاهة أي دعابة ورجل فكّه: طيّب النفس ضحوك"<sup>(3)</sup>.

نلاحظ أنّ الفكاهة تشتمل على معان عدّة منها: المزاح، التلذذ والتّمعّع، الإضحاك، النّيل من أعراض الناس، التّعجب، الدّعابة، طيبة النفس... وجلّ هذه المعاني تتقاسمها مع السخرية ممّا يؤدي في كثير من الأحيان إلى الالتباس والخلط بين السخرية والفكاهة، لاسيّما إذا تعلّق الأمر باللّهو والترويح فيتعقد الأمر ويصعب التفريق بينهما لما يربطهما من

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج 13، ط6، مادة فكّه، ص523، 524.

(2) مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ضبط وتوثيق: يوسف الشّيح محمد البقاعي، دط، دار الفكر، بيروت- لبنان، 1999، ص1126.

(3) الزّمخشري: أساس البلاغة، ص480.

معان عديدة مشتركة وحتى في المعنى المذموم وهو النّقد والضّحك والهزء بالنّاس والصفّات، وإن كان هذا الفعل في السّخرية بِنَاءً وفي الفكاهة هدّاماً، كما يشتركان في أنّ كلاهما يثير الآخر بالعديد "من المشاعر والانفعالات التي قد تكون واحدة في أكثر الأحيان"<sup>(1)</sup>، وقد يعتمد كلاهما الأسلوب ذاته لبلوغ الغاية و"الهدف الذي قد يكون للإضحاك فحسب، أو للنّقد والتّقويم والإصلاح والتّطوير، ولكن بطريقة ملتوية وغير مباشرة"<sup>(2)</sup>، هي عين البلاغة والمقصديّة من فعل الخطاب السّاخر، وخاصّة في الأعمال الأدبيّة الهادفة منه.

للفكاهة انعكاس يتوغّل في نفس المتلقي ويثير انفعالات وأحاسيس متضاربة كالضّحك والسّرور والابتسامة أو الألم والانتكاس، وهذه المشاعر على اختلافها هي ما تطمح وتعتمد إليه السّخرية، وهذا يُحدث التجاذب والتّقاطع بينها وبين الفكاهة... ونعثر أيضاً على جانب النّقد البِنَاء والتّغيير الاجتماعي الهادف من خلال التّأثير على الانفعالات بالضحك أو بالغضب من الانتقاد الجارح في الفكاهة، وقديما كان عند العرب أدب الفكاهة الذي من خصائصه "الخفة والطّرافة"، ويشترط في الفكاهي أن يكون صاحب ذكاء يجعله يبحث عن الحيلة ويتدبّر الخطط و ينسج خيوطها. و يمتاز بنظره الثّاقب وبموهبتة التي تضفي عليه خفة ولطفا فتأتي فكاهته لبقة غير مصطنعة تفيض بالعدوبة. وترد الفكاهة على شكل قصّة قصيرة موجزة ساخرة، تقوم أحيانا كثيرة على أساس النّقد وتتميّز بالخروج عن المألوف"<sup>(3)</sup>.

وللدكتور شوقي ضيف تصوّر آخر فالفكاهة تضمّ أنواع عدّة تدور في فلكها مع اختلافها فيما بينها؛ والسّخرية أحد أنواعها إضافة إلى: اللّذع والتّهكم والهجاء والتّأدرة والدّعابة والمزاح والتّكته والقفش والتّورية والهزل والتّصوير السّاخر "الكاركاتوري"؛ بيد

---

(1) أحمد عبد المجيد خليفة: فن الفكاهة والسخرية عند شعراء مصر الملوكيّة، دط، المكتبة الأزهرية للتّراث، مصر، ص14.

(2) المرجع نفسه: ص14.

(3) سراج الدّين محمّد: الفكاهة في الشّع العربي، التّوادر والطّرائف، دط، دار الراتب الجامعيّة، بيروت - لبنان، دت، ص 06.

أنّ السّخرية من أرقى أنواع الفكاهة وذلك لما تحتاجه من ذكاء وخفاء ومكر<sup>(1)</sup>؛ رغم إقراره بحيرة الباحثين والدّارسين لصعوبة تحديد مفهوم الفكاهة تحديدا دقيقا بسبب تنوّعها. وإن كان بعض الدّارسين يناقضون هذا التّصوّر مثل الدّكتور أحمد عبد المجيد خليفة؛ الذي يأتينا بتصوّر يتضارب مع رأي شوقي ضيف مفاده "أنّ الفكاهة هي أرقى أنواع السّخرية، بل إنّ كلتيهما وجهان لعملة واحدة هي الضّحك"<sup>(2)</sup>. لذلك عمد إلى استعمال مصطلح جديد وهو "الفكاسخرية"، ولا ينحصر هذا الرّفص عند الدّارسين العرب فحسب؛ إذ لا يتفق معه بعض الدّارسين الغربيين أيضا مثل "هنري برغسون" و"هنري موربي" ... وغيرهم.

ومعظلة الاحتواء أو عدمه تتوارد بكثرة وقد يقلل من هذا الاختلاف الهدف والغاية؛ فالسّخرية "ليست هي الفكاهة حين يراد بالفكاهة مجرد العبث والتّسلية"<sup>(3)</sup>، أمّا إذا ارتبطت الفكاهة بهدف معيّن ف"حينذاك تكون عنصرا من عناصر السّخرية"<sup>(4)</sup>. كما رأينا عند من أضاف على مفهوم الفكاهة السّلبى والمذموم؛ الموصوف بالتّعريض للأشخاص والأعراض لمجرد التّعريض والأذى، وعلى رأسهم من تحدث عن الادب الفكاهي العربي القديم بوصفة طريقة من طرق التّقد والتّغيير.

## 2- التّهكّم: Raillerie

التّهكّم من الألفاظ التي قارب مدلولها مدلول السّخرية، كما قارب أيضا بقيّة الألفاظ التي عوّمت معاملة المترادف ومنها الهزء والفكاهة وغيرها، لذلك من الضّروري الاطمئنان إلى المتغيّر في دلالتها عن الثّابت فيه، وهو المعنى الإضائي إلى الدّلالة المشتركة بينها وبين بقيّة الألفاظ الأخرى، ففي لسان العرب لابن منظور نجد ما نصّه: "الهكّم:

(1) ينظر شوقي ضيف: الفكاهة في مصر، دط، دار الهلال، القاهرة - مصر، دت، ص 13.

(2) أحمد عبد المجيد خليفة: فن الفكاهة والسّخرية عند شعراء مصر المملوكية، ص 15.

(3) شوقي محمد المعاملي: الاتّجاه السّاخر في أدب الشّدياق، دط، مكتبة التّهضة المصرية، القاهرة، دت، ص 10.

(4) محمد بن قاسم ناصر بوحجام: السّخرية في الأدب الجزائري الحديث 1925 - 1962م، ص 27.

المتَّحَمَّ على ما لا يعنيه الذي يتعرَّض للنَّاس بشرِّه... وقد تَهَكَّم على الأمر وتهكَّم بنا: زرى علينا وعبثَ بنا... والتَّهَكُّمُ: الاستهزاء<sup>(1)</sup>، وهي كلُّها دلالات سلبية كما هو ملاحظ. ويضيف نفس المعنى الزمخشري في أساس البلاغة قائلاً: "وتهكَّم فلان على ما لا يعنيه: اقتحم عليه، وتهكَّم علينا: تعدَّى، قال:

تهكَّم عمرو على جارنا وألقى عليه له كلِّكلا

وتهكَّم به: تهزَّأ به"<sup>(2)</sup>. وهما مشتركان في الاستهزاء والتَّعدِّي وإلحاق الأذى المعنوي بالمتَّهَكَّم به.

فالتَّهَكُّم يحمل معنى الاقتحام والتَّعدِّي على النَّاس والتَّعرُّض لهم بالشرِّ وازدراءهم والعبث بهم والاستهزاء.. ويتعلَّق بالحالات النَّفسية والانفعالية التي تعتري المتَّهَكَّم، والباعث إليه "هو الرِّغبة في نقد العيوب الجسدية والنَّفسية والاجتماعية والسياسية بهدف الإصلاح وتقويم الاعوجاج ذلك أنَّ المتَّهَكَّم يقوم بإبراز الصُّورة الشاذة في الهيئة أو الحركة مضخَّمة للنَّاظرين في السَّخرية والضَّحك"<sup>(3)</sup> فيثير إليها الإنتباه، ويضمن التأثير من خلال آليَّة التَّقد المخبوءة وراء السَّخرية، بإحداث تغيير ما في السلوك الاجتماعي أو السياسي وحتى النَّفسي والجسدي وتحقيق الإصلاح أو تغيير الاعوجاج في الهيئة أو الصُّورة أو السلوك.

ويرى شوقي ضيف أنَّ التَّهَكُّم لون من ألوان السَّخرية إذا استخدمت هذه الأخيرة في رقَّة و"حينئذ تكون تهكِّماً، إذ يلمس صاحبها شخصاً لمسا رقيقاً"<sup>(4)</sup>، وشوقي ضيف هنا يلمح إلى جوانب الخشونة والرقَّة في خطاب السَّخرية، وتوافق الرقَّة في السَّخرية مع فعل التَّهَكُّم.

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج 12، ط6، مادة هزأ، ص217.

(2) الزمخشري: أساس البلاغة، ص704.

(3) علي البوجديدي: السَّخرية في أدب علي الدَّواعي تجلياتها ووظائفها، ص30.

(4) شوقي ضيف: الفكاهة في مصر، ط3، سلسلة إقرأ، دار المعارف، مصر، دت، ص13.



والتهكّم "يقوم في معظمه على التلميح والمواربة وألوان أخرى من الفكاهة"<sup>(1)</sup>، تدخل به مجال الكلام البليغ، وقد يحصل هذا الأمر "في قوّة وعنف دون مواربة وخفاء أم في رقّة ولين وبطريقة خفيّة، ويرجع إلى الأديب اختيار الأسلوب الذي ينسجم مع حالته النفسيّة ويستجيب لدواعي التهكّم عنده"<sup>(2)</sup>. ولأنّ هدفه جرح الآخر والتّيل منه يفضّل "أن يمارس بحضور المتهكّم منه وهو الاختلاف الجوهرى الذي يميّزه عن السّخرية التي يمكن أن تتعلّق بغائبين"<sup>(3)</sup>، ولعلّ هذا ما يفرّق أدب السّخرية الحديث عن أدب التهكّم حين أصبح الأدب مكتوباً كخطاب يوجه لغائبين يقرأونه بعد صدوره بمدة زمنيّة، عن أدب التهكّم الذي كان يعتمد على المشافهة، وقد يكون خطبة مباشرة أم حواراً في مجلس من مجالس القوم، وقد يكون حتّى رسالة توجّه مباشرة إلى المرسل إليه تتضمن تهكّماً به من قبل المرسل، إلى غير ذلك من ألوان الأدب الشّفاهي القديم في أغلبه والمكتوب في حال الرّسالة الديوانية أو الإخوانيّة.

والتهكّم من ألوان البديع المعروفة عرف بالتباسه بالهزل الذي يراد به الجد، والدّم في معرض المدح، وكلا الأمرين يدعو إلى الحيرة ويشعران بالتضارب والاختلاف بسبب ما يحدثانه من إيهام ومخالفة المتوقّع في نفس المتلقي؛ ومن ذلك قوله تعالى: (بشّر المنافقين بأنّ لهم عذاباً أليماً)<sup>(4)</sup>، و تفسيره عند جار الله محمود بن عمر الرّمخشري: "وضع (بشّر) مكان: أخبر، تهكّماً بهم"<sup>(5)</sup>، وهي الآية الثامنة و الثلاثون بعد المائة من سورة النّساء، والتي يعقبها بعد آية أخرى قوله تعالى متضمّناً معنى السّخرية: (وقد أنزل عليكم في

---

(1) يوسف محمد البلقاسمي: التهكّم في أدب الجاحظ، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة عين شمس، القاهرة، 1962، ص12.

(2) محمد بن قاسم ناصر بوحجام: السّخرية في الأدب الجزائري الحديث، ص25.

(3) pierre schoen,poetique de l'ironi, p229

نقلا عن علي البوجديدي: السّخرية في أدب علي الدوّعاجي تجلياتها ووظائفها، ص30.

(4) سورة النّساء: الآية 138.

(5) الرّمخشري: الكشاف عن غوامض التّنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التّأويل، تصحيح مصطفى حسين أحمد، ج1، ط3، دار الكتاب العربي، بيروت - لبنان، 1987، ص577.

الكتاب أن إذا سمعتم آيات الله يكفر بها ويستهزأ بها فلا تقعدوا معهم حتى يخوضوا في حديث غيره<sup>(1)</sup>. كما تضمّن معنى التّهكّم قوله: (ذق إنك أنت العزيز الكريم)<sup>(2)</sup>، وقد فسّرها الزّمخشري أيضا بقوله: "يقال (ذق إنك أنت العزيز الكريم) على سبيل الهزؤ والتّهكّم بمن كان يتعزّز ويتكّرّم على قومه، وروي أنّ أبا جهل قال لرسول الله صلى الله عليه وسلم: "ما بين جليها أعزّ ولا أكرم مني، فوالله ما تستطيع أنت ولا ربك أن تفعل بي شيئا"<sup>(3)</sup>، كما ورد التّهكّم أيضا في قوله تعالى: (قالوا يا شعيب أصلاتك تأمرك أن نترك ما يعبد آباؤنا أو أن نفلع في أموالنا ما نشاء إنك لأنك الحليم الرّشيد)<sup>(4)</sup>. وقد فسّر الزّمخشري جانبا منها بقوله: "كان شعيب عليه السّلام كثير الصّلوات، وكان قومه إذا رأوه يصلّي تغامزوا وتضاحكوا، فقصدوا بقولهم (أصلواتك تأمرك) السّخرية والهزء"<sup>(5)</sup>، واللّافت أنّ الزّمخشري مع هذه الآية لا يذكر معنى التّهكّم وإنّما يستبدله بلفظ ومعنى: التّغامز والضّحك والسّخرية والهزء. ومع أنّ أغلب المفسّرين بمن فيهم ابن جرير الطّبري يذكرون في تفسير هذه الآية السّخرية والهزء دون التّعديّ إلى التّهكّم إلا أنّنا وجدنا مثلا القاضي البيضاوي و لو من خلال صاحب حاشية تفسيره الشّيخ محي الدين زادة يثبت معنى التّهكّم في الآية بقوله بعد أن ذكر الآية حتى (آباؤنا): "أجابوا به بعد أن أمرهم بالتّوحيد على الاستهزاء به والتّهكّم بصلواته والإشعار بأنّ مثله لا يدعو إليه داع عقلي، وإنّما دعاك إليه خطرات ووساوس من جنس ما تواضب عليه"<sup>(6)</sup>، وهنا القاضي البيضاوي يعبر بالتّهكّم ويعطفه على الاستهزاء لاستيفاء الدّلالة.

(1) سورة النساء: الآية 140.

(2) سورة الدخان: الآية 49.

(3) الزّمخشري: الكشّاف، ص 282.

(4) سورة هود: الآية 87.

(5) الزّمخشري: الكشّاف، ص 419.

(6) حاشية محي الدين شيخ زادة على تفسير القاضي البيضاوي، تصحيح محمد عبد القادر شاهين، ج 4، ط 1، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1999، ص 682، 683.

ويقصد بأسلوب التّهكّم "الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار، والوعد في مكان الوعيد، والمدح في معرض الاستهزاء، فشاهد البشارة في موضع الإنذار"<sup>(1)</sup>، وبمعنى أوضح هو ما كان ظاهره جد وباطنه هزل. وبذلك يضرب بسهم في حلق السّخرية ويكون من أحد ضروبها حيث يشتمل على معاني عدّة تتداخل مع معناها. وقد تناول ابن حجة الحموي صاحب "خزانة الأدب وغاية الأرب" العديد من الأبواب ذات الصّلة بالسّخرية كتجاهل العارف والهزل الذي يراد به الجد والتّهكّم والتّكرار والمبالغة<sup>(2)</sup>.

---

(1) ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، د ط، المطبعة الأميرية بولاق، القاهرة، 1273 هـ، ص122.

(2) المرجع نفسه: ص 153. وقد ذكر باب (تجاهل العارف) في هذه الصفحة بقوله: "وهو عبارة عن سؤال المتكلم عمّا يعلم سؤال من لا يعلم ليوهم أنّ شدة التشبيه الواقع بين المتناسبين أحدثت عنده التباس المشبه بالمشبه به وفائدته المبالغة في المعنى نحو قولك أوجهك هذا أم بدر فإن المتكلم يعلم أن الوجه غير البدر إلاّ أنّه لما أراد المبالغة في وصف الوجه بالحسن استنهم أهذا وجه أم بدر ففهم من ذلك شدة الشبه بين الوجه والبدر فإن كان السؤال عن الشّيء الذي يعرفه المتكلم خاليًا من الشبه لم يكن من هذا الباب بل يكون من باب آخر"، كما ذكر الهزل الذي يراد به الجد في ص69 بقوله: "والهزل الذي يراد به الجد هو أن يقصد المتكلم مدح إنسان أو ذمه فيخرج من ذلك المقصد مخرج الهزل والمجون اللائق بالحال كما فعل أصحاب التّوادر ومثل أشعب وأبي دلامة وأبي العيّن ومزيد ومن سلك مسلكهم كما حكى عن أشعب أنه حضر وليمة بعض ولاة المدينة وكان رجلا بخيلا فدعا الناس ثلاثة أيّام وهو يجمعهم على مائدة فيها جدي مشوي فيحوم النّاس حوله ولا يمسه أحد منهم لعلمهم ببخله وأشعب كان يحضر مع النّاس ويرى الجدي فقال في اليوم الثالث زوجته طالق إن لم يكن عمر هذا الجدي بعد أن ذبح وشوي أطول من عمره قبل ذلك" وذكر التّهكّم في ص122 بقوله: "التّهكّم نوع عزيز في أنواع البديع لعلو مناره وصعوبة مسلكه وكثرة التباسه بالهجاء في معرض المدح وبالهزل الذي يراد به الجد ويأتي الفرق بينهما بعد إيضاح حد والتّهكّم في الأصل التّهكّم. يقال تهكّمت البئر إذا تهدّمت وتهكّمت عليه إذا اشتدّ غضبه والمتهكّم المحقّر قال أبو زيد تهكّمت غضبت وتهكّمت تحقّرت وعلى هذا يكون المتهكّم لشدة الغضب قد أوعد بالبشارة أو لشدة الكبر أو لتهاونه بالمخاطب قد فعل ذلك فهذا أصله في الاستعمال وفي المصطلح هو عبارة عن الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار والوعد في مكان الوعيد والمدح في معرض الاستهزاء فشاهد البشارة في موضع الإنذار" وهكذا فعل مع التّكرار ومع المبالغة تحديدا وتأصيلا.

### 3- الهزء: Moquerie

ومثلما رأينا مع السّخرية ومع التّهكّم من اشتراك في المعنى مع بعض الفوارق، يحدث ذلك أيضا مع لفظة الهزء، إذ نلاحظ أنّ المعاجم اللّغويّة حين عرضت لهذه المفردة لم تبرز وجوه الاختلاف بينها وبين السّخرية وتناولتها على أنّها مجرد مرادفات لبعضها دون تحديد الفوارق الدّقيقة بينها، وهو أمر حاصل في أهم المعاجم اللّغويّة.

جاء في لسان العرب في مادة "هزأ": "الهزء والهزؤ: السّخرية. هزئ به ومنه. وهزأ يهزأ فيهما هزأ وهزؤا ومهزأة، وتهزأ واستهزأ به: سخر<sup>(1)</sup>، وهو تحقيق للتّرادف بين اللّفظتين: السّخرية والهزء. وهو ذاته ما نجده في القاموس المحيط: "هزأ منه، وبه، كمنع وسمع، هزأ وهزؤا ومهزأة: سخر، كتَهزأ، واستهزأ"<sup>(2)</sup>.

في المقابل نجد معاجم المعاني قد توخت الدقّة أكثر وحاولت إظهار مواطن الاختلاف بين هذه الألفاظ، فأبو هلال العسكري تفضّن إلى وجود فوارق بين كل من الاستهزاء والسّخرية. يقول في كتابه الفروق في اللّغة: "الفرق بين الاستهزاء والسّخرية أنّ الإنسان يستهزأ به من غير أن يسبق منه فعل يستهزأ به من أجله، والسّخر يدل على فعل يسبق من المسخور منه والعبارة من اللّفظتين تدلّ عن صحّة ما قلناه وذلك أنّك تقول استهزأت به فتعدّي الفعل منك بالباء والباء للإلصاق كأنّك ألصقت به استهزاء من غير أن يدلّ على شيء وقع الاستهزاء من أجله وتقول سخرت منه فيقتضي ذلك من وقع السّخر من أجله"<sup>(3)</sup>، ويضيف "ويجوز أن يقال أصل سخرت منه التّسخير وهو تذليل الشيء وجعله إياه منقادا فكأنّك إذا سخرت منه جعلته كالمنقاد لك ودخلت من للتّبويض لأنّك لم تسخره كما تسخر الدّابة وغيرها وإنّما خدعته عن بعض عقله، وبني الفعل منه على فعلت لأنّه بمعنى عنيت. وهو أيضا كالمطاوعة والمصدر السّخرية كأنّها منسوبة إلى السّخرة مثل العبوديّة

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج 01، ط6، ص183.

(2) الزّمخشري: أساس البلاغة، ص54.

(3) أبو هلال العسكري: الفروق في اللّغة، تحقيق: لجنة إحياء التّراث العربي، ط7، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1991، ص249.

واللّوصيّة... والهزء يجري مجرى العبث ولهذا جاز هزأت مثل عبثت فلا يقتضي معنى التّسخير فالفرق بيتهما بيّن" (1).

إذن؛ ثمة فرق بيّن وواضح بين الاستهزاء والسّخرية فالاستهزاء لا يسبق بفعل يستهزأ به من أجله، بينما السّخرية تقضي بوجود سبب يؤدّي إلى نتيجة أو فعل يُسبق من المسخور منه يؤدّي إلى السّخرية، كما أنّ أصل كلمة السّخرية التّذليل يختلف عن أصل كلمة هزء أو الاستهزاء وهو العبث.

ثم إن الحروف التي تكوّن مادّة "هزء" وثيقة الصّلة بمعنى هذه اللفظة وتدعم دالاتها إذ "فيها الحرفان (الهاء والزّاي) وهما يوحيان بالخفة واللّين، وأصلها من قولهم أهزأه البرد: إذا قتله، وهزأ الرّجل إبله هزءاً قتلها بالبرد، وهزأت الرّاحلة: إذا حرّكتها" (2). ففي المادّة تحريك وقتل بارد ليّن من غير عنف أو صوت، وتكسير" (3). ففعل الهزء أو الاستهزاء يحاط باللّين والسّرعة والهدوء رغم شدّة الموقف الذي تقع فيه الضّحية. كما أنّ كلمة الهزء "تدلّ على السّخرية الصّريحة السّريّة العابرة" (4).

ودلالة الاستهزاء (الهزء) الاصطلاحية عند النّقاد والدّارسين للأدب "هي عينها في الدّلالة اللّغوية، إذ الاستهزاء والهزء في الأدب معنى من المعاني المتعدّدة للسّخرية" (5).

يشير عبد النّور جبّور في معجمه الأدبي إلى كون السّخرية نوعاً من "الهزء" ويحدّد أسلوب السّاخر وطريقته فيقول: "نوع من الهزء، قوامه الامتناع عن إسباغ المعنى الواقعي أو المعنى كلّ، على الكلمات، والإيحاء عن طريق الأسلوب، وإلقاء الكلام، بعكس ما يقال" (6)، وتوافقه سوزان عكاري إذ تربط بينهما أيضاً فتقول: "السّخرية هي الهزء بشيء

(1) المرجع السابق: ص 249.

(2) نعمان محمد أمين طه: السّخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ص 11.

(3) المرجع نفسه: ص 11.

(4) المرجع نفسه: ص 13.

(5) خير الدّين قاسم محمّد محمّد سعيد العبادي: السّخرية في شعر بشّار بن برد، إشراف: منتصر عبد القادر الغضنفر، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، 2005، ص 09.

(6) جبّور عبد النّور: المعجم الأدبي، ص 138.

لا ينسجم مع القناعة العقلية، ولا يستقيم مع المفاهيم المنتظمة في عرف الفرد أو الجماعة<sup>(1)</sup>، وغيرها من التعريفات المتعددة التي وإن اختلفت تتفق على أن السخرية لا تخرج عن إطار "الهزء".

#### 4- الهجاء: satire

ربما تكون الشحنة الدلالية السلبية للهجاء أبعد قليلا عن الترادف المفترض بينها وبين بقية الألفاظ الدالة على الهزء والسخرية، ولأن الحقل الدلالي الذي يتضمّن لفظة الهجاء شديد وعنيف لطفته الاستعمالات النقدية المعاصرة حين أدخلت الدوافع النفسية والاجتماعية لل فعل العنيف، ومع ذلك فمدلول لفظة الهجاء يظلّ سلبياً عنيفاً يمثل قمة التعدي؛ في أصله في الاستخدام القديم للغة وحتى في تطوره عبر العصور وحتى حين أصبح يعبر عن المحاكاة الساخرة، وحين نتبع اللفظة في المعاجم العربية نجد لها هذه الشدة وهذا العنف في الدلالة. ورد في لسان العرب لابن منظور: "هَجَاهُ يَهْجُوهُ هَجْوًا وَهَجَاءً وَتَهْجَاءً، مَمْدُودٌ: شَتَمْتَهُ بِالشَّعْرِ، وَهُوَ خِلَافُ المَدْحِ. قَالَ ابْنُ اللِّيثِ: هُوَ الوَقِيعَةُ فِي الأشْعَارِ... وَالمَرَأَةُ تَهْجُو زَوْجَهَا أَيْ تَذُمُّ صَحْبَتَهُ؛ وَفِي التَّهْذِيبِ: تَهْجُو صَحْبَةَ زَوْجِهَا أَيْ تَذُمُّهُ وَتَشْكُو صَحْبَتَهُ"<sup>(2)</sup>، وفي أساس البلاغة: "والمراة تهجو زوجها هجاء قبيحا إذا ذمت صحبته وعددت عيوبه"<sup>(3)</sup>. والهجاء هنا يعبر عن سوء العلاقة وفسادها بين طرفين حتى استدعى هذا الفساد ذما وقدحا وتعييرا و سباً و شتما، وهو عين العنف اللفظي والشدة في إلحاق الأذى بالطرف الآخر.

ولذلك فالشتم والذم وتعداد المعايب والنقائص، هو الهجاء وهو نقيض المدح وعلى رأي القدماء (قدامة بن جعفر) كلما أمعن في سلب الفضائل وذكر النقائص والمثالب كان الهجاء أجود وأبلغ ووصل الهاجي إلى غايته ومراده من الهجو. يقول قدامة بن جعفر في نقد الشعر: "...إذا كان الهجاء ضدّ المديح فكلمًا كثرت أضداد المديح في الشعر كان أهجى

(1) سوزان عكاري: السخرية في مسرح أنطوان غندور، ص24.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مج 15، ط6، ص353.

(3) الزمخشري: أساس البلاغة، ص696.

له ثمّ تنزل الطبقات على مقدار قلة الأهاجي فيها وكثرتها<sup>(1)</sup>. حيث يركّز قدامة هنا على بلاغة المعنى والدلالة تحقيقاً للمعنى الجيد والجميل دونما احتساب للأخلاق، حتّى كأنّه يحاكي لفظ القاضي الجرجاني (والدين بمعزل عن الشّعْر) والأخلاق بطبيعة الحال من الدين.

و كما أنّ الهجاء فعل وسلوك مؤذّ وعنيف، فالهجاء أيضاً مجموع انفعالات وحالات نفسية متأزّمة ذات دوافع مختلفة تحمل صاحبها على النّيل من الآخر بانتقاص شأنه والتقليل من قيمته والقدح فيه؛ كما أنّه تصوير حي لعاطفة الغضب أو الاحتقار والاستهزاء، وسواء في ذلك أن يكون موضوع العاطفة هو الفرد والجماعة أو الأخلاق والمذاهب<sup>(2)</sup>. وقد يكون هذا الهجاء شعراً كما قد يكون نثراً، سرداً أم مسرحاً أم شيئاً آخر في الأدب، مع الإشارة إلى المعنى القديم له وهو: غرض من أغراض الشّعْر القديم عند العرب وعند غيرهم من الأمم.

ويتفق الهجاء مع السّخرية في هذه المعاني وفي الغاية والوظيفة من حيث الهجوم والنّيل من المسخور منه أو المهجو<sup>(3)</sup>. والفرق بين الهجاء والسّخرية أنّ "الهجاء صادر عن نفس غاضبة تهدف إلى التّجريح والتّشهير والمبالغة في التّعدي ردّاً على اعتداء أو استجابة إلى دواعي العصبية وليست السّخرية كذلك لأنّها تصدر عن نفس ناقدة تجاوزت مرحلة الموجدة والغضب ودخلت في مرحلة التّأمل والتّفكير وإعمال العقل بهدف التّقويم والإصلاح"<sup>(4)</sup>، أيضاً يختلفان من حيث الطّريقة فالهجاء يكون بطريقة مباشرة في الهجوم بينما السّخرية تكون بطريقة غير مباشرة<sup>(5)</sup>.

---

(1) أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشّعْر، تحقيق وتعليق: محمّد عبد المنعم خفاجي، دط، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ص113.

(2) محمد حسين: الهجاء والهجاءون في الجاهلية، ط1، المطبعة التّمودجية، مصر، ص14، 15.

(3) ينظر محمد بن قاسم ناصر بوحجام: السّخرية في الأدب الجزائري الحديث، ص 22.

(4) شوقي محمد المعاملي: الاتّجاه السّاخر في أدب الشدياق، ص 11.

(5) ينظر: محمد بن قاسم ناصر بوحجام: السّخرية في الأدب الجزائري الحديث، ص4.

وثمة علاقة تربط الهجاء بالتهكم فـ"الهجاء قبل أن يكون سباً وتجريحا هو لون من التهكم وكثيرا ما يستخدم الهجاء أدوات السخرية وينهج نهجها - وقد يتفق معها في شكل الباعث- وإن بقي بينهما خلاف"<sup>(1)</sup>، ولعلّ الخطابات الأدبية الحديثة والمعاصرة هي التي مالت بالهجاء نحو التهكم والسخرية وإن تمت المبالغة فيهما على سبيل الهجاء.

## 5- علاقة السخرية بالضحك:

كثيرا ما تربط المعاجم اللغوية بين السخرية والضحك؛ لذلك من الضرورة بمكان التطرّق إلى هذا الأخير والخوض فيه لإبراز العلاقة بين هذه التئانية (السخرية/الضحك). ورد في لسان العرب في مادة "ضحك": "الضحكُ معروف، ضحك يضحك ضحكاً وضحكاً وضحكاً وضحكاً أربع لغات... والضحكُ: ظهور التئان من الفرح"<sup>(2)</sup>، بغضّ النظر عن التعبير التّجسيدي (بالجسد) البارز والمسيطر على التّحديد لابن منظور، فإنّ اشتراط الفرح ضروري في عملية تحديد الضحك.

وهو تقريبا نفس ما نجده في أساس البلاغة للزمخشري: "ضحك- افتر عن ضاحكته وضواحه وهي ما تقدّم من أسنانه، وبدت مباسمه ومضاحكه"<sup>(3)</sup>، فالضحك سلوك معروف يصاحبه ظهور الضّواحك أو التئان إعلانا عن شعور نفسي سببه فرح وغبطة أو غير ذلك.

لقد اختلف التّفسانيون وغيرهم من العلماء في تفسير هذه الظاهرة الطّبيعية الإنسانيّة وأنفقوا جميعا على أنّ الإنسان حيوان ضاحك "والمقصود بذلك أنّ الضّحك استعداد مفقود عند الحيوانات الأخرى"<sup>(4)</sup> حيث اقتصر الضّحك على الإنسان باعتباره عاقلا.

(1) شوقي محمد المعاملي: الاتجاه الساخر في أدب الشدياق، ص 10.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مج 10، ط6، ص459.

(3) الزّمخشري: أساس البلاغة، ص372.

(4) سها عبد الستار السطّوحي: السخرية في الأدب العربي الحديث "عبد العزيز البشري نموذجا"، دط، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 2007، ص38.



من الفلاسفة من اتّجه إلى تفسير الضّحك تفسيراً فسيولوجياً ومنهم من اتّجه إلى تفسيره تفسيراً نفسياً ومنهم من فسّره تفسيراً يعقد بين الجانب النفسي والفسولوجي (المحدثين)، ويبدو أنّ هذا الأخير هو الاتجاه المنطقي فالضّحك مرتبط بالتّفس والجسد معاً، "ولابدّ لنا عندما نحاول تفسير هذه الظّاهرة الإنسانية أن نبحث عن مظاهرها التّفسية والجسدية دون إهمال أيّ من الجانبين؛ لأنّ دراستها من جانب واحد فقط تعدّ دراسة ناقصة وغير دقيقة"<sup>(1)</sup>. وهذا أيسر ما يمكن القيام به لتحقيق نوع من الموضوعية العلمية في هذا الشّأن.

هذا الفعل الإنساني ينتج عن مجموعة من الانفعالات السيكولوجية والتّفسية التي يحدثها موقف ما أو حدث ما، وإذا أخذنا بتقسيمات "سبينوزا" الثّلاث للضّحك وهي: الضّحك الفيزيولوجي، الضّحك الدّال على الفرح والشّعور بالخير، ضحك السّخرية والمزاح، فإنّ هذا الأخير هو ما يهمنّا وهو ينتج - حسب رأي سبينوزا - إمّا من "خطأ في حسابنا حين نظن أنّ الشّخص الذي نضحك منه حر مختار"<sup>(2)</sup>؛ وإمّا أنّ يأتي من نقص في الساخر أو المسخور منه"<sup>(3)</sup>. وهو ما يتبناه طرح ديني سلوكي في ثقافتنا العربيّة الإسلامية وهو ذو أبعاد زهدية تؤازرها وتدل عليها نصوص دينية عديدة وخاصة حين تتمّ المبالغة في الضّحك من قبيل خطاب (الضّحك يميت القلوب، أو يذهب بالهيبة) وما إلى ذلك من الخطابات الموروثة.

طبعا للسّخرية والفكاهة صلة وثيقة بالضّحك وهما من حالاته، ويشير الدّكتور نعمان محمّد أمين طه إلى كثرة حدوث الالتباس والخلط بينهما ولا يكاد يفرّق الناس بينهما، خاصة "حين يشملهم الجوّ المرح الضّاحك وتتبعث من أفواههم النّكات التي يمكن أن تكون لمجرّد الإضحاك فحسب وحينئذ فهي الفكاهة، وقد تكون بقصد اللّذع والإيلام فهي سخرية، وقد تجمع بين الغرضين"<sup>(4)</sup>. وقديما قيل (شرّ البليّة ما يضحك).

(1) المرجع السابق: ص 39، 40.

(2) عبد الغني العطري: أدبنا الضاحك، دط، دار النّهار للنّشر، بيروت - لبنان، 1970، ص 13.

(3) المرجع نفسه: ص 13.

(4) نعمان محمّد أمين طه: السّخرية في الأدب العربي، ص 9.

والسّخرية لا تقترن بالضّحك دائماً كما هو الحال مع الفكاهة، وهو مكن سرّ الخلط بين كل من السّخرية والفكاهة وبقية المفاهيم الأخرى القريبة منها كما ترى الدّكتور سعاد بن رحمون "إذ يوجد من الباحثين من يدرجها جميعاً ضمن أشكال التّعبير غير الجاد والذي يثير الضّحك"<sup>(1)</sup>. فإذا كانت الفكاهة تصنّف في خانة التّعبير البعيد عن الجدّيّة ومن ثمة تثير الضّحك، فإنّ السّخرية أكثر التصاقاً بالجدّيّة ولا يشترط فيها إنتاج الضّحك أو إثارة الضّحك.

إنّ كل ما يضحك هو هزل كما يذكر الدّكتور نعمان محمد أمين طه ويتفرّع إلى قسمين: أحدهما غرضه الإضحاك فحسب وهو ما يعرف بالفكاهة، والآخر له غرض هادف واضح - سواء أكان معينا أم غير معين - وهو ما يعرف بالسّخرية، وبإدائ الأمر يكون المزاح لإشاعة جو مرح ضاحك لكنّه كثيراً ما ينتهي إلى سخرية تسيء إلى بعض الأشخاص وقد يصاحبها شجار<sup>(2)</sup>. كعلامة على الجدّيّة في الأمر، وكعلامة على التّأثير المصحوب بالنّقد بغية إحداث التّغيير. وهو ما يتّفق مع رأي كل من "كلفتش" و"موريي" إذ "يطلقان مصطلح فكاهة على الجانب الهزلي والضّاحك في السّخرية. ويطلقان مصطلح فكاهة على الجانب الجاد والنّاقد الهجومي منها"<sup>(3)</sup>.

إنّ السّخرية تستثير الضّحك وتصبح ضاحكة عندما تريد أن تكون مباشرة، وتكون جادّة عندما تريد أو تضطر أن تكون غير مباشرة ومراوغة، "وبسبب ذلك تسقط أحيانا في متاهة الغموض والالتباس، وعندها تبلغ السّخرية قمّتها"<sup>(4)</sup>. وهو ما تضمّنته النّصوص الأدبيّة الجادّة في الشّعور وفي السّرد وفي المسرح وفي كل أدب هادف وجاد.

---

(1) سعاد بالرحمون: السّخرية في الرّواية العربيّة، بحث لنيل شهادة الدّكتوراه، إشراف محمد الدّعومي، جامعة محمّد الخامس كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة، الرّباط، 2003 - 2004، ص28.

(2) ينظر نعمان محمد أمين طه: السّخرية في الأدب العربي، ص3.

(3) سعاد بالرحمون: السّخرية في الرّواية العربيّة، ص28.

(4) المرجع نفسه: ص28.

## 6- علاقة السخرية بالمفارقة:

ارتبط مصطلح المفارقة بالدراسات الغربية الحديثة ولم يكن متداولاً في التراث العربي كما هو عليه حالياً، فهو (متداول مفهوماً لا لفظاً؛ ومن الألفاظ التي يقترب معناها من المفارقة: التعريض، مخالفة الظاهر، التورية، تأكيد المدح بما يشبه الذم، تأكيد الذم بما يشبه المدح، وتجاهل العارف...)، ويرى د.سي ميويك أن توسع معناها وتداولها كان في النصف الأول من القرن الثامن عشر<sup>(1)</sup>، على الرغم من كونها تمتد إلى عصور الأدب الأولى، وهي "تستعصي على التعريف الواحد الذي يجمع مفاهيم الأدباء والنقاد لها، أو يضم كل أنواعها ودرجاته، ناهيك عن أساليبها وأثرها في العمل الأدبي، ومن هنا فإنه لا غرابة البتة إذا رأينا تعريفاتها تتعدّد وتتباين، ولا غرابة أيضاً إذا بقي مفهوم النقاد لها غامضاً متعدداً أو غير مستقر"<sup>(2)</sup>.

ورد في لسان العرب: "فارق الشيء مفارقة وفراقاً: باينه، والاسم الفُرقة. وتَفَارَقَ القومُ: فَارَقَ بعضهم بعضاً. وفَارَقَ فلان امرأته مُفَارَقَةً وفِرَاقاً: باينها... والفِرْقُ: الفصل بين الشيئين. فَرَقَ يَفْرُقُ فِرْقاً: فصل"<sup>(3)</sup>، وفي القاموس المحيط: "فَرَقَ بينهما فِرْقاً وفِرْقَاناً بالضم: فصل"<sup>(4)</sup>. وكلا المعجمين لا يثبتان أيّ تطوّر حاصل على المادة المعجمية يقربها من الاستخدام الحالي عبر صيغة المفاعلة (المفارقة)، اللهم من خلال الفرق والاختلاف الذي يحصل بين المعنى المعبر به والمعنى الحقيقي المراد، والذي يفهم بلاغياً من السياق.

المعجم اللغوية (المذكورة آنفاً) تحصر المفارقة في معاني متقاربة وهي: البين، الانفصال، الابتعاد، الافتراق وما يجري مجراها، وهي معاني تسهم في تركيب المعنى

(1) ينظر د.سي ميويك: المفارقة - موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مج04، ط01،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص28.

(2) خالد سليمان: نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك، مج09، ع02، جامعة اليرموك، إربد - الأردن، 1991، ص57.

(3) ابن منظور: لسان العرب، ج10، ط6، مادة فرق، ص300 - 301.

(4) الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص825.

الحقيقي للمفارقة الذي يحتويها جميعا والذي يقوم على التّعارض والاختلاف والتّناقض كما تقدّم.

ويؤيّد ما ذكر آنفا التّعريفات الاصطلاحية العديدة لمصطلح المفارقة التي تمتح من معين المعاني السابقة؛ منها:

- "هي تناقض ظاهري لا يلبث أن نبيّن حقيقته... وهي إثبات لقول يتناقض مع الرّأي الشّائع في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على الرّأي العام"<sup>(1)</sup> محققا للاختلاف بين ظاهر القول والمعنى الخفي.

- وهي "رأي غريب، مفاجئ، يعبر عن رغبة صاحبه في الظهور، وذلك بمخالفة موقف الآخرين وصدّهم فيما يسلمون به"<sup>(2)</sup>، وهو طريق آخر من طرق مبدأ الفرق والخلاف والانفصال.

- و"المفارقة رفض للمعنى الحرّفي للكلام لصالح المعنى الآخر، المعنى الضّد الذي لم يعبر عنه..."<sup>(3)</sup> وفي هذا أيضا شيء من الافتراق والانفصال.

فالمفارقة إذن تتطوي على التّضاد؛ وهي إثبات لقول يتناقض مع الرّأي الشّائع ومخالفة موقف الآخرين ورفض المعنى الحرّفي للكلام لصالح المعنى الضّد... بمعنى أنّ المفارقة هي التّناقض والمخالفة والتّضاد والتّعارض "الذي ندركه في المعنى أو في الموقف نتيجة الجمع بين عناصر متنافرة أو متعارضة"<sup>(4)</sup>. وبناء على هذا تكون العلاقة بين الدّلالة الظّاهرة والدّلالة المخفية تتسم بالانفصال والافتراق نتيجة هذا التّناظر والتّضاد والتّعارض.

ويرى د.سي ميويك تجاوز المفارقة لهذا المعنى ولهذه التّعريفات فيقول: "المفارقة طريقة في الكتابة تريد أن تترك السّؤال قائما عن المعنى الحرّفي المقصود فثمة تأجيل أبدي للمغزى،

---

(1) سعيد علّوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د ط، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان، 1985، ص162.

(2) جبّور عبد النور: المعجم الأدبي، ص258.

(3) نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلّة فصول، مج7، ع3،4، 3، سبتمبر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص24.

(4) سعد بالرحمون: السّخرية في الرّواية العربية، ص24.

فالتعريف القديم للمفارقة - قول شيء والإيحاء بقول نقيضه - قد تجاوزته مفهومات أخرى، فالمفارقة قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرا واحدا بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغيرة<sup>(1)</sup>، وهو بذلك يشير إلى مكوّن جديد للمفارقة وهو الاستمرارية والتجدد.

وتذكر "كاترين أوريكيوني" أنّ كلا من التّهكم والمفارقة يدخلان في تأسيس السّخرية؛ التي تتحقّق بهما معا أو بالتّهكّم فقط، بمعنى أنّ التّهكّم ملازم للسّخرية والمفارقة لا تستطيع تحقيق السّخرية بمعزل عن التّهكّم<sup>(2)</sup>. فهما متلازمان يسيران مع بعضهما مسارا متوازيا في تحقيق دلالة السّخرية.

المفارقة إذن ليست هي السّخرية ولا تساويها، والسّخرية تنضوي على المفارقة وليس العكس. تقول الدّكتورة سعاد رحمون: "فالواقع أنّ المفارقة تعتبر مجرد خاصية من خصائص السّخرية، لذلك فهي تدخل في تعريفها أحيانا إذ أنّ الأسلوب السّاخر أو الموقف السّاخر، قد ينبني على التناقض أو التّعارض الدلالي فتتجلى فيه المفارقة"<sup>(3)</sup>. وتظلّ السّخرية وفق هذا التعريف أشمل وأعمق من المفارقة ومن التّهكّم ومنهما معا ما داما يدخلان في تكوينها وتحقيق دلالتها.

لقد حصل اضطراب شديد في استخدام كل من مصطلح المفارقة ومصطلح السّخرية فمن الباحثين من استخدم المفارقة بدلا من السّخرية، والملاحظ أنّ "ما يغلب على هؤلاء الذين استعملوا مفهوم المفارقة Paradoxe، كبديل لمفهوم السّخرية Ironie هو اعتمادهم

---

(1) د.سي ميوميك: المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، د ط، دار المأمون، بغداد - العراق، 1977، ص 42، 43، نقلا عن: نجلاء علي حسين الوقاد: بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحري، دراسة أسلوبية، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006، ص 19.

(2) ينظر سعاد بالرحمون: السّخرية في الرواية العربية، ص 24.

(3) المرجع نفسه: ص 24.

على ثقافة إنجليزية"<sup>(1)</sup>، ولعلّ مكن هذا الخلط والاضطراب في استخدام المصطلحات يرجع إلى أنّ المفارقة أبرز آلية من آليات السّخرية فاستعملوا الكل بدلا من الجزء<sup>(2)</sup>، أو إلى الخطأ في التّرجمة إذ أنّ هؤلاء ترجموا Irony الإنجليزية وIronie الفرنسية بالمفارقة وليس بالسّخرية وهي التّرجمة الأصح<sup>(3)</sup>. وهو ما يخلق خلطا واضحا في تسمية الأسماء بمسمياتها وفي تداخل حاصل بين المفاهيم المكوّنة لكل مصطلح من هذه المصطلحات أثناء التّرجمة غير الدّقيقة.

### أنواع المفارقة:

لم نر تفرّعات واضحة للتّهكّم ولا لبقية الألفاظ المقاربة له في الدّلالة من مثل الجزء والضّحك وغيرها، بينما سنجد عكس ذلك مع الهجاء ومع المفارقة، ولعلّ السّبب في ذلك يرجع إلى كون هذه الألفاظ مجردّ ألفاظ حضاريّة، أو مصطلحات عامّة، وليست مصطلحات علميّة متخصصة، بينما الهجاء والمفارقة اكتسبت صفة المصطلح المتخصّص في علوم التّقذ والبلاغة، وعلى هذا كان للمفارقة أنواع عدّة؛ أهمّها:

1- المفارقة اللفظية: تحدّث عنها د.سي ميوميك في دراسته الشّهيرة "المفارقة وصفاتها"، ويُقصد بها "نمط كلامي أو طريقة من طرائق التّعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضا أو مخالفا للمعنى الظاهر"<sup>(4)</sup>، وبمعنى أدق: نمط من أنماط القول "يساق فيه معنى ما في

---

(1) محمّد الزموري: شعريّة السّخرية في القصّة القصيرة الوظائف التّداولية للخطاب، د ط، منشورات مجموعة الباحثين الشّباب في اللّغة والأدب - كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة - مكناس، مطبعة آنفو- برانت، فاس، 2007، ص12.

(2) علي البوجديدي: السّخرية في أدب علي الدّواعي تجلياتها ووظائفها، ص38.

(3) ومن هذه الدّراسات: "المفارقة في القص العربي المعاصر" لسيّزا قاسم، و"المفارقة والأدب" لخالد سليمان، و"المفارقة الرّوائية والزّمن التّاريخي" لأمينة رشيد، و"المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي" لسامية محرز، وترجمة عبد الواحد لؤلؤة لكتاب "د. سي ميوميك" الذي عنوانه بـ "المفارقة وصفاتها"، ينظر: سعاد بالرحمون: السّخرية في الرواية العربيّة، ص25.

(4) خالد سليمان: المفارقة والأدب، ط 01، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمان - الأردن، 1999، ص26.

حين ويُقصد منه معنى آخر يخالف غالباً المعنى السطحي الظاهر"<sup>(1)</sup>، بمعنى آخر، انتقال معنى الكلمة من المباشرة إلى غير المباشرة بسبب تغيير في المعنى"<sup>(2)</sup>.

2- مفارقة الأحداث: وهي "انقلاب يحدث مع مرور الزمن، وبتخيّل وراء الأحداث وجود قوّة خارقة أو قدريّة أو ساحرة أو مزاجيّة معادية أو غير مبالية"<sup>(3)</sup>، كالألهة والشياطين والأرواح الخيرة أو الشريرة وغيرها.

3- المفارقة الدرامية: اقترن ظهور هذا النوع من المفارقة بالمسرح وكانت تسمّى أيضاً "مفارقة سوفوكليس" نسبة إلى المسرحي المشهور سوفوكليس<sup>(4)</sup>، وتتحقق في المسرحيّة "من خلال وعي الجمهور بالمصير المجهول والمحزن الذي ستؤول إليه الشخصيات من حيث لا تعلم هي بمصيرها فتسقط ضحيّة للمفارقات"<sup>(5)</sup>، بمعنى جهل وغفلة الشخصيّة (الشخصيات) بمصيرها وبما يدور حولها، وتحقق جانب العلم والمعرفة لدى الجمهور.

إذن هناك تداخل بين السخرية وألفاظ أخرى حيث "تتشرك معها في بعض دلالاتها، أو تقترب منها وقد تترادف معها، وتحلّ محلّها في التّعبير في سياق معيّن من البواعث والأهداف واحتدام المشاعر"<sup>(6)</sup>. إنّ السخرية أداة فنيّة رائعة يستخدمها الأدباء لغرض التّعبير عن آرائهم ووجهات نظرهم ومواقفهم، وهي تشمل على معاني كثيرة سبق وبيّنا

---

(1) د.سي ميوميك: المفارقة وصفاتها، ص57. نقلا عن: أحمد داود عبد خليفة: المفارقة في قصص زكريا تامر، إشراف: هاني العمدة، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2004، ص23.

(2) ينظر نجلاء علي حسين الوقاد: بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري، ص32.

(3) د.سي ميوميك: المفارقة و صفاتها، ص:31، نقلا عن: نجلاء علي حسين الوقاد: بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمذاني والحريري، ص34.

(4) ينظر ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2002، ص67.

نقلا عن الموقع: The new encyclopedia brittanica, 6 | 390

يوم: 2017 /05/25 ، الساعة: 3و45د.

(5) المرجع نفسه: ص67.

(6) محمد بن قاسم ناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث، ص27.

التقاء بعضها معها واشتراكها معها في الدلالة، وهي تتضافر جميعا لأجل تعرية وفضح جانب القبح والقصور الذي يلتبس بالأشخاص أو المواقف والأفكار أو بأي شيء في هذا الوجود يخرج عما هو مفترض وعمّا يجب أن يكون، وعلاوة على ذلك فالسخرية تؤدي وظائف اجتماعية عالية الأهمية كـ"مقاومتها للاكتئاب والقلق المجتمعي، وخفض التوتر، وتصحيح بعض الأوضاع الخاطئة وتجاوز الإحباط..."<sup>(1)</sup>، وهو ما يدخل ضمن النقد الاجتماعي والإصلاح، وهي "أداة حادة لشحذ الوعي وتعرية حيل المجتمع وألعيه"<sup>(2)</sup>، وهو نفس الهدف الإصلاحية والتربوي الموجه للآفات الاجتماعية والعادات البالية والسلوكيات اللأخلاقية في المجتمع؛ إنها أسلوب نقدي مضحك هازئ هادف<sup>(3)</sup> وأداة فعّالة في الإصلاح وتقويم المعوج والتّصدي لجوانب الشذوذ والانحراف والقصور، لأنّ الخطاب السّآخر قد يكون "أقوى مفعولا من الخطاب الجاد في بعض الأحيان"<sup>(4)</sup>، كما يقول الباحث حافيظ إسماعيلي علوي، بل وفي أحيان كثيرة تكون أقوى وأنفذ من الخطاب الجاد، كل ذلك يتم بطريقة فنيّة ذكيّة ومتميّزة تعتمد التلميح والالتفاف حيناً؛ والمباشرة حيناً آخر.

### (3) السّخرية في المصادر العربيّة القديمة:

سيكون البحث في الكتب والمصادر العربيّة الموسوعيّة (أو كتب تأخذ من كل شيء بطرف كما يقول ابن خلدون)، وأيضا في المصادر المتخصّصة سواء في كتب البلاغة العربيّة القديمة أم مصادر النّقد أم مصادر الأدب عموما، والملاحظ أنّنا لا نعثر على استخدام مباشر لمصطلح "السّخرية" في جميع هذه المدونات المشتركة في العامل الزمّني وهو القدم، بمعنى التراث الأدبي والبلاغي والنّقدي، وهذا لا ينفي وجود مصطلحات أخرى تقاربها في المعنى أو تؤدّي معناها سواء أكانت لوحدها أم مجتمعة مع غيرها، وثمة حضور

(1) حافيظ إسماعيلي علوي: لغة الخطاب السّآخر مقارنة تداولية حجاجية، أبحاث في الفكاهة والسّخرية، الورشة الأولى، فريق البحث الفكاهة والسّخرية في الأدب والثّقافة، جامعة ابن زهر كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة أكادير، ط01، دار أبي رقرق للطباعة والنّشر، الرباط، 2008، ص57.

(2) محمّد الزموري: شعريّة السّخرية في القصّة القصيرة الوظائف التّداولية للخطاب، ص10.

(3) ينظر محمد بن قاسم ناصر بوحجام: السّخرية في الأدب الجزائري الحديث، ص32.

(4) حافيظ إسماعيلي علوي: لغة الخطاب السّآخر مقارنة تداولية حجاجية، ص57.



واسع لها في الممارسات الإبداعية القديمة سواء تعلّق الأمر بالشعر أم بالنثر، إذ نلمح "تواترا في استخدامها واعتمادها ولو كان ذلك تحت مسميات أخرى كالهجاء والهزل"<sup>(1)</sup>. وهو ما يؤكد الاختلاط الحاصل في استعمال هذه المصطلحات من خلال التقارب المحقق في مدلولاتها، وهو ما تمّت الإشارة إليه والتّبييه عليه في المعاجم العربيّة القديمة، سواء معاجم الألفاظ أم معاجم الموضوعات التي تمّ التّطرق إليها والاستفادة منها في هذا البحث.

المقاربات البلاغيّة والنّقديّة القديمة لم تصل إلى تحديد رؤية واضحة للسّخرية رغم التفاتها إلى بعض أساليبها ومقوماتها، لذلك ظلّ مفهوم السّخرية مائعا وغير مستقل بذاته عن باقي الأساليب والمفاهيم التي تجاوره وتتقاطع معه، فرغم جهودهم الكبيرة لم يصلوا إلى صياغة تصوّر واضح للسّخرية "يمكنهم من إدراجها ضمن أحد فروع البلاغة العربيّة ويمكنهم من تحديد واضح لحدّ السّخرية وعلاقتها بسائر المفاهيم البلاغيّة الأخرى"<sup>(2)</sup>، مثل: التّهكّم، التّعريض، التّوجيه، تأكيد المدح بما يشبه الدّم، تأكيد الدّم بما يشبه المدح، تجاهل العارف، والإبهام... الخ

ربما يكون أبو عثمان بن بحر الجاحظ (ت255هـ) من الأوائل في الثقافة العربيّة القديمة الذين ألمحوا إلى السّخرية في كتاباتهم ك"البيان والتبيين" و"الحيوان"<sup>(3)</sup>،

---

(1) علي البوجديدي: السّخرية في أدب علي الدّوعاجي تجلياتها ووظائفها، ص45.

(2) زهير مبارك: السّخرية في الرواية العربيّة، ط1، مركز الرواية العربيّة للنّشر والتّوزيع، تونس، دت، ص62.

(3) مثلا ينظر باب (استنشاط القارئ ببعض الهزل) في كتاب الحيوان حيث يقول الجاحظ: "وإن كنا قد أملناك بالجد وبالاحتجاجات الصحيحة والمروجة؛ لتكثر الخوطر، وتشهد العقول - فإننا سننشطك ببعض البطالات، وبذكر العلل الظريفة، والاحتجاجات الغريبة؛ فرب شعر يبلغ بفرط غباوة صاحبه من السرور والضحك والاستطراف، ما لا يبلغه حشد أحر النوادر، وأجمع المعاني. وأن أستظرف أمرين استظرفا شديدا: أحدهما استماع حديث الأعراب. والأمر الآخر احتجاج متنازعين في الكلام، وهما لا يحسنان منه شيئا؛ فإنهما يثيران من غريب الطيب ما يضحك كل ثكلان وإن تشدد، وكل غضبان وإن أحرقه لهيب الغضب. ولو أن ذلك لا يحل لكان في باب اللهو والضحك والسرور والبطالة والتشاغل ما يجوز في كل فن. وسنذكر من هذا الشكل عللا، ونورد عليك من احتجاجات الأغبياء حججا. فإن كنت ممن يستعمل الملالة، وتعجل إليه السّامة، كان هذا الباب تشييطا لقلبك، وجماما لقوتك"،

وبشكل خاص في "البخلاء" و"رسالة التّربيع والتّدوير"، والمعروف أنّه "بطبعه يميل إلى السّخرية والتّفكّه، فالنّاظر في كتبه يدرك هذا بوضوح"<sup>(1)</sup>، وتلازم الجد مع الهزل من أهمّ الطّواهر التي ميّزت جلّ مؤلّفاته، حيث اتّخذها كآليتين للنّقد أو الفضح وركّز عليهما في صياغة نصوصه، ومن خلال ذلك استطاع أن "يحشد فيها كثيرا من القصص والشّواهد والأمثلة السّاخرة"<sup>(2)</sup>، وله الفضل في ظهور جنس أدبي جديد وهو النّادرة الذي لا يعدم عنصر السّخرية والفكاهة فيها، إن لم يكن غارقا في الفكاهة والسّخرية إلى أخمص قدميه، فما معنى النّادرة دون ضحك وتفكّه ومزح وسخرية وتهكّم؟<sup>(3)</sup>

وبعيد عن موسوعات الأدب عامّة ككتب الجاحظ التي احتوت على كل شيء بطرف، وفي مجال كتب البلاغة بفروعها البيان والمعاني والبديع، يعدّ ابن المعتز (ت296هـ) من السّباقين في تناول السّخرية فيما أثر عنه من آثار علميّة؛ ففي كتابه "البديع" يسوق بعض الأساليب التي يمكن أن تقوم عليها السّخرية، وهو يراها من محاسن الكلام ففي (حسن الخروج من معنى إلى معنى) نلّف أمثلة فيها هجاء وسخرية والأمر نفسه مع (الهزل الذي يراد به الجد) و(تجاهل العارف) و(حسن التّضمين).<sup>(4)</sup>

---

الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ج3، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 2003، ص3.

(1) شعيب بن أحمد الغزالي: أساليب السّخرية في البلاغة العربية، ص22.

(2) المرجع نفسه: ص21.

(3) ينظر كتاب البخلاء للجاحظ والدراسات الكثيرة التي تناولت جانب السّخرية في هذا الكتاب،

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البخلاء، د ط، دار بيروت للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، 1980.

(4) ينظر عبد الله بن المعتز: كتاب البديع، اعتناء أغناطيوس كراتشكوفسكي، ط3، دار المسيرة،

بيروت - لبنان، 1982، ص63، 64، حين يقول عن محاسن الكلام: "ومنها هزل يراد به جد" ويعطي على ذلك أمثلة من أبيات الشّعْر العربي لأبي العتاهية ولأبي نواس وللفضل بن الربيع، ويقول أيضا عن محاسن الكلام: "ومنها حسن التّضمين" ويعطي على ذلك أمثلة شعرية للأخيطل".

إضافة إلى قدامة بن جعفر (ت373هـ) في كتابيه "نقد الشعر" و"نقد النثر" حسب ما يذكر الباحث شعيب بن أحمد الغزالي<sup>(1)</sup>، حيث جعل الهجاء من أحد أقسام الشعر (إضافة إلى: المديح، المراثي، التشبيه، الوصف، النسيب)، وأحد أقسام النثر أيضا (إضافة إلى: المديح، الحكمة، اللهو)، وعند حديثه عن الهجاء يتناول بعض الأساليب السّاخرة. وأبو هلال العسكري (ت395هـ) في كتابه "الصناعتين" يتعرّض للسّخرية والهجاء من خلال الأمثلة الكثيرة التي يستشهد بها في بعض الأساليب (الاستطراد) (المبالغة) (تجاهل العارف)<sup>(2)</sup>.

كذلك ابن فارس (ت395هـ) في كتابه "الصّاحبي" يتناول السّخرية من خلال باب سمّاه (باب ما يجري من كلامهم مجرى التّهكّم والهزاء) وذلك من خلال أمثلة كثيرة في الاستعارة التّهكّمية<sup>(3)</sup>.

وابن رشيق القيرواني (ت463هـ) في كتابه "العمدة في محاسن الشعر وآدابه"، يتناول الهجاء خيره وشره والمقذع منه وفي باب (التكرار) يشير إلى تعلقه بالسّخرية فيقول: "ويقع

---

(1) قدامة بن جعفر (أبو الفرج): نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، د ط، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، د ت، ص113 (نعت الهجاء) وص187 (عيوب الهجاء). والملاحظ أن كتاب نقد النثر لا يحتوي في حدود اطلاعنا على ما أورده الباحث الكريم من فصول، وإنما هي موجودة في كتاب نقد الشعر، وحتى حديث قدامة في نقد النثر في المبالغة لا نعثر فيه ذكرا للسّخرية أو الهجاء ولو على سبيل التمثيل الشعري لهذا الأخير، اللهم تعليقه على بيتين لشاعر بالغ فيهما في ذكر الشّر وهما بيتان من باب الهجاء. ينظر قدامة بن جعفر: نقد النثر، تحقيق: طه حسين بك وعبد الحميد العبادي، د ط، المطبعة الأميرية بولاق، القاهرة - مصر، 1941، ص78، 79.

(2) أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل): كتاب الصناعتين، تحقيق: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة - مصر، 1952، وردت فيه أبواب: الاستطراد في صفحة 398، والمبالغة في صفحة 365، وتجاهل العارف في صفحة 396.

(3) ابن فارس: الصّاحبي في فقه اللّغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تصحيح: أحمد حسن بسج، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1997، ص196.

أيضا على سبيل الازدراء والتَّهكُّم والتَّقْيِيز<sup>(1)</sup>، ويقول أيضا: "ويقع التَّكرار في الهجاء على سبيل الشَّهرة، وشدَّة التَّوضيح"<sup>(2)</sup>.

إضافة إلى الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) في كتابيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"، تناول أمورا كثيرة تتعلَّق بأساليب السَّخرية، "وقد فطن إلى لون من الاستعارة الساخرة ربَّما لم يسبقه إليه أحد، وهو ما أسماه بالاستعارة اللَّفظية"<sup>(3)</sup>(4)

وبعده ابن أبي الأصبع المصري (ت654هـ) صاحب كتاب "تحرير التَّحبير"<sup>(5)</sup>؛ ويتطرَّق فيه إلى (الاستطراد) ويشير إلى وقوعه في الغالب في الهجاء، إضافة إلى (الهجاء في معرض المدح) الذي يقسِّمه إلى نوعين ويوضِّح الفرق بينه وبين التَّهكُّم الاصطلاحي، كذلك يتناول (الهزل الذي يراد به الجد) و(تجاهل العارف) مع التَّمثيل، إضافة إلى (التَّهكُّم) مفرِّقا بينه وبين الهزل الذي يراد به الجد.

---

(1) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، ط3، مطبعة السعادة بمصر، 1963، ص76. ويعطي على ذلك بأبيات لذي الرمة يهجو المرثي الذي تسمَّى باسم امرئ القيس.

(2) المرجع نفسه: ص76، 77. ويعطي على ذلك مثالا بأبيات لحمد عجرد يهجو ابن نوح و"كان يتعرب" على حد عبارة ابن رشيق.

(3) شعيب بن أحمد الغزالي: أساليب السَّخرية في البلاغة العربية، ص21.

(4) نعث على حديث الجرجاني عن السَّخرية في الهجاء الذي عبر عنه في أسرار البلاغة بالذم، عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، ط2، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، 1999، ص88.

(5) ابن أبي الأصبع: تحرير التَّحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: محمد حفي شرف، د ط، طبعة لجنة إحياء التراث الإسلامي المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، إشراف: محمد توفيق عويضة، د ت، الجمهورية العربية المتحدة (الاستطراد) في صفحة 130 و(الهجاء في معرض المدح) في صفحة 550 و(الهزل الذي يراد به الجد) في صفحة 138 و(تجاهل العارف) في صفحة 135 و(التَّهكُّم) في صفحة 568.

وابن الأثير (ت373هـ) في كتابه "جواهر الكنز تلخيص البراعة في أدوات ذوي البراعة"<sup>(1)</sup>، يتعرض لـ (الهجاء) ويذكر بعض مستحباته وأشدّه ووضيعة مع أمثلة فيها سخرية، إضافة إلى (الهجاء في معرض المدح) و(الهزل الذي يراد به الجد) و(تجاهل العارف)... ومثل هكذا موضوعات تشترك فيها أغلب مؤلفات البلاغة القديمة كما هو ملاحظ، وعلى رأسها جميعا موضوعات (التكرار والمبالغة وتجاهل العارف والهزل الذي يراد به الجد والتّهكّم،...الخ)

ونجد يحيى بن حمزة العلوي (ت749هـ) صاحب كتاب "الطراز"<sup>(2)</sup>؛ يتناول أساليب عدّة لها علاقة بأسلوب التّهكّم والسّخرية مثل: (وضع المظهر في موضع المضمّر) و(الهزل الذي يراد به الجد) الذي يلحقه بـ (تجاهل العارف) و(التّهكّم)<sup>(3)</sup>...الخ وغير بعيد من هؤلاء نلّفني العديد من الأدباء القدماء الذين أدرجوا ما له علاقة بالسّخرية والفكاهة في مؤلفاتهم، منهم من لم يخصّص لها جانبا مستقلا وجعلها تتخلل كتاباته، ومنهم من خصّ لذلك بابا، ومنهم من أفرد لها كتابا، منهم على سبيل المثال لا الحصر:

- ابن قتيبة (ت276هـ) صاحب كتاب "عيون الأخبار" الذي يفرد فيه بابا في المزاح والفكاهة. أو ما أسماه بالتحديد "باب المزاح والرّخص فيه"<sup>(4)</sup>.
- وابن المبرّد (ت285هـ) في كتابه "الكامل"<sup>(1)</sup>؛ يخصّص بابا في الكتاب يخلط فيه الجد بالهزل لأجل التّرويح عن النّفوس. وتجدر الإشارة إلى أنّ المبرّد لا يتناول موضوع الجدّ

---

(1) ابن الأثير (نجم الدين أحمد بن إسماعيل) جواهر الكنز (تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي البراعة) تحقيق: محمود زغلول سلام، د ط، منشأة المعارف، الاسكندرية - مصر، د ت، ص 208 (تجاهل العارف) وص 305 (الهجاء في معرض المدح) وص 211 (الهزل الذي يراد به الجد).

(2) يحيى بن حمزة العلوي: كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج 03، د ط، مطبعة المقتطف، القاهرة - مصر، 1914، ص 161. يقول في التّهكّم "وهو تفعل من قولهم تهكمت البئر، إذا تساقطت جوانبها، وهو عبارة عن شدة الغضب...".

(3) ينظر شعيب بن أحمد الغزالي: أساليب السّخرية في البلاغة العربية، ص 21- 35.

(4) ابن قتيبة الدينوري (أبو عبد الله بن مسلم): عيون الأخبار، ج 01، ط2، دار الكتب المصرية، القاهرة - مصر، 1996، ص 315.

والهزل كموضوع وإنما يأتينا بطرائف وأحاديث هزليّة حتّى يرفّه عن القارئ فلا يمل القراءة، وهو مختلف تماما مع من يدرسون ظاهرة الهزل والتّهكّم؛ من وجهة نظر بلاغيّة وبيانيّة في الكلام الجميل في مؤلّفاتهم وتحت عناوين فرعيّة؛ من قبل التّهكّم وغيرها ممّا تمّ التّنويع إليه عند المؤلّفين القدامى.

- وابن عبد ربّه (ت327هـ) صاحب كتاب "العقد الفريد" يطالعنا بالفكاهات والملح وأخبار المتنبّئين والبخلاء والطّفيليين، وصنّيعه هذا هو نفسه صنّيع المبرد في الكامل في اللغة والأدب، وهو نفسه صنّيع العديد من المؤلّفين الآخرين ابتداء بالجاحظ في الحيوان والبيان والتّبيين والبخلاء ورسالة التّربيع والتّدوير وغيرها من كتبه التي تناولت نوازل وحكايات هزليّة.

- وأبو الفرج الأصفهاني (ت356هـ)؛ كتابه "الأغاني" حافل بالنّوادر والأخبار، ولعلّ كبير حجم الأغاني هو الذي جعل الأصفهاني أكبر مورد للحكايات والملح والنّوادر والقصص الهزليّة والفكاهيّة في كتاب الأغاني، وهو نفسه ما يجعل الأغاني أكبر موسوعة تحتوي على مثل هكذا أمور، وربّما تفوق كتاب الحيوان للجاحظ المشهور بالنّوادر والهزل والعقد الفريد وغيرها من كتب الأدب الموسوعيّة القديمة.

والأمر نفسه يقال عن الحصري (ت413هـ) صاحب كتاب "زهر الآداب وثمر الألباب"، والتّوحيدي (ت421هـ) صاحب كتاب "الإمتاع والمؤانسة"، وابن الجوزي (ت597هـ) في كتابه "الأذكياء" و"أخبار الحمقى والمغفلين" و"أخبار الطرّاف والمتماجنين"، والأبهيشي (ت868هـ) في كتابه "المستطرف في كلّ فنّ مستطرف"... إلخ (2)، ولعلّ بخلاء الجاحظ وأخبار الحمقى والنوكى والمغفلين عنده أشهر ما ورد في باب التّهكّم والسّخرية والهزاء

---

(1) أبو العباس المبرد: الكامل في اللغة والأدب، تحقيق: محمد أبو الفضا إبراهيم، ج 02، د ط، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، 2004، ص496. "باب قال أبو العباس: نذكر في هذا الباب كل شيء، ليكون فيه استراحة للقارئ، وانتقالٌ ينفي الملل، لحسن موقع الاستطراف، ونخلط ما فيه من الجّد بشيء يسير من الهزل، ليستريح إليه القلب، وتسكن إليه النفس".

(2) ينظر علي البوجديدي: السّخرية في أدب علي الدّوعاجي تجلياتها ووظائفها، ص 53- 56.

السّاحر، نظرا لتعمّق الرّجل في هذا الموضوع وإيمانه بقيمة الهزل في التّرفيه عن النّفس وبقيمة إتيانه للنّاس حتّى يحدث تغييرا وإصلاحا في سلوكيّاتهم كما فعل بكتابه البخلاء هاجيا صفة البخل لا البخلاء.

وهنا وجب أن نفرّق بين مصادر تناولت السّخرية والتّهكّم والهجاء والهزء والهزل كموضوعات عالجتها بالشرح والتّحليل والتّمثيل، وبين من تناولها من خلال قصّ الحكايات الهزليّة والطّرائف والملح والنّوادر التي تتضمّن هذه الموضوعات.

هذا من دون أن نغفل كتب المفسّرين التي تعرّضت للسّخرية بإسهاب، "فنجدهم يعلّون كثيرا من الأساليب بأنّها ساخرة متهكّمة، أو أنّ المقصود منها الاستخفاف والهزء"<sup>(1)</sup>، مثل الزّمخشري (ت538هـ) في تفسيره "الكشّاف"، والألوسي (ت1270هـ) في تفسيره "روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسّبّع المثاني" وغيرهم من المفسّرين للقرآن الكريم الذين فسّروا سواء الآيات التي تضمّنت جذر سخر أم تناولوا آيات كريمة فيها معنى السّخرية والتّهكّم بالتّفسير والتّأويل. وصنيعهم هذا يقترب أكثر من صنيع البلاغيين المتحدّثين عن البلاغة السّاخرة في التّهكّم والتّكرار وغيرها.

يتبيّن ممّا ذكر آنفا أنّ السّخرية لها حضور لا يستهان به في المؤلّفات العربيّة القديمة (كتب النّقد والبلاغة والأدب والتّفسير)، وهي "أسلوب أصيل"<sup>(2)</sup>، تطرّق الدّارسون القدماء إلى بعض أساليبها ومقوماتها إلا أنّهم لم يفرّدوا لها مبحثا مستقلا خاصا بها، ولم يتمكنوا من تحديد مفهوم يحدّد علاقتها بغيرها من الأساليب والمفاهيم.

#### 4) السّخرية عند المحدثين من العرب:

يعدّ العقّاد والمازني من أوائل النّقّاد الذين تناولوا موضوع "السّخرية" خاصّة بعد حديثهما عن ملكة السّخرية عند ابن الرّومي، "ولئن أبان "المازني" الفرق بين السّخرية والهجاء من منظور نفسيّ يمسّ تحليل شخصيّة الهاجي والسّاحر فإنّه لم يتخطّ ذلك إلى دراسة الفوارق

(1) شعيب بن أحمد الغزالي: أساليب السّخرية في البلاغة العربيّة، ص 33.

(2) المرجع نفسه: ص 35.

الأسلوبية بينهما"<sup>(1)</sup>، وحاول المازني أن يحدّد مفهوماً للسّخرية فقال: "السّخر على العموم مبعثه مقابلة الواقع باعتبار ما فيه من النّقص بصورة الكمال باعتبارها أسمى الحالات التي ينبغي أن يكون عليها الواقع"<sup>(2)</sup>، وقد أقرّ النّويهي للمازني والعقاد "بفضل السّبق وتمكّنهما من تمييز السّخرية من "الهجاء الشّخصي" و"التّصوير الكاريكاتوري"<sup>(3)</sup>.

والسّخرية عند محمّد النّويهي ليست النّكتة ولا المزاح ولا الفكاهة وإن كانت هذه الأخيرة عنصراً بارزاً في السّخرية، ويرى ضرورة ابتعادها عن الانفعالات المحتدّة، ويعرّف السّخرية على أنّها ردّ فعل على النّقائص وقسوة الحياة والظلم<sup>(4)</sup>، وهو بذلك يتفق مع المازني فكلّ منهما قدّم مفهوماً للسّخرية يقوم من الإلمام بشخصية المبدع والظروف المحيطة به (الاجتماعية والنفسية)، والتمعّن في الآراء النّقدية لكلّ من المازني والنّويهي المتعلقة بالسّخرية يجدها وردت ضمن سياق الهجاء في الشّعْر<sup>(5)</sup>.

ومن أهمّ الدّراسات التي عنيت بالسّخرية وتتبعها في آثار القدماء كتاب "السّخرية في الأدب العربي حتّى نهاية القرن الرّابع الهجري" لنعمان محمّد أمين طه، هذا الأخير الذي يعرف السّخرية بقوله: "النّقد المضحك أو التّجريح الهازئ. وغرض السّاخر هو النّقد أوّلاً والإضحاك ثانياً، وهو تصوير الإنسان تصويراً مضحكاً: إمّا بوضعه في صورة مضحكة بواسطة التّشويه - الذي لا يصل إلى حدّ الإيلام - أو تكبير العيوب الجسميّة أو العضويّة أو الحركيّة أو العقليّة أو مافيه من عيوب حين سلوكه مع المجتمع، وكلّ ذلك بطريقة خاصّة غير مباشرة"<sup>(6)</sup>. ويستخلص أحد دلالاتها انطلاقاً من معاني الأصوات المكوّنة لها فيقول: "وأصل المادّة في المعجم تدور بعامة حول "اللّين" من النّاحية الصّوتية... سواء أكان الحرفان (س،خ) متواليين... أو منفصلين، ومن هذا يتبيّن لنا أنّ الحرفين (س،خ) في كلمة

(1) زهير مبارك: السّخرية في الرّواية العربية، ص44.

(2) إبراهيم المازني: حصاد الهشيم، د ط، دار الشروق، 1976، ص310.

(3) زهير مبارك: السّخرية في الرّواية العربية، ص45.

(4) ينظر المرجع نفسه: ص46.

(5) ينظر المرجع نفسه: ص46.

(6) نعمان محمّد أمين طه: السّخرية في الأدب العربي، ص14.



(سخر) يوحيان باللين (التذليل) والخفاء، وعدم الإبانة بطريقة مباشرة<sup>(1)</sup>، ويضيف "وكذلك لاشتمال الكلمة على السّين والخاء: وهما الحرفان اللذان يعبران عن اللين والطراوة والخبث والدهاء"<sup>(2)</sup>. ولئن افتقر هذا التعليل إلى العمق التحليلي وحتى النظري فإنه حاول من خلال هذه الإشارات الصوتية التي تلائم وتتوافق وبيئته النقدية التقليدية والبسيطة بمعزل عن المناهج النقدية اللسانية المعاصرة، ومع ذلك فقد سعى البحث إلى استخراج الخفة واللين والدعابة حتى في جذر الكلمة "سخر".

كما غاص الباحث في ما يشبه الموازنة بين السخرية وبقية المتقاربات الدلالية معها، من خلال تبين العلاقة بين الفكاهة والسخرية فيقول: "السخرية تلتقي مع الفكاهة في المنبع الذي تتبعان منه، وقد تختلط إحداهما بالأخرى كامتزاج رحيقي فاكهتين مختلفتين"<sup>(3)</sup>، ونراه أيضا يفرق بين الهجاء والسخرية فيقول: "تمتزج السخرية بالهجاء من ناحية الوظيفة ولكتّهما يفترقان من ناحية المادة أو الطبيعة التي يشتمل عليها كل منهما فالهجاء طريقة غير مباشرة في الهجوم على العدو. ولكن السخرية طريقة مباشرة في الهجوم"<sup>(4)</sup>، كما يصل السخرية بالاستهزاء والضحك...وتعدّ إسهاماته في مجال التنظير لموضوع السخرية جد معتبرة وتستحق القراءة والتتويه.

هذا ونرصد العديد من الدراسات الأخرى التي تداخلت فيها السخرية مع مفاهيم أخرى منها:

- كتاب "الفكاهة عند العرب" لأنيس فريحة الذي جمع الكثير من الفكاهات والنوادر من المؤلفات القديمة.
- كتاب "أدبنا الضاحك" لعبد الغني العطري، وفيه حديث عن الضحك وعن الهجاء.

---

(1) المرجع السابق: ص12.

(2) المرجع نفسه: ص13.

(3) المرجع نفسه: ص 10.

(4) المرجع نفسه: ص10.

- كتاب "سيكولوجية الفكاهة والضحك" لذكريا إبراهيم يتعرّض فيه لموضوع الضحك وآراء علماء النفس الغربيين حوله.
- كتاب "الفكاهة في الأدب" لأحمد محمّد الحويّ، ويتناول مفاهيم كثيرة لأنواع الفكاهة: الدّعابة، المزاح، الهزل، التّهكّم، السّخرية... الخ
- كتاب "الفكاهة والضحك" لشاكر عبد الحميد، وهو عبارة عن تأريخ "لفكاهة والضحك"، دون كشف دقيق لآليات اشتغالها في النّصوص. وإن حاول أن يثير مسألة تداخل المصطلحات ويشير إلى تقاربها وضرورة ترسيم حدودها" (1).
- بالإضافة إلى العديد من المقالات البحثية التي تضمّنتها مجلات علمية وأدبية عربية ليس هذا مجال ذكرها إضافة إلى المجلّات المقتصرة على السّخرية وما يتّصل بها وهي في شكل أعداد خاصّة بموضوع السّخرية وما يقترب منها من مصطلحات ومفاهيم فقط، دون غيرها من الموضوعات التي تتناولها المجلات عادة نذكر منها:
- مجلّة "الهلال" لها عدد خاص حول موضوع الفكاهة في العصر الجاهلي وما يليه من عصور.
- مجلّة "عالم الفكر" لها عدد خاص في موضوع الفكاهة.
- والجدير بالذّكر أنّ هذه الدّراسات والبحوث "لم تتعرّض لمفهوم السّخرية صراحة، غير أنّها مع ذلك قد أولت الفكاهة والهزل عامّة جانبا من اهتمامها وكانت علاوة على كل ذلك سبّاقة في مجال البحث في الموضوع" (2).
- أضف إلى هذا دراسات أخرى تناولت موضوع السّخرية من خلال التّركيز على أديب معيّن وقد استطاعت إلى حدّ كبير أن تضيف إضافات لا بأس بها، وأن تتدارك ما غفلت عنه الدّراسات السابقة...

(1) ينظر علي البوجديدي: السّخرية في أدب علي الدّوعاجي تجلياتها ووظائفها، ص 62.

(2) المرجع نفسه: ص 25.

## 5) السّخرية في الدّراسات الغربيّة:

ترتبط بدايات تناول موضوع السّخرية وحتّى استخدامها في محافل علميّة موثقةً بـ"سقراط" وجدله الفلسفي، والسّخرية عند هذا الفيلسوف حوارية وهي نوع من الخدعة أو اللّعب الدّكي يمارسه السّاخر على ضحيّته فيعلن غير ما يبطن بواسطة أسئلة تتراوح بين الجدّ واللّعب، وأقواله "يكتنفها الغموض لأنّها تتأرجح بين معنيين متعارضين يتقن السّاخر اللّعب بينهما"<sup>(1)</sup>. ومن الطّبيعي وجود ذلك عند سقراط لشهرة الرّجل في باب المحاورات وما تتطلّبه من براعة في السّؤال والجواب ومنها استخدام السّخرية في الحوار كنوع من أنواعه وباب من أبوابه.

فعبّر مفهوم الحوار السّقراطي توصلّ هذا الأخير إلى ما يسمّى بـ"منهج التّوليد"، ومعناه "أنّ الحقيقة داخل الإنسان لا توجد جاهزة، وإنّما يتمّ توليدها بالحوار"<sup>(2)</sup>.

ويعدّ "فريدريك شليغل" أوّل من وسّع السّخرية وجعلها تتجاوز حدود الفلسفة وتتعدّى إلى عوالم الأدب؛ حيث وصلها بميدان الأدب حين أصرّ هذا الأخير "على معالجة السّخرية أوّلاً كظاهرة فلسفيّة، ثمّ كظاهرة أدبيّة وفنيّة"<sup>(3)</sup>. ربّما لأنّ النّصوص التي تتضمّن السّخرية هي نصوص فلسفيّة سقراطية حوارية في أصلها ثم بعد ذلك هي نصوص أدبيّة مسرحية أكانت أم غيرها من أجناس الأدب وفنونه.

أيضاً تناول "هنري برغسون" السّخرية من جانب آخر بتطرّقه إلى ما له علاقة بها وهو الضّحك؛ في دراسة مهمّة له في كتابه "الضحك". وللضحك وظيفة اجتماعيّة ولفهمه لا بدّ من الرّجوع إلى المجتمع؛ يقول: "من أجل فهم الضّحك، يجب وضعه في وسطه الطّبيعي الذي هو المجتمع؛ ويجب بشكل خاصّ تحديد وظيفته المفيدة، التي هي وظيفة اجتماعية... إنّ

(1) زهير مبارك: السّخرية في الرواية العربيّة، ص21، 22.

(2) محمّد الزّموري: شعريّة السّخرية في القصّة القصيرة الوظائف التّداولية للخطاب، ص22.

(3) المرجع نفسه: ص23.

الضحك يجب أن يتجاوب مع بعض متطلبات الحياة المشتركة"<sup>(1)</sup>، وحاول كشف العلاقة بين الطرفين المتواصلين أثناء عملية الضحك بقوله: "الضحك مهما بدا صريحا، بالافتراض، فإنه يخفي فكرة خلفية تفاهمية وأكاد أقول تواطئية مع الضاحكين الآخرين الحقيقيين أو الخياليين"<sup>(2)</sup>. ولعل ذلك يشبه السنن أو التواضع الاجتماعي الذي يفسر حدوث الضحك أصلا، فمن الممكن جدا أن تحكي نكتة في مجتمع غير المجتمع الذي ولدت وانتشرت فيه هذه النكتة ولا يتحقق الضحك.

وفي اعتقاد برغسون الضحك قصاص وإصلاح وتقويم، فالذي يشد أو يخرج عن الجماعة وقوانينها وأنظمتها "لا بد أن يُستهدف لسخريتها اللاذعة وضحكها الموجه. وتبعا لهذا تقوم السخرية بوظيفة النقد والإصلاح بالنسبة إلى الجماعة ذاتها، لأن الأديب الساخر إنما يعرّي بسخريته العادات والتقاليد البالية"<sup>(3)</sup>. ومجرد تعريتها إيدان باكتشاف قبحها ومن ثمّة السعي لإصلاحها.

أما "سيجموند فرويد" فيرى أنّ الفكاهة من أرقى الإنجازات النفسية التي تميّز بها الانسان، وتصدر "في ضوء التّصوّر الفرويدي عن آلية نفسية دفاعية في مواجهة العالم الخارجي المهدّد للذّات، وتقوم هذه الآلية الدفاعية على أساس تحويل حالة الضيق (أو عدم الشّعور بالمتعة) إلى حالة من الشّعور الخاص بالمتعة أو اللذة"<sup>(4)</sup>. وقد فرّق فرويد بين: النكتة، الهزلي، والفكاهة، وجعل السخرية نوعا فرعيا للهزلي.

وسيجموند فرويد هنا يجعل للسخرية هدفا نفسيا ترفيهيا أو علاجيا، محددة بالشّعور بالمتعة كغاية في حدّ ذاتها هروبا من حالة الضيق كسلوك دفاعي عوضا عن أي أهداف اجتماعية نقدية أخرى.

---

(1) هنري برغسون: الضحك، تر: علي مقلد، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2007، ص13.

(2) المرجع نفسه: ص12.

(3) علي البوجديدي: السخرية في أدب علي الدوّعاجي تجلياتها ووظائفها، ص68.

(4) شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك، د ط، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، ع289، يناير 2003، ص128.

ومن أهمّ الدّراسات التي تعرّضت إلى هذا الموضوع من منظور أسلوبى دراسة لـ"فيليب هامون"، وفيها يرى أنّ السّخرية "مقارنة بالخطاب الجاد؛ تعدّ من جنس الخطاب مزدوج الدّلالة؛ يرسله مرسل هو نفسه منقسم على ذاته، فيتقبّله جمهور يتأوّل الرّسالة بطرق مختلفة، إمّا بفهم الرّسالة على عواهنها، أو بتمثّل دلالاتها البعيدة والضّمنية، وتأوّلها"<sup>(1)</sup>، بمعنى أنّ متلقي الخطاب السّاخر يمكن أن نوزّعه إلى طائفتين<sup>(2)</sup>:

أ- طائفة السّدج: وهي طائفة لا تستنطق المضمّر والمخبوء في النّص، وبالتالي فهي تحتاج إلى التّواصل والتّفاعّل، لأنّ فهمها يظل محصورا في المعنى الصّريح المباشر (sens explicite).

ب- طائفة المتواطئين: وهي طائفة تستبطن المعنى المضمّر (sens implicite)، وتكشف عن التّعابير الهازئة الملتبسة، ممّا يؤهلّها للانخراط في عملية التّواصل.

كما أنّ السّخرية في نظره نوع من الدراما و"مشهد ولعبة تقوم على استدعاء فواعل عديدين كالسّاخر وهو مصدر الخطاب مزدوج المعنى، والمسخور منه الذي قد يكون أبله يتقبّل السّخرية. أو ذلك المطلق أو المشوّش حامى القانون"<sup>(3)</sup>، وقد يكون هؤلاء جماعة أو أفراد وحاضرين أو غائبين وحقيقيين أو افتراضيين.

وفيليب هامون يشير إلى استخدامات الأسلوب السّاخر بسياقاته المختلفة. منبّها إلى ضرورة "أن لا يبقى الاهتمام محصورا على المفارقات الدّلالية، بل لابدّ من رصد تلفظ الشّخصيّات ومساءلة قوانين التّركيب الأسلوبى، وأنظمة التّعارضات السّاخرة، وبذلك فالباحث يتجاوز مستويات القلب الدّلالى في السّخرية اللفظية لينتقل إلى الاهتمام بالإيماءات واللّعب على الفضاء الطبوغرافى للكتابة... الخ"<sup>(4)</sup>. وهو موضوع في غاية الأهميّة لأنّ ما نظنّه شكلا قد يومئ إلى أبعاد في السّخرية الهادفة إلى أبعد الحدود، ففي الكتب

(1) علي البوجديدي: السّخرية في أدب علي الدّوعاجى تجلياتها ووظائفها، ص75.

(2) محمّد الزّمورى: شعريّة السّخرية في القصّة القصيرة الوظائف التّداولية للخطاب، ص54.

(3) علي البوجديدي: السّخرية في أدب علي الدّوعاجى تجلياتها ووظائفها، ص75.

(4) محمّد الزّمورى: شعريّة السّخرية في القصّة القصيرة الوظائف التّداولية للخطاب، ص57- 58.

قد تعبّر عن السّخرية النّقاط والفواصل وبقية علامات التّرقيم والفراغات وشكل الخط وغيرها أكثر من إفادة العبارات والجمل ودلالاتها، ولكنّ وجهة النّظر في المكتوبات تذهب مباشرة إلى المتن السّاخر وتتغافل عن العتبات السّاخرة والأشكال السّاخرة على ما لها من أهميّة قصوى. وفي مجال السّينما مثلاً كم من فيلم سينمائي للكوميديا أو السّخرية والضّحك يكون فيه الجينيريك أكثر سخرية من محتوى الفيلم، وكم من غلاف كتاب يكون مجسّداً للسّخرية أكثر من محتواه نظراً لما يتوفّر عليه من صور وأشكال هي عين التّعبير السّاخر.

وتعدّ دراسة "كاترين كيربرات أركشيوني C. K. Orecchioni" حول السّخرية من أهمّ الدّراسات التي تعتمد على مباحث الدّرس اللّساني، والسّخرية عند هذه الأخيرة من المجازات، وتصنّفها إلى صنفين: سخرية لغويّة وسخرية مرجعيّة.

- السّخرية اللّغويّة: وتعرّفها على أنّها "تلك السّخرية التي لا تتجاوز بعد الكلمة أو التّركيب، مع استبعاد التي تغيّر التركيبة الكبرى، وتؤثّر في مجموع النّص"<sup>(1)</sup>، وتتوزّع على خمسة مقوّمات أساسيّة<sup>(2)</sup>:

- مقوّم كلامي (تكلّمي).

- مقوّم لساني أو بالضبط البلاغي.

- المقوّم العاملي.

- محور مباحدة (التّباعد).

- غموض وتناقض ضروري.

والدّرس اللّساني يتجلّى بوضوح في هذا الصّنف من السّخرية فهي تركز "على معيار العلامات اللّغوية للنّص، إلى جانب معيار المقصديّة"<sup>(3)</sup>.

(1) سعاد بالرحمون: السّخرية في الرواية العربية، ص50.

(2) ينظر المرجع نفسه: ص50، 51.

(3) محمّد الزّموري: شعرية السّخرية في القصّة القصيرة الوظائف التّداولية للخطاب، ص43.

- السّخرية المرجعيّة: ترتكز على المفارقة في الأحداث، ذلك أنّها "تتعرّض لمفارقة حدث ما، بواسطة شخصيّة تصبح ضحيّة المفارقة" (1).

والباحثة لم تعرّ النّوع الثّاني (السّخرية المرجعيّة) اهتماماً مقارنة بالنّوع الأوّل (السّخرية اللّغويّة) الذي غلب على دراستها ونال جلّ اهتمامها.

أمّا "ليندا هيتشيون" فقد تناولت السّخرية من وجهة نظر تداوليّة بالنّظر إلى علاقاتها ببعض المفاهيم كالمحاكاة السّاخرة (الباروديا) والهجاء الانتقادي، تقول: "ما يميّز السّخرية عن الباروديا والهجاء الانتقادي هو الصّوغ السيّاقى للسّخرية كظاهرة دلاليّة تهتم بمفهوم الفعل المتموضع للأثر السّاخِر" (2).

ونبيّن من خلال دراسة هيتشيون أنّها زاوجت بين الوظيفة الدلاليّة والوظيفة التّداوليّة عند تحديدها لشروط تحقّق السّخرية؛ ركّزت على "الوظيفة الدلاليّة المتمثّلة في آلية القلب الدلالي، كما ركّزت على الوظيفة التّداوليّة بناء على دراسة الأثر السّاخِر في السّخرية الذي يضمّر تقويماً قديماً يهدف إلى توجيه السلوك الإنساني" (3).

هذه المقاربات وغيرها تحيلنا إلى حقيقة مفادها أنّ السّخرية خضعت للدّراسة والاهتمام من منطلقات مختلفة منها الفلسفيّة والبلاغيّة والأسلوبيّة واللّسانيّة والدلاليّة والتّداوليّة... الخ، والجدير بالذّكر أنّ أغلب الدّراسات تتفق على وجود نوعين متميّزين من السّخرية.

## 6) ضروب السّخرية:

يقصد بضرّوب السّخرية أنواعها المستقرّة عند الدّارسين المتخصّصين في هذا المضمار، سواء التّظهير والتّأريخ لخطاب السّخرية أم المطبّقين لها على الأعمال الأدبيّة وحتى فنون الأداء المختلفة، ويتفق كثير من الدّارسين - وإن اختلفت التّسميات والاصطلاحات - على نوعين للسّخرية هما:

(1) المرجع السابق: ص42.

(2) نقلاً عن المرجع نفسه: ص62.

(3) المرجع نفسه: ص76.

- السّخرية اللفظية (l'ironie verbale) (السّخرية اللفوية عند أركشيوني).
- سخرية الموقف (l'ironie situationnelle) أو السّخرية المقامية (يسمىها هنري موربيه السّخرية المحايثة (l'ironie immanente)، وأركشيوني السّخرية المرجعية، والنقد الفرنسي عموما سخرية الأقدار (l'ironie du sort).
- 1- السّخرية اللفظية: يعتمد هذا النوع من السّخرية على "قلب معنى الكلمة أو الخطاب وجعله متأرجحا بين دلالة سطحية وأخرى بعيدة مقصودة"<sup>(1)</sup>.
- 2- سخرية الموقف: هي عبارة عن "مفارقة ساخرة تتولّد في الظاهر من عفو الأحداث وتدبير الأقدار التي تسلب المسخور منه إرادته وتزجّ به في وضعيات مريرة لم يخترها بإرادته"<sup>(2)</sup>، أيضا؛ لهذا النوع من السّخرية وجوه أخرى نلمسها من خلال المعاينة أو الوعي مثلا "محاورة كوخ من قش وطين لقصر سامق البنيان"<sup>(3)</sup>.
- والوعي مهم جدا في هذه الحالة سواء تعلق الأمر بالمؤلف أم المتلقي وهذا ما يؤكّد عليه "هنري موربيه" حتى تتجح السّخرية وتصل إلى مداها، فسخرية الموقف "هي أساسا صنعة الوعي الساخر المشترك بين المؤلّف وقارئه، فقد لا يلتفت بعضنا إلى مشهد الكوخ يحاور بناء سامقا ويجعله مكوّنا مألوفا من حياته اليومية المليئة بالتناقضات"<sup>(4)</sup>.

---

(1) زهير مبارك: السّخرية في الرواية العربية، ص 41.

(2) المرجع نفسه: ص 41.

(3) المرجع نفسه: ص 41.

(4) المرجع نفسه: ص 42.



# الفصل الأول

بلاغة السّخرية في الرواية الجزائريّة

1- تواتر معجم السّخرية ومرادفاتها

2- الاستفهام السّاخر

3- المبالغة والسّخرية

4- التّكرار وبلاغة السّخرية

## 1) تواتر معجم السّخرية ومرادفاتها:

يضمن مدلول السّخرية حضوره وتواجده ضمن النّسيج اللّغوي للعمل السّردى الرّوائى الجزائري، وانطلاقاً من الحضور الفعلي لهذا المعجم البارز، نرصد تواتر معجم السّخرية ومرادفاتها بشكل لافت للانتباه في مختلف الرّوايات الجزائرية المزمع تتبّع ظاهرة السّخرية فيها، ويزداد حضورها كثافة في بعض الرّوايات (الجازية والدراويش). وحتى نبيّن دلالاتها المختلفة نحاول استحضار تجلياتها في سياقاتها المختلفة.

### 1- معجم السّخرية:

يرد لفظ السّخرية بصفته مجرد انفعال أو حالة نفسية دون أن يقترن بأيّ تعبير جسدي؛ من ذلك قول "الحاج كيان" (بطل رواية عرس بغل) في حوار داخلي حول تعلقه بحياة النّفوس: "كنتّ تسخر من باباي البوكسور، لأنّه عشقها. كان في نظرك زمردة الثّاني، ينتظر من سيدق أنفه"<sup>(1)</sup>، فمن خلال فعل السّخرية المقترن بضمير المخاطب نستشف دلالة التّحقير ومعاني الاستصغار والسّب والشتم والتّعيير والازدراء المتوقّعة من فعل السّخرية من شخص أسود البشرة "الباباي".

أيضاً نلمس ذات الفعل مقترنا هذه المرة بضمير المتكلم في الرّواية ذاتها من خلال الحوا الداخلي لـ "خاتم" وهو ينازل "حمّود الجيدوكا": "...أعطيه فرصة القائي. وعندما لا يتمكّن، أسخر منه وأستفزه، فيركب رأسه..."<sup>(2)</sup>، فلفظ السّخرية ورد مجرداً من أيّ تغيّرات قد تعتري ملامح الوجه أو حركات جسدية، وهو انفعال يصاحب السّاخر وقد يكون هذا الانفعال داخلياً (حديث نفس) أو خارجياً متاح لإحساس الآخرين به. بل وتتّضح دلالاته أكثر من خلال ما عطف عليه من فعل الاستفزاز، مما يجعله محافظاً على نفس الدلالات السابقة التي سجّلناها عند الحاج كيان وهو يسخر من باباي البوكسور.

وللجسد وظيفة سيميائية ساطعة الدلالة؛ إذ يمتلك إشارات ولغة تسهم بشكل مباشر حيناً وغير مباشر أحياناً كثيرة في فهم الكلام وتكثيف دلالاته؛ "ذلك أنّ الجسد في

(1) الطّاهر وطّار: عرس بغل، د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 99.

(2) المصدر نفسه: ص 120

السّخرية الأدبيّة يظلّ محافظاً على وظيفة الإيعاز بالسّخرية إلى القارئ، إذ هو أحد العلامات السّاخرة"<sup>(1)</sup> الموحية بمختلف الدلالات المستفادة من غير تلفّظ، ولا تخفى على القارئ مهما كانت درجة تلقيه الدّوقية والعلميّة هذه الحالة كشفاً ووعياً، أمّا إذا ارتبطت الحالة الجسديّة في سكونها وفي حركتها بلفظ السّخرية فهي زيادة في الكشف وتعميقاً في الوعي بالدّلالة.

وقد يقترن لفظ السّخرية بتعبير جسدي معيّن مثل الابتسامة؛ التي تجسّد عمق الصّراع بين المتخاصمين في رواية عرس بغل(حول حياة النّفوس)، يقول الطّاهر وطار: "خرج حمّود الجيدوكا من خلف المشرب. راح يكيل ببصره خاتم، طولاً وعرضاً، وعلى شفّتيه ابتسامة ساخرة"<sup>(2)</sup>. هذه الابتسامة هي في حقيقة الأمر وفق مدلول الجملة التّعبيريّة السّرديّة عبارة عن سلاح، سلاح مُضوّف للخصم عبر عنف الابتسامة المتشبّعة بالسّخرية وبالاستصغار والاحتقار الموجّه للخصم، أو على الأقلّ المشبعة بالثّقة في النّفس على هزم الخصم، من خلال توجيه الاحتقار والاستصغار له، بل وتصويره ضعيفاً مهزوماً لا محالة.

هذا الصّراع الذي لا يشفي غليله غير الاحتدام في معركة يكون الابتسام السّاخِر فيها من نصيب القوي والغالب، يقول السّارد: "حاول التّقهر. تشجّع خاتم. أسرع إليه. انحنى. تمكّن من ذراعه. قذف به إلى الأمام. التفت ليرى أثر الوقعة. كان خاتم واقفاً والبسمة السّاخرة على محيّاها. عيناه تنظران إلى الجدران الأربعة، ويدها ممدودتان تريدان الانقضاض"<sup>(3)</sup>، والبسمة السّاخرة دائمة الحضور من قبل ابتداء المعركة ووصولاً إلى تحقيق الانتصار الذي حقّقه القوة في الضّرب والدّفع وحثّى في النّظر إلى الخصم مع ابتسامة ساخرة.

كما يأتي الابتسام السّاخِر ردّ فعل على الإحساس بالشفقة وبالخذلان من واقع لا مفرّ من التّسليم والاستسلام له (السّجن)، فالطيّب بطل رواية الجازية والدّراويش دخل السّجن

(1) زهير مبارك: السّخرية في الرواية العربيّة، ص126.

(2) الطّاهر وطار: عرس بغل، ص74.

(3) المصدر نفسه: ص121.

بتهمة لم يرتكبها بسبب مقتل الطالب الأحمر الذي راقص خطيبته الجازية في زردة بالدشرة مع الدراويش... ينحت الطيب بأظافره أشكالا تشبه الألفات على جدار السّجن مكملا عمل أحد السّجناء الذي لم يُقدّر له تجاوز باب السّجن وهو ينعم بالحياة؛ يراقب الطيب الشّاعر السّجين الذي يشاركه الغرفة مشفقا عليه، يقول الطيب: "...لما رأى الشاعر" أصابعي مضرّجة بالدماء ابتسم ساخرا وقال:

- الدّماء أيضا تبقى آثارها إذا أردت أن تترك لك آثارا في هذا السّجن القذر!"<sup>(1)</sup>.

ففي هذه الابتسامة السّاخرة معاني الهزء والتّحسّر من واقع لم تستطع يد الإنسان تغييره كما تتمنى وتشتهي، وهنا يتجلّى صراع الإنسان مع الأقدار.

قد يستدعي لفظ السّخرية علامات جسديّة أخرى ترسم معالم السّخرية وتُجليها كاستحضار بعض الحواس وجعلها دعامة للسّخرية، فحاسة البصر مثلا إذا وجّهت بشكل معيّن تغدو كالسّهام المنفلتة تشحن الملامح وتجعلها مفعمة بالسّخرية، بل إنّها تستغني في أحياء كثيرة عن أيّ لفظ منطوق، فالسّجان يخاطب "الطيب" ويشير إلى السّجين الآخر (الشّاعر) الذي سيشاركه الغرفة، هذا الأخير (الشّاعر) الذي يكتب في بنظرة تشوبها سخرية يصعب تصويرها؛ يقول السّجان: " - أنت الآن لا تحتاج إلى تفكير، سيملاً بثرثرته كل حواسك!

قال ذلك وأصبعه تشير إلى "الشّاعر" الذي كان ينظر إليه بسخرية يصعب تصويرها!"<sup>(2)</sup>.

لقد أدرك السّارد الجزائري أنّ السّخرية أبلغ من كثير من البلاغات المعتمدة في الخطاب الأدبي، ولذلك عبّر عنها بالصّعوبة في تصويرها، والتّصوير هنا يقصد به الوصف والشرح والتّحليل والتّوضيح والتّجلية.

قد تضاف صفة ما من الصفات إلى لفظ السّخرية لتوجيهها إلى مقصدية معينة، مثل: المكر، المزاح، ونلمس ذلك مثلا في:

(1) عبد الحميد ابن هدوقة: الجازية والدراويش، ط2، دار الآداب، الجزائر، 1991، ص161 - 162.

(2) المصدر نفسه: ص108.

- المكر: الذي نجده في مباحثة الراعي لعابد (ابن المهاجر)؛ "...وقف عند رأسه فجأة، كأنه نزل من السماء! قال له بابتسام ساخر ماكر:

- احلف أنك لم تشعر بمجئئي!"<sup>(1)</sup>.

فصفة المكر المضافة إلى السخرية تضاعف من تركيز الذهن وتحمله إلى تجاوز المعنى البريء، بل وتؤدي إلى تكثيف الدلالة وتحديدها تحديدا واضحا وعميقا عبر مخرج التوضيح والوصف.

- المزاح: عندما سألت صافية (الطالبة المتطوعة) عن سبب رغبة الكثيرين في الجازية وتقدمهم لخطبتها مع عدم رؤيتهم لها (رغم امتناعها عنهم جميعا)، "أجابها الأحمر بسخرية مازحة:

- جدتها الأولى الكاهنة، وجدّها القريب صاحب الحمار!"<sup>(2)</sup>.

إضافة المزاح للفظ السخرية متعلق بالكلام الذي يليه الذي يرشح بروح الفكاهة والتندر، فتعلق الناس بالجازية وطمعهم في الاقتران بها لعراقة نسبها القديم من جهة وضالة نسبها القريب من جهة أخرى، وهي مفارقة تدعو للضحك واستهجان هذا التعلق غير المبرر في نظر صافية والطالب الأحمر مادام الخطاب لم يحظوا برؤيتها...

والحقيقة أنّ المفارقة بين دلالتى الجملتين المعطوفتين على بعضهما البعض: "جدتها الأولى الكاهنة، وجدّها القريب صاحب الحمار" في حدّ ذاتها تتم عن سخرية لاذعة مصدرها - كما أسلفت - التباين بين النسبة إلى الكاهنة ملكة من جهة والنسبة إلى صاحب حمار من جهة ثانية، والفرق بين علو شأن النسبة الأولى ودنو شأن النسبة الثانية واضح وبيّن للغاية. غير أنّ التقديم لهاتين الجملتين الساخرتين بلفظ السخرية اقترن بوصف المزاح، وهو ما نبّه أكثر ودلّل أعمق وكثّف مدلول السخرية في الجملتين.

ويحدث أن توحى بعض القرائن اللغوية المرافقة لفعل السخرية بتخيّل حركات دالة للجسد، يقول السارد في رواية عرس بغل: "...قال ختومة في لهجة لا تخلو من سخرية..."<sup>(1)</sup>،

(1) المصدر السابق: ص91.

(2) المصدر نفسه: ص59.

إنّ لفظة "لهجة" تقودنا "إلى استحضار تغيّر نبرة الصّوت باعتبارها علامة فاعلة من علامات السّخرية الشّفوية"<sup>(2)</sup>، غير أنّ المعنى قد يتعدّى النّبر الصّوتي وتغيّره إلى الحركات الجسديّة المصاحبة للتّغيير في النّبر الصّوتي؛ كالضّحك المصطنع والتّكشيرة والعديد من حركات الفم والعينين وحتّى اليدين المصاحبة للنّبر الكلامي، وخاصّة إذا فهم من اللهجة معنى طريقة الكلام من حيث الشدّة والهدوء والسّرعة والبطء وغيرها، حيث تبتعد كثيرا عن مفهوم النّبر في الكلام.

أيضا قد يحمل لفظ السّخرية حمولات دلاليّة تومئ إلى أنّ الخطاب السّاخر إمّا أن يكون مُرسلا للسّخرية (ساخر) أو مُستقبلا للسّخرية (مسخور منه) تقع عليه السّخرية:

- المسخور منه:

في رواية "نوار اللّوز" وفي رحلة استذكار للماضي، يستدعي صالح بن عامر الزّوفري بطل الرواية بعض الشّخصيّات والموضوعات التّراثيّة كالجازية وسيرة بني هلال، وفي نزال الجازية مع الدّهّام يسخر هذا الأخير من الأنثى المحاربة (الجازية) ويمتّع عن محاربتها، يقول السّارد: "كنت واجمة تنتظرين حركة الدّهّام الذي رفض أن يحاربك. شعرت بثقل الدرّع في يدك. الهجمة الأولى لم تأت بشيء. فقد تفاداك وهو يسخر من أنوثتك ورخاوتك، ولكنّ الضّربة التّانية المفاجئة كبرق يوم عاصف، فصلت رأسه عن بقيّة جسده"<sup>(3)</sup>، فالمسخور منه الجازية التي قلبت موازين القوّة والاعتقاد السّائد (الأنثى ضعيفة) وتغلّبت على الرّجل القوي المحارب السّاخر، وهذه الحادثة تعبير عن المثل العربي القديم الدّال على أنّ الرّجل يؤتى من مأمّنه، والدّلالة على معنى التّحقير والاستصغار والهزء في دلالة لفظ السّخرية هنا هي التّتيحة الصّادمة، وهنا تكمن المفارقة بين أحد أجزاء المقدّمة من جهة وبين التّتيحة من جهة ثانية (سخرية واستهزاء واحتقار واستصغار واستكبار وثقة بالقوّة / هزيمة منكورة وغير متوقّعة وهي مثار للسّخرية).

(1) الطاهر وطار: عرس بغل، ص185.

(2) زهير مبارك: السخرية في الرواية العربية، ص126.

(3) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ط 2، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية - دمشق، 2007، ص151.

نتلمس هذا المستوى من السّخرية في رواية الجازية والدرّاويش لعبد الحميد بن هدوقة، من خلال سخرية الرّعاة من عايد ابن المهاجر الذي رجع إلى الدّشرة طمعا في الجازية لشهرة جمالها بين النّاس، خدعه هؤلاء وأوهموه بأنّه التقاها في بيتها وحادتها. وفي حوار له مع حجيّة (أخت الطيّب) ينصدم بالحقيقة ويصيبه الدّهول حين يكتشف سخريتهم منه، يقول السّارد: "...ضحكت حجيّة حتى كادت تسقط عليه.."

- مالك تضحكين؟

- أنت لم تكن في دار الجازية. كنت في دار أحد الرّعاة تتكرّك في لباس امرأة!

- لا، لا غير معقول! لا يمكن لأحد أن يسخر منّي أنا!..."<sup>(1)</sup>.

وهنا يأتي موقف تجرّع مرارة الهزيمة في موقف سخروي تسببت فيه سخرية القوي (الغالب) من الضّعيف (المغلوب)، فعايد يؤكّد سخرية الرّعاة منه عند حديثه عن الجازية: "...وأنا... لم أستطع حتّى رؤيتها! سخر منّي حتّى الرّعاة! لا شكّ أنّ السكّان كوّنوا لأنفسهم عنّي صورة، تجسّم السّداجة والغباء!..."<sup>(2)</sup>، وكذلك الأمر حين يعده أحد الدرّاويش بتمكينه من رؤيتها في الزّردة المزعم إقامتها في الدّشرة، ينتابه الشكّ والحيرة والخوف من أن يُسخر منه مرّة أخرى، في حوار داخلي يقول عايد محتارا: "لكن الدرّويش، هل حدّته بصدق؟ ألم ينصب له شركا آخر ليسخر منه مع رفاقه، كما فعل الرّعاة؟..."<sup>(3)</sup>.

إذن؛ للسّخرية طرفان: المسخور منه (عايد) في حالة الضّعف والدّهول والاستهجان لما حدث معه، والسّاخر (الرّعاة) في حالة القوي الغالب المغتبط بصنيعه.

- السّاخر:

ونستشفّ ذلك من خلال والد الطيّب في رواية "الجازية والدرّاويش" الذي يحدّث عايد عن الطّالب الأحمر ساخرا ومتعجّبا من طمعه في الجازية، "قال له: "نحن حرثنا وتعدّبتنا أيام

(1) ابن هدوقة: الجازية والدرّاويش، ص140.

(2) المصدر نفسه: ص157.

(3) المصدر نفسه: ص159، 160.

القر وهو جاء ليحصد الغلة! جاء ليتزوج بالجازية! لا يخاف أحدا ولا يخشى أحدا لأنه جاء من طرف الحكومة... يا للعجب!"<sup>(1)</sup>، تميّزت السخرية بالاستغراق في التعجب فالسّاحر(والد الطيّب) يستغرب طمع الطالب الأحمر(المسخور منه) في الجازية ولا يجد لذلك مبرراً؛ وإن كان من طرف الحكومة الممثل الرّسمي للقوة والسّطة في ذهن الطبقة الشّعبيّة.

وفي رواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج نرصد استذكار صالح بن عامر الزّوفري لأحد الأشخاص وهو "الخيارى" الذي اغتاز من بيع قبور الشّهداء فقذف به الغيظ والقهر بعيدا إلى الغابة حيث شقق نفسه، "وجد ذات فجر باردا مشنوقا مثل بلوطة يابسة، في غابة متوحّشة. متدلّيا كان. لسانه أبيض ككفن جديد يدفن به ميّت أوّل مرّة. وجهه أزرق وبارد كقطعة حديد. يرحمه الله، كأنه يسخر من هذه الخلائق الحشريّة التي يتوقّف الزّمن عن دورته ولا توقف هي"<sup>(2)</sup>، فالسّاحر هو الخيارى المهزوم والمحبط، والمسخور منه الخلائق الحشريّة؛ وهم الوصوليون والانتهازيون الذين باعوا الوطن وبيعونه في كلّ لحظة لأجل منافعهم الشّخصيّة وليضمنوا استمرار نفوذهم وسلطتهم... هم كالحشرات التي تتكاثر وتتوالد بسرعة دون أن ينقطع نسلها أو تقضي عليها آفة من آفات الزّمن، فالسّاحر يسخر من هؤلاء رغم أنّ موته لن يغيّر الأمر البتّة.

والواقع أنّ السّخرية ليست حكرا على شخصيّة معيّنة "بل هي ملمح رافق كلّ الشّخصيّات حتّى تلك التي تبدو هامشيّة وعرضيّة في سياق حضورها القصصي"<sup>(3)</sup>، ويتعارض هذا الأمر مع رواية "الحلزون العنيد" للرّوائي رشيد بوجدرّة، إذ يحاول بطل الرواية إقناعنا بمنطق آخر، ففعل السّخرية موجّه إلى فئة بذاتها ومتعلّق بها دون غيرها، وهو مرتبط بالقبح لا الجمال، ففي حديث له عن الجاحظ ومدى قبحه وبشاعة خلقته؛ يورد القصّة التي رواها الجاحظ، والمتعلّقة بالمرأة الجميلة التي ساقته إلى صنّاع وأخبرته بعثورها

(1) المصدر السابق: ص88.

(2) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص36.

(3) زهير مبارك: السخرية في الرواية العربيّة، ص127.



على المطلوب وأشارت إلى الجاحظ؛ إذ طلبت منه رسم صورة جرد<sup>(1)</sup> على خاتمها فاحتاج الصائغ إلى نموذج فوجدت ضالتها في الجاحظ، يقول البطل: "...أعترف أنني أفتقر إلى روح الدعابة هذه، ولا أحبّ السّخرية منّي. ربّما كان للكائنات القبيحة وحدها قدرة السّخرية. لأنّ الكائنات الجميلة جدّية تمام الجدّية. وهذه حالي. ليس لي أن أقدم تنازلات بالرغم من كلّ إعجابي بابن بحر، فأنا لا يمكن أن أقلد سلوكه"<sup>(2)</sup>، ويكرّر البطل إعجابه بسخرية الجاحظ في موضع آخر فيقول: "...أعيد قراءة نصوص أبي عثمان الأدبية. أحبّ سخريته اللاذعة"<sup>(3)</sup>.

وقد يرتفع مستوى الوعي بالسّخرية إلى الحيوان فيتجاوز فعل السّخرية الإنسان؛ كما يذهب إلى ذلك واسيني الأعرج في رواية "نوار اللّوز" فيقول: "بعض الكلاب ترفع إحدى قوائمها الأخيرة وتبول في سخرية مطلقة من البرودة"<sup>(4)</sup>.

## 2- مرادفات السّخرية:

نرصد بعضا من مرادفات السّخرية التي تتعالق مع السّياق الذي وردت فيه أحيانا، ومن هذه المرادفات ما يأتي:

### - لفظة الضّحك:

الضّحك ظاهرة نفسية وفيزيولوجية، يُظهر تعابير معيّنة على تقاسيم الوجه، وأحيانا يُصاحب بحركات جسدية إذا بلغ حدّا معيّنًا من الشدّة والانفعال. والسّخرية لا تختلط بالضّحك دائما، فالسّياق هو الذي يحدّد إن كان ضحكا تشوبه سخرية أم لا.

في رواية "عرس بغل" للطاهر وطّار يستفزّ خاتم خصمه حمود الجيدوكا بأغنية شعبية معروفة مستغلا ورود اسم "حمودة" بين كلمات الأغنية، والأغنية وما تستدعيه من

(1) القصّة المشهورة طلبت المرأة من الصائغ رسم شيطان على خاتمها وليس جرد، ينظر الجاحظ: البخلاء (ينظر المقدمة)، ط2، دار مكتبة الهلال، بيروت - لبنان، 1419هـ، ص8.

(2) رشيد بوجدرّة: الحلزون العنيد، ترجمة هشام القروي، ط2، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، ANEP، الجزائر، 2002، ص83.

(3) المصدر نفسه: ص84.

(4) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص192.

حركات تعبيرية ساخرة على الوجه تستثير ضحك مساعدَي خاتم؛ - "يا جاري يا حمود يا جاري دبّر عليّ. الناس تبات رقود، وأنا النوم حرام عليّ".

"هتف خاتم، يستفزّ حمود الجيدوكا. ضحك مساعداه. ضحكت العناية بدورها"<sup>(1)</sup>، فالضحك في هذه الحالة مبطنٌ بسخرية لاذعة بسبب حدّة النزاع بين خاتم وحمود الجيدوكا حول حياة النفوس.

في روي "عرس بغل" دائماً، وبعد العراك الذي دار بين حمود الجيدوكا وخاتم؛ يوقن خاتم بتفوّقه على خصمه فينتشي ضاحكا من هيئة خصمه مستفرغا حقدا كبيرا يكشف عن مكان نفسه، "عادت النساء إلى المناضد. عاد حمود الجيدوكا إلى المشرب يتفصّد عرقا. نهض خاتم ضاحكا"<sup>(2)</sup>، فالضحك مرادف للسخرية لارتباطه بما سبق وهو محاولة إذلال الخصم والتفوق عليه.

وقد يبدو الضحك بريئا خاليا من السخرية - ضحك لأجل الضحك - لكن بمجرد تتمة الكلمات أو الجمل المتعلقة بالضحك نكتشف أنّه ضحك ملغم يحمل مقصدية معينة لا تخلو من سخرية، إنّ الواقع المتردّي الذي يعيشه صالح بن عامر الزوفري في رواية "نوار اللوز" هو الذي دفعه إلى التهريب ولكي لا يكتشفه حرس الحدود وكلاب الليل يعمد إلى الحيلة، ويلف نفسه بلفائف الكتّان فيستدعي مظهره الضحك، لكنّه في الواقع ضحك مبطنٌ بسخرية عميقة من الواقع وضيق طرائق العيش فيه، يقول واسيني الأعرج: "تحسّس قطع الكتّان الملفوف حول جسمه. ضحك من كلّ أعماقه. بدا لنفسه منتفخا على غير العادة. يا الله يا سيدي. إنّها الطريقة الوحيدة لتهريب الكتّان. لا خيار ثالث في هذه البلدة"<sup>(3)</sup>، فبما أنّ الواقع أليم ومرير واستدعى ضحكا، فإنه ضحك كالبكاء، مشحون بمعاني السخرية والاستهزاء من الواقع ومن السلوكات النّابعة عن هذا الواقع كرد فعل طبيعي لمعايشته.

(1) الطاهر وطار: عرس بغل، ص74. والأغنية هي من أغاني المطربة التونسية بهية رحال "علية".

(2) المصدر نفسه: ص125.

(3) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص63.

كما يقترن الضحك بقريئة تدلّ على السّخرية وهي لفظة السّخرية ذاتها، ممّا يدخل الضّحك في حيّز السّخرية. كما في رواية "الجازية والدرّاويش" لابن هدوقة، يقول السّارد: "ضحك الأحمر ساخرا من سداجة رفيقه..."<sup>(1)</sup>.

#### - لفظة قهقهة :

ورد في المعجم الوسيط: "قَهَقَهُ رَجَعَ فِي ضَحِكِهِ، أَوْ اشْتَدَّ ضَحْكُهُ، كَقَهَّ فِيهِمَا. أَوْ قَهَّ: قَالَ فِي ضَحِكِهِ قَهَّ، فَإِذَا كَرَّرَهُ، قِيلَ قَهَقَهُ"<sup>(2)</sup>، فالقهقهة ناتجة من شدة الضّحك، والضّحك دلّالته تتوافق مع السّخرية في بعض المواقف، والحركات الجسديّة التي ترافق القهقهة تكثّف من دلالة السّخرية لأنّها تجمع بين الضّحك وبين حركة الرأس وبين الصّوت المختلف عنه في حالة الضّحك العادي، وفي كلّ الأحوال الدّلالة على السّخرية يحدّدها السّياق.

ونرصّد ذلك في رواية "نوار اللّوز" لواسيني الأعرج؛ فبعد عناء كبير استطاع صالح بن عامر الزّوفري ورفيقه العربي أن يقطعا الوادي الكبير راجلين وسط الظلام الدّامس، وأنهكهما الطّمي والطّوب والوحل ومنسوب المياه المرتفع الذي لم يكن متوقّعا وحمولتهما الثّقيلة من السّلع المهرّبة... لكنّهما فوجئا بحراس الحدود على الضّفة المقابلة، الذين استقبلوهما بقهقهاتهم، يقول صالح الزّوفري: "كنا نمشي صوب سيّارة لاندروفر مطأطي الرّؤوس. في أيدينا لجام العود ومشدّ البغلة المحملين بالسّلع المهرّبة. كان حراس الحدود والجمارك يقهقهون من حالتنا وهندامنا المتّسخ"<sup>(3)</sup>، كان مظهرهما يدعو للشفقة لكنّه أثار سخرية حراس الحدود وشماتتهم، فالسّياق هو الذي وجّه اللفظة (القهقهة) إلى الدّلالة على السّخرية.

(1) ابن هدوقة: الجازية والدرّاويش، ص65

(2) ينظر الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادّة قهه، ص1127.

(3) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص102.

وفي رواية "عرس بغل" للطاهر وطار نستجلي السّخرية بوضوح في ردّ حياة النّفوس على خاتم، وذلك من خلال التّصريح بلفظ السّخرية أوّلاً ثمّ لفظ القهقهة، ممّا أسهم في توجيه الخطاب نحو الدّلالة السّاخرة:

"- ماذا تقولين؟"

"- هات لي من تركة أبيك تفاحا يفوح يردّ العقل والروح.

ردّت حياة النّفوس ساخرة، ثمّ قهقهت. وهتفت: (...)

- إنّه يعرض عليّ الزّواج يا حمّود. ما قولك؟"<sup>(1)</sup>

إنّ حياة النّفوس تسخر من خاتم وتستخفّ بطلبه (الزّواج) الذي أثار ضحكها إلى حدّ القهقهة، وهي تستشير غريمه حمّود الجيدوكا استخفافاً بخاتم.

إذن؛ اقتران لفظ السّخرية بالقهقهة يكتّف من دلالة السّخرية خاصّة إذا ارتبط فعل القهقهة بتعابير جسديّة دالّة على السّخرية.

- الهاء أو الاستهزاء:

كثيراً ما يتداخل الهاء مع السّخرية؛ ومن الدّارسين من لا يفصل بينهما فالمعجم اللّغوية - كما رأينا سلفاً - تشير إلى أنّ الهاء أو الاستهزاء هو أحد مرادفات السّخرية، ومنهم من يشير إلى وجود فوارق بينهما مثل معجم المعاني؛ فأبو هلال العسكري في كتابه الفروق في اللّغة يقول: "الفرق بين الاستهزاء والسّخرية أنّ الإنسان يستهزأ به من غير أن يسبق منه فعل يستهزأ به من أجله، والسّخر يدل على فعل يسبق من المسخور منه..."<sup>(2)</sup>، فالاستهزاء يقع إذا لم يسبق بفعل يستهزأ به من أجله، بينما السّخرية تقضي بوجود فعل أو سبب وارد من المسخور منه يؤدّي إلى السّخرية.

إنّ بطل رواية "الحلزون العنيد" لرشيد بو جدره، يهزأ منه رؤساءه حين يسهب في الحديث عن الجرذان وحدها المتيقّظ؛ وقدرتها على الإحاطة بالأشياء؛ وذاكرتها القويّة في اختزان المعلومات المتعلقة بمحيطها كالمسالك الممكنة والمفضية إلى الطّعام... الخ،

(1) الطاهر وطار: عرس بغل، ص35

(2) ينظر أبو هلال العسكري: الفروق في اللّغة، ص249.

يقول: "كثيرا ما يهزؤون بي" (1)، فالهزاء وقع لسبب وهو إغراق البطل في الحديث عن الجرذان وصفاتها أمام مرؤوسيه مما أدى إلى السخرية منه.

#### - المزاح:

من مزح جاء في القاموس المحيط، "مَزَحَ، كَمَنَعَ، مَزَحًا وَمُزَاحَةً وَمُزَاحًا، بضمَّهما، (وهما اسمان): دَعَبَ. وَمَا زَحَهُ مُمَازِحَةً وَمِزَاحًا، بالكسر، وتَمَازَحًا" (2)، فالمزاح بمعنى الدَّعَابَةِ (3). إذا اتَّصل المزاح بلفظ السَّخْرِيَّةِ يُحْمَلُ مَحْمَلَهَا وَيَغْدُو تَابِعًا لِدَلَالَتِهَا، والدَّعَابَةُ تقتضي اللَّطْفَ والمرح وبذلك فالسَّخْرِيَّةُ تخف حدَّتها وتنحو منحًا لئبًا مرحًا، ولا تحمل محمل الجد.

في رواية "الجازية والدرأويش" لابن هذوقة نجد إحدى شخصيات الرواية وهي صافية تتساءل عن كثرة خطاب الجازية مع عدم رؤيتهم لها، وتستخف بتصرفات هذه الأخيرة وتعدّها تصرفات ملكية (حجب الجازية لوجهها وامتناعها عن كل خطابها واقتناعها بأنّها ستتزوج بمن لم تخطر له على بال)، يقول السَّارِدُ: "أجابها الأحمر بسخرية مازحة:

- جدَّتها الأولى الكاهنة، وجدَّها القريب صاحب الحمار!

ضحكنا جميعا من تلك التورية الجميلة" (4)، وهي سخرية مازحة تستدعي استلطاف ما قيل عن الجازية، ودعابة يشوبها مرح ولين يقود إلى الضحك أحيانا...

أمّا إذا لم يقترن المزاح بلفظ السَّخْرِيَّةِ فهو مجرد دعابة. مثل قول البطل في رواية "الحلزون العنيد"، بخصوص مكاشفته للمؤدّن بقضيّة اعتقاده وتديّنه: "لقد قلت له بوضوح إنّ إخلاصي للدولة يمنعي عن الإيمان بالله. لم يأخذ بكلامي مأخذ الجد. بل اعتبره مزاحا، وأنا صاحب نكتة" (5)، استبعد المؤدّن قضيّة إيمان البطل ولم يتعمّق في مدلولها

(1) رشيد بوجدرّة: الحلزون العنيد، ص12.

(2) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة مزح، ص219.

(3) المرجع نفسه: مادة دعب، ص79.

(4) ابن هذوقة: الجازية والدرأويش، ص59.

(5) رشيد بوجدرّة: الحلزون العنيد، ص53.

ولم يحملها محمل الجد ، لأنها في اعتقاده لا تعدو أن تكون مجرد مزاح ودعابة لا تخلو من نكتة.

ويتطابق الأمر مع ذات المعنى حين يبوح البطل في الرواية ذاتها ( الحلزون العنيد) بمكنونات نفسه: "...الحق أن الصّومعة زائدة عن الحاجة، بما أن مضخّات الصّوت تبلغ البعيد وتفي لنشر كلمة الله في الأثير اللّازوردي. دون أدنى سخرية. الأفضل شطبها. وإلاّ، ظنّ النّاس أنّي أمزح في غير موضع"<sup>(1)</sup>، لأنّ السيّاق لم يدل على السّخرية بل على الدّعابة.

- **المفارقة:** إنّ المفارقة هي التّناقض والمخالفة والتّضاد؛ وهي إثبات لقول يتناقض مع الرّأي الشّائع ومخالفة موقف الآخرين ورفض المعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الضّد (2)... تتكوّن في أذهاننا "...نتيجة الجمع بين عناصر متنافرة أو متعارضة"<sup>(3)</sup>.

والمفارقة وجه من وجوه السّخرية إذا ارتبطت بالتّهمك، كما أنّ "الأسلوب السّاخر أو الموقف السّاخر، قد ينبني على التّناقض أو التّعارض الدّلالي فتتجلى فيه المفارقة"<sup>(4)</sup>.

في حوار داخلي يقول بطل رواية "الحلزون العنيد": "...إنّه ليس سوى معدّي أرجل حقير، مبقبق في بلل حياته. وأنا، بالمفارقة، أحسن محاصرا بالجفاف، أختنق، مضطهدا بدويبة تلاحقني، وتغيب أياما عديدة كيما تفزعني، ثمّ تظهر من جديد، مترصّدة، زاحفة خلفي على أسفلت الشّارع"<sup>(5)</sup>، حلزون حقير ضعيف تافه على حدّ تعبيره، يؤرّقه ولا ينفك يفكر فيه رغم أنّه مكلف بمهمّة خطيرة وهي إيجاد طريقة للقضاء على الجرذان التي تهدّد المدينة. فالمفارقة تتجلى في حقارة الحلزون وضالته أمام مدير يهابه الموظّفون ويحسب له ألف حساب ومكلف بمهمّات خطيرة (إبادة الجرذان)، ومع ذلك فالحلزون يزعج البطل ويسترعي انتباهه وتفكيره. وهذا ما يستدعي سخرية البطل.

(1) المصدر السابق: ص53.

(2) ينظر سعاد بالرحمون: السخرية في الرواية العربية، ص24.

(3) المرجع نفسه: ص24.

(4) المرجع نفسه: ص24.

(5) رشيد بوجدره: الحلزون العنيد، ص62.

## - الاحتقار:

"الحَقْرُ: الدِّئَةُ، كالحُقْرِيةِ، بالضمِّ، والحَقَّارةُ: مثثةٌ، والمَحْقَرَةُ، والفعل كضَرَبَ وكرَمَ، والإِذْلالُ، كالتَّحْقِيرِ والاحتِقَارِ والإِسْتِحْقَارِ، والفعل كضَرَبَ"<sup>(1)</sup>، الاحتقار من الإذلال والإذلال عادة يكون بمعنى الإهانة، نلمحها من خلال استصغار الآخر وإشعاره بدونيته وانحطاطه.

نلمس هذا المعنى من خلال ورود لفظة الاحتقار في رواية "عرس بغل"، يقول السَّارِدُ: "رمقته بنظرة احتقار، ثم رفعت كتفيها، وقبل أن تلفظ بأية كلمة، نهض من السرير، أمسك بكتفها، وهوى عليها بصفعة"<sup>(2)</sup>. إنَّ انفعال "خاتم" السريع وردَّ فعله العكسي (الصَّفْع)، كان نتيجة لسبب وهو تلك النظرة القاسية التي تهدد رجولته وفُتُوته وتجرده من مهابته في ماخور العنابية، نظرة تتقصّد الإذلال والإهانة وجّهتها له حياة النفوس لتشعره بدونيته وانحطاطه، نظرة احتقار مفعمة بالسَّخرية من شخص خاتم الذي يحاول أن يستأثر بحياة النفوس.

إنَّ السَّخرية الأدبية يمكن استجلائها من خلال تواتر معجمها وتواتر المفردات الدالة عليها؛ وللسِّياق دور في تحديد دلالة هذه الألفاظ على السَّخرية، وفي توجيهها نحو المعنى السَّاخر.

## (2) الاستفهام السَّاخر:

الاستفهام مصطلح بلاغي يندرج ضمن علم المعاني، والبحث فيه لا يمكن أن يكون بمعزل عن علم الأسلوب، وقبل التّطرق إلى مفهومه ضمن الحقل المعرفي والعلمي الذي ينتمي إليه، من الضّرورة بمكان معرفة جذره اللّغوي وتطور دلالاته اللّغوية من حيث كونه ينتج مفهوما ما؛ فالمتفق عليه عند علماء اللّغة أنّه من الفهم، فقد جاء في لسان العرب لابن منظور: "الفهمُ: معرفتك الشّيء بالقلب. فَهَمَهُ فَهَمًا وَفَهَمًا وَفَهَامَةً: عَلِمَهُ؛ الأخيرة عن سيبويه. وَفَهَمْتُ الشّيءَ عَقَلْتُهُ وَعَرَفْتُهُ. وَفَهَمْتُ فَلَانًا وَأَفَهَمْتُهُ (...). وَأَفَهَمَهُ الأَمْرَ وَفَهَمَهُ إِيَّاهُ: جعله

(1) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة حقر، ص 341.

(2) الطاهر وطار: عرس بغل، ص 113.

يَفْهَمُهُ. وَاسْتَفْهَمَهُ: سَأَلَهُ أَنْ يُفْهَمَهُ. وَقَدْ اسْتَفْهَمَنِي الشَّيْءُ فَأَفْهَمْتَهُ وَفَهَّمْتَهُ تَفْهِيمًا"<sup>(1)</sup>. فالاستفهام في أصله اللغوي لا يخرج عن معنى الفهم والعلم بالشئ أو معرفته والوعي به وإدراكه.

أما اصطلاحا: فيعرّف الاستفهام على أنّه "طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، بوساطة واحدة من أدواته"<sup>(2)</sup>، وهو أيضا "طلب الفهم، وهو استخبارك عن الشئ الذي لم يتقدّم لك علم به، وبعضهم يفرّق بين الاستفهام والاستخبار"<sup>(3)</sup>.

ويفيد علماء المعاني والبيان أنّ للاستفهام إحدى عشرة أداة "حرفان؛ هما الهمزة، و(هل)، وتسعة أسماء؛ وهي (من)، و(ما)، و(متى)، و(أين)، و(أيان)، و(أئى)، و(كيف)، و(كم)، و(أي)"<sup>(4)</sup>.

ويحدث أن تخرج أدوات الاستفهام عن معناها الأصلي الذي وضعت له؛ إلى معاني ودلالات أخرى مجازية تفهم من سياق الكلام وقرائن الأحوال منها: الأمر، التّهي، التّفي، التّشويق، التّعجب، التّنبيه على الضّلال، التّمّي، التّهكّم، الاستبطاء، الاستبعاد، التّحقير، التّعظيم، التّسوية، التّقرير، الإنكار، التّهويل، الوعيد، التّحسّر، الاستئناس<sup>(5)</sup>، ويرجع ذلك للسياق الذي يلقى فيه الاستفهام .

هذا وتجدر الإشارة إلى أنّ بعضا من هذه المعاني تتصل بها السّخرية، وخاصة التّهكّم والإنكار والتّحقير؛ إنّها "معان تأتي منها السّخرية فإذا خرج إليها الاستفهام أكسبها قوّة وتأثيرا... فإذا كان ساخرا جاء في أغلب الأحيان عنيفا، فهو إمّا إهانة أو تقرّيع أو تهكّم

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج4، دط، مادة فهم، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت، 1988.

ص1141.

(2) عيسى علي العاكوب، علي سعد الشتيوي: الكايف في علوم البلاغة العربية المعاني- البيان- البديع، دط، الجامعة المفتوحة، 1993، ص263.

(3) فضل حسن عبّاس: البلاغة فنونها وأفنانها علم المعاني، ط4، دار الفرقان للنشر والتّوزيع، 1997، ص168.

(4) المرجع نفسه: ص168.

(5) ينظر عيسى علي العاكوب، علي سعد الشتيوي: الكايف في علوم البلاغة العربية المعاني- البيان- البديع، ص271- 279.



أو تحقير ينزل بالمسخور منه قوياً كالصّاعقة فيزلزله ويبلغ أثره فيه مدا بعيداً<sup>(1)</sup>. وقد يقصد بالاستفهام عن الشّخص تحقيره والاستهزاء به والتّهكم به، وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ التّهكم يعرف بأنه "السّخرية والاستهزاء، وهو إظهار عدم المبالاة بالمستهزأ أو المتهكم به ولو كان عظيماً"<sup>(2)</sup>. ومن بين طرق إظهار اللّامبالاة الاستفهام عن المعروف أو المشهور أو المعلوم بالضرورة، أمّا التّحقير فإنّه يقع "عندما يخرج الاستفهام عن معناه الأصلي للدلالة على ضالة المسؤل عنه وصغر شأنه مع معرفة المتكلّم أو السائل به"<sup>(3)</sup>. أمّا الإنكار فيكون حين "يخرج الاستفهام عن معناه الأصلي للدلالة على أنّ المستفهم عنه أمر منكر عرفاً أو شرعاً"<sup>(4)</sup>. ولا تقبل به العقول أو العادات أو التّقاليد والأعراف والشرائع وهو حاصل.

ويذهب البلاغيون إلى أنّ الاستفهام الإنكاري ينقسم إلى قسمين: "تكذيبي وتوبيخي؛ لأنك حينما تتكر من شخص أمراً ما، فإنّما أن يكون هذا الأمر قد ادّعا لنفسه، وليس ذلك صحيحاً، فأنّت تكذّبه فيما ادّعى، وإنّما أن تتكر عليه قولاً قاله، أو عملاً عمله، ولم يكن ينبغي له ذلك، فأنّت تويّخه على ما صدر منه، وكل من التّكذيبي والتّوبيخي؛ إنّما أن يكون على أمر قد مضى، أو على أمر في الحال. فالأقسام أربعة: تكذيب لأمر مضى، وتكذيب لأمر في الحال أو في الاستقبال، وكذلك التّوبيخي"<sup>(5)</sup>.

كثيراً ما تتولّد السّخرية من التّواصل القائم بين السّؤال والجواب في الحوار، والتّفاعل بين المتحاورين أو المستفهم والمجيب، ومن أمثلة ذلك المقطع الحوارية الذي نقف عليه في رواية "الجازية والدرأويش" بين عايد وحجيلة أخت الطيّب حول الجازية والشّامبيط:

"- لا أدري. الشّامبيط هو السّبب في كلّ شيء..."

(1) شعيب بن أحمد الغزالي: أساليب السّخرية في البلاغة العربية، ص74.

(2) عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم المعاني- البيان- البديع، د ط، دار التّهضة العربية، بيروت- لبنان، ص101.

(3) المرجع نفسه: ص96.

(4) المرجع نفسه: ص98، 99.

(5) فضل حسن عبّاس: البلاغة فنونها وأفنانها علم المعاني، ص194.

- في كل شيء؟
- يريد تزويج ابنه الجازية.
- هل الجازية تقبله؟
- يرغمها. له أكتاف عراض!
- ضحك المهاجر من تعبيره وتساءل:
- هل الزّواج أيضا يقتضي الأكتاف العراض؟
- بالجازية يقتضي أكثر من الأكتاف...<sup>(1)</sup>.

اقتضاب السّؤال والجواب وامتدادهما في منحى مرسوم سلفا، موضوعه إرغام الجازية على الزّواج من ابن الشامبيط؛ يشكّل مبلغ السّخرية، إضافة إلى بعض الإشارات الدّالة، والتي تشي بطريف المعادلة غير المتوازنة (الجازية/الشامبيط) منها الاستفهام الساخر "هل الزّواج أيضا يقتضي الأكتاف العراض؟".

ويحدث أن يتمّ التّصريح بلفظ الاستفهام أو التّساؤل لتوجيه الدّهن للتّركيز على حقيقة منطقيّة معيّنة، كقول بطل رواية "الحلزون العنيد" مستفسرا عن جدوى المنظّمات الدّولية: "إني أتساءل ما جدوى كل هذه المنظّمات الدّولية. إنّها مجعولة بالأحرى، لتسمين أخصائيين مزعومين، يجيئون لإعطائنا دروسا، وهم لا يتقنون شيئا أكثر من قبض المعاشات الملكيّة وشراء الزّرابي الصّوفيّة. إسراف سياسي."<sup>(2)</sup>، وهو تساؤل متهمّ ساخر هدفه الفضح وكشف بعض الحقائق المغيبيّة، والمتعلّقة بالمنظّمات الدّوليّة والاستهزاء بأعمال موظّفيها.

وغير بعيد من هذا نرصد تساؤل عبد المجيد بو الأرواح في رواية "الزّلزال" للطاهر وطار أثناء تجواله في مدينة قسنطينة باحثا عن ورثة لأرضه: "انحدر قليلا، ووجد نفسه في شارع يوغسلافيا، وتساءل: كيف أتاحت لهم عبقريتهم الاهتداء إلى تقسيم الشّارع بهذا الشّكل؟ نصفه لشهيد بطل، ونصفه لبلد شيوعي. في العاصمة أيضا هناك شارع مقسّم

(1) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدرأويش، ص36.

(2) رشيد بوجدرّة: الحلزون العنيد، ص89.

بين زيروت وشي غيفاره" (1)، وهو استفهام يعقبه توضيح مبطنٌ بسخرية فاضحة لسياسة الدولة في تأميم الأراضي التي تزيد شساعتها عن حد معين في يد مالك واحد في فترة تأميم الأراضي الزراعيّة خدمة للتّورة الزراعيّة إبان السّياسة الاقتصاديّة الاشتراكيّة في الجزائر. وقد يتعالق الاستفهام مع نبرة الصّوت من دون أن تشير الألفاظ إلى الاستفهام، فتعسّر الإحاطة به أو التّفطن إليه، وإدراك غرضه الحقيقي، فيعمد الكاتب (صاحب الرواية) إلى التّصريح بأنّ الاستفهام غرضه السّخرية، مثلما ورد في رواية "عرس بغل" للطاهر وطار:

" - وماذا في إمكاني أن أقدم لك؟

قال الحاج كيان، متكلّمًا الهدوء. لم تتفطن العنّابيّة إلى السّخرية التي لفظ بها جملته، أو إلى السّحابة السّوداء التي خيّمت على ملامحه" (2)؛ فجملته "لم تتفطن العنّابيّة إلى السّخرية التي لفظ بها جملته" بيّنت غرض الاستفهام في الجملة التي قبلها؛ والتّصريح بكلمة "السّخرية" ألمح إلى هذا الغرض.

وتتكاثف هذه الظّاهرة في العديد من المواضع مع عبد المجيد بو الأرواح في رواية "الزلزال"، إذ يطرح هذا الأخير السّؤال ثمّ يتولّى الإجابة عليه، حسب منطلقات تفكيره ونواضعه الغريبة؛ يقول: "ترى بأيّ منطق سمح الإنسان الأوّل لنفسه، بالسّكن في هذا الخطر؟ لا شكّ أنّه بمنطق الهروب من خطر أكبر. لا يكون ساكن قسنطينة الأوّل، سوى مجرم هارب من العدالة، أو أفاق يقطع الطّرق في الليل، ويختفي هنا في النّهار" (3)، سؤال ينتهك حدود الزّمن ويمد وشائج للتّواصل مع الماضي السّحيق، يستطلع الحقيقة الخفية التي عفا عنها الزّمن متّكئًا على تصوّر ذاتي بعيد عن كل ما هو موضوعي ومنطقي يقبله العقل؛ إنّه يبوح بسخرية كامنة في طبيّاته حين يدلي: "مجرم هارب من العدالة"، "أفاق يقطع الطّرق في الليل".

(1) الطّاهر وطار: الزلزال، ط 3، الشركة الوطنيّة للنشر والتوزيع، الجزائر، د ت، ص 44.

(2) الطّاهر وطار: عرس بغل، ص 87.

(3) الطّاهر وطار: الزلزال، ص 48.

ونلمح كذلك ظاهرة أسلوبية تتواتر بشكل لافت في بعض الروايات (الجازية والدرّاويش خاصّة)، أسئلة ماكرة غير بريئة يفضح مدلولها السّاحر السيّاق وتواتر الأسئلة والأجوبة معا، كقول السّارد في رواية "الجازية والدرّاويش": "أمّا إمام القرية فحكى حكاية طريفة عن صافية، في حوار ساخر خفيف. قال سألت الطّالبة صاحبة السّروال والسّيّقارة: "هل لك أب؟" - "نعم". - "ماذا يعمل؟" - "معلّم". - "ماشاء الله! هل لك أم؟" - "نعم". - "ماذا تعمل؟" - "حلاّقة".

قال: "اندهشت عندما قالت لي إنّ أمّها تعمل حلاّقة" كرّرت السّؤال: "قلت حلاّقة؟" - "نعم، حلاّقة". - "للرجال؟".

قال: "ابتسمت وقالت: "لا، للنساء". - "النساء يحلقن رؤوسهنّ في المدينة؟" - "نعم". "أمك تلبس السّروال مثلك؟" - "أحيانا". - "تدخّن مثلك؟" - "لا. أمّي لا تدخّن".

قال ثمّ سألتها: "أبوك يعلم بمجيئك إلى هذه الدّشرة الجبلية مع ستّة شبّان؟"

قال: نظرت إليّ شزرا من الرّجلين إلى الرّأس، وقالت: "طبعا، يعلم بذلك". وأضاف إلى القصّة تزويقا يقول فيه: "أبوها معلّم. وأمّها حلاّقة. هي متطوّعة مع ستّة شبّان! أفهمتم؟" (1).

إنّ لفظة "أفهمتم" ترشح بإشارات ودلالات عميقة ترسخ الصّراع اللّامنتهي بين جيلين؛ جيل الثّورة المحافظ وجيل ما بعد الاستقلال المتفتّح والمفتون بالآخر ممّا يبرّر التّناقض الفاضح - في رأي أهل الدّشرة - بين الأب والأم (أبوها معلّم وأمّها حلاّقة) والنتيجة متطوّعة مع ستّة شبّان في دشرة عتيقة تؤمن بكرامات الأولياء وسلطة الدرّاويش.. كما أنّ كلمة "أفهمتم" لا تعني فقط السّخرية والإدلاء بها، وإنّما تتعدّأها إلى تصدير السّخرية إلى المخاطب من خلال تشبيهه إلى أن يكون طرفا مشاركا في فعل السّخرية.

من المعاني التي يخرج إليها الاستفهام الاستنكار وهو شديد الارتباط بالسّخرية، ويكون حينما تُنكر من شخص أمرا ما فعلا أو قولا... بتكذيبه أو توبيخه، ونسجّل حضوره في مختلف الروايات، ففي رواية "الزّلزال" مثلا يقول بالبباي لبو الأرواح منكرا عليه طريقة تفكيره وتعلّقه بالماضي: - " ما بالك لا تذكر إلّا الباشاغوات والأغوات

(1) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدرّاويش، ص73، 74.

وعملاء فرنسا! أنسيت رجال العلم، والصالحين وباقي الأعيان؟"<sup>(1)</sup>، هذا الاستنكار يمثل - في الواقع - الرأى العام وقداسة الزّمن الماضي ورجاله في الدّائرة الجمعيّة وهو استنكار زاخر بالسّخرية التي نستجليها من خلال نبرة الاستهجان والتّوبيخ من الدّائرة العميلة التي تميل إلى الاستعمار وأعوانه.

وتعدّ المبالغة إحدى الأساليب التي تندرج ضمن الاستفهام الاستنكاري السّاخر، من ذلك الحوار الذي دار بين عايد و حجيّة أخت الطيّب، وأم الطيّب في رواية "الجازية والدرأويش" حول والد الجازية الشّهيد الذي قيل بأنّه قتل بألف بندقيّة، يسأل عايد مستنكرا: - " لماذا يقتل بألف بندقيّة؟ ألا تكفي بندقيّة واحدة لقتله؟"<sup>(2)</sup>، وفيه رفض للخبر المزعوم أو الأسطوري، فالألف تحمل دلالات مختلفة منها الكثرة المزعومة والمبالغة المكشوفة التي تهيبّ الدّهن لاستنكار الخبر ورفضه واستبعاد وقوعه، لمجافاته التّفكير المنطقي السّليم عند مقابلة الواحد بالألف، ممّا يضيف عليه ملمحا ساخرا يدعو للضحك.

كما نرصد في رواية "نوار اللّوز" نبرة التّوبيخ المستنكرة لأعمال التّهريب التي يقوم بها صالح بن عامر الزّوفري التي لا جدوى منها، ولا طائل من ورائها: - " ماذا تريح يا عمّي صالح من بيع الكتّان والزّعفران والمحيرقات - وزد وزد..."<sup>(3)</sup>، وحين نعرف تفاهة السّلع المهرّبة: الكتّان، الزّعفران، المحيرقات، نحسّ بمفارقة رهيبّة لضالّتها أمام المخاطر التي تنجر عن فعل التّهريب، والتي إن تجاوزت الغرامة والسّجن قد تبلغ الموت أثناء الهروب.

إنّ من المعاني التي يخرج إليها الاستفهام التّحقيق، والتّحقيق "ضالّة المسؤول عنه وصغر شأنه مع معرفة المتكلّم أو السّائل به"<sup>(4)</sup>، ففي رواية " الزّلزال" يسخر بو الارواح من عازف الزّرنّة والقصبّة الذي انخرط ابنه في التّانوية ويأمل أن يصير مهندسا أو عالما في الموسيقى، يقول: "إذا ما صار ابنك هكذا، فمن تراه يكون ابن الغني وابن الطّبيب والمهندس، ومن

(1) الطّاهر وطّار: الزّلزال، ص24.

(2) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدرأويش، ص137.

(3) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص97.

(4) عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربيّة علم المعاني - البيان - البديع، ص96.

يبقى لصنع الفريك والسمن وجمع البيض وصنع الصوف؟ هكذا فجأة واحدة، من القعر،  
من أسفل سافلين إلى أعلى عليين. يالها من وقاحة.  
فتحت عينكم دولة الشر هذه" (1).

فلأن عازف الزرنة فقير وحقير ولا وزن له فكذلك ابنه يجب أن يكون حاضرا  
ومستقبلا، فكيف يطمع في مستقبل لا يليق إلا بأسياده، وكأن المستقبل الكريم حكر  
على الأغنياء فقط، أما أولاد الفقراء فلا مستقبل لهم غير العمل في الرّيف، وصنع الفريك  
والسمن و جمع البيض وصنع الصوف كما يقترح بو الارواح.

قد تعدّد الاستفهامات ومن هناك تعدّد سياقاتها المختلفة، والدّالة على معاني تتضح  
منها السخرية - نلمسها في الحوار خاصة - ممّا يضي التّوّع الدّلالي والجمالي على  
النّص السّردي، من هذه المعاني التّحقير والاستنكار المتولّد عن الانفعالات الحادّة العنيفة  
التي تضطرم في نفس صالح بن عامر الزّوفري في رواية "نوار اللّوز":

" أنت هنا يا الميلود يا ولد السّي لخضر؟ أنت هنا، وبين يديك مصائرنا؟ فأنت صاحب  
الشّان؟ الدّنيا ولّات مجنونة وإلاّ حنا اللّي ماعرفناش كيفاش نتعامل معها؟" (2)  
" الميلود ولد السّي لخضر؟ يا ربي واش هذا؟ وصلت من هنا؟ خرجناكم من  
الباب دخلتم من الثّاقّة.

- زهرنا. الدّنيا تدور، واش تحب عمّي صالح؟  
مسح عينيه أكثر.

- الميلود بوخنونة؟ أنت هنا، وبين يديك ملفّات قدماء المجاهدين، والمستفيدين في الثّورة  
الزّراعية؟ ومكلف بإعادة الاعتبار لدمائنا التي شربتها الوديان والليل وجليد الفصول  
الشّتوية؟ شكون حطّك هنا؟

- ما تقوليّش بوخنونة يا عمّي صالح. اليوم كبرنا واستعقلنا.

(1) الطّاهر وطّار: الزلزال، ص85.

(2) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص182.

- الميلود ولد البارح يقيّم ناس المكحلة والفروسية والتّضحية؟ واش من زمن أكحل هذا؟ أين كان مختبئاً ومن أين أتى؟ ياه يا ولد السيّ لخضر، البارح تذبحني وتذبح والديك واليوم تقيّم مقدار قدرتي على التّضحية من أجل التّربة التي سحقتنا وجازيني أو تعاقبني؟<sup>(1)</sup>، يتميّز هذا المقطع الحوارى بكثرة الاستفهامات والأسئلة التي تتعدّد معانيها وتتراوح بين الإنكار والتّحقير، فكثرة تكرار اسم "الميلود" ليس تشريفاً له بل ازدراء وتحقير له، وتذكير بوضاعته وخسّته التي لا تتمحي من الذاكرة مهما تحايل على الناس، فماضيه ملطّخ بالعار وغير مشرّف البتّة (في عهد الاستعمار تبوّل على رأس أمة العجوز التي جنّت ثمّ ماتت من الغيظ)، ومن المفارقات العجيبة أن يقيّم ويتحكّم في مصائر من هم أنبل وأشرف ماض منه (من ضحّوا بالغالي والنّفيس في سبيل الوطن)، ويتفاقم الاحتقار وتشتدّ وطأته حين يصفه وصفا ساخراً مهيناً مشفوعاً بالعيوب الجسديّة المقزّزة المنفّرة، والتي هي أقرب إلى الخلقية منها إلى الخلقية مادامت متعلّقة بنظافة الجسم (الميلود بوخونونة)، فالقدارة تضخّم من السّخرية المبنية على الاحتقار وتعمّق من حدّتها في نفسيّة المسخور منه (الميلود) لتعبّر عن دونيّته ووضاعته. وردّ فعل الميلود المُستكر لهذه السّخرية والرّافض لها بشدّة يشير إلى مدى إيلاهما له لشدّة وقعها على نفسه، ويلخّص ذلك كله إنكاره على مخاطبه هذا الوصف: "ما تقوليش بوخونونة يا عمّي صالح. اليوم كبرنا واستعلنا".

إنّ من أكثر المعاني التي يخرج إليها الاستفهام التّهكّم، ويعرّف بعض البلاغيين التّهكّم بأنّه مرادف للسّخرية والاستهزاء، ومن الاستفهامات التي تدلّ على معنى التّهكّم والسّخرية قول بو الأرواح في رواية "الزلزال": "لماذا لا يتكاثر هذا الشّعب مادام يأكل ويشرب ولا يعمل شيئاً، وإذا ما مرض يعالج بثمرن زهيد؟

يسرقون من الأغنياء، ويبدّرون على الحفاة العراة الرّعاة"<sup>(2)</sup>، بل نجده مغتاضاً من الحكومة التي تسعى إلى توفير إمكانيّة العلاج لكلّ النّاس خاصّة الفقراء الذين يدعوهم بالحفاة العراة الرّعاة، وهو يتناص مع الحديث النّبوي الشّريف الذي يتحدّث عن الحفاة

(1) المصدر السابق: ص181.

(2) الطّاهر وطّار: الزلزال، ص74.

العراة الذين يتناولون في البنيان، ليعزّز السّخرية أكثر بسند نصّي كسب شرعيّته الدّينيّة ليجعلها أكثر مصداقيّة.

دائمًا في رواية "الزلزال"، وفي حوار نفسي يتضمّن سؤالًا وجوابًا يقول بو الارواح متهكمًا: "ترى من أجل أيّ شيء كافح هؤلاء النّاس؟ أمن أجل أن يتركوا قراهم، وجبالهم، ويتكدّسوا في قسنطينة؟"<sup>(1)</sup>، يسأل ثمّ يجيب متهكمًا ساخرًا من الوافدين إلى مدينة قسنطينة من البدو الرّحلّ وأهل القرى والأرياف، وبين ثنايا السّؤال والجواب تظهر عقد بو الارواح النّفسيّة وغرابة تفكيره؛ فمحاربة الاستعمار في تصوّره كانت بدافع الرّغبة في العيش الهانئ في المدينة لتوفّر أساسيات الحياة الرّغيدة. كما نرصد براعة وجماليّة فنيّة في جملة "يتكدّسوا في قسنطينة" التي كتّفت من دلالة التّهكّم والسّخرية من الوافدين على المدينة، في وضعيّة غير مريحة لأنفسهم قوامها الضيق والتّراس التي يوحي بها فعل التكدّس للجمادات وللقاذورات وللنّفايات وهو ما ينتج أيضًا وضعيّة غير مريحة، بل ومستفزة لغيرهم من خلال بشاعة منظر التكدّس.

كما نجد ذات المعنى في موضع آخر في رواية "عرس بغل" وذلك من خلال قول حمّود الجيدوكا: "واحد هنا يبيع الخبز. آخر يبيع الزّيت والملح. آخر يبيع الجنس، آخر يبيع الكل، ويشترى الكل، ولا يقبض شيئًا. ماذا يفعل، من لا يجد ما يبيع؟ من ليس له مكان يبيع فيه؟"<sup>(2)</sup>، وهو استفهام حُمل محمل التّهكّم والسّخرية من الواقع ومفارقاته العجيبة، فالبيع غير مشروط متعلّق بالمواد الاستهلاكية الضّرورية من خبز وزيت وملح... وبمطلّبات أخرى (الجنس) خارجة عن المنظومة الاجتماعيّة المعهودة (الزّواج): لمن يملك قدرة على البيع أو حتّى الشّراء، والمفلس الذي لا يملك شيئًا في هذا العالم المتردّي. لقد بات البيع والشراء في هذه الحال غاية في حدّ ذاته بغضّ النّظر عن المنفعة المتحصّل عليها من ورائه.

قد يتولّى الكاتب الإجابة على الاستفهام الذي طرحه، ليوضّح فكرة معيّنّة، أو يصل إلى هدف معيّن، مثل إجابته على سؤاله السّابق بخصوص البيع والشّراء في رواية "عرس

(1) المصدر السابق: ص 40.

(2) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص 163.



بغل": "يموت. يموت إن كان ضعيفا، أو يمدّ يده يبيع البكاء والاستعطاف والدّعوات، إن لم يكن ضعيفا يجد مكانا له، يدحس برجليه ويديه، حتى يجد فراغا يحتويه"<sup>(1)</sup>.

يدفع الاستفهام التّهكّمي القارئ للتّفكير بعمق في أمر ما؛ وترجيح أمر على آخر، كقول صالح بن عامر الزّوفري في رواية "نوار اللّوز" بعد أن أكلت القطط أحشاء طفله الصّغير الحديث الولادة في المستشفى: "في النّهاية هل نحاسب القطط أم الذي فتح الباب للقطط؟"<sup>(2)</sup>، إنّ البطل يدفعنا إلى التّفكير المنطقي السّليم الذي يحدّد الرّأي الصّحيح عند التّرجيح بين أمرين وهنا تكمن السّخرية، فالقطط في الواقع ليست مسؤولة عن مقتل الطّفل الوليد، وإنّما التّسبب واللّامبالاة هما من تسبّبا في ذلك، والهدف من هذه السّخرية هو فضح التّسيّب الذي يعتري بعض مؤسّسات الدّولة وفي مقدّماتها المستشفيات.

من ذلك أيضا ما نجده في رواية "الجازية والدراويش" من خلال استرجاع الطيّب لحوار دار بينه وبين الطّالب الأحمر: "...كأنك لم تفهم بعد أنّ الدّشرة ليست بيوتا فقط، بالنّسبة للسّكان. إنّها تمثّل ماضيهم وماضي أجدادهم. إنّها كل شيء عندهم". ردّ عليّ بسخرية وإشفاق: "هل هم في حاجة إلى الماضي أم إلى المستقبل؟"<sup>(3)</sup>، وهو ترجيح بين متناقضين: الحركة والسّكون والحياة والموت والماضي والمستقبل، والسّخرية تكمن في انحصار عقول النّاس في الماضي الغابر المنقضي والتّسليم له دون التّطلّع إلى المستقبل والعمل لأجل عيش رغيد للجميع، عبّر عن ذلك أسلوب الاستفهام المعبّر عنه بنبرة الاستفهام وبعلامة الاستفهام في الكتابة، كما عبّر عنه لفظة السّخرية التي أثبتتها الكاتبة "ردّ عليّ بسخرية وإشفاق".

يكمن التّهكّم أيضا في عدم تقبّل ما هو متواضع عليه، فحين يستعجل القروي في رواية "عرس بغل" حياة النّفوس (المومس) لقبول عرض الزّواج، تردّ عليه ساخرة: "ولكن لم كل هذه العجلة. هل شبت منّي هكذا، فأردت أن تمسخني إلى زوجة؟"<sup>(4)</sup>، وهو

(1) المصدر السابق: ص163.

(2) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص161.

(3) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، ص121.

(4) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص171.

استفهام مبطنّ بتهكّم وسخرية من الزّواج الذي يتحوّل إلى قيد يحضر الحرّيّات وتتحوّل الزّوجة بموجبه إلى مسخ.

ومنه أيضا رفض بطل رواية "الحلزون العنيد" بل ومعارضته للاسم العلمي "العنصل الأحمر" وهو اسم السّم الجديد الذي يقضي على الجرذان، يقول متهكّما: "العنصل الأحمر. ألم يجدوا تسمية أخرى أكثر علميّة، وأقل رعوية من هذه؟"<sup>(1)</sup>، إنّه ينقُد ويرفض ويستعرض بعض آرائه لتوهّمه بأنّه من أهل الخبرة والعلم؛ ولاعتداده بنفسه وتضخّم ذاته ونرجسيّته، ومن وجهة نظر أخرى رفضه للاسم العلمي لنبات العنصل الأحمر هو رفض لرأي الآخر وعدم تقبّله من حيث كونه آخرًا لا غير...

من المعاني التي يخرج إليها الاستفهام أيضا التّخيير، من دون التّمكّن من ترجيح أمر على آخر، ففي رواية "عرس بغل" يقول الحاج كيان وهو يهيئ نفسه لقضاء خلوة مع نفسه متسلّيًا بالحشيش: "ترى من أكون اليوم. المتبّي، أو حمدان قرمط، أو زكرويه الدّنداني، أو أحد خلفاء بني عباس أو أحد غلمانهم أو قوادهم؟"<sup>(2)</sup>، وقوله في موضع آخر من الرواية ذاتها: "أبو الطيّب المتبّي، أو حمدان قرمط، أو زكرويه الدّنداني أو المعتصم أو المنتصر أو المعتز بالله؟"<sup>(3)</sup>، وتكرار حرف العطف "أو" الذي يفيد العطف والتّخيير يضفي معنى ساخرًا على النّص السّردي، وبموجبه نسترجع حكايات ألف ليلة وليلة وما فيها من خوارق وعجائبية، فكأنّ الحشيش هو الفانوس السّحري، وأيّ شخص بإمكانه أن يكون ما يشاء، فقط يتمنى وتتحقّق أمانيه في الحال: شاعر أو قائد أو ملك أو أقلّ من ذلك شأنًا... وتكرّر هذا الاستفهام عند محاولة تقمّص شخصيّة من الشّخصيات القديمة ما هو إلّا تحايل على الواقع والاستعلاء عليه وفضح عُقمه والتّملّص من لا جدواه (وما يهم؟)؛ يقول: "ترى من أكون اليوم؟ المتبّي؟ حمدان قرمط؟ زكرويه الدّنداني، المعتصم؟ المنتصر؟ المعتز بالله؟ موسى بن بغا؟ وما يهم؟"<sup>(4)</sup>.

(1) رشيد بوجدرّة: الحلزون العنيد، ص77.

(2) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص05.

(3) المصدر نفسه: ص13.

(4) المصدر نفسه: ص06.

خلاصة القول؛ إنّ الاستفهام كان أحد الأساليب التي توسّل به الأدباء لإبراز ملامح السّخرية وتجليّاتها في نصوصهم الأدبيّة، سواء أكان الاستفهام ظاهراً أم كان ضمناً يُفهم من السّياق.

### (3) المبالغة والسّخرية:

حظيت المبالغة باهتمام العديد من البلاغيين والنّقاد القدماء، الذين تناولوها بالشّرح والنّقد في مختلف مؤلّفاتهم (قدامة بن جعفر، أبو هلال العسكري، ابن رشيق، السّكاكي، الخطيب القزويني...). فمنهم من استحسنتها، ومنهم من وقف منها موقفاً معارضاً. يقول ابن رشيق: "...والناس فيها مختلفون: منهم من يؤثرها، ويقول بتفضيلها، ويراهم الغاية القصوى في الجودة (...). ومنهم من يعيبها وينكرها، ويراهم عيباً وهجناً في الكلام..."<sup>(1)</sup>، فهذا ابن رشيق كعادته يرصد لنا الموقف الذي وقفه النّقاد القدامى من المبالغة مقرّراً الاختلاف والتّباين بشأنها بصفاتها ظاهرة في الأدب شعره ونثره.

ورد في لسان العرب لابن منظور: "بَلَّغَ الشَّيْءُ يَبْلُغُ بُلُوغًا وَبَلَاغًا؛ وَصَلَ وَانْتَهَى؛ (...) وَبَالَغَ يُبَالِغُ مَبَالِغَةً وَبِلَاغًا إِذَا اجْتَهَدَ فِي الْأَمْرِ، (...) وَالمَبَالِغَةُ: أَنْ تَبْلُغَ فِي الْأَمْرِ جُهْدَكَ. وَيُقَالُ: بُلِغَ فُلَانٌ أَيْ جُهِدَ؛ قَالَ الرَّاجِزُ:

إِنَّ الضَّبَابَ حَضَعَتْ رِقَابَهَا لِلسَّيْفِ، لَمَّا بُلِغَتْ أَحْسَابُهَا

أَي مَجْهُودُهَا، وَأَحْسَابُهَا شَجَاعَتُهَا وَقُوَّتُهَا وَمَنَاقِبُهَا. (...) وَبَالَغَ فُلَانٌ فِي أَمْرٍ إِذَا لَمْ يُقْصِرْ فِيهِ"<sup>(2)</sup>.

فالمبالغة في أصلها من البلاغ والوصول والانتهاء، وهو ذات البلاغ الذي جاءت منه البلاغة وإن كانت المبالغة تفترق عن البلاغة بالإيغال والجهد والاجتهاد في الأمر.

والمبالغة عند البلاغيين أهل الصنّاعة من البديع يعرفها بعضهم بقولهم: "هي أن يدعى لوصف بلوغه في الشدّة أو الضّعف حدّاً مستحيلاً أو مستبعداً، لتلّا يظن أنّه غير متناه فيه"<sup>(1)</sup>.

(1) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة، ج2، ص57.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مج 01، دط، مادة بلغ، ص258، 259.

وتنقسم المبالغة إلى ثلاثة أقسام<sup>(2)</sup>:

1- المبالغة: وهي الإفراط في وصف الشيء بالممكن القريب وقوعه عادة.

2- الإغراق: وهو وصف الشيء بالممكن البعيد وقوعه.

3- الغلو: وهو وصف الشيء بما يستحيل وقوعه.

والمبالغة مكوّن على غاية من الأهمية لا تستغني عنه السخرية، "فالسخرية نوع من النّقد يعتمد على المبالغة في تصوير العيب أو النقص، ويبرز وجه التناقض على شكل مضحك..."<sup>(3)</sup>، فمثلما تدخل المبالغة في كلّ شيء تدخل حتّى في السخرية.

والرواية العربيّة المعاصرة ومنها الرواية الجزائريّة تستخدم أسلوب المبالغة، إلى الحد الذي يجعل هذه المبالغة مّحيلة في الدلالة على السخرية.

تأتي المبالغة على عدّة طرق منها صيغها القياسية المعروفة (فَعَالٌ، مِفعال، فَعُولٌ، فِيعيل، فِعلٌ)، من بين هذه الصيغ نرصد صيغة "فَعَالٌ" ففي رواية "عرس بغل" نجد هذه الصيغة المعبّرة عن السخرية في قول خاتم مستفسرا عن الحاج كيان: "لكن الحاج الخداع، أين ذهب"<sup>(4)</sup>، فخاتم يتجاهل الاسم المعروف "الحاج كيان" ويستبدله بآخر "الحاج الخداع" تشفيًا وسخرية من الحاج كيان الذي حاز على ثقة ومحبة مومسات الماخور، وخاتم لم يستطع مجاراته في ذلك. ونرصد الجمع بين نقيضين: "الحاج" يرمز إلى الصّلاح والنّمسك بتلابيب الدّين وحسن الأخلاق والسلوك، و"خداع" على وزن فَعَالٌ التي تدلّ على المبالغة في الخداع، وصفة الخداع لا تتناسب إطلاقًا مع الصّلاح وحسن الأخلاق. وتجاور الصّلاح مع سوء الأخلاق يحدث أمرًا نشازًا لا يتقبّله العقل، وهنا تكمن السخرية.

---

(1) جلال الدين محمد القزويني الخطيب: التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح عبد الرحمن البرقوقي، د ط، دار الفكر العربي، بيروت- لبنان، د ت، ص 370.

(2) مختار نويوات: البلاغة العربية في ضوء البلاغات المعاصرة بين البلاغتين الفرنسية والعربية، د ط، دار هومة للطباعة والنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2013، ص 110.

(3) شعيب بن أحمد الغزالي: أساليب السخرية في البلاغة العربية، ص 254.

(4) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص 151.

وقد نستجلي المبالغة من سياق الكلام، والسِّيَاق - طبعا - هو الذي يحدّد إن كان الغرض من المبالغة السّخرية أم غرضا آخر.

من بين المبالغات التي نستشفها من السِّيَاق في رواية "عرس بغل" قول الشّيخ (المدرّس) في جامع الرّيتونة لطلّابه: "اسمعوا أيّها الملاحدة. هناك أربع شخصيّات في التّاريخ الإسلامي ذات وزن عظيم. محمّد بن عبد الله بن عبد المطلب الذي جاء بالإسلام. صلوات الله عليه. وأبو الحسن علي الأشعري. الذي افتكّ علم الكلام من أعداء الإسلام واستعمله لنصرة الإسلام، وأبو حامد الغزالي إنكم لا تعرفون بعد الغزالي. لكن احفظوا هذا الاسم. ودعوه في هذا الرّعيم المصري الذي ظهر أخيرا، يدعو إلى الجهاد في سبيل الله"<sup>(1)</sup>. ويقصد بهذا الأخير حسن الشّيخ وهو حسن البنا، يدعو طلّابه بالملاحدة على سبيل المبالغة والسّخرية منهم؛ لضالّة زادهم المعرفي والديني فطريقهم نحو اكتساب المعرفة الدّينية ما زالت طويلة، ويحصر عظماء المسلمين على طول التّاريخ الإسلامي (قديمه وحديثه) في أربعة شخصيّات فقط: الرّسول صلّى الله عليه وسلّم وهذا الأمر لا يختلف فيه اثنان، إضافة إلى أبي الحسن علي الأشعري وأبي حامد الغزالي وحسن البنا. وهو يبالغ حين يحصر العظماء في هذه الشّخصيّات الأربعة لا غير، وهذه الشّخصيّات الأخيرة تكشف عن اتّجاهه ومذهبه وميوله... وكأنّه يسخر من كلّ الآراء المعارضة التي ترى غير هذا الرّأي، خاصّة وأنّ التّاريخ الإسلامي عرف عددا لا حصر له من العظماء بداية من النّبي صلّى الله عليه وسلّم. وقد تتولّد المبالغة من الانفعالات ومحاولات التّفيس عن مكبوتات النّفس كالغضب والحقّد، فحمّود الجيدوكا في الرّواية ذاتها (عرس بغل) يستثيط غضبا محاولا افتعال معركة مع خاتم: "...أشرب من دمه، وآكل كبده، لن يسلم منّي اليوم. يا أنا، يا هو..."<sup>(2)</sup>. وتكمن المبالغة في جملة "أشرب من دمه وآكل كبده" التي تحدّد نوع الانتقام وسبل النّيل من الخصم، وهي تتناص مع الموروث التّاريخي الذي يروي خبر هند بنت عتبة (زوج أبي سفيان بن حرب) وأكلها لكبد حمزة رضي الله عنه في غزوة أحد.

(1) المصدر السابق: ص31.

(2) المصدر نفسه: ص119.

إن ثورة الغضب تدفع الشّخص إلى التّفوّه بكلام غير معقول وهو في الواقع مجردّ انفعال يُفَسّ عنه بالضرب والسّب والشتم لا غير وهو ما يثير السّخرية في نفوس السّامعين.

وتكون المبالغة نتيجة انفعالات أخرى كالخجل، فبطل رواية "الحلزون العنيد" يحمرّ وجهه بسبب ابتلاع الجرذان لورقة الانفعال التي كانت مخبّأة في جيب سريّ في سترته، لما فيها من أسرار لا ينوي إطلاع أحد عليها، وتكمن السّخرية - التي تدعو للضحك - في التّعجّب من الخجل الذي اعترى البطل؛ وهو خجل من الجرذان التي يحملها هتك بعض أسرارها، وكأنّها علّمت بما هو مكتوب في الورقة؛ وهو شخصي يستدعي الخجل عند إطلاع أحد عليه؛ يقول بطل الرواية: "أمّا اليرابيع، فمستعدة لالتهام أيّ شيء. لقد ابتلعت ذات يوم قصاصة ورق صغيرة كانت في جيب السريّ المخاط. إنّها في طرف كمّي الأيسر. كانت ورقة انفعال. الأمر الذي جعل وجهي يحمر. فيعتقد المخبري أنّ اضطرابي مبعثه الغضب. بينما كان ذلك بسبب الخجل" (1).

والمبالغة لها علاقة بالعقد التّفسيّة وبنوازع الشّخص، منها عقدة جنون العظمة، يقول بطل رواية "الحلزون العنيد" عن أمّه: " كانت لتسخر من هذا الخوف الجديد الذي تملكني. خوف الرّخويات. إنّهُ مصيبة بالنّسبة لمكافح جرذان ذائع الصّيّة، شهرته اجتازت حدود بلاده منذ عهد طويل" (2). فهو يتوهّم شهرته وعالميّته لتفوّقه في مكافحة الجرذان ومحاولة إبادتها. ونلمح تواتر هذه الفكرة (أو بالأحرى هذه العقدة) عند البطل في مواضع أخرى من الرواية كقوله: "إنّ العلماء الذين لهم أهمّيّة. مهدّدون في كلّ زمان ومكان من طرف أعدائهم الألداء" (3). فبمجرّد نجاحه في تسميم الجرذان بات يعدّ نفسه عالماً مهماً ذا كفاءة عالية يترصدّ به أعداء ويكيّدون له الكيد العظيم و يحسدونه على تفوّقه ونجاحه. وقوله أيضاً: "أعتقد أنّي مقدم على فتح ثغرة في علم تسميم الحيوان. سأعمل بجديّة من أجل ذلك... سوف أترك للأجيال الصّاعدة نموذجاً للعمل العلمي المتقن الإنجاز. إذا سمّمت

(1) رشيد بوجدرّة: الحلزون العنيد، ص 27.

(2) المصدر نفسه: ص 65.

(3) المصدر نفسه: ص 82.

جرذا. فإنَّ حجمه يتضاعف. والأمر كذلك بالنسبة للإنسان. غير أنَّ الجثة التي جئت بها، ربت. لماذا؟ إذا كنت أنا أول من يعلم السر، فإنه المجد العالمي بالتأكيد"<sup>(1)</sup>.

وعند معارضته لشعب الأزيك لتعظيمهم للحلزون تحضر المبالغة التي تشكلها أناه المتضخمة وغروره واعتداده بنفسه: "منذ علمت بالإجلال الذي كانوا يكرسونه للمرتبة الدنيا من الرخويات، صرت أبغضهم. هل كانوا يعلمون في ذلك العهد أن كائنات ضئيلة ومسألة مثلها سوف تتمكن بعد قرون من اضطهاد مكافح جرذان شريف، ذي كفاءة مهنية عالية، وشهادة سامية، يكرس لمدينته ولبلاده حياة من التضحيات والبحوث الغامضة في متاهة علم تسميم الحيوان؟ كلاً بالتأكيد..."<sup>(2)</sup>

هذه المبالغات مبنية على عقد نفسية متأزمة جعلت البطل يتوهم التفرّد والتميز، والسخرية تعلن عن حضورها في مختلف النصوص السابقة وسبيلها في ذلك هذه المبالغات التي نستجليها من السياق.

تأتي المبالغة عن طريق بعض الصور البيانية منها التشبيه، ومن ذلك استرجاع صالح بن عامر الزوفري في رواية "نوار اللوز" شدة كره زوجته المسيردية للحاجة طيطما التي تدير ماخورا في سيدي بلعباس، وكان صالح الزوفري يعرج عليها بعد كل عملية تهريب، يقول يقول صالح الزوفري: "...المسيردية، بدون أن تراها، كرهتها كدم الأضراس الفاسدة..."<sup>(3)</sup>، وهي مبالغة في الكره فاقت المعقول والمقبول، دلّ على ذلك تشبيه الكره بدم الأضراس الفاسدة، وهو كره مبرر لأن زوجها أحد زوّار الحاجة طيطما، ودم الأضراس الفاسدة يحيلنا إلى العفن والضحالة والقذارة المحيطة بالحاجة طيطما ومحلها لاحترافها تجارة الجنس، مما يرسم لها صورة مقرّزة تُشعر بالقرف والغثيان تدعو إلى التهكّم والسخرية من مديرة الماخور والعاملين معها.

(1) المصدر السابق: ص 91.

(2) المصدر نفسه: ص 88، 89.

(3) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص 64.

ويلتفت صالح بن عامر الزّوفري (في رواية "نوار اللّوز") إلى حنّا عيشة وبقرتها العجوز ويصوّر هذه الأخيرة تصويراً ساخراً، يصف هَرَمَ البقرة ويبالغ عندما يعقد مشابهة بينها وبين مالكتها: الضّعف، الهزال، وكبر السنّ (الشّيخوخة)، ويبالغ أكثر حين يذكر الشّبّه الكبير بينهما الكامن في الشّخير المخيف، معتمداً على أداة التّشبيه "مثل"، فالمبالغة جاءت عن طريق التّشبيه الذي حمل النّص دلالات مفعمة بالسّخرية، يقول صالح الزّوفري: "هذا صوت بقرتها الحمراء التي تحرّمت مثلها حتّى بانّت عظامها. يتبعها الكلب مسعود. البقرة شاخت وضعفت سحنتها وامتصّ دمها علق الوديان المتسخة التي تشرب منها جميع الدّواب. شخيرها أصبح مخيفاً مثل شخير حنّا عيشة"<sup>(1)</sup>.

وتأتي المبالغة عن طريق الكناية كقول أحد المومسات: "نحن هنا منشغلات، بالدّبّاب"<sup>(2)</sup> هذه الصّورة ترسم في المخيلة صورة تستدعي السّخرية من حال المومس وصويحباتها، فالدّبّاب ليس هو المقصود وإنّما هو مبالغة جاءت كناية على الفراغ الذي تعانيه مومسات ذلك المحل لقلة روادّه.

وقد تتجاوز المبالغة حدّها المقبول وتغدو غلوّاً، والغلو كما هو معروف وصف الشّيء بما يستحيل وقوعه عقلاً وعادة، يقول بطل رواية "الحلزون العنيد": "إنّ نزوعي المهني يرهقني في الحقيقة. فأنا أحمله منذ سنّ الثّانية. إنّي لأحقد على أمّي أحياناً، لكونها وضعتني عند مربية. لكنّي لا أجرؤ على كتابة ذلك. إذ باستطاعتها الإطلال بغتة من صندوق الأحذية لانتهازي"<sup>(3)</sup>. ونتبيّن الغلو في المبالغة في نزوعه لمحاربة الجرذان مذ كان في سنّ الثّانية، وفي عقدة الخوف من أمّه رغم مفارقتها للحياة - منذ زمن - إلى حدّ الخوف من ذكرها بسوء أمام صورها الموضوعة في صندوق الأحذية إذ يتوهّم أنّ باستطاعتها الإطلال عليه من صندوق الأحذية وانتهازه، ممّا يثير السّخرية والإشفاق عليه.

(1) المصدر السابق، ص32.

(2) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص93.

(3) رشيد بوجدرّة: الحلزون العنيد، ص74.



ومن الغلو في المبالغة رسم صورة مشوهة للخصم تقوم على المغالطة وتتضارب مع الحقيقة مع استحالة وقوعها؛ ففي رواية "نوار اللوز" تقول المسيردية عن شرطة الحدود وقائدهم الملقب بالنمس: "هؤلاء يجري في عروقهم دم الكلاب. احذر منهم يا خويا صالح..."<sup>(1)</sup>، ويقول صالح بن عامر الزوفري في الرواية ذاتها: "بعض التجار من سلالة الكلاب. كل من شموا فيه رائحة الخير، سلخوه"<sup>(2)</sup>، لاستحالة تدفق دم الكلاب في عروق النمس وأتباعه من شرطة الحدود استحالة تامة، والأمر نفسه بخصوص فئة من التجار أصولهم من سلالة الكلاب وسلخهم لمن يحسون بامتلاء جيوبه فهي مبالغة مستحيلة الوقوع، وسبب هذه المبالغة هو التنفيس عما يشحن النفس من مشاعر حقد وكرهية عن طريق السخرية؛ والغلو في المبالغة كان أنجع وسيلة لتحقيق السخرية.

ويحدث أن يصرح بلفظ يرادف كلمة مبالغة مثل الإفراط أو الكثرة، من أمثلة الإفراط قول بطل "الحلزون العنيد": "كان على صلة وثيقة بالمؤذن المسؤول عن الجامع الجديد الذي يقع في آخر الشارع. ذاك الذي كلّفني كلّ مدخّراتي. مع الاعتراف بأنني أفرطت في الحماس"<sup>(3)</sup>، وقوله: "...أنا لفرط إخلاصي للدولة لا يمكنني الإخلاص للإله"<sup>(4)</sup>.

"أفرطت في الحماس" بمعنى بالغت، و"لفرط إخلاصي للدولة" بمعنى إخلاص مبالغ فيه، فبسبب الحماسة المبالغ فيها أنفق البطل كلّ مدخّراته على بناء الجامع الجديد؛ رغم أنه يصرح في مواضع مختلفة من الرواية بعدم تديّنه لأنّ إخلاصه المبالغ فيه للدولة لم يدع له مجالاً للاهتمام بالدين، ممّا ينسج مفارقة ساخرة ترسم ظلالاً لشخصية غير متوازنة ولا عقلانية.

(1) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص225.

(2) المصدر نفسه: ص110.

(3) رشيد بوجدره: الحلزون العنيد، ص96.

(4) المصدر نفسه: ص97.

ومن أمثلة الكثرة، قوله أيضا: "لا أحبّ النساء المكثرات النّسل"<sup>(1)</sup>. فالمكثرات من الكثرة المبالغ فيها، والنّفي (لا أحب) فيه سخرية واستخفاف من كثرة النّسل والإنجاب، خاصّة وأنّه في مواضع متعدّدة يصرّح بمعارضته للنّسل ويسخر من كثرته والأمر لا يتعلّق بالإنسان فقط بل يتجاوزّه إلى الحيوان أيضا (الخنزير، الحلازن...) <sup>(2)</sup>.

ونبيّن المبالغة من خلال الألفاظ الدّالة على الديمومة أو الاستمرارية أو العموم مثل لفظة "دائما"، يقول بطل رواية "الحلزون العنيد": "هوّاة كرة القدم عادوا من الملعب صامتين. فريقهم خسر المقابلة. هو دائما خاسر، بالمناسبة. في المرّات المعدودة التي ربح، كانت العودة من الملعب كابوسا حقيقيا"<sup>(3)</sup>. إن جملة "هو دائما خاسر" يُفهم منها دوام الخسارة وانعدام الرّبح، لكن الواقع أنّ هنالك مرّات قليلة تُحدث استثناء وهذا ما توكّده الجملة الموالية "في المرّات المعدودة التي ربح" فالخسارة ليست دائما بل غالبا، والبطل يسخر من فريق كرة القدم الضّعيف والفاشل ولتتحقّق هذه السّخرية يتّخذ من المبالغة سبيلا لبلوغ هدفه.

المبالغة نلمحها أيضا في تزييف الحقائق واختلاق ما لا علاقة له بالحقيقة، إنّ الحوار الذي دار بين إمام الدّشرة والطّالبة صافية في رواية "الجازية والدرأويش" (يُظهر مدى تفتّح أهل المدينة وتحرّره)، أسهم في تغذية مخيلة الإمام وجرّه إلى اختلاق الأكاذيب وتزييف الحقائق، فقد تحدّث عن أهل المدينة في وقاحة وجرأة يمجّها أصحاب العقول السليمة والقلوب النّقية، ومما قاله: "أنّ النساء في المدينة يحلقن عاناتهنّ لدى حلاق وأنّ المعلّمين يرسلن بناتهنّ إلى البادية للإخصاب. وإنّ بعض النساء في المدينة يتزوّجن بسنة رجال..."<sup>(4)</sup>، هذا الكلام لا يقبله عقل، ففيه مبالغة واضحة وتحامل على نساء المدينة، (يحلقهن

(1) المصدر السابق: ص 94.

(2) من ذلك قوله: "...إنني مثل سكاّن أقبر"، أجتنب المرايا والتّناسل، بحذر. لأنّهما يضاعفان عدد البشر"، وقوله: "...إنّ حيوانا يحمل في خصيتيه هذا القدر من السّم، لهو خطر أكيد. لحسن الحظ أنّ مواطني ليس لهم قضبان خنازير. وإلاّ، كانت الطّامة الوطنية الكبرى! أربع مئة حوين منوي قابلة للتّجدد على الفور". رشيد بوجدرّة: الحلزون العنيد، ص 79.

(3) المصدر نفسه: ص 41.

(4) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدرأويش، ص 74.

عاناتهنّ عند حلاق، بعضهنّ يخصّبن في البادية، بعضهنّ يتزوّجن بسنة رجال، وتكمن المبالغة في تشويه الحقائق واختلاق الأكاذيب وهي ناتجة من السّخرية من أهل المدينة عموماً. ومن تفاصيل حياتهم وما يشوبها من تفتح وتفسّخ حسب اعتقاد إمام الدّشرة الضيّق الأفق الضيّل الخبرة... استلطف أهل الدّشرة هذا الكلام ووقع موقعا حسنا في قلوبهم، وردّوا هذه التلفيقات التي فتحت بابا واسعا للتندرّ والسّخرية وملء الفراغ؛ "...كانت تعاليق الرّجال ساخرة ماكرة. قال أحدهم: "عندنا امرأتان لكلّ رجل، ولدى هؤلاء سنة رجال لكل امرأة!"<sup>(1)</sup>.

وقد تأتي المبالغة من الخروج عمّا هو مألوف ومعروف، من ذلك قول البطل في رواية "الحلزون العنيد": "ليس لديّ الخيار. عليّ أن أعرف عدويّ جيّدا"<sup>(2)</sup>. إنّ البطل هنا يتّخذ الحلزون عدواً له وهنا تكمن المبالغة رغم مسالمة الحلزون وعدم سمّيته، ممّا يهيء استخفاف القارئ من طريقة تفكيره والسّخرية منه.

من ذلك أيضاً تأهّب البطل في الرواية ذاتها لتسليم نفسه، وهو لم يقترف جرماً فادحاً يستحقّ العقاب، يقول: "بهدوء شديد اقتربت منه، واجهني. وفيّ الحين محقته بنعل حذائي الأيسر المحفوظ من كوارث الجرذان ونذور الكهّان. وإذا بفقاعة ماء تتقرّح على سطح الأرض الرّطبة. في الموقع الذي قتلته فيه. توقّف عابر سبيل لينظر إليّ، قلت منذ سنة أيام بالضبط وهو يلاحقني. لا جدوى من إنذار الخطر. أنا ذاهب لأسلم نفسي"<sup>(3)</sup>. إنّ تضخيمه لهذه الحادثة المفضلة (قتل الحلزون) يدفعنا إلى التّقيب في الدّكرة والتّساؤل عن الجرم الذي اقترفه، ولا نلبث أن نسخر من هذا الجرم الذي بالغ في وصفه، وتزداد حدّة السّخرية حين نفكر في نوع العقاب المترتب على قتل حلزون صغير.

وتظهر المبالغة في رواية "نوار اللوز" في صيغ نقل أخبار النّاس واختلاق الوقائع والحوادث أثناء تجاذب أطراف الأحاديث، مثل قول السّارد عن سكّان مسيردا التي

(1) المصدر السابق: ص73.

(2) رشيد بوجدر: الحلزون العنيد، ص69.

(3) المصدر نفسه: ص108.

يسكن فيها صالح الزّوفري: "بيدأون حكاياتهم بالقسم بالله الذي خلق الكون أنّهم رأوا الحدث أو عايشوه، وكل واحد يحكيه بتفاصيله الخاصّة. القصّة الواحدة تسمعها بعشرات الروايات. لا أحد يهرب من الحكاية، من الإمام إلى المهربّ البسيط إلى العسكري إلى نساء الأحواش إلى... الكل يمر على لسان الكل. وحق ربي أنا شفتها؟ نكذب عيني، سبحان الله؟ كانت معه. بلأمانة أخذته من يده وأدخلته بيتها... الإمام؟ ياه؟ النّار تحت التبن. يلقمها وهي طائيرة. يلعبها يصلي بالنّاس وفعاليو كل واحد يعرفها. هاذيك المرة كنت فايت على الجامع... والغريب أنّ كل النّاس يصدّقون الرّاوي والمروي عنه الأمر الذي لا يخلف حزازات كبيرة بينهم إلّا إذا تعلق الأمر بمسألة الشّرف وهذه يسمعها الجميع إلّا المعني بها.."<sup>(1)</sup>

ومن خلال هذا النّص نرصد أساليب مختلفة للمبالغة:

- القسم بالله لتأكيد صحّة ما يروى رغم أنّ القصّة الواحدة تتعدّد رواياتها.
- لا أحد من النّاس ينفذ من حكايات النّاس "الكل يمر على لسان الكل".
- ألفاظ تؤكّد القسم وتثبت صحّة الرواية "وحق ربي أنا شفتها؟ نكذب عيني، سبحان الله؟ كانت معه. بلأمانة.."

هذه الأساليب تسهم في توليد السّخرية خاصّة عند تصوّر أقوال النّاس والحركات التعبيرية المرافقة لها؛ مثل: القسم "وحق ربي أنا شفتها؟" والتّأكيد على المعاينة "نكذب عيني" بالضغط على ملامح الوجه ليبدو صدق القائل من جهة والتأثير في السّامع من جهة أخرى، "سبحان الله" استنكار أي تكذيب للقائل أو علامات التّعجب ظاهرة على الوجه... والأكثر من ذلك استخدام كلمة "الكل" التي توهم بأن الجميع دون استثناء قام بالفعل ويؤمن بذات الفكرة، وهذه الكلمة لا تترك فرصة لتوفّر استثناء واحد على الأقل، وهي عين المبالغة.

كما أنّ المبالغة تجسّد المخيلة الشعبيّة الخصبة وقدرتها على اختلاق الأساطير والقصص الغريبة التي تتعالق فيها المخيلة الشعبيّة مع الموروث الديني والأسطوري والتّراثي،

(1) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص220.

وفي رواية "نوار اللوز" نعثر على تلك الحكايات المثيرة التي ألفت حول غياب صالح بن عامر الزوفري ورفعته إلى مقام البطل الأسطوري وهي:

- حكايات ذات مرجعية دينية منها: "قيل فيما قيل عن غياب صالح بن عامر الزوفري، إن العلامة ستظهر بعد تساقط الثلج. وتساقط الثلج ولم تظهر؟ وقيل إن غيابه من علامات الغيب والنبوة، وهو الآن ربما في أحد الغيران يتعبّد ويتخشّع... وسيعود بعد الانتهاء من تدوين مضايد للتوناني" (1).

- حكايات ذات مرجعية أسطورية منها: "قال ابن عبد الله السكايري الذي كان يقضم بقية ليلته الأخيرة في أحد الوديان، لحظات، قبل أن ينغرس سكين ما على ظهره وينام إلى الأبد، إن صالح من كثرة الهم والغم والمفاجأة التي لذعته في دار البلدية، شرب حتى كاد يموت وتسارعت دقات قلبه وتحرك الدم في شرايينه كالرغبة المذبوحة. تذكر هموم الدنيا. حك ذقنه، فابيض. وظل يحك ويبيض حتى تحوّل إلى ثلوج حملتها الرياح وسافرت بها إلى القمم الباردة. مسكين صويلح، أكد ابن عبد الله السكايري، حين يستيقظ، سيجد نفسه باردا وعلى ارتفاع شاهق يستحيل معه النزول إلى الأرض، وقبل أن يدرك الموقف بكل تفاصيله، سيسقط ويتكسر أنفه ولن يندم على ألمه. لأن ما حدث له لا يحدث لكل الناس، حالة نادرة تمس الناس النادرين فقط" (2).

- حكايات ذات مرجعية تراثية منها: "وفي الأسواق الشعبية، تحوّل صالح بن عامر الزوفري، في أفواه وفي أدمغة المتسوقين إلى أبي زيد الهلالي. خارق القدرات. يركب بغلة حمراء ينكحها عند الحاجة الماسة. ويسافر وحيدا في الظلمات، طالبا غزو بلاد المغرب. ويعسكر في المراعي الخضراء وفي الغابات مع عصابته، ومع الصباح، يواصل رحلته، على يمينه سيف يماني أصيل وحاد وعلى شماله ذاكرة الحجاز وبلاد نجد التي طارده جفافها

(1) المصدر السابق: ص203.

(2) المصدر نفسه: ص204.

وقلب الجازية الذي جفّ كليل بدون نجوم والتي باعت ملك بني سرحان وعادت إلى قبور نجد لتحترق على نارها ورملمها بهدوء" (1).

وتبدأ الحكاية عادة بإحدى هذه الصيغ: قيل فيما قيل، قيل يا وليدي، قال... وبذكر اسم راوي الحكاية (ابن عبد الله السكايري، العجوز حنا عيشه)، أو ذكر أوصاف الراوي فقط (رجل ملتج...)، أو نسبة القول إلى مجهول (شهود عيان...) وإضفاء مصداقية عليها (وهذا ما يحكيه الجميع تقريبا) وإن كانت جميع الحكايات من نسج الخيال. والفعل "قال" (ماضي) والفعل "قيل" (المبني للمجهول) مثل الفعل "زعم" خبران يحتملان الصدق والكذب، والخيال تسير على مضماره جميع الحكايات ويعتمد على المبالغة في سرد الوقائع والأحداث وهو متأهب دوما لاختلاق الجديد لعقول ساذجة متلهفة لما يواسيها ويملاً فراغها، ولا يهملها مدى واقعية أو لا واقعية ماتسمعه...

وتتشكل السخرية من مجموع المبالغات المتواجدة في الحكايات، وهي سخرية من القائل (الراوي المخلتق لهذه الحكايات) وسخرية مما قيل (المروي البعيد عن الحقيقة) وسخرية من المتلقي (السذج الواقعين في فخّ الراوي)، وتتكى على مرجعيات مختلفة (في الحكايات السابقة وغيرها) منها: المرجعية الدينية (علامات النبوة، التّعبد في الغار، براق، الصحابة، الأنبياء...)، والمرجعية الأسطورية (يحكّ ذقنه يبيضّ ويتحوّل إلى ثلوج، مضاجعة نجمة هاربة، شرب لبن العصافير، شرب حليب الغزلان والدئاب، له وجه غزالة حمراء اليمن، تخرج من أصابعه مخالب ذئاب، وراءه قوافل الشياطين والجان، فرس تطير...)، والمرجعية التراثية (بنو كلبون، أبو زيد الهلالي، غزو بلاد المغرب، سيف يماني أصيل، الجازية، بنو سرحان...) الخ (2).

وتأتي المبالغة مع استدعاء بعض الشخصيات التراثية، مثل وصف خاتم المبالغ فيه للحاج كيان (رواية "عرس بغل")، "راح خاتم بيتسم وهو يتأمل وضع الحاج كيان: هذا الرجل

(1) المصدر السابق: ص 208.

(2) ينظر المصدر نفسه: ص 203 - 208.

سلطان.. هارون الرشيد، دقینوس، علّق خاتم...<sup>(1)</sup>. إنّ القول لا يخلو من نبرة ساخرة، والمبالغة يمكن معاينتها من أوّل وهلة، من خلال حلول الحاج كيان وتوحده في كلّ مرّة مع شخصيّة من الشّخصيّات العظيمة؛ سلطان ثمّ هارون الرشيد ثمّ دقینوس. وخاتم لم يستقر على شخصيّة واحدة إذ نلحظ اضطرابا وتحوّلا فوريّا من شخصيّة إلى أخرى، والشّخصيّات المذكورة (سلطان، هارون الرشيد، دقینوس)، تحيل إلى الملك والسيّطرة وما يمكن أن يشوبهما من عدل وظلم وحقّ وباطل، إضافة إلى كثرة الجوّاري والنّساء... وقد مهّدت المبالغة لإنشاء السّخرية.

#### 4) التّكرار وبلاغة السّخرية :

حفل التّكرار باهتمام البلاغيين العرب القدامى، الذين أولوه حظًا وافرا من البحث والدّراسة، وهو من الظواهر الأسلوبية التي عرفت منذ القديم في الشّعْر والنّثر (بداية من الشّعْر الجاهلي والنّثر الجاهلي)، وقد نالت اهتماما بالغا خاصّة في الدّراسات التي عنيت بتتبّع جماليّات النّص القرآني.

جاء في لسان العرب لابن منظور: "الكرُّ: الرجوع، يقال: كَرَّه وكرَّ بنفسه، يتعدّى ولا يتعدّى، والكرُّ مصدر كَرَّ عليه يَكُرُّ كَرًّا وكُرُورًا وتَكَرَّرًا: عطف. (...) وكَرَّرَ الشَّيْءَ وكَرَّرَه: أعاده مرّة بعد أخرى والكرُّ: الرجوع على الشَّيْءِ، ومنه التَّكْرَارُ ... الجوهري: كَرَّرْتُ الشَّيْءَ تَكْرِيرًا و تَكَرَّرًا"<sup>(2)</sup>، ومنه فالتّكرار لغة يدور حول معنى الرجوع والإعادة.

أمّا اصطلاحاً فيعرّفه المختار نويوات بقوله: "الإعادة أو التّكرار أو التّرديد تكرار الكلمات أو صياغة الجملة مرّتين أو أكثر في الشّعْر أو في النّثر وفي جملة واحدة أو في جمل متعدّدة للتعبير عن عاطفة جيّاشة أو لمجرّد التّحبير والتّحسين"<sup>(3)</sup>. وهو ما يفضي إلى

(1) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص128.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مج5، دط، مادة كَرر، ص240.

(3) مختار نويوات: البلاغة العربية في ضوء البلاغات المعاصرة بين البلاغتين الفرنسية والعربية، ص270.

اتَّفاق بين ما ورد هنا في الاصطلاح و بين التَّعريف اللُّغوي السَّابق، يضاف إليه المنحى البلاغي للمفهوم الاصطلاحي باعتباره مصطلحا بلاغيا بالدرجة الأولى، يفيد في الشَّكل فيعطي النَّص الذي يرد فيه جمالا من حيث الجرس الموسيقي ويضيف إليه دلالة بلاغية إضافية من حيث تعدد الدلالة في تكرار ذات اللفظة أو التَّركيب أو الجملة. ومن العلماء من يطلق عليه اسم التَّرداد<sup>(1)</sup> وهو "تكرير الكلام أو مضمونه" حتَّى يفهمه من لم يفهمه" أو ليزداد الفهم له والتَّأثر به"<sup>(2)</sup>.

يقول بن رشيق: "وللتَّكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التَّكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعا فذلك الخذلان بعينه"<sup>(3)</sup>. والجدير بالذِّكر أن آراء ابن رشيق في التَّكرار

---

(1) يسمي الجاحظ التَّكرار بالتَّرداد، ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق محمد عبد السلام هارون، ج 01، ط 07، مطبعة الخانجي، القاهرة - مصر، 1998، ص104، 105 "قال وجعل السماك يوما يتكلم وجارية له حيث تسمع كلامه فلما انصرف إليها قال لها كيف سمعت كلامي قالت ما أحسنه لولا أنك تكثر ترداده فقال أردده حتى يفهمه من لم يفهمه قالت إلى أن يفهمه من لم يفهمه قد ملة من فهمه قال عباد بن عوام عن شعبة عن قتادة قال مكتوب في التوراة لا يعاد الحديث مرتين وسفيان بن عيينه عن الزهري قال إعادة الحديث أشد من نقل الصخر وقال بعض الحكماء من لم ينشط لحديثك فارفع عنه مؤونة الاستماع منك وجملة القول في الترداد انه ليس فيه حد ينتهي اليه ولا يؤتى الى وصفه وإنما ذلك على قدر المستمعين له ومن يحضره من العوام والخواص وقد رأينا الله عز وجل ردد ذكر قصة موسى وهود وهرون وشعيب وإبراهيم ولوط وعاد وثمود وكذلك ذكر الجنة والنار وأمور كثيرة لأنه خاطب جميع الأمم من العرب وأصناف العجم وأكثرهم غبي غافل أو معاند مشغول الفكر ساهي القلب وأما حديث القصص والرقعة فاني لم أر أحدا يعيب ذلك وما سمعناه بأحد من الخطباء كان يرى إعادة بعض الألفاظ وترداد المعاني عيا إلا ما كان من النخار بن أوس العذري فانه كان إذا تكلم في الحملات وفي الصفح".

(2) الشَّاهد البوشيخي: مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، ط2، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، 1995، ص174.

(3) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ط4، دار الجيل، بيروت - لبنان، ص73. (طبعة مختلفة)



تميّزت بـ "دقة نظره في وصل التكرار بسياقاته والاستدلال على المعنى بالسياقات المنتجة للخطاب"<sup>(1)</sup>، كما يذهب إلى ذلك الباحث زهير مبارك.

ويرى ابن رشيق إضافة إلى ما سبق، أنّ التكرار يقع<sup>(2)</sup>:

- على جهة التشوّق والاستعذاب، إذا كان في غزل أو نسيب.
- على سبيل التّويه به، والإشارة إليه بذكر، إن كان في مدح.
- على سبيل التّقرير والتّوبيخ.
- على سبيل التّعظيم للمحكي.
- على جهة الوعيد والتّهديد إن كان عتابا موجعا.
- على وجه التوجّع إن كان رثاء وتأبينا.
- على سبيل الاستغاثة وهي في باب المديح.
- ويقع التّكرار في الهجاء على سبيل الشّهرة، وشدة التّوضيح بالمهجو.
- ويقع أيضا على سبيل الازدراء والتّهكم والتّقيص.

ويعلّق الباحث زهير مبارك على ما ورد في العمدة لابن رشيق قائلاً: "فجّلني حينئذ أنّ للتكرار معاني تختلف باختلاف سياقاتها، لكنّ وجه الطّرافة فيما يذكره ابن رشيق جعله التّكرار في سياقات الهجاء والازدراء أسلوبا من أساليب السّخرية"<sup>(3)</sup>، وهو محق في ذلك وخاصّة حين أشار (ابن رشيق) في التّكرار إلى دلالات التّشهير والإنزال بالمهجو منزل الوضاعة الشّديدة وإلى معاني الازدراء والتّهكم والتّقيص.

التّكرار كما رأينا عند ابن رشيق له أغراض بلاغيّة كثيرة يخرج إليها حسب السّياق الذي أريد له، "ولكن الغرض الرّئيس من وراء كل تكرار هو التّأكيد، ثمّ إنّّه يأتي لأغراض أخرى منها قصد المبالغة، أو التّحذير، أو الإغراء، أو إظهار الحزن والتّحسّر، أو التّهويل، أو الوعيد، أو الإنكار، أو التّوبيخ، وقد يقصد بالتّكرار التّهكم والسّخرية"<sup>(4)</sup>.

(1) زهير مبارك: السّخرية في الرواية العربية، ص143.

(2) ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص73- 76.

(3) - زهير مبارك: السّخرية في الرواية العربية، ص143.

(4) شعيب بن أحمد الغزالي: السّخرية في البلاغة العربية، ص143.

هذا عن المعاني والدلالات التي يخرج إليها التكرار، أما فيما يخص الصور والأشكال التي يرد فيها التكرار فنعثر على أشكال مختلفة منها: تكرار الحرف، تكرار الكلمة، وتكرار الجملة...

وعادة ما يقع التكرار الساخر بتكرار الفعل؛ حيث نجد ذلك متوافرا في الرواية الجزائرية ومنها على سبيل المثال رواية "الزّلزال"، مثل تكرار الفعل "يكدسون" في الحوار الذي سمعه بو الأرواح والذي دار بين رجلين:

"- حال يا الطاهر بن علي. إنهم يكدسون. يكدسون. هكذا مع اقتراب كل رمضان. الزيت لا توجد منه قطرة في المتاجر. حولوه كلهم إلى بيوتهم.  
- والسميد. والصابون. تحوّلت البيوت إلى مخازن"<sup>(1)</sup>.

إن تكرار الفعل "يكدسون" كرّس مدى حرص الناس، بل وجشعهم في اقتناء المواد الغذائية الاستهلاكية قبيل رمضان، وما يكتف الدلالة الساخرة لتكرار هذا الفعل هو قوله: "تحوّلت البيوت إلى مخازن" سببها التّكديس.. وغاية التّكرار الساخر هو الفضح وانتقاد واقع معيّن عاشته البلاد في فترة معيّنة لضعف الحالة الاقتصادية، والتي أفضت بدورها إلى عدم القدرة على تحقيق الاكتفاء الأمثل من الحاجيات الضرورية ممّا حرّك هاجس الخوف المتزايد لدى الناس من المستقبل، وتصويره بشكل قاتم هو عين التّشاؤم والخوف وهو مبعث الاضطراب.

إنّ استتكار بطل رواية "الزّلزال" (بو الأرواح) للوافدين إلى المدينة من أهل القرى والريف يتبدّى في مواضع متعدّدة، ومن خلال استتكاره لرصد السّخرية ملمحا بارزا اتخذها وسيلة للاحتقار والهزاء، والسّخرية ماثلة في تكرار الفعل "ضاقت" وهي تجسّد الرّفص بكلّ معنى الكلمة، يقول: "ضاقت المدينة، يا ربّي سيدي ضاقت. خمسا مئة ألف ساكن. عوض مائة وخمسين ألفا، في عهد الاستعمار. نصف مليون يا ربي سيدي. نصف مليون برمتّه..."<sup>(2)</sup>، وفي تكرار الفعل "قاوموا" في الرواية نفسها، يقول: "لقد بقي الأشراف

(1) الطاهر وطّار: الزلزال، ص96، 97.

(2) المصدر نفسه: ص14.

أقلية، فلم يستطيعوا أن يصدّوا غزو الرّاع، قاوموا بالاحتجاج. قاوموا بالدّعوات. قاوموا بالانفلاق على أنفسهم.. أخيرا جرفهم التّيّار"<sup>(1)</sup>. ولعلّ مبعث السّخرية في تكرار الفعل هو إسناده كل مرة إلى اسم مختلف عن الاسم الأول رغم تعلقه بحرف الجر الباء، فلو تكرّر الاسم نفسه لما أحس القارئ بدلالة السّخرية بقدر ما يحسّ بدلالة التّأكيد في تكرار الجملة، ولذلك فالنسبة إلى اسم مختلف هو ما يفتح الباب نحو توقّع أنواع المقاومة...

إن تكرار الفعل الماضي "ضاقت" في رواية "الزلزال" كان لإظهار المفارقة والسّخرية من الوضع السّائد، فالبطل يستكثر عدد سكّان المدينة، ويقابل بين عدد السّكان في عهد الاستعمار وعددهم بعد الاستقلال، ليقودنا إلى نتيجة منطقيّة مفادها أنّ المدينة لم تعد تتحمّل هذا الثّقل... أمّا تكرار "يا ربّي سيدي" و"نصف مليون" فليس فيه سخرية إذ لها علاقة بأغراض أخرى، لكنّها أفادت في تقوية المعنى المراد ("ياربي سيدي" للاستغاثة وطلب المدد من الله و"نصف مليون" تكرار غرضه المبالغة).

حين نعود مرة ثانية إلى تكرار فعل "قاوموا" نجده يؤكّد الرّفّض والمقاومة اللامجدية (الاحتجاج، الدّعوات، الانفلاق) ضدّ من؟ ضدّ أجنبي حاقد أو مستعمر غاصب؟! الغريب في الأمر أنّها ليست ضدّ هذا ولا ذاك وإلّا هي ضدّ الرّاع - وهذا ما يعرّز من السّخرية ويقويها - وهم القرويّون الذين وفدوا إلى المدينة وسكنوا فيها بشكل لافت للنظر وبشكل مستفز ومثير للسّخرية حسب ما عبرت عنه هذه الشّخصيّة الرّوائيّة.

من التّكرار السّاخر الذي يقع في الفعل تكرار الفعل "ضحك"، ففي حوار ساخر دار بين حمّود الجيدوكا ومومس (مالكة لأحد المواخير) في رواية "عرس بغل"، كان الاستخفاف والهزء من العنّابيّة هو الأداة المناسبة للتّفيس عن أوجاع الماضي، فكلاهما طردته العنّابيّة بعد تفانيه في خدمتها وخدمة ماخورها:

"- لو لم تكن سافلة بحق. كيف تطردني بعد العشرة الطّويلة؟ جوّعتني وطردتني.  
- أنا أيضا طردوني من هناك"<sup>(2)</sup>.

(1) المصدر السابق: ص195.

(2) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص178.

وتكرار "الطرد" ليس على سبيل السخرية بل للتأكيد على اشتراكهما في الحالة النفسية والانفعالية ذاتها، ويحصل الاشتراك في الضحك الساخر عند محاولة النيل من العنابية بالهزء والاستخفاف:

"- يا خويا حمود الجيدوكا. الدار دارك (...). ولتبق العنابية دمية محطمة بين أقدام الأطفال. هاها.

ضحكت. ضحك حمود الجيدوكا أيضا.

- لا. ليس دمية. إنما كلبة جرياء، يقذفها الأطفال بالحجارة كلما رأوها. هاها" (1).

نرصد عدّة قرائن أضفت على النص ملمحا ساخرا (ألفاظ، عبارات): دمية، دمية محطمة، أقدام الأطفال، كلبة جرياء، يقذفها الأطفال بالحجارة. إضافة إلى تكرار حروف تدلّ على الضحك: هاها. هذه القرائن هيأت لحمل الضحك محمل السخرية الجارحة، والصور الثانية (إنما كلبة جرياء، يقذفها الأطفال بالحجارة) كانت أبلغ وأقوى من الصورة الأولى (دمية محطمة بين أقدام الأطفال).

كما نلمح توالي تكرار الضحك الساخر المعبر عن احتقار حمود الجيدوكا لتصرفات العنابية والهزء منها: "استولى عليه الضحك. سلم نفسه للضحك. كان يضحك ويشير بأصبعه إلى الكانون. عجوز مثلها، في الخمسين، تعشق طفلا في العشرين، الغريب أنّ الطفل أيضا يعشقها" (2). نسجل تكرار الضحك ثلاث مرّات: (الضحك (فاعل)، للضحك (جار ومجرور)، (يضحك) فعل مضارع)، والتكرار هنا يتعمد إثارة فضول المتلقي وتحفيزه لمتابعة القراءة ومعرفة المزيد، والسياق يعلن أنّ تكرار الضحك هو من قبيل السخرية، التي نلمح تولدها أيضا من المبالغة بنعت العنابية بالعجوز ونعت خاتم بالطفل لإبراز فارق السنّ بينهما، ممّا يؤدي إلى شدة وقع السخرية والهزء على المسخور منه. كما تولدت أيضا من الغرابة التي شكّلتها علاقة التقابل: عشق العجوز (العنابية) للطفل (خاتم)، وعشق الطفل (خاتم) للعجوز (العنابية)، والحدّ المشترك بينهما هو العشق؛ لذلك

(1) المصدر السابق: ص179.

(2) المصدر نفسه: ص178.

يمكن القول إن تكرار الضحك كان ذا تأثيرات ساهرة كشفت عنها ما بعده، عند توالي السخرية بأساليب مختلفة.

بالإضافة إلى تكرار فعل الرقص والغناء، ومن أمثلة ذلك قول الحاج كيان (في رواية "عرس بغل" دائماً): "سأرقص. أرقص لهم ولنفسى. أرقص مع العنابية وعلجية وحياة النفوس والوهرانية، رقصة "جيناكم زوار قاصدين الدار. على الباب الشرقي" .. بل، سأغني، سأنتزع البندير من المغني، بعد أن أضع كأس بيرة بين يديه، وأغني أغنية عيسى جرموني: "عينيك والشمس بي الاثنين طلبوا هلاكى" سأسحرهم بصوتي كما سحرت شيخ التجويد" (1).

للهة الأولى يبدو التكرار لأجل التأكيد ولا علاقة له بالسخرية؛ لكن الجملة الأخيرة من القول تجعلنا نتمهل ونعيد النظر، باسترجاع الماضي والعودة بالذاكرة إلى الوراء، إلى ماضي الحاج كيان، أو الطالب الزيتوني المجتهد المثابر على طلب العلم والتفقه في الدين، وصوته الجميل الذي سحر شيخ التجويد، هذا قبل أن تغرقه تجربة الدعوة إلى الله التي بدأها من الماخور وقضت على مستقبله الزيتوني، وأفضت إلى حياة مناقضة وهي حياة المواخير والهزية والمومسات... نلاحظ تكرار فعل الرقص ثلاث مرات (سأرقص، أرقص، أرقص) إضافة إلى المصدر (رقصة)، وفعل الغناء ثلاث مرات (أغني، سأغني، أغني) والمصدر (أغنية) واسم الفاعل (المغني)، إضافة إلى تكرار الفعل (سأسحرهم). السخرية المفارقة تظهر من خلال تكرار فعلي الرقص والغناء مع فعل السحر، وتكمن السخرية في العلاقة الضدية التي تجمع بين الماضي والحاضر أو بالأحرى الحياة الزيتونية وحياة المواخير، وما يكثف دلالة السخرية هو التكرار الساخر لـ "سأسحرهم" التي تُقابل بين الماضي والحاضر وتثير مشاعر السخرية والتهمك من التحوّل المثير للبطل؛ من طالب زيتوني مجتهد سحر بصوته الجميل شيخ التجويد إلى مرتاد للمواخير ومراقص للمومسات ومغني يسحر الألباب بصوته البديع...

(1) المصدر السابق: ص196.

ولا يمكن تجاهل التكرار السّاحر للفعل الماضي النّاقص "كان" الذي يحضر بصيغة النّفي (لا كنت، لا كان، لا كانت)، الرّافض لفكرة الأنثى الجسد، تقول حياة النّفوس (أجمل مومسات ماخور العنّابية) لكثرة تهافت مرتادي الماخور على غرفتها: "...ماذا يريدون عندي؟ بم أمتاز عن باقي النّساء. لا كنت ولا كان الجمال. ولا كانت الرّجال"<sup>(1)</sup>، وهو انفعال حاد يكشف عن جانب مظلم من يوميّات حياة المواخير، والتّكرار يعلن عن سخريّة ورفض مجنون للرجال الذين يأسرهم الجمال وشهوة الجسد الأنثوي. وتكرار حرف الكاف (كنت، كان، كانت) المعبر عن الكينونة ينشئ إيقاعا يضفي جماليّة على هذه الكلمات ويعبر عن الكينونة التّائّهة.

ومن أمثلة تكرار الحروف، أو ما يسمّى بالتّكرار الحرفي، تكرار حرف السين خارج بنية الكلمة (كلمات مختلفة) خمس مرّات ممّا أحدث إيقاعا مميّزا ذا قدرة على استمالة المتلقي والتّأثير فيه، يقول حمود الجيدوكا: "... البنت حياة النّفوس، لي وحدي. سأنزوّجها. سأأخذها خلية. ستشتغل لي. سيكون كل ذلك في الوقت الواحد"<sup>(2)</sup>، وهي تعبّر عن نفسيّة حمود الجيدوكا المهووسة بـ"حياة النّفوس"، ومحاولة الاستئثار بها تحوّلت إلى حالة مرضيّة، والتّناقض ملمح ظاهر في هذا القول ممّا يضع هذا الأخير موضع السّخرية: أتزوّجها، خلية، مومس.. وتكرار حرف السين هو الذي جمع بين هذه المتناقضات وهو ما ولّد السّخرية من حمود الجيدوكا.

ومنّه تكرار حرف القاف (ق) الدّال على القهقهة أو الضّحك السّاحر والسّيّاق يبيّن هذا الأمر، يقول حمود الجيدوكا ساخرا من عشق العنّابيّة لخاتم: "وتعشق ق.. ق.. ق. المرأة مجنونة بحق. عندما يأكل دراهمها، يركلها ركلتين. يبصق على وجهها، ويهرب إلى غيرها. نعرفهم نعرف هزية الدّراهم. يعشقون حتى الكليات. هاها"<sup>(3)</sup>، وكذلك حرف الهاء في "هاها" الدّالة على الضّحك والسّيّاق يبيّن أنّه ضحك ساخر من العنّابيّة التي عشقت

(1) المصدر السابق: ص206.

(2) المصدر نفسه: ص164.

(3) المصدر نفسه: ص178.

خاتم المخادع المتلهّف على المال، وهي سخرية تهزأ من غفلة العنّابية وحمقها وطيشها رغم أنّها في الخمسين من عمرها.

وتتكرر "ها ها" في مواضع متعدّدة منها المثال المذكور سابقا الذي يهزأ فيه حمود الجيدوكا وإحدى المومسات من العنّابية: "ولتبق العنّابية دمية محطّمة بين أقدام الأطفال. ها ها.

ضحكت. ضحك حمود الجيدوكا أيضا.

- لا. ليس دمية. إنّما كلبة جرياء، يقذفها الأطفال بالحجارة كلّما رأوها. ها ها" (1).

هذا ويكون التّكرار السّاخر في النّص السّردى الرّوائى في الكلمة أيضا، مثل تكرار كلمة "الرّجال" في رواية "نوار اللّوز" على لسان الخالدي الذي قال ساخرا ومتهكّما من ياسين الذي أهان لونها وآذاها بكلامه: "شطارة الرجال تبان مع الرجال. لونها امرأة، ولو كان صالح هنا لما تجرّأت على قول مثل هذا الكلام" (2)، وهو تعريض برجولة ياسين وطعن فيها، والتّكرار جاء للتّأكيد على أنّ الرّجولة الحقّة تكون في مواجهة الرّجال لا النّساء، وهو تكرار فيه احتقار وتصغير من شأن ياسين الذي سبق وانكسر في عراق افتعله مع صالح الرّؤفري.

و من ذلك أيضا التّكرار السّاخر لكلمة صديق في رواية "الحلزون العنيد" (صديقي، صديقي، صديق)، يقول بطل الرّواية: "حدّثت بذلك صديقي المؤدّن... وهو علاوة عن ذلك ليس صديقي. فأنا لا صديق لي. إنّني وحدي. لا أحمل سوى عبء الوحدة التي اخترت" (3)، يقول عن المؤدّن "صديقي" ثمّ يستدرك ويفضي بالحقيقة "ليس صديقي" لأنّه لا يتوافق معه في طريقة التّفكير والاعتقاد، ثمّ يكرّر نافيا ومؤكّدا "لا صديق لي" لأنّ تحقّق الانسجام واحتمال انعقاد أو اصر الصّدّاقة بينهما منعدم، إنّ التّكرار يتراوح بين الإثبات والنّفي ممّا يسهم في تشكيل تأثيرات ساخرة.

(1) المصدر السابق: ص 197.

(2) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص 199.

(3) رشيد بوجدرّة: الحلزون العنيد، ص 80.

إضافة إلى التكرار الساخر لكلمة "القسمات" في الرواية نفسها (الحلزون العنيد) على لسان البطل: "...وكان هو في الواقع وسيما، ممّا جعله لا يتمالك عن عرض صورته. أمّا أمّي، فقد كانت - بالمقابل - قبيحة القسمات. كانت بالتأكيد تغار منه. ومع ذلك، فأنا لن أعتابها. فسح هذه الجملة عن القسمات الأمومية"<sup>(1)</sup>، فهو يقابل بين وسامة والده وقبح والدته. وتكرار القسمات فيه تأكيد على القبح الذي يحاول تحاشي الحديث عنه لأنه متعلّق بوالدته، ومن سخرية القدر أن يكون الوالد (رجل) وسيما والوالدة (امرأة) قبيحة، لأنّ حاجة المرأة إلى الجمال تفوق حاجة الرجل، لطبيعة تكوينها النفسي والوجداني، ولأنّ الآخر (الرجل) يأسره الجمال الظاهري ويسطو بعقله ووجدانه. كما نسجّل في تكرار كلمة "قسمات" المشبعة بالقبح لا بالجمال وقعا على النفس يضفي دلالة ساخرة من مفارقة القبح/المرأة والجمال / الرجل.

أيضا التكرار الساخر في كلمة "رقم" و"سبعة" خاصة وأنّ رقم "سبعة" له حضور ودلالة في الموروث الشعبي الشرقي عامة والإسلامي والعربي خاصة، وله إعجازه في الموروث الديني الكتابي والإسلامي تحديدا؛ ففي رواية "الجازية والدرّاويش" لعبد الحميد بن هدوقة يقول الطيّب عند دخوله السّجن بسبب جرم لم يرتكبه (مقتل الطالب الأحمر): "أصبحت سجينا. لي رقم. أقيم بحجرة لها رقم... رقمي سبعة. رقم الحجرة أيضا سبعة! بالقرية جامع يدعى "السّبعة"! لا أفكر.

أنا محظوظ. رقمي يعدّ أولياء الجامع وأيام الأسبوع!"<sup>(2)</sup>

نرصد تشيئاً الأشخاص وتحوّلهم إلى أرقام، والرّقم له أهميته في السّجن لأنّه يحدّد هويّة الشّخص، والرّقم سبعة يصرّح به في مواضع: رقم السّجين، ورقم الحجرة في السّجن، واسم الجامع في الدّشرة، ولا يصرّح به بل يفهم ضمّنياً في مواضع أخرى فهو عدد الأولياء

(1) المصدر السابق: ص 64.

(2) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدرّاويش، ص 07.



الصّالحين بالدّشرة وعدد أيّام الأسبوع كما هو معروف، إنّها بحق سخرية القدر إذ يتواطأ رقم السّبعة على البطل ويغدو جزءاً لا يتجزأً منه، يشكّل ماضيه وحاضره: رقمه في السّجن سبعة، ورقم حجرته في السّجن سبعة، واسم الجامع في الدّشرة السّبعة، وعدد الأولياء الصّالحين في الدّشرة سبعة، وعدد أيّام الأسبوع سبعة. إنّ مجرد رقم فارغ استهلكت جميع خوارقه وعجائبيته ولم يعد صالحاً إلاّ للمواساة والسّلوى لتجاوز محنة السّجن البغيض.

كما نرصد تكراراً لكلمات أو جمل مختلفة، وإذا ربطنا بينها نجدنا متعلّقة ببعضها، تصوّر مشهداً ساخراً ذا دلالة معيّنة، مثل تكرار المقاومة والأسر، وجملة "على السّريّر"، في رواية "عرس بغل"، فالطالب الزيتوني (الحاج كيان) في بداية دعوته إلى الله لمومسات الماخور لم يستطع المقاومة وسقط في أوّل امتحان له، سقط بين يدي الغانيات العابثات، فأثى له المقاومة. تقول العنّابيّة صاحبة الماخور: "هاتوا أسيري. أدخلوه. قالت الفتاة، وهي تهج. وتضحك في نفس الوقت. ثمّ أضافت:

- على السّريّر، على السّريّر.

قذف به فوق السّريّر. لم يكن بيدي أيّة مقاومة. المقاومة لماذا. وضدّ ماذا؟ لقد وقع في أسر العابثات، وهذا امتحان كبير"<sup>(1)</sup>.

و هنا نجد أنّ تكرار الأسر (أسيري، أسر) والمقاومة (المقاومة، مقاومة، المقاومة) وتكرار (على السّريّر) تشكّل مشهداً ساخراً نلخصه في العبارة التّالية: الطالب الزيتوني أسير المومسات لم يستطع المقاومة على السّريّر، وما يؤكّد سخرية الموقف؛ السيّاق إضافة إلى الفعل "تضحك" من طرفة هذا الموقف ومن هذا الطالب الزيتوني الذي سقط في أوّل امتحان له.

ويحدث أنّ تتكرّر الكلمة الواحدة سواء أكانت نكرة أم معرفّة، مثل قول لونجا (معرّضة بياسين) في رواية "نوار اللّوز": "الكلب كلب يا الخالدي. لما تضربه بحجرة يزيد

(1) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص 59.

ينبح"<sup>(1)</sup>، التّكرة (كلب) هي تأكيد للتّعريف (الكلب)، والتّكرار شديد الوقع على المسخور منه (ياسين) لما يحمله من دلالات ساهرة تسلب من المسخور منه إنسانيّته وتمسّخه حيوانا "كلب" فيتّصف بصفاته ويجري عليه ما يجري على هذا الحيوان، ثمّ إنّ كلمة "كلب" تعبّر عن التّذالة والاحتقار والضعّة في العقل الجمعي إذ كثيرا ما نجده حاضرا في السّب والشتم والكلام المبتذل.

نرصد شكلا آخر للتّكرار السّاخر وهو تكرار الكلمة الواحدة بالمفرد والجمع مثل "المصيبة المصايب" في رواية "الزلزال" التي وردت في حوار ساخر بين بو الارواح ومتسوّلّة يعتقد أنّها من جملة الوافدين إلى المدينة (من سكان القرى والأرياف)، "قرر ودفع بعنف يد متسوّلّة تعترض طريقه، ورفع حذاءه، واقتحم الباب، وهو يلفظ في تبرّم:

- اسحبي يدك يا امرأة. لا حول ولا قوّة إلاّ باللّهِ. المصيبة. المصايب، من أين خرجوا. لماذا لا تعودون إلى قراكم ودواويركم؟

- تسقط على راسك ان شاء اللّهِ. المصيبة. أو تحملنا على كتفيك، حتّى تستثقلنا؟"<sup>(2)</sup>

"المصيبة" الأولى يقصد بها بوالارواح المرأة المتسوّلّة و"المصايب" يقصد أمثالها من المتسوّلّات والمتسوّلين؛ و"المصيبة" الأخيرة هي ردّ المتسوّلّة على بو الارواح وتقصد الابتلاء وما شاكله...

أمّا إضافة الجمع للمفرد (المصيبة المصايب) فقد أحدث إيقاعا حادا و جرسا صارخا ألقى بتأثيرات ساهرة في وعي المتلقي، وكان وسيلة لتفريغ شحنات الحقد والغضب التي تملأ قلب بو الارواح، كما كشف عن الرّفص اللّامتناهي لأهل القرى والأرياف الوافدين إلى المدينة جملة وتفصيلا، فالمفرد (المصيبة) استدعى الجمع (لمصايب) وتحوّل التّكرار بموجب هذا الجمع إلى سخرية معلنة ضدّ المتسوّلين بوجه خاص والوافدين إلى المدينة من أهل القرى والأرياف بشكل عام.

(1) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص198.

(2) الطّاهر وطّار: الزلزال، ص16.

وما يسترعي انتباهنا تواتر تكرار "عرس" و"عرس بغل" في رواية "عرس بغل"، في مواضع مختلفة منها: "...العرس أولاً وآخراً، عرس بغل"<sup>(1)</sup>، "... العرس عرس وإن كان عرس بغل"<sup>(2)</sup>، المثال الأول والثاني يشتركان في ذكر "العرس" أولاً ثم ذكر العرس بالإضافة "عرس بغل" ثانياً، والإلحاح على تكرار كلمة "عرس" فيه سخرية فاضحة لحقيقة هذا العرس، والتذكير بأنه عرس بغل لأنه عرس عقيم عُقد لأجل جمع المال ولأجل إرضاء خاتم خليل العنابية.

وأيضاً وفي الرواية ذاتها (عرس بغل) نرصد تكرار النداء "يا حاج"، يقول خاتم: "يا حاج سقراط. يا حاج كيان. يا حاج الكذب والنفاق، أين أنت..."<sup>(3)</sup>، فتكرار النداء لثلاث مرّات متوالية يدعم هدف خاتم وهو الإلحاح في إذلال واحتقار خصمه والسخرية منه (سقراط، كيان، الكذب والنفاق).

وضمن الرواية نفسها (عرس بغل) نلمح تواتر تكرار "الحاج سقراط" في مواضع مختلفة، وهو اللقب الجديد للحاج كيان الذي ابتدعه خاتم نكايّة وتشفيّاً في الحاج كيان: الحاج سقراط<sup>(4)</sup>، الحاج سقراط - صقر<sup>(5)</sup> (بمعنى سقراط الفيلسوف المعروف الذي عاد إلى الحياة وبعث من صقر)، أو يجرّد اللقب من الحاج ويكتفي بسقراط مع إضافة صقر "سقراط صقر"<sup>(6)</sup>، وقد يضاف إليه "الكلب" ممّا يزيد من حدّة السخرية والتّهكّم مثل "سقراط - صقر الكلب"<sup>(7)</sup>، "سقراط صقر الكلب"<sup>(8)</sup>، أو يكتفي بـ"صقر الكلب"<sup>(9)</sup> دون ذكر سقراط لأنّ اللقب بات معروفاً وكذلك صاحبه. وتعمّد

(1) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص 97.

(2) المصدر نفسه: ص 97.

(3) المصدر نفسه: ص 148.

(4) المصدر نفسه: ص 171.

(5) المصدر نفسه: ص 169.

(6) المصدر نفسه: ص 147.

(7) المصدر نفسه: ص 147.

(8) المصدر نفسه: ص 205.

(9) المصدر نفسه: ص 205.

تكرار هذه الألقاب السّاخرة كان بهدف محدّد؛ لتكون السّخرية أكثر إيلاّما ووقعا على نفس المسخور منه لما فيها من تهكّم وإذلال.

نرصد أيضا تكرار ما يدلّ على أصوات وحركات تعبيرية معيّنة مثل "نفو" أو "نفوه"؛ التي لها علاقة بفعل فموي معيّن (البصق) وحركات تعبيرية في الوجه تعبّر عن انفعالات معيّنة، كاحتقار الآخر وإشعاره بضعته وذلّته ومهانته، وهذا نجده في رواية "نوار اللوز" حين يقول صالح الرّؤفري: "(...) لا. نفو. نفو.

من قال هذه الحماسة؟ مؤكّد أنّها رواسب علي التّوناني التّأفه لدرجة القرف"<sup>(1)</sup>.

وهي صورة من صور التّعالّي والانعتاق من رداءة معيّنة أو رفض أمر يسبّب القرف والامتعاظ، يقول السّارد في رواية "عرس بغل": "عندما وجد الحاج كيان نفسه خارج الباب، بصق خلفه، كان الشّعور بالتّفاهة والحقارة، يملأ قلبه. البضاعة في الدّاخل، مكدّسة، شرائح شرائح. لا أحد يشعر بعفونتها ولا بنتانتها مادامت تدرّ نقودا فهي جيّدة، لا شيء رديء في هذا العالم إلّا ما ليس له قيمة تجارّية. نفوه. نفوه"<sup>(2)</sup>.

وكثيرا ما يصرّح بفعل "البصق" مع "نفو" أو "نفوه"؛ مثل قول السّارد عن الحاج كيان (رواية "عرس بغل"): "التفت موليا بسرعة، ولم يكّد يقطع خطوات قليلة، حتّى وجد نفسه يبصق.

ما هكذا أراد حمدان أن يقرمط بين النّاس. هذه قرمطة زائفة، وطريقة انتهازية للعطاء، وللتلقّي. نفوه. نفوه"<sup>(3)</sup>.

كما نلمح تكرار أصوات معيّنة مثل "كه" التي تصاحب الضّحك، والسّيّاق هو الذي يحدّد الدّلالة السّاخرة لهذه الكلمة: مثل الحوار الذي دار بين حمّاد الزعيمّي وصالح الرّؤفري في رواية "نوار اللوز":

"- واش آصالح. كانش ضرية صحيحة وإلّا كالعادة؟

(1) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص18.

(2) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص191.

(3) المصدر نفسه: ص192.

- والله يا حماد خويا لا نريد شيئاً آخر إلاّ الخبزة بنت الكلب الخبزة فقط. حاجة خفيفة. شوية كتّان وصايف.

كه..كه.. جوع يببع الجوع للجوع"<sup>(1)</sup>، فالسّياق هو الذي حدّد لنا أنّ تكرار "كه" الدّالة على الضّحك؛ الغرض منها السّخرية من قساوة واقع لا يرحم الضّعفاء، رغم أنّ صالح لا يطلب حياة باذخة بل ما يسدّ جوعه لا غير.

قد يرد التّكرار السّاخر جملة، مثل تكرار جملة "السّجن واحد في كل مكان" في رواية "الجازية والدرّاويش"، يقول الطيّب: "ينطلق الصّوت من أعماقي مرّة أخرى أكثر وضوحاً وأكثر حدّة: "لا بدّ أن تقاوم. حاكم السّجن واحد في كلّ مكان. والسّجن واحد في كلّ مكان! ما الفرق بين القرية والسّجن؟ الشّامبيط هنا والحارس هنا..."<sup>(2)</sup>، فهذا تكرار فيه مبالغة فـ "الواحد" يقابل "الكل"، والسّجن يساوي القرية والحارس يساوي الشّامبيط، هذه المعطيات تكشف عن حالة نفسيّة منهارة يراودها الشّعور بالانغلاق واللّاجدوى لأنّ القيد موجود في كلّ مكان؛ في السّجن وفي القرية أيضاً رغم أنّها فضاء مفتوح، فالحارس يحدّ من الحريّات في السّجن والشّامبيط يتحكّم في مصائر النّاس في القرية طبقاً لما أتيح له من سلطة، ويقرّر كل شيء بعيداً عن إرادتهم، ومن هنا تتولّد السّخرية من الواقع البغيض والتّكرار تولّى تأكيد هذه السّخرية.

ونرصّد تأكيد التّكرار السّاخر بأسلوب القسّم الطّلبّي في رواية "نوار اللّوز"، مثل تكرار جملة "كان ندلاً"؛ في حوار دار بين طيف الجازية وصالح الزّوفري حول أبي زيد الهلالي، تقول الجازية: "أبو زيد الهلالي؟ كان ندلاً. وحقّ محمّد كان ندلاً على الرّغم من شجاعته. بربري وهمجي يحلم بتدمير العالم. بينه وبين هتلر شبه الدّم والنّجوم"<sup>(3)</sup>، فهنا التّكرار السّاخر لجملة "كان ندلاً" أكّدها القسم بالنّبي محمّد صلّى الله عليه وسلّم "وحقّ محمّد" ممّا أضفى مصداقيّة إضافية على رأي الجازية في أبي زيد الهلالي.

(1) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص45.

(2) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدرّاويش، ص09.

(3) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص61.

واللآفت للانتباه تواتر تكرار جملة "خرجناكم من الباب دخلتم من التآقة" أو "تخرجه من الباب، يدخل من التآقة" في رواية "نوار اللوز"، يقول صالح الزوفري للميلود ولد السبي لخضر الذي كان يدا طيبة للمستعمر سابقا: "الميلود ولد السبي لخضر؟ يا ربي واش هذا؟ وصلتتم حتى هذا المكان؟" خرجناكم من الباب دخلتم من التآقة"<sup>(1)</sup>، وفي هذا المثال تتجلى روعة التصوير ودقة المعنى؛ فالخروج كان علنياً من باب واسع أما الدخول فكان من كوة ضيقة كاللصوص، والتكرار يكتف من دلالة السخرية التي تحمل معنى الرفض والإدانة للذين ساندوا الاستعمار ضد إخوانهم، واستطاعوا بعد الاستقلال أن يتحايلوا ويعيشوا حياة طبيعية مع الناس وكأن شيئاً لم يحدث<sup>(2)</sup>.

ومثل قول صالح الزوفري أيضاً: "هذا هو السبايي. يخسر من هنا، يريح من هناك. تخرجه من الباب، يدخل من التآقة..."<sup>(3)</sup>، ففي هذا أيضاً تكرار ساخر من السبايي وطول نفسه، إذ لا يُعدم حيلة ويستنفذ كل الطرق ليصل إلى مبتغاه.

كما نلمح التكرار الساخر في مقطع من أغنية شعبية يستخدمها الطاهر وطار في رواية "عرس بغل" وسبقت الإشارة إليها، وهي "يا جاري يا حمود يا جاري دبر علي. الناس تبات رقود، وأنا التوم حرام علي"<sup>(4)</sup>، ويتكرر في الصفحة الموالية مع تنمة المقطع "يا جاري يا حمود يا جاري دبر علي. الناس تبات رقود، وأنا التوم حرام علي. يا عمي الخياط. خيط لي جبة سورية"<sup>(5)</sup>، وهذا التكرار يهدف إلى إغاضة حمود الجيدوكا واستفزازه والإمعان في الاستهزاء والسخرية منه، لأن اسمه مطابق لاسم الشخص الذي ورد في الأغنية.

---

(1) المصدر السابق: ص180.

(2) ينظر أيضاً المصدر نفسه، ص184 ("يا موح يا وليدي، أكاد أجن. لا أصدق عيني. خرجناهم من الباب، دخلوا من التآقة"، "هاهم قد عادوا، هم وأولادهم وأولاد أولادهم. من يوقف سيولهم؟ خرجناهم من الباب، عادوا من التآقة...").

(3) المصدر نفسه: ص179.

(4) الطاهر وطار: عرس بغل، ص74.

(5) المصدر نفسه: ص75.

هذا ونرصد ظاهرة تواتر تكرار كلمات الشَّطْب والحذف في رواية "الحلزون العنيد"؛ فتارة يستعمل الشَّطْب وتارة يستعمل الحذف، كأنَّ البطل يسخر من القارئ ويضعه موضع امتحان في أن يصدِّق أو لا يصدِّق ما كتب قبل أن يقرّر شطب أو حذف الكلمة أو العبارة أو الفقرة أو الموضوع:

- الشَّطْب: "كل هذه الفقرة تشطب"<sup>(1)</sup>، "من الأفضل شطب ما كتبت عن معمارية المساجد"<sup>(2)</sup>، "إنه لجويب متزغَّب! هي ذي كلمتي المحبَّبة. شطبها حتماً"<sup>(3)</sup>، "...وبعدها، تتناكح! كلمة غير علمية تماماً. شطبها"<sup>(4)</sup>... الخ

- الحذف: "حذف الجملتين الأخيرتين لشدة التباسهما..."<sup>(5)</sup>، "كل هذه الفقرة الأخيرة تحذف"<sup>(6)</sup>، "حكاية الغم هذه ليست في محلّها. حذفها أو إخفاؤها في جيب الانفعالات. أنا لا أنقاضي راتباً لإبداء الغم، بل لصيانة المدينة من اللبونات الماكرة"<sup>(7)</sup>، "إسراف سياسي. حذفه"<sup>(8)</sup>... الخ

إضافة إلى تواتر تكرار السَّخرية من شخصية تراثية معروفة والمتمثلة في العلامة عبد الرحمن ابن خلدون في رواية "الزَّلزال"، إذ نرصد تحامل بو الأرواح على ابن خلدون والسَّخرية منه في مواضع كثيرة، منها:

"ابن خلدون يخلد في التَّار على عبارته..."<sup>(9)</sup>، "كلّاً. كذب ابن خلدون. وخلد في جهنّم..."<sup>(1)</sup>، "...عليك اللّعة يا ابن خلدون. عليك ألف لعنة..."<sup>(2)</sup>، "... ولا رحمك الله يا ابن خلدون"<sup>(3)</sup>، "لقد كثرت البدع، وابن خلدون الخبيث، أديب أكثر منه مؤرّخاً"<sup>(4)</sup>... الخ

(1) رشيد بوجدرّة: الحلزون العنيد، ص 29.

(2) المصدر نفسه: ص 30.

(3) المصدر نفسه: ص 60.

(4) المصدر نفسه: ص 73.

(5) المصدر نفسه: ص 35.

(6) المصدر نفسه: ص 73.

(7) المصدر نفسه: ص 41.

(8) المصدر نفسه: ص 89.

(9) الطَّاهر وطَّار: الزَّلزال، ص 41.

فهو ينعته بأوصاف مهينة من مثل: الخبث، الكذب... ويدعو عليه: لا رحمك الله، عليك اللعنة، عليك ألف لعنة... ويتبوأ له مقعداً في جهنم: يخلد في النار، خلد في النار، وينفي عنه سبقه في التأريخ: أديب أكثر منه مؤرخاً... ما من شك أنه بلغ غايته في السخرية والتهكم من ابن خلدون، وهذا الحقد المضاعف لعدم اتفاهه معه في بعض الآراء والأفكار...

كما نسجل تواتر تكرار الحديث عن صاحب الدابة في مواضع مختلفة من رواية "الزلزال"، وصاحب الدابة يندرج ضمن استحضار الموروث مع تحوير كبير فيه؛ مثل: "يوم تقوم القيامة، يخرج صاحب الدابة. دابته ذيلها في المشرق، ورأسها في المغرب. عليها قدر مثل الأرض سبع مرّات، فيها ماء يغلي، يمدّ صاحب الدابة يده ويتناول أصحاب الأفعال السيئة ليقذف بهم في قدره..

ابدأ يا صاحب الدابة بسكان قسنطينة الجدد، الذين يثقلون كاهل صخرتها، ويتسببون في زلزالها. ابدأ بصاحب كل بدعة يا صاحب الدابة"<sup>(5)</sup>، وتكمن السخرية في أنّ صاحب الدابة معنيّ بمدينة قسنطينة فقط وبسكانها الجدد الذين تركوا أراضيهم وممتلكاتهم وراءهم وسكنوا المدينة. وفي التسوية بينهم وبين أصحاب الأفعال السيئة وأصحاب البدع.

---

(1) المصدر السابق: ص 41.

(2) المصدر نفسه: ص 57.

(3) المصدر نفسه: ص 74.

(4) المصدر نفسه: ص 77.

(5) المصدر نفسه: ص 52.



# الفصل الثاني

آليات السّخرية في الرواية الجزائرية

1- التّناسق والسّخرية

2- المحاكاة الساخرة

## 1) التناص والسخرية:

عملية الكتابة عبارة عن تواصل بين النص المكتوب أو المزمع كتابته ونصوص أخرى متنوعة المشارب والأزمنة، إنها تفاعل مستمر بين نصوص قديمة وحديثة أو سابقة ولاحقة، ينتج على إثرها نصوص أو نص يأخذ من نصوص غائبة أخرى مختلفة مع بعض التحويلات والتغييرات التي تعبث بهوية النصوص الأولى..

و بمعنى آخر، إن "كل نص هو نصوص متفاعلة؛ أي أن كل نص يمتص ويستوعب نصوصا أخرى سابقة عليه في الوجود بغض النظر عن طبيعة هذه النصوص الممتصة أكانت مكتوبة أو شفوية، وبغض النظر أيضا عن مصدرها أكانت دينية أو سياسية أو أدبية فنية أو علمية أو تاريخية أو أسطورية أو شعبية... الخ"<sup>(1)</sup>، وبغض النظر عن مصدر الاستفادة منها واستحضرها أو استلهاها، سواء أكان الضمير الجمعي والتراكمات الاجتماعية أم القراءة الفردية الحافظة أم المتأثرة.

إن إنتاجية النص أو عملية استدعاء النصوص وتفاعلها فيما بينها وعلاقة التأثير والتأثر (المباشر وغير المباشر) الحاصلة بينها، والتي تمخض عنها إنتاج نص ذي دلالات جديدة بسياقات معينة، تسمى بـ "التناص"<sup>(2)</sup> أو التفاعل النصي.

والتناص (Intertextulité) مصطلح نقدي حديث ظهر في ستينيات القرن العشرين على يد الناقدة البلغارية الأصل جوليا كريستيفا التي استلهمت من ميخائيل باختين صاحب فكرة الحوارية، فقد اعتمدت على دراساته في الرواية وتعمقت في مفهوم الحوارية لتبني على أساسها مفهوم التناص.

---

(1) أحسن مزدور: مقارنة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، دط، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005، ص105.

(2) التناص عرفه سمير سعيد حجازي في قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر: "مفهوم يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد أو العلم على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي في مرحلة تاريخية محددة". سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2001، ص74.

إنّ مبدأ الحوارية عند باختين يتحقّق "من خلال تحاور الأصوات داخل الرواية، والتي تكون الشخصيات ممثلة لها، فلا صوت للكاتب أو الراوي في نظرية باختين، والشخصية تؤدّي دورها من خلال اسمها وملامحها وصفاتها ومظهرها وخطابها... وكل ما قد يجعل منها موقفاً إيديولوجياً، لاسيما قولها، حتى أنّ باختين أسهب كثيراً في مسألة "تعدد اللغات"، فهي الركيزة الأساسية في تحقق الحوارية؛ الشخصية تتحدّث حسب انتمائها الاجتماعي ومستواها الثقافي... والراوي يتكلّم بلغة مشتركة لدى الجميع حتى يكون محايداً، كما أنّ الرواية قد تتخلّلها لغات أجناس أخرى كالشعر والمثل الشعبي، وغيرهما ممّا يكوّن موقفاً إيديولوجياً"<sup>(1)</sup>، فالحوارية بين النصوص المنتمية إلى لغات مختلفة، والتي ضمن الاختلاف اللغوي تحاورها وتفاعلها، يضاف إليها التّحاور والتّفاعل بين لغات أو أنسجة الأجناس الأدبية المختلفة اللغات، لأنّ أجناساً في لغات ما هي ليست كذلك في غيرها من اللغات، كل ذلك هو المهدّ للتّناص باعتباره حواراً بين النصوص على مستوى الشّكل والمضمون وعلى مستوى النّظم والدلالة الناتجة عنه.

إنّ النّص حسب تصوّر باختين "أسير، مخترق بالأفكار العامّة، والرؤيات، والتّقديرات والتّحديدات الصّادرة عن الآخرين. موجّها نحو موضوعه، يرتاد الخطاب تلك البيئة المكوّنة من الكلمات الأجنبية، المتهيّجة بالحوارات، المتوتّرة بالكلمات والأحكام والتّبررات الغريبة، ثمّ يندسّ بين تفاعلاتها المعقّدة، منصهراً مع البعض، ومنفصلاً عن البعض الآخر، ومتقاطعا مع فئةٍ ثالثة من تلك العناصر"<sup>(2)</sup>، لذلك فباختين يعدّ من الأوائل الذين توصّلوا إلى مفهوم التّناص بعد شلوفسكي<sup>(3)</sup>. وإن كان تطوير هذا المصطلح قد عرف الريادة والعمق من خلال جوليا كريستيفا.

---

(1) منيرة شرقي: المبدأ الحوارية عند ميخائيل باختين، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، ع3، نوفمبر 2014، ص 81.

(2) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة - باريس، ص52.

(3) ينظر جمال مبارك: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، د ط، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، ص38، 41.

لقد تمكّنت جوليا كريستيفا من إعطاء مفهوم دقيق للتّناص في دراساتها النّقديّة وأطلقت عليه بادئ الأمر اسم إيديولوجيم<sup>(1)</sup>، لكنّ اسم التّناص هو الذي ذاع استعماله، تقول جوليا كريستيفا في تعريفها للتّناص: "إنّ كل نص هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"<sup>(2)</sup>. وبما أنّ الفسيفساء قطعها متعدّدة الألوان فإنّ النصّ يتكوّن من مجموعة من النّصوص.

ومن هنا يمكن اعتبار النصّ إنتاجيّة. بمعنى "أنّه ترحال للنّصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نصّ معيّن تتقاطع وتتفاضل ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"<sup>(3)</sup>. بغض النّظر عن التّزامن الذي قد يتم اشتراطه جدلا يتوقّعه بين النّصوص المكوّنة للنّص النّاتج، وبغض النّظر أيضا عن تواجد هذه النّصوص المشاركة في إنتاج النّص النّاتج في مكان واحد أو حيّز جغرافي واحد.

لقد استرعى "التّناص" اهتمام العديد من الباحثين والنّقاد الغربيين منهم: وأريفي، ولورانت، وريفاتير، وتودوروف، وروبرت شولز...<sup>(4)</sup>، إلى جانب جيرار جينات الذي جاء بمصطلح "التّعالّي النصّي" ويعني به "كل ما يجعل نصّا يتعلّق مع نصوص أخرى، بشكل مباشر أو ضمني"<sup>(5)</sup>، كما توصل إلى حصر المتعالّيات النّصّية في خمسة أنواع<sup>(6)</sup>:

- 1- التّناص، وهو حضور نصّي في نصّ آخر، كالاستشهاد، والسّرقة، وغيرهما.
- 2- المناص paratexte، ويوجد في العناوين، والعناوين الفرعيّة، والمقدّمات، وكلمات النّاشر، والخواتيم، والصّور...

---

(1) ينظر جوليا كريستيفا: علم النصّ، تر: فريد الزاهي، ط2، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء - المغرب، ص24.

(2) سعد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، النّادي الأدبي الثّقافي (من البنيوية إلى التّشريحية، نظرية وتطبيق)، ط6، المركز الثّقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، بيروت - لبنان، 2006، ص 290.

(3) جوليا كريستيفا: علم النصّ، ص21.

(4) جمال مبارك: التّناص وجمالياته في الشّعْر الجزائري المعاصر، ص38.

(5) محمّد عزّام: شعريّة الخطاب السّردي، دط، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، 2005، ص114.

(6) المرجع نفسه: ص114.

3- الميتانص metatexte، وهو علاقة التعليق الذي يربط نصًا بآخر يتحدث عنه دون أن يذكره.

4- النصّ اللاحق، ويكمن في علاقة المحاكاة أو التحويل التي تجمع النصّ اللاحق بالنصّ السابق.

5- معماريّة النصّ، وهي علاقة صمّاء أكثر تجريدًا أو تضمّنًا، وتأخذ بعدا مناصيًا. وإذا بحثنا في التّراث النّقدي العربي نجد أنّ مفهوم التّناس كان موجودا منذ القديم، لكن بمسمّيات مختلفة منها: التّضمين الاقتباس، المعارضات، السرقات، التّقائض... الخ<sup>(1)</sup>

لكنّ الثقافة العربيّة النّقديّة القديمة لم تتعامل مع هذه الظّاهرة الأدبيّة كما تعامل معها النّقْد الحديث والمعاصر في الغرب وعند العرب، فقد وقع جدال كبير بين النّقَاد القدامى حول هذه الظّاهرة وقوبلت في كثير من الأحوال بالرّفْض والاستهجان، وليس أدلّ على ذلك تسميتها في بعض تجلياتها بالسرقة، لكنّ الأمر اختلف تماما في العصر الحديث عند العرب، إذ "لم ينظر إلى هذه الظّاهرة، كما نظر إليها القدامى، على أنّها إغارة على منتجات الآخرين وسرقة لها. بل تمّت دراستها (...) باعتبارها مستوى من مستويات تفاعل الشّاعر الحديث مع عصره، وحواره الحي والخلّاق مع الآخر؛ ثقافة وإبداعا وانشغالات..."<sup>(2)</sup>، هذا وقد لاقى "التّناس" اهتماما بالغا من قبل بعض النّقَاد العرب المحدثين وفي مقدّماتهم: محمّد مفلّاح ومحمّد بنّيس وسعيد يقطين والغدّامي وغيرهم... سواء بمؤلّفات مقتصرة على التّناس تنظيرا وتطبيقا أم بفصول من كتب أم بمقالات في مجلات علميّة.

(1) ينظر المرجع السابق: ص114.

(2) علي جعفر العلاق: الدّلالة المرثية قراءات في شعريّة القصيدة الحديثة، ط1، دار الشروق للنشر والتّوزيع، عمّان - الأردن، 2002، ص52.

## 1- التناص الديني:

### أ- التناص مع القرآن الكريم:

يعد القرآن الكريم من أهمّ المصادر التي استلهم منها الروائيون العرب - ومنهم الروائيون الجزائريون - نصوصهم السّاخرة فتارة نرصد الاستشهاد بالآية القرآنيّة من غير زيادة أو نقصان وطورا نلمح امتصاصا للآية القرآنيّة من حيث معناها أو بعض ألفاظها فقط.

فقد يُستشهد بالنّص القرآني من دون زيادة أو نقصان؛ مثلما نجد عند الطاهر وطار في رواية "عرس بغل"، فالطالب الزيتوني (الحاج كيان) بعد أن أخفق في دعوة المومسات إلى طريق الخير والصّواب استشعر الخطر وتوجّس خيفة من أن تكون نهايته وشيكة على أيديهنّ بعد التفاهنّ حوله، وأخذ يقول: "لقد وعد الله الشّهداء بالجنة. لا تحسبنّ الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربّهم يرزقون"<sup>(1)</sup>، فهو يستحضر الآية القرآنيّة: (ولا تحسبنّ الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربّهم يرزقون)<sup>(2)</sup>، وهي كما نلاحظ نقل مباشر من القرآن الكريم من دون زيادة أو نقصان. والنّص القرآني دخيل على النّص السّردى وليست له علاقة ببنيته، والبطل يستحضر هذه الآية لاعتقاده أنّها تطابق الحال التي هو عليها، خاصّة وأنّه عقد النّيّة لخوض تجربة الدّعوة لله، وهي تجربة لا تخلو من متاعب ومشاق ومزالق، وجزاؤها معروف ومتوقّع في ذهن البطل، لكن قلّة خبرته في مجال الدّعوة كلّفه كثيرا من التّعب من دون طائل، والإخفاق الذي مُني به حدّد نهاية البداية... بداية الدّعوة التي لم تستمر إلاّ للحظات في الماخور لتطوى وتبدأ بداية حياة جديدة شكّلت نقطة فارقة بين حياتين: الحياة الزيتونيّة والتّفقّه في علوم الدّين، وحياة أخرى تناقضها وبديلة عنها وهي حياة الماخور، وبمعنى آخر حياة الطالب الزيتوني المتفرّغ لدراسة علوم الدّين وحياة الحاج كيان المغرم بالعنّابيّة والمفتون بحياة النفوس وحياة المواخير، فاستحضر

(1) الطاهر وطار: عرس بغل، ص50.

(2) سورة آل عمران: الآية 169

النص القرآني كان محملاً بدلالات ساهرة أو مأت إلى سقوط الطالب المجتهد ونهاية مستقبله الزيتوني لقلّة خبرته وتواضع إمكانياته في مجال الدّعوة.

وقد يكون الاقتباس الحريفي واضحا وموضوعا بين علامتي الاقتباس، كقول بو الارواح في رواية "الزّلزال": "سلط عليهم طيرا أبايل ترميهم بحجارة من سجيل.. ابدأ من هنالك من الأسفل حيث لا يزال الزّحف يتواصل، ثمّ اصعد إلى قلبها وطهره. يا سيدي مسيد...، ولا تدعهم يخربون المدن لينطلقوا نحو البوادي. سلط الخصي على رجالهم، والعقم على نسائهم، حتّى ينقرض نسلهم، ولا يمكث إلاّ النّسل الصّالح" (1).

لغة الأدعية هذه هي من الموروثات التي دعا بها خطباء المساجد في قرى وحواضر العالم العربي والإسلامي، وأمّا الاقتباس فهو اقتباس حريفي يتمثل في الاستشهاد بالآيتين الثالثة والرابعة من سورة الفيل، للدلالة على صرامة الموقف وجدّيته، وللدلالة أيضا على إمكانيّة الاستجابة كما استجاب الله لمن طلب منه النّصر على أبرهة الحبشي من أهل مكّة في حادثة عزم أبرهة على هدم الكعبة، يقول تعالى: (وأرسل عليهم طيرا أبايل. ترميهم بحجارة من سجيل)، وعلامات الاقتباس تشير إلى الحدّ الفاصل بين النصّ القرآني والنّص السّردي، وأتّ نص استضيف من قبل نص آخر، أو حضور نص في نص آخر على حدّ قول جيارر جينيت. وتكمن دلالته السّاخرة في الامتعاظ من التّأزحين من أهل القرى والأرياف إلى مدينة قسنطينة والدّعاء عليهم باستحضر نص قرآني له دلالته المرتبطة بالتّعذيب وتشتيت الشّمل.

كثيرا ما يُحوّر النصّ القرآني بالزيادة أو النّقصان، كما يقترض منه النصّ السّردي بعض الألفاظ، ويعيد إدماجها في بنيته وفق نظم ونسيج لغوي مختلف وقد يكون متّفقا لتنتج دلالة معيّنّة، مثل قول بو الارواح في رواية "الزّلزال" حين قابلته لافتة كتب عليها عبارة "مقهى الانشراح". فيردّ بعبارة: "لا شرح الله لكم صدرا" (2).

(1) الطّاهر وطّار: الزّلزال، ص47.

(2) المصدر نفسه: ص48.

وهو هنا يتناص مع الآية الأولى من سورة الانشراح (ألم نشرح لك صدرك)<sup>(1)</sup>، فقد امتصّ دلالة الآية القرآنية ووظّفها في نصّه مع تحوير للآية بما يخدم غرضه السّاحر من تلك اللّافنة وممّن وضعها، وهو ما يشي بالحقد الذي يكتّنه بو الارواح للطبقة الشّعبيّة المتوسّطة التي بات لها كيان وأملاك في ظلّ الاستقلال.

من أمثلة ذلك أيضا قول بو الارواح في الرواية نفسها (الزلزال): "آلا تبت أيديكم"<sup>(2)</sup> ردّا على أحد معارفه (عمّار البناي) الذي عرض عليه ابتناه وزوجته وأختها لضيق حاله، وهي تتناص مع الآية الأولى من سورة المسد (تبت يدا أبي لهب)<sup>(3)</sup>، فقد حوّرت الآية واستبدل الغائب (أبو لهب) بالحاضر (أنتم) كما استبدلت كلمة (يدا) في المثني بالجمع (أيدي) وهي تحمل دلالة ساخرة فيها استتكار لانحطاط الأخلاق وغياب الغيرة على العرض والتّخلي عن الشّرف.

أيضا نجد التناص في قول بو الارواح عند مروره على قصر العدالة صابّا جام غضبه على المسؤولين: "عليهم اللّعة في الليل إذا يغشى والنّهار إذا تجلّى، إن كانوا يعرفون معنى العدالة، هم الذين يخطّطون للاستيلاء على أراضي النّاس"<sup>(4)</sup>.

نلمح التناص مع الآيتين الأولى والثّانية من سورة الليل (والليل إذا يغشى. والنّهار إذا تجلّى) فقد تمّ تحوير الآيتين الكريمتين اللتين استحضرتا وأدخلتا في نسيج النّص مع مراعاة الغاية من إدماجهما وهي السّخرية من السّلطة التي تسعى إلى الاستيلاء على الأراضي وتأميمها.

من أمثلة ذلك أيضا قول بو الارواح دائما في رواية "الزلزال": "اللهم لا تبارك لهم في تجارة أو سعي، واقطع دابرهم، تركوا قراهم وبواديههم، وجاءوا يتظاهرون أمام الحكومة بالفقر والعوز"<sup>(5)</sup>، "واقطع دابرهم" تتناص مع الآية القرآنية (فقطع دابر القوم الذين ظلموا

(1) سورة الانشراح: الآية 01.

(2) الطّاهر وطّار: الزلزال، ص 54، 55.

(3) سورة المسد: الآية 01.

(4) الطّاهر وطّار: الزلزال: ص 51.

(5) المصدر نفسه: ص 144.



والحمد لله رب العالمين)<sup>(1)</sup>، حيث امتصّ النصّ المنتج دلالات الآية القرآنية واقترض بعضا من ألفاظها التي حوّرت بما يتناسب مع الخطاب السّاخر لبو الارواح، الذي اعتمد على الدّعاء ليصب جام غضبه على التّازحين إلى المدينة من البدو وأهل القرى والأرياف.

كذلك ما ورد في حوار داخلي لبو الارواح يسخر فيه من عازف الزّرنه والقصبه الذي انخرط ابنه في التّانوية ويطمح أن يغدو في المستقبل مهندسا أو عالما في الموسيقى، "إذا ما صار ابنك هكذا، فمن تراه يكون ابن الغني وابن الطّبيب والمهندس، ومن يبقى لصنع الفريك والسّمّن وجمع البيض وصنع الصّوف؟ هكذا فجأة واحدة، من القعر، من أسفل سافلين إلى أعلى عليين. يالها من وقاحة. فتحت عينكم دولة الشّر هذه"<sup>(2)</sup>، لقد استدعى السّارد الآية (ثم رددناه أسفل سافلين)<sup>(3)</sup>، والآية (كلّا إنّ كتاب الأبرار لفي عليين)<sup>(4)</sup>، واستخدمهما موظّفا إيّاهما في إنتاج نصّ استثمر فيه بعضا من دلالات الآيتين الكريمتين بسياق مختلف: "هكذا فجأة واحدة، من القعر، من أسفل سافلين إلى أعلى عليين"؛ وحمله دلالات ساخرة تسفّه أحلام الفقراء وتحدّ من طموحاتهم غير المشروعة في ذهن بو الارواح.

في رواية "عرس بغل" نرصد - أيضا - استحضارا لنص من القرآن الكريم في قول خاتم للعنّابيّة: "الحاج. الحاج كيان. لقد بدأت أفهم هذا الرّجل. إنّه يبسط جناحه عليك بالفعل"<sup>(5)</sup>. وهذه الجمل و العبارات تتناص مع الآية القرآنية (واخفض لهما جناح الدّالّ من الرّحمة وقل ربّ ارحمهما كما ربّيتني صغيراً)<sup>(6)</sup>، التي استحضرها ووظّف معانيها وحتى أسلوبها بشكل يتقارب ونظم الآية الكريمة، فهي تمتصّ معناها وتحوّر بعض ألفاظها بما يتماشى مع محور السّخرية وهو الحاج كيان والعنّابيّة معا؛ الحاج كيان لاستحواذه على ثقة العنّابيّة والعنّابيّة لاحتوائها للحاج كيان.

(1) سورة الأنعام: الآية 45.

(2) الطّاهر وطّار: الزلزال: ص85.

(3) سورة التين: الآية 5.

(4) سورة المطففين: الآية 18.

(5) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص136.

(6) سورة الإسراء: الآية 24.

كما نلمح التناص أو استحضار القرآن الكريم بنظمه وبمعانيه في السخرية التي جاءت على سبيل الاستهزاء في رواية "عرس بعل"، فالسارد يسوق رأيا عن المرأة فيقول: "إن وضعها في الجنة غامض جدا، بل إنه أشبه ما يكون بوضعها هنا. هنا بضاعة تباع بالجملة وبالتقسيط، وهناك بضاعة تعطى بالجملة والتقسيط. إنه يبشّر المؤمنين بالحدود العيون والكواعب الأتراب، ولا يبشّر المؤمنات إلا بقطع السكر. كل ما يتعلّق بهن، يأتي دائما مرتبطا بالرجل. وقد يكون بضاعة بائرة، لأن بعض المؤمنين يشتغلون بالولدان المخلدين"<sup>(1)</sup>، وقوله أيضا في الرواية ذاتها: "الصّابرون المتعففون. يجازون في الجنة بالبضاعة المجانية. توهب لهم قطعان وقطعان من الحدود العيون والكواعب والأتراب والولدان المخلدين"<sup>(2)</sup>، وهذان النصان يتناصان مع الآيات الكريمة: (ويطوف عليهم ولدان مخلدون إذا رأيتهم حسبتهم لؤلؤا منثورا)<sup>(3)</sup>، (إن للمتقين مفازا. حدائق وأعنابا. وكواعب أترابا)<sup>(4)</sup>. فالنفاذ حدث بين نصين أسهما في إنتاج نص ذي دلالة مختلفة بسياق مختلف أيضا. والسارد هنا قد وظّف بعض الألفاظ القرآنية لتبليغ فكرة معينة ذات أبعاد ساخرة تتعلّق بالمرأة ووضعها في الجنة، وهو تساؤل طرح بطريقة ساخرة ومستفزة للمشاعر الدينية لدى المؤمنين بهذه الحقائق القرآنية. والأمر نفسه بالنسبة للمتعففين الذين ينتظرهم خدم حسان وهوريات كواعب وحسنات جزاء صبرهم وابتعادهم عن الدنيا.

أحيانا يُوظف النص القرآني بمعناه دون لفظه ومبناه، وإن كان بعض المشتغلين على التناص تنظيرا وتطبيقا لا يعدّون هذا النوع من الاستلهام تناصا، وهي فكرة غير معممة في الدرس النقدي المتضمن أطروحات التناص ومقولاته. ومن التوظيفات النصية للمعاني القرآنية دون نسيجها اللغوي والنظمي في رواية "الجازية والدرّاويش"، ما نجده في قول

(1) الطاهر وطّار: عرس بعل: ص44، 45.

(2) المصدر نفسه: ص45.

(3) سورة الإنسان: الآية 19.

(4) سورة النبأ: الآيات 31، 33.

الشاعر للطيب رفيقه في السجن: "لست أدري. أنا لست شاعرا، إنما رجال النقابة يسخروا مني. سموني شاعرا لأنّ كلامي لا يترتب عليه شيء. لست صاحب قرار!"<sup>(1)</sup>.

إنّ هذا المعنى يتناص بالدلالة مع معنى قوله تعالى: (وأنتهم يقولون مالا يفعلون) من الآيات الكريمة التي تضمنتها سورة الشعراء وتتحدث عن الشعراء: (والشعراء يتبعهم الغاؤون. ألم تر أنهم في كل واد يهيمون. وأنتهم يقولون مالا يفعلون)<sup>(2)</sup>، وقد أبان السياق ومعه لفظة "يسخروا مني" على الدلالة السّاحرة لجملة "سموني شاعرا لأنّ كلامي لا يترتب عليه شيء".

لقد امتصّ السارد المعنى القرآني من الآية واستلهمه في نصّه السردى وكأ أنّه يعيد بعث قضية الشعر والشعراء ومدى جدوى نظم الشعر من جديد، وهي قضية قديمة أجاب عنها القرآن منذ زمن بعيد (إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أيّ منقلب ينقلبون)<sup>(3)</sup>.

قد يحدث التناص بأشكال مختلفة في نص قرآني واحد، مثل قوله تعالى: (يا أيها الناس اتقوا ربكم إنّ زلزلة الساعة شيء عظيم. يوم ترونها تذهل كل مرضعة عمّا أرضعت، وتضع كلّ ذات حمل حملها، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكنّ عذاب الله شديد)<sup>(4)</sup>، فتارة نلمح اقتباسا حرفيا دون إغفال علامات الاقتباس (التنصيص) مثل قول بو الأرواح في رواية "الزلزال": "لا حول ولا قوة إلا بالله. أحقا هذا هو مطعم الباي. الذي عرف الآغاوات والباشوات والمشائخ. وكبار القوم، أصحاب الأرض والأغنام والجاه.. "يوم ترونها تذهل كلّ مرضعة عمّا أرضعت، وتضع كلّ ذات حمل حملها، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى.. صدق الله العظيم"<sup>(5)</sup>.

(1) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدرأويش، ص171.

(2) سورة الشعراء: الآيات 224 - 226.

(3) سورة الشعراء: الآية 227.

(4) سورة الأنعام: الآيتان 01 ، 02.

(5) الطاهر وطّار: الزلزال، ص23.

وهنا نقف عند مفارقة كبيرة تصوّر ما كان عليه المطعم أثناء الاستعمار إذ لا يرتاده إلا الأغنياء وذوي الجاه والسّلطان، وما آل إليه بعد الاستقلال إذ بات يرتاده كل من هب ودب، والبطل بو الأرواح يستعظم هذا الأمر ويعدّه من علامات اقتراب السّاعة لاستحضاره الآيات القرآنية الأنفة الذّكر المتعلّقة باليوم الآخر.

وتارة أخرى يستلهم السّارد هذه الآية ويحوّرها ويقترض بعضاً من ألفاظها مثل: "زلزلة السّاعة شيء عظيم. تذهل كلّ مرضعة. يبدو النّاس في حالة سكر كبير. يخرجون من الأجداث سراعاً.. ترهقهم ذلّة"<sup>(1)</sup>.

وقوله: "تذهل كلّ مرضعة. يا صاحب البرهان حرّكها بهم وبمنكرهم.. الهواء امتطوه...! الزّلزال إحساس، يتقدّم أو يتأخّر أو يكون في حينه.. قضاوا على المدينة، واتّجهوا إلى الرّيف يتأمرون على عباد الله الصّالحين فيه"<sup>(2)</sup>.

وكذلك قوله: "...إنّ زلزلة السّاعة شيء عظيم.. تذهل المرضعة عمّا أرضعت وتسقط الحوامل، ويسكر النّاس بدون خمر..."<sup>(3)</sup>.

فانطلاقاً مما سبق نستشف أنّ بو الأرواح يستشعر اقتراب حدوث زلزال عظيم في المدينة وكأنّما القيامة ستقوم، فالمدينة ضاقت بأهلها ولم تعد تحتمل أكثر، والسّبب هم أهل القرى والبدو الذين وفدوا إلى المدينة بأعداد كبيرة واستوطنوها، فيستغيث بالأولياء الصّالحين ويدعوهم ليخلصوا المدينة من هؤلاء الوافدين الرّعاع قبل أن يعودوا للبوادي من جديد ويستولوا على الأراضي، وفي المقابل يطلب الحماية للأخيار والشّرفاء والصّالحين وهو طبعاً واحد منهم.

وهذه الآيات تدور حول الزّلزال المرتبط بأحوال القيامة، ويتكرّر الحديث عنه في مناسبات عديدة خاصّة عندما يصادف بو الأرواح ما لا يطمئنّه أو يرضي مصالحه.

(1) المصدر السابق: ص55.

(2) المصدر نفسه: ص40.

(3) المصدر نفسه: ص47.

ومن التّناص الذي يدخل ضمن المحاكاة السّاخرة (التي أفردنا لها مجالا للدراسة)، "صم بكم لا يفقهون" وهي تتناص مع الآية: (ومثل الذين كفروا كمثل الذي ينعق بما لا يسمع إلا دعاء ونداء صم بكم عمي فهم لا يعقلون)<sup>(1)</sup>، يقول صالح الزّوفري عن موح الكتّابي المتكّم عن تجاوزات السبائي: "موح الكتّابي يعرف كل هذه الأمور وينام عليها كالصّخرة. صم بكم لا يفقهون"<sup>(2)</sup>.

لقد استُدعي النّص القرآني الكريم عن طريق آليّة التّناص، وتمّ توظيفه توظيفاً يحمل دلالة ساخرة من موح الكتّابي الذي يعرف حقائق كثيرة، لكنّه تكتم عليها ولم يبح بها، وظلّ ساكناً خانعاً دون أدنى حركة من شأنها أن تقذف بالسبائي إلى السّجن. فثنائية الحركة والسّكون ماثلة لكنّ الميل إلى السّكون هو الوارد، وما يعمّق دلالة السّكون هو التّشبيه "كالصّخرة" وقوله "صم بكم لا يفقهون".

#### ب- التّناص مع الأحاديث النّبويّة:

يعدّ الحديث النّبوي الشّريف من أهمّ النّصوص الدّينيّة بعد القرآن الكريم "من حيث إشراق العبارة وفصاحة اللفظ وبلاغة اللفظ"<sup>(3)</sup>، وقد التجأ الرّوائيون إليه واستلهموا منه نصوصهم السّردية التي حملوها وجاهات نظرهم المتوّعة التي تعكس حسّهم السّاخري من قضايا الحياة المختلفة.

إنّ ما يقال عن النّص القرآني الكريم في مركزيّته ومحوريّته واستمراريّته في تفكير الفرد العربي وبلاغته وجرسه ونظمه... يقال أيضاً عن الحديث النّبوي الشّريف، باعتباره المصدر الثّاني من مصادر التشريع الإسلامي، بغضّ النّظر عمّا اكتتف الحديث النّبوي من الوضع تارة والرّواية بالمعنى تارة أخرى. ولذلك لا نتعجب حين نجد معانيه وجمله وعباراته تحضر دائماً في الأدب العربي القديم والحديث والمعاصر مؤدّية وظيفية تعبيرية ودلالية تخدم النّص الناتج.

(1) سورة البقرة: الآية 171 .

(2) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص50.

(3) جمال مبارك: التناص وجمالياته في الشّعري الجزائري المعاصر، ص199.

إنّ النّصوص الأدبيّة المعاصرة مثل النّصوص الأدبيّة القديمة لأجل تبليغها أهدافها ومعانيها والإقناع بجماليتها؛ في حاجة إلى نص نال الاعتراف بجماله وبصدقته وبإعجازه وبتفردّه وهي حاجة ملحة وفي منتهى الأهميّة، وهو ما تفتنّ إليه المنشئون العرب والمسلمون الأوائل للكلام الأدبي بمختلف أجناسه النثرية والشعرية، قد يكون الأمر بغية الإقناع بالمدسّ والجميل الذي اجتاز الاختبار وفاز وانتصر على كفّار قريش وعلى من جاء بعدهم من المشكّكين في حقيقته وفي جماليّاته، ثمّ إنّ المستحضر لمعاني النّصوص المعترف بها سيضمن تقبلاً لمعانيه الجديدة القديمة وسيضمن وصولاً للفكرة، لأنّ الشّفرة بين النّاص والمتلقّي سائغة، ولأنّ الثقافة مشتركة، وموحّدة إلى حد بعيد، إنّها ثقافة النّص المحوري والمركزي، القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف من بعده مباشرة.

وهو ما تفتنّت إليه أيضاً الرواية العربيّة الحديثة والمعاصرة ومنها الرواية الجزائريّة لأدباء ثقافتهم الأولى هي ثقافة "الكتاب" أو الكتاتيب والجوامع والمساجد (القرويين والزيتونة والأزهر والجامع الأخضر ودار الحديث بتلمسان) أو الزوايا، وحتى من درس في المدارس الفرنسيّة في الجزائر كانت عائلته المتديّنة بمثابة مدرسة ثانية ينهل منها الثقافة القرآنيّة.

من النّصوص الشريفة التي يكثر استحضارها في رواية "الزلزال" حديث يتعلّق بعلامات الساعة، فبالأرواح في معرض حديثه عن مجانيّة العلاج يعارض في لهجة ساخرة هذا المشروع الذي يمكنّ الفقراء من العلاج، وبالتالي يشجّعهم على التّزايد والكثرة، ويستعير الصّفات التّالية: الحفاة، العراة، الرّعاة، من نصّ الحديث الشريف، يقول بالأرواح: "لماذا لا يتكاثر هذا الشّعب مادام يأكل ويشرب ولا يعمل شيئاً، وإذا ما مرض يعالج بثمن زهيد؟

يسرقون من الأغنياء، ويبيدّون على الحفاة العراة الرّعاة"<sup>(1)</sup>.

إنّ عبارة "يبيدّون على الحفاة العراة الرّعاة" تتناص مع الرواية الشريفة "وأن ترى الحفاة العراة العالة، رعاء الشّاء يتطاولون في البنيان" المأخوذة من نصّ الحديث الشريف الذي رواه

(1) الطّاهر وطّار: الزلزال، ص74.

عمر بن الخطاب، "قال: بينما نحن عند رسول الله صلى الله عليه وسلم ذات يوم إذ طلع علينا رجل شديد بياض الثياب شديد سواد الشعر لا يرى عليه أثر السفر ولا يعرفه منا أحد حتى جلس إلى النبي صلى الله عليه وسلم فأسند ركبتيه إلى ركبتيه ووضع كفيه على فخذيه (...). قال: "فأخبرني عن الساعة". قال: "ما المسؤول عنها بأعلم من السائل". قال: "فأخبرني عن أماراتها؟" قال: "أن تلد الأمة رببتها، وأن ترى الحفاة العراة العالة، رعاء الشاء يتطاولون في البنيان..."<sup>(1)</sup>.

ومن أمثلة ذلك أيضا في رواية "نوار اللوز" قول صالح الزوفري عن السبائي: "وغدا أو بعد غد، سيطمح في تركيع القرية بكاملها مثلما كان يفعل أبوه. يتصور العالم كله تحت خاتمه الذي يكفي أن يدوره حتى يتجارى الناس حفاة عراة يطلبون مغفرته ومحبتة"<sup>(2)</sup>، "يتجارى الناس حفاة عراة" تتناص مع الحديث الأنف ذكره الذي تم اقتراض بعض ألفاظه (حفاة عراة) دون معانيه، وهي تجسد طموح السبائي في استعباد الناس والتسلط عليهم.

قد لا يكتفي القاص باقتراض جزء يسير من الحديث النبوي الشريف فيستدعي النص كاملا مع بعض التحويلات المتعلقة بوجه خاص بالتقديم والتأخير، ومن أمثلة ذلك قول بالباي لبوالارواح: "...أنا يا سي عبد المجيد بو الارواح أحسست بالزلزال، يوم كان الرعاة والحفاة والعراة يدخلون من الريف والقرى ليقتلوا الأسياد هنا ويخرجوا. يومذاك أحسست بالزلزال الحقيقي. إيه. كم آغا، وكم باش آغا، وكم قائدا، وكم ضابطا مات على يد راعي أغنام، أو خماس أو حطاب أو فحام أمام هذا المطعم.

- "أن يتناول الحفاة العراة رعاة الشاة في البنيان، وأن تلد الأمة رببتها..."<sup>(3)</sup>.

عبارة "أن يتناول الحفاة العراة رعاة الشاة في البنيان، وأن تلد الأمة رببتها" تتناص مع نص الحديث السابق "أن تلد الأمة رببتها، وأن ترى الحفاة العراة العالة، رعاء الشاء

(1) النووي: الأربعين النووية في الأحاديث الصحيحة النبوية، مراجعة: شعبة توعية الجاليات بالزلفي، د ط، د ت، ص42.

(2) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص50.

(3) الطاهر وطار: الزلزال، ص29.

يتناولون في البنيان"، نلاحظ تأخير جملة "أن تلد الأمة ربّتها"، وتقديم تطاول الحفاة العراة رعاة الشاة في البنيان. وتقديم الفعل يتناول على الحفاة العراة، واستبدال الفعل المضارع لجماعة الغائبين (يتناولون) بالفعل المضارع للغائب المفرد (يتناول)، وبعض التحويلات المتعلقة باستبدال بعض الحروف بأخرى (رعاء استبدلت برعاة، والشاء بالشاة). والتقديم والتأخير كان لأجل التّركيز على الحفاة العراة رعاة الشاة الذين يکنّ لهم بو الارواح قسطا كبيرا من الكراهية والعدوانية، وهم البسطاء والضعفاء والفقراء الذين لا شأن لهم، الذين تجرّأوا وقتلوا الأسياد من القادة والضباط والأغاوات... ويستشهد بحديث يدور حول علامات اقتراب الساعة من باب التّمويه وتزوير الحقائق لتتوافق مع نزواته. واقتباساته "جاءت مندمجة في النصّ متساوقة معه بحيث يصعب فصلها عن سياقها الجديد. ودلالاتها لا تُفهم من السّياق المنتج بل السّياق المعاد إنتاجه. والمعنى أنّ العلامات الأولى لبداية... الطبقة البرجوازية الإقطاعية في الجزائر هو عندما كان الفدائيون يقاتلون الرّؤوس النّافذة في المجتمع من خونة ومسؤولين في القيادة الاستعمارية. ووصف الفدائيين بتلك الصّفات تبين الموقف المعارض للشّيخ بو الارواح وجماعته للثّورة التّحريرية"<sup>(1)</sup>.

يتكرّر الأمر نفسه (التّقديم والتّأخير) في قول بو الارواح (دائما في رواية "الزلزال"): "لا صدقت يا رسول الله. صدقت يا حبيب الله، من علامات قيام الساعة أن يتناول الحفاة العراة، رعاة الشاة في البنيان، وأن تلد الأمة ربّتها أن ينقلب الأسفل على الأعلى، وأن لا يبقى هناك أسفل وأعلى، فتلك علامة قيام الساعة، وها هي تحل.. إن زلزلة الساعة شيء عظيم"<sup>(2)</sup>.

وهي هنا مفارقات غريبة لم تكن تخطر البتّة على بال بو الارواح، (يُرفع أقوام ويُخفض أقوام لاشكّ أنّ هذا من إحدى علامات الساعة بحسب اعتقاده). والبطل يشير إلى المصدر الديني الذي اقتبس منه عندما يقول: "صدقت يا رسول الله. صدقت يا حبيب الله" وهو الحديث الشّريف، ويقترن ذكر زلزلة الساعة (تناص مع القرآن الكريم) مع الحفاة

(1) أحسن مزدور: مقارنة سيميائية في قراءة الشّعْر والرّواية، ص116.

(2) الطّاهر وطّار: الزلزال، ص114.



العراة الذين ورد ذكرهم في الحديث الشريف السابق (تناص مع الحديث الشريف) وكلاهما من علامات قيام الساعة. ليؤكد هول الحدث وفضاعة الوضع والموقف.

يتكرر التناص أيضا مع الحديث النبوي الشريف، مع بعض التحويلات والتقديم والتأخير... الخ، فبو الأرواح يستكثر على ابن عمه وظيفة أستاذ في الثانوية، وقد كان في الماضي صاحب متجر للغرابيل، واستولى بو الأرواح على نصف أرضه لعدم قدرته على تسديد دينه في الوقت المناسب، يقول بو الأرواح (رواية "الزلزال"): "عبد القادر الغرابلي، عبد القادر الذي ضيّع أرض أبيه أستاذ في ثانوية، ويسكن في عمارات الأساتذة. هذا تحدّ صارخ لي. هذا تطاول..يوم يتطاول الحفاة العراة رعاة الشاة في البنيان، ويوم تلد الأمة ربّتها. تقوم الساعة، يعتري الدنيا شيء عظيم، فتذهل المرضعة عمّا أرضعت وتضع ذات الحمل حملها ويسكر الناس بدون سكر..." (1).

فالبطل يستحضر الحديث النبوي الشريف في كلّ المواقف المُستحدثة التي لا تُرضيه ولا يتقبّلها عقله المشبع بالأفكار الإقطاعية والطبقيّة والرافض لكلّ ما من شأنه أن يكسر شوكة النظام القديم الذي هيمن على مختلف أوجه الحياة. والنصوص الدينية (الحديث النبوي والقرآن الكريم) أُدرجت في سياق جديد وباتت جزءا من النصّ السردى وقد استغلّها القاص ليحملها حمولات دلالية ترشح بالسخرية وعدم تقبل الآخر أو أي تغيير يصادم القديم...

ونلمح ذلك أيضا في رواية "الجازية والدراويش" في الحوار الذي دار بين الراعي وعايد (الطامع في الجازية)، حول والد الجازية الذي مات شهيدا:

"- أين دفن؟

- في حناجر الطيور، قالوا!

- حناجر الطيور؟ أنت تسخر...

- لا أسخر، هكذا قالوا..." (2)

(1) المصدر السابق: ص 160، 161.

(2) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، ص 34.

وهذا من شأنه أن يحقق تناسبا مع قوله صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فِي الشَّهَدَاءِ: "أَرْوَاحُهُمْ فِي جَوْفِ طَيْرٍ خَضِرٍ لَهَا قَنَادِيلٌ مَعْلُوقَةٌ بِالْعَرْشِ تَسْرَحُنُ الْجَنَّةَ حَيْثُ شَاءَ ثُمَّ تَأْوِي إِلَى تِلْكَ الْقَنَادِيلِ"<sup>(1)</sup>، فَالنَّصُّ السَّرْدِيُّ اسْتَبْدَلَ بَعْضَ الْأَلْفَاظِ بِأُخْرَى فَنَتَجَ نَصٌّ لَمْ يَخْرُجْ عَمُومًا عَنِ إِطَارِ الدَّلَالَةِ الْأُولَى، جَوْفِ طَيْرٍ/ حَنَاجِرِ الطَّيُورِ، وَيَحْتَمَلُ أَنْ يَكُونَ لِلْعَقْلِ الشَّعْبِيِّ البَسِيطِ يَدٌ فِي هَذَا التَّغْيِيرِ، فَحُورُ النَّصِّ الْأَصْلِيِّ وَاسْتَبْدَلُ بِآخِرِ تَتَقَبَّلُهُ الْعَامَّةُ أَكْثَرَ، وَأَلْفَاظُ السَّخْرِيَّةِ الَّتِي تَرَاوَحَتْ بَيْنَ النَّفْيِ وَالْإِثْبَاتِ: أَنْتَ تَسْخَرُ، لَا أَسْخَرُ... أَضْفَتُ مَعْنَى سَاخِرًا عَلَى النَّصِّ الْمُتَنَاصِ، خَاصَّةً بَعْدَ إِضَافَةِ عِبَارَةِ "هَكَذَا قَالُوا"، وَكَأَنَّ هَذَا الْكَلَامَ بَاتَ مِنَ الْمَسَلَّمَاتِ الَّتِي لَا تَتَأَقَّشُ لِاتِّفَاقِ الْجَمَاعَةِ عَلَيْهِ، فَلَا سَبِيلَ لِتَكْذِيبِهِ أَوْ مَنَاقَشَتِهِ.

(1) جاء في باب بيان أن أرواح الشهداء في الجنة وأنهم أحياء عند ربهم يرزقون:

"حدثنا يحيى بن يحيى وأبو بكر بن أبي شيبة كلاهما عن أبي معاوية ح وحدثنا إسحاق بن إبراهيم أخبرنا جرير وعيسى بن يونس جميعا عن الأعمش ح وحدثنا محمد بن عبد الله بن نمير واللفظ له حدثنا أسباط وأبو معاوية قالا حدثنا الأعمش عن عبد الله بن مرة عن مسروق قال سألنا عبد الله عن هذه الآية ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون قال أما إننا قد سألنا عن ذلك فقال أرواحهم في جوف طير خضر لها قناديل معلقة بالعرش تسرح من الجنة حيث شاءت ثم تأوي إلى تلك القناديل فاطلع إليهم ربهم اطلاعة فقال هل تشتهون شيئا قالوا أي شيء نشتهي ونحن نسرح من الجنة حيث شئنا ففعل ذلك بهم ثلاث مرّات فلما رأوا أنّهم لن يتركوا من أن يسألوا قالوا يا رب نريد أن ترد أرواحنا في أجسادنا حتى نقتل في سبيلك مرة أخرى فلما رأى أن ليس لهم حاجة تركوا. (...). قوله صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ فِي هَذَا الْحَدِيثِ: (فِي جَوْفِ طَيْرٍ خَضِرٍ) وَفِي غَيْرِ مُسْلِمٍ (بَطَيْرٍ خَضِرٍ) وَفِي حَدِيثٍ آخَرَ: (بِحَوَاصِلِ طَيْرٍ) وَفِي الْمَوْطَأِ: (إِنَّمَا نَسَمَةُ الْمُؤْمِنِ طَيْرٍ) وَفِي حَدِيثٍ آخَرَ عَنْ قَتَادَةَ: (فِي صُورَةِ طَيْرٍ أَيْبِضٍ) قَالَ الْقَاضِي: قَالَ بَعْضُ الْمُتَكَلِّمِينَ عَلَى هَذَا: الْأَشْبَهُ صَحَّةٌ قَوْلٍ مِنْ قَالَ: طَيْرٌ، أَوْ صُورَةُ طَيْرٍ، وَهُوَ أَكْثَرُ مَا جَاءَتْ بِهِ الرَّوَايَةُ لَا سِيَّمَا مَعَ قَوْلِهِ: (تَأْوِي إِلَى قَنَادِيلٍ تَحْتَ الْعَرْشِ). قَالَ الْقَاضِي: وَاسْتَبْعَدَ بَعْضُهُمْ هَذَا، وَلَمْ يَنْكُرْهُ آخَرُونَ، وَلَيْسَ فِيهِ مَا يَنْكُرُ، وَلَا فَرْقَ بَيْنَ الْأَمْرَيْنِ، بَلْ رَوَايَةُ طَيْرٍ، أَوْ جَوْفِ طَيْرٍ، أَصَحُّ مَعْنَى، وَلَيْسَ لِلْأَقْيَسَةِ وَالْعُقُولِ فِي هَذَا حُكْمٌ، وَكُلُّهُ مِنَ الْمَجْزُوعَاتِ، فَإِذَا أَرَادَ اللَّهُ أَنْ يَجْعَلَ هَذِهِ الرُّوحَ إِذَا خَرَجَتْ مِنَ الْمُؤْمِنِ أَوْ الشَّهِيدِ فِي قَنَادِيلٍ، أَوْ أَجْوَافِ طَيْرٍ، أَوْ حَيْثُ يَشَاءُ كَانَ ذَلِكَ وَوَقَعَ، وَلَمْ يَبْعُدْ، لَا سِيَّمَا مَعَ الْقَوْلِ بِأَنَّ الْأَرْوَاحَ أَجْسَامًا، قَالَ الْقَاضِي: وَقِيلَ: إِنَّ هَذَا الْمَنْعَمَ أَوْ الْمَعْدَّبَ مِنَ الْأَرْوَاحِ جِزءٌ مِنَ الْجَسَدِ تَبْقَى فِيهِ الرُّوحُ، وَهُوَ الَّذِي يَتَأَلَّمُ وَيَعْدَّبُ وَيَلْتَذُّ وَيَنْعَمُ، وَهُوَ الَّذِي يَقُولُ: رَبِّ ارْجِعْهُنَّ وَهُوَ الَّذِي يَسْرَحُ فِي شَجَرِ الْجَنَّةِ، فَغَيْرُ مُسْتَحِيلٍ أَنْ يَصُورَ هَذَا الْجِزءَ طَائِرًا أَوْ يَجْعَلَ فِي جَوْفِ طَائِرٍ، وَفِي قَنَادِيلٍ تَحْتَ الْعَرْشِ، وَغَيْرِ ذَلِكَ مِمَّا يَرِيدُ اللَّهُ عِزَّ وَجَلًّا."

صحيح مسلم بشرح النووي: ج13، ط1، المطبعة المصرية بالأزهر، 1930، ص31، 32.

## 2- التناص مع التراث:

أغلب التراث<sup>(1)</sup> هو بمثابة أدب رسمي في العصور الأدبية القديمة، بمختلف أجناسه ابتداء بالأمثال والحكم إلى القصائد الطوال والسير الطويلة والحكايات المطولة... يحضر التراث (بما فيه التراث الشعبي<sup>(2)</sup>) بمختلف أشكاله في الرواية الجزائرية: الأمثال الشعبية والأغنية الشعبية والتاريخ بشخصياته وحوادثه... الخ. وهذا يفصح عن استلهام الروائيين لثقافتهم الشعبية وشغفهم بها، لكونها تمثل رصيذا ثريا يسهل التعامل معه لتبليغ رؤية أو بلوغ هدف معين... الخ

### أ- التناص مع الأمثال الشعبية:

يعرف "المثل" بأنه "خطاب مكثف موجز، يختزل تجربة مجتمع ما، يضرب في موقف معين، ويتم تداوله بصيغته الأولى ليعبر عن التجارب المماثلة"<sup>(3)</sup>. بمعنى آخر هو "عبارة موجزة يتداولها الناس تتضمن فكرة صائبة في مجال الحياة البشرية وتقلباتها، قيلت في حادثة معينة، ثم أطلقت على الحوادث المماثلة لها دون تغيير في لفظه"<sup>(4)</sup>، فما يميز المثل هو الإيجاز وهو يتضمن فكرة معينة توافق الصواب تقال في حادثة أو واقعة معينة ثم يتم ترديدها في كل الحوادث والوقائع المشابهة للأولى؛ دون أن يطرأ تغيير على القول أو العبارة.

---

(1) والتراث (العربي) هو كل ما أنتجته العقلية العربية القديمة في العلم والفن والتاريخ ومختلف أصناف الثقافة المادي والمعنوية في القديم...

(2) التراث الشعبي "يضم الممارسات الشعبية السلوكية والطقسية معا، كما يضم الفولكلور، والمثولوجي العربية، ويضم أيضا الأدب الشعبي الذي أبدعه الضمير الشعبي، أو العطاء الجمعي لأدباء الشعب العربي في مسيرته الحضارية من قديم وإلى اليوم"، فاروق خورشيد: الموروث الشعبى 1، دار الشروق، 1992، القاهرة، بيروت، ص12.

(3) عبد الحميد الحسامي: النقد السياسي في المثل الشعبي - دراسة في ضوء النقد الثقافي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، 2012، ص25، 26.

(4) سعد بوفلاقة: دراسات في الأدب الجاهلي "النشأة والتطور والفنون والخصائص"، د ط، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة - الجزائر، 2006، ص151.

وللمثل الشعبي أهمية بالغة في التعبير عن خلاصة تجارب الناس واستخلاص المغزى منها وهو "أقدر أنواع الأدب الشعبي على تصوير العلاقات الاجتماعية المعقدة وأقرب في التعبير عن التناقضات الحياتية المتداخلة"<sup>(1)</sup>.

وقد أشارت الباحثة نبيلة إبراهيم إلى خصائص المثل الشعبي وهي:

- "استخدامه للألفاظ استخداما فنياً يبتعد عن كلّ تحديد لغوي. وفي وسع هذه الألفاظ أن تربط الأفكار ربطاً قوياً متماسكاً"<sup>(2)</sup>.

فالألفاظ المستخدمة في المثل "تختلف في معناها عن نفس المفردة المستخدمة في اللغة العادية، أي أنها تتجاوزها وتفوقها من حيث الدلالة والمعاني الحافّة"<sup>(3)</sup>، مما يجعلها قادرة على الربط المحكم بين الأفكار.

- كما أنه "لا يعرف التركيب الموحد الذي يعرض الفكرة عرضاً مسلسلاً، وإنما يقدم المثل لقطات متنوعة من التجربة. ومن خلال هذه اللقطات المتنوعة يبرز المعنى"<sup>(4)</sup>.

والتسلسل الذي تحتفي به اللغة العادية لا نجده في تراكيب المثل "فالمثل يعرض للقطات متنوعة من خبرة إنسانية، ولا يمكن أن يصورها إلا من خلال تركيب يحتوي على عدد من الثغرات التي يتكفل متلقي المثل بملئها"<sup>(5)</sup>، ومن ثمّ يتم إدراك معناها.

ونظراً لأهمية الأمثال الشعبية وثراء مدلولاتها وارتباطها بالسلوك الإنساني والتجارب الإنسانية المختلفة، ظلّ الروائيون يولونها اهتماماً بارزاً، يستحضرونها ويوظفونها في نصوصهم السرديّة مركّزين على ما تحمله من دلالات موحية تشبع وجهات نظرهم ومواقفهم وما تحمله من أفكار ورؤى إيديولوجية... ومن خلالها تتفجّر الدلالات السّاخرة

---

(1) التلي بن الشيخ: منطلقات التفكير في الأدب الشعبي الجزائري، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص155.

(2) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ط3، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت، ص180.

(3) عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دط، دارالقصبة للنشر، الجزائر، 2007، ص65.

(4) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص180.

(5) عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، ص66.

التي تطمح إلى الفضح أو الاستهزاء أو الضحك... والروايات زاخرة بالأمثال الشعبية وهذا يدل على سعة اطلاع الروائيين واهتمامهم بها لقدرتها على استمالة القارئ والتأثير فيه. وما يهمننا في هذه الدراسة هي الأمثال التي أسهمت في إنتاج نصوص ذات إحياءات ساخرة، لأجل ذلك تم رصد الأمثال التي وردت في سياق ساخر فقط دون غيرها في الجدول الآتي<sup>(1)</sup>:

الرواية	المثل	المناسبة
نوار اللوز	- تلعب لعوبك وتنسى كذوبك (ص195) - حتى ينور الملح في البحر (ص26) - اللي قاريه الديب حفظه السلوقي (ص51) - العمياء تطلب الكحل (ص123)	- الخالدي (صاحب المحل الصغير) يبرر (ساخرا من ياسين تابع السبايي) سبب تلاعبه بالأسعار بقسوة الحياة وضرورة التحايل عليها. - السخرية من أحلام الناس وطول انتظارهم لمشروع السد، إذ بات من المشاريع المستحيل تحققها. - السخرية من حرس الحدود. وتوخي صالح الزوفري الحذر منهم، وعدم إتاحة فرصة لهم لمصادرة سلعه. - السخرية من طلب السبايي الاستفزازي المتعلق بمشاركة صالح الزوفري مع حصانه لزرق في عرس ابن

(1) ونرصد كثرة توظيف الأمثال الشعبية في رواية الجازية والدرأويش لكتها لم ترد في سياق ساخر لهذا لم نستشهد بها.

<p>أخيه، والأهالي في حالة حزن على وفاة العربي رفيق صالح الزّوفري وهو حديث عهد بالدفن.</p> <p>- السّخرية من عجز الحكومة وتماطلها في إنجاز مشروع السّد الذي طال ترقبه والذي سيوفّر فرصا كثيرة للعاطلين عن العمل.</p> <p>- في قضية انتظار السّد وأثّه بات من المستحيل تحقّق هذا الحلم.</p> <p>- السّخرية من ياسين (تابع السبايي) الذي يبرز عضلاته أمام الضّعفاء ويحاول البطش بهم (رومل العجوز).</p> <p>- سخرية ضاحكة: رد صالح الزّوفري على زوجته المسيرديّة لقولها: عندك امرأة ونص.</p> <p>- سخرية القدر: لعدم تمكّن صالح الزّوفري من تحقيق استمراريّة نسله رغم رغبته الشّديدة في الأولاد.</p> <p>- سخرية فاضحة: فعدم توفير الدّولة لفرص العمل كان السّبب المباشر في عودة صالح الزوفري للتّهرّب(الفضح).</p>	<p>- أخدم يا التّعس للتّاعس (ص124)</p> <p>- حتّى ينورّ الملح (ص124)</p> <p>- تتعلّم لحفاة في ريسان اليتامى (ص139)</p> <p>- حوحو شكّار روحو (ص160)</p> <p>- تعطي اللّحم للّي ما عندوش السنّين (ص205)</p> <p>- يقتلون المقتول ويمشون في جنازته (ص239)</p>	
<p>- ابتسامة السّكرتيرة السّاخرة من</p>	<p>- الجمل ما يرى حديثه (ص06)</p>	<p>الحلزون</p>

<p>انضباط المدير في تأخره ونسيت تأخراتها.</p> <p>- سخرية المسؤولين من حمق البطل لانهماكه في تبيين تميّز الجرذان، وعدم التفاتهم لعيوبهم.</p> <p>- سخرية القدر: الولد صورة عن والده والبطل ورث من والده هشاشة الرّيتين.</p> <p>- احتمال صلع السائق - حسب ظنّ البطل - وعدم الاطمئنان إليه، إذ يثير الريبة، يقول: "لا يوحى لرّبي بالثقة".</p>	<p>العنيد</p> <p>- الجمل ما يرى حديثه (ص12)</p> <p>- ابن الفار يطلع حفّار (ص30)</p> <p>- رأس الفرطاس قريب لرّبي (ص49)</p>
<p>- رغبة حمود الجيدوكا في ضرب القروي وإذلاله وطرده من الماخور فلا يرجع إليه مطلقا، لأنّه عرض الزّواج على حياة النّفوس المغرم بها.</p> <p>- السّخرية من حياة النّفوس التي تُقبل على كلّ زبائنها المحترمين والحثالى من الهزبة ولا تميّز بينهم، رغم جمالها وجاذبيتها.</p> <p>- تصميم الحاج كيان على غياب بعض أيام العرس الذي أزمعت العناية على إقامته. (لخلوته وممارسته بعض الطّقوس يوم السّبّت). فالعناية في حاجة ماسّة للحاج كيان لإتمام تدابير العرس المزمع عقده؛ والحاج كيان ملتزم</p>	<p>عرس بغل</p> <p>- حتى ينهق الحمار في البحر (ص35)</p> <p>- كل من هب ودب (ص36)</p> <p>- يوم احتجتك يا وجهي حَبَشْتُكَ القَطَط (ص138)</p>

<p>- بطقوسه ولا يسمح لنفسه بالتخلّي عنها.  - السّخرية من حمود الجيدوكا الذي قرّر الزّواج بعدما بدأ الهرم يزحف إليه، وقضى شبابه بين السّجن والمواخير.  - السّخرية من العنّابية والتّعريض بها، لتمسّكها بالحاج كيان رغم قرارها المتعلّق بالزواج من خاتم.</p>	<p>- بعدما شاب، علقوا له الكتاب (ص141)  - مطلقة وعينه عليها (ص18)</p>	
<p>- يقلّل بو الارواح من شأن فعلته ويستحقّرها إذ استولى على أرض ابن عمّه عبد القادر، ويعتقد أنّ ابن عمّه نسي الأمر وصفح عنه بحكم القرابة بينهما ولأنّ الأرض لم تخرج عن إطار العائلة.  - // // // // (نفسه).  - سخرية القدر: لحرمان بو الاراح من الأولاد رغم حاجته الملحة إليهم لكي لا تؤمّم أراضيه.  - سخرية القدر: بو الارواح صاحب الجاه والأموال والأراضي حرم من إنجاب الأولاد وهو قادر على توفير حياة باذخة لهم، وغيره من الفقراء والمعدمين ينجبون الأولاد وهم غير قادرين على توفير أدنى أسباب العيش لهم.</p>	<p>- ما ضاع من الطّول ربحناه في العرض (ص61)  - سمنا في دقيقتنا (ص61)  - تجري الرّياح بما لا تشتهي السفن (ص62)  - يوجد في النّهر ما لا يوجد في البحر (ص62)  - لو كان يحرث ما باعوه (ص105)</p>	<p>الزّلزال</p>



<p>- السّخرية من بو الارواح الذي لم يسأل عن ابن أخيه (الطاهر) ولم يتفقد أخباره إطلاقاً، ثمّ يبحث عنه ويعلن أنّه عمّه رغبة في إنقاذ أرضه من التّأميم.</p> <p>- سخرية فاضحة، فالمصلحة هي سبب عناء بو الارواح في بحثه عن ابن أخيه.</p> <p>- السّخرية من الحكومة التي تسترضي الشعب بطلاء البنايات حتّى تظهر المدينة بأبهى حلّة، رغم أنّ المشكلة لا تكمن في الطّلاء وإنّما في التّشييد والتّرميم والبناء... يعبر عن ترك أصل المشكلة والاهتمام بالقشور.</p>	<p>- حنان الدّجاجة بلا رضاعة (ص105)</p> <p>- لا ينقص القرد إلّا السّاعة (ص116)</p>	
---	--	--

والملاحظ على هذا التّوظيف والاستحضار للأمثال الشعبيّة الجزائريّة في الروايات المختارة، تميّزه بكثافة الاستخدام ضمن خطّة التّناس أو استراتيجيّته، والسّخرية نستجليها بوجه خاص من السّياق الذي ورد فيه المثل (مثل: "سمننا في دقيقتنا"<sup>(1)</sup>)، وقليلاً ما نستشفّها من المثل (مثل: بعدما شاب، علقوا له الكتاب)<sup>(2)</sup>، وقد سلك الرّوائيون عدّة طرق أثناء توظيفهم للمثل:

- الاقتباس الحرفي للمثل دون زيادة أو نقصان مثل: "لو كان يحرث ما باعوه"<sup>(3)</sup>.

(1) الطاهر وطار: الزلزال، ص: 61.

(2) الطاهر وطار: عرس بغل، ص 141.

(3) الطاهر وطار: الزلزال، ص 105.

- أو بعض التحويلات والتغييرات التي تطرأ على المثل، كتبديل بعض الكلمات مع الإبقاء على المعنى؛ مثل: "لا ينقص القرد إلا الساعة"<sup>(1)</sup>، وأصل المثل: "ما ينقص القرد غير الورد".

- أو بعض التغييرات البسيطة التي لا يكاد يلتفت إليها القارئ؛ مثل: "تلعب لعوبك وتتسى كذوبك"<sup>(2)</sup>، وأصل المثل: "ألعب لعوبك وانسى كذوبك".

- ولا توظف الأمثال المحليّة وحسب، إذ نلمح توظيف أمثال غير محليّة؛ مثل: "يوم احتجتك يا وجهي حَبَشْتَك القطط"<sup>(3)</sup> مثل تونسي.

- بعض الأمثال فصيحة ولكثرة ورودها على ألسنة العامة صارت تجري مجرى الأمثال الشعبيّة؛ مثل: "تجري الرياح بما لا تشتهي السفن"<sup>(4)</sup>، و"يوجد في النهر ما لا يوجد في البحر"<sup>(5)</sup>.

إن التناص مع المثل الشعبي ومع أجناس الأدب الشعبي عامّة هو الأكثر صدقا في التعبير وعمقا في الدلالة وتشبعا بالسخرية لأنّ الثقافة الشعبيّة تمثّل الجانب الحميمي والوجداني الطبيعي لنفسية الفرد المبدع، ولأنّ الثقافة الشعبيّة يعيشها السارد الروائي يوميا مع أسرته ومع مجتمعه، يمكن أن يكون مستعملا لها ويمكن أن يكون فاعلا لها مبدعا فيها، سواء المثل الشعبي أو الأغنية الشعبيّة وحتى اللغز والنكت وغيرها...

## ب- التناص مع الأغنية الشعبيّة:

يعرّف معجم المصطلحات الأدبيّة الأغنية (chanson) على أنّها "تعتبر تقليدياً قطعة شعريّة تنظم لتغنى، أو شكلا من أشكال الشّعْر الشّفهي الملحن"<sup>(6)</sup>. ولذلك كل ما يغنى

(1) المصدر السابق: ص 116 .

(2) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص 195.

(3) الطاهر وطار: عرس بغل، ص 134.

(4) الطاهر وطار: الزلزال، ص 62.

(5) المصدر نفسه: ص 62.

(6) بول آرون وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمّود، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ص 152.

بلغة عامية هو شعر شعبي، بغض النظر عن قيمته الفنيّة ومدى شاعريّته الوجدانيّة ومدى جماليّته.

فالأغنية الشعبيّة هي عبارة عن شعر شفهي ينظم لأجل الغناء والذي يفرّقه عن غيره هو ارتباطه بالتّلحين، وينطبق هذا القول على الأغنية الشعبيّة إذ أنّها تختلف "عن غيرها من سائر أشكال التّعبير الشعبي في كونها تؤدّي عن طريق الكلمة واللّحن معا، لا عن طريق الكلمة وحدها"<sup>(1)</sup>.

وهذا الكلام يفضي بنا إلى الحديث عن الشّعْر الشعبي باعتباره شكلا من أشكال الشّعْر الشّفوي المرتبط ببيئته وبجماعة شعبيّة والمعبر عن آمالها وطموحاتها وهمومها وآلامها، وقد ارتبط الشّعْر الشعبي - منذ القديم - "بشكل بارز بالأغنية بمختلف أشكالها وأنواعها، كما هو الشّأن بالموشّحات الأندلسية"<sup>(2)</sup>.

وللأغنية الشعبيّة دور مهم في الحفاظ على هويّة وتراث أي مجتمع من المجتمعات، إذ هي بمثابة وعاء محكم يحفظ ما وضع فيه من عادات وتقاليد وتاريخ ومعتقدات...، وهي تتعلّق بجماعة شعبيّة معيّنة في مكان معيّن، وعادة ما تحفظ في الأذهان وتُداول شفاهياً بين الأجيال، ومن خلالها يمكننا "استجلاء الملامح الأساسيّة لبناء المجتمع الشعبي والشخصيّة الشعبيّة التي تعيش فيه"<sup>(3)</sup>، كما أنّها "تكشف عن نظام المجتمع الواقعي الذي يعيشه الشعب"<sup>(4)</sup>. وهي أنواع مختلفة منها: أغاني المناسبات الاجتماعيّة (أغاني الرّواج، الختان، الأعياد، الحج...)، وأغاني العمل (أغاني الحصاد، الصيّد...)، والموآل

(1) نبيلة إبراهيم: أشكال التّعبير في الأدب الشعبي، ص 237.

(2) شقرون غوتي: الأغنية البدوية النّورية بين فترتي النّورة والاستقلال "1954 - 1962" منطقة وادي الشولي - نموذجاً - جمع ودراسة، إشراف: شايف عكّاشة وسعيد محمد، كلية الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، قسم الثّقافة الشعبيّة، جامعة أبي بكر باقايد، تلمسان، 2004 - 2005، ص 46.

(3) نبيلة إبراهيم: أشكال التّعبير في الأدب الشعبي، ص 237.

(4) المرجع نفسه: ص 238.

الذي يُتَغنى فيه بالحب ولوعته وأشواقه أو الذي ينبّه إلى القيم الأخلاقية الأصيلة التي يُخشى عليها من الضياع... الخ<sup>(1)</sup>.

نرصد توظيف بعض الأغاني الشعبية في رواية "عرس بغل" للطاهر وطّار من مثل الأغنية التونسية المعروفة "يا جاري يا حمودا" التي نالت انتشارا واسعا وإقبالا كبيرا في بيئتها المحلية وخارج بيئتها المحلية (وقد غنّتها المطربة التونسية عليّة). فخاتم يهزّ عقيرته بالغناء مستفزّا خصمه وغريمه حمود الجيدوكا: "يا جاري يا حمود يا جاري دبر عليّ. الناس تبات رقود، وأنا التوم حرام عليّ".

هتف خاتم، يستفزّ حمود الجيدوكا. ضحك مساعداه. ضحكت العنابية بدورها<sup>(2)</sup>. وهو مقطع يحكي حالة عاشق مسكين أنهكه السهر وأحرقه الشوق وأضناه الهوى.

والواضح أنّ خاتم اختار هذه الأغنية بالذات لتضمّن اسم خصمه "حمود" من أجل استفزازه من جهة والسخرية منه من جهة أخرى، وضحك مساعديه هو ضحك مقصود مبطن بالسخرية من حمود الجيدوكا، ومحاولة إثارة انفعاله وغضبه واستحقاره أيضا. والسارد يقتبس مقطعا من الأغنية من دون زيادة أو نقصان ويضعها في سياق جديد ليُشبع النصّ السردي بالدلالات الساخرة، ويتكرّر توظيف هذا المقطع في الصّفحة الموالية مع استحضار مقطع آخر تابع للمقطع الأوّل: "يا جاري يا حمود يا جاري دبر عليّ. الناس تبات رقود، وأنا التوم حرام عليّ يا عمّي الخياط. خيط لي جبة سورّي"<sup>(3)</sup>، والتكرار غرضه إغاضة حمود الجيدوكا واستفزازه والسخرية منه، والملاحظ أنّ هذا التناص هو تناص مباشر من دون تحريف أو تبديل.

كما نرصد (في هذه الرواية) توظيف مقطع آخر من أغنية شعبية قديمة مشهورة "جيناكم زوّار قاصدين الدّار. على الباب الشرقي"، فالحاج كيان يراجع نفسه ويقطع خلوته ويكسر تقليد مقاطعة الماخور يوم السّبت، ويزعم على الرّجوع إلى الماخور وإدراك

(1) ينظر المرجع السابق: ص 237 - 251.

(2) الطاهر وطّار: عرس بغل، ص 74.

(3) المصدر نفسه: ص 75.

العرس المقام فيه، لاعتقاده بأنّ العنّابيّة والوهرانيّة وحياة النّفوس وكلّ البنات في الماخور بحاجة إليه، يقول الحاج كيان: "سأرقص. أرقص لهم ولنفسى. أرقص مع العنّابيّة وعلجيّة وحياة النّفوس والوهرانيّة، رقصة "جيناكم زوّار قاصدين الدّار. على الباب الشرقي"<sup>(1)</sup>.

ويوظّف في الرّواية ذاتها مقطعاً من أغنية شعبيّة أخرى ذاكرة اسم المغنّي "عيسى الجرّموني": "عينيك والشّمس بي الاثني طلبوا هلاكي" مع الإشارة إلى أنّ هذا المقطع من أغنية، إلى جانب تكراره لمعجم الغناء: سأغنّي، المغنّي، أغنّي، أغنية، يقول الحاج كيان: "سأغنّي، سأنتزع البندير من المغنّي، بعد أن أضع كأس بيّرة بين يديه، وأغنّي أغنية عيسى جرّموني: "عينيك والشّمس بي الاثني طلبوا هلاكي" سأسحرهم بصوتي كما سحرت شيخ التّجويد"<sup>(2)</sup>، وتكمن السّخرية في المفارقة التي جسّدها التّحوّل الكبير لمسيرة الحاج كيان؛ من تجويد القرآن وتلاوته إلى الرّقص والغناء في أشهر المواخير.

كما نرصد أيضاً توظيف جزء يسير من أغنية شعبيّة غنّتها إحدى العاهرات بنبرة تطفح بالسّخرية والشّعور بالاغتراب، - "أنا قليلة الوالي". ارتفع صوت من الطّابق الأوّل بمقطع الأغنية، وفي لهجة ساخرة، أثار القهقهات من جميع البيوت وانتزع ضحكة من العنّابيّة ذاتها، فبانت أسنانها الدّهبيّة"<sup>(3)</sup>، وقد تمّ تجاوز دلالة هذا المقطع المضمّن بقلة الحيلة والضعف والوحدة إلى دلالة أخرى ذات أبعاد ساخرة لا علاقة لها بمعنى الأغنية.

### ج- التّناص مع التّاريخ:

التّاريخ نص غائب يأبى إلا أن يظهر في التّصوُّص الحاضرة، وليس الأمر من باب المشترك الموضوعي أو الشّكلي بين الماضي والحاضر، وإنّما لما يوليه الكتّاب والرّوائيون من أهميّة للتّاريخ في صناعة الحاضر وتأمّل المستقبل.

التّاريخ الجزائري مرتبط أشد الارتباط بالدين وبالتّورة، وهذان هما الموضوعان المسيطران على الاستحضار التّاريخي، أو التّناص مع التّصوُّص التّاريخية وليس التّاريخية

(1) المصدر السابق: ص196.

(2) المصدر نفسه: ص196.

(3) المصدر نفسه: ص16.

باعتبار هذه الأخيرة تراثا. ولقد تفتّنت الرواية الجزائرية إلى استحضار التاريخ وخاصة التاريخ الديني والأقنعة أو الشخصيات الدينية العامة، كما استلهمت الشخصيات الثورية منذ ثورة الملوك الأمازيغ في نوميديا الشرقية و نوميديا الغربية على الرومان، ووصولاً إلى مقاومة الجزائريين للاستعمار الفرنسي مقاومة شعبية وثورة تحريرية وقبل ذلك مقاومة الإسبانيين الذين توالى هجوماتهم على الغرب الجزائري .

#### - التناص مع سيرة بني هلال:

عنون واسيني الأعرج روايته بـ "نوار اللوز" بالإضافة إلى عنوان فرعي آخر كتب بخط أصغر حجماً تابع للعنوان الرئيس "تغريبة صالح بن عامر الزوفري"، والعنوان "نوار اللوز" فيه إشارة للزمن الذي تنتهي عنده أحداث الرواية وهو بداية فصل الربيع الزمن الذي تظهر فيه أزهار أشجار اللوز، كما يبشّر العنوان بالنهاية المتفائلة التي توقّعت عندها الرواية<sup>(1)</sup>. وإن كان هذا العنوان يذكرنا أيضاً بالأندلس وبيوم الطين بين المعتمد بن عبّاد وجاريتته الرميكية التي اشتهدت الربيع في الشتاء والمشي على الطين وهي حكاية يرويها العقد الفريد لابن عبد ربه وغيره من مؤرّخي الأندلس، وتعدّ امتداداً في الزمن الماضي وتواصل تاريخياً للشخصية الجزائرية مع تاريخها القومي والديني.

أمّا العنوان الفرعي فنرصد فيه كلمة "تغريبة" و"تعني الارتحال في اتجاه الغرب"<sup>(2)</sup>، وهي تحمل دلالات مختلفة منها انتقال صالح بن عامر الزوفري بطل الرواية من مدينته الصغيرة والفقيرة "مسيردا" باتجاه الغرب (الحدود المغربية) لأجل تهريب السلع واستبدالها، ومنها "التغريبة" ذلك النوع الأدبي الشعبي الذي أطلق على الجزء الأخير من سيرة بني هلال، ولو استعمل السارد لفظ الرحلة "رحلة صالح بن عامر الزوفري" لما كان للعنوان هذه

(1) ينظر عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص137.

(2) ينظر المرجع نفسه: ص137.

الإثارة التي تشدنا إليه"<sup>(1)</sup>، وعند قراءة الرواية نرصد تفاعلا وتداخلا بين تغريبة بني هلال والرواية بموضوعاتها وبأحداثها...

وبنو هلال هم قوم من سليم أنهكهم الجذب والمجاعة في بلاد نجد، خافوا من الهلاك فنزحوا إلى تونس وبلاد المغرب وقد كابدوا مشاق كثيرة وحروبا شرسة أثناء ترحالهم، وفي النهاية استطاعوا الوصول إلى بلاد تونس والاستيلاء عليها واقتُسمت الأراضي ووُزعت الإمارات (دياب الزغبى وأبو زيد الهلالي والحسن بن سرحان أخو الجازية...)، وسرعان ما دبّ النزاع والصراع بينهم حول الأراضي والسلطة، وقتل دياب الزغبى الحسن بن سرحان، ثم قتل أبا زيد الهلالي ثم قتل الجازية التي عازمت على الانتقام وجمعت أيتام القبيلة لخوض معركة ضدّ دياب الزغبى الذي تمكّن من قتلها في المعركة<sup>(2)</sup>. و يتوزّع بنو هلال في الجزائر في منطقة بسكرة و بلاد الحضنة وغيرها من الأراضي التي سكنتها القبائل والبطون المتفرّعة عن بني هلال؛ ولذلك فالعلاقة بين بني هلال والرواية الجزائرية هي علاقة وطيدة جدًا قوامها الانتماء والهوية.

والتغريبة في حدّ ذاتها كمنص سيري ذات طابع سردي قصصي، والتجانس الحاصل في الصفة السردية بين العمل الروائي والتغريبة يجعل من التناص بينهما يسير بانسيابية ومنطقية ومن دون أن يحدث التناظر بين النصوص السيرية الغائبة والنص الروائي الحاضر، يقول سعيد يقطين: "عندما ننظر في مصطلح "التغريبة" في بني هلال، نجده يُوحي إلى دالتين متآزرتين: أولاهما تعني التغرّب بمعنى مفارقة الوطن الأصل، مع ما تحمله مفارقة الوطن من معاناة وغربة وثانيتها: تعني التوجّه نحو بلاد المغرب، على اعتبار كون الوطن الأصل لأبطال التغريبة هو المشرق. إنّ التوجّه إلى بلاد المغرب بما فيه من مفارقة الوطن وغربته، لا يعني بالنسبة إلى عالم التغريبة غير الحزن والبكاء والدم... إنّهُ تغرّب إجباري،

(1) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى (من أجل وعي جديد بالتراث)، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة- مصر، 2006، ص88.

(2) ينظر عمر أبو النصر: تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة، ط1، دار عمر أبو النصر وشركاه، بيروت- لبنان، 1971.

وليس اختياريًا، لأنّ البقاء في نجد يعني الهلاك الجماعي نتيجة الجذب"<sup>(1)</sup>، فالارتحال والبعد عن الوطن كان لهدف معلى وهو التّشبّث بخيط الحياة والفرار من الموت والانقراض المحتمّ، والصّعاب التي واجهتهم - رغم خطورتها- كانوا يتعاملون معها بمنطق حتمية التّجاوز ويقاومونها بالأمل والحلم بغد جديد فيه رخاء وحياة واستمرارية للسّلالة التي أوشت على الهلاك.

في رواية "نوار اللوز" نلمح انبعاثًا لأحداث التّفريية في الواقع لكن بشكل آخر مع صالح بن عامر الزّوفري أحد المنحدرين من هذه السّلالة إذ دفعه البؤس والفقر وشظف العيش وانعدام فرص العمل إلى حياة التّهرب (تهريب السّلع واستبدالها)، يرحل من مدينته الجدياء (مسيردا) إلى الحدود المغربية (المغرب) ليمارس مهنة التّهرب ويواجه في طريقه متاعب كثيرة ومطاردات من قبل شرطة الحدود وعلى رأسهم النّمس وأتباعه، وقلّمًا ينفذ منهم، وأحداث الرواية تدور في فصل الشّتاء الذي يضي ملمحا قاسيًا وشديدا على رحلة بل وحياة صالح بن عامر الزّوفري.

أيضا نسجّل تشابها بين معاناة صالح بن عامر الزّوفري في قريته الجدياء وأثناء رحلته للمغرب لأجل التّهرب؛ وخروج الهلالين من أراضيهم ورحلتهم المضنية إلى بلاد المغرب، يقول سعيد يقطين: "وهو - أيضا - كالهلالين يتغرّب مضطرا ومجبرا على ذلك، لأنّ رصاص الجمارك؛ ومطاردات أذئاب السّلطة تتوعّده دائما"<sup>(2)</sup>.

يقول بطل الرواية صالح الزّوفري بما يشي بالسّخرية من نفسه وممّا ورثه من أجداده الهلالين: "ماذا يا الصّالح، يا آخر سلالة بني هلال؟ أيّها القمح البليوني، بدأت تتفسّخ مرغما وتسقط من عينيك كل الأشياء الجميلة التي أنبتها في قلبك الشّهداء ودهر من الحزن، ماذا بقي لك من أبي زيد الهلالي غير إرث السيّف الذي لا يعرف الغمد، والتّهرب، والجوع، والفانطازيا الخاوية..."<sup>(3)</sup>.

(1) سعيد يقطين: الرواية والتّراث السّردى، ص92.

(2) المرجع نفسه: ص93.

(3) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص14.



وعن التداخل بين تغريبة صالح بن عامر الزوفري وتغريبة بني هلال في رواية "نوار اللوز" يقول سعيد يقطين: "إننا نصيا أمام تغريبتين، أو أمام نصّ مزدوج، يتداخل فيه النصّ السابق (بني هلال) بالنصّ اللاحق (صالح بن عامر)، ويتفعلان على مستويات عدّة. ولو شئنا - بطريقة أخرى - لقلنا، إننا من خلال هذا النصّ المزدوج أمام "نصّ على نصّ"، الشيء الذي يجعلنا، ونحن نقرأ "نوار اللوز" نقرأ نصين في آن واحد. إن نص تغريبة صالح بن عامر مكتوب على ورق شفاف، وتحتّه تبدو لنا رسوم نص تغريبة بني هلال"<sup>(1)</sup>.

كثيرا ما يصل التداخل بين النصين - نص تغريبة بني هلال ونص الرواية - إلى حدّ التماهي وكأنّ التغريبة والرواية تشتركان في زمن واحد فيعسر التفريق بينهما، إنّ العمليّة التناصيّة أنتجت نصّا تتداخل فيه التغريبتان تغريبة صالح الزوفري وتغريبة بني هلال، ومثال ذلك قول صالح بن عامر الزوفري عن السبائي: "...لستُ أبا زيد الهلالي، تحرّكه في أصابعك كخاتم سليمان، تحوّله إلى زبون طيّب في بقالة الحسن بن سرحان. لا يا السبائي، لستُ من بلاد أهل الغرب، حتّى أقدم لك الطّاعة والخضوع. ولست من آل زغبي يا حسن حتّى أضع المحارم مع أهلي على أعناقنا وننزل لنظهر لك مبايعتنا. فبيننا دم الفقراء والجازية التي قتلت غدرا"<sup>(2)</sup>.

يستحضر صالح الزوفري شخصيّة أبي زيد الهلالي والحسن بن سرحان وآل زغبي والجازية ويستحضر معهم السبائي، ويجتمع مع كل هذه الشخصيات في زمن واحد وفضاء واحد يتعايش فيه الجميع ملفيا الفارق الزمّني، فهو مثلا يسخر من الحسن بن سرحان ويعلن عصيانه وتمرّده عليه ويرفض مبايعته، ممّا يربك القارئ فيتردّد لوهلة بين الشكّ واليقين في قضية تواجد الشخصيتين في إطار زمّني محدود بأحداثه وشخصياته، يقول: "ولست من آل زغبي يا حسن حتّى أضع المحارم مع أهلي على أعناقنا وننزل لنظهر لك مبايعتنا".

(1) سعيد يقطين: الرواية والتراث السّردّي، ص 95.

(2) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص 50.

كما نسجّل استحضار بعض الأحداث من التّغريبية ودمجها في النصّ السّردي حتّى صارت الرّواية والتّغريبية نصّاً واحداً، فصالح الزّوفري نذر نفسه لحماية لونجا وينفي أن يكون مصيرها كمصير سعدة ابنة الزناتي خليفة أو ماريّا المسيبيّة مع الخرمند، يقول: "لا. لونجا شيء آخر. معدن صاف كماء العين. لن تكون سعدة ابنة الزناتي خليفة التي تقاسم مصيرها أمراء بني هلال. وضعوها في آخر الميدان واتّفقوا على أنّ من يصل الأوّل ستصبح ملكه. وجرت الخيول، وكان دياب هو السّابق كالعادة متبوعاً بأبي زيد، فالحسن بن سرحان، فالبقيّة. قلب دياب كان أسود كالقطران. هوى على وجه سعدة، فشقه نصفين. لن تكون لونجا هي سعدة يا رومل خويا. لونجا من يحميها، ومستعد أن يمنح ما تبقى من عمره فداء لها ولعينيها. وحق ربي الذي ينسانا أحياناً، تبكي أمّه ولا تذرف هي دموعاً واحدة من عينيها. لن يتقاسم لحم لونجا ملوك العجم ولن تتحوّل إلى مارية المسيبية. آه يا ياسين يا ابن الكلب؟ لن أتيح لك حتّى فرصة التّحوّل إلى الخرمند، لتجبر عيون الماريّا المسيبيّة، ابنة القاضي بدير، على النّظر في قسمات وجهك الرّخيص" (1).

والسّارد في هذه الرّواية يوهّم القارئ باستمراريّة الماضي في الحاضر، إذ تخترق بعض الشّخصيّات حدود زمنها الماضي (الجازية) ويستمر حضورها وتفاعلها مع الحاضر الذي تجسّده شخصيّة صالح بن عامر الزّوفري آخر سلالة الهلاليين، مثل مناقشة الجازية لصالح الزّوفري بعض القضايا والمهموم والأخطاء المتعلّقة بالماضي، ففي حوار خيالي تُدافع الجازية عن أبي زيد الهلالي بينما صالح الزّوفري يأبى أن يوافقها ويتغاضى عن لقبه ويمسّخه إلى بغل لإذلاله والاستتقاص من شأنه والسّخرية منه:

"- أحياناً أزعل منك. ألم تجدي غير بغل...

- لماذا سكت؟ أكمل. بغل الهلاليين أبو زيد الهلالي.

- لست زعلانة منك. أنت تخطئ يا صالح في حقّ النّاس. أبو زيد ليس بغلا. أحببت شجاعته. كان بطلاً مغواراً ولكنّه كان مرتزقاً، هذا كل ما في الأمر.

(1) المصدر السابق: ص142.

(...) كلامك يا الجازية كبير في هذا المساء. قريب من كلام الأنبياء والشهداء. لكن...  
بغل الهالليين..."<sup>(1)</sup>

وصالح الزوفري يعرب عن رأيه في أبي زيد الهلالي ويدينه كلما سنحت له الفرصة، وهذه الإدانة ماهي في الواقع إلا سخرية من أبي زيد الذي لم تحقق له شجاعته غير زيادة توسع أطماعه. يقول: "أبو زيد الهلالي؟ كان ندلا. وحق محمد كان ندلا على الرغم من شجاعته. بربري وهمجي يحلم بتدمير العالم. بينه وبين هتلر شبه الدم والنجوم"<sup>(2)</sup>.

كما نرصد حضور شخصيات أخرى مثل "دياب الرغبي" في شخص النمس، فالتمس متسلط على الضعفاء والمساكين وكذلك دياب الذي سل سيفه على اليتامى الذين انضموا للجازية لأجل الانتقام منه، فحين ينعت النمس صالح الزوفري بالكلب بعد أن قبض عليه بتهمة التهريب، يغضب صالح الزوفري من هذه الإهانة ويتراءى له في صورة دياب الرغبي، يقول: "الكلب؟ غاضتني الإهانة. كنت أغلي. لو لم أكن مقيدا كنت مرقت وجهه. لم يكن أكثر من دياب الرغبي الذي لا يجد شجاعته إلا أمام اليتامى الذين اختارتهم الجازية والذين لا حول لهم"<sup>(3)</sup>. فهذا الخطاب مبطن بسخرية لاذعة وفاضحة لنذالة النمس / دياب الرغبي لاقتصار ظلمهم على الضعفاء فقط دون غيرهم ممن يخشى جانبهم.

كثيرا ما نلمح مثل هذا التداخل والاحتواء بين شخصيات التغريبة وشخصيات الرواية، بحيث يصعب التفريق بينهما أحيانا، "والعلاقة بين أسماء الأعلام الموظفة في الرواية تأخذ أحيانا بُعد المشابهة أو المقابلة"<sup>(4)</sup>.

فالمشابهة تكمن في شخصية الجازية (تغريبة الهالليين) التي تتماهى مع شخصية لونجا (تغريبة صالح بن عامر الزوفري) حيث تجمع بينهما الطيبة. وشخصية كل من أبي زيد الهلالي والحسن بن سرحان ودياب الرغبي (تغريبة الهالليين) تتماهى مع شخصية السبايي ورجال السلطة (تغريبة صالح بن عامر الزوفري)، حيث تجمع بينهم المصلحة

(1) المصدر السابق: ص 153، 154.

(2) المصدر نفسه: ص 61.

(3) المصدر نفسه: ص 103، 104.

(4) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى، ص 98.

والطَّمَع في أموال الضَّعفاء والفقراء، أمّا المقابلة فنلمحها بين شخصيَّتي أبي زيد الهلالي وصالح بن عامر الزُّوفري، إلا أن هذا الأخير يناقض الأوّل ويسخر من خضوعه لأنّه شخصيَّة نافرة متمرّدة تأبى الخضوع للسلّطة التي يمثّلها السبائي.

كما نلاحظ تحقّق المشابهة بين مقدّمات ونتائج العصرين، فالهلاليون كانوا مجتمعين على محاربة عدوّهم، ولما تحقّق لهم النّصر تفرّقوا فيما بينهم بسبب هوس السلّطة والمال، والمجاهدون في "نوار اللوز" كانوا متّحدين لمحاربة عدوّهم المتمثّل في الاحتلال الفرنسي وبعد الاستقلال تفرّقوا ولم يبقوا على قلب رجل واحد بسبب السلّطة والمال أيضا<sup>(1)</sup>. وهذا وجه من وجوه الاختلاف الذي يدعو للسّخرية التي انبعثت من رحم الماضي واستمرّت إلى غاية الزّمن الرّاهن.

كما تمّ استدعاء شخصيَّة "التّوناني" للسّخرية منه إذ ينعتة صالح الزُّوفري بالفاشل والتّافه وينفي عنه التّفوّق "التّوناني كان مؤرّخا فاشلا وتافها وأحد أزلام الزناتي خليفة، ولكنّه مع ذلك لا ينطق إلا من خلال تجربته"<sup>(2)</sup>.

ويشكّك في كلّ ما سجّله ودوّنه "التّوناني" ويتهمه بالتّواطؤ مع الذين سجّل انتصاراتهم المزيّفة حسب اعتقاده، فهو يسخر من كلّ ما دوّن ولا يعترف بشرعيّته وصدقه، يقول: "آه يا التّوناني، يا يماك أنت لم تدوّن إلاّ الكذب. حروفك كانت مدفوعة سلفا من طرف النّاس الذين سجّلت انتصاراتهم"<sup>(3)</sup>.

كما يدعو عليه بسخط الله وعقابه حين يقول: "الله يسخطك يا التّوناني، كل دعاويك صادقة. لماذا لم تقل خيرا في بني هلال؟"<sup>(4)</sup>.

بل ويلعنه أيضا بسبب فقدانه لابنه، يقول: "الله يلعنك يا التّوناني، لولا دعوتك المشؤومة، كان طفلي الآن، أحد أصدقائي"<sup>(5)</sup>.

(1) المرجع السابق: ص 94 - 98.

(2) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص 174.

(3) المصدر نفسه: ص 18.

(4) المصدر نفسه: ص 202.

(5) المصدر نفسه: ص 21.

وخلاصة القول أننا نستجلي المرونة والسلاسة في استحضار الشخصيات والأحداث من تغريبة بني هلال ودمجها في تغريبة صالح بن عامر الزوفري، حتى إنه يغيب عن أذهاننا أحيانا أننا أمام نصين منفصلين نظرا لما تقدم ذكره من العناصر البيئية والمكانية المشتركة بين الهلاليين المتغربين وبين شخصيات رواية "نوار اللوز" من حيث الهوية والانتماء المكاني والحضاري وحتى العرقي.

وتبقى السخرية من الواقع القديم والحديث تُوقفنا بين الفينة والأخرى في أساليب السرد الروائي في هذا النص الروائي الحدائي لواسيني الأعرج وغيره من النصوص السردية الأخرى.

#### - التناص مع الأحداث التاريخية العالمية:

استدعاء الأحداث التاريخية العالمية المعروفة متوقفاً في الرواية الجزائرية، ومن ذلك - على سبيل المثال لا الحصر- احتلال الإسبان اللاتينيين للهند الحمر في قارة أمريكا ومحاولتهم طمس حضارتهم، يقول بطل رواية "الحلزون العنيد": "كنت أظنّ الهنود أكثر فطنة. أخطأت. فهم لو كانوا حقا فطنين، لما تركوا الإسبان يستعمرونهم"<sup>(1)</sup>، ويقول أيضا: "...أخطأوا في تقييم خطر الأوروبيين: لم يقدرّوهم حقّ قدرهم. ولولا ذلك، لما تركوهم ينهبون ثرواتهم، ويهدّمون حضارتهم ولغتهم. لقد خيّبوا أملي بسلوكهم"<sup>(2)</sup>. إنّ البطل يسخر من الهنود الحمر الذين مكّنوا الأوروبيين من احتلالهم، ويتهكّم بهم معلنا سذاجتهم وغفلتهم لأنّهم سمحوا لغيرهم باحتلالهم وانتهاك حضارتهم.

كما يتمّ استحضار بعض الحقائق التاريخية لعصر معيّن عن طريق استحضار شخصية تاريخية واكبت ذلك العصر، وانتحال كل خصائص شخصيتها أو التماهي فيها لأجل تحقيق هدف ما، كالتوسّل بالتاريخ الإسلامي لإبراز صورة الواقع. من أمثلة ذلك تماهي الحاج كيان (رواية "عرس بغل") مع شخصية الخليفة العباسي "المعتز بالله" أثناء امتصاصه للحشيش في خلوته، إذ ينتحل شخصيته ويحاول إصلاح واستدراك أمور كثيرة، لكنّ

(1) رشيد بوجدرّة: الحلزون العنيد، ص88.

(2) المصدر نفسه: ص88.

محاولاته باءت بالفشل الذريع. يقول السارد: "أنت الآن الخليفة العباسي، المعتز بالله بن المتوكل. أخوك المنتصر، قتل أباه المتوكل، ليستولي على الخلافة، ويموت بعد ستة أشهر بسم طبيبه ابن طيغور جئت لتسد الفراغ الذي خلفه هروب المستعين بالله إلى بغداد. قادة العساكر يبايعونك، ما أنت فاعل" (1).

ومن العسير إصلاح عصر بات الوهن يزحف حثيثا إليه، وكثرت فيه الصراعات والفتن والثورات والانقسامات (المستعين، العلويون، الخوارج، الزنوج،...)، والحوار الذي دار بين الخليفة المعتز بالله وصاحب الشرطة يومئذ إلى وهن الدولة العباسية وضعفها وانفصال بعض الدويلات عنها:

"- العلويون أصحاب الحسن بن زيد يستقلون بطبرستان. والصفارية يفعلون كذلك في سجستان.

- أرسلوا إلى كل من انفصل، أن الخليفة يعترف به والياً.

- نعم الرأي يا مولاي.

- هيا أغربوا عن وجهي" (2).

هو حوار فاضح مفعم بالسخرية الناتجة عن اللامبالاة وعدم تحمل مسؤولية الحفاظ على الدولة والسعي لنشر هيبتها، فباتت طعاما لكل طامع، إلى جانب بطانة السوء الذين لا تهمهم إلا مصالحهم الشخصية.

ويحدث أن يتداخل النص التاريخي مع النص الروائي بحيث يصعب على القارئ التفتن إليه والإحاطة به، كما في رواية "عرس بغل" حين يقول حمود الجيدوكا في معرض حديثه عن خصمه خاتم: "... اللص الكلب، يتهزز على الولايا. أشرب من دمه، وآكل كبده، لن يسلم مني اليوم. يا أنا، يا هو. إذا كان احتقر باباي البوكسور، فلن يحتقرني أنا" (3). إن هذا المقطع السردى يستحضر حادثة تاريخية مشهورة ويشير إليها

(1) الطاهر وطار: عرس بغل، ص 157.

(2) المصدر نفسه: ص 160.

(3) المصدر نفسه: ص 119.

ضمنياً؛ ويتعلق الأمر بالمعركة التي وقعت بين المسلمين والكفار (غزوة أحد)، وقتل فيها حمزة بن عبد المطلب عم النبي (صلى الله عليه وسلم)، والتهمت هند بنت عتبة كبده انتقاماً منه وأخذاً بثأر أبيها وأخيها وعمّها.

بالإضافة إلى ذلك نلمح استحضار الكوارث الإنسانية التاريخية، مثل تلك المجاعة التي حلت بمصر في القرن الثامن للهجرة كما ورد في كتاب المقرئ "إغاثة الأمة بكشف الغمّة"، يقول بطل رواية "الحلزون العنيد": "لقد خصّصت منذ سنوات عدّة بطاقات للمجاعة التي حلت بمصر القرن الثامن للهجرة لعهد الأيوبيين. وذلك من خلال كتاب المقرئ: إغاثة الأمة بكشف الغمّة. ولقد أحببت تحليلاته الاقتصادية...." (1)

ويوثق أقواله بذكر تاريخ المجاعة التي أصابت مصر من خلال ما ذكره المقرئ في كتابه أيضاً، يقول: "الناس لا يعرفون ما يريدون. فالجرذ ينقذ البشر من الموت إبان المجاعات. كان المقرئ (743 - 820) قاطعاً في حديثه عن المجاعة التي أصابت القاهرة سنة 786هـ، الجزّارون كانوا يبيعون لحم الجرذ مثلما يباع لحم خروف. وفي سنة 1870 بلغ ثمن الجرذ الواحد في باريس أربعة فرنكات. (راجع البطاقة رقم 154)" (2).

فهو يستند إلى كتاب المقرئ ليضلل القارئ فيتعاطف مع الجرذان وينظر إليها من زاوية إيجابية لمنافعها العظيمة إبان المجاعة، وعسى أن يكره الإنسان شيئاً وفيه منافع كثيرة، وهذا يدخل ضمن ما يسمّى بالمدح الذي يراد به الدّم الذي يعدّ من الأساليب التي تسهم في تحقيق غرض السّخرية.

#### - التّناص مع الشّخصيّات التاريخيّة (الأقنعة):

يعمد السّارد إلى استدعاء بعض الشّخصيّات التاريخيّة ليستخدمها أو يستخدم طبيعتها في تعزيز فكرته أو أفكار شخصيّاته، فالحاج كيان في رواية "عرس بغل" عند ممارسته لطقوس خلوته، يحاول اختيار واحد من الشّخصيّات المعروفة ليتقمّص شخصيّتها بعد أن يخالط الحشيش لعبه، يقول: " ترى من أكون اليوم. المتبّي، أو حمدان قرمط، أو

(1) رشيد بوجدره: الحلزون العنيد، ص100.

(2) المصدر نفسه: ص100.

زكرويه الدندانى، أو أحد خلفاء بني عباس أو أحد غلمانهم أو قوادهم؟<sup>(1)</sup>، ويقول أيضا: "ترى من أكون اليوم؟ المتنبى؟ حمدان قرمط؟ زكرويه الدندانى، المعتصم؟ المنتصر؟ المعتز بالله؟ موسى بن بغا؟ وما يهم؟"<sup>(2)</sup>، ويقول كذلك: "أبو الطيب المتنبى، أو حمدان قرمط، أو زكرويه الدندانى أو المعتصم أو المنتصر أو المعتز بالله؟"<sup>(3)</sup>.

إنّ هذه الشّخصيّات تنتمي جميعها إلى الفترة العباسيّة، وبالذّات إلى فترة ضعف الدّولة وتضعفها، وهو الزّمن الذي يشبه الحقبة التي يتحدّث عنها السّارد في الجزائر - طبعا كما يراها نصّه الروائي- و هذه الشّخصيّات التّاريخيّة منها من يمثّل جانب السّلطة ومنها من يمثّل تيار التّمرد والمعارضة...، ورغم إلحاح الحاج كيان على الشّخصيّات العباسيّة، فإنّ مكانه أن يكون ما يريد في مملكة الحشيش، فقط عليه أن يحدّد الشّخصيّة المراد انتحالها ويتحقّق الأمر في الحال، يقول: "...يجدر بك أن تكون "أفلاطون" هذا المساء. قد أكون من يدري؟"<sup>(4)</sup>.

وهذه إحدى السّبل التي يتعالى فيها الحاج كيان على الواقع الذي يميّز بين شخص وآخر فبعد تعاطيه الحشيش يتساوى كلّ النّاس القويّ والضعيف، وبإمكان الشّخص أن يكون ما يريد ملكا أو شاعرا أو معارضا سياسيا أو فيلسوفا، ظلما أو عادلا ومظلوما أو صاحب حق... وهو شكل من أشكال السّخرية من الواقع ومحاولة الهروب من ضغوطاته اللّامتناهية.

من الشّخصيّات المستدعاة أو المستحضرة في النّص السّردى بعناية وبهدف تحقيق فكرة ما؛ شخصيّة "خولة" أخت سيف الدّولة وهي مثلما تحدّثنا رواية "عرس بغل" تتحدّث عن المتنبى في شيء من السّخرية الفاضحة لحقيقته الخافية عن النّاس فتقول: "كان لئىما، خاوي النّفس. لم تكن عيناه تستقرّان في مكان واحد. ما كان المتنبى يقوى على التّحديق

(1) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص50.

(2) المصدر نفسه: ص06.

(3) المصدر نفسه: ص13.

(4) المصدر نفسه: ص193.



في شيء، حتى ذاته لم يكن يحدّق فيها"<sup>(1)</sup>. وهو انتقاد لشخصية المتبّي المتهاكّة من منظور خولة أو بالأحرى من منظور السّارد.

قد يتمّ استدعاء الشّخصيّات التّاريخيّة لأجل عقد المشابهة - التي تفضي إلى السّخرية - بين هذه الشّخصيّات وغيرها في أمر من الأمور، كاستدعاء خاتم في رواية "عرس بغل" لشخصيّتي "هارون الرّشيد" و"دقّينوس"<sup>(2)</sup>، مثل قول خاتم في الحاج كيان: "هذا الرّجل سلّطان.. هارون الرّشيد، دقّينوس"<sup>(3)</sup>.

فالقول لا يخلو من سخرية ظاهرة من الحاج كيان، والشّخصيّتان المذكورتان تحيلان إلى التّربع على العرش والملك والسّلطة، بينما الحاج كيان يتربّع على عرش العاهرات في الماخور وليس على عرش الحُكم.

كثيرا ما تُستحضر شخصيّة "حمدان قرمط" أحد دعاة حركة القرامطة<sup>(4)</sup>، ومع استحضر شخصيّة حمدان قرمط تُستحضر حركة القرامطة ومنظورها الفكري الذي يعدّ من الإرهاصات الأولى للفكر الاشتراكي حسب رأي بعض الدّارسين<sup>(5)</sup>، وكثيرا ما يعمد السّارد مسaire لتوجهه الأيديولوجي - ربّما - إلى التّاريخ ويعيد صياغته ليجسّد الواقع بما فيه من تناقضات (حركة القرامطة، ثورة الرّنوج...)، ومن الإسقاطات التي يقيمها السّارد على الواقع قول الحاج كيان أثناء تحضيره لعرس بغل بعد ختان أربعين طفلا فقيرا: "ما هكذا أراد حمدان أن يقرمط بين النّاس. هذه قرمطة زائفة، وطريقة انتهازيّة في العطاء، وللتلقّي. تفوه. تفوه"<sup>(6)</sup>، إنّه احتيال في العطاء يجد ما يبرّره، وهذا الالتواء يمجّه

(1) المصدر السابق: ص102.

(2) دقيوس: ملك جبار كان يفتك بمن يدينون بدين عيسى، وهو الملك الذي كان في عصر فتية أهل الكهف وأراد الفتك بهم، وهم الذين ذُكرت قصّتهم في سورة الكهف.

(3) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص128.

(4) هناك رأي يرى بأنّ سبب تسميتها بهذا الاسم يرجع إلى حمدان قرمط. ينظر القرامطة: عبد الرحمن بن الجوزي، تحقيق: محمّد الصّبّاغ، ط5، المكتب الإسلامي، دمشق - بيروت، 1981، ص44.

(5) والفكر الاشتراكي كان يتبنّاه السّارد في ذلك الوقت.

(6) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص192.

الحاج كيان ويُغيضه لأنه لا يوافق قناعاته فيصق "تفو. تفو"، تعبيرا عن استيائه وسخريته من راهن كثرت طرق المخاتلة فيه فلا سبيل لإصلاحه...

ونلاحظ تماهي شخصية "سقراط" الفيلسوف المشهور مع شخصية الحاج كيان (رواية "عرس بغل")، وذلك على سبيل السخرية والاستهزاء منه والتدبر به، ومع ذلك فالحاج كيان دهاؤه وحسن سياسته للأمور أمكانه من جلب الاحترام والإعجاب من عاملات الماخور، وهذا مالا يتوافق وشخصية خاتم الغر، ثم إنّ مشاعر الحقد والغيرة من الحاج كيان بلغت بخاتم حدّا بعيدا، يقول عن الحاج كيان: "حتّى سقراط هذا، الذي خرج من صقر، لكي يسوس الماخور بالحكمة والحلوى، يجب أن يغادر المحل" (1). كما بيدع في الإضافات التابعة للقب الجديد مثل: "سقراط صقر" (2)، "الحاج سقراط" (3)، "سقراط صقر الكلب" (4) ... الخ

ومن الشخصيات التي يتواتر استدعاؤها بشكل لافت للنظر في رواية "الزّلال" شخصية العلامة عبد الرحمن بن خلدون الحضرمي، فبوالارواح ناغم على ابن خلدون ولا يطيق أن يقال عنه مؤرّخا، فيسخر منه وينعته في مواضع كثيرة بالخبث وتأخذه حمية العروبة فيخلّده في النّار بسبب عبارته المشهورة "إذا عربت خربت وأينما حلّ العرب حلّ الخراب"، فيسخر منه ومن مقولته، يقول بو الارواح: "ابن خلدون الخبيث. ابن خلدون المسكين. ابن خلدون أديب وليس مؤرّخا" (5)، ويقول: "ابن خلدون يخلد في النّار على عبارته..." (6)، ويقول: "كلّا. كذب ابن خلدون. وخلد في جهنّم..." (7) ... الخ

(1) المصدر السابق: ص143.

(2) المصدر نفسه: ص147.

(3) المصدر نفسه: ص170.

(4) المصدر نفسه: ص205.

(5) الطّاهر وطّار: الزلزال، ص23.

(6) المصدر نفسه: ص41.

(7) المصدر نفسه: ص41.

بالرغم من أنّ بو الأرواح يسخر من مقولة ابن خلدون فهو يقع في تناقض كبير، فتارة يكذّبه ويدير له ظهره، وطورا يصدّقه مرغما، يقول: "ابن خلدون يخلد في النار على عبارته، فالعرب الذين جاءوا بالدّين الحنيف، لا يمكن أن يكونوا شعارا لخراب الحياة.. لكن هاهو الواقع يصدّقه، فلم يقتصروا على تخريب الحياة فقط، وإنّما انطلقوا إلى الدّين أيضا يخربونه"<sup>(1)</sup>.

ولعلّه لا يقصد عبارة ابن خلدون المذكورة آنفا فقط ويشير ضمناً إلى ماورد في مقدّمة ابن خلدون في "فصل في أنّ العرب"<sup>(2)</sup> إذا تغلبوا على أوطان أسرع إليها الخراب"، يقول ابن خلدون: "والسبب في ذلك أنّهم أمّة وحشيّة باستحكام عوائد التّوحّش وأسبابه فيهم، فصار لهم خلقاً وجيلة. وكان عندهم ملذوذاً لما فيه من الخروج عن ريقه الحكم، وعدم الانقياد للسياسة، وهذه الطّبيعة منافية للعمران ومناقضة له. فغاية الأحوال العادية كلّها عندهم الرّحلة والتّقلّب، وذلك مناقض للسّكن الذي به العمران ومنافٍ له: فالحجر مثلاً إنّما حاجتهم إليه لنصبه أثاثاً للقدر، فينقلونه من المباني ويخربونها عليه، ويُعدّونه لذلك. والخشب أيضاً إنّما حاجتهم إليه ليعمدوا به خيامهم ويتّخذوا الأوتاد منه لبيوتهم، فيخربون السّقف عليه لذلك. فصارت طبيعة وجودهم منافية للبناء الذي هو أصل العمران. هذا في حالهم على العموم"<sup>(3)</sup>.

---

(1) المصدر السابق: ص41.

(2) يقول عبد الواحد الوافي معلقاً (في الهامش): "يستخدم ابن خلدون في معظم فصول المقدّمة كلمة "العرب" بمعنى الأعراب أو سكّان البادية الذين يعيشون خارج المدن ويشغلون بمهنة الرعي، وخاصّة رعي الإبل، ويتّخذون الخيام مساكن لهم، ويظعنون من مكان إلى آخر حسب مقتضيات حياتهم وحاجات أنعامهم التي يتوقّف معاشهم عليها؛ وهم المقابلون لأهل الحضرة وسكّان الأمصار. كما تدلّ على ذلك الحقائق نفسها التي عرضها ابن خلدون في الفصول التي وردت فيها هذه الكلمة".

عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: مقدّمة ابن خلدون، تحقيق: علي عبد الواحد وايفي، ج2، ط2، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 2006، ص469 (الهامش).

(3) المرجع نفسه: ص508.

### 3- التناص مع الأدب:

يفترض أن يكون التّجانس محققًا مع استحضار النّصوص الأدبيّة الشعريّة والنثريّة، كما رأينا مع استحضار تغريبة بني هلال بصفقتها في حقيقتها الثّانية نصًّا أدبيًّا من أدب السّير، فالأدب يتجانس مع الأدب، والرّوائيّ ثقافته الأولى هي ثقافة أدبيّة ومن الضّروري أن تطفو على سطح النّص الرّوائيّ.

تحقيقًا لهذا المسعى يستحضر بطل "الحلزون العنيد" شخصيّة أدبيّة معروفة وهي شخصيّة "الجاحظ" ويوليه إعجابًا فائقًا، لأنّه أغفل ذكر الحلزون في كتابه الحيوان، يقول: "ابن بحر لا يأتي حتّى على ذكرها في كتاب الحيوان. وهو ذا رجل يستحقّ إعجابي. وهو إعجاب لا يني يزداد. لقد ألغاه من الجنس الحيواني..."<sup>(1)</sup>.

كما يستدعي البطل قصّة طريفة ذكرها الجاحظ في كتابه الحيوان تومئ إلى سخريّة الجاحظ من قبحه وذمامة خلقته، يقول: "أعدت قراءة نص لأبي عثمان عمر بن بحر (166 - 252) يسخر فيه من قبح منظره. ذات يوم، وهو يتجوّل في أسواق البصرة، اقتربت منه امرأة فائقة الجمال، وطلبت منه أن يتبعها. اغتبط لذلك، واعتقد أنّها وقعت في إسار حبه. فتقفى خطوها، إلى أن وصلا دكّان صائغ. دخلت المرأة، وخاطبت التّاجر قائلة: هذا نظيره. ثمّ غابت وسط الملاء. ولما احتار كاتب الحيوان، طلب من الصّائغ أن يشرح له الأمر، فأجابه قائلاً، إنّ هذه المرأة، أتتني بنوط، أرادت أن أطبع عليه صورة جرد. أفهمتها أنّي بحاجة إلى نموذج. فذهبت، ثمّ رجعت معك!"<sup>(2)</sup>، نلاحظ تداخل النّص الأدبي مع النّص السّردي مع تحويره بما يتناسب والدلالة التي يرمي إليها السّارد والتي لا تخرج عن موضوع الرّواية (الجرذان)، فالنّص الذي أورده الجاحظ في كتابه؛ يتحدّث عن رسم شيطان على

(1) رشيد بوجدرّة: الحلزون العنيد، ص70.

(2) المرجع نفسه: ص83.

الخاتم وليس جرذا<sup>(1)</sup>، مع أنّ الجرذ والشيطان كلاهما متعلّق بغرض السّخرية التي تدعو إلى الضّحك من قبح الجاحظ وذمّامة خلقته.

ومن أمثلة التّداخل النصّي الأدبي ما ورد في رواية "نوار اللّوز" على لسان صالح بن عامر الرّؤفري: "أخاف يا لزرُق. صدّقني أيّ أخاف أن نقطع كل هذه المصاعب وفي النّهاية نسقط ضحايا لعبة تافهة ينفّذها من وراء ظهورنا دياب الرّغبى بدبّوسه الثّقيل. فرقابنا نضجت وأصبحت جاهزة للقطف"<sup>(2)</sup>.

فجملة "فرقابنا نضجت وأصبحت جاهزة للقطف". تتناص مع قول الحجّاج بن يوسف الثّقفي المقتطف من خطبته التي ألّقاها حين قدم أميراً على العراق: "...يا أهل الكوفة، إنّي لأرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها، وإنّي لصاحبها..."<sup>(3)</sup>. فقد حوّر القول واستبدلت بعض الكلمات بأخرى (رقابنا=رؤوسا، نضجت= أينعت، جاهزة للقطف= حان قطافها)، ممّا أدّى إلى إنتاج نص جديد يزخر بدلالات تسخر من واقع بغيض يطلّ على أحلام الضّعفاء والبنّاسين ويلوي رقابهم.

## (2) المحاكاة السّاخرة (الباروديا Parodie)<sup>(4)</sup>:

اختلف كثير من النّقاد والدّارسين حول مفهوم "المحاكاة السّاخرة" رغم اتّفاقهم على الأصل اللّغوي للكلمة (parodia) اليونانيّة، وقد يرجع سبب الاختلاف والالتباس كما يذكر "جيرار جينيت" إلى تقصير أرسطو في التّظهير لهذا الجنس واقتصاره على الاستشهاد بآثار لم يُبق منها الرّمن شيئاً يذر باستثناء تعليقات أوردتها في كتابه "الشّعريّة"، وأجهد

(1) ينظر الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): كتاب الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ج 06، ط2، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة - مصر، 1967، ص08.

(2) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص33.

(3) أبو العبّاس محمّد بن يزيد المبرد: الكامل في اللّغة والأدب، ج1، دط، دت، ص282.

(4) من الضّروري أن أشير إلى أنّ كثيراً من النّصوص المستحضرة سوف تتكرّر في مباحث أخرى مثل مبحث المحاكاة السّاخرة، والمبحث السّابق التّناص ومبحث التّصوير الكاريكاتيري...الخ

النقاد نظرهم ليستتبوا منها فرضيات مختلفة تشرع لفهم متباين عن المحاكاة الساخرة<sup>(1)</sup>.

لقد اتسعت المفاهيم المتعلقة بالمحاكاة الساخرة اتساعا كبيرا واتسع معها الاختلاف بين النقاد والمنظرين. وكان الفهم الكلاسيكي لها مرتبطا بالهزل والتحقير، وقد رفضت ليندا هيتشيون هذا الرأي، بل وأعدت "النظر في المحاكاة الساخرة من خلال علاقتها بالسخرية، فنزعت عنها المعنى التحقيري وجعلت من البعد النقدي الساخر أساسا لانعقادها"<sup>(2)</sup>.

يعرف معجم المصطلحات الأدبية المحاكاة الساخرة بأنها "تحويل نص أو نصوص نحو غايات، غالبا ما تكون ساخرة أو هزلية"<sup>(3)</sup>، فالنص (نصوص) ينتج عنه نص آخر يخضع لمقصديّة معينة غالبا ما تجنح إلى السخرية أو الهزل.

لقد تطرّق ميخائيل باختين (ت1975) إلى مفهوم الباروديا أو المحاكاة الساخرة عند حديثه عن طرائق تشييد صورة اللغة في الرواية بصفتها أحد عناصر تعالق اللغات والمفوضات من خلال الحوار الداخلي؛ يقول: "الباروديا: نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللغة المشخّصة مع مقاصد اللغة المشخّصة، فتقاوم اللغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها. لكن يشترط في الأسلبة البارودية ألا يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطا وسطحيا، بل عليها "أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنّها كل جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللغة التي بُوشرت عليها"<sup>(4)</sup>.

(1) زهير مبارك: السخرية في الرواية العربية، ص176.

(2) المرجع نفسه: ص178.

(3) بول آرون وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية، ص993.

(4) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص18.

"يورد باختين ثلاث طرائق لتشييد صورة اللغة في الرواية:

- الحوار الخالص، الصريح.

- التهجين: أي مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، والتقاء وعيين لغويين مفصولين، داخل ساحة ذلك الملفوظ. ويلزم أن يكون التهجين قصديا.

كما ذهب "جيرار جينات" (ت1978) في كتابه التّطريس إلى أنّ المحاكاة السّاخرة شكل من أشكال التّناص، ويرى أنّ المحاكاة السّاخرة عبارة عن "كتابة ثانية تستحضر كتابة أولى ثمّ تعتمد إلى إبدالها وتحريفها وقلبها"<sup>(1)</sup>. فالنّص الأوّل يقع عليه تغيير وتبديل ويسهم في إنتاج نصّ ثاني، بمعنى آخر "فالمحاكاة السّاخرة حصيلة تفاعل بين كيانين نصّيين مختلفين نصّ غائب مُستدعى ونصّ حاضر يَستدعي ملفوظات قديمة أو متزامنة معه فيعيد صياغتها"<sup>(2)</sup>، كما يذهب إلى ذلك الباحث سليم ضو في دراسته عن المحاكاة السّاخرة في شعر أمل دنقل.

هذا والمحاكاة السّاخرة هي أيضا "تقليد لنصّ جاد من جنس جاد في نصّ ساخر"<sup>(3)</sup>، وتتضمّن معانيها "مختلف وجوه التّصرّف العايب في المعانيّ الجادة"<sup>(1)</sup>. عبر استخدام تقنيّات

---

- تعالق اللّغات والملفوظات من خلال الحوار الدّاخلي: أي دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى، من خلال إضاءة متبادلة بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد للغتين داخل ملفوظ واحد. وصيغ هذا التّعالق هي: الأسلبة: أي قيام وعي لساني معاصر بأسلبة مادة لغوية "أجنبية" عنه، يتحدّث من خلالها عن موضوعه: "فاللّغة المعاصرة تلقي ضوءا خالصا على اللغة موضوع الأسلبة، فتستخلص منها بعض العناصر وتترك البعض الآخر في الظل.."

التنوع: نوع من الأسلبة يميّز بأنّ المؤسّلب يُدخل على المادة الأولية للغة موضوع الأسلبة، مادته "الأجنبية" المعاصرة 'كلمة، صيغة جملة... متوخيا من وراء ذلك أن يختبر اللّغة المؤسّلبة بإدراجها ضمن مواقف جديدة مستحيلة بالنّسبة لها.

الباروديا: نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللّغة المشخّصة مع مقاصد اللّغة المشخّصة، فتقاوم اللّغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها. لكن يشترط في الأسلبة البارودية ألاّ يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطا وسطحيا، بل عليها "أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنّها كل جوهر ممالك لمنطقه الدّاخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللّغة التي بُشّرت عليها".

ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، المرجع نفسه، ص18.

(1) ضو سليم: المحاكاة السّاخرة في شعر أمل دنقل، الموقع: <http://anfasse.org>

يوم: 2017/08/27، على الساعة 20 و17 د.

(2) الموقع نفسه.

(3) صالح بن رمضان: الرسائل الأدبية من القرن الثالث إلى القرن الخامس للهجرة، ص219. نقلا عن:

علي البوجديدي: السّخرية في أدب علي الدوعاجي، ص452.

القلب والتغيير والتحوير طبقا لما يحتاج إليه الموقف المُستدعي لهذه النصوص وتحقيقا للرسالة أو المقصدية المطلوبة من التحوير تحقيقا للمحاكاة الساخرة.

إذن، فالمحاكاة الساخرة، هي إعادة صياغة للنصوص الجادة وهي شكل من أشكال التناص تقوم على استدعاء نص أو عدة نصوص غائبة أو متزامنة وتطويعها وتحويلها بإبدالها وتحريفها وقلبها عن معانيها الأصلية وشحنها بمعاني أخرى تتضمن السخرية "وتتحقق هذه المحاكاة عبر مستويات مختلفة في النص غير أن انفتاح النص وانغلاقه يكون رهينا بالمتلقي وقدراته الموازية التي تتيح له فهم النص واستيعابه مما يحقق له النجاح"<sup>(2)</sup>. فمن دون الفهم الجيد لأبعاد النص الأصلي ودلالاته لا يمكن إعادة إنتاج النص الساخر البديل.

تعدّ النصوص الدينية من أهم النصوص التي اشتغل عليها الروائيون المحدثون والمعاصرون في محاكاتهم الساخرة، بصفاتها نصوص جادة تُفرغ من محتواها لتستوعب غايات ومقاصد خطط لها المؤلف سابقا، إنّ النص الثاني فعل إبداعي يتقاطع مع النص الأول الأصل لأنه نتاج عملية تحويل وتغيير استهدفت النص الأول الأصل بطريقة تتضمن السخرية.

وكلّما تعلق الأمر بالنصوص الدينية واستحضرها يكون الاتجاه أولا إلى النص القرآني الكريم بصفته محور الثقافة العربية وبصفته منبع الحكمة وعمق الدلالة ومضرب المثل والاعتبار...، فحضارة العرب والمسلمين في الأصل هي حضارة النص.

في الرواية الجزائرية المعاصرة، وتماشيا مع الثقافة الدينية واللغوية التابعة لها بصفتها ثقافة مركزية هي ثقافة النص المقدس، يأتي القرآن الكريم على رأس النصوص الدينية التي طوّعت لأجل خلق غايات ساخرة.

---

(1) المرجع السابق: ص452، نقلا عن: صالح بن رمضان، الرسائل الأدبية من القرن الثالث إلى القرن

الخامس للهجرة، ص219.

(2) الموقع نفسه.



ففي رواية "الزلزال" مثلاً يسخر بو الأرواح من عازف الزّرنّة والقصبّة الذي انخرط ابنه في التّانوية ويأمل أن يصير في المستقبل مهندساً أو عالماً في الموسيقى، يقول بو الأرواح: "إذا ما صار ابنك هكذا، فمن تراه يكون ابن الغني وابن الطّبيب والمهندس، ومن يبقى لصنع الفريك والسّمّن وجمع البيض وصنع الصّوف؟ هكذا فجأة واحدة، من القعر، من أسفل سافلين إلى أعلى عليين. يالها من وقاحة. فتحت عينكم دولة الشّرّ هذه" (1).

وجملة "من أسفل سافلين إلى أعلى عليين"، تحاكي محاكاة ساخرة الآية الخامسة من سورة التّين (ثم رددناه أسفل سافلين) (2)، والآية الثّامنة عشرة من سورة المطفّفين (كلّا إنّ كتاب الأبرار لفي عليين) (3). فالقاص استهدف نصّين قرآنيين أفرغهما من معانيهما الأصليّة وخرج بهما إلى معان أخرى وسياق مختلف تضمّن السّخرية من أحلام الفقراء التي تصطدم بمنطق بو الأرواح الذي لا يقبل أيّ تجاوز فالفقير فقير والغني غني وأيّ تخطّي لهذه القاعدة غير مقبول وغير قابل للتّبرير، وهذا ما أضفى بعداً ساخراً على النصّ السّردّي. إنّ الجمع بين نصّين يقعان في موضعين مختلفين من القرآن الكريم (سورتين مختلفتين) هو ما أكسب الدّلالة الجديدة النّاتجة عن المزج وعن القلب والتّحوير؛ دلالة المحاكاة السّاخرة في النصّ الجديد النّاتج.

ومن المحاكاة السّاخرة قول صالح الزّوفري عن موح الكتّابي في رواية "نوار اللّوز": "موح الكتّابي يعرف كل هذه الأمور وينام عليها كالصّخرة. صمّ بكم لا يفقهون. لو فقط ينطق. لو يفعلها؟ سيقلبها على رؤوسهم" (4)، وهذا النصّ يحاكي محاكاة ساخرة قوله تعالى: (ومثل الذين كفروا كمثل الذي ينعق بما لا يسمع إلا دعاء ونداء صمّ بكم عمي فهم لا يعقلون) (5)، فكلمتي "صمّ بكم" مأخوذة من القرآن الكريم، وظّفنا في

(1) الطّاهر وطّار: الزلزال، ص85.

(2) سورة التّين: الآية 05 .

(3) سورة المطفّفين: الآية 18 .

(4) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص50.

(5) سورة البقرة: الآية 171 .



فجملة "لم يقدروهم حق قدرهم"، محاكاة للنص القرآني (وَمَا قَدَرُوا اللَّهَ حَقَّ قَدْرِهِ وَالْأَرْضُ جَمِيعًا قَبْضَتُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ وَالسَّمَاوَاتُ مَطْوِيَّاتٌ بِيَمِينِهِ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى عَمَّا يُشْرِكُونَ)<sup>(1)</sup>، نلاحظ تقاطعا بين النصين؛ النص الأول المحاكي والنص الثاني المحاكي الذي وقعت عليه تحويرات وضمّن في النص الثاني على سبيل السخرية والاستهزاء من شعب الأزيك الذين مكّنوا الأوربيين من احتلالهم ولم يتبّهوا لمكائدهم ولم يحملوا أمرهم محمل الجد. أخطأوا حين أعلوا من شأن الحلزون وأضفوا عليه هالة من القداسة رغم أنه لا يستحق ذلك، وأخطأوا حين لم يحسبوا حسابا لقوة الأوربيين وبأسهم ومكرهم الذي سلبتهم حريّتهم وثوراتهم وحضاتهم...

ومن ذلك أيضا الخطبة الوعظية التي ألقاها الطالب الزيتوني (الحاج كيان لاحقا) في رواية "عرس بغل" على مومسات الماخور والتي لم تحقق المنشود؛ لأنهنّ لم يستجبن له وسخرن منه، ولوهلة اعتقد أنه على هالك لا محالة إذ أحاطت به المومسات وطوّقنه من كلّ جانب "أمسكنه من رجليه. حاول أن يتخلّص. سقط إلى الخلف. أمسكته واحدة. تناولت ذراعه الأيمن، تناولت أخرى ذراعه الأيسر. احتضنته إحداهنّ من وسطه. تقدّمت أخرى تتناول إحدى ركبتيه. كان لا يزال يخطب.

- لقد وعد الله الشهداء بالجنّة. لا تحسبنّ الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربّهم يرزقون"<sup>(2)</sup>، فتجيب العنابيّة ساخرة متهكّمة: "إلى غرفتي. إلى غرفتي. سأريه جنّته. إلى غرفتي. سيعرف رحمة ربّه"<sup>(3)</sup>.

إنّ جملة "سيعرف رحمة ربّه" هي محاكاة للآية القرآنية (...وَرَحْمَةُ رَبِّكَ خَيْرٌ مِمَّا يَجْمَعُونَ)، قال تعالى: (أَهُمْ يَقْسِمُونَ رَحْمَتَ رَبِّكَ نَحْنُ قَسَمْنَا بَيْنَهُمْ مَعِيشَتَهُمْ فِي الْحَيَاةِ

(1) سورة الزمر: الآية 64.

(2) الطاهر وطّار: عرس بغل، ص50.

(3) المصدر نفسه: ص51، 52.

الدُّنْيَا وَرَفَعْنَا بَعْضَهُمْ فَوْقَ بَعْضٍ دَرَجَاتٍ لِيَتَّخِذَ بَعْضُهُمْ بَعْضًا سُخْرِيًّا وَرَحْمَةٌ رَبِّكَ خَيْرٌ مِمَّا يَجْمَعُونَ<sup>(1)</sup>.

لقد جُردَ النَّصِّ المحاكِي من سياقاته الجادّة وحوّل إلى سياقات ساخرة اكتتفت النَّصِّ التّاني المحاكِي، فالمحاكاة السّاخرة كشفت عن المسكوت عنه وعن مكر العنابيّة من جهة وعن جانب الاستسلام والضعف في شخصيّة الطّالب الزيتوني من جهة أخرى، فالعنابيّة تعقد العزم على أن تريه الجنّة من منظورها الخاص في حضن العاهرات، بأن تفتح عليه أبواب أنوثتها المتوهّجة وجمالها المستنفر، إذ تدرك جيّدا ما يجب فعله فلطالما اصطدمت بأمثاله من المتحمّسين، كما تدرك جيّدا أنّه لا يزال غرّاً ولن يصمد طويلا أمام أنوثتها المتوهّجة.

وفي رواية "الزلزال" يقول بو الأرواح: "أه. أنا مريض. مثقل الروح.. إنّ زلزلة السّاعة شيء عظيم.. تذهل المرضعة عمّا أرضعت وتسقط الحوامل، ويسكر النّاس بدون خمر، لا يا سيّدي راشد لا. احمها يا سيدي مسيد، كما كنت تحميها باستمرار. أرأف بالأبرياء الذين عليها، وعباد الله الصّالحين الذين فوقها، والأخيار والشّرفاء الذين ما زالوا فيها. وأرحها من الرّعاع الذين يدسّونها بأبدانهم النّجسة وبأفعالهم المنكرة..."<sup>(2)</sup>.

إنّ بداية النَّصِّ السّردي تحاكي الآيات القرآنيّة الأولى من سورة الحج محاكاة ساخرة، قال تعالى: (ياأيها النّاس اتّقوا ربّكم إنّ زلزلة السّاعة شيء عظيم. يوم ترونها تذهل كلّ مرضعة عمّا أرضعت وتضع كلّ ذات حمل حملها وترى النّاس سكارى وما هم بسكارى ولكنّ عذاب الله شديد)<sup>(3)</sup>. نسجّل تداخلا وتقاطعا بين النَّصِّين فقد استثمر النَّصِّ السّردي كثيرا من معطيات النَّصِّ القرآني وخلق سخرية كشفت عن شخصيّة مرضيّة ذات نوازع غريبيّة، فالبطل يستدعي النَّصِّ القرآني من دون أن يحافظ على مبناه ثمّ يتخطّى المدلول القرآني إلى مدلول آخر معتمدا على المبالغة والتّهويل ليثبت فكرة الزلزال

(1) سورة الزخرف: الآية 31.

(2) الطّاهر وطّار: الزلزال، ص 47.

(3) سورة الحج: الآية 01 و02.

الذي يستشعر اقتراب حدوثه، وهو إحساس مرضي وهاجس تعمقت جذوره في نفس بو الارواح، والجدير بالذكر أنّ المحاكاة السّاخرة كانت الأداة الفنيّة الأمثل في الكشف عن المخاوف والهواجس المرضيّة التي تعترى هذا الأخير، إلى حدّ الاستغاثة بالأولياء الصّالحين وطلب معونتهم واستجدائهم ليتداركوا المدينة قبل حدوث الزلزال، وتخليصها من الرّعاع (البدو وأهل القرى والأرياف) الذين يزداد ضغطهم عليها (المدينة الصّخرة) كلّما زاد عددهم، قبل أن يرجعوا إلى البوادي من جديد ويستولوا على الأراضي، وممّا يثير السّخرية أنّه يطلب الحماية للأخيار والشرفاء والصّالحين وهو واحد منهم.

إنّ هذه الفكرة تتكرّر مع إضافة لفظة "الدّابة" التي توحى باقتراب السّاعة، يقول بو الارواح: "زلزلة السّاعة شيء عظيم. تذهل كل مرضعة. يبدو النّاس في حالة سكر كبير. يخرجون من الأجدات سراعاً.. ترهقهم ذلّة. ذيل الدّابة في مشرق الشّمس ورأسها عند مغربها، القدر فوقها تغلي، والبخار يصّاعد منها، وصاحب الدّابة يرفع بالحفنة ويقذف. لن يختار. لن يجد ما يختار فالكلّ آثمون. آتى المنكر والسّاكت عنه"<sup>(1)</sup>. فحديثه عن الدّابة يحاكي محاكاة ساخرة قوله تعالى: (وَإِذَا وَقَعَ الْقَوْلُ عَلَيْهِمْ أَخْرَجْنَا لَهُمْ دَابَّةً مِّنَ الْأَرْضِ تُكَلِّمُهُمْ أَنَّ النَّاسَ كَانُوا بِآيَاتِنَا لَأُوقِنُونَ) (2).

لقد وقع تحريف للنّص الأصلي واستبدلت دلالاته بدلالة ساخرة، فالدّابة خلق عظيم تمتد من الشّرق إلى الغرب وتحمل فوقها قدراً عظيمة تغلي يلقى فيها الآثمون وأصحاب الخطايا؛ وأهل البدو والقرى والأرياف كما يبيّن هذا المثال: "يوم تقوم القيامة، يخرج صاحب الدّابة. دابته ذيلها في المشرق، ورأسها في المغرب. عليها قدر مثل الأرض سبع مرّات، فيها ماء يغلي، يمد صاحب الدّابة يده ويتناول أصحاب الأفعال السيّئة ليقذف بهم في قدره.. "ابداً يا صاحب الدّابة بسكّان قسنطينة الجدد، الذين يثقلون كاهل صخرتها، ويتسبّبون في زلزالها. ابدأ بصاحب كل بدعة يا صاحب الدّابة"<sup>(3)</sup>.

(1) الطّاهر وطّار: الزلزال، ص55.

(2) سورة النمل: الآية 82.

(3) الطّاهر وطّار: الزلزال: ص52.

وبو الارواح حين قابلته لافتة كتبت عليها عبارة "مقهى الانشراح". يعلّق هازئاً: "لا شرح الله لكم صدرا"<sup>(1)</sup>، وهي محاكاة ساخرة لقوله تعالى: (ألم نشرح لك صدرك) <sup>(2)</sup>، اعتمد على الكلمات الموجودة في الآية ولم يحافظ على بنيتها التركيبية، فالآية فيها إثبات والقول فيه نفي يبرز العقد النفسية والحقد الذي يكته البطل للناس.

وعمّار البنّاي هو أحد معارفه القدماء الذي نسيته ذاكرته، ضيق الحال دفع به إلى عرض ابنتيه وزوجته وأختها على بو الارواح، هذا الأخير الذي يوسعه لعنا وسباً وشتما: "خسئت يا لعينا، يا كلب بن كلب. يا ديوثا. أتقول هذا الكلام لي أنا، لا حول ولا قوة إلا بالله. لي أنا. شيخ الستين، وحافظ كلام الله، وخريج الرّيتونة، يقال مثل هذا الكلام، في مدينة ابن باديس ويوم الجمعة. ألا تبت أيديكم"<sup>(3)</sup>، فقوله: "ألا تبت أيديكم" فيه محاكاة ساخرة لقوله تعالى: (تبت يدا أبي لهب وتب) وهي الآية الأولى من سورة المسد، فالنّص الأوّل (النّص السّردى) اتّكأ على النّص الثّاني (القرآن الكريم) واستثمر ألفاظه محوّلًا إياها عن سياقها الأوّل إلى سياق آخر ذا بعد ساخر من عمّار البنّاي وعرضه المهين.

كذلك قول بو الارواح: "في كلّ شبر من المدينة تجارة. في كلّ خطوة بائع وشار. ولص ونصّاب أيضا. لقد بارك الرّسول التّجارة.. ولكن ليس بهذا الشّكل المتردّي.

اللهم لا تبارك لهم في تجارة أو سعي، واقطع دابرههم، تركوا قراهم وبواديههم، وجاءوا يتظاهرون أمام الحكومة بالفقر والعوز"<sup>(4)</sup>، "واقطع دابرههم" محاكاة ساخرة للآية (فقطّع دابر القوم الذين ظلموا والحمد لله ربّ العالمين)<sup>(5)</sup>.

المحاكاة السّاخرة أضافت معنى ساخرا للنّص السّردى الذي ينحو منحى ساخرا. إن بو الارواح يرفض كلّ المظاهر الجديدة التي باتت تفرض نفسها يوما بعد يوم على المدينة وقد عبّرت السّخرية عن هذا الرّفص بالمبالغة تارة وبالمحاكاة السّاخرة تارة أخرى.

(1) المصدر السابق: ص48.

(2) سورة الإنشراح: الآية 01.

(3) الطّاهر وطّار: الزلزال: ص 54، 55.

(4) المصدر نفسه: ص141.

(5) سورة الأنعام: الآية 45.

أيضا نجد عين المحاكاة الساخرة في قول صالح الزّوفري في رواية "نوار اللّوز" عن السباسبى: "حاول تسخيرى لخدمة مصالحه، وعندما فشل، وجد ضالّته في ياسين أحمر العينين، فقاده من أنفه كالنّعجة. ياسين من أجل الدّراهم يبيع أمّه. المؤكّد أنّه سيدفعه إلى القيام بما رفضت أنا القيام به. تهريب الأغنام وتوفير الويسكي والباستيس للمسؤولين. أعط تأخذ. الرّشوة. وبعدها، كل هذا من فضل ربّي"<sup>(1)</sup>، "كل هذا من فضل ربّي" تحاكي قوله تعالى: (قَالَ هَذَا مِنْ فَضْلِ رَبِّي) محاكاةً ساخرة، (قَالَ الَّذِي عِنْدَهُ عِلْمٌ مِنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَنْ يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ فَلَمَّا رآهُ مُسْتَقِرًّا عِنْدَهُ قَالَ هَذَا مِنْ فَضْلِ رَبِّي لِيَبْلُوَنِي أَأَشْكُرُ أَمْ أَكْفُرُ وَمَنْ شَكَرَ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ وَمَنْ كَفَرَ فَإِنَّ رَبِّي غَنِيٌّ كَرِيمٌ)<sup>(2)</sup>.

إنّ صالح الزّوفري يعمد إلى السّخرية الفاضحة لتحاييل السباسبى على النّاس مشيرا إلى تجاوزاته الكثيرة التي من شأنها أن تزجّ به في السّجن صاغرا ذليلا، وكانت المحاكاة الساخرة سبيلا في إثراء النّص بالدلالات الساخرة.

ومنه أيضا محاكاة الاستعاذة التي عادة ما نستفتح بها قراءة القرآن: "أعوذ بالله من الشّيطان الرّجيم" محاكاةً ساخرة، إذ حاكت قول الحاج كيان الفاضح لخاتم: "الولد شيطان رجيم. كلب"<sup>(3)</sup>، فقد تعمد القاص تطويع النّص الأوّل واستبداله بما يخدم غايته وهي السّخرية من خاتم والتّأكيد على شدّة مكره وكيده وشرّه، خاصّة وأنّه بات شخصيّة مكشوفة يستقطبها المال والجمال.

ويمكن رصد المحاكاة الساخرة في نصوص دينيّة أخرى غير القرآن الكريم، وتحديدًا الأحاديث النبوية الشّريفة التي حوكت محاكاةً ساخرة في نصوص سرديّة مختلفة من المتن السّردي الجزائري المعاصر، نضرب مثلا على ذلك من الحوار الذي دار بين العنّابيّة وخاتم حول الحاج كيان في رواية "عرس بغل":

(1) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص 179.

(2) سورة النمل: الآية 40.

(3) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص 87.

- "الحاج . الحاج كيان. لقد بدأت أفهم هذا الرَّجُل. إنَّه يبسط جناحه عليك بالفعل.

- ماذا يعني كلامك هذا يا ختومة؟

- أعني أنّ الرَّجُل لم يحج إلى كيان في سبيل الله.

- لقد فعل ذلك من أجلي... "(1).

فعبارة "أعني أنّ الرَّجُل لم يحج إلى كيان في سبيل الله" تحاكي محاكاةً ساهرة "وتحج البيت إن استطعت إليه سبيلاً" المقتطفة من الحديث الشَّريف الذي رواه عمر بن الخطاب (ذكر سابقاً)، "قال: بينما نحن جلوس عند رسول الله - صلى الله عليه وسلم- ذات يوم، إذ طلع علينا رجل شديد بياض الثياب، شديد سواد الشعر، لا يُرى عليه أثر السفر، ولا يعرفه منّا أحد. حتى جلس إلى النبي - صلى الله عليه وسلم- فأسند ركبته إلى ركبتيه، ووضع كفيه على فخذيه، وقال: "يا محمد أخبرني عن الإسلام". فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "الإسلام أن تشهد أن لا إله إلا الله، وأن محمداً رسولُ الله، وتقيم الصلاة، وتؤتي الزكاة، وتصوم رمضان، وتحجَّ البيت إن استطعت إليه سبيلاً" قال: "صدقت" قال فعجبنا له يسأله ويصدقه..."(2).

لقد غيّر النصُّ الأصلي مساره وانعطف عن سياقاته إلى سياقات أخرى تتضمن السخرية من الحاج كيان، فالرَّجُل لم يحج إلى بيت الله الحرام كما هو معهود ولم يمارس طقوس الحج المعروفة، وإنما دخل سجن كيان ومكث فيه مدّة طويلة بسبب جريمة ارتكبتها من أجل العنّابيّة التي أغرم بها.

كما أن المحاكاة السّاهرة تتجلّى بوضوح في رواية "الزَّلزال" من خلال قول بو الأرواح: "لماذا لا يتكاثر هذا الشَّعب مادام يأكل ويشرب ولا يعمل شيئاً، وإذا ما مرض يعالج بثمن زهيد؟

(1) المصدر السابق: ص136.

(2) الإمام النَّووي: الأربعين النووية في الأحاديث الصَّحيحة النَّبوية، ص41.



يسرقون من الأغنياء، ويبيدّرون على الحفاة العراة الرّعاة"<sup>(1)</sup>، "بيدّرون على الحفاة العراة" محاكاة ساخرة تحاكي "وأن ترى الحفاة العراة العالة، رعاء الشاء يتناولون في البنيان" من نص الحديث الذي رواه عمر بن الخطاب (السّابق الدّكر)، "قال: بينما نحن عند رسول الله صلّى الله عليه وسلّم ذات يوم إذ طلع علينا رجل شديد بياض الثّياب شديد سواد الشّعر لا يرى عليه أثر السّفّر ولا يعرفه منّا أحد حتّى جلس إلى النّبي صلّى الله عليه وسلّم فأسند ركبتيه إلى ركبتيه ووضع كفيّه على فخذه (...)" قال: "فأخبرني عن السّاعة". قال: "ما المسؤول عنها بأعلم من السّائل". قال: "فأخبرني عن أماراتها؟" قال: "أن تلد الأمة ربّتها، وأن ترى الحفاة العراة العالة، رعاء الشاء يتناولون في البنيان..."<sup>(2)</sup>.

لقد تمّ تحويل و تحوير النّص الدّيني إلى نص آخر يستوعب معاني أخرى ذات ملامح ساخرة ناقدة، اقتضاها الظّرف والسّيّاق، وقد استطاعت المحاكاة السّاخرة أن توجه انتقادا لاذعا لسياسة الدّولة، التي تعامل النّاس على قدر من المساواة بتوزيع حظوظ متساوية على جميع الفئات بما فيهم الحفاة العراة الرّعاة (الفقراء) من مجانيّة العلاج والتّعليم... الخ، وهو انتقاد مبطن بالسّخرية. و"الحفاة العراة الرّعاة" استُعيرت من النّص الأصلي وأدمجت في نص ثان مع تغيير طرأ على دلالاتها في سياقها الجديد، فتولّدت سخرية ذات بعد نقدي نستشفّه من السّيّاق، "إنّ ما يعطي المحاكاة السّاخرة بعدها النّقدي السّاخِر هو تغيير سياقات النّص المحكي دلاليّاً مع دمج تركيبيّاً في النّسيج النّصي الرّوائي المضمّن. وهو ما يخلق سخریات حادّة وعنيفة"<sup>(3)</sup>.

إن النّص الدّيني السّابق يحاكيه محاكاة ساخرة أيضا قول صالح الزّوفري في رواية "نوار اللوز" ولكن بسياق مختلف: "...يتجارى النّاس حفاة عراة يطلبون مغفرته ومحبّته"، يقول صالح الزّوفري عن السبائي: "وغدا أو بعد غد، سيطمح في تركيع القرية بكاملها مثلما كان يفعل أبوه. يتصوّر العالم كلّه تحت خاتمه الذي يكفي أن يدوره حتّى يتجارى

(1) الطّاهر وطّار: الزلزال، ص74.

(2) الإمام النّووي: الأربعين النووية في الأحاديث الصّحيحة النّبوية، ص42.

(3) زهير مبارك: السّخرية في الرواية العربية، ص179.

النّاس حفاة عراة يطلبون مغفرته ومحبّته" (1)، هو استشراف للمستقبل، وسخرية واستهزاء من السبائي ومن أوهامه في استعباده للنّاس والمحاكاة السّاخرة قامت بتجسيد هذا المعنى.

قد تخرج المحاكاة السّاخرة عن إطار النّصوص الدّينيّة، إلى النّصوص الأدبيّة المأثورة التي تعجّ بها الكتب القديمة من أقوال مشهورة وخطب مأثورة... عن أهل الفصاحة والبيان، مثل قول الحجاج بن يوسف الثّقفي في خطبته المشهورة في أهل العراق: "...وإني لأرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها" وهذا النّص مقتطف من خطبته الشّهيرة بالكوفة عند ولايته على العراق: "يا أهل العراق يا أهل الشقاق والتّفاق ومساوئ الأخلاق. والله إن كان أمركم ليهمّني قبل أن آتي إليكم. ولقد كنت أدعوا الله أن يبتليكم بي (...)

أما والله إنني لأحمل الشّر محمله، وأحذوه بنعله، وأجزيه بمثله، وإنني لأرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها، وإنني لأنظر إلى الدّماء بين العمائم واللّحى. وإني والله يا أهل العراق ما أغمز كتغماز الثّين. ولا يقعق لي بالشّتان ولقد فرزت عن ذكاء، وجريت إلى الغاية القصوى" (2)

فقوله: "...وإني لأرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها" يحاكيه محاكاة ساخرة قول صالح الزّوفري: "فرقابنا نضجت وأصبحت جاهزة للقطف"، يقول صالح الزّوفري في رواية "نوار اللوز" دائماً: "أتعبنا اللّيل والمسافات البعيدة التي لا ينتهي امتدادها. أخاف يا لزرّق. صدّقني أيّ أخاف أن نقطع كل هذه المصاعب وفي النّهاية نسقط ضحايا لعبة تافهة ينفذها من وراء ظهورنا دياب الرّغبي بدبّوسه الثّقيل. فرقابنا نضجت وأصبحت جاهزة للقطف" (3).

(1) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص 50.

(2) خطبة الحجاج بن يوسف الثّقفي مثبته في كتاب: الكامل في اللغة والأدب للمبرد، ج 1، ص 282، 283.

(3) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص 33.

لقد غيّر نسيج النصّ الأوّل واستبدلت بعض الألفاظ بغيرها: الرّؤوس استبدلت بالرقاب، وأينعت استبدلت بـ "نضجت" ، وحان استبدلت بـ "جاهزة" ، وبذلك تغيّر السياق الأوّل وتحوّل إلى سياق آخر قائم على السّخرية من الرّاهن والمأمول الذي قد لا يتحقّق.

ومن أشكال المحاكاة السّاخرة محاكاة الأمثال العربيّة محاكاة ساخرة، يقول بو الأرواح في رواية "الزّلزال": "لو كان ولدي، لألبسته الدّمسق والديباج، ولأسكنته السّرايا، ولزوّجته بسبع نساء، وعشرين جارية، ووهبته الأرض، فلا تطمع فيها الحكومة.. تجري الرّياح بما لا تشتهيهِ السّنن، ويوجد في النّهر ما لا يوجد في البحر، بل ويوجد في غدير أو مستنقع ما لا يوجد في النّهر"<sup>(1)</sup>، "يوجد في غدير أو مستنقع ما لا يوجد في النّهر" هي محاكاة ساخرة للمثل الفصيح، وأحد المأثورات الشعبيّة المشهورة: "يوجد في النّهر ما لا يوجد في البحر"، تولّدت المحاكاة السّاخرة من التّلاعب بالألفاظ فالنّص الأوّل وقعت عليه تغييرات واستبدلت ألفاظه ممّا أنتج نصّاً ثانياً مفعماً بسخرية القدر فبو الأرواح حُرّم من إنجاب طفل وهو صاحب الجاه والأموال والأراضي والأملّك، بينما غيره من الفقراء والمساكين والمشرّدين ينجبون وينجبون رغم عدم قدرتهم على تأمين لقمة العيش لأولادهم.

كما نجد البطل في رواية "الحلزون العنيد" يقول: "سوف أوّلّف يوماً كتاباً عن محاسن الجرذ... التّاس لا تعرف ما تريد، تفهمني البلدان التي تستوطنها المجاعة. إنّ لهذا الحيوان دور إيجابي في الحالة تلك. وكذلك عند وقوع الرّلازل. فهو الذي يطلق الإنذار. إنّّه يحدس. وهذا هو الشّيء الذي يشغلني. فمكافحة كائن بمثل هذا القدر من الموهبة ليست من الرّاحة بمكان"<sup>(2)</sup>، وقوله: "قد يكون من الواجب أن أشرع في هذا الكتاب عن محاسن الجرذ وذكائه"<sup>(3)</sup>.

(1) الطّاهر وطّار: الزّلزال، ص62.

(2) رشيد بوجدرّة: الحلزون العنيد، ص36.

(3) المصدر نفسه: ص100.

فهو بذلك يحاكي محاكاة ساخرة عنوان كتاب: "الدّخيرة في محاسن أهل الجزيرة"<sup>(1)</sup> الذي ألفه أبو الحسن علي بن بسّام (460 - 542هـ، 1067-1147م)<sup>(2)</sup>، فعنوان كتاب ابن بسّام جاد بينما عنوان البطل غير جاد، فقد استُدعي العنوان الأوّل وأُفرغ من معناه وضمّن ألفاظا أخرى غيرت السّياق إلى سياق آخر عابث يرشح بالسّخرية من مكافح جرذان منشغل بإيجاد طريقة للتّخلص منها؛ يزعم على تأليف كتاب حول محاسن الجرذان. وتكمن المفاجأة في أنّنا نتوقّع تأليفه كتابا في مساوئ الجرذان وليس في محاسنها. وهنا تكمن السّخرية التي تصدم أفق توقّع القارئ.

---

(1) والحقيقة أنّ كتب المحاسن كثيرة و قد تمّ اختيار هذا الكتاب على سبيل المثال لا الحصر، وكان بالإمكان اختيار كتاب "المحاسن والأضداد" مثلا للجاحظ وغيره كثير.

(2) ابن بسّام من أهم الكتّاب والنّقاد الذين عرفتهم الأندلس خلال القرنين الخامس والسادس الهجريين. والكتاب يعدّ من أهم الكتب التي ألّفت حول أدباء الأندلس والأدب الأندلسي.

# الفصل الثالث

التقنيات الفنيّة للسّخرية في الرواية الجزائريّة

- 1- التّصوير الكاريكاتيري
- 2- المفارقة والسّخرية
- 3- المفاجأة والسّخرية
- 4- العنف اللفظي والسّخرية
- 5- الحوار والسّخرية
- 6- سخرية العنوان (في العتبات النصّية والسّخرية)

## 1) التصوير الكاريكاتيري الساخر:

يربط كثير من معاجم الموضوعات وموسوعات الفن بين مصطلح الكاريكاتير أو الكاريكاتور وفن الرسم، وهو كما يعرفه معجم المصطلحات الأدبية الرسوم الساخرة التي تحتوي على تشويه، يبالغ في مسخ صور الشخصيات الأدبية، بجميع أنواعها<sup>(1)</sup>، والواقع أنّ الكاريكاتير لا يستهدف الشخصيات الأدبية وحسب كما ورد في التعريف الأنف الذكر؛ بل يتجاوزها إلى الشخصيات الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية والحيوان والجماد... الخ، وهو رهن الأحداث الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والسياسية، وعليه أن يعبر عن الشريحة الواسعة من الناس، فهو لسان حالهم<sup>(2)</sup>. فمثله مثل أي فن تعبيرى آخر يعبر عن حاجات الناس وآمالهم وآلامهم.

لم يعد فن الكاريكاتير بخصوصياته وأساليبه مستأثرا على الرسم فقط بل تجاوزه إلى الكتابة، التي وجد فيها متنفسا ومساحة أوسع لإبراز فنياته والتواصل مع المتلقي والوصول إلى أهدافه بطريقة أسرع وأمتع، فالكاتب لديه مساحة كبيرة للتعبير عن رأيه، يلف ويدور حول الفكرة، حتى يحيط القارئ بأدق التفاصيل. أمّا رسام الكاريكاتير فليس أمامه سوى مساحة محدّدة ومحدودة، لا تعرف المراوغة، مساحة تشبه الخطّ المستقيم، يجب أن يقول كل شيء من خلالها، وهو أمر صعب، ولا حلّ لديه سوى المباغته<sup>(3)</sup>، واتّباع الرمز في تموجات الرسم للوصول به إلى صورة مغايرة لما هو عليه المرسوم في الواقع ولو على سبيل التشويه والمحاكاة الغريبة والعجيبة.

ومنه فعلى المصوّر الكاريكاتيري سواء كان فنّانا رسّاما أم كاتباً أن يدرك الحركات غير العادية، التي يعجز غيره عن إدراكها، فيضخّمها، ويهيئها ليراها الناس

(1) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص188.

(2) عمرو فهمي: الكاريكاتير الفن المشاغب تاريخه ومدارسه، ط1، مكتبة الدار العربية للكتاب،

مصر، دت، ص8.

(3) المرجع نفسه: ص8.

مشوّهة؛ حسبما يهدف أو يرمي إليه"<sup>(1)</sup>. وفي هذا التشويه تمام بلوغ الرّسالة أو وصول المعنى.

ويعدّ التشويه من أبرز سمات الكاريكاتير ويكون بتشويه الصّورة الطّبيعيّة لموضوع السّخرية والخروج بها من المألوف إلى الشّدوذ، وتلعب المبالغة دورا مهماً في الوصول بالصّورة إلى الهدف المنشود، ذلك أنّ المبالغة تضي معنى ساخرا وضاحكا على العمل الفنّي.

والكاريكاتير يرتبط بالإضحاك والسّخرية معا؛ فقد جاء في قاموس المصطلحات اللّغوية والأدبيّة: "الكاريكاتير: فن الإضحاك والسّخرية عن طريق مسخ صفات موضوع السّخرية وغالبا ما يكون ذلك بتضخيم إحدى صفاته المميّزة"<sup>(2)</sup>، وعليه فهو فن يقوم على المسخ أو التشويه والانحراف عن المألوف بالاعتماد على المبالغة وتضخيم الموضوع المراد السّخرية منه. ويتم ذلك بالمغلاة في "إبراز العيوب، وذلك بالتهويل في إبراز السّمات الواضحة أو الشاذّة في الصّورة، بغية إحداث أثر ضاحك أو ساخر، من خلال الخطوط القليلة التي تقدّم لنا صورة أو مشهدا حيّا مجسّما، حافلا بالإيحاء، آية في الروعة، يحمل على الانفجار بالضّحك"<sup>(3)</sup> أو السّخرية أيضا.

وغالبا ما يعمد السّاخر إلى التّغيير المحقّق للتأثير، فيأتي إلى الشّخص ويضعه "في صور مضحكة: كالمبالغة في تصوير عضو من أعضاء الجسم ومحاولة تشويبه إلى حد ما، بحيث يجعل الشّخص كأنّه لا يُعرف إلّا بهذا العيب، من ذلك ضخامة الجسم أو نحافته، وقصر القامة أو طولها المفرط، وارتفاع أحد الكتفين بصورة ظاهرة أكثر من

(1) محمّد ناصر بو حجام: السّخرية في الأدب الجزائري الحديث، ص 290.

(2) إميل يعقوب وآخرون: قاموس المصطلحات اللّغوية والأدبية، عربي إنكليزي، فرنسي، ط1، دار العلم للملايين، 1987، ص 323.

(3) رابح لعوي: فن السخرية في أدب الجاحظ من خلال كتاب "التربيع والتدوير" و"البخلاء" و"الحيوان"، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1989، ص 366.

الآخر..."<sup>(1)</sup>، وتحضر هذه الظاهرة في الشعر والنثر وغالبا ما يكون تشويه الشّخص ظاهرياً متعلّقا بالجسد وأعضائه المختلفة...

والسّاحر لا يقتصر على تصوير العيوب الخلقية وحسب بل يتّخذ من السلوك الشاذّ مادة خصبه لسخريته: كالجنون والبله والآراء الجريئة التي لم يألّفها المجتمع، وكذلك شدة النسيان..."<sup>(2)</sup>، وغيرها من السلوكات الشاذّة...

النصوص السردية الروائية الجزائرية حافلة بأوجه التّصوير الكاريكاتيري المختلفة، منها التّصوير الكاريكاتيري للأشخاص في رواية "الزلزال"، مثل تصوير بو الأرواح لشخص صادفه؛ يشي مظهره الخارجي بكثير من المتناقضات، يقول: "راكب الحمار هذا يبدو أنّه كان عند الرّزقي البرادعي يساومه في بردة.

عليه اللّعة. قدماه حافيتان. في عنقه رباطة. في فمه سيغار. على رأسه الذي حلق نصفه بالموسى، قبعة صوفيّة أوروبية"<sup>(3)</sup>، فهذا الشّخص يجمع بين مظاهر البداوة (الرّكوب على حمار، حاي في القدمين) ومظاهر الغزو الأوربي (رباط العنق، السيغار، حلق نصف الرّأس، قبعة صوفيّة أوروبية)، في شكل غير متلائم يظهر المفارقة، ويدعو للسّخرية والضحك، وكأنّه يحاول أن يأخذ من الأصالة بطرف ومن المدنيّة بطرف آخر، فلا هو تمسك بأصالته ولا هو أخذ بتلابيب المدنيّة والتّحضّر فوق في الفوضى.. فتتأفر مظهره شكّل خليطا مشوّها ومرتبكا ينم عن اضطراب في شخصيته الداخليّة فهو لم يأخذ من الحضارة والتمدّن إلّا القشور، فحلّق الشعر بطريقة معيّنة، ووضع رباط العنق، ولبس القبعة الصوفيّة الأوروبية، من دون مراعاة الانسجام بين هذه الأشياء؛ شكّل صورة كاريكاتيريّة ترشح بالسّخرية الفاضحة والضحكة.

ومن الصّور الكاريكاتيريّة التي تصوّر الأشخاص تصويرا ساخرا في رواية "نوار اللوز"، صورة يصف فيها صالح الرّوفري الكومندار عشيق طيطما الجديد الذي ينوي

(1) سها عبد الستار السطوحي: السخرية في الأدب العربي الحديث عبد العزيز البشري نموذجاً، ص110.

(2) المرجع نفسه: ص110.

(3) الطّاهر وطّار: الزلزال، ص200.



الزّواج بها؛ "الكومندار المتقاعد الذي تخيلّه بشاريين طويلين ورأس مدوّر أصلع كالبطيخة، ونياشين كثيرة تنام على صدره بدا له وهو في الحافلة، فأرا أجرب وصغيراً"<sup>(1)</sup>، يرسم صالح الزّوفري صورة ضاحكة للكومندار ذي الرّأس المدوّر، وقد اعتمد على شكل هندسي معيّن وهو الدّائرة ليتوافق مع شكل البطيخ الأملس الذي شبّه به صلح الشّخصيّة المسخور منها، وهي مبالغة في التّصوير غرضها السّخرية، إضافة إلى الشّوارب الطّويلة التي أضافت ملمحاً ساخراً على وجه الشّخصيّة، ممّا شكّل صورة مليئة بالتناقضات اعتمدت على المبالغة في التّشبيه وعلى مسخ الكومندار إذ تخيلّه فأرا أجرباً، وجملة "فأرا أجرب وصغيراً" رسمت صورة ضئيلة للكومندار في ذهن القارئ، إذ من المفترض أن يكون ذا هيئة تناسب هيبه منصبه لأنّه صاحب نياشين كثيرة، خاصّة وأنّ كلمة "كومندار" لها معنى خاص في تصوّر العامّة إذ أنّها تجذب إلى الأذهان معاني القوّة والتسلّط، لكنّ البطل رسم له صورة سخيطة ساخرة تكشف عن الحقد الذي يكتّه للكومندار لأنّه استأثر بالحاجّة طيطما وأبدى رغبته في الزّواج بها. فأهال عليه البطل أوصافاً ترسم صورة كاريكاتيرية قائمة على الإيغال في التّشويه وتضخيم العيوب. ذلك أنّ التّصوير الكاريكاتوري يعتمد أساساً على الإخلال بالنّسب المعقولة، وذلك بإبراز التّشوّهات، وكشف المفارقات والتّركيز على أوجه الانحراف فيها، والعمل على تضخيم العيوب وجعلها مرئيّة لكلّ النّاس قصد تحميلها بطاقات ساخرة"<sup>(2)</sup>.

اللافت للانتباه أنّ التّصوير الكاريكاتيري للأشخاص يطوّع التّشبيه ليبرز جانباً معيّنًا في الشّخصيّة وليشدّ الدّهن إلى صورة مشوّهة، فتذكر أدوات التّشبيه المختلفة لتهيء القارئ لاستقبال صورة كاريكاتيرية معيّنة، مثل حرف الكاف (ك) الدّال على التّشبيه كوصف السّارد لخاتم في رواية "عرس بغل": "... ربعا ممتلئاً كالعجل. شعر رأسه أصهب،

(1) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص92.

(2) علي البوجديدي: السّخرية في أدب علي الدوعاجي، ص209، 210.

وجهه أحمر. جميل. أنفه طويل بعض الشيء، لا يخيل للمرء أنه ينظر في اتجاه معين، عينه اليسرى حولاء، في التاسعة عشرة على أكثر تقدير. يسير بكلكاه كالخنزير" (1).

إن عبارات من مثل "كالعجل" و"كالخنزير" أضفت بعدا ساخرا على هيئة خاتم وعلى مشيته فهو يشبه العجل في الامتلاء وفي ثورته وهيجانه عندما يتعلق الأمر بحياة النفوس (إحدى شخصيات الرواية)، وكل من يتعمد إثارتة أو التعدي على خصوصياته يصرعه ويؤذله أمام الملأ (باباي البوكسور وحمود الجيدوكا)، وهو كالخنزير ليس في طريقة مشيته وحسب بل في تصرفاته وسلوكاته مع غيره. فالتشبيه أسهم في إضفاء ملمح كاريكاتيري ساخر على شخصية خاتم.

ولألوان دور مهم في تشكيل الصورة الكاريكاتيرية، فالأبيض والأسود يتعانقان بصفة ممجوجة في رواية "نوار اللوز"، يقول واسيني الأعرج: "صاح حماد الزعيمي بقوة في وجه ابنه الذي تحوّلت قسمات وجهه الأبيض إلى كتلة سوداء لم تظهر منها إلا بياض العينين الواسعتين. من يراه للمرة الأولى، يتصور أنه غادر للتو منجما قديما، مرهق الوجه والعينين" (2).

فبياض الوجه يتحوّل إلى سواد، والسواد لا يميّز فيه إلا قلة بياض وهو بياض العينين الواسعتين وكأنا أمام أحد عمال المناجم، كما تعود بنا الصورة إلى عهد مضى كان البياض والسواد سيّدا شاشة التلفاز بأفلامه وأخباره وإعلاميه... الخ

كذلك من أمثلة التصوير الكاريكاتيري الذي يعتمد على الوصف؛ تصوير بو الأرواح في رواية "الزّلال" لصديقه القديم بالباي، يقول السّارد: "...تأمل صاحب الدّعوة المتردّدة فألفاه، شيخا بلحية كثة، ونظارات صغيرة شفافة، وعراقية بيضاء متسخة على رأسه، وقميص ممزّق مرقع على صدره، وسروال حوكي في عجزه، و"بلغة" متهرّئة في قدميه. قامته قصيرة، ورأسه كبير وصدره ضيقّ: بالباي، بدمه ولحمه. غير أنّ سواد الشّعْر خلفه

(1) الطاهر وطّار: عرس بغل، ص39.

(2) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص42.

البياض، وامتلاء البدن خلفه، نتوء العظام. سبحان مغيّر الأحوال...<sup>(1)</sup>، وهذه الصورة تبوح باللامبالاة وعدم الاهتمام بالمظهر الخارجي (الهدام): لحية كثة، وعراقية بيضاء متسخة، وقميص ممزق ومرقع، وبلغة مهترئة... ولتكتمل ملامح الصورة يضيف أوصافا أخرى تشي بالاختلال الحاصل لعدم تحقّق الانسجام بين أعضاء الجسم: القامة قصيرة، رأس كبير، صدر ضيق، ممّا خطّ شكلا مشوهاً ومنحرفا عن الشّكل السّوي.. إنّها صورة كاريكاتيرية صارخة احتشد فيها الكثير من الأمور لتهيئة اللّاتوازن واللّاتوافق لشخصية كان لها وزن وصيت في عهد الاستعمار. وتردّي وضع الشّخصية ناتج عن التّغيرات العميقة التي أحدثها الاستقلال، كما أنّ خروج المستعمر من البلاد أفقد بالباي وأمثاله حظوظا كثيرة، ممّا أدى إلى توسيع الشّرخ ما بين هذه الفئة وماضيها العتيد في ظلّ الاستعمار.

كما أنّ تضافر المقاطع الوصفية يشكّل صورة كاريكاتيرية ساخرة، كتلك المقاطع التي تدعو لاستلطاف حتّا عيشة وبقرتها الهرمة، يقول واسيني الأعرج في رواية "نوار اللوز": "هذا صوت بقرتها الحمراء التي تخرّمت مثلها حتّى بانّت عظامها. يتبعها الكلب مسعود. البقرة شاخت وضعفت سحنتها وامتصّ دمها علق الوديان المتسخة التي تشرب منها جميع الدّواب. شخيرها أصبح مخيفا مثل شخير حتّا عيشة"<sup>(2)</sup>، فالبقرة تشبه مالكتها في الهرم والهزال ومن الغرابة أن تشبهها في الشّخير أيضا.

في موضع آخر يقول واسيني الأعرج مصوّرا مشهدا كاريكاتيريا ساخرا آخر: "...حتّا عيشة وهي ملتصقة وراء بقرتها الوحيدة. تتدلّى من إحدى يديها سلّة قصبية تتلقّف بها الرّوث، حتى قبل أن يصل إلى الأرض"<sup>(3)</sup>، وكأنّنا قبالة مشهد متحرّك حدّدت تفاصيله بدقّة وبراعة؛ تكمن في الحركة السّريعة لحتّا عيشة التي تسابق فيها الرّمن وتستحوذ على الرّوث قبل أن تناله الأرض، ولشدة حرصها على الرّوث تترصّده وتتلقّفه بسرعة ومهارة مباشرة بعد تبرّز بقرتها وتجمعه في سلّتها القصبية حتّى لا ينفلت منه أدنى شيء. لقد

(1) الطّاهر وطّار: الزلزال، ص24.

(2) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص32.

(3) المصدر نفسه: ص251.

أسهمت المبالغة ودقّة الوصف في تشكيل مشهد كاريكاتيري ذا بعد ساخر من منظر حناً عيشة ولهفتها على تجميع الرّوث. "فالمبالغة في الوصف هي ما يمنح الوصف بعداً ساخراً لأنّ المبالغة تخلق الغرابة والشذوذ، وهما شرطان لانعقاد السّخرية"<sup>(1)</sup>.

كذلك؛ المشهد الكاريكاتيري يعتمد على عنصر الحركة التي تبعث الحياة في الصّور المتعدّدة، من أمثلة ذلك استرجاع صالح الزّوفري في ذات الرواية لطفولته المتعبة والمحرومة، "تذكّر طفولته التي قضاها في العراء. كان يلبس سروالاً قصيراً مقطّعا عند الركبتين وعند حدود انتفاخ الإليتين وقميصاً ممزّقاً تآكل كمّاه من كثرة الاتّساخ ومسح الأنف. العينان دامعتان، الأنف ملتهب والمخاط من حين لآخر يترك الأنف والشّفة العليا راسماً خيطين مستقيمين ينتهيان عند الفم واللّسان الذي يمسح من حين لآخر بقايا المخاط ليعود مرّة أخرى نحو الفم"<sup>(2)</sup>، وهو تصوير مؤثّر يعكس حالة الفقر والحرمان في زمن مضى: سروال مقطّع عند الركبتين وحدود انتفاخ الإليتين، قميص ممزّق متّسخ، وما يعزّز هذه الصّورة ويكثّف دلالتها السّاخرة؛ وصف بعض أعضاء الجسم في حالتها المزرية مع بثّ الحركة فيها: عينان دامعتان، وأنف ملتهب بالمخاط، واللّسان يلعب دوراً مهماً في التّظيف وإزالة الأوساخ والبقايا غير المرغوب فيها. ممّا يشكّل مشهداً كاريكاتيرياً حياً قائماً.

قد ينشأ المشهد الكاريكاتيري عن طريق الحوار الدّخلي للشّخصيات، كما في رواية "عرس بغل"، فحين أبلغت حياة النّفوس حمّود الجيدوكا (المتيمّ بها) بعرض الزّواج الذي عرضه عليها القروي، "قطّب حمّود. وراح ينقل بصره بين الاثنين، والغيط يتقد في عينيه.. أمسكه من ربطة عنقه هذه. أشدد عليه الخناق، تبرز عيناه الضيّقتان هاتان، أحمله إلى فوق. أبصق على شاربه المعوج عشرين بصقة. أحمله إلى الباب. أقذف به خارجاً. لن يعود حتى ينهق الحمار في البحر"<sup>(3)</sup>، إنّه حوار داخلي يصف فيه حمّود الجيدوكا

(1) زهير مبارك: السّخرية في الرواية العربية، ص111.

(2) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص18.

(3) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص35.

انتقامه الوهمي من خاتم إذ يتخيّل نفسه بطلا وسط أحداث متقنة الترتيب: بدايةً يمسكه من ربطة العنق لإذلاله من جهة وللتضييق على خصمه من جهة أخرى فلا يستطيع المقاومة أو الرد، ومع هذا الفعل تجحظ عينا خصمه الضيقتان في صورة توحى بتشبّته ببقايا خيط رفيع يربطه بالحياة، فتتشكّل صورة الخصم المسخ المشرف على الهلاك، ثم يرفع الخصم إلى الأعلى إمعانا في تخوفه وبث الاضطراب واللاتوازن في جسده، وتأتي مرحلة الإذلال فيبصق مرارا وتكرارا على شاربه المعوج لفرط طوله، عشرين بصقة تذله وتهينه وتكسر أنه المتضخّمة، ثم يصل إلى المرحلة الأخيرة وهي قذف الضحّيّة إلى الخارج وهذا ما يأمل حدوثه فعلا، فلا يرجع إلى الماخور مادام حيّا.. وهذا المتخيّل هو في الواقع سبيل للانتقام وتفريغ شحنات الحقد والكراهة والرفض للأخر المنافس (القروي). لقد تمكّن القاص من رسم مشهد مثير للسخرية والهزء بتجميع صور كاريكاتيرية متقنة عن القروي وهو ينال جزاءه في مخيّلته حمود الجيدوكا.

كما يتولّد المشهد الكاريكاتيري عن طريق استحضار الموروث الديني، كما في رواية "الزلزال" ولاسيما حين يقول بو الأرواح: "يوم تقوم القيامة، يخرج صاحب الدّابة. دابته ذيلها في المشرق، ورأسها في المغرب. عليها قدر مثل الأرض سبع مرّات، فيها ماء يغلي، يمدّ صاحب الدّابة يده ويتناول أصحاب الأفعال السيّئة ليقذف بهم في قدره.."<sup>(1)</sup>، وقوله أيضا: "زلزلة السّاعة شيء عظيم. تذهل كل مرضعة. يبدو النّاس في حالة سكر كبير. يخرجون من الأجدات سراعا.. ترهقهم ذلّة. ذيل الدّابة في مشرق الشّمس ورأسها عند مغربها، القدر فوقها تغلي، والبخار يصّاعد منها، وصاحب الدّابة يرفع بالحفنة ويقذف. لن يختار. لن يجد ما يختار فالكلّ آثمون. آتى المنكر والسّاكت عنه"<sup>(2)</sup>.

وهو وصف كاريكاتيري ساخر للدّابة<sup>(3)</sup> عظيمة الخلق التي تمتد من الشّرق إلى الغرب، فذيلها في المشرق ورأسها في المغرب، وفوقها قدر عظيمة جدا بحجم الأرض

(1) الطّاهر وطّار: الزلزال، ص52.

(2) المصدر نفسه، ص55.

(3) وهذه الأوصاف لا تتوافق مع ما صحّ من أمر الدّابة وقيام السّاعة والبعث في النّصوص الدّينية الموثوقة؛ القرآن الكريم والأحاديث النّبوية الشّريفة. وإنما تظهر متأثرة بما ورد في الآيتين الأولى والثانية

سبع مرّات فيها ماء يغلي، صاحبها يقذف المسيئين والأثمين فيها وبما أنّ كلّ النّاس مسيئون فهو لا يميّز بينهم؛ يأخذهم بالحفنة ويقذف بهم في القدر. وكأنّ البطل يشير إلى قضية الحساب والعقاب كما يعتقدونها ويؤمن بها فالأمر لا يتعلّق بالجنّة والنار إذ استبدلتا بالدابة ذات القدر العظيمة وصاحب الدابة.

وإذا كان "الكاريكاتير هو فن المبالغة بامتياز"<sup>(1)</sup>، فقد عمد السارد إلى المبالغة في تصوير الدابة وقدرها العظيم وصاحبها المكلف بإلقاء المذنبين فيها، بطريقة كاريكاتيرية ساخرة مع الإخلال بالتوابت وتحريف الحقائق ليلقي في وعي القارئ أفكارا ذات أبعاد مختلفة.

من المشاهد الكاريكاتيرية التي ترشح بالسخرية في رواية "الزّلزال" أيضا، تلك التي سلّطت الضوء على بعض الفئات الاجتماعية التي تعيش في العتمة وليس لها حظ من الحياة الكريمة؛ إنهم "هاجوج وماجوج"<sup>(2)</sup>!!، لقد استرعى انتباه بو الأرواح الحديث الذي دار بين اثنين حول مزيلة بو الفرايس والهرج والمرج الذي وقع فيها بين هاجوج وماجوج بسبب علب السردين الفاسدة التي صودرت من المحلات وألقيت في مزيلة بو الفرايس، وقد استفسر أحدهم عن هاجوج وماجوج فأجابه رفيقه موضحا: "خلق كثير من سكّان الأكواخ. شيوخ كهول وأطفال، ذكور وإناث، يحومون طول السنة حول مزيلة بو لفرايس، يلتقطون الفضلات والمرميات، العظام التي يلقيها النّاس، يعيدون هنالك طبخها في الماء لتطلق لهم رائحة الإدام، عالم آخر هنالك، بتجاره وسماسترته ونظامه وأمنه. يقيمه العراة"<sup>(3)</sup>، لقد تولّى النصّ السردى التعريف بـ"هاجوج وماجوج" وهم الفقراء الذين يقتاتون من مزيلة

---

من سورة الحج ((يا أيّها النّاس اتّقوا ربّكم إنّ زلّلة السّاعة شيءٌ عظيمٌ (1) يَوْمَ تَرَوْنَهَا تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمَّا أَرْضَعَتْ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمَلٍ حَمْلَهَا وَتَرَى النّاسَ سُكَارَى وَمَا هُمْ بِسُكَارَى وَلَكِنَّ عَذَابَ اللَّهِ شَدِيدٌ (2)).

(1) علي البوجديدي: السخرية في أدب علي الدوعاجي، ص 209.

(2) "هاجوج وماجوج"، بدلا من ياجوج وماجوج الذين ذكرهم القرآن الكريم في سورة الكهف، وهم قوم مفسدون استطاع ذو القرنين أن يجعل عليهم سدا فلا يستطيعون الخروج إلى أن يأذن الله بذلك. والبطل استعار الاسم فقط.

(3) الطاهر وطّار: الزلزال، ص 67، 68.

بولفرايس، منهم الشيوخ والكهول والأطفال من الجنسين، يعيشون خارج حدود الزمن كل همهم منصب على ما يجنونه من المذيلة من مرميات وفضلات تحوّل لاحقاً إلى طعام تُسدّ به أفواه جائعة وبطون خاوية، فالعظام يعاد طبخها في الماء لتطلق رائحة الإدام... وهو مشهد يرسم صورة كاريكاتيرية تسخر من الواقع بخبث دون أن تفصح، مشيرة بطريقة غير مباشرة إلى أعطاب المجتمع الكثيرة التي تعجّ بها البيئات المتخلّفة.

لقد استبدل الطاهر وطّار "يأجوج ومأجوج" بـ "هاجوج وماجوج" والثنايية الأخيرة تعبّر عن الفساد المسلّط عليها، مما يضطرها اضطراراً إلى الفساد من أجل لقمة العيش، بينما الثنايية الأولى (ياجوج وماجوج) فهي ثنايية إصدار الفساد، قال تعالى: (قَالُوا يَا ذَا الْقُرْنَيْنِ إِنَّ يَا جُوجَ وَمَأْجُوجَ مُفْسِدُونَ فِي الْأَرْضِ فَهَلْ نَجْعَلُ لَكَ خَرْجًا عَلَىٰ أَنْ تَجْعَلَ بَيْنَنَا وَبَيْنَهُمْ سَدًّا) (94) قَالَ مَا مَكَّنِّي فِيهِ رَبِّي خَيْرٌ فَأَعِينُونِي بِقُوَّةٍ أَجْعَلْ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ رَدْمًا (95) أَتُونِي زُبَرَ الْحَدِيدِ حَتَّىٰ إِذَا سَاوَىٰ بَيْنَ الصَّدَفَيْنِ قَالَ انْفُخُوا حَتَّىٰ إِذَا جَعَلَهُ نَارًا قَالَ آتُونِي أُفْرِغَ عَلَيْهِ قِطْرًا (96) فَمَا اسْطَاعُوا أَنْ يَظْهَرُوهُ وَمَا اسْتَطَاعُوا لَهُ نَقْبًا (97))<sup>(1)</sup>.

قد يعتمد التصوير الكاريكاتيري على عنصر المفارقة لكشف جانب مختل في الشخّصية أو الواقع... الخ، من دون أن يستغني على عنصر المبالغة، فمثلاً في رواية "الزّلزال" نرصد ما ألمحنا إليه في قول بو الأرواح: "كانت الأمور لا تختلط مثل هذا الاختلاط. مقهى مرتبة بنجمتين أو ثلاثة، أو قاعة شاي، يجلس فيها شاب وشابّة يتغازلان، وشيخ يقرأ في مصحف وآخر يذكر الله بسبحته، إلى جانب بائع بيض أو أيّ شيء من هذا القبيل، إلى جانب صاحب الملايين، إلى جانب الفقير المعدم"<sup>(2)</sup>، فقد باتت المقهى تجمع بين متناقضات كثيرة على خلاف ما كانت عليه في السّابق، حيث كانت مقتصرة على عليّة القوم وأصحاب المال والجاه والتّفوذ، وقد تجلّت المفارقة في المقابلة بين الأضداد:

- المقهى(الماضي) عليّة القوم /يقابله/ المقهى(الحاضر) لكلّ النّاس+ مكان يجمع

متناقضات كثيرة.

(1) سورة الكهف: الآيات 94 - 97.

(2) الطاهر وطّار: الزّلزال، ص195.

- شاب وشابة يتغازلان /يقابله/ شيخ يقرأ في مصحف وآخر يذكر الله بسبحته

- بائع يبيع البيض...+ فقير معدم /يقابله/ صاحب الملايين

فهذا الخليط المتنافر يشكل صورة كاريكاتيرية ساخرة بألوان غير متجانسة مع بعضها البعض، وقد أسهمت المبالغة في تضخيم الصورة وإبراز المفارقة بين واقعين متباينين الماضي والراهن.

كما نرصد صورة أخرى تدور في فلك الصورة الأولى في الرواية ذاتها، يقول بو الأرواح: "هذا الشعب قدر له أن يواجه كل شيء. في حدة وبلا خجل. شيخ يقرأ في مصحف، وأمامه شاب يقبل فتاة، نزل "بانوراما" وأمامه حي "باردو". سيدي راشد وأمامه معهر باب الجابية. هذه الكنيست وإلى جانبها زاوية الكتانية"<sup>(1)</sup>، وهي مفارقات كثيرة شكّلت صورة كاريكاتيرية ساخرة عن واقع أفرزته ضغوطات الحياة المختلفة، وقد اعتمدت المفارقة على التّقابل في عرض الصّور:

شيخ يقرأ القرآن /يقابله/ شاب يقبل فتاة

نزل بانوراما (فخم) /يقابله/ حي باردو (شعبي)

سيدي راشد /يقابله/ معهر باب الجابية

الكنيست /يقابله/ زاوية الكتانية

فالصّلاح يقابله الانحلال الخلفي (شيخ يقرأ القرآن/ شاب يقبل فتاة)، والفخامة تقابلها البساطة (نزل بانوراما/ حي باردو)، ورمز التّقوى والإيمان يقابله رمز التّهتك والفساد (سيدي راشد/ معهر باب الجابية)، ومكان يقدّسه اليهود يقابله مكان يقدّسه المسلمون (الكنيست/ زاوية الكتانية)، لقد شكّلت هذه المتناقضات صور كاريكاتيرية متنوّعة تنزع نحو تحقيق مبدأ التّعاش مع بعضها رغم التّنافر الحاصل بينها.

ومن أمثلة التصوير الكاريكاتيري القائم على المفارقة قول السّارد في الرواية نفسها: "المركز البلدي للإسعاف. قابلته لافته، إلى جانب أخرى عليها: ممنوع إيقاف السيّارات،

(1) المصدر السابق: ص197.



وعلى كامل الجدار كُتبت العبارة بالفرنسيّة.. يبدو أنّها من ذاك الزّمن.. مع ذلك يواجه  
البنّاية صف طويل من السيّارات...<sup>(1)</sup>.

وهي صورة كاريكاتيرية تفضح خروقات كثيرة تمارس ليلا ونهارا دون العبء  
بالقانون لغياب الرّقابة، اللّافّة كتبت في عهد الاستعمار تمنع وقوف السيّارات في مكان  
بعينه؛ لتسهّل إسعاف المرضى وخروج ودخول سيّارات الإسعاف أثناء تأدية عملها ليلا  
ونهارا، لكن يتم إهمالها والتّفاضي عنها بعد الاستقلال، وهذا ما يوعز إلى قضيّة  
الانضباط وعدمه والتزام القوانين واختراقها وهي قضيّة متعلّقة بزمنين الماضي والرّاهن.

ومن المفارقات التي أسهمت في تشكيل مشهد كاريكاتيري ساخر، في رواية  
"الزلزال" دائما، تلك التي نستجليها من وصف بو الأرواح لمطعم صديقه القديم بالباي: -  
مرحبا بك، تفضّل.

أيقظه الصّوت، الذي وجد له دعوة متخاذلة، غير واثقة، من أنّ هذا الشّيخ الوقور،  
صاحب البدلة الصّيفيّة، والحذاء الأسود اللّمّاع، يتفضّل، ويجلس على مصطبة أمام رف  
زنكي، وإلى جانب هؤلاء المتسخين، من باعة ثمرة الصّبّار، وحمّالين، ونشّالين، ومعيني  
سائقي الشّاحنات، وصنّاع المقاهي الرّديئة، ليتناول قطعة خبز، بفللفة مقلاة منذ يومين، أو  
بيضة مسلوقة منذ أسبوع، أو بكأس لبن حامض، مخلوط بالدقيق<sup>(2)</sup>.

لطالما كان الوصف من أهمّ الآليات التي يعتمد عليها التّصوير الكاريكاتيري  
السّاخر، وقد أدّى الوصف وظيفيّة جماليّة وإبلاغيّة، إنّ الدّعوة المتخاذلة (الترحيب) مبطنّة  
بحيرة يتخللها ارتياب وتوجّس من الزّائر الأنيق الذي آثر مطعما متواضعا لا يليق بأمثاله،  
فسمة الوقار البادية عليه وهندامه الأنيق يوحيان بوجاهته وأهمّيّته: البدلة الصّيفيّة،  
والحذاء الأسود اللّمّاع.. وهو مطعم وضيع جدا يرتاده من هم في مستوى خدماته المصرّح بها:  
"قطعة خبز، بفللفة مقلاة منذ يومين، أو بيضة مسلوقة منذ أسبوع، أو بكأس لبن  
حامض، مخلوط بالدقيق"، ويرتاده من هم في أسفل السّلّم الوظيفي والاجتماعي: باعة ثمرة

(1) المصدر السابق: ص38، 39.

(2) المصدر نفسه: ص24.

الهندي، وحمّالين، ونشّالين، ومعيني سائقى السيّارات، وصنّاع المقاهي الرديئة. إنّ جلوس الرّجل الأنيق بجوار هؤلاء البؤساء والبسطاء المتسخين يشكّل صورة كاريكاتيريّة غنيّة بالإيحاءات السّاخرة التي تبوح بتفاوت صارخ بين طبقات المجتمع.

ومن المفارقات التي شكّلت صورة كاريكاتيريّة ذات أهميّة بارزة في تعميق مفهوم السّخرية وكشفها وتجليتها في رواية "الزلزال" تلك التي جسّدت تغيير حال "نينو" (أحد معارف بو الارواح القدماء) من شخص ذي شأن إلى شخص لا شأن له؛ ومن حال المجد والتّفوذ إلى حال الفقر والحاجة، يقول بو الارواح: "كان رجل أعمال يبيع ويشترى قضايا المحاكم. يتقدّم إلى أحد المتخاصمين أمام القضاء، ويعرض عليه ثمنًا معيّنًا، مقابل خصومته، ويتولّى هو القيام بكامل الإجراءات الباقية من تكليف محام إلى استصدار الحكم إلى استصحاب الأعوان المنفّذين.

من قصده نينو يعرض عليه بيع قضيتّه ولم يبعها له، خسرها. والقضيّة التي يشتريها نينو تكون مربوحة مهما كانت.

وهاهو المسكين يدلّل في السباط بيرنس قديم، وجبة ملبوسة ومذياع صغير وسلسلة ذهبية رقيقة، يقين أنّ الحنين فقط، هو الذي يشدّه إلى هذا المكان. الحنين إلى الماضي، وإلى رجالاته وأمجاده" (1).

لقد عبّر بو الارواح عن الماضي بالفعل الماضي التّاقص "كان"، وعبّر عن الرّاهن بالإشارة "وها هو"، وعقد مقارنة بين زمنين أو بالأحرى بين حالين. في الزّمن الأوّل جسّدت شخصيّة نينو (رجل الأعمال) دور الشّخصيّة الفدّة، التي لا يعجزها شيء من قضايا المحاكم المختلفة. أمّا الزّمن الثّاني فهو زمن التّكسة وقد لعب الوصف دورا بارزا في رسم صورة دقيقة لحالة نينو المزرية من خلال الأشياء الوضيعة التي يدلّل بها: برنس قديم، وجبة ملبوسة، ومذياع صغير، وسلسلة ذهبية رقيقة.. فالروابط بين الماضي والرّاهن منقطعة والرّاهن هو بديل الماضي، وقد أسهمت مجموعة من المقاطع الوصفية في تشييد صورة كاريكاتيريّة ساخرة لشخصيّة نينو وهو يدلّل بأشياءه الوضيعة في السباط.

(1) المصدر السابق: ص 89.

## 2- المفارقة الساخرة :

تعدّ المفارقة من أهمّ الأساليب التي يعتمد عليها الأديب في توضيح وجهة نظر خاصّة به، أو توجيه القارئ إلى فكرة معيّنة يريد توصيلها له، أو الكشف عمّا يعتري تصرفات بعض النّاس من تناقض، أو رصد مواطن الخلل والشّدوذ التي يعج بها المجتمع عموماً، ويحدث أن يتمّ تقديم كلّ ذلك تقديمًا متهكّمًا ساخرًا مستهزئًا<sup>(1)</sup>، وتتطلّب المفارقة "التّناقض أو التّضاد أو التّناظر بين الحقيقة والمظهر، وهي تعبير عن اجتماع التّناقضات المتضادّة التي لا يجب أن تجتمع، وتكون أشدّ وقعا عندما يشتدّ التّضاد"<sup>(2)</sup>، وهذا ما نرمي إلى استجلائه والغوص في حقيقته في المتن الحكائي الرّوائي الجزائري المعاصر، من خلال مختلف الرّوايات المزمع دراستها.

من أمثلة المفارقات السّاخرة في رواية "الزّلزال" قول بو الأرواح متعجّبًا وساخرًا ممّا آل إليه مطعم صديقه القديم "البباي": "لا حول ولا قوّة إلّا بالله. أحقا هذا هو مطعم البباي. الذي عرف الآغاوات والباشوات والمشائخ. وكبار القوم، أصحاب الأرض والأغنام والجاه"<sup>(3)</sup>، يكشف بو الأرواح عمّا كان عليه المطعم أيّام عزه في عهد الاستعمار، حيث كان لا يرتاده إلّا الأغنياء وذوي الرّتب والمناصب والجاه والنّفوذ، وهو يشير ضمّنيا إلى ما آلت إليه حاله بعد الاستقلال حيث بات كل من هب ودب يقصد المطعم، ويستعظم بو الأرواح هذا الأمر ويعده من علامات السّاعة ويستحضر بعض الآيات القرآنيّة الدّالة عليها.

وفي الرّواية ذاتها نستجلي المفارقة حين يعقد بو الأرواح مقارنة بين حاضر صديقه القديم بالبباي وماضيه، يقول السّارد: "...تأمل صاحب الدّعوة المتردّدة فألفاه، شيخا بلحية كثة، ونظّارات صغيرة شفّافة، وعراقية بيضاء متّسخة على رأسه، وقميص ممزّق مرّقع

(1) ينظر محمد بن قاسم ناصر بوحجام: السّخرية في الأدب الجزائري الحديث 1925- 1962، ص315.

(2) مارية ريمة غربي: التّشكيل الأسلوبي لظاهرة السّخرية عند البشير الإبراهيمي "عيون البصائر" أنموذجا، مجلّة العلوم الإنسانيّة، مج1، ع41، جوان2014، جامعة قسنطينة، ص262.

(3) الطّاهر وطّار: الزّلزال، ص23.

على صدره، وسروال حوكي في عجزه، و"بلغة" متهرئة في قدميه. قامته قصيرة، ورأسه كبير وصدره ضيق:

بالباي، بدمه ولحمه. غير أنّ سواد الشعر خلفه البياض، وامتلاء البدن خلفه، نتوء العظام. سبحان مغيّر الأحوال...<sup>(1)</sup>.

إنّ عبارة "سبحان مغيّر الأحوال" تعبّر عن انصدام البطل ودهشته من حال صديقه القديم بالباي، وهي تلخّص تحوّلًا خطيرا طرأ على مسار حياة بالباي، وتتشكّل المفارقة من هذا التحوّل الذي لا يمنح فرصة الرجوع إلى الوراء لإعادة ترتيبات أخرى تمنح للمستقبل أفقا مبهجا، وهي محمّلة بملامح تسخر من تقلّبات الزمن وتبدّل أحوال النّاس، يعرّز كل ذلك تلك الألفاظ المتضادّة التي تشي بحالة بالباي:

(سواد الشعر خلفه البياض) — سواد ≠ بياض

(امتلاء البدن خلفه نتوء العظام) — امتلاء البدن ≠ نتوء العظام

كما نرصد المفارقة السّاخرة في قول بالباي لبو الارواح: "صدق الله العظيم، أنا يا السيّ عبد المجيد بو الارواح أحسست بالزلزال، يوم كان الرّعاة والحفاة والعراة يدخلون من الرّيف والقرى ليقتلوا الأسياد هنا ويخرجوا. يومذاك أحسست بالزلزال الحقيقي. إيه. كم آغا، وكم باش آغا، وكم قائدا، وكم ضابطا مات على يد راعي أغنام، أو خمّاس أو حطّاب أو فحّام أمام هذا المطعم..."<sup>(2)</sup>. وكأنّ الأسياد والأعيان هم أحقّ النّاس بالمال والسّلطة، أمّا أن يتناول عليهم الفقراء وينافسوهم في أموالهم وسلطتهم ونعيمهم فهذا مالا يتقبّله عقل بالباي، فما بالك أن يتجاوزوا كل الحدود ويتجرّؤوا على قتلهم؟!، وهي سخريّة أنتجتها المفارقة التي تحدّى فيها الفقراء وأراذل النّاس أسيادهم على حدّ تعبير بالباي.

ويتفق مع هذا أيضا قول بو الارواح: "صدقت يا رسول الله. صدقت يا حبيب الله، من علامات قيام السّاعة أن يتناول الحفاة العراة، رعاة الشّاة في البنيان، وأن تلد الأمة ربّتها

(1) المصدر السابق: ص24.

(2) المصدر نفسه: ص29.

أن ينقلب الأسفل على الأعلى، وأن لا يبقى هناك أسفل وأعلى، فتلك علامة قيام الساعة، وها هي تحل.. إن زلزلة الساعة شيء عظيم"<sup>(1)</sup>، وهي مفارقات لم تكن تخطر البتة على بال بو الأرواح، يُرفع أقوام ويُخفض آخرون لاشك أن هذا من إحدى علامات الساعة كما يعتقد.

ومن المفارقات السّاخرة في هذه الرواية أيضا، قول الصّبي ماسح الأحذية لبو الأرواح معرّفا بنفسه: "أبي مات في الغابة. أسقط طائرة وقتل جنرالا ومات في الغابة. حشّ رشاش طائرة ساقية، فأسقطها، وظلّ يقتل العسكر حتّى سقطت قذيفة على رأسه ومات في الغابة. أمّي تزوّجت مع فحّام، أمسكه حرّاس الغابة يشعل الحطب فأدخلوه السّجن ولم يدعوه يرجع. أنا عند جدّتي، مع عمّتي. عمّتي تتزوّج كل ليلة رجلا، يترك لها خمسة دينارات ويذهب بلا عودة"<sup>(2)</sup>.

وتتجلّى المفارقة في هذا المشهد السّردي في كون الصّبي ابن شهيد، والده استمات في القتال وأظهر بطولات عظيمة قبل استشهاده من أجل وطنه، والصّبي (ابن شهيد) يعيش حياة بؤس وعوز وشقاء، يستجدي النّاس ليسمحوا له بمسح أحذيتهم، وعمّته (أخت شهيد) تبيع كلّ ليلة جسدها لتجد ما يسدّ جوعها مع أمّها العجوز (أم الشهيد)!! بينما الخونة والخانعون الذين لم يضحّوا بأيّ شكل من الأشكال في سبيل وطنهم يعيشون حياة رغيدة ويملكون الكثير!!، وهي قمة السّخرية ووظيفتها الفضح وكشف الجانب المخفي لمرحلة ما بعد الاستقلال، حيث تراجعت القيم والأخلاق واستُبعد أصحاب الحقوق...

كما نرصد في هذه الرواية (الزّلزال) مفارقات ساخرة في قول بو الأرواح؛ الذي يجمع مفارقات مبنية على تناقضات مختلفة لم يتوقّعها هذا الأخير: "الطّاهر النشّال ضابط سام يحل ويريط. عمّر الحلاق شهيد. نينو الدلال الخائن، أب لشخصية. بالباي المفلس راض عن وضعه. سعدان مهرّب الصّابون والمخدّرات صهر لضابط سام يحل ويريط"<sup>(3)</sup>. وهي في

(1) المصدر السابق: ص114.

(2) المصدر نفسه: ص64.

(3) المصدر نفسه: ص114.

عمومها تشير إلى التغيير وإلى التحوّل غير المتوقّع، وطالما تعارض هذا التحوّل مع منطق بو الارواح الذي بات لا يستوعب هذه المفارقات التي صدمت أفق استقباله لكلّ تلك التغيّرات والتحوّلات، كما عبّرت عن إفلاس منطقها وخلخت اعتقاده بديمومة الجمود والتّبات على حال واحدة (قبل وبعد الاستقلال).

وتجتمع مفارقات مختلفة في نص واحد كقول بو الارواح: " كانت الأمور لا تختلط مثل هذا الاختلاط. مقهى مرتبة بنجمتين أو ثلاثة، أو قاعة شاي، يجلس فيها شاب وشابّة يتغازلان، وشيخ يقرأ في مصحف وآخر يذكر الله بسبحته، إلى جانب بائع بيض أو أيّ شيء من هذا القبيل، إلى جانب صاحب الملايين، إلى جانب الفقير المعدم"<sup>(1)</sup>.

إنّ ما يصنع المفارقة في هذا النصّ هو عنصر التناقض، فالمقهى باتت تجمع بين متناقضات كثيرة، بينما في السابق كان لا يؤمّها إلاّ عليّة القوم وأصحاب النفوذ: شاب وشابّة يتغازلان+ شيخ يقرأ في مصحف وآخر يذكر الله بسبحته+ بائع بيض+ صاحب الملايين+ الفقير المعدم= المقهى بعد الإستقلال.

فالمقهى (أو قاعة شاي) بنجمة أو نجمتين مصنّفة ضمن المقاهي الراقية لكنّها تجمع كلّ من هبّ ودبّ، وبين ما يجب أن تكون عليه المقهى وما هي عليه تتشكّل السّخرية الهازئة من هذا الفضاء، وما كتّف دلالة السّخرية هو تلك المفارقات القائمة على جملة من المتناقضات؛ فالمقهى تحوّل من فضاء راقى خاص بالأغنياء وذوي السّلطة والجاه والنفوذ إلى فضاء وضيع يستقطب كلّ من هبّ ودبّ ولا يميّز بين غني وفقير وعابد ومتهتّك...

ومن المفارقات المبنية على سخرية القدر في رواية "الزلزال" أيضا، والتي شكّلها التحوّل الرّهيب الذي طرأ على حياة نينو (صديق بو الارواح القديم)، من صاحب نفوذ وسلطة<sup>(2)</sup>، إلى بائع فقير مثير للشّفقة يقتات ممّا تيسّر له من مبيعات قديمة ومستهلكة؛ "وهاهو المسكين يدلّل في البسباط ببرنس قديم، وجبة ملبوسة ومذياع صغير وسلسلة ذهبية

(1) المصدر السابق: ص195.

(2) ينظر المصدر نفسه: ص89.

رقيقة، يقين أنّ الحنين فقط، هو الذي يشدّه إلى هذا المكان. الحنين إلى الماضي، وإلى رجالاته وأمجاده" (1).

إنّ التحوّل من حال المجد والنّفوذ إلى حال الفقر والحاجة، ومن شخصيّة ذات شأن إلى شخصيّة لا وقع لها في دنيا المال والسّلطة... هو الذي صنع مفارقة صادمة لأفق انتظار المتلقي، ومن هذه المفارقة نستشف سخرية القدر.

واللّافت للانتباه في رواية "عرس بغل" أنّ المفارقة شكّلت عنصرا بارزا ميّز حياة "الحاج كيان" وأسهم في نسج مسار حياته (والحاج كيان هو اللّقب الذي عُرف به في الماخور، والطّالب الزيتوني الجزائري هو ما كان يلقّب به يوم كان طالبا في جامع الزيتونة، والسّارد لم يصرّح باسمه الحقيقي)، فالحاج كيان يوم كان طالبا في جامع الزيتونة قرّر الدّعوة إلى الله، رغم أنّه في بداية تعليمه وتكوينه العقلي والفكري لم يكتمل ولم ينضج بعد، فتجاربه لا تزال ضئيلة ومحدودة، أضف إلى ذلك أنّه لم يتعمّق بعد في أصول الدّعوة، كان الفتى واثقا جدّا من نفسه وصمّم على أن يبدأ تجربته من الماخور، ودخل الماخور بنيّة الدّعوة إلى الله وتخليص المومسات من البؤس اللّاتي يعشن فيه، يقول: "أكون الإمام الثّاني هنا. أنشر الدّعوة، على غرار السّلف الصّالح، الأشعري، أو الغزالي، أو عبد الرّحمن بن رستم، أو غيرهم. أبدأ التّجربة من دار البغاء. يجب أن أقهر ذاتي، قبل أن أقهر غيري. من لم ينتصر على نفسه، لن ينتصر على غيره. كل واحدة تتوب أجنّدها، ونضيفها في قائمة الإخوان" (2).

ويستشرف بواب الماخور (الشيخ) ما ستؤول إليه حال الفتى؛ وما من شكّ أنّ تجربته الطّويلة جعلته يجزم بتغيّر هدف ومسار أمثاله بمجرد ولوجهم باب الماخور، "ابتسم الشيخ، وحدّث نفسه، هكذا يأتي الزيتونيون أوّل ما يأتون. يلجون الباب كما لو أنّهم صلاح الدّين، ويفادرونه وكأّنهم "ريكاردوس" (3)، فالتّحية التي ألقاها لم تكن غريبة على

(1) المصدر السابق: ص 89.

(2) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص 43.

(3) المصدر نفسه: ص 46.

الشيخ، لأنه لطالما سمعها وتعود عليها بل تحولت إلى لازمة تخص أمثاله من الزيتونيين المبتدئين؛ "مساء الخير أخانا في الله" (1).

ومن المفارقات الغريبة أن بعض رواد الماخور زيتونيين يعرفهم جيّداً، وهم رمز الصّلاح والتقى والتمسك بالدين لكنهم لم يتورّعوا عن ارتياد هذه الفضاءات المظلمة لأجل لذّة عابرة، فكان الأجدر به أن يتوجّه بدعوته إلى هؤلاء؛ "لو تحدّث إلى مشائخه وزملائه الذين لا يفتأون يتردّدون هنا لكان أفضل" (2).

سقط الطّالب الجريء في أوّل امتحان له، سقط في أيدي الغانيات العابثات، فأنى له المقاومة، "قُذِفَ به فوق السّرير. لم يكن بيدي أيّة مقاومة. المقاومة لماذا. وضدّ ماذا؟ لقد وقع في أسر العابثات، وهذا امتحان كبير" (3)، ومن صور المفارقة أن البطل كان يرمي إلى إنقاذ المومسات من ضلالهن فوق أسيرا في مستتقع الماخور ومومساته.

دخل الطّالب الزيتوني الماخور وهو يضع طربوشا على رأسه ويلبس جبّة مهترئة قصيرة وحذاء متّسخا يضيق بقدميه الكبيرتين، وخرج منه سكرانا ومتأنّقا كالعريس الجديد، إذ أهدته العناية - صاحبة الماخور - "بدلة عصريّة أنيقة، تتشكّل من قميص أبيض، ورباطة عنق زرقاء، وسروال وسترة داكنة الزّرقاء. وحذاء أسود، وجوربين أسودين" (4)، كما خرج منه متيّمًا بالعنّابيّة، يقول: "سأعود لزيارتها. سأقهر الجميع. زمردة والعين الزّرقاء والإمام حسن، وأبي الحسن الأشعري" (5).

علاوة على ذلك نلاحظ دخوله عالم الإجرام!!... فقد اتّهم بقتل زمردة (هزي العناية)، والعين الزّرقاء (هزي الإيطالية) وغلّام...

لقد كان دخوله للماخور نقطة فارقة فصلت بين حياتين: حياة التّحصيل العلمي والالتزام بالدين والدّعوة لله؛ وحياة أخرى وضيعة تمتح من الرّذيلة، ليصير هذا الطّالب

(1) المصدر السابق: ص 46.

(2) المصدر نفسه: ص 48.

(3) المصدر نفسه: ص 59.

(4) المصدر نفسه: ص 65.

(5) المصدر نفسه: ص 67.



الزيتوني، الذي ترك طربوشه، وجبته وإضبارته وشيخ التجويد، والإمام حسن ليصير هزياً، يتبادل العشق مع غادة جميلة، في ماخور" (1).

لقد صنعت العنابية مفارقة صارخة في حياة البطل و"استطاعت أن تززع جامع الزيتونة بسواريه وبمشائخه بفقته ونحوه وصرفه وتجويده، وتحولته إلى هزي، يحج إلى كيان" (2).

ومن المفارقات الغريبة أن يُولى ممارسة طقوسه اهتماماً بالغاً، إذ يرحل إلى مقبرة مهجورة ويتناول الحشيش، فيغيب عن واقعه المادي ويغوص في عالم خيالي وعجائبي، ويتقمص شخصية بعض الشخصيات التاريخية، ويُجري حواراً مع شخصيات أخرى، ويناقش قضايا تاريخية مختلفة، ويبيدي رأيه فيها، وفي الغد لما " تكون الساعة العاشرة أو العاشرة والنصف. يذهب مباشرة إلى الحمام. تأتي الثانية عشرة. يسرع إلى المسجد. يصلي عدداً غير محدود من ركعات منفردات، قبل صلاة الظهر. يصلي الظهر جماعة. يتناول المصحف. يضعه أمامه. ينطلق في الترتيل. يرتل الآية على قراءة، ثم يعيدها على قراءة، حتى يرتلها على كل القراءات. لا يتوقف إلا لأداء الصلوات. يتعشى تمراً ثم يواصل حتى الفجر. يغفو قليلاً، ثم يستأنف بعد الصبح، حتى ترتفع الشمس. يغادر الجماعة التي تحلقت حوله. يمر على لبنان، يأكل تمراً ولبناً، ثم ينطلق نحو الماخور" (3).

وفي هذا المقطع السردى مفارقات تعجّ بالسخرية من هذا التناقض الرهيب!!، فالحاج كيان لا يستطيع أن يتصل من ماضيه ومن انتمائه الزيتوني؛ يمارس ما يُظهر صلاحه وتتسكّه وفي الوقت نفسه يظلّ تأثير الماخور بارزاً عليه إذ لا يتوقف عن زيارته وعن الاتصال بمومساته.

وحتى عندما تقيم العنابية عرساً في ماخورها يعقد العزم على حضوره والمشاركة فيه "سأرقص. أرقص لهم ولنفسى. أرقص مع العنابية وعلجية وحياة النفوس والوهرانية، رقصة

(1) المصدر السابق: ص 67.

(2) المصدر نفسه: ص 67.

(3) المصدر نفسه: ص 79.

"جيناكم زوار قاصدين الدّار. على الباب الشّرقي" .. بل، سأغنّي، سأنتزع البندير من المغنّي، بعد أن أضع كأس بيرة بين يديه، وأغنّي أغنية عيسى جرموني: "عينيك والشمس بي الاثين طلبوا هلاكي" سأسحرهم بصوتي كما سحرت شيخ التّجويد"<sup>(1)</sup>. وتلخّص العنّابيّة هذه المفارقات التي أحاطت بحياة الحاج كيان بقولها لعشيقها خاتم: "إنّه أكثر تجربة منّي ومنك. قرأ في جامع الزيتونة، وعاش بأكبر ماخور في تونس، وخالط كبار المجرمين بكيان. إنّه أعظم هزي يا ختومة"<sup>(2)</sup>، فتكوينه الرّيتوني لم يمنعه من دخول المواخير ومخالطة المومسات ولم يثته عن ارتكاب الجرائم ومخالطة كبار المجرمين بعد أن درس ونهل العلوم والمعارف من أهل العلم والمعرفة والدين، وفي ظلّ هذه التناقضات تكمن السّخرية.

ومن المفارقات السّاخرة في رواية "نوار اللّوز" أن يظلّ المكان محافظا على وظيفته في إدانة الأشخاص أنفسهم، وإن اختلف الزّمن واختلفت معطياته، فالمكان الذي استجوب فيه صالح الزّوفري في عهد الاستعمار هو نفسه الذي استجوب فيه بعد الاستقلال، لحظات متشابهة جدّا لكنّ الفارق الزّمني مختلف، يقول: "إنّها نفس اللّحظة التي كنّا نقف فيها للاستجواب وراء مكتب المستعمر. نفس اللّحظة، مع اختلاف الزّمن فقط. إننا نعيش على ذكرى الشّهداء والأنبياء. أنا متأكّد بأننا حين ننسأهم وننسى دمهم سنتحوّل حتما إلى تافهين. نفس اللّحظة. هكذا جرحوني من قمم الجبال. كانت رجلي اليمنى مكسورة من جرّاء رصاصة وأجبروني عبثا على تقيؤ الأخبار. وهربت. منذ ذلك الزّمن وهم يبحثون عنّي ويبدو أنّهم اليوم وجدوني"<sup>(3)</sup>.

ما يصنع المفارقة في المقطع السردي السابق هو عدم تحقّق التّوافق والانسجام مع البطل في زمن الاستقلال على غرار باقي المجاهدين الآخرين الذين تولّوا مناصب مهمّة في الدّولة، وتمتّعوا بمختلف حقوقهم، فزمن الاستعمار أفرز معاناة البطل في زمن الاستقلال والمفترض

(1) المصدر السابق: ص196.

(2) المصدر نفسه: ص139.

(3) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص105.

أن يكون هذا الزّمن لصالح البطل لأنّه من كبار المجاهدين، وهذا ما شكّل مفارقة تسخر من وضع البطل المحرج، خاصّة وأنّ سبب الاستجواب في الزّمن الأوّل هو محاربة البطل للاستعمار وتضحياته العظيمة لأجل الاستقلال، أمّا في الزّمن الثّاني فلتهريبه السّلح عبر الحدود المغربيّة لأنّه ضاق ذرعا من الفقر والحاجة رغم كونه من كبار المجاهدين، وهنا تكمن المفارقة وتعمق أكثر.

ومثلما يشكّل المكان المفارقة السّاحرة تشكّلها الشّخصيّات - أيضا - في ظلّ فارق زمني يمتد بين عهدين (عهد الاستعمار وعهد الاستقلال)، رغم خصوصيّة وتميّز كل زمن عن الآخر، فصالح الزّوفري (رواية "نوار اللوز") يبوح بحالته النّفسية وهو أمام سيّارة لاندروفر المتأهّبة لحمله إلى مركز الشّرطة، وهي حالة تشبه ما عايشه في الماضي، والاختلاف يكمن في الشّخصيّات المكلفة بهذه المهمة رغم أنّ حقدّها على البطل يكاد يكون في درجة واحدة رغم اختلاف الزّمنين، وكأنّ ما حدث هو تبادل للأدوار لا غير وهذا ما عزّز من دلالة السّخرية، وما من شك أنّ هناك مشاعر متضاربة تختلج في نفسه في كل من الزّمنين: الرّهبة، الخوف، الانتصار، التّفوّق، السّخرية، الاستهزاء... الخ، يقول: "الغريب في الأمر، هو الحالة الدّاخلية التي يشعر بها الإنسان وهو واقف أمام سيّارة لاندروفر، لم تتغيّر كثيرا بين البارحة واليوم. بين موج الذي يحمل على صدره أوسمة ملوّنة وعلى رأسه خوذة حديدية وبين النّمس الذي ينتعل حذاء خشنا ويلبس لباسا يميل نحو خضرة غاملة"<sup>(1)</sup>.

فالتّشابه يكمن في:

- 1- الحالة الجوّانيّة (الدّاخلية والباطنيّة) للبطل أمام سيّارة لاندروفر في عهد الاستعمار = الحالة الجوّانيّة للبطل أمام سيّارة لاندروفر في عهد الاستقلال.
  - 2- سيّارة لاندروفر التي تقل البطل للاستجواب في عهد الاستعمار = سيّارة لاندروفر التي تقل البطل للاستجواب في عهد الاستقلال.
- أمّا الاختلاف فيكمن في:

---

(1) المصدر السابق: ص 257.

1- الشّخصيّات وبعض ملامح مظهرها الخارجي:

- موح في عهد الاستعمار/ على صدره أوسمة ملوّنة وعلى رأسه خوذة حديدية.

- الثّمس بعد الاستقلال / ينتعل حذاء خشنا ويلبس لباسا يميل نحو خضرة غاملة.

2- التّهمة الموجّهة لصالح الزّوفري: المقاومة في عهد الاستعمار/ التّهريب بعد الاستقلال.

ومن المفارقات السّاخرة أن ينال الخونة وعملاء الاستعمار مناصب شغل تمكّنهم من حياة كريمة بعيدة عن ذلّ الحاجة (الميلود ولد السّي لخضر)، بينما يحلم من ضحّى بنفسه ودوّخ الاستعمار بشغل بسيط يؤمّن قوت يومه فحسب، يقول صالح الزّوفري: "والله يا حماد خويا لا نريد شيئا آخر إلاّ الخبزة بنت الكلب. الخبزة فقط. حاجة خفيفة. شوية كتّان وصايي"<sup>(1)</sup>.

ويتحوّل الاستتكار إلى غضب شديد، وسخط على كلّ من أنتج تلك المفارقات المغرضة وهو أحد ضحاياها، وهذا ما نستجليه من الحوار الذي دار بين البطل والميلود ولد السّي لخضر(أحد الخونة):

"- الميلود ولد السّي لخضر؟ يا ربّي واش هذا؟ وصلتكم حتى هذا المكان؟ خرّجناكم من الباب دخلتم من التّاقة.

- زهرنا. الدّنيا تدور، واش تحب عمّي صالح؟  
مسح عينيه أكثر.

- الميلود بوخنونة؟ أنت هنا، وبين يديك ملفات قدماء المجاهدين، والمستفيدين في الثّورة الرّزّاعية؟ ومكّلف بإعادة الاعتبار لدمائنا التي شربتها الوديان والليل وجليد الفصول الشّتوية؟ شكّون حطّك هنا؟

- ما تقوليش بوخنونة يا عمّي صالح. اليوم كبرنا واستعلتنا.

- الميلود ولد البارح يقيّم ناس المكحلة والفروسية والتّضحية؟ واش من زمن أكحل هذا؟ أين كان مختبئا ومن أين أتى؟ ياه يا ولد السّي لخضر، البارح تذبحني وتذبج والديك

(1) المصدر السابق: ص45.

واليوم تقيّم مقدار قدرتي على التّضحية من أجل التّربة التي سحقتنا وجازيني أو تعاقبني؟" (1).

أيضا من المفارقات المثيرة للسّخرية أن يحاسب الشّخص على تضحياته واستبساله في محاربة العدو، ويحرم من حقوق كثيرة بسبب تهمة وحكم أصدره الاستعمار يقرّ ببسالته وشجاعته، فصالح الزّوفري في رواية "نوار اللّوز" يحرم من الاستفادة من مشروع الثّورة الزراعيّة بسبب حكم ظلّ يلاحقه كظله إلى ما بعد الاستقلال ( Elément dangereux)، والحوار الذي دار بين البطل والميلود ولد السّي لخضر يومئ إلى ذلك:

" - سمحوا لك بالتّسجيل في قائمة عمّال السّد لكنّ الثّورة الزراعيّة قالوا...  
إيه كملّ، ماذا قالوا...؟

- قالوا إنّ ماضيك يكتفه الغموض. وقد وصلتني نسخة مصوّرة من ملفك القديم التي كتب فيها...

- من وقت الاستعمار؟

- ما قالوش.

- واش كتبوا إذن؟

- ملفّ يعلّق إلى إشعار آخر لأنّه... Elément dangereux

- إيه... ما عليهش... كنت غالط؟ حسبت البلاد استقلّت" (2).

يحدث ذلك وكأنّ النّاس بله سدّج لا يميّزون بين حق وباطل وهي قمّة السّخرية، يقول البطل: "شوفو يا ناس؟ أنا صالح ولد عامر الزّوفري الهلالي، سبع مسيردا، تحوّلت إلى عنصر خطير على هذا البلد الذي أعطيته دم قلبي. يستنجدون بالملفات التي خلفها القتلة وراءهم. نعم كنت عنصرا خطيرا على الاستعمار لأنّي شربتهم المر. وين الاستقلال؟" (3). و

---

(1) المصدر السابق: ص181.

(2) المصدر نفسه: ص182.

(3) المصدر نفسه: ص185.

لعل هذا النَّص يحدث مفارقة كَلِيَّة وشاملة تتضمَّن جميع المفارقات الجزئيَّة، إنَّها مفارقة الاستعمار والاستقلال الذي يشبه الاستعمار بسبب هذه الممارسات.

كما نلمح المفارقة في ردِّ رئيس البلدية على طلب صالح الزُّوفري المتعلِّق بالعمل (رواية "نوار اللوز")، مبرِّرا ذلك بسياسة التَّقشُّف التي تنتهجها الدَّولة: "ستجد العمل حتما. لكن ربي نفسك على القليل. الدُّنيا بنت الكلب. اللَّي ما يصبر لهاش، تأكله"<sup>(1)</sup>، لكنَّ البطل لا يقنعه هذا المبرِّر ويُدِير حوارا داخليا يفضح فيه رئيس البلدية وأمثاله من المسؤولين، الذين يدعون إلى التَّقشُّف ويعيشون بذخا رهيبا، "...تأكل مدينة وتطالبني بالموت مفتوح العينين؟ أمثالي من يسهل ركوب ظهورهم كالتَّعامات. التَّقشُّف لتضع أموال الشَّعب في جيبك الذي لا يشبع. كل يوم يغيِّر السيَّارة. الفلا. الحمام. المخبزة. والبنان - والشراب، الذي يأتي مكرطنا من مرساي أو من الحدود. يا سيِّدي حين تتادون بالتَّقشُّف، قولوا لنا صراحة، موتوا جوعا. وها قد بدأنا نموت. لا أقتل، ولكني لست مستعدا أن أترك ما تبقى من شيخوختي يذهب مع الرِّيح، وعلى أيدي أولاد الكلب الذين باعونا بالرَّخيص"<sup>(2)</sup>.

وهي مفارقة قائمة على الفضح والاسترسال في تعداد التَّجاوزات والأخطاء التي تمارس في سرِّيَّة بعيدة كل البعد عن الرِّقابة والعقاب، والبطل مشحون بمشاعر الحقد والكراهيَّة وساخط على رئيس البلدية ومن شابهه من المسؤولين، وقد توسَّل بالسَّب والشتم للتَّفيس عن مشاعره العدائيَّة وغضبه المكتوم أمام رئيس البلدية، ومن جهة أخرى هو أسلوب آخر للسَّخرية من ثقة رئيس البلدية وأمثاله بقدرتهم على استغفال النَّاس واستغباتهم.

كما نرصد مثل المفارقة بشكل جلي في الأمثال (رواية "نوار اللوز")، كقول حنَّا عيشة عند توليدها لزوجة الخالدي: "بسم الله. أخرج يا وليدي. عمك صالح كان يطلب الأولاد، لكنَّ الدُّنيا بنت الكلب. تعطي اللحم للي ما عندوش السنين"<sup>(3)</sup>، (تعطي اللحم

(1) المصدر السابق: ص230.

(2) المصدر نفسه: ص230.

(3) المصدر نفسه: ص205.

للي ما عندوش السنين)، في هذا المثل تتجسد مفارقة قائمة على سخرية القدر، والعجوز حنًا عيشة تحمله مقصدية معينة مفادها أن صالح الزوفري حرم من الأولاد رغم رغبته الشديدة في الإنجاب. ومن الناس من زاد عدد أولاده عن الحد المرغوب فيه.

ويشير صالح الزوفري (في الرواية ذاتها) إلى تقاعس الدولة عن توفير فرص عمل تؤمن قوت يومه، واضطراره إلى التهريب: "يقتلون المقتول ويمشون في جنازته. هم الذين دفعوني إلى هذه النهاية اللعينة والعودة إلى التهريب"<sup>(1)</sup>، ( يقتلون المقتول ويمشون في جنازته)، فالمثل الذي وظفه البطل فيه مفارقة ساخرة تسرف في فضح المسؤولين كما تجسد واقعه بدقة.

ومن المفارقات ما يقوم على المخاتلة والجمع بين شيء وآخر رغم وجود تعارض بينهما، كقول البطل في رواية "الحلزون العنيد": "إنني أستهدف شيخ الجرذان، لاختبار هذا السم اللطيف الذي وصلني في بريد البارحة كنموذج لمنتجات دار أجنبية"<sup>(2)</sup>.

وهنا نشير إلى عبارة "السم اللطيف"، فالسم من سماته القتل والإفناء غير أن البطل ينعته باللطيف، والأمر نفسه يتكرر في قوله: "...حتى أجد الشجاعة لتجريب السم الجديد القاتل بلطف وبلا وجع على شيخ الجرذان"<sup>(3)</sup>، وهي سخرية تترك القارئ وتفتح أفقا آخر للتأويل وإعادة صياغة المفاهيم من جديد.

ويحدث أن تنتهي المقدمات بنتائج عكسية تخيب توقعات القارئ، وهذا ما يصنع المفارقة الساخرة، فبطل رواية "الحلزون العنيد" مكلف بإبادة الجرذان لكونها تشكل خطرا على المدينة وسكانها، لكنه يفاجئ القارئ بشغفه بهذا الحيوان وتعاطفه معه، يقول: "أنا أفضل الجرذان من دون شك. ولو لم تكن مخصبة النسل إلى ذلك الحد لفضلتها على البشرية. صحيح أنني مسؤول عن إبادة الجرذان. غير أن ممارسة طويلة علمتني أن أحبها. نوع من الحنان الغامض"<sup>(4)</sup>، وقوله أيضا: "ربما كان من واجبي التلميح - في تقريرتي عن

(1) المصدر السابق: ص 239.

(2) رشيد بوجدر: الحلزون العنيد، ص 26.

(3) المصدر نفسه: ص 27.

(4) المصدر نفسه: ص 99.

حملة النظافة الآتية - إلى ضرورة مكافحة الأفكار الجاهزة التي تستهدف هذا الحيوان اللبون" (1).

القارئ لهذا المقطع السردى يتوقع موقفاً موافقاً لما طُلب من البطل وهو إبادة الجرذان ومكافحتها، بيد أنه يفاجأ بتعاطفه معها، كما يختار من الألفاظ ما يخفف من حدة رفضها والاشمئزاز منها، ويوظف لفظة "لبون" ليدفع القارئ إلى إعادة النظر في هذا الحيوان الذي أُغفلت محاسنه وذكرت مساوئه، وكأنه يروم إلى إعادة تصنيفه إلى حيوان أليف لتوفر فرص الاستفادة منه، بل ويُزعم على تأليف كتاب حول محاسنه ليريك القارئ أكثر "قد يكون من الواجب أن أشرع في هذا الكتاب عن محاسن الجرذ وذكائه" (2).

في ظلّ هذه المفارقات تتبعث السخرية الهازئة من إدراك القارئ عن طريق التّحليل عليه باستغفاله والتّلاعب به...

قد تصنع المفارقة السّاخرة بعض المحسّنات البديعيّة القائمة على الشّيء وضده مثل الطّباق، يقول رشيد بوجدرّة في "الحلزون العنيد" على لسان بطله: "حدّثت بذلك صديقي المؤدّن... وهو علاوة عن ذلك ليس صديقي. فأنا لا صديق لي. إنني وحدي. لا أحمل سوى عبء الوحدة التي اخترت" (3).

نلاحظ هنا: صديقي ≠ ليس صديقي

صديقي ≠ لا صديق لي

وهي تتراوح بين الإثبات والنّفي وهي مؤشّرة على اضطراب البطل وعدم ركونه إلى قرار واحد، ممّا يحدث السخرية والاستهزاء من شخصيّته المتذبذبة والانطوائيّة.

أيضاً نجد من المفارقات السّاخرة في رواية "الجازية والدراويش" لعبد الحميد بن هدوقة احتيال رعاة الدّشرة على رجل المدينة المثقّف والمتحضّر عايد، حيث يقع هذا الأخير في فخّ نصبه له الرّعاة؛ احتالوا عليه وأوهموه بأنّه تحدّث مع الجازية ذاتها، يقول: "...بينما هو

(1) المصدر السابق: ص 37.

(2) المصدر نفسه: ص 100.

(3) المصدر نفسه: ص 80.



كان يفكر أن لو استطاع أن يتعرّف على الذين سخروا منه لانتقم منه شرّ انتقام... حزّ في نفسه أن يسخر منه الرّعاة هو، رجل المدينة، المثقّف الذي يحيا حياة متقدّمة عن حياتهم بأكثر من قرن! سخروا منه بكلّ وقاحة!"<sup>(1)</sup>.

إنّها مفارقة تثير الضّحك والاستغراب أيضا من سلوك الرّعاة ومن تمكّنهم من خداع عايد رجل المدينة المتعلّم والمثقّف، ومن جهة أخرى تدعو لاستلطاف ما قام به الرّعاة فالسخ الذي نصبوه له يمكن إدراجه ضمن الدّعابة والظّرف، كذلك السّخرية من عايد الذي لم يتفطنّ للأمر وسهولة إيقاعهم به في شرّكهم وهو المثقّف ابن المدينة، مع الإشارة إلى ألفاظ السّخرية "يسخر" و"سخروا منه" 2× (تكرار) التي تمّ توظيفها لغاية معيّنة وهي تكثيف دلالة السّخرية.

كما نستجلي المفارقة السّاخرة أيضا من الحوار الذي دار بين عايد وأحد دراويش الدّشرة، فعايد يسأل هذا الأخير إن زار المدينة أم لا فيجيبه:  
- " ذهب مرّة إليها. أقمنا "حضرة" لامرأة ثريّة تريد أن تلد في السّتين!  
ضحك عايد من خفة روح الدّرويش وسأله مازحا:

- هل ولدت؟

- خسرت أموالها عند الأطباء، ولما يئست من الحمل فكّرت في الدّراويش! ماذا يستطيع الدّراويش لامرأة في السّتين؟ نحن لا نرمم، نبني من الأساس!"<sup>(2)</sup>.

والحوار تتخلّله مفارقة فيها سخرية واستهزاء من المرأة التي بلغت السّتين وتطمع في الانجاب، وهي مفارقة تدعو للضحك أيضا وتذكّرنا بقول أحد الشعراء:  
مشت إلى العطار تبغي شبابها وهل يصلح العطار ما أفسده الدهر

وما يكتّف من دلالة السّخرية الألفاظ الدّالة عليها: ضحك، مازحا، إضافة إلى صيغ الاستفهام والتّعجب المثبتة في هذا المقطع السّردى.

### (3) المفاجأة (Surprise) والسّخرية:

(1) المصدر نفسه: ص142.

(2) المصدر نفسه: ص151، 152.

قد يكون وقع الأمر الحادث أو الطارئ على النفوس والعقول - من حيث التقبّل - عاديًا جدًا، في أسلوبه وفي سياقاته، ولكنّ حالات ما تخرج به عن هذه العاديّة، ومن ذلك أن يرتبط بعنصر المفاجأة، فحالة الفجأة تخرج بتقبّل الشيء من التقبّل إلى عدم التقبّل، أو يكون التقبّل لكّنه لا يستقرّ على حال واحدة لتعدّد أشكاله تبعاً لطبيعة الموقف ووقعه على النفوس وسياقاته المختلفة.

وقبل أن نفوس في تحقيق المفاجأة للسّخرية حسب ما أدلى به النصّ السّردى الجزائري، نعرّج على هذا المصطلح في معاجم اللغة لمعرفة أصله وجذره اللّغوي ومختلف استعمالاته، فقد ورد في لسان العرب: "فَجَأَهُ الأمر وفَجَأَهُ، بالكسر والنّصب، يَفْجُؤُهُ فَجْأً وفُجْأَةً، بالضمّ والمدّ، وافْتَجَأَهُ وفاجأه يَفْجِئُهُ مَفْجَأَةً وفِجْأَةً: هَجَمَ عليه من غير أن يشعر به، وقيل: إذا جاءه بَغْتَةً من غير تقدّم سبب... وكلُّ ما هجم عليك من أمر لم تحتسبه فقد فَجَأَكَ"<sup>(1)</sup>، فالمفاجأة تعني الهجوم المباغت، والمباغته، وهجوم أيّ أمر لم يكن في الحسبان...

أمّا في النصّ السّردى فإنّ المفاجأة تتبني "على حدوث ما لم يكن في الحسبان وهو ما يخيّب أفق انتظار القارئ ويربك أفق تقبّله للنّص"<sup>(2)</sup>، وهي أشدّ ارتباطاً بالسّخرية "ويتمثّل عمل السّاخر في قلب المواقف الجادّة إلى مشاهد ساخرة، وفي جعل الوضعيات المصيريّة وضعيات ساخرة، بمفاجأة القارئ أو الشّخصيّة بما لا تتظره، فتخرج الأحداث على غير مصائرهما المنتظرة"<sup>(3)</sup>. وهنا يحدث الاندهاش والاستغراب وتتحقّق السّخرية.

وهذا الأمر كثير الورود في السّرد الروائي الجزائري، فمثلاً من المفاجآت السّاخرة في رواية "الحلزون العنيد" قول بطل الرواية: "فأنا دقيق في تأخري. إذا ما فاتني - وهو ما يحدث غالباً - باص الثّامنة والنّصف، فإنّ ذلك الذي يمرّ في الثّامنة وخمس وأربعين لا يمكن أن يفوتني أبداً"<sup>(4)</sup>، فالسّارد يصدّم توقّع القارئ ويباغت أفق انتظاره، ومن ثمّ

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج4، دط، مادة فجأ، ص1052.

(2) علي البوجديدي: السّخرية في أدب علي الدوعاجي، ص192.

(3) المرجع نفسه: ص192.

(4) رشيد بوجدرّة: الحلزون العنيد، ص05.

يريكه، لأنّ الدقّة تتعلّق عادة بالانضباط والتزام الوقت وليس بالتأخّر، خاصّة وأنّ البطل يشغل منصب مدير، ومن المفترض أن يكون مثالا يُحتذى به في الانضباط واحترام الوقت، وما يعمّق دلالة السّخرية هو هذا التأخّر الذي أخذ صيغة شبه دائمة لتكراره.

ونظرا لتعود الموظّفين على تأخّر مديرهم بات النّظر إلى ساعة الحائط كلّما دخل متأخراً أمرا اعتيادياً بالنّسبة له، وكأنّهم يعاتبونه على تأخّره بطريقة تحترم منصبه، لكنّ السّارد يفاجئ القارئ من جديد حين يقول على لسان البطل: "وصلت اليوم مكتبي في الوقت المحدّد. المطر يتساقط من جديد. لم ينظر الموظّفون إلى ساعة الحائط. إنهم لم يصلوا بعد"<sup>(1)</sup>، هذه المرّة اختلف الوضع؛ لم ينظر الموظّفون للسّاعة تعجّباً واستغراباً من وصول مديرهم في الوقت المحدّد، لسبب واحد؛ وهو عدم تواجدهم في فضاء عملهم، فافتقد المدير إلى من ينظر لساعة الحائط وفشّل في الإبلاغ عن انضباطه - طبعاً - القليل الحدوث، فالسّارد يكسر توقّع القارئ ويباغته بما لا يتوقّعه.

من المفاجآت السّاخرة قول البطل أيضاً: "كنت دوماً موظّفاً طيِّعاً. أكره محاباة الأقارب، ولا أمارسها، لسبب بسيط، وهو أنّ أقاربي غير موجودين. لقد أحسنت أمّي صنيعاً. عندما توفّي والدي، قطعت علاقتها بعائلة زوجها وبعائلتها إيّاهما. وانتقلت فور الدفن إلى مدينة أخرى"<sup>(2)</sup>.

إنّ المفاجأة الأولى في هذا النّص تكمن في "أقاربي غير موجودين"، فالبطل لا يكره محاباة الأقارب لاستقامته وصلاحه وحسن أخلاقه وإنّما لأمر لا يتوقّعه القارئ وهو عدم امتلاكه لأقارب، أمّا الثّانية فتتعلّق بـ"أحسنت أمّي صنيعاً" إذ تقع المفاجأة حين يُبلّغنا أنّ والدته أحسنت حين قطعت علاقتها بعائلتها وعائلة زوجها ممّا يثير الدهشة والتّساؤل عن القيمة الحقيقية لهذا السلوك!! (سلوك حسن أو سلوك سيّء) من منظور الأشخاص الأسوياء.

(1) المصدر نفسه: ص39.

(2) المصدر نفسه: ص47.

أيضا من المفاجآت السّاخرة التي تحمل صيغة التّناقض قول بطل الرّواية (الحلزون العنيد دائما): "سوف أوّلّف يوما كتابا عن محاسن الجرذ... النّاس لا تعرف ما تريد، تفهمني البلدان التي تستوطنها المجاعة. إنّ لهذا الحيوان دور إيجابي في الحالة تلك. وكذلك عند وقوع الرّلازل. فهو الذي يطلق الإنذار. إنّّه يحدث. وهذا هو الشّيء الذي يشغلني. فمكافحة كائن يمثل هذا القدر من الموهبة ليست من الرّاحة بمكان"<sup>(1)</sup>.

مكافح جرذان منشغل ليلا ونهارا بإيجاد طريقة سريعة وفعّالة للتخلّص من الجرذان؛ يُتوقّع منه بغض هذا الحيوان والاشمئزاز منه لا تعداد إيجابياته ومنافعه، ثمّ إنّ أفق توقّع القارئ لا يخرج عن تأليف البطل كتابا في مساوئ الجرذان ومثالبها وليس في محاسن الجرذان، ويتوافق هذا أيضا مع قوله: "...ومن الجائز أن تكشف البحوث عن فضائل أخرى في القوارض..."<sup>(2)</sup>، وهنا يفاجئنا بحديثه عن فضائل القوارض بدلا من مساوئها، ممّا يعمّق دلالة السّخرية من التّحوّل المفاجئ لموقف البطل من الجرذان.

ومن المفاجآت التي تحمل صيغة التّناقض أيضا، قول البطل (رواية الحلزون العنيد): "إنّي أتساءل في الواقع، لم أُولي كل هذا الاهتمام للمجاعات، وللمصابين بها؟ فأنا لست منهم، ومشاكل سوء التّغذية لا تهمني. أنا رجل من العالم الثّالث"<sup>(3)</sup>.

إنّ المجاعات ومشاكل سوء التّغذية متعلّقة بالأوساط الفقيرة والمحرومة وبمعنى آخر بالعالم الثّالث، وتصريح البطل بأنّها لا تهّمه يوهّم القارئ بانتمائه إلى وسط متقدّم وراقي خالي من تلك المشاكل والآفات، لكنّ القارئ يُصدّم ويتوتّر عندما يكتشف البطل عن انتمائه للعالم الثّالث، فيُوقن أنّ السّارد قد احتال عليه وسخر من سذاجته ومن تصديقه لكلّ ما قاله.

من المفاجآت السّاخرة المبنية على التّناقض وعدم التّلاؤم بين الألفاظ؛ قول البطل (رواية "الحلزون العنيد" دائما): "أمّا عن مآثر الحلزون، فهي مقرفة"<sup>(4)</sup>.

(1) المصدر نفسه: ص36.

(2) المصدر نفسه: ص36.

(3) المصدر نفسه: ص80.

(4) المصدر نفسه: ص67.

المآثر ترتبط دوماً بالمحاسن والفضائل، ولكنّه يفاجئنا حين يربط بينها وبين ما يناقضها وهي المثالب، رغم أنّ المآثر لا تتجانس مع المثالب والمساوي، وهي سخرية متعمّدة من قبل السّارد ليوقع بالقارئ، الذي سرعان ما يفاجأ ويدرك الفخ الذي نُصب له.

كذلك من المفاجآت السّاخرة في رواية "الحلزون العنيد"، أن يخالف السّارد الوجهة الأولى التي أقام عليها نصّه السّردي وينعطف إلى وجهة أخرى تختلف عن الأولى، يقول بطل الرواية: "ربّما كان من واجبي التّلميح - في تقريرتي عن حملة النّظافة الآتية - إلى ضرورة مكافحة الأفكار الجاهزة التي تستهدف هذا الحيوان اللّبون"<sup>(1)</sup>.

فعمله مرتبط بمكافحة الجرذان وإيجاد طريقة مناسبة للقضاء عليها لكونها تشكّل خطراً على النّاس وعلى أنابيب الغاز؛ لكنّه يفاجئنا حين يدعو إلى ضرورة إعادة النّظر ملياً في هذا الحيوان وعدم التّسرّع في مكافحته؛ والابتعاد عن الأفكار العدائيّة الجاهزة ضدّه، كما أنّ كلمة لبون تصوّر مشهداً أليفاً ومسالماً لهذا الحيوان وأنّه بالإمكان الاستفادة منه (ألبانه...)... الخ

ومن المفاجآت السّاخرة أيضاً، قوله: "...إذ إنّني أعزب. لا همّ لدي سوى ما يخصّ شخصي. ولعلّني أستحقّ منحة عزوبة، لأنّ الموظفين الذين يرأسون أسرا كبيرة، ليس لهم مردودية. إنّ واجباتهم العائلية تستغرقهم، بينما أكرّس أنا حياتي بأسرها لمن يوظّفوني"<sup>(2)</sup>. إنّّه يفاجئنا بـ"منحة عزوبة"، ويدّعي أنّه في غاية الاطمئنّان والراحة لأنّه لم يؤسّس أسرة بحيث تشغله عن أداء واجباته المهنيّة وهذا يَوْمِي إلى اختلال في شخصيّة البطل وطريقة تفكيره الغريبة المثيرة للسّخرية.

من المفاجآت السّاخرة التي تفوق توقّع القارئ وتباغته قول البطل أيضاً (رواية "الحلزون العنيد"): "غداً، أروح للتّحقّق بنفسني من صحّة توكيدات قائد الفرقة رقم 1. وإنّ كذب،

(1) المصدر نفسه: ص 37.

(2) المصدر نفسه: ص 49.

فالتصمت عن القضية لازم. ابن عمه رفيع المركز جدا. أنا في الواقع داهية، أعرف مع من يكون التصلب" (1).

فالقارئ يتوقع مثلا: وإن كذب أعاقبه، أو أشكوه إلى المسؤولين، أو أفصله من العمل كأشد عقوبة... وغيرها، لكنّه وبهدوء شديد لا يحرك ساكنا ولا يثير القضية بل يطويها ويحاول تناسي أمرها لأنه لا يريد توريط نفسه؛ فابن عم قائد الفرقة رقم 1 صاحب نفوذ وسلطة.

ونظرا لتضخم الأنا عند بطل الرواية (الحلزون العنيد) واعتداده بنفسه يفاجئنا بقوله: "إنّ العلماء الذين لهم أهميّي. مهّدون في كلّ زمان ومكان من طرف أعدائهم الألداء" (2)، إذ يرفع نفسه إلى منزلة العلماء ويعدّ نفسه عالما ذا أهميّة بالغة وشأن عظيم بمجرد نجاحه في تسميم جرد. ممّا يثير السخرية إلى حدّ الضحك من غروره وحمقه.

كما يتجاوز هذا البطل بشخصيّة الغريبة حدود المنطق ويخرج إلى مالا يتقبّله أيّ عقل أو صاحب تفكير سوي حين يقول: "أعرف علم الوراثة. فالجرذان قد تكفّلت بتعليمي إيّاه" (3)، فهو محيط بعلم الوراثة كما يدعي والمعتاد أن يدرسه في مدارس متخصصة أو ينهله من أهل الدراية والمعرفة أو من الكتب المتخصصة وغيرها من وسائل المعرفة والتّحصيل العلمي المتاحة، لكنّه يفاجئنا بما لا نستطيع تقبّله إذ يعدّ تتبّعه للجرذان ومعرفة طرائق عيشها ومميّزاتها، سببا في إحاطته بعلم الوراثة وهذا ما يثير السخرية والاستهزاء من وهم البطل وادّعاءه اللامعقول.

ونهاية رواية "الحلزون العنيد" قائمة على المفاجأة السّاخرة فالحلزون الذي استقرّ البطل طوال ستّة أيّام وأثار اشمئزازه وأرهقه لطول تفكيره فيه، يضع البطل حدّا لمضايقاته؛ يقول: "وفيّ الحين محقته بنعل حذائي الأيسر" (4)، ليس هذا فحسب بل يزمع بعد ذلك على تسليم نفسه للعدالة ممّا يفجّر مفاجأة أخرى في وجه القارئ لأنّ هذا الأمر لا يتقبّله عقل

(1) المصدر نفسه: ص48.

(2) المصدر نفسه: ص82.

(3) المصدر نفسه: ص64.

(4) المصدر نفسه: ص108.

وبعيد عن كل التوقعات: "أنا ذاهب لأسلم نفسي"<sup>(1)</sup>، فقتلُ الحلزون يُعدُّه جريمة يترتب عليها جزاء وعقاب وهذه من النهايات المبالغتة المثيرة للسخرية لغرابتها وتجاوزها أفق توقع القارئ.

أما في رواية "الززال" فيفاجئنا بو الأرواح بغرابة تفكيره وضحالة تفسيره للأمور، يقول: "ترى بأي منطق سمح الإنسان الأول لنفسه، بالسكن في هذا الخطر؟ لا شك أنه بمنطق الهروب من خطر أكبر. لا يكون ساكن قسنطينة الأول، سوى مجرم هارب من العدالة، أو أفاق يقطع الطرقات في الليل، ويختفي هنا في النهار"<sup>(2)</sup>. فهو يسأل ثم يتولى الإجابة عن السؤال بنفسه، وكل من السؤال والجواب يتضمن سخرية موجهة إلى سكان قسنطينة الأوائل واختيارهم الغريب - كما يعتقد بو الأرواح- للسكن على ظهر صخرة... وما من شك أن الجواب يثير دهشة القارئ لأنه وببساطة لا يخطر على بال.

ومن الأمثلة التي تفاجئنا بمنطق بو الأرواح الغريب ورؤيته المحدودة في تقييم الأمور، قوله: "ترى من أجل أي شيء كافح هؤلاء الناس؟ أمن أجل أن يتركوا قراهم، وجبالهم، ويتكدسوا في قسنطينة؟"<sup>(3)</sup>، بو الأرواح يسأل ثم يتولى الإجابة عن سؤاله بنفسه أيضا؛ وهي إجابة لا تخطر إلا على ذهن بو الأرواح الحاقد على أهل القرى والأرياف الذين غزو مدينة قسنطينة واستوطنوها، ولو أمعنا النظر ندرك أنها إجابة مبطنّة بسخرية لاذعة من هؤلاء الحفاة العراة كما يطلق عليهم بو الأرواح، أو الرّاع...

ويقول بو الأرواح: "لقد بقي الأشراف أقلية، فلم يستطيعوا أن يصدّوا غزو الرّاع، قاوموا بالاحتجاج. قاوموا بالدّعوات. قاوموا بالانغلاق على أنفسهم.. أخيرا جرفهم التيار"<sup>(4)</sup>، يلحّ السارد على فعل "قاوموا" ليوهمنا أنّ الغاية من ذلك التأكيد على نتيجة إيجابية متوقّعة، ويبلغ التلاعب بالقارئ أقصى مداه حين يقول "أخيرا" فيتوقّع القارئ أنّ المقاومة آتت ثمارها؛ لكنّ القارئ ينصدم حين يعلم أنّه وقع ضحية تلاعب السارد.

(1) المصدر نفسه: ص108.

(2) الطاهر وطّار: الززال، ص48.

(3) المصدر نفسه: ص40.

(4) المصدر نفسه: ص195.

وفي الرواية ذاتها (الزلزال) يقرّ العجوز "إيدير" (صديق قديم لبو الأرواح) بكثرة أمواله وأملاكه وأراضيه ويطلق على نفسه إمبراطور، فنتوقّع أن يقول: تغديت ما لذّ وطاب... أو تغديت غداء الملوك... أو تغديت كذا وكذا وكذا... لكنّه يفاجئنا بقوله لبو الأرواح: "...أنظر إليّ أنا. إمبراطور قسنطينة والعثمانية. ولقد تغديت باللبن..."<sup>(1)</sup>، فيصدم القارئ لتقشّف هذا العجوز وتقديره وبخله فيتخيّله أحد بخلاء الجاحظ أو ما شابه، لذلك يستشير شفقة القارئ وسخريته معا لأنّه يحرم نفسه وأملاكه لا تحصى.

أيضا من المفاجآت السّاخرة قول بو الأرواح: "وعدتك كبيرة يا سيدي راشد. شمعة. بل، علبة شمع. إن أوقفت هذا المشروع، وحافظت لي ولعباد الله الصّالحين على أرضنا"<sup>(2)</sup>، إنّ بو الأرواح يزعم على إكرام ضريح سيدي راشد إذا تولّى هذا الأخير (سيدي راشد) حماية أراضيه من التّأميم، وينذر بإقامة وعدة كبيرة للولي الصّالح ممّا يجعل القارئ يصول ويجول بخياله وهو يتساءل بلهفة وبفضول كبير عمّا سيقدمه بو الأرواح، خاصّة بعد تهويله لهذه الوعدة، "وعدة كبيرة"، ولا يسع القارئ إلّا أن يستحضر الوعدت العظيمة التي ذاع صيتها واشتهرت بين النّاس، خاصّة تلك المتعلّقة بأفعال الخير كالإطعام وما شابه ذلك، فذهن القارئ لا يخمّن إلّا في الأمور العظيمة ذات الشّأن، لكن سرعان ما يشعر بضالة بو الأرواح بعدما يعاجله السّارد بكشف اللّغز المحيّر الذي يشي بتفاهة وحقارة هذه الوعدة وببخل بو الأرواح: "شمعة" ثمّ يستدرك الأمر "بل علبة شمع". إضافة إلى هذه المفاجأة يصدّم القارئ بمفاجأة أخرى حين يزعم بو الأرواح أنّه من عباد الله الصّالحين هو وأمثاله من الإقطاعيين ملاك الأراضى وهي مفاجأة ساخرة تثير الضّحك والاشمئزاز.

كما نستحضر موقفا آخر لبو الأرواح (في الرواية ذاتها) مع ابن عمّه وهو عبد القادر الذي استقرضه بو الأرواح مالا لأجل شراء متجر الغرابيل، واتفقا على أن يأخذ هذا الأخير نصف أرضه إذا لم يتمكّن من تسديد المال، لكنّ السّنة كانت عجفاء فلم يحتج أحد غربالا، ولم يجنّ عبد القادر محصولا من الأرض، فاستولى بو الأرواح على أرضه وطرده

(1) المصدر نفسه: ص75.

(2) المصدر نفسه: ص133.



منها ، ويفاجئنا بو الأرواح حين يُهَوَّن من فعلته ما دام ابن عمّه لم يمّت جوعاً: "...لا أظن أنّه لا يزال يحقد علي. نحن من دم واحد، وما ضاع من الطّول ربحناه في العرض. وسمنا في دقيقتنا كما يقال"<sup>(1)</sup>، ولأنّ الموقف يبدو بسيطاً بالنّسبة إليه يتغاضى عن كلّ ما بدر منه ويعتقد أنّ ابن عمّه نسي الأمر وصفح عنه للقرابة التي بينهما ولرابطة الدّم التي تجمعهما.

من أمثلة ذلك أيضاً قوله: "الرّزقي البرادعي. حتى هو قريب. ابن عمّ أبي، شخص فاضل. ملتزم حدود نفسه، رغم ميوله إلى الخمر والغلمان. ليس بيني وبينه مشكل يذكر. تزوّجت أخته، وطلقتها بعد ثلاث سنوات. هذه الحادثة التّافهة، يكون نسيها ما في ذلك ريب..."<sup>(2)</sup>.

إنّ عبارة "شخص فاضل" تستدعي للأذهان الأخلاق الحسنّة والسلوك المتزن والسيرة الطيّبة بين الناس، لكن يفاجئنا حين يعلمنا بـ "ميوله إلى الخمر والغلمان"، فيتوقّف القارئ لوهلة ليراجع ما قرأه فيتعجّب ويسخر ممّا ذكر آنفاً لعدم وجود ارتباط بين العبارتين. ثمّ يفاجئنا مرّة أخرى حين يحكم بنفسه على تهاة حادثة تطليقه لأخت الرّزقي البرادعي زاعماً أنّ هذه الحادثة لا تستدعي العداوة أو الحقد عليه...!!، فأخطأه تافهة يمكن تجاوزها وغضّ الطرف عنها، وهي لا تستدعي الحقد أو العداوة أو تعظيمها بأيّ شكل من الأشكال...

يفاجئنا الطاهر وطار في رواية "عرس بغل" بطريقة عرضه لتفكير فئة من النّاس تنزوي في كوة ضيقة بعيدة عن النّور وعن الحياة الطّبيعيّة (المومسات)، حيث يتحوّل الرّواج عندها إلى تجارة (بيع وشراء) فالمومس الغنيّة بإمكانها شراء الرّوج الذي تريد، "...وإن كانت شاطرة استطاعت أن تجمع مالا وفيرا، وجواهر ثمينة ثمّ تشتري عمارة، وتشتري الرّوج الذي تحبّه. مادامت الدّنيا تجارة، وصاحب القوّة يسحق الضّعيف..."<sup>(3)</sup>، بل وتقول حياة النفوس بشأن العنّابية: "لو كنت مكانها، لاشتريت رجلاً محترماً"<sup>(4)</sup>، ف شراء رجل ليس بالأمر العسير مادام المال متوفّراً. وتوظيف لفظ "الشراء" هو تشييء للرجال وإزاحة الصّفة البشريّة عنهم وإضفاء الصّفة الماديّة عليهم، فيغدو الرجال بموجب ذلك كبضاعة

(1) المصدر نفسه: ص 61.

(2) المصدر نفسه: ص 65.

(3) الطاهر وطار: عرس بغل، ص 111.

(4) المصدر نفسه: ص 113.

ذات قيمة معيّنة تتراوح بين الجودة والرّداءة وعلى أساس ذلك يتم البيع والشراء، وهي تلميحات تسخر من الرّجال الذين تُشترى ذمهم بالأموال.

من أمثلة ذلك أيضا قول العنّابيّة في الرواية ذاتها عن خاتم على إثر ما وقع في العرس (عرس بغل) الذي أقامته في ماخورها: "إن لم تخرجا به، طلبت الشرّطة. لا أريد مشاكل أطفال عندي. محلي محترم"<sup>(1)</sup>، تفاجئنا العنّابيّة هنا حين تتعمّد قلب الموقف الجاد إلى آخر ساخر بهدوء شديد، وتقصّد العنّابيّة بالأطفال خاتم لأنّه كان شابا في مقتبل العمر، والمثير للسّخرية تمكّنه من خداعها حيث تقربّ منها وهي تفوقه سنّا وأوقعها حين أوهمها بحبّه لها، ثمّ خطّط للاستيلاء على غنائم العرس (عرس بغل)، ولجأ إلى القوّة واستأجر من يساعده على تنفيذ مخطّطاته، وكاد أن يحصل مالا يحمد عقباه، لولا تدخل الحاج كيان الذي أحبط مخطّطاته وأنقذ العنّابيّة وأموالها والمتواجدين في الماخور من كارثة وشيكة لأنّه توقع ما سيحصل وأعدّ لمجابته، ومع ذلك تحقّر العنّابيّة وتهوّن من شأن ما حصل وتقول: "مشاكل أطفال"، استحقّارا لخاتم وتسفيها لعقله وكسرا لأناه المتضخّمة وسخرية من مخطّطاته الفاشلة...

هذا ومن المفاجآت السّاخرة التي نرصدها في رواية "الجازية والدرّاويش" الحوار الذي دار بين حجيّة وعاید الذي خدعه الرّعاة وأوهموه أنّه في حضرة الجازية: "...ضحكت حجيّة حتى كادت تسقط عليه..

- مالك تضحكين؟

- أنت لم تكن في دار الجازية. كنت في دار أحد الرّعاة تتكرّ لك في لباس امرأة!

- لا، لا غير معقول! لا يمكن لأحد أن يسخر منّي أنا!..."<sup>(2)</sup>.

عاید الذي طالما حلم برؤية الجازية عن كذب خدعه الرّعاة وسخروا منه!!... احتالوا عليه ونصبوا له فخا وأوهموه بأنّه في دار الجازية وفي حضرتها، ويفاجأ المسكين ويصدمه مكر الرّعاة حين تكشف له "حجيّة" المكيدة التي نُصبت له، فيُدرك أنّه وقع ضحيّة

(1) المصدر نفسه: ص205.

(2) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدرّاويش، ص140.

لسخرية الرّعاة وهو ابن المدينة المتعلّم والمتقف، وهذه المفاجأة خصّ بها السّارد عايد؛ والواقع أنّ القارئ مستهدف أيضا ولم يفلت من هذا الفخ المبالغت وغير المتوقع.

وأحيانا يُصرّح في الرواية بلفظ مرادف للمفاجأة وهو "الدهشة"، مثل قول السّارد في رواية "الجازية والدراويش": "أمّا إمام القرية فحكى حكاية طريفة عن صافية، في حوار ساخر خفيف. قال سألت الطّالبة صاحبة السّروال والسيّقارة: "هل لك أب؟" - "نعم". - "ماذا يعمل؟" - "معلّم". - "ما شاء الله! هل لك أم؟" - "نعم". - "ماذا تعمل؟" - "حلاّقة". قال: "اندهشت عندما قالت لي إنّ أمّها تعمل حلاّقة" كررت السّؤال: "قلت حلاّقة؟" - "نعم، حلاّقة" ... "(1).

قول الإمام: "اندهشت" هو بمعنى تفاجأت وتعجّبت ممّا سمعته؛ ففساء المدينة يختلفن عن نساء الريف إذ يتمتّعن بحد معين من الحرّية والاستقلاليّة والاعتماد على النّفس لتحقيق ذواتهنّ، وفرصهنّ متكافئة مع الرّجال ويعملن معهم جنبا إلى جنب دون أن يسبّب ذلك حرجا لأيّ طرف، وهذا ما تفتقده نساء الأرياف إذ يعانين من ضغوطات مختلفة باسم الدّين والأعراف والتّقاليد... والإمام يمثّل السّلطة الدّينيّة الموجهة والضّاغطة - في الوقت ذاته - باسم الدّين حقا وباطلا، وتكرار لفظة "حلاّقة" مبطن باستخفاف وسخرية أبانته المفاجأة والدهشة المفتعلة.

ومن المفاجآت السّاخرة في رواية "نوار اللوز"، قول صالح بن عامر الزّوفري: "أتذكّر الآن يا ابنة سيد الرجال ولالة النساء مثلما أتذكّر أمّي التي ورثت أحزان أبي وقبيلتها، وكيف كانت تطبخ لنا قوائم الدّجاج وعظام الأغنام التي كانت تلتقطها من أفواه الكلاب ومن تحت أرجل الجرّارين. تغليها في الماء، وحين يدخل الجوع وبرد المساء عيوننا، تقدّمها لنا وتوهمنا بأننا أكلنا لحما تفسّخ من كثرة الحرارة مع البطاطس والجزر واللّففت. ذات مساء، حين أخذت الملاعق في الصّعود وفي النّزول، تحسّست تحت الملعقة الخشبيّة شيئا صلبا. والشّيء نفسه حدث مع أحد إخوتي. في البداية ظنّناه لحما ولكن سرعان ما أطلّت من تحت البطاطا والحساء، قوائم الدّجاج. في ذلك المساء البارد

(1) المصدر نفسه: ص74.

كالحرقه، ضحكنا كثيرا حتى كدنا نجهش. لكنّ أُمي في خفاء ما، كانت تذرّف بقايا دموعها التي جفّت" (1).

النّص محمّل بالإيحاءات السّاخرة والفاضحة للتناقضات الغربية في مجتمع يزداد فيه الغنيّ غنى والفقير فقرا وبؤسا، ويسلّط دائرة الضّوء على واقع الطبقة الفقيرة المعذمة وعلى البؤس والحرمان الذي تزداد وطأتها يوما بعد يوم خاصّة في أيّام الشّتاء الباردة، ونهاية النّص قائمة على مفاجأة ساخرة تثير الضّحك والاستعطف معا نستجليها عند اكتشاف الأطفال لقوائم الدّجاج القابعة في القعر تحت الخضار والمرق، والتي قطعت آمالهم في أن يحضوا بقطعة لحم تصدّق مزاعم والدتهم.

وغير بعيد من هذا يقول صالح بن عامر الزّوفري في الرّواية ذاتها لصديقه رومل: "... على كلّ حال لحم الكلاب أطيب من قوائم الدّجاج المغليّة في الماء السّاخن... كه... كه" (2)، وهي سخريّة ضاحكة، تفاجئ القارئ وتثير اشمئزازه حيث تتمّ المفاضلة بين لحم الكلاب وقوائم الدّجاج وكلاهما تتقرّز منها النفوس، فالمتوقّع أن يقول: لحم الكلاب كقوائم الدّجاج كلاهما سيّء ورديّ... لا أن يُفاضل بينهما وتحسّم النتيجة لصالح لحم الكلاب.

من المفاجآت التي تفضح الأشخاص وتكشف اختراقهم للمحضور وترشح بالسّخرية من الواقع، شخصيّة إمام (رواية نوار اللّوز) رمز السّلطة الدّينية والدّاعي إلى مكارم الأخلاق يفاجئ الجميع بتورّطه في التّهريب، فبعد وفاته وجدوا في بيته قطعا مختلفة من الأقمشة، "تصوّروا حتّى الإمام الذي يصلّي وراء آلاف الخلق، قبل أن يموت وتبقى البلدة من دون إمام، كان مهربا. وجدوا عنده بالبيت قطعا من كتّان جانيتو والرتيلاء ومسيبعة وكرافاش وزروف" (3).

(1) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص22، 23.

(2) المصدر نفسه: ص132.

(3) المصدر نفسه: ص25.

فظروف المعيشة المحيطة دفعت سكان البلدة بما فيهم الإمام إلى احترام التهريب لتحسين مستوى المعيشة المتردي والظروف الاجتماعية المزرية، مما يخلق نوعاً من التعاطف والتماس الأعداء للإمام وغيره ممن يعيشون تحت وطأة واقع قاسي لا يرحم. أيضاً من الصور الكاريكاتيرية الساخرة القائمة على استنكار بعض السلوكات والممارسات المشينة، فضلاً عن أنها تفاجئنا بروعة التصوير وإثارتها لخيال القارئ، قول صالح بن عامر الزوفري (في "نوار اللوز" دائماً): "بعض التجار من سلالة الكلاب. كل من شموا فيه رائحة الخير، سلخوه"<sup>(1)</sup>.

فبعض التجار - من خلال سخرية السارد - يتم مسخهم إلى كلاب ويتم استدعاء أهم خاصية تميز هذا الحيوان وهي حاسة الشم أو القدرة المبهرة على شم الرائحة وتعقبها وتمييزها عن غيرها، وما يحدث المفاجأة أن الرائحة معنوية (الخير) وغير محسوسة إضافة إلى لفظة "سلخوه" التي تباغت القارئ لأنه يتوقع غيرها مثل: كانوا أوفياء له أو التفوا حوله... الخ بدلاً من "سلخوه".

هذا إلى جانب المفاجآت الساخرة التي نرصدها في نهايات الروايات بشكل لافت للنظر، ومن تلك المفاجآت التي انتهت مباغته وغير متوقعة: نهاية رواية "الحلزون العنيد" وهي كما ذكر سابقاً مفاجئة وساخرة، وفيها ينهي البطل قصته مع الحلزون العنيد بمحقة تحت نعله مع عزمه على تسليم نفسه للعدالة، وفي رواية "الززال" نجد السارد ينهيها نهاية مفاجئة ساخرة تمثلت في جنون البطل بو الأرواح وعدم تحقيق ما أرهق نفسه لأجله وهو البحث عن أقارب في مدينة قسنطينة لحماية أرضه من التأميم، ورواية "الجازية والدراويش" تفاجئنا بموت الشامبيط وعدم تحقيق ما كان يصبو إليه، وهو تزويج ابنه من الجازية - ابنة الشهيد الذي قتل بألف بندقية - ليغسل ماضيه من أدران موالاته للمستعمر، كما نتفاجأ بعايد الذي عزم على الزواج من حجيبة بدلاً من الجازية التي حلم بقربها وقدم إلى القرية لأجلها، أمّا نهاية رواية "نوار اللوز" فتفاجئنا بنهايتها السعيدة إذ يتمكن صالح بن عامر الزوفري من زرع بذرته في رحم لونجا، فيتجدد الأمل في إنجاب من

(1) المصدر نفسه: ص101.

يتمّ مسيرته ويضمن استمرار سلالة الهالبيين، إضافة إلى فرصة العمل في السّد التي سنتهي حياة الخوف والتّهريب، وهي نهايات مفاجئة وساخرة من الواقع وأزماته وضغوطاته المختلفة...

#### 4) العنف اللفظي والسخرية :

تتخلّل ظاهرة العنف اللفظي كثيرا من الكتابات الأدبيّة، وتُتجهها مشاعر الحقد والغضب أو الاحتقار والانتقاص من شأن الذي وقع عليه الفعل وامتهانه أو رفض سلوكاته، وكما يكون العنف جسديًا، يكون بالإشارة بأعضاء الجسم المختلفة كالأطراف والوجه والعيون والشم (التكشير)، ويكون كذلك لفظيًا من خلال ما يطلقه اللسان من لغة عنيفة...

يبين المعجم العربي الدلالة اللغويّة لكلمة "عنف"، فقد أورد الفيروزبادي في "القاموس المحيط": "العُنْفُ، مُثَلَّثَةُ الْعَيْنِ: ضِدُّ الرَّفْقِ. عُنْفٌ، كَكَرْمٍ، عَلَيْهِ، بِهِ، وَأَعْنَفْتُهُ أَنَا، وَعَنْفَتُهُ تَعْنِيفًا. وَالْعَنِيفُ: مَنْ لَا رَفْقَ لَهُ بِرُكُوبِ الْخَيْلِ، وَالشَّدِيدُ مِنَ الْقَوْلِ وَالسَّيْرِ. (...) (وَعَنْفَهُ: لَامَهُ بِعُنْفٍ وَشِدَّةٍ)".<sup>(1)</sup>

أمّا ابن فارس فيقول عن العنف أنّه ضدّ الرفق، ويستشهد على ذلك بكلام الخليل بن أحمد الفراهيدي فيقول: "قال الخليل: العُنْفُ: ضِدُّ الرَّفْقِ. تقول عُنْفًا يَعْنُفُ عُنْفًا فهو عنيف، إذا لم يرفق في أمره... ويقال: اعتنفت الشيء، إذا كرهته ووجدت له عنفا عليك ومشقة. ومن الباب: (1 وأوّل مظاهر) (التعريف، وهو التّشديد في اللوم . فأما العُنْفوان فأوّل الشيء العنْفِ في) العربي ( ما يظهر في جرثومتها المتكوّن)"<sup>(2)</sup>.

فالمعجم العربي القديم - كما هو ملاحظ - يحدّد الطّبيعة السّلبية والمؤذية للفظّة "عنف".

(1) الفيروزبادي : القاموس المحيط، مادة عنف، ص 756.

(2) ابن فارس أبو الحسن أحمد: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السّلام محمّد هارون، ج4، دار الفكر للطباعة والنّشر، ص 51.

وكذلك فعل المعجم العربي الحديث، فقد ورد في المعجم الوسيط أنّ لفظه "عنف" تعني: "عُنْفُ به وعليه عُنْفًا، وَعِنَافَةٌ: أَخَذَهُ بِشِدَّةٍ وَقَسْوَةٍ، وَ- لَأَمَهُ وَغَيْرُهُ فَهُوَ عَنِيفٌ. (ج) عُنْفٌ"<sup>(1)</sup>.

هذا بالنسبة للتعريف اللغوي لكلمة "عنف" أمّا التعريف الاصطلاحي فنستشفه من خلال معاجم الموضوعات وموسوعات العلوم والمعارف، وهي تحدّد مفهوم مصطلح "العنف"، من ذلك ما أورده جان فرونسا دورتيه في معجم العلوم الإنسانيّة، يقول: "يتخذ العنف في المجتمعات الإنسانيّة أشكالًا مختلفة: شكل الحرب (البين تقنيّة، بين دوليّة حرب أهلية، وغزو)، وشكل الجريمة والأعمال المنحرفة (العاطفيّة، السياسيّة، الماجنة) وعنف الدولة (القمع، التعذيب، العزل)، والشكل الأكثر انتشارًا، مثل المشاجرات والمشاحنات بين الأفراد (أثناء الفرص أو بين اللعب)، وثمة أعمال عنف خفيّة (العنف الزوجي، الاغتصاب، سوء معاملة الأولاد)، وثمة أعمال قصاص يفرضها السلك الكهنوتي أو الأهل أو المربّين وأسياد العبيد الآخرين... (...). مع العلم أنّ عبارة "عنف" التي طالما أشارت إلى الأعمال الجسديّة قد تعدّت الآن هذا النطاق إلى أعمال العنف الأخلاقيّة: عنف كلامي، الإزعاج الأخلاقي إلى جانب العنف الرّمزي. كذلك بات الحديث الآن يتناول العنف على الطريق (المضايقة) والعنف المدرسي، والعنف المدني في إشارة إلى ظواهر متعدّدة الأشكال"<sup>(2)</sup>، وهذا يوصلنا إلى مقارنة شاملة لمفهوم العنف ومختلف مستوياته وتواجهه على ساحة العلاقات الإنسانيّة وحتىّ بين الإنسان وما يحيط به من كائنات حيّة وجمادات...

لقد أدرك اللغويّون أنّ اللّغة هي التي تحمل مفهوم العنف بصفته مفهومًا قبل أن يكون سلوكًا، وأحيانًا تكون اللّغة هي العنف، فتمارس العنف اللفظي الصّريح و الرّمزي محقّقة نتائج، وإن لم تتبنّاه ولم تظهر بمظهر الممارس له، ولكن عبر كثافة اللّغة يحدث العنف غير المقصود، وهو ما يقوم به أحيانًا نظام الصّورة في اللّغة، ولذلك فقد أولى اللغوي

(1) مجمع اللغة العربيّة بالقاهرة: إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، د ط، مصر، د ت، مادة عنف، ص 683.

(2) جان فرونسا دورتيه: معجم العلوم الإنسانيّة، تر: جورج كتورة، ط 2، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر و التوزيع (مجد)، بيروت - لبنان، 2011، ص 765، 766.

جان جاك لوسيركل على سبيل المثال "اهتماما كبيرا بموضوع الكناية والتورية والتلاعب بالألفاظ في مواضع متعددة من كتابه. وهو يعتبر ذلك مظهرا من مظاهر العنف الذي يوقعه المتكلم باللغة، وتتقبله اللغة بسرور. فهو، كما يصفه الفرنسيون ذلك "العنف اللذيذ" الذي يبهج النفس لأنه يستجيب لدواعٍ مخبوءة في العقل الباطن"<sup>(1)</sup>.

لقد تنبّه الباحثون إلى مسألة العلاقة بين المجتمع والعنف في اللغة حتى وجدنا من يدلي صراحة بفكرة: "وعنف اللغة قد يكون بسبب عنف البيئة، وقسوتها وعدم رفقتها على من فيها."<sup>(2)</sup>.

نأتي الآن إلى توقّر العنف اللفظي في الرواية الجزائرية المعاصرة، فبعد إمعان النظر في الروايات المدروسة وتعقب ظاهرة العنف اللفظي فيها، استخرجنا مجموعة من الأمثلة التي لها علاقة بالسخرية، وقد توصلنا إلى أنّ العنف اللفظي يأخذ صورا مختلفة منها السبّ والشتم الذي نستجليه - في بعض الأحيان - في الدّعاء على المراد إلحاق العنف به، ونرصد حضور هذه الظاهرة بشكل لافت للنظر في رواية "الزّلزال" للطاهر وطار، وتكون بالاعتماد على أسلوب النّقي في الدّعاء؛ كدعاء بو الأرواح في سرّه على امرأة عجوز سمع حديثها مع صاحببتها وهي جدّة لسبعة أيتام: "لا بارك لك الله فيهم أيّتها الشّمطاء. تلدن مع كلّ قمره مثل الأرناب. خنافيس تلتقطنهنّ من حيث صادف، ثمّ ترحن تشتكين منهم، أنتنّ عمّرتنّ العالم بالشّياطين، وأنتنّ سبب الخراب والزّلزال"<sup>(3)</sup>، وهو يسخر من كثرة النّسل والأولاد، ويشبّه النّساء بالأرناب الكثيرة التّوالد، ويصف الأولاد بالخنافيس والشّياطين...وحين تقابله لافتة كتب عليها عبارة "مقهى الانسراح"، يقول: "لا شرح الله

---

(1) جان جاك لوسيركل: عنف اللغة، تر: محمد بدوي، ط 1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت - لبنان، المعهد العالي العربي للترجمة، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت - لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، 2005، ص 26.

(2) محمد الحبيب منادي: عنف اللغة ولغة العنف، بحث في الأصول وتصحيح المفاهيم، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف ميلة، ع3، جوان 2016، ص 13.

(3) الطاهر وطار: الزّلزال، ص 38.



لكم صدرا"<sup>(1)</sup>، كما يدعو على الباعة والتَّجَّار، بقوله: "اللهم لا تبارك لهم في تجارة أو سعي، واقطع دابرههم، تركوا قراهم وبواديههم، وجاءوا يتظاهرون أمام الحكومة بالفقر والعوز"<sup>(2)</sup>، وعندما يسأله أحدهم عما إن كان أحد ممثلي اتَّحادية الفنون السَّمعية، ينفي الأمر ثمَّ يتمم بدعاء: "لا وحدَّ الله لكم شملا، ولا أبقى لكم سمعا. تركتم الرّعي والخماسة، وأشغال الحلفة والصبَّار، وحفظتم ألحان الشياطين، واقتحمتن المدن تغوون والنساء والرَّجال بالفجور والمنكر"<sup>(3)</sup>. وما يلاحظ على هذه الأدعية تلك اللغة الرّصينة ذات العبارات المبنية على سنن العرب في كلامها من حيث الألفاظ ومن حيث التّقديم والتّأخير والمشحونة بنوع من الخطاب الدّيني الذي يفيد معنى الدّعاء، وذلك قصد إكساب الكلام مصداقيّة وشرعيّة دينيّة.

كما يكون الدّعاء بالإثبات، مثل دعاء بو الأرواح على صبيّ عرض عليه مسح حدائه، يقول: "مسحككم الله من أرضه الطيّبة يا نسل الإثم والرّجس. أغرب عن وجهي"<sup>(4)</sup>، ويدعو على الأولاد الذين كثر نسلهم في قسنطينة، وهذا يكشف عن حالة نفسيّة مرضيّة متفاقمة، فعدم إنجابهم للأولاد جعله يحقد على كل الأولاد، يقول: "يا نسل السّوء. يا بذور الشّر. سلّط الله عليكم وباء الطّاعون. وزلزلت بكم قسنطينة، وابتلعكم وادي الرّمال"<sup>(5)</sup>، وفي تعليقه على حديث دار بين شخصين حول منع بيع الخمر في المقاهي، يقول: "تشربون الرّهج"<sup>(6)</sup>، وينعت امرأة متسوّلة بـ "المصيبة" وأمثالها من المتسوّلين بـ "المصايب" فتردّ عليه ردّا عنيفا بالدّعاء عليه: "تسقط على راسك إن شاء الله. المصيبة. أو تحملنا على كتفيك، حتّى تستثقلنا؟"<sup>(7)</sup>.

(1) المصدر نفسه: ص 48.

(2) المصدر نفسه: ص 144.

(3) المصدر نفسه: ص 81.

(4) المصدر نفسه: ص 62.

(5) المصدر نفسه: ص 116.

(6) المصدر نفسه: ص 49.

(7) المصدر نفسه: ص 16.

وقد يأتي الدّعاء بصيغة اللّعن في رواية "الزّلزال"، مثل الحوار الذي دار بين البايع وبيو الارواح، يكشف فيه هذا الأخير عن عمله ويلعن الحكومة وينعتها بحكومة الكفّار والملحدين:

" - آه أنت في العاصمة؟ وماذا تعمل هنالك؟ لا بدّ أنّك في الحكومة يا الشّيخ.  
- لعن الله حكومة الكفّار والملحدين. أعوذ بالله. أنا في التّعليم. مدير" (1).

كما نلمح حضور اللّعن في رواية "نوار اللّوز" على لسان الخالدي الذي يلعن الخونة قائلاً: "الله يلعن أولاد الكلبة. هذا زمن الحمار صار فيه غزالاً" (2)، وفي قوله للونجا بعد أن عاث الأطفال فساداً في حانوته: "شوفي يا لونجا ماذا فعل أولاد الكلبة. خلطوا الحناء بالسكّر بالصابون بالفارينا بالكان. الله يلعن اللي جابهم. منكر. الحمار اللّي وراء هاذ العملة سنعرفه قريباً" (3)، وفي قول صالح الزّوفري في القطط التي كانت سبباً في مقتل ابنه الوليد: "القطط؟ لم يبق إلاّ حقّها؟ الله يلعن كل قطط الدّنيا، سرقت منّي أوّل طفل هلالى كسر نبوءة التّوناني" (4).

وقد يتّخذ العنف اللفظي صورة أخرى بأن يُمسخ الإنسان حيواناً إمعاناً في احتقاره والسّخرية منه، ومن أكثر الحيوانات التي تُوظّف للمسّخ "الكلب"، والواقع أنّ كثرة التّلّف بـ "كلب" له دواعيه لكثرة وروده على ألسنة العامّة عند خصوماتهم ونزاعاتهم من جهة، ولما تحمل هذه الكلمة من دلالة على الدّل والخسّة والاحتقار عند العامّة من جهة أخرى، والملاحظ توظيف هذه اللفظة بشكل لافت للانتباه في رواية "نوار اللّوز"؛ كقول النّمس عن صالح الزّوفري قاصداً إهانته والسّخرية منه:

"أحميدة احضر لي ملف هذا الكلب. اليوم نكملّ معه، ليعرف بأنّ النّاس ليسوا نياماً.  
الكلب؟ غاضتني الإهانة. كنت أغلي. لو لم أكن مقيّداً كنت مرّقت وجهه..." (5).

(1) المصدر نفسه: ص 25، 26.

(2) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص 197.

(3) المصدر نفسه: ص 196.

(4) المصدر نفسه: ص 161.

(5) المصدر نفسه: ص 103، 104.

وترد هذه اللفظة بصيغة الجمع كقول صالح الزّوفري في رواية "نوار اللّوز" عن شرطة الحدود الذين جرحوا حصانه لزرّق أثناء فراره منهم: "الكلاب عندهم الزهر وإلاّ والله لو مات لزرّق لقتلتهم"<sup>(1)</sup>.

وغير بعيد عمّا سبق ذكره، نلمح توظيف "ابن الكلب" مفردا وجمعا "أبناء الكلاب" في رواية "نوار اللّوز"، مثل قول صالح الزّوفري في أبي زيد الهلالي: "وأبو زيد، ابن الكلب، كان يحلم أن يصير طاغية صغيرا ولكنّه لم يفلح أبدا"<sup>(2)</sup>، وقوله في ياسين: "آه يا ياسين يا ابن الكلب؟ لن أتيح لك حتّى فرصة التّحوّل إلى الخرمنند، لتجبر عيون الماريا المسبية، ابنة القاضي بدير، على التّظر في قسمات وجهك الرّخيص"<sup>(3)</sup>، ويتهّم النّمس بتسببه في مقتل ابنه (حديث الولادة) الذي انقضّت عليه القطط الجائعة في المستشفى وهو حينها في مقرّ الشرطة الذي اقتاده إليه النّمس، ويمسح النّمس إلى كلب هو ووالده، يقول: "الكلب ابن الكلب؟ لولاه، لكان ابني الآن معي، يملأ معي أرجاء هذا السّوق"<sup>(4)</sup>.

كما يعمد إلى صيغة الجمع أثناء مسخه لشرطة الحدود (أبناء الكلب)، يقول: "لزرّق، لا يمكن أن تكون جريحا يا صديقي؟ لقد طرت مثل البراق فوق رؤوسهم. ليكن. لكن لا تستسلم لأبناء الكلب"<sup>(5)</sup>، أو عبارة "أولاد الكلب" كقول صالح الزّوفري في شرطة الحدود أيضا: "أولاد الكلب. يبيعون ويشترون في تعبنا. يعرفونني جيّدا. في قلوبهم قيح. لو رأوني، لاحتجزوا كل متاعبي. لكن هيهات. اللّي قاريه الدّيب حفظه السلوقي"<sup>(6)</sup>. وكقول الخالدي حين وجد حانوته مقتحما: "والله هذه سرقة. أولاد الكلاب"<sup>(7)</sup>.

---

(1) المصدر نفسه: ص 238.

(2) المصدر نفسه: ص 27.

(3) المصدر نفسه: ص 142.

(4) المصدر نفسه: ص 54.

(5) المصدر نفسه: ص 229.

(6) المصدر نفسه: ص 51.

(7) المصدر نفسه: ص 194.

إضافة إلى صيغة المؤنث "أولاد الكلبة"؛ كقول صالح الزّوفري متحدّثاً عن عوده لزرق الذي أصيب أثناء فراره من شرطة الحدود: "أولاد الكلبة، ضربوه للصدّر. وحق محمد إذ وقع له أي مكروه، سأنتقم منهم واحداً واحداً"<sup>(1)</sup>، وقوله لصديقه احميدة القهواجي قاصداً ياسين الذي تعارك بشراسة معه: "وأولاد الكلبة يستعرضون علينا عضلاتهم"<sup>(2)</sup>. وكثيراً ما توظّف عبارة "بنت الكلب" ويقصد بها "الدنيا"، استحقاقاً لها، لتبدّل أحوال الناس فيها، كقول صالح الزّوفري: "تتغيّر الأحوال والدنيا بنت الكلب لا تتغيّر"<sup>(3)</sup>، وقوله لحماد أثناء تجديده لحذوة حصانه لزرق: "والله يا حماد خويا لا نريد شيئاً آخر إلاّ الخبزة بنت الكلب. الخبزة فقط. حاجة خفيفة. شوية كتّان وصاي"<sup>(4)</sup>، وقول السّارد معلناً عمّا يعايناه صالح الزّوفري من مشاعر الوحدة والألم لعدم إنجابهِ للأولاد: "البرد. الوحدة القاسية. إيه يا بابا صالح بن عامر. الدنيا بنت الكلب. يبدو أنّ نبوءة سيدي علي التّوناني السّخيفة ستصدق حتماً. فقد فشلت في الإخصاب على الرّغم من توفر هذه الإمكانيّة. الله يلعنك يا التّوناني، لولا دعوتك المشؤومة، كان طفلي الآن، أحد أصدقائي"<sup>(5)</sup>، كما نرصد هذه العبارة في الشّجار الذي وقع بين صالح الزّوفري وياسين تابع السبائيي، "الدنيا بنت الكلب. غبي من يثق فيها"<sup>(6)</sup>، وقول لونها في حديثها مع صالح الزّوفري: "لا يا بابا صالح. الدنيا بنت الكلب لعّابة، دوّارة. تأتي من الخلف..."<sup>(7)</sup>. وقد يضاف إلى "الكلب" نعت آخر لا يقل حدّة عنه، كقول السّارد في الرّواية نفسها (نوار اللّوز): "السبائيي كلب كبير..."<sup>(8)</sup>، وقول صالح الزّوفري مهدداً النّمس: "... يا النّمس؟ يا الفرخ- ؟ إني أحملك وفاة ابني الوحيد يا كلب الخلاء"<sup>(1)</sup>.

(1) المصدر نفسه: ص 233 .

(2) المصدر نفسه: ص 144 .

(3) المصدر نفسه: ص 34 .

(4) المصدر نفسه: ص 45 .

(5) المصدر نفسه: ص 21 .

(6) المصدر نفسه: ص 119 .

(7) المصدر نفسه: ص 171 .

(8) المصدر نفسه: ص 26 .

وفي رواية "عرس بغل" نلفي حمود الجيدوكا يصف خاتم بـ "اللص الكلب"، يقول: "...اللص الكلب، يتهزّز على الولايا. أشرب من دمه، وآكل كبده، لن يسلم مني اليوم. يا أنا، يا هو. إذا كان احتقر باباي البوكسور، فلن يحتقرني أنا"<sup>(2)</sup>، وتوصف العنّابية في الرواية ذاتها بكلبة جرباء، يقول حمود الجيدوكا هازئاً من العنّابية منفساً عن غيظه، لأنّها طردته من الماخور: "لا. ليس دمية. إنّما كلبة جرباء، يقذفها الأطفال بالحجارة كلّما رأوها. هاها"<sup>(3)</sup>.

وقد يُمسَخ الشّخص "بقرةً": فخاتم في رواية "عرس بغل" ينعث حمود الجيدوكا مرّة بالبقرة ومرّة بالبقرة الهرمة استضعافاً له، يقول: "وما حاجتي للخنجر عندما يكون الأمر متعلّقاً ببقرة هرمة مثل هذه..."<sup>(4)</sup>، ومنه أيضاً قول السّارد: "فكرّ خاتم أنّه في إمكانه، أن يوجّه ضربة رأس قوية إلى خصمه فيلقيه أرضاً، ثم قرّر أن لا يفعل. لم يحن أو ان ذلك بعد. البقرة الهرمة لا تخيف، فلتتعدّب قبل أن تخر"<sup>(5)</sup>، ولا يتوانى خاتم عن تكرار هذا الوصف "البقرة" أو "البقرة الهرمة" متغافلاً عن اسم حمود الجيدوكا إذ لا ينطق به طوال فترة النّزال بينهما، "أيتها البقرة الهرمة. ماذا سأفعل بك الآن. تعلم أنّك في قبضتي. ستراجع وتراجع حتّى لا يبقى لك مجال للتراجع..."<sup>(6)</sup>.

والأمر نفسه يتكرّر مع خاتم إذ يُنعث بـ "العجل" لتعنّته وتصغيراً له (في ريعان شبابه مقارنة بحمّود الجيدوكا)، تخاطبه العنّابية قائلة: "اسمع يا العجل. هات خنجرك أيضاً"<sup>(7)</sup>، وقول السّارد مشيراً إلى حمود الجيدوكا الذي كان واثقاً من تفوّقه على خصمه: "...جولة أخرى ويسقط العجل"<sup>(8)</sup>، ويصرّ حمّود الجيدوكا على مسخ خاتم عجلاً

(1) المصدر نفسه: ص 103.

(2) الطاهر وطار: عرس بغل، ص 116.

(3) المصدر نفسه: ص 179.

(4) المصدر نفسه: ص 120.

(5) المصدر نفسه: ص 123 ، 124.

(6) المصدر نفسه: ص 124.

(7) المصدر نفسه: ص 120.

(8) المصدر نفسه: ص 121.

إذ يقول في حوار داخلي: "علجية الخائنة لو لم تنتزع مني الخنجر لقضيت عليه، كيان، ولا الانهزام أمام هذا العجل"<sup>(1)</sup>، وقوله: "هذا العجل لا يجوز التراجع أمامه"<sup>(2)</sup>، وقول السارد: "تساءل حمود الجيدوكا عما إذا كانت يدها ستظلان مشلولتين وقتا أطول، وعما إذا كان رأسه، سيتحمل صدمة قوية مع رأس هذا العجل"<sup>(3)</sup>، وقوله في استراتيجية حمود الجيدوكا في النزال: "اضطر حمود الجيدوكا إلى السماح لرجليه بتلمس خطوتين إلى الخلف، وإلى جسده بالتقهقر، مع تصميمه القوي، على أن يظل ثابتا برأسه، حتى، يشعر العجل بالوهن وينحني"<sup>(4)</sup>.

وفي رواية "الزلال" نرصد عبارة "بقرات إبليس" ويقصد بها بو الارواح النساء، يقول: "بقرات إبليس، لا يليق لهن إلا الكهوف والمغاور"<sup>(5)</sup>، إذ يمسح النساء ويطلق عليهن اسما غريبا معروفا لدى العامة "بقرات إبليس" ليعرب عن احتقاره وحقده وكرهه لهن.

ونرصد في رواية "عرس بغل" مسح الأشخاص حيوانا آخر وهو "الحمار"، مثل قول خاتم في حمود الجيدوكا: "يعلن هذا الحمار الهرم عن رغبته في الزواج"<sup>(6)</sup>، وقول حياة النفوس للعنابية: "أنا لا يروق لي أحد. كلهم حمير يؤدون نفس الدور"<sup>(7)</sup>، وامتساخ الطامعين في الارتباط بحياة النفوس إلى حمير فيه إشارة إلى دونيتهم وانحطاط معاملاتهم، كما ينبئ عن الاحتقار الذي تكته حياة النفوس لمرتادي الماخور.

إضافة إلى مسح الشخص "بومة" ويتعلق الأمر بالعنابية، تقول الوهرانية للعنابية: "...ألا يكفيك أن عجلك معك، يا وجه البومة، يا رأس الشؤم"<sup>(8)</sup>، وهو مسح غريب؛ وتشويه جسدي ممجوج يلحق بالعنابية.

(1) المصدر نفسه: ص 122.

(2) المصدر نفسه: ص 123.

(3) المصدر نفسه: ص 124.

(4) المصدر نفسه: ص 124.

(5) الطاهر وطار: الزلال، ص 115.

(6) المصدر نفسه: ص 143.

(7) المصدر نفسه: ص 112.

(8) المصدر نفسه: ص 153.

من ذلك أيضا مسخ الشخص "بغلا" في رواية "نوار اللوز"، مثل مسخ أبي زيد الهلالي، يقول صالح الزوفري في حوار دار بينه وبين الجازية (الطيف):

- "أحيانا أزعل منك. ألم تجدي غير بغل..."

- لماذا سكت؟ أكمل. بغل الهلاليين أبو زيد الهلالي (...).

- كلامك يا الجازية كبير في هذا المساء. قريب من كلام الأنبياء والشهداء. لكن... بغل الهلاليين...<sup>(1)</sup>.

وتحضر اللغة العامية في تسمية الحيوان الذي مُسخ إليه الأشخاص، مثل "الحلوف" وهو الخنزير، يقول النمّس لأحد العمّال التّابعين له: "لا يا حميدة ليس هذا. هذا ملف حلوف آخر سيأتي يومه"<sup>(2)</sup>... الخ

وقد لا يتم التّصريح بحيوان معيّن ويتمّ الاكتفاء بـ "البهيمّة" أو "البهائم"؛ ففي رواية "عرس بغل" حينما يشعر حمود الجيدوكا بالوحدة والفراغ بعد أن طردته العنّابية من ماخورها يقول ساخرا متهكّما من جميع النّاس: "... بهائم في بهائم. لا يليقون إلاّ لحمل الأثقال وجرّ المحاريث. أعداء، جميع النّاس أعداء، يجب أن يسحقوا بالجملة وبالتّفصيل. تف"<sup>(3)</sup>.

كما نرصد ظاهرة السّب والشتم باللغة العامية في رواية "نوار اللوز"، وذلك من خلال الألفاظ والعبارات الدّالة عليهما، مثل قول صالح الزوفري: "آه يا التّوناني، يا يَمّاك أنت لم تدوّن إلاّ الكذب. حروفك كانت مدفوعة سلفا من طرف النّاس الذين سجّلت انتصاراتهم"<sup>(4)</sup>.

وقوله أيضا أثناء عراكه مع ياسين (تابع السبائبي الإقطاعي): "...ستحصد الموت يا

لخضر بن موسى يا دابّة الزناتي، الهرمة.

- يا أنا يا أنت يا قوَاد السبائبي.

(1) المصدر نفسه: ص 153 ، 154.

(2) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص 104.

(3) الطاهر وطار: عرس بغل، ص 163.

(4) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص 18.

- اليوم انحي لك يَمَاك."

وقوله لصديقه رومل: "قصيرو العقل يا خويا رومل يظنّون أنّ كل النَّاس قابلين للبيع والشراء بمجرد حركة منهم؟ غالطين وغالطين يلاق قدر. السبائي ما يزال في عام جدي ويظن النَّاس كلّهم نائمين على آذانهم. مسكين... يذكرني بالفرمند الجشع..."<sup>(1)</sup>.

كما نرصد الكلمات الجريئة غير المحتشمة مثال ذلك قول صالح الزّوفري معرّضا برئيس البلدية الذي يدعو للتّشّيف: "أمثالي؟ يا ولد (...). تأكل مدينة وتطالبني بالموت مفتوح العينين؟ أمثالي من يسهل ركوب ظهورهم كالنعامات. التّشّيف لتضع أموال الشعب في جيبك الذي لا يشبع..."<sup>(2)</sup>.

ومن الكلمات التي نسجّل تواترها بكثرة كلمة "تفوه"، والمرتبطة بفعل معيّن (البصق)، وهي صورة من صور التّعالي والانعقاد من رداءة معيّنّة أو رفض أمر يسبّب القرف والامتعاض، مثال ذلك قول السّارد في رواية "عرس بغل": "عندما وجد الحاج كيان نفسه خارج الباب، بصق خلفه، كان الشّعور بالتّفاهة والحقارة، يملأ قلبه. البضاعة في الدّاخل، مكدّسة، شرائح شرائح. لا أحد يشعر بعفونتها ولا بنتانتها مادامت تدر نقودا فهي جيّدة، لا شيء رديء في هذا العالم إلّا ما ليس له قيمة تجارية. تفوه. تفوه"<sup>(3)</sup>.

ويكشف السّارد عن رفض الحاج كيان ارتباط ختان أولاد العائلات الفقيرة بالعرس المزمع إقامته في الماخور، الذي سيديرّ على العتّابيّة وباقي المومسات أموالا طائلة: "...ولم يكد يقطع خطوات قليلة، حتّى وجد نفسه يبصق.

ما هكذا أراد حمدان أن يقرمط بين النَّاس. هذه قرمطة زائفة، وطريقة انتهازية في العطاء، وللتّقي. تفوه. تفوه"<sup>(4)</sup>.

كما يحضر هذا الفعل في رواية "نوار اللّوز" عندما يخاطب حمّاد (صانع حذوة الحصان لزرق) ابنه البكّايّ حاثا إيّاه على إتقان عمله: - "البكّايّ؟ أقبض العود مليح يا حلّوف،

(1) المصدر نفسه: ص 125.

(2) المصدر نفسه: ص 230.

(3) الطاهر وطار: عرس بغل، ص 191.

(4) المصدر نفسه: ص 192.



وين راح مخك؟ هكذا. تفو جيل كيكوز- يا خويا صالح، ما يصك ما يحك، ما يخسر ما يفوز. يقبض الوسط وخلص" (1). وعند امتعاض صالح الزوفري من حضور السبايي جنازة العربي (ابن صديقه رومل) وتصدقه بمئة ألف على روح الميت لا يتوانى عن هذا الفعل (البصق) استحقارا لتصنع السبايي: "تفو؟ غاسلين وجوههم بالبول. لا حياء ولا حشمة" (2)، ويرد بهذا الفعل على عمر الحلاقي (لا يعرف من الدنيا غير عذاب القبر)، الذي نصحه بالابتعاد عن لونجا: "لا. تفو. تفو" (3).

ونرصده كذلك التصريح بالفعل "بصق" في رواية "نوار اللوز" الذي يدل على الاحتقار: كقول السارد واصفا لحظة التقاء لونجا بياسين: "في المنحدر، حين التفتت لونجا، التقت عينها بعينيه. كانت بعيدة، بصقت على الأرض، ثم واصلت سيرها بسرعة. بينما كان هو يحاول أن يبحث أكثر عن أكثر طرققات البراريك اختصارا" (4).

وأيا نلمس ذلك في قول صالح الزوفري كاشفا عن ماضي الميلود ولد السبي لخضر (من الخونة) الذي صار يشغل منصبا في دار البلدية: "الميلود أراه الآن كما لم أر أحدا من قبل وهو يؤمر بالبول على رأس أمه العجوز التي ظلت تبصق على خلقته كلما رآته حتى جنت. وماتت بغصة في قلبها" (5).

وقد يوظف الفعل "شتم" وما يحمله من دلالات تتم عن احتقار الشخص الذي وقع عليه الشتم وإذلاله والسخرية منه، ومن ذلك قول صالح الزوفري (في رواية "نوار اللوز") معترضا على إقامة عرس لابن أخ السبايي؛ والعربي (ابن صديقه) يدفن: "ندمت، في أعماقي كنت أريد أن أشتمه. كيف يقبل القلب العرس وجارك يدفن ميتة؟" (6)، فالسبايي يعرض على

(1) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص 42.

(2) المصدر نفسه: ص 117.

(3) المصدر نفسه: ص 18.

(4) المصدر نفسه: ص 117.

(4) المصدر نفسه: ص 199.

(5) المصدر نفسه: ص 183.

(6) المصدر نفسه: ص 123.

صالح الزّوّفري صفقة تتمثل في حضور صالح الزّوّفري مع حصانه الأصيل لزرق إلى عرس ابن أخيه للمشاركة في الاحتفال، وصالح الزّوّفري يرفض الطّلب ويعدّه خسة ونذالة لأنّ فاجعة فقد العربي ابن صديقه رومل لا تزال حديثة.

ويكون الشّتّم بالإشارة أو حركة تدلّ على السّب والامتهان والسّخرية. يقول بطل رواية الحلزون العنيد: "عندما كنت واقفا أنتظر الباص. مدّ لي ولد لسانه ازدراء. لسان مبصل مبرغل كان يحركه بطريقة فاجرة." (1).

ومن العبارات المشبعة بالعنف اللفظي في رواية "نوار اللّوز" عبارة "وجه النّحس" كقول النّمس حين قبض على صالح الزّوّفري لحظة فراره من شرطة الحدود: "اليوم نوري لك خبتك يا وجه النّحس" (2)، وقول البطل في الرواية عينها عن الميلود ولد السيّ لخضر: "ألقت وجهه في المسجد حتّى كدت أنسى أنّه واحد من الذين باعوا قلوبهم للكذب والدّل. وجه لنّحس... " (3).

وفي رواية "الزلزال" يردّ بو الأرواح على صهره الذي اسقرضه بعض المال واصفا إيّاه بوجه النّحس: اسمع، يكفي أنّي أعيل أختك. لا أريد أن أراك عندي مرّة أخرى. أغرب عن وجهي، يا وجه النّحس" (4).

ويدخل ضمن حيّز العنف اللفظي؛ الاستخفاف بالخصم وتحقيره والتّصغير من شأنه دون استحضار ألفاظ السّب والشّتّم، كقول حمّود الجيدوكا لغريمه خاتم في رواية "عرس بغل": "هيا اخرج هنا أيّها الطّفل. ستتعلم كيف تحترم حمّود الجيدوكا في المستقبل" (5)، مع أنّ خاتم شاب يافع قوي مفتول العضلات قهر العديد من الهزية من نزلاء الماخور وهزمهم شرّ هزيمة؛ ينعتة حمّود الجيدوكا بالطّفل إشارة إلى فارق السنّ الكبير بينهما (فارق

(1) المصدر نفسه: ص 96.

(2) المصدر نفسه: ص 103.

(3) المصدر نفسه: ص 183.

(4) الطاهر وطار: الزلزال، ص 58.

(5) الطاهر وطار: عرس بغل، ص 83.

الخبرة والتجارب في الحياة) وإمعانا في تحقيره وإذلاله، وعلى الطفل أن يتأدب ويحترم من هم أكبر سنا منه وأن يحسن التصرف في حضرتهم.

نلاحظ هذا أيضا في قول الوهرانية في خاتم بعد أن اتضحت الغاية من ارتمائه في حضن العنابية (المال): "...ليخرج الولد اللص، من الاختباء، خلفك، ويعلن عن نيته، فنعرف مع من نتعامل"<sup>(1)</sup>، فنعته بالولد يومئ إلى استخفاف الوهرانية به وتحقيرها له، وإضافة "اللس" للولد "كان لمقصد معين وهو تكثيف الدلالة والسخرية، فالولد اللص يحتاج إلى إعادة تأهيل وإعادة النظر في سلوكاته وتقويمها بشكل صحيح.

ومثال ذلك أيضا؛ فقد المومسات على حياة النفوس لأنها حازت على اهتمام نزلاء الماخور ومنهم حمود الجيدوكا فتنتعت بـ"البهاء"، تقول إحدى المومسات: "لقد بدأت عينه تحوّل على هذه البهاء. لست أدري لماذا لا يسموها موت النفوس"<sup>(2)</sup>، وفي حوار آخر تنتعت بـ"البصلة"؛ تقول إحدى المومسات أيضا: "...لو كانت هذه البصلة، حياة النفوس بحق. لما كان يهجرها بمثل هذه السرعة..."<sup>(3)</sup>، وهي ردود أفعال ساخرة مشحونة بمشاعر الحقد والاحتقار.

في رواية "نوار اللوز" يدور حوار بين النمس وصالح الزوفري، فينتقص النمس من شأن صالح الزوفري وينعته بالخروبة اليابسة، ويتغاضى عن ماضيه ويتناسى أنه أمام مجاهد صنيدي وبطل مقدم دوح الاستعمار، واعترافا بخطورته كتب فيه المستعمر ذات يوم: "عنصر خطير جدا"، يقول النمس: "شوف يا الخروبة اليابسة. هذا ملفك الكامل يا بطل أولاد بن عامر الهمام. النفاخة والكذب والرخص"<sup>(4)</sup>.

ويهين صالح الزوفري الميلود ولد السّي لخضر ويسخر منه فيلقبه بـ"الميلود بوخنونة" لما يستدعيه هذا اللقب من قذارة وعفونة إمعانا في احتقاره وإذلاله: "الميلود بوخنونة؟ أنت هنا، وبين يديك ملفات قدماء المجاهدين، والمستفيدين في الثورة الزراعية؟ ومكلف بإعادة

(1) المصدر نفسه: ص 150.

(2) المصدر نفسه: ص 71.

(3) المصدر نفسه: ص 72.

(4) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص 105.

الاعتبار لدمائنا التي شربتها الوديان واللّيل وجليد الفصول الشّتوية؟ شكون حطّك هنا؟" (1).

وفي رواية "عرس بغل" تصف حياة النفوس العنّابيّة وصفا ساخرا فتقول: "...العجوز الشّمطاء، تشتري الهزية لضرب صانعاتها أنا أخرج اليوم بالذّات..." (2). ويتكرّر وصف العنّابيّة بهذا الوصف السّاخّر من طرف خاتم الذي ادّعى عشقها، يقول: "...أريد أن أقول للعجوز الشّمطاء، العنّابيّة، إنني لم أعد لها، منذ هذه اللّحظة" (3). هذا ويُنعت الشّخص بـ "الشّيطان" (مفرد) لمكره وكيده وشرّه كقول الحاج كيان في خاتم (في الرّواية ذاتها): "الولد شيطان رجيم. كلب" (4)، ونفظة "كلب" كتّفت من دلالة السّخرية، وأضافت معنى ساخرا لعبارة "الولد شيطان".

وفي رواية "الزلزال" يستدعي السّارد لفظة "الشّيّاطين" (جمع)، ليضفي ملمحا ساخرا مشحونا بالرّفّض والاستهجان، فبو الارواح يصبّ جام غضبه على أصحاب مشروع تأميم الأراضي، وينعتهم بالشّيّاطين والملاعين ويّتهمهم بتبعيتهم لغيرهم (الرّوس) الذين يخطّطون لهم: "الشّيّاطين الملاعين، يخطّط لهم الرّوس بأدمغة إلكترونيّة. ينقلون عنهم خطّطهم حرفا فحرفا. لكن مهلا.مهلا. منطقتهم هذا، غير مستقيم، وفلسفتهم هذه مسطّحة كثيرا" (5)، وإضافة صفة "الملاعين" لـ "الشّيّاطين" أكّدت المعنى وكتّفت دلالة السّخرية وكشفت عن حقد بو الارواح ورفضه لمشروع تأميم الأراضي وأصحابه...

إذن؛ وخلاصة لما سبق، العنف اللفظي يتمظهر بعدّة أشكال مختلفة ومتعدّدة، بل ولا يتوانى عن إقحام الألفاظ العاميّة في النّص السّردي، ولا يتوانى عن خروقات تطرأ على جميع مستويات اللّغة ممّا يطبع النّص بطابع واقعي نابع من صميم المجتمع، كما يضيف على مدلولاته طابعا ساخرا.

(1) المصدر نفسه: ص 180 ، 181.

(2) الطاهر وطار: عرس بغل، ص 114.

(3) المصدر نفسه: ص 204.

(4) المصدر نفسه: ص 87.

(5) الطاهر وطار: الزلزال، ص 101.

ومن هنا يتبين أنّ اللّجوء إلى العنف اللفظي هو لأجل تحقيق هدف أوّل ويتعلّق بإثارة السّخرية في النّص، وهدف آخر ويتعلّق بإضفاء طابع إبداعى وجمالى لافت لانتباه القارئ ومثير لشهوة القراءة عنده، ودافع للتلهّف على تتبّع مسار الرّواية إلى نهايتها.

## 5) الحوار (Dialogue) والسّخرية:

يعرّف جبّور عبد النّور "الحوار" بقوله: "حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتناول شتّى الموضوعات، أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو من ينزله مقام نفسه كربة الشّعْر أو خيال الحبيبة مثلا. وهذا الأسلوب طاع في المسرحيّات وشائع في أقسام مهمّة من الرّوايات. ويفترض فيه الإبانة عن المواقف، والكشف عن خبايا النّفس"<sup>(1)</sup>، والظاهر أنّ الحوار يتخلّل بعض الفنون الأدبية بشكل لافت للتّظر، ويتعلّق الأمر بفنّ المسرحية على وجه الخصوص وفنّ الرّواية لما له من دور في عمليّة البناء والتّشكيل الفنّي لكليهما.

والحوار "من طرائق التّواصل القولي بين الشّخوص"<sup>(2)</sup>، كما أنّه "الأداة القصصيّة المتمثّلة في نقل الأقوال أو حكايتها"<sup>(3)</sup>، ويكون بين شخصيّتين فأكثر، كما يكون حديثا نفسيا خافيا على باقي الشّخصيّات ومعلوما ومعلنا أمام القارئ. وهو يخصّ جميع النّاس ولا يأبه باختلافهم، "بهدف تحقيق التّفاهم والتّواصل والاتّصال المادّي والمعنوي والرّوحي والإيديولوجي بينهم، وبهدف إنجاز المصالح والحاجات والأهداف العمليّة التي تتطلّبها الحياة"<sup>(4)</sup>، فهو يحمل غايات مختلفة ويحقّق التّواصل والاتّصال بمختلف مستوياته خاصّة إذا تحقّق التّوضيح والإبانة، فيحدث التّوسّع في عمليّة الفهم والاستيعاب ممّا يسهّل بلوغ الحوار مقصده.

(1) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، ص100.

(2) الصّادق قسّومة: طرائق تحليل القصّة، د ط، دار الجنوب للنّشر، د ت، ص212.

(3) المرجع نفسه: ص212.

(4) عثمان بدري: وظيفة اللّغة في الخطاب الرّوائى الواقعي عند نجيب محفوظ دراسة تطبيقية، د ط، موفم للنّشر والتّوزيع، الجزائر، 2000، ص169.

والحوار مكوّن مهمّ في الرواية والقصة معا، والنّص "يكتسب صفته الروائيّة والقصصيّة من عمليّة السّرد المتخلّلة بالحوار، بتبادل المواقع وإذا فقد النّص (سرديّته) فقد كونه الروائي" (1).

وتكمن أهميّة الحوار في كونه يمكن الشّخصيّات من أن تكتسب حرّيّتها في الكشف عن مستواها الفكري والثّقافي والاجتماعي، والتّعبير عن رؤاها ووجهات نظرها ومكامن نفسها "متحرّرة من وصاية السّارد" (2)، كما تُمكن القارئ من "فهم الشّخصيّة نفسيّا وذهنيّا بعيدا عن منظور السّارد، إذ الأخير في المشهد الحواري ناقل لخطابات الشّخصيّة، وهي خطابات تتعدّد فيها الرّؤى والمواقف" (3).

وقد يتمّ تطويع الحوار ليستوعب الأبعاد السياسيّة والاجتماعية والفكرية للأشخاص والأوضاع عن طريق الأسلوب السّاخر، الذي يعتمد على النّقد والفضح والاستخفاف والتّهكّم والهزل... الخ، وتُشكّل الأقوال ووجهات النّظر موضوعا حاسما في الاتّجاه نحو السّخرية، وخلق تأثيرات السّخرية في المتلقي، وهي رهينة بالمتلقي ومدى قدرته على غربلتها وفهم واستيعاب كل ما يستقبله منها.

ويمثّل الحوار عمود العمل الحكائي في الرواية الجزائرية وفي غيرها، ولكن الذي يعنينا هنا هو الحوار الساخر، وهذا الأخير لا تعدمه الرواية الجزائرية، بل ويطرّد ووروده فيها.

من المقاطع الحواريّة التي تقرّب المنظار من الواقع وتصورّ أزماته العميقة التي يبرز تحت وطأتها المجتمع بطريقة ساخرة ناقدة، مقطع حوار يورد في رواية "الزلزال" دار بين رجلين:  
" - حالة يا الطّاهر بن علي. إنهم يكدّسون. يكدّسون. هكذا مع اقتراب كلّ رمضان. الرّيت لا توجد منه قطرة في المتاجر. حوّلوه كلّهم إلى بيوتهم.

(1) سليمان حسين: مضمّرات النّص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، دط، اتّحاد

الكتاب العرب، دمشق - سورية، 1999، ص321.

(2) زهير مبارك: السّخرية في الرواية العربية، ص113.

(3) المرجع نفسه: ص113.

- والسמיד. والصّابون. تحوّلت البيوت إلى مخازن<sup>(1)</sup>.

فالحوار دار بين شخصيتين نكرتين عبّرتا عن موقفهما ممّا هو سائد من دون تدخّل الرّأوي، وتكرار الفعل "يكدّسون" يوميّ إلى مدى حرص النّاس - في عهد مضى - على اقتناء المواد الاستهلاكيّة قبيل شهر رمضان خوفاً من نفاذها لأنّ المواطن المسكين لم يعد يثق في الحالة الاقتصاديّة المتذبذبة ولا في خطابات المسؤولين في تحسينها، وما يكتّف دلالة السّخرية هي الجملة الأخيرة "تحوّلت البيوت إلى مخازن" التي ترسم مشهداً كاريكاتيرياً ساخراً تتفاقم حدّته يوماً بعد يوم.

ويُحمّل الحوار بوجهات نظر مختلفة من الطّرفين المتحاورين؛ أو أحدهما فيتفوّق أحد المتحاورين على الآخر ويسيطر على العمليّة الحوارية؛ كالحوار الذي دار في السّجن في رواية "الجازية والدراويش" بين الطيّب والشّاعر (رفيقه في السّجن):

- اسمي الطيّب.

- الطيّب لا يسجن!

- هل صحيح أنت شاعر؟

نظر إليّ بنظرات متسائلة تشوبها السّخرية، وقال:

- أنا شاعر شعارات!

- لم أفهم!

- ليس هناك ما يفهم.

قالها في شيء من الحزن وأضاف:

- عندما يريد أن يكون الإنسان نزيهاً ليس هناك مكان أفضل من السّجن!<sup>(2)</sup>.

إنّ النّص غنيّ بالإيحاءات السّاخرة التي تتهل من واقع السّجن، وما من شك أنّ فضاء السّجن أسهم في الوصول إلى قناعات ساخرة من الواقع تعبّر عن فلسفة الحياة "عندما يريد أن يكون الإنسان نزيهاً ليس هناك مكان أفضل من السّجن"، إضافة إلى ما يحفل به

(1) الطّاهر وطّار: الزلزال، ص96، 97.

(2) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، ص117.

النص الحوارى من محسنات بدعية (الطيب/الطيب، شاعر/شعارات) التي تضي على العملية الإبداعية فنية وجمالية تجذب القارئ من جهة وتحقق غرض السخرية من جهة أخرى...

كما نرصد أيضا الحوار الساخر الذي يحرك دفته طرف واحد، نحو وجهة خطط لها سابقا، ويتعلق الأمر بشيخ البلاغة (في رواية عرس بغل) الذي يسرف في شرح شاهد "بعيدة مهوى القرط" لأسبوعين، ويجري نقاشا مع طلبته حول الشاهد ليصل إلى مبتغاه:

- "...ماذا نقول في هذه الغادة؟"

- نقول طويلة العنق.

- لا يا حمار. ليست زرافة. ماذا نقول إذن؟

- بعيدة مهوى القرط يا سيدي؟

- أحسنت. أحسنت. هذه هي البلاغة. وهذا هو الجمال" (1).

وتكمن السخرية في كون هذا الشاهد أختير بعناية، ولطالما كان سبيل شيخ البلاغة للولوج إلى موضوع يروقه الخوض فيه، "ويغرق في وصف الجمال، ويحضر امرؤ القيس، وعمر ابن أبي ربيعة، وتحضر أوصاف الجياد والنوق والمحبيات" (2).

وكثيرا ما يتم استجلاء الدلالة الساخرة للحوار من خلال ألفاظ السخرية ومرادفاتها التي وظفت في الحوار (خاصة في رواية الجازية والدراويش)، مثل: "...قاطعه أحد الطلبة:

- لكتنا لم نأت لإسقاط الناس!

ضحك الأحمر ساخرا من سداجة رفيقه، وقال:

- أعتقد أن هذا السروال الذي تلبسه صافية، وتدخينها أمام القرويين لم يسخطهم بعد؟" (3)

(1) الطاهر وطار: عرس بغل، ص 29.

(2) المصدر نفسه: ص 29.

(3) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، ص 67.



فلفظة "ضحك" و"ساخرا" نستلهم منها الدلالة السّاخرة ويمكن الاكتفاء بعبارة "ضحك الأحمر ساخرا من سداجة رفيقه" والاستغناء عن العبارة التي تليها رغم ما تتضمنه من شرح وتوضيح، فلفظة السّخرية (معجم السّخرية) ومفرداتها تعدّ مؤشّرا يوحى بالدلالة السّاخرة للخطاب حتّى وإن لم تدل العبارات التي تليه على ذلك، فبمجرّد ذكرها يتحوّل الخطاب من خطاب عادي إلى آخر مفعم بالملاحم السّاخرة.

والملاحظ أنّ الحوار الذي يتخلّله سب وشتم يتواتر بشكل لافت للنظر في أغلب الروايات خاصّة في رواية "نوار اللوز"، ويرد باللّغة الفصحى وباللّغة العامية أيضا كالحوار الذي رافق الشّجار بين صالح الزّوفري وياسين (تابع السبائبي الإقطاعي):

- يا أنا يا أنت يا قوّاد السبائبي.

- اليوم انحي لك يماك<sup>(1)</sup>.

ورغم ما يتّسم به الحوار من بساطة وتلقائيّة فهو يثري النّص بدلالاته السّاخرة ويفتح مسارات أخرى في التّعبير.

وكثيرا ما يقوم السّب والشّتم على الامتساخ (الحنونة)، فصالح بن عامر الزّوفري في "نوار اللوز" يصطدم مع التّمس وجماعته من شرطة الحدود، ويدور بينهما حوار ينزع إلى منطلق القوّة والغلبة، إذ يمسخ الغالب (التّمس) المغلوب (صالح الزوفري) إلى كلب:

- توقّف يا كلب بني عامر.

- من أنت؟

- الكلب لا يسأل سيّده.

...

- صح يا ابن الكلب. عرفتك. ستدفعها غالية<sup>(2)</sup>.

و"الكلب" هو من أكثر الحيوانات التي نرصد حضورها (في مختلف الروايات) أثناء السّب والشّتم أو رفض سلوك ما أو وضع ما أو أمر ما؛ ممّا يناقض أو يخالف ما هو مأمول

(1) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص 139.

(2) المصدر نفسه: ص 227.

ومنشود... وهو نابع من عاطفة يائسة أو حاقدة أو متمردة ورافضة، ويمكن استجلاء ملامح السخرية والتّهكّم من خلالها سواء كانت مباشرة أم ضمنيّة... وفي تكرار هذا الوصف سخرية إضافية.

كما نرصد الامتساخ الساخر في الحوار الذي دار بين شيخ التّوحيد وطلّبتّه (في رواية عرس بغل)، إذ يسخر هذا الأخير من طلابه ويمتحن طريقة تفكيرهم ويسفّه آراءهم:

" - من خطر بباله شيء يُبده.

- ...سيّدي الشيخ.

- لا يا حصان.

- ...يا سيّدي.

- قلت لا.

- ....

- لا يا رأس البطيخ" (1).

فالطّالب يتحوّل إلى مسخ بمجرد إخفاقه في الإجابة عن السّؤال المطروح: حصان، رأس بطيخ...، ونرصد هذا الأمر في مثال سبق ذكره ويتعلّق بأستاذ البلاغة الذي يمسخ طلابه المخفقين في الإجابة إلى حيوانات: حمار... الخ، ولهذا الإجراء حمولات دلاليّة تشي بعدم اكتراث هؤلاء الشيوخ بأداب الحوار، أو بظرفهم وشغفهم بالهزل والدّعاية، أو بسعيهم إلى إضفاء روح مرحة على ما يقدّمونه من معارف لكي لا يملّ طلابهم، أو بغلظتهم والسخرية ممّن هم دونهم علما ومنزلة والمبالغة في استحقارهم...

ومن الحوار الساخر القائم على المغالطة، الحوار الذي دار بين التّمس وصالح الزّوفري في رواية "نوار اللّوز" بعد أن ألقى القبض على هذا الأخير بتهمة التّهریب:

" - هذا ملفك من وقت فرنسا. تعرف ماذا كتبوا عليه.

- ما يرضي فضولهم وما أرادوه هم.

(...)

---

(1) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص30.

إقرأ يا صالح ، يا زعيم أولاد بن عامر؟ لا تريد؟ إذن سأتولى أنا القراءة: Elément très dangereux

- ... ..

- ما رأي بطلنا الكبير؟

- كتبوه لأني كنت فعلا عنصرا خطيرا على وجودهم.

كان منهمكا في قراءة الملف. من حين لآخر تشرذ منه نصف ابتسامة سخرية صفراء.

- سجت يا صالح. قتلت. فأنت بكل بساطة مجرم خطير.

- خلط يا النمس. هذه أيام لخلاط. خلط. كانت الحرب وكنت أدافع عن هذه التربة.

الصدفة هي التي شاءت أن أبقى حيا.

(...)

- على الدولة أن تتبّه لخطورتك يا صالح وأن تضع حداً لتدميرك الاقتصاد الوطني. أنت عنصر خطير جداً..."<sup>(1)</sup>.

واللّافت للنظر والمثير للتّعجب هو: عبارة "هذا ملفك من وقت فرنسا"، وعبارة "Elément très dangereux"، وعبارة "أنت عنصر خطير جداً". وبقدر ما تفاجئ البطل فهي تريك القارئ الذي لا يتوقّع هذا الخلط والمغالطة والتواطؤ على طمس تضحيات كبيرة وتقزيمها، بإصدار حكم مماثل لحكم المستعمر، وتهميش الأبطال وتجريدهم من بطولاتهم وتضحياتهم...، إنّ النمس يعتمد على الملف القديم لصالح الزّوفري وينبّه على عبارة "عنصر خطير جداً" ويُبقي هذا الحكم سارياً عليه في زمن الاستقلال أيضاً، رغم اختلاف العهدين والزّمنين، فالبطل يُحاسب عمّا قدّم من تضحيات وبطولات في عهد الاستعمار رغم أنّها تستدعي الإعجاب والإشادة والاعتراف بالشّجاعة والبطولة، ويعدّ هذا الحوار من الحوارات الأكثر سخرية وإيلاماً لما يحمله من إيحاءات قائمة على فضح هيمنة الاستبداد السلطوي، وتجريد الشّخصيات من أبسط حقوقها رغم تضحياتها الكبيرة.

(1) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص 105 - 107.

من الحوارات الساخرة القائمة على عنصر المفارقة، الحوار الذي دار بين صالح الزّوفري أيضا في رواية "نوار اللوز" والميلود ولد سي لخضر، الذي يكشف عن تناقضات كبيرة، إذ يتساوى الوطني مع الخائن، وصاحب الحق مع الغاصب، والسيادة مع الاستعمار، والقيم الفاضلة مع القيم المتردّية:

"- عمي صالح، مالك ساهي في الحيط هذه صورة نابليون، منقوشة على الجدار من زمن الاستعمار. لا البلدية نزعته ولا نحن انتبهنا لها. هذه هي الدّنيا، زمن رايح، وزمن جاي، وكلّها دنيا واحدة.

- لو عرفت قسوة الزّمن الأوّل، كنت غيرت رأيك حتما في الصّورة. استفزاز للسيادة.  
- واش من سيادة يا عمي صالح. واش راح يتغيّر لمّا نطلع صورة نابليون؟ بيار راح، وموح جاء" (1).

وهذه المفارقات جعلت صالح الزّوفري ينتكس ويشعر بالاغتراب، ويحنّ إلى الشّهداء الذين غابوا وتركوا مكانهم شاغرا للأندال الذين استفادوا من فيء الاستقلال، وقبل ذلك كانوا في طبيعة من حارب الأحرار:

"- الميلود ولد السّي لخضر؟ يا ربي واش هذا؟ وصلت حتى هذا المكان؟ خرجناكم من الباب دخلتم من الثّاقّة.

- زهرنا. الدّنيا تدور، واش تحب عمي صالح؟  
مسح عينيه أكثر.

- الميلود بوخونة؟ أنت هنا، وبين يديك ملفّات قدماء المجاهدين، والمستفيدين في الثّورة الزراعيّة؟ ومكّلف بإعادة الاعتبار لدمائنا التي شربتها الوديان والليل وجليد الفصول الشّتوية؟ شكون حطّك هنا؟

- ما تقوليش بوخونة يا عمي صالح. اليوم كبرنا واستعلتتا.  
- الميلود ولد البارح يقيم ناس المكحلة والفروسيّة والتّضحية؟ واش من زمن أكحل هذا؟ أين كان مختبئا ومن أين أتى؟ ياه يا ولد السّي لخضر، البارح تذبحني وتذبح والديك

---

(1) المصدر نفسه: ص180.

واليوم تقيّم مقدار قدرتي على التّضحية من أجل التّربة التي سحقتنا وتجازيني أو تعاقبني؟<sup>(1)</sup>.

وتكمن السّخرية والتّهكّم في تلقيب الميلود ولد السّي لخضر بـ "الميلود بوخنونة" وهي كلمة توحى بالقذارة والقرف (كما تمت الإشارة إلى ذلك فيما سبق)، استصغارا له وتحقيرا لذاته وتحطيمًا لأناه، فالغيظ الذي اعتمر في قلب صالح الزّوفري لعلمه بماضي الميلود هو الذي أفرز الحقد عليه وقذفه بهذه الصّفة، فصورة الميلود لا تكاد تغيب عن مخيلته، الميلود الذي أفرغ مثانته على أمّه العجوز وتواطأ مع الاستعمار، بات يشغل منصبا في دار البلدية ويتحكّم في مصائر النّاس، في حين بطل الثّورة عاطل عن العمل ويتوق لتحقّق مشروع الثّورة الزراعيّة وإلى فرصة عمل في مشروع السّد الذي طال انتظاره، ومن السّخرية المثيرة للتّعجب أنّ ماضي البطل التّليد وشهادة المستعمر "عنصر خطير جدا" ظلّا حجر عثرة أمام تحقيق آماله:

"سمحوا لك بالتّسجيل في قائمة عمّال السّد لكنّ الثّورة الزراعيّة قالوا...

إيه كملّ، ماذا قالوا...؟

- قالوا إنّ ماضيك يكتتفه الغموض. وقد وصلتني نسخة مصوّرة من ملفك القديم التي كتب فيها...

- من وقت الاستعمار؟

- ما قالوش.

- واش كتبوا إذن؟

- ملف يعلّق إلى إشعار آخر لأنّه... Elément dangereux

- إيه... ما عليهش... كنت غالط؟ حسبت البلاد استقلّت.

- والله يا بابا صالح هم الذين قلّعوك من القائمة.

(...)

---

(1) المصدر نفسه: ص181.

- أنت هنا يا الميلود يا ولد السي لخضر؟ أنت هنا، وبين يديك مصائرنا؟ فأنت صاحب الشأن؟ الدنيا ولات مجنونة وإلا حنا اللي ماعرفناش كيفاش نتعامل معها؟

- يا عمي صالح، يمكن ما فهمتيش. اسمك مقيّد مع عمّال السّد. المشكل يتعلّق فقط بالتّورة الزراعيّة. التّورة الزراعيّة والاستفادة من امتيازات قدماء المجاهدين، فأنت تحتاج إلى وثائق أخرى وإثباتات رسميّة. في العاصمة لا تتفع معهم العواطف. لا يعترفون إلاّ بالأوراق والوثائق. أنت عارف هذا الشّيء.

"إثباتات رسميّة؟"

...

- لو كنت أريد إثبات نضالي بورقة، ونزاهتي، ما انتظرت هذا الوقت. ولفعلت ذلك يوم نزلت من الغابة أوّل مرّة، عندما كانت الفوضى تعمّ البلاد والنّاس يهجمون على المدن والبيوت وينهبونها بيتا وبيتا ودربا دربا. لا يا الميلود أنا لم آت من أجل هذا<sup>(1)</sup>.

ونلمح في هذا الحوار الطّويل توظيف اللّغة العاميّة بشكل مثير للانتباه، ممّا يعكس المستوى الثّقافي لكل من الشّخصيّتين وطريقة تفكيرهما، أضف إلى ذلك "عدم تكافؤ المتخاطبين في الخلفيّة الثّقافيّة التي ينطلق كل واحد منها لبناء طريقته الحواريّة، ذلك أنّ الميلود يعتبر صالح بن عامر مجردّ باحث عن العمل ضمن مشروع التّورة الزراعيّة، في حين أنّ صالح تحرّكه نوازع أخرى أعمق من مجردّ جري وراء عمل يسترزق من ورائه، فالسّيّاق يدلّنا على أنّ جواب صالح "من وقت فرنسا" هو في الحقيقة جواب تعجّبي لأنّ الميلود استدلّ من ملفّه القديم الذي سجّله الفرنسيّون عنه، وكأنّ صالح ينبّه إلى ضرورة الانتباه إلى هذا الخطأ الجسيم، لكنّ الميلود لم يفهم قصده..."<sup>(2)</sup>.

ومن أمثلة الحوار السّاخر المبني على الجمل القصيرة والمقتضبة، الحوار الذي دار في رواية "الجازية والدراويش" بين إمام القرية وصافية، الطّالبة المتطوّعة والمتحرّرة القادمة من

(1) المصدر نفسه: ص181، 182.

(2) سعد بولنوار: قراءة سردية في رواية "نوار اللّوز" لواسيني الأعرج، مجلّة مسارات، ع2، مديرية الثّقافة، الجلفة - الجزائر، 2008، ص46.

المدينة إلى الدّشرة: "هل لك أب؟" - "نعم". - "ماذا يعمل؟" - "معلم". - "ماشاء الله ! هل لك أمّ؟" - "نعم". - "ماذا تعمل؟" - "حلاّقة".

قال: "اندهشت عندما قالت لي إنّ أمّها تعمل حلاّقة" كررت السّؤال: "قلت حلاّقة؟" - "نعم، حلاّقة". - "للرجال؟".

قال: "ابتسمت وقالت: "لا، للنساء". - "النساء يحلقن رؤوسهن في المدينة؟" - "نعم". "أمّك تلبس السّروال مثلك؟" - "أحيانا". - "تدخّن مثلك؟" - "لا. أمّي لا تدخّن..."<sup>(1)</sup>.

نلاحظ أنّ أغلب الأجوبة تميّزت باقتضابها ومباشرتها، والجواب يرد بقدر السّؤال لغياب التّفسير والشّرح والتّعليل في هذا المقطع الحواري، والأسئلة غالبا ما ترد بلهجة ساخرة تروم إلى الاستهزاء من الطّالبة المتطوّعة والسّخرية من أهل المدينة - عموما - الذين يعيشون تحرّرا لا يحفل بالعادات أو الأعراف التي يقدّسها أهل الدّشرة والرّيف كما يعتقد إمام الدّشرة، والسّارد يُعلّمنا قبيل بداية الحوار إلى السّمة التي تميّز الحوار وهي السّخرية، يقول: "أمّا إمام القرية فحكى حكاية طريفة عن صافية، في حوار ساخر خفيف"<sup>(2)</sup>.

قد يتداخل الماضي مع الحاضر والخيالي مع الواقعي في الحوار؛ كأن يتم استحضار الشّخصيّات التّراثيّة والتّحاور معها فيتماهى الواقع مع التّراث وينتج نص جديد بدلالات جديدة ساخرة مثل: الحوار الذي دار في رواية "نوار اللّوز" بين صالح الرّوفري والجازية، وفيه يمسّخ صالح الرّوفري أبا زيد الهلالي إلى بغل:

" - أحيانا أزعل منك. ألم تجدي غير بغل...

- لماذا سكت؟ أكمل. بغل الهلاليين أبو زيد الهلالي.

- لست زعلانة منك. أنت تخطئ يا صالح في حق النّاس. أبو زيد ليس بغلا. أحببت شجاعته. كان بطلا مغوارا ولكنّه كان مرتزقا، هذا كل ما في الأمر.

(...)

(1) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدرأويش، ص74.

(2) المصدر نفسه: ص73، 74.

- لأني أحبك يا صويلح بن عامر. لأنك من دمي. دم الأيتام. فأنت واحد من يتامى بني هلال الذين هربوا معي حين تيّمت فعشقتك بشغف...
  - وماذا يمكن أن تفعلني من أجل ناس البراريك؟
  - الموت معك وفي صفك إذا كان ولا بد.
- كلامك يا الجازية كبير في هذا المساء. قريب من كلام الأنبياء والشهداء. لكن... بغل الهالبيين..."(1).

استحضار شخصية الجازية والتّحاور معها في أمور تتعلّق بالماضي وأخرى بالحاضر، وتبادل العتاب ووجهات النّظر، شكّل مشهداً حوارياً غنياً بالدلالات المباشرة والمضمرة، وامتساح شخصية أبي زيد الهلالي إلى بغل واستصغاره أضفى ملمحاً ساخراً على المشهد الحوارى.

كما يقوم الحوار الساخر على استنكار سلوك معيّن والاستهزاء من صاحب هذا السلوك، مثل الحوار الذي دار في رواية "عرس بغل" بين المومسات واستنكارهنّ تعلّق العنابية (صاحبة الماخور) بخاتم (عشيق حياة النفوس سابقاً) واستهزائهنّ منها:

"- المعلّمة فسخها ربي.

- أترين، في آخر عمرها تعشق.
- ومن تعشق؟ تعشق هزياً، يحب غيرها.
- رسم حياة النفوس الموشم في كتفه يسميه: خاتم.
- أترين. تسكره وتقوده إلى حجرتها."(2)

المومسات ينكرن العلاقة بين العنابية وخاتم خاصة وأنّ الرجل يعشق أخرى، فهنّ لا يستوعبن الأمر ويرينه يتجاوز أعراف الماخور ويشدّ عمّا هو صواب، وعبارة "فسخها ربي" فيها سخريّة وتهكم واضح وخروج عمّا هو مألوف، فالعنابية تحوّلت إلى مسخ غريب مشوّه بسبب فعلتها هذه.

(1) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص153، 154.

(2) الطاهر وطّار: عرس بغل، ص70.



إنّ الحوار من أهمّ المكوّنات التي يقوم عليها النّص السّردّي، ولم يتم التّطرّق إليه بصفته تابعا للزّمن - كما هو الحال في المقاربات البنيويّة - وكأحد تقنيّات إيقاع السّرد وعلى وجه التّحديد "المشهد"، وإثما بصفته خطابا للشّخصيّات، وكان غرضنا هو استكناه عنصر السّخرية من الحوار وتتبع تجليّاتها عبر مستويات مختلفة، قد تتعلّق بالشّخصيّات المتحارة معا أو بأحدهما...

## (6) سخرية العنوان (في العتبات النّصية والسّخرية):

إنّ ما يستوقف المتلقي أوّل وهلة قبل ولوجه عالم النّص الدّاخلي هو "العنوان"، وإذا بحثنا في التّاريخ الأدبي والنّقالي نجد العنوان ظاهرة فنّيّة قديمة "تضرب بجذورها في عمق الثقافة الإنسانيّة، فقد وصلتنا كتب معنونة قبل التّاريخ الميلادي بقرون، وفي مجالات مختلفة، في الفلسفة والأدب والسّياسة وغيرها" (1)، وإن لم يحظ الموروث الشّعري العربي - إلا فيما قل - بحظ في هذا المجال، طبعاً إذا استثنينا بعض العناوين كالمعلقة واليتيمة والمذهبة وحتى بعض الأسماء المتعلّقة بحرف الرّوي (2).

هذه العتبة (العنوان) التي يتم تجاوزها للمرور إلى فضاء النّص تشبه الفخ الذي يمارس الغواية والسّلطة على القارئ، فيستقطب فضوله ويجبره على تصفّح الكتاب ويورّطه في عمليّة القراءة. ويتوقّف ذلك - طبعاً - على قدرة المبدع ومهارته في تفخيخ العنوان وشحنه بالإثارة والإغراء والغرابة...

---

(1) عبد الوهاب راجي: حول ظاهرة العنوان في ديوان عصر الشهداء لنجيب الكيلاني، مجلّة المشكاة، س6، ع23، المغرب، 1996، ص144.

(2) نظراً لما تكتسبه العتبات النّصية وغير النّصية من أهميّة في استجلاء دلالات النّص كان من الضّروري المرور عليها، فأما بقيّة العتبات كحجم الكتاب وقطاعه وغلافه وما يحتوي عليه من صور؛ بالإضافة إلى الفضاء الطّباعي ونوع الخط وحجمه وبعض الرّسومات التي تتخلّل المتون الرّوائية المتعدّدة، فقد آثرنا عدم المرور بها لكي لا نطيل ونتوه مع تعدد طبعايات الرّوايات المختارة والتي بلغت الخمس روايات، ولذلك اكتفينا بالعنوان الرّئيسي لكل رواية لا غير..

وَيتمظهر العنوان في أشكال عدّة؛ وللمبدع أن يختار الطريقة الأنسب التي يوقع بها القارئ، فقد يكون طويلاً فيساعد "على توقّع المضمون الذي يتلوّه" (1)، وقد يكون قصيراً "وحيثُذ، فإنّه لا بد من قرائن فوق لغويّة توحى بما يتبعه" (2)، وأياً كان - طويلاً أو قصيراً - فهو بمثابة نص مختصر، يتعامل مع نص مفصّل... يعكس كل أغواره وأبعاده (3).

كذلك العنوان من المفاتيح الأولى التي تفتح مغاليق النّص (4) وتعكس هويّته "التي يمكن أن تختزل فيها معانيه ودلالاته المختلفة، ليس هذا فحسب، بل حتّى مرجعيّاته وإيديولوجيّاته..." (5)؛ ولذلك تعدّدت وظائفه الفنّيّة (6) (الوظيفة الوصفية/التفسيرية، الوظيفة الجماليّة، الوظيفة الإشهارية الإغرائيّة...)، هذه الوظائف "تتجاوز دائرة الوظائف البرجماتيّة، ممثلة في لفت الانتباه والإخبار والإعلام، فهي تفسّر طبيعة الاتجاه الفنّي للكاتب، كما تؤشّر لخصائص النّوع الأدبي التي تبدو أكثر بروزاً عند هذا الأديب أو ذاك. والأهم من ذلك أنّها تستطيع - إذا أحسنّا استثمارها - أن تكون مؤشراً أولياً مهماً تستقطب داخله آفاق البنية الدلاليّة المركزيّة أو الأساسيّة التي يقوم عليها البناء الروائي" (7).

- 
- (1) محمّد مفتاح: ديناميّة النّص. تنظير وإنجاز، دط، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الدار البيضاء - المغرب، 1987، ص72.
- (2) المرجع نفسه: ص72.
- (3) بلقاسم دفة: علم السيمياء والعنوان في النّص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل السيمياء والنّص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000، ص42.
- (4) ينظر عثمان بدري: وظيفة اللّغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، ص28.
- (5) المرجع نفسه: ص81.
- (6) ينظر شادية شقرون: سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح) للشاعر د عبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل السيمياء والنّص الأدبي، ص271، 272.
- (7) المرجع نفسه: ص30.

والواقع أنّ ظاهرة العنوانية بدأت تستقطب اهتمام الدارسين و"بدأت تشغل حيّزا استثنائياً في الدرس النقدي الحديث، إذ تكشف عن إمكانات خطيرة في فهم النصّ وتأويله، وأظهرته الدراسات الحديثة مفتاحاً تأويلياً كاشفاً، تبقى أيّة دراسة نقدية للنصّ الإبداعي ناقصة من دون معانيته والنظر إليه بجديّة توازي النظر إلى النصّ" (1). ومن ثمّ صار العنوان علماً قائماً بذاته أصطلح على تسميته بـ: "علم العنوانية" أو "علم العناوين" (titrologie)

تشغل السخرية حيّزا لا يستهان به في الكثير من العناوين الروائيّة، ذلك أنّ السارد من خلال العنوان يبيّن - في الغالب - رسالات مشفرة، تحتاج إلى ذكاء متوقّد لفكّها، وعادة ما يميّز هذا النوع من العناوين بالكثافة الدلاليّة والإحالة إلى احتمالات كثيرة تتعالق بالنصّ الحكائي ومقصديّة السارد، الذي يسعى إلى صياغة العنوان بطريقة تريك القارئ وتستفزّه وتفاجئه وتخيّب كلّ توقّعاته... إنّ العنوان السّاحر مراوغ منفتح على العديد من الدلالات يصعب في بعض الأحيان الإمساك بدلالاته السّاحرة، سواء تعلّق الأمر بالعناوين الرئيسيّة أو الفرعيّة، وقد حاولنا تتبّع تجلّيات السخرية من خلال العناوين الرئيسيّة للروايات المدروسة، حتّى لا يتشعب البحث أكثر، على أمل تتبّع هذه الظاهرة في العناوين الرئيسيّة والفرعيّة في دراسة مستفيضة أخرى خارج إطار هذه الدراسة.

ولاستجلاء ما ينطوي عليه العنوان من سخرية - في الروايات المدروسة - كان لا بدّ من تتبّع المعنى الدلالي والتّركيبي للعنوان الرّئيسيّ أوّلاً ثمّ إظهار مدى ارتباط العنوان بالرواية واستخراج مواطن السخرية فيه.

## 1- سخرية العنوان في رواية "الزّلزال":

جاء في لسان العرب: الزلّزلة والزلزال: تحريك الشّيء، وقد زلّزله زلّزلة وزلّزالا (...)  
وقال أبو إسحاق في قوله عزّ وجل: إذا زلّزلت الأرض زلّزالها؛ المعنى إذا حُرّكت حركة

---

(1) محمّد صابر عبيد: إشكاليّة العنوانية بين القصد وجماليّة التلقّي، مجلة الموقف الأدبي، ع374، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2002، ص 182. الموقع:

<http://www.awu-dam.org/mokifadaby/374/mokf374-022.htm>

شديدة، والقراءة زلزالها، بكسر الزاي، ويجوز في الكلام زلزالها" (1)، فالزلال يكون بمعنى الحركة الشديدة التي تتخلخل معها الموازين...

عنوان الرواية "الزلال"؛ وهو كما نلاحظ عنوان مفرد، لكنّه يختزل العديد من الدلالات، رغم أنه يُوهم بدلالة واحدة لأوّل وهلة، وهي الزلزال الذي يحرك الأرض ويدمر المدن والقرى... الخ، ويخلف خراباً فادحاً وكوارث مأساوية لا حصر لها في العباد والعمران ومختلف المنشآت...

تتحدّد الدلالة في العنوان بشكل مركز ومكثّف، لكنّه ظنيّ منفتح على ما لانهاية له من التّأويلات، وما يحد هذه التّأويلات ويحصرها في قراءات هو المتن النصّي وتفاصيل العمل السردّي؛ ولذلك عند الرجوع إلى النصّ الروائي نلفي العنوان مشحوناً بدلالات مختلفة، منها:

- الزلزال يؤشّر للتغيير الكبير الذي مسّ مدينة قسنطينة ومختلف مظاهر الحياة فيها، ويشي بالاختلال الحاصل في البنية الاجتماعيّة والاقتصاديّة فيها، ونرصد هذا الأخير في المقابلات بين الماضي والحاضر التي ولدت مفارقات عديدة تسخر من الوضع الراهن، منها ما يتعلّق بزيادة عدد السكّان (2)، ومنها ما يتعلّق باكتظاظ المنازل (3)، ومنها ما يتعلّق بالأماكن الحضريّة مثل "المقاهي"، "المطاعم"، "الفنادق"، "المحلّات"... الخ، والتّغيير الذي طرأ عليها مقارنة بالماضي (4)، ومنها ما يتعلّق بالأشخاص ذوي المكانة الاجتماعيّة والجاه، والتّغيير العظيم الذي طرأ عليهم وعلى مسار حياتهم، مثل بالباي - صديق بو الأرواح القديم - الذي كان يُشار إليه بالبنان، تغيّرت هيأته وشكله (5)، والأمر ذاته يقال عن مطعمه الفاخر، الذي تحوّل إلى مطعم بسيط وحقير يرتاده الفقراء والمستضعفون

---

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج3، دط، مادة زلل، ص41.

(2) ينظر الطاهر وطّار: الزلزال، ص14.

(3) ينظر المصدر نفسه، ص27، 28.

(4) مثل التّغيير الذي طرأ على المقاهي، ينظر المصدر نفسه، ص71، 194، 195.

(5) ينظر المصدر نفسه: ص24.

والمهمّشون بعد أن كان مقتصرًا على عليّة القوم (1)، والأمر نفسه يقال - أيضا - عن "نينو" صاحب الحل والرّبط في الماضي؛ الذي تردّت حاله في الحاضر ويات يعرض سلعته المتواضعة على المارة ويستجديهم لشرائها (2)...

ومنها ما يتعلّق بطبائع النّاس (3)؛ كقول بو الأرواح: "النّساء السّافرات أكثر من المحتجّبات بهذه الملاءات السّوداء، عيون النّساء وخاصّة الشابات والأوانس نهمة.." (4).

ومنها ما يتعلّق بمشروع الثّورة الزراعيّة الذي يرمي إلى انتزاع الأرض من مالكيها وتوزيعها على من يخدمها، وبو الأرواح أحد المتضرّرين، وقد اتّبّع أسلوب المراوغة والتّحايل على الدّولة بتوزيع أراضيه على أقربائه المتواجدين في مدينة قسنطينة... وغيرها من التّغييرات التي مسّت جوانب مختلفة من الحياة في مدينة قسنطينة...

إذن؛ هناك اختلاف كبير بين الماضي والحاضر، لقد اختلّت الموازين واختلفت الأوضاع عن سابق عهدها، تغيّر كلّ شيء وحدث زلزال عميق غير إلى الأسوأ كل ما كان مألّوفا حسب اعتقاد بو الأرواح.

- ويتضمّن الزّلال دلالات أخرى منها؛ الزّلال إحساس داخلي، وهو يُلازم بو الأرواح ولا يفارقه منذ وصوله إلى قسنطينة؛ يقول: "الزّلال الحقيقي إحساس" (5)، وهو نفسي لا يشعر به إلا صاحبه نتيجة المفارقات الكبيرة التي لم يستطع استصاغتها. ويوافق في ذلك صديقه بالباي الذي يقول: "الزّلال الحقيقي إحساس" (6)، وله فلسفته الخاصّة المتعلّقة بهذا الأخير، يقول: "الزّلال يحدث مرّة واحدة يا سيّ "بو الأرواح". لكن هناك من يحسّ به

---

(1) ينظر المصدر نفسه: ص 23.

(2) ينظر المصدر نفسه: ص 89.

(3) ينظر مصطفى فاسي: دراسات في الرّواية الجزائريّة، ص 31.

(4) الطّاهر وطّار: الزّلال، ص 33، 34.

(5) المصدر نفسه: ص 35.

(6) المصدر نفسه: ص 29.

قبل حدوثه، وهناك من يحسّ به أثناء حدوثه، وهناك من يحسّ به بعد حدوثه بزمن يطول أو يقصر. الزلزال الحقيقي إحساس" (1).

ما دام الزلزال إحساسا فـ"بالباي" يعتقد بحدوثه منذ زمن بعيد. يقول: "أحسست بالزلزال، يوم كان الرّعاة والحفاة والعراة يدخلون من الرّيف والقرى ليقتلوا الأسياد هنا ويخرجوا. يومذاك أحسست بالزلزال الحقيقي (...)" (2)، وهو يتّفق مع بو الارواح في أنّ التّغيير الذي طال مدينة قسنطينة كان بمثابة زلزال أنهى نبض قسنطينة الأصيلة، ويقول: "قسنطينة الحقيقيّة انتهت. أقول. زلزلت زلزالها. لم يبق من أهلها أحد كما كان. أين قسنطينة بالباي وبالفقون وبن جلول وبن تشيكو وبن كرامة؟ زلزلت زلزالها. زلزلت زلزالها وحلّ محلّها قسنطينة بو فنارة وبو الشعير وبو الفول وبو طمين وبو كل الحيوانات والنباتات" (3).

ويتجاوز بو الارواح الإحساس الدّاخلي بالزلزال أو المعنى المجازي له والمتعلّق بالتّغيير، إلى ترقّب الزلزال الواقعي المحسوس؛ يقول السّارد على لسان بو الارواح: "الزلزال إحساس، يتقدّم أو يتأخّر أو يكون في حينه. بالباي أحسّ به. نينو أحسّ به. سعدان يحسّ به. وأنا؟ أنا أنتظره..." (4).

- وقد يحافظ الزلزال على معناه الحقيقي الواقعي، وهو الزلزال العظيم الذي يتوقّع حدوثه بو الارواح بل ويأمل حدوثه من أعماق قلبه، فيودي بمدينة قسنطينة وساكنيها، يقول: "لكن زلزال هذه المرّة كبير كبير جدّا. سيشمل الدّاخل والخارج، سيكون كما وصفه سبحانه جلّ وعلا" (5)، ويستتجد بالأولياء الصّالحين ويدعوهم لإحداث زلزال عظيم يودي بالمدينة وساكنيها. يقول: "يا صاحب البرهان يا سيدي راشد.. قل كلمتك. حرّكها

(1) المصدر نفسه: ص29.

(2) المصدر نفسه: ص29.

(3) المصدر نفسه: ص28.

(4) المصدر نفسه: ص113.

(5) المصدر نفسه: ص28.

بهم وبفسقهم وفجورهم.. الزلزال الحقيقي إحساس، كيف لم يتيقظ الإحساس بالزلزال في نفسي سوى الآن؟" (1)، ويستثني الصالحين (وهو واحد منهم) وهم ملاك الأراضي والسكان الحضريين فيقول: "أحمها يا سيدي مسيد، كما كنت تحميها باستمرار. أراف بالأبرياء الذين عليها، وعباد الله الصالحين الذين فوقها، والأخيار والشرفاء الذين مازالوا فيه. وأرحها من الرعاع الذين يدسسونها بأبدانهم النجسة وبأفعالهم النكرة" (2).

وغالبا ما يسترسل بو الأرواح في وصف الزلزال المرتقب، موظفا بعض النصوص التي تتناص مع بعض الآيات القرآنية؛ مثل قوله: "تذهل المرضعة عما أرضعت. تضع ذات الحمل حملها. ترى الناس سكارى وما هم بسكارى. ينسى الناس الزيت والسكر والقهوة والصابون والسميد والبيع والشراء، والسرقعة أيضا، تنفتت الصخرة، وتفتح الفجوات في كل مكان، وتلتهب النيران ثم يهدأ كل شيء" (3).

كما يتبعه ببعض القصص الخرافية الشعبية المتعلقة بصاحب الدابة والدابة والقدر التي تغلي فوقها، ويرمى فيها المذنبون والمخطئون والبدو الذين استوطنوا مدينة قسنطينة. يقول: "يوم تقوم القيامة، يخرج صاحب الدابة. دابته ذيلها في المشرق، ورأسها في المغرب. عليها قدر مثل الأرض سبع مرات، فيها ماء يغلي، يمدّ صاحب الدابة يده ويتناول أصحاب الأفعال السيئة ليقذف بهم في قدره... ابدأ يا صاحب الدابة بسكان قسنطينة الجدد، الذين يثقلون كاهل صخرتها، ويتسببون في زلزالها. ابدأ بكل صاحب بدعة يا صاحب الدابة" (4).

- ونرصد دلالة أخرى للزلزال نستشرفها ضمينا في آخر الرواية، تشي بزلزال آخر متعلق ببو الأرواح، فانهياره وتلاشيه وحالة الهذيان والجنون التي اعترته... تشي بحيرته لضياح موقعه في ظلّ التغيرات الاجتماعية والاقتصادية الجديدة، نتيجة تعصبه للقديم ورفضه التام لقيم الحياة الجديدة، وفي الواقع هذا يشير إلى تضعف موقع طبقتة من جراء هذا التغيير

(1) المصدر نفسه: ص35.

(2) المصدر نفسه: ص47.

(3) المصدر نفسه: ص113.

(4) المصدر نفسه: ص52.

وفيه استشراف لنهايتها أيضا. وبذلك "يصبح (بو الارواح) رمزا لطبقة مضادة بصدد الاحتضار على الأقل أثناء زمن كتابة النص، الذي يبشّر بموت إيديولوجيا الإقطاع الزراعي في الجزائر" (1)، فمن "بين معاني "الزّلزال" عنوان الرواية، زلزال الإقطاع، وتصدّع البنية الاجتماعية، مع مشروع الثورة الزراعيّة (...) (2).

إنّ عنوان الرواية يختزل العديد من الدلالات منها ما يتعلّق بمعناه الحقيقي ومنها ما يرتبط بمعاني أخرى حقيقية وغيرها مجازيّة غير حقيقية، وظّفها السارد وانطلق فيها من منطلق إيديولوجي (3)، ليعبر عن صراع إيديولوجي حاد بين إيديولوجيا الإقطاع والتحوّلات الاجتماعية والاقتصادية في مرحلة معيّنة من تاريخ الجزائر.

وهذا ما لا يستطيع القارئ إدراكه قبل قراءة الرواية، إذ يتوقّع أنّ المقصود هو الزّلزال الحقيقي الذي يحرك الأرض فتهتز مخلفة أضرارا جسيمة، فالعنوان مخاتل أوقع القارئ في فخّ التوقّع الخاطئ لتشعبه إلى العديد من المعاني، وخيّب أفق انتظار القارئ وكأنها سخرية مبطنّة من القارئ... فالعنوان يفاجئ القارئ ساخرا ومستخفا من توقّعه الخاطئ، خارقا منطق المدلول الواحد لكثافته الدلاليّة.

## 2- سخرية العنوان في رواية "عرس بغل":

**البغل (Mule):** "هو ذلك الحيوان الخلاسي نسلُ فحل الخيل من الحمارة، ونسل الحمارة من الفرس، ويقال إنّ أوّل من أنتج هذا الحيوان الهجين هو قارون. ويضرب المثل بحجم رأس البغل وقضيبه، وطول عمره بسبب عفته وعقمه وعناده، وغير ذلك من الصّفات" (4).

(1) إدريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 178.

(2) مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، ص 29.

(3) ينظر: بادي مختار: إستراتيجية العتبات عند الطّاهر وطّار: مجلة التّبيين، ع 33، 2009، ص 71.

(4) عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، دط، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، 2009، ص 210.



عنوان الرواية "عرس بغل" وهو عنوان ذو تركيب إضافي، مؤسس على مفارقة دلالية بارزة، وهي "مفارقة تجعل المجاورة التركيبية مثيرة للدهشة" (1)، فاللفظتان (عرس) و(بغل) متجاورتان تركيبياً لكنهما متنافرتان دلاليًا.

لقد عنونت الرواية بعنوان غريب صادم للقارئ، والمتمعن في هذا العنوان يدرك أن الغاية منه في المقام الأول هي السخرية، لما ينطوي عليه من مفارقة، فالعرس خاص بالإنسان وفيه فرح وبهجة وولائم واحتفالات...، والبغل حيوان غير عاقل لا تناسبه مثل هذه المظاهر والسلوكيات البشرية، لمنافاتها للعقل والمنطق، وحتى وإن سلّمنا بالعرس فالبغل لا يتناسل مع غيره وما من جدوى من تزويجه لعقمه وعفته.

إن الراوي يستفزّ القارئ ويثير تعجبه واستنكاره بهذا العنوان المربك المثير للدهشة والاستغراب، والمنفتح على دلالات ساخرة نستجليها من مضمون الرواية.

تتحدث الرواية عن عرس أزمعت العنابية على إقامته في ماخورها بتدبير من الحاج كيان، فالعنابية أغرمت بخاتم وأصيبت بنوبة جمع المال بغية إنفاقه على عشيقها، تصرّح بهذه الرغبة الجامحة للحاج كيان: "أنا في حاجة إلى نقود أكثر. إلى مزيد من النقود. لن تكفيني عشرون عاهرة، ولا عشرون بيتا، لن يكفيني سكان هذا البلد. لا جيشها ولا طلبتها، ولا عمّالها. لا أريده يشعر بالحاجة أبدا. أبدا" (2)، وتقول: "أريد نقودا. نقودا كثيرة جدا يا الحاج كيان. أريد أن لا تنقطع عليّ النقود إطلاقا" (3)، وتبوح للحاج كيان بنيتها في استبدال العاملات لديها؛ تقول: "لأبد من استبدال العاهرات كلهن عدا حياة النفوس والوهرانية. أنت مكلف من الآن بالبحث عن ثماني عشرة فتاة في جمال حياة النفوس. أريد أن أجلب كل الأعيان إلى محلي" (4)، فيشير عليها الحاج كيان بإقامة عرس لتحقيق آمالها، فتتحمس للفكرة، وتعدّد العزم على إجراء عرس كبير يرضي نهمها في جمع

(1) زهير مبارك: السخرية في الرواية العربية، ص 162.

(2) الطاهر وطّار: عرس بغل، ص 86.

(3) المصدر نفسه: ص 88.

(4) المصدر نفسه: ص 88.

المال، تقول: "عرس بغل. ستحضر عنابة وقسنطينة وسطيف والأغواط والجلفة والأصنام ومليانة. هذه جميعا شاركتُ في أعراسها، بأجمل البنات اللاتي كنَّ في محلي، وبكلِّ الأعيان الذين كانوا في قبضة يدي. علينا أن نتَّصل بالجميع. من الشَّرْق إلى الغرب، وستكون المشاركة في عرس بمحل ذي ستَّة أبواب مثل محلي هذا شرفا للجميع" (1).

إنَّه عرس غايته جمع المال لا غير، ومن الضَّروري التَّستَّر على هذا المقصد. يقول الحاج كيان: "يجب أن يكون هناك حج. أو ختان، العرس يجب أن يكون له وجه حقيقي" (2).

فتجيبه العنَّابية: "موسم الحج فات. وحينئذ لم يبق أمامنا سوى الختان، الفقراء كثيرون، وأبناؤهم يملأون الدنيا" (3).

ويتكفَّل الحاج كيان بختان أطفال من أسر فقيرة وتوزيع الأطعمة على عائلاتهم احتفالا بهذه المناسبة، ويقام عرس كبير يدعى إليه أصحاب المواخير الأخرى، ويرتَّب كلُّ شيء لكنَّ أطماع خاتم تحول دون إتمام العرس.

والواقع أنَّ عبارة "عرس بغل" قائمة على دالتين:

- الأولى: بمعنى العرس الكبير، من أمثلة ذلك قول العنَّابية للحاج كيان: "أنا عليّ الإنفاق، وأنت عليك إقامة عرس بغل لم يشهد تاريخ المواخير مثله" (4).

وقولها: "قررت أن أطعم أيضا. لا يليق أن ترجع المعلّات والقياد والهزيون، دون أن يقدم للجميع الطَّعام. يجب أن يفهموا، أنَّ العرس، وإن كان عرس بغل، ليس وراءه إفلاس أو احتياج كبير إلى النَّقود" (5).

---

(1) المصدر نفسه: ص88، 89.

(2) المصدر نفسه: ص90.

(3) المصدر نفسه: ص90.

(4) المصدر نفسه: ص90.

(5) المصدر نفسه: ص137.

- الثانية: بمعنى العقم واللاجدوى، مثال ذلك؛ قول "الحاج كيان" لـ"خاتم": "أربعون ولدا سيختنون. والعرس عرس وإن كان عرس بغل" (1).

وفي حوار داخلي يقول الحاج كيان: "كل الأعراس، عرس بغل، ولا داعي للهروب منها. هذا هو نظام الحياة. إنه فاسد في أساسه، وفي حاجة ملحة إلى حمدان قرمط ليقرمط بين الناس ويقرمط، حتى يقيم الألفة، ويذيقهم جميعا طعام الجنة" (2).

والحاج كيان يرفض طريقة الإحسان (الاختتان) التي اتخذت كمُبرر لإقامة العرس، لتتوارى مقصديته وهي جمع المال، والتي تقوم على منطوق الأخذ والعطاء، يقول: "ما هكذا أراد حمدان أن يقرمط بين الناس. هذه قرمطة زائفة، وطريقة انتهازية للعطاء، وللتلقي. تفوه. تفوه" (3).

إنّ العنوان نُسب إلى حدث واحد في الرواية، من باب تسمية الكل بالجزء؛ فالعرس حدث واحد مقابل أحداث كثيرة تضمنتها الرواية، والدلالة الثانية لعبارة "عرس بغل" ترشح بالسخرية، إنه عرس عقيم لن ينتج غير الفراغ ناتج عن ممارسات وسلوكات مرضية قائمة على الانتهازية وتلبية المصالح الشخصية والتلهّف على جمع المال... وهي في الواقع سخرية تمتاز بكثافتها الدلالية يمكن توجيهها نحو احتمالات دلالية أخرى يستجليها القارئ من خلال التراكمات المعرفية التي تشكلت في ذهنه سابقا.

### 3- سخرية العنوان في رواية "الحلزون العنيد":

**الحلزون Escargot:** "هو الذي يعيش في صدفة (...). جنس حيوان من الرخويات المعديات فيه أنواع يأكلها الأوروبيون" (4). و يؤكل حتى في بعض البلاد العربية، كما

(1) المصدر نفسه: ص90.

(2) المصدر نفسه: ص196.

(3) المصدر نفسه: ص192.

(4) يوسف خياط: معجم المصطلحات العلمية والفنية، دط، مج4، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت، دت، مادة حلز، ص175.

يطلق عليه في الاستعمال الشعبي الجزائري ( البوجفلال ) أو ( البوجفللو ) و هو من الحيوانات البطيئة في سيرها ولكن وصولها مضمون؛ و لذلك فشبيهه في الحيوانات السلحفاة أو الغليم من حيث البطء في المشي و الإصرار على بلوغ الهدف.

العنيد: "عند الرجل يعنيد عنداً وعوداً وعنداً: عتاً وطفلاً وجاوزَ قدره. ورجل عنيدٌ: عانِدٌ، وهو من التجبر (...) والمعاندة والعناد: أن يعرف الرجل الشيء فيأباه ويميل عنه" (1).

إنّ عنوان الرواية هو "الحلزون العنيد"، واللفظتان "الحلزون" و"العنيد" متجاورتان تركيبياً (جملة إسمية)، لكنهما متنافرتان دلاليًا، وذلك للتناقض الظاهر بينهما، إذ تنسب للحلزون (حيوان) بعض الطباع المتعلقة بالإنسان وهي العناد، والعناد بخلاف الإصرار طبعاً، وهذا التناقض يشكّل مفارقة ساخرة يستجليها القارئ من أوّل وهلة تقع عيناه فيها على العنوان، فهو عنوان ساخر بامتياز، يثير الدهشة والحيرة معاً، ويثير أسئلة عديدة في ذهن القارئ حول العلاقة الدلالية بين العنوان ومضمون الرواية، وهذا ما يستحثّه على قراءة الرواية لاستكناه مقصودية العنوان.

عند الرجوع إلى متن الرواية لاستيضاح العنوان، ندرك أنّ الحلزون له حضور مكثّف في الرواية، وإن لم يكن له دور محدّد باستثناء توهّم البطل ملاحقة حلزون له، ممّا أثار انزعاجه وحنقه لشعوره بالاضطهاد والخوف.

إنّ البطل في الرواية مهووس بحلزون محدّد يتخيّل تواجده في حديقة منزله، ويتوهّم ملاحقته له؛ يقول: "تلمّحته قادماً من ورائي. لم أتوقّف. استمرّ في متابعتي. أسرعت خطاي وشعرت كأنّه فعل مثلي. لا أريد أن أكون قاطعاً مخافة أن أخطئ. لا سيما وتذبذبات الهواء كانت تحرز عيني اليمنى التي تراقب خفية مناورة معدي الأرجل" (2).

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج4، دط، مادة عند، ص897.

(2) رشيد بو جدرة: الحلزون العنيد، ص25.

وطوال ستة أيام متتالية يستشعر وجوده حتى في الأيام التي لا يراه فيها، يقول: "فأنا لم أراه. إنه لا زال يزدريني. منذ ثلاثة أيام يتخفى، متحينا اللحظة المناسبة ليباغتني. لكنني متأهّب" (1)، حتى يشعرنا أحيانا بأنه هو من يراقب الحلزون وليس العكس، لشدة اهتمامه بهذا الأخير، يقول: "هذا الطّقس المتجهّم بدأ يحيّرني. لو أمطر، لخرج من حفرتي على الأقل. مؤكّد أنّه سدّها، بمراكمة طبقات عديدة من المخاط المجدّد" (2).

هذا الحلزون لا يكفّ عن ملاحظته، ولا يملّ من ترصّده، ممّا جعل البطل يحسّ بالاضطهاد وبالخوف أحيانا؛ يقول: "أحسّني محاصرا بالجفاف، أختنق، مضطهدا بدويبة تلاحقني، وتغيب أيّاما عديدة كيما تفرعني، ثمّ تظهر من جديد، مترصّدة، زاحفة خلفي على أسفلت الشّارع" (3)، ويقول عن أمّه: "كانت لتسخر من هذا الخوف الجديد الذي تملّكني. خوف الرّخويات" (4).

فاتّخذ البطل الحلزون جميعها عدوّه اللدود؛ يقول: "إنّها ألدّ أعدائي" (5)، لكونها باتت تشكّل خطرا متوقّعا ومحتملا على حياته؛ يقول: "الأمر يتعلّق بحياتي. ليس لديّ الخيار. عليّ أن أعرف عدوّي جيّدا" (6).

باتت الحلزون تشغل تفكيره واهتمامه، وراح يبحث عن كلّ ما يتعلّق بها لأنّها مسألة حياة كما يقول: تكاثرها، سرعتها، تكوينها، عاداتها... الخ، ويسخر من الاهتمام الذي تبديه بعض الشّعوب لهذا الحيوان (شعب الأزتيك)...

ومن شدة اهتمامه وفرط عنايته بموضوع الحلزون أخذ يجمع ملاحظاته الدّقيقة حوله في بطاقات صغيرة، مثل: "البطاقة رقم 1: الخاصّة بهذا الحيوان: "إنّه رخوي من فصيلة

---

(1) المصدر نفسه: ص 76.

(2) المصدر نفسه: ص 85.

(3) المصدر نفسه: ص 62.

(4) المصدر نفسه: ص 65.

(5) المصدر نفسه: ص 65.

(6) المصدر نفسه: ص 69.

معديات الأرجل الرتوية التي هي مرتبة دنيا في جنس الرخويات. وهو بري ونباتي. مكوّن من رجل وقوقعة. وتصل بين هذين الجزئين منطقة تسمى أسطوانة المعطف. (فيها، نجد الفتحة التفسّية والشّرج). وله رأس مكوّن من مجسّتين بصريّتين ومجسّتين لمسيّتين. وفي هذا الجزء، نجد فتحة البيض، بينما يوجد الجهاز التّاسلي تحت أسطوانة المعطف. القوقعة كلسية. إنّها غامقة، ومحدّدة بخطوط فاتحة، دائرية، محدّبة أو مخروطية متلوية. وهو يتقدّم بتموّر وانكماش، يساعده في ذلك لسانه الخشن المبرغل... (1).

يضطرب البطل وينشغل بالتّفكير في الحلزون ممّا يعيقه عن التّركيز في عمله، فهو مكلف بإيجاد طريقة للقضاء على الجرذان التي باتت تشكل خطرا على المدينة وأنبوب الغاز... الخ، يقول: "إنّه لينسيني جرذاني! يا للمصيبة!" (2)، "هي هاجسي. وهو شيء خطير جدا. يكاد ينسيني قناة الغاز" (3).

وحيثما تأكّد من ملاحقة الحلزون له، أزمع على وضع حد له. يقول: "عندما وصلت البستان (... ) كان هو هناك. متقاطع القرنين. اندفعت داخلا إلى المنزل، مستشعرا حدّي سيفين يثقبان ظهري. من قال إنّ الحلزون حسير البصر! اللّعة على الأزيك! كنت أتمنّى نزول المطر لأتحقّق هل أنّني مطارد بالفعل أم لا. وضع الدليل. لم يبق سوى العمل" (4).

في الأخير يفقد البطل صبره ويسطرّ نهاية مميتة للحلزون؛ إذ يسحّقه بنعله منهيّا قصّة شغلته مدّة ستّة أيّام متتالية. يقول: "عرفت على الفور أنّه هناك. بهدوء شديد اقتربت منه. واجهني. وفي الحين محقّته بنعل حدائي الأيسر (... ) وإذا بفقاعة ماء تتقرّح على سطح الأرض الرطبة (... ) منذ ستّة أيّام بالضبط وهو يلاحقني" (5).

(1) المصدر نفسه: ص 68، 69.

(2) المصدر نفسه: ص 70.

(3) المصدر نفسه: ص 67.

(4) المصدر نفسه: ص 91.

(5) المصدر نفسه: ص 102.

من خلال ما سبق نصل إلى أنّ العنوان له قدرة - لا يستهان بها- على فتح مغاليق النصّ، والتّفاذ إلى عوالم شاسعة من دلالاته؛ فالنّص كان في البدء كياناً غامضاً استطاع العنوان فكّ مغاليقه، أضف إلى ذلك سلطة الإغواء التي مارسها على القارئ ودفعه لتصفّح الرواية واستلهاً بعض الدلالات، فالحلزون له حضور مكثّف في الرواية ومارس سلطة معيّنة على البطل رغم ضآلة حجمه وهنا تكمن السّخرية، وبات لا يفارق مخيلة البطل وتفكيره، وجعله يشعر بالاضطراب والخوف...

إنّ العنوان مثير للغاية لغرابته ولا معقوليّته (حلزون+عنيد / حيوان+خاصية إنسانية)، ولعلّ السّخرية هي أهمّ ميزة اصطبغ بها، والواقع هي سخرية مزدوجة:

- سخرية الراوي من القارئ وكأنّه يمتحن ذكائه وقدرته على تقبّل كل ما هو مقروء، إضافة إلى تعمّد استنثارته للقارئ بعنوان مستفز ومربك.

- وسخرية القارئ من الراوي الذي لا يحترم ما هو مسلّم به...

لقد اختزل العنوان معاني كثيرة في جملة قصيرة ورغم بساطتها ووضوحها فهي تمتاز بكثافتها وقدرتها على تمثيل مضمون الرواية، لقد أوجز العنوان تفاصيل الرواية التي تواصلت على امتداد مئة وعشرة صفحة (110).

#### 4- سخرية العنوان في رواية "الجازية والدراويش":

الجازية: اسم علم وهي "أشهر الشخصيات النسائية في السير الشعبية، ولها مكان بارز في سيرة بني هلال. وتذكر هذه السيرة أنّ اسمها الأصلي "نور بارق"، والجازية لقبها، وهي أخت السلطان حسن بن سرحان.

وصورة الجازية مثاليّة: إذ توصف بأنّها جميلة المنظر، لطيفة المحضر، بديعة الجمال، عديمة المثال في الحسن والكمال، والقدر والاعتدال، وفصاحة المقال، لا يوجد مثلها بين الخلق، لا في الغرب ولا في الشّرق.

(...) والجازية كانت محاربة، امتازت بشجاعة نادرة تكاد تُقربها من الرجال، وبلغ من قوّة شخصيّتها أنّها كانت تشارك في تدبير الأمور، وإقرار الخطط، حتّى قيل إنّ لها "ربع المشورة" في الديوان" (1).

لقد تجاوزت الجازية سيرة بني هلال ولم يعد حضورها مرتبطاً بها وحسب، وعلوقها في أذهان الناس رسّخ معانيها أكثر ف "تحوّلت إلى ألغاز وأمثال ومجموعة مواقف" (2)، سيطرت على جانب كبير من الثقافة التّراثيّة الشّعبيّة في الجزائر.

**الدّراويش:** جمع مفرده درويش و"الدّرويش لفظة فارسيّة ومعناها فقير، والجمع دراويش، وهم صنفان: مقيم ومسافر، والدّراويش المقيمون يعتبرون المسافرين أرقى منهم، لأنّهم يروحون ويغدون في صالح أنفسهم، وأمّا المقيمون فإنّهم أقاموا في طاعة ربّهم" (3).

كما أنّ "دراويش... الاسم الفارسي للصّوفيّة، وكان يقال لأتباع طريقة الرومي: الدّراويش الموليّة، أو الدّراويش الراقصون، لأنّهم كانوا ينسبون إلى مولانا جلال الدّين الرومي، أو لأنّهم كانوا يرقصون في الإنشاد على النّاي. ولباس الدّراويش أساسه الخرقة والصّوف، والمفرد "درويش"؛ وطريقتهم التّخلّي عن أموالهم وقطع علائقهم، ولهم تكايا تغنيهم عن السّؤال" (4).

لقد ارتبط لفظ الدّراويش في الدّهنيّة الشّعبيّة الجزائريّة والمغربيّة وحتّى العربيّة على وجه العموم بمعنى "ضعف العقل والغياب عن الوجود الحاضر" (5)، وربّما لهذا علاقة بطقوس الطّرق الدينيّة التي "تقوم على ممارسات تهدف إلى الغياب عن العالم الماديّ الدّنيوي من أجل الوصول إلى حضرة المعبود المتّصف بالجمال والكمال، والسّبيل إلى ذلك

(1) عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، ص252.

(2) عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص119.

(3) عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصّوفيّة، ط5، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2006، ص960.

(4) المرجع نفسه: ص960.

(5) عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص120.



يكون عن طريق إلغاء العقل وإحلال الشّعور محلّه" (1). وفي الاستعمال الشّعبي أيضا يقال عن كل طيب بسيط لا حيلة و لا ذكاء له: فلان مسكين درويش، و قد يميل هذا الوسم إلى حد الوصف بالبلاهة المرفقة بتأييد وحفظ رباني.

إذن؛ عنوان الرواية هو "الجازية والدراويش". فالجازية اسم علم مشهور والدراويش هم المنتسبون إلى الطريقة الصوفية. والعنوان من التراكيب العطفية، ويتألف من لفظتين متجاورتين تركيبيا، لكننا نرصد مفارقة دلالية وتنافرا بينهما، من خلال الجمع بين المتناقضين.

عند الغوص في المتن الروائي السردى، تظهر الجازية بملامح أسطورية؛ فجمالها أسطوري، وليس بمقدور من يراها الثبات أمام جمالها. فجمالها مخيف وهي كالتور الذي يُرسل فجأة على مكان مظلم، ووجهها بلوري وشفاف تُرى من خلاله كل الجزئيات والدقائق الداخلية على حدّ تعبير الطيب (خطيبها)، وترى من ورائه جدران البيت على حدّ تعبير عايد؛ يقول الطيب: "كانت وهي تتحدّث، أتخيّل صوتها آتيا من وراء الكون، غريبا رهيبا محيرا! آتيا من كلّ جهة، كأنّه صوت من مصادر متعدّدة! نظرت إلى وجهها فإذا هو قد اتّخذ شكلا لا يصدّقه العقل: صار جليدا بلوريا ترى من خلاله كلّ الجزئيات والدقائق الداخلية!" (2)، أمّا عايد فقد "رأى وجهها شفافا بشكل بديع، حتى لترى من ورائه جدران البيت! كما لو أنّه من بلور" (3).

والجازية واحدة من أساطير القرية، يقول السارد: "كانت أساطير الدّشرة تتمثّل في "السبعة" والدراويش والصّفصاف. ثمّ تخرج الجازية فجأة من الطفولة لتصبح الأسطورة-الحلم!" (4).

(1) المرجع نفسه: ص120.

(2) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، ص71.

(3) المصدر نفسه: ص196.

(4) المصدر نفسه: ص23.

إنّها شخصيّة مؤثّرة ذات جاذبيّة أسطوريّة مفرطة في أذهان النّاس؛ "تضحك صباحا فتتشر ضحكها أغاني عذابا في العشايا ، تغنيها الفتيات والرّعاة. ويعلم النّاس أنّ الجازية ضحكت! إذا سكّنت هبّ الدّراويش لإقامة زردة، استرضاء لها واستعطافا! أشيعت حولها ألف خرافة، تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهاللية...

كانت غريبة الأطوار، لا تستقرّ على حال. عيونها تعد وتتوعّد! بسمتها ترتفع بالنّفس إلى البعيد من السّد. لكّتها كالنّور قربها محرق!" (1).

والجازية تحرق كل من يطمع فيها، فالطالب الأحمر وجد ميّتا في المنحدر الخطير لأنّه تجرّاً وراقصها في الزّردة، والطّيّب خطيبها اتّهم بقتل الطالب الأحمر وألقى به في السّجن، والشّامبيط سقط من أعلى المنحدر فمات بسبب إلحاحه على تزويجها من ابنه الذي يدرس في أمريكا... الخ، وتربط الجازية بين هلاك كلّ طامع فيها ونبوءة المرأة الغربية الأطوار التي تنبّأت بمصير أزواجها، تقول الجازية: "... أزواجي الأوّلين لن يكونوا شرعيين، سيكونون أزواجا حراما. وأنّ كلّ واحد منهم يلاقي حتفه عندما يظنّ أنّ الحياة استوت له... ثمّ يمرّ زمان لا شمس فيه، يشبه اللّيل وليس ليلا، أعيش أزمانه واحدة، واحدة. ثمّ أتزوّج بعدما يموت كل أبنائي المولودين من زيجاتي الحرام. أتزوّج زواجا يشهده كلّ دراويش الدّنيا" (2).

وللدّراويش سلطة قويّة على سكّان الدّشرة، فكلّ ما يحدث في الدّشرة لهم يد فيه، واستمدّوا سلطتهم هذه من الأوّلياء الصّالحين والجامع، يقول السّارد: "أصبحت كل الأحداث الماضية أساطيرا! وهكذا صار دراويش القرية ذوي كرامات. لا يحدث حادث بالدّشرة دون أن يشارك فيه الدّراويش! وقع بين السّكّان، غبيهم وعاقلمهم، شبه اتّفاق على إسناد الكرامة والخوارق للجامع والأولياء والدّراويش" (3).

(1) المصدر نفسه: ص24.

(2) المصدر نفسه: ص71.

(3) المصدر نفسه: ص53.

وللدراويش طقوس غريبة يستتبئون الغيب من خلالها عند قيام الزّردة. مثل قول السارد:  
"دوّت البنادير وعلا صوت الزّرنّة وصيحات الدراويش، في ألحان تمهيدية... ثمّ جيء بصحفة  
الدمّ إلى أحد الدراويش "ليقرأها"... يقرأ المستقبل المسطرّ في دم الثور المجمّد! وضع  
الصّحفة كفّه ودار بها في السّاحة كما يدور المهرّجون بالأسواق. يقف لحظة، يتأمّل  
الصّحفة ثمّ يستأنف دورانه، فعل ذلك سبع مرّات في ساحة الجامع، على عدد الأولياء  
والأيّام. وصاح (...) " (1).

وبعض تصرفاتهم تفوق حدود قدرة البشر وإدراكهم، وهي اختراق للمألوف (خوارق)،  
"تحمى المناجل حتّى تصير بيضاء. لمسة واحدة تجعل الجلد يلتصق بها! لكنّ الدراويش  
يعرفون كيف يلمسونها ويلعقونها بألسنتهم ويمرّرونها على أذرعهم العارية!" (2).

نلمح علاقات تنافر وتضاد بين الجازية والدراويش، "فإذا كانت الجازية رمزا للتّورة  
والوطنية فإنّ الدراويش رمز للتّفكير الخرافي في هذا الوطن ودلالة على أزمة التّفكير في  
الذهنية الجزائرية الحديثة" (3)، فقد امتزجت الملامح الأسطورية للجازية مع ملامحها  
الواقعية، ليتشكّل "من هذين البعدين الواقعي والأسطوري دلالات الوطن والحب والحرية  
في أسمى تجلياتها" (4)، بينما نرصد تعلق الدراويش بالخرافات والبدع والتّخلف، والروائي  
حينما ركّز على الدراويش في الرواية "فلأنّه كان يتتبّأ في الوقت الذي كتب فيه النصّ أنّ  
الدراويش هم أعداء الجازية في المستقبل" (5).

---

(1) المصدر نفسه: ص78.

(2) المصدر نفسه: ص79.

(3) عبد الناصر مباركية: الجازية والدراويش بين التّراث السّردي، الرؤية وجمالية المكان، الملتقى  
الوطني الثّاني "عبد الحميد بن هدوقة"، مديرية الثقافة لولاية برج بو عريريج، 3، 4 نوفمبر 1998، برج  
بو عريريج، ص8.

(4) المرجع نفسه: ص8.

(5) المرجع نفسه: ص9.

إنّ الجازية رمز للوطن والثورة والحرية، والأطراف الطامعة فيها (بمن فيهم الدراويش)، هي رمز للإيديولوجيات المختلفة والمتناقضة - في بعض الأحيان - التي ترمي إلى الاستحواذ على الوطن، وقد أشار الكاتب إلى كلّ تلك الأطراف وحسم الأمر فيها، فالجازية في نهاية الرواية لم يستطع أحد الاستئثار بها وكذلك الوطن، فتلك الأطراف لن تكون الحل الأنسب له...

قد يبدو الانسجام والتوافق بين لفظتي العنوان في البداية، لكنّ الواقع غير ذلك، لأنّهما متناقضان ومتناظران دلاليًا، وهذا ما يصنع مفارقة ساخرة في هذا العنوان الذي يعلن عن بعض معطيات الرواية منذ الوهلة الأولى... إنّ هذا العنوان يمتاز بكثافته وينطوي على دلالات ساخرة مؤسّسة على التناقض والتناظر، تتوافق ومقصديّة الكاتب في الرواية.

## 5- سخرية العنوان في رواية "نوار اللوز" - تغريبة صالح بن عامر الزّوفري:

يتألّف العنوان من جزئين: الجزء الأوّل "نوار اللوز"، والجزء الثّاني "تغريبة صالح بن عامر الزّوفري".

### - نوار اللوز:

نوار: في الثقافة الشعبيّة الجزائريّة "تعني الزهور البيضاء النّاصعة، ويبدو أنّ بياضها هذا مسوّغ لإطلاق صفة النور والضوء عليها إضافة إلى ذلك نجد أنّ لفظة نوار تطلق على الزهور البرية التي تنمو في الطبيعة" (1).

اللوز: "شجر مثمر مشهور من فصيلة الورديات (...). لوزة (F) Amande ثمرة اللوز وتكون حلوة أو مرّة" (2).

فالمقصود بنوار اللوز زهر شجرة اللوز الذي يظهر في زمن معيّن، ويشير عبد الحميد بورايو إلى أنّ هذا العنوان يرمي إلى زمن الرواية "تشير هذه العبارة إلى النّهاية المتفائلة التي

(1) سعد بونوار: قراءة سردية في رواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج، ص36.

(2) يوسف خياط: معجم المصطلحات العلميّة والفنيّة، ص619.

تبشّر بها الرواية" (1). وإن كانت تشعّ من هذه التسمية رائحة التراث الأندلسي مع المعمد بن عباد - تحديداً - ملك إشبيلية، وغرسه جبل قرطبة كاملاً بأشجار اللوز لتزهر في الربيع فيظهر للرميكة أنّ لون الجبل أبيض وكأنّ الثلج قد غطّاه.

#### - تغريبة صالح بن عامر الزوفري:

تغريبة: جاء في لسان العرب "والمُعَرَّبُ: الذي يأخذ في ناحية المغرب (...). وغربَ القوم: ذهبوا في المغرب؛ وأغربوا: أتوا الغربَ (...). والتَّغْرُبُ: البُعد (...). والغُرْبَةُ والغُرْبُ: التَّزْوِجُ عن الوطن والاعتراب (...). ورجل غُرْبٌ، بضمّ الغين والراء، وغُرَيْبٌ: بعيد عن وطنه؛ الجمع غرباء، والأنثى غريبة" (2).

فالتغريبة هي بمعنى البعد عن الديار والتّزواج عن الوطن إلى جهة أخرى وهي جهة المغرب، وتطلق التّغريبة على الجزء الأخير من سيرة بني هلال، وبني هلال تركوا وطنهم في المشرق ونزحوا إلى المغرب، بسبب المجاعة.

**صالح بن عامر الزوفري:** الاسم مركّب من ثلاثة أجزاء: صالح، ابن عامر، الزوفري.

أما صالح: فهو اسم البطل وصالح من الصّلاح وضدّه الفساد (3)، وهو يوافق معاني الطّهر والتّقى، ويحتمل دلالة أخرى، ف"اسم صالح يطلقه النّاس في القديم تفاؤلاً، فهم يخافون أن يموت هذا الولد، بعد محاولات عديدة للإنجاب" (4).

وأما ابن عامر: فهو اسم والد البطل "عامر"، وتطلق النّاس اسم عامر لكي يعمّر طويلاً ويكون نسله عامراً وكثيراً (5).

(1) عبد الحميد بورايو: منطلق السرد، ص 137.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مج 4، دط، مادة غرب، ص 296.

(3) ينظر المرجع نفسه: مج 3، دط، مادة صلح، ص 462.

(4) سعد بو لنوار: قراءة سردية. في رواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج، ص 37.

(5) المرجع نفسه: ص 37.

وأما الزّوفري: فمعناها العامل بالفرنسيّة، و"درج استعمالها في العاميّة حتّى أصبحت تطلق على الإنسان الذي يعيش لوحده في مكان عمله بعيدا عن أهله وأقاربه، وأحيانا تطلق كلمة زوفري على الرّجل غير المتزوّج وأيضا على الإنسان الذي يعاني من ضنك وصعوبة العيش..." (1).

أمّا تركيبيا: "نوار اللّوز" مضاف ومضاف إليه وهي متجاوزة تركيبيا ودلاليًا، و"تغريبة صالح بن عامر الزّوفري" هي مضاف واسمي العلم مضاف إليه وصفة لاسم العلم، وهي متجاوزة تركيبيا متنافرة دلاليًا لأنّ التّغريبة خاصّة ببني هلال.

إنّ ما يستدعي انتباه القارئ لحظة وقوع بصره على الرّواية؛ عنوانها الذي يمتاز بالطّول، فهو يتألّف من جزئين أحدهما عنوان رئيس يأتي في المقدّمة بخط أحمر ثخين وبارز، والثّاني عنوان فرعي يتموقع في أسفل العنوان الأوّل كتب بخط أسود ثخين لكن بحجم أصغر.

وما من شك أنّ طول العنوان يشتت القارئ ويربكه، ويدعوه إلى إعادة القراءة ليرسخ العنوان في ذهنه خاصّة الجزء الثّاني منه (العنوان الفرعي)، فهو يناقض ما ترسّب في ذهنه من تراكمات معرفيّة سابقة حول التّغريبة، لأنّ التّغريبة تخصّ بني هلال الذي هجروا وطنهم ببلاد نجد ويمّموا نحو المغرب بسبب المجاعة، ولأجل إنقاذ أبنائهم الثّلاثة المسجونين في تونس، لكنّ القارئ يفاجأ بتعالق التّغريبة مع اسم علم غير معروف إطلاقا رغم تحديد نسبه وهويّته بدقّة "صالح بن عامر الزّوفري"، وهي سخرية متعمّدة من القارئ ومحاولة لكسر توقّعاته وأفق انتظاره.

والأمر نفسه يقال عن العنوان الأوّل فريطه بالعنوان الثّاني يثير الاستغراب لكونهما متباعدان دلاليًا. وعند الرّجوع إلى الرّواية لتفسير العنوان، نعرف أنّ بطل الرّواية "صالح" ينتهي نسبه إلى قبائل بني هلال، يقول: "ماذا يا الصّالح، يا آخر سلالة بني هلال؟ أيّها القمح البليوني، بدأت تتفسخ مرغما وتسقط من عينيك كل الأشياء الجميلة التي أنبتها في

(1) المرجع نفسه: ص 37.

قلبك الشّهداء ودهر من الحزن، ماذا بقي لك من أبي زيد الهلالي غير إرث السيّف الذي لا يعرف الغمد، والتّهريب، والجوع، والفانطازيا الخاوية..."<sup>(1)</sup>.

يقوم ابن عامر صالح الزّوفري في كلّ مرّة برحلة باتجاه المغرب أو بالأحرى الحدود الجزائرية المغربية لأجل تهريب السّلع، والتّهريب بات حرفته لكسب لقمة العيش، وفي كلّ مرّة يلاقي صعوبات كثيرة ومتاعب شديدة وأخطار جمّة، تشرف به على الهلاك، بسبب ترصد رجال الجمارك للمهربين (التمس ورجاله) ناهيك عمّا يلاقيه من برد الشّتاء القارس، وقساوة الطبيعة وصقيع التّلوج والوحل وما إلى ذلك من المصاعب والمتاعب...

ونلمح تداخلا كبيرا بين تغريبة بني هلال والرّواية (نوار اللّوز) في كثير من المواضع، فبنو هلال عانوا من المجاعة والفقر فكانت الرّحلة ملاذهم الوحيد للتّجاة، وقد تكبّدوا مشاق كبيرة ومصاعب لا تعد ولا تحصى أثناء خوضهم رحلتهم. وتعدّ الجازية من أهمّ شخصيات تغريبة بني هلال، وفي المقابل نجد شخصيّة صالح الزّوفري (بطل الرّواية) قد دفعه الفقر وضنك العيش وشدّة الحاجة إلى الحدود المغربية لتهريب السّلع واستبدالها بسلع أخرى؛ لكنّه لا يفتأ يصطدم برجال الجمارك الذين وقفوا له بالمرصاد، حتّى أنه دخل السّجن وأهين لمّرات عديدة رغم كونه واحدا من المجاهدين الشّجعان الذين ضحوا بالنّفوس والنّفيس في سبيل وطنهم، وخسر ابنه وزوجته بسبب احتجازه في السّجن...

هذا ونلمح حضور شخصيّة "الجازية" في الرّواية وتجاوزها مع البطل صالح الزّوفري، وإن كان حضورها هنا وهميّا من نسج خيال البطل؛ يقول السّارد: "عندما تقّحمه الأحزان، ينزوي في برّاكته، ويخرج بقايا التّبئذ المعتق، ويأتي على القناني واحدة واحدة، حتّى يرى الحائط ينشق، لتتسرّب منه الجازية مثل الومض بلباسها الفضفاض الأبيض"<sup>(2)</sup>.

والعنوان الرّئيس للرّواية "نوار اللّوز"، هو عنوان مفتح فيه سخرية مبطنّة من القارئ، لأنّ الراوي يقصد به الإعلان عن نهاية الرّواية في زمن معيّن وهو بداية فصل الرّبيع. كما

(1) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص14.

(2) المصدر نفسه: ص20.

يبيّر بالانفراج، ففي آخر الرواية نشهد انفتاح الرواية على احتمالات انفراج وشيكة، أولها حمل لونجا من "صالح الزوفري" الذي سيضمن استمرار السلالة العامرية والذي يفند تنبؤات "التوناني" (المؤرخ) بانقراضها، يقول صالح الزوفري: "ستسقط نبوءة سيدي علي التوناني وسيكون هذا الجيل الذي سارثه من رحم لونجا قمة نقاء هذه السلالة لأنه ولد من الفقر وفي الفقر ولحظة الفقر"<sup>(1)</sup>. وثانيها تتعلّق بمشروع السد الذي طال انتظاره، إذ صار العمل فيه متاحا للجميع بما فيهم صالح الزوفري، إضافة إلى قرار هذا الأخير بالزواج من لونجا بعد خروجه من السجن (الحجز)، يقول للونجا: "عندما أعود، سنتزوج رسمياً ونلتحق بالسد"<sup>(2)</sup>، كما أشارت نهاية الرواية إلى نهاية فصل الشتاء وثلوجه وبرودته وقسوته وبداية فصل الربيع الذي أعلنت عنه أزهار شجرة اللوز وبشّرت بنهاية معاناة ووحدة صالح الزوفري، "دغدغته السهول الواسعة التي تتمدد بدون حدود. وأراضي السبايبي الموضوعية قيد التأميم وأشجار اللوز التي بدأ نوارها يخترق نتف الثلج العالقة بالأشجار، وبقايا أغنية لونجا الجميلة التي أخذت تملأ خواء حضوره وتلون هذه الأمطار بألوان قوس قزح الذي ارتسم فجأة في عرض السماء"<sup>(3)</sup>...

كما نسجّل مفارقة ساخرة في العنوان الفرعي:

- فالتغريبية خاصّة بصالح الزوفري وليس ببني هلال وهذا هو المعروف.
- واسم البطل صالح من الصّلاح والورع والتقى، لكنّ البطل غير ذلك، يشرب الخمر ويرتاد المواخير (ماخور الحاجة طيطما بيلعبّاس)، ويقيم علاقة مع لونجا زوجة الإمام المتوفى (حادثة التبن، بيته) وهذا لا يجعله رجلا صالحا، بل متهتكا.
- واسم والد البطل عامر وتعني النسل الكثير لكنّ والده لم ينجب إلا اثنين، ابن (صالح الزوفري) وابنة (خضراء)، ثمّ إنّ صالح الزوفري مات جميع أولاده.

(1) المصدر نفسه: ص246.

(2) المصدر نفسه: ص253.

(3) المصدر نفسه: ص260.



- والزّوفري معناه العامل باللّغة الفرنسيّة لكنّه في الواقع عاطل عن العمل.

إذن فالعنوان فيه قلب لما هو سائد ومتعارف عليه وهذا ما يشكّل السّخرية، وهو يحفّزنا باستمرار على أن نتجاوز ظاهر اللفظ فلا نقف عليه بل نتعدّاه إلى معانيه السّاخرة<sup>(1)</sup>...

---

(1) ينظر زهير مبارك: السّخرية في الرّواية العربيّة، ص163.

# الفصل الرابع

تجليات السّخرية من خلال مكونات الخطاب  
السّردى

(1) الشخصيات الروائيّة والسّخرية

(2) تجليات السّخرية من خلال الزّمن الروائى

(3) تجليات السّخرية من خلال فضاء المكان الروائى

## 1) الشخصيات الروائية والسخرية:

تمهيد:

إنّ "الشخصية" (personnage) من أهمّ المكونات الحكائيّة التي تدخل في بنية النصّ الروائي، "لكونها تمثّل العنصر الفعّال الذي ينجز الأفعال - أو يتقبّلها وقوعاً- التي تمتد، وتتربط في مسار الحكاية"<sup>(1)</sup>. إنّها الخيط الرابط بين جميع الأحداث في العمل الحكائي، وبالتالي فهي العنصر الفعّال الذي ينتج غالبية الأحداث ويضمن سيرورتها.

يطلق "هامون" (ph hamon) لفظ "الشخصية" "على كلّ ما هو مدار نصّ سردي: فالحيوان شخصيّة في نصّ يقصّ وقائع من عالم الحيوان، والجرثومة شخصيّة في نصّ يسرد أطوار مرض معيّن..."<sup>(2)</sup>، وقد يكون التبادل محققاً في هذين المثالين من حيث ترتيب الثنائيّة، بمعنى قد تكون الجرثومة شخصيّة ليس في رواية تحكي عالم المرض فحسب، وإنّما في نصّ يقصّ وقائع من عالم الحيوان، كما قد يكون الحيوان شخصيّة في نصّ يحكي أطوار مرض معيّن.

---

(1) مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1، المؤسسة العربي للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص33.

(2) الصادق قسومة: طرائق تحليل القصّة، ص98.

ومفهوم الشّخصيّة تغيّر مع الزّمن تبعاً لتطوّر التّصوّرات العلميّة والنّقديّة التي لا تستقر على حال ولا تثبت في موضع، فالأدب القديم اكتفى بمنحها اسماً وجردها من أبعادها النّفسيّة والاجتماعية والماديّة، ونظر إليها بصفته منوطة بإنجاز الأفعال والأحداث لا غير، وهذا فيه إجحاف "بالشّخصيّة لأنّ القصة ليست سيرورة أفعال فحسب، وإنّما هي سيرورة الشّخصيّات أيضاً، ومثلما يكون للأعمال بين البداية والنهاية تطوّر وتعدّد وانفراج، فإنّ للشّخصيّة أيضاً مساراً نفسياً ومادياً واجتماعياً، وهذا المسار له نوعيّة وأهميّة ودلالته"<sup>(1)</sup>. ومنذ القرن التّاسع عشر "أصبحت عنصراً مهيمناً وأساسياً واكتملت بنويّاً واستقلّت عن الحدث"<sup>(2)</sup>، واكتسبت كينونتها وخصائصها ولم تبق مجرد اسم ينجز الأفعال والأحداث من دون هويّة، وباتت "ذات وجود فعلي متعدّد المستويات، لا يستمدّ شرعيّته من الأعمال وحدها بعد أن غدت الشّخصيّة ذات هويّة وخصائص وإيحاءات مختلفة"<sup>(3)</sup>.

كما أنّ "تطوّر المعارف الإنسانيّة وازدهار الاتّجاهات الفكرية وازدياد صلتها بالأدب (خلال القرنين الأخيرين خصوصاً) قد ساهما في إغناء الشّخصيّة وفي توسيع معانيها وأبعادها، (ونخصّ هاهنا بالذّكر الفلسفة الوجوديّة والتّحليل النّفسي)"<sup>(4)</sup>، اللّذين اهتمّوا بالشّخصيّة اهتماماً بالغاً يركّز على خطوات الملاحظة والفرضيّة والتّجربة الموصلة إلى نتائج علميّة.

تعدّ الشّخصيّة "كائناتاً ورقياً" تعيش في عالمها التّخييلي الأدبي بأبعادها المختلفة النّفسيّة والماديّة والاجتماعيّة... أو حسب ما يقرّره السّارد وحسب ما يسنده إليها من أدوار لتجزها

---

(1) المرجع نفسه: ص 97.

(2) جريدة حمّاش: بناء الشّخصيّة في حكاية عبده والجمامج والجبل لمصطفى فاسي، د ط، منشورات الأواس، الجزائر، ص 56-57.

(3) الصّادق قسّومة: طرائق تحليل القصة، ص 97. ويقول: "ولا أدلّ على هذه الأهميّة من أنّ الشّخصيّة قد جاءت في بعض الأعمال مدار القصة ومادّتها، وربّما أعطتها اسمها فصار عالمها عالماً واحداً، ومن مثل هذه الأعمال يمكن أن نذكر "الأب غوريو" لبلزاك و"السيدة بوفاري" لفلوبير، و"زينب" لهيكل و"إبراهيم الكاتب" للمازني، ورجب أفندي لمحمود تيمور... ص 97.

(4) المرجع نفسه: ص 97.

إنها "صورة تخيلية استمدت وجودها من مكان وزمان معينين، وانصهرت في بنية الكاتب الفكرية الممزوجة بموهبته، متشكلة فوق الفضاء الورقي الأبيض"<sup>(1)</sup>.

فالشخصية الأدبية هي في الغالب شخصية خيالية وإلا فهي شخصية واقعية معماة أو مخفية وراء إحدى الشخصيات المتفاعلة في العمل القصصي، وقد تتطابق مع الذات وقد تتطابق مع الغير، هذا الغير الذي قد يكون محورياً ومعلوماً في حالة الروايات التاريخية معلومة الأبطال والشخصيات التاريخية.

### تصنيفات الشخصية:

هناك تصنيفات مختلفة للشخصية الحكائية منها<sup>(2)</sup>:

- 1- حسب عدد جوانبها: وتنقسم الشخصيات من هذه الزاوية إلى قسمين:
  - شخصيات أحادية الجانب (Unidimensionnelles): وهي شخصيات ليس لها في القصة إلا جانب واحد (فهي تمثل العاطفة أو الدين).
  - شخصيات متعددة الجوانب (Pluridimensionnelles): وهي التي لها في القصة أكثر من جانب (شأن جل الشخصيات الواقعية مثلاً).
- 2- حسب مدى ثرائها: وتنقسم الشخصيات من هذه الزاوية إلى قسمين حسب ما يراه الروائي والنقاد الإنجليزي فرستر (E M forster) في كتابه "ملاحم الرواية" (Aspects of the novel)
  - شخصيات مسطحة (Personnages plats): هي التي لا تتغير في سماتها ولا في أفعالها.
  - شخصيات كثيفة (Personnages épais): وهي التي تباغت القارئ بمفاجآت لا تتماشى مع سماتها أو منزلتها.
- 3- حسب نوعية مسارها في القص: وتنقسم إلى قسمين:

---

(1) مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص35 - 36.

(2) جويده حمّاش: بناء الشخصية في حكاية عبرو والجمامع والجبل لمصطفى فاسي، ص77 - 78.

- شخصيات ساكنة (Personnages statiques): وتقدم كما هي دفعة واحدة، ولا تتغير سماتها مع استمرار القصة.

- شخصيات نامية أو حركية (Personnages dynamiques): هي التي تتغير سماتها وتتمو مع تقدم القصة.

4- حسب أهميتها في الأعمال: وتنقسم الشخصيات إلى أربعة أنواع: محورية- رئيسية- ثانوية- هامشية.

5- حسب نوعية وظائفها في القصة: تتعدد الأنواع من هذه الزاوية وأهمها ما يلي:

- شخصية ذات وظيفة حديثة: وظيفتها الأساسية الاضطلاع بالأعمال أو تقبلها.
  - شخصية ذات وظيفة استبطانية: وظيفتها استبطان النفس والعمل على كشف الباطن.
  - شخصية ذات وظيفة تعبيرية: وظيفتها الأساسية التعبير عن فكرة أو إيديولوجيا معينة.
- إن ملامح السخرية صاحب بعض الشخصيات السردية سواء أكانت رئيسة أم ثانوية، هامشية أم محورية، سطحية أم كثيفة، ساكنة أم حركية... ويمكن استجلاؤها على مستوى الأقوال أو السلوكيات والأفكار، وحتى الأسماء أيضا، فضلا على أن تحديد الشخصية السّاحرة أو المسخور منها يرجع إلى القارئ لأنه هو الذي يتتبع أدق تفاصيلها.

#### 1- الدلالة السّاحرة للأسماء:

قد يمنح السّارد اسما لشخصياته الروائية حتى تتميز عن غيرها، والاسم "يحدد الشخصية ويجعلها معروفة، ويختزل صفاتها، ولهذا لا بدّ للشخصية أن تحمل اسما يميزها"<sup>(1)</sup>، كما أنه يعكس هوية الشخصية في الرواية، وهو يخضع لمقصديّة المؤلف، ومن الشخصيات التي حملت أسماؤها دلالة ساحرة:

#### أ- الشخصيات الرئيسية:

- الحاج كيان (رواية عرس بغل): أهمل السّارد اسمه الحقيقي ولم يعره أدنى اهتمام منذ بداية الرواية، في بداية الرواية كان يطلق عليه اسم "الطالب الجزائري"، وبعد دخوله إلى السّجن الموجود في جزيرة تسمى "كيان"، أطلق عليه اسم "الحاج كيان" أمّا عن "الحاج"

(1) محمد عزّام: شعرية الخطاب السّردية، ص16.

فليس لأنّه حجّ إلى بيت الله الحرام ومارس الشعائر المعروفة لهذه العبادة وإنّما تعظيماً لشخصه وتقديراً لفقّاهه ولمعارفه التي تلقّاها في جامع الزيتونة، والنسبة حدّدها اسم المكان الذي سجن فيه وهو "كيان"، فعُرف باسم "الحاج كيان" حتّى يتم التّفريق بينه وبين غيره من أصحاب الألقاب الأخرى، والرّواية تحدّد سبباً آخر لهذه التّسمية نرصدها في الحوار الذي دار بين خاتم والعنّابيّة، والذي يشير إلى أنّه يمّم إلى سجن كيان بسبب العنّابيّة وهو يحدّد طابع السّخرية الذي يومئ إليه هذا الاسم أو اللّقب:

"- الحاج. الحاج كيان. لقد بدأت أفهم هذا الرّجل. إنّه يبسط جناحه عليك بالفعل.

- ماذا يعني كلامك هذا يا ختومة؟

- أعني أنّ الرّجل لم يحج إلى كيان في سبيل الله.

- لقد فعل ذلك من أجلي..."(1).

ونلمح هنا مفارقة ساخرة في هذا اللّقب، فلفظ "الحاج" يختصّ بمن حجّ إلى بيت الله الحرام وهو مؤشّر على صلاح الفرد، ونقاء السّريّة، والالتزام بالدين، واجتناب المحرّمات، وخاصة حين يكون الحج ممحاة لذنوب المسلم حتّى أنّه يرجع من حجّه الصّادق كيوم ولدته أمّه، مغفورة ذنوبه بلا استثناء، لكنّ الحاج كيان يرتاد المواخير ويعاشر المومسات ويشرب الخمر، والأكثر من ذلك أنّه يحضر العرس الذي أقامته العنّابيّة في الماخور ويعزّم على الرّقص والغناء أيضاً لأنّه يمتلك صوتاً ساحراً لا يقاوم، وقد سحر به شيخ التّجويد يوم كان طالباً..

- عبد المجيد بو الأرواح (رواية الزّئزال): حيث يصرّح السّارد بالاسم الكامل لهذه الشّخصيّة: الاسم+ اللّقب/ عبد المجيد (الاسم) و بو الأرواح (اللّقب).

عبد المجيد:

المجيد هو من صفات الله تعالى، جاء في لسان العرب في مادة (مجد): "المجدُ المُرُوءة والسّخاء، والمجدُ: الكرمُ والشّرف. ابن سيّدة: المجد نيل الشّرف، وقيل: لا يكون إلاّ بالآباء، وقيل: المجدُ كرمُ الآباء خاصّة، وقيل: المجدُ الأخذ من الشّرف والسّؤدد ما

(1) الطّاهر وطّار: عرس بغل، ص136.

يكفي؛ (... ) والمجيد ، فعيل ، منه للمبالغة؛ وقيل هو الكريم المفضل ، وقيل إذا قارن شرف الذات حسن الفعل سمي مجدا ، وفعيل أبلغ من فاعل... " (1).

إذا استبعدنا لفظ "عبد" فإن اسم الشخصية يتعالق مع المجد ، الذي هو بمعنى المروءة والسخاء والكرم والشرف والسؤدد وحسن الفعال وكرم وشرف الآباء... ، لكثته في الواقع لا يمت إليه بصلة ، لأن الدلالة المعجمية للاسم لا تتوافق مع حقيقة الشخصية وممارساتها ، وهذا ما يشكل المفارقة الساخرة بين الاسم والشخصية المرتبطة به ، فمجد هذه الشخصية زائف لأن الآباء - آباءه - خونة. فالجد الأول تواطأ مع الاستعمار وباع المدينة وأهلها (2) ، وهو (بطل الرواية) سيئ الفعال والأخلاق مع أقربائه (الغرابلي ، عمّار الحلاق ، الرزقي البرادعي...) ، ومجرم قاتل أيضا؛ فقد عاشر زوجة أبيه حنيفة وقتلها واستولى على زوجة الخمّاس ثمّ قتلها ، ثمّ تزوّج بابنتها وقتلها أيضا... حيث كان همّه الوحيد هو إنجاب ولد ، لكنّ محاولاته المتكررة والكثيرة باءت بالفشل لأنه عاقر.

هنا تجدر الإشارة إلى ملاحظة بالغة الأهمية ، فاستجلاء السخرية من الأسماء رهين بالقارئ ، كما أنه رهين بالسياق ورهين بالمجتمع الذي تمثّل فيه اللغة دلالة تخالف ما تمثّله من دلالات في مجتمعات وسياقات أخرى ، ومن هنا كانت مسألة فهم السخرية من الأسماء "وليدة قدرة القارئ على وصل الدلالة المعجمية للاسم الشخصية بحقيقة أفعالها داخل الرواية" (3) . وربط كل ذلك بما تحمله عقلية المجتمع عن هذا الاسم أو ذاك ، باحتساب طبيعة الاسم اللغوية والتركيبيّة و باحتساب المشهورين من الناس بهذه الأسماء في الواقع وفي التاريخ.

- بو الارواح:

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج5، دط، مادة مجد، ص440.

(2) ينظر الطاهر وطّار: الزلزال، ص171، 172.

(3) زهير مبارك: السخرية في الرواية العربية، ص76، 77.



هو لقب عائلته، يقول عبد المجيد بو الأرواح: "أبي الآغا بو الأرواح، وجدِّي الباش آغا بو الأرواح"<sup>(1)</sup>، ولفظة "بو" في العامية تشير إلى الملكية، وهي بمعنى صاحب، وفي المشرق العربي تنطق وتكتب فصيحة "أبو" والأرواح جمع مفردة روح.

جاء في لسان العرب في مادة (روح): "الرُّوحُ النَّفْسُ، يذكَرُ ويؤنَّثُ، والجمع الأرواح. التَّهْدِيبُ: قال أبو بكر بن الأنباري: الرُّوحُ والنَّفْسُ واحدٌ، غيرَ أنَّ الرُّوحَ مذكَرٌ والنَّفْسُ مؤنَّثَةٌ عند العرب. وفي التَّنْزِيلِ: ويسألونك عن الرُّوحِ قُلِ الرُّوحُ مِن أَمْرِ رَبِّي؛ وتَأْوِيلُ الرُّوحِ أَنَّهُ مَا بِهِ حَيَاةُ النَّفْسِ (...) وروى عن الفراء أَنَّهُ قال في قوله: قُلِ الرُّوحُ مِن أَمْرِ رَبِّي؛ قال: من علم رَبِّي أَي أَنَّكُمْ لا تعلمونه؛ قال الفراء: والرُّوحُ هو الذي يعيش به الإنسان، لم يخبر به الله تعالى به أحدا من خلقه ولم يعطِ علمه للعباد (...) قال وسمعت أبا الهيثم يقول: الرُّوحُ إِنَّمَا هو النَّفْسُ الذي يتنفسه الإنسان، وهو جارٍ في جميع الجسد، فإذا خرج لم يتنفس بعد خروجه، فإذا تتأمَّ خروجه بقي بصره شاخصا نحوه، حتَّى يُغَمَّضَ (...) والرُّوحُ في هذا كَلَّهُ خَلَقَ من خَلَقَ اللهُ لم يُعْطِ علمه أحداً..."<sup>(2)</sup>.

لقد ارتبطت شخصيته في عائلته بالشؤم والموت تماما مثل "قباض الأرواح" - باللغة العامية - يقول: "زوجة أبي الثانية، كانت تقول عني: رأس البومة. وجه النحس، منذ برز إلى الحياة برزت معه الآلام. كل مولود في البيت يموت. كل زوجة يتزوج عليها. أكل رأس زوجته، ورأس أخيه، ورأس زوجة أخيه، ثم هاهو يأكل رأس أبيه. سيأكل رأس كل من في البيت. ويبقى وحده "كالتبيب لا جار ولا قريب". خراب بيت بو الأرواح سيكون على يده"<sup>(3)</sup>، وهذا القول فيه استشراف للمستقبل وتوقع ضحايا آخرين على يديه.

وبطلنا "بو الأرواح" أزهقت عدة أرواح على يديه (زوجة أبيه حنيفة، زوجة أبيه الثالثة، زوجة الخماس، وابنتها) وعلى يد والده (قتل زوجة ابنه الكبير المتوفى، وزوجة ابنه (البطل) عائشة)، وعلى يد جدّه الأوّل الخائن الذي سلّم المدينة للعدو وكان سببا في مقتل

(1) الطاهر وطّار: الزلزال، ص176.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مج 2، دط، مادة روح، ص125.

(3) الطاهر وطّار: الزلزال، ص178.

الكثير من شرفاء المدينة: "دخل الفرنسيون المنطقة. قتلوا كلّ قادر على حمل السلاح..."<sup>(1)</sup>.

لقد ارتبط اسم هذه العائلة بالموت لتعودها على القتل وإزهاق الأرواح:

- زوجة البطل الأولى "عائشة" قتلها والده: "زوجة أبي الصغرى، قالت كلاما فظيحا. أبوك قتلها. خنق أنفاسها"<sup>(2)</sup>.

- وزوجة أخيه ماتت بنفس الطريقة التي ماتت بها عائشة: "بلغتنا أخبار موت أخي الأكبر. لم أحزن. زوجة أخي أيضا ماتت نفس موتة عائشة"<sup>(3)</sup>.

- "بعد ثلاثة أشهر، ماتت حنيفة زوجة أبي الصغرى نفس ميتة عائشة زوجة أخي"<sup>(4)</sup>.

- وبعد دفن زوجة أبيه حنيفة، قتل زوجة أبيه الثالثة: "...بعد سبعة أيام ماتت أمي.. بعد سبعة أيام أخرى هربت زوجة أبي الثانية. بعد سبعة أيام أخرى، دفنت زوجة أبي الثالثة"<sup>(5)</sup>.

- وقتل زوجة الخماس التي أخذها عنوة من زوجها، "في الصباح وجدتها مزروقة وفي عنقها آثار أصابع. دفنّاها"<sup>(6)</sup>.

- ثمّ ابنتها الذي اكتشف عزمها على خيانتها لأجل إنجاب ولد تُسعد به، ذهب بها إلى البادية، يقول: "بعد أسبوع دفنتها وعدت"<sup>(7)</sup>.

إلى جانب هذا، نرصد التجاء البطل إلى عالم روحاني يتعلّق بأولياء قسنطينة الصالحين (سيدي راشد، سيدي مسيد) وسلطتهم الدنيّة والمعنويّة، وطلبه العون منهم لكي لا تُتزع منه أراضيه، ولربّما ترجع أيام مجده من جديد ويتمتّع بأملاكه وسلطته وسطوته، لقد بات يعيش غربة حقيقيّة ولم يستطع الانسجام مع الواقع الجديد الذي بدأ

(1) المصدر نفسه، ص172.

(2) المصدر نفسه: ص174.

(3) المصدر نفسه: ص175.

(4) المصدر نفسه: ص177.

(5) المصدر نفسه: ص179.

(6) المصدر نفسه: ص181.

(7) المصدر نفسه: ص183.

ينفذ رويدا رويدا من أسر طبقتة. إن روحه تحنّ إلى الماضي وتتحسّر عليه، إنّه الماضي المرتبط بالانقياد للآخر المستبد وبالتخلف. يقول رشيد بويجرا عند تأويله لهذا الاسم: "...هذا التخلف الذي يرمز إليه اسم "بو الارواح"، الذي يدلّ على عالم الروحانيات والأموات، وإلى عالم الغيب بصفة عامّة، إيفالا من الروائي في فصل هذه الشّخصيّة عن الضّمير والواقع الشّعبيين"<sup>(1)</sup>. يضاف إليها الطّابع الرّجعي والسّحري الملموس، وهو بالضّبط ما يثير السّخرية اللاذعة في ظلّ التّوجّه السّياسي والأيديولوجي الذي تتوجّه إليه الجزائر في فترة كتابة الرواية.

- الطيّب (رواية الجازية والدرأويش): إنّ الدّلالة المفارقة لهذا الاسم تُحمّله معاني ساخرة نستجليها من الحوار الذي دار بين هذه الشّخصيّة والشّاعر في السّجن، حيث يمهد الشّاعر لحديثه معه؛ بالسّؤال عن اسمه:

"- ما اسمك؟

(...)

- اسمي الطيّب.

- الطيّب لا يسجن!"<sup>(2)</sup>.

ولعل مبعث السّخرية في هذا النّص هو علامة التّعجب الطّباعية (!)، لما تشير إليه من تباعد كبير بين الاسم وحال صاحبه، لذلك يتحوّل الاسم إلى موضوع للسّخرية.

جاء في لسان العرب في مادة (طيب): "الطيّب، على بناء فِعْل، والطيّب، نعت. وفي الصّحاح: الطيّبُ خلاف الخبيث"<sup>(3)</sup>.

"وقوله تعالى: وهُدُوا إلى الطيّب من القول؛ قال ثعلب هو الحسن (...). وقوله تعالى الطيّباتُ للطيّبين، والطيّيون للطيّبات؛ قال الفراء: الطيّبات من الكلام، للطيّبين من الرّجال؛ وقال غيره: الطيّبات من النّساء، للطيّبين من الرّجال"<sup>(1)</sup>.

(1) بشير بويجرا محمّد: الشّخصية في الرواية الجزائرية 1970 - 1983، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص28.

(2) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدرأويش، ص117.

(3) ابن منظور: لسان العرب، مج4، دط، مادة طيب، ص632.

"الطيب" ضدّه الخبيث، والطيب يدلّ على سلامة المخبر وهو لفظ يدلّ على صفاء السّريرة ونقائها من الحقد والشرّ، وهي تدلّ على الخير الذي ضدّه الشرّ، والحسن الذي ضدّه القبيح، والجيد الذي ضدّه السيّء والرديء، والمعروف أنّ السّجن فضاء يجمع السيّئين من الأشرار والمجرمين والمنحرفين والشّواذ، وليس الطيبين والصّالحين والأخيار.

ودخول البطل (الطيب) إلى السّجن بتهمة القتل ينفي عنه صفة الطيبة لأنّ القتل يتعارض مع الطيبة، ولأنّ البطل لم يرتكب جريمة القتل وهو بريء منها وصفة الطيبة تظلّ تلازمه. إنّ البطل في بداية الرواية يقع ضحيّة لسخرية الشّاعر واستهزائه، لأنّ اسمه الطيب وهو في السّجن، فالاسم يناقض ما يجب أن يكون عليه البطل، فالطيبة فضاؤها رحب وشاسع وفضاء السّجن ضيق ومعتّم وهو عادة للمجرمين والقتلة والمنحرفين. وبعد الاطّلاع على أحداث الرواية من خلال استذكار البطل للأحداث، يدرك القارئ أنّه وقع في فخّ السّارد الذي تعمّد إيهامه وإرباكه.

- صالح بن عامر الزّوفري (رواية نوار اللّوز): الاسم مركّب من ثلاثة أجزاء هي: صالح + ابن عامر + الزّوفري.

صالح:

جاء في لسان العرب في مادة (صلح): "الصّلاح: ضدّ الفساد؛ صلح يصلح ويصلح صلاحاً وصلوحاً (...). وهو صلح وصلاح، الأخيرة عن ابن الأعرابي، والجمع صلحاء وصلح؛ وصلح: كصلح، قال ابن دريد: وليس صلح بثبت. ورجل صالح في نفسه من قوم صلحاء ومصلح في أعماله وأموره، وقد أصلحه الله، وربّما كنوا بالصّالح عن الشّيء الذي هو إلى الكثرة..."<sup>(2)</sup>.

اسم البطل هو "صالح" وهو من الصّلاح الذي هو ضدّ الفساد، وجرت العادة أنّ لفظ الصّلاح يتوافق مع الورع والتّقوى فيقال رجل صالح، أي ورع وتقي مجتنب للمعاصي والآثام والمحرمات، وملتزم بالدين... هذا عن معنى الاسم، لكنّ الواقع غير ذلك لأنّ صاحب هذا

(1) المرجع نفسه: ص 633.

(2) المرجع نفسه: مج 3، دط، مادة صلح، ص 462.

الاسم (البطل) يقوم بعض الممارسات التي لا تتوافق مع الدين، فهو يشرب الخمر - وهو من المحرّمات - وكثيرا ما يقصد الحاجة طيطما - صاحبة ماخور في سيدي بلعباس - لبيع سلعه المهربيّة من جهة وليقضي معها بعض الوقت، هذا إضافة إلى علاقته بلونجا زوجة الإمام المتوفّي (حادثة الثّبن، بيته) التي أفضت إلى حمل لونجا... وهذا كلّه لا يجعل منه رجلا صالحا، فمعنى هذا الاسم لا يتوافق مع حقيقة الشّخصيّة وممارساتها وسلوكاتها. ممّا يصنع مفارقة ساخرة من الاسم والمسمّى.

كما يحتمل هذا الاسم دلالة أخرى، "إنّ اسم صالح يطلقه النّاس في القديم تفاؤلا، فهم يخافون أن يموت هذا الولد، بعد محاولات عديدة للإنجاب" (1).

#### ابن عامر:

ورد في لسان العرب في مادّة (عمر): "العمر والعمر والعمر: الحياة. يُقال قد طال عمُرُه وعمُرُه، لغتان فصيحتان، فإذا أقسموا فقالوا: لعمرك! فتحوا لا غير والجمع أعمار" (2).  
ويقال: عمير فلان يعمر إذا كبر. ويقال لساكن الدار: عامر، والجمع عمّار" (3).  
"والعوامر الحيّات التي تكون في البيوت، واحدها عامر وعامرة، قيل سميت عوامر لطول أعمارها" (4).

وتطلق النّاس اسم عامر لكي يعمر طويلا ويكون نسله عامرا وكثيرا" (5).

نلمح المفارقة الساخرة في اسم والد البطل (عامر)، إنّ عامر تعني النّسل الكثير، لكنّ الوالد لم ينجب إلاّ بطل الرّواية وابنة أخرى "خضراء"، والبطل مات جميع أولاده وآخريهم نهشته القطن الجائعة في المستشفى بعد ولادته، وقد كانت حياته عامرة بالأحلام الجميلة ثمّ غدت خالية من كل معنى خاصّة بعد وفاة زوجته المسيردية وعدم قدرته على ممارسة

(1) سعد بو لنوار: قراءة سردية. في رواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج، ص37.

(2) ابن منظور: لسان العرب، مج4، دط، مادة عمر، ص881.

(3) المرجع نفسه: ص882.

(4) المرجع نفسه: ص883.

(5) سعد بو لنوار: قراءة سردية. في رواية "نوار اللوز" لواسيني الأعرج، ص37.

أبوته لوفاة جميع أولاده في سن مبكرة جداً...، لكن بعد أن زرع نطفته في أحشاء لونجا، استرجع أمل استمرار السلالة العامرية وانبعاثها من جديد.

### الزّوفري:

معناها العامل أو العمّال في اللّغة الفرنسية (Les ouvriers) وهي تحمل مفارقة ساخرة لكون البطل عاطل عن العمل، كما أنّ "الزّوفري" تدلّ على العامل الوسخ والذي تتّسخ ملابسه وجسمه من الأتربة والوحل و بقايا الملوّثات... وهذه الكلمة تدلّ على المنظر الوسخ كما تدلّ على الرائحة الكريهة التي تتبعث من العمال الذين يعملون في وظائف مهانة. هذا وقد درج استخدام هذه الكلمة ما بين النّاس في اللّغة العاميّة "حتّى أصبحت تطلق على الإنسان الذي يعيش لوحده في مكان عمله بعيدا عن أهله وأقاربه، وأحيانا تطلق كلمة زوفري على الرّجل غير المتزوّج وأيضا على الإنسان الذي يعاني من ضنك وصعوبة العيش..."<sup>(1)</sup>.

### ب- الشّخصيّات الثّانوية:

- حياة النّفوس (رواية عرس بغل): هذا الاسم يستبطن سخرية وهزءا، فالحياة هي ضدّ الموت، لكنّ هذه الشّخصيّة ولجمالها الآسر الذي يستهوي كل من يراها من روّاد الماخور وحتّى العاملين فيه (حمود الجيدوكا)، بسببها تقع معارك كبيرة بين الهزية تكاد أن تودي بحياتهم، فكل منهم يحاول الاستئثار بها وكان خاتم أكثر هؤلاء قوّة وتسلّطا... تقول إحدى المومسات الحاققات عليها: "لست أدري لماذا لا يسموها موت النّفوس"<sup>(2)</sup>.

وحياة الماخور للمومس هي موت مؤجّل لها، تعطي المتعة للآخرين بمقابل، ومع ذلك ففضونة الماخور وروائحه الكريهة لن تعوّضها البتّة الحياة الكريمة ودفء العائلة وأولاد تستمر الحياة معهم.

- النّمس (رواية نوار اللّوز): أغفل اسم هذه الشّخصية واستُبدل باسم حيوان خبيث "النّمس"، و"النّمس سبع من أخبث السّبع. وقال ابن قتيبة: النّمس دويبة تقتل الثّعبان يتّخذها

(1) المرجع نفسه: ص37.

(2) الطاهر وطار: عرس بغل، ص71.

النّاظر إذا اشتدّ خوفه من التّعابين" (1)، ونرصد تشابها بين الاسم والمسمّى؛ من حيث الصّفات: الخبث، المكر، براعة القضاء على الضّحية إضافة إلى صفة الحيوانيّة والتّجرّد من العواطف الانسانيّة، ومكمن السّخرية أنّ أهل البلدة والمهريّون مسخوه حيوانا، على ما في هذه الكلمة من دونية واحتقار.

- ياسين أحمر العينين (رواية نوار اللّوز): يسمّى بـ "أحمر العينين"، وهذا يرسم صورة ساخرة لهذه الشّخصيّة واللّون الأحمر مرتبط بالدمّ للدّلالة على عدوانيّة وشرّه وغدره "عينيه البرّاقتين المحمرّتين" (2).

- الميلود بوخنونة (رواية نوار اللّوز): إلصاق القذراة والعفونة باسم هذه الشّخصيّة، لأجل السّخرية منه واحتقاره، وتذكيره بماضيه الوسخ لأنّه واحد من الخونة.

## 2- الشّخصيّات والسّخرية:

أ- في رواية عرس بغل:

- شخصية الحاج كيان:

إنّ ما يميّز هذه الشّخصيّة النّامية هو عنصر المفارقة التي ولدت السّخرية وطغت على مسار حياة الشّخصيّة الممتد في اتّجاهين اثنين:

- الأوّل الحياة الزّيتونية: يوم كان الحاج كيان طالبا مجتهدا في جامع الزّيتونة، يتلقّى تعليمه على يد مجموعة من المشائخ (شيخ التّجويد، شيخ البلاغة، شيخ التّوحيد...)، وقد عرف بصوته الأسر عند تجويده للقرآن الكريم.

- والثّاني حياة الماخور: يتعلّق بولعه بالعنّابية صاحبة أحد المواخير ودخوله السّجن ثمّ انغماسه في حياة الماخور ومومساته.

والنّقطة الفارقة التي أحدثت هذا التّغيير الشّامل على مستوى حياة الحاج كيان؛ هي موضوع الدّعوة إلى الله، حيث كانت البداية من الماخور. يقول الحاج كيان: "أكون الإمام الثّاني هنا. أنشر الدّعوة، على غرار السّلف الصّالح، الأشعري، أو الغزالي، أو عبد

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج6، دط، مادة نمس، ص721.

(2) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص198.

الرَّحْمَنُ بن رستم، أو غيرهم. أبدأ التَّجْرِيَّة من دار البغاء. يجب أن أقهر ذاتي، قبل أن أقهر غيري. من لم ينتصر على نفسه، لن ينتصر على غيره. كل واحدة تتوب أجندها، ونضيفها في قائمة الإخوان<sup>(1)</sup>.

لكنَّ هذه التَّجْرِيَّة مُنِيَّت بفشل ذريع بعد أن وجد نفسه بين يدي العنَّابِيَّة (صاحبة الماخور) التي أفاضت عليه من سحرها وأنوثتها. وهنا نلمس التَّحوُّل والتَّغْيِير الطَّارِئ على هذه الشَّخْصِيَّة، إذ يعيد الحاج كيان النَّظَر في مسار حياته الرِّيتُونِيَّة ويوجِّهها إلى مسار آخر مناقض تماما للمسار الأوَّل، والمفارقة نستجليها على المستوى النَّفْسِي والعقلي وعلى المستوى الخارجي أيضا، إذ يخرج من عند العنَّابِيَّة بشكل آخر مناقض لما كان عليه في السَّابِق (الطَّرْبُوش والجَبَّة المهترئة وحذاء مَسْخ يضيِّق برجليه الكبيرتين وإضبارة) بعد أن أهدته العنَّابِيَّة "قميص أبيض، ورباطة عنق زرقاء، وسروال وسترة داكنة الزَّرْقَة، وحذاء أسود، وجوربين أسودين"<sup>(2)</sup>، وما يدعو للسَّخْرِيَّة خروجه من هذه التَّجْرِيَّة متيِّما بالعنَّابِيَّة، يقول: "سأعود لزيارتها. سأقهر الجميع. زمردة والعين الزَّرْقَاء والإمام حسن، وأبي الحسن الأشعري"<sup>(3)</sup>، وهذا التَّغْيِير المفاجئ كان مكلفا إذ يدخل عالم الإِجْرَام بعد اتِّهَامه بقتل هزيين وغلّام ويدخل سجن كيان لمدة عشرين سنة.

إنَّ العنَّابِيَّة هي التي صنعت مفارقة صارخة في حياة البطل، فقد "استطاعت أن تزرع جامع الرِّيتونة بسواريه وبمشائخه بفقعه ونحوه وصرفه وتجويده، وتحوِّله إلى هزي، يحج إلى كيان"<sup>(4)</sup>. وهنا تبرز المفارقة بين بيت الله الحرام الذي يقصده الحاج وبين كيان، وهو السجن الذي يقصده المجرمون .

والطَّقُوس التي كان يمارسها الحاج كيان في خلوته تُظْهَر هروبه من واقع متأزَّم مليء بالعقد والتَّناقُضات والطَّبَقِيَّة، إذ يمارس سلطته المتحررة من كل الضَّغُوطات بانتقاء العصر الذي يروقه واختيار الأشخاص الذين يحاورهم (حمدان قرمط، خولة أخت

(1) الطاهر وطَّار: عرس بغل، ص43.

(2) المصدر نفسه: ص65.

(3) المصدر نفسه: ص67.

(4) المصدر نفسه: ص96.



المتبّي... أو يتماهى في شخصهم (الخليفة المعتز بالله)، مدليا بأرائه بحريّة مطلقة كاشفا عن مواطن الداء والخلل الذي يتكرّر باستمرار في مختلف العصور.

ونلمس ذلك في حواراته مع نفسه في الرواية، مثل قوله: "ترى من أكون اليوم؟ المتبّي؟ حمدان قرمط؟ زكرويه الدّنداني، المعتصم؟ المنتصر؟ المعتز بالله؟ موسى بن بغا؟ وما يههم؟" (1).

ومن المفارقات السّاخرة؛ الفضاء الآخر الذي صنعه الحاج كيان لنفسه المناقض لفضاء المقبرة والماخور، فهو يختم رحلته الوهميّة التي عاشها في المقبرة بالتّوجّه إلى المسجد حيث يصلي ويرتل القرآن بقراءات مختلفة، ثمّ يتوجّه نحو الماخور ليوزّع الحلوى على مومسات الماخور ويختار من تقوم بشؤونه.

يقول الطّاهر وطار: "تكون السّاعة العاشرة أو العاشرة والنّصف. يذهب مباشرة إلى الحمّام. تأتي الثّانية عشرة. يسرع إلى المسجد. يصلي عددا غير محدود من ركعات منفردات، قبل صلاة الظّهر. يصلي الظّهر جماعة. يتناول المصحف. يضعه أمامه. ينطلق في التّرتيل. يرتل الآية على قراءة، ثمّ يعيدها على قراءة، حتّى يرتلها على كلّ القراءات. لا يتوقّف إلاّ لأداء الصّلوات. يتعشى تمرا ثمّ يواصل حتّى الفجر. يغفو قليلا، ثمّ يستأنف بعد الصّبح، حتّى ترتفع الشّمس. يغادر الجماعة التي تحلقت حوله. يمرّ على لبّان، يأكل تمرا ولبنا، ثمّ ينطلق نحو الماخور" (2).

وهي مفارقة رهيبة، فالحاج كيان لا يستطيع التّصلّ من ماضيه ومن انتمائه الرّيتوني، يمارس ما يُظهر صلاحه وتسنّكه وفي ذات الوقت يظلّ تأثير الماخور بارزا عليه، إذ لا يتوقّف عن زيارته والاتّصال بمومساته.

(1) المصدر نفسه: ص 06.

(2) المصدر نفسه: ص 79.

أيضا من المفارقات السّاخرة التي نسجّها حول شخصية الحاج كيان حضوره للعرس الذي أقامته العنّابية في ماخورها واعتزّامه الرّقص والغناء والتّأثير في الحضور بصوته الذي سحّره - سابقا - شيخ التّجويد أثناء ترتيله للقرآن<sup>(1)</sup>.

وكثيرا ما تقع هذه الشّخصية ضحية لسخرية الآخر/ الخصم (مسخور منها)؛ ونقصد بذلك شخصيّة خاتم الذي ضاق ذرعا بسلطة الحاج كيان في ماخور العنّابية وحظوته عند المومسات، ومن العبارات الدّالة على السّخرية: الحاج الخدّاع، سقراط صقر، سقراط صقر الكلب، صقر الكلب... الخ

#### - شخصية العنّابية:

من الشّخصيّات النّامية في رواية عرس بغل شخصيّة "العنّابية"، وهي جزائريّة الأصل تدير ماخورا وتمارس سلطتها على العاملين فيه، تطرد العاهرات اللّواتي انتهت مدّة صلاحيتهنّ وتستبدلنّ بأخريات أصغر سنّا وأكثر جاذبية، ولا يتعلّق الأمر بالنّساء فقط فحتّى الرّجال العاملين لديها واقعين تحت وطأة سلطتها؛ مثل حمود الجيدوكا الذي طرده من ماخورها ولم يشفع له تفانيه في خدمتها مدّة طويلة. وبداية سقوطها بدأت وهي في ريعان شبابها حين اعتدى عليها (وعلى أمّها) جنود السّينغال في زمن الثّورة، وقتلوا أخاها وأباها، فكانت نقطة تحوّل في حياتها واتّجاهها نحو حياة المواخير.

والسّارد في الرّواية يصرّح بجمالها وجاذبيّتها، وما يدعو إلى السّخرية من شخصيّتها، محاولتها مقاومة الكبر الذي بدأ يزحف رويدا رويدا إليها بالاهتمام بزینتها وممارستها البغاء مع نزلاء الماخور كلّما سنحت لها الفرصة رغم كبر سنّها.

لقد أحدثت شخصيّة العنّابية انعطافا خطيرا في مسار حياة الحاج كيان وهو طالب بجامع الرّيتونة، وهامت بحبّه، وبقيت تبادله مشاعر الحب والاحترام إلى أن سقطت في شبّاك خاتم اللّص المخادع، وما يدعو للسّخرية عشقها لخاتم الأصغر منها (تجاوزت الخمسين وهو في العشرين من عمره)، وهذا جعلها محلّ سخرية المومسات والعاملين لديها، مثل الحوار السّاخّر الذي دار بين أحد المومسات وحمود الجيدوكا ومنه:

(1) ينظر المصدر نفسه: ص196.

"- العنّابية بدأت تعشق.

استولى عليه الضحك. سلّم نفسه للضحك. كان يضحك ويشير بأصبعه إلى الكانون. عجوز مثلها، في الخمسين، تعشق طفلاً في العشرين، الغريب أنّ الطفل أيضا يعشقها"<sup>(1)</sup>.  
تعلّقت العنّابية بخاتم تعلّقاً رهيباً، رغم إدراكها بارتكابها حماقة وانجرافها نحو حتفها، تقول: "أريد أن أسير عمياء حتّى أقع في الحفرة. كم هو جميل، أن يطول انتظار سائرة عمياء مثلي للوقوع في الجب. تنتظر وتنتظر، وتحاول أن تيأس فلا تقوى، إنّ التي تفتح عينيها في مثل هذه الحال، غبيّة بليدة"<sup>(2)</sup>.

الخوف من فقد خاتم زاد من لهفتها على جمع المال الكثير وإنفاقه عليه، تقول: "سأشتري له البدلات الثمينة. يخرج كل يوم ببدلة وقميص وحذاء. سأشتري له سيّارة. سأشتري له قصراً، سأملأ جيوبه بالنقود. أتدري ماذا فعلت قبل أن تحضر؟ رهنت فيلتي وعدت. رهنتها وأعطيته المبلغ، وها إنّني هنا. أنا في حاجة إلى نقود أكثر. إلى مزيد من النقود. لن تكفيني عشرون عاهرة، ولا عشرون بيتاً، لن يكفيني سكّان هذا البلد. لا جيشها ولا طلبتها، ولا عمّالها. لا أريده يشعر بالحاجة أبداً. أبداً"<sup>(3)</sup>.

لقد كان السبيل إلى جمع المال الكثير هو إقامة عرس في ماخورها، لكنّها تقع فريسة لاحتيال خاتم وسخريّته منها، إذ يحاول الاستيلاء على أموال العرس ويعلن نهاية تظاهره بتبعيّه لها ساخراً منها وواصفاً إيّاها بالعجوز الشّمطاء، يقول: "... أريد أن أقول للعجوز الشّمطاء، العنّبيّة، إنّني لم أعد لها، منذ هذه اللّحظة"<sup>(4)</sup>.

إنّ العنّابية شخصيّة متأزّمة تحاول تخطّي ضغوطات الحياة بممارسة الحب والمال والتسلّط على من لا يقلّون شقاء وبؤساً منها، لكنّ العفن الذي يحيط بكلّ تفاصيل حياتها لا يفتأ يجذبها إلى الهوّة، فتغدوا محلّ سخرية واستهزاء المحيطين بها، إنّ العنّابية "لم تتج من السقوط في بوتقة هذه الهوم الصغيرة، التي تشكّل حين تجتمع، حياة

(1) الطاهر وطّار: عرس بغل، ص178.

(2) المصدر نفسه: ص87.

(3) المصدر نفسه: ص86.

(4) المصدر نفسه: ص204.

بأكملها، فكلمًا حاولت تجاوز العفن الذي تعيشه، وجدت نفسها تفرق يوما عن يوم في بحر قارته لا تنتهي أبدا"<sup>(1)</sup>.

#### - شخصية حياة النفوس:

وهي من أجمل وألطف مومسات الماخور، وما يثير السخرية؛ ممارستها البغاء مع كل من هبّ ودب دون أن تميّز بين سيّد ووضيع رغم جمالها وسحر أنوثتها.

ومن خلالها نرصد السخرية الفاضحة لما يسود المجتمع من علاقات استغلال، فهو يدعو إلى الطهر علنا ويمارس الرذيلة في الخفاء، والبيت هو بؤرة العفن ومهد السقوط بالنسبة لحياة النفوس، فهو يبدو ظاهريًا مكانًا يُصان فيه شرف المرأة وعرضها ويحميها من الزلل، لكنّه في الخفاء يخلق ظروفًا مغايرة تستبطن الاستغلالية والتّوق إلى العلاقات المحرّمة وغير المشروعة، كما أنّه وسيلة للضّغط، فزوج أمّ حياة النفوس يزعم على مواقعتها في فراشه، مبتزًا لأمّها حتّى لا يطلقها ويتزوّج غيرها، فتضطرّ حياة النفوس إلى الهروب من هذا الفضاء المتردّي، والتّسكّع في الشّوارع ثمّ العمل مومسا في ماخور العنّابيّة. ورغم توفّر فرصة التّوجّه إلى حياة كريمة بعدما عرض عليها الفتى القروي الزّواج، تفضّل حياة النفوس حياة الماخور، وتسخر من الزّواج وتعدّه قيّدًا يحدّ من حرّيّة المرأة ويحوّل الزّوجة إلى مسخ. تقول للفتى القروي: "ولكن لم كل هذه العجلة. هل شبتت منّي هكذا، فأردت أن تمسخني إلى زوجة؟"<sup>(2)</sup>.

لكنّها في النّهاية، ولأنهماكها بشدّة في استقبال الرّواد في عرس بغل، تصل إلى درجة من الوعي بذاتها تجعلها تقتنع بالذهاب مع الفتى القروي، وتأسيس حياة جديدة بعيدة عن الماخور والهزّية... "لا كنت ولا كان الجمال. ولا كانت الرّجال. غدا أقول للفتى القروي أنّني موافقة..."<sup>(3)</sup>.

(1) واسيني الأعرج: الطّاهر وطّار تجربة الكتابة الواقعية الرّواية نموذجًا دراسة نقدية، د ط، المؤسّسة

الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص113.

(2) المصدر نفسه: ص171.

(3) المصدر نفسه: ص206.

ومن سخرية القدر أنّ جمالها كان وبالا عليها ، إنّها "ضحية عنفوانها وشبابها وجمالها ، هذا الجمال الذي جعلها تُطلب في فراش أمّها ، وهذا الجمال الذي عذبها في هذا العرس ، الذي كانت فيه العروس الحقيقيّة بهاء وجنسا ورقصا ، لكن لم يكن ليحلّ مشكلتها كامرأة سلعة ، فحيثما وجدت تعاني" (1).

إنّ حياة النفوس شخصيّة مسطّحة تكرّر نفسها باستمرار في أغلب أقسام الرواية وغير قادرة على رفض امتهان غيرها لها (خاتم) ، أو اتّخاذ قرار مصيري في حياتها (الزواج) ، ثمّ تخرج من سلبيّتها ويتنامى وعيها إلى أن تصبح قادرة على اتّخاذ القرارات بنفسها دون استشارة غيرها كما دأبت على ذلك من قبل (الحاج كيان).

#### - شخصية حمود الجيدوكا :

كان بطلا بحزام أصفر ، أحبّ مومسا وعرض عليها الزواج لكنّها رفضت ، ووقعت مشاحنة بينهما ؛ صفعها فسقطت على موضع حسّاس في رأسها فماتت ، أدخل إلى السّجن ومارس الأشغال الشاقّة لمدّة عشرين سنة. بعدها التحق بماخور العنّابيّة ، وما يدعو للسّخرية تعلّقه من جديد بمومس (حياة النفوس) ، وما يدعو للسّخرية والاستهزاء كبر سنّه مقارنة بحياة النفوس الصّغيرة السنّ ، "حمود الجيدوكا عينه عليها عشقها من يوم دخلت. لكن هاهو أمره يتفاقم يوما إثر يوم. حمود كبير ، البنت صغيرة..." (2).

فضلا على أنّ اشتباكه مع خاتم إلى حدّ الإشراف على الموت من أجل مومس (حياة النفوس) لا تعير اهتماما لكليهما ، يضع هذه الشّخصيّة في موضع سخرية واستهزاء أيضا . إنّ حمود الجيدوكا مثال للشّخصيّة المهزومة والتّعيّسة والمنسحقة التي وقعت تحت رحمة ظروف لا ترحم من فاته الركب ، إذ يُطرد من ماخور العنّابيّة ويلوذ إلى ماخور آخر وهو ناقم على العنّابيّة التي استغنت عن سنوات خدماته الطّويلة ، وينفّس عن غيظه وحقده بالسّخرية من العنّابيّة مع صاحبة الماخور الجديد التي طردتها العنّابيّة من ماخورها سابقا :

(1) صالح مفقودة: نصوص وأسئلة دراسات في الأدب الجزائري ، ط1 ، اتّحاد الكتّاب الجزائريين ، دار

هومة ، 2002 ، ص124.

(2) الطاهر وطّار: عرس بغل ، ص36.

"ولتبق العنّابيّة دمية محطّمة بين أقدام الأطفال. ها ها.

ضحكت. ضحك حمود الجيدوكا أيضا.

- لا. ليس دمية. إنّما كلبة جرباء، يقذفها الأطفال بالحجارة كلّما رأوها. ها ها" (1).

- شخصية خاتم:

خاتم فتى قوي مفتول العضلات، يمتاز بحب السيّطرة وإلحاق الأذى بكلّ من ينافسه، ورائه قصّة طويلة كغيره من روّاد الماخور، قُتل أخوه في الثّورة ووالده هجر أمّه وتزوَّج بأخرى.

خاتم يهزم كل من يحاول التّقرب من حياة النّفوس: باباي البوكسور، حمود الجيدوكا، ... ويتظاهر بحبّ العنّابيّة ويخطّط للاستيلاء على أموالها التي جمعتها في العرس الذي أقامته في ماخورها، لكن الحاج كيان يفشل مخطّطاته.

وكان محلّ سخرية العديد من الشّخصيات منهم: حمود الجيدوكا، الحاج كيان، علجيّة،... الخ، وهؤلاء كانوا على دراية بمخطّطاته ونواياه في الاستيلاء على أموال العنّابيّة والاستئثار بحياة النّفوس، يقول حمود الجيدوكا متحدّثا مع أحد المومسات:  
"...المرأة مجنونة بحق. عندما يأكل دراهمها، يركلها ركلتين. يبصق على وجهها، ويهرب إلى غيرها. نعرفهم نعرف هزية الدّراهم. يعيشون حتى الكلبات. ها ها" (2).

ومن الألفاظ الساخرة التي تعبّر عن السّخرية من خاتم، والتي نرصدها في الرّواية: الطّفل، الولد، العجل، اللّص، شيطان... الخ، بل "حتّى اسمه يحمل دلالات اجتماعيّة معيّنة، فهو وجه من وجوه التّزوير للوصول إلى الهدف لمواجهة مجتمع مزوّر في جوهره" (3). إنّ شخصيات رواية عرس بغل هي في معظمها شخصيات مستلبة، وهناك سبب معيّن أدّى لسقوطها وجذبها نحو حياة الماخور، ومرّة تكون ساخرة ومرّات تقع عليها السّخرية وتكون في موضع المسخور منه.

(1) المصدر نفسه: ص179.

(2) المصدر نفسه: ص178.

(3) واسيني الأعرج: الطّاهر وطّار تجربة الكتابة الواقعية، ص104.

## ب- رواية الزلزال:

### - شخصية عبد المجيد بو الارواح:

هو شخصية إقطاعية خطيرة، يصطدم بالواقع ويتقرّر من مظاهر الحياة الجديدة فيه ومن المكتسبات التي حقّقها الاستقلال، ويحنّ إلى الماضي ويتمنّى انبعائه من جديد، وقد ألحّ السّارد على إبراز الاختلال النفسي والشذوذ الفكري لهذه الشخصية، وانعكاساتهما على ممارساتها وعلاقاتها مع غيرها، ممّا رسم صورة ساخرة وفجّة وقبيحة لبو الارواح، فهو ذو شخصية ماكرة إذ يعمد إلى الحيلة والمكر إذا هدّدت مصالحه، فلحماية أراضيه يخطّط ويراوغ حتّى يشتت انتباه الحكومة فيصعب عليها تأمين أراضيه، لكنّه يصاب بانتكاسة لعدم تحقّق مراده. فقرار تأمين الأراضي حمله إلى قسنطينة في رحلة بحث مضنية عن أقربائه الذين نسيهم لمدة طويلة؛ بهدف تقسيم الأراضي الواسعة التي كانت في يوم ما ملكا لهم، وتوزيعها عليهم وعلى أبنائهم حتّى تكون بمنأى من التأميم.

وبو الارواح شخصيته سادية، فهو لا يهتمّ أن يلحق الأذى بغيره فمصالحه فوق كلّ اعتبار، مثل ما حدث مع ابن عمّه عبد القادر الغرابلي الذي استولى على أراضيه بعدما عجز الغرابلي المسكين عن تسديد المال الذي اقترضه منه.

كما أنّه مجرم قاتل "فقد ورث الثّرة الإجرامية عن أبيه وعن طبقة قائمة بذاتها"<sup>(1)</sup>، إذ قتل زوجة أبيه حنيفة وقتل زوجة الخمّاس كما قتل ابنتها... يعاني من اضطراب وحالات نفسية معقدة تنعكس على تصرفاته وسلوكياته، "اعتراه الشّعور الغامض، وأحسّ باللّون الداكن في أعماقه، يتحوّل إلى مادّة سائلة. غاز، أو رصاص، وقار، أو أيّ شيء من قبيل المادّة الثّقيلة، المتجاوبة مع الحرارة.."<sup>(2)</sup>، وهذه الحالة الغريبة تعمي عقله وترغمه على اقتراف الجرائم، مثل قتله لزوجة أبيه حنيفة، يقول: "امتلاً قلبي بالمادّة السائلة! صعد السائل حتّى عيني. اتّقدت النّيران في فمي، ازداد ذوبان السائل.

بانّت لي عائشة بعنقها الأزرق، وآثار الأصابع عليه.

(1) المرجع نفسه ، ص88.

(2) الطاهر وطّار: الزلزال، ص22.

بانت لي زوجة أخي.

لم أعد أرى شيئاً، فاض السائل وداهمني من الخارج أيضاً.

ارتميت عليها. انبهرت. استسلمت. ازورق وجهها، وارتسمت آثار أصابعي في عنقها"<sup>(1)</sup>.

وفي قتله لزوجة الخمّاس؛ يقول: "التهبت النَّار حولي. ذاب السائل في صدري.. برز السائل إلى الخارج وغمرني. تراءت لي عائشة. تراءت لي زوج أخي. تراءت لي حنيفة. زاغ بصري. غمرتني الظلّمة.

في الصّباح وجدتها مزروقة وفي عنقها آثار أصابع. دفنّاها"<sup>(2)</sup>... الخ

يلاحظ أنّ بو الأرواح مهووس بالامتلاك سواء كان هذا الامتلاك شرعيّاً أم لا، فهو يستولي على أراضي غيره وعلى أكثر الأمور خصوصيّة بالنسبة لغيره، مثل زوجة أبيه حنيفة التي عاملها كزوجة بعد وفاة والده، وزوجة الخمّاس أيضاً، يقول: "لفت انتباهي زوجة الخمّاس، جميلة، أدخلتها الحوش هي وابنتها وأغلقت عليهما.

حام الزوج أيّاماً، ثمّ جاءني ذات مساء (...)

- يقولون أنّي ديوث.

- وما يضيرك؟

- في الحقيقة يا سيّدي الشّيخ إنّني خجلت منك. جدّي خدم جدّك، وأبي خدم أباك، وأنا خدمت أباك وأخدمك، كانت المرحومة أمّك تعطف عليّ، وهي التي زوّجتني.

- اختر بين أمرين. إمّا أن ترحل إلى فرنسا، وإمّا أن أرسلك إلى "كيان".

- خذ البنت وأعد لي أمّها.

- إمّا أن تسافر إلى فرنسا أو إلى المنفى.

- أمرك يا سيّدي الشّيخ"<sup>(3)</sup>.

(1) المصدر نفسه: ص178، 179.

(2) المصدر نفسه: ص181.

(3) المصدر نفسه: ص179 - 181.



إنّ هذه الممارسات تُدين بو الارواح وتشكّل صورة مائعة لشخصيته التي لا يحدّها دين أو عرف كما تدعو إلى احتقاره والسّخرية من تصرفاته وما شابها من شذوذ وانحراف. ومما يدعو للسّخرية تهوينه للفضائع التي اقترفها في حقّ غيره والتماس الأعذار التّافهة لنفسه، يقول عن ابن عمّه الغرابلي: "لا أظنّ أنّه لا يزال يحقد علي، نحن من دم واحد، وما ضاع من الطّول ربحناه في العرض. وسمننا في دقيقتنا كما يقال"<sup>(1)</sup>، ويقول عن الرّزقي البرادعي الذي تزوّج أخته وطلّقها بعد ثلاث سنوات: "هذه الحادثة التّافهة، يكون قد نسيها ما في ذلك ريب"<sup>(2)</sup>، وصهره عمّار الذي استقرضه بعض المال ليشتري لوازم الحلاقة فصرخ في وجهه وأغلظ له القول وكاد أن يضربه، يقول عنه: "أعتقد أنّه نسي الحادثة البسيطة، ولم يحقد علي"<sup>(3)</sup>... الخ

ومن المفارقات السّاخرة أنّ بو الارواح يقصد الأولياء الصّالحين ويطلب معونتهم، يقول: "وعدتك كبيرة يا سيدي راشد. شمعة. بل، علبة شمع. إن أوقفت هذا المشروع، وحافظت لي ولعباد الله الصّالحين على أرضنا"<sup>(4)</sup>، رغم كونه من تلاميذ ابن باديس الذي دعا إلى محاربة الخرافات والدّجل والبدع والشعوذات، ودعا إلى عدم التّوسّل بالأولياء الصّالحين، يقول: "...فيوم كنّا بدافع العروبة والدين، وبضمير العربي الحر، إلى جانب ابن باديس وأهل الفضل والعلم من صحابته وتلاميذه..."<sup>(5)</sup>، فهو لا يتحرّج من الاستغاثة بالأولياء الصّالحين كما يعتقد بقدرتهم على النّفع وعلى الهلاك (الحماية، العقاب، استمرار النسل وقطعه...) مثله مثل أيّ جاهل يؤمن بالخرافات والخوارق المنسوبة للصّالحين.

كما يعدّ نفسه من عباد الله الصّالحين الذين يرثون أرضه، وهذا ما يثير السّخرية الضّاحكة والهائئة منه، يقول: "... أنا وعدت سيدي راشد. سيدي راشد لا يخيب الرّجاء.

---

(1) المصدر نفسه: ص 61.

(2) المصدر نفسه: ص 65.

(3) المصدر نفسه: ص 59.

(4) المصدر نفسه: ص 133.

(5) المصدر نفسه: ص 41.

لن ينتزعوا مني أرضي. أنا صالح أنا من عباد الله الصالحين، أورثني أرضه، ورفعني في الرزق درجة"<sup>(1)</sup>.

إن يدعو إلى السخرية أكثر هو اتكاء بوالارواح وطبقته بشكل عام على الدين لتحقيق مآربهم، وقد اعتمد السارد "في بناء هذه الشخصية، على القرآن، وعلى الدين الإسلامي، لسبر أغوارها، وفي تعميق رجعيّتها، حيث كانت تفسر الآيات وفق مصالحتها الخاصة، ورغباتها الشاذة"<sup>(2)</sup>، مثل قوله:

"في الجنة يقضي المسلم يومه الطويل الكبير، في افتضاض الأبيكار.  
روي عنه صلى الله عليه وسلم ذلك.

يعوّض تعالى عباده الصّابرين ما حرموا منه في الحياة الدّنيا. أنا أريد أن يمنحني الأطفال. كلّ بكر أفتضّنها تلد في الحين توأمين. ما ذلك على الله بعزير"<sup>(3)</sup>.

ومن سخرية القدر أنّ بو الارواح عقيم وغير قادر بتاتا على إنجاب الأولاد، وقد بذل جهدا كبيرا لتحقيق رغبته لكن من دون جدوى، وقد بلغ به حلم إنجاب الولد مبلغا عظيما فلم يعد يهّمه إن كان من صلبه أم من صلب غيره، ويقصد سيدي راشد طالبا المعونة، "أعد سيدي راشد، بعلبة شمع مقابل حمل تحصل عليه من حيث شاءت"<sup>(4)</sup>، "فأيّ دناءة، وأيّ مرارة بالخيبة، وشعور بالتقص، نستشفها من هذه التّداعيات، وذلك كمحاولة من هذه الشخصية للهروب من رعب العقم الذي جعله الراوي قدرها المحتوم"<sup>(5)</sup>.

نهاية بو الارواح غير المتوقّعة (الجنون)، كانت نتيجة احتدام تراكمات نفسية متأزّمة مع واقع جديد تتجلّى ملامحه في كلّ شبر من مدينة قسنطينة، وفي كلّ فرد من سكّانها، وتمثّل شخصية بو الارواح الفئة البرجوازية التي تقف في صفّ أعداء الشعب

(1) المصدر نفسه: ص215.

(2) واسيني الأعرج: الطاهر وطّار تجربة الكتابة الواقعية، ص34.

(3) الطاهر وطّار: الزلزال، ص125.

(4) المصدر نفسه: ص134.

(5) بشير بويجرة محمّد: الشخصية في الرواية الجزائرية، ص32، 33.

وتقف مانعا في سبيل الانتقال إلى الاشتراكية<sup>(1)</sup>، وجنون بو الأرواح هو في الواقع سخرية من هذه الطبقة التي استنفدت كل ما لديها من أخلاق، كما يرمز إلى "الاندثار القريب الذي ستشهده هذه الطبقة. نتيجة للعزلة المفتعلة التي فرضتها على نفسها، خلال تهاافتها على الوسائل والحيل التي تمكّنها من حماية مصالحها، فأوصلها هذا التهاافت إلى الجسر، المقابل الموضوعي لعالم البرجوازية البعيد عن المصلحة العامة كما يبعد الجسر عن الأرض"<sup>(2)</sup>.

والسارد يرسم صورة كاريكاتيرية ترشح بالسخرية لبو الأرواح، وهي من الصور القليلة جدا لأنّ السارد اهتم بالشكل الداخلي أكثر، وهذه الصورة تعكس ملامح الصورة الداخلية لبو الأرواح، وهي تمثل قبح هذه الشخصية وبشاعتها مظهرها ومخبرها، وهي صورة لبو الأرواح وهو يخرج من المسجد، يقول: "راح يحتضن بطنه المنتفخة بذراعيه، وهو يحاول انتعال الحذاء، والعرق يتصبّب من وجهه، وعيناه الكبيرتان البارزتان تتسعان أكثر فأكثر.. بينما شفّته تتمتان بتلاوة دعاء، وعضلات وجهه تتقلّص وترتخي"<sup>(3)</sup>، يقول بشير بويجرة معلقا على هذه الصورة: "مما لا شكّ فيه، أنّ هذه الصورة، وفي هذه اللحظة بالذات، هي صورة صارخة القلق، والاضطراب، جعل هذه الشخصية مضحكة، بعد أن كان الأمل يضعف مع كل دقيقة تمر، دون أن يجد من يكتب باسمه الأرض، وكل ذلك ناشئ عن توظيف الروائي للمقاييس الهندسية، في تشكيل جسم أبي الأرواح، قصد إدانته دينيا وأخلاقيا، وذلك حين عجز عن تسييق تصرفاته، والتحكّم في أعصابه حتى في أقدس الأماكن، التي يمثلها المسجد"<sup>(4)</sup>.

### ج- رواية نوار اللوز

(1) هايل محمد الطّالب: سيميائية اللغة والتّكنيك الروائي في رواية الزلزال (لقطة الجسر أنموذجا)، مجلة الأثر، عدد خاص بأشغال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب "الخطاب الروائي عند الطاهر وطار"، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، يومي 23 و24 فيفري 2011، ص 157.

(2) بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، ص 28.

(3) الطاهر وطار: الزلزال، ص 19.

(4) بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، ص 33، 34.

## - شخصية صالح بن عامر الزوفري:

وهو نموذج للشخصية المتمردة، تتكرر مواقفه في مختلف أجزاء الرواية، وهو سليل قبيلة كان لها شأن كبير في بلاد المغرب وهي قبيلة بني هلال، التي رحلت من المشرق إلى المغرب هرباً من الجوع والموت، لتبسط سلطانها على بلاد المغرب، وما يدعو إلى السخرية أنه لم يرث منها غير الجوع والتّهریب والفتنطازية الخاوية...<sup>(1)</sup>، لقد دفعه الجوع إلى اعتراف التّهریب، فهو يتوجّه إلى الحدود المغربية مصارعاً الخوف والموت ليبيع بعض السّلع المهرّبة، ولطالما اصطدم بالنّمس وأعوانه من شرطة الحدود، ويجسّد النّمس صورة متفاقمة للعدائيّة والتسلّط، وكثيراً ما نرصد صالح الزوفري وهو في محلّ سخريته وتهكّمه ("شوف يا الخرروبة اليابسة. هذا ملفك الكامل يا بطل أولاد بن عامر الهمام. النفاخة والكذب والرّخص"<sup>(2)</sup>... الخ). ومن المفارقات السّاخرة أن يتّهمه بنفس الاتّهام الذي وُجّه إليه يوم كان ثائراً ضدّ الاستعمار، معتمداً على ملفات قديمة خلفها الاستعمار، فالبطل من المجاهدين القدماء وقد دوّخ الاستعمار ببطولاته وتضحياته الجسيمة حتّى كتب فيه "عنصر خطير جداً"<sup>(3)</sup>، ومن الغريب أن يتحوّل هذا الاعتراف إلى تهمة تلاحق البطل في زمن الاستقلال، ويحرم من حقوقه كالاستفادة من مشروع الثّورة الزراعيّة<sup>(4)</sup>، ومن المفارقات السّاخرة أن يحرم من حقوقه رغم أنّه من كبار المجاهدين ويقع تحت وطأة الجوع والحاجة فيلجأ إلى التّهریب كحلّ مؤقت لمعضلته، يقول: "لو وجدنا شغلاً بسيطاً في حيّ البراريك ما أكلتنا مخاوف الحدود"<sup>(5)</sup>، بينما غيره من الخونة وعملاء الاستعمار (الميلود ولد السيّ لخضر) يحظون بمنصب عمل شريف يحقق لهم حياة كريمة تجعلهم بمنأى عن الجوع والحاجة.

وعدم انصياعه لإغراءات السبائبي الإقطاعي ورفضه لمشروع تهريب المواشي عبر الحدود - المشروع المربح - إضافة إلى تصدّيه لتابع السبائبي ياسين أحمر العين في

(1) ينظر: واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص14.

(2) المصدر نفسه: ص105.

(3) ينظر المصدر نفسه: ص106.

(4) ينظر المصدر نفسه: ص181، 182.

(5) المصدر نفسه: ص26.

معركة حسمها لصالحه وكسر فيها شوكته، هو في الواقع رفض لواقع عفن متردّي يأكل فيه القوي الضعيف وسخرية منه وازدراء لأعوانه وممثليه.

إنه واقع يعج بالمتناقضات؛ فتسلط الاستعمار يتبعه تسلط آخر في ظلّ الاستقلال؛ إنّه تسلط الخونة والاستغلاليين والانتهازيين، وهذا ما دفع الخياري إلى الانتحار سخرية من واقع مشين، راح ضحيّته لخضر والعربي بدخولهما القبر وصالح الزّوفري بدخوله السّجن. والسّارد حاول أن يرسم صورة معيّنة لبطله تدل على رجولته وصلابته وعناده ورفضه للأخر المستبد والانتهازي، ولا نكاد نعثر إلاّ على القليل ممّا يجسّد ملامح ساخرة لصورته الشّخصيّة، مثل: السّخرية من افتتانه وتعلّقه بلونجا المرأة الجميلة التي تصغره بكثير، ومن الخطابات السّاخرة التي تلمّح إلى ذلك قول عمر بوحلاقي زاجرا صالح الزّوفري: "يا بابا صالح. يا شيخ، استج. أنت شخت كحطبة يابسة والبنت ما تزال تفاحة؟ أحشم على عرضك" (1).

والسّخرية من الشّكل الظّاهري (الهيئة) والمواقف بشكل خاص؛ خصّت الذين يبطنون عدائيّة لصالح الزّوفري مثل النّمس والسبائي وياسين أحمر العين، إضافة إلى بعض الشّخصيّات التّراثيّة.

#### ج- شخصيّة النّمس:

هو من الجمارك ومهمّته في الرواية تتبّع المهرّبين، وقد أطلق عليه أهل البلدة والمهرّبون هذا الاسم، لبراعته في تقفّي آثار المهرّبين، وهو ذو شخصيّة ساديّة إذ يتلذّد بإيذاء فريسته؛ "النّمس. يتشّمّم طريدته بطريقة خاصّة حتّى صار يجد لدّة كبيرة في إيذاء النّاس يأخذهم على حين غرّة" (2)، وهو حقود "...لا يتوانى لحظة واحدة عن إطلاق النّار. وقد فعلها كذا مرّة. هو الوحيد الذي يتوقّف لصياحه المهرّبون لأنّهم يعرفون قبجه وحقده جيّدا" (3)، وكثيرا ما يمسّخه البطل حيوانا مثل: الكلب بن الكلب، كلب الخلاء، الفرخ، وحش

(1) المصدر نفسه: ص18.

(2) المصدر نفسه: ص51.

(3) المصدر نفسه: ص102.

الخلاء... تنفيساً عن غيظ مكتوم لا يجرؤ على المجاهرة به وإمعاناً في السخرية والتّهكّم من شخصه، كما يصنّفه البطل ضمن خانة العملاء والخونة الذين يلقّهم بـ "أولاد لاليجو" وهي سخرية يشوبها تهكّم وفضح.

أمّا عن ملامح هذه الشّخصية فهي - أيضاً - لا تخلو من سخرية، هي ملامح قاسية تعكس الجانب الجوّاني للشّخصية؛ "...عينيّه المخيفتين"<sup>(1)</sup>، "...عيون شرسة ودمويّة كعيني غراب"<sup>(2)</sup>، "...أسنان دقيقة وصفراء، مصطفةً بشكل مرتبك. كشف عن قسمات حديدية..."<sup>(3)</sup>.

#### - شخصيّة السبائي ولد القايد البختاوي:

لقب والده يشير إلى عمالته للاستعمار وهو مثل والده شخصيّة إقطاعيّة تسعى إلى الرّيح السّريع ولو بطرق غير مشروعة، وهو ذو نفوذ كبير"لا شيء يصعب على السبائي"<sup>(4)</sup>، و"يداه طويلتان. امتدّتا إلى البلديّة، ثمّ الدائرة، فالولاية"<sup>(5)</sup>، و"معارفه في العاصمة بعدد النّجوم"<sup>(6)</sup>، إلّا أنّه نذل وحقير فني محضر عزاء العربي قبيل دفنه؛ يدعو بعض الأشخاص لإحياء عرس ابن أخيه مع جيادهم، دون أن يراعي حرمة الميت أو حزن أهله عليه، ممّا جعل صالح الزّوّفري يُغلظ له القول ساخراً ومتهكّماً من وقاحته: "نفو؟ غاسلين وجوهم بالبول. لا حياء ولا حشمة"<sup>(7)</sup>.

ومن المفارقات السّاخرة أن يؤسّفه غياب صالح الزّوّفري مع عوده لزرّق عن عرس ابن أخيه ولا يأبه لموت العربي رغم تزامن الحدثين؛ يقول لصالح الزّوّفري: "خسرناك يوم عرس ولد خويا. واللّه يا صالح خويا لزرّق يساوي الخيل كلّها ولكن للأسف لم نملاً

(1) المصدر نفسه: ص52.

(2) المصدر نفسه: ص102.

(3) المصدر نفسه: ص256.

(4) المصدر نفسه: ص49.

(5) المصدر نفسه: ص50.

(6) المصدر نفسه: ص50.

(7) المصدر نفسه: ص117.

عينيك" (1)، إذ "لم تكن جنّة العربي بالنسبة له أكثر من دودة. مجرد دودة قادها حظّها التّعيس تحت حوافر الخيل الهاربة. أو ربّما.. دمية أحرقها طفل صغير عن طريق الخطأ" (2)، ويجسّد القول التّالي (لصالح الزّوفري) هذه المفارقة السّاخرة: "...كيف يقبل القلب العرس وجارك يدفن ميّته؟" (3).

يصوّر السّارد ساخرا من أوهامه فيقول: "حين يركب جواده، يخال العالم بأسره تحت أقدامه. وتظهر له الخلائق التي تبحث عن قوتها اليومي، تتجارى نحوه من أجل تقبيل حدوتي حصانه الأشحم الثّقيل" (4).

والسّارد لا يعير المظهر الخارجي للسبائي أيّ اهتمام لكنّه يركّز على الجانب الدّخلي أو الجوّاني لشخصيّته التي تكشف تفاصيلها - في غالب الأحيان - مواقفه وعلاقاته بالنّاس، وهي في أغلبها ذات ملامح ساخرة.

كما نرصد مجموعة من الأوصاف والتّعوت التي تمسخ السبائي تارة حيوانا (الدّب القطبي، القطّ الهرم، كلب كبير، ذيب، الدّئاب الضّالّة...)، وطورا مسخا بشريّا (رجل الشّر في الدّين والدّنيا ويوم الحشر، أولاد لا ليجو...) أو خرا في (غول...)، وكلّ هذه المسوخ أسهمت في توليد السّخرية من شخصيّة السبائي وتعميق دلالتها.

#### - شخصيّة ياسين:

يسمّيه أهل مسيردا "أحمر العينين"، ويصفه السّارد بأوصاف بعضها يشي بعدائيّته وشراسته "عينيه البرّاقّتين المحمرّتين" (5)، وبعضها يوحي بانحرافه "أسنان صفّرتها الخمرة الرديّة والكيف" (6).

(1) المصدر نفسه: ص123.

(2) المصدر نفسه: ص117.

(3) المصدر نفسه: ص123.

(4) المصدر نفسه: ص50.

(5) المصدر نفسه: ص198.

(6) المصدر نفسه: ص198.

وهو أحد تابعي السبائي أو كما يصفه صالح الزّوفري ساخرا من تبعيته للسبائي "قوَاد السبائي". وقد استطاع السبائي أن يسخره لمصالحه "تهريب الأغنام وتوفير الويسكي والباستيس للمسؤولين"<sup>(1)</sup>، يقول صالح الزّوفري ساخرا من سهولة ترويضه إذا تعلّق الأمر بالتّقود: "وجد ضالته في ياسين أحمر العينين، فقاده من أنفه كالنّعجة. ياسين من أجل الدّراهم يبيع أمّه. المؤكّد أنّه سيدفعه إلى القيام بما رفضت أنا القيام به"<sup>(2)</sup>.

وياسين حقود وشرس ف"كل من اقترب منه ندم على فعله. إذا حط عينيه على أحد، لا يستريح إلّا إذا أذله أمام كل أهل البراريك"<sup>(3)</sup>، ونذل وحقير فالمعركة التي افتعلها في المقهى وأقحم فيها صالح الزّوفري، جعلت صاحب المقهى احميدة القهواجي (رومل) يزدريه ويسخر منه ويمعن في إذلاله: "ما يلحّش لونها حتّى في حذائها..."<sup>(4)</sup>.

استطاع صالح الزّوفري أن يكسر شوكته، فبات مجرد شخصيّة مهزومة وضيعة معرّضة لسخریات كل من هبّ ودبّ، وهو الذي كان يحسب له ألف حساب وكانت نظرة عينيه تفرع النَّاس وتخطف قلوبهم...، فاستفزازه للخالدي (صاحب المقهى) فتح عينيه على حقيقة مفزعة وهي انهيار أسطورة الرّعب منه (ياسين)، إذ يتفاجأ من جرأة الخالدي التي لم يعدها منه، ويندهش من سخرياته التي تتحدّى الخوف والرّهبّة؛ "تفاجأ كيف أنّ الخالدي، ضعيف السّحنة، المسالم والخوّاف، يتجرّأ على قول مثل هذا الكلام"<sup>(5)</sup>.

وتبلغ سخرية الخالدي من ياسين مبلغا موجعا حين يشكّك في رجولته ويذكره بشائيّة الذّكورة/الأنوثة، والمألوف المواجهة تكون ذكورة/ذكورة لا ذكورة/ أنوثة، فلونجا امرأة وهي ليست ندّا له، وعليه أن يواجه الرّجال لا النّساء، يقول الخالدي لياسين: "شطارة

(1) المصدر نفسه: ص179.

(2) المصدر نفسه: ص179.

(3) المصدر نفسه: ص139.

(4) المصدر نفسه: ص142.

(5) المصدر نفسه: ص195.



الرجال تبان مع الرجال. لونجا امرأة. ولو كان صالح هنا لما تجرّأت على قول هذا الكلام" (1).

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ ياسين يُمسح لمّرات عديدة حيوانا (الكلب، كلب، ابن الكلب، أولاد الكلبة، كلب الملاقي والخيام، الجرو الممسوخ، الثعلب، ذئب، الفرخ...)، وظاهرة "المسخ إلى حيوان" صاحبت مختلف الشّخصيّات العدائيّة، وارتباطها بجانب السّخرية يفسّر الحضور القوي لهذه الظّاهرة.

#### - شخصيّة الميلود ولد السّي لخضر:

هو واحد من الخونة وعملاء الاستعمار، أفرغ مئانته على رأس أمّه امتثالا لأوامر المستعمر، فجنت المسكينة وماتت بغصّة في قلبها، وبعد الاستقلال يحاول غسل ماضيه الصّدئ، فيتردّد كثيرا على المسجد و"لا يتكلّم إلاّ عن الدّين ويوم القيامة ويوم الحساب، الذي لا رحمة فيه إلاّ لوجوه المؤمنين المتسامحين التي لا تلمسها النّار" (2)، طمعا في أن يُطوى ماضيه ويسامح النّاس أخطاءه.

ومن المفارقات السّاخرة أن يحظى بعمل (موظّف في البلديّة) ويُتغاضى عن ماضيه وما يشوبه من عمالة وخيانة، بينما المجاهدون الذين يُشهد لهم بتضحياتهم وبسالتهم يرزحون تحت وطأة الفقر والحاجة (مثل صالح الزّوفري). وما يثير السّخرية والاستهجان أن مصير ملفّات المجاهدين معلق بين يديه وهو من يحدّد استفادتهم من مشروع الثّورة الزراعيّة أم لا، وهذا ما أثار غضب صالح الزّوفري وأفقدته صوابه، يقول: "الميلود ولد البارح يقيمّ ناس المكحلة والفروسيّة والتّضحية؟ واش من زمن أكحل هذا؟ أين كان مختبئا ومن أين أتى؟ ياه يا ولد السّي لخضر، البارح تذبحني وتذبح والديك واليوم تقيمّ مقدار قدرتي على التّضحية من أجل هذه الثّربة التي سحقتنا وتجازيني أو تعاقبني؟" (3).

(1) المصدر نفسه: ص199.

(2) المصدر نفسه: ص183.

(3) المصدر نفسه: ص181.

أيضا من المشاهد الكاريكاتيرية الساخرة التي تدعو للضحك، مشهد يصور فزع الميلود وخوفه من صالح الزوفري وهو في لحظة هيجان وغضب شديد؛ "كان الميلود قد بدأ يبول في سرواله من تخوفه من هذا الوجه الذي تحوّل إلى قطعة حديد ساخنة. اصفرّت تقاسيمه كميّت لحظة الاحتضار"<sup>(1)</sup>.

ويلقبه صالح الزوفري بـ "الميلود بوخونة" إمعانا في استحقاره وإذلاله، مع الإشارة إلى عفونة ووساخة ماضيه الذي لا يُمحي من ذاكرة أهل البلدة، إضافة إلى وصف ساخر آخر "وجه النّحس".

### شخصية الممرضة:

من الشخصيات العدائية التي ذكرت (مرة واحدة) في الرواية "الممرضة" التي استفسر منها صالح الزوفري عن حادث موت زوجته المسيردية، وهي كغيرها من الشخصيات العدائية، تمتاز بقساوة ملامحها وشراستها وعدائيتها التي تعكس تفاصيل الجانب الجواني النفسي للشخصيات؛ "كانت عيناها صغيرتين وشرستين ومدورّتين كعيني بومة، اشتعلتا تحت الأنوار ببريق فوسفوري ككلب يتربّص بطريدة ليلية"<sup>(2)</sup>.

أما الحوار الذي دار بينها وبين صالح الزوفري فيُظهر استعلاءها وعدم اكتراثها بالحادثة، لاحتقارها له خاصة وأنّ مظهره الخارجي يشي بفقره وبحالته المادية المزريّة، تردّ على أسئلته ببرودة وبكثير من الامتعاض:

"واصلت سيرها. تبعتها.

- يا أختي. أتكلّم معك. زوجتي، يرحم والديك.

التفتت نحوي. بكلّ برود قالت:

- أنتم الفلاحين قاع ما تتعلموش. تباتوا تخدموا في الأولاد ومن تجيوا تتباكون؟ زوجتك يا سيدي ماتت.

- كيفاش ماتت؟

---

(1) المصدر نفسه: ص185.

(2) المصدر نفسه: ص70.

- كما يموت كل خلق الله، غدا تأتي الشرطة للتحقيق في الحادث. خلاص شبعت؟"<sup>(1)</sup>.  
وكأنها ترسل خبراً هيناً دون مراعاة الحالة النفسية والوجدانية للمرسل إليه، وكأن الموت حادث عرضي لا يستدعي القلق أو الحزن أو التوقف للحظة للمواساة، إن مقتل ابنه على أيدي القبط سببه التسيب واللامبالاة في المستشفى، وبالرغم من ذلك - ومغالطة - تلقي باللوم على من أنجب الأولاد لا على المتسبب في موتهم، وهذه المغالطة وهذا التناقض شكّل سخرية فاضحة للأخلاق والسلوكات التي شاعت في بعض المؤسسات والهيئات، ثم إن لفظة "الفلاحون" فيها سخرية واستحقار لصالح الزوفري وأمثاله من الفقراء.

#### - الشخصيات التاريخية:

الشخصيات العدائية في رواية "نوار اللوز" ما هي إلا امتداد للشخصيات التاريخية التي كانت تمارس القمع وتستولي على أموال اليتامى والفقراء، وبيوح واسيني الأعرج بهذه الحقيقة في فاتحة الرواية: "ما يزال بيننا وحتى وقتنا هذا، الأمير حسن بن سرحان، دياب الرغبى، أبو زيد الهلالي، الجازية..."<sup>(2)</sup>.

#### شخصية أبو زيد الهلالي:

هو من أكثر الشخصيات التي نالت حظاً وافراً من السخرية والتهمك: نذل، بربري، همجي، قواد موهوب، القواد، قواد بني هلال، مهرج سياسي صغير... مما يجعلنا نستشعر ملامح خصومة عريضة بينه وبين صالح الزوفري.

وبصفته واحداً من الشخصيات العدائية يمسخه البطل حيواناً (بغل) في حوار دار بينه وبين الجازية، إمعاناً في استحقاره والسخرية منه:

"- أحياناً أزعل منك، ألم تجدي غير بغل..."

- لماذا سكت؟ أكمل. بغل الهلاليين أبو زيد الهلالي"<sup>(3)</sup>.

#### شخصية الحسن بن سرحان:

(1) المصدر نفسه: ص70.

(2) المصدر نفسه: ص09.

(3) المصدر نفسه: ص153.

يقول صالح الزّوفري: "قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبيرة، لكن بكلّ تأكيد لست أنا أبا زيد الهلالي الذي تبحث عنه، لقد أخطأت طريقك يا السبائي" (1)، فالسبائي هو امتداد للحسن بن سرحان.

#### شخصية دياب الرّغبي:

تقول الجازية ساخرة من لؤمه وغدره: "لو قاتلني برجولة وسقط أحدنا كنت احترمت شجاعته، لكنّه لعب لعبة الغدر، فهزم نفسه من حيث لا يريد" (2).

#### د- رواية الجازية والدراويش:

#### - شخصيّة الجازية:

هي من أهمّ شخصيّات الرواية؛ وهي شخصيّة ذات ملامح أسطوريّة، "أشيعت حولها ألف خرافة، تفوق ما شاع من خرافات حول الجازية الهلاليّة... كانت غريبة الأطوار، لا تستقرّ على حال. عيونها تُعدّ وتتوعّد! بسمتها ترتفع بالنّفس إلى البعيد من السّدم. لكنّها كالنّور قربها محرق!" (3).

والجازية فتاة فائقة الجمال ابنة شهيد قيل قتل بألف بندقيّة، وجمالها الأسطوري أطمع الكثيرين في الرّواج منها، والمثير للسّخرية أنّ خطّابها يستندون إلى ما أشيع حولها من جمال فائق لأنّه لم يستطع أحد رؤية وجهها، والمبالغة هنا تشير نوعاً من السّخرية من هذا الحسن الذي لم يتمكّن أحد من رؤيته، يقول الطّالب الأحمر في حوار (4) دار بينه وبين الطّالبة المتطوّعة صافية:

"أخبارها ذاعت في كلّ جهة. قالوا، لم ترفض فقط خطّابها، بل لم يستطع أيّ واحد منهم رؤية وجهها؟"

ويقول: "قيل إنّها أقسمت أن تحجب وجهها عن كلّ من تقدّم لخطبتها، وأنّها لن تتزوّج إلّا بمن لم خطر له على بال!"، وهذا الأمر أثار تعجّب صافية الطّالبة المتعلّمة التي لم تستسغ

(1) المصدر نفسه: ص115.

(2) المصدر نفسه: ص152.

(3) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، ص24.

(4) المصدر نفسه: ص56.

مثل هذا التصرف الصادر من الجازية فتردّ بسخرية واستخفاف: "ومن تكون هذه التي تتصرف هذا التصرف الملكي"، فيردّ الطالب الأحمر بسخرية مازحة: "جدتها الأولى الكاهنة، وجدها القريب صاحب الحمار!"، إنّ هذا الردّ مبطن بسخرية خفية نتلمسها من الجمع بين الكاهنة وصاحب الحمار، وهو استخفاف بما أشيع حول الجازية من مبالغات تتعلق بجمالها وبكثرة خطابها، وهذا ما لم يتقبله عقل صافية/المرأة وقد يتعلّق الأمر بمشاعر الغيرة والحسد تجاه الجازية/المرأة التي سلبت قلوب الرجال لا غير، وربّما هذا ما دفع الطالب الأحمر لزيارة القرية، رغبة في تحريّ الحقيقة بنفسه، يقول عنه الطيّب: "لكن هذه الكلمات الأولى من الأحمر جعلتني أشك أنّه لم يتطوّع إلّا من أجل ما أشيع عن الجازية! هل يريد أن يكون واحدا من أولئك الحالمين؟"<sup>(1)</sup>.

ومن بين الطامعين في الجازية: الطيّب ابن السيّ لخضر الجبايلي، وابن الشّامبيط الذي يدرس في أمريكا وعائد الذي عاش في المهجر مع والده، والرّعاة... الخ، وغالبا ما نرصد ملمح السّخرية يكتنف هذه الشّخصيات أثناء تقديمها أو عرض الأحداث المرتبطة بها...

### شخصية الطالب الأحمر:

هو طالب متطوّع قدم إلى الدّشرة مع مجموعة من المتطوّعين، يقول عن نفسه: "الأحمر هو اسمي الحقيقي. هو لوني، هو أحلامي"<sup>(2)</sup>، إنّ هذه الشّخصية الطّموحة والمندفعة المتطلّعة للمستقبل، المخلصة لانتمائها الإيديولوجي، ذات الأحلام الحمراء والأفكار الحمراء، السّاعية إلى توجيه النّاس إلى مسار إيديولوجي معيّن، لم تراع عقول أهل الدّشرة المتحرّرة والرّافضة لكلّ تغيير والمتعلّقة بالماضي تعلقا رهيبا، أراد الطالب الأحمر أن يرغب أهل الدّشرة على التّغيير وعلى قبول ما يتنافى مع معتقداتهم وعاداتهم وما اعتادوا عليه في دشرهم الصّغيرة، لذلك يسخر الطيّب من طريقة تفكير الطالب الأحمر الذي لم يمهد لأفكاره ولم يضع في حسبانته أنّ تغيير عقول النّاس يتطلّب وقتا ولا بدّ له من مراحل،

(1) المصدر نفسه: ص60.

(2) المصدر نفسه: ص62.

يقول عنه الطيّب: "الطالب صاحب الحلم أراد أن يبذر أحلاما حمراء في رؤوس تنبت الماضي!"<sup>(1)</sup>.

استطاع الأحمر أن يؤثر في الجازية بكلامه الغريب؛ "تحدّث عن عيون تسيل إلى أعلى، عن شمس تخرج من الأرض، عن مناجل تحصد الأشعة، عن مستقبل يتّجه كليّة إلى المستقبل!..."

فاهتزت مشاعرها اهتزازا عنيفا، وانفتحت في خيالها الجبلي الصّغير منافذ خطيرة، لآفاق وردية رحبة، أنستها الصّفاصاف والعين الجارية في أحشائه...<sup>(2)</sup>، وما يثير السّخرية أنّ الطالب الأحمر لم يؤثر في الطيّب المتعلّم والمثقف، وإنّما أثر في الجازية وأيضا حجيّة أخت الطيّب رغم جهلها ورغم أنّ كلامه يفوق مداركهما...

وعدم استسلامه لأعراف القرية وعدم تقيده بمسلّماتها كان سببا في هلاكه، فمراقصته للجازية في الزّردة التي أقامها الدّراويش في الدّشرة كانت تحدّيا لأهل الدّشرة وللدّراويش، وموته بعد أيّام قليلة يؤشّر إلى رفض كلّ أفكاره وتصرفاته والسّخرية منها جملة وتفصيلا، فقد عثر عليه صريعا في أحد منحرجات الجبل الوعرة، وما يثير السّخرية أن يُسبب الحادث (موته) إلى قوى غيبية، فقد أغضب الإنس والجن على حدّ تعبير أحد الدّراويش: "...أغضب الإنس والجن، حتّى السّماء أغضبها! كانت ليلة رهيبية لم تعرفها الدّشرة في تاريخها! لولا لطف الأولياء لما بقيت في تلك اللّيلة حتّى الحجارة! ولجّر السّيل إلى الهاوية حتّى المقابر!"<sup>(3)</sup>.

#### - شخصيّة الشّامبيط:

نلمح الاستهزاء من الشّامبيط الذي يبحث عن وسيلة تتظّف ماضيه الضّحل لأنّه كان في السّابق عميلا للاستعمار، فيتوسّل بالجازية لتحقيق أهدافه، ويخطّط لزواج ابنه الذي يدرس في أمريكا من الجازية ويُرغم أهل الدّشرة على عدم الاعتراض، "...كان يريد أن

(1) المصدر نفسه: ص22.

(2) المصدر نفسه: ص17.

(3) المصدر نفسه: ص153.

يُتَوَجَّحُ اسمه بهالة التَّور التي صنعتها بندقيَّة أبيها ودماءه! يريد مسح عار "الشَّمبِطَة" عن جبينه، كما قال السَّكَّان...<sup>(1)</sup>.

بالإضافة إلى عار الشَّمبِطَة في عهد الاستعمار - وهي قَمَّة السَّخْرِيَّة من هذه الشَّخْصِيَّة - يواصل السَّارِد وصفه ووصف سلوكاته وحتى أحلامه الدَّنيَّة، يقول: "...إنَّه حلم العمر يتحقَّق، إذا تزوَّج ابنه الجازية! تغسل ماضيه بماء عطر! ابنه وأحفاده من بعده سوف يصبحون في الأفواه والأفكار حفدة أكبر فاعل للتَّاريخ!"<sup>(2)</sup>.

لقد قدَّم السَّارِد هذه الشَّخْصِيَّة من دون أن يغفل عُقدَها وانتهازيتها، وربط الماضي بالحاضر ليبرز جانباً من جوانب المفارقة السَّاخرة التي شكَّلت هذه الشَّخْصِيَّة ببعديها النَّفْسي والاجتماعي، يقول عنه الطَّيِّب معرَّضاً به: "ككل الشَّنابط "المحرمين"! شامبيطنا له ميزة لا توجد في غيره: هو مخضرم. عمل في عهدين... له تاريخ وحده!"<sup>(3)</sup>.

وقد سعى الشَّامبيط إلى إقناع سكَّان الدَّشْرة بضرورة الانتقال إلى القرية الجديدة من أجل بناء السَّد رغم أنَّه يدرك جيِّداً أنَّ المشروع فاشل ولا طائل من ورائه، وقد اتَّبع هو والشَّرْكة الأجنبيَّة التي اتَّفقت معها على إنجاز هذا المشروع أسلوب الإغراء والإقناع والدَّعاية، وهذه الحقيقة تبرز مدى حرص الشَّامبيط على منفعتِه الشَّخْصِيَّة ولو على حساب أهل الدَّشْرة، إنَّه لم يتورَّع عن خيانة أبناء جلدته زمن الاستعمار فكيف له أن يحسَّ بمعاناتهم أو يبحث عن سبل راحتهم وسعادتهم بعد الاستقلال!!، والواقع هي صورة مثاليَّة تعتمد إلى السَّخْرِيَّة من الشَّامبيط عن طريق فضحه وكشف خبايا نفسه وتاريخه.

وما يكتِّف من دلالة السَّخْرِيَّة؛ نهاية الشَّامبيط غير المتوقَّعة، فسقوطه من أعلى جرف بالمنحدر العميق وضع حدًّا لحياته ولمخطَّطاته ولأحلامه قبل أن يصل إلى الجازية.

- شَخْصِيَّة عايد :

(1) المصدر نفسه: ص24.

(2) المصدر نفسه: ص188.

(3) المصدر نفسه: ص64.

هو من الشّخصيّات التي كانت موضوع سخرية تدعو إلى الضّحك والاستهزاء، عاش عايد طويلاً في المهجر (فرنسا)، ثمّ قصد الدّشيرة طمعا في الزّواج من الجازية، وهو نموذج للشّخصيّة المثقفة والمتعلّمة والمتحضّرة، وما يشكل مفارقة ساخرة لهذه الشّخصيّة خداعه من قبل رعاة سدّج في دشرة نائيّة متخلّفة، إذ أوهموه بمقابلته للجازية وتحدّثه معها، وفي الحوار الذي دار بينه وبين حجيّلة يكتشف خداعهم وسخريتهم منه: "أنت لم تكن في دار الجازية. كنت في دار أحد الرّعاة تتكرّر لك في لباس امرأة!"<sup>(1)</sup>.

لقد "حرّز في نفسه أن يسخر منه الرّعاة هو، رجل المدينة، المثقّف الذي يحيا حياة متقدّمة عن حياتهم بأكثر من قرن! سخروا منه بكلّ وقاحة!"<sup>(2)</sup>.

إنّ سخرية الرّعاة من عايد ترسم صورة مناقضة لهذه الشّخصيّة المثقفة والمتعلّمة. وهي بالطبع صورة ساخرة لشخصيّة مغفلة سهلة الخداع، إذ استطاع مجموعة من السدّج الفارقين في جهلهم خداع عايد والسّخرية منه فما بالك لو كانوا متعلّمين ومتحضّرين. رغم أنّ السارد يلحّ على فطنة عايد وذكائه في مواضع كثيرة، منها قدرته على معرفة جنس الأغنام للوهلة الأولى وبالتالي إدراكه لمهمّة الراعي رغم أنّ سكّان المدينة لا يتفطنون إلى هذا الأمر كما يصرّح الراعي، وقد دار بين عايد والراعي الحوار التّالي:

- "أأنت جلاب؟
- جلاب ماذا؟
- أليس هكذا يقولون؟ أردت أن أعرف هل تتاجر بهذه الأكباش؟
- أ.... وكيف ظنّنت أنني جلاب؟
- لأنّ القطيع كلّه ذكور!
- أنت الوحيد من أناس المدينة الذي لاحظ أنّ القطيع كلّه ذكور!"<sup>(3)</sup>.

(1) المصدر نفسه: ص140.

(2) المصدر نفسه: ص142.

(3) المصدر نفسه: ص30.



ويَعِدُّه أحد الدَّرَاوِيش بلقاء الجازية في الزَّرْدَة التي ستقام لأجل ابن الشَّامِبيط، لكنَّ مخاوفه ظلَّت تراوده من أن يكون مثار سخرية الدَّرَاوِيش، وقراره في الزَّواج من حجيّلة ابنة سي الأخضر الجبالي صديق والده بدا منطقيًّا جدا للتَّقارب النَّفسي والعاطفي بينه وبين حجيّلة، لكنَّ تعلُّقه بالجازية وسعيه إليها يجعله موضع سخرية لأنَّ رغبته في الزَّواج من الجازية لم تكن خافية على الرِّعَاة ووالد الطَّيِّب والدَّرَاوِيش وغيرهم، رغم تسترّه ونفيه لهذه الحقيقة، كقول والد الطَّيِّب مستشيرا الجازية في أمر عايد: "يا الجازية! أبو عايد من أصدقاء أبيك المخلصين. عايد جاء راغبا فيك (...)"<sup>(1)</sup>، وقول الدَّرَاوِيش لعائد: "أنت أيضا جئت من أجل الجازية! أليس كذلك؟"<sup>(2)</sup>... الخ

#### - شخصيَّة الطَّيِّب:

هذا الرَّجُل هو خطيب الجازية، وما يدعو إلى السَّخْرية أن يعاقب على جرم لم يقترفه ويتعلَّق الأمر بمقتل الطَّالِب الأحمر، وبمباركة أهل الدَّشْرة ووالده، إذ عدَّ الأمر دفاعا عن الشَّرْف، وعدَّ الطَّيِّب قاتلا للأحمر بسبب مراقبته للجازية (خطيبة الطَّيِّب) في الزَّرْدَة التي أقيمت في الدَّشْرة، ويدخل الطَّيِّب السَّجْن وهو غير مقتنع بما أقدم عليه. يقول السَّارِد: "السَّكَّان "ظنُّوا" أنّ الطَّيِّب هو القاتل، مادام أنّ هناك حديثا جرى بشأن زواجه بالجازية... شهدوا كلُّهم أنّه هو القاتل، ورضوا له ذلك. لأنَّ القتل في هذا المقام يستوجب الشَّرْف. ومن ثَمَّة فهو شرف للقاتل!..."<sup>(3)</sup>.

والطَّيِّب شخصيَّة مستلبة مستسلمة لقدرها رغم أنّه مثقَّف ومتعلِّم ممَّا يجعله محلَّ سخرية، والطَّالِبَة صافية والطَّالِب الأحمر وحتَّى أخته حجيّلة أكثر اندفاعا وفاعليَّة منه، ورفضه للتَّغيير يؤشِّر إلى انجذابه إلى الماضي وإلى تماثل تفكيره مع تفكير أهل الدَّشْرة، يخاطبه الطَّالِب الأحمر متهكِّما ساخرا من عدم توافقه مع أفكاره: "أنت تفكَّر في المستقبل وتمشي إلى الماضي"<sup>(4)</sup>، ويقول له أيضا: "يقينا إنّ ثقافتك لم تقدك شيئا (...)"<sup>(1)</sup>.

(1) المصدر نفسه: ص 195.

(2) المصدر نفسه: ص 157.

(3) المصدر نفسه: ص 89.

(4) المصدر نفسه: ص 123.

والواقع أنّ الطيّب أدرك هذا الأمر والفارق بينه وبين الأحمر فيما بعد؛ يقول: "علاقتي به أنا، كانت علاقة تقابل. أنا وإيَّاه لم نكن على ساعة واحدة. ولا على خطوة واحدة. خطاي أنا ثقيلة في التّقدّم، تشدّها إلى الوراء قرون لا ترحم! لقد التقينا في مكان واحد بزمانين مختلفين!"<sup>(2)</sup>.

والشّاعر - الشّخص الذي يقاسمه حجرة السّجن - يشكّك في انسجام وتماثل دلالة اسمه (الطيّب) مع مخبره، لأنّ السّجن هو في الحقيقة لغير الطيّبين، يخاطبه بنبرة ساحرة فيقول: "الطيّب لا يسجن"<sup>(3)</sup>، وكأنّه يدعو إلى إعادة النّظر في مخبره فقد لا يتلاءم مع دلالة اسمه، خاصّة وأنّ الطيّب مكانه الفضاء الرّحب الفسيح وليس في حجرة ضيقة وراء القضبان.

#### - شخصيّة الدّراويش:

نستجلي السّخرية من سلطتهم المرتبطة بأولياء الدّشرة السّبعة، وذلك لترسيخهم في أذهان أهل الدّشرة قدرة الأولياء على تحقيق الآمال وعلى الحماية وعلى الانتقام؛ وإلحاق الأذى بمن يخرج عن منظومة قوانين الدّشرة... يقول السّارد: "إنّ أغلب السّكّان يعتقدون أنّ الدّعوات الصّالحات لدى أضرحة الأولياء السّبعة بنية سيئة لن ينجو من نقمة أوليائها. وكثيرا ما تحقّق ظنّهم. لكن بأسباب خارجة عن الأولياء"<sup>(4)</sup>.

#### - شخصيّة الطّالبيّة صافية:

وهي من الشّخصيّات التي كانت موضوع سخرية لأهل الدّشرة وعلى رأسهم الإمام؛ فقد شكّل مظهرها أداة للتّهكّم والسّخرية، إذ كانت ترتدي سروالا أزرقا طويلا وتدخّن، وهو مظهر غريب عن الدّشرة لم تستطع عقول أهل الدّشرة تقبّله، يقول السّارد: "أمّا إمام القرية فحكى حكاية طريفة عن صافية، في حوار ساخر خفيف. قال سألت

(1) المصدر نفسه: ص 131.

(2) المصدر نفسه: ص 115.

(3) المصدر نفسه: ص 117.

(4) المصدر نفسه: ص 65.

الطالبة صاحبة السّروال والسيّارة: "هل لك أب؟" - "نعم". - "ماذا يعمل؟" - "معلم". - "ماشاء الله ! هل لك أم؟" - "نعم". - "ماذا تعمل؟" - "حلاقة".

قال: "اندهشت عندما قالت لي إنّ أمّها تعمل حلاقة" كرّرت السّؤال: "قلت حلاقة؟" - "نعم، حلاقة". - "للرجال؟".

قال: "ابتسمت وقالت: لا، للنساء". - "النساء يحلقن رؤوسهن في المدينة؟" - "نعم". "أمك تلبس السّروال مثلك؟" - "أحياناً". - "تدخن مثلك؟" - "لا. أمي لا تدخن".

قال ثمّ سألتها: "أبوك يعلم بمجيئك إلى هذه الدشرة الجبلية مع ستّة شبّان؟"

قال: نظرت إليّ شزرا من الرّجلين إلى الرّأس، وقالت: "طبعا، يعلم بذلك". وأضاف إلى القصة تزويقا يقول فيه: "أبوها معلم. وأمّها حلاقة. هي متطوّعة مع ستّة شبّان! أفهمتم؟" (1).

وخلاصة القول؛ إذا كانت الجازية تمثّل الجزائر، فإنّ شخصيّة الأحمر تمثّل الفكر الاشتراكي، وأما الطيّب فيمثّل الفكر الأصولي الأصيل، والشّامبيط وابنه يمثّلان التّيّار الليبرالي، أمّا عايد فيمثّل التّيّار الوطني، وزواج هذا الأخير بحجيّلة أخت الطيّب التي تشبه الجازية (2)، ومباركة الدشرة لهذا الزّواج يدلّ على الانسجام الشّعبي مع هذا التّيّار.

فالأحمر والشّامبيط ينتهي أمرهما بالموت والطيّب ينتهي إلى السّجن أمّا عايد فهو الوحيد الذي تكون نهايته سعيدة وهي الزّواج، وهو رمز للتّيّار الأمثل الذي بيده الخلاص، وسخرية من التّيّارات الأخرى التي لم تتل مرادها رغم إصرارها الشّديد.

5- رواية الحلزون العنيد:

- شخصيّة بطل الرواية:

(1) المصدر نفسه: ص73، 74.

(2) ينظر صالح مفقودة: نصوص وأسئلة دراسات في الأدب الجزائري، ص111 - 113.

تختلف هذه الرواية عن الروايات السابقة في كونها أحاديّة الصوّت فالراوي هو البطل؛ والبطل هو المتكلّم<sup>(1)</sup>، الذي يتولّى نقل كل الأحداث والرؤى والأفكار - حسب منظاره الشّخصي- عن طريق التّدايعات النّفسية والحوار الدّخلي، وقد تعمّد السّارد إغفال اسم البطل وعدم التّصريح به؛ والأمر نفسه يقال عن باقي الشّخصيات التّأنيوية المذكورة في الرواية القليلة والباهتة الحضور (سائق الحافلة، أمّه، والده، السّكرتيرة، قائد الفرقة رقم 1...)، لأنّ اهتمام البطل والسّارد معا انصب على "الجرذان" و"الحلزون".

إنّ غرابة شخصيّة البطل تفكيراً وسلوكاً وممارسة، هي التي طالما تفاجئ القارئ وتصيبه بالدهشة والذهول بل وتستفزّه أحياناً وتدفعه إلى الرّفص والاستهجان أو السّخرية أو إعادة النّظر فيما قرأ...

في هذه الرواية لم يحفل السّارد بالشّكل الخارجى لشخصيّة البطل؛ وركّز على الجانب النّفسى والدّخلى بصفته المرآة العاكسة لأفعال ومواقف الشّخصيّة، وقد استعرضت شخصيّة البطل بطريقة ساخرة تبيّن اضطراباته النّفسية وعقده وشذوذ تفكيره وانغلاقه على ذاته وغرابة رؤيته للمجتمع والحياة. وملمح السّخرية جلي وواضح سواء كانت هذه الشّخصية ساخرة أم مسخور منها. هذا وقد اعتمد السّارد على السّخرية لتعرية واقع موبوء مليء بالمتناقضات والعقد.

ومن الصّور القليلة التي رسمت ملامح خارجيّة وهي ضئيلة لبعض الشّخصيات ما يأتي:

- البطل ربّته مهترتان مثل ربّتي والده.
- والده جميل الصّورة وقد ورث البطل جمال والده.
- والدة البطل قبيحة القسمات.
- أخته عرجاء وهي شبيهة بأمّها (القبح).

---

(1) "هناك نوعان من السّرد بضمير المتكلّم: الأنا الشّاهد - والأنا البطل. ففي الأنا الأولى؛ الراوي شاهد يحكي حكاية البطل ويلاحظ الأحداث من الخارج. أمّا في التّأنيوية؛ الراوي يحكي حكايته محلّلة من الدّاخل"، جويدة حمّاش: بناء الشّخصيّة في حكاية عبّو والجمامج والجبل لمصطفى فاسي، ص51.

أمّا عن الحالة الشّخصيّة للبطل فهو أعزب رغم كونه في الخمسين من العمر، وهو مفتبط بوضعه لأنّه لم يساهم في مشكلة زيادة النّسل، وما من شك أنّ غرابة تفكيره أسهمت في توليد السّخرية خاصّة عندما يصرّح بتطلّعه لمنحة عزوبة لأنّه - وعلى خلاف باقي المسؤولين - لا تستغرقه واجبات عائليّة لتفرّغه كليّاً لعمله<sup>(1)</sup>.

أمّا عن مهنته؛ فهو مدير مصلحة إبادة الجرذان؛ مسؤول عن إبادة خمسة ملايين جرذ في المدينة، وهو مولى بتسجيل كل ما يخصّه أو يحيط به في قصاصات يوزّعها بدقّة على جيوبه، يقول عن عدد جيوبه: "إنّها بمعدّل عشرين. صيفا وشتاء. أضف إليها جيبا سرّيّا أغير مواضعه حسب التّقلبات البشريّة (...). وذاك الجيب مخصّص لانفعالاتي الحميمة. إنّي أكتبها. ولكنها تفيض. خاصّة في الخريف"<sup>(2)</sup>.

وهو مهووس بالجرذان يراقب تصرفاتها ويتتبع حركاتها وكل ما يتعلّق بها؛ "ما أن يتعلّق أمر ما بالجرذ حتى أجدني منبهرًا ومركّزًا كامل انتباهي"<sup>(3)</sup>، وما يدعو للسّخرية محاولته إقناع القارئ بذكائها المتوقّد وموهبتها الفدّة: "ذكاء الجرذ المتوقّد"<sup>(4)</sup>، "الحيوانات الموهوبة جدًّا"<sup>(5)</sup>، وقد صار محل سخرية مسؤوليه ومثيرا لضحكهم بسبب محاولاته الجادّة في إظهار تميّز هذا الحيوان دون غيره من الحيوانات.

ومن المفارقات الساخرة تعاطفه مع الجرذان وسعيه لإبراز أهميّة وجودها، رغم أنّه مكافح جرذان ومطالب بإبادتها، يقول: "النّاس لا يعرفون ما يريدون. ينسون أنّ وفرة الجرذان أمر حيوي عند حلول المجاعات. التّاريخ مليء بالكوارث التي لعبت فيها الجرذان دورا خطيرا. لقد صاحبت الإنسان في كلّ زمان. نازحة معه حيثما نزع"<sup>(6)</sup>، ويقول:

---

(1) ينظر رشيد بو جدرة: الحلزون العنيد، ص 49.

(2) المصدر نفسه: ص 16.

(3) المصدر نفسه: ص 11.

(4) المصدر نفسه: ص 24.

(5) المصدر نفسه: ص 18.

(6) المصدر نفسه: ص 15.

"فمكافحة كائن يمثل هذا القدر من الموهبة ليست من الراحة بمكان"<sup>(1)</sup>، وما يدعو إلى السّخرية أكثر أنّه يوشك على أن يفضلّها على الجنس البشري: "...ولو لم تكن مخصّبة النّسل إلى ذلك الحد لفضّلتها على البشريّة"<sup>(2)</sup>.

والغريب في الأمر أنّهم إبادة الجرذان - كما يصرّح هو نفسه - قد بدأه منذ سن مبكّرة جدّاً من سنّ الثّانية<sup>(3)</sup>، وظلّ مسيطراً على تفكيره وبات جزءاً لا يتجزّأ من حياته وهو لا يتخيّل نفسه من دونها، يقول: "أعترف بأنّ حياتي كانت لتخلو من معنى لولا وجود هذا الجنس"<sup>(4)</sup>، ومن المفاجآت السّاخرة التي تريك القارئ وتدهشه؛ اعتزّامه تأليف كتاب يصدّم توقّع القارئ لأنّه ليس في إبادة الجرذان والقضاء عليها؛ وإنّما في محاسن الجرذان رغم أنّ مهمّته هي إيجاد طريقة سريعة لإبادة الجرذان التي باتت تشكّل خطراً على سكّان المدينة.

والبطل يتوهّم حلزونا تافها مبقبقا في مائه - على حدّ تعبيره - يترصدّه محاولاً أن يصرّفه عن هدفه العظيم وهو إبادة الجرذان، يقول: "كان هناك. لا بدا بأبّهة في عشب الحديقة المحفوف. متقاطع القرنين في وضع هجوم. تظاهرت بعدم رؤيته"<sup>(5)</sup>.

ومما يدعو إلى السّخرية والضّحك كذلك؛ أن يفزعه الحلزون وهو مكافح جرذان مشهور، يقول: "أحسّني محاصراً بالجفاف، أختق، مضطهداً بدويّة تلاحقني، وتغيّب أيّاماً عديدة كيما تفرّعنني، ثمّ تظهر من جديد، مترصدّة، زاحفة خلفي على أسفّلت الشّارع"<sup>(6)</sup>، بل ويقلّل الحلزون من احترام البطل ويزدريه، ويواصل احتقاره يقول البطل: "إنّه لا زال يزدريني"<sup>(7)</sup>.

---

(1) المصدر نفسه، ص36.

(2) المصدر نفسه، ص99.

(3) ينظر المصدر نفسه: ص74.

(4) المصدر نفسه: ص18، 19.

(5) المصدر نفسه: ص10.

(6) المصدر نفسه: ص62.

(7) المصدر نفسه: ص76.

ولكي يتخلّص البطل من ملاحقاته وتهديداته يقرّر وضع حدّ لتجاوزاته فيمحقه بحذائه، وهي من النّهيات السّاخرة التي لم يتوقّعها القارئ وخاصة حين يجمع البطل على تسليم نفسه لاعتقاده بارتكابه جريمة في حقّ الحلزون تستحق العقاب، يقول: "بهدوء شديد اقترب منه. واجهني. وفي الحين محقته بنعل حذائي الأيسر(...)" توقّف عابر سبيل لينظر إلي. قلت منذ ستّة أيّام بالضبط وهو يلاحقني. لا جدوى من إنذار الخطر. أنا ذاهب لأسلم نفسي" (1).

إنّ ما يجعل البطل موضوع سخرية هو شذوذ أفكاره وتوجّهاته وسلوكاته وتصرفاته، فهو من دعاة الحدّ من التّسل والتّنازل، يقول: "لكنّها غلطة الفلاحين والأسر الكبيرة. من جديد، التّنازل" (2). ويقول أيضا: "كل ما أحرزه من نجاح في تقتيل الجرذان لا جدوى منه. فالسّكان يتناسلون بهوس والنّزوح يفسد كل شيء، ويقول: "حياة بأكملها كرستها لتحسين الظروف الصحيّة التي يعيش فيها مواطني. وهاهم كيما يكافئوني لا ينقطعون عن إنجاب الدّريّة" (3).

وهو معتدّ بنفسه إلى حدّ الغرور مع ادّعائه الفطنة والدّكاء: "عندي رغبة في مراسلة المختبر لنقد تلك التّسمية. يجب قبل ذلك أن أجد تسمية أخرى لأقترحها عليهم" (4)، كما أنّه انطوائي ووحيد وعزلته اختارها طوعا، يقول: "حدّثت بذلك صديقي المؤدّن (...) وهو علاوة على ذلك ليس صديقي. فأنا لا صديق لي. إنني وحدي. لا أحمل سوى عبء الوحدة التي اخترت" (5)، إضافة إلى غرابة أطواره إذ يتجنّب الأحلام بالسّهر والأرق يساعده على تحقيق ذلك (6).

---

(1) المصدر نفسه: ص108.

(2) المصدر نفسه: ص71.

(3) المصدر نفسه: ص33، 34.

(4) المصدر نفسه: ص77.

(5) المصدر نفسه: ص80.

(6) ينظر المصدر نفسه: ص17.

ومبعث السّخرية هو ما يستسيغه ويهيم به من شذوذ وخروج عن المألوف، وما يسوقه من تبريرات تؤيد ما يرمي إليه. إلى جانب ما اعتراه من تشويه تخلّل في ثناياه النّفسيّة فاستحال إلى سجين لأوهام نأت به بعيدا عن متغيّرات عصره، فهو يتوهّم شهرته التي اجتازت حدود بلاده منذ عهد طويل<sup>(1)</sup>، ويدّعي عالميّة وتلقيه رسائل من مختلف بلاد العالم، يقول: "أتلقّى رسائل من كلّ بلاد العالم. يحاولون فيها تملّقي كيما أبوح لهم بطريقتي في العمل. لكنني صعب الخداع"<sup>(2)</sup>.

ويعيش وهم جنون العظمة؛ فهو ليس أيّا كان إنّه مدير مكتب إبادة الجرذان، لذلك لا بدّ من توخّي السريّة وعدم كشف أسراره لأنّه شخصيّة عظيمة، يقول: "لا يجب أن يبرز من شخصيّتي سوى غايتي الاجتماعيّة وحسب: مدير مكتب إبادة جرذان المدينة. هذا ليس بالشّيء القليل"<sup>(3)</sup>، ويقول: "إنني لست أيّا كان حتّى أترك أسراري منتشرة خلفي"<sup>(4)</sup>، إنّه شخصيّة دونكيشوتيّة تتوهّم العظمة وتسرح في خيالات مجنحة بعيدة عن الواقع، لا يمكن تصديقها.

ومن المفارقات السّاخرة التي تبرز اختلال وعدم توازن شخصيّة البطل ونفاقه الاجتماعي؛ عدم تديّنه، ويشير إلى ذلك في مواضع مختلفة، منها قوله: "أنا من الإخلاص للدولة بحيث لا يسعني الإيمان بالله"<sup>(5)</sup>، وما يدعو إلى السّخرية إنفاقه أمواله على بناء الجامع الجديد لكي يحسن النّاس الظنّ به بما في ذلك رؤساؤه: "وإذا كانت تكاليف الجامع الجديد تحضر ذهني فذلك لأنني تبرّعت بالمال من أجل بنائه. وهو ما فعل جميع سكان الحارة. لم يكن يسعني أن أرفض. بل ولقد كنت قدوة. أظهرت حماسا كيما

---

(1) ينظر المصدر نفسه: ص 65.

(2) المصدر نفسه: ص 17.

(3) المصدر نفسه: ص 20.

(4) المصدر نفسه: ص 21.

(5) المصدر نفسه: ص 23.



يحسن رؤسائي بي الظن. إذ أنّ جميع جرائد المدينة نشرت قائمة أسماء المتبرعين الأكارم"<sup>(1)</sup>.

ومن خلال سلوكات البطل ومواقفه تتضح ملامح مجتمع متردّي وصور واقع بغيظ خافية عن العيان، تدلّ على وجود خلل في السلوكات والأخلاق والمعاملات والقيم... مثل غض الطرف عن أخطاء وتجاوزات من لهم علاقة بأهل النفوذ والسلطة، يقول عن قائد الفرقة رقم 1: "غدا، أروح للتحقق بنفسي من صحة توكيدات قائد الفرقة رقم 1. وإن كذب، فالصمت عن القضية لازم. ابن عمّه رفيع المركز جدا. أنا في الواقع داهية، أعرف مع من يكون التصلب"<sup>(2)</sup>، ويقول عنه - أيضا - في فضح متعمد للواقع: "علاقاته مع رجال الدين لا تهمني، بقدر ما يهمني قبل كل شيء قرابته أحد رؤسائي. أنا موظف مثالي. أفهم محابة الأقارب لدى بعض القادة. إنهم لفرط ما تضايقهم عائلاتهم يفضلون تسمية كل أفرادها في مناصب لا يستحقونها حتى يسعهم أن يتفرغوا للمهام الأولية خدمة للمصلحة الوطنية"<sup>(3)</sup>.

إنّ هذه الرواية (الحلزون العنيد) تصوّر شخصية بيروقراطية تسعى للانفلات من عقم واقعها بالانغماس في أوهامها وتصوّراتها الغريبة، وهي شخصية مضطربة نفسياً منبوذة اجتماعياً تصوّر حالة المجتمع وتردّي حالة الأفراد فيه<sup>(4)</sup>.

## 2) تحليلات السخرية من خلال الزمن الروائي:

(1) المصدر نفسه، ص32.

(2) المصدر نفسه: ص48.

(3) المصدر نفسه: ص96، 97.

(4) يقول فيصل درّاج في جريدة السفير: "ترسم هذه الرواية لحظات تحولات الإنسان في علاقته بآلة الدولة، وأثر هذه التحولات في تشويه كيان الإنسان وإرجاعه إلى مسخ شائه يعيش أوهامه وتصوّراته البائسة ثم يدخل إلى عالم البله الكامل أي أنها ترسم بؤس البيروقراطية ومسار البيروقراطي التّعبس الذي يغوص في ثنايا الأرشيف حتى تتلاشى ملامحه الانسانية. والكتابة الروائية هنا، تكتب التحوّلات في منطلق اللاعلاقات الروائية أي تكتب الواقع في شكله الفني الموائم، والشكل هنا ساخر يعتمد الحوار الدّاخلي وينهض على لسان المتكلم يبني على دائرية القول المحكوم بذات إنسانية مغلقة".

نقلا عن الموقع الإلكتروني: [www.Goodreads.com](http://www.Goodreads.com)

## تمهيد:

للزّمن قيمة كبرى في نسج أي عمل سردي، فالسرد مرتبط بالزّمن إلى حد بعيد، ومن أكثر الأعمال السردية احتواء لعنصر الزّمن الرواية؛ تقول الباحثة سيزا قاسم: "إذا كان الأدب يُعتبر فنّاً زمنياً - إذا صنّفنا الفنون إلى زمانية ومكانية - فإنّ القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزّمن" (1).

يعدّ الزّمن من أهمّ المكونات الحكائيّة التي حظيت باهتمام بالغ من قبل الدّارسين والباحثين، "وهو يمثل العنصر الفعّال الذي يكمل بقيّة المكونات الحكائيّة، ويمنحها طابع المصدقيّة" (2). وكل ذلك بالنظر إلى قيمته في العمل الروائي والسردى عموماً من حيث التّواجد ومن حيث القيمة الفنيّة والجماليّة للنصّ السردى الروائي.

ومن وجهة نظر نقدية يعدّ الشّكلازيون الروس في عشرينيات القرن الماضي؛ من الأوائل الذين أدخلوا الزّمن ضمن نظرية الأدب وحاولوا دراسته وتحليله وتطبيق بعض ما توصّلوا إليه على الأعمال السردية (3)، ثمّ تلاهم العديد من النّقاد والدّارسين خاصّة بعد ظهور النّقد البنيوي، إذ "ازداد الاهتمام بعنصر الزّمن في فن القصّ بعامة وفي الرواية بخاصّة، على أنّه من العناصر البنيويّة في الرواية، فظهرت محاولات جديدة لتحليل الزّمن في الرواية من حيث الشّكل ومن أهمّها دراسة "جيرار جينيت" حول الزّمن في البحث عن الزّمن الضائع لبروست" (4).

ولفنّ القصّ أزمنة خارجيّة وأخرى داخلية: "أزمنة خارجيّة (خارج النصّ): زمن الكتابة - زمن القراءة - وضع الكتاب بالنّسبة للفترة التي يكتب عنها - وضع القارئ

(1) سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دط، مهرجان القراءة للجميع، سلسلة مكتبة الأسرة، مصر، 2004، ص37.

(2) مرشد أحمد: البنية والدلالة، في روايات إبراهيم نصر الله، د ط، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت - لبنان، 2005، ص233.

(3) ينظر سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص39، وحسن بحراوي: بنية الشّكل الروائي (الفضاء - الزّمن - الشّخصيّة)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الدّار البيضاء - المغرب، 1990، ص107.

(4) سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص40.

بالنسبة للفترة التي يقرأ عنها. وأزمنة داخلية (داخل النص): الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول... الخ" (1).

والزمن الداخلي "هو الذي شغل الكتاب والتقاد على السواء، خاصة منذ ظهور نظرية هنري جيمس في الرواية، لاهتمامه بمشكلة الديمومة وكيفية تجسيدها في الرواية" (2).  
ومن خلال الزمن الداخلي نستطيع تحديد بعض العلاقات التي تربط بين زمن السرد وزمن الحكاية<sup>3</sup>، وتتمثل في:

أ- علاقات الترتيب الزمني (النظام الزمني) (L'ordre temporel).

ب- الديمومة (المدة، الاستغراق الزمني) (La Durée).

ج- التواتر الزمني (التكرار) (Fréquence).

أ- الترتيب الزمني (L'ordre temporel):

ويقوم "على المقارنة بين ترتيب الأحداث في النص القصصي وترتيب تتابع هذه الأحداث في الحكاية" (1)، "إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي" (2).

(1) المرجع نفسه: ص 37.

(2) المرجع نفسه: ص 37.

(3) والفرق بين زمن الحكاية وزمن السرد هو: "زمن الحكاية منطقي رياضي يسير فيه الزمن على وفق الترتيب الميقاتي للأحداث، فكما لا يكون البطل في مكانين في وقت واحد، وبنفس الشيء لا يمكن أن يسرد عددا من الأحداث في وقت واحد إلا في فنية السرد الروائي الحديث. وزمن الحكاية هو زمن تاريخي واقعي كالزمن في الجملة النحوية: فأنت في التركيب النحوي لا يجوز لك أن تقول: آتيك أمس، أو جئتك غدا، أيضا في زمن الحكاية لا يجوز القفز على الحدود الزمنية المنطقية للأشياء فالطلاق لا يحدث إلا بعد أن تكون رابطة الزواج... وهكذا.

أما زمن السرد أو زمن القصة، فلا يفترض احترامه لتسلسل الزمن الميقاتي الذي جرت فيه أحداث الحكاية، بمعنى أنه يتجاوز على (نحو) الزمن التاريخي بأساليب متعددة كاستباق الأحداث المستقبلية أو استرجاع ما مضى عند طريق الوعي أو الرؤيا... الخ"، ينظرنا هضبة عبد الستار: بنية الزمن في القصص الصوفية، المكونات، والوظائف، والتقنيات، دراسة، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 201، 202.

وقد لا يلتزم السرد بهذا الترتيب أحيانا ، فيتشكّل ما يسمّى بـ: السّوابق واللّواحق.

#### - السّوابق (Prolepses) (الاستباق، الاستشراف):

وهي "عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا"<sup>(3)</sup> ، وبالتالي يمكن توقّع ما سيحدث مستقبلا، إنّها "حالة توقّع وانتظار يعايشها القارئ أثناء قراءة النصّ، بما يتوفّر له من أحداث وإشارات أولية توحى بالآتي. ولا تكتمل الرؤيا إلاّ بعد الانتهاء من القراءة، إذ يستطيع القارئ تحديد الاستباقات النصّية، والحكم بتحققها أو عدمه"<sup>(4)</sup> ، وهذه من أبرز خصائص الاستباق لـ "كون المعلومات التي يقدمها لا تتّصف باليقينية، فمالم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكّد حصوله"<sup>(5)</sup>.

#### - اللّواحق (Analepses) (الاسترجاع، الإرجاع، الاستذكار، الارتداد، الفلاش باك):

وهي "عملية سردية تتمثل بالعكس في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد"<sup>(6)</sup> ، وفيها يتم الرجوع إلى الماضي، بمعنى "أن يترك الراوي مستوى القصّ الأوّل ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها"<sup>(7)</sup> ، وكل عملية رجوع إلى الماضي "تشكّل بالنسبة للسرد، استذكّارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة"<sup>(8)</sup>.

---

(1) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دط، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت، ص 79، 80.

(2) ينظر حميد لحميداني: بنية النصّ السردية من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، الدار البيضاء- المغرب، 2000، ص 73.

(3) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 80.

(4) مها حسن القصراري: الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان- الأردن، 2004، ص 211.

(5) حسن بحراوي: بنية الشكّل الروائي، ص 132.

(6) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 80.

(7) سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص 40.

(8) حسن بحراوي: بنية الشكّل الروائي، ص 121.

ويمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من اللّواحق أو الاسترجاعات<sup>(1)</sup>:

- 1- استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.
- 2- استرجاع داخلي: يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخّر تقديمه في النصّ.
- 3- استرجاع مزجي: وهو ما يجمع بين النوعين.

ب- الدّيمومة (Durée) (المدة، الاستمرار، الاستغراق الزّمني):

وتتمثّل "في ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالتّواني والدّقائِق والسّاعات والأيام والشّهور والسّنوات، وطول النّص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصّفحات والفقرات والجمل، وتقود هذه العلاقة إلى استقصاء سرعة السرد والتغيّرات التي تطرأ على نسقه من تعجيل أو تبطئة له"<sup>(2)</sup>، فمن خلالها يمكن أن نبيّن تباين الإيقاع الزّمني بين المقاطع السردية من حيث السّرعة أو التباطؤ، وينقسم إلى أربعة أقسام: المجمل، التوقّف، المشهد، الإضمار<sup>(3)</sup>.

- المجمل (Sommaire) (الإيجاز، الخلاصة، التلخيص): زن > زح

والمجمل "هو سرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة شخصيّة بدون تفصيل للأفعال أو الأقوال وذلك في بضع أسطر أو فقرات قليلة"<sup>(4)</sup>، ويعمد الرّوائي إلى هذه التّقنيّة "في حالتين: الحالة الأولى، حين يتناول أحداثاً حكاية ممتدة في فترة زمنية طويلة، فيقوم بتلخيصها في زمن السرد وتسمّى الخلاصة الاسترجاعية، والحالة الأخرى، حين يتم التلخيص لأحداث سردية، لا تحتاج إلى توقّف زمني سردي طويل، ويمكن تسميتها بالخلاصة الآتية في زمن السرد الحاضر"<sup>(5)</sup>.

- التوقّف (Pause) (الوقف، الاستراحة): زن = س وَ زح = 0

(1) سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص 40.

(2) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 89.

(3) سنرمز لزمن الحكاية بـ ( زح ) ولزمن النصّ بـ ( زن )، ينظر سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 90.

(4) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 89.

(5) مها حسن القصرأوي: الزّمن في الرواية العربيّة، ص 224.

وهو "الحاصل من جرّاء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف أي الذي ينتج عنه مقطع من النصّ القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية"<sup>(1)</sup>، بمعنى يتم تعطيل زمن الحكاية بسبب الوصف، إذ "يلجأ الرّأوي إلى (الوصف) الذي يقتضي انقطاع السيّورة الزّمنيّة وتعطيل حركتها. فيظلّ زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمّته، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقّف الرّأوي ليصف شيئاً أو مكاناً أو شخصاً"<sup>(2)</sup>.

وقد لا يتوقّف زمن الحكاية بسبب الوصف في بعض الحالات "إذ أنّ الوصف قد يطابق وقفة تأمل لدى شخصيّة تبيّن لنا مشاعرهما وانطباعاتها أمام مشهدها"<sup>(3)</sup>.

#### - المشهد (Scène): زن = زح

والمشهد يتعلّق بالحوار، حيث نرصد غياب الرّأوي مقابل حضور الشّخصيّات المتحاورّة، "فالرّأوي في هذه الحركة الزّمنيّة يتنازل عن مكانته ليترك الشّخصيّات تتحاور فيما بينها"<sup>4</sup>.

ويكمن التّباين بين المشهد والتّليخيص في أنّ "المشهد يقع في فترات زمنيّة محدّدة كثيفة مشحونة شحنة خاصّة. أمّا التّليخيص فيقدّم مواقف عامّة عريضة"<sup>(5)</sup>.

وفي بعض الأحيان يميل المشهد الحواري إلى التّفصيل ممّا "يعمل على إبطاء زمن السّرد، حيث يتمدّد الحوار ويتّسع، فيعمل على قطع خطيّة السّرد، لتقدّم الشّخصيّة نفسها"<sup>(6)</sup>.

#### - الإضمّار (Elipse) (القطع، الحذف، الإسقاط، الثّغرة): زن = 0 و زح = س

الإضمّار "هو الجزء المسقط من الحكاية، أي المقطع المسقط في النصّ من زمن الحكاية"<sup>(1)</sup>. ويلجأ إليه الرّأوي لتسريع السّرد في بعض الأحيان "لصعوبة سرد الأيام

(1) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظريّة القصة، ص 90، 91.

(2) محمّد عزّام: شعريّة الخطاب السّردية، دط، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005، ص 110.

(3) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، ص 90، 91.

(4) ناهضة عبد الستّار: بنية الزّمن في القصص الصّوفيّة، ص 224.

(5) سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، ص 94.

(6) مها حسن القصرأوي: الزّمن في الرواية العربيّة، ص 239.

والحوادث بشكل متسلسل دقيق، لأنه من الصعب سرد الزمن الكرونولوجي، وبالتالي لا بدّ من القفز واختيار ما يستحق أن يروى"<sup>(2)</sup>.

هذا وتنقسم الإضمارات إلى ثلاثة أقسام: محدّدة (معلنة)، غير محدّدة (غير معلنة)، ضمنية.

### ج- التواتر (Fréquence):

"هو مجموع علاقات التكرار بين النصّ والحكاية، وبصفة موجزة ونظريّة من الممكن أن نفترض أنّ النصّ القصصي يروي مرّة واحدة ما حدث مرّة واحدة أو أكثر من مرّة ما حدث أكثر من مرّة أو أكثر من مرّة ما حدث مرّة واحدة أو مرّة واحدة ما حدث أكثر من مرّة"<sup>(3)</sup>. والتواتر الزمني أربعة أقسام<sup>(4)</sup>:

- أن يروي مرّة واحدة ما حدث مرّة واحدة (تواتر مفرد).

- أن يروي أكثر من مرّة ما حدث أكثر من مرّة (تواتر مفرد أيضا).

- أن يروي أكثر من مرّة ما حدث مرّة واحدة (المكرّر).

- أن يروي مرّة واحدة ما حدث أكثر من مرّة (المؤلّف).

ولأننا لسنا بصدد البحث عن بناء الزمن وتجليّاته أو رصد جماليّاته في الروايات المدروسة، لم نستفض في توضيح وتتبع هذه التقنيّات الزمنيّة، إلّا بالقدر الذي يسعفنا للتوصّل بها إلى موضوع السخرية وكيفيّة تشكّلاتها عبر تقنيّات الزمن المذكورة آنفا، وقد ارتأينا أن نركّز على بعض من هذه التقنيّات فقط، لإسهامها بشكل لافت للنظر في تشكيل السخرية أو إثراء موضوعها أو ماله علاقة بها.

### 1- رواية نوار اللوز

إنّ ما يهمنّا في هذه الدّراسة هو استقصاء السخرية وتتبع تشكّلاتها المختلفة من خلال

الزمن الروائي:

(1) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظريّة القصة، ص 93.

(2) مها حسن القصراري: الزمن في الرواية العربيّة، ص 232.

(3) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظريّة القصة، ص 85.

(4) ينظر المرجع نفسه: ص 86، 87.

## - الزّمن الماضي:

- ويتم استدعاؤه عن طريق تقنية "الاسترجاع"، وينقسم إلى قسمين:
- الماضي البعيد: ويمثله زمن تغريبة بني هلال، وزمن الاستعمار.
  - الماضي القريب: وتمثله زمن الطّفولة وزمن المسيردية (زوجة البطل) وهي على قيد الحياة، وزمن المسيردية بعد مفارقتها الحياة، إضافة إلى الزّمن المرتبط بلونجا وعلاقتها بصالح الزّوفري (مثل: حادثة التّبن...)، وزمن رحلة صالح الزّوفري مع العربي ابن صديقه احميدة القهواجي إلى الحدود (التّهرب)، ومطاردة التّمس لهما مع رجاله واستفزازاته المشحونة بالسّخرية منهما واحتقارهما بعد القبض عليهما... الخ

## - الزّمن الحاضر:

- هو زمن متأثر بالزّمن الماضي المشحون بالألم والأسى باستثناء بعض اللّحظات السّعيدة التي تشكّل طفرة، (مع المسيردية (زوجة البطل)، ومع الجازية (حبيبة البطل الخياليّة أو الطّيف)، ومع لونجا (حبيبة البطل في الواقع)...)، إضافة إلى الشّعور بالتّدمر والاستياء (الدّنيا بنت الكلب)، والسّخط على أولاد لاليجو (الخونة والعملاء) والسّخرية منهم.

## - زمن المستقبل:

- ويتمّ التّنبؤ به عن طريق تقنية "الاستشراق"، وهو مضطرب وغير مستقر، نلمحه قاتما سوداويًا في معظم أجزاء الرّواية، ماعدا بعض المقاطع السّردية التي توحى بغير ذلك، كقول صالح الزّوفري: "...وإذا استطعت بعدها أن أترك هذه المهنة القذرة، سأتركها بلا ندم (...). سأتزوّج لونجا إذا وجدتُ عملا مناسباً وإذا قِيلت. وأنجب منها طفلة بعينيها ونسُميها الجازية..."<sup>(1)</sup>، بالإضافة إلى نهاية الرّواية التي نستشعر فيها أجواء فرحة عارمة محمّلة بتفاؤل واستبشار بغد أفضل، "ظهر على أغصان شجيرات اللّوز نوار أبيض، صغير، كان يبشّر بربيع جميل"<sup>(2)</sup>.

(1) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص64.

(2) المصدر نفسه: ص251.



## - الزمن الخيالي:

السعي إلى الخلاص من الضغوظات عن طريق خلق زمن آخر مواز، وهو الزمن المتخيل المشحون بالدهشة والغرابة المتعالق مع مكان محدد (البيت) ولحظة معينة (الثمالة)، حيث تتبعث الجازية (بطلة تغريبة بني هلال) من شقّ أحد جدارن بيت (برآكة) صالح الزوفري...

## - الاستشراف (الاستباق):

يمكن استجلاء السّخرية من خلال بعض التّقنيّات الزّمنيّة المبتوثة في مختلف أجزاء الرواية، منها "الاستشراف" أو التّلميح غير المباشر للمستقبل، يقول صالح الزوفري مخاطبا حصانه (لزررق): "أتعبنا الليل والمسافات التي لا ينتهي امتدادها، أخاف يا لزررق. صدّقني أنّي أخاف أن نقطع كل هذه المصاعب وفي النهاية نسقط ضحايا لعبة تافهة ينفذها من وراء ظهورنا دياب الزّغبي بدبّوسه التّقليل. فرقابنا نضجت وأصبحت جاهزة للقطف"<sup>(1)</sup>، إنّه خوف مبطن بالسّخرية من احتمالات نهاية وخيمة وشيكة لا ينفع معها اللّف أو الفرار أو الجّد، يحدّدها أقبح النّاس وهم أزلام دياب الزّغبي الممتدّين في الحاضر، وهذا التّوقع تؤكّده أحداث الرواية ونهايتها، بوقوع البطل بين يدي النّمس ورجاله لمّرات عديدة والدخول إلى السّجن.

## - الاسترجاع:

وهو من أهمّ التّقنيّات الزّمنية التي اتّكأ عليها السّارد بهدف إثارة السّخرية أو الإيعاز إليها، وقد اعتمد السّارد على هذه التّقنيّة بشكل لافت للنظر، وهي أحد الطّرائق التي تسهم في تقديم الشّخصيّات أو الأحداث والوقائع بطريقة ساخرة أو الكشف عن مواطن السّخرية فيها، من أمثلة ذلك:

- استرجاع زمن الطّفولة عن طريق فعل التّذكّر (تذكّر طفولته، أتذكّر طفولتي)، وهي طفولة متعبة أرهقها الفقر والحاجة، يعرضها السّارد في صورة ساخرة ممزوجة بالم ومرارة تعبّر عن قسوة الواقع، "تذكّر طفولته التي قضاها في العراء. كان يلبس سروالا قصيرا مقطّعا عند الركبتين وعند حدود انتفاخ الإليتين وقميصا ممزّقا تآكل كمّاه من

(1) المصدر نفسه: ص33.

كثرة الاتساخ ومسح الأنف. العينان دامعتان، الأنف ملتهب والمخاط من حين لآخر يترك الأنف والشفة العليا راسما خيطين مستقيمين ينتهيان عند الفم واللسان الذي يمسح من حين لآخر بقايا المخاط ليعود مرّة أخرى نحو الفم" (1).

ويقول صالح الزّوفري متذكراً أمّه زمن طفولته: "...مثلما أتذكر طفولتي (...). أتذكر أمّي التي ورثت أحزان أبي وقبيلتها، وكيف كانت تطبخ لنا قوائم الدجاج وعظام الأغنام التي كانت تلتقطها من أفواه الكلاب ومن تحت أرجل الجزّارين. تغليها في الماء، وحين يدخل الجوع وبرد المساء عيوننا، تقدّمها لنا وتوهمنا بأننا أكلنا لحماً تفسّخ من كثرة الحرارة مع البطاطس والجزر واللّففت. ذات مساء، حين أخذت الملاعق في الصّعود وفي النّزول، تحسّست تحت الملعقة الخشبيّة شيئاً صلباً. والشّيء نفسه حدث مع أحد إخوتي. في البداية ظننّاه لحماً ولكن سرعان ما أطلّت من تحت البطاطا والحساء، قوائم الدجاج. في ذلك المساء البارد كالحرقة، ضحكنا كثيراً حتّى كدنا نجهش. لكنّ أمي في خفاء ما، كانت تذرّف بقايا دموعها التي جفّت" (2).

فالاسترجاع هنا كان لغرض عرض زمن الطّفولة في صورة ساخرة تستخف بذلك الزّمن الموجه المنحوت في ذاكرة البطل.

- وعمد السّارد إلى خلق بعد زمني آخر وهو زمن خيالي مسكون بالدهشة والغرابة، مرتبط باستحضار الجازية بعد أن يبلغ سُكر صالح الزّوفري أقصى مداه (حدّ الثّمالة)، "عندما تقتحمه الأحزان، ينزوي في براكته، ويخرج بقايا النّبذ المعتّق، ويأتي على القناني واحدة واحدة، حتّى يرى الحائط ينشق، لتتسرّب منه الجازية مثل الومض بلباسها الفضفاض الأبيض" (3).

(1) المصدر نفسه: ص18.

(2) المصدر نفسه: ص22، 23.

(3) المصدر نفسه: ص20.

لقد اعتمد على تقنية "التواتر الزمني" (التكرار)، فعبارة "عندما تقتحمه الأحزان" تشير إلى تكرّر هذه الحالة مرّات عديدة (رويت مرّة واحدة وحدثت أكثر من مرّة)<sup>(1)</sup>، حالة تدفع الشّخصيّة إلى الانغماس في الشّرب حتّى يغيّب العقل الواعي، ويتهيأ للدّخول في حالة لاوعي تغيب معها الحدود الزّمانية والمكانيّة، ويغدو الزّمن مفتوحاً على كلّ الأزمنة فيسهل التّواصل والحضور والاستحضار، وفي هذا الزّمن يبارح البطل الجازية بحبّه وشوقه لها، ويستدعي برفقتها بعض الأحداث والوقائع الماضيّة معتمداً على تقنية الاسترجاع، ويبيدي كلّ منهما رأيه، مع التّشفيّ في بعض الشّخصيّات التّاريخيّة والسّخرية منها (مثل أبي زيد الهلالي).

وهذا الزّمن مع ما يحمله من نشوة الاتّصال بالجازية يتلاشى لأنّه مجرد وهم ولّدته حرقّة الفقد أو مرارة المعاناة أو خيبة الانتظار... "مدّت يدها نحوه، ثمّ سحبتها بهدوء وانسحبت وسط الأدخنة والضباب. انغلق الحائط المترهل. تشابكت شقوقه ليعود إلى وضعه القديم. فصلت بينهما الأحجار الباردة ولم يعد يسمع إلّا صوت الأرياح وصهيل الجياد، والجازية وهي تأمر اليتامى بالرحيل إلى بلاد الكوع"<sup>(2)</sup>.

- والبطل ينسج زمناً طقوسياً فريداً يمهدّ لحضور الجازية الشّخصيّة الغائبة/الحاضرة: سحب الدّخان، الرّوائح المختلفة المختلطة، تتكاثف سحب الدّخان المتعرّجة ينشق الحائط

---

(1) التواتر الزمني: أن يروي مرّة واحدة ما حدث أكثر من مرّة: وهو "حالة التّكثيف السّردية للزّمن الطّويل الممتد، الذي تشعر به الدّات، لكنّ السّارد يختزله في العمليّة السّردية في جمل أو فقرات أو تعبيرات موجزة، ويقترن بالأحداث التّمطية في الرّواية، وهي الأحداث التي مرّت بها الدّات كل يوم وكل أسبوع أو كل شهر أو كل صباح أو كل مساء، لكنّ السّارد يسردها مرّة واحدة في جملة أو عبارة أو فقرة، أي أنّ هذا التّواتر الزّمني يعتمد على التّكثيف الشّديد، فيعبّر الرّاوي عن زمن مألوف تمرّ به الشّخصية في شكل دوري، وذلك باستخدام جملة واحدة للتعبير عنه".

ينظر مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزّمن في الرّواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجاً (1967-1994)، دط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998، ص146.

(2) واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص155.

العتيق<sup>(1)</sup>، الدخان الكثيف، رائحة خمريّة، رائحة امرأة، انهيار الجدار الثّاني، جسد نحيف، الضّبابة الكثيفة، حتّى تستوي الجازية بصورتها البارعة الجمال<sup>(2)</sup>.

وما يثير السّخرية في هذا الزّمن الطّقوسي؛ هو عدم مواجهة البطل للواقع بالتّصدي لمظاهر الفساد فيه والبحث عن حلول فاعلة، والاكتفاء بالهروب ومحاولة التّملّص من ضيق الحال، من خلال خلق زمن وهمي يتلصّص على أزمنة أخرى غابرة، مع محاولة تصحيح أو لفت الانتباه إلى بعض المعطيات حسب ما يوافق رؤية البطل... وإدانة بؤر الفساد التي تشكّلت منذ الزّمن الغابر ( زمن تغريبة بني هلال) مع الأمير حسن بن سرحان ودياب الرّغبى وأبي زيد الهلالي... ويشير السّارد إلى هذا المعطى في فاتحة الرّواية حين يقول : "ما يزال بيننا وحتّى وقتنا هذا، الأمير حسن بن سرحان، دياب الرّغبى، أبو زيد الهلالي، الجازية..."<sup>(3)</sup>.

- وعن طريق تقنية الاسترجاع يقدّم السّارد الزّمن القديم المتعلّق بقبيلة بني هلال التي مزّقتها الجشع والتّفرّق، في صورة ساخرة مربكة، سوداء وقاتمة، غارقة في الفوضى والدّماء والانتهازيّة...، يمثّل ذلك الزّمن كل من دياب الرّغبى والأمير حسن بن سرحان وأبو زيد الهلالي؛ ففي حديث نفسي للبطل ينقل السّارد شيئاً من ملامح هذا الزّمن: "وكانت مضارب بني هلال قد تمرّقت، وجروحهم تنزف، وسيوف دياب الرّغبى تقطع الرّؤوس بدون حساب ولا خشية (...). وحين كان أهلك يتحاربون، كنت تشعرين دائماً أنّها حرب قوّادين وسماسرة وتجّار أسلحة ومخدّرات (...). فالملك يا الجازية شيطان، فرّق بين أهل القبيلة الواحدة، أهلك غزوا بلاد المغرب وقاتلوا سكّانها، ثمّ قاموا بتصفية أنفسهم بأنفسهم. حتّى أبو زيد اتّكلنا عليه كثيرا، لم يكن أكثر من مهرّج سياسي صغير، رضع من حليب الملوك. ذاق حلاوة بلاط الملك، فلم يستطع لحظة واحدة ترك أثداء بلاد نجد"<sup>(4)</sup>.

(1) ينظر المصدر نفسه: ص147.

(2) ينظر المصدر نفسه: ص148، 149.

(3) المصدر نفسه: ص09.

(4) المصدر نفسه: ص150.

ويقول أيضا: "دياب الرّغبي، والأمير حسن بن سرحان، كانوا يقامرون بعيون أطفالنا وبأرزاقهم وبأعناق الفقراء"<sup>(1)</sup>، ومن سخرية القدر ألا يؤتمن الصديق ويتحوّل الإخوة إلى أعداء...

- كما يلجأ السارد إلى تقنية الاسترجاع للإعلام عن الزّمن الواقعي المتعلّق بأحداث الرواية وبعض شخصيّاتها، وفي ثناياها تتطوي سخرية ناقدة أو فاضحة أو هازئة أو متهمّة من موقف معيّن أو سلوك ما أو ظاهرة مريبة...؛ مثل: استرجاع حادثة موت المسيردية في المستشفى (سبيطار الغزوات) وطفلها الوليد الذي التهمت القطط أحشائه، بالاعتماد على تقنية الوصف الذي يعرّض للمسؤولين ويفضح حالة التّسيّب واللّامبالاة، يقول صالح الرّوفري: "كانت رجلا المسيردية ما تزالان مفتوحتين عن آخرهما. عيناها مفتوحتان، يغزوهما البياض الكلي. دماء على الأرض. بقايا أصابع دقيقة لطفل سقط اللّحظة من رحم موجوع. رأس الصّغير مفصول عن جسده. بطنه مفتوحة. أمعاء تمتدّ من تحت السّرير حتّى فتحة الباب. رجلان صغيرتان ما تزال فيهما الحياة، الدّم يجري فيهما أو على الأقل هكذا بدا لي..."<sup>(2)</sup>، إنّه زمن متردّي وموبوء لا يُتأمّل فيه خيرا، "هذا هو الزّمن المتأخّر الذي حكى عنه الأوّلون"<sup>(3)</sup>.

#### - الزّمن والمفارقة:

يحدث التّلاعب بالزّمان والمكان في هذه الرواية فتتشكّل مفارقة قوامها سخرية فاضحة... إنّ المكان الذي استُجوب فيه صالح الرّوفري في عهد الاستعمار هو نفسه الذي استُجوب فيه بعد الاستقلال، لحظات متشابهة جدا لكن الفارق الزّمني مختلف، يقول صالح الرّوفري: "إنّها نفس اللّحظة التي كتنا نقف فيها للاستجواب وراء مكتب المستعمر. نفس اللّحظة. مع اختلاف الزّمن فقط (...). نفس اللّحظة. هكذا جرحوني من قمم الجبال. كانت رجلي اليمنى مكسورة من جرّاء رصاصة وأجبروني عبثا على تقيؤ الأخبار. وهربت.

(1) المصدر نفسه: ص24.

(2) المصدر نفسه: ص71.

(3) المصدر نفسه: ص73.

منذ ذلك الزّمن وهم يبحثون عني ويبدو أنّهم اليوم وجدوني" (1)، يقول: "تذكّرت الزّمن الفائت الذي ما يزال يعدّنا..." (2).

ويقول: "الغريب في الأمر، هو الحالة الدّاخلية التي يشعر بها الإنسان وهو واقف أمام سيّارة لاندروفر، لم تتغيّر كثيرا بين البارحة واليوم. بين موج الذي يحمل على صدره أوسمة ملوّنة وعلى رأسه خوذة حديدية وبين النّمس الذي ينتعل حذاء خشنا ويلبس لباسا يميل نحو خضرة غاملة" (3).

ومن خلال تقنيّة الحوار التي تكشف عن مفارقة ساخرة تتعلّق بإدانة البطل زمن الاستعمار، واستمرار إدانته في زمن الاستقلال رغم الفارق الزّمني بين العهدين، تتولّد سخريّة تهزأ من التّحامل على البطل وتجاهل تضحياته الكبيرة في سبيل الوطن دون الالتفات إلى الحدود الزّمنية التي تفصل بين العهدين، وهذا ما نرصده في الحوار الذي دار بين النّمس وصالح الزّوفري:

" هذا ملفك من وقت فرنسا. تعرف ماذا كتبوا عليه.

(...)

- إقرأ يا صالح، يا زعيم أولاد بن عامر؟ لا تريد؟ إذن سأتولّى أنا القراءة: Elément très dangereux

(...)

- على الدّولة أن تتنبّه لخطورتك يا صالح وأن تضع حدا لتدميرك الاقتصاد الوطني. أنت عنصر خطير جدا" (4).

و كذلك من خلال الحوار الذي دار بين صالح الزّوفري والميلود ولد السّي لخضر (الميلود بو خونة):

---

(1) المصدر نفسه: ص105.

(2) المصدر نفسه: ص105.

(3) المصدر نفسه: ص257.

(4) المصدر نفسه: ص106.

" قالوا إنّ ماضيك يكتنفه الغموض. وقد وصلتني نسخة مصوّرة من ملفك القديم التي كتب فيها...

- من وقت الاستعمار؟

- ما قالوش.

- واش كتبوا إذن؟

- ملف يعلّق إلى إشعار آخر لأنّه... Elément dangereux

- إيه... ما عليهش... كنت غالط؟ حسبت البلاد استقلّت" (1).

## 2- رواية عرس بغل

ما يسترعي الانتباه في هذه الرواية:

- الترتيب الزمني (التعاقب الزمني):

حيث تخضع بعض الأحداث الروائية للترتيب الزمني الصّارم (السّاعة)، مثل الحياة اليومية التي اعتادها الطّالب الزيتوني (2):

السّاعة الثالثة صباحاً: يستيقظ الطّالب الجزائري من نومه، ويغادر المأوى الخيري قاصداً جامع الزيتونة ليصلّي صلاة الفجر (3)، بعد الصّلاة يلتقي بشيخ التّجويد الذي يعلمه القراءات، ويستسلم الطّالب الجزائري لحركات شيخه المربية، "حاول مرّة أن ينزع يده من كفّ الشّيخ، فنهره قائلاً:

- لا تقطع الصّلة الروحية بيننا.

ومنذ ذلك اليوم، تعود أن يترك يده، غير مبال بأصابع الشّيخ التي تواصل حركة مربية..." (4).

فعبارة "منذ ذلك اليوم" تشير إلى تكرار هذا الفعل مرّات كثيرة (تواتر زمني، رويت مرّة واحدة وحدثت أكثر من مرّة)، وما يثير السّخرية والاستغراب هو شذوذ شيخ التّجويد؛

(1) المصدر نفسه: ص181.

(2) ينظر الطاهر وطّار: عرس بغل، ص27، 28.

(3) المصدر نفسه: ص17.

(4) المصدر نفسه: ص28.

وانبهاره بجمال الطالب الجزائري وصوته الشجي أثناء تجويده للقرآن الكريم، إذ يستغل هذا الزمن المبكر جدًا للانفراد به في زاوية مظلمة في المسجد، لينفّس عن شذوذه وانحرافه الأخلاقي... فالزمن المرتبط بوقت مبكر ساهم في صنع مفارقة ساحرة فضحت ممارسات شيخ التجويد المنحرفة رغم كونه رمز التقى والصّلاح.

السّاعة الثامنة: موعد شيخ البلاغة، "كان منذ أسبوعين يصول ويجول، في درس الكناية، ولا همّ له سوى شرح شاهد "بعيدة مهوى القرط." (1)، وي طرح أسئلة على طلابه ليصل إلى هدفه وهو الإغراق "في وصف الجمال، ويحضر امرؤ القيس، وعمر ابن أبي ربيعة، وتحضر أوصاف الجياد والنّوق والمحبوبات" (2).

لقد استغلّ السّارد تقنيّة الإضمار (منذ أسبوعين=زمن النصّ= 0، زمن الحكاية=س) ليسخر من شيخ البلاغة ومغالاته في شرح شاهد واحد (بعيدة مهوى القرط) من درس الكناية لمدة أسبوعين!!، واتّخذ الإضمار وسيلة للتّقد والعتاب غير المباشر...

فالمدة الزّمنيّة "أسبوعين" ولّدت سخرية فاضحة لشيخ البلاغة المكبوت عاطفيًا ونفسيًا، إذ ظلّ طوال هذه المدة لا يشغله شاغل سوى شرح هذا الشّاهد، وكأنّه ينفّس عن مكبوتاته وعقده النفسيّة عن طريق شرح هذا الشّاهد؛ مستعينا بشعراء الغزل الماجن قديما (امرؤ القيس، عمرو بن أبي ربيعة) وتغرّلمهم بمحبوّياتهم...

السّاعة التاسعة: موعد شيخ التّوحيد "انقضت السنّة الدّراسية الفارطة، في إبراز مآثر أبي الحسن علي الأشعري، وأياديه البيضاء على الإسلام، وفي ذمّ خصومه الكفرة الملحدين المعتزلة أصحاب الأفكار المستوردة في الإسلام" (3) (=الإضمار)، "وعند استئناف السنّة الجديدة جاء دور حسن الشّيخ" (4) (=الإضمار).

(1) المصدر نفسه: ص 28، 29.

(2) المصدر نفسه: ص 29.

(3) المصدر نفسه: ص 29.

(4) المصدر نفسه: ص 31.



اعتمد السّارد هنا على تقنيّة الإضمار ليسخر من شيخ التّوحيد، هذا الأخير الذي خصّص سنة دراسيّة للحديث عن أبي الحسن الأشعري، ويزمّع على تخصيص سنة دراسيّة أخرى للحديث عن حسن الشّيخ (حسن البنّا).

فالسّارد قد اعتمد على التّرتيب الزّمني ليقدم المدرّسين (الشّيخان) في صورة ترشح بالسّخرية، تفضح ممارساتهم المشبوهة وسلوكاتهم الغريبة وتطرّفهم... الخ، وقد ساعده على بلوغ غايته تقنيّة الإضمار.

#### - الاسترجاع:

يعدّ الاسترجاع من أهمّ التقنيّات السّردية التي ميّزت الرواية، من أمثله:

#### استرجاع العنابيّة لماضيها مع الحاج كيان:

- تقول العنابيّة: "أتذكّر شيئاً من ماضيها يا الحاج كيان؟ يومذاك كنت أحبّك. أحبّك بحق. كنت عمياء بحبّك، لا أرى من العالم سواك. كان ذلكم الحب، طبيعياً يا الحاج كيان، كان حب فتاة في العشرين بئيسة شقيّة، لشاب قوي كريم الخلق، كنت الحياة الخارجيّة التي افتقدتها. تعلّقت بك لأجد فيك نفسي" (1).

- يقول السّارد: "تذكّرت يوم حاولت أن تخنق نفسها بحبل صنعتها من قميصها، عندما انتزعوا عشيقها منها، ليرسلوا به إلى كيان. لو لم ينقطع الحبل لمت. آلمني كثيراً يومها، أن لا أموت" (2).

واستدكار العنابيّة للماضي البعيد، وحبّها القديم للحاج كيان مشير للسّخرية والاستهزاء؛ إذ أغوته يوم كان طالبا بجامع الزيتونة وأحدثت منعظاً خطيراً في حياته، وفي حاضره (الزّمن الحاضر) لم تحفظ ودّه وفضّلت خاتم عليه؛ خاتم الفتى الطّائش الأقلّ منها سنّاً.

- وعن طريق تقنيّة الاسترجاع نرصد وقوع أهمّ شخصيّات الرواية (الماخور) ضحايا لقدرة الذي لم يكن لهم يد في توجيهه، وأفضى بهم الأمر إلى السّقوط والتّوجّه نحو حياة

(1) المصدر نفسه: ص 85.

(2) المصدر نفسه: ص 116، 117.

الماخور المتعفّنة، فمن سخرية القدر أن يقعوا ضحايا لظروف ووقائع كان لها أثر في توجيههم نحو حياة الماخور...

### الحاج كيان:

تَوَجَّهَ إلى الدَّعوة إلى الله، وكانت البداية من الماخور حيث أغوته العنّابيّة، فتحدّى الهزيين من أجلها (زمرّدة والعين الزّرقاء)، يقول السارد (عن طريق الاسترجاع): "بعد أسبوعين، عُثِرَ على زمردّة والعين الزّرقاء، وغلّام مطعونين بخنجر واحد. لم يتعرّف على القاتل، حيث لم تكن هناك أيّة بصمات. ظنّ البعض أنّ الهزيين اقتتلا بسبب الغلام، أو بسبب اقتسام أموال مسروقة. إلّا أنّ السّلطة أَلقت القبض على الطّالب الزّيتوني، الذي ترك طربوشه، وجبّته وإضبارته وشيخ التّجويد، والإمام حسن ليصير هزيّاً، يتبادل العشق مع غادة جميلة، في ماخور. حوكم واقتيد إلى كيان..."<sup>(1)</sup>، بعد خروجه من كيان التحق بماخور عشيقته العنّابيّة.

### سقوط العنّابيّة:

جنود السينغال قتلوا أباهما وأخاهما واعتدوا عليها وعلى أمّها. تقول العنّابيّة مستذكّرة الحادثة: "...كان السينغال يعتدون علي وعلى أمّي. كانت الفترة طويلة. كنت في الخامسة عشرة. أغمي عليّ. استنفقت وأغمي عليّ. عندما استنفقت أخيراً، لم أجد أحداً، لبثت يوماً وليلة، لا أقوى على الحراك من مكاني. كنت جائعة. خائفة القوى وجائعة. كانت الدّماء حولي، ولم يكن هناك أحد"<sup>(2)</sup>.

### سقوط حياة النّفوس:

أمرتها أمّها بالنّوم في فراشها مع زوجها، لكي لا يتركها لأنّها لا تطيق الوحدة. تقول حياة النّفوس مسترجعة الحادثة: "تذكّرت اللّيلة التي طلبتها أمّها، وأمرتها بالنّوم في فراشها (...). انفتح الباب الخارجي للكوخ، داعبت أمّي ثديي، وغادرتني. أطفأت القنديل. جاء راكضا انتزع ثيابه. سعل. امتدّت يده إلى خصري. كانتا باردتين. شعرت بالرعب.

(1) المصدر نفسه: ص 67.

(2) المصدر نفسه: ص 61.

صرخت من أعماقي، وقفزت. حاول أن يركض خلفي في الظلّمة. دفعته في صدره. تراجع ثمّ تقدّم، رفعت رجلي، وركلته بين فخذيه، صرخ وسقط، جاءت أمّي تجري. غادرتهم. طُفت هنا وهناك. ألقى القبض عليّ مرّة، أولى، فثانية، فثالثة. بعدها اضطررتني الشرطّة، إلى الامتحان أو إلى الدّهاب إلى السّجن. قضيت شهرين، بالجلفة، ثمّ جئت. أتى بي باباي البوكسو مسكين. وراح يحييني..."<sup>(1)</sup>

### حمود الجيدوكا:

تعرفّ على مومس وطلب منها الزّواج، لكنّها رفضته لتعلّقها بحياة الماخور التي تمنحها حرّيّة أكثر، استفرّته، صفعها، سقطت على موقع حسّاس في رأسها، فماتت، فحكم عليه بالأشغال الشاقّة في كيان، التحق بعدها بماخور العنّابيّة. يقول السارد بشأنها (عن طريق الاسترجاع): "تذكرّ شبابه، أيّام كان يتحرّم بحزام أصفر، ويسافر من عاصمة لأخرى، إلى أن تعرفّ عليها في ألمانيا. عشقها. وقع صريع حبّها. طلب منها أن تغادر الماخور وتتبعه. قالت له أنّها هكذا أكثر حرّيّة من كلمة لأخرى. استفرّته. امتدّت يده إليها. هوت على الدّرجة، فج رأسها. حملوها إلى المستشفى. لم تعد. كلفته عشرين سنة أشغالا شاقّة"<sup>(2)</sup>.

### - الاستشراف:

من الاستشرافات المستقبلية التي نرصدها في الرواية، التنبؤ بحقيقة خاتم فهو مجرد لص ومخادع، استغلّ العنّابيّة وتظاهر بعشقها طمعا في مالها، وتيقن العنّابيّة بوقوعها ضحية لاحتياله، ومن الأمثلة الدّالة على ما ذكر آنفا:

- حوار داخلي للحاج كيان: "المرأة مريضة، وسينقشع الضّبّاب الذي يغلف عينيها وترى الحقيقة"<sup>(3)</sup>.

(1) المصدر نفسه: ص115، 116.

(2) المصدر نفسه: ص120.

(3) المصدر نفسه: ص96.

- تخاطب الوهرانية العنابية قائلة: "اسمعي يا المعلمة، نحن اخترن هذا الطريق لنكون حرات (...). لقد اشتغلنا معك حتى الآن بكل نزاهة، وفي جو ملؤه الأخوة والمحبة. لكن مرضك الذي سلط علينا لصاً حقيراً، يظهر أنه سيضع حداً لكل ما بيننا"<sup>(1)</sup>.

- يقول حمود الجيدوكا في حوار داخلي: "أعود إلى الأشغال الشاقة من أجله. اللص الكلب، يتهزّز على الولايا"<sup>(2)</sup>.

- حوار بين مومسين حول العنابية:

"- ومن تعشق؟ تعشق هزيًا، يحبّ غيرها.

(...)

- الولد شيطان. لا يسكر إنّما يتظاهر بذلك لا غير.

- أتعقدين؟

- أيّ ذلك شك؟ لا بدّ أنّ النّقود التي معه توشك على الفناء (...).

- إذا كان كما تقولين، فقد عثر على خزنة ذهب"<sup>(3)</sup>.

وجميع هذه الاستشرافات تتضافر لتشكّل سخرية تهزأ من العنابية التي تجاوزت الأربعين وما تزال تعشق فتى في العشرين، ومما يثير السخرية أكثر وقوعها ضحية لمكيدته واحتياله رغم تجاربها الكثيرة، ورغم كونها معلّمة لا صانعة صغيرة، يقول الحاج كيان: "لا ضير أن تقع صانعة صغيرة في قبضة هزي، أمّا أن تقع المعلّمة، فهذا لا يعني سوى خرابها"<sup>(4)</sup>... ونهاية الرواية تؤكد الاستشرافات السابقة الذّكر، يقول خاتم ساخرا من العنابية بعد أن أزمع على سرقة أموال عرس بغل الذي أقامته: "...أريد أن أقول للعجوز الشّمطاء، العنابية، إنني لم أعد لها، منذ هذه اللحظة"<sup>(5)</sup>.

- الزّمن الخيالي (الوهمي):

(1) المصدر نفسه: ص149.

(2) المصدر نفسه: ص119.

(3) المصدر نفسه: ص71.

(4) المصدر نفسه: ص187.

(5) المصدر نفسه: ص204.

يهيئ الحاج كيان أجواء طقوسية غريبة لبداية رحلته الخيالية التي تمتد لمدة يومين (سبت وأحد)، حيث يتسلل إلى مقبرة مهجورة ويتخذ من قعر حق فيها فضاء لممارسة طقوسه، فيخرج علبة حلوة التُّرك وعلبة الحشيش المغطاة بحلوة التُّرك، ويجهز غليونه بعد أن يحشوه بالحشيش لبداية مغامرته.

وبعد أن يخالط الحشيش لعبه يعيش في زمن خيالي وهمي؛ زمن يتجرّد فيه من الزّمان والمكان، "وأعظم حالة، يكون عليها المسافر، أن يتخلّص من الشّعور بالمكان والزّمان"<sup>(1)</sup>، زمن يرتبط بأربعة مراحل<sup>(2)</sup>، تتتالي حتّى تتداخل وتصير الرحلة رحلة وكفى<sup>(3)</sup>، تغوص في حقيقة الدّوات وتبحث عن الأنا الذي يتوحّد مع الآخر ف "تلتقي الأبعاد كلّها، ويتشكّل البعد الكلّي في الزّمن الكلّي وفي الكائن الكلّي"<sup>(4)</sup>.

كما يغوص في الزّمن القديم حيث الخلفاء والقادة والتّوار والشّعراء والخونة...، وقد يتماهى في بعض الشّخصيات التّاريخية، ويُحاور ويُدلي بوجهات نظره أثناء حديثه عن بعض الشّخصيات: المتنبّي، حمدان قرمط... وأثناء تعريجه على بعض الحوادث التّاريخية مثل ثورة الزّنوج، والقرامطة والانقسامات التي اعترت الدّولة العبّاسية في زمن مضى...

وأخيرا تنتهي رحلته الخيالية باستيقاظه يوم الأحد على السّاعة التّاسعة أو العاشرة، فيستبدل سرّواله وتبّانه المبتلين ويرتّب سلّته ويغادر المقبرة، وقد بلغ مبتغاه وهو الصّفاء التّنسي والشّعور بالرّضى، يقول السّارد: "كان الصّفاء يملأ قلبه. وكان الشّعور بالرّضا هو مبعث ذلك الصّفاء"<sup>(5)</sup>.

وهذا الفضاء الزّمني يخلق أشكالاً مختلفة من السّخرية، فالزّمن الخيالي أو الوهمي الذي يعيشه الحاج كيان تولّده أنفاس من الحشيش يجذبها من غليونه، أنفاس تُغيّبه عن زمنه الواقعي وتغوص به إلى زمن لا قرار له، زمن فيه كثير من التّناقض واللّامعقول

(1) المصدر نفسه: ص77.

(2) ينظر المصدر نفسه: ص7-13.

(3) ينظر المصدر نفسه، ص77.

(4) المصدر نفسه: ص101، 102.

(5) المصدر نفسه: ص109.

والشّعور بالعدميّة، إنّ الحاج كيان يتكأف هذه الرّحلة للهروب من الواقع المتأزم وضغوطاته الكثيرة وحالات الإحباط الناتجة عن إخفاقاته المتكرّرة في إثبات ذاته وتحقيق طموحاته. فهي في واقع الأمر رحلة هروب من الدّات لا تصالحا معها...

### 3- رواية الجازية والدراويش

عُنوت فصول الرواية بزمنين "الزّمن الأوّل" و"الزّمن الثّاني"، وهما يتناوبان على فصول الرواية، وكلاهما يرتبطان بأحداث الرواية، سواء أكانت في الماضي أم الحاضر أم المستقبل.

#### - التّناوب الزّمني:

الزّمن الأوّل: تعتمد الفصول الأولى المعنونة بـ"الزّمن الأوّل" على تقنيّة الاسترجاع، وترتبط بالطيّب ابن الأخضر الجبالي، الذي يسترجع ذكرياته قبل دخوله السّجن - مع مراعاة التّعاقب الزّمني - والمتمثّلة في علاقته بالجازية (خطيبته)، وبالطلّبة المتطوّعين الذين وفدوا إلى القرية وخاصّة الطّالب الأحمر وصافية الفتاة المتحرّرة، ومحاولة الطّالب الأحمر دفع القرية إلى التّغيير وتأثيره في الجازية وحجيلة (بالاستعانة بالحلم)، والزّردة التي أقيمت في القرية احتفاء بالطلّبة المتطوّعين، ومراقبة الطّالب الأحمر للجازية متحدّياً أعراف وتقاليد أهل القرية ممّا أغضب الإنس والجن (حسب اعتقاد أهل القرية)، ثمّ مقتل الطّالب الأحمر بالقرب من عين المضيق، وتوجيه تهمة القتل للطّيب باتّفاق أهل القرية، وعُدّ الحادث ردّة فعل على مراقبة الطّالب الأحمر للجازية، وعُدّت القضية قضية شرف ومسحّ للعار الذي ألحقه الطّالب الأحمر بالطّيب وبجميع من في القرية.

إنّ هذه الاسترجاعات تشي بضعف البطل وتعلّقه بالماضي، وتسهم في رسم صورة له تدعو إلى السّخرية من شخصيّته المستلبة المستسلمة لقدرها ولمصيرها الذي يتحكّم به غيرها.

أما في الفصول الأخيرة المعنونة بالزّمن الأوّل (خاصّة الفصل الأخير)، فنرصّد الانتقال إلى الزّمن الحاضر ومحاولة التّحرّر من هيمنة الاستذكار والانفلات من الحوارات الدّاخلية لشخصيّة البطل الفرديّة التي لازمت الفصول الأولى من الرواية، والانفتاح على الآخر

بالاعتماد على تقنيّة الحوار، بعد استدعاء شخصيّة أخرى وإقحامها على المشهد العام للرواية، وهي شخصيّة الشّاعر الذي قاسم الطيّب غرفة السّجن، وهذه الشخصيّة ملأت الفراغ الذي خلفه تحرّر البطل من استرجاع ذكرياته، وأبطأت من التسارع الزّمني الذي ولّده تواتر الاسترجاعات. والحوارات التي دارت بين الشّاعر والطيّب بين الفينة والأخرى، كسرت - في أحيان كثيرة - رتابة الزّمن وحدت من تراتبيّته وتعاقبه.

يُختم الزّمن الأوّل بزيارة صافية للطيّب في السّجن، وتزويدها للطيّب بمعلومات في غاية الأهميّة، تخصّ الطالب الأحمر والمشروع الذي كان بصدد إنجازه ويتعلّق الأمر بمشروع القرية الجديدة والسّد والنتائج المهمّة التي توصل إليها بعد دراسته للمكان، والتي مكّنته من الكشف عن ملابسات المشروعين، فكلاهما غير صالح!!، فيتجدّد الطيّب وتتغيّر نظرته للمستقبل وينبعث الأمل في أعماقه.

وهذه النّهاية تشكّل حدًا فاصل بين الماضي وتبعاته في الحاضر وبين المستقبل، إذ تحدّ من استمراريّة مأساة الماضي ومن الحالة التّفسيّة المتذرّمة والمحبطة التي ميّزت حاضر الطيّب، وتبعث الأمل في نفسه وتتفائل بالمستقبل الحلم فقد اتّضحت الرّؤيا ولم تعد الجازية هي الحلم بل صافية.

فالتّظرة العدائيّة إلى المستقبل تنزاح بمجرد زيارة صافية للطيّب، والتّغيير المفاجئ لنفسيّة الطيّب المتأزّمة والمتذرّمة يصنع مفارقة ساخرة يغذيها استشراف مستقبل يغيّر توقّعات القارئ وهو الارتباط بصافية الحلم بدلا من الجازية، فصافية (المستقبل) هي التي بعثت الأمل في نفس البطل وجعلت قلبه ينبض من جديد، بينما الجازية (الماضي) هي سبب معاناته ودخوله إلى السّجن.

الزّمن الثّاني: يطغى التّعاقب الزّمني على فصول هذا الزّمن إضافة إلى الاسترجاع إذا تعلّق الأمر باستحضار الأحداث الماضية، وتتعلّق فصول هذا الزّمن بعائد الذي نفذ وصيّة والده وترك المهجر وتوجّه نحو القرية بغية الارتباط بالجازية ابنة الشّهيد الذي قتل بألف بندقيّة، الجازية التي وصلت أخبارها إلى كلّ مكان، ولم تتح له فرصة لقائها إلا في آخر الرواية.

ونلمح هنا مجموعة من الاستشرافات المستقبلية التي أشارت إلى نتيجة التقارب النفسي والعاطفي بين عايد وحجيلة (الزواج)، وهذه الاستشرافات المستقبلية ساعدت على تشكيل عنصر السخرية، فالنهاية تفاجئ القارئ وتسخر من عدم توقعه لها.

إن ما يدعو إلى السخرية هنا هو ترك عايد المهجر وقدمه إلى القرية لأجل الارتباط بالجازية التي لم يسبق له أن رآها تنفيذاً لوصية والده، وبعد محاولاته الحثيثة للقائها والتحدث إليها، يقع في حب حجيلة أخت الطيب ويخطبها من والدها، وينصرف عن الجازية وعن الرغبة في الارتباط بها.

في هذا الزمن أيضا يحاول الشامبيط الاستئثار بالجازية لابنه الذي يدرس في أمريكا، وتقام زردة في القرية لأجل تقرّبه منها ولأجل طلب يدها، غير أن الشامبيط يموت قبل أن يصل إلى القرية.

أيضا من الاستشرافات المستقبلية التي أشارت إلى نهاية الشامبيط والتي أسهمت في صنع السخرية، النهاية المفاجئة التي تترك القارئ وتسخر من سذاجته لعدم توقعه موت الشامبيط، فأحد الدراويش يتنبأ بموته عندما يقترح تعويض الشامبيط بحجر لتطوف حوله الأغنام قبل ذبحها، بسبب تأخر الشامبيط عن مراسيم الذبح في الزردة، يقول السارد: "اقترح أحد الدراويش أن توضع حجرة في وسط الساحة، رمزا للشامبيط، وتطوف حولها الأكباش والعجل! ردّ عليه الوكيل، بدهشة، أن الحجرة إذا جعلت رمزا للإنسان، لا ترمز للحَيِّ وإنما ترمز للميت! إنك "تنبأت" بموت الشامبيط! أجابه الدراويش بأنه لم يفكر أصلا في موت الشامبيط، ولا كان يعلم أن الرّمز بالحجر إلى الإنسان يدلّ على الميت. إنّما عرضت على خاطره الفكرة فأبداها، ربّحا للوقت"<sup>(1)</sup>.

من خلال فصول الزمن الأول والزمن الثاني نلاحظ أن الزمن يتمظهر في عدّة أشكال:

(1) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، ص 181، 182.



- الزّمن النّفسي: "وهو زمن يتعلّق بالواقع الدّاخلي والمعاناة الفرديّة لشخصيّات الرواية مثل: الطيّب وعائد وحجيّة وصافية"<sup>(1)</sup>، ونرصد تميّز اللّغة الموظّفة للتّعبير عن هذا الزّمن فهي تتميّز "بالشفافية والدّاتيّة وغلبة الطّابع العاطفي في تقييم الأشياء والعلاقات"<sup>(2)</sup>، هذا الزّمن يدعو إلى السّخرية من بعض الشّخصيّات مثل الطيّب لضعفه وانهزامه واستسلامه. قد يتماهى هذا الزّمن مع زمن آخر خيالي (وهمي)، كقول الطيّب: "أبحث في ذكريات الماضي البعيد، تختلط الصّور في ذهني... أرى "زرّدة" ضخمة حول زمزم، دراويشها يهتفون بنايلة وأساف العشيقين اللّذين كتب عليهما المسخ، ثمّ القداسة. وتبدو لي نايلة في صورة الجازية، وأساف في صورة الأحمر. وتختلط الأصوات والصّور في ذهني، فأرى هاجرا خلفت صاحبة الرّاية. حلّق حولها الفجّار والتّجّار! وأرى الشّامبيط في لباس "شريف" أمريكي، يقود العجوز عائشة بنت سيدي منصور إلى حلقة الرّقص حول زمزم! أشعر بالدّوار..."<sup>(3)</sup>.

يستحضر الطيّب رموزا دينية (زمزم) وشخصيّات تاريخيّة واقعيّة (نايلة، إساف، هاجر) ويقحمها مع شخصيّات الرواية المتخيّلة (الجازية، الطّالب الأحمر، الشّامبيط، العجوز عائشة بنت سيدي منصور)، فيمتزج الماضي بالحاضر ويخلق زمن آخر وهمي، ويتشكّل مشهد ساخر تكتنّفه أجواء طقوسيّة يتماهى فيها الواقعي بالخيالي، فالزرّدة تقام حول زمزم يحضرها الدّراويش وتتماهى الجازية والأحمر مع نايلة وإساف العشيقين اللّذين حلّت عليهما اللّعنة. والشّامبيط ذو التّبعيّة الأمريكيّة يقصد حلقة الرّقص في الزرّدة المقامة حول زمزم برفقة العجوز عائشة بنت سيدي منصور...الخ

- الزّمن الروحي: "يمثّل الطّاقة المفجّرة للغة بعض الفقرات الحاملة لقيم رمزيّة والتي تقترب من لغة الشّعور في أسلوبه واستخدامه للاستعارة"<sup>(4)</sup>، وهذا الزّمن يمثّله كلام الدّراويش (الروحي) كقول أحد الدّراويش في بداية الزرّدة التي أقيمت في القرية من أجل

(1) عبد الحميد بورايو: منطق السّرد دراسات في القصّة الجزائريّة الحديثة، ص131.

(2) المرجع نفسه: ص132.

(3) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدّراويش، ص110.

(4) عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص132.

الطَّلبة المتطوِّعين مستشرفاً أحداثاً لاحقة مثل العاصفة التي هبَّت على القرية بعد مراقبة الطالب الأحمر للجازية ومقتل الطالب الأحمر: "ريح الشَّمال قتلت أولادنا بلا قتال! يا ويل الويل والسَّروال الطَّويل، وغزالة هايمه في الليل! جراد وحصاد، وسبع شداد! ماء الجبل ما يسيل إلى أعلى، وبنات الدَّشيرة بأولادها أولى! يا ساكن الصَّفصاف لا تخاف! سبعة يغباو سبعة ينبوا! اضرب آل الزَّرناجي اضرب! جيها من روس الجبال العالية، واللي عنده صفصاف يغرس قدَّامه دالية"<sup>(1)</sup>. وهي في أغلبها تسخر من عقول أهل القرية السَّدج الخاضعين لسلطة الدَّراويش...

- الزَّمن الماضي: ونستجليه من الاسترجاعات، خاصَّة تلك المتعلِّقة بالطَّيب في السَّجن، والتي كشفت عن أحداث الرِّواية وملابساتها، وقد حملت في طيَّاتها ملامح ساخرة من الطَّيب لاستسلامه وسليبيته. كما نستجلي الزَّمن الماضي من انجذاب أهل القرية إلى الماضي ومعارضتهم للتَّغيير (مشروع القرية الجديدة ومشروع السَّد...); ممَّا يوُلِّد السَّخرية من طريقة تفكيرهم وسليبيتهم لوقوفهم في وجه أيِّ تغيير ينحرف بهم عن نمط عيشهم، لانكفائهم على ذاتهم وانحسار تفكيرهم في ماضيهم وبطولاتهم في زمن حرب التَّحرير. وهذا ما نستشفُّه من الجدال الذي تضمَّنه الحوار السَّاخر الذي دار بين الطَّيب والطَّالب الأحمر حول سكَّان القرية: يقول الطَّيب: "لماذا تريد أن يرحل السكَّان عن

دشرتهم إلى قرية أخرى؟ كأنك لم تفهم بعد أن الدَّشيرة ليست بيوتا فقط، بالنَّسبة للسكَّان. إنَّها تمثِّل ماضيهم وماضي أجدادهم. إنَّها كلُّ شيء عندهم". ردَّ عليَّ بسخرية وإشفاق: "هل هم في حاجة إلى الماضي أم إلى المستقبل؟" قلت له: "هم في حاجة إلى الماضي وإلى المستقبل بنفس الضَّرورة ونفس المرارة (...)" قال: "من يمنع الدَّشيرة أن ترحل ماضيها معها؟ بإمكانها أن ترحل ماضيها وأولياءها ودراويشها، وكل الأرواح الخفيَّة التي تصرف أمورها!"..."<sup>(2)</sup>.

(1) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدَّراويش، ص78.

(2) المصدر نفسه: ص121.

- الزّمن المستقبل: "هو زمن التّوقّعات والتّنبؤات وصيغ التّحذير والتّهديد، حيث يتمّ الحديث عن ما سيقع أو يمكن أن يقع قبل حدوثه"<sup>(1)</sup>، ويُتنبأ بالمستقبل عن طريق الاستشرافات المستقبلية، من أمثلة ذلك أقوال الدّروايش المشوبة بالغموض واستشراف المستقبل، كقول أحد الدّروايش لعائيد: "إنّ الدّشرة مقبلة على أيّام سوداء، ليس فيها ما يرغب في البقاء لمن ليس مضطرا. وإنّ الجازية مكتوب عليها أن يكون أزواجها الأوّلون في الحرام..."<sup>(2)</sup>.

ونرصد أيضا تنبؤ الدّروايش بموت الشّامبيط وباستحالة ارتباط الجازية من عايد لأنّ وقت زواجها لم يحن بعد.

وكقول الأخضر الجبيلي متنبئا بمقتل الأحمر الذي راقص الجازية في الزّردة: "الدّشرة مقبلة على ليل طويل"<sup>(3)</sup>، وما يدعو للسّخرية أنّ هذه الاستشرافات المستقبلية هي في الحقيقة استشعار بما يمكن أن يقع في المستقبل انطلاقا من معطيات الحاضر وليست تنبؤا بالمستقبل...

كما نرصد اختلاف التّخطيط للمستقبل والتّوجّه لصناعته بوجهات نظر مختلفة من قبل أطراف متعدّدة والمتمثلة في: الطّالب الأحمر، والطّيب، والشّامبيط. وبعض الأطراف ترى في الماضي ركيزة أساسية للمستقبل مثل الطّيب، وبعضها الآخر يرى بضرورة مقاطعة الماضي وضرورة التّملّص من هيمنته لصنع مستقبل أفضل مثل الطّالب الأحمر... وما يدعو للسّخرية أنّ أطرافا أخرى تخطّط لتحقيق مكاسبها ومصالحها الخاصة ولا تدرك أنّ خططها مكشوفة مثل الشّامبيط...

#### 4- رواية الزّلال

الزّمن الواقعي لهذه الرواية لا يتجاوز مجموعة من السّاعات القليلة التي تبدأ بوصول "بو الارواح" إلى مدينة قسنطينة بعد غياب دام ستّة عشرة سنة، وتنتهي في اليوم ذاته حين

(1) عبد الحميد بورايو: منطق السّرد، ص134.

(2) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدّروايش، ص158.

(3) المصدر نفسه: ص127.

يصاب هذا الأخير بنوبة من الهذيان والجنون، وفي هذه الفترة الزمنية القصيرة؛ نكتشف عن طريق الاسترجاع المكثف؛ الماضي البعيد والقريب لبو الارواح وحاضره وما يستشرفه من مستقبل يتعلّق بالمدينة التي تغيّرت ولم تبق كسابق عهدها.

#### - الاسترجاع:

يرتبط البطل "عبد المجيد بو الارواح" بالماضي ارتباطا كبيرا، وعلاقته به جدّ وثيقة، فهو راض عنه أشد الرضى وكثيرا ما يحن إليه ويستعيد ذكرياته وأمجاده التي صنعها أجداده وصنعها هو بنفسه، ويعتمد السارد على تقنية الاسترجاع للكشف عن جوانب متعدّدة تتعلّق بالبطل أو بمن يتّصل به (علاقة قرابة)، ومن خلال هذه التّقنيّستجلي السخرية ملمحا بارزا في الرواية، تفضح شخصية بو الارواح وممارساته الشنيعة رغم ثقافته الدينية (درس في تونس) وتكلمه على يد ابن باديس، كما تفضح باستمرار حنينه لعهد الاستعمار حيث تنتمي طبقة الإقطاعية والاستغلالية، وعن طريق تقنية الاسترجاع تتحدّد شخصية بو الارواح من مختلف جوانبها النفسية والاجتماعية والثقافية والطبقية، ويكتشف القارئ الجانب الخفي منها، ويفاجأ عندما يعرف حقيقته، إنّه منحل أخلاقيا ومنحرف سلوكيا ومريض نفسيا وشاذ جنسيا وعلاوة على كلّ هذا فهو مجرم وقاتل، رغم ادّعائه الصّلاح (من عباد الله الصّالحين الذين أورثهم أرضه) وتخفيه وراء رداء الدين والطهر...

وعن طريق الاسترجاع البعيد نكتشف أنّ بو الارواح ورث شذوذه وانحرافه عن أجداده وأبيه، فليس غريبا على عائلة بو الارواح مثل هذه الممارسات والانحرافات.

#### أ- الاسترجاع البعيد:

عن طريق هذه التّقنيّة نفوس في الماضي البعيد ونكتشف أنّ أحد أجداد بو الارواح خائن وعميل للاستعمار ونذل وحقير باع قومه ووطنه مقابل مصلحته الشخصية، وما يثير السخرية والتعجب هو إعجاب ابن هذا الأخير به وافتخاره به، يصفه بالعظيم فيقول: "جدي يحكي: - أبي كان عظيما. رئيس قبيلته وزعيم قومه. عندما كان الفرنسيون يدقون بمطارق من حديد، أبواب منطقتنا. كانت قبيلتنا تقاتل ببسالة. تردّ الغزو من البحر،

وتصدّ الهجوم من البر، كانت قبيلتنا محصّنة. منطقتنا منيعة، ومكافحونا بوسائل"<sup>(1)</sup>.  
ويكافأ على خياناته وعلى ما ألحقه بقومه من ذل وهوان بالنيّاشين والرّعاة والأراضي  
الشّاسعة في ظلّ المستعمر المغتصب، "دخل الفرنسيّون المنطقة. قتلوا كلّ قادر على حمل  
السّلاح، وحبّلوا النّساء، وعلّقوا لأبي النّياشين، وأعلنوه زعيما. وأعطوه أرضا كبيرة. كل  
الأرض"<sup>(2)</sup>.

وما يثير الامتعاظ والسّخرية إلى حدّ القرف أن يخون هذا الرّجل قومه وهو محاط  
برجال بوسائل، ومن السّخرية أن يسمح للمستعمر بالاستيلاء على منطقتة وهي منطقة  
محصّنة ومنيعة فأين وجه العظمة في هذه الشّخصيّة الخائنة!؟  
ويمكن تأويل لفظة "عظيم" من وجهة نظر أخرى (وجهة نظر المتلقّي) بتوجيهها توجيهها  
ساخرا، فهو شخصيّة عظيمة بخيانتها ونذالتها وحقارتها، وهذا ما يسمّى بأسلوب المدح في  
معرض الدّم.

وعن طريق هذه التّقنيّة نستجلي السّخرية الفاضحة لآل بو الارواح الذين توارثوا هذه  
العظمة بخياناتهم المتتالية التي منحتهم الكثير من النياشين والألقاب التي أهالها عليهم  
المستعمر الغاصب، يسترجع البطل ماضي جدّه فيقول: "أبي يحكي: - جدّك كان  
عظيما. ورث عن أبيه النّياشين والرّعاة والأرض. وضعت النّساء أحمالهنّ، وامتلات المنطقة  
بالرّجال القادرين على حمل السّلاح من جديد. قرّر الفرنسيّون أن يجنّدوهم ليغزوا بهم  
المغرب وتونس. تمرّدوا وهربوا إلى الجبال. سلّح جدّك جيشا وغزاهم. مات من مات، وسلّم  
نفسه من سلّم، وهاجر إلى المشرق من هاجر. ازدادت النّياشين في صدر جدّك، وازدادت  
مرتبته، وارتفع رأسه. بيد أنّ الأرض اقتسمها معه المعمّرون"<sup>(3)</sup>.

ب- الاسترجاع القريب:

(1) الطّاهر وطّار: الزّلال، ص171.

(2) المصدر نفسه: ص172.

(3) المصدر نفسه: ص172.

قصد بو الارواح مدينة قسنطينة بغية البحث عن أقاربه لتوزيع أراضيها الشاسعة عليهم حتى لا تنتزع منه بسبب مشروع تأميم الأراضي الذي تعتمزم الدولة على تطبيقه، وخلال عملية البحث يعود بو الارواح إلى الوراء مسترجعا أحداثا تتعلق بكل واحد من أقاربه، وما يدعو للسخرية أنه سبق وأن قطع علاقته بهم جميعا لسبب من الأسباب، ولا يدري ما مصير كل واحد منهم.

وضع بو الارواح قائمة لأقاربه ومع كل شخص منهم يسترجع الحادثة التي كانت سببا في القطيعة بينهما في الماضي، وهذه الاسترجاعات تكشف عن شخصية بو الارواح الأنانية والمصلحية والمتعجرفة التي لا يهتمها مصالح الآخرين، فقد عرضها السارد في صورة ساخرة تجسد التشويه النفسي والسلوكي لهذه الشخصية الاستغلالية التي ترمز للطبقة الإقطاعية بشكل عام في حقبة تاريخية مضت منذ زمن.

- صهره عمّار: يعود بو الارواح بخياله إلى الوراء مستذكرا صهره عمّار. وما يثير السخرية عدم تذكره لاسمه، يقول: "صهري، أخو زوجتي الوحيد، أه. ما اسمه، ما اسمه؟ لم أره منذ تسع عشرة سنة"<sup>(1)</sup>، ويسترجع ما وقع بينهما في الماضي، فقد استقرضه صهره بعض المال لشراء لوازم الحلاقة كي يعمل حلاقا في سباط الرّصيف، فأهانته وطرده من بيته، ومنذ ذلك الحين انقطعت الصلة بينهما. يقول: "حملت عصا، وصرخت فيه:

- اسمع، يكفي أنني أعيل أختك. لا أريد أن أراك عندي مرّة أخرى. أغرب عن وجهي، يا وجه النّحس"<sup>(2)</sup>.

وما يدعو للسخرية أنّ بو الارواح يقلل من شأن هذه الحادثة ويعدها مجرد حادثة بسيطة، ويعدّ امتناعه عن مساعدة صهره وصهره في أمس الحاجة إليه موقفا قاسيا بعض الشيء؛ يقول: "أعتقد أنه نسي الحادثة البسيطة، ولم يحقد عليّ (...) إذا ما طمع مرّة أخرى

---

(1) المصدر نفسه: ص58.

(2) المصدر نفسه: ص58.

في الاستقراض، فسأقرضه خمسين ديناراً. سأمنحها له. هبة. صدقة، تكفيراً عن الموقف الأول. القاسي بعض الشيء على ما يبدو" (1).

- ابن عمّه عبد القادر الغرابلي: يقول السارد: "استمرّ مرّة أخرى في الحلقة، يعصر ذاكرته. قابله ابن عمّه. اسمه. اسمه على لساني. كان يناديني عمّي، أمسكني من يدي - هذه ثلاثون سنة، وقادني إلى مقهى باردو. أجلسني، وطلب لي شاياً" (2)، وما يدعو للسخرية عدم تذكره لاسم ابن عمّه إلاّ بعد استرجاعه للخلاف الذي وقع بينهما، فقد استولى بو الأرواح على أرضه لأنّه لم يستطع تسديد دينه في الوقت المحدّد ولم يراع ظروفه الصّعبة، وبو الأرواح غير مطمئنّ له (في الحاضر) فلربّما ما زال يحقد عليه، ولربّما يطالبه بالأرض، يقول: "يجب أن أكتب أمام اسمه عبارة: خطر.. فلعلّه لا يزال يحقد، ولعلّه يغرّر بي. لا أمان في دار الأمان.. وإذا ما طلب منّي استرجاعها؟. لا. كلام صبيان. المسألة مفروغ منها (...). لكن الاحتياط ضروري، فكما أضاعها المرّة الأولى، يضيّعها مرّة ثانية" (3).

وما يدعو للسخرية أنّه هو المتسبّب في ضياع الأرض أوّل مرّة ومع ذلك يحمل المسؤولية لابن عمّه الذي وثق به وأتمنه على أرضه.

- عيسى ابن خالته: يقول بو الأرواح بشأنه: "آه كدت أنساه. حفظ الستّين في الرابعة عشرة. قرأ الأجروميّة والرّسالة في الزّاوية، ثمّ زهد. أعلن نفسه تابعا للطريقة الشاذليّة، وانزوى، يعلّم القرآن، ويكتب الرّقى، ويتلقّى الزّيارات، عيسى ابن خالتي. لا يعرفني، وحتىّ إذا ما عرفني، فلن يتذكّرني. تركته صغيراً في الثّامنة عشرة"، ويقرّر بأنّه رجل ثقة ولا خوف منه لأنّه زاهد. ثمّ يبوح بما اقتترف: "ليس بيني وبينه شيء، رغم تسجيلي لأرضه باسمي دون علمه" (4)، وما يدعو للتّعجب والسخرية ألاّ يعدّ اغتصابه لأرض ابن خالته أمراً يذكر وألاّ يقرّ بذلك، وكان مع الشّخصيّات المذكورة أنفاً يهون من جرائمه مع أقاربه

(1) المصدر نفسه: ص59.

(2) المصدر نفسه: ص59.

(3) المصدر نفسه: ص61، 62.

(4) المصدر نفسه: ص64.

ويقلل من شأنها (صهره عمّار، وابن عمّه عبد القادر الغرابلي) لكن مع ابن خالته لا يعترف بخطئه ولا يعد اغتصابه لأرضه أمرا يذكر!

- الرزقي البرادعي: وهو ابن عمّ والده، يسترجع بو الارواح سبب الخلاف بينهما، الذي كان بسبب تطبيق بو الارواح لأخت البرادعي بعد ثلاث سنوات من زواجه منها، يقول: "هذه الحادثة التافهة، يكون قد نسيها ما في ذلك ريب"<sup>(1)</sup>، وما يدعو للسخرية أنّ الطلاق تافه وهين بالنسبة لبو الارواح، لأنّه لا يعدّ شيئا إذا ما قورن بجرائمه مع زوجاته الأخريات (القتل)، لذلك فالأمر لا يستدعي استمرار الخلاف بينه وبين قريبه.

- الطاهر ابن أخيه: يتذكر ابن أخيه بحنق شديد لأنّه باع أرضه ولم يأسف على بيعها، وما يدعو للسخرية أنّ الأرض لم تخرج من حوزة آل بو الارواح لأنّه اشتراها منه، ومع ذلك ينعته باللّعين من دون أن يراعي ظروفه أو يقرّ بالأسباب التي دفعته للبيع، يقول: "حتّى اللّعين ابن أخي أسجّله في القائمة (... ) باع لي نصيب أبيه من الأرض، غير آسف"<sup>(2)</sup>.

كل هذه الاسترجاعات تغوص في الماضي؛ وتفضح بو الارواح وتسخر من سلوكياته وتصرفاته المخزية مع أقاربه في الزّمن الماضي، نستجلي منها السّخرية بوضوح، من خلال بعض العبارات التي تهوّن من سبب الخلاف الذي أدّى إلى قطيعة الرّحم لمدة طويلة، مثل قوله: " الحادثة البسيطة"، "الحادثة التافهة" وقوله: "الموقف القاسي بعض الشيء"،... لأنّ الفاعل هو بو الارواح صاحب الأراضي والأموال والسّلطة والجاه، ويُفترض ألاّ يحاسب على ما بدر منه من هفوات بسيطة - من وجهة نظره طبعاً - بالإضافة إلى أنّ رابطة الدّم تجمعهم مع كلّ هؤلاء وهي كفيلة بنسيان ومسح كل الخلافات مهما عظمت في نظرهم وهانت في نظره.

عن طريق تقنية الاسترجاع القريب يستعيد البطل ماضيه مع زوجاته وزوجات والده وزوجات غيره... وهو ماض عفن كلّ شذوذ وانحراف!! والأمر ليس محض صدفة. فالسّارد يحاول أن يقنعنا بين الفينة والأخرى بأنّ العامل الوراثي له دور كبير في كلّ تلك الممارسات

(1) المصدر نفسه: ص65.

(2) المصدر نفسه: ص66.



والسلوكات الشاذة والغريبة عن مجتمعنا، وأن هذه الطبقة تخفي الكثير من الفساد الأخلاقي والشذوذ والانحراف...

يسترجع البطل كلام زوجة أبيه الصغرى حول مقتل زوجته الأولى عائشة فيقول:  
"زوجة أبي الصغرى، قالت كلاما فظيحا.  
أبوك قتلها. خنق أنفاسها.  
ترك زوجاته الأربع، وطلبها لغسل قدميه.  
أغلق الباب خلفها، وانفرد بها.  
في صباح الغد، وجدناها ميتة.. وجدنا الدّم في قميصها.  
كان عنقها أزرق. كان وجهها أزرق. كانت آثار الأصابع في عنقها"<sup>(1)</sup>.

ويتكرّر الأمر نفسه مع زوجة أخيه بعد وفاة زوجها، وما يثير السخرية أنّ المجرم واحد (والده) والشبهة واحدة (العلاقات المحرّمة) وطريقة القتل واحدة (الخنق حتى الموت):  
يوصل السارد فيقول: "بلغتنا أخبار موت أخي الأكبر. لم أحزن. زوجة أخي ماتت نفس موتة عائشة"<sup>(2)</sup>.

وما يدعو للسخرية في هذا المشهد هو انتقال عدوى العلاقات المحرّمة إلى الابن (البطل)، فبعد وفاة والده يقيم علاقات محرّمة مع زوجات أبيه؛ يقول: "زوجة أبي الصغرى كانت في السادسة عشرة. راودتني عن نفسها، مانعت ومانعت، ثمّ انسقت معها"<sup>(3)</sup>، و"بعد ثلاثة أشهر، ماتت حنيفة زوجة أبي الصغرى نفس ميتة عائشة وزوجة أخي"<sup>(4)</sup>، ونهاية هذه العلاقات المحرّمة الخنق حتى الموت؛ يقول: "ارتميت عليها. انبهرت. واستسلمت. ازورق وجهها، وارتسمت آثار أصابعي في عنقها (...). دفنّاها... بعد سبعة أيّام ماتت أمّي.. بعد سبعة أيّام أخرى هربت زوجة أبي الثانية. بعد سبعة أيّام أخرى، دفنت زوجة أبي الثالثة"<sup>(5)</sup>.

(1) المصدر نفسه: ص174، 175.

(2) المصدر نفسه: ص174.

(3) المصدر نفسه: ص174.

(4) المصدر نفسه: ص177.

(5) المصدر نفسه: ص178، 179.

إنّ هذه الإضمّارات الزّمنيّة المتواليّة المحدّدة بسبعة أيّام (بعد سبعة أيّام) فيها مبالغة ساخرة كما تشير إلى تواطؤ البطل وأنّه خطّط لها سابقا (جريمة القتل)...

من خلال استرجاع بو الارواح نلاحظ الشّدوذ الجنسي والإجرام يجري في عروقه وعروق والده، وكأنّهما شخص واحد... لعلّها الوراثة... أو لعله عالم الإقطاع الموبوء العفن...

إنّ ما يدعو للسّخرية هو شذوذ بو الارواح، فهو يتجاوز زوجاته وزوجات أبيه إلى زوجات غيره، ماداموا خاضعين له، فهم وما يملكون ملك له، وكلّ ما يشتهيّه هو ملك له مادام هو يريد ذلك وإن كان مُلكا لغيره، يقول: "لفت انتباهي زوجة خمّاس، جميلة. أدخلتها الحوش هي وابنتها وأغلقت عليهما"<sup>(1)</sup>، ويهدّد زوجها الخمّاس بعد محاولاته اليائسة في استرجاع زوجته، ويسترجع بو الارواح الحوار الذي دار بينه وبين زوجها:

- "إختربين أمرين. إمّا أن ترحل إلى فرنسا، وإمّا أن أرسلك إلى "كيان".

- خذ البنت، وأعد لي أمّها.

- إمّا أن تسافر إلى فرنسا أو إلى المنفى.

- أمرك يا سيّدي الشيخ."<sup>(2)</sup>.

إنّ نهاية زوجة الخمّاس مثل نهايات سابقاتها، فبعد ثلاثة أشهر يقول: "في الصّبّاح وجدتها مزروقة وفي عنقها آثار أصابع. دفنّاها"<sup>(3)</sup>، بعد ذلك يتزوّج بوالأرواح ابنتها (ابنة الخمّاس) ثمّ يقتلها هي بدورها بعد أن اكتشف أنّها تتويّ منحها ولدا من غير صلبه، يقول: "بعد أسبوع دفنتها وعدت"<sup>(4)</sup>.

ما يدعو للسّخرية مغالاته في شذوذه وهمجيّته، إذ يتزوّج امرأتين في آن واحد؛ يقول: "تزوّجت امرأتين في آن واحد. كنت أقول عنهما في قلبي أحيانا: هذه السّلطة وهذه الفقه.

(1) المصدر نفسه: ص179.

(2) المصدر نفسه: ص181.

(3) المصدر نفسه: ص181.

(4) المصدر نفسه: ص181.

وأحيانا، هذه العروبة وهذه البربرية وأحيانا، هذا الإسلام، وهذه النصرانية (...). أضربهما معا. وأقبلهما معا، وأضاجعهما معا في وقت واحد، وأسألهما معا، متى تحبلان" (1).

لقد عرض السارد شخصية البطل بطريقة تثير اشمئزاز وسخرية القارئ وتسدد أيّ طريق للتعاطف معه أو استلطافه... وعمد إلى فضح ماضي بو الارواح البعيد المتعلق بأجداده أو القريب المتعلق به، بالاعتماد على تقنية الاسترجاع (البعيد والقريب) وكانت السخرية وسيلة للفضح والإدانة.

#### - جدلية الماضي والحاضر:

إنّ العلاقة بين البطل والحاضر علاقة عدائية متأزّمة، على عكس الماضي الذي يحن إليه ويكنّ له الكثير من الحب والود، "فالزمن الماضي هو ملاذه السعيد، أمّا الزمن الحاضر فهو رمز شقائه وتعاسته" (2).

إنّ البطل في عداء مع الحاضر... يسخر من الحاضر أو الواقع الجديد بأنظمته وعلاقاته ومظاهر الحياة الطارئة عليه، إنّه مليء بالمتناقضات وهو سيء في نظره ولا مجال لعقد تصالح معه، وكثيرا ما يقابل بين الماضي والحاضر وينتصر للماضي باستمرار بينما يسخر من الحاضر ويمقته ويظهره بمظهر سيء ومتردّي. "وتمتد الرواية وتتوالد عن طريق تفجير هذا التناقض الجدلي بين الصورتين، ليتجلّى بوضوح عند مقابلة البطل بين زمن الفرنسيين، حيث كان الهدوء سائدا والنظام قائما، وزمن الاستقلال حيث التداخل والتمازج، الذي لا يراعي حدودا ولا يقف عند معلم أو إشارة" (3).

إنّنا نرصد بوضوح ارتباط المكان بالزمن؛ من خلال المقابلة التي يجريها البطل مرارا بين المكان في الزمن الماضي والمكان في الزمن الحاضر، بهدف السخرية من المتناقضات والتغيرات التي شوّهت المدينة في الحاضر، وينقل السارد هذا التناقض والتقابل بين الزمنين على لسان أحد الشيوخ الحضريين مؤيدا بو الارواح في إعجابه بالماضي ونفوره من الحاضر؛

(1) المصدر نفسه: ص184.

(2) إدريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص172.

(3) المرجع نفسه: ص138.

يقول: "ضاقت المدينة، يا ربّي سيدي ضاقت. خمسا مئة ألف ساكن، عوض مائة وخمسين ألفا، في عهد الاستعمار. نصف مليون يا ربّي سيدي. نصف مليون برمته"<sup>(1)</sup>، كما يقول بالباي صديق بو الأرواح القديم: "الثقّة التي كانت تأوي عائلة أضحت تأوي عدّة عائلات..أسر الفرنسيين كانت لا تتعدّى الثلاثة أو الأربعة أفراد على أقصى تقدير، أمّا أسر بني عمّك، فلا أقل من تسعة وعشرة"<sup>(2)</sup>...الخ.

ينقل "بو الأرواح" صورة أخرى لهذا التناقض عند حديثه عن المقاهي ساخرا من الخلط الذي التبس بالزّمن الحاضر؛ يقول ساخرا: "كانت الأمور لا تختلط مثل هذا الاختلاط، مقهى مرتبة بنجمتين أو ثلاث، أو قاعة شاي يجلس فيها شاب وشابّة يتغازلان، وشيخ يقرأ في مصحف، وآخر يذكر الله بسبحته، إلى جانب بائع بيض أو شيء من هذا القبيل، إلى جانب صاحب الملايين، إلى جانب الفقير المعدم، كان النّاس يحافظون على الأقل، على الحدود الفاصلة بينهم، مقتنعين بأنّ الله عزّ وجل خلق النّاس درجات ومراتب"<sup>(3)</sup>، بينما في الماضي "كان الدّخول ممنوعا على الرّعاع. كانت الهيبة وحدها تمنع الأهالي من الولوج. ستائر البلّور والحريز ترفرف، وروائح عطور باريس تعبق. والنّدى في هيئات وبدلات أكثر جلالا ورهبة من هيئات وبدلات ضباط العهد"<sup>(4)</sup>.

من المفارقات السّاخرة؛ أنّ الماضي بالنّسبة لبو الأرواح هو زمن الاستعمار؛ زمن الباشاوات والآغاوات والمشائخ، وكبار القوم، وأصحاب الأرض والأغنام، زمن أمجاد بو الأرواح، زمن الأنوار، وزمن "الحب والغرام والحبور والمرح يشعّ من عيون الغادات الأروبيّات والإسراييليّات"<sup>(5)</sup>، زمن العطور التي تتطلق منهن فـ "يملأ الشّوارع، كالحوريات، بهجة وحبورا"<sup>(6)</sup>... بينما الحاضر فهو زمن التّغيّر إلى الأسوأ، زمن المتناقضات والاختلاط، زمن

(1) الطّاهر وطّار: الزّلال، ص14.

(2) المصدر نفسه: ص27، 28.

(3) المصدر نفسه: ص194، 195.

(4) المصدر نفسه: ص71.

(5) المصدر نفسه: ص35.

(6) المصدر نفسه: ص12.

استولى فيه الرّاع من أهل القرى والأرياف والبوادي على مدينة قسنطينة فشوّهوها وشوّهوا مظاهر الحياة فيها... إنّ بو الأرواح "ييدي تحسّره على الماضي المقترن في ذهنه بالهدوء والصفاء، بينما الحاضر قد أصبح يرمز إلى الخراب والتّحوّل السّلبى" (1).

ورفض الواقع (الحاضر) بكلّ منجزاته والحنين إلى الماضي المليء بالظلم والتسلّط والقهر والطّبقيّة، هو في الواقع فضح لطبقة بدأت تندثر رويدا رويدا، والسّخرية من تعلقها اليائس بالماضي والسّخرية من محاولات اللّامجدية لبعثه من جديد.

#### - استشراف المستقبل:

يرفض بو الأرواح المستقبل لكونه امتدادا للحاضر، "هو ضدّ المستقبل، لأنّه يرى فيه العدو اللّود والخصم العنيد الذي يفتكّ منه أرضه" (2).

ويستشرف زلزالا عظيما يضرب المدينة المسخ المشوّهة، لأنّ "قسنطينة الحقيقيّة انتهت (...). لم يبق من أهلها أحد كما كان" (3)، فكلّ شيء فيها تغيّر بشكل رهيب، فالتّعليم مجاني، والعلاج مجاني، وأهل القرى والأرياف والبدو نزحوا إلى المدينة فانقلبت رأسا على عقب، ومظاهر الطّبقيّة بدأت تتحسر شيئا فشيئا، وقانون تأميم الأراضي يوشك أن يطبّق لينتزع الأراضي من ملاكها (عباد الله الصّالحين حسبما يعتقد بو الأرواح)... وفي الماضي الأمور لم تكن تختلط بهذا الشّكل كما يقر بو الأرواح، كلّ شيء تغيّر، لذلك فالمدينة تسير إلى الهلاك، ويتوقّع زلزالا مهولا يضربها، يقول: "لكنّ الزّلال هذه المرّة كبير، كبير جدّا، يشمل الدّاخِل والخارج، سيكون كما وصفه سبحانه جلّ وعلا" (4).

إنّ ما يدعو للسّخرية هو استرسال بو الأرواح في وصف الزّلال الذي سيحدث لا محالة - حسب اعتقاده - ويربطه بقيام السّاعة، وما يدعو للسّخرية أيضا استحضاره لبعض الاعتقادات الشّعبيّة والخرافات رغم ثقافته الدّينيّة، يقول مثلا: "في حالة الزّلال، تتحوّل هذه السّاحة إلى بالوعة عظمي، تدفع غربا وشمالا إلى سيدي مسيد، وتدفع شرقا

(1) إدريس بوديبة: الرّؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص173.

(2) المرجع نفسه: ص172.

(3) الطّاهر وطّار: الزّلال، ص126.

(4) المصدر نفسه: ص28.

وجنوبا إلى سيدي راشد. إنها شيء عظيم. تذهل المرضعة عما أرضعت، وتسقط الحامل، وتدوخ الناس. صاحب الدابة حين يمر على المدينة، يضطر لحمل ساكنيها الأثمين كلهم بلا تمييز، حتى الرضع منهم، يضطر إلى حمل المباني أيضا، العمارات والفيلات والأكوخ. يحمل قسنطينة في حفنة واحدة" (1).

وما يثير السخرية أن الزلزال الحقيقي الذي استشرفه - هو في الواقع - يتعلق بشخصه وبمستقبل طبخته الميؤوس منه، والأمر نفسه يقال عن استشرافه بوقوع عاصفة عنيفة، يقول: "بعض ومضات تلمع في ذهني هذا المساء، تندر بعاصفة عنيفة" (2)، إذ يُعصف بعقله ويُزلزل كيانه فيجن ويفقد السيطرة على زمام أموره في آخر الرواية.

#### - الزمن الخيالي (الوهمي):

على جسر الهواء تتتاب بو الأرواح حالة من الهذيان والجنون، فيتخيّل زوجاته وهو يعيد خنقهن من دون جدوى، ويتخيّل الأطفال في طرقيّ الجسر يهتفون باسمه، ويتخيّل أقرباءه، ويتخيّل ابن باديس، ويتخيّل الزلزال... الخ، ويتداخل الواقع مع الخيال والحقيقة مع الوهم، فيتساءل إن كان في حلم أم في يقظة... ويتيه داخل لعبة الزمن، ويتداخل الماضي مع الحاضر ليُنسج زمن آخر من الوهم والخيال مشحون بالخبيبة والانكسار. نستجلي منه السخرية من بو الأرواح ونهايته غير المتوقّعة، فرغم مراوغاته وحرصه الشديد على تحقيق هدفه يصل إلى نهاية مسدودة. فهو لم يعثر على أقربائه ولم يستطع إنقاذ أراضيه من مشروع الثورة الزراعيّة، ومن جانب آخر هي سخرية من طبقة بو الأرواح التي بدأت تتلاشى وتتهار شيئا فشيئا.

#### 5- رواية الحلزون العنيد

تجري أحداث الرواية في فصل الخريف وتمتدّ لمدة سنة أيام متوالية، يستعرض فيها البطل واقع عمله وهو إبادة الجرذان التي غزت المدينة وباتت تشكل خطرا على قناة

(1) المصدر نفسه: ص71، 72.

(2) المصدر نفسه: ص171.

الغاز...، ويسترجع ذكريات طفولته التي أسهمت في تحديد اتجاه عمله وهو مكافحة الجردان، كما يستعرض شخصيَّة والدته الصَّارمة المتسلِّطة ووالده المقهور المسلول... وما يدعو إلى السَّخرية كونه يتوهَّم حلزونا يقبع في حديقة منزله الصَّغيرة يترصَّده ويلاحقه باستمرار (لمدَّة ستَّة أيام متوالية)، فيرتبك وينشغل بالتَّفكير فيه ممَّا يعيقه عن أداء عمله، والتَّفَرُّغ التَّام لاختبار تسميم الجردان وإبادتها، وفي اليوم السَّادس (في نهاية الرِّواية) يضع حدًّا لمعاناته وتوتُّره أو بالأحرى يضع نهاية لهذا الحلزون العنيد إذ يسحِّقه بنعله، يقول: "بهدوء شديد اقتربت منه. واجهني. وفي الحين محقته بنعل حذائي الأيسر المحفوظ من كوارث الجردان ونذور الكهَّان. وإذا بفقاعة ماء تتقرَّح على سطح الأرض الرُّطبة (... ) منذ ستَّة أيَّام بالضبط وهو يلاحقني" (1).

#### - الزَّمن المرفوض:

نرصد علاقة عدائيَّة بين البطل وفصل الخريف، فالبطل يملؤه التَّدمُّر والرِّفض اللَّامتناهي لهذا الفصل، وهذا ما نسجَّله من خلال بعض المؤشَّرات، ومنها نستجلي السَّخرية ملمحا بارزا من الصَّعب تجاهله، يقول البطل: الخريف الذي أسَّاء منه" (2)، ويقول: "فصل رديء، أو بالأحرى مفسد" (3)، ويقول: "خريف غامض هذه السَّنَّة. فصل لعين" (4)، وما يثير السَّخرية أكثر غرابة وصف والدته لهذا الفصل، يقول: "إنَّه الخريف، يالفصل الغريب، كانت أمِّي تقول لا هو أصفر ولا هو برتقالي. ليس نباتيًّا بالاضافة" (5)، ويقول: "يا لحقارة الخريف. كانت تقول إنَّه فصل الرِّيبة. لا صيف ولا شتاء. بين بين. أضف إلى ذلك الرُّوابع والأمطار الطَّوفانيَّة التي تدع الأشياء مرتخية الحوائط مثلما ترتخي مفاصلي ذاتها" (6).

(1) رشيد بوجدره: الحلزون العنيد: ص108.

(2) المصدر نفسه: ص10.

(3) المصدر نفسه: ص46.

(4) المصدر نفسه: ص64.

(5) المصدر نفسه: ص107.

(6) المصدر نفسه: ص71.

## - الزّمن الحاضر وثائبيّة الانضباط/التأخّر:

يبدو أنّ البطل حريص على دقّة وقته، والدقّة من أبرز سماته، وما يدعو للسّخرية والتّعجب، أنّ البطل دقيق في تأخّره وغير منضبط بوقت عمله وهذا ما يصنع مفارقة ساخرة، يقول النص السردى: "فأنا دقيق في تأخّري، إذا ما فاتني - وهو ما يحدث غالبا - باص الثامنة والنّصف، فإنّ ذلك الذي يمرّ في الثامنة وخمس وأربعين لا يمكن أن يفوتني أبدا، مع قليل من الحظ قد أصل في الوقت"<sup>(1)</sup>.

لقد بات تأخّر البطل عن موعد عمله تصرفا مألوفا تعودّ عليه الموظّفون، وأفضى إلى خلق ردود أفعال وسلوكات لإراديّة تتمثّل في نظرهم إلى ساعة الحائط كلّما دخل متأخرا، وهذه السلوكات العاتبة حيناً والسّاخرة حيناً آخراً أبدعت في تشكيل مشهد كاريكاتيري ساخر، يقول بعد وصوله متأخرا: "عندما دخلت نظر الموظّفون إلى ساعة الحائط"<sup>(2)</sup>. ويقول أيضا: "وصلت إلى مكّتي متأخرا خمس دقائق. نظرت مجموعة من الموظّفين إلى السّاعة. وأحجمت الأخرى"<sup>(3)</sup>.

إنّ ما يدعو للسّخرية هنا أنّ هذه الحركات الانعكاسيّة واللإرادية التي ميّزت تصرّفات الموظّفين (النّظر إلى ساعة الحائط)، يفتقدها البطل في بعض الأحيان عند التزامه بموعد عمله؛ يقول: "وصلت اليوم مكّتي في الوقت المحدّد. المطر يتساقط من جديد. لم ينظر الموظّفون إلى ساعة الحائط. إنهم لم يصلوا بعد"<sup>(4)</sup>.

إنّ بطل الرواية يفاجئ القارئ بما لا يتوقّعه فالموظّفون لم ينظروا إلى ساعة الحائط فقط - لعدم وصولهم إلى المكّتب وهنا تكمن السّخرية.

ويحدث أن يمارس البطل سلطته على الموظّفين؛ وينهي لعبة النّظر إلى ساعة الحائط - كلّما تأخّر - فهو مدير العمل وصاحب الوقت وهو من يحدّد التّصرّفات والسلوكات، وهم مجردّ عاملين لا يجرؤون على مخالفته أو محاكمته. يقول: "وصلت هذا الصّبح إلى

(1) المصدر نفسه: ص05.

(2) المصدر نفسه: ص06.

(3) المصدر نفسه: ص95.

(4) المصدر نفسه: ص39.



المكتب متأخراً. تعمّدت ذلك. كنت أريد أن يعتقد الموظفون أنني سأكرّر الغياب. باغتهم دخولي في الضحى وضبطتهم متلبّسين (...) ظلّوني مت. والحق أنّها المرّة الأولى التي أتغيّب فيها. لاحظت على الفور أنّ سلطتي لا تزال تامّة. لم ينظر أحد إلى ساعة الجدار. رغم أنّها كانت تشير إلى الحادية عشرة<sup>(1)</sup>، وانكسار الموظّفين أمام مديرهم مرجعه استهتارهم وعدم انضباطهم في عملهم، لاعتقادهم استمرار تغيّبه، و كذلك لتأخّره عن موعد تأخّره الدقيق، وهذا ما أفضى إلى تشكيل مشهد كاريكاتيري ساخر لهؤلاء الموظّفين المهملين المتسيّبين، ومن خلاله نستطلع دهشتهم واضطرابهم وعدم تجرّئهم على معاتبته بالتّظر إلى الساعة...

ولا يغفل البطل عن تعويض ما فاته من وقت ضائع قد نتج عن تأخّره، إنّهُ حريص على التكفير عن خطيئته بتمديد ساعات عمله من خلال زيادة وقت إضافي بعد نهاية دوامه، يقول: "وصلت متأخراً. كانت الساعة التاسعة وسبع دقائق، قيّدت ذلك على قصاصة صغيرة من الورق، سوف أشتغل سبع دقائق إضافيّة اليوم، ينبغي ألاّ أنسى"<sup>(2)</sup>.

#### - الاسترجاع:

من أهمّ الاسترجاعات المثيرة للسّخرية نجد:

#### استرجاع زمن الطفولة:

مما يثير الاستغراب والسّخرية، ارتباط طفولة البطل المبكّرة بالجرذان، عقب تجربة مروّعة خاضها مع هذا الحيوان أفضت إلى رسم مسار مغاير لحياته ومستقبله المهني وتوجّهه نحو الاشتغال في مكافحة الجرذان وإبادتها، يقول: "ظهرت ميولي مبكّراً بالتّأكيد. حين بلغت السنّتين، سلّمتني أمّي إلى مربيّة (...) وضعوني إذا في عهدة امرأة ريفيّة. ذات يوم صيفي شديد القيظ، حبستني في حجرة، وراحت تساعد زوجها على حصاد القمح. وإذا بعشرة جرذان كبيرة هيّجتها الحرارة، تهاجمني. تمكّنت من الفرار قافزا من

(1) المصدر نفسه: ص75.

(2) المصدر نفسه: ص5-6.

النّافذة بعد أن قتلت منها عددا لا يستهان به (...) وهكذا نذرت للجرذان حقدا نهائياً. وتفرّغت لدراسة علم سمامة الحيوان. ومنذئذ، اتّضح المجرى الذي ستأخذه حياتي" (1).

إن ما يثير السّخرية هو سرد البطل لقصّته المثيرة بأوجه متضاربة، وهو يدرك ذلك وكأنّه يستخفّ بالقارئ ويثير حيرته واستنكاره، يقول: "ينبغي القول أنّ القدر اصطفاني منذ نعومة أظفاري. فقد هاجمتني وأنا في سنّ الثّانية، جرذان متاعب نهمة. ولولا تدخل جار مربيتي، وفرار الجرذان لما عشت. لا بدّ أنّي كتبت في موضع ما أنّي الذي أهربها. إنّها في الحقيقة قضية لم تتّضح أبدا. كانت مع ذلك تجربة بغیظة! هكذا ظهر نزوعي المبكر" (2).

### استرجاع صرامة والدته مع والده:

ما يثير السّخرية أنّ والدته ذات نزوع متطرّف، فقد كانت ضدّ زيادة النّسل، وبصرامة قرّرت وضع حدّ معيّن لنسلها، بل وأرغمت زوجها على تقبله، يقول: "فهي قد أقصته عن الفراش الرّوحي منذ مولد أختي (...) كانت والدتي حاسمة. لقد صمّمت: ولد، فبنت. نقطة، انتهى" (3)، ويواصل فيقول أيضا: "كانت أمّي حاسمة. أرادت ما يكفل استمرارية الجنس وحسب. ولد وبنت" (4)، وقد ورث الابن هذا الشّدوذ عن والدته، إذ يكره النّسل، يقول: "لا أحب النّساء المكثرات النّسل" (5)، بل وما يثير السّخرية والتّعجب أكثر تصريحه في العديد من المواضع باستنكاره لكثرة النّسل حتّى لو تعلّق الأمر بالحيوان أو الحشرات (الخنازير، الحلان...).

### استرجاع وقائع تاريخية قديمة:

يسترجع البطل بعض الوقائع والأحداث التّاريخية القديمة، ملتزما الدّقة في تحديد زمنها ونسبتها إلى مرجعيّتها ومصدرها، معتمدا على تقنيّة التّناص، وما يثير السّخرية أنّه

(1) المصدر نفسه: ص53، 54.

(2) المصدر نفسه: ص83، 84.

(3) المصدر نفسه: ص81، 82.

(4) المصدر نفسه: ص71.

(5) المصدر نفسه: ص94.

يختار ما يعلي من شأن الجرذان ويُشعر بقيمتها الاقتصادية والفنية... إلخ، وما يصنع مفارقة ساخرة تستخفّ بالبطل هو طبيعة عمله المتعلقة بإبادة الجرذان ونزوعه المتطرّف نحو الاعجاب بها واستلطافها بل ومحاولة إقناع القارئ بقيمتها وأهميّتها، يقول مثلاً: "في 26 تشرين الثاني (نوفمبر) 1870. قرّرت أكاديمية العلوم في باريس أنّ الجرذ مقبول - دون سابق أحكام- في غداء العاصمة. وقد وقع فحص الكلب. والقط. والجرذ. مع الصلصة في مأدبة العلماء. ونال الثلاثة إعجاب الحاضرين وتقديرهم. حتّى أنّ إحصائيًا موجودا قوّم معدّل الجرذان السّاكنة باريس بـ: 35000000 جرذ. هكذا صار رباعي القوائم الصّغير هذا هدف تجارة نشيطة. كان ثمنه يتراوح - بحسب اكتنازه- بين عشرين وخمسة وعشرين سنتيما. وارتفع بعد ذلك حتّى بلغ الواحد أربع فرنكات. أكيد أنّهم لم يكونوا بحاجة إلى مبيدي جرذان عصر ذلك في أوروبا"<sup>(1)</sup>.

ويقول ناقلا ما أورده المقرّبي في كتابه "إغاثة الأمة بكشف الغمّة": "كان المقرّبي (743- 820) قاطعا في حديثه عن المجاعة التي أصابت القاهرة سنة 786هـ: الجرّارون كانوا يبيعون لحم الجرذ مثلما يبيع لحم خروف. وفي سنة 1870 بلغ ثمن الجرذ مثلما يبيع لحم خروف. وفي سنة 1870 بلغ ثمن الجرذ الواحد في باريس أربعة فرنكات"<sup>(2)</sup>، وما يثير السّخرية كونه يولي الجرذان عناية كبيرة بهدف التّأثير على القارئ ليستلطفها ويشعر بمدى أهميّتها، بل وبالامتنان لها في حال حدوث مجاعة...

وما يثير السّخرية أنّه يضطرّ إلى تحريف بعض الوقائع القديمة بما يتوافق مع مراده، فهو يسترجع قصّة رواها الجاحظ وقعت له مع امرأة جميلة، حيث اقتادته - هذه الأخيرة- إلى صائغ وطلبت منه أن يطبع صورة الجاحظ على خاتمها لأنّ الجاحظ من شدّة قبح منظره يشبه إلى حدّ بعيد الجرذ، وهذا تحريف للقصّة الحقيقيّة، فالصّحيح في حكاية الجاحظ أنّه شيطان وليس جرذ<sup>(3)</sup>، وما يثير السّخرية أنّ البطل يستغفل القارئ

(1) المصدر نفسه: ص36، 37.

(2) المصدر نفسه: ص100.

(3) ينظر المصدر نفسه: ص83 (ذكر النّص سابقا).

ويشوّه هذه الواقعة مقحماً الجرذ في هذه القصّة، ليسجّل حضور هذا الحيوان وتميّزه في الكتب التّراثية المشهورة.

### الاستشراف:

نستجلي بعض الاستشرافات الزّاحرة بالسّخرية، من ذلك استشراف البطل عدم تأليفه كتاب محاسن الجرذان الذي تحمّس له وأزمع على كتابته، وظلّ مجرد فكرة تائهة لانصرافه عنه، لإدراكه شذوذ موضوع الكتاب ولامعقوليّته، أضف إلى ذلك ما سيثيره من سخرية وجدل، وغيرها من المثبّطات...، يقول: "إنّه مثل كتابي عن محاسن الجرذان الذي لن أكتبه أبداً. إذ لا جدوى لذلك. لن يوجد ناشر جريء يقدم على إصداره. وقد تتدخّل الرّقابة"<sup>(1)</sup>.

أيضاً من الاستشرافات الزّاحرة بالسّخرية؛ استشرافه نهاية الحلزون الذي ظلّ يترصّده ويلاحقه لأيام، يقول: "ولأنّ المطر لا يزال يتساقط بفيض. لا بدّ أنّ الآخر يتخبّط الآن في مائه. طوبى له. فنحن الآن نشارف نهاية السّراب"<sup>(2)</sup>، فهو يثني على الحلزون المستمتع بمياه الأمطار، لكنّه في الواقع يضمّر له الشرّ إذ يسحقه بنعله في نهاية الرّواية.

### الزّمن النّفسي (الحلم):

يعكس الحلم كمّاً هائلاً من الانفعالات المخزّنة في اللاوعي، وهي عادة ما تتولّد من الإحباطات والانتكاسات النّاتجة من الاخفاقات المتوقّعة وغير المتوقّعة، أو من الرّغبات المحضورة أو المسموح بها، أو من التّطلّعات الممكنة أو المستحيلة من أجل تحقيق إنجازات معلومة أو مجهولة بقدرات ضئيلة أو ضخمة أو غير ذلك... الخ، كما أنّه عمليّة غوص لا متناهية في العوالم النّفسيّة الدّاخلية المجرّدة للشّخصيّة؛ وامتداداتها المتعاقبة بالعالم الخارجى الموضوعي، وهو بمثابة طاقة تحفيزيّة للمخيّلة... والحلم لا يخضع للحدود الزّمنيّة المعروفة بل هو زمن نفسي غارق في متاهات اللاوعي والتّداعيات النّفسيّة...

(1) المصدر نفسه: ص73.

(2) المصدر نفسه: ص107.

وللحلم في رواية الحلزون العنيد ارتباط وثيق بموضوع السّخرية، سواء من حيث اضطرابه أم من حيث غموضه ولا معقوليته، ونرصد فوضويّة في تصنيف حلم البطل، ممّا يربك القارئ ويشتتّه؛ فهو: حلم سخيّف، حلم غريب، كابوس، حلم وليس كابوساً، التّشكيك في الحلم (إن كان حقيقياً أو مجرد استرجاع لما قرئ)...الخ.

يسرد البطل حلمه الطّارئ بتفاصيل غريبة متوسّلاً بالتّلاعب بالألفاظ (التّلاعب اللفظي)، فيوقع بالقارئ ويشتتّه ويسخر من محاولاته اللّامجدية في فك رموز حلمه، يقول: "حلمت أنّ جرذاً أكل زوجي حدائني، وبما أنّني لا أملك زوجاً آخر، لم أتمكن من الدّهاب إلى الشّغل. حلم غريب (...). عدد ضخّم من القوارض الصّغيرة يجوس المنطقة المحيطة بزوجي حدائني (...). جرذان تقرض الفضاء حول أحذيتي، راسمة خطوطاً متشابكة، ذات ألوان شتّى، ودوائر صفراء متشدّرة، تتراكب فوق بعضها البعض، وتتقاطع، مصوّرة في النّهاية أشكالاً إهليلجيّة عارضة بسبب تجريدها، وذات فوائض وانكماشات متراكمة في فضاء الحلم بتهيّج نادر، يحزّ عيني، ويمعني من بلوغ أحذيتي وانتشالها من حقد القوارض النّائرة والمرحة. حلم بلون البول. انتشار دوائر خالية من كلّ منطق. شبكة مدوّخة من حقول محتشدة، كثيفة، متراكبة، متضاعفة، عبر تلجلجات وألعاب مرايا، تتبسط على شكل منحني جيبي، مثل آثار يخلقها حلزون مدبّق يتخيّل أنّه مركز الأرض، ويدور حول نفسه بلا انتهاء" (1).

وما يثير السّخرية محاولته تفسير حلمه الغريب متصنّعا اللّامبالاة بمدلولاته في الميثولوجيات القديمة، بل ويغالي في تمويهاته حين يربطه بدلالات سياسيّة، يقول: "في الميثولوجيا الإغريقية، عندما تأكل الجرذان أحذية أحد النّاس، يعتبرون ذلك نذير موت. أنا لا أوّمن بهذه الخرافات، أنا عربي. وسأبقى كذلك. ما يدور في اليونان لا يهمّني" (2).

(1) المصدر نفسه: ص 57، 58.

(2) المصدر نفسه: ص 59.

ولا يخفي حيرته من هذا الحلم؛ يقول: "إنّ ما يحيّرني في هذا الحلم هو شكله المتاهي المضلل بالذات!"<sup>(1)</sup>، ويقمع نفسه محاولاً منعها من أن تتوه وتضلّ في هذا الحلم/الكابوس؛ يقول: "حين يصل الأمر إلى حدّ رؤية كوابيس يمثل ذلك السّخف فإنّه يصير لا مقبولاً بالمرّة. أعترف بأنّي بلغت الحد. ها أنذا يقظ بالفعل. مؤرّق، وفخور بذلك. أبدا لا تصرد عيناى"<sup>(2)</sup>.

كما يحاول إقناع نفسه بعدم تأثره بالحلم ومدلوله فيقول: "الواقع أنّي أنجزت العديد من الأشياء في هذا التّهار. وهو ما يثبت أنّ حلمي بربايع تأكل أحذيتي لم يكن لديه أدنى تأثير علي"<sup>(3)</sup>.

وما يثير السّخرية أيضا وقوعه في التّناقض، فمرّة يعدّه حلما ومرّة كابوسا ومرّة ينفي عنه أن يكون كابوسا فيقول: "أتذكر حلمي. إنّه ليس كابوسا. أنا متمسك بهذه الفكرة، إذ إنّ الجرذان أنيستي"<sup>(4)</sup>.

ويستخف بالقارئ حين يشكّك في حقيقة حلمه ويفترض إمكانية كونه مجرد استرجاع غير واع لكتاب بيلين<sup>(5)</sup>، يقول: "وبالمناسبة، أتساءل إن كنت حقا حلمت، لعلي، ببساطة، قرأت قصة النّذر هذه في كتاب بيلين. إن كنت قرأتها، فلا شك أنّي سجّلتها في مكان ما. التّحقّق من الأمر"<sup>(6)</sup>، نرصد فوضويّته في التّفكير رغم ادّعائه الحرص على الدّقة وهو ما يفتقر إليه في كثير من الأحيان، وهو بذلك يسخر من القارئ ويشتته ويوقعه في الحيرة فتارة يؤكّد حلمه وتارة يشكّك فيه.

---

(1) المصدر نفسه: ص 59.

(2) المصدر نفسه: ص 59.

(3) المصدر نفسه: ص 68.

(4) المصدر نفسه: ص 69.

(5) وهو كاتب لاتيني قديم معروف بمؤلّفه الضّخم (73) جزءا في التّاريخ الطّبيعي، ينظر المصدر نفسه: ص 69.

(6) المصدر نفسه: ص 69.

أيضا ما يثير السخرية اعتداده بنفسه وغروره المفرط فيه، يقول: "لا شيء يمكنه التأثير علي. أنا معصوم وجاف" (1).

### التواتر الزمني (التكرار):

وذلك بالاعتماد على إحدى ضروبه وعلاقاته، والمتعلقة برواية ما حدث أكثر من مرة مرة واحدة (بأن يروى مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة أو مرات عديدة)، وقد أسهمت هذه التقنيّة في تعميق مدلول السخرية التي تُبرز شذوذ سلوك البطل الذي ورثه عن والدته. يقول البطل: "كنت دوما موظفا طيِّعا. أكره محاباة الأقارب، ولا أمارسها لسبب بسيط، وهو أنّ أقاربي غير موجودين. لقد أحسنت أمّي صنيعا. عندما توفّي والدي، قطعت علاقتها بعائلة زوجها وبعائلتها إياها. وانتقلت فور الدفن إلى مدينة أخرى" (2).

فلفظة "دوما" تحمل معنى التكرار واستمراريّة سلوك الشخصية: "موظفا طيِّعا. أكره محاباة الأقارب"، فهذا السلوك "يتكرّر مرّات لكثّره لا يستقطب أكثر من مقطع نصّي واحد على مستوى النص القصصي" (3).

ونلمس ذلك أيضا في قوله: "تعتريني الرّعدة كلّما وجدت نفسي متفكّرا في هذه الدويبة" (4)، فالحدث المكرّر هو إصابته بنوبة الارتعاش كلّما تفكّر في الحلزون. وقد رُوي هذا الحدث مرّة واحدة في النص القصصي، وما يثير السخرية أنّ هذه الدويبة الصغيرة الحقيرة (الحلزون)، تزعج البطل بل وتقض مضجعه لتوهّمه بملاحقتها إياه باستمرار، وهو المكلف بإبادة حيوانات فتّاقة (الجرذان)، التي تهدّد المدينة ومنشأتها، وقد أسهمت إحدى علاقات تقنيّات التواتر (بأن يروى مرّة واحدة ما حدث أكثر من مرّة) في تعميق دلالة السخرية وتكثيفها.

### 3) تجليات السخرية من خلال فضاء المكان الروائي:

تمهيد:

(1) المصدر نفسه: ص 69.

(2) المصدر نفسه: ص 47.

(3) سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظريّة القصة تحليلا وتطبيفا، ص 88.

(4) رشيد بوجدر: الحلزون العنيد، ص 67.

يعدّ الفضاء الروائي مكوّنًا حكائيًا أساسيًا في العمليّة السردية، وله ارتباط وثيق بباقي المكوّنات الحكائيّة المتعددة الأخرى؛ من أحداث وشخصيات وزمن... الخ، وهو "لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر السرد وإنما يدخل في علاقات متعدّدة مع المكوّنات الحكائيّة الأخرى للسرد (...). وعدم النّظر إليه ضمن هذه العلاقات والصّلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدّور النصّي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد"<sup>(1)</sup>.

لم يحظ الدّرس النّقدي الحديث بدراسة وافية للفضاء الروائي مثلما حظي الزمن الروائي والشخصيات، لذلك فـ"معرفتنا تظلّ ضئيلة، في الوقت الراهن، بتشكيل الفضاء المكاني الذي تجري فيه الحكاية، سواء أكان ذلك المكان واقعيًا محسوسًا أو كان مجرد حلم أو رؤية"<sup>(2)</sup>.

والواقع أنّ ما نلّفه من دراسات وآراء في السّاحة النّقديّة هي عبارة عن اجتهادات متفرّقة، لها قيمتها، ويمكنها، إذا هي تراكمت، أن تساعد على بناء تصوّر متكامل حول هذا الموضوع"<sup>(3)</sup>.

لقد شاع استعمال مصطلح "الفضاء"<sup>(4)</sup> إلى جانب مصطلح "المكان" في المقاربات النّقديّة الحديثة، ورغم ما نرصده من تداخل بين المصطلحين هناك اختلاف واضح بينهما، يشير محمّد بنّيس إلى الحدود الفاصلة بين المصطلحين؛ فيقول: "...المكان منفصل عن

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشّكل الروائي، ص26.

(2) المرجع نفسه: ص25.

(3) حميد لحميداني: بنية النصّ السردية، ص53.

(4) هناك من يدعو إلى استعمال مصطلح آخر غير الفضاء مثل مصطلح "الحيّز" الذي يقترحه الدكتور عبد الملك مرتاض، يقول: "مصطلح "الفضاء" من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيّز، لأنّ الفضاء من الضّرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفرغ، بينما الحيّز لدينا ينصرف استعماله إلى التّواء، والوزن، والتّقل، والحجم، والشّكل... على حين أنّ المكان نريد أن نقفه، في العمل الروائي، على مفهوم الحيّز الجغرافي وحده". ينظر عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرواية، بحث في تقنيات السرد، د ط، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع240، سبتمبر 1998، ص141.



الفضاء، وأنه سبب في وضع الفضاء، أي أنّ الفضاء بحاجة على الدوام للمكان<sup>(1)</sup>، فالمكان مكوّن أساسي في الفضاء ولولا المكان لما وجد الفضاء، أمّا حميد لحميداني فيرى أنّ الفضاء أوسع وأشمل من المكان؛ يقول: "إنّ الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء. ومادامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعدّدة، ومتفاوتة، فإنّ فضاء الرواية هو الذي يلفّها جميعاً، إنّه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائيّة، فالمقهى أو المنزل، أو الشّارع، أو السّاحة كل واحد منها يعتبر مكاناً محدّداً، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلّها، فإنّها جميعاً تشكّل فضاء الرواية"<sup>(2)</sup>، ويضيف موضحاً أكثر الفرق بينهما: "الحديث عن مكان محدّد في الرواية يفترض دائماً توقّفاً زمنياً لسيرورة الحدث، لهذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمّني، في حين أنّ الفضاء يفترض دائماً تصوّر الحركة داخله، أي يفترض الاستمراريّة الزمّنيّة... فلا يمكن تصوّر الفضاء الروائي دون تصوّر الحركة التي تجري فيه، في حين أنّه يمكن تصوّر المكان الموصوف دون سيرورة زمنيّة حكائيّة"<sup>(3)</sup>، إنّ الفضاء أوسع وأشمل من المكان فالفضاء يقتضي الاستمراريّة الزمّنيّة لسيرورة الحدث (موصول بالزّمن والحدث)، بينما المكان لا يقتضي ذلك.

وللفضاء عدّة أشكال<sup>(4)</sup> منها<sup>(5)</sup>:

### الفضاء الجغرافي:

وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولّد عن طريق الحكي ذاته، إنّه الفضاء الذي يتحرّك فيه الأبطال، أو يفترض أنّهم يتحرّكون فيه.

(1) محمد بنّيس: الشّعْر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ط1، ج3، دار تويقال للنّشر، الدّار البيضاء، 1990، ص112.

(2) حميد لحميداني: بنية النصّ السّردي، ص63.

(3) المرجع نفسه: ص63.

(4) للفضاء أربعة أشكال وهي: الفضاء الجغرافي، فضاء النّص، الفضاء الدّلالي، الفضاء كمنظور. ينظر المرجع نفسه: ص62.

(5) المرجع نفسه: ص62.

## فضاء النص:

وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية. باعتبارها أحرفا طباعية. على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب<sup>(1)</sup>.

إنّ الفضاء النصّي يستوعب كثيرا من الدلالات السّاخرة، نظرا لـ "الامكانيات الدلالية للفضاء الموضوعي للكتاب (l'espace objectif) في تفتيق ضرب من السّخرية الصّامته التي يستقرئها القارئ من خلال قراءة بصرية (lecture visuelle) للفضاء الطّباعي"<sup>(2)</sup>. فالكثير من البياضات أو الفراغات إضافة إلى النّقاط المتتابعة وغيرها... مشحونة بالعديد من الدلالات السّاخرة - سواء أكانت مبنية على قصديّة معيّنة أم اعتباطيّة - بالامكان استجلاؤها إذا أمعنا النّظر فيها لأجل فكّ شفرات رموزها، ونرصد حضورها بشكل مكثّف ولافت للنّظر في المقاطع الحوارية خاصّة، فهي "أكثر السيّاقات التي استوعبت هذا الضّرب من السّخرية الصّامته النّاطقة"<sup>(3)</sup>.

ونظرا لأهميّتها لاتّصالها بموضوع السّخرية (في بعض الأحيان) ولأنّها تحتاج إلى جهد إضافي، سنرجئ البحث فيها إلى دراسات مستقلة أخرى تهدف إلى تتبّع هذا الضّرب من السّخرية الصّامته التي تحتاج إلى الدقّة في تتبّع دلالاتها المختلفة مع إحالتها على النصّ الملتمح بها والمتعلق في الغالب بموضوع السّخرية.

إنّ تركيزنا سينصب على الفضاء الجغرافي لاستخلاص السّخرية التي تتولّد عادة من علاقات المكان بالزّمان والشّخصيات والأحداث واللّغة وغيرها من المكوّنات الحكائيّة،

(1) إضافة إلى:

- "الفضاء الدلالي: ويشير إلى الصّورة التي تخلقها لغة الحكّي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

- الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطّريقة التي يستطيع الرّأوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحرّكون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح". ينظر المرجع نفسه: ص62.

(2) زهير مبارك: السّخرية في الرّواية العربيّة، ص80.

(3) المرجع نفسه: ص80.

بصور متعدّدة قد تختلف وقد تتفق في الروايات المدروسة، ومن ثمّ سنركّز على الأماكن التي بإمكانها بعث دلالات وإيحاءات ساخرة لا غير.

## 1- رواية "نوار اللوز"

- البيت:

عادة، البيت فضاء خاص تربطه بساكنيه علاقة فريدة ووطيدة، تتسم بالحميميّة والألفة والانسجام لما يوفره من استقرار وراحة واطمئنان، وقدرة على استيعاب خصوصيّة الأشخاص، والتّخفيف من حدّة الضغوطات الخارجية - أحيانا - بسبب العمل أو متطلّبات الحياة المختلفة...، ففيه يخلع الإنسان عن نفسه أقنعتة ومختلف أشكال التّفاق الاجتماعي والتّصنّع والرّيف...، لما يُتيحه هذا الفضاء من حرّية شخصيّة ولو بقدر معيّن ومحدود، هذا "ويرتبط البيت بذكريات هامّة في حياة الشّخص تسهم في تشكيل شخصيّته، ويعتمد هذا على حجم البيت وشكله وعلى من يعيش فيه"<sup>(1)</sup>.

وكثيرا ما يتحوّل البيت إلى مرآة عاكسة للجانب البرّاني وكذا الجوّاني لساكنه، لأنّه كما يقال: "بيت الإنسان امتداد لنفسه. إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان"<sup>(2)</sup>، فهو مثلا يعكس نفسيّة "صالح الرّوفري" المقهورة والمنسحقة تحت وطأة زمن مثل بالمتناقضات والفجائع، خاصّة بعد موت زوجته المسيردية، "عندما كانت المسيردية على قيد الحياة، كانت الدّار أكثر تنظيما"<sup>(3)</sup>، وبالتالي أكثر ألفة وانسجاما وحميمية، وبعد وفاتها تحوّل البيت إلى مكان يسوده الإهمال والفوضى، قناني الخمر الفارغة تملأ الدّار، والأرضية متّسخة، والفئران والجرذان والحشرات الدّقيقة باتت تشاركه فيه حيث

---

(1) أسماء شاهين: جماليّات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، 2001، ص31.

(2) رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ص231.

(3) واسيني الأعرج: نوار اللوز، ص21، 22.

أقامت في أعواد القصب القديمة وشجيرات المارمان والأخشاب المسروقة من الغابة أيام الحرب، إضافة إلى الكلبة شطيبا والقطط...<sup>(1)</sup>

وبيت "صالح الزوفري" هو - في حقيقة الأمر - عبارة عن برّاعة متهالكة، فالسقف هرم ومثقل بالأتربة، والباب الخشنة "شهدت كل الحروب الفاتئة، لقد سرقها من ثكنة عسكريّة مباشرة بعد الاستقلال"<sup>(2)</sup>، ويات هاجس الهلاك تحت أنقاضها في حين غفلة يُورّق البطل ويقضّ مضجعه، يقول: "...آخ. الله يحفظ. ذات صباح نُردم أحياء تحت أنقاض هذه البرّاعة. أنا ولزرق والكلبة شطيبا والقطط"<sup>(3)</sup>.

لقد اعتمد السّارد على تقنيّة الوصف عند تحديده لتفاصيل البيت، هذه التفاصيل التي أسهمت في تشكيل ألوان مختلفة من السّخرية وعمّقت من دلالاتها، كما أنّها عكست شخصيّة ساكنه "صالح الزوفري" ورسمت ملامحه التي تثير السّخرية والاستخفاف، باعتبار أنّ وصف البيت هو وصف للشخصية<sup>(4)</sup>، إنّها شخصيّة مهملة (غياب النّظافة)، فوضوية (غياب النّظام)، لامبالية (العيش مع الحيوانات في محل واحد)، متهتكة ومنغمسة في لذاتها (السّكر، الجنس) كتعويض نفسي وسدّ خواء رهيب أوجده موت المسيردية، إلى جانب فقرها المدقع الذي ساوى بين الإنسان والحيوان (العيش مع الحيوانات (الكلبة والقطط) في محل واحد)، والذي تُظهر معالمة البرّاعة (البيت) المتهالكة، وطعام الشّخصيّة القليل (وجبة الإفطار: الخبز اليابس المحروق مع القهوة<sup>(5)</sup>)...  
قد يتحوّل البيت إلى فضاء متواطئ حين يحيد عن وظيفته المنوطة به، فتتقطع أواصر الألفة والمودّة والانسجام، ويخلفها فراغ حاد، فمنذ وفاة المسيردية، أضحى بيت "صالح الزوفري" مسكونا بالوحدة القاسية والذّكريات الماضية المكبّلة بالحزن والأسى،

(1) المصدر نفسه: ص20، 21.

(2) المصدر نفسه: ص24.

(3) المصدر نفسه: ص23.

(4) ينظر رينييه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب، ص231.

(5) ينظر واسيني الأعرج: نوار اللّوز، ص31، 32.

ماعدا بعض الأوقات السعيدة المرتبطة بحضور الجازية (الحببية الخيالية) ولونجا (الحببية الواقعية)...

واللحظات الطقوسية التي ترافق حضور الجازية تملأ فضاء البيت بأجواء غريبة مدهشة. وقد اتكأ السارد على تقنية الوصف عند استحضاره لتفاصيل تلك اللحظات. يقول: "تعالى سحب الدخان متعرجة في الهواء. وتتلوّى كراقصة آمتها لحظة الإشراق التي شعرت بها في آخر الرقصة. تمتلئ الحجرة بالروائح المختلفة، المختلطة، يغيب وجه صالح وتذوب نظراته في أفق بعيد لا حد له. تتكاثف سحب الدخان المتعرجة وتعالى. ينشق الحائط العتيق..."<sup>(1)</sup>. ويقول أيضا: "يتصاعد الدخان بكثافة مموها كل الأشكال. مصحوبا برائحة خمريّة لا تقاوم تحوّلت في النهاية إلى رائحة امرأة ناضجة خرجت من الحمام في اللحظة ذاتها. ينهار الحائط الثاني الذي كانت حجارتته تتكئ على جذع شجرة قديمة. يطلع من وراء صخوره البركانيّة جسد نحيف يقترب من الهيكل العظمي، ولكنّه ليس هيكلا عظيما (...). تبدأ الضبابة الكثيفة في الانسحاب شيئا فشيئا. يجري الدم في الوجه اليابس ثمّ في كامل الجسم. تستقيم العينان المكتحلتان اللتان صارتا تشبهان اللوزتين. وتلمع حمرة الشفتين المكتنزتين بقوة (...). ثمّ ينزل الشعر كشلال قوي من الأشعة، من أعلى الرأس ينسدل ممتداً حتّى الركبة ثمّ ينسحب على الأرض كتعبان صحراوي. رائحة مسكرة. مدوّخة تتضوّع منه. الدوّخة التي تصاحب عادة عودة الجازية من الحروب القاسية والمؤلمة"<sup>(2)</sup>.

إنّ سعي "صالح الزوفري" إلى فضاء آخر خيالي ووهمي ورغبته الجامعة في أن يعيش اللحظة مع حبيبته الخيالية الجازية، بتقديم قرابين (شرب قناني الخمر حتّى الثمالة) تساعد على انفلاتها واختراقها لحدود زمنيّة ومكانيّة يستحيل تجاوزها في عالمه الواقعي، ومثولها أخيرا بين يديه، يثير السخرية والاستهزاء من هذا الأخير لانصرافه عن الفضاء

(1) المصدر نفسه: ص 147.

(2) المصدر نفسه: ص 148، 149.

الواقعي إلى آخر وهمي لفشله في مواجهة مشكلاته والهروب من ضغوطاته ولو بشكل مؤقت، وعدم إيجاد حلول ناجعة تحدّ من تفاقم تداعياته.

كما نسجّل مفارقة ساخرة نستجليها من خلال هذا الفضاء (فضاء البيت)؛ فمجاهد كبير دوخ الاستعمار وقدم تضحيات جسيمة في زمن مضى (زمن الاستعمار) من أجل زمن آت (زمن الاستقلال)، يعيش الفقر والحرمان في الزمن الذي أتى (الزمن الراهن - الاستقلال)!!، تحت سقف بيت أو بالأحرى برّاعة متهالكة مهدّدة بالانهيار، وتفقر إلى أدنى مقومات الحياة الكريمة. وما يعمّق من دلالة السخرية أنّ البطل تحوّل إلى طفرة إنسانية، فهو لم يحظ بما نعم به أمثاله من أموال وفيلات وسيّارات في ظلّ الاستقلال مثل الكومندار عشيق الحاجة طيطما، تخبر الحاجة طيطما "صالح الزوّفري" عن ثراء الكومندار بقولها: ... نسيت أقول لك بأنّ الكمندار عنده سيّارة مرسيدس جميلة، استلمها من الحزب كهدية على تفانيه من أجل الوطن والصّالح العام. سنخرج كل سنّة إلى الخارج. هكذا وعدني. عنده أموال كثيرة سنستثمرها في بناء مركب سياحي في العاصمة..."<sup>(1)</sup>.

- المستشفى:

ما يميّز هذا الفضاء عادة هو إتاحتة فرص الشفاء من الأمراض ومساعدة المرضى على التخلّص من آلامهم وأوجاعهم أو التّخفيف منها، باستعمال المسكّنات والأدوية للقضاء على الداء أو حصره في زاوية ضيقة، وبرفع معنويات المرضى وبثّ أمل الشفاء في قلوبهم... وهو فضاء يتّسم بديمومة الحركة فيه ليلا ونهارا ويعجّ بكم وافر من الأشخاص العاملين فيه من أطباء وممرّضين بلباسهم الخاص وغيرهم من الأشخاص الوافدين عليه من مرضى وأصحّاء معا؛ المرضى لأجل طلب العلاج والأصحّاء لزيارة مرضاهم، ويتفرّد هذا الفضاء بروائحه الخاصة الناتجة عن روائح الأدوية المختلطة...

لكنّه في رواية "نوار اللوز" يحيد عن وظيفته في الاعتناء بالمرضى والسهر على راحتهم وصحّتهم، ويتحوّل إلى فضاء مرعب ورمز للامبالاة والاستهتار والتسيّب. فمن المفارقات

(1) المصدر نفسه: ص 87.

السّاخرة أن يتحوّل فضاء المستشفى عن مقصديّته المتمثلة في علاج المرضى وتوفير سبل الشّفاء لهم، إلى فضاء يزرع الموت وينشر الخوف والهلع في قلوب النّاس، يقول صالح الزّوفري: "سبيطار الغزوات كان المجزرة وكنت الضّحيّة"<sup>(1)</sup>.

إنّ ما يثير السّخرية في هذا الفضاء هو إلقاء اللّوم على القطط في حادثة مقتل المولود الصّغير - ابن صالح الزّوفري - وزوجته المسيردية، في حين لا يُلقى اللّوم على الإهمال الذي أتاح الحرّية للقطط الجائعة المتشرّدة وأجاز لها التّجوال في المستشفى وفي غرف المرضى الخاصّة.

وما يوّد السّخرية في هذا الفضاء - أيضا - أن تتحوّل المرّضات إلى آلة للقهر والاستعلاء، فهنّ يمارسن سلطة صارمة لا مبرّر لها تردع المرضى ولا تتجاوب مع احتياجاتهم، رغم أنّ إطار عملهنّ مقيّد بخدمة المرضى والتّجاوب مع مطالبهم في حدود ما تسمح به ثقافتهم الطبيّة، فالمرّضة ترفض الإصغاء للمسيردية بشأن أوان مخاضها وتخرج بعد أن تحكم إغلاق الباب دون أن تعير اهتماما للتّوافذ المفتوحة، فاضطّرت المسيردية إلى إخراج رأس طفلها "بيديها حتّى أغمي عليها. وحين فتحت عينيها، لحظة قبل أن تسبل جفنيها إلى الأبد. هكذا يقولون. وجدت دماء وأصابع ترده تحت السّرير وعظاما صغيرة ومحاجر العيون فارغة. الرّأس مثقوبة. الأمعاء الدّقيقة تمتدّ من سريرها حتّى مدخل الباب. ثمّ فوجئت بقطط هرمة تتأكل عند قدميها وبصرخاتها اللّيلية المقرّفة. حاولت عبثا أن تضربها وأن تقوم من مكانها لتجمع شتات صغيرها. حين أدركوها كانت قد نزفت حتّى الموت"<sup>(2)</sup>.

إنّ ما يثير السّخرية بعمق أن يتحوّل المستشفى إلى فضاء تُدان فيه الضّحيّة، ويمتهن فيه الأشخاص ويحتقرون، وإلى فضاء يوهم بتفاهة الأخطاء المرتكبة حتّى وإن أودت بحياة بعض الأشخاص، فالإنسان لم يعد مهمّا وهو مجرد رقم من الأرقام لا غير، بسبب غياب السّيّاسات الرّادعة...

(1) المصدر نفسه: ص 67.

(2) المصدر نفسه: ص 72.

ومما يثير السّخرية والتّعجب؛ أن يتحوّل الضّحيّة إلى متّهم ومسخور منه (صالح الزّوفري)، والجاني إلى ضحية وساخر (الممرّضة)؛ ففي الحوار الذي دار بين صالح الزّوفري والممرّضة المداومة بالليل حول المسيردية تتبعث ملامح سخرية حادّة متطرّفة غريبة، فعصب المشكلة لا يكمن في موت المسيردية ووليدها ولا في طريقة موتهما، وإنّما في إنجاب الأولاد:

"- التفتت نحوي. بكلّ برود قالت:

- أنتم الفلاحين قاع ما تتعلموش. تباتوا تخدموا في الأولاد ومن تجيوا تتباكون؟ زوجتك يا سيدي ماتت.

- كيفاش ماتت؟

- كما يموت كل خلق الله. غدا تأتي الشرّطة للتحقيق في الحادث. خلاص شبعت؟"<sup>(1)</sup>

من المفارقات السّاخرة التي يزرعها فضاء المستشفى، تحوّل روائح الأدوية إلى منبّه قوي يستدعي الخوف الكامن في أعماق الشّخصيّات، وهو خوف غير مبرّر، يقول صالح الزّوفري: "...نفذت إلى أنفي رائحة الأدوية التي كانت تتبعث من كلّ زاوية من زوايا جسدها. زاد خويف. لست أدري لماذا كلّما شممت هذه الرائحة تتتابني لحظة خوف عميقة، تسري في كامل دمي كالسّم أو كالرّعشة"<sup>(2)</sup>.

كما يغدو القبح وتشويهه ملامح الشّخصيّات المرتبطة وظيفياً بهذا الفضاء (الممرّضة) وامتساخها رافداً من روافد توليد السّخرية وإثارتها؛ يقول صالح الزّوفري واصفاً الممرّضة: "كانت عيناها صغيرتين وشرستين ومدوّرتين كعيني بومة، اشتعلتا تحت الأنوار ببريق فوسفوري ككلب يتربّص بطريدة ليلية"<sup>(3)</sup>.

ج- السّوق الشّعبيّة:

(1) المصدر نفسه: ص70.

(2) المصدر نفسه: ص70.

(3) المصدر نفسه: ص70.



السوق الشعبية فضاء مفتوح على البيع والشراء وتبادل السلع والبضائع مع تنوعها ما بين محلية ومستوردة (يابانية، أمريكية، إسبانية...)، يعج السوق بالناس على اختلاف أعمارهم وجنسهم (ذكر، أنثى)، بين بائع ومشتري ومتفرج...

والسوق الشعبية تحديدا فضاء يقصده العامة لشراء متطلباتهم بأثمان زهيدة، والباعه يدركون أهميتها بالنسبة للفقراء فيتحايلون عليهم ساخرين من سذاجتهم، يقول صالح الزوفري: "الكثان. كتان اسبانيا يا المسكين، جانيتو، الرتيلاء، موسلين، المسيرة...الكثان يا المسكين، الرخاء يخلع"<sup>(1)</sup>، "الكثان بأرخص الأثمان، أجري يا المسكين"<sup>(2)</sup>.

وقد استرعت السوق الشعبية اهتمام السارد فنالت حظها من الوصف الذي تخللته بعض التفاصيل الدقيقة، فقد حُدد الإطار الزماني وبعضا من ملامح هذا الفضاء: شتاء بارد قاسي وأمطار قلما تكف عن الهطول وجليد تناثر على أطراف السوق التي تتموضع خلف حيطان التكنة القديمة، وتحيط بها شجيرات صغيرة، وبالقرب منها تتراعى بيوت فقيرة غطيت سطوحها بصفائح الزنك التي ينط عليها الأولاد يوميا، ومع نسائم الشتاء الباردة تهب الرياح من حين لآخر فتتقاذف بعض الأشياء المهملة وتتصاعد بها إلى الفضاءات العليا، مثل أوراق الصحف القديمة وكراريس الأطفال المدرسية المهملة، والأعشاب اليابسة، وبقايا علب السجائر العتيقة، ونفايات الأطفال التي يبست تحت ظلال البيوتات الواطئة التي تصلها الشمس متأخرة أو لا تصلها"<sup>(3)</sup>.

والوصف الأخير ولد ملامح ساخرة اكتتفت هذا الفضاء، ويتعلق الأمر - بوجه خاص - بالجملة الأخيرة "ونفايات الأطفال التي يبست تحت ظلال البيوتات الواطئة التي تصلها الشمس متأخرة أو لا تصلها"، وفيها تعريض وسخرية من البيوت الفقيرة التي

(1) المصدر نفسه: ص49.

(2) المصدر نفسه: ص51.

(3) المصدر نفسه: ص41.

ساهمت في انتشار النفايات والأوساخ في هذا الفضاء لإهمالها وعدم حرصها على تنظيف أفتيتها (كراريس الأطفال المدرسية المهملة، نفايات الأطفال).

ورغم برودة الطقس تكتظ السوق الشعبية بالبائعين فصالح الزوفري لا يكاد يعثر على مكان يضع فيه بضاعته، يقول: "الناس كالتل يبيعون ويشترون. وهكذا هم دائماً. يبيعون ويشترون"<sup>(1)</sup>.

إن مما يدعو إلى السخرية والتعجب أيضاً هو مشاركة الأطفال في هذه التجمّع الشعبي، وممارستهم طقوس البيع تماماً مثل الكبار؛ "الأطفال يصرخون. في أيديهم تمام الأشياء المهربة. سراويل دجين وأقمشة ونستون وسجائر أمريكية وإسبانية، وعلب الكبريت والزعفران وكل ما تصنعه الشركات اليابانية والأمريكية ومختلف المشروبات الأجنبية"<sup>(2)</sup>، لقد تمرّس الصغار على أساليب توارثوها عن الكبار الذين كانوا يوماً ما صغاراً، وحفظوها عنهم جيّداً، إنها متطلبات البيع!...

"- عمي صالح. تحتاج الزعفران؟

نظر إليها بعينين موجهتين:

- يا بنتي البرد عليك لماذا لا تعودين إلى بيتكم وترتاحين؟

- يمّا مريضة يا عمي صالح. وحق راس عودك. ما عنديش باش نشري لها الدواء"<sup>(3)</sup>.

وهذه الحيلة لا تنطوي على صالح الزوفري لأنه سبق وأتقنها حين كان في سنّها؛ "الطفلة بدأت تتشوّه من الدّاخل. أنا متأكّد أنّها تكذب. هكذا تعلّمنا. وهكذا يتعلّمون. ومع ذلك لا شيء يهم"<sup>(4)</sup>.

والمفترض - في هذا الجوّ البارد القاسي - أن تتعم أجسادهم الصّغيرة الهزيلة بالدّفء في بيوتهم وألاّ تحرم طفولتهم الغضة ممّا حظي به أقرانهم من لعب (الألعاب والتّسلية)، وتعليم (الالتحاق بالمدارس)، وعناية واهتمام (في حضن أوليائهم)...، ما من شك أنّ هنالك

(1) المصدر نفسه: ص46.

(2) المصدر نفسه: ص46.

(3) المصدر نفسه: ص47.

(4) المصدر نفسه: ص47.

خللا ما في المنظومة الاجتماعية ويحتاج إلى إعادة نظر... يقول السارد: "غاضته هذه الوجوه الصبانية التي كانت تفرق تحت الأمطار. يتطاير الوحل تحت أقدامهم عاليا فتتسخ ألبسة ووجوه المارة الغادين والرائحين. العيون حمراء من قلة النوم. والأجساد هزيلة. ابتساماتهم الصفراء يلفها الدعر من وحش مخيف. موجود ولا أحد يراه. يمكن أن ينهض من تحت أقدامهم في أية لحظة" (1).

والسوق الشعبية فضاء يضم خليطا من الشخصيات المتناقضة وغير المتجانسة، التي تضيء ملمحا ساخرا على هذا الفضاء، بسلوكاتها وممارساتها، منهم: حماد الزعيمي:

وهو إسكافي قديم يملك محلا على أطراف السوق الشعبية، قصده صالح الزوفري لتركيب صفائح لقوائم لزرر. ضجيجهم يملأ المكان، يقول صالح الزوفري: "هاه آ السّي حماد فتحّ أولا بصباح الخير، دائما الصّراخ والطنطازية. يا أخي ضجيجك يسمع من الربع الخالي" (2).

وحماد يعنّف ابنه "البكاي" ويقسو عليه أثناء تعلّمه هذه الحرفة، يقول: "البكاي؟ أقبض العود مليح يا حلّوف، وين راح مخك؟ هكذا. تقو جيل كيكوز - يا خويا صالح، ما يصك ما يحك، ما يخسر ما يفوز. يقبض الوسط وخلص" (3).

وحماد يأمل أن يتقن ولده حرفة أبيه، خوفا من أن يمتنن التّهریب فتميته رصاصة طائشة، يقول: "...أفضّل أن يتعلّم على الأقلّ صنعة والده. أحسن ممّا يتحوّل إلى مهرّب ينتهي طعاما لرصاصة عمياء" (4).

ما يحقق الدلالة الساخرة لهذا الفضاء (السوق الشعبية)، هو مصارعة الطّفّل للدّخان الكثيف الخانق الذي لطّخ وجهه بالسّواد وأثر على عينين فالتهبنا، وإرغامه على العمل لإتقان هذه الحرفة القديمة واتّخاذها حرفة مستقبلية، هذه الحرفة التي لم تعد تغني

(1) المصدر نفسه: ص46.

(2) المصدر نفسه: ص42.

(3) المصدر نفسه: ص42.

(4) المصدر نفسه: ص43.

من جوع ولا تكاد تشبع صاحبها، وكان الأحرى أن يدفع الوالد ابنه إلى المدرسة ليصنع مستقبلا أفضل من مستقبله...

**الخالدي:**

و يسميه أهل مسيردا بـ "الفرمسيان"، لأنه يبيع القهوة والسكر في حانوته بمسيردا وكأنه يبيع أدوية<sup>(1)</sup>، و"عندما يتعلّق الأمر بالريّح والخسارة لا يعرف حتّى أباه الذي ورث عنه السيّارة والحنوت والبيت الواسع..."<sup>(2)</sup>، وما يثير السّخرية ويضفي ملمحا ساخرا على السّوق الشّعبيّة، البضاعة الكاسدة التي يعرضها للبيع في هذه السّوق الشّعبيّة وغيرها من الأسواق الشّعبيّة الأخرى التي لا يضيّعها أبدا<sup>(3)</sup>.

**عمر الدانجور:**

ما يعرضه للبيع في السّوق يرجع إلى الحرب العالميّة الثّانية "هكذا يحكي عنه الذين عرفوه عن قرب"<sup>(4)</sup>، ممّا يضيّف ملامح ساخرة على هذا الفضاء الذي يتشبّث بالقديم المتهاك.

**القوّال:**

يصفه صالح الزّوفري بـ "المهبول"، ويصفه آخر بالكذاب، وهو بارع في استدرار أموال النّاس وأسر قلوبهم بقصص وأخبار العرب القديمة، مستعينا برفيقه الذي "ينقر على القلوز أو البندير، وصوت القصّاب ينطلق حزينا من الأعماق"<sup>(5)</sup>.

وما يضيّف ملامح ساخرة على هذا الفضاء، التّفاف النّاس حول القوّال كالنّمل مستمتعين بما يرويّه لهم، رغم إدراكهم العميق بأنّ حديثه محفوف بالأكاذيب والخلط بين الحكايات القديمة.

---

(1) ينظر المصدر نفسه: ص47.

(2) المصدر نفسه: ص48.

(3) ينظر المصدر نفسه: ص47.

(4) المصدر نفسه: ص47.

(5) المصدر نفسه: ص55.

ثم إنَّ صالح الزُّوفري لا يحبُّه لأنَّ "سيره القديمة صارت مكرورة وممّلة ولا يوجد فيها أيّ غنى. حتّى قصّة الجازية يحفظها بشكل مشوّه ومقلوب ويخلط بينها وبين حكايات أخرى، ثمَّ أنّ فمه المتّسع الذي يفيض لعاباً ولا ينغلق أبداً، لا يورث أيّ حب له ولما يرويّه"<sup>(1)</sup>.

### البرّاح:

يقطع حركة السّوق بصوته الجهوري ويشدّ انتباه الموجودين فيه بالأخبار التي ينقلها إليهم، ولا يهتمّ إن كان ما ينقله يُحزن النّاس أو يسعدهم فالأمر عنده سيّان ...

لقد أذاع خبر مقتل "عبد الله ولد يامنة" فقال: "يا السّامعين. وقلوبكم كبيرة. عبد الله ولد يامنة الهجّالة بنت السّي محمّد، راه مات اليوم، قتلتها الدّيوانة وحرس الحدود..."<sup>(2)</sup>،

وما يثير السّخرية قوله: "يا السّامعين. ماتسمّعوا إلّا سمع الخير، ردّوا لي بالكم، الله يهديكم ويهدينا"<sup>(3)</sup>. فبمجرّد تلقّي هذا الخطاب يتوهّم السّامع أنّ البرّاح سيعلن عن خبر مفرح "ما تسمّعوا غير سمع الخير"، لكنّه يُفاجأ بما لم يتوقّعه، إذ يعلن البرّاح عن خبر مفرح حزين وهو مقتل عبد الله ولد يامنة الهجّالة.

وما يوّلّد ملامح ساخرة في هذا الفضاء أنّ البرّاح المتواجد فيه شخصيّة بسيطة تجد لنفسها موقعا في الحياة، فهو مصدر لإثارة الفرح في كلّ أرجاء السّوق، ومصدر لإثارة الحزن والاستياء في السّوق أو بالأحرى في نفوس المتواجدين فيه.

### النّمس:

وهو من الجمارك، زرع الرّعب في نفوس البائعين، مجيئه تصاحبه حركة متسارعة وغير عاديّة في السّوق، يتسرّب خبر مجيئه بين الباعة بسرعة البرق، تُخبّأ السلّع ويسود

(1) المصدر نفسه: ص55.

(2) المصدر نفسه: ص57.

(3) المصدر نفسه: ص56.

التوتّر والترقّب لما سيحدث، "عمّي صالح. عمّي صالح. الديوانة - خبّي سلعتك" (1)،  
"الديوانة. الديوانة. النّمس جاي" (2).

والنّمس يتحامل في كلّ مرّة على صالح الزّوفري:

"انتزع علبة الزّعفران التي وضعتها البنت الصّغيرة في جيب صالح. كانت المياه قد أفسدتها  
ولم تعدّ صالحة. وفي محاولة لإنقاذ الموقف، صاح النّمس:  
هذه العلبة ليست من صنعنا. مستوردة بشكل غير شرعي.

- اشتريتها من السّوق.

- من عند من؟

- هذا مش شغلي يا صاحبي. على كلّ حال تستطيع أن تحجزها إذا أردت" (3).

وما يضيفي ملامح ساخرة على هذا الفضاء؛ صورة السّوق قبل حضور النّمس وبعد  
رحيله التي تختلف تماما عن صورة السّوق أثناء مجيئه إذ تُخبّأ السلع ويسود الهلع والتوتّر  
والترقّب، وكأنّه ببيع أسطوري يهلك كلّ من يصادفه...

السبايبي:

ما يهّمه في هذه السّوق رحبة الأغنام، "رأى السبايبي يتحرّك بعوده ويساوم الأغنام  
ويقهقه، عند رجليه ياسين، يتبعه ككلب مدجّن" (4).

وهو واثق جدّاً من نفسه، وهذا ما نستجليه من الحوار الذي دار بينه وبين صالح

الزّوفري:

"... كل هذه الأغنام. خير الله؟ الله يبارك يا السبايبي.

- الدّنيا هكذا، مع الواقف دائماً. شد ومد. الحكومة من هناك واحنا من هنا. نشوف  
شكون تكون عنده الكلمة الأخيرة.

- سوق الأغنام غالية هذه الأيام؟

---

(1) المصدر نفسه: ص51.

(2) المصدر نفسه: ص51.

(3) المصدر نفسه: ص53.

(4) المصدر نفسه: ص46.

- يا بابا صالح. تذكر أن لا شيء يصعب على السبائيي" (1).

إنّ صورة قطيع الأغنام الذي يملكه السبائيي في السّوق الشّعبيّة تولّد ألوانا مختلفة من السّخرية، وهي تكشف عن مفارقات كثيرة، إذ يشدّد الخناق على البسطاء والمساكين ويُهان صالح الزّوفري على علبة زعفران صغيرة، في حين يُعزّض الطّرف عن السبائيي الذي ابتاع عددا كبيرا من الأغنام لأجل تهريبها على الحدود بتواطؤ مع النّمس ورجاله. إنّ هذا الفضاء قد تعدّدت وظائفه، فهو فضاء للبيع والشّراء وفضاء للتّنفيس عن الهموم، وفضاء للتّسلية والتّويج عن النّفس، وفضاء لسماع الأخبار المفرحة والمحزنة، وفضاء مقيّد للحريّات، وفضاء للإهانة ... إنّهُ فضاء يجمع بين متناقضات كثيرة تتولّد منها ألوان مختلفة من السّخرية...

## 2- رواية عرس بغل

- المقبرة:

يقدم السّارد فضاء المقبرة في رواية عرس بغل في صورة ساخرة، فهي مهجورة ويحيط بها سياج من الصّبّار، وأمام هذا السّياج جثة حمار هرم أجرب ألقيت منذ أسابيع؛ تؤكد خصوصيّة هذا الفضاء وأنّه مُلك للموتى ولا حقّ للأحياء فيه. والحاجز الشّوكي يرسم حدودا صارمة للمقبرة المهجورة تفصل بين الحياة والموت، كما يضيف عليها أجواء من الرّهبة والغموض، تعيق اختراقها وتمنع انتهاك حرمتها، وهذا ما يستهوي - أحيانا - بعض المتطفّلين والعابثين، فعزلة هذا الفضاء تمنحهم حريّة في ممارسة شذوذهم وعبثهم نظرا لغياب الرّقابة والحراسة عن هذا الفضاء، ممّا يخلق مفارقة ساخرة يتضافر في صنعها الشّخصيّات والمكان معا.

والحاج كيان أحد هؤلاء؛ يقصد المقبرة المهجورة كل يوم سبت وأحد ويمارس فيها طقوسا غريبة اعتاد على ممارستها هناك، إذ يتسلّل بين القبور ثمّ يختلي بنفسه في قعر الخق؛ والحق مكان ضيق في المقبرة المهجورة ينحسر بين صخرتين عملاقتين، وبين الصّخرتين تمتدّ تينة هرمة يستعين الحاج كيان بأغصانها للنّزول إلى القعر. وهذا ما يولّد

(1) المصدر نفسه: ص49.

ألوانا مختلفة من السّخرية؛ فاللّجوء إلى المقبرة المهجورة هو في الواقع هروب من الواقع، والالتجاء إلى قعر الخق؛ هو إيمان في الهروب من هذه الحياة، ومحاولة للانعتاق من ضغوطاتها المختلفة وإحباطاتها...إنّها رحلة هروب وتملّص من الواقع تتخذ مساراً عمودياً من الأعلى إلى الأسفل، أو من عالم الأحياء إلى عالم الأموات، ومن العالم المعلوم إلى العالم المجهول...

يجلس الحاج كيان بين الصّخرتين ويُفرغ محتويات سلّته: علبة حلوى التّرك، قارورة عسل، غليون الحشيش، علبة فيها حشيش مغطّى بحلوة التّرك. يفتح العلبتين (علبة حلوة التّرك وعلبة الحشيش) وقارورة العسل ثمّ يشحن الغليون بالحشيش ويشرع في اللّلق والمص<sup>(1)</sup>، وما أن يخالط الحشيش لعابه حتّى يتخذ المكان والمسافات أبعاداً أخرى، يقول السّارد: "راحت المسافة بين قعر الخق وبين حافات فمه الكبير، تتغيّر شيئاً فشيئاً.. بدت ببعدها الطّبيعي: حوالي المترين أو يزيد، ثمّ تأخّر الفم، بعد النّفس الأوّل عدّة أمتار. بعد النّفس الثّالث تأخّر القعر. بعد النّفس الخامس تأخّرت التّينة والصّخرتان، والحاج كيان وسلّته. بعد ذلك، راحت كل المسافات تتباعد، وانفتحت في رأسه وفي قلبه، هوّتان، لا أوّل ولا آخر لهما، وفي الحين الذي شعر فيه بالتّلاشي والدّوبان، شعر بأنّه يحتلّ كل ما هنالك من مكان أو زمان"<sup>(2)</sup>.

كما يتضعض مفهوم الثّابت والمتحرّك والحركة والسّكون، لا قانون إنّها العبثيّة: "حافات الخق تتحرّك. السّماء الزّرقاء بدورها تتحرّك. أغصان التّينة تتحرّك. المسافات تأخذ حجمها. إنّها ليست ببعده واحد. عيوننا أسيرات ببعده واحد. تنزل السّماء وتنزل، حتّى تسدّ الخق. كلّ ما فيها في متناول اليد. لكن مع الأسف ليس فيها سوى البعد.

(1) ينظر الطاهر وطّار: عرس بغل، ص6.

(2) المصدر نفسه: ص6.



تروح ترتفع شيئاً فشيئاً، حتى تتعدم. تتعدم نهائياً. بلا سماء نكون على وضعنا الحقيقي" (1).

"السماء تروح وتجيء، التينة والصخرتان تروحان وتجيئان" (2).

ما يثير السخرية أنّ الحاج كيان تعتريه حالة من الهذيان والدّهول عن العالم الواقعي وكأنّه أحد المتصوّفين، لكنّ المتصوّفين يقودهم إلى ذلك ثقاهم وصلاحهم، بينما يقود الحاج كيان إلى هذه الحالة؛ أنفاس من الحشيش يستلذّ بجذبها من الغليون في مكان ضيق في قعر الأرض (قعر الخق)، يطلق العنان لنفسه لتغوص في عالم لا متناهي ذي أبعاد غيبية تبدأ حدوده من المقبرة، ويتكلّف في تفسير بعض ما يتّصل بها باستحضار بعض الرموز المتأثرة بفضاء المقبرة (الدخان، الجسد المرمرى، العري، التفسّخ، الديدان، الهيكل العظمي، الهياكل العظمية، التحوّل، الالتحام، الموت، عصا عزرائيل، قبّاض الأرواح، الرّحى الكبير، الامتزاج، الكائن الكلّي، البعد الكلّي، الزّمن الكلّي، زمن آخر..)، لينتهي الأمر إلى الشّعور بالتحرّر والرّاحة والرّضى (التّطهير)؛ "المهمّ أنّك تحرّرت. مثلما حرّرك الدّود، حرّرك عزرائيل، فانطلق الآن. اقتنع بوجود العالم. اقتنع برشاقتة، وبتناسقه، كن جزء منه. أنت أيضا رشيق متناسق..." (3).

ويؤمّم برحلته نحو الماضي حيث الخلفاء والقادة والثّوار والشّعراء والخونة... ويختار بحريّة الشّخصيّة التي تروق له ليتماهى فيها؛ "ترى من أكون اليوم: المتبّي؟ حمدان قرمط، زكرويه الدّنداني: المعتصم؟ المنتصر؟ المعتز بالله؟ موسى بن بغا؟ وما يهم؟" (4)، ومن خلال هذه الشّخصيّة يحاور ويناقد ويدلي بوجهة نظره ورؤيته الخاصّة للأمور... ما من شك أنّ هذا العالم/الملاذ الذي صنعه الحاج كيان لنفسه يرجع إلى الإحباط الذي عاشه في الماضي والضّياع الذي يعيشه في حاضره...

(1) المصدر نفسه: ص101.

(2) المصدر نفسه: ص155.

(3) المصدر نفسه: ص12.

(4) المصدر نفسه: ص6.

إذن؛ في هذا الفضاء يسعى الحاج كيان إلى صنع هويّة جديدة ذات وعي آخر متأثر بتراكمات نفسية عميقة، هويّة تبحث عن مبرر للاستمرار، وكثيرا ما يقع في التناقض والغموض الذي يقلل من شأن تجربته التي يوجّهها نحو العبيثية واللامعقول، مما يجعلها مثارا للسخرية والانتقاد...

#### - الماخور:

هو "مكان لجلب الرزق، ومكان للمتعة الجنسية المحرمة في الخارج"<sup>(1)</sup>، وللماخور حضور واضح في رواية "عرس بغل"، فجل أحداث الرواية وقعت فيه، وعلاقته بشخصيات الرواية وطيدة.

للماخور ستة أبواب ويتكوّن من طابقين مخصّصين للعاهرات، وطابق أرضي فيه جناح خاص بصاحبه العنابية الجزائرية الأصل، يتألف من عشرين غرفة وفيه عشرون مومسا دُكر بعضهن فقط، و هنّ: حياة النفوس، علجية، الوهرانية. وللماخور بواب (باي تونس) يُشرف على فتح بابه ويستلم رسوم الدخول، وفيه مشرب تباع فيه الخمر بمختلف أنواعها إضافة إلى القهوة، وحمود الجيدوكا هو المسؤول عن المشرب وعن تقديم قناني الخمر والقهوة، كما أنّه المسؤول عن أمن الماخور؛ يحمل حزاما أصفر و"عضلاته مفتولة قوية. لا يؤثر فيه شرب. يلقي نظرة على كلّ من يناوله قنينة أو كأسا، وينسحب دائما. لا تبرز إلا يده عند الطلب، أو قبضته عند الحاجة. إذا ما برز خلف المشرب، فلكي يحمل مراهقا متطفلا، غرته طفولته، أو سكران عبثت الجعة برأسه، يحمله من صدره، ويقذف به خارجا، كفأر ميّت"<sup>(2)</sup>.

ابتداء من الساعة العاشرة ومع استيقاظ المومسات تدبّ الحركة في الماخور، وفي حدود الثالثة تبدأ السهرة. ينتصب المغني والقصابان وسط البهو. ترتفع الألحان الظائمة،

(1) صالح مفقودة: نصوص وأسئلة داسات في الأدب الجزائري، ص118.

(2) الطاهر وطّار: عرس بغل، ص19.

ومن حين لآخر. تبرز راقصة، تطوف بالجالسين، ثم تختطف أحدهم وتصدر به إلى الغرفة" (1).

يشهد يوم السبت حركة غير اعتيادية، "كان جرس الباب ما يفتأ يدق. وكانت الأبواب ما تفتأ تدق وتفتح، وكان الطابور بدأ يتشكل خلف باب حياة النفوس، وكانت القصة تحاول أن تبني جسرا ثابتا بين قلب صاحبها وبين آخر نقطة، في آخر بعد.."(2)، إذ يتوافد على الماخور - في هذا اليوم- مختلف شرائح المجتمع، "يتوافد العساكر، وتلاميذ الثانويات، والمتسوقون من الضواحي والبوادي"(3).

إن الماخور كيان منظم ومؤسسة قائمة بذاتها؛ هناك من يتولى إدارته (لعنابية)، وعماله متفانون في عملهم (المومسات، البواب)، وهناك من يسهر على تحقيق الأمن فيه (حمود الجيدوكا)، وله سجل تجاري ويملك رخصة، تقول العنابية: "إنني برخصتي، وبسجلي التجاري، وأدفع الضريبة إذا لم تحمني الشرطة، فلماذا هي موجودة"(4)، وهذا ما يولد أشكالا من السخرية من هذا الفضاء، فالماخير دُور منظمة "تُفتح تحت إشراف الدولة، التي تدعي من جهة أخرى العفة وتحريم الزنا"(5)، مما يشكل مفارقة ساخرة فاضحة وقد عبّر الحاج كيان عن هذه المفارقة بقوله: "لم أفهم طبيعة هذا التناقض الصارخ. في حين يغلق مجتمعنا على المرأة الإغلاق التام، ويعتبر الاختلاط حراما، يسمح بأن تكون هناك مثل هذه المؤسسات..."(6).

والرقص والغناء من أهم ما يميّز هذا الفضاء سواء كان فردياً مثل غناء علجية الذي ينبعث ما بين الفينة والأخرى في الماخور، "أحبابنا يا عيني، بالروح جاروا علينا.

(1) المصدر نفسه: ص17.

(2) المصدر نفسه: ص54، 55.

(3) المصدر نفسه: ص16.

(4) المصدر نفسه: ص190.

(5) صالح مفقودة: نصوص وأسئلة دراسات في الأدب الجزائري، ص126.

(6) الطاهر وطار: عرس بغل، ص43، 44.

- وأنا وأنا قليلة الوالي" (1).

أو يكون الرقص والغناء جماعياً؛ فغالبا ما تشارك المومسات في الرقص والغناء مع المغني (مثل: علجية مع المغني)؛ "سلم المغني عليها، ثم أمسك بيدها. رفع اللثام إلى فمه، وضرب صاحبيه بمرفقه. تغيّر اللحن بسرعة، وارتفعت عقيرة الرجل والمرأة، دفعة واحدة، وكأنهما استعدا لذلك وقتا طويلا. كانا يذرعان اليهو جيئة وذهابا متكاتفين متفاخزين. التفّ بهما باقي النساء، ولم تمر لحظة، حتى كانت القاعة كلها تردّد معهما، في نبرة مرحة، خالية من أي هم أو أسى: "أرواح أرواح وكى نشوفك نرتاح" (2).

كما يتخذ الرقص والغناء طابعا خاصيا، فيقتصر على العاملين في الماخور فقط (3)، من عمال (باي تونس، حمود الجيدوكا)، ومومسات (العنايية صاحبة الماخور، حياة النفوس، علجية، الوهرانية، وباقي المومسات...)، وهزيين (خاتم)، إضافة إلى الحاج كيان، فالكل يرقص ويغني وهذا الممارسات تطهر نفوسهم وتشعرهم بالاطمئنان والرضى، وتخفف من مشاحناتهم وخصوماتهم، "...شعر الجميع، آخر الأمر، أن شيئا لا مرئيا، في قوة الشمس، أتى، اقتحم أعماقه واستقر. ملأ قلبه بالرضى والاطمئنان والرقّة، واستقر" (4).

وما يثير السخرية أنّ هذا الفضاء يتخذ من الرقص والغناء ملاذا تتشده الشخصيات للهروب من الواقع وضغوطاته وإحباطاته، لكن لفترة وجيزة تماما كالمسكن... وكثيرا ما يشهد الماخور صراعا بين الهزيين لأجل امرأة أو بالأحرى لأجل مومس، مثل: زمردة والعين الزرقاء مع الحاج كيان لأجل العنايية، وخاتم وباباي البوكسور وحمود الجيدوكا لأجل حياة النفوس... الخ، وقد يصل صراعهم إلى حدّ القتل كالحاج كيان الذي قتل زمردة والعين الزرقاء، أو الإهانة والإذلال مثل: إذلال خاتم لباباي البوكسور وحمود الجيدوكا، وهذه الممارسات المرتبطة بفضاء الماخور تسهم في توليد السخرية من

(1) المصدر نفسه: ص37.

(2) المصدر نفسه: ص38.

(3) ينظر المصدر نفسه: ص112، 133.

(4) المصدر نفسه: ص133.

الهزبين الضّعفاء، والسّخرية من سبب عراكمهم وصراعهم (مومس) الذي ينتهي بالقتل في بعض الأوقات...

وما يعزز دلالة السّخرية الفاضحة من خلال هذا الفضاء أنّ الأعراس التي تقام في المواخير بحجّة أعمال خيرية، هي في حقيقة الأمر مبطنّة بهوس جمع المال، والعرس الذي أقامته العنّابيّة في ماخورها؛ بتوجيه من الحاج كيان بحجّة ختان أربعين ولدا من أسر فقيرة، هدفه جمع المال فالعنّابيّة تحاول جمع مال كثير جدًّا، تقول العنّابيّة: "أريد نقودا. نقودا كثيرة جدًّا يا الحاج كيان. أريد أن لا تنقطع عليّ النّقود إطلاقاً"<sup>(1)</sup>، لأجل إنفاقه على عشيقها خاتم، تقول: "...سأملأ جيوبه بالنّقود (...). أنا في حاجة إلى نقود أكثر. إلى مزيد من النّقود. لن تكفيني عشرون عاهرة، ولا عشرون بيتا، لن يكفيني سكّان هذا البلد. ولا جيشها ولا طلبتها، ولا عمّالها. لا أريده يشعر بالحاجة أبدا. أبدا"<sup>(2)</sup>.

وتوجّه دعوات العرس لكثير من الولايات، تقول العنّابيّة: "...ستحضر عتّابة وقسنطينة وسطيف والأغواط والجلفة والأصنام ومليانة. هذه جميعا شاركت في أعراسها، بأجمل البنات اللّاتي كنّ في محليّ، وبكلّ الأعيان الذين كانوا في قبضة يدي"<sup>(3)</sup>، وتأمّر "الحاج كيان" بالإشراف على أمور العرس، تقول: "تولّ كل الأمر. أنا عليّ الإنفاق، وأنت عليك إقامة عرس بغل لم يشهد تاريخ المواخير مثله"<sup>(4)</sup>.

وما يثير السّخرية هو المبالغة في كتابة الدّعوات وإهدار الأموال فيها، يقول "الحاج كيان": "ستكون أوّل دعوة كتابيّة، سأطلب كتابتها بماء الذهب..."<sup>(5)</sup>، وما يثير الضّحك أن تكتب الدّعوات بأربع لغات وهو مجرد احتفال أو عرس مزيف... عرس بغل لا

(1) المصدر نفسه: ص88.

(2) المصدر نفسه: ص86.

(3) المصدر نفسه: ص88،89.

(4) المصدر نفسه: ص90.

(5) المصدر نفسه: ص91.

أكثر... يقول: "يكون الاستدعاء بأربع لغات، الفرنسية والاسبانية والعربية والانكليزية. نرسل منه حتى إلى أوروبا. يجب أن يكون أعظم عرس"<sup>(1)</sup>.

إنّ ما يميّز المومسات في هذا الفضاء، هو "العري- اللامبالاة - الرقص والغناء وجمع المال"<sup>(2)</sup>، والواقع أنّ الماخور ليس مجرد فضاء للعبث واللّهو وحسب... إنّ فضاء للوحدة والشّعور بالنقص والحرمان العاطفي والأسري، رغم أنّ المومسات حقّقن ثراء (العنّابيّة، حياة النفوس...)، وهذا ما يصنع المفارقة السّاخرة التي تولّدت من هذا الفضاء، "إنّ العاهرة في المعهر تعاني الوحدة، رغم عيشها الجماعي بمختلف أشكاله. بدءاً من الحرمان العاطفي إلى حرمان الأمومة، وبالتالي الخوف من المستقبل والمصير المجهول"<sup>(3)</sup>، كما أنّ اشتغالها "في المعهر لا يدلّ على التّحرّر والتّمرد بقدر ما يدلّ على الدّلّ والهوان"<sup>(4)</sup>، وهو ما يكشف عن خلل في المنظومة الاجتماعية.

### 3- رواية الجازية والدراويش

- السّجن:

يعدّ السّجن من أهمّ الأمكنة التي تجرّد الأشخاص من إنسانيّتهم وتحدّ من انطلاقهم وتقيّد حركتهم وتسلب حريّتهم، ف"في السّجن يحرم الإنسان من أبسط حقوقه، وهو حقّه في امتلاك حريّته"<sup>(5)</sup>، وهو "مكان يوحي بالانغلاق والعزلة وحيث لا يجد المسجون بداً من الخلوة إلى النفس"<sup>(6)</sup>، كما أنّه فضاء للاستسلام والخضوع، وفضاء لاجترار الذّكريات واسترجاع الماضي بكلّ تفاصيله، فالطيّب في رواية "الجازية والدراويش" يسترجع ذكرياته الماضية قبل دخوله السّجن، هذه الذكريات المكثّلة بأحداث كثيرة عاشها في القرية، خاصّة بعد مجيء الطّلبة المتطوّعين إليها وعلى رأسهم الطّالب الأحمر وصافية الفتاة

(1) المصدر نفسه: ص 91.

(2) صالح مفقودة: نصوص وأسئلة دراسات في الأدب الجزائري، ص 127.

(3) المرجع نفسه: ص 125، 126.

(4) المرجع نفسه: ص 127.

(5) أسماء شاهين: جماليّات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص 50.

(6) مخلوف عامر: الرواية والتّحوّلات في الجزائر، دط، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 61.

المتحرّرة، ويعيش في حالة من التذمّر واليأس إلى أن تزوره صافية في السّجن فينبعث الأمل في نفسه من جديد، ويساعده على تجاوز ظلمة السّجن وقذارته ومملته...

السّجن بالنّسبة للطّيّب؛ هو مكان لا يفرّق بين الظّالم والمظلوم والجاني والبريء، فقد اتّهم الطّيّب بجريمة لم يرتكبها (قتل الطّالب الأحمر)، بشهادة أهل القرية الذين لا يهمّهم إن كان هو الجاني أم لا؛ لأنّ الإقرار بالجريمة هو دفاع عن الشّرف، وغسل للعار الذي ألحقه الطّالب الأحمر بهم بعد مراقصته للجازية (خطيبة الطّيّب)، في زردة أقيمت في القرية أغضبت الإنس والجن حسب اعتقادهم. يقول السارد: "...السكّان "ظنّوا" أنّ الطّيّب هو القاتل، ما دام أنّ هناك حديثاً جرى بشأن زواجه بالجازية... شهدوا كلّهم أنّه هو القاتل، ورضوا له ذلك. لأنّ القتل في هذا المقام يستوجب الشّرف. ومن ثمّة فهو شرف للقاتل!"<sup>(1)</sup>.

فالسّجن يصنع مفارقة ترشح بالسّخرية وتفضح تضعع القيمة الحقيقية للسّجون، إذ باتت تضمّ الأبرياء والصّالحين رغم أنّها فضاء خاص بالمجرمين والمنحرفين!! والسّجن الذي وضع فيه الطّيّب، عبارة عن حجرة ضيّقة لها رقم (7)، تحتوي على سريرين قذرين، وعلى الجدار المقابل لسرير الطّيّب رُسمت أرقام وصور واللّافت للنظر؛ مجموعة عصي صغيرة كالألفات نقشت بالأظافر على الجدار وهي تمتدّ من الجهة اليمنى للباب وتمضي متتابعة على جدران الحجرة، ثمّ تتوقّف قبل أن تصل إلى الباب كأنّها أوقفت فجأة!"<sup>(2)</sup>، يقول السّجان إنّ صاحبها "مات قبل أن يصل إلى الباب!"<sup>(3)</sup>.

والمثير للسّخرية أن يرتبط مصير السّجين في السّجن بالألفات، فلو تمكّن من الوصول بألفاته إلى الباب لربّما أتيحت له فرصة الخلاص والحرية، يقول الطّيّب: "الفرق بين سجين وسجين هو الوصول إلى الباب أو عدم الوصول. وهو مات قبل أن يصل إلى الباب!"<sup>(4)</sup>، وقد حاول الطّيّب أن يجربّ حظّه في نقش الألفات بأظافره علّها تبلغ به إلى

(1) عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدراويش، ص 89.

(2) المصدر نفسه: ص 08.

(3) المصدر نفسه: ص 18.

(4) المصدر نفسه: ص 18.

الباب لكنّه أيقن بصعوبة ما أزمع عليه، يقول: "لكنّي عجزت عن مواصلة المحاولة. أمتني أصابعي بشكل فظيع. ضيّعت أظفار أصابعي الخمسة ولم أتمم "رقم واحد"! ترى كيف فعل ذلك الذي ملأ هذه الجدران بنقش عميق لا يزول إلا إذا سدّ بالجير؟ إن إرادته من غير شك تفوق إرادة البشر!"<sup>(1)</sup>.

من المبالغات السّاخرة أن يتجاوز هذا الفضاء مفهومه المحدود والضيق ويمتد ليشمل فضاء أوسع مادامت الحرّية داخله أو خارجه محدودة جدّاً، يقول "الشّاعر" رفيق "الطيّب" في السّجن: "إلى أين تذهب؟ ما أنت فيه هو سجن صغير في سجن كبير! المساحة التي هنا أو خارج السّجن متساوية. لا تتوهّم أنّ هنا السّجن وفي مكان آخر الحرّية. كلنا سجناء..."<sup>(2)</sup>.

ويتفق مع هذا المعنى قول الطيّب: "...حاكم السّجن واحد في كلّ مكان. والسّجن واحد في كلّ مكان! ما الفرق بين القرية والسّجن؟ الشّامبيط هناك والحارس هنا..."<sup>(3)</sup>، بل ويشير الطيّب إلى أنّ الحرّية لا تنعدم في السّجن فقط، فالقرية هي أيضاً سجن كبير، لأنّ النّاس تقيدهم العادات والتقاليد والأعراف، والقوانين التي يسهر على تطبيقها الشّامبيط التي تخدم مصلحته وانتهازيته، كل هذا يحدّ من انطلاقهم ويجبرهم على ممارسات وسلوكات معيّنة لا تخرج عن إطار المنظومة الاجتماعيّة للقرية والمصلحيّة للشّامبيط، وهنا تكمن السّخرية.

#### - الدّشرة (القرية):

وهي دشرة نائيّة تتكئ على قمة جبل، بعيدة عن كلّ متطلّبات الحياة، الطّريق إليها وعرة جدّاً، طبيعتها عذراء، وأهلها مسكونون بحبّها، وتمسّكون بها تمسّكا رهيبا، لأنّها تمثل ماضيهم وتاريخهم المجيد، ف "...حياتهم مؤسّسة على ماضٍ سحيق. فكلّ تغيير جذري يستلزم تلغيم الماضي"<sup>(4)</sup>.

(1) المصدر نفسه: ص162.

(2) المصدر نفسه: ص118، 119.

(3) المصدر نفسه: ص09.

(4) المصدر نفسه: ص16.



يقول "الأخضر بن الجبائلي" لابنه "الطيب": "لو أكون في السماء لكفاني أن أغمض عيني لأجد نفسي هنا، في الجبل! أنت وأمثالك لا تفهمون شيئاً لحياتنا... للإنسان جذور تربطه بالأرض كالشجرة. هل يمكن لشجرة أن تحيا بلا جذور؟"، ومن ثمَّ يغدو فضاء الدّشيرة موضوعاً للسّخرية التي ولّدتها المفارقة، فالدّشيرة تفتقر إلى سبل الحياة الرّغيدة ومعزولة عن باقي القرى إذ لا يربطها بها سوى مسلك وعر أودى بحياة العديد من الزوّار، والمسافة التي تفصل بين نهاية الطّريق المعبّدة والدّشيرة، رغم قصرها، أبعد من أيّ مسافة بين نقطة وأخرى في الدّنيا! إنّها تشبه أن تكون مسافة بين زمانين، لا بين مكانين! فهي بمثابة صعود مزدوج، إلى الجبل، وإلى الماضي؟<sup>(1)</sup>، بيدَ أنّ أهلها يرفضون أيّ تغيير أو تجديد يطال حياتهم لانجذابهم للماضي أكثر من المستقبل.

وما يميّز هذه الدّشيرة هو جامع السّبعة (سبعة أولياء صالحين)، "يقال عن الجامع إنّهُ مدفون به سبعة أولياء، لهم من يخلفهم أبد الدهر! كلّما مات سبعة جاء من بعدهم سبعة!"<sup>(2)</sup>، إضافة إلى الدّراويش الذين أضفوا على أنفسهم هالة أسطورية وسلطة استمدّوها من الأولياء الصّالحين، فوّضتهم للتّدخل في كلّ ما يخصّ الدّشيرة وأهلها، ووقع بين السّكّان، غبيّهم وعاقلمهم، شبه اتّفاق على إسناد الكرامة والخوارق للجامع والأولياء والدّراويش"<sup>(3)</sup>، إضافة إلى الجازية/الأسطورة/الحلم، الفتاة الفاتكة الجمال ابنة الشّهيد الذي قتل بألف بندقيّة، التي هام بحبّها كلّ من سمع بها. وكثيراً ما تقام زردة في الدّشيرة تمارس فيها طقوس أسطورية يحضرها الدّراويش وجميع أهل الدّشيرة، "وأغلب السّكّان يعتقدون أنّ الدّعوات الصّالحات لدى أضرحة الأولياء السّبعة تولّد العواقم وتزوّج العوانس... وأنّ من جاء إلى السّبعة بنية سيّئة لن ينجو من نقمة أوليائها"<sup>(4)</sup>.

(1) المصدر نفسه: ص52.

(2) المصدر نفسه: ص53.

(3) المصدر نفسه: ص53.

(4) المصدر نفسه: ص65.

إنّ فضاء الدّشرة بما يحتوي عليه من جامع وأولياء ودرأويش وخوارق... الخ، شكّل صورة ساخرة تستهزئ وتستخف من عقول السّدج والمغفلين لوقوعهم ضحية للدرأويش الذين استطاعوا ترسيخ أوهام وخرافات لا معنى لها في أذهان النّاس..

إنّ السّكّان في الدّشرة يعارضون مشروع الشّامبيط الذي يرمي إلى ترحيلهم إلى قرية جديدة بسبب مشروع بناء السّد، والمشروعان: (القرية الجديدة وبناء السّد) تشرف عليهما شركة أجنبيّة. ويقدر ما أثارا امتعاض السّكّان ورفضهم؛ أثارا سخرية من الشّامبيط الذي يستخفّ بعقولهم ويقدم مصالحه الشّخصيّة على مصالح أهل الدّشرة الراضين للمشروعين؛ فتمسّك بدشرتهم وبماضيهم يمنعهم من الإذعان للشّامبيط من جهة، ومن جهة أخرى لعلمهم "بأنّ الماء لا يمكن أن يتجمّع في سدّ هناك. المياه كلّها تفيض تحت الصّخور في قرارات قصوى. فهو لن ينفع أحدا، بل يضرّ... ولتكون الصّورة أكثر بشاعة، أضاف السّكّان، أنّ هذا السّد إذا بني سوف يكون هاوية ضخمة، قرارها الجفاف! إنّه في نظرهم، سدّ لا لتجميع الماء، ولكن لسدّ الطّريق الوحيد المؤدّي للدّشرة، حيث الجامع الدّائع جامع "السّبعة"<sup>(1)</sup>.

كما يعارض الطّالب الأحمر المتطوّع هذين المشروعين، فقد قام بدراسة شاملة حول السّد والقرية الجديدة، وتبيّن له عدم موافقتها للمعايير المتعارف عليها وبالتالي عدم صلاحيتها.

وتبعث السّخرية من اتّفاق كلّ من السّجن والقرية (الدّشرة) في سلب حرّيّة الأشخاص كل بطريقته الخاصّة، فالسّجن يحدّ من حرّيّة الأفراد ويقيد حركتهم ويمنع انطلاقاتهم، وكذلك القرية (الدّشرة) تحدّ من حرّيّة سلوكات سكّانها، وبذلك نستطيع القول بأنّ السّجن والقرية لا يختلفان في دلالتهما، فالأول يمثّل حيّزا للمشاعر الفرديّة وللموقف الشّخصي، بينما تمثّل الثانية حيّز العلاقات الاجتماعيّة، سواء على مستوى الأسرة أو على مستوى سكّان الدّشرة"<sup>(2)</sup>، كما أنّ القرية تستند إلى مرجعيّة ثقافيّة

(1) المصدر نفسه: ص53.

(2) عبد الحميد بورايو: منطق السّد دراسات في القصّة الجزائريّة الحديثة، ص117.

وتاريخية، "والمتمثلة في القيم التي تقدّس الماضي، وتسلم له مقاليد الحياة الرّاهنة، هذه القيم القروية، التي بقدر ما تمثّل مصدرا للشّعور بالأصالة والانتماء التّاريخي والثّقافي، تعبّر عن غياب للحرية الفرديّة، وقهر لإرادة التّغيير"<sup>(1)</sup>.

ونستجلي دلالة السّخرية من إصباغ هالة أسطوريّة على الدّشرة (القرية)، فكلّ من يعارض إرادة أهل الدّشرة وعاداتها وتقاليدها وأعرافها فمصيره الموت، "وهو موت ينسب فعله للأولياء السّبعة الذين يمثلون حرّاس قيم الحرية"<sup>(2)</sup>، مثل:

- الطّالب الأحمر: الذي زرع الدّشرة لمحاولته فكّ الصّلة بينها وبين الماضي، وبعثها نحو المستقبل مستعينا بالحلم.

- الشّامبيط: لمحاولة تزويج ابنه الذي يدرس في أمريكا بالجازية رغم معارضة أهل الدّشرة.

#### 4- رواية الزّلال

نجد في رواية "الزّلال" العديد من الفضاءات المكانية التي تتضح بملامح ساخرة أو تسهم في توليدها، ومن ذلك نجد:

- المدينة:

للمدينة حضور متميّز ومكثف في رواية "الزّلال"، ولن نبالغ إذا قلنا أنّها تتقاسم البطولة مع عبد المجيد بو الأرواح بطل الرواية<sup>(3)</sup>. إنّها مدينة قسنطينة بجسورها وأحيائها وطرقاتها ومقاهيها ومطاعمها وأضرحتها ومنشأتها... الخ، يتمّ انتقال البطل بين أمكنتها بشكل منظمّ محتويًا تفاصيلها وبعضها من معالمها الجغرافيّة.

ما يميّز هذه المدينة أنّ حاسّة الشّم تُستثار فيها بين الفينة والأخرى؛ فالرّوائح طاغية في الأماكن والفضاءات المختلفة لهذا المكان. يقول بو الأرواح: "حاسّة الشّم، تطغى على باقي

(1) المرجع نفسه: ص123.

(2) المرجع نفسه: ص124.

(3) ينظر مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دط، دار القصبه للنشر، الجزائر، دت، ص45.

الحواس، في قسنطينة، في كل خطوة، وفي كل التفاتة، وفي كل نفس، تبرز رائحة متميِّزة، صارخة الشَّخصيَّة، تقدِّم نفسها لأعصاب وقلب المرء"<sup>(1)</sup>.

إنَّ السَّارد يدرك أنَّ للرائحة علاقة وطيدة بالمكان، وهي التي تستفزُّ الإنسان سلبا أو إيجابا فترتفع بفضلها درجة حضور المكان هذه. وهي التي تضطرُّ خياله إلى الارتداد إلى بعض ما ألفه أو عاشه فيه من نشاطات وتجارب. لأنَّ الرِّوائِح بعض من معالم المكان..."<sup>(2)</sup>.

والرِّوائِح مختلفة ومختلطة، منها المقبولة (رائحة المأكولات: أدمغة مشويَّة، فلفل مقلي، بيض مسلوق، كباب، ملوخيَّة، بطاطس مسلوق، كفتة، قشور ثمر الصِّبَّار،... الخ وروائح أخرى مثل رائحة عطر،... الخ)، ومنها المقرِّزة التي تنفر منها النَّفوس (رائحة الآباط، رائحة أقدام نتنة، رائحة بول...)، وعادة ما يتمُّ الجمع بين الرِّوائِح المتناقضة والمتنافرة فيتشكَّل مشهد ساخر يستخف من وضع المدينة الرَّاهن، إذ طرأ عليها تغيير كبير حتَّى باتت مسخا غريبا يجمع بين الكثير من المتناقضات، وهذا ما لم يعهده بو الأرواح قبل ستَّة عشرة سنة مضت.

ويتواتر الجمع بين المتناقضات إلى أن يغدو ملمحا يسترعي الانتباه والاهتمام. يقول السَّارد: "واجهته قافلة من الرِّوائِح، استنشقت رائحة أدمغة مشويَّة، ثمَّ رائحة قشور ثمر الصِّبَّار، ثمَّ رائحة بول، ثمَّ رائحة عقاقير كيميائيَّة، ثمَّ رائحة عطر، ثمَّ رائحة آباط ثمَّ رائحة أقدام نتنة"<sup>(3)</sup>. ويقول بو الأرواح: "قويت روائح المأكولات، عندما اقترب من شارع المهدي منبعثة من اليمين إلى جانب رائحة البول. أدمغة مشويَّة. فلفل مقلي. بيض مسلوق، كباب. ملوخيَّة. بطاطس مسلوق. كفتة. بول شائط"<sup>(4)</sup>، وقد أسهمت هذه المتناقضات في توالد صور ساخرة تستغرب احتواء هذا الحيِّز لكلِّ تلك المتناقضات.

(1) الطَّاهر وطَّار: الزَّلزال، ص9.

(2) عبد الصَّمَد زايد: المكان في الرِّواية العربيَّة - الصُّورة والدَّلالة، ط1، دار محمَّد علي للنَّشر، تونس، 2003، ص247.

(3) الطَّاهر وطَّار: الزَّلزال، ص70.

(4) المصدر نفسه: ص72.

يطال هذا التناقض الأصوات أيضا، فهي تجتمع لتشكّل سنفونيّة غريبة ولحنا نشازا، إنّها خليط غير متجانس: أغاني متنوّعة بطبوع مختلفة (الفرقاني، أم كلثوم، عيسى جرموني، فريد الأطرش)، ومواعظ دينيّة، وأخبار... واختلافها يوّلّد السّخرية من هذا التناقض الذي اجتمع في هذا المكان المحدود؛ تماما كالرّوائح المختلطة؛ يقول بو الأرواح: "الفرقاني من هنا. إلى جانبه أم كلثوم. يقابلهما حديث ديني في الإذاعة، إلى جانبه عيسى جرموني، بعده فريد الأطرش. في الوسط صوت يردّد: هنا لندن، الرّوائح من كلّ لون تعبق" (1).

المدينة تغيّرت ولم تبق كسابق عهدها، تشوّهت ووجهها الحقيقي اختفى؛ يقول بالباي: "قسنطينة الحقيقيّة انتهت، أقول زلزلت زلزالها. لم يبق من أهلها أحد كما كان. أين قسنطينة بالباي وبالفنون وبن جلول وبن تشيكو وبن كرامة؟ زلزلت زلزالها. زلزلت زلزالها وحلّ محلّها قسنطينة بوفنارة وبو الشعير وبولفول وبوطمّين وبو كل الحيوانات والنبّاتات" (2).

وتكمن السّخرية في استحضار بعض الألقاب الدّخيلة على مدينة قسنطينة وتوجيهها توجيهها ساخرا، ولا تستثني الألفاظ المرتبطة بالحيوانات أو النّباتات، لأنّ ما يناسبها هو فضاء الرّيف وليس فضاء المدينة...

والبطل يستعرض صورتين متناقضتين لمدينة قسنطينة ويقابل بينهما: المدينة في عهد الاستعمار والمدينة في عهد الاستقلال. يقول بو الأرواح: "لم يبق من الحياة السّابقة إلاّ الآثار.. هدموا عالما وأقاموا آخر. داسوا فوق عنق روح قسنطينة، وراحوا يضغطون، وها هم يضغطون أكثر فوق صخرتها" (3)، إنّ هذه الرّواية تقترح "عالمين متناقضين. وضعتهما جنبا إلى جنب واجتهدت لتقديمهما على نحو ساخر متطرّف فغالت في تمجيد أحدهما. وأمّعت

(1) المصدر نفسه: ص98.

(2) المصدر نفسه: ص28.

(3) المصدر نفسه: ص39.

في ذمّ الثّاني وتشويبه. وحجّتها في ذلك أنّ هذه الرّؤية ليست رؤيتها بل رؤية الشّيخ بو الأرواح ولا بدّ من أن تكون كذلك حتّى تطيب السّخرية وتكتمل"<sup>(1)</sup>.

وكثيرا ما يقابل "بو الأرواح" بين المدينة في العهدين (الاستعمار والاستقلال) ليبرز أوجه الاختلاف والثّباين بينهما، معتمدا على السّخرية التي تتكئ على المفارقة والمبالغة والتّصوير السّاخر.

يستغرب بو الأرواح ويتعجّب من ازدحام الطّرقاات واكتظاظ الشّوارع بالمارة المندفعين في كلّ الاتجاهات وفي كلّ الأوقات؛ يتعجّب ثمّ يستفهم، وهما تعجّب واستفهام مبطنان بالسّخرية من هذا الوضع الذي لم يألّفه في السّابق والذي شوّه وجه المدينة القديم: "كأنّما هم في يوم الحشر! ما دهى هؤلاء النّاس حتّى يتدافعوا هكذا، في حركة عشوائيّة، نازلين، صاعدين، مقبلين مدبرين، خفافا، ثقالا، في هذا الحرّ"<sup>(2)</sup>. ثمّ يقابل بين هذا الوضع وبين وضع الطّرقاات والشّوارع في الماضي ليبرز أوجه المفارقة بين العهدين. يقول: "المدينة انقلبت رأسا على عقب. زمن الفرنسيين، كانت هادئة. هادئة بشكل ملفت للنّظر. تدب الحياة فيها مع مطلع النّهار، رويدا رويدا، وتزدهر بين العاشرة ومنتصف النّهار، ثمّ تخفت فجأة، حتّى السّاعة الثّالثة، لتستأنف تصاعدها، حتّى تشتد بين الخامسة والتّاسعة عندما يغادر التّلاميذ المدارس والثّانويّات والمعاهد، وتتألّق الأنوار، وتتطلق العطور، من الغادات الأوروبيّات والإسرائيليّات اللّائي يملأن الشّوارع، كالحوريات، بهجة وحبورا"<sup>(3)</sup>. وهذه التّفاصيل اليوميّة التي كانت المدينة مسرحها تُظهر حنين بو الأرواح إلى المكان في زمن غير هذا الزّمن، إنّهُ الزمن القديم (في الماضي). وتبرز تعبيراته تعلقه به، واحتقاره لكلّ مظاهر الحياة الجديدة في المدينة، في عهد الاستقلال كما تفوح من هذا الموقف رائحة السّخرية منها.

(1) عبد الصّمد زايد: المكان في الرّواية العربيّة، ص 235.

(2) الطّاهر وطّار: الزّلزال، ص 11، 12.

(3) المصدر نفسه: ص 12.

إنّه يحنّ إلى المدينة القديمة وإلى كلّ مظاهرها المألوفة التي تعبق بنسمات تلك الفترة؛ يقول: "هنا كان الحب والغرام والحبور والمرح يشعّ من عيون الغاديات الأروبيّات والإسرائيليّات، هنا ما كانت تتقطع روائح عطر الياسمين وعطر حلم الدّهب وعطر اللّبان"<sup>(1)</sup>.

يصرّ البطل على إظهار الأسباب التي أحدثت هذا الاختلال (من وجهة نظره) بين الفينة والأخرى، ويحصرها في ظاهرة النّزوح الريفي، واقتحام مظاهر الحياة الرّيفيّة للمدينة، ممّا أدّى إلى مسخها وتشويهها، يقول: "لقد أقاموا في كلّ شبر من المدينة الحياة التي كانوا يحبّونها في قراهم وبواديهم. لقد أسّسوا في كلّ ركن من قسنطينة. قرية أو دشرة. إنّهُ لا علاقة لأحد منهم بالآخر، سوى البيع والشّراء، ولا يضير أحدهم. أن يمارس حياة قريته، سواء هما أو في أيّ مكان آخر. كل ما يحيط بهؤلاء، من مظاهر عظيمة وعزّة مدينة قسنطينة، شكليّ بالنّسبة لهم"<sup>(2)</sup>.

ويمعن البطل في السّخرية من النّازحين من القرى والأرياف والبوادي واحتقارهم حين يبالغ في تشويه الحقائق، يقول: "تركوا قراهم وبواديهم، واقتحموا المدينة، يملأونها حتى لم يبق فيها متنفّس، حتى الهواء امتصّوه، ولم يتركوا في الجو إلاّ رائحة أباطهم"<sup>(3)</sup>، ممّا يضيف أجواء عجائبيّة على المدينة المَسخّ الغريبة عن سابق عهدها.

ويتساءل بو الارواح بسخرية واستخفاف من هؤلاء النّازحين إلى المدينة، مشكّكا في الهدف من كفاهم وحريهم ضدّ المستعمر: "تري من أجل أيّ شيء كافح هؤلاء النّاس؟ أمن أجل أن يتركوا قراهم، وجبالهم، ويتكدّسوا في قسنطينة؟"<sup>(4)</sup>.

إنّ المقابلة بين العهدين هي شغله الشّاغل، إذ كانت استراتيجيّته تهدف إلى ترجيح الكفّة لصالح الحياة في ظلّ المستعمر، والسّخرية من مظاهر الحياة الجديدة والمبالغة

---

(1) المصدر نفسه: ص35.

(2) المصدر نفسه: ص57.

(3) المصدر نفسه: ص14.

(4) المصدر نفسه: ص40.

وتضخيم الصّورة، وتصوير المدينة في حالة مأساوية، تمهيدا لإقناع نفسه وغيره من القسطنطينيين الأحرار بالزلزال؛ الذي يعدّه حلاً جذرياً لإنقاذ المدينة المسكينة المغتصبة.

أثناء حديثه عن المدينة يصرّ على إبراز صور متناقضة تصنع مفارقة ساخرة وتحاول أن تظهر أوجه الاختلاف الكبيرة بين المدينة القديمة والمدينة الجديدة أو بالأحرى المدينة في عهد الاستعمار والمدينة في عهد الاستقلال، وهو يميل دوماً إلى حيث تنتمي طبقاته الإقطاعية الاستغلالية بسلطتها ونفوذها ومالها وخدمها.

ويتحايل السّارد على القارئ ويعمد إلى لغة الأرقام ليضفي مصداقيةً تمعن في السّخرية من الوضع الرّاهن وتؤيد موقف بو الأرواح و تعزّز تقبّل رأيه؛ يقول شيخ حضري ممتعضاً ومحتجاً على ما آلت إليه حال المدينة: "ضاقت المدينة، يا ربّي سيدي ضاقت. خمسا مئة ألف ساكن، عوض مائة وخمسين ألفاً، في عهد الاستعمار. نصف مليون يا ربّي سيدي. نصف مليون برمتّه"<sup>(1)</sup>. ويقول بالباي: "الشّقة التي كانت تأوي عائلة أضحت تأوي عدّة عائلات..أسر الفرنسيين كانت لا تتعدّى الثلاثة أو الأربعة أفراد على أقصى تقدير، أمّا أسر بني عمك، فلا أقل من تسعة وعشرة"<sup>(2)</sup>، ويقول بو الأرواح: "المساكن ممتلئة. الشّقة التي كانت تؤوي عائلة أضحت تؤوي عدّة عائلات.."<sup>(3)</sup>، ويستمرّ في مبالغاته وتهويلاته: "المدينة تغيّرت. المدينة فاضت بالبشر. نصف مليون على صخرة"<sup>(4)</sup>، يشير إلى هذه التناقضات للسّخرية من الوضع الرّاهن وللتّفيس عمّا يضطرم في نفسه من مشاعر حاقدة. إنّ بو الأرواح يتعجّب من كلّ التّغييرات التي قضت على وجه مدينة قسطنطينة القديم، ويسخر باستمرار من كلّ مظاهر الحياة الجديدة في هذه المدينة المسخ.

- المقهى:

تستقطب المقاهي العديد من الفئات الاجتماعية، وهي ملتقى لأماكن متعدّدة قدم منها الوافدون إلى المقهى وانتهت بهم إلى هذا المكان (المقهى)، وهي "من الأماكن الشعبيّة

(1) المصدر نفسه: ص14.

(2) المصدر نفسه: ص27، 28.

(3) المصدر نفسه: ص34.

(4) المصدر نفسه: ص20.



التي يقصدها النَّاس لتَمْضيَّة الوقت والتَّرويح عن النَّفس"<sup>(1)</sup>. و أيضا لاحتساء المشروبات التي من أهمَّها القهوة و الشاي...الخ

والمقهى من الأماكن التي شدَّت انتباه بو الأرواح أثناء تجواله في شوارع مدينة قسنطينة، لقد لاحظ بو الأرواح اختلالا لم يشهد مثله من قبل، آثار استغرابه من جهة واستنكاره من جهة أخرى، فعمد إلى المقابلة بين المقاهي في عهد الاستعمار والمقاهي في عهد الاستقلال متحرِّرا على الحالة الأولى وساخرا من الثَّانية، يقول: "كانت الأمور لا تختلط مثل هذا الاختلاط، مقهى مرتَّبة بنجمتين أو ثلاث، أو قاعة شاي يجلس فيها شاب أو شابة يتغازلان، وشيخ يقرأ في مصحف، وآخر يذكر الله بسبحته، إلى جانب بائع بيض أو شيء من هذا القبيل، إلى جانب صاحب الملايين، إلى جانب الفقير المعدم، كان النَّاس يحافظون على الأقل، على الحدود الفاصلة بينهم، مقتنعين بأنَّ الله عزَّ وجل خلق النَّاس درجات ومراتب"<sup>(2)</sup>.

والبطل هنا يجمع بين المتناقضات ويركِّز على الثَّنائيات الضدِّية، ويثير قضية الفضيلة والرَّذيلة، والمقدَّس والمدنَّس<sup>(3)</sup>، فيتشكَّل مشهد ساخر لهذا الفضاء الذي فقد خصوصيَّته وتألَّقه وتحوَّل إلى فضاء يقصده كل من هبَّ ودب.

مقهى "البهجة" - مثلا - كان في السَّابق وكر المثقِّفين "لا يشعر الغريب الذي يدخله إلا والتَّادل يقف عند رأسه هامسا:

- ثمن مشروبك مدفوع.

- ومن دفعه؟!

- قسنطيني حريأبى أن يعلن عن نفسه"<sup>(4)</sup>.

وما يثير السَّخرية أنَّ هذا الفضاء (المقهى/المكان) ضمن فضاء كلي أكبر (مدينة قسنطينة) فقد تميَّزه وبهجته التي لم يبق منها غير لافطة "لا تزال تعلن "البهجة"، والطلَّاء

(1) أسماء شاهين: جماليَّات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ص61.

(2) الطَّاهر وطَّار: الرُّزْزال، ص194، 195.

(3) ينظر إدريس بوديبة: الرُّؤية والبنية في روايات الطَّاهر وطَّار، ص185.

(4) الطَّاهر وطَّار: الرُّزْزال، ص39.

متحلّل، ودقّات الحجر تتبعث من الدّاخل قويّة، بدل صوت فريد الأطرش المناسب: "بساط الدّاخل قويّة، الرّيح جميل ومريح"<sup>(1)</sup>.

#### - المطعم:

شهد مطعم "بالباي" أزهى أيّامه في عهد الاستعمار، كان يؤمّه عليه القوم من الآغوات والباشوات والمشائخ. وكبار القوم، وأصحاب الأرض والأغنام والجاه... يستتكر بو الاروح التّغيّر الذي طرأ عليه في عهد الاستقلال، فقد اختفت مظاهر التّرف والبدخ وتحولّ إلى مطعم وضيع، يصفه قائلاً: "طلاء الجدران ذائب إلى درجة فقد معها لونه، المقاعد اختفت وحلّت محلّها مصاطب خشبيّة متداعية، والمناضد المستديرة، حلّت محلّها رفوف زنكيّة على الجدران"<sup>(2)</sup>، إنّ هذا التّصوير السّاخر للمطعم يومئى إلى التّغيير الذي شوّه المكان وانتزع منه تألقه ونجوميّته.

عندما جلس بوالارواح ببذلته الصّيفية الأنيقة وحذائه الأسود اللّماع داخل هذا المطعم الحقيّر والمتهالك، استغرب صاحب المطعم (بالباي) لأنّ المكان لا يناسب أمثال بو الارواح، فروّاده من البسطاء والفقراء وهو لا يليق بهذا الشّيخ الأنيق الوقور الذي جلس "إلى جانب هؤلاء المتسخين، من باعة ثمرة الصّبّار، وحمّالين، ونشّالين، ومعيني سائقي الشّاحنات، وصنّاع المقاهي الرّديئة"<sup>(3)</sup>، وما يدعو للسّخرية أكثر هي الوجبات الرّديئة التي صارت تقدّم في هذا المكان: "قطعة خبز، بظلفة مقلّاة منذ يومين، أو بيضة مسلوقة منذ أسبوع، أو بكأس لبن حامض، مخلوط بالدّقيق"<sup>(4)</sup>.

#### - النّزل:

(1) المصدر نفسه: ص39.

(2) المصدر نفسه: ص23.

(3) المصدر نفسه: ص24.

(4) المصدر نفسه: ص24.

من الأماكن التي صادفها بو الأرواح أثناء تجواله في مدينة قسنطينة "نزل فرنسا"، يقول عنه: "نزل فرنسا، يفغر فاه، دون أن يقول شيئاً عن حقيقته، هل مازال على عهد: نزل فرنسا، أم تحوّل إلى نزل للفئران والبق" (1).

اسم النّزل يشي بما كان عليه في السابق من فخامة ومجد، ويستبعد بو الأرواح أن يحافظ النّزل على مكانته السابقة، لذلك يكتفي بالتساؤل عن حاله وهو تساؤل متبوع بسخرية لاذعة، فربّما تحوّل هذا النّزل إلى وكر للفئران والبق... كل شيء ممكن بل يكاد يراهن على ذلك، لأنّه في مدينة مشوّهة، مسخ... تسودها المتناقضات.

## 5- رواية الحلزون العنيد

- المسجد:

يعدّ المسجد من أبرز المعالم الدّينيّة والحضاريّة، ويتميّز بقداسته وهيئته لارتباطه بأهمّ العبادات (الصّلاة). والمسجد في رواية "الحلزون العنيد" فضاء منبوذ؛ فالبطل يرفض بعض معالمه (المئذنة)، والسّخرية من هذا الفضاء نستجليها من خلال تعليقاته ووجهات نظره المبتوثة في عدّة مواضع في الرواية، إنّ هذا الفضاء يسهم في تشكيل السّخرية لكن من وجهة نظر البطل.

يبوح البطل في مواضع مختلفة بعلاقته المهترئة بالدّين، وأنّه لا يعيره أدنى اهتمام لأنّ إخلاصه للدّولة يمنعه من الإيمان بالله، يقول: "أنا من الإخلاص للدّولة بحيث لا يسعني الإيمان بالله" (2)، ويقول: "إنّ إخلاصي للدّولة هو من التّفاني بحيث لا مجال معه للإيمان" (3)... الخ

لذلك نرصد علاقة عدائيّة بين البطل وبين هذا المكان، وما يثير السّخرية ويحدث المفارقة والغرابة تبرّعه لبناء المسجد رغم عدم تديّنه، يقول: "وإذا كانت تكاليف الجامع الجديد تحضر ذهني فذلك لأنني تبرّعت بالمال من أجل بنائه. وهو ما فعل جميع سكّان

(1) المصدر نفسه: ص22، 23.

(2) رشيد بوجدرّة: الحلزون العنيد، ص23.

(3) المصدر نفسه ص29.

الحارة. لم يكن يسعني أن أرفض. بل ولقد كنت قدوة. أظهرت حماسا كيما يحسن رؤسائي بي الظن. إذ إن جميع جرائد المدينة نشرت قائمة أسماء المتبرعين الأكارم. تبخّرت كل مدخّراتي"<sup>(1)</sup>. وتبرّعه بجميع مدخّراته للمسجد لم يكن بدافع ديني بل كان بدافع المباهاة وتحسين صورته أمام رؤسائه وغير ذلك من المنافع الشّخصيّة...

ليس هذا فحسب، بل ويسرّ للمؤدّن بانشغاله عن الإيمان بالله بالإخلاص للدّولة، لكنّ المؤدّن يعدّ الأمر مجرد مزحة ونكته، خاصّة بعد تبرّعه بمبالغ هامة لبناء المسجد، يقول: "لقد قلت له بوضوح إنّ إخلاصي للدّولة يمنعني عن الإيمان بالله. لم يأخذ بكلامي مأخذ الجد. بل اعتبره مزاحا، وأنا صاحب نكته. مع كلّ المال الذي تبرّعت به لبناء الجامع!"<sup>(2)</sup>.

كثيرا ما يستخفّ البطل - في هذه الرواية - بالمئذنة أو الصّومعة، وفي العديد من المواضع يسخر منها مشيرا إلى عدم استساغته لها، ويصرّح مرارا بلا جدواها وبضرورة الاستغناء عنها لأنّ مضخّات الصّوت تؤدّي وظيفتها، يقول بنبرة ساخرة من المسجد الجديد: "وله صومعة. ودرج يفضي إليها. لكنّهما غير مجديين إذ إن مضخّات الصّوت تبتّ صوت المؤدّن. لم تعد الصّوامع تنفع"<sup>(3)</sup>. ويقول أيضا: "الحق أنّ الصّومعة زائدة عن الحاجة، بما أنّ مضخّات الصّوت تبلغ البعيد وتكفي لنشر كلمة الله في الأثير اللازوردي"<sup>(4)</sup>، فالماذن من وجهة نظره؛ غير نافعة وغير مجدية وزائدة عن الحاجة...

ويتوقّع الاستغناء عنها في المستقبل مع تطوّر السّمعيّات، يقول: "...المستقبل للجوامع التي بلا صوامع"<sup>(5)</sup>، وقوله: "فأمّا كون مساجد الغد سوف تخلو من المآذن. فهذا - مع ازدهار تقنيّة السّمعيّات - أمر مؤكّد"<sup>(6)</sup>.

(1) المصدر نفسه: ص32.

(2) المصدر نفسه: ص53.

(3) المصدر نفسه: ص29.

(4) المصدر نفسه: ص53.

(5) المصدر نفسه: ص31.

(6) المصدر نفسه: ص29.

ويواصل البطل رفضه للمآذن في المساجد متوسلاً بالسّخرية والتّهكّم بها، ولا يكتفي بذلك بل ينتقل إلى الإدانة حيث يعدّ بناءها تذبذبا يحمّل مسؤوليته للمهندسين المعماريين الذين تنقصهم البصيرة، والأجدى الالتفات إلى مركز إبادة الجرذان وتدعيمه أكثر. يقول: "وبينما تصرف الملايين في بناء مساجد ذات مآذن لا جدوى منها، لا يجد مركز إبادة الجرذان اهتماما من أحد" (1).

ومكمن السّخرية هنا أنّ البطل يربط بين ميزانيّة مركز إبادة الجرذان وبناء المآذن، ويحرّز في نفسه أن تُصرف الأموال على بناء المآذن، ويصرفُ النّظر عن كلّ المشاريع الأخرى التي تُصرف فيها أموال طائلة وهي لا تمتّ بصلة للإرث الحضاري وليست ذات منفعة كبيرة، يقول: "لكن الأجدى أن تبني الجوامع دون صوامع كيما تكبر ميزانيّة مركز إبادة الجرذان" (2) "...الخ

بعد عرضه لوجهات نظره المستفزة المشحونة بالسّخرية والاستخفاف بهذا الإرث الديني والحضاري العريق، يراوغ ويتكلّف العدول عمّا تفوّه به، ويعتزم شطب كل أقواله المتعلقة بالمئذنة...، يقول: "كل هذه الفقرة تشطب. لا يجدر بموظّف مثالي أن يكون بمثل هذا الظنّ السيّء. هناك سوء تفاهم" (3)، ويقول أيضا: "دون أدنى سخرية. الأفضل شطبها. وإلا ظنّ النّاس أنّي أمزح في غير موضع" (4).

إنّ البطل يتعمّد السّخرية من هذا الفضاء والاستخفاف به، متضلعا بمركز إبادة الجرذان لدعمه بالمال وإحاطته بالاهتمام...

#### - مكان العمل:

مركز إبادة الجرذان هو من الأمكنة المرغوب فيها بالنّسبة لبطل رواية "الحلزون العنيد"، يمارس البطل فيه هوايته المتعلقة بإيجاد طريقة للقضاء على الجرذان، لأنّه مكلف بإبادة خمسة ملايين جرذ منتشرة في المدينة، وما يثير السّخرية تَعوُّده على جرذان

(1) المصدر نفسه: ص 80.

(2) المصدر نفسه: ص 29.

(3) المصدر نفسه: ص 29.

(4) المصدر نفسه: ص 53.

المخبر وانعقاد ألفة بينه وبينها ، فلم يعد يطيق فراقها ولا التّخلّص منها. يقول: " في الظّهيرة ، لا أخرج للغداء. أقفل باب المختبر ، وأمكث فيه مستمتعا. محدّقا ساعات في القوارض. وهي تجوب المتاهات (... ) إنّ النّدم ليتملّكني في تلك اللّحظات. وتحزنني الحرب التي أشنّها على هذه الحيوانات الموهوبة جدّا" (1).

إنّه يستمتع برؤيتها وهي تجري وتتسابق في مسارات معقّدة أجهد نفسه في تشكيّلها لها. يقول: " تستحوذني الرّأفة عند فترة الاستراحة. وأنا أراها مستغرقة في ألعابها المسالمة وسباقاتها الموهوسة (... ) إنّ ما يزيد في رأفتي على هذه الحيوانات كوني أصنع لها لعبا بنفسي. مستعينا بسلك حديدي" (2).

وهنا نلمس دلالة ساخرة ، فلفظة "الرّأفة" لا تناسب هذا الحيوان الفتاك القاتل ، والأمر نفسه يقال عن "النّدم" الذي يتملّك البطل ، فهو لا يناسب المهمّة التي كُلف بها وهي إبادة الجرذان التي تشكّل خطرا على السكّان والميناء وقناة الغاز.... الخ

ومن المفارقات السّاخرة أن يتحوّل المخبر إلى فضاء للتّسلية والاستمتاع بالجرذان وهي تجري وتتسابق ، رغم أنّ الهدف الرّئيس هو البحث عن طريقة للتّخلّص منها.

الغريب أن يتعلّق البطل بجرذان تجاربه في قبو بيته أكثر من جرذان المخبر ، وما يشكّل السّخرية هو أنسنته لجرذان المخبر إذ ينسب إليها صفات إنسانيّة ، يقول: "إنّني في الواقع أفضل إنجاز تجربتي في مختبر المركز. جرذانه أقلّ تعلّقا بي" (3).

وفي مكان العمل يمارس البطل سلطته على الموظّفين ، ونظرا لصرامته لا يجرؤون على جداله أو مخالفته ، وما يثير السّخرية هي الحواجز التي يضعها فوق مكتبه لتفصل بينه وبين زوّاره القلائل ، حتّى يبقى محافظا دوما على هيئته ووقاره ، ويسمّي هذه الحواجز جهازا ، وهو روزنامة ضخمة بين قاموسين ، يقول: "كان أوّل ما فعلت حالما دخلت مكّتي ، هو أن قمت بتركيب جهازي: بيني وبين زائريّ القلائل ، أضع روزنامة ضخمة بين قاموسين.

(1) المصدر نفسه: ص18.

(2) المصدر نفسه: ص18.

(3) المصدر نفسه: ص27.

أحدهما في علم الحيوان. والثاني لغوي"<sup>(1)</sup>. وهذه الطريقة مدروسة بعناية. يقول: "هذه الطريقة في المحافظة على المسافات تجعلهم أكثر إيجازا. روزنامتي تضيّعهم، فهم لا يعرّضون أنفسهم للفرجة ولا يظهرون فزعهم. وبفضل هذه القطعة من الكرتون الموضوعة على حافة مكتبي، مضغوطة بين قاموسين، لا يسعهم أن يتفحصوني، وفي الوقت ذاته، يحافظون على وقارهم. لكل مقامه. هكذا أضع حدودا للألفة"<sup>(2)</sup>.

ما يثير التّعجب أنّ البطل مولع بنظافة مكان عمله ويفرض ممارسات غريبة على رواد مكتبه، وهي في الواقع ممارسات ترمي إلى السّخرية منهم والاستخفاف بهم، إذ يأمرهم بمسح نعالهم على الحصير ولو كان الجو حارا حرصا على نظافة المكان. يقول: "على الذين يحظون بامتياز الدّخول إلى مكتبي أن يمسحوا نعالهم فوق حصير الألياف اللدنة. حتى لو كان اليوم قائظا. هكذا تعمّ النظافة"<sup>(3)</sup>.

إنّ هذا الفضاء (مركز إبادة الجرذان) بكلّ ما يحتوي عليه من أحداث وشخصيات (المدير، الموظّفين) وأحياء (الجرذان) وجمادات (المكتب... الخ، يسهم في توليد صور ساخرة تظهر بصورة جليّة حيناً وخفيّة ضمنية حيناً آخر فتحتاج إلى تتبّع تفاصيل الدّلالة للوصول إلى المعاني السّاخرة.

#### - الميناء:

هذا الفضاء المكاني هو أحد المنشآت التي كُلف البطل بحمايتها من خطر الجرذان الذي يهددها ويهدّد المدينة برمّتها، نرصد علاقة حميمة بين البطل والميناء؛ فهو من الأمكنة التي يفتح لها قلب البطل لتأثيرها العميق في نفسه، لكن ما يفضي بنا إلى تلمس معاني السّخرية أنّ البطل لم يسبق له أن زاره ولم يره إطلاقا بل يتخيّله فحسب،

(1) المصدر نفسه: ص40.

(2) المصدر نفسه: ص40، 41.

(3) المصدر نفسه: ص13.

يقول: "للميناء تأثيره في نفسي. أنا لم أزره بتاتا، بل أتصوّره. يكفيني العلم بوجوده"<sup>(1)</sup>، ويقول: "أبدا. ما رأته عيناى ولا وطأته قدماى. يكفيني تخيّلُه"<sup>(2)</sup>.

وما يعزز ويعمق هذه الدلالات السّاحرة والمفضية بدورها إلى الاستغراب والتّعجب أنّ مكوثه في المدينة سببه الميناء، ولولاه لرحل إلى الرّيف عند أخته. يقول: "فلولا الميناء، لتركت المدينة منذ زمن طويل. لأستقرّ عند أختي في الرّيف"<sup>(3)</sup>، ويقول أيضا: "رغم كرهى للسّفَر، لولا وجود الميناء، لرحلت للاستقرار في الرّيف، عند أختي"<sup>(4)</sup>.

من المفارقات السّاحرة أن يصف البطل الميناء وهو يجهل صورته الحقيقيّة، لأنّه لم يره ولم تطأه قدماه بتاتا. يقول: "الميناء رسم أزرق مخربش بهياكل ورافعات. أبدا. ما رأته عيناى ولا وطأته قدماى. يكفيني تخيّلُه"<sup>(5)</sup>.

إنّ هذا الفضاء يسهم في توليد السّخرية من البطل الذي لا يهّمه شكل الميناء الحقيقي والواقعي بقدر ما يهّمه وجوده، وهو ينقل صورة عامّة نابعة من مخيلته المغرمة بهذا المنشأ؛ وهذا ما يثير السّخرية والتّعجب معا.

---

(1) المصدر نفسه: ص 59.

(2) المصدر نفسه: ص 14.

(3) المصدر نفسه: ص 14.

(4) المصدر نفسه: ص 59، 60.

(5) المصدر نفسه: ص 14.





خاتمة

## خاتمة:

إنّ البحث في موضوع السّخرية وتتبع آليات تشكّلها في الرواية الجزائريّة يطول ويطول لأنّه موضوع متشعب الأطراف، مائع يصعب الإمساك بكلّ تلايبه، ممتد في الزّمان والمكان عبر علاقات الحضور والغياب للشّخصيات السّاخرة حينما المسخور منها حيناً آخر...

والرواية الجزائريّة كغيرها من الروايات العربيّة نرصد حضور السّخرية فيها كثيفاً في بعضها شحيحاً في بعضها الآخر، وصريحا في بعض النّصوص وخفياً في نصوص أخرى يتطلّب استجلاؤه ذهننا متوقّداً ووعياً معرفياً ومهارة في الغوص في دلالات الألفاظ التي تتساق مع معناها المعجمي أو يحدّد السياق مراميها بقصدية من المؤلّف أم لا.

بعد دراسة موضوع السّخرية في الرواية الجزائريّة من خلال بعض النّماذج الروائيّة المنتقاة ومقاربتها من النّاحية الفنيّة، تمّ التوصل إلى جملة من النّتائج من بينها:

- بعد عرض مفهوم السّخرية بالاعتماد على المعاجم والموسوعات العربيّة والغربيّة والكتب التّراثيّة، اتّضح أنّ السّخرية مرتبطة بمفاهيم أخرى: الفكاهة، التّهكّم، الهزء، الهجاء، الضّحك... ورغم ما يوحي به ظاهرها من تداخل بينها فهي تتميز باستقلاليّتها عن بعضها وتتضوي تحت مفهوم السّخرية في أحيان كثيرة.

- إنّ مفهوم السّخرية وجد منذ القديم وارتبط بالشّعور والنّثر معا، ووجد عند العرب كما وجد عند الغرب، وإذا تمعنا فيما حملته المصنّفات القديمة نعثر على نماذج كثيرة متناثرة في مختلف العصور الأدبية: في الأدب الجاهلي وأدب صدر الإسلام والأدب الأموي والعبّاسي والأندلسي... إلى غاية الجزائري الحديث، وفي الأدب الغربي بداية من سقراط إلى غاية العصر الحديث.

- وتجدد الإشارة إلى أن الكتب القديمة أغفلت مصطلح السخرية ووظفت مصطلحات أخرى مثل: الفكاهة والهزل...
- السخرية لا تقتصر على الضحك والتّهكّم فقط فقد ترتبط بألفاظ أخرى مثل: الهزء والمزاح والمفارقة والاحتقار والقهقهة ...الخ والسيّاق هو الذي يحدّد ما إذا كانت هذه الألفاظ ذات حمولات دلاليّة ساخرة أم لا.
- مثلما ترتبط السخرية باللفظ المتّفق دلاليًا معها ترتبط بالإشارات أو العلامات والتعبيرات الجسديّة الدّالة عليها، التي تقترن بمعجم السخرية أو أحد مرادفاتها، أو بقرينة يحدّد السيّاق ارتباطها بالسخرية.
- السخرية تستوعب مختلف الأساليب البلاغيّة مثل: الاستفهام، المبالغة، التّكرار. فقد تخرج هذه الأساليب إلى معنى السخرية وكثيرا ما يحدّد السيّاق هذا المعنى.
- تتشكّل السخرية عن طريق استدعاء النّصوص الغائبة وإقحامها في النّص الحاضر عن طريق الامتصاص أو الاجترار... فيتولّد النّص الساخر، وهذا ما يسمّى بتقنيّة التّناس، وتعدّد أشكال المناصات فقد تكون دينية أو تراثيّة (أمثال شعبيّة، أغاني شعبيّة، أحداث تاريخيّة...الخ) أو اجتماعيّة أو معرفيّة...الخ.
- اكتتفت السخرية مختلف الإبداعات الأدبيّة ولا يكاد يخلو عمل أدبي منها خاصّة جنس الرّواية. وقد امتدّت إلى فنون أخرى كالكاريكاتير والغناء إضافة إلى الحركات والتّعبير الجسديّة.
- تتجسّد السخرية من خلال الصّور والمشاهد الكاريكاتريّة الأدبيّة الضّاحكة وكذلك الهازئة والمتهكّمة. وهي لا ترتبط بما هو رديء وقبيح وحسب فحتّى الجمال لا تستبعده.
- السخرية هي عمليّة اختراق للغة وإعادة تشكيّلها من جديد (المفارقة..).
- السخرية في العمل الأدبي قد تكون صريحة (مباشرة) أو خفيّة (غير مباشرة)، وأغلبها يحتاج إلى تأويل وتفكيك للنّص للوصول إلى الدّلالة الساخرة.

- للسّخرية طرفان: السّاخر والمسخور منه، وقد يتحوّل السّاخر إلى مسخور منه، والمسخور منه إلى ساخر في نفس العمل الأدبي (الروائي).
- الكتابة السّاخرة تسعى إلى تقويض الكتابة النّمطية التّقليديّة والتّمردّ عليها، وتسعى إلى تحقيق متعة الكتابة.
- إختلاف الخلفيّات الفكرية والأدبية للأديب يؤدّي إلى تباين تمثّلاتها في العمل الأدبي. إذ يختلف توظيف السّخرية من أديب إلى آخر بحسب ثقافة ووعي ولغة كلّ أديب.
- براعة تشكيل السّخرية يتشارك فيها المبدع والمتلقي.
- تفسير وتأويل النّص السّاخر هو وظيفة القارئ، هذا الأخير الذي تختلف درجة تلقيه للعمل السّاخر وطريقة تعامله معه.
- السّخرية تتطلّب ذهنًا متوقّدًا وقدرًا من الذّكاء وقدرة على التّمعن والتأمّل في الأثر السّاخر.
- السّخرية توظّف اللّغة العاميّة المبتذلة (السّب والشتم والمسوخ... أو العنف اللّفظي)، وفي هذا إثراء وتنوع للّغة.
- السّخرية لها دور في تطويع اللّغة وتجديدها ومن ثمّ إثرائها وتطويرها.
- السّخرية تهيبّ القارئ لإعادة استنطاق النّص والانفتاح على تأويلات واحتمالات كثيرة.
- السّخرية تمكّننا من إعادة قراءة جديدة للتراث.
- تسعى السّخرية إلى تقويض مختلف القواعد المتعارف عليها. وهي تعمد إلى التّجاوز والتّخطي وكسر ما هو مألوف.
- السّخرية تسعى إلى التّوجّه بالعمل الأدبي (الرواية) نحو آفاق إبداعية جديدة، وخلق أنماط وأشكال تجريبية مختلفة.
- السّخرية تركّز على القيم الجماليّة كما تركّز على القيم الأخلاقيّة والفكرية.
- السّخرية تعبّر عن مشاعر الرّفص والاستنكار والاستهجان سواء تعلق الأمر بالأخلاق أو السلوكيات أو الأفكار...
- السّخرية تتعمّد أن تصدم أفق انتظار القارئ، وتصيبه بالدّهشة والخيبة (المفاجأة).

- هدفها إظهار العيوب ومواطن النقص والشذوذ والانحراف وتبيان ما هو سوي، وهي ترمي إلى الإصلاح والتقويم.

- أغلب النصوص السردية السّاحرة تظهر الشّخصيّات سواء أكانت رئيسة أم ثانويّة ونامية أم مسطّحة مستلبة ترزح تحت وطأة واقع يصارع آمالها وطموحاتها.

- ولها دور مهم في تعرية الواقع وفضح ما فيه من تناقضات وسلبيّات.

- السّخرية تجعل الرّواية أكثر استيعابا للواقع المعيش.

- وقد كانت السّخرية أداة طيعة في أيدي الرّوائيين لإبراز ما اعترى المجتمع من تناقضات وصدّامات وأزمات ومشاكل اجتماعية (في الفترة التي عبّرت عنها الرّوايات المدروسة):

فرواية نوار اللّوز تعمد إلى السّخرية لأجل إظهار المفارقات الكبيرة في المجتمع وتفضح ما اعتراه بعد الاستقلال من فساد وأمراض اجتماعيّة مختلفة: كالبيروقراطية وانتشار البطالة والسّرقة والتّهريب والفقير... وإسناد الأمر إلى الخونة الذين استولوا على مناصب مهمّة، وهي مفارقات كبيرة تحوّل بموجبها الخائن إلى مؤتمن والحقير إلى سيّد على حدّ تعبير الأستاذ شايف عكاشة، والمجاهد إلى عنصر خطير يهدّد مصالح الدّولة ...

وفي رواية الزلزال كانت السّخرية أداة لفضح الإقطاع وتمسّكه بماضيه وفضح الاستغلال والطّبقيّة وفساد تلك الطّبقة وجرائمها واعتمادها على الدّين للوصول إلى مآربها وعدم تقبّلها للاختيارات الشّعبيّة والتّحولات الجديدة في المجتمع والحياة الشّعبيّة.

أمّا رواية عرس بغل فهي تصوّر عالما صغيرا (الماخور) الذي هو انعكاس للعالم الكبير، وما فيه من صراعات وأزمات تنتهي إلى فراغ وشعور بالخواء، فالقوي يأكل الضّعيف والشّخصيّات مهزومة وتعيّسة ومستلبة تنتظر لحظة الانفراج والخروج من مأزقها، وهي سخرية من واقع البلاد المتأزّم وتأمّله حلولا لا جدوى منها.

أمّا رواية الجازية والدراويش فهي تسخر من سلطة الدّراويش المستمدة من الأولياء الصّالحين وهي سلطة تعتمد على الإيهام ومحاولة ترسيخ عقد الخوف والامتثال لكل ما يريدون ويعتقدون والجازية هي رمز للجزائر والشّخصيات الأكثر حضورا في الرّواية هم الطامعون فيها، والسّخرية استهدفتهم جميعا ماعدا عايد، فالأحمر يمثل الاتجاه

الاشتراكي والشامبيط وابنه يمثلان الاتجاه الليبرالي والطيب يمثل الاتجاه الأصولي المتزمت، وعايد هو الاتجاه الوطني الذي يحتضن البلاد ويحاول أن يقودها إلى بر الأمان. أمّا رواية الحلزون العنيد فهي تفضح الواقع وتجردّه من كل المساحيق وتصور مجتمعا متخلفا يعاني من أزمات ومشاكل كثيرة، تتناول شخصية بيروقراطي صغير بسخرية واستهزاء فهو مريض نفسيًا ومعقد... وتسخر من العلاقات الاجتماعية البائسة ومن الأمراض المتفشية من محاباة وفراغ ونفاق اجتماعي وتسلب أنثوي بدل التسلب الذكوري. وفي الأخير آمل أن تكون هذه الدراسة قد استوعبت بعضا من جوانب ظاهرة السخرية، وأجابت على التساؤلات التي طرحت في بداية هذه الدراسة، وتكون حافزا لدراسات أخرى تثير أسئلة أخرى وتجيب عنها في دراسات تتعقب تجليات السخرية في الرواية الجزائرية في حقبة وفترات زمنية أخرى. والله ولي التوفيق.

# المملخصات



## الملخص باللغة العربية

يعالج هذا البحث ظاهرة السخرية في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة فنيّة، من خلال تقصي دلالات فعل السخرية وجماليّة تأثيره على القارئ حسب ما أدلى به تفاعل الشخصيّات ببعضها وباللغة وبالمكان والزّمان والسّياق، وتتجلى هذه الدّراسة الفنيّة من خلال المباحث النّظرية والأخرى التطبيقية التي غاص فيها البحث وحاول استيفاء متطلباتها؛ فقد حاول أن يكشف عن هذه الظّاهرة الأدبيّة تحقيقا لرسالة الأدب في الإمتاع والتعبير والتّغيير؛ ولذلك تطرق في تمهيده النّظري إلى مفاهيم السّخرية وتجليّات خطاباتها في الثقافتين العربيّة والغربيّة مرورا بالمدلولين اللّغوي والاصطلاحي في كتب التراث ومعاجم اللغة وموسوعات المصطلح الغربيّة والعربيّة، كما تفصّل في مرادفات هذا المصطلح من مثل: الهزء والضحك والمفارقة، ومكث طويلا مع محاولة الإحاطة ببلاغة السخرية في لفظها وفي تعابيرها في الرواية الجزائريّة من خلال مباحث: الاستفهام والمبالغة والتكرار، ومرورا أيضا بآليات السخرية في الرواية الجزائريّة، سواء من خلال التناسل بمختلف أنواعه ومستوياته أم المحاكاة الساخرة والتّصوير الكاريكاتيري للسخرية والمفارقة الساخرة والمفاجأة في وعلاقتها بالسخرية أم من خلال مباحث: العنف اللفظي والسخرية، الحوار والسخرية، الشخصيات الروائيّة والسخرية، الفضاء المكاني والسخرية، الزمن الرّوائي و السخرية، وانتهاء بالسخرية في العتبات النصية. هذه الأخيرة التي تم التركيز فيها على ما هو علامة لسانية وتم ترك بقية العلامات الأخرى. وهذه العتبة هي العنوان حيث تلمس البحث دلالات السخرية في عناوين النصوص الروائيّة التي تم اختيارها من المدونة السردية الجزائرية سواء أكانت عناوين رئيسية أم عناوين فرعية .

## المخلص باللغة الإنجليزية

### Abstract

This research, an artistic study, deals with irony in the modern Algerian novel. It investigates the dimensions of the irony act and the aesthetics of its effect on the reader through the interaction of the characters, with each other and with place, time and context. The research consists of theoretical and practical chapters that aimed to cover the issues required for the investigation, by attempting to expose the use of irony as a literary means of expression and alteration. Accordingly, the theoretical part, after giving the ordinary meaning and the technical meaning of irony in the classical books and dictionaries of language and in the Arabic and Western encyclopedias of terminology, presented the notions of irony and the realisation of its discourse in the Arabic and Western cultures. It also exposed in detail synonyms of irony like sarcasm, laughter, and paradox, and delved into the rhetoric of irony and the ways of its expression in the Algerian novel, such as interrogation, hyperbole, and repetition, while overviewing the mechanisms of irony in the Algerian novel, including intertextuality (with its various kinds), sarcastic imitation, the caricaturing of irony, sarcastic paradox and their relationship with irony, as well as through the covering of issues like verbal violence and irony, dialogue and the novel, characters and irony, space in the novel and irony, time in the novel and irony, and finally, irony in the textual thresholds. The latter focused on the linguistic sign compared with the other signs. Such thresholds are the title, as the research has attempted to investigate the dimensions of irony in the titles of novels that have been analysed as in a corpus chosen from Algerian novels, be they main titles or subtitles.

## الملخص باللغة الفرنسية

### Résumé

Cette recherche, une étude artistique, traite de l'ironie dans le roman algérien moderne. Il étudie les dimensions de l'acte d'ironie et l'esthétique de son effet sur le lecteur à travers l'interaction des personnages, entre eux et avec le lieu, le temps et le contexte. Le reserach se compose de chapitres et théoriques qui visaient à travaux pratiques couvrir les questions nécessaires à l'enquête, en essayant d'exposer l'ironie comme un moyen d'expression littéraire et l'altération. En conséquence, la partie théorique, après avoir donné le sens ordinaire et le sens technique d'ironie dans les livres classiques et des dictionnaires de langue et dans les encyclopédies arabes et occidentales de la terminologie, a présenté les notions d'ironie et la réalisation de son discours en arabe et Wetsern cultures. Il a également exposé dans sysnonyms détail de l'ironie comme le sarcasme, le rire, et paradox, et a puisé dans la rhétorique de l'ironie et les moyens de son expression dans le roman algérien, comme l'interrogation, l'hyperbole et la répétition, tout en Donnant sur les meachanisms d'ironie dans le roman algérien, y compris intertextualité (avec ses différents types), l'imitation sracastic, la caricature d'ironie, le paradoxe sarcastique et leur relation avec l'ironie, ainsi que par l'coevring des questions telles que la violence verbale et de l'ironie, le dialogue et le roman, les personnages et l'ironie, l'espace dans le roman et l'ironie, le temps dans le roman et l'ironie, enfin l'ironie dans les seuils textuels. Ce dernier s'est concentré sur le signe lingusitique par rapport aux autres signes. Ces seuils sont le titre, que la recherche a tenté d'enquêter sur les dimensions de l'ironie dans les titres des romans qui ont été analysés comme dans un corpus choisi parmi les romans algériens, ils être des titres principaux ou des sous-titres.

## قائمة المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم رواية ورش عن نافع

## المصادر (الأعمال الروائية):

- 01- رشيد بوجدره: الحلزون العنيد، تر: هشام القروي، ط 02، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، ANEP، الجزائر، 2002.
- 02- الطاهر وطّار: الزلزال، ط 03، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دت.
- 03- الطاهر وطّار: رواية عرس بغل، د ط، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.
- 04- عبد الحميد بن هدوقة: الجازية والدرأويش، ط 02، دار الآداب، الجزائر، 1991.
- 05- واسيني الأعرج: نوار اللوز، ط 02، ورد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية - دمشق، 2007.

## المعاجم والموسوعات:

- 01- ابن فارس (أبو الحسن أحمد): معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج 04، د ط، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، دت.
- 02- ابن منظور: لسان العرب، دط، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت، 1988.
- 03- ابن منظور: لسان العرب، ط 6، دار صادر، بيروت، 1997.
- 04- أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي، ط 07، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1991.
- 05- إميل يعقوب وآخرون: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، عربي - إنكليزي - فرنسي، ط 1، دار العلم للملايين، 1987.

- 06- بول آرون وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمّود، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، دت.
- 07- جان فرونسوا دورتيه: معجم العلوم الإنسانية، تر: جورج كتورة، ط 02، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد)، بيروت لبنان، دت.
- 08- جيور عبد الثور: المعجم الأدبي، ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1984.
- 09- د.سي ميوميك: المفارقة - موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مج04، ط01، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993.
- 10- الزبيدي (محمد مرتضى الحسيني): تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الكريم العزباوي، ج11، دط، مطبعة حكومة الكويت، 1972.
- 11- الزمخشري (جار الله محمود بن عمر): أساس البلاغة، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت - لبنان، دت.
- 12- الزمخشري: الكشاف عن غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تصحيح مصطفى حسين أحمد، ج 01، ط 03، دار الكتاب العربي، بيروت لبنان، 1987.
- 13- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، د ط، دار الكتاب اللبناني، بيروت- لبنان، 1985.
- 14- سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2001.
- 15- عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2009.
- 16- عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج1، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1984.
- 17- عبد المنعم الحفني: الموسوعة الصوفيّة، ط5، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2006.

- 18- الفيروز أبادي (مجد الدين محمد بن يعقوب): القاموس المحيط، ضبط وتوثيق: يوسف الشيخ محمد البقاعي، دط، دار الفكر، بيروت- لبنان، 1999.
- 19- مجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الوسيط، (إشراف شعبان عبد العاطي عطية و آخرين)، ج1، ط4، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة - مصر، 2004.
- 20- نبيل راغب: موسوعة الإبداع الأدبي، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر- لوجمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1996.
- 21- هتشنسون: معجم الأفكار والأعلام، تر: خليل راشد الجيوسي، مراجعة وتدقيق: رانية نادر، ط01، دار الفارابي، بيروت- لبنان، 2007.
- 22- يوسف خياط: معجم المصطلحات العلميّة والفنيّة، دط، مج4، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت، دت.

### المراجع العربيّة والمترجمة:

- 01- إبراهيم المازني: حصاد الهشيم، دط، دار الشروق، القاهرة - مصر، 1976.
- 02- ابن أبي الأصعب: تحرير التعبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: محمد حفني شرف، طبعة لجنة إحياء التراث الإسلامي المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، إشراف: محمد توفيق عويضة، الجمهورية العربية المتحدة، دت.
- 03- ابن الأثير (نجم الدين أحمد بن إسماعيل): جواهر الكنز - تلخيص كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة، تح: محمود زغلول سلام، دط، منشأة المعارف، الاسكندرية مصر، دت.
- 04- ابن المعتز (عبد الله أمير المؤمنين العباسي): كتاب البديع، اعتناء أغناطيوس كراتشكوفسكي، ط03، دار المسيرة، بيروت - لبنان، 1982.
- 05- ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، دط، المطبعة الأميريّة بولاق، القاهرة - مصر، 1273 هـ.
- 06- ابن خلدون عبد الرحمن: مقدّمة ابن خلدون، تح: علي عبد الواحد وايفي، ج2، ط2، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 2006.

- 07- ابن رشيق القيرواني ( أبو علي الحسن): العمدة في محاسن الشعر و نقده ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد ، ج 02 ، ط 03 ، مطبعة السعادة بمصر، 1963.
- 08- ابن رشيق القيرواني أبو علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ط4، دار الجيل، بيروت - لبنان، دت.
- 09- ابن فارس: الصحابي في فقه اللغة العربية ومسائلها و سنن العرب في كلامها، تصحيح: أحمد حسن بسج، ط 01، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، 1997.
- 10- ابن قتيبة الدينوري (أبو عبد الله بن مسلم): عيون الأخبار، ج01، ط 02، دار الكتب المصرية، القاهرة - مصر، 1996.
- 11- أبو هلال العسكري (الحسن بن عبد الله بن سهل): كتاب الصناعتين، تح: محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط 01، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة - مصر، 1952.
- 12- أحسن مزدور: مقارنة سيميائية في قراءة الشعر والرواية، دط، مكتبة الآداب، القاهرة، 2005.
- 13- أحمد عبد المجيد خليفة: فن الفكاهة والسخرية عند شعراء مصر المملوكية، دط، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، دت.
- 14- إدريس بوديبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطّار، دط، الطباعة الشعبيّة للجيش، الجزائر، 2007.
- 15- أسماء شاهين: جماليّات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، 2001.
- 16- الأصمعي (أبو سعيد عبد الملك بن قريب): الأصمعيّات، تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط 05، بيروت- لبنان، دت.
- 17- التلي بن الشيخ: منطلقات التّفكير في الأدب الشّعبي الجزائري، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.



- 18- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان، ط2، دار مكتبة الهلال، بيروت- لبنان، 1419هـ.
- 19- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): كتاب الحيوان، تح: محمد باسل عيون السود، ج 03، ط 02، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، 2003.
- 20- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البخلاء، د ط، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، 1980.
- 21- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تح: محمد عبد السلام هارون، ج 01، ط 07، مطبعة الخانجي، القاهرة - مصر، 1998.
- 22- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): كتاب الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ج 06، ط 02، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة - مصر، 1967.
- 23- جان جاك لوسيركل: عنف اللغة، تر: محمد بدوي، ط 01، المنظمة العربية للترجمة، بيروت - لبنان، المعهد العالي العربي للترجمة، الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت - لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب الأقصى، 2005.
- 24- الجرجاني (عبد القاهر): أسرار البلاغة، تح: محمد الفاضلي، ط 02، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، 1999.
- 25- جمال مبارك: التناس وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر، د ط، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، دت.
- 26- الجوزي (عبد الرحمن): تحقيق: محمد الصبّاغ، ط5، المكتب الإسلامي، دمشق- بيروت، 1981.
- 27- جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، دت.
- 28- حافيظ إسماعيلي علوي: لغة الخطاب السّاخر مقارنة تداولية حجاجية، أبحاث في الفكاهة والسّخرية، الورشة الأولى، فريق البّحث الفكاهة والسّخرية في الأدب والثّقافة،

- جامعة ابن زهر كلية الآداب والعلوم الإنسانية أكادير، ط01، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، الرباط، 2008.
- 29- حسن بحراوي: بنية الشّكل الروائي (الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة)، ط1، المركز الثّقافي العربي، بيروت- لبنان، الدّار البيضاء- المغرب، 1990.
- 30- حميد لحميداني: بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ط3، المركز الثّقافي العربي للطباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت- لبنان، الدّار البيضاء- المغرب، 2000.
- 31- خالد سليمان: المفارقة والأدب، ط01، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 1999.
- 32- الخطيب القزويني (جلال الدين محمد): التلخيص في علوم البلاغة، ضبط وشرح: عبد الرحمن البرقوقي، د ط، دار الفكر العربي، بيروت-لبنان، د ت.
- 33- د.سي ميومك المفارقة وصفاتها، تر: عبد الواحد لؤلؤة، د ط، دار المأمون، بغداد العراق، 1977.
- 34- د.سي ميوميك: المفارقة وصفاتها - موسوعة المصطلح النقدي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مج04، ط01، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، 1993.
- 35- رابح العوبي: فن السّخرية في أدب الجاحظ من خلال كتاب "التّربيع والتّدوير" و"البخلاء" و"الحيوان"، ط1، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1989.
- 36- رابح لعوبي: فن السّخرية في أدب الجاحظ من خلال كتاب "التّربيع والتّدوير" و"البخلاء" و"الحيوان"، ط1، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، 1989.
- 37- رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، دط، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، 1987.
- 38- زهير مبارك: السّخرية في الرواية العربيّة، ط1، مركز الرواية العربيّة للنّشر والتّوزيع، تونس، د ت.
- 39- سراج الدين محمد: الفكاهة في الشعر العربي، النوادر والطرائف، د ط، دار الراتب الجامعيّة، بيروت - لبنان، د ت.

- 40- سعد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافى (من البنيوية إلى التشرحية، نظرية وتطبيق)، ط 06، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء - المغرب، وبيروت - لبنان، 2006.
- 41- سعد بوفلاحة: دراسات في الأدب الجاهلي - النشأة والتطور والفنون والخصائص، د ط، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، 2006.
- 42- سعيد يقطين: الرواية والتراث السردى - من أجل وعي جديد بالتراث، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.
- 43- سمير المرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دط، الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دت.
- 44- سها عبد الستار السطوحى: السخرية في الأدب العربى الحديث "عبد العزيز البشرى نموذجاً"، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007.
- 45- سوزان عكاري: السخرية في مسرح أنطوان غندور، دط، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس - لبنان، 1991.
- 46- سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دط، مهرجان القراءة للجميع، سلسلة مكتبة الأسرة، مصر، 2004.
- 47- شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضحك، سلسلة عالم المعرفة الكويتية، ع289، يناير 2003.
- 48- الشاهد البوشيخي: مصطلحات نقدية وبلاغية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، ط2، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، 1995.
- 49- شوقي ضيف: الفكاهة في مصر، د ط، دار الهلال، القاهرة - مصر، دت.
- 50- شوقي ضيف: الفكاهة في مصر، سلسلة إقرأ، ط3، دار المعارف، مصر، دت.
- 51- شوقي محمد المعاملي: الاتجاه الساخر في أدب الشدياق، دط، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
- 52- الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، د ط، دار الجنوب للنشر، دت.

- 53- صالح مفقودة: نصوص وأسئلة دراسات في الأدب الجزائري، ط1، اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، 2002.
- 54- عبد الحميد الحسامي: النقد السياسي في المثل الشعبي -دراسة في ضوء النقد الثقافي، ط1، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان -الأردن، 2012.
- 55- عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، د ط، دارالقصبة للنشر، الجزائر، 2007.
- 56- عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسات في القصّة الجزائرية الحديثة، دط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.
- 57- عبد الحميد عقّار: الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب، ط01، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000.
- 58- عبد الحميد محمّد جیده: الهجاء عند ابن الرومي، دط، المكتب العالمي للطباعة والنشر، بيروت، 1974.
- 59- عبد الصمّد زايد: المكان في الرواية العربيّة - الصورة والدلالة، ط1، دار محمّد علي للنشر، تونس، 2003.
- 60- عبد العاطي كيوان: الفكاهة والسخرية عند حافظ إبراهيم، ط01، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1997.
- 61- عبد العزيز عتيق: في البلاغة العربية علم المعاني- البيان- البديع، د ط، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان، دت.
- 62- عبد الغني العطري: أدبنا الضاحك، دط، دار النهار للنشر، بيروت- لبنان، 1970.
- 63- عبد الفتاح عوض: في الأدب الأسباني السخرية في روايات بايستير دراسة لغويّة سيكولوجيّة، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، مصر، 2001.
- 64- عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرواية، بحث في تقنيات السرد، د ط، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع 240، الكويت، سبتمبر 1998.

- 65- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ دراسة تطبيقية، د ط، موفم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000.
- 66- العلوي (يحي بن حمزة): كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج 03، د ط، مطبعة المقتطف، القاهرة - مصر، 1914.
- 67- علي البوجديدي: السخرية في أدب علي الدوّعاجي تجلياتها ووظائفها، ط1، الأطلسية للنشر، تونس، 2010.
- 68- علي جعفر العلاق: الدلالة المرئية لقراءات في شعرية القصيدة الحديثة، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان - الأردن، 2002.
- 69- عمر أبو النّصر: تغريبة بني هلال ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة، ط1، د لرعمر أبو النّصر وشركاه، بيروت - لبنان، 1971.
- 70- عمرو فهمي: الكاريكاتير الفن المشاغب تاريخه ومدارسه، ط1، مكتبة الدّار العربية للكتاب، مصر، د ت.
- 71- عيسى علي العاكوب، علي سعد الشتيوي: الكافي في علوم البلاغة العربية المعاني - البيان - البديع، د ط، الجامعة المفتوحة، 1993.
- 72- فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، بيروت، 1992.
- 73- فضل حسن عبّاس: البلاغة فنونها وأفنانها علم المعاني، ط4، دار الفرقان للنشر والتوزيع، 1997.
- 74- قدامة بن جعفر (أبو الفرج): نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمّد عبد المنعم خفاجي، د ط، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، د ت.
- 75- قدامة بن جعفر (أبو الفرج): نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، د ط، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، د ت.
- 76- قدامة بن جعفر: نقد النثر، تحقيق: طه حسين بك وعبد الحميد العبادي، د ط، المطبعة الأميرية بولاق، القاهرة - مصر، 1941.

- 77- المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد): الكامل في اللغة والأدب، تح: محمد أبو الفضا إبراهيم، ج 02، د ط، المكتبة العصرية، بيروت - لبنان، 2004.
- 78- المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد): الكامل في اللغة والأدب، ج 1، د ط، الدار النموذجية، المكتبة العصرية، 2004.
- 79- محمد الزموري: شعرية السخرية في القصّة القصيرة الوظائف التداولية للخطاب، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والأدب - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - مكناس، مطبعة آنفو - برانت، فاس، 2007.
- 80- محمد بن قاسم ناصر بوحجام: السخرية في الأدب الجزائري الحديث 1925-1962م، ط 1، جمعية التراث، غرداية - الجزائر، 2004.
- 81- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ط 1، ج 3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990.
- 82- محمد حسين: الهجاء والهجاءون في الجاهلية، ط 1، المطبعة النموذجية، مصر، دت.
- 83- محمد عبد المنعم خفاجي: تاريخ الأدب في العصر الأموي، د ط، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، 1978.
- 84- محمد عزّام: شعرية الخطاب السردية، د ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- 85- محمد مفتاح: دينامية النص - تنظير وإنجاز، د ط، المركز الثقافي العربي بيروت - لبنان، الدار البيضاء - المغرب، 1987.
- 86- محي الدين شيخ زادة الحاشية على تفسير القاضي البيضاوي، تصحيح محمد عبد القادر شاهين، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط 01، 1999، ج 04.
- 87- مختار نويوات: البلاغة العربية في ضوء البلاغات المعاصرة بين البلاغتين الفرنسية والعربية، د ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2013.
- 88- مخلوف عامر: الرواية والتحوّلات في الجزائر، د ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

- 89- مراد عبد الرحمن مبروك: بناء الزّمن في الرّواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجاً (1967- 1994)، دط، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، 1998.
- 90- مرشد أحمد: البنية والدّلالة، في روايات ابراهيم نصر الله، د ط، المؤسسة العربيّة للدراسات، بيروت- لبنان، 2005.
- 91- مسلم بن الحجاج: صحيح مسلم بشرح الإمام النووي، ج13، ط1، المطبعة المصريّة بالأزهر، القاهرة - مصر، 1930
- 92- مصطفى فاسي: دراسات في الرّواية الجزائريّة، دط، دار القصبه للنّشر، الجزائر، دت.
- 93- مها حسن القصرآوي: الزّمن في الرّواية العربيّة، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، بيروت، دار الفارس للنّشر والتّوزيع، عمّان - الأردن، 2004.
- 94- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنّشر والتّوزيع، القاهرة- باريس، دت.
- 95- ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث أمل دنقل، سعدي يوسف، محمود درويش نموذجاً، ط1، المؤسسة العربيّة للدراسات والنّشر، الأردن، 2002.
- 96- ناهضة عبد السّتار: بنية الزّمن في القصص الصّوفيّة، المكوّنات، والوظائف، والتّقنيّات، دراسة، دط، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003.
- 97- نبيلة إبراهيم: أشكال التّعبير في الأدب الشعبي، ط3، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، دت.
- 98- نجلاء علي حسين الوقاد: بناء المفارقة في فن المقامات عند بديع الزمان الهمداني والحريري، دراسة أسلوبية، د ط، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006.
- 99- نعمان محمد أمين طه: السخرية في الأدب العربي، حتى نهاية القرن الرابع الهجري، ط1، دار التوفيقيّة للطباعة بالأزهر، القاهرة مصر، 1978.
- 100- التّووي: الأربعين النوويّة في الأحاديث الصّحيحة النّبوية، مراجعة: شعبة توعية الجاليات بالزلفي، د ط، دت.

101- هنري برغسون: الضحك، تر: علي مقلد، ط02، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 2007.

102- واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.

103- واسيني الأعرج: الطاهر وطار تجربة الكتابة الواقعية - الرواية نموذجا، دراسة نقدية، د ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

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

### الرسائل الجامعية:

01- أحمد داود عبد خليفة: المفارقة في قصص زكريا تامر، إشراف: هاني العمدة، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2004.

02- خير الدين قاسم محمد سعيد العبادي: السخرية في شعر بشار بن برد، إشراف: منتصر عبد القادر الغضنفر، رسالة ماجستير، جامعة الوصل، 2005.

03- سعاد بالرحمون: السخرية في الرواية العربية، بحث لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف محمد الدغمومي، جامعة محمد الخامس كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 2003-2004.

04- شعيب بن أحمد الغزالي: أساليب السخرية في البلاغة العربية دراسة تحليلية تطبيقية، رسالة ماجستير، إشراف: عبد العظيم إبراهيم المطعني، جامعة أم القرى كلية اللغة العربية قسم البلاغة والتقد، 1414هـ.

05- شقرون غوتي: الأغنية البدوية الثورية بين فترتي الثورة والاستقلال "1954-1962" منطقة وادي الشولي - نموذجا - جمع ودراسة، إشراف: شايف عكاشة وسعيد محمد، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم الثقافة الشعبية، جامعة أبي بكر باقايد، تلمسان، 2004-2005.



06- يوسف محمد البلقاسمي: التّهمك في أدب الجاحظ، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة عين شمس، القاهرة، 1962.

### المجلات والدوريات:

- 01- مجلة أبحاث اليرموك، مج9، ع02، جامعة اليرموك، إربد - الأردن، 1991.
- 02- مجلّة التّبيين، جمعية الجاحظية، ع33، الجزائر، 2009.
- 03- مجلّة العلوم الإنسانية، مج1، ع41، جامعة قسنطينة، جوان2014.
- 04- مجلّة المشكاة، ع23، المغرب، س6، 1996.
- 05- مجلة الموقف الأدبي، ع374، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.
- 06- مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع3، مركز جيل البحث العلمي، نوفمبر 2014.
- 07- مجلّة فصول، مج7، ع3 - 4، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، سبتمبر 1987.
- 08- مجلة فكر و نقد، المغرب، ع35، السنة الرابعة، 2001.
- 09- مجلّة مسارات، ع2، مديرية الثقافة، الجلفة، 2008.
- 10- مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، ع03، المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف ميلة، جوان 2016 .

### أعمال الملتقيات المطبوعة:

- 01- بلقاسم دفة: علم السيمياء والعنوان في النّص الأدبي، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل السيمياء والنّص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000 .
- 02- شادية شقرون: سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح) للشّاعر د عبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأوّل السيمياء والنّص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2000.
- 03- عبد الناصر مباركيّة: الجازية والدراويش بين التّراث السّردّي، الرؤية وجماليّة المكان، الملتقى الوطني الثّاني "عبد الحميد بن هدوقة"، مديرية الثقافة لولاية برج بو عريريج، برج بو عريريج، 3، 4 نوفمبر 1998.

04- هائل محمد الطالب: سيميائية اللغة والتكنيك الروائي في رواية الزلزال (لقطة الجسر أنموذجا)، مجلة الأثر، عدد خاص بأشغال الملتقى الدولي الخامس في تحليل الخطاب "الخطاب الروائي عند الطاهر وطار"، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، يومي 23 و24 فيفري 2011.

### المواقع الإلكترونية:

01- <http://anfasse.org>

02- <http://www.awu-dam.org/mokifadaby/374/mokf374-022.htm>

03- <http://www.Goodreads.com>



الموضوع .....	رقم الصفحة
الإهداء .....	
مقدمة .....	أ - د
مدخل: مفاهيم السّخرية وتجليّات خطاباتها في الثقافتين العربيّة والغربيّة.....	08
1 - مدلول مصطلح "السّخرية" Irony.....	09
-1 - المدلول اللّغوي لـ "السّخرية".....	09
-2 - السّخرية في معاجم الأفكار والموسوعات (العربية والغربية).....	12
-3 - المفهوم الاصطلاحي لـ "السّخرية".....	13
2 - السّخرية وعلاقتها بمرادفاتها.....	16
-1 - الفكاهة: Humour.....	16
-2 - التّهكم: Raillerie.....	19
-3 - الهزاء: Moquerie.....	24
-4 - الهجاء: satire.....	26
-5 - علاقة السّخرية بالضحك.....	28
-6 - علاقة السّخرية بالمفارقة.....	31
3 - السّخرية في المصادر العربية القديمة.....	36
4 - السّخرية عند المحدثين من العرب.....	43
5 - السّخرية في الدّراسات الغربية.....	47
6 - ضروب السّخرية .....	51
الفصل الأول: بلاغة السّخرية في الرواية الجزائريّة .....	53
1 - تواتر معجم السّخرية ومرادفاتها.....	54
-1 - معجم السّخرية.....	54
-2 - مرادفات السّخرية.....	61
- - لفظة الضّحك.....	61

63	- -	لفظة قهقهة.....
64	- -	الهزء أو الاستهزاء.....
65	- -	المزاح.....
66	- -	المفارقة.....
67	- -	الاحتقار.....
67	-	(2) الاستفهام السّاحر.....
79	-	(3) المبالغة والسّخرية.....
91	-	(4) التّكرار وبلاغة السّخرية.....
109		الفصل الثّاني: آليات السّخرية في الرّواية الجزائريّة.....
110	-	(1) التّناص والسّخرية.....
113	- 1	التناص الدّيني.....
113	- أ	التناص مع القرآن الكريم.....
121	- ب	التناص مع الأحاديث النّبويّة.....
127	- 2	التناص مع التّراث.....
127	- أ	التناص مع الأمثال الشّعبيّة.....
134	- ب	التناص مع الأغنية الشّعبيّة.....
137	- ج	التناص مع التّاريخ.....
138	-	التناص مع سيرة بني هلال.....
145	-	التناص مع الأحداث التّاريخية العالميّة.....
145	-	التناص مع الشّخصيات التّاريخية ( الأقنعة ).....
152	- 3	التناص مع الأدب.....
153	- (2)	المحاكاة السّاخرة (الباروديا).....
169		الفصل الثّالث: التّقنيات الفنيّة للسّخرية في الرّواية الجزائريّة.....
170	- (1)	التّصوير الكاريكاتيري السّاحر.....

- 183..... (2 - المفارقة السّاخرة
- 198..... (3 - المفاجأة والسّخرية
- 210..... (4 - العنف اللفظي والسّخرية
- 225..... (5 - الحوار (Dialogue) والسّخرية
- 237..... (6 - سخرية العنوان (في العتبات النّصية والسّخرية)
- 210..... سخرية العنوان في رواية الزلزال للطاهر وطار
- 245..... سخرية العنوان في رواية عرس بغل للطاهر وطار
- 248..... سخرية العنوان في رواية الحلزون العنيد لرشيد بوجدره
- 252..... سخرية العنوان في رواية الجازية و الدراويش لعبد الحميد بن هدوقة
- 257..... سخرية العنوان في رواية نوار اللوز لواسيني الأعرج
- 263..... الفصل الرابع: تجليات السّخرية من خلال مكونات الخطاب السّردية
- 264..... (1 - الشّخصيّات الرّوائية والسّخرية
- 264..... - - تمهيد
- 267..... -1 - الدلالة السّاخرة للأسماء...
- 267..... أ - الشّخصيّات الرّئيسية...
- 267..... - - الحاج كيان...
- 268..... - - عبد المجيد بو الارواح ...
- 272..... - - الطيّب...
- 273..... - - صالح بن عامر الزّوفري...
- 275..... ب- الشّخصيّات الثّانوية...
- 275..... - - حياة النفوس
- 275..... - - النّمس...
- 276..... - - ياسين أحمر العينين...
- 276..... - - الميلود بو خنونة...

276	- 2 -	الشخصيات والسخرية.....
276	- أ -	رواية عرس بغل.....
276	- -	شخصية الحاج كيان..
279	- -	شخصية العنابية.....
281	- -	شخصية حياة النفوس.....
282	- -	شخصية حمود الجيدوكا.....
283	- -	شخصية خاتم.....
283	- ب -	رواية الزلزال.....
283	- -	شخصية عبد المجيد بو الارواح.....
288	- ج -	رواية نوار اللوز.....
288	- -	شخصية صالح بن عامر الزوفري.....
290	- -	شخصية النمس.....
291	- -	شخصية السبايي ولد القايد البختاوي.....
292	- -	شخصية ياسين.....
294	- -	شخصية الميلود ولد السّي لخضر.....
295	- -	شخصية الممرضة.....
296	- -	الشخصيات التاريخية.....
296	- -	شخصية أبو زيد الهلالي.....
296	- -	شخصية الحسن بن سرحان.....
297	- -	شخصية دياب الزغبى.....
297	- د -	رواية الجازية والدراويش.....
297	- -	شخصية الجازية.....
298	- -	شخصية الطالب الأحمر.....
299	- -	شخصية الشامبيط.....

300	- -	شخصية عايد بن السايح.....
302	- -	شخصية الطيب بن الأخضر الجبالي.....
303	- -	شخصية الدراويش.....
303	- -	شخصية الطالبة صافية.....
305	- ه -	رواية الحلزون العنيد.....
305	- -	شخصية بطل الرواية.....
311	- -	2) تجليات السخرية من خلال الزمن الروائي.....
311	- -	تمهيد.....
317	- 1 -	رواية نوار اللوز.....
317	- -	الزمن الماضي.....
317	- -	الزمن الحاضر.....
317	- -	زمن المستقبل.....
318	- -	الزمن الخيالي.....
318	- -	الاستشراق.....
319	- -	الاسترجاع.....
322	- -	الزمن والمفارقة.....
324	- 2 -	رواية عرس بغل.....
324	- -	الترتيب الزمني (التعاقب الزمني).....
326	- -	الاسترجاع.....
329	- -	الاستشراق.....
330	- -	الزمن الخيالي (الوهمي).....
331	- 3 -	رواية الجازية والدراويش.....
331	- -	التناوب الزمني.....
334	- -	الزمن النفسي.....



335.....	الزّمن الروحي	- -
335.....	الزّمن الماضي	- -
336.....	الزّمن المستقبل	- -
337.....	4- رواية الزلزال	- -
337.....	الاسترجاع	- -
338.....	الاسترجاع البعيد	- -
339.....	الاسترجاع القريب	- -
344.....	جدليّة الماضي والحاضر	- -
346.....	استشراف المستقبل	- -
347.....	الزّمن الخيالي (الوهمي)	- -
348.....	5- رواية الحلزون العنيد	- -
348.....	الزّمن المرفوض	- -
349.....	الزّمن الحاضر وثنائيّة الانضباط/ والتأخّر	- -
350.....	الاسترجاع	- -
353.....	الاستشراف	- -
353.....	الزّمن النّفسي (الحلم)	- -
356.....	التّواتر الزّمني (التّكرار)	- -
357.....	3) تجلّيات السّخرية من خلال فضاء المكان الرّوائي	- -
357.....	تمهيد	- -
360.....	1- رواية نوار اللّوز	- -
360.....	البيت	- -
363.....	المستشفى	- -
366.....	السّوق الشعبيّة	- -
372.....	2- رواية عرس بغل	- -

372.....	- - المقبرة.....
375.....	- - الماخور.....
379.....	- 3- رواية الجازية والدراويش.....
379.....	- - السّجن.....
381.....	- - الدّشيرة (القرية).....
384.....	- 4- رواية الزّزال.....
384.....	- - المدينة.....
389.....	- - المقهى.....
391.....	- - المطعم.....
391.....	- - النّزل.....
392.....	- 5- رواية الحلزون العنيد.....
392.....	- - المسجد.....
394.....	- - مكان العمل.....
396.....	- - الميناء.....
398.....	- خاتمة.....
405.....	- الملخص باللغة العربية.....
406.....	- الملخص باللغة أنجليزية.....
407.....	- الملخص باللغة الفرنسية.....
408.....	- قائمة المصادر والمراجع.....
423.....	- فهرس.....